慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

| | |
|---|---|
| Title | 「龕相の美」をめぐって : The contemplation called "Sosô" |
| Sub Title | The contemplation called Sosô |
| Author | 藤江, 正通(Fujie, Masamichi) |
| Publisher | 慶應義塾大学藝文学会 |
| Publication year | 1961 |
| Jtitle | 藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.13, (1961. 12) ,p.89- 102 |
| JaLC DOI | |
| Abstract | |
| Notes | |
| Genre | Journal Article |
| URL | https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00130001-0089 |

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

# 「麁相の美」をめぐって

## ― The Contemplation called "Sosô" ―

藤江正通

美術、あるいは広義には芸術の鑑賞に際して我々は、さまざまの評語を用いている。「わかる」「わからない」は、主として知的理解の有無のニュアンスを含むが、物の形姿の美や醜、色彩の鮮暗などは感覚の直接与件として普遍性を有している。色盲の人でないかぎり、色彩は色彩として固有の相の下に知覚され、線は純粋に線としての存在を同一条件の下に主張し得る。つまりこのことは、美術作品を純粋に美的対象として観照する精神を前提としてこそ言い得ることである。だが、この前提には少しく但書が必要であろう。

ヨーロッパの美学思想、芸術論をもってして、どのようにしても解明出来ぬ暗所が日本人の美意識構造の中には多々含まれている。「日本人には日本人なりに」という説明の仕方は、問題を不明瞭、曖昧さの中に韜晦させるし、又もっとも避くべき批評態度ではあるが、しかも尚ヨーロッパ的な美的判断の規矩をもっては測り切れぬカオスが、日本の美術現象の中に底流していることを否むことは出来ない。

私が論題として掲げた「麁相の美」なるテクニカル・タームは、そのもっとも難解なものの一つである。いったい「なになにの美」と称するときは、その発想はすでに一つの美的価値判断に基いたものとして諒承されるべきである。可聴性、可触性はしばらく措き、可視性の範囲で美が問題とされるとき、美は当然我々にとり視覚的に現前するものの姿として現象する筈であるし、観者の態度はその

当初にあっては被動的なものであって、対象の構造そのものに美が存在するか否かが作用の因となる。それゆえ「なになにの美」という表現の仕方は、「なになに」の構造が十分に解明されてこそ「……の美」とつづくことが出来るのであって、無反省的に「……の美」として限定的な用語を形づくることは、「美」なる言葉のもつ意味を安易に解し、当然「なになに」は美的なものを有し、これを承認していることとなるに相違ない。

本題に入る前に私の関心は、まず「麁相」という言葉に近づき、「麁相の美」とつづく以前に「麁相」なる現象を十分に考慮の対象とすべきだと思うのである。では「麁相」とは何か、いや「麁」とはそもそもどのような意味をもつか。

「麁」は「麤」の俗字であることは言う迄もないが、これを諸橋轍次氏の「大漢和」は次のように説明している。すなわち、

1、はなれる。とほざかる。
　（行くことがはるかに遠い）
2、あらい。
　イ、うとい。かすか。
　ロ、くはしくない。こまやかでない。
　ハ、ざつ。そまつ。
　ニ、あらあらしい。はげしい。
　ホ、きめがこまかでない。なめらかでない。
3、あらぬの。
4、ほぼ。あらまし。
5、おほきい。
6、わらぐつ。
7、くろごめ。あらごめ。

一見してわかることは、「麁」なる語のもつ意味が「精」の反語としての「粗」の意味に等しく、事物の質的判断語として低位、劣位の内容を示していることが明らかである。このことは熟語としての「あらくてわるい、そまつなこと」をいう「麤悪」、粗末な着物である「麤衣」、粗末な食事、下手な文字の「麤食」「麤筆」などの用語例に見られ、「麤」は事物そのものの品質規定を示している。他に一例を示そう。

