

日本中國學會報 第七十集
二〇一八年十月六日 發行 拔刷

黃庭堅の墨竹詩

蒙
顯
鵬

黄庭堅の墨竹詩

蒙 顯 鵬

墨竹圖は、北宋の文同（二〇一八～一〇七九）およびその従弟の蘇軾（二〇三七～一一〇二）らによつて創始され¹、以後、中國文人畫の一つとして大いに流行した繪畫形式である。彩色を用いず墨の濃淡のみによつて描かれ、「墨戲」とも稱された²。これは單なる遊戯を意味するのではない。技法上の巧拙を超えて、畫家の自由闊達な精神性に着目した呼稱である。

蘇門四學士の一人である黄庭堅（二〇四五～一一〇五）もこの墨竹圖に魅せられた詩人の一人である。黄庭堅の畫論に関する研究のうち、墨竹詩については「次韻黄斌老所畫横竹」（『山谷詩集注』卷十二）といつた著名な作品のみが取りあげられるにすぎず、十分な検討がなされていない³とは言い難い。

黄庭堅の畫論や墨竹詩に関する従來の研究では、禪の思想との關わりがしばしば指摘されてきた。しかし、黄庭堅の墨竹詩には禪の思想のみならず、老莊思想や道教思想が混在していることも看過してはならない⁴。また、黄庭堅の墨竹詩は時期によつてそれぞれ獨自の特色が見出されるため、従來のように黄庭堅のあらゆる時期の墨竹詩を一括りに論じることは避ける必要があると考える。

本稿は、黄庭堅の初期（熙寧・元豐間）・中期（元祐年間）・晩年（戎州左遷期）における墨竹詩の文學性について考察を加え、彼が蘇軾の墨竹詩の表現を如何に學び、そしてそれをどのように發展させていったのか、更には自らの人生觀をどのように深化させていったのかを明らかにしたい。

一 墨竹と造化

まずは初期における黄庭堅の墨竹詩を見てみよう。「觀崇德墨竹歌」（『山谷詩外集補』卷一⁵）は、現存する黄庭堅詩の中で最初に墨竹圖を詠じた作品である。熙寧四年（一一〇七二）、汝州葉縣尉在任中の二十七歳の作。詩の序言に「姨母崇德君贈新墨竹圖、且令作歌（姨母崇德君新墨竹圖を贈り、且つ歌を作らしむ）」とあるが、崇德君とは黄庭堅の母の妹である李夫人を指す。繪畫に長じ、米芾『畫史』に「朝議大夫王之才妻、南昌縣君、李尚書公擇之妹、能臨松竹木石畫、見本即爲之、難卒辨（朝議大夫王之才の妻、南昌縣君は、李尚書公擇之の妹にして、能く松竹木石畫を臨し、本を見るに即ち之を爲し、卒には辨じ難し）」と述べられる。本詩は全四十三句であり、主に七言である。以下、幾つかの段

に分けて見ていこう（参照の便のため句に番號を附す）。

夜來北風元自小 夜來の北風 元もと自よりり小なるも

何事吹折青琅玕 何事ぞ 青琅玕を吹き折る

數枝灑落高堂上 數枝灑落す 高堂の上

敗葉蕭蕭煙景寒 敗葉蕭蕭として煙景寒し

5 酒是神工妙手欲自試 酒すなわは是れ神工妙手の自ら試みんと欲し

襲取天巧不作難 天巧を襲すなひ取るに難しと作みさず

行看歎息手摩拂 行くゆく見て歎息し 手もて摩ま拂ちし

落勢天矯墨未乾 落勢天矯として墨未だ乾かず

夜中にそよぐ北風は弱々しいが、それでもなぜ青い玉石のような竹が吹き折られたのかと問いかけるのは、畫面上の竹を現實の風に結びつける趣向からなる表現。その上で、幾枝もの竹が廣間の壁に葉を散らし、それらがわびしく音を立てることで、煙たなびく景色が寒氣を帯びる——このように墨竹圖の畫面を描寫する。それに續けて、觀る者に右のような錯覺を與えるのは、李夫人が畫の妙手であり、その巧みな手法が萬物を創造する天の營爲を模倣したものであるからだと述べている。「天巧」は、造化の巧みな働き。韓愈の「答孟郊」詩に「文字觀天巧（文字天巧を觀る）」と見える。

往往塵晦碧紗籠 往往にして塵晦く碧紗籠みむるに

10 伊人或用姓名通 伊いの人或いは姓名を用て通ず

未必全收俊偉功 未だ必ずしも全て俊偉の功を收めず

有能執事便白首 能く執する事有るも便ち白首

不免身爲老畫工 身は老畫工と爲るを免かれず

豈如崇德君 豈に崇德君の

15 學有古人風 學びて古人の風有るに如かんや

黃庭堅の墨竹詩

揮毫李衛言神筆 毫を揮ふ李衛 神筆を言ひ

彈琴蔡琰方入室 琴を弾く蔡琰 方に室に入る

道韞九歲能論詩 道韞九歲にして能く詩を論じ

龍女早年先悟佛 龍女早年にして先づ佛を悟る

20 弈棋樵客腐柯還 弈棋の樵客は柯腐りて還り

吹笙仙子下緱山 笙を吹く仙子 緱山を下る

「塵晦くす」は世間に輕んじられること、それに對して「碧紗籠む」は重んじられること。作品が世間に認められるかどうかは、作者の知名度によつて決まる。そのため、多くの畫家は世間に正しく評價されぬまま、單なる畫工として一生を過ごす。前半部には、このような趣旨を述べている。續いては、李夫人を王羲之の師である衛夫人や琴に堪能であつた蔡琰らに擬え、彼女が單に畫に巧みだけでなく、書・琴・詩・佛學・圍碁・笙にも精通していると讚える。黃庭堅は畫家としての李夫人の優れた才能を意識的に強調しているのである。

更能遇物寫形似 更に能く物に遇ひて形似を寫し

落筆不待施青丹 筆を落として青丹を施すを待たず

尤知賞異老蒼節 尤も老蒼節を賞異するを知り

25 獨與長松凌歲寒 獨り長松と歲寒を凌ぐのみ

李夫人は、顔を用いずに竹の姿を寫し取っており、それによつて「老蒼節」たる竹の勁直な節操を表現していると述べる。これは北宋末に盛行した文人畫における「形似」が、單に對象物の姿を寫し取るだけでなく、精神性の表現を重視するものであつたことを示している。しかし、ここでは竹の精神性について「老蒼節」と「凌歲寒」と述べるにとどまる。「節」や「歲寒」といった語が用いられる點も、從來の詠竹詩の粹組みを大きく超え出るものではない。

