

明恵の周辺：恵日房成忍と俊賀の場合

平田，寛

<https://doi.org/10.15017/2328676>

出版情報：哲學年報. 34, pp.113-130, 1975-03-31. 九州大学文学部
バージョン：
権利関係：

明恵の周辺——恵日房成忍と俊賀の場合

平 田 寛

高山寺に蔵する紙本著色明恵上人像（国宝）ほどに、澄んだ画境とこだわりのない画趣とをたたえる絵画はない。雄偉さへの執著によって仏格に接近した平安朝の肖像画と、写実への関心によって冷徹に凍えようとする中世頂相画との間に、この高僧の小幅は、空の青をうつし松籟の音に動き野の緑を匂わせて類のない個性で明るくかやいていくように思われる。また、東大寺に蔵する紙本著色華嚴五十五所絵巻（国宝）ほどに、少年の教養譚を物語って清らかな画巻はない。骨格のつよい平安の絵巻と、説話性がつよく時に野卑の趣をもつ中世の絵巻との間にあって、その画巻は、芝草の萌え出る春のあの清々とした明るさをもって、純粹な憧憬の詩をうたっているようである。

この二つの絵画作品は、いわゆる藤末鎌初と称される十二世紀後半から十三世紀初頭にかかる時期を代表する作品であって、ともにその時期の作画活動の一面を代表していて教学復興にともなう新たな作画活動のすぐれた所産の一つに数えられる。もとよりこの二作が包摂する美術史上の問題も大きく、その画風と藤原時代もしくは鎌倉時代の絵画との間にある異同、或は宋もしくは高麗絵画の受容の有無と程度について等々、考えねばならぬことはすくなくないが、この二つの名作が、いづれも明恵上人高弁（一一七三—一二三二）とふかく関係し、しかも共通して独自の明澄な画境によって卓越した存在であることを思うと、どのようにして誰が、このような作品を作りえたのかという、素朴な問題があらためてつよく想起されるのである。

明恵上人像については、すでに先学によって恵日房成忍という作家の制作であることが推定されている¹。一方の華

厳五十五所絵巻については作家も伝来も不明である。しかし、この華嚴五十五所絵巻と称される善財童子歴參の物語が、後述するように明恵上人によってつよく鼓吹され、たとえば東大寺の額装本華嚴五十五所絵にみるような上代の伝統を継承するものとまったく別趣の新らしい意匠をもって描かれ、俊賀なる絵師が関与していることは、すでによく知られている。直接的にと間接的にとのちがいはあるが、恵日房成忍と俊賀がともに明恵の周辺にあって、二つの名作の制作に関与しているわけである。しかし、この場合に関与とは何を意味するのであろう。

恵日房成忍の場合は、あきらかに絵画の制作者の意味である。俊賀の場合は、きわめて曖昧である。画想を画像にうつすものとして、明恵上人の身近かにあった絵師であり、華嚴五十五所絵をはじめ彩色したものというだけで、東大寺の画巻との関係は不明である。東大寺の画巻の伝承についても、それが高山寺から伝来したという明証はいまの所はない。したがって俊賀の関与というのは、明恵上人が華嚴五十五所絵の鼓吹者であったこと、東大寺の画巻に明恵上人像と共通する画趣があることを前提にしたとき、関係の一端に絵師俊賀の名が想起されるという関与の仕方
にすぎない。

しかし、その関与の仕方は、たとえていうと、明恵上人という垂直軸を仮定して、その垂直軸を心とする水平面の表面に明恵上人像や東大寺の画巻があり、その水平面の裏面に恵日房成忍や絵師俊賀があるという関係に見立てることができよう。作品と作家という、その水平面の表裏が一致する場合は、中世以前においては稀である。それ故、われわれは中世以前の絵師について、その内実には、近代作家に対するのとはちがう別の工夫を必要とすることになると思う。中世作家の内実には、垂直軸を活用しなければならぬのである。すなわち、共通する特色——単に画題だけではなくて画風や画趣をふくめた——をもつ一群の作品が、或る発願者もしくは願主などの指導者の周辺にあるとき、その同じ指導者の周辺に一群の絵師——必ずしも同一工房の絵師とはかぎらない——の活動が想定されるであろう。さらに、絵師の内実はその作品および絵師の伝記以外に、発願者の行実をおして理解す

ることが可能にならう。中世の絵師は、世襲的工房の一員として、近代の自由な芸術家の知らぬ制約のもとで制作したことは否定できないが、いたずらにその制約下で固定化した制作のみをなしたというわけではあるまい。はじめにあげた作品のような名作が、絵師たちの輝く内実の何よりの証ではないか。絵師はその天稟によってその制約にもかかわらず名作をつくることもあるだろうし、よき発願者のもとでよき意図をえて名作を残す場合もすくなくあったと考えられる。たとえば慶派の隆盛は俊乗房重源と不可分に結びついているだろうし、規模は劣るが西大寺叡尊とその仏師、絵師との関係にも同様の事情がみられるだろう。

