

禪文化の文人文化に対する芸術表現上の影響

——北宋後期の文人画における主客関係に関する一試論——

張 夢 穎

論文要旨

北宋後期に、文人画は大きな転換期を迎えた。それまでの伝統的な山水樹石画のように、道の象徴とされる客体としての山水を通して主体としての作者の道への理解や憧れを表現するのに対し、北宋後期の文人画には異なる表現が登場する。蘇軾に代表される文人グループによる作品では、主体の「心」の作用が強調されていて、作者の心境によって万物を表現するというプロセスが絵画創作の理論におかれるようになる。その理論的根拠に関して、禪宗思想における主客関係に注目した。禪宗は清浄自性を絶対的な主体とし、またこの自性を衆生心と同等にすることにより、絶対的な心性は主体と客体の限界を超えており、主客合一の境地に達することができる。禪宗思想の受容により、文人は絵画創作の中で伝統的な主客関係からの突破を果たし、画かれた客体が表現しているのは、絶対主体の自性であり、衆生心を持つ宇宙全体でもある。本稿では絵画創作における主体と客体の関係を着眼点として、禪宗思想が転換期の文人画に与えた影響を検討した。

キーワード【文人画、禪宗思想、主客関係、蘇軾、枯木竹石】

はじめに

北宋後期に、文人士大夫の代表である蘇軾（一〇三七～一一〇一）と彼の周辺の文人たちによって確立された新しい文人画が以後の中国絵画に大きな革新をもたらしたことは言うまでもない。この新しい文人画の形成要因の一つとして、禪宗思想が北宋後期の文人たちの芸術主張に導入されることが示唆されている。主な先行研究としては、中村茂夫氏が、禪宗思想が表れている蘇軾の詩文を挙げながら、「蘇軾が絵画制作の根底に禪の絶対空の証得をおき、これを絵画の必要条件と考えたことは疑いえないところである」と述べ¹⁾、福永光司氏も「蘇東坡と黄山谷はまた、老荘の哲学を基盤として受容され展開した中国の仏教、とくに禪の哲学を芸術論に導入し、芸術の根源を画家の心境（意）におく、いわゆる精神の芸術もしくは心境芸術を新しく理論づけ提唱したことにおいて画期的な意義をもつ」と指摘している²⁾。

ところが、竹浪遠氏が「従来の研究は限られた重要画家や希少な伝存作品に集中しがちであり、俯瞰的かつ総合的な視座の形成が必要となっている」と指摘したように³⁾、従来の北宋文人画に関する研究は、現存作品や資料の制約から、絵画の主題や様式による形而下の論

述が多く、それを形成した文人たちの芸術観や思想背景といった形而上の問題、禪宗思想が如何に影響したか具体的に論じたものは、比較的少ないと思われる。

北宋後期において文人画が大きな転換期を迎える要因を検討するため、そのような俯瞰的かつ総合的な視座が必要であると考えられる。先に拙稿「禪文化の文人文化に対する芸術表現上の影響—北宋後期の文人画におけるモチーフに関する一試論—」⁴⁾では、新しい文人画におけるモチーフ選択の問題に注目した。そこでは、従来の山水画のような大景ではなく、文人たちは枯木や竹石のごとき身近で単純なものを主題にし、盛んに描いている。それにもかかわらず、文人たちの胸中にある「無窮の意」や宇宙の真理への追求は相変わらず画面から読みとることができる。これを可能にした思想的理由について、禪宗思想からの影響を検討した。

無論、客体としての「物」からの考察だけでは足りず、文人画の成立に最も重要なのは「心」の問題であり、つまり主体としての人間の精神が文人画の創作に及ぼす作用に対する検討が必要である。「心」と「物」との関係は老荘思想や禪宗思想によって議論されてきた。なかでも中国絵画における老荘思想からの影響はしばしば論述されている。しかし禪宗思想の場合、文学への影響は多く論述されているが、絵画への影響に関する研究は比較的少ない。一方、思想史の研究において、老荘思想と禪宗思想との異同についてはすでに多くの研究がなされている。例えば、村上嘉実氏が「老荘の自然と禪」⁵⁾に、森三樹三郎氏が『老荘と仏教』⁶⁾に、老荘思想と禪宗思想との深い関係性や本質的な相違点を透徹してまとめている。本稿ではこれらの思想史の研究における主客関係に関する議論に基づいて、それを絵画の領域に延長し、文人画における主客関係を考察したうえで、前回に続いて禪宗思想が転換期の文人画に与えた影響を検討してみたい。

(一) 老荘思想と禪宗思想における主客関係

周知のように、中国絵画は儒・道・仏をはじめとする諸家の思想にその思想背景として支えられており、精神の芸術としての文人画にはとりわけ老荘思想と禪宗思想がその根底に流れている。福永光司氏は、蘇軾と黄庭堅(一〇四五～一一〇五)の精神の芸術の主張が、「無為自然の道を説く老荘の哲学と共に、それと融合した仏教(禪)の哲学によって、その根底を深く培われていたのである。……生きた大自然に対する画家の透徹した眼と熟練した手とが必要であるが、その眼と手とを支えるものとして画家の心(精神)が根源的な重要性をもち、その心(精神)を深めるものとして老荘の自然(道)の哲学、禪の心源の哲学が重要な意味をもつ」と述べている⁷⁾。

文人士大夫の精神世界に、諸家の思想が分離しているわけではなく、融合した形で存在している。なお禪宗思想は老荘思想をとりこんで発展していった中国化した仏教であるという

事実がある。そのため多くの場合、中国絵画の中に、どのような表現がどのような思想の影響を受けているのかを区別するのは難しい。しかしながら、作者主体の表現が重視される文人画において、文人たちが如何に客体の対象を通して主体の精神を表現するのかが重要な問題となり、その主体と客体の関係に対する見方の思想背景に、老荘思想と禪宗思想の本質的な違いがある。本論文では、その違いを通じて、北宋後期の文人画における禪宗思想からの影響を受けた面を切り離し、禪宗思想が転換期の文人画に与えた影響を明らかにしてみたい。

主体と客体の関係に関する老荘思想と禪宗思想の違いについては、思想史上の研究が豊富である。ここでは村上嘉実氏の「老荘の自然と禪」での議論に基づいて、論述を展開していきたい。村上嘉実氏は、老荘思想と禪宗思想における「有」と「無」の関係を分析した上で、老荘の絶対他者的な主体と禪の絶対自者的な主体を比較している⁸⁾。

老荘思想における「無」については、老荘の「無」は「有」の極致であり、その意味でこれを「絶対有」ということができるかと述べている。老荘の「絶対有」の内容は、純粹客体の性格をもっている。純粹客体とは、自己をも含めて、一切の存在が他者として観られる状態である。そこにおいては一切の現象が運命として諦観される。「無為而無不為」（無為にして為さざるなし）ということは、一切は自者であること（純粹主体）が、同時に一切は他者であること（純粹客体）を意味するものである。老荘のこのような自覚内容を「自然」と呼ぶのである。

老荘の純粹主体＝純粹客体としての「自然」は、「有」の中のあらゆる矛盾と対立が克服されているから、それを「有」の極限といってもよく、また「絶対有」ともいわれる。「絶対有」においては時間・空間の中での永遠は得られるが、未だ時間・空間を超えた永遠は得られない。この絶対の永遠が得られるためには、「有」が根本的に否定的に肯定されて「絶対無」の立場に出なければならない。それは禪の立場と同等である。

禪の主体性は本来清浄であり、絶対自者的で、主体的主体である。禪においては、主体が「有」を根本的に超越することによって、「有」はもはや「有」ではなくなり崩壊し解体する、——即ち「有」は否定的に肯定されて「絶対無」の立場に出るものである。しかし「有」の解体は、「有」の根源をつきとめることなしにはできない。しからば老荘の絶対他者的な「自然」がもう一度内に省みられたとき、そのとき底知れぬ主体、すなわち禪の絶対自者的な主体があらわれて、万物を内につつま。それはもはや「有」ではなくして、「有」の解体であり、すなわち「絶対無」として、物があるがままに、山は山として川は川として、最もリアルに存在しながらも万物が一心として絶対主体の中に包容される。これが禪の主体的主体であると村上嘉実氏は述べている。

