

茶湯とポップ

山口 和子

本稿では、茶湯の形成に非常に功績のあった珠光（一五〇二年五月十五日、八十一才で死去、一四二一〜一五〇二年）と紹鴎（一五〇二〜一五五年）との茶論を中心にして、室町中期の茶湯をめぐる趣味人の感覚を考えてみたい。なお、ここではあえて珠光を茶の開山あるいは開祖と呼ぶのはひかえる。その理由は珠光がどのような茶会を開いていたか、全く資料が残っていないことだけでなく、茶会記のデータベース化を行い、それに基づいて茶湯の成立および変遷を歴史的に考察した谷晃が(1)点前が形を整えたこと (2)使用される茶道具の種類と配置の決定 (3)茶室の出現の三条件を茶湯の条件とし、茶湯の確立を一六世紀に入ってからとしていることによる⁽¹⁾。また珠光を初めとした茶論のテキストに詳しく、茶道古典全集の解説者でもある永島福太郎も茶湯の形を整えたのは紹鴎であると指摘し、さらに、珠光、紹鴎、利休の線が定着したのは、利休の意が強く働いており、当時は諸説累々、珠光は力のある茶人の一人にすぎなかったであろうと推測している⁽²⁾。谷によれば、一五世紀では、数寄は連歌を指していたようだが、一六世紀頃から数寄が茶湯を示す用例がめだってくる⁽³⁾。ことである⁽⁴⁾。一六世紀に入って、いわば町人の台頭と共に、日本の趣味の世界は連歌から茶湯へ移行してゆくといえるであろう。まず、『心の文』に示された美的概念を考察してみたい。

I 『心の文』 伝統的詩歌論の日常化

『心の文』は、珠光が弟子の豪族の一人であった古市に宛てた手紙であるとされているが⁽⁵⁾、このわずかに九行の短い文書から、われわれは少なくない貴重な情報を得ることが出来る。内容をかいつまむと、(1)最初に修行の心得が記され、我執にとらわれない謙虚さとひたむきな修行の重要さが説かれ、次に、(2)和漢の境地を融和させる、あるいはその対立にとらわ

れない（対立を超えた）自由な境地を求めるべきことが説かれるが、このことは当時、漢に對し和の境地が主張され始めていたこと、場合によっては、漢に對し和が優位を占め始めていたこと、あるいは両者の対立が顕著になっていたことを推測させるであろう。そして次の文章から、(3)この境地が精神的な面のみ関するのではなく、道具にも関係し、当時、備前、しがらきなどの和物の茶器がかなり出回り初め、和物が唐物に代わる新しい趣味感覚に合う茶器として茶の愛好者達の人気を集め始めていたであろうことを推測させる。さらに、この同じ文章から、(4)「ひえかるる」（ひえかれ）、「たけくらむ」（たけ）は当時、そうした茶湯愛好者達の間に流行していた美的な概念であったであろうことが推測される。次に、(5)当時の茶の愛好者たちに流行していた「ひえかれ」や「たけ」の本来の姿が示され、本来の「かれ」の境地に達するためには、「よき道具」の味わいを十分に体得していることが条件として示されたうえで、いわゆるよい道具に對する感覚をさらに洗練させることによつてはじめて「かれ」の本当の面白さ、すなわち「ひえかれ」が分かるようになる⁽⁶⁾と説かれ、さらに、(6)道具にこだわるよりも道を求める精神性の大事さが強調され、(7)最後に最初の文章の精神性の強調にもどり、「心を師とせされ」と、我執を再び警めて終わるといった展開になっている。

このように、珠光（この文が珠光の書いたものであることは確かではないが、一応この文の筆者を珠光と呼ぶ）は、茶湯の精神的な心構えを簡潔な、まったく無駄のない凝縮された言葉で、強く訴えるところに、茶をめぐる趣味の変化をも告げていよう。このことから、当時、茶の精神性を強く説く必要があったこと、おそらくその必要は、あたらしい茶湯の創設と関連していたであろうことが推測される。すでに指摘されていることであるが、当時貴族や大名達の間でも茶会が行われていたが、そうした茶会では、禅

