

大 き な 木

原 田 慶

クルミの木は、大きくなると高さ二十四から二十七メートル、径一メートルにも達するという。それまでにはどれほどの年月がかかるのだろうか。

わたしの座っている部屋に、緑のカーテンをおろして、西陽をさえぎってくれるクルミの木は、高さ七から八メートルくらいで径は二十センチ余りであるが、植えてから二十年くらいになる。春には長い花房がゆれ、秋にはたくさんの実を落とす。

以前この位置には芭蕉があったが、株が南へ南へと移って行って、空いた場所へ、ほんの小さなクルミの木が植えられた。だんだんに芭蕉の株は掘り取られて、もう小さな株が残っているばかりである。

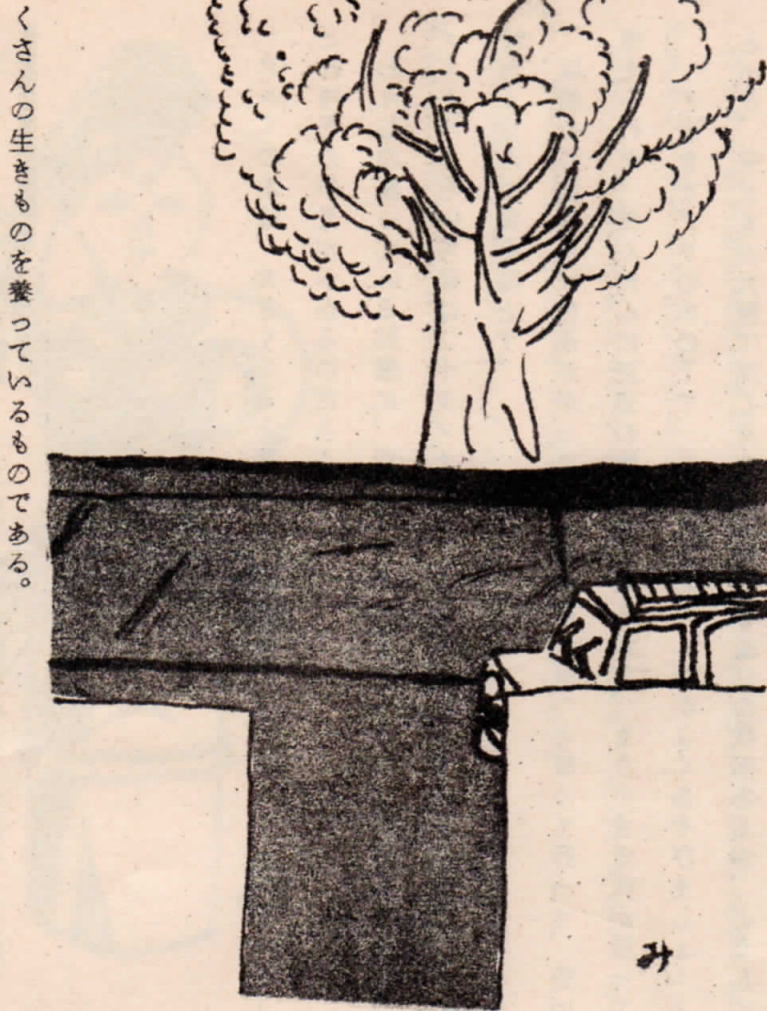
「大きなクリの木の下で、あなたとわたしなかよくあそびましょ：：」

という、子どもが大勢で同じ身振りを楽しむ遊びの歌があるが、どうしてクリなのかと思つたことがある。クリはクルミよりも人々になじみがあり、木の姿なども思い浮かべやすいのかもしれない。クリもクルミも落葉樹であるから、カシヤシイより明るい感じもする。

常緑樹でも、春の若葉の季節には、古い葉を落とすが、秋の紅葉のように落ち葉のことは取り立てて話題にしないので、気付いていない人もあるように思う。高雄の神護寺へサクラを見に行った時に、長い石段を、竹ぼうきを使って掃いている、若い坊さんがあった。「ごくろうさまです」と声をかけると、「はい、これから古い葉が落ちますので」と手を休めずに答えられたが、風に吹かれてあとからあとから濃い緑の葉が降っていた。

## み

街の中で、ツタがびっしりからまって暗いほどのコーヒー店などを見ると、一瞬、虫やヘビやトカゲの姿を思い出してしまう。まさかとは思いますが、木は生きていて、また他のた



くさんの生きものを養っているものである。

木の下というのは、落ち葉があり、鳥のふんが落ちていて、その中から小さな実生が伸び、犬や猫が自分のな



わばりを広げるために立ち寄って行くこともある。毛虫が糸を引きながら、くるくると降りてきて、宙にぶらさがっている。絵に描いたような美しい場所でないことが多い。

この妙徳寺では、クスヤアオギリなどは、冬の間にてきるだけ切りちぢめ、枝を払ってしまつてあるので、春になつて大きなオブジェから、ひよひよした小枝が芽を伸ばし、赤い若葉がひらめいている。節分に壬生寺へ行った時、ちょうど同じように枝葉をはぎとられたクスの木が、太い幹を所在なげに、空中に置いているのを見た。仁和寺街道の千本から西へ入つたあたりの寺に、ずいぶん大きく伸びたクスの木がある。ブロック塀にさえぎられて、根本を見ることはできないが、思いっきり伸びている。墓地の片隅らしく、背の高い墓石の頭が見える。こんもり茂るのではなく、両手を挙げたようにわあっと伸びている。わりあい若い時から、枝を払われることがなかつたのであろう。境内には他にもイチヨウがそびえサクラも茂っている。五月の二十日すぎ、通りすがりに門の内をのぞいてみると、アカシヤが黄色い花をいっぱいつけ、カナメモチの白い花が葉をおおいかくしてびっしりと咲いていた。下の方では赤いまりのようなケシがいくつもゆれている。あふれるような緑の中で、本堂が小さく見えた。