世俗寧知眞與僞

世俗は寧んぞ眞と僞とを知らんや

揮霍紛紜鬼神事

揮霍紛紜たるは鬼神の事

黃塵汚眼輕白日

黃塵眼を汚し白日を輕んじ

卷軸無人得覬視

卷軸 人の覬視するを得る無し

30 見我好吟愛畫勝他人

我が好吟と愛畫の他人に勝るを見

直謂子美當前身

直ちに謂ふ 子美當に前身とすべしと

贈圖索歌追故事

圖を贈り歌を索め故事を追はんとするも

才薄豈易終斯文

才薄くして豈に易く斯文を終へんや

所愛子猷發佳興

愛する所は子猷の佳興を發し

35 不可一日無此君

一日として此君無かるべからず

李夫人の描く竹は本物と見紛うかのようであり、まるで鬼神の仕業であるが、眞と僞を見分けられない世間の人々の眼は俗事に汚されていて、李夫人の畫の眞意をうかがい知ることができないと述べる。その李夫人は、詩と畫にすぐれた黃庭堅こそは自らの畫の理解者であると高く評價した。そして、杜甫の後身とも言うべき黃庭堅に、かつて杜甫が詠じたような題畫の歌行を作らせたのだという。黃庭堅は謙遜しつつ、この詩を作るのはただ王徽之のように竹を愛するためにほかならない、と述べている。

吾家書齋符青壁

吾が家の書齋 青壁に符し

手種蒼琅十數百

手づから蒼琅十數百を種う

一官偶仕葉公城

一官 偶たま葉公城に仕へ

道遠莫致心慘戚

道遠く致す莫く 心慘戚たり

40 我方得此興不孤

我方に此を得たれば興孤ならず

造次卷置隨琴書

造次として卷置し琴書に隨ふ

思歸才有故園夢

歸らんと思ひて才かに故園の夢有れば

便可呼兒開此圖 便ち兒を呼びて此の圖を開くべし

故郷に手ずから植えた百數の竹を思いつつ、今は汝州の官を務めているため故郷へ歸れないのが悲しい、李夫人の墨竹圖を常に携帶し、その圖を觀ることで郷愁を慰めたいと述べて詩を締めくくる。黃庭堅は單なる繪畫の鑑賞者であることを超えて、繪畫の中の竹との間に精神的な深い交わりを結ぶに至ったと言える。

以上に見てきたように、黃庭堅が初めて墨竹圖について詠じた「觀崇德墨竹歌」詩は、李夫人の造化に隨う手法の巧みさを讚えつつ、畫中の竹に望郷の情を託しているのである。題目に「墨竹圖」を掲げてはいるが、實際にはその「墨竹圖」の作者である李夫人に焦點を定め、彼女の類稀なる文人畫家としての才能を描寫することに重點が置かれている。そのため、竹そのものの描寫は相對的に少なく、僅かに冒頭四句の情景描寫と中盤の「老蒼節」「凌歲寒」を數えるのみである。また、作者である李夫人に關しては、その才能を讚えるばかりであり、彼女がどのような心理状態で作畫に取り組んだかについては充分に描かれていない。

黃庭堅の初期の墨竹詩は、この「觀崇德墨竹歌」のほかに、ほぼ同一時期の作とおぼしき「姨母李夫人墨竹二首」(『山谷詩集注』卷九)、「題李夫人偃竹」(『山谷外集詩注』卷九)がある。

姨母李夫人墨竹二首 其一

深閨靜几試筆墨 深閨の靜几に筆墨を試み

白頭腕中百斛力 白頭の腕中に百斛の力あり

榮榮枯枯皆本色 榮榮枯枯 皆本色

懸之高堂風動壁 之を高堂に懸くれば 風 壁に動かん

其二

小竹扶疏大竹枯 小竹 扶疏として大竹枯れ
筆端眞有造化鑑 筆端 眞に造化の鑑有り
人間俗氣一點無 人間の俗氣 一點も無く
健婦果勝大丈夫 健婦果して大丈夫に勝らん

題李夫人偃竹

孤根偃蹇非傲世 孤根 偃蹇として世に傲るに非ず

勁節羸枝萬壑風 勁節 羸枝 萬壑の風

閨中白髮翰墨手 閨中の白髮 翰墨の手あり

落筆乃與天同功 筆を落とせば乃ち天と功を同じくす

三首は年老いてなお畫に巧みな李夫人を讃える。其一の末句は杜甫「戲題王宰畫山水圖歌」詩の「掛君高堂之素壁（君の高堂の素壁に掛く）」を踏まえ、畫中の茂る竹や枯れ竹の風に靡く様が、現實の竹のように見えることを述べる。其二の「筆端眞有造化鑑」は杜甫「畫鵝行」詩の「乃知畫師妙、功刮造化窟（乃ち知る畫師の妙、功は造化の窟を刮る）」や「哭臺州鄭司戶蘇少監」詩の「功安造化鑑（功は造化の鑑に安んず）」を、「題李夫人偃竹」の末句「落筆乃與天同功」は李賀「高軒過」詩の「筆補造化天無功（筆は造化を補ひ天に功無し）」を念頭に置き、いずれも人の「筆」が「造化」や「天」のはたらきに匹敵する、という。これらを見る限り、黃庭堅の初期の墨竹詩は杜甫や韓愈、或いは李賀ら唐代文人の藝術表現論を繼承していると看做せよう。⁸⁾なお、蘇軾が「詩畫本一律、天工與清新（詩畫 本と律を一にす、天工と清新となり）」（『書鄴陵王主簿所畫折枝二首』其二、「蘇軾詩集」卷二十九）、「若人富天巧、春色入毫楮（若し人天巧に富めば、春色 毫楮に入る）」（同上、其二）と、畫家が天工・天巧を發揮することを詠んだのは元祐二年（一〇八七）のことであり、黃庭堅の初期の墨竹詩より數年遅れる。これらが、二

