

## 絵仏師の時代

平田, 寛

<https://doi.org/10.15017/2328481>

---

出版情報 : 哲學年報. 52, pp.81-100, 1993-03-25. 九州大学文学部  
バージョン :  
権利関係 :

## 絵仏師の時代

平 田 寛

わが国で絵仏師の名称が公けにも認知され世に流布するようになったのは、よく知られているように、治暦四年（一〇六八）三月、法成寺御仏図絵の賞として、絵仏師教禪が法橋に補任されてからのことである。教禪自身についても、この年以前の記録には仏師、仏師丹波講師と称せられる存在であったにすぎない。

しかしこの後、鎌倉時代の終る十四世紀前半期まで、絵仏師は名実ともにわが国絵画のもっとも重要な荷担者として活動することとなる。ただし、今日の絵画史的常識にしたがうと、源氏物語絵の隆能や、似絵の隆信・信実父子など文学史とも関係ふかい領域で働いた画人の名があまりにも高く、また十四世紀はじめ春日驗記二十巻の絵巻物をえがいた絵所預高階隆兼の名手振りが印象深く、絵仏師は傍流におかれるような感じは否み難い。この感じは正當のことであろうか。その当否については、十一世紀後半期以後の日本絵画史の新しい志向と関連づけて考えられるべきことではあるが、絵仏師の存在と技法がその新しい志向の実現にあたって不可欠な機能をはたしていたことは（註1）、認められなければならないことであろう。絵仏師は、十一世紀後半から十四世紀前半までの日本絵画史三百年の、主たる荷担者であったといえるであろう。

それでは、その荷担者に託して日本絵画が志向したものは、具体的には何であったのか。いくつかの様相が指摘で

きるだらう。たとえば、浄土教絵画の成立と流布。密教図像学の完成。彩色技術の成熟。線描の成熟。釈尊への回帰。縁起絵の流行。垂迹画の成立。絵所座の分立等々。それらの様相は、絵仏師三百年の志向がつくった歴史的ゴッホ等多声樂の諸声部を構成するものにはがいない。

それら諸声部の各々は、他の声部の各々と有機的に関連するものであるから、その一つをとることで歴史的多声樂の全体に到ることは不可能ではない。しかし、志向とは個々のひとに発し、それが絵画において実現されているものであるから、考察を絵仏師自体に関することから始めるのは、非分のこととはいえない。発端の治暦四年三月の、絵仏師の、僧綱補任の初例となったことの意義の大略については、すでに別稿でふれているので註三、時代の絵画的志向との関連に主な関心を定め、発端のことを考えてみたい。絵仏師三百年の志向の何が、初めに在ったのか。

## 1 治暦四年三月——絵仏師法橋教禪

治暦四年（一〇六八）三月二十八日、絵仏師教禪が絵仏師としては初めて、法橋という僧綱に補任されたことは、『初例抄』、『僧綱補任』、『本朝世紀』、『扶桑略記』にみえる註三。それらの記事には、若干の差異がある。その第一は補任の月日のことで、『僧綱補任』にのみ三月二十五日とある。『本朝世紀』にしたがって推察すると、はじめ二十五日に予定された仏事が二十八日に変更されたことを知らないで、『僧綱補任』は錯誤をおかしているようである。差異の第二は、図絵された絵像の数が四書四様で、百二十一、百、百二十、百二十五と異なっている。『僧綱補任』にいう百は、一応の概数として記録されているように想定される。といっても百二十余りの絵像の数について考えるべき史料が、いま提示できるわけではない。ただ御藥御祈誓あるいは御藥御祈と称されたこのときの仏事は、前年より御不予におちいられ遂に四月十九日に崩御された御冷泉天皇（一〇二五—一〇六八）の平癒を祈るものであったこと、『扶桑略記』によって、この仏事の儀は天下三会の一つである御齋会に准じるもので、大赦がおこなわれたことなど

が、いま提示できるにすぎない。そのように記事に差異があり、不明なこともあるが、天皇の病氣平愈を祈り、百二十余の繪像御仏が図繪されて供養された三月二十八日、図繪の賞として、繪仏師教禪が法橋に補任されたことは確かである。

この確かなことにくわえて、この繪仏は丈六の法量をもっていたこと、仏事は法成寺でおこなわれたこと、百二十余の繪仏は假屋を構えて懸けられたこと、公家のこの祈誓のための図繪には当然のことながら太政大臣頼通（九九二—一〇七四）、左大臣教通（九九六—一〇七五）が合力したことも確かであつて、特記されなければならぬ。僧綱繪仏師の成立というわが国の繪画史上で特筆されるべき確かな事實は、むしろこれら特記されるべきことにともなう一つの結果であつたにすぎない。繪画史の志向にともなう潮流は、これら特記されるべきことの検討にしたがつて察知されることのように思われる。

まずこの祈誓のための繪仏の図繪に合力した藤原頼通と教通は、ともに関白にあげられたひとであり、ともに攝政道長（九六六—一〇二七）を父としている。攝関体制の柱石となつたひとである。頼通と教通はともに娘を入内させたが皇子の誕生をえず、外戚の地位をえることができなくて、攝関家としての勢威を低くすることにおわつたが、治暦四年三月のときには、父道長以来の勢威をなお継承していたとみられ、繪仏の祈誓は天下の威儀であつたらう。

