

哲学研究

第四百九十二号

第四十二卷
第十册

禅は美術に影響したか

植田寿蔵

宗峰妙超、即ち大燈国師は、大徳寺の開山である。若く京都の万寿寺から、鎌倉の建長寺へかけて、南浦紹明、即ち大応国師の指導を仰ぎ、刻苦精励の年月を重ねたが、延慶元年妙超二十五歳の或る日、机の上へ落ちた鍵の音を聴いて大悟した。(源豊宗氏「大徳寺」朝日新聞社、四―五頁。伊東卓治氏、大燈国師「投機偈」解説、国立博物館墨跡資料集、一) 妙超が南浦へ書を捧げ、

雲門云関也 幾乎同路 一回透得雲関了 南北東西活路通 夕処朝遊無賓主 脚頭脚底起清風。透過雲関無旧路 青天白日是家山 機輪通交難人到 金色頭陀拱手還

妙超胸懷如是 若不孤負師意 伏望賜一言 近擬掃故都 莫惜尊意以為大幸耳 妙超九拜

と述べた。(雲門云く関也。同路に幾ひかし。一回に雲関を透得し了る。南北東西活路通ず。夕処朝遊賓主無く、脚頭脚底に清風を起こす。雲関を透過すれば旧路無し、青天白日是れ家山。機輪通交人の到り難く、金色の頭陀拱手して還る。妙超の胸懷是の如し。若し師の意に孤負せざれば、伏して望むらくは一言を賜わらんことを。近く故都に帰らんと擬す。尊意を惜しむこと莫くば以って大幸と為す耳)

禅は美術に影響したか

その紙の左の余白に、南浦が

爾既明投暗合吾不如爾吾宗到爾大立去只是二十年長養使人知此証明矣為妙超禪人書巨福山南浦紹明花押

と印可の証を書き与えた。(汝既に明投暗合す。吾は汝に如かず。吾が宗汝に到りて大いに立ち去らん。只だ是れ二十年長養して、人をして此の証明を知らしめよ。妙超禪人の為めに書す。―伊東氏、前出に依る)

この書が「投機偈」と呼ばれて大徳寺に藏せられる。この妙超の書が強く私の関心と呼ぶ。濃い墨にひたした筆がしつかり紙を抑え、太い字劃の折れる角に丸みをもたず、柔かい、しかし力にみちた堂々たる書風をもっている。私はこれに一瞬「御家流」の書風を思わすものを見たが、もちろん尊円親王に創められた御家流は、当時はまだ無かつた。ここには小野道風の書風が、藤原行成の「世尊寺流」を媒介してか、もしくは直接に、深く学ばれているように見える。

南浦の書風も個性の明らかな、一家の風格を具えたものであるが、これには宋の虚堂智愚の書風が加わっているように見える。それが事実であったとしても別に驚くべきではないであろう。南浦は宋に入り、親しく虚堂の指導を受けて、その法をわが国に伝えた人である。師の書を学ぶのは自然であろう。むしろ驚くべきは、妙超がその師南浦を深く崇敬するにも拘らず、特にその書風を学ぼうとした形跡が見えないことである。遠い昔の、禪とはおそらく関係のない道風の書風に深い心を引かれたように見えるのである。

大燈国師の書風はその後大きく変わる。信濃の人慧玄が、鎌倉の建長寺に修業中、大燈の宗風が厳しくて、近寄る者が少いと聞き、京都へ上ってその会下に入る。嘉暦三年、慧玄五十三歳、大燈四十八歳の仲春、慧玄は遂に雲門の関字を透過した。大燈が彼に「関山の道号を与え、その頌偈を書いた。この書は現に妙心寺に藏せられている。関山慧玄は妙心寺の開山である。この関山」の書風が宋の蘇東坡の書風に似ていると云う。東坡の「宸奎閣碑銘」の拓本を、東福寺の開山、聖一国師が将来した。それを大燈が見たのであろう。大燈の書には東坡の書が根柢をなすように

見えると云うのである。(伊東氏、前出、墨跡資料集、一、「関山号」解説)

「墨跡資料集」三冊には、大徳寺所蔵の「看読真詮榜」、「遺偈」、書牘など数点、大燈国師の書が収められている。それには明らかに東坡の書風を見ることができ、そのみではない。そこにも道風の書風が残されている。虚堂の――南浦に見るのは別の――機鋒の鋭い書風も加えられているか。伊東氏も注意したように、元僧、中峰明本のきわめて特異な書風の痕跡も見える。中にも著るしく見えるのは、道風と東坡の書風である。それらの種々の書風を単に模倣するのではなく、すべてを要素として統一しつつ、大燈国師自身の特徴の著るしい書風を形成したのである。それを云いかえると、道風、東坡らの書風が、大燈国師に影響したのである。これは美術史の一つの縮図もしくは原形である。美術家は常に歴史のうちに在る。先人の作風に影響を受け、そこから出発して自分の作風を形成する。それが後人に影響する。美術史は影響の連鎖である。禅はわが国の美術に、たとえば絵画に、このような影響を与えたであろうか。

禅とは何か。この問いに正しく答えることは、私にはおそらく不可能に近いであろう。思いとどまるほかはない。ただ禅が何ごとであろうとも、それは必ず何かの形で人間に諒解せられることを予想するはずである。いかなる意味でも、人間に分からないものなら、それは人間にとっては無きも同然である。心を勞するには当らないのである。諒解せられ得るものは、根源的にその諒解が要求せられているものである。それが要求せられるのは、人間に諒解せらるべきものであるからである。云いかえると、それによって人間が人間としてあるべきように存在しうるからである。それなら禅もまた人間が実存するための予想をなすはずである。しかし人間が実存するための予想は他にもある。学問も道徳もみなその意味をもって存在する。禅はそれらの知識とはどう違うのであるか。

