

# 日本古傳藝術表現における普遍性について

## —日本画と神道夢想流杖術—

平 木 茂

### **On Universality in Japanese Traditional Art Expression**

#### — Japanese traditional painting and Shinto muso-ryu jujutsu —

Shigeru Hiraki

#### 目次

序言	28
I 日本画における余白について	28
II 古伝武藝における空間表現について	29
1 古伝武藝各流派	29
2 神道夢想流杖術	31
III 普遍的表現の源泉について	37
1 『風姿花伝』	37
2 国風文化の本質	38
結言	40
参考文献	41

## 序言

日本古来より傳承される藝術は、今日に至るも脈々と時代を超越して活きている。その古傳藝術表現には、普遍性が想定される。ここでは、その普遍性について日本画と古武藝(杖道)に於いて、それを考察する。

### I 日本画における余白について

日本古傳藝術表現には普遍性が認められる。それは、余白の観点である。

日本画に於ける余白である。

つまり、日本画表現の構図は基本的に主体の本質を極めた後に出現する余白の観点がある。本質が際立つ。結果として現れた余白により美が活きてくる。

長谷川等伯筆『松林図屏風』(部分)(東京国立博物館『特別展 日本水墨画』東京美術、1987年、48頁。)

長谷川等伯における「松林図屏風」[図1] (注<sup>1</sup>)、



霞の間より見え隠れする松林を水墨で表現した作品である。これは等伯の故郷である能登地方の松林を想起して描いたとも伝わっている。等伯五十歳代の筆とされており、等伯の代表作である。そして当作品は日本の水墨画における最高傑作として位置づけられている。ここには見事な余白が活きている。そして、その奥行きには多くの創造を受け入れる可能性に満ちた空間表現が認められる。

また、宮本二天筆『枯木鳴鶉図』久保惣記念美術館、江戸時代一七世紀、紙本墨画、126.0×54.5 (東京国立博物館編集『特別展・日本水墨画』東京美術、1986。)

武蔵による『枯木鳴鶉図』(図2) (注<sup>1</sup>)は

<sup>1</sup> 東京国立博物館『特別展 日本水墨画』東京美術、1987年、48頁。



同(部分)



枯れ木に鴟が描かれている。枝の中ほどに鴟に対して尺取り虫が表わされている。鴟の眼光の鋭さが冴えている。尺取り虫が鴟に向かっている。緊張感に漲っている。この画面からはさまざまなことが読み取れる。総体的に本質のみが象徴的に際立っている。つまり、本質以外は余白・余地である。まさに、その余白には精神的余地としての雄大な精神世界が開示されているといえるものである。

## Ⅱ 古伝武藝における空間表現について

古来より伝承される古武芸各派がある。そこには、伝承形における間の表現が認められる。この間は、距離的間合い。一足一刀、二足一刀。又は時間的間である。適切なる瞬時の機である。洗練された静と動の空間表現は妙技である。

### Ⅰ 古伝武藝各流派

古伝武藝各流派は、いわゆる武藝十八般における、剣術・弓術・馬術・槍・水泳・

居合抜き・短刀・十手・手裏剣・吹矢・砲術・薙刀・捕り手・柔・棒・鎖鎌・袖からみ・忍び等の流れを受けて各流派に分化している。(注<sup>2</sup>)

古武芸各派には正伝形が伝承されている。その内容は、基本的に、第一段階として、古伝形の模倣である。それぞれのわざは、理合いに裏付けられて、極めて合理的な構造を有している。これにより、刃筋・打ち筋・受け筋等の正確な習得が可能である。

第二段階として、その形は、表現の域に立脚する。わざの真なる再現の完成は、精神移入を要する。そこに至る生成の過程に視点を置くことで、対象が豊かに表出され、享受者の積極的な活動が開かれる。自我は、対象を受容し、対象に帰依する体験をつうじて、創始者の意図を直感する。

第三段階として、形は、本質の原点から創造されて独自に開花する。形の創始意図・本質に関わることの体験をとおして、形の志向性を体現することになる。形の構造および主題の解釈を得て、形の価値は、更に開示する。形は、解釈を試みさせて、意味の次元に至り、更なる創造へと進展していく。この道筋で、形は自らに修まる。