の茶礼の流れが受け継がれながらも、参加者が高価な唐物の所持を競い合い、派手な酒席を設け、鬪茶（茶の品種をあてて景品を出す）に及ぶような、奢侈、遊興に流れる傾向が強かったとされている。その一端はたとえば『喫茶往来』や『太平記』にも記されている⁵⁰。一般にそうした茶会は殿中の茶湯と呼ばれ、珠光等の町方の茶湯から区別されるが、珠光は殿中の茶湯とは異なる茶湯の精神性と美的な感覚を訴える必要があった。(6)の文章も、「よき道具」の味わいを知ることの大切さを説きながらも、珠光が道具をそろえることの出来ない貧しい層にも配慮していることを伝えており、それはいいかえれば、普通の町人の間に茶が浸透し始めていたことをも意味しているように。

したがって、この『心の文』は、日本における茶湯の歴史におけるひとつのエポックを記す文書であり、この文から、当時の町人たちに浸透しつつあったであろう、新しい趣味感覚の一端をうかがい知ることができよう。

上に見てきたように、珠光がこの文で強調しようとしているのは、第一に、茶湯の精神性であり、第二に、当時流行していたであろう「ひえかれ」の感覚の軽薄さに対する批判である。珠光によれば、冷え枯れといった感覚は関けた者にしか分からない感覚であり、「かるる」境地がわかるためには、「良き道具を持ち、その味わいをよくしり」、心の素地から、「たけた」境地（規則から自由無碍でありながら、規則に反していない）にいたっておらねばならず、そのうえで余分なものを一切切り捨て、洗練させて（ひえやせ）て初めて、「かれ」の面白さをも知ることが出来るのだと注意を促している。それゆえ、『心の文』では、「かれ」あるいは「ひえかれ」は「ひえ」より高次の研ぎ澄まされた感覚とみなされている。

珠光のこの初心者に対する注意、すなわち修行の心得は、倉沢行洋によれば、基本的に中世の芸術思想（定家十体、世阿弥の九位、心敬、宗祇の連歌論）に共通している⁵¹。倉沢によれば、「ひえ」と「やせ」は同種の美的概念で、心敬では「姿ふとりあたたかなる句」に對置される概念（「冷えやせたる句」、「寒くやせたる句」）で、「水精の物に瑠璃をもりたるように」（『ささめごと』）とメタファー的に例示され、世阿弥においては「銀坑裏に雪を積む」という禪語のイメージで説明される「閑花風」（『九位』）にあたり、定家では完全に一致はしないが、幽玄から麗様までが素直に優

しき姿であるなら、冷えは長高様、見様にあたる。倉沢はこの「冷え、やせ」に(1)「あたたか、ふとみ」に對立する。(2)清らかな、清浄な。(3)淡泊な、平坦な、目立たない。(4)緻密な、密度の高い、しまった、無駄がないという含みを持つとの四つの規定を与え、暖かな優しい美にたんに對立するのではなく、その洗練され、深化された姿とみなす（やさしから冷えへの移行は必然的な深化である）。

それに対し「枯れ」は、倉沢によれば、定家では拉鬼体、世阿弥の下三位にあたり、優し、冷えからは非連続な、ひからび、強さ、荒々しさ、粗野を感じさせる美的概念に繋がる。倉沢は中世の修行は優しから冷え、さらに枯れへと進む。しかしもちろんその枯れは、彼の説によれば、たんなる荒々しさではなく、優しと冷えを含んだ枯れ、異風を是にかえる種のダイナミズムと自由さを内包しており、たけたもの、すなわち修行を積み、完璧な業を修得した者にのみ可能な風体である。ヨーロッパ的な美的概念を当てはめれば、冷え、やせは、いわゆる調和的な美の華やかさを取り去り、精神的な深みを表現する、研ぎ澄まされ、洗練された形、それに対して、枯れは調和的な美の枠から外れた、異あるいは不調和、不均衡をはらむ美ということになるであろう。

『心の文』の修行の順序は、倉沢の指摘するように、優しさ（よき道具）の味わいを十分に知り、たけてから、冷えに進み、冷えの美的感覚を保持したまま、そこから優しとも冷えとも異なる異質な美である枯れの境地（倉沢によれば拉鬼体、下三位に對立）に進むという順序と、冷え以上の風体は目利きや上手にしか分からないという基本的な考え方は、定家（和歌）、世阿弥（能）、心敬（連歌）そして『心の文』に共通していると言いうるであろう。その限りで、珠光は当時の安易な「ひえ、かれ」の流行に對して、伝統的な修行の立場で批判したと言えよう。

