



## 雪舟筆慧可断臂図を見る

影山, 純夫

---

**(Citation)**

日本文化論年報, 25:1-12

**(Issue Date)**

2022-03

**(Resource Type)**

departmental bulletin paper

**(Version)**

Version of Record

**(JaLCOI)**

<https://doi.org/10.24546/81013157>

**(URL)**

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013157>



## 雪舟筆慧可断臂図を見る

影山純夫

雪舟（一四二〇～一五〇七）は室町時代の第一級の絵師として評価されている。雪舟の作品としては山水画の評価が高いが、人物画にも重要な作品がある。中でも慧可断臂図は極めて重要として国宝に指定されている。愛知の齊年寺の所蔵であるが、展示される機会も比較的多いのでご覧



雪舟筆慧可断臂図（齊年寺蔵）

になった方もおられるであろう。描かれているのは、岩窟の中の禅宗の初祖とされる達磨と二祖とされる慧可である。その慧可が自分の左腕を切り達磨に示していることから、慧可断臂図と名付けられたのである。この図についてはしばしば解説がなされ、その描かれたものやその描法の特徴について述べられてきた。重要な点についてはほとんど解説しつくされているが、文献を読み直し図をよく見ること、雪舟は何を描こうとしたのかを考え直してみたい。

さて、この出来事について記した文献の早いものとしては、『景德伝燈録』を挙げることができる。『景德伝燈録』は中国禅僧を中心とした僧侶の伝記集ともいうことのできるもので、中国北宋時代の景德元（一〇〇四）年にできあがっている。日本禅僧の入宋もあり、一四世紀になった東福寺普門院の『普門院経論章疏語録儒書等目録』にこの書が含まれているので、南北朝時代までに日本に入っていたことは間違いない。では、達磨について記された部分を長

いが引用してみよう。

寓止于嵩山少林寺面壁而坐終日默然人莫之測謂之壁觀  
婆羅門時有僧神光者曠達之士也久居伊洛博覽群書善談玄  
理每歎曰孔老之教禮術風規莊易之書未盡妙理近聞達磨大  
士住止少林至人不遙當造玄境乃往彼晨夕參承師常端坐面  
墻莫問誨勵光自惟曰昔人求道敲骨取髓刺血濟飢布髮淹泥  
投衾飼虎古尚若此我又何人其年十二月九日夜天大雨雪光  
堅立不動遲明積雪過膝師憫而問曰汝久立雪中當求何事光  
悲淚曰惟願和尚慈悲開甘露門廣度羣品師曰諸佛無上妙道  
曠劫精勤難行能行非忍而忍豈以小德小智輕心慢心欲冀真  
乘徒勞勤苦光聞師誨勵潛取利刀自斷左臂置于師前師知是  
法器乃曰諸佛最初求道爲法忘形汝今斷臂吾前求亦可在師  
遂因與易名曰慧可光曰諸佛法印可得聞乎師曰諸佛法印匪  
從人得光曰我心未寧乞師與安師曰將心來與汝安曰覓心了  
不可得師曰我與汝安心

意味はおおよそ次のようになる。嵩山少林寺にとどまっ  
た達磨は終日話すことも無く壁に向かって座していた。人  
々は達磨のことが理解できず壁を眺める婆羅門と呼ぶばか  
りだった。神光という心の広い僧がいた。長らく伊洛に住  
んで多くの書を読み学び、よく深い道理について話してい

た。孔子・老子は礼術や風規を教えるだけ、莊子・易の書  
はいまだ玄妙な理を明らかにしてはいないといつもいつて  
いた。近頃達磨大師が少林寺に止まっておられることを聞  
いた。それほど遠くない所に玄境があると知りすぐに向か  
った。何日も通い朝から晩まで大師の近くに控えていたが、  
大師は常に面壁端座して教えや励ましを与えることは無か  
った。そこで神光は、昔の人は骨を砕いて髓を取り、血を  
採って飢えをしのぎ、髪の毛を敷いて泥をよけ、崖から身  
を投げて虎の飢えを救った。昔の人でもそうであった。だ  
が今の私には何が出来るのだろうかと自らに問うた。その年  
の一月九日夜大雪となったが神光は立ったまままで動か  
なかった。夜明けには雪は神光の膝上まで積もった。そこで  
大師は神光を憐れんで問いかけた。おまえさんは長い間雪  
中に立っているが、何を求めているのか。すると神光は涙  
を流して、願わくは大師が慈悲をもって仏の教えに導き、  
そしてその教えについての考えをお聞かせくださいといっ  
た。そこで大師は、諸仏によって示された優れた道は、い  
つまでも精勵し、行うに難しいことをよく行い、忍びがた  
くてもよく忍んでこそ得られるのである。小徳、小智、軽  
心、慢心をもつていてその道を得ようとしても、それは到