<sup>2</sup> 日本古武道協会編『日本古武道総覧』鳥津書房。1989. PP33-177.において、次の各流派が案内されている。

[柔術・体術]

高木流柔術・起倒流柔術・諸賞流和・心月夢想柳流武術・自剛天真流柔術・関口新心流柔術・竹内流柔術・天神真楊流柔術(戸張)・天神真楊流柔術(久保田)・柳心介冑流柔術・日下捕手開山竹内流柔術・本體楊心流柔術・気楽流柔術・大東流合気柔術(武田時宗)・大東流合気柔術(琢磨会)・神道楊心流柔術・渋川流柔術・為我流派勝新流柔術・武田流合気之術・柳生心眼流体術・長尾流体術

[剣術]

小野派一刀流剣術・一刀流溝口派剣術・北辰一刀流剣術・中西派一刀流剣術・一刀正伝無刀流剣術・甲源一刀流剣術・鹿島新当流剣術・示現流剣術・鞍馬流剣術・柳生心陰流兵法剣術・タイ捨流剣法・兵法二天一流剣術(今井正之)・兵法二天一流剣術(小松信夫)・野田派二天一流・神道無念流剣術・心形刀流剣術・卜伝流剣術・天然理心流剣術・天真正伝香取神道流剣術・雖井蛙流平法・駒川改心流剣術・野太刀自顕流剣術・馬庭念流剣術・深甚流

[居合術・抜刀術]

立身流・貫心流居合術・田宮流居合術・林崎夢想流居合術・伯耆流居合術・水鷗流剣法居合・無外流居合兵道・無雙直傳英信流居合術・信拔流剣法居合術・円心流居合据物・関口流抜刀術・新田宮流抜刀術・鐘捲流抜刀術・初実剣理方一流・興神流居合術

[槍術]

佐分利流槍術・宝蔵院流高田派槍術・尾張貫流槍術

[杖・棒術]

神道夢想流杖術・無比無敵流杖術・無辺流棒術・竹生島流棒術

[薙刀術]

天道流薙刀術・直心陰流薙刀術・心流薙刀術・戸田派武甲流薙刀術

[空手・琉球古武術]

和道流空手道・柔術拳法・糸州流空手道・琉球古武術・本部御殿手古武術

[鎖鎌術]

二刀神影流鎖鎌・直猶心流鎖鎌術・心鏡流草鎌

[砲術]

陽流砲術・森重流砲術・関流砲術

[弓術]

小笠原流弓馬術・武田流騎射流鎬馬

[その他術]

荒木流拳法・柳生心眼流兵法・荒木流軍用小具足・根岸流手裏剣術・一角流十手術・九鬼神流武術

[水術]

岩倉流水術・山内流水術・小堀流踏水術・水府流水術

そして、そこには、妙術に連動する独自の間合いが確立される。この間合いを自在に構築する度合いは、わぎの筋、言わば刃筋の正確さに比例する。この筋の洗練さに欠けると、瞬時における絶妙な間合いの保持は厳しくなる。この意味で、より良い、わぎの筋を求めての第一段階の形稽古の繰り返しは重要となる。この道筋で開花されるのは、正に十分な間の形成である。正に一足一刀の間合いであり、二足一刀の間合い等である。これらが、瞬時に確立される。この間の実現は、同時に精神的な間を有して可能となる。つまり、形における間は、精神的距離に及んで精神面の備えを充実させる。この側面を拡充する故に実現される。わぎの間が精神面の間に至る。古伝武藝各流派において、この間の取り方が、重要な基本と成る。

日本古来より傳承される古武藝には、絶妙なわぎと間合い、いわゆる余白・空間を孕んだ形が展開されている。そこには、洗練されたわぎが組み合わせられていると共に、静から動、動から静、緩やか・急・鋭く等、それぞれの展開のなかに無駄な動きが削られて余白としての空間である間が認められる。この絶妙な間合い故に、形の域は広がる。これは、いわば日本画における本質を極めた結果としての余白として捉えられる。これによって、本質のみが明らかとなり、主体は、鮮やかとなる。つまり、その古武藝の演武は、本質美の度合いを増していく。