つぎに、この祈誓は法成寺庭前でおこなわれたと考えられる。假屋を構えてこれを懸け奉る、と『本朝世紀』にみえるので、庭前のことと推察されるのである。法成寺のことは『僧綱補任』以外の三書に共通してみられるところである。法成寺ははかなくて、寛仁三年（一〇一九）にはじまつた道長発願の原法成寺はすでに康平元年（一〇五八）二月に焼失、祈誓のときの現法成寺は頼通再建のものである。中心をなした無量寿院や五大堂は、焼失の翌年の康平二年には再建されている。以後、東北院をはじめ金堂、薬師堂、観音堂、東西の塔、西北院、南大門など、原状を復興したという。治暦四年（一〇六八）三月は焼失後十年、ほぼ原状の規模を恢復していたと思われる。

さらにまた、絵仏百二十余体の法量は一丈六尺、つまり丈六絵仏であったという。一丈六尺という寸法は、『二中歴』にもみるように、仏の尊像としての特相として、仏出世のときの身長八尺を二倍したもの、と平安時代において理解されていた。坐像になれば八尺、これも丈六と称した。仏画・仏像の制作において利用されることの多かった周尺で、理論上は丈六は三六〇センチ、坐像でも一八〇センチとなる。実際上はそれより小さかったとしても、丈六の絵像は巨大である。

こうした驚くべき巨大絵像の制作は、上代以来の一つの伝統をうけついでいる。わが国の絵画史の冒頭を飾る推古三十年（六二三）の天寿国繡帳は、もと丈六像二張であったという。符谷掖斎の『京游筆記』や、覚賢の『斑鳩古事便覧』にみえる。天寿国繡帳の場合は措くとしても、上代七・八世紀に丈六の繡仏の記録はしばしばみえる。『日本書紀』の推古天皇十三年（六〇五）の銅繡丈六仏各一軀、白雉元年（六五〇）の丈六繡像、『大安寺資財帳』の庚戌年（六五〇）の高二丈二尺七寸、広二丈二尺四寸の繡仏像、天平十四年（七四二）の高二丈、広一丈八尺の二つの繡仏像、『薬師寺縁起』の持統天皇六年（六九三）の高三丈、広二丈一尺八寸の繡仏像があげられ、天平勝宝九年（七五七）の東大寺大仏殿の東西曼荼羅にいたっては像高三十五尺、濶二十五尺であったと『東大寺要録』にみえる。この東西曼荼羅は、のちに永延元年（九八七）に補修、元興寺玄朝法師が地神を画くことになる。絵はもと色糸の会するもの、したがって繡は絵画に展開することは理である。

平安時代の現存する作例のなかにも、高雄曼荼羅は胎藏界は縦四四六、横四〇六センチ余、やや小振りの金剛界でも縦四一一、横三六六センチ余の大幅である。高雄曼荼羅より制作時期が降る十世紀末の子島曼荼羅も縦三五〇センチ前後、横三〇〇センチ前後の大幅である。十一世紀の作品と推定される高野山の五大力吼菩薩像の現存する三幅は、いづれも縦三〇〇センチをこえる。

このような記録と作例からみて、巨大な画面はわが国の仏教絵画の重要な、おそらくは不可欠な一面を荷っていた

ことが推測される。佛教絵画は仏教公伝以来、公事として広く僧俗の多くの目に觸れられるべき一面をもっていたのである。公事たるが故に、仏教絵画の制作は、上代の画工司や平安時代の画所に委ねられて不思議でなかったのである。ただし九世紀平安時代になって、空海ら入唐八家の尽力による密教圖像の普及と深化が、佛教絵画の図像性をはなはだしく特殊に専門化せしめ、ときに秘義化し、その結果として仏教絵画の一面としてわが国で重視してきたところの、その公事としての大画面性を、近代における仏教絵画研究の立場でやや閑却視してきた嫌いはなかったのか。さらにまた、前述の天寿国繡帳の制作の動機となった多至波奈大女郎の悲哀や、『日本靈異記』にみえる死にし夫のために落穂をひろい阿弥陀画像の料をつくった貧婦の情や、おなじく『日本靈異記』にみえる吉祥天女の像を淫精で染めた優婆塞の愛欲など、仏教絵画に託される私的な宗教感情のさまざまな動きを重視して、個人的心理の陰影にひかれて近代的精神は、大画面を必要とした仏教絵画における公事をやや軽視してきた嫌いはなかったか。

もっとも、そうした密教における秘儀的傾向は、世界の絵画史のなかで冠たる、絵仏師の時代でもある所の院政期の整った図像字に結集して、流麗な白描画となって化現し、一方の私的な宗教感情における作善の傾向は、おなじく絵仏師の時代でもあった院政期および鎌倉時代の愛すべき多数の小版画に印されることになる。それら白描画や木版画は単色画であるが、別の側面として、陰影にみちた心理的傾向は、彩色のゆたかな陰影を求めて、美麗な彩色技法を完成させる。それもまた絵仏師の時代のことである。

