

心を付けて感ずべし——『等伯画説』の一節——

田村 航

一 はじめに

『等伯画説』と呼ばれる書物がある。十六世紀末に成立した画論で、正式な題号は単に『画説』という。題号につづけて「長谷川等伯物語記之」^①と見えるところから、絵師等伯の言葉の記載されていること、また等伯自身とは別に筆録者の存在することが窺える。つまり本書は等伯の語録といふべきものである。筆録者は本法寺の僧日通である。

この書物にはよく言及される一節がある。

辰卯月廿六日二堺宗恵来 是ノ梁階ガ柳ニ鳥ノ絵ヲ
見セタレバ

嗚呼しづかな絵で有御座トほめたり 一言ナレドモ面
白ほめやう也

此絵枯木に雪ノフリテ小鳥ニハかゞみ居タル所也

雪ハしづかなる物ナレバ尤也

付之思ニ しづかな絵いそがわしき絵等 心を付而可

感事也

八軸ノ内 夜雨 鐘などはしづかなルベシ 市ノ絵

ハイそがしかるべし

惣雨月ナドハしづかなる物ゾ(傍点原文)

「辰」の年、天正二十年(一五九二)のことである。茶人
水落宗恵が本法寺を訪れた。日通がかれに梁楷の「柳ニ鳥
ノ絵」^③を見せると、宗恵は「嗚呼しづかな絵で有御座」と

嘆賞した。これを日通は、「一言ナレドモ面白ほめやう也」と感心し、「雪ハしづかなる物ナレバ尤也」と納得する。さらに日通は「付之思二」と思索をすすめ、瀟湘八景の「夜雨」「鐘」などは「しづかな絵」、「市ノ絵」は「いそがわしき絵」という風に、絵画鑑賞の際には「心を付而可感事也」と締めくくる。本稿ではこの「心を付而可感事」が一体どのようなことを想定したものなのかを考えてみたい。

二 先行研究の議論

本稿の課題が如何なる意義をもち、また如何なる観点より説明されるべきなのか、先行研究をとおして明らかにしておきたい。

山根有三氏は等伯研究の一環として『等伯画説』をとりあげ、「画の鑑賞史上最も注意すべき」事柄として右の一節に触れている。「しづかな絵」という言葉に導かれ、氏は当時の茶人に使われていた美的評語と「しづかな絵」と評される具体的な絵画作品、さらには水落宗恵の素性や『等伯画説』の成立年という考証にまで論をすすめる。⁴⁾

松下隆章氏は『等伯画説』中、右の一節にテーマをしぼり論を展開する。特に注目すべきは『等伯画説』の全篇が必ずしも等伯の言葉とは限らぬという点である。『等伯画

説』の通称や「長谷川等伯物語記之」に引きずられ、同書のすべてに等伯の言葉と思想を見てしまいがちだが、こうした先入観や既成観念に対する再考を氏はうながしてくれ。右の一節もまた、等伯が関与していた様子はないとする。つまり宗恵が等伯に「嗚呼しづかな絵で有御座」と語ったという従来の理解を訂正し、右の一節を宗恵が日通に直接語った記録とするのである。このほか『等伯画説』の成立年についても考証する。文祿元年（一五九二）もしくは慶長九年（一六〇四）の可能性をかけた、「しづかな絵」などの評語が津田宗及のサロンで使われ、また水落宗恵の活躍したであろう時期から前者の可能性を主張する。氏が示した上記二点については、本稿でも従いたい。

以上は美術史における代表的な研究成果である。作品鑑賞に対する関心からか、両氏ともテキストの前半部分を重視する傾向にある。すなわち「梁階ガ柳二鳥ノ絵」を「嗚呼しづかな絵で有御座」と評価する部分ばかりが注目されてしまい、「付之思二」以下の後半部分は等閑に付された観がある。右の一節は内容的に前半・後半に分かれるだろう。前半は「柳二鳥ノ絵」をめぐる宗恵と日通とのやりとりで、実際に起こった出来事の記録である。後半はこれを踏まえた日通自身の思索を記したものである。宗恵の語った「しづかな絵」を日通なりにとらえかえたものである。

「しづかな絵」「いそがわしき絵」という個別・具体的な評語を鑑賞方法という次元でとらえかえしており、これを日通は「心を付而可感」とくくっている。日通の思索、あるいは右の一節の語るところのものを考えた場合、むしろ「心を付而可感」の方がこそ重要ではないのか。日通の自筆本で「心を付而」に傍点がふられていることも、こうした見方の支えとなろう。

かかる観点から右の一節をとりあげたのは今泉淑夫氏である。氏は「心を付而」にふられた傍点に注目し、そこに日通のとくに思うところを認める。この言葉で日通の言わんとしたところを氏は次のように説明する。

自己の経験における雪が「しづかなる物」という言葉を得て、はじめて、梁楷の作品が絵画的経験のうちにはいっていったのである。それまでは柳鳥図は「梁楷」という名家の名を冠した名物でしかなかった。「しづかな絵」という言葉があることよって、画中の雪はよみがえったこと、その感動を日通は書き留めようとしたのである。⁶⁾

氏のこの理解には二つの側面が見いだせる。一つは、絵画世界と自己の経験との関係である。「しづかな絵」という言葉を与えることにより、描かれたものでしかなかった絵画世界は自己の経験で以てとらえかえされた。本来なら

