

心敬と禪竹

西尾, 陽太郎

<https://doi.org/10.15017/2339070>

出版情報 : 史淵. 36/37, pp.85-104, 1947-03-31. 九州帝国大学法文学部
バージョン :
権利関係 :

心敬と禪竹

西尾陽太郎

心敬と禪竹二人の藝術思想を概観して、室町時代、尚限定するならば應仁前後の藝術思潮の方向特質について考へて見た。

心敬は連歌師であり禪竹は能樂師である。この兩人は個人的な交渉を有つたわけではないが、心敬の著「ひとりこと」には禪竹について語つてゐる箇所が見られる。即ち今春大夫は世阿彌の弟子で當今最一の上手とされてゐる由の事を語つてゐる。禪竹も亦恐らく當時名高かつた心敬の事は幾分なりと關心を有つたであらうと思はれる。何故ならば彼は歌道に對して相當の教養を示してゐる人であつたからである。

とにかくこの二人は、藝術分野とを異るとはいへ、同じく室町新興藝術の大威者であり、當時の指導者であつた。そして前述の兩者の關係からも知られる如く、この二人は殆ど同時代の人であつた。心敬は應永十三年に生れ文明七年七十歳にて歿した。或は七十六歳とも云ふ。禪竹は應永十二年に生れ應仁

二年六十四歳にて歿したと考へられる。而してこの二人は、かかる環境の一致による爲めであつたか、その藝術思想に於て、夫々道は異にしながらも、極めて相通ふ思索を有つた。心敬は正徹に師事する事三十年と稱せられるが、彼には更に彼獨自の特異性がある。同様に禪竹は世阿彌の後繼者であつたが、その思索は師より出でて更に發展を見せてゐる。しかもこの二人の特異性はその思索の根本的傾向に於て共通するものがある。即ちこの共通點を以つて室町永享以後應仁前後の藝術思潮の特質と見る事が出来るのではあるまいか。以下この點について述べて見たいと思ふのである。

心敬と禪竹との思想の對比に當つて採用せらるべき要點は次の三點である。

- 一、藝術美の理念について。即ち幽玄觀に關しての共通的な思索の存在。
- 二、その藝術思想に於ける佛教的世界觀の占める地位。

三、藝術修業過程論に於ける同傾向。

但し第三の點については後日を期する事とし、今この小論に於ては第一、第二の點のみを述べる。

先づ第一の點について考へるならば、中世の藝術思潮に於ける幽玄の地位に關しては今更述べるまでもない。藝術即幽玄であり、美とは即ち幽玄美でなければならなかつたのが中世の一般的傾向であつた。兼好が徒然草の中で詩歌管絃は幽玄の道であると語り、世阿彌も亦當代は謠道皆幽玄を第一とすると云つてゐるのにもその一斑は知られるのである。

然るに一面、かゝる幽玄とは如何なる世界を意味し、如何なる美であるかについての中世人の理解と

體驗とは必しも一定してゐないのであり、個人的にも亦時代的にも各様である。こゝに心敬と禪竹の幽玄に對する體驗の同傾向が時代的特質と考へられる根據がある。即ちこの二人が美の理念としての幽玄美に關しては、枯淡透徹所謂冷え寂びた美を以て幽玄美とした點が在來一般の幽玄美の理解に異るのであり、更に佛教的世界觀の採用の點に關して云へば、幽玄とは即ち宇宙原理であり形成力であるとする幽玄本體論を唱へてゐる點で過去の幽玄思想をぬきんでゐると考へられるのである。

然し以上は結論に過ぎない。この結論に達するためには矢張り幽玄論についての歴史的敘述から始めなければならぬであらう。元來幽玄といふ語は佛教の方から出た語であると言はれてゐる。例へば「佛法幽玄」の如きであつて、それは即ち佛法の深遠不可説の境地を云つてゐる。深遠不可説の境地、其處に人間の精神にとつて眞理の世界・理想郷が考へられ、現實の人々の永遠の思慕が捧げられると云ふ事は人間精神にとつて一つの宿命ですらあるだらう。王朝貴族社會の唯美主義的風潮にあつてこの憧憬は一層強められたと云つてよい。だから彼等の和歌の世界に幽玄といふ言葉がもたらされた時も、その性格はやはり上述の如き意味を保つてゐた。即ちそれは一つの世界（境地）であり、その世界は神秘的美感を以つて、或は地上的ならざるものへの直觀とか、或ははるかなるものへの憧憬を惹き起すといふ性格をもつてゐる。古今集眞名序、忠峯十體の高情體に於ける幽玄の意味、降つては俊成の判詞から推論せられ得る幽玄の意味に至るまで、一つの世界觀的な性格は失はれてゐない。この點から、中世の後期に心敬と禪竹が幽玄本體論を唱へた事はその本來の性格に立脚してこれを強調したものと云ふ事

