

日本文化の本質的表現について

—— 龍造形を視点として ——

平木 茂

Shigeru Hiraki

目次

序言	(111)
第1章 日本龍造形の源泉と変遷	(112)
第2章 平面造形における中国龍と日本龍	(113)
1. 中国における龍	(113)
2. 日本における龍	(115)
第3章 中国九龍壁と日本伝承龍絵画表現	(117)
第4章 秘する志向性と国風文化	(119)
1. 『風姿花伝』における妙花の志向性	(119)
2. 秘伝古武藝形の志向性	(121)
3. 国風文化の本質	(127)
結言	(129)
参考文献	(131)

序言

今日、異文化理解は、国際化の進展において、重要度が増している。それとともに、自国の文化理解が必要となっている。ここでは、中国における龍造形に視点をあてるものである。そして、中国龍と日本伝承龍絵画表現との相違点を明らかにする。更には、この相違点から、日本文化の本質的表現を考察するものである。

中国において完成した龍造形は、皇帝を象徴するものとされ、その造形は、宮殿・王座・衣服・器物等に具現化されるなか、中国文化の独自性を放っている。

日本において、中国の四神である白虎・朱雀・玄武そして、青龍が都城の守護神として渡来する。さらに、仏教の興隆によって、仏法の雨を降らせるとした龍は、寺院建設や仏具の装飾および武具の装飾等にまで広く普及した。その流れの中、日本の龍造形は、和風に転化する。つまり、その造形は、以下に述べるとおり、日本文化に基づいて、中国龍とは、造形を異にしている点が認められる。そして、そこには、国風

文化との関わりが想定される。

まさに、造形表現は、それぞれの文化の根本的要素を本質的に継承して形成されているといえる。

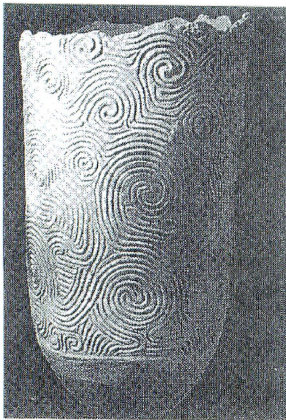
ここでは、特に平面造形の観点からの考察である。考察内容としては、中国文化に基づく龍表現を概観するとともに、日本伝承龍絵画表現との相違点を探るものである。そして、日本伝承龍絵画表現が孕む根本的要素を明らかにしたい。さらには、その根本的要素について、国風文化の観点から検証するものである。

展開として、第1章では、日本における龍造形の源泉と変遷を探る。第2章では、中国龍と日本龍を概観する。そして、第3章では、中国「九龍壁」と日本伝承龍絵画表現の相違点とともに、日本伝承絵画表現の志向性を探求する。第4章では、その志向性の観点から、世阿弥による『風姿花伝』および秘伝古武藝形として無双権之助勝吉における「神道夢想流杖術」を主に検証する。更には、この志向性から、国風文化の本質的表現について明示する。

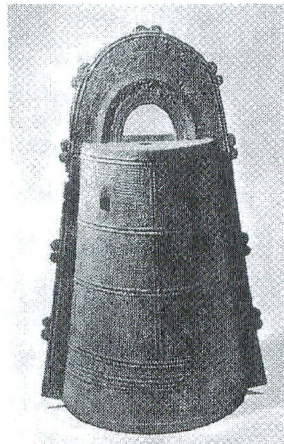
第1章 日本龍造形の源泉と変遷

龍造形の源泉は、水稻文化に端を発している。つまり、縄文文化における、水稻栽培は、水が安定して得やすい湧き水地帯で行われたと想定されている(注¹)。そこから発祥したのが、縄文式土器の側面における「渦巻文」[図1](注²)である。そして、弥生文化における灌漑農業からの「清流文」[図2](注³)が銅鐸の側面に鑄られている。

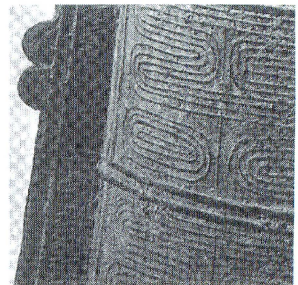
[図1]



[図2]



[図2部分]