「武藝形」は、無駄な動きが削られて本質を極めたものであり、まさに、ここにおいても本質美の花・空間美が認められる。

## 2 神道夢想流杖術

古武芸の一派である神道夢想流杖術の沿革は、次のように傳承されている。

神道夢想流杖術は、(中略)夢想権之助勝吉によって創始されたものである。(中略)慶長十年の六月の或る日、播州明石において宮本武蔵と試合をし、押すことも引くこともできずに敗れてしまった。以来、権之助は諸国を遍歴、困難辛苦、粉骨の武者修行の末、数年後、筑前の国(福岡県筑紫郡)に至った。そして太宰府天満宮神域に連なる霊峰、宝満山に登り、(中略)竈門神社に祈願すること三七日、至誠通神、(中略)神託を授かった。(中略)黒田藩(福岡)に召しかかえられ、(中略)以来この杖術は藩外不出の御留の武術として繼承されてきた。(注<sup>3</sup>)

このように、1605年、宮本武蔵に敗れたことに端を発した当流杖術は、創始者の形が時代を超越して傳承されている。そして、その繼承は、次の目録をとおして、それぞれの形を修業していくものである。

<sup>3</sup> 清水隆次監修・中嶋浅吉・神之田常盛『神道夢想流 杖道教範』日貿出版、1976年、9頁。

神道夢想流杖道目録

表業 太刀落・鐔割・著杖・引サケ・左貫・右貫・霞・物見・笠ノ下  
一礼・寢屋ノ内・細道(注<sup>4</sup>)

これらの形の内容は、基本的に、その名称に相對している。つまり、一本目の「太刀落」は、太刀を杖で繰り付けて落すわざである。二本目の「鐔割」においては、まさに、太刀の鐔を割るように杖で打ちつける。三本目の「著杖」は、杖をついている状態から繰り出すわざ等である。このことは、以下の形においても基本的に同様である。

そして、この十二本の表業の総体は、「体の運用と技の操作に変化の多いのが特徴である。(注<sup>5</sup>)」いわば、動的なわざと言える内容であろう。

中段 一刀・押詰・亂留・後杖(前・後)・待車・間込・切懸・真進・雷打  
横切留・拂留・清眼(注<sup>6</sup>)

この十二本の中段においては、「動きが激しく豪快な技が多い。(注<sup>7</sup>)」いわば、表業の動に力強さが加わるわざといえるであろう。

影 太刀落・鐔割・著杖・引サケ・左貫・右貫・霞・物見・笠ノ下  
一礼・寢屋ノ内・細道(注<sup>8</sup>)

影は、表業の名称とわざの目的は同様であるが、そのわざの展開は異なる。表業・中段の動的に対して、一転して極めて静的な側面が加わる。「体さばき或いは杖の使い方に特別のスピード感はないが、静と動、緩と急、或いは呼吸法に相当の技倆を要する。(注<sup>9</sup>)」わざ数は、少なく洗練さを増している。

五月雨 一文字・十字字・二刀小太刀落・ミジン・同裏・眼ツブシ(注<sup>10</sup>)

五月雨においても、わざの展開は、影に類似しているが、ここでは、最後の節を掛けている感を呈している。つまり、わざに揺さぶりがかかり絞られる。

---

<sup>4</sup> 同書、19頁。

<sup>5</sup> 同書、78頁。

<sup>6</sup> 同書、19頁。

<sup>7</sup> 同書、130頁。

<sup>8</sup> 同書、19頁。

<sup>9</sup> 同書、208頁。

<sup>10</sup> 同書、19頁。

奥伝 先勝・突出・打付・小手留・引捨・小手搦・十手・見返・アウン  
 打分・水月・左右留  
 八通大太刀・四通小太刀(注<sup>11</sup>)

奥伝においては、遂に、境地を異にする。「奥伝は杖道修行の最終段階における技で、名称のとおりきわめて奥深いものがある。修行年数は勿論、技の理念、人間性など、相当の位を有し、しかも杖道精神に徹した人格者に限って伝授が許される。(注<sup>12</sup>)」とされている。

