

坂本繁二郎と禪のテキスト

貝塚 健

1. 「絵は宗教」、坂本繁二郎と禪

人間の根本問題はやはり宗教でしょうね。そういう意味で私にとって絵は宗教とも言えるでしょう。何教を信じているわけでもありませんが、しいて言えば自然教——とでも言いましょうか。気持ちとしては仏教の、それも禪宗に近い感じです。禪僧には絵をかく人が多いでしょう¹⁾。

坂本繁二郎(1882-1969)の作品に、禪仏教が投げかける影を探り出すことが、本稿の目的である。彼が作品制作にあたって具体的な禪のテキストを利用していただことの可能性を考えてみたい。

自己を韜晦することに長けたこの画家は、禪についても多くを語ってはくれない。唐突に、最晩年の著述において上記のように語っているだけである。しかし、「絵は宗教」であり、自分が信じているものが「禪宗に近い」と語る口ぶりは、禪と坂本の強い関係を明かすものである。この言葉を道標として、彼と禪のテキストが絡み合う森に分け入ってみよう。

2. 坂本を包み込む禪の世界

2.1. 梅林寺と東海猷禪

坂本が本格的な禪と出会ったのは、久留米の少年時代に遡る。坂本の夫人薫に取材した岸田勉は以下のように記している。

薫夫人によると、坂本はつねに四書五経の漢籍を手放さず、少年のころ、薫夫人の実家である権藤家に出入りしていて、ときには一泊することもあったという久留米の禪道場梅林寺の住職、猷禪和尚の前で話を聞いていたこともあったという²⁾。

梅林寺は、久留米の京町にあった坂本の生家近くにある、九州を代表する臨済宗妙心寺派の名刹である。東海猷禪(1841-1917、fig.1)は、その住持で、晩年には妙心寺派管長も務めた傑僧であった。猷禪の在家信者向けの説法である普説に坂本が接したというのである。猷禪の普説がどのよう

なものであったか想像するしかないが、まもなく管長となる禪匠の講話は、少年坂本の心に強く刻まれたに違いない。

東海猷禪は、諱は玄達、室号を三生軒という³⁾。1841(天保12)年4月8日、美濃国洞野村に生まれた。数え年12歳のとき、恵利寺の禮源の下で得度。禮源のそばにあつて内外の典籍を究めた。20歳で美濃天喜寺の牧牛庵伊山祖安に参じ、伊山の寂後、23歳のとき、白隠下四世の万福寺、邃巖文周に参じた。猷禪34歳で邃巖が示寂したのち、1977(明治10)年、その法嗣である幽軒寛州玄政の下に投じた。翌年、猷禪は38歳で寛州の印可を受ける。すなわち白隠慧鶴(1686-1769)より六世にあたることになる。愛知県稲沢の某家で使役夫として毎日を送っていたところを見出され、1879(明治12)年、請われて久留米梅林寺の住持となった。旧久留米藩主有馬家の菩提寺であったにもかかわらず、当時の梅林寺は荒廃を極め、「疎屋老壁庫下蔵米僅剩二斗耳(疎屋老壁庫下二蔵米僅カニ二斗ヲ剩ス耳ミ)」だったという。以後、伽藍の改築など同寺の復興に尽力し、西日本有数の禪道場に育て上げた。在家信者の篤い支持・支援を集めたからだろう。坂本薫夫人の実家権藤家は久留米小森野の大地主であったが、猷禪が普説をかねて権藤家にたびたび泊まっていたのは、そうした在家信者の教化にもきわめて熱心であったことを物語っている。おそらく禪堂とは異なる在家信者向けの講説でも、聞くものの心を捕らえて放さない魅力があつたに違いない。1905(明治38)年4月、



fig.1
東海猷禪

65歳のとき、梅林寺中興の功績を評価され、大本山妙心寺の第10代管長となる。1909（明治42）年6月まで管長を務めたが、その間は久留米と京都をたびたび往復した。管長としては、経済的苦境にあった妙心寺の債権者との交渉にも成功している。また、妙心寺開山関山慧玄国師550年遠諱法要を取り仕切った。法嗣には建仁寺派管長となる竹田黙雷（1854-1830）らがいる。猷禪は、1917（大正6）年5月1日、77歳で遷化した。その前日、「書遺偈了更又画一円相半擲筆唱万歳万歳微笑而就褥（遺偈ヲ書キ了ツテ更ニ一円相ヲ画ク半バニシテ筆ヲ擲ゲ万歳万歳ヲ唱エ微笑シテ褥ニ就ク）」という。

現在も梅林寺は、大本山妙心寺、岐阜の正眼寺と並んで「三大鬼道場」とも称されるほど修業の厳しい禅刹として知られる。明治期にその禅風の基礎を築いた猷禪に直に接したことは、坂本が臨濟禪に眼をひらく大きなきっかけになっただろう。猷禪は、もちろん禅林修行の場では『碧巖録』『臨濟録』などの提唱を行っている。想像するに、普説においてもこうした禅の大宗匠の言行録である祖録をもとにした講話も、行われたのではないだろうか。そうであるならば、それらが坂本を禅のテキストへ強い関心を持たせるきっかけになったのは間違いない。坂本が絵を学ぶために上京するのは、1902（明治35）年である。坂本が猷禪に接した時期はそれ以前のはずで、坂本が10代後半、妙心寺派管長となる前の猷禪は50代後半から60代初めにかけてであった。

2.2. 不同舎をめぐる人々と禅

故郷で禅の真髄の一端に触れた坂本は上京後、小山正太郎（1857-1916）が主宰する画塾不同舎に入った。ここにも禅の薫風が色濃く漂っていた。小杉放菴（1881-1964）の不同舎時代を振り返る述懐を見てみよう。

猫騒動というのがあった、近隣に泥棒猫がいて、一時教室の弁当を荒らす、苦学自炊のさむらい共、弁当を喰われたとて、直ぐに横丁の飯屋へ、というわけに行かず、各々腹を立てたから、計略を以て細引のわなに首を突っ込ませ、両方から引張る、猫の活力侮れず、なかなか往生とならん、そこで一人木剣をおとって、南泉の斬猫だと打ちに打ち据えた、息絶えたりと見て掃き溜めに捨て置く、あとから一人来たので、今これこれで奴を退治したところと話す、

