

「禅芸術」とは何か？

—久松真一の「禅芸術」論とそれに対する批判を糸口として—

伊吹 敦*

はじめに

「「禅芸術」とは何か？」——恐らくこれは、多くの人が懐いている疑問であろうが、今日、これを真正面から論じようとする著作はほとんど存在しない。それは、これが極めて答えにくい問題だからである。しかし、かつては、この問題に見事な回答を与えた「名著」とされるものが存在した。それが「京都学派」の哲学者で茶人でもあった久松真一（1889-1980）の『禅と美術』（1958年）である¹。

これが「名著」としての定評を得ていたことは、久松の批判者であった立原正秋（1926-1980）が『日本の庭』（1977年）において、

「龍安寺の庭を論じた本をいまひとつあげたい。久松真一氏の〈禅と美術〉である。昭和三十二年頃に刊行されているとはきいていたが、名著とされているこの復刻本（昭和五十一年二月・思文閣刊）を手に入れたのはこの三月末である。」²

と述べていることによって明らかである。

今、本書の概要を述べると、全体は「禅芸術の展望」、「禅芸術の理解」、「禅芸術の表現主体としての禅そのもの」、「結語」、「図版鑑賞」、「図版」の七つの部分に分かれている。そして、「禅芸術の展望」では、中国と日

*東洋大学文学部教授

本における「禅芸術」の概観を行い、「禅芸術の理解」では、「禅芸術」には「不均斉」等の「七つの性格」があるとして、その七つの性格のそれぞれについて説明を行った後、これらの性格を持つ芸術が、禅の流布した地域と時代のみにも現われたとして歴史的に両者の関連が確認できると主張している。更に、「禅芸術の表現主体としての禅そのもの」では、「禅」とは何であるかについて説明した後、「禅」そのものに「無法」等の七つの性格があるとしてその説明を行い、それらが「禅芸術」の七つの性格の根拠になっていると論じている。そして、「図版鑑賞」では、末尾に「図版」として掲げられている作品を含む様々な「禅芸術」作品について、「不均斉」等の七つの性格によって解説を加えている。

このように説明すると、「名著」と呼ぶに足る整った内容の著作に見えるかも知れない。しかし、その論述を子細に検討してみると、種々の点で多くの問題を抱えており、今日ではどうしてこのようなものが尊ばれたのか理解に窮するような代物なのである。恐らく、このようなものがかつて持て囃されたということには当時の禅理解が密接に関わっており、それが今日では通用しなくなったがゆえに、久松の「禅芸術」論が全体として内容のない空々しいものに見えるようになったということなのであろう。

もっとも、後述するように、『禅と美術』の問題点は、柳宗悦(1889-1961)や立原正秋によって早くに指摘されていたが、それにも拘わらず、同様の主張を述べた久松の『東洋の無』(1939年)等の著作は、現在も文庫本の形で広く流布している³、それらの解説を見ても、それが含む種々の問題には全く言及されていないのである。このことは、いまだに久松の主張を無批判に価値あるものとして受け取る人が多いことを示すものであろう。

こう述べるからといって、筆者は久松の説に全く採るべきものがないと言っているわけではないし、柳や立原の批判がそのまま正しいとも思ってはいない。実際のところ、筆者の見るところでは、柳や立原の批判も、結局のところ、久松と同じ枠組みの中のヴァリエーションに過ぎず、いわば、「同じ穴の貉」に外ならないと思われるのである。

では、その枠組みとは何か。言い換えるなら、当時の禅理解の限界とは何なのか。——我々はこの問題に答えなければならないし、更に、その限界を克服した上で、現在の視点に立って、新たに「禅芸術とは何か？」という問いに答えねばならないのである。

一 久松真一の「禅芸術」理解とその影響

a. 久松による「禅芸術」の定義

まず、久松が「禅芸術」をいかなるものと捉えていたかをその著作によって明らかにしてみたい。『禅と美術』と並ぶ彼の代表作である『東洋的無』に収められた「禅芸術の理解」（『禅と美術』の「禅芸術の理解」とは全く別物）では、これについて次のように論じられている。

「宗教芸術といふことが上述の如く、只単に神韻を伴ふやうな高い価値の芸術といふことではなくして、宗教によつてのみ体得されたる宗教的意味を表現する芸術といふことであるならば、私の茲に禅芸術といはうとするものもこの宗教芸術の範疇に属するものである。何となれば、禅芸術は禅的宗教によつて体得されたる禅的宗教的意味を表現した芸術であるからである。絵画としては、支那では五代の石恪、貫休、宋の梁楷、牧谿、日観、玉潤、元の因陀羅、日本では足利時代の黙庵、可翁、梵芳、如拙、相阿弥、珠光、豊臣時代の宮本二天、徳川時代の一糸、白隠、仙厓、誠拙、弘巖等の画、書としては、支那の無準、兀庵、虚堂、中峯、印月江、寧一山、無学祖元、費隠、日本の宗峯、関山、夢窓、一休、春屋宗円、古溪、玄興、沢庵、清巖、天祐、大心、大愚、慈雲、良寛等の書、文学としては、支那に於ては東坡の禅喜集、寒山詩、江湖風月集、禅儀外文、日本に於ては五山文学、日本支那を通じて禅僧の語録並に偈頌、舞台芸術としては、能楽、作法芸術としては、禅僧の儀式作法又は抹茶道、建築としては、禅院の構造並に装飾、抹茶道の数寄屋或は囲ひ、工芸としては、抹茶茶碗、茶入、

香合、花器、釜、菓子器等の抹茶道具、造庭としては、禅院の林泉、数寄屋の露地等は禅芸術の本系に属するものである。又、この本系に属する禅芸術の影響を受けて禅的なものを加味する芸術も決して尠くない。これ等を総合すると禅芸術は、東洋芸術史上に於て決して閑却することのできぬ重要な地位を占める一大芸術体系である。」⁴

ここで久松は、「禅の宗教によって体得されたる禅の宗教的意味を表現する芸術」が「禅芸術」であるとして、その実例を挙げている。この文章には注意すべき点がいくつかあって、後で再び論及することになるが、当面の課題との関係で言えば、日本最大の水墨画家にして禅僧であった雪舟が「禅芸術」の作家として挙げられていないということである。これが故意であることは、次の文章によって明らかである。

「例へば、雪舟の描いた山水が宗教的な意味を表現して居ないからといって、その芸術的価値が低いとは考へられないであろうが、彼の描いた達摩が宗教的な意味を表現して居ないとしたら、誰もその芸術的価値を認めることはできないであらう。……併し、雪舟が達摩を描かうとして、ヒステリーの病僧としか見えぬやうなものを描いたとすれば、それは彼が達摩といふものの性格をよく掴んで居なかつたか、或は掴んで居てもよく表はし得なかつたかによるものである。何れにしても、彼が達摩を描くだけの能力を具有して居なかつたことは明かである。ところが、白隠の描いた達摩には、達摩の性格がいかにもよく表はされて居る。白隠はもとより専門画家ではないから、技巧といふやうな点からいふと、もう少し何とかならなかつたものかと思はれるやうな箇所がないではない。併しそれに関らず、白隠の達摩が雪舟、蛇足、啓書記等の達摩よりもはるかに達摩らしいのは、白隠がまづ達摩の性格を思ふ存分に体得し、十分とはいへないまでも兎に角それを描き出すにふさはしい描法を案出したによるものである。よしんば雪舟の達摩に、描法一般の上から見て何か画期的なものがあるにしても、

それによつて描かれた達摩が達摩らしくなかつたならば、達摩の画としては無価値なものであることは論を俟つまでもない。達摩の画の描かれるためには、達摩といふものの性格が十分に体得されその上に、それが描き出されるにふさはしい描法が見出されなければならぬ。ところが、達摩の性格を体得することは芸術のことではなくして宗教のことである。無論、宗教によつて体得されたる達摩はそのままで芸術であるのではない。それが芸術となるためには、芸術的に、自分自身を限定しなければならぬ。併しながら、達摩の性格の宗教的体得なくしては達摩の画は成立しない。随つて、達摩の画の評価は、その描かれたる達摩が宗教的に体得されたる達摩をいかによく表現して居るかといふことによつて決定されねばならぬ。即ち、達摩の画が評価される場合には、宗教的に体得されたる達摩がその画面にいかに躍如として生動して居るかが見られなければならぬ。」⁵

久松によれば、「達摩の画の描かれるためには、達摩といふものの性格が十分に体得されその上に、それが描き出されるにふさはしい描法が見出されなければならぬ」が、「技巧といふやうな点からいふと」問題はあるものの、「白隠の描いた達摩には、達摩の性格がいかによく表はされて居る」。それに対して雪舟は「達摩といふものの性格をよく擱んで居なかつたか、或は擱んで居てもよく表はし得なかつたか」によつて「達摩を描くだけの能力を具有して居なかつた」という。しかし、この主張はほとんど意味を成さない。もしそうでないというなら、久松氏は、次のような様々な疑問に答えるべきである。

