

Title	白隠と禅画：室町時代の禅僧が描く水墨画との比較において(芸術のロケーション)
Sub Title	Before Hakuin and After : A Comparison with Muromachi Painter-Monks(Locations of Art)
Author	河合, 正朝(KAWAI, Masatomo)
Publisher	
Publication year	2004
Jtitle	Booklet Vol.12, (2004.) ,p.7- 16
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000012-04211312

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

白隠と禅画

——室町時代の禅僧が描く水墨画との比較において——

河合 正朝

禅宗とは、生と宇宙の真理を理解するために、直感的ヴィジョンを求め、観想的仏教の一宗派である。日々の出来事や生活環境からくる不純物を取り除き、直接的に真理に近づく態度を、禅宗の用語で「無」という。仏教を始めた釈迦は「無相」、つまり、ものには固定的な実体がないということの境地に到達することで、至上の「ひらめき」、すなわち「悟り」を得た。

禅でいう「無相」とは、形のない自己のことである。それは、観念ではなく、心身の相のない自己のことで、この自己は、他己と差別される自己とは異なった、むしろそういう自己からも脱却した無相な自己のことである。それでは「禅とは何か」といえば、ごく簡潔に言って、形無き自己、無相なる自己の自覚に他ならないという★¹。

このように、禅において形が無いといった場合は、物質的、あるいは身体的にも、また精神的、あるいは自覚的にも、共に形が無い、つまり徹底的に形が無いということである。これをふまえて、禅の研究者として知られる久松真一は、「禅が、仏をこのような無相の自己の自覚であるとするところにこそ、宗教や、哲学や、心理学、意識学、芸術などについての、種々な、重要な、新しい課題が含まれている」と指摘する★²。

禅宗成立の歴史を物語るエピソードとして、以下のことが伝えられる。

釈迦はその生涯において多くの所で、しばしば説法を行った。あるときその住まいである霊鷲山の下において、集まった多くの弟子たちに向かって、ただ一輪の蓮の花を拈って差し示すだけで、一言の言葉も発しなかった。しかし、訝る会衆のうち、弟子の摩訶迦葉がただひとりそれを見て、何か了解するところがあったらしく、僅かに微笑んだので、釈迦は大変によろこび、自分の教えの本質が、彼に伝わったことを確認したという。これが仏典にいう、「拈華微笑」の因縁であり、このとき釈迦は、摩訶迦葉に対して、「われに正法眼蔵、涅槃妙心、実相無相の法門あり、不立文字、教外別伝なり、汝に付嘱す」と述べたとされる★³。このように禅の教えは、

釈迦から摩訶迦葉へ、そして阿難へと代々、心を以て心に伝え、人と人とが直接に触れ合い、直観的に、悟りの境地を伝えるとされ、『涅槃経』に説く「一切衆生悉有仏性」という釈迦の悟りをわがものとし、自ら自性の仏であることを覚知するところにあるといえる。換言すれば、禅は生きとし生けるものの全てに、本来備わっているはずの仏の本性を把握し、その悟りに即して、この人生を生きることを説く教えと定義されよう^{★4}。

釈迦から28代を伝法した禅の教えは、6世紀に入り、瞑想を忘れ哲学的な様相を帯びるようになったインドの仏教に対して、南インドのバラモン（香至国の王子）出身の僧で、般若多羅に学んだ菩提達磨が、これに批判的な立場をとり、大乘禅を唱えて登場することによって力強く再生した。達磨は、中国の梁に入学し（520年頃）、武帝に謁して問答を行ったが機の会わぬことを悟り、さらに北魏に移って、河南省の嵩山少林寺にとどまり、岩壁に向かって座禅すること9年間、ついにその教えを慧可に伝え、中国における禅宗初祖の位置を築いた。禅宗は、このように中国では7世紀以来、仏教の一派として、他派の形式化するのに比較して活動的で生き生きとした精神を保った。かくして日本に禅の教えが伝えられたのは、8世紀の奈良時代のことで、法相宗において行われたとされ、また、平安時代の9世紀には、天台宗や真言宗の中にも伝えられていたことが認められる^{★5}。

