

中国道教美術史第1巻前言

李松

老子が二千四百年前に『老子道德経』を書いて以来、後漢からしだいに一つの宗教が形成されていった。それが道教である。そこでは、個人の瞑想や思索が群衆の信仰と意志となり、巨大な組織となり、持続的な実践となっていた。これにつれて、おびただしい数量の人工物が生まれ出て、20世紀の人々から「美術」と呼ばれるものが数多く産出された。たとえば、道観内の毅然とした塑像や、色彩絢爛な壁画、立派で精緻な出来の廟宇建築などである。本書で討論するのは、道教の核心的な命題ではなく、まさにこうした道教に付属した視覚形式による作品である。

「道教美術史」は、あまり「美」に関係してはいない。というか、主たる問題は道観内の「美」を注視することではなく、どのような「美」なのかでもない。「美術史」は「美」（のテクノロジー）の歴史ではないから、「道教美術史」も「道教」内部に「美」の歴史を見いだすことではない。こうなると、ある種の読者を失望させるかもしれない、筆者自身いくぶん残念ではあるが、それは「美」という文字のもたらす災禍にほかならない。より正確に言えば、「美」によってもたらされた誤解である。

中国古代には「美術」という語彙はなかったが、「美」という文字はあった。漢代の公式の解釈では、「美は甘である。羊にしたがい大にしたがう。羊は六畜にあって、主に犠牲の煮物に提供される。美と善とは同意である」という¹。宋代の徐鉉は補説して「羊と大とは美である」という。人間の心地よい生理的感覚からの表出と、豊かな物質的享受の味わい、そこから転じて道徳的な賞賛にあてているのである。また「美」は「麗」とも同義で、相まって人の容貌の優れたさまをさす²。古代にたまたま「美術」の説明があったとしても、それは現在の意味とは相違する³。現在の「美術」は、まだ百年にも満たない外来語であり、英語の art あるいは fine arts の訳語であって、前者はむしろ「芸術」と訳すべきだし、後者は音楽や絵画や彫刻を含めた「美芸術」をさす（今ではこの語は使わなくなった）。現在の中国語の「美術」という語は、第一に造形芸術をさし、第二に絵画をさす⁴。いまだきの美術大学の学科構成をみれば、「美術」の範囲と構成ははっきりしている。絵画を先頭に、彫刻、デザイン、工芸、建築、環境芸術、アニメ、撮影、書道、民間美術、美術史論である。こ

注1…許慎、徐鉉校訂『説文解字』、中華書局、2002年、79頁。

注2…范曄『後漢書』「列女伝第七十四」に「女性の口のきき方は、弁舌が立つ必要はない。女性の容貌は、かんばせが美麗である必要はない（婦言、不必辯口利辞也。婦容、不必顔色美麗也）」とある。中華書局校点本、2789頁。

注3…宋の劉敞『劉氏春秋意林』巻下、「仁義礼智信の五つは、天下の道に通じる美術〔道徳的なすべ〕だ（仁義礼智信五者、天下之通道美術也）。『景印文淵閣四庫全書』147冊、536頁。

注4…中国社会科学院語言研究所辞典編輯室編『現代漢語辞典』、商務印書館、2001年、864頁。

れは不断に変化を遂げる一つの大きな学科であり、視覚図像（固定的なものを主とする）を製造するシステムであり、そのなかには造型芸術、実用芸術、人文学科、動態図像も含んでいる。伝統的なハンドメイドの技芸に資するだけでなく、現代的な機械やコンピュータにも応用でき、さらには純粹に文字によって解読することも可能である。少し以前だったら、「美術」は主に伝統技術による絵画、彫刻、建築、工芸に使っていた。あるいは、「美術」は「固定的な視覚形式」の制作や表現そして理解に関心を持っていた。こうした「固定的な視覚形式」には、絵画と彫刻を中心として、工芸、建築などのいろいろな形式がある。壁画、巻軸画、経典の挿絵といった単純な形態のものから、石窟、道観建築のような複合形態までである。この意味で「美術」は「ハンドメイドで、視覚的形態をあらわすことを主たる目的とする作品」に相当する。形態的にわかりやすくいえば、道教美術は道教に関連する人工の視覚的材料のことである。「道教美術史」の性質とはなにか。それは諸学科の分野を跨いでいるが、最も緊密な学科は、道教史、中国美術史、中国考古学である。道教美術史はこの三学科の重なり合った部分である。このほか関連するものに、仏教史、民俗学、神話学、文献学、文字学、版本学などの分野がある。簡略に概括すれば、実物資料を中心に、考古学から出発して材料を求め、材料を識別して帰納し、宗教学、思想史、社会史、民俗学からその材料を理解し、美術史からその材料を構成して解読する。