黃庭堅の墨竹詩

人が交友する以前の作であることから見ても、黃庭堅の藝術表現論が蘇軾の影響の下にあったとは考えにくい。

二 墨竹の「幻出」

その後、黃庭堅は知吉州太和縣（元豐三年、一〇八〇）、監德州德平鎮（元豐六年、一〇八三）を歴任し、元豐八年（一〇八五）祕書省校書郎に任命され、都の開封に戻った。この年の三月、新法を支持する神宗が崩御し、息子の哲宗が九歳で即位する。宣仁皇太后が攝政となつて新法を逐次廢止し、舊法黨の司馬光や蘇軾らが中央に起用された。元豐八年末、黃庭堅は蘇軾と初めて出會う。以後、兩者の間では詩文の往來が頻繁に行われる。墨竹についての最初の唱和は、元祐二年、友人の晁補之が所藏する文同（字與可）の墨竹圖を詠じる詩として傳わる。蘇軾が「晁補之所藏與可畫竹三首」其二（『蘇軾詩集』卷二十九）を作ると、黃庭堅がその中の二首に次韻し「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」（『山谷詩集注』卷七）を作った。この時、黃庭堅は祕書省神宗實錄檢討官、蘇軾は翰林學士であつた。まずは蘇軾の詩を見よう。

與可畫竹時 與可 竹を畫く時

見竹不見人 竹を見て人を見ず

豈獨不見人 豈に獨り人を見ざるのみならんや

嗒然遺其身 嗒然として其の身を遺る

其身與竹化 其の身 竹と化して

無窮出清新 無窮 清新を出だす

莊周世無有 莊周は 世に有ること無し

誰知此疑神 誰か此の神に疑するを知らん

冒頭は、文同が竹を畫く時、その目には竹のみが映り、人など目に入らないほど精神を集中しており、自分自身の肉體さえ完全に忘れていと述べる。「嗒然」は『莊子』齊物論篇の冒頭、南郭子綦が「今や吾は我を喪えり」と述べ、「嗒焉」としてその偶を喪へるに似たり」であつたという「隱几」の故事を踏まえる。唐の成玄英の疏によれば「身心俱に遺れ、物我兼ねて忘」れた状態を言う。詩の最後は、莊子は既にこの世に亡く、文同の神の如き技を解する人はいないと述べる。『莊子』達生篇に「志を用ひて分かたざれば、乃ち神に疑す」とあり、志が專一であれば鬼神にも紛う水準に達することができるといふ。蘇軾は、かかる水準に達している人物として文同を讃えるのである。

では、黃庭堅の場合はどうか。「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」其二を見よう。

地下文夫子 地下の文夫子

風流絶此人 風流 此の人に絶ゆ

能和晚煙色 能く晚煙の色に和し

幻出歲寒身 歲寒の身を幻出す

馬鬣松成拱 馬鬣 松 拱を成し

鵝溪墨尙新 鵝溪 墨 尙ほ新たなり

應懷斲泥手 應に懷ふべし 斲泥の手の

去作主林神 去りて主林神と作らんことを

文同は元豐二年（一〇七九）に死去し、その風流は既に二度と見られない。生前、文同は竹を描くに際して晚煙の色と調和させ、幻術のごとく本物と見紛う程の竹を作り出した。「馬鬣」は墓地をいう。長い時を経て、墓の側の松も大きく生長したが、墨竹畫の色はまだ鮮やかである。詩の最後で黃庭堅は、文同の墨竹創作を『莊子』徐無鬼篇

に見える郢人の技、すなわち人の鼻端に塗られた小さな泥を切り落とす鬼神の如き技に擬えている。「主林神」は『大方廣佛華嚴經』卷一「世主妙嚴品」に見える草木の生長を司る神である。生前、鬼神の如き技の持ち主であつた文同は、死後、草木の成長を司る神となつていゝことだろうと黃庭堅は述べている。蘇詩が「莊子」の言葉や思想に據るのに對して、黃庭堅は『莊子』を踏まえつつも佛教的な色彩をより強く帯びているようである。

中でも「能和晚煙色、幻出歲寒身」及び「應懷斲泥手、去作主林神」の四句は特に注目し値する。「幻出」という語は、任淵注によれば、北宋に成立した禪宗經典『景德傳燈錄』卷一「毗婆尸佛」の「毗婆尸佛偈曰、身從無相中受生、猶如幻出諸形象（毗婆尸佛の偈に曰く、身は無相の中より生を受け、猶ほ諸を形象に幻出するがごとし）」という一節を踏まえたものである。この偈では、世界萬物の本質は幻境であるように、身體も「無相」つまり「空」から生まれるという。黃庭堅の「幻出」が基づく直接の典據は『景德傳燈錄』であるが、その他の佛教經典、例えば『金剛經』第三十二品應化非眞分に「一切有爲法、如夢幻泡影（一切の有爲の法、夢幻泡影の如し）」、『楞伽經』に「如工幻師依草木瓦石作種種幻（工幻師の草木瓦石に依り種種の幻を作るが如し）」とあり、世の中の一切は幻、つまり非實在であることが説かれている。文同が畫の中に竹を創出することもまさにこのような行爲であるために、黃庭堅は「幻」の字を使つたのである。ここでは更に「晚煙色」が立ち込めるといふ表現により、一段とその「幻」の雰圍氣が強調されてゆく。右に述べたような繪畫を佛教的な「幻」と結びつける發想は、黃庭堅の他の題畫詩にも見られる。例えば、「題子瞻墨竹」（『山谷別集詩注』卷上）は次のように詠じられる。

眼入毫端寫竹眞 眼は毫端に入り 竹の眞を寫す
枝掀葉舉是精神 枝掀げ葉舉がるは是れ精神なり

因知幻物出無象 因りて知る 幻物の無象より出づるは

問取人間老斲輪 人間の老斲輪より問取せしを

具體的な製作時期は明確でないが、黄齋『山谷年譜』によると、元祐年間祕書省に勤めていた頃の作。蘇軾は細かく竹の本質を寫し取り、いきいきと昂揚するがごとき枝葉を描き、竹の精神を表現している。畫面には描かれた竹が本物の竹のように現れ、それはあたかも「幻」

の世界が眼前に廣がるかのようにある、きつとそれは輪扁の玄妙なる智慧（『莊子』天道）に學んだに違いないという。「幻物出無象」の句はやはり『景德傳燈錄』の「猶如幻出諸形象」を意識したものである。このほか、「小鴨」（『山谷詩集注』卷七、元祐年間の作）という題畫詩に「小鴨看從筆下生、幻法生機全得妙（小鴨 看すみす筆下より生じ、幻法生機 全く妙を得たり）」と詠ずるのも同じ考えに基づく。「小鴨」が「無」から「有」へと姿を表してゆく過程が「幻法」のようだと言えるのである。