しかし、禅宗が、より広い階層に受け入れられるようになるのは、鎌倉時代の13世紀以降であったことが知られている。その理由は、鎌倉時代の禅僧である虎関師錬（1278-1346）によって、14世紀初め（1322年）に編纂された日本で最初の本格的な仏教史の書物である『元亨釈書』に、「日本に禅宗を最初に伝えたのは栄西である」と記されたことによる。栄西（1141-1215）は、1191年に、中国禅宗のうちの臨済宗を、そして、それよりやや遅れて、中国に留学した道元（1200-1253）が、1228年に、曹洞宗を伝えた。さらに江戸時代になって、1654年に中国から来日した明の僧である隠元隆奇（1592-1673）が伝えた黄檗宗があり、現在、日本において論じられるところの禅宗とは、すなわち、通常これら三派のことを指すのである。

日本における禅宗の信仰は、まず臨済宗が、鎌倉時代（1192-1333）の政治と文化の中心地であった鎌倉や京都をその勢力範囲として、上層武家階級の間に拡がり、やがて天皇や公家にも及んでいった。一方、道元が福井県に永平寺を開いてその本山としたので、曹洞宗は、地方豪族層の支持を受けて勢力を拡大し、江戸時代に入って大宗派に発展する。これら臨済、曹洞の二宗に黄檗宗を加えた禅宗は、近世に至ると、新たに台頭する上層の商人、すなわち町衆階級の間にも信仰が広まり、やがて庶民階級からの信仰をも得て、いわゆる禅宗の大衆化が進められるのは、江戸時代中期以降、すなわち、本稿で論じようとする白隠慧鶴（1885-1768）その人のまさに活躍するところである。

鎌倉時代から現代に至るまでのおよそ800年間の禅宗の興隆と普及とは、

日本宗教史上の特記すべき出来事であり、それ自体、日本文化史の重要な一環をなすものである、とするのは、日本中世文化史の研究者である芳賀幸四郎の主張である★⁶。

たしかに、禪が13世紀後半以降の日本文化の発展に大きな影響をおよぼし、深い次元において貢献したことは否定できない。しかし、禪宗史研究に優れた業績を残す玉村竹二も指摘するように、日本において宗教としての禪が、果たしてどれほどに純粹に深く理解され、多くの支持者からの厚い信仰を得ていたのかは疑わしい★⁷。一般的な言説にしたがえば、禪宗を最も熱心に受け入れたのは、鎌倉武士であり、禪宗が文字を用いず、直観を重視し「悟り」を得ることを、その宗教としての本旨と説く、直截簡明なところが、彼らの趣向とも合致し、これに深く帰依し、感化を受けたとされる。しかし、実際のところ、相当程度に禪を理解したのは、鎌倉幕府の最高権力者であった北条時頼（1227-1263）や北条時宗（1251-1284）など僅かな上層の武家にすぎなかったようであり★⁸、中国からの渡来僧の中には、禪宗教団の構成員である日本人僧の禪に求める熱意の低さを、嘆く者もあるといったありさまで★⁹、日本人の禪宗に対する理解能力には、自ずから限界があったといえるのである。

したがって、宗教としての禪宗の普及には、やがて行き詰まりが生じるのも、いわば自然の成り行きであった。しかしそれにもかかわらず、日本文化史の上で禪宗が重視される理由は何であろうか。むろんすでに言われているように鎌倉時代の武家階層が、旧来の公家貴族層のそれとは異なる独自の宗教や思想を持つことを願い、それを新たに宋から伝えられた禪宗に求めたというのは、否定のできない事実である。実は、新興の貴族としての武士階級が、禪宗に期待したのは、宗教としてのそれというよりも、むしろ禪の教えを伝えるために渡来する中国禅僧や中国で学び帰国した日本人留学僧たちがもたらす中国のさまざまな文物、あるいは彼らの持つ知識や技術などであった。言い換えれば、日本の禪宗の支持者たちが期待したのは、禪宗が宗教以外に付带的に有している諸特性を、積極的に受け入れ、それぞれの分野において活用させようとするところにあったといえる。そして、玉村がいうように、このことがその後の日本の禪宗の発展の方向を規定し、禅僧は中国文化、すなわち、中国貴族の習俗としての学芸教養、儒学、詩文を中心とする士大夫文人階級の社交形式の模倣を誘致する、紹介者ないしは心酔者としての役割を演ずることになったのである★¹⁰。