底役にたつものではないと教えた。神光は大師の教え励ましを聞いて、鋭い刀を取り出し自ら左の腕を切り、大師の前に置いた。大師は神光が仏法を受け継いでいくにふさわしい僧と認め、諸仏も最初は仏の道を求め法の為には形を忘れた。おまえさんは今私の前で腕を切ったが、まだ求めることがあるのだらうと聞いた。そして新たに慧可という名を与えた。すると慧可は、諸々の仏法の証を聞くことが出来るのですかと問うた。大師は仏法の証は人から得ようとして得られるものではないといった。慧可は私の心はいまだ安まりません。どうか安心を与えてくださいと願った。すると大師は、心を持ってきたら安心を与えようといった。慧可は心を求めても得られませんでしたと答えた。それを聞いて大師は、私はおまえさんに安心を与えたぞといったのである。

この中で、慧可が左腕を切ったことは重要であるが、達磨がそのことで慧可を法器として認めたのは、腕を切るという大変痛くて危険な自損行為をしたからというのでは無く、法の為に形を忘れたことを示す象徴行為として腕を切ったからなのである。さらに重要なことは、慧可が最も望んだことは、自らの心を安んじて欲しいということであっ

た。そして達磨は慧可の心を安んじてやったのである。このことが重要であったのは、『無門関』にこれを達磨安心として取り上げ

達磨面壁、二祖立雪断臂云、弟子心未安、乞師安心、磨云、将心来、为汝安、祖云、覓心了不可得、磨云、为汝安心竟、

と記していることからわかる。

鈴木大拙氏も『一禅者の思索 その二』の中で、「達磨さんの弟子に慧可と云って、あの臂を断つたと云ふ有名な人がある。これを禅宗の第二祖とする。この人が達磨さんを尋ねた事柄は何であつたかと云ふと、安心をしたいと云ふのだ。別に神や佛の御利益を受けたいとか、生活上に安樂を貪りたいとか云ふのではなくて、その心の安らかならんことを願うた」と書いている。しかし、達磨安心を絵として表現しようとしてもそれは難しく、やはり慧可が断臂して達磨に呈する姿の中にその意味を込めるしか、しかたが無いであらう。

『景德伝燈録』によって慧可断臂図の内容がわかっていただけたであらう。では次にこの図を詳しく見ていくこと

にしよう。描かれているものは、達磨大師と慧可の半身、それに岩窟の内部壁面と地面だけである。これが一八四センチ×一一三センチという大きな紙に描かれている。他の絵師の描いたいくつかの慧可断臂図が現存するが、これほど描かれた物の数の少ない図はないであろう。そのためか達磨も慧可も、等身大に近くかなり大きく描かれている。しかし画面の上で一番広い部分を占めるのは、岩窟の壁面である。

岩窟壁面を描く筆数は極めて多い。雪舟は壁面を描くために最も多くの時間を使ったようにさえ感じられる。濃墨の輪郭線を最も多く使った部分でもある。その輪郭線の間を埋めるように、墨色を変えた極めて多くの皴を加えた。壁面はちょうど達磨を囲みおおうように配されており、これは龕のような働きをしているといえそうである。こういった構成が先行する羅漢図と共通する所があることは内山かをる氏によって指摘されている（「雪舟筆「慧可断臂図」をめぐって」『日本美術史の水脈』、ペリカン社、一九九三年）。しかし丸くあいた穴は不気味であり、これは先行する羅漢図にはほとんど見られない特別なものである。何か怪物の目のようにも見え、壁面は全体が極めて緊張感を強

