The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	東の間の幻影 : 舒元輿の文学
Author(s)	高橋, 文治
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2016, 50, p. 1-23
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/70032
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

束の間の幻影

——舒元輿の文学——

高橋　文治

キーワード：遊仙／桃源郷／仙都／山水楼閣図

〈甘露の変〉の首謀者として処刑された中唐の政治家・舒元輿は優れた散文家でもあった。彼が残した最良の散文は、様式と内容の両面において〈未完結〉を仕組み、そのことによって〈自己完結〉を企図した、奇妙に逆説的な文学だったように思われる。本稿は、彼の絶唱ともいえる「序白」を「録桃源画記」とともに紹介し、彼が何を志向し何を創出したかを検証するものである。

「序白」（『唐文粋』巻九十七所収）の原文を、まず以下に紹介してみよう。原文は美文体で記述され、〈訓読〉は煩瑣となるため、参考に〈翻訳〉を付す。

今年子月月望、長安重雪終日。玉花攪空、舞下散地。予与友生喜之。因自所居南行百許歩、登崇岡、上青龍寺門。門高出絶寰埃、宜寫目放抱。今之日、尽得雪境、惟長安多高、我不与並。日既夕、為寺僧道深所留、遂引入

堂中。

初夜、有皓影入室。室中人咸謂雪光射来。復開門偶立、見沍雲駮尽、太虚真気、如帳碧玉。有月一輪、其大如盤、色如銀、凝照東方、輾碧玉上征、不見轍迹。

至乙夜、帖懸天心。予喜方雪而望舒復至。乃与友生出大門恣視。直前終南、開千畳屏風、張其一方。東原接去、与藍巖驪巒、羣瓊含光。北朝天宮、宮中有崇闕洪觀、如甃珪畳璐、出空横虚。

此時、定身周目、謂六合八極、作我虚室。峩峩帝城、白玉之京、覚我五蔵出濯清光中、俗埃落地、塗然寒膠、瑩然鮮著、徹入骨肉。衆骸擢挙、若生羽翎、与神仙人遊雲天汗漫之上、沖然而不知其足猶蹋寺地、身由求世名。二三子相視、亦不知向之従何而来、今之従何而遁、不諱言、不譆声、復根還始、認得真性。非天借静象、安能輔吾浩然之気若是耶。

且冬之時、凝沍有之矣、若求其上月・下雪・中零清霜、如今夕、或寡。某以其寡不易会而三者俱白故、序之耳。

〔訳〕

今年の子月月望（十一月十五日）、長安は終日、重い雪におおわれた。玉花は空にみだれ、舞い下りて地上に降りそそぐ。私は友人たちとこれを喜び、住まいより南行して楽遊原の岡に登り、青龍寺の門前に至った。門は高く俗塵を離れ、目を注ぎ、胸懐を解き放つのにふさわしい。今この日、長安に高い場所は多いが、われわれの目の高さと並ぶもののない、そういう視野と雪境を手に入れたのだ。日はすでに暮れ、寺僧の道深に引き留められて、われわれは堂中に入った。

初夜（初更）のころ、真白な光が部屋の中に入ってきた。室中のひとびとは、みな、雪が光となって射し込ん

できたのだと思った。門を開き、その光に向き合ってみれば、凍った雲が細かく入り交じり、太虚の真気が碧玉のカーテンとなってあたりを覆うなか、銀の皿のような大輪の月が東方に輝き、碧玉を粉々に砕きながら、音もなく静かに昇っていくのだった。

乙夜（二更）に至り、月は天の中心に懸かった。

わたしは、雪が去った直後に望舒（月神）が訪れたのを喜び、友人たちとともに寺の大門を出て、心ゆくまで風景を楽しんだ。眼前には終南山があり、千畳の屏風を開いたかのように画面の半分を占め、楽遊原がそれに連接して、藍田の岩山や驪山の峰々とともに、宝石を散りばめたように光り輝いている。北の天宮（皇居）にむかえば、宮中の高く壮大な楼閣は、美玉を屋根に葺き敷きならべたかのように、太虚に聳え、広がっている。

この時、わたしはじっと身を硬くして、あたりを見渡した。天地宇宙はわたしの〈真実の部屋〉と化し、峩峩たる宮城は白玉の帝都へと姿を変えて、わたしの五蔵六腑を清らかな光の中にさらし、俗塵を落として、洗い浄める。ひややかな感覚が身をつつむなか、鮮烈な冷気が輝きながら我が体内に浸み込んでくるのだ。われわれの肉体は、選ばれたかのように取り出され、羽翼を生じ、神仙界の人々とともに遙か雲天を寂寞として飛翔する。この足はなお寺の敷地内にあり、この身はなお世俗の功名に穢れているというのに。

若輩のものたちもみな我を忘れ、自分たちがどこから来てどこへ向かおうとしているのか、知らぬ様である。誰も物言わず、声も上げない。根源的な何かに回帰し、本質的な何かを発見したのだ。天が静謐を造形して借しあたえなければ、誰が一体この浩然の気象を感得し得よう。

冬の冷気が霧氷を出現させることは時にあるかもしれない。だが今宵は、天には満月が懸かり、地には雪、中間の大気中には零清の霜があって、その三者は、しかも、みな白く輝いている。得がたい光景を眼前にして、白