その猫をどうした、あそこに捨てた、それはもったいないと、行って見ると畜生の業念、いつのまにか息を吹返して、半身をもたげたところ、思い切りの悪い奴だと再び一棒くれて提げて帰った、翌日より数日の間、この一棒先生の弁当に肉あり、知らぬ者は牛肉だといって配給された。これを賞めた話にしてふいちょうするわけでは無いが、この位の根性若い者にあっても、あるいは邪魔にならんであろう、一方に地藏様⁹⁾も御座れば、又かくの如き豪傑もいた話だ。

南泉斬猫は禅宗の公案だ、あの頃不同舎に禅をやる人多かった、小山先生の漢学趣味から漢籍の読書家を生じ、読書家だんだんと思想的になる。余り世の中に知られぬ洋画をやって、物質に酬い少なき場合、筋の良い青年ならば必ずそうなるわけだ、内面に向って慰藉と奮発を求める、私も吉田氏⁹⁾から『坐禅用心記』など見せられて、面白く思い、禅寺行きの連中の尻についた覚えがある、禅書をおもしろがるなど不届きで、あしたに道を聞いて夕に死んでもかまわぬ気で、一念不乱に精進するのが禅だろうが、私は遂にこの、面白き以上には進出し得なかった、沼辺強太郎、長尾黙の両老など、相当突っ込んだ修行をやったと思われる⁹⁾。

「南泉斬猫」は『趙州録』巻上、『景德伝灯録』巻八に見えるが、『碧巖録』第63則および第64則や、『無門関』第14則に採録された。『碧巖録』のものは、以下のとおりである。

第六十三則 南泉両堂争猫

南泉一日、東西両堂争猫兒。南泉見遂提起云、道得即不斬。衆無对。泉斬猫兒為兩段⁹⁾。

南泉山である日、東西の両堂の僧が猫のことで争っていたが、南泉はそれを見て、猫を持ち上げて言った。「言うことができれば、斬らぬ」。皆答えなかった。南泉は猫を二つに斬った⁹⁾。

第六十四則 趙州載頭草鞋

南泉復拳前話、問趙州。州便脱草鞋、於頭上戴出。南泉云、子若在、恰救得猫兒⁹⁾。

南泉はまた先の話を取りあげて趙州に問うた。趙州はすぐに草鞋を脱ぐと、頭の上に載せて出ていった。南泉が言った、「君がいたら、ちゃんと猫を助けられたがな」¹⁰⁾。

注目したいことは第一に、「泥棒猫」を追い回したとき、不同舎の面々が「南泉斬猫」だと騒いだことだ。いくら著名な公案だとしても、画塾生たちのほとんどがそれを常識のひとつとして共有していることに留意したい。明治30年代、釈宗演らが『碧巖録』など難解な禅籍の一般向け注釈書を次々に発刊していた。画塾生の少なからぬものたちがこれらの書籍を繙いていたことが想像される。そうした行動の要因を、「余り世の中に知られぬ洋画をやって、物質に酬い少なき場合、筋の良い青年ならば必ずそうなるわけだ、内面に向けて慰藉と奮発を求めろ」というように、小杉放菴は必然的なものだったと語っている。「禅寺行き」がどこだったのかは確かめようもない。不同舎があり、その塾生の多くが住んでいた上野の北西麓には多くの寺院が密集していて、禅寺は枚挙にいとまがない。ちなみに、坂本繁二郎が1907（明治40）年頃から1909（明治42）年6月まで住んだ下谷区谷中三崎町（現・台東区谷中5丁目）の立善寺（日蓮宗）の敷地は、今も坐禅道場として知られる全生庵（臨済宗国泰寺派、1880（明治13）年創建、開基山岡鉄舟、開山越叟和尚）と背中合わせである。そうした地理的な条件も背景に、不同舎の塾生らに禅の思想や知識が染みわたっていった。

第二に興味深いことは、小杉たちが無意識にというよりもむしろ意識的に、禅林と自分たちの生活にアナロジーを見出していることである。すなわち、画塾が禅寺であり、塾生が修行僧であり、塾生を指導する小山正太郎が禅匠にあたる。塾生たちの質素な衣食住、作品制作という個に没入する営為を、禅林の雲水たちの生活に見立てている。これを援用すれば、塾生たちが憧れるフランスあるいはヨーロッパは、中世の禅僧たちが渡航した禅宗の故郷、中国と対比できる。さらにもう一步進めれば、洋画の本場フランスを経験しながら同時代のフランス美術を否定する画家と、入明しながらも《破墨山水図》自序で当時の明には師とすべき画家はいなかったと述べる禅画僧雪舟との類似も、成り立つかも知れない。

第三に、禅への関心の現れ方が多様であることがあげられる。熱心に禅利に通った洋画家たちもいれば、小杉は自身を「禅書をおもしろが」っていた程度だと語る。「禅書」も、入門的な作法書から古来「宗門第一の書」とされた『碧巖録』にいたるまで、様々な段階、種類のもので読まれていたことだろう。実地の宗教体験を大事にしたも

のから、彼らから二次的知識を吸収するだけのものもいただろう。禅からの影響が眼に見える形で、あるいは見えにくい形で制作に反映させる画家たちがいたと想像される。

そうした精神風土の中で、坂本は洋画を描き始めた。久留米での禅体験と東京での禅体験が作品の中に染み出してもおかしくない環境にあったといえる。坂本が参禅したことを証する記録もないし、自分の宗教体験を語ることもなかったが、直ぐ手の届くところに禅があったのである。以下、坂本作品の中に禅の要素、特にテキストがどのように潜んでいるのかを具体的に探ってみたい。

3. 坂本が描いた牛

3.1. 坂本の「牛」シリーズ

牛は好きな動物です。自然の中に自然のままであり、動物の中でいちばん人間を感じさせません。大正時代の私は、まるで牛のように、牛を描き続けたものです¹⁾。

1910年代の坂本繁二郎にとって最も重要な題材は牛であった。第6回文展に入選し、夏目漱石に激賞された《うすれ日》（1912年、個人蔵、fig.2）、フランス留学直前に発表された《牛》（1920年、

