

佛教圖像と山水畫―廬山慧遠「佛影銘」と宗炳「畫山水序」をめぐる―

村田みお

前言

宗炳（三七五―四四三）は廬山慧遠（三三四―四一六）に師事した在家佛教者としてよく知られ、彼の神不滅論である「明佛論」^①は慧遠の思想を受け継いだものである。一方また彼は山水の遊歴を愛した人であり、琴や書畫を善くした雅人であった。その「畫山水序」^②は山水畫論の先駆けとして中國繪畫論史上に意義有るものである。

「畫山水序」では、山水は靈妙な神を備えた道に近いものとされ、山水畫を觀ることで精神をのびやかにし、山水の神、ひいては道との一體化が圖られる。従來の繪畫論史研究で「畫山水序」と佛教について言及があつたのは、慧遠の神不滅論との關連であるが^③、佛教との思想的關わりにおいて考えるべきはそれに止まらない。六朝期の佛身觀について、船山徹氏は次のように概観している。理論的には鳩摩羅什によつて廣められた色身と法身の二身説、及び法身を眞身と應身に分ける二種法身説が一般的である一方、實踐面では様々に應現し得るといふ法身の自在性が重要

であり、そのような法身の應現を可能にするのが衆生の純粹な精神による感應、及び具體的な禮拜對象である佛像であつた⁴⁾。氏の見解に示された様な、六朝佛教の實踐的側面において佛と衆生をつなぐ鍵とされた感應の思想は、慧遠周邊の佛教者にも共通のものであり、かつ慧遠らの觀佛の實踐には佛の圖像が重要な役割を果たしたと考えられる。そしてその様な佛身觀と應現のプロセスを思想的背景に持つことは、宗炳の山水畫論に密な連絡を有すると考えられるのである⁵⁾。

以上のことから本稿では、佛影という佛の圖像について書かれた慧遠「佛影銘」、及び宗炳「明佛論」を主たる手がかりに、慧遠の觀佛における佛身觀とその應現のプロセスを確認し、宗炳の觀佛、及び彼における佛教世界と山水の關わりを検討した上で、「畫山水序」の理論化を考察し、六朝期の佛教圖像と山水畫の思想的影響關係を明らかにする⁶⁾。

—

慧遠の觀念佛と「佛影銘」を検討するためには、まず佛影について簡単に解説しておく必要がある⁷⁾。西域の佛教遺跡研究では「佛影窟」の呼稱で比較的よく知られているように、現アフガニスタン東部のジャラーラーバード付近に位置したナガラハーラ（那竭、那迦羅訶などと表記される）には、佛がその姿を壁に留めたと伝えられる石窟

が在った。四〇二年にその地を訪れた法顯は次のように記している。

那竭城南半由延有石室、搏山西南向、佛留影此中。去十餘步觀之、如佛眞形、金色相好、光明炳著、轉近轉微、髻鬢如有。諸方國王遣工畫師摹寫、莫能及。彼國人傳云、千佛盡當於此留影。〔法顯傳〕卷一、章巽本四七頁）
那竭城の南のかた半由延に石室有り、山に搏して西南に向ひ、佛は影を此の中に留む。去ること十餘歩にして之を觀れば、佛の眞形の如く、金色の相好、光明は炳著とし、轉た近づけば轉た微にして、髻鬢として有るが如し。

諸方の國王は工畫師を遣はして摹寫せしむるも、能く及ぶ莫し。彼の國の人傳へて云く、千佛盡く當に此に於いて影を留むべし、と。

『法顯傳』の記録によると、當地では佛頂骨、佛齒、佛髮、佛爪といった釋迦の遺物に對する供養が盛んに行われていた。これら一種の聖遺物のヴァリエーションとして、恐らくガンダーラでの盛んな造像をも背景として生み出されたのが、佛が壁に繪姿を留めたという佛影窟であり、この窟は巡禮地、ありていに言えば觀光地となつていたと考えられる。また、近づくとぼんやりし遠ざかると見えるという佛影の特徴から、ごく淺いレリーフの如きものであつたと推測される。

さて、この窟がいつ頃創建されたのか定かではないが、その背景には「那乾訶羅國」で釋尊が邪惡な龍王を折伏したという説話があつたことが、所謂六觀經の一である『觀佛三昧海經』⁽⁸⁾から知られる。それによれば、佛によつて

感化された龍王は、釋迦が立ち去ろうとしていることを聞き、見捨てないでくれと引き留めた。そこで釋迦は願いを聞きいれ、壁の中に飛び込んで繪姿（佛影）となった。そして後々まで壁中から説法を行ったのである⁹²。またこの説話に續けて、同經には佛像による觀佛を説くくだりがある⁹³。

「佛影銘」の序によれば、かねてから釋迦にまつわる奇談を慕っていた慧遠は、西域の僧たちによって傳えられた佛影の風聞を既に廬山に入るより前（ほぼ三八四年以前⁹⁴）から耳にしていた。そして廬山に入ってから、實際に佛影窟を訪れたことのある「罽賓禪師」「南國律學道士」の二人から、當該遺跡に関する詳しい話を聞いたのである⁹⁵。

慧遠の言う「罽賓禪師」は、義熙六年（四一〇）頃に廬山に至っていた『觀佛三昧海經』の譯者とされる佛陀跋陀羅を指すと考えられる⁹⁶。『觀佛三昧海經』は成立に疑問があり、中國、中央アジアでの撰述が考えられており、定説と云えるものは無い。桑山正進氏は佛影説話の箇所を佛陀跋陀羅が挿入したものと判断し、本經全體についても佛陀跋陀羅の編集の手が加わっているとし、かつ『觀佛三昧海經』の譯出地が廬山である可能性が高いと考えている⁹⁷。成立の問題はともかくとして、いずれにせよ佛影やそれによる觀佛について、慧遠が佛陀跋陀羅の口から聞き知っていたであろうことは、塚本善隆氏の推測のとおりである⁹⁸。

遠聞北天竺有佛影、欣感交懷、乃背山臨流、營築龕室、妙算畫工、淡采圖寫。色疑⁹⁹積空、望似輕霧、暉相炳燿、若隱而顯。遂傳寫京都、莫不嗟歎。〔出三藏記集〕卷十五慧遠法師傳、大正五五、一〇九下）

遠は北天竺に佛影有るを聞き、欣感交も懷き、乃ち山を背にして流れに臨み、龕室を營築し、妙算の畫工、淡采

もて圖寫す。色は積空に疑へ、望は輕霧に似、暉相炳曖として、隱るるが若くして顯る。遂に京都に傳寫し、嗟歎せざる莫し。

佛の姿がそのままに留められたとされる佛影は、觀佛を求める慧遠にとつて大きな吸引力を持つていたのであろう。既に七十九歳となつていた義熙八年（四一二）五月、廬山にも佛影を描いた龕室を建造し、翌年には自らこれを記念して「佛影銘」を著したのである。⁹⁷⁾ ナガラハラの佛影窟に模されて造られた點から、廬山の「龕室」も巖壁に掘られた石窟であつたろうと推測される。ただしこちらの佛影はレリーフではなく淡彩による繪畫である。石窟を造營してその内部に描かれたことからすると壁畫と考えるのが妥當であらう。またこれはナガラハラの佛影の如き不特定多數の訪れる巡禮地としてではなく、廬山内部の人々のために造られたものであり、後述のように禮拜、禪觀の場とされたと考えられる。

一一

慧遠の行つていた念佛は所謂觀念念佛であり、後世の稱名念佛とは異なり、禪定の内に佛の姿を見ようとするものである。依據した經典は一般に『般舟三昧經』と考えられている。他の經典も視野に入れる必要があるだろうが、鳩

摩羅什との往復書簡をまとめた『大乘大義章』⁽⁹⁸⁾において、念佛について問う際自らはつきりと「般舟經念佛章」と稱していることから、『般舟三昧經』に依っていたことは確實である⁽⁹⁹⁾。この經に關する最近の研究では、テキストとしては漢譯四本とチベット譯が現存しているが、そのうち後漢支婁迦讖譯三卷本が最古とされ、また阿彌陀佛信仰と般若の空の思想を受けて成立したものと位置づけられている⁽⁹⁰⁾。ただし『般舟三昧經』や前述の『觀佛三昧海經』に依るとはいえ、必ずしも印度佛教における瞑想法とイコールではない。

