OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	書芸術の地平 : その歴史と解釈
Author(s)	萱, のり子
Citation	大阪大学, 1997, 博士論文
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.11501/3143695
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

書芸術の地平

―その歴史と解釈―

萱　のり子

目次

はじめに　五

第一部　中国の書

第一章　造形理念　一一

一　万象のはたらきを見極める　一一

二　造形の多様　一五

三　書画一致　一九

四　一画の哲理　二一

第二章　「自然」の実現　二六

一　心と手　二六

（一）　心と手の一致　二六

（二）　「心」と「自然」に関する三つの相　二九

二　書と内的自然　――作品分析――　三〇

（一）　王羲之「喪乱帖」　三一

（二）　懐素「自叙帖」　三三

三　書と外的自然　――作品分析――　三四

（一）　「曹全碑」　三五

（二）　欧陽詢三十六法と「九成宮禮泉銘」　三六

四　書に求められた「自然」のすがた　三八

第三章　書の抽象性　四五

一　筆法あるいは様式の観点から　四五

（一）　なぜ書における表現形式は筆法の問題と直結するのか　四五

（二）　媒質としての書体　四六
（三）　抽象性の諸段階　四九
二　「自然」の主題化の観点から　五三
（一）　象形的方法の意味　五三
（二）　内的自然の主題化　五七

第四章　筆意を読む　―臨書行為と書の特性―　六七
一　臨書と摹書　六七
二　作品分析　七〇
（一）　臨書による複製品の書法　七〇
（二）　臨書作品の書法　七二
三　臨書態度　七五

第二部　日本の書　―仮名―

第一章　仮名の美の端緒　八一
一　仮名概念の諸相　八一
二　中国文化の尊重と日本語表記　八三
三　万葉仮名の草体化　八五
四　草仮名から女手へ　八八
五　私的なものの公式化　九〇

第二章　和歌と女手との結ぼれ　―書論としての古今和歌集仮名序―　九七
一　問の所在と精神史的前提　九七
二　「つく」（託す）という価値　―イメージの象徴―　一〇〇
三　和歌と女手との結ぼれ　一〇三

第三章　作品世界の形成　一〇九
一　和歌のリズムと筆のリズム　―高野切第一種―　一〇九
二　書表現の要素　―素材としての古今和歌集―　一一五

（一）　表現の要素をめぐって　一一五
（二）　用字と運筆　連綿と造形リズム　一一八
（三）　用筆との関連における墨法　一二〇
（四）　紙面構成と字体　一二一
三　仮名の筆法　一二二
（一）　女手筆法の特質　一二三
（二）　和様の漢字筆法と仮名筆法との比較　一二五
第四章　書表現の自律　一二八
一　書き分け　一二八
二　作品宇宙　―寸松庵色紙―　一三一
（一）　「あきはぎの」　一三二
（二）　「よしのがは」　一三五
三　美的価値の先導　―秋萩帖―　一三七
四　文字という単位の解体　―継色紙―　一三九
五　余白の発見とその制度化　一四二
（一）　散らし書き　一四二
（二）　切れ　一四三
第二部　線と形象の営み
第一章　書における線の意味　一四九
一　線という観点　一四九
二　中国的特質と日本的特質　一五一
（一）　線　一五一
（二）　学書形態　一五三
（三）　「書く」という営為　一五四
（四）　様式　一五七
（五）　芸術ジャンルの形成　一六〇

第二章　書と近代
一　書の美の自律化　一六五
二　書の大衆化　一六九
三　「形態」から行為へ　一七二
第三章　作品の在りか　一七九
一　書の観照における認識のあり方　一七九
（一）　概念および文字構造との対応　一八一
（二）　主題の設定　一八三
（三）　筆者の内面の現れ　一八四
二　二元的理解の見直し　一八五
（一）　書という営みの創造性に関して　一八七
（二）　観照における態度に関して　一八八
三　表象性にとってかわられた「人」の問題　一八九
第四章　線・形象・時間　一九三
一　書における時間の相　一九四
二　線の時間・形象の時間　一九五
三　絵画における形象の時間論　―G．ベームによる―　一九九
四　書に固有の時間　二〇四
結　書くことからの問い　書くことへの問い　二一一
図版リスト　二一六

はじめに

書は中国に発祥したものであるが、日本においてもまたその固有の文化の影響の下に独特の展開を遂げた芸術である。中国や日本では、書かれた文字は単なる言葉の担い手としての役割にとどまることなく、それ自身一つの造形活動として芸術ジャンルを形成してきた。言葉の営みと造形的営みというこれら二つの側面は、書における切り離しえない契機として互いに絡み合いつつ、長い歴史の糸を紡いできた。それゆえ書はまた、文学や絵画などと有機的なつながりをもっている。今日の書は、こうした伝統の中にありながら、他方ではまた、近代芸術としての側面をも有している。美的なあり方が注目されるにしたがって、従来の書は、純粋な美の領域において自律する動きを示すようになったのである。このような動きは、日常生活における筆記具の変革によって裏面から加速されることになる。日常生活においては文字の処理は、もはや、「書く」という人間的営為を離れ、機械的に打ち込み、打ち出し、複写し、電送するものとなった。書は、必然、芸術の領域に活路を求めざるをえなくなる。

このような状況の中で、我々は、今一度、伝統的な書の世界の意味を把握し直し、その基盤の上で、今日的な運動としての書の性格を批判し、吟味する必要があると思われる。

本論の主旨は、こうした時代状況をふまえ、芸術としての書の特質を「書く」という営為に基づいて考察することにある。第一部では「中国の書」を、第二部では「日本の書」を、それぞれ伝統的な観点から捉え、第三部では、近代的芸術観との関係で今日的な書の問題を扱う。以下に、それぞれの部における考察対象と方法の輪郭を述べる。

第一部　中国の書

書の起源は、殷にさかのぼる。殷は中国において実在が確認されている最古の王朝時代である。殷時代における「書」は、邪悪な霊を遮るために書かれた祈りの文字であった。古代社会における文字は、一字一字がすべて行為や観念の象徴としての意味をもつ。時代が移り変わると、書の文化的意義は変容するが、それにもかかわらず、書の造形法や文字

の構造には、変わることなく受け継がれている要素がある。芸術としての書は、綿々と存続してきた「書く」という営みによって育まれ、その中で形而上の理念を形成しつつ展開してきた。第一部は、「書く」という営為に焦点をあてることによって、存在論的根拠をもつ造形理念の動的側面を捉え、中国における書の特質を探ることを目的とする。

第一章では、造形の始源にある「一」の思想と、書の現象として現れる「多」（多数の文字、多様な造形）との関係をめぐり、書における造形理念を形成した歴史的経緯をたどる。そして、この造形理念において、「書く」という営みがどのような意義をもつものとして基礎づけられているかを検討する。

第二章では、書の究極の理想である「自然」をテーマとする。ここで問題となるのは、人為的営為である書において、「自然」はいかに実現されるかということである。孫過庭の書論『書譜』の中心概念たる「心と手の一致」に基づいて書における「自然」の相を整理し、複数の異なる自然概念がどのように捉えられているか、また、それらがそれぞれ書においてどのような主題として扱われているかを考察する。

書において「自然」が主題となるとき、書はどのような性質をもつものとして成立しているのか。書が人間の内面を表現するという共通の了解は、なぜ生じてくるのか。こうした問いのもとで、第三章では、書の抽象性について考察する。書の美的価値が問題となる場では、文字や線は媒質として機能している。本章では、書における媒質を二つの観点から捉える。一つは、筆法あるいは様式という視覚形式の観点から、もう一つは、美的理念としての「自然」の観点からである。これらの関係の中で媒質を捉えることによって、書の歴史性に内在する美的価値の問題として「抽象性」を論じたい。

第四章では、書の表現の場で常に行われてきた「臨書」を取り上げる。前章までの観点から見るならば、臨書は、過去の作品を享受し、新たな作品を創造する場として位置づけることができる。そのような臨書は、「筆意を読む」という態度によって、書の表現構造と密接に関わった行為となる。この臨書態度を手掛かりに、具体的な作品に即して伝統と創造の問題を考える。

第二部　日本の書 ―仮名―

日本には固有の文字がなく、書の歴史は、中国の文字を受容することからはじまった。第二部では、日本が中国の文字や書をどのように受け入れ、どのように変容させたかとい

うプロセスを対象とすることによって、日本の書に固有の展開を見る。その際、「書く」という営為の特質が最も端的に現れる、仮名の書の形成を取り上げる。芸術としての書の独自のあり方は、書が常に文字と歩みをともにしているという事実に基きつつ、その相関を明らかにすることによって浮き彫りにすることができると考える。

第一章では、和様の典型として位置づけられている「女手（平仮名）」の世界の成立を、文字を書くことと書を書くこととの意識の相においてたどり、和様なるものの端緒となった特質を拾う。

手書きの様相から書の表現的形成へ、この意識化の過程には和歌と仮名との密接な関係が認められる。第二章では、「古今和歌集仮名序」を導きの糸として、日本独自の文芸である和歌と、日本独自の書である仮名とを、芸術的本来性という視点から捉える。和歌と女手双方の表出の契機に着目し、両者の本来的かつ必然的な結ぼれを論じたい。

書としての仮名は古今和歌集成立後、確固とした自律的価値を獲得する。仮名は、和歌との共生から書としての形成へ向かう。「古今集の写本」から「書の素材としての古今集」へという傾向は、その表現性の高まりを典型的に示している。第三章では、はじめに「線」という現象を要として、和歌と女手との結ぼれを、より根源的な次元であるリズム表現に即して見る。古今和歌集最古の写本である「高野切」を、「書く」という営みに伴うリズムの観点から分析し、この営みから生成してくる和歌と女手の姿をたどりながら、書としての形成の意味を考える。続いて、表現の要素をめぐって「書の素材としての古今集」の多様なあらわれを分析する。書の形成に関わる要素――運筆、造形、用字、墨法、余白、などは、それ自身として単独では成立しない。作品分析においては、用字と運筆、連綿と造形リズム、用筆と墨法、紙面構成と字体、という相互的な関係から現出するものを捉えたい。

第四章では、以上をもとに、書において獲得される新たな表現的価値とその意味をテーマにする。平安中期―文字史的な観点から見れば、万葉仮名や草仮名は、既に過去のものと言えるであろう。だが、それら複数の仮名字体は書の表現においては、媒質として生きている。それぞれの作品は、字体による特質をもちながらも、その作品固有のあり方を呈するようになる。「寸松庵色紙」、「秋萩帖」、「継色紙」に即して個々の書としての表現を見る。終節では、「切れ」という鑑賞形式を対象に、享受における新たな美的価値の創造について考える。

第三部は、今日的な営みとしての書の性格を見つめ直し、現代における書の芸術学的な課題を探ることを目的とする。

第一章では、第一部と第二部の論述に基づいて、伝統的な営みとしての書の特質、および中国と日本の書それぞれの特質を述べる。「書く」という営為を拠点として、はじめに「線」という観点を立て、次にそこから導くことのできる事柄－学書形態、「書く」という営為、様式、芸術ジャンルの形成－について中日の書を比較する。

第二章では、今日の書における芸術経験の近代的性格を捉え、それによってもたらされた新たな問題を考える。従来の書は近代化の傾向にともなって、どのような変容を遂げるのか。書は、その美的側面が純粋に追求されることによって言葉としての側面を失いつつあり、単に抽象的形態として捉えられるようになる。また、複製技術の進展によって書は大衆化することになったが、その傾向にともなって書の形態は、静止的・固定的なものとして扱われるようになった。本章では、脱言語化と固定化という二種の変容を生じた書の「形態」を問題とし、書くという「行為」の本来性を見直すことによって、制作活動の視点から芸術経験の可能性を論じる。

書の近代化は、制作のみならず観照においても、従来とは異なった視点をもたらした。筆墨が日常生活から姿を消すと、制作者と観照者の間には、しだいに「書く」という営為を介して共有される感覚が失われていく。この延長上に、書を純粋に「見る」という観照形式が成立する。第三章では、書を観照する際の我々の認識のあり方を反省する。これをもとに、近代の芸術観が援用された書の理論における意義と問題点を検討し、観照の立場から作品の存在を考える。

観照の立場に立つならば、書の固有性は、これを観照することにおいて実現される固有の時間経験として現れる。第四章では、「近代」への批判を含んだG．ベームの形象経験の理論を手掛かりとして、現代における書の見方の一端を示したい。ここから、書の芸術学的研究における方法の可能性と課題が引き出せるのではないか。

第二章および第四章の論考は、近代およびそれ以降に成立した西洋の芸術理論に基礎を求めている。もとより、これによって今日の書を解明しようと企図するものではない。この試論の意図は、東洋独自の文化といわれる書が、近代的特質をおびることによって生じてきた問題を拾い上げ、それらを検討することにある。また、そのことによって、「東洋

的」と形容される書の性格の具体相に照明をあて、東西を越えた人間の芸術的営みに目をむける糸口を見つけたい。

本論を通じて意図していることは、あらかじめ存在するものとしての芸術作品を分析するのではなく、「書く」という表現運動のさなかから形成されるものを見ることである。

第一部　中国の書

第一章　造形理念

中国の文字で現存する最古のものは、殷時代に亀甲や獣骨に刻して占いに使用したといわれる甲骨文である。ここにはすでに、文字の構成やそのバランスに対する配慮が見てとれるが、それらが書法の意識をもって刻まれたかどうかは詳かでない。周時代には、太子籀が古文を変じて大篆をつくった。後の秦時代に始皇帝が文字を統一したものとして知られる小篆は、これを著しく簡略化したスタイルになっている。小篆への文字統一は、始皇帝の天下統一事業と併行した文化統制の一つであった。文字は、この頃より重要な文化的意義を担うようになる。例えば、『説文解字』叙に「文字は經藝の本、王政の始めなり」[*1]とある。文字に精通することは、学問をする上にも政治を行う上にも不可欠の条件とみなされるようになってくるのである。また、『漢書』には「書を好み、材藝多し」[*2]とあるように、文字を豊富に知るだけでなく、その書き方に関心を寄せる者が現れてくる。書が鑑賞の対象として尊重されるようになるに従い、しだいに書そのものがどのように書かれているのか（書法）、能書であるAとBはどちらがより優れているか（書品）、という視点から書を捉えようとするようになる。つまり、書法とは、符号としての文字の書き方ではなく、文化的意義を担うものとしての文字の書き方のことなのである。

しかし、中国の書を解する上で、より重要なことは、文字を構成する際の形而上学的造形の理念である。本章では、中国の書芸術の根本にある思想を取り上げ、それが書という造形活動においてどのような意義をもつものとして基礎づけられているかを検討する。

一　万象のはたらきを見極める

書という営みは、何に起源を発するのであろうか。書のおこりを説き、その造形理念を漢字の構造との関係においてはじめて体系的に捉えた許慎は、その著『説文解字』の冒頭でこう語る。「叙に曰く、むかし、包犧氏の天下に王たるや、仰いでは天に象を観、俯しては地に法を観、鳥獣の文（もよう）と地の宜（よしあし）を視、近くはこれを身に取り（感得し）、遠くはこれを物に取（事象で察知）れり。是に於いて始めて易八卦を作り、

以て憲象（法則をもつシンボル）を垂る」[*3]。彼は、ここで『易』の記述[*4]をひいている。

易とは、太極を宇宙万物の生成因として、両儀すなわち陰陽二気を発し、これらを根源として万象の変化を考え、宇宙を統観し、さらにそれに基づいて人事をおさめるという思想である。「易に太極あり。これ両儀を生ず。両儀は四象を生じ、四象は八卦を生ず」[*5]。両儀は陽爻「⚊」と陰爻「⚋」で表され、これらの組み合わせから成る八卦は、自然と人生のあらゆる現象を表徴する記号として用いられた。易の八卦は、形態の根本であり、形をもつものすべてに通ずる原理である。

許慎によれば、文字の源流は八卦の起こりに、八卦の起こりは、自然のありさまを見極めるはたらきに求められる。八卦は、均質的な線やその組み合わせによって示される。だが、その組み合わせの方法は、人間が世界のありさまを感じ取り、そこに法則を見いだす営みによって抽出されたものである。

許慎は続いて文字の成立について記す。事物や事象それぞれの類にしたがって形を象った単体の「文」から、それらの複合体である「字」ができた。このような書（文字）のもとは、倉頡が書契（書くことと刻むこと）を「鳥獣の足跡を見て、そのもようで物それぞれが区別できると知」って作ったところからくる[*6]。馬叙倫の書契の注釈には、書とは「物象を器に写す」こと、契とは「木に刻して数を識す」こととある。書契という文字の起源をなすものは、許慎の分類において中心におかれている「文」（象形［物の形を象る］文字と指事［概念的なものを示す］文字）と同様の位置にある。つまり、「書契」や「文」は、多数の文字が成立した後もその構造法の根幹をなすと考えられる。漢字において物の形を象ることは、書の起源であると同時に、その方法に基づいて他のすべての文字が形成されていく根幹であると考えられている。

ここから書の造形活動は本来どのようなものであったかが読みとれる。万物自然のありさまを見極めるはたらきによって生まれた「文」は、その後に複合された「字」を生み出すことにおいても、また生み出された後にも、本来のはたらきを存続させている。そのため、書くという行為は、万物自然のありさまを見極めるはたらきそのものであり、漢字の造形数の多さは、万物のありさまを類によって見極めたことの産物として捉えることができる。文字は、そうした差異の体系であり、書はそれを写し出す営みなのである。

このような始源をもつ漢字に対し、許慎は「六書」という分類によってその構造上の原則をはじめて明らかにした。『説文解字』には、五四〇の部首がたてられ、それぞれの文字の意味と構造が解明されている。部首は、造化の始源をあらわす「一」を始めとし、類

によって分かたれたそれぞれの形の原理を説き、最後は十干十二支に至る。部首法そのものが「亥は子を生み、また一より始まる」という「易」の循環の思想に基づいており、解字によって文字が宇宙の森羅万象を体現していることが示されている。このような文字体系はすべて一画をひくという造形的営みに発するものであり、これが芸術ジャンルとしての書の基盤を支えている。

許慎の用いた文字資料は、秦時代に統一された小篆をもとにしているため、古代文字発見後に進められた研究の立場[*7]からは文字の原義を説く上で誤りとされる部分も多い。だが、彼が用いた「六書」という方法は、書の造形活動の基盤を支えるものとして重要なものである。以下では、文字学の方法[*8]に則りながら、文字を成立させている線そのものの性質を、漢字の構造との関係から見ていくことにする。

甲骨文で「日」は太陽の形を、「月」は半月形（以下の字例は【図一】を参照）を象っており、内部に書かれた小さな点は、空圏との区別を、つまりそのものが実体をもつことを表している。『釈名』には「日は実なり、月は缺なり」[*9]とある。すなわち、日と月の文字としての形態の違いは、太陽が常に満ちていること、月が満ち欠けするものであることを同時に意味している。これらの形態のうちに、字義を成立させるために必要な構成要素あるいは構成法を見るとき、そこには静的な文字の構造が浮かびあがる。他方、「日」が幅広に、「月」が細長く造形されているさまを見るならば、そこには対象と対象をそのように捉えた人間との関係が写し出される。書という造形活動は、そのいずれを欠いても成立しない。ことに、前者は、造形活動としての書の側面だけではなく、あらゆる文化的事象に関わるものとしての書（文字）を支えるものであった。

人体、鳥獣、事物の形を書くものは、みなその形状を象ったものである。「人」は人体の側身形、「大」は人体の正面形をあらわす。「手」は五本の指と手の平、手首を線的にあらわしており、「足」はひざから下の象形である。手首から先の各要素、ひざ頭から下にのびる足の形象はともに楷書においても残されている。「馬」という文字は、馬の頭部と二本の足、尾を構成要素としている。四本足の馬を側面から捉えたものと思われる。また、金文から小篆での過程では、馬のたて髪が象徴的に形象化されている。これらの文字にみられる象形の方法は、具象的ではない。極力単純な線によって事象の形態があらわされている。その線は輪郭的なもの、装飾的なものではなく、事象の骨格を象徴的に象っている。日や月の内部に加えられる点（・）もまた、その文字が確実に意味を伝達できるよう機能している点で画（一）と同様、字形構成上重要な役割を果たしている。

指事文字は象形に符号を加えてその関係を示す方法で構成されている。「上」と「下」という文字は、甲骨文においては穏やかな長い曲線と短い直線によってあらわされる。曲線部分は手の平をかたどり、掌と上の音が同じであることから「上」はもとその上にもののあることを示す。「下」とは手の平によって覆う意味を、またその下をあらわす。両者とも金文・篆文では長さの異なる二本の直線で構成される形態となり、場所的な関係を表示するものとして一般化される。「本」と「末」は「木」の象形をもとにして成り立っている。「本」は金文では根のある部分をあらわし、小篆ではその場所を指示するための線として簡略化されている。「末」もまた木を象ったものであるが、木がのびていくような形から発展して、小篆では上部の一画が直線となる。「末」の字義は、根とは反対の抹消の意である。「本」と「末」は両方とも木を象りつつ、その下部と上部に一本の線を加えることによってそれぞれ位置関係を表示し、そこから価値をあらわす意味を形成していく。文字の構造と字形との関係は、造形可能な範囲を示唆している。指示文字の造形に求められるのは、手の平や木などをその形状にふさわしく象ることではない。重要なのは、その向きや位置関係が字義という意味を生成すると同時に、造形上の意味をも生成するものとなることである。

会意文字と形声文字（許慎のいう「字」）は、これら象形と指事による文字（許慎のいう「文」）が様々に組み合わされることによって成立している。その際、それぞれの象形および指事文字の象られる方向が意味生成に関して重要になる。転注文字と仮借文字はこれらの構造法によって成った文字から派生的に、あるいはもとの意味を離れて用いられる漢字の運用法に関するものである。

このように六書それぞれにおいて漢字の構造上には、形・音・義の原則がある。漢字はその一字一字がすべて形と音と意味をもつ一つの語として成立している。文字の成立は、語の成立であり、形の成立である。ここに文字が万象の存在との関係で捉えられる起点が与えられる。この造形は事象の骨格をあらわす抽象化された線によって構成されている。そのため書において、この線がどの方向に象られ、点がどの位置に打たれるかということが重要な問題となる。つまり、造形のあり方は、各々の事物の存在や観念の成立をどのようなものとして捉えているかということと表裏のものなのである。

一画をひくことと、その営為によって生み出される一画一画は書にとってどのような点で重要なのか。許慎の「書は如く也」について段玉裁は「その事物の状の如くを謂う。事部に曰く、書は者なり、その事を昭明するを謂う。ここに如也というは一字毎に皆その物

状の如きを謂う」と注釈している。書が何らかの具象的なイメージを呼び起こすのは「物」の有機的なあり方を形象化しているからである。ここにいう「物」は物質ではなく、生ける自然的世界に存する生命体と考えられている。外的自然に存在する様々な「物」の呼吸を形象化する営みが書における一画である。後述する石濤の論では、こうした一画をひくという行為の側面から書と絵画の根源性が説かれている。中国の思想と芸術活動における一画を引くことの意味は、一見静止的な側面として捉えられがちな漢字の構造法との関係によってはじめて顕在化される。というのも、書という芸術が形而上の基盤を得ているのは、文字が単なる符号ではなく、どのような一画をひくことによっても、万物の理法が体現しうるような造形的体系をもつからである。「漢字は六書の法によって、すべてのことばを文字として表記することに成功した。一語は、一つの字形によって表記される。万象は、それぞれの字のうちにある。万象は語において概念化され、字によって定型化されている。こうして文字は、ことばの全体系に対応し、存在の秩序と表裏する関係をもつ」[*1]ことになる。易の象徴主義的な世界観が文字において体系化されていることによって、書という造形活動は、象徴主義的な世界観の体現として形而上の意味を担う。この根拠づけは、『説文解字』の重要な意義であるといえる。

二　造形の多様

六朝時代に芽生えてくる書論において、書の造形活動や造形の始源が説かれる場合、そのほとんどは『説文解字』に典拠が求められている。それは、文字が文化的基盤として重要であるばかりでなく、政治教化のために不可欠な価値をもっていたことが関係している。書の価値基準は、形而上の理念によるばかりではなく、政治的・社会的要求に応じながら一つのスタイルへと至る、書体の性格との関連によって方向づけられる。時代が下って文字がその始源を離れるようになると、万物の理法は、具体的にはどのようにして体現されると考えられているのだろうか。

西晋の衛恒の著した『四体書勢』[*1]は、文字の始源およびその後に成立した書のすがた四態（古文・篆書・隷書・草書）について論じたものである。それらは、現在、書体と呼んでいるものであるが、彼の叙述では、四様式の特徴を述べること以上に、多様な造形性の賛美に意が尽くされている。本節では、彼の叙述をもとに、まず書体成立の経緯との関連における「自然」の体現を捉え、次に、文字始源の造形理念からみれば、書体の成立

は何を意味すると考えられるかについて考察したい。

「古文」の項において衛恒は、秦の始皇帝が思想統一のために行った焚書によって古文が絶え、時代が下るとますますその原形が伝わらなくなったことを惜しんでいる。ところが、魏の襄王の塚から策書（簡策に記した書）十余万言が発掘されると、古文を目にすることができるようになった。数種あった古書の中でも、楚の事を論じたものが最も巧妙であった。彼は、その「古人の象を存せんことを冀う」。文字の始源は前述の「書契」や「鳥跡」によって説き起こされる。古文は「声に因りて意を会し、物を類して方あり」と記されているように、字形と字義との関係によってそのすがたが捉えられている。古文の勢（すがた）は、「日という字は君主の座にてそのさだめを満たし、月という字は臣下の礼を執り、その傍らを欠く。雲という字は上にのぼって広がり、星という字は並んで光りを放っている。禾（いね）や卉（くさ）という字は、生い茂って穂先を垂れ、山や嶽という字は険しく切り立った岩のある尾根が連なる。虫という字は、地を這っていまにも動き出すかのようで、鳥という字は、まさに飛ばんとするようで、まだ飛びあがらない」[*12]。実際の太陽が満ちている様子、月が欠ける様子をもととして、これらを君主と臣下のありかたになぞらえた「日」と「月」の字の叙述をみると、文字が政治面に密着したものであったことが窺える。だが、「日」「月」についても、字義と字形のありさまとの関係に着眼されていることにおいては他の文字と同様である。

ところが、これに続く部分では、その関係が失われ、筆勢や結体の観点から書を捉えた文となっている。「あるものは正を守って手本に従い、矩（かねざし）をさばいて方形とし、規（コンパス）をめぐらして円を画く。あるものは方と円に定則がなく、場合に応じて対処している。曲がっているのは弓のごとくで、真っすぐなのは弦のごとくである。いさましく突き出しているのは竜が川から騰がるがごとくで、沢山並んで下方に崩れ落ちるのは雨が天から落ちるがごとくである」[*13]。曲がっていたり、真っすぐであるものは、古文の字形を構成している一本一本の線である。それらの線は、ここでは字義とは関係なく、個々に自然の様々なありさまを表し出すものとして捉えられている。

これら古文に関する賛美に際して、彼は一貫して「自然のありさま」を用いているのであるが、その方法で叙述される対象もしくは観点は二つある。一つは、字義との関係において字形を叙述すること、もう一つは、字形そのものの姿態を叙述することである。ここでは、文字の始源と最も近しい古文において、すでに字義を離れた観照態度が成立していることが注目される。次に見る三つの書体では、専ら後者の態度によって「自然のありさ

ま」が論じられている。書体の性格による差異は、何に「自然のありさま」を見ているかという点に生じてくる。

皇帝が規則を作って正格となった篆書（小篆）では、字形の精緻さが賛美される。「あるものは亀甲の模様が鍼と列なり、あるものは竜の鱗が櫛の歯のごとく並ぶ。体の力を抜いて尾を伸ばし、長短が身に重なる。頽れるのは、黍（もちきび）や稷（うるちきび）が穂を垂れるがごとくであり、熱気がこもっているのは、虫や蛇が倒れてもつれているがごとくである」[*14]。小篆においては、皇帝が人為的に定めた「字形」や「書法」という観点、すなわち字形の精緻さが前提とされている。だが、その精緻さは自然の合目的的な原理に基づくものと見られている。そして、書き振りに見いだされているのは、必ずしも人間に快美さを感じさせる自然の対象にかぎられていない。書かれた書の精緻さには、静的な字形の構造ではなく、動的な自然の秩序が求められている。

続いて、篆書の早書きである隷書においては、「簡易」であることと「体象に度」があることが必要とされている。「場合に応じて宜に従い、定則というものはない。あるものは弓なりに曲がって大きく広々としている。あるものは櫛の歯が並んで鍼の列のようにである。…長短があい適い、形が異なっても勢を同じくする」[*15]。隷書は、篆書の早書きとして成立しているが、次の時代の正書となる書体である。それは、あくまで正書としての篆書から見た簡易であり、次項の草書の簡易さとは異なった造形性をもつ。曲線的で蛇行する筆画の多い篆書に対し、隷書ではやや直線的な字画が成立する。そこで生じた文字の大小や、自画の長短は、そのまま隷書の造形法として肯定される。ここでは、動的均衡という観点が成立している。つまり、隷書では、正書の系譜としての字形の精緻さが篆書と同様に前提されながら、早書きの簡易さがもたらした動性が求められている。

漢に入って起こった簡略体である草書の法はこうである。「より簡素なものへと変化していくなら、必ずしも古くからの式（きまり）に従うこともない。その模範を観れば俯仰に儀（のり）がある。方ではあるが定木に当たらず、円ではあるがコンパスに沿わない。左を抑えて右を揚げ、これを望むと傾くがごとくである。つまさき立った鳥がうずくまり、飛び移ろうとする」[*16]。略書の体である草書は、そもそも動性が豊かな書体である。だが、その動きの中には、自然の動態を支えるはたらきがある。ある部分を抑えれば、ある部分は揚げるというバランスが全体の中で保たれ、静止した象でありながら、緊張にみちた抑揚を伴っている。この動的均衡において注目されるのは、動の中に静が自覚されていることである。この「静」の要素は、草書の叙述の最後の部分によく示されている。「遠

くからこれを望むと崩れ落ちた岑や崖のごとくで、近くでこれをよく見ると、一画も移すことはできない」[17]。ここに観照されているのは、一画を移すと他のすべての画の均衡がくずれてしまう関係にあるような書き振りである。それは、全体を統一的に見る見方（遠くから）と、部分を全体との関係で見る見方（近くから）の成立によって可能になっている。

本文では、古文の盛衰の状況を表すとともに、衛恒がこの論を書くことになったいきさつが述べられている。秦の文字改革によってそれ以前の書は失われてしまったが、太康元年の策書の発見によって巧妙な古文の書を目にすることができた。衛氏は代々古文学を家学としており、策書が発見された際には、衛恒自身その整理編纂にあたっている。このことから、従来の解釈には『四体書勢』の主眼は古文の賞美である[18]とするものがある。だが、本文の記述で重要なことは、それぞれの書体成立の経緯をふまえ、その中で字形そのものについて述べられている点である。ここでは、字義を離れて書のすがたを観照する視点が全書体に成立している。ことに、字形と字義との関係が最も密接な古文において、視覚的な像としての側面が成立していることに留意すべきである。古文の姿そのものを賞美する立場に立てば、それらと連続的な発展を欠いた小篆体などが古文と同様の方法で賛美されることはないであろう。また、古文学を旨とする立場にたてば、他の書体の姿もまた字義との関係で捉えられることになろう。彼は古文学に通じていたが、字形学的な見地から他の書体の姿を批評するのではなく、他の書体についても古文と同様、その書き振りを自然の動態として捉えている。書かれた文字の様態を自然のありさまによって叙述する方法が、本来の意味での比喩として成立するのは、その文字が字義を離れて形容される場合である。このとき、書はその造形や線そのもののあり方として評価される観点を得ることになる（書のもつこうした抽象性については、第三章で詳しく取り上げる）。

自然のありさまを見極めるはたらきである象形によって、文字はそれぞれの形をもつようになった。この文字始源の観点に立つと、書体の成立は何を意味すると考えられるだろうか。上記のことからいえることは、古文において、すでに字画の様態や文字の形そのものを賛美する観照態度がみられ、以後に成立した各書体では、それぞれの書体成立の経緯に沿った観点から個々の書き振りが評価されているということである。つまり、書体にあらわれた特徴は、自然の営みの一つとして肯定されているのである。文字始源の営みは、人間の営みによってもたらされた書体のありさまを、後世の人間が見極めることとして生きていると解釈できる。ここには、自然の一部としての人間の在り方が、人間の営みを通

して体現されている。書はこうして、人為と自然という価値軸をその内部に形成し、実践を通してこの価値を体現すること（道）を目指すこととなる。

三　書画一致

易の八卦と漢字とが連続的に把握されている中国思想のもとで、何よりも注目しなければならないのは、「中国人が漢字に対する場合、それが隷書体であれ楷書体であれ、単なる符牒としての文字ではなく、深い哲学的背景をもつものとして意識的、無意識的に受けとっていること、漢字が造化の自然との緊密なつながりにおいて理解されているという事実である」[*19]と福永光司氏は言う。八卦や文字の始源が重要なのではなく、八卦や文字が自然の造化のはたらきを見極める営みとして捉えられ続けていることが重要である。

このような造形の理念は、書と絵画の両ジャンルに共通する。書画一致の思想は、張彦遠の『歴代名画記』において初めて明確に主張された。では、万物を体現する書画といい、世界を表象する書画というのは、具体的にどのようなものを指すのであろうか。本節では、まず絵画における評価基準を取り上げ、その中から形成されてきた書画一致の理念をみることによって、書と絵画に共通した造形的特質を捉えたい。

南斉の謝赫が提唱して以来、「六法」は書画評論の基準として重視されてきた。謝赫は、画学上の法則及び作画の要件として「気韻生動」、「骨法用筆」、「応物象形」、「随類賦彩」、「経営位置」、「伝移模写」の六法[*20]を挙げる。気韻の気とは、そもそも内に含まれていて形に現れないもので、生命を形成する原質のようなものと考えられている。気韻とは、気が外にあらわになり、ひびき渡る状態を言う。万物の根源である気が絵画の表現となって観者の前に現れ出ることである。これは、「気が韻く」ないしは「気韻が生動する」といった動的な状態を示す言葉であり、もと音楽に関して用いられていた。ところが、時代が下るとともにこの言葉は、書や絵画においてもその本質を表すものとして使われるようになる。謝赫は「気韻生動」を説きながら、なお客観描写の原則である「応物象形」、「随類賦彩」をこれと不即不離な要件として挙げている。彼によると気韻とは、絵画が対象を生き生きと象ること、その対象の種類に随って色彩をあたえることである。

謝赫の論を受けた張彦遠は、『歴代名画記』においてこの「気韻生動」と「骨法用筆」に新たな解釈を施し、気韻は、力強い骨組みを持った運筆と技法によって画面に生動するものと捉える[*21]。これら二者を合わせて「骨気」と言う。また、具体的な作画の留意点

として「応物象形」と「随類賦彩」を合わせた「形似」を挙げる。彼は、「形似」は凡人に理解できるが、「骨気」は真の鑑識眼を持つ者にしか解りえないと言う。張彦遠の絵画における「気韻生動」は、生物を写実的に描くことに関してのみ論じられているのではあるが、彼は、これをさらに書芸術における「意」あるいは「心」と関連づけて両者の精神性を強調する。書において「意」や「心」は、王羲之が『題衛夫人筆陣図後』に「意は筆の前に在り、然る後字を作る」[*22]、孫過庭が『書譜』に「心手に間て無く、懐を楷則に忘るるが若きに至りて」は、書法に背反しても過失はない[*23]と言うように、筆者の内面の表現性を意味するものとして重視されている。その「意」は何によって表現が可能になるかと言えば、骨法のそなわった筆遣いである。「假令、衆妙のノ帰する攸なるも、務めて骨気を存すべし」[*24]。たとえさまざまな妙趣を会得したとしても、書にはその本質である骨気を存するように心がけるべきであると説いている。つまり、ここで注目すべきは「気韻生動と骨法用筆を絵画の生命として強調し、これを書芸術の用筆論と緊密に結びつけて書画の同根一体論を展開している」[*25]点である。張彦遠の理論は、謝赫の説いた気韻論に、書芸術に最も端的に現れる骨法用筆とその精神である「意」を結びつけて発展させたものと解釈できる。

その後に荊浩が説いた「六要」[*26]においては、張彦遠よりさらに「意」への意識が高まり、気韻の意味するところは後年の文人画論の先がけとも言うべく、作者の内面を強く表現する傾向を帯びてくる。荊浩の挙げる六要とは、一に「気」（心のままに一気に筆を運び、形態のとり方に惑いがないこと）、二に「韻」（描かれたものの儀容が備わっていること）、三に「思」（事物の本質を心中に念じること）、四に「景」（自然の景物についての真実性を探ること）、五に「筆」、六に「墨」を言う。荊浩は、前三者を総合すると真の形がイメージできるから、その大要をとらえて気品をもって一気に画けと言う。客観的態度を主張する「景」は、一筆の過程に作者の精神の介入があること、作者が一本一本の描線を自ら選びつつ筆を執ることを意味している。「気」、「韻」、「思」という内的（精神的）要素を核に据えて「景」を行うことを要としているのである。彼の論においては、骨気の表現は必ずしも生物の生気ある客観描写と同義ではなく、作者が対象を生き生きとさせているもの（本質）をいかに描き出すかということが問題なのである。このことは、彼が、「筆」と「墨」を単なる道具や材料ではなく、内的なものを具現するものとして六要中の二項に位置させていることからも窺えよう。やがて、筆墨硯紙を中心とする文房具は、書画において多様な表現を可能にするものとして独自の位置を占めるようにな

る。これは、とりもなおさず、作者自身の内面を作品に表現する性格が強まってきたことを意味するものである。

絵画における気韻の第一歩は、生物を、まるでそれが生きているかのように画面に描く客観描写のうちに認められた。次第に上記のような内的要素が意識されるにともなって、気韻は、無生物を描く山水画においても求められ、作者自身の精神の躍動を表すものとして重視されるようになる。気韻の表現が、時代とともに内的表現的傾向をもつようになるのである。こうして、本来外的な世界を具体的かつ客観的に描写する絵画と、内的世界に関わる一種の抽象表現である書とを、根本的には一つのものとする中国独特の書画一致の考えが顕彰してくる。中国の書芸術・絵画芸術は、『易』の哲学を根底にふまえつつ「天地の道」を造形表現するという考えに支えられている。書において、また絵画において一画をひくということは、象徴的に世界創造の営みに参画することを意味するのである。

次節では、こうしたはたらきそのものが自覚され、書画論の造形活動を積極的に意義づけた「一画」の論理をみることにしよう。

四　一画の哲理

石濤は、『画語録』に易の思想をふまえて「一画は衆有の本、万象の根なり」[*27]と言う。易の説く一画は、あらゆる形の根本であるとともに万象の根源である。画家がこれに鋭い自覚を持ち、一本の線をひくという法則を立てるとき「無法を以て有法を生じ、有法を以て衆法を貫く」＜一画章第一＞ものとなる。書画の一画は、造形、すなわち、形の無いところから始まる。逆に言えば、形あるものの根源は、形の無いものによって支えられている。この自覚を通して一画をひくとき画家は、万象を無から有へと導いた造化者の霊妙なはたらきを知ることになる。そのはたらきを会得した者だけが一画によってあらゆる法則を貫くことができる。

この一画をひくことから絵画の本質をといた石濤は、絵画と外的自然との関係を捉えている。それは、前節でみた文字始源の理念と根源的に一致しており、さらにその営みはより具体的に語られる。「円いものは円く、四角なものは四角く、真っすぐなものは真っすぐに、曲がったものは曲がったように、高いものは高く、低いものは低いように画く。あるものは左右均整で、あるものは凹凸があって高く突き出し、あるものは切断して横に傾

くようにする。水が深いところに流れこみ、火が炎となって燃え上るように、あるがままの姿に従って、少しも強引に歪めることは許されない」〈一画章第一〉。画家がこうした世界を捉えるためには、冴えた筆遣いが必要である。「画に生動を宿らせるには筆を旋回させ、潤わせるには円転させ、安定させるにはのびのびととらわれなく動かす」〈一画章第一〉のである。絵画は天地自然の造化のはたらきを捉えることであり、このような絵画を実現することができるかどうかは、一画をひくことの哲理を会得できるかどうかという画家の力量にかかっている。

画家は、自然の営みを尊重し感受し、素直な態度で捉えた外界（外的自然）の姿を、自己の素直な運筆（内的自然）によって描き出す。感受することと認識することとは、相互に密接な関係があり、両者は相乗的な深まりを示す〈尊受章第四〉。だが、自己の素直な運筆が造化のはたらきをことごとく画きつくすためには、画家には変幻自在な筆墨法が備わらなければならない。「自分の才知をかくして正しい道を修養しなければ墨には霊性がそなわらず、生活体験をふまえなければ筆が神に通ずることはない」〈筆墨章第五〉。

では、筆法の妙に関連する画家の生活体験とはどのようなものか。「山川万物の具体的な姿には、曲がったものと真っすぐなものがあり、偏ったものがあれば傾いたものがある。集まりがあれば散ったものがあり、近いものと遠いもの、内なるものと外のもの、虚なるものと実なるもの、断絶しているものと連続しているもの、堆積したものと剥落したもの、美しく豊かなものと遠く遥かなものなどがある。これが画家の生活体験の大要である。それゆえ、山川万物が画家に霊性を献上するのも、画家がこのような心技の修養と生活体験との釣り合いをはかって使いこなすことによる」〈筆墨章第五〉のである。それは、外界にあらわれた万物のすがたを見極めることにほかならない。

一画のはたらきを会得すれば、作品は自己の心のはたらきと一致する。書における「物状の如くなり」とはまさにこのような絵画のあり方と同じである。描く対象が何であれ、「形を取って勢いを用いる。生を写して意を図る」〈一画章第一〉。それぞれのものの本質を見極めて、「露われているものははっきりと顕わし、隠れているものはそれを内に含めて描く」〈一画章第一〉ことが重要である。石濤は、孔子の説く道（有為）と老子や禅の説く道（無為）とを根源的には一体のものであると考え、道（真）を具現するための造形の始源を『易』の一画の思想によって説いている。彼は、用筆法をはじめとして随所で書と絵画の共通性を説き、中でも「兼字章」と題した一章では、両者を造形の根源において一致すると言明する。「一画は、文字（書）と絵画の成立に先立つ根本である。文字

（書）と絵画とは、一画が後天的に発展した不変の道理とその変化応用である」〈兼字章第一七〉。

この造形理念に基づけば、一画をひくことは、自己の存在を表明することであり、一人間としての立場を標榜することとなる。そして、一画の哲理を自覚することによって社会的な約束事としての文字は、同時に世界を表象するものとなる。人は、一画をひくことの自覚を通じて書と人格との結びつきを確信し、これを品評の条件として受け継ぐようになるのである。

楊雄の「言は心の声なり、書は心の画なり」[*28]の言葉は、書と人間の内的なものとの密接な関係を語った先駆的主張として重要である。書と絵画は、共に一画の哲理を自覚し、主体的に運筆することによって世界創造の営みに参画するという形而上の意義を担う。書と絵画は、本来それぞれ主観的と客観的という表現傾向を持ちつつ、その造形行為たる一画をひくことの意味において結ばれているのである。それゆえ、両者は、共に造形活動において内的世界と外的世界の交感のうちに、それぞれの様式を展開していると解釈できる。楊雄の言葉は、人間の内面の表現と、これと同時に生ずる客観的意味との間に揺動する書の性格を捉えていると言えるだろう。

《註》

＊1　許慎撰『説文解字』第十五上、中華書局、一九六三年、三一六頁。

＊2　班固撰『漢書』顔師古注、巻三十六楚元王傳第六。

＊3　許慎撰『説文解字』については中華書局影印本を、その注解については、朱駿声『説文解字通訓定聲』、段玉裁『説文解字注』、馬敘倫『説文解字六書疏證』、白川静『説文新義』巻一（五典書院、一九七三年）、中田編『中国書論大系』巻一所収・福本雅一訳注「説文解字敍」の各書を参照した。

＊4　「むかし、包犧氏の天下に王たるや、仰いでは天に象を観、俯しては地に法を観、鳥獣の文と地の宜を観、近くはこれを身に取り、遠くはこれを物に取れり。是に於いて始めて八卦を作りて、以て神明の徳を通じ、以て万物の情を類す」『易經』繋辞伝下。

＊5　『易經』繋辞伝上。

＊6　「倉頡の初めて書を作り、蓋し類に依って形を象る。故に之を文と謂う。その後形声あい益し、則ち之を字と謂う。文なるものは物象の本、字なるものは孳乳して（生まれて）ようやく多きをいうなり」許慎『説文解字』叙。

＊7　文字原義の解明には、甲骨資料が出土した後の研究によるところが大きい。甲骨文解読は、孫詒讓の『契文学例』（一九一七年刊）にはじまり、羅振玉、王国維らによって端緒が開かれる。卜辞、金文研究は、郭末若『卜辞通纂』（一九三三年刊）、孫海波『甲骨文編』（一九三八年刊）、唐蘭『天壤閣甲骨文存』）一九三九年刊）などの論考により開拓された。現在の日本の文字学の主なものには、その研究成果の上に言語学による音韻論を用いて形・音・義の関連を説こうとする立場（加藤常賢『漢字の起原』、藤堂明保『漢字語源辞典』）、考証学と民族学的な視点から原義を明らかにしようとする立場（白川静『漢字類編』、『字統』）がある。白川氏の文字学の方法は、漢字の構成原理はその形象のうちに求められる、音による文字学の基礎は字形学的に文字の形義を定めることによってはじめてえられる、という考えに基づいている。

＊8　ここでの字義解釈は、主として白川文字学の方法に則り、甲骨文・金文の字形に基づく。小篆体との関連で重要と思われる箇所については『説文解字』の字義を引用する。なお、六書分類は『説文解字』では指事、象形の順序となっているが、本文では文字発生の原理に基づいて象形、指事の順序をとる。

＊9　後漢・劉熙『釈名』。字義を、主として発音との関係から解いた書。

＊10　白川静『漢字の世界1』東洋文庫二八一、平凡社、一九七六年、二二頁。

＊11　朱長文撰『墨池編』所収。訳注書は以下を参照した。谷口鉄雄訳注「四体書勢」目加田誠編『文学芸術論集』中国古典文学大系五四所収、平凡社、一九七四年、および上田早苗訳注「四体書勢」中田勇次郎編『中国書論大系』第一巻所収、二玄社、一九七七年、八二―一二九頁。

＊12　衛恒、前掲書「古文」。

＊13　衛恒、前掲書「古文」。

＊14　衛恒、前掲書「篆書」。

＊15　衛恒、前掲書「隷書」。

＊16　衛恒、前掲書「草書」。

＊17　衛恒、前掲書「草書」。

＊18　上田早苗「四体書勢」訳注、前掲書、八二－八四頁

＊19　福永光司『中国の哲学・宗教・芸術』人文書院、一九八八年、一六六－一六七頁。

＊20　謝赫『古画品録』、中華書局、一九七八年。

＊21　張彦遠『歴代名畫記』中国美術論著叢刊、標點本、人民美術出版社、一九六三年。

＊22　王羲之『題衛夫人筆陣圖後』張彦遠編『法書要録』本、人民美術出版社、一九八六年、七頁。

＊23　孫過庭『書譜』名品叢刊本、二玄社、一九八二年、四二頁。

＊24　孫過庭、前掲書、五一頁。

＊25　福永光司『芸術論集』中国文明選第一四巻、朝日新聞社、一九七一年、二八四－二八五頁。

＊26　荊浩『筆法記』南朝唐五代人書學論著所収本、藝術叢編第八册、世界書局、一九八〇年。

＊27　石濤『画語録』『画譜』本、一画章第一、上海美術出版社、一九六一年。訳注は、福永光司『芸術論集』中国文明選第一四巻所収、朝日新聞社、一九七一年、三八九－五三四頁を参照。以下、『画語録』からの引用は、〈章名〉のみ本文中に示す。

＊28　楊雄『法言』、四部叢刊本、問神卷第五。

第二章　「自然」の実現

前章でみたように、中国の書は、「自然」と深い関わりをもつ。孫過庭は、その著『書譜』において書の理想とは心と手にへだてなきことであり、それは「自然の妙有」と同じあり方であると主張している。本章は、『書譜』における記述を拠りどころとし、その時代的制約を考慮しながら、書における「自然」の様態を探ることを目的とする。『書譜』を基盤とする理由は主として二つある。一つは、『書譜』が書論の萌芽となる漢・魏・晋時代の記述を集大成して書の価値を論じており、後世における書論の基礎となっていること、一つは、『書譜』が中国書法を代表するすべての書体が成立した後の書論であり、表現の媒体において今日と同じ条件をそなえていることである。

書は人為的所産たる文字と表裏一体のものであるが、『書譜』における書の理想は外的な自然と切り離されていない。そのため、書において「自然」という概念がどのように捉えられ、価値づけられているか、また、文字を用いることにおいて「自然」がいかに主題化されているか、を考察することが重要な課題となる。そこで本稿では、作為なくありのままという意味での人間の内なる自然と、外的世界を意味する自然とを分かち、それぞれに書との関係をみることにする。書を、文字を書く営みと相即のものとして捉えることによって、書の造形および造形原理に「自然」というものがどのように息づいているかを明らかにし、その「自然」の様態を通じて書における伝統と創造の問題を考えていきたい。

一　心と手

（一）　心と手の一致

書は何によって評価されるべきなのか。梁の庾肩吾や王僧虔の「天然」と「工夫」[*1]という概念は、その基準を示す代表的なものである。二項の対比によって書を論ずる方法は、六朝時代から多くみられる。趙壱は「疏密」と「巧拙」を挙げ、「書の好醜は心と手に在り」[*2]という。虞龢は「自然」と「字形」や「質」と「妍」[*3]によって、羊欣は「骨勢」

と「媚趣」[*4]によって、書を評価する観点を示している。孫過庭は、このような方法を受け継ぎながら、従来の書論の説かんとするところ[*5]を「心」と「手」の一体化として捉え、その境地が外的自然の営みと同じであることに価値を認めている。また、六朝時代に「天然」と記されていたものは、『書譜』成立後の書論において「天質自然」と解釈され、同時にこのような表現を可能にする筆者の精神的な深まりに触れられるようになる[*6]。

書論としての『書譜』の意義は、書の評価の基準を論じている点、中国書法を論じるに外して考えることのできない王羲之の書の真髄について述べている点、書における規範と個性を問題として取り上げている点などに認められる。そして、王羲之の書を至上のものと評した孫過庭が、草書の真意を作品としての『書譜』【図二】によって示したことは後世に多大な影響を与えている。とはいえ、西林氏も指摘するように、『書譜』の論述には普遍性に欠けるところもある。つまり、「筆墨によって造型上に具現化される「自然の妙有」とはいかなるかたちか、という孫過庭の思索は、王羲之の書を称揚する場でしか語られず、彼自身のことばから求めがたい」[*7]のである。『書譜』は四六駢儷体で書かれているが、「心と手」という表現は、この文体に多用される対句の一つとして片付けられるものではなく、書のあり方を尋ねうる重要な問題を含んでいる。本節ではまず、この言葉に即して書の到達すべき理想としての「自然」を追っていこう。

孫過庭は、優れた古人の筆跡を自然物になぞらえており、書とは「自然の妙有に同じくし、力運のなせるものではない。英智と技巧を兼ねそなえ、心と手の双方が暢達した境地である（心手雙暢）」[*8]〔六一ー六二〕と述べている。「力運」は、「自然」に対するものとして用いられており、努力して得られるものという意味のうちには、人為的・作為的な所作というニュアンスが含まれている。力運によっては成しえない、心と手の暢達した境地に到達するためには、古人の優れた書を学ぶことが重要である。古人の優れた書、すなわち、天地自然の造化の妙を得ている書を学ぼうとしない当時の書家は「心は擬効の方法にくらく手は運筆の理に迷」っている〔六八ー六九〕。様々な書体を書く際に、偏った我流におぼれて自ら普遍的な法則をふさいでしまう者は、「あたかも同じ源から異なった流れがいずるように、心と手の一体となった境地が様々な作品をうみ、用筆法もまた樹を共にしながら枝を分かっているようなものだ（心手会帰）」ということをどうして理解できるだろうか〔九七ー九九〕、と彼はいう。臨書と摹書[*9]の重要性が説かれているのである。「心は精緻にすることを厭わず、手は熟練させることを忘れてはならない。そうして運筆が精熟し、古人の書法がのみこめてしまえば、自然に意のままに筆がついていく

