

出光美術館研究紀要第二十八号抜刷
二〇二三年三月二十五日発行

仙厓画における「扶桑最初禅窟」署名の意味

八波浩一



口絵5 南泉斬猫画賛 仙厓 江戸時代 出光美術館



口絵4 達磨画賛 仙厓
天保8年(1837) 出光美術館

仙厓画における「扶桑最初禅窟」署名の意味

八波浩一

はじめに

一、「扶桑最初禅窟」の語が持つ意味

——仙厓にとつてのより公式な作品の可能性

二、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その一

——仏画と祖師図、そして天神図

三、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その二——福神図

四、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その三——禅機図

五、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その四——その他の画題

六、「扶桑最初禅窟」の意味——「自画像画賛」と「○△□」を例として

七、仙厓画に添えられた「戯墨」「戯筆」の意味

むすび

はじめに

禅画の名手として広く知られる仙厓（二七五〇—一八三七）。その長い画歴の中で使用された様々な雅号については以前考察を試みたことがある

〔註1〕。ただし、その際に詳細な検討を先送りになっていたのが、落款で雅号の前に添えられることのある「扶桑最初禅窟」の署名、および、この語が持つ意味合いについての検討である。

「扶桑最初禅窟」とは、すでによく知られているとおり、仙厓が住持を務めた寺、筑前国博多の聖福寺を指す言葉である。仙厓が用いた雅号は複数あるとはいえ、それらはすべて仙厓本人のことを指しているという点では変わりない。そのため、この語と雅号の二つが組み合わされた落款を持つということは、その作品が、聖福寺の仙厓によるものであると自署したことになる。また、住持の職を弟子の堪元等夷（？—一八五五）に譲って退任した後の時期に制作されたと思われる作品には、わざわざ「前」という言葉を「扶桑最初禅窟」に付けることもあったようである。この場合は、作品が、住持を譲った、前の聖福寺住持の仙厓によるものであることを示していることになる。

ただし、仙厓が自身の所属を示すこの言葉を常に用いていたのかというと、そうでもないのである。このような署名は仙厓画全体から見るとごく一部の作品にしか見られない。また、「前」の文字を添えた署名は散見される程度で、現存するほとんどすべての作品が隠棲後の制作であ

ることを考えあわせると、「前」の文字の有無とその使い分けはさほど厳密ではなかったようである。むしろ、「前」の文字を伴う署名は極めて限定的であり、「扶桑最初禅窟」署名の一亜種に含めて考えることが可能なほど少数で、その点から類推すると極めて特殊な例外であると考えた方がよさそうである。

ところで、今回も調査対象としたのは出光コレクションである。知られている通り、所蔵する作品の内容・ジャンルも多岐にわたり、一コレクションではあるものの、仙厓画の全貌を充分に反映しているコレクションであるといえる。すでに述べたように、コレクションに所蔵される約一〇〇〇件の作品を通覧しても、「扶桑最初禅窟」および「前扶桑最初禅窟」の署名を伴う落款が用いられた作例はさほど多くはなく、むしろ、その使用は非常に限定的である。

では、そのような状況の中で、あえて「扶桑最初禅窟」または「前扶桑最初禅窟」の署名を伴っている作品とはいったいどのようなもので、それらを分析することでこの語を使用するという行為に込められた特殊な意味合いを突き止めることが出来るのであろうか。本論考ではこの点に焦点を絞って考察を加えてみたい。

そこで、まずは「扶桑最初禅窟」の意味と、この語が落款に加えられることよって表される意味合いを考えてみたい。

一、「扶桑最初禅窟」の語が持つ意味

——仙厓にとってのより公式な作品の可能性

仙厓は自身の描いた作品の落款に様々な雅号を用いたが、それらと

もに用いている注目すべき語が「扶桑最初禅窟」である。また、その制作時期の大部分は隠棲後であったため、住持退任後であることを意味する「前」の語を頭につける場合もあったようだ。

「扶桑最初禅窟」とは、すでに述べたように仙厓が住持職を務めた九州・博多の聖福寺のことである。字義通りに解釈すると「日本最古の禅寺」という意味になる。この語は「日本最古」というこの寺の歴史的事実を顕彰して後鳥羽天皇(上皇)からくだされたものである。寺では御宸筆もあわせていただいでおり、それをもとにした勅額(扁額)が制作され、山門に掲げられてきた。この経緯からもわかるとおり、この語は聖福寺のみに許された、同寺を象徴する特別な言葉なのである。

であるとするならば、仙厓が作品の落款にこの語を雅号に添えて用いるという行為には、それが紛れもなく聖福寺のみを意味する特別な言葉であるということが意識されていることは疑う余地もないであろう。しかも、その使用がきわめて限定的であるということは、この行為によって表される何か特別な意味合い、あるいは思いの表出があつてしかるべきであるように思われる。たとえば、「日本を代表する聖福寺の」あるいは、「日本の禅宗にとって特別な位置付けを持った聖福寺を代表して」といった、つまり、より「正式・公式」な意味合いを揮毫した作品に付与する、あるいは、そのような感覚を醸成する効果を作品にもたらすことを期待して使用したと考えることは出来ないだろうか〔註2〕。

ただし、この語を添えた作品とそうではない作品との間で、つまり、落款における「扶桑最初禅窟」の語の使い分けについて仙厓自身は言及しておらず、この語を使用した真意がどこにあったのかについては作品分析から推測するしかない。そこで以下では、「扶桑最初禅窟」の語を

伴う意味と、仙厓画全体におけるそのような作品の位置付けについて、作例をジャンル毎に分けて検討を試みたいと思う。なお、取り上げる作品は、前回の『出光美術館研究紀要』（以下、『研究紀要』）で仙厓画の画風変遷を論じた際に取り上げた作品の画題分類にそって進めることとする〔註3〕。ただし、同じ作品について触れる場合は、必要でない限りは図版や作品解説などは前出の論考に譲り、あるいは概略のみを記し、重複を出来るだけ避けるよう心がけた。

二、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群 その一

——仏画と祖師図、そして天神図

「扶桑最初禅窟」の語を落款に伴う作品として、前回の論考で取り上げた「仏画」と「祖師図」、これに仙厓が活躍した博多という土地柄を反映した人気の画題と思われる「天神（渡唐天神）図」などのテーマをまず取り上げる。これらの画題を描いた作品は現存数も比較的多く、制作時期も長期にわたっており、画風にも変化が見られる作品群であり、今回検討を試みたい語の使用にあたっての変遷、制作時期や画風・画題の変化による影響を探る上で格好の素材であると考えられるからである。

①布袋

「布袋」を描いた作品はコレクションに三四点所蔵されている。その内、年記のある作品は三点あり、その中の二点に「扶桑最初禅窟」の語が添えられている。一方、年記の伴わない作品も二点確認できる。そこで、以下ではそれぞれの代表例を取り上げる。

1-1 布袋画賛 一幅〔図1-1〕

紙本墨画・墨書

文化十四年（一八一七）

九二・五×二五・四センチメートル

負重涉遠

不擇地休

閻浮兜率

兜率閻浮

文化丁丑夏日

扶桑最初禅窟 厓陳人拜畫並題

前稿でも取り上げた「布袋画賛」〔註4〕である。「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」と布袋に述べさせるこの画賛は、文化十四年（一八一七）、つまり、仙厓六十八歳の夏に描かれた作品である。仙厓は布袋を自らの分身であると考えていたようで、この世を救う使命をおびた布袋の苦勞は自身の苦勞でもあるという決意の表明であろう。隠棲して以降は、このように画賛を描いては仏の教えを広めることに全霊を捧げている自身の姿がその前提にあるのだろう。布袋がいかに人間の自由に自由な振舞うようになっていく背景には、そこに仙厓自身の姿が反映されていると考えることが出来るならば、かたちを変えた仙厓の自画像の一つともいえよう。

さて、落款に「扶桑最初禅窟」の語が添えられている。構図や表現な

ども自由度を増してきており、年記から隠棲時代の制作であることがハッキリしているが、だとするならば正しくは「前」とすべきであろうが、そうなっていない。画賛のほとんどが隠棲時代の制作であろうと考えられる仙厓画ではあるが、

「前」を伴う場合の方が少ない状況である。その点では「扶桑最初禅窟」の語とすでに隠棲した自身の現状との整合性に関しては無頓着であったともいえよう。

1-2 布袋画賛 一幅 [図1-2]

紙本墨画・墨書

九一・〇×二七・四センチメートル

謾唱長句短歌文

百億一身調相分

此曲祇應天上在

人間能得幾回聞

扶桑最初禅窟 梵僊厓画位題



図1-1 布袋画賛

その表現は、前稿で取り上げた寛政十二年(一八〇〇)の年記がある「布袋画賛」[註5]に近く、仙厓の作画期間の中では比較的初期、住持時代に描かれた一連の「布袋画賛」の内の一点であろうと考えられる。布袋の姿は自在で生き生きとしてはいるものの、この時期の布袋は画面に対してかなり小さく控えめに描かれている。むしろ賛文を記した書の占める面積の方がより大きくなっている。学習途中の画技に対する自信のなさがこのような画面上の画と書の占有率の違いを生み出しているのだろうか。描写は丁寧で、細かい描線と太い描線を巧みに使い分け、表現においても制作時期がより遡る「布袋画賛」[註6]よりは熟練度が増しているのがわかる。

画風からの推測が正しければ、本作に用いられた「扶桑最初禅窟」の署名こそは「日本最古の禅寺」の住持である仙厓によって描かれた作品であること、つまり、作品を制作した当時の自身の境遇に見合ったかたちで署名している例ということになるであろうか。惜しむらくは、寛政

十二年（一八〇〇）の作
にあり、この時期によく
用いられた「百堂主人」
の雅号もなく、制作時期
がハッキリと証明出来な
いことである。

以上のように、「布袋」
という画題の作品群につ
いて「扶桑最初禅窟」の

語を伴う作例二点を検討したが、年記がないものの、画風から推測する
に住持時代の制作と思われる作品にも、年記が伴い、隠棲後の作品であ
ることがハッキリしている作品にも、同じように「扶桑最初禅窟」の語
が添えられているだけであった。特に前者は制作時期を正確に反映する
ためには「前」の文字を伴うべきであるが、そのような配慮はなされて
いない。このため、「扶桑最初禅窟」の語、および「前」の文字を伴う
同語が本来示すべき、作品制作当時における仙厓自身の所属の表明の明
確化といった目的はあまり重視されてはいないようであることがわかっ
た。

②寒山拾得

「寒山拾得」では、所蔵する作品三一点の内、年記のある作品三件中
一点に「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている。また、年記の伴
わない作品も二点確認出来る。