いま、われわれが親しく接することのできる、日本の中世における禪宗社会を背景に行われた文芸の愛好、すなわち五山文学といったものも、まさしくここに淵源するところがあり、禅僧による盛んな漢詩文や絵画の制作、鑑賞などの場もまたそこに確保されたといえよう。

すでに述べたように、禪宗では、しばしば「不立文字、教外別伝」とい

い、直観を重んじ、所依の教典に基づく論理的な思量を否定し、また、「直指人心 見性成仏」といって、人と人とが直接に触れ合い、直観的に悟りの境地を伝え、自ら自性の仏であることを悟り知るというのである★¹¹。

しかし、このように、禅宗が「以心伝心」による修行の形式をとる以上、なんらかの意味で、言葉や文字を用いなくてはならなくなる。そこで文字ないし言葉は、自ら象徴的に用いられる。したがって、彼らは多く比喩を用い、また、韻文の形によって、直観の表現をしようとする。禅僧が、悟りの心境を、偈や頌と呼ばれる詩形式を借りて表現しようとするのは、こうした理由からである。このことは、中国では唐代にその跡が認められ、そこに禅僧の文学への接近、あるいは禅宗社会における文学の萌芽が感知できよう。つまり、文学を介して、禅僧と貴族官僚層との交渉ないしは、貴族的文人階層に属する教養人たちとの交流を促す結果をもたらしたのである。こうしたいわば貴族趣味的傾向を著しく備えた、南宋の禅宗が、すなわち、日本に伝えられたのである。これに大いに興味を抱いたのが、武家独自の文化の樹立を目指す鎌倉武士たちであり、これを契機として、のちの足利將軍の外護による、禅僧の漢詩文学の愛好に基づく、五山文学も生まれたのである★¹²。このことは、唐代の詩人で、画家でもあった王維（ca.701-761）を例えとして、「詩の中に絵があり、絵の中に詩がある」とする、中国で古くからいわれる「詩画一致」の思想に基づき、禅僧たちも、詩によって自己の宗教的心境を表現するのと同じ意味において、絵画をもってその境地を表現することを得たのである。ここに禅宗内における、禅僧による絵画制作の成立が認められる。

禅は体験するものであって、学び得るものではない。重要なのは、知ることではなく、平常の修行である。すなわち、「学説の外にある」解脱に導く認識は、書物から学び得るものでも、また、規定された行動を通じて達し得られるものでもないのである。重ねていえば、その修行の形式が、人と人の触れ合いを重んじ、直観的に教えは伝えられるとされるゆえに、そこには真摯な問答の応酬が生まれなければならなかった。しかしこのことが、一方において、宗教的心境表現の一比喩として用いられ、本来からいえば派生的なものであったはずの詩や画の応酬を、師弟ないしは同志間において頻繁に行わせる結果を生むこととなったのである。

日本の禅宗寺院における詩や絵画の制作および享受の跡を伝える最も早い現存する例としては、中国からの渡来僧である蘭溪道隆（1213-1278・1246年来日）の賛を伴う《達磨図》（山梨県・向嶽寺蔵）や北条時宗に招かれた無学祖元（1226-1286・1279年来日）の賛を持つ《六祖図》（大阪・正木美術館蔵）が知られている。

これらの絵画は、禅宗社会に近い専門絵師、つまり職業的な「絵仏師」と呼ばれる絵師たちが、蘭溪や無学の指導の下に描いたものであろう。蘭溪の弟子である約翁徳俊（1245-1320）の賛を持つ《白衣観音図》（奈良国

