



## 1950-60年代のアメリカの現代芸術と禅： 対立と離反

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 女子美術大学 公開日: 2023-09-06 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 範, 露露 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://joshi.repo.nii.ac.jp/records/85">https://joshi.repo.nii.ac.jp/records/85</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.



# 1950-60年代のアメリカの 現代芸術と禅

対立と離反

▶ 範露露

## 序論

1950-60年代、アメリカの芸術表現は、禅を代表とする東洋思想から大きな影響を受けたとされている。本論は、当時、アメリカにおいて主流だった芸術概念、カウンター・カルチャーに対して、東洋思想がどのような役割を担うものとして期待されていたのかを考察するものである。筆者はこれまで、当時のアメリカの現代芸術における禅的な要素の引用が、表面的で、ある種の身振りにすぎないものだったのではないかという疑義<sup>1)</sup>について検討を行ってきたが、ここでは、異なる視点から、この論点をさらに検証していく。

先行研究では、1950-60年代アメリカ本土における禅解釈の第一人者であったアラン・ワッツ (Alan Watts) が、次のように述べている。

ビートの禅 (筆者注：アメリカにおける禅的实践を指す) は複雑な現象である。芸術、文学、そして生活における単なる気まぐれを正当化するための禅から、ギンズバーグやスナイダーの詩、そしてやや偏在的ではあるがケルアックの詩に見られるような、非常に力強い社会批判や“宇宙の探求”のための禅まで、さまざまである。しかし、私の知る限り、それは常に、禅の趣を持つニュアンスとしては、あまりに自意識過剰で、あまりに主観的で、あまりに強引である。<sup>2)</sup>

ワッツは、禅が、1950年代の一連の芸術家や詩人によって誤って解釈され、禅の本質的な部分に至っていないと結論付けたが、詳しい論説は展開されていない。これに対して、アレクサンドラ・モンロー (Alexandra Munroe) は、「アレンジされた禅が、1950-60年代に禅に魅了されたアーティストに核心的な働きかけを行なった」<sup>3)</sup>と述べているが、その「アレンジされた禅」が、具体的にどのようなものかについての言及はなされていない。モンローが明確に述べなかった点を明らかにすれば、禅が当時のアーティストに与えた影響や、彼らが禅に何を求めていたのか、それは禅の

本質だったのかどうか、といったことへの理解につながるものが期待される。

本稿では、カウンター・カルチャーにおける中心的な概念を、「対立」と「離反」と捉え、その性質を中心に、禅においてそれらに対応すると思われる概念、「不立文字」、「呵仏罵祖」という視点から考察していく。禅的な要素の引用がどの程度本質的なものであったのか、あるいは逆に、もし表面的なものであったとするならば、それを承知で引用することで何を示そうとしていたのか。禅の本質から、これらの点を明らかにしていきたい。

## 1. カウンター・カルチャーにおける 禅的な要素

カウンター・カルチャーは直訳すれば、“counter”の訳語である「抵抗」や「反抗」を旨とする文化のことを指すものだが、似たような性質は禅のなかにも見出すことができる。禅の教えを説く禅語のなかから相当するものを探すと、「不立文字」や「呵仏罵祖」をそれらに相当するものとして挙げるることができる。

「不立文字」は、悟りを開くために文字や観念に頼らないことを提唱するものであり、既存の規範や、旧来の観念を否定し、それへの無批判な依存に抵抗するように論ずることである。対立を厭わない姿勢は、カウンター・カルチャーにも通じるものがあり、禅とカウンター・カルチャーの関係を端的に示すものだと考えることができる。また、同じような性質は、「呵仏罵祖」にも見出すことができる。この禅語は、臨済宗の開祖、臨済義玄が提起した概念で、「仏に逢うては仏を殺し、祖に逢うては祖を殺す」<sup>4)</sup>といういささか刺激的な表現として知られている。もちろん、ここであらためて説明するまでもないが、言葉通り実際に仏を殺し、祖先を殺すという意味をもつものではなく、無批判な執着を断ち切ることを促そうとするものである。「呵仏罵祖」の場合は、「不立文字」の「対立」に対して、似た性質ではあるが、むしろ「離反」という言葉がそれに近い。

「不立文字」や「呵仏罵祖」は、禅とカウンター・カルチャー

の関係において、そこに共有するものがあることを示すものだと考えることができる。

### 1.1 先行研究におけるカウンター・カルチャーの 禪的な要素

第二次世界大戦後、東西冷戦時代に突入すると、アメリカでは「赤狩り」が始まり、公民権運動やヴェトナム反戦運動、フェミニズム運動も新たな展開を見せるようになった。そうした状況の中で、従来の伝統的な価値観から自由になろうとした若者たちは、体制に対して疑いを抱くようになっていく。当時、既存の権威や規制に対して反抗を示した人々はビート・ジェネレーションと呼ばれるようになる。<sup>5)</sup>カウンター・カルチャーは、そうしたビートの考え方を徹底し、敷衍したものだが、禅は、カウンター・カルチャーを主導するオルタナティブな思考として重要な役割を果たすようになる。