要するに、老荘の絶対他者的な主体が自己に回向し、客体の中に隙間もなく主体が入りこんでいて、客体と主体とは全く一致しているから、客体が客体であることが即ち主体が主体であることになり、全ての存在は個の自己によって統一されている。これが禪の絶対自者的

な主体、または絶対主体である。これで禅が時間・空間を超え、主体と客体の違いを完全に消除し、理論上の主客一致、または主客未分の境地に至ることができる。絵画創作において、創作主体と客体としての対象の関係は重要な問題なので、先にこちらの主客関係に関する思想背景の検討は必要であると考えられる。次に従来の山水樹石画と転換期の文人画における主体と客体の関係の変化を考察していきたい。

(二) 絵画創作における主客関係の変化

南朝宋の宗炳（三七五～四四三）の『画山水序』は、中国画論、特に山水画論において深い影響を与えた母体となる画論とされている。その初めに山水と道の関係——道の美的象徴としての山水——について次のように述べている。

聖人含道暎物、賢者澄懷味像。至於山水、質有而趣靈。是以軒轅、堯、孔、広成、大隗、許由、孤竹之流、必有崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙之遊焉、又稱仁智之樂焉。夫聖人以神法道、而賢者通。山水以形媚道、而仁者樂。不亦幾乎？

（『歴代名画記』卷六）

（聖人は道を含んで物を照らし、賢者は懷を澄ませて物象を味わう。山水に至っては、質は実在し趣は靈がある。このために軒轅、堯、孔、広成、大隗、許由、孤竹等の聖賢は、必ず崆峒、具茨、藐姑、箕、首、大蒙等の山を訪れ、又仁者と智者の樂を称える。聖人は神を以て道と一体となり、而して賢者は道に通じる。山水は形を以て道を美しく象徴し、而して仁者はそれを楽しむ。これまた、まさにその通りであろう。）

山水は古来聖賢によって愛好された。それは山水が「物」としての形而下的な存在でありながら「物」以上の靈妙性、すなわち形而上的な道の象徴としての精神性をもつからであり、聖賢の英知の觀照に耐えうる深遠な哲理をその中に秘めているからである。したがって山水を楽しむことは道を楽しむことでもあるのである。これこそいわゆる道に近きもの——理想的な境地ではないか、と宗炳は述べるのである⁹⁾。「山水以形媚道、而仁者樂」、つまり山水が仁者の觀照の対象となり、道は無形、山水は有形であって、山水は道そのものではないが、道に近いもの、形而下の世界において道のあり方を象徴しているものなので、仁者が山水を客体として觀照することによって、道を体得しようとする。なお、宗炳の画論においては、山水が道の象徴であるとともに、山水を対象としたすぐれた山水画もまた道の象徴なのである。

宗炳の『画山水序』と同時代かつ、同じく基盤的な意味をもつ画論である王微（四一四～四五三）の『叙画』にも、

目有所極、故所見不周。於是乎以一管之筆、擬太虛之體、以判軀之狀、画寸眸之明。

(『歴代名画記』卷六)

(視野には限りがあり、そのため全体が見通せない。そこで一本の筆を以て、太虚の本体に倣い、物の形状を判断し、寸眸の明を画く。)

という句がある。「太虚」は、天地万物の根源としての無形の道の意味で用いられる。これは『莊子』『知北遊編』に「以無内待問窮、若是者、外不觀乎宇宙、内不知乎大初、是以不過乎崑崙、不遊乎太虚」(虚しい質問に真の道心なき心で答える、このような者、外においては宇宙を觀ず、内においては道の本質を知らず、この故に崑崙に過ぎず、太虚に遊ばず)という用例にも見られる。王微の「以一管之筆、擬太虚之體」は宗炳の「山水以形媚道」と同じように、山水を道の象徴とし、山水画を道に近きものとしている。宗炳の『画山水序』は、おそらく最初に山水に具体的な内容を与える画論である。その老莊思想を基盤とした山水画を道の象徴とみなす画の哲学は、王微の『叙画』と共に、以後の中国画論の展開を決定的に方向づけたと思われる¹⁰⁾。

六朝時代から北宋時代にかけて、山水画が徐々に発展し成熟していく。南朝齊・梁の謝赫(生没年不詳)の『古画品録』や、唐の張彦遠(約八一五～没年不詳)の『歴代名画記』、唐末・五代後梁の荆浩(約八五〇～約九一一)の『筆法記』、北宋の郭熙(一〇二三～一〇八五)の『林泉高致』¹¹⁾などの画論により、山水画における画法や技巧上の新しい理論が続々と出てくる一方、その根本的な思想上の変化は未だ発生しておらず、山水は道の象徴とみなされ、山水を画くことは道を觀照し、体得する活動として続いていた。また山水のほかにも、唐時代以降、樹石を画題としたジャンルが新しく生まれた。これについては竹浪遠氏¹²⁾や宗像清彦氏¹³⁾による先行研究がある。唐時代に入る頃になって、樹石の位置は、描写法においても、又内容においても次第に傍役から主役へと移行していく。そして、八世紀において「樹石図」という樹石それ自体が中心主題となる画題が成立する。知識人の関心が、「物」それ自体の本質へと強く志向するようになったことの、一つの表れと言える。無論、その根底には『易経』以来の中国的自然觀が働いていて、人々の関心は、樹石の中に見出される強剛な孤高の心、堅固な節操にあった。人々は「物」の中に形を求め、形の中に「心」を見出したのである、と宗像清彦氏は指摘している。

山水であれ樹石であれ、それを画くことは形而下の対象を通して形而上の本質を觀照する活動であり、主体とした画家自身を客体とした対象の中に没入して、その本質を体得することが強調されている。画家の目標は、山水自然の精神の中に融けこんで物我一体の境地を実現することである。そして道の象徴である山水を通して、主体の道への理解や憧れを表現することができ、高い節操の象徴である樹石を通して、主体の節操や精神を表現することができる。この時、老莊思想におけるいわゆる純粹主体＝純粹客体としての「自然」の境地とは

一致する。とは言え、唐の朱景玄（生没年不詳）が『唐朝名画録』の序で絵画の創作について「展方寸之能、而千里在掌」（方寸の紙に絵画の才能を発揮して、千里の光景は掌にある）と言ったように、絵画創作を行う際、人間は能動的に対象を観照し、そして紙に対象を写して創造する側として、常に主体的地位を以て自任する。そこで老荘思想下の「自然」の境地における絶対他者的な主体性と、実際に絵画を創作する際の人間の主体性との間に矛盾が生じ、主体と客体との隙間がまだ残っているのではないかと考えられる。

この主客関係については、転換期を迎える北宋後期の文人画において、これまでと異なる表現が登場した。道の象徴である客体を通して主体とした自分の道を表現するのに対し、自分の心境（意）で万物を表現するという異なるプロセスが文人たちの絵画創作の理論におかれた。彼らの作品では、客体の対象はその客観的形態だけによって規定されるのではなく、主体の「心」の作用が強調されている。まず、黄庭堅が禪師道臻（一〇一四～一〇九三、淨照禪師）が画いた墨竹のために題した序を例として挙げる、

夫呉生之超其師、得之於心也、故無不妙。張長史之不治他技、用智不分也、故能入於神。夫心能不牽於外物、則其天守全、万物森然、出於一鏡。豈待含墨吮筆、盤礴而後為之哉。故余謂臻欲得妙於筆、當得妙於心。臻問心之妙、而余不能言。有師範道人出於成都六祖、臻可持此往問之。

（「題道臻師画墨竹序」『山谷集』卷十六）

（呉生（呉道子）はその師を超越し、それは心から得たものであり、故に妙でないものはない。張長史（張旭）は他の技を治めず、智を分かつたず用い、故に神に入ることができる。心が外物に牽かれなければ、その天守は完全で、万物森然として一鏡に現われ出る。あえて墨を含み、筆を吮って、安坐を待たねば画が作れないというわけではない。故に私は道臻に、筆に妙を得るには、まず心に妙を得なければならないと言う。道臻は心の妙を尋ねて、私は言葉にすることができない。成都六祖禪寺に師範道人と称する人がいるので、これを持って彼に尋ねると良い。）

