The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	高階隆兼の画業再考 ： 彫像への彩色について
Author(s)	橋本, 遼太
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 2014, 48, p. 1-22
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/56618
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

高階隆兼の画業再考
――彫像への彩色について――

橋本　遼太

キーワード：高階隆兼／絵師／絵所絵師／絵仏師／木仏師

はじめに

鎌倉時代の末に活動した絵師高階隆兼は、宮内庁三の丸尚蔵館に所蔵される春日権現験記絵を描いた絵師としてその名が知られる。嘉元三年（一三〇四）四月の「摂籙渡庄目録」[1]に「会所（ママ）隆兼」と登場してから、元徳二年（一三三〇）に藤原為信筆の文永十一年賀茂祭礼双紙を写すまでの活動が文献史料から確認されている。この間、隆兼は、春日権現験記絵（宮内庁三の丸尚蔵館）や玄奘三蔵絵（大阪・藤田美術館）など絵巻形式の作品から、愛染明王像（現存せず）や春日明神影向図（大阪・藤田美術館）などの掛幅画まで、様々な画面形式の作例を手がけ、またその主題も霊験記から仏画や垂迹画まで、多岐にわたる。これらの事績を一覧表にしたものが表一である。このうち現存する作例には「＊」を付したが、これまでの隆兼研究は、当然ながら、これら現存作例についてのものがほとんどで、と

【表一】　高階隆兼の事績

和暦	西暦	発注主体	事績（＊は現存作例）
嘉元三年	一三〇四		天野杣の免田十五町を相伝する
嘉元三年	一三〇四		上賀茂社戸の脇の獅子をかく【木彫の獅子狛犬への彩色】
延慶二年	一三〇九	西園寺公衡	＊春日権現験記絵二〇巻を描く（一三〇九年時点では制作途中か）
正和元年	一三一二	鷹司冬平	＊春日明神影向図（藤田美術館）を描く
		大乗院周辺	＊玄奘三蔵絵（藤田美術館）を描く
		後伏見院	後伏見院の本尊として、西園寺妙音堂本尊妙音天像を写す
正和四年	一三一五		日吉社神輿造替事業に携わる【神像への彩色】
元応二年	一三二〇	花園院	花園院が墨書した伏見院の千日目の小仏事本尊普賢菩薩像の裏を押す
元亨元年	一三二一	花園院	花園院の命により、金岡筆愛染明王像を写す
		直仁親王	萩原殿（直仁親王）の御絵として、
			強力女絵一巻、ういのせう絵二巻、香助絵二巻を描く
正和年間		洞院家周辺	＊石山寺縁起一～三巻（石山寺）を描く
元徳二年	一三三〇		藤原為信筆文永十一年賀茂祭礼双紙を写す

りわけ験記絵を対象にした研究が多くを占めている。これらの研究から明らかになる隆兼像は、主に験記絵から導くことのできる隆兼像にすぎない。しかし、仮に験記絵を隆兼の代表作と認め、験記絵研究を以て隆兼研究を代表させるにせよ、それだけでは彼の全体像は明らかにならず、他の重要な諸側面を捨象してしまうことになろう。

本論考は、隆兼の画業を伝える文献史料を再検討することで、彼が彫刻作品の彩色という「絵仏師」の領分とも言うべき仕事をしていた可能性を提示する。この試みは、これまで共有されてきた隆兼像に別の一面を追加することになると考えるが、その前提としてまず、隆兼がこれまでどのような絵師と考えられてきたかに目を向けてみる。

一、験記絵の画家としての高階隆兼

絵師隆兼は、前述のとおり表一のような画業を残したことが判明している。たしかな発注者は、西園寺公衡（一三〇九年頃・験記絵）、鷹司冬平（一三一二年・影向図）、後伏見院（年次不詳・西園寺妙音堂妙音天像）、花園院（一三二〇年・普賢菩薩像の裏を押す、一三二一年・金岡筆愛染明王像を写す）、直仁親王（年次不詳・強力女絵、ういのせう絵、香助絵）である。もちろん、史料の残存状況には偏りがあるかもしれず、当然これより多くの作品を手がけ、また天皇や公卿以外からの依頼にも応えていた可能性もあるが、天皇や公卿からの依頼が主であったことは確かだろう。天皇や公卿は彼の絵を愛で、また彼は愛でられるべき絵を制作した。貴顕に重用された隆兼は、その後、何者によって、いかなる観点において、どんな評価を受けたのだろうか。以下、概観する。

一三三〇年に賀茂祭礼双紙を写したという記録をさいごに、隆兼のその後の活動は、史料にしばらくあらわれない。つぎに史料にあらわれるのは隆兼活動期からおよそ一〇〇年後の永享十年（一四三八）である。『看聞日記』の同年二月二十七日条に、[2]

抑鳴瀧殿御絵春日御縁起中書一合〈廿巻〉借給。拝見殊勝也。件御絵萩原殿御物也。往昔伏見殿暫被預申。再会

不思議也。此絵正本春日社被奉納。先年鹿苑院殿絵合之時。自社頭被出了。其時拝見了。絵所預隆兼書之。名筆也。竹内左大臣依立願新調。春日社被奉納。其中書也。〈隆兼同筆。〉（傍線筆者、以下同様）

