

中国古典図像の思想史研究

葛 兆光

北京・清華大学

「図」と「書」は現在では合わせて一つの言葉であるし、「左図右史」とはかつて古代中国の歴史記載に関する伝説であるけれど、しかし、「図」についての研究はずっと「書」についての研究に及ばなかった、特に中国思想史の研究領域においては。思想史の研究者はあるいは「言を心の声と為す」という習慣に捕らわれ、ただ文字文献だけが真実にして正確に思想を表明しており、図像分析は穿鑿の嫌いを免れないと考えたのか、あるいは文字文献がすでに十分に思想史研究者たちにあれこれと採集されているとして、それで図像文献に全く関心をもたなかったのだろうか。今でも図像文献を用いて思想史を研究しようという試みは依然として非常に少なく、それらは決して直接的に思想を表現している資料ではないので、思想史研究の視野の外に置いておいてかまわないとしているかのようである。

当然ながら、ある領域では、研究者はすでに図像に注意している。しかし、文字文献が乏しく考古的な発掘や伝世の文物に頼らざるをえない古い時代の歴史の研究を除いて、やはりただ「挿し絵」とされるにすぎない画像もある、例えば各種の「図説」といった歴史と文化についての著作では、鄭振鐸『挿図本中国文学史』と『中国歴史参考図集』の出版以降、図像は既に多く用いられている、しかし図像はただ文字による叙述の付け足しであって、書物の中での存在は文字文献の補足的証明をするためのものに過ぎないようである¹。必要以上に過分に文字に還元された図像もある、研究者はその叙述内容に注意して、かえって画像の形式的意味を全く閑却してしまい、それで図像は文献に還元されてしまったのである、例えば近年各国の学者の『点石齋画報』に対する優れた研究も、しかしその内容は、西風東漸だとか、社会風俗だとか、ただ社会

史を叙述するうえでの資料として使用されるだけなのである²。当然だが、巫鴻の武梁祠の漢の図像石についての研究はかなり深く、そのうち例えば図像石がある祠堂空間が象徴する宇宙についての多くの論述などは、すでに深層の觀念世界に及んでいる、しかし問題は、漢の画像石は長期に渡ってずっと芸術史の領域と見なされていたので、それでこのような論述も人々にその他の図像に込められた思想史的内容に対する重視を引き起こすことがなかったのである³。同様に、最近の杜正勝の『番社采風図』についての研究もかなり精彩のあるもので、特に「風俗画は踏襲されやすく、遂には「定型」となる、しかし本当の定型もまた生活全般の縮図とみなすことができ、典範としての意義をもっている」とし、このような定型が的確に表しているものとは「日用していながら気づかない」伝統的觀念なのであると指摘したが、しかし、残念なことに人々はあらゆる図像のなかで最も容易に「定型」に陥りやすくしかもある種の思想史の「象徴」である構図・変形・位置・彩色などをさらに一步進んで討論することはなかった⁴。図像学の研究の角度からみると、構図・変形・位置・彩色などには確かに図像と文字文献の差異の存在するところであるが、思想史研究の角度からみれば、これらの方面の図像学の研究こそが文献資料を補充することができる部分なのである。なぜなら、図像もまた歴史の中の人々が創造したものである以上、それならそれは必然的にある種の意識的な選択・設計や構想が含まれているのであり、しかも意識的な選択・設計と構想の中には歴史と伝統が積み重なっているであって、それは主題の偏愛・色彩の選択・形象の想像・図案の設計について、さらには比例の調節について、特に図像を模写するときの意識的な変形には、さらに想像が混じり入っているが、それらの無意識あ

るいは随意的ともみえる想像の背後には、間違いなく歴史・価値と観念が隠されているのであり、そこには思想史の研究を必要とする内容があるのである。

「図、経なり。書、緯なり。一経一緯、相い錯りて文を成す」、宋代の鄭樵はかつて「古の学者学を為すは要有り、図を左に置き、書を右に置き、象を図に索め、理を書に索む」と述べた⁵。もし本当に古代人が理解するように、象の中に理が含まれ、理は象によって出るのであれば、それなら、我々はただ文字文献の中から思想史を探し出すことができるだけでなく、あるいは図像資料から思想史を探り出すこともできるのではないだろうか。西洋において、図像学(iconography)は十九世紀に考古学から分離し、宗教芸術の中の図案・象徴・符号の意味の研究からはじまり、しだいに民族・宗教・観念・意識形態の研究領域に進んでいった、しかし、この領域は中国の研究ではまだ充分な発掘がなされていない。実際には、中国の古代文献中の図像はかなり豊富であり、それはまた本当にかかなり豊かな思想史的内容を含んでいるのだが、ただ思想史研究の中での図像研究は、なおいささか方法上の模索を必要としている、以下試みに幾つかの具体的な例を挙げてみようと思う⁶。

一

古代中国の祀堂祭祀や宗教儀式において壁に掛けられた図像が常に用いられたが、これらの図像の空間的配置はずっと変化なくまた固定していたようであった、仮に、絵画が芸術だとすれば、その配置において追求されたのは変化や新奇であったにちがいない、しかし、これら儀式において使用された図像はずっとまるで苦心して前例に従っているかのように全く新味を欠いたものであった、四方から中心に向かって対称に配列するというのが定型なのだが、このような定型を改変することはかえってその意義を喪失することになるのだ。そうしてこのように反復して現れる「定型」は、一種の象徴となったのであり、それはある種の観念に対する自覚のない永続的な親近感からきているのである。なぜなら、これらの空間的配置の背後には、実は非常に古い歴史と伝統があるのであり、簡単に言えば、繰り返される変化のない定型とは深く根をはった観念を象徴するものなのである。

例えば、古代中国の仏教と道教は儀式において神祇的世界を想像するために掛けられた画軸があった、これらの図像は大規模な宗教儀式において使用されたが、通常図像は宗教建築の三面の壁になぞらえて置かれ、