に序したのである。

一　山水と楼閣

中国では古来、江湖や山野に隠れた世捨て人が不老長生を達成し、羽化登仙して仙人になる、という通念があった。たとえば、〈四皓〉と呼ばれる四人の長老は漢の劉邦を嫌って山中に隠れ、後に〈商山四皓廟〉に祀られる神格となったし、また、〈漁樵〉という言葉もあって、江湖や山林に分け入って生業を立てるものが時に神仙の代名詞として使われた。中国の世捨て人は城市の喧噪を嫌って人跡未踏の渓谷に逃げ込んだから、それら隠者たちが更にステージアップした超越者たちも、渓谷を分け入った果ての果て、〈人跡未踏の大自然の中〉に住んでいると思われがちだが、実は必ずしもそうではなく、彼らは意外にも山中に楼閣を建て、その中で荘厳な宮廷生活を送っていたのである。〈天女〉や〈神仙たち〉は時に〈蓬莱宮〉や〈紫雲閣〉に住み、〈天宮〉や〈碧城〉に住む。渓谷を分け入った雲峰の果てには〈人工の粋〉ともいえる〈玲瓏の宮闕〉があって、その高みに神仙たちの住み家は想定されていたように思われる。

たとえば、蘇軾の有名な《水調歌頭》は月世界を描いて「天上の宮闕、今夕は是れ何の年ならん」といい、「惟だ恐るらくは、瓊楼・玉宇の高き処は、寒に勝えざらん」という。ここにいう〈宮闕〉〈瓊楼〉〈玉宇〉はすべて、月世界に聳える壮麗な楼閣であろう。また、「高き処は寒に勝えざらん」とは、月世界そのものが極寒の高みにあることをいうものである。蘇軾《水調歌頭》は舒元輿「序白」と、寒気の中に聳える〈瓊楼〉〈玉宇〉を詠う点で天界イメージを共有していたといえようが、〈高みに聳える楼閣〉というこの発想こそが、実は、中国が形成した最初期の

仙界イメージ、ないし天界イメージでもあったのであり、だからこそ、漢代の墳墓から出土する画像石にはしばしば〈天門（天界への入り口）〉が描かれた。魏の曹操が《気出唱》において「上は天の門の玉闕に至る」「乃ち王母の台に到る、金階、玉もて堂と為す、芝草、殿旁に生ず」と詠じたように、〈天門〉の旁らには〈王母台〉や〈金階〉〈玉堂〉〈殿〉もあって、それら全体が壮麗な〈天宮〉を形作っていたと思われる。

ただし、〈高みに聳える楼閣〉が明瞭な神仙イメージをともなって中国文学の造形の中に登場するのは、東晋の孫綽の「遊天台山賦」（『文選』巻十一「遊覧」所収）あたりが最初だったのではあるまいか。この作品は「天台山に遊ぶ賦」の表題の通り、天台山のあちこちを探訪してその景観を羅列する〈辞賦類〉の典型であったが、孫綽は現実の天台山に登ったのではもちろんなく、広大な山脈を描いた絵画を眼前にして、その峰々に分け入り、〈山水〉を跋渉して、画面の中に〈別天地〉を構築したのである。漢代から六朝期にかけてさまざまに展開された〈羈旅〉〈遊仙〉〈山水〉といった文学主題が、元来いかなる地下水脈で結びついていたかを物語る、文学史上の傑作といっていいだろう。

孫綽は「天台山に遊ぶ賦」の序のなかで次のようにいう。

> 天台山とは、蓋し、山嶽の神秀なるものなり。海を渉れば則ち方丈・蓬萊あり、陸を登れば則ち四明・天台あり。皆な玄聖の遊化する所にして、霊仙の窟宅する所なり。夫れ、其の峻極の状、嘉祥の美は、山海の壤富を窮め、人神の壮麗を尽す。…
>
> 然れば図像の興は、豈に虚ならんや。夫の世を遺れ道に翫び、絶粒茹芝するものにあらざれば、能く軽挙してこれに宅するもの烏し。夫の遠寄冥搜し、篤信通神するものにあらざれば、何ぞ肯て遙想してこれを存せんや。

「天台山は〈方丈〉〈蓬萊〉〈洞天〉に匹敵する霊山であり、山海の豊穣と仙界の壮麗とをあわせもつ。このような縹渺世界を絵画にすることが出来るのは、そうした世界に飛び立ったものだけだろう」というのである。

また、〈賦〉の中ほどにおいて、山の壮麗を次のように描く。

陟降信宿、迄於仙都。双闕雲竦以夾路、瓊臺中天而懸居。朱闕玲瓏於林間、玉堂陰映于高隅。彤雲斐亹以翼檽、曒日炯晃於綺疏。

山中を二日ほど跋渉すると、仙都に至る。二つの門闕は雲間に高く聳え、玉の楼台は中天に懸かる。朱の楼閣は林間に透明に建ち、玉堂は高みに見え隠れする。連なる扉には紅の雲がからみあい、綺羅を施した窓には白日が輝く。

図1　明・佚名「水閣会棋図」（故宮博物院蔵）部分。山の中腹の雲間に壮麗な楼閣が描かれる。画面の右側、谷あいを松林に沿って登っていくと、そこにも大きな松と湧き上がる雲がある。その山陰に更なる楼閣が隠れている趣向であろう。

