

心敬美觀の感覺的側面の構造

菅 基久子

序

心敬の作品に感覺的傾向が強いことは、従来指摘されて来た。色彩用語の「青し」や「白し」の言表に窺える、豊かな感受性の表われや余情・景氣を尊重する詩法等には、心敬の感覺的傾向が、よく現われていると言える。

さらに心敬の作品には、たとえば朦朧感⁽¹⁾がもたらす遠近感のような、独特な感覺的效果が働いているのが認められる。心敬の場合、感覺の諸作用は、事象を捉える主体と、意識・覚知の対象である客体との間で、美の相をいかに捉えるかの際に、ある種の美的効果をもたらしつつ働いているというところに氣がつくのであるが、その諸作用こそが、右に述べた独特な詩的效果を生み出すに至っている。このような感覺的側面についての考察は、心敬の連歌や連歌論の研究、ことにその美觀を究明する上で、不可欠なものであらう。

ところで、心敬の美意識には、華麗・妖艶な美を去って、しみじみとした幽微な美をよしとする、という特性がある。この特性は、先述の「青」「白」の色彩用語の独特な用法や余情・景氣の尊重に

も現われているし、「幽玄」の意味内容に見られる次のような価値転換にも示されているものである。「幽玄」は美的理念として中世に一般であったが、心敬の「幽玄」は、先行する「幽玄」と意味内容を異にし、「優雅」「妖艶」の美から脱却した、含蓄性に富んだ精神的な美であった。このような「幽玄」の意味内容の転換は、研究史上「枯淡化」「冷厳化」などと言われている⁽²⁾。

右のような美意識の思想的な根底には、和歌・連歌の道を主軸とした美的価値觀と、天台教學を基盤としつつ禪宗の影響を受けた宗教的価値觀の融合がある。

心敬における芸道と仏道の結合は、仏教と芸術の融合であるとか、文学と宗教との分離がついに不可能であった僧侶の人間性の現われであるなどと言われる。いずれにしても、心敬が仏道と芸道とを（兩者の間に矛盾や対立を存在させつつも）同一であるとして、精神的修業を第一と考えていたことは事実である。

連歌制作の際にも、心敬は、何よりも作者の精神的な在り方を問題にした。「心地修行」の尊重は、宗教的価値觀に裏打ちされた、人間觀・芸術觀の現われである。そして心敬は、高次の精神的境地

に到達して初めて、真の芸術活動が可能になると考えていた。

これらのことから、心敬においては、豊かな感覚の諸作用と、それと相關する独自の主体の在り方、芸道・仏道一道観に立脚した美意識、主体の精神的境位の何にもましての尊重等が、混然一体となつて存在していたと考えることができる。そこで、これら混然一体のものを「美観」として総合的に捉えなおしたならば、心敬の美観の在り方が明らかに見えてくるのではないだろうか、と考えるのである。その際、「美観」のより綿密な把握・理解のためには、感覚的側面を、新たな視点から、より積極的に考察して行くことが必要であろう。

そこで、本稿では心敬の色彩感覚に焦点を置いて色彩感覚に観取しうる心敬の特徴を分析・考察し、それによって心敬の美観の感覚的側面の構造を明らかにしようとする。

色彩用語の用例に観取できる多様性及び独自性は、これまでも考察の対象とされてきた。⁽⁴⁾しかし、その分析・考察は、「青」の語をめぐるのが主であった。

心敬の作品には「青」の語の使用例が、他の色彩用語の用例よりも多く見られる。とすれば、「青」の語に即して美観を捉えて行くことは、なるほど効果的な一つの方法であろう。しかし、心敬の美観は作品に広汎に現われており、われわれはその部分にとらわれてはならない。そこで、より全体的に心敬の美観を捉えようとする視野に立ち、寒色である「青」についての研究成果をふまえながら、「青」とは対照的な暖色「さくら色」に注目し、考察を加えたい。

1

『竹林抄』（以下『竹林』と略す）中「さくら色」の語例は、心敬には二あるが他の作者にはない。赤色系の色彩用語に限って見ると『竹林』においては「くれなゐ」「紫」の語は心敬を含めて過半数の作者に各々一例ずつある。ところが「さくら色」は心敬のみ見られるのである。この点は見過し難い。『竹林』のみならず心敬の主要作品には「さくら色」の用例が少なくない。加えて、第一に心敬が客体の色相を一般的用法と全く違って「さくら色」と捉えていること、第二に心敬において「くもる」「かすむ」「そむ」「うつろふ」等の、本来色彩用語ではないものが、「さくら色」の語と共に使用されることで、ある種の色彩的効果、ひいては視覚的効果を持つに至っているということが認められる。これらの事実に注目しながら、「さくら色」の用例を通じて観取できる美観的特質を捉えて行く。