真ん中正面は最高位の主神、両側は各種の補助的性格の神仙あるいは菩薩で、あわせて宗教が設定する「聖域」を象徴させ、宗教的理想の境地として信仰者の崇拜・憧れや模倣を引き起こしたのである、それゆえこれらの図像は思想史の文献とするとき、常にそれを宗教儀式のなかにおき、その象徴的意味を考察することが求められる。例えば20世紀初めフランスのペリオ(Paul Pelliot)がパリに持ち帰ったものに、明の景泰五年銘記『水陸齋図』があるが、これこそは仏教の水陸大会で使用されたもので、それは信仰者に天上界の情景を講説するだけでなく、フランスの学者の研究によると、このまるで金字塔(pyramid)のような空間構造には「中央への向かう求心的な躍動」という意味が備わっており、それ自体が「中国人の世界観と自然観、および万物に対する見方」を表しているという⁷。ボストン博物館に蔵される南宋の『道教三官図』は道教の齋醮儀式において用いられた「幕」【図一】であった可能性がある、宋人の『靈宝領教濟度金書』巻一の説によれば、室内で齋儀を行うには、北・東・西の三面の壁に描かれた図像が必要で、齋壇前には幕が設けられなければならない、普通の建齋では、東西の二つの幕を立てねばならないし、もし厳かな黄録齋であれば、東西には、「左は玄師、次は天師、次は監壇大法師、右は五帝、次は三官、次は三師⁸」と六幕を建てなければならない、現代の学者の研究によれば、これら壇場の帷幕とした神祇の図像は、また信仰者が神界を想像するよりどころであり、その空間設計と宗教儀式の調和は、かなり深い意味を持っていたという⁸。これらの絵画自体の内容とそれが掛けられた空間的位置は、その間に身を置いた信仰者自身が経験したその境遇である「境」を組み立てたのであり、さらに正面の主神の画像・位牌あるいは塑像、三面の神奇な画像に夜の星空によって、想像の「聖域」あるいは「天界」が構成される、それは歴史伝統的な遺物・神奇で奇怪な故事・一般人が思いもよらない内容と絢爛たるきらびやかな色彩によって、それ自体が想像の世界を構成したのである、そしてこの擬似的多次元空間は、現代の円形スクリーンが本当の情景に似せるのと同様であり、さらに宗教音楽が加わり、本来敬虔な信仰をもっている人たちを予め設けられた宗教的境界に連れてゆくのである。

「鼎を鑄て物に像す」と、図像によって虚構世界を組み立てて現実世界に似せるという歴史は非常に古く、人々もまた早くから図像が宗教的想像を啓発することに気付いており、また早くからこのような空間設計の象徴性を理解していた。『楚辞・天問』についての最

も早い解釈の一つ、王逸の『(楚辞)章句』は、屈原が放逐された後「楚に先王の廟及び公卿の祀堂有り、天地山川の神霊の、琦玮譎詭たる、及び古聖賢怪物の行事を图画するを見る、周流罷倦して、其の下に休息し、仰ぎて图画を見、因りて其の壁に書し、呵して以て之を問う¹⁰」と述べている。また『山海経』はある古人の説によると、四面に掛けて、四方を象徴させ地理を解説する一種の图画とされた、これにより朱熹は「往々にして是れ漢家宮室中に画く所の者を記録し、南に向かい北に向かいと説く、其の画本為るを知る可きなり¹¹」と述べている。恐らくは秦漢以来、宮室あるいは墓室の四面の壁とか、四方に選択して掛けられた幾つかの絵画によって四方を象徴し、宇宙天地を模擬し、そうして見る者の別世界への想像に供するという伝統はすでに深かったのであろう¹²、ゆえに道教が成立するとすぐにこの方式を援用して彼ら自身が設定した理想世界を象徴させたのである。『太平経』のなかには『乗雲駕龍図』『東壁図』と『西壁図』に関する説明があり¹³、王明先生が『太平経』を整理して『太平経合校』を作った当時、中国科学院考古研究所の陸式薫に頼んでこの三図も作ってもらい、『太平経合校』の後に附した¹⁴。

後代のこれらの画幕・画軸や壁画は、みな初期道教の図像絵画の伝統の延長である。後世の道教齋・醮儀式においては、常に『九歌』に詠われていたように、神妙な雰囲気と想像の世界が構成されたが、それは初期道教の簡略素朴な静室とは異なっていた¹⁵、後世の道教の活動には、莊嚴肅穆な祈禱や誦経、素晴らしくまた心地よい歩虚音楽、変幻を極める神秘的な歩罡踏斗(訳者注 儀式における独特の歩き方)が欠くことができなかつたし、さらに人々に仙界への想像をひきおこさせるに足る図像がなければならなかつた、一説によると、焼香のときには「常に炉の左に金童 右に玉女存して香炉に侍」らねばならなかつたし、呈章朝真のときには「五方の氣及び功曹・使者・吏兵存して、左右に分位し、森然として相臨み左右前後に対待するが如」くするようにしなければならなかつた、道教では人々を戒めて、神祇を想像するときには「皆な目想し彷彿として形儀を見るが若くにして、空静寥然として音響無きを以て趨拝して退く可からざるなり¹⁶」という。しかし、信仰が精神的な想像だけにたよってこのような境界に到達することができないときには、音楽と図像によって啓示し誘導するしかなかった、『要修科儀戒律鈔』巻十七で齋科を叙述し、「地に錦の席を鋪し、前に巨屏を立」てることを求め、そして巨屏には「左右竜虎將軍・侍従官將・兵二千許人を両面に立

て、備衛有るが若くし、復た金甲將軍二十六人、神王十人、次に竜虎二君有るの外、班列肅如たる¹⁷」さまが描かれるとする。もし芮城永樂宮三清殿の、各壁面の諸天の衆仙が取り囲んで集まり一緒になって三清へ朝拝に赴くという求心的な図像を見たならば、三清の崇高さが際だつただけではなく、信仰者の三清の境界に対するあこがれを引き起こしたのではないだろうか¹⁸。