クスの木に近づいてみたいと思つて、裏側へまわつてみたら、そこはきれいに片付いた製材所であつた。材木置場へイチヨウの幹が半分ほどはみ出している。スレートぶきの物置きの屋根の上をクスの枝がおおっている。木の下の家々は夏は涼しいにちがいない。製材所の方へ煙突を立てた焼却炉も見えた。

クスの高い枝に、大きくて、よくできた鳥の巣がかけられていたが、鳩のものかもしれない。

人の気配がなかったもので、それ以上のぞいてみることは、はばかられたが、ひいやりとして、木材の香がただよい、空気が透きとおって感じられた。後を向いて五メートルほど出れば商店街で、人や車の多い所である。本山や名所旧跡にあたる寺などは、大きな古木が林をなしているが、ふつうの町中の寺では、木を茂るがままにまかせてやることはむづかしい。

昔話の「えのきのおしょうさん」の寺は、どんなだったろうと思う。子ども達がその下で遊んでいたのだろうか、それとも門の外からそつとのぞいていたのだろうか。

大きなクスノ木なら、「クスノ木のおしょうさん」とはやされるところであるが、どうかあの大きな木が、根本から切り倒されるなどということにならないでほしいと思っている。(1986.5.25 カット・原田道子)



※前号正誤

11頁9行 ランカーの岸辺で

(二〇) ↓ランカーの岸辺で

(二二)



詩でも文章でも、はじめの一行から二行へ三行へと順々にできてゆくものだと思つていたが、自分で作るようになってみると、いつでもそうとは限らぬことがわかつてきた。そうして時によると、自分の作り出した句ではなく、他の人の作った句にぞっこんほれこんで、その句をはめこんだものを自分のものとしたいばかりに、一首の詩を作り出すこともある。わたしだけでなく、李清照にもあつて、はつきり序文にまで書いているのが「臨江仙」。序にいう。

歐陽どのの作られた「蝶恋花」に「ふかぶかふかさいくばく」の句があり、わたしはひどくこれが好きだ。そのことばを使って「庭ふかぶか」を数首つくった。調子はもとの「臨江仙」である。

歐陽どのとは、政治家・学者・文人として十一世紀中国の最高の知識人だった歐陽修。その「蝶恋花」、実はさらに一世紀さかのぼる馮延巳の作とする説が有力だが、いまここには関わらない。拙訳だけ掲げておこう。

庭ふかぶかふかさいくばく／やなぎ露こめ／とばかりかさねつ／玉のくつわ彫りせし鞍の遊ぶところ／章台の路たかどのからも見えぬかな／雨横さまに風狂ふ三月の暮れ／たそがれの門はとざせど／ゆく春をとめむすべなし／眼に涙して花に問へど花は語らず／くれなゐ乱れらんこのあたり飛び過ぐ

これを本歌どりにした彼女の「臨江仙」は、双調、六十字。前後段、各五句三平韻。

庭ふかぶかふかさいくばく／雲のまど霧のたかどの常とざす／柳のこずゑ梅のつぼみふくらみそめぬ／春か

へる秣陵の樹／人は旅す遠安城／月に感じ風にすさびしあまたのこと／いまや老い遂げむすべなし／たれ  
かあはれむ悴<sup>せつ</sup>れはたおちぶれたるを／万灯にゆかむ思ひなし／雪見にはやる心はたなし

本歌もこの作もともに双調、六十字、前後段各五句、というところまではまったく同じだが、各句の長さが違  
い、本歌が前後段四仄韻であるのに、この作は三平韻だった。いわばリズムとメロディーが異なるわけで、感じが  
かなり変わってくる。これは彼女が、本歌の調子に引かれ過ぎないためにことさらに選んだ方法である。

庭院深深深幾許，  
Tingyuan shenshen shen jixu,

雲窗霧閣常局。  
yunchuang wuge chang jiong.

第一句の七字は、本歌の第一句七字とまったく同じ。この句がなぜ彼女をひきつけたか。深深と重ねてさらに  
深と続けたところにある。「庭院深深」でもかなり特殊な情緒をかもす。しかしまあそれだけで、この程度のレ  
トリックは中国の文人にとっては骨折るほどのことではない。しかしさらに一箇の「深」字を加えるということ  
になると、まずだれも思いつきさえしない。ましてこの効果が「庭院深深」とは異次元の新しい表現空間を展開  
し得るのだということなど、おそらく当の作者だって、やっけてしまっただけでは予想もしなかったことだろう。たっ  
た一字といえはそれまでだが、そのたった一字が開いたり閉じたりすることは不思議に身も心もかけるのでな  
いかぎり、文学なんて虚業である。李清照は「深深深」にほれこんで疊字を使った作品をいくつも試み、まねて  
のないような境地をひらいた。(十八世紀ごろの賀双卿という女性が清照も顔負けするほどの疊字を使った詞を  
作ってはいるが)。