学問は知識の体系である。知識の対象は無数にある。しかし多くの学問が知ろうとするものは、外界に存在するも

の、もしくはそこに成立する事件である。客観的な対象である。学問にも単に客観の知識のみには止まらないものがある。哲学、倫理学、美学などはそれである。

美学は芸術の根源的な構造、即ち芸術の論理を研究する。それは客観的な知識である。しかしその知識は、自分の主観から全く離れ、単に外界にある事実のみに関するものではない。芸術は人間が製作し、人間が観照する対象である。どちらも個人の経験である。芸術の知識はそれを反省することを予想する。

人間は成長する。芸術についても次第に新しい経験を加えてゆく。きのうのものにきょうのものが加えられる。雑然とはならない、統一せられ、進展するのである。行くべきものが行くべき方向へ動くのである。芸術の知識はその経験の進展を、根源的に要求する。芸術を知らんとする者には、芸術の進展を自分のうちに、わがものとして経験することが予想せられている。それは芸術的実存である。もちろん彼は芸術家ではない。芸術の創作はしない。しかし芸術家が芸術を創作するのは、徒らにわが家に死蔵するためでなく、それを公表するためである。観照の対象であることが、芸術の真の存在である。

一つの作品の観照は他の作品の観照を予想する。それは画かれて見らるべきものが、一そう多く見られることを、即ち観照の進展を予想する。それが人間の絵画における実存の要求である。

同じことが倫理学にも考えられる。朝には道を説き、暮には人のものを盗む倫理学者がいるであろうか。哲学が知識であって、同時に実存であることも、すでに人の説くとおりである。

実存を要求するための知識であるということにおいては、禅もまたこれらの学問と同一ではないであろうか。ただその方法が大きく違うようである。禅の修行の最も重要な方法は坐禅であると云う。公案と呼ばれる問題が与えられ、心を潜めてその意味を解くことに努力する。大燈国師の修行にその一例を見た。

公案の意味はどう分かるのか。昔、黄檗希運が説いた。達摩が西天から中国へ来て、一切の衆生は本来仏であると

説いた。仏とは心のことである。汝の心、即ち仏である。それがまた道である。この心は無始以来生ぜず、滅しない。清浄なること一点の相貌もない虚空の如きものである。然るに衆生はさまざまの心を生じ、念を動かし、有無、彼我、そのほか一切の相と境を区別してそれに執着する。これは妄念である。求めなければ心の生滅はない。妄想分別を生じなければ、我もなく人もなく、貪瞋も憎愛もなく、身心ともに自由である。たとい妄念を生じて、それを妄念と自覚し、本心は仏であることを識れば、その自覚がまさに仏である。すべて境を離れ、相を離れば、在るものは本心、即ち仏のみである。(黄檗断際禅师「伝心法要」、「宛陵録」、宇井伯寿氏訳註「岩波文庫」九、一九、二一、二三、二五、四一、五五、六九、七五、七七、七九頁参見) 人間に生まれながらに具っている、不生不滅の本心を守り、妄想分別に執着しなければ、人間はそのまま仏である。それが人間の道であると言うのである。それをただ客観的な知識として、自分の外に知るのではなく、今後の実存を規定する主体性として獲得するのである。「悟り」とはそれを云うのである。「道は心に悟るに在り。(略)言説は祇だ是れ童蒙を化するのみ」(五五頁)いかなるものにも偏しない、云いかえる、最も確実な、根源的な予想の上に立つのである。それを「無」と呼ぶこともできる。

臨済義玄は臨済宗の開祖である。その言行を伝える「臨済録」に、次ぎのようなことが述べてある。(臨済録、朝比奈宗源氏訳註、岩波文庫による)

師、徳山に侍立する次で、山云く、今日困す。師云く、這の老漢寐語して什麼なにか作せん。山便ち打す。師繩牀を掀倒す。山便ち休す。(行録三、一一五頁)

師とは臨済。徳山の禪は、臨済とともに激しかったと云う。「臨済の喝、徳山の棒」とある。きょうは疲れたと徳山が云う。老僧、弱音はやめなさい、何にもならないと臨済が云う。激しい徳山の一撃が来る。間髪を容れず、臨済が腰掛を蹴り倒す。火花の散るような機鋒の鋭さである。千両役者と声をあげたいほどであるが、千両役者にはこの芸

はできない。この光景を絵に画くことができるか。それもできない。機鋒の鋭さを画くことがむづかしいからではない。絵画の論理がそれを許さないからである。

両高僧の禪の体得を示す動きが、いかに短かい時間に現れたにしても、兎も角も時間の経過が必要であった。しかし絵画はそういう動きの、一般に事件の進行を画くことはできない。絵画の世界には時間はない。絵画の画き得るものは、事件の進行の一瞬間の光景だけである。映画の長いフィルムの中の一とこまの光景だけである。絵画の世界には空間だけがある。根源的に時間は否定せられているのである。