禅<sup>6)</sup>は、インドを起源とし、中国で洗練され、発展した思想で「経典をいかに解釈するか」という高度な学問であると同時に、禅修行では「悟りが開けるかどうか」が重視された。また、儒教の道德主義や道教の「無為」の思想、そして、『易経』をも吸収しながら形成されたのも大きな特徴と言えるだろう。

1950年代のアメリカに伝えられた禅は、日本の学者や僧侶によって広められたもので、具体的には、禅宗の「禅問答」で悟りをひらく臨済宗、および、坐禅修行に徹する「黙照禅」を流儀とする曹洞宗を中心とするものだった。

カウンター・カルチャーの先行研究<sup>7)</sup>で認められている禪的な要素は、主に、「対立」あるいは「離反」という性質を持つものだと考えられる点についてはすでに述べたが、以下でもう少し具体的に考察していきたい。

例えば、ジョン・ケージは、カウンター・カルチャーの時代に禅の受容に積極的に取り組んだアーティストである。彼に対する評価は、伝統的な価値観に対抗するような方法論を積極的に試みたことにある。<sup>8)</sup>

1974年、ケージは、それまでの自分の活動を振り返り、次のように述べている。「私が生涯を音楽に捧げようと決めた頃、音楽の領域には、勝ち取らねばならない闘いがまだ存在していた。人々は楽音と騒音を区別していた。私はヴァレーズに続き、騒音のために闘った。」<sup>9)</sup>西洋音楽の伝統では、限定された音以外の音は、雑音とされ、その存在は許されないことに対し、ケージは西洋音楽の伝統からの解放

を促そうとしたのである。ケージは次のようにも発言している。「音とリズムは長いこと、19世紀音楽の制約に従ってきた。今日、我々はその解放のために闘っている。」<sup>10)</sup>これは、無批判的な姿勢に「対立」しようとする「不立文字」的な性質を示すものと言えるのではないだろうか。

ケージは、「ピアノのための音楽1」(1952)、「カリヨンのための音楽第一番」(1952)、「カリヨンのための音楽第五番」(1967)といった作品を通して、ピアノという楽器の制約を取り除き、伝統的な作曲法を解体していく。彼の実践は、高等芸術としての西洋音楽への「対立」であると同時に、それを「破壊する」行動であるとも言えるだろう。こうした試みは、「呵仏罵祖」が持っている、常識や権威からの「離反」的な性質として捉えることはできないだろうか。

また、ケージと同時代のアーティスト・グループであるフルクサスの作品には、観客参加、共同制作など、作家と一般の人々との壁を取り払おうとした試みや、ゲーム性、ジョーク、ユーモアなどを重視した姿勢があるとされている。<sup>11)</sup>それらは、従来の伝統的な芸術の価値観への抵抗や破壊、あるいは、そうした価値観からの離反であり、禅の「不立文字」や「呵仏罵祖」と重なる部分がある。

しかし、カウンター・カルチャーに見られる禅の引用には、表面的あるいは部分的とも受け取れる部分がある。本章では、まず、カウンター・カルチャーの「対立」や「離反」に相当する「不立文字」および「呵仏罵祖」が持つ本来の意味を再確認しておくことにする。

### 1.2 「対立」に相当する「不立文字」

まず、「不立文字」<sup>12)</sup>についてだが、これは悟りを開くために文字や観念に頼らないことを提唱するものであり、理論的な仏教の教えに対して、経典あるいは経書に依存するのではなく、禅の本質に向けた修行を行なうべきであると主張するものである。例えば、禅宗では、毎日経典を唱えたり、線香代を寄付したりするよりも、日々の生活の中でより多くの善行を積み、万物に畏敬の念を持つことのほうが、仏教徒としての信仰を示すものとされている。また禅の宗法では、いかに経典を唱え、香典を多く寄付しても、自分の罪を帳消しにはできないことも示されている。

もともと仏教では、文字が重視され、大量の経典が書き留められてきた。経典の他にも律法や論説等があり、仏教思想は文字によって諸国に伝わり、文字がなければ理解できないとさえ認識されてきた。ところが、禅宗になると、逆

に、文字は仏教の精神の理解を妨げるものと考えられるようになる。禅の始祖である達磨は、仏教思想を心で直に感じ取るためには言葉が障害になると考え、言葉に対する疑いを表す「不立文字」という考えを示したのである。

