

花道思想における修行に関する試論

井上 治

はじめに

「花道（華道）」という言葉が広く用いられるようになったのは、貞享五年（一六八八年）に刊行された『立華時勢粧』以降であるとされる。^{★1}池坊を出て一流を立てた桑原富春軒仙溪によつて著された同書には、「花道の正道」や「花道の正理」といった文言が見られる。しかし言うまでもなく、これは今日確認されている書物の中で「花道」という語が用いられている最初期の事例という意味であり、この貞享五年を以て「花道」が発生したという訳ではない。例えば既に室町期の『池坊専応口伝』に「凡諸道ともに執心あさくして、其道を仕うる事侍るべからず。たとひ器用なしとも稽古のほどふかければ興ある姿を立出す事あり」とあるように、^{★2}日本の伝統的插花文化は常に作品としての花だけでなく、「道」の意識を内包したもので

あった。

尤も、「道」の字義は多様である。五畿七道に言う東海道や西海道の行政区分であるし、『日本書紀』に出る「養蚕の道」や律令制下の大学寮における「明法道」や「算道」などは専門分野・科目という意味が強い。同じく『日本書紀』にある「神道」という語や『正法眼蔵』の「菩提は天竺の音。此には道といふ」と言うような場合は、より抽象的・宗教的な信仰・境地を意味した。『池坊専応口伝』に戻ると、同書には「抑是をもてあそぶ人、草木を見て心をのべ、春秋のあはれをおもひ、一旦の興をもよをすのみにあらず、飛花落葉のかげの前に、かかるさとの種をうる事もや侍らん」という文がある。同書以降も花道伝書に「この道」あるいは「花道」などという語が出る時、多くの場合は仏教に仮託して插花の意義を語っており「仏道」に準ずるものとして花の道を説いている。京極為兼が「仏法和歌更不可有差別」『花園天皇宸記』と説き、清藤正徹が「和

[Article]

INOUE, Osamu

An Essay on Shugyo in Ikebana
Philosophy

(Received 1 February 2012)

A Noon of Liberal Arts, No. 3, 2012

『歌仏道全無二』、『正徹物語』と言ったように、古来仏道は和歌の道と親密な関係にあった。後の諸芸道もこの影響を受け継いでおり、茶道の『南方録』にも「小座敷の茶の湯は第一仏法を以て修行得道する事也」という有名な一文がある。宗教、とくに仏教との関連は、諸々の芸道思想の主脈を為してきたと言える。

禅者鈴木大拙は「日本では芸術の研究は、たんに芸術のためにではなくて、精神の照明（悟り）を得るために行われるのである。

……芸術と「宗教」とは日本文化の歴史の中ではそれ程内面的に結びついているのである（「括弧内も原文」）と述べている。また久松真一は「藝道としての藝術は、生命それ自身に対し決定的な重要性を持つ事柄」であると語り、その門人倉澤行洋は主著『藝道の哲学』の副題を「藝と宗教の相即」としている。^{★4}このように、単なる美の追求のみならず生そのものと深い連関、すなわち広義の「宗教」性を持っているのが「芸道」であり、挿花文化をこの側面から捉えたものが「花道」である。^{★6}

芸道が芸を通しての求道である以上、芸を磨くことはその根幹となる要素である。芸の研磨には修行が要求される。この道への志向性を持つ修業の過程がどのように設定されてきたのかという問題は、芸道の思想を理解する上で不可欠の研究課題である。本稿では、和歌、能楽、茶道あるいは剣道等の思想も踏まえつつ、これまで殆ど検討されてこなかった花道における修行論を整理・理論化する。

以下、第一章では修行の前半の段階として「稽古」の思想を考察し、第二章では修行の後半の段階として「工夫」の思想を考察する。

第一章 稽古の思想——「型」と「執心」

第一節 型

花道に限らず芸道と呼ばれるものに稽古は不可欠である。この「稽古」という言葉は、「古を稽ふ」という意味であるから、稽古の原義は模倣である。その模倣の元となるのは、「型」である。すなわち稽古は、「師」を媒介として「型」を学ぶことから始まる。芸道論の祖とも言うべき世阿弥は、「わが風体の形木を極めてこそ、遍き風体をも知りたるにはあるべけれ」『風姿花伝』、あるいは「上手のかたきをねがうへし」『花伝髓脳記』というように、「形木」を強調している。^{★7}日本の芸道思想は和歌と能楽の影響を強く受けているが、芸の性質上定型を持つ和歌とともに能楽においても「型」が重視された。この「型」の存在は茶道の点前においても、諸武道の所作においても同様であり、無論花道も例外ではない。むしろ能楽や茶道、武道における「型」が動的なものであるのに対して、花道の「型」はより固定的であり、それだけ「型」の力は大きいと言える。花道において「型」は花形、すなわち花矩を指す。^{★8}ここで「矩」は「型」と同義である。花矩の内容に関しては既に別稿で述べたように依代的要素を中心に、供華的要素、儒学的要素があるが、いずれにせよ一定の「型」を指定するものである。この花矩における「型」は「格」とも呼ばれる。また前述の『立華時勢粧』に「誠に古人花道を鍛鍊して法をさだめ給ふ。其道理尤奇なるかな」とあるが、こ

の「法」もまた「型」の範疇にある。

「型」はその性質上、「拘束性」を伴う。花矩は心の儘に花を生けることを許さない。そこでは自分の意思を慎むこと、さらに言えば自分を無くすことが求められる。つまり花矩という「型」は挿花の形における制約のみならず、生そのものの形における制約でもある。

佐茶の祖、村田珠光が室町中期にその弟子に与えたものとされる「心の文（珠光古市播磨法師宛一紙）」は冒頭で、「此道、第一わろき事は、心のかまむかしやう也」と述べている。この「かまむかしやう（我慢我執）」は「我意」を張る事とほぼ同義である。ここでは気儘な我意、我見が茶道の修行において最も忌むべき事であると戒められている。^{★10} 絵画の道もしばしば画道と呼ばれるが、近世京都の浮世絵師西川祐信の『画法彩色法』も同じく冒頭で、「凡絵を学ばんとせば、自己の了簡のみにしては成がたかるべし」と述べている。また書道（入木道）においては尊円法親王の『入木抄』に「此道を知らず口伝をうけずしてなまじひに道に耽輩、多正路に不叶」とある。連歌では心敬『ささめごと』に「道を受けざらむ人の稽古修行はい

たづらの事なるべし」と言い、俳諧では芭蕉が「格に入らざるときは邪路にはしる』『祖翁口訣』と説いている。この場合の「道」や「格」も、「型」と解して良いだろう。この「型」から外れる場合に最も多いのは、最初から分不相応な面白味のある作品を作り出そうとする「我意」である。二条良基の連歌書『連理秘抄』が「最初より上手めきおもしろからんと案じて句の詰まりたちぬれば、次第に詞もうせ心もうせてすべてあがることなきなり」と述べているよう