も可能であり、其處にこの二人のすぐれた點を考へる事も出来るのである。

然るに中世前半に於て幽玄はその文藝界に於ける流行と尊崇との中にその本來の性格に一つの偏りを來した。即ち幽玄とは一つの境地としてよりも、むしろ單なる美的感覺の一種、美的評價の「類型」として注目せられ追究せられるに至つてゐる。勿論當時の好尚により、幽玄美は時代の理想美として、比較的乃至最高の優位を與へられはしたが、和歌十體などと稱せられる場合、矢張りその中の一體として數へられてゐる事によつても上述の傾向は知られる。この事は既に俊成が幽玄の語を使用するに當つて、例へばよい歌といふものは「艶にもをかくも幽玄にもきこゆる事がある」といふ様な表現をとつた事から起つたとも考へられるのであるが、更に俊成の祖述者長明の無名秘抄における幽玄美の説明によつて、幽玄は幽玄美として具體的になると同時に不可説の境轉じて可説の美として類型化されるに至つたものといふ事が出来るであらう。長明は彼自身俊成の意味するところ即ち幽玄は一つの境地を要求することを可成り適確に把握しながらも、一面幽玄を餘情美と定義した點に以上の如き一般的理解の傾向を導いたのであつた。

幽玄が一般に如何に理解せられたかは、當時に始つた三體和歌などに於て、艶にやさしい歌即ち幽玄と解せられたらしい點などを考へても知られるし、定家の書として尊崇され流行した愚秘抄・三五記の幽玄の説明を見ても知られる事である。即ち幽玄は更に行雲・廻雪の體に分たれ、これ即ち艶女の譬名なりと稱せられるに至つてゐる。毎月抄などによれば、定家自身、「境地」を要する體としては有心體

を提唱し、幽玄に對しては比較的冷淡であつた。彼は幽玄を歌の基本的風體とし、或は和歌の本質美と解し、これを愈情妖艶といふ語で理解したらしく思はれる。要するに中世歌壇の一般的理解に隨へば、幽玄とは即ち幽玄美の事であり、幽玄美とは艶にやさしい或は貴族的女性的な感覺美、乃至は夢幻的理想美を意味したのである。藝術を現實から超越した美の世界として現實の歴史的世界に對せしめる時、中世の庶民的、男性的素材に對して、貴族的女性的優美が理想の世界の屬性として意識せられ來るといふ事は極めて自然であつた。

而してこの一般的理解の原典になつたものが定家の著とされた愚秘抄・三五記等である事は、古典主義の旺盛なりし中世歌學の大勢から見ても考へられるのである。例へば心敬の師正徹も幽玄の説明に當つて「定家の書たる愚秘抄とやらんに」と云つてその例を引用してゐる。そしてその結論として次の如く云つてゐるのである。「幽玄體といふ事、面々の心中にあるべき也。さらに詞にいひ出し、こゝろに明に思ひわきまふべき事にはあらぬにや、たゞ飄泊としたるていを幽玄體と申べき歟、南殿の花盛に咲みだれたるを絹袴きたる女房四五人ながめたらん風情を幽玄體といふべきか云々」と。

禪竹の師世阿彌は能樂に歌道の嗜の必要を説いたけれども、彼自身は愚秘抄の影響をのものはついては語つてゐない。然し幽玄の理解に關する限り、正徹と同様であり、更に云へば歌人ならざる世阿彌にあつては、その理解は正徹より一層通俗的であり一般的であつたといつてよい。その意味は世阿彌に取つて、幽玄は美の至極であり、貴族社會の本質美である點が強く意識されて來るといふ事であり、庶民