（意先筆後）」〔二三一―二三四〕。「心に悟り、手は従い、言葉を忘れた真意を会得するにいたる」〔二三九〕。そこでの運筆の呼吸は「淹留」と呼ばれるものになる。「淹留」の筆運びは、速でありながら遅を含み、遅でありながら速を含む。だが、「淹留」を会得するにはその前段階として「勁疾」という強く迅速な運筆が理解されていなければならない。「勁疾」のこつを会得した上で遅く書くということにおいて、はじめて味わいのある作品が生まれる。「淹留」の境地においては、速く書く場合もそれは単なる速書きではない〔二七七―二八六〕。これを孫過庭は、音楽論である『楽記』を引用して「心は閑にして手は敏（心閑手敏）」〔二八五〕なる状態だという。最終的にめざすべきところは、「姿態の変化をきわめて感情のリズムを紙上に合し、心と手にへだてなく、あらゆる法則的なものに無心となる（無間心手）」[*10]〔三二二―三二三〕ことなのである。

心と手の一致という思想は、書の究極目的が外的自然の営みに同化することを意味すると同時に、「心」という人間の内なるはたらきが明確に意識されていることをも示している。このような書に対する意識は、すでに六朝時代の書論にみることができる。蔡邕は、「書は散なり」という言葉で書を書く際の心の状態を自覚的に捉えている。「書こうと欲すればまず胸中をときはなち、感情にまかせて本性のままにゆだね、然る後にこれを書す」[*11]。梁武帝は「意のゆく所に任せるは自然の理なり」といい、陶隠居は心のありようと手の関係について、「手は意に随って運動し、筆と手と会す」との見解を示している。[*12]このように、心と手のあり方に関する記述は多くみられるものの、そこで述べられている「心」は常に「ありのまま」という意味で用いられているわけではない。たとえば、衛夫人は「心と手はひとしからず。意が後になり、筆が前になれば敗れる。……意が前になり筆が後になるものは勝る」[*13]といい、王羲之はこれをうけて書作を戦いにたとえている。「心意は将軍なり、本領は副将なり」[*14]。心は実際の筆の動きを指揮するはたらきをする。この場合の心とは、ある方向性をもった意志的な作用とみなされる。筆をとる前に十分な構想を準備し、そのイメージによって書が書かれるべきこと、つまり、「意在筆前」が説かれている。だが、『書譜』における見解では、そうした書き手の企てを越えたところにあらわれる書、あるがままの心の状態に即応して展開される筆の動きが重視されている。その境地に到るためには書き手の意図としての心のはたらきが重要であり、これにしたがって本領、いいかえれば手、あるいは技が磨かれていく。

衛夫人や王羲之の見解は、主に実作における心がまえを説いたものといえる。ここで「意」と表現されている心のはたらきは、書こうとする書のイメージを豊かに、かつ鋭敏

に浮かびあがらせることである。とはいっても、「意先筆後」は、心の中にすでにできあがったものの形を筆が後づけるということではない。イメージにふさわしい姿は、筆によってはじめて形を与えられるからである。通常、心と手はへだたっており、いだかれたイメージは手によって実現されがたい。両者のへだてなき状態を模索する際には「意先筆後」が重要な姿勢となるのである。心と手という概念の根幹は、こうした意と筆という対比によってすでに形成されているが、『書譜』における「心手無間」は、意図や構想、作者の意志などの積極的な心のはたらきに導かれて筆が動くという実作過程における理想をつつみこみ、自己自身の意図にもとらわれのない精神世界での書のあり方を意味している。

（二）「心」と「自然」に関する三つの相

『書譜』における「心と手」という記述において、「手」は一貫して技術的なものを示すのに対し、「心」は「自然」という概念を含みつつ多義的に使われている。そこから大きく三つの相を取り出すことができる。すなわち、「とらわれのない筆者の心理状態」、「筆者の精神の修養」、「外的自然の造化のはたらき」である。これらの相の根底には、老荘における「道」の哲学、孔子の説く「道」の教え、またそれらを生み出した易における「天地の造化」の思想がある。

『書譜』本文中には、『楽記』、『荘子』、『論語』などの引用が散見される。孫過庭は『楽記』の言葉をひいて、物に感じて動いた心のありさまが音楽と同様、書の生命であることを主張する。しかし、このような心の状態が筆墨を通じて表現されるには、当然これらを扱う技術が必要とされる。荘子の思想では否定的に捉えられる技術的なものが『書譜』においては重視されている。ただし、技術の必要性を認めてはいるが、それは最終的に「技を学びながら技にとらわれないこと」という意味での自然をめざす。すなわち『荘子』でいうところの「道」に通じている。このような境地はひとりでに得られるものではなく、人為的、作為的なものの極致としての自然である。あたかも無為であるように見える技術こそが「道」で求められる技であり、真の技とは技として意識されることがない。つまり、そのような技は自然なものとして意味をもつことになる。老子のいう「大巧は拙なるがごとし」もこの意味に通ずる。このような自然が、筆者の心のあり方、道を修めるプロセスにおける道徳的な意味として論じられる箇所では『論語』の引用が多くみられる。「古にして時にそむかず」という一節では「文質彬彬としてしかる後君子なり」と加えら

れている〔一九―二〇〕。書はつややかな美しさと質朴さの両方を兼ね備えていることが重要であり、これは現代性と伝統との調和を得た君子によって実現される。道を体得した者は、心のおもむくままに書をかいてもおのずから理にかない、その書は個としての性質をもちながら全体と調和している。技術のありかた、書のありかたは、孔子の言葉「欲するところに従いて則を越えず」〔二五一〕、「和して同ぜず」〔三一八―三一九〕などをひきながら、調和を身につけた有徳者としての「心」のありように結びつけて説かれているのである。

孫過庭が書において最も重要であると考えていたのは、外的な自然と内的な自然が一致することであった。作品を生み出す者は、外的自然の造化の妙を知り、自己の心がこれと一体になること、そのための技なき技が要求されていると考えられる。したがって、先にみた「心と手の一致」という表現において、両者は等価値におかれていないことが確認できよう。彼によれば、心が優位にあり、技術的なものはあくまで、心にしたがっておのずとあらわれでるべきものなのであり、心と手は結果的に一致することを意味している。こうして積極的に意義づけられた「心」は、書における品評の拠りどころとして受け継がれていくことになる。

以下では、心と手の一致する境地に認められる「自然の妙有」を、まず二つの相に分けて詳察する。筆者のとらわれのない筆運びによって具現される人間の内なる自然と、外的世界を意味する自然である。中国思想において、両者はことさら区別して用いられていない。「自（おのずか）ら然り」という状態が自然の意味の中核にあるからである。「自然」という概念によって語られる対象はその文脈によって異なるが、語られる事柄は「ありのまま」という様態において同じである。つまり、「自然」概念を担う主体よりも、そのあり方の方がより重要なのである。ここには人間と自然との対立した図式は認められず、人間は自然の様態の一つとして捉えられている。だが、書においては「書く」ということが人間の意識的な行為であることも根本的な事実である。したがって、自然と人間の融合した世界観に基づきながら自然の相を分かつことにより、文字を書くことに即してどのような自然がどのように具現されているかが明らかにされよう。そのうえで、『書譜』の思想を貫いているもう一つの自然、「道」という相が書を書くことにどのようにあらわれでるかを解釈し、あわせて前述の「筆者の精神の修養」という事柄を考察したい。

毛筆で文字を書くという事柄から導き出せる「筆者の内的なもの」と「作品」との直接的な結びつきとは、筆運びの呼吸であろう[*1]と思われる。書作品において筆脈あるいは気脈の一貫性が重視されるのはこのためで、一貫した筆脈のもとに造形的評価が加えられる。心と手の一致した作品は、内的自然が筆運びの自然さ、とらわれのなさ、となってあらわれていると考えてよいだろう。

こうした筆運びの調子は、楷書や漢代の隷書といった公的なスタイルよりも草書体に顕著にあらわれる。「喪乱帖」と「自叙帖」を例とし、運筆の展開にあらわれる自然さ、自在さを用筆、結体、章法の観点から分析する。

（一）　王羲之「喪乱帖」【図三】

この作品は戦乱時、王羲之が近親者にあてた手紙である。原本は現存せず、今日伝わっているものは唐時代の揚模本であるが、精巧な双鉤填墨（原本の上に薄紙をのせて輪郭を精確に写しとった後、その内部に墨を充填する複製技法）によっており、王羲之の筆跡を見るのに最上のものとされている。ここでは王羲之の真筆か否かには立ち入らず、現存する作品においてどのような点がすぐれているかを検討する。

全体にきわめてゆったりとした趣があり、連綿部分では運筆のおおらかさがよくあらわれている。六行目下三字「深奈何」では「深」最終の二画の連なった運筆が「奈」へと移行する連綿部に波及し、大きな弧を描いている。「奈」と「何」の起筆の位置はほぼ同じであるが、前の文字からの連綿の調子には変化がみられる。はじめの連綿が曲線的であるのに対して、「奈」から「何」への連綿は直線的である。この直線的な運筆によって「何」という字は、次の運筆でその右上部の空間へ大きく旋回していくことが可能となっている。「奈何」は四行目行脚、五行目行頭、六行目行脚、七行目行頭にある。いずれも筆の進行方向がかわる部分では無理なく筆がかえされており、それによってスムーズな筆の開閉が行われている。五行目上部の「奈何」から「雖」に移行する部分は特に大きな運筆である。「何」の最終画の旋回と収筆の角度からすると、筆は一旦紙面から離れてからも同方向の旋回を続け、「何」という文字のもつ空間の内部へ大きく戻っている。次の「雖」の起筆の角度をみると、その筆はかなり右上の方向から左下の方へ深く回りこんできていることがわかる。このように、ある起筆から次の起筆へと移行する際の筆遣いのおおらかさが、

文字をゆったりとみせる一因になっている。

それぞれの文字は、運筆のリズムにしたがって多少の傾きをもちながら、行の中心をぬっていくように書き進められている。行と行の間もまた、なだらかなうねりをみせており、横の行との空間が密になっている部分、たとえば、一行目および二行目の行後半部では、横一直線上に文字が並んでいない。二行目の文字の位置は、一行目に書かれた文字と文字の間の空間に呼応している。二行目下から三字目「茶」と、その左横にあたる「慕」という字とは双方とも末に広がる二画を含む。造形的には似た文字が真横に並んでいるが、その筆運びの調子は異なっている。上部の草冠は「茶」が連綿されているのに対し、「慕」は離して書かれている。上部と下部のバランスのとりかたも逆である。これら二字を行と行の関連の中においてみると、両者はそれぞれの行のうねりの中にあり、なおかつ二行目と三行目の行間は、同じような造形をもつ「茶」と「慕」の部分が他の箇所よりも広くとられている。

この作品は、書かれた文字に即応しながら次の文字へ、また次の文字へと展開していくように見える。用筆も結体も章法も、このとき、この場合に、このように書かれたのであり、他の一字、あるいは一画が異なって運筆されていれば、また他のそれぞれの造形や線の様態も異なっていたであろう。一本一本の筆画は、いかようにも展開されうる他の可能世界をもって、まさにそこに定着されている。だが、同時に一画たりともその姿態を動かすことができないような力をそなえている。つまり、一本一本の筆画はそれ自体としてではなく、他の筆画との関連において必然的なあり方をしている。そのことによって一つの完全な作品宇宙を形成しているのである。結果的には、そこから様々な技巧が看取できるが、用筆や造形は恒常的・機能的な性格をもつ技術の範囲にとどまってはいない。それらは法則に還元できないものでありながら、その場合にそこにあらわれたすがたの中から多くの法則を導き出せるようなものとなっている。このような点において「喪乱帖」は、とらわれのない心、自在な運筆の呼吸に、手すなわち技が一致した作品であるということができよう。

王羲之の傑作といわれる作品には手紙のたぐいが多い。手紙を書く際には、よい書を書こうというような筆者の意気込みや企てが少ないため、内的自然はあらわれ出やすい。彼の著名な「蘭亭叙」も似たような制作状態のもとで生まれている【図四】。「蘭亭叙」は、会稽山の蘭亭で曲水の宴が行われたときの詩集の序文である。世に伝わる傑作はそのときの草稿であるという。彼はその後何十回、何百回となく書き改めたのだが、ついに草稿以

上のものはできなかったと伝えられている。このことからも、書においては、制作者の企てのない心理状態、日常的なありかたと作品の質との間には密接な関わりがあることがわかる。董其昌はこの作品を評して「右軍（王羲之）の蘭亭叙の章法は古今第一である。その字はみな左右映帯して生じている。あるいは小さく、あるいは大きく、手のゆくがままにかかれて、それがみな法則にかなっている。だからこそこれが神品なのである」[*16]と述べている。

（二）　懐素「自叙帖」【図五】

この作品は狂草とよばれているものの一つである。懐素は張旭と同様に王羲之の流れからの逸脱をめざし、革新的で奔放な書を残している。作品は、酒に乗じ、感興にまかせて一気に書き上げられるという特徴をもち、当時の様式化した書風に旋風を巻き起こした。筆は縦横無尽に動いており、線の乱舞を思わせるような書き振りである。彼らは先人の書法にたよらずに書を悟ったといわれている。懐素は「貧道、夏雲の奇峯多きを観、すなわち嘗てこれを師とす。夏雲は風によって変化し、すなわち常勢なし」[*17]といい、とらわれの無さの手本を外的自然に求めている。

「自叙帖」の最初の部分は比較的穏やかな調子であるが、筆が進むにしたがって緩急の変化に富んだ展開になっている。作品の後半部になると、平均的な行の三倍ほどの幅をとって大書されている箇所もあれば、一行に六字から七字収められているところもある。この書を線の展開という観点からみると、曲線と直線のリズムの転換が小刻みに行われており、流れの中にアクセントがつけられているのがわかる。

直線的表現は、長く引き伸ばされた横画や斜画に多くみられる。六行目、行脚に書かれた「不及」の部分は、「不」の三画目・四画目が一本の直線的な実画のように運筆された後、筆が打ちかえられるまでもなく左下へ引きおろされている。「及」の終画は、この連綿線の強さに引きあうべく、長く真横に向けて引かれている。この行は、行頭からの短い横画の連続と長い斜画とに導かれて、全体として左に流れている。行の最終画となる「及」の第三画がこのように引かれることによって、行の右にできた空間を引き締めるとともに、行の流れをたてなおす効果をあげている。九行目第一字「勲」における列火点は抑揚を伴った直線として表現され、十一行目第三字「無」の横画は長く鋭い直線表現となっている。直線は視覚的には空間を遮断する。直線が同じ調子で繰り返されると、律動的な線の展開

を妨げることになり、造形的には他の行や文字との調和を損なってしまう。「自叙帖」においては線の厚みに極端な変化はみられないが、強調された直線はすべて方向が異なっている。それらは一見、「変化」というより視覚的な雑音のように感じられもする。しかし、文字間の呼応、行の展開に留意すると、それぞれの直線の前後にあらわれた曲線が、視覚的に遮断されようとする空間を抱え込み、線の流れの中に繁雑さを吸収している。

曲線に目をうつしてみると、左旋回と右旋回の反転が力動感を生み出すと同時に、旋回方向の転換点における筆圧の変化によって、造形面に線質の多様さがあらわれている。また、曲線によって文字内部に抱き込まれた空間は大きい。すべての余白を等質的にみれば、粗密の関係は面積の違いとして捉えられようが、線的な展開によってもたらされる余白は等質ではない。曲線によって取り込まれた文字内部の空間は求心的に作用し、それ以外の余白とは異なった視覚的空間となる。文字内部の空間が狭くなると、線が骨格として機能しないのである。この作品は速度感のある筆致で書かれているにもかかわらず、それぞれの筆画は充実した空間をうみだして、骨格としての性質を発揮している。

蘇軾は巧みなものとしての懐素の書を「もと工みを求めず、ゆえによく工みなり」[*19]といい、董其昌もまたこれに賛同している[*19]。懐素の書が破格のものでありながら書法史に影響を与え続けてきた大きな理由の一つは、彼の書の本質が内的自然のあらわれと解されてきたことにある。彼の書に対する賛否あるいは評価[*20]は、多くのところ、とらわれのなさ、内的な自然をどのようなものとして捉えるかによって分かれてきたのである。

以上にみたような草書の作品では、筆の動きによって筆者の内的自然を看取しやすい。だが、問題になるのは草書という書体ではなく、その本来性である。草書の草は草稿、下書きの意味をもち、草書は文章の下書きをするときに用いられていたことを示している。草書は、文字を楽に速く書く状況の中から成立しており、にわかに書くという「草卒」の意味に通じている。その日常的なてらいのなさ、つまり内的自然が、どんな書体の作品にとっても重要なのである。作品に具現されるこのような内的自然は、何ゆえに書の重要な価値基準とされているのか。それは、『書譜』をはじめとする書論の記述において明らかなように、大自然の営みが拠りどころとなっているからである。

てらいがなくありのままであるという人間の内なる自然は、書を書くことにおいては、ややもすれば単調さ、平板さにつながるものでもある。優れた作品には内なる自然のあらわれの中に、同時に「変化」が実現されている。そのような書は、生成変転してやむことのない外的自然のあり方と一致しているのである。書がめざすべき境地を「天真爛漫」と表現した王澍は、内なる自然のあらわれを、外的自然の変化の妙との関連において次のように説いている。「文字にはそれぞれ長い短い大きい小さいといった体形がある。その姿のあるがままにもとづいて書くことが、たくさんな物のありさまをうまく出し尽くして天地の造化に似せることができるゆえんである」[*21]と。ここにみられる外的自然は、書法家の内なる自然を説くための単なる比喩ではなく、書と外的自然の本来的関係を含意している。書論の萌芽期において「夫れ書は自然に肇まる。自然既に立ちて陰陽生ず。陰陽既に生じて形勢出づ」[*22]と書の発生について語られている。

書における象形的方法が文字の発生段階においてのみ意味をもつものであるとするならば、書と世界との関係はしだいに希薄になっていくであろう。書や文字がことばを表記することに従属するものであるならば、初期の形象は簡化の道をたどり、書において構築性が追及されることはなかったであろう。簡化されたものとしての略書の系譜にも原理的に認められる、こうした線構成的象形の方法は、正書の系譜において、より顕著にみることができる。書の構築性を、一点一画を組み立てていく意識の相から捉えるならば、書法の中に息づく外的自然、あるいは世界把握の仕方が見いだせるのではないだろうか。

（一）「曹全碑」【図六】

曹全碑は後漢時代に成立した典型的な八分隷（横画収筆部にみられる右横への大きな筆のはらい［波磔］をもつ隷書）である。波勢と結構を見よう。字形は篆書や楷書に比べて偏平である（これは八分隷全般の特徴であるが、ここでは書体成立については立ち入らない）。この偏平な字形を強調するのは、各文字の最長横画にみられる波磔である。波磔は、造形面に装飾的な美しさをもたらすと同時に、力動感をもった構造を形成する。力動は波磔をもつ画が引かれる起筆から収筆までの一連の波勢の中に、最も顕著にみることができる。起筆部分では、筆の弾力が十分に蓄えられて送筆部のうねりが波磔部分に伝えられ、筆は右横にはらいだされている。縦・横の画は基本的には垂直・水平の関係に組み立てられているが、波磔をもたない筆画もすべて波勢をもっており、直線的な表現になっていな

い。

ここにみられる謹厳な構築性は、ゆるみのない一点一画によって構成されていること、それら筆画間の関係が緊密であることによっている。正書としての書法には、たとえば三本の横画によってできる文字内部の二つの空間は、均等になるように組み立てていくことが要求される。しかし均等とは、物理的に面積が同じになることを意味しているのではない。書かれた画の厚み、軽重などによってとるべき空間の広さは変化する。曲・直の度合いの異なる、縦・横・斜めの筆画によって構成された一字が構築性をもつというのは、各々の画が他の線の質との関係において造形されているということである。曹全碑においては、一画にみられる微妙な筆の抑揚、波磔をもつ画にみられるダイナミックなうねりなどが一字一字を構築的にしている。各々の画によってうみだされた文字内部の空間は大きい。何本もの画が重なる部分ではそれぞれの画の厚みがおさえられ、筆圧のこもった密度の高い筆画によって広い空間がとられている。そのため構築的でありながら、動勢をもっている。

これは行構成[*3]にもあらわれてくる。一つの行の中心をたどってみると、それぞれの文字の中心は必ずしも文字の中央にないことがわかる。線の肥痩や波勢によって文字の外に波及する視覚的な力のバランス、文字そのものの大小や構造上の特徴により、文字の中心が決定されている。章法についていえば、行間が狭く字間が広い。これまで見たように、文字のもつ力は横に広がる特徴をもっている。隣接する文字間の余白は、物理的には小さい空間である。各々の文字において横へと波及する力が抑制されるようにはたらいておれば、文字は実際の大きさよりも小さく見えるであろう。また、各々の文字が横へと波及する力動を十分にもち、一字として構築性をもっていたとしても、他の文字との関連を欠いているならば、隣り合う文字間の余白は文字の大きさに対して狭く感じられる。しかし、行間は字間よりもかなり狭いにもかかわらず、のびやかな波勢をうんでいる。各文字の水平方向に波及させる力が、隣接する各々の文字の力と視覚的に連動しているからであろう。字間と行間の余白は、水平方向への力動が作品全体に響きわたるために効果的な空間になっているのである。

（二）　欧陽詢三十六法[*4]と「九成宮醴泉銘」【図七】

楷書法は唐代において成熟した。小篆、八分隷、楷書と典型的な正書の系譜にみられる

共通した特色は、構築性を有していることである。文字成立に不可欠な一点一画はこれをひくことによって生ずる空間部分（布白）に筆画と同等の価値を与える。布白の取り方によって、書としての一画の趣はかわる。一点一画を組み立てていくことによって生み出される布白は、画と画との関係を決定する要因となっている。間架結構法はこのような点に留意した点画の間のあけ方、点画の組み合わせ方に関する造形理論である。

その基本を記した欧陽詢の三十六法では、疏密をよくそろえること（排畳）が第一に挙げられている。戈守智の注釈によれば「密なる処は互いにおかさず疏なる処は離れず」ということである。結構に際しては、すべての点画を均等に配置するというよりむしろ、「文字の体形に合わせて」構築していくことが重要となる。たとえば二本の縦画は、「向」という文字のように内側に向き合うものと、「北」という文字のように互いに背き合うように書くべきものがある。縦画や横画は、活字のように均質な直線と考えられてはならない。文字の大きさについては、楷書という性格からすれば揃うことが望ましい（均整美）が、これもすべての文字を同じ面積の方形に書き上げることではない。たとえば「国」という字のように、もともと大きい字は小さく書き、「日」という字のように、もともと小さい字は大きく書くと、おのずと均整のとれた章法となる（二十九法「小大・大小」）。

楷法の極則といわれる欧陽詢の「九成宮醴泉銘」における造形法を見てみよう。

この作品は欧陽詢七十六才の手になる、九成宮という離宮に甘泉が涌いたことを記念して建てられた勅命の碑である。ここには洗練された線質と厳格な構築性がある。各々の文字は縦長で背勢（相対する画が背き合うような姿勢）に造形されている。文字を構成する筆画は文字の内側に向かって絞りこむようにひかれることによって、視覚的な力は求心的にはたらき、文字内部に密度の高い空間をつくりだす。ところが、文字内部の空間は背勢の筆画によって狭くなるのではなく、視覚的にも物理的にも大きく象られている。これは、一画一画の肉付きに関係している。向いあう二本の縦画を見よう。一画一画がひきしまっているため一見肥痩は少ないように思われるが、それぞれの外側の輪郭線が背勢であるのに対し、内側の輪郭線はほぼ垂直になっている。横画においても同様である。これによって、縦画と横画が交わる部分はほぼ直角に近い角度で組み立てられることになる。また転折部分では、先行する筆画の外側あるいは上側から交わるよう運筆され、内側の輪郭線が広い角度をつくっている。各々の筆画の肉・皮の調子によって文字内部に大きな空間が生み出されてくる。横画の運筆は、起筆から収筆に向かって筆圧が加えられながら右上にひきあげられる。欧陽詢は、文字の中心をやや右に位置させることによって、右上がりの横

画との均衡をはかっている。筆画と筆画が接する部分では互いを連結させず、文字内部の空間を広く残している。それらは連結していないにもかかわらず、構築的である。この空間は実際には余白でありながら、筆画の力動によって実画としての視覚的効果も合わせもつのである。また、一字の中にはその文字の柱となるような一画をそなえているものがある。その強調された筆画は文字自体に動勢を与える。間架は等しいが起筆の角度や位置は一画たりとも同じようには表現されていない。そして、一本の筆画は画中に骨格をもちながら、輪郭線は異なった方向にあらわれる。つまり、骨・肉・皮のバランスが一画の中で保たれつつ、他の画との関係が形成されているということである。

字間、行間は比較的広い。もし字間がもう少しせまければ、背勢をとった文字が外へ波及させている力の均衡を失ってしまうだろう。また、行間は縦長の字形において強調画が効果的にあらわれるような空間になっている。「各々の文字の体形によって」文字の大小や画数は様々である。たとえば、最長縦画が上下の文字にかなり接近した位置までひかれているもの（二行第五字「武」・三行第六字「懐」）や、隣接する文字の半分ほどの高さしかとっていないもの（一行第一字「四」・二行第四字「以」）がある。個々の文字の体形にふさわしく運筆されることによって各々の筆画の収筆は、しかるべきところまで視覚的な力を及ぼしている。つまり、一字として緊密に書かれているばかりではなく、一行として、また他の行との関連においても構築性を有しているのである。

一点一画の起・収筆の角度や筆画の長さ、筆圧によって生ずる線の厚みの変化、その一画の骨格がどこを通ってどのような輪郭線をとるかということ、すなわち、骨・肉・皮の関連の仕方すべてが、この書において、このように書かねばならない理由を蔵しているように見える。しかしながら、それらは視覚的に固定されてはいない。「はね」や「とめ」の厳しさと「はらい」ののびやかさ、一連の筆運びによる虚実の呼応、骨・肉・皮をもつ各々の筆画の連動などによって、動的な均衡が生み出されている。

四　書に求められた「自然」のすがた

文字という人為的所産と表裏の関係にある書において「自然の妙有」はどのように具現されるのであろうか。書の性格にもとづいて自然の相を整理してみたい。

書における内的自然とは、本来のまま、人為を加えないという意味をあらわす。この内的自然の本来性は、筆者の運筆のリズムによってあらわれ、作品に書の線として定着され

る。書の音楽的要素が線のリズムとなって視覚化されるといえるだろう。この自然概念は、文字が書の表現の媒体として機能することによって立ちあらわれくるものである。一方、外的自然の本来性は、書において造形上の「変化」という評価の基準をもたらしている。造形の多様性、形態の変化という事柄の根底には外的自然と書の関係、すなわち形象性が息づいている。それぞれの文字は視覚的に表現する方法によって成立しているため、書の媒体としての文字はおよそ五万字にも及ぶ異なった形態を備えることになっている。ただし、ここにいう形態とは素材あるいは物質としてではなく、生ける新たな外的自然としての形態である。書と外的自然の本来的関係は、一画をひくという自覚によって保たれ続けている。

優れた書とは、どのような観点からどのような評価が与えられるのか。書を評価する際に不可欠のものとされる運筆と造形の二要素は、これら「自然」の様態から理解することができる。

『書譜』には書体と書法の特性を述べた次のような記述がある。「真書は点画を造形の原理とし、運筆法を情趣表現の原理とする。草書は点画を情趣表現の原理とし、運筆法を造形の原理とする。草書は運筆法にそむくと文字をなすことはできないが、真書は一点一画を欠いても文字にすることはできる〔判読可ということで肯定的な意味ではない〕」。真書と草書はこのように相い反する相違点をもつものの、おおむね互いに共通したものである」〔一〇三―一〇八〕。書体は書き記す目的や状況によってしだいに様式化され、さらにその書法に磨きがかけられて確立する。真書は、狭義には現在の呼称でいう楷書をさすが、その意味するところは、一点一画を正確に書きあらわすということである。ここにいう真書は、各々の時代における正書（公式書体・標準書体）の性格として敷衍できる。真書は、たとえば王の功績をたたえる碑や役所に提出される文書などに使用されることによって、また、草書は原稿の下書きや手紙などに用いられることによって、しだいに典型的なスタイルをもつに至った。公的な性格をもつという点で一方の極にある正書体と、私的な性格をもつという点でもう一方の極にある略書体、とを想定することができよう。『書譜』における真書と草書は、そのようなものとして取り上げられている。

典型的な正書のスタイルは、小篆から八分隷、楷書という書体の系譜を示している。また、典型的な略書のスタイルには、草書、行書が挙げられる。正書体において最も重視されるのは構築性である。その構築性は、静的な構造に依拠するものではない。一点一画を紙面にどのように組み立てていくかということは、作品の空間構成にのみどどまる問題で

はなく、書くという営為において筆者が世界との関係をどのように構築するかという意味を担っている。社会的という意味によって規定されがちな正書体を、こうした書き手の意識の相からみるならば、そこには、象形的方法の意味が端的に読み取れるであろう。他方、略式書体において最も重視されるものは、筆運びの調子である。メモや日記などを記す場合、書き手の意識は世界と向き合うのではなく、世界と一体になっている。書くという行為がことさら意識化されず、書き手の心のありようがそのままあらわれ出るのである。このような略書体には、書と内的自然の関係が端的にあらわれている。しかし、二つの意識の様態は、どのような書を書く場合にもあらわれてくる。書の根源は一画をひくことに求められるが、書は一画をひくだけでは展開しない。書は筆者によって、一連の筆の動きのなかに虚と実が選び取られながら、そのすがたをあらわにする。そこから書体それぞれに特有の造形原理と運筆法が生み出されてくる。そのため、構築的な隷書や楷書を書く際にも作品全体を貫く筆脈が重要であり、流麗な草書を書く際にも骨格を有した造形が求められる。つまり、観照においては、どのような書体で書かれたいかなる作品においても運筆と造形の観点をはずすことができないのである。

以上のことから、書に求められた「自然」とは、一言でいえば「おのずからなる変化」ということができよう。作為的な営みではなく、おのずから湧きいずる運筆のリズムが変幻自在なすがたをとって造形上に具現される。それは、「蘭亭叙」のように一回であらわれることもあれば、推敲に推敲を重ねて数限りない制作の末、人為の極致としてあらわれる場合もある。王羲之が草稿をもとに何度も書き改めようとした行為は、よりよい書を求める芸術的営みである。にもかかわらず、造形としてあらわれる数々の書は、草稿以外に彼のイメージに合致することがなかった。みずからの求めるイメージが視覚的に表現され尽くすかどうか、ということが心と手の最終的な課題である。この課題の達成には、筆者の書を書く営みにおいて内的自然と外的自然の常なる拮抗がある。内的自然の核となる筆者の無理のない運筆の呼吸は、単に律動的な線、あるいは構成美を備えた抽象的形態として定着されるだけではなく、文字に生命を吹き込んだすがたとして変化の妙を尽くしていなければならない。文字を、一つとして同じ様態ではない線のあり方として、とらわれのない運筆によって表現することが、書における「自然」の実現である。したがって、これが同時に書の評価の基準、すなわち作品に注がれる観照者の視点を支えることになる。

内的自然と外的自然を媒介するものは、『書譜』においては「心」の二つ目の相、すなわち、「筆者の精神の修養」の中に表現されている。『書譜』における自然は、その多く

が儒教的な思想によって裏付けられているため、作品の生成するプロセスは、筆者の内面、とりわけ精神修養という色彩を帯びて表現されるのである。法則にとらわれない、技を極めて技を抜けるというその過程は、中国思想特有の「道」という自然概念を形成している。道は、もと往来の意味に発し、方向、人の行い、手だて、方法などを指す。これによらなければ目的地に到達できないようなものとして捉えられもする。そしてその行程が重視される場合、通う、行く、したがう、行うなどの動詞として用いられる。また道には、方向や行いが理にかなうようにすること、すなわち仁義や徳行の意味があり、そのありさまを形容する、正しい、大きいという意味としても用いられる。同様にして、導く、案内する、教える、たすける、ひらく、精進することをあらわすものとなる。ただし、精神修養、精進などは、それ自体が終極の目的となるのではなく、自然的世界へいたるためのプロセスの一面である。儒教的道の思想をはじめて自然哲学的な実在の意味として用いた（道法自然）のは、老子である。『書譜』にいう「天地の道」とは、宇宙の本体としての道、自然的世界のありようを示している。それは、一枚の作品が生み出される小さなサイクルにも、また一人の書法家の書風が醸成される大きなサイクルにも認められるものである。筆者のとらわれのない筆運びは、外的自然の造化の営みにふれて作品となり、そこに新たな自然的世界が創造される。その自然的世界は再び筆者の内面にとりこまれ、さらなる作品制作に関与する。このように、「自然」を価値とする書の制作過程においては、内的自然、外的自然、および作品の間に円環が成立する。道としての自然は、まさに円環それ自身であるといえる。

書において自然的世界を実現させる本源、円環を生じさせるもと、それは人間の「心」と密接に関わっている。『書譜』にいう「心」という表現は、本来のままという内的自然、大いなる外的自然への感応、これを作品へと導く道としての自然、という三相が互いにおりあわさった意味として用いられている。道の本原としての「心」は「天地の心」という表現に代表される。道をめざす筆者の意志、道への思い、道の精神、道を行く際の感情などがすべて「心」として捉えられる。そしてこの「心」が、自然的世界としての作品を実現するためにクローズアップされてくるのが「手」なのである。「手」は一義的には、身体の一部としての指から腕までを指す。書において、指は筆先が刻々と変化するのを感じとり、腕は懐の大きな運筆を展開する。手は、心のはたらきを通じて実際に運動することによって、ちから、行為、調子、方法などそのプロセスにおける様々な意味を担うことになる。筆跡が手とよばれる[25]のもこれによる。「自然の妙有」のあらわれた書作品は、

線の律動として、また変化に富んだ造形として、文字どおり手によって具現される。心と手の一致とは、内的自然と外的自然が道を通して作品に顕現することを意味しているのである。

《 註 》

＊1　庾肩吾『書品論』、張彦遠撰『法書要録』所収、中国書学叢書、上海書畫出版社、一九八六年（以下、六朝時代の書論について特記しないものは『法書要録』所収本による）。王僧虔『論書』では、「天然」に対して「功夫」、「規矩」とある。また、伝・王僧虔『筆意贊』（陳思編『書苑菁華』所収）には、「神彩」と「形質」の対比がある。

＊2　趙壱『非草書』。

＊3　虞龢『論書表』。「自然」と「字形」については、「羊欣云」と引用形態をとっている。

＊4　羊欣『古来能書人名』。

＊5　心手の記述は『荘子』天道篇に由来し、『書譜』成立以前の六朝時代には王僧虔『書賦』（朱長文撰『墨池編』所収）、陶隠居『論書啓』、王羲之『題衛夫人筆陣図後』、などにみられる。

＊6　張懐瓘「天質自然」『書儀』および『書断』。『文字論』および『書断』に「自然天骨」を用いている。なお、『書断』では六朝時代の「天然」と「工夫」も受け継がれている。『文字論』には「神彩」と「字形」、『書儀』には「天性」と「習学」などがある。

＊7　西林昭一、『書譜』中国古典新書、明徳出版社、一九七二年、一七頁。

＊8　『書譜』解釈については真跡本を定本とし、次の注解および訳注を主として参照した。朱履貞『書学捷要』本、啓功『孫過庭書譜考』（文物、一九六四年二期）、中田勇次郎「孫過庭の書譜」（『中田勇次郎著作集』巻三、二玄社、一九八四年、一七一－一八一頁）、西林前掲書、福永光司「書譜」『芸術論集』（中国文明選一四巻、朝日新聞社、一九七一年、一六五－二八〇頁）、藤原楚水『書譜続書譜之研究』（省心書房、一九七三年）。『書譜』引用に際して本

文中に略記した数字は、真跡本の行を（欠損部は薛氏本により補完し真跡本の行として、また欠損部以降の本文はこれを加えた行を）示す。

＊9　臨書（手本類を見て書きならうこと）と摹書（手本類を敷き写しにしてならうこと）は、書の二大学習法。臨書は学習法としてあるのみならず、書の表現構造に関わる行為であり、臨書のあり方は、書の様式展開に本質的に関与する。これについては、拙稿「筆意を読む－臨書行為と書の特性－」『美学』一七一号、一九九二年、三七－四七頁（本論一部第四章）を参照。

＊10　「無間」は『淮南子』原道篇にみられる。

＊11　蔡邕『書説』、陳思編『書苑菁華』巻一「秦漢魏四朝用筆法」。

＊12　梁武帝與陶隠居『論書啓』九首。

＊13　衛夫人『筆陣図』。

＊14　王羲之『題衛夫人筆陣図後』。

＊15　この関係の成立根拠については、本論第三章を参照。

＊16　董其昌『容台別集』、前掲書所収、三八七頁。

＊17　『墨池篇』巻三、および『佩文斎書画譜』巻三〇に唐の陸羽『僧懐素別伝』によるという懐素についての伝記がある。

＊18　蘇軾『東坡題跋』、毛晋校訂『津逮秘書』巻一二所収。

＊19　董其昌『画禅室随筆』巻一、一七頁前掲書所収。『容台別集』巻四、六三頁、明代芸術家集彙刊本所収、台北、一九六八年。

＊20　たとえば晋人の形似を求める者は懐素の書を退ける。趙孟堅『論書』。

＊21　王澍『論書賸語』、松村昂訳、中田編『中国書論大系』巻一一所収、二玄社、一九八二年、一七六頁。

＊22　蔡邕『書訣九勢八字訣』、陳思編『書苑菁華』巻一九所収。

＊23　掲載図版【図六】は原碑からの拓本を帖仕立てにしたものに拠っているため、その行構成は原碑と異なっているが、行間は碑面の空間構成に基づくものである。これは次節「九成宮醴泉銘」【図七】についても同様。なお、碑文から拓本にされた筆跡の場合、その表現には刻者と書者双方の要素を想定する必要がある。これに関する筆法の問題は、一部三章「書の抽象性」第一節を参照。

＊24　欧陽詢「三十六法」『書法鉤玄』。藤原楚石『書譜続書譜之研究』附、省心書房、一九七三年、四九－八五頁を参照。「八法」は『書苑菁華』所収。欧陽詢

には他に「伝授訣」、「用筆論」（陳思編『墨池編』）など理論書があるが、伝授形態をとっており著作者については異論がある。

＊25 「天子識其手、〔注〕師古曰、手、謂所書手跡」班固撰、顔師古注『漢書』志・巻二五上、芸文志巻五上、中華書局本。

第二章　書の抽象性

本章では、次の二つの観点から書の抽象性について考察する。一つは、筆法変遷あるいは様式展開の観点から、もう一つは、「自然」が書においていかに主題化されているかという観点からである。文字史の要素を含んだ書の形式上の変化と、美的理念としての「自然」の実現との間には、どのような関係が成立するか。この関係を明らかにすることによって、書という営みに内在する美的価値の問題として「抽象性」を論じることができると考える。

一　筆法あるいは様式の観点から

（一）　なぜ書における表現形式は筆法の問題と直結するのか

従来の書論では、筆者の内面と書との直接的な結び付きが数多く説かれている。筆者の心理状態は、書の造形上の違いとなって直接作品にあらわれると考えられている（本章二（三）「内的自然の主題化」を参照）のである。そもそも、なぜ書において作品と筆者の内的なものとの直接的結びつきが説きうるのであろうか。この問いは、書とはどのような性質をもつかということと関係している。

すでにみてきたように、書は一画をひくことにはじまり、一画一画が継起的に関係づけられていくことによって、ある形を造りだす。その様態がどのようであるかということが、すなわち書の表現である。その表現を視覚形式として捉えようとするならば、線として定着された軌跡そのものに注目しなければならない。筆法は、筆の使い方という狭義の意味にではなく、表現形式を具体化する方法として理解される必要がある。

ただし、ここには書の表現において、ある条件が前提されている。それは、毛筆の使用である。書が自覚的に捉えられ、筆意豊かな表現が求められるようになるのは、毛筆が主たる筆記具として定着した時代と一致している。

書写材料と筆記具は、書法の性格を少なからず規定している。たとえば、甲骨文、金文、

木簡の書を比較してみよう。甲骨文【図八】は、亀の甲や動物の骨などの硬い素材に刀状のもので刻みつけた文字である。その調子は直線的であり、線の厚みにあまり変化が見られない。ところが青銅器に鋳込まれた文字、金文【図九】では曲線的な表現が多くなっている。青銅器の文字は、粘土などの比較的柔らかい素材に書かれたものを原型としているためである。だが、書いた文字の型をとるためには、筆記具には粘土を掘ることができる程度の硬度が必要とされる。そのため、線には太細の変化が少なく、やや均質的な調子になっている。一方、木の札に毛筆で書かれた文字【図一〇】では、線の調子に抑揚がある。書写材料との間に生ずる抵抗によって、毛筆は容易に形を変え、線的な運動において面的な広がりを見せている。むろん、線の特徴を述べるには、書写目的や他の制作状況を考慮する必要があるが、ここではまず毛筆を使用することによって生まれる表現の特性に留意しておきたい。

毛筆で文字を書くという行為は、「刻む」あるいは「掘る」という行為よりも迅速に行うことができる。つまり、毛筆を用いることによって、文字を書くという行為の線条的な性格が意識化されてくる。このことは作品の観照においても重要な視点となる。できあがった書そのものは造形的な性格が表面に出るが、その造形は一筆の連続した動作によってすがたを与えられる。そのため、書の造形を通じて筆の動きを知ることができる。しかも、毛筆はその豊かな弾力性と柔軟性のゆえに、運筆過程における筆者の微妙な呼吸までをも表現することができる。

このような毛筆の特性は、この限りではあくまで道具の性質であるにすぎない。この性質が表現において問題となるのは、毛筆が用いられることによって、書の形式すなわち書体や筆法に変化が生ずるときである。

（二）　媒質としての書体

毛筆の定着によってもたらされた表現形式上の変化のうち、最も重要なものは、正書法と略書法が分化し、これらの典型として隷書・楷書（正書体）と草書（略書体）を生み出したことである。公の文書は丁寧に書く、メモなどのために書き留めておく場合には気楽に書く。正書や略書というものは、目的、用途、書き手の気分などによって規定される相対概念である。それらが書の様式にまで結実したのは、毛筆の使用によって表現の内容に加わることになった「速度」が関係している。毛筆と紙が定着した時代（後漢ごろ）には、

すでに「書く」ことにおいて「速さ」がひとつの重要な尺度として意識されていた。これは、文字の機能面における事情だけではなく、書の表現面におけるテーマとなる。

草書の名手である張芝（後漢）は、手紙のやりとりの中でこう言った。「慌ただしくて草書で手紙を書く暇がありません」[*1]当時、書体本来の性格には従属しない書の表現が意識され、ゆっくりした運筆で技巧を凝らした草書の表現が流行していた。趙壱はこうした状況を、速書きあるいは簡易に書く工夫の中で生まれてきた草書の本来性が見失われているとして批判する[*2]この批判が批判として成立するためには、書の形式は次の二つの意味をもつものでなければならない。

① 書体は、書く目的や用途、書き手の気分を反映する。これには、書体がそもそもある目的や用途、気分が反映して成立したものとして認識されていたことが前提となる。そのため、書体成立後は、逆にそうして成立した各書体が目的、用途、気分の表現を担うものとなっている。これは書体史から見た形式の意味といえる。

② 書の表現は、書体の性質に規定されない内容をもつことができる。たとえば、草書の場合、それが本来、速書きの工夫によって成立したものであっても、その筆法を工夫することによって多様な表現が可能になる。そこでは、もはや速く書くことが目的となっていないために、本来丁寧に書くところで工夫されて成立した隷書や楷書の筆法は、草書の表現にも取り込まれる。書は各々の書体において正書と略書の筆法を統合し、新たな表現の歴史を作り出す可能性をもつ。これは書の表現史から見た形式の意味といえる。

書体成立後の書の形式は、常に書体史としての意味と、表現史としての意味をもつ。個々の表現には、その筆法の中に書体成立の歴史的経緯が前提されており、その経緯はそれぞれの表現において安定した意味を獲得している。ある書に固有の現れ方は、これとの偏差として問題になる。だが、実際には両者は線の中に統合された形で表現されている。書体成立後は文字の構造に変化がないために、書体「による」表現と書体「における」表現の具現は、継起的に展開される運筆そのものに委ねられる。それゆえ、線のあり方を決定づける筆法は、書の表現そのものを意味するものとして位置づけられるようになる。

このことは、別の面から見れば、書体が表現の媒質となりうる条件が整ったことを意味する。書体が媒質となることによって、原理的には、どのような書体を用いようと、その書体が成立する際に付与された性質に規定されない表現を生み出すことができるようになる。それゆえ、各々の表現の価値を論じる場合には、その形式のうちに、どのような仕方で「書体」が認識されているかを明らかにする必要が生じてくる。

書体史と表現史との関係は、毛筆の定着をぬきにして論じることはできない。毛筆と紙の出現によって書はどうかわったか。石川九楊氏は次のように考えている。甲羅や骨に刻すこと、粘度盤に書きつけること、木簡や竹簡に書くこと、これらの行為はそれを書く対象の物質性に限定あるいは依存する面が大きいのに対し、「紙は、その物質性を極限まで小さくして、被書字表現媒体として飛躍的に抽象度を高めている。紙は被書字『物』というよりも被書字『事』と呼んでもいい質を獲得した。（中略）被書字『事』ということは、物でありながら、もはや物としての意味を消し、出来事の場と化したという意味である。ここに紙の誕生の意味があり、その抽象性の比喩が『白』である」[*3]。石川氏は、「筆蝕」という概念を用いて書の歴史的展開の構造を明らかにしようとしている。『石・鑿・影』の書の時代の後に、紀元頃から、『紙・筆・墨』の歴史が始まり、その移り変わりが書の表現において「刻」から「筆蝕」へという差異をもたらした〈石・九〇－九三〉。書が「紙・筆・墨」の三者の関係に成り立っていることは、ある時期からの歴史的事実であって、書の歴史の全てではない。「中国書史は、石と紙との闘争史」〈石・九七〉とも言えるものであり、それゆえ「紙に書いた文字の中に、どのような構造で石に彫られた文字が組み込まれているか、毛筆の陰にどのように鑿が組み込まれているか、それが書の構造であり、書の歴史であると言っても言い過ぎではない」〈石・九一〉とする。彼の中心思想となる「筆蝕」をもう少し詳しく取り上げて、その意義を整理しよう。

「筆蝕」とは、「筆尖と対象との間の接触と抵抗と摩擦と離脱」である。彼はこの「筆蝕」が文学と書の本源であると考える。「詩や文の文体つまり美は、書や書字の書体つまり美と秘密の回路をもち、その秘密の回路の核心部に「筆蝕」が位置する」〈石・五〉。書は、「極微の無自覚の夾雑物まで筆蝕に定着するから、文体解読よりも、より精緻な精神史解読に至りうる可能性をもつ」〈石・七〉とし、書そのものに即さない従来の書論や、西洋美術理論に則った研究を批判する。彼の論考の主旨と方法は、書自身をして書史を語らしめ、その展開の構造を描くこと、書の作品の解読を通じて作者や時代を見ることである。彼によれば「筆蝕は、速度と深度の劇」〈石・八〉であり、これがすなわち書の美である。

中国の書は、石に刻される歴史と紙に書かれる歴史とを合わせもつ。その際に対象との間に生ずる抵抗のあり方を、彼はそれぞれ刻蝕（鑿と石）と筆蝕（毛筆と紙）と称している。これらが関係しあって展開するのが書の歴史である。それゆえ、書の解明には、両概念の関係を含意する「筆蝕」という語が用いられる。

毛筆で文字を書くという現象とそれに起因する要素からのみ書を捉えるならば、「骨法」に象徴されるような「深さ」や「強さ」をもつ筆法が、なぜ毛筆の歴史において伝統的に追求されたのかを説明することができない。注目するべき点は、本来石に刻される際に感じ取られる触感が、紙と毛筆の歴史において表現法を獲得したと解していることである。書の歴史において、刻すことと書くことという二つの要素が常に関わり続けているとすれば、書という営みの存続の中に、文字創始において語られる「書契一（第一章一節参照）という事象との根源的なつながりが予測できる。この観点からすると、かりに書を毛筆と紙による表現に限って見たときにも、その内部に中国の刻石の歴史を浮かび上がらせることができる。このことは、実際の筆跡の多くが碑面に刻されているということとは（筆法成立に関係しているが）別の問題である。つまり、碑面に刻されているのか、毛筆書きであるかという物理的な事象によって書の表現形式が問題にされるのではなく、逆に物理的な事象を越えて相互の筆法が書の表現に関与することに着眼されている。このことは、そのまま書の抽象性を論じる観点となる。

（三）　抽象性の諸段階

書の抽象性には、歴史的に幾つかの段階がある。書体の変遷期において、筆法がその時代においてどのように変化したかを辿ることは、書の抽象性を考える上で必要である。その変化の内容を個々に検討することは、書の表現史における重要な問題となる。だが、本節は、そうした史的意義の側面から抽象性の段階を扱おうとするものではない。本節では、「書が人間の内面をうつしだす出すという認識は、書がいかなる抽象性を獲得することによって可能か」という問いに基づいてその段階を検討する。これは、芸術表現としての書がいかにして成立しうるかという問題と関わる。

◆　文字創始

まず、最初の段階は、「書く」という行為の成立における抽象性である。「書」という語は、殷時代に成立している。その字形の構成要素となる「聿」は、右手で筆を持つ象形（現在の「筆」という文字の原型）である。殷の墨書が残されていることから、すでに殷時代において「書く」という行為が成立していたことが確認できる。ここでは、「描く」ことは異なる「書く」という営みの成立、すなわち文字という概念と造形活動との関係

が抽象性において問題となる。

文字は、その草創期においては、すべて外的対象や観念を写しとる方法によって成立している。世界の文字の創始をたどると、同じ概念を表す文字は、異なった文化圏においても類似した形態で記されていることは興味深い。だが、どのような方法で文字を成立させているか、どのようにそれらの文字が継承されているか、という点においては、それぞれ文化圏によって異なる。

人類が用いた文字はその初期において、外的自然を写しとるような何らかの象形的方法によって成立している。絵画的な方法による絵文字、図象的要素を含んだ文字などは、あるメッセージを伝えるという点では最も初期における文字の姿として認めることができる。だが、厳密に文字という概念でいいあらわせるものは、単独で事物を表現したたぐいの絵文字、標識的な機能をもつ図象文字とは区別される。文字とは言葉を記すものである。そのため、視覚的な形態は音記号としても機能することが必要になる。中国の殷時代にみられる図象標識は、氏族社会が成立した時期に、その氏族の社会的なあり方を示すものとして成立したと考えられている[*4]。図象の意味するものは主として身分関係の表示、職能の表示であり、一定のメッセージを伝達することはできるが、言葉の体系とはなりえないのである。文字は象形的方法で表すことのできない言葉、代名詞、形容詞、副詞、助動詞などを音的に表記するという原理を備えていなければならない。

シュメール人の創始によるといわれる楔形文字の起源は、ウルクの遺跡から発見された資料によれば、紀元前三一〇〇年以前にさかのぼる。その原初の文字では、絵画的方法がとられている。メソポタミアにおける紀元前三〇〇〇年頃の楔形文字の使用例をみると、事物の形態を単純化した字形であらわされているが、時代が下ると事物のもとの形をとどめずに抽象化されている[*5]。その文字は、はじめ粘土板に葦の先端を尖らせて文字を書きつけられていた。その後、筆記用具である葦の茎の部分が三角や釘の形に切り落とされ、文字はこれを粘土に押しつけて記されるようになる。ここには、話し言葉の音表記への対応、文字表記の能率化[*6]などの要請がある。文字はこれによってしだいに物の形と対応しなくなっていく。つまり、表語的あるいは視覚的な方法が、表音的な方法にとってかわられることになるのである。

一方エジプト人の用いた文字[*7]ではどうか。ヒエログリフは、初期からほぼ完全に話し言葉を文字に表すような体系を備えていた。具象的な初期象形の方法は、時代が下ると単純な線によって構成されるようになる。しかし、この線構成は漢字に比べると輪郭的なも

のが多い。輪郭を描く線構成では、多数の事物の形態を正確に区別してあらわすことに限界がある。ヒエログリフもまた、簡略化、抽象化されるにともなって表語性が失われ、文字言語としてではなく、音声言語としての道を歩んだ*8。

表音化への道はこのような穏健な変化によるだけではなく、他民族の侵入、支配、被支配などの事情により、他の文字体系を自らの言語に適応させるためにたどった民族の興亡史でもある。