水墨画の知識をもつものには周知のことであるが、それは牧渓和尚の絵に加えられた評語である。つまり元末、夏文彦の「図絵宝鑑」巻四のなかの左の批評である。

僧法常号牧渓喜画竜虎猿鶴蘆雁山水樹石人物皆随筆点墨而成意志簡当不費荘飾但麤悪無古法誠非雅玩

牧渓和尚のこと、又その評語の当否、及びそれに関連した論考（たとえば福井利吉郎氏の「水墨画」）などについては、ここでは触れぬ。ただ牧渓の絵に対する質的判断の用語として「麤悪」という術語が用いられ、それが質的に劣性のものとして用いられていることである。なお源信の選集した「往生要集」巻下の大文第十、問答料簡の第六のタイトルに「麁心の妙果」という文字が見られ、註釈者の花山信勝氏は、これに「ぼんぶねんぶつのくどく」（岩波文庫本）とルビを振られていることを附記したい。

「麁」が褒語でなく貶語であることは、以上の如く明瞭であろう。ただ「麁相」という術語には少しく注意を払う必要がある。「大漢和」は「麁相」を粗野な観相と註し、「法苑珠林」の「但依二報士一而起二麤相一」を用語例として挙げている。粗野な観相とは何か。そして観相とはどういうことなのか。

「麁」が「麁なるもの」として美醜の判定よりすれば美の反語として用いられるとき、「麁」の美という表現がもし許されるとするならば、それは語の中に強いアイロニーを含むか、又は附加的な強く積極的な意味づけを施してこそ成立する筈である。印象派以後のヨーロッパの美学が「歪形的なもの」に美の規準を見出したのは、もちろん単純に言い切ることは出来ぬが、この積極的な意味づけが力を有したと思われるのである。そしてあく迄も対象を美的対象として、美を評価発見する点に純粋さがある。言い換えれば線や色や形に還元出来る単純さがある。しかし「麁」が「麁相」に術語として展開するためには、かかる単純さが欠けている。我々の知覚的対

象としての事象の構造が「麁なるもの」であり、たとえそれが美的価値判断の対象として美の存否を考量されたとしても、その結論が麁相の構造に直結はしないのである。いわば「麁」と「麁相」とは全く別の次元にある。私は「麁相」なる言葉は、感覚的な、つまり可視性の範囲にて頭初論ぜられるべきではないと主張するのである。そして表題の如き「麁相」に「……の美」が合成されたテクニカル・ターム「麁相の美」こそ、我々日本人のもつ独異の美意識の一典型として注視すべきものと信ずるのである。

「麁相」という言葉が日本の文献にいつごろから書き誌されているかについて、私は全く知る処がない。ただ万人承知の引用例として「山上宗二記」中の茶湯者覚悟十体の最初には、

一、上ヲ麁相、下ヲ律儀ニ信可在。

と誌されている。「山上宗二記」は茶道全集巻八、文献編上所収の桑田忠親氏の解題によると、利休の高弟山上宗二が天正十七年（一五八九）二月附で小田原北条家臣板部岡江雪斎融成に伝授した茶道の秘伝書であり、系統正しく、内容も確実、豊富と説明されている。同記の茶湯者之伝には、能阿弥を御同朋衆ノ内ノ名人とし、次に茶道の開山として珠光を挙げているが、先の「上ヲ麁相、下ヲ律儀ニ」は、この珠光が茶道の精神として唱えた言葉とされている。では果して珠光はこの麁相なる語をどのような意味で使用し、かつ如何ように理解したであろうか。