【図二】

宗教史研究の観点からいえば、図像と儀式の間の配合の関係についての理解はかなり重要であるが、しかし、思想史研究の観点からいえば、継続して追求すべきは、信仰者が図像を用いず静室で自覚的に思索し神を思うことができたことから、信仰者が図像を求めて神祇世界に対する幻想を導くようになる、この変化の背後には信仰世界のどんな変化が隠されているかということである。当然ながら、さらに追求すべきことは、このような四周をぐるりと土壁とどざし、中央を取り囲むという空間配置がすでに定型となっていた宗教絵画を通して、我々はそれが象徴する「聖域」「天界」或いは「三清境」の思想的意味をどのように理解すべきなのかということである。つまり古代は圜丘・靈台・明堂で、また「玉琮」「蒼璧」「式」で天地宇宙を模擬して、通天の意味を得たのと同じように、道教及び後来の仏教が、儀式の場を配置するとき、方位・尺寸・彩色・設備さらには陳列する品々までもがどうして古代中国人が認定していた宇宙天地四方星座と対応させなければならなかつたのだろうか¹⁹。「聖域」についての宗教絵画にあって、なぜまた古代人の観念世界である宇宙空間を模擬しなければならないのか、なぜ神の世界も中心・四方・五行・上下が対応し、中央と東西両側・四方との対称と調和の関係が形成されなければならないのか²⁰。たとえば『度人経』巻首の三清図、それは『道蔵』全体の最初に置かれているが【図三】、その象徴する意味はもちろかなり重要で、それはある等級序列によって位置を割り振られているのである、元始天尊・二十八宿・五方斗宿・四天三十二天・太陰太陽の空間的位置、つまりこの種の宇宙の空間関係・位置の等級秩序に関するものに照らして割り当てられているのであり²¹、道教の神仙の絵画を見た人は恐らく、この手の絵画の空間設計は千篇一律で、まったく杓子定規であると感じるのであろうが、私は、まさにそれが繰り返し表されることによってこそ、この種の叙述の背後に一種の深く根を張った習慣と観念があることを説明でき、まさにこれらの神界を描写していると思われる絵画の中にこそ、我々は古代中国人が図像によってどのように「中心」と「四方」の空間配置、中

心の地位を四周より高くするという価値観を解釈していたか、図像によってどのように古代中国の伝統的な「一」の観念・「五行」の観念を演繹していたか、さらには古代中国の「天は円に地は方（四角）」という空間感覚がどのように宗教的想像世界に組み立てられ、宗教の図像に中に浸透しているかを見いだすことができるのであると考えている²¹。

二

図像は模擬（simulation）によって定位を表現しているだけでなく、位置（position）で評価を伝達し、比例（proportion）で観念を暗示し、さらに変異（variation）で想像を突出させる。古代の図像において意識的な位置配列・大小の変化があるのは大変よく見られることである、例えば一族の祠堂の人物図は昭穆の順に配列され、すべて正面端座像として描かれているのは、秩序の象徴（symbol of system）であり、山水画の人物の小ささもまた、既に芸術史家に指摘されているようにある種の自然にとけ込む或いは静謐を追求するという定位が潜んでいるのである、古代の帝王図が常に帝王の身体をことのほか背高く大きく描き侍者を相対的に小さく描くのは、地位と権力に対する仰視を表現しているのである、さらに明清時代の版画で理想的女性を削り取られたようなで肩でか細い様子として想像したのは、その時代の男性中心の強権的地位と自信を欠く性別意識とを幾ばくかを反映しているのだ。特に興味深いこととして、古代の中国が地図の製作を通して中央と周辺・大と小・上と下で当時の民族・国家と文明についての観念を表現し、またある焦慮と不安を表現していることに私は注意している²³、そして『職貢図』『王会図』或いは『朝貢図』では、異国の人間を「我が族類に非ず」というように描くだけでなく、さらに多かれ少なかれ変形があるが、まさにこのような変形のなかに、天朝大国という自我意識が表現されていたのである。

思想史研究者が既に指摘しているように、古代中国思想が近代中国思想へと変転してゆくある重要な側面とは、中国が「天朝」のイメージから出て、「万国」並立の時代に入ってゆき、それによって自身についての理解が「天下」から「中国」に到達したということである²⁴、しかし、古代中国のこのような自身の文明が永久不変に四裔よりも高いという自信が一旦失われてしまうと、伝統的知識・思想と信仰世界との間に亀裂さらには崩壊が現れてくるに違いない。思想史のなかでこの論断を実証できる文献はとて多し、しかし最

も直接的で最も具体的な形をもった表現は実は先に指摘したあの二種の図像なのである、古代中国人が描いた『世界地図』、『輿地図』、『禹迹図』、『広域図』などの類、それは漢族が存在するその空間を中央に置きさらに「天下」の大半を占拠しているのに異域は非常に小さくまた四周に置いて描いており、我々はそれが依然として古代の中国の天朝と四夷についての考え方を表現していることがわかる、しかし人々が近代西洋で製図された世界地図を受け入れることを迫られたとき、伝統的な天下についての観念が崩壊してしまったことを知ることもできるのである、この点については、私は既に古代の地図に関する論文において検討したことがある²⁵。だが『職貢図』も同じく世界に対するひとつの理解であり、伝説ではあるが梁元帝が『職貢図』を描いて以来、四庫全書に採録されている『皇清職貢図』まで、歴代朝廷はみな異域が使者を派遣し朝貢してきたことをテーマとしたこのような図像を描いてきた【図四】、非常に長い時間に渡って、この種の原本は天朝上国において「胡越一家・要荒種落、共に王の職に来る」を表現するため、また異民族を「其の状貌は各おの同じからず、然れども皆な野怪寢陋にして、華人の気韻無し²⁶」と見なした図像として、ずっと「万国」「異族」「番鬼」、さらには「洋人」の図像の手下とされ、写実的であると想像的であるにかかわらず、それは「異域のイメージ」に関するすべてを担いつづけたのである²⁷。

このような想像の図像のなかで、中国は唯一の文明大国という視点で四夷を俯瞰し、半ば卑しみ、半ば憐れんでいた。南宋の劉克莊は李伯時が描いた『十国図』を説明して、たとえある外邦が万里に離れていても、彼が描いているのは「虚幻恍惚として意いて之を為す者に非らず」と述べ、また少なくとも日本・日南とペルシャについては実録であると言明する、そうであったとしても、彼は異民族を野蛮人であると想像し、「其の王或いは蓬首にて地に席し、或いは戎服して踞坐し、或いは剪髪して髻を露わし、或いは髻ヲして跣行し、或いは群下と膝を接して飲み、或いは瞑目して酣酔し、鄙野乞索の態を曲尽す²⁸」と言う、当時文明を誇っていた漢族国家はすでに野蛮とされた女真とその後のモンゴルに圧迫されて半壁の江山を残すのみであったけれども、このような文化的な優越感は終始消えることなく、かえって強敵が周囲から窺っているなかでより突出してきたのである【図五】。当然、これは決して古代中国だけの一方的な事実ではなく、同じように、西方の図像資料からも最も早く接触した時代の西洋人にも中国に対して多少のイメージをもっていたこ