草創期のものといえども文字は、絵画的な図象や象徴符号とは異なり、言葉としての体系をもつものである。漢字文化圏では、その文字の創始において、線構成的な方法によって行為や観念を象徴的に表す体系が考案された。漢字は象形に始まり、その視覚的方法を基礎に文字の体系をつくりあげた。白川氏は次のように述べる。「象形文字は、ただことばを象形的な方法であらわすのみではなく、そのことばの意味する観念と、そのことばによって示される行為の内容とが、同時に形象化されるという特質をもっている。それは、記号が一定の了解原理にもとづくというような、任意的なものであるのとは異なって、文字の要素的な部分が、すべてその観念や行為の象徴的な表現としての意味をもつものである。…象形とは必ずしも絵文字ではないから、形象と意味との関連をとらえるには、その意味体系の世界にまでふみこむのでなければならない。象形はその意味体系のなかで、はじめて象形でありうるのである」*9。

だが、漢字の歴史といえども、こうした意味での象形文字をそのまま存続させているわけではない。次に、象形性をもつ文字から字画が成立する過程を見ることにしよう。

◆ 字画の成立

石川氏は「硬骨文の造形原理は、垂線と水平線である。天の絶対性の下で垂線が成立し、垂線への抵抗としての水平線が発見された。硬骨文や金文における字画は、文字の構成要素ではなく、象徴を描き出す描線である。各々の刻線は、それぞれの場合における文字の部分であり、そのままが文字である」-〈石・一一〉という。甲骨文における刻線の象徴性は、金属器に鋳込まれた金文においては、端的には文字の内部を塗り込めた形となって受け継がれている。たとえば、「天」という字では人の頭部を象った部分、「王」という字では王権の象徴である鉞を象った部分【図一】（以下の字例についても同図参照）などである。同じ概念を表した複数の文字の字形においては、鉞の刃の部分を線であらわしたり、面的に形づくったり、柄の部分を短くしたり、また細くしたり、といった差異が見られる。

また、たとえば「人」や「馬」という文字のように、文字の形態の左右が反転したものがある。しかし、この場合の構成要素は一定しており、その文字が左向きでも右向きでも、人や馬という概念の成立には支障がない。描線の数に異同があるもの、たとえば、「中」の場合はどうか。「中」という文字は、中軍の元帥が立てる旗の象形とされ、旗竿と中央の標識と吹き流しとから成る。吹き流しの向きやこれを表す数には異同があり、標識の形態もそれぞれに異なっている。しかし、これらは、それぞれの構成要素がその描出において、ある関係を成立させており、その関係性の成立が同一の概念を生み出している。つまり、甲骨文や金文における文字は、ある概念を表すための符号なのではなく、ある概念を象徴的に捉える方法なのである。逆にいえば、文字を成立させる線の長さや幅、さらにそれらの数や方向は、ある行為や観念を象徴する関係を形成するかぎり、文字の形態が限定されることはない。

「漢字という普遍的存在になるためには、描線が描線であることをやめて、字画としての線になることが必要であり、象徴図象性を脱けて、文字として抽象化することが必要であった」〈石・六五〉。彼は、この意味での抽象化を次のようにみている。「列国正書体金文」にいたって、線の長短やそのつどの書き振りがが均質化される。ここでは、各文字の寸法を同一のものに仮構する外形枠（字界）の成立によって、文字の均質性が獲得される。ここに文字の構成素が生まれ、文字からほぼ宗教性が払拭される〈石・一二―一四〉。これが達成されるのが篆書（小篆【図一一】）である。篆書では、「文字は脱宗教化、脱神話化を遂げて字画を優位化する。一本の均質な線の単位が文字を構成する。政治文字としての正書体が成立し、ここから石文字の歴史が始まる」〈石・一四―一五〉。

秦時代に行われた文字改革は、それ以前の文字のもつ象形性の意味を少なからず変容させた。小篆は、秦代以前に多種多様な形で表されていた文字の形態を整理し簡略化することによって定められたものである。秦時代における小篆への文字統一は、始皇帝の国家統一事業の一環として行われたものであった。造形は整理され、字画は均質化された。そのことによって、文字の要素的な部分は、かならずしも観念や行為の象徴的な表現としての意味をもつものではなくなった。その形態は、簡略化あるいは装飾化に際して、当時用いられていた文字の一点一画を「字義」との関係にてらして定められている。つまり、小篆における一点一画は、象徴性をもつ描線として不可欠な役割を担うのではなく、語（文字）を成立させるための約束事として不可欠の要素となった。文字が宗教的性格から社会的・政治的性格へと変化することによって、象形という象徴的な出来事は、字画の関係性の成

立において実現されることになった。この意味で小篆体は、より抽象化された形で、象形文字の本質的な性格を継承しているといえる。

◆ 表現としての自覚

前述のことから、表現としての書が成立するまでに獲得された抽象性の段階は、大きく三つに整理することができる。

① 絵画的図象から象形的古代文字へ。外的対象を象ることから観念や行為を象った体系へと抽象化される。

② 古代文字（甲骨文・金文）から篆書へ。象徴的描線から均質的な字画へと抽象化される。

③ 毛筆*1と紙の定着。速度が表現の内容に加わることになり、書は線条的展開としての表現性を獲得する。甲羅、骨、金属、木、竹などの物質性が排除され、表現のための均質化した空間が生まれる。この空間上において字画は連続性をもつ線へと抽象化され、書に時間的観点が加わる。書は表現として自覚的に捉えられる。

書という営みが人間の内面との関係で捉えられるためには、③の段階を経る必要がある。それ以後に書かれた古文や篆書――たとえそれらが石や金属に刻されたものであっても――は、毛筆の歴史によって培われた「線」という見方を通して形成された表現の歴史をもつ。そこでは、静的構造をもつ字画に対して、一連の流れを見る見方が成立する。このような見方は、毛筆の使用によって「書く」という行為の中に継起性を発見し、それに伴って生じるリズムを発見したことに始まる。書が表現として自覚され、「気脈」や「筆脈」という価値が形成されると、どのような書体を見る場合においても、このフィルターを通した観照が遂行されるのである。その中にどのような形で①②の抽象性が息づいているかということは、象形的方法の意味と関わってくる。

二 「自然」の主題化の観点から

（一） 象形的方法の意味

正書の系譜を中心に、マクロ的に書体の変遷をたどってみると、甲骨文に発し、楷書体に至るまで文字によってはほとんどその形態を変えていない文字が多数ある。楷書体の形

態から具体的な事物に連想の及ぶ文字もある。事象との結びつきを切らないこのよう性格は書における形象性とよぶことができる。これは書体の性格によって程度に幅があるものの、基本的には書体を問わずみることのできる性格である。だが、逆に字源をたどることによってはじめてもとの事物が理解されるものも多数ある。書において重要な点は、たとえば楷書体の「日」や「月」の形態が現実の日や月を連想させるか否かということではなく、楷書体の「日」や「月」が原理的に線構成的象形の方法を取っているということである。

公的な書体を書く場合、筆者は一点一画が緊密な関係をもって構築されるように配慮しなければならない（二章二節「書と外的自然」の作品分析を参照）。その書が生き生きとした動勢をもつために、とらわれのない運筆が要求されるとともに、正書を書く際には作品世界を定立する意識が不可欠のものとなる。ここには、文字創成期における書き手と外的自然の関係と同様の構造を認めることができる。ここでの問題は、絵画と書を分かつ原理、あるいは書の表現史における抽象性の段階にあるのではなく、書を書くという行為において自然的世界が実現されると見る理念の形成にある。

後漢時代、許慎は、『説文解字』において、漢字の形象の内に易の象徴的な世界観を見いだし、それを文字の体系と関連させた。許慎は、甲骨文や金文に拠ることなく[*1-1]小篆に基づいて文字の字形学を打ち立てている。そこで取り上げられた体例は、「文字を存在の秩序に対応するものとして、それに一定の体系を与えようとする」ものであり、「序列の次第は、天地の生成よりその変化の理に及ぶ」[*1-2]ものである。部首は、字の形ではなく、構造的な意味によって立てられている。この思想は、後代に受け継がれて文字学の礎となり、書論を形成する礎となった。つまり、「文字の成立が、必ずしもそのような原理に本づくものでなかったとしても、万象を一語一字の整然たる形態におさめて表現する漢字において、そのような思考がうまれ」[*1-3]たということが重要なのである。そして、このような中から、書の歴史においては、人為的所産としての文字を所与の自然として見る見方が形成された。

易の思想によって説かれる一画をひくことの意義は、このような文字観に関わっている。一画の造化のはたらきに自覚をうながすとき、生きた外的自然の営みにふれることができる。その根源を悟るということは生きた原理をしることであり、生きた原理をしれば法則的なものにとらわれない心が生まれる。このことによって「古をかりて今をひらく」ことができるのである。石濤は、一画をひくことの哲理に発し、それをさとる法、そこから個

性を開花させていく法などに言及する*14。彼においては、外的自然と一体になっている無自覚な状態が理想なのではなく、まさに一画に鋭い自覚をもつことによって造化者の営みにふれることが重要なのである。これは無為自然をとく老荘思想と無縁ではなく、むしろこれと融合して発展した禅思想の影響によるところが大きい。その造形的営みの特質は、書の用筆論を援用することによって強調されている。『書譜』の理想は、石濤の一画の意義づけによって、より明確なものとなろう。書における筆者は、一画をひくことによって外的自然と同化する。時代が下って個としての意識が高揚すると、このような一画に対する自覚は、書画論においてしだいに強調されるようになってくる。そしてそれらの眼差しは、すべて生きた外的自然へと注がれる。

このようにみてくると、書と外的自然をむすびつけているものは、外的自然あるいは世界を、象形性をもつ文字として線構成的に把握する営みそのものであるといえる。それゆえ、書における造形活動は、形而上学的には、どのような線でどのような形態をとるかということによって、天地万物の存在する範囲としての自然的世界を視覚化することが可能であると考えられているのである。書と外的自然の関係は、文字草創期における線構成的な象形の方法を継承し、文字を視覚的方法によって成立させ続けていることにおいて理解されるべきであろう*15。

文字創成は、外的自然に存する生命体としての事物を、一画をひく営為によってその事物にふさわしく形象化することであった。行為者はそのようなあり方で一画をひくことによって自然と同化する。そしてその行為によって生まれた形象は新たな自然的世界となる。つまり、象形的方法をとって形象化された文字は、後世にとっての新たな外的自然なのである。ここにおいて書を書くという営みは、新たな「自然」との関係をつくりあげる行為となる。前章（二章三節「書と外的自然」）にみた正書における作品世界の構築の仕方は、既製の形態としての文字を後づけるのではなく、形象となった新たな外的自然を象っていく行為であることを示している。見方をかえれば、これは書の絵画的な性格として捉えることができる。

書における象形的方法の特色は、線構成的な絵画的方法を用いている点にあるが、この絵画的方法が継承されているということは、書という営み自体が本質的な意味で絵画的性格をもつことを意味する。書と絵画の本質的共通性は、絵画論として著名な張彦遠の「六法」*16に取り上げられている。彼によれば気韻生動と骨法用筆、いわゆる「骨気」は絵画の中核をなすものである。絵画において気を韻きわたらせるための力強い筆遣いは、書

の用筆法にその本来的性格が求められている。両者は表現形態を異にするが、一画をひくことによって自然的世界と同化するという造形活動の根源的なあり方においては共通性をもっている。それらの表現形態に関わる性質は、書の方からみれば形象性であり、絵画の方からみれば骨格表現的な線の抽象性である。では、根源的なあり方において共通性をもちながら、表現形態が異なっている、その両者の相違は何によるのか。

文字創生は、原理的には現実の自然を主観的に形象化する営みに発している。しかし同時にその形象が書の表現の場で（書としての自覚がない時期においては文字として）生きるには、あるコンセンサスを獲得していなければならない。文字は社会的、歴史的な性格を基調としており、この意味で書の表現は主観的象形の方法に頼ることができない。つまり、文字の形象は個人の主観的表現のみによるものでもなく、外的世界との関係において客観的、普遍的なものでもない。それは民族の視覚化の方法なのである。それゆえ、外界に存する自然物と書の造形との関係において注目されるべきことは、現実の外的世界に存する事物・事象がそのような骨格をもつものとして形象化されているということである。書と外的自然の間の本来的関係は、こうして書と形象（文字）の間において継承されていく。

ここで、書における「自然」がどのように主題化されるかという観点から書の抽象性について考えてみよう。この観点によって、書体と筆法は表現媒体としての問題を新たにもつことになる。

井島氏は抽象的芸術に二種あるという。「その一は、自然の具象的形態から出発して、さまざまにデフォルマションを加え、対象の形態的要素を分析的に取捨選択して、簡潔な抽象的形態に到達する場合。その二は、最初から要素的な幾何学的形態や色彩学的形態を、ある種の観念的着想に基づいて組成し、いわば作曲的に、抽象的形態の構成に到達する場合である」[*17]。彼は書の抽象性を専ら後者の意味に解しているが、はたしてどうであろうか。この点については氏の指摘するように、抽象的形態の構成を決定するものは何かということが、根本的な問題となる。二つ目の抽象性は書体成立後、すなわち文字を書くことが書にとって一面で媒質化されるときに付与される意味である。文字の発生段階においては一つ目の抽象性が認められる。そして、その後の書くという営みは、象形的方法を継承しながら各書体（典型的には篆、隷、楷、行、草）[*18]を成立させた。ここには、万物の存在の秩序に対応するものとしての骨格線が残されている。この抽象性において問題にされるのは、文字の形態と事物や観念との具体的な対応の程度ではない。文字は時代を経

て簡略化され、その形態を変化させているが、各書体は「自然」すなわち万物の理をかたどる線としての点画を依然として備えている。文字草創期における象形という事柄は、「自然」の実現という理念として、時代を経て成立した他のすべての書体に生きているのである。抽象記号としての文字を書くことによって成立する書が外的自然と切り離されずに語られるのは、こうした意味における書の形象性によっている。そして何よりも、文字という人為的所産を新たな外的自然として一画をひくことに、書の抽象性の特質が認められるであろう。それゆえ、書の抽象性には井島氏の分類でいう前者の意味が生きていると考えることによって、外的自然との融合一体を目指した中国の思想に基づけられた書の性格を理解できるのではないか。

象形的方法の意味は、普段の文字生活では意識化されない。書を書くという造形活動においても個々の文字は、すでに媒体として機能している。それは、書と文字の関係、書の自律性、書における造形表現の幅を考えるとき問題になってくる。過去にはなかった新しい造形が生み出されるときには、文字には日常的機能とは異なる、詩的なはたらきが加わっている。だがその際、制作者の作為的なあり方が表面化し、文字の骨格をはずした省略や連続が行われて造形的な工夫が過ぎると、それは書としてみなされないことになる。その規準となるのが社会的、歴史的な性格をおびた文字の形象である。制作者は文字のもつ形象の息吹に感応しながら筆を運ぶことが要求される。

書が文字とともにあるということは、書が文字との間においてもつ関係のうちに、必然的に言語との関係を含みこんでいることを意味している。これは、書作品の多相的な理解の基礎となるものである。手紙や詩、画にそえられた賛などの文字は、いうまでもなく言葉としての営みと同時に成立している。近代的な意味での書の自律性は、文字がこのような言葉との関係を切って媒質化されることによって獲得されよう。だが、線や造形の純粋な追求は書としての構成原理を否定する契機をはらんでおり、ここには、何ら表現のための媒質が文字である必然性は求めえない。書は文字と本質を異にすることによって、つまり、線の律動や抽象的形態としてながめられることによってその自律性を獲得[19]するが、書の本質、および書の有する多相性（文学性、音楽性、絵画性、建築性など）は、文字言語との関係において開示されるのである。書における象形的方法の意味や抽象性もまた、この関係の中においてはじめて捉えることができる。

（二）　内的自然の主題化

第二章でみてきた、書における「自然」の実現は、書と人間の内面との直接的結びつきを前提とした上で始めて扱うことができるテーマである。本節では、内的表現性の高まる宋時代以降のテーマに即しながら、そのテーマはいかなる事柄を前提としているのか、その前提はどのような意味において可能であるか、という視点から書における抽象性を捉え直してみたい。

時代が下るにしたがって、書の作品には筆者の内面がうちだされる傾向が強くなる。書法家にとって学書の理想は、造化の理法を体得した先人の筆意を会得すること、彼の内的自然を作品から読みとることに求められている。その上にたって各々の書法家は、先人の技法にとらわれることなく、自由な表現を求めていく。彼らの理想としたものを内容的にのみ捉えるならば、それらはすでに六朝時代に見いだされ、『書譜』によって意義づけられたものといえるかもしれない。だが、ここで注目したいことは、表現主義的な色彩の強まる宋時代以降において、書のめざすべき方向や評価の基準が個人の独創性のみにとってかわられず、様々な語られ方によって内的な自然が主題化されていることである。

◆「変化」

米芾は、「書を学ぶには弄翰（たえず学修すること）を貴ぶ。筆のもち方は軽くし、自然のままに手と心が淡虚にならなければならない。こうして天真のままにふるい起こったこころが意の外にあらわれるのがよい。それゆえに古人の書は、それぞれ同じものはない。もし一つ一つが似ておれば、それは奴書である。また、その次には、筆跡が完全に成熟していなければならない。筋骨、皮肉、脂沢、風神がみな完全でなければならない。それはちょうど一人の佳い人物のようでなければならない。また、筆ごとに同じであってはならない。三の字は三画がそれぞれ形を異にしている。しかしこれもわざわざ重軽をつけて異ならせたのでは、天真自然に出て異なっているのとは同じではない」[*20]という。

彼は内的自然のあらわれとして書に「変化」を求める。ここで理想とされる変化は、書の線に託されている。「三」の字を構成するそれぞれの線は、「三」という文字の観念を表すための要素として捉えられているのではなく、また、何か具体的な対象を描き出すものとして捉えられているのでもない。何かを明確に描き出すことのできないものとしての線の様態が主題にされている。つまり、線そのものが、暗示的に、また象徴的に気分や調子を指示するものとして捉えられているのである。こうした抽象性をもつ線は、何物も具

体的には描かないがゆえに、感覚的な純粋性を確保することができる。それゆえ、筆者の内面のあらわれとして書を捉えるという視点は、線や造形そのものが、何物をも具体的には描きださないものとして書が価値づけられていることを示している。

書の線の質および書の評価の基準について、米芾は「文字には骨格を要す。肉は筋をつつまなければならず、筋は肉をかくさなければならない。こうしておちつくと文字は秀潤になる。‥形を貴ぶが、作為を貴ばない。作為が筆画に入ると、筆画は俗に入る」[*21]という。彼は「平淡天真」に到ることを書の理想としている。ここで述べられている文字とは、線と線とが有機的に関係付けられた様態を指すものである。その様態はどうあるべきか。ごく微妙な違いであっても、全容が全く異なったものになってしまうような差異を示すべく、骨格、肉、筋の関係が取り上げられている。一本一本の線の様態とそれらの関係づけは重要であるが、それは自然な運筆の呼吸によってもたらされるものでなければならない。彼の貴ぶ「形」とは、この関係づけのことである。ここでもやはり、文字の表す概念とは異なった次元で筆画の質が問題にされている。

◆「率意」と「生」

董其昌は自分の書と趙子昂の書を比較して「趙の書は熟に因って俗態を得た、私の書は生によって秀色を得ている。趙の書は作為しないものがないが、私の書は往々にして率意に書く」[*22]といって書における「率意」の重要性を説く。また、率意でありながらその書がどのようであるべきかを述べる。「書を作るに、もっとも忌むのは、位置の均等（変化自由のないこと）なり。かつ、一字のごとき中にも、収あり放あり、精神あいひきあうところあるべし。王大全（献之）の書は、左右、頭を並べるものなし、王右軍（羲之）の書は鳳とび翔るがごとし。奇に似て反って正しい」[*23]。彼の書の理想は「天真爛漫これ吾が師なり」という言葉によくあらわれている。

ここでは、熟と生、作為と率意が対比されている。経験的に蓄積されたものより、手を加えていないままのものを、また用意周到に準備されたものより、てらいなくにわかに書いたものを、それぞれ価値ある書作のあり方としている。だが、それは同時に、造形上に変化をもたらしていなければならない。これら双方を重ね合わせて、彼が理想とする「生」と「率意」の輪郭を捉えてみよう。

熟成された技は、安定している。そこから多くの異なった書表現を企て、その構想に従って作品をまとめ上げることができる。それは、経験的でありながら、整合的で確実な展開を

予測させるものである。それに対して、生のものは、これから先にどのような展開があるかを予測させない要素をもっている。董其昌は、熟慮し工夫を凝らして準備された計画のもとで展開することを退け、意に従ってにわかに、てらいなく書くことを良しとしている。この制作態度の違いは、視覚形式として現れると彼は考えている。書の表現には、変化自由のあることが重要である。その変化とはどのようなものか。一文字の中、一行の中、紙面全体の中、それぞれにおいて変化自由のある状態とは、安定した技術を備えているだけでは得ることができない。これらは、「熟」ということが評価されていないことから明らかである。目指すべき変化のあり方は、孫過庭の言葉をかりれば「自然の妙有」に一致するということになろう。自然の造化のはたらきのように、説明のつけられない意外な仕方で理にかなうことが求められる。このような制作状況は、制作者の内部に突如として現れる霊感によって得られる場合もあろうが、彼の書論で扱われているのは、その類いのものではない。董其昌もまた他の書法家の多くと同様に、「自然」を書の最終目標と考えているが、彼の論で注目するべきところは、そのようなあり方が「率意」という制作態度と密接な関連で捉えられている点である。

熟達した技は、等質的で安定した展開をもたらす限り、人為の域にとどまっている。安定し、熟達した技術によって作りあげられた展開に現れる運筆や造形の変化は、いわば既にあるものの並び換えであって、ここから新たな表現は生み出されない。たとえ、造形にあずかる要素が組み替えられたとしても、それらは同一の仕方で関係づけられていることを意味するからである。その変化の本質は、等質的で繰り返しのきくものである。つまり、字面や書体や線の肥痩といった見かけの変化とはなり得ても、その展開においてのみ現れる質的変化となることはできない。

「生」という語は、物事の状態を示す場合には、手を加えていない、天然という意味に解される。他面、人事に関して用いる場合には、まだ十分ではない、これから、という語義が加わってくる。つまり、「生」のもつ方向は、未来（未知）に向いている。また、その方向に向かって開かれている。一方、「率」という語は、したがう、ひきいるという意味のほかに、だしぬけ、とりつくろわない、といった意味をもつ。したがうとは、よりそっていくということで、無理をしない、そのままという心的状態を含意している。これらはみな、「生」という様態と重なりをもつ。

「生」と「率」の両者に共通した性質の中で、書の制作において外すことができない意味をもつと思われるのは、これから何が起こるか予測がつかないということを含意してい

ることである。我々は、現実世界における予測不可能な出来事には、向こうからやってくる状況に対処するという仕方で立ち向かうであろう。だが、書の制作においては、筆者は静止した紙面に向き合うのみで、筆者みずからの落筆によらなければ事実上の展開は生じない。それゆえ、思いがけない展開を生み出すためには、そのような状態を自ら呼び起こす必要がある。自らの意にしたがってにわかに書くという創作の態度は、線的展開における等質的な関係づけを打ち破るための一つの装置と考えることができる。逆説的ではあるが、そこには人為が介入する。ここでは、その人為と、その人為の目指す無為の状態との拮抗がみられる。とりつくろわない心的状態は、「位置の均等」な作品につながりやすく、意をこらした制作態度は「熟」による既成の作品に陥ってしまう。「生」と「率意」は、こうした制作に一つの指針を与える実践哲学的な意味をもつと解釈できる。

彼の書論では、書の造形の変化と筆者の心的状態との直接的な結びつきが前提されている。そこでは、さらに一連の運筆が前提されている。そのもとで彼が述べようとしているのは、優れた書は、固有の展開を実現しているものであること、そうした書を生み出す際の場のあり方についてである。筆者の内的な情調にしたがってにわかに書くならば、落筆した瞬間に次の運筆の方向や強さを決定しなければならない。先行する自らの運筆に対して、線の様態を瞬時の判断によって次々と決定していくことは、先ほど書いた線にそのつど新たな関係を築いていくことである。ここでは、即応力が要請される。たとえば、前の運筆に偶然生じた渇筆の質をどのように受け止め、次にはどの位置から新たに筆を起こしていくか、また、滲みの生じた点画の上に、どのように次の筆を重ねるのか。書においては運筆の軌跡が造形となる。それゆえ、視覚形式としての造形に変化自由のある作品は、制作における筆者の心的状態の奇跡と即応したものとして捉えられるのである。

やや時代は下るが、呉徳旋は「書を作るには草率ということが最も難しい」[*24]といい、やはり最終的に目指すべき書のあり方を語っている。董其昌と同様、ここには既成の展開を越えようとする意識がみられる。

◆「あるがまま」に書く

王澍は「巧妙さの極地は、巧みにできないかのような境地にいたって、ようやく神秘的な技巧の域に入る」[*25]といって魏・晋時代の書の優れている理由としている。「字を形づくるときには、あらかじめ（点画の）間隔を設けておいてはいけない。文字にはそれぞれ長い短い大きい小さいといった体形がある。その体形の勢いのあるがままにもとづいて加

減してやることが、たくさんな物の実際のありさまをうまく出しつくして天地の造化に似せることができるゆえんである。意識的に整えようとか、意識的に変化させようとするのは、いずれも一方面のみの硬直したやりかたである」[*26]。

ここでは、恒常的で安定した性格をもつ通常の意味での技術は目指されていない。しかし、当然のことではあるが、技巧は前提されている。「巧みにできないかのような」という表現には、自らの意志や意図の介入しえないことが含意されている。意識的に変化させようとすることによっては、彼の理想とする技巧の域には到達できない。

文字には、それぞれの体形がある。むろん、文字は自然発生的に生じたものではない。それぞれの体形は、書くという営為の集積によって、おのずからその文字にそなわるようになった形態である。文字は人為的な産物ではあるが、その形態は作為や意図という能動的な企てによってのみ生み出されるものではなく、多数の手の介在によって、そのような形態に醸成されてきたものである。とすれば、「文字におのずからそなわった形態」という捉え方は、書の歴史性の受容と表裏のものであるということができよう。あらかじめ点画の間隔を設けておくことや、意識的に変化させようとするあり方は否定される。逆に、書くという営為の受動的側面が評価されている。書かれる中で育まれてきたものを、そのありさまのままを受け入れることによって、書き手は自然的世界に至ることができる。彼のいう「天地の造化に似せる」とは、西欧的な意味での自然模倣とは異なっている。もともと異なった性状をもつ人間と自然があり、人間が自然を模倣するのではなく、ここでは書と外的自然および人間の三者に同一の性状が想定されている。それぞれの文字の体形のあるがままに基いて書くためは、その文字の体形がどのようであることが、あるがままかということへの理解が伴わなければならない。文字をもとそうあったような在り方で在るようにすることとは、すなわち歴史的伝統を実現することといえる。歴史性の受容という受動的側面は、書を書くという能動的な行為によってもたらされる。つまり、優れた書の実現は、伝統の受容という側面と、制作者の内的表現という側面とが融合したものと考えられているのである。彼は、おのずから変化の妙をつくすことのできる境地を「天真爛漫」と表現している。

書においてこのようなテーマを論じることができるのは、なぜか。それは、書のもつ抽象性と関わっている。中でも王澍のテーマでは、線の感覚的純粋性が要となっている。彼はあくまで形態を話題としているが、そこで問題となっているのは、その書き振りでしか実現できない造形の在り方である。これは、歴史的産物としての書と矛盾するものではな

い。なぜなら、文字のあるがままの体形に基づいて書くことは、過去の作品の再現を意味するものはではないからである。あるがままの体形がどのように写し出されるかという点が、新たな書き振りに固有の価値が認められるかどうかを左右する。無数の手の介在によって、あの書き振り、この書き振りにしか実現されていない優れた書が多数生み出されてきた。それらに共通する性質を、制作者が彼自身の線として捉えることによって、書の形態は成立する。線として捉える行為、すなわち運筆は、様々に可能な線の様態の中からただ一つの在り方を選択する行為である。その可能な範囲とは、広義には文字の構造を逸脱しないかぎり、ということになる。だが、ここで問うている運筆という行為に内在する美的価値の観点に立てば、あるがままの体形を実現した書き振りに共通する様態を抽出しうる範囲ということになろう。つまり、その運筆自体が歴史的伝統としての美的価値を抽象する行為となるのである。

もし、この線の性質が文字を構成する要素として捉えられているならば、書の形態をあるがままの姿として見る見方は生じてこない。それぞれの線の質が問題であること、つまり、その線が筆者の情調や気分を担い、かつ、あるがままとしての文字のすがたを伝え表すことのできるものとして捉えられていることに留意すべきである。感覚そのものを表現できるという線の抽象性は、書において歴史的世界と筆者を結ぶ架け橋となっている。

漢字が象形文字に発していること、また中国語が孤立語であるという理由から、文字の構造と字義との関連で書の内容が説かれる場合がある。また、文字や文章の内容と、書のイメージを重ねて解釈する試みもある。しかし、これらは、現代の一部の表現傾向においては有効であるが、それ以外の書の歴史においては、不適切な解釈である。抽象性との関わりにおいて、書におけるテーマを見てくると、言葉や文字の意味が有している内容と、書における内容とは、異なる次元の問題であることが理解できる。

「晋人は韻を尚び、唐人は法を尚び、宋人は意を尚び、清人は態を尚ぶ」[*27]という言葉は、それぞれの時代における書の特色を言い表している。王羲之（晋）をその「自然」さのゆえに至上のものとし、その中から自らを引き出していこうと考えた孫過庭の基本的な姿勢は、米芾（宋）や董其昌（明）、王鐸（明清）らによって積極的に受け継がれ、帖学派の流れをうみだしている。他方には、書法史において革新的な位置付けをされている顔真卿や、帖学派と対立する清代碑学派[*28]の流れがある。だが、それらの反王羲之的動きがなぜ起こってきたかを想起するならば、逆に王羲之を一つの大きな軸として振動してい

る中国書法のあり方が浮かび上がってくる。なぜ王羲之か、また優れた書とは何か、という問いは、中国書法に息づく「自然」という概念によってこたえうるところが大きいように思われる。それは、先人の確立した法というものによるのではなく、あらゆる書法の源泉としてのあり方において評価されるべきものである。

これは、臨書行為の本質に関わっている。臨書の対象となる原本から筆意を読みとる行為は、原本が固定的な造形ではなく、その場合、その展開においてあらわれ出たものであるという認識を要求する。臨書とは、筆者の意志で一点一画を選び取ることであるとともに、原本の自然的世界にふさわしく筆をまかせることでもある。この認識によって「筆意を読む」という態度が書における様式展開の基盤となり、原本と別様の自然的世界をつくりあげていくことが可能となる。

《 註 》

＊1 「迫遽故不及草」趙壱『非草書』、張彦遠撰『法書要録』巻一所収。この言葉は他にも引用されている。「忽忽不暇草書」衛恒『四体書勢』朱長文撰『墨池編』所収。

＊2 趙壱、前掲書。

＊3 石川九楊『中国書史』京都大学学術出版会、一九九六年、九三頁。以下、本著からの引用および要約には〈石・〉と略記して該当頁を示す。

＊4 白川静『金文の世界』、東洋文庫一八四、平凡社、一九七一年、二一－二八頁。

＊5 Walker, C. B. F., Cuneiform, British Musenm, London, 1987, PP. 7-21. cf., Driver, G. R., Semitic writing from pictograph to alphabet. Third revised edition, London, 1976.

＊6 行政、法律、訴訟に関する公式文書は膨大な数にのぼり、文字使用頻度の高まりを示している。それらは楔形文字研究の重要な資料となっている。コシャーカーによって提唱された楔形文字法（楔形文字を使用した法律文書）に関する研究には、文字表記の社会的性格への示唆がある。Koschaker, P., Keilschrift-recht, Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft 89, 1935. 原田慶吉『楔形文字法の研究』、弘文堂、一九五〇を参照。

＊7 Davies, Nina M., Picture Writing in Ancient Egypt, Oxford, 1958. 古代エジプトの文字体系には、ヒエログリフの略書体である、ヒエラティックとデモティックがある。書体成立および書法の性格には漢字と同様、書写材料の特性に規定される面がある。Lewis N., Papylus in Classical Antiquity, Oxford, 1974.

＊8 Davies, W. V., Egyptian hieroglyphs, British Museum, London, 1987. pp. 10-29. cf., Pope, M., The Story of Decipherment from Egyptian hieroglyphic to Linear B, London, 1975.

＊9 白川監、小林編『漢字類編』、木耳社、一九八二年、三〇－三一頁。

＊10 魏晋時代に芽生える書の表現の自覚、および毛筆による表現が定着することについては、文書処理などの文字の機能的側面だけではなく、六朝時代の思想形成と関連が深い。

＊11 甲骨文に基づく文字学は、甲骨の発見された清時代以降にはじまるため、歴史的な事情に即していえば、許慎は、甲骨文に拠ることができなかったということになる。

＊12 白川静『漢字の世界1』東洋文庫二八一、平凡社、一九七六年、二七頁。

＊13 白川前掲書、二三頁。

＊14 石濤『画語録』、一画章、了章、変化章。本論第一章四節参照。

＊15 ただし、ここには、象形的方法の形而上学的意味と、書体および筆法の変遷との間に重要な問題が残される。前述（本章第一節（三）「抽象性の諸段階」）のように、小篆は人為的な操作によって成立しているため、甲骨文・金文と小篆との間には、造形上に連続的展開を欠くところがある。甲骨文・金文と小篆以降の各書体とでは、社会における文字の位置が異なっている。それゆえ、両者の差異は書を成立させる線そのものの意味に関係する。

＊16 「六法」とは謝赫の『古画品録』で提唱され、張彦遠の『歴代名画記』において意義づけられた絵画における評価基準である「気韻生動」「骨法用筆」「応物象形」「随類賦彩」「経営位置」「伝移模写」をいう。詳細は、本論第一章三節参照。

＊17 井島勉『書の美学と書教育』、墨美社、一九七五年、四〇頁。井島氏の分類は、近代的芸術観に基づく。この分類の前提となる理念およびその妥当性については、本論第三部三章「作品の在りか」で扱う。

＊18 書体論は多数あり、書論の一領域をなしている。『説文解字』叙に、秦の八体、新の六書をあげているのが書体論の萌芽とみられる。書体各々の起源や筆法の特性などを説いた衛恒の「四体書勢」は、本格的な書体論の端緒といえる（本論第一部一章二節「造形の多様」を参照）。装飾性の強い篆隷雑体書については、蕭子良「古今篆隷文体」が伝えられている。現在の書体概念は、宋代以降に定着する（王応麟『玉海』、張紳『法書通釈』を参照）。

＊19 この傾向によって生じる問題については第三部（第二章「書と近代」では、主として実践的側面における課題を、第三章「作品の在りか」では主として理論的側面における課題を扱う）を参照。

＊20 中田勇次郎「中国書論史（三）宋」『中国書論大系』巻四所収、二玄社、一九八一年、二〇頁。真跡本は、米芾『学書帖』中国書学大系・碑法帖篇第三五巻、同朋社、一九八四年、に所収。

＊21 米芾『海岳名言』、中田訳、前掲書所収、三六六頁。

＊22 董其昌『容台別集』、中田訳『中田勇次郎著作集』巻四、二玄社、一九八五年、三八三頁。

＊23 董其昌『畫禅室随筆』、西川編『和刻本書画集成』第一輯、汲古書院、一九七五年。

＊24 呉徳旋『初月楼論書随筆』、萩信雄訳、中田編前掲書巻一四所収、一九八六年、二四六頁。『美術叢書』初集第二輯。

＊25 王澍『論書賸語』、松村昂訳、中田編『中国書論大系』巻一一所収、二玄社、一九八二年、一七五頁。同趣の主張は同書二〇四頁。

＊26 王澍前掲書、一七六頁。

＊27 梁巘『評書帖』。董其昌が「晋人書取韻、唐人書取法、宋人書取意」（『容臺別集』巻四）というのを継いだ同趣の記述とみられる。「晋人用理、唐人用法、宋人用意」（馮班『鈍吟書要』）も同様。

＊28 帖学派とは、法帖（古来の名跡を集めて石や木に刻し、その拓本をとって帖仕立てにしたもの）を中心にして学書する書法家を、碑学派とは、法帖の書は翻刻がくりかえされて真意を失っているという見解から、碑によって書を学ぼうとする書法家をいう。後者は清代の金石考証学の影響を受けている。

第四章　筆意を読む　――臨書行為と書の特性――

中国においては、後漢後（二五～二二〇）時代頃から文字を書くことが自覚的に捉えられ始め、しだいに筆意豊かな書の表現が生まれるようになってきた。そしてこれとほぼ並行して、書を学ぶならわしが生じ、古典・手本の類いを見て書く（臨書）という行為が広く行われるようになる。

本章の主旨は、今日に至るまで書の表現の場において絶え間無く行われてきた臨書に焦点を当て、これを書くという行為の側面から追うことによって伝統芸術としての書の特質を探ることにある。

はじめに、臨書が書の表現構造の特性に関わった行為であることを明らかにするため、臨書の概念の成立と変遷を摹書（古典・手本類の敷き写し）との対比において概観した後、書における臨書と絵画における模写の位置の相違をみる。次に、臨書によって残された作品の書法を原本と比較して分析する。これをもとに、臨書において何が問題にされているのか、臨書がどのような仕方で書の表現に関係しているのかを考察する。そして、この過程を通じて、「筆意を読む」という書の本質に関与した臨書態度から書の表現の場へともたらされるものを浮き彫りにしていきたい。

一　臨書と摹書

臨書と摹書はそれぞれ、手本類を見てならう行為、敷いて写しならう行為、として現在では広く書の学習法として定着している。このような意味で両者が区別されるようになるのは、北宋（九六〇～一一二六）以降のことである。それ以前においては、両者はほとんど同義のもの、すなわち両者の字義に共通の「うつす」という意味をもつものであったと思われる。

書を本格的に学ぶ姿勢は、後漢時代に既にあったとみえ、草書の名手として知られる張芝は「池に臨んで書を学ぶうちに池の水が尽く墨になった」*1と伝えられている。その具体的な方法は、後の魏晋頃（三～五世紀初）についての記述によって窺うことができる。

たとえば、「論書表」や「古来能書人名」などに次のような逸話がある。皇帝が王羲之の書を張翼に写しならわせた。はじめ王羲之はこれを見て自分の書と思い、詳しく見てからやっと他人の手になることに気付く。彼は、その「真を乱さない」書き振りに感嘆した[*2]、というのである。当時の「真を乱さない」こと、すなわち、本質を見失わないこととは、本物（真筆）そっくりに書き写されていることを指していた。そして、真筆を写しならう行為、ならびにこれとそっくりに写して書かれた書に対して「臨」や「摹」という語が当てられている。書が自覚的に捉えられるにともない、臨書論の萌芽は、模範となるべき優れた書（真筆）に到達するための技法を説いたものとして現れる。「観鍾繇書法一二意」では鍾繇の書法の妙が説かれ、その一節に王羲之が鍾繇の書を学んだことが述べられている[*3]。その後、学書法について論ぜられることが多くなる。しかし、隋の智永や唐の張懐瓘が述べるところの「臨」の意味も未だ「摹」とはっきり区別されたものではない[*4]。これらのことは、当時はまだ書において個性というものが価値基準になっておらず、王羲之を中心とする書法の遵守が目指されていたことを暗示している。

文人が活躍し、書の表現的傾向が強くなる北宋時代に入ると次のような記述があらわれる。『游宦紀聞』には、「今人はみな臨と摹は一つのものとしており、臨と摹が相当異なったものであることを知らない。臨とは、紙を（手本類の）傍らにおいて、その大小、濃淡、形勢を観てこれを学ぶことである。摹とは、薄紙を（手本類の）上に覆い、その曲折に随って筆をめぐらせることを言う」[*5]とある。この定義がほぼ定着すると、続いて両者の目的や効果の違いが唱えられるようになってくる。それは主として、「臨書は古人の位置（点画・文字・行などの構成）を失いやすいが、古人の筆意を得ることは多い。摹書は古人の位置は得やすいが、筆意を失うことが多い」[*6]というものである。書には「筆意」と「位置（構成）」の両方が備わっていなければならない。臨書と摹書を効果的に用いることによって書の形態の中に筆意を読み、気韻の現れとしての古典の造形をあらわにすることができるようになる、と書論は説いている。このように両者は書の学習方法として重んじられてきたが、そこにはおのずから序列ができてきた。摹書は、ある特定の書法をより厳密に習うために臨書の補助的な手段として行われるのに対し、臨書は単に古をたずねることではなく、自己の書法を築いていく過程に不可欠のものとされるようになったのである。古来、臨書という方法を全く経ずに著名な作品を残した書法家はほとんど存在しない。この事実は何を意味しているのだろう。

中国には書画一致の造形理念がある。しばしば絵画においても、書と同じく筆意を重視

した模写（臨画）が行われる。また、先人の筆意に倣って自らの絵を描く習慣もある。とはいえ、絵画における「臨」が書と同様の位置を占めてきたとは言いがたい。絵画の評価の基準を定めた「六法」は、謝赫が『古画品録』において唱え、張彦遠が『歴代名画記』においてその芸術的意義を説いて以来、画論の典範となっている。その第六番目の項目に、古人の画の忠実な模写を意味する「伝模移写」が挙げられている。だが張彦遠は、六法の総括をすでに第五項目の部分で行い、伝模移写は「画家の末事である」と述べ、これにとらわれた当時の画家たちを厳しく批判している[*7]。つまり、模写は気韻生動および骨法用筆を得るための一つの方便として位置づけられているのである。気韻生動は、絵画の性格上、模写を経なければ具現できないものではない。このことから、中国絵画における「臨」という行為は、筆意や形態を学ぶために効果的な方法ではあるものの、それが絵画の表現構造に関わったものではないことがわかる。ここで、西欧絵画における模写に枠を広げ、書と絵画の表現の性格を比較し、書における「臨」の位置を明確にしたい。

三次元的世界を常に二次元的材料の上に描写しようとする際、西欧絵画においては、遠近法や陰影法が工夫されてきた。模写は、構図や色彩の生み出す表現の効果をできるだけ忠実に観察するために、画家が補助的に用いるものである。絵画は、直接目に見える外的物象のみならず、内面の表象的世界もその表現対象とすることができる。歴史画であれ風景画であれ抽象画であれ、表現の場においては何も則るべき概念的規範がない。もちろん、これは絵画において伝統的な価値基準や画法がないという意味ではない。それが観照的なものである限り、何が描かれようともそこに表現的世界が構築されうるということである。ところが書では、まず「文字を知っている」ということが表現のための必要条件となっている。筆者の内面の旋律を直接筆に伝えたものがいかに律動的で、かつ構成美を備えたものであろうとも、それが文字としての規範を満たしていなければ書とみなされることはなかった。したがって、書の作者が制作を行う際に拠にできるのは、臨書によって蓄えられた筆意のみであり、たとえてみれば、自らの内なる「イメージの美術館」[*8]だけがそのたよりとなるのである。運筆によって生み出された造形が、ある規範をもった文字として成立すること――この条件を満たそうとする書は、一見開かれた芸術的世界から自ら遠ざかっていくようにみえる。しかし、書はこの約束に則ることによって独特の抽象性を表し、臨書を自己の筆意の肥やしとして内面を豊かに表現するという性格をもつことになる。傅申は、文字を書くことに起因するこうした臨書の特性を、外国語を学ぶ行為に準えている。つまり、「はじめに語彙（vocabulary）と統語（syntax）を学び、それから自己自身をよ

り個性的に表現する能力を獲得する」[*9]という構造である。臨書という方法は、絵画における模写とは本質的に異なっている。臨書は書にとって不可欠の行為であるのに対し、模写はあくまで一つの手段であるため、この方法が採用されるか否かは画家の意志に任せられている。模写は現象的には臨書に似ているが、表現との関係においてみれば、むしろ摹書に近い位置にあると言えるかもしれない。では臨書という行為は、実際に造形をとって現れたときにはどのように捉えることができるであろうか。

二　作品分析

（一）　臨書による複製品の書法

傅申は、〝Traces of the Brush〟と題する著書の中で、「うつす」行為に関連した問題を取り上げている。彼は、原本とそっくりに書かれた筆跡をその原本と比較して、筆法や印の違いから製作意図を類推し、複製品と偽作品とを峻別する。複製品は書の歴史において重要な価値をもつ。なぜなら、早期から原本が消失しているために、様々な形の複製品は「失われた作品」のかわりに大切なものとなると同時に、研究の重要な源となるからである。逆に偽作品は批判される。偽作をつくろうとする者は、たとえ熟達した技の持ち主であっても、知識と技法の双方を満たし得ない。個々の芸術家の成長につながるような芸術史家の尺度をもたない者は、原本の真面目を伝え得ない、というのである。主としてこのような論拠から、彼は、写すこと（copying）の技術および複製品と偽作品にまつわるそれらの関係について取り扱う。そしてここから、書の様式（style）の諸問題と、歴史上の例を通して議論され、技法の観点から分析されうる書の質（quality）の問題を論じている[*10]。臨書と摹書は個人の書の学習においてだけではなく、複製品や偽作品を作る目的のもとにも行われてきた行為である。複製品の質とは、臨書と摹書の行為の側面からみれば、原本の筆意がどれほどよく読み取られているか、その形がどれほど忠実に復元されているか、ということを意味する。そこでまず、彼がここで取り上げた複製品の書法分析を手掛かりにしながら、書作品の具体相に分け入っていくことにしたい。

【図一二】【図一三】は、ともに唐時代の詩人である寒山と龐蘊の三つの詩の写本「寒山龐蘊詩三首」（【図一二】は台北故宮博物院の所蔵品、【図一三】はニューヨークのクローフォード家のコレクション）である。両者は様式的にはよく似ているが、【図一二】

は一〇九九年、黄庭堅が五五歳の時に書いたもの、【図一二】は作者不詳の臨書作品とされている（以下、【図一二】を故宮本、【図一三】をクローフォード本と記す）。傅申は、両作品を次のように分析している。

「水」と「人」の文字に含まれる右斜め下降線は、故宮本では巧妙な筆の取り扱いがなされているのに対し、クローフォード本では直線的になっている。文字の組み立て方については、故宮本では、第二行三字目は垂直線上に置かれているが、最後の二字はやや右に位置が移されている。隣合う文字の点と線の相互作用は、意図的、芸術的に選び取られた表現（representing）であり、形（form）の組織化への黄独特のアプローチである。クローフォード本では、それぞれの字間が単調で、文字は中心線に沿った位置にあるばかりでなく、文字間の空間関係が非常に曖昧である*11。

両者の違いを運筆と筆遣いの面からもう少し詳しく見てみよう。クローフォード本は、故宮本よりも筆の通過した軌跡（筆路）が直線的で小さくなっている。たとえば、「流」の字ではどうか。さんずいの第一画目から二画目に移る部分を比較してみると、故宮本の筆者は、最初に少し穂先を包みこむようにして筆を進行方向と逆に軽く突き、そこで蓄えたバネを使って、一つ目の点の後半部分を書いている。彼はこのあとすぐに筆を浮かさず、力を加えて開いた筆を紙面に食い込ませるようにしながら、その筆の力が及ぶ限り遠くに二画目の点を打っている。その際、一画目の終わりで筆が紙から離れるときの勢いを穂先でとらえ、右上から右下へとスムーズに進行方向を反転させている。クローフォード本のさんずいでは、一画目から二画目への運筆が小さく、これらをつなぐ連綿線（続け書きによって文字を構成する画以外の部分に現れ出る線）が弱々しく現れている。これは一画目の起筆（筆の起こし始め）において筆の穂先で十分に紙面をとらえないまま運筆を開始し、紙面の上を浅くなで掬うように二画目へと筆を進めたことによっている。その結果、二画目の起筆では筆先が乱れたままになっている。故宮本では、筆がどのように運ばれても次々と多様な対応ができるような筆遣いがなされている。筆の息、すなわち呼吸が長いために、文字の主要部分と離れたところに打たれる点でさえも連続感が失われず、なめらかに大きく筆が運ばれている。書くときの腕の動きの大きさは、文字の形態そのものに顕著には現れないが、起筆や収筆（画や文字の終わりの筆収め）の角度やかすかな連綿線を通して伝わってくる。運筆の大小は、書のスケールの決定に重要な要素となる意空間に影響を与えるのである。意空間が小さくなると、各々の線が外にはたらきかける力が乏しくなってしまう。次の、扁から旁へと移行する部分にもそれがみとめられる。

故宮本の筆遣いでは、さんずいの三画目は、上二つの点を受けて少し内側にひきしめるように打たれ、そのあと、三画目の点の途中まで筆路が戻されている。ここから筆は右上部へと大きく旋回しながら筆は紙面を離れていき、「水」の字の空間に飛び込むようにして旁の第一点が打たれている。これに対してクローフォード本では、さんずいの二画目までのやや途切れかけた運筆に影響されて、三画目は急に内側へ傾けて打たれている。ここでの筆遣いの調子がうまく立て直されないまま旁の第一点目へ移行しているため、さんずいから旁への運筆が連動していない。この部分の切れたような調子は、旁の第一点の打ち方からその最終画までの過程でさらに強調されてくる。クローフォード本では、旁の第一画目はさんずいの場合と同じように、あまり毛筆の弾性が利用されていない。筆は軽く持ち上げられて次の横画へ運ばれ、そこから連続する線は筆の腹を使って折り返されている。二本の横画はほぼ同じ方向に向かい、その下の部分は三つの方向へ単調に力が分散されていくような造形になっている。故宮本では、旁の第一点においても蔵鋒で効果的に筆のたわみが生み出され、かみ合った筆と紙とが接触を断つとき、次の画へと向かう筆の軸に穂先がまとまりながらついてきている。これに続く横画は、大きな運筆によって引きはじめられ、画の終わりで筆が折り返されるときには、反転する力が無理なく利用されている。ここでは二本の横画およびその下へ続く三つの点は、太さ、長さ、方向ともに変化をもって展開する。そうして「流」は一字として動的な均衡を保っている。

故宮本の筆跡では、一つ一つの画は丸みを帯びているものの、逆方向への筆の突き返しによる力の蓄えが濃密な筆法となって展開されていく。その結果それぞれの文字は、みな不均衡な形態をとっているが、この造形法によって文字の中心に移動がおこる。こうして構築的に組み立てられた文字群は相互に力を及ぼしあい、より広範囲にわたる緊張を生む。一方、臨書本では、原本の筆意が平板化される傾向にある。あるいはまた原本の形態に忠実たろうとする姿勢が、所々で臨書者本来の運筆のリズムに逆らった筆路をとらせることになっている。この臨書本は、見て書くという行為によって正確な形態を把握しつつ筆脈の通じた運筆を心がけることがいかに困難であるかを語っている。つまり、まねようとする姿勢によって生じてくる問題は、単に原本との造形的相違をもたらすだけではなく、書そのものの質と密接に関わってくることがわかる。では、古典の復元ではなく、その書法に「臨む」という態度によって残された作品においてはどうであろうか。

本節では、歴史上数多く残された臨書作品の中から、その原本が拓本であるものを二例取り上げる。拓本には肉筆のような生々しい筆の跡がないため、拓本の臨書における運筆の仕方は臨書者の決断に委ねられる割合が大きくなる。そこでは、いわば静的な原本に臨書者が働きかける様相を見ることができる。

はじめに、王羲之・王献之の書法の上に独自の奔放な書風を築いたと言われている明末から清時代初期の文人、王鐸の臨書作品を見よう。【図一四】は王羲之の「不審・清和帖」（拓本）、【図一五】は王鐸がこれを臨書したものである。帖に仕立てた原本では縦・横、各二五センチ、七行分にあたる箇所を、王鐸は縦二五六センチ、横五二センチの紙面に三行の構成で臨書している。彼はここでは文字の形態を忠実に追うのではなく、縦長の形式を十分に生かして畳みかけるように連続する筆線を展開する。原本では実際の線に現れていない筆のつながりが殆ど連綿線で表現され、しかもそれは、実画と同じくらいの筆力をもっている。

一字目「伏」という文字は、原本においてはその旁が、やや横に張り出した書きぶりであるのに対し、王鐸の臨書では、これが左に立て直された造形になっている。運筆の面からすると、この造形と次の二字目への強い連綿線は、一字目の旁の起筆からの線の方向によって、すでに先取りされているように見える。二字目「想」の横一画目、およびこれに続く縦画は、その直前の連綿線の勢いを受けて、共に右に引き締めて書かれ、その力は上へ向かう次の旋回で旁の方へと運ばれている。その力は二字目の収筆で一旦右下に蓄えられたため、三字目の書き出しにあたるさんずいの部分では、新たな力が加えられて筆は左下に向かって下降している。さらに、三字目の収筆から四字目への連綿線を受けた「和」という文字の縦画は、右上へと大きく旋回する。この旋回部分の強い線には、二つの異なった種類の力が作用していると思われる。一つは、その直前の転折部分で右下方向へ筆圧が蓄えられることによって生じる用筆上の力であり、他の一つは、その転折上部の縦画後半部が弓なりに反りをもった形をとっているため、これが逆向きに戻ろうとして働く視覚的な力である。この旋回のあと筆は折り返されて左下に向い、再び右へ反転される。そして、次の文字へと続く連綿線は、その右の大きな空間から紙面を斜め下に運ばれている。この筆力を逃がさずにとらえているのは五字目「士」の一画目、強い右上がりの筆線である。