1. 「描法」と「技巧」はどう違うのか。明確に区別できるのか。
2. 白隠の「宗教的体得」が雪舟のそれよりも「達摩の性格」に肉薄していると判定する理由は何なのか。
3. そもそも、誰もが認めるような普遍的な「達摩の性格」などといったものが本当にありうるのか。

更に言えば、久松は、この文章では雪舟に対して否定的な見解を示しているが、『禪と美術』の「図版鑑賞」では、雪舟の「秋冬山水図」を「山水に禪が表現されておるもの」と高く評価している⁶。山水にも禪を表現することができるのであれば、雪舟は「宗教的体得」を得ていたはずではないのか。それなのに、どうして達摩は描くことができなかつたのか。このように見てくると、久松の論が、いかに一貫性がなく、恣意的なものであるかが分かるであろう。

上に見たように、「禪的宗教によって体得されたる禪的宗教的意味を表現する芸術」というのが久松の「禪芸術」の定義なのであるが、これは要するに「禪修行によって得られた宗教体験の表出をそこに認めうる芸術」という意味に外ならない。これ自体は、次に取り上げる芳賀幸四郎（1908-1996）にも共通するもので、当時の通俗的な見解と言えるが、それにも拘わらず、久松の「禪芸術」論が注目されたのは、上に引いた文章の、

「宗教によって体得されたる達摩はそのままで芸術であるのではない。それが芸術となるためには、芸術的に、自分自身を限定しなければならぬ。」

という言葉に見るように、この通俗的な見解を西田哲学の「場所的論理」や「絶対矛盾的自己同一」といった主張と接合し、更に、「禪芸術」には「七つの性格」があり、それが「無」、あるいは「無相の自己」そのものに由来するものであると論じたという点にあったのである。次に、この「禪芸術」の「七つの性格」についての主張を検討してみたい。

b. 「禪芸術」の「七つの性格」に関する久松の所論

久松が『禪と美術』の「禪芸術の理解」で説く「禪芸術」の「七つの性格」とは、次のようなものである⁷。

1. 不均斉 = 「釣合がとれておらないということ」

2. 簡素 = 「くどくどしくないということ、或いはさっぱりとしているということ」
3. 枯高 = 「長げるとか老げるとか枯れるとかいうようなこと」
4. 自然 = 「故意とらしくないというようなこと」
5. 幽玄 = 「奥床しさというようなこと」
6. 脱俗 = 「規矩準繩を脱し、物事にかかわらないということ」
7. 静寂 = 「静かさ」

そして、久松は、そのそれぞれについて細かく説明するとともに、「図版鑑賞」では、牧谿の「老松叭々鳥図」や雪舟の「秋冬山水図」、龍安寺の石庭等、既に「芸術」として定評を得ている作品群を実例として取り上げ、それらをこれら七つの性格によって解説して見せている。例えば龍安寺の石庭についての説明は、

「禅院の、書院の庭として非常に有名なのは龍安寺の石庭ですが、これはもう樹木一本無く、ただ古い土塀に取り囲まれた、而も、その土塀も何か「幽玄」さをもった、どこか枯れたというような感じのする、屋根のある土塀に取り囲まれた矩形の庭ですが、そういうものの禅的な面白さというものは、やはり禅のもつ七つの性格というものが、そこに、書院の庭として非常に本質的になっているという点だと思います。石の形に均齊的なものは無論一つも無く、五組になっておるあの石全体の配置というものが、もう既に——組の数は五の奇数となっておるのでありまして、決して偶数になっておらない——「不均齊」です。その一組一組の石は、また「不均齊」なものになっているのです。決して均齊という感じではない。ですから、矩形というものは、どちらかと申しますと、崩れていないでしっかりとした、真っ直な直線の矩形でありますけれども、その矩形というものが、一向に石の配置というようなもののために目立ってこないのです。均齊というものが目立たないで、石の配置でもってそれが破られておる。ですから、全

体の空間というようなものも、やはり不均齊な空間に造り変えられてしまっているというところがあるのです。

それから「枯高」というようなことにつきましても、申すまでもなくあの石の在り方、石の姿というものは実に枯高です。どの石も非常に枯れたという感じ、而も、一種犯しがたい威厳をもっておるのです。勁いという感じのする石です。ですから、どの石を見ましても枯れ寂びた、そして適勁なというような感じだと思います。「幽玄」ということから、この庭はその「底」がどの位深いか底知れないというような、幽玄というものを庭全体から漂よわせているのです。ですから、石庭という言葉もいいですけども、私は、寧ろ「空庭」という言葉の方がよかろうと思います。空庭とは何かと申しますと、無的な主体とか、形なき自己とかいったふうの深さというものが、あの庭の底にあるのです。あの庭は、そういう意味から申しますと、他に類の無い程、その「無相の自己」というものを表わしておるのです。つまり禅というようなものを非常によく表わしておる、而も、僅かな石によって、その深さというものを却ってよく表わしておるのです。あまり石が沢山いろいろありますと、それに心が奪われてしまって、無とか空とかいうようなものが感じられないというようなことがあります。この庭はその点、必要の限界で石というものを配置している。つまり、石の在り方というものが、ぎりぎりのところで空というもの、或いは無というものを表わしているのです。(この後、「簡素」、「静寂」についての同様の説明が続くが省略)」⁸

等といったもので、自らの主観的な思弁、というよりも単なる想念を一方的に対象に当て嵌めたに過ぎないものとなっている。

また、より根本的な問題として、どのような理由に基づいて、これら七つの性格のみを特権的に取り上げるのかが明らかではないという点がある。久松の示す「性格」の多くは主観的なものに過ぎないから、このようなものであれば、外にもいくらかでも恣意的に挙げるのが可能なのではな

いのか。その反面、上の龍安寺の石庭についての説明では、七つの性格の内「不均斉」、「枯高」、「幽玄」、「簡素」、「静寂」の五つに言及するのみで、「自然」や「脱俗」には触れられていない（多くの作品の説明においても同様で、七つの性格全てに言及するものは多くない）。各作品が「禅芸術」の七つの性格の全てを持つ必要はないというなら、それこそ、その時々々の印象に適ったものを七つの中から恣意的に選び取るだけになるではないか。

更に、もう一つの重要な問題は、「禅芸術」の性格として、これら七つを掲げておきながら、それがいかなる点で禅と関わるのかが必ずしも明確ではないという点である。『禅と美術』の「禅芸術の表現主体としての禅そのもの」において久松は、「禅」を西田哲学に沿って、

「人間が人間の根源である能動的無的主体に帰入することによつて、差別的な、形ある一切のものから脱却して、一切のものにかかわらぬ、無相な、絶対的に一なる主体となり、その主体が真の主体として、逆に、一切の差別的な形を現じてゆく生活であります。」⁹

と規定した上で、

「そういう性格の禅というものから、さきに挙げました七つの性格というものも必然的に出て来るのであります。つまり、そういう無相の自己というものが有相のものに表現してゆく場合に、必然的にかの一群の芸術というものになつてゆき、その芸術は七つの性格を内からもつということになつておるわけであります。」¹⁰

と説いて、「必然的に」そうした「七つの性格を内からもつ」と述べているが、これでは全く説明になっていない。

もっとも、久松は、この点を自覚していたらしく、「無相の自己」そのものに、

1. 「無法」
2. 「無雜」
3. 「無位」
4. 「無心」
5. 「無底」
6. 「無礙」
7. 「無動」

という七つの性格があるから、それによって生み出された「禅芸術」には、これらそれぞれの性格に対応する、

1. 「不均斉」
2. 「簡素」
3. 「枯高」
4. 「自然」
5. 「幽玄」
6. 「脱俗」
7. 「静寂」

という性格が附与されるのであると論じてはいる¹¹。しかし、その叙述は、例によって甚だしく恣意的自己満足的で、他者を説得しようようなものではない。

久松は、このように論ずることで、「禅芸術」の「七つの性格」に根拠があるかのように装おうとしたのであるが、これは明らかに後付けの強弁である。というのは、この「七つの性格」と同じものが、『禅の美術』よりも十年近く前に書かれた『茶の精神』（1948年）において既に「茶道文化の性格」として掲げられており¹²、そこでは、これら七つの性格の根源について、

「かかる七つの性格を統一した本質的に一なるものがある。この一が現れたときには、おのづから七つの性格が備つてゐるのである。この一なるものとは即ち「無」である。無こそは日本茶道文化をつくりあげた創造的根源である。無は喫茶を契機として茶道文化を創造した創造的主体である。」¹³

と述べるのみで、その「無」に「無法」「無雜」等の七つの性格があるなどという議論は行われていない。要は、先に「茶道文化の性質」として恣意的に「不均斉」等の七つを挙げたが、それを「禅芸術」全体に拡張するに際して、それら「七つの性格」にあたかも何らかの根拠があるかのよう