成都六祖禪寺の師範道人はその人を考証することはできないが¹⁴⁾、黄庭堅が道臻に彼の言うことを持って師範道人に尋ねさせたことから、黄庭堅の禪に対する理解の深さが窺えるであろう。「欲得妙於筆、當得妙於心」、黄庭堅は心に妙を得ることを画に妙を得ることの前提とした。その理由は、「夫心能不牽於外物、則其天守全、万物森然、出於一鏡」、心が外物に牽かれなければ、客体の対象を主観的にとらえる必要がなく、万物が自然に主体の心の鏡に現れ出るためであるという。

心に妙を得る上で、客体の対象が主体の心により反映するという過程は、高君素（生没年

不詳)が新しく建てた頤軒のために作った「頤軒詩六首」からより明確に見ることができる。黄庭堅はそのうちの一首に、

金石不随波、松竹知歳寒。冥此芸芸境、回向自心観。

(『山谷集』巻五)

(金石は波に随わず、松竹は歳(とし)の寒さを知る。冥(まこと)たるこの芸芸の境、自心を回向して観る。)

と詠った。『道德経・第十六章』には「夫物芸芸、各復帰其根」(それ物芸芸たるも、各々その根に復帰す)という句がある。万物はこんなにも多いが、最終的には各自の本源に帰る。そして、その本源は自心に回向してから観ることができる、と黄庭堅は強調している。回向とは廻転趣向の意である。『華嚴経』に十回向があり、自己の行う善根功徳を廻転して菩提に趣向し、または衆生に施与することを指す¹⁵⁾。黄庭堅がここでいう「回向自心観」とは、「冥此芸芸境」の万物の本源が、自己を回向して證した己れの本源とは完全一致となることにより、自心が主客の対立を絶した絶対主体となる状態のことである。これまでの客体を通して道を観照する過程からもう一步進んで、自心へ回向してから、全ての存在は個の自己によって統一される。そしてこの時に画かれた自心の中の万物は、最も直接的な心境の表現となる。例えば、蘇軾の詩、「郭祥正家醉画竹石壁上郭作詩為謝且遺二古銅劍」に

空腸得酒芒角出、肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回、吐向君家雪色壁。
平生好詩仍好画、書墙洩壁長遭罵。不瞋不罵喜有餘、世間誰復如君者。

(『東坡全集』巻十四)

(空腸は酒を得れば気鋭が出て、肝肺に槎(さ)牙(が)とした竹石が生ずる。森然とした戻れぬ作画の欲を、君家の雪色の壁に向かって吐く。平生は詩と画を好み、牆に書し壁を汚して長く非難に遭う。瞋(いらぬ)らず罵(ののし)らず喜び餘りあり、世間に誰か君のごとき者はいるであろう。)

と、北宋詩人の郭祥正(一〇三五～一一一三)の家の壁に竹石を描いたことが記された。空腸は酒に会おうと鋒(と)芒(ぼう)が現れ、胸に竹の枝が芽生えた。描こうとする衝動をとめられず、それを君の家の真っ白な壁に傾けて竹石を描いたという。この時、蘇軾が描いた竹石はもはや目に見える客体ではなく、まさにこの瞬間に心の中で芽生えた竹石の姿であり、彼の心境の具象化でもあった。黄庭堅も「題子瞻枯木」に

折沖儒墨陣堂堂、書入顔楊鴻鴈行。胸中元自有丘壑、故作老木蟠風霜。

(『山谷集』巻五)

(儒墨両家に折沖して陣は堂堂たり、書は顔(真卿)と楊(凝式)の鴻鴈の行に入る。
胸中に元々自ら丘壑があり、故に風霜に蟠る老木を作る。)

と、蘇軾が描いた枯木の様子を記録した。胸の中には、もともと高い山や深い谷のような境地があるので、風霜の中の老木の不屈の姿を描くことができると、黄庭堅は蘇軾の人格と書画を称賛した。この中には二つの過程が含まれているであろう。まず、「胸中元自有丘壑」、かつて見た丘壑は、蘇軾の心の中の丘壑として内在化していた。これは前述した「回向自心観」の自心へ回向する過程とも一致している。そして、「故作老木蟠風霜」、内在化した丘壑が、老木を借りて表現された。この時の老木も先の竹石と同様に、目に見える客体ではなく、心の中の景象の描写になる。即ち従来の客体を通して主体の道を表現するのではなく、主体の心境で客体を表現するというプロセスである。しかし問題は、蘇軾が如何に自分の心境で老木を表現することを可能にしたのであろう。ここからは主客一致の視点から、禪宗思想が文人たちに示した理論的根拠に注目していきたい。

(三) 主客一致による絶対主体の表現

孫昌武氏は禪宗が文人の詩の創作へもたらした影響について、「禪宗は清浄自性を絶対的な主体とし、またこの自性を衆生心と同等にし、芸術創作における主客関係の処理に大きな突破をもたらした。詩の中で、主観的な心性は創作の主体として、客観的な物象の反映とすることができるだけでなく、客観的な物象を通じてそれ自身を反映することもできる。これは単純な「感於物而動」という主観的な表現とは異なり、絶対的な心性は主客の限界を超えており、それは主客を包容し、万有を包含するものである。これにより、詩の創作における心性主体の表現を中心とした新しい方式が形成された」と指摘した¹⁶⁾。「感於物而動」は『礼記・楽記』の「人生而静、天之性也。感於物而動、性之欲也」(人は先天的に静穏なのは、天性である。外物を感知した後に感情の動きが起こるのは、性の欲求である)から出てきた¹⁷⁾。物によって人の感情の変化が生じるということを意味し、伝統的な人と物の関係に対する観点を代表する。詩の創作だけでなく、絵画の創作においても伝統的な主客関係の考え方であり、前述した山水樹石などの形而下の対象を通して形而上の本質を観照することもこの考え方に沿うものである。従って主体としての人と客体としての物がまだ対立している概念である。それに対し禪宗の場合は、心の作用、または自性、を絶対的な主体の位置におき、また万物がこの主体に回向して統一され、その結果として伝統的な主体が客体を感知する過程を超え、完全な主客一致を可能にする。村上嘉実氏は禪における主体と客体の関係について、「禪の主体は万有を観照している。一物あるところ、そこに主体の妙知が観照の光をてらしている。この関係を「一心が万法を生ずる」という」と述べている¹⁸⁾。『六祖壇経・

付嘱第十』に「外無一物而能建立、皆是本心生万種法。故経云、心生種種法生、心滅種種法滅」(心の外に建てるものは何もなく、万種の法は本心より生ずるものであるから。故に経に云う、心生ずれば種々の法生じ、心滅すれば種々の法滅す) という句がある¹⁹⁾。完全な主客一致を達成したうえで、主体としての自心と客体としての万法は全く同様であるから、自心が万法を生ずることができ、万法の働きもそのまま自心の顕現として見られるのである。人の心によって物の変化が生じるという、伝統的な人と物の関係に対する観点と異なるプロセスが見える。

今まで詩や文学における禅宗思想の影響は先行研究に多く論述されていて、一方で絵画の場合はそれほど論述されていないが、禅宗思想がもたらした主客関係の突破に関しては絵画の発展も似たような過程が窺える。文人が禅宗思想の影響を受け、絵画創作において主客一致の境地へ大きな一歩を踏み出したのは、北宋後期において文人画が大きな転換期を迎える要因の一つであると考えられる。引用した黄庭堅の「題子瞻枯木」を例として、「胸中元自有丘壑」、蘇軾の自心は、いわゆる絶対的な主体は、すでに丘壑のような妙を得ている。「故作老木蟠風霜」、蘇軾が老木を観照する時、或いは想像する時、その衆生心は蘇軾の自心と同等であるため、老木という客体は自心へ回向して統一され、老木は自分であり、自分は老木であり、主客合一の境地に達する。この時の絵画創作は、外在的なもの、例えば道の表現ではなく、完全に自心、或いは絶対的な主体の表現となる。画いた風霜の中の老木の姿は、世事の変遷に直面している心境の描写で、映っているのは蘇軾の自心であり、万有を包含する宇宙である。これで老木がその自然の形によって規定されておらず、蘇軾が自心の中の丘壑で老木を表現することを可能にした。