いるものになっている。この丸い穴のあいた岩は、雪舟の作品としてはすでに東京国立博物館蔵四季山水図の内の春図に描かれており、毛利博物館蔵四季山水図卷（山水長巻）の春、夏、秋、冬の部分にも、仿夏珪山水図（春）にも、描かれている。興味がひかれるのは京都国立博物館蔵花鳥図屏風にも描かれていることで、雪舟の好んだものだったといえよう。これはほとんど岩を重ねる部分に見られることから考えると、平板になりがちな岩の表現に変化を持たせることを狙ったのであろう。またこの穴の向こうにある物を描くことによって、奥行きを感じさせることをもねらったのであろう。この表現については中国太湖石モチーフの影響を受けたものであり、宗教的な意味を持つという説（Agnes Hajima「雪舟絵画にみられる太湖石のモチーフとその意味」『言葉と文化』九二〇〇八年三月）がある。太湖石は元代にはかなり描かれたようであるし、元代の画家王蒙の台北故宫博物院蔵具区林屋図軸のように、山水図の中にこの丸い穴のある岩が描かれた作品もあるので、雪舟も日本に入っていた中国絵画から学ぶことがあった可能性もある。また中国で学んだ可能性もある。

なお、この岩壁の構成について熊谷宣夫氏は慧可断臂図

の作品解説(『国華』七〇〇号、一九五〇年)において「この上方より向右辺への線とこれを支ふる向左下辺より向右辺への線との構成は、雪舟夏冬山水特にその冬景に於いてこれと一致するものを見得やう」と記している。この説明は少しわかりにくいだが、確かに東京国立博物館蔵秋冬山水図(以前は夏冬山水図と呼ばれていた)の内の冬景山水図の遠山壁面岩塊による構成と共通するようにも感じられる。

では達磨はどう描かれているのであろうか。白い衣を着た達磨が面壁して座する姿を描くが、丁寧に描かれた顔貌と簡潔に描かれた衣の対比が目立つ。何よりも簡潔に描かれた衣の描線が目を引く。この衣の描線はやはり多くの人達の目を引き、いろいろと述べられてきた。

先の作品解説において熊谷宣夫氏は、「達磨、慧可の衣文を岩皴の焦墨調に比して淡い墨を以て筆太の比較的肥瘦のない線で処理し、形式的に整美せられた手法もこの図の特色をなすところである」と記している。この意見におおよそ同意するが、線については多くの部分において比較的ではなくほとんど肥瘦がないとしたい。

蓮実重康氏は、『雪舟等楊新論』(朝日出版社、一九七七年)

で「衣は頭からすっぽりと全身を被っているが、それが太い、同じ幅の単純化された線でゆるやかに力強く、しかし、はやる心を押えつつ、丹念に輪郭づけられている。それは説明的な描写によらないで極度に単純化し、抽象化されている。抽象化によつて含蓄の深さを示すようである。よく観れば、この輪郭線の下にも、下描きの薄い線が見られる」と記している。説明的な描写とは写実的という意味にとつてよいのであろうか。なお下描きの薄い線の存在については一部だけであったように見える。

島尾新氏は『日本美術全集一三』(講談社、一九九三年)の作品解説において、「達磨の衣の輪郭は、ほとんど同じ幅の太い線である。普通の水墨の達磨図に見られる速度のあるブラッシュワークと肥瘦のある線からはほど遠い。しかし、この線は外側に沿って施された暈しとともに、達磨に不思議な迫力を与えている」とし、他の書の作品解説において、「達磨の衣の線は、たしかに「衣」を表すものでありながら、同時に線自体によるデザインでもある。「線」は、それ自体としてひとり歩きしながら、しかし、視覚的にはあるテーマを獲得してゆく」とし、室町時代の絵画が水墨画史の中で獲得した数少ない独自の表現可能性のひと

つとして高く評価するのである。鳥尾新氏にとつてこの図のうちで最も注目すべきはこの衣の描線であつたように見える。この「視覚的にはあるテーマを獲得してゆく」と、蓮実重康氏の「抽象化によって含蓄の深さを示す」とは共通する見方であるといえそうに思える。

以上は美術史家の意見であつたが、それ以外の人達の意見も見ておきたい。作家の赤瀬川原平氏は『名画読本 日本画編』（光文社、一九九三年）でこの線について、「朴訥に、水墨画としてはむしろ無愛想なような筆使いで、その白衣のアウトラインをぬうつ、ぬうつ、ぬうつ、とん、ばあ、ばあさという感じで引いている。……うまい線とか、すかした線ではないのだ。脇の下に伸びる白衣の皺の線なんて、少し引つ掛かりながらよどんでいるし、背中のアウトラインも一筆で引き切れずに、途中で繋いでいる。でもそれがむしろ、そんなところで、視線が抵抗もなくすると吸い込まれてしまう。じつはしなやかなのだ」と書いている。「ぬうつ、ぬうつ、ぬうつ、とん、ばあ、ばあ」とはこの描線の描いた様子をうまく表して面白いし、この描線に多くの人の興味を引きつける理由をうまく表現している。