に説明しようとして、それらに見あう性格を、その根源たる「無」、あるいは「無相の自己」に与えたものに過ぎないのである。

上記のように、久松の「禅芸術」論は、種々の点において全く主観的恣意的なもので、久松自身の個人的趣味である「抹茶道」を「禅芸術」の中心に位置づけようとする意図を内包するものであった。このような「禅芸術」論が、今日も一部で賞ばれているとすれば、それを利用して「抹茶道」の価値を高めようとする人々、あるいは、久松の言説を無批判に信奉する熱狂的なファンの存在を考えずには理解しがたいことである。

c. 芳賀幸四郎の「禅芸術」論

今日では信じがたいことであるが、久松の「禅芸術」論は、一時、大いに持て囃され、その追随者を生んだ。その代表が日本史の研究者にして、釈宗活（1871-1954）に始まる在家禅教団、「人間禅教団」の師家でもあった芳賀幸四郎（1908-1996）である。芳賀は、「禅芸術とは何か」（1966年）の中で次のように論じている。

「宗教芸術の宗教芸術たるいのちは、まことにこのようにして、その題材や表現の様式技法にはなく、それを生み出した根源的なエネルギーが宗教的であることにあるのである。そして以上、宗教芸術一般についていわれたことは、そのまま禅芸術についても当然あてはまる。……禅の宗教としての生命は、いうまでもなく、坐禅の行による悟りにある。教主釈尊と同じく坐禅し、釈尊と同じく禅定三昧に入り、その三昧力によって釈尊と同じ悟りを開くことにある。一切衆生が本来円満に具有している仏性、自家屋裏の法身仏、父母未生以前における本来の面目を徹見し、さらに悟後の修行によって千鍛百錬し、その実境涯を高め深め、真の事仏・活仏の境涯にいたること、これが宗教としての禅の本質である。とすれば、禅芸術の禅芸術たるゆえんの本質が、何よりもまず悟りの表現にあり、さらに禅者としての境涯の発露にあるべきことは、今さら多言を要しないであろう。禅

者の悟り、あるいは悟後の修行によって長養した実境涯が、文字や筆墨などの素材をかりて、おのずからに流露し結晶したもの、それがほんとうの禅芸術というものである。

したがって、作者が転迷開悟の実をあげ見性にいることが、禅芸術の生まれるための最低限の条件であらねばならない。開悟の実をあげておらぬものが、いかに禅画的な技法巧みに、達磨・布袋などのいわば禅的な題材を描いたとて、それは禅芸術とはいえない。」¹⁴

芳賀は、上記のように、「禅芸術」を「悟りの表現」、「禅者としての境界の発露」、「実境涯が文字や筆墨などの素材をかりて、おのずからに流露し結晶したもの」であるとし、「作者が転迷開悟の実をあげ見性にいることが、禅芸術の生まれるための最低限の条件であらねばならない」と主張する。そして、これを証するものとして黙庵と狩野正信の「布袋図」を取り上げ、両者を比較して次のように述べている。

「正信筆の「布袋図」は、さすがに専門画家の筆になるだけに、その全体的な構成とくに水墨を駆使する技法において黙庵筆のそれよりも数段上である。そして、この絵は、これだけ独立してみると、なかなか結構なものである。しかし黙庵筆の布袋の相貌の清純さ・天真爛漫さ・脱俗さにくらべると、そこに一種の卑しさと俗っぽさのあることは、何人の眼にも明らかであろう。……清純・天真爛漫・脱俗などは、まさに布袋の布袋たる本質である。とすれば技法の巧拙などを離れて、禅芸術として、黙庵筆の「布袋図」が正信筆のそれにはるかにまさっていることは、今さらいうまでもあるまい。布袋を描いて専門画家の正信が黙庵の余技に及ばないのは、つまるところ、黙庵の禅者としての悟りが徹底し、その実境涯が円熟しているのに反し、正信は法華宗の信者で禅の門外漢であったからにはかならない。禅芸術において、作者の芸術意欲が禅の悟りに根ざし、禅的境涯の円熟していることが、いかに大きな意味をもつか、これでおよそ想察してい

ただけるであろう。」¹⁵

この芳賀の論は、雪舟と白隠の達摩像に関して久松が行ったものの焼き直しに過ぎないように見受けられる。特に芳賀の「布袋の布袋たる本質」と久松の「達摩の性格」との類似は注目すべきである。しかし、久松が「無相の自己」などという哲学的な概念を持ち出し、その「自己限定」に「禅芸術」の由来を求めたのに対して、そのような超越的なものの導入を拒んだ芳賀は、各作品の作者の悟境に求めざるをえなかった。かくして、「禅芸術」の価値を作者の禅的境地の高低に帰着させる思考を生むことになる。それを最も明確に示すのが芳賀の次の言葉であろう。

「禅芸術の作品の高低・優劣を決定する最も基本的なものが、それが禅芸術である以上、その作者の悟りの徹と不徹、道眼の明暗と道力の大小、禅者とその実境涯の高低にあるのは、理の当然というべきである。」¹⁶

しかし、作者の禅体験の程度がそのまま作品の優劣となるというのは、いかにも無理な主張のように思われる。もしそれが正しいのであれば、その優劣は作品のどこにどのような形で現れるというのであろうか。芳賀は、これについて、「禅芸術を味わうにあたって」の「着眼点」として、

1. 「作者の正念が作品の全体に一貫相続しているかどうか」
2. 「その作品に禅者の無礙自在・悟了同未悟の境涯が、どこまで具現されているか」

という二点を掲げ、これがそのまま「禅芸術としてのその作品の高低・優劣を判定する」ための「基準」であるという¹⁷。しかし、作品のどのような点からそれを見取できるかについては具体的説明を欠いている。

もっとも、1について芳賀は、

「絵画や書に即していえば、時間的にははじめ筆をおろしたところから終り筆をおさめたところまで、正念がズーッと一貫相続し、空間的には紙面の隅から隅まで、何物もかかれていない空白の部分いわゆる余白にいたるまで、いささかのゆるみもたるみもなく正念が行きわたっていること、これがほんとうの禪芸術たる基本的条件である。」¹⁸

などと述べるのであるが、要するにこれは、緊密な画面構成に基づき、統一的な視点に立って制作した作品でなければ「禪芸術」とは言えないという意味に外ならない。しかし、このようなことは、一流の画家であれば当然のことであって、「禪芸術」を特徴づけるものでも何でもないと言わねばならない。また、2についても、「禪芸術」と呼ばれるものにはしばしば「無礙自在」の感を抱かせる作品が見受けられることは事実であるが、そのように感じさせるものが作者の悟境だという根拠は何もない。どうしてそれを当時禅宗内で行われていた作法とそれを存分に生かし得る作者の才能であると見てはいけないのであろうか。

しかし、芳賀の「禪芸術」論が提起する最も大きな問題は、禅境の高低が作品の優劣を決めるという発想そのものが、禅思想と矛盾するものなのではないかということである。後で問題にするように、禅の究極にあっては、迷も悟も、巧も拙も、優も劣も存在できないのであって、「芸術」という概念自体が、その意義を失わざるをえないはずのものなのである。そうした中であって、作者の悟境の高低が作品の芸術としての優劣を決定するという議論が、いったいいかなる意味を持ちうるのかは、実は、少しも自明ではないのである。もっと端的に言えば、禅は本来宗教であって芸術ではないのであるから、禅修行によって絶えずより高い悟境を追求し続けるような真の禪者に書画等にうつつを抜かす閑があろうはずがないということである。

芳賀には久松への言及は認められない。大枠として二人の「禪芸術」論は非常に近いと言えるが、「禪芸術」を「禅体験」の表現と見ようとする

立場は、下に引く立原正秋の『日本の庭』の文章から見ても、当時においては極く一般的なものであったと考えられるので、両者間に直接的な関係を想定する必要はないのかも知れない。恐らくは、当時の通俗的な「禅芸術」理解を代表するものが芳賀の「禅芸術」論であり、それを西田哲学と結合させ、また、「七つの性格」を論じたところに久松の新しさがあったのである。

二 久松に対する柳宗悦・立原正秋の批判とその問題点

先に見たように、久松の「禅芸術」論は、今日ではとても受け入れうるようなものではないが、その問題点のいくつかは既に同時代人の注意するところとなっていた。そうしたものの中から、方向性を異にする柳宗悦と立原正秋の批判を取り上げてみたい。

a. 久松の「禅芸術」の「七つの性格」に対する柳宗悦の批判とその問題点

先ず柳宗悦の久松批判を一瞥してみよう。柳は、「久松博士の「禅と美術」を見、且つ読んで」（1958年）において、久松の『禅と美術』を読んだ後の失望を次のように述べている。

「扱、こんな心の遍歴から、今は美しさの諸問題に迫り、その総結論を今「仏教美学の悲願」と題して、書き続けてゐる次第である。それ故、「禅と美」に関する久松博士の大著に、私の期待が大きかつたのは当然である。……処が、私はえらく失望して了つた。私が予々禅美の表現と誤認されてゐる品々、早く茶界から取りのぞいて了ひ度いと考へてゐる非禅的な品々がとても沢山挿画に現れてくるので、博士の眼識にいたく失望して了つた。」¹⁹

柳は、その後、自身が失望した具体的な内容を詳しく述べて行くのであるが、要するにその理由は、次の二点にあったのである。

1. 「禅芸術」の「七つの性格」の提示は評価できるが、久松自身が「禅芸術」の代表例として掲げる作品群の多くが世間でよく知られたものばかりで、しかも、久松の掲げる「七つの性格」と合致していない。
2. 久松が掲げる作品群には、作者による創造性や個性の追究が強く出ているが、そうしたものが禅思想と相容れないものである。