「伏」から「人」までの六文字は、すべて右上から左下への連綿線でつながれているが、

それらのどの一本といえども他と同じ長さ、同じ角度で引かれているものはない。長さや角度が異なっていながらも、散漫な感じ、あるいは饒舌な感じを与えないのは、一つの文字の収筆から放たれる右旋回の連綿線が、次の文字へ届く前には左旋回の力に転換されて、線と線の間に十分な空間が取られているからである。連綿線のみならず、それぞれの文字を構成する連続した筆線は、様々に方向を変える際、そこに大きな角度を作っている。つまり、作品全体を構築的にしているのは、筆線であると同時に、これによって生み出される充実した空間なのである。ある文字の起筆が、前の文字の筆力をどのような角度で受け止め、どのような線で次の文字を展開させていくのか。王鐸は、原本では連綿されていない部分における文字間の呼吸をつなぎ、王羲之の文字および行構成の骨格を読み取り、ある場所では強い連綿線によって原本の筆の強弱のリズムを反転させながら、造形面に粗と密の調和を生み出しているのである。

次に、複数の異なる書法家が同一の原本を臨書した作品を見てみよう。原本【図一六】は、筆者に多少の異説はあるもののその多くが王献之筆と伝えている「鷺鷁帖」、臨書作品はそれぞれ後世の書法家である米芾【図一七】、鮮于枢【図一八】、邢侗【図一九】、王鐸【図二〇】の筆によるものである（部分図版は作品の書き出し箇所にあたる）。米芾の作品では、一字目の扁の縦画の方向が右に倒され、旁の収筆で右下を掬うように運筆されていることによって、この文字全体が右に傾いた造形になっている。これは、二字目の収筆に向かう流れの中で立て直されていく。また、四字目「再」の横画の組み方においても、原本の運筆の方向や長さとは異なった動きが見られるのだが、下に続く文字がこれを受けとめている。他の箇所でも、連綿されている部分での文字群の呼応に特徴がある。鮮于枢の作品では、縦横の画の厚みがやや抑えられ、文字の大きさは原本よりも大きく書かれている。ここでは、造形の骨格が忠実に臨書されている。邢侗と王鐸は、共に帖仕立ての原本を縦長の軸の形式に臨書している。邢侗の文字は肉厚である。内側に力を取り込んだ運筆で文字と文字との空間を詰めた書きぶりになっている。また、四字目から七字目では、原本とは異なった文字のくずし方がなされている。王鐸の作品では、個々の文字に大小がつけられており、文字単位で見ると、一つの文字を構成する上下、左右の各部分の運筆に強弱がある。これによって変化に富んだ行が構成されていく。このような部分における筆法の違い、呼吸の違いは、各々の作品の全体に異なった趣をもたらしてくるように思われる。（図版次頁の全容図参照）

米芾は、彼自身の文字間のリズムを崩さず、原本の緊密な文字間隔、および行の組み立

てを肉筆に還元しており、作品には流暢さと筆力が備わっている。この作品は王献之の筆意を伝える複製品としての価値も高く評価されている。鮮于枢の筆法は、筆画の終わりの部分での外への働きかけが強い。文字の大きさのわりに行の間隔が詰めて書かれており、彼の作品は原本より華やかな印象を与えている。邢侗の作品では、左右への大きな筆の振幅が見られるが、各々の文字に急な傾きがないため、その書は重厚感をもたらしている。また、縦への流れと共に横への働きかけが顕著である王鐸の作品は、奔放さを感じさせるものとなっている。

以上、本節で行った作品分析をもとに、次節では臨書における態度と書の表現との関係、および書の特性について考えたい。

三　臨書態度

傅申が取り挙げた作品においては、臨書や摹書は、複製品を作るという目的のもとに行われていた。このような態度で行われる臨書は、原本の忠実な復原が意図されているため、「うつす」行為であることは紛れもない。だが、現存する優れた複製品というのは、書の本質である気韻生動を失わず、さらに原本の造形や筆法の特徴をよく捉えているものであった。そしてそれらは、えがたい真筆にかわって鑑賞や研究の対象になっている。このことからすると、それらにおける「うつす」行為の中心的な意味は、まねる（nachahmen）ことではなく、移し置く（übersetzen）ことであると考えられる。なぜなら、それは、原本の書の内容にあたる筆意を移し置く、翻訳的行為となるからである。とはいえ、複製を作ろうとする意図のもとでは、いかに古典の筆意がよく移されていても、その書は原本との対比において価値が決定されざるを得ない。我々は、復原的態度による臨書の一例を借りてその筆法を分析するうち、複製本の不備を見ることになった（前節第一項）。ここには二つのことが示唆されている。一つは、臨書者が復原的態度で筆を執ることによって彼本来の運筆のリズムを崩しかねないということ、もう一つは、観照者が復原的態度をとることによって、原本とは別様の臨書作品の現れを「不備」と見ることである。

臨書という行為は、前節第二項における作品分析を通して見てきたように、臨書者の本来の運筆に古典の筆意が溶け込むときに、はじめて書の表現に関与してくるものであった。それゆえ、臨書行為は、筆意を読むという態度そのものによって意味づけられるべきものと言える。筆意を「うつす」という復原的態度においては原本が、他方、筆意を読み書に

「臨む」という態度においては行為者が、それぞれ書の表現における主体になる。それゆえ、筆意を読む態度で臨書をする場合には、原本が書かれる際に通った筆の軌跡に、偶然にあらわれ出た要素にまでとらわれる必要はない。臨書行為は、この意味で、原本の作品の全体を貫いている筆法（普遍）と、その運筆の度ごとに現れてくるもの（個）とを、筆触を通じて探し求める行為であると言うことができる。こうして、臨書作品が原本以上の価値をもつ、あるいは原本とは別にそれ自身が作品として自律的価値をもつことが可能となる。臨書は、その行為者が手本として選んだ筆跡からの印象を受けとめ、その書の意をくみ、これを自らの運筆の体験を通して外に表しだす、一つの解釈行為である。それは、ガダマーが説くように、作品の現場にいることとして作品からの規制を受け、その限りにおいて非主観性をもつが、自らのはたらきにおいて主体的に参与(teilhaben)する行為[*1-2]にほかならない。とすれば、前述した臨書の性格は、作品の普遍と個との緊張の中に成立する認識行為として捉え直すことができる。臨書という行為の体験的側面、表現的側面、そして了解的側面。臨書による筆意の蓄えというものが、書の表現に本質的に関与し、個々の作品のうちに一貫する様式を発展せしめるとするならば、その現場において常に展開されるこの解釈学的循環こそが、個人の書の様式（書風）を培う母体になっていると言わなければならない。臨書の現場において行為者は、古典の筆意を取り込みつつ、自己の筆意を展開する。臨書はいうなれば、古人との声なき対話であり、これを通じてはじめて筆意を読む側の表現的契機が大きな意味を帯びてくることになる。

書における臨書行為は、音楽における演奏という行為にたとえることができるだろう。音楽作品の芸術性は、作曲家の意図に限定されるものではない。演奏家の個性と楽曲との一回的な出会いによって、そこに独自の作品の表現が生まれてくるとき、演奏家には作曲とは別の創造性が認められるからである。むろん、この創造性は、演奏の根本的方向を決定している、作曲家による作品の創造性とは区別される。いわゆる追創造である。音楽学においては、演奏の本質を論じる際に、創作と享受の両要素をめぐって楽曲解釈の問題が生じてくる。書においては、臨書に向かう際の態度が、筆意に解釈の幅を与えるのである。臨書作品は模倣的側面をもつが、臨書行為それ自体は何の模倣でもない。筆意を読むという態度において、臨書はその行為自体が追創造的営みとなるからである。したがって、臨書を不可欠の行為とする書の表現もまた、追創造として特徴づけられる。逆に言えば、書の表現において純粋な創造は成立しない、ということになろう。つまり、ここで留意すべきは、その創造的側面の現れ方である。臨書においては、古典の中に無理なく自己の筆意

が読み込まれ、自由な制作の場においては、自己の運筆の中におのずから古典の筆意が息づいているような書の姿。書において常に目指されてきたのは、享受する態度と創作する態度を保ち続けた結果、一本の連続した線のうちに両者が分かちえないものとなって展開することであった。そこに独自の書風というものが認められるとすれば、それは、創造されたものと言うよりもむしろ、「醸成されてきたもの」と言う方が適切であろう。古来、臨書が書の学習法として重視されてきた理由を、書の性格上不可避であるということにではなく、その創造的側面に求めることによって、伝統芸術としての書を理解することができるのではないだろうか。

書の歴史における伝統派と革新派の形成は、筆意の解釈の客観的と主観的の二つの方向が大きなサイクルで現れてきたものとして捉えることができる。戦後の日本における前衛的な書の傾向は、もともと古典の筆意の主観的解釈に根をもっている。たとえば、表現する文字の数を限定し、漢字のもつ象形性を生かして制作者の内面を表現しようとした、「少字数」の書家たちがそうである。彼らは内面の表現を優位においてはいるが、作品を構成する点画が有機的な関連をもって展開すること、墨・紙・筆と自己とのただ一度の出会いを重視すること、などの点において古典の筆意というものを拠りどころにしている。この延長線上に、文字を離れて純粋に視覚的な美を追及する制作者が現れてくる。見方をかえれば、さまざまな表現上の立場は、制作者が筆意をどのように読むかによって生まれてきたものと言える。

しかしまた、臨書は、それに臨む態度次第で書のあり方を因習的なものにしてしまう。臨書を原本の模倣と捉え、その形態の忠実な再現が目標にされると、臨書の行為者は表現の場から締め出されることになるだろう。原本との違いを埋めようとする態度は、日本における芸道の悪しき側面を象徴する精神主義へとつながっている。筆を執る者が文字どおり書の形にこだわり、先人や師の形象の息吹を封じ込めて生きた筆跡を固定する。そうして、本来、心あるいは道の継承としての意味をもった「型」は、何をおいても優先されるべきものと化してゆくのである。

臨書はあらかじめ与えられたものの「うつし」ではない。その度ごとに自らを表現する出来事である。これは、以上のような考察のもとに「筆意を読む」という臨書態度から導き出すことのできるものである。ここにおいては、享受と創作とが同時に遂行され、書における芸術体験の総体が姿を現す。つまり、書における生の現実体験の特性が開示される

のである。それゆえ、我々はさらに次のように言うことができるだろう。文字はあらかじめ形態を備えてはいない。筆を執る者が文字に姿を与えるのだ。その結果として紙面に定着せられた造形が書と呼ばれる。一つの書作品は、観照のたびごとに我々の前に新たに立ち現れるのである、と。

このことは、現代における書の芸術学的反省に一つの方向を示してくれるように思われる。たとえ、近代の芸術観、とりわけ視覚形式としての様式という観念を取り払ったとしても、生命の自覚に基づけられた「書く」という造形的営みは、変わり無く見つめることのできるものである。書くという造形的営みが形をとって現れ出たものが、書の作品となる。そのようにして形を与えられた書に魅かれる者は、作品の前に立ち止まり、その筆意を愛でるであろう。その筆意に導かれて自ら筆を執らんとする者は、臨書の対象としてそれを自己の傍らに置くであろう。そして先人の書法に耳を傾け、彼の語りを理解しようとするであろう。臨書行為は、本来的にこのような能動性に支えられており、古典とは、広義にこのような行為の対象となるもの全てを指している。臨書という行為を介して、ある書法が自らの書法に溶け込み、やがて独自の書風を醸し出す。伝統的な書の世界に掲げられた理想――「法に入りて法を出づ」という精神は、こうした先人と自己との常に新たな向き合いの姿勢によって支えられてきたと言えるだろう。

《 註 》

＊1　王右軍「自論書」張彦遠撰『法書要録』巻一、中国美術論著叢刊、人民美術出版社、一九八六年、四頁。唐代までの主要な書論を集成した本書は、伝統的な書の理念を知る上で重要な文献となっている。

＊2　羊欣「古来能書人名」前掲書巻一、一六頁。「論書表」前掲書巻二、四二頁。

＊3　武帝「観鍾繇書法一二意」前掲書巻二、四五頁。

＊4　智永「右軍楽毅論後」前掲書巻二、七七頁。張懐瓘「二王等書録」前掲書巻四、一四九－一五〇頁。

＊5　張世南撰『游宦紀聞』巻五、張茂鵬點校、中華書局、一九八一年。

＊6　姜夔撰『続書譜』西川・長澤編、和刻本書畫集成第二輯所収、汲古書院、一九七六年。同　内容の記述は、朱履貞撰『書学捷要』（中田編、中国書論大系巻

一四所収、二玄社、一九八六年）や周星蓮『臨池管見』（同書所収）などに見られる。

＊7 張彦遠「論画六法」『校本・歴代名書記』谷口訳、中央公論美術出版社、一九八一年、巻一、一一一－一二頁。

＊8 vgl. Malraux, André: Le musée imaginaire de la sculpture mondiale, La galerie de la pléiade, 1952.

＊9 Fu, Shen C. Y.: Traces of the Brush－Studies in Chinese Calligraphy, Yale University Press, New Haven, 1977, p. 8.

＊10 ibid., pp. 1-40.

＊11 ibid., pp. 11-13.

＊12 vgl. Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode; Grundzuge einer philosophischen Hermeneutik, J. C. Mohr, Tubingen, 1975.

第二部　日本の書　―仮名―

第一章　仮名の美の端緒

古筆――とりわけ平安時代中期にうみだされた仮名の書は、現在においても手習いには欠かすことのできないものとされ、書の表現や鑑賞に寄与している。書としての仮名は、和歌文学との競合によって培われてきたものであり、その流麗な美しさはきわめて日本的なものの一つといえる。こうした現象面における仮名の美は、どのようにして形成されてきたのであろうか。

日本における書の歴史は、中国の文字を借りることによってはじまった。仮名の名とは文字を意味し、「仮名（かな）」は「かりな」の音便「かんな」が再転したものである。仮名という呼称は、中国の文字が「真名（まな）」と呼ばれ、形音義の一体になった漢字を真の文字とする考えに相対している。両者の文字体系としての根本的相違は表語性の有無にある。だが、表音文字[*1]である仮名は直線的に簡略化の方向をたどらず、造形的多様性を保ちながら体系化されていった。造形上、漢字の楷書体と同じであった当初の仮名は、日本語の営みの中で、文字言語の問題[*2]と密接に関わりつつ変容し、書としての様式を確立していく。

本章では、洗練された「女手」の様式的特徴を記述することによってではなく、端緒そのものから内部にあらわれている表現運動のありかたをみることによって、仮名独自の美的価値を形成する要因を探っていきたい。

一　仮名概念の諸相

十世紀後半に成立した『宇津保物語』によれば、当時五種類の仮名が使い分けられていたことがうかがえる。物語りの中で藤原仲忠は「男にてもあらず女にてもあらず（草仮名）」、「男手（真仮名）」、「女手（平仮名）」、「片仮名」、「葦手」の五種をこの順に書き分けて、手習いのための手本としている[*3]。

これらはすべて現行の呼称でいう万葉仮名を起源とし、片仮名を除く四者は平仮名の系譜を形成している。男手は、一字一音の文字を楷・行書体で書いたもの、すなわち万葉仮

名をさす。これがしだいに書き崩されて草仮名、女手へといたる。葦手は、散らし書きのような書式の名称とする説と、下絵の名称とする説などに別れているが、その成立は平仮名の流れの中にある。仮名の名称に男女の別があるのは、奈良時代から平安時代にかけての価値観が書の様式に反映されているためである。漢字漢文に長じたのは男性であり、その教養をもつ男性の使用する仮名が男手である。男手は、形態上漢字の楷・行書体と同じであるため、視覚的には漢字と同じであることを意味する名称（真仮名）で呼ばれることもあり、漢字を知っていなければ書くことのできない仮名であるという意味をもつ。これに対して女手は、漢文の素養のない女性の使用する平易な文字（平仮名）である。

片仮名は漢文の訓点所用の文字として出発し、主として万葉仮名の一部を省画する方法により成立している。片仮名は、ほとんど訓点資料において発達を遂げた。訓点は漢字の読みを注記するための文字であるため、古文書記録における文字使用とは異質のもの[*4]である。訓点資料における仮名の本質は、日本語文全体を表記するのではなく、漢字の読み方を音節単位で示すことである。限定された仏典の行間や字間に速く書くことができ、なおかつ形態上は漢字との区別が容易につけられるような記号であることが必要であった。文字によっては草体が用いられるものもあったが、連綿草はみられない。片仮名の片とは、部分的であり、完全な文字ではないことを意味している。書道史上に取り上げられるのは平仮名の系統の諸側面であり、片仮名には概して符号としての位置が与えられてきた。

現行の平仮名と片仮名は、明治三十三（一九〇〇）年の「小学校令施行規則」により、一音に対して一字母に統一された[*5]ものである。それ以前の平仮名は、日常的に一音に対して複数の字母が使用され続けていたのに対し、片仮名は、院政期以後ほとんど異体字はなくなり、平安中期にほぼ一種類に淘汰されて現在の字体に至っている。

平仮名の系譜はどのような点において片仮名とは異なる美的価値を獲得していくのだろうか。以下、平仮名成立の過程を追いつつ様式化に関する考察をすすめることにしたい。ただし、ここで注意を要するのは、万葉仮名を起源として仮名の様式が歴史的に変遷することと、表現の場において過去の様式が用いられなくなることとは別の事柄だということである。実用的な文字運用の側面からみれば、万葉仮名や草仮名は『宇津保物語』成立当時すでに過去の様式となっていたが、これらが固有のジャンルとして成立していること、すなわち文字表記に従属しない書の表現活動として「仮名」が捉えられていたことに注目すべきである。

二　中国文化の尊重と日本語表記

仮名は発生の状況からみる限り、漢籍類解読のための重要な方法として考案された。漢字を借用して日本語の表記体系が達成されるまでには、数多くの段階を踏んでいる。優れた中国文化を摂取するためにはこれを日本語によって理解する手続きが必要であり、また一方で日常の音声言語を表記するための記号が強く要求されたのである。仮名の歴史は広義には、中国から伝来した漢字が中国語とは言語構造の異なる日本語に取り入れられた時点から始まったといえる。仮名の文字体系の確立と書の様式化における諸段階は、漢字漢文を主とした価値観に貫かれながら、しだいに日本固有のものの見方や感じ方を肯定していく過程として見ることができる。この過程は、女手が固有のジャンルとして成立するための重要な基盤となる。仮名の字体が確立するまでの時期における表記法は、言語的側面としてのみ問題になるのではなく、書くという行為の実践がどのような意識でなされていたかということ、すなわち書としての意識と表裏をなしている。漢字はどのように日本語表記に取り入れられ、どのようにそれと融合していったのか。まずはじめに、その融合過程にみられる書としての意識を追うことにしよう。

最も初期の仮名の使用は、地名や人名などの固有名詞を音訳する形で漢文中に挿入されている。これはたとえば『史記』にみられる「匈奴」のごとく、中国の書物の中で用いられている仮借という手法の模倣である。音訳の定着には、漢籍仏典類からの影響が大きいが、音韻組織や文法の異なる漢文をそのまま日本語に適用させることはできない。法隆寺金堂の薬師仏光背に記された銘では、漢文中に日本語化した語順で書かれている箇所[*6]があり、また接頭語として敬語法が用いられているなど、日本語を主体とした、いわゆる和化漢文が成立している。とはいえ、「一七条憲法」や「三経義疏」をはじめとする政治や宗教の中心的な文献においては表音的日本語は皆無であり、万葉仮名や和化漢文の要素も見いだされない。公式文献は謹厳な楷書体で書かれており、漢字漢文を尊重する思想が支配的である。

万葉仮名という呼称は記紀万葉の時代、とりわけ『万葉集』において使用された文字であるところに由来している。ここで重要なことは、万葉集が書かれるときに用いられた書体としての万葉仮名ではなく、記紀万葉がこの書体で書かれる基盤として十分な仮名の発達があったということである。それらの様式には、いまだ漢字の楷・行書体からの変化がみられないものの、字母の選択に関しては造形的な価値が導入されていると考えられる。

万葉仮名は、国語的にいえば日本語を表記するために表音文字として用いた漢字であり、漢字の音を用いた音仮名と漢字の訓を借りた訓仮名とに大別できる。万葉仮名が国語表記として確立するまでの間は一字二音以上のものがあったが、八世紀半ば頃には一字一音を表す体系が完成されている。漢字は表語性をもった視覚に訴える言語であるから、同音語が多い。数多くの同音語の中から日本語の音を表すために選択される文字（字母）数が仮名使用の当初において多くなるのは当然である。だが一字一音式表記がほぼ定着してから後にも、音の種類八七に対し、字母は九七三種[*7]に達している。一字一音表記が完全に達成されてから後も一音に対して多数の字母が使われ続け、それら複数の文字の草体化が行われていく。さらにその際に用いられた字母はそのまま固定して使われ続けるものではなく、奈良朝のみならず平安時代になっても入れ替わるものがある。多数の字母がしだいに限定されながらも複数のものが用いられ、あるいはそれらが入れ替わって使用される過程に、我々は運筆と関連した造形的意識をみることができる。

記紀万葉といった公式のものを表記する際に用いられる仮名は、あくまで謹厳な漢字のスタイルを踏襲している。『日本書紀』に用いられている万葉仮名は字母数も多く、複雑であり、本文は純粋な漢文で書かれている。この書の撰述にあたっては、日本の文化水準の高さを中国に示そうとする意図があった。『日本書紀』の書式は、当時の文化水準をはかる尺度が漢籍であったことを裏付けている。『古事記』において初めてみられる手法としては、散文の一部が万葉仮名で書き下されていること、歌謡が万葉仮名で書かかれていることが挙げられる。

公式の場で仮名が用いられ、しかもその程度や領域が拡大されていくためには、当時仮名書きは実社会においてかなり普及していたと考えねばならない。公式の場での仮名使用は、使いやすく書きやすいという文字の実際的な要求への対応である。この対応には、日本語表記に適した手書き文字のありかたが事実上無視できなくなってきていたといえる側面と、実用的文字を積極的に認めるための正当な根拠づけ、すなわち公的使用が必要であったといえる側面があろう。こうした仮名を主とする表記法は、実用文書において、相当早い時期から行われはじめていた。漢文が原則とされていた奈良時代において戸籍帳などの実用文書では万葉仮名が多数使用され、しかも若干の略体字が発生したり、平易な字母が用いられている[*8]。文字は公的な性格の強いものには慎重で入念な筆法により漢文が用いられ、実用あるいは略式文書の類いのものには、平易な字母による万葉仮名表記[*9]がなされた。後者の筆法や文字づかいは、後の平仮名の展開への萌芽とみることができる。

三　万葉仮名の草体化

本節では、実用文書にみられる手書き文字の様相をたどりつつ、仮名の美の要件となる運筆上の初期様式を追う。

「正倉院万葉仮名文書」【図一】は、散文全文が万葉仮名で書かれた最初のものである。ここには実用性に基づいた仮名使用が多数みられ、言葉としての機能を充足させる限りで簡略化が進んでいる。具体的には、単純な字画、少数の字母の使用、訓仮名の多用、音仮名と訓仮名の交用、曲線的造形、などが挙げられる。では、この曲線的造形はどのような点において簡略化された特質といえるのか。

万葉仮名の当初の様式は、直線的に構築された漢字の楷書体である。直線を一画ずつ組み立てていく際、実画と虚画は交互にあらわれる。実画を直線的に書けば、虚画もこれに近いものとなる。ところが、実画を直線的に書くことによって虚画の運動も直線的経路をとると、ややもすれば虚実の脈絡を失った造形になりやすい。一連のなめらかな展開を遂げるためには、楷書を書く際に虚画の運筆を曲線的に行うことが必要となる。楷書の一点一画は、もちろん幾何学的な直線とは異なり、そこには腕の旋回に応じた曲線的要素が見られる。だが、一旦確立された楷書のスタイルを用いる場合、書き手にはこの書体の特徴としての直線的実画のイメージが予めある程度備わっていると考えられる。直線的実画と曲線的虚画との交互運動では、虚実の各々の転換点で運筆のリズムを変換させなければならない。起筆と収筆にみられる各種の技法は、一点一画に構築性をもたせるための工夫によるだけではなく、運動の転換部における合理的な筆遣いの結果としてうみだされたものでもある。文字を書く行為それ自体は一連の動作であるため、速く楽に書こうとすればその軌跡は実画も虚画も曲線的運動となる。実画が曲線的造形をとれば、点画の組み立てを円運動の中にとりこみつつ、一連の流れをもって自然に書き進めることができる。文字造形に曲線的要素が多くなることは、速書きする際の、また楽な運筆のための運動生理にかなった様式上の変化といえる。

用筆法にはどのような特徴がみられるか。起筆・収筆には露鋒（字画の表面に筆の穂先が直接あらわれる筆遣い）が多く、蔵鋒（筆の穂先が包み込まれて字画の表面にあらわれない筆遣い）が用いられているのは、前の運筆から逆方向の旋回へと力が転換する箇所である。曲線的運動を主とした用筆において、よりなめらかに運筆を行うためには起筆や収

筆ではことさら節目をもたせないことが必要になろう。万葉仮名にみられる縦および斜画の多くは、起筆で加えられた力をそのまま引き抜くように運筆されている。収筆部分での用筆上の工夫はみられない。横画は起筆での力が送筆部で一旦弱められ、紙との抵抗が少なくなって収筆部で軽く止められている。水平の曲線的運動の中に抑揚をもたせることによって、リズミカルな運筆が実現される。多数用いられている「末」の造形は、各々に変化がみられ、他の筆画との関連で用筆法も変化している。それらを構成する、概して曲線的な点画に共通しているのは、起・収筆部に力点があるか、もしくは逆に起・収筆に力点はなく、送筆部分のみの運筆になっていることである。起・収筆に力点のない運筆の場合、そこからあえて起・収筆をとりだすとすれば、それは運筆の際にあらわれた虚画と実画の境界であるにすぎないものといえる。このような運筆や用筆法は、同じ正倉院文書として伝えられる、漢詩が書かれたものとはかなり異なっている。

「落書座右銘」【図二】は書体としては行書風のものであり、曲線的な運筆が取り入れられているが、収筆部での筆の止めは強く、縦画や斜画の筆の払いにも一画の最後まで筆圧がかけらている。文字の大きさはほぼ揃っており、行は整然とたてられている。字間や行間にも疎密は少ない。謹厳な書法で書かれていることは、漢文ということによるだけではなく、その内容が銘であることにも関係している。

一字一音式で日本語表記を行う場合、万葉仮名を用いて書けば、一つの言葉の単位を形成するのに要する筆画は相当な数にのぼる。その内容が散文である場合には、書式よりも書き易さが優先されるのは当然のことであろう。正倉院文書における運筆法、用筆法は文字筆記の実用的要求にこたえて造形上の変化をもたらした。万葉仮名から草仮名へは、より速くより自然な筆致でしだいに省略が進んでいく。抑揚を少なくなめらかに書く運筆の集積が造形面に曲線化を、また用筆面に露鋒や側筆を導いたのである。

現存する最古の仮名文献である「有年申文」【図三】においては、「正倉院文書」にまだあらわれていなかった草体化[*10]がみられる。全体に曲線的な造形で、速書きによる自然な字形の省略がかなり進んでいる。また、楷書の体をなしている文字は少なく、草仮名が主流を占めており、字画の連続が行われている。連綿部分では、虚画が実線としてあらわれている以外に、その前の運筆に変化が生じている。「末」の単体と連綿部の運筆を比較してみよう。二行目六・七字「末之」では「末」の終画から「之」の第一点へと連綿されているだけでなく、「末」の四・五画に連続した運筆がみられる。これに対し、三行目一字「末」の第四・五画は連続していない。三行目七・八字「奈毛」、四行目五・六字

「末比」の部分の連綿には、二行目「末之」と同様の連続がみられる。連綿箇所には一連の運筆のリズムが看取できよう。連綿部分すなわち本来虚画であるところに引かれた実線は、その前の運筆延長線上にある。それゆえ、文字と文字との間にみられる連綿はむしろ前の運筆の連続に呼応した結果あらわれたものといえる。いずれの連綿部分もその前後の運筆において字画の連続がみられるのは、その連続が一連の運筆にとって、より自然な展開となるからである。

連綿線があらわれるということは、実画と実画をつなぐ際に、一旦紙面から筆を離すという動作が省略されるということである。つまり、連綿という造形上の繁化は、運動形態からみれば簡化されている。このことによって運筆のリズムは変化する。二・三行目の上部は、線の連続とは逆の方法、すなわち線を短縮することによって省略が行われている。一画の長さが短くなると、運筆の際にかけられる筆圧は長い一画をひく場合より減少する。ここでは連綿部分とは異なった周期の抑揚のリズムで書かれており、無理のない運筆で造形面に変化がもたらされている。両者の中間的な運筆がみられるのは、一行目行脚「奈世」の部分である。「奈」から「世」への運筆は実線としてあらわれていないが、「奈」七・八画目から「世」一画目、さらにこれに続く部分へと連続した筆遣いがなされている。この運筆法には、「奈世」の二字をそれぞれ独立した文字として書く場合とは全く異なったリズム、いわば音楽用語でいう切分音(シンコペーション)が生まれている。単体で書き進むリズムを基準とするならば、この正則的進行を破った強弱の関係が成立しているのである。「奈」の最終画は、単体で書く際には長く引き伸ばされない。実画として延長された最終画の強さは「世」の一画目の起筆にあらわれるべきアクセントを先取りしている。このような手法は、多用されるにしたがって、起・収筆における単体としてのリズムを反転させ、そのことによって文字としての造形にも単体の万葉仮名とは異なる点があらわれてくる。

また、ここにみられる「止」のくずし方は、中国の草書とは異なっている。漢字を規準とするならば「誤字」ということになろうが、万葉仮名から日本的にくずされた「止」の草体は、平仮名「と」の運筆へと通じている。

以上のように、実用文書には素朴な筆遣い、書き易さが主となった運筆や造形法がとられていることがわかる。こうした平仮名の端緒は、文字使用に際して書き易さや使い易さを優先させる階層の人々によって拓かれていったと考えられる。

平安時代に入って万葉仮名は一層草体化が進むが、依然として文化の照準は漢文に合わ

せられていた。そのため、草仮名から平仮名の成立する過渡的な時期においても、一方で貴族社会を中心に万葉仮名使用の伝統が存続していく。万葉仮名を主として用いた人々が草仮名から平仮名へと様式を変化させたと考えることは難しい。彼らは、漢字の知識および漢字漢文優越の意識を強くもっていたからである。男性は漢字漢文を学び、これを使いこなすことを目的としていた。国語表記を行う際にも学問に通じた男性は、漢字の様式を用いて書くことが要求された。つまり、当時の男性には漢字を実用的に書き崩すこと、日本語を主体とした仮名の様式化には、おのずと限界があったのである。漢字の知識があるということ、そのことによって草体化はある一定の域に及ぶと、もとの「正しい」漢字の書体に照らして歯止めがかけられることになる。このことが、草仮名からの様式展開を阻んだ内的な要因となっていよう。また、漢字漢文を用いることが学ある男性であるという当時の価値観があったため、男性は書き易さのみを追求することのできない外的な要因も併せもっていたのである。草仮名から平仮名への様式展開は、女手という呼称の示すように、漢字漢文の素養のない人々（これを象徴するものとしての女性）の手によって遂行された。ここでは、これらの様式化の実際の担い手が男性であったか女性であったかということが問題なのではなく、様式名称にあらわれた社会通念が重要である。もとの文字が何であったかがわからないほどに省略や連続が行われ、その中に美的効果を優先させることが許されたのも、女性に象徴される、学識という枠組みから自由な層の実利的要求に多くよっていたためと考えられる。草仮名はこの意味で、男性に社会の要求する文化水準を保たせつつ、彼らの実用的筆記の要求を満たしうる限界点として一つのジャンルを獲得していった[*1-1]とみることができよう。

四　草仮名から女手へ

消息文や実用文書類にみられる筆法の多くは、書くという営為の集積によって無意識的に生み出されたものである。だが、ここに看取される技法や運筆の調子には、これらが意識的に捉えられたときに一つの様式として結晶するような、仮名の美の基底をなす要素がある。本節では消息に焦点をあてて、草仮名から女手への展開を連続と省略の技法の観点からみていこう。

現存する女手最古の筆跡は「因幡国司解文案紙背仮名消息」【図四】である。筆者は明らかではないが、成立年代は承平年間（九三一－九三八）と推定されている[*1-2]。消息と

いう私的な性格のものであるため、簡略な字体で書かれている。ここにみられる省略法は、視覚的にほとんどもとの字母との関連が認められないような字形を生み出している。草仮名の域を完全に脱した流麗な筆致が実現されているのである。一字一字が独立して書き進められるのではなく、連綿が多用されて文字群をなしている。筆の抑揚は少なく、筆線は細い。文字に大小があり、字間・行間には疎密がある。一字を構成する筆線が単純で、造形が簡化しているため、運筆には連続性がもたせやすい。虚画が一旦実線としてあらわれると、その後の連綿化は、おそらく短期間のうちに進むと思われる。前述のように、各々の連綿は他の部分と相関をもつため、単体の書き振りとは異なる新たな連綿のリズムが生まれると、そのリズムが更なる連綿を先導するからである。連綿の発達する当初においては単体の実画に連綿線が加わる分だけ線が繁化するが、もとの文字に照らした注意深い運筆が心掛けられないかぎり、似たような造形箇所や逆に極度に運動方向の異なる点画は連続線の中に取り込まれ、曖昧な造形となってやがてそれらは消滅する。書き進めるほどに簡化され、簡化されるほどに連綿線の発達が著しくなるといった状況で様式化が行われ、平仮名は単純な造形へと至ったのではなかろうか。

康保三（九六六）の年紀をもつ『虚空蔵菩薩念誦次第』紙背の消息【図五】[*13]は、平仮名字体そのものは既に完成されたものであるものの、新たな空間様式の先駆けがみられる。小松氏は、ここにみられる消息類の書風を三種に分類し、各々の書風を次のように記している。第一種は、紀貫之頃のやや古風な書体であり、独草体が多用されている。第二種は、平仮名の連綿が巧みなもので、四字、五字もしくはそれ以上の文字が連続した展開になっている。この筆跡の行は上下とも揃えられている。第三種は、行の長さに変化がみられ、散らし書きの源流となるものである。「これこそは文字どおり『今めかし』いものである。無造作に筆を運んで書きなぐったものではなく、散らし書き一つにも美しく書こうした意志がみられ、後に美を意識した書の成立するきざしをうかがわせる」[*14]。この第三種の消息においては、文字の大小、連綿間の粗密の変化も巧みであり、これらの関連からみるならば構成上、行が不揃いなことも、変化という点からみて美的なあらわれとしての一貫性を得ている。

多字連綿が導かれ慣例化される理由は、言語としての仮名の性格に負うところが大きい。[*15]散文で文字を書き進める場合、書き手には一つの単語あるいは文節といった、言葉上でのまとまりを一気に書き進めようとする意識がはたらく。また、全文は和歌などより長い展開になることが通常である。句読点が用いられない消息文において、言語上のリズム

は、連綿の呼吸法や字間の粗密としてあらわれてくる。細い筆で連綿を多用させながら書けば、おのずと墨量の減少が顕著にあらわれ、渇筆が生じる。墨を継いだ箇所では、その前の渇筆部分とのコントラストが際立ち、紙面に立体感がうまれてくる。当初意識的に行われたものではなかったであろうこのような連綿の姿は、消息や日記においてしだいに注目され、女性たちの間で新様式として流行する。消息における書き振りは、線への志向を強めて平仮名という字体や書の造形的基盤をつくっただけではなく、後世の「散らし書き」や「切れ」という空間美（四章第四節参照）の源流ともなる。

消息はその用途や内容が私的なものであるにせよ、そこに用いられる文字の様式が変化するには一定の醸成期間が不可欠である。九世紀末から十世紀にかけて平仮名の様式はしだいに洗練され、古今集の成立をみる頃には、女手は日常的にかなり流布していたと考えられる。消息類、ことに草仮名から女手へ移行する時期の筆跡では現存するものが非常に少ない。その大きな理由は、公式文書が漢字漢文であり、仮名はその底流を流れる私的な書体としての展開を遂げたことにあるだろう。実用文書や消息文に多く用いられた仮名の書は、仏典類の紙背として辛うじて伝えられている。その数少ない資料が古今集成立後のものであることを考え合わせるならば、勅撰集において女手が用いられたことの影響力の大きさが推測できよう。私的な平仮名は、古今集成立によって公的な性格を与えられることになった。

五　私的なものの公式化

男手から草仮名、女手へという様式の展開において確認しておくべき重要な事柄は、個々の手書きの実践の集積が公式の書式を変容させていくということである。私的なものから公的なものへのはたらきかけが、次の時代の公的な書の性格を担うことになっている。ここにいう私的あるいは実用的という概念は、日本語の営みに適するか否かという尺度に照らして用いている。ただし、この「私」には社会的な二重構造がある。それは男手、女手の名称となってあらわれている。こうした視点からみるならば、漢字漢文に対して私的な性格をもつ万葉仮名は、そもそも漢字の楷書体と造形的価値において同じであるといえるのだろうか。

中国においては、文字は実体、あるいは真をあらわすと考えられている。楷書であれ草書であれ、基本的には文字の一点一画は「世界」の生成に関わる重要な要素である。これ

は、漢字という文字が象形的方法の意味[*16]を継承し続けていることに起因する。「漢字における象形は、単に絵画的方法や模写を意味するものではなく、そのことばの意味する観念と、そのことばによって示される行為の内容とが、同時に形象化されるという特質をもっている。それは、文字の要素的な部分が、すべてその観念や行為の象徴的な表現としての意味をもつものである」[*17]。この点からいえば、図象もまた象形文字の特質をそなえているのであるが、図象が文字となるためには「語との対応」を成就しなければならない。象形文字は、その象形文字たる原則を超え、象形的有意性の部分的放棄を認めることによって文字の表音化に成功し、そこにはじめて象形文字の体系がつくられた。留意すべきは、象形的有意性を放棄した文字（表音化した漢字）においても象形的方法の意味が息づいていることである。このことは古代文字のみならず、書体成立後もおのおのの文字が基本的な構造を変えることなく骨格表現的線構成を存続させていることに端的にあらわれている。それは書を書く際の、一画をひく営為の重視と重ね合わせることができる。書の「一画」をひくことによって人間は大自然の営みと同化し、このことがすなわち世界把握の方法として捉えられているのである。それゆえ、略式の書体である草書の点画にも骨法が求められる。

仮名は、漢字の書体を借用してはいるが、その一字一字は意味を担っていない。それは、一義的には、一字を構成する一点一画は文字にとって重要というより、いわば示差性をもった形態を成立させるための媒材として機能している。漢字を表意（語）文字、仮名を表音文字とする分類は、形態素を文字の最小単位として扱う視点によるものである。しかし、漢字と仮名に書としての様式的相違をもたらす真の契機は、言葉としてのある一定のまとまりがもつ力である。平仮名の字形が様式化される過程をみると、まず単体としての平仮名が確立されてから連綿化が進められたのではなく、むしろ書き連ねられながら変形せられた文字群が単体としての平仮名の形態を確定的なものに導いたと考えうる面がある。これを根拠づけるのは、単体として確立した平仮名の多くが、その終画の方向に連綿部のなごりをとどめていることである。一字一音式の仮名表記の場合、運筆を導くのは少なくとも語としてのまとまりである。

万葉仮名から草仮名へ、さらに平仮名へとなぜ書き崩されねばならなかったのか。一字一音による表記体系においては、語を形成する際に複数の文字形態を必要とする。日本語の営みにとって、漢字の形態をそのまま用い続けることは不便であった。連続法の兆しは、表音文字としての漢字の形態を日本語の営みのために借用したというところに発している。

万葉仮名が書き崩されはじめてから平仮名字体が確立するまでの過程において我々は、言葉の営みを契機とした「草的」なものへの意識を顕著にみることができる。

草的とは作為なくありのままにという草書本来の意味を指す。しだいに書き崩されて成立した平仮名は、もとの漢字の姿をとどめぬところまで簡略化され、抑揚の少ない筆致により柔和な曲線的様式をもつにいたった。ここには、漢字を構成する際にみられるような点画に対する配慮がないこと、形而上の造形理念がなく、手のゆくがままにまかせて書きすすめられるという基本的な書のあり方があらわれている。平仮名がこのような仕方で単純な造形を得るにいたったことは、漢字と仮名の混用によって日本語表記が確立され、しだいにこれが流布するための基底をなしている。こうした一連の草体化の中で万葉仮名を捉えるならば、その楷書法的な筆致には、仮名書法への因子が蔵されているということができよう。

すべての実用文書に優れた書の技法や芸術的な妙味があるとはいえないが、優れた書とみなされる作品の運筆には、実用的文字筆記の際に育まれた草的な要素が不可欠のものとなる。そして、そのような運筆が平仮名の系譜における字体の形成に関与している[*18]のである。次に、文字筆記および書表現に関する公私の問題と、これらの観念を形成した社会的要因を整理しよう。

奈良時代および平安時代において「公」の照準は漢字漢文に合わせられており、これを担うのは常に男性である。当時、政治や文化の一切は唐風に倣い、官吏登用試験では漢字漢文の知識や技能が問われていた。文化史的に国風暗黒時代といわれる平安初期の約半世紀においては、このような傾向が最も顕著であった。ところが同時期に一方で彼らの実用的あるいは私的な書の実践は、草仮名への通路をひらいている。平仮名の系譜は、文字と文字を連続して書き進める手法のうちにしだいに単純な造形へと様式化が進められてきた。連続や省略は、速く楽に書くという実利的要求であり、私的な性格のものに即した特徴である。したがって、草体化した仮名が史書や詩文集といった文化の表舞台となる書物の書写に適さなぬことはいうまでもない。男性は、文字の公私を使い分けることになる。他方、公の場にくみしない女性は、専ら消息や和歌などを書いた。漢字の呪縛を最初から受けていない奔放な書き崩しは、漢字の知識のある男性には想像のつかない大胆な連続や省略であっただろう。平仮名は男女間の消息のやりとりの中でしだいに流布し、様式化が進められた。閉鎖的な社会において男女間をつなぐものは、和歌であり、消息であり、そこに用いられた書としての仮名[*19]だったのである。公の場をもたない女性にとって、いかに詠

み、いかに書くかということは必須の教養であるばかりか、生きることにおいて大きなウエートを占めていた。にじまない紙に細い線ですらすらと続けて書くこと、しなやかな曲線の舞うような筆致は、当時の女子教育[*20]において求められた理想であった。

男性はその女手の様式をしだいに日常的な文字筆記に用いるようになる。古今集仮名序の成立は、本来、公の場とは無縁の女手の筆法が公式に認められるという画期的な出来事であった。逆からみれば、私的社交や日常の筆記の営みによって女手という様式が確立されたことこそ、古今集成立の素地となったといえる。絶えざる運筆の洗練は、平仮名字体の形成に向けて、国風暗黒時代といわれる時期に潜行[*21]していたのである。

とはいえ、平仮名字体の成立後も、男手、女手という書体の使い分けに関する当時の社会通念には根強いものがあった。紀貫之は『土佐日記』の冒頭に記している。「をとこもすなる日記といふものを女もしてみんとするなり」[*22]。漢文体で日記をつけることが慣例化されていた男性が平仮名を用いるためには、それがいかに実利的要求にかなうとはいえ、紀貫之は女性に扮さねばならなかった。貫之という高い文芸意識をもった人物が女手を用いることによって、徐々に平仮名は女子の使う文字であるという通念をこえて、男女を問わず仮名の書が固有のジャンルとして成立するための場が確保されることになる。

〈註〉

＊1　表音文字とは、「発音を表す」（従来の文字の捉え方）ことではなく、「言語としての音、すなわち音韻をあらわす」こと。文字は音声言語に対して二次的なものではない。現今の文字研究では、すべての文字の本質的な機能は、〈表語〉にあるという考え（河井六郎「文字の本質」『文字』岩波講座日本語八、一九七七年）が評価される。

＊2　犬飼隆氏は「〈文字言語〉とは、視覚的なmediaによって表現される言語である」とし、視覚的なmediaによる表現に独自の言語的な特徴を対象にした研究（『上代文字言語の研究』笠間書院、一九九二年）を行っている。書としての仮名における問題は、文字研究における表記の問題と関わるだけでない。私の予測する仮名の様式は、むしろ、「視覚的なmediaによって表現される言語」の問題と関わる。本論では、直接言語的な問題に立ち入らないが、こうした観

点を予測した上で、書く営みにおける筆致に焦点をあてて、漢字から仮名への変容を扱う。

＊3　『宇津保物語・三』国譲・上、日本古典文学大系（一二）本、河野多麻校注、岩波書店、昭和三七年、一〇一頁。

＊4　築島裕『平安時代の国語』国語学叢書・三、東京堂出版、一九八七年、を参照。

＊5　仮名字体の統一のほか、字音の仮名遣いの改定、漢字の使用が一二〇〇字に制限されるなどの規則が文部省令によって公布された。

＊6　たとえば、「大御身」（接頭語）、「誓願賜」（接尾語）、「薬師像作」など。

＊7　日本語表記法および用字法に関する記述は主として以下の研究による。春日政治『仮名発達史序説』（岩波講座・日本文学、一九三三年）、大野晋『上代仮名遣いの研究』（岩波書店、一九五三年）。

＊8　大宝の戸籍帳に使用された万葉仮名の字母表を参照。春日前掲書、三三頁。

＊9　文字史として見れば、万葉仮名は、「漢字連鎖の均等性・等間隔性の拘束から〈離れ〉ることによって、日本語の散文と対応する能力を獲得した。その時はじめて、〈日本語の本文を書きあらわすためのシステム〉として平仮名が成立する基盤が整備されたのであり、日本語が自国語の文字を持つことが可能になった」と言える。犬飼前掲書、三九〇頁。彼は、前掲書第四部（二八一―三九〇頁）において、文字機能の側面から視覚上の文節の問題に目を向けている。従来の文字表記の研究で見落とされてきた空格や行割（字のないところ）は、文字言語として重要な要素になると指摘する。書道史研究において空間を論じる場合には、視覚的なバランスの観点からだけではなく、言葉の営みへの顧慮が必要と思われる。美的な意味として「その書がなぜそのように書かれているか」ということを問うためには、視覚像として成立したものを分析することだけでは不十分である。

＊10　言語上のリズムは書き手の呼吸と密接に関わる。この傾向は万葉仮名文書以降の古文書において指摘されている。「平仮名によって散文をつづるようになると、通常、仮名連鎖を分割して読む手がかりは、墨継ぎ、連綿、字配りなどによる仮名連鎖の緩急以外には施されない。」犬飼前掲書、三一七頁。彼は、「有年申文」（図三）における墨継ぎを例としてひいている。同書、三二一頁。

＊11　ここでは、社会文化的な側面に注目しているが、省略法や連続法の成立を考え

るためには、次の観点を欠くことはできない。文字体系として同形異字を避けるために、いかなるシステムをもっていたか、文字体系と書的な意識とがどのように関連するのか。前田富祺「表記体と文字字形についての一試論」『国語文字史の研究Ⅱ』前田編、和泉書院、一九九四年、七三－八八頁。

＊12 伊東卓治「正倉院御物東南院文書紙背仮名消息」『美術研究』一九六一年一月。

＊13 本書に関する詳細は、伊東卓治「石山寺本虚空蔵菩薩念誦次第とその紙背文書」『美術研究』第一七六号、一九五四年七月、久曽神昇『平安時代の仮名書状の研究』、風間書房、一九六八年、を参照。

＊14 小松茂美『かな』、岩波新書、一九六八年、一六四－一七二頁。

＊15 「訓点資料の中での平仮名には、「連綿草」の例が一つも見当たらない。この点は、古文書や仮名文の中での平仮名と、大きく違う点である。古文書や仮名文の中での平仮名は、国語を直接表現した、いわば純粋の国語文であったが、これに対して、訓点資料の中の仮名は、極端にいえば一種の発音記号であり、漢字の国語読みを示すための記号であったということが出来る。」築島裕「平安時代の仮名と言葉」『書道研究』美術新聞社、一九九〇年五月、五二頁。

＊16 一部第三章二節、または拙稿「心と手」『フィロカリア』第一一号、待兼山芸術学会刊、一九九四年、一一－一五頁、を参照。

＊17 白川静監、小林博編『漢字類編』、木耳社、一九八二年、三〇頁。

＊18 この点については、国文、国史、書道史を始め、言語以外の様々な問題との関わりを想定しつつ研究を進める必要がある。前田富祺「国語文字史研究の課題」『国語文字史の研究Ⅰ』和泉書院、一九九二年、一－三〇頁。

＊19 『源氏物語』手習いの巻では、こうした状況がよく描かれている。

＊20 平安時代の女子教育では、学問は除かれ、手習い第一とされていた。「一には御手を習ひ給へ。次には琴の御ことをいかで人に弾きまさんとおぼせ。さて古今の歌二〇巻を習うかべさせ給はんを、御学問にはさせ給へとなん聞こえさせ給ひける」『枕冊子』、「北の方は手かき歌よみにおはして、いと優なる御中らひになむありける」『今鏡』ふし柴の巻、など、物語り文学には当時、手習いが重視されていたことを窺わせる記述がみられる。中古・中世、近世にわたる手習いに関する資料は、次の研究に詳しい。小松茂美「習字教育の変遷」『日本書流全史』上、講談社、一九七〇年、七三－一八〇頁。

＊21　大野氏は、平安中期以降の日本文学の隆盛は、平仮名字体の発達によるとする。大野晋「仮名の発達と文学史との交渉」『文学』、一九五二年一二月。

＊22　承平五（九三五）年頃の成立と見られる『土佐日記』の貫之自筆本は現存しない。原本における仮名遣いの様子や貫之の筆致は、文暦二（一二三五）年に成立した藤原定家の臨本によって、ある程度推測できる。平仮名本位の文は、『土佐日記』成立頃から増えてくる。

第二章　和歌と女手との結ぼれ

―書論としての古今和歌集仮名序―

女手は、日常的で、てらいのない、多数の手書きの実践によって培われてきた様式である。それは、滞りのない筆脈、およびその結果としての曲線的造形を特色とする。とはいえ、こうした特色をもつ筆跡のすべてが優れた書表現として評価されるわけではない。女手は、どのような点で書としての生命を与えられることになるのか。

本章では、日本独自の芸術現象である和歌の本来性に着目し、その和歌と不可分の形で培われてきた女手をめぐって、書としての表出と形成の契機をさぐる。古今和歌集仮名序は、初の勅選和歌集の序文であると同時に、和歌の自律性を説いた歌論である。歌論仮名序を本章における立脚点とする。

一　問いの所在と精神史的前提

仮名序は、古今を通じて方法・視点ともに多様な研究がなされている。本章で仮名序を取り上げる視点は、「なぜ人は和歌を詠むのか」「和歌を詠むという営みを支えてきたものは何か」という問いを出発点としている。本論における歌論としての仮名序理解は、こうした見地から仮名序を分析した尼ケ崎彬氏の解釈[*1]に基づく。

勅撰集に仮名の序が加えられたということ、しかもそれが女手で記されたということ、これらは和歌という日本独自の芸術を形式面から支えるための演出であったのだろうか。事実、仮名序における女手の使用は、日本的なものの自律性を示すための道具立ての一つとして捉えられる場合が多い。果たしてそうした効果をねらったものにすぎないのであろうか。

以下、貫之の企てを当時の状況に照らして見てみよう。

古今集成立当時、学問とは漢籍を読むこと、教養とは漢詩を作ることであり、これらは男性が担っていたものである。仮名を用いる場合にも男性は、漢字を知る人だけが使うことのできる「男手」（今日にいう万葉仮名）を使用することが慣用とされていた。それに対して「女手」は、学問をしない人々、すなわち女性（に象徴されるが実際には下層階級の男性を含む）の使う平易な文字である。和歌や女手は、男女間の手紙のやりとりやプライベートな社交の場におけるものに限られていた。たしかにそれらは、公の場とは無縁であった。だが、人々の生活においては、和歌は詠まれ続け、仮名は書かれ続けていた。貫之の画期的な企ての素地には、当時すでに多くの和歌が詠まれ、女手がこれらを綴る文字として定着しつつあったという状況が認められる。

貫之の課題とは、こうした和歌の実情に基づいて、その正当性を論証することであり、和歌の歴史全体を擁護することであった。勅撰集である古今和歌集は、その成立の時期と状況からみるならば、「やまとうた」の日本性を強調することによって、唐の漢詩文に対抗するものであったといえる。