画家の山口晃氏は『へんな日本美術史』（祥伝社、

二〇一二年）において、「ぼつてりとした薄墨の線」は「そこはかない温かみ」を感じさせるとし、「途中で一息つきながら「よいしょ」という感じで描いているのが、そのまま絵に表わされている。その点からも前のめりにこけつまろびつしている精神を感じます」と書いている。途中で一息というのは、達磨の背中のところ衣の描線が一部やや濃くなっていることをいっている。しかしこけつまろびつしている精神とはどういう意味なのか、躊躇する状況をいうのであるうか。あるいは失敗しつづ進める状況をいうのであるうか。この濃くなったところは筆継ぎと考えるべき所であつて、雪舟に迷いはないように筆者には感じられるが。

衣の線は頭から背さらに尻から右股への線、頭から顔を囲む線、肩から手へ下る線、右股上の線、地面上の線、腋下の線、左股上の線などからなる。これらの線は一応説明のできる線ではあるが、左股上に打たれた墨（赤瀬川原平氏が「とん」と表現した部分が当てはまるのかもしれない）は不思議な存在で、どんな説明も思いつかない。

それはさておき、この衣の描線が極めて特異な線であり雪舟の独自のものであることは、鳥尾新氏も述べるところ

である。では、この描線の独自性は先行する作品の影響下に出来上がったものなのであるうか。この点については、内山かをる氏は先に挙げた論文の中で明兆の影響を述べ、「慧可断臂図」は明兆筆「達磨蝦蟇鉄拐図」の存在なくしては成立し得なかったことは明らか」とまで記している。その共通点は、人物表現における線描の固執や色面を括る輪郭線を強調する点、そして濃墨・淡墨の使用の逆転を挙げる。確かに明兆筆の達磨図では線描の固執や色面を括る



明兆筆達磨蝦蟇鉄拐図（東福寺蔵）の内達磨図

輪郭線の強調は見られるにしても、濃墨・淡墨の使用の逆転はそれほど見られるのであろうか。自由な衣文線の使用という点では南北朝時代の黙庵の布袋図なども気になる存在である。可翁筆の捨得図のような作品もある。そのような作品の存在を考慮すれば、雪舟は明兆の作品だけでなく先行する様々な作品から学び、独自の描線にたどり着いたと考える方がよいように思われる。

しかし雪舟はなぜ淡墨でほとんど肥瘦のない描線を使ったのであろうか。それは畑靖紀氏が「印象的な細部を引き立たせるために雪舟は、たとえば衣の輪郭などにあえて均質でシンプルな淡い線描を選んだ」（『日本美術全集九』作品解説 小学館、二〇一四年）と記すように、まさに濃墨で描かれた達磨の顔に注意を向けさせるために選んだ描き方であったと考えてよいのではないか。淡墨を使ったために筆を起こしたり終えたりする部分に、やや濃い部分が残ったとしてもよかったのである。しかしかえってその部分こそ、極めて肥瘦の無い均質といわれる線の上に変化を感じさせることにもなった。そういうこともあって、雪舟の意図に反するように、この描線に人の興味を引きつけられることになってしまったのである。

さて、達磨の顔である。それは目が大きくて鼻が大きくひげの濃い、近頃使われる言葉で言えば「こい」異国的な相貌といえよう。これについても内山かをる氏は、達磨蝦蟆鉄拐図中の達磨図の面貌の造作と酷似すると指摘している。確かに異国的な相貌は近いし、太くて濃い眉や髭やたれるような上目蓋の線も共通する。異なるのは顔全面の彩色の濃淡と、白目の彩色の有無である。明兆筆の東福寺藏達磨蝦蟆鉄拐図が中国元時代の画家顔輝筆の知恩寺藏蝦蟆鉄拐図を学んでいることは明らかであるが、雪舟筆の達磨の白目は、顔輝筆の鉄拐の白目と同じように白く印象深い。

内山かをる氏はまた、先述の正面像の明兆筆の達磨図の目と側面像である雪舟筆の達磨図と目が同じように描かれると指摘している。これについては山口晃氏は先述書で「ダルマの眼も正面の眼」とし、「人間はものを見た時に、普段一番多く見ているものを記憶に留める傾向にあります。他人と話す時、通常はその人を正面から見ている事が多いですから、目の形の印象は正面から見たものの印象が強い。ですから、横を向いた顔であっても、目だけは正面見て居るように描いた方が、現実とは違っていても「違和感」は