さて、心敬の「さくら色」の用例は次の通りである。

- ① 桜色に世はうち霞むにはひ哉⁽⁵⁾
- ② さくら色に世はうちくもる朝かな⁽⁶⁾
- ③ さくら色にくもるばかりのあした哉⁽⁷⁾
- ④ さくら色のこすあなそめそ春の露⁽⁸⁾

⑤ さくら色に下葉をそめよ秋の露⁽⁹⁾

⑥ さくら色にうつろふ春の青葉哉⁽¹⁰⁾

①②③④と⑤⑥との「さくら色」の実色相の相違は一見して明白である。

右の例のうち、春の句における「さくら色」の色相については、本来の「さくら色」の一般的な定義と同様であると考えられる。従って色相それ自体に関する問題はないと思われる。しかしながら、①②③を通じて「霞む」「くもる」等の、ぼんやりとした、漂渺感の漂う様を表わす語が併用されており、それによって独特な情趣の加味された、独自の色彩的世界が詠まれ得ている点は見過せない。

①②③を通じ心敬は「紅色」の極めて淡薄な色相に目を止めると同時に曖昧模糊とした感をそこに認めている。そして単に認めるだけでなく、歌詠の際に一層強調をはかっているのである。心敬には「紅色」系の色彩用語の用例が数種あるが、不鮮烈な淡紅色相を示す語は「さくら色」が使われているだけである。「さくら色」は「紅色」系の最も薄く淡い色相を示す語であり、より心敬の詩的感動に結びつき易いものであったのだろう。同時に、朦朧感の点からも、心敬の色彩感覚に強く訴えるものであったに違いない。①②③の句においては「さくら色」と朦朧感の一体化であると言えよう。

このような「さくら色」と朦朧感の一体化の例は、他の作者にも見られるのだろうか。心敬以外の作者の、和歌・連歌に見える「さくら色」の用例は次の通りである。

① 桜色に衣はふかく染めて着む花の散りなむ後の形見に⁽¹¹⁾

② さけどちる花はかひなし桜色にころもそめきて春はすぐさむ⁽¹²⁾

③ 桜色のはつ花染めのかり衣きつゝや馴れむ春の木のもと⁽¹³⁾

④ さくら色に山わけ衣うつろひぬかつ散りかゝる花の下道⁽¹⁴⁾

⑤ 桜色も我がそめ移すから衣花はとめけるかたみだになし⁽¹⁵⁾

⑥ 桜色の袖も単衣にかはるまで移りにけりな過ぐる月日は⁽¹⁶⁾

⑦ 桜色の衣はうへにかふれども心にはるをわすれぬものを⁽¹⁷⁾

⑧ さくら色の花の袂をたちかへて二たび春の名残りをぞ思ふ⁽¹⁸⁾

⑨ 桜色の衣にもまた別るゝに春を残せる宿の藤浪⁽¹⁹⁾

⑩ 桜色にそめし袂をぬぎかへて山ほとゝぎす今朝よりそまつ⁽²⁰⁾

⑪ 桜色に春立ちそめし旅ごろも今日宮城野の萩が花ずり⁽²¹⁾

⑫ 桜色に四方の山風そめてけり衣の関の春のあけぼの⁽²²⁾

- (m) 桜色の移るも知らね山賤も田の面の花は袖に散りつゝ⁽²³⁾
- (n) 桜色の雲分け馴れし旅衣うつろふ袖に匂ふ春風⁽²⁴⁾
- (o) 桜色の山分衣このごろの嵐につけて匂ひぬるかな⁽²⁵⁾
- (p) 桜色の春の衣は脱ぎ替へてなほよそならぬ庭の卯の花⁽²⁶⁾
- (q) 桜色のひとへを尚も懐かしみ夏の衣にやがてするかな⁽²⁷⁾
- (r) 桜色に衣を裁たば脱ぎかへし山郭公鳴きて咎めよ⁽²⁸⁾
- (s) 桜色の霞のまそで露おもみ恨みぬ山ぞ宿のあけぼの⁽²⁹⁾
- (t) 桜色に又染めてけり春霞立ちかさねてし衣手の森⁽³⁰⁾
- (u) 桜色の雲のはた手の山風に花のにしきのぬきやみだれむ⁽³¹⁾
- (v) 桜色にうつろふ雲のかたみまで猶あともなき春風ぞ吹く⁽³²⁾
- (w) 桜色の庭の春風跡もなしとはばぞ人の雪とだに見ん⁽³³⁾
- (x) 桜色に空さへとづる梢かな⁽³⁴⁾
- (y) 桜色に空さへみつる木末哉⁽³⁵⁾