「雲窓霧閣」は、雲のたなびく窓と霧のかかったたかどのである。韓愈の「華山女」という美しい女道士、すなわち道教の尼、を歌った詩に、四字ともに見え、その女道士の起居する処が人々の目にふれない奥深いところであることを表現するために使われた。それがここでは深い庭院の奥に住む女性があつた女道士のように美しいひとといったイメージにすりかわっているのがおもしろい。ある人が「韓退之は仏教・道教の排撃者なのに『華山女』ではなぜ女道士に甘いのだろう」といったら「あの詩は女道士がその色香で人々をたぶらかすのをそしつたものだ」と朱熹がいう。その観点からすれば「雲窓霧閣」は雲雨のたちこめるところ、恋の行われる場所、ということにもなる。「華山女」には「觀（道教の寺）の門は人の開き肩づるを許さず」の句があり、ここでの「肩」字もそれによる。雲窓霧閣が常にとざされているのは、恋が行なわれなくなって久しいということになる。

柳梢梅萼漸分明。 *Lǚshāo méiè jiàn fēnmíng.*

前句が「雲窓霧閣」と文字通りもやもやしているのに対しこの句は鮮かに美しい。柳のこずえ、梅のつぼみの目立ちはしめるういいういしさには、またもえそめる恋心も映じている。

春歸秣陵樹， *Chūn guī mòlíng shù,*

人客遠安城。 *rén kè yuǎn ānchéng.*

そんなにういいういしく美しいのは、秣陵の樹々に春が帰ってきたから。にもかかわらず、ヒロインの部屋が閉ざれたままなのは、その恋人（あるいは夫）が遠安城に旅をしているから。ともとれるし、ヒロインが遠安城に旅しているので主のいない雲窓霧閣が閉ざれたままひっそりしている、というふうにもとれる。

秣陵は今の南京。遠安は湖北のまちだが、これは一本に「建康」とも「建安」ともする。建康は南京で、建安は福建のまちである。李清照が南京にいたことは確かだが、遠安に行つたらしくない、建安は行っている可能性はないでもない。というところから遠安は誤りで建安あるいは建康とすべきだという説がある。この詞を彼女の自叙伝の一部と見るならそうなるが、「深深深」からつむぎ出された虚構なら、どれであっても、かまわぬことになろう。ただ秣陵との関係からいって、こちらは遠安か建安である方がよく、秣陵と同じ地をさす建康ではよくないだろう。以上が前段。

感月吟風多少事，  
Gǎnyuè yínfēng duōshǎo shì,

如今老去無成。  
rújīn lǎoqù wú chéng.

誰憐憔悴更彫零。  
shuí lián qiáocuì gèng diāolíng.

この三句、むつかしいことばはなく、意味も素直で、作者の胸からすらすら流露したように見えるが、歐陽氏の「十年前是樽前客，月白風清。憂患凋零。老去光陰速可驚。」（採桑子）が影さしているよう。

歐陽氏の句も、李清照のもの、いまのわたしに、同調痛感されるのは、いずれも老境にあるものの共通した感情を歌って典型たりえていいるからであろうが、清照作の方が心にしみるのは、老いが男にとってより女にさらにつらいものであるからだろうか。

試燈無意思，  
Shìdēng wú yìsī,

踏雪沒心情。  
tà xuě méi xīnqíng,



「試灯」は、上元すなわち正月十五日をはさんで三日間、都の街々に灯火をとほした。これを灯節（灯火の節句）といい、十四日夜は試みにともすので試灯といい、十五日は正灯、十六日を罷灯といった。この夜のにぎわいや、それを李清照もどんなに楽しんだかを本稿二四「永遇楽」で述べた。「意思」とは気持、意味、趣き、である。若いときにはあれほど待ち望んだ試灯だけれど、老いおとろえた今では見ようとする気もない。というのは愛する人たちと見てこそ楽しく意味もあろうが今ではその意味も趣きもない、ということになる。

「踏雪」は文字通り雪を踏む。李清照が建康にいたころ、大雪が降ると雪見に城市のすみずみまでめぐったことを前に記した。唐の詩人孟浩然が雪を踏んで梅を尋ねた故事があり後の明代には戯曲になつてゐる。また孟氏と同時代の詩人宰相張九齡が「松葉堪為酒。春來釀幾多。不辭山路遠。踏雪也相過」とうたつてゐる。だが今のわたしにはその心情もなくなつた。それほどに老い衰えた嘆きだが、また一面、雪見をするにもともなうべき夫（あるいは恋人）ももはやいないという状況への嘆きでもあり、張氏のように雪を踏んでも訪問しようという友人もない悲しみでもあり、そしてそんなわたしを訪ねてくれないかとの願いをこめた友への手紙にこの詞が記されたかもしれぬ。そのような余韻を響かせながら、後段末のこの対句は、文字の異同を含んで不安定であるにもかかわらず美しい前段末の対句とともに、本歌とはすつかり違つた、しかも見劣りしない詞境を展開するのに成功した、とわたしはおもう。

（一九八六年六月六日）

43. そうだ、そうだ、ランカー王よ、修行者たちはみな、君のように修学すべきだ。またこういつた。そうだ、ランカー王よ、諸仏如来と法と非法とは君の見る通りだ。君の見る通りでないものを断見と名づけるのだ。ランカー王よ、心・意・識から離れ、ありのままに諸法実相を修行するがいい。君はいま内法を修行すべきで、外見の誤った相に執着すべきではない。ランカー王よ、修行するな、声聞・独覚・諸外教者の修行する境界を。君はとどまるべきではない、一切の外教のよろもろの三昧に。君は楽しむべきではない、一切の外教の種々の戲論を。君はとどまるべきではない、一切の外教のヴェーダの邪見に。君は執着すべきではない、王位の放逸と自在の権力の中にいることに。君は執着すべきではない、禪定・神通・自在力の中にあることに。