絵師の実態は、その画系、作品の技法によってあきらかにされるのが通常である。しかしそれと同時に、絵師をしてその作品を実際に制作せしめた発願者の意識との相関によってあきらかにされる面もあるのである。ことにその天稟が充分に發揮される場合には、多くの場合、絵師の内実を熟する、指導者のすぐれた指導的理念がうまく作用しているように思われる。明恵の周辺のすぐれた絵画作品の存在は、明恵の周辺にすぐれた絵師たちの存在を物語るが、すぐれたという意味は、明恵によってすぐれた画技を發揮する幸運をえたという意味にとるべきであらう。恵日房成忍と絵師俊賀とは、まさにそうした絵師である。

本稿の目的は、以上に述べた諸点に留意して、明恵上人というすぐれた機縁に恵れた二人の画家を、明恵との関連を主として、その行実を明らかにすることにある。明らかにされた行実のなかに、中世の絵師の制作における内実の働きの瞥見することができるだろう。

1

恵日房成忍は、明恵上人像の画者として広く近世の画史画伝にも知られた存在で、たとえば『古画備考』卷三二には「展覧目錄」によるとして、

高山寺什、恵日坊画、明恵上人画像 墨絵 一幅、同上人持経画像 幅、同上人坐禅画像 幅、同上人画像 幅、西界曼荼羅
幅、仏眼尊 一幅上人、將軍地藏 幅、赤童子 幅、八祖像 幅
詠歌賛有
と記し、成忍筆の明恵上人像四点の伝存を報じている。ここにいう「展覧目録」は、おそらく柴野粟山、住吉内記
による寛政四年（一七九二）十二月一日の展覧目録をさすと思われるが、この折の展覧は『統群書類従』所収『寺社
宝物展覧目録』二、山城下、梅尾高山寺の条の末尾に

右目錄者、寺僧書出候帳面之趣ニ御座候、見分及暮候、而不残一覽相調不申、点之分計一覽仕候

と記すように、充分な展覧でなかつたのであるが、伝存した四幅の画像のいづれをも、恵日房成忍筆とする点は注
目してよい。こうした成忍筆明恵上人像という伝承は、単に高山寺のみの伝承ではなかつたようで、伊予天徳寺の
「明恵上人肖像副記」には、

予州松山天徳寺所蔵、明恵上人経行山中像、介花園智勝禅院、質之吾山、吾山所蔵、与此全同、而其徒慧日坊所
親写也、蓋出於一手者、其意不可疑矣、庶永珍襲、其地与吾山相為不朽、

といふ明和元年（一七六五）の梅尾山三尊院宥深の識語を記している。文中にみえる経行山中像というのは、高山
寺の寺伝に北条泰時筆と伝える紙本の小さな紙形と同図をさすものと思われるが、ここでも恵日房成忍の名は高いこ
とがわかる。

いま高山寺に伝存する明恵上人像は、森暢によれば、七点を数える。その筆頭にあげられるのが、本稿冒頭にふれ
た紙本著色明恵上人像（国宝）である。世に樹上坐禅図と称している作品である。ところがこの樹上坐禅図には、別
本の絹本著色本が高山寺に伝存していて、鎌倉時代初期の制作と目される画幅は原容を認め難いほど損傷しているも
の、画幅上部に貼付された画讀が明恵上人筆とみなされていて、

楞伽山繩床、成坐禅之愚形、安禅所壁、擬凡僧坐禅元影

禅念沙門高弁

楞伽山同宿沙門恵日房成忍筆

とある。いまの紙本著色国宝本に貼付された賛は同文であるが、筆蹟はのちの擬筆とされている。ともあれ、明恵上人の画家恵日房成忍という伝承には、たしかな根拠があるわけである。さらに『高山寺縁起』西面持仏堂の条に

持仏堂南二間、所立一脚繩床為禅処、

繩床左障子押於上人繩床樹坐禅真影、

自上人在世在之、擬凡僧坐禅之影云々、恵日房成忍筆、銘即上人自筆也

又傍安慈心房真、民部卿長房卿、真影成忍筆、

とあるのと、伝承は事実の上で符合している。画容の損傷した絹本の画像をもって、この持仏堂（禅所）の影像とする議論がおこなわれるのには道理がある。恵日房成忍とは、そうした明恵在世時のたしかな由緒によった、明恵上人像の画家だったわけである。

『高山寺縁起』南面学問所の条にみえるつぎの有名な事蹟も、そうした成忍においてこそ可能な、意義ある画業だったといえよう。

平日常坐後障子

奉懸安上人真影一鋪、同（成忍）筆

右影像者、上人多年同法恵日坊成忍、親取眼耳等寸分、留筆尽心所図絵也、雖眼精不瞬、尊儀更無違矣、前在一脚机、存日之持経箱納、香炉、打鳴等安其上、脇足、硯箱、团扇、宝螺貝、火炉、水瓶、存日所入水、干今在之、如斯在世什物未