それでは以下で、慧遠の觀佛の構造とその中の圖像の位置づけを、「佛影銘」を中心に彼の言に即して検討していこう。まず「念佛三昧詩集序」に、

令入斯定者、昧然忘知、即所緣以成鑒、鑒⁽⁹¹⁾明則內照交映、而萬像生焉。非耳目之所至、而聞見行焉。(『廣弘明集』卷三十念佛三昧詩集序、大正五二、三五一中)

斯の定に入らしむる者は、昧然として知を忘れ、所緣に即きて以て鑒を成し、鑒明かなれば則ち内に照して交も映じ、而して萬像焉に生ず。耳目の至る所に非ずして、而も聞見行はる。

と言われるように、彼の觀佛では、禪定に入ること、感覺器官によらずに自己の内部にイメージが得られる⁽⁹²⁾。では如何なる構造によって得られると考えていたのか、それを我々に示してくれるものとして、慧遠が發した觀佛についての疑問の一部を見てみよう。

遠問曰、……若佛同夢中之所見、則是我想之所矚。想相專則成定、定則見佛。所見之佛、不自外來、我亦不往、直是想專理會、大同於夢了。疑大、我或不出境、佛不來、而云何有解、解其安從乎。若眞感外應、則不得以夢爲喻。〔大乘大義章〕卷中次問念佛三昧并答、『慧遠研究』三四頁)

遠問ひて曰く、……若し佛夢中の見る所と同じければ、則ち是れ我が想の矚る所なり。相を想ふこと專なれば則ち定を成し、定なれば則ち佛を見る。見る所の佛、外自り來らず、我も亦た往かず、直だ是れ想ひ專にして理會するのみにして、大ね夢に同じくし了る。疑ふこと大なるは、我或いは境を出でず、佛來らず、而して云何ぞ解有らん、解は其れ安く従りするか。若し眞に感じて外より應ぜば、則ち夢を以て喻へと爲すを得ず。

もし夢と同じであり、佛との往來が無いのであれば、定中に現れる佛は自己の想念が作り出したことになる。それは「解(さとり)」はどこから得られるのか。外部から與えられるのであれば、夢を喻えとはできないではないか。『般舟三昧經』行品では見佛が夢中の事に喩えられ、覺醒時に見えなければ夢中で見られると説き、また佛と自身の間には往來はないとされている。⁵³⁾ それについて慧遠は鳩摩羅什に質問を投げかけたのである。⁵⁴⁾

さて、まず第一に慧遠は、法身を中國傳統の概念である「神」的なものとして、つまり自己の外側にある實體的な存在の如く捉えていたと考えられる。そして定中に現れる佛のイメージは、無形の法身を本體として生じるものである。それは「佛影銘」序で次のように述べられる。

法身之運物也、不物物而兆其端、不圖終而會其成、理玄於萬化之表、數絶乎無名者也。若乃語其筌寄、則道無不在。是故如來或晦先跡以崇基、或顯生塗而定體、或獨發於莫尋之境、或相待於既有之場。獨發類乎形、相待類乎影。(佛影銘序)

法身の物を運らすや、物に物とせられずして其の端を兆し、終を圖らずして其の成に會し、理は萬化の表に玄にして、數は無名に絶する者なり。若し乃ち其の筌寄を語れば、則ち道は在らざる無し。是の故に如來は、或いは先跡を晦ませて以て基を崇くし、或いは生塗に顯れて體を定め、或いは獨り尋ぬる莫きの境に發し、或いは相ひ既有の場に待つ。獨發は形に類し、相待は影に類す。

「運物」以下は、それ自體は物ではない超越者が萬物を動かし、生成變化させていくことを表現すると考えられる。つまり法身は造化を宰どる神に等しいものと見なされているのである。そこから修行者に對して現わされる「筌寄(悟りへの手だてとして寄せられるもの)」について言うと、それは「道は在らざる無し」、すなわちあらゆる場に遍在している。そこで如來は、人知を超えた領域に姿をくらませる時もあるが、衆生の前に一定の形象でもって現れもするのである。そして、超越的存在として不可知な法身が「形」、つまり本體であるとする、一定の形象による物質世界への現れは、そこから映し出された「影」に相當するのである。

「佛影銘」序における慧遠の法身概念は以上の通りである。これに先立つこと約五年、『大乘大義章』に見られる

ように、慧遠は法身に關する疑問點を繰り返し鳩摩羅什に問いかけており、法身の理解は彼にとって重要な課題であった。これについては横超慧日氏「大乘大義章における法身説」に詳しい。⁽⁸⁾ 横超氏は、慧遠には法身についての定見が無く、また鳩摩羅什の説く法身説も完全には理解できなかったであろうと推測している。⁽⁹⁾ この様な慧遠の神的法身觀は、「明佛論」に「生無ければ則ち身無く、身無くして神有るは、法身の謂ひなり」⁽¹⁰⁾とあるように、宗炳にも共通するものと考えられ、中西久味氏も「明佛論」に見える法身について「天地造化の「神」を法身に比擬し、現實の個々の精神をその歛如態と」し、さらに自身の解脱の問題と関わって、「清昇の極に肉身を離脱して獨自に存在する「神」が法身であると論斷している」としている。⁽¹¹⁾

また、問の中に言われる「眞に感じて外より應ずる」という關係性、感應という二者間の作用は、彼らが自身と佛とのつながりを考える際の基調であつた。「佛影銘」では、

化不以方、唯其所感⁽¹²⁾ 慈不以縁⁽¹³⁾ 冥懷自得⁽¹⁴⁾。(佛影銘序)

化は方を以てせず、唯だ其の感ずる所のみ、慈は縁を以てせず、冥懷して自得す。

と言われ、また「感徹すれば乃ち應じ、扣くこと誠なれば響を發す」(佛影銘其二)⁽¹⁵⁾ともするように、慧遠は、修行者が外在する佛へと「感」ずることが内部のイメージを引き起こすと捉えていた。門徒の一人である劉遺民(三五二—四一〇)も、「蓋し神なる者は感を以て渉るべくして、迹を以て求むべからず。必ず之に感ずるに物有れば、則ち

幽路も咫尺にして、苟しくも之を求むるに主無くんば、則ち眇茫として何ぞ津らん」⁽³⁶⁾ というように、精神による働きかけによってこそ「神（法身）」に通じうるとしている。これは宗炳にも受け継がれていき、例えば「明佛論」の「精神の優越性を説く文脈の中で「論に曰く、群生は皆な精神を以て主と爲す、故に玄極の靈に於いては、咸な理有りて以て感ず」⁽³⁷⁾と語られる。

彼らの観佛においては、まず外部に無形の法身が存在している。それに對して彼らが精神によつて働きかける。その働きかけに法身が應じて、修行者（觀者）の内部にイメージが得られる。つまり感應によつて内外がつながり、無形の本體から、有形であるイメージが觀者に與えられるのである。このような構造で捉えた場合、イメージの源と現れを自己の内部のみに完結させることはできず、經に説かれていることと矛盾が生じる。そこで上述の疑問が抱かれたと考えられるのである。

以上が基本的な観佛の構圖であるが、さらに「佛影銘」の前の引用に續けて、

推夫冥寄、爲有待耶、爲無待耶。自我而觀、則有間於無間矣。求之法身、原無二統、形影之分、孰際之哉。而今之聞道者、咸摹聖體於曠代之外、不悟靈應之在茲、徒知圓化之非形、而動止方其跡、豈不誣哉。（佛影銘序）

夫の冥寄を推せば、爲た待つこと有るや、爲た待つこと無きや。我自りして觀れば、則ち間無きを問つること有り。之を法身に求むれば、原より二統無く、形影の分、孰れか之を際せんや。而るに今の道を聞く者、咸な聖體を曠代の外に摹し、靈應の茲に在るを悟らず、徒だ圓化の形に非ざるを知るのみ、而して動止其の跡に方なふは、