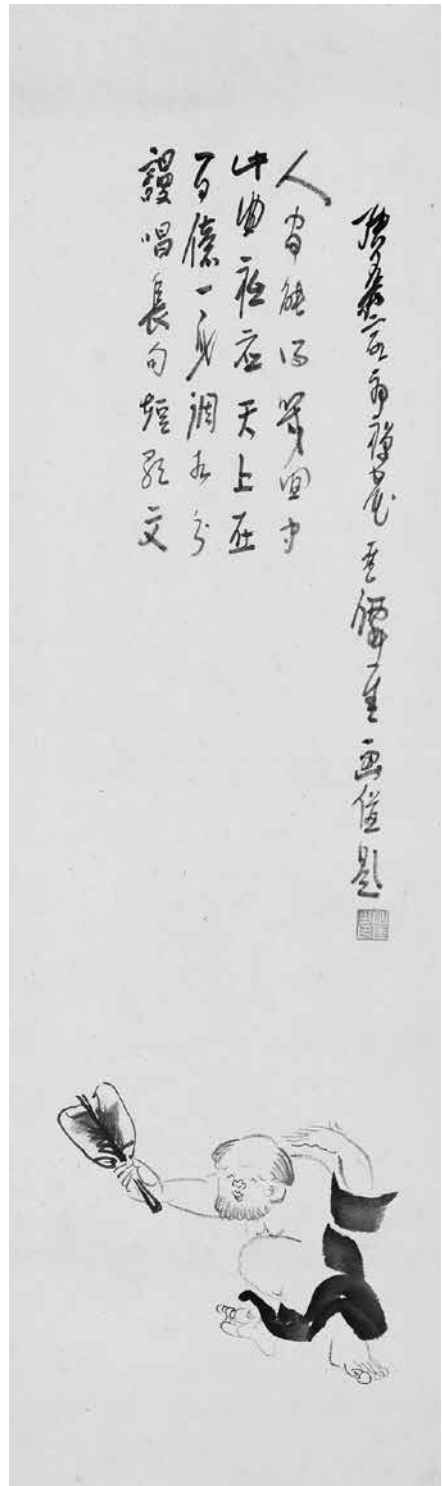


図 1-2 布袋画賛

2-1 寒山拾得画賛 一幅 [図 2-1]

絹本墨画・墨書

文化十三年（一八一六）

八四・五×二七・四センチメートル

唵阿謨伽吠盧舍那

摩賀 母 捺羅 摩拏 鉢都納

入 薄羅 鉢羅 鞞利 多 野

吽

文化丙子暮春前 扶桑寂初禅窟 梵僊厓董沐画位書

前稿でも取り上げた、仙厓六十七歳の作品である「註」。梵音の真言
を記した画幅の下部に、寄り添って經典に見入る寒山と拾得を描いてい
る。箒を手にした拾得は幅の広い墨線によってラフな、しかし、ポリユ

ム感を充分感じさせる
黒衣を身にまとう姿に表
現されており、画技の冴
えを見せる描写方法とな
っている。拾得は仙厓に
よる寒山・拾得の図に特
徴的な穏やかな表情をこ
ちらに向けている。一方、
寒山はこちらに背を向け
て一心不乱に経典に見入
っているが、こちらもわ

ずかな墨線だけで衣の下に隠されたがっしりとした体軀を感じさせる絶
妙な描写となっている。

文化十三年(一一八二)の年記が伴う隠棲時代の制作であり、やや間
隔をあけて「前」の文字が「扶桑最初禅窟」の語に添えられている。ま
た、落款は「梵僊厓董沐画位書」となっており、「衣に香をたきしめ、
髪を洗って身を清める」ことを意味する「董沐」の語が用いられている
点も、「扶桑最初禅窟」の語が伴う作品の性格を特徴付ける言葉として
注目される。

2-2 寒山拾得画賛 一幅 [図2-1]

紙本墨画・墨書

九一・九×二七・八センチメートル



図2-1 寒山拾得画賛

梵経竹筥

相値相逢

語笑甚事

微風幽松

更有近聴聲愈好

國清寺裏午齋鐘

敕賜扶桑取初禅窟 梵僊厓書画一筆

前稿でも取り上げた本作〔註8〕も前作同様、二人の人物像を表現す
るにあたり、白と黒という色彩の対比表現によって描き分けるとい
う、巧みな描写処理を見せる作品である。以下にも述べるように使用され
ている印章から推測すると、制作時期が隠棲前後の時代であろうと考えら
れるためか、住持時代以来の細かく丁寧な描写がいまだに残っている。

印章に基づいた制作時期の判断についてはすでに詳しい考察がなされているが「註9」、それによると本作の揮毫はちょうど隠棲する頃あたりの時期（五十五歳より六十歳代前半頃まで）と思われる「註10」、作風からもほぼその推定が納得出来るものであることがわかる。したがって、推定される制作時期を考えると「扶桑最初禅窟」の語の使用は正しいことになる。また、本作の落款では「敕賜」の語も添えられているのが注目される。

2-3 寒山拾得画賛 一幅 [図2-3]
紙本墨画・墨書

一〇一・五×四二・四センチメートル

忘指而不忘月則其月猶指
除塵而不除帚則其帚同塵
天台霞起建標峨嵋峭秋
高成輪相逢我與汝不知
何許人



図2-2 寒山拾得画賛

扶桑最初禅窟 梵仙厓拜画並題

ややアクの強い寒山拾得像になっている。有名な伝顔輝筆の「寒山拾得図」（東京国立博物館蔵）のような怪異な人物表現で、先の作品やその後の仙厓による「寒山拾得画賛」に共通する朗らかで明るい人物像とは趣を異にする点が特筆される。使用されている印章から判断すると、こちらは五十歳代の前半頃、つまり、住持時代の作であり、むしろ前述の作品よりも早い時期の制作であろうと思われる「註11」。つまり、制作時期の点から判断すると、この作品もまさに「扶桑最初禅窟」が伴うべき住持時代の作品であると考えられる。

「寒山拾得」を描いた作例を検討してみた。「扶桑最初禅窟」の語を伴

う作例三点の内、画風や使用されている印章から推測すると住持時代の制作と思われる作品二点には残念ながら年記がない。

一方、文化十三年(一八一六)の年記が伴う作品では、「扶桑最初禅窟」の語に「前」の文字が正しく添えられていた。つまり、この語の使用状況は「布袋」を描いた作例とはやや異なり、隠棲後の制作をより意識したものと なっていた。

また、住持時代の作と思われる作品の一つに「勅賜」の語が添えられており、「扶桑最初禅窟」の語の持つ意味合いをより強調している点は注目される。さらに「董沐」という特殊な表現が用いられている作品もあり、「扶桑最初禅窟」の語が伴うべき作品の性格を特徴付ける言葉として注目される。つまり、「扶桑最初禅窟」の語は「勅賜」されたものであるという事実を意識させるもので、かつ「董沐」して作画に臨むべき作品に添える価値のある言葉でもあるということが判明した。



図 2-3 寒山拾得画賛

③ 釈迦 (出山釈迦)

禅宗にとつて最も重要な尊格である「釈迦(出山釈迦)」を描いた作品では、所蔵する作品九点中、年記のある作品二点はいずれにも「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている。また、年記の伴わない作品一点も確認出来る。

3-1 出山釈迦画賛 一幅 [図 3-1]

紙本墨画・墨書

天保三年(一八三二)

九八・五×二七・七センチメートル

令色三十二相好
巧言四十九年非
鮮仁元自大悲起
天上人間知者稀

天保壬辰 仲夏 前扶桑取初禪窟 梵仙厓并拜画並題

前稿でも取り上げた、天保三年（二八三二）、仙厓八十三歳の作である「註12」。釈迦の功績を称える賛を添えた画で、向かって左向きの釈迦は衣の下で両手を重ねて拱手した姿勢で、画面左前方に優しい視線を落とした姿に描かれている。描写は簡略化が進んでいるものの、面部の表現などは細線で丁寧に表されている。

署名は「扶桑最初禪窟」の語に「前」の文字が添えられており、本作がまさに隠棲時代の仙厓による作品であるということを示している。落款を伴う作品である。

先にも述べた通り、隠棲後も「前」の文字を伴わず、ただ「扶桑最初禪窟」とのみ署名する例がほとんどである中、自身の境遇を正しく反映した、その意味では貴重な作品である。

3-2 出山釈迦画賛 一幅 [図3-1-2]

紙本墨画・墨書

一一・九×二九・二センチメートル

入る山と出る山とし

かわらすハ

よひみし星は明け

ほのの星

扶桑取初禪窟 梵仙厓拜画

描写や表現はやや簡略化されているものの、その表現の概要は前作と大差はない。

隠棲時代の制作であろうと考えられるものの、署名には「前」の文字



図 3-1 出山釈迦画賛

はついておらず、その点では前作と異なっている。

「釈迦（出山釈迦）」を

テーマとした作品には住持時代の、あるいは、その時代の作であろうと推測出来る作品で「扶桑最初禅窟」の語を伴う作例

はなく、コレクションが所蔵する三点（内、二点を取り上げた）はすべて隠棲時代の作品であった。ただし、その中の一点に「前」の文字が見られ、明らかに隠棲して「扶桑最初禅窟」の「前」の住持となったことを意識して描いた作品が見られることは注目される。「前」の文字の使用は自身の状況の変化を表明したもので、そのような変化を意識していないわけではないことがハッキリとわかった。

④ 観音

「観音（滝見観音）」は所蔵する作品数も多く、一六点ある。その中年記のある作品八点中、「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている作品は七点ある。一方、年記の伴わない作品一点も確認出来る。

4-1 滝見観音画賛 一幅 [図4-1]

紙本墨画・墨書

天保四年（一八三三）



一一三・八×三四・六センチメートル

菩薩清涼月
遊於畢竟空
衆生心水淨
菩提影現中

昨日今日あすか河なる流れにも

すみてなかれぬ水底の月

天保癸巳三月十八日 前扶桑寂初禅窟 梵仙厓拜画

前稿でも取り上げた、八十四歳の作品である「註13」。種類の異なった線を使い分けて、白衣を身にまとい岩場に坐す高貴な観音の姿を巧みに描き出している。顔貌表現も細かく丁寧である。背景となる流れ落ち

図3-2 出山釈迦画賛

る滝やせり出した岩や岩場、そして、打ち寄せる波や水面などは筆を面的に用いた表現で、やや簡略化された描写となっている。すらりとして品があり、気高く慈悲深い観音を描いた本作最大の特徴は、仙厓が遺した「滝見観音」図には珍しく正面向きに描かれていることである。

本作は天保四年（一八三三）の制作で、隠棲時代の作であることを正しく反映し、「扶桑最初禅窟」の語の前には「前」の文字が添えられている。

4-2 滝見観音画賛 一幅 [図4-2]

紙本墨書・墨書

一一一・二×二八・二センチメートル

菩薩清涼月



図4-1 滝見観音画賛



図4-2 滝見観音画賛

遊於畢竟空

衆生心水浄

菩提影現中

扶桑取初禅窟 梵仙厓拜画

本作はかなり略筆で、描写も他の作品に比べるとやや雑である。制作

年は記されていないが、画風より隠棲後の作品であろうと判断される。しかし、前稿でも述べたようなプロポジションの崩れはなく、その点から判断すると最晩年の作品ではないようだ〔註14〕。