ここに描写される〈玲瓏の楼閣〉が絵画中の〈実景〉なのか（つまり、絵画中に楼閣が実際に描き込まれていたのか）、それとも、画面に描かれる〈奇岩〉〈奇木〉の比喩表現なのか、それはよく解らない。そもそも孫綽が基づいた〈図像〉それ自体が〈実在〉なのか〈仮想〉なのか、それさえも判然とはしないが、いずれにしてもここ

に、高く聳える〈双闕〉〈瓊台〉〈朱闕〉〈玉堂〉〈翼櫺〉〈綺疏〉が描かれ、しかもそれらが〈仙都〉の視覚イメージとして展開されていることは明らかだろう。画中の〈山水〉を跋渉することによって孫綽が追い求めた〈真実の世界〉は、壮大な伽藍とともに、霊山の高みに存在していたのである。

二　壁中の武陵源

舒元輿「序白」を論じる前に、もう一つ寄り道をしてみよう。次に掲げるのは、同じく舒元輿が書いた「録桃源画記」（『唐文粋』巻七十七所収）という文章である。

四明山の道士・葉沈、嚢より古画を出だす。画に桃源図有り、図上に谿有り。谿名は武陵之源。仙記を按ずれば、霊洞を分かちし三十六の一支なり。

其の水は趣く流れて、勢は江河と同じきなり。深くして渌なると、浅くして白きと有り。白きは石に激り、渌なるは鏡を落とす。溪の南北に山あり、山は屏形の如く、接連して去る。峯は豎くして険ならず、翠は穠くして浮からず。其の夾岸に樹木あり、千万本、列立して揖するが如し。丹色は鮮やかにして霞の如く、擢挙して動かんと欲し、燦やくこと舒顔の若し。山は水底に鋪び、草は茵毯を散ず。鸞あり、其の衿を青くし、鶴あり、其の頂を丹くす。雞あり、其の羽を玉とし、狗あり、其の毛を金とす。傞傞亭亭として、閑かに立つ者、十に八九あり。

岸より北すれば、曲深の嵓門有り。細く室宇を露わし、霞檻（あかい欄干）は繚転き、雲磴（雲なす階段）は

五色にして、雪氷の肌顔（美女たち）は身に衣裳を服し、皆な星月の文章を負う。岸より南すれば、五人有り。服貌は虹玉を肖どり、左右に書童・玉女の、角髪にして侍立するもの十二あり。其の意況を視れば、皆な逍遥飛動して、雲十許片の、油焉として生じ、忽焉として往くが若し。

其の坦き処に壇あり、層級は玉氷を沓む。壇面に俄かに燼竈起ちて、竈口に火を含む。上に雲気有り、且つ五色を備う。中に溪あり、艇、上に泛ぶ。一人、雪華の鬢眉、身に秦時の衣服を著て、手に短枻を鼓し、意状は深遠たり。

合してこれを視れば、大略、山勢は高く、水容は深し。人貌は魁奇にして、鶴情は閑暇。煙嵐・草木は香気を帯びるが如く、熟得詳翫すれば、自ずと骨は清玉を戛かしむるを覚え、身は鏡中に入るが如し。人寰間に在るに似ず、眇然として高謝の志の中より来たる有り。

坐すること少選、道士、画を巻きてこれを蔵せば、身形は塵土の中に却落するが若し。向に張きし所の壁上を視れば、又た、頑石の化出する有りて、道路を塞断するかと疑う。

某、画物を見ること、甚だ寡しとはなさず。此くの如き図は、未だ嘗て到眼せず。是に、工の精の是くの如き者あるを知るなり。葉君も且つ自から珍重して、路の請を得る無し。遂に染筆して、其の名數を録し、将に異日の写画の謬たざるに備える所以となすなり。

この文章の第一の特徴は、そこに描かれた〈故事〉の起源が陶淵明にあることは誰の目にも明らかでありながら、彼自身がそのことに一切触れず、むしろ、四明山の道士葉沈がもたらした絵画からの〈引用〉であるかのように偽装している点であろう。舒元輿は冒頭で「画に桃源図有り、図上に谿有り」と述べ、この〈桃源〉が陶淵明の〈桃花

源〉と別物であるかのように振る舞い、「谿名は武陵の源」と「武陵」に言及して後も、「仙記を按ずるに、霊洞を分かちし三十六の一支なり」という。彼は〈武陵源〉を、〈三十六洞天〉を解説した〈仙記〉によって知った態なのだ。

葉沈がもたらした絵画には〈桃花〉は描かれていないのか、舒元輿は花のない渓流を遡って谷間に分け入り、まるで実景の中を移動するかのように、山や水、草木を描写しはじめる。この辺りから文章は対偶表現を採り、陶淵明「桃花源詩并序」とは無縁の駢文調になる。〈岸の北〉にたどり着き、岩陰から〈洞天〉の奥をのぞき込むと、彼の視線は俄に空中を舞い、画面の中央部分に至って、やがて〈山中の平坦な場所〉に帰着する。そこには〈層級をなす爐〉があって、今まさに火を含み五色の雲気を上げている。この間、舒元輿の描写は〈翠（みどり）〉〈丹（あか）〉〈青〉〈金〉といった色彩、すなわち視覚的なものから、〈飛動〉〈生〉〈忽焉〉〈俄〉といった動的、すなわち時間的なものへと微妙に変化を見せる。画中の渓流を出発して静止画の中を飛翔し、やがて〈現実の武陵源〉を発見し、その〈時の中〉に降り立った格好であろう。舒元輿は、伝聞によって〈桃花源〉を経験したのではなく、画中に分け入って〈武陵源〉を体験したのだ。「録桃源画記」の文範は、その点では、陶淵明にではなく、孫綽「遊