藝術を高める爲めの指標としての幽玄が、優美、貴族的、女性的、上品、華やかさに求められる事は當然であつたといふ意味である。彼の花一枝の例、女體兒姿、貴族的風姿に求められた幽玄美の如きがその實例を示す。「白鳥花を御む」の如き、或は「しほれたる花」、「眞の花」の如きには更に高い境地も考へられ得るが、それは後述の如き彼の主體的藝術の契機としてであつて、幽玄美の理解に關する限り世阿彌に於ても當時一般と同傾向を示してゐると云つてよいであらう。

然し乍ら、以上の事は幽玄の世界觀的性格が俊成以後全然見失はれたものであるといふのではない。否以上の如き傾向の故にこそ一流の歌人は長明にせよ正徹にせよ、幽玄をその境に入つて始めて自得される歌境である事を繰返し強調した。然しこの強調といふ事實の反面にそれだけ幽玄の一般的理解の平俗化の事實がうかゞはれるのであり、正徹物語にも「人の多く幽玄なる事よといふをきけば、たゞ餘情の體にてさらに幽玄にはあらず」と語つて居り、心敬はさゝめことに「古人の幽玄體ととりをけるは心を最用にせしに哉。よのつねの好士の心得たるは妄言葉のやさばみたるなり云々」と云つてゐる。能樂の方面にても同じく、世阿彌は覺習條々に「幽玄之堺に入る事」の項を立て、「この理を我と工夫してその主になり入るを幽玄の境に入ると申すなり」と述べ、主體的な精神の媒介による幽玄境への悟入から更に進んで幽玄世界の實在的契機への暗示にまで到達し、その點禪竹への先驅をなしてゐる。かくして心敬、禪竹前後に於て、幽玄の問題が所謂「幽玄美とは如何なる美を指すか」の一面と、幽玄の世界觀的構造との二面に於て顧みられて來てゐるのである。この幽玄に對する藝術思想史的問題提起に

對して、心敬と禪竹とは如何に答へたのであるか。心敬は前述さしぬことの幽玄に對する反省によりて知られるやうに、幽玄美の一般的平俗化の矯正のために、幽玄を一應姿言葉の美から心の美へ、即ち單に表現された感覺美の意味から精神的内面美へ引き戻し、其處から幽玄美の眞の表現を完成せしめようとした。換言すれば精神美に於て美的精神が成立し、その美的精神の表現即ち幽玄なりとしたのである。それ故この美的精神、彼の言葉をも以つてすれば「こころのえん」はその基底に於て人格的なるもの、倫理的なるものにするがつてゐる。「此道に入ん輩はまづえんをむねと修行すべき事なり。艶といふもあながち句の姿言葉のやさば花めきたるにはあるべからず、むねのうち清く人間の色欲うすく、よろづにあはれふかく物事に跡なき事をおもひしめ、人のなさを忘れず、その人の想には一の命をも輕くおもひ侍らむ人のむねより出たる句なるべし。」彼はくりかへし心地の修行を云ひ、心の源をあきらめる事を説く。無常感の徹底と閑居幽栖はその生活理想であり、「歌道はひとへに禪定修行の道」であつてその不斷の修行は佛教修行に異なることがなかつた。無欲・清淨・捨身・清閑かゝる純粹な心的境地に成立する美の理想がいはゆる冷えさびた美であり、三玲瓏透徹の美である事は想像に難くない。「げに水ほど感情ふかく清涼なる物なし。春の水といへばいとのびらかに佛もすがびてなにとなく不便なり。夏清水の本泉の邊又ひらさむし、秋の水ときけば心も冷て清々たり。又水ばかりえんなるはなし。菊田の原などの朝うすこぼり、ふりたる楡皮の軒などのつらら、枯野の草木など露霜のとぢたる風情おもしろくも艶にも持たらずや。いにしへの歌仙二人此世の事むつ物語せした、一人は世に餘波おし

く侍るは空のみなりと云、月に別れん事也。一人は世には露のみ心にとどまり侍る、露をいまだ見送し侍るとかたるとなり、哀れなりし。げにもいかなる岩木の心にか月を艶に露をはかなく見侍らざらん。」(ひとり言)