立博物館蔵)は、日本の禅僧が賛をした早い例である。しかし、やがて日本の禅宗寺院内にも、禅の修行の余技に自己の心境を絵画に託すことのできる、禅余の文人僧と呼べるような、可翁(1345年没)や黙庵靈淵(1345年頃没)や鉄舟徳済(1397年頃没)のような禅僧が現れた。彼らは中国への留学を果たしており、そのころ中国の禅僧間で行われていた文芸の愛好に直接触れることを得た。彼らは、禅宗の祖師や観音、また簡単な花鳥や梅や蘭や竹などを描くこともあった。一方、禅宗寺院内には、より本格的に、中国から新来の絵画技術を身につけた、職業絵師的な性格を持ち合わせる画僧と称すべき僧たちも現れた。良全(1328-1360年頃活躍)や明兆(1351-1431)が、14世紀におけるその代表者で、彼らは主として羅漢図や涅槃図のような禅寺公用の仏画や肖像画を多く描いた。こうして室町時代には、足利将軍家の御用絵師として活躍する相国寺の如拙(1415年頃活躍)や周文(1463年頃没)などの画僧が登場し、一図のうちに、文筆を巧みにする僧が詩を作ってそれに著け、彼らのような絵画に優れた僧(能画の僧)が、その詩の景趣を引き出すに相応しい絵を描いた「詩画軸」が制作された。禅宗社会を背景とする絵画の制作は、15世紀後半には有名な雪舟等楊(1320-ca.1506)などの活躍もあり、禅僧の憧れた理想郷を絵画化する山水図を中心に盛んな展開を見た。しかし、他方では、宗教的实践としての禅の欠如、墮落を招き、これを批判する一休宗純(1394-1481)のような幾らかの禅僧も出たものの、前に述べたように、室町時代、15世紀以降の禅宗社会においては、学芸教養、儒学、詩文を中心とする、中国士大夫階級的な社交形式の模倣追従を招くという弊を避け得なかった。したがって、この時期に禅宗内で制作された絵画類は、必ずしも宗教的内容を持つというよりも、むしろ文学性や絵画としての鑑賞性の強いものであった。

こうした中で、五山文学と袂を分かち、室町文化に汚染された禅宗との決別を宣言したのが、他でもない白隠慧鶴(1686-1769)であった。白隠は、人々が自己のうちに、本来備わるところの仏性を把握すること、すなわち「見性」の大事を繰り返し説き、徹底して純粹禅の道を求めた。白隠が、見性の重要性をあらためて強調するのは、当時、開悟を必要としないと考える禅があったからで、その誤りを正すために、見性体験をもって自らの宗旨とし、衰退しかけた臨済宗の禅を、江戸時代中期に日本人の宗教として再編したのである★¹³。彼は、難解な禅の語録を、誰にでも解かりやすい言葉で表現することに努めた。自ら絵を描き、これを示し説法を行い、人々の身近な理解を得ることで、禅を広く大衆に開放した。さらに、因縁話や身近な題材をもとに、やさしく禅を説く努力をも忘れなかったのである。

白隠には、35歳の時の作とされる達磨図(静岡・個人蔵)を現存する最も早い例として、禅宗の初祖である達磨を描いた図がたいへんに多い。白隠は、達磨の血脈を重んじ、日本に達磨宗を再編したという★¹⁴。彼の描く達磨図には、しばしば「直指人心 見性成仏」の語が見える。そこには達磨

の姿を借り、自らのめざす見性禅、すなわち白隠禅の主張が明瞭に示される。見性とは開悟の意であり、白隠にはじまる近世の臨済禅は、見性を条件とするところに特色をもち、無字の公案の工夫に専念するのであるという★¹⁵。純禅の道を求め、達磨を描くその筆致は、力強く自由闊達であり、作為的なところなど微塵もない。