天心岡倉覚三が「東洋の理想」「日本の覚醒」につづき、英文の第三著「茶の本」をニューヨークで出版したのは明治三十九年（一九〇六）のことであった。（宮川寅雄編、岡倉天心年譜による）天心はこの名著の冒頭に於いて茶道を定義し、それは「俗事に満ちた日常生活の中にあって、美を崇拝することに基づく一種の儀式」であり、「茶道の本質は『不完全なもの』を崇拝することにある」と書いている。そして「茶の原理は普通の意味における単なる審美主義ではない。というのは、茶道は倫理や宗教と合して、人間と自然に関する我々の一切の見解を表現するからである。茶道は清潔を旨とするが故に衛生学であり、複雑な贅沢というよりは簡素のうちに慰安を教えるが故に経済学である。それはまた宇宙に対する我々の比例感を定義するが故に、精神幾何学でもある。……我々の住居、習慣、衣食、陶磁器、絵画――文学でさえも――がすべて茶道の影響を受けた。いやしくも日本文化を研究しようとする者は、この影

響の存在を無視することはできない」（桜庭信之訳）

天心の言う如く、茶道の存在は日本の近世文化、つまり中世より近世への精神史、文化史の展開に関心をもつものにとっては、不可避的な絶対存在である。ともすれば有閑者の道楽の一つとして茶や華が考えられ、恰かも実生活から遊離した慰みもののように軽視されがちな茶道、華道こそ、却って日本人の独自の生活様式が生み出した独特の芸術形態であることを「茶の本」は教えている。天心の唱えんとしたことは茶道の哲学であった。茶道のもつ精神的なもの、この精神的なものの伝統が見失われ、生命を喪失した場合、形骸として残るのは一種の儀式であり、単なる審美主義であろう。我々は再び珠光の時代、珠光の言葉に戻らねばならぬ。

村田珠光（一四二二―一五〇二）の生れた時代には、応仁文明の乱を経験し、奢侈の生活に鎌倉の当時に見られた真面目な心を回復せんとした風潮が存在した。南都称名寺の僧としての経歴をもつ珠光が、能阿弥に従ってその弟子となり、やがて一休宗純に参禅し、圜悟の墨蹟を得たことは前記の「山上宗二記」に詳しい。この一休宗純という類稀な禅僧の感化を受けたことは、珠光の茶の精神が芸術の側よりも、むしろ宗教への方向づけに於いて解明される必然性を有している。珠光が茶湯者覚悟十体の最初に「上ヲ麁相、下ヲ律儀」というのも、彼のものを見る眼が客観的に対象をある美的性格として捉えているのではないことを示していると思う。それは観者の心の中に構成された一つの世界であり、その世界が外部に麁相なることを要求するのである。私が先に問題とした「麁なるもの」は、あく迄も感覚的に捉えられ、可視性の範囲で取り上げられるべきものであった。それが自然界の物象であれ、人工的な造型物であれ、観者に共通するものとして「麁なるものの姿態」は客観性を有している。つまり対象の性格として「麁なるもの」は現前し得る。だが一旦「麁相なるもの」を人が意識するとき、眼前の「麁なるもの」は直ちに「麁相なるもの」に転位出来ない。茶道の開山としての珠光の精神を考えるためには、彼の時代に至る先人たち、つまり日本人一般の心情の様態を歴史的に見きわめておく必要がある。

古来日本人の感覚には、自然との密接な親近感が流れている。もっとも日本の自然が常に穏和であり、日本は常変らぬ美しい国であると一概に前書きすることは出来ぬが、しかもなお、たたなはる山の姿や、川の流れ、四季折々の花に恵まれ、なごやかな自然的環境を有していることは否定出来ない。洪水や地震、暴風、噴火などの災害が多くの人命を奪うことは、しばしば経験を重ねて来たことで

