

幽玄を悟る——「白」として生きることの感慨

中国人民大学哲学院

楊一帆

私は「白」である。一般には単純な色と見なされがちだが、実は日中両国の文化的伝統において、私は独自で深い象徴性を内包し、人々の精神世界の一角を占めてきた。

中国では先秦の時代すでに、私は道家思想の中で超越的な意味を帯びていた。『莊子』「人間世」篇には「彼の閑なる者を瞻れば、虚室に白を生じ、吉祥止まる」とある。「虚室」とは道を体得した者の心を指し、そこから生まれる「白」とは、世俗を超えた境地である。また「天地」篇には「機心胸中に存すれば、則ち純白備わず」とあり、人の心に策や妄念があれば、その超然性を失い、道の境地から離れてしまうことが示されている。これは裏側から私の重要性を浮かび上がらせていると言える。

私の内包する意味は道家にとどまらない。仏教が中国に伝来し、とりわけ唐宋期に禅宗が隆盛すると、私は「空無」を象徴するものとして、真心・本性の清浄と結びつけられるようになった。この思想的伝統は、中国へ留学した日本の僧侶たちにも影響を与え、彼らは私を日本独自の芸術形式と融合させ、鑑賞者が幽玄という特有の美学の中で大道を体得できるよう導いた。室町時代、日本では新旧仏教の交錯の中で禅文化が興り、文学や美術といった世俗生活にまで浸透し、修行者の精神的・宗教的探求を方向づけた。私は「白」として、水墨画に遊び、枯山水に長く連なり、草庵の茶室を巡り流れる。陰翳に支えられながら幽玄の美を紡ぎ、人々の精神的基盤を築いてきたのである。

水墨画に遊ぶとき、私は画面に広がる余白である。

中国に比べ、日本では私はより好まれてきた。日本の水墨画は宋元の画風を継承しているが、異なる風土の中で独自の美意識を形成した。たとえば南宋の牧谿の作品では、余白の占める割合が

大きく、筆墨は簡潔で素朴、静謐な全体構成を成している。中国では正統から外れるとして重視されなかったが、日本の美意識には深く合致し、《観音図》《松鶴図》はいまなお規範とされている。さらに日本の「在野の画人」雪舟は、余白の技法を極限まで押し広げた。余白は空寂を象徴するが、それは単なる「虚無」ではなく、充実した「無」であり、有でも無でもない境地にあって、いずれにも偏らない。私は禅的想像空間を構築すると同時に、道家的な自然と自己の超越的融合を志向し、画家と鑑賞者が幽玄の中で世俗を超えた精神の力を体得することを可能にする。

枯山水に連なるとき、私は庭に海を成す白砂である。

禅宗の空寂の精神は造園芸術にも影響を及ぼし、日本庭園には枯淡を旨とする「枯山水」の様式が生まれた。石、白砂、苔が織りなす人工の景観の中で、私は白砂として水の役割を担う。人は熊手で私をならし、私は時に波濤となり、時にさざ波となる。流れるようで流れず、動くようで動かず、余白の中に無限の変化を生み出す。その代表例が龍安寺方丈南庭であり、限られた砂石以外には草木一本すら置かれぬ象徴性が極限まで追求されている。ここで私は有限から無限を引き出し、静謐で詩的な瞑想と悟道の場を創出し、観る者に禅定の空寂と幽玄の妙味を体感させる。

草庵の茶室を巡るとき、私は単調ではない多元的な白である。

千利休は茶道の重要人物であり、「禅茶の器物とは、美器でも珍器でも宝器でも古器でもない。ただ虚空清浄なる一心を器とするのである」と語った。茶と禅は一味であり、茶を点てる場そのものに禅機が宿る。ここでの私は一隅に留まる存在ではなく、多元的で、点前をする者の歩みに応じて流動する。私の痕跡は茶室前の細長い露地に現れ、「白露地」と呼ばれる。白は清浄、露は顕現、地は心地を意味し、合わせて禅宗における清浄な自性の顕現を示すと同時に、道家的な自然回帰の野趣をも帯びている。狭い茶室に入ると、私は灰色の壁に掛けられた素朴な水墨画にも現れ、室内の陰翳とともに暗がりの空間を形づくる。谷崎潤一郎は「我々の祖先は暗い室内での生活を余儀なくされる中で、いつしか陰翳の中に美を見出した。西洋人は日本家屋の簡素さに驚き、灰色の壁ばかりで装飾がないと感じるが、それは陰翳という謎を解けないからだ」と述べている。私は陰翳と相補い、茶を味わう者に幽玄の深みの中で白の光沢を感得させ、内なる空寂を照らし出す。

三つの場における私の在り方には、それぞれ明確な違いがある。画面の余白は想像と会得を要す

る抽象的空間であり、枯山水の庭は比較的広がりのある現実空間で、遠近と宏観・微観の融合が求められる。茶室は流動的な場であり、観る者は白露地から身を屈めて茶室へと進み、陰翳に包まれた私を通して身体感覚を伴う多様な体験を得る。これらはいずれも、異なる精神の調律と感性的体悟を必要とし、それによってこそ幽玄を悟り、円熟に至るのである。教法は多様であっても万法は一に帰し、最終的には心の清浄空寂を指し示す点で一致する。大西克礼は「幽玄」という美学概念を説明する中で、「東洋は自然美と芸術美、主体と客体の融合を志向し、そこに精神的超越の意味を与える」と述べた。確かに、日本のこれら三つの芸術形式は中国とは異なる展開を見せているが、広い歴史的視野で見れば、いずれも中国の仏道文化の深い影響を受けている。外界の華やかな色彩とは異なり、私は白によって感覚的欲望の氾濫を抑え、鑑賞者の心を画面、枯山水、茶室へと留め、煩雑な幻有に執着させない。有限な形式の中で心の無限の空寂を觀照させ、そこに幽玄の超越的意味を顕在化させるのである。

私は白である。一抹の白であり、一面の白であり、そしてあらゆる白である。

私は幽玄を悟るための媒介であり、数多の禅的空間を構築してきた。「指月」のたとえにおける「指」であり、彼岸へ渡るための「筏」でもある。私はあまりに軽やかで、ただそっと修行者の心を撫でるだけだ。私は現実に見える物象としての白であると同時に、精神思想としての超然たる白でもある。無数の化身となって、幽玄を象徴する精神空間に長く響き続けている。私の根は日中の思想伝統と美意識を養い、異同を求めつつ調和する文雅な風韻が、私という存在の中で交錯し、集約されている。私はこれからも文化交流の結節点を生み続け、海を隔てながらも一衣帯水の情誼に結ばれた両国の人々が、より遠く、より深く歩んでいくことを願っている。