もちろん、真理は言葉によって伝える必要があるというようにも考えることができる。しかし、その際、言葉が真理を損なわないようにしなければならず、そのため、後世の禅宗は特殊な方法を編み出していく。例えば、直接には何も言わず、あるいは、解りにくい言い方で伝えることで、推測をさせる方法などがそれにあたる。明確な言葉にすると、その言葉の意味に縛られることになるが、それを避けることで、真理を理解させるのではなく、体験として身につけることが可能になると考えるのである。敢えて矛盾した言葉や、詩的な言葉、誤訳、曖昧さ等を用いて、人々の言語に対する信頼を解体していくことが重要なのである。

禅宗がこのような道を歩むことになったのは、中国の老荘思想<sup>13)</sup>の影響と言われている。老荘思想には「書不尽言 言不尽意(本は言葉を全て収録することはできない。言葉は全ての意味を表現出来ない)」という、言葉の力に疑問を投げかけるような文言がある。この文言について、老荘は「得魚忘筌<sup>14)</sup>」という言葉を使って説明を試みている。この言葉の意味は、魚を獲ってしまうと、魚を獲るための道具である筌のことは忘れてしまうということである。つまり、魚を獲ると同様に、学ぶためには言葉を使わなければならないが、一度学問を習得してしまえば、言葉や観念そのものは筌のように使い捨てた方がよいというのがその意味である。

1960年代のカウンター・カルチャーの学生運動では、「指月」という言葉が用いられ、人々に影響を与えていたと言われている。<sup>15)</sup>これは禅の公案の一つで、龍樹菩薩の大智度論の「指月の譬」<sup>16)</sup>からの引用である。

人の指を以って月を指し、以って惑者に示すに、惑者は指を視て、月を視ず。人、これに語りて、「われは指を以って月を指し、汝をしてこれを知らしめんとするに、汝は何んが指を看て、月を視ざる」、と言うが如く。

これは、指で月を指し示すと、月を見ないで指を見てしまうということを教えるもので、すなわち、道理を説き聞かせても、その本旨を理解せず、その文字や言葉の端々にこだわってしまうことに注意を向けようとしているのだ。言語も論理も、あくまでも伝達手段であり、時には障害になるこ

ともあるというのである。

「指月」の考え方は、カウンター・カルチャーの学生運動において、旧来の社会規範がまさに月を指し示す指であり、学生たちが追求する真の人生とは異なることを示唆するものだった。

### 1.3 「離反」に相当する「呵仏罵祖」

「呵仏罵祖」とは、『景德傳燈録』<sup>17)</sup>からの言葉で、権威や偶像の崇拜をやめ、儀式制度を解体し、修行の苦しみを取り除くことである。禅宗では、人間は皆同じであり、凡人と聖人等を区別するような態度に対して、「呵仏罵祖」の修行を旨とするが、とりわけ、禅僧の臨濟、雲門、丹霞、徳山はその代表的存在である。<sup>18)</sup>

禅宗の丹霞天然禅師には、「木仏を焼いた」<sup>19)</sup>という公案がある。丹霞が寒い日に木仏を燃やして暖を取ったところ、他人から誹られたため、「焼いて、木仏から舍利を取る」と伝えた。しかし、その相手は、「木仏から舍利が取れるはずもない」と言うので、丹霞は、「それならば私を責める理由は無かろう」と応じ、仏像などへの偶像崇拜を批判し、断ち切ろうとしたのである。

「呵仏罵祖」の中の「呵」と「罵」とは、禅の修業の仕方である「喝」、すなわち、執着を喝破しようという作法に相当する。このことについて、禾山和尚の次のような問答がある。

或る時、僧の門に入り来るを見て云く、  
「患顛那？作摩？」  
（「祖堂集」卷一二「禾山和尚章」）

禾山和尚は、門に入ってきた行脚僧（諸国をめぐって修行する僧のこと）を見ると、いきなり「頭がいかれているんじゃないねえのけ？」と、江西地方の方言で叱責した。禾山（884-960）は中国福州の出身で、洪州（江西）に住み、「那？作摩？」は、強い反問の句である。<sup>20)</sup> 仏教では、行脚は禅僧の本望で、「錫杖（しゃくじょう）をひっさげ天下に横行する、その精神や嘉（よみ）すべし」とも言われているが、禅宗では、行脚は今ある自己の外に何かを求めまわる賤しい行為として、厳しく叱責された。<sup>21)</sup>

こうした「喝破」は、特定の観念あるいは権威に対する執着を破る方法である。「呵仏罵祖」と類似した「喝」は、無批判な執着を断ち切ることを促そうとするものだ。

「呵仏罵祖」は、禅の本質である「見性」あるいは自分の中

の仏性を見ることを導くために、必ず通らなければならない道であり、また、「直指人心（直に自分の心を凝視し、心の中にある仏性を把握すること）」のための作法でもある。唐の禅師、臨済は、「仏法は計らいを加えるところはない。仏法の究極は、ただ平常のままである。大小便をしたり、衣服を着たり、飯を食ったり、疲れたならば眠るばかりだ。愚人は笑うだろうが、本当に賢い人ならばそれがわかる」と述べている。<sup>22)</sup> また、最も古い禅詩の一つは、次のように説明している。「ありのままの真実を得たければ、正か邪かにこだわるな。正邪の対立は心の病である」<sup>23)</sup> と。禅における正邪の「裁定」の拒絶や、主義に基づくものへの反抗、偶像に対する疑義は、無批判であることに対して警鐘を促すだけではなく、旧来の観念や偶像に対する「離反」の実践を呼びかけているのである。

