

DHARMA EYE



法眼

「禅と文化」について

秋葉玄吾

北アメリカ国際布教総監

「禅と文化」と言ってしまうと、話題は広範囲にわたり收拾がつかない。禅に関する何冊にもなる部厚い講座本シリーズの1冊分を占める話題である。紙幅の限られたこの小文を書くにあたり、因みに「禅と文化」をテーマとする本を何冊か読んでみた。難しいことが書いてあった。ここでは、このテーマについて、基本的な点に論点を絞り述べてみたい。

「禅と日本文化」と限定したテーマだけでも、「禅」を頭に冠し「禅と漢詩」と言うように、「書」「画」「工芸」「茶と花」「庭園」「建築」「文学」「能楽」「剣道」「演劇」など多数にのぼる。「日本」などと限らず、「禅と何とか」というテーマを現代世界に求めるなら、「禅と映画、絵画、演劇、詩、彫刻、舞踊」など芸術一般、さらに範囲を広げたなら、「禅と政治、経済、教育、医学、運動、科学、物理学、哲学、技術、生物学、天文学、軍事」など、「禅」という言葉を頭に冠したら、何にでも関係づけられそうに思える程範囲は広がる。

こうして列挙してみると、人間の精神生活活動の発露である文明、文化全般の中に、「禅」が確たる位置を占めて、その威力を発揮しているかのような錯覚すら起こしてしまいそうだ。

私は「禅と文化」という言葉に接すると反射的にいつも道元禅師様の「山居六首」と題した偈を想う。

夜坐更闌眠未熟
情知弁道可山林
溪声入耳月到眼
此外更須何用心

(ここに夜坐すると、夜が更けていくのにまだ眠くならない。山中にあると、仏法の修行は山林がいちばん良いことがよくわかる。耳には谷川の声が入り、眼には月が入りこんでくる。そのほかに仏法として何の求むべきものがある。))

とか、もう一首。

久在人間無愛惜
文章筆硯既抛來
看花聞鳥風情少
一任時人笑不才

(長いこと人間界にありながら、ものへの哀惜心はもはやなくなった。文を作ったり書いたりする筆硯はとうの昔に投げ棄ててきた。もう花を看ても鳥を聞いても、筆にしようとする心も湧かない。ままよ、世人が不風流な奴と笑うにまかせよう。)

(鏡島元隆氏訳)

などである。

字義通り理解すれば、このように詩う道元禅師様は、文化活動などとは縁遠い方だったと考えられそうである。只管打坐専一の「禅」の仏道をひたすらに生き切った希有な方であるが、「禅の文化」の香りを誰よりも発して、こちらの胸に迫ってくる、と私は感じている。右の偈なども単純明解な絶品の詩である。山居の生活を素直に文字にして、詩の叙情を閑雅に備え、しかも禅の本義を的確に表現している。ポイジーと禅心とがひとつになっている、とすら思える。禅師様の高潔なきびしさ、はげしさが、そして孤高であって親しく温か味のある人格が伝わってくる。道元禅師様の言語感覚は天才的ですからある。

例えばもう一つ、傘松道詠の「本来の面目を詠ず」と題した一首。

春は花、夏ほととぎす、秋は月、冬雪さえて、すずしかりけり

(歌意)

春は百花発き、野山に美しい彩を添えてくれる。夏がくれば、杜鵑が炎天下に一服の清涼をもたらしてくれる。秋空はあくまで高く、月の色はひとり美しい。冬は雪をみて寒さひとしお深く、すべてのものを蔽い、しみ透るばかりにきよらかである。

(大山興隆師意訳)

数語の内に、諸法実相の理、つまり、自然現象をはじめ、あらゆるものは真実あるがままのすがたを見せていることを詠じ切っている。短歌の歌いぶりとしては、具象的な言葉を列べ破格な表

現と取れるが、歌意は完全に整っている。

もともと「禅」とは、般若の「大乘空観」、華嚴の「重々無盡の縁起観」「一即一切の法」、法華の「諸法実相観」を融合し、体系づけた仏道である。その体系を一個の人間が、普段の日常生活の中で絶えず実践し、実現しつづけて生きようとの立場を取る。実際に一個の人間の精神へその体系が実現されるとは、どのようなことなのか。「まさに住するところなくして其の心を生ずべし」が精神の本体であり、その自在な活動が精神の機能である、とされる。ひらたく言えば、「とらわれない心を起こして」生命の諸活動にいそしまなくてはならないのである。このことを、現実的に最も実行し易い生活様式であるとして、僧堂生活が整えられた。その生活様式の特徴は(1)単純性(2)直接性(3)深さ、の三つに要約される。その場では、「人は本来、誰もみな仏である。生きとし生ける衆生はもとより、草木、山川といった無生物も、仏そのものだと、徹底した考え方をし、ただ無条件に、生身の自分を本来の仏だとして、それにもこだわらず、只の人間として生活をする。そういう在り方を「平常心」と表現している。

狭義の意味で言うと、この「平常心」の発露による日常生活活動全般を本来の「禅の文化」と呼ぶのだろう。例えば、道元禅師様の言動活動などは(書もそうである)、汲めども尽きぬ内容を含んだ文化遺産である。禅の文化創造の諸課題の秘訣を道元禅師様は示している、と私には思える。

しかし、なにも「禅の文化」は特殊な社会に住む禅僧の専売特許ではない。「禅の本質」が、一般文化全般にわたり作用し影響を及ぼし、ひとつの形式、様式を現し、表現されたものを指して、禅文化と人は呼ぶのだろう。それらの文化形態に共通する特性は、1.不均斉 2.簡素 3.枯槁 4.自然 5.幽玄 6.脱落 7.静寂 とされる。この「禅の文化」の性格は、つねに自らを内より破り、完全性を拒否しつつ、現れた文化形態は完全であるという構造をもっている。

確かに現代人には魅力的な文化と映るだろう。過剰な物質社会の中において、多忙な日常を送り、現代文明の矛盾に晒されて生きる私たちへ、新しい文化をもたらす創造の可能性が「禅の文化」には含まれている、と人が感じとるのは当然かもしれない。精巧に組織された現代社会の中で、人間性回復を計れるのは、人間存在そのものの矛盾を許容する「禅の本質」の展開にある、といえる。

禅が訴える「自己より出て、自己へかえる」ほかはない人間存在の柔軟で強靱な直接的、単純、深さを備えた禅の本質を踏まえた精神活動による「文化創造」は、このアメリカの地でこそ花咲いていくのではないかと、私は密かに思っている。

アートレス アート 自然な禅の芸術

ローリ大道

ニューヨーク禅マウンテンモナストリー

禅芸術は、もともと中国と日本において宗教的な文脈のなかから生まれてきたものである。しかし芸術といっても他のあらゆる形態の宗教的芸術、世俗的芸術とはずいぶん異なっている。禅芸術は具象的でもなければ図像的でもない。禅芸術は信仰を鼓舞したりもしないし、礼拝や瞑想を促進しようとしたりもしない。また、信者の宗教的経験を深める働きもしないし、礼拝の儀式や祈りの一部として使われることもない。禅芸術の唯一の目的は、リアリティとは何であるかを指し示すことなのである。新しいものの見方と人間であること、充実して生きることの核心にずばりと踏み込むような新しい存在の仕方を示すものである。禅芸術は、聖なる芸術として、芸術家や鑑賞者を深く感動させ、言葉で言い表せないものを表現し、世界のなかに存在している私たち自身の見方を変容させる助けとなるのだ。鈴木大拙氏が言ったように、「禅の芸術は功利主義的な目的や純粹に美的な楽しみを得ようと意図して作成されるものではない。心を訓練するためのもの、究極的なリアリティに触れるためのものなのだ」。

禅の修行と教義は、禅の芸術を強く特徴づけている。それは禅に特有の美意識の上に反映されている。長年にわたって、さまざまな美術史家や評論家がこの禅的美意識、そしてそれと禅仏教の根源との関係を明らかにしようと試みてきた。

禅芸術の基盤には坐禅がある。坐禅に取り組むと、瞑想のプロセスが深まっていくにつれて、ある種の「気」が発達し、それは最後にはサマーディ(三昧)、身心脱落と呼ばれる境地に至る。この気のエネルギーがさらに発達してくると、絶対的サマーディが実用的サマーディに変わり、それが活動の中で働くようになる。これは禅的美意識の特徴の一つである「無心」の働きとして知られているものである。

「無心」の境地においてはいかなる意図も存在しないのである。どのような活動であれ、それは無理になされたものでも努力してなされたものでもない。禅芸術は知的なフィルターからスルリと逃げだし、意識的ながんばりや計画とは無縁なのである。こういう無心の働きは「無為の為」とよばれることがある。それは道教の「無為」、すなわち状況の律動から現れてくる間断のない自発性の流れ、という概念である。

禅画や禅の詩には、この「無為」という特質がはっきりと存在している。それはまた武術においても不可欠の要素である。意図が生まれる瞬間に期待が生まれる。期待を持つと、私たち