に、このような姿勢ではやがて心技ともに無理が生じ芸の上達に支障を来す。また、藤原定家の『毎月抄』に「初心の時おのづから古体をよむ事あるべからず」とあるが、初心者が殊更復古調の様式を真似るのも同じ結果を招く事になる。

花道においてこの種の「我意」の代表的なものは、珍奇な花形である。古来初心者奇を衒った花を生ける事はしばしば為されており、また批判されてきた。室町中期の成立とされる『仙伝抄』は、「けいこのたらざる人はあたらしくはじめて有かたちをおもしろく思ひて、めのあり所に口をつけんとするによつてよくみれば見ざめしてあしく」と記している。^{★11} 稽古の足りない初心者は、目のあるべきところに口をつけることによつて一見奇抜な花を生けようとするが、よく見ればまったく興味が無いということであり、これは「目のあり所には目をつけ、鼻のあり所には鼻をつくりやうにたてて、いくらんおもしろきやうにたつるが上手なり』『仙伝抄』という方法、すなわち「常の事珍しくするを上手とは申す也」（二条良基）という方法とは正反対である。また江戸期の伝書である『立華指南』にも、「初心の時よりむぎと替りたがれば本を失ひて立花の法式さながら皆取換るなれば、けいこ半迄は只古流をたててそれより段々とのぼらん人すえたのもしくもとゆかしと云べしや」と言い、『抛入花伝書』に「あらぬもとめに奇をこのむは初心の人のなすわざなり」と言い、あるいは『立花初心抄』に「わかきひとはさのみこひたる花はたてぬもの也」と言うように、初心者の奇を衒った花に対する批判は枚挙に遑がない。したがって、「惣して諸芸とも我流を以て名人上手

の名を得る事なし』『插花故実集』なのであり、「初心の人はたゞいくたひも古法にしたるよかるべし』『立華指南』ということが強調される。

このように「型」の遵守が古来強調されてきたが、その第一の目的は「技（業・事）」の習得にある。芸道は究極的には全人的な修業であるが、それは「技」および技の総合としての「芸」を通して為されるものである。剣道にしる能楽にしる、「技」がついてこなければいくら「心」が澄もうとも「芸」は冴えない。「歌はやまとの陀羅尼なり」と言い連歌と仏道の共通性を強調した心敬も、「姿・言葉をかざらむ、歌道の肝要なるべし』『ささめごと』と述べ言葉の巧みさを重視している。また世阿弥が「花」を「この道の奥儀を窮むるところ」として重視したことは良く知られているが、彼はその「花を知ろうと思はば、まず種を知るべし。花を心、種はわざなるべし」と説いている。この点、花道は花を立てる・生ける芸であり、その技量が作品に直截かつ明確に現れる。千葉龍卜によつて著された源氏流の伝書『生花枝折抄』にも、「諸芸ともに業第一とすといへども別して花は活物なれば手煉せざればおもふままに花すはらず」とある。枝を矯め、葉を透かす技術が無くては理想を花に表現できないのであるから、具体的な手の技は花道にとつて必要不可欠である。こういった技術を習得するためにも、我意を張つた造形に走らず古式に倣つて稽古することが必要になる。

既述のように、「型」を通した「技」の習得⇨稽古には一種の自己否定が前提とされる。ここでは皮相な意味での「個性」さらには

「理性」というものは否定される。幕末の剣客千葉周作は、「剣術初心の内は、稽古に理非善悪の沙汰は、余り深くは入らぬものなり、唯師の教へに随ひ、稽古数をかけて、一心不乱に稽古すれば、自然と妙処に至るものなり、仏道に於て唯一心に念仏を唱へよ、念仏を申せよと教ふるは、念仏をさへ唱ふれば、自然と悪念は消え失せて善心となり、極楽へ行かるゝのとなり、剣術もそれと同理にて、稽古数かゝりさへすれば、自ら美妙の場に至るものなり』『剣法秘訣』と説いている。稽古の是非を考えるより前に、まずは稽古に念仏のごとく無心で励むことが要請されるのであり、その意味内容を理解した上で稽古に勤しむという考え方は明確に否定されている。

このように、先ず「技」を修めなければその理念も理解できないという思想は諸芸道に共通している。花道においても前記の『立華時勢粧』では、「初学の時は事を先にして理を後にすべし。瓶数重ればおのづから指合法度を除くべし」と、『剣法秘訣』とほぼ同義のことを述べている。「理」、「事」という語は元來儒学的、あるいは仏教的（特に華嚴思想的）にも深い意を含む語であるが、ここでは事⇨技術、理⇨理屈くらいの意味であろう。初心者は先ずは理屈を措いて、ともかく稽古によつて「技」を磨くべきであり、花形の意味や稽古の理由などは当分考える必要が無いということである。また天保一二年（一八四一年）刊行の、嗜山楼相沢伴主によつて著された『允中插花鑑』は、「先手のわざを学えむと思ひて其故実等を問ふべからず。其訳は手のわざの出来るに随て次第次第に能比には師の方より伝るが順なり」と言う。ここでも、最初は「技」の故

実を聞く必要はなく、「技」が身についてくるにしたがつて師が教えてゆくのが稽古の順序であるとしている。これは師の立場としても同様であり、「兎角に手のわざを教えることはすくなく理屈かちに故実等をおもんじいふものは師のわざの拙と知へし。また故事理屈をいはず手のわざを専にをしうるは師の逸たるとしるべし」(允中插花鑑)と言うように、師にも「技」を理屈に先行して手解きすることが求められている。このように、ともかく修行者は無心の内に「技」を極める事が求められる。そしてその枠組みとなるのが「型」であった。

大事なことは、「技」が「心」に優先するというのは重要度の順では無くして、習得の順序の問題であるということである。芸道は「技」およびその総合としての「芸」を通して「心」の修行であり、その「技」、「芸」、「姿」の相違によつて諸芸道の別が生じる。歌道においてそれは詞であり、能楽においては舞歌であり茶道においては点茶であり、花道では插花である。この「技」あるいは「芸」と「心」とを分けて考えた場合、重要度で言えば「心」の方が大事であるというのにはあらゆる芸道に共通している。藤原公任は「心姿相具する事かたくは、まづ心をとるべし」『新撰髓脳』と言ひ、定家は「心のかけたらんよりは、詞のつたなきこそ待らめ」『毎月抄』と述べている。また心敬が「その実はみな落ち、その花ひとり栄えたり」『さざめごと』と言うように、当世の芸を批判する場合には、「心」(実)の欠落と「技・姿・詞」(花)の偏重が常に指摘されてきた。花道においても、『千筋の麓』に「業をよくすといへども心に花を