禅は、カウンター・カルチャーが意図した「体制」からの「離反」と一致する性質を持っている。しかし、禅の「不立文字」と「呵仏罵祖」には、「空」という東洋独特の考え方がある。この「空」に至ることができないならば、たとえ文字を重視せず、範を求めなくとも、禅の境地あるいは悟りの境地には及ばないことになる。次の章では、カウンター・カルチャーの主役であるヒッピーたちが目指したものと、禅の境地との関係を分析し、禅の本質である「空」についても考察していく。

## 2. カウンター・カルチャーと「不立文字」、 「呵仏罵祖」

カウンター・カルチャーと禅、双方に「対立」や「離反」といった性質がある。しかし、両者における「対立」そして「離反」には差異がある。カウンター・カルチャーには禅の概念を取り込み、援用しつつも、「不立文字」や「呵仏罵祖」とは相容れない面も見られる。

たとえば、「不立文字」の「不立」とは、あるものが「不要」ということではなく、一つの対象に「執着しない」ということである。<sup>24)</sup> それは、あるものを「取り除く」のではなく、むしろ、あるものを「更新」することでもある。しかしながら、カウンター・カルチャーの時代のアーティストや文化人は、既存の西洋の伝統を打破するのを正当化するために、禅の概念を用いており、それは「不立」とは異なる意味合いを持つものでもあったと捉えることができるだろう。また、

「呵仏罵祖」については、自分の真理を探求することを試みた点はカウンター・カルチャーと合致してはいたが、独特の文化圏を作ったヒッピーたちは、「老師」、あるいは精神的なリーダーを求めており、ここには「呵仏罵祖」の「離反」とは齟齬があると言えるだろう。

本章では、禅の「不立文字」と「呵仏罵祖」の本質と、カウンター・カルチャーの「対立」と「離反」が持つ性質との相違について検討する。

### 2.1 「不立文字」の本質とカウンター・カルチャー

禅宗の「不立文字」の本質とは、文字による経文を「不用」なものとして拒否するのではなく、また、仏の教説以外に特別な正伝が存するというのでもなく、むしろ、文字教説のみに執着することなかれと戒めたものである。つまり、教理を排したり文字を斥けたりせよという意味ではなく、逆に、文字を尽くし教理を極めた上で、文字教理の及び至らない部分に、より深い思想の根底が有ることを意味していると言われている。<sup>25)</sup> ところが、この「不立文字」という標語を「不用文字」と誤解し、佛典を認め経文を否定し、教説を度外視するところに禅が存するという解釈がなされる場合がある。そのような誤解はカウンター・カルチャーでも生じており、カウンター・カルチャーの若者や文学者たちは、「文化や芸術の秩序」および「社会の旧来の規範」を全面的に排除しようという傾向があるとされている。<sup>26)</sup>

このことに関して、二つの例を挙げてみたい。まず最初に、カウンター・カルチャーの「対立」には、「文化や芸術の秩序」を完全に排除しようとする傾向が認められることについて触れておきたい。

1963年2月、フルクサスの提唱者であるジョージ・マチューナスが書いた手書きのマニフェストには、過激とも言える文章が記されている。「ブルジョアの病める世界を、いわゆる“知的”で、プロフェッショナルで商業主義的な文化を追放せよ。死せる芸術、模倣、人工的芸術、抽象的芸術、幻影的芸術、数学的芸術、——の世界を追放せよ。“ヨーロッパニズム”の世界を追放せよ!」、「芸術に革命的潮流を起こそう。生活の芸術、反芸術を起こそう。批評家やディレクターや専門家だけでなく、あらゆる人々が把握できる非芸術的現実を起こそう」<sup>27)</sup> といった文言である。フルクサスのマニフェストは、西洋中心の高等芸術を最上と考える社会に対して、明確に疑義を提起しているのである。<sup>28)</sup>

フルクサスの重要なメンバーの一人であるケージの作品

に見られる、ピアノをいじったり、規則を破壊したりする姿勢は、いわゆる「否定」だけであり、ある意味で弁証法的な「要」と「不要」を明確に区分する考え方に基づくものであった。

マチューナスには「反抗」を極めようという主張が見受けられたが、マチューナスの周囲のメンバーたちは、芸術を否定し、ジョークを最上とする彼のラディカルな思想に、真に共感することが少なくなり、フルクサスは次第に形骸化していくことになる。<sup>29)</sup>