これらの諸傾向にしたがう絵画は時と事により異なり、その絵画性も様相を異にするのは当然である。いづれの絵画性が主導するのかは、仏教絵画における時代の絵画上の志向が決定している。絵画史における時代とは、絵画が包摂するそれらの多様にしてそれぞれに特殊的な絵画性の習合によってなりたつ。いづれの絵画性が主導するのかは歴史的なものであつて、先験的なものではない。それらの多様で特殊な絵画性は、歴史的事実としては、絢える縄のごとき多声樂的な構造をもつて、歴史の時間の軸にそつて動き、主導する或る絵画性が表に現われ、時代の絵画の志向

性に応え、時の経過のなかで志向の変化にしたがって隠れる。公事としての仏教絵画の大画面は、それら絵画性の一つというわけではないが、それらの外枠として、絵画性にふかい影響をおよぼしている。七・八世紀上代の仏教絵画におけるつよい明快な画風、九・十世紀平安時代前期におけるつよい充実性をもった画風は、画面の物理的な巨大性が、画面に絵画的な大きさを要求したことによってもたらされた一つの絵画性、とみなすことができるであろう。受容した中国絵画の画風の影響のつよさは認められるけれど、影響によって決定されるようにいうには問題があらう。

この画面の大きさは、仏教絵画の公事たることによってもたらされたであらうことは先にのべたが、その公事自体もまた歴史的事であることは言うまでもない。公事にしめる仏教絵画の比重もまた、時代によって異なるであらう。綯える縄のごとき絵画の外枠たる画面の大小は、社会文化の別次元の大きな綯える縄の時代性によって変わることは当然であらう。絵仏師の時代のふかまりのなかで、発端には継承されていた公事たることによるこの画面の大きさは、ようやく縮小の方向にむかったようにみえる。縮小化にともない頭在化した絵画性については、後述することになるが、一言にいえば美麗な仏教絵画の成熟ということになる。明快、充実という様相に変わる、新しい時代の絵画的志向が、その美麗を欲したのである。

さて、以上によって治暦四年の画事について、歴史的事実のいくつかを確認して、絵画史的意味をもとめて、丈六という大画面が時代の絵画性の外枠として、明快と充実の残像をとどめながら、機能していたことを指摘した。絵仏師法橋の誕生は、その外枠とともに成立したが、その大画面としての外枠は以後は持続しない。外枠が絵仏師を成立させたとき、絵仏師の時代という新しい時代の絵画性は美麗をもとめて大画面を必要としなくなったようにみえる。治暦四年三月は、絵画性の見地からすると、充実の終りであり美麗の始まりであったようにみえる。その終りと始まりを、それぞれ異なる二つの事例によって検討したい。

2 治安元年三月——百体丈六絵仏

丈六の絵仏百二十体をえがいて教禪が絵仏師法橋に補任されたことには、先蹤があった。教禪自身の画曆の積み重ね（註5）とは別に、その先蹤が絵画的には大きな意味をもつ。制度的側面からみても、絵仏師僧綱の先例となった仏師僧綱もその先蹤とふかく関係している。その先蹤の事実をみることにする。

治安元年（一〇二一）三月二十九日、法成寺無量寿院において、後一条天皇（一〇〇八—一〇三六）の御惱平癒を祈って、百余体の絵仏をえがいて供養したことは、『小右記』、『日本紀略』、『左経記』および『今昔物語集』にみえる（註5）。それらの記事には、若干の差異がみとめられる。その第一は、供養の場所が『今昔物語集』にのみ、金堂ノ前ノ南面、とみえることで、他の三書には共通して、無量寿院とみえる。法成寺金堂の供養は、翌二年七月のことであるから、『今昔物語集』の記事は解し難い。また無量寿院こそ、後にふれるが、法成寺の眼目となった建物であったから、天皇の御祈のための規模の大きい供養には相応しかつた。もっとも、堂内ではなくて庭前に絵仏が懸けならべられたことは、絵仏の數量からみて当然に想像されることである。差異の第二は、図繪された絵像のその數量について四書三様で、各百十六、百六十、百とみえる。『左経記』、『今昔物語集』にいう百は、一応の概數をしめすものにすぎないのであろう。『日本紀略』にいう百六十は、『小右記』に讀みとれる百十六尊の誤記かも知れない。『小右記』には、大日如来一、釈迦如来三十、薬師如来十、観音二十、不動尊五十、降三世明王一、軍荼利明王一、大威徳明王一、金剛夜叉明王一、金剛童子一の計百十六尊が明記してある。大日如来像は二丈三尺、他はすべて丈六の寸法をもつ巨大な絵像であつた。『古今物語集』は、大日如来像について、高サ三丈と記録する。

この治安元年三月の絵像供養については、『今昔物語集』の記事のことさらな違いが注目されるのであるが、その違いは前述したように、無量寿院と金堂の混同にもとづくものが多いように思われる。大日如来絵像の高サ三丈とい

うのも、金堂本尊の大日如来像三丈二尺という巨大さが前提にあるように思われる。無量寿院はすなわち阿弥陀堂で、丈六の九体阿弥陀仏を中尊とし、東面に建てられ南北に長く、東正面十一間の堂であったという。したがって、二丈三尺の大日如来像を、中尊トシテ懸タルに加え、不動明王像五十、四大明王像四、金剛童子像一という、あきらかに密教的構成を中心とする供養を、九体阿弥陀堂の無量寿院に結びつけることには困難があったかも知れない。