魏訳「善哉善哉。楞伽王。諸修行者。悉応如汝之所修学。復作是言。善哉。楞伽王。諸仏如来。法及非法。如汝所見。若不如汝之所見者。名為断見。汝応遠離心意識。如実修行。諸法実相。汝今応当修行内法。莫著外義邪見之相。楞伽王。汝莫修行。声聞縁覚諸外道等修行境界。汝不应住。一切外道諸余三昧。汝不应樂。一切外道種種戲論。汝不应住。一切外道困陀邪見。汝不应著。王位放逸自在力中。汝不应著。禪定神通自在力中。」

唐訳「善哉。大王。如汝所学。諸修行者。応如是学。応如是見。一切如来。応如是見。一切諸法。若異見者。則是断見。汝応永離。心意意識。応勤觀察。一切諸法。応修内行。莫著外見。莫墮二乘及以外道。所修句義。所見境界。及所応得諸三昧法。汝不应樂。戲話談笑。汝不应起。困陀諸見。亦不应著。王位自在。亦不应住。六定等中。」



本文 Sādhu sādhu Lanikādhīpate, sādhu khalu punastvam Lanikādhīpate, evam śikṣitavyam yoginā yathā  
tvam śikṣase, evam ca tathāgatā draṣṭavyāḥ dharmās ca, yathā tavā dr̥ṣṭāḥ, anyathā dr̥ṣyamāne uochedam  
āśrayāḥ, citta - mano - manovi jñāna vigatena tvayā sarvadharmā vibhāvayitavyāḥ, antaścārinā na bāhyārtha  
dr̥ṣṭyabhiniṣṭhena, na ca tvayā śrāvaka - pratyekabuddha - tīrthādhigama padārtha gocara patita dr̥ṣṭi  
samādhinā bhavatavyam, nākhyāyiketihāsa ratena bhavitavyam, na svabhāvadr̥ṣṭinā, na rajādhipatyamad-  
apatitena, na saddhyānādidhyāinā, (そうだ、そうだ、ランカー王よ、そうだ、実に君の言う通りだ、ランカ  
ー王よ、修行者たちは学ぶべきだ、君が学ぶように。如来と法とは見られるべきだ、君によって見られたように。  
他の方法で観念するものは断見によりかかることだ。心・意・意識を離れ、君によって一切の法が表現せられる  
べきである。内面に遊行するのであって、外部の対象についての見解を適用することによってではない。また君  
によって、声聞・独覺・外教の知識や語義のカテゴリーに陥った見解や瞑想に依られるべきではない。小説や叙  
事詩を喜ぶべきではない。実体観をもつべきではない。王権の維持に陥るべきではない。六つの禅定を得よと  
すべきではない。)

これは、虚空中とラーヴァナ自身の中から聞こえた微妙な声である。客観でもなく主観でもなく、天空からや  
って来ながら自己のうちなる特有のしかも自己を越えた声、おそらくこれが、声になった「自内証」なのである  
う。

紀野一義『法華經の探求』の第十一章は、同經の「從地踊出品」と『チャンドーギヤ・ウパニシャッド』や

「ラーマーヤナ」との関連をさぐり、「見宝塔品」で宝塔が「地より踊出し空中に住し」た「空中」は天と地の中間の antarikṣa だが、「從地踊出品」のわき出たボサツたちが住んでいたのは「大地の下の虚空界」でありこの「虚空」は akāśa であつて antarikṣa とは異なることをまず指摘し、そのボサツがわき出た後に立った現実世界をつつむ「虚空」もまた akāśa であり、二つの「虚空」の本質の同一であることを「從地踊出品」が言おうとしてゐるのであると推察しその起源を「チャンドーギヤ・ウパニシャッド」の次の句に見る。

実に、かの人の外にある虚空 (bahirdhā puruṣa akāśa) は、すなわち、このブラフマンと呼ばれるものである。また実にかの人の内にある虚空はすなわち人の外にある虚空である。また実にかの心臓の内にある虚空はすなわち人の内にある虚空 (antah puruṣa akāśa) である。この宇宙的な虚空の拡がっているそれだけこの心臓の中にある虚空 (antar hṛdaya akāśa) も拡がっている。

この例で知られるように人間の心臓の中に虚空の存在を認め、人間の外なる虚空と相応じ、「人間」を境として二つの虚空すなわち「アトマン」(Ātman・我)と「ブラフマン」(Brahman・梵)とが本質的に一つであることを言おうとしたものだ、紀野氏は説明している。ランカー王に呼びかける「虚空中の声」の「虚空」は *śūnyatā* であつて *akāśa* ではない。しかしその声が、「虚空」からと「自身」からと一つのものとして響くという点では構造は同じであり、こちらの「自身」が *adyātma* すなわち *ātman* を越えた「我」であるため「虚空」もウパニシャッドと同じ *akāśa* を避けて *śūnyatā* としたのである。

紀野氏は『法華経』の地からわき出たボサツが「六万のガンジス河の沙の數にひとしい」とことと「ラーマーヤ



ナ」にあらわれるガンジス河神話の「サガラ六万王子」伝説とを比較し、ヴィシヌ神の化身であるガルダ鳥が空中から「王子たちの罪を滅して天界に生まれさせるためには虚空にあるガンジス河(Gangā gaṅgā)の水を使わなければならない」と告げた話に注目する。「サガラ六万王子」伝説は本稿(一一)「ばがばの上陸」で簡単ながら紹介した。氏はこの物語と『法華経』との関連につき次のようにいう。