書は、その人の性格を表すという。白隠の書もまたはなはだ個性的で、特徴に富んでいる。「無」(個人蔵)、「恵」(ギッター夫妻コレクション)、「親」(個人蔵)、「壽」(個人蔵)などの一字を、渾身の力を込めて書いた書は、太くたっぷりとした墨黒の筆致で、紙面に溢れるように表現されている。筆を運ぶ速度は決して速くはないが、腹の底から搾り出すようなエネルギーがそこにはあり、これに接する者を圧倒する。画面の大小の文字は、不思議なバランス感覚で図上に配され、まさに常人を超えて破格である。それは白隠による無字の公案の表出というにふさわしい。久松真一や柳田聖山は、ここに白隠の新しい美学を見出そうとする★¹⁶。

白隠は、駿河の国原宿、現在の静岡県沼津市原に生まれた。15歳で同地の松蔭寺の単嶺祖伝について出家するが、幼いときに母に連れられて聞いた地獄、極楽の説法に大きな衝撃を受け、禅寺に入門してのちもなお、地獄の恐怖からかたときも逃れることができなかった。24歳のとき、越後高田(新潟県高田市)の英巖寺で、性徹和尚の講話に接し、ある朝、遠くの寺からかすかに響く鐘の音を聞いて、徹底、痛快に大悟したとされる。しかし、その慢心は、信州飯山正受庵の道鏡慧端によってたちまちに打ち碎かれ、さらにその真理を求めて各地を遍歴し、厳しい坐禅の修行を繰り返し、時を過ごし、その間「大悟すること十八度、小悟数知れず」と称される。白隠のたどった道は、決して平坦ではなかったが、ついに地獄からの恐怖からも開放された。32歳(1716年)のとき、父の望みによって、原の松蔭寺に帰り、この寺の再興を企て、ここを根拠地として、広く民衆に対し、精力的に禅の布教・教化に尽くした。そのための手段として、積極的に絵を描き、宗教的真理を比喩的に示すという方法を選んだ。白隠の絵画は、宗教的なものに限らず、世俗的なものにも向けられ、この世の形式と内容を解明している。別のいい方をすれば、彼の芸術は、この世の人間的経験から生じ、その人間的意義を伝えるといえる。ドイツ人のクルト・ブラッシュが、これを「禅画」と呼んだ理由も、まさにそこにあると思われる。

「禅画」、つまり“ZENGA”とは、ブラッシュが、1950年代後半に白隠たちの芸術に対して命名した、彼独自の造語であった★¹⁷。それは、室町時代の禅僧たちが描いた文芸的な性格の濃厚な、鑑賞性の強い絵画とは全く性格を異にするものである。白隠の絵画とは、すなわち彼の宗教心の吐露の場(表現)であり、白隠の禅そのものといえる。この点でも、白隠の絵画に与えた、ブラッシュの造語は真に正鵠を得たものといえよう。それゆえにこそ、可翁、黙庵にはじまり雪舟を生んだ室町時代の禅僧画家たちによる水墨画とは、断じて峻別されるべき性格を持つ絵画である★¹⁸。

白隠は60歳以降、晩年まで活発に作画を行った。達磨、臨済、雲門、応燈関の三祖師、釈迦、観音、羅漢、地藏、七福神、天神、白沢、秋葉権現など、祖師図、仏画、民間信仰の神々の図をはじめ、自画像、市井の風俗、牛や猿の戯画など、描く画題は頗る多様である。

「養生も渡世も座頭の丸木ばし わたる心がよき手びきなり」と賛のある《座頭渡橋図》(永青文庫蔵)の示すところは、今日的には、なかなか深刻である。二人の盲人が、おぼつかない足取りで橋を渡る様子を、淡墨のにじみを活かし、わずかに焦墨を点じ、一見ユーモラスにさりりと描いている。しかし、いつにない慎重で繊細な筆致に、これを描く者の心が語られている。

《一、富士、二、鷹、三、茄子》(ギッター夫妻コレクション)は、初夢に見る吉兆を示すモチーフである。しかし、「是什麼」、「これはなんだ」と賛にある。空間をゆったりと取り、芒洋とした量感が描出され、そこにはまるで屈託がない。いかにも白隠らしい機智に富んだ図である。

