

博士論文(課程博士)

詫磨派研究

二分冊中之第一冊 本文編

学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士後期課程単位取得退学

藤元裕二 (Fujimoto Yuji)

平成二二年度提出 博士論文（課程博士）

詫磨派研究

（本文編 二分冊中之第一冊）

学習院大学大学院人文科学研究科哲学専攻博士後期課程単位取得退学（平成二〇年三月）

藤元 裕二

【本文編目次】

論文題目・目次・凡例	(i)
序章	(一)
第一章 一三世紀以前の詫磨派の動向	
第一節 文献資料に見る詫磨派の動向	(五)
第二節 長賀論	(二四)
補論 良詮論―流派比定の方法論	(三八)
第二章 醍醐寺を中心とした一四世紀の詫磨派の動向	
第一節 『常楽記』の再検討	(五五)
第二節 金剛王院と詫磨派―正法寺所蔵「仏涅槃図」を中心に	(七一)
第三節 報恩院と詫磨派―個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」を中心に	(八八)
第三章 栄賀論	
第一節 伝承の再編成―『本朝画史』の呪縛	(一〇三)
第二節 作品論	(一二一)
第四章 一四世紀詫磨派の位相	
第一節 詫磨派の分立	(一三六)
第二節 詫磨派の影響	(一四八)
第三節 詫磨派の終焉―南北朝・室町時代の絵画史の中で	(一六一)
終章	(一七三)
付記	(一七六)
初出一覧	(一七七)
参考文献一覧	(一八〇)

【本文編凡例】

- (一) 本論文は「本文編」と「図版編・参考資料編」の三編二冊の構成で、本編は「本文編」である。
- (二) 本編には本文及び註釈、初出一覧、参考文献リストなどが収められている。
- (三) 本編は、一頁あたり六〇字×二五行、計一五〇〇字である。文字フォントは「一〇・五ポイント明朝体」を基本とし、引用文に限り「一二ポイント教科書体」を使用する。
- (四) 「本文編」の各節はそれぞれ独立している。その為、各節の末尾に註釈を附し、同一の文献を異なる節で参照する場合、節毎に出典を明示する。
- (五) 引用箇所は通常の本文と一行間隔を開け、一段文字も下げる。また、引用文の書き下し文及び、文中の括弧内や傍点、ルビなどは、特別に表記の無い限り全て執筆者による。
- (六) 本論文では、執筆者藤元裕二を「筆者」、作品制作者を「作者」と使い分ける。
- (七) 本論文では煩雑を避ける為、北朝年号を年次表記の基本とするが、適宜南朝年号も使用する。
- (八) 「図版編・資料編」に関連年表を添付した。適宜ご参照いただきたい。
- (九) 本論文では江戸時代の史料を多く扱う。それらの解釈も示したいと考えており、江戸時代以降の史料に限り書き下し文を添え、それより遡る資料については煩雑を避けるため原文に留める。

序章

元禄四年（一六九一）、狩野山雪（一五八九〜一六五一）・永納（一六三一〜九七）父子により編纂された日本最初期の絵師列伝である『本朝画史』^一が刊行された。同書に多数収録される絵師たちの中、平安時代後期から室町時代の長きに亘り、京都を中心に活動し、中世の仏教絵画界を彩ってきた流派である詫磨派^二に関する記載も為され、貴重な情報が現在に伝えられている。その中で、頗る著名な一節が、南北朝時代・一四世紀の栄賀に関する以下の記述である。

（原文）

宅磨栄賀 画釈迦・文殊・普賢三尊、自書宅磨、世多作宅間、栄賀者勝賀裔乎。不知其实否。觀其仏像、頗似李竜眠・顔輝。先是未看此体、蓋倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎。

（書き下し文）

宅磨栄賀 釈迦・文殊・普賢三尊を画くに、自ら「宅磨」と書すも、世に多く「宅間」に作る。栄賀は勝賀の裔なるか。其の実なるや否やを知らず。其の仏像を觀るに、頗る李竜眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を看ざれば、蓋し倭画の古風を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。

この記述の後半において、中国絵画、狭義では水墨画を仏画に導入した最初期の絵師として栄賀は評価される。現存する彼の筆と有力視されている作品から考えると、画史における栄賀の評価はあながち誤りとは言えない。例えば、フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」（図一）や個人蔵「布袋図」（図二）は、着色を交えない水墨仏画なのである。一方で、画史の記述は流派としての詫磨派の性格を理解する上で一定の方向性を与えたことは重要である。即ち、中国絵画との親近性を有する流派と詫磨派が統一的に理解され、現在に至るのである。例えば、藤末鎌初の詫磨派である勝賀の筆とされる東寺所蔵「二天屏風」（図三）の強い肥瘦線で括られ、寒色系顔料が多用された衣文や、鎌倉時代・一三世紀の俊賀が高山寺にて「唐本」写しの羅漢図を手掛けたこと^四、あるいは俊賀に続く長賀が正伝寺に伝わる中国禅僧兀庵普寧（一一九七〜一二七六）の頂相（図四）を手掛けたことや、前述の栄賀の画業が着目され、中国絵画と親しく接した流派と詫磨派は看做されている。

一方、詫磨派の活動を同時代の仏教絵画界の潮流の中で眺め直したとき、中国絵画との接触は特異であるとは言いがたい。むしろ、三世紀以上の長きに亘る継続的な活動が確認できる点、且つ作品と文献資料の分析より、流派としての活動の実態がある程度詳らかになる点こそ、強調すべきである。興福寺絵所座を中心とした南都絵所も長期の活動を行っているが、それは南都が基本的には興福寺の膝下であり続けたという、安定性に由来する。従って、相対的に勢力バランスが不安定な京都で継続的な活動を行い得ることは、流派としての詫磨派の性質に拠るところが大きいと言える。さらには、この生命力の強い詫磨派が室町時代に終焉を迎えることは、仏教絵画界に大きな変化が生じた結果と考えられよう。従って、詫磨派の組織的動向を捉えることは、詫磨派に関する追究に留まらず、中世、具体的には南北朝から室町時代にかけて、中世前期から後期へと移り変わる仏教絵画界の変容を鑑みることに繋がり、中世仏教絵画史を理解する上で重要な契機となると思われる。一方、詫磨派に関して検討を加える際、栄賀を避けることはできない。何故ならば、詫磨派の中で最も著名で、且つ最も多くの現存作品が確認されている絵仏師が彼であり、さらには同時代文献資料が確認されていないことから、その活動の実態が不透明であるからである。そこで本稿では、詫磨派の組織的動向を踏まえながら、絵師としては栄賀に大きな焦点を当てる。

具体的に論を進める前に、本稿で多くの紙面を割く「南北朝時代」について論じる筆者の立場を明確にした上で、この時代の仏教絵画史研究の課題を述べたい。

「転換期」と評される時代が幾つか日本美術史に設定されることがある。例えば「桃山時代」であり、一四世紀に含まれる「南北朝時代」である。南北朝時代の範囲は識者によって若干前後するが、建武三年（一三三六）に後醍醐天皇（一二八八〜一三三九）が吉野に逃れてから、明徳三年（一三九二）の南北朝合一の間の、ほぼ六〇年間を指す^五。この時代の扱いも様々で、敢えて区分を行わずに鎌倉、あるいは室町時代の一部に組み込む研究書も刊行されている^六。本稿で扱う詫磨派の活動のみに焦点を絞ったとしても、この時代は鎌倉時代、即ち中世前期の伝統がなお息づいており、且つ室町時代、即ち中世後期への変容の胎動が認められる。一方、当然のことながら鎌倉から室町に至る変容は、南北朝として区分された時期に限定的に認められる特徴では無く、その胎動は遅くとも一四世紀初期^七には認められるのである。その為、本稿では「南北朝時代」を設定するとともに、前後の幅をもって一四世紀を一つの区切りとし、重要な転換期として論を進める。

絵画史上を賑わす名の判明する一四世紀の絵仏師は多数確認できる。例えば、海住山寺所蔵「三千仏図」や「一六羅漢図」を描いた円順、長福寺所蔵「花園天皇像」の作者豪信、高野山宝寿院所蔵「地藏菩薩像」を手掛けた祐円などである。しかし、それらの画業は個別的に捉えられるに過ぎず、大観的な視野の中での位置付けが行われるには未だ至っていない。当該期以降の仏教絵画史研究が盛んでないことの淵源は古く、日本美術史草創期、アーネスト・フェノロサ（一八五三〜一九〇八）、岡倉天心（一八六三〜一九一三）^八に

遡る。即ち、鎌倉時代を過ぎると仏教美術が衰退し、その輝きが失われるという言説が、現在までも影響を及ぼしていると言えよう。近年に至り、一四世紀以降の仏教美術の見直し^九が図られつつあるも、大勢としては鎌倉時代・一三世紀以前が仏教美術の本流と看做されていると主張しても過言では無い。一方で、この時代の社会変容^{一〇}により、絵仏師の活動も多分に左右されたことは論を俟たないが、以上の研究の現状により、詳らかでは無いのである。従って、一四世紀陀磨派研究を進めるには二重の障壁があるのである。第一に資料の不足、第二に美術史の伝統的な価値基準に伴う先行研究の不足である。以上の現状を踏まえた上で、組織的変容が余儀無くされたであろう当該期の陀磨派について詳細に検討を行い、その性質に関する回答を示すことが本稿の意義の一つである。

【註釈】

一 狩野山雪・永納『本朝画史』△笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年六月）所収、一二八頁V。

二 「タクマ」には宅間、宅磨、澤間、多俱摩など様々な字があてられる。本稿では、現在確認されている陀磨派唯一の款記である栄賀の用いた「陀磨」を主に用いるが、適宜他の例も使用する。また、栄賀を「エイガ」と現在読むことが慣わしとなっているが、当時は「ヨウガ」と読む可能性が高い旨、学習院大学非常勤講師・松波直弘氏よりご指摘いただいた。

三 日本美術史の必携書である『新潮世界美術辞典』においても、陀磨派を中国絵画との関係から理解する。

・ 秋山光和他編『新潮世界美術辞典』（新潮社 昭和六〇年二月）、「陀磨派」の解説。

四 『高山寺縁起』△高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）所収、六三九、四〇頁V。

五 国史大辞典編集委員会編『国史大辞典』第一〇巻（吉川弘文館 平成元年八月）、佐藤和彦氏の「南北朝時代」の解説。

六 高崎富士彦『日本仏教絵画史』（求龍堂 昭和四一年一月）では一四世紀を鎌倉時代に、金沢弘『日本の美術』第二〇七号 室町絵画（昭和五八年八月）では室町時代に組み込む。

七 例えば、南北朝時代以降に一般化する水墨画技法は、鹿苑寺に所蔵される禅僧の無象静照（一一三四〜一三〇六）着賛の「達磨図」など一四世紀初期以前の絵画に既によく見出すことができる。且つ鎌倉時代以前にその導入が行われた可能性を、大西昌子氏は指摘される。

・ 大西昌子「日本の初期水墨画史の再検討―画中国画資料による―」『美術史』第一一二号（昭和五七年三月）。

八 岡倉が明治三六年（一九〇三）に著わした『東洋の理想』（“The Ideals of the East”）の「足利時代―一四〇〇〜一六〇〇年―」には、「（上略）…かくて、足利芸術は、先行する二つの時代の所産とは全く異った様相をおびる。…（中略）…高野山の源信の天使（菩薩）の画像のもつ洗練された理想性、完璧な栄光も認めがたいのだが、…（下略）」とある。

- ・ 岡倉天心『東洋の理想』△岡倉天心『岡倉天心全集』第八卷（平凡社 昭和五五年二月）所収、八六頁V。
- 九 例えば以下の展覧会や著書があげられる。中世後期以降の仏教美術の見直しは彫刻史で盛んであり、絵画史では禅画や黄檗宗関係など特異な作に焦点が当てられる傾向が強い。
- ・ 熊本県立美術館編集・発行『仏教美術の新しい波―キリシタン以後の天草の仏像―』（平成一四年一〇月）。
- ・ 奈良国立博物館編集・発行『宿院仏師―戦国時代の奈良仏師―』（平成一七年五月）。
- ・ 山本勉『日本の美術』第四九三号 南北朝時代の仏像（至文堂 平成一九年六月）。
- ・ 根立研介『日本の美術』第四九四号 室町時代の仏像（至文堂 平成一九年七月）。
- 一〇 神仏の権威も揺らいできた時代であることが網野善彦氏により指摘されている。それに伴い宗教美術も変容を遂げたことが予想でき、権威と美術の質的変容の相関関係については、慎重な検討を要する。
- ・ 網野善彦『中世の非人と遊女』（明石出版 平成六年六月）
- ・ 同『日本中世に何が起きたか 都市と宗教と△資本主義V』（日本エディタースクール出版部 平成九年一月）など。

第一章 一三世紀以前の詫磨派の動向

第一節 文献資料に見る詫磨派の動向

第一章序論

本章では、一三世紀以前の詫磨派の動向について、文献資料と詫磨長賀の作品を中心に論じる。この時代の詫磨派に関しては、文献資料が豊富に残されていることから、比較的その事跡が明らかであり、本稿を進める上で基準となる情報を抽出しやすい。第一節では同時代文献資料に拠りながら一三世紀までの詫磨派の動向を把握し、第二節では具体的な詫磨派として長賀の作品を分析し、一三世紀以前の詫磨派の動向を実証的に論究する。

一、はじめに

本節では、主に同時代の文献資料に拠りながら、詫磨派の動向を追究する。この時代の詫磨派に関する資料は豊富に残されていることから、明瞭な部分も多い。渡邊一氏^一を始め、古くから詫磨派に関する流派論が展開されてきたが、初めて体系的に論じられたのは、平田寛氏^二である。氏は詫磨派に関する文献を網羅的に収集・紹介され、詫磨派研究に極めて大きい足跡を残している。平田氏の研究により、詫磨派が東寺、神護寺、高山寺など真言密教系大寺院で盛んに活動を行っていた他、鎌倉幕府とも密な関係を有していたことが明らかとなり、大きな反論を見ない。また近年では宮島新一氏^三が、源頼朝（一一四七〜九九）のブレインであった真言密教僧の文覚（生没年不詳）が、詫磨派の絵画制作を支えた人物である可能性を指摘されるなど、残存する資料の豊富さに支えられた様々な可能性が提示されている。

筆者は、これら先行研究に対して大きな異論は無い。しかしながら、諸論考では資料が年代順に羅列されている感が強く、筆者が設定する方向性に従って文献を分類することにより、新たな情報が抽出し得ると考える。本節では第一に詫磨派絵仏師各々の文献整理、第二に系譜、第三に工房所在地と制作依頼者、という三つの観点より資料を検証する。

二、各絵仏師の文献整理

一三世紀以前の個々の詫磨派について資料を整理する基礎的な作業が現在までに行われていない。そこで本節では、同時代から活動時期を大きく隔たらない一四世紀までの文献資料を分析対象とし、それらを絵仏師毎に整理し、その略歴を以下の要領に従ってまとめる。

- ① 絵仏師を初出資料の年代順に取り上げ、網羅的に資料を紹介する。
- ② 資料は意識し、末尾に典資料名を附す。
- ③ 資料には【史料一】などの番号を振り、その番号は本節を通して使用する。また、煩雑を避けるため、本節では既出史料の場合脚註に再掲せず、【史料一】などでその代わりとする。

大詫摩だいたくま

【史料一】長承元年（一一三二）、高野山伝法院の「両界曼荼羅」の制作を行う（『大伝法院本願聖人御伝』^四）。

為遠ためと

【史料二】久寿二年（一一五五）、この年以前に近衛院御願の覚皇院で制作を行う（『大伝法院本願聖人御伝』^五）。

【史料三】承安四年（一一七四）、女院御逆修において制作を行う（『吉記』^六）。

勝賀しょうが

- 【史料四】 寿永三年（一一八四）、法橋に補任される（『僧綱補任残欠』七）。
- 【史料五】 文治年中（一一八五〜九〇）、源頼朝らの寄進を受け、神護寺根本曼荼羅を新写する（『神護寺略記』八、『神護寺最略記』九）。
- 【史料六】 建久二年（一一九一）、東寺所蔵「二天屏風」の図絵を行う（『東宝記』一〇、『東寺長者補任』一一）。
- 【史料七】 建仁二年（一二〇二）、弟子良賀を伴い、後鳥羽院御願の熾盛光法に際して曼荼羅の制作を行う（『門葉記』一二）。
- 【史料八】 建仁二年（一二〇二）、新御所安鎮法に際して制作を行う（『門葉記』一三）。
- 【史料九】 元久元年（一二〇四）、五辻殿安鎮法に際して曼荼羅の制作を行う（『門葉記』一四）。
- 【史料一〇】 元久二年（一二〇五）、賀陽院安鎮法に際して曼荼羅の制作を行う（『門葉記』一五）。

為久ためひさ

- 【史料一一】 寿永三年（一一八四）、幕府の命により、鎌倉に参じる（『吾妻鏡』一六）。
- 【史料一二】 元暦元年（一一八四）、鎌倉において「聖観音」の図絵を行う（『吾妻鏡』一七）。
- 【史料一三】 元暦元年（一一八四）、鎌倉から帰洛し、恩賞を賜る（『吾妻鏡』一八）。
- 【史料一四】 文治元年（一一八五）、幕府の命により、京都より鎌倉に参じる（『吾妻鏡』一九）。
- 【史料一五】 文治元年（一一八五）、鎌倉における「浄土瑞相図」、「二五菩薩像」の制作を終える（『吾妻鏡』二〇）。

為辰ためたつ

- 【史料一六】 文治年中（一一八五〜九〇）、神護寺浄覚の依頼により、神護寺において制作を行う（『神護寺略記』二一）。

俊賀しゅんが

- 【史料一七】建仁元年（一一二〇一）、明恵所持の紙形をもとに制作を行う（『高山寺明恵上人行状』二三）。
- 【史料一八】建仁三年（一一二〇三）、明恵の紀州行に従い、「春日・住吉明神像」の図絵を行う（『明恵上人神現伝記』二三三）。
- 【史料一九】建保三年（一一二一五）、伏見宮御逆修において制作を行う（『後鳥羽上皇逆修僧名等目録』二四）。
- 【史料二〇】貞応三年（一一二四）、浄覚より平岡の地を賜る（『尋勝房宛某書状』二五）。
- 【史料二一】嘉祿元年（一一二五）、高山寺羅漢堂において制作を行う（『高山寺縁起』二六）。
- 【史料二二】寛喜三年（一一三二）、神護寺において「真言八祖像」の制作を行う（『神護寺略記』二七、『神護寺最略記』二八）。
- 【史料二三】寛喜四年（一一三三）、高山寺三重塔において「五秘密曼荼羅」の制作を行う（『高山寺縁起』二九）。

良賀りょうが

- 【史料七】建仁二年（一一二〇二）、勝賀の弟子として、後鳥羽院御願の熾盛光法に際して曼荼羅の制作を行う（『門葉記』）。
- 【史料二四】建暦三年（一一二一三）、法勝寺九重塔供養において賞を賜る（『明月記』三〇）。
- 【史料二五】建保五年（一一二二七）、「当麻曼荼羅」を写す（『当麻曼荼羅疏』三一）。
- 【史料二六】建保五年（一一二二七）、大江信方より洛中七条の土地を購入する（『大江信方家地売券』三三）。

長賀ちやうが

- 【史料二七】寛喜元年（一一二二九）、良賀より相伝した土地を売却する（『僧長賀地売券』三三）。
- 【史料二八】天福元年（一一二三三）以前、合戦絵の制作を行う（『尊性法親王書状』三四）。
- 【史料二九】建長五年（一一二五三）、法勝寺阿弥陀堂供養において賞を賜る（『経俊卿記』三五）。
- 【史料三〇】弘長三年（一一二六三）以前、正伝寺所蔵「兀庵普寧像」の制作を行う（『贊文及び『東巖安禅師行実』三六）。

ためゆき
為行

【史料三一】寛喜三年（一二三一）、將軍家御願寺建立に際し、地相を写す（『吾妻鏡』三七）。

以上の通り、一三世紀以前に活動したことが確認できる詫磨派を九名取り上げ、その資料をまとめる作業を行った。ここで整理された情報を基に、詫磨派の動向を具体的に追究したい。

三、系譜

詫磨派の師弟（血縁）関係、即ち系譜を文献資料より辿る。

詫磨派の祖については諸説あり、一一世紀に平等院鳳凰堂の壁画を描いたとされる伝説的な宮廷絵師の藤原為成に比定する趣もある。しかし同時代資料において「詫磨」と冠し、名の明らかな絵師の登場を求めるならば、為遠が祖と言えよう。以下の『大伝法院本願聖人御伝』における柱絵制作に関する記事（史料二）を初見とする。

覚皇院。本堂東方八角二階堂五間四面也。近衛院御願、兼海上人建立也。内陣四本柱、各々千石用途、都合四千石云々。一本三面月輪皆銅輪。其輪中三十七尊図絵、絵師詫磨為遠法名勝智。法印也。

以上より、為遠の子息として俗名為基、法名勝賀の名も確認できる。「為」字のみならず、為遠の法名勝智の「勝」字も継承していることから、勝賀が為遠の親族の中でも特別な立場にあることは明らかであり、為遠の長男と看做して良からう。

また、為遠の縁者と考えられる人物は、為基とほぼ活躍期を一にする為久と為辰である。為辰に関して『神護寺最略記』（史料一六）の記事を確認したい。

御形像者、大師御筆第二転写本也。

当社廃絶之間、開明房阿闍梨奉渡長峯寺。而文治年中（一一八五〜九〇）浄覚上人相具絵師詫麻先生為辰、於長峯寺写之。

以上のように、為遠に連なる詫磨派として、為久、為基、為辰の三人があげられることを指摘した。彼らは俗名に為字をつける点が共通している。為字に注目するならば、さらに一人その字をつける詫磨派を見出せる。『吾妻鏡』寛喜三年（一二三一）一〇月六日条（史料三一）を確認したい。

六日戊午。雲。可被建御願寺之由有沙汰。被点其地於永福寺、大慈寺等内、兩國司、駿河前司、出羽前司、隱岐入道、信濃民部入道已下、相具陰陽師三人（勝賀、重宗、重宗）、有巡檢。令金藏房相此地。亦於当座、召宅磨左近將監為行図繪之。

これより、為行が鎌倉幕府四代將軍藤原頼経（一二一八〜五六）の御願寺建立に際し、地相を描くよう命じられていることが判明する。為遠に連なる為久、為基、為辰の活躍年代より数十年下っており、彼らより一世代経た人物と為行を理解することが妥当であろう。為久が関東にて制作に携わる一方、為基や為辰の画事が洛中におけることを勘案すると、為行は為久の系譜に属すると考えられる。

為遠を祖とする詫磨派相互の関係を確認した。彼らは為字を共通して名乗っていることから、明確な系譜関係を有していたことは確かである。一方、彼ら四名以後、為字の使用は息を潜める。代わりに為基が法名に使う勝賀（以後、為基＝勝賀のことを、「勝賀」に統一する）を起点とする、「賀」字の系譜が始まる。従って、勝賀は詫磨派の名乗りの上で転換期に位置する絵仏師と位置付けられよう。仮に為字世代を第一期詫磨派と呼ぶならば、その特徴は鎌倉幕府と非常に縁の深い絵画制作に従事していることである。一方勝賀においては幕府関係の制作の割合は小さくなる一方、宮廷や東寺や神護寺などの大寺院における制作にも積極的に携わっており、賀字の名乗りの起点であることが象徴的に物語るように、詫磨派の新しい局面を切り開いた絵仏師と言える。従って、為遠を第一期詫磨派の祖と看做すならば、勝賀は第二期詫磨派の祖と位置付けられる。

勝賀に直接的に連なる詫磨派は、俊賀と良賀である。俊賀は高山寺での絵画制作に積極的に携わる中、寛喜三年（一二三一）に神護寺にて「八大祖師像」を描いている（史料二二）。

八祖師影者、以観音院本仰俊賀法橋（勝賀之子）令写之畢。

以上より、俊賀は勝賀の子息として紹介されていることがわかる。良賀に関しては、『門葉記』（史料七）がその出典となる。

(建仁二年・一二〇二年)十一月五日酉刻。被仰違曰、自来八日、可被修熾盛光法也。曼茶羅間事、仏師勝雅可參也。子細具可仰舍。兼又今度敷曼茶羅可新図、唐院之本令写之。…(中略)…申刻許勝雅相具弟子良雅并小仏師両三人帰参。…(下略)

以上の如く、建仁二年(一二〇二)に後鳥羽院(一一八〇〜一二三九)の熾盛光法における絵画制作に詫磨派が起用されるが、その際勝雅(雅)は良賀(雅)を含む弟子を従えていた。

一三世紀詫磨派の最後を飾る人物は、長賀である。彼は系譜の上では良賀に連なる。以下の家地売券(史料二六)、史料二七)よりそれを窺うことができる。

沽渡、私領地一処事。

合一戸主者 口東西五丈二尺五寸
奥南北九丈五尺

在七条二坊十五町西一二行北五六七八門内。

右、件地者、大江信方之先祖相伝之私領也。代々敢無有窄籠。而依有要用、限直錢二拾五貫文、永所売渡詫磨法印御房也。向後更不可有相違、仍為後証文、相副本券、令立進新券文之状如件。

建保五年(一二一七)三月十四日。

領主大江(花押)。

この文書より、建保五年(一二一七)に、詫磨法印御房(良賀) 三八が京都七条の土地(現在の西本願寺周辺)を大江信方より購入していることが判明する。

沽渡、私領地一処事。

合一戸主者 口東西五丈二尺五寸
奥南北九丈五尺

在七条二坊十五町西一二行北五六七八門内。

右、件地、法橋長賀相伝之私領也。代々敢無有相違。而依要用、限直錢十五貫文、相副代々証文、永所売渡于常陸御房実也。但後日之窄籠出来者、相具本主可致其沙汰。遂有違乱事者、加直錢_仁利分、可令弁済者也。為後日之沙

汰、令立進新券之状如件。

寛喜元年（一一二九）六月六日。

法橋上人位（花押）。

平氏（花押）。

この文書は、寛喜元年（一一二九）六月六日の日付を伴う家地売券である。良賀に購入され、長賀の「相伝之私領」であつた洛中七条の土地が常陸御房実売り渡されており、土地の相続より良賀と長賀の系譜を辿ることができる。特に土地を相伝し、且つそれを処分し得る立場にあつたこと、即ち文書成立当時、両者ともに陀磨派の主宰者であつたことも窺える。また、両文書ともに『東寺百合文書』に収められていることから、勝賀（史料六）以来の東寺との関係が彼らに根付いていることも再確認できる。

土地のみならず、絵画制作の性格においても両者で共通項が認められる。藤原定家（一一六二～一二四一）の日記『明月記』建暦三年（一一二一）四月二六日条（史料二四）を見よう。

廿六日。天晴。…（中略）…

正四位下源雅院御給。藤家嗣師藤密上。…（中略）…

権律師公縁別当公。能全修理別当。法印院範仏師院。湛慶運慶。法眼宣円定円。檢校法親王并絵師良賀。尊智。

已上追加申請也。建暦三年（一一二一）四月廿六日。…（下略）…

このように白河天皇（一〇五三～一一二九）の御願寺の一つである法勝寺九重塔における絵画制作にあたり賞を良賀は得ている。院範（生没年不詳）ら院派仏師のみならず、運慶（？～一一二三）や湛慶（一一七三～一二五六）ら慶派仏師、尊智（生没年不詳）などの興福寺絵所座の絵仏師なども同じく賞を得ていることから、流派などの枠組みを越えた人員の確保が求められる大規模制作^{三九}であつたことが窺えるとともに、他流派との共同制作や交流の可能性も窺える。

良賀のみならず、長賀も法勝寺における制作で賞を得ている。それは後嵯峨院（一一二〇～七二）を中心とする貴顕による支援を得た、阿弥陀堂供養である。公卿の吉田経俊（一一二一～四七六）が残した日記の『経俊卿記』建長五年（一一五三）二月二二日条（史料二九）を取り上げたい。

建長五年（一二五三）十二月廿二日丙寅。雪降。今日法勝寺阿弥陀堂供養也。…（中略）…
勸賞事云々。

正三位藤原公持^{大宮院。御給。} 正四位下源通頼^{院御給。}

…（中略）…

法印昌広^{仏師隆円讓。} 院審^{同院繼讓。} 院尋^{同院口讓。} 法眼院宗^{仏師。} 院瑜^{同院患讓。}

法眼長賀^{絵師。} 源尊^{同。} 快智^{同。}

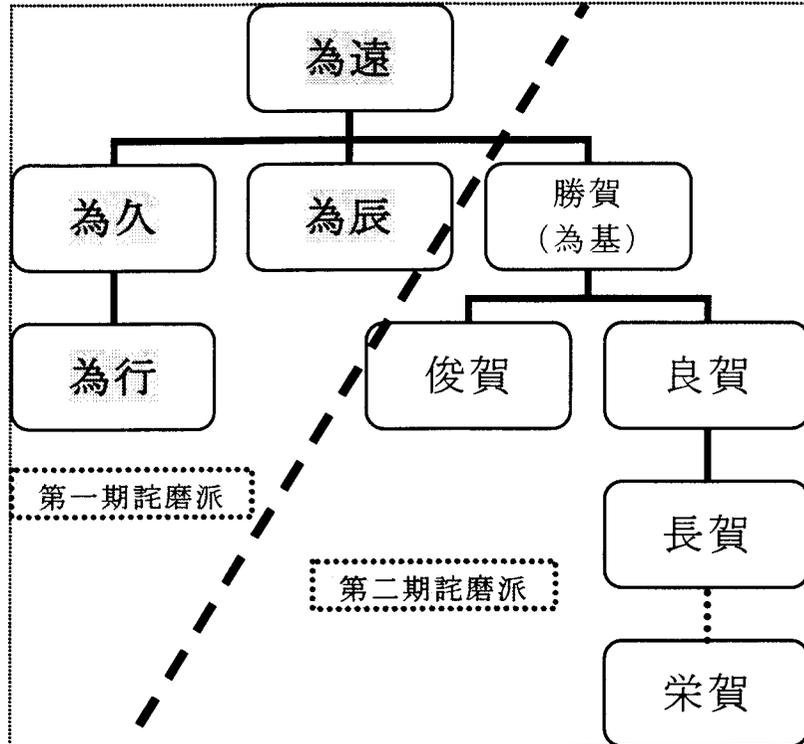
已上追加申請。…（下略）

以上の通り、長賀の名を阿弥陀堂供養の功勞により勸賞を受けた人物の中に見出せる。前述した良賀と同じく法勝寺における画事に従事していることが判明し、土地のみならず、制作基盤の相承も良賀と長賀の間で見出せることから、彼らの系譜は明らかとなる。さらに、慶派仏師の名は阿弥陀堂供養勸賞者の中に含まれないものの、院審（生没年不詳）や院尋（生没年不詳）ら院派仏師が多数参画し、且つ九重塔供養で賞を得た絵仏師尊智流の快智（生没年不詳）も記録されていることが判明する。従って、法勝寺における建暦三年（一二一三）から建長五年（一二五三）という四〇年もの長い間隔を経た制作において、そこに携わった者の所屬に大きな変化は無いのである。しかしながら、尊智や快智が保守的な南都に基盤のある絵仏師であることを勘案すると、政治的にも動きの激しい洛中に継続的な制作を行う陀磨派の活動は、非常に特徴的である。

このように、為遠から長賀に至る陀磨派の系譜は、勝賀の代で変質が認められ、所々不明瞭でありながらも、辿ることができる。勝賀、俊賀、良賀、長賀ら第二期陀磨派の特徴は、第一に賀字を継承することであり、第二に宮廷や幕府との関係は第一期陀磨派同様続くものの、東寺や神護寺、高山寺など真言密教系大寺院との関係を深め、それらとの関係を維持することである。一方、長賀以降一四世紀の陀磨派との相承関係は、文献資料の上からは見出し難い。しかし、後述する通り嚴雅や栄賀に認められる「賀（ガ）」字の名乗りや制作基盤の継承より、一四世紀陀磨派も第二期陀磨派の延長線上として理解可能である。

今まで述べた陀磨派の系譜（系譜一）を図示すると以下の通りとなる。

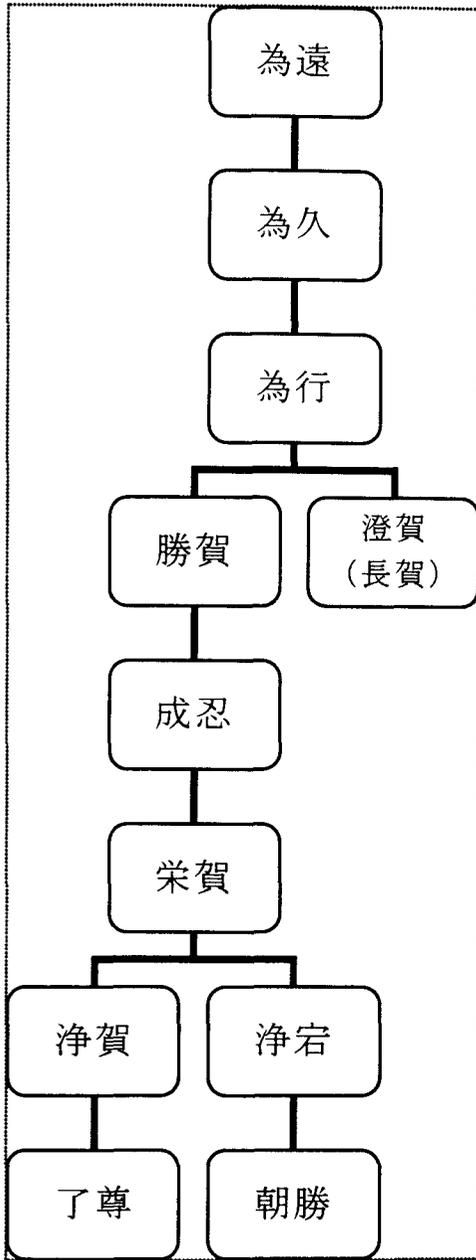
【系譜一】筆者作成の詫磨派系譜



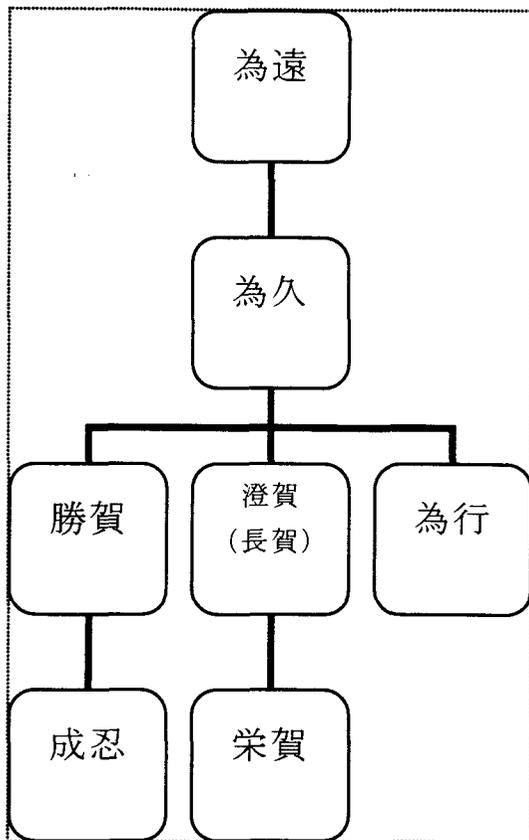
【系譜一 凡例】

- ① 血縁・師弟関係が本節で使用した史料から窺える場合、実線「—」で示した。
- ② 血縁・師弟関係は明らかではないが、同一系譜上として考え得る場合、点線「…」で示した。
- ③ 第一期詫磨派にあたる絵仏師名を太字・網掛けで示し（「**為遠**」など）、第二期詫磨派はそれらを省いた（「勝賀」など）。

なお、他の資料に掲げられた詫磨派の系譜も紹介したい。ここでは、昭和三八年（一九六三）刊行の太田亮編『姓氏家系大辞典』^{四〇}（系譜二）と、昭和五〇年（一九七五）刊行の常石英明編『書画骨董人名大辞典』^{四一}（系譜三）を例としよう。



【系譜三】常石英明『書画骨董人名大辞典』（金園社 昭和五〇年四月）所収の系譜



【系譜二】太田亮編『姓氏家系大辞典』（角川出版 昭和三八年二月）所収の系譜

これら先学による系図の特徴は、詫磨派と判断された人物全員を、漏れなく系譜に組み込むことである。それは例えば、安政六年（一八五九）に有職故実に詳しい和学者、斎藤彦麻呂（一七七三〜一八五四）著の『図画考』^{四二}において、鎌倉時代・一三世紀に高山寺周辺で活動した成忍（生没年不詳）に関する記述、「学宅間法眼。或曰宅間氏之子也」（宅間法眼に学ぶ。或いは曰く「宅間氏の子なり」と）などを参考にしながら、作成された故であろう。筆者作成の系譜では、その中に包括し切れない詫磨派も多い。しかしながら、当該絵仏師が活躍した年代を大きく隔たらない資料に基づいており、且つ為字や賀字のみならず、制作基盤や土地相続などと併せて絵仏師相互の関係を検討しており、この【系譜一】を本稿の基礎に据える。

四、工房所在地と制作依頼者

詫磨派の系譜を明らかにした上で、詫磨派の工房所在地を確認したい。今までの研究では、漠然と「洛中」と「関東」の詫磨派の存在が指摘されるに留まるが、文献からさらに情報を抽出し、整理する。

（一）洛中の工房

まず洛中の工房から確認しよう。詫磨派の工房が洛中にあったことは、洛中での制作に携わったことを示す多くの作品と文献が残されていることから、疑い得ない。改めて史料の文言中に明確に京都に工房を構えていることが示されている部分を確認したい。該当箇所を付した上で年代順に列記すると以下の通りである。

- 【史料一一】 寿永三年（一一八四） 為久、京都より鎌倉に画事に赴く（「召自京都参向」）。
- 【史料一三】 寿永三年（一一八四） 為久、京都に戻り、恩賞を賜る（「為久帰洛」）。
- 【史料一四】 文治元年（一一八五） 為久、京都より鎌倉に画事に赴く（「為久自京都又参着」）。
- 【史料一七】 建仁元年（一一〇一） 俊賀、明恵所持の紙形を洛中の自宅で受け取る（「仏師俊賀之家」）。
- 【史料二六】 建保五年（一一二七） 良賀、京都七条の土地を購入する（「在七条二坊十五町」）。
- 【史料二〇】 貞応三年（一一二四） 俊賀、神護寺近辺の平岡に屋敷を賜る（「平岡屋敷之内く可宛賜法橋俊賀」）。
- 【史料二七】 寛喜元年（一一二九） 長賀、相伝の京都七条の土地を売却する（「在七条二坊十五町」）。

以上の通り、第一期、第二期の詫磨派ともに、洛中に工房を構えていた点では変わらない。さらに良賀と長賀による土地の売買などより、工房所在地も洛中において移動することがあったことが推察でき、詫磨派工房が一所で継続的に運営されたと考えるのは早計である。具体的な在所としては良賀が建保五年（一一二七）に購入し、長賀が寛喜元年（一一二九）に売却する一〇年余りの間と限られてはいるものの、七条二坊を有力な候補地として比定できる。この間の良賀と長賀の制作活動は確認できず、工房所在地と画事との関係は不明である。

しかし、俊賀に関する資料に目を向けると、興味深い示唆を得ることができるのである。幾分長いが抜粋したい（史料一七）。

（上略）：先年建久比（一一九〇、九八）於或所、（明恵）上人手自雖写取善財善知識紙形、不及図画、送数年畢。為喜海、靈典為使、持紙形并料物等上洛。其間、八幡大菩薩有御守護之由夢想度々也。入京之後、詔仏師俊賀法橋令図絵之處、其宅前庭化鳥忽飛來。其大如鳥、其色似山鷄。俊賀執筆写留之。建仁元年（一一〇一）十一月初、奉図絵善財善知識唐本之日、仏師俊賀之家縁辺此鳥飛來。更不驚人、絵師五六人、并同法二人、喜海、靈典同見之。：（下略）

以上より、明恵（一一七三、一一三二）の持つ紙形を携えた喜海と靈典（両者とも生没年不詳）が、明恵が「八幡大菩薩有御守護之由夢想度々」する間に「上洛」、「入京」し、後に俊賀の宅を訪ねたことがわかる。従って、この時俊賀は、高山寺周辺ではなく、洛中にあつたことは確かである。貞応三年（一一二四）に俊賀が平岡に屋敷を賜った記事も確認する（史料二〇）。

平岡屋敷之内、於智月房旧跡者、可宛賜法橋俊賀之由、自浄覚御房所被申候也。寺家宜令存其旨給候。且平岡沙汰人大進房真遍之許へ、以此趣可令相觸給候。兼又於平岡沙汰者、自去比仰付大進房候了。同可令存其旨給之由、別当僧都御房所候也。謹言。

六月廿八日。尋勝御房。

平岡とは、神護寺の守護神を祀る平岡八幡宮が建立され、善妙寺という高山寺末寺が伽藍を構えるなど、神護寺、高山寺と所縁の深い場所であり、地理的にも両寺院に近い（参考資料一）。この平岡に屋敷を賜った後の俊賀の活動を確認すると、全て神護寺と高山寺にまつわる画業であることは見逃せない。土地を賜った翌年の嘉禄元年（一一二五）には既に高山寺羅漢堂の「一六羅漢図」を完成させ

る【史料二二】のみならず、数年を経た寛喜四年（一一三二）には明恵の信仰に深く関わる高山寺三重塔における「五秘密曼荼羅」など、大規模で重要な制作に携わっている【史料二三】ことから、工房所在地と制作活動は不可分の関係にあると言えるのである。土地を賜る以前も神護寺、高山寺両寺院関係の制作に俊賀は携わっているもの、「善財善知識曼荼羅」や「春日・住吉明神像」^{四三}という比較的小規模な制作であることから、両寺での制作に専従させる為、洛中から平岡に俊賀の工房を移転させたと考え得る。

ところで、俊賀に平岡の屋敷を与えた人物は、浄（上）覚である。浄覚（一一四七〜一二二六）とは、源頼朝のブレインの一人であった文覚に師事した真言密教僧で、神護寺の復興に尽力した。さらに、高山寺明恵の叔父にあたり、明恵も彼に師事したことを勘案すると、神護寺や高山寺における俊賀の制作活動の背景には、浄覚の存在が見える。浄覚は、文治年間（一一八五〜九〇）に為辰に神護寺における図絵を依頼しており【史料一六】、長きに亘り詫磨派の主要な制作依頼者であった。宮島新一氏^{四四}は文覚と詫磨派の関係について指摘される。確かに、幕府関係の制作に詫磨派が携われ得た所以として、文覚を捉えることには賛同する。しかし、頼朝没（一一九九年）後、彼は伊豆に配流されており、後の詫磨派の活動に実質的に関わることは難しい。詫磨派の活動を概観するならば、一二世紀以前の詫磨派、即ち第一期詫磨派に幕府関係の制作が多く、一三世紀以降の第二期においては高山寺、神護寺での活動が顕著になる。それは、制作依頼者が頼朝に仕えた文覚から、神護寺を復興し、高山寺の明恵を育てた浄覚へと交代したことを示しているであろう。従って、工房経営という点にて詫磨派は、接触を有した僧侶個人の影響を如実に受けていたのである。嘉禄二年（一二二六）に浄覚が没した以降、神護寺における制作は一回を数える【史料二二】のみであり、高山寺における図絵に至っては、寛喜四年（一二三二）の明恵没後は現段階で見出せないことも、その証左である。頼朝のブレインの文覚が、正治元年（一一九九）の頼朝死没に起因する失脚以後、詫磨派における将軍家関係の制作が乏しくなることも付記する。

ここで、改めて前述した良賀と長賀による土地売買【史料二六】、【史料二七】について考えたい。建保五年（一二一七）に良賀が購入し、長賀に相伝された土地は、当人により寛喜元年（一二二九）に売却されている。工房の立地と制作依頼者が密接であることを勘案すると、この僅かな年月による土地の整理は、長賀に至り詫磨派が接点を持つ勢力の変化を示しているように感じられる。次節で詳しく述べるが、長賀は醍醐寺所蔵「不動明王図像」を手掛けるなど醍醐寺と接近し、以後一四世紀に至るまで同寺との関係を詫磨派は継続させる。一三世紀詫磨派の活動を通覧すると、幕府、宮廷関係から有力寺院へと制作依頼者がシフトしていった様相が窺えるのである。

今まで述べた洛中の工房について論をまとめると、以下の通りとなる。第一に、洛中の詫磨派の工房所在地は一所に定まっていなかったこと、第二に、工房所在地と制作活動には強い相関関係が認められ、そこには有力な僧侶の介在が推定できること、第三に、一二から一三世紀にかけて、より寺院（僧侶）との関係を強めていったこと、である。

(二) 関東の工房

次に、詫磨派の工房所在地について検討する際に常に念頭に置かなければならない、関東の問題について述べたい。

詫磨派は関東においても積極的な絵画制作を行っており、それは文覚を機軸とした幕府を主導とする。現在、漠然と詫磨派が関東に居住したと考えられている。鎌倉浄明寺町の「宅間谷（たくまがやつ）」、及び同所に伽藍を構える臨濟宗建長寺派の報国寺、別称「宅間寺」が詫磨派の工房所在地として比定されており^{四五}、江戸時代に既にその説は流布していた。水戸彰考館の河井恒久（生没年不詳）等に編纂され、貞享二年（一六八五）に刊行された『新編鎌倉志』巻之二^{四六}には、報国寺について以下の記載が為されている。

(原文)

報国寺 報国寺は、功臣山建忠報国寺と号す。…(中略)…木像あり。本尊、釈迦、文殊、普賢、迦葉、阿難、迦葉は、宅間法眼が作也。宅間の迦葉と云伝へて名仏也。此邊を宅間が谷と云なり。宅間が旧居歟。…(下略)

(書き下し文)

報国寺 報国寺は、功臣山建忠報国寺と号す。…(中略)…木像あり。本尊、釈迦、文殊、普賢、迦葉、阿難、迦葉は、宅間法眼が作なり。「宅間の迦葉」と云い伝えて名仏なり。此の邊を「宅間が谷」と云うなり。宅間が旧居かな。…(下略)

以上のように、地名と詫磨派を結び付けて理解しているのである。尤も、報国寺の実質的な開基である上杉重能（？～一三四九）は、「宅間上杉」を名乗り^{四七}、さらに重能の養子、能憲（一三三七～七八）も「宅間修理亮」と称していることから、その別称をとり、いつの日からかその地を「宅間谷」、報国寺を「宅間寺」と称したと考える方が妥当である。従って、近世史料の記述を全面的に否定する意図は無いが、「宅間」の名を以って、安易に「詫磨」派と関連付けることには慎重でなくてはならない。やはり一三世紀の同時代史料の丹念な検討が不可欠である。

詫磨派と関東の関わりは、為久に遡る。『吾妻鏡』中の為久関係の記録を再度確認しよう【史料一一】～【史料一五】。

【史料一一】（寿永三年・一一八四年正月）下総権守藤原為久、依召自京都参向。

【史料一二】（同年四月）依殊御願、仰下下総権守為久、被奉図絵正観音像。

【史料一三】（同年九月）絵師下総権守為久帰洛。賜御馬置鞍、已下餞物云々。

【史料一四】（文治元年・一一八五年八月）為久自京都又参着。為新造御堂画図也。

【史料一五】（同年一〇月）御堂仏後壁画画図終彩色之功、所奉图浄土瑞相并二十五菩薩像也。

以上の為久の活動は、詫磨派と関東を結び付ける際の主要な論拠となっている。しかし注意すべき点は、幕府関係の画事であり鎌倉周辺で制作にあたっていることは確かであるものの、「京都より召」（史料一一）され、「帰洛」（史料一三）し、再び「京都より参着」（史料一四）していることから、活動の拠点はあくまで京都にあったことは揺らがぬ。

為久の次に関東における明確な詫磨派の活動は、寛喜三年（一二三一）まで待たなければならない。それは『吾妻鏡』寛喜三年（一二三一）一〇月六日条（史料三一）に記された為行の記事である（再掲）。

六日戊午。雲。可被建御願寺之由有沙汰。被点其地於永福寺、大慈寺等内、両国司、駿河前司、出羽前司、隠岐入道、信濃民部入道已下、相具陰陽師三人奉具、重宗、晴賢、重宗、有巡檢。令金蔵房相此地。亦於当座、召宅磨左近将監為行图絵之。

以上より、幕府御願寺建立に際し、境内地の様子を為行は命じられて写し取っていることがわかる。この資料からは為行の工房については何らの情報も得られないものの、彼の前身と看做せる為久の工房が洛中に所在していることを勘案すると、為行も為久同様洛中に拠点を有していたと考える方が、蓋然性が高いであろう。従って、一三世紀以前の詫磨派においては、幕府関係の関東における絵画制作に携わっているものの、工房自体は洛中に存したと考える。しかし、これら関東における積極的な活動は、後述する通り、一四世紀に入り関東にて詫磨を冠する絵仏師を多く登場させる前提となったのである。

五、 結語―本節の総括に代えて

本節では、文献資料に基づき、一三世紀以前の陀磨派に関して、第一に絵仏師それぞれの事跡を整理し、第二に師弟関係を確認し、第三に工房所在地と制作依頼者の推定を行った。これらにより本稿を進める上で前提となる情報を抽出し得た。それを箇条書きにする以下の通りとなる。

- ① 陀磨派は為遠に連なる第一期、勝賀に連なる第二期に便宜的に区分できること。
- ② 名乗りが第一期陀磨派の「為」字から、第二期陀磨派の「賀」字の継承へ移り変わっていること。
- ③ 第一期陀磨派は幕府及び官廷関係との接触が多く、第二期陀磨派は有力寺院との結び付きが強い傾向にあること。
- ④ 名乗りのみならず、制作基盤においても陀磨派は強い継承性を有すること。
- ⑤ 第一期陀磨派においては文覚、第二期陀磨派においては浄覚や明恵を中心とした特定の僧侶が制作の機縁となっている可能性が考えられること。
- ⑥ 洛中の工房は移転していた可能性があり、その移動は陀磨派に接触した勢力に規定される傾向にあること。
- ⑦ 陀磨派は洛中と関東にて積極的な制作活動を行ってきたが、工房は洛中に存しており、関東には定着していないこと。
- ⑧ 関東における活発な陀磨派の活動が、後世関東と陀磨派を関連付けさせる要因となったこと。

以上を提示した上で、次節では実際の一三世紀陀磨派、長賀の残した絵画の分析を行い、この時代の陀磨派の特徴について絵画的側面から検討を加えることとしたい。

【註釈】

渡邊一「東寺十二天屏風考」『美術研究』第六〇号（昭和二十一年二月）。

平田氏は多くの陀磨派に関する論考を発表されており、下記著作に収録されている。

・平田寛『絵仏師の時代』（中央公論美術出版 平成六年二月）。

・宮島新一『宮廷画壇史の研究』（至文堂 平成八年三月）。

四 『大伝法院本願聖人御伝』へ塙保己一編・太田藤四郎補『続群書類従』第八輯下 伝部（続群書類従完成会 昭和二年一〇月）所収、

- 七六一、六二頁。五
 前掲註四所収、七六三頁。
- 六 吉田経房『吉記』へ増補史料大成刊行会編『増補 史料大成』第二九卷 吉記一（臨川書店 昭和四〇年九月）所収、五九頁。
- 七 『僧綱補任残欠』へ財団法人鈴木學術財団編『大日本佛教全書』第六四卷 史伝部三（講談社 昭和四七年二月）所収、一三七、三九頁。なお、勝賀は同書の元暦二年（一一八五）の法橋補任にも名を連ねている。
- 八 『神護寺略記』へ藤田経世『公刊美術史料』寺院篇 中卷（中央公論美術出版 昭和五〇年三月）所収、二六六頁。
- 九 『神護寺略記』へ藤田経世『公刊美術史料』寺院篇 中卷（中央公論美術出版 昭和五〇年三月）所収、二八〇頁。
- 一〇 杲宝編『東宝記』第二へ（国書刊行会編『統々群書類従』第一二卷（統群書類従完成会 昭和四五年二月）所収、二九頁。
- 一一 杲宝編『東寺長者補任』卷第二へ（国書刊行会編『統々群書類従』第二卷（統群書類従完成会 昭和四四年一二月）所収、五六二頁。
- 一二 尊円編『門葉記』卷第二へ小野玄妙編『大正新脩大藏経』図像部 第一一巻（大蔵出版 昭和九年五月）所収、四頁。
- 一三 尊円編『門葉記』卷第二へ小野玄妙編『大正新脩大藏経』図像部 第一一巻（大蔵出版 昭和九年五月）所収、二七八、七九頁。
- 一四 前掲註一三所収、二八九頁。
- 一五 前掲註一三所収、二八八、八九頁。
- 一六 『吾妻鏡』第三へ黒板勝美編『国史大系』第三二卷（国史大系刊行会 昭和七年八月）所収、九七頁。
- 一七 前掲註一六所収、一一二頁。
- 一八 前掲註一六所収、一一二頁。
- 一九 『吾妻鏡』第四へ黒板勝美編『国史大系』第三二卷（国史大系刊行会 昭和七年八月）所収、一六五頁。
- 二〇 『吾妻鏡』第五へ黒板勝美編『国史大系』第三二卷（国史大系刊行会 昭和七年八月）所収、一七一頁。
- 二一 前掲註九所収、二七九、二八三頁。
- 二二 『高山寺明恵行状』卷中へ高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）所収、一一〇、一一頁。
- 二三 『明恵上人神現伝記』へ高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）所収、二四八頁。
- 二四 「後鳥羽上皇逆修僧名等目録」〔伏見宮記録〕所収へ竹内理三編『鎌倉遺文』第四卷（東京堂出版 昭和四八年四月）所収、第二一六三文書 一七一、八〇頁。
- 二五 「尋勝房宛某書状」〔神護寺文書〕所収へ藤田経世『公刊美術史料』寺院篇 中卷（中央公論美術出版 昭和五〇年三月）所収、三一九頁。
- 二六 『高山寺縁起』へ高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）所収、六三九、四〇頁。
- 二七 前掲註八所収、二六六頁。
- 二八 前掲註九所収、二八〇頁。
- 二九 前掲註二六所収、六七五、七六頁。

三〇 藤原定家『明月記』へ『明月記』第二（国書刊行会 昭和四五年七月）所収、二五九〜六五頁。

三一 『当麻曼茶羅疏』卷第八へ浄土宗宗典刊行会編『浄土宗全書』第一三卷（梶宝順 明治四三年一月）所収、六〇頁。

三二 『大江信方家地売券』（東寺百合文書）所収へ竹内理三編『鎌倉遺文』第四卷（東京堂出版 昭和四八年四月）所収、第二二九九文書 二五〇頁。

三三 『僧長賀家地売券』（東寺百合文書）所収へ竹内理三編『鎌倉遺文』第六卷（東京堂出版 昭和四九年四月）所収、第三八三七文書 一三〇頁。

三四 「尊性法親王書状」（山城真經寺所藏法華經裏文書）所収へ竹内理三編『鎌倉遺文』第七卷（東京堂出版 昭和四九年一〇月）所収、第四五二五文書 四八頁。

三五 吉田経俊『経俊卿記』へ『函書寮叢刊』『経俊卿記』（宮内庁書陵部 昭和四五年三月）所収、一六〇頁。

三六 『東巖安禅師行実』へ塙保己一編『統群書類従』第九輯上 伝部（統群書類従完成会 大正一四年三月）所収、三二三頁。

三七 『吾妻鏡』第二八へ黒板勝美編『国史大系』第三三卷（国史大系刊行会 昭和八年二月）所収、一一〇頁。

三八 良賀は同年六月に「当麻曼茶羅」を筆写しているが、その際は法印位にあった（史料二五）。この頃に活躍した陀磨派で法印位にあるものは彼の他に確認できず、土地を購入した陀磨法印も良賀と推定できる。

三九 蓮華王院三十三間堂の仏像制作など、複数の流派による共同制作は同時代において特異ではない。

四〇 太田亮編『姓氏家系大辞典』（角川出版 昭和三八年一月）。

四一 常石英明『書画骨董人名大辞典』（金園社 昭和五〇年四月）。

四二 齊藤彦麿『図画考』へ坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、二〇四頁。

四三 現在、高山寺に「宅磨」の裏書を伴う縦三七・八×横二〇・二センチの「春日大明神・住吉大明神像」が伝わっている。制作年代は室町時代・一五世紀と思われるが、俊賀の活動が裏書の伝承を支える前提であったのであろう（裏書や法量は下記図録による）。なお、この作品の存在は、明星大学准教授・山本陽子氏のご教示により知り得た。

・京都国立博物館編『高山寺展』（朝日新聞社 昭和五六年五月）。

四四 前掲註三。

四五 上原昭一『日本の美術』第九八号 室町彫刻（至文堂 昭和四九年七月）、三浦勝男「鎌倉の地名考（一八）——宅間谷——」『鎌倉』第六四号（平成二年一〇月）など。

四六 河井恒久他編『新編鎌倉志』卷之二へ蘆田伊人『大日本地誌大系』第一九卷 新編鎌倉志・鎌倉攬勝考（雄山閣 昭和四年八月）所収、四一頁。

四七 赤沢計真「上杉氏」『室町幕府守護職家事典』上卷（新人物往来社 昭和六三年四月）。

第二節 長賀論

一、はじめに

前節では、一三世紀以前の詫磨派に関する文献資料を整理・分析し、本稿の前提となる複数の情報を抽出した。本節では、この時代の具体的な詫磨派として長賀の作品を扱い、その絵画から窺える特徴を明らかにする。

詫磨長賀とは、一三世紀前半から後半に亘る長期の活動の形跡が認められる詫磨派である。系譜の上では良賀に連なり、良賀の弟子、あるいは子息と考えられる人物である。彼を検討対象とする理由は、第一に複数の作品が現存していること、第二に文献資料より事跡も辿りやすいこと、第三に一三世紀と一四世紀詫磨派の橋渡しの如き存在であるからである。長賀に関する文献資料の概要を再掲しよう。

- ① 寛喜元年（一二二九）、良賀より相伝した土地を売却する（『僧長賀地売券』^一）
- ② 天福元年（一二三三）以前、合戦絵の制作を行う（『尊性法親王書状』^二）。
- ③ 建長五年（一二五三）、法勝寺阿弥陀堂供養において賞を賜る（『経俊卿記』^三）。
- ④ 文永二年（一二六五）以前、正伝寺所蔵「兀庵普寧像」の制作を行う（賛文及び『東巖安禅師行実』^四）。

また、長賀筆として概ね異論を見ない作品は以下の通りである（本節における考察順）。

- ① 醍醐寺所蔵「不動明王画像」一幅（図一）
- ② フリア美術館所蔵「二童子像」二幅（図二、三）
- ③ 正伝寺所蔵「兀庵普寧像」一幅（図四）
- ④ 所在不明（徳川達道旧蔵）「一八羅漢図」二幅（図五、六）

以上の四点である（参考資料^二）。長賀の研究は作品と文献の双方が残されているにも関わらず少なく、解説を除くまとまった論考としては唯一田中一松氏^五が画技の優れた絵仏師であり、中国絵画を摂取した側面も有することが指摘されるに留まる。本節では長賀の

作品を順番に検証し、彼の美術史的な位置付けを明瞭にする。なお、④「一八羅漢図」は戦後間もなく田中一松氏により『国華』^六に紹介された後、所在が不明となっており、図版もコロタイプ版の全図のみしか入手できないことから、簡単に述べるに留める。

二、長賀の絵画について

(一) 醍醐寺所蔵「不動明王図像」

醍醐寺所蔵「不動明王図像」(図七)の法量は縦一七三・九×横九九・〇センチの紙本墨画である。現在は軸装となっているが、元来は折り畳まれて保存されていたと思われる、数条の直線状の折れが本紙に認められる。明治三五年(一九〇二)四月の醍醐寺所蔵紙本墨画密教図像三九点として重要文化財指定を受けた内の一点であるが、元来醍醐寺所蔵であったか否かは不明である^七。

本紙上部裏に作者と図像の典拠に関する銘文(図八)が認められる。表装により一部判読が困難であり、先行研究も参考しながら確認すると、以下の通りに読むことができる(図九)。

不動尊(以高雄曼茶羅本様模之。長賀法眼筆也)。

このように、長賀が描いた高雄曼茶羅様の不動明王図像と伝わっている。高雄曼茶羅とは、空海が制作指導に関わったとされる、平安時代・九世紀に制作された神護寺所蔵「両界曼茶羅」の別称であり、日本における密教根本の図像として重視された。その神護寺本中、胎藏界曼茶羅五大院に描かれた不動明王(図一〇)が、高雄曼茶羅様の不動の典拠である。高雄曼茶羅は、特に図像学研究が進んだ平安時代後期・一二世紀より盛んに転写され、幾つかの作品が現在に伝わっている^八。

醍醐寺本の不動明王(図一一)は画面に大きく描かれ、瑟瑟座上に結跏趺坐する。右手に利剣、左手には絹索を持ち、放射状光が描かれた頭光と迦楼羅炎光を負う。面相(図一二)を見たい。両目を見開き、上牙を下出させ、髪は直毛で左耳前から下に垂らされ、頂蓮を戴く。装飾品の形状に至るまで、高雄曼茶羅に忠実な図像の一本と位置付けられる^九。また、その慎重な作画意識は、頬の膨らみや、口辺の皺など(図一三)を訂正する筆写態度からも認められる^{一〇}。

以上のように、本図は高雄曼茶羅様に忠実であるのみならず、僅かな図様の訂正が多く為されていることから、確かな図像を参照しながら筆写されたものと思われる^{一一}。本図の線(図一四)はスムーズには引かれず、肥瘦が不安定に変化するものが多い。総じて肥瘦が小さく、十分に筆先がコントロールされた鎌倉時代の白描図像の描線(図一五)とは相違が大きい。それゆえ本図は、長賀筆作品が

後世忠実に転写された白描図像であると考えられる。本図の縁(図一六)に引かれた表装の一部を意図した界線と、画面中央を示す短い線の存在が注意を引く。これらは本図が高雄曼茶羅様不動明王像の本画を描く際に参考にしている中心線と思われる。色注などは無いが、制作が前提とされた粉本画像と看做し得る。通例の白描独尊像の法量は縦一メートルに満たない。しかし本図は本格的な絹本着色画のよう大きい(縦一七三・九センチ)ことも、それを裏付ける。以上、本図は高雄曼茶羅様に忠実な作品であり、長賀が本格的な画像の粉本として制作した画像の転写作品であると位置付ける。