また、「瞬間的なスピード、気品、充実した氣勢と呼吸等の作用が重要な要素になっていて、技の構成は一見して平凡に見えるが、一瞬の油断も許されない心・技・体の完全な一致が要求される、いわば極意に通じる組形である。(注<sup>13</sup>)」と師事されている。ここに至って、わざ数は、極めて少なく、儀式的様相を呈しており、わざに対して心的要素に重点が置かれている。

極意秘伝 闇打・夢枕・村雲・稲妻・導母(注<sup>14</sup>)

当域は、完全な秘伝である。特に「人格、見識、指導能力等が十分に完成したものに対してのみ伝授される形であり、積極的に伝授を乞うものではない。あくまでも神道夢想流杖道の正統を継ぐ者に限られている。(注<sup>15</sup>)」とされている。

以上、これらの形は、合理的なわざ、つまり理合いに基づいて、打ち筋・突き筋・払い筋等が確立され、それらの組み合わせにより、さまざまなわざが成立している。

これらの理合いの生成は、近代における竹刀剣道からも想定される。つまり、初心者は、動きに無駄が多い。しかし、やがて自ら覚り、無駄な動きは、少なくなる。そして、動けば必ず急所を打ち、明らかに勝敗を決するようになる。ここに至り、この道の達人と称されるようになる。この道筋の結果、さまざまな道理である理合いが成立する。これが、独自の形となり、流派として伝承されていく。ここに、形稽古は、わざの修得において、最も無駄のない、最善の方法として確立されるのである。

同時に、わざに連動して、合理的な間が成立する。これは、「自己の身体の円滑な操作のために、適切な秩序を備えた時間・空間の分節(注<sup>16</sup>)」と云えるものである。わざの修練によってのみ可能となる時間・空間の切断によって節目が出来る。これは、その時間・空間を美的品質として分節することである。そこに生じる間、すなわち、こ

<sup>11</sup> 同書、19頁。

<sup>12</sup> 同書、288頁。

<sup>13</sup> 同書、288頁。

<sup>14</sup> 同書、19頁。

<sup>15</sup> 同書、319頁。

<sup>16</sup> 木幡順三『美意識の現象学』慶應義塾大学出版、1984年、145頁。

<sup>17</sup> 同書、151頁。

こにおける、「距離感」は美的現象が成立する条件としての距離(注<sup>17</sup>)」であり、美的距離である。この練磨に比例して、洗練の美の度合いが増していく。

神道夢想流杖術において、初心者は、表業の形を繰り返し稽古する。そして、順次、中段・影・五月雨・奥伝と修業する。さらに、極意秘伝に至っては、わざを超えた域に入道した者への伝承である。これを修めて免許皆伝者となる。

つまり、流派の主体は、形である。そして、形の上に、または、形に付随して心的要素が育成される。つまり、道理・理合いを求める心である。これは、「有徳の人も技の修練なしには本格的藝術作品を産むことはできないし、専門的な技巧の持主も人格の高さをそなえなければ芸格は低く貶しめられざるをえない。(注<sup>18</sup>)」つまり、わざのうえに品位・人格をそなえる道筋である。

この流れの中、究極の形の極意は、その流派を長年修行し、師にわざと人格ともに認められた人物に伝承される。

そして、当流において、形の極みは、「極意秘伝」の形である。この形には、順追って稽古していく形の名称である目録において、志向性が読み取れる。つまり、入門者は「表業」より稽古が始まる。わざは、表の域においては、動的で変化に富んで入る。次に、わざは、中ほどに進展し「中段」と成り、さらに豪快さを増す。そして、修業者は、中程を終えて入りとなり、影のみを残すこととなる。ここにおいて、「影」の域に位置する。この形は、内容においても、それが認められる。

つまり、表・中段の動的な形に対して、影は、静的な形の要素を主体としている。また、基本的に気合も含み気合となる。続いて、「五月雨」においては、わざ数が絞られて、一層洗練される。いわば篩にかけられる。そうして、「奥伝」に至り、わざ数はさらに少なくなり、わざは儀式化し、わざは無と化していく。このようにして、修行者は、順追って形を修め、遂には秘められ「極意秘伝」と成る。この位置は、もはや、わざの域を超えた心術的な位である。このことは、伝書における、次の古歌の一首からも読み取れる。

