

出光美術館研究紀要十六号抜刷
二〇一一年一月三十一日発行

仙厓と布袋——布袋の姿をかりた仙厓の思い

八波浩一

仙厓と布袋——布袋の姿をかりた仙厓の思い

はじめに

一、布袋図の変遷——出光コレクションを中心に

二、仙厓の布袋図——布袋図八態

三、仙厓と布袋——仙厓の画風の変遷と仙厓の生涯を重ね合わせて
むすび

はじめに

江戸時代に禅の教えをわかりやすく、しかも、ユーモアを交えて描いた禅僧による水墨画である禅画の名手として有名な仙厓。その仙厓が生涯にわたって描き続けたテーマの一つに「布袋図」がある。

布袋とは、人々の喜捨ならば何でも喜んで貰い受け、余ったものは袋の中にしまい込む風変わりな行動で知られた中国・唐時代末から五代時代に掛けて実在した僧、契此のことである。施された物はほとんどをその場で平らげるのが普通であったが、少しでも余りがあれば背中に抱えた頭陀袋に入れて持ち歩いたと言われ、そのトレードマークの布製の袋

八波浩一

の存在から、後に「布袋」とあだ名をつけて呼ばれるようになったというのが布袋の名の由来といわれる。しかし、その人となりは風狂な姿とは裏腹に、施しを受けるにあたっては常に感謝の気持ちを持たない素直な気持ちの持ち主で、その優しい気持ちのあり方がいつの日か人々を満ち足りた気持ちにさせてしまう不思議な力を持っていたとも言われる。実在の人物であることから、ついには死を迎える時がやってくるが、その際も謎めいた偈文を残して亡くなったと言われる。「景德伝燈録」巻二十七に収録される、「弥勒真弥勒、分身千百億、時時示時人、時人自不識」という偈文の内容が、自分が弥勒菩薩の化身であるとも読み取れるものであったことから、後世、布袋は弥勒菩薩の化身であると信じられるようになった「註」。

布袋に関しては、たとえば、雪降り積もる中でうたた寝をしていた布袋の体にはなぜか雪が積もらなかったなどの様々な伝説も伝えられている「註」が、後世の絵画作品などに登場する布袋のイメージは、高僧の風、ましてや弥勒菩薩の化身といった風を示すでもなく、市井にあつて、庶民と同じ目線で生活をする一介の僧という風に描かれることがほとんどである。しかし、一見すると高僧のようには見えないものの、実

は遊戯三昧の境地にあると解釈し、そのような姿をとらえて描いたものというのが一般的な理解であろう。この点からすると、「十牛図」の第十、「入麩垂手」図に登場する童子が遭遇する遊戯三昧の境地にある禪者として、布袋は最適であろう。

このように、布袋の姿は次第に市井に暮らし、トレードマークとなる袋を担いで歩いた一介の僧の姿の描いているようではあっても、実は一般の人と同じ生活を送ってはいるものの、遊戯三昧の境地を示しているのであるから、どのような姿、状況にある布袋であっても三昧の境地にある布袋を描き表していると考えられるようになっていったため、表現に固定化は必要とされず、伝説に沿って頭陀袋を背負って托鉢する、あるいは行脚する姿を中心に、その布袋が休息をする、眠る、酔っぱらう、遊ぶといった、非常に自由で多様な表現をとるようになっていく。

一方、布袋は七福神の一福神として信仰されるという新たな信仰形態が江戸時代を中心に広まり、その信仰は今日にまで至っている。起源を異にするインド、中国、日本の神々、つまり、インドに起源を持つ仏教に由来する大黒天、吉祥天、毘沙門天、布袋と中国の道教にちなんだ寿老人、福祿寿、さらに日本の民間信仰に起源する恵比須の七福神を合祀、あるいは、巡拝するというものである。

もちろん、このような七福神に決定するまでには紆余曲折があったようである、しかも、その決定は比較的遅く、仙厓の生きた江戸時代中期から後期の初めにかけてもまだ固定していなかったようである〔註3〕。その証拠に、仙厓の〈七福神画賛〉〔図1〕はよく見ると、いずれの図にも寿老人あるいは福祿寿と思われる福神が一体しか描かれていないのである。寿老人と福祿寿はいずれも中国の南極星にまつわる長寿の信仰に起

因する福神であり、同起源であるが故に当初は別の福神が組み込まれるといった七福神も成立していたようである。仙厓の場合はそれがどうも稲荷神のようなのである〔註4〕。そのような視点に立つて仙厓の〈七福神画賛〉を見直してみると、何神をあらわしたのかがはっきりとわかる。大黒天、吉祥天、毘沙門天、布袋、そして恵比須の五神とは別に、寿老人とも福祿寿ともとらえうる長頭の福神が描かれ、さらにもう一神、植物の束を一本の棒の前後に振り分けて肩にかけて福神が描かれているのがわかる。これがどうも稲荷神であると思われる。その証拠に、仙厓が稲荷神だけを抽出して描いた〈稲荷大明神画賛〉〔図2〕では全く同工の神像が描かれている。振り分けているのはその名の通り、稲藁の束で、漁業の神である恵比須との均衡を保つ目的なのか、農耕の神が七福神に組み込まれていることになる。また、仙厓の書に〈七福神号〉〔図3〕を列挙したものがあがるが、その中でも「恵美須、大黒、辨財天、荷稻、寿老人、布袋、毘沙門天」となっており、なぜか文字が逆になっているのが稲荷神が登場していることから、仙厓の考えの中では七福神とは福祿寿の代わりに稲荷神を加えたものであるという認識があったようである〔註5〕。

さて、その稲荷神の加わった特殊な「七福神図」のなかで、ひときわ自由で気ままな姿で描かれているのが布袋である。ほかの福神が通常の立像としてひしめき合っている中、ただ一人その枠の外側にあつて寝そべった姿、しかも、手足を思いきり伸ばしてあくびまでしているのである。実在の人物であったという歴史的背景があるにしても、福神として信仰されてきた歴史を持つ布袋という神としての存在を描いた図としてはあまりにも自由奔放なその姿は注目に値する。後にも述べるように、

決してあくびをする布袋の描写が仙厓以前に存在しなかったわけではないが、その前例を遙かに超える自由で屈託のない布袋の描写に驚きをおぼえたとともに、それほどまでの自由さを布袋に与えることの出来た仙厓の思いというものが何処にあったのか、それを探りたくなる。それが本論の出発点である。

一、布袋図の変遷——出光コレクションを中心に

實在の僧侶であった布袋であればこそ、元々、その描写表現は実生活の様々な場面に合わせたものになる可能性を含んでいた。当初は弥勒の化身とも考えられた布袋を素直にそのまま描いたものが多かったと思われる。出光コレクションの中に所蔵されている作品だけを見ても頭陀袋を杖にかけて背中に背負った「布袋図」（伝牧翁筆〈布袋〉「踊り布袋」図〔図4〕が古例としてあげられるが、次第に、大きな腹をさすりながら不敵な笑みを浮かべる「腹さすり布袋図」（真相筆〈布袋図〉〔図5〕、深い眠りに落ちた穏やかな「眠り布袋図」（筆者不詳〈眠り布袋図〉〔図6〕、あるいは蹴鞠に興じている「蹴鞠布袋図」（尾形光琳筆〈蹴鞠布袋図〉〔図7〕など、様々な姿をした「布袋図」が描かれるようになる。また、布袋の伝説にはそのまま登場するわけではないが、市井に生きた布袋であればあるいはそのような場面があったかも知れないと考えられる布袋の様々な姿、たとえば子ども達と戯れ遊ぶ布袋（岩佐又兵衛筆〈職人尽図巻〉〔図8〕）などが描かれ、すでに七福神としての布袋のバリエーションともいえる福神たちと余興に興じている姿を描いた布袋図（狩野探幽・尚信・安信合筆〈山本花鳥人物図巻〉〔図9〕）もすでに江戸時代前期には