¹ 荒川紘『龍の起源』紀伊国屋書店、2004年。

² 同書、136頁。

³ 同書、146-147頁。

これらの文様が、さらに、雨を求める祈りのなかで、「天の使い」としての中国龍造形と和合していくのである。

龍は、中国の後漢（2世紀）の時代における九似説から形成されたものである。すなわち、龍の頭はらくだ・角は鹿・眼は兎また異説では鬼・耳は牛・うなじは蛇・腹はハマグリ或いは大蛇更なる異説では蚕・鱗は鯉・爪は鷹・掌は虎に似ている等である。

また、龍は、四霊である麟鳳龜龍の一つでもある。つまり、麒麟は信義を表し、鳳凰は平安を表し、亀は吉凶を予知し、龍は変幻を表している。さらには、四神の一つであり、東に清流あり青龍が棲む、南に平野あり朱雀が棲む、西に大道あり白虎が棲む、北に丘陵あり玄武（蛇と亀の合体）が棲むというものである。

いずれにしても、東洋において、龍は、神にかかわる存在として位置づけられ、それぞれの文化の中で、独自の造形を成していくのである。

第2章 平面造形における中国龍と日本龍

[図3]部分

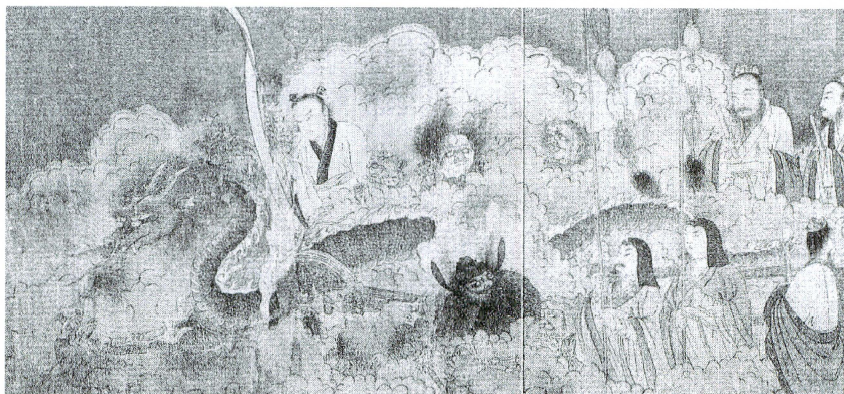
1. 中国における龍

中国における龍は、皇帝のシンボルとして完成した。龍は、擬人化されて、皇帝の龍のみ5本爪である。ここでは、『ボストン美術館の至宝 中国宋・元画名品展 図録』より、年代順における龍の特徴をあげると次のとおりである。

「図3」は、作者不詳「水官図」（125.5×



[図4]部分



55.9 c m, 南宋 12 世紀前半) (注⁴) における龍である。これは、三官図(天官・地官・水官)の一つであり、宋代の龍である。大きく口を開き、4 本爪である。また、鱗は、一枚一枚丁寧に描かれている。

「図 4」は、作者不詳「九歌図」(24.7×608.5 c m, 12 世紀) (注⁵) 中の龍である。これは、宋代の九歌図の一部である。

ここにおける龍も口先が、開かれている。そして、爪は、4 本爪である。さらには、全身が現わされている。

「図 5」は、陳容(活躍期 13 世紀前半) 筆「九龍図」(46.3×1096.4 c m, 1244 年) (注⁶) における龍である。

ここでは、9 頭のうち 3 頭が、口を開いている。また、9 頭の爪は、全て 4 本爪であり、鱗も一枚一枚読み取れる。さらに、9 頭全てが頭部から尾まで全身が現わされている。

「図 6」は、作者不詳「雲龍図」(44.8×254.8 c m, 13 世紀後半) (注⁷)

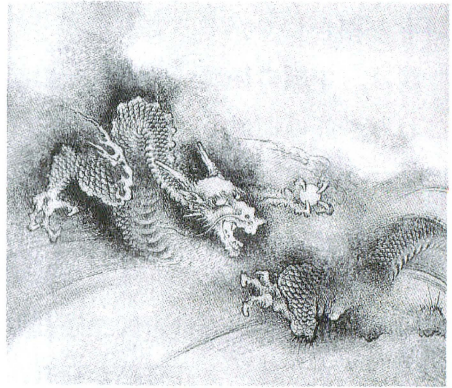
における龍である。ここでの龍は、4 頭中 2 頭は口を開き、全て 4 本爪であり、鱗も同じく一枚一枚描かれている。