それにもかかわらず、多くの人が絵画に事件を画くことができるものと思ひ、それを疑わないように見える。おそらくそこに画かれている一瞬間の光景に、それに先き立つ過程と続く過程を自分の胸中に思い浮べて、事件の経過が画かれたような錯誤によって、自分を納得させているのであろう。もとより彼らが補うものは、前後につづく光景の精密な色でも形でもない。むしろ殆ど表象と云うには遠い、曖昧な暗い表象の片影に過ぎない。もちろんそれは絵画ではあり得ない。絵画とは紙、絹、画布などのもしくは壁の表面に、墨、絵具などをもって固定せられた視覚表象である。それによりはじめて絵画は万人に見られることができる。個人の胸中に去来する朦朧たる表象の破片が誰に見えるのか。見えない絵画というものがあるであろうか。

異論があるか。なるほど前後の光景は明白には見えない。しかし絵画を見ることは、普通に、そうして人間の自然な心理として、そういう補遺をもつものである。それもまた「絵を見ること」のうちには諒解すべきではないかと云う人があるであろうか。

そういう補遺を必要としない絵画はないのであるか。それは十分な絵画ではないと云われるのか。しかし絵画は見るものである。現にそのような補遺も、見られたものに加えられたのである。本来の絵画は見ることのみで画かれる意図が達せられるのである。絵画でもない余分のものの追加が求められるのは、画こうとしたものが画かれていない

か、絵画を捨てて以外のものへ走ろうとするからである。画家とは「画く人」のことである。絵具によって語るべきものを語りうる人である。

絵画の前に立ち、そこに画かれていない「何か」を摸索するのは、彼がその絵画を見ていないということである。彼の関心を引くものをそこに見出し得ないのである。その限りにおいて、彼はその絵を見る事ができなかった人である。それは不幸な事実である。絵画は見るためにそこに存在するからである。真に絵画を見る目には、いかなる補遺も要求せられないのである。

画かれていないものを絵画に強要せんとする弊は他の形態でも現れる。雪舟の「破墨山水図」（東京国立博物館）がその一例であるように、深い霧、靄などの水気が画かれて、画面の紙の地が白く残される。人はしばしばその無地の紙面に、無限の対象が包まれているもののように思い込む。現実の自然であれば、深い霧の底に、種々の自然が隠れている。しかし画面の白い紙の地には、いかなる対象も隠れてはいないのである。これもまた無用な誤れる附会の一例である、絵画を見ることが何の關係もなく、徒らにその周辺を彷徨するのみである。

臨濟、徳山両高僧に体験せられた禅の、鋭い機鋒としての現れも、絵画の世界へは入ることはできない。画家の才能が足りないために、禅の精神を伝え得ないというような、偶然的な事情によるのではない。いかに傑出した画家であっても、絵画にはそれが不可能なことだからである。雪舟が画いた「慧可断臂図」も（青年寺蔵）その一例を示している。偉大なる禅僧の悲壮な行動も、そこには—絵画の大きさにもかかわらず—全く画かれていないのである。二人の僧が岩窟の前に坐っているだけである。慧可の雄大な風貌が画かれているだけである。

絵画が画きうるものは、事件のうちの一瞬の状況のみか。一瞬の光景だけが孤立するのではない、その前と後がある。それが一瞬に絡み合う、即ち含まれると云われるか。前は過ぎた、後はまだ来たらぬ。どちらも存在しないの

である。存在しないものが現在に含まれようはない。含まれるとは内に存在することである。

記憶として含まれるのであると云う人があるであろうか。どうその記憶がその絵に含まれるのであるか。画かれているものは一瞬間の状況である。記憶がそこに含まれようはない。記憶は見る人の主観に宿るほかはない。もとよりそれは絵画ではありえないのである。

一瞬間の前後を軽々しく云うことは慎しまねばならない。前後があることは知れている。画家が見た。記録にも伝えられている。しかし画かれている光景に、どのような光景が先き立っているかを、精確に語りうる人がいるであろうか。それに先き立つフィルムが思い浮べられるものか。おそらくそれは誰にも不可能な希望であろう。自分の写真に写されている状況の一瞬間以前を思い出し得る人があるであろうか。おそらくそれはただ漠然とした言葉の片々に過ぎないであろう。

そのような言葉の補遺がなければ、絵画は見られないであろうか。そこに画かれている光景が、どういう事件のどの場面かということは、それを知らなければ諒解せられないであろう。しかし絵画は歴史の教科書ではないのである。その絵をはじめから知識の対象として見んとする人には、事件の意味が諒解せられねば、その絵の前に立つ目的は達せられないであろう。それを説教の手段として利用しようとする僧たちはその人々である。彼らにとっては、それは知識の方便に止まり、絵画の意味は諒解せられてはいないのである。

絵画は見るものである。ただ見るだけのものである。見るとはその色と形の統一を見ることである。もちろんそれを見るだけでは、そこに画かれたことがらの意味は分からない。それはおそらく多くの人に不満を感じしめるであろう。分からなくてもよいではないか。絵画は知るべきものではない、見るものである。それができなければ彼は絵画を見る人であることはできない。真に絵画を見る人には、そこに画かれている形、色よりほかの何もかもすべて無用である。それは絵画ではないからである。

そこに人がいる。家がある。後ろに山がある。種々の対象がそれぞれ固有の色と形をもつ、一つのものとして統一せられ、それらのものがまたさまざまな段階をなす統一を形成し、一枚の絵画が成立する。画家の目がそれを見出した、即ち産出したのである。その絵のために重要であることは、画家がその一瞬間の光景として見出す色と形である。それらの色と形がそこに成立する理由ではない。もちろん理由なき事実はない。その事実としての色と形の統一が、どういふ生命もしくは精神を、即ち美を表わすかが、画家にとっては唯一の関心である。彼がその光景を画いたのは、ただその美のためのみである。事件の意味のためにはないのである。絵画は芸術である。歴史でも宗教でもないのである。

