

臨濟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』 —

藤 元 裕 二

一 はじめに

臨濟宗、あるいは禅宗と絵師という言葉から、いかなる人物を読者は想起されるであろうか。兆殿司という呼び名で著名な東福寺の絵師明兆（一三五―一四三二）、あるいは相国寺で絵画を学んだ雪舟（一四二〇―一五〇六）であろうか。また雪舟の師と目される妙心寺退蔵院所藏「瓢鮎図」の作者如拙（一四世紀末―一五世紀初に活躍）や、未だ真蹟の確定を見ない周文（一五世紀前半―中頃に活躍）を思い起こす方もいらつしやるだろう。一方、室町時代を遡り、日本において臨濟宗が宗派として確立した時期前後に活動した絵師の実態には、不透明な要素が大きい。無論幾人かの絵師の形跡が断片的に残されてはいる。例えば入元し岡両画もつりよちに接した黙庵、墨竹で著名な画僧鉄舟や独特の雰囲気の仏画を残す愚谿などの事跡があげられる。しかし、極論するならば、臨濟宗関係の絵師でその活動が比較的明らかな最初の人物は、明兆といって過言ではない。この不透明な明兆以前の状況について検討を加えることは、第一に禅宗興隆期の寺院の活動の一側面を探究

すること、第二に当該期の絵師に対する様々な伝承から、重層的な《絵師の歴史》を浮き彫りにすることに繋がると思われる。本稿では、詫磨栄賀²という絵師に焦点をあてる。栄賀は後述する通り、同時代資料が発見されていない一方、『本朝画史』にて中国絵画を学んだと語られる絵師である。この『本朝画史』を中心とする文献資料の記述を分析することにより、絵師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——、を指摘するとともに、禅宗周辺の文化活動の一端を考察する上での視座に触れることとしたい。

二 詫磨派及び栄賀の概要とその課題

詫磨栄賀とは、生没年不詳の南北朝時代に活動した絵師³である。本稿にて栄賀に焦点をあてる理由は幾つかある。第一に、栄賀には在銘作品が多く残されていることがあげられる。当時の絵師で名前が判明する者は稀で、作品にも落款を伴わない例が殆どであるため、栄賀は貴重な存在である。第二に、現存する栄賀の絵画、あるいは後世の文献資料より、彼が禅宗関係の画事に携わったことが指摘し得ることもあげられる。最後に、詫磨派は平安時代後期から続く絵師の流派の一つであり、その伝統的な流派が、いわば新興勢力たる禅宗の絵画を手掛けている点でも特筆すべきであることがあげられる。まずは、詫磨派の簡単な説明をしたい。

詫磨派とは、平安時代後期から室町時代までの活動の形跡が辿れる絵師の流派の一つである。定朝（? 一〇五七）の阿弥陀如来像で著名な平等院鳳凰堂の壁画制作を行った藤原為成などに祖を遡らせる説があるが、その真偽は定かではない。平安時代末期に至り、為遠（勝智）が現われる。彼が系譜のほぼ明らか

流派としての詫磨派の祖と看做せる。藤末鎌初の詫磨派で最も著名な人物は、勝賀である。東寺所藏「十二天屏風」などが彼の手に擬されており、勝賀に関する議論はかつて活発であった。為遠のように「為」字、あるいは勝賀のように「賀」字を付けることが一つの詫磨派の特徴であり、彼らが系譜意識を持つていたことは確かであろう。鎌倉時代中期までが詫磨派の最も華やかな時期で、宮廷関係の画事の他、東寺、神護寺、高山寺、醍醐寺など、東密系大寺院での作画が多く目に留まる。絵仏師としては、高山寺の明恵（一二七三—一二三三）関係の画事に携わった俊賀や勝賀の弟子良賀、そして良賀の土地を相伝した、恐らく彼の子息長賀らがいる。