第一節に舉げた黄庭堅の詩句「襲取天巧不作難」（『觀崇德墨竹歌』）、「筆端眞有造化鑑」（『姨母李夫人墨竹二首』其二）「落筆乃與天同功」（『題李夫人偃竹』）からは、黄庭堅が繪畫の營爲を造化の模倣、或いは萬物の創出であると思做していることが確認できる。ここに言う「幻出」はそれと近く、繪畫が世界を創出すると言うのであるが、佛教の空觀から見れば、我々の前に廣がるこの世界は結局のところ「幻」なのである。周裕鍇氏は「北宋後期、禪を學ぶ作家たちの間に、現象世界と藝術世界とを幻と看做す觀念が突如として流行した」と指摘するが¹⁵、本節に論じたとおり、黄庭堅こそその中であつて墨竹という藝術世

界を幻だと看做した最初の人物であつた。その影響は後輩である禪僧の惠洪（一〇七八〜一二二八）の詩文にも及んだ。惠洪は墨竹に限らず、題畫の詩に「幻」や「幻出」の語を愛用する。例えば、「道人三昧力、幻出隨意現（道人三昧の力、幻出するに意に隨ひて現る）」（『仁老以墨梅遠景見寄作此謝之二首』其一、『石門文字禪』卷二）、「曉煙幻出千萬峯（曉煙 千萬峯を幻出す）」（『季長出示子蒼詩、次其韻、蓋子蒼見嶽圖而作也』詩、同上卷五）などがある¹⁶。

三 胸中から吐き出される竹

蘇軾が文同から教えられた「畫竹必先得成竹於胸中（竹を畫くには必ず先づ成竹を胸中に得よ）」（『文與可畫篔簹谷偃竹記』蘇軾文集』卷十二）は、繪畫理論史上特に有名なものである。この論を熟知する黄庭堅もまた、墨竹に言及する際にしばしば「胸」の字を用いている。例えば、元祐三年の作「東坡居士墨戲賦」（『正集卷十二』）には「如印印泥、霜枝風葉、先成於胸次者歟（印泥に印するが如く、霜枝風葉は、先づ胸次に成る者か）」とある。蘇軾が描いた竹・石・枯木圖について、その霜の降りた竹の枝や風に搖れる葉は蘇軾自身が胸中に形成したイメージと完全に符合しており、あたかも封泥に蓋章を押したようであると讚えている。

蘇軾が「得成竹於胸中」論を提出したのは元豐二年（一〇七九）のことであり、黄庭堅がそれに類似した表現を詩に詠むようになるのは蘇軾と面識を得てからのことである。では、黄庭堅は蘇軾の墨竹理論からどのような影響を受けたのだろうか。「胸」字を用いた黄庭堅の墨竹詩「次韻黄斌老所畫横竹」（『山谷詩集注』卷十二）を蘇軾詩と比較しながら見てみよう。

酒澆胸次不能平 酒は胸次に澆ぐも平らかなる能はず

吐出蒼竹歲崢嶸 吐き出す蒼竹の歲崢嶸なるを

臥龍偃蹇雷不驚 臥龍 偃蹇として雷にも驚かず

公與此君俱忘形 公と此君と俱に形を忘る

晴窗影落石泓處 晴窗 影の石泓に落つる處

松煤淺染飽霜兔 松煤 淺く染めて霜兔を飽かしむ

中安三石使屈蟠 中に三石を安んじて屈蟠せしめん

亦恐形全便飛去 亦た恐る 形全くして便ち飛び去らんことを

元符二年（一〇九九）、戎州（今の四川省宜賓市）での作。黃斌老は文同の妻の甥であり、文同の墨竹畫を學んでいた。一・二句では、酒を飲んでも胸中の憤悶を晴らすことできないために、それを墨竹に化して吐き出すと述べる。三・四句は、畫中の青竹を臥した龍の形になぞらえ、畫家たる黃斌老とともに身體という存在を忘れるに至ると述べる。「公與此君俱忘形」は蘇軾の「嗒然遺其身」を踏まえていよう。五・六句は、窗邊に置かれた硯に陽光が注ぎ、兔の毛で作った筆が松煤の墨をたつぷりと含むさまを詠ずる。七・八句は、竹の畫に三つの石を描き足し、竹を抑えつけよう、さもなければ竹は龍のように空へ飛び去ってしまうだろう、と詠って詩を締めくくる。

ここでは特に、一・二句の「竹を胸から吐き出す」という表現に注目してみたい。蘇軾の詩にも、これと類似する表現が見られる。蘇軾「郭祥正家、醉畫竹石壁上、郭作詩爲謝、且遺二古銅劍」詩（『蘇軾詩集』卷二十三、元豐七年の作）の冒頭四句を讀んでみよう。

空腸得酒芒角出 空腸 酒を得て芒角出で

肝肺槎牙生竹石 肝肺に槎牙として竹石生ず

森然欲作不可回 森然として作らんと欲すれば回るべからず

吐向君家雪色壁 君が家の雪色の壁に吐く

「酒」を飲めば腹中に芒角のごときものが生じ、肝や肺に竹・石が突き出てくる。その竹・石を白壁の上に描くことを、ここでは「吐く」と言っている。この蘇軾詩の表現が、黃庭堅詩の「竹を胸中から吐き出す」という表現に繋がっていったと考えられる。「胸中に成竹有り」と並んで、注目すべき蘇軾の言葉と言えよう。

黃庭堅「次韻黃斌老所畫橫竹」は、黃斌老の墨竹畫を憤悶の抑えがたい表現衝動の産物として捉えている。これと同様の繪畫觀は、既に文同が表明していたようである。それについては、蘇軾の「跋文與可墨竹」（『蘇軾文集』卷七十、熙寧三年（一〇七〇）作）に見える次の一節から窺うことができる。

昔時、與可墨竹、見精縑良紙、輒憤筆揮灑、不能自己。坐客爭奪持去、與可亦不甚惜。後來見人設置筆硯、即逡巡避去。人就求索、至終歲不可得。或問其故。與可曰、吾乃者學道未至、意有所不適、而無所遺之、故一發於墨竹、是病也。今吾病良已、可若何。