はリアリティから切り離される。だから期待は命取りである。自分自身を追い越してその先に行くことは現在を後にするということである。無心とは、先取りや見積もりをしないで現在の瞬間に生きることである。一方、現在を後にすると芸術作品の中にためらいや思案が顔を出す。詩の中の言葉はスムーズに流れずによどむ。笛から出る音には滑らかさがなくなる。生けられた花は、自然そのものの自らなる反映ではなく、人為的に企てられたものになる。

東嶺円慈の描いた悟りの円相は、こういう無心の特徴をよく具現化している。東嶺は白隠の高弟の一人である。彼の円相は荒っぽくて完全に閉じた円になっており、通常の円相のような空隙がない。それにはムラがあって、あるところは濃く、あるところは狭い。しかし、大胆であり人を魅了する力を持っている。どこにも無理や頑張りが感じられない。「空」の感じが漂っているが、それでいて充実と無限さを感じさせる。この画につけられた詩には「天上天下唯我独尊」と書かれている。これは釈尊が生まれたときに発した言葉だとされている。それは宇宙全体との合一を実現したことの表現である。そこには主客、自他の別はない。現在の瞬間がすべての時間と空間を満たしている。それが「無心」である。



芸術の創造に対する「無心」的アプローチは、最終的に通常の宗教芸術に見られるような特徴、たとえば完全さ、優雅さ、形式性、神聖さなどが欠けている多くの作品を生み出す。禅の宗教芸術はそういう理想を追い求めない。むしろ不完全で世俗的でさえある。禅芸術が、完全さや神聖さを超越するのは平凡さを「通して」なのである。

偉大な禅匠である臨済は次のように言った。「道を学ぶ者た

ちよ、教えに合致する理解を得たいと思うなら、決して他人によって間違っ導かれてはいけない。内に向かおうと外に向かおうと、出会ったものが何であれ、それを殺しなさい。仏に会ったら仏を殺しなさい」

ここで言われている「殺す」という言葉は文字通りに解してはならない。それは「決別する」あるいは「止める」という意味である。つまり、因習や慣例、規則などに支配されないで自分の創造的エネルギーを自由に自然に発揮するということだ。

この特質は絵画においては、不規則性、ゆがみ、むらとして現れる。詩においてはびっくりするような、あるいは普通ではない句の転回として現れる。「無規則の規則」とも呼ばれるという特徴は、「パターンの外側にある教え」、「パターンの外側にある行為」と呼ばれる禅の教えの根本的側面を反映している。

禅の教えと教義は、余計な飾り物を排した直接的な仕方で表現される傾向がある。典型的な禅の僧院の設計はこのことをよく反映している。その空間はゆとりがあり控えめで整頓されている。この特徴を仏壇の上に置かれた単純な生け花や僧院の建物の造り、庭や通路に見て取ることができる。またそこで供えられる食べ物や行われる作法、修行者の衣服などにも見て取ることができる。そのすべては私たちの注意を最も本質的なものに向け、余分なものはぎとる簡素さを反映しているのだ。

この簡素さを法要中の読経にも見出すことができる。読経のメロディは単一であり木魚の低い単調音に従っておこなわれる。グレゴリオ聖歌のように人を意識の高みに引き上げるのではなく、読経は私たちを地上にしっかりと据えるのだ。読経には心臓の鼓動の音、あるいは寄せる波の音がある。

この簡素さという特質、あるいは複雑さの欠如は可能性に満たされた創造的空間を開示する。簡素さのなかには無限性の感触がある。雲のない空のように、何ひとつ制限するものがない。形と空間、音と沈黙の間には躍動性がある。白いキャンバスに筆が触れた瞬間、空っぽの空間がたちまち活動を始め、形とのダイナミックな関係の中に入る。修行者たちを禅堂に呼ぶために木版が打たれるとき、打音はだんだん間隔が短くなっていき、沈黙の間に組み込まれていく。

この簡素さという特質は、芸術活動の実践においても経験することができる。書道はしばしば一回の動作で書かれる。たった一息で描かれる禅画や詠まれる俳句もある。たとえば、次のような芭蕉（これは著者の誤解で実際は小林一茶の句である：訳者注）の俳句である。

庭のてふ 子が這へばとび はへばとぶ

私たちのライフスタイルは極端なまでに複雑化した。どのようにすれば生活を簡素化できるのか、消費を減らせるのか？環境への影響を小さくできるのか？他の生き物を害さないようにできるのか？出費を減らせるのか？注意の散漫さを少なくできるのか？生活費を減らせるか？より多くの自由と柔軟性を得られるのか？財政的に困難さの少ない生き方はできるのか？...こうした問いに対して禅の簡素さはなんらかの示唆を与えるだろう。

禅の美意識のもう一つの特性は、「位が無いこと（無位）」である。臨済禅師は弟子たちを教えるときにこう言っている。「おまえたちの赤い肉の塊のなかには位のない真の人間がいて、いつも感覚器官を出たり入ったりしている。それをまだ悟っていない者は見なさい！見なさい！」

位のない真の人（「無位の真人」）を測定したり評価したりすることはできない。成熟した、年季の入った、熟した感じがそこにはある。未経験さ、未熟さが消えている。そこに年とともに生まれる不撓不屈さが現れる。

この特質は、美についての禅的思考方の重要な要素とみなされている。それは詩についての日本の美意識が明確になった平安時代に現れた。無位、あるいは平凡さにはあらゆる弱さが取り除かれた深い味わいが反映されている。肉感性が消え去り、そこに過剰なものがまったくないある種の欠乏状態が表に出てくる。

13世紀後半の中国の画家である牧谿の描いた古い松の木に鳥がとまっている画は、禅の美意識における神秘の特質を顕ししている。いくつかの大胆な筆の運びによって牧谿は不朽の形象をつくりだした。カラスは明らかにこの画の核になっている。周囲の空間はこの絵に開けと自由さを与えている。この画はその中に存在の全体性を含んでいるという感じをはっきりと伝えている。カラスの目の小さな点は、見るものを画の無限性の中に引き込むかのようである。

芸術にせよ、宗教にせよ、あるいは人生にせよ、そこから先は眼で見ることができないはっきりとした辺縁がある。道元禅師が言っているように、「知ることのできる限界は知ることができない」のだ。プロセスは開いたままで閉じることがない。生きて働いている信頼という要素がそこになくはならない。それは、足を前に出して一歩進んだときにはそこにしっかりと大地があるという信頼のことである。見ることのできる世界のさらに少し向こうがいつも存在しているのだ。

禅芸術は、このこと全体をそのままむき出しにして露わに見

せるのではなく、ほのめかすという方法で示している。可能性と発見の感覚が無尽蔵の中から生まれてくる。それこそがいのちのあり方である。真理のありかたである。それはなにかの中に封じ込めることはできない。それはいつまでも無限に広がり続ける。それまでは見えなかった新しい展望が現れ開かれる。それはどこで終わるのか？それには終わりが無い。境界もない。それこそが、知ることができないものをあれほどにも素晴らしく可能性を孕んだものにするのである。



山岡鉄舟（1836-1888）の描いた龍は、この特質を具現化したものである。禅の言い伝えによれば、龍は悟りを開いた神秘的な存在とされている。その画に付された鉄舟の詩には「龍 日に四海の水を獻ず」とある。



その明らかな深遠さにもかかわらず、禅の美意識には教えの説き方、理解の仕方、伝え方においてある種のふざけが含まれている。禅には非凡なほど幅広い教授法、独特な宗教的表現、健康な量の笑い、ユーモア、おどけ、ふざけがある。禅はいつも自分自身のことをからかい、禅につきものの激しい坐禅修行のせいで、人々が禅について、時として誤解しているいかめしい厳格さという禅の伝説を払拭する。

禅の画においてはしばしば布袋の画をよく眼にする。布袋は道すがら出会った子供たちに分け与えるために、人々が捨てたものを詰め込んだ袋を抱えて旅をしている。彼はよく落ちる葉っぱを見て大笑いしているところや、なんにでも喜んでいところが描かれる。存命中、人々は彼が聖人なのか狂人なのかよくわからなかったという。

これまで検討してきた特徴は本質的に誰の眼にも明らかな特質ばかりであった。静止している点、無心、簡素さ、平凡さ、神秘、ふざけは画の中に見ることができ、詩の中で聞くことができ、主題の中でそれと知覚することができるような特性である。しかし、それほど明白ではないもう一つの禅芸術の側面がある。それに気づくためには直感的な能力に頼らなければならない。それは「恚麼あるいは 如」である。

禅の文学のなかで「恚麼」は言葉に言い表せないもの、つまり真理、リアリティ、言葉によって表現できない経験を示唆するために用いられる。それは自明であり説明を要しない「あれ」、「何」、「それ」を指し示す。それは本質的にありのままの存在そのもの、現在という感じとして現れたすべてを含むリアリティである。

「恚麼」は空中で二本の矢が出会う点であり、非二元的で

ちらの側にも落ちない存在の特質である。

あるとき僧が趙州にいとまごいに来た。趙州は「おまえはどこに行くのだ？」と聞いた。

僧は「教えを学ぶためにいろいろなところを訪ねるつもりです」と言った。趙州は拈子を取り上げて言った。「仏のいるところに留まってはいけない。仏のいないところは急いで通りすぎなさい。三千里離れたところで誰かに出会ったら、その人を間違った方向へ導いてはいけない」