長賀は、禅宗と詫磨派の関係の端緒となる人物である。現在、京都西加茂の臨濟宗南禅寺派、正伝寺に伝わる「兀庵普寧像」が、長賀筆と看做されているからである。像主の兀庵普寧（一一九七—一二七六）とは中国蜀の人で、臨濟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。では、禅宗との直接的接触を示す資料として『東巖安禅師行実』を確認する（括弧内筆者）。

（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、当頭そくごに俱に坐断せん」と。

ここに記された「生縁於西蜀、非独遊日本、十方国土中、当頭俱坐断」が、現存する正伝寺所藏「兀庵普寧像」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「チヨウガ」あるいは「チヨウカ」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、詫磨長賀筆と考えたい。

伝統的宗教勢力との関わりの中、絵画制作を行ってきた詫磨派が、長賀に至り禪宗との接触を有した。しかし、これを以って流派としての詫磨派と禪宗との関係が始まったと考えるのは早計である。何故ならば、長賀以降の一三世紀詫磨派に、禪宗との関係を密に示す要素が見当たらず、かつ「兀庵普寧像」の制作も、北条氏と醍醐寺の関係（9）から捉えることが可能だからである。北条氏と醍醐寺は祈祷（仏画が必要となり、絵仏師が活動）を通じて密に連絡を取っており、かつ、醍醐寺は長賀筆「不動明王図像」を所蔵するように、詫磨派の一つの活動拠点であったからである。「兀庵普寧像」の図絵は北条時頼（一二二七〜六三）の命による。その制作に際し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ともいふべき長賀が起用された可能性を重視する方が、まずは自然と筆者は考える。即ち、一三世紀の詫磨派と禪宗との関係は、あくまでそれ以前の伝統を基盤にした、一回性の強い性格であったと現段階では判断したい。

長賀以降の詫磨派の状況は、詳らかでない。醍醐寺報恩院僧が書き継いだ過去帳「常楽記」¹⁰には、嘉曆二年（一二三二）に死歿した宅間入道了尊らの名前が見え、一四世紀に入っても醍醐寺との関係が続いたことが窺える。その一方、血縁・師弟関係が不透明な詫磨派絵仏師が多く現われることが一四世紀の一つの特徴といえ、観応元年（一二五〇）に岐阜県の浄土宗寺院、立政寺所蔵「当麻曼荼羅図」を手掛けた「宅間登賀之子」四条堀川下野法印らがいる。また、文和二年（一二三三）に、愛知県瀬戸市の臨濟宗妙心寺派、定光寺の開山平心處斉（一二七八―一三六九）の頂相を「タクマノ法眼ノ弟子」が描いたことが、『覚源禪師年譜』¹¹に記載される。本稿で取り上げる栄賀も、血縁・師弟関係が不明な詫磨派の一人である。

以上の詫磨派は、いずれも大枠では中央で活躍した。しかし、鎌倉時代・一三世紀より、度々詫磨派が関東に下向し、絵画制作を行っている。例えば、『吾妻鏡』¹²第三には、為遠の三男、為久に關する記述がある。彼は鎌倉將軍家より依頼され「正観音像」や「浄土瑞相并二十五菩薩像」を描く為に関東に下向するも、その後帰洛しており、あくまで活動拠点は京都周辺であった。「関東詫磨派」の明確な活動の形跡を認めるには、一四世紀を待たなければならぬ。主に真言律宗、称名寺周辺で活動した澤間長祐の称名寺所蔵「三千仏図」、臨濟宗妙心寺派、法雲寺所蔵「仏涅槃図」などが現存する。鎌倉でも活発な活動を展開したようである。「新編武蔵風土記稿」などに形跡が散見する。また鎌倉の臨濟宗建長寺派、報国寺付近の地が「宅間谷」（たぐまがやつ）、同寺も「宅間寺」と別称され、関東詫磨派の拠点と目されている。¹³同寺の開基上杉重能（？―一三四九）とその縁者が宅間上杉を名乗っており、それが地名や報国寺の別称の由来であろうことは想像に難くない。従って、上杉氏に由来する「タクマ」と、流派の「タクマ」を混用した結果、この地が関東詫磨派の拠点と看做されたと思われる。一方で、同寺所蔵「文殊大士像」¹⁴などは、関東詫磨派の作の一つとして再考し得る作品であり、かつ詫磨法眼作と伝えられる「十大弟子像」の模刻像（明治二四年（一八九