次に、カウンター・カルチャーの「対立」が含意する、「旧来の社会規範」を完全に排除しようとする傾向をみていこう。カウンター・カルチャーの反逆者たちは、社会規範を強制されていると考えていて、社会秩序全般が抑圧のシステムであることの表われだと受け止めていたため、そうした姿勢に傾いていくのである。

こうしたことだけが原因ではないが、カウンター・カルチャーの映画には、犯罪行為をロマンチックに描く傾向があるとされている。<sup>30)</sup>『俺たちに明日はない』から『アメリカン・サイコ』まで、窃盗や誘拐、殺人などを再解釈したのだ。しかし彼らは、それだけにとどまらず、社会制度だけでなく、あらゆるオルタナティブな提案まで拒絶してしまう。なぜならば、そうした代替案もまた制度化され、新たな体制になってしまうことを危惧するからだ。

カウンター・カルチャーの「対立」は、「体制」におけるテクノクラシーの抑圧的で支配的な概念を根底から拒絶した。このことに対して、ワッツは次のように述べている。

禅に惹かれ、それを深く理解しようとする西洋人は、一つの不可欠な資格を持たなければならない。すなわち、もはや無意識にその前提に揺さぶられることがないほど徹底的に、自分の文化を理解しなければならない。これが欠けると、その人の禅は、「ビート」という文化や社会秩序への反発になってしまうか、あるいは、息苦しさや体裁の新たな形式になってしまうだろう。禅は何よりも、既成概念からの心の解放であり、それは、一方で慣習に対して反抗しながら、また一方では外国の伝統を取り入れることとは全く異なるものなのである。<sup>31)</sup>

## 2.2 「呵仏罵祖」の本質とカウンター・カルチャー

「呵仏罵祖」は禅宗の用語で、禅問答という禅の修業方法の表現である。凡人と聖人に対する区別を破るための実践方法であり、その目的は「直指人心」である。ところが、フルクサスのアーティストたちはケージを「老師」とした。また、フルクサスの創始者であるマチューナスは、自分がフルクサスのリーダーであるとして活動を行なった。これらのことは、カウンター・カルチャーが、精神的な拠り所を追求したことを意味するものである。

ケージはアジア哲学を美学に対して援用し、1940–60年頃、自身の創作理念を形成していく。<sup>32)</sup>ケージは、1951年、音楽史上初めて、偶然の決定に従って音楽作品を作ることを試みた作曲家で、1952年、聴衆と演奏会場の沈黙とのあいだに何も差しはさまない無音の音楽作品『4分33秒』を作曲した人物である。そしてそれ以降、四十年以上にわたり、レクチャーやパフォーマンスを通じて、「無為の芸術」という禅の徳を人々に教え諭してきた理想主義者でもある。ケージの存在と思想は、二十世紀後半の芸術に大きな影響を与えてきた。<sup>33)</sup>フルクサスの中にはケージの講義を受けたことのあるアーティストがいるが、彼らの多くは、表現方法や理念まで強く影響されている。<sup>34)</sup>ケージへの敬意を表した“Homage à John Cage” (1959) は、ナム・ジュン・パイク初のパフォーマンスとして、ヨーゼフ・ボイスと共に行われた。パイクはオーディオ・テープを使用したパフォーマンスによって伝統的な音楽演奏やしきたりを破壊しようとした。それは、ケージがピアノを分解した作品から大きな影響を受けたものだ。<sup>35)</sup>

パイクは、「私の人生において幸運だった出来事のひとつは、ジョン・ケージと刺激的であったヨーゼフ・ボイスに出会ったことである。それ故に、スターダムにのし上った2人の歩みを合わせ持つことができたのである」と話している。<sup>36)</sup>スターダムにいる二人の歩みを追うことは、彼らの思想を追うことでもあるが、それは実は、「呵仏罵祖」で喝破すべき対象に依存することであり、「直指人心」からかけ離れた思考だと考えられるのではないだろうか。

ケージの影響を受けたアーティストには、パイク以外にも、ボイス、そしてラファエル・モンタネス・オルティスらがいる。このように、先導した人物の表現を援用する制作姿勢は、禅が重視した「呵仏罵祖」や「殺仏殺祖」の思想とは相入れないものである。

1962年6月、フルクサスの創始者であるマチューナス

は、ヴッパータルで、ベン・パターソンやディック・ヒギンズらと「小さな夏／ジョン・ケージ以後」というイベントを行なっている。これは内容から言って、紛れもなくケージの影響下にあるものである。<sup>37)</sup> フルクサスもまた、ケージを導師として扱っていたと考えることができるだろう。