疵はざる人は花を知りて花をしらざる人と云べし。手練未熟の人に心も心の花をよく守る人あり。是を誠の花をしりたる人とも風雅なる人とも云べし」と言ひ、『稽古百首』に「業はかりよくても風雅なき人は花を知らざる人といふべし」と言ひ、『允中插花鑑』に「よのなかをみるに花を疵者とわざを疵者とふたつ有。わざをもてあそぶ者は俗にして作になづみ花の本性と精氣を失。わざは花の本性をそなへ精氣をもたせ形をよくするの用とこころえてまなぶべし」と言うように、「技」だけでは不十分なことは常々指摘されている。しかし稽古に関しては順序の問題として、先ずは「技」を磨くことが奨励されてきたのである。

このように、「型」を通して「無心」で「技」を磨くことが稽古の第一段階である。しかし同時にここには既に「心」の修行も開始されている。すなわち「型への没入」、仮己かりごととしての自己を否定し「無心」を求めると自体が「心」の修行に他ならない。芸道においてこれは芸三昧の境地に入る事である。『禅茶録』は「何處までも氣を絶ゆるべず、形の如くにして點するを氣統きつぽん立とは云り。只、茶三昧の行ひなり」と述べている。禅宗においては只管打坐の内に三昧に入る。茶道においては点前の連続の内に、能においては所作の連続の内に、花道においては花矩と向かい合う中で、すなわち何れも「型」という枠を通じて、三昧の境地に入るのである。そういう意味では、芸道とは押し並べて「動的禪」と言う事も出来る。したがって稽古の最初の段階においても、「技」を習得するための準備期間ではなく全人的な求道、既に「心」の修行へと踏み出しているのであるが、

この段階ではそれは意識的に為されるべきではない。いずれの伝書も強調しているように、稽古の段階においては「型」を通した「技」の研磨に集中することが課題となるのである。

第二節 執心

藤原定家の『毎月抄』に「此道たしなむ人はかりそめにも執する心なくてなほざりに詠み棄つること侍るべからず」とある。稽古はまず「型」に従うべきであるが、この稽古の推進力となるのが「執する心」である。また、『ささめごと』に「いづれの道も心ざし浅くさかひに入らぬ人の、知るべきにあらず」とあり、千葉周作は、「兎角芸道には慾と云ふもの有て宜しきことなり」『剣法秘訣』と述べているが、この「心ざし」や「慾」も芸に執する契機となるものである。あるいは飯尾宗祇を継いで北野会所の連歌奉行となつた猪苗代兼載は「器用を地盤として教寄を第一とすべし」『兼載雑談』と言ひ、西行は「歌は教寄の源なり。心のすきて、詠むべきなり」『西公談抄』と述べたというが、この「教寄（好き）」という語も芸の精進を願う心意に通じるものである。「執する心」、「心ざし」、「慾」、「教寄」といつた語は各々細かい概念的相違があるのは勿論であるが、本稿ではこのような心意を一先ず「執心」という語に含める。

芸の修行において「執心」が不可欠とされる事に関しては、花道も例外ではない。『池坊専応口伝』には、「凡諸道ともに執心あさくして、其道を仕うる事侍るべからず。たとひ器用なしとも稽古のほ

どふかければ興ある姿を立出す事あり」とあり、『立華時勢粧』には「其執心あらはさざれば師おしえざる物なり」と言う。また『文阿弥花伝書』には「すける道より委くまの学をひらかむ事けつちやう成へし」とあり、『花秘傳』にも「すける道より悟を開ん事決定なるべし」と言うように、「すぎ」から悟りに入り得る事を説いている。

「執心」は、基本的には修行者と「芸」との関係で問題になるが、他者（師・同学）および他事（諸芸道）との関係においても大きな影響を及ぼす。「師」に関しては、「型」は師伝として教えられるため、先ずは偏に随う事が求められる。つまり「稽古」は師の「型」を真似ることから始まる。しかし、「執心」が続けば次に「師」を超えて「型」の真髄そのものを直接求めるようになるだろう。空海が「書もまた古意に擬するを以て善しとなし、古迹に似るを以て巧みとなさず」『遍照發揮性靈集』と言ひ、芭蕉が「故人の跡を求めず、故人の求めたるところを求めよ」『許六離別詞』と述べたのも、この芸境を表している。修行者と「師」との距離は諸芸道によって区々であり、職業的な師弟関係が存在しない時代の和歌・連歌などでは、「師」を超えて真髄を求める地点は比較的早い。定家の『詠歌之大概』は「和歌無師匠」と言ひ、二条良基も「連歌は、心よりおこりて、自ら学ぶべし。さらに師匠の教ふところにはあらず」『連理秘抄』と述べている。他の芸においても、いずれ「執心」の継続は「師」を超えた芸境を求めることになる。しかしながら、「稽古」の段階においては、先ず「師」の芸に追いつくことが目標とされるのであり、またそれ故に『立花初心抄』に「秘事を隠し大事をもら

さざる故をのづから初心の族執心うすくし稽古に倦事さら也」と言うように、修行者の「執心」の維持に対する「師」の責任も生じてくる。

一方、同門の修行者に関しては、第一に先学からも後学からも学ぶ姿勢を持つことが奨励される。『風姿花伝』に「そもそも上手にもわるきところあり。下手にもよきところ、必ずあるものなり。これを見る人もなし」、「いかなるをかしき為手なりとも、よきところありと見ば、上手もこれをまなぶべし」と言うように、自分より下手からは学ばない「情識」を「窮めぬ心」と批判している。茶道においては既述の『心の文』に「こふ者をばそねみ、初心の者をば見くです事、一段勿体無事共也。こふしやにはちかづき一言をもなげき、又初心のものをばいかにもそだつべき事也」と言い、花道においても「其能所を見覚、悪敷所を見過すべし。世人花を見てあしき所をかたれども能所を語らず。是心花にあらざるが故なり」、『立華時勢粧』と言う。池坊系の『生花正意四季之友』に、「他の生花を誦ること堅嗜むべし。随分自身の花を修行すべき事第一也。花に限諸芸ともに他をそしり自を慢する是嗜むべき事也」とあるように、他者の花を誦るべからずという事は礼儀の問題であるとともに、修行者にとってはそれ以上に自身の修行・技芸向上の為であり、これも偏に「執心」の為せる業である。

一方、他の諸芸との関係、すなわち一芸に専念するべきかどうかという問題は一概には言えない。世阿弥は、「まづこの道に至らんと思はん者は、非道（異なる芸）を行はずべからず」と述べている。