ただし、署名は「扶桑最初禅窟」のみで、「前」の文字は用いられてはいない。

ここに取り上げた作例二点を含め、「扶桑最初禅窟」の語を伴う「観音（滝見観音）」の図は八点あり、いずれも隠棲時代の作であることが年記や画風から判断される。それらの作品の中で、制作当時の所属を正しく反映した「前扶桑最初禅窟」の署名を伴う作品は、文政四年（二七二一）、天保四年（一八三三）、そして天保六年（一八三五）の制作となる作品三点をあげることが出来る。「観音」は仙厓のお気に入り画題の一つであり、現存する作品数も多いため、「扶桑最初禅窟」の語を伴う作品数五点、「前」と制作時期における正しい所属を表記した作品数三点と多いことが注目される。

また、住持時代の制作であった前出の「寒山拾得画賛」〔図2-2〕とは制作時期は異なっていないものの、隠棲後の文政六年（一八二三）の年記がある作品〔註15〕には同じように「勅賜」の文字が添えられている点も

注目される。

⑤ 達磨

仏画のテーマとして最後に取り上げるのは「達磨」である。所蔵する作品一二点中、年記のある作品二点は、いずれにも「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている。一方、年記の伴わない作品も二点確認出来る。

5-1 達磨画賛 一幅〔図5-1・口絵4〕

紙本墨画・墨書

天保八年（一八三七）

一〇二・八×二九・三センチメートル

おともなく香もなく



図5-1 達磨画賛

文字もなき道は

片た足履に

葦の葉の船

天保丁酉夏日 扶桑取初禅窟

梵仙厓并拜画賛

前稿で取り上げた、仙厓が残した最晩年、八十八歳で揮毫した禅宗祖師図である「註16」。賛文から判断すると、本図では「葦葉達磨」と「尸解達磨」という、達磨大師にまつわる二つの伝説の一部分ずつを組み合わせて一図としていることがわかる。墨線にはややたどたどしさが見られるものの、少ない筆数で確実に対象となる人物像、しかも珍しく達磨の全身像を描き上げている。

八十八歳の制作であるとするならば、住持に再任されて以降の時期となるため、「扶桑最初禅窟」のみの署名が今一度意味を持つてくる作品となる。



5-2 達磨過葱嶺画賛 一幅 [図5-2]

紙本墨画・墨書

一一七・四×五一・三センチメートル

孤舟浮海神州

遠隻履蹴

天葱嶺高

莫道東西十

不隔秋毫

図5-2 達磨過葱嶺画賛

扶桑取初禅窟

無方斎梵僊厓

拜画並題

画題的には前に考察した「達磨画賛」と同じで、ここでも達磨大師にまつわる二つの伝説をあわせて一図としている。また、通常は達磨の半身図である場合が多い仙厓の「達磨画賛」であるが、前作同様に珍しく達磨の全身像を、その歩み進む道の両側に展開する土坡や生い茂る樹木も含めて丁寧に描いている点が注目される。達磨の表情には他の作品に比べてややひょうきんな雰囲気を感じられる。

「無方斎」という珍しい号を伴っている本作にも「扶桑取初禅窟」の語が添えられている。制作年がハッキリしないものの、画風からは隠棲時代の制作であろうと考えられる。「厓画無法」を宣言した仙厓であるので、このような号を用いたのである。雅号とは異なって細部まで比較的丁寧に描出する作画態度と「無法」な画風を標榜する雅号、それに「扶桑取初禅窟」の語の組み合わせは、この語の使用にあたっての意味合いを検討する上でも注目される。



図 5-3 達磨画賛

5-3 達磨画賛 一幅 [図5-3]

紙本墨画・墨書

一〇四・一×二八・八センチメートル

直指人心

見性成佛

更問如何

南無阿弥陀佛

扶桑取初禅窟

厓拜画

悟りに至る修行において忘れてはならない達磨大師の言葉「直指人心」「見性成佛」の内容を「南無阿弥陀仏」であるとする仙厓特有の融合的な仏教解釈、つまり、禅宗も浄土宗や浄土真宗のような浄土教的な

宗派も同じ仏教であるという、独自の解釈を示す重要な賛を伴っている作品である。とはいえ、その描写は前に取り上げた「滝見観音画賛」〔図4-2〕などともかなり略筆的で粗雑ともいえるラフなものである。

使用された印章より隠棲時代の制作であることがわかるが〔註17〕、署名は「前」を付けない「扶桑最初禅窟」のみである。

「達磨」を描いた作品は数多く存在するものの、年記がある作例は少ない。しかし、年記の伴う二点ともに「扶桑最初禅窟」の語が伴っていたことは注目される。

さて、「扶桑最初禅窟」の語は隠棲時代の作であることと無関係に使用されていることが多いと述べてきた。しかし、ここで取り上げた三点の内、一点は住持に再任された翌年、天保八年（一八三七）の作であるので、その意味ではこの場合の「扶桑最初禅窟」の語の使用は正当なものであるといえる。一方、年記の伴わない作例は、画風が隠棲時代の特徴を示しているため、本来ならば「扶桑最初禅窟」の語は「前」の文字を付けて用いられるべきであるが、そのような配慮がなされてはいないことも前述の諸例と変わらない。

また、「無方斎」という特別な雅号が用いられた作例が見られたことも注目される。「無法（ただし、雅号では「無方」）の作画はやや逸品的な画風を標榜するものであることを明確に示すかのような特殊な雅号を用いているにもかかわらず、そのような作品にも「扶桑最初禅窟」の語を添えている、また、添えうることを示しているからである。これは画風の面からも見ても同じで、前に触れた「滝見観音画賛」も、ここで取り上げた「達磨画賛」も仙厓画の中では非常にラフに描かれた、いわゆる

「無法」の作品であるからだ。もちろん、これらの作例は非常に例外的なものであるが、そのような作品にも「扶桑最初禅窟」の語を添えることが可能である、つまり、画風の硬軟は「扶桑最初禅窟」という語の使用にあたって、あまり意識される必要を感じさせないものであったことを示しているようである。

さて、「扶桑最初禅窟」署名の有無について、まずは、前稿で取り上げた「仏画」と「祖師図」のテーマをジャンル順に考察してきた。前稿ではこれらに続けて「神」を描いた「天神（渡唐天神）図」を取り上げた。当館のコレクションに所蔵する作品九点中、年記のある作品は一点あるものの、「扶桑最初禅窟」の語は落款に添えられていない。年記の伴わない作品にもそのような作品はなく、結局、この語を伴う作品は一点もないため、当館のコレクションに限っては検討対象になり得る作品はないという結論に至った。

以上、画風変遷についての考察を行った前稿で検討を加えた作品群それぞれを、コレクションに所蔵する同画題の他の作品も含めて、制作年が判明している作品と、年記を伴わないために制作年がハッキリしない作品とを比較して、「扶桑最初禅窟」の語の使用にどのような違いがあるかを見てみた。

まず、「布袋」や「寒山拾得」を描いた作品の一部に住持時代の制作であろうと思われる作品があり、その意味では「扶桑最初禅窟」の語が用いられるべき正当な制作時期に属する作品にこの語が用いられていることが判明した。また、「観音（滝見観音）」を描いた作品の内に、住持

再任後に制作されたことが明らかな年記を持つ作品があり、その落款にもこの語が用いられているため、まさに「扶桑最初禅窟」聖福寺住持である正しい時期に、この語が正しく用いられていることが確認出来た。さらに、隠棲後の制作であることがハッキリわかる作品の中に、「前」の文字を添えた「扶桑最初禅窟」の語が添えられた落款を伴う作例も見られた。つまり、隠棲後の作品制作にあたっては、制作時点での自身の所属の正しい認識に基づいたこの語の使用が確認出来た。

しかし、隠棲時代の制作であろうと考えられるその他の作品のほとんどにおいても落款に「扶桑最初禅窟」の語が用いられており、「前」の文字が加えられて「前扶桑最初禅窟」となっている例は少なかつたことも事実であった。つまり、「前」の語を付けるか否かといった、使い分けは曖昧であることも明らかとなった。この語を添えることは、対象となる作品が聖福寺の住持を務めている、あるいは、務めていた仙厓の作であることを漠然と示しているといった程度の意味合いで用いられているようであり、厳密な意味で制作時点での所属を明示するものではないこともわかった。

一方、若干数ではあるが「救賜」の文字を添えた表記も見られ、後鳥羽天皇(上皇)からいただいたこの言葉の重みと重要性の強調が行われている作例もあった。つまり、この語の持つ特別な意味合いは充分承知していたようである。また、「薫沐」という特別な表記が伴う作品も確認出来た。もちろん、これら二つの表現が揃って用いられることはなかったが、これらを伴うことよって「扶桑最初禅窟」の語の意味合いが、作品により特別で重要、あるいは、公式な性格を持たせるものであると、解釈出来ることもある程度判明した。

ただし、落款においても一つ重要な要素である年記を伴う作品だけに「扶桑最初禅窟」の語が用いられているわけではなかった。特に、この語を伴って当然であるはずの住持時代の制作であろうと推測される作品には年記のないものが多かった。

また、「厓画無法」を標榜した隠棲時代に制作された作品は、その描写表現がかなりくだけたものも含まれており、「扶桑最初禅窟」の語が用いられているからといって、かしまっているべきといった、表現面での制約や制限はないようであることもわかった。つまり、この語の有無が作風や描写・表現に影響を与えているか否かという点では、そのような様子はあまり見られないようであることが判明した。

以上の考察結果より、「扶桑最初禅窟」の語を落款に添えることは、作品にある程度は正式なものであるという性格付けをするものではないかと思われる点もあったが、その使用は当時の所属を示すという点においてはそれほど厳密なものでもなかった。また、「天神(渡唐天神)図」においてはこの語を使用した作例自体が存在しないため、「扶桑最初禅窟」の語が添えられる作品は、仏教および禅宗にとって重要な「仏画」や「祖師図」のような画題に多いのではないかと推測された。その点から判断すると、表現される主題と内容が仙厓にとってより重要で、その意味では住持として、あるいは前の住持という立場から正式と考えられる作品にこそ、この語を用いているようであることがある程度は見えてくるようであると推測された。

三、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その二——福神図

では、これからは少し視点を変えて、仙厓が手がけたその他の主題・ジャンルを対象を広げて「扶桑最初禅窟」の語の使用について検討を加えて見たい。

たとえば、先に取り上げた「布袋」を「仏画」の題材として見るのではなく、「天神」と同じような「神」として、この場合は「福神」の図として考えると、比較する対象作品は広がりを見せることになるが、果たして上述の考察結果を変化させるようなデータは得られるであろうか。ここでは「布袋」とともに人気のある「寿老人」（亀・鶴・鹿をともなう）の図をはじめとする「福神」の図などを検討することとする。