禪の思想を表わすために、鳥獸その他の対象が画かれたとも人が云う。それが事実なら、そこにも絵画の意味が無視せられているのである。見るためにはなく知るために画かれた。植物教科書の花の「説明図」と選ぶところはないのである。

しかし私は云われるであろうか。禪の事蹟を画こうとする画家は、白紙を前にして勝手な空想に耽るのではない。明白に臨済、徳山の動きを想像したのである。それを自分の外から与えられたのである。それこそ禪の影響ではないか。そこに機鋒の鋭さを見たのも、それを諒解する能力を画家がすでに持っていることではないか。禪の影響を受けているからではないかと云われるであろうか。

私ははっきり云うが、そうではないのである。それが両高僧による禪の現れであり、単なる立廻りではないと云うためには、その行動に体験せらるべき禪が含まれていなければならぬ。それをもし言葉で説こうとすれば、おそらく長い説明を必要とする、しかも十分には説きつくせない意味が、その行動のうちに端的に捉えられねばならぬ。しかし画家にはそれは捉えられず、諒解せられないのである。その意味が難解であるために、その画家が諒解し得な

いと云うのではない。画家にはそれが根源的に不可能であると云うのである。もしくはそれが、画家にとっては無用であると云うのである。

画家にとつては、世界の存在は色と形に限られていた。色と形を見ることだけが、彼の任務のすべてである。それだけが彼に可能な在り方である。画家といえども人間である。さまざまの在り方をもつてはいる。しかしそのどれも「画家の在り方」ではないのである。画家が画家として存在する限り、即ち真実の画家である限り、禪は諒解せられないのである。云いかえると、絵画の世界には禪は存在しないのである。もう一度云うが、絵画は芸術である。宗教ではないのである。

絵画は事件の経過を画くことはできない。しかしその経過の一瞬即ちフィルムの一とこまの光景は画くことができ。雪舟の「慧可断臂図」もそれであった。その一瞬が禪に関するものであるかぎり、禪が絵画に影響したと人が無造作に考えようとするのである。

臨濟、徳山の火花が散るような激しい対決を誰かが見た。見たればこそ、それが「臨濟録」に記述せられているのである。後世の人もそれを想像の目によって見る。禪の体験が一つの歴史的現実として成立するためには、根源的にそれが「現れ」ねばならない。現れるとは世の人に見られもしくは聞かれることである。地中に埋もれている宝石も、永久に発見せられなければ、人間にとつては、存在しないのも同然である。

両高僧の激しい行動として禪が「現れた」。現れてしまった後に、傍の人がそれを見た、それが後世に伝えられたと人が考えやすい。しかしそうではないのである。両高僧は激しく動いたであろう。しかしどちらも相手の言葉を聞くまでは、自分が何を云うかを前もつて予想せず、相手が動くまでは自分の動きも予期しなかつたに相違ない。その言動は全く臨機応変に発したものに相違ない。どちらも間髪を容れぬものであった。予定せられた、即ち前もつて眺められた、演劇のような動きではない。その瞬間の自分の姿などは、両僧とも全く意識せず、もちろん関心していな

い。瞬間的に相手の動作を目に入れたてはあろう。しかしそのどちらだけでもその禪は現れない。両僧の互の言葉と行動の統一として、はじめてそれが現れたのである。傍の人だけが、それを聞きそれを見ることができた。それによりその禪がはじめてこの世に現れた。そうして長く記録として伝えられたのである。禪の現れを完成したのは両高僧の言動のみではない。それには他の傍観者の目が必要であったのである。それがもし深山幽谷の間に行われ、誰一人それを見なかったとすれば、それは永久に現れなかったのである。現れるとは人の世に現れることでなければならぬ。

人が見た。それによりはじめて禪の現れが完成した。見ることは絵画の発端であり、それから進行する製作の全過程をそれが支配する。見ることを離れて絵画はない。それが絵画の根源であり、製作である。両高僧の禪を或る画家が見ることである。画家が——十分の意味で——見るとは画くことである。彼を通して両僧の禪が現れるとは、彼れの絵画としてそれがこの世に現れることである。禪が絵画に影響したか否かが問われる前にその禪は、根源的に絵画の協力を得て、はじめて世に現れたのである。このことは重要である。特に諸君の一顧を願う。

行動としてのみ禪が現れたのではない。多くの偈もまたそのために残された。「寒雲長帶翠巒峰」の一句は、大燈国師の墨蹟「関山号」（妙心寺蔵）に附記せられた頌偈のうちにある。或は画家が——私とともに——寒むぎむとした雲が翠巒の峰の辺りに曳く光景を想望するであらうか。しかしこの一句が単なる詩としてのみでなく、関山慧玄の成道を頌する偈の一句であるためには、単にその詩の光景に停滞するのではなく、おそらくそれを背後へ超えて、その光景として現れる、形なく色なきものの力が直接にわがうちに体験せらるべきであらう。詩ではなく禪であるはずである。そうしてそれは画家には到達することのできない、また用のない心境である。そこには一片の小下絵も見られないからである。彼に重要なのは、ただ寒雲のたなびく翠巒の光景そのものである。

「見ること」即ち視覚が絵画の起原である。それがはたらいて、目と手の一致した動きとして成長する時が絵画の製作である。見ることは目のはたらきとして現れる。それが外界に在るものの色と形を、我々の意識に産出する。目は身体の一部である。他の種々の部分に結びついていて、それらの部分もみなそれぞれの機能のための器官である。身体は種々の器官の統一である。孤立する部分即ち器官は存在しないのである。