と、験記絵を描いた絵師として登場する。ここで日記の筆者である伏見宮貞成親王（一三七二～一四五六）は、験記絵の中書を「拝見」し、「殊勝」であると評価している。貞成親王は鹿苑院殿絵合のときには験記絵の正本を拝見したと記すが、高岸輝氏は鹿苑院殿絵合の文化的影響力の高さを強調して、この絵合を隆兼伝説の起点と位置づける。[3]

さらに注目すべき記事は、隆兼活動期よりおよそ二〇〇年後にあらわれる。三条西実隆（一四五五～一五三七）の日記『実隆公記』文亀元年（一五〇一）九月十八日条[4]には、

十八日癸巳霽、入夜雨降、雑舎令葺屋、畫所預土左形部小輔光信来、北野社本地絵先年紛失、今度可新図、件墨書大底出現、彼詞事予可令清書由、松梅院先日以波々伯部所望、領状之間委細絵事可相談由也、当時写経不得隙之間、静加披見可報所存之由命了。其次春日縁起絵下書高兼感神霊之告之事等相語、有興、（……後略）

と記される。隆兼は験記絵の下書を制作する際に「神霊之告」を「感」じたという。これを、土佐光信が三条西実隆に語り、そして実隆は「有興」と感想を記している。

実隆周辺で隆兼の画風がどう評価されていたのかが垣間見える好作例が、桑実寺縁起絵巻である。桑実寺縁起絵巻は享禄五年（一五三二）、将軍足利義晴の発願により、実隆が詞を起草し、光信の子である光茂が絵を担当し制作された。この前年、享禄四年（一五三一）にはほぼ同じメンバー（詞書染筆者は後奈良天皇・青蓮院尊鎮・三条西実

隆、絵師は土佐光茂）で当麻寺縁起絵巻を制作しているのだが、このふたつの絵巻の画風は大きく異なる。すなわち当麻寺縁起絵巻が比較的枯淡な画風を示すのに対し、桑実寺縁起絵巻には濃厚な彩色が施され、また細部の描き込みも緻密に行われる。この違いは、光茂個人の画風展開といった範疇で説明されるべきものではなく、何らかの意図をもって選択された結果と考えるべきであろう。濃厚な彩色、緻密な描き込みといった評言は、験記絵に対してしばしば用いられるもので、一説には桑実寺縁起絵巻の制作にあたって実隆は験記絵の「再現」を意図したとする意見もある。[5] では、この「再現」が意味するところは何かと考えると、この絵巻に託された「機能」が重要になってくる。亀井若菜氏によれば、桑実寺縁起絵巻には天皇の姿や都の文化が大きく取り上げられ、絵巻は発願者である将軍義晴の正当性を主張する機能を有していたという。[6] これらの意見に従えば、実隆は隆兼の画風を―厳密に言えば験記絵の画風を―王朝文化の伝統を受け継ぐ古典と位置づけ、権力の正当性を主張する「機能」を絵巻に持たせんがために、隆兼の画風を「再現」したといえる。そして、こういった位置づけをより強固にした一要素が、霊感を伴って験記絵中書を制作したという隆兼にまつわる伝説であったと思われる。

さらに、近世の資料（『本朝画史』、『好古小録』、『遠碧軒記』）には、文永元年（一二六四）為信筆の賀茂祭草紙を元徳二年（一三三〇）に隆兼が写したとの記録が残るが、[7] なかでも、藤貞幹『好古小録』は「原本ト相比セバ、出藍ノ勢有ン者也」と隆兼筆の元徳摸本を褒め称えている。貞幹は、同書の春日権現験記絵の項では、「隆兼、画力精好微物トイヘドモ苟モセズ、古今ノ絵詞伝数種有トイヘドモ、好古ノ益アル、此験記ニ並ブ者アランヤ。年中行事ノ画ト伯仲ス。惟、識者ノ偏ク熟覧スル事アタハザルヲ遺憾トスベシ。」と、「好古ノ益アル」点において験記絵を高く評価するとともに、熟覧が容易でないことを嘆いている。

隆兼の名声は常に験記絵とともにきこえてくる。隆兼にふれて験記絵にふれぬものはない。これは近代以降の美術

史学研究の文脈においても同様で、たとえば『國華』所収の論文をみても、「春日権現験記絵巻」（明治二十五年、三一号）、「高階隆兼筆春日権現験記」（明治三十五年、一四〇号）、「高階隆兼筆春日権現験記画巻」（明治三十七年、一六四号）、「高階隆兼筆春日権現験記画巻」（明治四十三年、二四一号）というように、隆兼は験記絵と表裏一体で語られる。冒頭でも述べたように、この隆兼像は、彼の代表的な一面を説明するものであると考えるが、その反面、この隆兼像がかえって史料の解釈を一面的にしているとも考えられる。

そこで以下では、験記絵を描いた宮廷絵師という従来の隆兼像をいったん留保し、事績の読み直しを試みる。立ち現れるのは、彫刻作品に彩色を施す彼のすがたである。

二、彫刻作品の彩色

（一）獅子狛犬への彩色

賀茂別雷神社（上賀茂神社）に所蔵される「賀茂社嘉元三年遷宮記」は、嘉元三年（一三〇五）の遷宮に関して、社殿造営の経緯や遷宮にかかわる儀式の次第について記す。この史料の翻刻をおこなった須磨千頴氏によると、底本は、嘉元三年（一三〇五）当時に社務をつとめていた賀茂経久の自筆原本であるという。(8)

