

北宋繪畫論における「幻」

——「幻」の繪畫の由來及びその意味——

王 歡

はじめに

繪畫に關する詩文や題跋で「幻」を用いて評價する言説が、宋代以降多く見られるようになる。この點について、先行研究では北宋の黃庭堅や慧洪の詩文を手がかりとし、禪宗思想に基づいて分析を行っている。周裕鍔は繪畫論における「幻」という評語について、大乘經典にある「如幻三昧」という概念に由來するものと指摘し、⁽¹⁾さらに、黃庭堅が繪畫創作において「幻出」という評語を初めて持ち出し、その後、北宋末期の禪僧慧洪がしばしば「幻」や「幻出」を、書畫や雕刻などの創作において使っていると指摘している。⁽²⁾また、張高評は、蘇軾や黃庭堅等の墨竹や墨梅にかかわる詩文にある「幻」の意味を禪宗思想に求めて解釋を行った上で、北宋の文人は、空幻・墨戲・禪趣の三者を融合し、文人畫の形似に拘らず自由に創作する意味として、「幻」という評語を用いていると指摘している。⁽³⁾

宋代の社會には禪宗が深く浸透しており、當時の文人が禪宗思想に大きく影響されていたことは無視できず、繪畫

評論に用いられた「幻」という語には禪宗思想の影響が見出せる一方、當時の文人の獨自な考えも見られる。しかし、先行研究では、繪畫論における「幻」の要素に注目しながらも、當時の人々の「幻」の繪畫に對する理解、繪畫創作と「幻」の關係については、なお検討が十分ではないと筆者は考えている。

そのため、本稿は繪畫を「幻」とみなした思想の淵源を考察した上で、北宋期の繪畫論では、畫面形象や繪畫制作を評價する際の「幻」はどのような意味を持つているのか、「幻」と評された繪畫の畫面様式や畫法は如何なるものなのかを検討していき、北宋繪畫論における「幻」という概念の意味及びその位置づけを明確化したいと考える。

一、繪畫論における「幻」の由來

繪畫を「幻」とみなす論説は、唐代以前には見出せない。「幻」とは、元來騙し惑わすという意味である。⁽⁴⁾『漢書』や『後漢書』には「幻人」という表現が見られるが、これは西域からやってきた奇術を使って物事の形や性質を自由に變化させる人物を指している。⁽⁵⁾その後、「幻」という語には變幻自在や幻術といった意味で使われる例がしばしば見られる。⁽⁶⁾ところが北宋以降、繪畫を「幻」とする觀念が突如として流行しはじめる。これは佛教からの影響が大きいと考えられる。

大乘佛教の基本的考え方では、世界のあらゆるものは自性がない、つまりそれ自身が固有の本質を持たず、常に變化しているという。般若經典はこれを「空」として強調している。⁽⁷⁾そして、「幻」は「空」を解釋するために取り上

げられた比喩の一つである。⁸⁾一方、繪畫創作は、何もない空白の畫面上に對象物の姿を捉えて形象を描き出すという過程である。これは佛教の考えた虚空から物象が生じる生成過程と類似するため、繪畫もしばしば「幻」（「空」）を説く際の比喩として擧げられている。一切のものが「空」だとされるならば、繪畫も例外ではなく、「空」とみなされるのは當然であろう。

そこで、北宋期における「幻」の繪畫の考察に先立ち、まず佛典の文脈では、「幻」とみなされる繪畫はどのようなものなのか、どのような意味を持っているのかについて考察していく。

『楞伽經』は禪宗に縁の深い經典の一つである。禪宗初祖の菩提達磨によつて弟子の慧可に授けられたという傳説がある。⁹⁾そこではあらゆるものの色や形は、優れた幻術師が草木や瓦石によつて作り出した虚妄の影像のようなのだと説かれている。¹⁰⁾そして繪畫については次の偈頌がある。

譬如工畫師、及與畫弟子、布彩圖衆形、我説亦如是。彩色本無文、非筆亦非素。爲悅衆生故、綺錯續衆像。……種種皆如幻、雖現無眞實。如是種種説、隨事別施設。（大正一六・四八四下）

譬へば工畫師、及與^おび畫弟子、彩を布き衆形を圖くが如く、我が説も亦た是くの如し。彩色に本より文無く、筆に非ず亦た素に非ず。衆生を悦ばせんが爲の故に、綺錯に衆像を續す。……種種皆な幻の如く、現ずと雖も眞實無し。是くの如く種種の説、事に隨ひて別施設なり。

ここでは、畫師及び弟子の描いた繪畫を例として擧げて、さまざまな存在が實在していない幻のようなものであると説いている。このような繪畫はただ衆生を喜ばせるためだけの虚像だとされる。そして、以上の内容を踏まえて、『二入四行論』では繪畫についてさらに詳しく論じられている。¹¹⁾

又問、其道皆妄想作者、何者是妄想作。答、法無大小・形相・高下。……如人畫作夜叉鬼形、又作龍虎形、自畫還自見、卽自恐懼。彩色中、畢竟無可畏處。皆是你家意識筆子分別作是。阿寧有一個物。悉是你妄想心作是。⁽¹²⁾ 又た問ふ、其の道は皆な妄想の作す者ならば、何者か是れ妄想の作せるもの、と。答ふ、法は大小・形相・高下無し。……人の夜叉鬼形を畫作し、又た龍虎の形を作り、自ら畫いて還た自ら見れば、卽ち自ら恐懼するが如し。彩色の中、畢竟畏る可き處無し。皆な是れ你家の意識の筆子もて分別して是れを作すのみ。阿寧ぞ一個の物有らんや。悉く是れ你的妄想心 是れを作すのみ。

(12)で、意識(心)は筆に、物象は畫に、それぞれ擬えられている。人が自分で描いた鬼や龍虎などの繪を見て、怖いと思つているが、これはただ心が生み出した妄想で、實在していないものだということが分かつていないからであるという。また、同書には類似する譬喩もあり、⁽¹³⁾それを踏まえてさらに、「若能知心識從本以來空寂、不見處所、卽是修道(若し能く心識は本従り以來空寂にして、處る所を見ざるを知らば、卽ち是れ修道なり)」と説かれている。つまり、繪畫は一定の形を持つているが、それは單に「心識」の所産に過ぎない。そして、「空」から「有」への千差萬別の現象の生成過程は、心の働きによつて成り立つてるのである。この心の働きは「妄想心」と呼ばれ、事物に區別をつける人間の分別意識で、煩惱の根源だとされ、取り除くべきものであるとされる。そこで、一切を空や幻と見る「修道」の實踐によつて「空寂」の世界の本質を見抜き、物象の外在的な姿に對する執着を除去するということが強調されている。繪畫はまさにこの虚妄の表象の象徴として擧げられたのである。ここから、「幻」という觀念が繪畫と關連づけて提起された佛典の文脈では、「幻」の繪畫に對して示される否定的態度が、繪畫論における「幻」の最初の意味ではないかと考えられる。

