

ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ

——アラブ・ペルシア文学のなかの佛教説話——

杉田 英明

[目次]

- 一 漢訳佛典——舍利弗と目連の前世譚
- 二 アラブ世界への移入——ガザリー
- 三 ペルシア世界への伝播——アンヴァリーとニザーミー
- (1) アンヴァリー
- (2) ニザーミー
- (3) 絵画表現の伝統
- 四 ペルシア神秘主義文学への展開——ルーミー

プリニウス Gaius Plinius Secundus (二三一年頃—七九年) の『博物誌』 *Naturalis Historia* 第三十五巻に、ギリシアの画家ゼウクシス Zeuxis Herculotes (前五世紀末) とパッラシオス Parrhasius Ephe-sius (前四世紀初頭) との絵画競争 (certamen) に関する有名な逸話が記されている。それによると、ゼウクシスは葡萄 (uva) をあ

まりに迫真的に描いたので、小鳥が本物の葡萄と勘違いしてその実を啄^{つば}みにきたほどだが、一方のパッラシオスは、ひたすら垂れ幕 (lineum) だけを描いていた。ゼウクシスはこれに眼を欺かれ、相手に「その覆いを取って絵を見せてくれ」と言ったとき、初めてその垂れ幕自体が絵であることに気づき、「自分は小鳥 (volucres) たちを欺いたかもしれないが、パッラシオスは藝術家 (artifex) である私を欺いたのだ」と言って、謙虚に相手の勝ちを認めたという⁽¹⁾。

この、ギリシア・ローマ世界の「二絵師競争譚」⁽²⁾ にも匹敵するような印象深い逸話が、中東世界でも「ギリシア人画家と中国人画家の腕比べ」として現代に至るまで広く知られている。本稿では、佛典に起源を持ち、佛教世界からイスラム世界へと伝播したこの説話の、文化圏を跨いで継承と変容の跡を辿ってみたい⁽³⁾。

一 漢訳佛典——舍利弗と目連の前世譚

佛陀（釈尊）の十大弟子に数えられる舍利弗（サンスクリット語 \parallel シャーリプトラ \parallel Śariputra, パーリ語 \parallel サーリプッタ \parallel Sāriputta）と目連（目犍連。目乾連・目犍連とも。サンスクリット語 \parallel マウドガリヤーヤナ \parallel Maudgalyāyana, パーリ語 \parallel モッガラーナ \parallel Moggallāna）とのあいだの神通比べの逸話が、義淨（六三七—七二三年）訳の佛典「根本説一切有部毘奈耶藥事」卷第十六（一）にいくつか収められている。「説一切有部」とは、佛陀入滅後百年頃、佛教教団が上座部と大衆部とに根本分裂したのち、さらに前者から派生した部派の名前、「根本説一切有部」はその分派である。「毘奈耶」vinaya は「律」と同義で、僧侶が修行のさい守るべき規則を指す。「根本説一切有部毘奈耶」全五十巻は、説一切有部の「十誦律」とほぼ同一内容と言うが、随所に教訓説話が挿入されている。「藥事」全十八巻は、律典の「藥犍度」に相当し、藥（ \parallel 食）を取る場合の規定を説くのが本来の内容だが、ここでも本生因縁譚が多く記載されているのが特徴である。

佛陀在世中、「神通第一」と讃えられた目連が「智慧第一」の舍利弗に敵わない事件があり、これを目にして不思議に思った苾芻（ $\textcircled{6}$ ）たちが「大目乾連の神通第一たりながら、今乃ち如かざるを見たり」と問うと、佛陀は「汝等諦らかに聽け。但だに今時のみには非ず」と言つて、「乃往古昔」すなわち前世における両者の神通優劣因縁譚を五つ語る。画家が登場する第一、第二、第五の逸話のうち、第二は次のように記されている。

復次に苾芻、汝等諦らかに聽け。乃往古昔、別に一方の聚落の中に二畫師有り。共に技能を闘わせ、皆我こそ好く工巧を明解すと稱す。俱に王の所に詣で、白言して云わく、「我圖畫に明らかなり」と。第二も亦た云わく、「我圖畫を能くす」と。時に王は即ち令すらく、「壁上に各々一面を畫け。畫き已らば能く知るべし。我說くを信ぜざれば」と。其の一畫師、時に六月を経て乃ち一面を畫く。其の第二の者、但だ唯だ壁面を摩飾せるのみ。其の畫き了われる者、即ち王に白して言わく、「我牆に畫き了われり」と。王、群臣と共に來たりて畫彩を觀じ、告げて曰わく、「大端正なり」と。第二の畫師王に白さく、「我が畫作を看よ」と。前壁の畫由り光影斯に現われ、薄衣もて覆うに以たり。王此の事を見て甚だ大いに之を怪しみて云わく、「更に彼に勝れり」と。其の人、王足に禮し已りて白して言わく、「此れ我が畫に非ず。彼の壁畫由り此に於いて影現せるなり。大王よ、爲た復た畫きし者端妙なるか、爲た復た此處端正なるか」と。王言わく、「汝の如く作りし者、甚だ端正爲り」と。

かつて、互いに技量を競い合う二人の画家がいて、お互いに自分の方が優れていると主張したので、国王は、「實際に描き上げてみれば判るだろう」と言つて二人に壁面を描かせるよう命じる。一方の画家は六か月かけて絵を完成させたが、他方はただ壁面を磨き上げるだけだった。前者の絵を見た国王は「と

てもよく描けている(大端正なり)」と褒めるが、今度は後者の磨いた壁を見ると、壁面が鏡と化し、最初の絵がそこで薄い膜をかけたように仄かに映って不思議な光景を作り出していた。国王が「これは向こうの絵よりもっと優れている」と言う、壁を磨いた画家が種明かしをして、「第一の絵とこちらの映像と、いずれが優れているでしょうか」と問うたので、国王はさらに「映った絵の方だ」と答える。

佛陀はこの逸話を語ったのち、実は二人の画家が目連と舍利弗の過去世における姿であったことを明らかにする。

佛、諸苾芻に告げらくは、「汝が意は云何^{いかな}。爾時^{じじ}六月磨作せる畫師なる者は、即ち舍利弗是れなり。時に六月を経たる畫師なる者は、即ち大目連是れなり。彼の時の中に於いて、其の工巧に由りて能く勝ちを得たり。今復た神通にて還^また勝ちを獲たり」と。

「第一の画家は今の目連であり、第二の画家は今の舍利弗である。当時から舍利弗は技巧において優っていたが、今でも神通において、目連は舍利弗には敵わない」といった意味であろう。佛陀が語る五つの逸話のうち四つまでが、これとほぼ同様の言葉で締め括られている。

この逸話が示すのは、文字通りには舍利弗の智慧が目連の神通力に少しだけ優っていること、あるいは一般に「仏教においては正しい知恵は神通力に勝る⁽¹³⁾」ことなのかもしれない。ただ、

山邊習學(一八八二—一九四四年)が指摘するように、壁面を磨いて他の絵画を映すという発想は「舍利弗の敏捷なる天才的な頭の動き方をよく表はしてゐる」一方で、第一の絵師に現われた目連の「堅實な、努力的な實行的の特長」も認めるべきであり、佛陀は二大弟子の根本的な優劣を決定したのではなく、両者の相補い合う特徴を示したにすぎない⁽¹⁴⁾という捉え方は必要であろう。両者は出家する以前からの親友であり、佛陀の弟子となつてからも協力しあう間柄であった。

二 アラブ世界への移入——ガザリー

このような佛教世界の譬喩譚をアラブ・イスラム世界に伝えたのが、著名な宗教思想家のガザリー・Abū Hamīd al-Ghazālī(一〇五八—一一二一年)であった。ガザリーはトゥース(現在のイラン・マシュハドの北)に生まれ、ニーシャープールで学業を修めた後、一〇九一／二年にはバグダードのニザーミーヤ学院で教鞭を執るに至るが、やがて信仰上の懷疑に陥り、一〇九五(五年十一月)に学院を辞職してバグダードを退去、以後スーフイー(神秘主義修行者)としてシリアやイエルサレム、メッカ・メデynaなど各地を遍歴し、最後は郷里トゥースに隠棲する。このあいだ、一一〇六年七月から三年ほど、ニーシャープールのニザーミーヤ学院で再び教職に就いている。

この生涯のうちの遍歴の時期、すなわち一〇九五年十一月(より厳密には一〇九八年初頭)から一一〇六年七月までのあいだに

執筆されたのが、彼の宗教思想の集大成とも言うべき大著『宗教諸学の再興』*‘Ihyā’ ‘Ulūm al-Dīn* である。⁽¹⁵⁾ 本書自体は、彼のスーフィーとしての個人的体験をもとに、神秘修行のため、神秘体験に至る方法論の伝授を目的とし、より広くは神秘主義を基礎にイスラム諸学を「再興」すること、逆に言えばイスラムのなかに神秘主義を位置づけることを意図して書かれたと考えられている。⁽¹⁶⁾ その第三巻第一書「心の不思議に関する注釈の書」*Kitāb Sharh ‘Ajā’ib al-Qalb* において彼は、宗教的真理に到達する二つの方法として、学者（ウラマー *al-‘ulama’*）の道とスーフィー聖者（アウリヤー *al-‘awliya’*）の道を対比的に挙げ、その違いを佛典由来の譬喩によって説明している。

第二の譬喩譚によつて、学者の行為と聖者の行為との違いを知ることができる。学者たちは知識そのものを獲得し、それを心（*qalb*）に引き寄せるために行動するが、スーフィーの聖者たちは心を明澄にし、汚れを除去して清浄にし、それを磨き上げるためだけに行動する。

伝えられるところによると、中国人（*al-‘asān*）とギリシア人（*ahl al-Rūm*）とがある国王の面前で、絵画の技術（*‘ilm al-naqsh wa al-suwar*）の素晴らしさを競ったことがある。国王は彼らに一つの広間（*sutra*）を与え、その片側で中国人、反対側でギリシア人に絵を描かせて、両者のあいだに幕（*hijab*）を下ろして互いに相手が見えないようにするのがよいと考え、その通りに実行させた。ギリシア人たちは数え切れないほどの

不思議な絵の具を集めたが、中国人は絵の具も持たずに奥に入り、自分たちの側の壁を磨き始めた。ギリシア人たちが仕事を終えると、中国人もまた、自分たちの仕事は終わったと主張した。

国王は彼らの言葉に驚き、絵の具もなしにどのようにして絵の制作を終えたのかと不思議がった。そこで「お前たちは絵の具なしにどうやって仕事をしたのか」と訊ねると、彼らは「心配ご無用。幔幕をお引き揚げ下さい」と答えた。幕が揚げられると、何と彼らの側の壁には、ギリシア人の制作した驚くべき作品が、光と艶を一層増して輝いていた。というのも、壁はあまりによく磨かれたため、びかびかの鏡のようになり、磨き抜かれることで彼らの側の壁の美しさはさらに増大したからである。

つまり、光の充満の果てに真理（*al-haqq* ≡ 神）の確実な姿が輝き出るようにと、聖者たちが心の汚れを除去して明澄にし、磨き上げて清浄な状態にしようとして意を用いるのは、中国人たちの行動のごときものである。賢者や学者たちが知識を獲得してその姿を描き、心のなかにその映像を取り入れようと努力するのは、ギリシア人の行動のごときものである。⁽¹⁷⁾