隆兼の名が記される部分を次に掲げる。

一、御とのわきの師子、去五日ゑ所参てかく、其人数

右こんのしやうけんたかゝぬ〈ゑ所也、〉　さこのしやうけんのふたか　又さこんのしやうけんたか氏　むくのす

け久たか
ゆやのらに入てわうハンつかハす、馬一疋・す、しのきぬ一両つかハす、をの〳〵せんき也[9]

「たか、ぬ」に付された「うこんのしやうけん」という地位や、「ゑ所」という所属は、いずれも験記絵目録に記される隆兼のそれと一致しており、「たか、ぬ」は高階隆兼を指すものとして疑いない。この史料からは以下のことが読み取れる。すなわち、「御とのわきの師子」を五日（嘉元三年八月）に絵所から絵師が参じてかいた。参じた者は、隆兼、のぶたか、たか氏、久たかの四名である。また、湯屋の廊下で食事をとらせ、馬一疋と生絹の衣一両を与えた。これらは先例に則ったものである。

隆兼以下四名はいずれも「たか」の音で通じることから、四名はこの事業のために寄せ集められたのではなく、ひとつの工房を形成していたと思われ、なかでも隆兼が筆頭に記されている点は、隆兼の立ち位置を反映しているといえるだろう。

この史料についての従来の解釈は、隆兼は「上賀茂社戸の脇の獅子を描」いたというものである。[10] たしかに、現在の上賀茂社の本殿と権殿の戸には賢聖障子の獅子を模した「影狛」と通称される獅子の絵が描かれている。賢聖障子の成立は延喜年間をさほど遡らない時期と考えられているため、[11] 隆兼の時代に影狛が描かれる可能性は十分考えられ、また、十五世紀室町時代の制作とされる賀茂別雷神社境内絵図（京都・賀茂別雷神社蔵）には影狛の姿が確認できる。

しかし、十五世紀の遺品に影狛が確認できるとはいえ、このことは隆兼が影狛を描いたと判断する積極的な根拠にはなりえず、この史料の全体を虚心に読み通すと、むしろ別の解釈の可能性が想定できる。これについて、以下くわ

しく述べる。

次に掲げるのは、先に引用した「一、御とのわきの師子、去五日ゑ所参てかく、」の直前の部分である。

一、去二日、木つくりの師子こまいぬ四、仏師いんけん法印かもとより入まいらす、ふ行まに一大夫より久、前にハ二かしら、正殿斗たりといへとも、はそむによてこのたひ四かしらつくりまいらする也、[12]

これによると、二日、木造の獅子が四体、「仏師いんけん」（「いんけん」は院憲のことか）[13]のところから運び込まれたこと、以前の造替では正殿二体のみであったが、今回は破損していたため四体つくらせたこと、が読み取れる。そして院憲作の獅子狛犬が運び込まれた三日後に、隆兼一行は賀茂社に出向いている。

さらに、本史料の後半、造替の過程で新たに調進された器物について、その法量や材質、調進経緯を記す箇所には、

一、御とのわきの師子四〈こまいぬ〉、二社分、
これハ正殿のをわた殿へハわたしまいらするを、このたひハミなつくりかへまいらせ了、其ゆへハ正殿の師子ミなそんせさせ給ゆへ也、（傍点筆者、以下同様）

と記される。引用部は、通例であれば正殿の獅子を渡殿へ置き換えるため新造するのは二体だが、今回は正殿の獅子が破損していたため四体すべてを造り替えた、という事情をつたえる。

ここに記される経緯は、さきの「一、去二日、木つくりの師子こまいぬ」の記事が伝える経緯に一致しており、仏師院憲が制作した獅子に関する記述として間違いない。注目したいのは、最初に引用した隆兼の名が記される部分での獅子の呼び方で、そこには「御とのわきの師子」と記録されている点である。すなわち、隆兼が「か」いた獅子狛犬と、院憲が持ち込んだ獅子狛犬は同一の呼称を与えられている。よって、これらは同一の対象を指すものと想定できる。

加えて、造替にかかった費用を列挙する箇所には「師子こまいぬ四　代二十九貫文」[14]と記されるのみで、板絵の獅子狛犬に関する費用は計上されていないことも注意される。

以上のことから、隆兼以下四名は、影狛と通称される板絵を描いたのではなく、仏師院憲が制作した四体の獅子狛犬に彩色を行ったと解釈するのが妥当といえるだろう。すでに触れた賀茂別雷神社境内絵図に描かれる影狛が隆兼の頃に仮に成立していたにせよ、この史料が伝えているのは、隆兼は彫像の彩色を担当したということである。