《蛤蜊観音》(永青文庫蔵)は、白隠の絵画活動の中では比較的早い時期に制作された作品である。観音は、諸々の苦悩に悩む、すべての生あるものを救済するため、三十三の姿に変化して現れるということが、白隠も自らの求済の拠り所としたとされる『法華経』(法華経観世音菩薩普門品)に説かれている。いっさいの常識を超越した囚われのない、融通無礙を尊んだ禅宗では、こうした観音の持つ自在性こそが重んじられたのである。

「布袋どらをおちすたすた坊主なる所」と賛のある《布袋図》(富岡美術館蔵)や賛文に「壽 福と緑とは及びもしないがナガイキならばともかくも」とある《福緑寿》(ギッター夫妻コレクション)も、大衆に与えるために描いたのだ。賛文は俗語で語り、絵は手慣れた筆さばきで簡潔に、深い内容を解かりやすく見る者に伝える。

《七福神と鼠の正月》(大阪市立近代美術館設立準備室蔵)は、神仏習合の思想に基づいており、江戸時代に広く民間の間に信仰された、吉祥を告げる神々たちである。求める者が多かったのか、この画題を白隠は繰り返し描いている。対象把握も的確であり、色彩の使用や構図の調和にも優れている。白隠の描く絵は、暗示的であるが、決して難解ではない。彼は比喩的に絵画を使って、禅の深遠な内容を大衆に簡明に教え伝えたのである。

白隠門下の禅僧たちの多くも、師のそれに倣って絵を描く。禅宗において絶対の真理を表すとされる《円窓》(ギッター夫妻コレクション)を書いた東嶺円慈(1720-1792)、《南泉画一円相図》(大阪・少林寺蔵)や《豊干禅師》(ギッター夫妻コレクション)を描いた、遂翁玄廬(1716-1789)は、その内の最も優れた代表的な弟子である。東嶺は、1743年、28歳で白隠の門下に入り、師の信頼も厚く、静岡県三島市に龍澤寺を造営した。また、神道にも造詣が深かったという。一方、遂翁は、はじめ慧牧といった。画家の池大雅とも交友があり、坐禅より書画や酒を好み、自ら酔翁と称し、のち

遂翁と改めた。1746年、30歳で白隠に参禅し、師の厳しい指導を受けたが、磊落な性格で破格の禅風を持ち、師にあまり寄りつかず、近くに独居したという。師の死後は、松蔭寺を継いだ。彼らの禅画もまた、室町時代の禅僧の描く絵画とは、性格を異にすることはもちろんである。遂翁の豊干図に賛をした月船禅慧（1701-1781）は、1747年頃神奈川県横浜・永田の宝林寺の十八世として、この寺に住し、のち東輝庵を構えて隠居した。その門下には、博多聖福寺に住した仙崖義梵（1750-1837）や鎌倉円覚寺の誠拙周樗（1747-1820）がいる。中でも仙崖は、白隠と並ぶ「禅画」の巨匠として知られる。出光美術館には《○△□図》、《馬祖・臨済図》、《指月布袋図》などをはじめとする大きな仙崖画のコレクションがある★¹⁹。それらの仙崖の絵には、白隠のそれとは違ったおおらかさと諧謔さがある。大きな腹を突き出し、両手両足をいっぱいに拡げて欠伸をする態を取る戯画化の著しい《布袋図》（出光美術館蔵）の賛には、「ああきもちがよかった、周公になった夢をみちゃったよ」といったほどの意味が示されている。周公は中国周（BC11世紀）の文王の子で、孔子がうらやむ、理想の政治家、儒教の聖人である。仙崖にかかつては、理想の聖人もひとたまりもない。思わず笑いの中に誘い込まれそうになる、その奥に、真実を語ろうとするところに、仙崖の禅画の世界は開かれる。それが仙崖の禅の教化の仕方である。