地上で馬を発見できなかった六万王子が地底に向かう構想は、教団史の表面にあるびく教団の教えの中に真実な仏陀を発見できず、独自の行動をとろうとしたぼさつ達が、びく教団に圧迫されて、地底すなわち教団史の底に追われて長い年月を過ごしたことに適合する。その長い雌伏の時期は死灰となって横たわっていた表現に当るのである。この死灰のようなぼさつ団に甦えるきっかけを与えたのが、ガルダ鳥の空中からの声である。それは法華経の場合、ブラブータラトナの宝塔が空中にかかって「その通りだ(sadhu sadhu)」という声を発した構想にあらわれている。

さて、「楞伽經」の「そうだ、そうだ(sadhu sadhu)」ではじまるこの場面での声も「虚空」からであることによつて「サガラ六万王子物語」や『法華経』と通底していることが推察されるが、その声がヴィシヌ神の化身のガルダ鳥でもなく、ブラブータラトナ(多宝)如来でもなく、ラーヴァナ自身(の心臓中の虚空)の声と、それに対応する大虚空だったことは、注目すべきである。このことは、ラーヴァナがラーマ王子の敵として殺されたこととともに、仏教史のなかでも夜叉は「世尊」によつて美しいランカー島から追放され幻のギリ島に幽閉せられねばならなかったことに関わるに違いない。「世尊」すら、それが釈尊の意図には何のかかわりもないにしても、

庄、迫者として観念しながら長夜に死灰として過ぎねばならなかった夜叉団には、「自身」の声を *ananta* (天上) のものとして響かせるほかに甦えるきっかけはない。

「修行者たちはみな、君のように修学すべきだ」という「君」はランカー王ラーヴァナであること、いうまでもない。だが、なぜ修行者たちは、ラーヴァナのように修学しなければならないのか。ラーヴァナは夜叉の王だ。夜叉は、夜叉ならぬ者から見られる対象としての名だった。夜叉は夜叉であるかぎり「見られるもの」であって「見るもの」ではない。ラーヴァナは夜叉の王として、すなわち夜叉でありながら夜叉を越える者として、「見られるもの」でありながらその「見られるもの」を見、かつは「見られるもの」の立場から「見るもの」をも見てきた。仮面をかぶって舞台に立つ俳優たちの長が、俳優たちを見ると同時に俳優の目で見物を見るように。これはアーリヤ人の諸宗教・諸哲学から「見られるもの」夜叉として見られ、仏教教団の正統を主張する人たちからも「見られるもの」夜叉として発言を禁じられてきた間に、「見られるもの」を「見られるもの」として見ることはもとより、「見るもの」を「見るもの」として見、「見るもの」を「見られるもの」として見ることに習熟した。それはバラモンたちの苦行も、声聞・独覚の修行もが到達しえない複眼重層の視覚だったに違いない。そのような複眼で見るとき「諸仏・如来」は金色燦然たる螺髪の人とはかぎらず、「法・非法」は永続するのではなく断滅するでもない。

*tathagata* の複数を諸仏・如来とし、*dharma* の複数を法・非法としたのは魏訳の親切であろう。そうして、諸仏は後に見える応化化仏を、如来は根本如来をさすのであろう。法と非法もそこに出てくるが、非法とは「ウサ



ギの角」とか「生まず女の子」などのように、言葉としては存在するがそれ自体のつかみようがなく、形もなく原因もないもの。法とはそれ以外の存在である。「俱舍論」などではさらに精密に分類するが、ここでは分類が主眼ではない。

「断見」とは、世間および自己の断滅を主張して、因果の理法を認めず、また人は一度死ねば断滅して再度生まれることはないとする考え、常見の対。と辞書にいい、「常見」については、世界は常住不滅であるとともに、人は死んでも我（アーマン）が永久不滅であると執着する見解だという。

『楞伽經』の他のところで「(外教の論は) 知るものと知られるものを分別するため外界を観察しても有・無を見ぬくことができなから断見によりかかる」(魏訳・大正蔵16p.546 V本p.39) 「マハーマティよ、外教の論は未熟な人たちを断滅と恒常の二つの極端な意見に陥れるが、手だれの人なら陥らない。因が無いとすることによって常見に陥り、因が滅するとするため断見に陥る。マハーマティよ、わたしはありのままに見て生・滅に執着しなす」(魏訳・p.548 V本p.73) 「如来蔵と名づけられるアーラヤ識は、意にとまわれるとき転識の薫習によつて空(刹那性)といわれるが、無漏の薫習によれば不空(非刹那性)といわれる。マハーマティよ、未熟の人たちはこれを覚知せず刹那不住の見解に執着し、邪見(断見)に陥り、無漏の法も刹那不住だという」(魏訳・p.559 V本p.75) としうから、ここでの「断見」はもとより断見の方に力がかかっている。「常見」をもあわせた両極端の見解すなわち二辺見をさしているのであろう。