これらのうち③、①においては、「さくら色」の語は服色を表示する色彩用語として用いられている。文学における色彩とりわけ服色に関しては、伊原昭氏が、③④の二首を挙げて「花（桜）を賞翫するあまり、散ってしまったあととも桜をしのぶよすがとして、同じ色に衣裳を染め、それを着て長くかたみとしたいというような自然愛は王朝の人たちの心の発露であつたらう」と言い、折々の自然の風物と衣裳とが色どりを中心になぞらえられ見だてられているとの指摘をしている。

このような自然愛は、第一に自然の風物が持つ色相を模倣して、色相を人工的に造り出す、第二に移り変わる折々の風物を、たとえば襲の色目のような半永続化した人工のかたちとして再享受する、という自然への作爲的な対応の仕方であると言えよう。これは、服飾と自然への対応とに関連して染色技術や色彩感覚が発達し、色彩観がその中で形成された平安時代の宮廷文化圏の特徴であろう。心敬にはこのような服色の意味での「さくら色」の用例は見られない。

④⑤においては「雲」が桜の花を映して「さくら色」であるのか、「雲」自体が「さくら色」と見得る色相を有するのかは定かでないが、「さくら色」であることにより、花に準ずる、花の延長上にある春の景物として、「雲」が捉えられていると言える。⑥では「さくら色」の客体は桜の花弁である。一面に散りしいた桜の花弁を「雲」にたとえたところに、「紅色」の最薄色「さくら色」の淡薄さは極致に達せられていると言えよう。

④⑤の句には③、①に見られる作爲的な自然への対応の仕方や④⑤に見られる「雲」を「花」に「花」を「雪」に見たてる技巧的

対応とは異なった、単純素朴な自然への呼応が認められる。桜の花の色合いをそのままに「さくら色」と表現しており、介在する景物もなく、何らの作為も見られない点で非常に直接的である。いずれにせよ、「さくら色」に付随して存在する朦朧感の影はない。

心敬の句に返って見ると、桜の花の色合いを単に「さくら色」と詠み表わしている例は一例だけである。①②③を通じてa)~n)に見られるような作爲的なものはない。心敬は客体と直接に向き合っており、客体を客体のままに捉え詠んでいる。しかし、㊸㊹のような単純明快さには欠ける。その理由は「さくら色」と一体化した朦朧感の存在にあると言ってよい。心敬の用例では曖昧さや空漠感を表わす語によって、色相自体の淡さにさらに朦朧感が増えられて一層柔かく穏やかな色調が表出されている。

このような不鮮明な朦朧感を表わす語句の併用により、色調にさらに柔かなぼんやりとした感覚的效果を得ようとする心敬の特徴は随所に見ることのできるものである。その一例として挙げられるのが次の句である。

花とをしにほひやかすむ軒の梅⁽³⁷⁾

「にほひ」の語が果たして梅の花の香を指すものであるのか、梅の花の色合いを表わすものであるのかは明確には決め難い。それでも「とをし」や「かすむ」等の心敬がよく用いる漂渺感・遠離感・曖昧さを表現する語との関連において「花のにほひ」が捉えられており、「花のにほひ」を視覚的なものと受け取るか嗅覚的なものと

するかの問題は残すが、それらの語との結合による「花のにほひ」の曖昧さ・朦朧感の強調効果によって、「花のにほひ」の心敬的な美化は成功していると言えよう。

「かすむ」と「にほひ」の語の結合例は①の句にも見られる。この場合の「にほひ」の意味内容は「赤を基調とする色合い」と解釈することができ。そうであるとすれば、当然「さくら色」と「にほひ」との間には色彩的関連があることになる。つまり、赤色を基調とした色合いについて一般的に用いられる「にほひ」の語によって、赤色系の色相が漠然と、しかしながら確かに美的客体として示され、紅色系の最淡色である「さくら色」の語により濃淡の度合いが示されているのである。さらに「霞む」の語により朦朧感が与えられている。先の二語句によって表わされる淡い色合いに「霞む」が付加されて朦朧感が強調加味されるという相互関係が成立していると言つてよからう。

桜の花を詩的感動をもって「さくら色」と表現する際に、そこに色相と一体化した朦朧感が悠然として存在している点に心敬の特徴がある。「さくら色」は単にそれ自体、美しいものと本来的に考えられてきたものである。しかし、朦朧感を伴って、新たな詩的客体として認識される時、換言すれば朦朧感が色彩と結合して視覚的に知覚される時、朦朧感とは色彩的效果を持った美的価値となる。