ここで留意するべき点は、その方法である。彼は、中国の形而上学に依拠せずに和歌現象を見つめている。政治的、道徳的な手段として和歌を意義づけていない。和歌を論ずる際に、和歌以外のものに根源や目的を求めていない[*2]。すなわち、和歌現象をそれ自体で必然であるとする考えに支えられているのである。いうまでもなく、貫之は中国の学問に通じていた。だが、中国詩論を踏襲することなく、逆に排斥しているのでもない[*3]。貫之の和歌論には、中国の影響を受けながらも中国のものとは異なるものの見方や感じ方を自覚し、肯定しようとする姿勢がある。そこには、中国の学問を修めたことによって深められた、日本的なものへの眼差しが窺える。歌論仮名序が狭い意味での文学論にとどまらず、日本の芸術論としての価値をもちうるのは、この点においてであるといえるだろう。

さて、ここで芸術学的に問題となるのは、「和歌を書く」場に必然的に要請されてくるものとしての仮名のすがたである。前章でみてきた女手の成立過程から、ここで少なくとも、次のことが確認できる。それは、仮名の字体と仮名の書の美的な側面とは、おのおの別個に成立したものではないということ、また、和歌という日本独自の文芸と、女手という日本独自の書の様式とは、おのおの別個に成立したものではない、ということである。本章では、後者に焦点をあてる。女手を、和歌「を」綴る文字としてではなく、「書く」という場から生まれてきた一つの営みとして捉えるならば、和歌と仮名の芸術的本来性、および両者の必然的結びつきが予測できる。和歌と女手には、その表出において共通した

芸術的本来性が認められるのではないか。そして、表出が表現として結実するプロセスには、芸術形式としての両者の結びつきが見いだせるのではないか[*4]。仮名序における女手に関する記述はわずかであるが、こうした点に着目して歌論仮名序を精神史として読むとき、仮名の書の芸術的特質を形成したプロセスに触れることができると考える。

この過程において同時に我々は、優れた書とは何かということについて考察することができる。歌論仮名序は、和歌の起源や本質を述べるばかりでなく、例歌を挙げて和歌の標準が示されている。つまり、当時目指されていた和歌のあり方を具体的にたどることができるのである。次に、歌論仮名序の輪郭を見ておこう。

仮名序の中で、和歌とは何かという最も根本的な事柄について語られているのは、その冒頭部分である。貫之は、まず和歌の本質をのべ、和歌の起源をさかのぼってその歴史性に触れる。次に和歌の様式を「六つのさま」[*5]に分けてそれぞれに例となる歌を挙げている。ここで重要なのは、和歌の起源から和歌の様式分類へと記述の内容が移行する箇所である。和歌のもとはじまりには、和歌の本来的な性格が述べられており、そこには時代が下った時に往々にして忘れられがちな要素が含まれている。とはいえ、初期の和歌の全てが優れた和歌というわけではない。芸術創作においては、内的体験が外に表される場合に、一定の形式を作り出す作用（形成）が必要となるからだ。「起源」から「様式」への展開では、心に生じた感情が表に表し出される際に、どのような仕方で表されるべきかという観点が立てられている。つまり、表出と形成についての示唆を含んでいるのである。広義の和歌の定義から、和歌たるにふさわしいものへと論が進む過程に、我々は芸術的な営みとしての和歌の性質を見ることができる。

和歌の「六つのさま」においては、具体的に和歌現象独自の性格が示され、これに基づいて以下に、和歌制作の事例、歴史および歌人批評、続いて最後の部分では、古今集成立の事情とともに和歌の文化的位置が述べられている。

和歌が日常言語と異なる契機をもつのと同様に、女手もまた日常の文字筆記に即した性格とは異なる、書表現としての契機をもつ。それは、和歌が書かれているか、実用文書であるか、という用途や形式上の差異の問題ではない。文字の機能に従属しないもの、筆墨によってしか立ち現れえないもの、すなわち和歌の「あや」に相当するものが問題となるのである。女手という字体は、多数の手書きの集積によって形成された一つの型である。そこには、この書き振り、あの書き振りに共通の秩序がある。ただし、その秩序とは、記号としての文字の構造と同義ではない。読み書きを重ねる中で人々が共有することとなっ

た、「筆法」という観点が含まれている。それゆえ、書き易さ、読み易さという合理性は、優れた筆跡の基底をなすものである（前章を参照）。だが、こうした観点を満たす筆跡のすべてが、筆墨の「あや」をもつわけではない。実際の女手の書には、いわば、広義の女手、女手というにふさわしい女手、より優れた女手というものが混在している。優れた仮名は、どのような点において「あや」を具現しているのか。和歌「を」書くのではなく、「書く」という場を問題にすることによって、筆跡の価値は、この営みに内在的なものとして捉えることができるようになろう。

以下、本論の主題にとって重要な部分、すなわち和歌の本質、起源、様式に関する仮名序本文の記述[*6]を取り上げながら、芸術的な営みとしての和歌と女手[*7]の姿を見ていくことにしよう。

二　「つく」（託す）という価値 ―― イメージの象徴 ――

「やまとうたは、ひとのこゝろをたねとして、よろづのことの葉とぞなれりける。世中にある人、ことわざしげきものなれば、心におもふことを、見るもの、きくものにつけて、いひだせるなり」。

和歌は「心におもふことを、いひだし」たものである。その拠りどころは「ひとのこゝろ」にあり、その表現は「見るもの、きくもの」に託される。生活の中で経験する様々な出来事（ことわざ）によって、人の心には「おもふこと」が生じる。人が、これを「見るもの・きくもの」に託して「いひだす」のが和歌成立のプロセスである。

「花になくうぐひす、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ざりける」。

ここで注意すべきは、「よまざりける」という表現である。和歌を詠むということが、ある特定の身分や能力を有する人のみに許された営為なのではなく、生きて心に思う事のある限り、誰でも歌を詠まざるをえない、とされているのである。和歌は、制作においても享受においても全ての人に普遍的に共有されるものであり、さらにそれが必然の営みとして捉えられている。

さて、もう少し先に進むと、そうした歌と仮名（平仮名）との密接な関係が記される。

「なにはづのうたは、みかどのおほむはじめなり。あさか山のことばは、うねめのたはぶれよりよみて、このふたうたは、うたのちゝはゝのようにてぞ、てならふ人の、は

じめにもしける」。

「なにはづのうた」と「あさか山のことば」は、和歌と書（仮名）の双方の出発点であると考えられている。難波津のうたは、本文のすぐ後ろの様式分類で第一に挙げられている歌である。それはどのような点で出発点といえるのか。

「そへうた … なにはづにさくやこのはな冬ごもり いまははるべとさくやこの花」

この歌が手本とされていたことの理由は大きく二つある。その一つは、歌のもつ意味であり、もう一つは、「託す」表現のはじまりという点である。この歌は、かげの身でいた皇子が今や天皇になったという、ことほぎの歌である。古今集が勅撰集であるという性格上、天皇の歌が様式の第一に挙げられていることは理解できる。問題は表現法の方である。この歌では、その内容を表す際に、天皇の名を直接言うのを避けて、花のこととして語られている。ある物を直叙せずに、別の物に置き換えるという表現法が用いられているのである。そのため、広義の和歌から標準的な和歌への道標を示しうるもの、すなわち、「うたよみ」の手本とされていたと考えられる。と同時にこれは、「てならふ」人の手本ともされていた。ここにいう書の手本とは、文字を覚えるためのものというより、書表現のためのものという性格が強い。というのも、この二首の歌には文字に重複があり、標準的な仮名の字体や用筆法を習得するには適切なものといえないからである。古今集時代には、国語標準音が四十八音であり、それらの表記習得のためには、文字に重複のない「天地の詞」[*8]が第一種の手本とされていた。難波津の歌は、相当古くから庶民層に浸透していた[*9]ことがわかる。その当時、まだ万葉仮名で書かれていたこの歌は、多くの人々の手で書き継がれていった。そしてその同じ歌が、女手成立後には平安時代の女子教育において「続け書き」をマスターするためのもの[*10]となっている。この二首の例から、歌は、常に多くの人々の「書く呼吸」とともに育まれてきたことが読み取れる。

さて、こうした和歌と仮名の関係は、両者にそれぞれの技法が求められると、薄らぐのではなく、逆に結びつきを増す。修辞の技法が具体的に述べられている部分を、書の表現技法との関係でみることにしよう。

「かぞへうた … さくはなにおもひつくみのあぢきなさ 身にいたづきのいるもしらずて」

咲く花に心を奪われる我が身がどうにもならない。我が身を病が侵すのもしらないままに。この歌では、こうした「思い」を表現する際、つくみ∧付く身／つぐみ(鶫)∨、あぢき∧味気／あぢ(鳥の一種)∨、いたつき∧病気／いたづ(矢じり)／たづ(鶴)∨、いる∧入

る／射る〉」というように、音声上の類似を利用して互いに異なる物を引いてくる、いわゆる掛詞の手法が用いられている*11。同音異義を利用したイメージの絡み合わせが、和歌としての表現の特徴を示すものとなっている。この表現手法には、仮名という字体が前提されている。これら掛詞は、表語性よりも表音性をもつ文字において、その効果が発揮されるからである。

各々の同音異義語が鮮やかにイメージを産出させるために、その表音文字（仮名）がよりふさわしい形をとるのは、漢字の形態から最も隔たった女手が用いられるときである。掛詞という手法に目を向けるとき、仮名は、和歌と書という二つの表現の相に与していることが理解できる。書の表現においては、掛詞の部分でどのような字母の仮名を選択するか、同じ文字の重なりではどのように変化をつけるか、その文字をなす線や形、余白はどのようにするか、墨量や墨継ぎはどうするか、といった技法に関わってくる。

尼ケ崎氏は、仮名序に挙げられた例歌を付託技法という観点から捉え、優れた和歌の規準となる様式について、こう述べている。和歌の六様式のうち「最後の二つ、『たゞごと歌』（直叙）と『いはひ歌』（賀歌）は、〈広義の和歌〉ではあっても、〈標準的な和歌〉たるべき規定を満たさない。貫之の考える規定を満たすものは、初めの四つである。しかし、最初の二つ、『そへ歌』（単なる物の置換）と『かぞへ歌』（音声的類似による物名の組入れ）とに於いては、付託という技法が言葉の上の趣向にとどまって、〈思い〉の表現という目的に積極的な役割を果さない。この意味で、おそらく貫之にとって本当に〈和歌らしい和歌〉であったのは、『なずらへ歌』（物への〈思い〉の付託）と『たとへ歌』〈物のイメージの付託〉であったと思われる」*12。

こうして見てくると、和歌とよぶにふさわしい和歌、すなわち優れた和歌の条件とは、より高度な付託法をもつことであるといえる。むろん、和歌における付託法の規準が、そのまま書における付託法の規準となるわけではない。和歌と女手がそれぞれの表現特質に応じてそうした技法を用いたときには、むしろ異なる側面が生じてくるのが当然であろう。注目したいのは、表現形式の違いにもかかわらず、両者に共通した精神的特質が見いだせるということである。それは、①「つく」（託す）ということに美的価値が形成されていること、②より優れた作品を評価する規準は、その表現が「イメージの象徴」となりうるか否かという点にあること、といえる。

以下に、和歌と女手との結ぼれ、すなわち、それらの結びつきが本来的であり、かつ必然的であるということの意味を考えていきたい。

三　和歌と女手との結ばれ

貫之は、和歌の根拠を「人の心」においた。生きて物思う事のある限り、歌による自己表現は必然の営みであると考えられている。和歌を詠じる表現が必然である場には、その表現を書き留めざるをえないという必然の要求がある。見方をかえれば、和歌を詠まざるをえないという表出は、書を書かざるをえない、という側面をともなって形をなしてきたといえる。

それは、物語の記述からよく伺える。『源氏物語』には、浮き舟が出家した翌日、手習いに歌を詠み、また中将にも返歌する場面[*13]がある。思案にあまる折り、ただ硯に向かって手習い歌のすさび書きばかりをしている…。また、別の箇所では、出家した浮舟が気の晴らしようのない時、匂宮とのことを懐かしんで勤行の合間に手習いに歌を詠む場面の描写[*14]がある。これらの箇所には、やり場のない思いに駆られ、歌を詠まざるをえず、手習いをせざるをえない、という状況がよくあらわれている。生ある者にとって、そのような心情を表現したいという欲求と、表現する行為は普遍的現象であり、また必然的である。それゆえ、表現すること自体には特殊な芸術的才能を要しない。誰もが歌を詠み、誰もが書くのである。誰でもが書くことのできる平易な文字――女手は、和歌表現とともに歩んでいることがこのことからも理解できる。

多くの人が詠み、書き綴る中で、やがて和歌と仮名とはしだいに各々の芸術的特質をもつようになる。和歌に修辞技法が求められ、広義の和歌が標準的な和歌を生み出したのと同様、和歌と歩みをともにした仮名も、仮名たるにふさわしい仮名、すなわち優れた仮名というものを生みだしていく。「託す」という和歌にとっての理想は、言葉の営みの次元にのみ求められるのではなく、書としての営みの次元においても求められるのである。貫之の仮名序を和歌論としてのみ読むならば、「書く」営みは別の価値軸として捉えられるだろう。しかし、当時、和歌の生み出される場には必ず「書く」営みが並立していた。逆にいえば、「書く」ことによって和歌がはじめて享受可能となるような状況が成立している。和歌と仮名とは、この意味で別の次元「で」形成された二つの芸術ジャンルではなく、「書く」という営み「から」形成された芸術活動の二つの様態として捉えることができる。それゆえ、和歌と仮名は、ともに「もの思ふ心」の表現として必然的な重なりをもつと言えよう。

ここで和歌を詠むことと、それを書くこととの関係について考えてみよう。和歌発生は、もちろん文字成立よりも古い。四世紀以前、文字のない時代の日本においては、歌は、全て口頭で表現され、そのために浮動性をおびて伝承された[*15]。「思い」の表現は、謡いつがれてきたのである。文字伝来以後、謡う歌は作る歌としての歴史をもつことになった。これは、同時に書く歌を意味するものである。

謡う歌から書く歌へと和歌の形態が変わることによって、何が変わるであろうか。謡う歌では、その聴覚的なリズムが和歌の内容（価値）に強く影響するため、表現技法においては、選音が大きなウエートを占める。それに対して、書く歌では、視覚的なリズムが和歌の内容を左右する。これは、できあがった歌の価値が文字造形によって左右されるという意味ではなく、和歌創出において、視覚的要因が重要な契機の一つになる[*16]ということである。和歌を詠むこととそれを書くことが同じ場で行われる場合には、聴覚的イメージと視覚的イメージは複合的に作用する。同じ音や類似した音の繰り返しは聴覚的なリズムの形成にとっては効果的であるが、書く場においては単調さをまねきやすく、効果的とはいえない。同じ音を幾通りもの異なった字母（現在は変体仮名と呼ぶんでいる文字）を用いて造形表現する手法は、こうした音と造形の相互の関係によって洗練されてきたと考えられる。「思い」を物に付託する場合、付託される物は、文字造形と音とを含んだイメージによって選ばれる。享受の立場から言えば、書かれた和歌のイメージは、線のリズムや造形が導き出す視覚的なイメージと、和歌そのもののイメージとが複合されたものとなる。すなわち、歌を詠み、書を書くことは、互いが相互のイメージの形成に関わっているのである。

女手は草化の極致である。一字一字を構成する線の数が少なく、曲線的に連綿される様式は、線そのものへと純化する傾向をもつ[*17]。書くという営みにおいては、その線が「もの思ふ心」の表現を担うのである。「もの思ふ心」の表現の場に、和歌と仮名が分かちがたく在ること、この状況の中から芸術表現としての書のあり方が意識化され、しだいにその意識は高揚する。「もの思ふ心」をどのように表現するかという意識の高まりが、書としての仮名の領域を形成する内的な力となっている。先に見たように、和歌においては、修辞という技法が訴えるべきイメージの象徴となりうるかどうかを決める大きな要因となる。書においては、線や形の洗練がイメージの象徴となりうるかどうかを決定する大きな要因となる。

これまでに見てきたことを整理すると、和歌と女手の関係について、次の三つの事柄が

指摘できる。

（一）和歌と女手には、互いに共通の、必然的で普遍的なプロセスがある。和歌では、「いひだす」こと、女手では「書く」ことがそれにあたる。これが、本稿でいう「結ぼれ」の基点となる。

（二）和歌は文字有史以来、「書く」場において成立する。「書く」ことを共有することになった和歌と女手は、表現形式において共通点をもつ。

① 和歌一首を基本とした仮名の構成パターンは、三十一音による和歌表現の形式が素地となる。散らし書きの様式は、後にこれをもとに洗練される。

② 掛詞という手法は、和歌と仮名それぞれの表現に関係している。掛詞は、和歌では修辞の技法に、仮名の書では造形表現の多様性に関わる。

（三）優れた和歌と優れた女手は、ともに「イメージの象徴」となりうる。ここに、他者の心を動かす「効果」という視点、それが他者に受容される「享受」という視点が加わることによって、和歌と女手それぞれに評価の規準が生まれてくる。

我々はここで、歌論仮名序を書論として読むことの可能性を得たことになる。日本の書論は、中国の書論に比べると数が少なく、とりわけ仮名の書に関する論はほとんど見受けられない。だが、「つく（託す）」という和歌論の理想を通して仮名の書を見るならば、逆に、その「線」の担う積極的な意味が浮き彫りになってくる。優れた仮名の線は、自らが「イメージの象徴」となって語りかける。すなわち、仮名の書論が少ないという状況自体が、書の重要な価値観の一つを表しているといえるのである。とすれば、ここで、日本の書を研究する方法の一端 ―― 物語文学や日記、歌論などの記述（いわゆる書論でないもの）と日本の書の現象（現存する筆跡）との間を往還することによって書を考察することの可能性 ―― が見いだせるのではないか。

〈 註 〉

＊1 『花鳥の使―歌の道の詩学』現代美学双書・7、勁草書房、一九八三年。

＊2 仮名序に示された和歌「六様」をめぐって、説は大きく二つ（和歌「六様」は『詩経』の「六義」と同様のものと解する説と、両者の本質が異なるとする説）

に分かれる。顕昭の『古今集序注』は、中国詩学とは異なるものとして和歌「六様」を解釈した先駆である。

＊3　尼崎氏は、詩経大序や六朝詩論の影響関係において古今集序を解釈することに賛同しない。「古今集序が『文鏡秘府論』と異なるのは、後者が中国詩論の内容を取捨編集して、最善の詩論書を再構成しようとしたものであるのに対して、前者が、和歌（やまとうた）という異なる形式のための新しい芸術論を意図し、そのために論述の方法を中国詩論から借りた」点であるとする。前掲書、三九頁。

＊4　書くという行為における表出性のみを問題にするならば、和歌よりむしろ消息類の方が適切な対象となろう。ここで和歌を書くことを対象とするのは、表出と同時に、形成の契機を重要な観点と考えることによる。国語学的観点からは、平仮名文献の口頭的性格が指摘されているが、同時に、そうした仮名書きにおいて和歌は、日記や物語といったいわゆる散文の文学とは異なる（山口佳紀「平安時代語の源流について」『東京大学人文科学科紀要』一九六九年一二月）ものとして捉えられている。ただし、付け加えれば、ここで和歌を対象とするのは、こうした差異が書における差異に投影されているであろうと予測するからではない。本論では、逆に、「消息を書いた書」「和歌を書いた書」という分類によって書の表現を扱う視点を見直し、「書く」という営みの中から形成されてくる芸術的価値を探ろうとしている。

＊5　尼ケ崎氏は、仮名序における歌の様式分類「歌のさま六つ」（以下、六様と記す）を、真名序（紀淑望作とされる）における六義との関係で説明するという従来の方法を退ける。彼は、貫之の六分類は、『毛詩正義』六義説に拠る公任の（と伝わる）仮名序古注とは異なり、貫之独自の様式分類であることを主張する。その論拠は、端的には、従来の解釈に従えば、貫之が仮名序において挙げる例歌にそぐわない点があること、仮名序全体の文脈から六様をみるとき、構成上の奇妙さや六分類の内容に疑問が残るということである。筆者もこの見解に則っている。その他の点においても氏は、今日伝わる仮名序と中国詩論との影響関係を詳細に検討している。前掲書、三四－四三頁および六八－七一註を参照。

＊6　仮名序本文の引用は、佐伯梅友校注『古今和歌集』日本古典文学大系（八）本、

岩波書店、一九五八年、による。本著の定本は、二条家相伝本（梅沢彦太郎氏蔵）。以下、引用文は本論中に二字下げで組み込んだ。

＊7　尼ケ崎氏は、歌論としての仮名序の特徴を二つ挙げる。「一つは、本質規定において、和歌を人生における実体験から生ずる思いの表出としたことであり、二つには、形式規定において付託という修辞法を要求したことである。」前掲書、六六頁。本論では、和歌と女手において、この二つの観点における共通性を予測している。

＊8　奈良朝末期から天禄頃まで行われたとされる。その後、「いろは歌」が普及すると「天地の詞」は用いられなくなる。「天地の詞」では、ア行とヤ行の「エ」を区別した古代仮名遣いであり、「いろは歌」より一音多い、四八音である。大矢透編『音図及手習詞歌考』大日本図書、大正七年。

＊9　「奈爾・・奈爾波都爾佐久夜己」　法隆寺五重塔落書（六〇七／七〇八年頃）が好例。

＊10　「まだ難波津をだに、はかばかしう続け侍らざらめれば」『源氏物語』若紫の巻。

＊11　古今調の成立過程における序詞、縁語、懸詞については、小沢正夫『古今集の世界』塙書房、一九七六年、九〇－一二七頁、に詳しい。

＊12　尼ケ崎、前掲書、五九頁。

＊13　「思ふことを人にいひ續けん言の葉は、もとよりだに、はかぐしからぬ身を、まいて、なつかしく、うことわるべき人さへなければ、たゞ硯に向かひて、思ひあまるをりには、手習をのみ、たけき事とは書きつけ給ふ。なき物に身をも人をも思ひつゝ…」『源氏物語』五、手習の巻、日本古典文学大系（一八）本、山岸徳平校注、岩波書店、昭和三八年、三九一－三九二頁。

＊14　「かきくらす野山の雪を眺めてもふりにしことぞ今日も悲しき。など、例の、慰めの手習を、行ひのひまには、し給ふ」『源氏物語』手習の巻、前掲書所収、四〇三頁。

＊15　小島憲之「詩と歌の接するところ」『古今集以前』塙書房、昭和一九七六年、二六一〇八頁。

＊16　中国には興味深い論述がある。中国における最初の体系的な文芸批評書である『文心雕龍』では、既に文学作品を創作する際、その文芸的価値と関わる次元

において文字の選択の重要性が説かれている。「心は既に声を言に託し、言もまた形を字に寄す。・・・文に臨めば則ち能は字形に帰す。これを以て字を綴り篇を属するは必ず練択を須る。一に詭異を避け、二に聯辺（類似の字形を連ねること）を省き、三に重出（同じ文字の重複）を権り、四に単複（字画の繁簡）を調う。」南朝梁・劉勰『文心雕龍』練字第三九。

＊17　この点は中国の書と根本的に異なる。中国における形而上の造形理念とその現れ出については、本論第一部一章、あるいは拙稿「心と手」『フィロカリア』第一一号、待兼山芸術学会刊、一九九四年、一一－一五頁、を参照。

第二章　作品世界の形成

仮名は、古今和歌集成立によって書としての表現性を高めていく。仮名の美の基本的要件である連綿および曲線的造形（第一章）に加え、書の表現にはさらにどのような要素が求められるようになるのか。

本章では、書としての仮名の自律的な作品形成の過程を「書く」という営みに即して捉え、（一）その意味を問うこと、（二）書としての表現的形成に関わる具体的な要素を拾い上げること、を目的とする。これら二点は相互に関係しあう問題であり、独立したテーマとして扱うことはできない。作品分析を通じて、互いの考察を進めることにしたい。

はじめに、古今和歌集最古の写本である「高野切」を、より根源的な次元であるリズム表現に即して分析する。次節では、古今和歌集を素材とした書としての多様な表現を扱う。終節では、仮名の書の表現形成を、筆法の観点から分析する。

一　和歌のリズムと筆のリズム　――「高野切第一種」【図六】――

「高野切」は、三人の能筆家の寄合書によって成立した古今和歌集の写本である。もと仮名序を加えた全二十一巻が巻子本の形式に書かれていたが、後世に切断されて「切れ」となり、現存するのは九巻のみである。料紙は上質の麻紙で、表面には雲母の砂子がまかれていることから、調度品として制作されたものと考えられる。

「高野切」は、和歌を主体とする観点からは、初の勅選和歌集を書写したものと捉えられ、書を主体とする観点からは、調度手本として、あるいは洗練された女手の作品として捉えられる。「古今和歌集最古の写本」という説明が、おそらく「高野切」のもつ和歌と書の両面を最も手短に示すであろう。だが、この観点に従えば、「書く」という営みから生成する動的な側面は捨象され、作品を常に二元化してしまうことになる。

「高野切」には、和歌と書（女手）のせめぎあいがある。つまり、書が書として自律的な領域を形成している（和歌が書の表現の媒体となっている）のではなく、和歌が和歌として自律的な領域を形成している（女手が和歌表現を書き留めるための媒体となっている）

のでもない。和歌と女手が、それぞれ自律的な領域へとまさに分化しつつある姿が具現されていると言えるかもしれない。その様態は、書くという行為に伴って生まれてくるリズムを見ることによって現れる。本節では、線を拠点として、和歌から書へと拓かれる多様なリズム表現を分析してみたい。

ここで和歌のリズムについて注釈が必要である。「高野切」は、すでに詠じられた歌が浄書される形をとっていることから、和歌と書は表出の次元において一体となっているわけではない。ここにいう和歌のリズムとは、和歌が言語に負うているところの意味のリズムの謂である。和歌の多くは、意味のリズムと韻律のリズムが合致している。韻律のリズムと意味のリズムとを意図的にずらすことによって生ずるような和歌における特殊な効果は、ここでは考慮に入れていない。また、和歌が朗唱される場合に生まれる楽曲のリズムもここでは問題にしない。和歌がどのような形態で享受される場合にも（書くという行為は、「高野切」の場合、既に詠じられた歌の一つの享受形態とみなしうる）基層をなすと考えられる、言葉の意味のまとまりから生まれるリズムを、ここでは和歌のリズムとして問題にする。

以下、「書く」という行為に伴って現れるリズムに焦点をあて、この視点から、全体構成、連綿、造形、およびそれらによって生じたと思われる作品効果を拾い上げていきたい。

第一巻以降は、詞書き、詠者、和歌がそれぞれ異なった位置から書き始められている。詞書きは、現在の本の形式になぞらえるなら、小見出しに似たもので、行頭を少し下げた位置から一行に収まるように書かれている。二行目には和歌の作者名が書かれている。和歌一首は行の半ばから二行書き（原則として上の句の五七五を第一行に、下の句の七七を第二行に書く形式）で一貫する。

書き出しの位置は何を意味するであろうか。書くという場に臨むとき、そこにあるのは何も書かれていない無規定な空間である。ここに筆を降ろすとき、その位置は「何をどれだけどのように書くか」といったことを包含した、書き手の意志によってある程度規定されることになる。この意志は、書くということの全体的な像と言えるかもしれない。この作品は、巻子の体裁でこのように書き進められていることから、散らし書きとしての構成が意図されたものではなく、和歌を書写する際の形式が優先されていることがわかる。連綿の調子や用字によって一行目の行脚が狭くなった場合においても、文字送りが句区切れを無視して行われている箇所は極めて少ない。やむをえず二行目にわたる場合は、下の句の最初で墨量豊かに書き始められ、句の区切れは墨継ぎによって造形上にはっきりあらわ

れている。その他、墨継ぎの行われていない箇所における句の切れ目、すなわち言語上のリズムが連綿でつながれている例は少ない。

書き進むリズムの大きな休止である墨継ぎは、第二行（以下の行表記は原則として詞書きを第一行とする）詠者の名前の冒頭、和歌二句目、四句目にあり、これは和歌形式としてのリズムの休止と一致している。この一致は、和歌を書くという意識に導かれたものといえるが、ここでは同時に書としての表現が読み取れる。この墨継ぎの位置は、第一行のやや高い位置、第二行の行頭の低い位置、第三行の中上部、第四行冒頭の高い位置というように、各々が紙面構成に立体感をもたらす要因となり、またこれら墨継ぎ箇所は、互いに異なる四つの行の間に稜線を形作っている。

これらの墨継ぎは、書き進められた筆の流れに休止を与え、紙面には墨の濃淡によるアクセントをつけ、さらに異なった行どうしに関係づけを与えている。だが、こうした効果は、墨継ぎの位置が単独でもたらすことのできるものではない。文字の造形的な工夫との関係においてはじめて現れる。

「は」という文字を例に造形的多様性の内容を見てみよう。詞書きを含め、この部分には音として〈haV〉と発音される文字は五字ある。このうち三字は「波」を字母とする平仮名を、他は「者」および「盤」を字母とした平仮名が用いられている。単純な造形である「は」は現行の平仮名と同形である。一字に意味を担わない仮名においては、造形面に変化をもたらすために、同じ音をあらわす他の文字（字母）を用いることができる。「は」という単純な造形が三度重複して用いられている箇所では、それぞれどのような書き振りになっているか。第一・三行の行頭にはともに「は」が用いられているものの、これらには、書き出しの位置、および墨量に顕著な差異が認められる。書き出しの位置がずらされているのは、和歌の形式を生かしたものであるが、その形式に則ることによって、造形面にリズムを生み出している。

この第一・三行行頭部分には、「は」のみならず「はる」という語の反復がみられる。第一行では墨量が多く軽い連綿、第三行では渇筆によるやや強い連綿、という変化がみられる。二行第三字に用いられた「は」は、前の文字からの連綿を受けているため、第一・三行行頭の「は」とは運筆リズムが異なり、また造形面からみても文字群の中の一部となっている。和歌二句目の初字（三行第六字）にあたる〈haV〉には、「盤」が用いられ、そのほぼ右真横にくる第一行の「者」との造形上の類似が避けられている。しかも第一行では、「者(ha)」の前後が連綿、第三行では単体という運筆上のリズムにも変化が見られる。

第一行と第三行の行間の響きあいは、第二行が行頭から書き始められている場合には生じてこない種のものである。二行目の高さ（行頭および行脚の位置、行の長さ）がどうあるかによって、紙面における空間の質は変わってくる。

行の高低によって、またそれが書き出される位置によって紙面の重心の位置は変化する。さらに、余白がどの行とどの行との間に生じるかによって、文字造形の波及する視覚的効果は変わる。「高野切」においては、基本的な和歌形式を逸脱せず、どの位置で墨継ぎを行うか、連綿と単体をどのように取り入れるか、などに留意することによって、単純な造形の中に変化が尽くされている。

もう一例、四箇所で用いられている∧ｎａ∨を取り上げよう。二行第八字、三行第七字、四行第八字において用いられている平仮名の「な」は各々それ独自では造形的変化がみられない。書かれる位置、墨量、連綿のされ方によって運筆上に変化がもたらされている。このように、単体として単純な造形であるにもかかわらず、それ自身としては造形上の工夫が見られないものが少なくない。「尓(ｎｉ)」や「可(ｋａ)」はその好例である。単純な造形は連綿を容易にし、上下の文字との関連によって文字群としての造形性を生み出す因子となる。「尓」は幅が狭く、「可」は面積が小さいという文字としての特徴を活かすことによって、行の内部に起伏をもたせ、これが新たに周囲の空間にはたらきかけることとなる。第一行後半部「者(ｈａ)しめ尓(ｎｉ)」の部分が縦に流れる行の造形をつくり、第二行「ちは」の部分が横への広がりをもっている。第三行中央「なや」の力強い運筆と横へ広がる造形は、その右横第二行「不(ｎｕ)ち」における縦への流れ、およびその左横第四行「な」から「可(ｋａ)」への急激な行の狭まりと呼応する。

ここで、書き進む順序にしたがって、筆のリズムと造形を追ってみよう。詞書きにあたる第一行において、造形上には連綿でつながれた四つの文字群（「はる」「のはじ」「めに」「よめる」）ができている。だがこれは、運筆のリズムと全面的には一致していない。運筆は「はるのはじめに」「よめる」という大きなまとまりの中に「はるの」「はじめに」「よめる」というまとまりをもっている。第一字「は」の右側にはじまる右旋回は第二字「る」を書く際に二度方向転換されながら軽快なリズムを生みだし、「る」の収筆で一瞬吸収される。これはその収筆部で蓄えられた筆の弾力とともに、すぐに第三字「の」における左下への直線へと解放され、再び転換された運筆は次の大きな右旋回につながっていく。「る」から「の」への軽快なリズムは、連綿線という形をとらないことによって生み出されている。これに対して、第三字「の」と第四字「者(ｈａ)」は造形上で繋がっており、

しかも字間が密である。だが、「の」の収筆から「者」の起筆の間には、「るの」間にはみられない間（ま）がある。「の」の収筆では、右上から右下への送筆で蓄えられた筆の弾力を右横へと直接転換させて「者」の一画目に入るのではなく、進行方向の変わる箇所で一旦筆を紙面に打ち直してから新たに運筆されている。この間（ま）は、右上から右下への線の律動を、左下から右上への律動へと受け繋いでいる。つまり、この間（ま）は、前の文字からの軽快なリズムを運筆において保持しながら、造形上には方向を違えて表しだす役割を担っている。「の」と「者」は造形的には密であるが、運筆においては一呼吸を介しているのである。「者」と「し」の連綿には、こうした間（ま）はなく、続く「し」から「め」への運筆にもない。「し」から「め」は造形上に連綿線を生じていないが、「し」の収筆のリズムは「め」の起筆で受け止められている。これは、「尓（ni）」の収筆で一旦休止する。「尓」は縦からの線を短く右横へ転換させながら、収筆部は右下に軽く抜くように留められている。「尓」の収筆と「よ」の起筆は、いずれも右横へ向かっているが、それぞれの線は、右旋回と左旋回という逆の方向をもっている。これら短い二本の線の間には瞬間的な休止があることによって、上からのリズムが途切れることなく、安定した響きが生まれている。

筆のリズムは、その大きな節目を意味のリズムに負いながら、構成要素となる一本一本の線の律動を生み出している。ここには、和歌（意味）のリズム、造形のリズム、運筆のリズムの各々微妙な響きあいを見ることができる。

以上のような事柄をもとに、書くという場に生まれるリズムについて考えてみよう。

通常、我々が何かを書く場合、筆先はある一定のまとまりに導かれている。それは、文の体裁をなしたものである場合もあれば、語句である場合もあるが、その最少単位となるのは、少なくとも言葉としての機能をもつものである。決して一字一字を書くのではない。早書きによって連綿線を生じる場合にも、そのつながりは筆者の中のなにがしかのまとまりに即応する。それゆえ、書き手において和歌を書写するという意識がある限り、筆のリズムが最小単位の意味のまとまりを逸脱することはない。墨継ぎや行送りが基本的に句切れの箇所と一致するのは、書くという行為からみれば自然なことだといえる。そのため、字母の選択や造形上の工夫は、最小単位の言葉としてのまとまりを保持する範囲で行われる。つまり、書く呼吸は言葉の営みに裏打ちされているのである。

消息文などにおいては、筆の呼吸は言葉の営みに一致している（一章第四節参照）。読点や句点がなく、連綿が多用され、似たような字形を判読しうるのも、「書く」という本

来的な営みにおいては、いわば感情や思考と筆致とが不可分のものであるからだ。意味のリズムと筆のリズムの一致は、書き手と読み手に共有されている。だが、これは通常意識化されない場合が多い。ここに現れるリズムは、書くという営みに本来的に存するがゆえに身体のリズムを根源に有し、そのため安定しているのである。こうした状況において消息を読むということは、その内容と同時に筆致をも読んでいることを意味している。ここでは書は決して「見る」ものではなく、「読む」ものなのである。

書を読むという行為は、書が人間の営みの全体的現れとして把握されていることを意味するのに対して、書を見るという行為は、書くという営みの中の造形的営みの側面に焦点が当てられることを意味している。「読む」ものから「見る」ものへという傾向が「高野切」において芽生えはじめていることは、上記の造形リズムの分析から理解できる。「高野切」の筆者は、見られるものとしての作品の意識を明らかにもって書いていたということができよう。

意味のリズムと筆のリズムが合致しない時、従来の安定したリズムとは異なる新たな書としてのリズム表現が意識化される。また、造形リズムと運筆リズムの間に「ずれ」を生じている場合（たとえば上記にみた、造形上は密であるが運筆上には間（ま）がある場合など）も同様である。逆にみれば、「書く」という営みには、筆のリズムと意味リズムの合致した本来的なリズムが存するがゆえに、筆のリズムに意味リズムとの差が生じた場合にこれを書表現における「効果」として認めることが可能になる。この点に関しては、後節の作品分析を通じて詳察することにする。

「高野切」においては、文学作品としての和歌が尊重されている。また、同時に書としての多様な表現が生み出されている。これらはともに、「書く」という場に現れるリズムを通じて読むことができる。文学作品としての古今集と、書独自の表現的世界は、ともにこうした「書く」という行為の現場から立ち現れる。つまり、両者は「書く」という営みに内在する意識の二様態が顕現したものなのである。ここで重要なことは、この意識が、全面的に書き手の能動的な創造性に支えられているのではないという点である。和歌や文字は、「書く」という営為の集積として形成された歴史的産物である。こうした和歌や文字を用いるというその中に、書き手が歴史的世界から限定され、形成されているという受動的側面を顕著に見ることができる。どのような文字を選ぶかということによって書としての表現は、その文字のもつ形やリズム、すなわち歴史的世界によって規定される。書き手は歴史的世界である文字によって書としての表現世界を自らのうちに作られながら、同

時に自らの意志によって新たな表現世界を創造する。つまり、「書く」という営みに内在する意識は、主意主義的な世界創造を志向するのではなく、歴史的世界の側から常に働きかけられていることを引き受けているのである。歴史的世界と作品形成との関係は、書としての表現性を詳細に追うなかで、より明瞭なものとなる（後節参照）。

当時の文化的状況を作品に投影することによってではなく、また造形性や美的効果に立脚することによってではなく、「書く」という営みに立ち合うことによって書を捉えること、このことは、とりもなおさず書を芸術活動の根源性という視点から問い直すことになる。

二　書表現の要素　――素材としての古今和歌集――

古今集成立以来、その写本は多数生み出された。最古の「高野切」をはじめとし、完本として唯一現存する「元永本」、色紙という形式で鑑賞されることになった「寸松庵」や「継色紙」、その他調度手本となったものには次のようなものがある。「筋切」「昭和切」「首切」「民部切」「亀山切」「元帖切」「関戸本」「曼殊院本」「本阿弥切」「巻子本」「唐紙本」「了佐切」「顕広切」「御家切」「下絵切」「堺色紙」など。これらは、仮名の作品と言うこともでき、歌集の写本と言うこともできる。現在のような印刷技術をもたない平安中期においては、重要な書物はすべて筆写されていたことから考えると、調度手本として位置づけられてきた古筆といえども、一義的には写本という性格をもっている。だが、前節までに見てきたように、書としての意識が高められてくると、権威ある勅撰集は書の表現の素材という側面をもつようになる。

本節では、いわゆる古今和歌集の写本数巻の中から、同一の和歌を書いた部分を取り上げ、それらの中に実現された書としての多彩な営みを見る。前節で得た観点（和歌のリズムと筆のリズム、行構成、文字群あるいは文字の造形、連綿、墨継ぎ、行間および行のひびき、余白）から作品相互を比較し、ここから書表現独自の要素ならびにそれらの関係を考察することにしたい。

（一）　表現の要素をめぐって

「高野切第一種」【図七】・「関戸本」【図八】
・「継色紙」【図九】（国歌大観一〇九三番）

和歌一首は「高野切」では二行に、「関戸本」では三行に、「継色紙」では九行にそれぞれ表現されている。これらの行立ては、この歌以外の部分においてもほぼ基本となる形式である。

「高野切」と「関戸本」は、書き出しの位置や行形式が和歌の形式に沿うものであること、また、墨継ぎ箇所や連綿によって形成される文字群が和歌のリズムから逸脱していないことから見て、和歌を書写するための体裁を整えたものと言える。

他方、「継色紙」では、書き出し位置、一行に書かれる字数、行の構成、連綿による文字群の形成、字母の選択、筆のリズム、墨継ぎ、といったあらゆる観点において和歌のリズムとの関係が希薄である。たとえば、上の句が書かれている第一行から第四行を見よう。ここには造形的なリズムとして「きみ乎(wo)」「於(o)支(ki)」「てあ多(ta)し」「こ」「故(ko)ろ乎(wo)わ」「閑(ka)裳(mo)多(ta)者(ba)」が形成されている。これらは主として、連綿法と行の組み方によって導かれているが、それらを互いに独立した要因として扱うことはできない。連綿法は、選択される字母によって変わり、字母や連綿法が変わると、そこに生まれるリズムも変わり、そこから生じてくる文字群の造形も変わる。和歌のリズムをほとんど顧慮しないかのような書き振りは、第三句の句切れとなる箇所まできてはじめて大きな休止を見せる。和歌と書の関係は、墨継ぎ位置や運筆の間合いによって大きく逸脱されたり、取り戻されたりしながら、書き進められている。

ここで三者の書き出しにあたる〈ki－mi－wo〉の部分を比較して、書としての表現要素について考えてみよう。

「高野切」【図七】では、〈ki〉の音に字母「支」が選択され、この字の過半は曲線的に運筆されて「み」へと連綿されている。この二字は、その内部にある旋回の繰り返しによってリズミカルな調子を得ている。「み」の収筆で一旦紙面を離れた筆は、「を」の起筆で軽く受け止められ、先行するリズムに抑揚を加えた筆遣いによって「を」から「お」へとつながっていく。このリズムはさらに次の二字にもまとまりを与え、造形上に二字ずつの小集団を形成する。これらの小集団には上部からそれぞれ、強く流れのある部分、柔らかく軽快な部分、柔らかく流れのある部分、という変化が見られる。また、これらの集団の左横では、そうした変化に呼応した運筆が見られる。第二行行頭の二文字「春(su)恵(we)」においては柔らかく流れのある運筆がなされ、第三字から第六字「のまつや」へはしだいに強さを増した運筆によって横方向へはたらきかける造形がとられている。これら

隣り合う左右の二行の間には、運筆リズムおよびこれに伴う造形的呼応が認められる。だが、こうした行間の呼応は運筆と造形のみの関係によって生まれているのではない。そこではこれらの関係に加えて、同時にその箇所でどのような文字を用いるかということに配慮されていなければならない。簡略化された線構成である第一行の書き出し「支(ki)み」の左横には、やや複雑な線構成である「春(su)恵(we)」が用いられていること、縦へと伸長する動きを伴う右行第五字第六字「支(ki)て」の造形の左行には、横へと拡張する動きをもつ造形「まつや」がとられていることは、ともにその運筆や造形が用字の選択との関係を築いていることを示している。

「関戸本」【図八】の書き出し部分では、画数の少ない字母が選択され、疎なる造形のうちに打楽器的なリズムが生み出されている。このリズム感は、「き」の書き出しの起筆をはじめとして、左から右への短い横線の連続によって主導される。それぞれの短い横線は、抑揚や方向が微妙に異なっている。その運筆上の軽快なリズムと造形上の分節的なリズムは、下部に現れる連続した連綿との対比でさらに際だったものとなる。第二行行頭部においては、「裳(mo)多(ta)盤(ba)」というやや複雑な字母が選択され、さらにそれは連綿線を含んだ、流れを主調とする細線によって表現されている。第一行と第二行とは、運筆および造形のリズム、字母選択や墨量などの点において相互に響きあう関係が形成されている。

「継色紙」【図九】の書き出し部分では、一本の短い線の内においてさえも、運筆および造形リズムの変化が見られる。その線の趣に先導されて、文字の構成要素としての線は半ば解体されている。線の多様なリズムを捉える際の単位として、文字という尺度を用いることは（少なくともこの部分に関しては）、もはや適切ではない。〈ki-mi-wo〉の部分は、それ自身で一つの構成要素となると同時に、この行の下部や左行へとはたらきかけている。行頭や行脚の位置が不ぞろいなため、各々の字母に含まれる線の傾きや厚みのそれぞれが、行間の呼応や紙面構成に影響を及ぼすことになる（継色紙の詳しい分析は四章第四節で行う）。

これら三つの作品は、同一の和歌が書かれているにもかかわらず、書としての表現的世界のありようは異なっている。上記のように見てみると、こうした各々の表現的世界は、書き出しの部分においてすでに作品の全体像を導く予兆をもっているといえる。どのような字母を用いてどのような運筆リズムで書きはじめられるかによって、それに続く部分の字母選択や運筆リズムは異なってくる。また、これに伴って行間の呼応や他の行における

造形や運筆も変わる。だがこのことは、書き出しの部分がそれに続く部分を全的に規定することを意味するのではなく、それぞれの部分が相互に関係しあっていることを意味する。有機的な作品は、実際の運筆の順序とは別の次元で、後半部分の展開が書き出しの部分を規定し、また逆に、書き出しの部分が後半の展開を規定しうるのである。この意味において、作品は、書き出しの部分あるいはこれを含めた細部から形成されると同時に、全体が細部を形成するものと考えられる。しかしながら、この観点からは、作品形成の動的側面が示唆されるにすぎず、作品固有の表現的世界の様相を捉えることはできない。

相互関係が多相的に実現されている作品においては、一見した印象と作品を読むことによって開かれる世界との間には距離が生じてくる場合がある。個々の表現的世界は、実際、字母の選択と運筆リズムという目の粗い網によって捉えることはできない。次節では、「書く」営みの細部を、もう少しクローズアップして見ることにする。

（二）　用字と運筆　連綿と造形リズム

「寸松庵色紙」【図一〇】・「高野切第一種」【図一一】（国歌大観四六番）

運筆や用筆はリズムを生み出す重要な要因となるが、これらと密接な関係にあるのが、用字である。この二作品は、女手（字体）で書かれていること、連綿線が現れていること、において共通している。いま、この二作品の書き振りの中から同じ字母が用いられている箇所を取り出し、それら相互の比較を通じてそれぞれの作品の形成に関わる要因に注目してみたい。

一行第二字から第五字「めの可(ka)を」における用字は、二つの作品に共通である。「寸松庵」【図一〇】においては、線の連続によって強く躍動的なリズムが生み出されている。「め」の起筆では筆先を細く鋭く紙面に食い込ませて降下し、線の方向の転換点では筆の表裏の転換とともに筆圧が解放される。そこで生じた弾力は次の送筆において紙面への水平的運動に転換される。この力の転換が瞬間的に行われることによって、線質に強さと速度感が生まれる。連続する右旋回は、みな大きさが異なる。ここでは、それに関連した他の要素、筆圧、線の厚み、線の長さ、字間などに変化が生じている。こうした一連のリズムは、「め」の起筆にはじまるのではなく、冒頭「无(mu)」の収筆および「无(mu)」の収筆を導いている送筆部と連動している。さらに、これらは、その前の部分にある書き

出しの部分と連続的な関係をもつ。だが、このことは、後続の線や文字が先行する線や文字によってのみ規定されているという意味ではない。書き出しの運筆においては、文字の基本的な構造との関連をもちながら、その方向や強さが選択される。そこには運筆や用筆を全的に規定する要因はなく、相互の関係性が認められるのみである。

右旋回の連続する「めの可(ka)」から左旋回の造形リズムへと転換されうるのは、「を」という文字の基本的な構造のゆえである。第一行上部に形成された文字群のもつ造形的リズムと、第二行下部に形成された文字群のもつ造形リズムとが、ともに弾力に富んだ旋回を特色としながら、それらの旋回方向が逆であることによって、これらの行間に一種の調整的・融和的気分が喚起される。こうした効果を得るためには、第二行下部における運筆リズムが不可欠のものとなるが、だからといってそれは、筆運びのリズムにのみ起因するのではない。そこでは、用字の選択およびそれらを連続させる方法とが秩序づけられなければならない。第二行において選択された文字「し」「て」「と」「め」は、それぞれ左旋回のリズムを生み出すための構造を備えている。これらがともに、幾度か反転する運筆リズムによって秩序づけられてはじめて、第一行との間に調整的関係が生まれる。

他方「高野切」【図一一】では、一行第二字以降の「めの可(ka)を」の部分は「寸松庵」と全く同じ用字であるが、紙面への加圧と解放を主因としたリズムは生じていない。「寸松庵」とのリズムの違いが最も顕著に現れている用筆は、「め」の起筆および「の」から「可」への連綿部分である。右旋回の送筆部分の運筆はなめらかに連続しており、線の方向変換は一連の曲線的運動の中で緩やかに行われている。この緩やかな流れは、「め」の一画目における筆の開閉から導かれており、それはさらに先行する「む」の収筆での筆圧の解放と連動している。

また、この行の下部にある「徒(tu)し弖(te)とゞめて」においても、筆の抑揚はなめらかに転換されている。連綿線を生じていない部分の字間では、上部からの連続的な流れに溶け込むようなリズムを生み出している。これを「寸松庵」における進行方向の反転による律動的なリズムと比較すると、用字の選択が同じである場合に生じるこうしたリズムの相違は、具体的には「連綿」や「字間」という表現形態をとって紙面に現れてくることがわかる。

文字群を形成する連綿は、運筆リズムと関連して造形的リズムを生み出す要因となるが、それらは個々の用字の選択と切り離せない関係にある。書としての表現は、「文字を用いて」運筆や造形を表現することではなく、「書くことにおいて文字と運筆との関係をつく

る」ということに近い。書く際に選ばれる文字は固定的な形をもたず、運筆との相互関係においてはじめて具体的な形となる。文字の方から運筆が規定され、逆に運筆の方から文字を規定する。これらは「書く」という行為においてそのつど同時に行われる。その軌跡を直接定着させているのが、線である。

運筆の軌跡のそのつどの現れ、すなわち運筆の固有性は、運筆の質であるところの線質によって保証される。線質を決定する際に関係する、用筆および用墨を次節に検討する。

（三）　用筆との関連における墨法

「曼殊院本」【図一一二】・「継色紙」【図一一三】
（国歌大観八七二番）

前節以前で取り上げた墨法は、和歌のリズムとの関係による墨継ぎ位置、その位置が紙面構成全体にもたらす効果という点から見たものであった。これらは、運筆に伴って墨量がしだいに減少することを前提とする限りにおいて、表現的意味をもつことができる。だが、この前提そのものが、すでに表現的世界の形成に関わっている。墨量は運筆の物理的距離に準じて均一に減少するわけではなく、したがってそれは空間に常に階調として現れてくるわけではない。本節では、墨法を用筆および運筆との関係から取り上げることにする。

「曼殊院本」【図一一二】では、書き出しの第一字「あ」における墨量が他から際立っている。第一字「あ」と第二字「万(ま)」以降の墨の調子との間に明らかな差異が生じているのは、端的には線の厚みの違いによる。線の厚みは、運筆時に紙面に加えられる圧力と関係する。「あ」の第一横画では、左上から右下に向かって落筆され、その結果起筆が紙面に強く食い入るよう、紙と筆との抵抗が最大限となる方向に向かって送筆されている。この強い抵抗は右横遠くへ解放され、送筆の運動がそのまま造形上に収筆部となって現れている。その最終部分には、起筆から送筆で強くたわんだ毛筆の内部に保持されていた墨が、筆圧の解放と同時に滲み出た痕跡が残されている。第二字「万(ま)」の第一横画の最終部分にも、こうした運筆の軌跡が留められている。第二字の部分では、穂先に近い部分でのみ筆の開閉が行われているが、筆先は紙面に強く食い入っている。以下に続く部分では、細く鋭く紙面が捉えられ、また、その筆圧が解放されながら運筆が展開されていく。

前の文字より後の文字において墨量が多い箇所、同じ文字内部においては先行する線よ

り後続の線に墨量が多い箇所、これら運筆と用筆に関係した墨量の変化は、紙面に生じてくる立体感を、より多相的なものにする。

紙面構成という点で、まず視覚を優先的に導くのは、歌の書き出し部の「あ」、および墨継ぎの行われている他の二ケ所（この歌の詠者名の書き出しである「よし見(mi)ね」の部分と、この歌の左横に書かれた次の歌の詠者名の書き出し「可(ke)はらの」の部分）である。しかし、和歌が書かれている部分に目を移すと、そこには運筆と用筆に主導された多様な墨量の変化がある。しかしまた、それを行単位で見れば、墨量はしだいに減少している。この作品のもつ速度感は、連綿線の多いことからだけではなく、行単位で認められる墨量の漸時的変化という点からも捉えることができる。