改昔儀、晨昏供給又以無違、明相後之粥、午上之時食、湯漿之寒温、燈燭之早晚、一々皆如奉仕生身、平生両三侍者于今勤此役矣

恵日房成忍にたいして明恵一門が、高い評価とふかい信頼をよせていた事情がわかる。しかも、成忍は師明恵の眼耳等の寸分を取ることを許され、多年同法と称され、明恵の自讃にも楞伽同宿沙門と記されたことから推すと、一介の絵師として以上に明恵上人に親炙したことが想像される。

たしかに、建暦元年（一一二二）八月、高山寺蔵の八十卷『華嚴経』卷五一、五二の一帖の奥書に、明恵坊の御勸進によって書写に結縁したことを述べ、末尾には

又当来世、必見五十五聖会花嚴海衆、入普賢願海度無辺群類、干時建暦元年八月廿六日

花嚴宗末学沙門成忍

と記し、華嚴学徒としての自らの位置を確認している。さらに翌年五月、『十地論義記』卷三の奥書にも

建暦二年五月十三日於梅尾御房書写了

執筆僧成忍

とみえ、また貞応元年（一一二二）八月、高山寺の賀茂別所において、四十卷『華嚴経』のうち卷四、一四二二四、三四の書写をおこなったことが奥書で知られている。このときの写経は卷三七の證定の奥書によれば、明恵の指導下に、僧十人の一人として一七日の加行後におこなった如法書写であったという。寛喜二年（一一三〇）八月には、高山寺の『梅尾説戒日記』によれば、明恵上人の説戒の席に侍している。こうした行実は、まさに成忍の学侶としての生活を明瞭に物語るものといえる。寛喜四年（一一三二）正月、明恵上人の入寂を記す『最後臨終行儀事』正月十八日の条は、このように記している。

日中成忍恵日房乍就眠夢云、瑞嚴微妙天童一人威儀安祥而步入和尚（明恵）単庵

その師明恵が『夢之記』に知られるような、夢のすぐれた見者であったことを思うと、臨終における恵日房成忍の夢は、まさに入室の業といつてよく、学侶としての成忍が明恵に寄せた思慕の深さもわかる。紙本著色明恵上人像

（国宝）の画者とは、そのような僧であったのである。ことに前述した明恵の自讃に楞伽山同宿沙門と記している点は注目してよく、楞伽山こそはただひたすらに世を厭い、建保四年（一一二六）高山寺に明恵がいとんだ草庵のあつる峯であつて、所詮は物に狂はむ人を友とすべからずと考へていた風狂の求道者明恵の、聖草庵というべき地であつたのだから、そこに同宿する沙門成忍の風狂求道の程が察せられるのである。明恵上人像にみられる、比類のない澄明をもつた自然觀照の深さと、濁りのない静謐を表現した肖像写生の高貴の由来も、楞伽山同心の成忍なればこそという理解もできる。

このようにみていると、恵日房成忍は絵師というよりはむしろ、画僧と称されるべきであろう。但し、それは室町時代以後に多い、余技に画才をふるう僧という意味でなく、意染像を創る阿闍梨たちという意味でもない。僧としての求道と、画者の觀照とが一つになった恵れた存在者と、成忍の場合は考えられるべきであろう。明恵という、風狂の見者の求道への接近のなかでこそ、この画僧の画技は高まったにちがいない。そのように思われる。

成忍の画域は、明恵上人の肖像画にとどまっているわけではない。かれはまた、高山寺の紙本著色華嚴宗祖師絵伝（国宝）、いわゆる義湘元曉絵のうち、元曉絵の作家であると、源豊宗博士以来考へられている。明恵上人像よりは柔軟な画態のなかで、あかるく暢びやかな自然が表現され、ことに元曉の面差しには明恵上人を偲ばせる点もあるのである。また『高山寺縁起』によれば、平岡善妙寺に、元仁元年（一一二四）四月に開眼供養された唐本十六羅漢像ならびに阿難尊者を図絵し、同年以前に、前述した南面学問所において、繩床樹坐禅像とともに僧覺真像、藤原長房像を描き、毗盧舍那五聖曼荼羅、阿字宮殿法門図（梵漢字は明恵上人筆）、毗沙門天靈夢像を図絵し、さらに同所に明恵上人歿後（一一三三）に信慶が施入した善財童子像厨子の四扉に、梵天、帝尺天、毗沙門天、韋陀天等の像をえがいている。さらに嘉祿年中（一一二五—二七）天下大疫のとき礼堂に開眼安置された自在天像を図絵してもいる。

まことに、その画業は多彩である。肖像画のみならず、画卷、厨子絵、羅漢、曼荼羅をふくみ、仏教絵画のほとん

どの領域におよんでいるわけで、余技者としての画僧、或いは画像研究家としての画僧とはあきらかにことなる、職業的絵師の領域に相当する。こうしたことから成忍が絵師の出身ではないかという疑問も提起されるのである。絵師が出家した例としては、成忍にちかい事例として、建治三年（一二七七）、奈良西大寺の仁王会本尊像百幅の図絵に当った出家せる絵師の場合があるので、成忍の出自についての前述の疑問も故なきことではない。