前述した通り、醍醐寺本(以下、長賀が描いた祖本も含め「醍醐寺本」と称する)が制作当初より醍醐寺所蔵であったか否かは定かではない。しかしながら、醍醐寺への高雄曼茶羅様の盛んな流入と同寺における不動明王研究を重視すると、醍醐寺の環境下で制作されたことが頷ける。

醍醐寺への高雄曼茶羅様の流入については、柳澤孝氏^四の論考に詳しい。ここでは氏の研究に沿ってその概要を述べたい。高雄曼茶羅を写した初期の人物は事相家の兼意(一〇七二?)で、仁和寺に一時的に保管されていた高雄曼茶羅を転写した。兼意転写本(現存せず)は、一二世紀後半に高野山にて勝賢(一二三八〜九六)にさらに写された。この勝賢転写本が、現存する高雄曼茶羅画像の中で原本の形式を正確に留めているとされる長谷寺本(五大院不動明王は現存せず)である。勝賢は醍醐寺座主に就任していることから、勝賢転写本は、その弟子で、同じく座主となった成賢(一一六一〜一二三二)に伝えられた後、長谷寺に移ったのである。このように、鎌倉時代・一三世紀頃には、醍醐寺に高雄曼茶羅に忠実な白描画像が伝来したのである。一方、醍醐寺には、この時代に制作された高雄曼茶羅画像の残欠(五大院不動明王は現存せず)が伝来しており、さらに同時代に制作された、様々な図様の不動明王を収めた卷子本「不動明王図像」中に、忠実な高雄曼茶羅様の不動(図一七)が収録されている。この不動図像画巻は、勝賢、成賢所持本(現長谷寺本)の引用であることが指摘されており^{一五}、この時代の醍醐寺における高雄曼茶羅様筆写の盛行が窺える。長賀の高雄曼茶羅様不動もその範疇で捉えられる。

その一方、醍醐寺は図像を数多く伝える寺院の中でも、特に不動明王の豊富さに特筆される。例えば、著名な絵仏師や事相家の考案した図像に基づくものとして、良秀様(図一八)、鳥羽僧正様(図一九)、円心様(図二〇)、典拠不明で筆墨法も異色の信海筆様(図二一)など数多くの例をあげることができる。さらに、様々な図像を収録した卷子本「不動明王図像」も醍醐寺には伝来している。これらはいずれも鎌倉時代初期から中期にかけて制作されたものとされている^{一六}。従って、長賀の作品も醍醐寺における高雄曼茶羅様の尊重と盛んな不動明王研究を背景として制作されたかと判断して良からう。

以上、醍醐寺所蔵「不動明王図像」について検討を加えた。その結果、鎌倉時代・一三世紀に醍醐寺に施入された蓋然性の高い作品であることが主張し得た。翻って、詫磨派の脈絡の中で本図を捉えた時、流派における図様の継承も認められることが指摘できる。高

雄曼茶羅様の作品を詫磨派は他に残してはいないが、長賀が高雄曼茶羅様と接し得たことは、勝賀や俊賀など、長賀以前の絵仏師が真言密教寺院の中でも最高峰の位置にあった神護寺や東寺などにて活発な活動を行っていたことを前提とする。即ち、それら寺院に温存されてきた高雄曼茶羅や、それに類する貴重で規範的な図様に親しく接する性格を長賀も受け継いでいるのである。文献資料から読み取れる系譜のみならず、本図からも長賀がまさしく詫磨派の一員であることが窺えよう。

(二) フリア美術館所蔵「二童子像」

フリア美術館所蔵「二童子像」(図二二、二三)について検討を加えたい。二童子とは、不動明王に仕える矜羯羅こんがら、制吒迦童子せいたかのことである。フリア美術館本は不動明王を中尊とする三幅対を構成していたと思われるが、中尊不動明王の画幅は現在確認されていない。しかし、不動明王の絵師として著名な南北朝時代の臨濟僧である龍湫周沢(一三〇七〜八八)が、フリア美術館本と同図様の二童子を含む「不動明王二童子図」(図二四〜二六)を多数残していることから、現在見出せないフリア美術館本中尊の図様も、龍湫筆本、即ち醍醐寺所蔵「不動明王図像」の円心様不動(図二七)に近いと考えられる。本図の法量は、矜羯羅童子が縦一二六・六×横四一・二、制吒迦童子が縦一二五・八×横四二・四センチである。絹本着色で、双方とも一枚の面絹から成る。款記は認められないが、朱文方印「長賀」(図二八)が両幅に捺されている。制吒迦童子の唇の界線がやや強調されており、補筆の可能性があるが、大きく画趣を損なう後補部は認められず、保存状態は良い。両幅の法量、絹質はほぼ同一であり、その作風や印章より一具であることは確かである。

二童子の図像を確認したい。

矜羯羅童子(図二九)は、波の打ち寄せる海に浮かぶ岩座上に立ち、現在失われている中尊方向を上目に眺めながら、合掌する。髪(図三〇)は一部巻き毛で、花をあしらった頭飾、瓔珞、臂釧、腕釧など装身具を多く身に付ける。右脇下に独鈷杵を挟み込み、右手には綱索が掛けられている。着衣は、条帛と裳を着ける通例の形式である。制吒迦童子(図三一)も同じく波間に浮かぶ岩座上に立つ。中尊方向に体を向け、腰を屈め、左手で頬杖を付き、右手には棍棒を持つ。髪(図三二)は巻き毛で、頭頂には、三つの火焰宝珠を載せた頭飾を戴き、臂釧、腕釧、足飾を身に付ける。条帛は襷掛けにされず、首に巻かれ、下半身には膝までたくし上げられた裳を着ける。

以上、二童子の図像を確認した。ところで中尊となる不動明王には、図様を規定する儀軌が存在したが、二童子においては図様の制約は緩い。例えば、平安時代後期より普及する不動明王の儀軌である、真言密教僧の淳祐(八九〇〜九五三)が著した『要尊道場観』^{一七}中の二童子の記載を確認したい。

変作二童子給使行人。一名矜羯羅恭敬小心者。表随順正道者。二名制吒迦。難共語。悪性者。表不順違道者也。

以上のように、二童子の記述はその性格に限られ、図様は規定されていないことがわかる。無論、東寺所蔵「不動明王図像」など童子に関する細かな図様を指示する文章は存在するが、それらが普及し、童子の図様に明確な方向性を与えることは無かった。それ故に、矜羯羅／制多迦が造形化されるにあたり、上記『要尊道場観』の説く「随順正道」／「不順違動」を示す為に、肉身の色（白肉色／朱）や持物（蓮華／武器）、あるいは態度（合掌など恭順な態度／武器を構えるなど穏やかならざる態度）などが凡そ共通しているものの、細かな図様においては様々なバリエーションの童子が生まれることとなった。

しかし流布した図様も存在し、フリーア美術館本の二童子の図様は、龍湫周沢筆「不動明王二童子図」に採用されたことや、龍湫筆本より下る室町時代・一五世紀に描かれたと思われるバーク財団所蔵「制吒迦童子図」（図三三）も現存するなどの例が見られる。しかし、フリーア美術館本と同図様の先行作品は見出されておらず、二童子の図様の拘束性は不動明王に比して弱いことから、フリーア美術館本と同図様の先行例が見出せるならば、両者には何らかの共通項が存すると考え得る。その共通項とは、流派作者や制作を行わせた寺院である場合など様々であろうが、筆者は後者の可能性をより重視したい。即ち、フリーア美術館本に類する図様が特定の寺院で尊重されたと考えるのである。

醍醐寺に、フリーア美術館本と同じく鎌倉時代・一三世紀に制作された卷子本の「不動明王図像」が伝わっている。中野玄三氏¹⁹の指摘する通り、合掌し、左脇に独鈷杵を挟むフリーア美術館本矜羯羅童子（図三四）は図巻中の延円様（図三五）と、左手の形に相違があるもののフリーア美術館本制吒迦童子（図三六）は、図巻中の玄朝様（図三七）と同図様が近い。真言密教の図像集成である覚禅（一四三〜？）の著した『覚禅抄』などにも、以上比較したフリーア美術館本と醍醐寺所蔵「不動明王図像」と同図様の童子像は認められないことから、筆者はフリーア美術館本の図様が不動明王研究の盛んであった醍醐寺にて、鎌倉時代に考案されたと推察する。また、中野氏の論考に加えるならば、フリーア美術館本の矜羯羅童子の瓔珞の留め具（図三八）が外され、首から垂れ落ちる表現も、その典拠と思しきものを醍醐寺所蔵「不動明王図像」（図三九）に見出せる。明王は右手を胸前に屈している為に判然としないが、向かって左より垂れる瓔珞は途中で切れ、完全な環状ではない。現段階では、留め具を外して環状を崩した瓔珞を付ける例を見出しておらず、特異な表現の類似と言える。

さらに、フリーア美術館本と醍醐寺を結び付ける貴重な資料として、同じく中野玄三氏¹⁹が見出された「探幽縮図」中の童子（図四〇）をあげる。この童子は、「人形仏絵蚕図巻」に収められたもので、以下の注記が為されている。

(原文)

たいこの坊主ノ多也。
かんひノ由。

(書き下し文)

醍醐の坊主の絵なり。
顔輝の由。

醍醐寺僧が所持していたという縮図中の童子の図様は、フリーア美術館本と殆ど同一である。さらに、中尊不動明王を探幽が記録していないことも、フリーア美術館本の中尊が失われていることが反映されているようにであり、両者が同一作を示しているように思われる。縮図では、元時代の道釈人物画家、顔輝（生没年不詳）の筆と伝える一方、フリーア本に捺された長賀印の存在には触れられていないことから、フリーア美術館本と縮図所載本を同一作品と看做すにはなお慎重でなくてはならない。しかし少なくとも醍醐寺に、フリーア美術館本と同図様で二童子のみから構成されている作例が存在したことは確かであろう。不動明王図像卷子本や探幽縮図所載本の比較検討より、フリーア美術館本も醍醐寺という環境下で描かれたことが窺えるのである。

フリーア美術館本の画風を確認したい。

矜羯羅童子の面相（図四一）は墨線で形作られており、目鼻や皺の線なども同様に墨線で処理される。上脛や鼻腔、唇の合わせ目など部分的に墨が強く入れられることにより、より肉身が立体的に映るように描かれている。彩色は丁寧であり、唇の朱が部分的に淡くされる点や、目尻・目頭に僅かに群青が施される点など、長賀の細やかな配慮が見て取れる。頭髪は細い金泥線で引かれる点にも、彼の技量が発揮される。衣文線（図四二）は太い墨線で輪郭が引かれ、皺の線もほぼ同質の描線による。条帛や裳には色鮮やかな花文が施されており、本図の魅力の一つとなっている。童子は瓔珞など、様々な装身具を身に着けているが、いずれも墨による輪郭線を金泥線でなぞるように描かれている。金単色で塗り込めるより、さらに凹凸の明瞭な金属感を示すことに成功しており、頭髪の線と併せ、金泥が効果的に使用される。童子の立つ岩（図四三）には淡く緑青が掃かれ、皺が淡墨により入れられている。しかし、岩の立体感は充分表されておらず、同時代の延暦寺所蔵「不動三大童子五部使者像」（図四四）や大和文華館所蔵「笠置曼荼羅図」（図四五）などと通じる同時代における一般的な水墨画への理解が示されている。従って、水墨画との距離の近さを以って詫磨派の性格の一つとする従

来の陀磨派像は、少なくともフリア美術館本においては適用し難い。

制吨迦童子(図四六)も基本的には矜羯羅童子の画風に準じる。丁寧で技巧的な彩色法は制吨迦童子ではさらに顕著になり、肉身(図四七)の朱色が暈され、より立体感のある肉体表現在為されており、裳(図四八)の皺に朱が幾分強めに施され、衣が風にたなびきる様子が巧みに表されていることなどが見て取れる。さらに裳の花文が白色で縁取られる点など、顔料が効果的に使用され、立体的に、且つ華やかな表現が試みられている。以上より、長賀は優れた画技を有する絵仏師であり、金の用法に特徴のある技巧的な彩色に秀でていると言えよう。そして、その特徴は、一四世紀陀磨派にも継承されることになるのである。

一方、フリア美術館本の図様を醍醐寺と関連付けて述べたが、画風からもそれは窺える。それは制吨迦童子の裳に施された花文に見る、群青や緑青を主体とした花を白色顔料で縁取る、という彩色法である。この手法による文様は、同じく鎌倉時代・一三世紀に制作され、醍醐寺に所蔵される「渡海文殊図」(図四九)や、醍醐寺仏画の典型と評される「大日金輪像」(図五〇)の裳にも見られる。両者ともに形状こそ異なるものの、群青・緑青という寒色系顔料で花文が描かれ、その周囲に白色線が沿わされる点では同様である。従って、この彩色法が当時醍醐寺で盛行したことが窺われ、フリア美術館本もまた、その脈絡で捉え得るのである。

(三) 正伝寺所蔵「元庵普寧像」

正伝寺所蔵「元庵普寧像」(図五一)は、禅僧元庵普寧を像主とする頂相である。元庵(一一九七〜一二七六)は中国蜀の人で、無準師範(一一七八〜一二四九)に学んだ臨済宗楊岐派の僧である。文応元年(一二六〇)に元の侵攻を逃れ来日し、聖福寺、東福寺の後、建長寺第二世となり、規矩の整備を行った。彼の頂相が京都西賀茂に伽藍を構える臨済宗正伝寺に伝わっている。正伝寺は元庵の法嗣である東巖慧安(一二二五〜七七)が文永五年(一二六八)に開いた寺院である。正伝寺本は、中国絵画の技法を導入した流派として陀磨派を理解する論調の中で、重視されてきた²⁰。一方、正伝寺には他にも中国で描かれた元庵普寧の頂相が伝来しており、それら中国画を写して長賀が描いたと看做されている²¹。まずは本図の基礎データを提示したい。

正伝寺本の法量は縦一一・八×横四九・三センチの絹本着色画である。款記・印章は確認できない。着衣に剥落などが認められるものの、原状は維持されている。箱書や添付資料などは見当たらないが、正伝寺が元庵の法嗣である東巖を開山とする寺院であることから、制作当初より所蔵を変えることなく伝来したと判断して良い。頂相の通例の通り、画面上部に像主による以下の賛(図五二)が附されている。

生縁於西蜀、
非独遊日本。
十方国土中、
当頭俱坐断。
嗔、且緩々。

京城正伝寺住持東巖長老慧安御房求讚、信筆為書。前建長寺宋朝伝法兀庵叟。

この賛文が、東巖の行状記である『東巖安禪師行実』^{三三}にも以下の通り掲載されており、款記・印章を伴わない正伝寺本の作者が長賀であると判明する。

(原文)

兀庵既入洛、寄宿旅邸。師先遺書、…(中略)…、以法衣・頂相付師。其影、則崇公在日、命法印長嘉画数鋪之中最本也。即自讚曰、生縁於西蜀、非独遊日本、十方国土中、当頭俱坐断。

(書き下し文)

兀庵既に入洛し、旅邸に寄宿す。師(東巖慧安)先づ書を遺り、…(中略)…、(兀庵は)法衣・頂相を以て師に付す。其の影は、則ち崇公(北条時頼)在りし日、法印長嘉に命じて画かしむる数鋪の中の最本なり。即ち自讚に曰く、「西蜀に生縁あり、独り日本に遊ぶのみに非ず。十方国土の中、当頭に俱に坐断せん」と。

以上の通り、本書に「自讚」として記された「生縁於西蜀、非独遊日本、十方国土中、当頭俱坐断」が、現存する正伝寺本の賛文と一致するため、『東巖安禪師行実』の絵師長嘉が、当時活動していた詫磨長賀と同一視されている。しかし「兀庵普寧像」の作者を詫磨長賀と看做すには、二つの条件を満たす必要があることも付言したい。第一に、同一賛文の像が他には描かれていない点、第二に、当該期に「ちようが」あるいは「ちようか」と名乗る絵師が詫磨長賀の他に存在しない点である。両者とも、現段階ではそれを確

かめることは難しい。しかし、筆者も「兀庵普寧像」を、反証となる事項が見当たらないという消極的な理由ながら、詫磨長賀筆と考える。この賛文については後述する。

図様を確認したい。正伝寺本は一般的な頂相の構成が採られている。即ち、画面に大きく曲象に座す像主が描かれ、その上部に像主による賛が附されるといふ形式である。兀庵は向かって右に体を向け、右手には弘子を持ち、左手は膝に下るす姿勢が取られる。豪華な袈裟をまとい、曲象の脇には杖柱が立て掛けられる。

画風を確認したい。面相(図五三)は淡い朱線で描き起こされ、目鼻や皺などの造作も同じく柔らかな朱線で形作られる。眼の落ち窪んでいる様子が巧みに表されており、像主が高齢であることが示されるときも、体表には染みなどは描かれず、ある程度の理想化が行われていることも通例の頂相と同様である。手(図五四)は体の大きさに比して小さく、特に右手は陰影なども施されず平板な印象を受ける。さらに衣の皺も不自然に入れられており、原本となる兀庵像を長賀が転写したことが窺える。一方、着衣の文様は緻密に仕上げられ、特に金泥で描かれた葡萄文(図五五)や座具の縁取り(図五六)の鮮やかさが目に映る。正伝寺に所蔵される、制作年代の凡そ等しい別本の靖庵筆「兀庵普寧像」(図五七)では、淡墨で衣が仕上げられており、フリー美術館本と併せて彩色に対する長賀の高い意識を反映しているであろうか。ここから認められる長賀像は、中国肖像画の眼目とする実人的で細密な面相描写を求めつつも、フリー美術館本に認められる如くの、効果的な金の使用に特徴のある技巧的な賦彩を併用する絵仏師である。伝統的な仏画主題のフリー美術館本と新来の禅宗頂相画の正伝寺本という、性格を異にする両者に共通する彩色の意識は、長賀の一つの特徴であろう。長賀は自らの画技に基づきながら、幅広い画題に対応し得る応用力の高い絵仏師であったのである。

一方、正伝寺本が中国肖像画を良く学んだ表現を採ることもまた、軽視できない。これら中国画に由来する技法は、詫磨派における絵画学習の中で身に付けたられたと思われる。長賀に遡る詫磨派の俊賀は、高山寺周辺にて「唐本」に親しく接していたのである^{二三}。

嘉禄元年(一二二五)七月十四日、賓頭盧尊者自本堂奉移安羅漢堂畢。絵像十六羅漢^{一編二体合八鋪。俊賀法橋写唐本施入之。}、同十五日安置之。

この俊賀が参照した「唐本」が中国画か、それとも中国画技法が用いられた絵画かの判別は難しい。しかしそのいずれにせよ、俊賀が中国画由来の技法を身に付けていたことは確かであろう。俊賀に摂取され、温存された中国画を源流とする画風が、後世の長賀にも受け継がれ、正伝寺本に結実したと考える。従って、正伝寺本における中国肖像画技法の使用も、詫磨派の伝統から説明できるのである。一三世紀前半に活躍した俊賀の特徴を、同世紀中頃から後半にかけて活動した長賀の中に見出せることを勘案するならば、詫磨派は継承性の強い流派であることが再確認できる。単純に勝賀、俊賀、良賀、長賀など、「賀」字を同じく冠するのみではないのである。

なお、本稿では所在が不明であり、鮮明な図版も掲載されていないことから敢えて詳述を避けるが、一幅に九人が描かれ、双幅から成る「一八羅漢図」(図五八、五九)も長賀の作に数えられる。この図は、時代は下るが中国・元時代の鹿王院本(図六〇、六一)などと全く同図様であることから、長賀は中国画、あるいはその模本を写し、「一八羅漢図」を描いたと考える。従って、俊賀と長賀双方とも「写唐本」の羅漢図を手掛けていることになり、両者の制作姿勢の類似を慮ることができる。

正伝寺本の考察に戻りたい。同本は、中国僧兀庵が描かれていること、当時新来の宗派禅宗の画題であること、中国肖像画の技法の影響が認められることから、詫磨派と禅宗の接触を示す好例として捉えられてきた。しかし、文献と賛文を読む限り、再考の余地がある。

改めて『東巖安禅師行実』^{三四}を確認したい(再掲)。

(原文)

兀庵既入洛、寄宿旅邸。師先遺書、…(中略)…、以法衣・頂相付師。其影、則崇公在日、命法印長嘉画数鋪之中最本也。即自讚曰、生縁於西蜀、非独遊日本、十方国土中、当頭俱坐断。

(書き下し文)

兀庵既に入洛し、旅邸に寄宿す。師(東巖慧安)先づ書を遺り、…(中略)…、(兀庵は)法衣・頂相を以て師に付す。其の影は、則ち崇公(北条時頼)在りし日、法印長嘉に命じて画かしむる数鋪の中の最本なり。即ち自讚に曰く、「西蜀に生縁あり、独り日本に遊ぶのみに非ず。十方国土の中、当頭に俱に坐断せん」と。

正伝寺本は時頼の命による作で、時頼と長賀、あるいは執権北条氏と詫磨派の関係を物語るが、長賀が直接禅宗、あるいは兀庵普寧と接しているわけではないのである。先行研究では整理されてこなかった部分であるため、今一度画賛と資料を眺め、正伝寺本の制作の前後を把握したい。

通常、頂相の像主が描かれた年代と着賛年代に大きな隔たりが無く、年代差がある場合は賛が後に附されている例が多い。まず絵画の制作年代であるが、「崇公在日」(崇公在りし日)、時頼在世中に描かれた作であり、時頼が没する弘長三年(一二六三)を下限と

する。また、元庵は文応元年（一二六〇）に来日していることから、像主の作画年代は文応元年（一二六〇）から弘長三年（一二六三）の間に限定される。元庵は来日の折、博多聖福寺にあったが、時頼の請を受け鎌倉建長寺二世に就任したことなどを勘案すると、作画当時鎌倉の地に元庵はあった可能性が高い。しかしながら、長賀が鎌倉に赴き、正伝寺本を描いたと判断するのは早計である。前節で述べた通り、詫磨派は幕府の意向を受け鎌倉に下向し、制作に従事することもあつたが、長賀に関する文献資料と作品を見る限り、鎌倉で制作を行った形跡は認められないのである。且つ「命法印長嘉画数鋪之中最本也」（法印長嘉に命じて画かしむる数鋪の中の最本なり）とあるように、長賀は複数の元庵像を手掛けていることから、その制作は長期に亘る。しかし、正伝寺本制作の下限をさらに下る文永三年（一二六六）まで記された北条得宗家側からの記述を為す幕府の歴史書『吾妻鏡』に、長賀が鎌倉に参向した記述を見出せないこと自体も、正伝寺本が京都で描かれたことを確かにする。仮に長賀が鎌倉にて制作にあたったならば、その最大のメリットは元庵自身を目にすることができることであろう。しかし、正伝寺本はその画風より、原本を転写した作品であることが指摘できるのである。従つて、長賀は確かな原本を参照しながら、自身の在所である京都にて時頼の命を受けて制作に携わつたと考える方が妥当である。

一方、着賛年代は、「以法衣・頂相付師」（法衣・頂相を以て師に付す）と『行実』にあるため、文永二年（一二六五）の元庵帰国以前に限定されることが多い^{二五}。しかし、現存する絵画の賛文を重視するならば、その説は退けざるを得ない。元庵は賛文を「京城正伝寺住持東巖長老慧安御房」の求めに応じて附与した。正伝寺が東巖に開かれるのは元庵帰国後の文永五年（一二六八）であることから、日本の東巖から中国に帰国した元庵に正伝寺本が送られ、賛を得て返送されたと考えられる。元庵は至元一三年（一二七六）に中国で没しており、賛文末尾を根拠にするならば、文永五年（一二六八）の正伝寺開創以降、至元一三年（一二七六）の元庵没までが着賛年代と看做し得る。咸淳六年（一二七〇）に元庵が東巖に宛てた奈良国立博物館所蔵の尺牘（手紙）より、東巖の弟子が両者の間を往還していたことが判明する。従つて、頂相を東巖の弟子が携えていたと考えることも、荒唐無稽ではなからう^{二六}。いずれにせよ、長賀は元庵本人と接して絵画を描いているとは判断できず、且つ絵画の制作年代（西暦一二六〇～六三年）と着賛年代（西暦一二六八～七六年）には差が認められ、長賀と元庵の親しい接触の可能性は小さいと判断せざるを得ない。即ち、従来指摘されるように、正伝寺本の制作を以つて詫磨派と禅宗との関係を説くのは早計である。

では果たして、真言密教寺院と深く関わってきた詫磨派が禅宗の頂相を描く背景はどのようなものであつたであろうか。一つには、北条氏と醍醐寺の関係から考え得る。北条氏は禅宗のみならず旧仏教勢力など幅広い宗教勢力と接触を有していた^{二七}。殊に醍醐寺は祈祷（仏画が必要となり、絵仏師が活動）を通じて密に連絡を取つており^{二八}、さらに長賀の「不動明王図像」や「二童子像」の分析より醍醐寺は詫磨派の活動拠点の一つと考えられるのである。時頼が、自らが尊崇する元庵普寧の頂相を描かせるに際して、醍醐寺と関係

があり、この当時法印位にあった詫磨派の長である長賀が起用された可能性を重視する。さらに、詫磨派に脈々と受け継がれてきた、鎌倉幕府中枢に関わる制作活動を行う伝統も長賀に受け継がれていると言え、詫磨派は継承性の強い流派であることが再確認できる。即ち、醍醐寺、あるいは鎌倉幕府を軸に正伝寺本の制作背景を考える方が、従来説かれる突発的な禅宗との関係に帰着させるより自然と結論付ける。

以上迂遠になったが、正伝寺本は詫磨俊賀の絵画の伝統に沿うと理解でき、フリー美術館本との造詣意識の近さも感じられる作と判断できることを述べた。さらに本図の制作に際しても禅宗との関係に重きを置いて理解するよりは、詫磨派が密接に関わってきた密教大寺院や鎌倉幕府を機軸に考える方が説得的である。従って、正伝寺本には画風と制作背景の双方において、詫磨派の色彩が鮮明に顕れているのである。

三、 結語―本章の総括に代えて

本章では、鎌倉時代・一三世紀以前の詫磨派の動向に関して、第一節で文献資料、第二節では長賀の絵画に焦点をあて、追究を行った。第一節では、名乗りの上で為遠ら「為」字から、勝賀ら「賀」字の継承へ移り変わっていること、幕府及び宮廷関係との接触を豊富に有し、有力寺院との結び付きを徐々に強める傾向にあったこと、文覚や浄覚を中心とした僧侶が絵画制作の機縁となっており、詫磨派工房は洛中にて数回移動している可能性があり、その移動は詫磨派に接触した勢力に規定されること、そして詫磨派は洛中と関東にて積極的な制作活動を行ってきたが、関東には定着していないことなどを指摘した。本節では、長賀の作品分析より、醍醐寺と関係を密に有していたこと、制作活動の基盤や中国画との距離など諸点にて長賀以前の詫磨派の性格を色濃く継承していることを指摘した。これらより、単純な「為」、「賀」字の継承のみならず、安定した継承性の強い流派と、詫磨派像の大枠を具体的に構築することが可能となった。この性格は、一四世紀詫磨派の動向を少なからず規定することになったのである。第二章では、本章での分析に基づきながら、一四世紀における詫磨派の動向に焦点を当てる。

【註釈】

- 一 「僧長賀家地売券（『東寺百合文書』所収）」△竹内理三編『鎌倉遺文』第六卷（東京堂出版 昭和四九年四月）所収、第三八三七文書 一三〇頁V。
- 二 「尊性法親王書状（『山城真經寺所藏法華經裏文書』所収）」△竹内理三編『鎌倉遺文』第七卷（東京堂出版 昭和四九年一〇月）所収、第四五二五文書 四八頁V。この「合戦絵」が「松浦宮物語絵巻」中の唐土での合戦場面を示し、且つ泉湧寺俊仍（一一六六〜一二二七）に従い長賀が中国に渡った可能性を久保田孝夫氏が指摘されている。場所を唐土とし、入宋についても触れる姿勢は、現在において中国と詫磨派の関係が論者によって様々に拡大解釈されることを端的に示している。
- ・ 久保田孝夫「松浦宮物語絵巻と真經寺文書」『大阪成蹊女子短期大学研究紀要』第三五号（平成九年一〇月）。
- 三 吉田経俊『経俊卿記』△図書寮叢刊『経俊卿記』（宮内庁書陵部 昭和四五年三月）所収、一六〇頁V。
- 四 『東巖安禅師行実』△塙保己一編『続群書類従』第九輯上 伝部（続群書類従完成会 大正一四年三月）所収、三一三頁V。
- 五 田中一松「長賀筆 十六羅漢図」『国華』第六八三号（昭和二四年二月）、同「長賀作品の一考察―矜羯羅制吒迦童子の解説に因んで」『美術史』第四四号（昭和三七年三月）。
- 六 前掲註五。
- 七 川村知行「白描図像の伝来と指定」『醍醐寺大観』第二卷（岩波書店 平成一四年五月）。
- 八 鎌倉時代に描かれた石山寺所蔵「不動明王二童子像」や園城寺所蔵「不動明王二童子像」などがあげられる。
- 九 高雄曼茶羅の不動明王の頂蓮は現状では確認が困難であるが、下記文献所収の特殊撮影による写真を参照すると、描かれていることがわかる。
- ・ 美術研究所報告『高雄曼茶羅の研究』（吉川弘文館 昭和四二年）。
- 一〇 本図のように、白色、褐色顔料で描線が修正された白描図像として、醍醐寺所蔵・信海筆「不動明王図像」がある。
- 一一 錦織亮介氏は、本図は油紙による透写制作と述べられている。しかし筆者が実見したところ、画面に油による変色箇所が見当たらず、剥落部分にもその染み込みは認められなかった。
- ・ 錦織亮介「図像と鏡像―線だけの尊像表現」『日本美術全集』第七卷 曼茶羅と来迎図 平安の絵画・工芸一（講談社 平成三年六月）。
- 一二 その逆に、本画を写した図像が醍醐寺本であることも考えられる。南北朝時代に不動明王像を多く手掛けた龍湫周沢（一一三〇〜七八八）は、長賀様を採用していたことが指摘されている。この場合、長賀筆作品を基にしたというよりは、長賀様で括ることのできる図像が、時代の降下に伴い流布したことを示すと思われるが、本図の原図案の性格を考える上でも興味深い。
- ・ 内田啓一「龍湫周沢の不動明王摺仏」『仏教芸術』第二二〇号（平成七年五月）。
- 一三 醍醐寺所蔵の白描図像としては、深賢筆様（縦一一六・五センチ）、信海筆本（縦一一三・一センチ）がその法量より、本格的画像制作の粉本であるとの可能性が指摘されている。
- ・ 濱田隆『日本の美術』第五五号 図像（至文堂 昭和四五年一二月）。

- 二四 柳澤孝「高雄曼荼羅の白描本」『高雄曼荼羅の研究』（吉川弘文館 昭和四二年）。
- 二五 『醍醐寺大観』第二卷（岩波書店 平成一四年五月）、川村知行氏の解説。
- 二六 前掲註一五。
- 二七 淳祐『要尊道場観』△高楠順次郎都監『大正新脩大藏経』第七八卷 続諸宗部九（昭和七年一月）所収、四四頁V。
- 二八 京都国立博物館編『画像 不動明王』（同朋舎 昭和五六年五月）、中野玄三氏の解説。
- 二九 前掲註一八。
- 三〇 金沢弘『日本の美術』第六九号 初期水墨画（至文堂 昭和四七年二月）など。
- 三一 濱田隆『日本の美術』第二〇六号 鎌倉絵画（至文堂 昭和五八年七月）など。
- 三二 前掲註四。
- 三三 『高山寺縁起』△高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料第一』（東京大学出版会 昭和四六年三月）所収、六三九、四〇頁V。
- 三四 前掲註四。
- 三五 奈良国立博物館編集・発行『鎌倉仏教』（平成五年四月）、梶谷亮治氏の解説など。
- 三六 尤も『行実』によると、東巖は「法衣」と「頂相」を兀庵より得ており、それは印可を与えていることと同義であろう。その頂相に兀庵の賛が附されず、後賛前提の画像であったと看做すことも幾分不自然である。従って、文献（『行実』）と絵画（正伝寺本）のいずれを重視するかにより見解も分かれる。この問題は、『行実』所収の作品が、正伝寺本と同一か否かに帰着する。
- 三七 市川浩史「北条時頼の祈祷」『季刊 日本思想史』第五八号（平成一三年四月）。
- 三八 伊藤清郎「中世醍醐寺と公家・武家―祈祷と政治―」『中世の政治と宗教』（吉川弘文館 平成六年八月）。

補論 良詮論―流派比定の方法論

一、はじめに

一四世紀陀磨派論を展開するに先立ち、流派比定の方法論を、良詮（良全）の作品を基に論じる。一四世紀陀磨派の絵画の例は乏しく、栄賀ら幾人かの絵仏師を除くと、陀磨派筆と確証が得られる作品は少ない。それゆえに本稿では従来陀磨派の枠内で捉えられていない作品を、同派の脈絡内で再考する作業を進めるが、その前提として流派比定の方法論を述べることを目的とする。

一四世紀に登場する多くの絵仏師の中でも、特に良詮について論じる理由は、第一に彼の筆と明確となる作品が多く現存し、第二に比較的活躍年代と制作環境が明確だからである。そして第三に、陀磨栄賀と画題や技法の上で共通する作を多く手掛けているからである。

この時代の絵仏師としては珍しく、以下の通り落款を有する多数の作品を良詮は現在に残している（画題五〇音順。括弧内は落款。参考資料三）。

- ① 正木美術館所蔵「騎獅文殊図」（墨書「浮萍散人良詮作」）一幅（図一）
- ② 神奈川県立歴史博物館所蔵「釈迦三尊図」（金泥「良全筆」）一幅（図二）
- ③ 清荒神清澄寺所蔵「釈迦三尊図」（釈迦・金泥「海西人良全筆」、文殊・墨書「良全筆」、普賢・墨書「良全作」）三幅（図三〜五）
- ④ 建仁寺所蔵「一六羅漢図」（墨書「良詮筆」）一六幅（但し、内二幅は江戸期の補作）（図六）
- ⑤ 個人蔵「白鷺図」（印章「良全作」）一幅（図七）
- ⑥ 東京国立博物館所蔵「如意輪観音図」（金泥「海西人良全筆」）一幅（図八）
- ⑦ 妙興寺所蔵「白衣観音図」（墨書「良全筆」）一幅（図九）
- ⑧ 本覚寺所蔵「仏涅槃図」（金泥「海西人良詮之筆」品番 第三二月 日）一幅（図一〇）

これらの他、無款のフリア美術館所蔵「一六羅漢図」など、彼の筆と有力視されている作も幾つか見出されており、当該期に活発な活動を行った絵仏師の一人である。以下、良詮筆とされる作品の幾つかに焦点をあて、本稿において筆者が採用する流派比定の方法論を述べることにしたい。

二、 良詮研究の前提

良詮研究を行う上での前提を、先行研究を交えながら確認する。(一) 賛文及び活躍年代、(二) 国籍、(三) 活動基盤、(四) 文献資料、(五) 画風に関する先行研究、の五つに区分する。

(一) 賛文及び活躍年代

まず、作品の賛文から確認する。第一に妙興寺所蔵「白衣観音図」、第二に正木美術館所蔵「騎獅文殊図」である。前者(図一)から見てみよう。

徧界不曾蔵、

正面自呈露。

具足神通力、

能除諸有苦。

普明照世間、

如日虚空住。

乾峯拝賛。

「白衣観音図」には以上の着賛が為されている。賛文第一句「徧(遍)界不曾蔵」(徧界に曾つて蔵れず)は、中国で一〇世紀に編まれた燈史(禅宗の歴史書)である『祖堂集』巻第六などに収録され、曹洞宗の開祖、道元(一一〇〇〜一五三)の著した『正法眼蔵』にも掲載されている語であり、禅宗で広く親しまれていた言葉である。第二句「正面自呈露」(正面を自ずから呈露す)の出典は不明であるが、第一句と意味内容の上で連なっている。第三句から結句までは、『観音経』(『妙法蓮華経』観世音菩薩普門品偈)が忠実に引用され、僅かに第四句「能除諸有苦」の出典と思しき箇所が、『観音経』では「能滅諸有苦」と表記される程度の相違である。しかし、その順番は必ずしも『観音経』と対応せず、仮に同経に従って賛文を配列するならば、第四、六、三、五句の順となる。基本的に本賛文は、描かれた白衣観音の功德を記したもので、着賛者や観者らの個性が明瞭に示されているとは言い難い。

賛者の乾峯(一一八五〜一三六一)は諱を土曇といい、博多に生まれた臨濟僧である。博多承天寺の南山土雲(一一五四〜一三三五)に学び、建武四年(一三三七)に東福寺、貞和三年(一三四七)に南禅寺に上った。「白衣観音図」には、年紀や干支、あるいは乾峯の

立場などは記されていないが、良詮の活躍年代の下限が乾峯の没した康安元年（一三六一）年以前であることは判明する。

次に「騎獅文殊図」の賛文（図一二）である。

七仏之師下五台、

金毛獅子驚腰騎、

癡人掌内智珠現、

暗地遠生按劍疑、

南禅乾峰拝賛、

この賛文の意味を太田孝彦氏は『禅林画賛』^三にて、「過去七仏の師である文殊菩薩は、その住処の五台山（清涼山）に下って、金毛の獅子の腰にドッカとまたがっている。愚かものたなごころにこそ智恵の宝珠は現れるものだ。さればこそ、文殊が剣のつかに手をかけて釈迦に迫ったという話が、なんとなく疑わしく思われる」（抜粋）と述べられている。それに対して芳澤勝弘氏^四は、「七仏の師である文殊が五台山に下りて、どっかりと獅子に騎って現われ、掌に智慧の宝珠を持って示しても、愚かな者はその光を見ても怪しむばかりで、かえって疑いを生じ、剣を振り上げることであろう」（抜粋）という意味に解釈すべきと反論されている。筆者はこの双方のどちらに賛同すべきか、あるいは第三の見解を呈すべきかの判断材料を持たないが、ここでは前述した「白衣観音図」と同じく、あくまで描かれた尊像と密接な関連を有する賛文であることを確認したい。賛者は同じく乾峯土曇で、南禅寺に住した貞和三年（一三四七）以降の作画と判断できる。

以上、「白衣観音図」、「騎獅文殊図」の賛文を確認した。いずれも乾峯土曇の賛を伴い、良詮が乾峯、あるいは乾峯の住した寺院周辺にて盛んな制作活動に携わったことが明らかとなる。一方、賛文ではないが、良詮の活躍年代を考える上で欠かせない作が、赤澤英二氏^五が『国華』誌上に報告された本覚寺所蔵「仏涅槃図」である。この作品には金泥で「海西人良詮之筆」^{嘉永三年二月一日}（図一三）と記されていることから、嘉暦三年（一三三二）という制作年代が判明する。従って、現存する良詮の款記を伴う例からその活躍年代を推定するならば、一四世紀前半から中頃にかけて活動を行った絵仏師と判断できる。

（二）国籍

良詮の国籍に関しては、以上の款記「海西」の意味と作風の解釈により、現在までに様々な議論されてきた。「海西」には様々な用

例六があり、日本在住の中国人が自らのことを「海西」、その逆に中国に渡った日本人のことを「海東」と称する例があることから、良詮を中国人とする説がある。例えば、幕府御絵番掛であつた朝岡興禎（一八〇〇〜五六）の『古画備考』巻第八七には以下の通り記されている。

（原文）

一、海西人良全或作寧一山ノ賛アリト。之ヲ画史ニ出ル、宗然ノコトトスルハ誤也。考フルニ、中国ヨリ来朝ノ人ハ、海西ト云、我邦ヨリ入唐セシモノハ、海東ト称スルコト也。又良全作トアル作ノ字、唐山ノ書法也。寧一山ト同ク、来化シタル人ナルカ。彩画ハ顔輝ニ似、墨画ハ牧溪ニ似タルト、画史ニ見ユ。

（書き下し文）

一、海西人良全（或いは詮に作る）。「寧一山の賛あり」と。之を『画史』に出る、宗然のこととするは誤りなり。考うるに、中国より来朝の人は、「海西」と云い、我が邦より入唐せしものは、「海東」と称することなり。又「良全作」とある「作」の字、唐山の書法なり。寧一山と同じく、来化したる人なるか。彩画は顔輝に似、墨画は牧溪に似たると、『画史』に見ゆ。

一方、日本にて九州地方を「海西」と称する例があることから日本の九州出身とし、絵画も日本人の画風と判断する説が主流である。「海西」と記すのは、乾峯土曇の出身が九州博多であり、良詮も何らかの縁で乾峯周辺と接触し、「海西」九州から洛中に従つた故であるとする。しかし中には中国東北部（旧満州地域）女真族の出身であるという説も発表されており、未だに漠然としていることは、文献資料の不足という弱点を抱えた中世の絵師ゆえであろう。筆者も良詮筆と伝わる幾つかの絵画を実見した結果、現在主流である日本人説の立場を採りたい。「海西」という表記も、一つには造像界で盛んであつた自らの名乗りの肩書きを重視していたという点で一四世紀的である判断可能で、また一つには九州を遠く離れた良詮自身が自らの出自に何らかの思い入れを託していることによるのかも知れない。なお中国人説も完全には否定できないことも併せて指摘する。絵画（絵師）の国籍の上では、日本の鎌倉、南北朝時代の作か、中国の南宋、元時代の作か判別が難しい作が多く現在に伝わっていることは周知の通りであり、井手誠之輔氏^二が揺れる状況を報告されている通り、明確な区分が難しい例が残されているのである。

(三) 活動基盤

良詮は東福寺周辺で活動を行ったと看做されている^{二二}。その根拠は幾つかあるが、概ね以下の通りである。第一に、東福寺に上った乾峯士曇の着賛画が良詮に残されていること、第二に、建仁寺所蔵「一六羅漢図」にそれぞれ金泥で「東福寺常住」(図一四)と記されており、かつ、貞和四年(一一三四年)九月に、東福寺にて乾峯士曇ら多数の結縁を得て勸進された「一六羅漢図」^{二三}がこの建仁寺本を指す可能性があること、第三に、款記が記されていないものの、良詮筆として有力視されているフリア美術館所蔵「一六羅漢図」(図一五)が、東福寺の塔頭の三聖寺(廃寺)旧蔵であること、第四に、清荒神清澄寺所蔵「釈迦三尊図」(図一六)の図様が東福寺所蔵の元画「釈迦三尊図」(図一九)に近いこと、第五に、本覚寺所蔵「仏涅槃図」や妙興寺所蔵「白衣観音図」(図二二)のように、後年の東福寺の画僧、明兆(一一三五—一四三二)の絵画(図二三)の図様の源流と思しき作品を残していること、などである。

『東福寺文書』や『東福寺誌』をはじめとする大部の東福寺関係資料中に、良詮の名前を管見のところ確認できないため、東福寺での彼の立場も不透明であり、明兆のように画事以外の寺務に携わる姿^{二四}も見えない。一四世紀の文献資料中に、良詮、あるいは良全の名は度々登場する^{二五}が、本稿で扱う人物と関連があるようには、現段階では考えにくい。従って、良詮と東福寺を結び付ける直接的な要素は、実のところ見出されていない。例えば、第二の根拠としてあげた建仁寺本への「東福寺常住」の書き入れも、それが制作当初に遡るか否かは不明なのである。しかし、以上の状況証拠から、筆者も現在通説となっている、乾峯士曇との関係を基に、東福寺を中心に積極的な活動を行った人物と良詮を看做したい。

なお、詫磨栄賀や明兆と異なり、良詮筆という伝承を伴った絵画の例は意外に少ない。例えば寛政四年(一七九二)に柴野栗山(一七三六—一八七)、住吉広行(一七五四—一八一)によって記された、京都、奈良を中心とした寺社所蔵の什宝目録『寺社宝物展覧目録』^{二六}には、東福寺什物も報告されるが、多数の明兆の作画例が載せられているものの、良詮の名を見ない。また、近代の目録と思しき『京都通天大本山東福寺宝物録』^{二七}も同様である。「住吉家鑑定控」^{二八}、「狩野安信添状留帳」^{二九}、「狩野高信添状代附外題控」^{三〇}、「奈須永丹御添状控」^{三一}などの鑑定控にも良詮筆という判断が為された絵画の存在を確認できない。大正一二年(一九二三)の関東大震災で焼失した美術品を相見香雨が聞き書きし編纂、昭和八年(一九三三)に発行された『罹災美術品目録』^{三二}にも多数の明兆画と幾つかの可翁画が認められるが、良詮の作は報告されていない。後述する通り、可翁と良詮が長らく混同されていた結果、可翁画中に良詮画も包括される傾向にあったのであろう。僅かに、「探幽縮図」中の万治元年(一六五八)頃から記された「佛像祖師画冊」に、「テイニテ書付アリ。海西人良詮之作。井上筑後殿内、此月廿日来。(可翁)(方印)」と記される琵琶を弾く弁才天(図二四)^{三三}が目を引き、やはり可翁の名前とセットになっていることに注意したい。いずれも現存作品が多い栄賀・明兆と良詮にて、伝承作品の多少という点で差があるのも興味深い。

(四) 文献資料

一四世紀の絵仏師の例に漏れず、良詮に関する明確な同時代資料は未だ発見されていない。最初期のまとまった言及は狩野山雪（一五八九〜一六五一）・永納（二六三一〜九九七）父子が著し、元禄四年（一六九二）に刊行された『本朝画史』^{三四}に記される。

(原文 『本朝画史』第三所収)

僧可翁 称宗然、号良全。南浦紹明之弟子而虚堂法孫也。每画多有釈寧一山之賛。題名曰、海西人良全作^{或作}。観夫人物仏仙、伝彩学顔輝、墨画学牧溪、精極骨法。故墨画而无印者、世人誤為牧溪之所画也。

(書き下し文)

僧可翁 宗然と称し、良全と号す。南浦紹明の弟子にして虚堂の法孫なり。画の毎に多く釈寧一山の賛有り。題名に曰く、「海西人良全作（或いは詮に作る）」と。夫の人物仏仙を觀るに、「彩は顔輝に学び、墨画は牧溪に学び、精しく骨法を極むる」と伝う。故に墨画にして印の無き者は、世人誤りて牧溪の画く所と為すなり。

(原文 『本朝画史』卷第五所収)

良全法印 能画。偶与可翁同諱。然其人異時、其筆法亦別也。本国寺什物中有羅漢三十二幅。画後記曰、正平七年壬辰三月七日画工良全筆。蓋正平者南朝後村上帝之年号也。然則和州人乎。

(書き下し文)

良全法印 画を能くす。偶可翁と諱を同じうす。然れども其の人時を異にし、其の筆法も亦別なり。本国寺の什物中に羅漢三十二幅有り。画の後に記して曰く、「正平七年壬辰（一三五二）三月七日画工良全筆」と。蓋し正平とは南朝後村上帝の年号なり。然らば則ち和州の人か。

前者は可翁宗然の号が良全であると指摘し、一山一寧（一一四七〜一三二七）の着賛画像の多さを伝えている。後者では良詮と可

翁は偶然諱が同じで、時代筆法とも異なる人物であるとし、本国寺（洛中の日蓮宗本圀寺か）に一六羅漢二組と思しき三二幅の羅漢図の存在が触れられている。また、正平という南朝年号（北朝年号では観応、文和）が使用されていることから、当時南朝の本拠地の一つであった大阪の人と伝えているが、正平七年（一三五二）三月の前月、閏二月までは形式的に北朝が南朝に降伏し、年号も統一されていた（正平一統）ことの余波とも考えられ、年号のみでは判断が難しい。

以上の通り、良詮に関する交錯した情報を『本朝画史』は掲載しているが、編纂に際して情報源を異にする複数の伝承が組み合わせられる傾向があり、それゆえ齟齬をきたした情報が一書にまとめられることとなったのであろう。『本朝画史』は、後世の画史画論の一つの規範として機能したゆえ、この混乱した状況も再生産された。また可翁という人物も、高僧可翁宗然にあてる説もある一方で、「可翁」印と「仁賀」印が並捺されていることから、可翁仁賀、即ち「賀」字を継承する詫磨派の一員とする説もある。それに良詮（良詮、良全別人論もある）も混ざり、伝承が複雑化している。その様相は明兆前後の禅宗画家にも焦点をあてた画期的な展覧会の図録『禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―』^{二六}所収の「画論・画史資料集」を参照すると明らかである。本稿では煩雑を避けるため、『古画備考』巻第八二七のみを取り上げ、『本朝画史』の記述が後世に影響したことを確認したい。

（原文）

僧可翁 称宗然、号良全^{或作良詮}。多画釈迦、有一山之贊。人物仙仏、伝彩学顔輝、墨画学牧溪、精極骨。故墨画而無印者、世人誤為牧溪之所画也^{画史}。

（書き下し文）

僧可翁 宗然と称し、良全（或いは詮に作る）と号す。多く釈迦を画き、一山の贊有り。人物仙仏、彩は顔輝に学び、墨画は牧溪に学び、精しく骨（法）を極む。故に墨画にして印の無き者は、世人誤りて牧溪の画く所と為すなり。へ『画史』へ。

また一方で、『本朝画史』の記述に対する疑念も載せられている^{二八}。

（原文）

可翁は、良全又良詮に極る也。宗然は絵をか、ず。

(書き下し文)

可翁は、良全又良詮に極るなり。宗然は絵をかかず。

『古画備考』のみならず、可翁(可翁宗然、可翁仁賀)と良詮の解釈は『本朝画史』以降為されてきた^{二九}。現在は、文献資料及び作品の分析を通じて、両者は別人であるとの認識が一般的である。筆者も可翁の問題は再考の余地があると考えるが、少なくとも可翁と良詮は別人であるという立場である。

(五) 画風に関する先行研究

画風は概ね水墨画技法にも長けた絵仏師のそれとして理解が為されている。幾つか特に重要と筆者が考える論考をあげたい。

第一に、金澤弘氏^{三〇}の研究である。氏は良詮の作画に、栄賀や明兆の先鞭としての要素が認められるとされ、良詮、栄賀、明兆という一四世紀の禅宗絵画を手掛けた絵師の流れを指摘されている。第二に、海老根聰郎氏^{三一}の研究である。氏は一四世紀の絵師が新来の水墨画と接触した時の日本人の反応の一つとして良詮をあげられるとともに、水墨画の意味を理解することに成功した人物として彼を位置付けられている。最後に、赤澤英二氏^{三二}の研究である。氏は良詮の款記と画風、制作年代が関連付けられる可能性を指摘され、水墨画技法が用いられない作例では「良詮」、水墨画学習とともに「良全」と款記を変えていると示唆されている。

このように良詮に関して、あるいは良詮のみならず一四世紀の仏画に筆を染めた絵師に関して述べる際、水墨画の熟練の程度が一つの指標になっている。先学の研究の課題として筆者が述べたいことは、時代が下るごとに絵師の水墨画技法が習熟する、あるいは複数の絵師を取り上げた際、相対的に後世の人物の同技法がより熟練しているという、水墨画技法発展史的観点を前提として語られていることである。また、良詮を考える上で欠くことのできない、作者問題への詳しい言及を未だ見ない。その検討を充分行った上で良詮の水墨画技法、あるいは款記の文言を再考することが重要と考える。以上述べた通り、同時代文献資料が見出されず、且つ後世の資料においても情報が交錯している良詮を検討する際、基準となる作品の見通しを付ける美術史上の基礎作業が求められる。

以上、良詮研究を行う上での前提を五つに分けて確認した。それら前提の多くは、一四世紀の絵仏師ゆえの情報不足に起因した曖昧なものである感は否めない。その曖昧さも含めて一四世紀的と看做せるかも知れないが、まずはこれらを提示した上で、良詮研究を進めることとしたい。

三、「釈迦三尊図」二作

以上、良詮に関する前提を確認した。本稿では、従来詫磨派の筆と看做されていない作品を、詫磨派筆と判定して論を進める。その為、良詮筆と伝わる作品を基に、流派比定の方法を検討する。本稿では同一画題であることから比較しやすい神奈川県立博物館所蔵「釈迦三尊図」と清荒神清澄寺所蔵「釈迦三尊図」を取り上げる。

まず両者の概要から述べる。なお、立畠敦子氏^{三三}が神奈川県博本の図様と画風を詳細に論じられているので、同本に関しては簡略に述べるに留めたい。

神奈川県博本(図二五)は、一幅に三尊が描かれる形式である。絹本着色、法量は縦一一・八×横五七・三センチ、款記は金泥で「良全筆」と記されるが現在は摩滅して肉眼による判読は不能である。印章は確認できず、銘文や添付資料なども伴わない。箱も新補されたもので箱書は無く、博物館が入手する以前の来歴は不明である。表装は近年新しく改装されたが、江戸時代後期の作と思しき八葉蓮華があしらわれた軸端が使われている。図像に関わる大きな後補は認められないが、彩色には後世の修復の手が多く加わっている。

図様を確認したい。画面中央に描かれた釈迦如来(図二六)は正面を向き、岩座に置かれた蓮華座上に結跏趺坐する。身光を負い、頭光は三尊ともに描かれる。右手は施無畏印、左手は与願印を僅かに変形させた印相(幾本か指を捻じる)である。僧祇支を着け、朱の大衣を通肩でまとう通例の着衣形式である。画面向かって右下に描かれた文殊菩薩(図二七)は、蹲る獅子の上に置かれた蓮華座に座し、踏み割り蓮華座に左足を置き、右足を屈する。頭飾、瓔珞、耳輪、臂釧、腕釧などの装身具をまとう童子形に描かれている。着衣も菩薩通例の条帛と裳を着け、天衣は獅子の足元に長く垂れる。左手で如意を握り、右手を左手の上に添える。左下の普賢菩薩(図二八)も童子形で、蓮華座と踏み割り蓮華座を備えた二牙の白象に乗る。左足を踏み割り蓮華座に置き、右足は屈する。両手で経冊(文字の判読は不能)を持ち、それを文殊は読む態であり、装身具や着衣などは普賢同様、菩薩として通例である。この神奈川県博本に類する図様は一四世紀にある程度流布し、ほぼ同一(釈迦の印相が異なる)の作を詫磨栄賀(図二九〜三一)も残している。三尊(図三二〜三四)ともに肉身は細い墨線で描かれ、衣文線は肥瘦、屈曲のある墨線による。金泥が効果的に用いられており、目を惹きつける。衣の文様や衣文線に金泥線が沿わされるのみならず、釈迦の肉髻朱(図三五)や岩座(図三六)の縁をより印象付けるように施されており、水墨画技法の学習による暈しの感覚を、着色にも応用したかのようである。

次に清澄寺本の概要を述べる。

清澄寺本(図三七〜三九)は、一幅に一尊が描かれ、計三幅から成る。それぞれ絹本着色で、釈迦幅の法量は縦一一・二×横五九・

一センチ、款記は金泥で「海西人良全筆」(図四〇)とあり、印章は三幅ともに確認できない。文殊幅の法量は縦一〇九・五×横四四・一センチ、款記は墨書で「良全作」(図四一)。普賢幅の法量は縦一〇九・一×横四四・三センチ、款記は墨書で「良全筆」(図四二)である。銘文や添付資料などは伴わず、箱書も認められない。清澄寺に所蔵される以前の伝来過程は不明である。各幅の軸端には釈迦「バク」、文殊「マン」、普賢「アン」を表す梵字が金泥で記されている。

釈迦(図四三)の図様は、前述した神奈川県博本(図四四)と両手の指の捻じる形状も含めて同一であり、僅かに身光を清澄寺本が伴わない程度である。両菩薩は神奈川県博本と図様を異にしている。童子形の文殊(図四五)は蹲る獅子に乗る。画面向かって左方を向き、右手は腹前に下ろして如意を持ち、右手は経巻を持つ。経巻には題簽が記されているが、何の經典か判読できない。右足は屈し、左足は獅子の頭の付近に下ろす。頭には一四世紀以降多く認められる細い金具による飾りをつけ、珠を垂らした瓔珞、耳輪、臂釧、腕釧を身にまとう。菩薩に通例の条帛、裳を着ける。翻った天衣は獅子の足元まで垂れ下がりに、文殊の後背を通過して右腕に掛かる。同じく童子形で頭光を負い、台座を載せない二牙の白象に乗る普賢(図四六)は、両手で経巻を広げて読む態である。右足を下ろし、左足を屈する姿勢は、文殊と対照的である。独鈷杵で前髪を結び、頭飾、珠を垂らした瓔珞、臂釧、腕釧を着け、着衣は文殊と同じく条帛、裳、天衣から成る。天衣は両腕に掛かり、下に長く垂れ下がる。以上確認した図様は、頻繁に指摘されている通り中国元時代の東福寺所蔵「釈迦三尊図」(図四七、四九)に近い。但し、清澄寺本では釈迦の手が露で、普賢が経「巻」を胸上まで掲げて読むに対して、東福寺本では手を衣で覆い、経「冊」を下ろしている点など、両者にはなお図様の細かな相違もある。本稿では、清澄寺本は東福寺本に類する新来の中国絵画の図樣的系譜に属するという程度に留めたい。無論、幾つかの中国絵画図様(必ずしも国籍の上で中国画とは限らない)が混融していることも考え得ることは、論を俟たない。

画風を確認したい。全体的に破綻の無い像容の三尊であり、金が効果的に用いられた丁寧な作である。釈迦の肉身は墨線で象られている。髮際(図五〇)や眉毛、鬚の生え際に緑青が施される点など、伝統的な仏画の技法による。眼は両端(目尻、目頭)に向かうに従って墨色が強くなり、肉髻朱もその底部の朱がより濃く、そして上唇の一部の朱は淡く為されるなど、グラデーションが巧みに用いられている。肉身に隈取は濃くは施されず、やや平面的な印象も受ける。両手の爪(図五一)が長く表されることも通例であり、爪に僅かに白色が残されている。波打つような朱衣(図五二)を着ており、その色も一部淡くされるなど変化を見せている。金泥による蓮華及び蓮葉の文様が一面に施されている。その文様は衣の皺に沿って形状を崩すという現実的処理は認められず、あくまで朱の色面の華やかな装飾として機能している。釈迦が座す岩座(図五三)は水墨画技法による。濃く肥瘦の強い線で岩の輪郭が作られている。細かい線を幾筋も引き重ね立体感を示そうとしている点で、特徴的である。沸き立つ雲は淡墨の縁取りを交え巧みに表されている。両菩薩とも、画風は釈迦とほぼ共通するため、本稿では特徴的と思われる点のみ記すこととしたい。文殊(図五四)の頭髮や眉毛は細い墨

線を重ねることによって表されている。釈迦と同じく衣(図五五)には金泥文様が施されるが、条帛、裳、天衣それぞれに別種のも
が描かれている点で興味深く、その傾向は神奈川県博本でも認められる。普賢(図五六)の頭髮は文殊に比して毛描きが疎らであり、
その差は原本、あるいは作者の差によるものであろうか。金泥文様(図五七)も衣の種類によって違えており、細やかな配慮が為され
ている。

以上、清澄寺本の図様と画風を確認した。図様の上では新来の中国画に源流を求めることができ、画風より伝統的な技法を身に付け、
金の効果的使用を好む技量の高い絵仏師の姿を想定できる一方、水墨画技法にも親しむという一四世紀の典型例を示している。また大
幅の三幅対であることから、数人の絵師の関与も窺える。この三幅を考える際に避けて通れないことは、款記の問題である。それぞれ
に違った字句が使用され、字形も必ずしも同一ではない^{三四}。制作年代はなお慎重に検討する余地があるが、他の良詮款記を有する作品
との比較より試案を述べたい。雲(図五八)を嘉暦三年(一三二八)制作の本覚寺本の後部に沸き立つ雲(図五九)と比較すると、前
者がより奥行きや雲の柔らかな立体感が示されるに對して、後者は墨線に沿って暈しを交えずに淡く一面に墨を掃くに留まる。従って
本覚寺本より水墨画技法への理解は深まっているように感じられる。また、岩(図六〇)を康安元年(一三六一)以前に制作された妙
興寺所蔵「白衣観音図」(図六一)と比較すると、前者の岩肌が細かい描線の多用により示されるに對して、後者がより面的な墨の使用
が為されることが指摘できる。妙興寺本の制作年代は、その下限のみ判明することから清澄寺本の位置を明瞭にするには心もとないが、
清澄寺本の制作年代を、本覚寺本以降、妙興寺本以前と看做したい。なお、本稿では水墨画技法に着目したが、その表現自体も原本の
影響を免れることはできないであろう。従って、水墨画技法の習熟について、直線的に理解すること、即ち水墨画技法発展史観に不安
定要素が内包されていることも付記したい。

神奈川県博本と清澄寺本ともに文献資料により良詮の作画が裏付けられず、款記のみが作者の根拠である。図様も凡そ共通し、両者
の制作年代^{三五}は推定される良詮の活躍年代の幅で捉えられるが、良詮筆と決定付ける要素は款記以外には認められない。そこで本稿で
は、両者に認められる細部描写の特徴の類縁性より、作者問題を考えることとする。

第一に注目する点は、従来写し崩れなどと呼ばれる、非合理的な描写である。神奈川県博本と清澄寺本の左手(図六二、六三)に着
目する。どちらも第一指と第三指を捻じ、他の指を伸ばす印相は共通する。掌に三本皺が入る点なども同様であるが、第一指(親指)
が、あたかも第二指(人差指)の付け根付近から描かれ始めている点に注意したい。この表現は、繰り返された転写により徐々に形態
が崩れるという、いわゆる写し崩れと判断されるであろう。しかしながら、相互に転写関係には無い異なる図様で、かつ形式(一幅三
尊と一幅一尊)も異にする両者にこの表現が見出せることは重要である。即ち、両者の作者が同一、あるいは同一工房に属し、作者が
嘗て学習した写し崩れた表現が一つの規範となり、複数の絵画にも応用されたことを物語る。

また、さらに特徴的なものは、釈迦の衣の一部が盛り上がる表現(図六四、六五)である。朱の下は蓮華座の薬あるいは草座であり、その下に衣を持ち上げる何かが存在するとは思えない。これは中国絵画に見られ、やがて日本でも受容された、蓮華座の蓮華に衣が覆い被さっていることを意味する表現(図六六)に源泉が求められる。しかし、両者では盛り上がりを生じさせる意味が失われ、形のみ反映されているのである。衣の形に見る非合理的な表現が異なる絵画に描かれていることより、写し崩れと看做される傾向にある要素も、絵仏師に吸収された後に再生産されたことが改めて示唆される。