図2　明・文伯仁「山水楼閣図」（故宮博物館蔵）部分。画面、下から四分の一の中央に洞天の門扉があり、その前に二人の人物が立っている。門扉を入れば洞窟は上部に続き、おそらくその洞穴を抜けた谷あいであろう、大きな建物が広がっている。

天台山賦并序」のような〈辞賦類〉にあったといえるだろう。少なくとも表層においてはそうなのである。

しかるに、舒元輿が体験した画面の中央には、白髪の老人が座っていた。その老人は秦時の衣服を身に着け、手には櫂をもち、艇に乗っている。してみればこの人は、陶淵明が描いた〈漁人〉だろう。陶淵明の〈漁人〉は〈桃源郷〉への単なる闖入者で、しかも〈密告者〉だったが、彼はいつの間にか〈武陵源〉に回帰して不老長生を達成していたのである。とすれば舒元輿「録桃源画記」は、陶淵明「桃花源詩并序」から完全に乖離してしまったわけではなかったのだ。しかもこの老人は、画面の中央にいて〈武陵源〉の〈意状深遠〉を代表する〈一人〉として描かれている。ここにいう〈一人〉とは〈一人有慶（『尚書』「呂刑」）〉という場合の〈一人〉と共鳴し、すなわちその人が、〈星月の紋様を羽織る五人の雪氷肌顔（美女）〉と〈十二人の書童玉女（五人に仕える童たち）〉のすべてを統括する、〈洞天〉の主宰者であることをにおわせる。陶淵明の〈漁人〉はいわば〈漁父〉に変身していたのだ。

かくして、舒元輿が身を乗り出し、画面を仔細に吟味しようとしたその瞬間、この「録桃源画記」はすべての〈幻想〉から乖離して突然の終焉を迎える。四明山の道士葉沈が軸を畳み、それを仕舞ってしまったからである。〈武陵源〉は忽然と姿を消し、舒元輿はひとり取り残される。深い喪失感を残して、「頑石の化出する有りて道路を塞断するかと疑う」、すなわち、「壁の中から突然岩石が湧き出て、〈深遠世界〉から完全に遮断されてしまった」のである。そして、言うまでもないことだが、舒元輿の目的ははじめからこの〈喪失感〉の演出にあったと思われ、陶淵明や孫綽からの〈引用〉もそのための〈仕込み〉に他ならなかった。この点にこの作品の第二の特徴があるだろう。

この作品の内容と文体を観察して読者がまず感じるのは、ある種の〈欠落〉ではあるまいか。四明山の道士が絵画をもたらし、その画中に没入していく過程が駢文風の美文によって記述されているのだから、その末尾には当然〈桃源画の賦〉といった〈辞賦〉か、ないしは〈画賛〉〈銘文〉の類が付随してしかるべきである。しかるにそれがない。

「録桃源画記」は、その内容や文体を見た場合、〈辞賦類〉に付された〈并びに序〉の部分に最も似た印象を醸す。にもかかわらず、肝腎の〈辞賦〉は欠落しているのである。また、陶淵明「桃花源詩并序」のエピゴーネンとして見た場合にも〈詩〉が欠落し、しかも〈記〉の部分の内容・文体ともに陶作と多くの齟齬をもつ。つまり「録桃源画記」は、〈伝統世界〉を忠実になぞって書かれているように見えながら、内容や文体を詳細に検討すれば、その〈共鳴関係〉にいくつもの〈欠落〉が仕組まれ、そのことによってある種の自己表現を達成した、そういう作品に見えるのである。

一方、たとえば陶淵明「桃花源詩并序」は、それ自体が〈伝統〉との〈共鳴〉を拒否した、きわめて自己完結的な文学であった。陶淵明の異常さは、〈桃花源〉を描いてそこに〈楼閣イメージ〉を一切登場させなかった点に典型的に見てとれる。ここにいう〈楼閣イメージ〉とは、高みに聳える視覚のみを指すのではなく、その壮麗と精緻を実現する〈権力〉をもいう。〈楼閣〉とは要するに、高みに聳える〈絶対性〉の象徴なのだ。陶淵明は〈武陵源〉に〈共同体〉を描いて〈絶対者〉を拒絶したのであり、それは単に〈宮闕〉〈玉楼〉〈玲瓏〉といった用語レベルに止まらず、〈引用〉や〈文体選択〉といった〈書法〉のレベルまで及んでいた。

「桃花源記」は次のように始まる。

晋太元中、武陵人捕魚為業。緣溪行、忘路之遠近。忽逢桃花林、夾岸数百歩、中無雑樹、芳草鮮美、落英繽紛。

ここには、宮廷の駢文がもった音調の美はなく、主語と述語の素朴な積み重ねがあるだけある。

また、〈漁人〉が〈武陵源〉に人家を発見した箇所においては、多少の対偶表現が用いられて、次のようにいう。

復行数十歩、豁然開朗、土地平曠、屋舎儼然。有良田美池桑竹之属。阡陌交通、鶏犬相聞。其中往来種作男女衣着、悉如外人。

ここでは四字の言葉が重ねられ、その中のいくつかは（たとえば「土地平曠、屋舎儼然」や「阡陌交通、鶏犬相聞」）明らかに対をなして、一定のリズムを形成しているかに見える。しかし、「有良田美池桑竹之属」や「其中往来種作男女衣着、悉如外人」に至って、意味のリズムは乱れ、四字を基準に初めから読み進めると、途中から奇妙な読みにくさに逢着する仕組みになっている。「桃花源記」は宮廷の美意識に無頓着な人が書いたように書かれている、といってよいだろう。