さらに臆測をくわえると、『今昔物語集』の記すこの絵像供養は、翌二年七月の金堂供養の盛義の華やかさと、二重の映像となつて重なりあつていたのかも知れないのである。金堂供養のことは、『栄華物語』巻十七おむがくにくわしい。おほかたいみじき日本の大事なり、田舎の人々も、いみじき公の責をも棄て、よろずを欠きて、皆上りこみて、この度の事は見はやさんと思へり、と待望の供養であつたのである。二三日かけて試樂という事もあり、よもやまの仏神もいみじきことどももあり、諸堂は朝日に照り耀き、庭の砂は水精のやうにきらめき、池の水清く澄み、見仏聞法の人々は、皆苦しみ失せ、浄土に生るの心持ちであつたという。

とくに美術史上わずれ難いことは、このときに仏師定朝に法橋という僧綱位があたえられていることである。諸書にみえて周知のことであるが、『栄華物語』によると、御仏仕うまつれる仏師（定朝）は、法橋になし給ひつ。これは強健美麗な檜の寄木造の、仏師の時代の始まりでもあつた。『朝野群載』巻十二によると、そのとき下された勅は、神妙出情、仏像隨手。公伐之遺跡、弥須之後身。宜授階級。殊式勅工巧之遣。

というものであつた。公伐は瞿波羅の、弥須は毘首羯摩の意味ならば、僧綱仏師は造仏の始祖と称えられたこととなる。工巧はもちろん、五明の一、工巧明のことである。

さて、以上のように治安元年三月二十九日のことを、『今昔物語集』にことよせて、翌二年七月十四日のことと重ねて述べた。所は法成寺、絵仏は丈六百余体、佛師僧綱の始など、治暦四年三月のこの先蹤としての内容を充分に備えていたことが確かめられた。治暦四年のときの大政大臣頼通は、治安元年は左大臣。父道長の法成寺造営とこの

治安元年三月の絵像供養は、はっきりと記憶に残ったにちがいない。そして、父道長が堂内の仏像に著目し仏師僧綱をつくったのに対し、庭前の絵仏に著目し絵仏師僧綱をつくったのである。

治安元年三月の絵師にふれたものは、前述四書のなかで『今昔物語集』であり、飯室の阿闍梨という。飯室の阿闍梨は、『栄華物語』巻二十二とりの舞によると、法成寺薬師堂の母屋柱に、薬師の十二大願の心と、六観音の御前の方の柱に観音品の偈の心とを、手を尽してえがいた絵阿闍梨延円のことであろう。『小右記』に、画工風流之人と評され、『富家語』には、賀陽院の石を立てたとある。『大鏡』には藤原伊尹の子とするが、『尊卑分脈』には、花山院に随った飯室入道藤原義懐の子とする、義懐を伊尹の子としている。

この飯室の絵阿闍梨延円の前後、阿闍梨の絵をよくするものの名が少なくない。長保四年（一〇〇二）の、書写山性空聖人の影像を写した延源阿闍梨。寛仁元年（一〇一七）の源信僧都の寿影を画した承円阿闍梨。長暦二年（一〇二八）前後の、嗚乎絵の義清阿闍梨。その頃にちかい時期の絵阿闍梨良基などもあげられる。これら絵阿闍梨は、智泉、豊智の末裔、飛鳥寺玄朝法師の後身、のちの威儀師賢禅の前身と目される絵師法師で、絵師やのちの絵仏師と職制を異にする、仏教寺院のなかで僧という身分をもって画業にあたった、広義の意味での画僧であったのだろう。宮廷画所の画師を補充しつつ、これら画僧は、仏寺の側に身をおいて、絵仏師の途を直くしたのである。

もっとも、法成寺の画業は數量ともに巨大であるから絵阿闍梨延円一人の制作は不可能で、当時の工房制作にしたがうものであったにちがいない。実際は未だ仏師と称されるのが通例であった絵仏師たちが、制作を担当していたにちがいない。なかでも『二中歴』の仏師の条にみる、喜欣、入円、如照とその工房の絵仏師たちであったにちがいない。そのうち入円は、万寿二年（一〇二五）九月、治部正庁の大元帥像、毘沙門天像などの図絵を、関白頼通の指示にしたがって、担当した仏師である。『小右記』によればこのとき、被任講師若寺司等、雖不給料物、可画進者と云つて、関白頼通をして、太佳事也と云わしめていて、絵仏師僧綱補任の事実上の端著をひらいた仏師である。絵仏師僧

網補任にいたるまでに講師となつたものに、長曆四年（一〇四〇）の丹後講師政（教）円、永承三年（一〇四八）の丹波講師教禪の記録がある。教禪は、この入円の弟子にあたる。したがって治曆四年の絵仏師法橋教禪は、入円の途を踏んで、頼通の庇護を受けて、法橋として誕生したことになる。治安元年（一〇二一）の丈六絵仏百十六体と治曆四年（一〇六八）の丈六絵仏百二十余とが呼応する関係のなかで、絵仏師の問題は、仏師入円を間において、道長による仏師法橋定朝と頼通による絵仏師法橋教禪とが対応しているのである。