次に釈迦の眼の表現を比較したい。神奈川県博本(図六七)、清澄寺本(図六八)ともに、その凡そ共通するプロポーシオンに描かれている。特に眼の細部の配置、例えば眼全体における瞳孔、虹彩や白眼の縁の位置は共通していると言つてよい。これを同じく一四世紀の同一画題である京都国立博物館所蔵・詫磨栄賀筆「釈迦三尊・羅漢図」(図六九)と比べると、より良詮の二作品の上瞼中央が下に垂れ下がり気味に描かれ、かつ眼全体における瞳孔など各部分の配置は異なる(図七〇・参考図)。以上のように、形式と大きさ双方が異なる清澄寺本と神奈川県博本の両者の眼の間に、時代性、あるいは共通画題以上の強い共通性が見出せるのである。三尊の図様や持物などは典拠となる原本の影響が大きいのであろうが、細部描写に絵師、あるいは流派の特徴が顕著に見出せると思われるのである。

釈迦の文様(図七一、七二)を確認したい。神奈川県博本については、立島氏^{三六}が後補の可能性を指摘された上で、その形自体は修復以前の形が尊重されていると述べられており、筆者もそれに賛同する。清澄寺本も若干文殊菩薩の裳の文様と比べると金泥が太いことから、後筆が入っているように思われる。しかしながら、どちらも大きな蓮華の葉が置かれ、その周囲に蓮華が咲くという特殊な形状の金泥文様が採用されている点を重視したい。典拠を持たずに修復を手掛けた双方の絵師が別々に同一の文様を施した可能性や、一方を修理する際に他方が参照され、文様が転写された可能性は排除して良からう。神奈川県博本、清澄寺本双方この蓮華文様が当初より施されており、仮に後補であってもその形状は過去を反映していると判断する。この文様も中国絵画に源流を持つ。前述した東福寺所蔵の元画「釈迦三尊図」の釈迦の衣(図七三)にも同趣のものが描かれており^{三七}、作者が東福寺本に類する文様を参照したのである。一方、神奈川県博本と清澄寺本は画面形式が異なるため、釈迦の大きさ自体も後者が前者の二倍程である。しかしながら衣全体に占める文様の割合に両者で大差は無く、蓮華の文様が絵仏師、あるいは工房の文様として継承され、色々な絵画に拡大、縮小を交えながら転用されたことが窺える。

ここで改めて釈迦、文殊、普賢三尊の文様の構成を確認したい。釈迦には前述した通り、蓮華を象った文様が神奈川県博本と清澄寺本の双方に使用される。両者の文殊(図七四、七五)にも同じく団花文が施される。神奈川県博本の普賢(図七六)には龍もしくは鳥を元来はあしらったと思われる波形の文様が配され、清澄寺本(図七七)では鳳凰であろうか、同じく動物の瑞鳥が描かれる。このように、神奈川県博本と清澄寺本という異なる絵画においても、釈迦、文殊、普賢という同一尊格間の文様の種類(蓮華文、団花文、鳥

獸文)は凡そ共通していることが指摘できる。即ち尊格と文様を有機的に関連付ける意識が神奈川県博本、清澄寺本ともに働いているのである。

以上、釈迦の左手、衣、眼、そして金泥文様の形状と構成法について述べた。このいずれの表現も、作者、あるいは工房に学ばれ、ある時は神奈川県博本、またある時は清澄寺本に反復されたと考える。そして両者ともに、一、款記の検討自体は本稿では行っていないが、良詮の款記が残されているのである。従って、同一個人の筆か否かは保留するものの、両者ともに少なくとも広義の良詮の枠内で論じることのできる作と結論付けたい。そして、原本の拘束力が比較的弱いと思われる、肉身の各構成要素や文様などの細部描写に目を向けることにより、ある作品が特定の作者、あるいは流派の作と看做し得るか、実証的に判断できると考えるのである。

四、個人蔵「達磨図」について

以上、良詮筆と伝わる二点の「釈迦三尊図」を取り上げた。次に、良詮の落款を伴わない作を取り上げ、前述した「釈迦三尊図」二作の分析から導いた作者比定の方法に基づき、その絵師について論じたい。取り上げる作品は、伝良詮筆の、個人蔵「達磨図」(図七八)である。この作品は「禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―」^{三六}に出品され、その画風の優秀さが指摘されているが、作者に関する詳細な議論を見ない。

個人本は絹本着色、法量は縦九八・三×横四二・四センチで、款記、印章は確認できない。銘文は伴わないが、幾分古くに遡る箱が残されており、蓋表書(図七九)に墨書で「達磨、禅月筆」とある。両木口に貼紙があり、片方(図八〇)は「第百二十八号/達磨/禅月筆」、他方(図八一)には「良詮筆/達磨/南北朝時代」と記される。禅月大師貫休(八三二〜九一二)筆の伝承を伴う例は、達磨図や羅漢図を中心に広く認められるが、良詮筆の伝承を併せ持つ点で特筆すべきである。

図様を確認する。画面向かって左を向く達磨(図八二)が描かれている。達磨は岩窟内の岩座上で坐禅を組む。両手は衣の下に隠されている。着衣は達磨図で通例の朱衣をまとい、僧祇支がのぞく。杳は岩座の前に置かれ、画面上部には洞窟の岩肌が見え、樹木も表される。以上の図様は一つの達磨の典型として一四世紀以降度々描かれており、東福寺の円爾(一一二〇〜一二八〇)に参禅した臨濟僧の無象静照(一一三四〜一三〇六)が着賛した相国寺所蔵「達磨像」(図八三)などはその代表例としてあげられよう。

次に画風を確認したい。破綻が無く、どっしりと存在感のある達磨が描かれている。肉身(図八四)は墨線で象られ、深く刻み込まれた皺に沿って朱隈が施される。目尻、目頭の端に向かうに従い色が濃くなる点は、神奈川県博本や清澄寺本と同様である。細い墨線で細かに頭髮や胸毛など体毛が描かれ、眉毛は長く伸び、達磨の修行の長さを物語る表現が為されている。真一文字に口を結び、歯は

表現されない。金泥で縁取られ、同じく金泥の団花文が散らされた朱衣(図八五)の輪郭は肥瘦、屈曲のある墨線で引かれ、衣の皺の線は殆ど表されない。衣の朱色は淡く処理されている箇所もあり、立体感の表出を意図したのであろうか。岩座(図八六)は水墨画技法による。画面向かって右から左に層状の岩を重ねるように表現されており、それは中国元時代の道綽人物画にも採用された技法^{三九}である。岩肌には細い墨線を引き重ねる箇所が確認でき、その点では清澄寺本に近い。

個人本の図様と画風を確認した。図様は達磨図の通形で、類例としては相国寺本などがあげられる。また一方、「探幽縮図」中の「仏像祖師画冊」には、個人本とほぼ同図様の達磨(図八七)が収録されており、衣で頭を覆う差はあるが、賛文が記されず、円状の文様を衣に散らす点などでも近い。「寛文三(一六六三)三月廿一日、今地院懸物、筆知ほどに無、長二持参、うっし物也」^{四〇}とあり、恐らく現在の金地院の什物であった。作者など個人本と結び付けるには情報が不足するが、少なくとも個人本に類する図様は比較的流布していたことは指摘し得る。一方、個人本に見る精緻な面貌、破綻の無い構成などから技量の秀でた絵仏師の腕を思わせるが、水墨画技法という点ではまだ十分に消化しきれない様子が窺え、一四世紀という時代を反映している。以上、図様と画風を確認したところで、作者問題に移りたい。

まず個人本と神奈川県博本、清澄寺本の僧祇支(図八八、九〇)を見たい。いずれも中央に雷文を繋げたベルト状の区画を金泥で作り、その下に小さい丸が連続して置かれ、さらに斜格子文が描かれる構成は同一である。例えば神奈川県博本と図様の近い栄賀の釈迦(図九一)では僧祇支に唐草文が施されており、以上の共通項は作者を考える時に示唆的である。また、神奈川県博本や、本覚寺所蔵「仏涅槃図」が款記の通り良詮筆であると仮定するならば、これらに記された団花文(図九二、九四)の形状も検討に値する。個人本では点により花が丸状に括られているが、五つの花弁を持った花二つを、茎を間に挟んで対称的に配置するという同様の制作意識が文様に感じられる。以上の他、神奈川県博本や清澄寺本と共通する眼の彩色法が使用されていること、両者に多用される金泥による縁取りが、個人本にも認められることと併せ、本作も広義の良詮作と看做したい。個人本の制作年代は様々な要素を加味して検討する必要があるが、ここでは水墨画技法の特徴より清澄寺本と近いと判断する。

五、 結語―総括と展望

絵仏師(工房)による形の再生産―、その様相の一端が良詮の作品を通して浮かび上がる。写し崩れと判断されがちな非合理的な形状や、画一的に見える着衣や文様なども、絵仏師の中で再編成された一つのパターンであり、彼らの個性の顕れの一つと看做し得る。

そしてそれらパターンの異同を慮ることは、詫磨派の作について検討を行うに際しての一つの契機になると筆者は主張する。

個人本の登場は、良詮の解釈をより魅力的にし、一方で慎重にさせる。彼の活動を限定的、一例えば東福寺周辺など、に捉えるならば、作品の位置付け、あるいは作品発掘の方向性を見極めることも幾分容易である。個人本は果たして偶然であろうか、大枠では禅宗的環境を背景とする画像であり、この方向性を補強する例に数えられる。しかし、いつしか方向の軌道修正を要請する作が我々の前に現れるのではないだろうか。数多の無款の作品中に埋もれているのであるう良詮画全てに対して、画一的な解釈を行える保証は無いのである。翻って詫磨派についての解釈も同様である。良詮作品の分析の通り、その作者、あるいは流派の作としてグループングできる作の幅は、広くなる可能性を強く感じる。本稿においてそれら全てを統一的に理解する詫磨派論を展開はできないが、それも詫磨派の広範な活動に拠る所が大きいことを予め主張した上で、具体的な一四世紀詫磨派に関する検証に移ることにしたい。

【註釈】

一 朝日新聞社編集・発行『ランゲン夫妻の眼』（平成一一年一〇月）において河合正朝氏が解説された個人蔵「水月観音図」などがあげられる。

二 ここでは割愛するが、高橋範子氏が下記図録にて書き下し文を紹介している。

・ 正木美術館編集・発行『禅・花・茶』（平成二〇年九月）。

三 島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛』（毎日新聞社 昭和六二年一〇月）。

四 芳澤勝弘「画賛解釈についての疑問―五山の詩文はどう読まれているか」『禅文化研究所紀要』第二五号（平成一二年一月）。

五 赤澤英二「海西人良詮筆仏涅槃図について」『国華』第一〇四五号（昭和五六年九月）。

六 海老根聰郎氏（当時東京藝術大学教授）より、日本、中国のみならず、東アジア広範に「海西」の用例が認められることを口頭で指摘を受けたことがある。

七 朝岡興禎著・太田謹増訂『古画備考』（吉川弘文館 明治三七年六月）所収、二八四、八五頁。

八 全集レベルでも日本人説が採用されている。金沢弘「可翁／明兆 初期水墨画」『日本美術絵画全集』第一巻 可翁・明兆（集英社 昭和五二年一二月）、海老根聰郎「漢の世界の成立と展開」『日本美術全集』第一二巻 南北朝・室町の絵画Ⅰ（講談社 平成四年一二月）など。また多くの絵仏師研究を発表されている平田寛氏も同じ見解を示されている。平田寛『絵仏師の時代』（中央公論美術出版 平成六年二月）v。

九 赤澤英二「良詮から明兆へ―中世絵画研究Ⅱ」『実践女子大学美術史学』第一二号（平成九年七月）。

一〇 斎藤孝氏が一二、一四世紀の仏師の名乗りの肩書き重視の傾向について述べられている。

・斎藤孝「十三・十四世紀の地方における仏師の動向について（上）―造像銘から観た概括―」『仏教芸術』第一七八号（昭和六三年五月）。

・同「同（下）」『仏教芸術』第一八〇号（昭和六三年九月）。

二 井出誠之輔「東福寺旧蔵本をめぐって―元時代の釈迦三尊像・雜感―」『仏教の美術』（静嘉堂文庫美術館 平成一一年一〇月）、同『日本の美術』第四一八号 日本宋元仏画（至文堂 平成一三年三月）など。

三 古くから美術史界で指摘されている。例えば松下隆章「良全筆白衣観音図」『美術史』第一二二号（昭和二九年三月）など。

四 白石虎月編『東福寺誌』（思文閣出版 昭和五年四月）所収、三五八、五九頁。

五 「当寺八幡宮領椽橋庄之内常楽庵知行分事、承事候之間、不可有子細候、恐々敬白、六月五日、光経、兆公殿主禪師進之候」と記される文書があり、兆公殿主禪師（兆殿主、明兆）が書状の受け渡しを仲介した様子が見て取れる。

・「光経書状」△東京大学史料編纂所編『大日本古文書』家わけ第二〇 東福寺文書之三（東京大学 昭和三四年三月）所収、第五二七号文書「光経書状」 六八頁V。

六 例えば、正和三年（一一三二）に土地文書紛失に関する文書に名を連ねる東寺八幡宮僧と思しき「僧良全」（『東寺百合文書』所収）、

貞和五年（一一三四）に鶴岡八幡宮殿司職に任じられた「南蔵坊讚岐僧都良全」（『鶴岡八幡宮寺供僧次第』所収）、文和四年（一一三五）に京都八坂神社所屬の僧侶として働いていた「法橋良詮」（『南北朝遺文』所収、第二七五三文書「法橋良詮所務職充分案」）や、

祇園社の社僧で応安四年（一一三七）頃に没した「越前法橋良詮」（『祇園執行日記』所収）などが確認できる。

七 柴野栗山・住吉広行編『寺社宝物展覧目録』△『続々群書類従』第一六卷（続群書類従完成会 昭和四五年四月）所収、一六一、六一二頁V。

八 編纂者なども不明。東京大学史料編纂所蔵本を参照した。

九 「住吉家鑑定控（公刊）」『美術研究』第三八〇号（昭和一〇年二〇四月）。

一〇 「狩野安信添状留状（公刊）」『美術研究』第四二二号（昭和一〇年六月）。

一一 「狩野高信添状代附外題控（公刊）」『美術研究』第四二二号（昭和一〇年六月）。

一二 「奈須永丹御添状控（公刊）」『美術研究』第四五号（昭和一〇年九月）。

一三 相見香雨『罹災美術品目録』△中野三敏・菊竹淳一編『日本書誌学大系』第四五卷（五） 相見香雨集五（青裳堂 平成一〇年一月）V。

一四 年代や書き下し文は、京都国立博物館編集・発行『探幽縮図』下巻（昭和五六年三月）を参照した。なお井上筑後は、ギリシタンを含む外国問題を担当した幕臣、井上政重（一五八五〜一六六一）のことと思われる。

一五 狩野山雪・永納『本朝画史』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第二卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、三八九、四二二頁V。

一六 可翁宗然の号を良詮とする説は概ね画史画論で採られ、宗門関係の書物には少ない。例外としては、大徳寺第二七三世、大心義統（一六五七〜一七三〇）が記し、やがて刊行された『正燈世譜』などがある。大心は考証学者でもあり多数の書物を残しているが、執

筆にあたり『本朝画史』なども参照したのであろう。

二六 山口県立美術館編集・発行『禅寺の絵師たち―明兆・霊彩・赤脚子―』（平成一〇年一〇月）。

二七 前掲註七所収、二八四頁。

二八 前掲註七所収、二八四頁。

二九 画史画論を除く最初期の例としては、小川鶴城「良詮弁」『国華』第一六一号（明治三六年一〇月）があげられる。

三〇 金澤弘「明兆とその前後」『水墨美術大系』第五卷 可翁・黙庵・明兆（講談社 昭和五三年一〇月）。

三一 海老根聰郎「総論 黙庵・良全・栄賀―水墨画受容の諸相―」『日本水墨名品図譜』第一巻 水墨画の成立（毎日新聞社 平成五年九月）。

三二 前掲註五。

三三 立島敦子「神奈川県立歴史博物館所蔵 良全落款 釈迦三尊図について」『デ アルテ』第一六号（平成一二年三月）。

三四 清澄寺本の釈迦幅には金泥で岩座の中央寄りに款記が配されるに対して、菩薩両幅では墨書で画面隅に款記が置かれる。明らかに中尊の款記のアピール性は強く、中尊と脇侍の間での意識の差が認められる。なお、現在美術史において、款記は絵師の棟梁が記す、という暗黙の了解があるように思われる。確かに円山応挙（一七三三〜九五）、あるいは伊藤若冲（一七一六〜一八〇〇）など近世絵画の作者を同定する際、款記の文言や字体を検討することの有効性は大きいに領ける。しかしながら、「自ら（のグループ）の作品に自分の名前を自ら記す」という近世的、あるいは近代的な絵師意識が果たして中世の絵師を考える際に適応可能かという点と筆者は再考の余地があると感じる。

三五 前掲註三三。立島氏は神奈川県博本の制作年代を一三世紀後半から一四世紀前半に置かれる。筆者は神奈川県博本と清澄寺本の制作年代に大きな隔たりは無いと考える。

三六 前掲註三三。

三七 清澄寺本の二菩薩の文様も、東福寺本のそれがほぼ踏襲されている。図様のみならず、細部表現も両者が近いことを物語る。

三八 前掲註二六。

三九 鈴木敬『中国絵画史 中之二（元）』（吉川弘文館 昭和六三年九月）。

四〇 書き下し文は、註二三であげた書籍を参照した。

第二章 醍醐寺を中心とした一四世紀の陀磨派の動向

第一節 『常樂記』の再検討

第二章序論

本章では、一四世紀における陀磨派の動向を、醍醐寺を中心に追究する。前章で指摘した通り、鎌倉時代、特に一三世紀中頃までの同派の活動は、文献資料が豊富に残されていることにより比較的明らかである。しかしながら、資料が乏しい故に一四世紀のそれは詳らかではなく、栄賀という著名な絵仏師の名が知られる程度で、殆どその実態は定かではない。

一方、一三世紀の陀磨派の中でも活動期が最も遅い長賀の活動基盤としての醍醐寺の存在を重視したとき、醍醐寺関係の資料『常樂記』に陀磨派の名が記されていること、そして醍醐寺僧が関与したと思われる複数の陀磨派の遺例が残されていることは、同派の動向を考える上で極めて重要である。本章では、一四世紀の陀磨派が醍醐寺、特に報恩院や金剛王院に代表される南朝方門跡と密接な関係をもって活動を行っていたことを実証的に追究する。

一、はじめに

醍醐寺の過去帳『常樂記』は、一四世紀の陀磨派に関する貴重な情報を現在に伝える。同書には陀磨派の名が残されており、この時代の同派の実態を考える上で極めて有用な資料である。一方、『常樂記』の言及自体は、近世より知られていた。しかし、現在に至るまでその記述は引用される程度であり、内容自体の考察を見ない。本節では、『常樂記』を分析し、そこに陀磨派が記された意味を辿る。そして、おぼろげな姿しか見えない一四世紀陀磨派に検討を加える際、『常樂記』が機軸に据えられるとともに、その活動基盤として、醍醐寺、特に報恩院周辺が重要であることを指摘したい。

二、『常樂記』の信頼性の検証

『常樂記』とは、永仁三年(一一九五)から応仁元年(一四六七)の間に没した人物を収録した一種の過去帳である(参考資料四)。応

永三二年（一四二五）から応仁元年（一四六七）の間の記述は無いが、これは応永三二年まで書き継がれた『常楽記』原本（現存せず）が、応仁元年に書写された為と、『龍門文庫善本書目』^二では解説されている（以後、『常楽記』の基本的な書誌学データは同書に従う）。応永二年（一三九五）以後、虫損による判読不能の箇所が多いが、この欠損状態は応仁元年（一四六七）の筆写段階まで遡ると指摘されている。記載方法は過去帳として一般的な編年体を採用し、天皇から下級僧侶に至る幅広い階層の死亡者が収録されている。各人の記載事項に差は認められるが、過去帳ゆえに、没年月日、享年、死因、役職などが簡略に記される。収録人数は、筆者が計上したところ八五三人である。一方、『常楽記』の編纂者は定かではないが、古写本である龍門文庫本の表題に「常楽記、釈迦院」と記され、同書に醍醐寺関係者が数多く収録され、かつ同寺釈迦院僧が敬語を以って記載されていることから、醍醐寺内の子院の一つ、報恩院の管領する釈迦院の僧侶が書き継いだと指摘されている。本節で底本とする群書類従所載本は、龍門文庫本に比較的忠実な写本とされる。そして、この資料中に、詫磨派と思しき人物が記されているのである。

嘉暦二年^{丁卯}（一三二七）。

…（中略）…

九月二日、絵師宅間入道了尊死去^{六十}。

…（中略）…

元徳二年^{壬子}（一三三〇）。

…（中略）…

五月十七日、宅間式部大夫他界。

…（中略）…

元徳四年^{壬子}（一三三二）^{又ハ元弘二云々、光帝御治天、}

…（中略）…

八月十日、宅間遠江法印朝勝他界。…（下略）

『常楽記』に、「宅間」と記される三人の人物の死没が見える。これらの中で明確に絵師と判明する人物は、「絵師」と記された、嘉暦二年（一三二七）没の宅間入道了尊のみである。元徳二年（一三三〇）没の宅間式部大夫、元徳四年（一三三二）没の宅間遠江法印朝勝は、了尊ほど詫磨派であることの蓋然性を伴わない。前者の式部大夫は、南北朝時代に澤間長祐が制作した称名寺所蔵「三千仏図」や

法雲寺所蔵「仏涅槃図」の軸木に「澤間式部」と記録されていることより、詫磨派との類推は可能である。後者は、宅間の名乗りに加えて、法印という絵仏師にも与えられる僧綱位が冠されていることより、その出自は窺える。本稿では三名の内、少なくとも了尊は詫磨派に数えられること、他二名もその可能性が十分考え得るとしたい。なお、この三名の確実な作品は現段階では確認されていない。了尊筆の伝承を持つ、個人蔵「羅漢図」(図一)^四の存在を確認できたが、新補された箱蓋表書「羅漢、了尊筆」により作者が示されるのみである。制作年代を一四世紀と看做すことに問題は無いが、了尊筆か否かの判断材料には乏しい。また了尊筆とされる作品として「地藏尊」(図二)が大正四年(一九一五)五月二〇日に大阪美術倶楽部にて開催された「某家」の売立に、「十六善神図」(図三)が同六年(一九一七)二月一二日に東京美術倶楽部にて開催された「萩原家・某家」の売立に、そして「金剛界大日如来」(図四)が同六年一〇月六日に同じく東京美術倶楽部にて開催された「高橋男爵家」の売立^五に出品されたが、作者の根拠にはやはり乏しい。以上の『常楽記』の記載は早くから着目されていた。江戸時代末期に幕府御絵番掛であった朝岡興禎(一八〇〇〜五六)に編まれ、明治三七年(一九〇四)に刊行された『古画備考』^六を見たい。

宅間遠江法印朝勝 元徳四年(一三三二)八月十日、宅間遠江朝勝他界常楽記。

宅間了尊 嘉暦二年(一三二七)九月二日、絵師宅間入道了尊死、六十三歳同書。

宅間式部大夫 元徳二年(一三三〇)五月十七日、宅間式部大夫、他界同書。

朝岡は『常楽記』の記述を忠実に提示しているが、以後の詫磨派研究における『常楽記』の扱いも『古画備考』の枠を出ない。即ち、一四世紀前半に詫磨派の死没が確認できる記録としてのみ、『常楽記』は使用されているのである。同書に彼らが収録された意味や、僅か数年の間に集中的に記録されていることなどは、未だ検討されていない。

先行研究にて、『常楽記』に対する資料批判が十分行われたとは言えない。従って、まず本節で求められることは、本書の記載内容に信頼が置けるか否かの確認作業である。その方法として、以下の手続きを踏む。まず、『常楽記』中の特定年次を取り上げる。次に、そこに収録されている人物の没年月日を、他の文献資料より確認する。そして、『常楽記』に記された日付と照合し、同資料の信頼性を確認することとする。

ここで検証を行う年次は、三名の内、詫磨派の一員であることが明確な了尊の死没が収められた嘉暦二年(一三二七)である。その全文は以下の通りである。

嘉曆二年_{丁卯}

正月十日、満（万）カ寿寺長老一書記入滅。

正月十八日、鷹司冬平、関白当職、薨。

二月二日、宇都宮常陸入道他界。

二月十七日、隆宗三河堅者他界。

二月五日、極楽寺道惠房。

二月十八日、藤澤他阿弥陀仏往生祐阿弥陀、

三月十三日、九条前関白房実公薨。

三月廿六日、甘繩駿河入道殿他界五十、俗名顕実朝臣。

四月十七日、伊豆山妙静上人於理智光院入滅。

四月九日、理趣坊静演僧都於遮那院頓滅。

五月十三日、松本刑部房光有他界八十、

五月廿日、源深帥法印他界。

六月十二日、櫻田應書記他界。

同月廿三日、木田大藏左衛門入道覚円他界。

八月十五日、洞院左府実泰公薨。

九月七日、維貞修理大夫他界。

九月二日、絵師宅間入道了尊死去六十、

九月十四日、一条禅師房他界法助僧助、

九月三日、伯耆備前前司時直他界四十、法名士忍。

閏九月廿四日、那須長老妙終和尚入滅三、仏國。

十月廿三日、醍醐妙法院僧正定暁入滅。

醍醐理性院内大臣僧都光助他界。

十一月七日、長井掃部頭入道道應、他界六十三、乙、

右記の通り二三人の死没が記されている。これらの中で、他の文献資料に没年月日が記されている人物として、鷹司冬平、九条房実、洞院実泰の三人をあげる。一人ずつ確認したい。

鷹司冬平(一二七五〜一三二七)は、関白鷹司基忠を父とする公卿で、自らも延慶四年(一三一二)関白の座に就く。以後、数回の関白引退と再任を繰り返した。冬平は関白在任中に没しているが、その点では、『常楽記』に「当職」と記してあることは、資料の信用性を鑑みる上で重要である。冬平の没年月日を、嘉暦二年の『公卿補任』^七と九条房実の日記『嘉暦二年日記』正月二〇日条^八から確認したい。まず、前者をあげる。

嘉暦二年^{丁卯}(一三二七)。

…(中略)…

関白従一位、^{鷹司}藤冬平^{五十}、正十九申剋薨。…(下略)

『公卿補任』では、一月十九日を冬平の没日と伝える。後者の『嘉暦二年日記』は以下の通りである。

廿日、庚申。…(中略)…関白事、昨日酉刻一定歟。…(下略)

この二つの資料は、時刻こそ異なるものの、冬平が没した日を、同じく一月十九日とする。この日は、『常楽記』より一日遅いのみである。

九条房実(一二九〇〜一三二七)は、関白九条忠敬を父とする公卿である。元亨三年(一三二二)に関白となるが、翌年に辞退している。この年に関白に任じられた人物は、前述の鷹司冬平で、『常楽記』にも前関白として記されていることは、資料の正確性を物語る。房実が没したことを示す記録であるが、前掲の『公卿補任』^九には、以下の通り記されている。

嘉暦二年^{丁卯}(一三二七)。

…(中略)…

前左大臣従一位、…(中略)…^{九条}同房実^{三十}、前関白。三十三薨。号報恩院関白。

『公卿補任』には、三月一三日に没したことが記されており、『常楽記』の記載と相違は無い。

洞院実泰(一二六九〜一三二七)は、太政大臣洞院公守を父とする公卿である。文保元年(一三一七)に従一位、元亨三年(一三二三)に左大臣に任じられ、翌年その職を辞した。実泰についても『公卿補任』^{二〇}に没した日付が記されている。

嘉暦二年^{丁卯}(一三二七)。

…(中略)…

前左大臣従一位、^{洞院}藤実泰^{五十}、八十五薨。

実泰の場合も、『公卿補任』と『常楽記』に記されている日付、八月一五日に相違は無い。

以上、『常楽記』嘉暦二年(一三二七)の項に記載された人物の没年月日を、他の文献資料と照合した。その結果、鷹司冬平が、『常楽記』では一月一八日、『公卿補任』と『嘉暦二年日記』では同一九日と記されており、一日相違することがわかった。しかし、決してかけ離れた没日を示してはいない。一方、九条房実、洞院実泰の没年月日は、『常楽記』と一致する。これらより『常楽記』編纂者が、確かな情報を根拠に同書を構成していったことが窺える。本節で照合した人物は高位の公卿である為、分析結果も一面的であるものの、『常楽記』を信頼の置ける資料として扱うこととしたい。

二、『常楽記』編纂者について

『常楽記』の信頼性を確認した上で、同資料に詫磨派が収録されている意味を検討する。まず、この資料に載せられた人物の傾向を確認する。前掲『龍門文庫善本書目』では、醍醐寺関係者が多いとされる。ここでは、醍醐寺関係者の記載の特徴を含めて検討したい。

『常楽記』に醍醐寺関係者が多数収められていることは、一覽して看取できる。筆者は、その内容に幾つかの特徴があると考えている。まず当然ではあるが、醍醐寺所属の高僧に重点が置かれていることである。例えば、寺務を総括した座主では、『常楽記』の収録期間に没した者が多く含まれている^{二一}。第五七代座主道順から第七二代定忠までの計一六代が該当する。この中で、第五七代(道順、元亨元年(一二九日没)、五八代(聖尊、応安三年九月二七日没)、六四代(文観、延文二年八月没)、六五代(賢俊、延文二年七月一六日没)、六六代(光濟、康暦元年閏四月二二日没)、六七代(覚雄、応安二年六月一八日没)、六八代(光濟、再任)、七〇代(光濟、再任)、七一代(光助、嘉慶三年一月一三日没)の計九代が『常楽記』に記されているのである。第六三代道祐が、後年権門社会から姿を

消し隠遁生活を送ったことや、第七二代定忠が没した応永年間(一三九四〜一四二八)の虫損による判読不明箇所が『常楽記』に多いことを考慮すれば、同書編纂者は醍醐寺高僧に相当の注意を払っていることが明白である。

また、醍醐寺関係者の面では、報恩院、釈迦院僧に特別な配慮が為されている。『常楽記』では、座主でさえ没したことを「入滅」と表現するに對し、以下のように、さらなる敬意が払われている。

徳治三年^{戊申}(一三〇八)。

八月廿三日。報恩院僧正憲淳、御入滅。

…(中略)…

正和三年^{甲寅}(一三二四)。

十一月廿六日。釈迦院僧正隆勝、御入滅。甲子誕生^{当正五十一歳、愚身世五歳也。}

…(中略)…

文和二年^{癸巳}(一三五三)。

正月十四日。報恩院法務僧正隆舜御入滅^{七十四歳、瑞蓮結印。}

…(中略)…

応安三年^{庚戌}(一三七〇)。

…(中略)…

同月(九月)十四日。遍智院親王聖尊於法身院御入滅^{七十歳}。…(下略)

隆勝は憲淳の法脈に連なる報恩院流の僧であり、聖尊(一三〇三〜七〇)が醍醐寺門跡の中でも特に報恩院を重視していた後醍醐天皇(一二八八〜一三三九)の甥にあたる^三ことを勘案すると、彼ら四名に「御入滅」と敬意を払う『常楽記』編纂者が報恩院周辺の僧侶であると理解してよい。一方、前述した通り、『常楽記』の古写本である龍門文庫所蔵本の表題に「常楽記、釈迦院」と記されているが、釈迦院は報恩院の管領する門跡寺院の一つである。また、その関係は、建武三年(一三三六)、報恩院が兵火により焼亡し勢力が減じた時、釈迦院が報恩院を管領したこともあるように、極めて密接であった。それゆえ、『常楽記』編纂者が報恩院僧か釈迦院僧かは判然とはしないが、帰属門跡を敢えて区別する必要は無い。

さらに、醍醐寺関係者に関する『常楽記』の特徴として、貴顕、高僧だけでなく、比較的低い身分の人物も収められていることがあ

げられる。例えば「鐘突」である。鐘などを平時、あるいは儀式時に鳴らす役であり、寺院内でも低い地位にある。『常楽記』至徳三年（一三八六）の項を見たい。

至徳三年^丙（一三八六）。

二月一日。隨教鐘突死去。…（下略）

ここには、隨教という鐘突の死没が記されている。彼の名を『醍醐寺新要録』卷第二三、醍醐寺山上清龍宮遷座に関する記事にも見出せる。

仮殿遷座事。

記云、同十二月四日御遷宮、次可有御造営之由、新山務披露之。珍重由、衆義御返事。同八日寅剋、東御前ノ大床正面柱内カコミテ為仮殿。…（中略）…已上上首二人執当已下、御殿ノ内ニ参入、御厨子奉出之、…（中略）…下臈二人者、蠟燭役也。…（中略）…^{円光院}下部三人善覚、隨教、善勝^{各松明役}、已上。

『醍醐寺新要録』には、円光院所属の下級僧侶として隨教が登場し、厨子遷座の際に火を燈す役として記されている。恐らく彼は様々な職務にあたり、その一つが鐘突役であり、一つが松明役であろう。彼が所属する円光院は、所属すると考えられる報恩院の末院である^{一四}。それゆえ、下級僧侶であっても本資料に記された可能性が高い。このように、『常楽記』には、僧職において上は醍醐寺座主から、下は報恩院末院の下級僧侶まで広く収められている。特に、他の勢力にとって特別な意味を有さない下級僧侶が記されていることは重要である。それらの情報に接し、死没者として書き残す編纂者の所属と立場が推定できるからである。

三、寂済と了尊

次に、『常楽記』における詫磨派の位置を明瞭にする為に、同書に収録されている他の絵師を取り上げ、その特徴を検討する。役職などから、絵師であることが明瞭な人物を『常楽記』より抽出する作業を行った結果、了尊ら詫磨派を除いては、唯一寂済のみであることがわかった。その項は以下の通りである。

応永三十一年庚辰（一四二四）。

二月二日。…（中略）…

寂済入道、六角前繪。所往生。…（下略）

六角前繪所寂済は、応永三十一年（一四二四）に没した。彼の死没は、他の資料にも時事的な出来事として書き留められることとなる。醍醐寺座主、満濟（一三七八〜一四三五）の日記『満濟准后日記』応永三十一年（一四二四）二月三日条^{一五}である。

三日、晴、…（中略）…繪所寂済入道死去云々七十七。殿。

『常楽記』は二月二日、『満濟准后日記』は同日とする差異はあるが、寂済がこの頃没したことに疑問を起こさせるものではない。寂済の属する六角繪所は、吉田友之氏^{一六}により京都市中六角高倉（現丸太町周辺）に位置したことが明らかとなっている。宮島新一氏は、寂済を繪所預藤原光益（増）にあてられた上で、その事跡をまとめられている。氏の論考に沿って年代順に箇条書きすると、以下の通りとなる。

- ① 永徳三年（一三八二）、「北野天神縁起繪」の制作。
- ② 至徳三年（一三八六）、醍醐寺琰魔堂後壁壁画の制作。
- ③ 嘉慶二年（一三八八）、「目蓮尊者繪」三巻の制作。
- ④ 応永九年（一四〇二）、「賢聖障子繪」の制作。
- ⑤ 応永十二年（一四〇五）、「禁裏御八講屏風繪」の制作の拜命。

これらの制作に携わった寂済が、『常楽記』に絵師として収録されることの所以を検討したい。

第一に考えられることは、寂済の事跡②、醍醐寺琰魔堂における制作に携わったゆえである。『常楽記』には醍醐寺関係者が重点的に収められている。その資料性から考えても、寂済が同資料に記録される理由として、醍醐寺琰魔堂の壁画（現存せず）制作に類する醍醐寺関係の制作実績を有したことが可能性として考えられる。この凶繪は、焼亡した同堂再建に伴うものであることが、『醍醐寺新要

録』卷第一三二よりわかる。

至徳三年（一三六六）供養記云、本尊炎魔王安阿忽令焼失給。但泰山府君、五道大臣、并司命、司録四躰漢慶作。取出之。新本尊像、古像、冥官等安置之。後壁絵師、絵所大蔵少輔光増筆也、百濟寺炎魔堂絵写之、為本。先年為此、光増參詣彼寺云々、彼百濟寺絵者、根本写当寺絵之故也。

慶派仏師湛慶（一一七三〜一二五六）作の幾つかの仏像は、焼失する前に運び出されたようであるが、建築と付随する壁画は全焼したのであろう。その為、寂濟は琰魔堂焼失以前の壁画を写して制作された百濟寺炎魔堂壁画を原本とし、壁画新補の準備をしている。また、琰魔堂に描かれた絵画は、九相図、八大地獄図の可能性が指摘されており^{一九}、再建に伴う壁画新補作業は、長期に亘る大規模なものと予想できる。この醍醐寺における重要な図絵を行ったゆえに、寂濟が『常楽記』に載せられたことは首肯し得る。さらに、寂濟のみならず六角絵所が醍醐寺と密接な関係を持っていたと指摘されており^{二〇}、醍醐寺との関係のもとで『常楽記』に寂濟が収録されたと考えて良からう。

しかしながら、以上の推論には疑問も伴う。それは、醍醐寺関係の図絵に携わった者が『常楽記』に収録されているならば、さらに多数の絵師が同書に載せられるべきではないか、という疑問である。鎌倉から室町時代を通じ、一貫した視点で本書が編纂されたとは言いがたいものの、醍醐寺関係の図絵のみを根拠とするには、やや説得性に欠けることも否めない。一つの収録条件として、寂濟の技量が優れていたことは考え得る。前述した寂濟の事跡^③がそれを物語る。

嘉慶二年（一三八八）、第三代將軍足利義満（一三五八〜一四〇八）の為に「目蓮尊者絵」三巻を描いたが、その出典は、以下の伏見宮貞成親王（一三七二〜一四五六）の日記『看聞御記』永享一〇年（一四三八）六月一〇日条^二である。

十日、雨降。内裏より又目蓮尊者絵三巻奥書云、筆者長官前大蔵少輔從五位下。梅原光益（寂濟）、嘉慶二年六月日給之。殊勝絵也。辨二書、詞書者不。載。殊勝筆跡也。……（中略）……是等自室町殿（足利義教）被進云々、殊勝絵也。握翫無極。

『看聞御記』により、藤原光益（寂濟）が嘉慶二年（一三八八）に制作した作品が、第六代將軍、足利義教（一三九四〜一四四一）の所蔵であったことがわかる。制作が行われた段階の將軍職は、第三代義満である。これについて宮島新一氏^三は、寂濟が義満の為に制作し、それが將軍家伝来のものとして義教に引き継がれていったことを想定されている。また、その作品のでき栄えは、貞成親王を満

足させる程であり、光益（寂濟）の画力の高さが窺える。

しかしながら筆者は、寂濟が『常楽記』に記された理由として、醍醐寺関係の図絵への従事、あるいはその技量の高さのみではなく、醍醐寺高僧の評価を重視したい。前述した通り、満済の日記『満済准后日記』は、光益（寂濟）の死没を伝える。同書の中で絵画関連の記事は散見するが、管見のところ、名前の記されている者は絵所絵師に限られる。その数も少なく、僅かに、永享五年（一四三三）一月二三日条に知行所領問題が記録されている藤原光国、同六年（一四三四）三月一日条に満済像を描き、同年四月二〇日条に真言祖師像描いたことが記録されている土佐将監入道（行広）のみである^{三三}。満済は、公武の護持僧として祈祷を執行しただけでなく、足利義満、義持、義教三代の政治の中枢に位置し、『満済准后日記』に見る絵所絵師関係の記載も、満済の政治的位置が前提と考えられる^{三四}。つまり、政権と深く関わる絵所職ゆえに、これらの絵師、光益（寂濟）、光国、行広が満済により記録された可能性が大きい。しかし、中でも『満済准后日記』における光益（寂濟）の記事は、何らかの世俗的活動を示す光国や行広の例と異なり、死没を記したものである。ここに満済の光益（寂濟）に対する特別な評価の一端が認められる。そして筆者は、『常楽記』編纂者が醍醐寺僧である以上、『常楽記』に絵師の名が記録される背景には、同寺関係の制作に携わったのみではなく、満済に代表される醍醐寺高僧の評価が根底に存在する可能性を述べたい。

『常楽記』に記録されている絵師の一人である寂濟を取り上げ、その収録の所以を考察した。特に醍醐寺における大規模制作への従事と、同寺高僧の評価の二点は、『常楽記』編纂者の、醍醐寺関係者を重視する編纂態度を積極的に支持する。同書には、寂濟以外に明確に絵画制作に携わった人物として、嘉暦二年（一三二七）没の絵師宅間入道了尊が収められるのみである。元徳二年（一三三〇）没の宅間式部大夫、同四年（一三三二）没の宅間遠江法印朝勝を含めるならば、一四世紀前半に詫磨派が集中的に同書に収録されていることは、前述した通りである。以上述べた『常楽記』の編纂態度を加味した上で、寂濟の収録理由を詫磨派にも敷衍するならば、同派が醍醐寺との関係を密に有していたと主張し得る。また、醍醐寺の高僧との関係も、寂濟と同じく有したと推測できるが、それを示す資料を現段階では確認できない。その為、ここではその可能性のある人物を述べるのみとする。醍醐寺座主としては、第五九代聖尊と第六〇代賢助が、嘉暦二年（一三二七）から元徳四年（一三三二）までにその職にあった。また、報恩院院主としては、道順、道祐、文観、隆舜などが考えられる。ここでは、寂濟の収録理由から推定して、詫磨派が関係し得る可能性のある人物として、彼らの名を提示するに留めたい。

四、『常楽記』と醍醐寺報恩院

『常楽記』編纂者の考察に戻りたい。同書には、永仁三年(一一九五)から応仁元年(一四六七)までの記載が為されている。この内、応永三二年(一四二五)から応仁元年(一四六七)の間は、虫損などにより失われたのではなく、『常楽記』原本にも記載が無かった可能性が指摘されている。しかし、それを勘案したとしても、凡そ一世紀半に亘る期間の死没者が載せられており、当然ながら編纂者も、少なくとも原本の段階では複数であろう。過去帳という資料の性格上、その時々^々に没した人物を記すことに意味があるからである。さらに、以下に述べる『常楽記』の記載内容から考えても、複数の編纂者を想定することが自然である。それは、明徳二年(一三九一)九月一九日の項のように、極めて時事的な内容が記されているからである。

明徳二年幸(一三九一)。今年紀録載死。疫病流布。

…(中略)…

九月十九日、理性院中間教善於南坂榎木下被害。敵人男一人云々。此男次日於石田湯屋被擄取。被疵、臍下突疵云々。教善突之云々、同廿三日被誅廿一歳。云々。

このように、醍醐寺の門跡寺院、理性院所属僧の殺害と、その犯人捕縛にまつわる詳細な経過が綴られている。この記録には、編纂者がその情報に親しく接することが必要である。従って、『常楽記』は複数の編纂者が、その時々^々に接した情報に基づきながら書き継いだ可能性が高い。

一方、編纂者自身に関わる記載は、資料中に二箇所確認できるのみである。一つは、正和三年(一三二四)、一つは、元徳四年(一三三二)である。前者は以下の通りである。

正和三年甲(一三二四)。

十一月廿六日、釈迦院僧正隆勝、御入滅。甲子誕生当年五十一歳。愚身世五歳也。…(下略)

編纂者が自ら「愚身世五歳也」(愚身世五歳なり)と、その年齢を記している。なお、「御」入滅した釈迦院僧正、報恩院流憲淳に連なる隆勝の享年の後に、自らの年齢を取って記載する態度は、編纂者が隆勝と何らかの関係があったことを感じさせる一方、編纂者の帰属門跡が報恩院、釈迦院周辺であることが再確認できる。

後者は以下の通りである。

元徳四年^{壬申}(一三三二)^{又ハ元弘二云々、光帝御治天、}
^{又ハ正慶元、新帝御治天}

…(中略)…

十月十八日、御母儀、六十八、於山井。…(下略)

この項では、編纂者の母親が死没者の一人として記録されている。自身の年齢や血縁関係者など編纂者個人に関わる情報が明瞭に表された部分は、『常楽記』中この二点のみである。この特殊性は個人の個性の顕れ、即ち同一編纂者の手による故と判断できないだろうか。仮に同一としてその年齢を見ると、元徳四年(一三三二)時点で編纂者は五二、三歳である。従って、実母か否かは不明であるが、母親との年齢差(一五、六年)も、両記録を同一編纂者によると看做すことを否定しない。筆者は、この編纂者が、嘉暦二年(一三二七)から元徳四年(一三三二)の間の詫磨派の死没を書き留めた人物と考える。本書が編纂者の立場、—自らの帰属門跡—、を如実に反映していることは、前述した通りである。では、報恩院の動向はいかなるものだったのだろうか。

中世における醍醐寺門跡寺院の動向については、伊藤清郎氏^{三五}の論考に詳しい。氏によると、鎌倉幕府、北条得宗家との結び付きの強い報恩院は、後醍醐天皇(一二八八〜一三三九)の倒幕計画の進行に伴い、後醍醐側との関係を強めたこと、そして、南北両朝の分裂後は、南朝側拠点門跡であったことが指摘されている。また、澤博勝氏^{三六}により、天皇家との結び付きとみるならば、後宇多天皇(一二六七〜一三二四)が、報恩院流の道順(？〜一三二二)から附法されたように、特に大覚寺統と報恩院は密接であったと指摘されている。後醍醐もその流れの中で報恩院と接近した。例えば道順の法を受けた院主道祐(生没年不詳)は、『醍醐寺新要録』卷一二七に、以下のように記される程、後醍醐と近い関係にあった。

建武三年(一三三六)。権僧正道祐、冬、捨門跡(報恩院)所職等、参住芳(吉)野之行宮。聖主(後醍醐)崩御之後、隠遁了。

道祐は、後醍醐が吉野に遷る際も従い、その没後は隠遁した。さらに、網野善彦氏^{三八}は、楠木正成(？〜一三四八)を後醍醐側に引き入れた人物として、道祐をあげる。この例のように、後醍醐は、報恩院を軸として様々な勢力との接触を図ったようである^{三九}。加えて、第六四代醍醐寺座主であり、後醍醐天皇及び、南朝に付き従った文観(一二七八〜一三五七)も、後宇多天皇に附法した報恩院流道順の弟子として同院院主に就いている。以下の『醍醐寺新要録』卷第一三三〇を見たい。

第六十四権僧正弘真道順大僧正入道實、一階。僧正也、号後小野僧正。

…(中略)…本ハ西大寺律僧、文観房上人号之。観音文殊、積功、経歲月、法験無双之仁也。依之、関東(幕府)調伏御祈。…(中略)…東寺一長者、当寺座主、東大寺別当、報恩院管領之。

以上のように、報恩院を管領する文観が、後醍醐天皇の倒幕計画(正中の変)に加担していることから、同院と後醍醐との密接な関係を窺わせる。

なお、報恩院が後醍醐勢の重要な拠点であったことは、建武三年(一二三六)七月二三日、後醍醐に叛旗を翻した足利尊氏(一三〇八〜五八)の将、今川範国(？)一三八四)が同院と、同院に拠る後醍醐勢を攻め、その翌日、北畠顕家(一三一八〜三八)の軍が奪還を試みていること三二からも窺える。京都市中を南東から臨む笠取山(醍醐山)が戦略上の要地であることも背景にあるが、報恩院をめぐる激烈な戦いは、同院の占める重要な位置を思わせる。後醍醐の人的ネットワークの核となった報恩院を膝下に置くことは、足利方の優位を示す格好のデモンストレーションとなったのであろう。

このように、醍醐寺報恩院は、一四世紀前半には後醍醐の影響を如実に受ける状況にあるとともに、南北分裂後は、醍醐寺内の南朝勢力の拠点としての機能を有した門跡であった。ここで再確認すると、『常楽記』は報恩院、釈迦院周辺の僧が書き記しており、編纂者の立場に即した記述が為されている資料である。さらに、後世に断片的な死没記録を羅列したものではなく、複数の編纂者によりその時々書き継がれた資料でもある。それゆえ、一四世紀前半に集中的に記録されている詫磨派の活動も、当然ながらその時期の報恩院の動向を背景としているのであろう。

以上、『常楽記』に絵師が記録される理由として、一つは醍醐寺関係の制作に携わったことが考えられることを述べた。さらに、醍醐寺所属の高僧の評価も、それを左右する可能性のあることを指摘した。応永三一年(一四二四)に没した六角絵所寂済の場合は、醍醐寺座主満済がその高僧と考えられる。一方、詫磨派については資料上の制約から人物の特定は行わず、醍醐寺座主では聖尊と賢助、報恩院院主では道順、道祐、文観、隆舜などにその可能性のあることを指摘した。ここで改めて一四世紀前半期の報恩院における親後醍醐派の伸張と、その影響が想定できる詫磨派の活動を勘案するならば、後醍醐の甥にあたる聖尊及び、報恩院院主が詫磨派と接触を持った人物としてよりクローズアップされて良い。これら人物による評価が、『常楽記』編纂者に了尊らの名を記させたと考えられる三三。『常楽記』に了尊らの死没が記載される意味は、同書の性格を鑑みた上で考察されなければならない。そして、数少ない一四世紀詫磨派に関する同時代資料としての『常楽記』の重要性も認識されるべきなのである。

五、結語―本節の総括に代えて

本節では、『常楽記』に記された了尊と寂済の死没記事の分析を通して、一四世紀陀磨派の活動における醍醐寺、特に報恩院の重要性を指摘した。同院を中心とした醍醐寺内親後醍醐（南朝）勢力との接触と、それを基盤にした絵画制作の機会が、一四世紀前半の陀磨派絵仏師に存したと結論付ける。彼らの醍醐寺との接触はこの時代に突発的に始まったのではなく、一三世紀の長賀の伝統を前提として成立しているとして疑問は無い。一三、一四世紀の陀磨派において醍醐寺との関係を軸とした明確な継承性が認められることを再度述べ、本節を終えることとする。

【註釈】

- 一 『常楽記』△塙保己一編『群書類従』第二九輯 雑部（続群書類従完成会 昭和七年一〇月）所収、二〇九〜四一頁。なお、本節で『常楽記』を引用する箇所が複数あるが、煩雑を避けるため個々の出典を註釈にはあげない。
- 二 川瀬一馬『龍門文庫善本書目』（阪本龍門文庫 昭和五七年三月）。
- 三 名前、官・僧職、所属などが明示されている者を計上した。「凡死人二百余人」（嘉慶二年五月九日条）など、死没者の詳細や正確な人数が不明な者は省いた。
- 四 法量は縦一三七・七×横五八・〇センチ。絹本着色。款記、印章は確認できない。伝来過程は不明である。
- 五 東京美術研究所に所蔵される明治、大正期の売立目録より確認した。なお、昭和以降のものは未調査であり、今後の課題としたい。
- 六 朝岡興禎編・太田謹増訂『古画備考』（吉川弘文館 明治三十七年六月）、一四四八頁。
- 七 『公卿補任』△黒板勝美・国史大系編修会編『国史大系』公卿補任 第二篇（吉川弘文館 昭和三九年八月）所収、五〇九頁。
- 八 九条房実『嘉暦二年日記』△宮内庁書陵部編集・発行『図書陵叢刊 九条家歴世記録』第一卷（平成元年三月）所収、一九八頁。
- 九 前掲註七所収、五〇九、一〇頁。
- 一〇 前掲註七所収、五〇九、一一頁。
- 一一 本資料では、元応二年（一二三〇）以降、毎年没者の記載が為されている。それ以前は記録が断片的であることから、元応二年以降に没した座主を対象とした。
- 一二 後醍醐天皇が自身の縁者を積極的に活用し、勢力確保に努めていたことが森茂暁氏に指摘されており、聖尊もその一人と看做せよう。
- 一三 森茂暁『皇子たちの南北朝 後醍醐天皇の分身』（昭和六三年七月）。
- 一四 義演編『醍醐寺新要録』巻第一二△醍醐寺監修『醍醐寺新要録』上（法蔵館 平成三年一〇月）所収、一一七、一八頁。
- 一五 円光院の別当職には、道順、道祐、文観ら報恩院流の僧侶が就いていることからわかる。前掲註一三所収、一六六、六七頁。

- 一五 満濟『満濟准后日記』△太田藤四郎編『続群書類従』補遺一（続群書類従完成会 昭和三年五月）所収、二五三頁V。
- 一六 吉田友之「土佐光信」『日本美術絵画全集』第五卷 土佐光信（集英社 昭和五四年八月）。
- 一七 宮島新一「十四世紀における絵所預の系譜」『美術史』第八八号（昭和四八年三月）、同『宮廷画壇史の研究』（至文堂 平成八年三月）など。
- 一八 義演編『醍醐寺新要録』卷第一三△醍醐寺監修『醍醐寺新要録』下（法蔵館 平成三年一〇月）所収、八五六頁V。
- 一九 竹居明男「醍醐寺琰魔堂とその周辺―宣陽門院・九相図壁画・宗達―」『仏教芸術』第一三四号（昭和五六年一月）。
- 二〇 高岸輝「六角寂濟と足利義満―六角絵所の成立と展開―」『国華』第一二八号（平成一四年七月）。
- 二一 伏見宮貞成『看聞御記』△塙保己一編『続群書類従』補遺二（続群書類従完成会 昭和五年一〇月）所収、五四九頁V。
- 二二 宮島新一『宮廷画壇史の研究』（至文堂 平成八年三月）。
- 二三 絵師として同書に載せられた者に、永享六年（一四三四）五月二九日条、薬師如来像の筆者張思恭があげられる。彼は元時代に活躍した、浙江省寧波地方の仏画師であり、『君台観左右帳記』には「上」に分類される評価の高い絵師である。その評価が、満濟などの幕府関係者の愛好を通して形成されていったことも窺え、興味深い。
- 二四 宮島新一氏は、満濟と土佐行広の関係は、足利政権と土佐家との関係が基盤であると述べられている。一方、醍醐寺は、公武護持の祈禱を多く修する立場にある。その修法で使用される絵画制作への絵所預職の起用は、遅くとも一四世紀に遡ることが佐和隆研氏に指摘されている。政権を取り巻く絵師の動向も複雑であった。
- ・ 宮島新一『日本の美術』第二四七号 土佐光信と土佐派の系譜（至文堂 昭和六一年一二月）。
- ・ 佐和隆研「室町初期の普賢延命画像とその筆者―隆昌・行忠・行秀―」『仏教芸術』第一一号（昭和二六年三月）。
- 二五 伊藤清郎「中世醍醐寺と公家・武家―祈禱と政治―」『中世の政治と宗教』（吉川弘文館 平成六年八月）。
- 二六 澤博勝「両統迭立期の王権と仏教―青蓮院と醍醐寺を中心に―」『歴史学研究』第六四八号（平成五年八月）。
- 二七 前掲註一三所収、七四九頁。
- 二八 網野善彦「楠木正成に関する一、二の問題」『日本歴史』第二六四号（昭和四五年五月）。
- 二九 後醍醐の報恩院重視の姿勢は、東寺長者の補任に際しても認められ、特に建武二年（一三三五）の人事に顕著である。一方、足利尊氏が京都を実効支配するとともに、三宝院流が機軸となっていく。
- 三〇 前掲註一八所収、九一九頁。
- 三一 由良哲次『南北朝編年史』上巻（吉川弘文館 昭和三九年九月）。
- 三二 文観の弟子宝蓮は、正平二〇年（一三六五）に『瑜伽伝灯鈔』を著している。同書に列記された文観の弟子二〇六人の中に「良尊」なる人物が記されている。了尊と音通しており、示唆的である。なお、『瑜伽伝灯鈔』自体は、内田啓一氏の論考を参照した。
- ・ 内田啓一「文観房弘真に関する絵画二題―白鶴美術館蔵五字文殊画像と尾道浄土寺蔵如意輪観音菩薩画像―」『南都仏教』第七八号（平成一二年二月）。

第二節 金剛王院と詫磨派―正法寺所蔵「仏涅槃図」を中心に

一、はじめに

第一節では、一四世紀の詫磨派が醍醐寺の特定門跡と結び付いて活動していた可能性を『常楽記』の分析を基に指摘した。本節及び次節では、正法寺所蔵「仏涅槃図」と個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」に関して、補論で述べた方法論に拠りながらそれらが醍醐寺金剛王院と報恩院との関係を背景として描かれた詫磨派の作であることを論証する。そして一四世紀の詫磨派の活動基盤としての醍醐寺門跡の重要性を明確にする。

本節では、正法寺所蔵「仏涅槃図」に焦点を当てる。正法寺本が醍醐寺の中でも伊勢北畠氏と所縁の深い南朝方門跡である金剛王院との関係を背景に描かれた可能性を指摘し、その上で伊勢における詫磨派の遺例を取り上げ、同派の活動を支える基盤としての醍醐寺の位置付けを作品面から追究する。

二、作品分析

岐阜市に伽藍を構える真言宗醍醐派、正法寺に詫磨良賀筆と伝えられる「仏涅槃図」(図一)が伝来している。紙背銘(図二、四)より、暦応三年(一三四〇)に制作されたと判る作品である。正法寺は、寛政六年(一四六五)の創建以後、戦国期の戦火や第二次大戦の空襲の被害に遭いながらも、現在に至る。正法寺本は『岐阜県史』^二で紹介され、同県下の特別展にも幾度か出展された^三。しかし、画風の優秀さと銘文の存在に触れられるのみで、具体的研究を未だ見ない。

まず正法寺本の画風の確認及び、作者の流派の検討を行いたい。

正法寺本は、絹本着色、縦一七七・七×横一四八・五センチの中幅の涅槃図である。四枚の画絹が継がれ、向かって右より二七・七、三六・六、五五・四、二八・八センチである。印章は確認できないが、画面左下に金泥による款記の痕跡(図五)が認められる。裏打ちが目視可能であり、何らかの理由で後世に削り取られたのであろうか^四。中央の釈迦や下部の動物群周辺に剥落が、如来や菩薩の面相の一部に補筆が認められるが、原容を損なうほどではなく、保存状態は良好である。

制作年代や伝来については、紙背に貼付された三枚の銘文が手掛かりとなる。向かって右と中央は、昭和時代の修理の際に新たに制作・貼付され、左は制作当初の表装の一部と思われる。この銘文の解釈は後述するとして、まずはその全文を掲載する。銘文三枚を向

かつて右より銘文①（昭和）、②（同）、③（暦応）と称する。

① 古画涅槃像宅磨良賀筆 明治二十二年（一八八九）五。月。為郷氏先祖代々寄附正法寺。 正三位勲二等郷純造謹白。

② 美濃国方縣郡小野村真言宗五光山蓮華王院寄附主 正法寺第廿二世、現住少僧都田中良泰代。 正三位勲二等郷純造 方縣郡黒崎村郷 明治二十二年五月 郷清三郎副伸候也 明治二十二年迄。五百五十余年。

③ 勢州一志郡瀧野河観音寺、奉図絵涅槃一服。寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊、大願主比丘尼良阿弥陀仏、暦応三年庚辰（一三四〇）五月十五日。

以上より、明治二二年（一八八九）、郷土の政治家、郷純造（一八二五〜一九一〇）より寄進されたこと（銘文①・②）、元来瀧野河観音寺に施入されたこと（以下、銘文③）、舜尊ら複数の僧侶が施入に関わったこと、尼僧良阿弥陀仏が発願したこと、暦応三年（一三四〇）に制作されたことが判明する。

画面の分析に戻りたい。正法寺本の図様は、宋元仏画の影響で成立した中世の涅槃図のそれを踏襲する。即ち、縦長の画面を俯瞰する視点で描かれ、中央に右手枕に目を瞑る釈迦が群衆に囲まれ、上部に摩耶夫人らが五、下部には様々な動物、昆虫類が配される図様である。宝床の四方に沙羅双樹が描かれ、その花が左右で色を違えていること、跋堤河が流れ、その周囲に湧雲が表される風景描写も、通例のものである。正法寺本の釈迦が悉皆金色身である相違があるものの、その図様は、鎌倉時代の蓮華寺本六や、明德三年（一三九二）銘のケルン市東洋美術館本（図六）とほぼ一致する。正法寺本の図様には特異な点は確認できず、中世に広く流布した図様が踏襲される。

次に画風を確認する。釈迦は悉皆金色身で表され、他の菩薩、僧俗は緑青、白緑を中心とした寒色系顔料が多く使用される。やや剥落が目立つ釈迦（図七、八）の肉身は細く肥瘦の無い墨線の上から朱線で描き起こされ、髮際や眉毛下には緑青が入られるなど、伝統的な仏画の技法が発揮される。細く短い墨線で睫毛が表されるのみならず、眼窩の窪みを表す線はやや淡く、鼻梁を示す線が濃く引かれる点にも、絵師の細やかな手腕が見られる。太い衣文線の上に截金が置かれる。また衣文に細い截金による文様も残されているが、剥落のため判然としない。

群衆の内、その足元に描かれる菩薩（図九）に眼を向きたい。釈迦の入滅の意味を知る菩薩は、穏やかな悲しみをたたえている。肉身線や髮際の処理、面相の細やかな表現などは釈迦に通じる。さらに、こめかみ部分の頭髮が乱される点や、眼窩に淡く朱が塗られ、

釈迦の入滅を悲しむ姿を意図する点などにも、作者の技量の確かさを感じさせる。また、面相を形作る墨線は、右側面は太く、左側面は細く引かれている。この表現は、奥行きを示すことを意図する中国画の技法を源泉としており、日本では鎌倉時代以降の頂相に多く認められ、興味深い。装身具には金泥が用いられ、花卉を金泥で縁取りするなど、全体的に丁寧な描きこまれている。また、他の群衆（図一〇、一一）にも金泥による種々の文様が使用され、一四世紀という時代の特色が見て取れる。一方、群衆の多く（図一一、一二）は、口の両端を下げるよう描かれており、且つ筋肉の付き方や衣文の折り畳みに不自然な点も見受けられる。従って正法寺本作者が良質の原本に基づいたことは確かであるが、転写による写し崩れもまた、認められる。

水墨画技法の使用として、沙羅双樹（図一四、一五）を見たい。上部の花や葉の表現は通例の枠を出ないが、幹は肥瘦に富む輪郭線により立体感の表現が試みられている。さらに、樹皮の流れが淡墨で表され、部分的ながら巧みな水墨画技法が見られる。一四世紀の濃彩仏画に、水墨画技法の部分的使用が認められることは珍しく無い。しかし、正法寺本に見る水墨画の技術は、初期水墨画の担い手として、絵仏師の役割が大であることを感じさせる。

以上、正法寺本の図様と画風を確認した。即ち、正法寺本の図様は中世に流布したものであり、伝統的な仏画の技法を踏襲しながらも、水墨画技法にも長けた技量の高い絵仏師の手によることを述べた。銘文より暦応三年（一三四〇）と制作年代が判明する点と併せ、この時代の基準作例の一つと看做したい。