こゝに心敬の美的精神が彼の人生觀によつて貫かれてゐる一面を見逃すことは出来ないであらう。そのひとりことの冒頭にも「さても此世の事は皆幻の中ながら、三のさかひ火の中にしてくるしみみちてひまなき事、目のあたり悟り知れども、かばかりつたなき時世の末に生あひぬるこそ淺ましく侍れ云々」と語り、かゝる人生觀と即應しての佛教的世界觀は彼に極めて大きく働いてゐるのである。然し他の一面かゝる審美感は禪竹にも見られるのであり、尙云べは心敬にあつてはその師正徹に於て、禪竹にあつてはその師世阿彌に於て、既に冷徹なる心境への傾向が考へられなくてはならないのである。正徹の草根集などに於けるいはゆる正徹風なるものに於ける特異な感覺、その幽玄に關する説明に於けるいはゆる漂泊美の意味等を考へる時、或は世阿彌の如きに於ても、「しほれたる花」、或は「心より出来る能」の如きを思ひ浮べる時、矢張り心敬及禪竹の幽玄即ち美的理想が上述の方向に押し進められた事は歴史的な傾向の結果と見ざるを得ないであらう。

さて禪竹の幽玄美を説明する前には、今一度心敬の幽玄について結論的に「さゝめこと」の中の彼の言葉をあけて置く。

(一) 此道はひとへに餘情幽玄の心すがたを旨として、いひのとし理なき所に幽玄感情は侍るべしと

也。

(二) むかしの歌仙にある人の此道をばいかやうに修行し侍るべきぞとたづね侍れば、
「かかれの成す、
き、有明の月」と答へ侍しと也。これはいはぬ所に心をかけ、ひえさびたる方を悟り知れとなり。

好士の風雅は此おもかげのみなるべし。

(三) 古人歌の姿共を物にさまふたとへ侍り。……水精の物に留りをもりたるやうにといへり、清く

さむかれと也。五尺のあやめに氷をかけたるごとくなどいへり。さむのびぬれぬとしなるさまな

り。大内裏の大極殿の高座にてひとりさしてもうでぬやうにといへり。たくましく強力にといへる

こころなり。……又おもひかねの歌は観算供奉が日も詠吟すればさむしとこそ。詩にも賈島はやせ

孟浩はさむしと云々。

(三) の引例の文は彼が最高の風體についての例を挙げたものであり、必しも幽女の説明ではないが、

然しその前の二つの文からの内面的關聯を進る時、これらの引例は矢張り理想體としての幽玄の説明に

なつて來る事が云へるのである。圈點を附した語について次の禪竹の解釋と對照するとき、兩者の理解

が一致してゐる點のあるのを見る。

禪竹の幽玄觀については五音三曲集・至道要抄に之を見る事が出来る。今五音三曲集の幽女の解説を

列記すれば、

一、幽玄第一、心詞幽玄曲味。此曲味花紅葉の色めかしき風色にはあらず。心細く幽かに、興に乗じ

て來り興盡きて歸る幽情の曲感なるへし。

二、幽玄第二、行雲廻雪曲味。花やかにしかも冷え昇りたる餘情詠曲の懸り。

三、幽玄第三、見様曲味。見精體。花におもしろき懸り、耳目を驚かす曲聲。景中に心あり。

四、幽玄第四、遠白體曲味。……いづれも優にたけありてほのかなる體曲なり。

五、幽玄第五、有心體曲味。心深くまことしくしかも匂ひあるやうに飄ふべき曲聲なり。

この幽玄の解説が即ち愚秘抄・三五記等に立脚してゐる事は明であるが、次に至道要抄に於ける定義を見るに、

只肝要は強き儀、至りて深く、遠く、和ぎて而も物に負けず通りたる儀……まことの性理を知らざるをば幽玄とは云ふべからず云々。

以上の引例によつて心敬と禪竹の幽玄觀に極めて接近したものゝある事を知る事が出来る。幽玄美の解説に於て兩人共に既に反つて幽玄の世界を語らんとする。幽玄即詩の世界・美の世界・藝術の世界として、それが實在的の意義のある事がほのめかされてゐる。この點について尙兩者の關聯を示すものは幽玄思想と水體との象徴や關係である。心敬については既に水の美感と幽玄との關係をのべた。この他彼には「心敬僧都庭訓」に次の語がある。