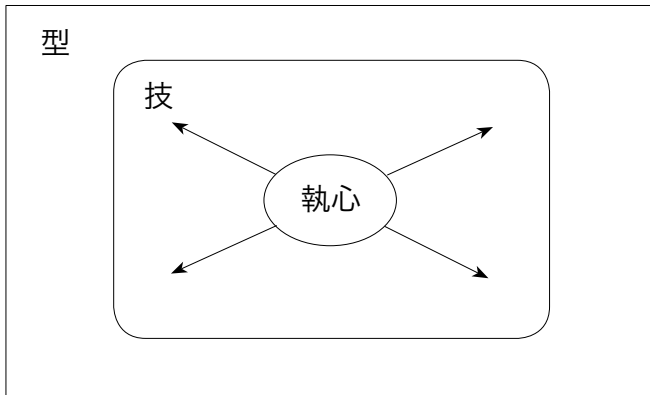
また心敬も「まことには、一芸二能のみ修行稽古とどけたらむ輩、道の鏡にもなり、世の名譽はあるべしと先達語り侍り」『ささめごと』と述べ、一芸に専念することを称揚している。しかし一方で、世阿弥は「ただし歌道は風月延年の飾りなれば、もつともこれを用うべし」と述べ、心敬も「諸道に真実の賢出の人は、よの能芸あるべからずといへり。されども、諸道に相資相反とて、混合してよろしきもあり」と言い、例えば「学問・仏道修行・手跡〔書道〕などは「歌道に相資の道」であるとしている。いずれにせよ、一芸に専念するのが前提ではあるが、その芸に資する限りにおいて、他の諸芸道も嗜むべきであるという事である。花道に関して見れば、『文阿弥花伝書』などに「今生後生の為に諸芸をたしなむべし」とあるように、比較的他の芸の兼学には寛容である。この要因としては、花道が当初神事や仏事の花、座敷飾り、連歌会の花といったように、諸々の総合芸術の一環として発展してきたという歴史も影響しているであろう。

諸芸道との関係という問題に関しては、当該芸に資するという側面とともに、より深い要素として、諸々の芸道の目指すところは究極的に同じであるという考え方があつた。芭蕉は「西行の和歌における、宗祇の連歌における、雪舟の絵における、利休が茶における、其貫道する物は一なり」『笈の小文』と言ひ、宮本武蔵は「兵法の利にまかせて諸芸諸能の道となせば、万事におゐて我に師匠なし」『五輪書』と言ひ、そして花道においても「都諸芸大小有といへとも深く入かぎりは皆同事なり」『允中插花鑑』と言う。芸道とは「芸

を通じた「心」の修行に他ならないが、この「心」の究極的な到達点に着目した場合、諸芸「道」が至る頂きは同じであるというのは当然であろう。しかしこれも「稽古」の段階においては、その頂きに至る当該芸の「道」を只管登る事が第一に求められるのは言うまでもない。

以上のように、修行における「稽古」の段階の要素としては、「型」と「執心」が挙げられる。これを図式化すれば以下のようなようになる。図1「型」は平面上に描かれた枠組みである。これを満たすものが「技」である。そうしてこの「技」の湧き出る源泉となるのが「執心」である。「型」という枠組みによって「技」は四方八方に散逸することなく充溢する。「執心」が少なく従って「技」が全く枠組みに満ちないのちから枠をはみ出すのが初心者陥りがちな「我意」である。「技」が枠内に充溢した時点で、「稽古」の成就である。

古来、芸道の修行論においては様々な段階が設定されてきた。^{★15}本稿では最初に述べた通り、まず修行を前半の「稽古」と後半の「工夫」に分けて考えるが、その上でさらに「守破離」の枠組みを被せたい。^{★16}すなわち「守る」↓「破る」↓「離れる」という修行階梯である。この階梯では、先ず「型」⇨「格」を守る事が求められる。「稽古」の段階はまさに「守格」の段階と言える。尤も「守格」とは言っても決して受動的なものではなく、あくまで次の段階を踏まえた準備期間である。東北帝国大学で哲学を教授しつつ弓道を修め『弓と禅 (Zen in der Kunst des Bogenschessens)』を著したオイゲン・



ヘリゲルの夫人グステイ・L・ヘリゲルは『華道と日本精神 (Blumenweg)』という著書を遺しているが、同書で夫人は「型にはまることこそ本当の創作活動への跳躍板でありうる」と述べている。まずはこの「跳躍板」である「型」を極めた「芸境」に至ることが「稽古」の段階、「守格」の段階の目的である。

第二章 工夫の思想——「破格」と「離俗」

第一節 破格

花道の修行は先ず「型」と「執心」とで以て「技」を高めるところから始まるが、この「型」にも順序がある。例えば『立華時勢粧』に「立華習ひやうの事」と題する一節があるが、ここには「花を習ふに、先直心立を能指覚、すくじん 切除心。きりぞくこころ」¹⁷とある。立華は「真(心、身)」と呼ばれる枝が作品の中心に直立する花型だが、その派生形として真を中心線から外す除真と呼ばれる形が生まれ、やがてこちらが主流となった。天和三年刊行の『古今立華大全』に「瓶に立るはおしなへて立花なれと真の花は真といひ狂ひじんを立花とおぼえて書給ふべし」とあるように、直真の立華は真の花と呼ばれ、普通立華と言えば除真を含む狂い真の花を指すようになる。『立華時勢粧』は、まずは真がまつすくな直真の立華を習うべきであると説く。その上で、除真の花を学び、さらにその後、より崩した行草の花型へと移る。富春軒は「真の真」から「草の草」まで九品(九種)の花形を考案していたが、この正風の真の

花から崩れた草の花へというのが、稽古の順序であるとしている。

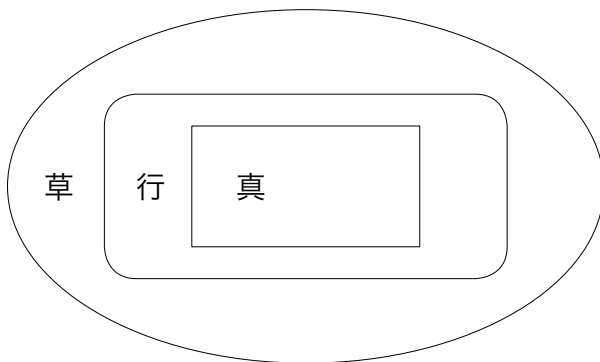
また同書は「立華十体」を挙げている。すなわち、「正風体」、「幽玄体」、「景曲体」、「野澤体」、「池中体」、「山頭有草体」、「山下有竹体」、「枯木強力体」、「一色体」、「乱曲体」である。壬生忠岑の『和歌十種』や藤原定家の『毎月抄』の「和歌十体」以来の伝統を念頭に置いたものであろうが、これに関しては「或師家秘書を写て記之」とあるだけで詳しい解説は為されていない。ただ「正風体」に「直の花を云」、「幽玄体」に「除真体を云」、「景曲体」に「砂之物を云」、「野澤体」に「草花立を云」および「池中体」に「水草立を云」と書き添えてあるだけである。先の稽古論に従うと、稽古の順は「正風体」↓「幽玄体」↓「景曲体」に対応するので十体も稽古の順に並んでいるのかもしれないが詳細は分からない。いずれにせよ、稽古は正風から変形体すなわち「非風」へと出てゆく方向性を持つている。この点では『古今立華大全』も「花形は真(直真の立華)より出て立花(狂い真の立華)にうつり」と同じ事を述べている。また『立華指南』にも「げに故をたづねて新をしるの謂によらばかかる真実の立花をよく手習て次第に異相なる事もまね侍らばもとたつて道なるべし」とある。「師」の下で「真実(正風)」を習った後に「異相(非風)」を真似するという順序は、世阿弥が『花鏡』で「至りたる上手の能をば、師によく習ひては似すべし。習はでは似すべからず」と述べているのに通じる。