次に、作者の流派の検討に入る。銘文①の通り、正法寺本は陀磨良賀筆と伝わる。良賀は前章で確認した通り、建仁二年（一一二〇）、勝賀の弟子として熾盛光法の図絵に従った記録^七や、建暦三年（一一二二）、法勝寺九重塔供養にて院派仏師院範や慶派仏師湛慶に交じり勲賞された記録^八、建保五年（一一二七）、「当麻曼茶羅図」を転写した記録^九、そして同年、洛中七条の土地を購入した記録^{一〇}に現れる人物であり、暦応三年（一三四〇）の正法寺本作者と同一ではない。無論、一四世紀に良賀という絵仏師が存在した可能性は否めないが、この伝承は留保する。しかし、以下に論じる通り、正法寺本の作者の「流派」は陀磨派と看做し得ると考える。以下、一四世紀に中央で活躍した陀磨派、栄賀の作品との比較を通じ、正法寺本作者の流派を検討する。

儀軌に基づく仏画は、先例が規範とされ、その図様や彩色が踏襲される。従って、それら要素は原本に多分に左右され、流派の異同を考える際の軸には据えにくい。それゆえ、栄賀の大樹寺所蔵「仏涅槃図」（図一六）と正法寺本（図一七）は、釈迦のみならず、群衆の構成・図様も異なるが、その相違は両作者の流派の違いを示さない。しかし、補論で述べた通り、これら原本の規範性が大きい要素と、それが小さく流派や作者の特徴が顕著になりやすい要素があるのである。

正法寺本は金を交えた技巧的な彩色が施され、且つ水墨画技法の使用は抑えられているが、それは長賀以来の陀磨派の画風の枠内で捉えられる。細部を見てみよう。正法寺本と大樹寺本の朱の異形相（図一八、一九）に着目する。原本の相違を反映し、その図様が異

なるのみならず、筋肉を表す墨線の肥瘦、濃淡もまた異なる。しかし、正法寺本では異形相の肩、膝、肘、両掌、足裏などの朱が淡く処理されており、その特徴は、大樹寺本にもやや形式的ながら見出せる。ケルン市東洋美術館本（図二〇）本など正法寺本と同じ図様の異形相を含む、他の一四世紀の涅槃図にこの表現を管見のところ見出せない。従って、朱の異形相の肢体の突出部を淡くする手法は、正法寺本と同図様の涅槃図に特有でなければ、時代特有の表現でも無いのである。以上の特徴的な表現の共通は、正法寺本作者と栄賀の近似性を物語る。一方、この表現は鎌倉時代一三世紀以前の仏画には広く認められ、同世紀の詫磨長賀筆、フリア美術館所蔵「二童子像」（図二二）にも確認できる。詫磨派は継承性の強い流派であることを指摘したが、正法寺本の画風からもそれを証することができる。

さらに、正法寺本と大樹寺本の鉢多羅囊（図二二、二三）に注意したい。両者ともこの画題に一般的な朱の布地である。しかし、結び目を金泥で縁取りした上で、同一種類の金泥文様を配する点で類例を現段階で見出せない。

最後に、金泥文様に着目する。正法寺本左端に描かれた俗人の衣文に、二重円の四方に一重円を配する金泥文様（図二四）が施されている。それと同一のものを京都国立博物館所蔵・詫磨栄賀筆「釈迦三尊・羅漢図」（図二五）に見出せ、大樹寺本（図二六）にもそれが描かれている。補論で述べた通り、文様は描かれる対象（下地）と有機的に関連付けられるが、これらの文様が同じく衣の中でも袖に置かれることを重視したい。また正法寺本俗人の山型を重ねた文様（図二七）も、同じく京博本中（図二八）に見出せ、正法寺本の宝珠形の文様（図二九）と類似するものを、静嘉堂文庫美術館所蔵・栄賀筆「不動明王二童子像」の童子の裳（図三〇）に認めることができる。一般的に一四世紀の仏画には多種の金泥文様が施される例が多い。しかし、これら正法寺本と栄賀の作品に施された文様も、詫磨派を除く一四世紀仏画に現段階で見出せない。以上より、正法寺本の作者は、文様に対する意識が極めて栄賀に近いと言える。以上、異形相の肢体の処理、鉢多羅囊の表現、文様の三点に絞り正法寺本と栄賀筆作品との共通点を論じた。これら細部表現は原本の影響が強い仏画の中でも、前節で示した通り、流派の特性が少なからずあらわれる点と考える。すなわち、正法寺本作者と栄賀が同一の流派、詫磨派に属していると筆者は結論付ける。正法寺本は詫磨良賀筆と伝わる。作者名は保留するにしても、流派という面では、この新しい銘文も重視すべき示唆を含むのである。

三、銘文解釈

作品分析を終え、正法寺本の重要な情報源、紙背銘の分析に移る。ここでは、制作当初に遡る左記の銘文③に絞り、第一に伊勢北畠氏、第二に醍醐寺との関係を述べる。

勢州一志郡瀧野河観音寺、奉図絵涅槃一服。寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊、大願主比丘尼良阿弥陀仏、曆応三年天保(一三三〇)五月十五日。

(一) 伊勢北畠氏との関係について

まず、銘文中の土地と寺院名を手掛かりに、北畠氏との関係を検討する。銘文の通り、正法寺本は伊勢一志郡瀧野河(現三重県津市嬉野町滝野川)観音寺に施入された(参考資料五)。この観音寺は現存しないが、現在松阪市にある龍泉寺の前身寺院であることが、『三重県の地名』^二で触れられている。同書は全県域の地誌であり具体的記述はないため、観音寺と龍泉寺の関係を、立地から確認したい。まず、『伊勢松阪龍泉寺文書』所収の「北畠雅兼御教書」^{一三}を見てみよう。

一志郡中村上庄中坊供僧職並坊領等事。

任瀧野河下坊権律師忍尊。時之御判之旨、御領掌不可有相違之状、依仰執達如件。

文明十一年(一四七九)七月廿二日、民部大補「花押」。

瀧野河下坊。

これは、龍泉寺の「中坊供僧職」という僧職と、それに付随する「坊領等」の権利に関する文書である。これによると、正法寺本が寄進された観音寺の所在した「瀧野河」にある龍泉寺「下坊」の僧、忍尊に、「中坊」の僧職と権利を委任する旨が記されている。これより、南北朝時代の観音寺が、室町時代に龍泉寺下坊として機能するようになったと推定できる。

この一志郡に伽藍を構えていた龍泉寺は、やがて現在の松阪市に移っていった様子が、伊勢の学者の安岡親毅(一七五八〜一八二八)が編纂し、その没後天保四年(一八三三)に刊行された伊勢の地誌『勢陽五鈴遺響』一志郡巻之五^{一四}に端的に示されている。

(原文)

竜泉廃寺跡 同処ニアリ。応仁文明年中コノ処ニ存在シテ子院坊舎多シ。北畠家ノ祈願所ニシテ寺領若干ヲ附ス大刹ナリ。国司家廢絶ノ後永禄十一年飯高郡平尾ニ移シ今又松坂府城南二天正八年ニ移ス処ナリ。…(下略)

(書き下し文)

竜泉廃寺跡 同処(二滝ノ川)にあり。応仁文明年中(一四六七、八六)この処に存在して子院坊舎多し。北畠家の祈願所にして寺領若干を附す大刹なり。国司家廢絶の後永禄十一年(一五六八)飯高郡平尾に移し今又松坂府城南に天正八年(一五八〇)に移す処なり。…(下略)

このように龍泉寺は度々移転し、それに伴い現正法寺本も移動したようである。

次に、観音寺と龍泉寺との関係を、作品の伝来から考えたい。以下の文書は、『龍泉寺文書』一五に収められた、同寺所蔵のある涅槃図の「裏書」の写しである。

(原文)

涅槃像。壺幅。兆典司の毫と申伝。横六尺計。絹地彩色近年加修覆、裏書云、奉図繪涅槃像壺幅。勢州一志郡滝野河、寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊、大願主比丘尼、良阿弥陀仏、曆応三庚辰年五月十五日。

(書き下し文)

涅槃像。壺幅。「兆典司の毫」と申し伝う。横六尺計^{ばか}。絹地彩色近年修覆^{つて}を加う。裏書に云うに、「涅槃像壺幅を図繪奉る。勢州一志郡滝野河、寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊、大願主比丘尼、良阿弥陀仏、曆応三庚辰年(一三四〇)五月十五日」と。

この文書の成立年代は不明であるが、嘉永四年(一八五二)に編纂された詳細な伊勢の地誌『勢国見聞集』の龍泉寺什物でもこれに該当する涅槃図の記載が無いことから、それ以前であろうか。『龍泉寺文書』は、作者を兆典司、明兆(一三五二〜一四三一)と「申伝」えられるとする。しかし、多少文言は相違するものの寺院、寺僧、発願者、制作年代の一致より、現正法寺本銘文③を示すことは疑い得ない。曆応三年(一三四〇)、観音寺に寄進された正法寺本が、観音寺が龍泉寺に姿を変えるに伴い、そのまま伝来したのである。立地のみならず、作品伝来からも観音寺が龍泉寺へと変化したことが判明する。以上を踏まえ、正法寺本と北畠氏との関係を論じたい。

北畠氏と伊勢の関係は、建武三年（一三三六）、後醍醐が吉野に出奔した前後に遡る。その直後より、南朝年号の軍勢督促状が伊勢の豪族に発給され、そこには北畠氏の伊勢下向が深く関わる。北朝との抗争は南朝色の強い伊勢でも例外ではなく、雲出川（図三二）を挟み熾烈な争いが繰り広げられた。しかし、観音寺の位置する一志の地は、南北朝時代一貫して北畠氏の数少ない本領としてその活動の基盤となる。そこに位置する観音寺もまた、北畠氏の影響を色濃く反映したと考える。

観音寺関係の文書は確認できない。従って、観音寺の後身に当たる龍泉寺資料より、北畠氏との関係を確認する。前掲「北畠雅兼御教書」は、寺院内の権力闘争の過程で成立したのであろう。この文書の発給者が雅兼（？一四六四〜七九？）^{一七}、北畠一族であることが重要である。何故ならば、北畠氏が龍泉寺僧の権利の正当性を保証、あるいは創出する存在だったことが明白であるからである。観音寺のある一志が、北畠氏の本領であることよりその影響を推定するのみではない。室町時代、龍泉寺が北畠氏の強い影響下にあることから、その前身寺院の観音寺にその性格が少なからず存したと考えられるのである。そして、観音寺に南北朝期の伊勢の混乱を縫って施入された正法寺本の制作にも、北畠氏との関与が想定できると考える。

（二）醍醐寺との関係について

以上、正法寺本と北畠氏との関係を述べた。次に、正法寺本銘文③に戻り、醍醐寺との関係を探る。

正法寺本の発願者は良阿弥陀仏である。この人物の詳細は不明である。一方、制作と施入に際し、「寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊」が関与している。彼らの多くが「尊」を使用していることから、同じ寺院の僧侶であることに疑念は無い。特に本稿では、唯一人物像がある程度判明した慶尊に焦点を絞り、醍醐寺との関係を述べたい。彼の活動を示す資料は二点確認できた。第一に『常楽記』^{一八}、第二に『瑜伽伝灯鈔』^{一九}である。まず『常楽記』を見たい。

暦応三年^{一三三〇}（一三四〇）。…（中略）…

十一月十二日、慶尊伊予上座他界。…（下略）

この慶尊の死没が記された『常楽記』は、醍醐寺釈迦院（報恩院）僧に書き継がれた過去帳である。収録された人物も、醍醐寺関係者が多いことから、慶尊も醍醐寺僧であると推定できる。しかし、『常楽記』には醍醐寺のどの子院の僧かは記されておらず、慶尊を醍醐寺僧と看做すには若干不安が残る。次に『瑜伽伝灯鈔』を見たい。

太夫阿闍梨信慶、最初伝僧正道、二品親王、憲什、僧正実助（金剛王院門跡）、憲家、最順、賢俊僧正（三宝院門跡）、宝池院、後三宝院、僧正隆誉（報恩院門跡）、聖基、僧正成助、僧正道禅、潤恵、僧正了賢、俊性、祐甚、顕恵、道忠、無品親王聖尊（後醍醐の甥、遍智院門跡）、祐円、西南院宮僧正…（中略）…重慶、頼円、性俊、宗範、慶尊、良尊、…（下略）

『瑜伽伝灯鈔』とは、後醍醐に仕えた文観（一二七八〜一三五七）の附法、宝蓮が正平二〇年（一三六五）に著した書である。右は、その中の文観附法の一覧、二〇七名の一部である。この中に、慶尊の名が認められる。しかしながら、この記載からは各々の詳細は窺い知れない。ここで人物の配列に着目すると、ある編集態度が感じられる。附法の前半には親王、座主、門跡、僧正ら高位の者が集中し、附法年代順というより、むしろ地位に基づき配列される。従って、慶尊の前後の人物を検証することは、慶尊の人物像を知る上で有効な手段となる。筆者は慶尊の前に記された、頼円、性俊、宗範の記録を見出せた。まず頼円に関して醍醐寺の復興に尽力した座主義演（一五五八〜一六二六）の編纂した『醍醐寺新要録』巻第二三を確認したい。

仮殿江奉遷事。

同記云、（延文元年・一三五六年八月）十六日、山務参社。御厨子ヲ奉居、明晚用意神宝等、今日皆東御前奉宿。…（中略）…金堂衆尊瀧房阿サリ祐雅、教乗房頼円、本正房覚叡、已上三人。…（下略）

以上の通り、頼円の名を延文元年（一三五六）の醍醐寺清瀧宮の遷座にまつわる記載中に認めることができる。次に性俊に関する記述を『醍醐寺新要録』巻第三三三に見たい。

一、中古供僧等交名事。…（中略）…
預二人、良元文養執当、性俊教月、…（中略）…
已上以隆源僧正記書之。于時列当権僧正光助。

性俊も同じく『醍醐寺新要録』に、醍醐寺円光院供僧と記されている。この記事は、光助の時代と伝えられている。光助（一三五〇〜八九）とは、康暦元年（一三七八）に権僧正に任じられた醍醐寺三宝院門跡^三である。光助は円光院別当と記されているが、これは、彼が院主を務める三宝院が、円光院を支配した^{三四}為であろう。権僧正に任じられた康暦元年（一三七八）に厳密に即しているかは疑問に残るが、性俊

の活躍時期を一四世紀後半と考えることができ、それは文観の活躍期の後半に位置する。最後に宗範である。義演編『醍醐寺新要録』巻第八二五を確認したい。

嘉元四年^丙（一三〇六）四月三日^{癸卯}寅刻御遷宮。奉渡入御厨子於拜殿、…（中略）…先老若寺僧参仕。…（中略）…宗範僧都、…（下略）

宗範も醍醐寺僧である。この記載より、宗範の活躍期は一四世紀前半頃と推定できる。同世紀初頭より始まる醍醐寺と文観との関係を勘案すると、両者の接触は十分考え得る。

以上、頼円、性俊、宗範の活動を確認した。その結果、彼らは一四世紀前半から後半に活動した高位では無い醍醐寺僧であると判明した。そして前掲『瑜伽伝灯鈔』の附法者は、地位属性に従って配列されることから、彼ら醍醐寺僧三名に続いて記される慶尊もまた、醍醐寺僧と推定できるのである。そして、慶尊が醍醐寺僧ならば、正法寺本紙背銘の慶尊を含む「寺僧、僧舜尊、僧静雲、僧慶尊、僧覚尊」も同じく醍醐寺僧と判断できる。正法寺本は、北畠氏の影響を色濃く反映し、その制作に際して醍醐寺僧の関与が考えられる作品と位置付けたい。

四、伊勢北畠氏と醍醐寺

以上、正法寺本について、その作者が詫磨派であること、北畠氏と醍醐寺の関係が推定できることを述べた。詫磨派が醍醐寺と一三世紀の長賀の代より接触を有し一四世紀に至ることを論じたが、さらに北畠氏と醍醐寺との関係を追究し、詫磨派、醍醐寺、北畠氏が絡んで正法寺本が制作された様相を明らかにしたい。

北畠氏と醍醐寺の関係は平安時代に遡るが、それ以降は醍醐寺が一時勢力を落としたことにより、不透明である。両者の関係が密に表れるには一四世紀、実助の登場を待たなければならぬ。

実助（一二九四〜一三五三）は、権大納言北畠師重（一二七〇〜一三三二）の子息で、後醍醐、後村上天皇に仕えた親房（一二九三〜一三五四）を兄とする^{三六}。実助は、醍醐寺の子院、親南朝の金剛王院の院主である。『金剛王院門跡列祖次第』^{三七}には同院主の略歴が記されており、彼の項は以下の通りである。

実助 金剛王院大僧正、東寺二長者、北畠大納言師重卿息、二条左大臣師忠公猶子。

実助は、以上の通り北畠一族に名を連れ、且つ金剛王院門跡に上った実力者である。従って、正法寺本の制作に関与した、北畠氏と醍醐寺を結ぶ人物と十分考え得る。しかしこの史料からは、実助が暦応三年（一三四〇）の正法寺本制作当時、金剛王院を管領していたかは不明である。他の文献より、彼が金剛王院院主に就任していた期間を、「東寺二長者」と東寺長者に補任されていることを手掛かりに推定したい。東寺の学僧杲宝（一三〇六く六二）の編纂した『東寺長者補任』二八を見てみよう。

同（正中）二年乙卯（一三二五）三年四月廿六日改元

長者大僧正教寛八月廿二日寺務宣下、寺務辨退

僧正光誉八月廿三日寺務宣下、十一月廿四日攝替

僧正道意。

法印権大僧都顕助正月廿日加任宣下

法印権大僧都実助九月上旬加任、三長者

僧正有助十一月廿五日寺務宣下、同廿八日法務宣下

実助は、この年を初めとし、嘉暦元年（一三二六）、同二年（一三二七）、建武二年（一三三五）二九と計四回東寺長者に補任される。東寺長者とは、特定有力寺院の僧侶が補任される東密の最高職である。従って、実助は正中二年（一三二五）の段階で、既に金剛王院院主に就任していた可能性が高い。一方、就任期間の下限は、正平六年（一三五二）二月付の「金剛王院御房」実助宛の「僧正隆舜書状案」など三〇の存在から、この年以降となる。

醍醐寺の過去帳『常楽記』文和二年（一三五三）三には、以下の通り実助の死没を伝える。

文和二年癸巳（一三五三）。

…（中略）…

三月七日。金剛王院僧正実助於大和入滅六。

…（下略）…

このように実助が大和にて死没したことを伝えるが、恐らく彼は観応の擾乱における南北両朝の目まぐるしい入京と撤退が行われる最中、ついに京都から逃れ、そして南朝所縁の地で没したのであろう。『常楽記』は醍醐寺関係者が重点的に収められた過去帳であることから、同書への実助の記載は当然ではある。

実助の没後程無い、文和二年（一三五三）五月に、以下の「後光厳天皇繪旨」^{三三}が発給された。

文観（報恩院）、実助（金剛王院）両僧正、顕園（理性院）等跡、可令管領給者。依（欠字）天氣執啓如件。

文和二年（一三五三）五月廿二日。左大弁在判。

謹上、三宝院僧正御房（賢俊）。

この繪旨は、北朝方と結んだ三宝院賢俊（一二九九〜一三五七）に、同寺親南朝の報恩院、金剛王院、理性院の權益を認めたものである。前年三月に北朝が京都を奪還しており、この権力委譲は事実追認であろう。しかし、事実無根ではなく、一三五〇年代初頭に実助が金剛王院を管領していた考えることに問題は無い。以上より、実助は、彼が初めて東寺長者就任した一三二〇年代以降、五〇年代初頭まで院主であったと考える^{三三}。そしてその期間に、正法寺本が制作された暦応三年（一三四〇）が含まれる。但し、「暦応」は北朝年号であり、暦応三年は南朝では興国元年にあたる。南朝の臣、北畠氏関係の制作としては年号の矛盾が感じられる。しかし、現存する実助の書状（案文を含む）^{三四}には南朝年号は使用されておらず、彼は敢えて南朝年号の使用を避けていた。それは、基本的には北朝優位の洛中にて活動する上での工夫だったのであろう。この年号に対する日和見的な態度は、南北朝期に広く認められる。例えば、横蔵寺所蔵「両界曼荼羅図」はその銘文に「宮方正平七年、將軍方観応三年（一三五二）」と南北両朝の年号を記す^{三五}。南朝の要所である河内金剛寺の宗徒でさえも、南朝の形勢不利に伴い年号を併記する。実助の年号意識もこの時代の状況を反映していると言えよう。付言するならば、年号は制作環境を検討する上で一つの指標にはなり得るが、それによって南北いずれの政権側の勢力がその制作を担ったのかを結論付けることには慎重であるべきである。

実助は、洛中の数少ない北畠氏であり、且つ南朝第一の臣、親房を兄とする。その実助の立場は、彼を洛中洛外の南朝勢力の仲介者とした^{三六}。院主としての世俗、宗教的権力も正法寺本制作には大いに役立ったであろう。しかし筆者は仲介者としての彼の役割、京都の醍醐寺と、伊勢北畠氏観音寺を結ぶ実助の立場をより重視したい。尼僧良阿弥陀仏に発願され、醍醐寺僧慶尊らの関与（結縁か）のもと制作された正法寺本が、数少ない北畠氏の本領、一志の観音寺に暦応三年（一三四〇）実助の仲介を経て施入されたのではないだ

ろうか。そしてその制作に、一三世紀の長賀以来醍醐寺の図絵を行ってきた詫磨派が起用されたと考える。正法寺本は、伊勢北畠氏、醍醐寺、金剛王院実助、そして詫磨派が絡んで生まれた絵画と結論付ける。

正法寺本に関する議論の最後に、制作背景について述べたい。それを探求する鍵は、施入日「五月十五日」の解釈であると考えられる。通例涅槃図は、二月一五日の涅槃会にあわせ制作、施入されるため、正法寺本制作には特殊な背景の存在を思わせる^{三七}。そしてそこには、尼僧良阿弥陀仏が発願したことも関わるのではないだろうか。北畠氏との関連から述べるならば、北畠顕家（一三一八〜三八）の存在が注意を引く。顕家は、和泉にて足利軍と戦い敗死する。それは正法寺本が制作された暦応三年（一三四〇）五月一五日をほぼ二年遡る、同元年（一三三八）五月二二日なのである。北畠一族金剛王院実助の仲介を経て戦乱続く伊勢の観音寺に施入された、北畠顕家三回忌追善の為の絵画―、顕家縁者、あるいは女房としての願主良阿弥陀仏―、その可能性を思わせるのである。追善にこの画題が使用されることは、珍しくはない。例えば、康永四年（一三四五）二月五日銘の根津美術館本は涅槃会を見越した制作であろうが、銘文の人名に「尊霊」、「聖霊」という字が付されており、明らかに追善が意図される。さらに、応永一五年（一四〇八）五月六日の足利義満没後程ない、同年六月の明兆筆東福寺本の制作も、縦八メートルを超えるその規模のみならず、涅槃会と無関係な時期より義満追善の可能性が指摘できる^{三八}。正法寺本もまた、様々な勢力が絡んで成立した、顕家三回忌追善を目的とした制作の可能性が窺えるのである。奇しくも正法寺本が寄進されたのは、顕家が最後の戦いに臨み、後醍醐への諫奏文を記した日、暦応元年（一三三八）五月一五日の丁度二年後のことである。

五、伊勢における詫磨派の絵画制作例―智禅寺所蔵「阿弥陀来迎図」と十念寺所蔵「仏涅槃図」

以上、正法寺所蔵「仏涅槃図」について検討を加え、作者が詫磨派と看做せること、制作に醍醐寺金剛王院実助を中心とする北畠氏所縁の醍醐寺僧が関与した可能性が窺えることを指摘した。仮に北畠氏に着目するならば、その地盤である伊勢地方において、複数の詫磨派の絵画及びその伝承を見出すことができる（参考資料五）。制作当初の所蔵寺院まで遡れない場合や、伝来過程が不明な場合などがあり、詫磨派と北畠氏、あるいは伊勢地方との関係は正法寺本ほどには明瞭ではない。しかしながら筆者は、現在においても限定された地域に詫磨派の足跡が多く見出せることを重視したい。例えば、四日市市の臨濟宗寺院、大樹寺に伝わる詫磨栄賀筆「仏涅槃図」は、大樹寺僧による修理銘により、延宝三年（一六七五）には同寺に所蔵されていたことが明らかなのである。地理的距離の隔たらない瀧野川観音寺に現正法寺本が制作されたことを加味すると、詫磨派作品が偶然に伊勢に多く残されたのではなく、地域的特性があると判断できる。以下、智禅寺所蔵「阿弥陀来迎図」と、十念寺所蔵「仏涅槃図」を例に、現在の伊勢における詫磨派の伝承と作品を取

り上げ、以って詫磨派と伊勢、あるいは北畠氏を中心とした南朝方との関係が密であったことを補強することとしたい。

(一) 智禅寺所蔵「阿弥陀来迎図」について

瀧野川より南に下った三重県多気郡多気町丹生に、天台宗真盛派、宝幢山智禅寺が伽藍を構えている。同寺は北畠氏と所縁が深く、北畠氏歴代の位牌や北畠氏の寄進による永正一四年（一五一七）の宝篋印塔（図三二）の存在のみならず、北畠房兼（生没年不詳）が永禄一年（一五六八）に同寺に土地を寄進した旨を記す寄進状（図三三）も残され、伊勢の地誌『勢陽五鈴遺響』飯高郡卷之四^{三九}にもその文書が紹介されるなど、この地域に多い北畠氏の庇護を受けた寺院であった。この智禅寺に、「阿弥陀来迎図」が一幅所蔵されている。

智禅寺本（図三四）は、縦一一六・七×横五八・二センチの紙本着色画である。款記・印章は確認できない。版本に金泥や截金文様を交えた彩色を行った画像である。制作年代は江戸時代と思われるが、如来や菩薩の整った面相（図三五）や、突起状の金具が多く表現された装身具（図三六）からは、版本の原本となった絵画が、室町時代前後に遡る上質の作であることを物語る。図様は通例の阿弥陀三尊二五菩薩来迎であり、特異な点は見出せない。

智禅寺本からは、詫磨派筆と判断できる材料は見出せない。しかしながら、興味深い伝承を伴っている。同寺には『奉為上候御書附』（図三七）という、享保一〇年（一七二五）に記された書が残されている。本書は紀伊藩に提出した寺院要覧の一部であり、多数の智禅寺什物も縁起や諸堂の状況などと併せて記されている。そこに、「卓磨金泥来迎仏絵、一幅」（図三八）と、智禅寺本を指すと思しき画像を卓磨、即ち詫磨派の筆と紹介しているのである。この智禅寺本の如く、伊勢北畠氏所縁の寺院における詫磨派絵画の伝承は、往時の実情を幾許かでも反映しているように筆者には思われる。

(二) 十念寺所蔵「仏涅槃図」について

本節の最後に、三重県桑名市伝馬町に伽藍を構える浄土宗寺院、仏光山十念寺所蔵「仏涅槃図」（図三九）^{四〇}を取り上げる。十念寺は、奈良時代に創建が遡ると伝えられる寺院である。『勢陽五鈴遺響』桑名郡卷之四^{四一}によると浄土宗の名刹として栄え、多数の什物を所蔵していたことが記されるものの、第二次世界大戦末期の昭和二〇年（一九四五）七月の桑名空襲により伽藍、什物や文書の大半を焼失したため、その寺史は詳らかにはならない。その戦災を辛くも逃れたのが本作である。

十念寺所蔵「仏涅槃図」は縦一四五・四×横一六二・七センチの絹本着色画である。款記・印章は確認できない。補筆が認められるが原容を損なう程ではない。制作当初から十念寺所蔵であったか否かは定かではないが、紙背銘（図四〇）により、天正一八年（一五

九〇)に「桑名十念寺常住」、即ち十念寺所蔵物として修復され、寛延二年(一六二五)に表装が直されたことが判明する。

十念寺本は横長の画面ではあるものの、その構図は鎌倉時代以来の涅槃図のそれが踏襲されており、特異な点は見出せない。詳しく画風を確認したい。金色身に作られた釈迦(図四一)は墨線で輪郭線が引かれ、細く均質な朱線で描き起こされる。面相(図四二)は端整に描かれ、肉髻が細い金泥線で縁取りされ、唇も金泥の暈しにより立体感が表され、且つ衣文には緻密な截金文様が施されるなど、総じて金の巧みな使用が為される。菩薩(図四三)を見たい。菩薩も基本的な描法は釈迦に準じ、絵仏師の巧みな腕が確認できる。髪際、眉や髭の生え際に緑青が薄く引かれる点などからも伝統的な仏画の技法が使われていることがわかる。朱で唇は塗られているが、部分的にその色彩が淡く処理されており、釈迦の唇と同じく立体感が意図される。十念寺本を手掛けた絵仏師は以上のように、濃淡の微妙な変化を付けた彩色に強い意識を有していたことが感じられる。群衆(図四四)も菩薩と同様の細やかな表現が為される。整った面相の形態のみならず、唇や舌に至るまで彩色の暈しを利用した表現が為され、眼の周囲は泣き腫らしたことを示すために淡く朱が施される。総じて丹念な作風は鎌倉時代の伝統を色濃く残していると言えよう。通常写し崩れにより、有機的な表現が失われがちとなる手足なども不自然ではなく、本図は上質な原本を基に描かれたことを思わせる。着衣には花の文様が散らされるなど様々な金泥文様が施され、それは一四世紀仏画において頻繁に認められる特徴である。水墨画技法の使用は抑えられ、僅かに沙羅双樹の幹(図四五)や雲(図四六)に使われるに留まる。特に雲を湧くように墨線で象り、その外側に墨の暈しを入れる表現は、嘉暦三年(一三二八)に良詮に描かれた本覚寺所蔵「仏涅槃図」(図四七)に近い。総じて本図は、細やかな顔料と金の賦彩を特徴とする、中央の技量に秀でた絵仏師の作と看做せ、筆者はその制作年代を一四世紀前半から中頃と考える。

以上、十念寺本の画風を簡単に確認した。一方、本図の流派については何らの情報も得られないが、筆者は以下の理由を以って陀磨派の作と見做す。まず、絵画の基調は正法寺本と十念寺本で非常に近い距離にあることが理由としてあげられる。例えば、細やかな彩色に対する高い意識、金泥截金など様々な金彩色の積極的な使用、沙羅双樹の幹などに限定された水墨画技法などが共通する。細部に眼を向けると、陀磨派の作品との共通性はさらに明らかとなる。まず、群衆中の阿修羅の眉毛(図四八)であるが、目頭から釣り上がって描かれ、眉毛のほぼ中央部分で太くし、目尻に流れるように描かれている。同時代の作品(図四九、五〇)ではこの形状は見出し難いものの、陀磨派の描いた正法寺本(図五一)や静嘉堂文庫美術館所蔵・陀磨栄賀筆「不動明王二童子像」(図五二)には認められるのである。さらに群衆の図様自体は原本の相違から共通しないものも多いが、正法寺本と十念寺本いずれも悲しみの表情が、口を僅かに開き両端を下げることによって表わされている(図五三、五四)。また、正法寺本、十念寺本ともに群衆の衣文が細かな金泥文様で彩られているが、円と唐草文を基調とする文様が多くを占める点のみならず、四方向に円を配置する特殊な文様(図五五、五六)を、やはり袖に使用する点も、制作年代の近接以上に、両者の関係が近いことを物語ると考える。この文様は陀磨栄賀の作品にも見られ、

陀磨派が好んだ文様の一つである。以上より筆者は、十念寺本筆者が、陀磨派であると考える。

十念寺本が何時頃から同寺の所有となったかは定かではない。従って、伊勢関係の作画である保証も得られないが、同地域に現在の段階で陀磨派の作が複数見出せることは、往時の状況がある程度反映していると思われるのである。

七、結語―本節の総括に代えて

本節では、正法寺所蔵「仏涅槃図」を取り上げ、それが陀磨派の筆と看做せ、醍醐寺及び伊勢北畠氏関係の作画である可能性を指摘した。醍醐寺と伊勢北畠氏の関係を考える上で重要な人物は金剛王院実助であり、陀磨派の作画基盤としての醍醐寺の重要性は高い。そして、智禅寺所蔵「阿弥陀来迎図」と十念寺所蔵「仏涅槃図」を取り上げ、智禅寺本についてはそれを陀磨派の筆とする伝承が伴うこと、十念寺本についてはそれが陀磨派の筆と考えられることを指摘した。このように、状況証拠を並べるようではあるが、伊勢という地域に着目したとき、そこに陀磨派の足跡が数多く認められるのである。この伊勢における活発な活動も、同地が北畠氏所縁の土地であること、そして北畠氏の有力者である金剛王院実助が、陀磨派が一三世紀以来接触を有していた醍醐寺の僧侶であることの影響が強いと考える。醍醐寺は、一四世紀の陀磨派の絵画制作を支える極めて有力な寺院であったのである。

【註釈】

- 一 平凡社地方資料センター編『日本歴史地名大系』第二一卷 岐阜県の地名（平凡社 平成元年七月）及び、正法寺・田中憲宏住職のご教示による。
- 二 岐阜県編集・発行『岐阜県史』通史編 中世（昭和四四年三月）。
- 三 岐阜市歴史博物館での特別展に出版された。岐阜市歴史博物館編集・発行『岐阜県の名宝』（昭和六一年四月）、同『真言密教の文化財』（平成二一年九月）を参照。
- 四 後述する通り、正法寺本には南朝方の関与が推定できる。南朝という点からは、文観の銘文記載が削除された作品が報告されている。
- 五 林温「新出の大威徳転法輪曼荼羅」『国華』第一一七六号 平成五年十一月。
- 六 多くの涅槃図で摩耶夫人は、画面右上や中央上に描かれる。しかし、正法寺本のみならず、栄賀筆・大樹寺所蔵「仏涅槃図」も左上に描かれており、中央の陀磨派が好んだ表現である。
- 六 制作年代は、大分市歴史資料館編集・発行『おおいたの遺宝』（平成一〇年一〇月）、武富雅宜氏の解説を参照した。

七 尊円編『門葉記』卷第二 熾盛光法二ノ小野玄妙編『大正新脩大藏經』図像第一一巻(大藏出版 昭和九年五月)所収、四頁V。
八 藤原定家『明月記』ノ『明月記』第二(国書刊行会 昭和四五年七月)所収、二五九ノ二六五頁V。なお、高山寺での湛慶と俊賀にもみられるように、慶派と詫磨派は共同制作を行った可能性も有り得る。

九 『当麻曼荼羅疏』卷第八ノ浄土宗宗典刊行会編『浄土宗全書』第一三巻(明治四三年一月)所収、六〇、六一頁V。

一〇 『大江信方家地売券』(『東寺百合文書』所収)ノ竹内理三編『鎌倉遺文』古文書編第四巻(昭和四八年四月)所収、第二二六三文書 二五〇頁V。

一一 僧俗の表現も大樹寺本はやや平明としており、正法寺本より制作年代は下ると考える。

一二 中邦彦編『日本歴史地名大系』第二四巻 三重県の地名(平凡社 昭和五八年五月)。

一三 東京大学史料編纂所所蔵写本を参照した。

一四 安岡親毅『勢陽五鈴遺響』一志郡巻之五ノ倉田正邦校訂『勢陽五鈴遺響』第三巻 三重県郷土資料叢書 第七六集(三重県郷土資料刊行会 昭和五一年八月)所収、一八三頁V。

一五 『龍泉寺文書』ノ松阪市史編さん委員会編『松阪市史』第三巻 史料篇 古代・中世(蒼人社 昭和五五年六月)所収、三五六頁V。

一六 『南方紀伝』(東京大学史料編纂所所蔵写本を参照)は建武二年(一三三五)に伊勢下向が始まったとする。しかし、吉野と東国を連絡する伊勢の地勢を考えると、この説は採りにくい。後醍醐出奔後間もない、親房の田丸進出前後との判断が妥当であろう。

一七 雅兼は、寛正五年(一四六四)に龍泉寺と同じ松阪市の北畠氏の祈願所、射和寺にも文書を発給している。

一八 『常楽記』ノ塙保己一編『群書類従』第二九輯 雑部(続群書類従完成会 昭和七年一〇月)所収、二二七頁V。

一九 内田啓一『文観房弘真に關係する絵画二題』白鶴美術館蔵五字文殊画像と尾道浄土寺蔵如意輪観音菩薩画像『南都仏教』第七八号(平成一二年二月)にて紹介された資料を参照した。

二〇 内田啓一氏も、所属寺院により配列が組まれていることを指摘されている。

・内田啓一『文観房弘真と美術』(法蔵館 平成一八年二月)。

二一 義演編『醍醐寺新要録』卷第二ノ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』上巻(法蔵館 平成三年一〇月)所収、一〇八頁V。

二二 義演編『醍醐寺新要録』卷第三ノ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』上巻(法蔵館 平成三年一〇月)所収、一七三、七四頁V。

二三 『三本院列祖次第』ノ塙保己一編・太田藤四郎補『続群書類従』第四輯下 補任部(続群書類従完成会 昭和三三年四月)所収、五三五頁V。

二四 伊藤清郎『中世醍醐寺の研究』その組織と構造を中心に―『山形大学紀要(社会科学)』第一五巻第一号(昭和五九年七月)。なお、伊藤氏は触れられていないが、『醍醐寺新要録』卷第三によると円光院別当に報恩院流道順、道祐、文観が補任されており、南北朝初期には報恩院が管領していた。

二五 義演編『醍醐寺新要録』卷第八ノ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』上巻(法蔵館 平成三年一〇月)所収、四四七、四八頁V。

二六 洞院公定編『尊卑文脈』ノ黒板勝美・国史大系編修会『国史大系』第六〇巻上 尊卑文脈 第三篇(昭和三六年三月)所収、五一六ノ一八頁V。

二七 『金剛王院門跡列祖次第』ノ塙保己一編・太田藤四郎補『続群書類従』第四輯下 補任部(続群書類従完成会 昭和三三年四月)所

収、五二九頁V。

二八 泉宝編『東寺長者補任』A塙保己一編『群書類従』第四輯 補任部(統群書類従完成会 昭和四年一月)所収、六七九〜八一頁V。
二九 建武二年(一一三三五)の東寺長者は、特定の権門寺院から選出される先例が覆され、道順に連なる報恩院流親後醍醐僧を中心に固められた。ここに新政への後醍醐の意思が窺える一方、為政者にとつての長者の重要性も感じさせる。また文観は、この特例的な長者人事、即ち密教僧ヒエラルキーを脅かしたことが原因で、後世苛烈に批判される(本来、文観の出自、西大寺真言律僧は東寺長者に補任されない)。

三〇 東京大学史料編纂所編『大日本古文書』家わけ第一九 醍醐寺文書之六(東京大学 昭和四四年三月)所収、第一二四三、四五、四八、五一、五四文書 二四三〜五一頁。

三一 前掲註一八所収、二二二頁。

三二 義演編『醍醐寺新要録』巻第一一A醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』下巻(法蔵館 平成三年一〇月)所収、七〇四頁V。

三三 正平六、七年(一一三五一、五二二)に実助が門跡であった所以は、正平一統による、形式的なものながら南朝優勢を背景とした「返り咲き」とも考え得る。しかし、実助は洛中洛外の南朝方の仲介者として、北朝方隆舜の南朝への取りなしを行っていることから、突発的な再任とは考えにくい。北朝側にとつても利用価値のある人物であり、それが北朝膝下の洛中での活動を可能にさせたのであろう。

三四 前掲註三〇所収、第一二四四、四六、四九、五〇、五三、五五、五六文書 二四四〜二五二頁。

三五 銘文については、以下の著作を参照した。

・ 平田寛『絵仏師の時代』史料篇(中央公論美術出版 平成六年二月)。

三六 前掲註二四、伊藤氏の論考による。

三七 嘉暦三年(一一三二八)二月銘の本覚寺本、康永四年(一一三四五)二月五日銘の根津美術館本、貞和六年(一一三五〇)一月二五日銘の法雲寺本などは、当年の涅槃会での使用が念頭に置かれて施入された作と思われる。

三八 応永一四年(一一四〇七)一月に東福寺第六九世雲叟靈瑞が、応永一五年(一一四〇八)二月に同第六五世東嶺雲春ら東福寺関係者が多く没しており、彼らも視野に入れる必要がある。

三九 安岡親毅『勢陽五鈴遺響』飯高郡卷之四A倉田正邦校訂『勢陽五鈴遺響』第四卷 三重県郷土資料叢書 第八四集(三重県郷土資料刊行会 昭和五二年三月)所収、一八三頁V。

四〇 三重県立美術館編集・発行『三重の美術風土を探る 古代・中世の宗教と造型』(昭和六一年一〇月)に解説が載せられるが、涅槃図の概説と修理銘の提示に留まる。

四一 安岡親毅『勢陽五鈴遺響』桑名郡卷之四A倉田正邦校訂『勢陽五鈴遺響』第一卷 三重県郷土資料叢書 第七六集(三重県郷土資料刊行会 昭和五〇年四月)所収、一〇〇、〇一頁V。

第三節 報恩院と詫磨派—個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」を中心に

一、はじめに

本節では個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」に焦点を当て、前節と同様に絵画の分析と解釈を行う。即ち、第一に、個人本が詫磨派の作例と看做し得ると論じ、第二に、文献資料をもとに制作背景について検証する。以上により本図の位置付けを明確にし、以って醍醐寺報恩院と詫磨派の関係が実作品でも確認できることを述べることを目的とする。

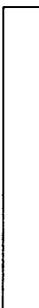
二、個人本の添付資料の確認

個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」(図一)は、掛幅装で、縦一五五・一×横一二三・一センチの絹本著色画である。ほぼ同寸の画絹が三枚継ぎ合わされており、向かって右より四一・五、四一・七、三九・九センチである。款記、印章は認められない。幾分画面上部がトリミングされているが、原容を損なう大きな補筆は認められない。恐らくは、後述する如く特殊な修法に用いられた作品である故に使用頻度も少なく、良好な保存状態が保たれたのであろう。

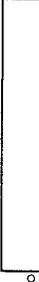
本図には、紙背貼紙と箱書、そして鑑定書が付属し、貴重な情報を現在に伝えている。まず紙背貼紙(図二)から確認したい。この貼紙は、縦七六・六×横一〇・四センチの紙本である。墨書が二行にわたり記されている。

正平十年^ユ (一二三五) 正月十七日、図絵開眼供養之。大絵師法眼嚴雅。

大威徳転法輪茶羅御開眼



前大



これにより、制作年代が正平一〇年(一二三五)であること、法眼嚴雅が絵師に起用されたことがわかる。嚴雅とは、現段階では他にその筆とされる作品を見出すことができず、近世の画史、画伝にも紹介されていない詳細不明の絵師である。また、二行目に記される、開眼供養を行った阿闍梨の名は削られており、判読が困難である。林温氏^一は、僅かに残された字の痕跡をもとに「法務前大僧正文観」(「前大」は判読可能)と解されている。文観(一二七八〜一三五七)とは、醍醐寺報恩院院主、同座主となった南朝方の僧侶である。そして後世、怪僧という評価のもとに苛烈な批判を浴びた人物であることから、本銘文におけるその名も抹消された可能性を林

氏は指摘されている。筆者は、作品を実見した結果、紙背銘について林氏の述べられたことに賛同する立場にある。紙背銘と文観については、後ほど改めて論じたい。なお、紙背銘二行目「大威徳転法輪曼茶羅」は、他部分とは異なる質の紙の上に記されている。やや角ばった楷書であることや、「転法輪」(図三)と「法眼」(図四)の「法」字の字形が類似していることにより同筆と思われる。旧表装の別部分が転用され、貼り付けられた可能性が考えられる。

次に箱書を確認する。本図の箱は、新箱が古箱を覆う二重の構成となっている。箱蓋表(図五 新箱)、蓋裏(図六 古箱)に墨書が認められる。箱蓋表書は以下の通りである。

大威徳転法輪曼茶羅 法眼嚴雅筆。奈良町 島瀬省三所持。

このように紙背銘が箱蓋表書に踏襲されている。また、旧所蔵者の島瀬省三についての詳細は不明であるが、その住所は奈良「町」である。明治三二年(一八八八)、政府により市町村制が公布された結果、奈良町と称され、大正七年(一九一八)に町から市に改称していることから、島瀬はこの約三〇年の間に本図を所持していたことがわかる。蓋裏の文章は前後で二つ(図七、八)に分けられる。

(前半)

南朝ノ年号更 正平十歳 乙未(一三五五) 正月十七日 図絵開眼供養之、大絵師法眼嚴雅。

大威徳転法輪曼茶羅 御開眼、(以下、墨で塗り消されている)

(後半)

享保二十年(一七三五) 霜月下旬再表具之。

裏書後半より享保二〇年(一七三五)に再表具されたと判明し、恐らくこの古箱は再表具に併せて新補されたのであろう。裏書の前半は紙背銘に基づき、「御開眼」以下も墨が塗られ判読できない。この塗り潰された箇所(図九)を見ると、下方の最下部には文字の一部が墨面の脇からのぞいていることがわかる。従って、享保二〇年の段階では銘文、箱書ともに完備していたと予想されるのである。何らかの理由で享保二〇年以降に紙背銘が削られる傍ら、箱蓋裏書にも手が入られたのであろう。その所以を窺うには情報に乏しい

が、筆者は近代以降の南朝の評価^二を可能性として提示したい。南朝の評価は、第二次大戦前後で大きく異なる。戦前は、楠木正成（？一三三六）、新田義貞（一二三〇一―一三八）らを「忠臣」として模範と為す政策に利用され、南朝が正統とされた一方、戦後は、それに対する急激な反発から、南朝の存在を認めることがタブー視される傾向も続く。その中で文観の表記が、後世南朝側の邪僧と評価されることと併せて、削り取られた上に墨で塗り消された可能性も考えられる。なお、前節で論じた醍醐寺内親南朝勢力が関わった正法寺所蔵「仏涅槃図」の削り取られた款記（図一〇）についても再考させられるのである。

以上、本図に付属する資料により、正平一〇年（一三五五）に法眼嚴雅に描かれたことがわかった。また、開眼供養の阿闍梨は、南朝に仕えた僧侶の文観であることが指摘されていることを述べた。伝来過程には不明な部分が多く、近代のある時に島瀬省三が所有した以上のことは窺い知れない。さらに箱書より、紙背銘の抹消が近代以降の南朝評価と関わる可能性を指摘した。

次に鑑定書（図一一）を見たい。

（原文）

大威徳明王。

絹本着色。

右、伝来通大絵師法眼嚴雅筆鑑定畢。

明治三十二年一月、山名貫義「貫義」（朱文方印）。

（書き下し文）

大威徳明王。

絹本着色。

右、伝来の通り大絵師法眼嚴雅筆と鑑定し畢んぬ。

明治三十二年（一八九九）一月、山名貫義「貫義」（朱文方印）。

この文書により、山名貫義（一八三九―一九一七）に嚴雅筆と鑑定されたことがわかる。紙背銘に記された事項を追認する鑑定であり、山名の鑑定として珍しくは無い^三。鑑定者山名貫義は、和歌山藩の絵師、住吉広政の子で、弘貫に師事して画を学んだ。貫義は、明治三十一年（一八九八）には、美校騒動の後に東京美術学校（現東京藝術大学）教授に任じられた。古文化財についても、明治二一年

(一八八八)に全国宝物取調委員として全国を巡検するなど、関わりの深かった人物である。鑑定を行ったことも、彼の画名や役職の他、住吉派における鑑定業務が意識されたのであろう。

三、作品分析

(一) 先行研究と課題

個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」の基本的な事項及び、付属資料について簡単に確認した。次に先行研究を確認したい。

本図が世に知られるようになった端緒は、林温氏^四が新出作品として論考を載せられた平成五年(一九九三)一月発行の『国華』である。大威徳転法輪曼荼羅の作例自体が稀であり、林氏の発表が唯一の先行研究と看做して過言ではない^五。氏は、個人本について、概ね二点を中心に論を進められている。一つは図像、一つは制作背景である。前者については、大威徳明王曼荼羅の多くが依拠する儀軌である『曼殊室利焰曼徳迦萬愛秘術如意法』を基本としていること、そして、その儀軌に記されていない不動明王などの四大明王を四隅に配する点が特徴的であることを指摘されている。また、各明王の表現においては、同時代の仏画に見られない程儀軌に忠実である点に、阿闍梨の意思が感じられることを述べられている。次に後者の制作背景については、削り取られた部分に記されている阿闍梨名を文観と述べられた上で、以下のことを論じられている。即ち、本図開眼供養日である正平一〇年(一三五五)正月一七日は、南朝が北朝を破り京都を占領した翌日であることから、南朝の鼓舞と北朝の打倒を目的とした修法の本尊画像であった可能性を、大威徳明王が調伏を旨とする尊像であることと併せて述べられている。林氏の詳細な論考により、本図が仏教美術史上重要な位置を占める作例であることが明確となった。一方氏は、本図の作者厳雅について、詫磨派が用いる「賀」字との音通以上の共通性を認めない立場を取られている。本節で筆者は、本図の流派について再考し、そして制作依頼者について改めて検討したい。

(二) 図様と画風

本図(図一二)は、流水を地とする内院と、花文を地とする外院に大別できる。内院中央には、大きく大威徳明王(図一三)が描かれている。明王は種々の武器を持ち、燃え盛る火焰光背を負い、疾駆する水牛に乗る。内院上部中央には、僧形の文殊菩薩(図一四)が描かれている。大威徳明王の周囲には、一二神将が一二支順時計回り、ほぼ等間隔に配されている。一二神将は、西神(真達羅)を除きいずれも一二支の動物に乗る姿(図一五)を採り、それぞれ頭光を負う。内院の背景は流水(図一六)で、波が渦巻き白波の立つ荒い海が表されている。

外院の四隅には、右上より時計回りに不動、金剛夜叉、降三世、軍荼利明王（図一七〇）が配され、中尊の大威徳と併せ、真言密教における五大明王を形成する。いずれも迦楼羅炎を負い、小高い岩上に立つ。これら四明王の間それぞれに、二人、計八人の八大童子（図二一）が配されている。姿勢や持物はそれぞれ異なるが、条帛、天衣、裳を着けた童子形であり、疾走する獅子上に立つ点では共通している。次に図様と画風について、内院と外院の幾つかのモチーフに絞って確認したい。

大威徳明王（図二二）は、燃え盛る迦楼羅炎を負い、疾駆する水牛上に立つ。面相は本面の他に、脇面を二面、頂に変化面を三面つける六面相（変化面一面を除き、三目）である。さらに、六臂六足という極めて密教的な図像である。右第一手は杖、第二手は利剣を持ち、第三手と左第二手で弓矢を前方に構える。左第一手は三叉戟、第三手は輪宝と繚索を持つ。右三脚は蹴り上げ、左三脚は水牛の背に載せられた蓮華上の輪宝の中央を踏む。着衣は条帛と裳を纏う通例の明王の形式を採る。装身具は多く、釧が手足に回されるのみならず、髑髏の頭飾と瓔珞や虎皮の腰巻により、明王の威力が表現されている。

本面（図二三）は三目で目を見開き、下牙を上出させる明王の憤怒の表情を見せる。肉身の輪郭と目鼻などの造作、皺などは同質の墨線で描かれている。彩色の地は青黒色で、眼や皺の周囲が淡く暈されており、立体感が意識されている。目を見ると、朱で彩色された目尻と目頭の中に、眼球が丸く表されていることがわかる。眼球の描法は細かく、瞳孔が墨で彩色され、朱で細く描かれた虹彩との界線は、金泥で表されている。白目は白色で彩色されているが、眼球の奥には淡い朱が施されている。鼻の小鼻、人中は明確に描かれている。歯は白色で、歯茎は朱で彩色されている。頭髮は怒髪であり、淡墨と褐色で淡く彩色された上に、墨や白色顔料で細く毛筋描きが為されている。金具は裏箔で色が施されており、変化面の内の菩薩面の装飾のように、画絹表面から描き起しが行われている部分も確認できる。手足（図二四、二五）にも面相と同じく青黒色が塗られ、暈しが施されている。肉身は墨線で描き起こされ、特に右足の描線からは、面相とは異なる肉体の柔らかい印象を受ける。また、右第二足のように、爪を見ることができ、位置になくとも、先端を尖らせることにより爪の存在を明示する繊細な表現が為されている。手足などの細部は、転写に起因する写し崩れが反映され易い部位であるが、本図にはそれが顕著ではない。ここからも、転写を数多く経た図像には基づかず、特別な修法に用いられた本図の性格が確認できる。

衣文（図二六、二七）の描線には、肥瘦の差の小さい墨線が使用されている。その太さは輪郭線、衣襞線で大きな変化は無い。また、条帛の一部に朱が濃く施されるなど、立体感の表出が意図されている箇所が認められる。整った形状の金泥文様が着衣に配されている。条帛には四つの雷文から成る菱形の文様、裳には雲気を上げる宝珠形の文様が配されている。腰に巻く虎皮（図二八）は、虎の背にあたる部分に濃い褐色で彩色が為され、他は概ね淡い黄色で塗られている。毛皮の縁は白色に塗られ、切り開かれた虎皮の腹部の毛が示され、且つ毛皮の表面には細く短い金泥線により毛筋が表されるなど、絵師の高い技量的一端がここからも窺える。

持物(図二九)には、明王の頭飾と同じく、金箔が画絹裏から押されている。描き起こしの線は明瞭ではなく、下書きの墨線が所々に認められる。明王は燃え盛る火炎迦楼羅炎光を負っている。濃い朱で迦楼羅鳥(図三〇)の輪郭が描かれ、鳥の肉身は白色彩色で表現されている。炎は濃淡をつけた朱のみならず、淡墨も交えており、明王の姿が浮かび上がるように処理される。

明王が乗る緑青を地とした水牛(図三一)は、肥満した体格に描かれており、画面右下方方向に疾走する。目の瞳孔は墨で塗られ、金泥が施された虹彩との界線は朱線であり、彩色こそ異なるものの明王とその構成は同様である。角の彩色は付け根が白色、上部となるに従い灰色、そして黒と徐々に濃く為されるなど、細かい表現を確認できる。背に載せられた鞍、蓮華座、輪宝(図三二)は、綿密に描かれている。明王の足が置かれている輪宝は裏箔が押されている。その下の蓮華座は、根元が白色で、先端部ほど朱が濃くなるように暈しが施され、葉脈は細い截金で表されている。また、蓮華座が置かれた鞍には、朱色と朱具色の花文が中央に添えられた亀甲文が配されている。鞍の布の皺には淡い白色の線が沿わされている。この表現は南宋時代の作品を源流としており、中世における広い中国画理解の一端が本図に認められる。

一二神将の一人、辰神(図三三)を取り上げる。辰神(未爾羅)は、龍の上に載せられた輪宝に両足を乗せ、両手で弓矢を構える。甲冑を身に纏い、頭光を負う。面相(図三四)を見たい。目の彩色は簡略で、白黒に塗り分けられるに留まる。但し、頭髮は明王と同じく淡い彩色の上に墨線で毛筋が描かれるなど、細かな表現も認められる。衣文には様々な顔料が使用されており、総じて明るい印象を受ける。金の使用の上では、衣文線に沿って金泥線が入られ、頭飾、甲冑、輪宝に裏箔が押され、弓の弦と矢、頭光の輪郭には截金が施されるなど、様々な技法が認められる。龍(図三五)は鼻の長い古様を採用する。この図様の龍は根津美術館所蔵「求聞持虚空藏菩薩・明星天子像」、静嘉堂文庫美術館所蔵「摩尼宝珠図」(図三六)も、など一四世紀の作品にも見出せるが、当時一般的とは言い難い。前掲の林氏の論考により、古様を留めた明王の図像が意図的に採用されていることが指摘されているが、この龍についても文観の同様の志向が窺える。杉山二郎氏⁸により、文観発願の般若寺所蔵「文殊菩薩坐像」は、天平時代末期から平安時代初期の檀像彫刻模刻像である可能性が指摘されており、文観の古様選択は、本図のみの特徴では無い。

外院に描かれたモチーフの例として、左下隅の金剛夜叉明王(図三七)を取り上げる。明王は、三面六臂の像で、小高い岩上に立つ。手にはそれぞれ武器を持ち、右第一手には矢、第二手には利剣、第三手には五鈷杵を持ち、左第一手には弓、第二手には輪宝、第三手には五鈷鈴を握る。基本的な描法は、今まで確認した大威徳明王や一二神将と同様である。例えば、面相(図三八)は明王に近く、青色で彩色され、目や皺に沿って暈しが施されている。また、装身具などに裏箔が押され、文様や衣文線の縁取りに金泥、弓の弦や頭光の輪郭に截金が使われるなど、様々な技法が使用されている点も、他の尊像と共通する。一方、裏箔は画絹表面から墨線による描き起こしが為されていないものが多い。また、輪宝のように金箔の形が十分整えられていない点など、多くの金彩色技法が使われている

一方で、表現の粗さも認められる。身光は大威徳明王と同じく迦楼羅炎であり、白色や淡墨を交えて燃え盛る様子が表されている。明王の足元の岩の地は淡褐色で塗られ、肥瘦の大きな描線で髻が描かれ、点苔が置かれている。その技法は鎌倉時代以降の不動明王像の岩座などと共通する。

最後に、本図の内院、外院の背景描写を取り上げる。内院の背景は波がうねる大海（図三九）である。墨線が幾筋も平行に重ねられて波の動きが表され、所々に胡粉により白色に塗られた蕨手状の白波が立つ。白波の周囲には、点々と白色顔料が散らされており、砕けた波が表現されている。外院の背景（図四〇）は、大振りの蓮華唐草文である。花卉の輪郭線に沿って白色線が引かれている。色は花卉中央が濃く、その周囲が淡く彩色されており、輪郭線に沿った白色顔料と併せて簡略な纏綯彩色のようである。また、茎の輪郭は片側のみ墨線で表されており、立体感の表出が意図されたのであろうか。

以上、個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」の図様と画風を確認した。まず図様については、手足などの細部描写などにおいても写し崩れが少ないことがわかった。これは、厳雅が参照した原本が、転写の進んでいない良質の作であることを示している。さらに、一二神將の龍の如く古様が採られているものもあり、阿闍梨文観により特徴的な図様選択が行われたことが窺える。その意図的な古様選択は、後醍醐（一二八八〜一三三九）、後村上（一三二八〜六八）両天皇に長く仕えた護持僧文観の、北朝打倒に寄せる執念とともに、真言密教僧としての知識の深さが感じられる。

中尊大威徳に見る慎重な運筆による整った形態描写や、精緻な彩色に代表される表現より、作者厳雅が高い技量を有する中央の絵仏師であることが明確である。彼のような絵仏師が採用されたことは、本図が北朝打倒の修法の本尊画像として制作された、重要な作例であることから頷ける。制作年代も銘文の示す正平一〇年（一三五五）と齟齬をきたさない。また、描法の特徴として、技巧的な彩色が為されていることがあげられよう。それは例えば大威徳の衣などに見られる暈しや細線による賦彩であり、例えば裏箔、截金、金泥など、様々な金彩色の技法である。これらより、厳雅の彩色、特に金に対する関心の高さが窺える。一方、当時仏画にも積極的に採用された水墨画技法の使用は、本図においては抑えられている。しかしながら、尊像の周囲の雲気としてアクセント程度ながら効果的であり、作者の技量の幅広さを感じさせる。総じて本図は、発願者である文観の意を多分に受けた特殊な画題でありながら、破綻無く描き得る技量の高い絵仏師の作であり、当該期の基準作例の一つに数えて良からう。

（三）流派論

中尊大威徳明王と栄賀筆の静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子図」の中尊不動明王を比べたい。その面相（図四一、四二）は、両者共に目鼻などの造作が顔の中央部に寄せ気味に配置されている。また、大きく見開いた目に幾分大きい眼球が描かれる点、上下に

広く横幅が狭い額が備わる点など、凡そのプロポーションは類似していると言えよう。さらに輪郭線と同じ太さの墨線を以って、皺が刻み込まれる点でも同様である。一方、石山寺所蔵「不動明王二童子像」(図四三)、個人蔵「不動明王二童子像」(図四四)などほぼ同時代の作例^九では、造作の点で前二者と相違している。例えば目に注目すると、より面相に比して小さく、その形状も様々である。さらに、皺の描線も輪郭線に比して柔らかく入っているのである。また、異形神将像の面相(図四五、四六)は、大樹寺所蔵・栄賀筆「仏涅槃図」の異形(図四七、四八)や静嘉堂本の制吒迦童子(図四九)と比較すると、やや諧謔味を帯びた像容や、中尊と同じく目鼻などの造作が面相中央に寄せて描かれている点、鼻筋、小鼻、鼻、皺、眉毛などの細部まで描き込まれる点などで共通している。同時代の作品、例えばクラーク財団所蔵「延命地藏菩薩像」^{一〇}、個人蔵「不動明王二童子像」、石山寺所蔵「不動明王二童子像」(図五〇、五一)など、同時代の作品と比較すると、個人本と栄賀筆作品の類似もより明瞭である。

金彩色も確認したい。詫磨派の絵画の特徴の一つに金の技巧的な使用があげられるが、本図においても前述の通りそれらが反映されている。この共通性のみを以って直ちに流派の同一性が保証されるとは主張し得ないが、技法の大枠において詫磨派の範疇に収まることはやはり重要である。では金泥文様を確認したい。本図の尊像の衣文には様々な金泥文様が施されている。中でも大威徳明王の条帛(図五三)には四つの雷文から成る菱形の文様^二が散らされ、裳(図五四)には雲気を立ち上げる宝珠形の文様が施されている。大威徳は中尊であることから、他の尊像の文様に比して絵師が力を入れた部分の一つであろう。着目したい文様は後者の宝珠形のものである。この文様は、管見のところ同時代の作例に殆ど見出しておらず、特徴的な形状を採る。ここで栄賀筆作品である静嘉堂本「不動明王二童子像」の矜羯羅童子の裳(図五五)を見ると、ほぼ同様の文様が描かれていることがわかる。即ち、底部に三つの宝珠が置かれ、その上からは雲気が漂う形状であり、厳雅と栄賀の流派上の距離の近さを思わせる。また、両者ともに同一尊格(明王)、且つ同一の種類の衣(裳)にこれらの文様が描かれており、文様配置の意識の上でも近いことは重要である。両者の形状を比較すると、静嘉堂本では、個人本に比して雲気を漂わせる頂部の宝珠が底部二つから離れているものが散見し、写し崩れが進んでいることがわかる。正平一〇年(一一三五)に制作された本図が、静嘉堂本に先行する作であることを示す一つの要素である。この文様は前節で取り上げた正法寺本(図五六)にも認められ、一四世紀詫磨派に好まれた表現のようである。さらに三つの輪宝が重なり、雲気の中を走る如くの文様(図五七)が個人本不動明王の裳に描かれているが、栄賀の静嘉堂本の不動明王(図五八)には輪宝が一面に散りばめられており、その文様に対する両者の意識は近い。さらには、正法寺本の群衆の衣(図五九)にも、厳密に輪宝の形を採らないが、個人本に類する三つの円と雲気を組み合わせさせた文様が認められる。従って、前述した宝珠形の文様と同じく、この文様も一四世紀詫磨派に共通して描き継がれた文様と看做し得る。また、暦応三年(一二四〇)に正法寺本を描いた詫磨派、正平一〇年(一一三五)に個人本を描いた厳雅、そしてそれ以降に静嘉堂本を描いたと思われる栄賀という、年代・作者共に異なる三者に共通する造詣意識が見出せることは、詫磨派