あるが、この自然が人々にとり慈母である場合も、又怖るべき破壊者である場合にも、日本人はこれを一つの反省的な気持で迎え、その根本には自然の情調を愛し、とりわけ不自然なもののうちに自然を見る風があることを感ずるのである。幾多の書物に説かれる如く日本の国土は、その空間的、形態的、地勢的な多様性に於いて、又その時間的、季節的、気象的な多変性に於いて特殊な性格を有し、この風土的特性が人々の文化的精神、とくに美的精神に与える影響が、複雑な相にあらわれてきたことは言う迄もない。そしてもっとも大切なことは、この自然に対して人間の精神が優越的に自然を支配しようとする傾向よりも、むしろ自然の中に自己の姿を融和させ、対立的というより、自然内存在として自己の存在を肯定容認して来たことであろう。はるかに遡って万葉集にその感情のあらわれの諸例を求めることは容易である。自然の物象を取り扱う叙景の歌は、自然の客観性が強く意識されてこそ成立する。自然内存在としてありながらも、自然と人間との分離が前提となり、精神の独立が自然の物象に対しておこなわれるとき、そこには視覚の働きがあり、聴覚の覚醒があった。

1—15　わたつみの豊旗雲に入日さし今夜の月夜まさやかにこそ

3—270　旅にして物恋しきに山したの赤のそほ船沖を漕ぐ見ゆ

6—919　若の浦に潮満ち来れば潟をなみ葦辺をさして鶴鳴きわたる

随意に取り出したこれらの歌に感ぜられるものは、いずれも自然に対峙する人間の生きた視覚の働き、つまりは絵画的と称し得る客観性の存在である。それは常に眼前に実在するものに触発されて歌うという成立の条件を有している。万葉人は花を愛し、鳥を愛し、山の色をめで、又海の眺めを喜ぶのであったが、これらはすべて感覚に捉えられる範囲に限られていた。ただ二、三の例歌によって私がこう断定的に言うことは、正確さを欠く憾みがあるが、感覚的に捉えられるもの以上に自然を、すなわち自然の本体にまで迫って行く意識は、未だ万葉の時代には確立していなかったであろう。このつき進んで行く意識が生ずるためには、やはり人間の生活に対して否定的に働く自然の暴威力が自覚されなければ、逆に自然の真の恩恵を深く感得し、これを讃美する感情は湧き起らぬに違いない。

万葉集の時代に前後して仏教思想が日本に移入されたとき、その影響が日本人の自然観にもっとも大きく反映したものは、仏教に於ける浄土極楽の思想であったと思われる。そしてこの精神の内部で仮構された浄土極楽の相を視覚的な現実相として、日本の自然美の中に表現しようとしたものが平安時代の浄土教美術であった。それはあくまでも仏の慈悲を光明としてたたえ、荘厳浄土を欣求するあまり、ここに於いてもなお人間生活に否定的な力をもつ自然は省みられず、平凡な視覚的自然美が多くの造型美とともに平安人の眼を楽しませたのであった。「栄華物語」の法成寺描写の文章などはその典型であろう。

だがこの時代より後、次第に自己の独自の精神をもって自然に対し、美しい自然ばかりでなく、荒々しい自然、ままならぬ自然を意識する傾向があらわれて来る。つまり鎌倉の政治的変動、武家社会の興亡に伴い人生無常と観ずる結果は、自然も又頼り難く、はかなきものの象徴としての意識を生じた。

いったい人間の嗜好としては、不揃いなものよりは揃ったもの、欠けたものよりはととのったもの、ゆがんだものよりは真直なもの、不協和的なものよりは協和的なものを求めるのが自然の性情であろう。だが一旦眼を自然界に向けた時、我々はそこに自己の欲求と異った変則的な不均衡な事象にしばしば遭遇するに相違ない。たとえ似たりとはいえ、同じ形の山は存在せぬ如く、木の葉一枚一枚にはそれぞれに造化の妙が托されている。野球のボールのような完全な球形の石が殆ど存在せぬ如く、自然は決して円満具足の手本ではない。かかる自然の事象に於ける主として視覚的な実相を自覚するか否かは、時代人の自然観に大きな影響関係をもって来る。ギリシャ美学の理念は、完璧な美に置かれた。そしてその典型的なものを均斉のとれた人体美にみた。しかし、自然との密接な関連の下に一連の系統的な展開を示し得た日本人の美的感情は、この典型たる自然の不完全の相の呪縛からのがれることが出来なかった。もっともこの呪縛力は、精神の独立が未熟のときは、ただ潜勢力として留ったに過ぎず、自然が精神に対立した存在として感得されたとき、漸く表面化されて来たのであった。いやむしろこのことは、日本人独自の心情として自然に求むる精神的要素が、完全さを否定する面にのみ一方的に発達して来たといったほうが妥当であるかも知れない。よく引用される文例ではあるが、徒然草第百三十七段の「花はさかりに月はくまなきをのみ見るものかは。雨にむかひて月をこひ、たれこめて春の行方しらぬも、なほあはれに情ふかし。咲きぬべきほどの梢、ちりしをれたる庭などこそ見所おほけれ。」などは、発想の源がどのあたりにあったかを明瞭に示すものと云えるのであ