従来、儒家思想の下では、繪畫が政治教化⁽¹⁴⁾や建築裝飾といった實用性の面を重視していたため、形象の寫實性及び物象を生き生きと本物そっくりに表現することが要求されていた。南齊の謝赫が繪畫の六法を提起し、「氣韻生動」を繪畫批評の最重要視すべき基準として以來、「無形」なる氣と「有形」なる形象との關係性を如何に捉えるかというところが、中國繪畫理論における最も重要な問題の一つとなっていた。

一方、佛教の考えでは、有形なるものも、無形なるものも、すべてのものの本質は「空」である以上、繪畫も同様であるとされていた。しかしその後、禪宗の流行に伴い、宋代以後の詩文や題跋において、「幻」を用いて畫面上に描かれた形象や作畫過程を比喻する言説が、肖像畫、山水畫、花鳥畫等、各ジャンルにわたって多く見られるようになった。それはとりわけ僧侶や參禪の文人の手によるものが多い。ただし、當時の文獻にあたってみると、彼らが「幻」を用いて繪畫を評する際には、「空」の本質を強調しながらも、繪畫創作という行爲自體に否定的態度をとっていないわけではない。

では、このような北宋期の繪畫評論における「幻」という語はどのような意味を持っているのか、「幻」とみなされる繪畫の特徴は何かといった點について、佛典における「幻」の繪畫の意味を踏まえた上で検討していく。

二、「幻」の肖像畫

中國の繪畫理論では、「氣」と「形」との關係性がその重要な内容である。唐代以前は、對象物の「氣」をうまく

捉えて描寫する寫實的な繪畫が主流であつたのに對して、宋代に至ると、「氣」の内容は描かれた對象の「氣」から作者の「氣」へと變容していき、形象より作者の人格という精神面がさらに重視されるようになり、形象を輕視する傾向は強まつていった。北宋の郭若虛の提起した「氣韻生知論」はその代表である。一方、前述のように、佛典の文脈では、繪畫は幻のような實在しないものであるとされ、「空」を説く際にしばしば用いられる比喩である。そのため、繪畫作品の具體的な形象や畫面様式などについては注目されてこなかった。これは一見北宋の繪畫思想の傾向と一致しているが、兩者の根本的考えはそれぞれ異なると考えられる。それでは、北宋期の「幻」と評される繪畫の意味及びその特徴について、まず肖像畫に關する詩文を手がかりとして見ていく。

宋代以前、自らの肖像畫に對する詩文は、肖像畫を眺める現在の「我」と畫中に描かれた過去の「我」という今昔の對比に注目したものが多く、作者が世事の變遷や自分自身の容姿の衰えに對して慨嘆する内容がよく見られる。⁽¹⁵⁾北宋は人物畫が衰弱する時期であるが、士大夫の間では自分の肖像畫を描かせることはまだ廣く流行していた。これに合わせて、自らの肖像畫に書き添えた自讚詩や、友人の肖像畫に寄せた詩も數多く作られていた。このような詩文には、従來の今昔を對比する内容の他に、「幻」に關する言及も見られるようになる。例えば、王安石は次のように詠じている。

我與丹青兩幻身、世閒流轉會成塵。但知此物非他物、莫問今人猶昔人。（傳神自讚）⁽¹⁶⁾

我と丹青とは兩つながら幻の身、世閒に流轉して會かならず塵と成る。但だ知る此物は他物に非ずと、問ふ莫かれ今人は猶ほ昔人のごときかと。

王安石は自分の肖像畫に對して、現實存在の「我」も描かれた自分も、兩者とも「幻」であると達觀し、時間の推

移とともにいつか必ず塵埃になると詠じた。そして、詩の後半にある「此物非他物」は大梅法常禪師の故事に基づいており、⁽¹⁷⁾ 畫中の人物は自分であるが自分ではなく、昔の自分も今の自分とは同一人物ではないことを意味している。従来、對象物を本物そっくりに表現できるかどうか、肖像畫制作の最も基本的な問題であった。しかし、王安石はここで形似について論ぜず、肖像畫で自分の精神面を表出できたかどうかについても注目していない。畫中の自分と面して、萬物が流轉するという無常を嘆じて、詠んだものであろうと考える。

また、黃庭堅（字は魯直）にも、「或問魯直似不似汝。似與不似、是何等語（或ひと魯直に汝に似か不似かを問ふ。似と不似と、是れ何等の語か）」や「道是魯直亦得、道不是魯直亦得。是與不是、且置且道。喚那箇作魯直（是れ魯直なると道ふも亦た得、是れ魯直ならずと道ふも亦た得。是と不是と、且く置きて且く道ふ。那箇をか喚びて魯直と作さんか）」という「寫真自贊」の文があり、自分の肖像畫を眺めながら、自分自身の存在を問い詰めて言及している。⁽¹⁸⁾ ここでも、畫中の人物は自分であるかどうか、自分に似ているかどうか、などといったことについて關心が拂われていない。

一方、「幻」の肖像畫に形似を求める言説も依然として見られる。蘇轍が自らの肖像畫に對して作った詩には、

落筆縱橫中自喜、賦形深穩妙無餘。偶然掛壁低頭笑、俱幻何妨彼亦如。（張秀才見寫陋容）⁽¹⁹⁾

落筆縱横にして中に自ら喜び、賦形深穩にして妙は餘無し。偶然、壁に掛くるに低頭して笑ふ、俱に幻にして何ぞ妨げんや彼も亦た如なり。

とあるように、畫家の技術の高妙さと、描かれた自分の生き生きとした様子を高く評價している。ところが、畫中の自分も、自分自身も、結局のところ幻影のようなものであるとしており、同じく「如」⁽²⁰⁾ という「空」の本性を持つ

ていることが説かれている。

士大夫のほかにも、當時の僧侶も自らの肖像畫に關心があつた。例えば、僧智圓は「嘲寫眞」の詩において、

泡幻吾身元是妄、丹青汝影豈爲眞。吾身汝影俱無實、相伴茆堂作兩人。⁽²¹⁾

泡幻なる吾が身は元より是れ妄なれば、丹青なる汝が影は豈に眞と爲らん。吾が身 汝が影俱に實無く、相い伴ひて茆堂に兩人と作る。

とあるように、「寫眞を嘲る」という詩題で、畫中の自分に對して自嘲する氣持ちを示している。自分自身が「泡幻」のような無常の存在であるならば、どうして筆で描かれた自分に「眞」があるのだろうか。ただし、彼はこのような自らの肖像畫制作に對して否定的態度を示さず、兩者とも空であり、實在していないにもかかわらず、互いの相手ができると説いている。