「心・意・識から離れ」とは、意にとまわれ転識に薫習されたアーラヤ識から解放されて、ということであ

らう。「ありのままに諸法の実相を修行するがらう」に当る梵文は *tvaya* (君によって) *sarvadharmā* (一切法が) *vibhāvayitavyān* (表現せられるべきである) である。ここにはさきに紹介したクマラージウアの訳語「諸法実相」の原語に当るものはない。ボディールチはたぶん、*sarvadharmā* を「諸法」とし、*vibhāva* を「実相の修行」と見たのであろう。*vibhāva* (*vidhu* (生ずる) に *vi* (分離) がそつた形で、明白にするというほどの意だから、唐訳のいうように「観察」であつても誤りではないが、この語が *śiva* 神の称として使用され、情緒を喚起する芸術的表現をも意味するところからすれば、ここでの *vibhāva* もまた、観察や分別よりはさらに積極的な「表現」と読むべきであり、表現をともなつてこそ「実相の修行」であろうから、魏訳はまさに *vibhāva* を「表現」と訳す。「楞伽經」がせよとすすめる修行が、ここでいう「諸法実相」の如実修行だとみて誤りがなければ、「楞伽經」には情緒を喚起する芸術的表現が無ければならず、「請仏品」こそそれだと見ざるをえない。他のところに出てくる *vibhāva* に対しおおむね宋訳は「分別」魏訳は「善知、能知」唐訳は「観察」と訳する。分別や観察に表現がともなわぬとはいえないが、芸術的表現がなくても成立する。善知や能知は、知る者が自ら納得するだけでなく、それを他にも同様に納得させる能力を指しているのである。知的な理解にとどまらず、情緒を喚起し、無意識を照らす喜びを与えるのでなければ、善知・能知とは言えないだろう。

「内法を修行する」とは、梵文にいうように「内面に遊行する」ので、その「内面」とは自身のみならず、*anukampa* によって自と他の境界の消滅した内面をさすのであろう。「外見の誤つた相」とは、たとえば白人は正しく黒人は正しくないといった分類癖から出てくる判断をさす。



「声聞・独覚・諸外教者」というのも一種の分類だが、ここでは団体あるいはその成員としての分類を問題にしているのではなく、思考の傾向を問題にしているのである。この経では「声聞・独覚」が常に「諸外教者」と同列に並べてあるのは、経成立の時代には仏教教団内部に外教とは区別しがたいほど分類的思考が浸透していた事情をうかがわせる。いわゆる小乗・大乘のいずれにも。反面では外教の人たちの中にも最も進んだ大乘の思想家と相通する考え方の人たちがいたはずで、現に『マーンズーキャ頌』Māṇḍūkya Kārikā には『般若経』や本経にそっくりの思想や譬喩が見出される。

「戯論」は普通 Prapañca の訳語で、ことば・相・概念・分別の起こるものものを意味し、前号でいったように、本来実在しないものを定立しそれを客体化する作用である。ところがこの梵文は Ekhyāika (短篇物語) と Itihāsa (伝説・叙事詩) のだ。短篇物語は Katha と Ekhyāika の二系に分けられるが実際には区別しにくい。『ヒトーパデーシャ』などがアーキヤイカと見てよいであろうか。そうして『ラーマーヤナ』などがイデーハーサなのであろう。これらの物語や叙事詩は人間や物事をタイプとして描きながら読者の情緒を喚起して虚偽をも真実と信じさせる力をもつ。詩人・小説家・画家・楽人・俳優たちは、詩・小説・絵・音楽・舞台が、すべてある意図によって構成されたもので現実の世界とはまったく違ったものであることを知りながら、看客・聴衆がそれを現実そのものと受けとめてくれることを願い、あるいは現実以上の現実として陶醉するように工夫をこらす。そうしてその現実以上の現実を真実だと信じることをさえないではない。『ラーマーヤナ』が作られた叙事詩であることはだれにも知られていながら、そこから受けとった感動によって人はラーヴァナを今日もなお

憎悪する。アーリヤ人だけでなくビルマでもタイでもスマトラでも、スリランカでも。スリランカでのシンハラ人とタミル人との争いは、他の国や勢力の争いがある所に傷口をあらわしているのではないかという気がするが、現地のシンハラとタミルの人たちは互いに相手をラーヴァナとその一族だと感じているのかもしれない。

「一切の外教のヴェーダの邪見」にあたる梵文は *svabhāvadvṛṣṭina* (自性についての見解) であって「外教」や「ヴェーダ」にあたる語はない。おそらく前の *sarvadharmā vibhava* と似てはいるがまったく別であり *svabhāva* がバラモンのヴェーダの中で重んじられている実体観であることを際だてるためにポディールチが訳文で明らかにし、唐訳もこれを襲ったのであろうか、あるいは魏・唐訳の拠ったテキストが今の梵文とは違うのであろうか。

*rājādhipatyamada* (王権の維持) を「王位の放逸と自在力」というのは、誇張ともうけとれるが、インドでは王が盗人あつかいされるほど一般に暴虐であったといわれ、カウテイリヤの『実利論』を読めばなるほどと納得される。インド以外でも王とか天子とかは本質的には似たようなものであるが、天子を君子聖人あつかいする中国で翻訳するとき、強い王権を「放逸自在力」という方が現実の読者である天子や周辺へのあたりはやわらかであったろう。それにしても翻訳の依頼者が天子ないし王であったことを思えば、ここはかれらへの厳しい訓戒であり、気の弱い翻訳者ならこんなやっかいな部分はずにすまして無理ではない。唐訳がこの前後でかなり魏訳を踏襲しながら「放逸」を削っているのも武則天の代だから当然であろう。ただ、この経では、言っているのが王なるラーヴァナだった。すなわち反省の言葉なのだ。支配権をもつ者が本気でこのような反省をするなら……。「六つの禅定」の六つが何かは、わたしには分らない。魏訳が禅定・神通・自在力といっているところ