とが察知されるのである。通常、人々はみな図像によってある事物や現象を伝えるということは、文字よりもより正確だと考えている²⁹、なぜなら文字は読みそして理解するとき、大変簡単に語彙の意味の隙間から想像が混じり込んでくるからで、ある文の描写が筆者によって書かれ読者の目に達することは、大変直接的であるように思えるが、実は総てが必ずしもそうとは言えないのである、古代のいわゆる「郢書燕説」（訳者注：『韓非子』「外儲説」に出る、郢人の手紙を燕人が間違った解釈をした）という言葉が示しているのはつまり「誤読」のことである。しかし、写実的な図像もまた想像と偏見の侵入を避けることは難しいように思われる。例を一つ挙げるよう、写生を得意とする西洋人はその透視画法を用いて、中国の建築・風景や人物を描いている、本来理屈からいうと大体正確であるはずである、1665年 Johan Nieuhof の風景画は、パリでもともとの素描底本が発見された、底本はどうやら実地での写生作品であった。しかし、もともとの素描底本が発見されたことは、これが実景であったことを証明しているとともに、また写生から作画に至るときに想像が混じり込んだことを説明することにもなったのである【図六】、なぜなら、その後印刷出版された図のなかにある、椰子の木々や城楼の草木は、後で西方の習慣的な想像によって加えられていったことがわかったからだ、だから、この絵の中は半分は本当で半分は嘘があるのである。文化交流と相互理解の歴史はいつもこのようなのであり、「誤読」は「想像」を伴い、「推測」は「観察」と繋がっている、例えば清の順治皇帝とされる画像は、どうみてもまるで西洋人が西洋の宮殿のなかにいるようである、このように彫刻が精密で、模様は複雑で重なりあい、壁にはきらびやかなタペストリーがいっぱいに懸かっている宮殿は、中国の皇居のようではなく、西洋の貴族の豪邸により似ているといえる、傍らの子犬に至っては、あるいは想像によって加えられたのだろうか、中国の皇帝は概ね自分で牧羊犬を飼いななどしなかつたろうから³⁰、さらに西洋人が描いた乾隆時代の宮廷宴飲図にも、非常に多くの西洋の習慣的想像がその中に混じっている³¹【図七（1）（2）】、同じく、清初の宮廷を題材とした別の絵画には、皇帝が手に地球儀をもち、階上では大勢の軍人が刀をとり槍をつき、周りを護衛していて、階下には四人の犯人がいて、その中の首枷をはめられている一人は地に倒れているのが見える、この構図は完全に西洋画の構造様式で、宮廷・帝王と尋問が一緒になるというのは、だいたいは西洋の想像ではない³²。また人をぎょっとさせる絵の、手に長い矛

をもち背に弓を掛け、もう一方の手に首をさげている人物がどこの人であるか、想像できる人がいるだろうか。ひょっとするとインディアンやアフリカ人と推量するかもしれないが、中国人のなかで恐らくこれが古い時代の台湾人の姿態であると思いつく人はほとんどいないのではないだろうか【図八】³³。もしこれを十八世紀前半の『番社采風図』に記載のものと較べれば、『番社采風図』の作者の目にうつったあのように和気あいあいとした様相と、西洋人の目にうつったこのような殺伐とした強奪の様とは、同じ場所の生活の情景ではないかのようだ。当然ながら、これは1671年に出版された絵画で、『番社采風図』の時代に較べればやや早い、しかし、たとえ数十年前倒ししたとしても、その時の台湾人が首狩りをするほど野蛮であったかは言わずもがな、服飾についても、台湾人がこの時代、首に掛けていたのは相変わらずこのような首飾りであり、頭にかぶっていたのはやはりあのような羽毛で作られた冠だったのだろうか。それでは、これは結局のところ実景なのだろうか、それとも異類についての想像なのであるか。

古代の中国は四夷に対する蔑視に溢れていたようであり、さらに四裔について描写している文章と図像にあっては、すべて天朝大国の驕傲と野蛮に対する憐憫とが含まれており、想像さらには幻想によって異域の人をずっと「野怪寢陋にして、華人の気韻無し³⁴」と考えていたのである。しかし、早く十三から十五世紀ごろのヨーロッパも、東方に対する好奇に満ちていたようで、東方への遊歴あるいは東方を想像した多くの書物には、半ば真実半ば虚偽の文章だけでなく、さらに幻想と推測を混じえた図像があったのである。1478年にアウグスブルグ（Augsburg）で出版された『自然の書』（Buch der Natur）と1609年に中国で刻された『三才図絵』に収められている二幅の異域の人についての図像【図九（1）（2）】を見てみよう、この二幅は異なった図像でありながら相通じる心情をもつ、まず気付かされるのが、図像のなかの「異邦のイメージ」ということについてである。初期の西洋人の東方、特に中国に対するイメージは、ちょうど古代の中国の『職貢図』『王会図』あるいは『朝貢図』の外国人についてのイメージと一対となっていて、これらの図像のなかから、我々はちょうどそれぞれが「別種の文明」に対して想定したものが、自身の「他者の様相」に対する描写にどのように影響しているのかを透視することができるのである。

想像によって図像の製作すると、当然偏見が混じり込んだ想像によって生み出された変形があり、図像と図像の間の臨模・複製と伝写のなかでさえ、生まれてくるであろう差異は、技術的な原因のほか、さらに別の原因、例えば伝統からくる習慣・想像さらには偏見などの混入があるのである。そこで、思想史では図像の翻刻・臨模・転写・踏襲の間に発生する差異を、ひとつの時間経過の過程と見なしている、これからあれへという変異に観念世界の内容が混じり入ったことにより、このような異なった図像の間には思想史による研究を必要とする問題が存在することになるのである³⁵。