しかし、「ひえ」も「たけた」の境地も和歌の精神を受け継いでいるとしても、「枯れ」が定家の拉鬼体や世阿弥の下三位に当たるであろうか。世阿弥にも「しおれ」の概念はある⁵²。しかし朝露にぬれて花のしおれている様と枯れはやはり決定的に異なるように思える。心敬にも、「枯れ野のすすき、有明の月」のイメージが「冷え詫び」と関連して歌の一つの理想として挙げられている⁵³。しかし、心敬における「枯れ」のイメージ

はある潤いと対比的に用いられており、単独の美的規範としては登場してはいないように思える。¹⁰⁾。しかし金春禅竹には『歌舞随脳記』に枯れの語は「たけ」との関係で出てくる。「鬨、これはまたとしなどのたけゆく心、枯れて荒れたる位なり」（枯れと荒れとたけが繋がっている）。禅竹は珠光との交流があり、珠光の「月も雲間のなきはいやにてせうろう」という有名な言葉を伝えている。

このように見ると、冷え、やせ、そしてたけの概念の流れを受けながらも、「枯れ」の独立は、当時の町方の茶湯の台頭と、それゆえ、和物の茶器の隆盛に伴って現れた、あるいは顕在化したひとつの新しい美的感覚ではなかったか。したがって、和歌における拉鬼体やその流れを受けた世阿弥における下三位の荒々しさや力強さたくましき、とあれた、ひからび、枯れとはやはり質が違うのではなからうか。

倉沢の指摘するように、たけ（鬨、猛）とあらあらしいとは繋がるので、たけは拉鬼体、下三位に対応し、荒々しいと荒れたはイメージの上で繋がりが、枯れがたけに属しうるとしても、枯れをひとつの美的規範として取り上げる感覚は新しいものではなかったか。したがって、「枯れ」は「冷え」と繋がりが、「冷え」を突きつめつつ、連歌を経て、茶湯によってもたらされた新しい美的概念ではなかったか。そしてその「枯れ」の概念は、まさに当時出始めた和物の焼き物に当てはまる概念ではなかったか。あるいは、和物との出会いが強く触発した概念ではなかったか。珠光は、その新しい流行の概念を、伝統的な修行の精神によって位置づけ直した、あるいは深化したのではなかったか。「ひえかれ」の概念はいわば、拉鬼体と有心体の総合（拉鬼体に含まれた有心体）の茶湯版で、和物の茶器の新しい感覚を介した、和歌および連歌における最高の風体の日常化ではなかったか。そしてその概念にあてはまる和物の茶器の流布によって、茶湯を介して、日本の伝統的な詩学は日常生活の中に浸透してゆく。つまり、和製の焼き物の興隆と、町方の茶湯の登場と、「ひえかれ」の感覚は期を一にしており、茶湯は、新しい感覚を介して、伝統的な歌論を日常化したのではなかったか¹¹⁾。

II 紹鴎 草の茶

珠光に関しては、彼がどのような茶湯を行ったかは明確ではない。『山上宗二記』に、一つの茶碗しか所持せず、その茶碗で茶をも点て、飯をも炊いたとされる栗田口の善法という托鉢僧を珠光が「心のきれいな者」として大変にほめたと記されているが（この箇所は『心の文』の筆者が珠光であると推測させる大きな根拠であろう）、他方で義政に茶を教えたとも伝えられており（これはたんなる伝承であるが、珠光あるいは町方の茶人も当初は殿中の茶湯にも関与していたことを伝えていよう）、またその養子である宗珠は、侘び数寄と呼ばれながらも、紹鴎とは仲が悪かったらしく、貴族や武士とのつきあいが深かったようで、貴族趣味的なところも推測される。永島は、殿中の茶湯と町方の茶湯はしばらく混交した状態が続いたであろうと推測しているが、珠光が殿中の茶湯にも関与していた可能性は否定できない。茶湯に関する歴史書ではたいがい紹鴎が侘び数寄としての茶湯の形を基礎付けたとしている。また『山上宗二記』にもそのように解される記述がある¹²⁾。紹鴎は三十才頃まで連歌師であったと『山上宗二記』には記されている。