また、3 頭の龍は、尾まで現わされている。

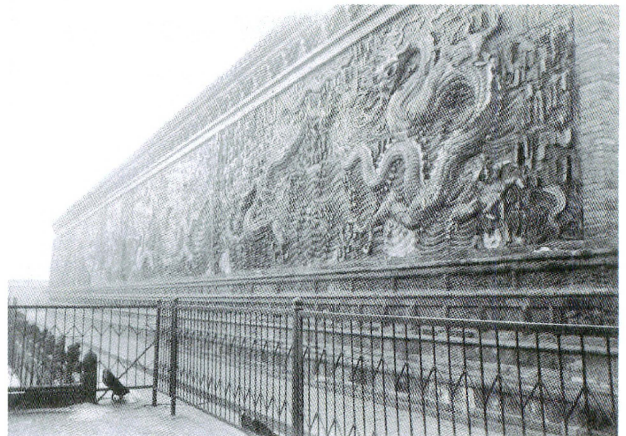
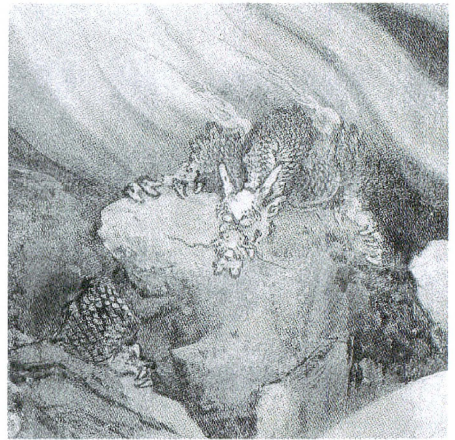
次は、三大「九龍壁」である。

「図 7」は、大同における「九龍壁」(高さ 45.5m, 横 15.5m,

【図 5】部分



【図 6】部分



⁴ 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, 30 頁。

⁵ 同書, 91 頁。

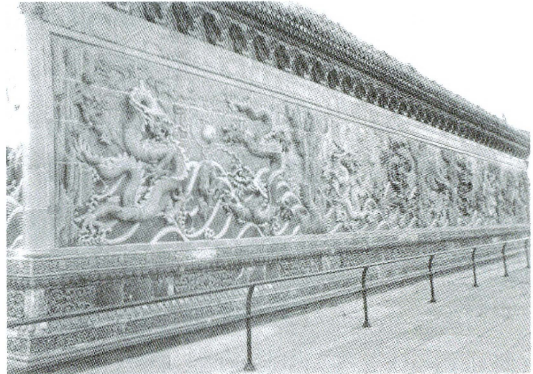
⁶ 同書, 62 頁。

⁷ 同書, 68 頁。

[図8]



[図9]



厚さ2 m, 明代)^(注⁸)である。これは、明の初代皇帝の十三王子である朱桂代の宮廷壁であり、現在、三大「九龍壁」の中では最古(1392年)のものである。ここでは、全ての龍が頭部から尾先までの全身が明確に現わされて勇壮かつ躍動的である。そして、9頭中の7頭が、大きく口を開いている。また、爪は、全て4本爪である。

「図8」は、北海公園における「九龍壁」(清代)^(注⁹)である。大同の「九龍壁」と同様に全て、全身が現わされている。なお、爪については、皇帝のみに許された5本爪である。口については、9頭中6頭が、開かれている。全身については、9頭とも大同の龍と同様に壁面一杯に造形されているとともに勇壮で躍動的である。

「図9」は、故宮における「九龍壁」(清代)^(注¹⁰)である。全般的には、やや細身の龍であるが、他の「九龍壁」と同様に壁面一杯に造形されているとともに躍動的である。また、爪については、同じく皇帝のみに許される5本爪である。口については、9頭中7頭が、大きく開いている。

以上のように、中国における龍は、全般的に頭部から尾先まで全体が鱗で埋められて現わされている。そして、龍の全身は、大きくうねらせて口を開いて吼えているとともに爪を立てて戦闘的で躍動感に満ちている。また、爪の数については、4本爪か5本爪である。