なお、嘉元三年の遷宮記録としては、ここで取り上げた「賀茂社嘉元三年遷宮記」のほかに、「嘉元三年御遷宮記」[15]なる史料も存在する。こちらの記録は「賀茂社嘉元三年遷宮記」を記した神主経久の次男で当時の社司であった森基久が記したと推定されており、おそらくは神主経久と社司基久のそれぞれの遷宮への関与の度合いを反映し、同じ出来事についても記述の分量に粗密がある。社司基久が記した「嘉元三年御遷宮記」には、隆兼の名は登場せず、単に「八月五日参絵師師子駒犬事」[16]と簡潔に記されるのに対して、神主経久が記した「賀茂社嘉元三年遷宮記」では、隆兼を含めた絵師四名の名が記されている。これを考慮に入れると、神主経久は、社司基久に比べて隆兼により近いところにいたといえるだろう。

（二）神像の彩色

『公衡公記』正和四年（一三一五）四月二十五日条には、日吉社の神輿造替に関する記事が収められる。『公衡公記』のこの日の記事は「日吉神輿造替例事」、「日吉神輿造替事」、「日吉社神輿七基造替幷神寶・雑人装束調進雑事」などと題した記事が列記されている。このうち、「道々輩交名」と題した一節には、神輿造替に関わった工人名が記録される。大宮、二宮、聖眞子など全七基の神輿ごとに、関わった工人の職種、工人の名前を記している。工人の職種は、番匠、漆工、蒔絵師、銅細工など神輿ごとに二十九～三十六種に及び、職種名に続けてしばしば工人名が併記される。

たとえば、一宮の神輿についての記事を引用すると、次の通りである。[17]

大宮

番匠〈國弘〉、漆工〈清光〉、蒔絵師〈佛成〉、
銅細工〈禅覚〉、打物師〈同〉、鋳物師〈観法〉、
鏡造〈願正〉、鍛冶〈西蓮〉、平文師〈光阿〉、
玉造〈守清〉、貝摺〈安弘〉、錦織〈教願〉、
綾織〈同〉、両面織〈宗延〉、繍師〈阿念〉、
組師〈蓮心〉、平緒〈組命婦〉、大刀造〈禅覚〉、
木道、茜染〈西願〉、紅染〈四条〉、

紺掻〈尼蓮心〉、大鼓張〈為直〉、甲造〈延元〉、
乱緒造〈光寂〉、獅子舞〈大頭行次・小頭貞幸〉、油単師〈正智〉、
轆轤師、打殿、障子張、
冠師〈守行〉、木仏師〈三条法印朝円・法眼性慶〉、絵師〈隆兼〉、
女工所、御細工〈僧定快〉、畳差〈久吉〉、

つづく、二宮以下の神輿も同様の体裁で記される。全七基の神輿についてこれらをまとめたものが表二である。前述のとおり工人の種類は、番匠、漆工、蒔絵師、銅細工など二十九から三十六種に及び、そして各々の工人が担当した神輿の数は様々であることがわかる。たとえば、紅染のように七基すべての神輿をひとりで担当する工人もいれば、蒔絵師のように全ての神輿を別々の工人が担当した例も見られる。

隆兼はこのとき、日吉社のなかでもとりわけ重要な祭神である、大宮社、二宮社、聖眞子社（これら三社はまとめて三聖と呼ばれる）の三基を担当している。木仏師の工人名に注目すると、法眼性慶、法眼良雲の名が確認できるが、注目すべきはその組み合わせで、法眼性慶が担当した、大宮、二宮、聖眞子の各社は隆兼が担当し、木仏師良雲が担当した客人、十禅師、三宮の各社は快経や尊有[18]なる絵師が担当しており、木仏師と絵師がグループで仕事を行っているように見受けられる。隆兼が三聖を担当している点からは、ほかの三柱の祭神を担当した絵師に比してより格の高い絵師とみなされていたといえるだろう。

木仏師・性慶[19]は、四点の在銘作例が現存し、鎌倉末から南北朝期の活動が確認できる。その仏師としての位置づけは未詳な点が多く、その系譜は今後なお検討を要すると考えられている[20]が、いずれにせよ、隆兼との関わりで注目し

【表二】「道々輩交名」『公衡公記』正和四年四月二十五日条

	番匠	漆工	蒔絵師	銅細工	打物師	鋳物師	鏡造
大宮	國弘	清光	佛成	禅覚	同	観法	願正
二宮	大伴定弘	清元・守近	助時	蓮性	同	友光	願正
聖真子	宗方	守氏	称覚	称念、國近	同	心蓮	善願
八王子	國弘	吉永・友重	良円	末則	同	重光	重光
客人	國弘	道性・正円・友長	貞憲・蓮月	正阿	同	禅忍	善願
十禅師	國弘	法阿・國友	國光	宗円	同	正印	善願
三宮	大伴定弘	随観・吉行・守弘	妙蓮	妙阿・助村	同	良心・末貞	願正

	鍛冶	平文師	玉造	貝摺	錦織	綾織	両面織	繍師	組師	平緒
大宮	西蓮	光阿	守清	安弘	教願	同	宗延	阿念	蓮心	組命婦
二宮	末吉	禅法、善法	妙法	安弘	廣継	同	宗延	正阿	蓮心	
聖真子	國安	是法、心性	成佛	安弘	宗清	宗清	宗延	有國	中御門	
八王子	行安	行則・顕性	為綱	安弘	教願	同	宗延	千光	道忍	
客人	西蓮	見阿	守清	景永	宗清	同	宗延	道覚	命婦	
十禅師	行安	顕性	妙法	安弘	教願・廣継	教願・廣継	宗延	―	中御門	
三宮	國弘	宗時・光守	為綱	安弘	―	―	―	行吉	命婦	