逸話の内容から見て、ガザリーが佛典に書き留められたのと同類の佛教説話に依拠していることは明らかであろう。彼がいづつ、どのような経路でこの佛教説話を知ったのかは詳らかでないが、彼の生誕地でもあり隠棲地でもあるトウス自体が佛教

圏に近く、また遍歴の地であるシリアにも佛教の影響は及んでいたことが知られているので、接触の機会は多くあったことであろう。⁽¹⁸⁾ 勿論、佛教説話の利用に当たっては、目連と舍利弗をそれぞれギリシア人と中国人（いずれも複数形）に置き換えるなどの変更を加えている。

ここで「ギリシア人」*al-āḡarūn*と訳した原語の「ルーム」とは、元来は「ローマ」*Roma*の音訳であるが、ローマまたはコンスタンティノポリス、あるいはギリシア人・ローマ人（＝キリスト教徒）の土地一般、さらには東ローマ帝国が支配した小アジアまでを指しうる幅広い漠然とした概念である。⁽¹⁹⁾ 他方の「中国」*al-Sīn*もまた、現在の中国本土のみならず、ペルシアの東側に広がる土地全般を漠然と指示する。つとにアラブの文人ジャーヒズ *al-Jāhiz*（七七六／七年頃－八六八／九年頃）は、諸民族の優劣比較論のなかで中国人が「工藝」*al-sināʿa*に優れ、「不思議な絵の具（中略）の所有者」*ʾashāb... al-ʾasbāgh al-ʾajba*であり、「木工と彫刻と絵画」*al-khat wa al-naht wa al-taswīr*に秀でた人々である⁽²⁰⁾と記し、十世紀初頭のアブー・ザイド *ʾAbū Zayd al-Sirāfi*も『中国とインドの諸情報』*Akhbār al-Sīn wa al-Hind*において、中国人は「彫刻と工藝について完璧といつてよいほど、神の創造物のなかで最も巧みな」*min ʾahdhaḡ khald ʾallāh kaftan bi naḡsh wa sanʿa*人々であると述べている。⁽²¹⁾ ガザリーが画家の一方に中国人を選んだ背景には、こうしたアラブの伝統的観念があったことは疑いがない。そして、東方世界に属する中国人に対し、反対に西の彼方に住まう人々としてギリシア人を配置したので

あろう。もつともジャーヒズは、ギリシア人について「彼らは思考の徒（*ashāb al-ḥikma*）であつて実践家（*ʿaʿāla*）ではなかった」、「後者（＝ギリシア人）は思想家（*ḥukamaʾ*）であり、前者（＝中国人）は実践家（*ʿaʿāla*）であつた」と述べているので、ガザリーによる役割分担は、これとはむしろ逆転していることになる。

右の譬喩譚において対比される「学者の行為」と「聖者の行為」は、より一般的には神秘主義における「知識」*ʿilm*（知）と「実践」*ʿamal*（行）と言い換えてもよいであろう。ガザリーは晩年に執筆した自伝『誤りから救うもの』*al-Munqidh min al-Dalāl*のなかで、スーフィーの道には「知識」と「実践」の両面があることを次のように語っている。

私は次のことを知った。すなわち、彼ら（スーフィー）の道は知識と実践によつてのみ完成するものであり、彼らの実践の目的は、心の障害となるものを断ち切り、その非難すべき性格や悪しき性質を除去し、そのようにして心を至高なる神以外のものから解放し、神の思念によつてそれを飾るまでになることだ、ということである。

私にとつて、知識は実践より容易であつた。（中略）他方、彼らに最も固有の奥義は、学習によつてではなく、直接的な味得（*dhawq*）や体験（*ḥal*）、性格の改変によつてしか到達できないことも、私には明らかになった。⁽²²⁾

「学者の行為」とは、スーフィーたちの著作を通じて神秘主義を

知的に理解することに相当する。他方、「聖者の行為」とは、そうした知識を基礎としながら、心から汚れを取り除き、それを鏡のように磨き上げて、そこに神がおのずと映し出されるまで修行を続けること、神以外のすべてから心を浄化して、神のなかに自己が無化する忘我の境地に至ることを意味する。右の譬喩譚に即して言えば、心は神的な知識を絵画として描く場所であり、ギリシア人は絵画自体を描こうとするのに対し、中国人は外部から絵画を受け入れるための態勢を整えようとする。ガザリーは自分自身の体験を踏まえ、知識だけでは神秘主義の奥義に至ることはできず、修行による直接体験が必要であることを力説する。ただし、元の絵がなければ鏡にそれが映ることもないのであるから、知識もまた神秘主義の奥義に達するためには必要だということになる。実際彼は、ギリシア人画家と中国人画家、知と行のどちらか一方が優っているとは言っておらず、双方は相補い合う存在であることを示唆しているように思われる。²³これは、佛典の譬喩譚が伝える教えともよく対応する。

三 ペルシア世界への伝播

—— アンヴァリーとニザーミー

(1) アンヴァリー

ガザリーの著作は広くイスラム世界一般に普及したが、彼の母語であるペルシア語の世界でもそれは例外ではなかった。彼が伝えた絵画競争の譬喩譚もまた、何人かの文学者によって

取り上げられているので、その系譜を辿ってみることにしよう。現在知られる限り、最も早くこの譬喩譚に言及しているのは、セルジューク朝の宮廷詩人として知られるアンヴァリー Anvārī Abivardī (一一一六年頃—八七年) であろう。ガザリーが歿した数年後にメルヴ西方の町アビーヴァルドに生まれ、ガザリーの故郷トウースで学問を修めた彼は、技巧を凝らした難解な称讃詩と同時に、抒情詩や四行詩、断片詩も多く残している。そのなかに、教訓詩として作られた次のような断片 (ge'ī'e / moqatta'e) が含まれている。

中国の画家たちが広間に絵を描いた。

これ以上に素晴らしい物語は聞けないゆえ、その内容に耳傾けよ。

一人の師匠はその半分を鏡のように磨き、

別の師匠は残りの半分をマニーの絵に仕上げた。

その結果、広間に入ったとき、片側に描かれた絵は

反対側でも見られることになった。

おお兄弟よ、そなた自身がそのように美しく高い天井と頑丈な基礎とを持った広間であると考えよ。

そなたが絵柄に満ちた半分から離れられないとしても、できれば残りの半分になるべく努力せよ。

soffe-i rā naqsh mī kardand naqqāshān-e chīn

be-shnav-in mā' nī-k-az-in khoshar hādith-i na-shnavī

üstād-i nime-i rā kard ham-chon āyent

üstād-i nīme-i rā kard naqsh-e mānavī
 tā har-ān naqsh-i ke ḥaṣel bāshad-andar nīme-i
 bīni-yandar nīme-i dīgar cho andar vey ravī
 ey barādar khīshān rā soffe-i dān ham-choṇān
 ham be-saqf-i ntk-e ‘ālī ham be-bonyād-i gavī
 bārī-yaz ān nīme-yē por naqsh na-tvānī shodan
 jahd ān kon tā magar ān nīme-yē dīgar shavī⁽²⁵⁾

短い五対句の断片詩なので、譬喩譚自体が詳しく語られているわけではないが、その示唆する内容はガザリーの場合と同一である。ことに「広間」soffe——古典音では“suffa”——という単語がガザリーと共通する点からも、両者の繋がりが窺われる。ここでは登場人物がギリシア人と中国人ではなく、中国の二人の画家に変えられ、一方の壁に描かれるのは「マーニーの絵」naqsh-e mānavīと表現される。マニ教の經典は極彩色の絵柄で彩られていたので、伝統的にペルシア文学では、同教の始祖たる預言者マーニー Mānī (二一六七七年) は画家と考えられ、美しい絵画は「マーニーの絵」と呼ばれていた。美しい絵とその鏡像との物語から、詩人は同胞 barādar——それが特定の人物を指すのか、それとも漠然とした呼びかけなのかは不明だが——に対し、自分自身を広間と考え、そこに絵だけでなく鏡をも備えるよう努力せよ、との訓戒ないし忠告を導き出す。アンヴァリーが神秘主義者(スーフィー)であったとする事実は知られていないので、「鏡になれ」という忠告が心を磨いて修行に励めと

いう意味だとすれば、この詩を贈った相手はそうした志向を持つ人物だったとも考えられよう。

(2) ニザーミー

アンヴァリーに続いて同じ譬喩譚を利用したのが、カスピ海西岸、アゼルバイジャン地方の都市ガンジャ(現在のキロヴァバード)出身の詩人ニザーミー Nizāmī Ganjavi (一一四一年頃——二〇九年頃)である。この詩人の長編叙事詩(五部作) Khamse⁽²⁶⁾の最後に当たる『アレクサンドロスの手紙』Eskandar-nāmeの第一部「榮譽の書」Sharaf-name は、アレクサンドロス大王 Alexandros III (前三五六——三二三年) の世界征服の事績を素材にしたマスナヴィー Mathnavī 詩型⁽²⁷⁾の一大物語として構想されている。そのなかで大王は中国(Chin)まで至り、その皇帝(Khaqan 可汗)とのあいだで書簡の遣り取りをしたり、皇帝自身が使者に化けて大王の許に偵察に来たりする。のち、両者は肝胆相照らす仲となってお互いを招待し合う。「絵画をめぐるギリシア人と中国人との腕比べ」monāzere-ye rūmiyān bā chīniyān dar naqāshī と題された一章で、皇帝が大王の客人となった日の出来事を詩人は次のように語り始める。

早春よりも心愉しいある一日、

時代のなかの選り抜かれた一日に、

中国の皇帝が国王(＝アレクサンドロス)の客人となつて、

二つの太陽が互いに同席した。

ギリシアやイラン、中国や黒人国からの

食卓の列が所狭しと並べられた。(第三―五対句)

yekī rūz-e khorrāmtar-az nowbahār

gozide-tarīn rūzi-yaz rūzegār

be mehmāne-shah būd khāqān-e chīn

do khorsīd bā yek degar ham-neshīn

ze rūm-ō ze Irān-o az chīn-o zang

semāīn-e saf-hā bar-āvarde tang^(R)

酒が回ると、出席者のあいだでお国自慢、民族自慢が始まり、ヒンドウスタンやバビロンの魔術、ホラーサーンの歌やイラクの弦楽器、ギリシアや中国の絵画への言及がなされる。続いて、絵画に関してギリシア人と中国人と、いずれが優れているかの論争が起こる。そこで決着をつけるために、

最後にこのような意見の一致を見た。つまり、

眉のような形の比類のない丸屋根^(R)を作り、

背の高い丸天井の二つの眉(「アーチ」)の中央に

画家が幔幕を降ろして、

こちらの隅ではギリシア人が手仕事をし、

あちらの隅では中国人が絵を描く。

そして、要求された時間が経過するまで、

お互いの装飾を見ることはしない。

両者がその仕事から解放されたときに、

中央から幔幕が落とされる。

人々は二つの絵が完成した段階で

こちらが一層素晴らしいかを見ることだろう、と。

(第一七―二二対句)

bar-ān shod sar-anjām-e kār-ettefāq

ke sāzand tāq-i cho abrū be tāq

miyān-ē do abrū-ye tāq-ē boland

hejāb-i forūd-āvarad naqsh-band

bar-īn gūshe rūmī konad dast-kār

bar-ān gūshe chīnī negārād negār

na-bīnand pīrāyesh-ē yek-degar

magar moddar-ē da 'vi-āyad be-sar

cho z-ān kār gardand pardākhī

hejāb-az miyān gardad-andākhī

be-bīnand k-az har do peykar kodām

now-āyīn-tar-āyad cho gardad lamām

ここでは二つの丸屋根を持つ建物^(R)を作り、中国人画家とギリシア人画家が一人ずつ、それぞれの丸天井の下で仕事をするとという設定になっている。皇帝の配下の中国人画家と、大王の遠征に随行してきたらしいギリシア人画家とが腕を競い合う格好である。お腕を伏せたような丸天井のアーチが並ぶ様子を「二つの眉」do abrūに譬えているのは、横から切断面を見たとき、それが弦を下にした弓のような半月形となり、その並び