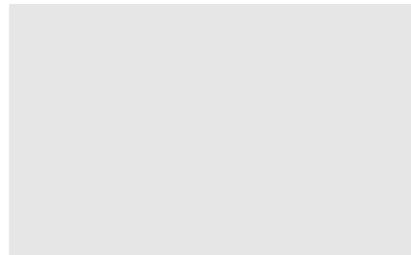


fig.2
坂本繁二郎《うすれ日》
1912年、個人蔵

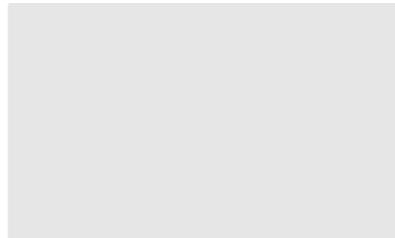


fig.3
坂本繁二郎《牛》
1920年、石橋財団石橋美術館蔵

石橋美術館蔵、fig.3) がその代表作である。この2点を含め、牛が描かれた坂本の油彩作品をリスト化したものが表1である。この23点の中から、牧場を題材にした風景画ともいべきものや、スケッチ的な小品と考えられるものなどをぞくと、以下の5作品が浮かび上がってくる。

《うすれ日》1912年、71.1×116.4cm、個人蔵

《牛》1913年、71.0×116.5cm、島根県立美術館蔵

《海岸の牛》1914年、71.3×117.0cm、北九州市立美術館蔵

《牛》1915年、73.0×116.5cm、新潟県立近代美術館蔵

《牛》1920年、71.0×116.5cm、石橋美術館蔵

これらには明瞭な共通点が存在する。すなわち、50号 M 型 (116.7×72.7cm) という規格のキャンバスを横に用い、白と黒の斑の乳牛ホルスタイン種を、じっとしている一頭のみ描くという特徴である。牛の連作の様々な試行錯誤は、この定型に収斂している。では、なぜ坂本は牛を繰り返し描いたのだろうか。その執拗なまでの拘り方は、単に「好きな動物」だからでは説明できない。考えられる3つの要因をあげておこう。

まず第一に、1909 (明治42) 年6月から1921 (大正10) 年7月まで、坂本が住んだ雑司が谷・池袋地区に酪農場が数多くあり、乳牛を題材にすることが非常に容易であった。大量の乳牛を眼にすることになったのである。稿者は以前、当時の酪農の状況と坂本の居住地の関わりについて詳述したので、ここでは繰り返さない¹²⁾。

要因の第二は、牛を自己に同化させていたと考えられることである。最初にこの指摘をしているのが、1910年代に坂本と交流を重ねた三木露風 (1889-1964) である¹³⁾。

或画家のえがいた牛

或画家のえがいた牛は、真実で、黙で、その人の気品が出てゐると思つた。

そこで私は、或時、微笑しながら弟子に話した。

「あの男のえがいた牛の作品は、彼画家自身の自画像と言つてもよい品質即ち本然の姿と、ろとを有してゐると思ふよ。」

此の私の言葉を聞いたその弟子は、「画といふものは皆自画像です。」と言つた。

表1 坂本繁二郎の描いた牛 (油彩画)

制作年	題名	大きさ	規格	所蔵	増補版	発表展	頭数	情景、牛の姿態など	備考
1907	大鳥の一部	116.8×72.8	50M	福岡市美術館	173	1907、東京勸業博覧会	1	点景；通り抜ける	一部のみ
1911	海岸	80×100	40F		428	1911、第5回文展	3	牧場；ホルスタイン；黒牛；立つ	三等賞
1912	御宿村風景	60.7×50.3	12F		182	1913、第11回太平洋画会展	1	自然景か牧場か不明	《赤牛》を切断。一部
1912	御宿村の一部	23.3×32.6	4F		429		1	牧場？	
1912	うすれ日	71.1×116.4	50M	個人蔵	7	1912、第6回文展	1	海岸；ホルスタイン；立つ	漱石の評
1913	仔牛	60.5×80.3	25P		187		1	海岸？；黒牛？；立つ	
1913	牛	71.0×116.5	50M	島根県立美術館	188				
1914	海岸の牛	71.3×117.0	50M	北九州市立美術館	9		1	海岸；ホルスタイン；立つ	
1915	夕月	32.1×40.3	6F		190		1	自然景？；夜？；歩く	牛か馬か不鮮明
1915	牛	23.1×33.0	4F		191		1	牧場？；坐る	
1915	牛	60.6×80.3	25P		192		2	牛舎；立つ；坐る	
1915	牛	24.2×33.3	4F		193		1	牧場；坐る	
1915	三月頃の牧場	60.9×80.4	25P	個人蔵	197	1915、第2回二科展	3	牧場；ホルスタイン；坐る	北辰舎牧場か
1915	牛	73.0×116.5	50M	新潟県立近代美術館	10		1	牧場；ホルスタイン；立つ	
1920	牛	71.0×116.5	50M	石橋美術館	211	1920、第7回二科展	1	牧場；ホルスタイン；坐る	
1922	キャンベレ	32.2×39.5	6F		17		1	牧場；黒牛；立つ；点景	
1929	春郊牧牛	32.0×41.0	6F		31		1	牧場；ホルスタイン；立つ	
1935	放牧牛馬	50.4×60.6	12F	個人蔵	40		1；馬2	自然景；立つ	
1935	放牧牛馬	31.8×40.8	6F		268		1；馬2	自然景；静	40と同構図、習作か
1940	水上牛馬	31.9×41.2	6F		50		1；馬1	自然景；ホルスタイン；立つ	
1919-65	牛	60.5×80.3	25P	個人蔵	419		1	牧場；坐る；後ろ姿	
1967	牛	31.9×41.2	6F		420		2	自然景？；ホルスタイン；立つ	
1969	白い牛	50.0×61.0	12F		424		1	牧場；坐る	未完