本書の行論は、全体としては時間を横軸に、材料を縦軸にし、実物資料を中心とする（概念的カテゴリーとは区別する）。実物資料とは、主に固定的視覚形式で存在している、道教に関連する材料であり、配列するときに、一つの石窟とか一か所の道観などのように、なるべく全体性と独立性を明示するようにする。そのうえで、自然状態と論理的関係によって切り分ける（たとえば大きな殿堂の分析など）。こうして、単純に視覚形式によって切り分けられないようにする（たとえば壁画と彫刻を二か所に分けることはしないなど）。論述では、なるべく材料の全体性と相互関係を考慮するようにした。伝統的な「美術」の分類にもとづくと、むしろ不便であって、対象をばらばらにしたり、全体性を喪失させたりする嫌いが生じる。たとえば大きな殿堂の場合、空間的には建築が基盤であるが、彫刻、壁画、建築装飾、室内装飾（供物台とか器物）などの固定材料によって混成したもので、さらに通常は、道士の服飾や実践といった、時間性とパフォーマンス性を帯びた流動的な要素も含まれる。それらが共同で一つの視覚対象を組み立てるのである。もし伝統的な分類方法（壁画、彫刻、建築、工芸…）によったら、物質の形態的な同一性が強調され、主題の内的意味や機能の同一性が看過されてしまう。自然的属性が同一だから一つに帰納するのは、廃品回収と同じやり方である。

「道教美術史」の材料をいかに選び取るか。この問題は「美術」の最低ライ

ンではなく、「道教」の境界である。思うに、「道教美術」を三層から成る立体構造とみなすことができる。核心部分は道観の内部であり、老君殿、三清殿、玉皇殿など道観の中心的殿宇内部に置かれた絵画、彫刻、建築といった視覚形式の制作物こそが、関心の主体である。その次は、「准道観」というべきもの、すなわち土地廟、城隍廟、媽祖廟など、やや外延的な、ローカルな「道教」の殿宇であり、その内部にある視覚作品にも関心を置く。第三に、道教的な傾向のあるもの、道教信仰を持つ者の「芸術品」である。つまり、道教信奉者の山水画（たとえば元の黄公望、倪瓚など）、日用器物（陶器など）にみられる道教関連の絵画、古い墓葬から出土する関連の材料などである。存在形態のレベルで「道教美術」を確定するのは困難ではないが、内在的な属性から一つの定義を出すのは、容易ではない。しいていえば、これら（こうした関連の材料）は、伝統的な視覚様式で道教のある種の理念や態度を表現しており、内在関係を持った視覚システムを形成しており、この点で仏教美術や世俗および宮廷の芸術、文人芸術とは区別できる、ということになる。

二

道教美術史に組み入れられるこうした材料は、以前から存在していたのに、なぜ以前は重視されてこなかったのか。あるいは、なぜ一つの学術的な分野とみなされてこなかったのか。思うに、これは文人的な価値観が決定してきたのであろう。こうした材料はおおかた道観の内部に存在し、道教の実践における付属品として存在してきた。壁画、彫刻といった宗教芸術作品は、魏晉南北朝から唐代に至るまで、社会の主流から注意されていた（顧愷之や呉道子の壁画のように）。ところが、宋代以降になると、文人士大夫の視野に入るのはむずかしくなった。文献に残っているものは文人が関心を持ったものであり、文人のなかには「墨戲」（主に水墨画）に興じる者もいた。19世紀末になり、西欧の文化観念の影響下で、「美術」という語が中国語のなかに登場し、日本と中国の学者たちが「美術史」を立ち上げたことで、状況に変化が生じた。「書画」は「美術」に拡充され、かつては文人の視野に入っていなかった彫刻も含まれることになった。なかでも宗教彫刻は、中国の彫刻の主要な構成要素となり、道教彫刻もそこへと入れられた。大村西崖の『中国美術史』が明治34年（1901年）に出版され、中国語訳は1926年に出版された。第十章「南北朝」には「道教像」の一節がある⁵。大村はさらに『中国美術史彫塑篇』も作り、道教彫刻を仏教彫刻とならんで重要な内容とした。その実物資料の由来は、多くが京城と日本に流れた小型の造像とその拓本であった⁶。そのあと松原三郎の仕事はより精緻であり、その『中国仏教彫刻史論』は大村を継いで道教彫刻を単独に項目立てし、主に日本とアメリカに流入した北魏から唐代の道教彫刻を扱った