以上より、北宋では、文人や僧侶が自分の肖像畫を制作してもらうことが多く、また畫中の自分を見ながら、詩文を作成することも好まれていたことがわかる。しかし、それ以前の形象の重視とは異なり、彼らは形似について言及はするが、多くの場合、畫中の自分も自分自身も幻のような虚像であるということに主眼を置いていたと考えられる。これは佛教の考えた、繪畫は心によつて作り出された單なる幻のようなものであるということの主旨と一致している。ただし、佛典では、特定のある作品に對して論じてはおらず、世界の空の本質を見抜き、物事に對する執着を捨てて悟りの境地に達するために、「幻」の繪畫を喩えとして擧げたのである。それに對して、宋代の人々が「幻」によつて繪畫を評する際には、空の本質を強調しつつも、繪畫に否定的態度を示していない。ただ「幻」のイメージを借りて、詩文を作ったり、繪畫を鑑賞したりする際に、無常や自分の感情を表現する用語として用いたのであると考えら

れる。⁽²²⁾

北宋期の佛教は、唐代以前の天台宗・法相宗・華嚴宗・禪宗などの諸派が併存している状況であるのに對して、とりわけ禪宗が勢力を伸ばして盛んになった。一方、當時の思想界の根本は儒教であり、禪宗は社會制度のうちに組み込まれて、國家に奉仕すべきものとされ、禪宗も儒教に牽引されていたとみなされている。⁽²³⁾ このような背景から、北宋の文人は禪宗を廣く受け入れ、その典據や用語を多用している。しかしながら、元來、輪廻からの解脱を目的とする佛教の理念とは異なり、當時の禪宗は儒教を吸収し、その文化性や作者自身の人格の修養といった面をより重視している。⁽²⁴⁾ 參禪の文人が數多くいた一方、僧侶も高い文化的教養を持つており、繪畫鑑賞や詩文作成といったことについても熱心であった。そして「幻」と評される繪畫も、この思想傾向を帯びたものであると考えられる。

三、繪畫創作における「幻」

(一) 「幻出」の繪畫

繪畫評論における「幻」という概念は、幻のような世界の影像として捉えられる一方、この幻影のような世界を描き出すという繪畫創作の比喩として「幻出」や「幻化」といった語で表現されることもしばしば見られる。これについて、まず黃庭堅の詩を見てみよう。

地下文夫子、風流絶此人。能和晚煙色、幻出歲寒身。(「次韻子瞻題無咎所得與可竹二首粥字韻戲嘲無咎人字韻詠

竹「其二」

(25)

地下の文夫子、風流 此の人に絶ゆ。能く晚煙の色に和し、歳寒の身を幻出す。

黃庭堅は「幻出」という語を用いて文同の墨竹の作畫を表現し、彼が「風流」の人格を持っているからこそ、「晚煙色」が立ち込める風景を畫面上に移し、自然に「幻」の雰圍氣を作り出せたという。ここで、「幻出」の繪畫が作者の人格と關連づけられ、幻のような變幻自在の畫面の雰圍氣を文同の描いた墨竹に見出し、彼の自由自在な性情に對應させた。任淵は「幻出歳寒身」の一句について、『傳燈錄』を引用し、「七佛偈曰、身從無相中受生、猶如幻出諸形象（七佛の偈に曰く、身は無相の中從り受生し、猶ほ諸形象を幻出するが如し）」と注し、「幻出」という語は佛の傳法の偈頌⁽²⁶⁾に由來することを提示した。まるで虚空からさまざまな形象が生じてきたかのように、墨竹は空白の畫面に忽ち現れているという。

井筒俊彦は、「空」という概念に内在する「無」と「有」との微妙な構造的兩義性を、佛教で古くから使われてきた「眞空妙有」という言葉がよく表している、と指摘している。「眞空」はすなわち「妙有」であり、また「妙有」は「幻有」とも呼ばれる。⁽²⁸⁾萬物は虚空から生じ、その現した姿は「幻有」の形象である。これについては、次に取り上げる黃庭堅が蘇軾の描いた墨竹に寄せた詩にも見られる。

眼入毫端寫竹眞、枝掀葉舉是精神。因知幻物出無象、問取人間老斫輪。（題子瞻墨竹）

(29)

眼は毫端に入り竹の眞を寫す、枝掀げ葉舉がるは是れ精神なり。因りて知る幻物は無象より出づ、人間の老斫輪より問取せよ。

蘇軾は竹の姿を觀察して寫し取り、竹の枝葉を生き生きとして描くことによって竹の精神を表現している。このよ

うな高妙な畫技は輪扁の車輪を作る技術と同様に、ただ心で會得はできるが言葉では表現できないという。⁽³⁰⁾この「幻物出無象」は上記の任淵注にある佛の偈に説かれた「無相」の中から諸々のものが現出したという主旨と一致している。何もない畫面上に描かれた竹はまるで本物の竹のようであるが、しかしそれはただの作られた「幻物」であるとされている。また、ここで言及した「無象」は「空」の状態である。この「空」の状態は單純に存在の否定ではなく、何らかの様態によつて現れているということである。つまり、何もないからこそ、無限に「有」の可能性を秘めており、あらゆる形になる可能性もそこに潜んでいると考えられる。そこで現れた姿は「幻物」（または「幻有」と呼ばれ、そして「幻出」の繪畫はまさにこの「無」から「有」への變化の表現であると考えられる。

(二) 「妙觀逸想」の創作方法

北宋期には「幻」をもつて繪畫を論じる言説が、黃庭堅を祖とする江西詩派の詩人及びその周辺の文人や僧侶の作つた詩文にしばしば見られる。とりわけ慧洪がよく詩に「幻」という表現を使用している。慧洪の思想は一般に蘇軾や黃庭堅からの影響が大きいとみなされる。⁽³¹⁾また彼は禪宗の言葉をも多く借用し、北宋末期の文人思想と禪宗思想を融合させた代表人物とみなせる。そこで、慧洪の「幻」の繪畫に對する理解、また藝術創作に對する考えを手がかりとして、「幻出」の繪畫の特徴を検討していく。⁽³²⁾

言葉では表現できず、心でしか會得できない「幻出」の繪畫が、いかに作成されたのかについて、慧洪は「妙觀逸想」という方法を提起した。これは慧洪の藝術創作論において重要な概念の一つである。⁽³³⁾

詩者、妙觀逸想之所寓也。豈可限以繩墨哉。如王維作畫雪中芭蕉、自法眼觀之、知其神情寄寓于物、俗論則譏以爲不知寒暑。(詩忌)⁽³⁴⁾

詩なる者は、妙觀逸想の寓する所なり。豈に限るに繩墨を以てすべけんや。王維の作畫の雪中芭蕉の如きは、法眼自り之を觀れば、其の神情物に寄寓するを知るも、俗論は則ち譏りて以て寒暑を知らずと爲す。