登場するなど、弥勒の化身としての布袋の姿と七福神の福神としての布袋の姿をとりまぜて、すでに広範な「布袋図」のレパートリーを形成しているのである。

このように様々な姿に描かれてきた歴史を持つ「布袋図」であれば、もちろん、仙厓の〈七福神画賛〉にもあったようなあくびをする布袋にも前例があるのではと考えられる。有名なところでは三幅対の中腹である雪村周継筆の〈欠伸布袋図〉（茨城県立歴史館蔵〔図10〕）がある〔註6〕。両手を天空に大きく突き上げて伸びをしながらあくびをしている布袋の寝起きの図であるが、うとうととして寝込んでしまい、目を覚ましてあくびをしているという趣向であろうか。後の時代の記述ではあるが、江戸時代には酔っぱらって寝込んでしまった後に目を覚ました布袋の姿を描いたと考えるのが一般的であったようだ〔註7〕。そのあくび顔はすがすがしくも元気が良く、天真爛漫である。雪村も数多くの「布袋図」を描いたことで知られ、中にはかなり人間くさい表現の布袋も多いが、それでいて雪村の布袋は節度を保った表現となっている。しかし一方の仙厓のあくびをする布袋はややしどけなく、また、少しだらしくもあり、かなり人間くさいさを持つた表現となっている。つまり、仙厓の布袋はまさにぐっすりとはよく眠った昨夜の眠りから今目覚め、大きな伸びをしたついでに大あくびをした。また、まどろみから醒めやられないでいるその姿を写したかのようであり、雪村の布袋との間には大きな隔りがある。雪村はあくまでも弥勒の化身でもある布袋が伸びをしている図であるのに、一方、仙厓の布袋はぐっすりとした眠りからさめた人物がすなおに大きく伸びをしたついでにあくびをしてしまった、その瞬間を活写した図といった趣がある。

もちろん、このような特徴——人間くささ——は江戸時代の禅画に登場するほかの「布袋図」にも見られる特徴で、仙厓自身にも（指月布袋画賛）「圓口」と呼ばれ親しまれる、あたかも布袋が子守をして、あるいは子守唄を口ずさみながら月夜のそぞろ歩きを楽しんでいるかのような「布袋図」があるし、仙厓と並び称される白隠の「布袋図」では有名な隻手の音声の公案を問いかける布袋のような、リラックスをした布袋の姿が幾つも見られるようになる。岩佐又兵衛の（職人尽図巻）の遊戯に興じる布袋や尾形光琳の（蹴鞠布袋図）の蹴鞠を楽しむ布袋もそのようなりラックスした「布袋図」との関連の中で解釈することもできよう。そう考えると、布袋の自由自在な振る舞いもある意味で納得できるであろう。それぞれ独自の理由から布袋が描かれた。それが、白隠の場合は公案を説いて聞かせ、仙厓は指月の教訓を月を指さすことよって説いて見せているのである。すると、仙厓のあくびをする布袋図にもそれぞれの理由があると考えることが出来、その理由を追及してみることによって、あるいはそこに示された背景となるものの中に仙厓特有の理由付け、あるいは、仙厓独自の作画意図と問題意識などを読み取ることが出来るのではないかと考えたのである。

二、仙厓の布袋図——布袋図八態

数多くの禅画を残したことで知られる仙厓だが、そのほとんどは六十歳代で聖福寺住持職を引退し、虚白院へ隠居してから後の四半世紀の間に描かれた作品である。そのような中であって、若描き、といっても四十歳代以降、つまり、住職時代の作であろうと考えられる作品がわずか

ながら存在している。そのほとんどは「布袋図」をはじめとする若干の道釈人物画であり、仙厓自身の画業の変遷を追うためには欠かせない作品ばかりであるが、確実な年記のある作品が少ないのも事実で、作風の類似を手がかりにだいたいの制作年代を類推するのが精一杯である。ところで、その作風の変遷を伺うのにテーマが同一であるということから、非常に好材料を提供してくれるのが「布袋図」なのである。

仙厓の描いた「布袋図」は当館の所蔵作品だけでも三十四図ある「註」。しかし、それらの作品もタイプによって、福神としてのタイプも含め、大きく八通りに大別できる。それぞれの作品にあしらわれた賛文もタイプによって共通点が多いことも、描いた仙厓も同種の画題と認識していたことの証であろう。また、それらの中に年記がある作品が含まれており、制作年代別に並べてみると、時代毎にあるタイプの「布袋図」を好んで描いていたようでもある。

さて、その八通りの「布袋図」のタイプとは、

- ①片膝を立てて座り、くつろいだ姿の布袋
- ②団扇を片手に踊るようなしぐさの布袋
- ③頭陀袋を背負い歩く姿の布袋
- ④頭陀袋を背負い、あるいは頭に担いで橋を渡る布袋
- ⑤頭陀袋を降ろして休息をする布袋
- ⑥両手を大きく上に伸ばしてあくびをする布袋
- ⑦月を指さす布袋
- ⑧頭陀袋の中に宝珠の珠をはきだす布袋

である。それぞれに図様の共通性、描写の類似性が指摘され、一方で画賛の共通性やその書体の統一性から考えて、タイプの同じ作品群は極めて近い時期に制作されたであろう事が推測されるのである。つまり、一つのタイプの布袋はある時期の仙厓の布袋のレパートリーをなしており、時期を限って好んで描かれたものであるようだ。

では、次にその特徴の一つ一つをタイプ別に、その賛文の内容とあわせ、描写スタイルの特徴について考察してみたい。

①片膝を立てて座り、くつろいだ姿の布袋

(a) 布袋画賛「図12」

(賛文)

放布囊休

更瀬荷負

叱

天上人間無行路

賛文は図のごとく、背負っていた頭陀袋を降ろして休む布袋に、「怠け者め」と叱咤の喝が浴びせられる。天上界にも地上の人間界にも布袋の行くべき道はない、というような意味であろうか。

名前の由来となった大きな布袋を背に、髷面で大きな額に大きな腹をした布袋が立膝の姿勢でくつろぐ姿に描かれている。顔や肩、腹などを描写するにあたっては微妙なくまをつけて立体感を出し、墨染めの僧衣

は墨のにじみを巧みに使って表現している。一方、手にした団扇には墨梅図を描きこむなど、細かな墨線を使った線描による緻密な描写がなされている。丁寧な作画態度や短い細線を多数組み合わせる太い線を作り出すなど、細やかさと慎重さの感じられる描写となっている。一方、一見すると笑みを浮かべた優しい布袋のようでありながらも、ゆつたりとくつろいでいるようでも、どこかきこちなく微笑んでいるようなその表情には微笑むという表情描写がまだ充分に出来ないでいる表現の未熟さも感じさせる。つまり、描写や表現などすべての面で、いまだ水墨表現を学んでいる途中の仙厓が見せた慎重さが表面に出てきている作品であり、筆の使い方も後年のほかの作品に比べて丁寧で慎重であることから、仙厓の禅画作品の中でも非常に早期の作であると考えられる。

(b) 布袋画賛「図13」

(賛文)

這邊布袋

那邊和尚

若眞弥勒

兜率天上

「布袋よ、こちらへ。和尚は何処へ。もし本当に弥勒ならば、兜率天上にあるのではないか」。つまり、布袋にまつわる三つの要素「布袋」「和尚」「弥勒」を分解し、それぞれを三所に分けて配したことによる面白みを出した賛文をとまっている。