ここに大変興味深い事実がある。ベルギーのルーバンの歴史博物館を参観していたとき、私は十五世紀の油絵を見つけた、キャンパスに描かれているのは人間の骨格がシャベルをついていて、背後にはそれを引き立てる風景が描かれていた、説明によると、風景を描くことは科学的挿し絵と芸術的絵画がまだ未分化であったときにはよくあったことで、このころ人間が風景と人体・機械を一緒に描くことは、同時期の世界地図があいた空間にいつも奇怪な獣や魚を描いていたことと同様であったようだ。この絵はのちオランダで出版された人体構造を描いた書籍に、人体の骨格構造 (Skeleton) の描写として用いられ、さらにその本は宣教師の羅雅谷 (1592-1638) 等によって中国語に翻訳、『人身図説』と題され、この図もまたその通りに翻刻されて、『周身正面骨図』と呼ばれた。ベルギーの鍾鳴旦 (Nicolas Standaert) 教授が私に話してくれたところでは、この本は北京大学図書館にあるという、彼が子細に調査したところ、翻刻された図画はこれだけに止まらず、この正面からのもののほか、さらに背面の骨格図『周身背面骨図』があり、別に人体を描いた図 (Human body) が、また中国版『人身図説』として描かれて、『正面全身之図』と呼ばれていることがわかった、ただこれらの絵はみな、子丑寅卯と言った類の中国の方位を示す文字が加えられているのだ【図十】。当然ながら、図像の翻刻はよくあることで、それほど正確ではなくとも、大体は違いがなく、たとえ少しばかり文字を加えたところで、それは「形式的意味」にしか過ぎない、中国人が五臓を五行に配当するのは古い習慣であり、しかも五行と天干地支との組み合わせも由来が非常に古いので、翻刻のときに蛇足を加えたのは当然のことなのだ。興味深いことに、鍾鳴旦教授は清の羅聘が描いた『鬼趣図』のなかの鬼(幽

霊) が意外にも西洋人が描いたこれらの骨格図像を援用しているのを発見した、これは大変興味深い流用で、科学的な挿し絵を芸術的な絵画に変え、人体骨格を死後の幽霊に変えて、読者・鑑賞者の文化的想像に混ぜ込んだのだ、まさにこの常軌を逸し思いもよらない変化の中に、事細かに考えてみるべき意味があるのである³⁶。

類似した状況はさらに多くあって、例えば中国の泉州と日本の長崎には観音を聖母と思いなしたり、或いは意識的に聖母を観音に描いたりしたが、宗教迫害を免れるということ以外に、観音と聖母の関連には、宗教信仰についての理解と解釈の意味を分析できるものがあるのではないだろうか、明の蔡汝賢の『東夷図像』中の「天竺図」は、天竺(実際はインドのゴアあたり)の人が当時信仰していたカトリックの聖母を想像して観音を拝む様子に描いている、ただ観音は胸に抱いた赤子が加えられているのだが³⁷、このようなイメージの変異は結局のところどういう意味があるのだろうか。もうひとつ、さらにある興味深い変異が道教の資料に現れている、『道蔵』のなかに『五岳真形図』があるが、李約瑟(ジョセフ・ニーダム)の分析によると、彼はこの六朝の道教文献は中国で最も早い地図のひとつと考えるべきであるとする【図十一】、現存のいわゆる『古本真形図』の序文には「五岳の真形は、山水の像なり、盤曲回転し、陵阜の形勢、高下参差たり、長短卷舒たり」と述べ、その中ではやはり上を南に下を北と表示し、さらに多くのところで「これより上る」という標示があり、最初は採薬や尋仙の地図であったに違いないと想像でき、それでどこに「紫石芝」「仙草」があるかとか、どこからどこまで「若干里」「若干丈」などという説明は、ちょうど文中で「黒は山形、赤は水源、黄の点は洞窟口なり、画くこと小なれば則ち丘陵、微や画くこと大なれば則ち隴岫 壮なり。葛洪 高下は形に随い、長短 像を取ると謂う³⁸」と言うのと同じことなのである。問題は、このような本来地形と地理を模写した地図が、のち、道教の言語的脈絡の伝写と解釈の中で、しだいに道教の符図と変わってしまい、そのなかで山水を模擬した意味が、神秘的意味に変化し、本来入山者を手引きし、道順を指し示すという知識的な意図は段々と失われてゆき、突出してきたのが神霊の加護の力量に頼るという宗教的意図であったのである。特に注目には値するのは、このような転換が、「文字」への移行を経由したものであったということで、図中で「波流は奮筆に似、鋒芒は嶺鏗に暢ぶ、雲林は玄黄にして、書字の状の如き有り」と述べるように、このような符図は神秘的心理が長い時

間にわたって経過するという作用のもと、しだいにある種の神秘的な文字と見なされるようになり、「是を以て天真道君は、下規矩を觀、趨向を擬縦し、字の韻の如きに因りて形に隨いて山に名づく」と、地図が変形して文となり、文が変形して神符となっていたのである、その過程の思想史的意味は何なのだろう。私はずっと考えつづけているのは、漢字の視覚的印象・連想や象徴の意味は、思想の符号となる時、必ずや古代の中国思想の定位に対して特殊な作用をもったに違いない、古代の中国人に言葉と物・言語の秩序と宇宙の秩序についての理解を、西洋ともインドとも異ならせたであろうということである、それは漢民族だけでなく、かつて漢字を用いてきた東アジアのそれぞれの民族すべてにかなり特別な影響を与えたのではないだろうか。『五岳真形図』は地理図像を識別できない文字に変え、またこのような識別できない文字を道君に賜った神秘の符と想像し、さらにそれを「竜篆」と称するようになるという変異の過程には、思想史研究者に興味を抱かせるものがあるのではないだろうか。

四

古代中国の思想史の研究は近来すでに大変多くの新しい進展があった、考古学的発見による新資料は我々に思想史的連続性についてさらに新しい理解をもたせ、西洋の言葉と中国思想の間の差異の再検討は我々にさらに思想の歴史をさらに適切に叙述させ、視点を下ろして一般の思想世界にまで注意がおもむくことで思想史にさらに広闊な空間をもたせ、思想の知識史の背景を注視することにより多くの思想に対して新しい解釈を得させた、などなど。

しかし、私が思うに、図像に対する研究も思想史に新しい視野を加えることができるであろう、なぜなら古代の中国の残存資料のなかで、図像文献は決して少なくないし、さらにすでに大変多くの図像資料が我々に思想史の新しい問題を提出してきているからである、弾薬庫建設で発見された楚帛書十二神像の象徴性はなんだろうか。地図はなぜ上を南に下を北とすることから下を南に上を北とする変化が生まれたのか。伝統的肖像画の様式はどうしていつも正面端座で描かれるのか、さらに多くの人物の場合昭穆男女で対称にされるのか。伝統的な推命図書はどうして円形に描かれるのか、それと暦法や五行九宮の関係はどのような観念を表明しているのか。このような例はとても多く、このなかであるいは古代中国の非常に多くの普遍的でまた隠された思想を解釈することができるかもしれない。