関わることもなかったもの同士を「しづかな絵」はむすびつけ、いわば自己の経験と絵画世界との紐帯の役割を果たしたのである。今一つは、柳鳥図を単なる名物の座から降ろしたことである。名物であればあるほど、それにふさわしいとされる高尚な接し方をしなくてはならなくなり、その分だけ鑑賞者とのかわりも通り一遍のものに終わってしまう。こうした懸隔は「しづかな絵」という言葉によって埋められ、高みから降りた柳鳥図は自己と直接かかわるものとなった。いわば死んだ名物に息が吹き込まれたのである。氏はこれら二つの角度から「心を付而可感事」を理解する。

ひとり『等伯画説』にとどまらず、氏はかくの如き鑑賞方法を時代一般の傾向としてとらえる。『等伯画説』は堺町衆の茶湯世界を背景として成立した。このことを踏まえ、氏は中世の絵画鑑賞との比較をおこなう。『実隆公記』をはじめ公家の日記では「殊勝々々」「驚目」といった類型的な鑑賞表現しか記されず、ここに公家たちの絵画鑑賞の限界があったと言う。五山僧の画賛についても中国の古典世界との関係や作者・素性が記され、絵画の内部にふかく分け入ることはなかったと言う。中世の絵画鑑賞が類型的なかたちをとり、また作品の周辺を徘徊するにとどまったのに対して、「日常語で絵画経験を語ろうとする堺

町衆の鑑賞法」は「新しい世界を拓いた」と主張する。^⑦

『等伯画説』に時代の変わり目をみとめる氏の立場は、十五世紀半ばから十六世紀にかけての唐物中心文化の変容、和漢兼帯文化への移行をふまえたものである。^⑧『等伯画説』には本稿で問題とする箇所とは別に、能阿弥の鳴鶴図をめぐる「筆止」記事が見られる。將軍義政が能阿弥の鳴鶴図を事のほか気に入つたため、以降鶴図の描画を禁止した記事である。今泉氏はここに絵画状況の変遷を見いだす。「筆様」だけでなく「画法」にも重きを置く状況の変遷である。「筆様」とは宋元画に規範を求める作法で、対する「画法」は必ずしも漢にとられない普遍的な描き方である。すなわち「筆様」に対して「画法」も肩をならべるようになった状況は、唐物一辺倒の傾向から脱皮し和物にも価値をみとめる動向と連動する。將軍義政の「筆止」命令は唐物重視の中で能阿弥という日本人作家を特別に称揚すること、氏はここに絵画状況変遷の一齣を見いだす。「心を付而可感」に関する氏の議論も同様の観点からなされている。公家・五山僧と堺町衆との鑑賞方法のちがいは、「筆様」と「画法」の關係と重なり合う。氏が「心を付而可感」を新しい鑑賞方法とし、中世との訣別を主張したのは、かかる事態を念頭に置いてである。

今泉氏の以上の論は大変興味ぶかく、また非常な示唆に

富む。ただ問題を時代の転換期としてとらえ、新しいものの発生にばかり関心を向ける点には、いささかの疑問を感じる。個別・具体的な事例を「時代」の問題に敷衍したうえで、時代の変遷や転換をもとめるのは歴史学でよくなされる議論の立て方である。時代が変化し新しいものが生み出される一方、しかし変わらないものも同時に存在する。従来の歴史学では、こうした変わらざるものに対してはほとんど関心を払ってこなかった。本稿ではあえて今泉氏とは逆の立場をとり、『等伯画説』に中世からの転換よりも、むしろ中世との共通・連続性を見てみたい。^⑩

ここでいう「中世」は曖昧な言葉で、如何様にも解釈されてしまう危うさをもつ。何を以て「中世」とし、何を以て「中世」としないかは絶えずつきまとう問題である。だが便宜上のもとはいえ、日本史の時期区分は物事を考えていくひとつの基準であることは間違いなく、それぞれの時期にはそれぞれの時期としてまとめられるべき共通項がある。こうした共通項をさぐり、ある時期の特徴を明らかにする作業は決して無益なことではなからう。

本稿では『等伯画説』に中世における共通項をみとめていく。具体的には茶の湯ひいては中世芸道論と理念を共有する点に着目し、そこから「心を付而可感事」の理解につとめたい。

三二 宗恵および日通のこと

基礎的なことを二つ確認しておきたい。一つは『等伯画説』問題の一節がはたして宗恵から日通に語られたものなのかということである。前節でも触れたとおり、本稿も松下隆章氏と同じ立場をとる。ただ松下氏は文脈からのみ解釈しているので、その支証となるであろうものを若干示しておきたい。二つは宗恵および日通の素性である。問題の一節が宗恵から日通に語られたものとしたうえで、両者各々の素性を明らかにしておきたい。これにより問題の一節が茶の湯の理念とむすびつき得ることも明らかになるだろう。