「継色紙」【図一三】では、「曼殊院本」のような速度感や流麗さは見られない。ここでは、墨法は、さらに複雑である。各々の線は、それぞれその内部に墨の濃淡をもっている。墨を吸い取らない加工を施した紙が用いられており、紙面には運筆における筆の開閉や穂先の通過が如実にあらわれている。そのため観者には、いままさに書かれているかのような運筆による追体験が可能になる。一行第一字「あ」の書き出し部分では、左上から右下に向けて起筆され、右横へと送筆される際、穂先はその上側を通過し、縦画へ移行すると穂先は、左側からやや中央を通過する。加えられる筆圧に伴って筆先はねじれ、力の解放と共に閉じてまとまり、再び筆圧とともに筆の表裏が翻って次の新たな線の局面を作る。第二行「毛(ke)の家(ka)」における連綿や旋回部分、第三行「非(hi)」から「ち」への連綿およびこの連綿から「ち」への展開、第四行「きとち餘(yo)」においては、筆の開閉、旋回、表裏の転換などが澱みなく行われている。

このような線のドラマが展開されるためには、線の内部で刻々と変化する運筆の様態を受け止めることのできる紙と筆、その筆に含ませる墨の量、筆致を左右する墨の濃度、といったマチエールの選択が重要な意味をおびてくる。ただし、その選択は、書くという行為に即して言うなら、同時にマチエールから規定され、選択されるという性格をもつ。これらの諸要素は、どれ一つとして単独で存立することはできない。書くことにおいて生成される、相互の関係性の上に表現としての意味をもつからである。

（四）　紙面構成と字体

「高野切第二種」【図一四】・「元永本古今集」【図一五】

（国歌大観三八〇番）

紙面構成は通常、各々の行の組み立て方によって決定されると考えられる。しかし、上記のように見てくると、作品形成の要因としてはややマクロ的な視点となる紙面構成もまた、細部との関係の上に成立するであろうことが予測される。本項では、紙面構成法に主として関わる要因について考えてみたい。

これら両作品の全体像は、紙面構成が異なっていることに加え、用字、字体の選択に大きな差異がある。用字の選択は字体の特徴と密接な関係にある。「高野切第二種」では、女手を基調とする用字の中に漢字の行・草書体や草仮名が選ばれている。他方「元永本古今集」では、草仮名を基調とする用字の中に漢字の行・草体および女手が選ばれている。

冒頭部分を比較する。

「高野切」【図一四】では、各々の文字を構成する線の数が少なく、一呼吸で書き進められる文字数が多くなっている。「志(し)らく毛(もの)の」においては、その連綿線と文字との間に運筆上の質的差異がほとんどない。文字と連綿線は一本の線として展開している。ここには、女手が単体で書き進められた場合や、文字どうしがかすかな連綿線でつながれた場合とは全く異なる運筆リズムが生まれている。

一方、「元永本」【図一五】では比較的造形の複雑な草仮名が用いられており、連綿線はそれらをつなぐ付随的な線として現れている。運筆リズムも造形リズムも草仮名の文字を構成する線を主体として生まれている。線は、縦・横・斜めと多様な方向へ広がりをもち、一行一行は密に構成されている。このような行においては、一本の線がいずれかの方向へ強く視覚を導くことがないために、行全体が面的造形を示すことになる。行頭と行脚を揃え、紙面の上部に文字をまとめた行構成が取られることによって、一行ごとの面的造形は、より大きな空間に面的造形を形成する。紙面の上部と下部における粗密の対比は、単に行構成のみによって生まれているのではない。そこには字体と行との関係が息づいているのである。

こうした点から見れば、「散らし書き」や「行書き」といった紙面構成は、行の立て方や余白の取り方の問題として完結しているのではなく、字体や用字の選択と密接な関係にあると言うことができる。

三　仮名の筆法

（一）　女手筆法の特質

ある表現においてどのような要素が主となっているか、またどのような要素間の関係がその表現を主導しているかということは、個々の作品によって異なっている。しかしながら、優れた作品は、上述の諸要素が有機的な関連をもつことにおいては共通している。本節では、女手に典型的に見られる筆法を取り上げて、その特質を考えてみたい。

仮名の書の一大特徴として、連綿を挙げることができる。連綿は、典型的には線として視覚化されるが、連綿線として現れない作品においても認めることができる。その論拠は、「書く」という行為が個々の文字を単位とした営みではなく、あるまとまりをもった一連の流れの上に成立する（一章第四節を参照）ということである。中国における「気脈」という価値も、これを基盤としている。それゆえ、仮名様式が、中国様式（殊に草書）と異なる点は、その筆脈の現れ方であると言える。

中国においては、流れを主調とする草書においても、基本的には一点一画の構築性が外すことのできない観点として求められている。それは、草書作品に実現された様々な技法が、「強さ」や「深さ」という尺度によって支えられている（第一部参照）ことから理解できる。中国における草書の連綿は、この点において仮名と大きく異なっている。両者の差異は、典型的には筆法、ことに起筆と収筆に具現されている。ここでは、視覚化された形態を拠りどころとして、連綿法を分析してみよう。

仮名の線は、その一本一本が柳葉形をしている。この形態は、起筆や収筆において強く筆が止められていないことを示している。すなわち、起筆や収筆において、筆の止め（紙面に対して水平方向の運動の停止）や加圧（紙面に対して垂直方向の運動）もしくはそれら双方が見られないということである。運筆は常に水平方向へ継起的に展開され、その際の筆圧の変化は、常に送筆方向への展開とともに行われている。筆が一所に止められることはなく、リズムを生み出す筆の開閉は、筆の進行とともに行われるのである。一本の線とそれに続く線とは、紙面上の位置を異にしながら水平的に秩序を形成していく。実線部分と、線として現れない部分（文字の構造と無関係の部分）とがスムースに交替していることから、仮名の運筆は常に、その展開方向に向かって波動を形成していることがわかる。仮名の細線の生み出す緊張や強さは、この波動の脈に沿いながら、送筆時（筆が紙に接して運筆されている時）に筆が紙面を捉えることによって、いいかえれば、その筆圧の加減が常に水平的秩序を形成することによって、もたらされている。一本の線が柳葉形である

こと、個々の文字やそれが形成する文字群の基本的形態が曲線的であること、これらは、仮名筆法と運筆との間に見られるは波動的秩序の形成を根拠づけている。

この運動形態は、連綿線の連続を促す。文字から文字へと筆が移行する際の運動は、紙に接して（実線／送筆）離れて（字間を形成）再び接する（実線／送筆）ことの繰り返しである。本来文字の構成要素ではない線があらわれるということは、紙から筆が離れる際の運動が縮小されていることを示している。仮名の連綿の本来的な特質は、こうした運動形態の簡化が形態上の繁化となってあらわれることである。だが、優れた仮名作品においては、事情が少し異なってくる。

紙から筆が離れるという運動が完全に省略されることは、運筆のリズムと造形とに変化をもたらす。一つの運動が削除されると、その前後の運動は一連のつながりを形成しようとするために、リズムの転換が起こってくる。連綿線のあらわれは、波動の振幅の縮小や拡大によって生ずるリズムの変化と密接な関連がある。単体で書き進められる場合に字間に現れる白の空間は、連綿線が連続して現れる場合には、文字の構成要素と同質の線にとってかわられるのである。ここに、「あたり」と呼ばる、筆の進行方向が逆になる部分で筆先を折り返す技法が生まれてくる。

これは、逆筆の一種であり、広い意味ではすべての書体に見られるのだが、仮名においては、ことにその特有のリズムを形成するものとして重要な役割をもつ。仮名には、連綿線から次の文字の開始部分に、おおむね強い「あたり」（【図一六】他、仮名作品を参照）がみられる。臨書による追体験に即して言えば、ここで有効な「あたり」となるためには、筆は水平方向の運動に多く委ねられてはならない。連綿線の後半部では、垂直方向への力が加わって筆先は紙面に食い込みつつ進み、その間に生ずる筆のたわみが「あたり」の局面で一旦蓄えられる。その筆の弾力が解放されるとき、手からの圧力で開いていた筆の穂先は、閉じながら進む。このような「あたり」の繰り返しによって連綿線はさらに強調され、特に右旋回の後半部分で力動が促される。そして、右斜め上から左下への運動が運筆の呼吸のアクセントとなり、連綿線は実画と同程度かあるいはそれ以上の強さで運筆される。そこでは、どこまでが一つの文字としての線（実画）であり、どこからが次の文字へとつながる線（虚画）であるのか、という区別がつかないような筆遣いとなっている。

強い連綿線の連続箇所と、文字に付随してかすかに連綿線が現れる箇所とでは、双方のもつ基本的なリズムは逆転する。これによって曲線を基調とする造形に直線的な表現が加わり、造形リズムにも変化が生ずる。

では、リズムの反転が生じない連綿においては、どのような運筆と造形が実現されているだろうか。前述のように、基本的には、文字の構成要素としての部分と連綿部分との間に、顕著な運動形態の変化が現れないことである。だが、このとき、その連綿線を含んだ文字群が書としての秩序を形成しうるためには、字間を形成する際に行われていた運動が、単に省略されるだけでは不十分である。連綿線に向けて徐々に筆圧が解放され、次の文字の始動部分で再び徐々に筆圧が加えられる。そしてさらに実線の展開過程において、運筆方向に向かって常に抑揚を伴った波動的秩序が形成されていなければならない。躍動感を生み出している優れた作品においては、その連綿線こそが自由リズムの発揚する場となっている。

仮名の基底としての連綿線を扱う次元では、運動の簡化もしくは省略が重要な観点となるが、その表現的価値を問題とする次元では、逆にこうした観点は無意味なものとなる。つまり、優れた表現においては、連綿線の有無にかかわらず、継起的進行と筆圧の変換との関係において、常に波動的秩序が形成されているのである。

曲線を基調とする仮名の造形は、二次元平面へ定着される。それは、紙面に対して垂直方向への抑揚運動と、水平方向への進行とによって波動的秩序が形成された結果である。造形と運筆は、常に同時的に立体的秩序の形成にあずかっており、それゆえに生成においては一回性という側面が特別の意味をおびてくる。

仮名の美は、しばしば「優美」という美的範疇で捉えられる。ここでは範疇論に立ち入らないが、こうした筆法の特徴から付言すれば、仮名の美を「優美」と評するいささかの論拠が得られるだろう。それは、仮名が運動の中に現れ、波動的秩序を形成すること、それゆえ「可動的美」といえる点である。

（二）　和様の漢字筆法と仮名筆法との比較

仮名は、漢字に比べると構築的ではない。先に見た平仮名成立の過程そのものが、文字それ自体を造形的に構成しようとする意識には乏しいことを示していると思われる。これは、仮名という書体の性質なのか、それとも和様の漢字作品をも含む日本の書の性質なのであろうか。

仮名成立後の日本の書道は、主として和様と唐様の二方向に発展するが、両者とも中国の晋唐の書、とりわけ王羲之の書を基盤とする点では一である。小野道風は王羲之の書を

学んだが、遣唐使の廃止によって中国書法を直接に摂取する道を断たれる。その情勢と彼自身の日本風の追求姿勢から生まれた書は、当時すでに注目を浴びていた。「屏風土代」（【図一七】①）は、小野道風が屏風に書を書くための下書きとして筆を執ったものである。その書写目的からすると、彼は自ら表現意図をもってこの書に臨んだと考えられる。とすればそこに現れた書の形態には、日本的なものの一つの典型を見ることができよう。そこで、「屏風土代」の書法の分析を通して和様の書の線について言及したい。

「屏風土代」では、穏やかな弧を描くように運筆されており、その文字造形は静的なあり方をしている。この静的なあり方は、送筆のみならず、起筆に用いられている蔵鋒（筆の穂先を画中に包み込んで外に現さないようにする用筆法）のあり方とも関係している。ここに現れている蔵鋒は、包世臣が説いたような骨格を充実させるための逆入平出の手法[*1]とは基本的に異なる。なぜなら、起筆から送筆にかかる部分に筆のため（弾力の十分な蓄え）が見られないからである。小野道風は、起筆で軽く筆先を巻き込んでからやや側筆（筆管を少し手前に傾けて筆の腹を見せるようにする運筆法）ぎみに送筆し、穏やかな湾曲線をつくっている。この種の蔵鋒は、穂先の鋭さを現さないようにするために用いられることが多い。曲線的な造形のもう一つの要素は、向勢（点画の中央にふくらみを持たせておのおのの画が向かい合うように造形する法）の構えをしていることである。横画を形づくる線は、「（）あるいは（）」のように弧をなす。線の方向は、水平に近く、極端に右上がりなものはない。縦画も同様に弧をなし、垂直方向に逆らう線の流れはない。

ここで、所々に見られる背勢（点画を背き合うように造形する法）をとった文字（【図一七】②）に注目しよう。背勢は、文字を峻厳なスタイルに仕立てるのに有効であるが、効果を失すると冷たく、また貧弱になる。ところが、門構えを持つ文字を例にとれば、「門」・「聞」・「閑」・「潤」等は、背勢的な結構にもかかわらず、温柔な印象を与えている。これは一つに、門構え内部の筆遣いが背勢の緊張を解いていることによるであろう。「聞」の字は、その内部の「耳」が向勢をとっている。「閑」の字においては、「木」の三画目と四画目が側筆であるために筆が開いている。「潤」の字においては、門構えの三画目のみならず、その内部の「月」の二画目の転折にも反りが見られるが、「月」の三画目と四画目が向勢をとるように運筆されているため、外側で生じた緊張を解いていると思われる。また一つには、門構え自体の筆法が内へ取り込むような流れに沿っていることによるであろう。つまり、これは、造形上、一見背勢のようであるが、外へ向かって力が波及していく「九成宮醴泉銘」のような骨格を持つものではなく、むしろ、向勢の結体を

つくる経過として現れ出た線なのである。

「屏風土代」は、起筆から送筆への移行部、および転折などの線の方向が変わる部分に運筆の特徴を持つ。これらの部分において、筆はその弾力を毛筆の内部に蔵したまま運ばれている。逆筆（筆を一旦進行方向と逆方向に打ち込み、その反発力を利用して運筆する技法）を多用する場合のような、ことさら筆の抑揚を用いた運筆がなされていないのである。そのため、筆画には太細の変化が少ない。この運筆の調子は、筆脈全体を貫いているものであるから、線と線をつなぐ意空間にも現れている。字間の均等性がそれである。

文字の構成面からみれば、筆画によって組み立てられる文字の内部、言い換えれば、墨の入っていない白の部分が少なく、点画の間の空け方や組み合わせ方は、緊密であるとは言い難い。これは、中国で言うところの造形的意識が希薄なことを窺わせている。

こうした和様の漢字の造形法は、仮名の中でも比較的複雑な造形を示す、草仮名と共通する点が多い（次章第三節「秋萩帖」の分析を参照）。

《註》

＊1　送筆方向とは逆方向に筆の穂先を打ち込み、送筆の際にこれを平らに送り出す用筆法。筆の弾力と抵抗とを利用して充実した線を引くことのできる手法として、包世臣は、自らの理想である「気満」の実現との関係でこの筆法の重要性を説く。たとえば、「専ら古人の逆入平出の勢を求む」『安呉論書』論書一、述書・上。

第四章　書表現の自律

書としての仮名は一一世紀中葉から急速にその表現性を高め、作品には一つの完結した小宇宙が創造されるようになる。本章では、書における表現の自律について、歴史的文化的側面から（第一節）、および作品世界そのものから（第二節以降）考察する。

一　書き分け

九〇五年の古今集和歌集成立後、仮名はまず消息文や歌合わせなどの場で書としての意識を高め、いかに美しく書くかということが競われるようになった。康保年間（九六四―九六八）の書とみなされている「虚空蔵菩薩念誦次第・紙背仮名消息」をはじめとし、一〇世紀半ばから一一世紀半ば頃にかけて、消息類において女手の表現が洗練される。古今集最古の写本である「高野切」が成立するのは、漸くこの頃、一一世紀の半ばである。前章で取り上げた調度手本としての価値をもつ多数の古今集もまた、一一世紀半ばから後期にかけての頃に生み出されたものである。古今集成立時には、字体としての女手はほぼ確立していたが、書としての表現が洗練され、作品固有の美的価値が生み出されるには、その後約一世紀を要している。

平安中期においては、女流文学の隆盛[*1]にともなって女手の美的価値が高く評価されるようになった。それと同時に、書としての表現にはもう一つ別の傾向が現れてくる。女手ばかりでなく草仮名や万葉仮名など様々な種類の仮名が、表現趣向に合わせて書き分けられるようになるのである。

字体としての仮名は、繁から簡へと変遷する。使い易く効率的な字体が成立してから後に、それ以前の複雑で難解な字体が使用されることは少なくなっていく。だが、書の表現の場においては、字体としての仮名とは別の尺度で多種類の仮名が捉えられていた。

『宇津保物語』には書の「書き分け」についての次のような記述がある。

「黄ばみたる色紙に書きて、山吹に付けたるは眞の手、春の字、青き色紙に書きて松に付けたるは、草にて夏の字、赤き色紙に書きて卯の花に付けたるは假名」[*2]。

手習いの手本が四巻（本文では三巻についてしか触れられていない）あり、それらは、「真の手」、「草」、「仮名」に関するものである。「仮名」の巻の内部については次のように続く。

「初には男ヘ手ニVもあらず、女ヘ手ニVにもあらず、阿女都千曾（あめつちぞ）、その次に男手、放書に書きて、同じ文字を様々にかへて書けり。

我が書きて春に傳ふるヘ水莖Vも　すみかはりてや見エんとすらん

女手にて

まだ知らぬヘ道ニゾ惑フウトカVらし　千鳥の跡もとまらざりけり

さし次に

飛ぶ鳥に跡ある物と知らすれば　雲路は深くふみ通ひなん

次に片假名

いにしへも今行く先もみち〳〵に　思フ心有リ忘るなよ君

葦手

底清くすむと見えで行水の　袖にも目にもたえずもある哉

といと大きに書きて一巻にしたり」[*3]。

五種類の仮名は、「男にもあらず、女にもあらず（草仮名）」、「男手」、「女手」「片仮名」、「葦手」の順に書き分けられている。ここには、それぞれの仮名の字体が本来有している特徴を生かして書くことが求められている。[*4]ここで見落としてはならないのは、「同じ文字を様々にかへて」という部分である。これには二通りの工夫の仕方が想定できる。一つは、字母の選択であり、もう一つは、同じ字母の造形を変化させるということである。複雑な字形で、しかも楷書法的な筆法をもつ男手においては、同一の字母を用いて造形的変化をつけることは困難である。男手という字体での書表現に求められたことは、漢字の楷書と形態が同じであるという造形的特色を生かすことであると考えられる。それは、「放書」（文字を連続させずに個々に独立させて書く書き方）という文字の書き連ね方と関連しあう。男手による表現は、女手による表現が省略の極致としての造形、および連綿の連続を特徴とすることと対置している。女手による表現は、その成立の動的性格からすると、自由な運筆リズムへの変化が期待できる。しかし、それは他面で単純化された構造であるがゆえに、造形上の変化をつけることは比較的難しい。男手と女手の中間である草仮名は、両者の性質を兼ね備えている。ここに記された書体や字体が書き分けられるということは、それぞれの成立の過程で有することになった、各々の特徴が生かされていると

いうことである。

様々な字体を混用して書かれた書については、例えば次のような記述がある。「草の手に、仮名の、所々に書きまぜて、まほの、くはしき日記にはあらず、あはれなる歌などもまじれるたぐひ、ゆかし」[*5]。このような書き方に表現上の効果が見いだされるのは、個々の字体の特徴が基底となり、それに加えて混用される字体どうしが、その書き振りによって秩序づけられ、新たな美的価値が生み出される（ゆかし）ときである。

小松氏は、平安時代の書論である『夜鶴庭訓抄』の冒頭を引用し、「書き分け」についてこう述べている。書論では「さまざまに手を変えて書くのがよいという。男手から移行した草は、…書跡の美しさを競い、字形を複雑にして変化の多様さを表現したところに存在の意味がある。書芸の一つとして、王朝貴族の美意識の奥底に永く命脈を保ったことが知られる」[*6]。字体としての仮名が万葉仮名から草仮名へ、草仮名から平仮名へと移り変わっても、書の表現の場においては、これらの字体は重要な表現の媒体となって共存しているのである。

仮名字体の歴史的変遷と、種々の字体が固有の表現領域として併存することとは、書において各々どのような意味をもつと考えられるだろうか。

一時的な記録を目的とする文書においては、大量の事務処理を能率的に行える筆法を用いることが最も重要である。このような性質をもつ手書きの集積が、謹厳な楷書体を草体化へと導いている。つまり、様式変遷の過渡的な時期においては書く内容と書く形式とは不可分であり、書き手が、実用的尺度によって既成の様式を選ぶことはできない。書くということの集積の上に、しだいに現れてくるようになったものが、草仮名であり、平仮名と呼ばれる字体である。それゆえ、男手・女手という呼称は、社会通念が文字の書き振りに投影されて成立したものではなく、不断に行われてきた手書き文字のあり方そのものが象徴的に捉えられたものと言えるであろう。

ところが、一旦字体が成立すると、書かれる内容によって、あるいはまた、書くということそれ自体がどのような性格をもつかということによって、書き方の形式が選択されるようになる。すなわち、字体の成立は、書く内容には左右されえない、形式としての書き方それ自身による価値の獲得を意味している。たとえば、万葉仮名で書くことによって謹厳さや荘厳さを、あるいはまた、平仮名で書くことによって流麗さや優美さを、書く内容とは別の次元で表現することが可能になる。こうして書表現の場にジャンルとしての仮名の諸相が誕生する。

種々の様式が併存する中から、ある様式が選択される際、そこには書としての意識がはたらく。字体成立当初の書としての意識は、まだ積極的な表現性を示すものではなく、書く状況や内容（たとえば、上表文なのか近親者への手紙なのか）に照らして形式的価値としての字体が選択されることを特徴としている。この意味での内容と形式の一致もしくは調和は、書における「実用性」という概念を形成する。文字の社会的性格に関わる限りにおいて、書の表現性が問題になるのである。仮名の書の自律性は、この意味での内容と形式という図式が取り払われてはじめて獲得されよう。

書としての創意とは、草仮名や女手という形式の選択が表現それ自身のために行われ、さらに、そこにおいて、いかに書くかということが追求されることを意味する。「書く」ということが一つの自己目的的な行為となるのである。書としての創意は、ここにいう形式内部において、「いかに書くか」という意識から「何を表現するか」という意識へと移り変わることによって高められる。この意識の変化こそが、文字を書くことと書を書くことを分かち、書の表現的世界を拓くものとなる。第二章でみた「イメージの象徴」とは、この意識によって追求される理想であると言えよう。

古今集成立は、こうした書としての意識を芽生えさせる好機となった。古今集成立後、和歌と仮名の書の双方が示す共通した傾向は、技巧の洗練と作品の自律化である。和歌と仮名は互いに影響関係をもちながら、それぞれの領域を形成する。和歌は、しだいに不特定多数に向けて発表される作品となり、自己の「思い」の表現ではなく、歌合わせの場における競技となっていく。一方、仮名の書は、古今集などの「歌を用いて」線や造形を表現するようになる。こうして古今集の写本ではなく、書の素材として古今集が選ばれるという状況が生まれてくる。日常の手書きの相で育まれた仮名の美の端緒は、書としての創意によって洗練され、調度手本として珍重される数々の古筆を生み出したのである。

次節では、書としての表現がいかなる自律的価値を形成するかを、作品に即して見ることにしたい。

二　作品宇宙　――寸松庵色紙――

現在、「色紙」と呼びならわされている本作品は、もと粘葉装の冊子本として成立していた。現存する一葉一葉は鑑賞のために色紙形に切断されたもので、その空間構成は制作当初のものとは異なる（この点については第四節で扱う）。ここでは、連綿と造形を中心

とした観点から作品を追い、それらの密接な関係が紙面に要求する、過不足のない空間構成を分析する。

現存するものは四十三葉で、それらはすべて古今和歌集四季部の歌が書かれている。「高野切」とは異なり、書写に際して詞書きは全て除かれている。料紙は白、茶、赤、青、などを地とする唐紙で、唐草や亀甲、草花などの型押しがある。

（一）「あきはぎの」【図一八】（国歌大観二一八番）

この作品では、和歌形式と書の表現との微妙な関係が実現されている。行構成や連綿は、ある箇所では和歌形式に則り、ある箇所では書としての表現に導かれている。

渇筆による書き出し「としゆき」は、行の中央部からはじまり、一行で書ききる形式を踏襲している。行頭の位置だけを取り出すと、第一行のみが極端に低い位置からはじまる。一見、他の行との関連を失いがちに見えるが、この一行目は、行脚部の余白も大きいため、和歌の部分が全て書かれている状態で見るときには、バランスのとれた位置に収まっている。

行頭に高低を繰り返す散らし書きの形式は、行脚にあらわれる空間と呼応する。和歌書きの冒頭部分「あ支(ki)者(na)支(ki)の」の文字群は、墨量豊かに強い筆致で書きはじめられる。墨量や書き出しの位置などの点で、第二行のこの部分と、第一行「としゆき」の部分との対比は鮮やかである。これら両方の行に連綿が用いられていることにより、一行としてのまとまり、運筆上の連続感が視覚的な共通綱をつくり、墨量の対比が際立った効果をもたらす。

連綿における運筆の調子は、造形上に左右への振幅を、また上下間（字間）に粗密を生み出す。第二行行頭「あ」から「支(ki)」への連綿では、「あ」の収筆部が大きく強く運筆されているため、文字の中心まで連綿線がのびていくことなく、やや右寄りの位置で「支(ki)」の起筆へ切り替えられる。このことにより、「あ」の文字の下部には広い空間が生まれる。「支(ki)」から「者(na)」へ、「者(na)」から「支(ki)」への連綿においても、上からの調子がたたみかけるように繰り返され、行の中心はしだいに右へと位置を移している。このような連綿リズムに一つの統一を与えているのは、「の」（二行第五字）の運筆である。右への中心移動によって生じた行の左の空間、および右方向への力動は、「支(ki)」（二行第四字）から「の」（同第五字）への強く長い運筆によってひきしめら

れる。こうして「あ支(ki)者(ha)支(ki)の」の部分は、一つのまとまりとして造形的な効果をもつものとなる。この造形上のまとまりは句の切れ目と符合しており、和歌としてのリズムと書としてのリズムは共に活かされている。

続く「花」という字は、この作品中ただ一字用いられている漢字である。行書体で書かれた「花」には、画と画とをつなぐ連綿に曲線的な運筆があり、また実画部分では仮名書きの部分より直線的な運筆がされている。だが、その行の上部とは異なった墨法で書き進められいくため、一行目の下三字では、軽やかなまとまりが生じている。

和歌二句目は二行第三字で切れ、和歌形式と書の造形リズムがここでも重なりをもつ。第二行上部の「尓(ni)介(ke)利(ri)」のまとまりと、その下部「堂(ta)可(ka)佐(sa)ごの」のまとまりとは、互いに一行としての流れを切らずに小集団を形成している。各々がまず二つの集団となるのは、「利(ri)から「堂(ta)」への連綿が実線として現れていないことで確認できる。だが、これら二つの集団が視覚的に形成されるのは、実線として現れているか否かという理由による以上に、「利(ri)」の収筆の方向に起因する。「利(ri)」の運筆最終部では、その前の右旋回で生じた力動が左下部へと解放されていき、「堂(ta)」の造形のはじまる空間を一旦遮断するように運筆されている。「利(ri)」から「堂(ta)」への物理的距離は非常に近いが、「利(ri)」の収筆からの運動の軌跡は「堂(ta)」の起筆には直接つながっていない。つまり、「利(ri)」の収筆は、連綿法を中止することにより、上部の連綿で生じた力動を収束させ、次の新たな集団のはじまりをつくる梯となっているのである。「利(ri)」の収筆は、紙面を離れた後そのまま同方向の旋回を続け、左上方の位置から「堂(ta)」の起筆が準備されている。造形面に現れた「堂(ta)」の位置は、物理的に「利(ri)」と接近しているため、行そのものの流れは中断されていない。つまり、運筆を追うことによって生ずる力動とは別の相で、一連の行の流れが形成されているのである。行内部に生ずるこうした重奏的な効果は、ある部分を他の行との関連で見ることによって、さらに高められる。

行頭は、高低高低という繰り返しによって紙面構成に一つの安定したリズムを生み出す。だが、このリズムが作品固有の響きとなるためには、各々の行頭の微妙な書き出し位置と、そこに実現される書き振りとの融合が不可欠である。和歌一行目（以下の行表示は、この行を第一行として記す）の書き出し「あ」の第一画は、第二行以下がやや下げた位置から書き始められることによって、その筆圧、墨量、造形的特徴が各々紙面の横へのはたらきかけとして新たな意味をおびる。和歌第二行目の行頭の余白は、その右行「あ」の強い送

筆によって充填され、その結果第三行と第一行の間に漸時的つながりを生む。第二行の書き出しが半字下がりであること、加えて、その行頭「尓(ni)」がこのように縦長の造形的特徴をもつ文字が用いられることによって、和歌第一行の書き出し「あ」の第一画は、余白に響く線となる。「尓(ni)」という縦長の造形は、第一行「あ」が方形の造形であることとの対比によって動きを生み出すとともに、第一行と第二行、第二行と第三行をそれぞれ分断せず、波動的なリズムを形成する。

一行の流れを受け止める行脚の収め方は、さらに重要である。各々の行脚は全て、用字、造形、運筆、用筆において異なっている。第一行と第二行、第三行と第四行はほぼ同じ位置で行が終結しており、構図としてのまとまりをつくる。各々の行の中で生じた運筆のリズムが作り出す視覚的な力は、どのようにはたらくだろうか。第一行の収筆は右下に向かって強くひきしめられ、他方、第二行の「の」は左上に強くはね上げられている。このことによって、第一行と第二行との空間は、視覚的に拡張される。この部分にできた空間は、第一行上部「あ支(ki)者(ha)支(gi)の」の箇所で生まれる左下への強い力動を受け止める空間となると同時に、第二行が右へと中心移動することで生じた第一行へのはたらきかけを解放する空間ともなる。また、第一行は、その行脚「支(ki)」の右下への視覚的力動によってこの行全体が伸長する効果を生み、他方、第二行は、その行脚「の」の左上への力動によってこの行全体が凝縮する効果を生む。第二行は、書き出しの位置が半字下がりである分、第一行と同じ位置まで引き下げられた位置で終結すると、一行目よりも行の重心が低くなって全体のバランスを崩しかねない。行頭と行脚は、構図にも関係し、どの位置でどのような運筆や造形がなされるかということによって、力動関係に影響を及ぼすのである。第二行行脚部「の」は、右寄りの位置からその造形内部を縮めながら左上へと大きく解放され、第三行の高い位置への書き出しを異質のものと感じさせない力を有することになる。第三行行脚部における約一字分の空間は、その右下「の」の力動を受け止めるものとして充実する。

和歌第三行行脚「志(gi)」の運筆は、収筆手前で横へ拡張し、第二行と第四行の空間にはたらきける。その後「志(gi)」は、この横への拡張をまとめるべく短く強い下への運筆によって、その行脚部に大きい空間を残して終結する。こうして「志(gi)」の造形、運筆はともに、物理的空間よりも視覚的に伸長した行を構成する。

第四行「ん」は、行の終結部であるとともに作品の終結部となる。高低高低の繰り返しによる行頭のリズムは、なだらかに第四行で受け止められる。その流れは第四行の連綿に

連動する。これらを受けた第四行行脚は、「ら」から「ん」への連綿で大きく左の空間を取り込んでから右上へ大きくはね上げられている。「ん」は、この運筆によって第四行自体を視覚的に集約する効果をもち、それが同時に他の行脚部との連動を得ることになっている。

女手は一字一字の造形が単純であるがゆえに、表現においては、文字集団としてのリズムが形成されやすい。集団としてのリズムは、連綿と密接な関連がある。単純な文字造形において連綿線が反復されると、実画と虚画との造形上の区別がつかなくなり、連綿線が積極的な造形的価値をもつようになる。連綿線は、一字一字の文字造形を変化させ、一連の運筆の緩急や抑揚をも変化させる。つまり、連綿による表現は、一面で文字の解体を意味している。

文学としての和歌は、墨つぎの位置や連綿における間（ま）の取り方、行にほどこされる文字の位置や字母の選択、などの現れ方によって、古筆切の中に実現される。ところが、書としての価値意識が高まると、墨継ぎや行構成、連綿技法などは和歌のリズムとは無関係に行われるようになる。書のリズムは、和歌のリズムを凌駕することによって、これまでになかった表現法を生み出していく。

次節では、こうした傾向が顕著に現れた、別の一葉を見ることにしよう。

（二）　「よしのがは」【図一九】（国歌大観一二四番）

この作品では、和歌の上の句は、ほとんど書のリズムによって解体されている。

書き出し「夜(yo)し」の流れは、「の可(ka)」の左下への送筆で受け止められると、次には、右上への旋回部分から律動的なリズムへ一変する。その運筆は「者(ha)」の第二画目まで受け継がれ、再び造形リズムが変化する。「の可(ka)者(ha)」の打楽器的なリズムは連綿線によって受け止められ、「支(ki)」から「し」へ強く拍動するように書き進められた後、「し」の収筆で抑揚が解放されている。こうした運筆リズムの転換、連綿による表現と単体での表現、連綿の切り繋ぎと字間の変化、などには言葉の営みに規定されない書としての表現が見られる。運筆の経路としてみれば、連綿させることが容易あるいは自然な箇所では連綿されず（たとえば第一行「夜(yo)し」から「の」、「の」から「可(ka)」、「可(ka)」から「者(ha)」）、連綿させることが困難な箇所あるいは言葉のリズムからみて不自然な箇所では連綿されている（たとえば第一行「者(ha)」から「支(ki)」、二行

目第三字「き」から第四字「布(hu)」）。

同質の表現は行の構成法においても見られる。文字送りは、全ての行において言葉のリズムから見て不自然な箇所で行われている（行の構成は第一行からそれぞれ「よしのがは／きしのや」「まぶき／ふくかぜ」「に／そこのかげさへ／う」「つろひにけり」）。こうした現象はどのように解釈することができるだろうか。

書としての表現の有機的関係から追うことにしよう。

連綿による流れに主導された第一行行頭「夜(yo)し」の左行には、円転するリズムの「まふ」がある。「ま」（二行第一字）の収筆部の右下への曲線は、「ふ」（同第二字）の後半部右横への曲線と造形的に呼応する。第一行「の」「可(ka)」「者(ha)」という単体表現の左横では、第二行「き布(hu)」の連綿表現がなされ、第一行「者(ha)支(ki)し」という連綿表現の左横では、第二行「布(hu)」「久(ku)」「可(ka)」という単体表現がなされている。第一行の中央部「の」「可(ka)」「者(ha)」という放ち書きの右横には、「つらゆ支(ki)」という連綿がある。「つらゆ」の連綿部分の左下へのはたらきかけは、和歌第一行「の可(ka)者(ha)」の部分がつくりだす空間に受け止められる。だがその下に続く部分では逆に、和歌第一行「者(ha)支(ki)し」の連綿線による右下へのはたらきかけが、その右行「ゆき」の部分がつくりだす空間に受け止められている。和歌二行第四字「布(hu)」の後半の造形は、その右横「者(ha)支(ki)」の連綿空間に受け止められ、同時に左横では「遣(ke)」（和歌三行第六字）の空間に受け止められている。この「遣(ke)」はさらに、その左横にある文字「尓(ni)介(ke)利(ri)」（和歌四行第四－六字）の連綿がつくる造形と呼応している。行頭部分では、和歌第二行の律動的連綿法に対して、和歌第三行は軽快な単体の連続、和歌第四行は大きな旋回による連綿となっている。それら文字群内部におけるそれぞれの線の方向や、個々の文字造形は、隣接する他の行と呼応しながら、各行の流れの中に収まっている。行過半もまた同様である。

線、造形、運筆、用字、墨法、字間に見られる有機性は、行と行との間に緊密な関係を求め、それぞれの行における余白を充実した空間として現出させる。それゆえに、行と行との余白、および紙面の周囲の余白は、ともに墨の載せられた部分と同等の造形的価値をもつことになる。このとき、作品は紙面の中で完結した書としての小宇宙を形成する。和歌や言葉のリズムというものは、ここではもはや書のリズムの尺度とはなりえない。それとは逆に、それらは書としての表現の中から汲み出すことのできる副産物の一つとなる。

連綿は、本来、運筆の経路に流れのある箇所において生まれる。また、行の構成は、通

常、言葉や意味のまとまりを示すという役割を担っている。この作品においては、そのいずれもが実現されていない。だが、このことによって即座に、運筆の流れや言葉のリズムが無視されていると見做すことはできない。むしろ、こうした現象は、書の表現における一つの効果として解釈することができるのではないか。なぜなら、この一葉においては書としての表現に関わるあらゆる要素――リズム、運筆、造形、用筆、墨法、字間および行間、余白）が有機的に関係づけられているからである。

三　美的価値の先導　――秋萩帖――

「秋萩帖」や「継色紙」は、平仮名の字体がすでに普及していた時代に草仮名を用いて書かれた作品である。これらは、奈良時代以来の万葉仮名が自然に草体化した書き振りではなく、草仮名という字体に固有の造形性を生かし、単純素朴な平仮名によっては表現できない書としての表現を実現している。つまり、日常の文字筆記とは明らかに異なった意識で書かれたもの[*7]と考えられる。

本節では、「秋萩帖」【図二〇】の作品分析を通じて、草仮名という字体に固有の造形的特色を捉えたい。

もと巻子本であった原本は、江戸時代に複製が出版されるに際して「秋萩帖」と呼びならわされるようになった。原本は、料紙二十枚を継ぎ合わせた巻子本であり、第一紙には和歌二首、第二紙以下には四六首書かれている。第一紙と第二紙以下では、書風、料紙の質、大きさなどの点で異なる。前者は原本の断簡、後者はその臨本であるとされている。小野道風筆と伝えられる原本の筆致を、第一紙の筆法に見ていこう。

全体構成は四行書きであり、歌一首が全て草仮名で書かれている。字形は全体に偏平で、横への拡がりをもつ。曲線的な運筆を基調とする。文字間をつなぐ連綿は積極的な造形性を示さず、草体の仮名そのものに力点がある。一行目行頭の「安(a)」は、墨量多くやや引き締めて書き出され、二・三字目に行としてのふくらみをもたせて行の後半部へ展開していく。草仮名の比較的複雑な造形的特徴を生かし、文字内部の空間を広くとって、大きく運筆されている。文字の大きさに対して行間は、やや狭いが、文字内部へと空間を取り込むように運筆されることによって、曲線的造形は視覚的力動を行内部へと促す。行間がやや狭めに取られていることによって、行と行との呼応を生み出している。

静的な構成の中の穏やかな行どうしの響きあいは、草仮名を用いることによって効果的

なものとなっている。各々の行は、個々の文字造形の起伏に沿って波形をなし、行間の余白を密度の高いものにしている。

第一行と第二行との呼応を見よう。潤筆「安」（第一行行頭）の引き締まった造形の左横には、渇筆「都」（第二行行頭）の大きな造形がある。これら二字は単に大小の呼応をしているだけではない。「都」の文字造形によって生ずる空間は、「安」下半の横へ拡張する運筆、および「安」から「起」（一行第二字）への連綿を受け止めている。潤筆による複雑で大きな造形「起」（一行第二字）の左横には、「都」（二行第二字）よりもさらに墨量の減った状態で、画数の少ない「久」が書かれている。ここでは、文字の大小、画数の多少、墨の潤滑、などの用字を生かした行間の呼応がある。

一行第一字「安」および第二字「幾」はともに上部と下部からなる構造をもつ文字であるが、第三字「破」および第四字「起」はそれぞれ左右（篇と旁）からなる構造、第五字五と第六字は単一構造であるが、それらの造形的特徴は異なっている。第五字は大きく内部を取り込むように、第六字では単純な造形「之」で墨継ぎを行うことによって行を引き締め、下への流れをつくりだしている。二行第三字での墨継ぎは、「以末餘」の文字群を形成し、第一行の放ち書きとの対比を得ている。なおこの部分は各々、偏平な「以」、縦長の「末」、方形の「餘」という用字における造形的特徴を生かした運筆が行われている。第二行と第三行、第三行と第四行においても、各々このような呼応が認められる。

墨継ぎ位置に注目すると、造形には新たな位相が生まれる。一行第一字「安」および二行第三字「以」、三行第二字は、各々、周辺の渇筆による文字との差異によって墨量豊かな造形が浮かび上がる。これら三つの文字は、それぞれ位置する行と高さが異なることによって、視覚的に動きのある構成を作り出す。しかも、これら三字の構造は互いに繁簡の差異をもつため、紙面に粗密の変化をもたらす。墨継ぎは、運筆による文字の連続を一旦遮断し、運筆の経緯とは別の次元に新たな秩序を形成することとなる。

本作品では、一字一字のやや複雑な草体の造形が生かされている。連綿線や収筆の運動方向は右上から左下へと向かい、ここに一つのリズムが生まれている。このリズムは、草体の横画を送筆するリズムと連動したものとなっている。

連綿法と草仮名字体の造形とは、どのような相関を示しているだろうか。草仮名は万葉仮名に比べると曲線的であり、かつ簡略化された造形である。だが、そこには平仮名のように文字群を形成することによって生み出されるリズム感はなく、一字一字の造形および運筆が表現における主要な役割をする。連綿線はこれに付随して現れるもので、右上から

左下への連綿は一見単調である。ところが、その連綿線が草仮名の縦横の画の運筆と連動することによって、文字と連綿との呼応によるリズムが生まれてくる。文字を形づくる縦画横画はともに極端な傾きを示さず、偏平な造形を基調とする。そのため、これらの実線が連綿線によって生ずる力動をいくぶん吸収し、全体として柔和な書風をつくりだしている。

洗練された筆法や多様な文字造形の追求が書としての意識をさらに高めたことはいうまでもないが、この意識は芸術としての書という枠の内で完結するのではなく、日常書体にも影響を及ぼすことになった。美的に書くことが追求されると、今度は逆に、書としての意識に基づく文字のありようが、実用文書にも適用される時期を迎えるようになる。一旦簡略化された常用書体としての平仮名の字母に、再び草体や複雑な字母が混用され、単純素朴な平仮名だけの文字使用は、かえって少なくなっていく[*8]平安中期のこうした現象は、書や文字の歴史において稀なことである。当時、文字造形や線の様態それ自体の美的価値は、きわめて大きな影響力をもっていたと思われる。

四　文字という単位の解体　――継色紙――

「継色紙」【図二一】では、草仮名と女手が巧みに交用されており、紙面の空間を生かした多様な散らし書きの構成が見られる。和歌は、二つ折りにした料紙の内面にのみ書写する体裁で書かれたもので、もと色紙形ではなく、粘葉装の冊子本であった。鑑賞のために解体された作品は、明治三九年以降前田家に伝えられて以来、見開き二頁の形式として定着する。このことから「継色紙」という名称が成立した。

本節では、成立当初から見開き二首に書かれた部分を取り上げ、次の点を中心に作品を分析する。女手と草仮名の交用による造形表現、散らし書きの構成による空間性、およびこれらの相互関係、連綿を含めた線的展開による時間性。

横長の紙面の上部に大きな空間が残され、行脚がほぼ揃えられていることにより、安定した構図になっている。物理的には紙面に大きく二集団が形成されているものの、視覚的に形成される集団のあり方は一様ではない。それは、墨継ぎの位置、一行に書かれる文字数、書き出しの位置によって変化する。

まず、物理的な空間の大きさによって、文字集団は色紙の継ぎ目となる「閑里ころも」の部分で一群を形成する。前半は、和歌の上の句の切れ目でもある。文字数および造形的

複雑さなどからみて、前半部が作品の主、後半部が従となって紙面に動きが生まれている。この動きはしかし、まだ構図としてみる限りのものである。つまり、運筆を追うことによってではなく、紙面全体を空間的に把握することによって看取される構成上の特徴である。

これを墨法に力点をおいて見ると、集団関係が変化する。作品全体の中で最も高い位置から行が始まる一行目は、墨量豊かに書き出され、この行の終わりに向かって墨量はしだいに減少する。紙面における墨量の変化は、単に毛筆に含ませた墨量が漸次減少することによっているのではなく、紙面に加えられる筆圧の加減と関係している。墨量の変化は、第一行から第二行、第二行から第三行へと移行するにつれて顕著なものとなる。墨がしだいに減少することによって生ずる視覚的な連続感は、第一行と第二行よりも第二行と第三行の間の方がはるかに大きい。だが、第四行では行頭で墨継ぎが行われているため、第一行から第三行までに形成された流れは、一旦休止される。ただし、この休止は、停止ではない。第四行の始まりは、第三行の終結する位置に近く、第三行の造形リズムは、第四行行頭へと途切れることなく繋がれている。つまり、第四行は、この位置で墨継ぎがなされ、この位置から書き始められることにより、第三行から第五行にいたる部分に新たな視覚的集団を形成するのである。

さて、行の流れに注意してみよう。各々の行の中心は、ほとんどのものが右へと移動している。これは文字を連続して書く際の運筆原理に沿うところが大きい。連綿は多数の手書きの相において、そもそも速く書く要求に伴って生じた省略筆法である。行の垂線となる位置まで連綿線を継続させ、後続の文字を先行する文字の真下に位置させることは、筆法上不合理なことである。文字の最終画の運筆は、書き進められるうちに省略される。右への中心移動が視覚的に自然な流れを感じさせるのは、こうした点に因っている。

墨法と行の中心移動によって、第三行「徒連」は、右頁において前集団と後集団の双方に属すことになる。こうして紙面全体に力動的な構図が生まれてくる。右頁最終行は「も」一字のみによって立てられている。前四行が書き進められるにしたがい、各々の行が右へと中心を移していくことによって、右頁全体の視覚的力動は右下へとはたらく。その結果、右頁の左側に生じた空間は、観者に物理的空間以上の大きさを感じさせる。何も書かれていない空間は、書かれた部分と拮抗する。こうした空間が、いわゆる余白と呼ばれるものである。右頁の構図としての安定は、この余白を介し、最終行「も」によって獲得される。余白は、このとき造形的空間と同等の意味をもつことになる。

第四行行頭での墨継ぎはまた、第四行と第五行においても一つの小集団を形成する。こ

の小集団は、左頁の書き出し位置がつくるなだらかな起伏の延長線上に位置し、また右頁の行脚が作り出す曲線の中に収まっている。右頁最終行にあたる「も」は、その頁の左上部の空間を抱きこんで、左頁前半の行頭に視覚的な連動を生じさせる。左頁第一行の極端な右への傾斜は、さらに両頁にまたがる空間にはたらきかけるものとなる。左頁第二行は、やや高い書き出しと緩やかな右傾斜によって、左頁第一行の急な右傾斜を受け止める。この呼応は、ここで完結していない。

第二行の緩やかな右傾斜は、「羅(ra)」（二行第四字）を起点に左への流れに転換される。左頁後半には、左右へ行が振幅する。この行のうねりは、左頁の終結部であると同時に作品全体の終結部となる、「き」によって均衡が保たれている。

このように見てくると、右頁と左頁をつないでいるものは、各々の行の長さであり、書き出され書き収められる位置であり、またそれら行間の余白であり、行の傾斜の程度であることがわかる。それらの関係は、右頁では「も」（右頁第五行）へ、左頁では「可へ春越」（左頁第一行）へと集約されている。

再度、全体に目を移そう。左右の頁の分かれ目となる部分には、物理的に広い空間が取られている。墨法と行の組み立てに留意すると、この空間を介して、主従の構図を反転させる、もう一つの構図が形成される。右頁第一行から第三行までが従、右頁第四行から左頁全体が主となる構図である。墨法は、物理的な空間を抱きこみ、視覚的な連続感を生み出す要因となる。

以上に、行の組み立て、墨法を中心に作品を追ってきたが、これらの効果が十全に発揮されるためには、用字に留意されねばならない。たとえば、右頁第三行「徒連」の二字が右行と呼応して集団を形成するには、右への自然な行の傾斜が不可欠となる。その際、平仮名の「れ」ではなく、「連」を用いる方が左右への関連が密接なものになるだろう。もう一つ、「羅」（左頁二行第四字）を中心とした用字法に注目しよう。左頁第二行においては、単純な造形「う」（第四字）を複雑な造形「羅」（第五字）が受け止め、同時にその中心は左へと移されている。「羅」は、方形を基調とする面積の広い字母であるため、行の中心が左に移されても、右横に位置する「春」（左頁一行第三字）にもはたらきかけることができる。「羅」の右真横に位置する「春」は縦長を基調とし、しかもこの第一行は強い右への傾斜を示している。二行第四字において、たとえば「ら」などの単純な文字が用いられたとすると、一行目と二行目が呼応しあうことはなくなるであろう。さらに「羅」の造形は、第三行との間の余白にはたらきかけ、「邉」（左頁三行第三字）におけ

る墨継ぎを効果的なものにしている。左頁行脚部には、それぞれ「越」「三」「邉」「き」という字母が選ばれている。複雑な字形と単純な字形が交互に用いられることによって、行脚の造形に粗密が生まれてくる。

上述の事柄は、すべてが互いに響きあうような関係にある。和歌一首を書くにあたり、どのような字母が選択され、それによってどのような連綿が形成されるか、また同じ字母の仮名が用いられている場合、その文字の構成要素となる一本一本の線の長短や傾きがどのように関連づけられるのか。草仮名と平仮名が交用されている継色紙では、これらの関連が有機的である。ここでは、文字という単位は解体されて、線と線との関係づけから生ずる重奏的な展開が、視覚的な力動と拡がりを生み出している。

五　余白の発見とその制度化

（一）　散らし書き

「寸松庵色紙」や「継色紙」は、「散らし書き」という様式をもつ。「散らし書き」では、一枚の紙面に行の高低があり、行と行との呼応によって全体的統一がはかられる。本節では、これを余白との関係において捉えてみたい。

「散らし書き」の源流は、もと消息（仮名書きの手紙）を書く際に、はからずも行が乱れてしまうという現象に求められる。消息には会話体がそのまま使用され、「書く」際の心情と筆致との一体化が見られる。その書において感受されたものは、走り書きの筆線の美しさ[*9]であった。平安時代の日記や物語には、「走り書いたる手」に関する賛辞が散見される。これらの走り書きでは、「筆にまかせて」書いた時に現れる偶然の墨法や造形の面白さ、わざとらしさのない筆遣い、などが評価されている。その中の一つに、「行が打ち揃わないこと」があった（本論第一章四節参照）。奔放な筆の流れの中で発見された行の乱れの美しさは、しだいに紙面を構成する際の表現手法として定式化される。では、様式化された「散らし書き」と消息体における「乱り書き」や「走り書き」との間には、どのような差異があるだろうか。

第一に挙げられるのは、余白の意味の相違である。消息文では、書く文の長さに応じて紙の容量が決められる。予め一定の大きさの紙が用意されていたとしても、書き進むにつれて書く場所が限定されてくると、始めに書いた行集団の上段や下段、またはそれらの行

間を巧みに利用して「返し書き」が行われる。女房奉書にみられる雁行様式は、これが定型化したものである。また、途中で文の容量に合わせて紙を継ぎ足すこともできる。巻紙に手紙を書くことや、巻物仕立ての和歌の写本などもまた、文字を受け入れる空間の容量が可変的であることにおいては、消息文の成立と同じ性質をもつ。そこでは、部分と部分との呼応によって、より広い範囲における部分と部分との関係が形成される。紙面は常に開かれており、文の長さが書としての空間の全体像を規定している。

他方、様式化された「散らし書き」では、空間が限定されている。これは、作品に枠を与えることを意味する。枠づけされた紙面は、一枚の完結した小宇宙として成立することになる。

ここで、作品宇宙の成立の仕方について考えることにしよう。この作品宇宙は、予め一定の大きさをもつ完結した紙面が用意され、そこに文字が配置されていくことによって生まれるものではない。「書く」という行為によって有機的に関係づけられた書の表現要素は、その場合の書き振り（プロセス）に必然的な紙面の大きさを要求してくる。つまり、「書く」という行為は、一方で、ある一定の物理的空間に規定されながら、同時に「書く」ということの展開の過程で紙面の大きさを決定していくのである。「散らし書き」における書の表現では、文字群の呼応や連綿線による視覚的な力動形成によって、行と行とが秩序を形成する。その秩序が他の表現要素と有機的関係をもつことができるのは、紙面が枠づけられ、限定されることによって余白が積極的な造形価値を担うときである。余白は、紙面構成においては常に顕在化しない造形であり、その意味で背景を担うものである。だが、こうした余白が筆線と同時的に生み出されるものであること、すなわち筆線と余白との相即性に留意するならば、その潜勢力の意味が確認できよう。