紹鴎の茶に関して注目したい点は¹³⁾、紹鴎は草の茶湯、無道具の茶湯を提唱し、道具や所作の簡略化を図り、茶室に關しても炉を茶室に作りつけ、その意味においては現在の点前も紹鴎に由来すると考えられるが、その茶湯の信条は、心敬の言葉「連歌は枯れかじけて寒かれ」に共鳴して「茶湯もその如くになりたきと紹鴎常に言う」と『山上宗二記』にも記されているように¹⁴⁾、「ひえ、かれ」の精神を受け継いでいると考えられる。しかし、その茶湯は、一方では「いき」の精神と、他方では、客をも含めて、一切のものを、捨て去られたものをも、その心をも大切にする精神によって貫かれていた。紹鴎は煮と書いて「いき」と読ませたようであるが、一切の無駄と奢侈を省いたときすまされた心の、何かに向けてこがれるような、沸き立つ思いと所作が紹鴎の「いき」であり、紹鴎は点前に能の乱舞を取り入れたが、「いき」とは能の乱舞にも通じる荒々しさと強さを含んでいる。後世の「いき」の概念とはずいぶん異なる。草の茶湯にはまさに台頭しつつある町人達の「いき」が茶室を満たしていたであろう。この「いき」が所作を作るとするなら、もう一方の一切のものを大切にする精神は、庭、路地も含めた茶室空間の雰囲気を作るであろう。この精神

は、客はもちろん、いろりの灰や炭、湯の沸き加減や部屋に響くその音に配慮するだけでなく、捨てられたものを「見立てる」ことのできる精神であり、それはとりもなおさず『又十体』の冒頭に出てくる「目利き」を可能にする精神あるいは感覚であろう。割れた瓶を花瓶にみため、似合う花を捜すのは、よい道具を見分けるに等しい、あるいはそれ以上の目利きの力を必要とする。この捨てられたものをも含めた見立ては、『又十体』では、「見合い、心聞」という言葉で示されている。茶室固有の美的空間はこうした総合的な感覚によって作られる。

紹鷗は面白き茶湯を「これは枯れ木かと思えば、ちやつと花を咲く様」と表現したが、枯れ木のみならず、灰、炭火、茶、日の光、所作、日常的なものすべてが、茶室空間の中で「ちやつと花咲くよう」に変容する。この所作と美的感覚の習骨法として「ひえた」、「愁えた」、「わびた」、「たけた」、「どうけた」の五箇条がもうけられ、この五箇条の規範が、定家が拉鬼体として取り上げた白楽天の詩であるとされている⁽¹⁵⁾。もちろん、紹鷗にとり、この詩の精神は、「枯れかじけて寒かれ」と同じであろう。ここでも、我々は再び、定家の詩論の茶湯における継承とその日常的空間における実現にである。定家の拉鬼体は、点前、捨てられたものの見立て、そして「どうけた」精神に変容されつつ、具体化されている。

一般に、珠光、紹鷗の侘び茶を利休が受け継いでいるとされているが、利休の師匠は紹鷗だけではなく、能阿彌の系列を受け継いだ道陳も利休の師であり⁽¹⁶⁾、利休は、たとえば、『又十体』の習うべきものとして能乱舞の次に、剣法を付け加え⁽¹⁷⁾、茶室を北向きから南向きに変え、また、その茶風は山上宗二によれば、「宗易は名人なれば、山を谷、西を東と、茶湯の法を破り、自由にせられても、面白し⁽¹⁸⁾」と記されているように、かなり紹鷗の茶風とは異なっていたであろうと推測される。あるいはまた、山上宗二は紹鷗一の弟子である辻弦哉を「目も利かず、茶湯も天下一の下手なり、上手の弟子になりても不作為の人は下手なり」と評している⁽¹⁹⁾。また、『紹鷗侘びの文』にも、茶湯の本来の姿は遠来の客人をもてなし、主客ともに心を慰め合うことであると記されている⁽²⁰⁾。紹鷗と利休との相違は『南方録』の二つの歌からも推測されるであろう⁽²¹⁾。利休は武士階級の中で権勢を誇った茶人でもあり、純粹な町方の茶湯の姿は、珠光の