まず一つ目の問題点から見てゆこう。「長谷川等伯物語記之」のとおり『等伯画説』は基本的に等伯の語録と見てさしつかえはない。事実「等伯云」をはじめ、「等伯現二見タリト物語セリ」⁽¹³⁾、「此鶴ヲ等伯祖父ハ被見タリト」⁽¹⁴⁾、「等伯被申也」⁽¹⁵⁾、「等伯物語セリ」⁽¹⁶⁾など、あきらかに等伯の言葉とする記述は多い。一方、語り手を明確にしない記述も多い。松下隆章氏によれば、これらは等伯の語ったところとするかどうかは難しく、「当時の茶湯者の間ではすでに早く行われてゐたやうな意見」も含まれると言う。問題の一節も

「等伯云」とは記されず、等伯をかかわらせない方が文脈の通りはよいと言う⁽¹⁷⁾。確かに宗恵と日通のやりとりとして解釈することもできる。しかし冒頭から「一言ナレドモ面白ほめやう也」までを等伯の言葉とし、「此絵枯木に雪ノフリテ」以下を日通自身の理解としても何の不都合もない。この一節は解釈の仕方次第で等伯の言葉になったり、ならなかったりする。そこでいずれの解釈が妥当なのか、裏付けをとる必要が生じる。『等伯画説』には「等伯云」として絵の表具に触れた箇所が別にある。等伯の言葉につづいて日通は「得意云」として「梁階外題ニ是柳鳥左トアリ。是ハ三幅一対ノ時歟。然者鳥ノ向タル方ニ可張付歟」⁽¹⁸⁾と記す。等伯の言葉を承けて、日通は心得として梁楷の「柳鳥図」について記す。いわばメモ書きの如きものだが、日通はなぜここで梁楷の「柳鳥図」に触れるのか。恐らく自らこれを所持していたからである。この「柳鳥図」が問題の一節の「梁階ガ柳ニ鳥ノ絵」と同一のものか否か、にわかには断定はできない⁽¹⁹⁾。だが、もし同一のものだとすれば、日通所持の絵を宗恵がほめたことになる。いささか根拠が弱いとはいえ、松下氏の解釈はその可能性を強めるだろう。問題の一節は宗恵と日通のやりとりとしたい。

ついで二つ目の問題点である。水落宗恵の素性ははっきりしない。「水落」という呼称は恐らく堺の地名に由来する。

『茶人系伝全集』²²⁾には「利休同時師門不詳人物」の一人としてかかげられ、茶を誰に習ったかもよく分らない。当時の茶人間では紹鷗伝来の「円座肩衝」の所有者として著名だった。天正七年（一五七九）十二月七日の会に津田宗及を招き、その返礼として同月二十一日に今度は宗恵がはじめて招かれ、これを機に両者の交流が始まる。以降、天正十五年（一五八七）まで宗恵の会には八回、宗及の会には二二回の往き来が確認できる。また両者ともに客人として同席した会は一二回にのぼる。利休とも接触があり、天正十八年（一五九〇）十二月十八日の茶会に招かれている。

日通は『本法寺過去帳』²³⁾と土居次義氏の調査によれば、堺の油屋常金の子として生まれ、妙国寺開山の日珖に師事した。天正十四年（一五八六）頃、本法寺に入り中興開山と呼ばれ、慶長十三年（一六〇八）正月十三日、五十八歳で没した。師の日珖はもともと縁戚関係だったらしく、その父は油屋常言、その兄は油屋常祐といった。油屋は茶人を輩出した家で、常祐はじめ宗味・紹佐などが武野紹鷗に師事した。名物も多数所持しており、引拙伝来の「灰被天目」、「曜変天目」、舜拳筆の「芙蓉絵」などがあつた。このように日通をめぐる環境は茶の湯とむすびついたものであり、『茶人系伝全集』によれば本人もまた茶人のひとりとして数え上げられている。同書では日通を紹鷗の門弟と

するが、年代的に合わないため信憑性は低い。とはいえ、こうした記述のなされること自体、日通と茶の湯がむすびつき得る余地のあつたことを示している。

以上、粗々ながら日通と宗恵の素性を見てきた。両者とも茶の湯に通じた人物である。『等伯画説』の一節が宗恵と日通とのやりとりだったならば、話題は絵画だけにとどまらず、茶の湯ともかわつていたはずである。

四 津田宗及の美的評語

問題の一節は如何なる点で茶の湯とかわるのだろうか。つとに先学の指摘するところだが、第一点は「しづかな絵」である。「しづかな絵」という評語は必ずしも水落宗恵独自のものとはいえない。津田宗及の茶会記でも類似の評語が頻出し、また宗恵が宗及の茶会に出入りしていたことから、恐らく宗及の影響をこうむつたものである。「宗及他會記」永祿十二年（一五六九）正月十日の朝会は次のように記録される。

かもの絵 始而拝見申候 筆ささうなり 一段うつくしききぬにて候 筆こまかにかき申候 男鳥也 右絵也 かもかへりをさしたるところをかき申候 一段しづかなる絵にて候 ひうし 一段うつくしく候 いん

二つあり

同様の記述は天正九年（一五八二）十月十日におこなわれた平野宗恵の会にも見える。同じく徽宗の「鴨絵」がかけられたが、今度は女鳥を描いた左絵であった。

始而ノ茶湯也、絵一段静ナル絵也、キヌドモ一段コマカニ見エタリ、鴨ノ足ヲ一方ハアゲテ、アシサキヲサゲタルヤウニ見エタリ

右絵と左絵のちがいがあがあるものの、いずれも徽宗の「鴨絵」を「一段しづかなる絵にて候」と評価したものである。殊に前者では絵のすべてを記録せんとするかの如く、画材・筆づかい・表紙・印にまで観察がゆきとどき、それぞれに対して「うつくしき」「こまかに」といった評価も加えられる。そして「一段しづかなる絵」の評価が「かもかへりをさしたるところ」である図像に対してなされたことも窺える。後者も絹の細かさと「一段静ナル絵」という点で前者と一致する。