昔時、與可の墨竹は、精縑良紙を見れば、輒ち憤筆揮灑して自ら已むこと能はず。坐客争ひ奪ひて持ち去り、與可も亦た甚だしくは惜しまず。後來人の筆硯を設置するを見、即ち逡巡として避去す。人就きて求索するも、終歲に至るも得べからず。或ひとその故を問ふ。與可曰く、「吾れ乃者には道を學びて未だ至らず、意の適はざる所有りて之を遺る所無く、故に一に墨竹に發す、是れ病なり。今吾が病良や已ゆ、若何すべき」と。

文同はかつて墨竹を立ちどころに描くことができたが、今では人から求められて一年を経ても完成できないという。昔は道を學ぶことが足りなかつたので、心中の憤懣を墨竹畫に托すことで氣晴らしを圖つていた。これは一種の「病」である。現在は道を學んで高い境地に達

したため、その「病」も癒えてきたが、しかし昔のような抑えがたい衝動が消えたために、墨竹畫を描くことができなくなると文同は述懐している。ここに所謂「道」とは、佛であれ道であれ儒であれ、いずれにせよ精神の昇華が達成された境地を指している。昇華によって心境は平靜で淡泊なものとなったが、激情が失われたために墨竹畫は描けなくなつたというのである。文同は、「道」に達した淡泊な心境と墨竹畫の創作とは兩立せぬものと考えていたようだ。

黃庭堅は晩年に至るまで「竹を胸中から吐き出す」という表現を愛用した。「題子瞻畫竹石」(『山谷詩集注』卷十五)を見よう。

風枝雨葉瘠土竹 風枝雨葉 瘠土の竹

龍蹲虎踞蒼蘚石 龍蹲虎踞 蒼蘚の石

東坡老人翰林公 東坡老人 翰林公

醉時吐出胸中墨 醉時に吐き出す 胸中の墨

建中靖國元年(一一〇二)、戎州から郷里へ戻る途上、荊州假寓中の作である。前二句はそれぞれ竹と石の様子を表し、瘦せた土壌に生長している竹は風雨の中に揺れ、一面苔に覆われた石は龍虎のようだと述べる。後二句は、蘇軾は酔いに任せてこの墨竹の畫を描いたのだと述べる。ここにも、「胸中の墨を吐き出す」という表現がなされており、蘇軾の唱えた「胸に成竹有り」の影響が認められる。

黃庭堅が「胸に成竹有り」に類似した表現を用いるのは、墨竹のみならず、枯木など、他の對象を詠じる際にも用いている。例えば、元祐三年の作「題子瞻枯木」(『山谷詩集注』卷九)の「胸中元自有丘壑、故教老木蟠風霜(胸中 元自ら丘壑有り、故に老木をして風霜に蟠らしむ)」の句は、丘壑即ち枯木の曠野が胸中にあるために、風霜に耐える枯木の姿をいきいきと描き出すことができるのだと述べたものであ

る。

以上に見たように、黃庭堅は蘇軾の墨竹論の中でも特に「得成竹於胸中」と「吐向君家雪色壁」の表現に感化され、墨竹の創作を胸中から竹を吐き出す行爲に擬えていた。具體的には、黃軾老の繪畫については「酒澆胸次不能平」つまり胸中の憤懣不平の表出と看做し、蘇軾の繪畫については「肝肺槎牙生竹石」、「森然欲作不可回」という激しい感情に基づくものと看做したのである。しかしながら、黃庭堅にとっては、このような憤懣と激情の發露としての墨竹畫は、必ずしも理想的なものでなかつたようである。では、黃庭堅にとつての理想的なものとは、どのようなものだったのか。

四 風雨の中の竹

これまで述べて来たように、黃庭堅の墨竹詩は蘇軾との交流を契機として、新たな展開を見せた。その後、戎州に左遷された元符年間、黃庭堅は七首の墨竹詩を作っている。これらのうち「次韻黃軾老所畫橫竹」については既に前節で「竹を胸中から吐き出す」に注目して論じた。ここでは、他の三首「次韻謝黃軾老送墨竹十二韻」(『山谷詩集注』卷十二)、「用前韻謝子舟爲予作風雨竹」(同上)、「再用前韻詠子舟所作竹」(同上)に共通して見られる「風雨竹」に着目してみたい。

まずはその創作背景を確認する。元祐六年(一一〇九二)、黃庭堅は母が没したため、故郷の分寧(今の江西省修水縣)へ歸つた。元祐八年、宣仁太后が没すると哲宗が親政を行い、政治の場では一轉して新法黨が登用され、舊法黨は次々と左遷された。黃庭堅も『神宗實錄』において新法を非難した罪に問われ、翌紹聖元年(一一〇九四)涪州別駕・黔州安置へ貶謫され、元符元年(一一〇九八)には戎州安置となる。こ

これらの詩はその翌年の作である。墨竹圖の作者は黃斌老及び弟の黃彝（字は子舟、蜀の出身で、黃斌老とともに文同から墨竹畫を學ぶ）である。彼らはそれぞれ墨竹圖を製作して黃庭堅に贈り、それに黃庭堅が題畫詩を賦した。其の中の「次韻謝黃斌老送墨竹十二韻」は計二十四句の五言古詩。これに次韻したのが、次に擧げる「用前韻謝子舟爲予作風雨竹」（『山谷詩集注』卷十二）である。本詩は黃彝の墨竹の巧みさを稱えるとともに、後輩である黃彝に對する期待を述べる。以下、幾つかの段に分けて見ていこう（参照の便のため句に番號を附す）。

子舟詩書客 子舟 詩書の客

畫手睨前輩 畫手 前輩を睨む

挹袂拍其肩 袂を挹ひき その肩を拍たたき

餘力左右速 餘力もて 左右に速たぶ

5 摩拂造化鑑 摩拂す 造化の鑑

經營鬼神會 經營す 鬼神の會

黃彝は詩書に堪能で、畫家としても前代の大家を凌ぐほど。古人と袖を引き肩を叩かんばかりに深く交わり、詩書の餘力により、畫竹においても自由自在の境地に達した。その營みは、造化の働きに倣い、鬼神に並ぶほどの力量を有する。冒頭の六句は、このように述べて黃彝を稱える。第五句の「造化鑑」は前掲の杜甫「畫鵝行」に見える表現に倣ったものである。

光煤疊亂葉 光煤 亂葉を疊かさね

世與作者背 世は作者と背そむく

看君回腕筆 君の回腕の筆を看れば

10 猶喜漢儀在 猶ほ漢儀の在るを喜ぶ

歲寒十三本 歲寒 十三本

與可可追配 與可 追配すべし

當今の畫家と異なり、黃彝の墨竹は「腕を回る」という筆法(註)を用いることで漢代の古法を受け繼いでいる。寒さに耐える十三本の竹を描いた畫は文同にも比肩するほどである。このように述べて、黃彝の腕を高く評價する。