この内、1については、久松の説く「禅芸術」の「七つの性格」と「無相の自己」の「七つの性格」を対照させつつ掲げた後、次のように述べている。

「この分類は、流石に禅教養の深い著者だけあつて、無の字を冠せられた七個の要素への観察等、誠に昔の茶人の「見処」といふ様な簡単な感覚的なものでなく、ずつと思索的に深いものがある。その説明も亦懇切丁寧を極める。……素晴らしい禅教養による七個条で、却つて自殺してゐるやうなはめに落ちてゐるのではないか。

なぜならそんな七条件の一つをも充たしてゐない品々が夥しく挿絵に掲載され、讚美されてゐるのは、私から見ると悲劇である。それでこの大本は、よくとれば在来の月並な見方の総整理とは云へるが、同時にこの月並な見方から、一歩も外に出てゐない憾みが多い。何故博士ともあらう方が、自在な立場から、即ち「無相の自己」から在来の茶の見方を改革され、開拓されないのか。この本には見方の整理はあるが、開拓や創造がない。」²⁰

そして、「七つの性格」と合致しない代表的な例として、茶道界で名物とされてきた「織部沓茶碗」や白隠の達磨像を挙げているが、その中の白隠の達磨像については、次のように論じている。

「扱、次に注意を喚起し度いのは、挿絵として推賞されたものの一例として達磨像をとり上げ度い。この本には数々の達磨像が載せられてゐる。極く

古いものは別として、例へば白隠の作が三つある。(挿絵112、114、116) 之は或人は洒脱とか、奔放とか、無碍とかいふ言葉で讃嘆するかもしれぬが、どうも眼をむいて、力みかえつた達磨で、無心論の著者、面壁九年の人の姿とは思へぬ。どうも禅の嗅ひが出すぎてゐるのはどういふわけか。一見して癖のはげしい絵なのである。……何故こんな力みかえつた表現、磊落を装つた表現に満足したのか。無心なところ等は少しもない。無心さがあるとすればわざとらしい無心さで感心せぬ。」²¹

これらの批判は、久松が『禅と美術』において行ったことが、結局のところ、伝統的に高く評価されてきた作品の価値を無批判に鵜呑みにした上で、それらの作品を自分が恣意的に提示した「禅芸術」の「七つの性格」と無理に結合させようとしたに過ぎないものだったことを見抜くものである。このことは、「七つの性格」を一応評価しつつも、その分類に大した意味があるわけではないことを指摘した次の文章からも言える。

「私の考へでは博士の七ヶ条は深い思想であるが、もつと簡単に作品に向つて「無事底」か「平常底」かと聞けばよいやうに思ふ。白隠の達磨は「有事底」で「異常底」ではないか。亦七つの見所七ヶ条の要素を数へるのも親切だが、実は物を見るのに元来そんな物指は要らぬ筈だ。「只麼」にさへ見ればよい。只見ればそれでよい。さうして強ひて問ふなら前述の如く作品が「無事」とか「平常心」とかの公案を通過してゐるかどうかを尋ねればそれで充分である。凡ての作は、私の考へでは「只麼の作」であつてこそよい。それなら例の七ヶ条をおのづから具備してくるであらう。」²²

これらの文章では、白隠の達磨像が不自然で作家の個性が強調されていることが問題視されているが、その外にも、

「敢へて希ふ。禅画からくさみを払拭出来ぬものか。茶器から造作の跡を洗

滌出来ぬものか。将来の作者は之に答へねばならぬ。どこ迄も金剛經の説く「無我相」の作でありたい。」²³

などの文章によって、作品の持つ作家性を禅思想の「平常心是道」や仏教の「無我」に背くものとして否定しようとする考えが柳にあったことが窺われる。これが上記の2であるが、この点は、これより十年近く前に書かれた『美の法門』（1949年）を見れば、いよいよ明らかになる。柳は、この著作において、

「ここで美の法門は何を説き何を知らせようとするのか。美醜を超えたその本性に居れば、誰であらうと何ものであらうと、救ひの中に在るのだと教へるのである。……美醜を超えたその仏性に帰れ、この本然の性を離れて真実の美はない。かく教へるのが美の宗教である。」²⁴

「嘗て盤珪禪師は人々に教へて「仏に成らうとするより、仏である方が造作がなくてよい」と云つたといふが、美しさの道も、之以上には説けぬ。美しく作らうとするより、美しさと醜さが未だない所に在ればよい。その時より深くは美しく作れぬ。本来美醜もない性が備つてゐるのであるから、美しく成らうとあせるより、本来の性に居れば、何ものも醜さに落ちはしない筈なのである。それ故拙くとも拙いままに皆美しくなるように仕組まれてゐるのである。」²⁵

などと述べており、美しく作らうとする作爲によって美しさが失われるから、美醜を超えた「仏性」に立ち帰るべきだと述べている。

更に「久松博士の「禅と美術」を見、且つ読んで」と同じ年に書かれた「仏教美学の悲願」（1958年）では、「仏教美学」が「西洋美学」と全く対照的なものであるとして、次のような対比を行っている²⁶。

西洋美学の主題

仏教美学の対象

個人
天才
自力
難行
在銘
美術
鑑賞
創造
美醜分別
余暇
少数
異常

衆生
凡人
他力
易行
無銘
工藝
实用（生活）
伝統
美醜未分
労働
多量
平常

これによって、柳においては、自身の才能や創意工夫、努力等によって美を生みだそうとする思考、即ち、「美術」や「芸術」そのものが否定の対象となっていることが知られる。

このような思想に基づいて、柳は名も知れない職人によって作られた民芸品の美を追究する「民芸運動」を推進したわけであるが、実は、この柳の主張は、久松や芳賀の「禅芸術」論のもつ最も大きな矛盾を突くものであったと言える。即ち、宗教としての禅は、究極的には「芸術」そのものの価値を否定するものとならざるをえないという点である。既に寂庵宗沢（生没年未詳）の『禅茶録』（1828年）に、

「禅茶の器物は、美器に非ず、珍器に非ず、宝器にあらず、旧器にあらず、円虚清浄の一心をもつて器とするなり、この一心清浄を器として扱ふが、禅機の茶なり、されば、名物などいひて世に賞玩する茶器は、貴ふに足ず、何ぞや、一盃の茶を啜るに無価の器を贖ひ、庫裏に秘して宝となさん、道に於て更に益なし、……善悪二ツの邪見を断して、実相清浄の器を、自己の心に索め得べし。」²⁷

というように、禪の境地から見れば、器物、即ち、芸術作品への拘りは直ちに「迷い」となろう。禪本来の宗教としての立場に立てば、「名物」に対する執着はもとより、美醜の別それすらも超越しなくてはならないはずであり、そこでは「芸術」など成り立ち得ないはずなのである。

ただ、柳の主張には大きな問題がある。それは、その主張を一言で言えば、「美醜を超えたところに本当の美がある」と説くものであって、依然として「美」への拘りから自由ではないという点である。柳は「美の法門」「美の宗教」などの言葉を好んで使う。しかし、それは詭弁に過ぎず、彼の主張そのものは「法門」でも「宗教」でもなく、仏教の理念——柳はそれを浄土教的に「自然法爾」とか、禪的に「平常底」とか呼んでいる——に基づく新たな芸術理論の提示——つまり、「わざとらしい作家性を際立たせない作品こそが優れた芸術作品である」という主張の表明——に外ならないのである。それゆえ、柳は、『『禪茶録』を読んで』において、寂庵の主張は「禪」(=宗教)とはなっても、「禪茶」(=芸術)とはならないとして、次のように批判している。

「それ故、寂庵が「禪茶の器物は美器に非ず」と云って、ひとへに心のみに茶器があると説くのは、一面をのみ見てのことであらう。心の器と物の器とが不二なる時、茶事が現成するのである。この場合心が浄きを求めるごとく、物は美しさを求める。心と物と相契ひ、浄と美と相結ばれる時、始めて真の禪茶があると云つてよい。それ故物としての茶器は如何なるものでもよいとは云へぬ。ただ清浄の一心さへととのへば茶事になるとは云へぬ。一切の茶器は当然美器たることを要求する。さもなくば茶には使へぬ。心器は美器と交はつて一段と心器たり得、美器は心器と不二となつて一段と美器となるのである。醜い器を用ゐて心が三昧の境に入つてもそれを茶事とは云へぬ。それは禪とはなり得ても禪茶とはならぬ。禪が茶に結ばれる限りは、器は美しさを要求する。おなじやうに茶が禪に結ばれる限りは、心の浄さを要求する。ここが肝要である。」²⁸