る。そしてこの発想が、兼好の直接的な自然観照の帰結としての主張より、むしろ兼好の心情の内部に於いて形造られた世界の外化として生じていることも又事実である。

徒然草には、随分に前後矛盾した説を述べていると思われる箇所がある。又兼好のひねくれた批評を云々することも出来る。だが物を見、ものの本性を感じ考える深さに於いて、兼好の柔軟な振幅の豊かな思考態度は、十分に引用するに足る価値を有している。自然の事象に完全な相、当然あるべき理想像を見ることなく、むしろそれの否定的な面に却って興味を抱く傾向は、人工の造作物に対する批評にも共通的にあらわれてくる。

「うすものの表紙は、とく損ずるがわびしき」と人のいひしに、頓阿が、「羅は上下はづれ、螺鈿の軸は貝落ちて後こそいみじけれ」と申し侍りしこそ、心まさりて覚えしか。一部とある草子などのおなじやうにもあらぬを見にくしといえど、弘融僧都が、「物を必ず一具にととのへんとするは、つたなきもののする事なり。不具なるこそよけれ」といひしも、いみじくおぼえしなり。

すべて何も皆、こととのととのほりたるはあしきことなり。しのこしたるを、さて打置きたるは、面白く、いきのぶるわざなり。「内裏造らるるにも、かならず作りはてぬ所をのこす事なり」と或る人申し侍りし也。先賢のつくれる内外の文にも、章段のかけたる事のみこそ侍れ。

右の文章ほど、日本人の「不完全さ」に対する嗜好を適確に言いあらわしているものはないと思われる。かつて柳宗悦氏は「奇数の美」(雑誌〝心〟昭和三十年六月)と題する論文を発表され、「破形」(Deformation)すなわち「不定形」「不整形」そしてこれがとりもなおさず「奇数の美」として、茶器の形状に関連して「不完全の美」の意味を実に明瞭に道破された。

従然草に見られる「ととのわざるもの」「未完成のもの」をよろこぶ態度は、更に禅宗的なものの見方、考え方によって確固たるものとなる。いったい宗教と視覚美的なもの、つまり美術作品との関係には種々複雑な展開相がある。そのもっとも特色とすべきは、物質感覚の世界の取り扱いに関して消極、積極の二つの相反した態度であり、美術が感覚世界に属し、ある種の物的表現を成立条件とす

るかぎり、消極的な態度は、美的表現の否定にまで到達せねばならない。いわゆる偶像破壊の運動などはこの極相であろう。日本のもっともすぐれた哲人の一人として、昨今しきりに問題とされる永平道元の立場には、和辻哲郎氏の論究された如く、はっきりした芸術への非難がある。（沙門道元　第八章）

つまり宗教美術と称せられるものが、その清浄な神秘的な美しさのために宗教それ自身よりも重んじられ、本末を転倒することへの怖れといまじめである。「仏像舎利は如来の遺像遺骨なれば恭敬すべしと云へども、また偏に是を仰ひて得悟すべしと思はゞ還て邪見」となるのであり（正法眼蔵随聞記第一）、しかして可視的な、いわゆる通俗的な美の世界に於ける美醜の評価は、次の言葉の如く表面上は道元の目する処とはならぬかにみえる。すなわち、