「桃花源記」に見られるこの無頓着さは〈引用〉の面でも見られる。というより、むしろ、「桃花源記」には美文風の〈引用〉は一切なく、ただ淡々と〈探訪〉の経緯が語られるだけなのである。「桃花源記」の後に置かれた「桃花源詩」においてもそれは同様であり、三十二句、百六十字に及ぶ比較的長い詩でありながら、この作には〈典故〉を用いた箇所が一つしかない。冒頭の次の部分である。

嬴氏乱天紀　賢者避其世　　嬴氏（秦国の姓）天紀を乱し　賢者　其の世を避く
黄綺之商山　伊人亦云逝　　黄綺　商山に之（ゆ）き　伊（か）の人も亦た　云（こ）に逝く

すなわち、第三句目にいう「黄綺」が〈商山の四皓〉の夏黄公と綺里季を指し、『史記』「留侯世家」にいう漢の劉邦の故事を引くのだが、しかもこの場合、陶淵明の〈引用〉には大きな特徴がある。

『史記』「留侯世家」が展開する〈四皓〉の故事とは、人を侮る劉邦を嫌って四人の長老は一旦は商山に隠棲したが、太子・盈の招きに応じて出仕し、その羽翼となって彼を廃嫡から救った、というものであった。つまり〈四皓〉は、その去就が王朝の命運さえ左右する〈神仙＝超越者〉だったのであり、だからこそ後代の文学（特に唐代文学）は、〈士人の処世〉という文脈の中において常に〈四皓〉を論じてきた。たとえば、舒元輿の同時代人の孟郊は「百憂」と題される詩の中で次のようにいう。

何必在波濤　然後驚沈浮　　何ぞ必ずしも波濤に在りて　然る後に沈浮に驚かんや
伯倫心不酔　四皓跡難留　　伯倫（劉伶）心は酔わず　四皓　跡は留め難し
出処各有時　衆議徒啾啾　　出処　おのおの時有り　衆議　徒らに啾啾

ここにいう〈四皓〉とは、〈兆す前に「時」を知る超越者〉の謂であろう。

また、晩唐の杜牧は有名な「商山四皓廟に題す」という詩の中で次のようにいう。

呂氏強梁嗣子柔　　呂氏は強梁にして　嗣子は柔
我於天性豈恩讐　　我　天性（父子関係）において　豈に恩讐あらんや
南軍不袒左辺袖　　南軍　左辺の袖を袒せざれば
四老安劉是滅劉　　四老の安劉は　是れ　滅劉たらん

ここにおいても杜牧は、〈四皓〉の荷担が劉氏の滅亡をも招来しかねなかったことを述べる。〈隠遁〉にではなく〈出山〉の方に焦点を当てるといえるだろう。しかるに陶淵明は「黄綺　商山にゆき　伊の人も亦たここに逝く」と詠い、「四皓と時を同じくして、武陵源の奥に隠れ住んだ人々がいた」ことを述べる。唐代文学にとって〈四皓〉は〈王朝の命運さえ左右する超越者〉だったのに対し、陶淵明にとっては〈権力から逃亡した賢者たち〉だったのである。

また、陶淵明は「桃花源詩」において次のようにいう。

桑竹垂余蔭　菽稷随時藝　　桑竹余蔭を垂れ　菽稷　時に随いて藝う
春蠶取長糸　秋熟靡王税　　春蠶　長糸を取り　秋熟　王税靡し

桑や竹は豊かに茂り、人々は養蚕や農耕を整然と行ったが、〈王税〉を収めることはなかった、という。すなわち、人々の生活に〈秩序〉はあったが、〈支配〉はなかったのである。

また、次のように詠う部分もある。

草栄識節和　木衰知風厲　　草栄えて節の和するを識り　木衰えて風の厲しきを知る
雖無紀歴誌　四時自成歳　　歴誌を紀す無しと雖も　四時　おのずから歳を成す

日月星辰の運行を記録しなくとも、四季は異変なく交替し、一年の収穫は順調にもたらされる。〈元号〉を建てて

〈時〉を支配し、天地に君臨しようとする〈絶対者〉はここにはいないのである。「桃花源詩」における〈四皓〉が〈権力から逃亡した賢者たち〉だったように、この地には〈権力〉や〈支配〉を示す何者も存在しない。そのことをあらゆる手段を用いて表現するために陶淵明は、〈引用〉を排除した古拙な文体を採用し、自身の文章が宮廷風の美文や〈支配の伝統〉と共鳴し合うことを注意深く回避していたのである。その点において彼の文学は、〈伝統〉の外側に孤立した、自己完結的な独立峰だったといってよい。

だが、舒元輿の眼前に展開された〈武陵源〉は、「中央に丹薬を錬る爐がある〈超越者〉の世界」だった。その世界を主宰する〈漁父〉は、陶淵明「桃花源詩」における〈四皓〉であるよりは、神秘に通じた、唐代文学の〈四皓〉だった。この世を支配する皇帝の命運さえ左右する〈神仙〉、すなわち、孫綽が天台山中に見た壮大な楼閣の住人と同等の〈絶対者〉だったのだ。だからこそ舒元輿は、その世界を駢文風の美文によって描写したと思われるが、一方で彼は、〈絶対者の実在性〉を美文によってではなく〈欠落〉によって造形したのであり、その点に彼の文学の新しさと特徴があるように思われる。