また、フルクサスには、第一次世界大戦前後のダダイストを参照したところもある。アメリカ合衆国のフェミニスト作家で、芸術家、社会活動家でもあるケイト・ミレットが述べているように、「フルクサスの人々は、自分たちのことを“デュシャンの子供たち”と考えていた。デュシャンは彼らの先行者と記念碑であった」。<sup>38)</sup> ただしフルクサスはヨーロッパのダダイストたちのように分裂することだけは避けようとし、そのためには、イデオロギー的な線引きを厳密にし過ぎないほうが良いと考えた。マチューナスの書いたマニフェストには、誰もサインしようとしなかったとも言われている。<sup>39)</sup> しかしマチューナスは、フルクサスを一つの共同体として、広く世にその活動を展開しようとした。そのために世界をいくつかの地域に分け、それぞれを統括する責任者を配置し、自分はニューヨーク本部で議長として君臨した。<sup>40)</sup> 体制に反抗する共同体が、自らの内部に体制を築いていくのである。

1963年にディック・ヒギンズとアリソン・ノウルズへ宛てた手紙にも、「フルクサスは共同体であり、いかなる特定のフルクサス個人とも関係させるべきではない」という言葉がある。マチューナスは、フルクサスの作品を出版物として、世の中に発信して行くことを願っていた。こうしたことから伺えるように、マチューナスの反芸術の思想は、ある意味で全体主義的色彩を帯びていくのである。マチューナスはフルクサスを通じて旧来の制度への「対立と離反」を行なおうとしたが、「呵仏罵祖」による権威への「離反」を実現することはできなかったと言えるだろう。

### 2.3 カウンター・カルチャーにおける表層的禅と禅の本質

カウンター・カルチャーに認められる「対立」と「離反」の根底には二項対立の性質があり、権威に対する依存もあるため、禅の本質とは異なるものだ。基本的に、「不立文字」や「呵仏罵祖」の方法を経て、禅の悟りに至ることとなるのだが、そのような禅の本質は「見性」、すなわち、「本性を徹視すること」である。そして、本性とは、「空」や「無」である。これが禅の基本思想である。

「空」とは、現象界や精神界のすべてのものに実体がないことである。それらは流動的なものであり、雷や稲妻のような、泡のような、影のような、夢のような幻想である。幻想ではあるが、決して何もないわけではなく、流動的で、永遠の実在を持たないものが「空」である。この「空」は、仏教の禅、特に禅宗にとって重要な理論の基礎となるものであり、この基本があるからこそ、禅宗はさらに多くの理念と実践を発展させることができたのである。

禅宗にはもう一つ重要なことがあり、それは、どうしたら悟りを開けるのか、ということだ。禅は、戒律や厳しい修行ではなく、もっとリラックスした状況を切り拓こうとする。そして、自分の心で直接世界と向き合うこと、最もシンプルで純粋な心ですべてに向き合うことを求めるのである。この時、此岸は彼岸になっている。自分が立っているこの場所は、すでに彼岸なのである。だからこそ、「無住・無念・無相」を標榜するのである。「無住」というのは、場所や概念にしがみつかないということである。「無念」は、あらゆる複雑な思考を否定する必要はないが、一つの思考に留まるべきではなく、頑固であってはならないということだ。そして、「無相」は、世界はあらゆるイメージに満ちており、すべてのイメージは我々の心にぶら下がっているため、我々の心はその乱れを受け取るということを示している。「相」はすべて幻であり、善相と悪相は、言うまでもなく、実は本質的には同じものである。だから、頑固にならない方が良くと説くのである。

禅はまた、「平常心是道(へいじょうしんこれどう)」<sup>41)</sup> ということも主張している。平常心とは、禅の真髄にも触れ、仏教が目指す超越的な領域である。一方、禅では、我々の日常生活が道である。眠いときには眠り、お腹が空いたら食べ、また眠くなったら眠るということが「平常心是道」なのである。

こうした考えに依れば、「対立」した側も自分と繋がっていることになり、「離反」の目的も「離反」そのものではなく、定着した観念を払拭することということになる。これこそが禅の本質なのである。

これまで見てきたように、禅とカウンター・カルチャーの共通点である「対立」と「離反」という概念は、既存の規範や、旧来の観念を否定し、それへの無批判な依存に抵抗するように論ずることを意味している。また、1950-60年代のアメリカにおける経済状況や国際情勢に関連した社会的

背景のもとで、禅は、ヒッピーたちの反抗を正当化するための道具、そのほか、自己を解放するための道、という双方への期待を担っていた。

次の章では、禅の「対立」や「離反」の根底にある禅の本質について概観し、現代芸術の実践と関連する要素を検討する。

### 3. 「不立文字」、「呵仏罵祖」以外の 禅的な要素について

禅の本質を説く言葉に「自他不二」がある。忽滑谷快天禅師は「自他不二」について、次のように述べている。

「自他不二」とは、自己と他者は同一存在の分身であるとの意である。例えば一個の単細胞生物が二つに分裂した場合、二個共に同一生物の分身であり、同様に、人類においては自己と他者は分離しているけれども、元来は一つの大なる「我」の分身に外ならないのである。<sup>42)</sup>