書とされる『心の文』と紹鷗に認められるのではなからうか。

III 茶湯とポップー日常的なもの崇高

谷川徹三によれば、茶湯にヨーロッパ的な芸術の概念をあてはめれば、「身体の所作を媒介とする演出の芸術」に属し、この芸術のなかで、中心となるものは、舞踊や演劇である⁽²²⁾。絵画や彫刻を中心とする造形芸術のなかで、工芸美術がその周辺に位置するように、茶湯は、舞踊や演劇を中心とする身体を介する芸術の周辺に位置する。茶湯の演劇性は、はやくは岡倉天心にも指摘され、点前の仕舞いの要素はすでに紹鷗に意図されていたが、演劇や舞踊と茶湯との相違は、演者と観客との区別のなさは言うまでもなく、その「日常からの隔離」のなさにある。谷川の要を得た表現を借りるなら、「それは舞台というわくの中ではなく、日常生活との完全な隔離のないままに、いわば半ば、日常生活空間のなかで、日常生活の場面を作り上げるのである。したがって、身体の所作も、舞踊や演劇におけるような物まねでもなければ、また、生活と離れた純粹な形の美しさだけを指した身体表現でもない」。

わくを持たない芸術はない。絵画の額縁もそうであるが、現代には額縁を意識的に廃する傾向もあるが、美術館やギャラリーという大きな枠を持つ。あるいはその外で展示される場合でも、多様な種類の情報がわくを形成するのである。芝居が劇場から離れて街角で演じられる場合でも、演者の衣装や化粧、そしてまた所作がわくを作る。いかに真に迫った模倣であれ、真の狂気と演技としての狂気とは即座に区別されねばならない。では茶湯を芸術たらしめるわくはなにか。

茶室や庭、路地がわくを作るのはもちろんであるが、谷川によれば、「点前の方式」が日常的所作を日常から隔離し、独立した意味を持たせ、「ハレの所作」にする。また日常雑器として作られたもの、あるいは捨てられたものが見出され、見立てられ、取り上げられて、ケのものからハレのものになる。周知のことだが、鉦かごもそうであり、珍重されている井戸茶碗や高麗茶碗もそうである。目利きは紹鷗が最も重要と考えた茶数寄の能力であった。

茶の世界におけるハレとケとの奇妙な非連続でありつつ、連続的な関係

は、いつも現代芸術の例えばデュシャンのレディー・メードを思い出させるのだが、デュシャンのレディー・メードは、日常的なものから選択されたものであるが、選択された後には日常との接点を全く持たない。それに對して、井戸茶碗は点前の中で人の手に触れ続け、その感触は日常の中でも持続する。点前の所作は、晴れの所作として、洗練され、仕舞的な美しさを持つ。しかしその所作は完全に日常から切り離されてしまわない。点前の所作のある部分は日常の中で無意識に反復されるであろう。私は茶湯は基本的にポップの精神によって基礎づけられていると考えてきたが、その理由は、誰もが気づくように、それが日常的な所作そのものを芸術にした点だけではない。この点も非常に重要であるが、しかしそれよりも、日常的な身の回りのもの、茶、茶碗は言うに及ばず、灰や炭の火、日の光、花を美的対象として変容せしめる点にある。

現代のポップアートに「日常的な崇高」(Everyday Sublime)を見いだす批評家もいるが⁽²⁾、茶湯にこそこの呼び名がふさわしいのではなからうか。そしてさらにより大きな茶の大衆性は、その日常との連続性にある。この連続性により茶は婦女子の礼儀作法として通俗化するが、しかしこの大衆性により、定家の歌論は、通俗化された形ではあれ、そしてまた意識されない形で人々の日常の中に入っていた。こうした人々の間に浸透していった「ひえ、かれ」の精神があるいは俳句の世界をも準備したと言えるかも知れない。あるいは現代のわれわれのうちにある減算的な感覚をどこかで支えているかも知れない。こうした意味においても茶湯は日本の文化とその連続性に非常に大きな役割を果たしているのではなからうか。