はたして、近世にいたって『本朝画史』巻二は、いかなる所伝によるのか

学宅間法眼、或曰、宅間之子也、故画本在於梅尾高山寺宝藏、筆格能似宅間、専工仏像、兼能雜画

と伝えている。筆格能似宅間の句はいささか検討を要する点であるが、成忍の淡白清澄な画趣、ことに賦彩のうすさはやまと絵的画法のなかで異色である。しかし勝賀、澄賀、栄賀の作品によってうかがわれる鎌倉時代の宅間派の鋭利な描線や、露骨な宋風受容の画癖は、成忍の絵画にはみとめがたく、成忍をして單純に宅間派とみなすことは、いまは困難である。他に伝える、成忍を運慶の子とするのは浮説にちかいし、勝賀二男というのも根拠を欠く。

にもかかわらず、成忍宅間の説は簡単に斥けられないものをもっている。それは明恵の周辺にあって、明恵の画事の遂行者として宅間派は関与しているからである。つきには、その事情をみることにする。

2

明恵上人が発願した画事は多岐にわたり、また唐本の積極的な受容にみるように画風におよぼした影響もすくなくはないが、そのなかでとくに顕著な画事は、『華嚴經』入法界品に説く善財童子歴参の図絵である。¹³⁾ 本稿の最初にあげた東大寺本の紙本着色華嚴五十五所絵巻は、その象徴的な作品である。明恵の行実をふりかえってみると、善財童子が歴参した華嚴五十五聖に寄せた明恵の愛慕の深さははっきりとうかがえる。

明恵の事蹟のなかで、釈尊思慕のための天竺渡航の可否を決するために、元久元年（一二〇四）にかれば、くじに

よって三所の聖意を仰いだことはよく知られたことがらであるが、その三所というのは、釈迦、春日明神とならんで善財五十五善知識である。明恵にとって、天竺遊行という大事は、善財善知識の御前においてこそ決せられるべきことであつたのだろう。

建仁三年（一一〇三）九月、すでに紀州糸野成道寺において、明恵は「善財善知識念誦次第」一帖を録し、他見を望まずと記して尊重の意を示しているが、やがて貞応元年（一一二二）夏には、賀茂仏光院において、善知識供を始行するにいたる。施無畏寺本の『明恵上人行状』はつぎのようにいう。

彼処（賀茂仏光院）ニシテ善知識供此ヲ始行、生々世々善知識値遇ノ勝業ノタメ、且ハ衆生ヲシテ知識ノ縁ヲ結サシメムカタメ、上人自ラ祭文ヲ草シテ式ヲ定メ行フ、終ニ高山寺恒例ノ勤ト成ル

高山寺の『上人所作目録』によれば、毎日講式、善妙講式、大明神講式とともに、この夏、善知識供式一卷が草されていくことがわかる。このことは寛喜二年（一一三〇）二月、善財五十五善知識の次位の建立、得法の軌則によって、年来習学修練の法門として、十門の科文を出して、一そう強化されるにいたつている。その折のこともふくめ、明恵の「夢」に五十五善知識があらわれたこともまた一度ではない。

こうした事情から当然推察できるように、明恵の発願にかかわる五十五善知識像のいくつかの造頭の事例が知られている。この事例については、石田尚豊がすでに論述したところであるが、その五つの事例において、建仁元年（一一〇一）の最初の凶絵と、明恵歿後の寛喜四年（一一三二）の百日修善のための凶絵という最後の事例には、絵師俊賀があたっている。あえて言えば、明恵における五十五善知識像の凶絵は、絵師俊賀にはじまり俊賀におわる感もある。ことに建仁元年（一一〇一）の凶絵において俊賀がはたした役割をみると、その感はふかい。山本家本の『明恵上人行状』は、つぎのように伝えている。

然間（湯浅宗光）夫妻共起大願^ヲ、書写華嚴一宗章疏^ヲ、又彼妻室投資具調度^ヲ、凶絵善知識曼荼羅^ヲ、先年建久比

於或所^ニ、上人手自雖^ラ寫^シ取^リ善知識紙形^ヲ、不及^ニ凶画^ニ、送^テ數年^ヲ、爰喜海靈典^ヲ爲^シ使^ト、持^シ紙形并^テ斬^リ物等^ヲ上^レ落^シ、其間八幡大菩薩有御守護^ニ之由夢想度^ク也、入京之後詔^テ仏師俊賀法橋^ニ令^テ凶絵之処^ニ、其宅前庭化鳥忽飛來^ル、其大如鳥[、]其色似山鷄^ニ、俊賀執筆^テ、寫留^シ之^ヲ、數剋之後出門^ニ而去^リ、覓^テ之^ヲ不見^ニ、後日上人自記此事^ヲ書^シ鳥像^ヲ傍^ニ、其銘云、建仁元年十一月初、奉^テ凶寫善財善知識唐本^ヲ之日、仏師俊賀之家縁^ニ此鳥飛來^ル、更不驚人^ニ、絵師^人^{五六}同法二人^{喜海}靈典^{同見}之^ヲ、絵師染筆^テ凶此鳥形^ヲ之間在^之、綵色等皆終其功^ヲ後步行小門^方、家人逐出見^テ之^ヲ不知所在^ニ、色相形勢等瞻本質^ヲ凶之^ヲ、華嚴伝中瑞鳥多頭異相^ニ、蓋斯其類歟云々、其後雖相尋^ト諸人^ニ、世間都不知此鳥^ヲ、於我國善知識万多羅^{四幅}成流布^一此像始也、仍有此瑞歟、