少ないのではないでしようか」と記している。この意見は当たっているように思われるが、この描き方は違和感が少ないだけではなく、目は口ほどに物を言うと言われるように、目に語らせようとしたときには有効な描き方だったように思われる。こういった非写実的な目の描き方は、少なくとも日本の肖像画を含む人物画中に多く見いだすことができる。

では正面視（鑑賞者に対して真正面に見る）かどうかは何によって判断しているのか。それは瞳の位置によってこれを判断しているはずである。正面を向いた像で瞳がほぼ目の真ん中にあるれば正面視であり、どちらかに寄っている



慧可断臂図部分

のであれば正面視ではなくその方向を見ていると判断でき  
る。そう考えたとき雪舟の達磨図の目は正面視とみること  
ができるのであろうか。筆者には、明らかに雪舟は側面像  
を描く事を考え瞳を鼻側に寄せて、正面視ではないように  
描いたように見える。写実的に側面像の目を描くならば瞳  
をさらに鼻側に寄せ目をずっと狭く描くしかない。それで  
は目に語らせることは難しい。語らせることと側面像であ  
ることの結果として出来上がったのがこの目だったのであ  
る。

達磨の目については、もう一つふれなければならぬこ  
とがある。それは瞳が上目蓋にかかるほどに上方を見るよ  
うに描かれることである。しかしこれは雪舟筆の達磨図だ  
けではない。明兆筆の達磨図も有名な蘭溪道隆贊の向嶽寺  
蔵達磨図もそうなのであり、固山一鞏賛の玉蔵院蔵芦葉達  
磨図もそうなのである。達磨図以外でも伝曾我蛇足筆の真  
珠庵蔵臨濟義玄像もやはり同じである。臨濟像がまさに  
「喝」と発した時の厳しい表情を描いたと考えると、これ  
は虚空をにらむような表現によって、達磨の厳しい心の有  
り様を表していると考えるべきかもしれない。

慧可を見てみよう。法衣と袈裟を着けた慧可の上半身の

みを描いている。慧可は切り落とした左腕を袈裟の上に載  
せ右手で捧げる。顔は達磨と同じように側面像として描か  
れている。法衣と袈裟の描線は、達磨の衣の描線と同じよ  
うに薄墨を用いているが、やや細い。しかもややたどたど  
しいのである。そのためか肥瘦が生じたりもしている。そ  
のことは背から肩そして腕への描線をみればよくわかる。  
袈裟の描線には無駄な線があるようである。そのために雪  
舟はこれらの描線をそれほど丁寧に描こうとは思わなかつ  
たとしか、筆者には見えない。左腕の切口は墨線に朱線を  
重ねるが、これもすうーと描くのでは無く筆の進まない感  
がある。

上目蓋の形は達磨のそれと近似するが、下目蓋は中央部  
が高くなるように描かれており、目を細めたように表現さ  
れている。また瞳は鼻の方に寄せられて、側面像に対応さ  
せている。達磨の場合髭によって隠されていた唇が慧可で  
は描かれ、朱が塗られている点は目を引く。他に達磨像に  
描かれていなかったものに、額や眉間の皺と耳がある。耳  
については、山口晃氏も前掲書に書くように後ろから描い  
た耳なのであって、それが成り立つのは雪舟の頭の中で  
きた絵だからなのである。後ろから描いた理由は、達磨と

慧可の位置関係から慧可はかなり背を向けたように描くべきところ、顔の表情を表すためには側面像として描くしかなく、当然体も側面を描くしかなかったからである。しかし本当は背面を描かなければならなかった事を示すために、耳の背面だけを描いたと解することができる。まさに雪舟の頭の中で出来上がった姿なのである。

よく見るとこの耳の輪郭線も、頭から顔への輪郭線も流れない線である。時には途切れ時に太く時に細く時々突っかかる所があるようには見えない。とすれば慧可を描く時は達磨を描く時ほどの緊張感を持って描くことはできなかつた、もしくはしなかつたとも考えられる。七七歳という老いのしからしめるところであつたのかもしれない。このように慧可の顔部の描線は達磨の顔部の描線ほどのよさを示してはいない。しかし顔部は袈裟や法衣よりも濃い描線で丁寧に描かれているのであつて、顔に鑑賞者の目を引きつけようという意図を表すことには成功しているといえるであろう。