この朦朧感には、ある種の距離感が伴っている。つまり「くもる」「かすむ」等の語によって、客体は主体から遠景化されるのである。そうであるならば、朦朧感とは、主体からの遠近と関わるものということになる。もっと簡単に空間感覚と結合したものだと言えよう。

⑤⑥において「さくら色」と併用されているのは「そむ」「うつろふ」の語である。これらの語は色相の変化を表わす。「さくら色にそむ」は何物かが「さくら色」以外の色相を「さくら色」に変化させることを表わし、「さくら色にうつろふ」は次第に枯色を呈する、漸次の変色の様相を表わしている。共に変移感、さらに言えば無常感の漂う言表である。

⑤⑥の句には①③の句に醸し出されていた暖かく穏やかな情趣や色調はなく、代わりに変移感・孤独感が存在している。時間の経過に従う変色の相は、現世における人生の相をも想起させ、単なる季節感の表出とはし難いものをそこに感じさせる。それでも客体の色相は、「さくら色」と称されることにより、秋の荒涼寂漠とした気配の中にもなお多少の色彩感情の効果、「紅色」の持つ色の固有感情を喚起せしめるのである。

それにしても秋の紅葉した葉が何故「さくら色」と表現されるのか。このような、「さくら色」が「桜の花の色」とは異なる色相を表わす用語として使われている例は、心敬にのみ見られるものである。決して同一ではない二つの色相に心敬は何故またどのような同一性を見出したのであろうか。

この問いに④⑤の二句が、ある解答を提示しているように思う。両句を比較すると「露」の作用の結果が対照的であることに気付く。「春の露」は現在の「さくら色」を損うものであり、「秋の露」は反対にまだ「さくら色」でないものを「さくら色」にするもので

ある。ここに、客体の変色に関連して「さくら色」の色相を定義づけることが可能であらう。

本来「さくら色」とは「紅色」の最も薄く淡い色相を言う。④の句によれば、その色合いは「露」に触れただけで失色してしまう程度のものである。「紅色」の範囲内で極力「紅さ」を取り去った、言わば「薄さの極限の紅色」である。

そうであるとなれば、春夏と爽やかな「青色」を維持してきた青葉が、次第に紅葉変色して「紅色」となり、やがてその「紅色」が次第に衰えて、ついには「枯色」に到達する過程において、「枯色」に到る直前の段階の「紅色」は「極限の紅色」であるという意味でまさに「さくら色」なのではないだろうか。

心敬は「紅色」の最も濃く鮮やかなものを「紫」と表現している。「紫」は「紅色」の濃いものの極限であると見做せる。それに相對するものとして「さくら色」の色相の範囲を次のように規定することができよう。すなわち「紅」の紅さ・鮮やかさ・華麗さを「紅色」の範囲内で取り去った色、それが心敬の「さくら色」なのである。⑥の句でも、青葉から紅葉へと「うつろふ」、つまり季節の自然な移り変わりの中で、変色の過程の終結直前段階が「さくら色」なのだと解釈が成り立つ。換言すればそれは枯色寸前の「紅色」である。

このように時間の経過の中で一時的に到達する「紅色」系の一段階が秋の「さくら色」であると言えよう。そしてその「さくら色」の無常変易的性格を積極的に現実の姿に即して表現し強調しているのが、客体の変移を表わす「そむ」と「うつろふ」の語である。変

移は時間的経過と関わるものであり、「そむ」「うつろふ」の語も、当然ながら時間的経過を伴って意味内容が成立する。つまり秋の「さくら色」は時間感覚と結合した変移感に支えられているのである。春の「さくら色」と同様に、秋の「さくら色」もまた単なる色相それ自体に加えて、付随する感覚的なものを共存させている。そしてその感覚的なものの存在は、「さくら色」の語と併用される「さくら色」以外の語によって、より明確に表示されているのである。

3

われわれは心敬の「さくら色」が一方では朦朧感と一体化しており、他方では変移感と結合していることを確認した。「さくら色」の持つこの両特徴は、各々心敬に固有のものである。それでは朦朧感と変移感とは、心敬の美観においてどのような位置にあるのだろうか。両者は単に「さくら色」と結びつてのみ存在するのだろうか。次に、朦朧感と変移感の、作品上におけるあらわれを見る。