が人間の顔の二つの眉のようになるからであろう。その中間を
幔幕で仕切るのもガザリーの描写と同様である。

画家たちは密かに、一對の弓型の眉のごとき
丸天井①のなかに座った。

しばらくして両者が仕事から解放されると、
彼らは絵画から幔幕を引き落とした。

二つの絵画館の絵は同一で、
形も色もまったく差がなかった。

見物人たちはその仕事に驚き、

その驚異に一樣に当惑したままだった。

これら二人の画家たちは、どのようにして

二つの絵画館を同一の絵にしたのか、と。

国王は二つのコンパス（＝絵画）の中央に坐して

双方をとくと眺めたが、

それら相互の違いを見分けることもなく、

その秘密の幕に足を踏み入れることもなかった。

彼は見ることによってさらにその秘密を探ったが、

状況は改善されなかった。

いや、（両者の）あいだには、

一方は受け取り、他方は提示するという違いがあった。

賢者（バリーナース）がそれら二つの偶像寺院を見たとき、

賢者にはそれらの絵画が驚異に映った。

彼は真実を求め、大急ぎで

その絵画に関する手掛かりを取り戻した。
彼が命ずると、ギリシア人たちは急いで
幔幕を再び中央に設置した。

二つの館の中間に仕切りがなされるや、

一方は悲しみに沈み、他方は輝いた。

ギリシア人の絵柄は色と艶を失わなかったが、

中国人の鏡の上には錆が抜がった。（第三―三六対句）

neshastand sūratgerān dar nehoft

dar-ān jafte-yē tāq chon tāq-e joft

be-kam moddat-az kār pardākhtand

miyān-bor ze peykar bar-andākhtand

yekī būd peykar do arzhang rā

tafāvot na ham naqsh-o ham rang rā

‘ajab mānd-az-ān kār nazzāregī

be ‘ebvat forū mānd yekbāregī

ke chon karde and-in do sūrat-gozār

do arzhang rā bar yekī sān negār

miyān-e do pargār be-nshast shāh

dar-in-ō dar-ān kard nīkū negāh

na be-shnākht-az yek degar bāz-eshān

na pey bord bar parde-yē rāz-eshān

basi rāz-az-ān dar nazar bāz jost

na-shod sūrat-ē hāl bar vey dorost

balī dar miyānē yekī farq būd

ke in mī padhīroft-o ān mī namūd
 cho farzāne dīd-ān do boṭkhāne rā
 badī-āmad-ān naqsh farzāne rā
 dorosī talab kard-o chandān sheṭāft
 ka-z-ān naqsh sar-reshte-i bāz yāft
 be-farmūd tā rūmīyān tākhtand
 hejāb-i degar dar miyān sākhtand
 cho āmad hejābī miyān-e do kakh
 yekī tang-del shod yekī rū-farākh
 raqam-hā-ye rūmī na-shod z-āb-o rang
 bar-āyīne-yē chīni-yoftād zang

「絵画館」と訳した原語「アルジャング」arzhang は、マニーが絵画を飾る館、またはマニ教の絵画や書物を指す言葉、「偶像寺院」boṭkhāne は佛像や彫像などの偶像(bo)を置いた異教の寺院の意味だが、いずれも絵画の描かれた建物——ここでは「宮殿」kakh (のちには sarāy)とも言い換えられている——の比喩である。「コンパス」pargār は、⁽²⁾コンパスを用いて描いたかの⁽³⁾とき美しい図像、あるいは丸天井の円の描写であろう。「国王」shāh (のちには shahīyār) はアレクサンドロス大王、「賢者」farzāne とは、大王の遠征に同行したとされるバリナーヌス Balīnās、すなわちテュアナのアポロニオス Apollonius Tyānensis (一世紀頃)である。大王には二つ同一の絵が描かれた秘密を解明できなかったが、バリナーヌスは、一方が「受け取り」 mī padhīroft、他

方が「提示する」 mī namūd という、発信と受信、創造と受容の違いに気がついて、再び両者のあいだに幔幕を降ろさせる。すると、「中国人の鏡」āyīne-ye chīnī には鍔が拡がる。ここで「受け取り」「鏡」という単語を使用することで、詩人は早くも謎の解き明かしの手掛かりを読者に与えようとするかのようである。

中国人の広間から絵画が消えたとき、
 国王はそれに驚いて茫然とした。
 だが再び仕切りを中央から引き上げると、
 最初とまったく同じ絵柄が現われた。
 彼は、この輝く丸天井が
 磨くことで図柄を獲得するのだと知った。
 彼らが仕事をしているあいだは、
 中間に仕切りが立てられ、
 ギリシア人は絵を描くことに専念し、
 中国人は宮殿(の壁)を磨いていたのだ。
 あちら側の広間に描かれたすべての絵画は、
 輝きによってこちら側が受け取った。
 かの審判における判決によれば、
 両者ともに洞察力の助けが存在した。
 ギリシア人のように絵を描ける者は他におらず、
 中国人は磨くことに熟達しているのだ。
 (第三七—四四対句)

cho shod soffe-yē chīniyān bī negār

shegefti forū mānd-az-ān shahniyār
 degar rah hejāb-az miyān bar kashīd
 hamān peykar-ē avval-āmad padīd
 be-dānest k-ān tāq-e afrūkhtē
 be-seygal raqam dārad-andūkhē
 dar-ān vaqt k-ān shoghī mī sākhānd
 miyānē hejāb-i bar-afrākhtānd
 be-šūratgarī būd rūmī be-pāy
 moseygal hamī kard chīmī sarāy
 har-ān naqsh k-ān soffe gīrande shod
 be afrūzesh-in sū padhīrande shod
 bar-ān raft fatvā dar-ān dāvārī
 ke hast-az baṣar har do rā yāvārī
 na-dārad cho rūmī kas-i naqsh-bast
 gah-ē ṣaql chīmī bovad chīre-dast

再び「広間」soffeという、ガザリー由来の言葉が二回現われる。そして、絵を描くギリシア人と壁を磨く中国人という対比によって、驚異の秘密が最終的に開示される。

ここで興味深いのは、いずれにも「洞察力」baṣarがあるという理由によって、双方優劣なしという判断が下される点である。ガザリーにおいても必ずしも明示されていなかった優劣の判断を、ニザーミーは一層明示的に回避していることになる。また、ガザリーがこの逸話を学者と聖者、知識と実践の対比

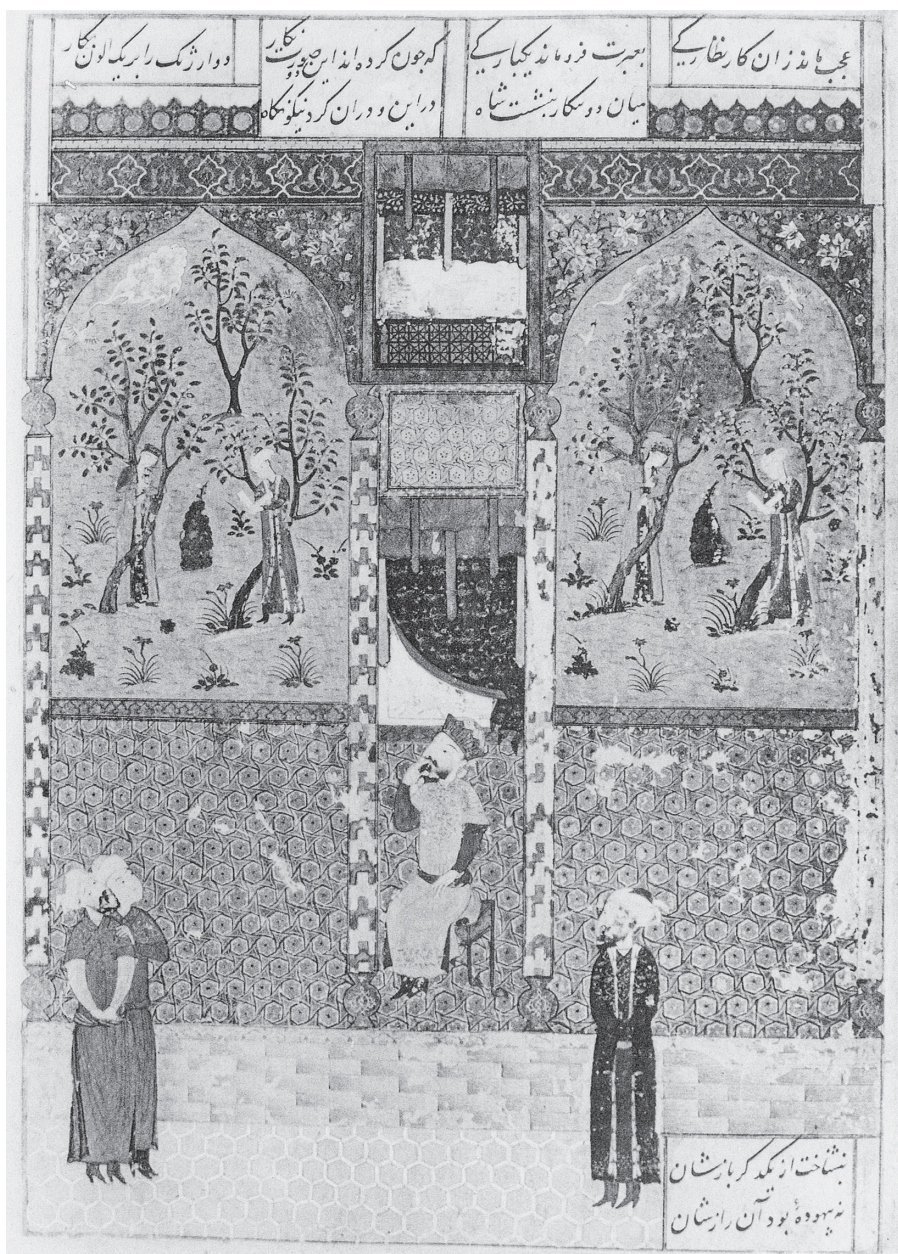
の譬喩としていたのに対し、ニザーミーは逸話そのものの面白さに主眼を置き、詳細な筋立てを語ることに努力を傾けている点も大きな違いである。これは、この詩人が神秘主義者でなく、作品にも神秘主義的要素が見られないことと密接に関連しているよう。

なお、ニザーミーはガザリーの本文を知っていたかもしれないが、必ずしもそこだけに発想源があったとは限らない。というのも、ニザーミーはこの逸話の直後に、ガザリーには見られないマーニーに関する逸話を続けて語っているからである。それによれば、中国人たちは、自国へやってくるマーニーを騙そうと、透明な水晶 (qallīn) で池を作り、逼真的な描写で波や草まで書き添える。沙漠地帯を越えてきたため喉が渴いていたマーニーは、陶器製の壺 (kūze) で池の水を汲もうとするが、水晶に当たって碎けてしまう。騙されたことに気づくと、彼は持参した筆で水面に死んだ犬を描き、今後の旅人への警告とした。中国人はその技量に感服し、彼の教義を受け入れるに至ったという。⁽³⁴⁾

これは、佛典の「根本説一切有部毘奈耶藥事」卷第十六にある舍利弗と目連の神通優劣因縁譚の第五の逸話と同工異曲であり、ニザーミーはこの佛典そのものではないにしても、少なくとも同一の源泉からこの逸話を取り入れたものと思われる。⁽³⁵⁾

(3) 絵画表現の伝統

さて、ニザーミーの作品には後世、多くの写本に絵画が添え



図版 1 ニザーミー〈五部作〉のうち『アレクサンドロスの手紙』Eskandar-nāme 写本挿絵，イスタンブール，トプカプ宮殿博物館所蔵，1445-50 年頃。H. 753, folio 304. 出典 = Ivan Stchoukine, "La Khamse de Nizāmī, H. 753, du Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul," Syria 49, 1972, Plate IX.