こうした仏師と絵仏師の関係からみて、治安元年（一〇二一）に絵仏師の時代はすでに始まっていたように見え、攝関期の道長と頼通の父子の時代に制度も確立していったことがわかる。絵画的志向は絵仏師のその制度の確立とどのように関係しているのであらうか。道長・頼通父子の発願と合力を背景とし、丈六百余体の絵仏をえがき、戸外に懸け並べたことなど、志向の外縁にあるものは共通しているように見える。しかし、十一世紀の代表的作例のなかから、年代をおって、その画風を見てみると、様相に変化のあることを認めざるをえない。

天喜元年（一〇五三）の平等院鳳凰堂壁画の扉絵を間において、十一世紀初期の制作と推定されている高野山五大力吼菩薩像と応徳三年（一〇八六）の高野山仏涅槃図とを対置するとき、いわゆる和様化の傾向は否定できない。平安時代前期の高雄曼荼羅、西大寺十二天像、醍醐寺五重塔壁画にみとめられる充実したものを継承した仏画が、微細な色彩感にとむ美麗な仏画に傾いていく。それは『花鳥余情』にひかれていて有名な、金岡は疊山十五重、広高五重也という、十一世紀初頭を境とする旧新の対比にも類比され、『栄花物語』にみえる、古体と今めかしきもの対比にも類比され、『古今著聞集』にみえる、生きたる物と今の体との対比にも類比される。対比の時期は巨勢派を中心とする大和絵の時期と比較すると、仏教絵画の場合は約半世紀おくられているけれども、もつとも、その今めかしき、その頃は面白き、おかしきなどと評されていた画風は、歌絵、冊子、双子など、歌物語を題材とした小画面において成熟し、やがて屏風絵においても展開したものであったが、十一世紀の半ばにかかり法成寺や平等院を舞台に、大画面

の仏画にも影響を与えることになったにちがいない。そのことは、天喜元年の鳳凰堂扉絵にうかがうことができる。仏教絵画はおだやかな大和絵風景と融合している。さらに応徳三年の仏涅槃図における、とくに絹裏に描れた世界と対照的な、画面における細緻な彩色技術を見ると、美麗な仏画への志向は明瞭である。

治安元年の百体丈六絵仏の情景にふれて、『今昔物語集』は、

百体ノ丈六ノ仏ノ被懸並レ給テ、風ニ被吹テ動キ給フガ生身ノ仏の如クシテ貴キ事无限シ。(中略) 実ニ此等、  
仏ノ浄土ト思エテ貴シ。

という。治暦四年の情景もまた同様であったにちがいない。この情景に相應しいのは、高野山五大力吼像ではなかったのか。大きくて力動的で、彩色より描線が主導している。しかし延円、入円、教禪ら絵仏師が実現しなければならなかった絵画は、本来そうした巨大画の明快な絵画性が美麗な絵画性に傾いていく時期にあたる。現存する作例は前述したように、天喜元年の扉絵から応徳三年の仏涅槃図へ方向を示している。明快で力動するものから美麗なものへ。絵仏師は重なり合う、それら二つの絵画性を荷って登場している。

絵仏師僧綱を定めた頼通は、『古今著聞集』によると、前述の今の体の完成者というべき巨勢広高を評し、絵様をかきて一夜なをよく案じてかきたりし、とその細心さを称えたという。美麗な絵画にはその細心さは不可欠である。その頼通が美麗な大和絵に飾られていたにちがいない別業宇治殿を、永承七年(一〇五二)平等院という仏寺となし、扉絵をえがかしめるとき、明快で力動的なものは、すくなくとも明るく流麗なものに変わらざるをえなかったろう。宮廷で成熟した小画面の美麗が、陽光のもと風にはためいた大画面の絵画性を変化させないではおかなかったであろう。

## 3 大治四年七月——繪像五千四百七十余体

その月の七日、白河法皇（一〇五三—一一二九）は、俄かに崩御された。白河院の側近であった藤原宗忠は、その『中右記』の七月の条に

或人談云、本院（白河院）年来御善根、

繪像五千四百七十余体

生丈仏五体、丈六百廿七体

半丈六六体

等身三千百五十体

三尺以下二千九百卅余体

（堂）七宇、塔二十一基、小塔四十四万六千六百卅余基

金泥一切経書写

此外秘法修善千万壇、不知其數。

と記している。繪像五千四百七十余体のために、繪仏師は教禅法橋以来の伝統を受けついで、大いにとめた。菅家本『諸寺縁起集』は、繪仏師の条に

幸円 坂（教）禅法橋、明俊法橋、範春法橋 延源法橋 明源法橋 経師尋意法橋

と名を挙げている。明俊（順、舜）、範春（順、俊、舜）、延源、明源のいづれも、承保二年（一〇七五）三月に法橋教禅の死去してのち、僧綱に補任されていたことは、『僧綱補任』と他の記録で確認できる<sup>註6</sup>。その活動の年次は『諸寺縁起集』の記載の順序とは異なるので、以下は年次にしたがって述べる。