豈に誣ひざらんや。

とある。前の「筌寄」が「影」とすると、「冥寄」は「形―影」という構造を超えた現れを指しているようである。「冥寄」についての推究からは、「形」と「影」という二者の區別は、「我」の側の認識によるものであり、根本である法身の超越的立場からすれば一である、という論が導かれている。「形」と「影」、無形の本體と有形の現れという觀者の認識が否定され、兩者は一體のものと捉えられているのである。これは、佛影が佛の姿そのままで、「形」も「影」もない、という所から發された論であろう。さらにそのような見地から、「茲に在る」現れを悟ろうとしない、つまり單なる「影」として認識し、その本體ばかりを求める修行者の在り方に對して、批判がなされているのである。⁽³⁸⁾

さて、ナガラハーラの佛影については銘第二首で、

淡虚寫容、拂空傳像。相具體微、冲姿自朗。⁽³⁹⁾（佛影銘其二）

淡虚として容を寫し、空を拂ひて像を傳ふ。相は具はり體は微、冲姿自ら朗たり。

と詠われているが、慧遠は佛影の存在から次のような確證を得たとしている。

驗神道無方、觸像而寄、百慮所會、非一時之感。（佛影銘序）

神道に方無く⁽⁴⁰⁾、像に觸れて寄り、百慮の會する所にして、一時の感に非ざるを驗す。

「神道」は法身の靈妙な働きを指しており、宗炳「明佛論」でもしばしば用いられる語で、例えば「神道の感は、即ち佛の感なり」⁽⁴¹⁾とある。法身の働きは「無方」、すなわち無限定で、如何なる現れ方をも可能とするものであり、様々な形象の中に寄託されうる。それは修行者たちの「百慮（様々な思い）」の働きかけに應じて寄せられるもので、「一時」に限られはしないのである。

ここには佛影の、姿が壁に残され後々まで説法を行つた、という性格を考える必要があるだろう。換言すれば、外在の形象として時間的幅をもつて定着されているということである。法身が寄せられる形象は、定中において見られる内在の形象のみならず、佛影という外在の形象の場合もある。そして壁に定着された形象は、後の世まで残され、多くの觀者からの働きかけに應じていくのである。

以上をまとめると、佛影というものの存在によつて、法身からの現れは内外に同時にありうることになる。そこで「本體、内在、外在」という三者によるトライアングルの構圖が出来上がる。さらに、「形―影」という觀者の側からの認識は否定されていた。従つて佛影も、定中での現れも、ともに無形の本體である法身と一體のものと見なされ、究極的には三者は歸一するのである。

では次に廬山に描かれた佛影へと目を向けてみよう。廬山の佛影は彼らの修行において、他の佛像と同じように、三昧の境地を得るための一助として用いられたと考えられる⁽⁴²⁾。佛影を描く様子を詠つたのは銘の第四首である。

妙盡毫端、運微輕素。託采虛凝、殆映霄霧⁽⁴³⁾。迹以像眞⁽⁴⁴⁾、理深其趣。……髣髴鏡神儀、依倚若眞遇。(佛影銘其四)

妙は毫端に盡き、運は輕素よりも微なり。采りを虚凝に託し、映を霄霧に殆くす。迹以て眞を像り、理は其の趣に深し。……髣髴として神儀を鏡みれば、依倚として眞に遇ふが若し。

妙なる輕やかな運筆と淡い色合いで描かれた佛影は⁽⁴⁵⁾、佛の眞の姿を寫しとつており、理もその内に深々と込められている。靈妙な佛の繪姿を見ていると、まるで本當に相對しているかのようなのである。廬山の佛影については、本の佛影に準ずるものとして「眞」との類似が強調されている。そして最後の第五首で、佛影に對する様が次のように詠われる。

銘之圖之、曷營曷求。神之聽之、鑒爾所修。庶茲塵軌、映彼玄流。漱情靈沼、飲和至柔。照虚應簡、智落乃周。深懷冥託、宵想神遊。畢命一對、長謝百憂。(佛影銘其五)

之を銘し之を圖して、曷をか營み曷をか求むる。神の之を聽きて、爾の修むる所を鑒みん。庶はくは茲の塵軌、彼の玄流に映じ、情を靈沼に漱ぎ、和を至柔に飲まん。照らすこと虚にして應ずること簡なれば、智落^つみて乃ち周し。深懷は冥託し、宵想は神遊す。命を畢^つして一に對へば、長く百憂に謝せん。

畫と銘を作ったのは、佛がそれを聴き、修行者の行いに目をとめてくれることを求めたからである。つまり佛影を描くという行爲自体、佛に對する一つの働きかけとしての意味を持つのである。「塵軌」は俗世間での修行者の行いを指す。それが「彼の玄流」、水の流れに喩えられている佛の世界へと通じ、そこで心を洗い清め、「至柔」なる佛の教えを受けることが願われている。「照らすこと虚にして應ずること簡なれば、智落みて乃ち周し」は佛からの感化が衆生に遍く行き渡る様を表している。「深懷冥託」と「宵想神遊」は各々『般舟三昧經』の覺醒時、及び夢中における見佛に比した表現であろうと思われる。そして、このように佛を見、教えを受け、諸々の憂患をとりはらう手だてとして、佛影に向かいあうことが意味を持つのである。つまり佛影は法身との感應を引き起こして色身を得るための端緒と位置づけられるのである。

以上に慧遠の觀佛の構造、及び佛影、廬山の佛影が觀佛において如何なる位置にあるかを見てきた。次に宗炳と佛影、そして彼の觀佛と山水の關連の検討へと歩を進める。

三

宗炳が廬山に入り慧遠のもとで學んだのは義熙八年（四一二）九月、すなわち佛影臺造營以後のことである。⁶⁶⁾

下入廬山、就釋慧遠考尋文義。兄臧爲南平太守、逼與俱還、乃於江陵三湖立宅、閑居無事。〔宋書〕隱逸宗炳傳〕
下りて廬山に入り、釋慧遠に就きて文義を考尋す。兄臧は南平太守と爲り、與に俱に還らんことを逼り、乃ち江陵の三湖に於いて宅を立て、閑居して事無し。

「明佛論」に「昔遠和上業を廬山に澄ませ、余往きて憩ふこと五旬」⁽⁴⁷⁾と云うように、この時の滞在期間は僅か五十日に過ぎなかつたようである。その間には慧遠に就いて學問的な教えを受けたのみならず、慧遠や同志らとともに觀佛の修行をし、時に佛影に向かい禮拜、坐禪をしたであろう。また、建康へと傳寫され人々の嘆賞をさそつた佛影の風聞は宗炳のもとにも届いたのであろうから、このことが彼の廬山入りを促したとも考えられる。「明佛論」には「今影骨齒髮、遺器餘武の、猶ほ本國に光るは、此れ亦た道の證なり」⁽⁴⁸⁾とナガラハラの佛影への言及があり、陳舜俞『廬山記』卷一佛影臺の條には、佛影に對して銘讚を賦した人士の内の一入として、宗炳の名も數えられている。⁽⁵⁰⁾
江陵に隱棲した後、宗炳が晩年に至るまで修行を續けていたことは、元嘉十年（四三三）頃に何承天から送られた書簡で「近ごろ賢從中朗の書を得るに、足下は西方の法事に勤むと説く」⁽⁵¹⁾と言われていることから知られる。「明佛論」の中での、佛など存在しないのではないかという問いに對する次の答えにも、彼の日頃の修行が反映されているであらう。

夫志之篤也、則想之而見、告之斯聞矣。……則可以信夫潔想思感、觀無量壽佛、越境百億、超至無功。何云大空無別哉。〔弘明集〕卷二明佛論、大正五二、一四上)

夫れ志の篤きや、則ち之を想ひて見、之に告げて斯ち聞かる。……則ち以て夫の想ひを深くして感を思ひ、無量壽佛を睹れば、百億に越境し、無功に超至することを信ずべし。何ぞ大空別無しと云はんや。

ここで注意すべきは、孫の宗測(？―四九五)に關して、江陵の舊宅永業寺、すなわち宗家の邸を改めて成つた寺院に、廬山とはまた別に佛影が造られており、そこに宗測が繪を描いたという記事が見えることである。