つまり、久松や芳賀のように「禅芸術」に「禅体験」の反映を認め、その作者に高い禅境を求めるのであれば、それを徹底する時、『禅茶録』に見るような「芸術」否定に至らざるを得ないのであるが、柳の立場は、それと同じ道を歩みつつ、すんでの所でそれを再否定して「芸術」の領域に止まろうとしたものであったと言えよう。それは、久松への批判にも拘わらず、結局のところ、「禅体験」による「禅芸術」理解というその立場を継承し、発展させたものに外ならなかったことを示すものなのである。

b. 久松の庭園論に対する立原正秋の批判とその問題点

久松の「禅芸術」論への批判は、作家、立原正秋の『日本の庭』にも見ることができる。立原は、龍安寺について論じた志賀直哉（1883-1971）の文章について批判を行った後、先に引用した、『禅と美術』の「図版鑑賞」で龍安寺の石庭を取り上げた部分を長文にわたって引用した上で、次のように述べている。

「全文を引用したいが、要所だけにとどめた。つまり久松氏は「禅のもつ七つの性格」を設定し、それに整合するように庭を解釈しているわけである。この放胆な空論は志賀とは別の意味で無責任である。何故こんな通俗的な長い文章を引用したかという、今日、殆どの人が志賀、久松氏のように枯山水をみており、知的ミーハー族、女の子、禅に興味を抱いている外国人、殊にアメリカ人あたりには恰好の説明文になっているからである。スーベニアショップ向けの内容である。もちろん私は庭園史については素人である。庭が私にとって美的体験が成立した場所であり、そこには現実には認識できない無限定の本体があったから、ということは前にも述べた。しかしこんな土産品店向けの空論を見ずぐすことはできない。久松氏は京都大学の教授を経て、アメリカの大学にも禅の講義にでかけていた人らしい。私の家に、日本文学を研究している外国人が年に数人尋ねてくるが、彼等から久松氏の名をきくこともある。鈴木大拙いらい禅の外国輸出がさかん

だが、庭をこんな風に深遠に解釈されてはたまらない。」²⁹

立原は久松の論述を「放胆な空論」、「スーベニアショップ向けの内容」、「土産品店向けの空論」であると断じている。今日から見れば、その指摘は言うまでもなく正しいが、この文章から窺えるように、「禅芸術」を「禅体験」の表現と見ることが「通俗的」であった当時においては、これに気づくものは必ずしも多くはなかったであろう。

しかし、久松の論が「空論」であることを証明するために立原が提出した理由は必ずしも正しいとは思えない。彼は、上の文章に続けて次のように言っている。

「何故ひとびとは枯山水と禅を結びつけるのだろう。夢窓疎石にとって作庭は重要な意味をもっていた、ということも前に述べたが、これは、権力と結びついた彼の生きざまとかかわりがあり、禅とは無縁である。事実「山水には得失なし、得失は人の心にあり」は悟入した禅僧の言辞ではない。これは切れば血がでる言葉である。道元の言葉には認識の直接的確実性があった。いわば明証そのものである。ところが疎石の晩年は「仮山水を構」えなければ政治の世界をくぐりぬけてきて満身創痍になった精神を癒せなかった。彼の書きのこしたのものには〈正法眼蔵〉にみられる判明と明晰がない。したがって切れば血がでる言葉になるわけである。ここにどのような禅を結びつけても整合するはずがない。久松氏は疎石が庭を造ったと断定して「そこに禅的なもの」「禅の表現」をみているが、曖昧である。こうした論は、自分だけがみえた志賀の一文よりたちが悪い。龍安寺の庭の石に「犯しがたい威厳」があるとか、苔が「幽玄という点で非常に大事な役割を演じて」いるとか「誤魔化しが無いだけに、見ることが難しい」とか断じている。いや、もう、よそう。禅の語録は実に多い。それらはすべて難解だが、いかがわしい言葉がひとつもないことに私は改めて気づいた次第である。単なる造形物にこんなに空疎な言葉をあたえてどうしようとい

うのか。庭は歳月によって変貌するものである。これは作庭技術を知っているかいなか以前の知識である。龍安寺の庭については前回に述べた。ある程度の実証を踏まずに書齋から庭を論ずべきではない。これはなにも庭に限ったことではないが。」³⁰

何らかの先入観に囚われているためであろう、立原の主張にははっきりしない点が多い。しかし、要は、政治に深く関わった夢窓疎石は、「山水には得失なし、得失は人の心にあり」という言葉から知られるように、本当の意味で悟った人とは言えず、そのような夢窓が作った庭を禅思想や禅体験によって理解しようとする事自体、馬鹿げているし、龍安寺の石庭についても、それを取り囲む屏などに歴史的に変化があったことが知られているから、現形をもとに論じても十分ではないという意味のようである。

しかし、夢窓の「悟り」が生半可なものだと説く理由もはっきりしない上に、仮にそれが事実であったとしても、生半可な「悟り」の人物の作庭には禅思想の影響はないという論も成り立たない。更に、禅寺の庭に変化があったにしても、石を主体として作られている以上、原形が完全に失われてしまうはずもなく、現在の形態から作庭者のモチーフを窺うことが無意味になるわけでもない。

更に、立原は、禅寺の庭に「禅体験」の反映を見ようとする久松の論が成り立たないことを示すために、一般に作庭者が禅僧ではなく職人であったことを強調し、

「枯山水の示唆をあたえたのが禅僧であったにしろ、それを造形芸術として高め、さまざまな様式に発展させたのは、禅思想とはかかわりのない山水河原者であった。石組にしろ波形にしろ、これはすべて彼等の芸術衝動から生まれたものである。東海庵の庭を、東睦という禅僧が石龍という庭師から作庭法を習得してつくった事実を、ここにいまいちどつけ加えておきたい。もし、今後、山水河原者についての研究ができれば、ことははっきり

するだろう。作庭を意図し、またつくられた庭を批評する側と、実際に庭をつくった者とのあいだには距離がある。これまで枯山水と禅を結びつけた論には、この距離が測定できていない。誤差は認めるが、その誤差すらないから困るのである。

久松氏の論は、かつての皇国史観のような論で、まがいものである。この人は他に織部や志野の焼物についても例の「禅的」という表現をつかって禅と結びつけているが、これも間違いなくまがいのもの論である。焼物についても必要とあらば論証するが、それはこの稿の目的ではない。

とにかく、禅とはかかわりのない山水河原者によって枯山水は空間芸術として確立し、彼等は美の制作者としてときの貴族や権力者に対峙し得た、という事実をつけ加えておきたい。」³¹

などと述べている。久松のように庭の細部を絶対化して「深遠に解釈」するのであれば、確かに、これは大きな問題かもしれないが、禅寺の庭の作者が「山水河原者」であったとしても、その人物が禅寺の庭であることを意識して作る以上、それが禅と無関係であるはずがないのである。

もっとも立原は、これに関連して、

「私は、枯山水と禅がまったく無関係だといっているのではない。宋画を庭に移した頃はたしかにかかわりがあった。しかし、その後、山水河原者の出現によって枯山水は日本独自の造形芸術に変貌していった」³²

などと弁明するが、我々は宋の山水画を移したかのごとき大仙院の庭よりも抽象的な龍安寺の石庭に遥かに「禅」を感じるのではないだろうか。実際のところ、山水画や大仙院の枯山水の指導原理は禅よりもむしろ老荘の隠逸思想であって、それが宋代において禅と習合していたことは事実ではあるものの、それを禅の本質と見做すべきでないことは言うまでもないことである。それに対して、龍安寺の石庭のような様式は、立原の言うよう

に「日本独自の造形芸術」であるが、それを生み出したのが日本の中世禅林であったことは否定し難い事実である。龍安寺の石庭を禅から引き離そうとする立原の議論には大きな無理があると言わなければならない。

概して言えば、立原の主張は、禅に対する無理解と久松らの「空論」に対する反撥とが結合した偏った主張と言うべきであるが、ここで注意すべきは、立原の論も、結局のところ、「禅芸術」を禅体験の反映と見る久松の見方から自由ではないということである。夢窓の禅境の程度について論じたり、「山水河原者」が「禅思想とはかかわりのない」ことを強調するのは、立原が久松と同様、「禅文化」、あるいは「禅芸術」を「禅体験」との関係を中心に考えていたことを示すものに外ならないのである。

c. 久松・芳賀・柳・立原が共有するもの、あるいは近代禅の呪縛

上に久松の「禅芸術」論を中心に、芳賀の主張、柳や立原の批判を見てきた。彼らの主張を簡単に纏めるなら、久松や芳賀の立場は、「禅芸術」を「禅体験」の表現と見ようとするもので、久松の『禅と美術』が名著とされていたように、当時の通俗的「禅芸術」理解を踏襲したものであったと言える。柳は久松を批判したが、彼の主張の要点は、「禅体験」そのものからすれば美醜は問題になり得ず、作者による個性や美を創造しようとする意図そのものを否定したところにこそ真の美は現れると説くものであり、「禅体験」に基づく「禅芸術」理解という点においては、久松の立場をもう一段徹底しようとするものであった。要するに、久松や芳賀だけでなく、柳においても「禅芸術」を「禅体験」の表出とみる立場は共通していたと言えるのである。

これに対して立原の主張は、「禅芸術」の作者が常に真正の「禅体験」を得た禅僧、あるいは「禅思想」に習熟した人物であったわけではないことを強調することで、「禅体験」によって「禅芸術」を理解しようとする久松らの主張を否定しようとするものであった。しかし、「禅芸術」と「禅体験」との関係のみを問題にする時点で既に久松や芳賀、柳らと同じワナ