消息における余白は、まだ書くことが許された空間であるのに対し、様式化された「散らし書き」における余白は、もう書くことが許されない空間である。「散らし書き」の手法は、消息における「乱り書き」の中に、流れから生み出される行の変化の美を発見し、それを行と行との間における関係づけへと発展させ、そこでしだいに制度化される余白を積極的に表現効果として取り込んだものと言える。それゆえ、「散らし書き」は、すでに書かれた時点において、観照形式として成立している[*1]ことになる。

（二）　切れ

成立当初、巻物や冊子の体裁であった古筆の多くは、後に鑑賞のために切断され、軸に仕立てられたり、手鑑に張り込まれたりするようになった。これが「切れ」の成立である。

「切れ」は、室町時代の茶人である武野紹鷗が藤原定家の歌論に茶の湯の神髄を見いだし、定家筆の「小倉色紙」を茶席にかけたことにはじまると言われる。その後「切れ」は、茶の湯の流行とともに室町以降に発展する。ここでは、「切れ」の成立によって、観照形式にどのような新しい意味が開かれているかを、上記「散らし書き」における空間の問題との関係で考察することにする。

「切れ」の成立は、文化史的には、鑑賞形式の成立や古筆の再発見という意味をもつ。だが、どのような装丁のものが「切れ」となったかによって、美的体験の様相は全く異なったものとなる。

まず、「寸松庵色紙」のように、もと見開きの冊子本であったものの場合を想定しよう。これは、上記の「散らし書き」における観照形式の延長上で捉えられる。筆線の周囲にある空間は、どこまでが作品に不可欠の余白と言えるだろうか。切り取られ、枠づけされることによって、作品には筆線と余白という二つの美が同時に成立する[*11]。切り取り、枠づけするという行為は、観照者による作品の創造を意味する。後世の者の手によって、筆線と余白が新たに生み出されるのである。

だが、同じく冊子本であっても、「継色紙」のように、「切れ」となることによって、もとの空間構成を生かしながらも、全く異なった空間構成を生み出すものがある。「継色紙」の装丁は、内面が表になるように料紙を二つに折り重ね、折り目となる部分の外側に糊代をもうけて張り合わせたものである。上の句と下の句は頁ごとに分けて書かれている。その書き方は、和歌一首を内面の見開きに入れたものが多いが、中には、上の句を左頁に、下の句を次の料紙の右頁表に入れたもの（渡り書き）がある。後者の場合には、冊子本を解体して一首の歌が張り合わせられると、色紙を継いだようになる（【図二二】）。「継色紙」という名称は、これに由来する。この作品が「切れ」となったのは、書写年代をはるかに下る、明治三九（一九〇六）年である。それらの頁は、左右の天地が同位置に並べられた構成ばかりではなく、左右をずらして段差をつけた構成とされたり、上下段の構成（【図二三】）とされたりしている。その解体に伴う空間構成は、「継色紙」が書かれた時点における空間構成に対して、どのような点で新たな意味を獲得しているのだろうか。

ここで注目しておく必要があるのは、どの頁もみな半首ずつ書かれている点、そして「渡り書き」が行われている点である。これらはともに、書き手の空間構成の手法の一つ

と見ることができる。とはいえ、この作品が後世「継色紙」という形式で鑑賞されるであろうことを、書き手が想定していたかどうかをここで論議しようとするわけではない。一首の和歌が頁を越えて書かれることによって、これに続く箇所の視覚像は次の頁へ先送りされる。同時に見ることのできない異なった頁に、一つの和歌が書き分かたれることによって、観照者にはその展開への期待が高められるであろう。ここでは、和歌一首のつながりが前提されているのである。その上で、一頁には半首ずつ書くという形式をとることによって、空間構成の組み替えが可能になる。つまり、冊子本における「渡り書き」の箇所では、見開き部分で現象している紙面構成（右頁には別の和歌の下の句が書かれている）を視覚的に一つの作品として捉えながら、観照者の内部では次の頁で補完されるべき同一の和歌の下の句の部分による視覚的イメージの産出が行われている。次の頁を同時に見ることができないという条件は、紙面構成を組み替えながら観照を遂行させる、動的な効果をもたらすことになる。

継色紙には、一葉一葉において完結した、動かし得ない関係性が認められるだけではなく、頁から頁への展開においても、連続的な秩序の形成が認められるのである。それゆえ、後世の者の手によって生み出された新たな空間構成は、「書く」という場と切り離されたものではなく、むしろその受容としての意味をもつといえる。

「高野切」のように、もと巻子本であったものの場合はどうであろうか。巻物という形式においては、空間の大きさは予め限定されていない。空間の容量は、いわば書く分量によって伸び縮みするものである。そのため、作品は主として部分からの展開によって成立する。巻物は、書かれた順序にしたがって、手元で広げながら鑑賞する形式であり、ここでは、その作品の全容を視野に収めることは想定されていない。このような巻物から一部分を切り取る場合には、切り取る者の決断――どの部分をどれだけ切り取るか、によって、もとの作品とは全く別の空間構成が生み出されることになる。そこに書かれた文字の姿自体は変わることがないが、それと密接に関連している文字群や行構成、墨法などは、切り取られる部分が一行異なるだけで全く異なったものになる。巻子本が「切れ」となることは、連続的な空間に枠づけを与えること、すなわち、視野に収まる完結した作品としての空間構成の創造を意味する。

以上、「切れ」という現象における創造的な側面を見てきた。ここで書表現の自律という観点から次のことを付け加えることができるであろう。「切れ」とは、空間を限定し、紙面に明確な枠づけを与えるという営みである。このことによって、はじめて自律した作

品宇宙が形成される。ここには、紙面の空間をめぐる書き手と観照者との対話がある。もとの運筆や造形は、「書く」という営みを汲んだ空間構成を求める。それゆえ、「切れ」における空間構成の創造性とは、筆線の周囲の余白に関わるだけではなく、新たな運筆と造形の創出としての意味を担うことになる。

《 註 》

＊1　大野氏は、この時期の平仮名による日本文学の隆盛は、平易でかつ流麗な平仮名字体の発達によるところが大きいとする。大野晋「仮名の発達と文学史との交渉」『文学』一九五二年一二月。

＊2　『宇津保物語』三、國譲・上、日本古典文学大系（一二）本、河野多麻校注、岩波書店、昭和三七年、一〇一―一〇二頁。

＊3　前掲書一〇二頁。

＊4　書き分けられた様に満足する観者の様子が続いて描写されている。「見給ヒて『いとホしく萬の事に手〈惜〉み給フ人の様　に書き給へるかな。」（一〇二頁）、「此の本どもをかく様ぐに書かせて給へるなん限りなく喜び聞こユ。」（一〇三頁）『宇津保物語』前掲本。

＊5　『源氏物語』二、絵合、日本古典文学大系（一五）本、一八四―一八五頁）

＊6　小松茂美『かな』九〇頁。藤原伊行『夜鶴庭訓抄』本文は、「一、さうし書様。まづひきひろぐるはしより書べし。…又ての様〻を一帖がうちにみせてかゝるべし。やう〳〵といふはいろはがき、さうみだれたるさまかへて書べし」。小松氏は、書き分けに関する例示を多数挙げている。前掲書、六四―九〇頁を参照。

＊7　字体史的観点からは、次の理由によって、このことが推察されている。「平安初期の〈有年申文〉が、草仮名の中に既に平仮名的な形を含むのに対し、それより新しい〈秋萩帖〉には平仮名的な形が殆どない。一音に対して非常に多数の異なった字母が使用され、しかもそれらは複雑な形態のものである。書状類には見られない字母の使用が多い。」築島裕『仮名』日本語の世界・五、中央公論社、昭和五六年、一八一―一八四頁。

＊8　「〈秋萩帖〉などに見られる仮名字体およびこれを承けた一連の流れにおいて使用された字母には、奈良時代以来の伝統的な万葉仮名ではなく、平安時代になってから使用され始めた、新しい万葉仮名までもが含まれている。平仮名字体の単調化から脱出しようという目的が明らかに窺われ、書風の美的効果を追求した結果と思われる。」築島前掲書、一五五－一五七頁、一七七－一九〇頁。築島裕「平安時代における仮名字母の変遷について」『訓点語と訓点資料』一九七九年三月。

＊9　かなの消息とその様式については、小松前掲書、一五八－一八八を参照。

＊10　小宇宙を形成するような優れた筆跡は、後世「切れ」となる。この現象との関係で「散らし書き」の空間処理は、後世の者の創造とされる傾向がある。この点については、次節で検討する。

＊11　現存する作品においては、虫食いなどを修復する理由から、「切れ」成立時の余白と異なるものがある。

第三部　線と形象の営み

第一章　書における線の意味

一　線という観点

我々は、細く延びたものを線と呼ぶ。幾何学における線とは、理論上、点の移動・面の交差によって生じ、位置と長さを持つが、幅及び厚さを持たないものをいう。毛筆による書の線は明らかに幅を持つため、実際、その形態は面である。これを線と呼ぶのは、われわれが文字を面的に構成しないこと、すなわち、継いだり重ねたりすることなく一筆の動作で一画をつくることによっている。それゆえ、「書の線」という表現の中には、少なくとも筆路に対する意識が表れていると考えられる。もっとも、線的な構成は、書芸術に特有のものではなく、文字を書く行為全般に認められるものであるが、他の文化圏の書法においてもこの点が意識されているわけではない。

英語のcalligraphy、独語のKalligraphieは、共に能筆・書法を言い表す言葉である。Schönschriftは、きれいな字、ことにペン習字のようなものに対して用いられる。西洋では、手書きの常用書体である筆記体が走り書きされると、粗雑であるばかりでなく文字の伝達機能を損ないかねない。そこで、文字を速く、正しく、美しく書くことが目指された。文字をできる限り明瞭に、かつ快美なものにしようとする技（Schönschreibkunst）[*1]には、美的なものに対する志向がみられる。とはいえ、それは、文字それ自体の多様な造形美や線の様態を追求するものではなく、日常の文字機能に即していたと思われる。

また、文字の一部を強調したり、逆に省略したりすることによってつくる花文字などは、主にデサインの領域で一種の装飾技術として扱われ、それはまた、図案化した活字（Zierschrift）[*2]へと通じている。装飾に際して重ね書きや修正が行われるのは、飾り文字においては筆路を充実させることではなく、美的な形態をつくりあげることが目的とされているためである。西洋における書法は、日本における書写・習字・文字デザイン等と同様の性格を持つものといえる。

本稿では、書の芸術性を、その生成過程に即して追ってきた。出来上がった形態の意味するところは、その生成の過程との関係において見るときはじめて明らかになる。そこでは、静止した形態のうちに、運動性の意義が確認できる。しかも、この運動には、文字性

と関わるところが大きい。書の造形を、こうした展開のうちで「線」として定着していくものと捉えるとき、書の有する本来の芸術的意義を引き出すことができる。

中国と日本の書は、理念や様式の差異にかかわらず、線の律動は筆者の生の律動として捉えられてきた。書は生動感なくしては語れない。中国と日本の書は、生動を求めるという点で共通し、その求め方の根本的姿勢が異なっていると言えるだろう。この見方によって書そのものの表現の現実にどれほど迫りうるかについては、再考（本部第三・四章）の余地が残されるが、本節ではまず中国と日本の書の接点となる生動について、書の線との関係において整理することにする。いま、造形理念の有無を考慮に入れず、これを運筆の面から解釈し、書が線として定着していくことの意味を考えてみたい。

「文字は象形から出発するが、象形を越えるところに成立する」[*3]。書の線は、文字が線状性を有することによって、言い換えれば、記号としての文字の形態が線的に順次書き付けられることによって成り立っている。線それ自体は、事物を模写したり表現したりするものではない。だが、線は、暗示的にまた象徴的にものを指示する。書において個々の線の微妙な味わいや、その線固有の質を追求することは、暗示及び象徴性をきわめることに外ならない。このとき同時に書は、われわれを純粋に感覚的な場へと導く。書が線として定着する局面は、きわめて具体的触感的である。制作者は、刻々と変化する筆の弾力を感じながら線を展開していく。書の制作における運筆は、たとえてみれば、手で生命の音を聴く体験であると言えるかもしれない。

線は、最も律動そのものに近い。リードは、「線が正しく組み立てられるとそこにリズムが生まれる」[*4]と言う。運筆によって紙面に定着した書の線は、生命の営みを、それと同様であるところの一回性によって意識させる。だが、書の一回性は、文字の線状的性格に従属するものではない。書の一回性を生き生きと語るのは、線そのものの質である。ある一つの書表現は、さまざまな線のひき方の中から選び取られた唯一の線である。その線は、他のあり方ではなく、その在り方であることを表現する。優れた書は、勢いと方向を持った線の定着によってあらゆる生命的体験の一回性を象徴することができる。そのような書が成立する場においては、まさしく筆者の三次元的空間に躍動する生が展開している。書にあらわれでる生とは、抑揚を伴う運筆となって象徴的に表出する筆者の生命のリズムを意味する。つまり、書の核となるものは、筆を執る者の生が、線として二次元の紙面に還元されていくときそこに生まれ出るリズムなのである。書の線は、こうした意味を付与されるとき、作品と生命を媒介するものとして見えてくることになる。

以下、中国と日本の書の本質的な差異を、「線」という観点に基づけて見ていこう。

二　中国的特質と日本的特質

（一）　線

◆　中国　――「骨法」

書は、万象のはたらきをみきわめるという営みによって成立した。それは、文字の起源に認められるだけではなく、書の歴史そのものを形成する根本的な理念である。この造形活動は、一画をひくことにはじまる。無から有を導く造化のはたらきを自覚し、主体的に運筆することによって、その活動は世界創造を意味するものとなる。こうした形而上の理念は、骨法用筆と結びついて具体的・実践的に書に体現される。書の用筆論の根幹をなす骨法は、絵画の用筆論にも多く引用され、造形作品の価値を判断する重要な規準となった。では書の用筆としての骨法とはどのような意味をもつといえるのか。

重要な点は二つある。一つは運筆の観点、一つは造形の観点である。

骨法という概念を説明する場合に用いることのできる「一画をひくことの自覚」や「充実した線」という見方は、その書がいかにして成立するかということ、つまり生成過程の重要性を喚起させるものである。骨法という概念は、運筆の一回的性格とその質を含意している。この概念によって、書という営みを動勢において捉えることが可能になる。だが、その書がどのような形態をもつかということについては、説明することができない。見落とされがちなのは、骨法のうちに蔵される骨格表現的であることの意味である。骨格、すなわち文字の構造に留意することによって、書における自律的な価値としての骨法を捉えることができる。書という造形には、客観的規準である文字と主観的営みである運筆との関係が説明されなければならない。中国における文字は、恣意的な線の組み合わせによって決められた約束ではない。中国の書において客観的規準となるのは、世界把握の方法として体系化された漢字の構造である。個々の漢字は、その構造が易の哲学によって体系化されることによって、世界の構図としての意味を担うのである。つまり、骨法の実現によって書が形而上の意義を獲得できるのは、一画をひく営み自体のうちに、構成的要素との関係が築かれうるからなのである。こうして、骨法の有無は、造形の営みがどのようなものかをはかるものさしとなる。中国の書には、造形活動の根源に理知的で厳格な理念が息づ

いている。

われわれは、中国の書の線に何を見るのであろうか。細く延びた線状のものを見るのではない。中国において伝統的に培われた書の見方は、書の線に、ほかならぬ骨法を見ることである。方向や勢い、充実した筆路をもつ書の線は、骨法のそなわった表現において可能になる。書の線は、骨法によって生命を吹き込まれ、生きた書の線となるのである。

◆ 日本 ―― 表出性

日本における唐様の伝統の中では中国書法が追求され、骨法の重要性が意識されていた。しかし、その基盤に中国のような形而上の意義が根付いているわけではない。日本の書を最もよく特徴づけるのは、中国の文字文化には見受けられない仮名の性格である。私的あるいは略式のものとされてきた仮名の書は、そもそも論として対象化されていない。第二部の記述を振り返りながら、日本の書の線の特質を拾い上げていきたい。

書道史的に見れば仮名文字は、現行の平仮名と片仮名にとどまらず、万葉仮名（真仮名・男手）、草仮名、変体仮名を含んだ平仮名（女手）まで広がる。それらはすべて漢字を起源とし、互いに関連しあって成立した。仮名とは、広義に「かりな（仮字）」の音便「かんな」が再転したもので、一字一音を表す音節文字である。仮名の歴史はこの意味で、中国から伝来した漢字を、中国語とは構造の異なる日本語に積極的に取り入れた時点から始まったと言える。事実、仮名の最初の使用法である万葉仮名は、文字の形態上は漢字の楷書体と同じであり、これが片仮名と草仮名への起点となっている。片仮名は、万葉仮名か、もしくはそれが速書きされてややくずされてきた頃に、漢字の形態から一部を取って成立したものである。万葉仮名や片仮名は、平安時代に入ってからも広く用いられたが、一方でこれを省略した草仮名が次第に広まってくる。草仮名は、楷書体の一部を取って他を省略する方法ではなく、速書きによってくずされるうちに成った文字である。これがさらに書きくずされていくと、もとの文字が何であったかを分別できない形態をもつ平仮名となる。書の表現面においては、文字がより簡略な形態へと移行する過程で平仮名の曲線が洗練されていった。概して、片仮名は訓点注釈のために工夫された記号的性格が強いのに対し、草仮名から平仮名への展開には日本語の営みと不可分な書の表出的傾向が認められる（二部第一章）。貴族社会においては、後者が基盤となって、しだいに連綿体と曲線の美が競われ、仮名の名筆と呼ばれるものが生まれてきた（二部第二・三章）のである。

日本には、一画をひくことによって世界を創造するという文字の造形理念がない。こと

に、仮名の書法が確立してくる過程には、文字の一画一画を組み立てようとする厳格な自覚的意識が認められない。仮名書法は、速い運筆で緊張のある線の連続のうちに発展してきた。この継起的展開の中で、消息に見られるような「乱り書き」【図一】が自然と生じてくる。現在一般的になった「散らし書き」は、行の乱れの中に新たに美を発見するという意識によって育まれてきた[*5]。何かを志向して生み出すのではなく、現れ出たものの中に発見する美のあり方をしているのである。

「切」の一般化についても同様のことがいえる。「切」は、巻物あるいは帖仕立ての本を一枚毎に切り離したものである。茶道の流行に伴い、書は軸ものに仕立てて鑑賞されるようになったため、近世以降の書には「切」が多くなる。茶の湯においては、主人が客をもてなす場自体が意識されるがゆえに、茶室に掛けられた書は、これを活かすための重要な部分となっている。茶掛けの書では、客の眼によって、筆跡と同時に彼を招いた主人自身の美観を鑑賞されることになる。たとえば、張りつめた仮名の細線や、逆に、茶室の緊張感を和ませる柔和な書などが、無駄なく洗練された主人の感性によって求められる。そもそも古筆は、「切」にする目的によって生まれたものではなく、鑑賞のために「切」となったものなのである。「散らし書き」や「切」は、線の連続の中に他の文字群との調和や余白の美を発見したことの産物といえる。このような中で、もし書法を学ぼうとすれば、文字を書く上に何らかのよりどころを求めることとなろう。

（二）　学書形態

平安時代において、手習いは貴族の必須の教養とされていた。その理想は、「まねぶ」こと、「おのづからうつさむ」こと、つまり、師風をまね、受け継ぐことにあった[*6]。貝原益軒は、「唐様には筆法一般があり、和様には伝授がある」[*7]と言う。日本の書論と呼びうる初めての著『夜鶴庭訓抄』[*8]には奥書[*9]があり、秘説を伝授する形態がとられている。この書論の冒頭に「入木とは、手書く事を申す。この道をこそは、何事よりも伝うべけれ」という。本文では、他人に依頼されて書を書く場合、配慮すべき点が項目だてて述べられている[*10]。口伝であるそれらのしきたりには、様式のいわれがあるであろうから、これを受け継ぐ者が子孫であれば、「先祖のしたる事を学ぶべきなり」とされる。ここには、家の風であるから継ぐべきであるという趣旨が明確に打ち出されている。こうした約束事はなぜ守らなければならないのか。書論の名称には、秘伝を授ける者の心情が託され

ている。巣篭もりする鶴が子を守るために夜は寝ないで起きている（夜鶴）という愛情のゆえに、家の教え（庭訓）である秘伝を授けるのである。この『夜鶴庭訓抄』に続いて記された書論『才葉抄』もまた、同じく秘伝の形態をとる。

書論に記された事柄を追う限り、伝授されるものは、守るべき約束事や形式であるように見える。しかしながら、筆法伝授の現場には、書に対する理念よりも先に師匠の運筆の局面がある。また、常に文字よりも線が先行している。線が刻々と紙面に定着していくことにより、文字が形を顕してくる。筆法を伝授される者は、文字が線として紙面に定着していくことを目で見、自らも筆を執ってこれを体験する。師から弟子へとじかに繰り返される手法の伝授によって、そこにはしだいに「型」が生まれることになった。言葉にして語られる秘説は、こうしてできた約束事を重視することを説くのである。つまり、型は、意識的、能動的につくりだされたものではなく、結果として成立したものである。型の形成過程には、日本における学書の受動的なあり方が現れている。日本には、書の根源の理念にまで遡ってその技法をあらためて分析し把握する習慣が根づくことはなかった。かわりに書流の語る歴史がある。伝授によって生まれてきた「型」は、流儀の書として固定されていき、修練や型の追従そのものに目的が置かれる時代を迎える。そのため、こうした傾向の強まる平安時代後期から室町時代には、修練を経ることや型を順守したものに美的価値が認められた。日本における書道史と書流史は「いわば楯の両面のようなもの。……『型』を守り、『型』に従うところに道が生まれる」[*11]。このように、日本における学書形態は、縦への直列的関係を特色とする。

中国における学書を図式的に捉えれば、個々人が歴史との関係をつくる営みであるといえる。臨書は、「真を写す」あるいは「筆意を読む」という態度（一部第四章）によって行われる。中国では、古典を師として個々人がそれぞれにいにしえの筆法をたずねる。伝統は、伝授という直列的関係によってではなく、並列的関係によって形成される。万象のはたらきをみきわめるという価値基準は、芸術活動の根源に意識的・能動的な性質が求められていることを示している。

（三）　「書く」という営為

さて、以上のことから、「書く」という営為自体の特性を導くことができるであろう。「意前筆後」という言葉は、一画の哲理を有する中国書法のあり方を集約していると言っ

ても過言ではない。一画をひくことの意味を心で念じつつ筆を執るとき、筆はおのずから生き生きと動き、骨法を有した力強い書が生まれる。中国書法の伝統的基盤は、非常に理知的で厳格なものであった。

他方、日本の書では本質的に筆の運動が先行している。その運動が線として定着していくことによって、自らの意を感得する。ここには、言うなれば、中国とは逆の「筆先意後」的構造がある。

中国における「書く」ことは、意識的・表現的であるのに対し、日本における「書く」ことは、無意識的・表出的である。こうした「書く」ことの性質は、草的なものとの関係、あるいは「自然」という観点からみると、より理解されやすい（草とは、作為なくありのままにという草書本来の意味を指す）。

中国の書は「自然」との関係を結ぶことを本質としている。その主たる根拠となるのは、古代における象形の方法を基本的にかえることなく存続させ、その結果として膨大な数の文字が書の媒質となりえていること、速書を旨とする草書体においても骨法が追求されていること、内的自然が書論において一つの大きな主題を形成していること、である。中国における「無為自然」は、「書く」という行為に即して見れば、あくまで人間の自覚的意識の後に達成されるべき事柄である点で、一つの理念として書に息づいている。中国の書において注目されるのは、本来速書きに供する草書においても骨法が追求され、かつ具現されていることである。無意識的な意識様態が多く現れうる草的な書体（草書）を書くことにおいても、自覚的意識と深く関わる骨法用筆が現れ出ている。このことから、中国における書き手の意識様態の特質は、意識的・自覚的であるといえる。自覚的意識に基づいて形成された骨法は、中国書法において体質化される。本来、自覚的意識とともに育まれた骨法は、無意識的に書くことの中にも体現され、時代が下るにしたがい、それは書き手の内的自然の現れとして解されることになる。中国におけるこのような意識性は、真書を書くことに即して顕著に現れる。骨格としての線の充実とそれらによる緊密な空間構成によって生まれる構築性は、この意識性と不可分のものなのである。

日本の書の特質は、前述のような仮名の様態に端的に現れている。日常生活における速書の要求が、万葉仮名から草仮名への道を開いた。さらにこれが、表出的なあり方において和歌と結ぼれながら平易な姿へと書きくずされたのであった。それは、きわめて草的なものである。中国の草書成立の過程では、文字の簡略化が個々の文字において進行し、連綿が成立するのは、筆法がかなり成熟してからのことである。平仮名では、語としてのま

とまりに導かれた連綿体の成立が比較的はやく、個々の文字の構造も連綿の発展とともに確定されるような経過を示す（二部一章第三・四節）。これは、一義的には、漢語（漢語としての営みの中で成立したこと）と日本語（漢字を日本語の営みに適用したこと）の言語構造の違いによるであろう。しかし、そのような成立過程において、しだいに書き崩されて成立した平仮名の造形は、もとの漢字の姿をとどめぬところまで簡略化され、柔和な曲線的表現を呈している。ここで見落としてはならないのは、平仮名が楷書の形態から、すなわち、中国では真書としてその造形性が追求されてきた書体からくずされて成立し、なおかつ、その造形や筆法には構築性とは無縁の簡素化が果たされている[*1-2]ということである。ここには、文字造形の意識よりも運筆そのものが先行していることが最も端的に表れている。文字造形の理念を持ち、それに基づいて筆が執られていたとするならば、楷書から平仮名の形態にまで書きくずされ、細線による単純な筆法に還元されることはなかったであろう。また、個人個人が書の造形理念を持ち、おのおのがそれを具現すべく書法を追求していたとするならば、手から手へと伝える書流の歴史は形成されなかったであろう。平仮名の成立過程には、漢字を構成する際にみられる点画に対する配慮がないこと、形而上の造形理念がなく、手のゆくがままにまかせて書きすすめられるとう基本的な書のあり方が現れている。それゆえに、書においては、そもそも「自然」が言挙げされることがない。「書く」ことにおける書き手の意識様態は、無意識的・無意志的あり方が主となっているため、意識様態としての「自然」は、書論などで主題化されることが少ないのである。そのようなあり方は、現象的に書の「線」そのものへの志向として現れている。日本における書は、筆が動くことによって生まれる線そのものに始まり、これを発見することを意味するのである。

いま、中国の草書と日本の平仮名（女手）をモデルとして、「書く」ことにおける草的なものの意味を確認したい。草書と平仮名は、ともに各民族の言語活動の深層と関わりをもった造形活動によって醸成されてきた様式である。これらは、速く、楽に書くことの中から成立した視覚形式である。速く、楽に書くとき、書き手には、書くという営為は対象化されにくい。書き手は、書くことの中に沈潜した状態にあり、その意味でこの状況下には、「書く」ことにおける表出性が豊かに認められる。それゆえ、草書および平仮名の様式が成立する過程には、「書く」という営為の表出的な契機が典型的に現れる。逆にみれば、これらの様式は、書くという営みが、より直裁的に造形化されることを繰り返して成立しているといえるのである。草書と平仮名は、何をどのように書くかということが未だ

分化されない仕方で、意識的・無意識的な「書く」ありさまそのものが形象へと通路を開いている。様式化されたものは、すでに形を与えられているが、こうした性質をもつ草書と仮名を比較することによって、それらの形を、形以前のものへの眼差しを閉ざさない仕方で見ることができるのではないか。これらの様式は、いわば、「書く」ということの生（なま）の姿が映し出されうる対象であるがゆえに、中国と日本における書の本質的な相違が典型的に現れていると考えられる。「草的なもの」は、書くという営みが身体的であると同時に精神的であることを、よく示す対象である。それゆえ、草書と平仮名には、個々の書の形象のありよう（なぜそのような在り方で在るのか）を、人間の根源的な営みとの関係において理解する手掛かりが潜んでいると推察できる。

（四）　様式

一画をひくことは、天地の道を具現することであるという造形理念を持つ中国の書、文字造形の意識よりも運筆そのものの中に展開した日本の書。それぞれ作品にはどのような相違が認められるであろうか。以下では、中国における草書と日本における平仮名の書を比較することによって、中国および日本の書の様式的特徴を述べる。

◆　運筆

草書と仮名に見られる運筆リズムの相違は、両者の文字造形上にどのように現れてくるだろう。草書では、筆画が交差する部分ではなるだけ広い角度がとられ、重なり合う部分では一点に画が集中するのを避けて空間を残すように造形されている。ここに顕著な用筆は、筆画の折り返し部分で新たに筆を打ちかえる「断筆」【図二】の技法である。「断筆」は、文字の内部に空間を持たせ、弾力の乏しくなった線に筆圧を加え直し、筆画に強さを与えることができる。筆画の交差角度の処理や「断筆」の技法などは、毛筆の表現の歴史において単独で成立したものではなく、碑刻の表現法と関連しながら発展してきた。重要なのは、これらが毛筆の表現の歴史において存続していることであり、また、速書きを旨とする草書において用いられていることである。

他方、仮名では、その連綿線の旋回は、比較的大きいのだが、個々の文字の内部の空間を広く取るための技法は駆使されていない（【図三】）。文字内部の空間は、一字一字の文字の構造が単純であること、および線そのものが細いことによって確保されている。筆

路の重なり合う部分においても、これを避けるような筆遣いはみられない。

草書と仮名の運筆リズムの相違が最も顕著に現れるのは、運筆方向が転換される箇所である。草書では、筆の進行方向が逆になる箇所や転折部分において、一旦筆を打ち変える技法（断筆）が多用される。断筆は、一旦筆を紙面に対して垂直方向へ強く働きかけることによって成立するため、これが多用される局面では、筆の水平的進行は一時的に停止する。草書の運筆は、垂直方向への加圧を主導因としながら水平方向へ進行する。

仮名では、筆の進行方向が逆になる箇所や転折部分において、連続的な進行を止めることなく運筆方向が反転される。仮名は、水平方向への進行を主導因として、垂直方向への加圧が加減されながら波動的秩序を形成する。

草書には、起筆が明確に現れ、送筆部分の線が太い。

仮名では、起筆は送筆に取り込まれていることが多く、送筆線は細い。この基本的形態の違いは、運筆リズムの相違と関係する。

◆ 造形

中国の書（草書）は、一作品においては一文字を、一文字においては一本の線をそれぞれ取り出して見る場合にも、そこには骨格的表現が実現されている。表現の媒体となる文字構造が複雑であり、それを構成する個々の線は太い。線と線が重なる箇所では、互いの線は直角に近い角度で交差する。また、筆の折り返し部分や転折では、「断筆」によって線の交差角が広く取られる。このため、筆画どうしが重なり合う部分の面積は物理的に小さくなり、複雑な字形中の画は互いに線としての視覚的緊張を高める。

中国の書は、一本一本の線が、おのおの造形的な価値をもつ。われわれが、「漢字は線で構成されている」と言うとき、運動性や抽象性を持つ「一画」の性質を述べている。ただし、この場合の線の性質は、文字造形を念頭におくときにはじめて意味を持つ。漢字においては、おのおのの筆画が緊密な連関を持ちつつ統一された全体、すなわち、有機的な文字造形の前提のもとにのみ、その線の性質について述べることが可能となる。

他方、日本の書（平仮名）は、一本一本の線は紙面全体に溶け込み、個々の文字は独立した形態を示さない。曲線の連続の中に、文字の構造は融解している。個々の文字はむしろ、文字群としてのバランスの内からあぶり出されるようにして形象化されている。そこから、あえて一文字一文字を分節すると、それらは細い線の連続の中から単純な構造の字形として取り出される。また、個々の文字集団は、複数の文字群どうしによって形成され

る均衡関係の内に融合している。つまり、仮名の線は、それ自身で孤立せず、また他を分離せず、不規則な連続的全体をつくりだす。一本一本の線あるいは部分となるものは、それぞれ単独では造形的価値を担わない。統一的な画面構成法は、そうした部分と部分との順次的融合によるものであり、これによって全体として一つの調和的関係が築かれる。

◆ 余白・構成

このことは、余白の現れ方の相違と相即的である。中国における余白は、文字内部および行と行において均等に現れる。余白と行構成との関係でいえば、紙面に行が均等に立てられ、文字内部に均等な余白が成立する。それによって紙面は多視点的な構成をなす。

これと対置する空間構成は、仮名の「散らし書き」様式である。ここでは、余白は、文字群の内部、行と行において不均等に現れている。文字群あるいは文字群の中に融解するように形をなす一文字一文字は、その文字内部においてもまた不均等な空間をもつ。これによって紙面は一つの収斂点をもち、全体として統一的な構成を示す。

中国様式における行書き、仮名様式における「散らし書き」という空間構成は、こうして余白と線との双方の関係によって様式化される。

◆ 運筆からもたらされる奥行き（立体性）

書は、原理的に遠近法をもたない。紙面に実現される立体感は、運筆法と墨法に関係する。中国の書は、紙面に対して水平方向へと筆がはこばれ、線としてその軌跡が定着される際、垂直方向へのはたらきかけが顕著である。紙面の奥行きは、弾力を蓄えた毛筆の穂先が紙面をどのように切って進むかということによってもたらされる。つまり、運筆における筆の深さが二次元平面における立体的視覚像を成立させるのである。書の線を連なる山脈にたとえるなら、穂先の通過する軌跡は稜線にあたる。これを俯瞰すれば、山々はそれ以外のところを地として浮かびあがり、しかも山なみそれ自身の中に奥行きをもつ。このようにしてもたらされる立体感は、紙面の各部分において独立的に現れ、それは多元的である。

一方、仮名の線は、紙面に対して垂直方向へはたらきかけることを主たる運筆の原理とはしていない。波状的展開を特徴とする仮名は、主として水平方向へ拡散的に運筆される。紙面にもたらされる立体感は、運筆にともなって生じる渇筆部分と、墨継ぎ位置との関係によって対比的に現れる。散らし書きの場合、行構成は、こうした墨継ぎ位置との関係に

おいてはじめて統一的な全体を形成するものとなる。すなわち、それぞれの部分は、全体と融合する形で統一性を示すのである。視覚的に捉えられる立体性は、文字群どうしがあたかも前景と遠景を形成するかのように、紙面において前後的関係として現れる。

こうした立体性は本来書の原理の外にあるものであるが、運筆の結果として双方の様式的特徴の一つに結実している。

（五）　芸術ジャンルの形成

上述のことは、芸術のジャンルの形成に反映している。中国の書は、書としての独自の表現的世界を確立することができた。書画一致の理論は、両芸術間の表現形態の類似を指摘するものではなく、おのおの独特の表現形態を支える根源の同一性を説いたものである。造形理念を持ち、自覚的・意識的な営みの存続によって、書そのものが一つの芸術ジャンルとして支えられているのである。

日本の書は、それ独自で芸術ジャンルを形成するというよりも、他の文化との融合あるいは共存で発展してきた。われわれの先人は、唐様の書を学び、一方で平仮名を成立させ、また茶の湯と共に「切」を発展させ、また一方では精神性をうたった墨跡を残した。

墨跡に求められるのは、文字字体の造形ではなく禅定修行と結びついた精神性である。禅の修行では、悟りをひらくことに気がせいてはいけない。書にその呼吸が現れると、筆が上滑りして充実した線がひけない。それゆえ、筆者の気が自ら満ちることが目指される。「筆禅道では、字の巧拙は当面の目標ではない。まずはただ全身全霊を、いま・ここという一点に出し尽くす稽古」[*13]なのである。

日本の書には、これらの諸相を貫くような根源的な理念はなく、書流の歴史が語るように、それぞれの局面において筆の動きが先行している。室町から江戸にかけての書の長期的低迷は、書き手の無自覚的・無意識的なあり方がマイナスに作用した結果と解釈できる。

現代においても、中国と日本の書のあり方には、大きな差異がある。それは、やはり、文字についての捉え方の違いに起因すると思われる。

日本には、中国ではみられないような形での前衛的傾向の書表現[*14]がある。表現において文字を自明の媒質と捉えず、文字性を表現上の課題とする立場は、戦後になって鮮明に打ち出される。「墨象」と称される人々の表現は、表現の媒体として文字的な性質のものを前提としていない[*15]彼らは、専ら紙面上の有機的統一や表現性を追求するために、

文字の構造や意味内容、あるいはそれが文字として解読しうるかなどということにはとらわれていない。それゆえ、一つ一つの作品がそれぞれ独立した形式を持つことになる。ただ、文字を用いることが制作者の内的表現にとって効果的なときに、これに依存するのみである。しかも、これは、文字という概念から見れば文字と言えるだけのことであり、表現の内容とは直接に関係を持たない。つまり、文字はモチーフなのである。そのため、文字がモチーフとして適さない場合には、これを離れる。彼らは、純粋に画面構成的な線と形の表現を追求している。ここでは、墨の効果に注目した面的表現も試みられ、必ずしも線が表現の本質的要素となっていない。彼らは、墨を巧みに用い、その上で偶然に生まれてくる造形を、自己のイメージに合致するよう模索し続ける。このような傾向から、彼らの作品は書と絵画の両義性を示している。ここに、墨象が抽象絵画と接点を持つ[*16]と言われるゆえんがある。

書というジャンルの特性を文字との関係で捉えると、次のような記述が有効であろう。文字と書は一体のものであるが、両者には「造形性から意味を抽象して、これを知ろうとする知識の立場と、造形性の中に意味性を埋め込んで、視覚的にそれを見ようとする芸術の立場」[*17]の相違がある。それらの関係は、内容と形式という概念を用いて書の美が立ち現れてくるための観照者の意識のあり方を示すことができる。ある人が、書かれた文字に感動をおぼえるか否か、書かれたものがある人にとって記号としての文字に留どまるかそれとも書となりうるか、という次元においては、文字は内容に、書は形式に相当する。ところが、中国から日本へとそれらの展開を尋ねるに及んで、われわれは、美的な形式を持った書というものが、次第に自明のものとなって前提されてくることに気づく。このとき、われわれは、その形式の中にもう一つの文字と書の関係を見い出している。

「中国の書は、常に文字の造形意識とともに育まれてきた」と言うとき、ここではすでに、記号としての文字が見方によって書になりうるという段階のことを意味してはいない。問題は、芸術としての書がより根源的な次元において生みだしている文字と書の関係である。中国の書は、一画をひくことの客観的意味と、個人の主観的表現性との間を揺動する性格を持つ。中国の書の造形性に存する精神史的特質は、何よりも一画をひくことに根源を持つ文字性にある。中国の書は、その表現の場においても、常に文字と書の本源的関係が緊張をもって保たれつつ展開してきたのである。

一方、日本の書は、平仮名の成立や前衛的な書家の傾向を顕著な例として挙げうるように、文字を書くことの意識が常に書の本質的な要素となっていたのではない。一画をひく

ことに形而上の意味を持たないわが国においては、筆記用具などの外的な状況の変化によって書のあり方も変容する。筆が非日常化した現代において、制作者が文字を離れるのは、むしろ当然であるのかもしれない。制作者の内的表現のみを追求した前衛諸派は、ここに言う形式としての書のあり方を徹底したものと言えるだろう。

こうした視点から、中国と日本の書作品の特質に様式上の比較を試みるとすれば、両者は、ヴェルフリンの説く古典的とバロック的という分類[*18]に準えることができるのではないだろうか。中国様式は、一画一画を構築的に組み立てることによって個々の文字が造形性を有する。日本様式は、仮名の「散らし書き」に象徴されるように、文字群を紙面に調和的に配置することによって統一性を持つ。前者は彼の言う「多数性」に、後者は「統一性」にあたる。それぱかりでなく、中国様は、画面上に完結的な構造性を持つという点で「閉ざされた形式」に、和様は、文字群の流れの焦点を画面の外に持つという点で「開かれた形式」と対応する。ことに、中国様式にみられる造形性は、西欧絵画史の古典的特質である Plastisch（彫塑的）の本来の意味に通ずるものではあるまいか。

《 註 》

＊1 Tschichold, J.: Schatzkammer der Schreibkunst, Verlag Birkhäuser, Basel, 1945.

＊2 Renner, P.: Typografie als kunst, Georg Müller, München, 1922.

＊3 白川静『漢字の世界』平凡社、一九七六年、巻一、一〇頁。

＊4 Read, H.: The Meaning of Art, Whistable Litho Ltd., London, 1972, pp. 50-53.
彼は、線の特質が東洋の芸術に最もよく示されていると言う。

＊5 物語文学には、こうした美のあり方についての記述を多数拾うことができる。たとえば「おなじう走りかきたる文の才いらかに、人見るとも、かたはにもあらず、さすがにいとあはれに見えしなり」『宇津保物語・二』初秋、日本古典文学大系（一一）本、河野多麻校注、岩波書店、昭和三六年、一四八頁。「こともなく走り書いたる手の薄やうに書きたる、懐より既に見えつるヲ『見せよや』ト、戯心に請ひつれど、笑ひて出さずなりぬ。猶けしきある文にやあらむ。」同、一四九頁。「もののあはれに思ひながさるゝまゝに、ふでにまかせて書

きながされたるは、みどころあり・・・墨うすく、ほのかにまぎらはして、『あてやかに書かれたり』」『夜の寝覚』巻一、日本古典文学大系（七八）本、阪倉篤義校注、岩波書店、昭和三九年、六一頁。

＊6 「何の才も、心より放ちて習ふべきわざならねど、道々に、ものゝ師あり、まねび所あらむは、事の深さ、浅さは知らねど、おのづから、うつさむに、跡ありぬべし。筆とる道と、碁うつことゝぞ、あやしう、たましひのほど見ゆるを。」『源氏物語・二』絵合、日本古典文学大系（一五）本、山岸徳平校注、一八六頁。

＊7 貝原益軒『養生訓・和俗童子訓』石川訂、岩波文庫、一九六一年、二六一―二六二頁。

＊8 『夜鶴庭訓抄』に先立って、日本において書を論じたものに、空海の『遍照発揮性霊集』（八三五年）がある。だが、これは弟子真澄によって編集された詩文集の中の一節にあたり、その内容は唐様式の書を中心とするものである。

＊9 「此抄者伊行卿被書与息女云々・・・」とあることから、藤原伊行が息女のために書いたものと解される。

＊10 たとえば、歌を書く様式は「二行ならば五七五　一行、七七　一行。三行ならば、五七　一行、五七　一行、七　一行まで三行にあるべし。ただ手書だに美しくばなどという事は、無下の事なり」とある。

＊11 小松茂美『日本書流全史』講談社、一九七〇年、一一―一二頁。彼は、書道史における流儀を「有職の世界に沈潜した貴族階層が、筆法伝授の上に、さまざまな秘事口伝を発案して故事を作りあげた」、一つの「型」と見ている。本書には、日本における書流の発生と成立に関する記述のほかに、学書方法や教育の変遷についての系統的な記述がある。本項と直接関連する事柄は、同書「手習いと書法の類型化」五三―七二頁を参照。

＊12 この点については具体的に、本節（四）様式の項で後述する。平仮名が楷書の形態からくずされたという事情には、当時中国から日本にもたらされた漢籍類の多くが楷・行書体で書かれていたことに関係している。ここでの問題は、書体成立の順序ではなく、日本の草的なもの（平仮名）は、中国で構築性が追求された書体をもとにしながら、それとは異なる様態のものへと移り変わったということである。

＊13　寺山旦中『筆禅道』、柏樹社、一九八四年、三－四頁。

＊14　近現代における書の動きについては、岡部蒼風「前衛書の展開」『書道講座』七、二玄社を参照。ジャンルの問題を含んだ前衛派の活動については、針生一郎「戦後日本の前衛書－絵画との蜜月時代を超えて－」（『書と絵画の熱き時代・一九四五－一九六九」展カタログ、O美術館、一九九二年）、天野一夫「『書と絵画の熱き時代』展・序説」（同書所収）を参照。なお、現代中国において、一部に同趣の表現が見られるが、芸術運動として発展したものではない。

＊15　昭和二一（一九四六）年に発表された比田井南谷の「心線シリーズ」はその嚆矢である。古典を象徴的に解釈するところから新たな表現を求める立場は、上田桑鳩（一八九九－一九六八）らに始まる。石川氏は、こうした現象の胎動を、古典主義者として扱われがちな昭和初期の比田井天来の表現に見ている。彼は、天来は伝統的表現において字画の範囲内にとどまっていた表現を、書線それ自体の表現として成立させた点に前衛書へと向かう精神が蔵されているとする。石川九楊『近代書の歩み』日本書学大系・研究篇九、同朋社、一九八九年、一八－二一頁および一八九－二一八頁。

＊16　森田子龍「書と抽象絵画」『講座・哲学』第一四巻、岩波書店、一九六九年。中塚宏行「『絵画と文字展』をめぐるテクスト」『描かれた文字／書かれた絵』北海道立函館美術館、一九八九年。

＊17　井島勉『書の美学と書教育』墨美社、一九七五年、三七頁。

＊18　Wölfflin, H.: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Schwabe & COAG, Verlag Basel, 1984.