「しづかなる絵」以外にも「宗及他会記」にはさまざまな美的評語が頻出する。どの絵画作品をどのように評価したのか、年代順に見てゆこう。

玉碯「万里江山絵」

惣別、此絵ニギヤカニミヘ候（永禄九年正月十九日、下間

丹後方）

趙子昂「客来一味」

此絵、惣別きれいなる也（同年十二月七日条、小嶋屋道察方）

玉碯「市絵」

惣別、此絵すみぐるなる絵也、にぎやかなるか、屋たいのまはりいそがハしきやうにかき申也（同年二月二十六日、博多紹安方）

「漁夫絵」

さわがしく候かと覚候（同年三月一日、天王寺屋道叱方）

「水仙花絵」

此絵にぎやかなる絵なり（永禄十一年十二月十日、塩屋宗悦方）

「夜雨絵」

おもひのほか

こびぬ絵なり（永禄十二年二月、天王寺屋道叱方）

「漁夫絵」

惣別、此絵さわがしき絵也（同年五月十八日、博多紹安方）

馬麟「朝山」

絵之内のびたる心あり……惣別、此絵ひやかなる絵なり、乍去ありくとある事ハなし、面白おもひ申うち

に、かすかにおもしろきなり、又かすかなるかとおも

へば、船などハありくと書申也、何も船より里山な
どヲ見たる絵にて候（同年閏五月十九日、武野宗瓦方）

牧溪「夜雨絵」

此絵わけ見えがたき絵也（永禄十三年正月十七日、川那部

肥後入道方）

玉碯「浪絵」

あまりにこびたるものにてハ無之候（同年十一月十六日、

納屋宗久方）

「菊絵」

カスカナル面白絵也（天正十一年正月七日、天王寺屋道叱方）

馬麟「朝山」

再見候、前々ヨリ一段面白候、絶言語候（同年七月二日、

羽柴秀吉方）

宗及は馬麟の「朝山」を二度見て、いずれの場合も高く
評価している。一回目は言葉を尽くして、二回目は「絶言
語」という最上級の褒め言葉を使って。言葉では表わしき
れないほどの感動だったのである。「こびたる」は魅力的な
目を引くともいった意味で、「言語道断」と組みあわせ
て使われるところから（永禄十三年十一月十六日）、「面白」
「ひやか」と並ぶほどの言葉であろう。

このような宗及の美的評語は絵画だけにとどまらず、茶

器などにも向けられた。「惣別、つばいやしきつば也」（永
禄九年十月二十一日）、「いかつき天目」「うつくしき天目」

「一段おもき天目」（同年十月三十日）、「此壺一段コビテハ不

見候、又ダウケタル心モナシ、何トモナクヨキ壺ナリ」

（永禄十二年正月九日）、「惣別、此つば、あしき所もなく候へ

共、すき入たるやうには見え不申候」（同年二月二十八日）、

「惣別、コノ花びんうつくしくこびたるもの也」（永禄十三

年十一月十六日）、「なれやうたる鉢也」（天正二年四月三日）、

「葉ケクミタルナリ」（天正十年十一月七日）、「ナリ・比、

言語道断也」（天正十一年七月二日）などが挙げられる。

かかる評語が記述ばかりでなく、実際の茶会の場におい
て口にされたかどうかは分からない。しかし宗及と同様に
水落宗恵も「しづかな絵」という言葉を使い、それを承け
て日通もまた宗及と同じく「市ノ絵」を「いそがしかるべ
し」と了解する背景には、やはり当時の茶人間で通用して
いた評語・鑑賞態度の存在をみとめるのが適当だろう。

ただし、以上の美的評語は『天王寺屋会記』中、「宗及
他会記」にしか見られず、前後の代にあたる宗達・宗凡の
他会記には記されない。つまり「しづかな」「いそがしき」
といった評語は宗及の個性によるところが大きく、特定の
時空のみで通用していた言葉だったのではないか。したが
って、ここから新しい時代の鑑賞法をみるのはいささか性

急な気がしないでもない。

五 「心」による主客の一致

問題の一節と茶の湯は、このほか「心を付而可感事」において何かかわりをもつ。これは水落宗恵の言葉を日通なりにとらえかえした言葉である。日通が茶の湯とむすびづく環境にあったこと、この言葉が茶人間で通用していた「しづかな絵」や「いそがわしき絵」を抽象化してくくったものであるところから、茶の湯とのかかわりを見るのは的はずれではあるまい。

それでは「心を付而可感事」とは一体どのようなことなのだろうか。すなわち「しづかな絵」「いそがわしき絵」という評価を日通はどのような鑑賞方法として理解したのだろうか。日通みずから「心を付而」に傍点をふっている。最も重んじるところだったからだろう。そこで「心」の語を手がかりに問題の解明を試みたい。