(一)の火災焼失後の新補像」の内六体(四体は寿福寺所蔵)が現存し、関東詫磨派と報国寺の關係の問題を複雑にしている。

以上、迂遠ではあるが、詫磨派の概要を述べた。次に、本稿で扱う栄賀を紹介し、その課題を指摘したい。詫磨栄賀とは血縁、師弟關係が不明な南北朝時代・一四世紀の絵仏師である。しかし、「賀」字を付けていることから、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。栄賀筆として以下の作品が現存する(画題五〇音順)。

- (一) 常盤山文庫所蔵「柿本人麿像」一幅
- (二) 京都国立博物館所蔵「釈迦三尊・羅漢図」二幅
- (三) 藤田美術館所蔵「十六羅漢図」一六幅
- (四) フリア美術館所蔵「普賢菩薩図」一幅
- (五) 三重県四日市市・臨濟宗妙心寺派大樹寺所蔵「仏涅槃図」一幅
- (六) 静嘉堂文庫美術館所蔵「不動明王二童子像」一幅
- (七) 個人蔵「布袋図」一幅
- (八) 出光美術館所蔵「山越阿弥陀図」一幅

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、¹⁵⁾全てを栄賀の筆に帰すには注意を要する。制作年代が明らかでない作は少なく、唯一(一)「柿本人麻呂像」が、性海靈見(二三一五―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¹⁶は、画題にに応じて技法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。制作環境が明らかでないが、禅宗との関係を示す例は複数あげられる。列挙したい。(一)「柿本人麻呂像」の着賛者が五山禅僧性海靈見であること、(二)「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（かたち）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、(三)「十六羅漢図」は、その画題が禅宗で好まれたのみではなく、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、(四)「普賢菩薩図」、(七)「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、(五)「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、が指摘出来る。密教寺院との接触を思わせる(六)「不動明王・童子像」も残されており、禅宗専門の絵仏師とは言い難い。しかしながら、前世紀の長賀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、一三世紀の長賀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²⁰。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のやも知れない。いずれにせよ禅宗（臨済宗）との接触を密に持った絵仏師栄賀の動向を明らかにすることは、南北朝時代の禅宗を取り巻く宗教的、文化的環境を考える上でも、重要と考える。東福寺周辺で活躍した良詮（全）も栄賀に遡り登場しており、栄賀は特異な絵仏師というよりは、むしろ禅宗と絵仏師という側面にてパラレルに語ることの可能な複数の人物の一人と看做したい。

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
(一)「柿本人麻呂像」が京都五山周辺で制作されたことが、賛者より指摘出来るに留まる。また一つは、
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資料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、無数に発見出来る。本稿では、
禅宗と絵仏師との関係を考える上で重要な人物、栄賀の伝承資料を『本朝画史』を中心に検討、整理し、復
元的な絵仏師の考察を後世資料から行う上での試案を示すこととする。

三 近世における詫磨栄賀に関する伝承

栄賀に関する初期の文献資料は、狩野山雪(一五八九―一六五二)・永納(一二三三―一九七)父子が編纂し、
元禄四年(一六九二)に刊行された日本で最初の本格的な絵師論、『本朝画史』所収の栄賀伝²⁾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(一)「釈迦三尊・羅漢図」を指すか否かは不明であるが、唯一画題として紹介してあるのが、禅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「蓋変倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎」の部分、即ち、中国画を学び、やまと絵の画風を革新した端緒としての栄賀像に焦点をあてたい。なお、美術史では平田寛氏⁽²²⁾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、榊原悟氏⁽²³⁾は狩野光信(一五六一・六五―一六〇八)や土佐光茂(一六世紀中頃に活躍)が語られる際の基調となつてゐることを詳述されている。筆者も簡単に栄賀に関する伝承を辿つたことがあるが、本稿で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)に従つた絵師、谷文晁(一七六三―一八二九)が著した「本朝画纂」⁽²⁴⁾には以下の通り記されている。