まず朦朧感について、主として、「かすむ」「くもる」の語例を通じて見て行くことにする。

△表1▽

	かすむ	くもる	その他
『芝草』	10	3	かすみ + とをし(3)
『心玉』	8	2	けふる + とをし(2)
『自註』	2		

△表2▽

	宗砌	賢盛	心敬	行助	専順	智蘊	能阿
かすむ	5	2	11	2	4	2	2
くもる			2				

「かすむ」の用例は『芝草句内発句』（以下『芝草』と略す）には一〇、『心玉集』（発句）（以下『心玉』と略す）には八、『心敬連歌自註』（以下『自註』と略す）には二、見られる。このうち『自註』の例では「かすむ」と共に「とをし」という距離を表示する語が使われている。「くもる」の用例は『芝草』に三、『心玉』に二、見られる。また、『芝草』『心玉』には、「かすみ」を詠みこむと同時に「とをし」の語を使用している例が三、「けふる」と「とをし」（複合語）を併用しているものが二、見られる。その他、『芝草』『心玉』『竹林』には、「とをし」の単独用例が合わせて一二あるが、その中にも不鮮明な景物や幽微な情景が「とをし」の語によって一層効果的に遠景化されて詠まれている例がある⁽³⁸⁾。

このように遠景化された不明瞭・幽微な客体に対する詩的愛着は随所に見ることができ、それは視覚的に限らない。何故なら聴覚的にも「かすむ」「くもる」の語が用いられているからである。以上のことから、心敬が遠景化された、朦朧とした客体に詩的意味を認めていた事実は明らかであろう。

心敬は清澄・清涼感を重んじる一方で、確かに間接的な美や不鮮明さ、朦朧感を大切にしている。その、作品における現われが、

「かすむ」や「くもる」「けふる」の語によって表わされる美なのである。

月おほなる旅のあけほの

舟とをく鐘かすむ江は花もなし

おほる月夜の明ほのに、さしはなれ侍る江の鐘の、ほのかに舟を送り侍らば、花うくひすをもわする計にや (『自註』)

ここに観取できる静寂そして幽微な距離感とは「とをく」や「かすむ」の語によって成立せしめられているものである。月は「おほる」であり、全体を通じて明瞭感も存在していない。

「花」や「うくひす」のような、いかにも詩情を誘い季節感を覚えさせる詩的景物を心敬は軽んじてはいない。しかしながら心敬が求めた理想美の到達点とも言うべきものは、「花鳥」に象徴される華麗で明らかな、顕示的な美の世界ではなく、静寂幽遠な、抑制のきいた、色彩的には水墨画にかなり接近した美の世界だったのでないか。そうだとすれば、「紅色」系の色相の領域においては、「さくら色」が最も理想的な色相であり、その理想の色の持っている美的意味内容を効果的に強調し、一層深める語が「かすむ」や「くもる」だったのだと理解できる。

付言すれば『竹林』における心敬の「かすむ」と「くもる」の用例は、前者が一一、後者が二である。それに対し他の作者においては、「かすむ」の用例は最も多い宗砌で五に過ぎず、「くもる」の用例は全く見られない。これも、心敬が不鮮明さや朦朧感を美的価

置として尊重していたことの傍証であろう。

それはまた、心敬の「幽遠」の尊重においても現われている。

「幽遠」とは、主体から「かすかで遠いこと」であり、心敬が理想とした「幽玄」の美に包摂される美である。この「幽遠」の美は、美しく飾りたてて技巧をこらすことと言わば対照的で、かすかに奥深い感じがすることを指すと考えられる。言葉に、そのままに何もかもが現われるのでなく、言外に添い添う情趣を奥行きのある風情として尊重するのである。この場合の奥行きは心理的な遠近感と関わっていいよう。

遠近感に関連して、遠離感をもたらしものとして、この「幽遠」と先の朦朧感とは通じるものがあると考えられる。

朦朧感もたらす距離感・遠離感とは、不鮮明感に伴ったものであって、単なる深遠感とは別なものである。「幽遠」もやはり不鮮明さを伴っており、そこに共通なものが見られる。換言すれば、朦朧感とは、「幽遠」の尊重とつながる、詩的空間感覚と密接に関連した心敬にとって必要不可欠な美的価値・美的要因なのである。そうであればこそ、「とをし」の語が効果的に併用され得たのである。

次に変移感について。色であれ、社会の実相であれ、客体の変移は時間の経過と密接である。心敬は紀伊国守護職畠山管領家の家督争いによる戦乱のために近親の多くが戦没、後援者を失った。(39)心敬の生家は畠山家とあるつながりを持つ、田井庄の有力者と見られ、(40)後年心敬が住持となる十住心院は畠山家が扶持をしている。これらことから、心敬の社会的現実的立場・状況が畠山家の実状と直接