舒元輿が〈引用〉した陶淵明「桃花源詩　并びに序」は末尾に韻文が置かれ、また、文体上の範とした〈美文〉の場合も中核には当然〈辞賦〉があった。舒元輿「録桃源画記」は、〈序〉に似た風味を醸しながら、しかも〈中核〉にたどり着かないことによって、第一に、様式上の〈未完結〉が演出されていた。この〈欠落〉は忽然と消えた仙界イメージと相俟って深い〈喪失感〉を生み、最終的には、眼前に展開された絵画が実は〈写真〉だったことを確信させるのである。壁面の絵画が突然取り除かれることによって〈武陵源〉への探訪は〈未完〉に終わったが、かつて〈桃源郷〉を訪ねた陶淵明の〈漁人〉が先ほどまで、確かにそこに存在していたのだから、眼前にあったあの〈武陵源〉も幻影ではなく実在だったのだ。四明山の道士がもたらした絵画によって、舒元輿の部屋の壁には一瞬、〈絶対

者が主宰する武陵源〉への入り口が現れた。「入り口は閉ざされてしまい、その〈世界〉を詠じることは今は出来ないが、将来その〈世界〉にたどり着く道しるべとして、景観のあらましは書き留めておこう」。「録桃源画記」の末尾にいう「将(まさ)に、異日の写画の謬(あやま)たざるに備える所以となさんとするなり」とは、おそらくこのように述べているのである。

三　まぼろしの帝都

「序白」は、様式上の〈未完結〉を「録桃源画記」以上に標榜した希有な作品である。そのことは、「序白」という奇妙な表題に容易に見てとれるだろう。もちろん、「序白」が舒元輿の付けた原題だったか否かは解らないし（因みに『全唐文』はこの散文に「長安雪下望月記」という題を付す）、そもそも、自身の書いた作品に表題を付ける習慣がこの時代にあったのか、それを疑問視する向きもあるだろう。それに、「序白」がかりに原題だとしても、その場合の〈序〉とは一体いかなる文体を指したのだろう。このように考えていけば、舒元輿がこの作品に様式上の〈未完結〉を仕組み、そのことによってある種の自己表現を達成したとするのは、あまり意味のある議論にはなり得まいが、ただし本作は、その末尾に「某、其の寡(まれ)にして会うに易すからず、而も三者の倶に白きを以ての故に、これに序すのみ」といい、撰文の意図が〈白に序す〉点にあったことを明瞭に述べているし、また、その〈白〉が何の表象であったかは故意に言い落とされ、撰文の真の意図は明かされていないように思われる。「序白」はおそらく原題であり、その〈白〉には〈謎〉が仕掛けられていたに違いない。

「序白」の表現を、順を追ってたどってみよう。

十一月十五日、長安は雪に見舞われ、舒元輿は友人たちと楽遊原に雪見に出かけ、そのまま青龍寺に逗留する。日が暮れて初更のころ、舒元輿たちがいる部屋に突然〈皓影（白い光）〉が差し込み、人々は「雪の光か」と疑う。扉を開けて出てみると、細かな氷片は空中に輝き、あたりは碧玉のとばりを下ろしたかのように〈太虚の真気〉に覆われている。見れば、目の前を大輪の満月が音もなく昇っていき、二更のころには、一面の雪景色の中、月は天の中心に懸かったのである。

ここまでの表現で注意しなければならないのは、舒元輿の視線が常に眼前の月、すなわち前方上空に注がれている点であろう。彼は、建物の間に見える空を眺めてたたずんでいる。それは、やがて高みに立ち、四周を見晴るかす準備なのである。

予は、雪に方(あた)りて望舒（月神）も復た至るを喜び、乃ち友生とともに大門を出でて恣(ほしいまま)に視る。直前には終南ありて、千疊の屏風を開き、其の一方に張る。東原（楽遊原）は接(つづ)去き、藍巖（藍田の岩）驪巒（驪山の峰）とともに、羣瓊、光を含む。北のかた天宮（皇居）に朝(むか)えば、宮中に崇闕洪觀有りて、甃珪疊璐、空に出で虚に横たわるが如し。

彼はいま、青龍寺が位置する楽遊原に立っている。彼の視線はまず南に向き、西に広がる終南山から東へ、自身が立つ楽遊原を経て、藍田、驪山へと次第に移っていく。ここで彼は振り向き、今度は北側の宮城を見るのだ。そこには「高く壮大な楼閣」があって、「美玉を屋根に葺き敷きならべたかのように、太虚に聳え、虚空に広がっている」。

南の連峰については、なだらかに続く屏風のような広大さが強調されていたのに対し、北の宮城は、その高さがまず示され、それから〈空〉〈虚〉といった道家的な用語が選択され、その神秘性が強調される。ここから彼の想念は天空へと飛翔する。

此の時、定身して周目すれば、謂えらく、六合八極は我が虚室に作り、峩峩たる帝城は白玉の京たり、と。我が五藏をして清光中に出濯し、俗埃は地に落ち、塗然として寒膠し、瑩然として鮮著し、骨肉に徹入するを覚ゆ。