それらの器官のうち、目は世界の色と形を見るはたらきのために在る。それによって、世界に存在するものを知る。存在するものを知るとは、それを見るはたらきによって、その存在と関聯することである。それぞれの器官が外界に存在するものと関聯し、同時に身体の一部として、他の器官に結び付く。それなら目と手とも当然に結び付き得るはずである。手は「持つはたらき」をする。その対象は固体である。色と形を見る目のはたらきが手のはたらきに結び付くとは、手が色と形をもつ固体を持つことでなければならぬ。絵具を持つことと、それを云いかえることができ。目が外界に捉え得るものは、根源的に目が関わるもの、即ち予想するものである。目が予想する存在は色と形とのみである。他の何のものであることもできない。もちろん味でも香でもない。目に結びつく手の持つものは、色と形の固体であるほかはないのである。絵具の物質は種々の属性を含んでいる。しかし目の関聯するものは、ただその色と形に限られるのである。

しかしなぜ目が手に結びつくのかと問われるか。当然ではないであろうか。目が見るものは、一つのものの色と形の統一である。それは永久にその色と形であることを、根源的に要求せられている。青色は永久に青色である。赤色に成るべき青色はない。目が外界に見出した色と形の一つの構造は、根源的にその無限の持続を要求する。持続とは固定である。色と形の固定した在り方はその固体である。それが或る色の絵具である。絵具は色と形をもっている。目はそれを見る。それを見ることを要求する。しかし固体である絵具を捉えることは、固体を対象とする手によるほかはない。目は手の協力によって色と形の永久化を見るほかはない。それが絵画の製作である。

個人はすべて彼に固有の顔立をもっている。一つの山はその山に、果物はその果物に、すべて固有の形態をもっている。他のものと取り換えることはできない。なぜそうであるかは誰も知ることができない。それを見ることができただけである。その形には無数の段階をなす統一がある。それは見る経験を積むことによって、十分確めることができる。しかしその理由を確知することはできない。わずかに種々の推測が試みられるだけである。

否定することのできない事実、それが視覚によって成立したということである。そのような色と形の統一が存在するのは、それがありうべきことであつたからでなければならぬ。ありえないことはあるはずがない。視覚は見ること、及び見られることの可能性である。もちろん、見ること即ち見られることではない。しかし見ることが存在するかぎり、見られるものが存在しなければならぬ。どうしてそれが存在するのであるか。当然であろう。見るといふ言葉は意味をもたねばならない。意味をもたない言葉はない。その意味の語るはたらきはその対象を予想する。それが見られるものである。見ることがそこに実現する客体である。

客体が前もって存在するから見るのであるか。見るから客体が成立するのであるか。見ることは目のはたらきとして現れる。目が見るまでは、何が存在すると云われても、それは目の対象としては存在しない。他の感官のどれかにそれを知覚することができる。しかしその知覚によってその視覚構造を知ることができない。前に見たことがあるものは、記憶を媒介として結び付けることができる。それさえ精密に一致する色と形を見るのではない。単に曖昧な視覚心象が結び付くだけである。

一つのものの色と形がその他の知覚と必然的に結び付かないとは、それらの知覚が起原を異にするということである。五つの感官はそれぞれ違った機能をもっている。耳によつては色を見ることはできない。耳に聴く音の理由として予想せられるものが、どのような存在であつたとしても、耳にとつては色は存在しないのである。目にはその色をもつ対象がどういふ音を立てるかを知ることができない。目の世界には音は存在しないのである。

人はわが目の見るものを、わが目が産出するものであるとは思わない。すでに外界に存在するものを、すべての人が見るだけであると思う。それは驚くべきことではないであろう。彼が見るもの、即ち一つのものの表象は、彼れの目のはたらいいた結果である。しかしその目のはたらしきそのものは、彼の意識を超えた先験的な能力である。それによって一つのものの色と形の表象が成立する。表象は表象する主観に対して成立する。即ち外界に在るものとして意識せられるほかはない。自分が見る前にすでに外界に存在するものと見えるのである。彼が見る以前に予想せられるものは、ただ彼の目を存在せしめる視覚の主体性のみである。

視覚は万人の目を規定する。あらゆる個人の目に、すでに外界に在るものとしての色と形を見るはたらしきを課する。個人の顔立も果物も山も、すべてこのような背後をもって見えるのである。

一つのもものは幅と高さをもっている。云いかえると、二つの方向へ長さをもっている。長さとは一つの点と他の点の距離である。距たることは動くことである。輪郭の線は動きを予想する。それなら絵画は時間の予想を缺いては成立しないのである。

絵画は「えがかれる」ものである。それは過程を予想する。製作の始めから完成まで、長短さまさまの時間を経過して、はじめて絵画が成立する。まだ画き始められないものは絵画ではない。製作の過程に在るものもまだ絵画ではない。画家の志したものが画かれて、即ち作品が完成したと認められて、はじめてそこに一枚の絵が存在する。絵画は常に「画かれた絵画」である。

画かれた絵画は静止する。そこには状況の変化はない。一つの事件の状況の動きの中の、一瞬間の状況だけがそこに固定して存在するのである。

そのようなフィルムの一とこまに当る光景を画くためにも時間が必要である。多くの画家たちが、驚くほど長い時間をそのために費している。これはどういうことであろうか。

彼が画こうとするものは、ひとりの人物か、一つの風景か、すべて「一つのもの」である。一つのもはそのものとして統一せられねばならない。云いかえると、同時に存在しなければならぬ。一瞬間の光景とはそのような視覚構造を云うのである。もしその構造が他のものと同時に存在しないとすれば、それはその統一としての一つのものに属することができない。他の状況としての統一において、はじめてその一部分として存在し得るに過ぎない。