まず法橋延源のことは、永保三年（一〇八三）十二月、寛治六年（一〇九二）、嘉保元年（一〇九四）、同二年、同三年の記録にみえる。その頃の僧綱仏師の人数は四人、そのうちの一人が絵仏師延源である。つぎの明俊のことは、嘉保二年（一〇九五）六月、康和三年（一一〇二）三月、長治元年（一一〇四）、同二年、永久二年（一一一四）十一月、元永元年（一一一八）の記録にみえる。明俊は明舜、明順と記される場合もあるが同一人の可能性がある。『僧綱補任』は明俊と記して一貫している。南都では明俊と理解していたことは、前述の菅家本『諸寺縁起集』の記名によっても想像できるのであるが、この南都における認識には問題がある。その一は、『僧綱補任』の記事は完全には正確ではないと想像できる点をもっている。康和三年（一一〇二）の条文に法眼に叙せられた、という記事は後述するように、錯誤があるように推察されるのである。その二は、この節の冒頭であげた『中右記』元永元年九月十四日の条に

或人云、法橋明順一日病胸、俄入滅、年八十余、是絵仏師、巧画図。

という記事がみえるのである。伝聞といっても、白河院側近による記事は重い。また仏師、絵仏師の系字を重視する立場にたてば、明順ののち、明源、智順などを挙げることもできるであろう。明俊は明順と理解すべきかも知れない。つぎにあげる範俊の場合も、範春、範舜、範順の四通りの記名がある。かれのことは、康和五年（一一〇三）、長治元年（一一〇四）、同二年の記録がある。『僧綱補任』は範春とも範俊とも記している。ただし、その『僧綱補任』にしたがうと、その頃の仏師僧綱は六人、そのうちの二人が、明俊と範俊である。

菅家本『諸寺縁起集』の名ある絵仏師の最後は明源である。その系字が延源によるのか明順によるのか不明であるが、後述する経師尋意とともに、その活動は鳥羽院治世の初期にあらわれる。大治五年（一一三〇）十月、天承元年（一一三一）、長承二年（一一三三）、同三年、保延元年（一一三五）、同二年、同三年、同五年、同六年、同七年の記録がある。

このように、菅家本『諸寺縁起集』のあげた絵仏師は、絵仏師法橋教禪のあとを継ぐ、僧綱にあげられた絵仏師たちであり、そのなかには補任の契機のみらかなものもある。明順の場合は、康和三年（一一〇一）三月二十九日、鳥羽新御堂（證金剛院）供養にともなう造仏賞で、柱絵賞として僧綱に敍せられたのである。『僧綱補任』が法眼に敍せられたと記するのは錯誤かも知れぬことは前述した。その錯誤は書写の誤りかも知れないが、嘉保二年（一一九五）の『安鎮法日記』によれば、そのときすでに明順が丹後講師であったことによる錯誤かも知れない。かつて丹後講師たりし絵仏師には、長曆四年（一一四〇）十月、眞言院五大尊十二天像を凶絵した政（救）円がいた。系字から推すと、政円もまた入円の工房に属したものかも知れないし、絵阿闍梨延円に属するものであったかも知れない。なお絵仏師法橋教禪もまた、僧綱に補任される以前、永承三年（一一〇四）に丹波講師であったことは前にふれた通りである。さきに仏師入円は万寿二年（一一二五）、講師若しくは寺司に任ぜられんことを関白頼通に請うたが、そのことはすでに歴史の現実になっていたことがわかる。講師は法橋以前の地位であったこともわかる。したがって講師から一挙に法眼にあげられることには無理があろう。

絵仏師範俊の場合は、康和五年（一一二〇）七月二十五日、興福寺供養賞にともなうもので、柱絵賞であった。『七大寺日記』によると、金堂の柱絵であったと推察されるが、その評語は、无指事と手敵しい。

明源の場合は、大治五年（一一三〇）十月二十五日、仁和寺女院御願寺（法金剛院）供養にともなう、絵仏師賞であった。

これらの絵仏師僧綱補任の経緯は、絵仏師法橋教禪の場合とくらべて差異があるように感じられる。道長・頼通の攝関期と、それに対抗する意識はげしかった白河院政期の社会文化との違いが、その根柢にはあるのだろうか、丈六の巨大な絵像が風にはためく、仏ノ浄土ト思エテ貴シという、攝関期の印象深い情景は遠のいているように感じられる。指したる事なし、という評言が、そのかわりに範俊らにはまとわりつくように感じられる。

ともあれこうして、僧綱に繪仏師が補任されるという制度は安定し、百体丈六繪仏の図繪というような例外的画業ではないとしても、公事としての仏画を担当すれば、僧綱への途が用意される時代となった。その安定のなかで、時代の趣味は変化し、それとともに繪画の志向する所も変化していた。

その端著は繪仏師法橋教禪が補任された治曆四年（一〇六八）三月の直後、御藥御祈の甲斐もなく四月十九日、後冷泉天皇が崩御されて即位した後三条天皇（一〇三四―七八）の治世に現れる。『左大史小槻季継記』は後三条院の治世を評し、誠美麗ヲハ被好テ、不被知世費事也、と記している。白河院の治世においては『中右記』に、しばしばその美麗という評言をみるようになる。寛治八年（一〇九四）八月十九日の条に、賀陽院の歌合にふれて、