注5…大村西崖著、陳彬龢訳『中国美術史』、王雲五主編『万有文庫』、商務印書館、1926年、53頁。

注6…大村西崖『中国美術史彫塑篇』、国書刊行会、大正六年（1917年）刊行、昭和55年（1980年）再刊。

⁷。1950 年以降、資料の由来が変わり、博物館の所蔵品から広くフィールドワークへ、特に北中国の農村の寺廟にある壁画や塑像、そして石窟造像に求められた。こうして、それらは考古学と美術史の共通の関心対象となったのである。たとえば、山西省芮城の永樂宮壁画に対する王遜、金維諾、景安寧（Anning Jing）らの継続的な研究、四川の唐宋道教石窟に対する胡文和、劉長久らの実地調査、陝西省では薬王山造像碑に対する張燕の二十年に及ぶ考察などがある。近年、道教美術（文物）の展覧も国外および香港台湾で相ついでおこなわれた。1988 年に Stephen Little らによる「Realm of the Immortals : Daoism and the Arts of China」がアメリカのクリーブランド博物館（Cleveland museum of art）で挙行された⁸。1996 年には、台北「故宮博物院」で「長生的世界」道教絵画特集展覧がおこなわれ、規模は小さいながら、宋から清代の道教関連の館蔵絵画が展示された⁹。1999 年、台北の「歴史博物館」でも「道教文物」の展覧会が挙行され、神像画、法器、楽器などが展示された¹⁰。2000 年冬、Stephen Little と Shawn Eichman 共催の大規模な展覧会「Daoism and the Arts of China」がアメリカのシカゴ美術館で成功をおさめ、世界各地から公私 50 件にもおよぶ優れた道教芸術品が一堂に会し、人々に道教美術の豊かな成果を認識させた。その図録も美しく、Kristofer Schipper、Nancy Shatzman Steinhardt、巫鴻（Wu Hung）らの論文も掲載された。そのあと、香港で展覧会が二度あった。香港大学美術博物館が挙行した「山西省館蔵道教文物展」（2003 年）、香港中文大学が挙行した「書齋与道場」（2008 年）である¹¹。2007 年、中華宗教文化交流協会と中国道教協会の共催で「大道流行——道德経版本（文物）展」がおこなわれ、北京と香港で展示された。この展示では、『道德経』のいろいろな版本（戦国竹簡から現代の諸外国の書籍まで）および文献を主としていたが、道教絵画と彫刻も少しく展示された¹²。2009 年、日本で大規模な道教美術展が開催され、東京、大阪、長崎で展示があった。基本的に日本各地の公私の所蔵から集められた 413 件の展示品は、中国に由来する道教美術以外にも、日本で制作された道教美術品もあった。これらは日本の仏教あるいは神道による変容を受けており、道教美術の定義を拡大する展覧となった¹³。最近、フランスのパリで道教美術展が開催され、ギメ美術館（Musée Guimet）所蔵の道教美術が欧州の人々に披露された¹⁴。

三

1915 年、日本に客寓した羅振玉は、大村西崖の『中国美術史彫塑篇』に序文を贈り、この新たなフィールドの登場への感慨を記すとともに、資料が激増することを予見して、こう述べている。「これから見いだすものは、いまの十倍にも百倍にもなるだろう。大村君の仕事は、その詳細にして博大な驚くべき

注 7…松原三郎『中国仏教彫刻史論』、吉川弘文館、平成七年（1995 年）。

注 8…Stephen Little, Realm of the Immortals: Daoism and the Arts of China, the Cleveland museum of Art, Ohio, 1988.