における強い流派的―貫性を追認させる。

以上、個人蔵「大威徳転法輪曼茶羅」が陀磨派の筆と考え得ることを論じ、本図の制作年代が栄賀筆作品より早い可能性を指摘した。従つて筆者は、本図の絵師嚴雅が栄賀に先行する中央陀磨派の一人と推定する。

陀磨派は勝賀、長賀、栄賀など「賀」字を付ける特徴を持つ。個人本の作者嚴雅の名に着目すると、「賀」と「雅」において確かに普通もするが、表記の上で異なることも同様に確かである。ここで注意したいことは、本図紙背銘は栄賀の款記(図六〇)と異なり、作者が記してはいないことである。本図の銘文を記した人物は阿闍梨文観であり、少なくとも嚴雅本人では無かるう。ここで南北朝時代に著述された書物で、陀磨派について触れたものとして、青蓮院門跡、尊円親王(一二九八―一三五六)が編纂した修法などの集大成『門葉記』二三の記述に着目したい。

(建仁二年・一二〇二年)十一月五日西。…(中略)…自来八日可被修熾盛光法也。曼茶羅間事、仏師雅勝可参也。…(中略)…同日西六日西仏師雅勝参御房、先懸曼茶羅図様具仰含之。…(中略)…申刻許勝雅相具弟子良雅并小仏師両三人帰参。…(下略)

この記述は、建仁二年(一二〇二)十一月八日に修せられた修法に使用する曼茶羅にまつわるものである。その準備として陀磨勝賀らが召され、曼茶羅の図様の指示を受けていることがわかる。ここで勝賀とその弟子良賀は、「勝雅」、「良雅」と、「雅」字を以って記載されているのである。

一方、東寺の杲宝(一一三〇六―六二)が編纂した東寺の歴史書『東宝記』三には、灌頂院の項に以下の記述が見られる。

一、両界曼茶羅付敷曼茶羅。

…(中略)…

私云、檜尾僧都所図曼茶羅破損之間、両界曼茶羅者、建仁二年(一二〇二)俊証僧正寺務时被新写之。絵師勝賀法橋也。…(下略)

この部分は、東寺灌頂院に備わる曼茶羅の新写に関する記録である。前述した『門葉記』と同じく勝賀について記述するが、『東宝記』では、通例の「賀」字による記載が為されている。

以上、南北朝時代に編纂された『門葉記』、『東宝記』を確認した結果、第三者が陀磨派について記す際、「賀」、「雅」字が併用され

ていたことがわかった。前者の『門葉記』中においても、他項で「賀」字が使用されており、詫磨派の表記上の主流が「賀」字であったことは否めない。しかし、南北朝時代に「雅」字を詫磨派にあてる史料の存在は、嚴雅の流派を詫磨派と看做す本稿では極めて重要である。

四、発願者文観に関して

以上、嚴雅が詫磨派の一員であることを、作風と作者名の分析から述べた。次に、本図の制作に関与した文観について触れたい。制作背景について、林温氏^四が北朝打倒、南朝興隆の為の祈禱の本尊画像である位置付けを、図像と文献資料から詳細に論じられており、筆者はこの論に基本的には賛同する。一方、文観による嚴雅への制作依頼の状況は詳らかとなっておらず、醍醐寺報恩院と詫磨派との関係の観点から考察を進める。なお、文観の関わった制作活動に関して内田啓一氏^五が詳細に論じられているが、個人本についての言及は少なく、筆者がここで論じる意義もあろう。

文観（一二七八〜一三五七）とは、西大寺に縁の深い真言律宗僧であり、正中元年（一三二四）、後醍醐天皇（一二八八〜一三三九）の第一次倒幕計画（正中の変）以前から後醍醐と強い結び付きを持ち、その没後も南朝に従った人物である。文観には「邪教」真言密教立川流の大成者という評価が先行し、生前より近年に至るまで立川流の秘法を以って後醍醐天皇に接近したという解釈が一般的であった^六。しかしその評価は、文観が当時真言密教界の中では傍流であった西大寺の出自であるにも関わらず、醍醐寺座主、東寺長者などの重職に任じられたことへの反発が原因であることが指摘されており、立川流大成者としての文観像は見直されつつある^七。

文観批判の代表として、高野山の学僧である宥快（一三四五〜一四一六）が、天授元年（一三七五）に著した『宝鏡鈔』^{一八}がある。彼はその中で多くの批判を行っているが、中でも文観に対する反発の所以を端的に示しているのは、建武二年（一三三五）、金剛峰寺宗徒が文観在世時に記した書状を引用する以下の部分である。

（上略）…本是西大寺末寺、播磨国北条寺之律僧也。…（中略）…内称醍醐座主、偏被繫名利之欲、曾無慚愧之心。未改蝙蝠似鳥之質、忽成鷹鳩変眼之思、刺補一長者、恣掌正法務。未曾有之珍事、不可説之次第也。…（下略）

この記載に認められるように、文観は「蝙蝠似鳥質」の人と評されるなど苛烈な非難が浴びせられている。しかし中でも、律僧でありながら要職を歴任するという、密教僧ヒエラルキーを揺るがしたことに批判の眼目が置かれているのである^{一九}。

ところで文観は、『宝鏡鈔』に記されている通り醍醐寺僧である。その事跡は醍醐寺の歴史書である義演（一五五八〜一六二六）の記した『醍醐寺新要録』に詳しい。例えば同書巻第一四〇の歴代座主の経歴が記された箇所を見てみよう。

第六十四権僧正弘真道順大僧正入道實、一階。僧正也。号後小野僧正。

：（中略）：本ハ西大寺律僧、文観房上人号之。観音文殊、積功、経歲月、法驗無双之仁也。依之、関東（幕府）調伏御祈。：（中略）：東寺一長者、当寺座主、東大寺別当、報恩院管領之。

このように文観は第六四代醍醐寺座主であることが判明するが、筆者はより報恩院を管領していたことを重視したい。

文観は報恩院と関係が深い。それは文観が同院院主の道順（？〜一三二一）の附法であり、且つ報恩院僧正の道祐（生没年不詳）の師であることから端的に示される。近年、醍醐寺報恩院流に相承された「両界種子敷曼荼羅」が発見され、「道順―文観―道祐」の法脈に沿ってその図が伝えられたことが報告されており、文観は報恩院流の正当な継承者であった。文観は道順より、正安三年（一三〇一）、正和五年（一二二六）の二回附法を受けたことが資料に見える。道順は大覚寺統の後宇多天皇（一二六七〜一三二四）に重用されたことから、後宇多の息子の後醍醐も報恩院重視の姿勢を踏襲し、それが異例の東寺長者抜擢を支えたのであろう。

文観は、真言密教最高職である東寺長者に四回補任されており、それは元弘四年（建武元年・一三三四）、建武二年（一三三五）、同三年（一三三六）、そして観応二年（一三五二）である。文観は元弘四年（建武元年）から三年連続して東寺長者に就任しており、これは建武の親政に伴う後醍醐の宗教政策の一環と考えられる。恐らく文観は、東寺長者としての宗教的権威が備わるこの頃までには報恩院を管領していたと推定できる。一方文観は、建武政権崩壊（一三三六）後は南朝に参じた。南朝の京都占領に伴い観応二年から文和元年（一三五二、五三）にかけて京都に在り、東寺一長者に返り咲く。しかしこの年以外は、南朝皇居在所である吉野、河内などに身を置いた。それ故、報恩院を中心とした醍醐寺との接触も建武以前程に明瞭ではない。一方、文和二年（一三五三）、文観に代わり醍醐寺座主となり、北朝と結んだ三宝院賢俊（一二九九〜一三五七）が、醍醐寺における親南朝勢力（報恩院、金剛王院、理性院など）の権益を吸収することを公的に認めた論旨三五が発給された。この論旨に代表される三宝院の伸張は著しく三六、事実追認の論旨であることは明らかであるが、報恩院文観らが三宝院賢俊の対抗勢力として一四世紀中頃まで認識されていたことを示す。これらより、一四世紀前半から中頃に至る長期に亘り、文観は報恩院と接触を有したと考えられる。

文観はその生涯に、敬虔な西大寺僧、後醍醐天皇の倒幕を祈る密教僧、あるいは亡母の冥福を祈る僧など、様々な立場で仏画、仏像制作に関わったことが明らかとなっている。個人本が詫磨派の筆による可能性を重視したとき、同派が接触を持つ醍醐寺報恩院との

関係に基づく、南朝護持僧としての制作依頼と看做すことが可能である。個人本が描かれた正平一〇年（一二五五）、文観は、洛中にはなく南朝の行宮が置かれた河内金剛寺周辺にあった。陀磨派はその工房を南朝に従って移した形跡は認められない。つまり、自身の在所である河内近辺の絵仏師ではなく、醍醐寺内親南朝勢力の拠点、報恩院との関係を基に洛中の陀磨派に文観は発注したのである。このことから、晩年を迎えつつある文観が、平安後期からの伝統を持つ著名な絵仏師陀磨派を敢えて起用する、北朝打倒の修法への強い執念を窺わせる。付け加えるならば、現在確認されている約一〇点の文観関係作品は、一三三〇年代に制作されたものが殆どで、最も後年のものは延元二、三年（一三三七、三八）制作の奈良国立博物館所蔵「文殊菩薩図」である。これら現存作品のみからの判断であるが、延元からほぼ二〇年を経て個人本が制作されたことは、個人本の文観及び、南朝における重要性を示すものと考えられる。そして、その図絵に起用されるという、陀磨派と醍醐寺内親南朝勢力との密接な関係もまた、改めて確認できるのである。

しかしながら、以上述べた醍醐寺諸門跡などの特定勢力を除くと、南朝と陀磨派の関係が密接であったと考えるのは早計である。例えば、南朝の拠点の吉野金峰山、河内金剛寺、観心寺における陀磨派の活動の形跡は、仏像彩色を含めて現段階では見出せないのである^{二八}。

さらに、文観の発願した他の作品についても、陀磨派が関与したことを明確に述べることは難しい。例えば、紙背銘（図六一）より建武二年（一二三五）に文観が発願したことが明らかとなる、個人蔵「八字文殊菩薩像」（図六一）を見たい。個人本八字文殊の面相（図六三）は、一四世紀陀磨派の特徴の一つである目鼻を中央部に寄せる意識が低い。さらに個人本八字文殊（図六四、六五）では下書きの墨線と描き起こしの朱線の位置の齟齬があり、朱線で下書きをなぞることには大きな注意が払われていない。しかし、「大威徳転法輪曼荼羅」や静嘉堂本、正法寺本（図六六、六八）では、基本的に下書き線が尊重されており、技法の上でも八字文殊と個人本には距離がある。さらに、個人本八字文殊の彩色は朱と緑青及びそれらの具色がふんだんに用いられ、全体的に明るく明快な画面に作られる。それは落ち着いた彩色に仕上げられる陀磨派の作と距離が遠く、むしろ南都絵仏師の命尊（生没年不詳）筆の妙法寺所蔵「仏涅槃図」（図六九）など、南都系絵画の色彩に近い。妙法寺本は軸木銘より正中二年（一二二五）に西大寺真言律僧が開眼供養したと判明する^{二九}。個人本八字文殊と妙法寺本の画風と制作年代の近さを鑑みると、西大寺に出自を有する文観は、その地縁を活用し南都絵仏師にも発注可能であり、それが八字文殊に結実したと考えられる。従って、文観のバックグラウンドたる二つの寺院、即ち醍醐寺を通じて陀磨派、西大寺を通じた南都絵仏師が両輪となり、彼の仏画需要を満たしていったと推察される。従って筆者は、陀磨派が南朝方の絵仏師、あるいは文観支配の絵仏師であったとは考えない。少なくとも、南朝方の制作を独占する流派では無かったのである。陀磨派の広い制作活動において、醍醐寺報恩院という特定勢力が主要な依頼者の一つであったこと、その結果として南朝方の図絵に携わる機会が多かったことを指摘するに留ることが穏当であろう。

五、結語―本章の総括に代えて

以上、本章では『常楽記』と正法寺所蔵「仏涅槃図」、個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」などの分析を通し、陀磨派と醍醐寺門跡との関係を検証した。一三世紀の長賀に引き続き、『常楽記』に記された了尊らを経て、一四世紀中頃に至るまで醍醐寺との関係を密に有していたことが明らかとなった。さらに制作基盤のみならず、画風の上からも陀磨派は強い継承性を示しており、それは陀磨派の大きな流派的特性と看做せよう。一方、醍醐寺南朝方門跡は、一四世紀中頃より北朝方の三宝院に勢力を奪われていく。これより、陀磨派の活動も多分に制約されたであろうことは推定するに難くなく、改めて本稿において論じていきたい。

【註釈】

- 一 林温「新出の大威徳転法輪曼荼羅」『国華』第一二七六号（平成五年一月）。
- 二 戦前、戦後の南朝評価については、以下の論考を参照した。
 - ・ 平田俊春『南朝史論考』（錦正社 平成六年三月）。
 - ・ 海津一郎『神風と悪党の世紀 南北朝時代を読み直す』（講談社 平成七年三月）。
- 三 例えは、個人蔵「阿弥陀二五菩薩来迎図」を収める古箱の蓋表に「春日隆親筆」とあるが、山名はそれを追認する鑑定書を明治二五年（一八九二）に書いている。
- 四 前掲註一。
- 五 大威徳明王曼荼羅の図像については、山口桂三郎氏がまとめられている。
 - ・ 山口桂三郎「大威徳明王とその曼荼羅」『国華』第九三二号（昭和四六年四月）。
- 六 増記隆介「南都眉間寺旧蔵羅漢図試論」『大和文華』第一〇六号（平成一三年一月）。
- 七 制作年代については、根津美術館学芸部編集『根津美術館蔵品選 仏教美術編』（根津美術館 平成一三年六月）及び、静嘉堂文庫美術館編集・発行『仏教の美術』（平成一一年一〇月）、有賀祥隆氏の解説による。
- 八 杉山二郎「般若寺文殊菩薩像について」『MUSEUM』第一三三三号（昭和三七年五月）。
- 九 石山寺所蔵「不動明王二童子像」の制作年代は、滋賀県立琵琶湖文化館編集・発行『不動明王』（平成八年一〇月）による。個人蔵「不動明王二童子像」は、箱書より鎌倉時代の作と伝わっていることがわかるが、実見したところ、その作画期は南北朝時代後半から室町時代初期にかけてと思われる。
- 一〇 西田多江氏は鎌倉時代後期の作と紹介されている。しかし、やや粗い截金文様や岩肌への面的な金泥使用などにより、筆者は南北朝時代に入ると考える。
 - ・ 石田佳也・山本ゆかり・日本経済新聞社文化事業部編『アメリカから来た日本』（日本経済新聞社 平成一四年四月）、西田多江氏

の解説。

二 高宮なつ美氏は、この菱形文様が称名寺金堂壁画に見出せ、且つそれが詫磨派の絵画にも用いられたことを指摘する。

・高宮なつ美「称名寺金堂壁画の制作について」美術史学会全国大会 第六二回 口頭発表(平成二十二年五月)。

三 尊円編『門葉記』へ高楠順次郎都監『大正新脩大藏経』図像部 第一一巻(大正新脩大藏経刊行会 昭和九年五月)所収、四頁。

四 杲宝編『東宝記』第二 仏宝中へ国書刊行会編『続々群書類従』第一二巻(続群書類従完成会 昭和四五年二月)所収、二八、二九頁。

五 前掲註一。

六 内田啓一『文観房弘真と美術』(平成一八年二月)。

七 近年の論考としては、網野善彦『異形の王権』イメージ・リーディング叢書(平凡社 昭和六一年八月)など。

八 梅尾祥雲『秘密仏教史』(隆文館 昭和五六年一二月)が、従来の文観批判の見直しを提起した初期の論考である。近年のものとしては、井野上真弓「中世王権と立川流—文観の名称をめぐって—」『文明研究』第一八号(平成一二年三月)など。

九 有快『宝鏡鈔』へ高楠順次郎・渡邊海旭都監『大正新脩大藏経』第七七巻 続諸宗部八(大正新脩大藏経刊行会 昭和六年一月)所収、八四七〜五一頁。

一〇 南朝に参じた高位の僧侶は数多く、醍醐寺僧に限っても道祐、実助、頭圓などがあげられる。しかしそのいずれも真言密教僧として正統的な附法を受けたものであり、文観のような批判が無いことも、彼らと異なる文観の立場が窺える。

一一 義演編『醍醐寺新要録』巻第一四へ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』下(法蔵館 平成三年一〇月)所収、九一九頁。

一二 前掲註二〇、九二六頁。

一三 有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵仏教絵画総合目録Ⅰ—両界曼荼羅・別尊曼荼羅—」『醍醐寺文化財研究所研究紀要』第一七号(平成一一年六月)。

一四 義演編『醍醐寺新要録』巻第一二へ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』下(法蔵館 平成三年一〇月)所収、七五三頁。

一五 杲宝編『東寺長者補任』へ塙保己一編『群書類従』第四輯 補任部(昭和四年一月)所収、六八一、八二頁。

一六 義演編『醍醐寺新要録』巻第一一へ醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』下(法蔵館 平成三年一〇月)所収、七〇四頁。

一七 藤井雅子「南北朝期における三宝院門跡の確立」『日本歴史』第六五四号(平成一四年一月)。

一八 前掲註一五。

一九 以下の文献を参照した。なお、金峯山寺、金剛寺、観心寺の他、南朝の勅願寺で後醍醐天皇の塔尾陵の置かれた吉野如意輪寺にて

什宝展示を観覧したが、詫磨派の手と思われる作品を確認できなかった。

・東京帝国大学編集・発行『大日本古文书』家わけ第六 観心寺文书(大正六年一月)。

・東京帝国大学編集・発行『大日本古文书』家わけ第七 金剛寺文书(大正九年一〇月)。

・総本山金峯山寺編集・発行『金峯山寺史料集成』(平成一二年一月)。

・松岡久人編『南北朝遺文』中国四国編 全六巻(東京堂出版 昭和六二年一月〜平成七年四月)。

- 二九
- ・ 瀨野精一郎編『南北朝遺文』九州編 全七卷（東京堂出版 昭和五五年三月〜平成四年九月）。
 - ・ 佐藤和彦他編『南北朝遺文』関東編 第一卷（東京堂出版 平成一九年五月）。
 - ・ 『南朝文書』（東京大学史料編纂所所蔵写本）。
- 東京国立博物館編集『大日蓮展』（産経新聞社 平成一五年一月）に掲載された軸木写真を参照した。

第三章 栄賀論

第一節 伝承の再編成—『本朝画史』の呪縛

第三章序論

第二章では、一四世紀の詫磨派に関して、醍醐寺を中心に論を展開した。しかし、詫磨派研究を進める上で、同派の中で最も著名であり、最も多くの作品を残し、且つ最も華やかな言説に彩られた南北朝時代・一四世紀の絵仏師、栄賀に関する考察を避けては通れない。今まで述べた流派論の脈絡の中で栄賀が如何に位置付けられるのかを追究することにより、栄賀個人への理解が深まるのみならず、一四世紀詫磨派の実像をより明確にできる。特に栄賀は、詫磨派最後の巨匠と看做せる絵仏師であることから、彼について検討を加えることは、伝統的な流派が解体する過程を見据える作業と言える。一方、栄賀の名は後世広く知れ渡り、伝栄賀筆の作品が数多現存していることから、後世如何に栄賀、あるいは詫磨派が語られ続けたかを論じる糸口にもなる。第一節では、『本朝画史』が栄賀に対する評言を多分に規定し、現代に至るまで大きな拘束力を有したことを述べ、第二節では栄賀の現存作品を分析し、その特徴を明らかにする。これらを以って、栄賀の虚像と実像に迫ることとしたい。

一、はじめに—栄賀について

詫磨栄賀とは、生没年不詳の南北朝時代に活動した絵仏師である。第一章にて詫磨派の系譜について述べたが、同時代資料が発見されていないことから、栄賀の血縁や師弟関係など確証が得られる系譜を辿ることは現段階では難しい。しかし、詫磨派が継承性の強い流派であることを勘案すると、栄「賀」の名乗りは、勝賀、良賀、俊賀、長賀ら賀字を付ける詫磨派の末流にあたりと考え得、少なくとも彼が伝統的な詫磨派に連なる系譜意識を備えていたことは確かであろう。

栄賀は詫磨派の中でも最も多くの現存作が確認されている絵仏師である（参考資料六）。彼の筆として以下の作品があげられる（画題五〇音順、この通し番号は本章を通じて使用する）。

- ① 千葉県成田市・大慈恩寺所蔵「愛染明王像」一幅（図一）
- ② 常盤山文庫所蔵「柿本人麻呂像」一幅（図二）
- ③ 京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」二幅（図三、四）
- ④ 藤田美術館所蔵「一六羅漢図」一六幅（図五）
- ⑤ フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」一幅（図六）
- ⑥ 三重県四日市市・大樹寺所蔵「仏涅槃図」一幅（図七）
- ⑦ 静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」一幅（図八）
- ⑧ 個人蔵「布袋図」一幅（図九）
- ⑨ 出光美術館所蔵「山越阿弥陀図」一幅（図一〇）

但し、これら作品の中には、厳密な作者のコンセンサスが得られていないものもあり、全てを栄賀の筆に帰すには注意を要する。制作年代が明らかな作は少なく、唯一②「柿本人麻呂像」が、性海霊見（一一三―一五九六）が応永二年（一三九五）に着賛したことから、それ以前と判明するのみである。以上の通り、複数伝わる栄賀の作品に、技法（濃彩、水墨）や、画題から推測される宗派に一貫性は認められない。海老根聰郎氏は、画題に応じて技法（濃彩、水墨）を使い分けたことを指摘されており、筆者もこの見解に賛同する。制作環境が明らかな作も無いが、禅宗との関係を示す例は複数あげられる。列举したい。②「柿本人麻呂像」の着賛者が五山禅僧性海霊見であること、③「釈迦三尊・羅漢図」は京都の日蓮宗、頂妙寺旧蔵ながら、その図様が現在禅宗に多く伝わる中世の同一画題作品と共通すること、④「一六羅漢図」は、その画題が禅宗で好まれた三のみではなく、元々臨済宗寺院（現在は黄檗宗）の肥前安国寺旧蔵であること、⑤「普賢菩薩図」、⑧「布袋図」が、当時禅宗で流行した水墨仏画のスタイルを採ること、⑥「仏涅槃図」の現所蔵と限定すれば、それが臨済宗寺院であること、が指摘できる。密教寺院との接触を思わせる⑦「不動明王二童子像」も残されており、禅宗専門の絵仏師とは言い難いながらも、前世紀の長賀の正伝寺所蔵「元庵普寧像」の制作に見る、密教寺院との繋がりを基盤にした一回性の強い禅宗絵画制作とは異なり、継続的に図画に携わっていたことは示していよう。少なくとも絵画の制作発注者として禅宗の比重が大きくなったことは確かである。つまり、詫磨派における禅宗との関係は、一三世紀の勝賀や長賀らと一四世紀の栄賀で大きく相違するのである。この背景には、一四世紀に入り隆盛を迎えた禅宗寺院における大量の絵画の需要がある。また、詫磨派の制作基盤たる東密系大寺院などと同派の関係自体が、当該期の混乱を背景に変容しつつあったことが主要因であろう。

栄賀に関する課題は幾つかある。一つは、前述した通り、作品の作者コンセンサスが十全には得られていないことである。さらには

編年や作風など、作品面の課題は多い。制作背景が判明する作品は少なく、唯一②「柿本人麻呂像」が京都五山周辺で制作されたことが、賛者より指摘できるに留まる。また一つは、絵仏師の活動を考える上で重要な文献資料に関してである。絵仏師への言及が同時代の文献で為されるケースは稀で、栄賀もその例に漏れない。従って、栄賀の活動を追究するには、作品の分析のみならず、他の補足的な資料から穴埋めを行う作業が必要となる。栄賀に関する後世の言及、特に江戸時代以降のそれは、無数に発見できる。本節では、栄賀の伝承資料を検討、整理する。特に栄賀の評価の方向性を定めた『本朝画史』を中心とする文献の記述を分析することにより、栄賀の伝承が再編成され、新たな伝承として拘束力を有した様相、――『本朝画史』の呪縛――を指摘したい。

二、近世における詫磨栄賀に関する伝承

(一)『本朝画史』の規範性

栄賀に関する初期の文献資料は、狩野山雪（一五八九―一六五一）・永納（一六三一―一六七）父子が編纂し、元禄四年（一六九二）に刊行された『本朝画史』所収の栄賀伝である。

(原文)

宅磨栄賀 画釈迦・文殊・普賢三尊、自書宅磨、世多作宅間、栄賀者勝賀裔乎。不知其实否。觀其仏像、頗似李竜眠・顔輝。先是未看此体、蓋变倭画之古风、而新学中華之筆法者、多始於此乎。

(書き下し文)

宅磨栄賀 釈迦・文殊・普賢三尊を画くに、自ら「宅磨」と書すも、世に多く「宅間」に作る。栄賀は勝賀の裔なるか。其の実なるや否やを知らず。其の仏像を觀るに、頗る李竜眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を看ざれば、蓋し倭画の古风を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。

前述した③「釈迦三尊・羅漢図」に該当するか否かは不明であるが、唯一画題として紹介される作が、禪宗においても広く受容された釈迦三尊であることは興味深い。本稿では特に栄賀伝の後半に記された「蓋变倭画之古风、而新学中華之筆法者、多始於此乎」

(蓋し倭画の古風を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか)の部分、即ち、中国画を学び、やまと絵の画風を変革した端緒としての栄賀像に焦点を当てたい。なお、平田寛氏^八が現在の詫磨派理解における『本朝画史』の影響を指摘され、柳原悟氏^九は狩野光信(?-一六〇八)や土佐光茂(一六世紀前半に活躍)が語られる際の基調となっていることを詳述されている。本稿にて筆者は、栄賀についてより検証する資料を増やすとともに、特に近世に絞り追究することとする。

前掲『本朝画史』は、近世の美術言説に強い影響力を持った。例えば、寛政の改革を行った松平定信(一七五三-一八二九)に従った絵師、谷文晁(一七六三-一八二九)が著した『本朝画纂』^{一〇}には以下の通り記されている。

(原文)

宅磨栄賀 画道釈人物、自書宅磨、世多作宅間。觀其仏像、頗得宋元風格。蓋倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始此乎。性海諱靈見、東福寺虎関・湛照後住。退耕庵性海賛、人丸図。

(書き下し文)

宅磨栄賀 道釈人物を画くに、自ら「宅磨」と書すも、世に多く「宅間」に作る。其の仏像を觀るに、頗る宋元の風格を得る。蓋し倭画の古風を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。性海、諱は靈見、東福寺虎関・湛照の後住。退耕庵性海賛の「人丸図」。

『本朝画纂』では、性海靈見着賛の②「柿本人麻呂像」と思しき作が紹介されている。そしてその文言は『本朝画史』をほぼ忠実に引いていることが、一見して看取される。さらに資料を確認したい。次は安政六年(一八五九)に有職故実に詳しい和学者、斎藤彦麻呂(一七七三-一八五四)著の『図画考』^{一一}である。

(原文)

宅磨栄賀 或作永賀。尾州智多郡葉王山法海寺花生院^{天台宗、寺宝}三千仏・宅磨栄賀筆^{名所、因縁}人丸像。肥前神崎郡朝日山安国寺藏、羅漢像十六幅^{有印、自書}。宅磨栄賀画釈迦・文殊・普賢三尊、觀其仏像、頗似李龍眠・顏輝。先是未看此体、蓋倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎。墨画觀音・摩古仙・真布袋・太子孝養影^{黄夢窓、泉州源光寺什}。墨書十六羅漢・菅神像・瀧見布袋。

(書き下し文)

宅磨栄賀 或いは「永賀」に作る。尾州智多郡葉王山法海寺花生院へ天台宗。寺宝へ「三千仏」・宅磨栄賀筆へ「名所図絵」へ「人丸像」。肥前神崎郡朝日山安国寺蔵の「羅漢像」十六幅へ印有り。自ら書す。宅磨栄賀、釈迦・文殊・普賢の三尊を画く。其の仏像を觀るに、頗る李龍眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を看ざれば、蓋し倭画の古風を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。「墨画觀音」・「摩古仙」・「真布袋」・「太子孝養影」へ賛は夢窓、泉州源光寺什。墨書十六羅漢。菅神像。瀧見布袋。

以上の通り、文章後半に多数の栄賀筆作品を伝える。夢窓疎石(一二七五〜一三五二)着賛の「聖徳太子孝養像」の存在を指摘しており、禅宗との繋がりを示す一つの傍証と言えるであろうか。一方、栄賀の説明では『本朝画纂』同様、『本朝画史』を踏襲する。次いで江戸時代末期、幕府御絵番掛であつた朝岡興禎(一八〇〇〜五六)が著した『古画備考』二を見たい。

(原文)

宅磨栄賀 或作永賀。栄賀、釈迦文普三尊、白(ママ、「自」カ)書宅磨、世多作宅間。勝賀裔乎。不知其实否。觀其仏像、頗似李龍眠・顔輝、先是未看此体、盖变倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎。画史異本古画系図云、宅間永賀法眼為行ノ子二系、中興名筆。宅磨栄賀画例觀音彩色、賛寧一山。栄賀画歌神像有、賛、性海靈見下谷。屋藏

(書き下し文)

宅磨栄賀 或いは「永賀」に作る。栄賀の「釈迦文(殊)普(賢)三尊」には、自ら宅磨と書すも、世に多く「宅間」に作る。勝賀の裔なるか。其の実なるや否やを知らず。其の仏像を觀るに、頗る李龍眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を看ざれば、蓋し倭画の古風を変じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。『画史』へ。異本『古画系図』に云う、「宅間永賀(法眼)は為行の子にか系る。中興の名筆なり」と。宅磨栄賀の画へ例の豎長二重廓印の「觀音彩色」、賛は寧一山。栄賀画の「歌神像」へ印有り、賛は性海靈見(下谷森伊七屋藏)。

このように、『古画備考』にも幾つかの栄賀筆作品が取り上げられる。そして、「画史」と朝岡が文中に記す通り、『本朝画史』の記述が踏襲される。なお、禅宗との関連から述べるならば、一山一寧（一二四七〜一三二七）の着賛作品の記載が注意を引く。

以上、幾つかの文献資料を確認し、『本朝画史』が後世の記述に与えた影響を指摘した。作品が新たに挿入される傾向は認められるが、『本朝画史』の記述自体は、後世の資料の骨格となつているのである。なお、近代の画史画伝、美術家事典の類にも、『本朝画史』の跡が広範に認められる。本稿では鑑定家、古筆了仲（一八二〇〜一九一）が明治二十一年（一八八八）に著した『扶桑画人伝』一三を確認するに留めたい。

（原文）

栄賀 宅磨ノ家名ヲ嗣グ。父子伝統不詳。画ヲ以テ法眼ニ任ス。毎ニ釈迦文殊普賢ノ三尊ヲ画テ、自ラ宅磨ト書ス。其仏像ヲ見ルニ元ノ顔輝ノ筆意ニ似タリ。先ニ此体ヲ見ス。蓋シ倭画ノ古風ヲ変シテ新ニ漢土ノ筆法ヲ学フコト、多クハ此ニ始ル乎。

（書き下し文）

栄賀 宅磨の家名を嗣ぐ。父子伝統不詳。画を以て法眼に任ず。毎に釈迦・文殊・普賢の三尊を画て、自ら宅磨と書す。其の仏像ヲ見るに元の顔輝の筆意に似たり。先に此体を見ず。蓋し倭画の古風を変じて新に漢土の筆法を学ぶこと、多くは此に始るか。

一方、『本朝画史』の文言を採用しない画史画伝も存在する。例えば、伝新井白石（一六五七〜一七二五）著『画工便覧』一四や、一八世紀中頃に出版された鑑定家の浅井不旧（一八世紀前半に活躍）著『扶桑名公画譜』一五などである。両者の文言はほぼ同じであることから、紙面の関係上後者のみ取り上げる。

（原文）

宅磨栄賀 叙法眼。大和人。画設色十六羅漢及仏像画、頗兼宋朝画風有功。尤長於仏像、岩樹次下之。世謂宅間風為寺宝。乾元年中人。

(書き下し文)

宅磨栄賀 法眼に叙せらる。大和の人。設色の十六羅漢及び仏像画をえがき、頗る宋朝の画風を兼ねるに功有り。尤も仏像に長じ、岩樹之に次下す。世に「宅間風」と謂いて寺宝と為す。乾元年中(一三〇二〜三)の人。

この記述には、『本朝画史』の文言が採用されていない。しかし「頗兼宋朝画風有功」(頗る宋朝の画風を兼ねるに功有り)と、栄賀に中国絵画を学んだ絵仏師と評価を与えている。従って、字句レベルでは『本朝画史』とは異なるものの、その意味するところ―蓋変倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎―、は継承されていると理解できる。古画鑑定を生業とする浅井不旧の著作にさえも反映されていることを重視したい。近世を通じて連綿と繰り返された『本朝画史』に端を発する文言は、ある時には踏襲され、ある時には言葉を変え、後世に影響を与え続けたのである。

なお、『本朝画史』では「頗似李竜眠・顔輝」(頗る李竜眠・顔輝に似たり)、日本において曖昧にその名が語られている絵師ではあるものの、李龍眠(？〜一一〇六)と顔輝(一二世紀末〜一四世紀初期に活躍)という個人名を掲げ、限定的に中国との関係を語る。しかし、以後の画史画論では二人の名は必ずしも重視されず、代わって「頗得宋元風格」(『本朝画纂』)や「頗兼宋朝画風有功」(『扶桑明公画譜』)と、時代の推移により中国との関係が拡大解釈されたのである。

(二) 作品伝承に与えた影響

『本朝画史』は、文献のみならず作品の伝承形成の折にも多分に方向性を与えた。前掲の『図画考』^{一六}には、幾つかの栄賀筆作品を紹介する中で、「尾州智多郡葉王山法海寺花生院天台宗、三千仏」が収められている。この作例は、愛知県知多市の天台宗寺院、法海寺に現存し、文献資料でも確認できる著名な伝栄賀筆作品である。

「三千仏図」とは、一年の罪障を懺悔する仏名会の本尊である。法海寺所蔵「三千仏図」(図一一)は、過去仏、現在仏、未来仏を中尊とし、その周囲に千仏を配置する三幅から構成される^{一七}。紙背に銘文(図一二)がそれぞれ記され「三千仏、弥陀如来像、宅磨法印栄賀筆、右脇、共三幅」(過去仏幅)とある。栄賀の僧綱位には通常法眼位があてられるが、法海寺本は法印位にする点でも興味深い。古くに遡る箱に三幅は収められ、箱蓋表(図一三)に「宅磨栄賀筆、三千仏」と墨書される。以上の通り、南北朝時代の栄賀筆という伝承が残されているが、絵画の制作年代自体は江戸時代後期を遡らない。恐らくは、『図画考』が成立した安政六年(一八五

九)を大きく隔たらない作画と思われる。法海寺本のように、制作年代と絵師の活躍年代に大きく齟齬が認められる例は、決して珍しくはない。本稿で問題としたいのは、何故一見して中世に遡らない作に、栄賀筆という伝承が附されたかである。その理由の一つとして、図様が起因した可能性をあげたい。簡略に述べるならば、法海寺本の中尊の図様は、濃厚な中国風の漂うものである。側頭部(図一四)は大きく張り出し、如来の纏った袈裟(図一五)は、蓮華坐の蓮華に掛かり、下に垂れ下がる。これらは中国風の表現として、絵画のみならず彫刻でも採用された。齊藤彦麻呂在世当時、『本朝画史』に端を発する文言、あるいは起因するイメージは、多くの書物で繰り返され、伝播していた。法海寺本を栄賀筆とする伝承形成と『図画考』成立の前後関係、あるいは齊藤が法海寺本を実見したか否かにより、多少その性格は異なる。しかしいずれにせよ、法海寺本の尊像が強い中国風の図様であったがゆえに、中国絵画を学んだと評価が固定化された栄賀の筆に擬された可能性、作品伝承に対しても、『本朝画史』が間接的に影響を与えていた可能性を述べたい。

さらに、『図画考』後半に追加された多数の作品の殆どが中国を意識させる要素を持つことも注意したい。例えば、「観音」は水墨画で描かれ、「真布袋」、「墨書十六羅漢」、「瀧見布袋」、「菅神像」は特に禅宗で愛好された画題である。さらには「太子孝養影」は禅僧・夢窓疎石(一二七五〜一三五二)が着賛しているのである。これらより、中国と関連させ得る要素が見出せるとき、栄賀筆と認定されたことが強く主張し得よう。「中国」の基準は様々で、図様(「三千仏図」)、画題(布袋や羅漢など禅宗関係)、技法(水墨画)、賛者(禅僧)など多岐に渡る。この基準の曖昧さは、前述した『本朝画史』以降、栄賀と中国との関係が拡大解釈されていったことに起因する。やがて明治後半以降盛んに開催された売立に、様々に中国を連想させる栄賀筆作品が出品されることとなる。即ち、『本朝画史』の呪縛と言える影響力は、記述のみならず、実作品の作者伝承形成にも認められるのである。制作年代より先行する有力なテキストが重視され伝承形成が為された可能性を勘案するならば、後世の伝承のみを手掛かりに、前時代の絵仏師の実態を復元的に考察することには、多分に注意を要するのである。

三、売立目録の分析

では、近代に至るまである作品が栄賀筆と語られる際、『本朝画史』に端を発するイメージがその基調にあったことを、売立目録から述べてみたい。

「売立」とは、明治後半以降盛んに開催された美術オークションのことである。出品者は旧華族や豪商、好事家のみならず、本国への帰国に際して蒐集物を整理する欧米人外交官など多岐に亘る。売立は東京美術倶楽部、大阪美術倶楽部を中心会場として、不定期に実施された。その際、売立の詳細、即ち開催日時や場所、作品情報(画題、作者、制作年代、来歴など)を事前に周知させるための一

種のカatalogが、「売立目録」(以下、目録)である。筆者は、東京文化財研究所に保管されている近代に開催された売立の目録約一〇〇冊の調査を実施した^{二八}。その結果、目録の中に栄賀を含む詫磨派の名が附された作品が多数収録されていることがわかったのである。本節では、詫磨派及び栄賀筆とされる作品を目録より抽出し、画題と作者名を数量的に統計、分析を行うが、それに先立ち、目録における作者名について若干の補足を行いたい。

目録に収録されている作品に、作者名も附されている例がある。目録によっては作品が写真とともに紹介されており、款記の存在など「作者名の根拠」が明らかとなる場合もある。例えば、明治四三年(一九一〇)一月二五日に京都美術倶楽部にて開催された市田理八氏売立(図一六)には、円山応挙(一七三三〜九五)の弟子の一人である源琦(一七四七〜九七)筆の「源琦雪中松屏風、一隻、泥引」も出品され、その写真(図一七)も掲載された。図版から文字を判別することは難しいが、左右両隻の端に款記らしきものが記されていることがわかり、確かな根拠に基づき目録においても源琦筆とされていることがわかる。この作品は現在米国カリフォルニアのプライス氏が所蔵されている(図一八、一九)。背景には目録の通り「泥引」、淡く金泥が掃かれていることから、目録において作品に則した情報を提示している例と言えよう。

しかし、目録に作者名が明示されていたとしても、いかなる根拠に基づいてその名を附したか窺い知ることができない作が過半を占める。当時の専門家の真贋判定や作者判断が為された形跡は認められず、当時まで伝わっていた作者名を踏襲する例が多かったように思われる。それを慮ることのできる目録は、明治四三年(一九一〇)一月一日に行われた某旧家売立(図二〇)である。

この目録には、写真付きで「古画地藏尊像伝金岡」(図二一)が紹介される。金岡とは巨勢金岡のことで、平安時代前期の宮廷絵師で、仏画の伝承作家として頻繁にその名が使われる。この売立所載作品は、現在米国カリフォルニア州のクラーク財団が所蔵している(図二二)。筆者も実見し、その絵画様式から判断した結果、制作年代は南北朝時代・一四世紀と思われる、金岡の活躍年代とは齟齬を生じる。一方、現在地藏菩薩が収められている桐箱の木口に貼られたラベル(図二三)に「伝金岡地藏尊之図」と記されることから、目録とラベル双方に「伝金岡」とあることになる。ラベルの年代が不明であるため、目録の明治四三年との前後関係は不明であり、目録がラベルの記載を踏襲したのか、あるいはその逆か定かではない。しかし、ある伝承がコピーされていることを筆者は重視する。実際に描かれた年代一四世紀より五〇〇年ほど遡る時代の金岡の作とする、一見して明らかに誤っている伝承を再掲するのである。以上より筆者は、目録においても既に語られてきた作者名が十分な検証を経ず踏襲されたとする立場を取る。

詫磨派に話を戻したい。

近代の売立において、詫磨派の名を冠した作品が度々出品された。明治四三年(一九一〇)一月一日に大阪商盛組を会場とした土倉氏所蔵作売立を皮切りに、大正一四年(一九二五)三月一六日に東京美術倶楽部にて開催された都築髻六氏所蔵作売立までの約一

五年間の合計五八回の売立に、詫磨派の名の附された作品が出品されたことを確認した（参考資料七）。この五八回の売立における作品所蔵者や会場に特別な傾向は見出せない。一回の売立で複数の詫磨派絵画が出品される時もあり、その作品合計は七一点となる。それらの中には一度売立に出され、後年再出品される場合もあるため、厳密な数字ではないが、それでも相当数が認められると言つて良い。この七一点の絵画を作者毎に分類した結果、以下の点数となった。

為成	二点	為氏	一点	為遠	二点
為信	一点	為久	七点	為行	一点
勝賀	四点	澄賀	八点	良賀	五点
栄賀	一八点	了尊	三点	松溪	一点
不明詫磨派	一八点				

「不明詫磨派」とは、目録中に「宅磨」や「宅間法眼」などと記され、個人名を掲げず漠然と詫磨派に属する絵仏師の総称として便宜的に用いる名である。上記分類中で特筆すべきは、第一にこの「不明詫磨派」が多いことである。詫磨派は絵仏師の流派として著名であることから、作者不詳の作品にその名が冠せられることが多かったであろう。第二に個人の作品としては栄賀の占める割合が非常に大きいことである。

栄賀筆と紹介される一八点を、出品回数を基準に分類した結果、その内訳は以下の通りとなった（画題は目録表記に従う）。

①一回

五髻文殊 涅槃図 不動 普化 孔子 泥書蟹 地藏 龍虎 月天 菅公

②二回

羅漢

③三回

人麿（丸）（岩上）弁財天

以上の通りとなる。①出品回数一回の作品には、「五髻文殊」や「不動」、「月天」など、従来陀磨派と関わりの深い密教系画題の他、「涅槃図」や「地藏」など汎宗派的に好まれる画題、そして「普化」や「龍虎」など禅宗と関係が深い画題が含まれるなど、特定の傾向は見出し難い。③出品回数三回の「人麿」は、恐らく江戸時代から著名であった現常盤山文庫所蔵本と思われる。この作には栄賀の印章が捺されており、作者名の明確な根拠を伴う。本稿では、これらの画題の中でも印章など作者の根拠を確認できず、複数回出品された弁財天と羅漢に眼を向け、栄賀筆と判断された所以を検討する。

まず、弁財天についてである。売立に出品された回数が三回の弁財天は、大正四年（一九一五）一月一日に大阪美術倶楽部にて行われた積翠庵売立の目録（図二四）では図版とともに紹介される。図版（図二五）からの判断であるが、尊像自体は着色で仕上げられているようで、岩座及び背景の滝は水墨画技法で処理される。江戸期より、中国由来のその技法と栄賀は結び付けて語られていたことは、前述した通りである。従って、弁財天には、江戸期以来の判断基準、つまり作者不明の絵画を栄賀筆とする有力なポイントを備えているのである。

次に羅漢についてである。汎宗派的に受容されてはいるものの、特に禅宗で愛好された羅漢は、禅宗を通して中国を感じさせる絵画である。栄賀は「羅漢の絵仏師」と評されていた感も見受けられ、例えば前掲『図画考』では『本朝画史』に記載の無い二点の「羅漢図」を付け加えるのみならず、『扶桑名公画譜』^{一九}においても「画設色十六羅漢」と栄賀を紹介する。江戸期に絵画鑑定に携わった住吉家には様々な絵画が持ち込まれたが、数本の「羅漢図」が栄賀筆と認定^{二〇}されていく。目録の「羅漢」も、中国と繋がる禅宗で好まれた画題であるのみならず、羅漢に秀でた絵仏師という栄賀評価の伝統を踏襲する。大正一二年（一九二三）五月二日に東京美術倶楽部にて開催された中島家売立（図二六）に出品された羅漢は、図版（図二七）付きで紹介される。衣や岩座などは水墨画で描かれ、その上でも江戸期以来の「栄賀的」な絵画なのである。

以上より、江戸期に常に語り継がれ、拡大解釈されながら人口に膾炙した栄賀のイメージが、近代に至ってもなお大きな影響力を有していたことが明らかとなった。江戸時代が終わり約半世紀経過した明治四〇年代以降、盛んに売立が行われることとなった。しかしなお、そこで現れる栄賀は、多分に近世の姿を留めているのである。

三、 伝承の形成

『本朝画史』に端を発するイメージが近世、近代を通じて語られ続けたこと、そして作品の伝承形成に際しても影響力を持った可能

性を指摘した。では、果たして『本朝画史』栄賀伝そのものは、どのように形成されたのであろうか。本稿では、『本朝画史』編集にあたり、過去の複数の伝承が取捨選択され、新たな伝承として再構築された可能性を指摘したい。その例として、第一に栄賀の印章、第二に詫磨派の一人、勝賀（澄賀）の墓碑銘を取り上げる。

（一）印章

栄賀の印章は、前述した複数の現存作例にも捺されている。またボストン美術館所蔵「文殊菩薩図」（図二八）^{三三}のように、伝栄賀筆作品の幾つかにも確認でき、近世の画史画伝においても度々紹介された。管見のところ最も古い栄賀印の紹介は、寛文一二年（一六七二）、編者不詳の『弁玉集』^{三四}で為される。注意すべき印章は、栄賀印として掲載されている数顆の内、「松谿」と読める方印（図二九）である。松谿とは、室町時代の水墨画人、天遊松谿（生没年不詳）を指すと思われる、栄賀と同一人物では無く、詫磨派の一員とも考え難い。寛政一二年（一八〇〇）刊行の松平定信編『集古十種』^{三五}にも、栄賀本人の印章として「松谿」印（図三〇）が収録されていることから、この印は栄賀印としてある程度認知されていたらしい。

一方、「松谿」印に関して他の見解も存在する。『弁玉集』を下る元禄四年（一六九一）の『本朝画史』所収『本朝画印』^{三六}であり、栄賀と別人の印として、「松谿」印（図三一）が収められる。ここでは「松谿スミエノ観音ヲカク、牧谿を学ブ、或曰宅間ガ末ト」と書き添えられている。以上のように、詫磨派の範疇で『弁玉集』、『本朝画史』ともに捉えているものの、両者の「松谿」印の判断には温度差が認められる。前者では「松谿」印を栄賀その人の印章に数え、後者では、詫磨派の末裔の可能性を言及するに留めるのである。この認識の相違の原因として、「松谿」印に付属する伝承が、『弁玉集』、『本朝画史』以前に既に複数存在していたことが考えられる。それぞれの編者が、松谿について異なる解釈を示した、あるいは異なる伝承を基礎に著述を行った可能性を、筆者は指摘したい。

（二）墓碑銘

『本朝画史』が過去の伝承を再構成した可能性に関する例として、印章の他に勝賀（澄賀）の墓碑銘がある。栄賀の資料ではないが、従来美術史にて取り上げられてこなかった。この機会にそれを紹介するとともに、伝承形成の源泉『本朝画史』を扱う上での参考としたい。

勝賀は前述した通り、藤末鎌初に活躍した詫磨派である。特に江戸時代以降、澄賀という絵仏師の名と混乱するが、勝賀と澄賀は同一人物を指すと見て問題ない。この勝賀（澄賀）の墓は、高山寺に向う周山街道沿いの京都市右京区鳴滝宅間町三宝寺橋南詰（参考資

料八) 二五に位置する。町名も墓、あるいは土地に結び付いた伝承に由来するのであろう。「法眼宅間勝賀終焉地」と陰刻された石柱(図三二)の脇に、高さ八六・五センチの墓石が、その横に高さ九三・〇センチの墓碑が置かれる(図三三)。どちらも大きさや石材(墓と墓碑に同じ石材が使用される)などの点で特異ではなく、敢えて指摘するならば、通常禅僧に多く用いられる卵塔の形式が採用されている程度である。墓に銘文は認められない一方、墓碑(図三四)は等間隔で陰刻された楷書による。しかしながら、長く風雨に晒され表面が風化し、特に文後半に判読困難な箇所が多い。管見のところ、唯一この墓碑の内容を書き留めたのは、昭和九年(一九三四)、京都市立美術工芸学校校長を勤めた荒木矩が著した『大日本書画名家大観』^{二六}である。筆者の現地調査の結果と、荒木の記述を照合した結果、以下のように記してあることが判明した。長いが全文を掲載する(改行斜線筆者)。

(原文)

宅間勝賀者為絵所。歴法橋叙法眼。故世称宅間法眼。常信慕明患上人、而来住梅尾。于時春日・住吉二神、屢降臨、親聽明惠之法要。然明惠之外、無見尊容者。宅間請上人曰、願写尊形、以為衆生修結縁。上人曰、凡眼直拝神容、則恐損命。宅間曰、雖死不取悔矣。神亦憐其志、暫示現。宅間不堪歡喜。則敬而拝写之。今梅尾二神尊像是也。宅間之志願、已遂矣。喜歸京師、於茲誤墜馬而斃矣。嗚呼、疾哉。夫神之□驗、学而不論之。宅間雖末藝者、其有志家業也、深哉。誠殺身以成仁之一端乎。時人憐之、建石碑於茲地。其後、年久遠、陵谷變遷、建碑既絶、人亦無知、其蹟者。当今、歎名蹟之蕪没、再建一箇片石、聊記其大概云爾。

延宝七己未年七月三日、画工三宅陽心高信建。

(書き下し)

宅間勝賀は絵所為り。法橋を歴て法眼に叙せらる。故に世に「宅間法眼」と称せらる。常に明患上人を信慕して、梅尾に來たり住す。時に春日・住吉二神、屢しばしば降臨し、親しく明惠の法要を聴く。然れども明惠の外、尊容を見る者無し。宅間、上人に請いて曰く、「尊形を願写して、以て衆生の為に結縁を修めん」と。上人曰く、「凡眼もて直に神容を拝せば、則ち恐らくは命を損なわん」と。宅間曰く、「死すと雖も敢えて悔いず」と。神も亦た其の志を憐れみて、暫し示現す。宅間、歡喜に堪えず。則ち敬して之を拝写す。今の梅尾二神の尊像是れなり。宅間の志願

は已に遂げらる。喜びて京師に帰らんとするに、茲に於いて誤りて馬より墜ちて斃せり。嗚呼、疾きかな。夫れ神の□驗（「心驗」、「靈驗」カ）は、学びて之を論ぜざれ。宅間は末藝の者なりと雖も、其れ家業に志有るや、深きかな。誠に身を殺して以て仁を成すの一端なるか。時人、之を憐れみ、石碑を茲の地に建つ。其の後、年久遠にして、陵谷変遷すれば、建碑は既に絶え、人も亦た其の蹟を知る者無し。当今、名蹟の蕪没を歎き、再び一箇の片石を建て、聊か其の大概を記してしか云うのみ。

延宝七己未年（一六七九）七月三日、画工三宅陽心高信建つ。

墓碑の骨子は以下の通りである。―宅間法眼と称される絵仏師勝賀は、常に高山寺の明恵を信奉していた。ある日、明恵の法要を聞くため、春日・住吉明神が降臨してきた。その両神を写そうと欲した勝賀は、明恵に自らの意思を告げたが、明恵は凡人が直に神を見ると命を落とすと警告し、翻意を促した。しかし、勝賀は両神を写し、嬉々として京都に戻ったが、明恵の言葉通り、途中この地（鳴滝）で落馬して没した。世の人は、私心無き勝賀の志を憐れみ、石碑を建立した。しかし、その碑も絶えて久しい。今再び石を建て多少の文を認めたものである。―勝賀と明恵の関係は確認できないが、俊賀が明恵関係の図画に携わっていたことは指摘した通りであり、流派レベルでは事実無根と言いが難い。明恵と両明神との関係も本墓碑銘以前から語られており、その内容は建立者三宅高信の創意ではない。この墓碑銘の典拠は不明であるが、先行する伝説は存したのであろう。なお、三宅高信とは、文政二年（一八一九）に檜山義慎（一七七三―一八四二）が著した『続本朝画史』三七にて、明恵、俊賀の後に「所画之図卷、今在高山寺」（画く所の図卷、今高山寺に在り）と紹介される絵師である。この記述から彼の事跡の詳細を窺い知ることができないが、鳴滝周辺の在地絵師であったのであろう。その彼が、過去の著名な絵仏師、勝賀を自らの在所に引き付けて建立している点で、興味を引く。

この墓碑は建立間も無く識者に知られるようになった。建立から僅か七年を経た貞享三年（一六八六）、林羅山（一五八三―一六五七）の門人黒川道祐（？―一六九一）が編纂した『雍州府志』卷一〇二八に記録されることとなる。

(原文)

宅間法眼塔　在鳴瀑北。繪所宅間法眼勝賀、依願望、写梅尾春日明神之神影、歸京時、於茲墜馬而死、是親依拜神像之崇也、則葬斯處建塔。

(書き下し)

宅間法眼の塔　鳴瀑（滝）の北に在り。繪所宅間法眼勝賀、願望に依りて、梅尾の春日明神の神影を写し、歸京の時、茲に於いて馬より墜ちて死せり。是れ親依して神像を拜するの崇りなれば、則ち斯の處に葬りて塔を建つ。

その後も度々墓は紹介され、その存在が知られることとなった。正徳二年（一七一二）に大坂の医師、寺島良安（生没年不詳）により刊行された百科辞典『和漢三才図会』の「旧跡大略」二九には、「宅間法眼塚、在鳴滝」（宅間法眼の塚、鳴滝に在り）と、墓碑の抜粋とともに紹介されている。また、西本願寺に仕えた西村兼文（一八三二〜九六）が著した『画家墳墓記』三〇には、彼が探訪した山城所在の絵師の墓一五一基の一つとして、「詫間法眼勝賀、鳴滝村道傍」と勝賀の墓を取り上げている。

ところで最も本稿にて重要であるのは、この墓碑に『本朝画史』の編纂者も関心を寄せていることである。墓碑の存在を盛り込んだ上で、詳述している三二。

(原文)

宅間澄賀　叙法印。性能図画、仏像人物臻神妙、生氣活動。兼工雜画、九条藤相公、使澄賀写法然上人之真。今在嵯峨二尊院。所謂足引之影者是也。凡欲画上人像者、皆因之。梅尾高山寺有春日・住吉二神像。俗伝、二神来受法於明恵上人。澄賀請見之、明恵曰、凡眼拝之、則恐有害。然固請不已。而姑許之。澄賀窃見便模写。促其駕歸京城、墜馬而卒於道。上人之言果然也。今宅間之塚在鳴滝、取終於此地乎。

(書き下し文)

宅間澄賀　法印に叙せらる。性、図画を能くし、仏像人物は神妙に臻り、生氣活動す。兼ねて雜画に工なり。九

条藤相公、澄賀をして法然上人の真を写さしむ。今、嵯峨の二尊院に在り。所謂る「足引の影」なる者は是れなり。凡そ上人の像を画かんと欲する者は、皆な之に因る。梅尾の高山寺に春日・住吉の二神像有り。俗に伝う、「二神来たりて法を明恵上人に受く。澄賀、之を見んことを請えば、明恵曰く、『凡眼もて之を拝すれば、則ち恐らくは害有らん』と。然れども固く請いて已まず。而して姑く之を許す。澄賀、窃み見て便ち模写す。其の駕を促して京城に帰らんとし、馬より墜ちて道に卒す。上人の言、果たして然るなり」と。今宅間の塚は鳴滝に在れば、終わりを此の地に取るか。

この『本朝画史』の記述と墓碑の文言自体は異なる。しかし内容の骨子、即ち第一に、春日、住吉明神が明恵の教えを聞きに来た伝説を収める点、第二に、勝賀、あるいは澄賀が明恵に明神像を写したいと希望を述べ、それに対して明恵は凡人が見たら害に遭うと諭している点、そして最後に、明恵の言葉通り、写した後、洛中に戻る途中で落馬して没した点で同様である。『本朝画史』の末尾に「今宅間之塚在鳴滝」（今宅間の塚は鳴滝に在れば）と記され、前述の『雍州府志』の編者黒川道祐は、『本朝画史』編纂にあたり狩野永納に助力を与えており、永納は墓の情報も黒川周辺から得たのであろう。果たして『本朝画史』の記述が、墓碑銘を参照した上で成立したか否かは定かではない。「俗伝」（俗に伝う）と記される通り、勝賀（澄賀）死没伝説は既に巷に流布していた可能性も指摘できるのである。しかしながら、『本朝画史』編纂に際し、様々な伝承が収集され、新たな伝承として再構成されたと、前述した印章の問題と併せて首肯し得ると述べたい。

五、結語—本節の総括にかえて

本節では『本朝画史』を端緒とする栄賀のイメージが近世、近代を通じて語り続けられ、作者伝承の形成においても影響を色濃く与えたことを述べた。そして、「松谿」印と墓碑銘の分析より、イメージの源泉たる『本朝画史』自体の記述も、先行する伝承から再構成された可能性を指摘した。従って、墓碑銘の問題を栄賀に敷衍するならば、『本朝画史』成立当初から、栄賀に関する記述に多分にバイアスがかかっていたことが窺える。伝承作品から活動当時の栄賀像を復元するには、二重の障壁を潜り抜けねばならない。同時代資料が不足する絵仏師の考察を行う際に以上の点に留意する必要がある。

筆者は全ての伝承が往時を復元する際に信頼できないと主張する意図は無い。近世の鑑定控や寺社什宝目録の類には、栄賀の伝承作品として禅宗との関係を窺わせる例が散見し、幾分かは栄賀の実像を反映しているのであろう。また、「詫磨法眼」筆とする多数の阿弥陀如来像が各地に伝わる。中には詫磨派の筆を思わせるものも存在し、過去を探究する上で足掛かりとなると感じている。個々の伝承作品を丹念に分析する作業が必要であることは、論を俟たない。しかしながら、近世以降の文献資料から栄賀像を復元することは困難であると言わざるを得ず、やはり作品を主眼に検討を加える必要が不可欠なのである。次節では、栄賀の実作品について検討を行い、それを通して栄賀像を構築することとしたい。

【註釈】

①「愛染明王像」や②「柿本人麻呂像」など。なお、①「愛染明王像」は、その款記の書体から有力な栄賀筆作品と筆者は看做すが、関口正之氏は否定的である。

・島尾新「常盤山文庫蔵柿本人麻呂像について」『美術研究』第三三八号（昭和六十二年三月）。

・千葉県教育庁生涯学習部文化課編『千葉県の指定文化財』第三集（平成五年三月）、関口正之氏の解説。

・海老根聰郎『日本の美術』第三三三三号 水墨画―黙庵から明兆へ（至文堂 平成六年二月）。

・羅漢を禅宗のみと関連させて考えること自体に注意が必要である。特に天台宗における盛んな羅漢信仰などは視野に入れねばならない。中国の例ではあるが、南宋咸淳四年（一二六八）に編まれた中国天台祖師の伝記『仏祖統紀』などにも羅漢に関する記述が認められる。

・四 臨済宗仏源派、嶮崖巧安（一二五二―一三三一）が開山である。安国寺は南北朝時代に各国に設置されたが、詫磨派と思しき事跡もこれら安国寺に散見する。再考を期したい。

・五 筆者は禅宗における不動明王信仰を否定する意図は無い。絵画の例としては、夢窓疎石に学んだ古剣妙澤（一三〇六―一三八八）による、多数の水墨不動明王の作画があげられる。また、明兆が幼年時に不動明王を師に隠れて描いていたが、炎が立ち上ったため発見されたという伝説も残る。涙で鼠を描いた雪舟に似る逸話であるが、禅宗と不動明王の関係の一端を示しているようである。

・六 山口県立美術館編集・発行『禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―』（平成一〇年一〇月）に、一四世紀の禅宗寺院での盛んな仏画制作の様相が報告されている。

・七 狩野山雪・永納『本朝画史』△笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年六月）所収、一二八頁。

・八 平田寛「宅間派における伝統性」『国華』第一〇八五号（昭和六〇年七月）。同氏による数々の詫磨派に関する論考に、筆者も大いに学ばせていただいた。

・九 榊原悟『本朝画史』再考（一）（四）『国華』第一二二〇、一二一、一二三、一二四号（平成九年六月、七月、九月、一〇月）。

・〇 谷文晁『本朝画纂』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、四二四頁。

- 二 齊藤彦磨『図画考』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、二〇三、四頁V。
- 三 朝岡興禎編・太田謹増訂『古画備考』(吉川弘文館 明治三七年六月)、一四四七、四八頁。
- 四 古筆了仲『扶桑画人伝』△芳賀登他編『日本人物情報大系』第六一卷(皓星社 平成一三年一月)所収、一七五頁V。なお、現在美術史にて頻繁に使用される秋山光和他編『新潮世界美術辞典』(新潮社 昭和六〇年二月)の榮賀に関する記述にも、『本朝画史』以来の見解が踏襲される。
- 五 伝新井白石『画工便覧』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第二卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、四九八頁V。
- 六 浅井不旧『扶桑名公画譜』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、一〇七頁V。
- 七 前掲註一。
- 八 『三劫三千仏名経』を所依とし、過去、現在、未来の三世に各千仏を配する。法海寺本の法量は、縦一四六・四×横八五・四センチ(過去仏・阿弥陀)、縦一四六・八×横八六・四センチ(現在仏・釈迦)、縦一四八・〇×横八五・七センチ(未来仏・薬師)。絹本着色で、款記・印章は確認できない。経典上では特定されていないが、通例の三千仏図では未来仏に弥勒菩薩を配する。
- 九 昭和以降にも盛んに売立は開催されているが、目録の点数が膨大にのぼり調査に時間を要し、また、近代の目録により作者伝承の傾向を検討する上での点数が確保されていると思われるため、大正期までを一応の区切りとした。
- 一〇 前掲註一五。
- 一一 『住吉家鑑定控(一)、(二)(公刊)』『美術研究』第三八、三九号(昭和一〇年二、三月)。
- 一二 ニューヨーク・パーク財団学芸員・Gratia Williams氏よりこの作品の存在を告知された。
- 一三 『弁玉集』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、一五頁V。
- 一四 松平定信『集古十種』△国書刊行会編集・発行『集古十種』(明治四一年一〇月)所収、五五〇頁V。
- 一五 前掲註七所収、四五三頁。
- 一六 三宝寺は寛永五年(一六二八)に建立された日蓮宗寺院である。墓が現存する場と三宝寺の関係は現段階では不明であり、墓造立当初の地権者もまた不明である。墓碑の位置付けを明瞭にする為にも、再考を期したい。
- 一七 荒木矩『大日本書画名家大観』△芳賀登他編『日本人物情報大系』第六八卷(皓星社 平成一三年一月)所収、三四五頁V。
- 一八 檜山義慎『続本朝画史』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、二九二頁V。
- 一九 黒川道祐『雍州府志』△国書刊行会編『続群書類従』第八(続群書類従完成会 昭和四五年四月)所収、三一二頁V。
- 二〇 寺島良安『和漢三才図会』△和漢三才図会刊行委員会編『和漢三才図会』下(東京美術 昭和四五年三月)所収、九三一頁V。
- 二一 西村兼文『画家墳墓記』△坂崎坦編『日本絵画論大系』第四卷(名著普及会 昭和五五年一月)所収、四一〇頁V。
- 二二 前掲註七所収、一一八頁。
- 二三 内田亮坪編集・発行『藤澤山什寶目録』(明治一七年四月)に、「一、阿弥陀如来像、宅間法眼筆、巻幅」と記載されている画像は現在も時宗本山清浄光寺に所蔵されており、一例としてあげたい。