宗測字敬微、南陽人、宋徵士炳孫也。世居江陵。……欲遊名山、乃寫祖炳所畫尚子平圖於壁上。……子孫拜辭悲泣、測長嘯不視、遂往廬山、止祖炳舊宅。……測送弟喪還西、仍留舊宅永業寺、絕賓友、唯與同志庾易、劉虬、宗人尚之等往來講說。……測善畫、自圖阮籍遇蘇門於行障上、坐臥對之、又畫永業佛影臺。皆爲妙作。〔南齊書〕高逸宗測傳)

宗測字敬微、南陽の人、宋の徵士炳の孫なり。世よ江陵に居る。……名山に遊ばんと欲し、乃ち祖炳畫く所の尚子平圖を壁上に寫す。……子孫拜辭して悲泣するも、測は長嘯して視ず、遂に廬山に往き、祖炳の舊宅に止まる。……測は弟の喪を送りて西に還り、仍りて舊宅の永業寺に留まり、賓友を絶ち、唯だ同志の庾易、劉虬、宗人の尚之等と往來講説す。……測畫を善くし、自ら阮籍の蘇門に遇ふことを行障の上に圖し、坐臥之に對ひ、又た永業の佛影臺に畫く。皆な妙作爲り。

宗測の人生の軌跡は常に祖父宗炳の後を追っている。祖父と同じく後漢の隱者向長（尚子平）を慕い、名山に遊び、音樂と畫を善くした人であった。晩年に彼が家族を残して一人廬山へ赴いたのも⁽²⁾、祖父の行跡に導かれてのことである。ここに「祖炳舊宅」とあることから、宗炳が江陵隱棲後も折に觸れて廬山に滞在したことが窺い知れる。後に宗測が廬山を訪れた際にも、やはり慧遠創建の佛影窟を訪れたであろう。

ここに名に見える劉蚪（四三八―四九五）は、もとよりその佛教理解の深さから蕭子良の招きを受けたほどの高名な居士であり、『法華經』の注釋書作成や講義をも行った人である⁽³⁾。撫尾正信氏が指摘するように、宗測と庾易、劉蚪、宗尚之らとの永業寺における交遊は、佛教を中心としたものであったと考えられる⁽⁴⁾。また宗炳と宗測ら孫世代の中間に当たり、兩者と深い交わりを結んだ人として、江陵の竹林寺で修學した僧慧（四〇八―四八六）が挙げられる。

慧少出家、止荊州竹林寺、事曇順爲師。順廬山慧遠弟子、素有高譽。慧伏膺以後、專心義學、至年二十五、能講涅槃、法華、十住、淨名、雜心等。性強記、不煩都講、而文句辯折、宣暢如流。又善莊老、爲西學所師。與高士南陽宗炳、劉蚪等竝皆友善。炳每歎曰、西夏法輪不絕者、其在慧公平。〔高僧傳〕卷八僧慧傳、大正五〇、三七八中）

慧は少きより出家し、荊州の竹林寺に止まり、曇順に事へて師と爲す。順は廬山慧遠の弟子にして、素より高譽

有り。慧は伏膺して以後、義學に専心し、年二十五に至りて、能く涅槃、法華、十住、淨名、雜心等を講ず。性強記にして、都講を煩はさず、而して文句辯折し、宣暢すること流るるが如し。又た莊老を善くし、西學の師とする所と爲る。高士の南陽の宗炳、劉虬等と並びに皆な友として善し。炳毎に歎じて曰く、西夏の法輪絶へざる者は、其れ慧公に在るか、と。

僧慧は慧遠、曇順の學統に列なり、若年より義學に優れた僧侶として才能を發揮し、後には荊州僧主に任ぜられ、玄暢（四一六―四八四）と並び稱された人である。「西學」、及び宗炳の言う「西夏の法輪」が、荊州、とりわけ江陵周辺の佛教學を指しており、江陵を建康に對置して、その独自の價値を稱揚せんとの意味を持つことは、同じく『高僧傳』卷八、劉宋末から梁初にかけて江陵で活躍した慧球（四三一―五〇四）の傳に「西夏の義僧をして京邑と抗衡するを得しむる者は、球の力なり」⁽⁵⁵⁾とあることから明らかである。そしてその様な独自の佛教學を醞釀した場の一として、永業寺は重要な役割を果たしていたであろうと思われるのである。

さて、かかる江陵の知識人らの佛敎的交遊の場となっていた永業寺にも、佛影を描いた臺が存在したのであり、それが廬山の佛影に倣つて造られたものであることは論を俟たない。舊宅永業寺とは、宗炳が三湖に建てた隱棲所を改めたものである可能性があり、宗測傳の「永業の佛影臺に畫く」という表現は、この頃に宗測が佛影臺を造營したわけではなく、以前から既に存在していたように受け取れる。また宗測が何を描いたのかも明かではない。ここから推すと、永業寺佛影臺は、ごく短期間で廬山を去らざるをえなかつた宗炳が、自身の修行の場とするために造營した

ものではないか、という可能性が浮かんできく。晩年まで修行や學問上の論争を行っていた人であり、慧遠と直接の師弟關係を有することから、宗炳により強いモチベーションがあると考えられるため、寺院への改變や臺の造營が宗炳によつて行われたとの推測は十分に成り立つてある。宗測が佛影臺に描いたという繪も、祖父の向長の畫を寫したように、或いは宗炳の畫に基づくものであつたかもしれない。

四

では次に宗炳における觀佛と山水の關わりを考えてみよう。「畫山水序」における山水は、「山水に至りては、質は有にして趣は靈」、「山水は形を以て道に媚し、而して仁者樂しむ」、「嵩華の秀、玄牝の靈」⁽⁵⁷⁾と云うように、形而下の物質的存在でありつつ、道に近い靈性を備えたものと捉えられている。山水に神の存在を認めていたことは「明佛論」の次の一節からも明らかである。

夫五岳四瀆謂無靈也、則未可斷矣。若許其神、則岳唯積土之多、瀆唯積水而已矣。得一之靈、何生水土之僉哉。而感託巖流、肅成一體。設使山崩川竭、必不與水土俱亡矣。神非形作、合而不滅。人亦然矣。神也者、妙萬物而爲言矣。若資形以造、隨形以滅、則以形爲本。何妙以言乎。(『弘明集』卷二明佛論、大正五二、一〇上)

夫れ五岳四瀆の靈無しと謂ふや、則ち未だ斷ずべからず。若し其の神を許さば、則ち岳は唯だ積土の多のみ、瀆は唯だ積水のみなり。得一の靈⁽⁵⁸⁾、何ぞ水土の匱に生ぜんや。而して感じて巖流に託し、肅として一體を成す。設使^{たと}ひ山崩れ川竭くるも、必ずや水土と俱に亡びず。神は形の作に非ず、合して滅せず。人も亦た然り。神なる者は、萬物に妙にして言を爲す⁽⁵⁹⁾。若し形に資りて以て造り、形に隨ひて以て滅せば、則ち形を以て本と爲す。何の妙か以て言はんや。

これは人間の精神が肉體とは連動せず、精神は肉體を發生源としないことを、山水を例にとり論じる部分である。山水の神を比喩として假定的に表現しているが、人間の精神の存在は自明であり、最終的に不滅性という點で兩者をイコールで結んでいることから、山水の神の存在をも自明とすることが知られる。

では宗炳の考えていた山水が備える靈性、神には、如何なる性格が與えられているのだろうか。それは「明佛論」の次の一段、世俗社會での生にとらわれ、佛法を信じようとしぬ人々に對して、遠大なる佛教世界の素晴らしさを詠い上げる箇所に見てとることができる。

若使迴身中荒、升岳遐覽、妙觀天宇清澄之曠、日月照洞之奇、寧無列聖威靈尊嚴乎其中、而唯離離人群、忽忽世務而已哉。固將懷遠以開神道之想、感寂以昭明靈之應矣。〔弘明集〕卷二明佛論、大正五二、一五上