風外慧薫（1568-ca.1654）は、曹洞宗の禅僧。白隠や仙崖に先立つ「禅画」の先駆者に位置付けられる。師が誰であるか、弟子にどんな人がいたのかは不明である。隠者的な性格をもち、相模・伊豆・遠江を転々として洞窟で独居の生活をし、最後は静岡県金指石岡の地に、里人に穴を掘らせて立ったまま入寂したと伝えられる。ゆえに穴風崖とも呼ばれた風狂の奇人である。長江を芦の葉に乗って渡る達磨を描く《芦葉達磨図》（ブラッシュ氏蔵）や袋囊に凭れかかり破顔大笑する姿を表す《布袋図》（神奈川県真鶴町蔵）は、速度のあるのびのびとした筆致で、動的に描出している。白隠、仙崖の絵画と比較すると、風外の画は室町時代の禅余画家の風韻を残し、江戸時代初期の沢庵宗彭（1573-1645）や松花堂昭乗（1584-1639）らの画風にも通ずるところが認められよう。

白隠の下には、ほかに弘巖玄猊（1748-1821）、靈巖慧桃（1721-1785）、春叢紹珠（1751-1839）などがおり、さらに、例えば慈雲欽光（1718-1804）は、真言宗の僧であり、瑞岡珍牛（1743-1822）は曹洞宗、豪潮寛海（1749-1835）は天台宗の僧であるというように、白隠の弟子でもなく臨済宗の禅僧でもないが、その作品は、それぞれ溢れるような個性に満ちており、「禅画」の精神を伝えて余すところがない。一方、江戸時代初期の書の名手として知られる近衛信尹（1565-1614）や、江戸時代末期の侍であり、明治時代になって政治家に転身した山岡鉄舟（1836-1888）は、禅に心をよせる在家の信者であった。彼らの絵画もまた、その精神において「禅画」に属すると言うことが可能で、その芸術も同一のジャンルの中で考えて良い。

山岡は、近代禅における傑出した僧侶のひとりに数えられる南天棒すな

わち鄧州全忠（1839-1925）と親しく、彼の後援者でもあった。南天棒の名の由来は、中国・唐時代の高僧である徳山宣鑑（782-865）に倣い、南天の木から作った長い棒を持って僧衆を叱咤したことによるという。托鉢にやってくる禅僧と、帰ってゆく僧の姿を、無心に、筆の動くままに描いた《雲水托鉢図》（ギッター夫妻コレクション）は、南天棒が好んで描いた図のひとつであるが、そのうちギッター夫妻所蔵の作品は、最高傑作と評価できる。また、《半身達磨図》（ギッター夫妻コレクション）は、山岡の《竜図》（ギッター夫妻コレクション）と作風的に似ており、これは山岡が、南天棒の画に学んだことを示している。

近代の「禅」は、鈴木大拙（1870-1966）によって広く西欧世界に広められた^{★20}。そしてそれは、久松真一（1889-1980）によってさらに、彼ら西欧人にとっての身近な宗教的な理解が、進められたと言ってよいだろう^{★21}。クルト・ブラッシュは『ZENGA』を、淡川康一（1902-1976）は、『ZEN Painting』を著すことで、日本絵画史の中に「禅画（ZENGA）」を位置付けるという重要な役割を担った^{★22}。1960年代以降の西欧の現代芸術に与えた禅の思想や禅の芸術からの影響の大きさについては、時としてむしろ誇張的に聞こえるほどに喧伝されているようにさえ感じることがある。日本における禅芸術、なかんずく「禅画」の価値とその評価は、まだそれほどに十分であるとは言い切れない。しかし、いま、1960年後半から70年代に興った「禅画」への関心が、再びわれわれのもとに戻ってきている。1998年秋にニューヨークのジャパンハウス・ギャラリーで開催された、セオ・アデス画教授による「20世紀の禅芸術」展、2000年秋に東京で行われた「帰って来た禅画」展（渋谷区立松濤美術館ほか）そして、2002年秋に、ニューオーリンズ美術館で開かれた「An Enduring Vision」などのような展覧会^{★23}がその意味において、禅画を正しく理解し、今後多くの人々の禅画に対する関心を促す好機となったといつて恐らく誤りはなかろう。