言い換えれば、「自他不二」は「我執」を破った状況だといえる。自分と他者は同一であり、我を無くした状態である。このことは、江戸期の禅僧である至道無難禅師による次の道歌にも表現されている。

主なくて見聞覚知する人を  
いきほとけとはこれをいふなり<sup>43)</sup>

これは、「見ている自分が無いが、ただ見たり聞いたり周りを感知している。こういう状態の人を生き仏という」という意味である。我が無いので、対象物と自己との区別もないことから、言葉によって形成された概念がなく、二項対立も無い境地である。

禅宗の中国禅師には、次のような話がある。これは、「私にはここに法はない。ただ道がある。道とは何か、平常心是道である」という点を強調した話である。

ある僧が禅師にお茶を出したり、掃除をしたりしていたが、3年経っても師匠は道理を教えてくれないので、とても不安になり、この禅師に、「3年経ってもあなたは私に道理を教えず、仏教について教えない。どうしたらいいのですか」と尋ねたところ、禅師は、「ご飯を持ってきたら食べますし、お茶を持ってきたら飲みま

すし、お参りもします、これ以上何を望むのですか」と答えた。この弟子は、「私は毎日こうしています。これが道です。人生に適合するのが道です」と申しました。その後、この弟子は偉大な禅師になった。<sup>44)</sup>

これが、禅の目指すところである。禅の境地は、ケージの沈黙を表現した作品と似ているようにも見えるが、そこには大きな差異がある。

「主なくして」というところに根幹を置き、「自我意識」を滅するのが禅の修行である。あえて坐禅を組み、警策を打ち、叱咤激励を激しくし、禅問答に挑んでは自我意識を打ち砕き、絶望の底に追い込むというのが禅の修業方法である。それによって、自他の区別をなくし、森羅万象を繋ぎ、更新し続けることしかない真実に目覚める。ありのまま、あるいは「主なくして見聞覚知する」状態である。しかし、ケージの作品において、ある種の音響のデザインが保たれていたことは、未だ自他の分別が残っていることを示すものであり「見聞覚知する」ことに重きが置かれていると解釈することができる。

禅においては、どこまで自己を忘却し、自他不二の心境に至れているか、つまり、いかに「主なくして」見たり聞いたりしている活動体を自覚できるかが大切なのである。

1950-60年代のアメリカにおけるカウンター・カルチャーの実践者たちは、こうした境地に至るものとは言い難いと言わざるを得ない。

## 終章

以上の考察によって、禅の「不立文字」、「呵仏罵祖」以外の禅の本質である「自他不二」も、この時期のカウンター・カルチャーと相容れないものであることについて概観することができた。最も重要な相違点は、禅の根底にある「空」という境地であろう。カウンター・カルチャーの作家たちは、禅を反抗のための道具や自己解放のための道とし、東洋哲学への憧れもあったと思われるが、その「空」に至ることはなかった。

「自他不二」は、「不立文字」、「呵仏罵祖」より禅において本質的である。今後は、禅を体現するものとして、カウンター・カルチャー以外の分野に目を配り、引き続きそれを実現する例を挙げて考察を深めていきたい。