①寿老人

所蔵する「寿老人」をテーマに描いた作品一二点の内、年記のある作品二点にはいずれも「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている。ただし、年記の伴わない作品も一点確認出来る。三点の詳細は以下の通りである。

1-1 亀寿老画賛 一幅 [図6-1]

絹本墨画・墨書

文政元年（一八一八）

四六・三×四九・八センチメートル

帝堯辭而不受

仲尼求而執鞭

不求不辭

吾委諸天

戊寅初秋

扶桑最初禅窟

厓陳人

亀に乗る寿老人図である。仙厓の寿老人は朗らかな笑みを浮かべた表現であることが多く、本作もそのような例の一つである。ただし、その微笑みはやや控えめである。描写は頬の辺りや亀の腹部に薄墨を使つて陰影を施す一方、寿老人の頭部や衣の裾、亀の尾などは大胆に太い墨線をさつと引くだけの



図6-1 亀寿老画賛

簡略的な表現とするなど、墨線や濃淡の用法もこなれているようだ。このような特徴は、その制作時期が文政元年（一八一八）と、隠棲直後であることから納得のいく描写表現となっている。

「扶桑最初禅窟」の語を伴っているが、隠棲後であるにもかかわらず「前」の文字が添えられていないのは前述の諸例と同じである。

1-2 鹿寿老画賛 一幅 [図6-2]

紙本墨画・墨書

文化十四年（一八一七）

一〇八・六×三八・九センチメートル

帝堯辭而不受

仲尼求而執鞭

不辭不求

吾委諸天

文化丁丑冬日

扶桑取初禅窟

狂厓

鹿とともに描かれた寿

老人の図である。仙厓の描いた「寿老人」の図は、

亀とともに描いた場合は



図6-2 鹿寿老画賛

やや寸が詰まり、鹿とともに描かれる場合は寿老人をより長身に描く傾向があるようだ。制作年では前作よりも一年ほど遡るにもかかわらず、こちらの方が墨の濃淡などを一切用いず、線描による表現に徹している点、この時期以降の隠棲時代に特徴的になる描写法に近づいているようである。また、ほぼ同時期に制作された二例の間にこのような描写表現の幅があるということは、隠棲時代の初期にあたるこの時期が「厓画無法」表現へと展開していく転換点であったことを示しているのである。

署名はやはり「扶桑最初禅窟」で、「前」の文字を伴わない点も前作に共通する。

1-3 鶴亀寿老画賛 一幅〔図6-3〕

紙本墨画・墨書

九二・九×二九・六センチメートル

吾天年

龜萬年

鶴千年

扶桑取初禪窟 厩井

亀と鶴を上下に配した寿老人図である。亀を伴うとやや寸が詰まった感じになると先に述べたが、本作では前稿で述べた、晩年に特徴的なプロポーションの変化、つまり、寸の詰まった人体表現の特徴が特に顕著に表れているようである

〔註18〕。制作年がハッキリしない作品ではあるが、この人体表現の特徴から、晩年に近い頃の作品であろうと推測される。

ただし、落款では「前」の文字を伴わず、ただ単に「扶桑最初禪窟」の語が用いられている点は変わりない。



図6-3 鶴亀寿老画賛

以上のように、福神として考えた場合、「布袋」に次いで作例が多い「寿老人」であったが、その中で「扶桑最初禪窟」の語を伴う作例はわずかに三点しかなかった。しかも、制作年のハッキリしている作品二点はいずれも隠棲時代初期で、年記のないもう一点の作品は画風から最晩年の作品であると判断されたが、いずれの作品にも「前」という文字を添えるといった配慮はなされていなかった。

さて、同じ福神で比較的作例も多い「大黒」や「恵比寿」を描いた作品には年記のある作品も「扶桑最初禪窟」の語を伴う作品も見られない。繰り返しようであるが、「仏画」や祖師を画題に取り上げた「祖師図」は年記を伴う作品も多く、さらに「扶桑最初禪窟」の語が落款に添えられる例も比較的多かった。したがって、年記と「扶桑最初禪窟」の語が両方揃った作品も多く見られた。

続いて、仙厓が取り上げることの多かった「天神（渡唐天神）」の例を検討したが、前述のように検討出来る作例はなく、「仏」と「神」とではやや異なった結果が得られた。ただし、同じ「神」を描いた作品でも、「寿老人」のように「福神」を描いた図では、年記と「扶桑最初禅窟」の語が揃って登場する例があることもわかった。

以上より、「扶桑最初禅窟」の語を添える作品は仏教の画題が中心であり、例外的に「福神」などの神像にも使用されることを確認することが出来た。

四、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群その三——禅機図

続いて、前稿で展開した画風の変遷では取り上げることのなかった「禅機図」も見えてみよう。なぜならば、仙厓が描いた禅画最大の特徴の一つは、画題も多種多様な「禅機図」の存在にあるからである。また、「禅機図」は「仏画」や「祖師図」にも準じる仏教的な宗教画であるので、その点からもこれらの作品に年記と「扶桑最初禅窟」の語が添えられているあり方が注目されるからである。

①臨済裁松

多くの「禅機図」の中で、たとえば、「臨済裁

松」のテーマを描いた画賛は五点所蔵されている。その中で「扶桑最初禅窟」の語が落款に添えられている作品には、年記を伴うものはない。一方、年記を伴わない作品で「扶桑最初禅窟」の語を伴う作品は三点あり、その内二点を図示した。

1-1 臨済裁松画賛 一幅 [図7-1]

紙本墨画・墨書

九七・四×二七・五センチメートル

一山門境致

二後人標榜

第三作麼生

放你六十杖

扶桑取初禅窟 梵僂厓拜画又書

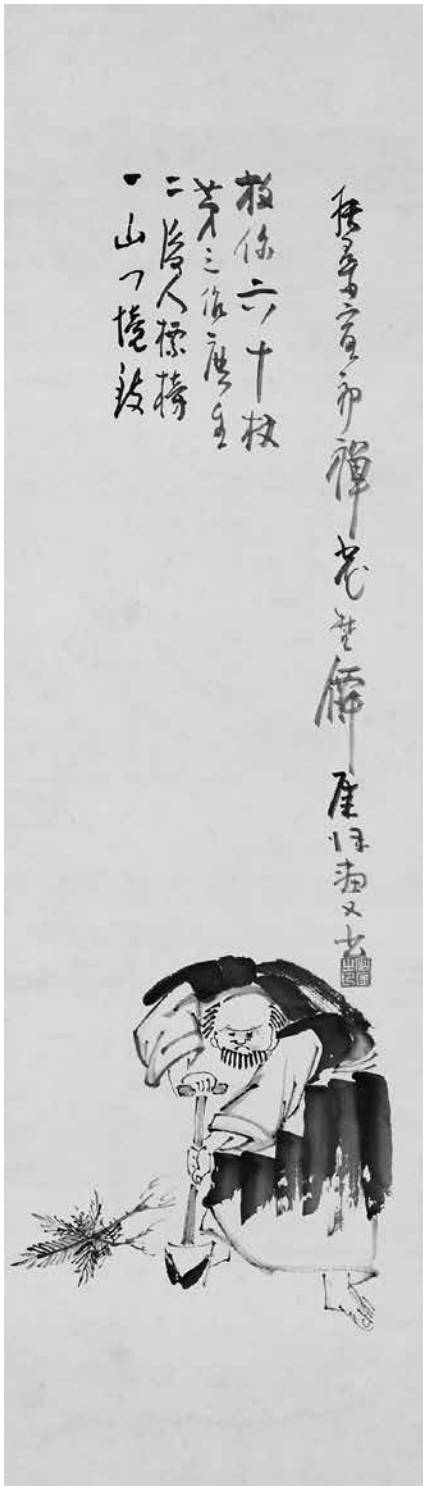


図7-1 臨済裁松画賛

1-2 臨濟裁松画賛 一幅〔図7-2〕

紙本墨画・墨書

九二・一×三四・六センチメートル

一 山門境致

二 後人標榜

第三作麼生

放汝六十杖

扶桑叡初禅窟

梵仙厓拜画

いずれも臨濟禪師と黄檗和尚の有名な逸話をもとにした図である。賛文にもある通り、樹木の生い茂る山林中にありながら、せつせと苗木を植えるようとしている禪師を見て、黄檗が禅宗の隆盛を予見したというものである。前者「図7-1」は描写も細かく、墨線を面的に用いるなど、「厓画無



法」宣言前の丁寧な作風を示している。使用されている印章も住持時代後半から隠棲時代初期（五十五歳から六十五歳くらい頃まで）と判断され「註19」、比較的早い時期の制作であろうと考えられる。一方、後者「図7-2」は線を主体とした表現で、こちらにも墨線の面的な使用が一部見られるものの、前者のような衣皺線をも再現した丁寧な描写とはなっておらず、運筆もより自由である。また、前者の臨濟像が小ぶりで、全体の画面に占める比率も低く、やや控えめな感じであったのに比べると、後者では画面に占める賛文と臨濟像の比率はほぼ同等、あるいは、やや人物像の方が大きいくらいであるので、その傾向を他の画題を描いた作品とも比較して、こちらのほうが制作時期は遅く、隠棲時代であろうことがわかる。また、画面から受ける迫力、つまり、臨濟禪師の熱意がよ

図7-2 臨濟裁松画賛

り伝わる図となっている。

さて、これら二図ともに、落款に「扶桑最初禅窟」の語が添えられている。二点の内の一点は住持時代の後半期に遡る可能性があり、この語の正当な使用例ということも出来よう。あるいは、仮にいずれの作品も隠棲時代の制作であったとすると、これまでも述べてきた通り、制作時点での自身の所屬との整合性について、仙厓は無頓着であったということになろう。

②南泉斬猫

「南泉斬猫」を描いた画賛三点中では年記を伴う作品はなく、年記を伴わない作品二点にのみ

「扶桑最初禅窟」の語が用いられている。その内の一点で、同画題を代表する仙厓の作品を図示した。

2 南泉斬猫画賛 一幅

〔図8・口絵5〕

紙本墨画・墨書

一二五・七×

五二・五センチメートル



図8 南泉斬猫画賛

一斬一切斬

奚唯猫児

両堂首座

為王老師

扶桑最初禅窟^前 厓并拜画賛

本作は、斬猫という果敢な手段を通して、求道の道から外れる瀬戸際にいた東西両堂の首座を救った南泉禅師の逸話を描いている。ただし、それが素晴らしい逸話として古来有名であったとしても、このような些

細な出来事に我を忘れて迷いを生じているどうしようもない二人の首座はもちろん、目的はともあれ、結果として殺生戒を破った禪師の行動をも今一度見直すべきではないかと、仙厓は賛文の後半に言葉を加えている。これは仙厓の「禅機図」に特有な逸話の内容に対する個人的な考察・感想の表明であり、重要な特徴の一つである。