以上は立華に関するものであったが、この順序は生花に関しても同様である。例えば春古洞斎によつて著され享和三年(一八〇三年)

に出版された『生花実体はしめくぎ』は、「初学には、真の花をいけ習ふべし。かれこれと花をとりなやむうちには、花のとりなしようもいけぶりも、おのづから合点のゆくものなり。すべて枝或ものは、此格を以てすべし」と言うように、まずは「真の花」すなわち正風の生花を学ぶべきであり、その為に同書に図示してある「格(型)」の通りに生けるべきであるという。この格を通して、「全体」を獲得すべきであり、もしこれを獲得しないうちから草の花すなわち崩した生花の形を習うと、「全体が定まらぬ故、後にはたわひもなき生花となるもの也」と言う。春古洞斎は同書で「全体」と「実体」という概念を用いている。彼自らの言葉では、「実体と全体とは同じ事なれ共、実体は事なり。和気を含て風情を顕す也。全体は理也。不動して全し隠れて妙有故に無形也」である。朱子学的な理事の例が示されているが、無形の原理的な「理」⇨「全体」が形を取って現れたのが「事」⇨「実体」である。「全体のところを会得せし上にては、いかやうに取なしても実体のはなるるといふ事なき也」と言うように、「全体」を習得すれば、その花は必然的に「実体」を備えるようになる。その意味では「事は末也。理は本也」と言えるが、「又事理の二つは一木也」でもあり、「唯事理を全ふする事肝要」となる。

以上を図式化すれば以下のようになる。真を得ていない行や、真を得ていない草の姿は、結局空ろな花形となる。その意味で、花道の真髓(すなわち「全体」)は真の花型の内にあると言える。尤も尊円法親王は『入木抄』において行の書体から稽古を始めるべき

であると説き、また『南方録』では利休が、書院台子の真の茶を教えずに先に草庵の茶から教えて、後に真に返れば良いと述べたとされている。このあたり芸道一般における真行草の稽古の順序に関しては検討の余地を残すが、ともかく花道においては先ず真から学ぶ事が奨励されている。



真から行草へと向かう経路は、「正風」から「非風」へと向かう径であり、いずれ草を超えた格外、すなわち破格の芸境へと出てゆく径である。つまり行草は謂わば破格への道筋であり、準格と言いつても得るものである。既述のように、「師」を追い求め「守格」の芸境に達した後、修行者の「執心」に支えられた「技」、「芸」は「師」を超え「格」を超えてゆく事になる。定家は「取り寄る所は師匠を本として、堪能の後は独立する也」『十間最秘抄』と述べ、心敬は「まことに道に入れる歌人は、格式のほかの事おほかるべし」『ささめごと』と言う。さらに、煎茶道を嗜んだ文人上田秋成は「初めより法なくば、次序乱れて興なし。法に繋がれて活動なきは死物の業也。法を脱して無法に帰する事、其時に臨みて機あるべし。点茶家は是をのがる事せず。是を茶奴と云べし」『茶癡醉言』と言い、『允中插花鑑』は「師に伝たる事が極にて是より外にはまさる事はなきと思まもりたるは、己が力をもて得たることは少しもなく一生師の履をつかむ奴芸なり。古く伝来事にても拙く不用なる事ははぶき、己が見出聞出自得しよきことは加へいよよ補愈、其道を明にすべし」と説くように、「型」を究めながらそこに安住する、すなわち囚われるだけの者は「奴」として非難される。詰まり「格」を破るのは修行者の義務であり、この「破格」において修行者の道は一変する。それは「師」からの独立であり、自己の「芸」の確立である。心敬『ささめごと』に「いづれの道も、稽古と工夫とはるかに心かはるべき也」と言い、伊吹山人成古の『砂鉢生花傳』に「兎角まが傳斗まがにてもあらず工夫もいるものなり」と言うように、師伝を超える「破格」以

降の修行段階を、本稿でも「工夫」と規定する。

ところで、先ほどの『生花実躰はしめくさ』にあるように、この破格の段階では「理」から「事」を導き出すことに重点が置かれている。既述のように『立華時勢粧』が「初学の時は事を先にして理を後にすべし。瓶数重ればおのづから指合法度を除くべし」と述べているように、「稽古」の段階においては「理」を一先ず措いて「事（技）」を磨くことが求められたが、それは「事」を通じて「理」を獲得するためであった。『立華時勢粧』はその後、「中比なかひらに至りては事理両輪のごとくすべし。上手に成ては事を捨て理を工夫すべし。然る時は事理不二の境に至りて、花に自由を得べし」と続けている。これは『生花実躰はしめくさ』の構造と同じである。「事」を極めたのち「理」に至れば、「理」に従うところ「事」もついてくる。したがって、この芸境はもはや「型」に拘束されないで、しかも「型」に適っていることを意味している。『入木抄』に、「屈曲横豎の点、一々に不任自由、先哲の行跡に随候て筆を下候へばおのづから通達し候也。……御通達の後は、御筆にまかせられ候とも不可違筆法候。孔子の詞に、七十にして心欲するところにしたがへども矩を不逾こよと申候も是にて候」と言うのも同じである。倉澤行洋は守格の芸境に至つたものを「達人」、破格の芸境に至つたものを「名人」と規定した上で、「達人は客観的には未だ型の内にあり、そこでは型が主で自己が従であるのにたいして、名人は、主観的にも客観的にも型を超えており、そこでは、型は従で自己が主となっている」と言う。★18また『桐覆花談』では、「たとひ千花万草有と我欲る所に随て規矩

あらば是を以て名人共花聖共いふべき歟」と述べている。あるいは松月堂古流の『古流生花四季百瓶図』が「古義を学び正意を識りたる上にて名人なれば臨機應變し氣質に任せ作爲を以て變體し玉ふ」と言い、松尾芭蕉が「格に入り、格を出て、初めて自在を得べし」『祖翁口訣』と言うように、破格の芸位、「名人」・「花聖」の芸境を表すのは「応変」であり「自由」である。