なるほど、さういふことを言ふかと思つて、私は黙つてゐた。

して見ると、或その画家の作品は、自画像らしくない自画像であらう¹⁴⁾。

坂本の牛を彼の「自画像」と見なすならば、じつと佇む1頭のみを描く意味も理解しやすい。最晩年の回想にあった「大正時代の私は、まるで牛のように、牛を描き続けた」という口ぶりも、坂本自身が描かれる牛そのものであることを仄めかしている。また、この時期の坂本に、通常の意味での自画像がほとんどないことも、牛＝自画像説を補強するものとなるだろう。1910年代の自己探求が、牛の連作になって現れたと見ることが出来る。

そして第三に、本稿の主題にそつて、禪のテキストが大きな役割を果たしていることを確認してみたい。中世以来、禪の美術では数多くの牧牛図が描かれたが、仏典の中では、しばしば煩悩をコントロールすることを、牛を飼ひならすことに喩えた。インドで聖なる動物とされた牛は、様々な仏典に繰り返し登場し、農耕文明をもつ中国に仏教が東漸した段階で、牧牛の喩えや多くの図像が生み出された。その牛をモチーフにした禪のテキストの一つに「十牛図」がある。坂本が十牛図を知っていたことは間違いない。むしろ積極的に作品制作に利用していたとさえ考えられるのである。

3.2. 「十牛図」と坂本

「十牛図」は、「信心銘」「証道歌」「坐禅儀」とあわせて、「禪宗四部録」と呼ばれる参禅の手引きである。中国宋代12世紀に成立したと考えられる頌と図の10組の組み合わせだ。異本が複数あるが、日本ではもっぱら、12世紀後半、梁山廓庵によって作られたものが伝えられ用いられた。上田閑照は以下のように概説している。

「十牛図」とよばれているテキストがある。牛を見失った牧人が、再び牛を見つけ出し、野性に戻っていたその牛を牧いながら牛との一体を実現してゆくという十コマ連の図であるが、それは、私達のほんとうのあり方、「真の自己」の自覚的現成を十の境位を表わす十個の図とその間の動的な連関とが、自己実現の道程とその諸相を示し、各図ごとにつけられた簡潔な序と頌（詩）とがその都度の自己の境位の位相を説明している。十二世紀後半北宋の末、廓庵禪師によって作られたこの十牛図は、元来は禅門の

修行者のための基礎的な手引であり、現在もそのようなものとして用いられているのであるが、そこには、私達の「自己」というあり方の問題、自己が経験経歴する自己のさまざまな様子とその間の連関がよく示されている。したがって十牛図を、禪の事柄に限らず、「自己の現象学」とでも言い得るものとして私達自身の上を読みとってゆくことも可能であると思われる。十牛図は、その都度の段階において自己が自己にどのようなにあらわれるかを示しながら、しかも同時に、そのあらわれを真の自己に徹した自覚の光によって照らすことによって、その都度の自己から超えて自己に徹する道を開き示す。あるいは次のように言うことができるであろう。一つ一つの図は、その都度の自覚として自己が自己を描く自画像、しかもその描く働きに真の自己が添手をして描き出された自画像である。私達は、私達が実はそれでありながらまだ現にそれではない私達自身の自己像を次々に見ながら、真の自己へと促されていく¹⁵⁾。

真の自己を見出していく10の段階は、「第一尋牛」「第二見跡」「第三見牛」「第四得牛」「第五牧牛」「第六騎牛帰家」「第七忘牛存人」「第八人牛俱忘」「第九返本還源」「第十入廓垂手」である。廓庵による頌に添えられた各々の図は、すべて円相の中に描かれる。参考図は、周文筆の伝承をもち、周文系の画家の手になると考えられている相国寺本である (figs.4-13)。以下、十牛図の大意を紹介する。

本来の自己を牛に喩えた物語は、人がその牛を見失ったところから始まる。廓庵の序は「従来失せず、何ぞ追尋を用いん（はじめから見失っていないのに、どうして探し求める必要があろう）」と述べている。本来の自己は自分の中に存在しているのに、それを見失ってしまっているのだ。喪失された自己の獲得が十牛図のテーマであることが明示される（第一尋牛）。ようやくにして探し求める牛の足跡を見つけた。經典などを涉獵し、知識として仏性を把握する手掛かりをつかんだ。しかし、足跡と牛とは違う。まだ本来の自己を獲得する途上である。足跡は自己獲得への道標となり、行くべき方向は見えてきた（第二見跡）。声を頼りにして、探して求めていた牛の姿を見つけた。しかしまだ身体の一部である。周囲は、春の穏やかな光景が包んでいる（第三見牛）。ようやく捕まえた牛は野外に逃れているうちに野生に

戻ってしまっている。牛の鼻面を引っ張っていかうとしても、言うことを聞かない。手綱を放してしまつては、再び飼いなすことはできない状態だ（第四得牛）。「牧牛」とは牛を飼いなすして放し飼いにすることである。ようやく飼いなすした牛は、手綱を持たれていても、それはたわみ拘束されているわけではない。頷に「牧し来って純熟し」とあるが、これは黒い牛が純白となる様子を示している（第五牧牛）。コントロールしきった牛と人は一体となり、家路に向かう。人は笛を吹き、後ろ向きに乗っても、牛は脇目をしたり道を誤ることもない（第六騎牛帰家）。牛にまたがって家に帰り着けば、失われた自己の姿であった牛はもう無用となる。「物我相忘鎮日閑（世界も自分も忘れ果てて一日中のんびりしている）」（第七忘牛存人）。迷いもなくなり、悟りの境地さえなくなって、ただそこには無がある。図ではただ円相のみで表される（第八人牛俱忘）。失った本来

の自己を取り戻し、仏性を会得するサイクルをめぐったが、その為の間も、自然は自然そのものままだ。「水自茫茫花自紅（川は川で果てもなく、花は花で紅く咲くのみ）」（第九返本還源）。「入鄺」とは町にくること、「垂手」とはぶらりと手を下げて何もしないことである。悟りを開いたものは町に出て立ちつくすことで、自身の悟りを衆生と分かち合うことが求められる（第十入鄺垂手）。