小山蒼苔面 小山 蒼苔の面

突兀謝憎愛 突兀として憎愛を謝す

15 風斜兼雨重 風斜まめにして兼ねて雨重く

意出筆墨外 意は筆墨の外に出づ

前二句は、唐の盧仝「石筍竹」詩の「蒼鮮印我面、雨露皴我皮。此故不嫌我、突兀蒙相知（蒼鮮は我が面に印し、雨露は我が皮を皴す。此の故に我を嫌はず、突兀として相知を蒙る）」を踏まえて、畫中の竹は苔むした醜石を嫌悪しないという。後の二句は、畫中にはまるで風が強く吹き雨がしとどに降るかのようであり、黃彝の作り出した墨竹の味わいは筆墨を超えて畫面の外に溢れ出るかのようだという。

吾聞絶一源 吾聞く 一源を絶たば

戰勝自十倍 戰勝 自ら十倍すと

榮枯轉時機 榮枯 時機のごとく轉じ

20 生死付交態 生死 交態に付す

狙公倒七芋 狙公 七芋倒し

勿用嗔喜對 嗔喜を用て對する勿かれ

此物當更工 此の物 當に更に工なるべし

請以小喻大 請ふ 小を以て大に喻へん

この八句は本詩の最も重要な部分であり、どのように墨竹畫を巧みに描けばよいのかについて見解を述べている。第十七・十八句は、道

教の經典『陰符經』の「絶利一源、用師十倍（利を絶つこと一源なれば、師を用うることを十倍）」を踏まえ、繪畫の營爲を戦いに擬える。任淵注には「説者謂至静之極、不爲生死所亂、故戰則必勝也（説者謂ふ、至静の極り、生死の亂す所と爲らず、故に戦えば則ち必ず勝つなり）」とあり、繪畫においても、生死について考えることをやめれば、心は外物に影響されず、その十倍の効果が得られると述べる。第十九・二十句について任淵注には「謂視窮達若物之榮枯、各隨時盛衰、任天機自運耳（謂ふところは窮達を視ること物の榮枯の若く、各おの時の盛衰に隨せ、天機の自ら運ぶに任すのみ）」、「言處死生之變、我初無心、從彼世情自作異見（言うところは死生の變に處りては、我初めより心無く、彼の世情自ら異見を作すに從す）」とあり、榮枯生死を自然の攝理に任せれば、心に雜念が生じることが無いと述べる。これは、『莊子』德充符篇の「以死生爲一條（死生を以て一條と爲す）」などの生死を同一化する死生觀に影響を受けたものであろうか。二十一・二十二句は『莊子』齊物論篇の有名な「狙公芋を賦す」という故事を援用し、喜怒の情を持たずに物事に對處すべきだと言う。ここで黃庭堅は、竹の生死榮枯を人生のそれと關連付けた上で、生死榮枯を超越し、嗔喜得喪の念を忘却して、心の内を澄み透らせることが必要だ、と創作者のあるべき心理状態を説いている。これは文同の「意の適はざる所有りて之を遺る所無く、故に一に墨竹に發す」とは大きく異なる藝術觀である。つまり、文同が墨竹畫と淡泊な心境との兩立を否定するのに對し、黃庭堅は墨竹創作のためには、むしろ淡泊な心境こそを重視すべきだと考えているのである。

元符元年（一〇九八）六月、戎州に至り、南寺に寓居し、槁木庵・死灰寮と名付け、後に城南に僦居し、任運堂と名づけた。それに題した『任運堂銘』（『別集』卷三）には次のようにある。

或見僦居小堂、名任運、恐好事者或以藉口。余曰、騰騰和尚歌云、今日任運騰騰、明日騰騰任運、堂蓋取諸此。余已身如槁木、心如死灰、但不除鬚髮一無能老比丘、尙不可邪。

或ひと僦居の小堂に任運と名づくるを見、好事者の或ひは以て口を藉るを恐る。余曰く、騰騰和尚の歌に云ふ「今日は運に任せて騰騰たり、明日も騰騰として運に任す」と、堂蓋し諸此より取る。余已に身は槁木のごとく、心は死灰のごとし。但だ鬚髮を除せざる一無能の老比丘なれば、尙ほ可ならざらんや。

ある人が「任運堂」の名は朝廷や時事への譏刺を含むと見なされる恐れがあると危惧した。黃庭堅のこの文章はそれへの辯明である。「今日任運騰騰、明日騰騰任運」は『景德傳燈錄』卷三十の福先仁儉禪師の言葉であり、「身如槁木、心如死灰」は『莊子』齊物論篇の「形固可使如槁木、而心固可使如死灰乎（形は固より槁木の如くならしむべきも、心は固より死灰の如くならしむべけんや）」による。いずれも淡泊で寡淡な心境を表している。

次に同時期に作られた「再用前韻詠子舟所作竹」を見よう。全文を擧げる。

森前一山竹 森前たる一山の竹
壯士十三輩 壯士 十三輩
自干天雲去 自干天雲を干して去り
草芥肯下逮 草芥は下逮を肯んぜんや
5 虚心聽造物 虚心にして造物に聽せ

顛沛風雲會 顛沛風雲會す

榮枯偶同時 榮枯 偶たま時を同じうするも

終不相棄背 終に相棄背せず

誰云湖州没 誰か云はん 湖州没すると

10 筆力今尙在 筆力 今尙ほ在り

阿筌雖墨妙 阿筌 墨妙なりと雖も

好以桃李配 好し桃李を以て配せん

國工裁主意 國工 主の意を裁し

冷淡恐不愛 冷淡にして愛せざるを恐る

15 子舟落心畫 子舟 心を畫に落とす

榮觀不在外 榮觀 外に在らず

耆年道機熟 耆年 道機熟し

增勝當倍倍 增勝 當に倍倍すべし

祖述今百家 祖述 今百家なるも

20 小紙弄姿態 小紙に姿態を弄す

雖云出湖州 湖州より出づと云ふと雖も

卷置懶開對 卷置して開對するに懶し

非公筆如椽 公の筆 椽のごとくに非ざれば

孰能爲之大 孰か能く之が大なるを爲さんや

前半は竹の精神性を稱える。特に第五・六句に意を拂いたい。任淵注によれば、「詩意謂、竹君無心、但聽命於造物、雖風雨之變、顛沛偃仆、亦任其自然爾（詩意謂へらく、竹君は無心にして、但だ命を造物に聽す。風