そのような同時存在としての一つものは、無限の段階においてその部分を統一することができる。一つの風景は、目前の草の一枚の葉から、遠く空を飛ぶ雲に到るまで、無数のものの無数の段階が形成するのである。

一つの部分は、その名にかける一つのものである。一つのもはそのものとして他のものから区別せられている。区別は他のものの存在を予想する。一つのもの一つの部分が存在することは、その他の部分の同時存在を予想しなければならぬ。

それが絵画のすべての対象の構造である。そこに画かれているものすべてが、同時に存在するものとして統一せられている。それらのものの中には時の流れはない。そのような時間の経過をもたない一瞬の状況を画くことが長い時間を必要とするのは、それが見られる存在であるという根源的な理由によるのである。見ることに発する画くことは、一つのはたらきである。はたらきはすべて、一つの状況から他の状況へ、目的を追って動くのである。根源的にそれは時間を予想するのである。

画家がその生活を進めるために、禅の修行をすることは、或る有益な効果を生むのではないかという問いには、どういう答えがあるであろうか。禅の修行が求めるものは、人間が実存し得るための自己を形成することであった。画

家の実存とは、画家が真に画家として生きることである。それは自分の絵を画くことである。それを可能にする自己とは、彼の画家としての才能である。云いかえると彼の作風である。それを実現するために、彼は目を開いてそこに存在するもの、即ち世界の色と形を見なければならぬ。他人がそれを要求するのではない。彼の目が深く要求するのである。目は見るはたらきである。見るはたらきは永久にも見なければならぬ。一つのものを見ることは、根源的に他のものを見ることを予想する。永久に見るとは新たなものを見続けることである。それを目が成長すると云いかえることができる。

画家の視力は新たなものを見ることとして成長する。新たなものもまたそのものとして、形と色の一つの統一である。統一は無数の段階に区別せられることができる。一つの対象とその部分との、もしくは多くの対象の結合がそこに成立する。視力の成長は、そのさまざまな統一を新たに見出すこととして成立するのである。

画家は絵画の世界に生きる。絵画の世界は二つの形態に区別せられている。一つは「画かれるべき形態」即ち自然である。それが当然に予想する「画かれた形態」が絵画の作品である。それが画家の見る世界である。どちらも視覚の対象として、根源的に見られることを要求する。同時にそれが画家の目の要求である。画家の目は画かんとする。自然がその対象であるように、先人の作品もまた根源的に彼れの目が見ることを要求する。自然と先人の作品を見ることにおいて、画家の視力が成長するのである。

画家の目が成長することは、視力が進むことであると同時に、画く力が進むことである。視力が進むとは、それまで見えなかったものが、見えるようになるということであった。一つの果物の絵に高い気品を彼が見た。一年前の彼にはそれが見えなかった。それが見えなかったのは、それを画いている線と色との構成の或る關係に注意しなかったのである。今日それが見えたのは注意を広く、細かくはたらかし得るようになったからである。目の修練の結果であった。時を重ねて彼は次第に多く見た。傑れた作品を見た。それは彼の目にはたらく視覚の要求によるのである。視

覚は見ることである。無限に多く見るのが、視覚の根源的な要求である。傑れたものを見ることもまたそれである。傑れたものとは、見るべきものを、即ち見らるべきものを、一そう多くもつものことである。それは当然に製作の技倆が進むことを予想する。視力が成長するとは、画くべきものをより多く見るということである。画家の目がそれを見るとは、手を拱いて漫然と眺めていることを云うのではなく、画く作用において見ることである。画家が見るものは彼が画くものである。きのうは見るができなかったものを、きょうは見るができた。新たな発見を喜びながら彼がそれを画く。きのうは画けなかったものを、きょうは画くことができたのである。技倆の進歩とそれを云いかえるのである。

禅の修行が画家の人間を新たに形成し、そこから彼の新しい作風が形成せられると、手軽に人が考えるのではない。か。そういうことが不可能であることを確かめるために、彼は絵画の論理を少し考えてみなければならぬ。

なるほど禅の修行によって、画家の心のもち方、人生の種々の事件の受け取り方が変わるであろう。しかしどうそれが彼の絵画の作風を変えることができるのか。事件は彼がひとり、何もないとところに製造するのではない。外から人が、もしくは社会の状況が、彼の目前へ現れてくるのである。それについて彼が感じ、考え、また動くのである。それが人間の現実の生活である。それをどう感じ、どう判断し、どう答え、どう行うか。即ち彼の生活の前進のために、禅の修行によって得た彼の「用意」が、確かに有益なはたらきを示すであろう。はたらかなければ永い修行も無意義に近い。そのはたらきが予想せられるのは、常に世の中の現実の存在のためである。茫漠と心の手を拱いているためにはない。常に眼前に自分に向って何ものかを要求する人が立つ。もしくは世の中が迫まっている。

画家もまた人間である。確かに世の中に立っている。彼の前には彼の絵画に関心し、それを要求する人が立っている。彼に絵画の製作を依頼し、主題を希望し、期限を定め、価を払う。時にはそれについて争いも起きる。そういう場合に禅の修行が彼に与えた人間が、有益なはたらきをするでもあろう。しかしそれらの種々の事実は、画家として

の彼をどうすることもできない。世間が彼に——単に一人の市民としてのみでなく——画家として交渉する限り、彼は世間へ立ち向う前にまず画家でなければならぬ。そうしてそれを規定し、成長せしめるものは、画家としての才能、即ち彼にはたらく絵画の論理のみである。他の何ものでもあり得ないのである。