2. 日本における龍

中国から渡来した龍は、日本において和風化して表現されている。ここでは、図版『龍虎の世界』から年代順における龍の特徴をあげると次のとおりである。

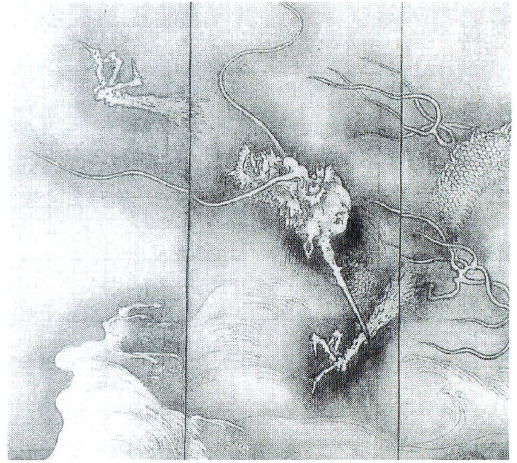
⁸ 筆者撮影, 2005年。

⁹ 筆者撮影, 2005年。

¹⁰ 筆者撮影, 2005年。

「図10」は、雪村周継（1504～90）「龍虎図屏風」（室町時代）（注¹¹）における龍である。龍は、部分的に表現されている。爪については、3本爪で、口は閉じている。さらに画面は、余白の部分の割合が50パーセント以上を占めている。さらに、表情は、非威圧的である。

〔図10〕部分



「図11」は、狩野栄信筆「龍虎図屏風」（桃山時代）（注¹²）六曲一双における龍である。龍は、頭部のみ表現である。また、画面における余白は、約80パーセントを占めている。爪については、やはり、3本爪である。全般的には、瞑想感に満ちている。

「図12」は、森狙仙筆「龍鹿図」（江戸時代）（注¹³）における龍である。画面上における余白は、約70パーセント以上を占めている。口は、閉じており、爪は、3本爪で部分的に鱗が描かれている。そして、全体的印象としては、雲の合間に潜んでいる様である。

これらの特徴は、次の作品においても認められるところである。

俵屋宗達筆「雲龍図屏風」六曲一双（1600年代）・狩野山楽筆「龍虎図屏風」（江

〔図11〕部分



〔図12〕部分



¹¹ 根津美術館『龍虎の世界』大塚巧藝社、1986年、36頁。

¹² 同書、62頁。

¹³ 同書、84頁。

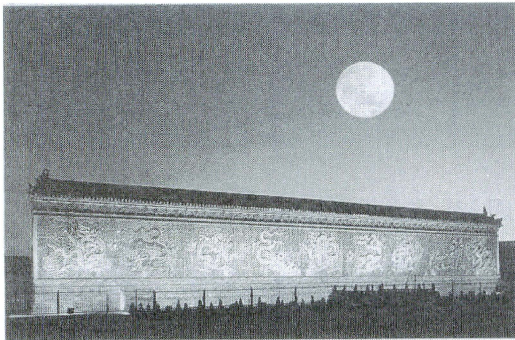
戸時代)・狩野探幽筆「妙心寺法堂天井図」(江戸時代)・葛飾北斎筆「富士越龍」(1849年)等である。

以上のように、日本龍は、頭部と前足のみのように、全体の細部を表現していない。また、全体を現わす場合は、ほとんどの部分が雲または流水等で覆われている。そして、静的である。口は、閉ざされて、爪は、3本爪であり戦闘感は、感じられない。また、全体は、いわば瞑想的であり、自然体に現わされている。さらに、画面は、余白が50パーセント以上を占めているのである。

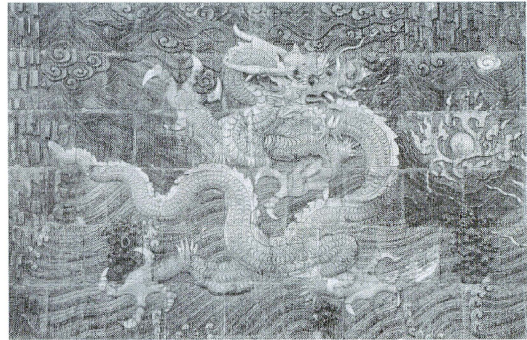
第3章 中国九龍壁と日本伝承龍絵画表現

中国において、今日、現存する三大「九龍壁」の中で最古のものは、前述のとおり、大同の「九龍壁」(1392年)[図13~22](注¹⁴)である。その9頭は、次のとおりである。