「設ひ泥木塑像の麁悪なりとも仏像をば敬ふべし。黄巻赤軸の荒品なりとも経教をば帰敬すべし。破戒無慚の僧侶なりとも僧体をば仰信すべし。内心に信心を以て敬礼すれば必ず顕福を蒙るなり。破戒無慚の僧、疎相の仏、麁品の経なればとて、不信無礼なれば必ず罰を蒙るなり。」（同随聞記第三）

だが麁悪な塑像、疎相の仏、麁品の経巻と述べる道元には、常に「麁なるもの」の感覚的覚知がたとえ無意識下にもせよ働いており、ただ「麁相なるもの」に創造的な意味をもたせ、それを可視的表現へと導く積極性が、行的なるものによって止揚されてあの「正法眼蔵」の体系を生むこととなったのであろう。

道元の寂（一二五三）後、一二七五年伊勢に生まれた夢窓国師は、その造庭の面にての仕事を今日高く評価する如く、禅僧の芸術面へのかかわり方を検するにふさわしい最初の一人であろう。ただここで考えて置かねばならぬことは、造庭のもつ美の意味と、造庭に働く精神が必ずしも「赤い花」を赤と見、なだらかな山なみを穏やかな日本の山とみる自然への素朴な親近感には基づいていないということである。つまり感覚的に取り入れられる自然そのままでなく「芸術的形成としての庭園は、素材としての自然に精神の否定的な働きの加わったもの」（和辻哲郎「桂離宮」六八頁）である。長文であるが夢窓国師の山水観を示すものとして次の文章を挙げる。

古より今にいたるまで、山水とて山をつき石をたて樹をうゑ、水を流して嗜愛する人多し。その風情は同じと言え共、その意趣は各ことなり。或は我が心にはさしも面白しとは思はねども、ただ家のかざりにして、よその人に、いしけなるすまいかなと言われんためにかまふる人もあり。或はよろづの事に貪著の意ある故に、世間の珍宝を集めて嗜愛する中に、山水をも又愛して奇石珍木をゑらび求めて、集め置ける人もあり、かやうの人は山水のやさしきことをは愛せず、只これ俗塵を愛する人なり。

白楽天、小池を堀りて、その辺りに竹を植えて愛せられき。その語に云う、竹は是れ心むなしければ我が友とす。水はよく性きよければ吾が師とすと云々。世間に山水をこのみ玉う人、同じくは楽天の意の如くならば、実にこれ俗塵に混ぜざる人なるべし。或は天性淡泊にして俗塵の事をば愛せず、ただ詩歌を吟し泉石にうそふきて心をやしなふ人あり、煙霞の痼疾、泉石の膏肓といへるはかやうの人の語なり。これをば世間のやさしき人と申しぬべし。たとひかやうなりとも若し道心なくは亦是れ輪廻の基なり。或はこの山水に対してねぶりをさまし、つれづれをなぐさめて、道行のたすけとする人あり。これはつねさまの人の山水を愛する意趣には同じからず、まことに貴しと申しぬべし。しかれども山水と道行と差別せる故に、真実の道人とは申すべからず。或は山河大地草木瓦石、皆これ自己の本分なりと信ずる人、一旦山水を愛する事は世情に似たれ共、やがてその世情を道心として、泉石草木の四気にかはる気色を工夫とする人あり。もしよくかやうならば、道人の山水を愛する模様としぬべし。然れども山水をこのむは定て悪事とも言うべからず。定めて善事とも申しがたし。山水には得失なし。得失は人の心にあり。（夢中問答、巻の中、第五十七段）