からみれば、修行者がその修行から得た優位性を六つに分類しているに違いない。今の社会でいえば、教師の学生に対する、部長の係長に対する、医師の患者に対する優位性といったたぐいである。優位に立つ者は、立ち得た条件を与えられたことに對し、劣位の者に奉仕すべき責任があるはずだが、そんなふうに考えることはばかばかしいというのが世間ではなからうか。そのばかばかしい視点に立ちかえれと、ラーヴァナ自身の声が、虚空の聲とともに、ラーヴァナに語りかけている。

(一九八六年六月十七日)

杉本秀太郎 『ピサネロ 裝飾論』 1986 6 18 原田憲雄

三月に同じ著者から『絵草紙』を恵投され、その帯に記された広告文によれば「文学・絵画・音楽の照応へ洛内外の旅枕」書かれた講演◎架空の手紙◎エッセイ◎小説◎戯文。〈散文精神〉の実験・冒険の軌跡。」であるこの一冊を、読み急がぬことにし、それでも八分通り進んだころ新聞で無署名の書評にぶつかつた。短かい、と、いってもこの新聞としては最大のスペースに、きびきびとして行きとどいた文章だつた。前にも『伊東静雄』を書評した共同通信社の記者なのであろう。わたしが新聞記者をしていた時に書評をずいぶん書かされたが、なにしろ戦後のタブロイド版の二ページ、それからやっと四ページ、それも夕刊だけという時代だから、一冊に二百字も与えられたら破格だつたのだ。ほとんど内容に立ちいることもできず、中国の詩評みたいに二字で印象を放り出した。隔世の感がある。もちろん文字通り世を隔てている。しかしそうはいっても新聞書評のスペースは(書評新聞を除けば)四百字原稿でなら四、五枚、最大六、七枚というところであらう。そこにお座なりでなく

過不足のない批評紹介を心こめて書くということは、なかなかの作業である。それを署名を入れずにこつこつや  
つている記者が、絶えないこと。これは感動するにたえる。もつともいくらすぐれた記者でも、つまらぬ本を対  
象にしてよい仕事が続けきかせぬ。ほれこむほどの、あるいは憎らしくつてたまらなくても取り上げずにはお  
れぬほどの問題作にぶつかると、書かずにはおれぬ。それが書評記者の心情というものだ。杉本氏は記者ではな  
いが、書評のうまい人だ。「絵草紙」の中にも「フランドルの画家」はシャルル・レジェ（高橋達明訳）「バラ  
の画家ルドゥテとその時代」の、「加藤一雄『芦刈』評」はその通りの書評であり、「日本のおとぎ話」は連作  
書評の見本といってもよいだろう。見本といえば、京都の古本屋には、織り屋や染め屋の使う模様の見本帖を店  
さきに積んでいるのがあり、古いもの、新しいもの、京もの、江戸もの、和・漢・洋とりどりに、料であったり  
疲らしかつたり、：：：まあわたしの下手くそなことはを連ねるのはやめて、とにかく美しい世界が、うっす  
らと埃をかぶって眠っている。そのような世界を日常とする呉服問屋のほんであったことが「西本願寺の庭」に  
語られていて、「睡魔」や「シモーネッタ」のような小説、「叙事詩」「文体」のような辞書の項目まではいっ  
ているこの一冊は、あの見本帖だった。西陣の呉服問屋のほんだった小林太市郎博士の「支那と仏蘭西美術工芸」  
にはじまる著書の多くが、やはり見本帖といった感じがせぬではない。博士には弟子、あるいは教えを受けた人  
がずいぶん多いはずだが、著作の深部で共通している点では、博士に会ったこともないであろう杉本氏が一番だ  
ろう、という気がする。そんなことをうつらうつら考えているところへ、さらに新刊の『ピサネロ裝飾論』を贈  
られた。



けっして人だかりすることは無い。有名ではなく、人目にも立たない。もっぱら個人的なわけがあつて見たいと思つている。そういう絵

として、ピサネロの小さな板絵「エステ家の姫君」をもとめ、ルーヴルの迷路を足ばやに進む著者のつぶやきからこの本は始まり、十四世紀シモーネ・マルティニーの「受難図」で目をととのえ、へ前兆として耳に届く不思議な、傾聴に値する音に注意を集中して口もとを引き締め、前方に視線を据えながら、みずからの内部を見つめている、十六歳ばかりの、婚期を控えた少女のプロフィールにむかう。画面の蝶を追ううちにへ画家は：：この若い女を、若い女として見るのをやめ、自然物として見、自然物としてえがいたのではないかと考え、裝飾論にはいつてゆく。

裝飾は物に食ひ入り、物をあばく秘術にひとしい。孤立してそれ自体で完結しているような物はこの世に存在しない。物とは関係の総体である。そして最も上首尾な裝飾は、最もよく関係をとらえ、最もよく関係を摘出しうる場、関係の關係の図示となる。

一三九五年から一四五五、六年にかけてはたしかに生きていたが、わからぬところの方が多いこの画家の伝記の筆の潔淨。ピサネロの足跡をたどつて、フィレンツェからヴェネツィアを経ヴェローナにゆく紀行の文の閑雅。窓を開ければ水しかなない。水は水に投げ棄てればこと足りる。荷船もゴンドラも心得て、めつたに窓の直下をとおることはない。私の使い水が、羽を水面に打ちつけた鳥のような音をひびかせる。窓ぎわまで抱きかかえていったビデを木の台に戻す短いあいだに、ヴェネツィアの水は、また何気ない様子に戻つている。朝