に關わっており、畠山家の隆衰が心敬の生活の基盤を左右したのであろうことが推察される。その畠山家は家督相続争いが長く続いた。⁽⁴¹⁾従つて心敬の社会的經濟的状況は決して安定したものではなかつたろう。また心敬は、壮年の頃に大病にかかつてゐる。戦乱による近親者の喪失、自身の病氣、愛弟子心孝の早逝、師正徹との衝突に加へ、後年応仁の乱という不穩な社会の実相を目の当たりにしたこと、無常變易を思い知る結果をもたらずに充分であつたらう。心敬は連歌論の中で「此の道（連歌道）は、無常述懷を心言葉のむねとし⁽⁴⁵⁾」と述べ「樂しび悲しび、たなごころを返すよりも程なし⁽⁴⁶⁾」と述べてゐる。また連歌作品にも「うつろひやすき世をへたのまし⁽⁴⁷⁾」「世のうれへの色」⁽⁴⁸⁾などの表現を見ることが出来る。しかし、連歌作品全般を見るならば、世の中の無常變易というよりは、時間的経過のうちに客體の變化を觀じ取つてそこに詩的情趣を認め、詠もうとしてゐると言つてよい。

變移感を表示する語としては、「そむ」「うつろふ」の他に「めくる」「うつる」などが見られる。その使用状況を見ると表3のようになる。

△表3⁽⁵⁰⁾▽

	芝草	心玉	自註	竹林	吾妻 ⁽⁴⁹⁾	苔筵	計
うつろふ	1 ⁽¹⁾		1	2 ⁽²⁾	4 ⁽¹⁾		8
うつる		1		1 ⁽¹⁾		1 ⁽¹⁾	3 ⁽¹⁾
めくる	1 ⁽¹⁾	3 ⁽¹⁾		2 ⁽¹⁾			6 ⁽²⁾
そむ	8 ⁽¹⁾	4 ⁽¹⁾		4 ⁽²⁾			16 ⁽²⁾

頻度は「そむ」「うつろふ」「めくる」「うつる」の順に高く、特に「そむ」の用例の多い点が注目される。そこで、心敬の使用状況を他の連歌師のそれと比較するために『竹林の用例』を瞥見すると左表のようになる。

△表4⁽⁵¹⁾▽

	宗砌	賢盛	心敬	行助	專順	智蘊	能阿	計
うつろふ			2	1	4	1	1	9
うつる		2	1	1		1		7
めくる	2		2	2	1			8
そむ	1	1	4	1	3		2	10
計	3	3	9	5	9	3	2	34

両表を一見して明らかなのは、心敬に「そむ」の用例が多いことである。この「そむ」という變化の主体は一樣ではない。分別すると次のようになる。

△表5▽

〔變化するもの〕	〔變化させるもの〕
松・松の雪	時雨
桜の葉	露
山	花
もみち・月・衣・	秋
草葉・人・花・心	各1
	1 1 1 4 6

「そむ」の語の用例を通じて、客体における変化が詩的内容として表現されている事実を見ることが出来る。また「そむ」という色彩的変化をめぐって、変化する客体と変化せしめる客体との詩的緊密関係が窺える。両者の関わりに注意して見ると、変化する客体が多様であるのに対し、変化せしめる客体はほとんどが水性の景物である。つまり、それ自体は特定の色相を持たないのである。従って、変化せしめる客体は変化をもちあはしはするが、変化の内容すなわち色相の変化は変化する客体自体の色相によることがわかる。いずれにせよ、そうした「変化」は時間的経過を要するのであり、「そめよ」「なそめそ」等の表現には、時間的経過を時に待ち望み、時に残念に思う心情の発露を見ることが出来るのである。連歌作品においては、以上のような点に変移感の表われを見ることが出来る。一方連歌論においては、連歌道は「無常述懐をむね」とすべきことが記されている。

此道は無常述懐を心詞の旨として哀ふかき事をいひかはしいかなるあひす鬼のますらおの心をもやわわけはかなき世の中のこと
はりをもすゝめ侍るへきに（後略）

（『さゝめこと』）

また心敬は幽居閑居を肯定し、⁽⁵⁴⁾「心をすまず」べきであるとも言っている。⁽⁵⁵⁾夢幻の俗世界に執着せぬ老境・閑境においてこそ、自己を含めたあらゆる「対象」に対して真眼を持つことが可能なのである、そこに真の芸術が存在しうるのである。

高次の精神的境地への到達が心敬の求道の目的であった。そうであればこそ仏道と連歌道が「二道」と見做され得たのであり、この目的のもとに実践としての求道すなわち連歌活動が行われたのであった。