北宋期には「詩畫一如」という詩と畫の間に同質性を認める藝術觀が廣く流行していた。⁽³⁵⁾ 慧洪も詩論における「妙觀逸想」を解釋する際に、繪畫を喩えとして擧げている。彼は、詩も畫も「妙觀逸想」の託すところであり、外的規則や基準によつて評價できないと考えた。

「妙觀」とは、「法眼」によつて世界を觀照する意である。⁽³⁶⁾ また、「法眼」は如來の五眼の一つ、諸法を觀察するまなこで、諸事象の眞相(空であること)を見抜く眼力のことである。これについて、慧洪はさらに「知誰妙觀、鏡於心宗(知るや誰か妙觀は、心宗に鏡みるを)」⁽³⁷⁾と述べ、心は鏡のようであり、目に見えるものはすべて心が作り出したもので、鏡の中に映じた虚像のようなものであるとされた。しかし、多くの人々はこれを理解できず、ただ物事の表象だけに執着している。つまり、人はものの一見不變の一面だけに着目して、その無常の本質を達觀することができないことに對して、慧洪は繪畫や詩文の創作という営みを、佛教の法眼により事物の本質を洞察することで行うべきであることを強調している。妙觀という觀照方法からすれば、世界の眞相を見抜いた上で、自由に思いを馳せることが「逸想」であると言えよう。

これについて、慧洪は蘇軾の描いた應身彌勒に對して、次のように述べている。

東坡居士游戲翰墨、作大佛事、如春形容、藻飾萬像。又爲無聲之語、致此大士於幅紙之間、筆法奇古、遂妙天下。

……而妙觀逸想、寄寓如此、可以想見其爲人。(東坡畫應身彌勒贊(并序))

(38)

東坡居士 翰墨に游戲し、大佛事を作し、春の形容の如く、萬像を藻飾す。又た無聲の語を爲し、此の居士を幅紙間に致し、筆法は奇古、遂に天下に妙たり。……而して妙觀逸想、寄寓すること此くの如く、以て其の人と爲りを想見すべし。

慧洪は蘇軾が戯れに描いた彌勒菩薩の繪を稱賛し、このような優れた作品は、まさに蘇軾の「妙觀逸想」によって創出されたのであり、ここから彼の人格を推察することもできるといふ。また、ここで言及された「游戲翰墨」といふのは「妙觀逸想」の重要な特徴であると考えられる。慧洪は上記の引用に續く贊文に「游戲翰墨、搗雷翻雲。偶寄逸想、幻此沙門(翰墨に游戲し、雷を搗き雲を翻す。偶たま逸想を寄せ、此の沙門を幻す)」と詠じ、蘇軾が遊びのように筆墨を驅使し、彼の自由自在な發想が形象に託して畫面上に現れてきたといふ。ここでの「幻」といふ語は、作者の自由自在な創作の境地の表現であるといふ。

以上、「妙觀」は世界を觀照してその本質を見抜く方法で、「逸想」は作品に表された作者の自由自在な發想だとされる。そして、「幻出」の繪畫はまさに「妙觀逸想」の状態で作りに出されたものであろう。また、このような繪畫は作者の人格の反映であるとも言える。

(三) 戯れの性格

すでに述べたように、「幻出」の繪畫は「妙觀逸想」によるものであり、それは作者の人格の表出ともしている。

また、「幻出」の繪畫もしばしば作者の神通力や三昧力によつて作り出されたものとみなされ、戯れの性格を有していると考えられる。まず、李復の次の詩「和呂吏部觀延慶院李唐畫山水」⁽³⁹⁾を見てみよう。

(其一) 道人曾去禮清涼、幻出臺山翠壁光。聞說幻師能幻幻、煙雲草樹攝他方。

(其二) 遊戲仙人出道場、寶山珠樹發神光。坐閒舉手分天界、移入毗耶一室方。

(其三) 深蘅雲嵐遠意蒼、寶伽猶帶海波光。須知應感神通力、舉步相隨徧十方。

(其の一) 道人曾て去りて清涼に禮し、臺山翠壁の光を幻出す。聞説く幻師能く幻を幻す、煙雲草樹 他方を攝す。

(其の二) 遊戲仙人 道場に出で、寶山珠樹 神光を發す。坐閒にして手を舉げて天界を分ち、毗耶の一室方に移入す。

(其の三) 深蘅なる雲嵐 遠意蒼く、寶伽猶ほ海波の光を帶るがごとし。須からく應感の神通力、歩を舉ぐれば相ひ隨ひて十方に徧きことを知るべし。

詩の其の一にある「清涼」や「臺山」といった語から見ると、この繪はおそらく五臺山の山水風景を描いたものであろう。李復は、李唐を「幻師」に喩えて、奇術を驅使してこの幻のような風景を創出する力を持っていると評している。「幻出」、「幻師」、「幻幻」という三つの評語を連續させ、李唐畫の畫面に漂っている神秘的な雰圍氣を表している。續いて詩の其の二では、李復は李唐を「遊戲仙人」と稱し、この繪畫に描かれた奇異な景色を描寫しており、さらに、其の三では彼の畫技を「神通力」になぞらえ、この作品はまるで神力によつて創出されたものようであるとしている。

ここで言及している幻師は、本来佛典にある外道の邪術を驅使する者を指している。そして彼らが使っている幻術は人を惑わせるものとして否定されていた。一方、神通力は佛が禪定といった修行によつて發揮する不思議な力のことである。衆生教化の方便として用いられ、悟りの境地に至れば自由自在に物事を變幻できる象徴であるとされる。⁽⁴⁰⁾ 両者は一見似ているが、その本質は異なる。⁽⁴¹⁾ 初期の佛敎文獻では兩者を區別しているが、李復がこの詩で詠じたように、北宋の文人は「幻師」や「幻術」といった言葉を佛の持つている神通力と併用し、繪畫を賞贊する評語として用いていると考えられる。

また、神通力のほかに、三昧力もよく見られる評語である。王安石は「純甫出釋惠崇畫要予作詩」という詩で、惠崇が描いた生き生きとした風景は、まるで自分で見た昔日の様子を完全に再現したかのようにであると稱讚し、⁽⁴²⁾ それに續けて、

頗疑道人三昧力、異域山川能斷取。方諸承水調幻藥、灑落生綃變寒暑。

頗る疑ふ道人の三昧力、異域の山川能く斷取す。方諸に水を受けて幻藥を調ひ、生綃に灑落して寒暑を變ふ。

と詠った。山や川が筆先に自然に現れてくることは、道人の「三昧力」によつて作られた形象ではないかと思われるという。三昧は佛敎の重要な修行方法で、精神を集中し、雑念を捨て去るといふ禪定のことである。ここでの三昧力は、神通力と同様の意味であると考えられ、物事を自由自在に變幻できるという不思議な力を指している。また、「方諸承水調幻藥」とは、方諸という器具で水をとつて、幻藥という魔力のある顔料を薄めて調和することである。そして「幻藥」によつて描かれた形象には、寒暑も變化させられるという不思議な仕上がりが備わっているとみなされる。⁽⁴³⁾ ただ、幻藥は幻師と同様に、元來外道の術と關連しているが、ここでは「幻藥」の効果も作者の「三昧力」の一