先にあげた(a)と同じように頭陀袋を背に左足を立て膝にし、左手を添え、もう片方の手に団扇をにぎって坐る布袋を描いた水墨画であるが、より簡略化された筆使いを示すとともに、筆の運びにリズム感も出てきている。また、筆の勢いに任せたような衣文表現にはかなり水墨画制作の経験をつんで筆使いもこなれてきたと感じさせるものがある。それでもまだ描かれた布袋は画面端に寄せられており、やや不自由で窮屈に感じられる。まだまだ、仙厓画としては初期の段階の作品であろう。

(c) 布袋画賛 [図14]

(賛文)

謾唱長句短歌文

百億一身調相分

此曲祇應天上在

人間能得機回聞

「長句や短歌を詠いあざむき、百億の分身も一つの身を同調させたものでしかない。この曲とて実は天上に在るものであるが、ついに人間界にその機が巡った」という意味であろうか。

(b) に似た筆致であるが、縦長の画面にあわせ、賛文と画が上下に配置されている。

表情や筆使いも同工と思われ、ほぼ同時期の制作であろうと考えられる。本作には「寛政庚申」、つまり、寛政十二年(二八〇〇)の年記があり、仙厓五十一歳の時の作品である。(a) に比べると、水墨表現に余

裕が見られるようになっており、四十歳代の間にかなり画技が上達したことがわかる。

② 団扇を片手に踊るようなしぐさの布袋

(a) (b) 布袋画賛 [図15・16]

(賛文)

謾唱長句短歌文

百億一身調相分

此曲祇應天上在

人間能得機回聞

① (c) に似た筆致であるが、右手にした団扇を持って踊るかのよう仕草の布袋を描いている。その表情や筆使いも同工と思われ、ほぼ同時期の制作であろうと考えられる。

③ 頭陀袋を背負い、あるいは頭に担いで橋を渡る布袋

(a) 渡橋布袋画賛 [図17]

(賛文)

擔頭維重

河橋維危

我渡爾渡

念茲在茲

「頭に担いだ荷は重く、河に架かる橋は危ない。私が渡り、あなたが渡る。常にそのことを考えている」。つまり、トレードマークの大きな袋を背中に乗せ、危なかしそうにも見えるが、川に架かっている橋を確実に渡っていく布袋の姿を描く。しかも、渡橋にあたっては、まずは布袋自身が渡って見せて、後の者をそれに続かせようとする慎重さである。そして、それこそが今一番の関心事であると。

恐る恐る橋を渡る布袋の表情は慎重で、その両足指に力が入っていることが微妙な墨線の屈曲と括り方でよくわかる。本図制作以前に描かれたと思われる作品よりも、表情もより明確で豊かになり、二本の墨線を組み合わせただけで描き出された橋やわずかな曲線を使って表現された水流など、構図とあわせ、表現も巧みになっている。

(b) 渡橋布袋画賛 [図18]

(賛文)

念茲在茲

この〈布袋画賛〉は(a)の〈布袋画賛〉の賛文の内、最後の行のみを賛としており、その言わんとするところは同じであると考えられる。すでに橋は描かれておらず、頭の上に持ち上げられた袋と前後にわずかにずらして揃えられた両足が細い橋を渡っているかのような雰囲気

巧みに表現している。墨線でモチーフを括っている部分がある一方で、肥瘦のある線の持つ墨の濃淡をも巧みに生かして髭と衣、腰布を表現するなど、水墨描写に格段の進歩が見られる。布袋の表情もほのほのとし始めており、もう間もなくあの優しい布袋が登場するであろうことが手に取るようにわかる。

(c) 渡橋布袋画賛 [図19]

(賛文)

戦々競々

賛文の通り、重い頭陀袋を担いでの渡橋に戦々競々としている布袋を描いている。やや戯画的調子が強い感じがする。

④ 頭陀袋を背負い歩く姿の布袋

(a) 布袋画賛 [図20]

(賛文)

負重涉遠

不擇地休

闍浮兜率

兜率闍浮

賛文は「重い荷物を背負って休まずに何処までも歩き続けてきた。歩
きすぎて、この世とあの世の区別さえつかなくなってしまう」とでも
いうのであろうか。

「文化丁丑」、つまり、文化十四年(一八一七)の「冬日」、すなわち、
仙厓六十八歳の冬に描かれた〈布袋画賛〉である。

屈託の無い笑みを浮かべた布袋が肩に荷物を担いでいる姿に描かれて
いる。線描と薄墨を生かしつつ、戯画のような手足の括り方が表現の特
徴としてあげられる。

(b) 布袋画賛 [図21]

(賛文)

負重涉遠

不擇地休

閻浮兜率

兜率閻浮

賛文は (a) と同じである、その描写はどちらかというところ、やや野卑
な感じを与えるところは⑤-(a) の延長上にあると考えられる。

(c) 布袋画賛 [図22]

(賛文)

負重涉遠

于人于天
吾已矣夫
無地息肩

賛文は「重い荷物を背負って休まずに歩き続けてきた。ここは人間界
か天人界か。われはすでに何処にあるかをも知らず、息をつく所もな
い」といった意味であろう。

その描写はどちらかというところ、やや野卑な感じを与えるところが
(a) 〽(b) の延長上にあると考えられる。

(d) 布袋画賛 [図23]

(賛文)

德輪如毛

民少能舉之

袋重如山

慈氏能舉之

「徳は毛のごとく多くあれども、民の中にはそれをあげるほどの人は
少ない。袋は重く山のようにであるが、慈氏(弥勒)はよくこれを持ち上
げて(歩いたものだ)」ということであろうか。

明らかな布袋の姿と、力強い賛文の文字が好対照をなしている。

(e) 布袋画賛 [図24]

(賛文)

布袋重多少

八萬七千斤

「布袋の頭陀袋は非常に重く、八万四千斤もある」という賛文を持つ。

図柄は子犬と戯れる朗らかな布袋の図となっている。

⑤ 頭陀袋を降ろして休息をする布袋

(a) 布袋画賛 [図25]

(賛文)

負重涉遠

不擇地休

閻浮兜率

兜率閻浮

散文は「重い荷物を背負って休まずに何処までも歩き続けてきた。歩きすぎて、この世とあの世の区別さえつかなくなってしまう」とでもいうのであろうか。

④-(a)と同じ「文化丁丑」、つまり、文化十四年(二八一七)、しかし「夏日」、すなわち、仙厓六十八歳の夏に、④-(a)に先がけて描かれた(布袋画賛)である。

屈託の無い笑みを浮かべた布袋が肩に担いでいる荷物を降ろして一休

みしようとしている姿に描かれている。濃墨を面的に重ねて用い、流れるような流麗な曲線を上手く生かした表現が特徴としてあげられ、④-(a)とあわせると、この時期までに仙厓の水墨表現に幅が出てきたということも示している。

(b) (c) 布袋画賛 [図26・27]

(賛文)

一身百億

是偽是真

欲見此老

且待龍華

賛文は「この身が百億の分身に別れたとしても、偽と真がある。それを見届けようと思っても、この老いはれにはただ龍華樹下の説法を待つことしか手段がない」という意味であろう。

布袋が弥勒の化身であることを思わせる偈文を参考にした布袋図で、極めて速筆・略筆の描写となっている。

(d) 布袋画賛 [図28]

(賛文)

世画有法

仙厓と布袋——布袋の姿をかりた仙厓の思い「八波浩一」

厩画無法

佛言

法本法無法

髷面で大きな腹をし、手には大きな袋を持った布袋の図である。墨線による大掴みな描写は線の勢いと形体の忠実な再現から離れ、大胆かつ自由な造形表現となっており、これまでの「布袋図」からの大きな飛躍と乖離を示している。しかも、描かれた布袋には見る者に思わず微笑みをもたらす、不思議な力さえも具わっている。