注 9…『長生的世界——道教絵画特集図録』、台北「故宮博物院」、1996 年。

注 10…「歴史博物館」編輯委員会編『道教文物』、台北「歴史博物館」、1999 年。

注 11…『現妙観微——山西省館蔵道教文物』、香港大学美術博物館、2003 年。『書齋与道場——道教文物』、香港中文大学道教文化研究中心、香港中文大学文物館、香港道教聯合會編、2008 年。

注 12…『大道流行——道德経版本（文物）展図録』、宗教文化出版社、2007 年。

注 13…齋藤龍一編『道教の美術』、大阪市立美術館、読売新聞大阪本社、2009 年。

注 14…*La voie du Tao, un autre chemin de l'être*, le Musée Guimet et la Réunion des musées nationaux, 2010.

内容で、かつてあったためしこそないが、これから書かれる著作は、この十倍にも百倍にもなり、予想もつかないだろう」^{*15}。羅振玉は、材料の変化が、中国美術史の著作内容を極めて豊かにするだろうことに感慨を持ったのである。この百年の新発見は、たしかに羅振玉の予見を実証した。百年前の最初の中国美術史と現在の美術史の著作をくらべれば、大きな二つの変化に気が付く。第一は、羅振玉の予見したとおり、材料が「十倍にも百倍にも」増加したことだ。第二は、著作の視角と方法の変化と「拡大」である。道教美術史についていえば、最初は中国彫刻史の一テーマに過ぎなかったが、いまでは美術史の一つの「学科につぐ」ものとなる勢いである。もちろん、材料は依然として充分ではなく、「十倍にも百倍にも」増加することが期待される。たとえば、山西省など僻地の農村の道観では、詳しい調査はほとんどおこなわれておらず、考古学的な基礎作業が欠乏している。筆者は山西省の農村にたびたび入りこんでいるが、時間的資金的な欠乏はいかんともしがたく、十分な調査ができていない。さらに、基礎研究の欠如である。実物資料の年代、基本的内容、関連する碑刻文字の書き起こしと校訂など、最も基本的な仕事が不足しており、こうした事情が研究の進展を阻害している。また、多くの博物館の所蔵品も整理と研究が済んでいない。別な側面として、資料調査や鑑別の仕事が完了するのを待って研究を進める、というわけにもいかない。遺存したものも、まさに破壊が進み、場合によっては失われてしまうのである。したがって、ある意味で救出的な性質を持つ作業をおこなうことになる。なるべく速やかに専門的な研究のプラットフォームを打ち立て、学界での交流、場合によっては誤解を正していく基礎を作るべきである。それは、この「学科に次ぐ」ものの建設に役立つだけでなく、ほかの「学科に次ぐ」ものとの意見交換にも役立つ。たとえば、仏教美術、墓葬美術など、あるいは断代美術史（漢代美術史や宋代美術史といった）である。比較と相互関連付けによって理解を深めることで、中国文化に対する認識を高めることができる。このレベルにおいては、研究方法と思考方法の進展こそ、おそらく資料の増加より重要であろう。

百年前の中国美術史の著作を振り返ると、資料の簡単な叙述、風格、歴史文献との初歩的な関連付けにとどまっており、材料の相互関連性や意味については、まだまだ認識が不足していた。道教美術についていえば、こうした視覚材料をつなげているものは、当然ながら道教と関連する歴史文化であり、そこには人物の活動や精神性の問題も含まれる。事件、教義、制度、流行、思想潮流、観念などである。異なる材料と芸術形式とが組み合わせあって、一つの立体的で、視覚的な、空間を備えたものとなっているのだから、視覚形式を通して、その主題、意味、歴史性を追求して、その材料のホスト——賛助者、制作者、寺廟の住持者、役人、信者たちを理解し、歴史中の人物を理解し、私たち中国人の血に流れ込み、いまも歴史的に影響をもち続けている文化を理解したいのであ

る。実に、これは現在と関係ない古代文明の研究ではなく、いろいろな形式で今日の中国人の現代生活に生きている、ある意味で隠れた成分、いわば「潜規則」（よく使われる悪い意味としてではなく）の研究なのである。