十牛図が坂本の牛図連作に影響を与えたと考えられる理由は、まず第一に、自然景の中の牛一頭がモチーフとして共通していることである。もちろん、他にも様々な牧牛図が自然景の中の牛を描いていて、その影響も考慮すべきだろう。ここで十牛図を特に強調しておきたい第二の理由は、後述するように坂本にとって円相が大きな意味を持っているからである。初期から皿、お椀などの円形モチーフに坂本は特別な執着を見せ、そのモ



fig.4
伝周文《十牛図 第一尋牛》、相国寺蔵



fig.5
第二見跡



fig.6
第三見牛



fig.7
第四得牛



fig.8
第五牧牛



fig.9
第六騎牛帰家



fig.10
第七忘牛存人

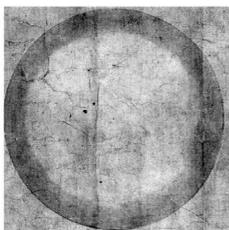


fig.11
第八人牛俱忘



fig.12
第九返本還源



fig.13
第十入鄺垂手

チーフが心の中の円となり、晩年にそれが形に表れるようになったという指摘もある¹⁶⁾。十牛図の図像的な二大モチーフは牛と同時に円相である。廓庵の十牛図はすべて円相の中に描き表され、第八人牛俱忘は円そのものになっている。坂本晩年の月雲シリーズを生み出すには十牛図が最も大きな発想源だったという可能性があるだろう。第三に、十牛図が示す「直指人心、見性成仏」のプロセス、ダイナミズムが坂本の画業全体に具体的な作品を通して現れていると思えることである。

《うすれ日》(fig.2)は、坂本の牛図を初めて定型化させた作品である。鎌倉円覚寺での参禅体験を持つ夏目漱石はこの牛を評して、「牛は沈んでいる。もつと鋭く云へば、何か考へてゐる」と語った¹⁷⁾。漱石の禅の体験や知識が、無意識的に坂本作品の理解に影響を与えている。むしろ、二人の禅体験が共鳴し合っているといったほうがよいだろう。描かれた牛が「考えている」状態にあることは、すなわち、描いた坂本が考えていることなのである。背景の波立つ海面の異様な高さ、近景から背景までに一様な筆致は、渾然と思念する人間の姿を想起させる。坂本はまだ大悟したわけではない。この作品では、むしろ十牛図の中では「見牛」あるいは「得牛」あたりにあたるのではないか。煩惱の海の中におぼろげに見え始めた真の自己を提示しえた作品と理解したい。

4. 坂本作品と禅のテキスト

4.1. 《大鳥の一部》と「牛過窓櫓」

以下では、坂本の2作品と禅の公案との関わりを具体的に考察してみよう。《大鳥の一部》(福岡

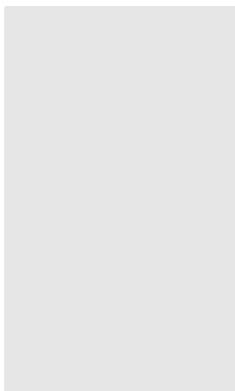


fig.14
坂本繁二郎《大鳥の一部》
1907年、福岡市美術館蔵

市美術館蔵、fig.14)は、1907年春の東京勸業博覧会に出品することを期して取り組まれた大作であり、入選して事実上のデビュー作となった。この作品について、坂本は後年、以下のように語っている。

島には井戸が少なく井戸のほとは毎日水を汲む女で賑わいました。宿は井戸の側にあり、私は二階の窓から見える周辺の景色を描くことにしました。だがいくら頼んでも島の娘たちがモデルになってくれません。しかたなくいろいろの女性の印象をまとめて人物を描きました。「大鳥の一部」という作品です¹⁸⁾。

1906年夏に伊豆大鳥を森田恒友と訪れた坂本は、滞在する宿の2階の部屋の窓から見える風景を描いた。しかし窓からの写生そのものではなく、様々に取材した個々の光景の組み合わせであった。洗濯ものを干す人物、洗濯ものを洗う女性、水を呑む子どもなどが中景に配されている。近景に描かれたのが、牛と、頭に果物籠を載せて牛を牽く女性である。

人気のない雑木林の下蔭道を兎もすると御婆さんなどが牛を牽いてポトポトやつてくる、いきなりに今日は一と語調の長いそして優しい小児の様な声で挨拶する、引かれた牛はノッソリノッソリ歩いて行く、たまらぬ程面白い¹⁹⁾。

大鳥で眼にした牛の光景に、坂本は強い感興を抱いた。それを作品に挿入するのに、何の不思議もないことだろう。ここで興味深いのは、臀部と尾のみを画面に入れた、その牛のトリミングの不自然さにある。

この作品は坂本の牛図の定型が出来上がる前のものである。しかし、牛が画面に描き込まれた第一作であり、縦横の違いはあるが、後の定型と同じ50号M型のカンヴァスを用いている。画面左下にある牛の臀部は、片隅にあるとはいえ、近接してかなり大きく採り上げられた題材である。比較してみたい禅のテキストは、『無門関』第38則にある公案だ。

『無門関』第38則 牛過窓櫓

五祖曰、譬如水牯牛過窓櫓、頭角四蹄都過了、因甚麼尾巴過不得

五祖が言われた、「たとえば水牛が通り過ぎる

のを、窓の格子越しに見ていると、頭、角、前脚、後脚とすべて通り過ぎてしまっているのに、
「どういっわけで尻尾だけは通り過ぎないの
だろうか」²⁰⁾。

白隠が、「難透」と位置づけた8つの公案の一つである。修行僧ではない坂本は、公案を透過することを目指すわけではない。おそらくテキストを読んだときに、小杉放菴のように面白く興味深く感じ、脳裏にとどめておいたものだろう。画面をもう一度見てみよう。左手前に最も近接する牛。そこから主要モチーフがジグザグに奥へと移行する。牛から右に薪の重なり、その左奥に洗濯する女性、またその右奥に洗濯ものを干す女性。遠近法の消失点は画面右上にある。いわば、視点を移動させる出発点に牛が位置している。この《大島の一部》がこの公案を主題にしているとは言えない。しかし、モチーフの構築の中に大きな影を落としている可能性をここでは指摘しておきたい。