	大刀造	木道	茜染	紅染	紺掻	大鼓張	甲造	乱緒造	師子舞	油單師	轆轤師	打殿	障子張
大宮	禅覚	—	西願	四条	尼蓮心	為直	延元	光寂	大頭行次、小頭貞幸	正智	—	—	—
二宮	／	／	西願	四条	蓮心	／	正元	光寂	／	信智	／	—	—
聖真子	／	／	浄円	四条	宗延	／	正元	光寂	／	信親	／	—	—
八王子	／	／	浄円	四条	宗延	／	延元	光寂	／	信親	／	—	—
客人	／	／	浄円	四条	上野	／	延元	光寂	／	宗延	／	—	—
十禅師	／	／	浄円	四条	宗延	／	延元	光寂	末貞	—	／	—	—
三宮	／	／	西願	四条	上野	／	延元	光寂	／	正智	／	—	—

	冠師	木佛師	絵師	女工所	御細工	畳差
大宮	守行	三条法印朝円・法眼性慶	隆兼	—	僧定快	久吉
二宮	／	法眼性慶	隆兼	—	定快	久吉
聖真子	／	法眼性慶	隆兼	—	定快	久吉
八王子	／	／	／	／	定快	久吉
客人	／	法眼良雲	法眼快経	—	定快	久吉
十禅師	／	法眼良雲	法眼尊有	—	定快	久吉
三宮	／	法眼良雲	法眼快経	—	定快	／

〈凡例〉

・『公衡公記』正和四年四月二十五日条所収の「道々輩交名」を基に筆者が作成。

・／は、職種名の項目が立てられないことを示す。

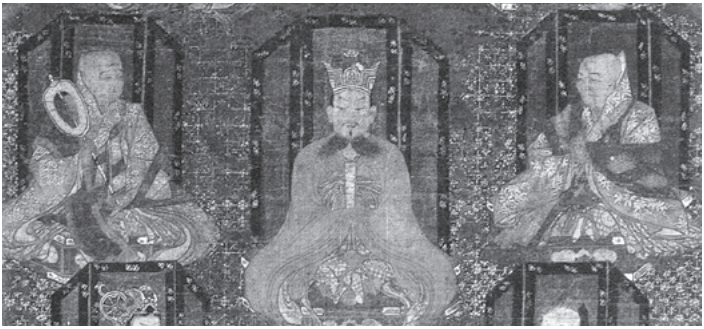
・—は、職種名の項目は立てられるものの工人名が記されないことを示す。

たいのは、性慶が元享四年（一三二四）の年紀のある京都・東福寺永明院の宝冠釈迦如来坐像の胎内銘に「西園寺大仏師法印性慶」と記すことである。隆兼の代表作である験記絵は、西園寺公衡を発願者に、延慶二年頃に制作が進められていたことが判明しており、つまり隆兼と性慶はほぼ同じ時代に西園寺家の庇護を受けて活動したことになる。

さて、史料に連続して記される木仏師と絵師の密接な連携が認められるとして、彼らはこのとき具体的にどんな仕事を担当したのか。工人の職種名、あるいは職人歌合絵諸本に描かれた姿からその担当を推定すると、番匠は全体の指揮監督を、漆工や蒔絵師は神輿の宮殿や担ぎ棒などの表面仕上げを、銅細工から平文師までは飾り金具の制作を担当したと考えられる。玉造と貝摺についても、鉱物や貝で表面の装飾を担当したことが推測でき、つづく錦織や綾織、茜染といった工人は染織品で神輿を飾ったことと思われる。このように各工人は前後に記された工人と密接にかかわりながら、神輿を完成させていった。こうして考えていくと、神輿の本体については、性慶や隆兼が担当した箇所を指摘することが難しい。そこで、性慶や隆兼の前後に記される冠師や畳差という工人に注目したい。工人の配列が各々の担当箇所と密接に関わることを考慮に入れると、冠師、木仏師、絵師、畳差が担当した部分は互いに近いと考えられる。記事の記載の形式をみても、障子張のあとで改行している点は、障子張と冠師が異なる種類の仕事を担当したことの反映と思われ、さらに推測すると、冠師以下の工人は、これ以前に記された工人とは別種の仕事を行ったと考えられる。

では、冠師以下の工人が何を担当したのか。これを考えるときに重要となる作例が、比叡山延暦寺、東塔の定心院に伝わった日吉山王三聖坐像（図一）である。三聖、すなわち大宮、二宮、聖真子の三体はいずれも畳を模した台座にすわる。大宮は唐装で笏を持ち冠を戴き、僧形の二宮は両手で金剛合掌を組み、同じく僧形の聖真子は右手に団扇を執るすがたである。[21] また十四世紀初めの制作と考えられる滋賀・西教寺の日吉山王曼荼羅（図二）には、これと同