この拈子を取り上げる動作は異なるものが一つに溶け合うところを指し示している。



「恚麼」という特質は融合という非二元的な出来事にもみ限られているのではない。それ以上のものがある。円悟禅師（これは著者の誤解で実際は雲居禅師の言葉である：訳者注）は弟子たちにこう告げた。「『恚麼』の事を得ようと思うなら、『恚麼』の人でなければならない。おまえたちはすでに『恚麼』の人なのだからいまさらどうして『恚麼』の事のことを心配するのだ？」

道元禅師の言葉で言うなら、「『恚麼』であるがゆえに自然に

発心する者たちがいる。この発心が起これば、それまで自分が魅せられていたものを投げ出し、学んだことのないものを学ぼうと願い、まだ悟っていないことを悟ろうとするだろう。それは自分が思いついてなすことではないことを知りなさい」

「恚麼」は外から付け加えられる何かではない。それは存在そのものだ。生を生きることそのものだ。それは物の存在性、存在そのものの存在性である。「恚麼」すなわち「如」は、釈尊を指すための言葉「タターガタ（恚麼来 このように来る者）」の一部として使われることがあるサンスクリット語の「タター」の漢訳語だ。それは前角老師の書かれた『如』という書に表現されている。牧谿の「柿」（六つの柿が全部異なった形をして否定しようのない存在感をもって空中にかかっている）の画にそれが感じ取れる。

画、詩、音楽に「恚麼」の感覚を持たせると、これとって特定することは難しいけれども容易に体験することができる活力を作品に与える。時間にすれば一瞬（人生の絶えざる流れの外に出る一瞬）のこともかもしれない。しかし、「恚麼」を感じそれを表現できることは、私たち自身のリアリティの中にそれをもたらすのだ。次のような芭蕉の俳句のように。

朝露や撫でて涼しき瓜の土

数百年後、ジョイス・キャロル・オーツは「あれ（That）」という詩のなかで同様の主題で「恚麼」を表現した。

熟した一個の梨 今朝 はちきれんばかりに膨らんだ完熟
質感は粗く紅色
それは枝を広げている
木よりも眼をひきつける
それは百本の完璧な木の
飾りたてた枝の集まりよりも目をひきつける
指の爪で傷つけられて
鳥のくちばしでつかれ、腐った部分はあざ状になっている
それはあざや家族に遺伝する染みのように良性のものだ
その孤独で頑固な重さはラッパ
金管楽器の召集
そのプライドは果樹園を制圧する
何エーカーもの木、はしごの軍隊よりももっと驚くべきもの
労働者の流れの叫び
あの最初の梨の重さはその季節の総トン数をしのぐ
評価を超えた高価さ
賞金、謎、ごちそう

「恚麼」を認識し、それに逆らうのではなくそれと一緒に動くことを実現し始めると、物の流れと調和した世界に入り自分

自身で鑑智僧璨禅師が言ったことを発見できるようになる。

ものの自然（あなた自身の本性）に従いなさい
そうすれば自由に妨げられることなく歩むことができる
思考が束縛されているときは、真理は隠されている
すべてがにごり不透明になるからだ
判断という重荷のような営みは
頭痛の種と疲労をもたらす
区別と分離から
どんな利益が剥奪されるというのだろう...？

...道に合致した統一された心にとって
あらゆる自己中心的なもがきは止んでいる
疑いと不決断は消えている
本当の信のなかで生きることが可能となる
一つの動作で束縛から自由になる
なにものもわれわれにしがみつからないし、われわれもなにものにも固執しない
すべては空であり、透明であり、自ら輝いている
心の力を少しも発揮しないで
思考も感情も知識も想像も
そこでは何の値打ちもない
この如の世界では
自己も自己以外のものもない（『信心銘』からの引用）

発見のプロセスは創造力の湧き出る限りない泉であり、常に明るく新鮮で新しく生命に満ち溢れている。それがどこから来るかはたいして重要ではない。大事なそれは私たち一人一人のなかにすでに存在していて、発掘されるのを待っているということなのだ。究極的には、自然な芸術に関わるということは自分自身の心を正視し、悟ったことを生活にもたらすことなのである。

ローリ大道著 『The Zen of Creativity: Cultivating Your Artistic Life』
よりの抜粋

仏教の芸術

マラッシ悠心

イタリア・ファノ・明けの明星道場

序

仏教に個人的に献身し、同時に仏教芸術を理解するのに必要な、芸術の歴史一般についての幅広い知識を同時に備えてもいる人の数となるとそう多くはない。残念ながら、私自身もそういうまれな人たちのグループに属する者ではない。確かに、私は何年にもわたって仏教を学び実践してきたが、仏教が芸術の中に自らをどのように表現してきたかを探求し始めてから、実はまだほんの2、3年である。この大きなテーマに取り組むにあたって、自分はその任に値していないのではないかと恐れたし、今でもまだそういう気がしている。仏教芸術は2500年にわたる長い時間と、アフガニスタンや日本といった遠く離れたさまざま国々を含む広い空間に広がっているのだから、そのすべてについて十分に会得していると自信をもって言える人が果たしているだろうか？

しかし最近、キリスト教徒の友人であるカルロ・デ・フィリップ神父からこの難題に取り組んでほしいという要請を受け、私は無謀にもそれを引き受けてしまった。今やその約束を実行するときが来たようだ。

この短い序を終えるにあたって、一言警告を発しておくべきだろう。私はここでは仏教芸術を歴史家としてではなく仏教徒として考察していく。表現法は宗教的表現のための方法としてのみ検討される。仏教芸術が仏陀のメッセージを、言葉を使わずにはっきりと伝えることに成功した。その方法を探究していく。

こういうアプローチはもちろん新しいものではない。絵画、彫刻、著述（散文・韻文）はそれ自身で完結した行為であるが、同時に意味を運ぶ乗り物でもある。どんな意味が伝えられているかは問題ではない。意味は世俗の世界に属する。しかし、神聖で超越的な世界に属することもありえる。芸術は精神スピリットに訴えかけ、精神は「見えざるもの」¹の知覚によって養われる。芸術は見えざるものと精神との架け橋、理解と不可思議とのあいだの架け橋になりえるのだ。

初期仏教

仏陀のメッセージはいのちと同じように豊饒であり、それが育った諸文化と同じように多種多様である。効果的にそのメッセージを伝えるために、初期仏教は真の意味において、オリジ

ナルなやり方で形式と内容とを編み上げた。ジャータカ²（『本生譚』）に収められている547編の物語ほど、このことをはっきり示しているものはないだろう。それは紀元前3世紀ごろ編纂されたもので、仏教芸術の最も初期のものの一つと言えるだろう。³

物語を語るという形態は、仏陀の教えにとりわけ適している。それは、力強くそして活気に満ちたものであるし、聴衆が連座というありかたで積極的に関わるものだからだ。語られ、記憶され、そして何度も語りなおされる物語は、みな同じ本質的な根源から発出してきたものであるが、決して同一というわけではない。どんな物語も厳密な意味で、同じ言葉と同じ抑揚でもって繰り返されることはあり得ない。それぞれの物語は、それを創作した者からそれを語る者の声を通して聴く者の心へと届く。声に出して唱えられることによって、ジャータカの物語は決して死んだ言葉にはならなかった。

また、物語が口伝で伝えられていくという事情も、聴く者の参加をおおいに促した。物語のなかにある隙間を、自分の空想や、前に聴いたことの記憶で埋めなければならなかったからだ。そして、聴いた言葉をすべて自分の個人的経験の中にもう一度戻さなければならなかった。メッセージは規格化されたものではなく、非常に個人的なものであった。「野の百合と空を飛ぶ鳥」⁴の話も聴くたびに、私たちの中に何が起こるかを考えてみよう。宣教者たちの芸術のおかげで、隠された意味の背後に生命から湧き出てくる独特で無償の荘厳さを感じるができるのだ。

さらに、これらの物語は全体としてある明確なメッセージを力強く説いている。それらは宇宙ユニヴァーサルの共同体（仏教の重要な概念の一つであり多くの説法のテーマでもある）のイメージを天然色で描いている。ジャータカに収められている物語は簡素な言葉によって仏陀が王、女性、商人、最下層民、象やレイヨウといった動物の肉体など、何百という応現身となって送った生涯を語っている。植物、動物、人間、天上の世界といったインドの恵み豊かな自然が与える多様で豊富な生命の形態によって象徴される共同体、あるいは生命コミュニオンの交流は、仏陀が人間の形で表象されるはるか以前において、仏教芸術の理想化された主題であった。ジャータカの物語はこの豊かさを非常にはっきりと示している。

次の二つのものは深い源泉のようなものであり、二つの最も重要なインドの仏教芸術の靈感の源でもある。一つは宇宙全体からなる理想的共同体。もう一つは現実であれ想像上のものであれ、あらゆる生命のなかにすべてのものの救済のための唯一の乗り物、あるいは唯一の道として仏陀の精神が不可視のありかたで存在していること。