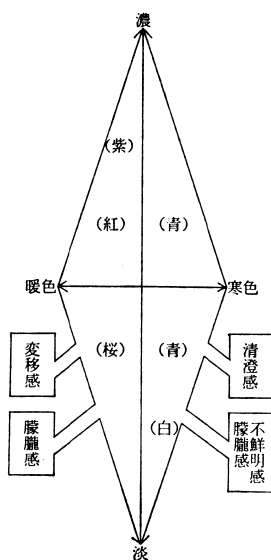
「世のことわりを思いしめ」⁽⁵⁸⁾る主体の目には、客体が新たな詩的意味を持って見えてくる。自然の景物の時々刻々の変化のうちに無常変易の実相・自然の理を觀じ、それを詩的意味内容として成立せしめるのは、まさに主体の修養を積んだ精神状況であり、主体の真眼なのである。変移感に支えられた「変化の美」はそのような主体において捉えられた、重要な美の一相であったと言える。そして「そむ」の語を通して表現された「変化の美」は、色彩感覚という視覚的なものと時間感覚との複合した感覚的美の例であると言える。

むすび

朦朧感と変移感とは、心敬美観には不可欠な要素であると見做すことが出来る。朦朧感は空間感覚と、変移感は時間感覚と結合しており、両者のうちには心敬の時空意識が明確に現われていた。

そして「さくら色」はその朦朧感とも変移感とも結びついて色彩的效果を表出していた。「さくら色」は心敬の時空間に強く結びついた美意識を如実に反映した、典型的な色相例であると言える。同様に、心敬の美意識が現われている色相の例は他にもある。清烈な「青」、冷厳な「白」の世界である。「青色」と「白色」については従来次のような指摘がなされている。

- ① 心敬に「青」の語が特徴的であること⁽⁵⁹⁾
 - ② 「青」が心敬の美的理念とつながること⁽⁶⁰⁾
 - ③ 心敬が理想とし重んじていた「清澄感・清源感」と「青」の語との間には、独特なつながりがあること⁽⁶¹⁾
 - ④ 「白」が幽寂味を帯びたものであること⁽⁶²⁾
- 以上の事柄と本論において考察した結果とを考え合わせると、心敬の主たる色彩世界の左のような図化が可能である。⁽⁶³⁾



心敬の色彩用語の用法には心敬の独自の色彩感覚が反映されている。その色彩感覚は、自然観や時空間意識と結びついており、心敬の詩的表現及び詩的感動とは切り離すことのできないものであった。本稿では、時空間意識の美的現われとして朦朧感と変移感とに注目し、両感が各々効果的に結合し得ている色相の典型的例として「さくら色」に着目、これを取り上げて考察を加えた。⁽⁶⁴⁾

註

- (1) 枯淡化 石津純道「正徹・心敬・宗祇」(『中世の文学と芸道』所収)
- 冷厳化 芳賀幸四郎「『日本のな美』の成立と展開」(『日本思想』七 筑摩書房 所収)
- 平淡化 久松潜一「幽玄の妖艶化と平淡化」(『国語と国文学』一一―一二)
- (2) 石津純道「心敬」(前掲書所収)
- (3) 木藤才蔵「東山時代と宗祇の文学」(『中世文学試論』明治書院 所収)
- 他に梅沢伊勢三「心敬における歌道と仏道」(『文芸研究』一〇)に「歌道と仏道との本質的一致」に「(両道の)最も内面的な結合の相を見出すことが出来る」との指摘がある。
- (4) 岡見正雄「心敬覚書―青と景曲と見ぬ佛―」(『国語国文』一六一五 一九四八)
- 生田勝彦「心敬の発句における作意―青しの世界」(『文芸研究』一〇二 一九八三)
- (5) (10) 『竹林抄』
- (6) (10) 『心玉集』
- (7) (8) (9) (10) 『芝草句内発句』
- (11) 紀有朋『古今和歌集』
- (12) 和泉式部『和泉式部統集』
- (13) 九条兼実『統古今集』
- (14) 藤原定成『統千載集』