賛文は、「世画有法、厩画無法、佛言、法本法無法」。「世の中の絵には決まった法(画法)が備わっているが、仙厩の描く絵には決まった法(画法)はない。仏も言われたように、法が本当の法であるということは決まった形(法)がないからである」という、仙厩画がいかなるものかを説いた有名な言葉である。無法の画を明言するのは七十歳代前半であり、本図もその頃のものである。隠居生活は住職の重責や様々な束縛から仙厩を解放した。自由な気持ちと境遇がこのような表現の変化をもたらしたのであるが、それは後半生に自由さを増していく仙厩自身の生き方をも表しているのである。

荷物を降ろした布袋ということで主題的には(a)―(c)の(布袋画賛)と同じであるが、描写表現は「厩画無法」の宣言のごとく極めて自由で、戯画のごとくになっており、この宣言が七十歳代で行われ、したがって(d)もそれに近い時期の制作であると推測することが出来るとするならば、いまだしつかりとした布袋の定型を保っている(a)―(c)はある程度時期をあげて制作されている、つまり、六十歳代の作

品であろうと推測される。

⑥両手を大きく上に伸ばしてあくびをする布袋

(a)―(g) 布袋画賛 [図29、35]

(賛文)

釋迦已歸準林

彌勒未出内宮

甚矣吾衰也

不復夢見周公

賛文は「釈迦は遠い昔に沙羅双樹の下で旅立たれた。一方、彌勒はまだ兜率天で瞑想中である。ああ、私(布袋)もすでに年老いてしまった。周公の夢も見なくなってしまったよ」という意味であろう。

つまり、過去の仏である釈迦が去り、未来の仏である彌勒がまだ登場しないこの世では、この布袋のみがその代わりとして頼るべき存在であるが、その布袋も年老いてしまった。しかも、年をとるはずのない福神、布袋に年をとってしまったと言わせているのは、描法にあわせて、主題の持つ意味合いについても自由さが増してきた結果であると考えることが出来ないだろうか。そうであるならば、⑤―(d)が制作された六十歳代から七十歳代前半にかけて、仙厩の心の中で布袋を自らの分身のように年を取っていく存在であると考え、また、自らの感慨を代弁する存在のように考える、そのような思いが出てきたのではないかと想像

してみたい。しかも、類作の多さにはこの賛文に示された布袋の、そして、仙厓の決断が仙厓自身にとって画期をなすものであったことを示してもいるようである。それは、ちょうど晩年の絶筆の思いを広めるために〈絶筆画賛〉〔図36〕が数多く制作されたのと類似している。

賛文では、孔子が理想とした周公の夢の故事を基に、どうもそれも必要がなくなってしまうようだと続けている。つまり、孔子は理想とした周公とまったく同化してしまい、今さら夢を見る必要もなくなった、ということなのであろう。先の解釈が正しければ、それは、布袋と同化してしまった仙厓自身のことでもあり、夢見る理想を体得してしまったこの身であれば、すでに夢を見ることも必要のないことであるので、あくびとともに目を覚ませようと言いたいのであろう。

布袋がいかにも人間のように振舞うようになるのも、雪村のような前例の伝統とは違い、仙厓の場合にそのような布袋に対する特別な思い入れがあつてのことでもあるように感じられる。であるからこそ、「酔夢欠伸布袋図」のような伝統とは一風違った構図と表現を持つ「布袋図」、つまり、夢から覚めて大きな伸びをしているところの図となつてゐるのであり、それまでの〈布袋画賛〉には皆目見出せなかつた表現をとつてゐるのであろう。

(h) 布袋画賛〔図37〕

(賛文)

夜もすから

生死涅槃に見し夢ハ

いかに佛に驚れにける

先述した一群の〈布袋画賛〉同様、眠りから目覚めてあくびをし、手足を投げ出して思い切り伸びをしている布袋を描いた〈布袋画賛〉である。弥勒の化身とたたえられた布袋にしては、あまりにもリラックスしている「あくび布袋」の図である。

賛文では「釈迦に後事を託され、この世の人々をいかにして救うべきか悩んだあげく、とうとう生死・涅槃の問題が夢にまで出てきてうなされてしまった」と嘆いている。⑥(a) (g)の布袋が見ていた夢の内容がいかなるものであつたかがわかる。つまり、この世の人々をいかにして救うかという、大乘仏教においては根本的な命題について思い悩んで夢にまで見ていたのである。

しかし、それは正しいことであらうか。仏教では雑念こそが諸欲・諸悪の根源として、それを捨て去つて無になつた状態が理想とされる。たとえ、それがこの世の人々を救い導くためであつたとしても、夢にまで出て妄念を生み出すようでは修行の妨げとなるからであり、そんな夢を見るくらいなら早く目覚めた方が良く、という仙厓の考えが表されてゐるのである。

なにも、衆生救済を声高に唱えなくとも、もう、すでに夢にまで見る理想の状態は充分にわかっている。そうであるならば、自然体で臨めばよいのだ、という布袋の言葉が伝わってくるようであるし、それが布袋の姿をかりた仙厓自身の思いでもあるとすれば、仙厓流の自由でおおらかな仏教観がよく表れた作品でもあるといえよう。

(i) 布袋画賛 [図38]

(賛文)

夜もすから

うそか誠か見し夢ハ

いつれ佛におそわれにけむ

(j) 布袋画賛 [図39]

(賛文)

布たへの枕聞らん郭公

よひ見し夢の

明けて覺れハ

以上の二作品も (h) の〈布袋画賛〉に似た内容の夢にちなんだ賛文を持ち、同趣の図様をとるもので、一群の作品として考えてよいであろう。

(k) 布袋画賛 [図40]

(賛文)

宰予晝寝

「私がつかさどるのは昼寝である」という賛文は、昼寝して衆生救済

の思いを夢見ているという他の〈布袋画賛〉に通じるものであろう。描写はかなりラフになっている。

⑦月を指さす布袋

(a) 指月布袋画賛 [図41]

(賛文)

あの月かほしくはやろふ

取て行(け)

(b) 指月布袋画賛 [図42]

(賛文)

あの月かほしくば

取つて弥勒佛

(c) 指月布袋画賛 [図43]

(賛文)

あの月か落たら

おれか拾ひます

(a) ー (c) の三幅は、一見すると微笑ましい布袋さんの図である

が、いずれも月を描いていないにもかかわらず、月のある上空を指差しており、賛文にも「月が」という言葉が加えられ、月にちなんだ画賛であることが意識されている。「月と布袋」の組み合わせというと、布袋の姿を通して、禅の悟りの核心を示して見せる「指月布袋」の画題であることは明らかである。

指の指し示すものを求め、いかに指先を見つめても何も発見することはできない。求めるべきは指のはるか彼方に存在している月そのものである。これを禅的に解釈するならば、指は經典であり、經典をいくら読みなおしても、月に象徴される悟りの核心はそのような学習だけでは手に入らないものである、というものである。

(a)の〈指月布袋画賛〉では、先の⑤-(a)の〈布袋画賛〉のように、濃墨を面的にきかせた描写法で布袋を単独で描いている。他の要素が介在しないだけに、「指月布袋」の画題がストレートに伝わってくる。一方、(b)の〈指月布袋画賛〉では、先の④-(a)の〈布袋画賛〉のように線描をいかした布袋図となっている。また、(c)の〈指月布袋画賛〉では布袋の周りに子供たちを配することによって、一見すると子供たちと戯れる布袋を描いた、一種の風俗画のような表現に、「指月布袋」の主題も隠され、主題の扱い方がより間接的、暗示的になってきている。描写も線描を中心にサツと速筆で描かれたようなスピード感と、そこから伝わってくる一種の戯画的味わいが特徴となっており、〈指月布袋画賛〉の最高傑作である(d)は後一步のところまで来ているのがわかる。