宇宙的共同体の表象の最初の例は、物語のなかにあったのだが、まもなくそれに続いて造形芸術が興った。しかし、それが伝えるメッセージのタイプにはたいして変化がなかった。葬儀の記念碑（現存する最古の仏教的彫像芸術の例）が作られるようになるにつれて、象、孔雀、虎、猿、神々、王とその家来たちなどたくさんの生き物の形象を表す石の浅浮き彫りが出現した。たいていの場合、こうしたたくさんの生き物の真っ只中に、空っぽの場所、あるいは標が描かれており、そのことは形なきものを物理的な形に閉じ込めることはできないという事実を示している。

後になると、この形はギリシャの神の形につくられるようになる。北インド、および北西インドで作られた最初の僧院の石造りの壁は、最初の絵画を描くために必要とされた広い画面として使われた。仏教の視覚芸術がヘレニズムからの影響⁵を受けたことは、この時期 紀元前2世紀と3世紀の間 に明白なものになった。「幻影の闇を追い払う世の光」としての仏陀が弟子たちのあいだに、伝統的なインドの服装をして、ギリシャの神であるアポロのような姿で現れ始めるのはこの影響の結果だった。

しかし、仏陀の彫像は釈迦牟尼・ゴータマの肖像ではなかったことを心にとどめておく必要がある。それらは人間の形を具体的に表現したダルマ（法）なのだ。したがって、それは他にあるような普通の意味の彫像（あるいは絵画）ではない。容姿、表現、顔の様相、見る者の心の中に駆り立てようとする感情は、それが靈感を受けたなにか超越的なものを表現しようとしているのだ（それがうまくいった場合のみ）。実際、そのころそのあたりで、芸術家と宗教的信者、芸術と宗教が重なり合い始めたのである。

大乘と法華経

初期仏教においては、依然として微妙で暗黙のままであった信仰と芸術的靈感との関係、宗教的経験と象徴的伝達との関係は大乘仏教⁶の発達によって深められ、明確にされ、明白なものになった。偉大な交流（Great Communion）あるいは偉大な乗り物（Great Vehicle）としての仏教（大乘仏教）は、あらゆるいのちと現象が本質的には一つであることを強調する。その結果、大乘は救済に向かう努力において友愛的な慈善と、お互いの協力が果たす役割に決定的な意味を見出す。真实性を、「外側から」全体として描くことが不可能であることは、精神のことについて述べるときに、言語的な表現では限界があることとあいまって、非常に特殊な文学形態を生み出した。その最もすばらしい例の一つ（決して、それが唯一のものだというわけではない）は『法華経』、あるいは『妙法蓮華経』⁷である。

では、この經典を検討してみよう。初期の經典群と比べてこの經典が示している第一の新しさは、それがハイブリッドサンスクリット語で書かれているという点だ。それ以前の經典はすべてパーリ語、おそらくはビハール地方の古代語であるマガダ語で書かれていた。

新しい言語の使用、おそらくは新しいアルファベットの使用に加えて、この經典は、大乘の伝統に属する經典のほとんどがそうであるように、「指向的（intentional）」⁸と呼ばれるタイプの言語を広く使っている点で、それ以前の仏教文学とは異なっている。この言語は伝えようとしている文脈的な実質から距離を置くことをねらっている点で大変特殊である。その理由は、言葉や概念によっては伝えることができない意味を伝えようとしているからである。經典はそのことを次のように言っている。「学説や思考を超えた教え」と。

表現の方法として、「指向的な」言語はたとえ話、少なくともメタファーとパラドクスを通して働く例え話に使われている言語と似ている。そういった例え話のように、「指向的な」言語は、それが用いている言葉の文字通りの意味とは違った意味を、聴き手や読み手の心に直接印象付けようとする。その実例として、「死者に彼らの死者を埋めさせよ」という文を読んだときに何が起きるかに注目してみる。この文章は埋葬の儀式を執り行ったり、参加したりする者は実際に死んでいるということ、あるいはこの儀式のどこかが間違っているので取りやめにするべきだということの意味するのではないことは明らかである。その逆である。この文章は、読み手の心にそれとは別なアイデアを生み出す。この文章は、この世界の誘惑に屈する者と回心して靈的生活、「どこにも頭を安んずる場所がない」⁹世界から自由に解放された生活を目指す者とを対比しているのである。この対比は、この世的な観点からすれば、生きているはずの前者を「死者」と呼ぶ言葉のトリックによって表現されている。

この芸術の最高の表現においては、形式と内容が重なり合っている。こうした經典を読む者は、經典¹⁰の内容をなしている語りのリズムとタイミング、あふれんばかりの細部の叙述、終わりのない反復、聴衆のなかにいる見物人や参加者・木や灌木・草の種類細かい労を惜しまぬ列挙（唯一、味気ない教義の水によって水をさされる）によって感動させられるのだ（うんざりさせられるときもある）。しかし、そうしたことがすべて「くだらないもの」で単なる形式だから無視してもよいのだと考えるならそれは誤りである。もしそうした形式が伝えようとしていると思われる概念だけをつかもうとするなら、經典の全体が空中に消えさってしまう。日の光を浴びた雪のように溶け去ってしまう。このことを味気ない言葉になおして言うなら、「仏陀の教えはアイデアや概念、特定の教説の中にあるのではないのだから、それを伝えようとする著述はすべてのアイデア、概

念、教説を脱ぎ捨てたものでなければならない」ということになるだろう。そういう事情が少なくとも私の目には、「くだらないもの」がなぜそこにあるのか、という理由について何かを説明しているように見える。

別な言い方をしてみよう。仏陀の教えの全体は或るプロセスを開始することを目指しているのである。どんなプロセスでもいいというのではない。特定のプロセスを特定のやりかたで、である。しかし、それがプロセスであることは間違いない。したがって彼がこの目的を遂行しようとして用いた道具が經典であったのだから、經典もまた或るプロセスを開始すること、プロセスを生き生きしたものに保ち、強固にし、強めることに役立たなければならないのである。

だから、こうした經典のなかに、私たちが現代文化の作りだした智慧の書のなかに見つけ慣れている情報や概念を探しても無駄なのである。そういうものはめったに見つからない。私たちがしなければならないのは注意深く読み、読んでいるときに自分に起きていることを綿密に覚知することである。それこそが彫刻や絵画をほればれと見ているときにしていること（すべきこと）である。その意味を覚知することが恣意的な理性の活動によって覆われてはならない。音楽について考え始めると、それを聴くことができなくなる。

『法華経』はその純粋な理想主義と、最高の芸術的達成の点において古今の仏教文学のなかでも抜きん出ている。何世紀にもわたって発達してきた仏教的美意識の多くは、この經典、特にたとえ話や誇大な表現のなかに組み込まれた「指向的」言語の新奇で大胆な使い方から手がかりを得ているか、靈感を得ている。仏陀の永遠で宇宙的な次元が、あらゆる種類の生き物、植物、動物、超自然的なものが聴衆となって臨在しているところで、時間と空間が溶解する一連の特殊効果を通して表現されている。仏陀の聴衆に参加すると、ヒンドゥー文化の神話的な人物たち、精霊、神々、死霊たちがそこにいることを目にするだろう。それらが王女や好奇心のある見物人、何千人もの給仕や召使の列と多色の天蓋で飾り付けられた象たちを伴った偉大な王たちと、肩と肩を触れ合うように近接してそこに存在しているのだ。さらに、その光景の中心部近くには仏陀の高弟や有名な菩薩たちがひかえている。この集まり全体は何千もの銀河と無数の宇宙を横切って、何百何十億年の時間が瞬きするほどのものでしかないような長大な時間にわたって風を切って飛んでいる。

想像があまりにも目がくらむようなものになっているので、暗黙のうちにこの巨大な舞台装置のなかにいる仏陀のものだとされている聖なる次元は、重要ではない単なる細部になったのである。現象世界の巨大さは永遠で無限なるもの。したがって

聖なるものを表現している。それは「向こうにある何ものか」を表し、指し示している。經典は、この畏怖の感じをかすかなユーモアを交えて伝えている。この光景のように圧倒的なものとしてではなくほのかな香りのように。

タントリズム

これまで論じてきたものとは相当に異なった仏教芸術の伝統がもう一つある。それはタントラの芸術である。決定的な違いは、厳格に集成された象徴的な言語を自由な引喩に置き換えている点である。

紀元6世紀以来、タントリズム¹¹はヒンドゥー教の宗教的修行（主要な目的は霊・心・体にパワーを与えることである）から仏教に普及してきた。はじめこのアプローチは最も通俗的な形態の仏教にのみ影響を与えた。貧しく無学な人々はタントリズムが自分たちの生活を改善し、戦争・飢饉・疫病・死から自分たちを守るのを助けてくれると感じたのだ。タントリズムによって彼らは健康や病気からの速やかな回復、豊作、身体的な危害に対する安全を求めた。