註

- 1) 範露露「アメリカにおける現代芸術と禅——1950–60年代のアメリカにおける禅の文化的な受容を手がかりとして」、『女子美術大学研究紀要』51号、女子美術大学、2021年、15–26頁。
- 2) Alan Watts. “Beat Zen, Square Zen, and Zen. (Zen Buddhism as practiced in China, Japan, and the US).” *Chicago Review* 42.n3 Summer-Fall 1996, pp. 49–57.
- 3) Alexandra Munroe *Buddhism and the Neo-Avant-Garde: Gage Zen, Beat Zen, and Zen*, Guggenheim Museum, 2012, pp. 1–63.
- 4) 呵仏罵祖については以下を参照した。
  - 『臨濟録』岩波書店、1989年、3–76頁。
  - 黄檗山臨濟寺院ネットワーク運営委員会「臨濟禅 黄檗禅 公式」サイト [http://www.rinnou.net/cont\\_04/zengo/20120201.html](http://www.rinnou.net/cont_04/zengo/20120201.html) (最終閲覧日2022年9月6日)。
- 5) 西井一夫「求道者たちの系譜 ビートゼネレーションへのオマージュ」『第3次世界大戦』毎日新聞社、1999年、11–14頁。
- 6) 禅については以下を参照した。
  - 後藤大用『禅の近代的認識』山喜房仏書林、1935年、118頁。
  - 須原玄雄『坐禅の力』護国山聖徳寺、1948年、203頁。
  - 鈴木大拙『鈴木大拙全集第13巻』岩波書店、1968年、9–15頁。
- 7) カウンターカルチャーの禅と関係については、以下を参照した。
  - 渋谷政子「ジョン・ケージにおける意図、合理性、自我——ケージを聴くための手がかりとして」『東京藝術大学音楽学部紀要』通号20号、1994年、53–70頁。
  - 竹林修一『カウンター・カルチャーのアメリカ 希望と失望の1960年代』大学教育出版、2019年、14–98頁。
  - 椎名亮輔「山は山、川は川 ケージ『ビートルズ1962–1970』の愚直な分析」『ユリイカ』、2012年10月、144–145頁。
- 8) グリフィ・スポール (堀内宏公訳) 『ジョン・ケージの音楽』青土社、2003年、12頁。
- 9) Cage John. “The Future of Music.” (1974) *In Empty Words*. Wesleyan University Press, 1979, p. 177.
- 10) Cage John. “Goal: New Music, New Dance.” (1939) *In Silence*. Wesleyan University Press, 1961, p. 87.
- 11) 塩見允枝子『フルクサスとは何か?——日常とアートを結びつけた人々』フィルムアート社、2005年、13–14頁。
- 12) 不立文字については以下を参照した。
  - 後藤大用『禅の近代的認識』山喜房仏書林、1935年、118–133頁。
  - 鈴木大拙『禅思想史研究』第二 (達磨から慧能に至る)、岩波書店、1987年、90–103頁。
  - 秋野孝道『禅の要諦』隆文館、1920年、24–27頁。
  - 古田紹欽『禅の表現美』河原書店、1968年、86–90頁。
- 13) 葛兆光『古代中国文化講義』人民文学出版社、2019年、33頁。
- 14) 葛兆光、前掲書、70–71頁。
- 15) 葛兆光、前掲書、67–72頁。
- 16) 中祖一誠 他「大正新脩大藏經・大智度論和訳」『禅研究所紀要』14号、1985年、164頁。
- 17) 入矢義高『景德伝灯録』禅文化研究所、1997年、133–141頁。
- 18) 柏林禅寺『禅』1996年度第二期、<http://chan.bailinsi.net> (最終閲覧日2022年9月6日)。
- 19) 衣川賢次『臨濟 外に凡聖を取らず、内に根本に住せず』、2021年、15–21頁。
- 20) 曹広順「試論近代漢語「～那? 作摩?」」『言語学論叢』第20集、1988年、43頁。
- 21) 衣川賢次「「喝」のフィロロロジー (中)」『禅文化』245号、2017年7月、56–65頁。
- 22) 葛兆光、前掲書、45–47頁。
- 23) 衣川賢次、前掲書、87頁。
- 24) 後藤大用、前掲書、118頁。
- 25) 竹林修一、前掲書、64頁。
- 26) ジョセフ・ヒース、アンドルー・ポター『反逆の神話：「反体制」はカネになる』早川書房、2021年、352頁。
- 27) 塩見允枝子、前掲書、14頁。
- 28) 塩見允枝子、前掲書、8頁。
- 29) 塩見允枝子、前掲書、14頁。
- 30) ジョセフ・ヒース、アンドルー・ポター、前掲書、453頁。
- 31) Alan Watts、前掲書、pp. 49–57.
- 32) グリフィ・スポール、前掲書、12頁。
- 33) ボール・グリフィス、前掲書、12頁。
- 34) カルチュア・コンビニエンス・クラブ「美術の非物質化」『美術手帖』369号、99–118頁。
- 35) 塩見允枝子、前掲書、14頁。
- 36) 篠原有司男「ニューヨーク・アート」、<http://www.new-york-art.com/old/Paik-world-4.php> (最終閲覧日2022年9月2日)。
- 37) 塩見允枝子、前掲書、12頁。
- 38) Kate Millett. “Bonyari,” in Stooss and Kellein, Video Time. (Video 資料)
- 39) 塩見允枝子、前掲書、2頁。
- 40) 塩見允枝子、前掲書、2頁。
- 41) 神月徹宗『隻手のひびき：禅話』臨濟学院専門学校出版部、1935年、33–43頁。
- 42) 忽滑谷快天 述 [他] 井冽堂、前掲書、133頁。
- 43) 公田蓮太郎『至道無難禅師集』春秋社、1989年、139頁。
- 44) 葛兆光、前掲書、70–71頁。

## **Zen and Contemporary Art in the United States of 1950-60s: Opposition and Detachment**

FAN Lolo

In the 1950s and 1960s, American artistic expression was said to have been greatly influenced by Eastern thought, as represented by Zen. This study examines the role that Eastern thought was expected to play in the prevailing American artistic concept and counterculture of the time. The author has previously examined the idea that the appearance of Zen elements in American art at the time was superficial and merely a gesture of some sort. This study will further examine this point from a different perspective. In this study, I take the central concepts in the counterculture to be “opposition” and “detachment,” and focus on their nature from the perspective of the concepts that seem to correspond to them in Zen. From this, I will examine how essential, or conversely, how superficial, the citation of Zen-like elements may have been. If so, what were American artists trying to show by quoting them?