に絡め取られてしまっていることを知るべきである。

久松による龍安寺石庭等の解説は、いかにも、内容のない、もったいぶっただけのものに見えるし、また、久松の「無相の自己」が「禅芸術」の主体であるという主張、あるいは芳賀の「禅体験」の深さが「禅芸術」の価値を決めるという主張も非現実的なもののように見える。一方で、「禅芸術」から作家性を除くべきだとする柳の主張や、いわゆる「禅芸術」を「禅体験」や「禅思想」から切り離そうとする立原の主張も、現実的でないという点では久松や芳賀と何ら異なる所はないように思われる。彼らはいずれも当時一流の文化人であり、その主張は高い価値を有すると見られていたはずであるが、今日の眼から見ると、そのいずれもが甚だしく愚かな議論に見えるのである。恐らく、その理由は、その間に禅に対する認識に大きな変化が生じたためであろう。

久松の『禅と美術』や柳の「久松博士の「禅と美術」を見、且つ読んで」が書かれたのは、1958年であり、芳賀の「禅芸術とは何か」が1966年、立原の『日本の庭』は1977年に書かれている。この時期は、20世紀の前半に鈴木大拙（1870-1966）によって禅が海外に紹介され、また、鈴木は盟友、西田幾多郎（1870-1945）によって禅思想を取り込む形で独自の哲学が唱えられたことを承けて、禅が社会的にも注目されていた時期に当たっている。実際のところ、久松は西田の弟子、柳は鈴木大拙の弟子であり、芳賀は、釈宗演—釈宗活—立田英山と嗣ぐ立田の嗣法の弟子であって、法系から言えば、鈴木は芳賀の「伯祖父」（祖父の兄）に当たるのである。

彼らが学んだ禅はいずれも白隠禅であって、「趙州無字」、「隻手音声」等の公案によって禅体験を獲得することを絶対視するものであり、「悟り」を社会や歴史から隔絶されたものと見る傾向の強いものであった。彼らの「禅芸術」理解が、芸術作品を禅体験との関係のみで捉えようとしたのは、こうした白隠禅の特徴をそのまま継承したものと言える。この白隠禅的、超越的禅理解を価値あるものとしたのは、「近代日本」という時代であったのであるが、現在は、筆者が『禅の歴史』（2001年）や『中国禅思想史』

(2021年)で試みたように³³、禪を社会との関係の中で捉えようとする傾向がいよいよ強まっており、こうした超越的禪理解は過去のものとなりつつある。久松に代表される「禅体験」に基づく「禅芸術」理解が、今日、単なるまやかしにしか見えないのは、禪に対する見方がこのように根本的に変化したためであると言えよう。

三 再び「禅芸術」とは何か

a. 社会的歴史的視座から見た「禅芸術」

上に見たように、これまでの「禅芸術」論は、結局のところ、白隠禅の「禅体験」を絶対視する超越的禪解釈に基づいて、「禅芸術」を「禅体験」の表現とする通俗的見解の呪縛から免れていなかった。上述のごとく、久松らによって「禅芸術」を巡って奇怪な主張が繰り返された理由はここにあったと言わなければならない。そして、彼らの通弊は、その芸術作品を生んだ社会、特に、その作者が属した、あるいは関与した「叢林」という社会への視座を欠くところにあったのである。

では、「禅芸術」とは何なのかということになるが、私見によれば、「禅芸術」が表現しているのは、「禅体験」、或いは、それを得たものでなくては理解できないような高度な「禅思想」などでは決してなく、当時の「叢林」に共有されていた独特の価値観であったというものである。従って、立原は、先に引いた『日本の庭』の文章で、作庭を指示した禅僧と実際に作庭に当たった山水河原者の間の距離を問題にしているが、これは全く説得的ではない。河原者が「叢林」という社会に出入りして作庭を行ったのであれば、当然、そこで共有されていた価値観に沿って仕事を行ったはずで、その点で両者の間の距離は決して大きいものではなかったはずだからである。また、立原は、庭が時とともに変化したことを根拠に、そこに禅思想を窺おうとすることを否定しようとするが、これも説得力に欠ける。確かに庭に歴史的な変化がなかったはずはないが、それが「叢林」で維持

されてきたのであれば、その価値観を破壊するような大きな改変は極力避けたはずだからである。

「禅芸術」が当時の「叢林」で共有されていた価値観を芸術家が作品として表現したものであれば、その芸術作品としての評価は、その価値観を表現する芸術家の才能、技巧、独創性等に基づいて行われるべきであって、「禅体験」の程度等とは全く無関係の問題である。これはあらゆる芸術作品に共通するものであって、「禅芸術」だけの特性ではない。ただ、その作品を生み出した「叢林」という世界が独特の価値観を持っていたため、「禅芸術」が他には見られない特徴的な性格を持つというに過ぎないのである。

かくして我々は「叢林」が共有していた独特の価値観とは何であったのかについて論じなければならないわけであるが、その前に、「禅文化」と「禅芸術」の区別を明らかにしておく必要がある。というのは、久松の論述には、この二つの概念の（意図的）混用が認められ、それが「禅芸術」をめぐる議論に混乱をもたらしているように見受けられるからである。

b. 久松が掲げる「禅芸術」の実例が示す問題

久松は、先に掲げた『東洋的無』の「禅芸術の理解」において「禅芸術」の具体例を列挙しているが、「絵画」や「書」については著名な作者の名前を挙げているのに対して、その他については、単に「五山文学」、「能楽」、「禅院の構造ならびに装飾」、「抹茶茶碗」等と総称で掲げている。確かに「絵画」や「書」で特定の作者に結びつけられて今日に伝わる作品の多くが「禅芸術」の名に値するものであることは間違いがないが、その全てがそうだとはい言えない。まして、「五山文学」や「能楽」、「禅院の構造ならびに装飾」、「禅院の林泉」等の中に「芸術作品」と呼ぶべきものが含まれている可能性は否定できないにしても、その全てがそうだとはいえぬ（なお、ここには、そもそも「能楽」や「茶道」を「禅芸術」と呼べるかという重大な問題が含まれているが、これについては後に触れる）。ここでは明らかに「禅文化」と「禅芸術」が区別されずに論じられているのである。

いったい、「禅文化」という言葉は、「禅」に関係する「文化」ということであるから、禅僧たちが叢林生活を行うに当たって生み出した有形・無形の全てのものをこの名前で呼ぶことができる。そして、「禅文化」は、これまでにない特殊性をもった叢林社会の一環を成すものであるから、そこには何らかの形で叢林の価値観の反映が認められることになる。しかし、「禅文化」の全てが「禅芸術」であるわけではない。「芸術」と呼ばれるためには、そこに有名・無名の作者の才能や技能、創意等の作家性が現れていなくてはならない。従って、「禅芸術」という言葉は、「禅文化」の中の一部に限って用いられるべきである。

ところが、久松は、この両者を区別しない。と言うよりも、そもそも久松はこの文章では「禅文化」という言葉を用いておらず、「禅芸術」という言葉でそれも含めているのである。概念の混乱と言えるが、これは明らかに故意である。先に引いたように、久松は「禅僧の儀式作法」や「禅院の構造ならびに装飾」、「禅院の林泉」を「禅芸術」であると説く。これらが「禅文化」であることは間違いないにしても、その全てを「禅芸術」と呼ぶのは無理であるし、特に「禅僧の儀式作法」が「禅芸術」であるというのは常識に反する考え方のように思われる。しかし、これには明確な意図が窺える。というのは、久松は、これらと並べて「抹茶道」、「抹茶道の数寄屋」、「数寄屋の露地」、「抹茶茶碗、茶入、香合、花器、釜、菓子器等の抹茶道具」も「禅芸術」に数えているし、あまつさえ「数寄屋の露地等は禅芸術の本系に属するものである」とまで言っているからである。つまり、「抹茶道」に関わる全てを「禅芸術」とするために、「抹茶道」の作法、「数寄屋の露地」、「数寄屋あるいは囲い」の起源と説明しうる「禅僧の儀式作法」、「禅院の林泉」、「禅院の構造ならびに装飾」を意図的に「禅芸術」に含めたと見ることができるのである。要するに、久松は、自らの趣味である茶道が「禅芸術」で価値あるものだと証明するために、故意に「禅文化」を「禅芸術」に一元化したのである。