無上のよき連歌といふは湯水などをのみ如くなり。させる味ひなけれとも、いつきくもあかぬ物也。

禪竹に於ては心敬よりも一層兩者の關係は本質的である。至道要抄の語(一)と五音三曲無智味水の事(二)と

を關聯的に考察する時この事は明かである。彼の密教的水體觀に就いては既に諸家の説がある。

(一) 幽玄の數々天地未分より幽玄の根本也。天地も幽玄、日月星宿、山川草木も幽玄也。

(二) 山河大地、是草木萬物皆此水體也。

即ちこの例から幽玄即水體也なりといふ結論が得られる。而してこゝに幽玄の根本的性格として無味流動の本體觀が成立するのであり、更に前述至道要抄の幽玄の定義、「強き儀・至深・至遠・和ぎて物に負けず・通りたる儀」の如きも水體觀から出てゐる事が推察せられる。畢竟幽玄は玲瓏の世界に見出されるところの玲瓏透徹の美である點に於て心敬と禪竹は一致してゐる。

以上は理想美としての幽玄美についての兩者の關聯であつた。この一致には前述の如き時代の藝術思潮の傾向が考へられるが、こゝに至れば更に幽玄世界觀についての兩者の佛教的思想的影響が考へられねばならぬ。これ即ち心敬と禪竹の思想的同傾向の第二の點である。中世に於ける佛教思想の普及もさる事ながら、心敬と禪竹は特に佛教に深い理解のある人であつたのである。心敬は聖護院の院室であり、蓮海坊心惠とも稱し、一般に十住心院權大僧都心敬として知られた修驗道の棟梁である。禪竹亦かの一休和尚に歸依し更に當時の碩學南都東大寺の志玉にも師事して、自らの著に「淨土教他方自力批判」がある程であつて、その教養は藝術的著述に色濃く見られるのである。

右の如き關聯に立つ事によつて、彼等二人の藝術觀即幽玄思想は、單なる幽玄美なる「美の理念」の問題にとゞまらず、更にその美の本質的契機としての幽玄本體觀とも稱すべき世界觀的乃至形而上學

的思索にまで入つて行く事が出来たのである。一般に中世に於ける思想の一特徴的傾向は、實在論的思索・實體の追究・形而上的世界生成の考察、及びその絶對的存在・唯一者たる原理よりの演繹的な現實存在に對する解釋にあるのであり、これは單に佛教界にとどまらず、中世神道に於ても、更に文藝の方面に於ても見られる事である。こゝに述べる幽玄本體觀の如き、その著しい一例であるが、尙強ひて云へば中世に於ける古典主義、その無批判とも稱せられる程の古典絶對主義及び煩雜なる註釋的傾向の如きも以上の傾向の末流的現象とも見られ得るものなのである。

さて心敬の幽玄本體觀について見るならば、彼は歌についても常に悟道的心境より生れたる歌を強調してやまなかつたのであつて、さゝめことにも「大悟に心をかけ侍らさばいかゞか歌道の生死をばはなれ侍らん」と云つてゐる。その爲めには「心を修める」事を説き、眞の歌とは「胸の底より出たるわが歌」でなければならぬと云ふ。これ即ち心地の修行によりて得られたる藝術的悟入の心境から生れたる自の歌といふ意味であり、更に彼の言葉によるならば、「ことはりはなれたる無師自得の歌」でなければならぬ。藝術的自在の境地は既に定家も主張したところであるが、心敬にあつては悟入の心境とは即ち前述の「心のえん」に達する事であり、無常觀に徹し、無欲清淨、捨身の如き極めて人生觀的な倫理的な心性の悟得である點に定家とは著しい相違を示してゐる。而して「心の艶」即ち幽玄精神である故に、彼に於ては一應幽玄即心性の關係が成立すると見る事が出来る。この事は他の一面、彼が歌道に佛教世界觀的な「無」の觀念を導入した事にも知られるのである。前述「大悟に心をかけ侍らさば云々」の條