(原文)

宅磨栄賀 画道积人物、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。退耕庵性海贊、人丸図。

(書き下し文)

宅磨栄賀 道积人物を画くに、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。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。性海、諱は靈見、東福寺虎関・湛照の後住。退耕庵性海贊の「人丸図」。

『本朝画纂』では、性海靈見着贊の(一)常盤山文庫所藏「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、齊藤彦麻呂(一七七三—一八五四)著の『図画考』⁽²⁶⁾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、図繪・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・顔輝。先是未看此体、蓋變倭画之古風、而新学中華之筆法者、多始於此乎。墨画觀音・摩古仙・真

布袋・太子孝養影贊夢窓、泉州源光寺什・墨書十六羅漢・普神像・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(天台宗。寺宝)「三千仏」・宅磨

栄賀筆(名所図繪)・「人丸像」。肥前神崎郡朝日山安国寺藏の「羅漢像」十六幅(印有。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。「墨画觀音」・「摩古仙」・「真布袋」・「太子孝養影」(贊は夢窓、泉州源光寺什)・「墨書十六羅漢」・

「菅神像」・「瀧見布袋」。

以上の通り、文章の前後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、禅宗との繋がり示す一つの傍証といえるであろうか。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、幕府御絵番掛であった朝岡興禎（二八〇〇―五六）が著した『古画備考』⁽²⁷⁾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、頗似李竜眠・顔輝、先是未看此体、蓋倣倭画之古風、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ニ系、中興名筆。宅磨栄賀画例豎長二重廓印、観音彩色、賛寧一山。栄賀画歌神像有印、賛、性海靈見下谷森伊七屋藏。

（書き下し文）

宅磨栄賀 或いは「永賀」に作る。栄賀の「釈迦文普三尊」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、頗る李竜眠・顔輝に似たり。是れより先に未だ此の体を見ざれば、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（『画史』）。異本『古画系図』に云う、「宅間永賀（法眼）は為行の子に系る。か中興の名筆なり」と。宅磨栄賀の画（例の豎長二重廓印）の「観音彩色」、賛は寧一山。栄賀画の「歌神像」（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」と朝岡が記す通り、『本朝画史』の記述が踏襲される。なお、禪宗との関連から述べるならば、一山二寧（一二四七―一二二七）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、それら記録の骨格となっているのである。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（二八二〇―一九二）が明治二十一年（一八八八）に著した『扶桑画人伝』²³を確認するに留めたい。

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。

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』²⁴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』²⁵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（括弧内筆者）。

（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かき、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—一三〇三)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」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——、は継承されていることが指摘出来る(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。

『本朝画史』は、文献のみならず作品の伝承形成の折も、多分に方向性を与えた。この問題については個人蔵・伝栄賀筆「羅漢図」と、鑑定者である山名貫義(一八三六—一九〇二)を基に簡単に述べたことがある²¹⁾が、本稿では異なる作品から考察を進める。

前掲の『22)図画考』には、幾つかの栄賀筆作品を紹介する中で、「尾州智多郡薬王山法海寺花生院天台宗、寺宝、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、文献資料でも確認出来る有力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」(以下、法海寺本)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²³⁾。紙背に銘文

がそれぞれ記され「三千仏、薬師如来像、宅磨法印栄賀筆、左脇、共三幅」(未来仏幅)とある。栄賀の僧網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(かたち)が起因した可能性をあげたい。簡略に述べらば、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。側頭部は大きく張り出し、如来の纏った袈裟は、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。斉藤彦麻呂在世当時、『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、あるいは斉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故に、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、『本朝画史』が直接、間接に影響を与えていた可能性を述べたい。『本朝画史』の呪縛ともいえる影響力は、記述のみならず、実作品の作者伝承形成にも認められる。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、前時代の絵仏師について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。

