

【研究ノート】

弘法大師像（釈教三十六歌仙絵断簡）をめぐって

釈教三十六歌仙絵（以下、釈教と略称します）は、藤原公任が選んだ『万葉集』以来の優れた歌人である三十六歌仙を描く歌仙絵に倣い、和歌に巧みな僧侶を歌とともに描いたものです。断簡が諸家に分蔵され、いくつかの模本が伝存しています。当館には弘法大師空海を描いた断簡が所蔵されます（以下、文華館本と略称・図1）。狩野常信の模本によると、達磨・菩提摩那・行基・最澄に次いで空海が描かれることが分かります。詞書の記述から、勧修寺で活躍した真言僧の栄海（1278～1347）が、貞和三年（1347）に制作を企画したことが知られます。新田義貞が鎌倉に攻め入り幕府が崩壊するのが元弘三年（1333）五月、翌建武元年には後醍醐天皇による建武の新政がはじまります。後醍醐天皇の崩御が暦応二年（1339）八月のことですから、釈教はこうした南北朝の動乱期に制作されました。

文華館本に描かれた空海は、右手に三鉈杵を持ち、左手には念珠を持って腿の上に置くという通例の姿に表され、洞穴に坐る姿が描かれます（図2）。唇と両手の部分にはわずかに朱が挿されています。傍らには大きな樹木があり、洞穴を覆うように大ぶりの枝が伸びています。背後には建物の一部と石段があります。このような背景描写を伴う点は、文

華館本のみ認められる重要な特色です。具体的な物語の一場面が想定されています。ここに添えられた和歌は「法性の室戸ときけと我すめは有為の浪風よせぬ日そなき」とあり、併せて「勤念土州ノ室戸崎谷不惜響明□□影云々」という三教指帰の一節が記されます。ここから、空海が土佐室戸崎で修行をしていた時のエピソードを描いていることが明らかにされています。すなわち、空海がこの地に建立した金剛定寺で修行を行っているとき天狗が現れ、しばしば邪魔をしました。空海は結界を張って天狗と問答を行います。そして、自分がこの場に在る限りはここに来てはならぬ、ということ、自らの分身である「形代」を作って楠の洞穴に置いたところ、天狗が現れることがなくなったというものです（『弘法大師行状絵詞』巻第二「金剛定額」）。東寺所蔵本では空海が形代を据え付ける様子が描かれます（図3）。さらに、室戸崎での修行で感じる情趣を「我が国の風」である「三十一文字」として表したのが「法性の」と和歌とされます（巻第二「室戸伏龍」）。

文華館のみに背景描写が伴う点については、撰者である栄海が真言僧であるため、空海を重要視したことが指摘されますが、「法性の」と和歌が詠まれた場所とエピソードに着目して、栄海が釈教の制作意図を明快に示した部分とする見方もあります（土屋貴裕「釈教三十六歌仙絵」と真言僧栄海『東海仏教』52、2007年）。すなわち詞書にある「今コノ

ミソ文字アマリー文字ノコトハラアツメテ、実相言語皆是真言ノ理ハリヲアラハシ、又ミソムツノ歌仙ノスカヲエラヒテ、仏徳三十六皆同自性身ノメヲシメスナルヘシ」との記述です。三十一文字の言葉を集めて真言の真理を表すという栄海の意図は、空海のエピソードと重なります。

さて、釈教で注目される点はその表現方法です。すなわち描線を主体とした白描で描かれます。文華館本では奔放な筆遣いで土坡や樹木を表し、大胆な構図も見所です。三教指帰の一節の下部に描かれた松は、荒い筆致であるものの形態を良く捉えていますし、楠の枝振りや洞穴の描写も場面の内容を理解して描いていることが分かります。一方、画面右手の建物は形が崩れ、空海を捉える描線はたどたどしく精彩を欠きます。釈教の他の断簡、「玄賓僧都」（東京国立博物館蔵）や「聖宝」「蟬丸」（個人蔵・図4）と比較すると、これらの僧侶に見られる描線は筆の打ち込みや肥瘦がはっきりしており、白描図像における「高僧像」を想起させます（図5）。「金剛定額」を踏まえるならば、文華館本の空海に見られる硬さは、「形代」を意識してのことかもしれません。

歌仙を表すのに白描を用いる作例は他にも挙げられます。中でも注目されるものに「時代不同歌合絵」（以下、時代不同）があります。時代の異なる歌人を選んだ後鳥羽院撰述とされる「時代不同歌合」に、歌人の肖像を付して絵画化したものです。左方は古今集、後撰集、拾遺集など、右方には後拾遺集、金葉集、詞花集、千載集、新古今集などの歌人を取り合わせます。鎌倉時代中期以降盛んに描かれたことが現存作例から推察されます。時代不同と釈教との間には、全ての僧侶ではないものの、その姿のみ

ならず選ばれた和歌が一致することが指摘されており、釈教が時代不同を大いに参照したことが分かります。両者の密接な関連が窺えますが、描線の質は全く異なります。時代不同に見られる、整った描線を用いた美意識を感じさせる表現とは異なり、釈教には素朴な味わいが感じられます（図6）。より白描図像に近い趣です。

鎌倉時代以降、密教図像のみならず、歌仙絵や物語を題材とした絵画にも白描技法が多用されました。描線を主体とした白描独特の画趣に、静謐さや純粹さ、素人っぽさが見出されたことによります。図像と歌仙絵、両者をつなぐ存在として、また、白描技法の展開を考える上で釈教は重要な作例です。

さらには、栄海が真言僧として後醍醐天皇へ灌頂を行った点も注目されます。時代不同との歌仙絵図像の親近性は、編者とされる後鳥羽院が念頭にあったのではないのでしょうか。ともに倒幕を企図し、隠岐へ流された経験を持つ二人の天皇。釈教編纂の頃、栄海は北朝第二代・光明天皇の護持僧を務めていたようです。和歌が政治上有用な意思伝達手段であった当時、不変の「真言の理」を伝える方法として栄海が編纂した釈教には、無常な動乱期を生き抜いた栄海の歴史観が表れています。文華館本はその象徴として位置づけられる重要な場面です。（古川攝一）

※図3は、『弘法大師行状絵詞』〈続日本絵巻大成5〉中央公論社、1982年、図5は『白描画から水墨画への展開』〈水墨美術大系1〉講談社、1975年、図4・6は特別展『歌仙—王朝人への憧れ』徳川美術館、2013年より複写致しました。



図1



図2



図3



図4



図5

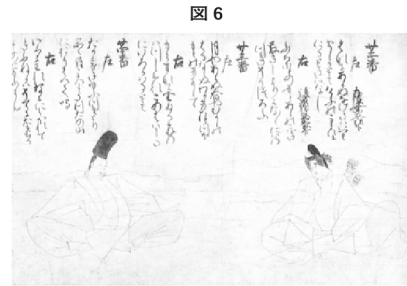


図6