後になると、タントリズムはより高尚な形態の仏教にも影響を及ぼし始めた。タントラの修行によって解放されたパワーはもはや物質的な要求を満たすために求められなくなった。そのかわりに、痛みと苦しみから自由になる救済への道の途上において、生きとし生けるすべてのものの間の偉大な協力と相互愛へ貢献することへと方向付けられた。そうするうちにタントリズムは大乗仏教へと流れ込みヴァジュラヤーナ仏教（ダイヤモンドと電光の乗り物）¹²となった。

あらゆる形態の仏教と同じように、タントリズムも空間のなかを動いていった。11世紀以降、それはチベットとネパールに根付いた。しかし、それ以前に、主要なタントラが中国語に翻訳されたおかげで（8世紀末にはすでにその作業は完成していた）、ヴァジュラヤーナは中国全土に広がり、そこから9世紀のあいだに日本へと伝わり「真言（真の言葉）」あるいは「密教（秘密の教え）」と呼ばれた。中国でも、この宗派は真言と呼ばれたが、845年、仏教（キリスト教も）に対する大弾圧の年に滅びてしまった。それに対して、日本ではこの教えは成長をとげ繁栄し今日でも存続している。

マンダラ¹³をつくり心に描くことは重要なタントラ修行である。中国からタントリック・ヴァジュラヤーナ仏教を日本にもたらした空海からの次のような引用は、伝授のプロセスにおいて造形芸術がかけがえのない道具であることを示している。

「密教的仏教の秘密の教えは、あまりにも深遠であるから、書かれた言葉には収まりきらない。絵画だけがそれを露わにできる」¹⁴

マンダラの実現には正確な構成だけでなく、その意味を知ることが要求される。この意味は製作者の靈感を通して表現される。マンダラは何千もの¹⁵ 象徴的な形（それぞれが五つの色のうちの一つで描かれる）によって出来上がっている。それらは最深の側面における宇宙の構成を示している。それぞれの形は4つの異なった仕方です「現れる」。人間の形として。動作あるいは特定の行為として。象徴的な属性 花、本、芽など として。サンスクリット語で描かれた音節の種として。

マンダラはいったん完成すると壊されることもある。「マンダラの破壊」はヴァジュラヤーナ仏教への入門のための修行において決定的な要素である。砂でつくられた無数の形がかき乱され、めちゃくちゃにされ、その外観は消えうせる。あとに残るのは淡色の砂の山だけである。

変わらないで残るものはない。生まれたものはすべて死ぬ。美しいものを捕まえてそれをじっと握っているなら、生命を毒していることになる。苦しみと痛みへの道を歩いていることになる。痛みから自由になる狭い道を歩くためにはなにものにも寄りかからず、なにものも所有せず、「心の手を大きく開く」¹⁶ことが要求される。

各部分の調和、言葉にできないほどの美しさ、構成の正確さと対称性のバランスは、マンダラをユニークな芸術形態にしている。同時に、ほかに良い言葉がないので私の勝手な呼び方で言えば、マンダラは「宇宙 有神論的観念論 (cosmo-theist idealism)」の世界観をグラフィックに表現したものである。この世界観においては、限りなく優雅で深く静かな形が畏怖すべきパワーを持つ存在と共存している。真言宗はこう教える。「マハーヴァイロチャーナ¹⁷の静かな荘厳さを味わいなさい。なぜならあなたの心の最深部はそれと交流しているのだから。不動明王¹⁸の憤怒の表情を恐れなさい。なぜならあなたの人生と心のなかの何かが彼の剣で刺し貫かれるだろうから」

ヴァジュラヤーナ仏教のもう一つの典型的修行は（上座部仏教も含めてほとんどすべての仏教伝統においてもそうなのだが）マントラを唱えることである。¹⁹

特定のタイプのマントラであるダーラニー（「長いマントラ」と呼ばれる漢訳語は「陀羅尼」）を唱える修行は手近にある問題の解決に対して特に適切である。ダーラニーはサンスクリット語であり、非常に長い場合がある。しかし、興味深いことにダーラニーにおいては、言葉自体の意味はそれを唱えることから生まれてくる音と音楽に比べればそれほど重要でもないし、

人を活気づける力さえ持っていないことだ。ダーラニーの意図も目的も、魔法をおこなうことにある。長短、あるいは中程度の長さの音節を正しい長さ、正しい順序、正しい音程で発音するために必要な精神集中は非常に特有の「離脱感覚」を生み出す。ダーラニーを唱えていると、あたかも遠いところから、あるいは自分の外側から、自分と他の参加者が言葉を唱えているのを聞き、ダーラニーの経本を手を持っているところを見るような感じになるのである。その効果は感動的である。僧たちがダーラニーを唱えているのを聞くことは（たとえ遠くからでも）、忘れることができない経験である。私の友人はたいへん冷静で容易にだまされない人であるが、ガンジス河の岸辺での集まりに参加したときのことを話してくれた。そこでは数千人の人々がダーラニーを行っていた。彼の周りでダーラニーを唱える声が生み出す波動によって、自分が何度か地面から持ち上げられるような気がしたという。

仏教儀式

触れておきたいもう一つの芸術の形態がある。そこでは、ダーラニーの場合と同じように、実践、成果、形式が完全に重なり合っている。それはすべての仏教伝統において日々おこなわれている儀式・法要である。よく知られているように、それは公開のための儀式ではない。それどころか言葉の通常の意味における実演でもない。しかし、それらの儀式は一種のパフォーマンスアートであり、音、所作、形式が緊密に織り合わさっている。それはあらゆる動作、あらゆる音が注意深く研究され測定され、綿密な訓練を積んだ人々によって完全なタイミングをもって演じられる振り付けなのである。それぞれの儀式の変更できない規則の幅広い変数の枠内で、解釈がなされ、それが儀式に生命を吹き込む。

もし、こうしたパフォーマンスを分類しなければならないとしたら、おそらくそれは演劇に属することになるだろう。仏教の儀式は総合演劇である。刻々に、あらゆる身振りやあらゆる音（鐘、声、太鼓、ケトルドラム、シンバル）が、様式、リズム、線香の香りと交じり合い、生き生きとした、したがって感動的なマンダラを作りあげる。それは私たちの眼、耳、鼻の元で変容し、人生をも変える。もしこうした芸術的宗教性の時間が単なるショーに墮すなら、そのときには儀式は死に、儀式がおこなわれる目的もそれと一緒に死ぬのである。

空についてのいくつかの思索 宗教と芸術

仏教芸術にとって、空は決定的に重要な側面であると私は考えている。なぜそうなのかを説明するために、空は無ではなく

欠如態を表すか、あるいは充実という内的特質を表すか、あるいはその両方を指すことを思い起こそう。

紀元前5世紀、空のこの両義的な性質は偉大なインドの文法学者であるパーニニによって強調された。サンスクリット語の形態論、統語論、音韻論を記述するための定式を使って、パーニニは「接頭辞がない」という語は、接頭辞がある場合とは違うという意味を伝えていることに注目し、その欠如にはちゃんとした価値があると結論した。それは虚無ではない、空という価値のある「ゼロ」の誕生を告げるものであった。

500年後、仏教における最初の哲学的学派の創設者であるナーガルジュナ（龍樹）は、釈尊がヴァラナシーにおける最初の説法で説いた「中道」（考えられたものではない空）、つまりサンスクリット語の「スニャー sunya」と同じものであるとした。余談になるが、7世紀に、この言葉「スニャー」はそれを表す丸の記号とともに、アラブ語の「シフラ」という呼び名で西洋に伝わった。「シフラ」は「ゼフィラム」と呼び名を変え、後に「ゼロ」をなり定着した。

仏教が東への長期にわたる伝播の途上で偉大な中国文化に出会ったとき（紀元1世紀ごろ）、中国文化に同化してしまう危険を免れたのは中観派とよばれるナーガルジュナの学派のおかげであった。仏教は人間の魂の最も深いところに達する（あるいは達すると考えられた）、海へと容易に溶け込んでいくことができた。しかし、釈迦牟尼が説いた教えは非常に独創的で革新的であったから古い宗教的形態に閉じ込められて覆われてしまうことはなかった。4世紀になると、仏教はシンクレティズム（混合主義）の足かせから自由になった。その結果、6世紀にボディーダルマ（菩提達摩）がインドから中国に、生きた人為の加わらない道の姿を伝えたとき、ナーガルジュナによって説かれた中道（あらゆる形態の生命と、あらゆる現象が空であり無常であることについての深い自覚）がすでに土壌として準備されていたのだ。

しかし、新しい派（中国では「チャン」、日本では「禅」とよばれた）がそのなかで最初に歩み始め大人にまで成長をとげた文化は、儒教と道教の影響が強い場所でもあった。禅のもつ非宗教的な本質は道教の厭世的な自然主義と共振している。自然という書物を読むことに任せる道教は、誰も傷つけることなく自然のなりゆきにまかせそれに従う。したがって、8世紀、自分たちの日常生活のなかに見出した言葉に表せないものを、絵画や韻文を通して表そうと試みた最初の禅僧たちは、道教の隠者たちの理想化された生活形態や雰囲気を選び、それに空や生命のはかなさの感じを語るというやり方で付加したのだった。こうした混成から生まれた新しい美意識の軌範においては、道教の隠者、つまり仙人²⁰と自然が手本として使われている。