久松真一氏は禅の文学や造形的な芸術における主体と対象の関係について、「禅が、主体的に出ておるといふ点が重要なのであります。禅をただ対象的に表わすのではなくして、いわば、禅が主体的に自分自身をそこに表わして来ている、といったような意味であります。つまり、表現するものと表現されるものとが同一であることです」と述べている²⁰⁾。ここで論じたのは本当の禅の文学と造形的な芸術である。転換期の文人画はこの境地に近づこうとしていたが、実際にはまだ達していなかった。蘇軾の絵画創作はあくまでも士大夫の余興で、「湛然円寂、心境一如」(湛然円寂し、心と境は同じである)²¹⁾ という境地まで完全には到達していない。しかしながら、禅宗思想の受容により、文人が絵画創作の中で伝統的な主客関係からの突破を果たしたとは言えるであろう。絵画の創作で文人自身の心境によって目の前の客体を表現できるのは、表現するものと表現されるものとが同一であること、いわゆる主客一致による絶対主体の表現が重要な根拠であると考えられる。

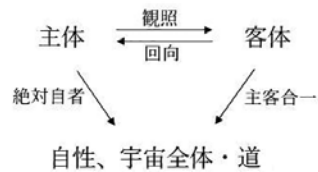
以上を踏まえて、北宋後期の文人画に現れた主客関係の変化をまとめてみたい。従来の山水樹石画では老荘思想に基づいて、主体が客体の中に没入し、純粹主体(一切は自者であること) = 純粹客体(一切は他者であること)としての「自然」という境地が強調される。主

体としての人間は客体としての万物を觀照し、客体が全て絶対他者——道に還元し、従って主体が道を觀照することが出来る。老莊思想下の主客関係は主観が対象の中に没して純粹客体になった状態でありながら、絵画創作において創作の主体と対象の客体との隙間がまだ残っている。北宋後期に至って、禪宗思想の自性を絶対的な主体とし、そして万物が自性に回向するという考え方が、文人の絵画創作において主客関係に変化をもたらした。枯木や竹石などの対象を觀照する時、客体がまた絶対自者的な主体に回向して、全ての存在は個の自己によって統一される。清淨自性が万法を生ずることができ、この瞬間に画かれた客体が表現しているのは、絶対主体の自性であり、自性と同等とする衆生心を持つ宇宙全体でもある。主体と客体との対立が完全に解消され、絵画創作において理論上の主客一致に達する。両方の主体と客体と絵画で表現されるものの関係を、以下の図で簡単に示してみたい。

【従来の山水樹石画】



【転換期の文人画】



無論、多くの場合、文人たちの絵画創作には老莊思想と禪宗思想が混在している。例えば、文同が亡くなった後の元祐二年（一〇八七）に、蘇軾が門下の晁補之（一〇五三～一一一〇）が所蔵する文同の画いた竹図を見た時に書いた「書晁補之所蔵与可画竹三首」の第一首に、

与可画竹時、見竹不見人。豈独不見人、嗒然遺其身。
 其身与竹化、無窮出清新。莊周世無有、誰知此凝神。

（『東坡全集』卷十六）

（与可が竹を画く時、竹は見えるが人は見えない。人が見えなくなるだけでなく、嗒然として自らの身体を忘れ去る。その身は竹と化し、無窮に清新なものを出す。莊周はこの世に有ることなければ、誰かこの凝神を知るであろうか。）

と、文同が竹を画く場面を追憶する。「嗒然遺其身」は『莊子・齊物論』「南郭子綦隱几而坐、仰天而嘘、嗒焉似喪其耦」²²⁾（南郭子綦が机に寄りかかって座り、仰天してゆっくりと息を吐き出し、まるで自分の身体を忘れたかのような様子）から出てきた語で、文同が竹を画く時、竹しか見えず彼自身が見えなくて、まるで自分自身を忘れたかのような様子を描写している。「其身与竹化」も、文同の体が完全に竹の中に没入したと言い、いわゆる純粹主体＝

純粹客体としての「自然」の境地に達した。「誰知此凝神」は『莊子・達生』「用志不分、乃凝於神」²³⁾（志を用いて分散せず、それから神に凝結する）から出てきた語で、文同の気を散らさず、精神が凝集する姿を言っている。蘇軾の詩には、明らかに前述した主観が対象の中に没して純粹客体になるという老莊思想下の主客関係が強調されている。転換期の文人画の創作に、文人文化の根底にある老莊思想の地位が揺らいだというわけではなく、禪宗思想が自己表現のための一つの考え方を示したということである。

なお、絵画創作における主観的な心性の表現に関する記述は、北宋時代以前にすでに見え始めていた。例えば、『歴代名画記』に記載されている唐の画家張璪（生没年不詳）の「外師造化、中得心源」²⁴⁾という言葉がよく知られている。張璪はとりわけ樹石山水を得意とし、どこで技法を学んだのかと聞かれると、「外は造化を師とし、内は心源に得る」と答えた。また唐の符載（生没年不詳）が張璪の作画について、「江陵陸侍御宅宴集觀張員外画松石図」の文に「物在靈府、不在耳目。故得於心、応於手、孤姿絶状、触毫而出」²⁵⁾（物は靈府に存在し、耳目には存在しない。故に心より得て、手に応じて、孤絶な姿態は、筆に触れると出る）と称賛した。対象の物は耳目ではなく心にあり、画は心から得て手に応じて自然に出るといい、前述した北宋後期文人の創作過程にはよく似ている。朱景玄は『唐朝名画録』で、唐時代の画家125人を神、妙、能の三品に分け、各品をさらに上、中、下に分けて格付をし、論評を付した。ここで張璪は「神品下」に格付されている。また通常の神、妙、能三品の格外に朱景玄は初めて逸品を加え、規範を超えて常法にこだわらない画家をそちらに分類した²⁶⁾。逸品に入ったのは三人であり、その中で、

王墨者、不知何許人、亦不知其名、善澆墨画山水、時人故謂之王墨。多游江湖間、常画山水、松石、雜樹、性多疏野、好酒、凡欲画図幃、先飲。醺酣之後、即以墨澆、或笑或吟、脚蹙手抹。或揮或掃、或淡或濃、隨其形狀、為山為石、為雲為水。応手随意、倏若造化。図出雲霞、染成風雨、宛若神巧、俯観不見其墨汚之迹、皆謂奇異也。

李靈省、落托不拘檢、長愛画山水。每図一障、非其所欲、不即強為也。但以酒生思、傲然自得、不知王公之尊貴。若画山水、竹樹、皆一点一抹、便得其象、物勢皆出自然。或為峰岑雲際、或為島嶼江辺、得非常之体、符造化之功、不拘於品格、自得其趣爾。

（『唐朝名画録』逸品三人）

と、王墨（生没年不詳）と李靈省（生没年不詳）二人のことを記している。王墨の「醺酣之後、即以墨澆、或笑或吟、脚蹙手抹。或揮或掃、或淡或濃、隨其形狀、為山為石、為雲為水」（醺酣した後、即墨を澆ぎ、笑ったり吟ったり、足で踏み手で抹する。揮ったり掃いたり、淡墨を使ったり濃墨を使ったり、その形状に随って、山や石、雲や水を画く）や李靈省の「但以酒生思、傲然自得、不知王公之尊貴。若画山水、竹樹、皆一点一抹、便得其象、物勢皆出