傷つけず 人をこらして戒しむる 教えは杖の外にやはある(注<sup>19</sup>)

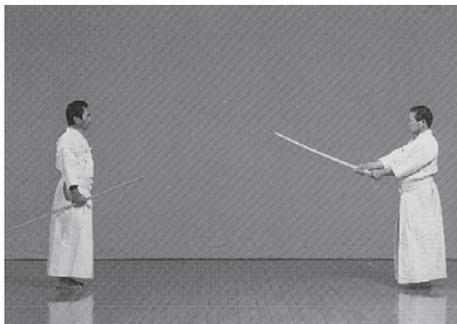
この歌には、相対者に傷を負わせない。わざでは、相対者を倒さない。わざを超えた心術の極意が諭されている。ここに、当流の志向性が暗示されている。

<sup>17</sup> 同書、151頁。

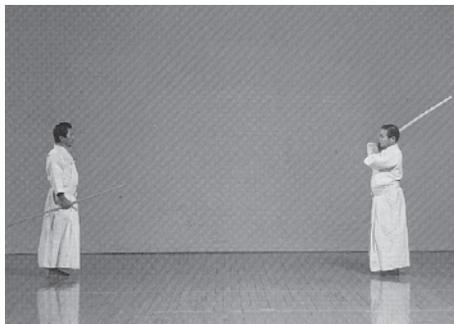
<sup>18</sup> 同書、185頁。

<sup>19</sup> 清水隆次監修・中嶋浅吉・神之田常盛、前掲書、20頁。

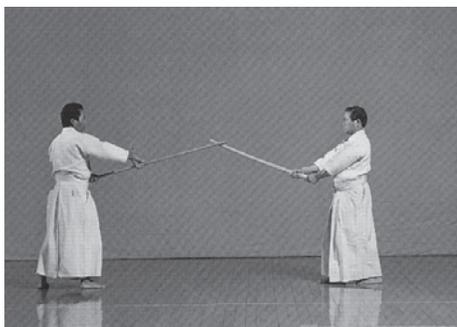
そのことは、形の展開においても同様である。すなわち、まず相手を倒すより、制するわざを優先している形が多く認められる。つまり、表業・一本目「太刀落」[図3～4]（注<sup>20</sup>）は、太刀を繰りつける時点[図8]で相手の面を一突きにて勝敗を決することが可能である。



[図3]



[図4]



[図5]



[図6]



[図7]



[図8]

<sup>20</sup> 乙藤市蔵監修・松井健二『神道夢想流杖術』壮神社、1994年、50-52頁。



[図9]



[図10] (図9の裏側)



[図11]



[図12]



[図13]



[図14]

すなわち、形「太刀落」の展開においては、間・空間を有する構造と成っている。そして、遂には、非公開の形の段階に入り、全く秘められ神秘的な域に至り「極意秘伝」と成る。

武藝各派の極意の多くは、武藝がわざのみに修まらず、究極においては、戦わずして勝つといった、わざを超越した境地を説いている。

二天一流の流祖宮本武蔵信玄による『五輪書』における空之巻にも、それが述べられている。

二刀一流の兵法の道、空の巻と書頭す事、空と云心は、物毎のなき所、しれざる事を空と見たつる也。勿論空はなきなり。ある所をしりてなき所をしる、是側空也。(注<sup>21</sup>)

つまり、稽古は、わざの道理である理合いを得て理合いを消化する。無の志向性を有している。まさに、極意・極みの形は、無の志向性の道筋をとおして極めて秘する様相を呈している。

### Ⅲ 普遍的表現の源泉について

#### 1 『風姿花伝』

この源泉については、『風姿花伝』（以下『花伝』における妙花と云える。まさに、本質を極めていく、いわば削りの志向である。つまり、演技の動きは洗練され、演技は少なくなる。それについて、『花伝』第一年来稽古条々に述べられている。