図一　日吉山王三聖坐像
比叡山延暦寺　定心院
江戸時代



図二　日吉山王曼荼羅（部分）
滋賀・西教寺　十四世紀初め

図三　図二全図

［図版出典］
図一、二、三すべて『神仏います近江』（神仏います近江実行委員会、二〇一一年）

様の図像の、大宮、二宮、聖真子が描かれている。この画像の存在により、定心院像のような姿の神像が、十四世紀初めの隆兼のころに存在した可能性は十分にあるといえよう。「道々輩交名」の冠師の項目は、大宮にのみ立てられ、二宮と聖眞子には冠師の項目がみられない。このことは、冠師は御神体が頭上に戴く冠を制作したことを示すのではないだろうか。このように考えると、御神体そのものを担当したのが性慶と隆兼、つまり神像を性慶が彫り、隆兼がそれに彩色を施したことになるだろう。

おわりに

本稿では、験記絵を制作した伝説の宮廷絵所絵師という隆兼のイメージをいったん留保し、事績の読み直しを試みた。その結果、隆兼が獅子狛犬や神像といった彫刻作品に彩色を施していたことがあきらかになった。本稿をふまえて、今後の隆兼研究の可能性を探るならば、隆兼作品と仏画との比較が挙げられる。

そもそも、絵所絵師と絵仏師の間には技術面での大きな違いはなく、[22] 絵所絵師が仏画を描くという事例も少なくない。[23] それにもかかわらず、これまで絵師と絵仏師を二項対立的に捉えがちであったことは否定できない。このような背景もあってか、従来あまり取り上げられていないが、隆兼筆玄奘三蔵絵には仏画図像との関連を指摘できる場面が少なからず存在する。[24]

たとえば、玄奘三蔵絵巻一第四段に描かれる波は、画面の下方三分の二では右や左へうねるように展開し、画面の上方三分の一では右上への一方向に広がるという、上下二層構造を有するが、このような形態の波は、管見のかぎり五百羅漢図のうち水上移動幅（京都・大徳寺）、不動明王二童子像（滋賀・恵光院）、山越阿弥陀図（京都・禅林寺）、

六角厨子奥壁画補陀落山図[25]（奈良・法隆寺）に確認できる。

また、花押や筆跡の分析により玄証の若年期すなわち十二世紀後半に描かれたと考えられている玄証本伽耶城毘沙門天図像[26]（個人蔵、以下毘沙門天図像と称す）のうち、画面上部に描かれる、動物の頭部を象った噴水に酷似した図像が巻六第二段に見出せ、さらに、鷲の頭のかたちをした岩山によく似た図像が巻六第四段[27]にみられる。

これらの近似をいかなる観点からどのように評価するのかは、これからの課題である。玄奘三蔵絵だけでなく験記絵や春日明神影向図、さらに石山寺縁起絵や駒競行幸絵巻などの隆兼周辺作例を網羅的に観察して、隆兼が絵画制作において仏教的画題をどのように消化したのか、今後追求していきたい。

［注］

（1）「摂籙渡庄目録」は、嘉元三年（一三〇四）四月頃に制作された殿下渡庄に関する目録である。本目録の法成寺の項には、「〈会所隆兼相伝之〉天野杣　免田十五町　年貢比（檜）□（曽）」（『鎌倉遺文』二二一九六号）とある。殿下渡庄については、橋本義彦「藤氏長者と渡領」（『平安貴族社会の研究』吉川弘文館、一九七六年）に詳しい。

（2）『看聞日記』永享十年（一四三八）二月二十七日条、『看聞御記　下巻』五二一頁、続群書類従完成会、一九三〇年

（3）高岸輝「室町時代における高階隆兼の伝説形成」『美術史論集』七、一～九頁、二〇〇七年、神戸大学美術史研究会

（4）『実隆公記』文亀元年（一五〇一）九月十八日条、『実隆公記　巻三ノ下』七四〇頁、続群書類従完成会、一九三三年

（5）吉田友之「「桑実寺縁起絵」の制作」（『続日本絵巻大成一三　桑実寺縁起　道成寺縁起』一二七～一二八頁、一九八二年）若杉準治「絵巻の歴史」『大絵巻展』十四頁、京都国立博物館、二〇〇六年

（6）亀井若菜「「桑実寺縁起絵巻」について」（『表象としての美術、言説としての美術史―室町将軍足利義晴と土佐光茂の絵画』第二章、二〇〇三年、初出は『國華』一一九三号、一九九五年）

（7）賀茂祭草紙の元徳摸本に関する記事を以下に掲げる。

（イ）『本朝画史』

「隆兼為絵所預。叙四品。何許人。能画。有賀茂祭草子畫後書曰、元以為信卿筆写之、然此隆兼疑是土佐家乎。当時光信叙四品也。則其家族乎。又不知官家氏族者。」

（ロ）『好古小録』

「賀茂祭草子、一巻

跋云、此絵、亀山院御絵合之時、経業卿所調進也。画為信卿、詞定成朝臣書之。元徳二年閏六月中旬之頃令写之。画絵所預隆兼朝臣、詞入道内蔵権頭季邦朝臣写之。幹嘗テ、展翫スル前後六七次、対スルゴトニ結構及ビ画図ノ凡ナラザルヲ覚ユ。且隆兼摸スル所ニシテ、隆兼ニ非ズ。隆兼、摸ニ於テ己ヲ用ザルヲミルベシ。原本ト相比セバ、出藍ノ勢有ン者也。」