和歌書物卷文各五卷。（以下原文は割書）春夏秋冬祝各一卷、瑠璃軸色々也、色紙下絵左方女絵右方男絵、皆書歌情歟、美麗過差無極。

永長二年（一〇九七）四月三十日の条に、

近代御服美麗。

嘉承元年（一一〇六）四月二十四日、賀茂社祭にふれて、

東宮使大進仲章、事々美麗過差也。

同年七月五日、鳥羽御堂の修説に列ったひとにふれて、

殿上人并堂童子衣冠、候院北面人々也、女房等毎日打出、過差美麗天下無双云々。

などとみえる。美麗は、繪画の領域である歌卷はもとよりのこととして、衣装、人事におよんでいる。白河院治世における仏寺造営は、いわゆる六勝寺の造営に象徴されるが、その一つである尊勝寺の、康和四年（一一〇二）七月十五日の供養にふれて、「康和四年尊勝寺供養記」には、随当時美麗の言もある。

以後、『殿曆』、『長秋記』、『兵範記』の日記類をはじめとして諸書に、『中右記』と同じ趣旨で以て、美麗の語をみ

るようになる。それとは対照的に疎、疎荒の評言が、仏画、仏像について散見するようになる。たとえば醍醐寺藏「八大明王図像」奥書に、忠豪の筆疎なるが故に三井寺覺猷法橋に潤色せしめた、という保元元年（一一二〇）七月二十六日の旧記の記載をみる。また『山槐記』保元三年（一一五八）九月二十九日の条に、法橋康朝造立は甚疎荒なるを以て意趣に叶わなかった、と記している。この疎、疎荒が美麗の対語になっていたことは、たとえば『朝野群載』所収の「延曆寺起請」の、雖云鶉衣之疎悪、何耻狐裘之美麗の用例などによって推察される。

大治二年（一一二七）三月に焼失した東寺の五大尊十二天像の新図絵に際し、その本様を宇治御経藏におさめられていた小野経藏大師御様十二天五大尊に求めたところ、

其疎荒之由、鳥羽院聞食テ

結局、仁和寺円堂後壁によって改めて図様を描くことになった経緯が、『東宝記』にみえる。色彩華麗で切金を置いた、現京都国立博物館藏の十二天五大尊像がそれに当ることは、経緯ともどもよく知られている。

以上みたように、僧綱絵仏師の制度が安定した白河院の時代の美麗の趣味は、鳥羽院（一一〇三―五六）の時代にも継承され、歌巻・図像・仏画にわたる絵画の領域におよんでいたことがわかる。教禅以前の仏教絵画の壯大な明快さは旧様となり、教禅以後は美麗な新様にと移っていく。具体的には、高野山五大力吼像は旧様となり、応徳三年（一一〇八六）仏涅槃図より大治二年（一一二七）十二天五大尊像の新様にと移っていく。

この美麗を求めた新しい絵画志向の主な荷担者が、延源、明順、範順、明源ら絵仏師法橋たちであった。その工房のなかにも周辺にも僧綱をえなかった絵仏師、寺司についた絵仏師・画僧、画所周辺の絵仏師のいたことは、すでに別稿<sup>注7</sup>でふれたがかれらもまた美麗の志向のなかにあったとみるべきであろう。その他に特記すべきは、天承元年（一一三三）はじめて記録に表れ、長承三年（一一三四）には死去した経師尋意法橋や、書経師忠伊法橋の存在である。忠伊法橋は、保延二年（一一三六）十月十五日、金泥一切経を書写して法金剛院御塔供養賞として、僧綱に補任

されたもので、保延七年（一一四一）にはなおその地位にあったことがわかる。丈六の絵仏とも登場した絵仏師法橋は、美麗の時代、尺余の紙面に志向を定め趣向を擬らす経師法橋と並び立つこととなったのである。平家納経への途がひらかれていたのである。

教禅法橋の治暦四年（一〇六八）の頃から尋意法橋の天承元年（一一三一）の頃まで、何故か宮中の絵所の絵師については、その動向を窺うべき記録はきわめて乏しい。かつて攝関期を前後する時代の、常則、広高、良親らの華やかな画歴と比すべくもない。しかし、その絵所で追求された、小画面でまづ実現され、つづいて屏風絵にも実現したのであろう美麗は、絵仏師の時代に仏教絵画に浸透して美麗細緻な院政期仏画に化現した、と考えることができるのなら、この頃の絵所絵師も加担者として欠くべからざる働きをなしたとみるべきである。かつて主流をなしたものは、今は伏流となつて、時代の美麗な仏画という新しい絵画志向を、大きくはないが確かな力で動かしていたにちがいない。源氏物語絵巻の存在を忘れることはできない。

### むすび

さて以上のように、治暦四年（一〇六八）の絵仏師法橋の成立の、前後する事情をみてきた。藤原道長の法成寺造営にともなう絵画制作が機運をつくり、百体丈六絵仏が風に動くなかで、仏師入円の講師寺司の請願となり、藤原頼通の時代に制度として成立した。以後、絵像五千四百七十余体が制作された白河院の治世、絵仏師僧綱の制度は安定し、その安定のもとで、美麗な仏画のときを迎えることとなる。そのときに成熟した新しい絵画志向は何かであったか。