もちろん、日本という意識、そしてまた日本文化の連続性という意識が、近代に作り上げられたものであるということは、前提されねばならず、文化を論じる場合たえず配慮されねばならないのだが、文化の担い手の側に、継承と変容という形で受け継がれた要素が果たしてまったくなかったのか、さらに議論を展開してゆきたいと考えている。なお、最後にもう一言、茶の世界で経験される日常的なものの崇高、それは日常的なもののポエジーと言ひ換えてもよいであろうが、この日常的なもののポエジーは、『古今和歌集』仮名序の冒頭の言葉を思い起こさせよう。

やまとうたは、ひとのこころをたねとして、よろづのここの葉とぞなれりける。(……)花になくうぐいす、みづにすむかはづのこゑをきけば、いきとしいけるもの、いづれかうたをよまさりける。

あるいはこのやまとうたの始まりは、日本的なものの原点というよりも、詩的なもの、エステーティツシユなもの、源泉のひとつと言ったほうがよいのかもしれない。

注

- (1) 谷見『茶会記の研究』淡交社、平成十三年、一七頁。
- (2) 永島福太郎『茶書の研究』『茶道文化論集』淡交社、下巻、三二二～三三頁。
- (3) 谷見、上掲書、三九八頁。
- (4) 『茶道古典全集』淡交社、昭和五二年(第三版)、第三巻、三三四頁。
- (5) 『茶書の研究』、二九四頁。
- (6) 倉沢行洋『珠光 茶道形成期の精神』淡交社、平成十四年、三五～九九頁。
- (7) 『風姿花伝』『世阿弥 禅竹』(日本思想体系二四)、岩波書店、一九七四年、三五頁。
- (8) 「ささめごと」『連歌論集 能楽論集 俳論集』(日本古典文学全集五一)、小学館、一二四頁。
- (9) 岡本彦一は心敬の美的理念として「やせ、さむく、ひえ、こほりたる」を挙げているが(岡本彦一『心敬の世界』桜楓社、昭和四八年、七五～一一〇頁)、心敬の詩の規範をあらわした「水精のものに瑠璃をもちたるように」あるいは「五尺のあやめに水をかけたることく」から解されるように、「かれ」が独立して詩の規範になることはなさそうである。『老いのくりごと』では、「かれたる方」が一度使われているが、他の版では「ひえたる」となっており、「かれ」がひとつの規範として現れていたとしても、「ひえ」と同様の意味合いで使われていたであろうと推測される。それにたいして『心の文』は「かれ」をより高次で、「ひえ」とは異種概念として扱っている。
- (10) 「枯れ」が茶湯がもたらした新しい美的概念であるかどうかはまだ推測に過ぎないが、「冷え枯れ」の境地は心敬の「枯野の薄」の延長線上にあり、さらにその背景に正徹が、そしてさらに定家がひかえている。しかしもちろん「枯

れ」は伝統的な美的感覚のたんなる継承ではない。伝統的な美意識の日常化
 それ自身が異質性をはらんでいることは言うまでもなく、伝統的な感覚の継
 承は、新しい感覚を介して、すなわち新たな生氣づけあるいはリアリティー
 を介して行われている。

(11) 「珠光の風体を悉く改令追加した」『山上宗二記』(『茶道古典全集』第六巻)、
 五三頁。

(12) 「紹鷗遺文」『茶道古典全集』第三巻、二七〇～五一頁。

(13) 同書、九七頁。ただしこの言葉は伝承であり、心敬には見あたらない。

(14) 蘭省花時錦繡下、故郷有母秋風涙、旅館無人暮雨魂 この詩は正徹、心敬
 に受け継がれている。

(15) 『南方録』『茶道古典全集』、淡交社、第四巻、四頁。

(16) 「山上宗二記」『茶道古典全集』、淡交社、九四頁。

(17) 同書、一〇〇～一〇二頁。

(18) 『新修茶道全集』第六巻、春秋社、一六〇～一八頁。この書は偽書とされてい
 るが、紹鷗の精神をよく伝えるものとみなされている。

(19) 紹鷗「見ワタセハ花モ紅葉モナカリケリ 浦ノトマヤノ秋ノタグレ」、利休
 「花をのミ待らん人に山里の 雪間の草の春をみせばや」『南方録』十六頁。

(20) 谷川徹三「芸術としての茶の構造」『図説茶道体系』、四三〇～一八八頁。以
 下の引用は本論文による。

(21) E. Armstrong, *Everyday Sublime*, in: *Arbeiten im Dunkeln*, Stuttgart
 1997, S. 81.