自然」(酒を以て(作画の)思いが生まれると、傲然として自得し、王公の尊貴を知らない。山水や竹樹を画く場合、皆一点一抹だけで、その相を捉え、物の勢いは全て自然から出る)という酒を飲んだ後に恣意的に揮毫し、山水樹石を自然に書き出す様子は、蘇軾の「空腸得酒芒角出、肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回、吐向君家雪色壁」という作画の姿にも酷似している。ただその重点は、山水の精神を心に融け込ませてから、最も自然な状態で筆に発揮することであり、主体心境の表現にはまだ言及していない。

心源は元々仏教の言葉で、心は万法の根源であるところから、心源という。心源に関する説は張璪の時にすでに現れていたが、人物、鳥獸、山水、樓殿屋木という画題の優先順位がある唐時代には²⁷⁾、山水のジャンルにおけるひとつの画論にすぎなかった。『歴代名画記』に出てくる張璪の絵画の要諦を記した『絵境』という文も遺憾ながら伝えられなかった²⁸⁾。また、『唐朝名画録』では王墨と李靈省の二人を逸品に分類したことで、その品格にこだわらない画風は当時の主流から外れたものであったことが窺える。北宋後期に文人画が転換期を迎える以前、主体心境を絵画で表現する自覚の兆候が見られると言えるが、本格的な理論形成はまだできていなかったのであろう。

このような自覚の蓄積があったためか、文人が広く深く禅宗思想に接触し始める北宋時代になって²⁹⁾、文人グループの主張により、禅宗の心性に関する理論は絵画創作における主観的な心性の絶対主体としての地位の確立を推進した。北宋の郭若虚(生没年不詳)が著した『图画見聞誌』において、中国絵画の本質的要素として考えられてきた「気韻生動」の気韻に関する説明を見ると、それは六朝及び唐朝の画論における気韻とは大分懸離れてきている。六朝の謝赫及び唐の張彦遠の説く気韻は、概して画の対象となる物の神を伝えることをいうもので、ただ一方で郭若虚の説く内容はそれとは全く異なり、気韻は画家の人品に基づくというのである³⁰⁾。なお郭若虚の考えでは作画は「心印」となり、「本自心源、想成形迹、迹与心合、是之謂印」³¹⁾(本来心源よりして、想は形迹を成し、迹は心と合し、是を印と謂う)、画いた物の像は心が直ちに形を成した印であるという。主流画論における気韻に対する観念の変化は、禅宗思想の芸術表現への影響や文人グループの強い主張とは無関係ではないと思われる。禅宗思想の広がり心源の説の理論的根拠を強固なものにし、文人画の転換期を駆動しただけでなく、その後の中国絵画の発展にも深い影響を与えたと言っても過言ではなからう。

主観と客観との関係は、人間にとっての永遠の難題であり、絵画創作において、客観的外界をどのように見るかは表現に関わる重要な問題である。禅宗思想の自性を絶対的な主体とする観念は、中国の伝統的な考え方に欠けていたものである。禅宗の心性に関する理論は北宋後期の文人たちに受け入れられて、従来の絶対他者を主体とする考え方以外に、絶対自者を主体とする創作様式を提示した。では、この文人画の転換期を迎える創作様式は文人にとって何を意味するのであろうか。最後に北宋後期の文人たちにとっての作画の意義を考察

してみたい。

(四) 文人にとっての作画の意義

まずは竹を深く愛した文同にとっての画竹を考察したい。「詠竹」³²⁾や「紆竹記」³³⁾など直接竹を吟詠する詩文はあるが、文同自身が竹を画く時の気持ちに言及した記述はほとんど残っていない。他者の視点ではあるが、互いの精神世界をよく理解している蘇軾の詩文から少しは窺うことができる。いくつかの例を挙げると、例えば蘇軾は「石室先生画竹賛並叙」に、

与可、文翁之後也。蜀人犹以石室名其家、而与可自謂笑笑先生。盖可謂与道皆逝、不留於物者也。顧嘗好画竹、客有賛之者曰、

先生閑居、独笑不已。聞安所笑、笑我非爾。

物之相物、我爾一也。先生又笑、笑所笑者。

笑笑之余、以竹発妙。竹亦得風、天然而笑。

(『東坡全集』卷九十四)

(与可、文翁の後人である。蜀人はよく石室をその家の名とし、但し与可は笑笑先生と自称する。道と共に去り、物に留まらないからであろう。嘗て画竹を好み、ある客がそれを賛した、先生は閑居して、独りで笑っている。笑う理由を聞くと、私が君ではないことを笑っている。物の相互関係で、私と君は同一である。先生はまた笑って、笑いの対象を笑っている。笑いの余りで、竹を以て妙を発する。竹も風を得て、軽やかに笑っている、という。)

と、嘗て文同が家に画竹の場면을記録した。文同は笑笑先生と自称したが、蘇軾は「与道皆逝、不留於物」という心境からだと推測していた。文同は独りで閑居していて笑い続け、笑いの余り、竹を画くことを通して心の中の妙を表した。その時、紙上の竹も風を感じたようで、笑い始めた。すでに竹と完全に一致しており、自己は竹であり、竹は自己であり、高度な主客合一の境地に達した文同が竹を画く場面は想像できる。熙寧四年(一〇七一)、文同が陵州へ赴任する時に蘇軾は作って送った「送文与可出守陵州」の詩に、

壁上墨君不解語、見之尚可消百憂。

而況我友似君者、素節凜凜欺霜秋。

清詩健筆何足数、逍遥齊物追莊周。

(『東坡全集』卷二)

(壁上の墨画は言語がわからないが、尚且つそれを見て百憂を消し去ることができる。況して我が友が君のように、清廉な節操は霜秋よりも凜凜とする。数えきれないほどの清詩や健筆があり、逍遥斉物の境地に至って莊周と比肩する。)

と言った。「清詩健筆何足数、逍遥斉物追庄周」の句は、前文で引用した同じく蘇軾が文同のために書いた詩「書晁補之所藏与可画竹三首」に出た「莊周世無有、誰知此凝神」を想起させる。文同が竹を画く時の精神を凝らして逍遥した状態は、莊子に追いつくのに十分だった、と蘇軾が彼の墨竹を見る度に称賛した。また、文同が亡くなった後、蘇軾は「題文与可墨竹」に

斯人定何人、遊戯得自在。詩鳴草聖余、兼入竹三昧。
時時出木石、荒怪軼象外。拳世知珍之、賞会独予最。
知音古難合、奄忽不少待。誰云生死隔、相見如龔隗。

(『東坡全集』卷十六)

(此人は何人だろうか、遊戯の中で自在を得る。詩の名声が響いて草書は草聖(懷素)に並び、墨竹の三昧にも入る。常に木石から出て、荒々しく奇怪な墨竹がその形を超える。世間の人は皆それを大切にしているが、最も鑑賞し理解できるのは私だけである。知音を得ることは古くから難しく、(君が)世を去って(私を)少々待ってくれない。誰が生と死は隔たると言うのか、会う時はまるで龔隗のようである。)

と文同の墨竹を見ながら故人を偲んだ。「遊戯得自在」「兼入竹三昧」は仏教の言葉に由来し、『法華経』に「神通遊戯三昧」(巻第七)、「入於無量義處三昧、身心不動」(巻第一)などがある。ここで蘇軾は文同が竹を画く時の自由自在で何物にもとらわれず、心を一処に定めて竹の真諦を悟った状態を言っている。

文同にとっての画竹の意義が以上の蘇軾の詩文から窺える。作画は遊戯自在なことで、自分の悦ばしい気持ちを表現することができ、作画に精神を凝らして逍遥の境へ赴くこともできる。仏教の考え方が作画の過程に含まれていながら、文同が最終的に憧れていたのは莊子が描いた逍遥の境地であろう。ところで、蘇軾の作画に関する記述は文同の場合とかなり異なるようである。蘇軾の絵を画く時の心境を見てみよう。

前文で引用した「郭祥正家醉画竹石壁上郭作詩為謝且遺二古銅劍」は蘇軾自身が絵を画いた時の気持ちに言及した数少ない詩の一首である。その中の「空腸得酒芒角出、肝肺槎牙生竹石。森然欲作不可回、吐向君家雪色壁」という句から、蘇軾は酒を飲むと絵心が湧き、酒の力を借りて自分の感情を画き出す様子がうかがわれる。壁に竹石を画く時には熟考せず、筆はただ感情に流されている。蘇軾が酒を飲んだ後に芸術創作を行うのが好きであることは