この比よりは、さのみに細かなる物まねをばすまじきなり。大かた似合ひたる風体を、やす／＼と、骨を折らで、脇の為手に花を持たせて、あしらひのやうに、少な／＼とすべし。たとひ脇の為手なからんにつけても、いよ／＼、細かに身を碎く能をばすまじきなり。(中略)この比よりは、大方、せぬならでは、手立てあるまじ。(中略)やすき所を少な／＼と色えてせしかども、花はいや増しに見えしなり。これ、まことに得たりし花なるがゆへに、能は、枝葉も少なく、老木になるまで、花は散らで残しなり。これ、眼のあたり、老骨に残りし花の証拠なり。(注<sup>22</sup>)

すなわち、花の行く手は、控えめに、あるいは、なにもしないことである。「せぬ」「せぬ所」という観客の視覚や聴覚では捉えることのできない世界へと花は、展開していく。それは、動きの無い中に息づく静止であり、形無き姿である。そこには、不要な動きが極度に削られて、本質のみが存在する。故に、真の花が残るとしている。

ここにおける「せぬ」「せぬ所」については、『花鏡』においても、その境地が次のように示されている。

見所の批判に云、「せぬ所が面白き」など云事あり。是は、為手の秘する所の安心なり。まづ、二曲を初めとして、立ちはたらき、物まねの色々、ことごとくみな身になす態也。せぬ所と申すは、その隙なり。このせぬ隙はなにとて面白きぞと見る所、是は、油断なく心をつなぐ性根也。舞を舞い止隙、

<sup>21</sup> 宮本武蔵『五輪書』1643年。(西山松之助・渡辺一郎・郡司正勝『日本思想史大系近世芸道論』岩波書店、1972年、394頁。)

<sup>22</sup> 世阿弥『風姿花伝』1418年。(表章・加藤周一『日本思想史体系 世阿彌禪竹』岩波書店、1974年。)

音曲を謡ひ止む所、その外、言葉・物まね、あらゆる品々の隙々に、心を捨てずして、用心を持つ内心也。此内心の感、外に匂ひて面白きなり。かようなれども、此内心ありと、よそに見えては悪かるべし。もし見えば、それは態になるべし。せぬにてあるべからず。無心の位にて、我心をわれにも隠す安心にて、せぬ隙の前後を縮ぐべし。是則、万能を一心にて縮ぐ感力也。(注<sup>23</sup>)

以上のように、「せぬ」「せぬ所」とは、「ひま」であり、いわゆる空間である。そして、この空間は、単に虚としての空間ではない。まさに、本質を極めた結果としての充実した余白であり無である。いわば「無位の位」であり、枝葉のない雑念の無い無心への志向が示されている。

そして、『花伝』第七別紙口伝において、更に次のことが伝承されている。

生涯ノ主ニナル花トス。秘スレバ花、秘セネバ花ナルベカラズ。(注<sup>24</sup>)

秘するに至って、生涯の主になる花とすることができると述べている。つまり、本質を極めることは、削りの志向であり、無への志向性である。この志向を体得すれば、自在に本質の花を咲かせることが可能となる故に主となる。そして、この志向性の極地は、秘である。

まさに、本質への志向性を体得したうえに、花は削られ秘することになる。この削りにおいて、独自に独創の世界の可能性が一層進展していく。つまり、この進展は、削りの独自性の進展である。そして、能において、やがて動的な演技は静から無と化していく。そして、遂には、存在のみで本質を現わし、本質そのものとなることで、永遠性を帯びてくる。

## 2 国風文化の本質

このように、まさに国風文化における『花伝』の花が継承されている。日本の藝道における、この花・わざは、中世より認められる。その花・わざにおいては、国風文化における『花伝』の花が普遍的な構造として伝承されているのである。

まさに、『花伝』は、北山文化であり、さらには、東山文化での書院造、池坊専慶による花道、禅宗の自然観を基礎にした枯山水、村田珠光がはじめた侘び茶、日本の山水画を成立させた水墨画の雪舟などに連動するものである。これらは、基本的に華美を排した簡素な美を旨としている。すなわち、竜安寺石庭における枯山水は、自然界を象徴的に表現し、石は山の如く、砂は水の如く存在する。樹木を全く使わず、水や池も用いず、対象は、その本質的要素を究極的に造形した域において成立している。