ただ気をつけなければならないことは、図像の思想史研究では、どのように過度の説明を防止し、その解釈の範囲を制限するか、より一層の真剣な討論を行い、さらに若干の慎重さを加える必要がある、ということである。

2001年3月 北京藍旗營にて脱稿

【附图】

- 図一；南宋『道教三官図』（内一）ボストン博物館蔵
- 図二；山西芮城永樂宮壁画（部分）
- 図三；『正統道蔵』所収『度人經』巻首図
- 図四；梁元帝『貢職図』（部分）
- 図五；南宋黄裳『地理図』
- 図六；Johan Nieuhof 画 中国都市風景
- 図七；（1）西洋人画 伝順治皇帝像
（2）西洋人画 乾隆朝宮廷宴飲図
- 図八；西洋人画 初期台湾人図像
- 図九；（1）『自然の書』（Buch der Natur）と
（2）『三才図会』の異域の図像
- 図十；『人身図説』の挿し絵（内一）
- 図十一；『道蔵』所収『古本五岳真形図』（部分）
及び『玄覽人鳥山経図』

【注】

- 1 この種の形式の図書は既にかかなり流行していて、鄭振鐸の本のほか、近年中国大陸でも多くの出版物があるので、ここではただ手元にある本を、幾つか例として挙げる、呉方文・齊吉祥 図『中国文化史図鑑』（山西教育出版社 1992年）、楊義・中井政喜・張中良等篇『中国新文学図志』（人民文学出版社 1997年）、陳平原・夏曉虹主編『触摸歴史：五四人物と現代中国』（広州出版社 1999年）
- 2 例えば康無為（Havold Kohn）『画中有話：点石齋画報と大衆文化形成之前的歴史（Drawing Conclusions: Illustration and the Pre-history of mass culture）』（『読史偶得：學術演講三篇』（台北 中央研究院近代史研究所 1993年）所収）、武田雅哉『清朝絵師吳友如の事件』（作品社 東京 1998年）、陳平原『晚清人眼中的西学東漸』（貴州教育出版社 2000年）は、「導言」（1 - 76頁）に自分が編纂した『点石齋画報選』を掲載する。
- 3 巫鴻（Wu Hung）『武梁祠：古代中国図像芸術的意識形態（The Wu Liang Shrine: The Ideology of Early Chinese Pictorial Art）』（Stanford University Press 1989年）、邢義田『武氏祠研究の一些問題』（『新史学』8巻4期 187 - 216頁 台北 1997年）を参照。
- 4 杜正勝『番社采風図題解 以台湾歴史初期平埔族之社会文化为中心』（『景印解説番社采風図』（歴史語言研

- 究所 台北 1998年) 所載)。詹素娟「文化符碼与歴史図像 再看番社采風図」(『古今論衡』第二輯 歴史語言研究所 台湾 1999年) 所収) を参照。
- 5 『通志・図譜略』(王樹民点校『通志二十略』下冊1825頁 中華書局 1995年 所収)。図像の意義や、古代人の見解については、ほかに明の周孔教『三才図会・序』の「君子は多識を貴び、一物の知らざる、漆園以て視肉撮囊と為す。且つ儒者云わずや、致知は格物に在りと、図を按じて索むれば、上天下地、往古来今、列眉指掌の若からざるは靡し、是れ亦た格物の一端、益と為すの一なり。万物は洪鈞に鼓鑄し、形形色色、文字を以て揣摩す可からず、留侯は状貌は婦人好女の如きも、図を是れ披らくに匪ざれば、將に以て魁梧奇偉なる一大男子と為さん、蟹を食う者は儻し尽く書を信ずれば、直だ為に学を勤めて死すのみ、是れを図に得て之を存すれば、書を読みて半豹を俟つこと無くして、眼中具さに大見識あり、鴻乙誤つ無きは、益と為すの二なり。然れども鐘鼓以て爰居を餐せず、冠冕以て裸国に適せず、方今図は以て土に課さず、士亦安くんぞ図を為すを用いん。是れ亦た爰居の鐘鼓、裸国の冠冕なり。図の一窮と為す。筆精墨妙、吾が輩 千古の生涯と為すも、子雲且つ薄んじて小技と為す、矧んや図は丹青の事に涉り、即ち童稚の且つ嬉戯として之を視る、孰れが肯えて尊信すること古人の所謂左図右史の如きぞ、是れ図を二窮と為す」(『三才図会』巻首 2 - 3頁 上海古籍出版社影印本 1988) が参考になる。
 - 6 もし極端に言えば、以下に列挙する図像が関連している思想史の問題は、あるいはそれぞれ古代中国の宇宙空間の観念・民族主義的伝統及び異なった思惟方法と関わるかもしれない。
 - 7 カロリヌ・ジス=ヴェルマント、明神洋訳「明景泰五年在銘『水陸齋図』をめぐる図像学的考察」(『仏教芸術』二一五号 119 - 120頁 東京 1994年) を参照。
 - 8 『靈宝領教濟度金書』巻一(『道蔵』影印本 第七冊 28頁)。より初期の道教の造像についての文献は、伝陸修静撰『洞玄靈宝三洞法道科戒営始』巻二「造像品」(『道蔵』影印本 第24冊 747頁 文物出版社 上海書店 天津古籍出版社 1988年) を参照。
 - 9 Huang Shih-shan《Summoning the Gods from Heaven, Earth and Water: Paintings of the “Three Officials of Heaven, Earth and Water” in the Boston Museum of Fine Arts and their Association With Daoist Ritual Performance in the 12th Century》。これは著者が“宗教と中国社会”国際學術討論会(香港 2000年)に提出した論文である。また、異なった神像配置のなかから思想信仰を探求したものとして、彭明輝「由神明配置図看台湾民間信仰」(『新史学』六卷四期 台北 1995年) が参考になる。さらに李豊楸・謝宗栄は「道教文化与文物図像」(『道教文物』11 - 12頁 歴史博物館 台北 1999年) において、道教文物に対する理解を既に次のように述べている、必ずその元々の様子や筋道を模したのが儀式であり、道教儀式のなかでの表現されるのは宇宙の図式の現前であり、「それは自然界秩序に対する一種の模擬」なのである。
 - 10 『楚辞補注』巻三(85頁 中華書局 1983年)
 - 11 『朱子語類』巻一三八(3278頁 中華書局 1988年)
 - 12 丁晏『楚辞天問箋』に「壁の画有るは、漢の世猶お然り。漢の魯殿石壁及び文翁礼殿の図、皆な先賢の画像有り、武梁祠堂に伏羲の夏桀諸人を祝誦するの像有り、『漢書成帝紀』に甲観画堂に九子母を画くと。『霍光伝』に周公 成王を負うの図有りと、『叙伝』に紂酔いて妲己に踞るの図有りと。『後漢書宋宏伝』に屏風に烈女図を画く有りと、『王景伝』に『山海経禹貢図』有り」とある。『天問纂義』(7 - 8頁 中華書局 1982年) より再引。
 - 13 たとえ現在の文中に文字の欠略があったとしても、しかし私はこれはきっと初期道教の祭祀の時の図像についての記載であろうと考える、初期道教も対称を作る空間感覚に大変注意しており、まさにそうであるからこれらの絵はただ「みな天法を像し、人事に随うこと無」きだけでなく、さらに神衣が「五行の色に随い」・六重が「六方の彩雜を象どる」と言明するのである。(王明『太平経合校』巻一02『神人自序出書図服色訣第一百六十五』460頁 中華書局 1960・1997年)
 - 14 しかし、明らかにこの三図には問題がある、例えばこのうちの西壁図の組み討ち格闘するさまは、道教の神仙画ではなく『水滸伝』の挿し絵のようであるし、東壁図の宮殿建築物は、初期絵画の風格ではなく後世の界画(訳者注・定期を用いて精密に建物を描いた絵画)の技法のようである。あきらかに、これらは初期道教図像を直接的に引き継いだものではなく、逆に後世の道教絵画たとえば宋代の巻軸画『武宗元朝元仙杖図』『佚名八十七神仙巻』・元代芮城永樂宮壁画の『諸神朝三清』等々を踏襲した後世のイメージである。
 - 15 吉川忠夫「静室考」(『日本学者研究中国史論著選訳』第七巻 446 - 477頁 許洋主訳 中華書局 1993年) は、初期道教の「静室」(或いは靖室)は非常に素朴であった、名山大沢無人の野に設けられたばかりか、さらにただ香炉・香灯・章案・書刀だけがあって、修行者の静座自省や神との交接に供された、と指摘する。(訳者注：原題は、「静室」考) 初出は『東方学報』59 1987年 のち『中国人の宗教意識』創文社 1998年)
 - 16 『雲笈七籤』巻四十五(齊魯書社影印本 257頁 1988年)
 - 17 『要修科儀戒律鈔』巻十七(『道蔵』影印本 第6冊1006頁)。またこの文は『雲笈七籤』巻三十七(209頁)にも載る。また、『雲笈七籤』巻二十五の「北極七元紫庭秘訣」に必要とされる物品を説明するなかに「七元図」があり「図は青絹を用い二幅長さ九尺に之を画く」(147頁)とある。現代の学者の調査によると、福建・浙江南部一帯の道教儀式において、同じように各種