中国において、墨によってこうした絵画を創造した芸術家や絵画についてのコメントを描いた詩人の多くは禅僧であった。何年も（30年あるいは40年）にわたってたゆまぬ坐禅²¹修行を続け、身心脱落し、心ででっちあげたものからの類推をおこなわず、深い内的生活を送った人々である。彼らは真実の生活と空の持つ無限の可能性を、直接にしかもはっきりと体験したのである。彼らの芸術はその宗教的経験から出てきたのであり、したがって「神聖」とか「献身」の形象はそこには存在しない。神聖さや献身は非常にささやかなもの - 石や草の藪 - の話す言葉なのだ。それはあたかも巨大な空っぽの空間の中に失われるかのようであり、宇宙の巨大さのなかにおけるいのちの神秘的な始まりのようでもある。

こうした絵画の中に表される人物がインド起源であることもある。最も有名なものは菩薩がボディーダルマである。しかし、それらは完全に変身を遂げている。その風貌は見るからに粗野で、ひげや髪は手入れがなされていないし、不機嫌そうで、まるで怒ったような顔つきは、頑固さ、強靭さ、そして神秘さを表している。またあるときは快活そうな放浪者が月をやじっていたり、小枝でできた箒で落ち葉をかき集めている場面を見ることがある。生きた神秘の象徴である龍が霧の合間から垣間見えているところや、洞穴の暗い底から外をのぞいているところが描かれているものもある。

13世紀以降、この単純で直截な芸術は日本にも出現した。中国でそうであったように、日本でも最も優れた芸術家たちは禅僧であった。彼らのスタイルは筆致の本質性と絶対的個性に特徴を持っていた。絵の主題となったのは、自然から題材をとったもので、時が過ぎ去っていくことに対する微妙な哀切感と憂鬱感をはっきりとくもしだしている。花びらが花冠から離れ落ちていくさま、はっきりと区別がつかなくなっていく遠くの山々の輪郭、眼で見られたのではなく直観でとらえられた鳥の飛翔…。日本文化の最も繊細で敏感な脈脈は、こうした感性やイメージを誤りなく理解し再現したのだ。

15世紀以降は、美的洗練は日本の知的エリートのあいだに浸透し、所作と形態の調和に基づいた個人的な実現のさまざまな方法の誕生に貢献した。それは一種の在俗の宗教性（lay religiosity 宗教的な起源を持つはいるが世俗的な美的軌範に従ってそれを表現する）を生み出した。茶を点ずる技芸、生け花²²、書道、能、建築、室内装飾などは仏教から生まれた美学の日本における浸透の表現である。しかし、この美意識はそれに先行する時期（つまり13～15世紀以前）の美意識とは、宗教的意味の点において決定的に異なっているということを強調することが大切である。

明らかな宗教的象徴や宗教の神々に材をとったイメージの不

在は、はっきりとあからさまに言うよりもほのめかす、つまり聖なるものを舞台に出すことなく暗示することのほうを好む芸術形態に属することを止めた。少しずつ、それはゆっくりとしかし着実に変わっていった。雀、花、僧の肖像などが芸術の真の主題となった。宗教的な人物像、菩薩や神々が再び帰ってきたが、それは型にはまった手法（マンネリズム）の主題としてであった。それは美しいことは美しいが、それを作り出した表現できない何かがなければ、もはやわれわれを感動させはしない。仏教から生まれた芸術を通して、在俗的な美的感性が豊かになったことは日本社会全体にポジティブな影響を及ぼしたが、それは同時に、宗教的表現としての禅の芸術が終焉し始めたことを意味している。

¹「さて信仰とは望んでいることがらを確信し、まだ見ていない事実を確認することである」（新約聖書 ヘブル人への手紙 11:1）

²これらの物語がつくられてから何世紀後になっても広範囲の地域で見出されるということは、それらの物語のもつヴァイタリティを示すものである。ヘロドトスは少なくともそれらの一部を読んだと思われるし、物語のなかにはソロモンの判決の初期形を含むものもある（ジャータカ546）。イソップの寓話、ラ・フォンテーヌの寓話、チョーサーのカンタベリー物語などにもその影響が見られる。ジャータカの中で語られている物語の多くはマハーバーラタやパンチャタントラ、そしてラーマヤナに取り入れられている。基本的な仏教経典であり、紀元前1世紀までには完全な草稿ができていたといわれる法華経にも、仏陀が弟子に教えを説いた方法の一つがジャータカを通してであったと書かれている。

³記録のため、これらの物語のうちの半分以上はヒンドゥー的苦行主義の世界でつくられた。しかし、何世紀にもわたる時間の中で、また数え切れないくらい語りなおされることを通して修正され、仏陀、とりわけ菩薩のメッセージを運ぶ媒体となった。

⁴「空の鳥を見るがよい。蒔くことも、刈ることもせず、蔵に取り入れることもしない。それなのにあなたがたの天の父は彼らを養ってくださる。あなたがたは彼らよりもはるかに優れた者ではないか」（マタイによる福音書 6:26）「あなたがたのうち、誰が思い煩ったからとて、自分の寿命をわずかも延ばすことができようか」（6:27）「またなぜ、着物のことで思い煩うのか。野の花がどうして育っているか、考えてみるがよい。働きもせず紡ぎもしない」（6:28）

⁵アレクサンダー大王は326年にバクトリアナ（ウズベキスタ

ンと北部アフガニスタン）、ソグディアナ（南部アフガニスタンと南西パキスタン）、北西インドを征服し、文化的混合をもたらした。最初の仏陀の像はヘレニズム的なものばかりだったと言われている。しかし、南インドで発見された、異なった様式の彫像があることから仏教芸術には二つのことになった派があったことが示唆される。さらに、後期の派は今度はタイ、ビルマ、中国、韓国、日本の仏教芸術に影響を与えたことを付け加えよう。M. Anesaki著 *Buddhist art in its relation to Buddhist ideals*（『仏教的理想との関係における仏教芸術』参照。

⁶新仏教（大乘はこうもよばれた）は紀元前2世紀初期後に勃興した。

⁷文字通りには『素晴らしい法の白い蓮の経典』

⁸サンスクリット語ではsandhabhasa

⁹マタイ福音書8章20節

¹⁰特に『法華経』と『維摩経』

¹¹この語は「クモの巣」を意味するサンスクリット語の「タントラ」に由来している。

¹²サンスクリット語ではヴァジュラはダイヤモンドと電光を意味する。

¹³モニエー・ウィリアムス辞典によれば、マンダラとは円を意味する。

¹⁴P.Cornu, *Dictionnaire encyclopedique du Bouddhisme*, Edition du Seuil, paris 2001

¹⁵このことは真言宗の二つの基本的なマンダラについて特に言えることである。それは「胎蔵界曼荼羅」 - 永遠の宇宙に出現する、精神的な形態も含んだ無数の形態の統一的全体の象徴および「金剛界曼荼羅」 - あらゆる存在を満たす本質、あるいは仏性の表現、である。

¹⁶安泰寺の元堂頭である内山興正老師からの引用

¹⁷日本語では大日如来

¹⁸マハーヴァイロチャーナの恐ろしい側面

¹⁹マントラという言葉は「思考のための道具」を意味する、matiは「思考」そしてmanという動詞は「考える」、「信じる」、「想像する」、「仮定する」を意味する。こうした語根からmanas（知性）という言葉が生まれる。この言葉は語源的にラテ

ン語のmind, commemt, mementoと同じである。ノルディック語（英語と独語）の言葉にも見出せる。たとえばmanは「考える男性」である。接尾辞のtraは「守ること」、「覆うこと」を意味しているから、マントラを「心の守護」と訳する者もいる。E. Conzelは*Buddhist Wisdom Book*のなかでマントラを「発音された場合に奇跡を起こす言語的定式」と定義している。

²⁰ここで日本語を使うのはそちらのほうがより広く知られているからである。中国語ではxian（中国語の発音記号）という言葉がそれに当たる。

²¹中国語ではzuochan。ボディーダルマによって中国に伝えられた修行で、壁向かって黙って動かずにただ坐る。

²²文字通りの意味は「生命 - 花」

墨絵と私

寺族 穀蔵隆子（隆雪）

ハワイ・ワイパフ大陽寺

墨絵との最初の出会いは、高校での美術クラスで1本の竹の節と小枝に数葉の図柄のものでしたが、なぜかいまでも覚えています。そして、縁あって結婚と同時にフランス行きを夢見ていた私は、米国西海岸のロングビーチのお寺に参りました。

お寺に人が集まって来てくれることをめざして、私のできること、絵を教えたなら良いだろうということで、早速子どもに絵画クラス、大人には墨絵を教えることになりました。墨絵を教えるのは自信がありませんでしたので、すぐ先生を捜しましたら、ロサンゼルスに河合アートスクールがあり、画廊もあり、河合敏雄（墨雪）画伯が墨絵を教えておられましたので、早速門をたたくことに致しました。