修行者の芸を「稽古」としての「守格」から、「工夫」としての「破格」に至らしめる要素は、言うまでもなく「執心」である。「型」、「格」は有限であるが、「執心」は無限である。上島鬼貫が「修行の道に限りあらざれば、至りて止まる奥もあらじ。また臨終の夕べまでの修行としるべし」と述べ、『允中插花鑑』が「都て学初に此事は何年位で出来やうの上手にならふのと其限を尋る人有。夫は志の拙く薄情にて何事にても成就せぬものなり。左様の念なく一筋に執心して学べし」と言うように、「執心」がその射程を限定する事はない。この「執心」が、遂に「格」の「全体」を捉え、「師」の伝えたる事が極り、尚その先を追求めた時に、修行者の芸境は「格」を横溢し破格の花を創造するのである。

第二節 離俗

「格」を極めた「名人」が破格の花を生けると、その花自体がやがて「格」に収束してゆく過程がある。そうして、この「格」は守格の対象となる。立華における除真や生花における曲生けはこれに当たる。問題なのは、この過程が大抵の場合、形骸化という弊害を伴

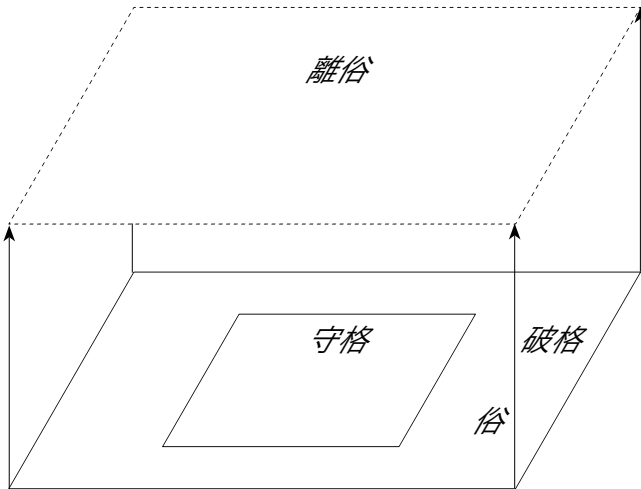
う事である。花道史を紐解くと一七世紀初頭、二代池坊専好はたて花を發展させ立華を大成した。それは大型、華麗な花であり且つそれ自体が独立した鑑賞作品である点でこれまでのたて花の格を超えた、まさに破格の花であった。二代専好の没後その高弟十一屋太右衛門によつて天和三年に刊行された『古今立華大全』では、この立華の立て様が事細かに規定されている。その為に同書は広く受け入れられ立華の隆盛を促したが、同時にその形骸化・惰性を招く契機ともなった。これは上記の過程の典型的な例である。

ところで、この形骸化した立華に新風を吹き込んだ花道家として、本能寺の大住院以信や『立華時勢粧』の著者桑原富春軒仙溪等がしばしば挙げられる。彼らは当時の池坊立華を超えた動的で壮麗な立華を立てた。『大住院立華砂之物図』や『立華時勢粧』などに残る彼らの立華を見ても、その迫力は十分に伝わってくる。しかしながら彼らの花に対しては厳しい評価があるのも事実である。花道史家湯川制は大住院の作品に関して「到底師専好に及ぶべくもない。彼の作品は謂はば巧緻であつて、師の壮大さを持たない」と評し、東大美術史教授であつた山根有三は富春軒の作品に関して「その作意があまりに露骨で、そこには専好の精神性も、大住院の抒情性もない。あるのは奇怪な線の乱舞と、自由な狂的なまでの享楽である」と評している。^{★20}ここには必ずしも彼らの作品を正確に写しているとは言えない立華図から判断することの問題、あるいは個人的な美意識・嗜好の問題もあるかもしれないが、花道史研究の泰斗である両氏の指摘はやはり傾聴に値する。大住院も富春軒も確かに「名人」

であり、その花は初心者の「我意」による花ではなく十分に「技」を備えた破格の花であつただろう。その中でこういった評価があるという事実は、破格の花の限界の存在を示している。すなわち、破格は確かに「格」を出るものであるが、守格の段階と同じ地平・平面上に留まっているという限界である。この地平を「俗」と呼んでもよい。その意味で破格の芸境とは俗的地平における美的効果の拡大であり、「巧緻」あるいは「線の乱舞」とはこの効果の表現である。芸を通じて道を求める芸道においてこの要素は決して低く扱われるべきものではないが、この段階が未だ「道」の過程に過ぎないのも事実である。

破格からさらに一段登るためには、その平面から離れること、「離」の段階が必要となる。「守」および「破」の目的語は「格」と取れるが、「離」の場合におけるそれは「格」に留まらず、「守」や「破」の概念を内包する地平、すなわち「俗」そのものである。その地平から新たな次元を加える方向に昇華するのが「離」の段階であり、清嚴が「至極のよき歌は理の外なる事也」「正徹物語」と言うように「理」をも超越する芸境である。破格と離俗の構造を図式化すれば、下図のようになる。

前記山根有三の父は花道流派真生流の流祖山根翠堂であるが、翠堂はその著書で「作品は作者の影である。影を良くしようと思えば本体をよくする外に方法がない」と述べている。^{★21}作品と作者の人格との関係は「芸道」と所謂「芸術」を区別する一つの基準になるが、修業の段階が「工夫」に至り、さらに「離俗」の芸位に達するとこ



の関係は非常に重要性を持つことになる。つまり、守格から破格への移行は同一平面上の造形的な変化であるが、破格から離俗への移行は花人そのものの変化を伴う。ヘリゲル夫人は修業を長年経た後、「弟子はもはや稽古の中でだけ花の道を歩むのではありません」と述べているが、この段階において、花道は完全に全人的な課題となり、そしてまたこの全人的な変化が「芸」へと反映されるようになる。『池坊専応口伝』は「抑是をもてあそぶ人、草木を見て心をのべ、春秋のあはれをおもひ、一旦の興をもよをすのみにあらず、飛花落葉のかぜの前に、かかるさとり種のをうる事もや侍らん」と説き、世阿弥の『花鏡』は「まことの上手に名を得る事、舞・はたらきの達者によるべからず。是はただ、為^{して}手の正位心にて、瑞風より出る感かと覚えたり」と言う。全人的な変化とは「さとり」に他ならず、そして「芸」における悟りである「正位心」から出た「芸」こそが離俗の芸と言える。

この「離」の芸境にある作品が外面的にどのようなものであるかという議論は無意味であるが、そこにある種の傾向が見られるのも事実である。『ささめ』と『心言葉すくなく寒くやせたる句のうち、秀逸はあるべしといへり』と言い、武野紹鷗が「連歌は枯れかじけて寒かれと云ふ。茶の湯の果てもその如く成りたき」と語ったように、古来芸道論に言われる「冷え」、「枯れ」、「瘦せ」、「さび」、「ほそみ」といった風体はその例である。花道においても『抛入岸之波』は「うつくしきよりも拙きこそかへつて面白く、凡俗を出たる風情もあるべきか」と言い、さらに「拙とはさびびてつくろはざる趣」