(d) 指月布袋画賛「図11」

(賛文)

を月様

幾ツ

十三七ツ

大きな腹をした布袋が、頭陀袋を手に子供と月夜のそぞろ歩きを楽しんでいる。やはり月そのものは描かれず、布袋の側らに「を月様幾ツ、十三七ツ」という賛があるだけである。ただし、これは当時誰もが知っていた「月」で始まる俚語であることから、「月夜のそぞろ歩き」となるのである。

「お月様幾つ、十三七つ。まだ年は若い。あの子を生んで、この子を産んで、誰にだかせようか。お方にだかせようか。お万どこへ行つた。油買いに茶買いに、油屋の前ですべてころんで、油一升こぼした。その油どうした。次郎殿の犬と太郎殿の犬と……」と続く子守唄を歌う布袋は子守をしているのだろうか。

しかし、一見するとほのぼのとした本図だが、「指月布袋」の教えが表されていることは明らかである。ただし、それは他の二図ほどにあらさな表現になっておらず、教えの強要や笑いの強制が一切感じられない。教導の自由さと表現の卓越性が融合した仙厓禅画の代表作であり、その制作年代も最晩年期、つまり、仙厓の画技が円熟味を増して、その教えが完成する時期を想定せざるを得ない。

⑧頭陀袋の中に宝珠の珠をはきだす布袋

(a) 布袋画賛「図44」

(賛文)

人々糞袋の内の

如意宝珠お

見ろく佛

布袋の頭陀袋はさぞかしいろいろなものがごちゃ混ぜになっているだろうと興味津々である。それは、まさに糞袋のような状態であると考えられ、袋を開けたところ、実は弥勒仏の化身である布袋の袋の中身が衆生の願いを叶える如意宝珠で一杯になっている様子を示したもので、福神としての布袋の一面を示している。

その描写はこの後に述べる(b)と似ており、賛文が違っているものの、同じような時期の作品であろうと推測できる。

(b) 布袋画賛「図45」

(賛文)

一身百億

是偽是真

欲見此老

旦待龍華

賛文は⑤(1)(b)(c)と同じ賛文となっており、その意味も「この身が百億の分身に別れたとしても、偽と真があり、それを見届けようと思っても、この老いはれにはただ龍華樹下の説法を待つことしか手段がない」で、ほぼ同じ意味の賛文となっている。

ひろげられた頭陀袋の線描と、布袋の墨染めの衣の面的処理が鮮やかな作品である。

以上のように、同じ傾向の作画スタイルを持つ作品群にはほぼ同じような賛文がとれない、年記のある作品に示される年代頃に制作されていたと考えられるが、そこには画風や賛文内容に明かな変化が見られる。しかも、その変化、変遷は「厓画無法」を宣言した「布袋図」やあぐびをする「布袋図」を制作した六十歳代後半頃から七十歳代前半頃には、次第に仙厓自身との同化も示しているとも考えられるような賛文をとまうようになっていくようである。もちろん、元々賛文自体が自らの思いを詩文の形でまとめたものではあるが、特にこれらの画賛に添えられた賛文には老境にいたって自由さを増していく仙厓自身の生き方が反映されているように読み取ることが出来るように思われる。であればこそ、福神である布袋が年を取り、夢を見、それから目覚めてあくびをする、あるいは、思う存分の自由な作画を宣言することが出来るのである。

三、仙厓と布袋——仙厓の画風の変遷と

仙厓の生涯を重ね合わせて

先に考察を加えた仙厓の「布袋図」三十四図はその作画時期が四十歳代から晩年までという広範にわたっていることもあり、仙厓の画風変遷をたどる上で見逃せない作品群である。

禅僧という立場にあり、画家としてはあくまでもアマチュア立場であった仙厓ではあったが、「密画」を断念したという浦上春琴との有名なエピソードに代表されるように、その画才もかなりのものであったと推測される。特に、最初期の作である四十歳代頃の（布袋画賛）には、なるほど正当な水墨画制作技法を学習していたことを理解することが出来る。もちろん、この時期の作品はその制作総数自体が少なく、さらに、それらの中から今日にまで伝わっている作品ということになるとさらにその数が減ることは容易に想像される。そのわずかに残っている作品の中にも同じような（布袋図）がもう一図残されており、その手本となつたと考えられる作品の所在も知られていることから、作画の技法を習得するにあたって「布袋図」という手本がかなり重要な意味を持っていたことがわかる。「註」。つまり、仙厓と「布袋図」との出会い、禅僧としての必然とは別に、それが水墨技法を習得する上での定番の手本であったことも見逃せない。つまり、仙厓にとって「布袋図」との出会いは必然であったのであろう。

しかも、その後の仙厓の作画のレパートリーを見ても、布袋は常にレパートリーの中核をなし、各時代に描き続けられているのがわかる。つまり、仙厓を代表する作画主題が「布袋図」であり、布袋こそは仙厓の

お気に入りであったことがわかる。さて、そこでその布袋の描写法の変遷を見てみた。

時を経るにしたがって、仙厓の描写方法が変化し、つまり、より自由になっていき、そして、ついに「厓画無法」を宣言するにいたった後、すっかり肩に力の入らない自由自在の、そして、奔放な「布袋図」が完成するという過程をたどることが出来るであろう。また、禅画は禅の主題を描いた画であり、かつ、賛文をともなつた作品であるという独特の形式をとるが、それゆえに問題となる賛文の内容、そして、その変化をも見ていくことによって明らかになる布袋にこめた仙厓の思いというものも、仙厓の生涯をふり返る上で貴重な情報を提供してくれる情報源として重要であると考えた。そこで、同じ「布袋図」でありながら違った、そして、時代毎に違いを見せる賛文の内容にも注視して「布袋図」を見直してみた。

まず、描写法について見てみると、すでに考察を加えたように筆使いが次第に自由になっていくのにあわせ、布袋自身の姿も伝説の布袋らしい姿から脱皮し、朗らかで優しい、一見すると子どもの落書きとでも形容したくなるほどの自由さを獲得していく傾向にある。しかし、形態や表現の自由さというのは見かけだけの話であり、一旦、それを模倣しようとするとその難しさが痛感できるほどに、描写の巧みさがそここに表れてもいる。しかも、それが「厓画無法」のことわりの通り、通常の筆運びや決め事にそっていないため、さらに自由な描写になっているところが特徴となっているのである。

賛文の内容も基本的には描写方法の変化と同時進行するように自由を獲得していく変化を読み取ることが出来る。実際の賛文の内容と変化に

については上述の通りであるが、重い荷物を背負って踏ん張る、あるいは、慎重に橋を渡っていた布袋は、いつの間にか完全にその荷物を降ろして休息に入るようになる。そして、いつの間にか眠り込んでしまうのだが、それでも夢の中で衆生救済を思いめぐらしているといった、徹底して仏の為、衆生のために無私の奉仕、仏の道を邁進しているのである。しかし、その布袋がある時大きな背伸びをし、あくびをしながら目を覚ます。すると、一言、これまでの自分の苦勞は無駄であったと宣言し、金輪際このようなことはしないと宣言するのである。しかも、その同じ布袋が年を取りすぎたことを嘆いたりもするのである。

実在の僧侶としてこの地上に生を受けはしたものの、その実は弥勒菩薩の化身であり、今や七福神の福神として信仰されている神様でもある布袋は、そう簡単に年を取って老いさらばえていく存在ではないはずであり、それは仙厓も充分承知のはずであった。しかし、その布袋にあえて年を取らせてしまう、そして、年を取ったことを嘆かせてしまう仙厓の思いとはいかなるところにあるのであろう。年を取るはずもない布袋が年を取るといふ事実は、逆に、その背後に仙厓が自身の姿をオーバーラップさせているのではないかと想像した。