禪の悟りが彼に与えた新たな心境が、彼の作風を新たな方向へ導くと云われるか。しかし新たな心境というものが、身体の器官のようにもしくは箱のように、彼の胸中に存在するものであろうか。悟りによって、たとえば明るい心境を得た。彼はそれ以後甚だ明朗な人となった。彼の絵画も明るい色彩のものとなったというようなものであろうか。

おそらく悟りとはそのような固定した一つの心境に停止することではないであらう。事に臨んで正しい実存に向うべき、おのずからなる主体性が用意せられてあることであらう。外には常に立ち向うべき人がある。世の中がある。それに向って動くのは、単なる心の状態ではない。深く潜在する力である。明るい心境というものが、どこへどう入り込むことができるのであるか。

もちろん彼も明るい心境をもつ時はあるであらう。しかし漠然と明るい心境というものはない。何かについての——彼の前に在る事件か、彼が見る風景か——何かのものについてである。それを画家として彼が見るのは、そのものの色と形である。彼の目として視覚がそこにはたらいいたのである。根源的な目のはたらきである。現実の世界に立ち向うこととは、全く別の方向を取るはたらきである。

南宋の巨匠、梁楷が画いた「踊布袋図」と呼ばれる絵には（村山長拳氏藏）大きい袋を背負う布袋が、左の肩に担っている釣棹に肘を掛けて支え、右の腕はまっすぐに伸ばして、指を開き、両袖を肘までたくし上げ、腹もあらわにはだけた衣のかげの腰衣に包む両足は軽く地を踏んでいる。両眼も鼻も小さく——気を付けないと見分けにくいほど——引き寄せて、それだけが大きい口を上弦の月のように開いて笑っている。

口も笑い目も笑っている。棹に掛けた手の親指も動き、人差し指も伸びている。右の手の開いた指もはたらいしている。

土を踏む右足は前へ、左の足は後ろへ引いて拍子を取っている。

それには明白な理由がある。布袋の顔と身体の種類々の部分が、中にも手と足が、細く軽快に引かれた輪郭の線に、そういう踊りの瞬間の形と動作の真実が鋭敏に見分けられ、それが精確に画かれたからである。

肥満した身体の衣をはだけ、笑いながら踊る布袋図が表わすものは、明白に洒脱な精神である。この絵には布袋のほかにも何ものも画かれていない。立っている地面もなく、後ろを守る風景もない。何一つない空間に布袋は何の屈托もなく、笑いさざめいて踊るのである。

見るからに布袋の胴は幅広く長く、それに比べて両脚は著るしく短かい。その不釣合な脚の短かさは、それを見る目に笑いを呼び起こす。これに反して広く長い胴には或る大きさが包まれている。すべてこれらの身体と顔と、背に負う長い袋を画く線には、すがすがしい精神が緊張する。梁楷の「踊布袋図」は、明朗な笑いと大きさと気品のある精神の統一である。ここに「洒脱」と呼ばれる美の類型の、一つの明白な現れを見るのである。

梁楷はもとよりそれを目ざして画いたのであろう。我々はそこにこの画家が、それによって世界を見んとした傾向、即ち彼の作風の一つの形態を見るのである。なぜ彼はこのような作風をもつに到ったか。試みに座右の書架を探つて彼の伝記を求め、

梁楷は善く人物山水道釈鬼神を画く。賈詩古を師とす。描写飄逸。青、藍に過ぐ。嘉泰の年に画院の待詔なり。金帯を給う。皆受けず。院内に住く。酒を嗜みて自ら楽しみ、号して梁風子と曰う。院人其の精妙の筆を見て、驚伏せざるなし。但し世に伝うる者は、皆草々たり、之れを減筆と謂う。

とある一書を見出した。(俞劍華著、中国絵画史、上、二〇六頁)これによると、梁楷は生まれながらに通常人の心境を超えた、飄逸な性格の人であったと見える。「踊布袋図」の洒脱な精神は、まさにこの性格がその作風として現れたのであろう。梁楷は、或は人が誤って想像するかも知れないような、禅僧などであつたのではなく、名声の高い宮廷画

家であった。この布袋図のような減筆の、対象の細部を捨てた、基礎的な構造のみを画く作品のみでなく、却って対象の細部を見究めた精妙な作風も示した画家であった。

梁楷の目の世界は広がった。洒脱な踊布袋のほかに、ひとしくその筆に成る「出山釈迦図」は（酒井氏）これとは著るしく違う世界である。対角線の方向に斜に引かれた、直線に近い輪郭をもつ巨岩の崖と、地面に近くわずかな筆触をもつだけの岩壁との間の道を、頬から顎へ黒々と鬚の覆う釈迦が、弊衣を寒風に吹かせて、寂然として成道の身を選んでゐる。長い修行にやつれた顔には、成道を悦ぶ面影などはない。却って幽鬱な沈思が見える。

この出山の釈迦もまた確かに梁楷が画いたのである。もとよりそれを画こうと思ひ、その意図を達したのである。飄逸な布袋のような釈迦を画こうとして、誤ってこのような結果を得たのではないのである。厳しい世界でもあった。壁のような岩も、路傍の石も、わだかまる木の根も、彎曲する幹も、すべて鉄線のように強い輪郭が画いている。屈折する木の枝は針のように鋭い線が入り交るのである。厳肅の気が張り詰めている。踊布袋が表わすものとは全く別の精神が画かれたのである。これもまた梁楷の一面である。