られることになった。右の場面についても、少なくとも三点、十五世紀中葉の挿絵が存在する⁽¹⁷⁾。そのうち、トプカプ宮殿博物館図書室が所蔵するニザーミー〈五部作〉の全三十七葉中の挿絵⁽³⁸⁾（図版1）は、ヘラート派の画家によってヤズド（現在のイラン）で制作されたと考えられる作品である。挿絵上端の枠内には、右に掲げた本文の第二六―二八対句、右下端の枠内に第二九対句の計四対句分が記され、画面中央には王冠を戴き、坐したまま絵を見比べて驚く――唇に指をあてているのは、イスラム絵画において驚きを示す伝統的表現法である――アレクサンドロスが、またその上には少しだけ引き揚げられた幔幕（カーテン）が描かれている。そして、左右の上端が眉状の丸屋根になった壁面に並ぶのは、まったく同一の二つの絵画、その主題は「庭園で王女に詩を誦み上げる若者」⁽⁴¹⁾である。詩や散文であれば、絵画の制作過程を叙述しても絵の中身にまで触れる必要は必ずしもない。しかし、絵画表現の場合には、そこに描かれた壁画の素晴らしさをどう再現するかが、挿絵画家の腕の見せどころになる。勿論、ニザーミーの本文にも壁画の主題への言及はなかったのですが、ここでは挿絵画家が独自の判断で庭園と王女と若者を選んだのであろう。二枚の壁画のうち、一方が他方の鏡像であれば、実際には両者の左右が逆転するはずであるが、画家はそこまで深く考えずに、「二つの絵画館の絵は同一で、／形も色もまったく差がなかった」（第二五対句）という詩句に基づき、完全に同一の図像を並べたものと思われる。

他方、ほぼ同時代にシーラーズで制作されたと思われるのが、

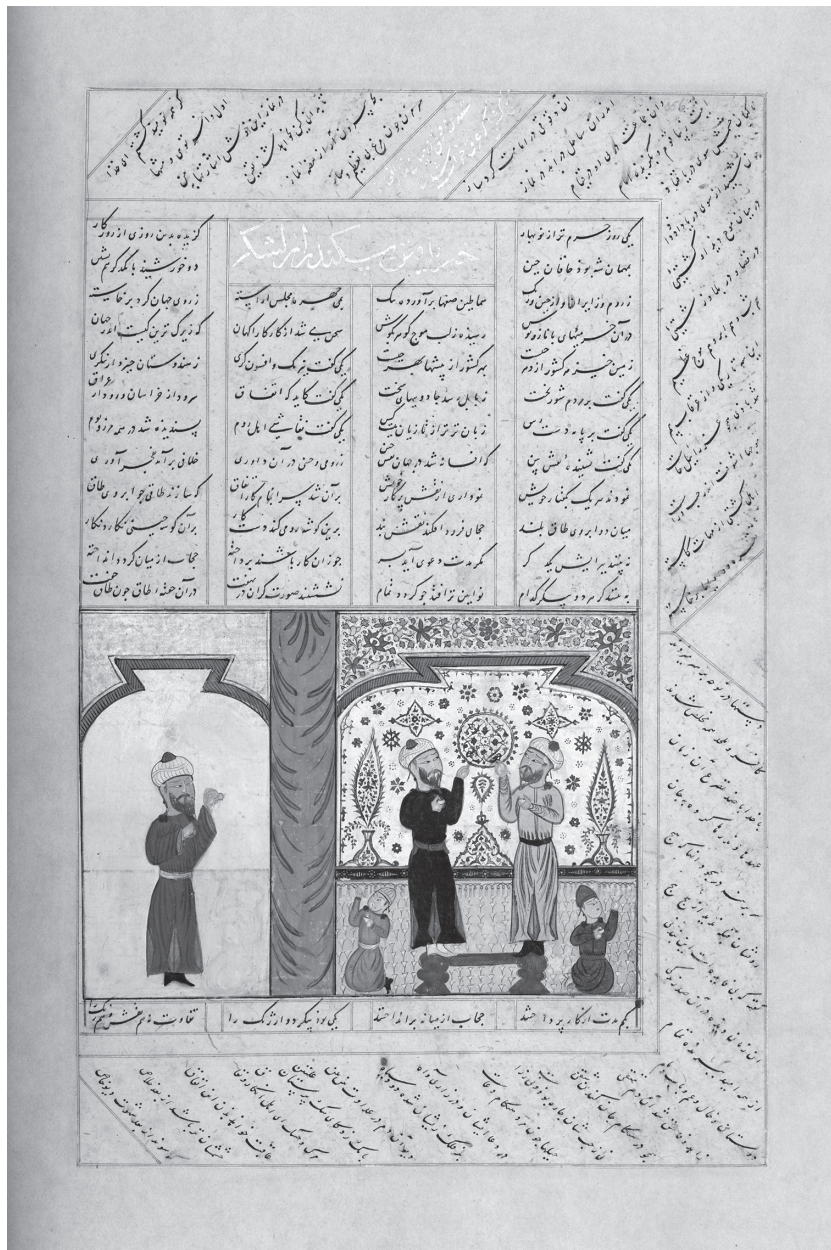
メトロポリタン美術館所蔵の〈五部作〉挿絵⁽⁴²⁾（図版2）である。ここでは、上下の枠内に第三二対句から第四三対句まで、十二対句分が表示されている⁽⁴³⁾。絵の中央に王冠を戴いたアレクサンドロスが坐し、唇に指をあてて驚きの表情を見せている点は、トプカプ宮殿所蔵の写本絵画とまったく同一である。ただしこちらでは、廷臣たちが幔幕を引き揚げて内部を覗き込み驚く様子や、もう一つ手前の黒っぽい幔幕がずっと上までまくりあげられる様子がよりはっきりと描き込まれている。そして、壁画の主題は馬上の狩りとそれを見物する人々の遊興である。トプカプ写本とは異なり、二つの絵は鏡像になっている。この絵を分析した美術史家のスーチェク Priscella Soucek によれば、右側がギリシア人の描いた原画、左側が中国人の鏡に反映した映像であり、原画の地面は白と黄土色なのに対し、映像の地面は光沢のある黄金色に塗られて、鏡の輝きを表現しているという。これは美術品としても優れた傑作になっていると評せよう。

第三の写本たる、ダブリンのチェスター・ビートイー図書館所蔵本は、ニザーミーの〈五部作〉のみならず、アッタル *Farīd al-Dīn 'Aṭṭār*（一四五―一二二二年）、ルーミー *Jalāl al-Dīn Rūmī*（一二〇七―七三年）、サアディー *Sa'dī*（一二一〇年頃―九二年頃）、ブーシーリー *Muḥammad al-Būshirī*（一二二―九四年頃）など、ペルシア・アラブの著名な詩人の代表作を集めた詞華集の形態を取っている⁽⁴⁴⁾。このうち、『アレクサンドロスの書』所載の画家の「腕比べ」の挿絵を含む一葉（図版3）は、外側の欄にルーミーの『精神的マスナヴィー』 *Maṭnawī-ye Ma'nawī* 第三巻の本文の



図版2 ニザーミー〈五部作〉のうち『アレクサンドロスの手』Eskandar-nāme 写本挿絵，ニューヨーク，メトロポリタン美術館所蔵，1449/50年。Gift of Alexander Smith Cochran, 1913. Accession Number 13.228.3, folio 322a. 出典 = The Metropolitan Museum of Art, The Collection Online.

<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/446541>



図版3 ニザーミー〈五部作〉のうち『アレクサンドロスの手紙』Eskandar-nāme 写本挿絵，ダブリン，チェスター・ビーティー図書館所蔵，1435年。MS. Pers. 124, folio 242b. © The Trustees of the Chester Beatty Library, Dublin.

一部が、左上から時計回りに左下まで、合計二十一対句書き連ねられる一方、ニザーミーの本文は内側の欄の四列に、挿絵を挟んで合計十三行——挿絵の上が第三対句から第二三対句までの計二十二対句⁽⁴⁶⁾、挿絵の下が第二四・第二五対句の計二対句——並べられている。金文字の章題には「アレクサンドロスが軍隊の情報を入手する」とある。

挿絵自体は、前述の二作例とはまったく異なり、幔幕で仕切られた右欄に左右対称の四人の人物と絵画が、左欄に白壁の前に立つ一人の人物がそれぞれ描き出されている。最も単純な解釈をすれば、幔幕の右側がギリシア人画家たちの作業風景、左側が壁を磨く中国人画家と考えられよう。⁽⁴⁷⁾ 中国人画家が左手に持つ円形ないし六角形の、拡大鏡あるいは単眼鏡のごとき事物は、作業に用いる磨き石かもしれない。⁽⁴⁸⁾

ただその場合、右欄の絵画や人物がすべて左右対称である理由を合理的に説明するのは難しい。挿絵画家が既存の図案を転用するさい、型紙の裏表を逆転させて画面を構成しただけなのかもしれないが、⁽⁴⁹⁾ さらに穿った見方をすれば、右欄は幔幕を引き上げた状態、左欄は降ろした状態を示しているとも受け取れる。すなわち、右欄は、絵画およびそれを描くギリシア人画家自身の姿と、その鏡像（中国人によって磨かれた白壁に映る反映）とを、同一平面上に並置した格好になっているとも推測できる。おそらく中央に立つ、ターバンを巻いた鬚面の人物が中国人画家、手前に坐している小さめに描かれた帽子の人物がギリシア人画家であろう。背後の壁画のうち、両端に見える、花瓶に挿

された糸杉のごとき焰型の植物図像は、この挿絵の九葉ほど前に挿入された「アレクサンドロスのカアバ神殿訪問」⁽⁵⁾の挿絵に登場する図像とまったく同一である。

ではいずれが実際の人物で、いずれが鏡像なのであるうか。ギリシア人画家が右利きと仮定すると、右欄左下隅に坐して絵を描く橙色の衣裳の人物が実物のギリシア人画家、右下隅に坐す緑の衣服の人物がその鏡像と考えられ、従って絵画の左半分が実際の壁画、右半分が鏡像（本来は白壁）ということになる。その場合、立っている二つの人物像のうち、実物の中国人画家は左側の黒い衣服を着た（左利きの）男性、右側の薄緑色の衣服の方はその鏡像と解釈できる。勿論、逆にギリシア人画家の方が左利きと仮定するなら、実物と鏡像の位置関係も逆転し、右欄の右半分が実物ということになる。

一方、左欄に立つ、赤い衣服を纏ったターバン姿の人物は、右欄中の中国人画家のように衣服の袖口こそ絞られてはいないものの、似た表情から、とりあえず同一の中国人画家と見做してよいであろう。彼が左利きであれば、拡大鏡とも磨き石とも見える円形の事物を左手に持っても矛盾はない。ここでは、幔幕が降ろされ、鏡に映っていたギリシア人画家の絵画が消失して白壁だけが残った瞬間を描いているとも解釈しうる。