（此時、定身周目、謂六合八極、作我虚室、峩峩帝城、白玉之京、覚我五藏出濯清光中、俗埃落地、塗然寒膠、瑩然鮮著、徹入骨肉）

右の表現で異例なのは、「峩峩帝城、白玉之京」の二句がまるで〈体言止め〉か何かのように、前後の流れから孤立して見えることではあるまいか。前文の「謂六合八極、作我虚室」は、「六合八極作我虚室」という〈四字＋四字の主述文〉に「謂」が付いているのだから、これで意味の〈ひとかたまり〉を成している。また、後文の「覚我五藏」以下は、「覚」が全体の動詞なのだから、主語は〈わたし〉であって「峩峩帝城、白玉之京」ではない。全体としてみればこの部分は、「此の時、定身して周目すれば……と謂い、……と覚じた」という構成になっており、舒元輿の〈心象風景〉が深い息遣いの中で静かに示されていると考えるべきであろう。眼前にある実景を描写しているのではない。にもかかわらず舒元輿は、きわめて具体的な視覚イメージを、「天地宇宙が我が虚室となった」と語る一方で、文法上の均衡を冒してまで挿入してきているのである。

「峩峩帝城、白玉之京」は、思うに、実景ではなく舒元輿の〈幻視〉なのだろう。屏風のように連なる終南山を描

いたのちに舒元輿は、「北のかた天宮に朝(むか)えば」と、皇居を、〈天界の宮城〉をも意味する〈天宮〉という言葉で表現していた。「序白」の中心はおそらくここにあって、〈現実の長安〉が〈天界の帝都〉に連なっていくよう、その混線が故意に仕組まれているのだ。彼の〈幻視〉は、孫綽の「遊天台山賦併びに序」と同様、山と楼閣によって構成されている。天台山中に聳える楼閣は、そこが天界であることの証左であったが、月光に照らし出された〈宮城〉も同様に、そこが〈天界〉であることの証左だったのだ。「録桃源画記」においては、絵画が異世界へ通じる入り口となったが、そのように、「序白」においては〈宮城〉が〈天界〉への入り口となったのである。

「録桃源画記」と「序白」の叙述を比較した場合、両者はともに〈幻視〉を描きながら、それが出現する手順に大きな差違があることに気付く。「録桃源画記」の場合は、絵画という〈仮想〉が眼前にあり、それが突然消失することによって〈更なる幻影〉が残像として出現したのに対し、「序白」は、眼前には〈実景〉があって、それがいつの間にか巨大な〈幻視〉へと姿を変えていく。「序白」は、いわば〈現実〉が〈仮想〉へと裏返っていく格好であろうか。しかもその〈仮想〉は、〈実景〉を起点とするがゆえにそれと同じ輪郭によって構成されているのだ。

図三

図三は、元・李容瑾作とされる有名な「漢苑図」(故宮博物院蔵)であるが、こうした〈山水楼閣図〉が現実の風景を写生したものではなく、仮想の産物であることは論を待つまい。宋代以後、〈漢苑〉や〈漢宮〉をテーマにした絵画が陸続と生み出されていったが、そうした〈山水楼閣図〉は〈仙界イメージ〉を写したものであり、実は孫綽「遊天台山賦」や舒元輿「序白」と共通したヴィジョンを描く。ここにいう〈漢〉とは

「漢武内伝」の〈漢〉であり、西王母が多数の神仙を引き連れて訪れた〈現世と仙界の接点〉である。〈漢苑図〉〈漢宮図〉とは要するに〈現世に出現した天界のヴィジョン〉に他ならず、舒元輿が「序白」に見た長安の〈幻影〉も、まさにこの種のヴィジョンだったはずだろう。

ただし、舒元輿が描くヴィジョンは、一面で奇妙に逆説的であることに注意しなければならない。「序白」は一見、雪と月光に包まれた長安の美しさを〈仙境の美〉に喩えるように見えるが、実はそうではない。「根に復し始めに還りて、真性を認得したり」と述べているように、彼は〈根源的な何か〉〈本質的な何か〉を白銀の中に発見し、それを言葉に具現しようとして〈幻影〉の中に没入していくのである。〈太虚〉〈虚室〉〈神仙〉といった表現は〈比喩〉ではなく、伝統的な〈天界イメージ〉を身に纏った〈写真〉であろう。この〈写真〉は、もちろん〈実景そのもの〉ではなかったが、単純な〈借用〉でもなく、また〈模写〉でもなかった。雪と月光のベールに包まれることによって長安は、〈天界〉と〈共振〉して〈俗態〉を振るい落とし、むしろ逆に〈真実の姿〉を露呈したといえるであろう。いわば、〈宮城〉を入り口にして〈異世界〉が広がっており、ある偶然を契機に、その〈異世界〉が一瞬この世に姿を現した、とでもいえようか。しかも、その〈異世界〉は〈宮城〉の真の姿だったのだ。

では、〈異世界〉の〈天宮〉に住んでいるのは、一体誰だったのだろう。

天台山中の宮闕や「漢苑図」に住む〈神仙〉は、それが絵画であるかぎり〈仮想の誰か〉でよかったが、〈長安の天宮〉に住む〈誰か〉は、それが現実を写生した〈異世界〉であった以上、必ず〈現実と同様の絶対者〉が住んでいなければならなかった。しかもまた、画中の〈天宮〉は〈仮想〉だとはいえ、それが絵画であるがゆえにかえって、絵画とともに永遠に同じ姿を留めつづける。しかるに舒元輿の描く〈天宮〉は、それが現実の〈写真〉であるがゆえに反対に、雪と月光が移ろえば刹那に消える、〈束の間の幻影〉に他ならなかったのだ。舒元輿は、一瞬の光芒の中