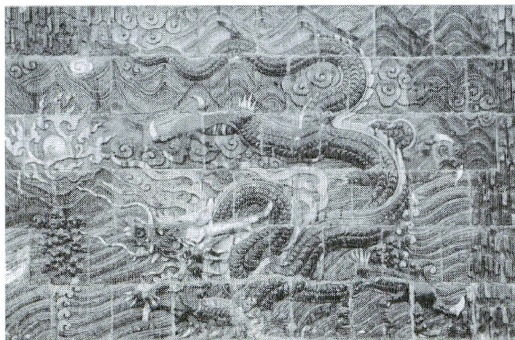
[図13]



[図14] 左から第1龍



[図15] 左から第2龍



[図16] 左から第3龍



¹⁴ 大同市発行「葉書」10枚組。

[図17] 左から第4龍



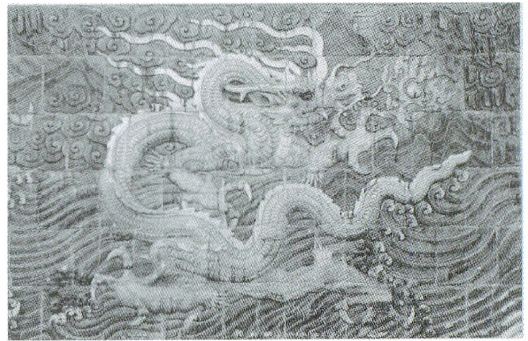
[図18] 左から第5龍



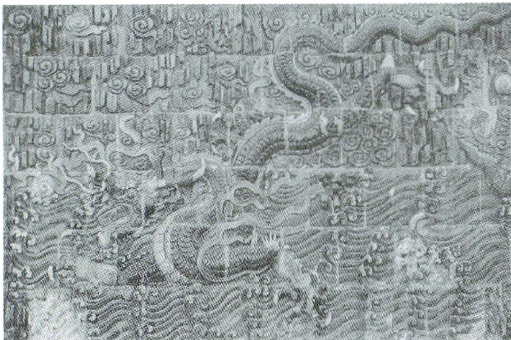
[図19] 左から第6龍



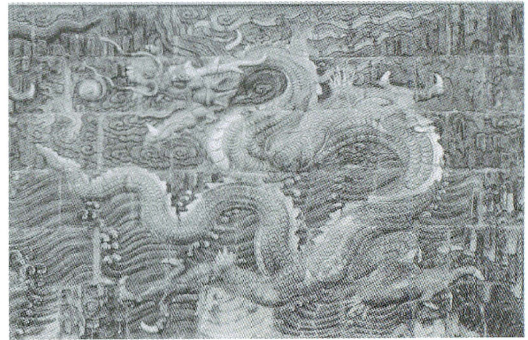
[図20] 左から第7龍



[図21] 左から第8龍



[図22] 左から第9龍



ここでは、全てを代表している図22における龍の特徴を認識するとともに日本伝承龍絵画表現を考察するものである。

この龍において認められる特徴は、次のとおりである。

画面において、龍の占める割合が、非常に高い。つまり、余白が認められない。この点においては、中国絵画においても、余白に詩が加えられ、更に落款等で埋められている。また、全身は、鮮明に表現されるとともにうねりが9点、捻りが3点認められる。そして、各部については、角は鋭く、目は射るようであり、口は大きく開かれ

て吼えているようである。前足は、掴みの表現であり、後ろ足は、駆け上がる状態となっている。爪は、尖って立っており、4本爪である。

さらに、龍の周りにおいては、雲がうねり、波が渦巻いて嵐のようである。つまり、龍に対応している表現で統一されている。

これらのように、大同「九龍壁」は、嵐の様相のなか重厚感に溢れ躍動的かつ戦闘機で迫力ある平面造形となっている。

この造形に対して、先述のとおり日本伝承龍絵画表現は、画面において、龍の占める割合が極めて低いのである。つまり、余白の割合が50パーセントを越えている。また、全身は、頭部と前足のみ、或いは、部分的に表現するのみである。そして、全般的には、自然体で表現されている。

また、各部については、角は飾りの的であり、目は瞑想状態であり、口は閉じている。足については、漂う如くである。爪は3本爪で、中国の龍に比べて小さく華奢である。鱗は、同じく一部の表現となっている。さらに、龍の周りにおいては、雲と波が龍を包み隠すようである。