全体として見ると、この挿絵は前出の二作例の劇的な場面描写に比べ、洗練度が不足していると評価できるかもしれない。しかし、先行作品が存在しない状況で画家は独自の工夫を凝らしており、作例の少ないこの場面の挿絵としては貴重である。

四 ペルシア神秘主義文学への展開

——ルーミー

宮廷詩人アンヴァリー、物語詩人ニザーミーに対し、神秘主義詩人として知られるのが、すでに名を挙げたルーミー——イランではモウラヴィー Mowlavī ないしモウラーナー Mowlānā、現代トルコではメヴラーナ Mevlāna と呼ばれることが多い——である。彼はバルフ（現在のアフガニスタン）で生まれ、ルーム・セルジューク朝の都コニヤ（現在のトルコ）に移住し、その地で生涯を終えたため、「ルーム」すなわち小アジアの人という意味で「ルーミー」の名がある。

その最高傑作とされる『精神的マスナヴィー』全六巻は、神秘主義の教義と本質をさまざまな逸話や物語の形式で語った、マスナヴィー詩型の叙事詩集である。その第一巻に収められた「絵画の知識に関するギリシア人と中国人の競い合いの物語」Qeş-se-ye meñā kardan-e rūmīyān-o chīniyān dar ‘elm-e naqqāshī o šūrat-bāzī⁽³⁾ は、ガザリー以来の「二絵師競争譚」を神秘主義の観点から敷衍した一節と言える。ここで詩人は、次のように語り始める。

中国人たちは「我々の方が優れた画家だ」と言い、
ギリシア人たちは「我々の方にこそ壮麗さは存する」と
主張した。

スルタン曰く、「わしがこの件について試験をして、

お前たちのいずれがその主張において選ばれるか見てやろう」。

中国人とギリシア人の準備が整ったとき、
ギリシア人は知識においてより優っていた。

中国人は「我々に一部屋を特別に委ねよ、
また別の一部屋を君たちに」と言った。

扉の向かい合った二つの部屋があったので、
一方を中国人、他方をギリシア人が取った。

中国人は王に百色（の絵の具）を望んだので、
その寛大な王は宝庫の扉を開いてやった。

毎朝宝物庫からさまざまな色彩（の絵の具）が
下賜品として中国人に給せられた。

だがギリシア人は言うのだった、「錆を取り除くこと以外、
図柄も色彩も我々の仕事には似合わない」と。

扉を閉じて（壁を）磨いたので、
彼らは天空のごとく純粹で清浄になった。

（三四八一—八九対句）

（中略）

中国人は仕事を終えたとき、
歓喜のあまり太鼓を打ち鳴らした。

国王がやってきて、そこで絵画を目にすると、
それは彼の理性を奪い取った。

そのあと王がギリシア人の方へ近づくと、
彼らは両者のあいだを隔てていた幕を引き上げた。

すると彼ら(中国人)の絵画と仕事の映像が、

汚れを取り除かれた壁の上に映し出された。

向かいの部屋で目にしたものがすべて、こちらではより素
晴らしく思われた。

それは眼玉を眼窩から奪い取った。

(第三四九二―九六対句)

chīniyān goftand mā naqāsh-tar

rūmiyān goftand mā-rā kart-o far

goft sulṭān emteḥān khāham dar-īn

k-az shomā-hā kīst dar da' vī gozīm

ahl-e chīn-ō rūm chon ḥāder shodand

rūmiyān dar 'elm vāgef-tar bodand

chīniyān goftand yek khānē be-mā

khāsh be-spārīd vō yek ān shomā

būd dō khānē moqābel dar be dar

z-ān yekī chīnī setad rūmī degar

chīniyān sad rang az shah khāstand

pas khazīnē bāz kard-ān ajmand

har šabāh-ī az khazīnē rang-hā

chīniyān rā rātebe būd-az 'arā

rūmiyān goftand nā naqsh-ō na rang

dar khor-āyad kār rā joz daf'-e zang

dar forū bastand-o şeygal mī zadand

hamcho gardūn sāde vō sāfi shodand

[...]

chīniyān chon az 'amal fāregh shodand

az pey-ē shādi dohol-hā mī zadand

shah dar-āmad dīd ānjā naqsh-hā

mī robūd-ān 'aql rā vō fahm rā

ba 'd-az-ān āmad be sūy-ē rūmiyān

parde rā bālā kashīdand-az miyān

'aks-e ān taṣvīr-o ān kerdār-hā

zad bar-īn sāfi shodē dīvār-hā

har-che ān-jā dīd īn-jā beh namūd

dīde rā az dīde-khānē mī robūd

ここでは、ガザリーの語りに即した形で、国王の名前は明示されることなく「スルタン」Sulṭānとされ、中国人(chīniyān)の画家もギリシア人(rūmiyān)の画家も、それぞれ複数が制作に携わることになっている。ルーミーは、この逸話のほかに、ガザリーが『宗教諸学の再興』で引用した佛典由来の譬喩譚「群盲象を評す」を「暗闇のなかの象」として取り上げているばかりか、それ以外にも共通する多くの譬喩譚を利用している⁽²⁵⁾ので、広くこの書物に親しんでいたことが窺われる。

ただし、ガザリーやニザーミーとは逆に、絵画を描くのは中国人、壁を磨くのはギリシア人と、役割が逆転しているのは大きな相違点である。これは、『精神的マスナヴィー』を校訂・英訳した東洋学者ニコルソン Reynold A. Nicholson (一八六八―

一九四五年)が指摘している通り、ルーミーが語りかける相手が同じ小アジア(アナトリアールム)のコニヤに住まう神秘主義者たちであったため、壁を磨くのが「ギリシア人」すなわち「アナトリア人」*rūmīyān*である方が共感を得られやすいという事情があったのであろう。⁽³⁶⁾と同時に、アラブ・ペルシア世界において伝統的に抱かれてきた絵画・藝術の国としての中国⁽³⁷⁾という観念とも、その方がよく適合する。その意味では、ガザリーが逆転させた役割分担を、ルーミーは本来あるべき形に戻したとも言えるのかもしれない。そして、腕比べを始める前にすでに「ギリシア人は知識においてより優っていた」⁽³⁸⁾(第三四八三対句後半)と予告し、結末においても、ギリシア人の磨いた壁の映像の方が「より素晴らしく思われた」*beh namūd*(第三四九六対句前半)と記して、優劣を明示しているのも神秘主義者ルーミーに独自の点である。

このあとに、次のような解き明かしが続く。

おお父よ、ギリシア人とはかの神秘主義者たちである。

彼らには繰り返し(の勉強)も書物も技能もない。

だが彼らは自分の胸を磨き上げて、それを

貪欲や強欲や吝嗇や憎悪とは無縁の清浄なものとした。

かの鏡の清澄とは心の形容であり、

それは無限の形象を受け入れる。

不可視界の無限の形なき形象は、

心の鏡によって(預言者)モーセの襟元で輝く。

その形象はたとえ天球や

天空や大地や大海や(大地を背負う)魚のなかに収まらないことも、

それらは限りがあつて数えられるのに対し、

心の鏡には限りが無いことを知るがいい。

この場所では理性は沈黙するか、あるいは人を惑わす、なぜなら心は彼(神)とともにあり、あるいは心は神そのものであるからだ。

あらゆる映像の反映は、多としてであれ一者としてであれ、心によってしか永遠には輝かない。

心に浮かぶ新たな映像は、そこでつねにいかなる覆いもなしに現われる。

心を磨く人々は匂いや色彩を免れて、一瞬一瞬に遅滞なく美を目睹する。

彼らは形象と知識の殻とを放棄して、「確実性の本質」の旗を高く掲げるのだ。

(第三四九七―三五〇七対句)

rūmīyān ān sūfiyān and-ey pedar

bī ze takrār-ō ketāb-ō bī honar

līk šeyqal karde and-ān sīne-hā

pāk-az-āz-ō herš-o bokhl-ō kīne-hā

ān safā-ye āyenē vaṣf-e del-ast

šūrat-e bī-montahā rā qābel-ast

šūrat-e bī-šūrat-e bī-hadd-e gheyb

z-āyenē del tāft bar mūsā ze jeyb
 garche ān šūrat na-gonjād dar falak
 nā be ‘arsh-ō farsh-o daryā vō samak
 z-ān ke mahdūd-ast-o mā‘dūd-ast ān
 āyenē del rā na-bāshad had be-dān
 ‘aql īnjā sāket-āmad yā modelī
 z-ān ke del bā ū-st yā khod ū-st del
 ‘aks-e har naqsh-i na-tābad tā abad
 joz ze del ham bā ‘adad ham bī ‘adad
 tā abad har naqsh-e now k-āyad bar-ū
 mī namāyad bī hejābī andar-ū
 ahl-e šeyqal raste and-az būy-o rang
 har dam-i bīnand khūbī bī derang
 naqsh-o qeshr-ē ‘elm rā be-ghdhāshand
 rāyat-ē ‘eyno-l-yaqīn afrāshand

「おお父よ」ey pedar とあるのは、『精神的マスナヴィー』全般によく見られる、韻律を充足させるためのあまり意味のない合いの手の一つであろう。預言者モーセは、ここでは神秘主義の聖者の代表として言及され、『コーラン』において語られる「白い手の奇蹟」——ファラオなどの面前で襟元に入れた手を出して見ると白くなっていた⁽⁵⁹⁾——によって、白さと心の鏡の輝きとが結びつけられる。「魚」samak は、大地が海に浮かぶ巨大な魚の背中に載った牡牛の背中に支えられているとする、アラブ・ペ



図版 4 連続短篇アニメーション『メスネヴィの物語』*Mesnevi'den Hikayeler* より「中国人の画家とギリシア人の画家」Çinli Ressam ve Rum Ressam の一場面。Semerkand TV 制作。出典 = <http://www.youtube.com/watch?v=qXkMMTL4WDo>

ルシア世界において古くから信じられてきた信仰^⑥への言及であろう。

「多としてであれ、一者としてであれ」(第三五〇四対句後半)は、ニコルソンの解釈によれば、すべてを超越した根本原理としての絶対的二者(‘ahadya)が自己顕現ないし自己流出して、多性を含む一性である統合的二者(wahidiya)として現われるという、いわゆる存在一性論(wahda al-wujud)に基づく表現であるという^⑦。神の諸属性は、一者と多者、いずれの相においても心に反映されるのである。

また、「確実性の本質’ayno-t-yaqin(アラビア語では’ayn al-yaqin)とは、神秘主義者サッラージュ al-Sarāj(九八八年歿)やクシャイリー al-Qushayrī(九八六—一〇七二年)らによって定式化された神秘的認識の三段階論——「確実性の知識’ilm al-yaqin, 「確実性の本質’ayn al-yaqin, 「確実性そのもの’haqq al-yaqin^⑧——の第二段階を指す術語である。

ここでは、壁を磨くギリシア人は「神秘主義者’sūfiyānと同義であり、鏡のごとく磨き上げられた壁面は神秘主義者の清澄な心(dal)の比喩とされる。知識(‘ilm)や理性(‘aql)が不要となり、神を隔てていた覆いが除去されることによって、心は神と一致する。するとそれは、森羅万象をことごとく映し出すのみならず、不可視界の無限の形象、神の美そのものをも反映するのである。