もともと、布袋は僧侶であり、その点では仙厓と全く同じ立場である。しかも、布袋は釈迦が亡くなり、弥勒もまだこの世に降誕してこない、この中間の世の中にあつて、弥勒の化身として衆生の教化と救いについて、唯一人心を砕いているのであるが、それはまさに仙厓の姿そのものであり、その結実が仙厓の禅画であった。「布袋図」の賛文の変化に、一山を任せられた住職としては当然のことである後進の弟子の育成のため、そして、さらに、一人でも多くの人を仏の道にいざなうために

心身を砕いている自身の姿、それに最も近い布袋に親近感を覚え、そこに自分の姿をダブらせてみる仙厓の姿を想定できるのではないだろうか。画家が自らの体験や経験を自作に反映させる、あるいは、作品が自らの経歴や経験に裏打ちされた表現となることは何も不思議ではない。仙厓にも自らの当時の状況を反映したと思われる作品がいくつかある。たとえば、先にあげた〈絶筆碑画賛〉や、〈老人六歌仙画賛〉^{〔図46〕}。特に、後者の賛文は名古屋の俳人横井也有の狂歌集『行々子』に収録する「老のすきみ自箴の句」を元としている。元々、也有の狂歌は高齢化社会となり、老人問題が深刻になってきていた江戸時代後期、人々に迷惑をかけるような老人にはならないようにとする養生訓のための悪いお手本として列挙された狂歌の数々を六歌仙という美しい名でまとめたものである^{〔註10〕}が、それだけを抜き出したのでは仙厓の画は片手落ちとなり、原本となる養生訓の本意を無視した形になるであろう。しかし、仙厓はそれを養生訓といった教訓ではなく、老人となった自らの実体験を元に、前向きに楽しく愉快に老後を過ごすことを賛文の下に描いた老人の姿に表現してみせた。また、人生最後の作品の一つ、〈牡丹画賛〉^{〔図47〕}ではこれまでの自分の人生をふり返り、すべてのことに果敢に挑戦してきた人生の経験を賛文にダブらせている^{〔註11〕}。

このように、仙厓には実生活に基づく、あるいは、実体験に裏打ちされた賛文を添えることがよく見られることから、この一風変わった、通常の布袋の理解を覆すような賛文の登場にも仙厓の実生活上の経験や体験が重ね合わせられているのではないだろうかと考えられるのである。あるからこそ、年を取るはずもない布袋が年を取ったことを嘆くことも出来るのであろう。なぜなら、この作品が制作された頃の仙厓は少な

くとも還暦を過ぎた、当時としてはかなりの高齢者であったからである。また、酔って眠ってしまったともいわれる布袋があくびをして目覚めた伝統的な「酔夢欠伸布袋図」が一転して、この世の人々をいかに救おうかと思ひ悩んだあげくに、そのような雑念を夢の中で湧き起こすことこそ仏者の修行に反していると決別を宣言し、無心の境地に立つて衆生に對することを決意するため、悪夢を呼び起こす眠りから覚めてあくびをする布袋の姿ともなりうるのである。それは仙厓の描いた布袋が通常通りの布袋というよりは、そこに同じ僧侶として、仏の道に使えるものとしての思いと感慨が表れていたからこそ、そのような表現になったのであろうと考えられる。以上のような理由から、布袋はすっかり仙厓と同一化してしまう、というより、仙厓が布袋を自らの分身のように考えていたと考えた次第である。であるからこそ、「布袋図」が仙厓の自画像であるかのような、つまり、仙厓の心を映す鏡のように刻々と変化していったのであろう。

むすび

美濃出身の名もない僧侶に白羽の矢が当たり、日本最古の由緒と格式のある、しかし、当時としては疲弊しきっていた古刹の住職として、故国から遠く離れた九州の博多へと下ることとなり、新たな活動の場を博多におくこととなった。博多の聖福寺では老朽化した伽藍の復興と後進の育成に全力を注いだものの、仙厓の思いとは裏腹に藩からの助成は願いのままには行かず、結局、伽藍の整備も遅々として進まなかった。一方、後進の指導・教育に関しても雲水の入門が引きも切らなかつたとい

うわりには、これはと心を決めた湛元の登場までには時間がかかった。その間の辛酸と苦勞は計り知れないものがあり、また、先輩僧が近くの太宰府の戒壇院にいたとはいえ、博多という新しい土地での新たな生活の始まりに、心細い気持ちを覚えたことでもあろう。そのせいもあつてか、この時期の作画数は極少なく、また、その表現も水墨画を習い始めたばかりということはあっても、非常に慎重でたどたどしい筆使いを示している。

しかし、それも五十歳代に入る頃からはすべてが軌道に乗り始め、「苦禪堂」と揶揄されるほどのものではあつたにしても僧堂が完成し、伽藍の修復も少しずつ進捗を見せ、弟子の育成に関しても湛元の登場で希望の光が差してきた。この頃になると画風に余裕が見えるようになるが、まだ「布袋図」の原則を崩してはいない。

還暦を迎え、弟子湛元も充分立派に成長したことを確認し、引退を決意して以降の仙厓は住職としての重責から解放され、一方で博多の人々との交流もより深まりを見せるようになり、画風も次第にその自由さが増してくるようになる。そして登場するのがあくびをする布袋と「厓画無法」を宣言する布袋である。人間のように自由に振る舞い、大きなあくびをし、あるいは年を取つたと諦観を示しながらも、人生はこれからと心機一転をしたかのように、ますます画中の筆の勢いは増し、自由さが増大していく。

そして、最晩年、〈指月布袋画賛〉を描いた仙厓の心は布袋と子どもとの表情にまさに表れているように、純真無垢でお仕着せも押しつけもない、仏の教えの素晴らしさそのものが体現されたような境地にあり、そこにあふれ出るものは慈悲以外には何も感じられないような、そのよう

な境地に到った禅者仙厓の存在を確認出来る。

こうして、仙厓は「布袋図」のごとく変遷し、その生涯を全うしたのである。「布袋図」という画題に注目をして仙厓の画風の変遷と、そこに反映されたのであらうと考えられる仙厓自身の人生の変遷を見てきた。仙厓にとって画とは描き楽しむものでもあるが、それとは別に自らの教えの分身であり、であればこそ、それは結局、自らの悟りの境地の表れ、そして自分自身の分身でもあった。仙厓にとってその時々々の禅画は仙厓の教えそのものであり、仙厓という人そのものであったと考えたい。

註1—布袋の略伝は大藏経中の「景德伝燈録」巻二十七に見られる。

註2—布袋に関する奇跡譚も前掲の「景德伝燈録」巻二十七に見られる。

註3—宮田登編、『神仏信仰事典シリーズ—七福神信仰』（戒光祥出版、一九九八年）、三〇五頁。

註4—出光美術館編、『生涯260年 仙厓—禪とユーモア』展覧会図録（出光美術館、二〇一〇年）、一四〇頁、作品四五「七福神号」解説参照。

註5—同右。

註6—中村溪男著、『雪村筆「中欠伸布袋・左右紅白梅図」三幅対について』、『古美術 第80号』（三彩新社、一九八六年）、一二六—一二九頁。茨城県立歴史館編、『新規開館記念特別展「雪村—常陸からの出発—」展』展覧会図録（茨城県立歴史館、一九九二年）五八—五九頁、図40解説参照。