第二節 作品論

一、はじめに―作品研究における問題の所在と目的

前節では、『本朝画史』が、後世における栄賀の評価に決定的な方向性を与えたことを指摘し、栄賀の実像に関して後世の資料から復元的に考察することには多分に注意を要すると述べた。そこで本節では、現存する栄賀の作品の検討を通じて、彼の実態に迫りたい。

栄賀の作品は古くから着目されており、美術雑誌『国華』にも明治時代から既に紹介が載せられている^一。瀧精一氏の論考^二は栄賀研究の先駆を為す。瀧氏により、水墨画の解釈、活躍年代、款記・印章の問題などが指摘され、以後の研究の指針となった。戦後から現在に至るまで、栄賀の水墨画技法に着目する論考が多く発表されている。簡略に言うならば、絵仏師が水墨画を如何に解釈したかに関して議論が為されており、金沢弘氏^三を中心に東福寺周辺で活動した良詮（生没年不詳）や明兆（一三五―一四三一）と比較し得る好例として語られることも少なくない。以上の研究により、絵仏師の出自ゆえ水墨画技法を完全には理解、習得し得なかったという水墨画人としての特徴が明らかとなった。しかし、特に戦後の研究は基本的に水墨画史の立場から為されており^四、水墨画技法発展史観の論調の中で、栄賀を位置付けようとする意識が強い。近年では、海老根聰郎氏^五が画題に応じて技法も変えた絵仏師として評価され、大きな反論を見ない。昨今ではGratia Williams氏^六が、栄賀、あるいは栄賀工房の作風に関して最も綿密な検証を加えている。

以上、栄賀に関する先行研究の概要を記したが、それらを通して凡そ栄賀筆と現在看做されている作品は、前節で紹介した通り左の九点である（画題五〇音順）。

- ① 千葉県成田市・大慈恩寺所蔵「愛染明王像」一幅（図一）^七
- ② 常盤山文庫所蔵「柿本人麻呂像」一幅（図二）
- ③ 京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」二幅（図三、四）
- ④ 藤田美術館所蔵「一六羅漢図」一六幅（図五）
- ⑤ フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」一幅（図六）
- ⑥ 三重県四日市市・大樹寺所蔵「仏涅槃図」一幅（図七）
- ⑦ 静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王・童子像」一幅（図八）
- ⑧ 個人蔵「布袋図」一幅（図九）
- ⑨ 出光美術館所蔵「山越阿弥陀図」一幅（図一〇）

島尾新氏^八が光学的手法による分析を経て提示された問題は、栄賀研究の根底に関わる。それは、②常盤山文庫本を栄賀筆とする根拠である印章が、後捺された可能性の提示である。実のところ、同時代文献資料から栄賀真筆と裏付けられる基準作例は無く、作品を確定する作業が第一に求められる。

一方、栄賀の活躍年代も作品や文献により相当の幅を持つ。②常盤山文庫本の五山禅僧・性海靈見（一三一五〜九六）の着賛は応永二年（一三九五）に為される一方、江戸時代の文献の見解は様々である。例えば寛文一二年（一六七二）刊の『弁玉集』^九や伝新井白石（一六五七〜一七二五）著の『画工便覧』^{一〇}では、栄賀を「乾元年中（一三〇二〜一三〇三）」の人とする。和学者の斎藤彦麻呂（一七七三〜一八五四）が著した『図画考』^{一一}では、夢窓疎石（一二七五〜一三五二）着賛の「聖徳太子孝養像」の存在が指摘され、幕府御絵番掛であった朝岡興禎（一八〇〇〜五六）著『古画備考』^{一二}には、一山一寧（一二四七〜一三一七）着賛の観音像が紹介される。従って、大勢では中央の臨済僧と関係を有した絵仏師という共通理解があるものの、その活躍年代は一四世紀最初期から末期までの百年間と、一人の絵仏師のそれとしては齟齬を生じる。

本節では、栄賀筆作品の確定作業を行い、その上で作品論を展開し、栄賀の実像を探究する。水墨画技法や活躍年代に関する問題についても、その考察を通して見通しが得られよう。以上のいわば栄賀に関する基礎的研究を通して、揺れ動く南北朝時代の情勢の中で彼を位置付けるのみならず、詫磨派にとつての南北朝時代とは何か―伝統の崩壊の様相を指摘する。

二、 栄賀の印章の問題

栄賀に関する同時代資料は残されておらず、また現存作品も厳密な作者の検討も未だ経ていない。その一方で、②常盤山文庫本、⑤フリア美術館本、⑧個人本は、印章が栄賀筆と判断される根拠であり、且つ②常盤山文庫本は印章後捺の可能性さえ指摘されているのである。従って、栄賀印のみを作者の拠り所にするには、慎重にならざるを得ない。ここでは実作品について述べるに先立ち、栄賀の印章に関する後世の資料を検証し、栄賀印の捺された作品を扱う際の指標を得たい。

栄賀の印章は文献に度々紹介された。その嚆矢は、管見の範囲では寛文一二年（一六七二）の『弁玉集』^{一三}である。この中に「琢磨法眼栄可」の印として収録される三顆の内の一顆は、栄賀印（図一一）である。この印章は、松平定信により編まれ、寛政一二年（一八〇〇）に刊行された『集古十種』^{一四}（図一二）にも収められる（以下、この印影を「流布形」と称する）。

栄賀印の存在とその形は、江戸時代も進むに従い広く認知されていた。例えば、前掲『図画考』^{一五}では、「肥前神崎郡朝日山安

国寺蔵、羅漢像十六幅」(現④藤田本)を「有印、自書」と款記・印章を伴う例として紹介する。さらに『古画備考』^{一六}では、「観音彩色」を流布形の印と思しき「例、縦長二重廓印」(例の縦長二重廓印)の捺された作と述べ、印章に関する情報の伝播が端的に示されている。従って、流布形榮賀印が版本などに基づいて新たに作られ、榮賀のイメージに沿う作品、即ち、中国と結びつけ得る要素を有する作品に後捺された状況が浮かび上がる。そして実際に流布形印の捺された榮賀以後の作が残されることとなる。例えば、ボストン美術館所蔵「文殊菩薩図」(図一三、一四)はその好例と言えよう。ボストン美術館本は榮賀を下る室町時代・一五世紀に描かれたと思われる作で、理知的な面相に描かれ、宋元画図様に基づいている。さらに個人蔵「四睡図」(図一五)も例としてあげられる。本図は縦二二・八×横三九・八センチの絹本着色画で、江戸時代後期に制作されたと思われる。四睡図とは、中国の故事に基づく画題で、豊干禪師、寒山、拾得、虎が寄り添って眠る姿に表され、主に禪宗に受容された。本図には款記は認められないが、画面右上に印章(図一六)が一顆捺されている。判読は困難であるが、それが榮賀印として認識されていたことが以下の鑑定書(図一七)から窺える。

(原文)

絹横四腫之図。

宅磨榮賀正筆ニ而候也。

明治二十七年七月、橋本雅邦「橋本雅邦」(白文方印)。

(書き下し文)

絹横四腫の図。

宅磨榮賀正筆にて候なり。

明治二十七年(一八九四)七月、橋本雅邦「橋本雅邦」(白文方印)。

この鑑定書により、本図が明治二七年(一八九四)、橋本雅邦(一八三五〜一九〇八)により鑑定されたことがわかる。近代の作者伝承は、江戸時代以前のそれをなぞらえている可能性が高く、且つ本図に捺された印章が、「例、縦長二重廓印」(『古画備考』)であることを勘案すると、現在判読不明のこの印章が流布形印として認識されたと推定する。即ち、禪宗という点で中国と関連する本図がいつの頃か榮賀筆と看做されるとともに流布形印が捺され、印形は失われつつも、その伝承は伝えられたと考えるのである。

以上より、栄賀印の存在と字形が出版を通して流布し、中国との接点より栄賀筆と看做された作品に捺される事例が、頻繁に存したことが窺える。従って、筆者は全ての伝承作品を栄賀の実像を復元するに際して排除すべきという立場にはないが、流布形栄賀印を扱うにあたり十分な留意と保留が必要であることは確かである。

三、作者論

では、果たして現在栄賀筆と看做されている九作品は栄賀の筆に帰せるのであろうか。第一に款記、第二に作品の比較を通して検討する。

(一) 款記

流布形栄賀印が新たに作品に捺される可能性を指摘したが、栄賀筆と有力視される作品の印章も確認したい。印章の捺された作品は以下の通りである。

- ② 常盤山文庫所蔵「柿本人麻呂像」
- ④ 藤田美術館所蔵「一六羅漢図」
- ⑤ フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」
- ⑥ 三重県四日市市・大樹寺所蔵「仏涅槃図」
- ⑧ 個人蔵「布袋図」

この内、④藤田本と⑥大樹寺本は款記も併せて確認でき、他の三作品は印章のみである。この五作品の印形(図一八、一九)は共通する(「同印」の意では無い)^{一七}。従って、栄賀以外の作に流布形栄賀印が捺された状況を鑑みたとき、島尾氏^{一八}の②常盤山文庫本に対する指摘、印章後捺の可能性に改めて着目する必要がある。無論筆者は、款記を伴わず流布形の印章が捺されていることのみが、作者を栄賀とすることを否定する材料になるという認識はない。しかし、特に印章を栄賀筆の根拠とする三作品に、前節で述べた中国的要素が垣間見られることを重視したい。②常盤山文庫本には、万葉歌人人麻呂が描かれるが、その賛文は五山禅僧・性海霊見が記し、⑤フリア美術館本と⑧個人本は南北朝時代以降、殊に禅宗界で愛好された画題であり、且つ技法の上でも水墨画なのである。

以上より、款記を有する作品を優先的に考察することが、栄賀の実像を検討する上で有効で、その見取り図を得やすいと判断して良い。何故ならば、栄賀印の形は甚に広まる一方で、『本朝画史』所収の「本朝画印」を含め、管見では江戸時代の画史画伝類に栄賀の款記の紹介を見出せないからである。その上で、印章を栄賀筆の根拠とする作品に立ち返り、改めて考察を試みたい。

- 款記を有する作品とその文言は以下の通りである。
- ①大慈恩寺所蔵「愛染明王像」／金泥「詫磨法眼栄賀筆」(図二〇)
 - ③京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」／墨書「詫磨栄賀筆」(図二一)
 - ④藤田美術館所蔵「一六羅漢図」／墨書「詫磨法眼栄賀筆」(図二二)
 - ⑥大樹寺所蔵「仏涅槃図」／墨書「詫磨法眼栄賀筆」(図二三)
 - ⑦静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」／金泥「栄賀筆」(図二四)
 - ⑨出光美術館所蔵「山越阿弥陀図」／金泥「詫磨栄賀筆」(図二五)

以上の通り、文言のみならず、金泥と墨書の差が認められ、これら六作品を厳密に比較することは難しい。しかし、一定の傾向があることもまた指摘できる。

例えば、「詫磨法眼栄賀筆」と記される①大慈恩寺本^九と⑥大樹寺本の款記(図二六、二七)の字形は、相互に合い通じる。特に「詫」(図二八、二九)は同筆であることを感じさせ、「筆」(図三〇、三一)の凡その字形のみならず、竹冠の第三画目の後に、左に僅かに筆を払う特徴も共通する。さらに①大慈恩寺本、⑦静嘉堂本、⑨出光本の「賀」字(図三二、三四)を確認すると、左上「力」の部分を「口」のように処理し、右上「口」の部分を上下狭めて記す特徴も認められる。全ての款記の比較を今回は行わないが、このように栄賀の款記には金泥と墨書などの相違があるにも関わらず、一定の共通項が認められるのである。印章と異なり、款記の字形は流布していなかったことから、以上の作品群を、字形の上からは栄賀筆の蓋然性が高いと筆者は考える。次に作品から論じる。

(二) 作品比較

款記を有する作品の画面内容も、適切な比較が困難である。第一に、同時代資料から栄賀筆と裏付けの取れる基準作例が無く、第二に、画題(禅宗、密教、浄土系など)や技法(着色と水墨及び、その折衷)が様々であることがその原因である。しかし、相互に比較困難な作品群に、時代様式以上の共通項が見出せるならば、それらは款記に示された「栄賀筆」で括ることが可能と考える。個別的に

作品を見ていきたい。

まず、同じく密教画である①大慈恩寺本と⑦静嘉堂本の主尊の面相(図三五、三六)を確認する。両者ともに、墨線で肉身の輪郭が象られ、目鼻や皺などの造作も同じく墨線で表される。このこと自体は作者の同一性を示す特徴ではないが、面相の輪郭線と造作の線を同質の線で処理する点は特徴的である。①大慈恩寺本では細く肥瘦の小さい墨線で輪郭と造作ともに仕上げられる一方、⑦静嘉堂本では、より太く、肥瘦の強い線により表現されるのである。栄賀に先立つ一三世紀の長賀は、醍醐寺所蔵「不動明王図像」やフリア美術館所蔵「二童子像」(図三七)などを残している。それらも尊像の相違により描線の質を変え、かつ各尊像の肉身は同質の線で描かれているのである。正和二年(一一三三)に多たく摩ま賢信に描かれた醍醐寺所蔵「太元帥明王像」(図三八)や正平一〇年(一一三五)に厳雅に制作された個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」(図三九)においても、主尊と脇侍など属性の違いにより描線の質も違い、且つそれぞれにおいては輪郭と造作の描線を同質にする。従って、この特徴は栄賀というよりは、一三世紀以来の陀磨派の特徴と看做せよう。

①大慈恩寺本と⑦静嘉堂本の主尊の眉毛(図四〇、四一)は、ともに細い金泥線で表される。眉毛は、眉間から緩やかにカーブし立ち昇り、そして眉毛の中央部付近で太さを二倍ほどにして描かれるなど、細部の描写に共通項が認められる。他の同時代の絵画、例えば個人蔵「不動明王二童子像」^{二〇}(図四二)では細い金泥線で毛を表現するものの、より線的に眉が形作られる。一方、前述した賢信筆「太元帥明王像」(四臂像)の本尊の眉(図四三)も、①大慈恩寺本、⑦静嘉堂本と同種の形であり、この眉の形は一四世紀陀磨派の一つの特徴と看做せる。その形が正面向きの愛染、斜め向きの不動と、尊像の種類や姿勢を異にする絵画に反映され、且つともに栄賀筆の款記を有することを重視したとき、両者が陀磨栄賀筆であることを強く認識させる。

次に、同じく如来形である③京博本と⑨出光本の面相(図四四、四五)を確認しよう。両者ともに、肥瘦の無い細い朱線で描き起こされた面相の表現が採られ、前述した輪郭と造作を同質の線で処理する特徴が、やはり見出せる。その眼の形(図四六、四七)もほぼ同形である。同時代の同一尊格と比べたとき、両者の共通性はさらに明確となる。例えば金戒光明寺所蔵「山越阿弥陀図」(図四八)と、清澄寺所蔵・良詮筆「釈迦三尊図」(図四九)の如来の眼と、目尻・目頭の位置を揃えた上で比較すると、③京博本と⑨出光本の眼の構成要素の配置がほぼ一致する(図五〇)。例えば虹彩の位置は金戒光明寺本、清澄寺本ではやや右に寄り、白眼の範囲も異なるのである。⑨出光本は濃彩仏画である一方、③京博本は水墨画が導入されており、絵画全体としては技法に差が認められるものの、細部描写の共通性は、作者が同じであることを支持する。

細部描写のみならず、モチーフの配置にも栄賀筆の款記を有する作品群にはある特徴が認められる。

例えば③京博本、④藤田本に描かれた岩(図五一、図五二)である。③京博本では釈迦が、④藤田本では羅漢が坐すが、左右一つず

つの岩から成る岩座が形成され、画面向かって右側の岩が手前側に置かれる配置が採用されているのである。③京博本に比して、④藤田本ではより岩の硬い表面感が巧みに表されており、水墨画技法の深化、そして制作年代の前後も慮ることができる。

目鼻の配置という点で作品群(図五三〜五五)を確認すると、多俱摩賢信筆「太元帥明王像」(図五六)や嚴雅筆「大威徳転法輪曼荼羅」(図五七)など、一四世紀陀磨派絵画の特徴の一つである、目鼻など顔の造作を、顔の中央部に寄せて描かれていることが確認できる。同時代のクラーク財団所蔵「延命地藏菩薩像」の童子(図五八)などと比べるとその志向は明らかである。栄賀の款記を有する作品群の面相は、対象の属性(明王、童子、涅槃群像など)の違いにも関わらず共通する陀磨派としての造詣感覚に基づき描かれていると主張して良からう。

面相という点では、耳の上端を折る人物像(図五九〜六一)が頻繁に使われることも、これら作品群の特徴である。この表現の源泉は中国画であり、南宋時代の岡山県立美術館所蔵・牧谿筆「老子図」(図六二)や元時代の妙心寺所蔵「一六羅漢図」など、思想的ヒエラルキーが高く、且つ世俗と近い人物の表現として、独尊形式の絵画で好まれた。日本でもこの表現は受容され、東京国立博物館所蔵・可翁筆「蜺子和尚図」(図六三)などに認められる。④藤田本の如く独尊形式に採用される点は単純に同時代的志向の表れと看做せるが、同本一六羅漢中三人に耳を折る表現が認められることから、意図的にこの形が選択されていると考えて良い。③京博本、⑥大樹寺本のように、通例とは異なり集合像に耳を折る人物を混ぜ込む点からも、共通する造形意識が感じられるのである。

以上、栄賀の款記を有する作品を相互に比較した。基準作例が無く、画題や技法の相違により厳密な比較が難しく好条件ではないものの、それら作品群には画題、時代様式以上の共通性が見られる。全作品を通底する一貫した特徴を見出すことは資料の制約より難しいが、一四世紀の陀磨派、あるいは同一作者に帰せる特徴を有する。そしてそれらが凡そ字体の共通する「栄賀筆」の款記を伴うことを改めて重視したとき、工房や弟子なども含む広義のものとするが、陀磨栄賀筆と考え得ると筆者は主張したい。

流布形栄賀印を作者の根拠とする作品の考察を留保したが、以上抽出した栄賀の特徴が、これらにも反映されているかを探ることにより、有効な作者論が展開できる。今回は詳細に実見する機会を得た⑤フリア美術館本を検討する。

本図(図六四)は南北朝時代以降、特に禅宗界で好まれた水墨仏画である。童子形の普賢が白象に乗り、経巻を読む。画面左に大きな岩が迫り出し、その上には松樹と思しき木が伸びる。普賢(図六五)の肥瘦が強く、屈曲に富む衣文線は、③京博本の普賢(図六六)と通じる。樹石の配置と水墨画技法(図六七)は同じく③京博本の「羅漢図」幅(図六八)の表現と近く、制作年代、あるいは制作環境の近さを思わせる。一方、菩薩の面相(図六九)を見ると、そこには一四世紀陀磨派の特徴が見て取れる。即ち、輪郭と造作を同質の描線で処理する点、そしてその造作を顔の中央に寄せる点である。従って、栄賀筆か否かの厳密な検討は困難であるものの、少なくとも③京博本に近い陀磨派の作と看做せる。流布形栄賀印の捺された三作品も、栄賀の作品論から除外はできないのである。

本節では款記を有する作品を栄賀筆と判断し得ることを述べ、印章のみの作品も検討対象と為し得ることを指摘したに留まる。しかしながら、今まで十分な検討を経ずに漠然と栄賀筆と認識されてきた作品群が、改めて栄賀筆と考え得ること、そしてそこに一四世紀陀磨派の特徴、あるいは栄賀の個性が看取できることを再度指摘したい。

四、栄賀論

今までの作者に関する議論を踏まえ、栄賀とは果たしてどのような絵仏師であるのか、第一に伝統性、第二に変容を中心に述べる。

(一) 陀磨派としての伝統性

栄賀に関しては、現在に至るまで中国画との関係が中心に論じられる場合が多い。その所以も幾つか考えられるが、第一に『本朝画史』に続く栄賀評価の伝統があること、第二に明兆を水墨仏画の和様化に成功した画聖とする論調の中で、栄賀を明兆の前身として評価する傾向にあることがあげられる。しかし、栄賀が一三世紀の長賀以来の伝統を引き、一四世紀陀磨派と共通する画風を以って絵画制作を行っていることを鑑みると、彼が「陀磨」栄賀、即ち陀磨派の伝統の脈絡で検討することが欠かせない。なお、本節において筆者は「伝統」を、第一に栄賀以前の陀磨派の性格を継承する、第二に技法の上で着色を主体とする、という意味で使用する。

彼の伝統的側面を考える上で最も重要な作例は、⑦静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」(図七〇)である。本節では、本図が陀磨派の重要な制作依頼者である醍醐寺関係の絵画であることを論証する。即ち、一三世紀の長賀以来、『常楽記』に記された了尊ら一四世紀前半の陀磨派、同中頃の正法寺本作者や嚴雅、そして栄賀に至るまで制作環境が継承されていることを明瞭にする。

⑦静嘉堂本は、絹本着色、縦一四五・八×横五七・〇センチの中幅の不動明王図である。金泥による款記「栄賀筆」(図七一)が隠し落款風に岩肌に入れられる。⑦静嘉堂本の三尊の図様は、有賀祥隆氏^二が指摘される通り、醍醐寺所蔵の白描図像と同形である。不動明王には円心様(図七二、七三)、制吒迦童子^{せいたか}には玄朝様(図七四、七五)、矜羯羅童子^{こんがら}には延円様(図七六、七七)が採用される。前世紀の長賀の描いた「二童子像」中の矜羯羅童子(図七八)も延円様であり、特定図様の尊重という点で、長賀と栄賀の系譜を示す好例である。

細部描写からも本図が醍醐寺の環境下で制作されたことが窺える。例えば矜羯羅童子の裳の文様(図七九)である。三つの珠が重なり、雲気が漂う宝珠形の文様が描かれているが、それと同種のもを、暦応三年(一一四〇)に陀磨派により制作された正法寺所蔵「仏

涅槃図」(図八〇)や、正平一〇年(一二五五)に同じく陀磨派の厳雅に描かれた個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」の明王の裳(図八一)に見出すことができる。正法寺本はその制作に際し金剛王院実助(一二九四〜一三五三)、個人本は報恩院文観(一二七八〜一三五七)が関与した醍醐寺関係の絵画である。さらに醍醐寺所蔵「般若菩薩曼荼羅」^{二三}の菩薩の裳にも同種の文様が描かれていることから、この文様は一四世紀の醍醐寺で生まれ、その結果とした陀磨派に積極的に受容されたと考えられる。なお、個人本の文様に比して、⑦静嘉堂本では宝珠が遊離し、その形に崩れが認められる。この文様の表現や尊像の画風より、⑦静嘉堂本が個人本以後の作画であり、その制作年代は一四世紀中頃から後半と考える。

一方、⑦静嘉堂本には、通例の不動明王像とは異なる点が見受けられる。それは、龍が画面上部に飛行する一体(図八二)、下部の水中の一体(図八三)、都合二体描かれている点である。上部の一体は不動明王の化身である通常の俱利伽羅龍であるが、下部の龍は特殊であり、何らかの思想的背景があったと推察できる。この龍(図八四)は唐物と思しき容器を捧げ持ち、その中には色取々の複数の珠が載せられている。その内一個は小龍に変化していることから、珠は龍珠であろう。個数は珠のみを数えるならば八個で八大龍王、龍に変化した一体を含めるならば九個で九頭龍を象徴しているのであろうか。

この龍の図様を考える上で重要な作例は、南北朝時代の奈良国立博物館所蔵「春日龍珠箱」^{二三}である。この外箱蓋裏(図八五)には、龍を体にまとわせた衣冠束帯姿の八大龍王が描き込まれている。その下部に八大龍王に珠を捧げる龍が三体配されている。そのいずれもが水中から姿を現し、且つ色鮮やかな珠を持つのみならず、画面左下の一体(図八六)は一〇個の珠を捧げるのである。従って、水中に出現し、様々に彩られた複数の珠を捧げ持つ龍は、八大龍王とセット、あるいは八大龍王を暗示させる効果を持つと解釈できる。

醍醐寺では八大龍王の一人、沙揭羅しゃがらの娘である清滝権現の信仰が殊に盛んであり、山上、山下に清滝宮が建立された。災害などに幾度も遭いながらも、その度に復興していく様相は醍醐寺座主、義演(一五五八〜一六二六)が編纂した『醍醐寺新要録』^{二四}に詳しい。山下清滝宮では一四世紀においても度々請雨の儀式が修せられるなど^{二五}、八大龍王、あるいは清滝権現に関する活発な活動が行われており、実際に清滝本地仏の遺品も多く醍醐寺に伝存している。山下清滝宮(図八七)は陀磨派の活動を考える上で重要である。山上清滝宮は醍醐寺門跡の中でも北朝方三宝院流の影響が強い^{二六}が、山下は理性院、金剛王院、報恩院(釈迦院)を始めとする南朝方門跡と密接であった^{二八}。大覚寺統の後二条天皇(一二八五〜一三〇八)の皇子で、後醍醐天皇(一二八八〜一三三九)の甥にあたる聖尊法親王(一三〇三〜七〇)^{二九}が醍醐寺遍智院に入っており、彼が山下清滝宮に頻繁に出入りしていたことから、山下清滝宮は聖尊を中心に南朝方門跡との関係が強い。そして、金剛王院や報恩院は、醍醐寺における陀磨派の活動拠点と考えられる門跡なのである。

以上、⑦静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」について述べた。本図は醍醐寺に伝わる図像が組み合わされて成立し、細部表現においても醍醐寺仏画の性質が踏襲されるといふ、醍醐寺の環境下^{三〇}で描かれた可能性が高い画像なのである。醍醐寺の存在を念頭に置いたとき、本図は同寺における不動信仰を受けた絵画の一例であり、且つ八大龍王、あるいは清滝権現信仰が投影されていると看做せる。従って栄賀は、貴重な図像に親しく接し、醍醐寺の信仰に関わる特殊な画像をも手掛けることの可能な、醍醐寺と所縁の深い活動していた絵仏師と言えらる。即ち栄賀は、一三世紀以来の陀磨派と醍醐寺の伝統を受け継いだ絵仏師なのである。⑦静嘉堂本が描かれた南北朝時代・一四世紀中頃以降においては、岩肌などに水墨画技法が使われる例が多い。しかし本図(図八八)では、緑青や群青で塗られ、僅かに龍の周囲の空気を表現する際に用いられる程度に過ぎない。従って、技法の上でも本図の栄賀は伝統的なのである。

栄賀の陀磨派絵仏師としての側面を確認した上でその作品を通覧すると、同じカテゴリーに入れられる作は、①大慈恩寺所蔵「愛染明王像」(図八九)である。図像の上では左第三手を金剛拳とする通例の像である。前述した⑦静嘉堂本との画風の近さや、水墨画技法の使用が抑えられていることと併せ、栄賀の伝統的側面が強く表れている。また水墨画技法を殆ど交えない点では、⑨出光美術館所蔵「山越阿弥陀図」(図九〇)もあげられる。本図の尊像の着衣は精緻な截金文様で仕上げられており、絵仏師栄賀の技量の高さが窺える。

栄賀に先立つ為久は文治五年(一一八五)に「浄土瑞相・二五菩薩」を制作し^{三一}、良賀は建保五年(一一二七)に「当麻曼荼羅図」を筆写しており^{三二}、⑨出光本もそれら浄土教絵画制作の伝統の延長線上に理解できる。一四世紀に至っても浄土教絵画を制作する機会は「宅間登賀之子」が立政寺所蔵「当麻曼荼羅図」を残しており^{三三}、⑨出光本と併せて、一四世紀においても浄土教絵画を制作する機会は維持されていたようである。以上の栄賀の三作品、①大慈恩寺本、⑦静嘉堂本、⑨出光本の款記は全て金泥書であり、栄賀は技法、あるいは絵画の性格と款記をセットで考えていたようである。

(二) 栄賀の変容

ここで問題になってくるのは、水墨画が積極的に用いられた絵画の存在である。本稿では、③京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」(図九一、九二)と④藤田美術館所蔵「一六羅漢図」(図九三)に焦点を当てる。両作品ともに尊像を着色、背景を水墨画で処理する、南北朝時代以降多く認められる形式の絵画で、款記は墨書で為される。水墨画技法の観点から③京博本を見たい。

③京博本では岩(図九四)の立体感が明確に表わされず、菩薩の光背(図九五)に岩座が透ける表現も見出せない。南北朝時代において着色仏画に水墨画を応用すること自体は頻繁に行われ、良詮の如く絵仏師も早い段階から身に着けていった。しかし栄賀の活躍年代(一四世紀中頃から後半)を勘案すると、彼的水墨画技法は熟練されていない。一方、両者の羅漢と、羅漢が手懐ける龍の間の空間(図九六、九七)を確認すると、より後者の方が羅漢と龍の一体感が強く表現されている。従って両者からは、栄賀の水墨画技法の習

熟の過程が見て取れる。

では前述した伝統的作風を示す絵画と、これら水墨画技法が認められる絵画の時代的前後関係を検討したい。④藤田本以前に描かれたと思われる③京博本を例とする。

③京博本の釈迦と⑨出光本の阿弥陀の右手(図九八、九九)を比較する。印相が異なることを加味しても、⑨出光本が③京博本に比して自然な立体感がより表れている。特に親指(第一指)と人差指(第二指)の付け根の表現でそれが明瞭である。さらに①大慈恩寺本の愛染明王と③京博本の釈迦の右足(図一〇〇、一〇一)を見たい。①大慈恩寺本とは異なり、③京博本では踵が表現されず、足裏つくらきが脰脛の延長のように括れなく処理される。栄賀以前、南北朝時代・一四世紀前半頃の作画と思しき清澄寺所蔵「釈迦三尊図」の如来の足裏(図一〇二)が立体的に表わされていることから、時代の推移に伴い写し崩れが進む傾向が認められる。

③京博本は、⑨出光本や①大慈恩寺本より制作年代が下る可能性が指摘できるのである。従って、栄賀の水墨画技法はあくまで伝統技法に上乘せされたものであり、同時代作品に比して③京博本的水墨画理解が進んでいないことも、彼の立場に拠るところが大きい。逆説的ではあるが『本朝画史』の言葉は栄賀の姿を良く叙述する。まさしく栄賀は、「新学中華之筆法」、新たに中華の筆法を学んだのである。

新しい図様も、栄賀は自身の依拠する立場に応じて解釈する。栄賀の作品には耳を折る人物像がしばしば描かれることは前述したが、彼は通例独尊形式の絵画に表わされるそれら人物を、③京博本(図一〇三)や⑥大樹寺本(図一〇四)の如くの集合像に紛れ込ませる。その態度、即ち、一度学んだ図様を、異なる絵画に拡大・縮小を交えながら利用する態度は、補論にて良詮を例に論じた、同形の文様を使い回す一四世紀の絵仏師の反応なのである。水墨画技法の学習のみならず中国画由来の特殊な図様の受容においても、栄賀の伝統的絵仏師としての側面を強く感じる。

③京博本と④藤田本の制作依頼者は明らかではないが、禅宗寺院と想定して良からう。羅漢については天台宗も視野に入れる必要があるが、特に③京博本と同図様の作品が多く、禅宗寺院で愛好されていることが一つの証左となる。図式的ではあるが、陀磨派が関係を有してきた醍醐寺周辺における着色仏画から、禅宗寺院における水墨画使用の仏画へと、制作依頼者(画題)、技法ともに変容しているのである。そしてその変容を引き起こす社会的要因としては、醍醐寺門跡の消長が考えられる。陀磨派の活動において醍醐寺報恩院が特に重要な位置にあるが、南朝の拠点門跡である同院は、やがて北朝門跡、三宝院に勢力が奪われていく。文和二年(一二三四)、文観(報恩院)、実助(金剛王院)、顕圓(理性院)の持つ権益を賢俊(三宝院)に委譲することが公的に認められる^{三四}。実質的にはそれ以前に三宝院が他門跡を制しており、事実追認ではあるが、なおこの頃までは形式的ながらも対抗勢力と為され得る力を報恩院は有し

ていたのである。⑦静嘉堂本の推定制作年代である一四世紀中頃から後半は、醍醐寺門跡間の権力バランスが崩壊し、再編成される時期に重なる。やがて栄賀は醍醐寺から離れ、如何なる機縁に基づいたのかは検討課題であるが、当時隆盛を迎えた禅宗と接近する。そして、栄賀の複数の現存作品と『本朝画史』以降の記述を概観して窺える、「禅宗の絵仏師」と看做せる程の、禅宗との親密さを見せることとなる。

改めて京博本の写し崩れ(図一〇五、一〇六)に着目しよう。この表現は時代性を示すと同時に、栄賀に基づいた原本の質に拠る部分が大いと思われる。鎌倉時代以来醍醐寺に伝えられてきた複数の図像と細部表現、そして信仰を折り重ねた⑦静嘉堂本を制作するに際して、栄賀が良質の原本に親しく接し得たことは疑い得ない。そしてそれも、平安時代後期から長きに亘り真言密教寺院における制作に従事してきた詫磨派の伝統に拠る。正和二年(一一三二)に多俱摩賢信が「太元帥明王像」を手掛けるが、この図は調伏秘法「太元帥法」の本尊であり、詫磨派が接し得た情報の豊富さを思わせる^{三五}。しかし、その伝統から一旦離れたとき、⑦静嘉堂本の明王二童子の三者を別々の図像から採用するという、恵まれた原本選択と学習が困難な状況に置かれたことは想像に難くない。写し崩れは、時代の前後関係や技術の巧拙以外に、良質の原本に接し得るか否かを物語るのである。

水墨画を導入した絵仏師としての側面が常に語られる栄賀。しかし彼の根底には詫磨派の伝統が流れており、新しい技法と図様もその枠内で解釈する。我々は、「詫磨」栄賀の伝統的側面を評価し直す必要があるのである。

五、結語―本章の総括に代えて

栄賀の変容、即ち詫磨派の伝統の変容は、大きな美術史上の問題を内包している。栄賀以後詫磨派は衰退し、やがて歴史から姿を消す。一方広義の土佐派が、報恩院に代わり覇権を握った三宝院との関係を軸に台頭してくることは、決して偶然ではない。絵師交代史観は厳に戒める必要があるが、南北朝時代・一四世紀中頃から後半は、仏画界の伝統の崩壊と再編の時代と看做せる。前者「崩壊」の様相は、栄賀の分析により明確となる部分も多い。詫磨派はその流派の特徴、一名乗り(為、賀字)のみならず、制作の外(制作環境)と内面(画風)ともに認められる強固な流派的・一貫性を栄賀に至るまで継承しており、それゆえに、制作を支えていた社会そのものの大変革に敏速に対応し得なかつた側面が見える。

栄賀の款記も、彼の置かれた状況を物語る。彼はその款記を、①大慈恩寺本、③京博本、④藤田美術館本、⑥大樹寺本、⑦静嘉堂本、⑨出光本の合計六作品に残している。その文言も多少の相違はあるが、実に⑦静嘉堂本を除く全ての作品に、「詫磨」と記す。南北朝時代・一四世紀は絵師の款記使用の黎明期であるが、その時代において執拗なまでに「詫磨」を反復する態度は、栄賀の置かれてい

た厳しい作画環境を思わせるとともに、依拠する立場としての詫磨派の強さを思わせる。栄賀は「詫磨」の名乗りにも、先人たちの築いた失われた安定と栄光への憧憬を込めていたのであるだろうか。

最後に、『本朝画史』栄賀伝^{三六}を見てみよう。

(原文)

宅磨栄賀 画釈迦・文殊・普賢三尊、自書宅磨、世多作宅間、栄賀者勝賀裔乎。不知其实否。觀其仏像、頗似李竜眠・顔輝。先是未看此体、蓋変倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎。

(書き下し文)

宅磨栄賀 釈迦・文殊・普賢三尊を画くに、自ら「宅磨」と書すも、世に多く「宅間」に作る。栄賀は勝賀の裔なるか。其の実なるや否やを知らず。其の仏像を觀るに、頗る李竜眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を看ざれば、蓋し倭画の古風を變じて、新たに中華の筆法を学ぶ者は、多く此れに始まるか。

『本朝画史』は複数の伝承が再構成され編纂され、その記述は栄賀の評価に一定の方向性を与えた。本稿では後世への影響を中心に指摘したが、本節で述べた栄賀の特徴も『画史』に多分に反映されているように思われるのである。例えば、「自書宅磨」（自ら宅磨と書す）は「詫磨」の文言の款記への積極的な使用、「栄賀者勝賀裔乎」（栄賀は勝賀の裔なるか）は詫磨派の有する強い流派的一貫性、「新学中華之筆法者」（新たに中華の筆法を学ぶ者）は新図様や水墨画技法の受容を示しているようである。勿論、近世資料から中世の絵仏師の実態を復元し得ると述べる意図は無い。むしろ、『画史』編纂に際して蒐集された断片的な情報の中にさえも、ある程度実態が生き続けることを可能にした、絵仏師栄賀あるいは流派詫磨派の生命力の強さを筆者は重視することを主張し、本章を終えることとする。

【註釈】

いづれも著者不明であるが、『国華』第三号（明治三十二年一月）に「法相曼荼羅図」が、同第六八号（明治二八年五月）に「維摩図」が紹介されている。

二 瀧精一「詫磨栄賀の面に就て」『国華』第四六五号（昭和四年八月）。

三 金沢弘『日本の美術』第六九号 初期水墨画（至文堂 昭和四七年二月）、同「可翁／明兆」『日本美術絵画全集』第一卷 可翁・明兆（集英社 昭和五二年一月）、同「明兆とその前後」『水墨美術大系』第五卷 可翁・黙庵・明兆（講談社 昭和五三年一月）など。

四 秋山光和他編『新潮世界美術辞典』（新潮社 昭和六〇年二月）においても栄賀を水墨画の視点から説明する。

五 海老根聰郎「総論 黙庵・良全・栄賀—水墨画受容の諸相」『日本水墨名品図譜』第一卷（毎日新聞社 平成五年一月）など。

六 氏が米国コロンビア大学に提出された博士論文を参照した。なお、本稿執筆中、『国華』に氏の栄賀論が発表される予定であることを知った。氏と筆者は度々詫磨派に関して意見を交わしており、本稿にその成果が取り上げられないことは誠に残念である。論考の公刊を待ちたい。

・ Gratia Cassandra Williams, *Takuma Eiga: A Revisionist Analysis of a Fourteen-Century Buddhist Painter*, Columbia University, 2006.

七 関口正之氏は大慈恩寺本を栄賀筆と看做せないと述べられるが、筆者は款記の書体の類似や静嘉堂本との画風の共通性より、有力な栄賀筆作品の一本と看做し、本稿を進める。

・ 千葉県教育庁生涯学習部文化課編『千葉県の指定文化財』第三集（平成五年三月）、関口正之氏の解説。

八 島尾新「常盤山文庫蔵柿本人麿像について」『美術研究』第三三八号（昭和六二年三月）。

九 『弁玉集』〈坂崎坦編『日本絵画論大系』第二卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、一五頁〉。

一〇 伝新井白石『画工便覧』〈坂崎坦編『日本絵画論大系』第二卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、四九八頁〉。

一一 斉藤彦麿『図画考』〈坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、二〇三、四頁〉。

一二 朝岡興禎編・太田謹増訂『古画備考』（吉川弘文館 明治三七年六月）、一四四七、四八頁。

一三 前掲註九。

一四 松平定信『集古十種』〈国書刊行会編集・発行『集古十種』（明治四一年一〇月）所収、五五〇頁〉。

一五 前掲註一一。

一六 前掲註一二。

一七 いずれも実地調査あるいは展覧会などにて確認した。全集や図録などでも幾分不鮮明ながら二重廓印の印形を見ることができ、常盤山文庫本の印章の写真は前掲註八、島尾氏の論考にも掲載されており、ご参照いただきたい。

一八 前掲註八。

一九 大慈恩寺本の款記は後世補筆が入ったように見受けられるが、その字形は原状を留めていると考える。

二〇 瀧精一氏は栄賀と年代が前後すると述べられた上で、流派の上でも栄賀に近いことを指摘される。筆者も実見した結果、流派については再考を要するが、制作年代は氏と同じ見解である。

二一 瀧精一「圓音筆不動明王図解」『国華』第五三二号（昭和一〇年二月）。

二二 静嘉堂文庫美術館編集・発行『仏教の美術』（平成一二年一〇月）、有賀祥隆氏の解説。

二三 本図は古くから醍醐寺に伝わる作品であることが林温氏により指摘されており、制作年代も南北朝時代と思われる。

二四 林温「般若心経法の曼荼羅」『仏教芸術』第一八一号（昭和六三年一月）。

二五 『醍醐寺大観』第二卷（岩波書店 平成一四年五月）、林温氏の解説。

二六 昨今展覧会に出品される機会も多く、制作年代は南北朝時代で一致を見る。

二七 奈良国立博物館編集・発行『神仏習合—かみとほとけが織りなす信仰と美』（平成一九年四月）、清水健氏の解説など。

二八 義演編『醍醐寺新要録』卷第二／第八（醍醐寺監修『醍醐寺新要録』上（法蔵館 平成三年一〇月）所収、八八—一五三／三九七—五〇三頁）。

二九 前掲註二四卷第八所収、四三六頁。

三〇 有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵絵画総合目録Ⅱ—如来・観音・菩薩—」『醍醐寺文化財研究所紀要』第一八号（平成一二年一〇月）。

三一 前掲註二四卷第二、勸請や遷宮に際しての三宝院僧の積極的な関与から判明する。

三二 前掲註二四卷第八、南朝方門跡の僧侶が頻繁に来訪している様子から判明する。

三三 『常楽記』に聖尊の死は「遍智院親王聖尊於法身院御入滅」と記録される。「御」と敬意を以って記される人物は、他に『常楽記』編纂者が属する報恩院流の高僧に限られる。従って、聖尊の醍醐寺における立場を考える上でも『常楽記』の記述は示唆に富む。

三四 なお、聖尊の持つ遍智院の権益なども、一四世紀中頃には北朝方三宝院賢俊に奪われていく。その様相は、貞和四年（一三四八）の「和与状」（『醍醐寺新要録』卷第一—所収）に端的に表れており、且つそれは他の南朝方門跡と傾向を一にする。

三五 醍醐寺所蔵「役行者八大童子像」も詫磨派の筆と看做し得ると筆者は考えている。再考を期したい。

三六 『吾妻鏡』第五（黒板勝美編『国史大系』第三二卷（国史大系刊行会 昭和七年八月）所収、一七一頁）。

三七 『当麻曼荼羅疏』卷第八（浄土宗宗典刊行会編『浄土宗全書』第一三卷（梶宝順 明治四三年一月）所収、六〇頁）。

三八 東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』（中央公論美術出版 昭和五九年五月）所収、二四六、四七頁。

三九 義演編『醍醐寺新要録』卷第一—（醍醐寺監修『醍醐寺新要録』下（法蔵館 平成三年一〇月）所収、七〇—四頁）。

四〇 尤も、「太元帥明王像」自体は、醍醐寺と敵対していた安祥寺関係の作画である可能性が佐々木守俊氏により指摘されており、賢信と栄賀を同一の詫磨派の枠内で捉えることには注意を要する。

四一 佐々木守俊「大元帥明王図像の彫像化に関する調査研究—法琳寺別当職をめぐる安祥寺と理性院の動向—」『鹿島美術研究』年報第一八号別冊（平成一三年一月）。

四二 狩野山雪・永納『本朝画史』（笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年—一九八五）六月）所収、一一八頁）。

第四章 一四世紀陀磨派の位相

第一節 陀磨派の分立

第四章序論

本章では、一四世紀陀磨派の絵画史的位相を、第一に分立、第二に仏教美術界に与えた影響、第三に終焉、の三節に区分して論証する。特に陀磨派の分析を通して、南北朝から室町時代、即ち中世前期から後期という転換期における仏画界再編成の様相を明瞭にし、以って陀磨派論の帰結を示すこととする。

一、はじめに

今まで一四世紀の陀磨派の動向に関して、醍醐寺親南朝方門跡との関係を中心に論じた。しかしながら、当該期陀磨派の活動は醍醐寺のみに留まらない。本節では画風及び制作依頼者の分析を通して、陀磨派分立の状況を提示する。

二、中央陀磨派の分立—多俱摩賢信を中心に

一四世紀陀磨派が醍醐寺の特定門跡と密接な関係を有する制作活動を行ってきたことを述べてきたが、それと齟齬を生じる作が伝わる。その一つが醍醐寺所蔵「太元帥明王像」である。本節では醍醐寺本の画風が中央陀磨派の脈絡の中で捉えられる一方で、醍醐寺と敵対する寺院を背景に制作されたことを述べ、中央陀磨派の分立状況を指摘することとしたい。

(一) 太元帥明王像とその修法の歴史

「太元帥明王像」を本尊とする太元帥法は、敵国調伏の修法である。日本に本格的に太元帥法及び画像を伝えた人物は、空海（七七四〜八三五）の弟子常暁（？〜八六六）である。常暁の将来した画像は、彼が別当を務めていた京都宇治の法琳寺に安置され、太元帥法も法琳寺で厳修されることとなった。常暁以後は、宮中真言院にて鎮護国家を祈る後七日御修法と並修される、護国法としての地位

を得た。一方、法琳寺別当が太元帥法の導師を務め、画像も管理するが、太元帥法が重要性を増すとともに法琳寺別当職を巡る争いが発生する。特に、法琳寺の近隣に伽藍を構える安祥寺と醍醐寺理性院がその職を巡り争った。

法琳寺別当職を巡る安祥寺と醍醐寺理性院の様相については、佐々木守俊氏が詳細に報告されており、本稿もその成果に拠るところが大きい。佐々木氏により、平安時代末期より南北朝時代に至るまで安祥寺僧が法琳寺別当を兼ねており、醍醐寺僧では、理性院の信耀（一二六七～一三三二）が元心元年（一二一九）から元亨三年（一三三三）の間に務めたのみであることが指摘されている。一方、南北朝時代における安祥寺の衰退を受け、永和二年（一三六七）以後、その職を醍醐寺理性院が継ぎ、安祥寺へと移ることはなかったと述べられている（参考資料九）。一方、画像は後述する正和二年（一三一三）の火災による常暁請来本焼失以前は、法琳寺に安置されていた。しかし、火災以後は、法琳寺別当職を務める僧侶の属する寺院、—安祥寺もしくは理性院—に所蔵されたのである。

現在醍醐寺に所蔵されている「太元帥明王像」六幅（図一〇六）は、正和二年（一三一三）の法琳寺太元堂の火災による焼失後に新補されたと考えられている。幾つかその状況を伝える記録があるが、ここでは江戸時代の公卿である柳原紀光（一七四六～一八〇〇）が編纂した編年体の史料『続史愚抄』^三を見たい。

（原文）

四日甲子。法琳寺太元堂本尊^{画四}、調度及塔婆等火。…（下略）

（書き下し文）

（正和二年・一三一三年二月）四日甲子。法琳寺太元堂本尊（画四）、調度及び塔婆等火す。…（下略）

さらに、同年に行われたこととして、『続史愚抄』には以下のように記されている。

（原文）

太元本尊図絵六幅云、被新図画師賢信。…（下略）

（書き下し文）

太元本尊の図絵六幅云うに、「新たに画師賢信に図せらる」と。…（下略）

このように、法琳寺に安置されていた太元帥明王像が正和二年（一一三二）に焼失したこと、そして絵師賢信により同年補われたことがわかる。賢信については、近世の画史・画伝類にもその名が見出せない。古くは赤松俊秀氏^四が留保を加えながら、「醍醐寺の画僧の一人」と推定されるに留まっていた。しかし、高野山正智院所蔵「青面金剛圖像」（図七）の作者として裏書に賢信の名が残されていることが判明^五し、賢信の出自が明らかとなった。

大青面金剛像以安祥寺経蔵本多俱摩賢信移（写）之。正和三年（一一三二）十月二日、範意。

安祥寺は真言密教小野流の拠点の一つとして事相研究が盛んであり、その環境下で安祥寺経蔵本を写して正智院本が制作されたと考えられる。この裏書で重要なことは、第一に、賢信に「多俱摩」（タクマ）と冠せられていることである。これより賢信が陀磨派の一人であると看做せ、醍醐寺所蔵「太元帥明王像」も、その作品と推定することが可能である。第二に、安祥寺との接触を賢信が有していたことである。

ところで正和二年（一一三二）に賢信は「太元帥明王像」を制作したが、その年の画像及び太元帥法を管理する法琳寺別当は、安祥寺の光誉（？くー一三三三）であった。佐々木氏により、光誉の主導のもと焼失した常暁請来本の新補が行われた可能性が指摘されており、正智院本の制作と併せて賢信は安祥寺周辺で活躍した人物であるとわかる。安祥寺は、法琳寺別当職を巡り醍醐寺理性院と敵対する一方、醍醐寺は陀磨派の重要な制作拠点であり、殊に一四世紀前半は『常楽記』に了尊ら三名が相次いで記される程の親密さを見せる。従って、陀磨派は、安祥寺と醍醐寺という敵対勢力双方にほぼ同時期に接触しているのである。筆者は敵対双方と接触し、流派存続を企図する流派像を描いてはいないが、少なくとも中央陀磨派の活動は単層的では無いと言える。

（二）醍醐寺所蔵「太元帥明王像」の絵師賢信と補作者の流派

醍醐寺本に戻り、作者賢信の流派を確認したい。

前述の如く、賢信は陀磨派の一員と考えられ、それに疑念を起させる資料を現段階で見出しではない。ここでは絵画表現からも検証を行いたい。醍醐寺本は合計六幅から成り、最も大きい三六臂像の法量が縦三四三・六×横二二二・五センチという巨幅である。従って、当然ながら通常の法量の仏画とは技法を違えていると考えられることから、適切な比較対象を見出すことは難しい。しかしながら、モチーフの図様単位での比較はなお、有効である。

醍醐寺本の面相(図八〇)を見ると、前述した詫磨派の特徴(図一一)である、目鼻を顔の中心に寄せる意識を以って描かれていることがわかる。さらに目尻近くが細く描き出され、そして太く生やされる眉毛(図一二)の形状も、詫磨派の作(図一三)と醍醐寺本の間で共通している。従って、画風からも醍醐寺本が詫磨派の作であることを確認できる。一方、醍醐寺本六幅を通覧した時、四臂像(図一四)の彩色が明るく仕上げられており、保存状態も良好であることから、正和二年(一三二二)を大きく隔たらないもの、後世の補作であろう。太元帥法が敵国調伏の修法であるがゆえに、一四世紀の動乱期に重視されたことが正和二年(一三二二)本四臂像の喪失の原因になり、補作という結果に繋がったと推定できる。

改めて四臂像を見ると、特にその面相(図一五)が正平一〇年(一三五五)の個人蔵・詫磨巖雅筆「大威徳転法輪曼荼羅」(図一六)や、それと前後する静嘉堂文庫美術館所蔵・詫磨栄賀筆「不動明王二童子像」(図一七)と流派の同一性を示す共通点が認められ、制作年代も近いと考えられる。例えば、目鼻などの造作を中央に寄せた面相や、特徴的な形の眉毛など、中央詫磨派の特徴を四臂像にも見出すことができ、且つ眉間にコブのように皺が施される点や頬が膨れ強調されている点、下顎が広く取られる点などは、静嘉堂文庫美術館本に近い。また、詫磨派の絵画に特徴的な金の使用が、他幅に比してさらに顕著である。例えば八臂像の条帛(図一八)に施されていないかった金泥文様が、四臂像(図一九)には散りばめられているのである。従って、四臂像の補作を行った絵師も含め醍醐寺本は中央詫磨派の筆により、補作に際しては巖雅や栄賀周辺の一四世紀中頃の絵仏師が起用されたと考える。

(三) 醍醐寺所蔵「太元帥明王像」四臂像補作の背景

ここで醍醐寺本四臂像の背景を、文観と関連付けて述べたい。

文観(一二七八〜一三五七)は、後醍醐天皇(一二八八〜一三三九)の信任を背景に、醍醐寺内に確固たる地位を確立していた。彼の一三二〇年代の重要な事跡に、後醍醐の為に北条得宗政権打倒の祈禱(七仏薬師法、眞道供など)を、「中宮懐妊の祈禱」と称して、嘉暦元年(一三二六)から四年間に亘り修したことがあげられる。最終的にこの祈禱は露見し、彼は遠島に処されるが、ここから窺える文観像は、調伏の効験を後醍醐に期待されていた密教僧である。さらに、前節で取り上げた、個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」を本尊とする北朝打倒の祈禱を修したことも含めて、調伏に秀でた密教僧としての立場が文観にあることをまず確認したい。

一方、「太元帥明王像」を本尊とする太元帥法は、元来宮中にて後七日御修法と並修される秘法であったが、他に修されることもあった。その一例を『法琳寺別当補任』から取り上げたい。

…（中略）…

承久三年（一二二二）五月、為関東（幕府）調伏、於本寺三七日修太元法。然而不及結願、六月十四日大阿闍梨藏有迹
失了。…（下略）

太元帥法と本尊を管理する法琳寺別当の略歴が初代常暁から順に記している本書の内、安祥寺僧の藏有の部分である。承久三年（一二二二）とは、後鳥羽上皇（一一八〇～一二三九）が倒幕を目的として起こした承久の乱が勃発した年である。その後鳥羽の意を受け、関東（幕府）調伏のため、太元帥法が法琳寺にて三七日間も行われているのである。これより、特定期日に国家修法として修せられる原則の太元帥法が、幕府打倒の為に特例的に実施されたことがわかる。太元帥法を、幕府を滅ぼさんと修したことにより身の危険を感じたのであろう、藏有は後鳥羽側の形勢が悪くなると見るや、「逃失」、身を隠してしまった。一方、一四世紀初期、法琳寺の影響下にあつた秋篠寺には、寺域境界をめぐる西大寺との抗争の中で、現存する彫刻の「太元帥明王像」（図二〇）が安置された可能性が指摘されている。また、康正二年（一二四五六）、信濃の文永寺に太元帥明王像を安置する太元帥堂の建立が許可される。など、国家修法でありながら後世様々に太元帥法が修せられ、画像（彫像）も制作されたのである。この護国法の範疇を超えて修せられる太元帥法やその本尊画像に、調伏の祈禱を期待され、北朝打倒の儀式の本尊「大威徳転法輪曼荼羅」を厳雅に描かせる如く、実作品にも注意を払っていた文観二が大きな関心を寄せるのは当然と言えるであらう。

ここで改めて調伏法を以つて北朝を打倒せんとする文観及び、彼が管領した醍醐寺報恩院関係の絵画制作に携わつた詫磨派に焦点を当てたとき、醍醐寺本四臂像―一四世紀中頃に詫磨派により補作された調伏秘法の本尊―の新補に、文観の意向が感じられるのである。仮に文観の動向と四臂像新補の年代を関連させるならば、凡その補作年代も明らかとなる。それは、正平一〇年（一二三五）の厳雅の制作に程近い、観応二年（一二三五）から同三年（一二三六）にかけてである。この頃、観応の擾乱と呼ばれる北朝側の内紛に乗じてはいるものの、南朝が京都を制圧し、文観自身も東寺長者に返り咲き三、御七日御修法の導師を務めるなど、後醍醐が没して以来の充実した時期なのである。文観はこの頃康俊（生没年不詳）を東寺大仏師職に任命するなど、積極的に中央における造仏活動に関与している。北朝の完全な打倒を志ざし、調伏法の中でも最もたる秘法「太元帥法」の本尊に、京都を南朝が膝下に置いたこの時期に、関心を示すことも頷けるのである。

三、 関東詫磨派―澤間長祐を中心に

「関東詫磨派」とは、関東を基盤に活動したとされる詫磨派絵仏師のことである。第一章で述べた、洛中と往還する鎌倉時代の為久らと異なる関東在地的な一四世紀の絵仏師を指すが、従来、栄賀ら中央詫磨派と区別せずに論じられてきた。本節では関東詫磨派の有力な工房所在地とされる報国寺に関して検討を加えた上で、一四世紀の絵仏師、澤間長祐が描いた法雲寺所蔵「仏涅槃図」を取り上げ、一四世紀の中央と関東の詫磨派が同一流派と看做し難いことを指摘する。

(一) 報国寺について

鎌倉市浄妙寺町に伽藍を構える臨済宗建長寺派報国寺は、関東詫磨派の有力な工房所在地と考えられてきた^三。その根拠を端的に示す資料が、水戸彰考館の河井恒久（生没年不詳）等に編纂され、貞享二年（一六八五）に刊行された『新編鎌倉志』巻之二一四である。

(原文)

報国寺 報国寺は、功臣山建忠報国寺と号す。…(中略)…木像あり。本尊、釈迦、文殊、普賢、迦葉、阿難、迦葉は、宅間法眼が作也。宅間の迦葉と云へて名仏也。此邊を宅間が谷と云なり。宅間が旧居歟。…(下略)

(書き下し文)

報国寺 報国寺は、功臣山建忠報国寺と号す。…(中略)…木像あり。本尊、釈迦、文殊、普賢、迦葉、阿難、迦葉は、宅間法眼が作なり。「宅間の迦葉」と云い伝えて名仏なり。此の邊を「宅間が谷」と云うなり。宅間が旧居かな。…

(下略)

以上のように、報国寺が「宅間が谷」に所在することと関連させて、詫磨派居住の可能性が指摘される。しかし、地名の「宅間」は同寺の開基である上杉重能（？〜一三四九）が「宅間上杉」を名乗り^{一五}、さらに彼の養子の能憲（一一三三七〜七八）も、「宅間修理亮」と称していることに由来すると考えた方が妥当であろう。従って、地名との通字を以って、詫磨派と関連付けるには慎重な姿勢が要されるのである。

ところで報国寺には、詫磨派が制作したと伝わる仏画・仏像が伝わっている。仏画は南北朝時代に制作されたと思しき、伝澄賀筆「文殊大士像」(図二二)である。縦七九・五×横三四・一センチの絹本着色画である。款記・印章は認められないことから筆者名は詳

らかにはならないが、やや平板な尊像表現(図二二)や少ない種類の衣文の文様(図二三)などは、典型的な関東仏画の画風を示している。仏像は、明治二四年(一八九一)に焼失した陀磨法眼作と伝えられる「十大弟子像」の模刻像の内、六体(図二四)である(四体は鎌倉寿福寺所蔵)。絵仏師陀磨派が仏像の造立そのものに携わったことを示す同時代資料を管見では見出していないことから、仏師としての陀磨派の活動の存在を含めて慎重に検討する必要がある。さらに報国寺に隣接する杉本観音堂にも「毘沙門^{モミ}」が所蔵されていることが同じく『新編鎌倉誌』^七に記述されているが、それも後世報国寺周辺が陀磨派の旧跡として喧伝されたことから敷衍した伝承であろう。以上より報国寺と陀磨派を結び付けて捉えることは難しいと言わざるを得ない。では改めて実作品から関東陀磨派について検討を試みてみよう。

(二) 法雲寺所蔵「仏涅槃図」について①——伝来過程

茨城県土浦市に伽藍を構える臨濟宗寺院、法雲寺に、澤間長祐の描いた「仏涅槃図」(図二五)が所蔵されている。法雲寺は、入元し中峰明本(一二六三—一三二三)に参禅した常陸国出身の復庵宗己(一二八〇—一三五八)を開山とする建長寺派の古刹である。法雲寺本の概要を述べたい。法量は、縦一六四・二×横一五九・三センチ、向かって右より三五・八、四四・八、四三・〇、三五・七センチの四枚の画絹が継がれた絹本着色画である。款記と印章は確認できない。釈迦の面相などに補筆が認められるものの、他の部分に大きな後補は認められず、保存状態は良好である。

法雲寺本に関する重要な情報源は、旧軸木に残された銘文と、巻物装に仕立て直された三通の文書である。それらの概要を二点に絞り確認する。

第一に、旧軸木(図二六—二八)より、制作年代と筆者が判明する。全文を掲げたい。

絵所澤間式部法橋長祐(花押)。文和三年^{甲子}(一二三四)八月廿九日^{時正}。

武州六浦庄蔵福寺常住涅槃像、大勸進聖别当浄願房圓慶(花押)。嘉吉四年^{甲子}(一四四四)、号浄願寺、融真法印。

于時弥勒二年丁卯(一五〇七)二月九日修復之。願主法印融辨^オ、細工寿福寺常住能精。当初浄願寺、今特号龍華寺也。

南北朝時代の文和三年(一二三四)に、「絵所澤間式部法橋長祐」が描いたことが明らかとなる。長祐とは一四世紀中頃に金沢文庫称名寺周辺で活動を行った絵仏師であり、法雲寺本の他に貞和六年(一三五〇)に神奈川県立金沢文庫所蔵「三千仏図」を手掛けている。法雲寺本の軸木は幾度か修理の際に外され、二度修理銘が書き加えられた。一度は嘉吉四年(一四四四)、一度は弥勒二年(私年