「心」に関するいくつかの記述がある。たとえば珠光の「心の文」はこうである。

かるゝと云事ハ、よき道具をもち、其あぢわひをよくしりて、心の下地によりてたけくらミて、後までひへやせてこそ面白くあるべき也⁽²⁹⁾

これは珠光が古市澄胤に宛てた書状である。茶の湯に関する諸注意を記したもので、珠光の思想を知るうえで重要な史料とされる。右の一文は「ひゑかるゝ」に対する誤解を訂正したものである。初心者の内から通ぶつて備前焼・信楽焼を手にすることを戒めたうえで、真に「かるゝ」ということは良き道具の味わいを知り、「心の下地」でたけくらむことだと言う。「心の下地」とは聞きなれぬ言葉である。一体どのような意味なのか。「心の文」の冒頭は「此道、第一わろき事ハ、心のがまん・がしやう也」と始まり、最後も「たゞがまん・がしやうがわるき事にて候」と締めくくる。最後と冒頭に同意の文が記される。ただしこの書状で最も強調したかったことである。自らの主張の典拠として「心の師とハなれ、心を師とせざれ」という言葉を用するところからも、「心」への戒めが眼目のはずである。ここでいう「心」は「がまん・がしやう」を生み出すものというか、「がまん・がしやう」そのものと見てよいだろう。「和」だの「漢」だのという茶道具のブランドや「ひゑかるゝ」という価値にとらわれることである。こうした「心」の「がまん・がしやう」とは別に、「心の下地」で「たけくらむ」とことは理想的な状態とされる。すなわち「心の下地」は「心」とは異なる。むしろ正反対のものといえるかも知れない。

「心の下地」がどのようなものなのか、これを解明する

鍵は他の記述に見いだせる。『源流茶話』では「御尋之事」として珠光の言葉伝える。

ざしきへなをりて、主客ともに心をのどめてゆめゆめ
他念なき心もちこそ、第一の肝要なれ、御心までにて、
外面へ無用なり³¹

茶会では主人・客人ともに「心」をゆつたりと落ち着かせ、余計なことを考えないことが最も重要だと言う。こうした茶の湯の理想は連歌にも通じる。心敬は秀逸の句を「心をも細く艶にのどめて、世のあはれをも深く思ひ入れたる人の、胸より出たる句なるべし³²」と説明する。雑念の生起する「心」のはたらきを極力静めて、只ひたすら「艶」³³「世のあはれ」に入り込んだ「胸より出たる句」こそ秀逸だと言う。「心をのどめて」という表現は「御尋之事」と一致する。心敬は「あながち別のことにあらず」とも言っており、これは無理に何か特別なことをしない自然な状態をいう。「深く思ひ入れたる」は「他念なき心もち」と重なる。「他念なき心もち」は何も思わないということではなく、ただ一点に思いを致すことである。その結果、「胸より出たる句」が出来る。別な箇所で心敬は「まことに胸の底より出でたる我が歌・我が連歌」と言い、また優れた歌人を「心源の至れる人」と言うところから、「胸」³³は厳密には「胸の底」や「心源」というべきである。「胸の底」

より出た秀逸の句を心敬は「いはぬ心の匂ひある」とも言い換えており、これは特に言葉で表現しなくとも、自然と雰囲気の伝わることである。「面影ばかりをのみ詠む」³⁴不明体を指す。「胸の底」や「心源」は文字どおり「心」の奥深くにあるもので、明確なかたちでは把握し得ない漠としたものである。「心」をおおいつくす雑念をはがすことで、本来ある「胸の底」がおぼろな雰囲気としてかもしだされた句を、心敬は秀逸と言う。茶会で「心をのどめて」「他念なき心もち」に至るのは、まさにこれと同じ状態で、「胸の底」があらわになつたことをいうのだろう。「胸の底」はその物言いからも、先に見た「心の下地」を連想させる。「心の下地」は「心」をかたちづくる「がまん・がしやう」をとりはらつたものである。「心の下地」で「たけくらむ」ことは「面影」や「いはぬ心の匂ひ」を感じることで、「ひゑかるゝ」と意識せずとも「ひゑかるゝ」ことである。だからこそ、初心者がたかが道具ごときで冷え枯れた気になるのを、珠光は「がまん・がしやう」として戒めたのである。

右が珠光個人の思想であるのは間違いないが、同時に茶の湯の理念として敷衍することもできる。たとえば伝紹鷗の「侘の文」はこう記す。

師へよく聞き候に一つとして心はなる、所作はなし。

是も心と心のつかぬ所にてなす心を本性と云ふなれば、我しらずによき所に叶ふところが奇妙とも云ふべきなりと仰せ有難き事にて候。御身は只人にてましまさず候、聞く耳見る目知り得るものあれば、一分のくもりなく候。我等は心にてとくと合点して楽しみ候へ共、口べたにていはれ不申候。言葉にあらはす斯道の本意は落申してあさまに聞へ候ものにて候。²⁸⁾