雨の變じ、顛沛偃仆すと雖も、亦た其の自然に任すのみ）」と言う。この風雨は政治の變動や人生の苦難の象徴としても讀める。同年に黃斌老兄弟に贈った「次韻斌老冬至書懷示子舟篇末見及之作因以贈子舟歸」（山

谷詩別集補）詩には「道方滄波頽、位有豺虎竊（道方に滄波もて頽れ、位に豺虎の竊む有り）」とあり、新法黨が權力を握っている險惡な情勢について比喩的な言及がなされる。これを踏まえるならば、いかなる狀況下にあつても一切喜怒哀の情を表さず自然に任せよと、黃庭堅が二人の後輩に教戒していると讀み取ることができよう。

第七・八句にもこれに類似する表現を見出すことができる。草木の榮枯について述べる言葉は多々あるが、「榮枯」と竹とを結びつけるという發想は黃庭堅以前には見られない。「榮枯」という言葉は、前述の「用前韻謝子舟爲予作風雨竹」の「榮枯轉時機、生死付交態」にも見え、榮枯生死を自然に任せることを詠んでいる。また第一節で擧げた初期の「姨母李夫人墨竹二首」其一にも「榮榮枯枯皆本色」と見え、人生の「榮枯」という象徴的な意味合いがより一層明白である。

このように榮枯を自然に任せるという意識は、藥山惟儼の「榮枯二樹」公案の「枯者從他枯、榮者從他榮（枯者は他の枯るるに從せ、榮者は他の榮ゆるるに從す）」を踏まえている可能性がある⁽²⁰⁾。

古來、風雨の中に佇む竹は物寂しい景色として詠まれるのが一般的である⁽²¹⁾。しかし、黃庭堅の「風雨竹」は、これとは異なり「榮枯を自然に任せる」という點で独自のイメージを作り出している。崇寧元年（一一〇二）江西宜春にて作られた生涯最後の詠竹詩「題竹尊者軒」（山谷詩集注）卷十六）もまた、そのような「風雨竹」のイメージを表現した作と言える。

平生脊骨硬如鐵 平生の脊骨 硬きこと鐵の如し

聽風聽雨隨宜說 風に聽せ雨に聽せ宜しきに隨ひて説く

百尺竿頭放步行 百尺竿頭 歩を放ちて行き

更向脚跟參一節 更に脚跟に向いて一節を參ず

風雨の中にも平常心を保つ竹を、動搖せず寂然として修行する老禪師の姿に重ね合わせる。第一句は『景德傳燈錄』卷十五「徳山老人、一條脊梁骨、硬似鐵、拗不折（徳山老人、一條の脊梁の骨、硬きこと鐵に似たり、拗にして折れず）」を典據とする。そもそも詩題の「竹尊者」からして、人間としての「尊者」つまり聲望の高い僧侶を連想させる。ここでは、長い竹の形が人間の背中に似ていることから、竹を擬人化し、晩唐の徳山宣鑑禪師に擬えている。第二句は『法華經』方便品の「諸佛隨宜說法、意趣難解（諸佛宜しきに隨ひて法を説くも、意趣解き難し）」により、竹は老禪師のごとく容易には折れず、風雨に身を任せ、その聲はまさに佛理を説くようであると詠う。第三句は、『祖堂集』卷十七・景岑招賢禪師の「百尺竿頭不動人、雖然爲入未爲眞。百尺竿頭須進步、十方世界是全身（百尺竿頭不動の人、入ると爲すと雖然も未だ眞と爲さず。百尺竿頭 須らく歩を進むべし、十方世界 是れ全身なり）」という偈語を援用する。この偈語の大意は、百尺の竿の先端に坐して動かない者は、有る程度悟つているといえるが、それでは眞の悟りにはまだ足りず、百尺の竿の先端から更に歩を進め（悟りを深め）てこそ、より高遠なる十方世界（十方に無限に廣がる世界）に辿り着くというもの。つまり黄庭堅詩の第三句は「百尺の竿頭より更に先へ進む」という意味である。第四句の「脚跟」とは踵のこと、「參」は悟ることを意味する。堂々と進むことも重要であるが、足下に注意を拂うような日常の修業も必要だと説いていると解されよう。「題竹尊者軒」詩は、先に見た「風雨竹」を踏まえつつ、そこに「禪師」のイメージを重ねる形で書かれている。黄庭堅のこれらの詠竹詩によって、初めて竹に「禪師」のイメージが新たに付與されたと考えてよいだろう。

結びに代えて

本稿は、北宋後期に流行した墨竹という新しい繪畫形式に着目することで、黄庭堅の文學、およびそこに表れた彼の人生觀の深化を論じた。中でも遠く蜀の地へと貶謫された時期に、文同の甥であり學生である黄斌老・黄彝と交遊し、彼らが描いた水墨の「風雨竹」を詠じた詩に表明された人生觀は注目に値する。憤懣や情熱の發露として墨竹を捉える蘇軾らに對し、黄庭堅は榮枯盛衰に影響されない淡泊な心境をこそ重視した。彼にとつて墨竹圖は、悟りの世界を具現化するものとなつていたのである。また、これらの作品が、黄庭堅の晩年に都から數千里も離れた左遷地戎州で創作されたことは重要な意味を持つ。彼が詠ずる「風雨竹」を、政治の悲運にさらされた詩人の姿に重ね合わせる事ができるからである。これは蘇軾をはじめとする同時代のほかの詩人には見られない特色であると言えよう。

黄庭堅は墨竹のほかにも、枯木、石、梅などの題材についても數多くの作品を残している。黄庭堅の「墨戲」觀については、これらも幅廣く含めるかたちでその特徴を見定めていく必要がある。また、黄庭堅の「墨戲」觀が江西詩派をはじめとする後世の詩人や禪僧たちにとつては繼承されたかについても考察する必要があるだろう。これらについては今後の課題としたい。

注

- (1) 鈴木敬『中國繪畫史』（吉川弘文館、一九八一年～一九九五年、全八冊）、上巻本文編三三二頁参照。なお西上勝「墨竹と文學」（『東北大學中國語學文學論集』第十四號、二〇〇九年）を参照。