四 伝承の形成

『本朝画史』に端を発するイメージが近世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』編纂にあたり、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。

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」³⁴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』³⁵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』³⁶にも、栄賀本人の印章として「松谿」印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（一六九二）の『本朝画史』所収「本朝画印」³⁷であり、栄賀と別人の印として、「松谿」印が収められる。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。

『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に位置する。町名も墓、あるいは土地に結びついた伝承に由来するのである。「法眼宅間勝賀終焉地」と陰刻された石柱の脇に、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。どちらも大きさと石材（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（生没年不詳）が著した『大日本書画名家大観』である。筆者の現地調査の結果と、荒木の記述を照合したところ、以下のように記してあることが判明した。長い全文を掲載する（句読点、括弧内及び改行斜線筆者）。

宅間勝賀者為繪所。歷法橋叙法眼。故世称宅間法眼。常信慕明惠上／人、而來住梅尾。于時春日・住吉二神、屢降臨、親聽明惠之法要。然明惠／之外、無見尊者。宅間請上人曰、願寫尊形、以為衆生修緣。上人曰、凡眼直拜神容、則恐損命。宅間曰、雖死不敢悔矣。神亦憐其志、暫示現。宅間不堪歡喜。則敬而拜寫之。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。宅間雖未藝者、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、建碑既絕、人亦無知／其蹟者。当今、歎名蹟之蕪沒、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。常に明惠上人を信慕して、梅尾に來たり住す。時に春日・住吉二神、屢しば降臨し、親しく明惠の法要を聴く。然れども明惠の外、尊者を見る者無し。宅間、上人に請いて曰く、「尊形を願寫して、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拜せば、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。則ち敬して之を拜寫す。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。喜びて京師に歸らんとするに、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（「応驗」、「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、陵谷變遷すれば、建碑は既に絶え、人も亦た其の蹟を知る者無し。当今、名蹟の蕪沒を歎き、再び一箇の片

石を建て、聊いささ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）で落馬して歿した。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——。勝賀と明恵の關係は確認出来ないが、俊賀が明恵關係の図画に携わっていたことが『高山寺縁起』⁴⁰などより明らかであり、流派レベルでは事実無根と言い難い。明恵と両明神との關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陽心の創意ではない。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（一七世紀後半頃に活躍）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』⁴¹にて、明恵、俊賀の後に「所画之図巻、今在高山寺」（画く所の図巻、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出来ないが、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（？—一六九二）が編纂した『雍州府志』⁴²卷一〇に記録されることとなる（句読点及び括弧内筆者）。

(原文)

宅間法眼塔 在鳴瀑(滝)北。繪所宅間法眼勝賀、依願望、写梅尾春日明神之神影、帰京時、於茲墜馬而死、是親依拝神像之崇也、則葬斯処建塔。

(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、帰京の時、茲に於いて馬より墜ちて死せり。是れ親依して神像を拝するの崇りなれば、則ち斯の処に葬りて塔を建つ。

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つた。正徳二年(一七二二)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」には、「宅間法印塚、在鳴滝」と、墓碑の抜粹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―一九六)が著した『画家墳墓記』⁽⁴⁾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。⁽⁴⁾

(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。促其駕帰京城、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、凶画を能くし、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「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。

『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、第一に、春日、住吉明神が明恵の教えを聞きに来たという伝説を収める点、第二に、勝賀、あるいは澄賀が明恵に明神像を写す希望を述べ、それに対し明恵は凡人が見たら被害に遭うと論している点、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歿したという点、は同様である。『本朝画史』の末尾に「今宅間之塚在鳴滝」と記されているが、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、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。「俗云」と記される通り、勝賀（澄賀）死歿伝説は既に巷に流布していた可能