「侘の文」は後人の偽作とされる。そのため引用をいぶかる向きもあろう。ただ紹鷗の思想ではなく、茶の湯の理想を汲みとるのが目的なので敢えてとりあげた。ここでも「心」が話題の中心である。ここでいう「心」は「心と心のつかぬ所にてなす心」で、通常考えられる「心」とは異なる。「侘の文」では定家の歌から「誰が誠」という言葉を採用し、これを「心・言葉も不及處」とする。「心と心のつかぬ所」は「心」が及ばない境地を指す。「心」が及ばないとは、常に雑念におおわれた「心」では到達し得ないことである。こうした雑念をとりのけるには、「心」を「のどめ」、「心の下地」をあらわにする必要がある。「心と心のつかぬ所にてなす心」は「心の下地」と同様のものであろう。「心の下地」で「たけくらむ」ことや「胸の底」から句の出ることを、珠光や心敬は至極とする。おぼろな雰囲気が何となくかもしだされることで、右の「我しらず」

や「奇妙」と合致し、これを「よき所に叶ふ」とする点も共通する。「我しらず」に「よき所に叶ふ」のは「心と心のつかぬ所にてなす心」が己れ個人の「心」ではなく、「本性」だからである。花山院長親は「歌の真体」を「万物の性」という言葉でいいあらわす。あらゆるものを存在させ、運行させる「不生不滅」の「性」である。²⁹⁾「本性」はこれに相当するものだろう。「一つとして心はなる、所作はなし」からも窺える。万物はその根本において「心と心のつかぬ所にてなす心」によつて存在させられている。雑念におおわれた個人の心も例外ではない。「心の下地」や「胸の底」は個人の心の奥ばかりでなく、万物の根本に共通して存在する。茶会や連歌の場で「よき所に叶ふ」ときは、この共通の〈何か〉が現れたときで、個人の心を超越する点で「我しらず」「奇妙」となる。個人の心では知覚できないから「心」のみならず、「言葉」もまた及ばないのである。「言葉にあらはす斯道の本意」を「あさま」とするのにも、「心の下地」が言葉では把握しきれないからである。「心にてとくと合点」といった場合、これは「心の下地」による合点で、「主客とも」に「心をのどめて」「他念なき心もち」に至ることをいう。

以上見てきたところによると、茶の湯では「心の下地」による主体と客体の融合を理想とする。主体と客体は主人

と客人であり、己れと道具でもある。個人の心や言葉を超えた（何か）で主客がむすびつけられ、その別のなくなる
ことが目指された。

かくの如き茶の湯の理念をふまえて、改めて『等伯画説』
をふりかえってみよう。「雪」「夜雨」「鐘」「雨月」の絵を
「しづか」といい、「市」の絵を「いそがし」という鑑賞を、
日通は「心を付而可感事」と抽象化する。絵と相對したと
き、そこから何かを感じ、それに「いそがし」「しづか」
の言葉を与えるのは鑑賞者の心である。同時に「しづか」
「いそがし」で言いあらわされる何かをもたらずのは絵の
世界である。両者が切りむすんだとき、はじめて「いそが
し」「しづか」が口をついて出る。逆に切りむすばれるこ
とがなければ、こうした感情表現はいつさい出てこない。
絵と接したとき、鑑賞者は鑑賞者でありながら、鑑賞者で
なくなり絵の世界と同化する。「しづか」「いそがし」はか
かる事態において発生するもので、その作用をなさしめる
のが「心」である。ここでいう「心」は「心の下地」に相
当する。「心」をつけるとは、「心の下地」で鑑賞者と絵の
世界が融合することである。日通の思考に従うのなら、前
節で見た津田宗及の評語も同様の作用から起こったことに
なる。「心の下地」で「たけくらむ」とはこのことを指す。

六 中世芸道論との関係

『等伯画説』の一節は茶の湯ばかりでなく、中世芸道論
とも理念を共有する。新川哲雄氏は俊成の「もとの心」や
世阿弥の「妙」を手がかりに、中世芸道論すなわち歌論・
連歌論・能楽論・立花論・茶湯論・書論・画論・俳論を通
底する理念に注目する。氏はこれに「（もの）の（いのち）」
という言葉を与え、森羅万象や天地運行を根源から支える
ものと理解する。この「（もの）の（いのち）」に触れるこ
とで、芸をおこなう主体と客体が一体化し両者の区別がな
くなる。芸の達者のみ自覚し得た境地で、中世における理
想のひとつだったと言う³⁷。『等伯画説』からはこの理念を
読みとれなかったとするが、これまでの検討に従うのなら
『等伯画説』にも同様の理念をみとめ、中世芸道論の系譜
につらねることも可能だろう。

たとえば歌論との共通を見てみよう。俊成は次の言葉を
残している。

かの古今集の序にいへるがごとく、人の心を種として、
よろづの言の葉となりければ、春の花をたづね、秋
の紅葉を見ても、歌といふものなからましかば、色を
も香をも知る人もなく、何をかはもとの心ともすべき³⁸。

「歌」で以て人は「色」や「香」を知り、また「もとの心」も立ちあらわれる。この「歌」とは「人の心」が「春の花」「秋の紅葉」と触れたときに「言の葉」として表現されたものである。この言は日通の思考とはほぼ重なり合う。「秋の紅葉」「春の花」から「人の心」が感じとったものに言葉を与えることで、はじめて「もとの心」を感じ取るのである。「春の花」や「秋の紅葉」は「市」や「鐘」などの絵画世界に相当する。「人の心」は鑑賞者の心である。