- の図像が掛けられる、福建南部の靖金山郷の靈応壇は『十王図』を掛けられ、大田道士が醮を行う時に三清及び天府地府の図を掛ける、浙江の蒼南道士の壇場では、東には日宮を表す図・馬元帥・温元帥を掛け、西には月宮・潮元帥・康元帥の図像が掛けられる。勞格文(John Lagerwey)『福建省南部現存道教初探』及び勞格文・呂鍾寬「浙江省蒼南地区的道教文化」(『東方宗教研究』新三期 芸術学院伝統學術中心 台北 1993年)を参照。
- 18 山西文物管理工作委員會『永樂宮』(人民美術出版社1964年)、傅熹年「永樂宮壁画」(『文物參考資料』1957年3期 30頁 北京)を参照。この種の道教儀式における図像・音楽・文字と宗教心理の関係については、なお総合的な研究が求められる。例えば道教の各種の『朝元図』を、類似する唐代陳陶の「朝元引」といった文献・道教の醮儀の壇場・動作や手順についての規定及び齋醮音楽を総合させれば、その宗教的意味についての理解がさらに明確になるかもしれない。
- 19 例えば道教の大規模な齋儀の齋壇の方位・各層の高さ・安纂の枚数・柱の色彩・門の彫刻・門上の額の文字の筆写及び地色、明かりの置き場所は、みな宇宙天地四方星宿とかなり精密正確に対応している。『靈宝領教濟度金書』巻一「壇幕制度品」(『道蔵』影印本 第7冊 20-21頁)を見よ。
- 20 このような空間觀念の影響が相当深いことは、小説でさえ例外ではなく、初期の道教の「十洲三島」についての伝説と想像も、このような空間配置によって分配されている。『雲笈七籤』卷二十六 155頁以下を参照。後世の小説例えば清の呂熊『女仙外史』が第一回で「天上のそれぞれに境界がある」ことを述べる部分でも、「東天は道祖三清及び群仙の居るところ、西天は如来仏祖及び諸菩薩阿羅漢の止まるところ、北天は玄武大帝及び衆神將が治め、昊天は上帝の宮闕、則ち中央に在りて南天を統轄す」と分けられている。
- 21 類似の図像について、饒宗頤「吳興玄妙觀石礎画迹」(『歴史語言研究所集刊』45本2分 265-283頁 台湾1974年)に論がある。
- 22 この空間構造と様式の思想史上における重要な意義については、葛兆光『七至十九世紀中国的知識思想与信仰 中国思想史代二卷』(復旦大学出版社 上海2001年)を参照。
- 23 明代の鄭若曾の『図式弁』の以下の話は大変興味深い、「図画家の有るは原と二種有り、海を上地に下とする者有り、地を上を海を下とする者有り、其の是非弁ざる莫し、若曾義を以て之を断ざるに、中国は内に在りて、近なり、四裔は外に在りて、遠なり。古今の画法は皆な遠景を以て上と為し、近景を下と為し、外境を上と為し、内境を下と為す、内を上を外を下とすは、万古不易の大分なり、必ず当に我が身を以て中国に立て夫の外裔を経略すべきは、則ち可なり、若し海を下に置けば、則ち先ず海中に立ち、
- 自ら外裔に列するなり、中国を倒視するは、可ならんか」(『鄭開陽雜著』卷八(影印『文淵閣四庫全書』本 八頁 A-B))。
- 24 列文森(Joseph R. Levenson)『儒教中国及其現代命運(Confucian China and its Modern Fate)』は「近代中国思想史の大部分の時期は、「天下」を「国家」とさせる過程であった」と指摘する(鄭大華中訳本 87頁 中国社会科学出版社 2000年)
- 25 「天下・中国与四夷—古代中国世界地図中的思想史」(『學術集林』第十六卷 上海遠東出版社 1999年)。最近、Walter D. Mignoloが著した『The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization』(Michigan University press 1995)の第五章にも、似た研究が見える。
- 26 『徳隅齋画品』は梁元帝の『番客入朝図』(恐らくは『職貢図』)の語を記している。陳伝席編『六朝画家史料』(285頁 文物出版社 1990年)より再引。
- 27 『職貢図』に関しては、榎一雄の論文「職貢図の起源」(『東方学会創立四十周年記念東方学論集』東京 1987年)が参考になる。台北の故宮に現存する梁元帝蕭繹『職貢図』は南唐の顧徳謙の模本である。南唐以前の、異域異民族についての図像で現在でも見ることができるものとしては、敦煌158窟の中唐に描かれた『涅槃経变・各国王子拳哀』などが、参考となる。
- 28 劉克莊『後村先生大全集』卷一〇二「跋林竹溪書画・李伯時画十国図」。陳高華編『宋遼金画家史料』(512頁 文物出版社 1984年)より再引。
- 29 図像が形や姿をこちらからあちらへ、ある人の視覚認識を別の人のそこに、正確に伝えることができるだろうか。たぶんできるよう思える、現代の撮影技術に伝送技術をもってすれば、寸分違わなくてさうだし、テレビに現れる情景はいつも人に真実の感覚を与え、新聞雑誌でニュースに添えて掲載された写真も常に証拠としての作用をもち、「目で見たものは確実だ」といつも人を安心させ、もはや疑いを生じさせない。絵画に頼る時代であったとしても同様であった、たとえば、艾儒略が福建でカトリックの書物を刻したが、そのなかにあった図像は、ヨーロッパで出版された宗教書から翻刻した、『聖母端冕居諸神之上』という絵は、1596年ベルギーのアントワープ(Antwerp)で出版された『Adnotationes et Meditationes in Evangelia』から翻刻され、西洋の文字を漢文に変え、もとは分かれていた図と文を一緒にした以外は、大体はもとのままであった、一方1785年フランスパリ(Paris, Moutard)で出版された中国に関する本、すなわちGrosier Jean-Baptisteの『Atlas general de la Chine』であるが、は、中国の『天工開物』のなかの織機などの図をほぼ狂い無く、そのまま翻刻印刷したものである。
- 30 基歇爾(Athanasii Kircheri, 英文ではAthanasius Kircherと表記される)の『中国図説(China Monumentis)』(Amstelodami 1667) Charles Van Tuyl