ここにも久松の恣意性、姑息さを看取することができるが、それはとも

かくとして、先に見たように「禅芸術」の「七つの性格」は、本来、「茶道文化」について言われたものを「禅芸術」一般に及ぼしたものであった。「七つの性格」は、もともと「抹茶道の数寄屋」、「数寄屋の露地」、「抹茶茶碗、茶入、香合、花器、釜、菓子器等の抹茶道具」から導き出したものであったと思われるが、茶道を「禅芸術」の中に位置づけた以上、他の「禅芸術」にも同様のことが言えねばならぬとして、白隠の達摩像や龍安寺の石庭についてもそれを無理やり求め、空虚な議論を繰り返したため、柳や立原の批判を招いたのである。久松は、自分が奉ずる「茶道文化」から「禅芸術」を理解しようとした。しかし、これはどう見ても顛倒である。「禅芸術」の理解はすべからく「禅文化」に基づいて行われるべきである。

c. 「禅文化」と「禅芸術」

先ず、「叢林」という社会の中で禅僧やその関係者たちが生み出した「禅文化」にはどのようなものがあるかを一瞥すると、およそ以下のごとくである。

1. 有形のもの

建築物：法堂・仏殿・僧堂・三門・回廊・庫裏・方丈・開山堂など

庭園：泉石・枯山水・石庭など

設備：須弥壇・単・礼盤など

絵画：頂相・禅機画・詩画軸・祖師像・羅漢像など

彫刻：宝冠釈迦像・達摩像・文殊像・韋駄天像・頂相・羅漢像など

版本：宋版・元版・五山版などの刊本

墨跡：額字・法語・尺牘・印可状など

道具：繩床・扠子・魚板・警策・引磬・鐘・香爐・持鉢など

料理：精進料理・普茶料理など

2. 無形のもの

生活様式：坐禅・作務・粥座・朝課・參禅・施餓鬼・祝聖など

文字作品：語録・公案集・尺牘・偈頌・公案・抄物など

上に掲げた「禅文化」には往々にして叢林の価値観が強く反映されているが、その価値観の中で最も重要なものは、「禅体験」についての認識、あるいは通念であり、これが禅宗に固有のものであるため、それが反映された「禅文化」は外にはない特徴をもつことになった。

しかし、「禅文化」は、叢林の内部だけで価値を持ったわけではなかった。禅僧は、しばしば「衆生済度」のために社会に働きかけを行ったが、それによって在俗の居士たちも禅の素養を持つようになり、それが文化人であった場合には、一般社会における文化活動の中で、モチーフや表現方法、審美眼等において、あるいはその文化活動の基礎づけとして禅的価値観が用いられるようになった。そのような場合、その文化活動や作品は必ずしも叢林生活と直結するわけではないが、そこに禅的な価値観の反映が窺える限り、「禅文化」に含めることができる。つまり、禅僧と叢林生活とをとりまく全てが「禅文化」と言えるが、それ以外にも、禅宗の影響を受けた俗人によって行われた文化活動やそれに基づく作品も、そこに「叢林」の価値観が反映されている限りにおいて「禅文化」と呼ぶことができるのである。

ただ、先に述べたように、「禅文化」の全てが「禅芸術」であるわけではなく、その中でも特に芸術的価値の高いものについてのみ、それを「禅芸術」と呼ぶことができるが、その要件として、技能や独創性等の作家性ととともに、「叢林」の価値観が十分に反映されていることが期待されているのである。

その場合、上に挙げた「禅文化」の中でも、「設備」、「版本」、「道具」等は、なかなか「禅芸術」と称すべきものにはなりにくく、また、(久松の主張にも拘わらず)「生活様式」は、原理上、「禅芸術」にはなりえない。従って、「禅芸術」を論ずる場合、自ずと「建築物」、「庭園」、「絵画」、「彫

刻」、「墨跡」、「文字作品」等が中心になるのである。

d. 芸道は「禅芸術」というのか

久松は、前述のように、「能楽」や「抹茶道」を「禅芸術」の一つに数えている。また、人によっては剣術等の武道もそれに含める場合もある。しかし、そのような言葉の使用法は大きな問題をはらむものと言わねばならない。というのは、芸道が禅と全く無関係であるとは言いえないものの、多くの場合、その関係は単に既存の芸道を禅思想を用いて権威づけているだけだからである。

例えば、筆者が明らかにしたように、金春禅竹（1405-1471）の能楽論である『六輪一露之記』が最初期に基づいたものは確かに禅思想であった³⁴。しかし、その後、改訂されるたびに、他の思想が書き込まれ、原形はほとんど窺い得ないものとなっていった。この例は、金春禅竹の芸道論が必ずしも禅思想と不可分のものではなかったことを証するものである。剣術においても同様で、沢庵宗彭（1573-1646）が柳生宗矩（1571-1646）に与えたという『不動智神妙録』では、剣術が禅思想と結びつけられているが、そもそも剣術の成立に禅が関与したはずもなく、剣術の心得意得を説明する際に禅思想が用いられたに過ぎなかったと言うべきである。従って、これらについては、時として禅思想の影響が窺えると言うことはできても、その芸道そのものを「禅文化」、あるいは「禅芸術」と呼ぶことは難しい。

問題は、「抹茶道」をどう見るかということである。茶道が成立するに当たって禅宗が大きく関与し、また、後世まで茶道が禅思想と結びつけられて理解されてきたことは確かである。また、「数寄屋」や「露地」、「抹茶道具」等に「禅芸術」の影響が窺えることも否定しがたい。従って、上に述べたように、文化人の文化活動で禅的価値観の反映が認められるものも「禅文化」と呼びうるのであれば、茶道も「禅文化」、場合によっては「禅芸術」と認定することができることになろう。

このように、芸道がしばしば禅と結びつけられて語られたのは、主として、それらの芸道において至りうる至高の境地が、「叢林」に属するものの共通の目標であった「悟り」の体験、あるいはそれを巡る思想と類比できるものであったためである。それについては、次節で再び言及することにしてしよう。

四 「叢林」が共有する価値観、あるいは「禅芸術」の性格

a. 「叢林」が共有した価値観とは何か

「禅芸術」が「叢林」の価値観を反映した芸術であるとしても、その価値観とはいったい何なのであろうか。先ず言いうるのは、その中心に位置するものが、「叢林」の構成員全てが目標とした「悟り」の体験とそれを巡る思想であったということである。久松も『禅と美術』の「禅芸術の表現主体としての禅そのもの」の中で、

「ここに二つの面が考えられます。それは無相の自覚というものへ、自己が有相を脱してゆくという過程と、その無相の自己というものが働らき出て有相になつてゆくという過程との二つであります。過程(プロセス)的に、この二つの方向というものが考えられるわけでありますので、禅の修行をするということは、修行に於いて、真の無相の自己というものを悟るとか、無相の自己に目覚めるとかということになるのでありますが、この場合は単に有相なるものから脱してゆく、而も徹底的にそれを脱してしまうということになります。一切の形というものを脱するという方向をとつてゆくわけであります。併しそこへ達しますと、そこから前の有相とは違つた、妙有的な有相というものが出て来るとことになるわけであります。ですから禅の世界では、真実にはそういう妙有的な世界というものがこの差別の世界になつてくるわけであります。」³⁵

と述べているが、この文からも窺えるように、禪宗においては一般に、修行者は次のような三つの心的段階を経るものと考えられている。

第一段階：分別への執われによる迷いと苦悩

第二段階：無分別の「見性」体験の獲得による迷いや苦悩からの離脱（久松の言う「無相の自覚」）

第三段階：無分別を経たうえでの分別の肯定と日常生活におけるその活用（久松の言う「妙有的な世界」）

そして、最終的な境地である第三段階においては、「平常心是道」と言われるように、日常生活のただ中において究極の悟りを実現できるとされている。そこでは第二段階である無分別の世界を通過しているがゆえに、あらゆる執われがない。そして、無分別への執着もないがゆえに、あらゆる分別を自由に駆使することができるとされる。

上に述べたような禅修行の三段階は、『十牛図』に代表される叢林における様々な言説によって確認できるものである。「見性」とよばれる「禅体験」については、分別を絶するがゆえに、原理的に言葉で表したり、概念化することは出来ないはずであるが、禅修行がこのような三段階を経るものであるということ、更に、各段階がどのようなものであるかということについては、既に「叢林」の中で共通観念として確立されていた。つまり、当時の「叢林」に属する人々にとって常識であったのである。

従って、「禅芸術」が「叢林」の共有する価値観を表現しており、その中心に「禅体験」が位置するといっても、それは久松や芳賀が考えたように、「無相の自己」が「禅芸術」の主体であるとか、「悟り」を得た個人でなければ「禅芸術」の作者たり得ないとかいったことになるわけではない。何故なら、それらが表現しているのは、「悟り」そのものではなく、それをめぐって「叢林」で共有されていた思想に外ならないからである。従って、その作品がその思想をうまく表現しているかどうかは、「禅体験」の