最初は、ロサンゼルス、あとはガーデナクラスに通い、習いながら教えておりました。当時、私は車の運転をしておりませんでしたので、主人が送り迎えをしてくれました。

河合敏雄先生は、宮城県出身で私と同郷ということを知りまして、心強く思い、又、あの独特の東北弁訛りで話される姿は微笑ましく、いつも私に安心と懐かしさを与えて下さいました。私も3人の子どもを育てながらでしたが、好きな墨絵をやれることはとても励みになり、夢中で過ごして来たような気が致します。

河合先生の墨絵は円山四条派の流れを汲む写生に基づいた、とてもわかり易い、そして墨の色がとても澄んだ深いものでした。先生の言葉を少し記します。「純粋な墨絵は白と黒の諧調

で絵を作ることであって、人物とか花とかを再現することが目的でない」「歌はうたうもの、絵は描くもの、禅は座るものだから美術史や美学、解剖学、透視図法など、いくら書物を読んでも絵は描けるものではありません。絵は教えることの出来ぬもの、また教えられることも出来ぬものです。描いて悟るのです」。私も肝に銘じて、教えることができるのは、せめて技法だと心得ていきたいと思えます。

墨絵を描く時の態度として、姿勢、息の仕方、身体を中心に丹田に置く等を先生にきっちり教えて頂き、私は今でもその教え方をビギナー（初心者）に教えています。もともと墨絵は禅の影響があり、自然体、余分なものをとりはらい、簡潔に省筆で描くことが良いとされていますので、私も曹洞禅の寺族として、このような教え方はとても自分に馴染むものと感じ、難しいながらも少しでも先生の領域に近づきたいものと続けております。「継続は力なり」という言葉が好きですが墨絵を始めて35年近くになります。

6年前に、主人の転勤でハワイに来ましてからは、「やきもの」を始め、夢中になるものももう一つ増えました。夢中になるあまり墨絵がおろそかになる自分を戒めるため、今年は山水に挑戦してみました。滝の景色を描いてみました。教室で教えながら、緊張感のある中で対象物を見た第一印象を大事にして短時間で描ききると以外と良い感じで仕上がります。時間をかけても良くできるとは限らず、手をかけ過ぎるとうさ過ぎ、いかに少しもの足りない加減で筆を止めるかが大事だと感じています。墨の色もスピードがあると澄んだいい色や掠れ具合がよく出ます。一気呵成に描くということでしょう。

ここに、油絵に面相筆と墨を用いて特殊な絵を完成された藤田嗣治画伯の「線の妙味」という一文を引用させていただきます。



深山

「僕の希望は絵を描く前に、物体と自分と一人になって——直感で描いてゆく。つまり訂正したり、思考したりした線ではなく、直感から生まれた線の方が的確にして無限に深い。そして観者の心に訴えるところが多いと思う。或いはあとで全体的に見た場合、誤りがあるかもしれぬ。けれども感じを正直に捉え、健全なる線がひける。健全な線の方が病的な線よりも、常に本質的に優れているとは私は言わない。ただその方が正しいとだけ言える。そうして、その方がひねって描くよりも一層高い気持ちが現され、また実際に現れもする。線とは、単に外郭を言うのではなく、物体の核心から探求されるべきものである。美術家は物体を深く凝視し、的確の線を捉えなければならない。そのことがわかるようになるには、美の神髄を極めるだけの鍛錬を必要とする」。

山水が一番私の苦手とする画材（テーマ）でしたが、今では楽しみの一つに変わり、描く世界が少し広くなりました。苦手のもので何回も繰り返し続けることでツツ（骨）をつかむことができるようになりました。「教えることは習うことなり」を実感している私です。



ハワイ・ヒロのレインボー滝

打坐をめぐる断想集 私の『坐禅参究帖』（十七）

藤田一照

断想 26 無所得の坐禅

『正法眼蔵随聞記』のなかに「無所得無所悟にて端坐して時を移さば即祖道なるべし」という言葉がある。これは、「何かを得ようとか悟ろうという思いと二人連れで坐禅してはならない。有所得の心をもって坐禅を修するのは断じて仏道ではない。」という断固たる言明だ。この「無所得」ということが道元禅師の教える坐禅を理解する上での最重要なキ・ワ・ドであると私は考えている。だから、私にとって、この問題は、「正身端坐」というテ

- マと並ぶ大きな参究課題なのである。すでに《断想 ただ坐禅》でそれをめぐる短い考察を書いてみた。ここではそこで論じ落としたいいくつかの問題をひろいあげておきたい。

一、「無所得の坐禅をせよ」というのは、坐禅によってあらためて「無所得」という境地に到達せよというのではない。もしそうならば、坐禅に「無所得」を付け加えようとする企てに他ならず、有所得の行になってしまうであろう。実は、無所得とか有所得とか一切忘れてただ坐禅していることがとりもなおさず「無所得」の状態そのものであるというべきなのではなからうか。だから「無所得」というのは坐禅の別名（坐禅即無所得）なのであって、坐禅中にそれを念頭においてめざすようなゴールなのではない。

二、大切なのはそういう無所得の坐禅を有所得の行に変質させるような要素を坐禅のなかに混入させないように見守ることである。それはなによりもまず、坐禅に取り組む修行者の基本的態度にかかわることで、坐禅をする以前の問題なのである。坐禅中の質は、実は坐禅以前のその態度如何にかかっているといってもいいのではないだろうか。坐禅が本番の舞台だとすれば、その出来具合は舞台上がる以前にほとんど決まっているということだ。坐蒲に尻を下ろす時、自分が一体どういう心構えで坐禅に臨んでいるのか、坐禅と引き換えに何かを期待する気持ちが心のどこかに潜んでいないか、坐禅が無所得であることをどのくらい深く得心しているか……。ただ坐っている坐禅がそのまま無所得であるような坐りになるためには、坐禅中の工夫だけでなく、そういったことを綿密に点検して、坐禅に取り組む態度をあらかじめ純化させていかななくてはなるまい。

三、道元禅師の言葉「はなてば手にみてり、一多のきはならむや」沢木興道老師の言葉「求めたものは失われる。求めざる豊かさ。」我々は何かを「得た」と思った途端にそれを握りしめそれにとらわれ、自由を「失う」。だから得ることによって豊かになるというのは実は錯覚なのだ。坐禅は「得による豊かさ」ではなく、「求めざる豊かさ」を学び味わうことなのだ。

四、無所得の端坐ができるためには、我々の内にある確信が育たなくてはなくてはならない。それがなければ、「無所得無所悟」といくら声高に叫んでも、それはせいぜい「スロ・ガン」にとどまり、実際の坐禅の中身は、普通の「有所得心」の延長でありつづけるということになりかねない。その確信とは、「いまここにおいて、それがどのような事態であっても、それに何も付け加える必要もなければ、何も取り去る必要もない。『現在』とは欠けたものもないし、余るものもない完全無欠なものなのだ。完全無欠だからこそ現在が現在としていまここに現在し得ているのだ。だから、自分の思惑や計らいで、それをどうにかしてそうでない現在にしようというのはこの現在からの無駄な逃避でしかない。この逃避の分だけ自分は現在から宙に浮き、現在を見失うのだ。」

という現在と自分に対する「見きわめ」に他ならない。

無所得の端坐とは、「現在」=今この有りようを完全無欠なものとしてそのままいただいている絶対的受容の具体的な姿と言えるだろう。その背景には、自分がどう思おうとそれとはかわりなく現在は完全無欠な絶対のものとしてあるのだという「理解」と自分を現在に無条件にまかせ切ることのできる「信」がなくてはならない。この「信解」に裏打ちされてはじめて、なんの所得も求めず、アテやツモリももちこまず、ただ坐るという極めて単純だが実際には容易ならざることが可能になるのだ。では、我々はこの「理解と信=信解」をどう養っていけばよいのだろうか。

五、ここで「現在」という時、そこには我々の周りに現に存在する不正や悪、貧困や戦争、暴力や圧政、差別など我々が立ち向かい、変えていかなくてはならない状況も含まれている。現在が完全無欠であるとして無所得に端坐するというのは、そうした状況に目を閉ざして一人でいい気分には浸ることもなければ、現状をそのままで良い、善であると賛美し、それを変える必要はないと現状を容認するということでもない。そういう状況はあらゆる努力をして変えていかなくてはならない。無所得の端坐がそういう努力をしない口実になってはならない。むしろそういう現実変革の努力を正しく導くものとして働かなくてはならないし、そういうものとして行じられていかなくてはならない。

現実変革の運動にたずさわる人々が肝心の現実から宙に浮いた理念や理想を振り回したり、自己中心的で雑な現実認識に執着したり、自分の個人的な混沌感情（貪り、怒り、偏見など）を前面におし出して行動したりして、結局運動を行き詰まらせるようなことが往々にして起こっている。複雑な問題がからみあっている現状に立ち向かう人にこそ、いったん立ち止まって、なんとかしなければという自分の切実な問題関心を一時きっぱりと手放して、その上で現状のありのままをあらためて身に感じ取り、その全体を深く見通す力を養うことが要求されると思う。