この文章より伺われる夢窓国師の山水観の骨子は、最後の「得失は人の心にあり」に凝縮されていると思われる。つまりこれは山水の客観的な美を論ずるものではなく、山水に対峙した場合（必ずしも現実体験の結果でなくとも）いわば自然と精神との緊張関係に基いた心の中の山水観を示すものと云うべきであろう。夢窓の対自然意識は、心の中に一つのあらかじめ構成された世界があり、この世界と現実界との交渉角逐として、内から外へ向う方向づけをもって精神が造型化されるとき、その庭園芸術が完成されたと思うのである。

他の例として彼の偈頌を考えてみよう。たとえば「奇峰」と題するもの、

終古巍巍勢不レ凡
木霊石怪呈二祥瑞一
一回登陟換二雙眸一
只在二尋常煙霧裏一

（国訳禅学大成所収「夢窓国師語録」下巻）

この偈頌には、夢窓自身の自然への接近投入が経過として語られ、しかも実感としての木、石を見る眼が、その実相を見きわめる心理的経過として経験的に語られるのである。

「換二雙眸一」ということは、自覚の契機をいうものと思われ、夢窓の主体的精神の動きが感ぜられる。しかも動因となる存在である仮象たる奇峰に一旦心眼が開かれれば、そこには精神の働きを通過した後の生々とした虚飾のない自然があるというのである。この夢窓の「ものをみる眼」の更に徹底した顕現は、次の「仮山水韻」の偈頌に見事に結晶されている。すなわち、

纖塵不レ立峰巒峙
涓滴無レ存澗瀑流
一再風前明月夜
箇中人作二箇中遊一

（前記「語録」下巻より）

この第四句の「この境界を知っている人のみが、この境界に遊ぶことが出来る」ということは、仮山水の韻と題し、水も流れぬのに澗瀑の流れると感ずる、いわゆる枯山水に対する夢窓の最奥的な心の中の完全相の表白なのである。これは精神内容と表現方法、仮象と具象の相関関係を文として示す一つの極致であろう。しかもこの偈頌には明月という完全な自然の一観相が、視覚的効果をもって点

描され、偶に絵画的情緒を与えている。

さて私は「麁相なるもの」の成立する基盤として、日本人が如何にものを見るかについて三、四の例を挙げ、その態度を考えて来たのであるが、茶道に於ける珠光の「麁相」なる観相を本論の帰結とするためには、珠光にもっとも影響を与えたであろう同時代の連歌師心敬（一四〇六―一四七五）の「ものの見方」をも一顧して置く必要がある。心敬の研究は、その著作のもつ内容の深遠さ、後代に与えた影響力などを考えると相当の準備が必要である。ただ私はここで彼の「ささめごと」の中の一節を引いて参考として置きたい。すなわち次の一節である。

歌・連歌にも外穢内浄・外浄内穢の句あるべしと也。

姿をかざらで心の艶にふかき歌

かしこまるしでに涙のかゝるかな又いつかはと思ふわかれに　西行

になひ持つざふきの入れこ町あしだ世わたる道を見るぞかなしき　慈鎮

あさ露をはかなきものと見つるまでほとけの兄に身はなりにけり　仲実

此等は外穢内浄の句なるべし。たとへば、金をつゞりに裏みたるごとし。上はつたなくて、うちに宝あるべし。又、姿のよろしくて、心の乱れたる歌多しと也。

をしからぬ深山おろしのさ莚になにといのちの幾夜ひとりね

此のたぐひ数を知らず。外浄内穢の歌なり。錦にて不浄の物を裏みたるなるべし。人も姿の清きはなべてのことなり。心の濁らざるは稀なりとなむ。（さゝめごと下巻、岩波版「連歌論集・俳論集」一八一～二頁）

心敬の主張することは、眼前に可視化されているものよりも、表現に至る心の過程、精神の様態が清浄であり、美であれというのである。このような表現されたものより、表現されぬ心の状態を重視する傾向は、必然的に「未だ描き出されぬもの」「その後ろに隠されたもの」に強い意味をもたせる結果となる。珠光の師の一休宗純が「水かゞみ」の中で、