註7—宮田登編、『神仏信仰事典シリーズ—七福神信仰』、三〇三頁。

註8—出光美術館編、『出光美術館蔵品図録 仙厓』（平凡社、一九八八年）、作品一—一五—一四八の解説および賛文参照。

註9—渡邊雄二著、『仙厓の書画—聖と俗を越えて』、福岡市美術館編、『石村コレクション 仙厓展』展覧会図録（石村萬盛堂、二〇〇五年）、八八頁。

註10—植松有希著、『老人六歌仙』をめぐって、板橋区立美術館編、『御長壽美術展』展覧会図録（板橋区立美術館、二〇〇四年）、五八—六〇頁。出光美術館編、『生涯260年 仙厓—禪とユーモア』展覧会図録、一五二頁、作品八八「老人六歌仙面賛」解説参照。

註11—出光美術館編、『生涯260年 仙厓—禪とユーモア』展覧会図録、一五二

頁、作品九一「牡丹面賛」解説参照。

図1 仙厓筆 七福神画賛



図3 仙厓筆 七福神号

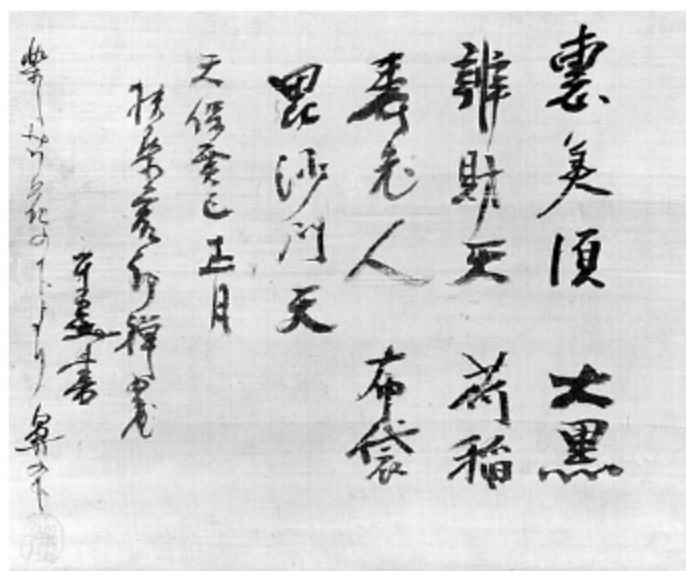


図2 仙厓筆 稻荷大明神画賛



図4 伝牧谿筆 布袋(踊り布袋) 図



図6 筆者不詳 眠り布袋 図



図5 真相筆 布袋 図

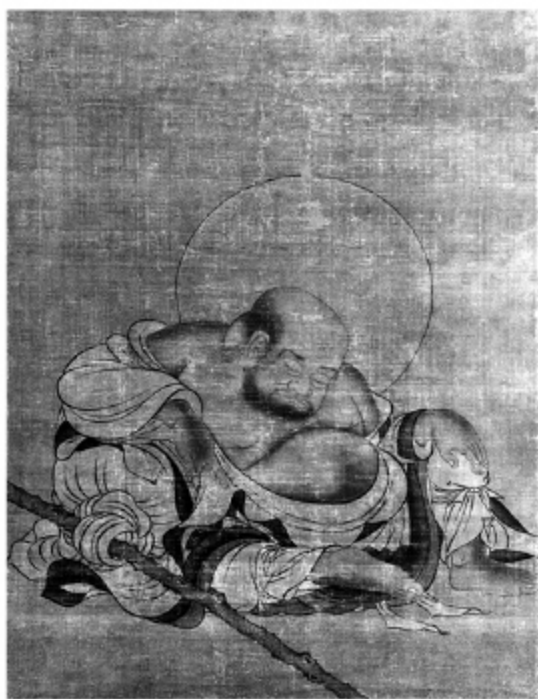


図7 尾形光琳筆 蹴鞠布袋 図





図8 岩佐又兵衛筆 耽人尽図巻



図9 狩野探幽・尚信・安信合筆 山水花鳥人物図巻

図10 雪村周繼筆 欠伸布袋・紅白梅図・三幅対のうち欠伸布袋図 茨城県立歴史館蔵

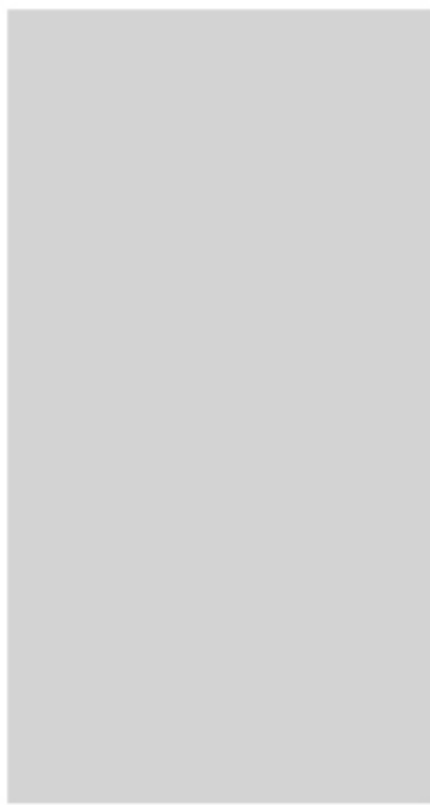


図11 仙厓筆 指月布袋面賛



お月様
幾つ
十三七ッ

図12 仙厓筆 布袋面賛



放布囊休
更瀬荷負
叱
天上人間無行路
梵仙崖拜面併賛

図13 布袋面賛



遠邊布袋
那邊和尚
若真弥勒
兜率天上

仙厓叟面併題

圖14 布袋面贊



護唱長句短歌文
百億一身調相分
此曲祇應天上在
人間能得機回聞

寬政庚申孟冬
扶桑最初禪窟梵憺厓面併題

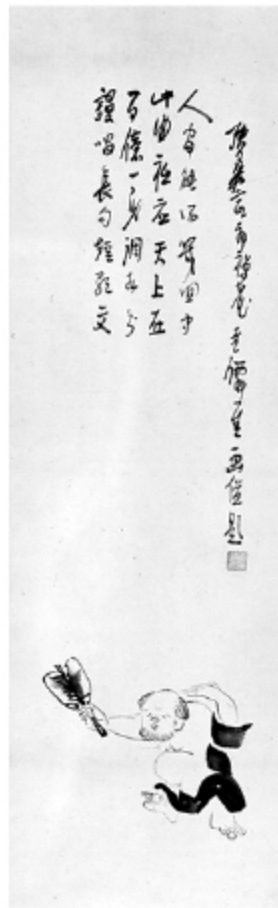
圖16 布袋面贊



護唱長句短歌文
百億一身調相分
此曲祇應天上在
人間能得機回聞

憺厓

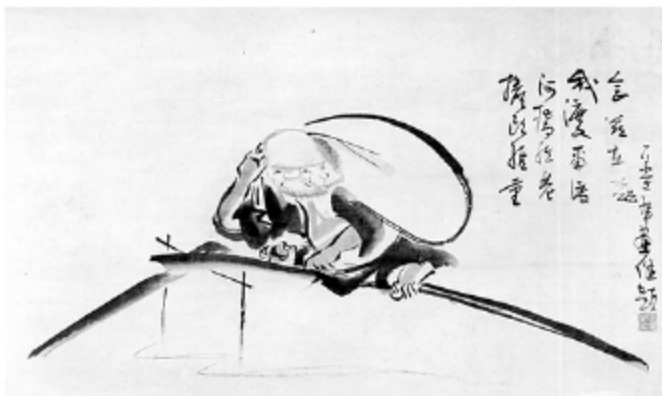
圖15 布袋面贊



護唱長句短歌文
百億一身調相分
此曲祇應天上在
人間能得機回聞

扶桑最初禪窟梵憺厓面併題

圖17 渡橋布袋面贊



擔頭維重
河橋維危
我渡爾渡
念茲在茲

百堂拜畫併題

仙厓と布袋——布袋の姿をかりた仙厓の思ひ「八波浩二」

圖18 渡橋布袋面贊



念茲在茲

厓

圖19 渡橋布袋面贊



戰々競々

圖20 布袋面贊



負重涉遠
不擇地休
闔浮兜率
兜率闔浮

文化丁丑冬日
扶桑最初禪窟厓珍人畫贊

圖21 布袋面贊



負重涉遠
不擇地休
闔浮兜率
兜率闔浮

厓

圖22 布袋面贊



負重涉遠
于入于天
吾已矣夫
無地息肩

無端厓

圖23 布袋面贊



德輶如毛
民少能舉之
袋重如山
慈氏能舉之

德輶如毛
民少能舉之
袋重如山
慈氏能舉之

圖24 布袋面贊



布袋重多少
八萬七千斤

圖25 布袋面贊



負重涉遠
不擇地休
閻浮兜率
兜率閻浮

文化丁丑夏日
扶桑最初禪窟厓珍人畫併題

圖26 布袋面贊



一身百億
是偽是真
欲見此老
且待龍華

厓道拜面贊

圖27 布袋面贊



一身百億
是偽是真
欲見此老
且待龍華

百堂

圖28 布袋面贊



世面有法
厓面無法
佛言
法本法無法

圖29 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公

厓多羅菩薩畫贊

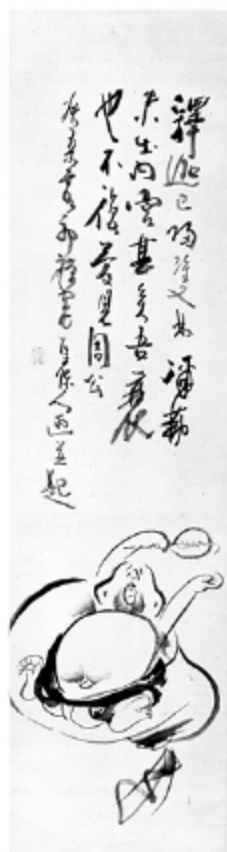
圖30 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公

匡道人拜(畫)並題

圖31 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公

扶桑最初禪窟匡道人面並題

圖32 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公

匡拜畫

圖33 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公

仙厓拜畫題

圖34 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公
厓

圖35 布袋面贊



釋迦已歸準林
彌勒未出內宮
甚矣吾衰也
不復夢見周公
厓道人

圖36 仙厓筆 絕筆碑面贊



図37 布袋面賛



夜もすから
生死涅槃に見し夢ハ
いかに佛に魔れにける

図38 布袋面賛



夜もすから
うそか誠か見し夢ハ
いつれ佛におそわれにけむ

厩サ

図39 布袋面賛



布たへの枕聞らん郭公
よひ見し夢の
明けて覺れハ

厩サ

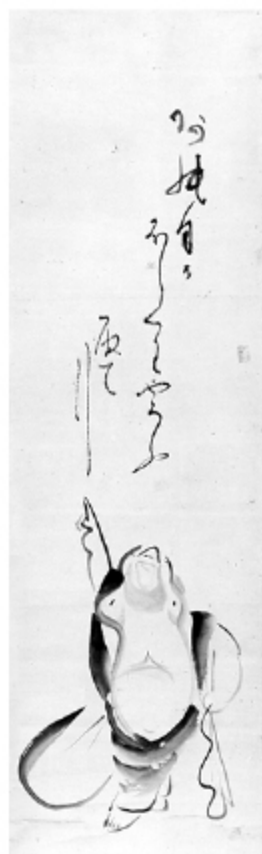
図40 布袋面賛



辛子晝寝

厩サ

図41 指月布袋画賛



あの月かほしくはやるふ
取て行(け)

図42 指月布袋画賛



あの月かほしくば
取つて弥勒佛

百堂拜畫賛

図43 指月布袋画賛



あの月か落たら
おれか拾ひます

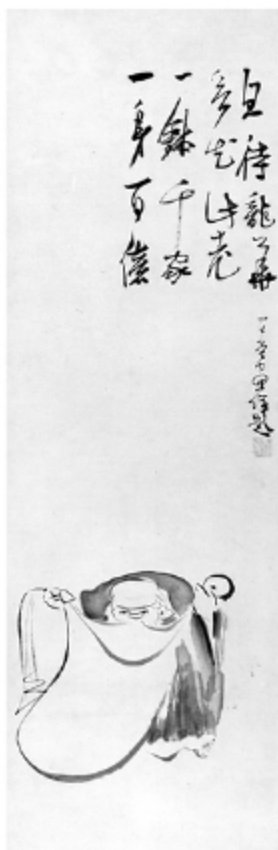
図44 布袋画賛



人々囊袋の内の
如意宝珠お
見ろく佛

百堂主人戲画併題

図45 布袋画賛



一身百億
是偽是真
欲見此老
且待龍華

百堂書併題

百堂書併題

図46 仙厓筆 老人六歌仙面賛



図46 仙厓筆 牡丹面賛



Sengai and Hotei—On Thoughts of Sengai as Expressed in the Paintings of Hotei

YATSUNAMI, Hirokazu