（ハ）『遠碧軒記』

「東大寺の大地には、為祈願成就公家衆より縁起を画にかゝせ、詞書を筆を染て奉納の事、時々有故に幾通りもあるものなり。東大寺に今あるに尊朝親王の詞書の筆者のあり、秋田屋庄吉に黒谷縁起あり、見事なるものなり。又長谷縁起三巻うりものに出づ、金子百両と云ふ。画は土佐の上代隆兼の筆なり。弓削屋にある賀茂祭の巻物も、この人の筆也。西行の手に南良西行と云あり、手ぶり少しかはれり、家隆にも外に一通あり。」

なお、この弓削屋とは、貞享二年刊「京羽二重」（『新修 京都叢書』第二巻、二〇〇二年、臨川書店）に、弓削屋半兵衛と登場し、「四條柳馬場東へ入町」に居を構えた「絵目利」（前掲書二〇五頁）の弓削屋を指すものと思われる。隆兼筆と伝わる巻物が市中に伝わっている状況から考えるに、このときすでに隆兼は貴顕のあいだだけで知られる絵師ではなかったようである。

（8）須磨千穎「賀茂社嘉元三年遷宮記」、『賀茂文化研究』第三号、七二頁～一〇四頁、賀茂文化研究所、一九九四年

（9）須磨千穎「賀茂社嘉元三年遷宮記」、『賀茂文化研究』第三号、九三頁

（10）谷重雄「上賀茂神社嘉元造替の本殿」『建築史』第二巻第四号、三一三頁、一九四〇年

宮島新一『宮廷画壇史の研究』、至文堂、一九九六年、一〇八頁～一〇九頁

（11）川本重雄、川本桂子、三浦正幸「賢聖障子の研究（上）」『國華』一〇二八号、一九七九年

(12) 須磨千穎「賀茂社嘉元三年遷宮記」、『賀茂文化研究』第三号、九三頁

(13) この時期に活動し「いんけん」と名乗った仏師としては、院派仏師の院憲が考えられる。院憲の現存作例は、広島浄土寺に聖徳太子立像（孝養像、像高九十五センチメートル、寄木造り、玉眼彩色）がある。足枘には「乾元二年法印院憲作」と銘文が残り、これは嘉元三年（一三〇五）の賀茂別雷神社の獅子新造の二年前にあたる。この孝養像は、西大寺の律僧叡尊の弟子である定証が、浄土寺再興を記念して嘉元四年（一三〇六）に記した「定証起請文」に「聖徳太子十六歳御躰、京都仏師印憲作」と登場する像にあたると考えられる。

(14) 須磨千穎「賀茂社嘉元三年遷宮記」、『賀茂文化研究』第三号、九七頁

(15) 須磨千穎「賀茂別雷神社「嘉元三年御遷宮記」」『賀茂文化研究』第四号、賀茂文化研究所、一九九五年

(16) 社司森基久が記した「嘉元三年御遷宮記」にみえる絵師（隆兼）の記録は次の通り。

八月五日参絵師師子駒犬事

小埦飯一具

飯能米三斗四升　代五百七十〈六升宛、〉

酒八升〈古物〉　代四百八十〈六十文宛、〉

さかしほ〈新酒〉　代百三十

合八

はす　代百　　鳥二　代五百

くらけ　代百七十　　しほ引一　代二百五十文

小鳥　代百五十　　あゆの鮨　代百

たこ　代百五十　　やきあゆ　代百

（…中略…）

生衣一　馬一疋〈葦毛遣送之、湯屋ニ宿、〉

馬者舎人引て送、衣者長櫃に入て遣之、

隆兼の名を記さない一方で、隆兼らに与えたと思われる食事、褒賞の細目について詳細に記している。この点、神主経久が「ゆやのらに入てわうハンつかハす、馬一疋・す、しのきぬ一両つかハす」と簡潔に記すのと好対照をなす。

(17) 『公衡公記』正和四年(一三一五)四月二十五日条、『公衡公記　第二』(史料纂集)、続群書類従完成会、一九六九年

(18) 絵師尊有は、元弘元年(一三三一)銘の仏涅槃図(東京・長寿院蔵、大阪・蓮花寺旧蔵)にその名を留めるのみで詳細は不明。ただし、古谷優子氏は、「尊」が名に入ること、蓮花寺のある沢良宜荘が当時興福寺領であったこと、銘にある「元弘」が南朝方の元号であることなどから、南都絵仏師との関連を指摘している(『新修茨木市史九 史料編 美術工芸』一二三頁)。

(19) 木仏師性慶については、次のような研究がある。
猪川和子「南北朝時代在銘像の数例について」『美術研究』二八〇号、一九七二年
田邊三郎助「東福寺の彫刻」『MUSEUM』二九六号、一九七五年
根立研介「慶派仏師の末裔たちの動向」(『日本中世の仏師と社会』第三部「中世後期以降の仏師と社会」第六章、塙書房、二〇〇六年)
小倉絵里子「長野県伊那市薬師堂の性慶作薬師如来坐像」『実践女子大学文学部紀要』五〇、一〇九～一二六頁、二〇〇八年
小倉絵里子「西園寺大仏師性慶の研究」『鹿島美術財団年報』別冊二七号、二〇〇九年度版