であると説明している。それは「うつくしき」とある意味において対置されるような風体である。『立華時勢粧』は、「初学の時は下草多く、花形あつく、出物ゆるやかに可指。巧者になるほど花きれいに小体に成物也。世人爰^{こゝ}に止りてよしとおもふ。是はまだ上手の位にあらず。必きれいななづむべからず」と言い、「上手の花は下草多からずして景多し。是を薄ふて厚しという。下手の花は下草多く見所なきをあつてうすしと名く」と説くが、ここでも賑やかで「きれいな花」に対し、上手はその「きれいな」に留まらず、花は少なうてそれでいて見所の多い風体を目指すべきであるとしている。また『古流生花四季百瓶図』は「枝葉多く遣ひ形容賑々^{にぎやう}敷飾たる花形は皮肉の二體にして骨の花體に至るための楷槁と知べし」と言うが、この「皮」「肉」の風体から「骨」体へという径路も同じ事である。

一方で、既述のように至らぬうちからこのような風体を出そうとする「我意」は厳しく窘められてきた。先ほどの『古流生花四季百瓶図』は「骨體の花形は名人上手の弄ぶ所」であり「真の骨體は生花の道には東西も分たぬ人の識る所にあらず」と言い、心敬も「初心の時、枯びたる方を好むべからず候」、『心敬僧都庭訓』と述べている。また珠光も「初心の人躰かひせん物しからき物なとももちて人もゆるさぬたたくくむ事言語道断也」と、初心者か備前焼・信楽焼といった枯れた道具を持つ事を厳しく戒めていた。したがって、修行階梯に則つて、守格、破格において「きれいな」で「うつくしい」芸境を得た上で、枯れた風体を出すことが求められる。或は世阿弥は、「しほれると申すこと、花よりも上のことにも申しつべし。花

なくてはしほれどころ無益なり。それはしめりたるになるべし」と述べている。この点において倉澤行洋は「万藝に通じる普遍的道理」として、「やさしの類」↓「冷えの類」↓「枯れの類」という修行階梯を規定している。尤も、この「枯れ」や「寂び」といった風体を見た目に枯れていることだけを意味するわけではない。例えば桜を用いた花は「うつくしい」、「やさし」であり枯れ木を用いた花が「枯れ」で無いの言うまでもない。この事は特に「花」を素材とする花道においては重要である。「さびは句の色也。閑寂なるをいふにあらず。……賑やかなる句にも、静なる句にもあるもの也」『去来抄』というのと同様、華やかな花の内にも「枯れ」は有り得る。

『生花之書』は「初心劫者老若の生様有て、少てはあまり手ぎわにまかまわず身の扱い何となく茎長にさらさらと可生也。……老年劫者はかすかに生る程よし」と言う。芸境が生そのものの境涯と密接に関わる以上、芸の熟達が生の成熟とも関連するのは自然であり、したがって実年齢という要素が大きな影響力を持つ事になる。実年齢と芸境を「論語」形式に対応させるものとしては世阿弥の『風姿花伝』や茶人山上宗二の『山上宗二記』が挙げられるが、心敬も「年半ば過ぐる比より、うるはしき修行分別は出でくる道なるべし。いかにも老後よりまことの我が句は出でき侍るべきなり」と言い、金春禅竹は「闌、是は又、としなどのたけゆく心、枯れて荒れたる位也」『歌舞髓脳記』と述べている。いずれも単なる目安や象徴として齢を述べているのではない。芸道が全人的な営みである以上、生の成熟と密接に関連する実年齢が直接的に関連してくるのは必然で

ある。

また、「離」の芸境、枯れた「芸」とは「さとり」に至った芸風であるが、この「さとり」は全人的な悟りと同じものでなければならぬ。それ故に、諸芸の「道」が至る頂きは同じものとなる。芸の「さとり」と全人的な「さとり」は異なるものではない故に、芸道者の究極的に目指す所は決して「芸の頂点」ではない。山根翠堂は「私の社中で三年以上も稽古を続けて居られる方で、宗教に興味を持たない人は殆どないと断言してもさしつかへがない。生花の研究は芸術的人格を完成せしむるだけでなく、進んで宗教的人格をも完成せしめる」と述べている。^{★24}本稿の修業論に関して言えば、破格の段階は芸術的人格の獲得に対応し、離俗の段階は宗教的人格の獲得に対応する。

この「宗教的人格の完成」、すなわち「さとり」に関して、古来東洋の理想では悟つて後の俗への却来が強調されてきた。十牛図における「入脚垂手」の境涯であり、無の世界を観じて後、現の世界で飄然と生きる境涯である。^{★25}芸道においても、芭蕉の「高きところをさとりて俗に帰るべし」という言葉は有名である。したがって、「離」の芸境に至った花道家、すなわちさとりを得、宗教的人格を完成した花道家が、再び俗の地平に却来するという道筋が有り得るであろう。しかしながらこのような菩薩の如き自意識を以て却来しようという者は大抵の場合「未得已得、未証已証」の誤謬に陥った者である。却来の芸とは、決して芸道者の意識的な帰還ではなく、「離」の芸境における芸が俗の地平に「影」を落とすような形でな

ければならない。「枯れ」とはそこに生じる風体である。さらに言えば作品だけの問題ではなく、花道家自身の生が「離」の高みから俗的地平に「影」を落とすのである。芸道者は少なくとも主観的には羅漢であり続けてよい。その後姿は似非菩薩の詔笑よりも遙かに衆生に訴えるのであり、花道家の「花」とはその後姿の「影」に他ならないのである。

結語

以上、本稿では花道の修行を「稽古」の段階と「工夫」の段階とに分け、その上で「守破離」の枠組みを被せて考察した。「稽古」の段階は「守」であり、「工夫」の段階が「破」および「離」に当たる。この修行階梯を進むにつれて、花道あるいは芸道は全人的な求道という性質、すなわち「宗教」的側面を強める。しかし芸道に言う「宗教」は、決して特定の宗教を指すものではない。したがって仏教的言説が用いられているからと言つて、その文言を仏教教理や仏教史の中で吟味するのは意味が無い場合が多い。芸道の思想を説明する為に、既存の宗教的概念が援用された例が多いからである。しかし重要なことは、それ故に芸道を宗教的に捉えるべきではないと主張する事ではなく、宗教的概念を以て説明されるべき思想内容がそこにあつたという事である。「拈華微笑」の故事がいみじくも示すように、花道とは花を通して言説を超越した道を求める。「宗教」に他ならない。