程度などとは関係なく、その価値観を効果的に表出する能力の有無、即ち、才能や伎倆の問題なのである。

上記のように、当時の「叢林」の価値観において最も重要な位置を占めたのは、「悟り」の体験とそれをめぐる思想であったが、それ以外にも禪が社会に順応する過程で「叢林」に流入した様々なものも含まれていた。例えば皇帝や天皇の位牌、祝聖の儀礼等は、本来的には、アウトロー教団として成立した禪の対極にあるものであるが³⁶、宋代以降の禪宗の国家主義化の中で「禪文化」の中に取り込まれたものである。また、禪寺の庭や山水画についても、それが自然を模倣する形で作られたのは、禪思想というよりは隱逸思想に基づくものと言うべきである。しかし中国で既に、この混淆が行われており、それが禪思想の一部と見做されてきたことは確かであるから、これが叢林の価値観の表出であることは否定できない。皇帝や天皇の位牌や祝聖の儀礼が「禪文化」と言えても「禪芸術」とは言い得ないことは既に述べた通りであるが、禪寺の庭や山水画の中のいくつかは、「禪芸術」を代表するものとも見られている。

b. 「叢林」特有の価値観は「禪芸術」にいかなる性格を与えるか

禪寺の庭や山水画などを「叢林」に混入した隱逸思想の直接的表現と見ることは容易である。しかし、「叢林」の価値観の中心に位置した「禪体験」を巡る思想はいかなる影響を「禪文化」なり、「禪芸術」に与えたのかを明らかにすることは非常に難しい。しかし、それを論ずるに当たっては、上に述べた禪修行の三段階をベースに考える以外には方法がない。これは基本的には久松と同じ方法であって、下手をすれば、これまで一貫して批判してきた久松の二の舞になりかねないのであるが、久松のような独断を押しつけることさえしなければ、或る程度の妥当性は持つと言えるだろう。

先に述べたように、禪の究極の境地とされる第三段階では、日常生活のただ中において究極の「悟り」が実現でき、無分別の世界を経過しているがゆえに、日常を送りつつあらゆる執われがなく、また、無分別への執着

もないがゆえに、あらゆる分別=個物を自由に駆使することができると思われる。仙崖や白隠の絵に特徴的な「自由」さは、ここに由来するものと見てよいのではなかろうか。

また、この第三段階においては、分別=個物は肯定されるが、その個物は他者から断絶した個物ではない。それは無分別という総体の中での個物なのである。従って、そこでは個物は、個物であると同時にそのままそれ以外の全てをも含意している。ここに破墨山水や龍安寺の石庭等を持つ「象徴」性や「抽象」性の根拠を求めることができるのではあるまいか。また、個物が孤立していないのであれば、それらの作品に「安心」や「落ち着き」が同時に表現されていることの説明になるのではないだろうか。

更に、この第三段階の「平常心是道」の境地においては、常に現在進行形にある日常生活そのものが究極であるとされるが、それは即ち究極の目的が同時にそこへの道程でもあるということに外ならない。ここにこそ、能楽や茶道、剣術などの様々な芸道が、永遠に至り得ぬ頂点を求めて弛まず努力し続ける修業というものの思想的基盤を禪に求めようとした理由であったのではないだろうか。また、茶道などで歪な茶碗やことさら粗末な茶室が尊ばれた理由も、この「平常心是道」に求めうるのではないか。究極の境地である「平常心是道」では、平々凡々たる日常が完全肯定される。一見したところでは、それは「見性体験」以前と全く違いがない。しかし、実際は「見性体験」という絶対否定を透過した後の絶対肯定なのである。茶碗や茶室に否定の契機として歪みや粗末さを加えることで、そのような禅的な価値観を表現しようとしたと見ることはできないのではないだろうか。

このほか、本来、「叢林」が「悟り」を目指す共同体であり、それは厳しい修行の末にようやく獲得できるものであるとする共通観念が禅僧たちの間で広く行き渡っていたことも、「禅芸術」に一つの特性を与えているように思われる。「禅芸術」とされる絵画の多くが水墨画であるというのは、「叢林」での生活に必然的に伴う「禁欲」性によるものであろうし、久松の見解に対して柳が問題にした白隠の達摩像のアクの強さもこの点に関わ

るものと理解できる。

白隠が確立した看話禅では、公案による疑団の形成と、その破裂による分別の否定が求められた。そこでは「見性」の獲得こそが全てであり、学人に対しては命がけて公案に取り組むべきことのみが強調された。白隠が禅の権化とも言える達摩像を描くに当たって修行の厳しさを強調するために目をむいた達摩を描いたのは、その思想の反映と言えるのである。柳はそのわざとらしさを批判する。しかし、それは、白隠の達摩像が、彼が確立した看話禅という方法論、更には、その指導を受けるために全国から彼のもとに集った修行者たちの価値観、即ち、当時の「叢林」の在り方を強く反映したものであることを無視した批判であると言えよう。そして、更に言うなら、久松が白隠の達摩像を「達摩の性格がいかにもよく表されている」と高く評価した理由も、彼が学んだ禅が白隠系のものであったからに外ならないのである。

以上、「叢林」において広く共有されていた「禅体験」をめぐる思想が、「禅芸術」に与え得る性格について論じてきたが、これは結局のところ、試論にしかかなりえないものである。しかし、「禅芸術」が他にはない特徴的な性格を持つ以上、それを「叢林」の人々が共有していた価値観によって説明すること自体に誤りはないであろう。

むすび

久松や芳賀の「禅芸術」論は、「禅体験」からそれを理解せんとするものであり、特に久松の主張は、一時期、大いに持て囃された。それに対して柳宗悦や立原正秋らによって批判が行われたが、結局は、誰一人として「禅芸術」を「禅体験」との関係で捉えようとする視点を脱することはできなかった。彼らの著作には常識に反する奇怪な主張がしばしば見受けられるが、これもその視点から離れられなかったことによるのである。

このように近代の「禅芸術」論は、長い間、体験主義の呪縛によって身

動きできない状況に置かれてきたが、その理由は、近代の知識人たちの禅理解が基本的には「禅体験」の獲得を絶対視する白隠禅に基づくものであったためである。しかし、今日、長らく我々を支配し続けてきたこの呪縛は徐々に説かれつつある。本拙稿は、「禅芸術」理解という一つのテーマについて、その呪縛からの離脱を目指したささやかな試みの一つである。

【注】

- 1 久松真一『禅と美術』（墨美社、1958年）。
- 2 立原正秋『日本の庭』（新潮社、1977年）。後に『立原正秋全集』第23巻（角川書店、1984年）に「日本の庭」として再録。以下、この全集本によって引用を行う。75頁。
- 3 久松真一『東洋的無』（弘文堂、1939年）。後に講談社学術文庫『東洋的無』（1987年）として再刊。以下、引用は弘文堂版に基づく。
- 4 前掲『東洋的無』90-91頁。
- 5 前掲『東洋的無』87-89頁。
- 6 前掲『禅と美術』75頁。
- 7 前掲『禅と美術』25-36頁。
- 8 前掲『禅と美術』95-97頁。
- 9 前掲『禅と美術』58頁。
- 10 前掲『禅と美術』59頁。
- 11 前掲『禅と美術』59-67頁。
- 12 久松真一「茶道文化の性格」（『茶の精神』アテネ文庫1、弘文堂、1948年）6-11頁。
- 13 前掲「茶道文化の性格」12頁。
- 14 芳賀洞然（幸四郎）「禅芸術とは何か」（『禅文化』41、1966年）。後に『禅と芸術Ⅱ』（ペリかん社、1997年）に再録。以下、この『禅と芸術Ⅱ』によって引用を行う。55-56頁。
- 15 前掲「禅芸術とは何か」57-58頁。
- 16 前掲「禅芸術とは何か」58頁。
- 17 前掲「禅芸術とは何か」60-62頁。
- 18 前掲「禅芸術とは何か」60-61頁。
- 19 柳宗悦「久松博士の「禅と美術」を見、且つ読んで」（『心』11-5、1958年）。

- 後に『柳宗悦全集』第17巻（筑摩書房、1981年）に再録。以下、これに基づいて引用を行う。453頁。
- 20 前掲「久松博士の「禪と美術」を見、且つ読んで」455-456頁。
 - 21 「久松博士の「禪と美術」を見、且つ読んで」457頁。
 - 22 「久松博士の「禪と美術」を見、且つ読んで」457-458頁。
 - 23 「久松博士の「禪と美術」を見、且つ読んで」458頁。
 - 24 柳宗悦『美の法門』（私家本、1949年）。後に『柳宗悦全集』第18巻（筑摩書房、1982年）に再録。以下、これに基づいて引用を行う。7頁。
 - 25 前掲『美の法門』12-13頁。
 - 26 「仏教美学の悲願」（『大法輪』25(1)、1958年）。後に前掲『柳宗悦全集』第18巻に再録。以下、これに基づいて引用を行う。148頁。
 - 27 『禪茶録』（『茶道古典全集』10、淡交新社、1961年）292頁。
 - 28 柳宗悦「『禪茶録』を読んで」（『大法輪』21(2-3)、1954年）。後に『柳宗悦全集』第17巻（筑摩書房、1981年）に再録。以下、これによって引用を行う。346-347頁。
 - 29 前掲「日本の庭」77頁。
 - 30 前掲「日本の庭」77-78頁。
 - 31 前掲「日本の庭」79-80頁。
 - 32 前掲「日本の庭」130頁。
 - 33 伊吹敦『禪の歴史』（法蔵館、2001年）、並びに同『中国禪思想史』（禪文化研究所、2021年）を参照。
 - 34 伊吹敦「金春禪竹の能楽論に見る影響—六輪—露説を中心に（上）（下）」（『東洋学論叢』26-27、2001-2002年）。
 - 35 前掲『禪と美術』56頁。
 - 36 伊吹敦『中国禪思想史』（禪文化研究所、2021年）319-320頁を参照