こうして見てくると、佛典の舍利弗と目連との優劣因縁譚と

して始まった「二絵師競争譚」は、中東イスラム世界に導入されてのち、ルーミーにおいて最も明確な神秘主義的譬喩譚として完成したことになる。この譬喩譚が現代のイランやトルコにおいて人口に膾炙しているのも、ルーミーの『精神的マスナヴィー』の影響によるところが大きい。トルコのテレビ番組として連続放映された一連の短篇アニメーション『メスネヴィの物語’Mesnevi den Hikayeler』のなかにも「中国人の画家とギリシア人の画家’Çinli Ressam ve Rum Ressam(図版4)^⑨が含まれており、ここでは画家の数はそれぞれ一名に変えられ、理解しやすくなるよう工夫が施されている。日本において、舍利弗と目連の前世譚が佛教の講話などでお語られ続けているのと同じように、中東世界でもルーミーの二絵師競争譚が長い生命力を保っているのは、やはりこの物語自体が持つ不思議な魅力によると言ってもよいであろう。

【注】

- (一) Plinius, *Naturalis Historia*, Liber XXXV, XXXVI, 65. 邦訳＝中野貞雄・中野里見・中野美代訳『プリニウスの博物誌』第III巻、雄山閣出版、一九八六年六月、一四二—頁。
- (二) この逸話は、エルンスト・クリス／オットー・クルツ『芸術家伝説』大西広・越川倫明・児島薫・村上博哉訳、ぺりかん社、一九八九年六月、一〇〇頁(実物との取り違え)、一七五頁(ライヴァル物語)および訳注(32)(70)に紹介がある。Ernst Kris and Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artists*:

A Historical Experiment. New Haven and London: Yale University Press, 1979, pp. 62, 96; Die Legende von Künstler: eine geschichtlicher Versuch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1995, pp. 90, 153.

日本では、『今昔物語集』巻第二十五「百済川成と飛弾の工と挑む語第五」の、からくり仕掛けの堂と腐乱屍体の襖絵によって互いに相手を騙し合う飛驒の匠と百済河成(七八二―八五三年)の逸話が有名。小峯和明校注『今昔物語集』第四巻、新日本古典文学大系³⁶、岩波書店、一九九四年十一月、三八八頁。前掲『芸術家伝説』二二三頁、一二七頁に言及がある。

落語では、二人の絵師(親子)がそれぞれ雀と鳥籠を描く落語「抜け雀」、二人の彫物師・左甚五郎と飯田丹下がそれぞれ鼠と虎の彫り物を彫って競い合う「ねずみ」などが同様の芸術家伝説の範疇に入るだろう。江國滋・大西信行・永井哲夫・矢野誠一・三田純一編『古典落語大系』第二巻、三一書房、一九六九年五月、一六四―七六頁(抜け雀)。第六巻、一九六九年十一月、三〇二―一五頁(ねずみ)。

ただし、「二絵師競争譚」は世界的に伝播した話型ではないらしく、『モチーフ索引』Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, 6 vols., Bloomington: Indiana University Press, 1932-36 や『民話の型』Hans-Joak Uther, *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, 3 vols., Helsinki: Academia Scientiarum Fennica, 2004 には立項されていない。

(3) 私は三十年来、中東におけるこの説話に関心を抱き続けてきたが、その起源が佛典にあることを教えられたのはつい最近、二〇一三年一月のことであった。まったく別の文脈での偶然の会話のなかでご教示を賜った三王昌代氏に深謝したい。

(4) 『大正新脩大藏經』巻二十四(律部三)、大正一切經刊行會、一九二六年六月、七六―八二頁。読み下し文『國譯一切經』印度撰述部、律部二十三、西本龍山訳、竹村牧男校訂、大東出版社、一九三三年十二月、二六四―八九頁「卷の第十六(諸大弟子説

本業報縁事)」。現代日本語による翻訳・翻案として以下を参照した。

・『仏教説話文学全集』第十一巻、隆文館、一九七二年五月、二一六―二六頁「舍利弗と目連の神通」。

・中村元・増谷文雄監修『仏教説話大系』第二巻、釈尊の弟子たち(一)、すずき出版、一九八二年六月、一三八―四三頁「モッガラナとサーリプッタの知恵比べ」。

・山邊習學『佛弟子傳』無我山房、一九一三年四月、「第五章 目連と舍利弗」一九四―九七頁。同改訂版、大東出版社、一九三四年四月、一五一―一五三頁。

・宮城顕『佛弟子群像——釈尊をめぐる人びと』真宗大谷派名古屋別院教務部、一九八九年七月、「舍利弗(サーリプッタ)」四〇―四二頁。

このほか、錢鐘書(一九一〇―一九八一年)の『管錐編』「太平廣記二二三則」八十六(卷二百十)にも、プリニウス『博物誌』と並んで、この佛典への言及がある。『管錐編』全六冊、(二)下巻、馬容責任編輯、錢鐘書集・典藏本、北京・生活・讀書・新知三聯書店、二〇〇一年一月、五六六頁(三王昌代氏のご教示による)。

(5) 小野玄妙編『佛書解説大辭典』第三巻、大東出版社、一九三三年十一月、五三七頁。『綜合佛教大辭典』法藏館、一九八七年十一月、第一巻、四四六頁。西本龍山「根本説一切有部毘奈耶解題」『國譯一切經』印度撰述部、律部十九、一九三三年一月、一一二〇頁。

(6) サンスクリット語 *bhikṣu* の音写。比丘すなわち修行僧。

(7) 「古昔」は一般の訓みは「こせき」だが、佛典なので呉音を採用して「こしゃく」とした。以下、訓読ではなるべく呉音を尊重するよう心がける。西本龍山訳では「いましむかし」と訓読している。

(8) これらの逸話には、対応するサンスクリット断片が存在する。

Gilgit Manuscripts, Ed. by Nalinaksha Dutt, with the Assistance of Vidyavardhi Pt. Shivanth Sharma Sasri, Vol. 3, Part 1, Delhi: Sri Satguru Publications, 1984, pp. 18-20, 159-71.

また、第一の逸話は道略集「雜譬喻經」にも見られる。『大正新脩大藏經』卷四（本緣部・下）、大正一切經刊行會、一九二四年七月、五二三—二四頁。仏訳 = Edouard Chavannes, *Cinq cents contes et apologues extraits du Tripitaka chinois*, 3 vols., Paris: Ernest Leroux, 1910-11, Vol. 2, pp. 12-13, no. 163.

この文章はさらに、僧旻・寶唱等集「經律異相」卷第四十四・男庶人部上（『大正新脩大藏經』卷五十三、事彙部上、大正一切經刊行會、一九二八年一月、二二九頁）に「木巧師與畫師相誑七」として引用されている（細部に文言の異同あり）。

- (9) 第一の逸話は、「轉關木女」（からくり仕掛けの人形）を作って絵師を騙した彫刻師と、自殺した自分の姿を壁に描いて彫刻師を騙した絵師との腕比べ。第五の逸話は、象牙細工の米を炊かせて絵師の妻を騙した彫刻師と、犬の死骸が浮かんた池を林中に描き、水を汲もうとした彫刻師を騙して復讐した絵師との腕比べ。いずれも前者は木連、後者は舍利弗の過去世における姿であったとされる。前掲の『今昔物語集』の逸話には、第一の逸話からの影響ないしそれとの関連が感じられる。

馬淵和夫・国東文磨・今野達校注／訳『今昔物語集』第三卷（日本古典文学全集、小学館、一九七四年七月）、二七八頁は「經律異相」および「雜譬喻經」との類似を、また山田孝雄・山田忠雄・山田英雄・山田俊雄校注『今昔物語集』四（日本古典文学大系25、岩波書店、一九六二年三月）、二八一頁は「經律異相」を類話として指摘する。

- (10) 『大正新脩大藏經』卷二十四、七七頁。訓読は西本龍山訳を参照したが、あまりに古色蒼然たる読み下しなので、現代の一般の読み下し文の形に適宜修正した。原文の漢字の旧字体は保存し、本文・ルビには現代仮名遣いを用いることとする。

- (11) 「畫已能知」を西本龍山訳は「畫き已らんに能く知ら（しめよ）」と命令形に訓読しているが、少し変更した。

(12) 「爲復畫者端妙、爲復此處端正」を西本龍山訳は「復畫者端妙たれば、往此處も端正たるならくのみ」と訓読するが、「爲A爲B」で「爲たAか、爲たBか」の選択疑問文と解釈した。前者の訓みでは、「向こう側の絵が素晴らしいから、こちらに映った絵もすばらしいのだ」という謙遜の言葉になる。『仏教説話大系』や『仏弟子群像』は前者、「仏教説話文学全集」は後者の訓みに従って現代語訳しているようである。「爲A爲B」「爲復A爲復B」の形については、金岡照光『仏教漢文の読み方』（春秋社、一九七八年十月）「五 漢文經典と口語語彙」の章の一六二—一六五頁に詳しい。また漢和辞典では、戸川芳郎監修／佐藤進・濱口不二男編『全訳漢辭海』（第二版、三省堂、二〇〇六年一月）、八六八—六九頁に説明がある。

- (13) 『仏教説話大系』第二卷、一四三頁。

(14) 山邊智學『佛弟子傳』一九六—九七頁。同改訂版、一五三頁。

(15) ガザリーの著作の執筆年代については不明な点も多いが、とりあえず以下を参照した。George F. Hourani, "The Chronology of Ghazālī's Writings," *Journal of the American Oriental Society* 79, 1959, pp. 225-33. 中村廣治郎『ガザリーの祈禱論——イスラム神秘主義における修行』大明堂、一九八二年二月、三四頁。

(16) 中村廣治郎氏前掲書、二二頁、三三頁、五一頁。ガザリー／中村廣治郎訳注『誤りから救うもの——中世イスラム知識人の自伝』ちくま学芸文庫、二〇〇三年八月、一一九—一二〇頁（＝同『中庸の神学——中世イスラムの神学・哲学・神秘主義』平凡社東洋文庫、二〇一三年十二月、九八頁）。

(17) al-Ghazālī, *ʿIlm al-Dīn*, 5 vols., Beirut: Dār al-Qalam, n.d. [=Bulaq, 1289 AH], Vol. 3, p. 22: Kitāb Sharḥ ʿAjā'ib al-Qalb. 原文には段落分けはないが、引用者が私に補った。英訳 = Inam Abu Hamed al-Ghazali, *Revival of Religion's Sciences*, Trans. by Mo-

hammad Mahdi al-Sharif, 4 vols., Beirut: Dar al-Kotob al-Ilmiyah, 2011, Vol. 3: The Quarter of the Destructives, Book One: Exposition of Wonders of Heart, Chapter Nine: Exposition on Difference in Rank between Both Positions by a Tangible Example, pp. 37-38. 英語の要約と解説を「Duncan Black Macdonald, *The Religious Attitude and Life in Islam*, Chicago: The University of Chicago Press, 1906, pp. 266-67.