Born and ordained in the rural district of Mino, Sengai was later on chosen to be the head abbot of the notable and oldest zen temple in Japan, Shōfuku-ji in Hakata, the main cultural center on Kyūshū. On the contrary to her fame, the temple buildings were wrecked with not much support from the governing feudal lord for refurbishment. Disciples gathered from various provinces but the appearance of the promised one, Tangen, was yet to come. So Sengai had to struggle and endure hardship for the first ten years or so. The conditions turned for better with the meditation hall for disciples being erected and with the arrival of Tangen, Sengai's later life as a chief abbot has begun to bear promising fruits. Then at the age of sixty two, he retired to the nearby Kyohaku-in to engage in his pastime hobbies and foster friendship with local people while giving zen teachings and lessons of life to his followers and friends alike.

The entire life of Sengai also overlaps with his development as an artist of zen painting, on many of which expressed his feeling of the time in the form of inscription. The author has taken up the motif of Hotei (Budai), which he had painted throughout his life from the early years of his training in painting during his 40s to his mastery of the painting techniques in his very late years, and examined the ways Hotei is depicted together with studying the meaning of inscriptions.

It has become clear that Hotei seems to be the portrayal of his own self. On the very early example in his 40s, Hotei is depicted as a timid and shy character as if his own timid nature is reflected when facing the new urban culture and people of Hakata. But the representation of Hotei became more and more relaxed. It coincided with his making friendship with more and more local people after retirement. And, eventually, Hotei, an incarnation of Maitreya and God of Good Fortune, has become very human showing the sign of aging and dreaming, and yawning after the nightmare. All these human features are considered to be the reflection of Sengai's own experiences and feelings. Just like Hotei, Sengai became old, dreamed so much of the wonderful perfect world for people of the time, but the time came when he decided to do away with those concerns and be natural or be on his own to tackle the problems. He was convinced of his full understanding of Buddha's teaching by that time. So it was not required to intentionally think of the ways to express them to people and realize the perfect world for them but his only existence and association with the local people was enough as he would be able to have his zen teaching naturally flow out of himself and gradually but surely lead people for salvation. In Sengai's zen paintings, the painter-monk Sengai is overlapped with the figure of Hotei, therefore, the study of Hotei paintings will also help to understand Sengai as a person.

<p>出光美術館研究紀要 第十六号</p>	<p>二〇一一年一月三十一日</p>	<p>編集 出光美術館 <small>東京都千代田区丸の内三丁一</small> <small>番地 〇三丁三三三九四〇二</small></p>	<p>制作 株式会社プリユッケ</p>	<p>印刷 応和印刷株式会社</p>
-----------------------	--------------------	---	---------------------	--------------------