雪舟の描き方から見て、雪舟が力を入れて描いたのは岩

壁と、達磨の面貌、そして慧可の面貌であつたといえよう。岩壁は禅宗にとつては極めて重要な出来事の起こる厳肅な空間を作り出すものであり、達磨の面貌は達磨の心の状況を、慧可の面貌は慧可の心の状況を示すものであつた。この画像を見る者にそれらに注目させるために、雪舟は構図や描線に大いなる工夫をしたのである。

筆者は、実は少し前までは達磨の面貌はある心の動きを表現していると思つていた。達磨の言葉に応じて左腕を切つて呈した慧可の行動の意味を理解し、おやこいつはわかつているなという少しばかりの驚きを表現していると思つたのである。それは上方をにらむような目の表現によつてである。しかしすでに記したようにこれは多くの達磨単独像にも見られるのであつて、達磨の心の厳しさを示すと解するのが当たつているとすれば、この達磨も決して驚いていゝるのでは無いことになる。達磨は慧可が左腕を切るくらいで驚くはずも無いのである。一方慧可の顔は下目蓋をあげた細い目、下方に弧を描く眉毛、それに眉間の皺により、情けない表情のようにも見える。しかしそれは手の痛さを耐えているというのではなく、慧可の願ひに対する達磨の対応を待つ必死の面持ちととらえるべきなのである

う。小林秀雄氏は慧可を「たった今切った自分の腕を、外れた人形の腕でも拾った様な顔で持っている男」〔雪舟〕『芸術新潮』、一九五〇年三月〕と書いた。小林秀雄氏は慧可の表情を手の痛さに耐えている表情とは感じなかったのであろう。慧可も肉体の痛みに堪えることが決意の証明であると考えていたとすれば、暴力集団のある行為と変わらず、達磨も慧可を見放したはずである。しかし腕を切ることは法を求めて身を忘れる象徴的な行為と認めたからこそ、達磨は慧可の次の願いに応じたのである。そして達磨の対応によって慧可は大悟した。この場面は長谷川三郎氏のいう「二人の真実探求者達の劇的な出会いの場面」〔雪舟〕『三彩』三三三号、一九五六年〕であったといえよう。

我々凡人にとつては、腕を切るとは痛く残酷な行為である。その痛みに耐える覚悟を示すことが慧可の狙いであったと考えてしまいがちである。もしそういう慧可とそれに応ずる達磨として、雪舟がこの図を描いたとしたら、禅僧としての雪舟の境地を疑わねばならないことになる。しかし落款に中国天童寺の第一座にまで上ったとまで記す雪舟が、そのように描いたことはないはずである。左腕切断はまだ重要な出来事の過程にすぎず、最も重要な慧可の大悟

がまだなされていないことを知っていなければならなかったからである。

以上のことからすると、狩野一溪の『後素集』に「二祖安心図 二祖雪中に立て左手指出し右に刀を持ち、臂を切て達磨に献ずる、其時始めて言を出すと也」とあるように、この図は二祖安心図と呼ぶ方がよいのかもしれない。

最後に落款についてもふれておかねばならない。落款は画面向かって左やや下寄りに慧可に重ならないように「明天童第一座雪舟七十七歳圖之」と記している。印は雪舟（朱文鼎印）と等楊（朱文方印）である。両印とも珍しい印ではあるが、朱文方印は雪舟筆の瑠璃光寺藏全岩東純像の印と同じであるように見える。四明天童とは中国寧波地方にある天童寺のことで、中国五山の内の第二山に列せられた大寺で、道元の修行した寺としても知られている。そのような寺で弟子として第一座の地位を与えられたことは、それが実態を持たないものだったとしても、禅僧としての雪舟にとつては極めて重要なものであったことはまちがいが無い。この「天童第一座」が落款の中に書き入れられている作品は、毛利博物館蔵の四季山水図卷（山水長

卷)、東京国立博物館蔵の山水図(破墨山水図)、藤田美術館蔵の雪舟自画像(模本ではあるが、原本は雪舟自筆と考えられる)、それにこの慧可断臂図である。四季山水図卷は雪舟にとっても極めて重要な作品であつたし、山水図と自画像は弟子に印可の証として与えた作品であると考えられる。慧可断臂図は禅宗にとって極めて重要な出来事を描いている。このような重要な作品だからこそ落款に「天童第一座」を加えたのであろう。

図版出典

慧可断臂図・・『雪舟』

(日本美術絵画全集四卷、集英社 一九七六年)

達磨蝦蟆鉄拐図・・『如拙・明兆』

(日本美術絵画全集一巻、集英社 一九七七年)