応徳三年の仏涅槃図やそれにつづく旧長法寺釈迦金棺出現図の裏面に、正確かつ闊達な素描力をもった墨の裏描がある。切金などもちいた表面の細緻な彩色技術と好対照をなしている。その裏表の対照は、疎荒と美麗との対照と

相通じるものを含むもののようにも見えるが、実際の両作品の画面においては、その裏表の粗密は融和して、美麗でありながらもお固定しない、生動する画趣もまた留めている。

その二作品とくらべると、大治二年の十二天五大尊は、彩色の巧緻はさらに深まり過差美麗というべき画境に達することになる。絵仏師僧綱の制度の安定は、白河院善根の五千余の絵像の制作のなかで、美麗な仏画の成熟と画技の安定をもたらしたのである。

この成熟の過程において、応徳三年の仏涅槃図裏面に隠れていた描線がひとり、成熟の埒外にあったとは思われぬ。新しい描線は、絵仏師の時代の新しい様相をつくることになるであろう。白描図や物語絵巻や経絵などにみられる新しい志向は、成熟した新しい描線とともに実現されることになる。絵仏師の新しい世代である所の、智順や応源や頼源、或は宅間為遠と為基（勝賀）の時代のことである。いわゆる藤末鎌初の時期にあたる。そこにいたって、絵仏師の時代は、別の多様な新しい志向をしめすことになる。

#### 関係略年譜

- 寛仁四年 一〇二〇 三月、法成寺無量寿院供養。（左經紀ほか）
- 治安元年 一〇二一 三月、法成寺無量寿院に百十六体丈六絵仏を供養。（小右記ほか）
- 〃 二年 一〇二二 七月、法成寺金堂を供養。仏師定朝、法橋。（栄花物語ほか）
- 万寿二年 一〇二五 九月、仏師入円、大元帥像を図絵。講師・寺司を請う。（小右記）
- 長暦四年 一〇四〇 十月、丹後講師政（救）円、眞言院五大尊十二天像を図絵。（春記、東宝記）
- 永承三年 一〇四八 二月、丹波講師教禪、興福寺金堂法相柱を図絵。（造興福寺記）
- 天喜元年 一〇五三 三月、平等院鳳凰堂供養。（扶桑略記ほか）

- 治暦四年 一〇六八 三月、法成寺に百二十体丈六絵仏を供養。絵仏師教禪、法橋。(初例抄ほか)
- 延久四年 一〇七二 十二月、白河天皇、即位。
- 承保二年 一〇七五 三月、絵仏師教禪法橋、死去。(初例抄)
- 永保三年 一〇八三 十二月、絵仏師延源法橋、安鎮法曼荼羅を図繪。(安鎮法日記)
- 応徳三年 一〇八六 四月、高野山仏涅槃図。(銘)
- 寛治二年 一〇八八 十月、来振寺五大尊降三世明王像。(銘)
- 〃 八年 一〇九四 八月、賀陽院歌合の和歌巻、過差美麗。(中右記)
- 嘉保二年 一〇九五 六月、絵仏師丹後講師明舜(俊)、安鎮法曼荼羅等を図繪。(安鎮法日記)
- 〃 三年 一〇九六 六月、絵仏師延源法橋、死去。(僧綱補任)
- 康和三年 一一〇一 三月、絵仏師明俊(舜)、法眼。(僧綱補任)
- 〃 五年 一一〇三 七月、絵仏師範順、法橋。(僧綱補任ほか)
- 長治二年 一一〇五 十二月、絵仏師定助、法橋。(中右記)
- 永久二年 一一一四 十一月、絵仏師明順、法橋。(中右記ほか)
- 元永元年 一一一八 九月、絵仏師法橋明順、死去。八十余才。(中右記)
- 大治二年 一二二七 三月、東寺五大尊十二天像焼失。宇治経蔵本による新図様、疎荒により、描き改む。  
今、京都国立博物館蔵。(東宝記)
- 大治四年 一二二九 七月、白河院、崩御。生前えがかしめた絵像、五千四百七十余体と伝う。(中右記)
- 天承元年 一一三一 この年、経師尋意、法橋。絵仏師明源、法橋。(僧綱補任)
- 保延二年 一一三六 この年、経師忠伊、法橋。絵仏師明源、同前。(僧綱補任)

註

- 1 拙稿「明恵の周辺―恵日房成忍と俊賢の場合」 哲学年報三四輯 一九七五年三月  
拙稿「絵仏師応源のこと」 密教図像五号 一九八七年十月
- 2 前者において、新しい志向の一端を精神的側面に重きをおいて、後者において、技法に重きをおいて検討した。  
拙稿「絵師 僧となる」 美学一〇六号 一九七六年一月
- 3 拙稿「僧綱絵仏師研究史料(稿)」 哲学年報四六輯 四一・二頁 一九八七年二月  
前掲註3 四〇―四四頁
- 4 『大日本史料』第二編十六卷三五〇―四頁、治安元年三月二十九日の条  
前掲註3 四四―五〇頁
- 5 拙稿「院政期絵仏師の側面」 田村圓澄先生古稀記念会編『東アジアと日本 考古・美術編』所収 二七六―二  
八〇頁 一九八七年十二月 吉川弘文館