4.2. 《牛》と「庭前栢樹」

《牛》(1920年、石橋美術館蔵、fig.3)について、画業全体を振り返った晩年の坂本は以下のように語っている。

ヨーロッパ行きのきっかけになったのは、大正9年の二科展に出品した「牛」が、発端と言えるかもしれません。一口で言えば、日本人的というか東洋人独特の内的深みを油絵で盛り上げることを目指す私としては、この重々しく、黒一色でうずくまる「牛」を発表することで、私の目標をかかげ、「坂本はこの世界に生き続ける」ことを宣言したような形になり、世間もそう受け取ったようです。「それならヨーロッパに行き、油彩の伝統を生み出した本場で、身も心も浸りつけ、そこに何を見出すか、仕事に目標に信念に、とにかく否定にしろ肯定にしろ、一見する価値がある」と洋行帰りの友だちにすすめられたのです。私もその論には反対できませんでした²¹⁾。

自信作の出来上がりに満足そうな坂本の顔が思い浮かぶ。ここで強調したいのは、渡仏のきっかけにこの作品を位置づけていることだ。フランスの同時代美術を高く評価することのなかった坂本だが、結果的にフランス体験は大きな転換をもたらした。活動拠点は、渡仏前の東京から帰国後に

は九州に変わり、主たるモチーフが牛から馬に変わった。色調も中間色を多用するようになる。渡仏、すなわち西へ向かうことと、この作品はどのような関わりを持っているのだろうか。制作に関して、坂本は興味深いことを発表直後に残している。

二科会に出品した「牛」は去年から手をつけてゐたものであつた。私の住居の近所にあつた牧場の一隅で、春の芽立つばかりの若栢と一匹の牛を図に入れてかきはじめた。曇つた午後
の光景である。

今迄の失敗にこりて、其の場ではスケッチだけに止めて、家にかへつて改めて製作することにしてゐた。が、こんなことから意外に暇取つて、何時の間にか栢の芽がすつかりのびてしまつたので止むを得ず中止した。そして今年
の同じ季節にやつとかき上げることが出来たのであつた²²⁾。

坂本は栢の木に異様な執着を示している。描き始めの頃と栢の葉の様子が変わったからといって、制作を1年先に延ばしているのである。ここで想起したい公案は、同じく『無門関』の第37則にある「庭前栢樹」である。因みに、この公案は関山慧玄(1277-1360)が「賊機有り」、すなわち、盗賊が根こそぎ奪い去るような圧倒的な力をもって仏法に開眼させるものだ、と評している。

『無門関』第37則 庭前栢樹

趙州、因僧問、如何是祖師西來意。州云、庭前栢樹子。

趙州和尚にある僧が、「達磨大師がはるばるインドからやってこられた意図は何ですか」と尋ねた。すると趙州は、庭を指さして「あの栢の樹じゃ」と答えられた²³⁾。

「祖師西來意」とは、禪の宗祖達磨がインド(西方)から中国に渡来して伝えようとした仏法の真髓をさす。古来、様々に祖師たちが議論の題材とした。これをめぐる公案は他にも多々ある²⁴⁾。「庭前栢樹」と坂本の世界との対応を考えてみよう。

洋画家坂本にとって西方から日本にやってきたものとは、洋画そのものに違いない。画面の中では、坐禅を組むように牛が座り込み栢の木を見つめている。自己像としての牛が坂本その人だとすれば、「祖師西來意」である栢の木は油彩画の真

髓ということになろう。《うすれ日》で真の自己を掘み始めた坂本は、この《牛》で、自己像の一つの結論と油彩画観の一つの結論を同時に提出できることになった。「重々しく、黒一色でうずくまる『牛』を発表することで、私の目標をかかげ、『坂本はこの世界に生き続ける』ことを宣言した」とは、そうした坂本の境位を表出できたことをいうのだろう。

4.3. 月雲シリーズと月輪

晩年、坂本が取り組んだ連作に月雲 (fig.15) がある。

数年前から、画題はもっぱら「月雲」に向けられています。ほかの絵を頼まれて、その途中、池面に映った満月の姿、深夜、小窓からふとながめた月の静かさのなかに秘めたあふれるような充実感に打たれてのことですが、老いの心境が月にモチーフを求めたのかもしれませんが。

月はやはり満月がいい。欠けた月はどうしても力がたりない²⁶⁾。

坂本は月の中でも満月に拘った。仏教でいうところの月輪である。そもそも仏法が仏像以前に最初に図像化されたのは、法輪、すなわち円であった。以来、円形は様々なヴァリエーションを加えながら、仏性の象徴として用いられてきた。中でも円を最も重要視していたのが禅宗である。柳田聖山は、円相の初出について以下のように述べている。

禅の本における円相の初見は、おそらくは『宝林伝』でなかろうか。この本は、唐代中期

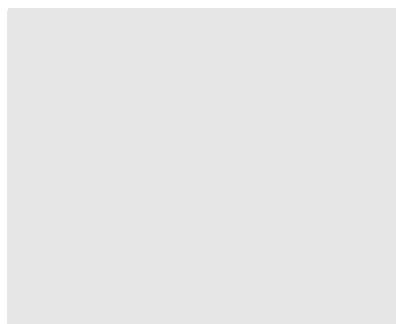


fig.15
坂本繁二郎《月》
1966年、無量寿院蔵

に新しく登場する、馬祖の禅の由来を説くのが目的である。円相は、西天第十四祖龍樹の、説法の場面にあらわれる。龍樹が説法のために坐にのぼると、その姿が消えて月輪相に変わるのである。龍樹の声は、円相のうちより聞こえ、弟子たちを円相のうちに包む。説法が終わると、円相が消えてふたたび龍樹が姿をあらわす。この一段は、『祖堂集』にも『伝燈録』にもうけつがれて、禅の歴史の名所の一つとなる。周知のように、わが道元の『正法眼蔵』の「仏性」は、明州育王山において、この場面をえがく壁画を見た感動を中心テーマとしている。円相は月輪であり、仏性のシンボルである。そこには聖牛の場合と同じく、特殊な神秘性が含まれる。道元の「仏性」も、もちろんそのうちにある²⁷⁾。