なお、ガザリーの『行為の秤』にもほぼ同一の文章が見られる。al-Ghazālī, *Mizān al-'Amal*, Ed. Sulaymān Dunyā, Cairo: Dār al-Ma'ārif, 1964, pp. 225-26. ギリシ語訳 = *Das Kriterium des Handelns: Mizān al-'Amal*, Aus dem Arabischen übersetzt, mit einer Einleitung, mit Anmerkungen und Indices herausgegeben von 'Abd-Elṣamad 'Abd-Elhamid Elschazli, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2006, p. 114. ただし、『宗教諸学の再興』と『行為の秤』の前後関係は必ずしも明瞭ではなく、また後者には、ガザリー以降に付加された箇所がかなり多いことが指摘されている。イギリスの研究者ワット(一九〇九—二〇〇六年)によれば、この部分はガザリー自身の執筆部分には含まれていなかった可能性が大きいという。W. Montgomery Watt, "The Authenticity of the Works Attributed to al-Ghazālī," *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1952, pp. 24-45. ワットが参照したイスラム暦一三二八年(西暦一九一〇年)カイロ版(の第三刷 Cairo: al-Matba'a al-'Arabiya, 1923)の該当箇所は、p. 37.

この説話については、エウァ・ドゥ・ヴァイトレ＝メイエロヴィッチ／鎌田繁訳「イスラームの詩学」(ジュリア・クリステヴァ編著／中沢新一他訳『記号の横断』せりか書房、一九八七年十一月、二七五—三二〇頁)、一九五—九六頁にも言及がある。原文 = Eva de Vitray-Meyerovitch, "La « poétique » de l'Islam," (in: Julia Kristeva et al., *La traversée des signes*, Paris: Editions du Seuil, 1975, pp. 195-222), pp. 206-08.

- (18) ガザリーは、『宗教諸学の再興』の第四巻第一書「悔悛の書」Kitāb al-Tawba の第一項中「悔悛の必要性和その有益さに関する説明」Bayān Wujūb al-Tawba wa Fadl-hā において、別の佛教説話「群盲象を評す」を引用している。al-Ghazālī, *Ḥiyā' Uḥūm al-Dīn*, Vol. 4, pp. 7-8. 英訳 = *Revival of Religion's Sciences*, Vol. 4: The Quarter of the Saviors, Book One: Repentance, Explication of Obligation and Excellence of Repentance, pp. 10-11. 佛典では、例えば佛陀耶舎・竺佛念訳「佛説長阿含經」卷第十九・世記經・龍鳥品第五(『大正新脩大藏經』卷二、阿含部・上、大正一切經刊行會、一九二四年四月、一二八—二九頁。読み下し文 = 『國譯一切經』印度撰述部、阿含部七、石川海淨訳、大東出版社、一九三三年七月、四〇八—〇九頁。『新國譯大藏經』①阿含部3、長阿含經Ⅲ、金子芳夫・小山一行校註、大藏出版、一九九五年三月、六五八—五九頁)、唐僧會訳「六度集經」卷第八・鏡面王經(『大正新脩大藏經』卷三、本緣部・上、大正一切經刊行會、一九二四年六月、五〇—五一頁。読み下し文 = 『國譯一切經』印度撰述部、本緣部六、成田昌信訳、大東出版社、一九三五年七月、一八二—一八三頁)など数か所にこの説話が見られる。

佛教とイスラム神秘主義との関連については、以下が参考になる。前嶋信次「イスラムの神秘主義と仏教——ガザリーの生涯を中心として」『東洋学術研究』第四卷十号、一九六六年二月、一五—二七頁。

- (19) Thomas W. Arnold, *Painting in Islam: A Study of the Place of Pictorial Art in Muslim Culture*, New York: Dover Publications, 1965, p. 66.

- (20) al-Jāhīz, "Manāqib al-Turk," in: *Rasā'il al-Jāhīz*, Vol. 1, Ed. 'Abd al-Salām Hārūn, Cairo: Maktaba al-Khānī, ca. 1964, pp. 67, 69. 英訳 = *The Life and Works of Jāhīz*, Ed. Charles Pellat, Trans. D. M. Hawke, London: Routledge & Kegan Paul, 1969, p. 96.

- (21) 家島彦一訳注『中国とインドの諸情報』2 (第二の書)、平凡

社東洋文庫、二〇〇七年十二月、三二頁。原典・仏訳＝*Relation*

des voyages faits par les arabes et les persans dans l'Inde et à la Chine dans le IX^e siècle de l'ère chrétienne, texte arabe imprimé en 1811 par les soins de feu Langlès, publié avec des corrections et additions et accompagné d'une traduction française et d'éclaircissements par M. Reinaud, 2 vols., Paris: L'Imprimerie royale, 1845, Vol. 1, p. 77 (traduction); Vol. 2, p. 75 (text).

九一五／六年にバスラで著者アブー・ザイドと出会った歴史家・地理学者のマスウーディー al-Mas'ūdī (八九六年頃－九五六年頃) も、その著書『黄金の牧場』で同様の情報を記している。al-Mas'ūdī, *Murūj al-Dhahab*, Ed. Yūsuf 'As'ad Dāghir, 4 vols., Vol. 1, Beirut: Dar al-'Andalus, 1984, p. 165.

なお、"Kaffan" は直訳すれば「手先において(最も巧みな)」。
家島訳はおそらく「kafa」(十分である)と訓んで、「完璧とてよいほど」の訳語を与えたものと思われる。ただし動詞「kafa」であれば、綴りの末尾はアリフ・マクスーラ (كفى) になるべきだが、レイノールの『諸情報』校訂版や、右の『黄金の牧場』校訂版ではアリフ (ك) になっている。家島訳が依拠したバリ写本は未確認。

(22) al-Jāhiz, p. 69. 英訳 p. 96.

(23) ガザリー／中村廣治郎訳注『誤りから救うもの』六四一－六五頁。同『中庸の神学』五七－五八頁。原文＝al-Ghazālī, *al-Munqidh min al-Dalāl*, Ed. Jamīl Ṣalbā and Kamīl 'Ayyād, Beirut: Dar al-'Andalus, n.d., pp. 130－32.

(24) ただし、『行為の秤』では、二つの道のいずれがよりよいかという問いに対し、それは個々の事情によるので一概には言えないが、と留保を付しながらも、スーフィーの道は学者の道に優るとかなり明確に述べている。もっとも、先に触れた通り、これがガザリー自身の筆になる文章かどうかは確定しがたい。
Mizān al-'Amal, pp. 226－28; *Das Kriterium des Handelns*, pp. 116－

17.

(25) *Dihān-e Anvarī*, 2 vols., Ed. Moḥammad Taqī Modarres Radavī, Tehran: Shekate-Enteshārāt-e 'Elmī va Farhangī, 1961, Vol. 2, pp. 759－60, no. 489. 韻律は Ramal-e Moḥammad-e Maḥdūf.

(26) 『神秘の宝庫』*Makhsūz al-'Asrār* (一一七六年頃)、『フスラヤ・ムンリー・ン』*Khusraw va Shīrīn* (一一八一年)、『ライラー・ムン・シトスーン』*Layla va Majnun* (一一八八年)、『七王妃物語』*Hafṭ Peykar* (一一九七年)の四作品に、『アレクサンドロスの書』(一一九六年以降)を加えて(五部作)と呼ぶ。

(27) イラン固有の叙事詩型。作品ごとに一定の韻律を持ち、各対句内の前半句・後半句は同一の脚韻を踏むが、脚韻は対句ごとに変化しつづける。

(28) *Nezāmī Ganje-yī, Sharaf-nāme*, Ed. Behruz Tharvatiyān, Tehran: Enteshārāt-e Tūs, 1989, pp. 413－16. 他の校訂・注釈版および英訳などについては参照した。

• *Ṣab'e-ye Ḥakīm Nezāmī*, Vol. 3: *Sharaf-nāme / Eḡbāl-nāme*, Ed. Valīd Dastgerdī, Tehran: 'Alī-ye Akbar-e 'Elmī, 1984, pp. 401－04.
• *Sharaf-nāme-ye Nezāmī-ye Ganjavi*, Ed. Barāt Zanjānī, Tehran: Mo'assese-ye Enteshārāt-o Chāp-e Dāneshgāh-e Tehrān, 2001, pp. 186－88.

• *The Sikandar Nāma, e Barā, or Book of Alexander the Great*, Trans. H. Wilberforce Clarke, New Delhi, V. I. Publications, 1979, pp. 683－42.

• Thomas Arnold, *Painting in Islam*, pp. 67－68.

(29) 韻律は Motāqāreb-e Moḥammad-e Maḥdūf. 引用第三対句後半の "semāīm" は、名詞 "semāī" (食卓布) の双数形 "semāīyn" ではなく、名詞 "semāī" に形容詞化の語尾 "-īn" が付された形で、「食卓」「テーブル」を意味するとする Tharvatiyān 注 p. 805 の解釈に従う。

(30) 「比類のなう丸屋根」の原文 "iāq-i... be-iāq" は、"iāq" の「丸

天井「アーチ」と「奇数」「無比」の両義があることを利用した同根語法 (jenās / tajnis) である。

- (31) 「一對の弓型の眉のうとき／丸天井」の原文 “jaṭṭe-ye tāq chon tāq-e joft” は「屋根」jafte と「一對」「偶数」joft の両者の綴りがほぼ同一であることを利用した同根語法。

- (32) Zanjani 校訂版 p. 187 は “peykār” すなわち「闘争」と読む。

- (33) M. Plessner, “Balmūs,” in: *The Encyclopaedia of Islam*, New Edition, Vol. 1, pp. 994–95.

- (34) *Sharaf-nāme*, Ed. Tharvaīyān, pp. 416–17; *The Sikandar Nāma*, Trans. Clarke, pp. 642–43.

- (35) 前注 (9) 参照。

- (36) 美術史家のスーチェックは、同一の逸話に対するガゼリーとニザリーとの解釈の違いを根拠に、両者の直接の影響・被影響関係を否定している。Priscilla P. Soucek, “Nizāmi on Painters and Painting,” in: *Islamic Art in the Metropolitan Museum of Art*, Ed. by Richard Ettinghausen, New York: Metropolitan Museum of Art, 1972, pp. 9–21. 彼の論考は長年入手できなかったが、本稿の校正段階で千葉昌子氏の厚意により複写を閲覧することができた。千葉氏に感謝した。

- (37) L. N. Dockhudeeva, *Poemy Nizami v Srednevekovoj Miniaturnoj Zhivopisi*, Moskva: Izdatel'stvo Nauka, 1985, p. 262, no. 275. 下の三行が挙げられる。

- Chester Beatty Library, Dublin, MS. Pers. 124, folio 242b. Dated 1435.

- Topkapı Sarayı Müzesi Library, İstanbul, H. 753, folio 304. Dated to ca. 1445–50.

- The Metropolitan Museum of Art, New York, Gift of Alexander Smith Cochran, 13.228.3, folio 322a. Dated 1449/50.

- (38) Ivan Stehoukine, “La Khamse de Nizāmi, H. 753, du Topkapı Sarayı Müzesi d'Istanbul,” *Syriaca* 49, 1972, pp. 239–46, pl. IX. 写本の原

- 寸は三五・三×二五・〇cm、画面は二一・〇×一六・〇cm。ただし、細部の文言には異同がある。

- 第二七対句: “sūrat-goṣār → sūrat-negār, 「同一の絵に」 ye-kā sān negār → 「同じ色に」 bar yek loṭn be-kā (韻律に合わず)。

- 第二八対句: “konbas” pangār → 「闘争」 peykār。

- 第二九対句: “秘密の幕に足を踏み入れることもなかった” na pey bord bar parde-ye rāz-eshān → “かの秘密は無駄ではなかった” na bīhūde-ī bud ān rāz-eshān。

- (40) Thomas Arnold, *Painting in Islam*, p. 108.