まさに、日本では、日本の龍に対応している表現で統一されている。

これらのように、日本龍は、自然体で静的に表現されるとともに秘められた表現といえるものである。そして、本質的には、削りにより簡素化されるとともに秘する志向性が認められる。

第4章 秘する志向性と国風文化

日本における龍は、まさに秘する志向性を有しているといえる。これは、後述のとおり、国風文化における『風姿花伝』の妙花に通じるものである。つまりは、対称の本質を極める志向である。

1. 『風姿花伝』における妙花の志向性

『風姿花伝』（以下『花伝』とする）における妙花は、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次のことが述べられている。

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、やすへと、骨を折らで、脇の為手に花を持たせて、あしらひのやうに、少なへとすべし。たとひ脇の為手なからんにつけても、いよへ、細かに身を碎く能をばすまじなり。(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) やすき所を少なへ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¹⁵)

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。まつ、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、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¹⁶)

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¹⁷)

¹⁵ 世阿弥『風姿花伝』1418年。(表章・加藤周一『日本思想史体系 世阿弥禅竹』岩波書店、1974年。)

¹⁶ 世阿弥『花鏡』1424年。(表章・加藤周一『日本思想史大系 世阿弥禅竹』岩波書店、1974年、100頁。)

¹⁷ 世阿弥、前掲書『風姿花伝』、62-65頁。

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. 秘伝古武藝形の志向性

『花伝』における志向性は、まさに、日本文化の根本的要素の一つである。これが、日本伝承古武藝においても、次のとおり認められるものである。

日本古来より伝承される古武藝には、絶妙なわざと間合い、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、洗練されたわざが組み合わされていると共に、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、いわば水墨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。

そして、その演武には、『花伝』における万徳了達の妙花の構造が想定される。つまり、芸能の持つあらゆる功德を達成する至妙の花、対象の本質に基づく花である。

ここでの古武藝の形は、秘伝武藝である神道夢想流杖術を検証する。特に、当流のわざは、千変万化、流動極まりなく、その妙技は、千手観音の動きにも似たものを連想させると評されている。

創始者は、夢想権之介勝吉であり、慶長の頃より黒田藩で指南し、藩外不出の御留の武術として伝承された。その後、当流は、歴代の免許皆伝を許された達人により、歴史を超越して現存している。

『花伝』における「形木」は、まさに、武藝の形に相当するものである。この「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が想定される。

(1) 神道夢想流杖術の形と稽古

古武芸の一派である神道夢想流杖術の沿革は、次のように伝承されている。

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継承されてきた。(注¹⁸)

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の杖術は、創始者の形が時代を超越して伝承されている。そして、その継承は、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。

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・寝屋ノ内・細道(注¹⁹)

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²⁰)」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²¹)

¹⁸ 18 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。

¹⁹ 同書、19頁。 ²⁰ 同書、78頁。

²¹ 同書、19頁。

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²²)」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・寝屋ノ内・細道 (注²³)

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²⁴)」わざ数は、少なく洗練さを増している。

五月雨 一文字・十文字・二刀小太刀落・ミジン・同裏・眼ツブシ (注²⁵)

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。

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²⁶)

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²⁷)」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²⁸)」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。

²² 同書, 130 頁。

²³ 同書, 19 頁。

²⁴ 同書, 208 頁。

²⁵ 同書, 19 頁。

²⁶ 同書, 19 頁。

²⁷ 同書, 288 頁。

²⁸ 同書, 288 頁。

極意秘伝 闇打・夢枕・村雲・稻妻・導母 (注²⁹)

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³⁰)」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、初心者には、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³¹)」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³²)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、初心者には、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。すなわち、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³³)」ゆえに、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。

²⁹ 同書, 19 頁。

³⁰ 同書, 319 頁。

³¹ 木幡順三『美意識の現象学』慶應義塾大学出版, 1984 年, 145 頁。

³² 同書, 151 頁。

³³ 同書, 185 頁。

(2) 形の極み

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いる。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³⁴)

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。

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 23~34] (注³⁵) は、太刀を繰りつける時点 [図 28] 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。