四

道教美術史は美術史の一種であるから、美術史の特色と限界がある。美術史の著作者は往々にして、いくつかの対立点のあいだを飛躍したり選択したり並行させたりする。こうした対立点とは、資料と読解、部分と全体、実証と理論、考証と独創、注視と連想などである。著作者が前者に傾くと、資料の正確性や個別事例への深い検討、実証性の担保などを徹底し、精細できめの細かい、堅実なものとなるが、煩瑣に過ぎたり、表面的で底の浅いものとなったりして、木を見て森を見ずということになる場合もある。後者に傾くと、高遠な目線を持ち、洞察に充ちた見識を出す、空理空論に陥ったり、話題性ばかりを追ったりする誤りを犯すことになる。解読者は、異なる立場、異なる視角があり、それによって異なる問題から出発してしかるべきである。著作者の思考は、人為的な学際的限界にとらわれるべきではなく、学術の自由と創見が必要である一方、研究者として自分なりの得意分野や集中する領域を持つべきで、好き勝手にあちこち手を出すような思考は好ましくない。思うに、人文学科であり歴史学科である美術史としては、視覚材料はつねに学科の研究対象であり核心であり、この一点を放棄してしまったら、学科成立の理由すら失ってしまうだろう。ここで「美術」といわずに「視覚材料」というのは、価値評価に関わりうるといふ陥穽を避けておきたいからである。後者は中性的な言い方であるが、前者はすでに暗黙の裡に評価判断を含んでいるからだ。

「美術史」は主に視覚材料に対する読解に焦点を集めるから、「ハード」な材料（視覚的な遺跡や作品）の弁識から入って、「ソフト」の側面（背後に隠された観念、思想、制度、気風、人物など）を読解するよう深めていく。読解はいくつかの層位や角度や段階に分けることができる。概括すれば、三つの層位の問題を解決させたい。すなわち、何があるのか？それは何か？なぜか？である。

1、「何があるのか」は、叙述の層位である。視覚材料を注目点として、図像の視覚形式を文字言語に転化させる。たとえば、ある殿宇の真ん中に三つの人物座像があるとして、彼らの衣装、形態、色彩、尺寸などの外観はどうなっているか。違いはどこにあるか。それに配されている視覚材料（たとえば台座、補助的人物、背景の図案など）はどうか。

2、「それは何か」は、分析後の判断である。上の例でいえば、性質的にみて、この三尊の座像は、道教の「三官」（天、地、水）であるかもしれず、より高

級な「三清」（玉清、上清、太清）であるかもしれず、あるいは「三皇」（天皇、地皇、人皇）であるかもしれない、などとなる。三つの座像の視覚的特徴、「図像志」〔典型例〕、相互関係、殿宇そのものの宗教的属性、その殿宇とほかの殿堂との関係、造像の歴史的変遷、建造された碑刻文字、地方志資料などの要素を総合して判断を出す。関連する問題には、さらに時間や過程の問題がある。つまり、原作はいつのものか、オーナーは誰か、いつ修繕されたか、修繕後の重要な変容はどこにあるか、などである。

3、「それはなぜか」は、判断結果に対する解釈である。たとえば、図像の位置と順序には注目すべきところはあるか。なぜこの主像は「三清」であって老君とか天尊ではないのか。このことと、唐宋のあいだの政権転換は関係するのか。仏教と道教のあいだの相互交渉は関係するのか。主導的な役割を果たしたのは、政治的な要素なのか、宗教的な要素なのか。宗教的な要素だとしたら、教派間の要素なのか、理論的な要素なのか。中央政権の全国的な政策と関係するのか、それともローカルな統治者あるいは主管する役人と関連するのか、はたまた有力道士の特殊個人的な性癖と関連するのか、などである。

この三つの問題は表面から深層へと進み、現存する視覚的外観から始めて、過去の人物（あるいは思想、観念、事件、流行、制度など）に遡及し、信すべき歴史のありようを構成しようとする。この三つの問題は、一定の前後関係または相互の絡みがある。たとえば「何があるか」は、研究者の見識と認識力に関わってくる。つまり、目撃したものを文字記録に転換させるのだが、一つの複雑な視野においては、自分が期待するものを見てしまうことになる。観察者は、ある程度の理論的準備があるべきで、事前に認識の枠組みと叙述モデルをいくぶんなりとも受け入れていないと、誤解した叙述をすることになるか、省略すべきことと詳述すべきことの区別がつかず、ポイントがわからなくなったり失ったりしてしまう。同じように、「なぜか」の層位でも、非常に重要な意味のあるディテールを見落とし、重要な差異を見いだせなくて誤った判断を出したりする可能性がある。事実が判断を決定し、知識が認識の出発点となる一方で、判断も事実を決定し、知識が認識を制約しているのである。知識を基礎として認識が派生する両者の関係は確かであるが、知識と認識は往々にして、客観と主観のあいだで役割交換をするものであろう。