表現面では、丸い輪郭線に目鼻と口を添え、さらに額の皺や髭を墨線で表した禪師や首座たちの戯画風の顔の表現、特に画面右下の二人の首座の内の一人が極めてアクロバティックな首の屈折を見せていることが注目される。また、墨線の線的・面的、二種の表現を上手く組み合わせ、猫を拾い上げて切り捨てようとする和尚の、風になびくように揺れる衣を巧みに表現しており、略画風になっていく仙厓画の傾向を補完するよう、表現面では巧みさを増してきていることがよくわかる。つまり、「厓画無法」の描写は基本的には線を主体とした簡略化の方向性を示すが、それは全体の傾向だけのことであって、面的表現と組み合わせることによって、細密描写とは決別しながらも、これほど豊かに対象を描写し、あわせて、逸話の内容と迫真性を表現しうることを示しており、その点からも仙厓の代表作といえよう。

さて、年記を伴わない作品ではあるものの、その作風から本作が晩年の作品であることが推測される。それを反映して「扶桑最初禅窟」の語には、この語の末尾付近に、しかし、横に張り出すかたちで、「前」の文字が添えられている。それは落款を書き上げて、あるいは、書き上げる直前で隠棲したことをうっかり思い出して書き加えたかのような状況を推測させる加筆状態を示している。やはり、落款に「前」の文字を添えているこの状況から判断すると、住持時代こそ「扶桑最初禅窟」と署

名すべき時期であることを自身でも認識しており、隠棲後は「前」の文字を添えるべきであると考えていたことを示していると思われる。もちろん、そう考えてはいても、そのような署名になっていない作品の方が数が多いのだが、そのような使い分けへの自覚を想定させる落款の状況である。

③ 狗子仏性

「狗子仏性」を描く画賛六点中では、年記を伴う作品はなく、年記が伴わないが「扶桑最初禅窟」の語を伴う作品が一点ある。

3 狗子仏性画賛 一幅〔図2〕

紙本墨画・墨書

八八・五×二七・〇センチメートル

狗子佛性

莫言這無

春風瀝々

東壁葫蘆

扶桑取初禅窟

梵僊厓拜筆

趙州和尚の有名な「狗子仏性」の逸話を描いた画賛である。仙厓の描く子犬はどれもかわいらしいが、本図では珍しくさほど無邪気なかわい

さを感じられない。いずれにせよ、子犬の仏性について三人の僧侶が集まって真剣に考えている最中の様子を描いたようである。

その表現は限定された筆数ではあるものの、筆の腹を上手く生かして僧衣のふっくらとした雰囲気までを巧みに描き出している。

年記がないので判断が難しいが、人物描写や書から推測すると、比較的早い時期の作品ではないだろうか。

本図にも「扶桑最初禅窟」の語が添えられている。

その他に作品数の多い「禅機図」としては「香巖撃竹」がある。四点ある画賛の中では、年記を伴う作品にも、年記の伴わない作品にも、「扶桑最初禅窟」の語の使用例はない。

以上のように、「禅機図」にはもともと年記が伴う作例が比較的少ない。したがって、「扶桑最初禅窟」の語が登場していても、「仏画」や「祖師図」のように年記と一緒に登場しているわけではないが、この語が登場している作品が複数見られるという点は注目される。

つまり、年記と「扶桑最初禅窟」の語が揃った落款は、圧倒的に伝統



図9 狗子仏性画賛

的な「仏画」や「祖師図」といった仏教主題の作品に多く、一部の「福神」の図にも見られたものの、それ以外には、年記を伴わない作例も多かった。それらの作例に加えて、仏教の逸話を取り上げた「禅機図」にもこのように「扶桑最初禅窟」の語の使用例がやや多めに確認出来るという状況から判断すると、仏教関連の作品にこの語が用いられることが多いということを教えてくれるようである。

また、「南泉斬猫画賛」の例が示す「扶桑最初禅窟」の署名に添えられた「前」の文字の追加状況は、これまで取り上げてきたような「前」の文字とそれに続く「扶桑最初禅窟」の語が整然と一行に収められている状況とは異なり、どうも住職を退任した後の制作であることをうっかり忘れていた仙厓がその事実を思い出し、あわてて「前」の文字を添えたかのような配置を示しているように見える。もちろん、あくまでもそのような状況を想像させる文字配りであるというに過ぎない。しかし

しそうであるならば、住職を退任した状態にある自身の立場をしつかりと認識した上での制作ということがハッキリし、「前」が添えられる意味が判然としてくる。一見、使用時期の自身の所属について無頓着であるように見える「扶桑最初禅窟」の語であるが、やはり、落款中での使用にあたっては、それが「日本最古の禅寺の住持である」という意味合いであることをある程度は意識していたことの証左でもあるようだ。とはいえ、現存作例から判断する限りにおいて、「前」を付けるべき立場にあることは重々承知の上で、つまり、制作時に住持の職にあるかどうかの如何にかかわらず、わりと無頓着に二つの表現を併用していたことも動かし難い事実であるということが明白である。

五、「扶桑最初禅窟」署名を伴う作品群 その四

——その他の画題

最後に、上述のジャンル以外の作品ではこの状況はどのように変化するのであるか。仙厓の作品を特徴付けている風俗や風物を取り上げた作品、風景を描く作品や動・植物の図、器物を描いた図を見てみよう。

①言触

風俗作品では春を告げる図として多数制作された「言触画賛」が数的に現存作例も多い。当館でも四点を所蔵しており、その中で年記を伴う作品は一点あるものの、「扶桑最初禅窟」の語は見られない。一方、この言葉が添えられているものの年記のない作品が一点確認出来る。

1 言触画賛 一幅 [図10]

絹本墨画・墨書

八四・七×二六・七センチメートル

毎歳孟春

天原降神

振鐸徇路



図10 言触画賛

怖言適人

扶桑取初禅窟 厓

春の到来を告げる賛文の下に、大きな唐傘を広げ、満面の笑みを浮かべながら、言触れの口上を述べている神人を描いている。なお、このテーマを描いた作例のほとんどには、足下に何を言っているのかと不思議そうな、あるいは、口上につられて鳴き声をあげているかのように口を開き気味にした犬が描かれているが、本作には珍しく犬が描かれていない。画風より隠棲後の作であると考えられるが、添えられているのはここでも「扶桑最初禅窟」の語である。

②農夫

額に汗をして働く農夫の姿を描き、農業が国の基本であることを説く

作品である。仙厓画は賛文も含め、図柄が同じような作品が多い中で、このテーマを描いた作品は似たような賛文を用いて同じような内容を説いてはいるものの、農夫を描いたり、農具のみを描いたり、表現にバリエーションがある点、興味深い作品群の一つである。

所蔵点数は二点と多く、その中に一点だけ、年記と「扶桑最初禅窟」の語が揃った作品がある。

2 農夫画賛 一幅 [図11]

紙本墨画・墨書

文政十二年(一八二九)

九一・三×二八・三センチメートル

国以農為基人以

食為命聖人曰

無逸唯天澤已

文政己丑之春 扶桑取初禅窟 厓并



図11 農夫画賛

農民出身の仙厓は、人々の生きる糧を生産する農業の重要性をよく認識していた。しかし、江戸時代の階級社会にあつては、農民は序列的には「士農工商」と重要な職業であると考えられていた割に、実際の生活面では報われておらず、その労働は他の職業に比べてもかなり大変であった。このような画賛の作品数が多いのは、仙厓が農民の出であるということと関連しているからであろう。

さて、本作はこの画題の図様に多い、農作業の行き帰りに農民が見せる一瞬の安堵の姿を捉えたものである。農具を持った農民が朗らかな表情を浮かべながら何かを話し合っている図で、見ていて微笑ましい。こちらに背中を向けた農民は蓑を背負っているのか、あるいは、薪のようなものなのか、横線を重ねた描写が目立っている。

さて、制作年が文政十二年（一八二九）であることが判明しているので、明らかに隠棲後の制作であることがわかるが、落款に添えられているのは「扶桑最初禅窟」の語である。正しくは「前」の文字を添えるべきであるが、ここでもその文字が添えられてはいない。

次に、行事や催し物などを描いた作品では、宮崎宮の正月の神事である玉競りを描いた「玉競り画賛」が一〇点所蔵されているが、年記も「扶桑最初禅窟」の語も見られない。「博多独楽糸渡り画賛」六点や「尾上心七（新七）七変化画賛」一〇点にも、年記やこの語の使用例は見られない。このように風俗作品では、年記のある作品自体が元々多くはなく、「扶桑最初禅窟」の語をともしない作品も見られない。

次に風景を描いた作品では、西都府、つまり、いにしえの大宰府の地

を描いた作品八点の内の一点に年記と「扶桑最初禅窟」の語が揃った作品がある。

③西都府（大宰府）

3 西都府懐古画賛 一幅 [図12]

絹本墨画・墨書

天保四年（一八三三）

五三・一×六四・二センチメートル

西都府古基

収稻田露湿衣秋

基古千年紫府

樓郊外猶餘

觀世寺暮鐘

聲落

帝王州

荒れはてし

西の都に

来て見れば

觀世音寺の

入合の鐘



図12 西都府懐古画賛

癸巳冬日扶桑取初禪窟

厓井

西都府とは大宰府のことである。現在でも、都府跡跡と呼ばれる四王寺山の南麓の広大な土地に、「遠の朝廷」と呼ばれ、奈良から平安時代にかけて西日本の政治の中心であった大宰府政庁の跡が残っている。ただし、仙厓の時代には往時の面影をわずかに残す礎石しかなかったようだ。一方、賛に登場する観世音寺は清水山普門院と号し、百済救援のため九州に下り、朝倉行宮で没した斉明天皇の菩提を弔うために天智天皇の時代に起工され、天平十八年(七四六)、諸堂宇が完成したといわれる古刹である。しかし、こちらも江戸時代にはわずかに観音堂と子院の戒壇院を残すのみであったという。

仙厓の歌集『捨小舟』には「荒れはてし西の都に来て見れば 観世音寺の入相の鐘」という都府楼一帯を詠んだ歌が載せられており、本作の賛文にも用いられている。また、賛では同趣の漢詩「収稲田露湿衣秋其古千年紫府楼 郊外猶余観音寺 暮鐘声帝王州」も書き加えられている。

絹本の作品であり、仙厓にとっては本格的な揮毫となる作品で、描写も他の作品と比較すると丁寧である。年記は干支による表記のみであるが、天保四年(一八三三)と推定出来るため、「扶桑最初禪窟」の語は「前」であるべきだが、「前」の文字は添えられてはいない。

この他の「風景画」では、玄界灘に浮かぶ玉几島や柱状節理の奇観を見せる芥屋大門を描いた画賛が七点、大阪の四天王寺をテーマに描いた

画賛が二点ある。また、富士山を描いた作品(富士山のみを描く「富士画賛」二二点、日本橋からの遠望を描く「日本橋望富岳画賛」六点、駕籠昇の姿を添えた「富士駕籠昇画賛」九点)はかなり点数が多い。しかし、制作年が推定される作品はあるものの、年記を伴わない作品がほとんどである。その中で「富士駕籠昇画賛」は珍しく文化十一年(一八二四)の年記が伴う作品であるが、「扶桑最初禪窟」の語は添えられていない。