- (2) 「墨戲」という言葉が最初に使われるのは黄庭堅「東坡居士墨戲賦」である。西上勝「墨戲について」(『山形大學紀要』(人文科學)第十七卷第二號、二〇一一年)を参照。
- (3) 中村茂夫「黄庭堅の繪畫觀」(『中國畫論の展開』、中山文華堂、一九六五年)に挙げられるのは、「次韻黃斌老所畫橫竹」と「次前韻謝與迪惠所作竹五幅」という墨竹詩のみである。また長谷川昌宏「黄庭堅の藝術と禪」(鈴木哲雄編『宋代禪宗の社會的影響』所收、山喜房佛書林、二〇〇二年)、陳傳席『中國繪畫理論史』(三民書局、二〇一三年)は殆ど黄庭堅の跋文などの文章を参照するにとどまっている。
- (4) 孫海燕「黄庭堅對傳統詩歌意象的禪意化演進——以月、松、竹爲例」(『文學遺產』二〇〇九年第六期)、張高評「詩、畫、禪與蘇軾、黄庭堅詠竹題畫研究」(『唐宋題畫詩及其流韻』萬卷樓、二〇一六年)も主に墨竹詩のイメージと禪との關わりを論じる。孫海燕の論文は黄庭堅の「用前韻謝子舟爲予作風雨竹」について「他在這裡把禪家的榮枯無別與莊子的死生自然觀結合起來了」と指摘するが、具體的な検討はなされておらず、更に踏み込んだ考察が必要であると思われる。
- (5) 本稿に引用する黄庭堅詩は劉尙榮『黄庭堅詩集注』(中華書局、二〇〇七年)、文は劉琳・李勇先・王蓉『黄庭堅全集』(四川大學出版社、二〇〇一年)を底本とする。
- (6) 黄庭堅詩の繫年は南宋任淵『山谷詩集注』、黄魯『山谷年譜』(文淵閣四庫全書本)及び鄭永曉『黄庭堅年譜新編』(社會科學文獻出版社、一九九七年)を参照。
- (7) この二句は『青箱雜記』卷六の「世傳魏野嘗從萊公(寇準)遊陝府僧舍各有留題。後復同遊、見萊公之詩已用碧紗籠護欄、而野詩獨否、塵昏滿壁。」という故事に基づく。
- (8) 川合康三「詩は世界を創るか——中唐における詩と造物」(『中國文學報』第四十四冊、一九九二年四月)に「繪畫の見事さを造物の働きにたとえるのは、かなり一般的だったよう」とあり、また、本稿に示した杜甫「畫鶻行」詩の「功刮造化窟、韓愈「答孟郊」詩の「文字觀天巧」、李賀「高軒過」詩の「筆補造化天無功」などを挙げる。
- (9) 本稿における蘇軾作品の引用は、孔凡禮點校『蘇軾詩集』(中華書局、一九八二年)及び『蘇軾文集』(中華書局、一九八六年)を底本とする。
- (10) 通行本「莊子」では「疑」を「凝」字に作るが、「凝」の方が正しい。『蘇軾詩集』王文詒注を参照。
- (11) 十柱の主林神は布華如雲主林神、擢幹舒光主林神、生芽發耀主林神、吉祥淨葉主林神、垂布焰藏主林神、清淨光明主林神、可意雷音主林神、光香普遍主林神、妙光迴耀主林神、華果光味主林神であり、それぞれ草木の萌芽・生長等を司る。
- (12) 黄庭堅は、この偈を含む『景德傳燈錄』卷一に收められる「七佛偈」を僧侶達のために何度も書寫したという。「跋七佛偈」(正集卷三)には、「七佛所說偈、蓋禪源也、淺陋者爭驚於末流、而不知歸。故余數爲叢林中書此」とあり、七佛偈を禪理解の源だと看做している。
- (13) 外典にも「幻」・「幻化」の概念が記されているが、例えば「列子」周穆王篇に「窮數達變、因形移易者、謂之化、謂之幻……知幻化之不異生死也、始可與學幻矣」と言うように、「因形移易」つまり自然に任せて變化し移ろっていくことが強調されており、佛敎の「幻」とはやや異なる。變化し移ろっていくことが強調されており、佛敎の「幻」とはやや異なる。
- (14) 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)に「在北宋後期習禪作家的圈子裡、把現象世界和藝術世界視爲虛幻不實的觀念驟然流行」と見える。
- (15) この點に關しては、周裕鍇が「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)にて詳細に論じられる。
- (16) 西上勝「墨竹と文學」及び宇佐美文理『中國藝術理論史研究』(創文社、

二〇一五年）第二章を参照。

(17) のこりの三首は「次前韻謝與迪惠所作竹五幅」（『山谷詩集注』卷十四）、「戲題斌老所作兩竹梢」（『山谷詩別集補』）、「詠子舟小山叢竹」（同上）である。

(18) 古代の「回腕」という筆の取り方について、明確な記録は残っていないが、黃庭堅は「回腕」を古い筆法としている。例えば、「跋與張熙熙書卷尾」に「凡學書欲先學用筆之法、欲雙鉤回腕、掌虛指實」。

(19) 黃庭堅の考えは、南朝宋の宗炳「畫山水序」の「聖人含道映物、賢者澄懷味像」や唐の張彥遠『歷代名畫記』卷二の「凝神遐想、妙悟自然、物我兩忘、離形去智。身固可使如槁木、心固可使如死灰」という畫論に近い。また、前述の蘇軾の「嗒然遺其身」及び「其身與竹化」という状態は結果的には榮枯生死や噴喜得喪を忘却する状態を示している。

(20) この公案は南宋期に成立した『五燈會元』に引かれており、この記事がもともと如何なる文獻に記載されたものであるのかは不明であるが、禪學に精通した黃庭堅がこの公案を知っていた可能性は高いだろう。

(21) 唐代においてはこのような詩の例はあまり多くないが、韋莊「南省伴直」詩の「何事愛留詩客宿、滿庭風雨竹蕭騷」と「寄江南逐客」詩の「記得竹齋風雨夜、對床孤枕話江南」が例として挙げられる。

(22) 惠洪には「崇勝寺後竹千餘竿獨一根秀出呼爲竹尊者」の詩がある。

(23) 『景德傳燈錄』卷十にも見えるが、「尺」は「丈」に作る。

(24) 「脚跟」という語については、『景德傳燈錄』卷十福州玄沙宗一大師に「老和尚脚跟猶未點地」という話があり、「脚跟點地」はしっかりと眞面目に悟ることを指している。