同二月比於糸野成道寺^ニ、爲施主除病延壽^ヲ祈禱^シ、以如心傷^ヲ爲所堅^ト、行三問^ヲ堅義^ヲ、奉供養^シ此曼茶羅^ヲ、彼短冊上人自^ラ被^テ草^之、件曼茶羅被施入東大寺尊勝院^ノ学徒中^ニ了、

一件の次第はきわめてあきらかである。明恵永年の願望であつた唐本による善知識紙形の凶絵に、明恵とその一門がいかに大きな喜びと祈念をこめたかが想像できるが、俊賀はその絵師なのである。洛中にあつて、或る画房を主宰したことが察せられるのも貴重である。このち、絵師俊賀がはたして高山寺のいくつかの画事に参与することになる。

『高山寺縁起』によれば、嘉祿元年（一一二五）七月に、高山寺羅漢堂に、一舗に二軀を描く合せて八舗の絵像十六羅漢を、俊賀法橋が唐本を写し施入し、安置されている。また寛喜四年（一一三二）八月に上棟した高山寺三重塔においては、俊賀法橋筆により、後壁正面に五秘密曼茶羅、同じく後面に華嚴善財善知識、四柱に華嚴海会聖衆曼茶羅、また東・西・北の三方の扉に六天像が凶絵されてもいる。この三重塔の凶絵は、寛喜四年（一一三二）百日修善のこととして、さきに述べたところである。

このような画業にくわえて、明恵における俊賀の役割を一層あきらかなものとするのは、春日住吉明神の凶絵のこ

とである。「明恵上人神現伝記」によれば、

建仁三年（一一〇三）四月九日、仏師薩摩法橋俊賀ヲ相ヒカタラヒテ紀州ニ下向シテ、保田庄星尾ト云フ処ニシテ、御託宣ノ儀軌ニヨテ両大明神ノ御形像此ヲ図シ奉リ畢ヌ。

同十九日、崎山兵衛尉良貞カ家ニシテ開眼供養云々、上人自ラ開眼供養云々

とみえている。春日明神は明恵の夢にしばしばあらわれているが、とくに建仁三年のこの図繪のときにさきたつ正月、翁の姿で影向し、明恵の知慧第一を賞し、天竺の遊行をとどめ、人間の導師として王城のちかくに留まることをすすめるということがあった。明恵は天竺遊行を断念し、その御影を図繪せしめたのである。景山春樹によれば、この影向図については、室町時代末期の模本がいまも高山寺に伝存するという。この春日、住吉両明神像が高山寺および南都で秘藏されたことは、『康富記』文安元年（一四四四）十月二日の条、『興福寺蓋觴記』山城国梅尾寺御神影并開帳之事に詳しいが、『永貞卿記』寛文七年（一六六七）五月十五日の条には、

晴、早朝参詣梅尾、春日大明神、住吉大明神、御影自先月開帳拜之、タクマト云絵師筆跡也、春日ハ下ニ白袴被著、上ニハ伽紗被懸、ケサノ下ノ御衣ハ不見、御頭ニハ帽子ノヤウナル物也、住吉ハ御頭ニハ是モ御帽子、白袍、當時臣下着用之冬之直衣也、紋モ同、下ニ白袴ヲ被著、其左ノ傍ニ開山明恵上人図像アリ

とみえ、影向の図様は明らかである。タクマト云絵師の条についてはのちにふれるが、まさに俊賀筆の事実がたたく継承されていたことがわかる。そのような俊賀筆の両明神影向図の継承と尊崇は、明恵在世時の精神を受けて、明恵の高弟喜海のときにはすでに、御影図については格別の管理がおこなわれていたのである。『施無畏文書』に、つぎの記録がおさめられている。

裏書云

春日御影像四牀之内

二駄経藏安置之内、一駄ハ紀州ニシテ図絵本像、一駄経袋長、二駄鎮守奉籠之内、一体月輪禅定殿下（兼
夷）之図絵像、一駄長五寸切取像

住吉御影像

一駄経藏安置、紀州図絵本像、一駄長五寸切取像也、広一尺六寸軸加定
根本像也、長五尺軸加定

二形像共同之紙形同安置経藏了、

此外余処更無ナリ、或人皮紙形俊賀法橋許アリト云々、極タル僻事ナリ、皮紙形皆取テ奉安置此中也、為後
代記之、喜海

寛元元年（一二四三）癸卯三月廿一日、依法性寺禅定殿下（道家）之仰、為奉納東福寺鎮守春日大明神之真像図

絵之、仍三月廿一日奉納第四宮了、恵日房
筆之喜海持参其記在別、

此外ニハ、他処ニハ一切ニ不令御ナリ、同年五月三日喜海記之

きびしい伝承の状態が想像される。附随して注目される点は、俊賀法橋が皮紙形をかって所持したこと、さらに恵日
房が俊賀の図絵の影向図の模本をつくっている点である。前者は、中世の紙形の技法について、きわめて貴重な事例
として注目されるし、後者については、俊賀と恵日房成忍の二者が相交る唯一つの事蹟として注目されるのである。
そのことについては、また後にふれることにする。