に〈真実〉の顕現を見た。この点に、「序白」に仕組まれた最大の逆説があるといえるだろう。

彼が〈幻影〉として希求しつづけたものは、「録桃源画記」の場合も「序白」の場合も、〈絶対者〉が中心にいてすべてを統括する、秩序立った、静謐の世界だったに違いない。舒元輿が〈白銀の世界〉にどのような理想を託していたのか、具体的なことはよく解らない。ただ、彼がイメージしたユートピアには中心があり、それをめぐって明瞭な権力構造があったであろうことは、画面の中央に〈宮城〉が描かれていることによって明らかだといわなければならない。彼の〈桃源郷〉は、〈支配〉も〈統治〉も〈歴史〉もない陶淵明のそれとは異なり、求心力をもった巨大な観念が君臨する、太陽系のような宇宙だったはずである。

白銀の帝都に出現した玲瓏の楼閣を眼前にして、彼は次のようにいう。

> 衆骸（我々の形骸）は擢挙せられ、羽翎を生じたるが若く、神仙人と雲天・汗漫の上に遊び、沖然として、其の足は猶お寺地を蹋（ふ）み、身は由（な）お世名を求むるを知らざるなり。二三子も相い視て、亦た、向（さき）の何（いづれ）より来り、今の何より遁（のが）るるかを知らざるなり。諱言せず、譴声せず、根に復し、始めに還りて、真性を認得したり。

舒元輿は、このヴィジョンを一人で見ているのではない。〈衆骸〉や〈二三子〉とともに、「身は由（な）お世名を求めている」ことを自覚し、名誉欲に苛まれながら、彼らの〈真性〉を雲天の果てに解放することを〈幻視〉する。〈絶対者〉の〈実在性〉は、〈そのものの顕現の信憑性によって〉というよりも、むしろ、〈それを希求するエネルギーの強さ〉によって証されているといえるだろう。「序白」はそれゆえに、このヴィジョンが消え去る前に、すべてが未完結のまま終焉を迎える。

彼らは「峩峩たる帝城、白玉の京」に何を見て、〈白〉に何を託したのだろう。

〈白〉は、あるいは〈五行〉の〈金徳〉を暗示するかもしれない。唐王朝の李氏は、太宗李世民の折に自身を〈土徳〉と定めていたから、相生説に従えば、〈白〉は〈革命〉の色でもあったのだ（因みに、武周は同様の理由で〈白〉を貴んだ）。「序白」によって舒元輿が革命を企んだとするのは、無論、一種のジョークに過ぎないが、ただ舒元輿は、彼の仲間たちと飛翔を夢見ているのであり、そこになにがしかの党派性が揺曳しているのも事実としなければならない。「序白」が醸す高揚感は、その意味では〈檄文〉のそれに似る。「序白」の〈序〉とは、『蘭亭序』という場合の〈序〉、すなわち〈詩会〉や〈宴会〉等〈集会〉に付された〈由緒書き〉だったかもしれない。

いずれにしても、「序白」の〈序〉とは〈序跋〉の〈序〉なのであり、〈白〉に何が託されているか故意に言い落とされていることによって本作は、そこに如何なる寓意があるのかを探し求めるよう仕組まれているのである。

（文学研究科教授）

SUMMARY

A Discussion of Shu Yuanyu's Prose Work

Bunji Takahashi

Shu Yuanyu (舒元輿), an official executed as the main instigator of the Sweet Dew Incident (甘露之變) in the Mid Tang, was also an excellent prose writer. His best prose employs both an open style and story and through this his works reach a high level of autonomy, the result of which is unusually paradoxical literature. The form of the "Lu Taoyuan Huaji" (録桃源画記) is similar to the preface of the "Cifu Lei" (辞賦類), but the "Fu" (賦), a form of literature similar to rhapsody or poetic exposition, that forms the core of Cifu style literature is missing from this work. At first glance it looks as if the work is written with the intent of praising the various artworks surrounding the Peach Blossom Spring story, but actually it is a record of the author entering the famed utopian village through a painting depicting the Wulingyuan (武陵源). However, at some point the painting suddenly gets taken away from him, abruptly ending his journey and taking him back to reality. His journey ends up unfinished and he is left with a great sense of loss of having "lost paradise". "Xubai" (序白) is an account of a colossal abode of Immortals that floats above Chang'an (長安) when the full moon shines on the snow. That the story is open-form is well illustrated by its title. Just like the "Lu Taoyuan Huaji", the stylistic core is intentionally left out. From a narrative perspective, the most important themes in the story are the juxtapositions of true and false, and fantasy and reality. The imperial palace of Chang'an is the center of the story and its transformation caused by the combination of moonlight and snow is used by Shu as a metaphor to signify Chang' an regaining its original form this way. Paradoxically enough, he does not write about the disillusionment of this magical world suddenly disappearing before him like in the "Lü Taoyuan Huaji". The reason for this is most likely because Shu depicted the abode of the Immortals with a political motivation in mind. This motivation has caused him to deliberately not reveal the implication of the word "white" in the title and choose an open form and narrative for his story.