若使^も使し身を中荒に迴らせ、岳に升りて遐覽し、天宇清澄の曠、日月照洞の奇を妙觀せば、寧ぞ列聖の威靈の其の

中に尊嚴たること無くして、唯に離離たる人群、忽忽たる世務のみならんや。固より將に遠きを懷ひて以て神道の想を開き、寂に感じて以て明靈の應を昭らかにせんとす。

ここで宗炳は、「俗世—山水」と「反佛教—佛教」という對立項を重ね合わせている。つまり山水と佛教世界をオリーブアップさせているのである。澄み渡った大空のもと、高みから遙かに見渡すと、日月の光に照らし出された山水の眺望が眼前に廣がる。その風景には佛國土の情景が重ねられており、その中に威嚴をもつて在る「列聖」とは、淨土に居並ぶ諸佛を指している。この様に山水には佛教的靈性が附與されているのであり、そこに身を置き、觀ることは、「神道の想」、「明靈の應」という佛の超越的世界を感得することにつながるのである。宗炳にとって山水は觀佛の場の一つであつたと考えられる。

同時代人であり、同じく慧遠との交流を持った謝靈運（三八五—四三三）についても、山水と佛教の關連はつとに指摘されている。吉川忠夫氏によれば、謝靈運にとっての山水は、彼が「辯宗論」で主張した頓悟の立場と關り、「美的享樂の對象であるだけでなく、自己の哲學の檢證の場として、また悟りにいたるための具體的な場としても意味をもった」のであり⁽⁶⁰⁾、また、謝靈運の山水詩に詠われる光には淨土の光が重ねられている、とは小川環樹氏の述べる所である。

孤嶼媚中川 孤嶼 中川に媚なり

雲日相輝映 雲日相ひ輝映し

空水共澄鮮 空水共に澄鮮

表靈物莫賞 靈を表して物賞する莫く

蘊眞誰爲傳 眞を蕴みて誰が爲に傳へん

想像崑山姿 想像す 崑山の姿

緬邈區中縁 緬邈たり 區中の縁

始信安期術 始めて信ず 安期の術の

得盡養生年 養生の年を盡くすを得たるを

〔『文選』卷二十六登江中孤嶼〕

小川氏は「崑山」を靈鷲山、「表靈」、「蘊眞」をそこに住む諸佛を指すとし、この詩の「雲日相輝映」という句や、他の詩にしばしば詠われる清澄な光の表現について、「實際に彼が目にした太陽の光ではあつたけれども、實は、彼の心の中にあつた、佛の世界の光明が、そこには重なり合っている」と述べている⁽⁶¹⁾。かたや詩、かたや畫という様に表現方法を異にするが、ともに山水の遊歴を愛した謝靈運と宗炳は、山々を跋涉する時、そこに淨土の光景をも見出し出していたのである。

さて、次に示される「臥游」という宗炳の山水畫に對する態度は、後世の山水畫觀賞の基調となつたものである⁽⁶²⁾。

有疾還江陵、嘆曰、老疾俱至、名山恐難遍睹、唯當澄懷觀道、臥以游之。〔宋書〕隱逸宗炳傳〕

疾有りて江陵に還り、嘆じて曰く、老疾俱に至り、名山恐らく遍くは睹難し、唯だ當に懷を澄ませて道を觀、臥して以て之に遊ぶべきのみ、と。

披圖幽對、坐究四荒。〔畫山水序〕

圖を披きて幽やかに對ひ、坐して四荒を究む。

これを彼の觀佛の修行に照らすと、佛の圖像に向かつての觀佛、山水に身を置いての觀佛の中から釀成されてきた、という面が考えられる。圖像の向こうに佛を觀、山水の上に淨土を觀る。眼前のものを通じてそこには無い世界を觀ること、そして彼が山水に重ね合わせて見ていた佛教的靈性が、「懷を澄ませて道を觀、臥して以て之に遊ぶ」という態度へと結びついたのではなからうか。繪畫によつて坐ながらに心を遊ばせるといふ精神の在り方は、例えば既に孫綽（三一四—三七二）「遊天台山賦」、また陶淵明（三六五？—四二七）「讀山海經」第一首にも見られるものである。⁽⁶³⁾そこに觀佛と淨土という要素が加わることで、形而上の道との一體化という宗炳の山水畫鑑賞のあり方が生み出されたと考えられるのである。

最後にこの章で宗炳による山水畫の觀賞論、制作論の理論化を論ずることとする。

『藝術論集』において福永光司氏は「畫山水序」を、精神の飛翔を重視する點、繪畫を精神の表現として強調する點で畫期的意義を持つものと位置づけており、これは「畫山水序」に對する一つの解釋として認められるものである。この見解は、換言すれば繪畫を見ることで精神を解放する觀賞論、繪畫に對象物の神を描き出す制作論という二點となり、これは「畫山水序」の思想的特徴であると言えよう。では「畫山水序」において、山水の神は何故に山水畫の形象の中に宿り得るのか、繪畫による精神の解放、形而上の道との一體化は如何にしてなされるのだろうか。この問題を上述の佛影に關する慧遠の思想を踏まえ、感應をキイワードとして分析してみたい。

ここでまず一般的に感應の思想が如何なるものであるかを確認し、藝術論における感應の大枠を示しておく。感應とは働きかけ（感）とそれに對する反應（應）という異なる二者間の作用を意味し、易の陰陽二氣という概念を根底に持つ。感應による關係性のシステム化は萬能に近く、例えば世界の多様性、物事が生起する際の因果關係、同じ氣を持つものどうしの相關といった様々な事象が説明される。作用する者（感）と反應する者（應）には、外物と人心、人心と天や、物同士などが當てはめられ、またこれらは互いに働きかけ應じあうという相互の感應でもあるが、いずれの場合でも氣が二者をつなぐと考えられる。藝術論における感應は、制作論と觀賞論の二つに分けられ、制作論は更に二種に分類し得る。制作論における感應の一は、作品に作者の氣（神）が表れるという考え方を説く場合である。

これは『禮記』樂記篇の感應を基調とした「外物―作者―作品」という構造で、同質の氣のメカニカルな傳移を説明する⁸⁵⁾。そして残るもう一つの制作論、及び觀賞論における感應が「畫山水序」に見いだせるのである。

さて、初めに「畫山水序」の制作論から検討したいが、そもそも對象物の形を描くことで對象物の神をも描き出す、という考えであれば、「傳神寫照」の語に代表されるように、既に顧愷之の人物畫についての發言に見いだせる。

若長短剛軟、深淺廣狹與點晴之節、上下大小醜薄有一毫小失、則神氣與之俱變矣。（『歷代名畫記』卷五顧愷之）
若し長短剛軟、深淺廣狹と點晴の節、上下大小醜薄とに一毫の小失有らば、則ち神氣之と俱に變ず。

後文には「形を以て神を寫す」とも言われており、對象物の神を描く、という點で宗炳が顧愷之の思想を承けることは確かである。ただし、顧愷之は何故に繪畫の形象に神が描かれうるのかを明らかにしていない。

それに對して「畫山水序」の制作論では、對象物と繪畫の間に感應による橋渡しがされ、繪の中に神が移されることになるのである。宗炳は對象物である山水の形神を次のように繪畫化する。

神本亡端、栖形感類、理入影迹。誠能妙寫、亦誠盡矣。

神本より端亡く、形に栖み類に感じ、理は影迹に入る。誠に能く妙寫すれば、亦た誠に盡せり。

この一節を慧遠の考えに照らしつつ敷衍して述べてみよう。

無形なる神は、対象物である山水の「形に栖」み、一時的に形象と結びついている。そして作者が山水の形象を「妙寫」し、同じ形を持つ繪畫を制作する。その際には、同じく「畫山水序」で「徒らに類の巧ならざるを患へず、制小なるを以て其の似を累はず」⁽⁶⁶⁾とも言うように、等しい大きさであることは求められず、縮尺は小さくとも巧みに「類」されていることが重要とされる。慧遠が廬山の佛影について強調した「眞」という本體との類似、及びナガラハラの佛影を詠う銘第二首の「相は具はり體は微」という點が反映されていると考えられる。さらに、福永氏が「栖形感類」を「形をもつものに宿って同じ形をもつものと感應してゆく」⁽⁶⁷⁾と解釋するように、上手く似せられていたならば、対象物と繪畫の形の類似から感應が引き起こされる。本體である山水の神は「類に感」じ、繪畫の形象へと移っていく。山水の神が繪畫の中にも宿りうる、というこの考え方は、佛影について「神道に方無く、像に觸れて寄る」と言われていた法身からの現れの自在性に支えられているであろう。また、感應によって移されるのは神であるが、その發端は類似する形象の制作にあり、言わば形を描くことが神を呼び寄せるのである。慧遠は廬山における佛影の制作を法身への働きかけの一つとしていたが、これはその延長線上にあると言えよう。