さて、以上のようにみてくると、俊賀の春日、住吉明神の図絵は、善財童子歴参の図絵に比肩できるような意義を
になった画事であったことが推察できる。明恵の図絵造蹟において俊賀がはたしたことの力は、まことに大きい。明
恵の『夢之記』（三）に

一、又錢二百儲之、一百与薩摩公仏師、一百我持之乎、所持塗滅金銀珠等十九許貫具之

とみえるが、ここにいう仏師薩摩公を絵師俊賀と想定することは、不可能ではない。絵仏師を仏師と称す例はしば

しばあるし、法橋俊賀が薩摩公であることは上述のとおりである。前述した『明恵上人神現伝記』が仏師薩摩法橋俊賀、と称していることを想起すれば、この夢の仏師薩摩公が絵師俊賀である、と考えてよさそうである。明恵の憧憬することのふかかった善財善知識を、多年明恵が所持した唐本紙形によって図絵し、流布のはじめとすることをえた絵師俊賀、また明恵が深く帰依した春日明神影向図を、紀州におもむいて図絵し、明恵の法流と南都において格別の尊崇をうけることになった絵師俊賀ならばこそ、明恵の夢にあらわれることもできたであろうし、そのことから俊賀の筆力に寄せた明恵の愛着ものばれるというものであろう。

俊賀の画業については、田中一松によれば建保三年（一二二五）五月二四日にはじまる伏見宮御逆修に、同月二五日、二九日、六月一日、四日に、それぞれ阿弥陀像各一鋪を図絵した、ふし志ゆんか多そう、仏師しゆんか、しゆんかが俊賀であるとされ、神護寺に現存する絹本着色真言八祖像（重要文化財）は、その作品であるとされている。真言八祖像の画風は、肥瘦のないやわらかな描線をもちいた、むしろ伝統的画容によっていて、東寺の伝宅間勝賀筆の絹本着色十二天屏風（国宝）の、うす塗りで当いの強い肥瘦をもつ弾力にとむ描線による、いわゆる宅間派風の画風とはかなりことなっている。しかし、宅間派には勝賀をはじめ長賀、栄賀など、賀を称す絵師が多いし、とくに前述の神護寺の真言八祖像の伝来に関して引用される神護寺の記録には、俊賀の子であると明記したものもある。すなわち『神護寺最略記』灌頂院の条に

八祖御影者 以観音院本仰俊賀法橋勝賀之子 令写之旨

とみえる。法橋俊賀は、画風の異同についてはやや検討すべき問題もあろうが、宋様の影響を受けて鎌倉時代初期に新風をおこして著名な宅間派の一員とみてよい。

近世の画史で有名な『本朝画史』では澄賀、『古画備考』では勝賀というちがいはあるが、高山寺の春日明神影向の御影をぬすみ見て、神罰を受け落馬し道上に卒した宅間の絵師を葬ったという、洛北鳴滝の宅間塚の伝説は、事実

としての当否は措くとしても、宅間俊賀が明惠発願の絵画制作においてはたした役割からみると、それは無根の虚譚としてすぐに斥けられない面もある。俊賀の存在は、宅間塚の伝説の影の母胎である。

俊賀が明惠の信頼をえた契機には、神護寺の文覚あるいは上覚の存在なり介在なりが考えられる。ことに上覚は明惠の叔父で、文治四年(一一一八)一六才の明惠は上覚について出家しているのである。俊賀がその上覚によって、平岡の智月房の旧跡をうけたことは、貞応三年(一一二四)頃の『神護寺文書』のうち「六月廿八日尋勝御房あて書状」⁽²⁸⁾にみられるとおりで、

平岡屋敷之内、於智月房旧跡者、可究賜法橋俊賀之由、自浄(上)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、以此趣可令相触給候、

とみえる。その頃の神護寺における宅間為辰や勝賀および俊賀の仏画制作を、別の生活の次元で裏書している。このような俊賀が明惠の造像に協力することは当然であつたろう。しかし、接近の契機は何であれ、一般に絵師と僧の合力は、いつの場合にも大きい力をもっている。たとえば建仁三年の西大寺における仁王会本尊像の作画は一人の絵師の信仰への帰依によることはよく知られているし、絵師堯尊は巨勢派伝来の高雄曼荼羅紙形の図絵を、観尊の助力に仰ぐことになる。こうしたことは、願主たる僧侶と仏像・仏画の施工者たる仏師・絵師との同心結縁を物語っている。明惠の夢にたつた薩摩公、おそらくは俊賀は、明惠の同心結縁者としてある俊賀であつたにちがいない。