に佛敎よりの引例として彼は「法には空門大悟をも猶有所得と落す。されども相即空門には十界六凡四聖一相無相といへり。法華にも諸法は空を塵とす。佛の五十年説敎も三十年は畢竟空をとけり。」と云ひ更につゞけて「しかばはあれど、初心の時は淺きより深きに入り、至りては深きより淺きに出ぬる。諸道の最用となり」と云ふ。この從因至果從果向因、或は往相から還相への轉身は即ち無への悟得を媒介とする。即ち有をあらしめるものは無である關係が考へられねばならない。それ故道に遊ぶ好士の上中下を佛の三身に彼がたとへる時も、法身に當る句は無相の句と稱せらるべきものであつた。即ち歌に於ける下位は佛の應身に相當し、その句は「うちむきいきこえん」ありのまゝの句であり、中位は報身であつて「たけたかく巧み」なる機智自在の句風であるが、上位法身の句は「幽遠にして理はなれ氣高くて手をはなちたる無相の句」であるといふ。この「理をはなれたる無相の句」の語を以つて前述の「言ひのこしことほりなき所に幽玄あり」の語を思ひ合せる時、こゝに更に無相即幽玄の關係が成立する。前述の如く心性即幽玄でありこゝに亦幽玄即無相法身に相當する歌境であるとする時、心敬の幽玄は既にその實在的本體としての契機を明白にしてゐるといふ事が出来るのである。後に述べる禪竹も亦端的に性理即幽玄と云ふのであり兩者はこの點同一視點に立つ。今心敬の言を引いて彼の幽玄實體の思想を總括せしめよう。

「佛法を修行して誠の佛を尋ね、歌道を王夫してあきらかなる所を悟らんと如何なる形を誠の佛といづれの姿を至極の歌連歌と定め侍らん。おぼつかなくや。萬法に定まれる形あるべからず。たゞ時に應じ

才感性徳をあらはすなるべし。天地の森羅萬象を現じ法身如來の無量無邊の形に變じ給へる如くの胸のうちなるべし。たゞ一所に滞らぬ作者のみ正理なるべくや。」(さくめごとく)なりて心敬にあつては、幽玄は實在的存在であり、それは自己限定的に現存在たる萬象を生成する實在と現象の關係が、幽玄に於ても認められて來てゐるのである。法性即心性、心性即正理であるのは佛教一般の見方であるが、幽玄も亦法性であり、心性であり、正理である。それは「佛法幽玄」と等しく「理應なれたる境地」であつて、絶對的存在。二者にして自由自在なる生成の原理であつた。

次に禪竹にあつては以上の關係は極めて明瞭である。幽玄本體論を云ひ更にその宇宙生成論と云ひその世界觀は端的に表現されてゐる。先づ至道要抄に於ける幽玄本體論を見るならば次の如くである。即ち「夫幽玄の數々、天地未分より幽玄の根本也。」即ち現象以前の實在前本體としての幽玄を云ふのである。續いて曰く「然ば天地も幽玄也、日月星宿、山川草木も幽玄也云々。」即ち本體としての幽玄が萬象に顯現し來る關係を述べてゐるのである。それ故に彼にとつては「およそ幽玄の事は佛法王法神道につき更に私あるべからず」と云ふ。當時行はれたる三教一致の見方に立つて世界を貫く眞理として幽玄觀を述べたものである。前述の如く彼にあつては「まことの性理を知らざるをば幽玄とは云ふべからず」と云はれる。幽玄即性理であり、實在的本體であり、現象に先立ち存在する二者にして萬象に顯現し内在するものである。この本體論が心敬と同様であり、更に明確なるものある事が知られるであらう。かゝる獨斷的な見方は如何にして生じ得るか。畢竟それは中世に於ける藝術哲學的思索が佛教

思想と交渉する所に存する。心敬禪竹兩人の藝術の悟道觀が萬法一如の佛教的世界觀に媒介されてゐる所に成立するのである。佛教に於て法相即無相であるがしかも「性海風無くして金波自ら湧く」といふ性理と存在との關係は當時に於ては常識的である。而してこの實在觀は常に人間の精神作用、即ち「心」、有なる肉體に對する無としての「心」の作用を自省せしめる。無相にしてしかも萬象に應じ絶えずる形成作用をなす人間の精神作用の主體性は即ち、宇宙を貫き萬象をあらゆる絶對的二者の端的な現れでなければならぬ。悟道とは人間の心に於て直ちにこの眞理の姿を全的に把握する事ではなからぬ。藝術的悟道と云ふもののこの關係に變りはないのであつて、藝術美乃至は藝術を貫く眞理としての幽玄が上代末以來探究せられ來つた結論としてこの兩人によつて實在論的に把握されたのである。