静止することを知らない動きは妄動だ。しかし、動きのない静止ならばそれは死物である。握るばかりで放すことを知らない手はつかんだものに束縛され続ける。かといって握ることを恐れている手は動きはまっとうされない。元に戻ることを忘れて外に出るだけでは彷徨である。しかし、外に出ることをやめて元に止まればそれは沈滞である。静と動、握ると放す、帰ると出る、こういう相反する動きがうまく連動し調和するところに自由自在な運動が展開する。さらには動の中に静があり、静の中に動がある、出ることが帰ることである・・・というような両者が統一された高次な状態もありうる。この例のように、現在の完全無欠性に対する「信解」に基づく無所得の坐禅（現在が現在に落ち着くこと）と現在の問題を見すえてその変革に取り組むこととは相互に独立でありながら、同時に一人の人間の生活の中で連動調和していか

なくてはならない。坐禅の深まりが社会の問題に対する透徹した洞察を準備したり、現実問題への取り組みの苦労がますます坐禅の必要性を痛感させたりといった具合に、二つの営みが相互に相手に力を与えていくような往還の通路をどう開いていくかが参究されなくてはならない。

現在北米では「社会問題に関与する仏教 Engaged Buddhism」ということが盛んに論議されているが、私はそこからいろいろ触発されることが多い。確かに坐禅することそのものがすでに一つの社会的行動であり、社会に対する態度表明ではある。だから坐禅していればそれで充分なのであってそれ以上は宗教者としての分限を越えているという意見もありうるだろう。しかし坐禅を行っている人のうちのどのくらいの人が、それを社会批判・文明批判といった文脈においてとらえているだろうか。むしろ自分が現存する社会体制にうまく適応するための「こころの工夫」の一方便と考えてはいしまいか。

無所得の坐禅はたしかにそれによって社会問題の解決を直接もたらそうとするような社会的行動ではない。もしそう考えるなら坐禅は「魔術」になってしまう。坐禅は坐禅でしかなく、それ以上でもそれ以下でもない。しかし、坐禅修行が矛盾に満ちた社会的現実との緊張関係を失えば、あたかも自分が繭を作ってその中に閉じこもるような退嬰的な営みに墮してしまう危険性はおおいにあるのだ。過去においてそういう事実は確かにあったと認めざるをえないし、現今もそういう兆候があちこちに見えている。

「現在の完全無欠性」ということを平板に理解して、「現在のままで善いのだ」という現実容認・現状維持の口実に短絡させてはならない。自分の都合を差し挟まずより好みせず、現在がどうであれそのままをそっくりいただくということは、自分に都合の良いように利用しようという下心から現在を容認・維持しようということとは全く違う。「現在の完全無欠性」とは現実に甘えたり、なれあうことを教えているのではないし、社会や自己になんの問題もないというでもない。自分の分別、期待、願望にかかわらず、社会の諸矛盾や自己の苦悩すべてを含んで、現在はそれ以外にはありえないありかたをして厳然といまここにあるということなのだ。それは現在の「厳肅性」にかかわっている。

六、普通、常識的に「修行」というと、なんらかの方法によって不完全な現在の自分を変えて、最終的には完全な自分に到達させる努力というふう考えられている。しかし、『普勸坐禅儀』の冒頭にあるような「道本円通 争仮修証」（仏道の本来はいまさら何か足しまえをつけ加えねばならぬということはなく、またそのままではゆきづまりをきたすというものでもない。あらためてどうせねばならぬことは一つもないのである。- 内山興正老師の現代語訳）というところから出てくる坐禅は、そういう「推移モデル」（不完全 完全）に基づく修行ではない。それは、本来完全無欠なる

「現在」をいまこ自分の持ち場でどこまで深く実証していくかといういわば「深化モデル」(完全 完全)に基づいた修行なのである。

ここでいう「現在の完全無欠性」のことを、通仏教では「諸法実相 しょほうじつそう」(一切諸法の差別そのままが真実平等の相である)とか「遍界不曾蔵 へんかいふぞうぞう」(眼前にはっきりと現れている一切万象がそのまま本来の面目の当体露現である)といい、道元禅師はそれを「現成公案」と表現されている。それは、我々が信じようが信じまいが、修行しようがしまいが、我々の側の都合にかかわらず、絶対のものとしてそうになっているという「事実性」を指し示している言葉である。だから、それは信仰や修行といった人間的努力のあげくに、その結果として得られるような「みずくさい」ものではなく、逆に信仰も修行もすでにこの事実のなかでの営為であるというくらいに「親しい」ものなのだ。

しかし、我々が自分の「思い」や「感情」に重みをかけて生きている限りにおいては、この「現在の完全無欠性」という事実はどうも信じられるものではない。「思い」や「感情」はその本性からして自己完結的なものではないから、現在において足りないものや余計なものをいつもどこかにつくりだしている。だから、現在は常に不十分・不完全なものとして感得されざるを得ないし、現在を絶えず「これでいいのだろうか」という疑いの眼で見ちゃうのだ。我々は現在に安住できず、自己にも落ち着けず、あらゆる試みをしてそれを完全なものにしようとする。そういう努力によって少しずつ、あるいは一挙に、「完全」を手に入れられると「いつか」をアテにしつつ、「不完全な」今を生きているというあり方をしている。そこに展開するのは「もの欲しさ」と「恐れ」(欲しいものが手に入らないという恐れ、そして手に入った欲しいものを失うのではないかという恐れ)が絶え間なく続く暮らしだ。しかし、悲しいかなそういう「思い」や「感情」をいくら操作し、延長していても完全無欠な現在に到達することは所詮できはしないのだ。

七、「諸法実相」、「遍界不曾蔵」、「現成公案」という事実は思いや感情でつかめるものではない。むしろつかもうとするものがき・あがき(有所得心)それ自体が、この公然の事実と直接親しむことを妨げているのだ。思いの中で描かれた架空の「完全さ」を追い求めることを全く放棄してただ坐禅する時にのみ、もともとそこにあった本来欠けることもなく余ることもない現在に出会えるという逆説がそこにはある。だから「諸法実相」は「事実」をさす言葉であると同時に我々にとってはそれを修証するべき「課題」でもあるのだ。

有所得心を放下することは、自己を現在に対して全開し全託してそこに既に来ている現在が自己に無限に豊富に浸透してくるための絶対条件である。浸透といっても自己に何か新しいものが付け加わるのではない。強いていえば、万法とのつながりのなかで生き活きと生きている自分がそこにあることがよりはっきりして

くるということだ。それは坐禅が、自分が何かを得ることをめざした行為(having)ではなく、自己が今いかに存在しているかにかかわる全く質と次元の違う行(being)になっているということだ。「無所得」というのは、坐禅の結果何かを得るといった所得(having)の次元にかかわる営みではないのだということを明確にするための言葉であるといえるだろう。

八、「何も求めずただじっと坐るだけ」と聞くと、「なんだそんな簡単なことか、そんなことに時間を費やすなんて時間の無駄でしかない。そんな受動的で逃避的なことに価値をおくのは世捨て人が閑人くらいだ。もっとやるべきことが他にある。」という人がきつといるだろう。無所得というのは言いかえれば自分にとって「てごたえ・張り合い」が全くないということであるから、ともすると自分を甘やかして「猫が縁側で日向ぼっこをしている」ような坐禅になりがちだ。そんな坐禅に関してはこういう非難が当たっているかもしれない。

しかし、無所得の坐禅は本来「龍が水を得るがごとく、虎の山に靠るに似たり」(『普勧坐禅儀』)と形容されるような活き活きした勢いが身心に常に漲っていなければ実現しないものなのだ。無所得の坐禅においては、その成果として最終的に何を得たかということよりも、坐禅中の刻々の有りよう如何が重要なのだ。結果 outputよりも過程 processを問題にするのだ。だからどの刻々も同じように重要なのであり、どの刻々もゆるがせにすることができない。「無所得」なるがゆえに「常精進」を要求されるのだ。「常精進」のないところでは、容易に「有所得心」や、懈怠・放逸の心に負けて、無所得の構えである正身端坐が崩れてしまう。だから無所得の坐禅は行としては、単純この上ないがそれは簡単ということでは決してない。むしろこれほど難しいことはないと言えいえる。

「無所得無所悟にて端坐」して費やされる時間は、なるほど何物も生産されないから世間相場的には全くの浪費かもしれない。しかし、先に書いたように、そこでは自己が完全無欠な現在に出会うことができ、それが自己に浸透してくるのであるから、自己の魂(?)にとってこれほど大きな贈り物は他にはないのだ。

坐禅は世捨て人や閑人のためにあるのではない。洋の東西、老若男女を問わず普く勧められるべき(「普勧」)ものだ。そういう坐禅を自ら行じ、かつそれを説得力をもって他に正確かつ明快に語ることでできる人材が今、切実に求められていると思う。

(注 先に「完全無欠である現在」ということを書いた。現在の完全無欠性は、その現在から次の完全無欠な現在が間断なく生起することを少しも妨げるものではない。完全無欠さのなかには次の現在を全く新しく生み出す潜勢力も含まれているのだ。不完全だから次に遷移するのではなく、完全だからこそ絶え間なく更新していくのだ。)