さて以上のように、われわれは明惠の周辺にあつて大きな画業をのこしている二人の中世画家について、とくに明惠の行実との関係でみてきたが、そこに明きらかなちがいもあつた。恵日房成忍は、その画域がほぼ職業的絵仏師のそれに相当した範囲におよぶとはいへ、明惠の多年の同法と称される求法の学侶であつたのにたいし、法橋俊賀は、数名の絵師とともに洛中に画房をかまえる、宅間派のかくれぬ絵師である。成忍が明惠像の画家として、明惠への

志向によって画業をふかめたと察せられるのにたいし、俊賀は、善財善知識図や春日明神御影図の画家として、明恵の志向したものの表現者の位置にある。前者の画想が明恵にむかうのにたいし、後者の画想は明恵からくる。しかしながら、生活と画想のそのあきらかな相違にもかかわらず、両者は二卵性双生児のように似ている。ともに明恵のなかに、画想の源泉をもつという点に。

明恵が、その若年のころに遊んだ紀州湯浅の苅磨の島へ恋文を書いたことはよく知られているが、その中に、所詮へ狂ハシク思ハヌ人へ友達ニサセソカシと述べていることも人口に膾炙するところである。ならば明恵自らが楞伽同心と称した成忍、明恵の夢想のなかにたつ俊賀は、ともに狂はしく思う人ではないのか。成忍は明恵の生活をとおして、俊賀は明恵のもつ憧憬をとおして、狂はしく思う人になったのではないか。生活といい憧憬というが、生活を志向として理解するかぎりでは、畢竟は同じで憧憬のなかに生活はあろう。美術は、ひとつがもつ志向の一形式である。しかし何にむかって如何様に、狂はしく思うのかは、本稿のはじめにのべた、その画境の中でひとつが出会っているものであるし、或いは明恵の行実そのものの中にもみるものでもある。

絵師の研究は作品のなかにある、ということは誤りではない。しかしその作品の中にあるものは、絵師の画系や経歴の考証や、またその画法の分析において完結するわけではない。制作によせた。絵師の願望や志向という内実について、困難とはいえ、考慮をはらわぬわけにいくまい。しかし、日記や回想の趣味をもたぬ多くの絵師の場合には、その内実の探求はどこに求めたらよいのだろうか。その一つの手掛りは、絵師を制作にむかわせた絵の発願者になideあろうか。発願者と絵師は、依頼と受託の関係にあっても、制作された作品のなかにおいては、同一の志向にみちびかれた協力の関係にあるとみられるだろう。したがって、作品をみるとき、そこには発願者の志向をもまた、われわれはみているわけである。絵師の内実にいたるために、発願者の行実は手掛りとなることができよう。

本稿は、そうした設問にみちびかれた小さな試論であるが、明恵と成忍、俊賀の場合は、作品のきよらかな明るさ

と明恵の行実との無類の対応が前提にあるため、志向の同一をみることはかならずしも困難ではなかったが、多かれ少かれ、この対応は、対応がいまは知られていない作品の場合にも働いているはずである。たとえ、史料の言葉による答はかえってこないとしても、すぐれているが故に今日まで伝存しているふるきよき絵を制作した、無名の絵師たちについても、われわれは、その対応するこだまをみているはずである。

恵日房成忍略年譜

建曆二年(一二二一) 八月、高山寺藏八十卷『華嚴經』卷五一、五二を書写。(奥書)

建曆三年(一二二二) 五月、高山寺藏『十地論義記』卷二を書写。(奥書)

建保四年(一二二六) この年以後、高山寺藏明恵上人樹上坐禅像(絹本および紙本)。(画讃)

貞応元年(一二三二) 八月、賀茂別所において、高山寺藏四十卷『華嚴經』卷四、一四、二四、三四を書写。(奥書)

元仁元年(一二三四) 四月、平岡善妙寺において、唐本十六羅漢像および阿難尊者像を図絵。(高山寺縁起)

同年 この年以前、高山寺西面持仏堂の、明恵上人繩床坐禅(樹上坐禅)像、僧覚真像、藤原長房像および毘盧舍那五聖曼荼羅、阿字宮殿法門図、毘沙門天靈夢像を図絵。(高山寺縁起)

嘉祿三年(一二二七) 嘉祿年中、高山寺礼堂の自在天を図絵。(高山寺縁起)

寛喜二年(一二三〇) 八月、明恵説戒の席に待す。(梅尾説戒日記)

寛喜四年(一二三二) 正月、夢に明恵をみる。(最後臨終行儀事)

同年 明恵歿後、南面学問所善財童子像厨子の四扉に、梵天、帝尺天、毘沙門天、韋陀天等の像を図絵。同所の明恵真影、この頃か。(高山寺縁起)

寛元元年(一二四三) 三月、東福寺の春日明神真像を図絵。(施無畏寺文書)

俊賀略年譜

建仁元年(一二〇一) 十一月、明恵所伝の唐本紙形により、善財善知識茶曼羅を図絵。(明恵上人行状(上山本))

建仁三年(一二〇三) 四月、保田庄において、春日・住吉両神像を図絵。(明恵上人神現伝記)