実際の研究過程では、上述の三つの層位の問題を、さらに分解したり詳細化したりできる。前提となるのは、材料の真偽の鑑別と年代の判定である。絶対年代や作者に遡及できる作品もあるだろうが、相対的な年代や作者のグループしかない作品、あるいは真偽が半ばする作品などがあるだろう。いずれにせよ、作品の真実性のレベルを考慮しなければならない。制作年代、作者、賛助者、修繕年代、収蔵と流伝の過程なども含む。伝来の材料には、真偽の問題だけでなく、年代の問題もある。出土した材料であれば、主として年代問題と正確な

復元の問題となる。出土したときに、完全性と当初の位置を失ってしまった材料の場合、正確な復元がなければ、堅実な真相を知ることができないし、誤った復元は真相から遠く離れさせてしまう。たとえば、本書で指摘した漢代の馬王堆『太一将行』図の復元図は、すでに長期にわたって学界をミスリードしてきた¹⁶。信ずるに足る「原点」を探し求めて、それを参照系として、そのほかの材料の位置づけをしなければならない。この点で信頼性が比較的高いのは石窟と墓葬であり、難しいのは常に修復される廟宇の塑像であり、最も難しいのは伝来の巻軸画である。

読解の順序は普通、「ミクロ」から「マクロ」であり、「ハード」から「ソフト」であり、論証から推論、仮説である。ミクロとは、最も基礎的で、低いレベルの読解である。図像材料の比較的小さな単位、「小物」の層位においてである。たとえば、それぞれの人物（あるいは神）がどんな様式の冠をかぶっているか。どんな服を着ているか。手に何を持っているか。傍題の文字はどうか。身分は何か。こうした基礎の上で、ほかの人物との関係を検討できる。マクロとは、系統、主題、相互関係、論理的連鎖である。図像の形式と技術を理解しなければならない。なぜこのような状態が出現するのか。技法、構図、組み合わせ、比率、色彩、材料、制作過程といった技術レベルに何か特殊な意味はあるか。形式的なディテールはいかにして主題の理解に影響を及ぼし得るのか。図像の系統の内的関連、部分と全体の関係はさらに理解しなければならない。人物（あるいは神）それぞれの組み合わせの相互関係はどうか。ミクロの系統とマクロの系統、並行した系統の関係はどうか。壁画、塑像など異なる材質の図像間には関連があるのか。こうした対象はなぜ一つに集められているのか。こちらの系統とあちらの系統の関係はどうか。対象が共同して、どんな主題を表現していることになるのか。歴史的な変化と意味はどうか。図像の伝統はどうか。どんな変化が生じてきたのか。その動因はどこにあるのか。形式と観念（宗教、文化、歴史）にはどんな関連があるのか。

一般的な歴史研究と異なるところは、美術史の研究は、文献ではなく、視覚材料に焦点を集める。文字材料はあくまで補助的である。しかし、文献の正確な利用は、図像理解に極めて役立つ。図像は多くの場合それ自身の論理を持っているが、大部分の状況で、文献（文字）による助けを得て、意味を発揮する。材料に相応しい文献の選択は、図像研究者にとって一つの試験であり、海のごとく広範な歴史文献のなかから、適切で、かつ有用な参考資料を迅速に見いださなければならない。どのような歴史文献が助けとなってくれるだろうか。図像に対する理解を深めてくれる（あるいは変えてくれる）だろうか。叙述と観念の表出においては、文字言語は図像より細かく、豊かで、正確な表現力がある。図像と文献とはいろいろな関係を呈する。ある図像では、緊密な関係、ぴったりの文献材料を見いだすことができる。しかし、曖昧模糊とした、間接的な材

注 16…拙論「依拠疊印痕跡尋証馬王堆3号墓〈太一将行〉図の原貌」『芸術研究』2009年第2期、44-50頁。

料しかない場合や、似て非なる文献や、文献同士で相互に矛盾する場合などもある。どの程度、文献に関連付けるか、どのように選び出すか、どんな角度から運用するかが、図像材料に対する理解と期待を決めることになる。図像に対する理解が異なると、文献選択の誤りを導くことにもなり、相違する文献の引用は異なる結論を生み出すことになる。