「我はこれ、なにものぞなにものぞ。頭頂より尻までさぐるべし。さぐるともさぐられぬところは、我なり。
心とはいかなるものをいふやらん　すみゑにかきしまつ風の音」

（禅林法話集　四四頁）

と云っているのも興味深い。だが心敬にせよ、一休にせよ、ものの表面、つまり視覚的な感覚の世界に第二義的観相を施すということの背後には、おそるべきと云ってもよい強い自己確信の精神があったと思うのである。つまり感覚界より精神の独立を自負する貴族主義（必ずしも適切な言葉ではないかも知れぬが）があるのである。このことは単に一つの芸術のジャンルに留るものではない。たとえば連歌の世界がそうであるし、室町時代の全ての芸術、能楽であれ、水墨画であれ、茶道であれ、その各々名人と称される人々の主義主張には驚くべき自負自信があったと思う。たとえば禅宗美術としての詩画軸を取り上げて考えてみてもよい。墨画の山水の上部に、一、二、多い場合は三十近くもの讃が寄せられる。それはすでに絵画の領域を逸脱している。絵画の画面の中心は分裂し、強い個性が幾つとなく画面を占領する。そして中心となるべき筈の墨画の手法も一つの「気」を生動させる、効果をのみ狙った描法をとる。実物を見ることのないため正確さを欠くが、野村氏蔵の村田珠光筆の山水図（紙本墨画）も写真でみるかぎりに於いては、恰かも東京国立博物館の雪舟「破墨山水図」に類似した描法を示している。草書風のいかにも描く人の「気」のみ感ぜられるような山水である。

つまり私が本論のテーマとしている「麁相」とは、粗野な観相という意味づけの前に、出来るだけ可視化する領域（面積的なものであれ、体積的なものであれ、はた又言語の量であれ）を減少し、これを極度に惜しもうとする発想に出発しているのである。能の表現のあの言葉数の少なさ、これがヨーロッパのリアリズム芸術の多弁さからみれば、「死ぬほどの退屈さ」を誘うのであるが、このことは同時に茶の湯の退屈さにも共通するであろう。私は「余韻」とか「余情」とかの言葉を出来るだけ使用したくない。むしろ表現を惜しむ気持、心の内実に豊かさをたたえておき、その心が円満にして完全なることを信ずるがゆえに、外部に「麁相」を観じ、これに美を見ようとするのである。その精神は、まさに貴族主義であり、同時に裏を返せば極端なるエゴイズムである。

私はさきに柳宗悦氏の「奇数の美」なる論文に触れた。氏の論文中には次の如き一節がある。

茶人達は「数奇」を又「麁相なるもの」と云ったが、かういふ境地に美の深さを認めたのは茶人達の卓見であったと云ってよい。

「麁」は「粗」で、荒い様で、奇数の意である。かかる麁相なるものに美を味ったのは、日本人の美意識や美体験の著しい、又特に優れた点だと云ってよい。茶人達はとりわけ高台の美を味ふ。そこは荒々しく、多くは釉がけが施されておらぬ。そこに「麁相の美」を見るのである。西洋にはこんな観賞はない。かかる「麁」は、宗教的理念である「貧」に通じるものであって、「麁相なるもの」を「貧しさの美」と呼んでよい。もとよりここで「貧」といふのは、富への反律としての貧ではなく、寧ろ真の富をつつむ貧で、長らく東洋の哲理が説いた「無」の境地である。有無に滞らぬその無である。それが形をとる時、「渋さ」とも「わび」とも「さび」とも呼ばれ、凡ての美の目途となった。渋さは詮ずるに麁相の美、貧しさの美である。茶人達が無地の美の深さを味ったのもその故である。かかる「貧」を美の世界に追求したのは、日本人の優れた美覚を示すものと云へやう。

私は「無」という言葉のもつ意味を未だ十分に理解していない。ただ私が本論で試みたことは、「麁相なるもの」に美を求める精神の内奥の構造を私なりにのぞきみることにあったのである。

（三六・十・十六）