なお、先に確認したように、感應は氣の類似から生じるのが基本である。慧遠の影響のもとで宗炳が言い出したのは形象の類似による感應であり、これはいささか特異な考え方であり、形象を不可缺とする繪畫論でこそその展開とも言える。形が似ていれば氣（性質）も似ている、という考え方であれば、骨相學がそれに當たるであろう⁽⁶⁸⁾。しかしそれは「その人間の氣が肉體の外觀に表れる」ということを前提として、逆に外觀から性質を把握しようとする考え

方であり、思考の出発点はやはり氣である。骨相學は異なる二者間における形態と性質の類似を説きはするが、形象の類似による感應を導き出すものとは言えまい。

では第二に觀賞論へと話を進めよう。次の一文に示されるように、「畫山水序」の繪畫作品觀賞においては、作品の形象に宿つた神を通じて、觀者の神と對象物である山水の神が感應によつてつながれることになる。

夫以應目會心爲理者、類之成巧、則目亦同應、心亦俱會、應會感神、神超理得。

夫れ目に應じ心に會するを以て理と爲す者は、之に類して巧を成せば、則ち目も亦た同に應じ、心も亦た俱に會し、應會して神に感じ、神超え理得らる。

これを前述の制作論をふまえて敷衍すると次のようになる。

「そもそもなぜ目に應じ心に會することが理であるかという点、作者が作品の形象を對象物に類似させることが上手くできていたなら、作品の形象を捉える觀者の目が作品からの働きかけを受けとめ、作品の神を捉える觀者の心がびたりと一致し、受けとめて一致することで作品と觀者の神が感應すると、觀者の神は解放され、對象物の理(神)が得られるからである。」

ここではまず「之に類して巧を成す」こと、すなわち制作論での作者の「妙寫」による作品の形象への神の移入が

前提となっている。それが果たされていけば、観者は目と心でもって作品の形象と神からの感に應ずる。作品の持つ神は本體である山水から移された神であり、作品の神との感應は對象物の神との感應となる。そこで観者の神は身體的束縛から解放され、作品を媒介として、山水に宿る靈妙な神と通じ合い、それを得て一體となる。「臥游」の境地は、かかる過程を経て生み出されるのである。

以上のような「畫山水序」の觀賞論には、觀念念佛の構造との類似性が窺える。観佛の場合、感應でつながれることによつて、本體である無形なる神から観者に有形なるイメージが與えられた。一方ここでは、有形なる山水を本體として、間に感應による橋渡しがなされ、最終的に観者には無形なる理が得られる。つまり「畫山水序」の「有形―無形」という觀賞論は、観佛の構圖である「無形―有形」とは方向こそ逆であれ、同種の論理によつて支えられていると考えられるのである。また「有形―無形」の間には繪畫が介在しており、山水畫は本體である山水と感應するための媒介という役割を持たされている。これは観佛の際に感應の端緒とされた佛影と、パラレルな位置にある。

慧遠が「形―影」という観者の區別を否定し、本體と内在、外在の形象という三者を全て一體のものとなし、見なしていたことにも注意せねばならない。山水畫によつて山水へと心を遊ばせる「臥游」は、山水畫を見つつ、そこに観者がそれまでに訪れ目にしたことのある山水、「畫山水序」に言う「身の盤桓する所、目の綢繆する所」⁽⁶⁹⁾となつた山水を重ね、繪畫を山水そのものと同一視していくことよつて成り立つものである。さらに言えば、作者や作者以外の觀賞者には、各々の内に自身が經巡つた山水のイメージがあり、それらの内在する山水のイメージもまた、觀賞の際には山水畫、山水の上に重ねられる。すなわち「臥游」という山水畫觀賞のあり方においても、本體と内在、外在の

形象という區別は否定され、三者は歸一すると考えられるのである。

最後に上に述べてきた宗炳の繪畫理論における感應の特質をまとめると、次のようになる。「畫山水序」では、慧遠の思想からの影響のもと、對象物、作品、觀者という三者の形神を、制作論、觀賞論の両面において、感應によってつなぐという理論化がなされていた。宗炳の制作論における感應は形象の類似を發端とする。一般的には氣によって感應の關係が成立するのと異なり、また藝術制作論である『禮記』樂記篇の考え方で、形という要素が忘れ去られ、外物、作者、作品という三者において氣のみが伝えられていくのとも相違する。この點は「畫山水序」の大きな特色と言え、形と神との結びつきにおいて新たな展開をなしたものと考えられる。また生成や相關、傳達の論理として働く感應に對して、宗炳の觀賞論に見られる「對象物―作品―觀者」の感應は、自己の精神と外物の一體化を目指すための連結の論理とされている。さらに作用する者と反應する者という點から考えると、觀者は作品の感を受けとめる反應する側であると同時に、外物と一になるために自己の認識を超えていくという面では、一種の作用者でもあると言える。

對象物と畫、そして自身の心に抱かれるイメージを一體のものであると觀念すること、それが宗炳の繪畫に對する態度の根底にあるのではなからうか。制作論と觀賞論における、感應による對象物、作品、觀者の連結は、かかる一體化を可能にするための理論であつたと言えよう。

結語

以上、本稿では、まず慧遠の「佛影銘」をとりあげ、そこに見られる佛身觀が神的であること、感應の思想が觀念佛において應現の鍵となり、圖像がその際に端緒の役割を果たしていることを確認した。次いで宗炳と佛影との關わりを指摘し、彼の思想の中では佛教世界と山水が重ね合わされ、山水が觀佛の場の一つであったこと、それが後世の山水畫鑑賞の基調となった「臥游」へと結びついたことを論じた。その上で「佛影銘」を踏まえて「畫山水序」を分析して、佛教思想からの影響を論じ、そこに見られる感應の特徴を指摘した。

慧遠の論を受け継いだ宗炳の神不滅論は、中國古來の思想との融和性がより高いものとされている。「畫山水序」の繪畫論は、觀佛における感應と形神の在り方に變換を加えつつ、佛教という枠組みを超えて、それを山水と自己の關係へと組み込んだものである。ここにもまた宗炳の思想の融和的傾向が表れていると言えよう。

注

(1) 「明佛論」(『弘明集』卷二)は、慧琳「白黑論」(一名「均善論」)をめぐる論争の中から生まれ、「白黑論」への反駁を述べた何承天宛の書簡(『弘明集』卷三)と時を同じくして著された。「明佛論」の成立時期は元嘉九年(四三二)七月から元嘉十二年(四三五)の間と推測される。木全徳雄「慧遠と宗炳をめぐる―その社會

思想史的考察―(『慧遠研究』研究篇、創文社、一九六〇)二九八―三〇〇頁参照。

(2) 『歴代名畫記』卷六引。『歴代名畫記』は津逮祕書本を用いた。

(3) 許祖良『張彥遠評傳』(南京大學出版社、二〇〇一)一三一―一三六頁。

(4) 船山徹「六朝時代における菩薩戒の受容過程―劉宋・南齊期を中心に―」(『東方學報』京都第六七冊、一九九五)九四―一〇六頁「佛像と感應思想をめぐって」。

(5) 慧遠と宗炳の關係については既に中村茂夫氏に言及があるが、氏は宗炳の思想を空觀に基づく寫實主義と解釋し、本稿とは立場を異にする。中村茂夫「宗炳と王微―劉宋時代の畫論」(『中國畫論の展開 晉唐宋元篇』中山文華堂、一九六五)一七八頁。

(6) 本稿での佛典の引用に際して用いたテキストは以下の通りである。『大乘大義章』は鎌倉期古鈔本である永觀堂本を底本とする『慧遠研究』遺文篇の本文篇、『法顯傳』は章巽『法顯傳校注』(上海古籍出版社、一九八五)により、各々の頁數を註記した。その他は大正新修大藏經(大正と略稱)を用い、當該箇所を開始位置の冊、頁、段を註記した。大正藏校勘記その他によって改めた場合にはその旨を註に記した。なお、慧遠「佛影銘」(『廣弘明集』卷十五、大正五二、一九七下―一九八中)については卷數等の註記を省く。