両者の接触により「しづか」「いそがし」という言葉が漏れ、これを「歌」ともいう。かかる行為をなさしめるのが「もとの心」であり、また「心の下地」である。影響関係こそ確認できないものの、「心を付而可感」で日通の言わんとしたことは俊成の思考と同様のものである。

和歌と茶の湯の固有性を強調し、両者をむすびつづけることの性急さを指摘する向きもある。しかし歌は「境に随ひて起る心を声に出し候事」とされ、「生きとし生けるものいづれか哥をよまざりける」ということで、鶯や蛙の鳴き声、風が枝をならす音までもがその範疇に含まれてしま⁴⁰う。したがって、名物と接したときに口をつけて出る「嗚呼しづかな絵で有御座」や「此絵ニギヤカニミへ候」「コノ花びんうつくしくこびたるもの也」なども歌ということになる。歌そのものではないとしても、詠歌に等しい行為

ではある。『等伯画説』と茶の湯のかかわりを、中世歌論にまで敷衍することは決して無理なことではなからう。

さしあたり俊成の歌論のみ検討をおこなない、他の論者については別の機会にゆずることとする。新川氏の議論に則るかたちではあるものの、『等伯画説』もまた中世芸道論と理念を共有する。もし、そうだとするのなら、中世との相違ばかりでなく、中世からの連続性をも『等伯画説』に認めることができるだろう。

それでは「中世」と呼ばれる時期を、どのようなものとして理解すればよいのか。にわかに答えられる問題ではないが、野崎守英氏が若干の手がかりを示してくれる。定家の詠歌「大空は梅のほひにかすみつ、くもりもはてぬ春の夜の月」（『新古今集』春歌上、四〇）を、宣長は「大ぞらくもりもはてぬ花の香に梅さく山の月ぞかすめる」と詠み換える（『新古今集美濃の家づと』。氏はここに着目し、両者それぞれの特徴を指摘する。定家は輪郭のぼやけた月に、梅の匂いを重ねて、天空にイメージの重層を詠みあげる。歌の主題が梅なのか月なのかはつきりせず、不明瞭でおぼろなイメージが伝わるだけである。一方宣長は、梅を實際に山上にあるものとして、その背後に月を見すえる。茫漠さを詠む定家に対して、宣長は「形体を固定させずには落ち着きどころをもたない不安を根にしている精神」をもつ

と云う。⁽⁴⁾

言長と定家という個性の相違はある。しかし、それだけでなく、中世と近世の「文化」の相違とみなすこともできないのではないか。物事を明確に区分し秩序だてる近世とは異なり、中世は明確な輪郭をもたず様々なものが漠然と重なり合う特徴をもつ。『等伯画説』に見られる主体客体の無化も、かかる観点からとらえられるかも知れない。より一層の検討を要するのは言うまでもないが、さしあたりの問題提起としておきたい。

七 おわりに

水落宗恵が「嗚呼しづかな絵で有御座」と感嘆するくだりは『等伯画説』の中でもよく知られた箇所である。しかし、その解釈には多くの困難がつきまとう。等伯の言葉と見るか、日通自身の体験と見るかは解釈の別れるところであり、いずれとも決着がつけがたい。本稿ではいちおう後者の立場をとることとした。「しづかな絵」という評語が当時の茶人間で使われていたため、茶の湯とのかかわりも先学の指摘するところである。しかし、日通の言葉である「心を付而可感事」と茶の湯とのかかわりを指摘した研究は見られない。この言葉は鑑賞方法を示すもので、「しづか

「いそがし」など具体的な評語から抽象されたものである。したがって、この言葉と茶の湯がかかわるとすれば、それは思想面においてである。本稿では従来注目されてこなかったこの問題をとりあげた。すなわち茶の湯とのかかわりから「心を付而可感」の理解につとめた。

日通は「心を付而」に傍点をふつており、この四文字を重視していたことが窺える。この「心」は珠光のいう「心の下地」に相当する。心を常におおう雑念が除かれたもので、人の心ばかりか森羅万象を根本から存在せしめるものである。この「心」によつて鑑賞者と絵画世界が一体化し両者の区別のなくなることを、日通は「心を付而」と言いあらわした。「心」をつけた作用として「しづか」「いそがし」などの言葉が口をついて出る。日通はこれを「感」と言いあらわした。こうした思考はひとり日通のみならず、茶の湯ひいては中世芸道論を通底する。

この一節を、今泉淑夫氏は十五世紀半ばから十六世紀にかけての唐物中心から和漢兼帯文化への移行、すなわち中世からの転換の中に位置づける。しかし主体と客体を無化するという不明瞭さにおいては、むしろ中世の産物と考えるべきだろう。もとより今泉氏の論を否定するつもりはない。古き部分と新しき部分との混在が実際のところと思われ、その意味では補完というのがふさわしい。

残された課題も多い。中世芸道論や時代とのかかわりは今後さらに検討されなくてはならない。また本稿でとりあげた箇所が『等伯画説』全体の中でどのように位置づくの
か、『等伯画説』全体の思想も考える必要があるだろう。