梁楷の名で伝えられる「雪景山水図」が二点ある。少しだけ構図の違う絵の一点は（国立博物館蔵）白く雪の埋める山々と前の平地と、そこに幹の傾く三本の木と、薄墨の塗りこめる空をもつ、幽玄な風景である。雪の平地に小さく驢馬に乗る人が行く。

洒脱と幽鬱と幽玄と、それぞれ違う精神が、一人の画家によって形成せられたのである。

画家の目が進歩するのは、絵画の深い意味による根源的な事実である。絵画の内のことからである。他の何ものもそれに干渉しないのである。

そうであろうか。怠り勝ちであった画家が、ようやく自分を反省して、画業に励もうと発心することもあるであろう。そこから出発して彼の技倆が進むかも知れない。彼の反省は一つの倫理的な事実である。その反省は一人の禪僧

の訓戒が、彼の画業の修練を妨げていた鬱積を雲散せしめた結果であつたかも知れない。それこそ禪の影響であると云われるであらうか。

彼は禪僧の言葉を聞いた。禪僧はそれを多年の修行によって得た悟りの結果として、画家に語る事ができた。彼にはそれは確かに禪が言葉として現れたのであろう。それを語った彼には禪の体験の裏付けがある。しかし画家にはそれが缺けている。禪僧の言葉は、彼には単に一つの倫理的思想に過ぎない。

僧の言葉は、或は——その例が少くないように——意表に出でた、機智に富むものであつたかも知れない。人にその憂鬱を忘れしめるほど洒脱なものであつたかも知れない。しかしその洒脱も機智も、僧その人の「人間」であり、画家のものではないのである。僧の悟りに裏付けられて、はじめて人間的意味をもつ。その境に到らない——その画家を含めた——衆人にとっては、単に快活な響きをもつた警句に過ぎないであらう。画家がその言葉によって、鬱積した気分から解放せられたとすれば、それはその言葉そのものの効果であらう。禪の体験に結び付くには到らないのである。禪が影響したと云われるには、禪の悟りと呼ばれるような体験が、後ろに生きていなければならぬ。後ろに潜む主体性である。この主体性の現れである言葉は聞くことができる。主体性そのものを向うに置いて聞くことはできない。見ることもできない。

禪と絵画の交渉が全くないと言うのではない。禪僧たちの種々の事蹟も——もちろん一瞬の光景だけは——画かれた。その肖像も、頂相ちんさうと特に名付けて画かれた。或る作品に画かれた鳥獸、山水には、禪の思想が寓せられているとも伝えられる。大徳寺、牧谿の鶴は、その種の絵画の最も傑れた一例である。それを傑れた絵画であると云うのは、しかし、それを純然たる花鳥画としてのみである。思想などはどこにも画かれていないのである。もし牧谿にその意図があつたとすれば、それは事志に反して画かれなかつたのである。ただ或る知識をもつ人々のみが、その絵の前で、曖昧な言葉を呟いてみるだけである。画家は画くべく、語るべきではないのである。真に自己を知る画家には、禪に

関係する種々の対象も、路傍の石も、肖像画の依頼も、選ぶところはないのである。画家が見るものは、ことごとく彼の目としてはたらく視覚が産出するのである。根源的に視覚の論理に従って、それが成立するのである。禅の事蹟を画くために画家が何かを借りたとすれば、それは路傍の石を写すために石から借りたものとひとしく、単にそれらの色と形とのみである。そうしてそれは画家が自分の目によって創造したのである。云いかえると、彼の目にはたらく絵画の論理が、根源的な主体性によりそれを産出したのである。禅の介入する余地があるであろうか。

禅の悟りがいかに深かろうとも、それによって是一本の線も、一片の色も産出することはできない。それはただ絵画の論理のみに可能なことがらである。絵画の外に絵画は存在しないのである。そこに絵画の自由がある。同時に不自由がある。云い換えると、それが絵画の宿命である。

禅が美術に影響したと考えるのは誤りである。

(了)

THE OUTLINES OF THE MAIN
ARTICLES IN THIS ISSUE

The outline of such an article as appears in more than one number of this magazine is to be given together with the last instalment of the article.

**Hat überhaupt das ‚Zen‘ Einfluß auf die schönen
Künste ausgeübt ?**

von Jyuzō Ueda

Einige Historiker behaupten, daß sich die japanischen schönen Künste seit der Muromachi-Zeit, insbesondere die Tuschnalerei („Bokuga“) unter einem kulturellen Einfluß des ‚Zen‘ entwickelt hätten. Der Verfasser aber hat in den vorliegenden Abhandlung den Nachweis erbracht, daß die genannte Behauptung nicht nur durch keine geschichtliche Tatsache bewährt wird, sondern auch nach der inneren Logik der Sache unmöglich bleibt.

Problem des Ich und Paradoxie des inneren Sinnes bei Kant

von Kiyoshi Ashida

Kants Lehre von der Erkenntnis, die als transzendentaler Idealismus zu bezeichnen ist, beruht letzten Endes, wie mir scheint, auf einer Formalisierung des erkennenden Ich. Die „transzendente Apperzeption“ besagt nichts Anderes als die formale Einheit des Bewußtseins. Das Motiv zu dergleichen Formalisierung durchzieht seine Gedankengänge in der „Deduktion der Kategorien“ wie auch in der „Widerlegung des Idealismus“ und auch in seiner Kritik der rationalen Psychologie. Wenn Kant aber das Sein solch eines formalisierten Ich zur ontologischen Bestimmtheit zu bringen versucht, so