性も指摘出来るのである。『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。

本稿では『本朝画史』を端緒とする栄賀のイメージが近世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我々は、以上の点に留意する必要がある。

五 終わり

本稿では、興隆期の禅宗に関与した絵仏師に検討を加える試案として、詫磨栄賀に焦点をあてた。初期禅宗教団における絵仏師の活動を探る際、特に近世以降の伝承及び、伝承作品から実像を復元的に推察するには困難を伴うことを指摘した。しかし、筆者は全ての伝承が往時を復元する際に信頼出来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見出し、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。その一方、伝承そのものの価値も再考する必要がある。生成と蓄積を重ねた絵師の伝承も視野に入れることにより、さらに豊穡な《絵師の歴史》が浮かび上がる。

るとともに、美術史研究の視座の一端も明瞭にすると感じる。我々の絵師に対する研究も、過去の伝承に積み重なる一つの伝承形成なのである。

註

九六（二月）に詳しい。

(1) 明兆や雪舟と周文を同じ画僧というカテゴリーで論じることは問題もある。前二者は住持の下、修行を司る西班に属したが、周文は経営を司る東班であり、かつ都鑑（都寺）という寺務監督職にあつた。それら立場の違いが絵画表現に直に影響を与えたか否かは不明であるが、制作における思考の差はあつたであろう。

(6) 俊賢と同時期に高山寺で活動した成忍を詫磨派と見る近世資料もあるが、その典拠は不明である。なお、慶派仏師、湛慶らも高山寺の造仏を同時期に行っており、詫磨派と慶派が共同制作を行っていた可能性も指摘出来る。

(2) 「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。本稿では栄賀に関して詳しく言及を行うので、その款記に記された「詫磨」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、学習院大学大学院・松波直弘氏よりご指摘いただいた。

(7) 「大江信方家地売券」〈竹内理三編「鎌倉遺文」第四卷（東京堂出版 昭和四八年（一九七三）四月）所収、第二二九九文書、二五〇、五一頁〉と「僧長賀家地売券」〈竹内理三編「鎌倉遺文」第六卷（東京堂出版 昭和四九年（一九七四）四月）所収、第三八三七文書、一三〇、三一頁〉より判明する。前者により京都七条の土地を大江信方から良賀が購入し、後者によりこの土地が長賀から常陸御坊実なる人物に売却されたことが明らかとなる。

(3) 当時の絵仏師は仏画制作のみならず、仏像や建築、什具彩色も手掛けた。寺社関係のあらゆる彩色作業に携わったといえ、絵仏師の性格を考えるには、絵画以外の活動も視野に入ねばならない。

(8) 「東嶽安禪師行実」〈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（一九二五）三月）所収、三三三頁〉。

(9) 伊藤清郎「中世醍醐寺と公家・武家——祈祷と政治——」

(4) 渡邊一「東寺十二天屏風考」『美術研究』第六〇号（昭和十一年（一九三六）二月）など。

「中世の政治と宗教」（吉川弘文館 平成六年（一九九四）八月）。

(5) 宮島新一「宮廷画壇史の研究」〔至文堂 平成八年（一九

（10）「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（一九三三）一〇月）所収、二〇九—四一頁。

(11) 【覚源禪師年譜】（平田寛「宅間派研究史料（稿）」『哲学年報』第四四輯（昭和六〇年（一九八五）二月）所収、四四頁）。なお、文和二年（一二三三）という年代は、『覚源禪師年譜略』（塙保己一編・太田藤四郎補「統祥書類従」第九輯下 伝部（統祥書類従完成会 昭和二年（一九二七）一月）所収、六〇五頁）に「年譜」の記事が略出されていることから判明する。

(12) 【吾妻鏡】第三（国史大系編集会編『国史大系』第三二卷 吾妻鏡 前篇（吉川弘文館 昭和三九年（一九六四）七月）所収、九七、一一二、一一二頁）。

(13) 上原昭一「室町彫刻」日本の美術 第九八号（至文堂 昭和四九年（一九七四）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（一九九〇）一〇月）など。