もちろん、どんな視覚材料もすべてこのような煩雑な問題を抱えているわけではないが、こうした問題は、おそらく研究をする上で一つ一つ遭遇していくのであり、研究者が材料に向かったときに有効な切り口となることでもある。視覚材料そのものは、とどのつまり研究者の関心の焦点であり、それらを歴史のコンテキストに置いて、それらのあいだに信頼できる関連性を打ち出すこと、こうしたことこそ美術史研究者の仕事なのである。

五

人の生存状態は経済生活と精神生活の規制を受ける。この二年ほど、アメリカのニューヨーク・ウォール街を起点としたグローバルな経済危機によって、各国は対応に忙しく、経済に手が回らないありさまであった。先月（2010年6月）19日、サンクトペテルブルグ国際経済フォーラムで、メドベージェフ大統領〔当時〕は2300人もの各国首脳、世界の経済エリートおよび政策決定者をまえに講演し、二千年前の老子の話を引用した。「獲得と喪失とはいずれが苦痛か。このゆえに、執着がひどければ必ず浪費し、多く貯めこめば、必ずたくさん失う。だから、足ることをわかっていれば、恥をかくことはなく、止まることをわかっていれば、危険ではなく、長生きできる」。この話は『道徳経』第四十四章である¹⁷。老子は人々にみずからの行為を反省するよう諫めている。「得ること」と「捨てること」では、どちらがより害があるか。人類は富みを集めすぎてはいけない。でなければ、よりひどい損失を招くことになるだろう。足るを知ること、はじめて久しい平安が保持できる。中国哲学を熟知したこのロシア大統領の考えでは、中国の哲学者の遺訓に従えば、バランスのポイントを見だし、今回の巨大な試練を抜け出すことができる、というのだ¹⁸。その二年前の2008年5月24日午後、彼がロシア大統領に就任してすぐ、北京大学の青年学生たちに講演したときにも、老子の別の話を引用した。「もし私にわずかにでも知識があったら、大道を歩いているのに、脇道にそれることを考えるだろう、それを私は恐れる」。五四運動以来の百年で、私たちは、マルクスにせよ、レーニンにせよ、ヘーゲル、ハイデッガーにせよ、西欧の有名人の語録を頻繁に引用することに慣れているが、いまでは、西欧の大国の大統領が頻繁に中国の哲人の語録を引用するのを耳にする。それは、人類の文明発展史を冷静に観察し、中国伝統文化を再評価する機会となった。このこ

注 17…朱謙之『老子校釈』中華書局、1984年、179-180頁。

注 18…2010年6月21日「人民網」報道。

とは、狭い民族主義の心理が浅薄な慰めやバランスを得たということでは決してない。老子のいう道理が、危機を解決する実用的な政策になると単純にみなすわけにはいかないが、単に中国の文化伝統に属するだけというわけでもなく、ましてマイナスな「宗教的迷信」でもなく、人類が数千年の歴史発展において蓄積してきた共同の財産なのである。科学技術の面で人類社会は、すでに猛烈な発展をみており、物欲も「時とともに進み」、不断に膨張している。ところが、智慧、度量、感情の面では、なおまだ老子や莊子、陶淵明といった巨匠を師とせざるを得ない。こうした最高級の東方の智慧者が、匠たちの手で外在化させられ、独特な視覚表現の様式となり、実物、人物、事件、観念を組み合わせ、「道教美術史」とした。本書はまさに、これら数千にもなる制作物を展示し、あわせて信頼性の高い、相互に関連しあった論理的連鎖を構成しようと企図している。

以上は、「道教美術史」を書くにあたって、筆者の「道教」に対する考え、「美術」に対する考え、「史」に対する考え、これらの語彙を集合させた際の合理性と必要性に対する考えである。系統的になっていないが、ここに羅列して、もって読者諸氏の理解に資したい。

李松 2010年7月9日記

[原文：中国語。訳者：土屋昌明]

【訳者付記】

本論は李松『中国道教美術史』第1巻（湖南美術出版社、2012年）の序文を著者の許可のもとで翻訳したものである。