また本稿作成に当たっては次の譯註を参照した。木村英一編『慧遠研究』遺文篇(創文社、一九六二)。牧田諦亮編『弘明集研究』上・中・下(京都大學人文科學研究所、一九七三―一九七五)。慧遠「佛影銘」については Zürcher, Erik, *The Buddhist Conquest of China*, Leiden, 1959, Text, pp. 242-243 の英譯を、宗炳「明佛論」については東洋大學大學院中國哲學課程(中國哲學專攻)中國宗教文化研究會「校勘補訂譯註 宗炳『明佛論』」(二)―(八)

(東洋大學文學部紀要『東洋學論叢』印度哲學科・中國哲學文學科篇第三七集、一九八四、『東洋大學大学院紀要』(文學研究科)第二六一二九、三一—三三三號 一九九〇—一九九二、一九九四—一九九六)をも参照。

(7) ナガラハラの佛影については桑山正進『カーピシーラガンダーラ史研究』(京都大學人文科學研究所、一九九〇)第一章第四節「行歷僧行程の西限 那竭國」、第五節「佛影とその波及」、慧遠については塚本善隆「中國初期佛敎史上における慧遠」(『慧遠研究』研究篇)の「佛影窟造營」の項を参照。

(8) この經典は『出三藏記集』卷二に「觀佛三昧經八卷」(大正五五、一一下)と著録されるように、古くは「海」字無しで呼ばれた。

(9) 『佛說觀佛三昧海經』卷七觀四威儀品「龍王聞佛還國、啼哭雨淚。白言世尊、請佛常住云、何捨我、我不見佛、當作惡事、墜墮惡道。爾時世尊安慰龍王、我受汝請、坐汝窟中、經千五百歲。時諸小龍合掌叉手、勸請世尊還入窟中。……釋迦文佛踊身入石、猶如明鏡見人面像、諸龍皆見佛在石內、映現於外。……世尊結加趺坐、在石壁內、衆生見時、遠望則見、近則不現。諸天百千、供養佛影、影亦說法」(大正一五、六八一上)。

(10) 「若欲知佛坐者、當觀佛影。觀佛影者、先觀佛像作丈六想。……佛滅度後、如我所說觀佛影者、是名眞觀如來坐。觀如來坐者、如見佛身等無有異」(大正一五、六八一上)。

(11) 慧遠の廬山入山の年代については塚本氏前掲論文四〇頁参照。

(12) 「遠昔尋先師、奉侍歷載、雖啓蒙慈訓、託志玄籍、每想奇聞以篤其誠。遇西域沙門、輒餐遊方之說、故知有佛影、而傳者尚未曉然。及在此山、值闍賓禪師、南國律學道士、與昔聞既同、竝是其人遊歷所經。因其詳問、乃多先徵」(佛影銘序)。

- (13) 『慧遠研究』では僧伽提婆としたが、金子寛哉氏が「廬山慧遠の『佛影銘』における「罽賓禪師」について」(『印度學佛教學研究』第二十一卷第一號、一三八、一三九頁)で諸説を纏めた上で佛陀跋陀羅と比定し、桑山氏も佛陀跋陀羅としており、筆者もそれが妥當であると考え。ここより以下は桑山氏前掲書八五―八九頁を参照。
- (14) また一説としてトゥルフアン近邊で編纂されたという見解もある。山部能宜「『梵網經』における好相行の研究―特に禪觀經典との關連性に着目して―」(『北朝隋唐中國佛教思想史』法藏館、二〇〇〇)第六節参照。
- (15) 塚本氏前掲論文七七頁。
- (16) 大正は「疑」に作る。磧砂藏が「疑」に作るのによつて改める。
- (17) また慧遠は謝靈運にも銘文を依頼しており、謝靈運「佛影銘」も『廣弘明集』卷十五所收。
- (18) 『大智論抄』製作に際してとり交わされた慧遠と鳩摩羅什の往復書簡を後にまとめたものが『大乘大義章』であり、慧遠からの質問は義熙二、三年頃(四〇六、四〇七)に書かれたと推定されている。『慧遠研究』遺文篇四〇六頁註一番参照。またこの文獻の名稱は古來一定しておらず、牧田諦亮氏によれば「大乘大義章」は日本傳來後の呼稱である。編纂、流傳については牧田諦亮「慧遠著作の流傳について」(『慧遠研究』研究篇)、『大乘大義章』全體の概説としては横超慧日「大乘大義章研究序説」(『慧遠研究』研究篇、後に『中國佛教の研究』第二「法藏館、一九七一所收」を参照。
- (19) 續く質問の内容は『般舟三昧經』行品に基づいており、「念佛章」は行品を指す別稱と考えられる。『出三藏記集』卷四新集續撰失譯雜經錄に見存書として「般舟三昧念佛章經一卷」(大正五五、三〇下)とあり、これは法經『衆經目錄』(大正五五、一一〇上)では行品のみの異譯とされている。

(20) 梶山雄一「般舟三昧經」(末木文美士・梶山雄一『淨土佛教の思想 第二卷 觀無量壽經 般舟三昧經』講談社、一九九二) 二二九—二六三頁參照。

(21) 大正は「鑿」無し。元本明本によつて補う。

(22) 「念佛三昧詩集序」は元興元年(四〇二)七月の廬山立誓の時に作られたとされる。安藤俊雄氏はこれと安世高系小乘禪を代表する康僧會の「安般守意經序」との類似を指摘し、『般舟三昧經』が大乗の念佛を教える經典であるのに對して、「念佛三昧詩集序」は禪定修行を神仙術的に解した安世高系の影響を強く受けているとしている。安藤俊雄「廬山慧遠の禪思想」(『慧遠研究』研究篇) 二六四—二六七頁參照。なお『安般守意經』については、最近の研究では北傳佛教、とくに一切有部系の文獻であろうと推測されている。デレアヌ・フロリン「新發見の安世高譯『安般守意經』金剛寺本」(『金剛寺一切經の基礎的研究と新出佛典の研究』平成二二年度〜平成一五年度科學研究費補助金基盤研究(A)・(二) 研究成果報告書、二〇〇四) 三八頁參照。

(23) 『慧遠研究』遺文篇は「聞」に作る。同校記が「同」の誤りとするのに従い改める。

(24) 『慧遠研究』遺文篇は「或」を二字重ねる。同校記が衍字とするのに従い削る。

(25) 慧遠の問が基づく『般舟三昧經』の該當箇所を三卷本から掲げておく。『般舟三昧經』卷上行品「佛告毘陀和、譬如人臥出於夢中、見所有金銀珍寶父母兄弟妻子親屬知識、相與娛樂喜樂無輩、其覺以爲人說之、後自淚出、念夢中所見。如是毘陀和菩薩、若沙門白衣、所聞西方阿彌陀佛刹、當念彼方佛、不得缺戒、一心念若一晝夜、若七日七夜、過七日以後、見阿彌陀佛。於覺不見、於夢中見之」(大正一三、九〇五上)、「色清淨、所有者清淨、欲見佛即見、見即問、問即報。聞經大歡喜、作是念、佛從何所來、我爲到何所。自念佛無所從來、我亦無

所至。自念三處、欲處、色處、無想處、是三處、意所爲耳、我所念即見」(大正二三、九〇五下)。

(26) これに對して鳩摩羅什は次のように答えている。「般舟經種種設教、當念分別阿彌陀佛在於西方過十萬佛土、彼佛以無量光明常照十方世界。若行如經所說能見佛者、則有本末、非徒虛妄憶分別而已。以人不知行禪定法、作是念、未得神通、何能遠見諸佛也。是故佛以夢爲喻耳。如人以夢力故、雖有遠事、能到能見。行般舟三昧菩薩、亦復如是。以此定力故、遠見諸佛、不以山林等爲礙也。以人信夢故、以之爲喻。又夢是自然之法、無所施作、尚能如是。何況施其功用而不見也」(『慧遠研究』三五頁)。