<sup>23</sup> 同世阿弥『花鏡』1424年。(表章・加藤周一『日本思想史大系 世阿彌禪竹』岩波書店、1974年、100頁。)

<sup>24</sup> 世阿弥、前掲書『風姿花伝』、62-65頁。

要するに、中世においては、わざによって、簡素な美しさを現わしている。

このわざは、近世においても、千利休による清貧簡素な侘び茶等において認められる。また、そのわざは、柳生新陰の基本伝書である『兵法家伝書』活人剣における無刀之巻においても開花している。

無刀とて、必しも人の刀をとらずしてかなはぬと伝儀にあらず。又刀を取り見せて、是を名誉にせんてもなし。わが刀なき時、人にきられじとの無刀也。いで取り見せうなど、伝事を本意とするにあらず。(注<sup>25</sup>)

このように、当流においても、殺人剣を経て、活人剣に至り、無刀の域に達している。構えの無い所をいずれも皆活人剣と説いている。さらには、構え太刀を残らず裁断して除け、無き所を用いるに対して、其の生ずるにより、活人剣というとしている。つまりは、剣術の道において、もはや、剣を用いることを主体としていない。

そして、松尾芭蕉は、俳諧に新しい境地を開き、「わび・しおり・ほそみ」を説き、幽玄閑寂の境地を詠む芭風を打ち立てたである。また、円空は、独創で素朴な鈍彫りの仏像彫刻を現わした。

さらに、芭蕉は、「笈の小文」において次のように断言している。

百骸九竅の中に物有、かりに名付けて風羅坊といふ。誠にうすもののかぜに破れやすからん事をいふにやあらむ。かれ狂句を好むこと久し。終に生涯のはかりごととなす。ある時は倦て放擲せん事をおもひ、ある時はすゝむで人にかたむ事をほこり、是非胸中にたゝかふて、是が為に身安からず。しばらく身を立む事をねがへども、これが為にさへられ、暫ク學んで愚を暁ン事をおもへども、是が為に破られ、つるに無能無藝にして、只此一筋に繋る。

西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の繪における、利休が茶における、其貫道する物は一なり。しかも風雅におけるもの、造化にしたがひて四時を友とす。見る處、花にあらずといふ事なし、おもふ所、月にあらずといふ事なし。

像花にあらざる時は夷狄にひとし。心花にあらざる時は鳥獸に類ス。夷狄を出、鳥獸を離れて、造化にしたがひ造化にかへれとなり。(注<sup>26</sup>)

以上のように芭蕉は、この道一筋に歩み、さらに、西行の和歌、宗祇の連歌、雪舟の繪、利休の茶等の根本は一つなりとしている。つまり、それは、創作をして、創作の

<sup>25</sup> 柳生但馬守宗矩『兵法家伝書』1632年。(西山松之助・渡辺一郎・郡司正勝『日本思想史体系 近世芸道論』岩波書店、1972年、334頁。)

<sup>26</sup> 芭蕉「笈の小文」、『紀行』1687年。(杉浦正一郎・宮本三郎『日本古典文學大系 芭蕉文集』岩波書店、1959年、52頁。)

本質に迫る。そして、さらには、本質に戻る。ここにおける、わざは、花として捉えることができる。この花は、藝道において独自に削られて成立する。そこには、独創の世界が展開されて妙花となる。この花は、対象の本質を探求した究極的な形を有している。

次いで近代、この花は、藝道の営みのなかで、完成態の「形」として継承されている。これは、単に、外見的においてのみでなく、本質的構造を主体とした形である。これは、本質的構造である故に簡素である。その結果としての余白・空間・間・無・秘が生じる。