建保三年(一二一五) 五・六月、伏見宮御逆修に、阿弥陀像を図絵。(伏見宮御記録)

貞応三年(一二三四) この頃、俊賀、高尾の上覚により平岡の屋敷を与えらる。(神護寺文書)

嘉祿元年（一二二五）七月、高山寺羅漢堂に、唐本による十六羅漢像を写し施入。（『高山寺縁起』）
寛喜三年（一二三一）三月、神護寺藏真言八祖像。（箱書）
寛喜四年（一二三二）高山寺三重塔に、五秘密曼茶羅、華嚴善財善知識図、華嚴海会聖衆曼茶羅および六天像を図繪。（『高山寺縁起』）
寛元元年（一二四三）この年以前、春日明神御影の皮紙形伝承の誤伝あり。（『施無畏寺文書』）

註

- (1) 源豊宗「明恵上人の画像と其の筆者に就いて」、『歴史と地理』二七卷一号、昭和六年一月
森嶋「明恵上人の画像について」、『鎌倉時代の肖像画』所収、昭和四六年一〇月、みずす書房
- (2) 梅津次郎「東大寺本善財童子繪卷私考」、『大和文華』二九号、昭和三四年四月
石田尚豊「明恵上人をめぐる華嚴变相図」「国華』八七九号、昭和四〇年
- (3) 小林剛「巧匠安阿弥陀仏快慶」、昭和三七年五月、奈良国立文化財研究所
小林剛「俊乘房重源の研究」、昭和四六年六月、有隣堂
- (4) 小林剛「西大寺寂尊伝記集成」、昭和三一年三月、奈良国立文化財研究所
平田寛「西大寺寂尊の造像活動における仏画について」「仏教芸術』六二号、昭和四一年一〇月
- (5) 高山寺の近世における展覧記として、他に注目されるのは、文化九年（一八二二）九月、伴信友の記録がある。『大日本史料』第五編、七の二二二
- (6) 『大日本史料』第五編七の六九三
- (7) 森嶋 前掲論文
- (8) 高山寺典籍文書綜合調査団編『高山寺経藏典籍目録』第一卷の三七六
- (9) 註8前掲書、第一卷の二二一
- (10) 註8前掲書、第一卷の二四～二七
- (11) 高山寺典籍文書綜合調査団編『明恵上人資料』第一卷の五七二
- (12) 平田寛、註4前掲論文

(13) 石田尚豊、註2前掲論文

(14) 高山寺典籍文書綜合調査団編『明恵上人資料』第一巻の一二三

上山本『高山寺明恵上人行状』(漢文行状)巻中、元久元年の条

仍為決実否^{ムカ}、欲取孔子賦^{ラムト}、本尊尺迦、善逝、善財五十五善知識、春日大明神御形像

(15) 『大日本史料』第五編七の五二六、「明恵上人所作目錄」

(16) 『大日本史料』第五編七の五二四、「上人所作目錄」

(17) 註14前掲書、第一巻の六二、高山寺「明恵上人行状(仮名行状)」寛喜二年の条

(18) 註14前掲書の同条、或いは同上書第一巻の五六八「最後臨終行儀事」貞応元年十二月廿八日の夢に関する記事。其の他

(18) 註2前掲論文

善財善知識図の図絵の事例として、つぎの五例があげられる。

建仁元年(一一〇一)明恵所伝の唐本紙形により、俊賀、善財善知識曼荼羅を描く。(『高山寺明恵上人行状』)

建永元年(一一〇六)十一月、藤原道家に、明恵、五十五善知識一鋪を進覧。(『玉藥』)

建暦三年(一一一三)この年以前、解脱房貞慶に、明恵、花嚴善知識のまむたらを描き送る。(『明恵上人和歌集』)

安貞三年(一一二七)安貞年中建立の高山寺持仏堂の北壁に、善財五十五知識を描く。(『高山寺縁起』)

寛喜四年(一一三二)この年上棟の高山寺三重塔後壁に、俊賀、華嚴善財善知識図を描く。(『高山寺縁起』)

(19) 註14前掲書、第一巻の一〇、上山本『高山寺明恵上人行状(漢文行状)』巻中、建仁元年の条

(20) 註14前掲書、第一巻の二四八、上山本『明恵上人神現伝記』建仁三年の条

(21) 景山春樹「高山寺の鎮守社とその遺宝」『神道美術』所収、昭和四八年八月、雄山閣

(22) 『大日本史料』第五編、七の四四九

(23) 奥田正造編「明恵上人夢之記」一一頁、『明恵上人要集』所収、昭和八年九月、森江書店

(24) 田中一松「俊賀法橋と真言八祖影」『日本絵画史論集』所収、昭和四一年六月、中央公論美術出版

(25) 藤田経世編『校刊美術資料』一〇六輯、「神護寺資料(四)」所収、「某書状(貞応三?六・廿八)」の条。なお、この条に

かかる「神護寺資料」は、編者により、田村啓吾「神護寺文書」(『史林』二五・二六巻、昭和一五・一六年)によると、
註記されている。