既にがする本體論的見方が成立する以上、其處に宇宙生成論的見方が發展的に考へられるのでなければならぬ。何故ならば本體と宇宙の萬象との關係、殊にその生成過程は思索上殆ど不可分のものであると云つてよいのであるからである。心敬に於てはこの關係は佛教的な唯心的見方に立つて極めて觀念的に述べられたのであつたが、禪竹は自己の幽玄本體論的な悟入から更にその生成論を極めてはつきりと論じてゐる。六輪一露説か即ちそれであつて、六つの輪形と一つの劍相との圖式によつてその過程を語るものである。六輪とは壽輪・堅輪・任輪・儉輪・破輪・空輪であり、一露とは劍の形を以つて示されるのである。六輪を貫く生成の原理の象徴である。六輪はこの原理の現象過程の相である。詳細はその「六輪一露之記」にゆづり、その大様を述べるならば、第一壽輪は「歌舞幽玄之根源、見風聞曲而成感

之器也」といわれる。それ故にこの單なる圓相は藝術精神・藝術的感動の本源的な相をその元初の靜止の相に於て見たものである。彼曰く「夫申樂家業之道者、體盡美、聲成文、是以不知手之舞之所蹈、然則豈非本來無主無物之妙用哉。」即ち藝術の道は無主無物之妙用の一顯現である。無なる本體としての藝術精神、即ち幽玄が考へられ、その幽玄の相がこの空寂無相の壽輪に示されてゐるのである。然るにこの虚無湛然なる幽玄はやがて藝術的諸相として動いて來る。その靜から動への機が第二堅輪である。「第二堅輪は此立上り現はれ、精神と成て横堅顯れ清曲生ず云々。」能樂に即して云へばその六輪一露七段秘注に云ふ如く「音曲の清く冷え昇り秀づる形、舞風の幽玄至上の感是より現はる」であつて、能樂開始最初の藝術的氛圍氣が觀者の身にせまる時の相であり、無なる相に於ける幽玄精神の自己顯現の刹那の相である。かくて音は流れ舞は進む。そこに一曲は次第にその具體的姿を成して來る。事件の發展の前に既に渾然として一曲成立の安堵した感動がある。それが住輪とよばれる。「第三住輪は短堅る所、諸體生曲を成ずる安所也」とも「歌舞一曲一字一懸りも猥にあらず、その位に落居し納まる妙所なり」とも云はれる所以である。然るに第四像輪に至れば、「天衆地類森羅萬像此輪に治まる」、「音曲舞態をの物々になりて整へ分つ位」であつて、一曲を構成する諸要素がそれ自體の個性と立場に於て個々の姿を完成すると共に、夫々が對立し交渉する。一曲に於ける人生的高藤、音曲と歌舞と物語の夫々の世界の對比・調和・構成が判然として來る位である。能樂開始の刹那の純粹な美的感動から、それらの個々の動きと對立に極度の緊張感をもたらされる時間である。然しそれが藝術的世界に於ける限

り、單に現實的なる葛藤・對立に終るべきでない。「天地十方・無盡異相の形を成すも本來この輪中に生ずる」事が示されねばならぬ。動の極致・個性的躍動の中に既にその終結を告げ、本然の幽玄を呼び醒ますものゝ動き來る位がこの第五破輪である。「既に圓相を破するの儀を以つての故に」破輪と名付けられるのであつて、音曲關更の極から終局への轉機について考へられてゐるのである。而して一曲はやがて治まる。これが第六空輪の相であつて、第一壽輪と同形と單なる圓相、虚無湛然の姿を以つて示される。「第六輪は無主無色の位、向去却來して又本の壽輪に歸す」と云はれるのである。一曲はかくて再び深き幽玄感そのものの中に終る。「一曲の終始の中には波爛曲折を盡し、その間人生と自然の種々の姿を展開せしめつゝ、終にそれらのすべては幽玄の顯現せるものとして觀せられる。六輪のすべての圓形は即ちその幽玄的限定を意味するのである。

以上六輪によつて藝術現象の過程が述べられてゐるのであるが、既に述べたやうに彼はかゝる諸相を貫く強い生命の原理とも形成力とも稱すべきものを考へた。そしてそれを劍の形を以つて示した。「この一露、空色の玉見に落ちず、自在無碍にして一塵もさはる事なし、此一露は此六輪を繋ぐ精心的なり」とも云はれるのが一露である。それは志玉の解釋によれば性劍とも稱すべく、禪竹によれば亦「これらの心の位を保つ精神」であつて、「本體的原理即ち幽玄が「一心」なる主體性を媒介として作用し來る「力」を意味するものであつた。