(20) 根立研介「慶派仏師の末裔たちの動向」(前掲書二六〇頁)

(21) 寺島典人「作品解説　日吉山王三聖坐像(定心院安置)」(『神仏います近江』神仏います近江実行委員会、二〇一一年)

(22) 平田寛氏は、鎌倉時代になり絵師の工房が分立してひとつの工房の絵師が少人数化すると、①工房間の共同制作がうながされたこと、②絵所絵師と絵仏師は作絵という彩色技法が共通しており共同制作にあたっての技術的矛盾はなかったこと、を指摘している。
平田寛「絵師の分立」『縁起絵と似絵　鎌倉の絵画・工芸』(日本美術全集第九巻)、講談社、一九九三年

(23) 巨勢広高は長保元年(九九九)に不動尊像、藤原宗弘は保延二年(一一三六)に両部大経感得図、兼康は十三世紀前半に毘沙門天像、巨勢行忠は正平七年(一三五二)に両界曼荼羅、さらに貞治二年(一三六二)に東寺金堂中尊修理、藤原行光は応安三年(一三七〇)に不動明王像と、さらに年代不詳だが十王図を制作している。

また、玉体護持のための密教儀礼である三壇御修法の本尊像制作は、鎌倉時代初め頃は絵仏師が担当したが、すくなくとも光厳天皇代以降は絵所絵師が担当するようになったことが指摘されている。泉武夫「天皇の仏画―『門葉記』にみる三壇御修法の本尊制作」（科学研究費補助金基盤研究（B）研究成果報告書『「奉為の造像」研究』研究代表者 長岡龍作）

（24）先行研究において、玄奘三蔵絵と仏教的画題を扱う作例との関連については、主に隆兼が天竺という異国をいかに表現したのかという文脈で言及されている。土屋貴裕「鎌倉・南北朝期における異国表象の一端―玄奘三蔵絵をめぐって―」（『「もの」とイメージを介した文化伝播に関する研究―日本中世の文学・絵巻から―』池田忍編、二〇一〇年）北澤菜月「高階隆兼にとっての「玄奘三蔵絵」」（奈良国立博物館特別展展覧会図録『天竺へ』、二〇一一年）

（25）とりわけ六角厨子奥壁画補陀落山図は、明度の高い白緑の色合いが、玄奘三蔵絵のいま取り上げる場面に酷似しており、十三世紀末と考えられる制作の時期や、南都を中心に類例が数点知られる補陀落山図という主題を扱う点など、隆兼の出自を考える上でも注目すべき作例であろう。南都と補陀落山図の関わりについては、清水健「根津美術館所蔵春日補陀落山曼荼羅小考」（『美術史学』二五、二〇〇五年）を参考にした。

（26）特別展展覧会図録『清雅なる仏画―白描図像が生み出す美の世界―』（大和文華館、二〇一二年）に図版掲載

（27）巻六第四段に関してとりわけ興味深いのは、先行する図像の利用方法の点で、法華経曼陀羅（たとえば静岡・本興寺本の序品～化城喩品幅）や法華経見返絵（たとえば埼玉・慈光寺本）などほかの多くの作例が鷲を左に向けて描くのに対し、隆兼は、鷲を絵巻鑑賞者の視線と対峙させるかのように右向きに描く。このように、図像を反転させて利用する方法は、宮次男氏の指摘（「駒競行幸絵巻」『日本絵巻物全集　十七』角川書店、一九六九年）にもあるように、隆兼工房に近い所で制作された駒競行幸絵巻が、年中行事絵巻を左右反転させて引用しているのと同様の趣向である。毘沙門天図像は、図像の源泉としてのみならず、その利用法においても興味深い画像資料といえる。

（大学院博士後期課程学生）

ABSTRACT

A Reconsideration of the works of Takashina no Takakane

Ryōta Hashimoto

Takashina no Takakane (fl. ca. 1309–1330), who is best known today as the painter of the *Kasuga Gongen Genki emaki* handscrolls (Museum of the Imperial Collections), was active at the end of the Kamakura period (1185–1333). Despite the fact that documentary records show Takakane produced screen paintings for ex-Emperors and nobles, previous studies have focused almost exclusively on the *Kasuga Gongen Genki emaki*. These studies have formed the basis of the pervasive image of Takakane as a court painter. This article re-examines documentary records which reveal other aspects of his work and explores the possibility that Takakane not only produced works on paper and silk, but was also skilled in the coloring of sculptures.

The article begins with an examination of guardian lions colored by Takakane. The document known as the *Kamosha kagen sannen sengū ki* describes in detail repairs carried out at the Kamo Shrine. Careful examination of this record shows that although it had previously been thought that Takakane depicted multiple lion guardians on a wall, in fact the document tells us that he colored two pairs of wooden sculptural lion guardians. The discussion then moves to Takakane's work coloring the icon of a kami, or god. The *Michimichi yakara kyōmyō* contains details of repairs carried out at the Hie Shrine and includes the names of a number of craftsmen. Close examination of the evidence reveals cooperation between Takakane and various individual craftsmen responsible for creating the sculpture.