- (41) Ivan Stehoukine, pp. 244–45. 女性に王冠を戴いているので王女と判る。若者の持つ冊子が縦長な点から Stehoukine はこれを詩集と解釈している。

- (42) The Metropolitan Museum of Art: Khamsa (Quintet) of Nizami. 同館のデジタル・ギャラリーに収録。写本の原寸は二五・四×一五・九cm、画面は一一・八×九・八cm。Johann Christoph Bügel, *The Feather of Simurg: The “Licit Magic” of the Arts in Medieval Islam*, New York and London: New York University Press, 1988, pp. 140–41, p. 159: Illustration 1; Soucek, pp. 12–14, Fig. 2.

- (43) Tharvaīyān 校訂版の本文との異同はな。

- (44) 写本の概要は以下に示す。The Chester Beatty Library, *A Catalogue of the Persian Manuscripts and Miniatures*, Vol. 1, MSS. 101–150, by A. J. Arberry, M. Minovi, and the Late E. Blochet, Ed. by the Late J. V. S. Wilkinson, Dublin: Hodges Figgis & Co. Ltd, 1959, pp. 45–53. 写本の原寸は二七・五×一七・二cm、画面は一七・〇×一〇・七cm。制作地はイスファハーン、写字生は、第一巻および第二巻の一部がアリー・Alī Paṭīr al-ʿAshraījānī, 第二巻の残りがイスファハーン出身のザヘン・Zayn al-ʿIsfahānī。

挿絵に関しては、美術史家ミンガーに示す以下の論考が参考になる。Caroline Singer, “A Study of the Illustrations of the Sharaf-Nama in the Chester Beatty Library's Anthology, Pers 124 of 1435–

36.” *Persica* 16, 2000, pp. 67–107. 以下で取り上げる画家の「腕比く」の挿絵は、同論文 p. 99 に Plate 11 として掲載されている。

- (45) Mowlānā Jalāl al-Dīn Moḥammad Bakhī, *Mahnavī*, Ed. Moḥammad Esfē ‘lāmī, 6 vols., Tehran: Zovvār, 1987–90. Vol. 3, pp. 104–05 (text), pp. 316–18 (commentary). 韻律は Ramal-e Mosaddas-e Mahdhuī. 対句番号(行数)は 2175–95. 逸話の標題「タクーキーが礼拝の途中で、沈没しようとする船からの悲嘆の叫び声を聞く」はそのまま、写本の外側の欄の upper 端に金文字で記されている。本文に関しては、ニコルソンによる以下の校訂版・英訳も併せて参照した。

・ *The Mahnavī of Jalāl al-Dīn Rūmī*, Ed. and Trans. by R. A. Nicholson, 8 vols., Cambridge: The Trustees of E. J. W. Gibb Memorial, 1925–1940.

Vol. 3: Persian Text of the Third and Fourth Books, pp. 124–25.

Vol. 4: English Translation of the Third and Fourth Books, pp. 121–22.

- (46) Tharvāyān 校訂版の本文第二二対句の直後に、欄外に注記された一対句(アラブの雄弁を主張する者の言葉)を追加している。対句番号と合計の対句数にはずれがある。なお、同校訂版本文とは異なる読みが採用されている箇所が多いが、煩雑になるので注記は省略する。

- (47) Caroline Singer, p. 74. ただし、ニザーミーの本文ではギリシア人画家は一名とされるにも拘わらず、画面に複数名描かれているのは不可解である。

- (48) この解釈は、イスラム美術史専攻の千葉昌子氏のご教示による(二〇一四年十一月十一日)。ただし、実際にその種の磨き石が存在したかどうかは不明。

イブン・アル・ハイサム ‘Ibn al-Haytham (九六五年頃—一〇四一年頃)の光学研究以来、レンズは中東世界で広く知られていた。眼鏡はヴェネツィア経由で輸入され、十六世紀中葉以降、

インド・ペルシア詩に詠み込まれたり、画家や書家の持ち物として絵画のなかに描かれたりしている。Annamarie Schimmel, *Two-Colored Brocade: The Imagery of Persian Poetry*, Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1992, pp. 295–96, 445–46. 例えば、鼻眼鏡をかけたムーニーの肖像(一六二〇年頃)や、イスファハーンの画家ムイーン Mu‘īn Musavvir にある、眼鏡をかけた画家リザー Rīdā ‘Abbāsī の肖像(一六七三年)。⁹ Sheila R. Candy, “The Pen or the Brush: An inquiry into the Technique of Late Safavid Drawings,” in: *Persian Painting from the Mongols to the Qajars: Studies in Honour of Basil W. Robinson*, Ed. by Robert Hillenbrand, London and New York: I. B. Tauris, 2000, p. 78; Sheila S. Blair and Jonathan M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven and London: Yale University Press, 1994, p. 180. ただし、眼鏡や単眼鏡を手を持つ図像の例が存在するかどうか未考。

- (49) 同じく千葉昌子氏のご教示による。なお、千葉氏は二〇一五年一月に当該写本を実地調査され、その成果として多くの知見を筆者にお伝え下さった(一月二十五日付私信)が、貴重なご教示を本稿には十分生かせなかったことをお詫びしたい。

- (50) 一連の挿絵において、アレクサンドロスや賢者バリーナースを含むギリシア人は鬚のない姿、ペルシア人や中国人は鬚面に描かれる場合がほとんどである。ただし、中国人画家は壁を磨くだけなのに、絵筆と絵の具皿を手にはしているのは奇異に映る。画家であることを示す象徴的表現と解すべきか。

- (51) folio 223b; Caroline Singer, Plate 6.

- (52) Caroline Singer, p. 74 は、トプカプ博物館所蔵作品やメトロポリタン美術館所蔵作品と比較して、本挿絵を「かなり簡素で洗練度が低い」fairly simplistic and unsophisticated と評している。

なお、左利き・右利きの描き分けについて付言するなら、少しあとの挿絵「アレクサンドロスは中国の可汗のもとをなしを受

ける」(folio 24r: Caroline Singer, Plate 13)には、坐したアレクサンドロスが右手にミンディール(ナブキン)左手に酒杯を持つ姿で描かれており、大王は左利きと解釈しうるが、他方、先に触れたカアバ神殿訪問の場面(folio 233b: Caroline Singer, Plate 6)では、彼は右手で神殿の扉の環を握っており、一貫性があるわけではない。こうした細部には、画家があまり注意を払っていない可能性もある。

- (53) *Mathnawī*, Ed. Mohammad Est'īlāmī, 6 vols., Vol. 1, pp. 164–65 (text), pp. 404–05 (commentary). 本文および対句番号(行数)は本校訂版による。その他、ニコルソンによる校訂版・英訳・注釈を参照した。

・ *The Mathnawī of Jalālud-dīn Rūmī*, Ed. and Trans. by R. A. Nicholson, 8 vols.

Vol. 1: Persian Text of the First and Second Books, pp. 213–14.

Vol. 2: English Translation of the First and Second Books, pp. 189–90.

Vol. 7: Commentary on the First and Second Books, pp. 202–04. 散文による要約あり。

・ A. J. Arberry, *Tales from the Masnavi*, Surrey: Curzon Press, 1993, pp. 77–78: The Greek and the Chinese Artists.

関連する研究書あり。

・ Annemarie Schimmel, *The Triumphal Sun: A Study of the Works of Jalālud-dīn Rūmī*, London: East-West Publications, 1980, p. 134.

・ Eadem, *The Two-Colored Brocade*, pp. 149–50.

- (54) ガザリーの「群盲象を評す」に「つづは、前注(18)参照。ルーミーの語りは、象の状態や形状に関する論争」と題して以下に収録。

・ *Mathnawī*, Vol. 3, p. 63, ll. 1260–70 (text), p. 274 (commentary).

・ *The Mathnawī of Jalālud-dīn Rūmī*, Vol. 3, p. 72, ll. 1259–69 (text),

Vol. 6, pp. 71–72 (translation), Vol. 8, p. 34 (commentary).

散文の要約は、

・ *Tales from the Masnavi*, p. 208: The Elephant in the Dark, on the Reconciliation of Contraries.

ガザリーから神秘主義詩人サナーイー Sanā'ī (一〇七四—一三四年) ルーミーに至るこの譬喩譚の系譜については、以下の論考に詳しい。

- ・ Fritz Meier, “Das Problem der Natur im esoterischen Monismus des Islams,” *Erano-Jahrbuch* 14, 1946, pp. 149–227 (Exkurs: Zur Geschichte der Legende von den Blinden und dem Elefanten, pp. 174–80).

(55) *The Mathnawī of Jalālud-dīn Rūmī*, Vol. 7, p. 202 に指摘がある。

(56) *The Mathnawī of Jalālud-dīn Rūmī*, Vol. 7, p. 203.

(57) アラブ世界におけるジャーヒス以来の通念につづいては、前注(20) (21) 参照。ヘルシア文学に関しては、Annemarie Schimmel, *The Triumphal Sun*, p. 134; Eadem, *A Two-Coloured Brocade*, p. 149.

(58) ニコルソンの校訂版はこの対句を「中国人とギリシア人は議論を始めたが、ギリシア人は議論から退いた」chīniyān-ō rūmiyān baḥṭh-āmadand / rūmiyān-az baḥṭh dar makh-āmadand (第三四六九対句)と訓んでいる。これも、議論より実際の出来栄えを重視するギリシア人の「絵画の知識」の深さを示唆する詩句と見做せるであろう。

(59) 『ローラン』第七章108節「彼が懐から手を出す、何とそれを見ている人々の前で白くなった」。同様の聖句は、第二十章22節、第二十六章33節、第二十七章12節、第二十八章32節にも見られる。*The Mathnawī of Jalālud-dīn Rūmī*, Vol. 7, p. 203; *Mathnawī*, p. 405.

(60) A. J. Wensinck, *The Ocean in the Literature of the Western Semites*, Vaduz, Liechtenstein: Saendig Reprint Verlag Hans R. Wohlwend, 1968, pp. 18–19. ヴルシニア語で全世界を意味する慣用句「月から地球まで」az māh tā māh への觀念に由来する。Annemarie Schim-

mel, *The Triumphal Sun*, p. 362; Eadem, *A Two-Coloured Brocade*, p. 214.

- (61) *The Mathnawī of Jalāl al-dīn Rūmī*, Vol. 7, p. 204; Reynold A. Nicholson, *Studies in Islamic Mysticism*, Cambridge: Cambridge University Press, 1921, pp. 95–97.

- (62) *The Mathnawī of Jalāl al-dīn Rūmī*, Vol. 7, p. 204; *Mathnawī*, p. 406; Annemarie Schimmel, *Mystical Dimensions of Islam*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975, pp. 141–42; 松本耿郎「後期イスラーム神学とスコラ哲学」『イスラーム思想』、岩波講座東洋思想・第三卷、岩波書店、一九八九年六月、一六九–一七〇頁。

- (63) アリ・トゥンジェル Ali Tuncer 監督。二〇一〇年にイスタンブールで設立された Senerkand TV が Emsey Productions に委託して制作。このアニメーションは現在、インターネットの以下の動画サイトで見ることができる。

・ <http://www.youtube.com/watch?v=qXkMMTL4WDo>

二〇一三年三月二十七日、この情報と電子ファイルをご提供下さった東京大学大学院工学系研究科応用科学専攻卒業(現・理化学研究所横浜キャンパス勤務)の Naciye Esma Tirmoz 博士に感謝する。

【付記】本稿の内容の一部は、二〇一三年四月二十一日、東京都新宿区西新宿のトルコ文化センターで行なわれたシンポジウム「イスラーム神秘主義とルミーの思想」(さくらーれ日本トルコ女性交流会主催)での報告に基づいている。