部とされている。そして、この幻薬によって得られたかのような奇異な畫面効果は、まさに惠崇の「三昧力」という優れた精神性によるものであると言えよう。

この詩をもとにして、慧洪は華光の描いた墨梅について、「道人三昧力、幻出隨意現（道人の三昧力、幻出するに意に随ひて現る）」と詠んだ。王安石が「頗疑」を説くのに對して、慧洪はこのような繪畫創作を畫家の「三昧力」によるものとし、華光が禪定によつてもたらされた神力を持つているため、その描かれた墨梅がまるで彼の心のままだに現れてきた變幻自在のようなものであるとしてゐる。⁽⁴⁵⁾

そのほか、慧洪が華光の繪畫に對して作つた詩文には、「幻」という語がよく見られる。例えば、「怪老禪之遊戲、幻此華於縑素（怪老禪の遊戲、此の華を縑素に幻す）」⁽⁴⁶⁾、「華光滴露寫寒枝、幻出平遠（華光は露を滴らせ寒枝を寫し、平遠を幻出す）」⁽⁴⁷⁾などが擧げられる。慧洪は「幻」という語を用いて、華光の描いた物象の生き生きとした様子や傳神の高妙さを評している。ここから、「幻出」の繪畫は、文人畫と同様に「遊戲」の態度で作られたもので、墨戲のような作品ではないかと推測できよう。これについては、慧洪が華光の描いた墨梅山水圖に對して、

華光老人眼中閣煙雨、胸次有丘壑、故戲筆和墨、即江湖雲石之趣、便足春色、不可收畜也。（題墨梅山水圖）

⁽⁴⁸⁾

華光老人 眼中に煙雨を閣き、胸次に丘壑有り、故に筆を戲れ墨を和せば、即ち江湖雲石の趣、便ち春色に足り、收畜すべからざるなり。

と題したものである。「戲筆」はまさに文人畫の特徴である。また、「眼中煙雨」、「胸次丘壑」というのは、眼中に映した煙雨や胸中の丘壑を山水畫に表現することによつて、華光が文人としてのあるべき精神的境地を備えていることを示している。⁽⁴⁹⁾ 彼が高い精神性を持つているからこそ、氣の向くままに遊びのように描いても、描かれた物象は山

水の趣に合わないものがないという。ここから、自由な畫法及び作者の優れた人格の表出は、「幻」の繪畫の重要な特徴であると考えられる。

一方、文人畫と異なり、「幻出」の繪畫は自ら楽しむためだけのものではない。慧洪が黃庭堅の草書と華光の墨梅を對にした跋文には次のように述べている。

山谷醉眼蓋九州、而神於草聖。華光道價重叢林、而以筆墨作佛事。(跋行草墨梅)⁽⁵⁰⁾

山谷醉眼 九州を蓋ひ、而して草聖より神とす。華光道價 叢林に重ぜられ、而して筆墨を以て佛事を作す。

黃庭堅には自分の草書に對して詠った「晚學長沙小三昧、幻出萬物真成狂(晩に長沙の小三昧を學び、萬物を幻出するに眞に狂と成す)」⁽⁵¹⁾ という詩句があり、慧洪はおそらくこの詩を意識してこの跋文を書いたのであろう。また、華光は修行において高い境地に達しており、叢林で高い評判を博しているため、慧洪は彼の描いた墨梅を「以筆墨作佛事」と評したのであると考えられる。ここの「作佛事」という評價も、黃庭堅による華光の墨梅についての、「乃知大般若手、能以世間種種之物而作佛事、度諸有情。於此薦得、則一枝一葉、一點一畫、皆是老和尚鼻孔也(乃ち大般若手は、能く世間の種種の物を以て佛事を作し、諸有情を度するを知る。此に於いて薦得すれば、則ち一枝一葉、一點一畫は、皆な是れ老和尚の鼻孔なり)」⁽⁵²⁾ という文を踏まえて書かれたものであろう。「作佛事」はこのような「幻出」の繪畫制作の役割であるとみなされる。⁽⁵³⁾ 慧洪が黃庭堅の草書と華光の墨梅とを併せて論じたことは、両者が似たような性格を有しているからであると考えられる。また、華光の描いた「幻」の墨梅は、草書のように簡略で草々たる筆法によって作られた作品とも推測できよう。

「幻」による評價は、墨梅や墨竹、小景山水といった文人趣味に適った繪畫に對してなされる一方、宗教人物畫に

對してもしばしばなされる。例えば、前出の蘇軾が書いた應身彌勒について慧洪は、「偶寄逸想、幻此沙門」と詠み、また觀音の繪に對して、「何人毫端寄逸想、幻出百福莊嚴身（何人か毫端もて逸想を寄せ、百福莊嚴身を幻出す）」⁽⁵⁴⁾と詠じた。そのほか、江西詩派に屬する韓駒には、李公麟の描いた太一真人に對して「龍眠畫手老入神、尺素幻出眞天人（龍眠畫手老にして神に入り、尺素に眞の天人を幻出す）」⁽⁵⁵⁾という詩句もある。ここから、北宋末期には「幻」と評される繪畫が、畫面様式や畫題を問わず、作者の人格及びその精神性と密接に關連づけられることがわかる。

以上考察してきたように、「幻」の繪畫は、草書のような簡略で自由な畫風を有するものが多く、文人畫と同様に自由自在の戯れの性格を持っている。その上、「作佛事」という役割も與えられた。ただし、この繪畫批評における「幻」という語は、佛典において論じられた心によって作り出された虚妄の影像であるという否定的意味がすでに消去されており、稱讚の評価として用いられ、作者の優れた人格の表出であるとされている。このように、北宋では、佛教思想に由來する「幻」という概念が文人趣味を吸収して新たな意味を生じてきた。こうした「幻」という用語が、北宋期の繪畫評論にもたらされて定着していったと考えられる。

おわりに

以上、本稿は北宋期の繪畫論における「幻」という概念について考察を行ってきた。「幻」を用いて繪畫を評價する言論は、初期の畫論文獻には見出せないが、北宋以後、繪畫に關する詩文の中に多く見られるようになった。