号で一五〇七年にあたる)である。

第二に、旧軸木と文書三通(図二九〇三二)より、法雲寺本の伝来過程が明らかとなる。文書を成立年代順に便宜的にAとCと区別すると、文書Aは永祿四年(一五六一)に筑波山別当により記された法雲寺本の伝来に関する書付の写し、文書Bは元龜四年(一五七三)に修復された際の記録と軸木銘文の写し、文書Cは寛永四年(一六二七)に法雲寺住持により記された法雲寺本の伝来に関する書付である。軸木と文書に記された事項を年代順に簡略に箇条書きにすると以下の通りである(括弧内は出典)。なお、熊原政男氏^{一八}も別資料により同内容の伝来過程を紹介されている。

- ① 文和三年(一三五四)、絵所澤間式部法橋長祐により制作される。武州六浦蔵福寺(常福寺)が制作当初の施入寺院であった(軸木銘)。
- ② 嘉吉四年(一四四四)に浄願寺(龍華寺)の融真法印が修復する。この頃には蔵福寺より浄願寺に法雲寺本は移動していた(軸木銘)。
- ③ 文明一〇年(一四七八)に兵火に罹り浄願寺が焼失する(文書B)。
- ④ 弥勒二年(一五〇七)に浄願寺の融弁により修復される(軸木銘)。
- ⑤ 永祿三〇四年(一五六〇)の関東の戦乱に際し、筑波山禅源寺塔頭釈迦院別当頭朝が同寺にもたらす(文書A)。
- ⑥ 元龜四年(一五七三)、禅源寺所蔵時に修復される(文書B)。
- ⑦ 寛永四年(一六二七)に、法雲寺月峰により修復される。この年以前に法雲寺に移り、現在に至る(文書C)。

軸木と添付文書より、以上の通り伝来過程がほぼ明らかとなる。現在は茨城県の臨濟宗寺院に伝わっているが、称名寺の影響下にある武州六浦蔵(常)福寺が制作当初の施入寺院であり、長祐が詫磨派を名乗る称名寺と親しい絵仏師、即ちいわゆる「関東詫磨派」であることが明確となる。

(三) 法雲寺所蔵「仏涅槃図」について②—図様と表現

法雲寺本(図三三二)の図様と画風を確認したい。

多くの「仏涅槃図」が縦長であるのに対して、法雲寺本はほぼ正方形の画面に作られているが、構図の凡そは伝統の枠内で捉えらる。即ち、画面を俯瞰する構図取りが為され、画面中央に右手を枕にし、宝床に臥す釈迦が大きく描かれ、その周囲を幾重にも群衆が取り囲み、画面下部には多種の動物が集まる構図である。また画面向って右上には、釈迦の生誕間も無く没した摩耶夫人一行が天界より現れ、沙羅双樹も画面左右で色を違えていることも、通例の表現である。集まる動物の中に、雌雄と思しき鱉(図三三三)が描かれて

いる点、後述する通り、摩耶夫人が上空のみならず下界に降り、釈迦の周囲で悲しみを示す点は特徴的である。二九もの、画面構成の凡そは同時代の「仏涅槃図」と共通する。

称名寺には法雲寺本とほぼ同図様の作品が伝わっており、法雲寺本を検討する上で貴重である。称名寺本（図三四）は縦二九一・二×横三五八・二センチの絹本着色画で、款記・印章を伴わず筆者は明らかではないが、その画風より鎌倉時代末期、法雲寺本を若干遡る一四世紀前半の作と考える。法雲寺本と称名寺本の構図は凡そ同様である。例えば釈迦や群衆の図様や配置（図三五、三六）のみならず、通常の涅槃図では認められない沙羅双樹の間を飛ぶ迦陵頻伽（図三七、三八）を双方ともに配置する点など、多くの共通項を見出すことができる。しかし、法雲寺本の原本が称名寺本であると述べる意図は無い。法量（法雲寺本は縦一六四・二センチ）や色彩感覚の相違のみならず、例えば釈迦の宝床の近くで合掌する菩薩（図三九、四〇）を比較すると、その図様こそ共通しているもの、眼や冠の形の相違などを確認できるのである。称名寺には中国文物が豊富に将来されており、法雲寺本や称名寺本に類する図様の中国画「仏涅槃図」も舶載され、それらを基にしつつ、両本が制作されたと予想される。

法雲寺本の画風を確認したい。中央に描かれた釈迦（図四一）を確認する。金色身で作られており、衣文線は太い墨線で引かれ、金泥により団花文などが施されている。面相の形状（図四二）は整っており、肉身は朱線で描き起こされ、髪際や眉毛などの生え際などには緑青が施されるなど、仏画に通例認められる表現が使用される。菩薩（図四三）を抜き出すと、肥瘦のある墨線で肉身が表されている。釈迦と同じく体毛の生え際に緑青が施される点や、煌びやかに飾られた装飾が描かれる点などより、本図の絵師が仏画に秀でた人物であることが再確認できる。一方、同時代の中央で制作された「仏涅槃図」と比較すると、法雲寺本の面相は一樣に顔料が塗られ、表情も間延びしており、生気に乏しい印象を強く受ける。総じてその平板な細部描写は、中世の関東仏画（図四四）と通じる。沙羅双樹の幹（図四五）は墨の濃淡により立体感が示され、水墨画技法が根付き始めた一四世紀仏画の典型的な描写も見て取れる。特徴的な点は、群衆の衣に金以外の顔料による文様（図四六）が多用されているところである。この時代の多くの「仏涅槃図」では、種々の金泥文様を使用される場合が多い。これは長祐の特徴なのか、あるいは参照した原本による影響であるのかは、慎重に検討しなくてはならない。

以上確認した通り、法雲寺本は大略オーソドックスな図様の「仏涅槃図」の一本であり、仏画の制作技法を習得した関東の絵仏師に描かれたことを指摘したい。

(四) 法雲寺所蔵「仏涅槃図」について③―流派

澤間長祐の流派に関して中央詫磨派の絵画と比較し検討を試みたい。

法雲寺本は、称名寺にもたらされた中国文物の学習の下で制作された可能性を述べた。長祐の描いた称名寺所蔵「三千仏図」(図四七)と合わせて考えたとき、その中国画との近い関係は、法雲寺本に留まらない長祐の特徴と看做せる。「三千仏図」は銘文(図四八)二〇より貞和六年(一三五〇)に描かれ、称名寺の末寺である海岸尼寺に伝来したと判明する作で、法雲寺本と同じく称名寺文化圏で制作された。本作の釈迦(図四九)を見ると、その髻は高く盛り上がり、袈裟も蓮華座より垂下させて描かれる点など、中国画の影響が色濃いことがわかる。従って、長祐の絵画は、中国画と図様上の距離が非常に近く、それは彼が中国文化を積極的に導入した称名寺と親しかった絵仏師であるが故であろう。

一方、中央詫磨派、例えば詫磨栄賀が描いた大樹寺所蔵「仏涅槃図」と法雲寺本の釈迦(図五〇、五一)を比較すると、中国画との距離の違いが明確となる。大樹寺本の髻がより低く、眼窩を示す描線が淡く細い朱線で表され、全体的に丸顔に作られる点など、大樹寺本がより穏やかな表現となっており、中国画との距離は法雲寺本と比して遠い。従って、長祐と中央詫磨派の間における中国画の受容の程度に差は大きいのである。さらに細部表現でも長祐と中央詫磨派の作品には相違が認められる。例えば、顔の中央部に鼻を寄せる意識が法雲寺本(図五二、五三)では小さく、むしろ眼が顔の縁に長く伸ばされる傾向にあることが指摘できる。また、法雲寺本より僅かに早い暦応三年(一三四〇)に醍醐寺周辺で描かれた正法寺所蔵「仏涅槃図」の群衆(図五四、五五)と比較すると、その差異は明らかである。概して法雲寺本の人物は正法寺本に比して筆数が少なく、描線や彩色に微妙な変化をつける意識が乏しい。以上より、澤間長祐と中央詫磨派を同一流派の脈絡内に捉えることは困難と言わざるを得ない。

長祐が「絵所澤間式部法橋」と名乗ることに改めて着目しよう。

一四世紀の仏師は「運慶末流」などと称するなど、肩書きを重視した名乗りを用いることが斎藤孝氏^三により指摘されており、絵仏師にもそれが認められる。特に著名な人物や流派に連なることを明示する名乗り方が好まれた。例えば、元応元年(一三一九)に白鶴美術館所蔵「高野大師行状図」を描いた「絵師金岡末葉左衛門尉光康」のように、平安時代前期の伝説的な絵師、巨勢金岡(生没年不詳)を意識した名乗りや、観応三年(一三五二)に横蔵寺所蔵「両界曼荼羅図」を描いた行忠の「絵所巨勢朝臣下野専士行忠」のように巨勢派との系譜に重点を置く名乗りなどである。恐らく、自身を過去の偉人の系譜に連ねることで他の絵仏師との差異化を図り、制作の受注に際し優位に立つためのアピール手段だったのであろう。法雲寺本の銘文「絵所澤間式部法橋長祐」も、それら一四世紀の絵仏師の名乗りの中で理解ができる。詫磨派という平安時代後期以来の仏画界の名門である流派に自らを位置付け、金沢文庫称名寺周辺で活動する態度は、まさしく同時代の絵仏師の典型である。尤も、長祐が詫磨派を名乗る前提として、関東に詫磨

派が下向し、積極的な絵画制作に従事していたという歴史的背景が存する。しかしながら、鎌倉時代に関東で活躍した詫磨派の制作基盤は洛中にあり、同地に詫磨派が定着した痕跡は見出せない。従って、長祐の活動は詫磨派の歴史からも位置付け難く、且つ彼の作品には詫磨派の要素を見出せない。以上より筆者は、関東での活動経験を有する伝統的な流派、詫磨派の名乗りにも有効性を認めた地方の絵仏師と長祐の姿を推定する。一四世紀の関東と中央の詫磨派には、「詫磨」の名乗り以上の関係は認められないのである。

四、 結語―本節の総括に代えて

本節では、詫磨派の分立の状況を、第一に多俱摩賢信、第二に澤間長祐を取り上げて論じた。その結果、中央詫磨派は制作依頼者との関係の上では分立しているものの、画風には共通性が認められることを述べた。一方、関東詫磨派と中央詫磨派との関連性は認められず、詫磨派の歴史の中でも位置付け難いことを指摘した。以上より、あくまで本稿で論じる詫磨派は中央で活躍した流派であること、そして制作基盤は醍醐寺を中心とするものの、その脈絡から外れる絵仏師も認められること―中央詫磨派の分立―を述べたい。一方で、中央詫磨派の分立状況は、彼ら以前の詫磨派の性格を受け継いでいると言つて良い。第一章で指摘した通り、一三世紀以前の詫磨派の活動範囲は多岐にわたり、それらを統一的に理解することは現段階では難しい。一四世紀詫磨派は、多分に一三世紀以前の詫磨派と流派的性質を同じくしていることを再度本節で確認したとし、次節に移りたい。

【註釈】

- 一 佐々木守俊「太元帥明王画像の彫像化に関する調査研究―法琳寺別当職をめぐる安祥寺と理性院の動向―」『鹿島美術研究』年報第一八号別冊（平成一三年一月）。
- 二 太元帥明王像関係の殆どの研究で、現醍醐寺本が正和二年（一一三二）新補作品であることが論じられている。一方、応永一六年（一四〇九）に大規模な修復が為された記録があり、この時に制作されたとする以下の赤松氏の説もある。本稿で筆者は、前者の正和二年（一一三二）新補作の立場にあるが、作風と保存状態より四臂像は正和を下る南北朝時代の補作と考える。
- ・ 赤松俊秀「醍醐寺太元帥法本尊の筆者に就いて」『画説』第六八号（昭和一七年八月）。
- 三 柳原紀光『統史愚抄』△黒板勝美編『国史大系』第一三卷 統史愚抄 前篇（昭和七年六月）所収、四一九、二三頁V。なお、『統史愚抄』を始めとする殆どの史料では正和二年（一一三二）二月四日に火災が発生したことを伝えるが、管見のところ東京大学史料編纂所所蔵『太元帥法秘抄』のみ、「正和二正四夜、本堂并塔焼失。自堂内火出、本尊道具等悉焼失候了」（翻刻筆者）と一月に火

災があったことを示している。

四 前掲註二。

五 高野山靈宝館編集・発行『高野山正智院の歴史と美術』（平成一〇年九月）。

六 百瀬今朝雄「元徳元年の八中宮御懷妊」『金沢文庫研究』第二七四号（昭和六〇年三月）。

七 東寺長者人事に代表される後醍醐天皇の報恩院重視の傾向は、同院が「転法輪筒」を用いる調伏修法である転法輪法を継承していたことも要因の一つであろう。文観個人に期待を寄せるといよりは、報恩院という土壌があったことも考慮しなくてはならない。

八 『法琳寺別当補任』へ埒保己一編『続群書類従』第四輯下 補任部（続群書類従完成会 大正一三年二月）所収、五五五、五六頁。

九 前掲註一。

一〇 井原今朝男「地方寺院の国家儀礼」『中世寺院の姿とくらし—密教・禅僧・湯屋』（歴史民俗博物館振興会 平成一四年一〇月）。

二 西大寺所蔵「吉野曼荼羅図」は、西大寺系真言律僧が制作に関与した幕府調伏の画像である可能性が、行徳真一郎氏に指摘されている。氏は、その僧侶として文観の可能性についても触れられている。文観が、醍醐寺所蔵「太元帥明王像」以外にも活発に調伏修法に関与した可能性も窺える。

・ 行徳真一郎「奈良・西大寺所蔵吉野曼荼羅について」『MUSEUM』第五七二号（平成一三年六月）。

二 杲宝編『東寺長者補任』へ埒保己一編『群書類従』第四輯 補任部（昭和四年一月）所収、六八一、八二頁。

三 上原昭一『日本の美術』第九八号 室町彫刻（至文堂 昭和四九年七月）、三浦勝男「鎌倉の地名考（一八）—宅間谷—」『鎌倉』

第六四号（平成二年一〇月）など。

四 河井恒久他編『新編鎌倉志』卷之二へ蘆田伊人『大日本地誌大系』第一九卷 新編鎌倉志・鎌倉攬勝考（雄山閣 昭和四年八月）所収、四一頁。

五 赤沢計真「上杉氏」『室町幕府守護職家事典』上巻（新人物往来社 昭和六三年四月）。

六 三山進氏は、本図を詫磨派の制作に係るとし、その根拠としては報国寺の位置する地が宅間谷と呼ばれていることをあげている

・ 渋沢二郎編『鎌倉の仏画』鎌倉国宝館図録（六）（鎌倉市教育委員会鎌倉国宝館 昭和三三年一月）、三山進氏の解説。

七 前掲註一四所収、五一頁。

八 熊原政男「金沢龍華寺の成立—常州法雲寺涅槃像縁由をめぐって—」『金沢文庫研究』第一三三三号（昭和四二年三月）。

九 奈良国立博物館編集・発行『金沢文庫の名宝—鎌倉武家文化の精華—』（平成一七年一二月）、北澤菜月氏の解説。

一〇 煩雑を避けるため銘文全文の掲載は避けるが、下記著作に翻刻が公開されている。

・ 東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』（中央公論美術出版 昭和五九年五月）所収、二四三頁。
二 斎藤孝「十三・十四世紀の地方における仏師の動向について（上）—造像銘から観た概括—」『仏教芸術』第一七八号（昭和六三年五月）。同「同（下）」『仏教芸術』第一八〇号（昭和六三年九月）。

三 白鶴美術館本、横蔵寺本ともに、その銘文は下記論考を典拠とする。

・ 平田寛『絵仏師の時代』史料篇（中央公論美術出版 平成六年二月）。

第二節 詫磨派の影響

一、はじめに

本節では詫磨派が同時代、そして後世の仏画にいかん影響を与えたかを述べ、同派が仏教絵画史に大きな役割を果たした流派であることを指摘する。第一に萬福寺所蔵「一六羅漢図」に焦点を当て、同時代の絵仏師に与えた影響を検証し、第二にプライス財団所蔵「地天図」と個人蔵「一二天図像」を取り上げ、後世の絵仏師の復古的な作品の中に詫磨派の画風が再現されることを指摘し、以って詫磨派が中世に活動した一流派に留まらず、仏教美術界に大きな足跡を残した流派であることを論証する。

二、萬福寺所蔵「一六羅漢図」について

(一) 萬福寺所蔵「一六羅漢図」の基礎データと作者

まず萬福寺所蔵「一六羅漢図」の分析より、同時代の仏画に与えた詫磨派の影響を指摘する。

京都府宇治市に伽藍を構える黄檗宗本山萬福寺には、大規模な禅宗寺院として通例の如く、幾本かの羅漢図が伝わっている。例えば、宗祖隠元隆琦（一五九二〜一六七三）の着賛を伴う羅漢図も多く所蔵されており、寛文八年（一六六八）四月以前に制作された逸然性融（一六〇一〜一六八）筆、萬福寺所蔵「一八羅漢図」一八幅などがあげられる。且つ同じく隠元の題跋を伴う寛文四年（一六六四）九月起筆の『黄檗什物帳』¹⁾にも、数多の什宝の第三番目に江戸狩野派の安信（一六一三〜一八五）が描いた「十六大阿羅漢一堂」が記録（図一）され、重視されていたことが窺える。後世では、伊藤若冲（一七一六〜一八〇〇）²⁾らも羅漢図を手掛けることになる。また絵画のみならず、彫刻の羅漢も伝わっており、本堂に安置された中国人仏師の范道生（一六三五〜七〇）の制作した彫刻の「一八羅漢像」（図二）は、本尊釈迦の教えを聴聞する如く両壁に並ぶ。一方、萬福寺の什物は黄檗宗開創以後、即ち一七世紀以後に制作されたものが過半を占めるが、それ以前に遡る作も幾つか残されている。その一例が、「一六羅漢図」一六幅（図三）³⁾である。まずは基礎データを提示したい。

萬福寺本の法量は各幅で若干の差異があるが、大凡縦一一〇・〇×横四〇・〇センチの絹本着色画である。箱蓋表に「大阿羅漢図共十六幅。江州彦城信士木保守安喜捨」と墨書があり、隠元示寂間もない、寛文一三年（一六七三）五月に記された松隱堂の什宝

目録『黄檗開山塔院什物数』にも、後水尾天皇（一五九六～一六八〇）に賜った文物などの中に、「古十六羅漢乙堂江州木俣源隆信士格」（四）とあることから、彦根藩筆頭家老の木俣守安（一五八五～一六三七）より寄進されたことが明らかとなる。隠元は守安の喜捨を受け詩を詠じ、それは『黄檗和尚雲濤三集』に収められている。萬福寺草創期には、この他にも貴顕より盛んな寄進が為されており、同資料中には「古護法神」や「古布袋像」、あるいは「古土佐将監画」の「文殊菩薩像」など萬福寺創建以前に遡る作（日中双方あり）が散見し、萬福寺本の寄進もそれらと同一範疇で捉えられる。

萬福寺本に款記は確認できない。しかしながら、八幅は画面左下端に、他八幅は右下端にそれぞれ朱文方印（図五）が捺されている。従来この印章は、向かって左側の印文が不明の「仲□□」と読まれていたが、「仲氏人」と判読できる。萬福寺本の中には、明らかに印の朱色が濃く、後世補筆が入られた可能性が指摘できる例もあるが、元来同一印章によることを疑わせるほどではない。「仲氏」なる人物の確実な遺品を管見のところ見出していないものの、『本朝画史』巻第二「上古画録」^三に興味深い記述が認められる。

（原文）

安房守仲氏 曾画法観寺之縁起。不知何許人。

（書き下し文）

安房守仲氏 曾つて「法観寺の縁起」を画く。何許の人か知らず。

以上の通り、京都八坂の「法観寺之縁起」なる作品を描いた出自不明の絵師として、仲氏が紹介されている。「上古画録」に撰述された数多の絵師は基本的に年代順に並べられるが、仲氏は後醍醐天皇（一二八八～一三三九）の護持僧文観（一二七八～一三五七）、足利尊氏（一二三〇五～一五八）らの次に記され、一四世紀中頃の絵所預である藤原行光（生没年不詳）らが後に続く。従つて、『本朝画史』では凡そ一四世紀の絵師として仲氏を捉えている。

『本朝画史』の記述は、江戸時代を通じて画史画論に頻繁に引用された。朝岡興禎（一八〇〇～五六）が著した『古画備考』^四も同様であるが、以下の記述に注目したい。

(原文)

覚玄阿闍梨 能図画。不知何許人^{画史}。

豊後法橋 不知其名。学画於覚玄阿闍梨。画八坂法観寺縁起^{画史}。

安房守仲氏 画法観寺縁起。不知何許人^{画史}。

按覚玄已下三人、未詳其時代。画史出豪信之次。故今従焉。

(書き下し文)

覚玄阿闍梨 図画を能くす。何許の人か知らずへ『画史』。

豊後法橋 其の名を知らず。画を覚玄阿闍梨より学ぶ。八坂の「法観寺縁起」を画くへ『画史』。

安房守仲氏 「法観寺縁起」を画く。何許の人か知らずへ『画史』。

按ずるに覚玄已下三人、其の時代詳らかならず。『画史』に豪信の次に出ず。故に今は従うかな。

以上の通り、『古画備考』は『本朝画史』を参照した上で仲氏らについて伝える。仲氏を含めた三名の詳細はやはり不明であるものの、『古画備考』では豊後法橋が覚玄に学び、仲氏も「法観寺縁起絵」を覚玄同様手掛けていると伝えることから、『本朝画史』に比してより彼らの系譜を重視している。彼らの前には、貞和四年(一三四八)に三笠山麓四恩院における図絵に携わった薩摩法橋観慶や、一四世紀前半から中頃に東福寺周辺で活動した良詮らが並ぶ。三名の直前には一四世紀前半に活動し「花園天皇像」などを手掛けた似絵の家系に属する、豪信が記されている。三名の後には、康安二年(一三六二)の画事が記録される良円法橋や、文保年間(一三一七〜一九)頃活動した周制、そして延文元年(一三五六)に聖霊院の障子絵を手掛けた現阿弥陀仏などが続く。即ち『古画備考』では『本朝画史』同様、仲氏の活躍年代を一四世紀に置く他、寺院関係の制作に従事した絵師という属性で括っている。

また、肩書きを名乗りで重視する傾向は一四世紀の造仏界で顕著であり、「豊後法橋」や「安房守」などの記載はその点でも一四世紀的である。『本朝画史』は過去の様々な伝承が取捨選択されて構成されていることから、この記述を無批判に受け入れることには慎重でなくてはならない。しかしながら、後述する通り萬福寺本の制作年代も一四世紀と判断し得ることから、『本朝画史』に記載される「安房守仲氏」と「仲氏人」と印が捺された萬福寺本作者を同一と看做す余地も、充分に残されていると考える。

(二) 萬福寺本の図様

萬福寺本の図様を確認したい。いわゆる李龍眠様羅漢^五の一本と看做し得る端整な羅漢が描かれた萬福寺本の図様も、「一六羅漢図」や「一八羅漢図」の通例として、先行する羅漢図の図様を踏襲すると思われるが、直接の典拠は不明である。しかし、幾つか萬福寺本と類する図様の羅漢も見出せたので、確認したい。

第一に、大徳寺とフリア美術館に所蔵される、南宋時代・淳熙五年（一一七八）に制作された林庭珪・周季常筆「五百羅漢図」である。例えば、萬福寺本には両手で自らの眉毛を、印相を結ぶ如く摘む羅漢（図六）が描かれている。大徳寺本（図七）にも、足の配置など相違は認められるが、同じく両手で眉毛を持つ羅漢が描かれている。さらに、萬福寺本には上半身を露にし、上空の瑞鳥を眺める角張った頭部の老相の羅漢（図八）が描かれているが、大徳寺本にも同趣の者（図九）が認められる。大徳寺本では飛行する鬼人を眺め、且つ両者の足の組み方にも差は存するものの、萬福寺本においてもその姿勢は不自然ではない。

以上の二尊者の他にも、大徳寺本、フリア美術館本の中に類する図様を見出せはするが、これらのみが図様の源流ではない。萬福寺本の内、大きな宝塔を捧げ持つ壮年の羅漢（図一〇）と類する者を、日本の鎌倉時代の例ではあるが、神奈川県光明寺所蔵「一八羅漢図」の内（図一一）に見出せる。

また萬福寺本中の幾人かは、当時盛んに描かれた羅漢と共通する意識を以って描かれた者も存在する。例えば、香炉を持ち、ゆったりと座す老相の羅漢（図一二、一三）、あるいは後頭部が後ろに張り出した、画面右下を眺める若い僧侶像の羅漢（図一四、一五）など、この種の流布した図様も萬福寺に採用される。

以上、萬福寺本の図様を検討した。その結果、大徳寺本を中心とした幾つかの羅漢図に萬福寺本の図様の源流と思しき者が描かれていることがわかった。筆者は、複数の羅漢図の図様が再構成され、萬福寺本の祖本が中国寧波周辺^六にて南宋から元時代にかけて成立したと推定する。また、萬福寺本には足の爪を切る、日常生活を思わせる羅漢（図一六）が確認できる。洗濯、剃髪の様子など生活感溢れる羅漢群像が表された大徳寺本には爪を切る者は描かれていない。合掌し、経巻を読み、香炉を捧げ持つ羅漢が描かれた萬福寺本においては、この俗的雰囲気を伴う羅漢は異質である。この羅漢の図様の源流を未だに見出してはいないが、その存在は、複数の羅漢図より図様が取り出されるといふ、萬福寺本祖本の成立過程を如実に物語る。

一方、萬福寺本全体を概観すると、羅漢の構成は壮年から老年の者が過半を占め、且つ羅漢は自然景に配され、龍虎（図一七、一八）を従える。これらは他の多くの羅漢図に共通する要件である。単純に流布していた図様が抜き出されたのではなく、一具の羅漢図として成立するよう、まさしく図様が取舍選択されたのであろう。つまり、形は単純にピックアップされるのではなく、その画題の有する基本条件が考慮された上で、過去から新しい枠組みの中に編成されたのである。一方で、一幅のみ日常生活が表現された羅漢が採用さ

れる、即ち元來俗的側面が強かったのであろう羅漢群像の一員から、異質な一尊と化す変容もまた、認められるのである。

(三) 萬福寺本の画風と作者の流派

萬福寺本(図一九)の画風と作者の流派を確認したい。まず画風を確認する。自然景の中、画面下部に合掌し、画面向かって左を向く羅漢が配され、羅漢に比してやや小さく、正面向きに合掌する従者が添えられている。羅漢(図二〇、二一)は肥瘦のある墨線で肉身が象られ、額や頬の皺、あるいは眼窩に沿って朱や淡墨が施されており、立体感の表出が意図されている。眉毛や睫毛も丁寧に表示され、特に眼の虹彩が淡い群青で処理され、目尻、目頭に淡く朱が施されるなど、全体的に細やかな絵師の技量が発揮される。衣文線(図二二、二三)は肥瘦の強い墨線から成り、袈裟の田相部には白色で花文が、条部には金泥で唐草文と法輪が、裏地には雲気文が施されている。衣の弛んだ部分の衣襞線がやや煩雑に処理される点など、萬福寺本祖本が中国南宋、元時代絵画であることを示している。

従者(図二四、二五)の描法も羅漢と同様に細やかである。甲冑の金属部分には金箔が貼られ、衣には精緻な金泥文様が、その縁には細かな彩色文様が施されるなど、細部表現も萬福寺本の魅力の一つである。天衣は表側と裏側で布地の色を僅かに違えており、絵師の彩色に対する配慮が見て取れる。白色顔料を混ぜた具色がふんだんに衣に使用されており、それも萬福寺本の大きな特徴である。

羅漢は自然景(図二六)の中に寛く態であり、それは萬福寺本を含めた多くの羅漢図に共通する。羅漢を覆う如く松は枝を伸ばしている。松樹の輪郭線は太く肥瘦の強い線で括られ、濃墨で点苔が置かれる。幹は濃淡をつけた淡い代謝で彩色されている。幹の立体感の表現は輪郭線の濃淡により試みられているが、それが十分に発揮されてはならず、むしろ手前の樹葉は濃く明確に、奥では淡く暈して描かれる点に水墨画技法が生かされている。幹に楕円形の輪文が多数配置される点や、樹葉が車輪葉の形態で統一される点は、元時代絵画に広く見出せる特徴^七であり、同じく幹と平行に輪文が疎らな箇所を線状に設ける点も、相国寺所蔵・陸信忠筆「一六羅漢図」(図二七)、根津美術館所蔵「三星囲碁図」などに認められる。

以上、萬福寺本の画風を簡単に確認した。萬福寺本の絵師は、羅漢や従者の整った形態、丁寧な細部処理と彩色、細かな金泥及び彩色文様の付加などより、技量の秀でた中央の絵仏師であると看做せる。制作年代は、羅漢や従者に認められる繊細かつ緻密な描写、自然景に部分的に導入された比較的古様な水墨画技法、着衣に散りばめられた様々な金泥文様、そして「仲氏」の推定活躍年代より、南北朝時代一四世紀中頃から後半と考える。萬福寺本の祖本は中国南宋から元時代にかけて成立したと看做せ、それが転写されて萬福寺本に至ったと思われるが、羅漢や従者の鋭利で実人的な造作のみならず、具色を交えた彩色の多用、松樹などの自然景描写、器物の工芸的処理などから、中国画との画風上の距離が近いことは大きな本図の特徴である。中国画そのもの、あるいは転写が進んでいない絵画を基にしたことが窺える。

作者の流派に関する考察に進みたい。結論から述べると、詫磨派の影響を受けてはいるものの、同派とは異なる絵仏師の作と判断する。詫磨派の影響は、萬福寺本に施された様々な金泥文様の中に宝珠、あるいは雲気を象った特徴的な文様(図二八)が複数の幅に見える。これに類するものが、詫磨栄賀が描いた静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」の矜羯羅童子の裳(図二九)や正平一〇年(一三五五)に厳雅に制作された個人蔵「大威徳轉法輪曼荼羅」の大威徳明王の裳(図三〇)にも認められる。さらに、彩色と金泥の相違はあるものの、栄賀による京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」中の羅漢(図三一)や暦応三年(一三四〇)銘の正法寺所蔵「仏涅槃図」の群衆の文様(図三二)などに類する中心円の四方に円を配置する文様(図三三)が施されている。以上のように詫磨派に特有と思しき文様が萬福寺本に認められるものの、その作者を詫磨派と看做すには材料不足である。特に後者の円を組み合わせた文様は、萬福寺本では衣に敷き詰めるように描かれており、まばらに散らす詫磨派の作の間では、文様に対する意識の違いが認められるのである。細部描写のみならず大枠として詫磨派の画風を保っているか否かが問題となろう。

萬福寺本を通覧した時、栄賀の藤田美術館所蔵「一六羅漢図」や京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」と図様は共通せず、加えて萬福寺本は一四世紀詫磨派の作に比してより中国画との画風上の距離が近い。さらに、詫磨派の作に比して萬福寺本の彩色は全体的に明るく仕上げられており、また羅漢や従者の衣に金泥文様が施されているものの、詫磨派の如く金箔、截金、あるいは金泥の暈しを併用する技巧的な金彩色の使用が認められない。原本の有する影響力を念頭に置かなければならないが、以上の通り萬福寺本と詫磨派の作品の間には画風上の大きな隔たりがあるため、同一流派の枠内では語り得ない。

萬福寺本の作者を「安房守」仲氏と仮定したとき、その名乗りは詫磨派の可能性を肯定も否定もしない。関東にて詫磨派を名乗る絵仏師が一四世紀に活発に活動はしている。例えば、建武二年(一三三五)に千葉県市川市の日蓮宗寺院、中山法華経寺にて釈迦、多宝如来を造立(彩色か)した「たくまの常陸法印」^八、一四世紀中頃に金沢文庫称名寺周辺にて制作に携わった澤間式部法橋長祐、至徳三年(一三八六)に埼玉県飯能市の曹洞宗寺院、法光寺所蔵「地藏菩薩坐像」の彩色を行った詫磨掃部助入道浄右などである。以上の通り、関東での活動の足跡を残し、あるいは関東の地名を冠し詫磨派を称する絵仏師が一四世紀に多く登場するため、安房に縁を持つ人物が活動していた(安房出身、安房在住とは限らない)可能性は否定できない。しかし、萬福寺本の画風から窺える仲氏の制作基盤は中央であり、しかも中央詫磨派と画風も隔たる。そして何よりも筆者は、関東と中央の詫磨派は別個の存在として捉える立場にあり、名乗りの「安房守」からは流派に関する何らの示唆も現段階では得られない。

以上、萬福寺本の作者が詫磨派の影響を受けながらも、同派には属さない絵仏師であることを指摘した。この考察で筆者は、流派の壁を越えて浸透する詫磨派の影響力の大きさを重視したい。この影響力が何に起因したかは今度の検討課題であるが、後世の絵仏師が復古的に詫磨派の画風を採用する前提となったのである。

三、画風と伝承に見る詫磨派の再現——二天を中心に

萬福寺本の次に、プライス財団所蔵「地天図」と個人蔵「二天図像」の内の「閻魔天図像」と「羅刹天図像」を取り上げ、詫磨派以後の作品に与えた同派の影響を明らかにする。以って詫磨派が中世以後の仏画界の中心の一つとして同派衰退以後も認識され、後世のイメージソースとして生き続けてきたことを論証する。

(一) プライス財団所蔵「地天図」について

米国カリフォルニア州の美しい町、コロナ・デル・マールに居住されるプライス夫妻は密教における方位守護神である「二天」の内の「地天図」(図三四)を所蔵されている。本図は今まで研究者の目に触れられることは少なく、プライス本に対する言及も見ない。本節では、プライス本に詫磨派の影響が部分的ながら認められることを指摘する。

まず、「二天」を簡単に説明したい。

閻魔天、火天、帝釈天、伊舎那天、毘沙門天、風天、水天、羅刹天、梵天、地天、日天、月天から成る二天は、密教の尊格であり方位の守護を司る。四臂不動明王を中心に据える「二天曼荼羅」の他、灌頂の儀式に使用される六曲一双形式の屏風が多く伝わる。その図像は二つに大別でき、一つは平安時代初期の西大寺本(図三五)に類する鳥獣座に座す像で、また一つは東寺本(図三六)に類する毛氈座に立つ像である。平安時代後期から鎌倉時代の美術様式の展開とともに鳥獣座から毛氈座へ、坐像から立像へと変化したこととほぼ定説二つとなっており、現存作品の多くは立像であり、本節で扱うプライス本もまた同じである。

プライス本は、縦一三五・三×横四一・六センチの絹本着色画である。款記・印章は確認できない。保存状態は良好で、肉眼で判別できる明確な補筆は認められない。プライス財団所蔵以前の来歴は不明である。

図像を確認したい。画面に大きく菩薩形の地天(図三七)が描かれる。地天は雲に乗り、画面上部には地天を表す種字「ヒリ」が墨書される。地天は画面向かって右方向を眺めるように立ち、天衣、条帛、裳を着ける通例の着衣形式を採る。上げた左手には器を持ち、その中には花卉が複数描き込まれる。右手は胸前に掲げ掌を前部に向け、第二指(人差指)を地に向け、他の指は軽く握る。立像形式の地天の多くは東寺本(図三八)や神護寺本、聖衆来迎寺本などに類する斜め右を向く図像であり、本図もその系譜に属する。地天は踏割蓮華に乗り、底部には雲が描かれている。本図は基本的に伝統的な立像の図像が採用されるが、通常の立像二天は毛氈座とセットになっている。江戸時代に入ると様々な尊格が来迎雲のような雲に乗るように描かれる。二天も江戸幕府の御用を務めた絵仏師の一家、神田宗庭が東京・最勝寺本の如く雲に乗せて描いており、プライス本の時代を判定する一つの基準となる。

画風を確認する。本図は総じて非常に丁寧に描かれた作で、力量の高い絵仏師の筆による。特に、鎌倉時代以来の伝統的な作画態度が印象的な一本である。面相(図三九)を見てみよう。肉身は朱線で描き起こされ、下脛に比して強く引かれた上脛、濃淡の変化が付けられた唇、工芸的に作られた頭飾や瓔珞などは、鎌倉時代の仏画と見紛う作風を示している。器物に対する意識という点では、左手に持つ器(図四〇)も好例である。器はガラスのような淡い青色の半透明の容器であり、それに入れられた華が透けるように描かれている。踏割蓮華(図四一)も丁寧に描き込まれ、先端と根元で色を微妙に違えた花弁は、金彩色の有無の差はあるが、鎌倉時代・十三世紀に制作されたと思しきクラーク財団所蔵「地藏菩薩像」の表現(図四二)に近い。また衣(図四三)は一色で塗り込められることなく、隈が施され色調の変化が付けられている。以上よりプライス本制作に際して復古的な画風が敢えて選択されたと考えて良く、その作者は江戸時代にあつて特筆すべき技量の絵仏師と看做せよう。しかしながら、雲に乗る一二月は江戸時代以降に盛行し、且つプライス本(図四四)とクラーク本(図四五)の雲を比較すると、前者では雲の輪郭を線で縁取るのみであり、後者の技巧的な雲とは相違する。制作年代を江戸時代という以上に狭めることは容易ではないが、桃山時代から江戸時代前期にかけて仏像仏画界にて鎌倉時代様式復興の兆しが盛んであったことが想起される。例えば、慶長八年(一六〇三)に豊臣秀頼(一五九三―一六一五)の発願で安置された東寺金堂「薬師如来像」(図四六)、寛永二十一年(一六四四)に再建が終わった東寺五重塔に安置された如来像(図四七)や、同じく東寺御影堂の「真言八祖像」(図四八)、平成二十一年度に新たに重要文化財に指定された、承応三年(一六五三)制作の輪王寺所蔵「釈迦如来坐像」などがあげられ、プライス本の制作年代も一七世紀前半に置くこととしたい。

ところで本図には、菱を四つ重ねた特殊な文様(図四九)が描かれている。この文様とほぼ同形のものが、正平一〇年(一三五五)、詫磨厳雅に描かれた個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」(図五〇)にも描かれている。両者ともに、この文様が条帛に配される点においても共通する。詫磨派は金泥文様を含む金彩色を好んでおり、その異同は同一流派に含められるか否かを判断する一つの基準と為し得るほどである。従つて、明王と天部という尊格の相違を越えた同一文様の条帛への再現は、プライス本作者が詫磨派の作品を参照したことを思わせる。文様のみならず、プライス本が全体的に鎌倉復古的な作風で仕上げられている点も、本図のイメージソースとして詫磨派の絵画が位置付けられる蓋然性を強める。筆者は江戸時代においても詫磨派の影が仏画に見え隠れすること、特に鎌倉復古的な絵画が描かれる際の典拠として同派の絵画がなお、生き続けていることを指摘したい。無論、詫磨派の作品を直接参照したとは限らず、単純に詫磨派絵画の延長線上に捉えることには留保は必要である。しかしながら、詫磨派の実態に即したイメージが同時代のみならず後世にまで展開したことは主張して良からう。

(二) 個人蔵「一二天図像」について

次に、個人蔵「一二天図像」の内、「羅刹天図像」と「焰魔天図像」の分析に基づき、作風のみならず、詫磨派筆という作者伝承においても詫磨派の実態が重視された様相を指摘する。

両者の概要を述べる。「羅刹天図像」(図五一)は紙本墨画で、法量は縦一一九・三×横四二・〇センチである。画面向って右下に「成賢写之」(図五二)と墨書が為され、醍醐寺僧成賢の筆と伝わる。印章は確認できない。色註などは無く、画面上部に毛氈座に載せられた種字「ニリ」が記され、その下部に大きく立像の羅刹天が描かれている。本紙裏には「羅刹天モ六」(図五三、五四)と墨書され、左右隻ともに六扇から成る「一二天屏風」の一尊の図像であることが窺える。折り畳まれたことに由来する皺が認められ、衣文の一部に墨色が明るい部分が認められるが、原容を損なう程ではない。紙背(図五五)には「僧正成賢筆」と墨書が残されている。

図様は立像の羅刹天として通例で、東寺所蔵「一二天屏風」(図五六)と同一系譜に属する。特に、杳の先端から大きな爪状の突起が伸びるように描かれている点(図五七、五八)など、東寺本との強い類縁性を感じられる。この表現は、岡山県の長福寺本を別にするならば、神護寺本や聖衆来迎寺本、奈良国立博物館本、広隆寺本、西明寺本など多くの代表的な鎌倉時代の「一二天屏風」(図五九、六〇)には認められず、東寺本との法量(東寺本：各縦一二三・〇×横四一・八センチ^三)の近さとあわせ、本図像制作に際して東寺本が参照された可能性が強く示唆される。

羅刹は右手に利剣を握り、左手は刀印を結んだ甲冑に身を包む壮年男性の武将像である。天衣など衣は風を受けるようにたなびき、毛氈も波打つように処理されるなど、動きが示されている。獅咬(図六一)に見られる通り全体的に細かく描き込まれているが、甲冑の唐草文(図六二)を片方表さないなど、あくまで完成した礼拝画ではなく、形状を保存することを眼目とする白描図像の性質が見て取れる。肉身(図六三)は細く肥瘦のある墨線で幾度も引き足して表される一方、衣文(図六四)はより太く、断続的に線を重ねて描かれるなど、描線の質も部位によって違えている。

「焰魔天図像」(図六五)は紙本墨画で、法量は縦一一九・四×横四二・二センチである。款記・印章は確認できない。色註などは「羅刹天図像」と同じく無く、焰魔天の種字「エン」が毛氈座上に記され、その下部に立像の焰魔天が描かれている。本紙裏には墨書「琰魔天モ六」(図六六、六七)があり、「一二天屏風」の一尊の図像であると判明する。折り皺や衣文の一部に墨色が明るい部分が認められる点も「羅刹天図像」同様である。紙背(図六八)には「モ六焰魔天、澤摩法眼筆」と記され、詫磨派の筆と伝わっている。

図様も東寺本と同じく左手に人頭杖を持ち、右手を掲げた立像で、作風も「羅刹天図像」同様である。丁寧な描かれた面相(図六九)や手(図七〇)などからも手掛けた人物の確かな技量が認められる。制作年代は、現実的な立体感を備えた肉取りや肉身の細部、写し崩れの進んでいない図様や衣の表現などより、鎌倉時代・一三世紀と思われる。

以上、両者の概要を述べた。白描図像には様々な機能があるが、本作の法量及び描線の引き重ねなどを勘案するならば、貴重な本画の図像を後世に伝えるために制作された図像である可能性を指摘し得る。一方、両者で異なる作者の伝承を伴う点でも興味深い。「羅利天図像」は成賢筆、「焰摩天図像」は澤摩法眼筆と伝えられる。これら銘文は制作当初には遡らず、制作以後のある時点において書き足されたものと思われる。前者の成賢（一一六二〜一二三二）は、平安時代末期から鎌倉時代初期にかけて活躍した真言密教僧で、建仁三年（一二〇三）に第二四代醍醐寺座主となる。東寺長者にも上り、その修法の効果は名高く、多くの弟子も輩出した。この成賢が実際に筆を揮ったとは考えにくい、凡そ本作の制作年代と成賢の活躍年代に齟齬は無い。成賢が尊像の保存などに積極であったことが梶谷亮治氏^{二四}により報告されていることも重視したい。一三世紀の醍醐寺において、数多の白描図像が制作されており^{二五}、「羅利天図像」もその枠内で捉えることが可能である。成賢の命を受けて制作された図像と本作を看做すのは、逞しい想像であろうか。

ところで「焰摩天図像」は図様、法量、作風より「羅利天図像」と一具であることが確かであるにも関わらず、澤摩法眼、即ち名は詳らかでないものの、その作者を詫磨派とする。詫磨派と一二天の関係を語るには、勝賀の事跡を欠くことはできない。勝賀は建久二年（一一九二）に東寺本「一二天屏風」^{二六}を描いている。東寺の学僧杲宝（一一三〇六〜一二二二）が編纂した『東寺長者補任』巻第二二七を確認したい。

長者僧正俊証^法…（中略）…十二月廿八日灌頂院供養。依修理也。但両界曼荼羅新模也。大壇金对界对^{二七}之。…（中略）…

又十二天屏風新奉写^{依写}。絵師宅間法橋勝賀、種子御室二品親王守覚。…（下略）

右の通り、東寺灌頂院供養の際、多くの仏像、仏画が修理された。両界曼荼羅は新補され、それと併せて「一二天屏風」も勝賀に制作されたことが記されている。これが現東寺本と推定されており、大きな反論を見ない。この勝賀の事跡は著名で、一二天と詫磨派を関連付ける根拠となっていた。例えば、寛政四年（一七九二）に編纂された畿内の寺社宝物の目録『寺社宝物展覧目録』^{二八}には、神護寺に所蔵される「琢磨法眼筆十二天屏風」を載せている。また近代の例ではあるが、明治四〇年（一九〇七）刊行の『鎌倉鶴岡八幡宮宝物目録』^{二九}には、宅間法印の描いた「仏画屏風」なる「一二天屏風」とも思しき作が収録されているのである。詫磨派が東寺本の制作に携わったことが広く知られていたため、「一二天屏風」に詫磨派作の伝承が付与される傾向が強かったのである。

ところで改めて注意したい点は、本図はその法量や図様より、数多く伝来している立像形式の「一二天屏風」の中でも、勝賀が描いた東寺本との距離が近いことである。つまり、詫磨派筆の作者伝承が附される際、画題のみが基準となったのではなく、ある程度詫磨

派の実態に即していた可能性が指摘できるのである。陀磨派の筆と看做し得る条件、――必ずしも統一的では無いが、実態に応じた条件――を満たしているか否かが基準となったのであろう。さらに、羅刹天が醍醐寺成賢筆とされる点、即ち、陀磨派と醍醐寺の伝承が並立している点は興味深い。何故ならば、両者の関係が往時密であったことが、伝承からも再確認されるからである。先に『本朝画史』を通して過去の伝承が再編成されたことは述べた通りであるが、それら伝承も荒唐無稽とは限らないことも付言したい。

プライズ本と個人本の検討により、陀磨派の実態が部分的ながらも継承され、後世に至っていることを確認した。現在残された陀磨派に関する情報は決して豊富ではないが、かつては今考える以上に豊かであったのであろう。陀磨派という流派の光は、その時代に輝くのみならず、減じ、あるいは屈折しながらも、後世にまで届いたのである。

四、結語――本節の総括に代えて

本節では、仏画界に与えた陀磨派の影響に関する考察を行った。陀磨派の画風は部分的ながらも後世に受容されたが、後世の絵師は如何なる陀磨派の要素を絵画に反映させたのであろうか。今回検討した作品に認められる、限定的な陀磨派風の採用より窺えることは、金泥文様に代表される金の使用が陀磨派の仏画の魅力として認識されていた可能性があることである。従来陀磨派研究で重視されていないが、京都本法寺の日通（一五五―一六〇八）により長谷川等伯（一五三九―一六一〇）の言が書き留められた『等伯画説』^{二〇}に興味深い記述が見られる。

一、古実云、唐絵ニハほそかね（細金、切金）を使事、一切無之事也。ほそかねハ患心僧都マテ無之方仕出タル事也。唐絵ハ泥斗（金泥）也。これ見様也。

一、たくまの法眼ハ患心ガほそかねハ患心之時ガほそかねハ患心時ガほそかねハ患心仏像ヲ書タル也。患心の助筆ニたくまの筆多之。非仏師耳、画師ニテモ有之。

日通は「ほそかね」（細金）、つまり切金に関する記述を残している。ここで注目したいことは、等伯は中国絵画の撰取ではなく、金の用法とともに陀磨派を記憶していることである。『等伯画説』では、患心僧都源信（九四二―一〇一七）の時代と伝えており、陀磨派の確かな活動が確認されている時代より一世紀以上早く、切金の使用開始も源信以前に遡るため、この記載を額面通りに信頼すること

は避けたい。しかしながら、元々北陸で仏画に親しく筆を染めていた等伯の経験に基づく詫磨派認識は、考慮すべき示唆に富む。この等伯の言は近世の画史画伝に採用されずに忘れ去られるが、後世の絵仏師が詫磨派絵画の何所に魅力を感じたのかを推察し得る貴重な資料なのである。

【註釈】

一 本書は、萬福寺の公的な什宝目録と看做されていたようである。寛政四年（一七九二）に柴野栗山（一七三六—一八〇七）、住吉広行（一七五四—一八一）らに編纂された、畿内の寺社の什宝目録『寺社宝物展覧目録』には、萬福寺什物も掲載する。萬福寺には栗山一人で訪れており、「格別古物も有之間敷と存、彦助一人罷越、荒々一覽仕候。依之寺僧差出候目録之儘、相記置候」（格別古物も之れ有る間敷くと存じ、彦助（栗山）一人罷り越し、荒々一覽仕り候。之に依りて寺僧の差出し候目録（『黄檗什物帳』の儘、相記し置き候）と『黄檗什物帳』を忠実に抜粋する。この例の如く、什宝目録は実物を確認せずに、寺社側の資料をもとに編纂される場合もある。

二 柴野栗山・住吉広行編『寺社宝物展覧目録』へ『続々群書類従』第一六卷（続群書類従完成会 昭和四五年四月）所収、二〇七—一二頁。印章が他幅に比して鮮明であるため、この図を掲載した。紙面の関係上、萬福寺本全ての画像を本稿にて掲載しない。『黄檗文華』誌上及び、下記図録に紹介されており、ご参照いただきたい。

三 彦根城博物館編集・発行『彦根の黄檗文化』（平成一六年一〇月）。

四 狩野山雪・永納『本朝画史』へ坂崎坦編『日本絵画論体系』第二卷（名著普及会 昭和五五年一月）所収、三八七頁。

五 朝岡興禎編・太田謹増訂『古画備考』一六（吉川弘文館 明治三七年六月）、五五六頁。

六 尤も、李龍眠様、禅月様の従来の区別については、別解釈も行い得ることを宮崎法子氏が指摘されている。

七 宮崎法子「伝斎然請来十六羅漢図考」『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』（吉川弘文館 昭和五六年一月）。

八 昼間範子氏は、先端を尖らせた衣文の形を「ペン先形」と称され、寧波仏画の特徴の一つであることを示されるが、萬福寺本にもその衣文処理が認められる。

九 昼間範子「高山寺における義湘絵の制作と恵日房成忍—唐本羅漢画の摂取とその意味—」『美術史』第一三五号（平成六年二月）。

一〇 鈴木敬『中国絵画史 中之二（二元）』（吉川弘文館 昭和六三年九月）。

一一 「大仏師因幡法橋殿円」、「同（大仏師）播摩法橋応祐」、「土佐成尊」らと造立した。

一二 佐藤和彦他編『南北朝遺文』関東編第一卷（東京堂出版 平成一九年五月）所収、第二二二、二二三文書 九一頁。

一三 東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』（中央公論美術出版 昭和五九年五月）所収、二九三頁。

一四 本図を含む良質の江戸時代仏画をご夫人であるエツコ氏が好まれており、財団の所蔵となった。平成二〇年（二〇〇八）春に学習

院大学の小林忠教授研究室で調査に伺った折、仏画研究を志す筆者が含まれていたため、特にご用意いただき、閲覧させていただいた。記して謝意を表したい。

二一 秋山光和他編『新潮世界美術辞典』（新潮社 昭和六〇年二月）においてもこの説が示される。

二二 例えば成田山新勝寺に掲げられている扁額には不動来迎が、金龍山浅草寺が所蔵する絵馬には聖観音来迎が描かれる例などがある。仏が民衆を直接救済するという、仏との距離の近さが際立った時代であったのであろう。

二三 東寺本の法量は、文部省文化庁監修『重要文化財』第七巻 絵画Ⅰ（毎日新聞社 昭和四八年）による。

二四 西川新次・山根有三監修『醍醐寺大観』第二巻（岩波書店 平成一四年五月）所収、梶谷亮治氏による「大日金輪像」の解説。

二五 今までに多数の論考が発表されており個々を本稿ではあげないが、近々発行された醍醐寺図像の刊行物として、有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵仏教絵画総合目録Ⅳ―白描図像―」「醍醐寺文化財研究所紀要」第二一号（平成一八年一〇月）がある。

二六 東寺本に関する重要な論考として、下記の著作をあげたい。

・ 椎軒「宅摩勝賀筆十二天屏風」『国華』第二二二号（明治四一年一月）。

・ 渡邊一「東寺十二天屏風考」『美術研究』第六〇号（昭和一一年一二月）。

・ 山本興二「陀摩派雑考―技法を中心として―」『美術史』第八五号（昭和四七年六月）。

二七 梶宝編『東寺長者補任』巻第二（国書刊行会編纂『続々群書類従』第二巻（続群書類従完成会 昭和四四年一二月）所収、五六二頁）。

二八 前掲註一所収、一七三頁。

二九 秋谷梅之助編集・発行『鎌倉鶴岡八幡宮宝物目録』（明治四〇年七月）。なお、これに続いて発行された国幣中社鶴岡八幡宮社務所編集・発行『鶴岡八幡宮宝物目録』（大正六年五月）には、同じく「仏画屏風」が収められるが、その作者を「筆者不用」としている。陀磨派の作か否かの判断も揺れ動いて様子が見て取れる。

三〇 日通『等伯画説』△林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』日本思想史体系 第二三巻（昭和四八年一〇月）所収、七〇六頁v。

第三節 詫磨派の終焉―南北朝・室町時代の絵画史の中で

一、はじめに

平安時代・一二世紀から長きに亘る詫磨派の活動も、室町時代・一五世紀に入るとその形跡は殆ど迎れなくなる。本節では詫磨派の終焉に関して、第一に同派を取り巻く社会情勢、第二に室町時代の絵画嗜好との乖離という側面から、その所以を述べる。その上で、詫磨派の流派的性格を再確認するとともに、中世前期から後期に移り変わる転換期の仏画界の様相について、試案を提示することとしたい。

二、詫磨派を取り巻く社会情勢

本節では、詫磨派を取り巻く情勢を確認し、同派が終焉を迎える社会的背景を確認する。

今まで一四世紀までの詫磨派の動向を中心に追究してきたが、一五世紀以後の同派の活動を語る資料は殆ど残されていない。僅かに、伏見宮貞成親王（一三七二―一四五六）が記した日記『看聞御記』にその名が認められる程度である。詫磨派研究で取り上げられなかった資料であり、その紹介を兼ねて抜粹する。まずは永享七年（一四三五）閏五月三〇日条である。

廿日。晴。花園僧参、対面。保元絵一合上五、重仲持参。…（中略）…仍絵入見参。殊勝絵也。西塔北谷二有之。たくまか筆云々。山上秘藏絵云々。…（下略）

以上のように、比叡山西塔に伝来する「保元合戦絵巻」（存在が確認されておらず）の作者として、詫磨派が記録されている。「平治物語絵詞」が同じく比叡山に伝来し、それが鎌倉時代・一三世紀中頃に制作されたボストン美術館などに所蔵される現存作品であると考えられること、そして「保元・平治絵」としてセットで伝来したことが指摘されている。従って、永享七年（一四三五）の段階で詫磨派が活動を行ったことを証する資料にはならず、むしろ漠然と大枠の流派として詫磨派の筆「たくまか筆」と記録していることから、既に詫磨派の実態が曖昧と化していることが窺える。さらに『看聞御記』に一箇所、時代は前後するが永享四年（一四三二）四月二日条に、「弁財天像」を描いた「タクク丁」（「タクマ」の誤記か）という人物の存在を確認できるが、それも同時代の詫磨派の

活動を示す資料には成り得ない。

このように、詫磨派の流派的命脈がいつ絶たれたか否かを明確に述べることはできないが、少なくとも一五世紀以降の活発な活動は認められないことから、一四から一五世紀に至る間に工房経営の実態を失ったと考えられる。

では一四世紀詫磨派の同時代文献資料から詫磨派の活動が制約されていた様相を眺めてみよう。年代順に箇条書きにすると以下の通りである（括弧内は出典）。

- ① 嘉暦二年（一一三二） 宅間入道了尊死没（『常楽記』^四）
- ② 元徳二年（一一三三） 宅間式部大夫死没（同）
- ③ 元徳四年（一一三三） 宅間遠江法印朝勝死没（同）
- ④ 暦応三年（一一三三） 正法寺所蔵「仏涅槃図」の制作（紙背銘）
- ⑤ 観応元年（一一三三） 立政寺所蔵「当麻曼荼羅」の制作（軸木銘^五）
- ⑥ 文和二年（一一三三） 尾張定光寺の「平心處斎像」の制作（『覚源禪師年譜（略）』^六）
- ⑦ 正平一〇年（一一三五） 個人蔵「大威徳転法輪曼荼羅」の制作（紙背銘）
- ⑧ 応永二年（一一三五） 常盤山文庫所蔵「柿本人麻呂像」の制作（賛文）

以上一四世紀詫磨派に関する文献を列挙した。⑧の「柿本人麻呂像」について島尾新氏は、栄賀を作者とする根拠となる印章が後捺された可能性を指摘しており、詫磨派資料として扱うには注意を要する。仮に⑧を除いて考えるならば、詫磨派を取り巻く状況が一四世紀中頃から後半にかけて大きく変化したと、資料の残存数から考えられる。その時期、即ち、南北朝時代でも後半にあたる時期の南北朝の勢力を概観したい。

南北朝時代後半においては、九州など一部地域を除き、北朝が終始南朝を圧倒し、北朝主導の新しい秩序が編成されていく。それを示す指標の一つが、南朝の歴代天皇の発給した論旨である。南朝の歴史を丹念に追究された歴史家の森茂暁氏により、後醍醐（一一八八～一一三九）が年平均約四〇通、後村上（一一二八～一三八）が同一五通、長慶（一一三三～一三三九）が同四通、後龜山（？～一四二四）が同二通と、代を重ねる毎に減少している様子が報告されている。単純に文書数のみにて判断はできないが、これは旺盛な南朝の活動が、時代の経過に沿って沈静化していったことを示している。観応年間（一一三五〇～一一三五二）、足利尊氏（一一三〇～一一五八）・高師直（？～一一五一）と、尊氏の弟直義（一一三〇～一一五二）による内部対立が北朝で激化（観応の擾乱）し、その際、南朝が息を吹き返す。

しかし、それも直義が自らの正当性の保障を得るために、並立していた天皇である南朝の後村上に降伏、後に尊氏も直義を討伐する為に同様のことを行うなど、北朝（幕府）の内部対立に基づくものであり、大勢に変化は無かった。

一四世紀も半ばを過ぎると、南朝の衰微は決定的となる。例えば、南朝は度々京都を占領するが、康安元年（一三六一）一二月に入京した際は、僅か一ヶ月を経ることもなく北朝に奪還され、以後南朝が京都を制圧することは無かった。南朝が最も勢力を奮った九州でさえも、応安五年（一三七二）に大宰府が陥落し、その後大規模な南朝の軍事行動を見ず、やがて明德三年（一三九二）に北朝に吸収される。

この南北間の勢力バランスは醍醐寺にも反映しており、中央詫磨派が分立している可能性を加味したとしても、同派の活動に多大な影響を与えたと推察できる。醍醐寺では足利尊氏のブレイクである賢俊（一二九九～一三五七）の管領する三宝院が、南朝方門跡の報恩院や金剛王院を制していったことは前述の通りであるが、今一度、三宝院の隆盛を確認したい。

一四世紀中頃より、足利幕府による経済的、政治的な支援を受けた將軍家護持僧、賢俊の管領する三宝院が、南朝方門跡を制する傾向が顕著になる。この様相は、本稿でも紹介した文和二年（一三五三）に発給された文観（報恩院）、実助（金剛王院）、顕圓（理性院）の所領などを三宝院に委譲することを追認した論旨^{二〇}が端的に示している。その後、三宝院は室町時代に至るまでに他門跡を圧倒する勢力を誇るようになった。さらに、南北朝時代も進むにつれ、三宝院が醍醐寺内親南朝勢力に限らず他の子院や末寺、所領を吸収するなど、三宝院の勢力増加は著しい^{二一}。やや時代が下るが、応永六年（一三九九）と正長二年（一四二九）付の「醍醐寺方管領諸門跡等所領目録」^{二二}を見ると、他門跡に比して三宝院の所領増加が顕著であることが確認できる（参考資料一〇）。以上より、報恩院や金剛王院と密接な関係を結んで制作活動に携わってきた詫磨派の活動に、門跡の興亡が大きな影を落としたのであろう。

また、詫磨派は鎌倉時代・一三世紀以来、有力な僧侶との密な関係を背景として活動を行う流派であるが、文和二年（一三五三）に金剛王院実助が、延文二年（一三五七）に報恩院文観が、応安三年（一三七〇）に遍智院聖尊らが相次いで没したことも、詫磨派の活動を大きく制約する要因となったと考えられる。高岸輝氏^{二三}は、北朝方三宝院と結びつき初期土佐派の台頭したことを述べている。筆者は絵師交代史観を主張する意図は無いが、醍醐寺の過去帳『常楽記』に寂済の死没が記録されたことは象徴的である。嘉暦二年（一三二七）没の詫磨派了尊から応永三一年（一四二四）没の土佐派寂済に至る、流派興亡の跡を物語るののである。

詫磨派の活動の形跡は、醍醐寺南朝方門跡の消長とともに室町時代に入ると殆ど追えなくなる。そして応仁・文明の乱（一四六七～七七）が詫磨派の組織的活動に決定的な打撃を与えた。興福寺大乘院門跡が書き継いだ日記『大乘院寺社雑事記』文明九年（一四七七）一二月三日条付記^{二四}に尋尊（一四三〇～一五〇八）は以下の記録を残している。

窪田 三白内、在柳原。

狩野 土佐弟子、在押上。

粟田口ヲキ 北国越中ニ、在国云々。

溝杭 粟田口弟子、在奈良、在衛門。

天下絵所、冷泉東洞院。

田倉。

六角高倉。

四条堀川。

土佐将監 大炊氏、高倉。

粟（田欠か）口民部。

この資料は、従来土佐派研究にて注目されており、詫磨派研究では活用されていない。ここで尋尊は「天下絵所」を中心とし、その右側に洛外の、左側に洛中の絵所、工房を列挙したことが指摘されている^{二五}。その中の「四条堀川」が詫磨派工房であろうことが、観応元年（一三五〇）銘の立政寺所蔵「当麻曼茶羅図」の軸木銘^{一六}に作者として、「宅間登賀之子孫」である「画師四条堀川下野法印」と記録されていることより推定できる。中央詫磨派工房が分立していた可能性は指摘した通りであり、且つ時代は遡るが良賀や俊賀、長賀が土地取得や売却を行っていたことを勘案すると、四条堀川が唯一の詫磨派工房であるとは判断し難いものの、少なくとも一四世紀から機能していた有力な詫磨派工房と判断して差し支え無かろう。そして、この四条堀川の地は戦乱の結果、瓦解と化す（参考資料一一）。この『大乘院寺社雑事』の記載を最後に、詫磨派の明確な活動は認められなくなることから、乱は詫磨派の組織的活動を終焉に追い込む大きな社会的要因になったと推定する。