註

☆1——久松真一「禅と禅文化」、『禅と藝術』、久松真一著作集5、理想社、1970、32-33頁。

☆2——久松前掲書、17-19頁。

☆3——「大梵天王問仏決疑經」に載る。正法眼蔵とは、釈迦が一生のうちの説いたこれ以上ない正しい教えのこと。

☆4——芳賀幸四郎「禅芸術とは何か」、『別冊太陽31 禅』平凡社、1980、110頁。

☆5——玉村竹二『五山文学』、至文堂、1955、29頁。

☆6——芳賀前掲書、109-110頁。

☆7——玉村竹二『五山文学』、至文堂、1955、42-47頁。

☆8——芳賀前掲書、109-110頁。

☆9——玉村前掲書、42-47頁。

☆10——玉村前掲書、50頁。

- ☆11——玉村前掲書、24-25頁。芳賀前掲書、109-110頁。自性とは、物それ自体の本性、すなわち自らが本来的に備え持っている仏の心（仏性）を知覚すること。
- ☆12——玉村前掲書、51-56頁。
- ☆13——同上
- ☆14——柳田聖山「純禪の道を求めて」、『別冊太陽31 禪』、平凡社、1980、69-75頁。
- ☆15——柳田前掲書、69-70頁。
- ☆16——久松前掲書、135-157頁。柳田前掲書、77頁。以下の白隠の略伝については、柳田の説くところにおおよそ従った。
- ☆17——クルト・ブラッシュ『白隠と禪画』、日独協会、1957（Kurt Brasch, “Hakuin und Zeng-Malerei”, Japanisch-Deutsche Gesellschaft E.V., Tokyo, 1957.）、クルト・ブラッシュ『禪画』、二玄社、1962。
- ☆18——スティーヴン・アデイス「西洋における禪画」、『ZENGA』浅野研究所、2000、47-48頁。西洋における禪画の受容を簡潔に述べたこの論文のなかで、アデイスは、雪舟のような室町時代の専門的な画僧たちの絵と、江戸時代の白隠らの禅僧の描く禪画ではその支持層を異にする、すなわちパトロネージに相違のあることを明解に指摘する。美術はそれを生み出す文化的環境と密接な関わりを持つゆえに、受容層の変化は、その絵画の機能や美的内容をも大きく変えるからである。
- ☆19——出光美術館編『出光美術館蔵品図録 仙崖』、平凡社、1988、参照。水上勉・泉武夫『水墨の巨匠7 白隠・仙崖』、講談社、1995、参照。
- ☆20——Suzuki, Daisetsu T., Zen and Japanese Culture, Pantheon Books Inc., New York, 1959（鈴木大拙、北川桃雄訳『禅と日本文化』、岩波書店、東京、1940.）、鈴木大拙『鈴木大拙全集』全40巻、岩波書店、東京、1999。
- ☆21——久松真一『久松真一著作集』全6巻、思想社、東京、1970。
- ☆22——クルト・ブラッシュ『白隠と禪画』、日独協会、1957。クルト・ブラッシュ『禪画』、二玄社、1962。Awakawa Yasuichi, “ZEN Painting”, Kodansha International, Tokyo, 1970（淡川康一『禪画のこころ』雄渾社、1970.）。
- ☆23——Seo, Audrey Yoshiko, “The Art of Twentieth-Century Zen”, Boston, 1998. Addiss, Stephen, “The Art of Zen: Paintings and Calligraphy by Japanese Monks, 1600-1925”, New York, 1989. 山下裕二監修『ZENGA——帰ってきた禪画・アメリカ ギッター・イエレン夫妻コレクションから』、浅野研究所、2000。Lotondo-McCord, Lisa, “An Enduring Vision: 17th to 20th Century Japanese Painting from the Gitter-Yelen Collection”, New Orleans Museum of Art, 2002.

（かわい まさとも・所員、慶應義塾大学文学部教授／日本美術史）