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。

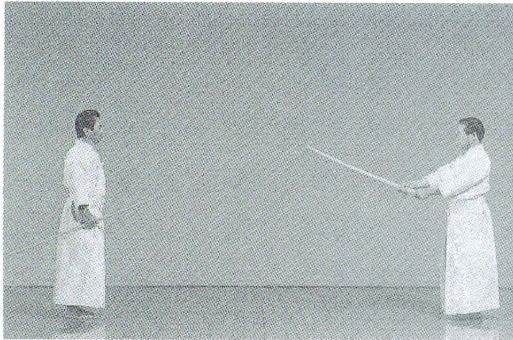
武藝各派の極意の多くは、武藝がわざのみに修まらず、究極においては、戦わずして勝つといった、わざを超越した境地を説いている。

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。

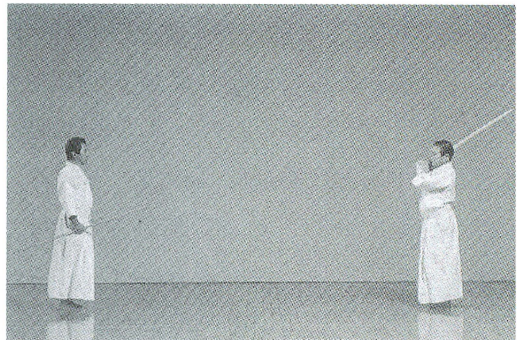
³⁴ 清水隆次監修・中嶋浅吉・神之田常盛、前掲書、20頁。

³⁵ 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。

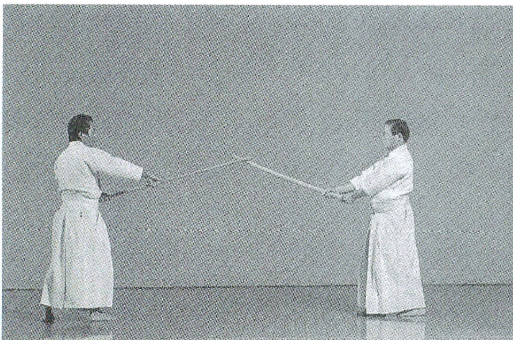
[図 23]



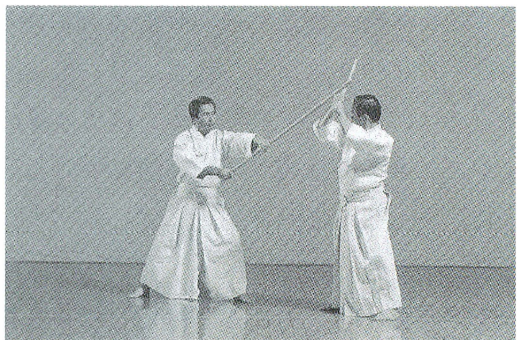
[図 24]



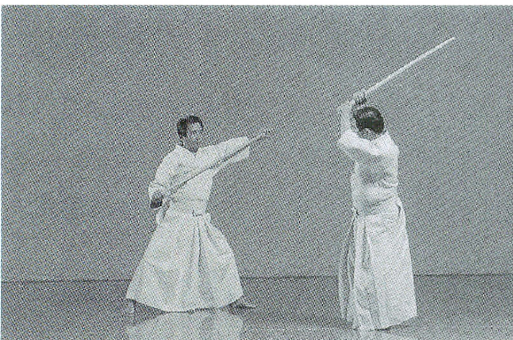
[図 25]



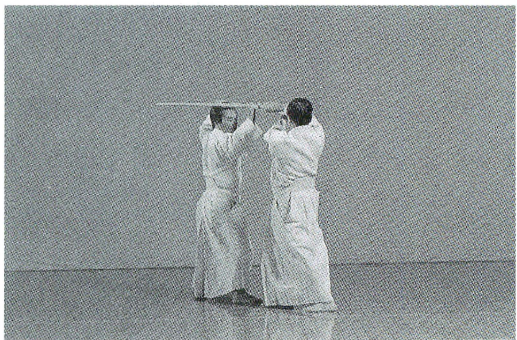
[図 26]



[図 27]