(14) 報国寺調査の折、同寺・由井昇氏、鎌倉国宝館学芸員・内田浩史氏の手を煩わせたことを明示したい。

(15) 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（一九八七）三月）。なお、千葉県大柴町の真言宗、大慈恩寺所蔵「愛染明王像」は、その款記の書体から有力な伝説磨茶賀筆作品といえる。

(16) 海老根聰郎「水墨画——黙庵から明兆へ」日本の美術 第三三三三号（至文堂 平成六年（一九九四）二月）。

(17) 羅漢を禪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。

(18) 臨濟宗仏源派、嶮崖巧安（一二五二—一三三二）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。

(19) 筆者は禪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）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、炎が立ち上った為発見されたという伝説も残る。涙で嵐を描いた雪舟に似る逸話であるが、禪宗と不動明王の関係の一端を示しているようである。

(20) 山口県立美術館編集・発行「禪寺の絵師たち——明兆・靈彩・赤脚子——」（平成一〇年（一九九八）一〇月）に、一四世紀の禪宗寺院での盛んな仏画制作の様相が報告されている。

(21) 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）。

(22) 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（一九八五）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。

七頁。

- (23) 榎原悟「本朝画史」再考(一)〜(四)「国華」第二二〇、二二一、二三、二四号(平成九年(一九九七)六月、七月、九月、一〇月)。

- (31) 前掲註(24)。
(32) 前掲註(26)。

- (24) 拙稿「絵師伝説——伝宅磨栄賀筆(羅漢図)と山名貫義」『禅文化』第二〇二号(平成一八年(二〇〇六)一〇月)。

- (25) 谷文晁「本朝画纂」(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅲ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、四二四頁)。

- (26) 齊藤彦磨「図画考」(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅲ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、二〇三、四頁)。

- (33) 「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cm(過去仏・阿弥陀)、縦一四六・八×横八六・四cm(現在仏・釈迦)、縦一四八・〇×横八五・七cm(未来仏・薬師)。絹本着色で、款記・印章は確認出来ない。經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。

- (27) 朝岡興禎編・太田謹増訂「古画備考」(吉川弘文館 明治三七年(一九〇四)六月)、一四四七、四八頁。

- (34) ニューヨーク・パーク財団のGratia Williams氏よりこの作品の存在をご教示いただいた。
(35) 「弁玉集」(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅲ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、一五頁)。

- (28) 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(二〇〇一)一月)所収、一七五頁)。なお、現在美術史にて頻繁に使用される秋山光

- (36) 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(一九〇八)一〇月)所収、五五〇頁)。

- (29) 伝新井白石「画工便覧」(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅱ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、四九八頁)。

- (37) 前掲註(21)所収、四五三頁。
(38) 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。

- (30) 浅井不旧「扶桑名公画譜」(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅲ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、一〇

- (39) 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」第六八巻(皓星社 平成一三年(二〇〇一)一月)所収、三四五頁)。

(40) 『高山寺縁起』〈高山寺典籍文書総合調査団編「明恵上人資料第二」(東京大学出版会 昭和四六年(一九七二)三月)所収、六三九―四〇頁など〉。

(41) 檜山義慎『統本朝画史』(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅲ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、二九二頁)。

(42) 黒川道祐『雍州府志』(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(一九七〇)四月)所収、三二二頁)。

(43) 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(一九七〇)三月)所収、九三二頁)。

(44) 西村兼文『画家墳墓記』(坂崎坦編「日本絵画論体系」Ⅳ(名著普及会 昭和五五年(一九八〇)一月)所収、四二〇頁)。

(45) 前掲註(21)所収、一一八頁。

(46) 内田亮坪編集・発行『藤澤山什寶目録』(明治一七年(一八八四)四月)に、「一、阿弥陀如来像、宅間法眼筆、毫幅」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。