よく知られていて、黄庭堅の「題子瞻画竹石」にも、

風枝雨葉瘠土竹、竜蹲虎踞蒼蘚石。
東坡老人翰林公、醉時吐出胸中墨。

(『山谷集』卷六)

(風枝雨葉、瘠土に立つ竹、竜蹲虎踞、蒼苔が生える石。翰林公である東坡老人は、酔った時に胸中の墨を吐き出す。)

と、蘇軾が画いた竹石を見て、彼が酔った時に「胸中墨」を吐露する様子を連想したことを記した。「胸中墨」とは、言いたいけれども言えないこと、胸中に溜まった複雑な感情であろう。また米芾(一〇五一～一一〇七)は『画史』に、「子瞻作枯木、枝幹虬屈無端、石皴硬。亦怪怪奇奇無端、如其胸中盤鬱也」³⁴⁾(子瞻が画いた枯木は、枝幹が屈曲して端なく、石の皴法が硬い。また怪怪奇奇にして端なく、彼の胸中の盤鬱のごとし)と評した。蘇軾が紙上の枯木竹石の形を借りて、本当は胸中に解けない鬱結を吐き出したがっていたことは彼の親友である文人同士がよく分かっている。このような作画の心境は、文同の「遊戯得自在」の逍遙した状態とは明らかに違う。絵画を通して吐き出したいほどの胸中の盤鬱は何であろう。蘇軾の人生経験に関わる詩や絵を創作する際の心境の変化については、先行研究がある。

文同が没した後、蘇軾はその後任として湖州の知州となるが、嘗て文同が忠告したにもかかわらず、烏台詩案の禍にあい、死一等を減じられて黄州へ流されたことは周知されている。戸田禎佑氏は、文学史はこの黄州流謫が蘇軾の詩作の一転機となるとしているが、蘇軾が墨戲としての墨竹に積極性を示しはじめたのもこの頃ではないかと指摘している³⁵⁾。北宋の何薳(一〇七七～一一四五)が『春渚紀談』に、黄州時期の作画に関する蘇軾自身の言葉を記録している。

先生戲筆所作枯株竹石、雖出一時取適、而絕去古今画格、自我作古。蘧家所藏枯木并拳石叢筱二紙、連手帖一幅、乃是在黄州与章質夫莊敏公者。帖云、某近者百事廢懶、唯作墨木頗精、奉寄一紙、思我当一展觀也。後又書云、本只作墨木、余興未已、更作竹石一紙同往。前者未有此体也、是公亦欲使後人知之耳。

(『春渚紀談』卷六東坡事实・墨木竹石)

(先生が戲筆で画いた枯株竹石は、一時の適意の求めから出ていても、古今の画格から離れ、(画風は)自らが作る。蘧家が所蔵する枯木并拳石叢筱の二紙と手帖一幅は、黄州にいた時に章質夫と莊敏公に与えたものである。手帖には、最近百事に怠り、ただ墨木に励んでいて、一紙を奉呈し、私を思う時はこれを開いて観よう、といった。後にはまた、本来は墨木だけを画き、興味が未だ止まらず、更に竹石一紙を画いて同時に送る、

と書いた。以前このような画体がなく、(蘇)公も後人にそれを知らせたいであろう。

詩筆によって災禍を招いた蘇軾は、黄州に貶謫されている間、胸中是不平だけであるが詩筆では表現することができなかった。これは文人にとって極度に耐えられないことであろう。その時蘇軾が一転して画笔を揮って、枯木や竹石などのモチーフを借りて胸中の鬱結を吐き出した。蘇軾が友人に送った手紙「与王定国書」にも、「兼画得寒林墨竹、已入神品、行草尤工、只是詩筆殊退也。不知何故」(寒林と墨竹両方を画き、既に神品に入った。行書と草書も殊に堪能で、ただ詩筆だけはかなり減退する。理由は知らない)³⁶⁾と書いている。河村晃太郎氏が蘇東坡にとっての絵画と詩文について、黄州において彼の詩筆は一時後退したかもしれないが、創造力、つまり広義の詞藻まで枯れてしまったわけではない。それどころか、謫居中の随分屈託した精神状態にあって、なお表現したい事柄は無限に増殖するかと思われた。そこで彼は詩筆を画笔に持ち替え、「枯木怪石」や、「頑石乱篠」を描いたのである、と述べている³⁷⁾。

なお、蘇軾の文学に関する先行研究によく取り上げられているもう一つの史実がある。蘇軾は人生の黄州、惠州、儋州、三度の貶謫の時期に、仏教思想、特に禅宗思想を積極的に理解して運用し、苦悶の気持ちを紛らわしながら、彼の精神世界は次第に成熟して来た³⁸⁾。弟の蘇轍「亡兄子瞻端明墓志銘」に書いた「後読釈氏書、深悟実相、参之孔老、博弃無碍、浩然不見其涯也」(後に仏書を読み、実相を深く悟ってきた。孔老を結合させ、雄弁に障害がなく、広くてその境界が見えない)も「謫居於黄」(黄州に謫居した)からのことである³⁹⁾。最初の黄州時期から、禅宗思想は蘇軾の精神世界の中で重要な地位を占めているのは分かる。元豊七年(一〇八四)、蘇軾が黄州を離れる直前、安国寺の禅僧首繼連(生没年不詳)の招きに応じて書いた「黄州安国寺記」には、五年の謫居生活を回顧した、

元豊二年十二月、余自呉興守得罪、上不忍誅、以為黄州团練副使、使思過而自新焉。其明年二月至黄。舍館粗定、衣食稍給、閉門却掃、收招魂魄、退伏思念、求所以自新之方。反觀从来拳意動作、皆不中道、非独今以得罪者也。欲新其一、恐失其二、触類而求之、有不可勝悔者、於是喟然嘆曰、道不足以御氣、性不足以勝習。不鋤其本、而耘其末、今雖改之、後必復作、盍歸誠仏僧求一洗之?得城南精舍曰安国寺、有茂林修竹、陂池亭榭。間一二日輒往、焚香默坐、深自省察、則物我相忘、身心皆空、求罪垢所以生而不可得。一念清浄、染汚自落、表裏翛然、无所附麗、私窃樂之。且往而暮還者、五年於此矣。
(『東坡全集』卷三十七)

黄州に着いた蘇軾は自新する方法を探していた。根本的に変えるためには、仏僧に自分の心性を清めることを求めるつもりだった。城南に安国寺があり、風景が奥ゆかしく秀麗である。

「間一二日輒往、焚香黙坐、深自省察、則物我相忘、身心皆空、求罪垢所以生而不可得。一念清浄、染汚自落、表裏翛然、无所附麗、私窃樂之。旦往而暮還者、五年於此矣」（一、二日おきに行つて、香を焚いて黙坐し、深く自己を省察すると、物と我とが忘れられ、身も心も空になり、罪の原因を求めても得ることはできない。清浄な心念をもって、汚れが自ずと落ちていき、表裏とも自由自在で、何にも附着せず、私は喜ぶ。朝行つて夕方帰る、これを五年間続けていた）というように、蘇軾は安国寺に通つていた。「焚香黙坐、深自省察」を通して、「物我相忘、身心皆空」の境地に達し、俗世の悩みから一時的に抜け出し、樂になることができたから、謫居の五年間には頻繁に行つていたであろうか。

莊子も物我兩忘を言っているが、村上嘉実氏は禪宗の「忘」と老莊の「忘」についてこう述べている。禪は「有」からの離脱が契機となっているから、「一切俱捨」ということが強調される。それに対し、「有」の中に超越してゆく老莊は「俱得」という形をとる。禪籍に「一切俱捨」を説くものを引くと、