以上は彼が自己の藝術によつて悟り得た所である。説明の都合上單に一曲の始終を以つてのみ説いた

のであるが、彼の語る所は單にそれのみに留るものではない。其處にはこの六輪を露を以つて藝位の問題も考へられて居り、幽玄精神そのものゝ各相が語られてゐるのである。そののみならず彼の悟得はその師、戒壇院志玉の内典論、一休禪師の題頌、一條兼良の外典論などによつて思想的に裏付を得る事によつて、彼の思索は藝術上の問題から形而上學的問題にすみ彼の世界觀・本體論及び宇宙生成論を構成した。それが六輪十露七段秘註には渾然としてまとめられてゐる。彼によれば本來無主無物之妙用としての藝術的顯現に幽玄精神を考へてゐる如く語られてゐるのであるが、然し彼の本意は今やこの二者は無主なる本體から幽玄精神へといふ如き段階的に考へられてゐるのではなく、無なる本體即幽玄と考へられた事は前述の通りである。第一壽輪と稱せられたものはこの關係をその相に於て示したものに過ぎない。七段秘註によれば「六輪は天地開闢の儀の始終を表する神祇・佛法・儒道・眞俗也」と云はれる。彼の藝術的世界觀が當時の三教一致論によつて哲學的展開を示して來てゐるのである。壽輪についてその例を見るならば即ち、「壽輪は天地未分の形圓かにて、鳥の卵子の如し、是神祇の元祖。佛法には第一の命と阿字不生の形也。是又易道の心、乾の位にして天輪日夜に運動して一息の間斷なきところ、かの壽輪にしてしばし息盡す巡り動かす心也」といはれる。無相湛然なる壽輪は決して單なる靜であり無であるのではなかつた。渾沌としてしばしも息ます巡る動をばらんだところの無であり靜であつたのである。これ即ち生命の相とも云ふべきであらう。あらゆる現象の根源である。「歌舞にどれば聲曲の息」であつて、「現象無息の間斷あれば命あることなし」と云はれる。舞にどれば云へば同じくこれ舞

て比喩として語られる如く見えるが、前述の如き佛教と歌道の密接なる關係からする時、矢張り、禪竹に於けるが如き統一的な觀方が彼に存したとも云べるであらう。とにかく永享前後の思想に於てこの三教一致の思想の流行著しいものある事が、以上三人の例からも見られるのであるが、この思想の特徴とすべきが亦本體論及宇宙生成論にあつたのである。外來儒佛の思想は中世に入つて神道的世界觀の理論的構成に參加せしめられた。そしてその場合佛教に於ける法性の思想や密教の五大思想、成住壞空の轉變説等はその本體論・生成論・歴史觀などに作用し、更に宋學大極圖說の思想亦これに合して來る。心敬・禪竹の藝術論に於ても或は溯つて中世歌壇に於ても、すべて中世文藝は一面神道との繋りを強く意識して居るのであつて、その點から文藝界にかゝる藝術哲學的思索が構成されて來たものと考へる事が出来る。勿論心性の修養の點については前述の如く歌道と佛道との關係は上代以來見られたのであり、この點も亦大きく評價せられねばならぬであらうがたゞそれのみにては心敬・禪竹の如き形而上的な思索までには到り得ないであらう。この事は尙、和歌秘傳に於ける同種の思索に注目する時に一層深く考へられる。正徹から心敬への思想的な發展は明かな問題であるが、その點世阿彌が禪の影響を相當純粹に受取つて自らの藝術論を構成したのに對して、禪竹の藝術思想が明かにその發展でありながら一層複雑な要素を加へて來て居り、その爲めに深められ大きくなつてゐながら一種雜然たる感をもたらす事は矢張り否めないであつて、この點も時代的な思想形態の交流の一斑を示すものと云へる。ともあれ、以上の如き心敬と禪竹との藝術思想を考察する時、中世文化の理解の爲めにはこの二人は必ず一度は通過せねばならぬ時代の代表的思索家である事を深く思ふのである。(昭二一・八・十一)