繪畫論における「幻」という語は、佛教に由来するものであると考えられる。大乘佛教の空觀によれば、一切のものの本質は空であり、固有の姿がなく常に變化している。「幻」は「空」を解釋するために用いられた比喻の一つである。そして、諸々の物象が虚空から生じてきたことは、空白の畫面上にものの姿を描き出すという繪畫創作に類似するため、繪畫形象も幻のようなものであるとみなされている。そして、このように外在的なものの姿に執着せず、世界の無常を見極めて空の本質を悟るよう、幻の繪畫が譬喩としてしばしば説かれた。

一方、北宋期では、禪宗が榮えており、文人と禪僧との交流も盛んになっていき、それに伴って佛教用語も日常的によく使われるようになった。空の思想は禪宗思想の基盤となるものであり、當時の文人の考え方にも大きく影響した。また、文人や僧侶が繪畫に携わることが多くなつていくとともに、「幻」によつて繪畫を評することも流行していったと考えられる。このような背景のもとで、北宋期の繪畫批評における「幻」という考えは、佛典における「幻」の繪畫の意味を踏襲しながら、異なる性格も付與されたことがわかった。

その第一は、「幻」は實在していないものとして捉えられ、とりわけ自らの肖像畫に關する詩文に多く見られる。しかし北宋の人々は世界の空の本質を見抜くために「幻」を説いたのではなく、單に「幻」のイメージを借りて無常を慨嘆する言葉として用いていたのである。

その第二は、「無」から「有」への世界の生成過程の比喻として「幻出」の繪畫が提起されたことである。これは作者の「妙觀逸想」に基づくものであるとされ、一切のものが空であることを見極め、自由自在の精神的境地に至れば、外在の法則や基準にとらわれず、思うままに創作することができるということである。このようにして生み出された作品は、しばしば作者の優れた人格の表出として神通力や三昧力という語で表現され、「幻術」のような神秘な

畫面効果も具備するとされる。こうして見ると、「幻出」の繪畫は、作者自身の感情の自由な表現としての遊びのようなものであり、文人畫と似たような戯れの性格を有すると考えられる。ただし、このような繪畫創作は、作者自ら楽しむために作られたものではなく、「作佛事」という役割も擔つたのである。

北宋では、「幻」の繪畫という發想が佛教の空觀に由來し、その作品も佛教に關わるものが多くを占める。一方、北宋中期以後へと時を経るに従い、「幻」と評される繪畫は、簡略な筆墨によつて戯れに作られた水墨畫が多くなつていき、墨竹や墨梅、山水畫といった文人や禪僧の趣味に適う墨戲の作品に集中するようになっていった。⁽⁵⁶⁾また、「幻」を用いて繪畫を論じる言説も、後世の畫論文獻に多く見られるようになった。⁽⁵⁷⁾このように、北宋期の繪畫論における「幻」という概念は、禪宗思想と文人趣味を融合した上で形成された獨自のものであると考えられ、後にその意味内容が變化しつつさらに展開していき、後世の繪畫論において看過できない影響を與えたと言えよう。

※本稿は、J S P S 科研費 20J23689 の助成を受けたものである。

注

- (1) 周裕鍇 「法眼看世界―佛禪觀照方式對北宋後期藝術觀念的影響」、『文學遺產』二〇〇六年第五期。
- (2) 周裕鍇 「試論『石門文字禪』中景畫詩禪之交融」、『文學遺產』二〇一六年第三期。
- (3) 張高評 「墨梅畫禪與比德寫意―南北宋之際詩、畫、禪之融通」、『唐宋題畫詩及其流韻』所收、萬卷樓、二〇一

五年。

(4) 『尚書』無逸には「無或譎張爲幻」とあり、また、『說文解字』予部に「幻、相詐惑也」とある。

(5) 『漢書』張騫傳「大宛諸國發使隨漢使來、觀漢廣大、以大鳥卵及犛毳眩人獻於漢、天子大說。」顏師古注には「眩、讀與幻同。即今吞刀吐火、植瓜種樹、屠人截馬之術皆是也。本從西域來」とある。また、『後漢書』南蠻西夷列傳「永寧元年、揮國王雍由調復遣使者詣闕朝賀、獻樂及幻人、能變化吐火、自支解、易牛馬頭」とある。

(6) 例えば、『抱朴子』内篇・對俗には「若道術不可學得、則變易形貌、吞刀吐火、坐在立亡、興云起霧、召致蟲蛇、合聚魚鱉、三十六石、立化爲水、消玉爲臺、潰金爲漿、入淵不沾、蹴刃不傷、幻化之事、九百有餘、按而行之、無不皆效、何爲獨不肯信仙之可得乎」とある。

(7) 般若經典の空の思想は大乗佛教の根本的思想である。中觀派の龍樹は般若經と阿含經の思想に基づいて、「空」の思想を理論化してさらに展開させた。佛教思想研究會編『空』(上・下)(佛教思想六・七)(平樂寺書店、一九八一・一九八二年)参照。

(8) 『摩訶般若波羅蜜經』序品には「解了諸法、如幻、如焰、如水中月、如虛空、如響、如犍闌婆城、如夢、如影、如鏡中像、如化」(大正八・二一七上)とあり、「幻」が諸法實相の十喩の一つとして擧げられている。

(9) 『續高僧傳』卷二六「釋僧可」條、大正五〇・五五二中。

(10) 『楞伽經』卷一「如工幻師依草木瓦石作種種幻、起一切衆生若干形色、起種種妄想。彼諸妄想亦無眞實。」(大正一六・四八六上)

(11) 達磨の語録だとされる『二入四行論』の思想は一般には『楞伽經』に大きな影響を受けたとみなされている。

柳幹康『楞伽經』と『二入四行論』——「楞伽宗」の思想とそこに占める『楞伽經』の位置——（『インド哲學佛教學研究』十八、二〇二一年）、古勝亮『二入四行論』雜錄第一の話者」（『中國思想史研究』三十一、二〇一一年）など参照。

(12) 『二入四行論』は、鈴木大拙『校刊少室逸書及解說』に収録された敦煌出土唐代寫本（安宅佛教文庫、一九三六年）を用いた。三四、三五頁。

(13) 前掲注(12) 少室逸書本『二入四行論』一二頁「心如木石。譬如有人以自手畫作龍虎、自見之還自恐怕。惑人亦如是。心識筆子畫作刀山劍樹、還以心識畏之。若能無畏、妄想悉除。又意識筆子分別畫作色聲香味觸、還自見之、起貪嗔癡、或見或捨、還以心意識分別、起種種業。」

(14) 繪畫の政治教化の役割についての有名な言説として、『藝文類聚』卷七十四「巧藝部」の畫の條目に載せられた曹植の「畫贊序」に「昔明德馬后、美於色、厚於德。帝用嘉之。嘗從觀畫。過虞舜廟、見娥皇女英、帝指之戲后曰、恨不得如此爲妃。又前見陶唐之像、后指堯曰、嗟乎、群臣百僚、恨不得爲君如是。帝顧而笑。故夫畫所見多矣」（宋紹興刊本）とあり、また、唐・張彥遠『歷代名畫記』卷一「敍畫之源流」に「夫畫者、成教化、助人倫、窮神變、測幽微、與六籍同功、四時並運、發於天然、非由述作」（津逮祕書本）とある。