内外身心一切俱捨、犹如虚空无所取著、然後隨方応物、能所皆忘、是為大捨。

（『伝心法要・鐘陵録』）

（内外身心は一切捨て去り、虚空のように何も取りつかず、その後で状況に応じて物事に対処し、主体と客体を全て忘れる、これが大捨である。）

即ち「一切俱捨」ということは、事を除くばかりでなく心をも除き、内も外も一切を捨てて、どこにも執着するところがないことをいう。禪の主体は真に主体的主体であり、随所に主となるものである。そのためには内も外も一切を捨てなければならない。それを心境雙忘という。老莊思想も西晋の郭象（生年不詳～三一二）に至ると、哲学的に進んできて、仏教に近い表現が見えてくる。例えば、「我自忘矣、天下有何物足識哉。故都忘外内、然後超然俱得」（我自ら忘れて、天下に何が識に値するものがあるのか。故に外も内も忘れ、その後で超然と全てを得る。）（『莊子齊物論注』）。ここには老莊的な否定である「忘」について述べているのであるが、その否定の仕方が「外内を忘れる」といっているのは、禪の場合と同じである。ところがその否定の結果は異なっている。禪は「一切俱捨」であるのが、老莊では「超然俱得」となっているのである⁴⁰⁾。

貶謫三年目の元豊五年（一〇八二）、深夜に酔つた蘇軾が「臨江仙」の詞に、「長恨此身非我有、何時忘却營營」（官吏の道にいて、この体はもう私自身の所有ではないと長く恨む。いつになったら功名を追うことを忘れることができるのか）⁴¹⁾と感嘆した。個人の存在と倫理政治との分裂や衝突に直面し、蘇軾は人生の本当の意味に疑問を抱いていた。今この瞬間、彼が欲しがったのは「物我相忘、身心皆空」、外的な悩みも内的な悩みも全て捨てることであろう。身心の葛藤を解決するために、蘇軾が禪の「一切俱捨」の発想を用いようとしてい

たとえることができよう。

前述した蘇軾が禅の考え方を借りて悩みから抜け出し、心の安らぎを望むことと、彼が詩筆を置いて画筆を取り、枯木竹石を通して胸中の鬱結を吐き出すこととは、内在的な繋がりがあると考えられる。言語による表現への固執の最たるものである詩作が自己に災禍をもたらすことに対する苦悩から、転じて画筆で「胸中墨」を吐露し、その作画の過程で主客一致の境地へ赴き、すべてのモチーフが絶対主体である自分の心を表現している。揮っている筆には、心の中のあらゆる悩みや、それを抜け出したいという気持ちが込められていた。先行研究では蘇軾が黄州時代に詩筆を画筆に持ち替えたことについて述べているが、画筆そのものの意味は言及していない。禅寺で「焚香黙坐、深自省察」を行う以外に、作画は蘇軾が「物我相忘、身心皆空」を求めたためのもう一つの道であろう。そして作画の過程に、内も外も一切を捨てて、禅の心境雙忘の境地に達することを望んでいた。文同にとっての作画の意味が「超然俱得」に偏っているとすれば、蘇軾の場合は「一切俱舍」に偏っていて、その中には禅への理解と、禅の考え方で心の矛盾を解消しようとする事が含まれると考えられる。

禅は蘇軾にとって、理想と現実の分裂を解消し、心理的バランスを維持する有効な考え方である。ところが、禅が蘇軾の本当の居場所にならず、禅宗思想に対して彼は始終実用主義的な態度を取っていた。蘇東坡の青、壮年期の希望というのは、ともかくも政治家として成功したいということにあり、妙達悟道して仙界に遊ぶようなことを書いていても、内心はどこか地に足をつけていたいというところがあった。謫居期間でも、蘇東坡はまだ政界への復帰を全く諦めていたわけではない。蘇轍達が彼に俗世に煩わされない超俗の達人といったイメージをかぶせようとするのに対して、最も俗な所に身を置きながら、内面の自由を追求する姿勢こそが望ましいと答えている⁴²⁾。蘇軾においての禅やその他の仏教信仰は、儒・道家の思考とともに、自らの精神の安定や人生に対するより良い姿勢を模索するための拠り所のひとつであったと考えることができる⁴³⁾。このような実用主義的な態度であるからこそ、蘇軾は参禅、作画の中で、徹底的な「一切俱舍」の境地に達することは難しいのではないか。とはいえ、蘇軾が絵画創作において主観的な心性を絶対主体の地位に置くのは、その後の文人画に新たな道を開いたと言っても過言ではない。

一方、北宋後期の文人グループの中で禅に対する理解が最も深いと思われる黄庭堅にとって、禅宗思想は人生の意義と個人の存在価値を肯定する積極的な役割を持っている。彼は禅宗の修养方式を士大夫の儒学教養に溶け込ませ、道徳と人格の完備を追求しながら、心という真如本体に対する認識の中で審美的な喜びを獲得した⁴⁴⁾。黄庭堅はあまり作画をしなかったが、蘇軾らの絵画のために題した詩や序文などを通じた心性の主体的地位、それに内包されている禅宗思想の顕示は、文人画の発展にも推進的な役割を果たしたと言えるであろう。

中国美学はその哲学的基礎から言えば「心」と「物」の関係問題をめぐって展開されており、本稿で主客関係を着眼点として論述を始めたのもこのためである。「物」には世界の内

包があり、「心」と「物」の関係には人と社会、人と世界の関係が含まれている。つまり、この意味での心物関係理論は理想の生き方への探求を指しており、さらに言えば、現実社会での超越した生存を達成することである。これは中国文人の思想の中でとりわけ明らかに体现されている。『莊子』に掲げられた最高の生き方「逍遙遊」は、実現するのは難しいが、後世の知識人の永遠の理想となる。絵画創作において、文同の「遊戯得自在」であれ、蘇軾の「吐出胸中墨」であれ、文人が禪宗思想の考え方で発想していても、最終的には「俱得」を望んでいる。作画は文人にとって、心中の感情の解放であり、徹底的な「俱舎」、いわゆる無と空の境地への到達ではない。本当に「物我相忘、身心皆空」の境地に達することができるのは、禪僧の作画にほかならない。これについては今後の論文で展開したいと思う。

おわりに

本稿では絵画創作における主体と客体の関係を着眼点として、禪宗思想が北宋後期の文人画に与えた影響を検討した。伝統的な山水樹石画のように、道の象徴とされる客体としての山水を通して主体としての作者の道への理解や憧れを表現するのに対し、北宋後期の文人画には異なる表現が登場する。蘇軾に代表される北宋後期の文人グループによる作品では、客体の対象はその客観的形態だけによって規定されるのではなく、主体の「心」の作用が強調されている。作者の心境で万物を表現するというプロセスが文人たちの絵画創作の理論におかれるようになる。その理論的根拠に関して、禪宗思想における主客関係に注目した。禪宗は清浄自性を絶対的な主体とし、またこの自性を衆生心と同等にすることにより、絶対的な心性は主客の限界を超えており、それは主客を包容し、万有を包含するものである。これまでの客体を通して道を観照する過程からもう一步進んで、自心へ回向してから、全ての存在は個の自己によって統一されており、この瞬間に画かれた客体が表現しているのは、絶対主体の自性であり、自性と同等とする衆生心を持つ宇宙全体でもある。主体と客体との対立が完全に解消されて、絵画創作において理論上の主客一致に達する。禪宗思想の受容により、文人は絵画創作の中で伝統的な主客関係からの突破を果たしたのは、禪宗思想が転換期の文人画に与えた重要な影響であると思われる。

作画の過程における主客関係だけでなく、文人にとっての作画の意義上も禪宗思想からの影響が見える。例として、筆禍により黄州へ流された蘇軾は個人の存在と倫理政治との分裂に直面する際に、禪の発想で身心の葛藤を解決しようとした。禪寺で焚香黙坐する以外に、彼は詩筆の代わりに、画笔で胸中の鬱結を吐露し、作画の過程で主客一致の境地へ赴いて、内も外も一切を捨て、「物我相忘、身心皆空」の境地を求めた。自分の心境を表現する作画のことに従って、心の安らぎも得ることができるという、禪宗思想が文人に与えた影響のもう一つの側面が見える。