まさに、これは、簡素な美を有する花として、歴史を超越して継承されている。

## 結言

『花伝』における妙花は、対象の本質を極める志向性の上に咲く本質的な花といえる。

これは、まさに古武藝における極意秘伝の形、いわば妙術の構造に伝承されている。つまり、わざに連動して、合理的な間が成立する。そして、その構造は、さらに削られることで無の志向性を有する。無心の境地と、わざの道理・理合いをとおして、わざは洗練される。こうして、わざの本筋が明らかとなる。ここにおける、わざには、間合いが豊かに現われる。その結果において、修行者は、心理的備えが確立されるに至る。この志向性故に、自己は洗練されて本質が主体となり、充実した間・いわば余白の心域が増していく。そして、やがて、敢えてわざを用いない秘の域・心域に超越し、独創の花・妙術が現われる。『花伝』に示された妙花の構造は、このような豊かな余白・間を孕んでいる。本質が漲る故に敢えて動くことを要しない。いわば、『花伝』における「せぬ所」せぬわざは、本質へのわざを有している。そして、これを体得することで、生涯の主になる花となる。ここに、永遠性が一層進展していくことに成る。

この花は、まさに国風文化における省略の風雅に端を発して中世に至り開花し、近世にも進展していった。つまり、本質を究極的に現わした池坊専慶、村田珠光、雪舟、長谷川等伯、千利休、柳生但馬守宗矩、松尾芭蕉、円空等の達人によって、対象の究極的要素としての本質が認められる。

そして、この志向性が、近代に至るも主として藝術の営みに継承されている。つまり、それぞれの分野において、「形」・「花」として確立され継承されている。これは、特に道の文化である武道、茶道、華道、書道等とともに、舞踊、日本画、彫刻等においても、それが認められる。つまり、それは、簡素な美の構造への志向性に連動して完成された本質的構造を有している。そこには、余白・無心・枯淡の本質美が豊かに生成される。また、動を宿した静の美でもある。それは、敢えて、動じない故のゆとりをも含蓄している。合理性の上に構築された非合理的なところに位置する妙花が存在する。

そして、古武藝においても、中世における『花伝』の花が、近世に継承された構造を

呈していると云えるものであり、近世における妙術・妙花である。この妙花は、前述のとおり中世・近世・近代をとおして、一貫して超越的な域に位置している。いわば、これは、絶対的時間上に生き続けているといえるものであろう。

まさに、これは、日本古伝龍表現においても、本質的に国風文化の継承が認められるものである。先述のとおり、全体は、静的であり自然体で、部分を現わし、或いは、多くを雲波等で覆い秘されての簡素な表現である。さらには、爪においても削りの志向性により、3本爪となっており、口は、閉ざされている。

ここに、日本古傳藝術表現の絶妙なる妙花・省略の風雅が認められるものである。つまり、余白・空間・無は普遍的要素の上に咲く花としての多様性の妙花である。これこそが日本古傳藝術表現の本質である。

より良き社会の進展における、あらゆる可能性はこの妙花・省略の風雅の中に秘められているのである。

#### ＜ 参考文献 ＞

- 杉浦正一郎・宮本三郎『日本古典文學大系 芭蕉文集』岩波書店、1959年。  
 西山松之助・渡辺一郎・郡司正勝『日本思想史体系 近世芸道論』岩波書店、1972年。  
 林屋辰三郎『日本思想史体系 古代中世芸術論』岩波書店、1973年。  
 Trevor Pryce Leggett 『紳士道と武士道』サイマル出版会、1973年。  
 表章・加藤周一『日本思想史大系 世阿彌禪竹』岩波書店、1974年。  
 清水隆次監修・中嶋浅吉・神之田常盛『神道夢想流 杖道教範』日貿出版、1976年。  
 森川哲郎『日本武士道史』日本文芸社、1978年。  
 神子侃『五輪書』徳間書店、1978年。  
 木幡順三『美意識の現象学』慶應義塾大学出版、1984年。  
 根津美術館『龍虎の世界』大塚巧藝社、1986年。  
 東京国立博物館『特別展 日本の水墨画』東京美術、1987年。  
 日本古武道協会編『日本古武道総覧』島津書房、1989年。  
 Herbert Read 滝口修造訳『藝術の意味』みすず書房、1990年。  
 文化庁・他『日本の美術6』至文堂、1994年。  
 乙藤市蔵監修・松井健二『神道夢想流杖術』壮神社、1994年。  
 ボストン美術館『ボストン美術館の至宝 中国宋・元画名品展 図録』そごう美術館、1996年。  
 池上正治『龍の百科』新潮選書、2000年。  
 荒川紘『龍の起源』紀伊国屋書店、2004年。  
 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2016年。