(27) 『莊子』山木「天地之行也、運物之泄也」、在宥「有大物者、不可以物物、而不物、故能物物、明乎物物者之非物也、豈獨治天下而已」、山木「物物而不物於物」。

(28) 『大谷大學研究年報』第一七集初出、後に前掲『中國佛教の研究 第二』所收。

(29) 前掲書三〇〇頁。また任繼愈主編『中國佛教史』(中國社會科學出版社、一九八五)六七七—六八四頁も參照。

(30) 「無生則無身、無身而有神、法身之謂也」(大正五二、一〇下)。

(31) 中西久味「宗炳「明佛論」について—その神不滅論形成の一側面—」(『中國思想史研究』第二號、一九七八) 六六頁。

(32) 大正は「方唯」無し。『慧遠研究』に従い、元本明本によって補う。

(33) 大正は「以」の下に「其所」あり。『慧遠研究』に従い、三本宮本によって削る。

(34) 大正は「宴」に作る。『慧遠研究』に従い、三本宮本によって改める。

(35) 「感徹乃應、扣誠發響」。

(36) 『出三藏記集』卷十五慧遠傳引誓文「蓋神者可以感涉、而不可以迹求。必感之有物、則幽路咫尺、苟求之無主、則眇茫何津」(大正五五、一〇九下)。『出三藏記集』では作者が擧げられていないが、『高僧傳』卷六慧遠傳によれば劉遺民の作である。

(37) 「論曰、群生皆以精神爲主、故於玄極之靈、咸有理以感」(大正五二、一五上)。

(38) 同様の言は僧肇にも見られる。『注維摩詰經卷第二』方便品「法身在天爲天、在人而人。豈可近捨丈六而遠求法身乎」(大正三二、三四三上)。

(39) 大正は「中」に作る。『慧遠研究』に従い、三本宮本によって改める。

(40) 『周易』觀卦象傳「觀天之神道、而四時不忒」、繫辭傳上「神無方而易無體」。

(41) 「神道之感即佛之感也」(大正五二、一四上)。

(42) 佛の圖像を修行の手だてとする考え方は「晉襄陽丈六金像讚序」にも見られる。「夫形理雖殊、階塗有漸、精龜誠異、悟亦有因。是故擬狀靈範、啓殊津之心、儀形神摸、闢百慮之會、使懷遠者兆玄根於來葉、存近者遵重劫之厚緣、乃道福兼弘、眞迹可踐、三原反流、九神同淵」(『廣弘明集』卷十五、大正五二、一九八中)。

(43) 大正は「宵」に作る。『慧遠研究』に従い、三本宮本によって改める。

(44) 大正は「告」に作る。『慧遠研究』に従い、三本によって改める。

(45) 従來の解釋では「輕素」を絹の布地としており、すなわち廬山の佛影は絹本淡彩畫とみなされている(『慧遠研究』遺文篇四五八頁、Zürcher 英譯二四三頁)。この箇所はその様にも解釋し得るため、絹本であった可能性を全く排することはできないが、前述の如く壁畫と考える方が妥當であることから、ここでは二句ともに運筆

の形容ととり、「輕素」は輕やかさの表現と解釋する。

(46) 『宋書』隱逸傳では、宗炳の廬山滯在は義熙八年九月に劉裕が劉毅を誅殺した後の事とされている。『高僧傳』では元興元年(四〇二)の廬山立誓に宗炳が加わったとされているが、木全德雄氏が言うように後世の附會によるものであろう。木全氏前掲論文二九六、二九七頁參照。

(47) 「昔遠和上澄業廬山、余往憩五旬」(『弘明集』卷二明佛論、大正五二、一六七)。

(48) 「今影骨齒髮、遺器餘武、猶光於本國、此亦道之證」(大正五二、一四中)。大正は「之」の下に「以」有り。三本宮本によって削る。

(49) 同時代としては『出三藏記集』卷十二法論目錄(大正五五、八三下)に顔延之の作として「通佛影迹」が著録され、やや後代の文獻に目を向けると、『觀佛三昧海經』の佛影に關するくだりは僧祐『釋迦譜』(大正五〇、六七下)、『法苑雜緣原始集』(『出三藏記集』卷十二、大正五五、九〇中)、寶唱ら編纂の『經律異相』(大正五三、三〇中)に抄出されており、また『大智度論』(大正二五、一二六中)にも佛影への言及がある。

(50) 大正五一、一〇二九下。

(51) 「近得賢從中朗書、説足下勤西方法事」(『弘明集』卷三何與宗書、大正五二、一七下)。

(52) 廬山滯在中の宗測のもとを江州刺史となった蕭子響が訪れており、『南齊書』武帝紀によれば永明七年(四八九)三月に任ぜられていることから、宗測の廬山滯在時期はその前後である。

(53) 『南齊書』高逸劉虬傳「虬精信釋氏、衣麤布衣、禮佛長齋、注法華經、自講佛義」。

(54) 「南齊の隱士劉虬をめぐつて」(『佐賀龍谷學會紀要』第九、十合卷號、一九六二七七頁。該論文は劉虬の法

華教學と頓悟義の形成過程を當時の江陵佛敎界の状況を踏まえて詳細に論じている。

(55) 「使西夏義僧得與京邑抗衡者、球之力也」(大正五〇、三八一上)。

(56) 乾隆五十九年刊『江陵縣志』卷五十七外志寺觀には「永業寺□久廢。宋宗測舊宅在焉。測雅有祖風、居舊宅永業寺。志餘、測祖少文居江陵三湖、此寺或在三湖間」とあり、宗炳が廬山から江陵へ歸った後の三湖の隱棲所を永業寺と關連づけている。三湖は白湖、中湖、昏官湖の總稱であり(『水經注』卷二十八河水)、縣城の東北八十里に位置する(同『江陵縣志』卷三方輿山川)。

(57) 「至於山水、質有而趣靈」、「山水以形媚道而仁者樂」、「嵩華之秀、玄牝之靈」。

(58) 『老子』三十九章「神得一以靈。……神無以靈、將恐歇」。

(59) 『周易』說卦傳「神也者、妙萬物而爲言者也」。

(60) 吉川忠夫『六朝精神史研究』(同朋舎出版、一九八四)二八一—三〇頁。謝靈運の理との一體化、頓悟成佛の思想が如何に山水詩に現れているかについては、詳しくは矢淵孝良「謝靈運山水詩の背景—始寧時代の作品を中心に—」(『東方學報』京都第五六冊、一九八四)を参照。

(61) 小川環樹「六朝詩人の風景觀」(『小川環樹著作集』第一卷、筑摩書房、一九九七)三四三—三四五頁。

(62) 例えば北宋の郭熙『林泉高致』に「林泉之志、烟霞之侶、夢寐在焉、耳目斷絶。今得妙手、鬱然出之、不下堂筵、坐窮泉壑。猿聲鳥啼、依約在耳、山光水色、滉瀟奪目。斯豈不快人意、實獲我心哉。此世之所以貴夫畫山水之本意也」とある。さらに後には蘇軾の影響のもと、黃庭堅によって山水は畫家の胸中へと内在化されることになる。『豫章黃先生文集』卷五題子瞻枯木「胸中元自有丘壑、故作老木蟠風霜」。

(63) 『文選』卷十一孫綽游天台山賦「然圖像之興、豈虛也哉。非夫遺世翫道、絕粒茹芝者、烏能輕舉而宅之。非夫遠寄冥搜、篤信通神者、何肯遙想而存之。余所以馳神運思、晝詠宵興、俛仰之間、若已再升者也」、「陶淵明集」卷四讀山海經十三首其一「汎覽周王傳、流觀山海圖。俯仰終宇宙、不樂復何如」。

(64) 『藝術論集』(中國文明選二四、朝日新聞社、一九七二)一四九頁。

(65) 宇佐美文理「六朝藝術論における氣の問題」、『東方學報』京都第六九冊、一九九七) 參照。

(66) 「徒患類之不巧、不以制小而累其似」。

(67) 『藝術論集』一六一頁。

(68) 後に謝赫の畫の六法の一つに言われる「骨法用筆」の「骨法」は、もと骨相學に發する言葉であり、骨相學、骨法の人物畫との關わりについては長廣敏雄「漢代肖像畫の精神史的研究」、『東方學報』京都第三六冊、一九六四)を參照。

(69) 「身所盤桓、目所網繆」。