作例が一九点と多い「箱崎浜画賛」はほとんどの作品に年記がないために制作時期の特定が難しいが、記された干支により制作年が判明する作品が一点ある。しかし、落款に「扶桑最初禪窟」の語は見られない。

以上のように、風景画には年記のある作品自体が少なく、「扶桑最初禪窟」の語の使用も相対的に少ない。

続けて、動物を描いた作品には、年記と「扶桑最初禪窟」の語が揃った作品はなく、いずれかを伴う作品が一点ずつある。以下では、「扶桑最初禪窟」の語を伴う「馬」を描いた作品を取り上げる。

④馬

4 馬画賛 一幅 [図13]

紙本墨画・墨書

九二・〇×二五・三センチメートル

不見其相而見其神

扶桑叡初禅窟

厩井為松年齋

威勢の良さそうな馬の図である。「松年齋」という珍しい号を伴っている。

本図には年記はないものの、動物を描いた作品には珍しく「扶桑最初禅窟」の語が添えられている。「神」そのものではないが、「神」にまつわる賛文内容であることが「扶桑最初禅窟」の語の使用に影響しているのだろうか。

さらに、植物を描いた作品では、「扶桑最初禅窟」の語と年記、両方が揃った作品が「竹」を描いた作品二〇点中に一点だけある。

⑤竹

5 竹画賛 一幅 [図14]

絹本墨画・墨書

天保四年(一八三三)

九五・一×三四・一センチメートル

仙厩画における「扶桑最初禅窟」署名の意味「八波浩二」



図13 馬画賛

風噪簷端竹は

さ夜深て

い津こ山へに

席のほゆらむ

癸巳初夏

扶桑叡初禅窟 厩井

「竹」は水墨画の代表的な画題であり、仙厩も得意であった。賛文で虎のことを詠っているように、虎によって巻き起こされたと思われる、かなり強い風に吹き付けられて枝をしならせる竹林がしなやかな筆致で描かれている。絹本であるので、より本格的な竹図と考えられる。制作年は晩年にあたる天保四年(一八三三)である。

添えられているのは「扶桑最初禅窟」の語のみであり、「前」の文字

はない。

最後に、器物を描いた
図にも「扶桑最初禅窟」
の語を用いた作例が一例
ある。水流に流され、浮
き沈みを繰り返す「瓢
箆」を描いた図である。

⑥ 瓢箆

6 水上葫蘆画賛 一幅 [図15]

絹本墨画・墨書

三六・二×五八・三センチメートル

譬へは水上の

葫蘆の

風波にまかせて

飄々然たるか如し

佛魔堯桀

儒墨莊老

来ておさへんと

すれは怒る利と

抜けますか



図14 竹画賛

めんよふ

扶桑取初禅窟 匡陳人應

左市郎霈畫位題

捉えどころのない瓢箆という器物の特徴を賛文にまとめ、それが水流に乗って川を浮きつ、沈みつしながら流れていく様を描いている。瓢箆はさながら現世という水流に飲み込まれそうになっている我々人間の象徴なのであろうか。こちらも絹本で、左市郎の求めに応じて描かれた図である。

本図には「扶桑最初禅窟」の語が添えられているが、年記はない。

さて、「西都府懐古画賛」や「竹画賛」、「水上葫蘆画賛」など、絹本

であることが紙本中心の仙厓画の中にあつては特殊な存在であるといえる。つまり、紙本の作品とは違い、より本格的で正式な作品を描く意気込みを持つて制作したと考えられるこれらの図で「扶桑最初禅窟」の語が用いられていることは、この語を添える意味合いについて何か示唆するものがあるのではないだろうか。

いずれにせよ、動物や植物、器物を描いた作品では年記が伴う作品も、「扶桑最初禅窟」の語が添えられた作品も、いずれも非常に稀であった。



図15 水上葫蘆画賛

以上のように、「扶桑最初禅窟」の語および年記、そして、仙厓の署名がすべて揃った落款は、圧倒的に伝統的な「仏画」や「祖師図」に多かった。これは制作年不詳の作品についても同様の傾向を示していた。それに続くのが「禅機図」で、その他には「福神」の図などもあった。一方、仙厓が得意とした「風俗画」や「風景画」、動物・植物や器物を描いた作品では年記のある作品も、「扶桑最初禅窟」の語を伴う作品も、ましてやそれら両方を併記した作品も極めてまれであることもわかった。このように「扶桑最初禅窟」の語が添えられている作品は画題が限定されるようである。

「前」の文字の有無についての無頓着さは相変わらずで、この語の使用の有無が画風の示す制作時期の変化に影響されることもないようである。作品間の描写表現の変化はあくまでも技術的な熟練と年齢的な要因によるものであるようで、「扶桑最初禅窟」の語の有無とは無関係のようである。

さて、すでに述べたように、「扶桑最初禅窟」の語を落款中で仙厓の署名とともに用いることは、「日本最古の禅寺の仙厓」による作品であるという内容の署名をすることを意味すると考えた。それは「救賜」の語を冠した使用例があることから、その意味するところがハッキリと意識されていたことが推測出来た。

使用されるべき画題は「仏画」や「祖師図」が中心で、それに「禅機図」や「福神」にまつわる図が若干加わる程度であり、全体的には仏教関連の図が多く、それ以外の画題ではあまり用いられていないようであることも判明した。

その使用にあたっては、「薫沐」の語の使用や絹本の作品の存在から、より正式な制作であったことが想定される作例も見られた。

しかし、一方で年記がある作品でも「扶桑最初禅窟」の語が添えられていない作例も多く、落款の構成要素として、年記を明示することがどのように考えられていたのかについては、さらに検討する必要があるようだ。

また、制作時点にはすでに隠棲時代に入っていることがほとんどであり、「前」の文字を添えることの持つ意味合いを認識していたであろうにもかかわらず、「前」の文字が添えられた例は非常に少なく、当時の仙厓の状況とこの語は無関係に用いられているようであることも確認出来た。

さらに、画風の変化にも対応しているわけでもないこともわかった。

では、仙厓を代表する作品であり、その内容が仙厓の思想や考え方の核を示しているのではないかという解釈がなされることの多い作品、つまり、その意味では仙厓が「扶桑最初禅窟」の語を落款に添えてもおかしくないと考えられる重要な作品二点を次に取り上げ、仙厓にとっての「扶桑最初禅窟」という語の意味合いとその重要性についてさらに検討を加えてみたい。

六、「扶桑最初禅窟」の意味

——「自画像画賛」と「○△□」を例として

これまでは、「扶桑最初禅窟」という語を使用することの意味合いに

ついて、その使用状況の実際について作例をあげながら検討を加えてみた。前述のように、「仏画」や「祖師図」、「禅機図」など、本来の僧侶・住持としての仙厓の立場により深く関連する画題を描いた作品に類繁にこの語が登場することが判明したが、それが推測したような公式的な意味合いを持っているか否かという点に関してはいまだ確証が得られてはいない。

そこで年記はないものの、その内容から判断すると、仙厓にとって公的な、あるいは、より重要な意味合いを持つている可能性があると考えられる作品、「自画像画賛」と「○△□」を取り上げ、先考「註21」も参考にしつつ、検討を加えてみたい。

1 自画像画賛 一幅 [図16]

紙本墨画・墨書

四三・一×六四・一センチメートル

仙厓そちらむひて

なにしやる

扶桑最初禅窟厓并

起上り小法師を後ろから描いたような不思議な作品である。「仙厓そちらむひてなにしやる」という賛があるため、後ろを向いた達磨風的人物が仙厓であることがわかる。つまり、この作品は仙厓の数少ない自画像である。制作は画風から隠棲時代であると思われる。

禅宗の始祖、達磨はインドからはるばる南北朝時代の中国に渡って北

魏に入り、高山の少林寺の岩窟にあって、壁面に向かい九年の長きに渡って坐禅修行に専心して悟りを深めたとされる。つまり、「面壁九年」で有名なエピソードであるが、本作はその達磨の故事に倣い、自身が坐禅を組んでいる姿に描いた図である。しかし、「それらを書いて何をしているのか」と問う者があることからすると、「面壁の達磨になぞらえた仙厓の姿は見る者にとっては何処を向いているのか、何をしたいのか見当もつかないものでしかなかったのかもしれない。残念ながら、あらゆる方向を向いて坐禅をする師の姿は、声をかけた弟子と思われる人物にとって奇妙で不思議なものに映

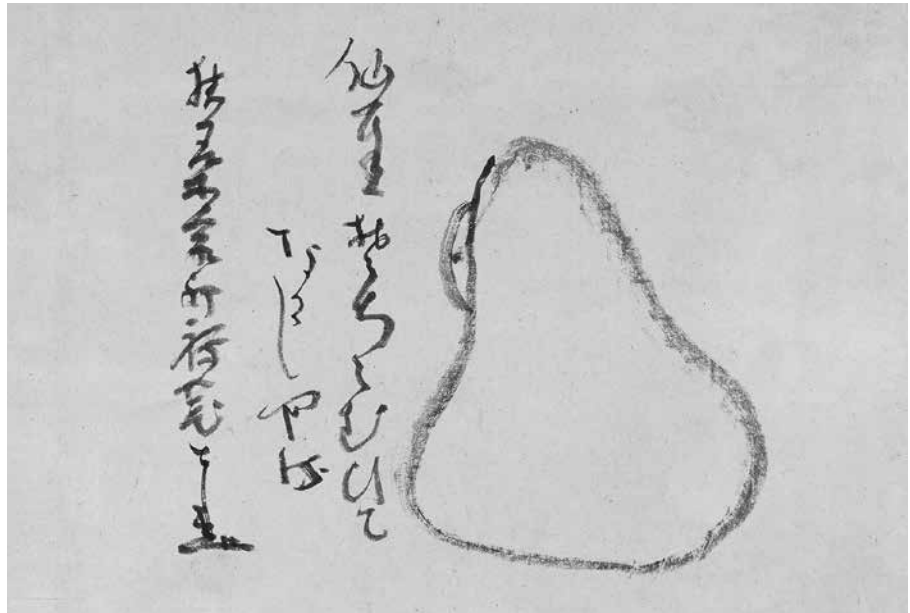


図16 自画像画賛

ったようである。本来の目的が失われかけている禅の要諦を示して見せるため、偉大な祖師である達磨の手本を基に、仙厓が身をもって示して見せようとしているのだが、それを見ても何をしているのかわからないでいる。そのような弟子たちに、坐禅の意味と真の目標を示すことが必要と感じた仙厓がこのような作品を残したというのが本作制作の事情としてあったのであろう。