(15) 例えば、白居易には自分の肖像畫に對する題詩五首があり、すべては彼が若き日の自分の肖像畫を見つめて世事の流轉や、容貌の衰えを思うといった内容である。そのうちの一首を擧げてみれば、「感舊寫眞」に「李放寫我真、寫來二十載。莫問眞何如、畫亦銷光彩。朱顏與玄鬢、日夜改復改。無嗟貌遽非、且喜身猶在」（『白氏文集』卷五十二、四部叢刊本）とある。

- (16) 『臨川先生文集』卷二十九、四部叢刊本。また、王安石「傳神自讚」の解釋については、水津有理「此物は他物に非ず―宋代寫眞詩と王安石『眞讚』『傳神自讚』―」（『お茶の水女子大學中國文學會報』三十七、二〇一八年）参照。

(17) 『景德傳燈錄』卷七「法常禪師」條（大正五一・二五五上）参照。

(18) 「寫眞自贊六首」其四、其五、『豫章黃先生文集』卷十四、四部叢刊本。

(19) 『欒城集』卷十二、四部叢刊本。

(20) 「如」はまた「如如」、「眞如」などと漢譯された。般若經典で、如とは一切の事象の眞實の姿の意であるときれている。『大乘義章』卷四「十八空義三門分別」に、「空」についての解釋には「法界皆如、故名大空」（大正四四・五五四上）とある。

(21) 『閑居編』卷四十六、續藏經五十六・九三五上。

(22) この點について、湯淺陽子には、蘇軾が「和子由澗池懷舊」という詩で、天衣義懷禪師の逸話を踏まえて「飛鴻踏雪泥」という句を詠じたが、これは何ものにも執着することのない悟りの境地に達したという状態を言うものではなく、ただ「飛鴻」と「雪泥」という言葉を用いて無常を表したものだけである、という指摘がある。「蘇軾の詩における佛典受容について―『維摩經』『楞嚴經』を中心に―」（『中國文學報』五十九、一九九九年）六六―六八頁参照。また、北宋末の慧洪にも、「未忘情之語爲文字禪」（『懶庵銘（并序）』、『石門文字禪』卷二十）という有名な發言がある。この「文字禪」は世俗の詩文のことを指し、世俗のことがまだ忘れられないから、詩文を作ったり、繪畫を描いたりするという。一般に「文字禪」とは何かについては、周裕鐸『文字

禪與宋代詩學』（高等教育出版社、一九九八年）参照。

- (23) 唐宋の間で起こった佛教界の變化及び宋代の禪宗思想の特徴については、伊吹敦『禪の歴史』第一篇第四章「禪の普及と變質―北宋時代の禪」（法藏館、二〇〇一年）、土田健次郎「宋代の思想と文化」（『新アジア佛教史』第八卷『中國文化としての佛教』所收、佼成出版社、二〇一〇年）、小川隆『中國禪宗史―「禪の語録」導讀』第四章「唐宋禪宗史略」（ちくま學藝文庫、二〇一〇年）など参照。

- (24) 北宋の文人と禪僧との交流の詳細及びその特徴については、鈴木哲雄「北宋期の知識人と禪僧との交流」（『宋代禪宗の社會的影響』所收、山喜房佛書林、二〇〇二年）参照。

- (25) 『山谷詩集注』卷七、劉尚榮校點『黃庭堅詩集注』所收、中華書局、二七五頁。以下、黃庭堅の詩は『黃庭堅詩集注』所收のものによる。

- (26) 任淵が引用した『景德傳燈錄』の内容は、卷一「敍七佛」の毘婆尸佛の偈に見える（大正五一・二〇四中）。

- (27) 井筒俊彦『コスモスとアンチコスモス―東洋哲學のために』（岩波文庫、二〇一〇年、初版は一九八九年）四四頁参照。

- (28) 空と有の關係については、東晉・僧肇の『不真空論』が最初に論じた著作であるとみなされる。それについては、塚本善隆編『肇論研究』（法藏館、一九五五年）参照。また、唐・澄觀の『華嚴經疏演義鈔』卷三十二には「顯是幻有者、從緣無性、如幻化人。非無幻化人、幻化人非眞、故云幻有、亦名妙有。以非有爲有、故名妙有」（大正三六・二四二上）とある。なお、木村俊彦「眞空Ⅱ妙有の論理構造」（『日本佛教學會年報』五十九、

一九九三年）も参照。

- (29) 『山谷別集詩注』卷上(『黃庭堅詩集注』所收、一四五三頁)。この「因知幻物出無象」について、史季溫注は『傳燈錄』の七佛偈のほかに、『楞嚴經』の「二切浮塵、諸幻化相」という内容も引用している。
- (30) 『莊子』天道に見える。
- (31) 前掲注1、2周論文参照。
- (32) 以下、慧洪『石門文字禪』の引用は、(日)釋廓門貫徹注、張伯偉等點校『注石門文字禪』(中華書局、二〇一二年)を用いた。
- (33) 「妙觀逸想」についての先行研究は数多い。その典據及び慧洪の詩文における具體的な用例や解釋といった内容については、皮朝綱「慧洪審美理論瑣議」(『宋代文學研究叢刊』第二期所收、一九九六年)、李貴「試論北宋詩僧惠洪妙觀逸想的詩歌藝術」(『四川大學學報』、一九九九年)、前掲注1周論文など参照。
- (34) 『冷齋夜話』卷四、張伯偉編校『稀見本宋人詩話四種』所收五山本(江蘇古籍出版社、二〇〇二年)四二頁。
- (35) 詩畫一如については、淺見洋二『中國の詩學認識—中世から近世への轉換—』(創文社、二〇〇八年)に収録される一連の研究を参照。
- (36) 前掲注1周論文参照。また、周裕鍇は、「法眼」という言葉は蘇軾が最初に詩文に用いたのである、と指摘している(「從法眼道詩眼—佛禪觀照方式與宋詩人審美眼光之關係」、李豐楙、廖肇亨主編『聖傳與詩禪—中國文學與宗教論集』所收、中央研究院・中國文哲研究所、二〇〇七年)。
- (37) 「夢庵銘(并序)」、『注石門文字禪』卷二十、一二三九頁。
- (38) 『注石門文字禪』卷十九、一一八七頁。