禅宗思想の影響を分析する時、老荘思想と共に論述する必要がある場合は多い。森三樹三郎氏が指摘したように、禅が解決しようとしたのは、荘子が言い忘れた「いかにして万物斉同の境地を実現することができるか」という、方法論の問題であり、実践の問題であった⁴⁵⁾。老荘思想と禅宗思想は絡み合って多方面から文人たちの思想に影響を与えていて、本稿では文人文化の中で禅宗思想からの影響を受けた面を切り離して考察することを試してみたが、実は完全に分けて議論することは難しい。蘇軾が円寂した辯才法師のために書いた「祭竜井辯才文」に、「孔老異門、儒積分宮。又於其間、禪律相攻。我見大海、有北南東。江河雖殊、其至則同」⁴⁶⁾と吟じた。儒道釈三家は鼎立し、三家の中にはまた流派の争いが絶えないが、江河はすべて海に帰し、道は異なるが行き着く所は同じである。これは歴史の要約というより、蘇軾の理想である。このような三教調和の思想が、彼の数多くの芸術作品に最も典型的に表れていると言えよう。

注

- 1) 中村茂夫「北宋期の士夫画思想」『中国画論の展開 晋唐宋元篇』中山文華堂、一九六五年。
- 2) 福永光司「画語録」『芸術論集』朝日新聞社、一九七一年。
- 3) 竹浪遠『研究成果報告書 宋代文人士大夫の絵画制作・鑑賞に関する研究—北宋後期を中心に—』京都市立芸術大学、二〇一九年。
- 4) 拙稿「禅文化の文人文化に対する芸術表現上の影響—北宋後期の文人画におけるモチーフに関する一試論—」学習院大学哲学会『哲学会誌』第四十七号、二〇二三年。
- 5) 村上嘉実「老荘の自然と禅」『禅の本質と人間の真理』創文社、一九六九年。
- 6) 森三樹三郎『老荘と仏教』講談社、二〇〇三年。
- 7) 同前掲注 2)。
- 8) 同前掲注 5)。
- 9) 福永光司「画山水序」『芸術論集』朝日新聞社、一九七一年。
- 10) 『画山水序』【叙画】の中国山水画の展開に果たす役割について、徐復観『中国芸術精神』（台中中央書局、一九六六年）、徐歩『中国山水画論研究』（中国社会科学出版社、二〇一六年）等の先行研究がある。
- 11) 『林泉高致』は、郭熙の山水画論を、子の郭思が筆記し編纂したものである。
- 12) 竹浪遠『唐宋山水画研究』中央公論美術出版、二〇一五年。
- 13) 宗像清彦「中国における樹石図の発生とその意義」『哲學』三田哲学会編集委員会、一九六八年。
- 14) 成都六祖寺について、『釈氏稽古略』巻第四の「圓悟」項に「至是崇寧中還郷里。成都帥翰林郭公知章、請開法六祖寺更昭覺」という記載がある。『丁福保仏学大辞典』には「仏果圓悟碧岩。名克勤、字無著。蜀彭州人。就五祖山法演領奥旨、崇寧年中帰郷里。成都府帥、請使開法於六祖寺、改爲昭覺寺」と記載されている。六祖寺は圓悟克勤禪師（一〇六三～一一三五）が北宋崇寧年間（一一〇二～一一〇六）に開法してから昭覺寺へ改名したことが分かるが、黄庭堅が言う成都六祖禪寺の師範道人については未だ考証することができない。
- 15) 新版『禅学大辞典』大修館書店、一九八五年、九五頁。
- 16) 孫昌武『禅思与詩情（増訂本）』中華書局、二〇二〇年、二四〇頁。

- 17) 『礼記注疏』卷三七。孔穎達疏、「言人初生未有情欲、是其靜稟於自然、是天性也。「感於物而動、性之欲也」者、其心本雖靜、感於外物而心遂動、是性之所貪欲也。自然謂之性、貪欲謂之情、是情別矣」。
- 18) 同前掲注 5)。
- 19) 尚榮訳注『壇経』中華書局、二〇一三年、二〇四頁。
- 20) 久松真一『禪と美術』墨美社、一九五八年、七頁。
- 21) 唐・裴休編『黃檗山斷禪師伝心法要』「生時性亦不來、死時性亦不去。湛然円寂、心境一如。但能如是、直下頓了」より。
- 22) 方勇訳注『莊子』、中華書局、二〇一〇年、十六頁。
- 23) 方勇訳注『莊子』、中華書局、二〇一〇年、二九九頁。
- 24) 唐・張彦遠『歴代名画記』「唐朝下・張璪」。
- 25) 北宋・姚鉉編『唐文粹』、卷九十七。
- 26) 『唐朝名画録』朱景玄序、「以張懷瓘『画品断』神、妙、能三品、定其等格。上、中、下、又分為三。其格外有不拘常法、又有逸品、以表其優劣也」。
- 27) 『唐朝名画録』朱景玄序、「夫画者以人物居先、禽獸次之、山水次之、樓殿屋木次之」。
- 28) 『歴代名画記』張璪、「尤工樹石山水、自撰『絵境』一篇、言画之要訣、詞不多載」。
- 29) 北宋文人が禪宗思想との接触や禪僧との交際について、陳中浙『蘇軾書画芸術与仏教』（商務印書館、二〇〇六年）等の先行研究がある。
- 30) 瀧精一『文人画概論』改造社、一九二二年、一二頁。
- 31) 北宋・郭若虚『図画見聞誌』「論氣韻非師」。
- 32) 『丹淵集』卷十七。
- 33) 『丹淵集拾遺』卷下。
- 34) 北宋・米芾『画史』「唐画五代国朝附」。
- 35) 戸田禎佑「湖州竹派について——宋代文人画研究 一——」『美術研究（236）』、東京文化財研究所、一九六四年。
- 36) 『東坡全集』卷七十五。
- 37) 河村晃太郎「蘇東坡にとっての絵画と詩文」『関西大学東西学術研究所紀要 38』、関西大学東西学術研究所、二〇〇五年。
- 38) 王水照『蘇軾研究』（上海人民出版社、二〇一九年）等。
- 39) 『栞城後集』卷二十二。
- 40) 同前掲注 5)。
- 41) 『蘇軾集』補遺。
- 42) 同前掲注 37)。
- 43) 湯浅陽子「蘇軾の詩における禪語の受容について」『人文論叢：三重大学人文学部文化学科紀要』第 18 号、二〇〇一年。
- 44) 周裕鍇『文字禪与宋代詩学』復旦大学出版社、二〇一七年、七九頁。
- 45) 同前掲注 6)。
- 46) 『東坡全集』卷九十一。

ENGLISH SUMMARY

Influence of Zen culture on literary culture in terms of artistic expression

— A discussion on the subject-object relationship

in literati paintings of the late Northern Song Dynasty —

ZHANG Mengying

In the late Northern Song Dynasty, literati painting reached a major turning point. Unlike the traditional landscape paintings up until then, which expressed understanding and admiration for the Tao of the artist as a subject through the landscape as an object that symbolizes the Tao, in the literati paintings of the late Northern Song Dynasty, different expressions appear. In works by the literati group represented by Su Shi, the influence of “mind” as the subject is emphasized, and the theory of painting creation begin to incorporate the reverse process of expressing everything according to the author’s state of mind. Regarding its theoretical basis, I focused on the subject-object relationship in Zen thought. Zen Buddhism regards self-nature as the absolute subject, and by equating this self-nature with the mind of sentient beings, it is believed that the absolute self-nature transcends the limits of subject and object and can reach the state of subject-object union. With the acceptance of Zen thought, the literati break through from the traditional subject-object relationship in their paintings, and what the painted objects express is the self-nature as the absolute subject, and the entire universe with the mind of sentient beings. In this paper I discussed the influence of Zen thought on literati painting during the transition period, focusing on the relationship between subject and object in painting creation.

Key Words: Literati painting, Zen thought, subject-object relationship, Su Shi, Wood and Rock