- の英訳本『China Illustrata with Sacred and Secular Monuments, Various Spectacles of Nature and Art and Other Memorabilia』(pp. 103 Indiana 1987)。
- 31 Friedrich Perzynski 『Von Chinas Gottern, Reisen in China』(Tafel. 17, Kurt Wolff Verlag, Munchen and Leipzig, 1920)
- 32 Joan Nieuhof 『Tartarischem Cham, Keizer van China』(1665)の巻首を見よ。この本はベルギーのルーバン大学神学院図書館に現存する。
- 33 これは1671年 Amsterdam で出版されたある書物の挿し絵である。『Illha Formosa - Het Schone Eiland』(51頁)を見よ。このような想像は別の明清鼎革に関わる本にも存在する。『Reghi Sinensis』(Amsteladami 1661年)の巻首の図の中に、馬上の清の武将が、右手は刀を振るい、左手に人の首を下げているのが、見える。
- 34 類書である『三才図会』(817 - 872頁 上海古籍出版社影印本 1988年)にある、「人物」の十二から十四巻の各種の異域の人物像と説明文を参照。
- 35 当然、決して「変形」のなかだけに思想の痕跡があるのではなく、「不変」のなかにも恐らく思想の印があるであろう。例えば明代の中国の画家は聖母像をそのまま借用して観音菩薩に描いたし、或いは泉州の中国人のキリスト教徒と長崎の日本人のキリスト教徒は観音菩薩像をかりて聖母として崇拝したのは、ただ図像が一種の崇拝物としての意味をもち、決して具体的な模擬の対象であったのではないということを示すだけでなく、さらにある図像の借用から初期の東西文化交流のなかの経てきた好奇・模擬・迫害と隠忍の歴史を見ることができるようと思われる。
- 36 Nicolas Standaert 『A Chinese Translation of Ambroise Pare's Anatomy』(『中国文化交流史雑誌(中国天主教史研究)』(Sino - Western Cultural Relations Journal XXI, 1999) P 9 - 33.)
- 37 シカゴ自然歴史博物館所蔵の伝唐寅作『送子観音図』と西洋の聖母像との関連は、Lauren Arnoldの『Princely Gifts and Papal Treasures - The Franciscan Mission to China and Its Influence: 1250 - 1350』(Desiderata Press, San Francisco, 1999)を参照。また、一説に、十六世紀の明末期、泉州でかつて聖母の代わりとして作られた観音像が、ちょうどカトリックを禁止していた日本に輸出、日本人の信徒によって「その聖母に対する崇拝を隠すのに用いられた」という。(石泰安(R. A. Stein)「観音、従男神変女神一例」耿升訳『法国漢学』第二輯 87頁 清華大学出版社 1997年)。現在も長崎大浦天主堂にはマリア観音像がある。『東夷図像』中の「天竺図」の聖母を拝する図像については、湯開建「中国現存最早の欧洲人形象資料」(『故宮博物院院刊』2001年第1期 22 - 28頁)に紹介がある。
- 38 「洞玄靈宝五岳古本真形図」(『道蔵』影印本第六冊 735 - 743頁)。類似のものはほかに「玄覽人鳥山經図」

(『道蔵』影印本第六冊 697頁)がある。この問題については、勞格文「中国的文字和神体」(施康強訳『法国漢学』第二輯 清華大学出版社 1997年)に言及があるが、残念ながらほんの少し触れているだけである。

訳：道坂 昭廣(京都大学総合人間学部助教授)