- (39) 『涌水集』 卷十六、文淵閣四庫全書本。
- (40) 例えば、『高僧傳』 卷十一・習禪篇の論に「然禪用爲顯、屬在神通。故使三千宅乎毛孔、四海結爲凝鮓、過石壁而無壅、擊大衆而弗遺」(大正五〇・四〇〇下) とある。ここで、神通力のために様々な想像を超える世の中の變化が例示されている。
- (41) 佛教傳來の初期にすでに、文人たちが幻術と神通力について區別をしていた。例えば、『顔氏家訓』 歸心には、「世有祝師及諸幻術、猶能履火蹈刃、種瓜移井、倏忽之間、十變五化。人力所爲、尚能如此。何況神通感應、不可思量、千里寶幢、百由旬座、化成淨土、踊出妙塔乎」という言説がある。幻術と神通力の區別について、丁敏「從漢譯佛典僧人「神通」到『高僧傳』僧人「神異」——佛教中土化過程的考察面向」(『政大中文學報』 第十四期、二〇一〇年) 参照。また、Bernard Faure も *trickster* と *thaumatarge* とを區別している。彼は前者は妖術を使う方士や道士の類の者であるのに對して、後者は神通力を持ち悟った人物としている (*The Thaumaturge and Its Avatars (I, II), The Rhetoric of Immediacy: A Cultural Critique of Chan/Zen Buddhism*, Princeton University Press, 1994)。
- (42) 畫史紛紛何足數、惠崇晚出吾最許。早雲六月漲林莽、移我憐然墮洲渚。黃蘆低摧雪翳土、鳧鴈靜立將儔侶。往時所歷今在眼、沙平水澹西江浦。暮氣沈舟暗魚罟、欵眠嘔軋如聞櫓。(『臨川先生文集』 卷一、四部叢刊本)
- (43) 「幻藥」について、宋・葉廷珪『海錄碎事』 百工・幻藥には「太宗時、江南李主獻畫牛、畫則嚙草欄外、夜則歸臥欄中。莫曉其理。僧贊寧曰、此幻藥所置。南海倭國有蚌淚、和色著物、晝隱夜見。沃焦山有石、磨色染物、夜見晝隱。事見海外記」(肥後松崎氏據萬曆中刊本重刊本) とある。また、「幻藥」という語が用いられた詩と

して、程俱「葉翰林有徐熙桃竹方尺許索詩輒賦一首」「胡僧手幻藥、納此方池境。重重玄涉入、妙悟付毛穎」(『北山小集』卷三、四部叢刊本)、李彭「題閻立本醉客圖」「右相丹青果馳譽、幻藥調成疑笑語」(『日涉園集』卷五、豫章叢書本)なども挙げられる。

(44) 「仁老以墨梅遠景見寄作此謝之二首」其一、『注石門文字禪』卷一、五五頁。

(45) ここの華光の作った「幻」の墨梅は、『圓覺經』で説かれた「幻花」のイメージをも連想させる。『圓覺經』「一切衆生種種幻化、皆生如來圓覺妙心、猶如空花、從空而有、幻花雖滅、空性不壞、衆生幻心、還依幻滅、諸幻盡滅、覺心不動。」(大正十七・九一四上) また、無準師範は華光の描いた梅花に詩十首を寄せたが、そのうちの 하나가「幻花滅盡」と題されている(『無準師範語錄』「花光十梅」其一、續藏經七〇・二六七上)。

(46) 「王舍人宏道家中蓄花光所作墨梅甚妙戲爲之賦」、『注石門文字禪』卷二十、一二七二頁。

(47) 「又宣上人所蓄」、『注石門文字禪』卷二十六、一五二七頁。

(48) 『注石門文字禪』卷二十六、一五二三頁。

(49) 「胸中丘壑」について、宇佐美文理「氣象の問題」(『中國藝術理論史研究』所收、創文社、二〇一五年) 参照。

(50) 『注石門文字禪』卷二十七、一五五二頁。

(51) 「戲答趙伯充勸莫學書及爲席子澤解嘲」、『山谷詩集注』卷八(『黃庭堅詩集注』所收、三二一・三二二頁)。この任淵注も『傳燈錄』の七佛偈を引く。

(52) 「書贈花光仁老」、『山谷題跋』卷八、津逮祕書本。

(53) 華光の描いた梅花が「作佛事」とみなされることについては、黃庭堅に「雅聞花光能畫梅、更乞一枝洗煩惱」

(「花光仲仁出秦蘇詩卷思二國士不可復見開卷絕歎因花光爲我作梅數枝及畫煙外遠山追少游韻記卷末」、「山谷詩集注」卷十九、『黃庭堅詩集注』所收、六七八頁)とあり、また慧洪に「乞與禪齋坐臥看」(「琛上人所蓄妙高墨戲三首」其三、『注石門文字禪』卷十六、一〇二四頁)という詩句もある。

(54) 「漣水觀音畫像贊(并序)」、「注石門文字禪」卷十八、一一二九頁。

(55) 『茗溪漁隱叢話』卷五十三、「韓子蒼」條、耘經樓藏板。

(56) 例えば、南宋・釋居簡「謝隨菴趙牧之墨竹」に「幻成群玉參差立、露梢點滴鮫人泣」(『北磻詩集』卷二、五山版)とあり、南宋・元叟行端禪師の語録に「題龔翠巖羅漢圖」に「以筆端如幻三昧、取應化事跡、畫而成圖、使賢愚一目皆了。樓大參謂、老融惜墨如惜金。蓋言其精如此」(『元叟行端禪師語録』續藏經七一・五四二上)とある。この龔翠巖の「羅漢圖」は智融の畫風の流れを受けた作品であるとされている。島田修二郎は、智融及び智融畫派について詳細に考察を行い、罔兩畫と稱された彼らの畫風の特徴は、極めて淡薄なる墨色、簡略な描寫、草々の用筆であると指摘している(『罔兩畫』上・下、『美術研究』八十四・八十六、一九三八・一九三九年)。ここから、「幻」と評される繪畫はおそらく淡墨によって戯れに描かれたものではないかと推測できる。

また、南宋の李生の作とされる『瀟湘臥遊圖』の卷末に附された跋文にも、「幻」についての論説が多い。鈴木敏は「繪畫化された山水は眞山とは著しく異なったもの、幻と呼ぶに相應しい表現形式を持つていたと推測することも可能であろう」と述べており、そして、この幻と呼ばれる表現形式に相當するのは水墨や墨戲といった様式である、と指摘している。「瀟湘臥遊圖卷について」上・下(『東洋文化研究所紀要』六十一・七十九、

一九七三・一九七九年）参照。

- (57) 元代の倪瓚、明代の徐渭や王世貞、清代の龔賢や戴熙などの著名な畫家には「幻」に關する言説が多い。詳細は、祁志祥「『眞幻』説—中國古代文學的藝術眞實觀」(『人文雜誌』二〇〇七年第二期)、朱良志「中國藝術觀念中的『幻』學說」(『北京大學學報』二〇〇九年第六期)、湯凌雲「中國美學中的幻境說」(『北京大學學報』二〇一〇年第三期)など参照。