後に続くものには、自らが見つめる正真の悟りに向けて、全身全霊で修行に打ち込む姿を見せ、坐禅修行の厳しさを示すためにこのような不思議な後向き自画像を表し、そこに「扶桑最初心窟」の語を添えたのである。つまり、この伝統のある聖福寺の仙厓自らが示して見せる手本こそは、日本最古の由緒あるこの寺に集って修行を続ける雲水たち、あるいは、禅を志している者たちすべてにとって最も正しく重要な修禅の手本であり、この自身の姿こそが正統的な禅探究者としてあるべき姿であることを例証して見せている、そのような意味合いをこの画賛に持たせる語であったと考えることが出来るのではないだろうか。そうすると、仙厓の描いた禅画の中でも一際重要な作品であることが了解されるであろう。

2 ○△□ 一幅 [図17]

紙本墨画・墨書

二八・四×四八・一センチメートル

○ △

□
扶桑最初禅窟

「○」と「△」
と「□」。最も
単純な三つの図
形を組み合わせ
て描いたこの作
品は、仙厓を代
表する作品であ
る。しかし、他
の作品のように
画の意味を解釈
する助けとなる
賛文が添えられ
ていないため、
仙厓の作品の中
で最も難解な作
品ともなってい
る。また、「○
△□」と呼ばれ
るこの作品だが、
墨のにじみを観
察すると、実は

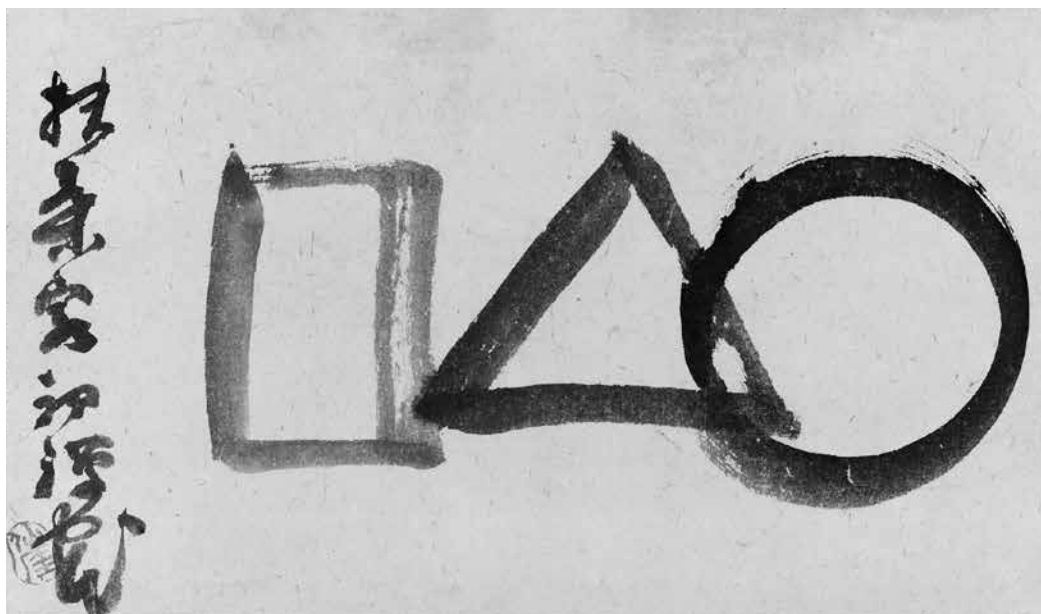


図 17 ○△□

「扶桑最初禅窟」の署名のある側、つまり、「□」「△」「○」の順に描かれていたのではないかと考えられ、仙厓画の中で最もミステリアスな作品でもある。

その意味については種々様々な解釈がなされている。三つの図形は密教でいうところの「地・水・火・風・空」の五大、ないしは、「識」を加えた六大思想の中の地(□)、水(○)、火(△)の象徴であるとか、「○」が禅宗、「△」が真言宗、「□」が天台宗を象徴している、あるいは、仏教、儒教、道教(あるいは、神道)の三教一致を示しているなどの解釈がある。さらには「○」「△」「□」が、これら三つの図形の持つている本来の意味、つまり、この世に存在するものすべてのものにとつて最も根源的な形状であると理解し、根本の形態である三つの図形を描いた作品であると考えることも出来よう。そうすると、世界のすべての存在の根本要素を表す三つの図形は大宇宙のすべてを表しているという解釈も成り立つであろう。つまり、仙厓の世界観を象徴的に示していると解釈することも出来るのではないだろうか。

また、紫衣勸奨への断りを記した、妙心寺の大通和尚宛の二通の手紙の草稿に見られる言葉との関連も注目される。一通では「不圓三業…吾三輪不輪…人天所笑(三業(三密)が円くなっておらず…まだ三輪が輪ではないので…人も天も私を笑うであろう)」「(大通和尚宛書簡草稿)出光美術館蔵」と、もう一通では「○△□」の意味を考える上で参考となる「日不能全吾三密円一心則喪身不正…未円道行心也 是三輪未円 変為三角 為人天所笑焉(三密を体得し円満心を得ることが出来なければこの身を失うともやむなし…いまだ三密(心と言葉と体)が円満になっておらず、いまだ三角のそれを円く変じようとしているところで、このままでは人も天も私を笑うであろう)」「(大通

和尚宛書簡草稿」福岡市美術館蔵」とあり、これが辞退の理由であると説明している。これは紫衣を勸奨されるほどの高僧として認められながらも、地位や名譽と無縁の存在として、一介の黒衣の僧として生涯を過ごすという仙厓の生き方を明確に表した資料である「註22」。

そこで二通の草稿によってこの作品を解釈すると、ここに描かれた三つの図形が仙厓自身を表したものであると解釈出来よう。仙厓はすでに悟りを得た一人前の僧侶と認められたからこそ聖福寺住持を務めたわけであるが、一方で不断の精進と努力を惜しまず、悟後の修行の重要性を感じていたことも事実である。よってこの作品は「扶桑最初禅窟」の仙厓、つまり、日本最古の伝統を誇る聖福寺の仙厓自身を象徴的に表しているとともに、さらなる精進を決意した仙厓の思いを表明する作品なのである。そのように考えると、表現は異なるものの、先述の「自画像画賛」〔図16〕と同じような意味合いを示す、自画像のような作品であると解釈することも出来るのである。

以上、これらの二作品はいずれも「扶桑最初禅窟」の語が雅号とともに落款中に配されることにより、日本最古の禅の伝統を誇る聖福寺の仙厓が自身に対して持っていた不動の自信と信念を表現するものであるということをより強く感じさせる作品として味わうことの出来る内容を持つ作品であることがわかった。

もしもこのような作品解釈が可能であれば、「扶桑最初禅窟」の語がその意味する通りに「日本最古の禅寺・聖福寺」を表すだけではなく、より一歩踏み込んだ、日本で最も由緒正しい禅の伝統を受け継ぐ寺、そして、その住持を務めた自身に対する自負をも表しうる重要なキーワード

ドであるように思われてくる。とするならば、この語を添えた落款の意味合いがより際立ってくることに、その重要性が認識されるであろう。

ただし、取り上げた二作品には、年記が伴っていない点も記憶しておくべきであろう。あるいは、仙厓にとつて、作品に年記を伴うことはそれほど重要ではない、あるいは、また何か別の意味合いを持っていると考えるべきなのかもしれない。

また、これら二作品と同じように、自身の境地を描いたとも解釈出来る「一円相画賛」については、いずれも不完全な円相図であるためからか、所蔵する五点とも年記も「扶桑最初禅窟」の語をも伴っておらず、さらなる問題を提起する点として注目される。

七、仙厓画に添えられた「戲墨」「戲筆」の意味

さて以上、「扶桑最初禅窟」の語はその言葉が示す聖福寺という、自らが住持として在任した寺の僧であることを誇りに思っ、あえて限定される作品に用いた語であるように感じられることを述べてきた。

では、そうではない作品とはどのようなものがあるのだろうか。もちろん、仙厓自身がそのような区分けをしておらず、作品そのものからもそのような意味合いがハッキリとわかるものはないように思われるが、当館コレクションに収蔵される仙厓画の中で、「戲」の文字が「墨」「筆」の前に添えられ、「戲墨」「戲筆」と署名した作品が四点ほどあることに注目して、その辺りの事情を推測してみたい。

先に述べた「扶桑最初禅窟」がより公の、正式な作品である意味合い

を持っているのではないかと推測は、その語がより多く用いられている作品のジャンルが「仏画」や「祖師図」、「禅機図」のように仏教に関連する作品が多いことよってある程度確認された。また、そのような画題ではないものの、「薫沐」という語の使用や絹本の作品であることよって、正式で、改まった制作状況を意味しているのではないかも考えてみた。

では、「戯」という言葉があるこれらの作品は、数はほんの一握りもないくらいに少ないものの、いずれにも「戯れに」描いた作品であることがはっきりと示されている。そこで、これらの作品を考察することで仙厓がどのような作品群、あるいは、画題を「戯れ」の作品であると考えていたかを考えてみたい。

「戯」の語が添えられた四点の作品の内、「戯墨」としたものは「烏鷺争曲（囲碁）画賛」「頭骨に若松画賛」「虚白院独居画賛」の三点、「戯筆」と署名した作品は「芥屋大門画賛」の一点である。

内容的には囲碁の対局を描いた作品は明らかに遊戯の最中を描いたもので、まさに「戯れ」の一瞬を表した作品である。登場人物には仙厓らしき人物の姿も見られるため、間接的な自画像を含んだ作品ともなっている。

では、それ以外の三点はどうであろうか。

1 頭骨に若松画賛 一幅 [図18]

紙本墨画・墨書

三八・七×

四九・六

センチメートル

肉い皮いは

若ひ時のお習

しやお習

あたま蜂か

刺て茶せんて

こそけ落いた

た落いた

ならでい

じか

祝ふ

た

トントントントントント

トントント

甘乎戯墨



図18 頭骨に若松画賛

2 虚白院独居画賛 一幅 [図19]

紙本墨画・墨書

一三二・八×五八・一

センチメートル

虚白院独居吟

生来獨之死去獨之
中間之居且暮獨之

獨り生れ獨り死ぬると思
ふ我が
むすへる庵に獨りすむ也

厓并戲墨



図19 虚白院独居画賛

3 芥屋大門画賛 一幅 [図20]

紙本墨画・墨書

一一五・一×五五・八センチメートル

芥屋岩窟

遊觀海壑擇雲根

玉柱瓊椽寂閉門

識
吾知修羅王窟宅
留舟彈舌誦眞言

厓多羅菩薩戲筆

「頭骨に若松画賛」[図18]は、仙厓が得意とした器物を象徴的に描いて、仏教的な真理を説く典型的な禅画である。この場合は「正見」などの仏教の根本理念を説いているのであろう。しかし、それは日常の教訓とも

なるため、禅を志す者にとっても、また、一般の人々にとっても大切な教えであった。また、このような二面性を持った作品の存在こそが仙厓の教えに見られる特徴であることは以前にも説いた〔註23〕。