以後、円相は禅の中で大きな位置を占めてきた。中国の祖師たちは、空中に円相を描くことを好んだ。例えば『碧巖録』には、以下のような公案が載る。

第三十三則 陳操看資福

陳操尚書看資福。福見來、便画一円相。操云、弟子恁麼來、早是不著便。何況更画一円相。福便掩却方丈門²⁸⁾。

陳操尚書が資福に会おうとした。資福は来るのを見ると、空中に円を描いた。陳操「弟子がこのようにやって来たのに、はなからついでない。そのうえ空中に円を描くとは」。資福は居室の扉を閉めてしまった²⁹⁾。

資福如室は馬祖・仰山下の尊宿で、空中に円相を描くのは仰山系の禅匠たちのお家芸であった。

紙幅に一筆で描き付けた円相図が確立するのは、日本においてである。クルト・ブラッシュによると、現存する最古の円相画は養叟宗頤 (1376-



fig.16
養叟宗頤《円相図》
1455年

1458)の作品 (fig.16)だという³⁰⁾。以後、盤珪永琢(1622-1693)、白隠慧鶴ら、多くの禅僧が円相図を描いている。既述のように、東海猷禅の最期でも遺偈の後で円相を描こうとしたと伝えられている³¹⁾。

描き終わると始めも終わりもなくなる円相は、仏性のシンボルに相応しい。円環によって内側と外側の区別が生じるが、祖師たちはその区別を乗り越えてみよ、と修行する雲水たちに迫っている。円は仏性のシンボルとなると同時に、機縁ともなる有効な図形であった。坂本は月輪の輪郭を、雲で掩うことによって不分明なものにしている。ここでも内と外とが溶けあうように光りを放っている。

「満月の……あふれるような充実感」に心打たれたと坂本は語っているが、自然現象の美しさだけが月雲シリーズのきっかけではあるまい。十牛図、円相図の図像が、坂本の心の奥襞に染み込んでいたからと考えるべきだろう。

5. むすび——禅画としての坂本作品

禅の公案を絵画化したのは、もちろん坂本だけではなかった。たとえば、小山正太郎の弟子・中村不折(1866-1943)の《廓然無聖》(1914年、東京国立近代美術館蔵)がある。『碧巖録』第1則「武帝問達磨」に拠る作品だが、対話する達磨と梁武帝の二人の姿は、中村が公案を説話画あるいは歴史画の題材として扱っていることを物語る。坂本の禅テキストへのアプローチとはまったく異なるものだ。

坂本は禅のテキストにまず、画家としての関心から入った。作品に引用できる図像に眼をつける。牛の尾、柏の木、月輪などを画面に取り込むことは、一見、断片的で恣意的な禅の利用に見えるかも知れない。しかし、そうした営為の根の部分では、真に禅精神に裏打ちされた思念が見えかくれる。1910年代の坂本は以下のようにも述べている。

画が進歩すると云ふ事も、先づ画者が自分自身を何れ丈調べ得たか、随つて何れ丈確実な自分の歩調を踏み出し得たかと云ふところから起る可き筈である。自分を調べ得なければ得ない丈確実な歩調が現はれ得ない、確実の度がうすければうすい丈云ふ迄もなく進行の意味は薄弱となる³²⁾。

禅では、あらゆるものに仏性があるとされ、それを坐禅、作務などを通じて、知識としてではなく全身全霊で感得することが求められる。自分の中にもある仏性を、自らの力で探り出さなくてはならない。「直指人心、見性成佛」とはそうした仏性を見極めること、真実の自己に出会うことである。坂本が、禅に極めて近い考え方をしていたことが分かるだろう。

「禅画」といって一般的に意味するところは、狭義では白隠ら江戸期の臨済僧が描いた水墨や淡彩の紙本作品をさす。広義では、現代にいたる禅僧による禅風の絵画を意味するだろう。題材や表現に禅味を加えただけの「禅風の」作品を厳しく指弾した柳宗悦は、禅以前の作品にも禅精神に合うものがあるとする。それを敷衍して以下のように語る。

禅風に専門化された作だけが禅的なのではない。寧ろ美しいものは何等かの意味で皆禅的だと見る方が妥当であらう。禅は普遍的な真理ではなかつたらうか³³⁾。

坂本の、自己探求を究める祈りのような制作活動は、さらに緩やかに語義を理解するならば、油彩による禅画と呼んでも差し支えないのではないだろうか。「絵は宗教」だと語る坂本にとって、絵画制作は生きることそのものであったのである。

註

- 1) 坂本繁二郎『私の絵私のこころ』日本経済新聞社、1969年、p.117
- 2) 岸田勉編『近代の美術』(2)坂本繁二郎』至文堂、1974年、pp.68-69
- 3) 猷禅の略歴は、東海裕山編『三生録』梅林寺、1941年、による
- 4) 河合新蔵のこと
- 5) 吉田博のこと
- 6) 小杉放菴「不同舎の人々」『放庵画壇』中央公論美術出版、1980年、pp.222-223。初出は、『帰去来』洗心書林、1948年
- 7) 入矢義高・溝口雄三・末木文美士・伊藤文生訳注『碧巖録(中)』岩波文庫、1994年、p.281、から引用
- 8) 末木文美士編『現代語訳碧巖録(中)』岩波書店、2001年、p.368
- 9) 『碧巖録(中)』岩波文庫、1994年、p.286、から引用