一四世紀前半に描かれたと言われる「絵師草子」^{一七}が宮内庁に所蔵されている。この絵巻はある絵師一家の栄光と没落を主題とし、工房の様子に関して貴重な情報を提供してくれる。例えば絵師の子息が寝転びながら馬の見本を見つつ、それを筆写する様子（図一）が描かれている。絵画中の情景をそのまま現実に敷衍できないが、ここからは絵師の工房に図像、紙形など制作する上での粉本画像や白描図像が温存され、子息ら弟子の教育も幼い時分から行われていることがほのめかされる。従って、工房焼失は、絵師の制作活動の根幹に関わったのである。

以上、一四、一五世紀を中心とした社会情勢を確認した。様々な要因があるうが、特に詫磨派の組織的活動を制限した要素として、

第一に醍醐寺南朝方門跡の消長、第二に応仁・文明の乱による被災、が考え得ることを指摘した。一四世紀中頃から影に覆われるようになった詫磨派の活動は、一五世紀後半まで凡そ一世紀を経て、終焉を迎えるのである。

三、詫磨派絵画の位相

以上、詫磨派の活動を制約した外的要因を述べたが、その帰結の問題はそれほど単純ではない。むしろ、詫磨派の絵画の中に時代の要請に対応し切れなかった側面が見えるのである。本節では、詫磨派と室町時代以降に隆盛を迎える流派の絵画を比較することによって両者の相違を指摘し、以って詫磨派の絵画がその伝統性ゆえに乗り越えられなかった絵画表現上の壁を明らかにする。特に、室町時代の仏画界において主導的な役割を果たした、東福寺の画僧である明兆を筆頭とする集団の作品を比較対象としたい。そして南北朝から室町時代にかけて仏画の図様の統一化が進む傾向にあったことと併せて検討を加えたい。

(一) 明兆流作品との比較

明兆(一三五〇〜一四三二)とは、京都に伽藍を構える臨濟宗寺院、東福寺の画僧を務めた人物である。雪舟(一四二〇〜一五〇六)と同じく後世画聖として崇められるとともに、様々な伝承も付与されたが、確実な実作品の多さ(参考資料一二)から、詫磨派に比してその実態は明瞭である。さらに、霊彩や赤脚子など、直接間接を問わず多くの弟子を輩出しており、平成一〇年(一九九八)に山口県立美術館にて開催された画期的な展示「禅寺の絵師たち」¹⁾にて初めて彼らは体系的に紹介された。明兆とその弟子、彼らを筆者は「明兆流」と称するが、その画風は広範に受容され、室町時代以降の一つの仏画の典型となった。例えば、応永三三年(一四二六)に明兆が描いた鹿王院所蔵「釈迦三尊三十祖像」の釈迦(図二)などは明兆流の画風を良く示しており、明快で明るい彩色を基調とし、力強い衣文線で括られる尊像表現の絵画が、室町時代以降大量に描かれることとなる。後年の雪舟(図三)や狩野派の仏画(図四)も、基本的には明兆に源流が求められ、『本朝画史』²⁾において以下の如く美辞麗句を重ねて(且つ長文を以って)明兆が語られるのも、室町時代以降の仏画の潮流に方向性を与えたことに由来すると考えられる。

(原文)

僧明兆 号吉山。淡路人。為東福寺大道弟子。…(中略)…、時有用其図式者、其雲行水流者、天性自得、超絶入神。…(中略)…、而其勢如龍飛如鳳翔。非凡筆之所及也。…(下略)…

(書き下し文)

僧明兆 吉山と号す。淡路の人。東福寺大道(大道一以)の弟子と為る。…(中略)…時に其の図式(李龍眠・顔輝の画法)を用いる有らば、其の雲行き水流るるは、天性を自ら得。超絶にして神しんに入る。…(中略)…而して其の勢は龍が飛ぶ如く鳳が翔ぶ如し。凡ならざる筆の所に及ぶなり。…(下略)

本稿では明兆流の絵師の作品として、大蔵経寺所蔵・靈彩筆「仏涅槃図」を取り上げる。大蔵経寺本を取り上げる理由は、第一に詫磨派の作品として多く見出すことができる画題^{二〇}であること、第二に靈彩の活躍年代などが比較的明瞭であるからである。

靈彩の確実な作品は明兆よりは少ないものの、室町時代・一五世紀に活躍した五山禅僧である龍崗真圭の着賛による東京国立博物館所蔵「騎獅文殊図」(図五)を描いていることから、京都五山近辺で活動した一五世紀の絵師と看做せる^{二一}。さらに、玉泉寺所蔵「白衣観音図」(図六)の存在は、靈彩が禅宗的環境で作画を行っていたことのみならず、明兆流の絵師であることを確かにする。即ち、東福寺周辺で活動した一四世紀中頃の絵師良詮(生没年不詳)、後年の明兆、そして靈彩と前後する赤脚子(生没年不詳)なども、正面を向き、右腕を岩にもたれ掛けさせ、左手に器を持たせる図様の共通する作品(図七・九)を手掛けていることから、この図様が明兆流の白衣観音の定形として温存されていたことを物語るからである。靈彩に関する同時代文献資料は見出されていないが、『本朝画史』^{二二}に記された彼に対する最初期の言及も考慮すべき側面を有していると言えよう。

(原文)

靈彩 画三教一致図。印文有脚踏实地之字。筆法似明兆。墨清潤而蒼老、疑是明兆之別号乎。

(書き下し文)

靈彩 「三教一致図」を画く。印文に「脚踏实地」の字有り。筆法は明兆に似たり。墨清潤にして蒼老たり。疑うは是れ明兆の別号か。

このように、明兆との共通性に重点が置かれた評価を、靈彩は為されているのである。ところで靈彩の作品に対する評価は、概ね粘り気のある個性的な尊像表現(図一〇)に重きが置かれている^{二三}。確かに靈彩の作品には力強い存在感のある尊像(図一一、一二)が

多いが、その雰囲気を支えているのは極端な肥瘦に富んだ衣文線である。しかし、その強調された衣文線も東福寺所蔵・明兆筆「寒山拾得図」(図一三)など、明兆、引いては中国元時代絵画(図一四)に源流が求められるのである。さらに、仮に東京国立博物館所蔵「騎獅文殊図」(図一五)を例に衣文線以外の部分を検証するならば、水墨画による衣文に細い金泥線で文様が施される点などは、東京国立博物館所蔵・良詮筆「如意輪観音図」(図一六)に通じる。従って、霊彩の画法はその衣文線も含め、一四世紀以来の明兆流に沿うと判断でき、あるいは明兆流の特徴を端的に示す絵画を描いていると考えられるのである。この点からも、霊彩の作品は明兆流と詫磨派の比較に採用するに適していると判断できる。

では、大蔵経寺所蔵「仏涅槃図」を例に、詫磨派との相違点を抽出したい。

大蔵経寺本(図一七)は縦二〇九・二×横一四六・六センチの絹本着色画である。款記・印章を伴わないものの、銘文(図一八)が添えられており、伝来や制作年代が判明する。

(原文)

駿州宝雲山浄居禅寺常住、比丘明訓、本寺檀那奉菩薩戒弟子道光前伊豆守憲頼、永享七季龍集乙卯二月十五日誌写。僧霊彩筆之。按云、後代写本不可用之矣。

弘治三季丁巳中秋上旬奉修補之。甲州松本山大蔵寺当寺主海真。

于時文政四年辛巳龍集春二月十三日再修補之。当山二十九世比丘隆諱敬書之。

(書き下し文)

駿州宝雲山浄居禅寺常住、比丘明訓、本寺檀那奉菩薩戒弟子道光前伊豆守憲頼、永享七季(一四三五)龍集乙卯二月十五日誌写す。僧霊彩の筆。按に云うに、「後代写本に之を用いるべからず」と。

弘治三季(一五五七)丁巳中秋上旬之を修補し奉る。甲州松本山大蔵寺当寺主海真。

時に文政四年辛巳(一八二二)龍集春二月十三日之を再び修補す。当山二十九世比丘隆諱之を敬書す。

以上の通り、恐らく過去の銘文を集めて記したと考えられる右記資料より、永享七年(一四三五)に制作され、駿河浄居寺に通例の如く涅槃会に合わせて施入された作とわかる。大蔵経寺本を、詫磨派の作として論じた暦応三年(一三四〇)銘の正法寺所蔵「仏涅槃図」と比較したい。両者の間には凡そ一世紀の制作年代の差があることから、両者の表現上の異同が流派と時代のどちらに起因するの

か、厳密に判定することは難しい。しかしながら、その一世紀の間で発生した絵画の質的变化を確認することは、その時代における絵画の趣向の差を判明させることに繋がると思われるのである。

まず構図を確認したい。大蔵経寺本、正法寺本(図一九)ともに、中世の涅槃図として一般的な構図が採用される。即ち、画面上部から俯瞰するように描かれ、釈迦の周囲には数多くの群衆が集い、画面下部には動物、上部には沙羅双樹が伸び、摩耶夫人が姿を現す構図である。両者ともに原本の相違から群衆の構成なども異なるが、それが特異な原本では無いという点で共通する。

次に細部表現を確認してみたい。まず一覽して看取されるのは、大蔵経寺本(図二〇、二二)が全体的に濃密な彩色で仕上げられる一方、正法寺本(図二三、二五)が比較的穏やかな色調に抑えられていることである。例えば大蔵経寺本の菩薩は白肉色の肉體、頭髮の群青、条帛の朱、天衣の緑青と、それぞれがその色彩を主張するかのような印象を受けるが、正法寺本では淡く抑えられ、かつ条帛と天衣の如く調和するように顔料が塗られている。この色彩感覚の相違は人物のみならず沙羅双樹にも認められ、大蔵経寺本(図二六)では緑青が施される一方、正法寺本(図二七)では水墨画技法によって仕上げられているのである。

肉身表現においても、両者の彩色に対する態度の差が認められる。大蔵経寺本(図二八)では輪郭や皺の線に沿って強く隈取が施されている。且つその隈取は肉身の色より濃い顔料による。即ち、隈取の色は群衆個々の肉身の色に規定されたアクセントとなり、より生々しい人物表現となつていえると言えらる。しかし、正法寺本(図二九)において群衆は、区別無く統一的に泣き腫らしたことを示す隈が淡く入れられるという相違が認められるのである。また大蔵経寺本では釈迦と群衆が彩色の上で等質である一方、正法寺本では群衆は強く主張せず、金色に輝く釈迦がより一層引き立つように描かれていることも、両者の相違としてあげられる。以上より、大蔵経寺本は濃彩による明快で鮮やかな作品に仕上がっている一方、正法寺本は全体的に調和の取れた淡い彩色の作品となつて指摘できよう。

また、金の用法でも両者は大きく相違している。大蔵経寺本と正法寺本ともに釈迦の衣文などに金が用いられているが、群衆に目を向けると、大蔵経寺本(図三〇)では衣の縁取りに金泥を使用する程度である一方、正法寺本(図三一)では様々な金泥文様が散らされていることがわかる。陀磨派は金を積極的に使用することが特徴の一つであるが、大蔵経寺本との比較によりさらにそれが明瞭となるのである。

以上、正法寺本と大蔵経寺本の比較を通して、金を活かした技巧的な彩色と、平明で明るい彩色という様式推移の大枠が導き出せるのである。この相違は、単に大蔵経寺本と正法寺本のみ認められる特徴では無い。例えば、醍醐寺における仏画、特に数量の上でも比較の好例となる独尊形式の菩薩像を通覧する^{三四}と、鎌倉(図三二、三三)から南北朝(図三四、三五)、室町(図三六、三七)に至る過程において、大枠としては正法寺本から大蔵経寺本に至る画風の変化に通じると判断できよう。以上より、平明で明快な彩色の仏

画が時代に愛される一方、詫磨派が得意とする画風の仏画が影を潜めていく様相が指摘し得るのである。醍醐寺北朝方門跡の台頭と南朝方門跡の消長や、応仁・文明の乱による被災などの社会的要因もさることながら、室町時代という新しい時代が求める仏教絵画の画風変革が、詫磨派の絵画制作の根底を揺るがしつづつあったのである。

(二) 図様統一化の潮流

以上、大蔵経寺本の検討を通じて、一四から一五世紀にかけて、仏画界で画風の変革が行われた可能性について指摘した。ところで、この転換期におけるさらに顕著な現象は、仏画の図様が統一化されていくことである。

この問題に関しても、明兆流の絵画が好例となる。例えば、南北朝時代・一四世紀の良詮などが描いた、「白衣観音図」(図三八)がある。自然景の中に、正面を向き、岩座に座した白衣観音が配されるという図様である。これに類する図様の作品は、室町時代以降数多描かれることとなった。明兆は、同じく東福寺を拠点とした良詮の図様に親しく接した。そして明兆(図三九)のみならず、霊彩(図四〇)や赤脚子(図四一)、一之(図四二)などの弟子たちが同様の図様を反復し、やがては狩野派(図四三)に至る幅広い絵師に受容され、近世(図四四)に至る。また白衣観音という画題に着目すると、岩座に座し、向かつて左を向く図様のものも多く描かれた。良詮と同じく南北朝時代の愚谿の作品(図四五)に代表される通り、南北朝時代から多く描かれるようになり、明兆流(図四六)に受容された。後年、雪舟(図四七)や雪村(図四八)、能阿弥(図四九)、そして狩野派(図五〇)も同図様の作を制作する。以上の二つの図様の白衣観音に見る限り、明兆流にその図様が選択的に使用され、そして流布した様相が窺える。さらには、朱衣をまとい上半身のみが表わされる、いわゆる半身達磨の図様の伝播においても、明兆(図五一)が果たした役割は大きかったであろう。後年明兆流に限定されずに図様が受け入れられたことは、特定流派や東福寺などの制限された環境下のみに対応する絵画ではなく、広範な支持が得られる絵画が求められたことを意味しているように思われる。

以上のように、南北朝、室町時代を通して図様の統一化が仏画において推し進められたが、その要因は当時の仏教界の動向にある。幾つか可能性が考えられるが、筆者は鎌倉新仏教と称される禅宗や浄土真宗などの諸宗派が、室町時代に至り安定を迎えたことに特に着目したい。これら宗派は、南北朝の動乱による旧仏教勢力が相対的に弱体化する中、洛中のみならず地方にも教線を拡大する。そこで必要とされる大量の仏画需要に応える為、明兆流をはじめとした絵師らが主導となり、広範に受容されるよう図様の統一化と、その図様の効率的な学習及び制作体制が整備されていったのではないだろうか。

南北朝時代の良詮には八点(参考資料三)、栄賀には九点(参考資料六)の現存作品が確認されている。それに比して、室町時代の明兆は数十点^{三五}の作品(参考資料一二)を残していることも仏画を巡る状況が、僅か一世紀を経ない間に急速に変化したことの傍証と

なる。再度詫磨派に焦点を当てるならば、顔料と金を併用した技巧的な彩色による緻密な絵画の制作に秀でる同派が室町時代に終焉を迎えることも、この現象と無縁ではない。時代の要請する、言わば生産効率の良い工房運営への転換が難しかったのであろう。

改めて一四世紀詫磨派の絵画に目を向けると、正和二年（一三三三）の賢信筆「太元帥明王像」（図五二）―調伏秘法太元帥法の本尊、正平一〇年（一三五五）の嚴雅筆「大威徳転法輪曼荼羅」（図五三）―北朝打倒に寄せる文観の意を汲んだ絵画、そして栄賀筆「不動明王二童子像」（図五四）―醍醐寺の図様と信仰の結実、が目を引く。現存作品と名の双方が確認できる中央詫磨派の三名いずれも、特殊な密教修法や信仰を背景とする大作を手掛けており、それは詫磨派の制作を大きく特徴付けている。以上の絵画は、平安時代から長きに亘り中央の密教文化に親しく接していた詫磨派が最も得意とするところであり、制作依頼者が詫磨派に期待する点も、流派に蓄積された膨大な知識と経験であつたと考える。しかし、図様が統一化される傾向にある時代において、特殊な図様に秀でた詫磨派の魅力、あるいは強味が徐々に失われていったと推察する。いずれにせよ、南北朝から室町時代は後世の絵仏師の組織的性格及び、仏画の画風に決定的な方向性を与えた、大きな中世仏教絵画史における転換期であり、その激動の中で、詫磨派の活動も制約されつつあつたことを強調し、本論を終えることとしよう。

四、結語―本章の総括に代えて

何故、詫磨派は時代の要請に応じて自らの画風を変容させなかつたのであろうか。

一四世紀詫磨派の画風は、水墨画という新しい技法を摂取してはいるものの、その基本は一三世紀の伝統の枠内で捉えることができる。さらに特定寺院との関係を重視する制作活動への従事や、工房の組織形態の在り方も、多分に一四世紀詫磨派は一三世紀のそれを踏襲しているのである。従つて、詫磨派は水墨画摂取に積極的な新しい画法を試す流派と常に語られるものの、実際は一三世紀との連続性が極めて強い守旧的な流派なのである。その守旧性ゆえに、従来培ってきた技巧的な金彩色を凝らした綿密な作画態度を捨てることなく、やがてその守旧性とは距離を置く新しい集団、明兆流や初期土佐派に仏画制作の主導を渡すこととなると筆者は推定する。一四から一五世紀という時代は、仏教絵画史の上でも重要な転換期であつた。即ち、鎌倉時代の画風を担う詫磨派に代表される伝統的な流派が解体し、室町時代以降に主流となる制作集団が台頭してきたのである。その変容を促した外的要因としては当時の社会変化、内的要因としては仏画に対する視線の変化であつたと考える。

仏画の趣向の潮流は、本節で述べた傾向に統一して考え得るわけではない。例えば、室町時代に至っても芝座や松南院座などを中心とする南都絵所座は解体せず、画風を大きく変えることなく存続しているのである。例えば、室町時代・一五世紀に制作された興福寺

所蔵「春日鹿曼茶羅」(図五五) 二七などは好例である。その抑えられた色彩や、綿密な春日者社一宮の本地仏である不空羅素観音の描線は、鎌倉時代の雰囲気を良く伝える。南都では興福寺を中心とした寺社が室町時代においても依然として強大な勢力を有しており、京都に比して宗派バランスに大きな変化が起こらず安定した絵画の需要があったこと、応仁・文明の乱に類する壊滅的な打撃を受けなかったこと、そして何より守旧性が重んじられる地であったことが大きい。

以上の北都における詫磨派の解体と、南都における興福寺絵所座の存続は対比を為す。流派が古くから保持する画風が、その時代あるいは地域の要請する仏画に対する需要を満たせるか否かが、分かれ目となったのである。象徴的な出来事を、赤澤英二氏^{二八}が『国華』に報告されている。それは永享一二年(一四四〇)の相国寺山門の彩色であり、洛中の多くの絵師の中から画技の卓越を以って絵仏師土蔵が起用されたことが明らかとなっている。京都では大規模制作における絵師の淘汰が、技法選抜に類する篩を経て逸早く行われているのである。詫磨派が存続し得なかつた理由がその守旧性にあることがここからも主張できる。即ち、特定寺院や僧侶との関係により確保されていた制作活動が、京都では困難となる傾向にあったのである。その競争原理が機能している制作界において、絵師の多様な挑戦が行われたであろうことは想像に難くない。京都・鎌倉五山を中心に水墨画が発展を遂げること、土佐光信(一五世紀後半)一六世紀前半に活躍)を中心とした土佐派により大和絵が復興していくこと、さらにはこの時代に発展したメディア、屏風や障壁面に様々な技法が取り込まれていくことなども、室町時代ゆえと言えるであろう。いかなる需要にも対応すべく古今の画風を取捨整理し、あらゆるジャンルに手を伸ばした「企業流的流派」に狩野派が成長する前提も、詫磨派の興亡を検討することにより浮かび上がる。詫磨派の画風及びその組織的動向を追究することにより、より一層、室町時代の美術史的理解も深まるのである。

【註釈】

- 一 貞成親王『看聞御記』八塙保己一編『続群書類従』補遺 第四卷(続群書類従完成会 昭和五年一〇月)所収、三八七頁V。
- 二 松原茂「平治物語絵詞Vの伝来と成立」『日本絵巻大成』第一三卷 平治物語絵詞(中央公論社 昭和五二年九月)。
- 三 前掲註一所収、二四頁。『続群書類従』では、「タク丁」と翻刻されている。しかし、東京大学史料編纂所所蔵の原本コロタイプ版より確認すると、「丁」が「マ(万)」の崩し字の誤表記である可能性もあることから、詫磨派関係記事として取り上げた。
- 四 『常楽記』八塙保己一編『群書類従』第二九輯 雑部(続群書類従完成会 昭和七年一〇月)所収、二〇九〜四一頁V。
- 五 東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』(中央公論美術出版 昭和五九年五月)所収。
- 六 『覚源禅師平心處斎和尚年譜略』八塙保己一編『続群書類従』第九輯下 伝部(続群書類従完成会 大正一四年三月)所収、六〇五頁V。

- 七 島尾新「常盤山文庫藏柿本人麿像について」『美術研究』第三三八号（昭和六十二年三月）。
- 八 森茂暁『南朝全史』（講談社 平成一七年六月）。
- 九 片山伸「室町幕府の祈祷と醍醐寺三宝院」『仏教史学研究』第三一卷第二号（昭和六三年一月）、森茂暁「三宝院賢俊について」『古代中世史論集』（吉川弘文館 平成二年八月）など。
- 一〇 義演編『醍醐寺新要録』卷第一二「醍醐寺文化財研究所編『醍醐寺新要録』下巻（法蔵館 平成三年一〇月）所収、七九五頁」。
- 一一 伊藤清郎「中世醍醐寺の研究―その組織と構造を中心に―」『山形大学紀要（社会科学）』第一五巻第一号（昭和五九年七月）。
- 一二 「醍醐寺方管領諸門跡等所領目録」へ東京大学史料編纂所編『大日本古文書』家わけ一九之一 醍醐寺文書（東京大学出版会 昭和三〇年三月）所収、第六三、一一一―一三、三七―四一、六三―七頁。
- 一三 高岸輝「初期土佐派の研究―「看聞御記」所蔵の藤原行光筆へ泰衡征伐絵をめぐって―」『鹿島美術研究』年報第一六号別冊（平成一一年一月）、同「六角寂済と足利義満―六角絵所の成立と展開―」『国華』第一二八号（平成一四年七月）。
- 一四 尋尊・政覚・経尋編『大乘院寺社雜事記』へ辻善之助編『大乘院寺社雜事記』第六巻（角川書店 昭和三九年一月）所収、三六九頁。
- 一五 吉田友之「土佐光信」『日本美術絵画全集』第五巻 土佐光信（集英社 昭和五四年八月）。
- 一六 東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』（中央公論美術出版 昭和五九年五月）所収、二四六、四七頁。
- 一七 小松茂美編『日本絵巻大成』第一巻 長谷雄草紙 絵師草紙（中央公論社 昭和五二年一〇月）、小松茂美氏の解説。
- 一八 山口県立美術館編集・発行『禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―』（平成一〇年一〇月）。
- 一九 狩野山雪・永納『本朝画史』へ笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年六月）所収。
- 二〇 明兆も東福寺所蔵「仏涅槃図」を描いているが、縦八メートルを超える大幅のため、比較対象としては適切でない。
- 二一 靈彩の「靈」字より、東福寺を中心に活動した臨済宗聖一派の禅僧とする説もある。
- 二二 橋本雄「画僧靈彩の朝鮮行」『禅文化研究所紀要』第二八号（平成一八年二月）。
- 二三 狩野山雪・永納『本朝画史』へ笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年六月）所収。
- 二四 山下裕二「私的靈彩論」『禅寺の絵師たち』（山口県立美術館 平成一〇年一〇月）。
- 二五 それぞれの制作年代については、以下の図録を参照した。
- 二六 醍醐寺・日本経済新聞社編『醍醐寺展』（平成元年一〇月）。
- 二七 総本山醍醐寺・日本経済新聞社編『醍醐寺展』（平成一〇年五月）。
- 二八 東京国立博物館・総本山醍醐寺編（日本経済新聞社 平成一三年四月）。
- 二九 前掲註一八では二七点を明兆の作品として数えている。
- 三〇 陀磨派の遺例には「仏涅槃図」も多い。この画題は様々な図様を組み合わせることが可能であり、同派が得意としたのであろう。
- 三一 制作年代は以下の杉野愛氏の図版解説により、筆者もそれに賛同する。
- 三二 東京藝術大学美術館他編『興福寺国宝展』（朝日新聞社 平成一六年九月）。
- 三三 赤澤英二「室町時代の絵師へ土蔵」試論『国華』第一一四八号（平成三年七月）。

終章

本稿では、陀磨派の組織的動向と流派的性格を、作品と文献資料などを拠り所に追究してきた。その結果、陀磨派は従来説かれる如く、中国絵画の積極的な受容に特徴が求められる流派ではなく、むしろ名乗りのみならず、制作基盤、図様、画風それぞれにおいて確認できる高い継承性にそれが求められると結論付けた。また、陀磨派を終息に向かわせた原因も、その流派的性格に起因する可能性を述べた。以上の陀磨派の分析を通して、南北朝から室町時代に至る過程において仏画の図様及び画風の変革が進んだことを指摘し、中世仏教絵画史の幾つかの課題について考察し得た。しかしながら、本稿で充分述べられなかった課題も多い。末尾とはなったが、それらについて三点に絞り試案を提示したい。

第一に、南北朝から室町時代の仏画界の変化を、東アジア的な視点で理解することである。本稿では論旨の関係上触れなかったが、常に日本に大きな影響を与えてきた中国を視野に入れる必要がある。西暦一三六八年（日本では応安元、正平二三年）に、朱元璋（一三二八〜九八）が南京において即位し明王朝が成立、一四世紀末頃までにはほぼ中国全土を掌握した。中国の王朝交代は日本にも直接間接に影響を与え、図式的ながら支配者層がモンゴル族から漢族へと移った元・明の交代は、相当の影響を日本に及ぼしたと考えられる。無論、永楽帝（一三六〇〜一四二四）以前の明朝仏教が元朝のそれと等しい旨を野口善敬氏が指摘される通り、中国国内においてさえも王朝交代が即時的に仏教文化の方向性を変えたとは言いがたい。しかし、元時代以降中国仏画は衰退期を迎え、その影響は朝鮮半島や日本など周辺諸国にも顕れたことは確かであろう。日本国内の社会情勢の変化のみならず、東アジア的な仏教美術の変容という側面より、転換期の仏画界の動向も捉え直す必要がある。

第二に、陀磨派と他流派の相違を明確化することである。名乗りや制作基盤を継承することなどは、陀磨派に限らず認められることであり、奈辺にその答えを求めることはできない。最も特徴的な他流派との相違は、平安から室町時代に至る凡そ三世紀に亘り、その継承性を維持していたこと、より端的に述べるならば、非常に長い流派的生命を保持したことにある。南都と異なり、京都における絵師の流派は、宮廷絵所などを除くと比較的短命である。例えば明兆（一三五〜一四三一）は弟子を多く輩出するが、数世代に亘る一貫性を有する制作活動に彼らが携わったとは言いがたい。以上の陀磨派の寿命の長さに由来する、蓄積された知識と経験が同派の制作を支える基盤にもなったことは、前述した通りである。醍醐寺所蔵「太元帥明王像」の如くの稀少な画題、あるいは静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」に代表される複雑な思想が織り交ぜられた画題にも対応し得る、有効な陀磨派の武器になったのである。

最後に、栄賀の水墨画の問題である。筆者は本稿において、静嘉堂本に代表される栄賀の伝統的側面を重視したが、従来陀磨派が手

掛けることの無かった、水墨のみの仏画も彼には残されており、栄賀について論究する際、その解釈を避けることはできない。その作品は、フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」と、個人蔵「布袋図」である。

前者のフリア本(図一)の尊像表現が詫磨派の画風で解釈できることは述べたが、ここで着目したいモチーフは、普賢に覆い被さる如く描かれた樹木(図二)である。この配置は同じく栄賀の京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」の内の羅漢幅(図三)と大凡等しい。筆者は、共通する配置が認められることを以って、流派の同一性を説くことを今は目的としていない。重視すべきは、枝を上部に伸ばした樹木が尊像を覆うという表現が、同時代の羅漢図において常套的(図四・六)であったことである。これら羅漢図では元来、樹木など自然に守護される羅漢の姿を形作ることに、羅漢の超越性をより明瞭に示すことが意図されたのであろう。しかし、フリア本の尊像は普賢菩薩である。即ちフリア本において栄賀は、普賢を羅漢図の表現で覆うのである。

この折衷的な態度は、個人蔵「布袋図」(図七)にも認められる。布袋は遠景の滝を眺める風情であるが、この表現は南北朝時代當時盛んに描かれた観音図(図八・一〇)を源泉としている。従って、フリア本と個人本双方において、尊像に異なる画題に基づく自然景が折衷されていることが判明し、意図的な栄賀の図様選択と合成が両者の制作に際して働いたと考えて良からう。

栄賀は果たしてこの表現で何を意図したかは不明である。ここで筆者は、両作の技法が詫磨派の今まで経験したこと無かった「水墨仏画」であることを重視したい。水墨仏画制作に携わる絵仏師の中では栄賀は後発の部類に属し、且つ、当時詫磨派は醍醐寺門跡の衰退などを受け、厳しい工房運営が迫られていた渦中にあった。その状況下で栄賀は普賢と布袋を、当時膨大な数が描かれていた羅漢と観音の背景描写を借用して飾ることにより、観者にインパクトを与えつつも受け入れられやすい尊像として提示を試みたと推測する。即ち、「普賢―羅漢」、「布袋―観音」の両者を容易に感じさせ得る視覚的工夫を行ったのである。水墨仏画という詫磨派にとって新しいジャンルを手掛けるに際して、栄賀は水墨画技法を深化させる方向では無く、絵仏師として蓄積してきた様々な図様を再構成する方向に進んだ。この態度は、補論で述べた、拡大・縮小を交えながら比較的自由に形を使い回す、絵仏師の態度の延長線上に捉えることができ、醍醐寺の複数の図像を合成した静嘉堂本にも通じる。従って、栄賀は水墨仏画の制作においても自らの依拠する立場に応じた反応を示したと看做せる。このように栄賀の水墨仏画を解釈するならば、一見して取り留めもなく見える彼の画業(参考資料六)も、絵仏師の流派詫磨派としての伝統性の中で、概ね包括的に理解することが可能なのである。

以上、本稿において論及することの難しかった課題に関して、三点に絞って述べた。中でも筆者は、詫磨派と中国を結ぶ付ける上で大きな原動力となった、栄賀の水墨画の問題を重視し、今後別稿にて論じる予定である。

最後に付言したい。栄賀の中尊と背景描写を折衷した水墨仏画は、現存作品を眺める限り以後受容されることは無く廃れ、仏画界の特異な「点」のように見受けられる。南北朝から室町時代の転換期の壁は、詫磨派が乗り越えることができるほど低くは無かった。し

かしそれでもなお、培ってきた知識と経験に基づき挑みゆく栄賀の姿を想像し、本稿を閉じることとしたい。

【註釈】

一 野口善敬『元代禅宗史研究』（禅文化研究所 平成一七年七月）。

二 古くから言及されているが、日本の仏画に対する評価同様、時代と画風の下降を関連付ける姿勢の研究が多く、今後再考する必要がある。

・ 鈴木敬『中国絵画史』中之二 元（吉川弘文館 昭和六三年九月）。

・ 海老根聰郎「道釈人物画」『世界美術全集』東洋編 第七卷 元（小学館 平成一一年一〇月）など。

三 菊竹淳一・吉田宏志『高麗仏画』（朝日新聞社 昭和五六年二月）、朴玉連「高麗仏教美術に現われた文様の研究 鏡神社蔵楊柳観音図の衣裳文様を中心に」『デ アルテ』第四号（昭和六三年三月）など。

【付記】

本稿を執筆するに際し、主査をお引き受け下さった小林忠教授には終始ご指導を賜った。副査の佐野みどり教授、新川哲雄教授からも多くの励ましのお言葉を頂戴した。有川治男教授、高橋裕子教授、荒川正明教授には予備審査会の折を始め、貴重なご助言をいただいた。また、学部時代からの恩師である赤澤英二名誉教授、小川知二元教授の教えを思い出しつつの執筆であった。

作品の拝観など、多くの方のご理解とご協力無くして本稿は為し得なかった。特に岐阜正法寺住職の田中憲宏師、尼崎の藪本公三氏には長年お世話になっている。調査以来既に鬼籍に入られている方もある。さらに今後研究を深めることで恩に報いることとし、ご所蔵者関係各位に厚く御礼を申し上げる。

最後に、学習院大学大学院哲学専攻の諸先輩、学友の存在に支えられたことを明記したい。

【初出一覧】

- (一) 初出論文は全て藤元裕二個人の研究成果である。
- (二) 【第四章第一節】は大幅に稿を改めている。

序章

書き下ろし

第一章第一節

書き下ろし

第一章第二節

書き下ろし

補論

- ・ 「良詮再考―転換期の絵師の断面―」『禅文化研究所紀要』花園大学禅文化研究所 第二九号 平成二〇年一月

第二章概要

- ・ 「南朝方諸勢力周辺における詫磨派絵仏師の動向に関する研究」『鹿島美術研究』鹿島美術財団 年報第二五号別冊 平成二〇年一月

第二章第一節

- ・ 「醍醐寺と宅間派」『常楽記』に記された宅間入道了尊」『人文科学論集』学習院大学大学院人文科学研究科 第一六号 平成一九年一〇月

第二章第二節

- ・ 「正法寺所藏へ仏涅槃図」の制作とその周辺―北畠氏・醍醐寺・金剛王院実助・宅磨派―」『哲学会誌』学習院大学哲学会 第三〇号 平成一八年五月

第二章第三節

書き下ろし

第三章第一節

- ・ 「絵師伝説―伝宅磨栄賀筆へ羅漢図」と山名貫義」『禅文化』花園大学禅文化研究所 第二〇二号 平成一八年一〇月
- ・ 「臨済宗周辺の絵仏師に関する伝承の再検討―詫磨栄賀と『本朝画史』」『臨済宗妙心寺派教学研究紀要』臨済宗妙心寺派教化センター 第五号 平成一九年五月
- ・ 「明治・大正期の売立目録における絵画の作者名について―伝詫磨派筆作品を中心として―」『宗学研究』曹洞宗総合研究センター 第五一号 平成二一年四月

第三章第二節

- ・ 「詫磨栄賀論―南北朝期における伝統の継承と変容―」『禅文化研究所紀要』花園大学禅文化研究所 第三〇号 平成二一年七月

第四章第一節

- ・ 「澤間長祐筆へ仏涅槃図」に関する一考察―一四世紀仏画の側面―」『教化研修』曹洞宗総合研究センター 第五二号 平成二〇年四月

第四章第二節

・「十二天屏風における伝統と変容―伝澤摩法眼筆十二天図像の紹介を兼ねて―」『哲学会誌』学習院大学哲学会 第三二二号 平成二〇年五月

・「黄檗山萬福寺所蔵〈十六羅漢図〉の構成に関する一考察―伝託磨長賀筆〈十八羅漢図〉の検討を兼ねて―」『黄檗文華』黄檗山萬福寺文華殿 第一二七号 平成二〇年七月

第四章第三節

書き下ろし

終章

書き下ろし

【参考文献一覧】

- (一) 本文編「註釈」に引用した文献に限り提示する。但し、辞書・辞典類は割愛した。
- (二) 単行本、論文、展覧会図録、文献資料の順に掲載する。
- (三) 文献資料に限り書名五〇音順、他は出版年次順である。

〈単行本（美術史関係）〉

- ・ 高崎富士彦『日本仏教絵画史』（求龍堂 昭和四一年一月）。
- ・ 美術研究所報告『高雄曼荼羅の研究』（吉川弘文館 昭和四二年）。
- ・ 濱田隆『日本の美術』第五号 図像（至文堂 昭和四五年一月）。
- ・ 金沢弘『日本の美術』第六九号 初期水墨画（至文堂 昭和四七年二月）。
- ・ 上原昭一『日本の美術』第九八号 室町彫刻（至文堂 昭和四九年七月）。
- ・ 小松茂美編『日本絵巻大成』第一卷 長谷雄草紙 絵師草紙（中央公論社 昭和五二年一月）。
- ・ 岡倉天心『東洋の理想』〈岡倉天心『岡倉天心全集』第八卷（平凡社 昭和五五年二月）〉。
- ・ 菊竹淳一・吉田宏志『高麗仏画』（朝日新聞社 昭和五六年二月）。
- ・ 京都国立博物館編集・発行『探幽縮図』下巻（昭和五六年三月）。
- ・ 京都国立博物館編『画像 不動明王』（同朋舎 昭和五六年五月）。
- ・ 濱田隆『日本の美術』第二〇六号 鎌倉絵画（至文堂 昭和五八年七月）。
- ・ 金沢弘『日本の美術』第二〇七号 室町絵画（昭和五八年八月）。
- ・ 宮島新一『日本の美術』第二四七号 土佐光信と土佐派の系譜（至文堂 昭和六一年一月）。
- ・ 島田修二郎・入矢義高監修『禅林画賛』（毎日新聞社 昭和六二年一月）。

- ・ 鈴木敬『中国絵画史』中之二 元（吉川弘文館 昭和六三年九月）。
- ・ 千葉県教育庁生涯学習部文化課編『千葉県の指定文化財』第三集（平成五年三月）。
- ・ 海老根聰郎『日本の美術』第三三三三号 水墨画―黙庵から明兆へ（至文堂 平成六年二月）。
- ・ 平田寛『絵仏師の時代』（中央公論美術出版 平成六年二月）。
- ・ 宮島新一『宮廷画壇史の研究』（至文堂 平成八年三月）。
- ・ 井出誠之輔『日本の美術』第四一八号 日本の宋元仏画（至文堂 平成一三年三月）。
- ・ 西川新次・山根有三監修『醍醐寺大観』第二卷（岩波書店 平成一四年五月）。
- ・ 内田啓一『文観房弘真と美術』（平成一八年二月）。
- ・ 山本勉『日本の美術』第四九三号 南北朝時代の仏像（至文堂 平成一九年六月）。
- ・ 根立研介『日本の美術』第四九四号 室町時代の仏像（至文堂 平成一九年七月）。

〈単行本（美術史以外）〉

- ・ 由良哲次『南北朝編年史』上巻（吉川弘文館 昭和三九年九月）。
- ・ 岐阜県編集・発行『岐阜県史』通史編 中世（昭和四四年三月）。
- ・ 梅尾祥雲『秘密仏教史』（隆文館 昭和五六年一二月）。
- ・ 川瀬一馬『龍門文庫善本書目』（阪本龍門文庫 昭和五七年三月）。
- ・ 網野善彦『異形の王権』イメージ・リーディング叢書（平凡社 昭和六一年八月）。
- ・ 森茂暁『皇子たちの南北朝 後醍醐天皇の分身』（昭和六三年七月）。
- ・ 平田俊春『南朝史論考』（錦正社 平成六年三月）。
- ・ 網野善彦『中世の非人と遊女』（明石出版 平成六年六月）。
- ・ 海津一郎『神風と悪党の世紀 南北朝時代を読み直す』（講談社 平成七年三月）。
- ・ 網野善彦『日本中世に何が起きたか 都市と宗教とへ資本主義』（日本エディタースクール出版部 平成九年一月）。
- ・ 森茂暁『南朝全史』（講談社 平成一七年六月）。
- ・ 野口善敬『元代禅宗史研究』（禅文化研究所 平成一七年七月）。

〈論文(美術史)〉

- ・ 著者不明「法相曼荼羅圖」『国華』第三号(明治三十二年一月)。
- ・ 著者不明「維摩図」『国華』第六八号(明治三十八年五月)。
- ・ 小川鶴城「良詮弁」『国華』第一六一号(明治三十六年一月)。
- ・ 椎軒「宅摩勝賀筆十二天屏風」『国華』第二二二号(明治四十一年一月)。
- ・ 瀧精一「詫磨栄賀の画に就て」『国華』第四六五号(昭和四年八月)。
- ・ 瀧精一「圓音筆不動明王図解」『国華』第五三一号(昭和十一年二月)。
- ・ 渡邊一「東寺十二天屏風考」『美術研究』第六〇号(昭和十一年二月)。
- ・ 赤松俊秀「醍醐寺太元帥法本尊の筆者に就いて」『画説』第六八号(昭和十七年八月)。
- ・ 田中一松「長賀筆 十六羅漢図」『国華』第六八三号(昭和二十四年二月)。
- ・ 佐和隆研「室町初期の普賢延命画像とその筆者―隆昌・行忠・行秀―」『仏教芸術』第一一号(昭和二十六年三月)。
- ・ 松下隆章「良全筆白衣観音図」『美術史』第二二号(昭和二十九年三月)。
- ・ 田中一松「長賀作品の一考察―矜羯羅制吒迦童子の解説に因んで」『美術史』第四四号(昭和三十七年三月)。
- ・ 杉山二郎「般若寺文殊菩薩像について」『MUSEUM』第一三三三号(昭和三十七年五月)。
- ・ 柳澤孝「高雄曼荼羅の白描本」『高雄曼荼羅の研究』(吉川弘文館 昭和四十二年)。
- ・ 山口桂三郎「大威徳明王とその曼荼羅」『国華』第九三二号(昭和四十六年四月)。
- ・ 山本興二「詫摩派雑考―技法を中心として―」『美術史』第八五号(昭和四十七年六月)。
- ・ 宮島新一「十四世紀における絵所預の系譜」『美術史』第八八号(昭和四十八年三月)。
- ・ 松原茂「平治物語絵詞」の伝来と成立」『日本絵巻大成』第一三卷 平治物語絵詞(中央公論社 昭和五十二年九月)。
- ・ 金沢弘「可翁/明兆 初期水墨画」『日本美術絵画全集』第一卷 可翁・明兆(集英社 昭和五十二年一月)。
- ・ 金沢弘「明兆とその前後」『水墨美術大系』第五卷 可翁・黙庵・明兆(講談社 昭和五十三年一月)。
- ・ 吉田友之「土佐光信」『日本美術絵画全集』第五卷 土佐光信(集英社 昭和五十四年八月)。
- ・ 竹居明男「醍醐寺琺瑯堂とその周辺―宣陽門院・九相図壁画・宗達―」『仏教芸術』第一三四号(昭和五十六年一月)。
- ・ 赤澤英二「海西人良詮筆仏涅槃図について」『国華』第一〇四五号(昭和五十六年九月)。
- ・ 宮崎法子「伝齋然請来十六羅漢図考」『鈴木敬先生還暦記念中国絵画史論集』(吉川弘文館 昭和五十六年一月)。

- ・大西昌子「日本の初期水墨画史の再検討―画中画資料による―」『美術史』第一一二号（昭和五七年三月）。
- ・平田寛「宅間派における伝統性」『国華』第一〇八五号（昭和六〇年七月）。
- ・島尾新「常盤山文庫蔵柿本人麿像について」『美術研究』第三三八号（昭和六二年三月）。
- ・朴玉連「高麗仏教美術に現われた文様の研究 鏡神社蔵楊柳観音図の衣裳文様を中心に」『デアルテ』第四号（昭和六三年三月）。
- ・斎藤孝「十三・十四世紀の地方における仏師の動向について（上）―造像銘から見た概括―」『仏教芸術』第一七八号（昭和六三年五月）。
- ・斎藤孝「十三・十四世紀の地方における仏師の動向について（下）―造像銘から見た概括―」『仏教芸術』第一八〇号（昭和六三年九月）。
- ・林温「般若心経法の曼荼羅」『仏教芸術』第一八一号（昭和六三年一月）。
- ・錦織亮介「図像と鏡像―線だけの尊像表現―」『日本美術全集』第七卷 曼荼羅と来迎図 平安の絵画・工芸一（講談社 平成三年六月）。
- ・赤澤英二「室町時代の絵師へ土蔵へ試論」『国華』第一一四八号（平成三年七月）。
- ・海老根聰郎「漢の世界の成立と展開」『日本美術全集』第一二卷 南北朝・室町の絵画I（講談社 平成四年一二月）。
- ・海老根聰郎「総論 黙庵・良全・栄賀―水墨画受容の諸相―」『日本水墨名品図譜』第一卷（毎日新聞社 平成五年一〇月）。
- ・林温「新出の大威徳転法輪曼荼羅」『国華』第一一七六号（平成五年一月）。
- ・昼間範子「高山寺における義湘絵の制作と恵日房成忍―唐本羅漢画の摂取とその意味―」『美術史』第一三五号（平成六年二月）。
- ・内田啓一「龍湫周沢の不動明王摺仏」『仏教芸術』第二二〇号（平成七年五月）。
- ・榊原悟『本朝画史』再考（一）（四）『国華』第一二二〇、二二一、二二三、二四号（平成九年六月、七月、九月、一〇月）。
- ・赤澤英二「良詮から明兆へ―中世絵画研究II―」『実践女子大学美学美術史学』第一二二号（平成九年七月）。
- ・山下裕二「私的靈彩論」『禅寺の絵師たち』（山口県立美術館 平成一〇年一〇月）。
- ・有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵仏教絵画総合目録I―両界曼荼羅・別尊曼荼羅―」『醍醐寺文化財研究所研究紀要』第一七号（平成一一年六月）。
- ・井出誠之輔「東福寺旧蔵本をめぐって 元時代の釈迦三尊像・雑感」『仏教の美術』（静嘉堂文庫美術館 平成一一年一〇月）。
- ・海老根聰郎「道釈人物画」『世界美術全集』東洋編 第七卷 元（小学館 平成一一年一〇月）。
- ・高岸輝「初期土佐派の研究―『看聞御記』所蔵の藤原行光筆へ泰衡征伐絵をめぐって―」『鹿島美術研究』年報第一六号別冊（平成一一年一月）。
- ・内田啓一「文観房弘真に關係する絵画二題―白鶴美術館蔵五字文殊画像と尾道浄土寺蔵如意輪観音菩薩画像―」『南都仏教』第七八号（平成一二年二月）。

- ・ 立畠敦子「神奈川県立歴史博物館所蔵 良全落款 釈迦三尊図について」『デ アルテ』第一六号（平成一二年三月）。
- ・ 有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵絵画総合目録Ⅱ ―如来・観音・菩薩―」『醍醐寺文化財研究所紀要』第一八号（平成一二年一〇月）。
- ・ 行徳真一郎「奈良・西大寺所蔵吉野曼荼羅について」『MUSEUM』第五七二号（平成一三年六月）。
- ・ 佐々木守俊「大元帥明王図像の彫像化に関する調査研究―法琳寺別当職をめぐる安祥寺と理性院の動向―」『鹿島美術研究』年報第一八号別冊（平成一三年一月）。
- ・ 増記隆介「南都眉間寺旧蔵羅漢図試論」『大和文華』第一〇六号（平成一三年一月）。
- ・ 川村知行「白描図像の伝来と指定」『醍醐寺大観』第二卷（岩波書店 平成一四年五月）。
- ・ 高岸輝「六角寂済と足利義満―六角絵所の成立と展開―」『国華』第一二八号（平成一四年七月）。
- ・ 有賀祥隆・川村知行「醍醐寺所蔵仏教絵画総合目録Ⅳ―白描図像―」『醍醐寺文化財研究所紀要』第二一号（平成一八年一〇月）。
- ・ Gratia Cassandra Williams, *Takuma Eiga: A Revisionist Analysis of a Fourteen-Century Buddhist Painter*, Columbia University, 2006.

〈論文（美術史以外）〉

- ・ 熊原政男「金沢龍華寺の成立―常州法雲寺涅槃像縁由をめぐって」『金沢文庫研究』第一三三三号（昭和四二年三月）。
- ・ 網野善彦「楠木正成に関する一、二の問題」『日本歴史』第二六四号（昭和四五年五月）。
- ・ 伊藤清郎「中世醍醐寺の研究―その組織と構造を中心に―」『山形大学紀要（社会科学）』第一五卷第一号（昭和五九年七月）。
- ・ 百瀬今朝雄「元徳元年のへ中宮御懐妊」『金沢文庫研究』第二七四号（昭和六〇年三月）。
- ・ 片山伸「室町幕府の祈祷と醍醐寺三宝院」『仏教史学研究』第三一卷第二号（昭和六三年一月）。
- ・ 森茂暁「三宝院賢俊について」『古代中世史論集』（吉川弘文館 平成二年八月）。
- ・ 三浦勝男「鎌倉の地名考（一八）―宅間谷―」『鎌倉』第六四号（平成二年一〇月）。
- ・ 澤博勝「両統迭立期の王権と仏教―青蓮院と醍醐寺を中心に―」『歴史学研究』第六四八号（平成五年八月）。
- ・ 伊藤清郎「中世醍醐寺と公家・武家―祈祷と政治―」『中世の政治と宗教』（吉川弘文館 平成六年八月）。
- ・ 久保田孝夫「松浦宮物語絵巻と真経寺文書」『大阪成蹊女子短期大学研究紀要』第三五号（平成九年一〇月）。
- ・ 井野上真弓「中世王権と立川流―文観の名称をめぐって―」『文明研究』第一八号（平成一二年三月）。

- ・芳澤勝弘「画賛解釈についての疑問―五山の詩文はどう読まれているか」『禅文化研究所紀要』第二五号（平成一二年一月）。
- ・市川浩史「北条時頼の祈祷」『季刊 日本思想史』第五八号（平成一三年四月）。
- ・井原今朝男「地方寺院の国家儀礼」『中世寺院の姿とくらし―密教・禅僧・湯屋』（歴史民俗博物館振興会 平成一四年一〇月）。
- ・藤井雅子「南北朝期における三宝院門跡の確立」『日本歴史』第六五四号（平成一四年一月）。
- ・橋本雄「画僧靈彩の朝鮮行」『禅文化研究所紀要』第二八号（平成一八年二月）。

〈展覧会図録〉

- ・洪沢二郎編『鎌倉の仏画』鎌倉国宝館図録（六）（鎌倉市教育委員会鎌倉国宝館 昭和三三年一月）。
- ・京都国立博物館編『高山寺展』（朝日新聞社 昭和五六年五月）。
- ・岐阜市歴史博物館編集・発行『岐阜県の名宝』（昭和六一年四月）。
- ・三重県立美術館編集・発行『三重の美術風土を探る 古代・中世の宗教と造型』（昭和六一年一〇月）。
- ・醍醐寺・日本経済新聞社編『醍醐寺展』（平成元年一〇月）。
- ・奈良国立博物館編集・発行『鎌倉仏教』（平成五年四月）。
- ・滋賀県立琵琶湖文化館編集・発行『不動明王』（平成八年一〇月）。
- ・総本山醍醐寺・日本経済新聞社編『醍醐寺展』（平成一〇年五月）。
- ・高野山霊宝館編集・発行『高野山正智院の歴史と美術』（平成一〇年九月）。
- ・大分市歴史資料館編集・発行『おおいたの遺宝』（平成一〇年一〇月）。
- ・山口県立美術館編集・発行『禅寺の絵師たち―明兆・靈彩・赤脚子―』（平成一〇年一〇月）。
- ・岐阜市歴史博物館編集・発行『真言密教の文化財』（平成一一年九月）。
- ・朝日新聞社編集・発行『ランゲン夫妻の眼』（平成一一年一〇月）。
- ・静嘉堂文庫美術館編集・発行『仏教の美術』（平成一一年一〇月）。
- ・東京国立博物館・総本山醍醐寺編（日本経済新聞社 平成一三年四月）。
- ・根津美術館学芸部編集『根津美術館蔵品選 仏教美術編』（根津美術館 平成一三年六月）。

- ・ 石田佳也・山本ゆかり・日本経済新聞社文化事業部編『アメリカから来た日本』（日本経済新聞社 平成一四年四月）。
- ・ 熊本県立美術館編集・発行『仏教美術の新しい波―キリシタン以後の天草の仏像―』（平成一四年一〇月）。
- ・ 東京国立博物館編集『大日蓮展』（産経新聞社 平成一五年一月）。
- ・ 東京藝術大学美術館他編『興福寺国宝展』（朝日新聞社 平成一六年九月）。
- ・ 彦根城博物館編集・発行『彦根の黄檗文化』（平成一六年一〇月）。
- ・ 奈良国立博物館編集・発行『金沢文庫の名宝―鎌倉武家文化の精華―』（平成一七年一二月）。
- ・ 奈良国立博物館編集・発行『宿院仏師―戦国時代の奈良仏師―』（平成一七年五月）。
- ・ 奈良国立博物館編集・発行『神仏習合―かみとほとけが織りなす信仰と美』（平成一九年四月）。
- ・ 正木美術館編集・発行『禅・花・茶』（平成二〇年九月）。

〈文献資料〉

- ・ 『吾妻鏡』〔黒板勝美編『国史大系』第三二巻（国史大系刊行会 昭和七年八月）〕。
- ・ 『黄檗什物帳』（原本）。
- ・ 西村兼文『画家墳墓記』〔坂崎坦編『日本絵画論大系』第四巻（名著普及会 昭和五年一月）〕。
- ・ 『覚源禅師平心處斉和尚年譜略』〔塙保己一編『統群書類従』第九輯下 伝部（統群書類従完成会 大正一四年三月）〕。
- ・ 伝新井白石『画工便覧』〔坂崎坦編『日本絵画論大系』第二巻（名著普及会 昭和五年一月）〕。
- ・ 「狩野高信添状代附外題控（公刊）」『美術研究』第四二二号（昭和一〇年六月）。
- ・ 「狩野安信添状留状（公刊）」『美術研究』第四二二号（昭和一〇年六月）。
- ・ 秋谷梅之助編集・発行『鎌倉鶴岡八幡宮宝物目録』（明治四〇年七月）。
- ・ 竹内理三編『鎌倉遺文』第四巻（東京堂出版 昭和四八年四月）。
- ・ 竹内理三編『鎌倉遺文』第六巻（東京堂出版 昭和四九年四月）。
- ・ 竹内理三編『鎌倉遺文』第七巻（東京堂出版 昭和四九年一〇月）。
- ・ 九条房実『嘉暦二年日記』〔宮内庁書陵部編集・発行『凶書陵叢刊 九条家歴世記録』第一巻（平成元年三月）〕。

- ・ 伏見宮貞成『看聞御記』〈塙保己一編『統群書類従』補遺二（統群書類従完成会 昭和五年一〇月）〉。
- ・ 吉田経房『吉記』〈増補史料大成刊行会編『増補 史料大成』第二九卷 吉記一（臨川書店 昭和四〇年九月）〉。
- ・ 総本山金峯山寺編集・発行『金峯山寺史料集成』（平成一二年一二月）。
- ・ 『公卿補任』〈黒板勝美・国史大系編修会編『国史大系』公卿補任 第二篇（吉川弘文館 昭和三九年八月）〉。
- ・ 『高山寺縁起』〈高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）〉。
- ・ 『高山寺明恵行状』卷中〈高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）〉。
- ・ 朝岡興禎著・太田謹増訂『古画備考』（吉川弘文館 明治三七年六月）。
- ・ 『金剛王院門跡列祖次第』〈塙保己一編・太田藤四郎補『統群書類従』第四輯下 補任部（統群書類従完成会 昭和三三年四月）〉。
- ・ 『三寶院列祖次第』〈塙保己一編・太田藤四郎補『統群書類従』第四輯下 補任部（統群書類従完成会 昭和三三年四月）〉。
- ・ 柴野栗山・住吉広行編『寺社宝物展覧目録』〈『統々群書類従』第一六卷（統群書類従完成会 昭和四五年四月）〉。
- ・ 松平定信『集古十種』〈国書刊行会編集・発行『集古十種』（明治四一年一〇月）〉。
- ・ 『常楽記』〈塙保己一編『群書類従』第二九輯 雑部（統群書類従完成会 昭和七年一〇月）〉。
- ・ 『神護寺最略記』〈藤田経世『公刊美術史料』寺院篇 中卷（中央公論美術出版 昭和五〇年三月）〉。
- ・ 『神護寺略記』〈藤田経世『公刊美術史料』寺院篇 中卷（中央公論美術出版 昭和五〇年三月）〉。
- ・ 河井恒久他編『新編鎌倉志』卷之二〈蘆田伊人『大日本地誌体系』第一九卷 新編鎌倉志・鎌倉攬勝考（雄山閣 昭和四年八月）〉。
- ・ 「住吉家鑑定控（公刊）」『美術研究』第三八、四〇号（昭和一〇年二、四月）。
- ・ 安岡親毅『勢陽五鈴遺響』一志郡卷之五〈倉田正邦校訂『勢陽五鈴遺響』第三卷 三重県郷土資料叢書 第七六集（三重県郷土資料刊行会 昭和五年八月）〉。
- ・ 『僧綱補任残欠』〈財団法人鈴木学術財団編『大日本仏教全書』第六四卷 史伝部三（講談社 昭和四七年二月）〉。
- ・ 柳原紀光『統史愚抄』〈黒板勝美編『国史大系』第一三卷 統史愚抄 前篇（昭和七年六月）〉。
- ・ 檜山義慎『続本朝画史』〈坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷（名著普及会 昭和五年一月）〉。
- ・ 洞院公定編『尊卑文脈』〈黒板勝美・国史大系編修会『国史大系』第六〇卷上 尊卑文脈 第三篇（昭和三六年三月）〉。
- ・ 『太元帥法秘抄』（東京大学史料編纂所蔵写本）。
- ・ 義演編『醍醐寺新要録』〈醍醐寺監修『醍醐寺新要録』（法蔵館 平成三年一〇月）〉。
- ・ 尋尊・政覚・経尋編『大乘院寺社雑事記』〈辻善之助編『大乘院寺社雑事記』第六卷（角川書店 昭和三九年一月）〉。

- ・『大伝法院本願聖人御伝』(塙保己一編・太田藤四郎補『続群書類従』第八輯下 伝部(続群書類従完成会 昭和二年一〇月)◇。
- ・東京帝国大学編集・発行『大日本古文書』家わけ第六 観心寺文書(大正六年一月)。
- ・東京帝国大学編集・発行『大日本古文書』家わけ第七 金剛寺文書(大正九年一〇月)。
- ・東京大学史料編纂所編『大日本古文書』家わけ一九 醍醐寺文書(東京大学出版会 昭和三〇年三月)。
- ・東京大学史料編纂所編『大日本古文書』家わけ第二〇 東福寺文書(東京大学 昭和三四年三月)。
- ・荒木矩『大日本書画名家大観』(芳賀登他編『日本人物情報大系』第六八卷(皓星社 平成一三年一月)◇。
- ・『当麻曼茶羅疏』(浄土宗宗典刊行会編『浄土宗全書』第一三卷(梶宝順 明治四三年一月)◇。
- ・吉田経俊『経俊卿記』(函書寮叢刊『経俊卿記』(宮内庁書陵部 昭和四五年三月)◇。
- ・国幣中社鶴岡八幡宮社務所編集・発行『鶴岡八幡宮宝物目録』(大正六年五月)◇。
- ・『東巖安禅師行実』(塙保己一編『続群書類従』第九輯上 伝部(続群書類従完成会 大正一四年三月)◇。
- ・杲宝編『東寺長者補任』卷第二(国書刊行会編『続々群書類従』第二卷(続群書類従完成会 昭和四四年一二月)◇。
- ・内田亮坪編集・発行『藤澤山什寶目録』(明治一七年四月)◇。
- ・日通『等伯画説』(林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』日本思想史体系 第二三卷(昭和四八年一〇月)◇。
- ・白石虎月編『東福寺誌』(思文閣出版 昭和五年四月)◇。
- ・杲宝編『東宝記』(国書刊行会編『続々群書類従』第一二卷(続群書類従完成会 昭和四五年二月)◇。
- ・齐藤彦麿『図画考』(坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)◇。
- ・「奈須永丹御添状控(公刊)」『美術研究』第四五号(昭和一〇年九月)◇。
- ・『南朝文書』(東京大学史料編纂所蔵写本)。
- ・瀬野精一郎編『南北朝遺文』九州編 全七卷(東京堂出版 昭和五五年三月)◇平成四年九月)◇。
- ・松岡久人編『南北朝遺文』中国四国編 全六卷(東京堂出版 昭和六二年一月)◇平成七年四月)◇。
- ・佐藤和彦他編『南北朝遺文』関東編 第一卷(東京堂出版 平成一九年五月)◇。
- ・東京国立文化財研究所美術部・情報資料部編『日本絵画史年記資料集成』(中央公論美術出版 昭和五九年五月)◇。
- ・古筆了仲『扶桑画人伝』(芳賀登他編『日本人物情報大系』第六一巻(皓星社 平成一三年一月)◇)◇。
- ・浅井不旧『扶桑名公画譜』(坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)◇)◇。
- ・『弁玉集』(坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷(名著普及会 昭和五五年一月)◇)◇。

- ・ 有快『宝鏡鈔』へ高楠順次郎・渡邊海旭都監『大正新脩大藏經』第七七卷 統諸宗部八（大正新脩大藏經刊行会 昭和六年一月）▽。
- ・ 『法琳寺別当補任』へ塙保己一編『統群書類従』第四輯下 補任部（統群書類従完成会 大正一三年二月）▽。
- ・ 谷文晁『本朝画纂』へ坂崎坦編『日本絵画論大系』第三卷（名著普及会 昭和五五年一月）▽。
- ・ 狩野山雪・永納『本朝画史』へ笠井昌昭・佐々木進・竹居明男訳注『訳注 本朝画史』（同朋舎出版 昭和六〇年六月）▽。
- ・ 満濟『満濟准后日記』へ太田藤四郎編『統群書類従』補遺一（統群書類従完成会 昭和三年五月）▽。
- ・ 藤原定家『明月記』へ『明月記』第二（国書刊行会 昭和四五年七月）▽。
- ・ 『明恵上人神現伝記』へ高山寺典籍文書総合調査団編『明恵上人資料』第一（東京大学出版会 昭和四六年三月）▽。
- ・ 尊円編『門葉記』へ小野玄妙編『大正新脩大藏經』凶像部 第一一卷（大藏出版 昭和九年五月）▽。
- ・ 黒川道祐『雍州府志』へ国書刊行会編『統群書類従』第八（統群書類従完成会 昭和四五年四月）▽。
- ・ 淳祐『要尊道場観』へ高楠順次郎都監『大正新脩大藏經』第七八卷 統諸宗部九（昭和七年一月）▽。
- ・ 相見香雨『罹災美術品目録』へ中野三敏・菊竹淳一編『日本書誌学大系』第四五卷（五） 相見香雨集五（青裳堂 平成一〇年一月）▽。
- ・ 『龍泉寺文書』へ松阪市史編さん委員会編『松阪市史』第三卷 史料篇 古代・中世（蒼人社 昭和五五年六月）▽。
- ・ 寺島良安『和漢三才図会』へ和漢三才図会刊行委員会編『和漢三才図会』下（東京美術 昭和四五年三月）▽。