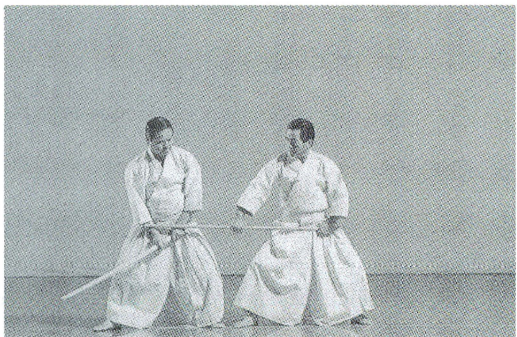
[図 28]



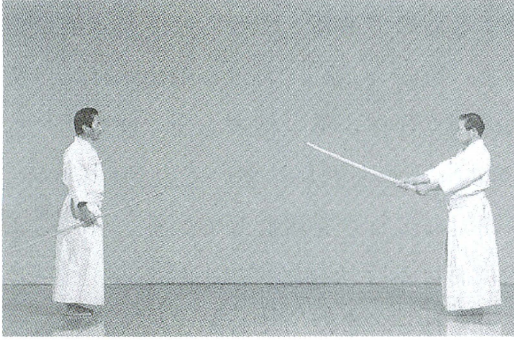
[図 29]



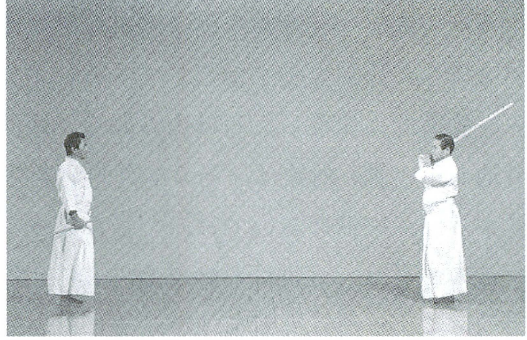
[図 30] (図 26の裏側)



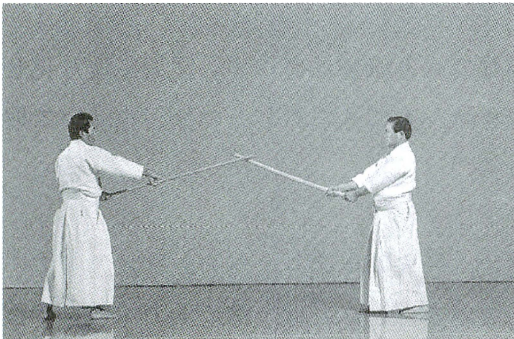
[図 31]



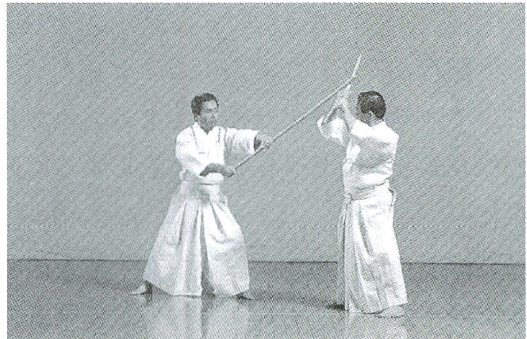
[図 32]



[図 33]



[図 34]



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³⁶)

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。

3. 国風文化の本質

前述においては、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

³⁶ 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。)

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，日本的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。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，長谷川等伯における「松林図屏風」〔図 35〕（注³⁷），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ゝ伝事を本意とするにあらず。（注³⁸）

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のである。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。

〔図 35〕 部分



³⁷ 東京国立博物館『特別展 日本の水墨画』東京美術，1987年，48頁。

³⁸ 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。）

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，暫ク學んで愚を曉ン事をおもへども，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³⁹)

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

³⁹ 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。)

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。

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、日本伝承龍絵画表現においても、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、日本文化における藝術の絶妙なる妙花・省略の風雅が認められるものである。

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。
- 拙稿『古伝武藝形の生成における徳性について—神道夢想流杖術を視点として—』（武・徳第15号）国士舘大学武道德育研究所，2000年。
- 拙稿『神道夢想流杖術とシェイクスピア—秘められた志向性と超越性について—』（国士舘大学武徳紀要第18号）国士舘大学武道德育研究所，2002年。
- 拙稿『時空間藝術の展開—神道夢想流杖術と風姿花伝—』（国士舘大学武徳紀要第19号）国士舘大学武道德育研究所，2003年。
- 荒川紘『龍の起源』紀伊国屋書店，2004年。