日を浴びた向こう岸の石の建物が水のなかにひそんで、未練気な、歪んだ、長くたった、つめたい舌を、底ふかく沈んでしまった昔日の栄光の名ごりに引っぱられている。痛くはないのだろうか。しかし、屈並んで象牙色の縞子のドレスのすそを波の齒にゆだねているウエネツィアの石化した貴婦人たちからは、ちいさな叫びのひとつも洩れることはない。真黒な水瓜の皮が、波の齒の贖金冠につるつるした裏底をこすりながら、流れてゆく。

三十年に近い付き合いの初め、まだ二十代だったこの著者の文章に驚いたが、四十代なかばの作『大田垣蓮月』を読んだとき、峰をのりこえたなと感じた。本書は、王維の詩句を借りるなら「太一は天都に近く、山を連れて海隅に到れり」といってよからうか。著者は五十代のなかばを過ぎようとしている。

ヴェローナに来てしまったからには、この町のいたるところでわれわれが覚悟しなければならぬのは、秘密を閉じこめたまま動こうともしない頑な、真一文字に結んだ石のくちびるである。

そのヴェローナに残るフレスコ「聖ゲオルギウスと王女」についての解析は、本書の白眉で、『伊東静雄』の「わがひとに与ふる哀歌」を論じた章に匹敵する。またカンディンスキーの「重さのなかの軽さ」をピサネロの「聖エウスタキウスの見たもの」とつきあわせた対比もすばらしい。いずれも絶景に違いないが「陰晴に衆壑殊なる、中峰に変じた分野」というべきか。

カンディンスキーのいわば粉本にピサネロがあつたように、ピサネロの粉本には、このフランドルの装飾写本があつた。芸術はこうして生きつづける。



初版発行日は六月十五日だが、それよりはやく、著者の一人の山路氏恵投。著者の一人はわたしと同姓だが面識もない。山路氏が一九四〇年、他の二人は一九四二年生まれ、ともにフランス文学専攻の、しかし専攻の域外でもゆうゆうと遊ぶことを心得た豪傑で、本書はその遊びのひとつミステリー・探偵小説・推理小説についての論議集である。

「読む、飲む、燻らすと三拍子そろったこの完璧な構図から階段をはるかに下って、：：吊革につかまりながらも片手にはしつかと一冊のミステリーが開かれているとしたら」ミステリーの興趣こそ、数ある種類の読書のなかでも、その拡がりや耽溺の深さにおいて、中心的な位置を占めることになる、とプロローグにいう。

わたしは中学生のところ兄が読み捨てた江戸川乱歩集やアルサーヌ・ルパンを乱読したが、三年くらいまで、父が病弱で寺のことはほとんどわたしの仕事となり、遠ざかった。以後、教員をやめるまでできばき物事を処理できないぐずであるせいであろう、ラジオやテレビを見聞く暇もつくれなかった。さきごろ神経痛がかえってき、寝ころがるほかに仕方がなく、子どもの本棚からシャーロック・ホームズを引っ張り出したのをきっかけに寝ころがる日がふえるにつれて、読んだ冊数がいつの間にか増えていた。市の図書館の蔵書でもいちばん傷んでいるのがそれだから、読者の広さと溺れ方の深さは、山路氏のいう通りだろう。わたしの場合は痛み止めのアスピリンみたいなもので、痛みがなくなればそこから立ち去るのだが、著者たちは耽溺しても学者だから耽溺させるミステリーはもとより、耽溺そのものまでちゃんと分析して示してくれる。まさにヘミステリーのミステリー

いや、ヘミステリーの美学だつた。

探求者の二つの原型としてオデュッセウスとオイディプスを掲げ、その系譜、存在の様態、探求様式を分析しているのにはすこぶる教えられた。narratologie (物語分析) という文学理論、Unbestimmtheitsstelle (無規定箇所) という現象学の理論などが、それだけではわたしには理解できないだろうが、既に読んだ作品を例にとつて説明してあるので両方ともになるほどとうなづいた、というように楽しみもあつた。

ミステリーを書くには広い知識を必要とするのであろう。それは読むにたえるミステリーを読むときに常を感じることだ。腕つぶしの大変な私立探偵がH. S. Eliotの詩の句を引いて「こういう俗物は……」などというのにぶつかる、どぎまぎしてしまふ。「ペダントリーの饗宴」あるいは文学機械としての博識」なんて章がそなえてあると読まずにおれなくなるではないか。

およそ真の学問は、その追究する謎がついに解かれることはないかも知れぬということとその存在理由とし、そこに希望を汲む……ところが……ミステリーのへなぞは……人工の迷宮であるがゆえに、いつしか八幡の藪知らずを抜けだせるという究極的安心がそこにはある……これがミステリーの謎を科学の謎から分つものであり、ミステリーを娯楽物たらしめる真の理由なのだ。

まったくその通りだ。その点で常にハッピー・エンドとなる映画みたいだ。警察小説・ハードボイルド、スパイ小説の主人公が黒い怒りの炎をいただきながら「シーシュポスの徒勞の苦役」を捨てないのも、たぶんその基本にもとづくのだろう。ずるい人物の成功物語は日常世界でヘドの出るほど味わっているのだから。(6・20・憲)