本稿では俗的地平に対して「離」という立体的な次元に言及した。この図式において「離」の花とは三次元空間に存するものであり、俗的二次元平面の住人にとつては想像を絶するものである。高次のものが低次に姿を現す場合「影」（あるいは「断面」という形を取る。「離」の花は俗的平面において「影」という形でしか知覚され得ない。しかしこの「影」と平面の花には必然的に相違がある、見者はこの相異を直感し、影の背後にある全体像に憧れる。専好の立華の「壮大さ」、「精神性」とはまさにこの「違和感」と「憧憬」であつた。世阿弥の「心十分動身七分動」と言うのも、演者の心掛けであるとともに限界を示している。すなわちその三分の「収縮」は次元的限界の必然である。

本稿では二次元の俗的地平から三次元的な昇華を遂げるという形で「離」の芸境を説明したが、言うまでもなく我々の世界においては次元を一つずつ上げて考えなければならぬ。すなわち、三次元空間を超えた次元において造形された花が三次元の世界に映る「影」、そのようなものが「離」の段階に至つた花道家の「花」である。「工夫」の究極的段階である「離」の芸境とは文字通り次元が違ふ芸境なのであり、そこには全人的な「宗教」体験が要請されるのである。

★1 古くは『史記』卷二五「律書」に「然聖人因神而存之、雖妙必效情核其華道者明矣」という文があるが、これは挿花文化を指すものではない。また延宝五年（一六七七年）刊行の『立花聞書集』には、既に「立花道」という文言が見える。

★2 『池坊専応口伝』にはいくつかの類本があるが、本稿では基本的に『統群書類従』本（天文二年本）を用いる。その奥書によると、同書は天文二年（一五四二年）に池坊専応が江州岩藏寺の圓林坊賢成の所望によつて自筆したものである。

★3 G・L・ヘリゲル『華道と日本精神』（福村出版、一九七二年）、一五頁（序）。

★4 一九八一年、ハイデガー司会による座談会における発言。「芸術の本質」『久松真一著作集』第五卷。

★5 倉澤行洋『藝道の哲学——宗教と藝の相即』（東方出版、一九八三年）。

★6 水戸藩の儒者会沢正志斎はその著『退食間話』において、「今人の文武といふものは、文武の芸也。古人の文武は、文武の道をいふなり。古は道芸とて、道と芸とを一にして人を教ふ」と述べている。

★7 尤も、世阿弥は「型」という語を用いておらず、またこの「形木」をすべて「型」と解釈することに関しても問題はあつた。しかし、「形木」に「型」に通じる意味がある事も明白であり、芸道における「型」の思想の成熟に世阿弥の修行論が果たした役割は大きい。

★8 勿論、花道にも例えば拝見の所作に関する規定等はある。しかしこの種の「型」は、花道思想の本質および独自性から見た場合、副次的なものであると言えるだろう。

★9 拙著「花道思想における出生と花矩に関する試論」本誌第一号（二〇一〇年）。

★10 芳賀幸四郎は、この「我慢」を「高慢心をおこして自分を偉いものと思ひこむ事」、「我執」を「小さな自分の考えにとらわれて我見を張る事」と解している。『日本の思想七・芸道思想集』（筑摩書房、一九七一年）。

★11 『仙伝抄』に関しては江戸時代初期の刊本しか残っておらず、その内容が全て奥書にある年代（文安二年）に書かれたかどうかは不明である。

★12 倉澤は、禅が「心から心」への修業であるのに対して、芸道は「心から心（向去）」そして「心から芸（却来）」への修業であると規定している。

★13 倉澤は「なげく」に関して、「巧者に比して己の境の至らざるを悲しむ心持を詮わすとともに、巧者に切に教えを乞うて向上せんとする心持をも詮わすことばであろう」としている。『藝道の哲学』、一〇九頁。

★14 諸芸の兼学に関しては、平安期の「衆芸的要素」、中世の「集中的態度・求道精神」、江戸期の「習合的思想に還元」というようにそれぞれの時代の「芸」に対する考え方も大きな影響を与えているであろう。若藤正芳『日本芸道にみる創作理念の世界』（近代文藝社、一九八四年）。

★15 「初心・上手」（藤原定家『毎月抄』）、「初心・上手、堪能」（吉田兼好『徒然草』）、「初心・中程・上手」（心敬『心敬僧都庭訓』）、「初心・堪能・上手・名匠」（二条良基『筑波問答』）、「初心・上手・名人・天下の名望を得たる者」（世阿弥『花鏡』）など。佐々木八郎『芸

道の構成」(富山房、一九三二年)。

- ★16 守破理に関しては、例えば江戸千家の祖川上不平の『不白筆記』に、「守破離と申三字軍法の習ふ有。守はマモル、破はヤブル、離はハナルト申。弟子に教るは、この守と申所斗也。弟子守を習熟し、能成候へば、自然と自身より破る。是は前に云己が物に成たるが故なり。上手の段なり。扱守にても片輪、破にても片輪、此上二ツを離れて名人の位也。前の二ツを合して離れて、しかも二ツを守ることも也。此守は初めの守とは違ふ也。初めの守と此守と如何。

此一段は寔に一大事の教也。工夫有べし。工夫有べし」とある。

- ★17 忠岑の十体は、「古歌体」、「神妙体」、「直体」、「余情体」、「写思体」、「高情体」、「器量体」、「比興体」、「華艶体」、「両方体」。定家の十体は、「幽玄様」、「事可然様」、「麗様」、「有心体」、「長高様」、「見様」、「面白様」、「有一節様」、「濃様」、「拉鬼体」。

- ★18 和田修二・倉澤行洋『敵味方をこえて平和を織る——久松真一と遠藤虚籟に学ぶ「現代日本」の忘れもの』(燈影舎、二〇一〇年、一四〇頁)。

- ★19 湯川制『花道史』(至文堂、一九四七年)、一六八頁。

- ★20 山根有三『花道史研究』(中央公論美術出版、一九九六年)、

二五三頁。

- ★21 山根翠堂『花を愛する者の魂の記録』(一九三二年)。

- ★22 尤もこれらの語も各々その指し示すところは異なるが、本稿では立ち入らない。

- ★23 倉澤『藝道の哲学』、一三二頁。

- ★24 山根翠堂『新時代の插花』、五〇頁。

- ★25 例えば井筒俊彦は、「無」の境涯に至る事とともに、「しかし、それよりもっと大事なことは、東洋的哲人の場合、事物間の存在論的無差別性を覚知しても、そのままそこに坐りこんでしまわずに、またもとの差別の世界に戻ってくるということでありませう。つまり、一度はずした枠をまたはめ直して見る、ということ。そうすると、当然、千差万別の事物が再び現われてくる。外的には以前とまったく同じ事物、しかし内的には微妙に変質した事物として、はずして見る、はめて見る。この二重の「見」を通じて、実在の真相が始めて顕になる、と考えるのでありまして、この二重操作的「見」の存在論的「自由」こそ、東洋の哲人たちをして、真に東洋的たらしめるもの(少なくともその一つ)であります」と述べている。井筒俊彦著作集第九卷『東洋哲学』(中央公論社、一九九二年)。