「虚白院独居画賛」〔図19〕は虚白院に隠棲して生活を始めた仙厓の思いを表現したものであり、理想の生活スタイルを描いた作品である。しかし、もちろん実際にはこの通

りにはならず、たくさんの揮毫依頼に悩まされて絶筆を宣言しなければならなかったことはよく知られている。

「芥屋大門画賛」〔図20〕は非常に興味深い造形を見せる天然の景勝地、芥屋大門を描いた画賛である。芥屋大門について、仙厓はそれが近寄りたくもある大門であり、実際に舟でくぐってみると、阿修羅窟のように森厳であったと賛文で称えている。一方、玄武岩の柱状節理の偉容を誇る芥屋大門は愛石家の仙厓にとっては見逃せない、非常に興味ある造形でもあったため、注意深く観察し、非常に丁寧に再現・描写している。



図20 芥屋大門画賛

その様子は現在もほぼ変わらないほど忠実である。つまり、この作品は仙厓による風景画の代表作であるとともに、実景を描いた風景画としても注目に値する作品なのである。

以上の三点の内、最初にあげた二例は仏教的な真理や独居の理想を説いた画賛であるが署名は「戯墨」であり、残りのもう一つの芥屋大門の画賛は非常に丁寧に描かれた風景画でありながらも「戯筆」となっている。つまり、これらはいずれも仙厓にとっては「戯れ」に描いた作品な

のである。「戯れ」の「墨」・「筆」による作品でしかないと自身で判断しているこれらの作品の存在は、点数は少ないものの、その判断がどのような下されているのかについて、多くを語っているようである。つまり、描かれているテーマ・主題こそが最も重要であり、その内容や描写態度、描写技法などはさほど問題ではないのではないか、ということがわかる〔註24〕。

以上の諸点を理解した上で前述の考察を加味して考えてみると、仙厓にとつて「戯れ」ではないと考えられるテーマの作品群である「仏画」や「祖師図」、「禅機図」の中に、それらをより特殊な存在、より正式な意味合いを持つ作品として他から区別させる特徴として、これまでも考察を加えてきた「扶桑最初禅窟」の語の使用という落款における特徴が示されていたことがわかった。一方で、それらが必ずしも完璧な使い分けとなっていないことも事実であり、その意味合いの推測を確定とすることには限界もあるようである。

むすび

以上、仙厓作品の落款に用いられる「扶桑最初禅窟」の語の意味合いについて考えてみた。

まず、「扶桑最初禅窟」の語と様々な雅号という二つの要素をあわせると、落款が「日本最古の禅寺の仙厓」という意味合いを持った署名となることを確認した。

次に、このような落款が添えられている作品は、伝統的な「仏画」や「祖師図」、「禅機図」などのように仏教関係の作品が中心で、その他に

は若干の寿老人など「福神」の図などがあるものの、禅画の名手〃仙厓の作品を特徴付けている主要ジャンルである「風俗画」や「風景画」、動植物や器物を描いた作品での使用はほとんど見られないことがわかった。

そこで、「扶桑最初禅窟」の語を伴う落款を用いた作品は禅寺の住持（あるいは前住持）としての仙厓にとつて公式な、あるいは、正式な作品ではないだろうかと推測し、その例証として「自画像画賛」と「○△□」という仙厓画の代表作を検討した。なぜなら、これらの作品にこそ、仙厓が伝えたい、あるいは、示しておきたいと感じた最も重要なメッセージが込められた作品であるからである。「自画像画賛」は達磨大師の姿になぞらえた自身の姿を通して坐禅修行の重要性を説き、「○△□」は悟りにいたる自身の変遷を示して見せる内容となっている。つまり、前者は修行の根本を説き、後者はそれによってもたらされる変化、悟りへの階段を示した作品で、いずれも自身の姿・体験を表現したものである。つまり、それは日本最古の、その意味では最も正式な禅の伝統を受け継ぐ寺の住持である（あった）仙厓自身の実体験・人生を通してたどり着いた禅の核心を示した作品となっており、その内容は聖福寺という寺の伝統を受け継ぐ住持（前住持）という正当性によってより確固たるものとなるものである。そして、それはその裏付けによって、禅を志す者すべてに対して誇りを持って示しうる内容なのである。つまり、「扶桑最初禅窟」の語は自身の伝統の正当性の象徴であるからこそ、この語を伴うに最もふさわしい内容であると自負して厳選した作品にこの語を添えたのである。と解釈した。

ただし、これら二作品は公式な意味合いを持った作品の最有力候補で

あるにもかかわらず、その推測に反して、いずれの作品にも年記がないのが少し気になる場所でもあるが、年記はさほど重要視されていないのかもしれない。また、明らかに隠棲後の制作になる、つまり、正しくは「前」の文字を添えた「前扶桑最初禅窟」と署名されるべき作品にも、ただ単に「扶桑最初禅窟」の語が添えられている作例が多いのだが、それは仙厓の無頓着ということかもしれない。いずれにせよ、留意すべき点も残されてはいるものの、上述の推測を大きく覆すほどの懸念点ではあり得まい。

一方、「戯墨」「戯筆」といった「戯れ」に描かれた作品の画題と、「扶桑最初禅窟」の語をより頻繁に目にする多くの多い画題の内容との相違から、仙厓自身にとつてどのような作品が重要であると考えられていたかを判断した。その結果、「扶桑最初禅窟」の語が使用される作品の特殊性、つまり、その判断の根拠は表現や描写方法などではなく、仏教的な題材であるという点にかかっているのではないかと再度結論付けてみた。

以上の考察より、落款に見られる「扶桑最初禅窟」という語は、その字義よりも遙かに深く象徴的な内容を仙厓画に加える語であり、仙厓はその語に誇りを持って用いていたのではないかと結論付けた。

もちろん、これまで述べてきたような「扶桑最初禅窟」の語についての議論は、あくまでもそのような解釈も出来るという推測にしかならないであろう。しかし、一部の作品のみに限定的に使用されたこの語にこめられているのではないかと思われる特別な思いについての考察が、仙厓という禅僧が描いた作品の持つ意味合いの再解釈につながり、前稿での考察とあわせ、さらに多くの作品を交えた研究への足掛かりとなる

ことを期待する。

註1—八波浩一「仙厓の雅号をめぐって」(『出光美術館研究紀要』第二十四号、二〇一九年)、一八五—二〇七頁。

〇一九年)、一八五—二〇七頁。

註2—黒田泰三「仙厓画雑感三、—「そちら」って、どちら?—」(『出光美術館報』第四百二十二号、二〇〇八年)、二—四頁。本論考では、この後に取り上げる「自画像画賛」について、「扶桑最初禅窟」の語を添える意味合いを検討している。

註3—八波浩一「仙厓画—その変遷と変化」(『出光美術館研究紀要』第二十七号、二〇二二年)、一七九—二〇五頁。

註4—八波「仙厓画—その変遷と変化」所収の作品①—3—1参照。

註5—同右、作品①—2参照。

註6—同右、作品①—1参照。

註7—同右、作品②—4参照。

註8—同右、作品②—2参照。

註9—中山喜一郎「印章研究」(福岡市美術館編『福岡市美術館叢書2 仙厓—その生涯と芸術』福岡市美術館協会、一九九二年)、二二四—二二八頁。

註10—同右、二一七—二一八頁。

註11—同右、二一六—二一七頁。

註12—八波「仙厓画—その変遷と変化」所収の作品③—1—1参照。

註13—同右、作品④—5参照。

註14—同右、二〇三頁。

註15—同右、作品④—2—1参照。

註16—同右、作品⑤—2参照。

註17—中山「印章研究」、二一八—二一九、二二一—二二三頁。

註18—八波「仙厓画—その変遷と変化」、二〇三頁。

註19—中山「印章研究」、二一七—二一八頁。

註20—この他に当館の所蔵を離れた作品で最晩年、天保八年(一八三七)制作の「芥屋大門画賛」が知られている。

註21—黒田「仙厓画雑感三、—「そちら」って、どちら?—」、二—四頁。

註22—八波浩一「コラム⑥ 「〇△□」と「三徳宝図」・「大通和尚宛書簡草稿」(『展覧会図録「大仙厓展」』出光美術館、二〇一六年)、七九頁。

註23―八波浩一「コラム3 禅の教えと人生訓」(展覧会図録『仙厓のすべて』、出光美術館、二〇二二年)、四〇頁。

註24―河野元昭氏のブログ「饒舌館長」の二〇二二年十月十四日付「出光美術館「仙厓のすべて」③」(<https://jozesukancho.blogspot.com/2022/10/blog-post-14.html>)において、仙厓のこの作品「芥屋大門画賛」を取り上げ、「このような写生的描写は「戲筆」であり、(中略)「指月布袋画賛」こそ「正筆」だったのでしよう。」とコメントされている。仙厓の「戲筆」について触れた、貴重なコメントである。

The Meaning of the Signature of "*Fusō Saisho Zen-Kutsu*" in Sengai Paintings

YATSUNAMI, Hirokazu

In this paper, the author has considered the word "*Fusō Saisho Zen-Kutsu* (meaning the First Zen Temple in Japan)" which appears in his signature on some of his works.

When two elements of the signature, the word "*Fusō Saisho Zen-Kutsu*" and the name of the artist, are used together, they mean "Sengai of the oldest Zen temple in Japan". Actually being the head of the oldest, therefore, the most legitimate Zen temple and tradition in Japan, he was the most eligible person to use and claim as such by signing the works with this signature. And it emphasized the legitimacy of his Zen teaching. And with that symbolic signature, the works can be proudly shown to all who aspire to his Zen teaching.

An analysis of the works in the Idemitsu Collection shows that this word is mainly used on works of traditional "*butsu-ga* (Buddhist paintings)" and "*soshi-zu* (Patriarch paintings)", and is also found on some of "*zenki-zu* (paintings of episodes of past Zen Masters)." It is very seldomly used on selected paintings of gods of good fortune such as "Jurōjin", but is only rarely found in any genres of Sengai's works that could be signed "*gi-hitsu* (paintings of fun)" or "*gi-boku* (ink drawings of fun)", such as genre paintings, landscape paintings, paintings of animals and plants and still other non-religious motifs although they are major genres in his works. This is the proof that he intentionally used this signature for selected works which had important Buddhist and Zen teachings, and thus, were worthy for such signature.

To further examine such symbolic meaning behind the use of this signature, the author had thoroughly studied two most representative paintings of Sengai's Zen teaching, "Self-Portrait" and "The Universe," which two elements were attached to and, indeed, worthy for such special symbolic signature.

From the above discussion, the author suggests that it is possible to infer that the word "*Fusō Saisho Zen-Kutsu*" in the signature adds a deeper symbolic content to Sengai's paintings than its literal meaning, and that Sengai must have been proud to use the word.

出光美術館研究紀要 第二十八号

(二〇二三年度)

二〇二三年三月二十五日

編集 公益財団法人
出光美術館
発行 東京都千代田区丸の内三丁目一
番一
電話 〇三―三三二二―九四〇二

制作 佐藤編集事務所

印刷 東洋美術印刷株式会社