注

(1) 源豊宗、『等伯画説』考註（源豊宗著作集『日本美術史論究』5、思文閣、一九七九年）、四二二頁。以下、引用にあたっては影印部分の頁数を示す。

(2) 同前、四三六頁。

(3) 梁楷は南宋の画家である。絵は買師に習い、嘉泰年間（一一〇一—一〇四）、寧宗の画院待詔となった。奇矯なふるまいが多く、このとき皇帝から賜った金帯をつけず院内にかけっぱなしにした。人物・山水・道釈・鬼神の絵をよくし、院内で「精妙之筆」をふるう一方、「減筆」とよばれる草々な作品を多く残した（『図絵宝鑑』巻四、『四庫全書』八一四、子部所収、六〇三頁）。話題の「柳二鳥ノ絵」は現存していない。

(4) 山根有三、『等伯研究序説』（『美術史』1、一九五〇年）。

(5) 松下隆章、『嗚呼しづかなる絵—等伯画説の一句—』（同前）。

(6) 今泉淑夫、『安土桃山文化』（教育社、一九七九年）、一四九頁。

(7) 同前、一五〇—一五一頁。

(8) 熊倉功夫、『茶の湯—わび茶の心とかたち—』（教育社、一九七七年）、二〇〇頁。同『茶の湯の歴史—千利休まで—』

（朝日新聞社、一九九〇年）、一一〇頁。

(9) 注(1)、四二四頁。

(10) 今泉淑夫、『等伯画説』の一節をめぐって（『日本歴史』第三一六号、一九七三年）。

(11) たとえば、ホイジンガはフランスとネーデルラントの十四、五世紀を「ルネサンスの告知」ではなく、「中世の終末」としてとらえた（堀越孝一訳『中世の秋』、中央公論社、一九七六年、上巻、七—八頁）。本稿ではこうした立場を念頭に置いている。

(12) 注(1)、四二五、四二七、四三〇、四三九頁。

(13) 同前、四三三頁。

(14) 同前、四二四頁。

(15) 同前、四三五頁。

(16) 同前、四四〇頁。

(17) 注(5)、松下隆章、『嗚呼しづかなる絵』、三〇—三二頁、

(18) 注(1)、四二七頁。

(19) たとえば、『天王寺屋会記』（『茶道古典全集』第七巻、

淡交社、一九五九年）には同じ徽宗筆の鴨絵でも、女鳥を描いた左絵（三四六頁）と男鳥を描いた右絵（二二八頁）とが登場する。同じ作家で、同じ主題だからといって、同一の物とは限らない場合もある。

(20) 国立国会図書館内、古典籍資料室蔵、209-171。

(21) 『天王寺屋会記』（注(19)）、三五九頁。『山上宗二記』

（『茶道古典全集』第六巻、淡交社、一九五八年）、八一頁。

(22) 『天王寺屋会記』【他会記】（同前）・【同】【自会記】

（『茶道古典全集』第八巻、淡交社、一九五九年）、神谷宗

湛筆記』（統群書類従）第十九輯下。

(23) 『利休百会記』（『茶道古典全集』第六卷）。このほか利休から「宗惠老」に宛てた年未詳の書簡がある（桑田忠親『定本 千利休の書簡』、東京堂出版、一九七二年、九九頁）。
田畑裏ぶちについて意見を述べたもので、「宗惠老」が茶人であることが分かる。もし、この「宗惠老」が水落宗恵だとすれば、ここにも利休との関係が窺えよう。

(24) 『統群書類従』第三十三輯下、三二五—三一六頁。

(25) 土居次義『等伯』（アトリエ社、一九三九年）、二五頁。
『長谷川等伯・信春同人説』（文華堂書店、一九六四年）、一一〇頁。

(26) 『堺市史』第七卷（一九三〇年）、八六—九〇頁。油屋については泉澄一『堺—中世自由都市—』（教育社、一九八一年）が詳しい。

(27) 『茶人系伝全集』（注(20)）。

(28) 『山上宗二記』（注(21)）、六二頁、七八頁。『天王寺屋会記』『他会記』（注(19)）、一四七頁、一三八頁。

(29) 『茶道古典全集』第三卷（淡交社、一九六〇年）、三一—四頁。

(30) 『大般涅槃經』（『大正新修大藏經』第十二卷）、七七八—七七九頁。『大乘六波羅蜜多經』（『同』第八卷）、八九八—八九九頁中段。

(31) 注(29)、四七二頁。

(32) さ、めぐと（『日本古典文学大系66』『連歌論集・俳論集』、岩波書店、一九六一年）、一四〇頁。

(33) 同前、一八八—一八九頁。

(34) 同前、一七八頁。

(35) 『茶道全集』巻の一、茶説茶史篇（創元社、一九三六年）、六八八頁。

(36) 『耕雲口伝』（『統群書類従』第十七輯上）、三五—三六頁。

(37) 新川哲雄『生きたるもの』の思想—日本の美論とその基調—（ぺりかん社、一九八五年）。

(38) 同前、三〇三頁。

(39) 『古来風体抄』（『日本思想大系23』『古代中世芸術論』、岩波書店、一九七三年）、二六二頁。

(40) 『為兼卿和歌抄』（『日本古典文学大系65』『歌論集・能楽論集』、岩波書店、一九六一年）、一五四頁。

(41) 野崎守英『本居宣長のうちに住む歴史のかたち』（講座日本思想4『時間』、東京大学出版会、一九八四年）、二六六—二六八頁。

（学習院大学助手）