- (15) 津守国夏 『新後拾遺集』
- (16) 藤原定家 『続後拾遺集』
- (17) 後二條院 『風雅集』
- (18) 藤原忠良 『玉葉集』
- (19) 式子内親王 『式子内親王集』 『風雅集』
- (20) 和泉式部 『和泉式部集』 『後拾遺集』
- (21) 藤原有家 『新拾遺集』
- (22) 藤原定家 『拾遺愚草』
- (23) 同右 『拾遺愚草員外』
- (24) (25) (26) 順徳院 『順徳院御集』
- (27) (28) 『拾玉集』 『百首和歌』
- (29) 藤原家隆 『王二集』
- (30) 頼阿 『統草庵和歌集』
- (31) 藤原成実 『統拾遺集』
- (32) 藤原忠成 同右
- (33) 藤原定家 『拾遺愚草』 『自歌合集』 『新古今和歌集』
- (34) 寂忍 『菟玖波集』
- (35) 同右 『筑波問答』
- (36) 伊原昭 『平安朝の文学と色彩』 中央公論社
- (37) 『芝草句内発句』
- (38) 『竹林抄』には「とをし」と「くもる」の併用例もある。
- (39) 心敬の著作に次のような記述が見える。
紀州十余年みだれに、此国にてむかし見侍りし人、まれに
ものこり待ず、たま／＼ひとりなど、ながらへ侍る、ふしぎ

- の事と思て（「寛正四年百首」自註）
又、杖とたのみしもがらも、みな世を早くせし歎き共、
（『老のくりごと』）
- (40) 金子金治郎 『心敬の生活と作品』 桜楓社
- (41) 享徳三（一四五四）年以来畠山持国の継嗣問題をめぐって
義就派と反義就派の被官層が分裂抗争。大和・河内・紀伊国
などの両畠山被官層が攻防を繰り返した。寛正の大飢饉と重
なり、合戦の惨禍は一層はなはだしいものとなった。参照
『斎藤基恒日記』 『新撰長祿寛正記』 『康富記』
- (42) 『老のくりごと』に次の記述がある。
壮年の比より、いたづること年久しく侍て後は、胸の内さな
がら筐に入る水のごとく、一の露もとどまらず。
- (43) 宝徳二（一四五〇）年
- (44) 宝徳二（一四五〇）年頃から。参照 東常縁『東野州聞
書』
- (45) (46) 『さゝめごと』
- (47) (48) (49) 『吾妻辺云捨』
- (48) 『竹林抄』
- (50) 「手そめ」「花そめ」は含まれていない。（ ）内の数字
は重複を示す。
- (51) 「染葉」「賢盛」「花そめ」（心敬）「墨染」（智蘊）は
含まれていない。
- (52) (53) 「変化」の客体という意味ではなく、詩的客体とい
う意味での客体。

(54) 道に情け深き歌仙の中に、幽栖閑居のみ好みて常の会席にもまみえず(中略)いかにもさやうの人の中に、まことの歌人はあるべしとなり。(『さゝめこと』)

偏に名をおもひ身のさかへに心をかけぬる人もあり又境にいれるに付て閑居をこのみ心をすます人も有也。(同右)

(55) 閑居幽栖ほとこそなくとも常に心をすまし(後略)(同右)

(56) (57) 『さゝめこと』に次の記述がある。

此の道はひとへに閑心のもてあそびなる故に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待るなり。

しな・ゆう・たけ・やせ・さむく・らうらうしく・いはぬ心に匂ひあるは閑人の口より出づるものなり。

(58) 『さゝめこと』

(59) 荒木良雄 『心敬』、岡見正雄 前掲論文、山根清隆 『心敬の表現論』 桜楓社

(60) 生田勝彦 前掲論文、荒木良雄 前掲書

(61) 生田勝彦 前掲論文

(62) 山根清隆 前掲書

(63) この図は試験的なものであり、さらに検討を要する。

(64) なお朦朧感と変移感とは各々、心敬の美観の根幹と考えられる「幽玄」と関わるものと思われる。遠離感・距離感をもたらず点で朦朧感と相通じる「幽遠」は「幽玄」の意味内容として「幽玄」美に包摂される美であり、朦朧感も究極的には「幽玄」の意味内容の一つである幽かで奥深いことと重なる

り合うものと思われる。そうであるならば、朦朧感は「幽玄」美の一側面としても取り上げることができよう。また「幽玄」存在は高次の精神的境地を前提としていた。変移感に支えられた変化の美も、主体の修養を積んだ精神状況によって初めて捉えられるものであった。心敬は「心地修行」を重ね「沈思」を勧め、さらに森羅万象を仏の姿とみなして、その姿の変化に応じて感情徳をあらわすのが歌連歌である(『さゝめこと』)との観点に立っている。これらのことから、心敬の美観のうちには主体と変化する客体との緊密そして真摯な対峙があると考えられる。それは「幽玄」美の在り方にも現われ、また変移感に支えられた変化の美の成立においても現われていると考えられるのである。

(東北大学大学院・院生)