- 10) 末木文美士編『現代語訳碧巖録(中)』岩波書店、2001年、p.375
- 11) 坂本繁二郎『私の絵私のこころ』日本経済新聞社、1969年、p.60
- 12) 拙稿「東京を、20年で通り抜けた坂本繁二郎」『坂本繁二郎展』(カタログ)、石橋財団石橋美術館・石橋財団ブリヂストン美術館、2006年、pp.184-187
- 13) 同様の指摘には例えば、谷口治達がある。《うすれ日》について、「どうどうと寄せる波の音以外に何ひとつ妨げるもののない世界で、坂本は大自然に没入し、自ら虚になって牛を知り、牛の実感を通じて緊迫した“自然の脈動”をキャンバスにのせた。坂本の築いた理論でいえば牛は間違いなく御宿の牛でありながら、また虚なる坂本の内部にとらえられた牛であり、そうして坂本そのものの牛である。“沈んでいる、考えている牛”は坂本本人なのである」(谷口治達『坂本繁二郎の道』求龍堂、1968年、p.101)
- 14) 『三木露風全集第二巻』三木露風全集刊行会、1973年、pp.493-494。初出は未確認だが、1928年頃の著作と思われる
- 15) 上田閑照「まえがき」上田閑照・柳田聖山『十牛図』ちくま学芸文庫、1992年、pp.18-19。初版は、筑摩書房、1982年
- 16) 田中淳「かたちの円からこころの円へー坂本繁二郎《魚を持ってきた海女》」『日本の近代美術(4)新思潮の開花』大月書店、1993年、pp.49-58
- 17) 夏目漱石「文展と芸術」『東京朝日新聞』1912年10月28日付
- 18) 谷口治達『坂本繁二郎の道』求龍堂、1968年、pp.70-71
- 19) 坂本繁二郎「大島に往つて来ての話」『坂本繁二郎文集増補改訂版』中央公論社、1970年、p.12。初出は、『方寸』第1巻第4号、1907年8月
- 20) 西村恵信訳注『無門関』岩波文庫、1994年、pp.146-147
- 21) 坂本繁二郎『私の絵私のこころ』日本経済新聞社、1969年、p.69
- 22) 坂本繁二郎「二年か、つた牛」『坂本繁二郎文集増補改訂版』中央公論社、1970年、pp.160-161。初出は『美術写真画報』1920年10月
- 23) 西村恵信訳注『無門関』岩波文庫、1994年、pp.144-145。「栢」は日本の栢ではなく、栢横(ビャクシン)だとされるが、ここでは植物名の異同を問う必要はない
- 24) たとえば、『碧巖録』第17則など『碧巖録』第17則 香林西来意 僧問香林、如何是祖師西来意。林云、坐久成勞。
- 25) 坂本繁二郎『私の絵私のこころ』日本経済新聞社、1969年、p.8
- 26) 谷口治達『坂本繁二郎の道』求龍堂、1968年、p.236
- 27) 柳田聖山「解題」『十牛図』ちくま学芸文庫、1992年、p.289
- 28) 『碧巖録(中)』岩波文庫、1994年、pp.32-33、から引用
- 29) 末木文美士編『現代語訳碧巖録(中)』岩波書店、2001年、p.30
- 30) クルト・ブラッシュ『禅画と日本文化』木耳社、1975年、p.53
- 31) これには異説がある。森田省念は以下のようなエピソードを紹介している。禅と念仏の親和性も伺えて興味深い。
- 或る人がこの掛軸〔竹田黙雷自画自賛《達磨図》〕を見て、「これは珍しい賛ですな、これは黙雷さんですな」と云うて黙雷さんの師匠、久留米梅林寺の三生軒猷禪師が死にに「南無阿弥陀仏、南無阿弥陀仏」と念仏して逝かれた、という言い伝えがあると私に知らしてくれました。これは面白いと思ってわしがたずねてやったんですね(と、老師は二通の手紙を示された。一通は老師の依頼をうけて、上田通夫博士が九州志布志大慈寺閑栖老和尚舜啓禪師に相見したずねられたその報告。他の一通は舜啓老禪師が更に上田氏へ送られたもの。)
- 舜啓老和尚が上田博士に答えて曰く、「私よりホンのちょっと先に梅林に来た先輩で最も信頼出来る人が次のことを云った。『三生軒老師御臨終というので、居士大姉雲水等を集めて何か禅僧らしいスバラシイことでも言って貰おうと考えた者がいて、人々を集めたところ老師はただナンマンダナンマンダと小声で仰言ばかりで、これではどうもちょっとという調子であった。そこへ黙雷様が見えて手に筆をもち老師の手に添えて遺偈を書いた。』」上田博士はかくさずに、実は長岡の森本さんから頼まれての御尋ねだと白状した。
- 老和尚さんが、それでは改めてハッキリした事を手紙で申し上げるとて郵送されたのが他の一通、それによると、「一件の話柄梅林門下には絶対ありません。(省念曰く、「先師に此語なし先師を誇る莫れ」と云うやっちゃ。ありませんと云うだけ、あったことになるんや。)当時在錫の道友が耳語した次第は、『黙雷管長御到着の折には三生軒老師視聴すでに謝して通常の問対も出来ず、唇皮わずかに動いて……。』(省念曰く、前の文面ではこ

の……が念仏になっている。禅宗やおかしいから「ナンマンダナンマンダ」を「……」に代えよったんや。)そこで管長は老師の手に筆を置き、その手を自分の手にまかせて遺偈が出来たそうだ。』右道友は他道場にて役位たりし人、転錫し来ってすでに十年に達し自他共に認むる久参の上士でした。』猷禅さんにそういうことがあったとすると、黙雷さんは猷禅さんの第一の弟子やから、ああいう賛を書くのも尤もと思われるのや。試みに『続禅林僧宝伝』第二輯下で調べてみると、「……筆硯を命じ(念曰く、「これは嘘や」)、遺偈を書いて曰く、『隨縁赴感、七十七年、末期一句、長劍倚天』更に一円相を画して半にして筆を擲ち、万歳を三唱し怡然として坐脱す」と。万歳って、おかしいやないですか。この時分は日本精神日本精神の頃やから選者が念仏を万歳にかえよったのですわ。(森本省念「禅界の現状とその問題(臨濟宗)」西谷啓治編『講座禅(8)現代と禅』筑摩書房、1968年、pp.134-135)

- 32) 坂本繁二郎「画の質」『坂本繁二郎文集増補改訂版』中央公論社、1970年、p.102。初出は『みづゑ』1914年5月号
- 33) 柳宗悦「禅と美」『叢書禅と日本文化(1)禅と芸術 I』ぺりかん社、1996年、p.83。初出は、久松真一編『鈴木大拙博士喜寿記念論文集 禅の論攷』岩波書店、1949年