第二章　書と近代

本章では、今日の書における芸術経験のありように目をむけ、近代化によって生じてきた新たな問題を取り上げる。近代化の現象は、中国と日本の伝統的な書の見方をどのように変容させているであろうか。本論では、まず、書の今日的性格を、二つの点をもとにして捉える。一つは、近代的特質としての書の美の自律化について、もう一つは、書の大衆化の状況についてである。次に、これらそれぞれに起因する問題点を「形態」という概念を用いて整理し、これに対して「行為」という側面から書の芸術経験の可能性を論じていきたいと思う。

一　書の美の自律化

書かれた文字の美しさにひかれたり、肉筆の迫力に圧倒されたりする経験は今日に特有のものではない。それは、芸術的な営みとしての書を支えてきた源というべきものである。文字がどのように表現されているか、どのように書かれることが好ましいか、といった議論がなされるようになる後漢時代には、すでに芸術的営みとしての書が自覚されていたと考えられる。とはいえ、その後に展開する書法史においても書と文字とは厳密に区別して語られてきたわけではない。聿と者との会意字である書という語は、筆で書き記すことを中心的な意味として成立しており、手書きの文字、書物のたぐいはすべて書とよばれてきた。書と文字との概念の併用は、それらが不可分の関係にあること、両者が共存共栄してきたことを物語るものである。たとえばそれは、相手の安否を気づかう便りとして宛てられた手紙が、その内容よりも筆跡として鑑賞される場合や、メモ書きや文章の草稿が書の名品として愛蔵されるなどの事柄からうかがうことができる。書としての観照体験は文字生活の中で行われてきたのである。その美的な体験は徐々に鑑賞そのものを目的とするようになってくる。作品に落款を入れることは、作者の制作における明確な個の意識、あるいは作品世界の提示を意味しており、作品に額や軸をまとわせることは、鑑賞されるための作品の出現を示している。さらにこれは展覧会の成立・隆盛へとつながってきた。芸術

としての書そのものが目的となって、しだいに自律的な領域を形成してきたのである。本稿で扱おうとする近代的特質とは、こうした書の自律化、すなわち書が書としての性格を純粋に追求することをいう。

しかしながら、このような自律化、純粋化は書という枠組みの中で直線的に進行してきたわけではない。明治に入り、日本の書は、中国文化と西欧文化との接触によって二重の衝撃を受けることになった。明治一三年、楊守敬が漢・魏・六朝時代の書跡約一三〇〇〇点を携えて来日すると、日本の書は中国書法を基とした学書を目指すようになる。日本の書は、中国の豊富な資料や碑法帖類に触れることによって、自らの書のあり方を探求するようになったのである。中国から受けた衝撃は、いわば書という領域内部でのものである。他方、西欧文化の流入は、書自らの領域の存立に関わるものである。明治十五年に小山正太郎と岡倉天心との間でなされた、書が美術か否かをめぐる論争は、当時の文化の動向をよく示している。小山の「書は美術ならず」という否定的見解[*1]は、専ら西欧の近代芸術の立場から書を批判したものであり、書固有の美的価値を問うところに至っていない。岡倉は、小山の批判が的を射たものでないことを指摘し、書の芸術性を擁護[*2]する。それまでの長い歴史において、書はその存在基盤を問われることはほとんどなかった。書においてなされてきた議論の中心は、どのようにすれば優れた書を書き、どのようにすれば優れた書を鑑識する眼を養えるかということであって、優れた書とは何か、そもそも書とは何かという問いが根づくことはなかった。そうした状況を考え合わせるなら、この論争がなされたことの意味は大きい。ところが、当時、書道の内部では、この論争に対する反響は見られないままであった[*3]。つまり、この論争は、書において自らの基盤を揺るがすような問いとして認識されていなかったのである。明治期はまだ、書は自らの表現を自明のものとして、その領域内部で新たな表現を模索する時代であった。だが、文化全体の状況としてみれば書は、小山の批判において既に、書が芸術たりうるのはなぜか、書とはどのようなものなのか、という根本的な問いかけを迫られていた[*4]のである。

異文化にさらされた日本の書が自らの基盤を問われるのは大正半ばを待たねばならない。それ以降の作品には、書というものの原理や書の美の独自性などの問いに対する答えとして、その自律性を模索しようとしてきた面がある。戦後に展開される多彩な前衛書を支える精神は、すでにこのころから徐々に芽生えはじめていた。その後、書は独自の性質を追求したり、逆にその表現領域を拡大するようになる。作品による作品への問いかけは、文字性をもつ従来の書の枠や制作における類型性を取り払おうとする試みに典型的にみうけ

られる[*5]。ある作家にとっては文字は制作のモチーフとなり、別の作家は文字を捨てて制作をする。筆墨の特性をいかしての造形美の追求や、色彩を用いての面的な表現など、何をどのように表現するかということに、これらの作品は答えてきたのである。そこには、書が自明性を保っていた時代とは異なる、制作者の個の意識が強く現れている[*6]。これは伝統的な書を範としている制作者についてもいえることである。彼らの相違は書をどのように捉えるかという姿勢や方法の違いであって、自己の内面の表現として書の制作を行うことにおいて、両者は共通した近代的特質を示している。大正から昭和にかけて書の専門家というものがあらわれてくる[*7]ことは、これを裏づけるであろう。

では、近代的特質を創作と享受の面から具体的に見よう。創作においては、筆墨を用いて文字を書くその行為が一つの作品宇宙を形成しようとする目的によって行われることだといえる。享受においては、筆墨によって書かれた文字が、造形表現として時間的・空間的に立ち現れることを指していよう。ここで「筆墨による」と述べたのは、今日の書のほとんどが筆墨によって表現されていることに照らしたものであって、筆墨によらない手書きの文字においては美的体験が成立しないということを意味するのではない。むしろ「書く」という行為そのもののうちに、用具には規定されえない人間の生命的な体験の要があると思われる。だが、毛筆が日常生活から姿を消した後、ことさら筆墨を使って文字を表現しようとする営みには、筆墨の特性と芸術としての書表現との密接な関係が暗示されている。両者の関係は稿を改めて論ずべき大きなテーマであるため、ここでは多様な表現を可能にするものとして筆墨の重要性を確認するにとどめておきたい。

書におけるこのような創作や享受のあり方は、展覧会の成立[*8]に結びついている。展覧会場に陳列される作品は、一枚の完結した作品世界を実現したものとして捉えられる。制作者の表現への衝動が形を得たものであれ、集字[*9]資料をもとに苦戦して作りあげられたものであれ、会場に展示された作品は見られるものとして存在している。つまり、創造は受容を期待あるいは想定しているのである。一方、展覧会場に足をはこぶ人々は、そこでは陳列物を書として感受する姿勢を要求されている。手紙を書くことの中に息づき、文書を処理することと共存してきた書は、展覧会の成立によって日常的空間から切り離された。ここでは、書は見られる対象として枠づけられる。この枠づけによって書は、視覚像として自律する。

近代美学における美についての原理的考察は、こうした書の性格を捉える際の手立てとなる[*10]。文字と書の原理を区別することによって、書における美的体験の性格が明確に

捉えられるようになる。客観的に美しい書というものは存在しない。美的判断は常に「この書は美しい」という形で行われる。この書が、あるいはその書が美しいか否かは常に個別判断であり、かつ対象に対する直観的な判断である。美しいという判断は、誰々が書いたからなされるのではなく、何々という言葉が書かれているから下されるのでもない。美的判断は、概念や関心、目的とは無縁のものである。そしてその判断は、快いという感情に基づいている。趣味判断は作品の美的な見方というものを支える。美しいと判断することと、対象について何かを認識することとははっきり区別されなければならない。

書が書として、つまり文字と関わりつつも文字と同義ではない、ものの見方を支えているのは、この美的判断なのである。何が書かれているのかを認識することによってではなく、表現のされ方それ自身によって心に届けられるものを、今日の我々は書とよんでいる。書の自律性は、文字や言葉に従属するものではなく、知的な理解によって擁護されるものでもない。書は、創作と享受の両側面において筆墨による純粋な造形的特色、線条美、それらを生み出している運筆、筆遣いなどに注目されることによって成立する。創作では一枚の作品宇宙をどのように仕上げるかという点に、享受ではどのような線の様態で、どのような形態が構成されているかという点に、主として注意がはらわれることになるのである。これによって、より洗練度の高い技法が生まれ、紙面構成に対する新たな工夫もなされてきた。だが一方で、文字は専ら抽象的形態を美しく構成するために用いられる傾向を示している。書が純粋に美的なものを追求することは、他方で従来の多様な書のあり方を極力排除してゆくことにつながったのである。

近代的傾向それ自体は、創作においてであれ享受においてであれ、今日書に携わる人々に意識化されることが多いとはいえない。近代的特質が一定の歴史をもつと、そのような創作および享受体験のあり方は再び書の自明性となるからである。ところが、構成美や線条美が純粋に追求されると、遅かれ早かれ、そこには文字を用いる必然性は認められなくなってくる。展覧会場に並ぶ模様のような作品群、字面による表現効果の追求、あるいは文字を書かない書作品というものが現れてはじめて、書というものの原理や意味への問いが表面化してくることになるだろう。この問いは明治にすでに芽生えたものであるが、当時のそれはまだごく少数の作家によるものであった。およそ百万人の人々が書に携わるといわれる今日、その問題の質は変化しているといわねばならない。これら書の自律化によってもたらされる問題を、「形態」という概念で象徴的にあらわすならば、言葉としての側面をそぎ落とされてしまった字面としての書の造形、ということができよう。

二　書の大衆化

近代以前、書に携わることのできた人は、貴族階級や文人といった一部の層に限られていた。それは、文字を読み書きできる層が限定されていたことを意味するものでもある。書の大衆化は、明治以降の義務教育の普及にともなって識字層が拡大したことによるところが大きい[*1-1]。今世紀の高度な技術文明は彼らの需要にこたえて、多種多様な筆跡の複製品を作り出してきた。書を学ぶ人は、過去の数々の名品を手元において、いつでも鑑賞することができるようになった[*1-2]のである。だが、それらの作品が原本の精彩を伝えているものばかりとはいいがたく、常に我々を感動させるわけではない。また、筆記用具の変化によって我々は、肉筆を通じた観照体験を日常的にもつことが少なくなった。このような中から、自らの観照体験を欠いたまま感動なき制作が行われたり、多様な古典作品への対応に困惑させられたりする経験が、今日少なからず起こってきている。本節では、今日における「複製」の意義と問題点を、芸術体験の質との関連で考えてみたい。

はじめに本論で扱おうとする「複製」という概念の意味するところを明確にしておかなければならない。技法修得のための臨本、後世へと作品を継承するための双鈎填墨本、また拓本のたぐいはすべて原理的な意味での複製という性格によって成立している。書の歴史の展開は、このような作品に負うところが非常に大きい。だが、ここで問題とする複製とは、あくまで一定の技術的な手段によって機械的に再生産されるもののことである。その複製には、オリジナルに相当する芸術作品を複数的・反復的に作りだす機能がある。複製技術の使命は、オリジナル作品への限りない接近である。その際、作品を物質的に規定するために科学的方法が駆使される。複製技術にとっての作品とは、定量化されうるものでなければならないのである。複製技術のもつこうした性格が、芸術体験の質に決定的な差異をもたらすことになる。

いかに精巧な複製品といえども、そこでは「どんなに近くにあっても遠い遥けさを思わせる一回かぎりの現象」は生起しえない。それはベンヤミンがアウラという言葉によって定義づけた、オリジナルなものの本質にほかならない。問題になるのは、「いま」「ここに」しかないという芸術作品特有の一回性が存するかどうかという点なのである。それは複製品の形態にはそなわっていない、オリジナルの作品を作品たらしめているものであり、感じとられるよりほかないものである。彼は、芸術作品の性格は礼拝的価値から展示的価

値へ変化したといい、芸術作品のもつアウラ的性格について次のような注釈を施している。「遥けさは近さの反対である。遥けさの本質は、近づきがたいということにある。じじつ、礼拝像の質を決定する要因は、その近よりがたい趣きである。それはその性質上、『どんなに近くにあっても、近よりがたい。』物質に還元すれば近づきやすいものであっても、その姿が宿している遥けさがいつまでものこる」[*13]。芸術作品はそもそも宗教儀礼や信仰と密接なものであり、そこで行われた礼拝の価値こそ芸術作品を支えているものであった。その場合作品は、見られるためにではなく、その場と切り離されずにそこにあることが重要なのである。作品が展示されることは、このような作品のもつ価値を、本質的に見られるためのものへと変えられることを意味している。複製技術はさらに、博物館や美術館でガラスケースごしにしか見ることのできなかった名品を、遥けさの消失によって（言い換えれば近さの獲得として）、書斎や茶の間にさえ供給することを可能にした。複製技術は一方で芸術の大衆化に寄与し、他方で肉筆が放っていたアウラを消失させたのである。

この観点からみて、先に挙げた臨本や拓本などは、まさにオリジナルなものとしての価値を有しているものが多い。だがそれらのすべてが芸術体験の一回性をもちえたというわけではない。翻刻がくりかえされて真意を失ってしまった法帖類は莫大な数にのぼるであろう。そのような書が碑学派の精神[*14]を芽生えさせる要因となったことは、複製に関わる問題を提起する書法史上の典型的な例といえる。それゆえ、拓本や印刷の技術が発展する過程における芸術体験のあり方と複製概念の検討とは、なお考察の余地を残している。

ともあれ、今日の書にとって注視されるべきは、複製技術の発展によって量産された作品が、芸術経験全般に質的転換をもたらしているという状況である。機械的に再生産された複製品は、オリジナルの作品の有する一回的な響き、独特の趣というものを失い、忠実に復元された「形態」を鑑賞者の眼前に届ける。今日、書を学ぶ人達の多くは、この「形態」によって書のイメージの大部分を形成しているといってもよいほどである。呼吸する形象の息吹や圧倒されるような肉筆の迫力によって直接心をうたれる体験が主になるのではなく、静止的・固定的形態としての作品への対応がポピュラーな書のありかたになってきている。これには、日常の文字生活から筆墨が姿を消したことによって、書を書くということにおいて先人と我々との間で共有される感覚が希薄になったという側面も関係していよう。これらのことを今日の芸術状況として認識するとともに、それによって生じてきた新たな問題を考察する必要がある。

複製品に接する際に特に注意を要する点として、森谷氏は「物質的規定性」と「作品の

サイズ」を挙げ、「複製にはオリジナルのサイズが付記されること、鑑賞者は複製をみるとき、オリジナルのサイズに思いをいたすことが重要である」と述べている[*15]。複製においては、筆のタッチ、墨の潤渇の調子、紙や絹の目のもつ材質感などオリジナル作品のみのもつ物質性が失われている。赤味あるいは青味の度合い、五彩を兼ねる墨の色調やつやは、たとえば古筆などにおいて、鮮明な墨色を与えられすぎることによって損なわれる場合がある。その微妙な調子の消失が、ひいては筆の遊びや強弱の調子、立体感などの点でオリジナル作品のもつ趣を失う原因となることが多い。これらはみな、ベンヤミンがアウラという言葉で表現した芸術体験にとって最も本質的な要素と関わるものである。鑑賞に際しては作品のサイズに留意されねばならない。オリジナルの作品は様々な大きさであるが、図録や法帖のサイズは限定されている。机上サイズの作品と長条幅の作品、壁面に大書された作品ではおのずとそれらの空間のもつ意味は異なる。縮小率もしくは拡大率を同じにしたところで、もとの作品のその大きさによってのみ表現されうる迫力や醸し出される味わいなどは失われてしまう。作品の大きさは書を運筆の展開からみるとき、さらに重要なものになる。その作品がその大きさで表現されているということは、その大きさにおいてそのように運筆されているということである。作品の大きさは筆者の筆づかいの呼吸と密接に関わっている。つまり、表現法および運筆過程における緩急などは、作品の大小や長短に関係しているのである。それゆえ、作品が部分的に掲載されることの多い古典の図版においては、それが部分か全容か、部分である場合には全体に対する割合と箇所に留意する必要があろう。

次に複製固有の意義を確認しよう。複製は、オリジナルな作品の一回的な響きをこの場へともたらす不可欠の補助手段になる。たとえ鮮烈な印象を肉筆そのものから受けたとしても、時がたった後までも細部にわたるありありとした作品の像を思い描くことができるだろうか。複製品があれば、それによって忠実に復元される形態が、鑑賞者に作品の味わいを再び思い起こさせ、また自ら筆をとる際の作品のイメージ形成を助ける。また、作品制作にあたっては「集字」という作業も複製品によってはじめて可能になる。個々の作品によって大きさの異なる文字を拡大・縮小し、作品制作のための草稿とすることができる。一連の運筆過程から、ある文字を取り出して他の作品の文字と組み合わせたり、章法を組み替えたりといった模索も可能となる。臨書の場合には、原本の複製により作品本来の趣が失われ、平板化されることが、かえって臨書者に想像の余地を与えてくれることにもなる。つまり、複製品はオリジナルの風合いを失っているがゆえに、逆に我々は複製品に対

して、自らの想像力や表現力の幅を拡げるための視覚的効果を期待できるのである。技法的な側面からいえば、作品の部分を拡大することによって、筆遣いや造形法を詳細に観察することができるという点が挙げられよう。

しかしながら精彩を欠いた複製品は、しばしば我々の芸術的感受性を鈍らせ、作品の形骸をみることに慣れさせてしまう危険も同時にあわせもっている。

以下では書の自律化および複製芸術の得失に沿いながら、今日における書のありかたを考えることにしたい。

三　「形態」から行為へ

書の自律化と書の大衆化という二つの流れにともなって生じてきた問題を整理しておこう。前者においては、書の美が純粋に追求されたことによって書は言葉としての側面を失いつつあり、単に抽象的形態として捉えられる傾向にあるという点が、後者においては、書の大衆化を可能にした複製技術が静止的・固定的なものとしての書の形態をもたらすという点が問題として浮かび上がってくる。脱言語化・抽象化と静止化・固定化という二種の変容を被る「形態」は、今日の書のありかたに本質的に関わっている。もちろん、書に携わる人々は意図的にこれらの問題を生じさせてきたのではない。一人一人が書を通じて何らかの美的体験を求めてきた結果、はからずも生じてきた状況なのである。そうであるならば、その美的体験は以上にみたような特色をもつ今日において、どのようにして実り豊かなものにされうるであろうか。

ひとたび筆をとれば誰もが素朴に体験することのできるもの、「書く」という行為によってはじめて現れうる書の表現の性格に目を向けることによって、造形芸術としての書を捉え直せるのではないか。このことを、創作と享受の双方に関わる臨書のあり方を通じて考えてみたい。

我々は先人や師の作品のよさを、まずは文字の形を通して感受するほかはない。だが、臨書者はその形を、「書く」という筆者の意志を介した一連の行為の結果として捉えることが重要である。それは、たとえば甲骨文や金文など、おそらく書作品を作ろうとする意志に導かれていないと思われるものに向かう場合でさえも、同じである。一つの筆跡を歴史研究の資料としてではなく、臨書の対象として取り上げる際の態度として重要なのである。個々の文字の造形が静止的・固定的なものとして捉えられると、臨書者は原本の「形

態」を復元するという姿勢をとらざるをえなくなるだろう。したがって個々の文字の造形にあずかる筆画もまた固定化される。一つの作品は一画をひくことにはじまり、その一画にさらなる一画一画を関係づけてゆくことによって一字一字が造形されてゆく。行はこれによってたてられ、行と行との関係から章法が生まれる。つまり、固定的な文字の「形態」は、筆画と筆画、文字と文字、行と行といった関係をすべて固定化することを意味している。復元的態度による臨書は、臨書者の運筆のリズムを崩しかねないばかりか、原本のもつ有機性を閉ざしてしまいかねないのである。それはまた、臨書作品を原本との対比によって評価しようとする享受の姿勢につながるものである。

以上のことは臨書体験から比較的容易に認識しうることであるが、臨書にあたって注意を要するのは、むしろ次の事柄である。我々は臨書を通して、原本がまさにそこにそう書かれなければならなかった何ものかを知るようになり、一画あるいは一点であろうとその姿態を替えることを許さない力に圧倒されるようになる。原本から何か新しいものを引き出そうとする当初の姿勢や目的に反して、原本は、臨書とは相違する絶対的なそれ独自の力を我々につきつけてくるのである。臨書における驚きや発見は書において重要な体験であり、もとよりその体験を求めて臨書を行うのだということもできる。しかしながら原本の有する不動の力は、ともすれば我々を原本の形態にふたたび拘泥させる。

ところが、その「動かしえない」と感じさせるものは、実は形態そのものではない。ある形態とある形態との関係が、動かしえないのである。個々の筆画ないし文字の形態は、他の筆画ないし他の文字形態との関係において意味をもっている。言い換えれば、その形態は常にそうあらねばならないのではなく、その場合にそうあらねばならないのである。優れた筆跡は、どのようにでも展開しうる他の可能世界をもちつつ、その揮毫において必然的な展開をみせている。有機性をもった作品からは、その姿態の中から他の様々なあり方を引き出してくることができる。それゆえ臨書に際しては、原本の全体を貫く普遍的な要素と、その場合にのみ現れてくる個別的な要素とを、臨書者自身が探し求めなければならない。

より精緻に原本を倣う臨書のあり方は、造形法や運筆法を学習するのに効果的である。その際、原本と臨書との比較は不可欠であるが、どのような点を比較することにおいても、両者を各々の展開に照らしてみる視点が必要となろう。臨書が作品としてみられる場合には（学書の段階や目的によって別の観点も当然必要となるが、基本的には）、原本との対比によって評価されるのではなく、臨書そのものの展開において享受されるべきである。

臨書が作品として捉えられるためには、個々の文字の形態が原本に似ているかどうかではなく、その紙面が一枚の完結した作品宇宙を形成しているかどうかが観照されるべきなのである。

今日における臨書の主体は、いうまでもなく臨書者自身である。対象となる原本は、臨書する者によって新たな局面を開く。臨書は、原本となる筆跡を自己の中に取り込みつつ、同時に自己を表し出す営みである。つまり、臨書はその創造的受容という性格によって、単に学習の手段ではなく、個人の書の様式に関与するものとなりうるのである。ただし、表現構造に関わるものとなるためには、臨書者の側に「筆意を読む」という態度が要求される。この態度によって、臨書は原本に新たな生命をふきこむ追創造として捉えることができるようになる[*16]。それゆえ、臨書者本来の運筆に古典の筆意が溶け込むときに、はじめて臨書は生きたものとなるのだといえよう。

では、そもそも時代的隔たりがあるもの、また書き手の意図や構想、目的などの点で多様性をもつ作品に対し、我々が等しく「書に臨む」という態度がとれるのはなぜだろう。それは、書くという行為それ自体が一連の意識の流れを意味しており、先人と今日の書き手に共有される感覚を形成するからだと考えられる。紙面に定着せられた形態は、この感覚に裏うちされているがゆえに、臨書という行為そのものが可能になる。また書の形態を、一連の運動の中に虚実が選びとられた結果として見ることによって、従来の書の世界で重視されてきた、気脈もしくは筆脈というものを現代的に理解することができるだろう。書の評価の基準や理想として語られてきたもの、たとえば「天然と工夫」、「心と手にへだてなき境地」、「気韻生動と骨法用筆」、「率意性」などには、共通の要件となっているものがある。それは、書き手の筆の呼吸にさからわない一連の運筆の展開、ということである。

筆脈および筆意の重要性は、今日「倣書」[*17]という概念で捉えられているものの中に、また集字資料をもとに作品制作を試みる場合に、きわだった形で現れてくる。集字資料に基づいて作品を作ろうとするとき、我々は基本的な手順として古典（広義に制作者のよいと思う筆跡）から文字の形態を切り取ってくる。この作業は、一連の運筆の中で生きている文字のすがたを、一旦無機的なものにすることを意味している。文字の形態は、一つの作品の途切れのない筆運びの中で呼吸しているからである。作品の章法が重視されるのもこの点に関係している。一連の流れから切り離された形態は、制作者の新たな運筆の中へと取り込まれなければ、再び書に生命を与えることはできない。図録や法帖、字典などか

ら集められた個々の文字は静止的・固定的である。それら互いに関連を欠いた文字の形態にヒントを得つつ、筆意を与えてゆく行為には、倣書における創造性がある。書の制作の場で用いられている臨書、倣書、創作といった概念は便宜的な区分であり、これらにはすべて創造的な契機を認めることができる。特に、臨書の創造的な側面は、作品を享受（鑑賞）する行為全般に関わっている。このことを、解釈学的に考えてみよう。

書を書として味わうとはどういうことか。それはどのような基準によって判断される味わいなのか。これまでよいと判断できなかった書のよさがわかるようになる、もしくは味わうようになるとはどういうことか。これらの問いはみな作品解釈に関わっている。先に述べたような芸術状況にある我々にとっては、書作品の立ち現れ方が根本的に問題となるのである。作品は創作によって完了するのではなく、これを享受することによって新たな地平が開かれる。解釈という行為は、テクスト（原本となる筆跡）を「正しく理解する」という発想とは異なる。解釈は、伝統という問題と不可分のものであり、これまで歴史学全般においてテーマにされてきた。その古くて新しい問題に哲学的反省を行ったガダマーによれば、解釈とは、どのような場合もテクストの意味を解釈者自身の状況に適用（Applikation）することによってしか成立しえない[*18]。すべての人間は歴史的な限定を受けている。歴史的・有限的な性格をもつ理解者は、自らに先立つ構造である「先入見」を原理的に克服することはできないのである。先入見とは、偏見という意味ではなく、一切の認識、理解、判断など、人間の世界経験において排除できない根本的な制約ということである。その制約は確かに否定的契機をもつが、伝統を固定化し、我々を閉ざしてしまうものではない。そうではなくて、逆にその制約の中にいることを自覚することの中から、過去と我々の関係を築く可能性が開かれる。理解とは、固定された事象を客観的に再現することではなく、過去と現在との対話そのものから生起する運動である。したがって、理解とは常に「別様に」現れる。現在の地平にいる我々は、作品との対話を通じて過去を現在へと生かす創造的理解を実践しているのである。そのことによって鑑賞者は、そのつど新たな生きた作品世界に出会うことが可能になる。ガダマーの解釈学は、あらゆる世界経験（したがって美的経験や宗教的経験もこれにふくまれるのであるが）は、本質的に言語的性格をもつという立場をとっている。つまり、一切のものは理解されうる存在として立ち現れているということである。ただ芸術学の立場からすれば、彼の解釈学においては芸術経験そのものが問題にされるのではなく、彼の哲学的戦略にとって都合のよいモデルとして芸術経験のありかたが導入されていると見られるところがある[*19]。彼の理論を、その

まま書の芸術経験に当てはめることには危険を伴うが、臨書という行為のもつ創造的意味を考察するうえで、有益な示唆を与えるものといえる。

既に残されたものとしての書作品を理解しようとする際に注意すべきことは、伝統あるいは古典の名のもとに、すべての要素を賛美されるべきものとして受け入れてしまう姿勢である。また、中国における伝統的な芸術観との関係でいえば、形而上の意義を投影して作品を見るということへの反省が必要である。複製技術時代にある今日、古典のどこがどうよいのかわからない、という状況には少なからず直面させられる。特に教育の現場では、このような素朴な疑問を伴った、今日の芸術経験そのものに向き合ってゆかねばならない。その際しばしば忘れ去られてしまうのは、作品と自己との対話である。ガダマーの「適用」論から我々は、伝統へのとらわれを脱して、残された過去の作品との自由な関係を築いてゆくことの原理的な可能性を導き出すことができる。また、彼自身が批判しようとした近代的特質を、書の今日的なあり方への問題提起として受け止めることができるだろう。つまり、豊かな現実の連関を切り離すという美的抽象化、純粋化の傾向に対する反省である。

「美的なもの」というものの見方は、一方で書の技法や形態を洗練させるが、一方で書の多面的な性格をそぎおとす危険を孕んでいる。また、静止的・固定的なものとしての書の形態は、筆を執る者の運筆のリズムを犠牲にしてしまいかねないものである。個々の文字の形態が生き生きとした表情をもつのは、それが一連の筆運びの結果として立ち現れるときである。筆脈の展開に留意するとき古典の造形は、その運筆においてまさにそのようにあらわれたものであり、それは他の筆画や他の線の様態との関係において、そうあるべき姿をとっていることが理解されよう。ここに言葉としての営みが意識されるとき、書の観照の相は広がりをもったものとなる。こうした捉え方によって、先鋭化された形態美にはとどまらない、作品と自己との多様な対話が可能になるであろう。

《 註 》

＊1　小山正太郎「書ハ美術ナラズ」『東洋学芸雑誌』八－一〇号、明治一五年。

＊2　岡倉天心「書ハ美術ナラズノ論ヲ読ム」『東洋学芸雑誌』一一・一二・一五号、明治一五年。

＊3　この点について範麗雅氏は比較文化的研究を進めている。

＊4　この問いの成立と、専門職業書家の出現とがほぼ時代的に重なり合うと思われる。

＊5　森田子龍を中心とする門人は、昭和二六年六月に『墨美』を創刊し、国内外の美術および美術理論を摂取しながら、書の新しい表現性を模索した。彼らの理念は「いのちの躍動」としての書である。森田子龍『書－生き方のかたち』日本放送協会出版、一九六八年を参照。

＊6　明治以降の書の歩みについては、『墨美』一八二巻、一九六八年九月、を参照。

＊7　明治初期の日下部鳴鶴、西川春洞らをはじめとして、彼らの弟子が活躍する大正、昭和頃から急速にその数が増える。近代的な精神をもつ比田井天来（一九八二－一九三九）は、この時期の代表的書家である。小野寺啓治『図説・日本書道史』日本書学大系、研究篇一、同朋社、一四二－一四四頁。

＊8　大正一三（一九二四）年、全国規模をもつ初めての団体、日本書道作振会が、創立される。書団は離合集散を繰り返すが、この頃より、組織的な展覧会が企画されるようになる。

＊9　ある個人の筆跡あるいは、一つの作品の中から文字を寄せ集めて、字句や文章を構成すること。一つの作品の脈絡から切り取られた個々の文字造形（集字資料）は、書き手の筆脈によって再構成されるとき、新たな表現としての可能性が生まれる。

＊10　ここではカントの「趣味判断」を基礎に据え、これに基づいて近代的な書の特質を述べる。Vgl. I.kant: Kritik der Urteilskraft,1790（Hamburg:Felix Meiner1954).（カント『判断力批判』、篠田訳、岩波文庫〈上・下〉、1964年）

＊11　明治三三（一九〇〇）年、小学校令施行規則が定められる。変体仮名が排されて、仮名の字体は基本四七文字となる。この頃より書道の月刊誌が刊行される。たとえば、前田黙鳳『書鑑』明治二八年、小野鵞堂『斯花の友』明治三一年、書道奨励会『筆の友』など。

＊12　明治四四年に法書会から書道の専門誌として発刊された、黒木欽堂編『書苑』には、当時の印刷技術を駆使した図版が多数掲載されている。これは、手本類が普及するための素地となる。

＊13　ベンヤミン『複製技術の時代における芸術作品』、高木・高原訳、晶文社、一九八四年、四七頁。（W.Benjamin：Das Kunstwerk im Zeitalter seiner

technischen Reproduzierbarkeit, Gesammelte Schriften I 2, Frankfurt am Main 1974.）

＊14 中国清時代におこった碑学派は、翻刻を重ねて劣化した法帖をもとにした学書を退け、碑や碣に直接触れて学書を深めることを重視する。碑学派の書論（阮元『南北書派論』『北碑南帖論』、包世臣『芸舟双楫』、康有為『広芸舟双楫』など）を参照。

＊15 森谷宇一「芸術と複製」『現代芸術のトポロジー』神林恒道編、勁草書房、一九八七年、二二〇－二二六頁。

＊16 拙稿「筆意を読む －臨書行為と書の特性－」『美学』第一七一号、一九九二年、三七－四七頁（本論一部第四章）を参照。

＊17 ある筆跡の書風に倣い、その筆跡とは異なる字句によって造形表現すること。用筆、造形などを模倣しながら、書き手の筆脈を一貫させることによって一つの作品を作る学習法といえる。

＊18 Vgl. H.-G. Gadamer: Das Hermeneutische Problem der Anwendung(Aus: Wahrheit und Methode, Tubingen 1960.）

＊19 加藤哲弘「美的意識を越えること」『美・芸術・真理』太田・岩城・米澤編、昭和堂、一九八七年、二八二－三〇六頁を参照。

第二章　作品の在りか

前章では、「書く」という行為の本来性を見直すことによって、書が今日に息づく方途を探ってきた。この視点に基づいて「近代」のもたらした問題に対処しうるのは、制作と受容が分断されていないという前提のもとで、いいかえれば、「書く」という形成作用が書において閉じた回路をもつかぎりにおいてである。この視点は、制作美学の立場にたつものである。我々が次に見つめなければならないのは、この回路が成立するという前提を取り払ったとき、目の前にある作品がどのような意味をもつかということである。

近代以前の書論の多くは、制作者による制作における視点をとったもの、つまり、制作美学の類いである。そこでは、制作者は同時に観照者であり、また、観照者は同時に制作者としての視点を備えていた。だが、制作と観照が分化した状況において、もはや、制作美学によって書の観照の相を覆い尽くすことはできない。展覧会が成立し、筆墨は生活の中から姿を消した。人々の日常に共有されていた「書く」という行為が自明のものではなくなると、芸術としての書は、書くことを通じて育まれてきた感覚を自らの前提に据えることはできなくなる。観照する者は、必ずしも「書か」ない。我々は、「書く」ことによって共有される感覚に根拠を求めることなく、書の作品に向かうことができるのだろうか。

本章では、いくつかの作品に即しながら、我々が書を観照する際の認識のありかたを反省し、作品の存在について考える*1。

一　書の観照における認識のありかた

【図四】（虚堂書、額字「凌霄」）をみよう。太い線で力強く表現されている。大胆な筆遣いがなされている。このような印象を受け止めるのとほぼ同時に、我々はここに「何と書いてあるか」ということを読み取ろうとするだろう。「しのぐ」という字と、もう一字、これはどういう文字だろうか、と思う。「凌霄」。これはどういう意味であろうか。「凌霄」とは、大空をしのぐこと、また、浮世から超越する、という意味がある。「凌霄」という言葉の意味を知ると、我々は、これが力強く表現されていることに再び目をとめて、

「なるほど」と思う。

我々は、何と書かれているかということを放っておいて、筆遣いや墨色そのものの表現をみることは、なかなかできない。作品について何ら予備的な知識をもたずに、これに向かったとしても、そこに文字らしき対象を認めると、我々は、それが言葉と対応することを期待する。この時すでに、我々は「文字」という観念のもとにこの表現を見ている。何が書かれているかを読もうとし、その意味を理解しようとする。ここで我々がまず行いたいと思うのは、そこに表現されたものを概念と対応させることである。

筆墨によって表現された対象から文字を抽出すると、次には、その文字の概念と、そこに実現された表現のされかたとを対照させようとする。そして、「凌霄」という字句内容と、筆力のある造形表現とのアナロジーを確認することができたとき、観照者はこの書の表現内容が理解できたと感じるのである。

この段階でひとまず作品の中に統一的な意味を読み取ると、我々は続いて作品の表現を詳しく見ることにとりかかる。一画一画が力強く、はねやはらいが豪放である。渇筆の表現は、意志的である。筆者はどんな人物だろうか。作品解説では、次のように語られる。

「虚堂（一一八五－一二六九）名は智愚、別に息耕と号し、淳熙一二年四明象山（浙江会稽）陳氏の家に生れ、年十六で普明寺の師蘊につき出家、一日杜甫の「長時任顚晦。秋至輒分明。縦被微雲掩。終能永夜清。」と天河を詠じた詩を誦して忽ち啓発され郷を出て雪竇の燠、浄慈の中菴らの老禅に参じ、さらに金山の掩室、天寧の運庵の室に投じ、ついに松源下の運庵普巖（一一五四－一二二六）の法を嗣いだ。・・・凌霄の二大字は墨痕淋漓、すこぶる精彩のあるもので、忘神定気、山谷の険、原隰の夷を覚えず、繁華を飾るの気がなく、遒勁渾樸、なおよく宋風潤闊の風趣あるを覚える」[*2]。

こうした解説にふれると、この作品の表現には、孤高な精神をもつ筆者の内面が写しだされているように感じられる。そこから、しだいに筆墨による造形表現の細部へと分け入ると、そこで得られた造形表現の密度は筆者の精神の起伏として捉えられるようになる。この段階で、我々は、さきほどよりもこの作品を深く理解することができたと感じるであろう。

このとき、観照の相に組み入れられたのは、その表現を筆者の内面との関係で見るという見方である。ここには、二重の重ね合わせがある。一つは、「凌霄」という字句内容と、筆者の経歴や信条とが折り合うこと、もう一つは、その運筆や造形の表現と、揮毫時の筆者の心情とが折り合うことである。両者がイメージの中でぴったりと重なり合ったとき、

我々はこの書が「人」をよく表していると言い、その表現をより深く理解することができたと感じることになる。

さて、今行った一連の観照を振り返ると、それぞれどの時点においても、表現を何かとの対照によって捉えていることに気づく。つまり、「概念および文字構造との対照」、「表現主題との対照」、「筆者の内面との対照」である。こうした見方は、我々が文字生活において身につけた習慣によって、また、伝統的な芸術観の無意識的な継承によって生じてくる。では、書の観照とは、概念や表現主題や筆者の内面を作品から読みとることなのであろうか。もしそうであるとするならば、書の作品は、ここに示した対応物によって代用のきくもの、すなわち、それ自体としては何ら自律的な価値をもたないということになる。

次項では、我々が習慣によって身につけた書の観照における意識構成を一つずつ反省しながら、作品の在りかを問い直していくことにする。

（一）　概念および文字構造との対応

【図五】（森田子龍「蒼」）と【図六】（良寛「一行書」）を見よう。これらの作品を前にするとき、我々の内部では、［図四］の作品を見るときとは異なった事態が起きるのではないだろうか。まず、これは何かという疑問が起こる。何か事物が描かれているのか、何か文字が書かれているのか。［図四］の場合のように、容易にはそれらを何かと対応させることができない。しかし、我々の意識は、画面に何か意味の表象を求めようとする。これらが「書」であると知ったとき、対応物を文字に限定して、さきほどのように「何と書かれているか」を探ろうとする。従来の書の解説の一つである釈文[*3]は、こうしてさまよう我々の意識に対して、対照物を提供する。

このときの観照は、どのようなものか。まず、作品をみることにおいて、その表現形式と観照者の内に蓄えられた文字のイメージとの距離がはかられる。もし、観照者の内にこの文字の構造やくずし方についてのストックがあるなら、そこからこの表現との対応点を探し出すことができる。他方、その表現物と観照者の内なる蓄えに対応させる点が見当たらないとき、観照者は自らの蓄えの代用として「釈文」を対応させる。［図六］において我々は、この観照態度を典型的に経験することになろう。書の観照にあたってつきまとう、文字が「読める」「読めない」という意識は、一義的には、観照者自らの蓄えの中にその

作品の形象との対応点が認められるか否かに起因して生じてくる。「釈文」の果たす役割は、表現に際して用いられている媒質、つまり文字の構造のモデルを示すことによって、その作品の表現との対応物を用意することである。草書や篆書といった日常には馴染みのない書体による表現の場合、我々が観照に際して釈文に目をやるのは、この対応物を求めようとするためである。

観照者の内に対応点がある場合とない場合では、観照に際して何が異なるといえるのか。図四「凌霄」においては、その作品の形象から文字の構造を抽出したのに対して、図五「蒼」（草書を知らない場合には［図六］においても）では釈文によって得た文字の構造を作品に適用した。観照者が形象を介して行う抽象の順序が逆になることによって、後者では、はじめに概念が作品を規定することになる。ただし、対応物との距離によってその表現のあり方をはかるという観照態度は、これらいずれの作品を見る場合にも共通している。

だが、書の観照は、表現物から文字を抽象して、それらとの距離をはかることによって成立するものであろうか。もし、そうした作業であるとすれば、書の観照は、文字の構造を予め知らない限り（知らない場合には知らされない限り）、成立しないことになる。だが、書の観照において問題となるのは、文字の概念や構造ではなく、それ固有の形象の在り方であるということを、我々は一方で意識している。その点からいえば、文字の構造を知らない場合の方が、純粋に線と形の力動的関係を観照しうることになろう。そして、そこに概念を介在させずに線と形による秩序を形成することができたとき、我々はその書の意味を感じ取ることができるであろう。文字としては「読めない」がその書の表現が「わかる」と感じるのは、観照者が線と線、線と点による形象の関係づけを読み取り、紙面に現れた複数の形姿に対して一つの秩序を形成しえたことを意味している。

とはいえ、書の媒質が文字であるゆえに、観照者にとっては、それがどのような構造をもつ文字であり、何という意味であるのかが気にかかる。このような、文字と対応させつつ作品の表現をたどっていく観照の態度は、文字文化を共有してはじめて可能になる。篆書や草書の表現はわからないが、楷書の作品は「わかる」と判断するのは、楷書の構造を習得し、その表現法に馴染んでいるからである。この方法に則るならば、書の観照は知識や経験が増えることによって進むということになろう。だが、文字に習熟することが、すなわち、書の観照を深めることと同義といえるのだろうか。

（二）　主題の設定

図四「凌霄」の場合には、媒質としての字句が単一の主題であり、その形象物との類似を探し出すことに大した困難はなかった。大空をしのぐ、浮世を超越するという字句のイメージは、その形象物に用いられた力強く意志的な表現に無理なく重ね合わせることができたからである。同じ方法によって図五「蒼」の作品を観照しようとしたとき、我々は先程のようにスムーズにはいかないことに気づく。

図五「蒼」では、そのタイトルを知ることによって、その表現から文字の構造を抽出し、我々は何とかこれが「蒼」という概念をはらむ形象物[*4]であることを認める。しかし、「凌霄」の場合のように、我々の意識の中で、その表現がしっくり落ち着くものとはならない。それは、「蒼」という言葉から連想されるイメージと、その形象物から連想させるイメージとをぴったりと重ね合わせることができないからである。「蒼」という抽象的な概念は、具体的な物を指すように示すことができない。他方、筆墨によって造形されたものがもたらすイメージもまた、何かそれらしきものを暗示するにとどまる。それらの間に対応関係を見いだせたとき、我々はこの表現主題がその筆墨の表現によって達成されているとみなす。これは、別の面からみると、その形象は、一義的には概念化できない「蒼」というもののイメージを表現していると捉えていることになる。つまり、この作品は「蒼」という抽象的な概念に具体的な様相を与えるもの、すなわち「蒼」を表現するものとして見られるのである。そのため、観照者の抱く「蒼」のイメージと造形表現との間に共通点を見いだすことができないとき、我々の意識には、それはよく理解できない作品として立ち現れる。

作品に付されたタイトルによって我々は、しばしばその形象物に主題を設定し、その形象物とそうした主題との対応関係を導くことをもって作品の観照を遂行させている。この対応関係の可否によって、作品が「わかる」「わからない」という意識が生じてくる。

では、字句の内容が単一のイメージや概念を表現することができないときにはどうであろうか。書の作品につけられたタイトルには、字句内容、つまり、書にとって媒質となるものの一部が採用されていることが多い。その場合それらは、造形表現上の内容や主題を示すものとは認識されない。近代以前に成立した書跡につけられた呼称とその表現内容に関する見方を例にとってみよう。たとえば、王羲之の「喪乱帖」【第一部・図三】は字句内容の一部、「十七帖」【図七】は、冒頭の文字を採って作品の呼称とされている。それ

らは、字句内容と筆墨による造形表現とは、直接の対応関係をもたないこと、また、その造形表現が暗示的、象徴的な性格をもつことから、明確な主題が設定できないことを示している。

近代以前の書跡には、必ずしも書の作品に仕立てる意図や目的のもとで成立していないものが沢山ある。たとえば書き損じやメモ書きなどには、後の時代になって作品という位置づけを与えられたものが少なくない。それらの筆跡の名称というものは、役割からいえば、あくまで他の筆跡から区別するために付された呼称と考えられるから、これを作品のタイトルとして扱う必要はないであろう。注意しておく必要があるのは、近代以後の主体性を旨とする芸術観のもとに生み出された作品においても、この習慣が踏襲されていることである。作品のタイトルには漢詩や和歌の一節あるいは書き出しの語句が採用される。「春望」、「ほととぎす」などは書の主題ではなく、書の媒質である字句内容の主題である。字句内容の概念やイメージが比較的単純あるいは鮮明な場合には、制作者も観照者も字句内容と造形表現との間に容易にアナロジーを確認することができる。だが、字句内容が複雑な内容をもつものになれば、こうした対応は事実上不可能になる。それにもかかわらず、作品のタイトルとして字句内容の一部を採用するのは、何故なのか。それは、おそらくは、筆墨による表現主題が明確に設定できないという書の性格によるところが大きいであろう。そのため、いわゆる作品のタイトルとされているものは、作品の呼称として便宜的につけた記号的役割を果たすにすぎないものと思われる。だが、書におけるこのような標題のあり方は、実際には慣習を無批判に継いでいるだけであり、その意味に対して十分な反省が加えられているとはいいがたい。とはいうものの、ここでは、作品の題名を作品の表現主題として見る見方自体が観照における一つの慣習であり、とらわれであると言える。我々は、この方法で作品に主題を設定できないとき、別の対象を作品の中に設定し、それとの対応を求めて形象を見るようになる。

(三)　筆者の内面の現れ

我々が次に作品に設定しようとするのは、「筆者の内面」という対象である。つまり、造形表現によって暗示され、象徴されるものは、筆者の運筆であり、内面の動きであると考えるのである。歴史的に見て、書はこの考え方に強く支配されてきた。たとえば、王羲之の「喪乱帖」に実現された線や形は、悲嘆の極みにある彼の心情を表現していると解釈

する類いである。この種の観点は、形象と筆者の内面とのアナロジーを認めることをもって書の観照を成立させている。

ここで「筆者の内面」と呼ぶものは、近代以前には、「書く」というプロセスを共有することによって具体的なイメージと結び付く基盤を有していた。筆者の内面と書の形象との結びつきは、運筆を通して体感されており、自明のものであったのである。だが、そうした自明性が失われると、我々は、筆者を投影して書を見るという見方を、見直されなければならなくなる。

明治時代以降、西洋の文化や思想が入ってくると、書は無批判に従来のあり方を存続させていくことはできなくなった。近代精神は、芸術としての書がどのような独自性を示し、どのような表現構造をもつのかを問う。だが、書は、自らの性質を語るための理論をもつことができず、芸術表現としての書の独自な性格を示すことができなかった。戦後になって漸く書は、それまでの守旧的な姿勢に反省を促し、客観的な妥当性を示しうるような近代的理論を求めるようになった。中国や日本における「書の美学」希求の動きは、この時代意識を反映している。

井島勉の『書の美学と書教育』[*5]は、こうした書の混迷期に記された著であり、書に新たな研究上の指針を与えた。彼は、あくまで近代の視点から書を捉える。見るということにおける創造の契機を重視し、書を視覚芸術として位置づける。次節では、彼の理論の中から書の自律性にとって中心的なテーマとなる文字性に関わる記述を取り上げ、書の理論に展開された近代の構図を捉えて、その意義と問題点を検討する。

二　二元的理解の見直し

文字を書くという行為にともなって可視化される書、書の線をひくことによって成立する文字、これらは同一のものの異なる側面ということができる。文字と書の相違、もしくは書において文字が媒体として捉えられる際に重要な視点を、井島氏は次のように述べている。「文字において重要なのは、個々の文字の個別的形態ではない。さまざまな個別的形態が、それにもかかわらず、共通に意味する普遍的約束が重要なのである。それは生きた個体というよりも、むしろ死せる概念に似ている。これに生命を賦与して、生きた個体たらしめるものが、視覚性の意味にほかならない。書による文字の媒質化という事柄の内には、このような文字の生命化を見のがすことができない」〈四五〉。制作のプロセスに

おける筆者の意志、あるいは成立した作品の前に立つ観照者の意識が、線の律動や文字の個別的形態に向けられるとき、文字は書として現前する。書にとって、文字はどのようなものであるか、書は文字とどのような関係にあるのか。本著は、この問いに、視覚性の原理から答えることによって、書の自律性を確保した。

彼は、芸術は「表象性の実現」〈一八〉であるとする。書の原理となる視覚性とは、自己の生を視覚的に自覚することを意味する。どのような芸術作品が生まれるかは「それぞれの生の感動を内容とする見ることの意志、すなわち視覚性の意志が決定する」〈二五〉。「見ることは創ること」〈二五〉であり、「視覚性の意志の実現が、造形的な美の成立にほかならない」〈二五〉。この捉え方は、制作によって規定されると考えられてきたそれまでの観照のあり方に創造的な契機を与え、新たな受容史を拓く礎となる。そして、見ることにおいて書と文字の原理の違いを強調する。

「一を意味性もしくは文字性と言うならば、他は視覚性もしくは造形性である」〈三八〉。この原理を峻別することによって、文字は書表現のための媒質として位置づけられる。文字が媒質となるということは、書と文字との因果関係を指すのではない。具体的にいうと、対象としての文字（字句内容）が原因となって、その色と形の必然的な結果として「凌霄」や「蒼」が書かれるのではない。重要である色と形は、対象である文字の色と形ではなく、あくまでその書の色と形である。他の在り方ではなく、その在り方を決定するのは、書家の視覚性〈六六－六七〉なのである。

また、同様にして、文学と書の区別がつけられる。「書家が鑑賞者に向かって書く詩語と、詩人が原稿のために記す詩語とは、その形成の原理は同じではない。一は視覚性によって媒質化せられた詩語であり、他は言語性によって媒質化せられた詩語である」〈六九〉。書にとっては「文学は、ついに一つの媒質たるにとどまる」〈六九〉。「文学的内容と書表現の間には、媒介するのものとしての文字が介在し、文学が、文字とその意味内容との緊張関係に重心を置く言語性の芸術であるに対して、書はむしろ文字とその視覚形象との緊張に重心を置く視覚性の芸術である。いわば、書にとっては、文学の媒質化ということは、文字の媒質化に媒介せられねばならない」〈六九〉。書にとって重要なのは、そこに実現された視覚性に基づく色と形である。文字と書の原理が区別されることによって、前節の「文字との対応」「主題との対応」は、書としての真の観照態度ではないことが明確になる。書家は「その文字の意味するものを伝えようとしたのではない。そのような視覚的形態をもった文字を書いた」〈三七〉ということなのである。こうして、それまで書の

世界が曖昧にしてきた事柄が整理される。

しかし、この論に基づくと、他面で書の理解に困難が生じてくる。以下では、それらの検討を通じて、彼の論における原理的な問題を見直すことにしたい。

（一）　書という営みの創造性に関して

井島氏は、書の創作を次のように言う。知識的な要求にこたえて、永い間の慣習が確立した文字は、書がそこにおいて可能となる場所である。文字の様々な形態は、さまざまに視覚性を刺激し、誘発することあっても、文字の形態が直ちに書の形象を決定しているということではない。「文字の形態は、いわば一つの観念的な約束にすぎない。それを、いかなる具象的な形象をもって実現するかは、一に、書家の視覚性の自由にゆだねられている」〈五一〉。この考えからすると、書の制作は、予め与えられた基本構造（文字）をもとに、それ「を用いて」自由な力動的関係を築くことだということになる。つまり、文字を無機的な媒体として書の営みから原理を分かつことによって、書の制作は、固定したもの（文字）に幅をもたせる営みとして捉えられることになるのである。ここで、その無機性と静的構造をもつ文字のイメージに直結するものとして、活字の形が浮かび上がる。文字の構造という概念から即座に活字を連想することは、活字文化の中で作り上げられた習慣である。だが、固定化されて捉えられる活字でさえも、それは「書く」行為の反復によって形をなすようになったものから均質的な線を抽出したものであり、そこには美的要素が拾われている。「書く」営みは、活字をも含む様々な文字の形を生み出す。それらは文字であると同時に書であることに留意する必要がある。つまり、文字は書の媒体となるのであるが、書における視覚性は常に能動性に支えられているのではなく、文字の姿をみきわめ、寄り添いながら運筆することによって、自らの体をなすという受動的側面を備えたものなのである。

近代の主観主義的な芸術観を標榜すれば、素材である文字は悟性の能力で自由に処理することができるものとなろう。書においては文字の「約束がいかに肉付けせられたかということ、換言すれば、いかに造形せられたかということが重要である。そこには、作家の主体性にゆだねられた芸術的自由の広大な領土がある。これを開拓し意味づけるものは、文字それ自体ではなく、むしろ書家の自由なる芸術意志といわねばならぬ」〈一三六〉。ここには、媒質としての文字は物質としてあり、死せる自然としてある。その結果、文字

の造形は主体性にゆだねられて様々に工夫され、やがて先鋭化した抽象的形態を追求する（三部第二章を参照）ことになる。この延長上には、もはや、媒質となるのは文字でなくてもよいとする前衛派の考えが生まれる。逆にいえば、文字の造形は主観によって支配できるものと捉えられた時点で、そうした営みにおける文字は、むしろ表現上の制約となってくる。この傾向の是非は、いま問題としないが、ここに至ると書というジャンルの自律性は失われることになるだろう。

（二）　観照における態度に関して

彼の論の中では、我々がさきほど書の観照における認識のあり方をみたときに取り出した「－との対応」という見方が形成されている。我々は、書を見るとき、無意識のうちに「－との対応」を遂行しているとすれば、それは、常に作品とは別のどこかにあるものとの距離をはかり、その形象の価値を判断していることになる。ここで問題となるのは、二元論の構図によって、芸術活動の現実およびそれによってもたらされた形象の現実を閉ざしてしまうことである。

書は視覚性を原理とする。それゆえに、形は最も根源的な意義を担う。視覚性の根源に表象性を据える故に、彼のいう形は「精神と肉体とを持って生きる人間の、端的な、実存的な、主体的生命の客体化せられた」〈五五〉ものとして定義される。つまり、書における観照とは、形の源にある生命的表現を見ることなのである。形は、「内に奔騰する生命の外形化」〈五六〉であり「厳粛な人間実存の姿」〈五六〉とされる。

我々は、視覚性の根源に表象性を据えるかぎり、書の作品の背後に、人間の生を対応させるという二元的構図から脱することができない。形の重要性は、生の表象によって裏打ちされたものであるほかはなく、個々の作品は生命の写しである。作品は生命によって規定される二次的産物であるゆえに、作品そのものに固有の価値は存在しない。したがって、形象には自律性を認めることはできない。とすれば、我々は観照において、形象そのものを見るのではなく、形象として外形化された主体や実存を見ることになる。この点において、芸術を表象性の実現と見る見方は、主題や文字との対応を作品から読み取る観照の在り方と基本的態度を同じくしていると言わねばならない。むしろこの論のもつ構図こそが根本的な問題である。

近代的性格としての美と芸術の立場から書を捉えることによって、書は人間の主観に基

づく創造性の意味を得ることはできたのであるが、他面、そのような主観性の確立は、常にその主観に対置する要素をもたらし、書という営みの生きた全体性を喪失させてしまうことになった。

我々が無意識のうちに行う書の見方、すなわち筆墨の立ち現れの背後に作者や主題や文字といった何か対象を読み取ることは、近代精神の浸透によって我々の内につくりあげられた習慣である。この習慣は、一見「書は心画なり」と語られた伝統的な書法観においてすでに形成されていたかに見える。しかし、それら二つは全く異なった意味をもっている。

三　表象性にとってかわられた「人」の問題

書が「人」と結びつけて観照されるという事態は、古来からあった。そこに形而上の造形理念が根づいた中国の書、線そのものを志向した仮名の書、両者の特性は前部で見てきたとおりである。そこでの書と「人」との結びつきは、線を介して運筆の呼吸を文化的に共有する限り無条件に認められるものであった。運筆の呼吸は（共有すること）一連の身体活動が有機的な表現運動と不可分のものという感覚を共有することを意味している。それは、書の線を介して現出する。つまり、書の線は、身体の有機性と直結した表現運動のあり方として認識されていたのである。そうした線の様態が文字であり、書であった。そこではいわば書の全体性が作品に実現されている。文字は、人間のつくりだしたものであるが、それは、文字を機械的に操作することによって無機的な形態を抽出したことを意味していない。中国においては万象を見極めるはたらきによって、日本においては線への志向が進む中で、しだいに醸成されてきたものが文字である。そこにあるのは、書く人間の主体が物質としての文字を生命体にするという視点ではなく、「書く」ことにおいて育まれてきた生命体としての文字を受け入れる視点である。つまり、かつて書き手は、「書く」ことにおいて、自らの創造的側面よりも強大な形象の息吹を感じ取っていたのである。その形象の息吹は、「自然」であり、歴史である。そこから、「文字の体形にふさわしく運筆する」という考えが生まれてくる。ここでは、「書く」という人間の行為において「自然」が実現され、歴史の受容的側面が体現される。人間と自然との関係を見れば、ここには、自然の一様態としての人間の姿が映し出される。

同じことは、見るという行為においても実現される。ある書の創造性は、文字の体形をどのように受け入れ、どのように生かしているかということと呼応する。無機的な文字の

構造を原点として、それとの対応によって観照がはじまるのではない。見ることにおける創造性は、その表現の中に、以前には見いだされなかった関係性を見いだすことである。この観照態度には、「文字の体形」というものと新たな表現とが共存している。文字の体形とはどのようなものかということは、無機的に抽出された文字の構造によってではなく、「書く」という営みによって形成された歴史的形象に対する認識である。つまり、新たな表現を観照することは、同時に歴史を受容することを意味するのである。

だがまた、こうした考えは、形骸化した守旧的理念の遵守と隣り合わせのものでもある。日本における型の形成とその遵守は、そもそも生きた形象の現実に即したところから発したものであった。ところが、その生きた固体が一つのモデルとして結晶すると、その形自身が目的となって追求される。そこでは、型やしきたりが本来の形象のあり方を閉ざし、書という営みは硬直化してしまうことになる。

近代精神は、この種の伝統からも因習からも無縁である。人間主体は自然を支配しうるものと考えることによって、創造性や個性という概念を芸術の中心に据えることができた。近代の理念にたつとき、我々は、文字を人間によって操作できる対象とみなし、死せる概念に生命を吹き込むことができるのは、人間の主体性であり、創造性であると考える。書く営み、見る営みの根源に主体の感性的表象を据えることによって、対象化せられた書は、いつの場合も主体との対立関係において捉えられることとなる。制作において高度な抽象的形態が生まれてくること、観照において脱言語化が進むことなどは、主観主義的な精神のもたらした近代に特有の現象といえる。

伝統的な世界における「書は人なり」という命題は、近代精神における表象性の論理にとってかわられることによって、全く異なった問題が生じることになった。つまり、伝統的芸術観と近代的芸術観はともに、書と人、あるいは書と文字という二項をもつことにおいては変わりはないが、それらの関係の仕方が異なるのである。それゆえ、書の認識において問題となるのは、書と文字という二項そのものを解消することにではなく、その関わり方を見つめることにあるということができる。

現代における書は、すでに近代という時代を経験している。伝統的な手法を用いて表現活動が行われていても、そこには近代的意識が介入している。こうして近代以前とは異なる状況を生み出している現代において、我々は書の観照の現実をどのように捉えることができるのだろうか。

我々が観照において克服すべきことは、書という営みの生きた全体性を喪失させてしま

うような見方である。それは、主観性の確立によって、常にその主観に対置する要素をもたらすような関係性である。

伝統的芸術観のもとでは、書の媒質となる文字は、生命体としてある。しかし、「書く」という行為においては、その生命体としての媒質がそのまま表現されるのではなく、「書く」ことにおいてはじめて新たな形象となる。つまり、文字は「書く」という活動に内在しているのである。それゆえ、ここでは書と文字の対立関係は生じてこない。これを観照することにおいても、文字は目の前にある形象のうちに融合している。観照におけるこのような関係は、まさに「書く」という活動を共有するときには自明のものであったといえるだろう。その自明性が取り払われるとき、「書く」という営みは、書がそれ自身以外の何ものでもなく、そこに実現された視覚形式そのものであることを示してくれる。我々は、形成活動に依拠することなく、観照において書という営みの生きた全体性を捉えるために、「－との対応」という見方を排して、作品そのものを見なければならない。こうして形象独自の価値を捉える視点に立つならば、様式という視覚形式は作品の存在としての意味をもつことになる。視覚形式として書を見ることには、「書く」ということにおいて共有される感覚に依拠してきた従来の書の見方とは異なり、作品に客観的な妥当性を求める可能性が与えられる。また、書という営みを、形象独自の自律的展開として見るとき、様式史が作品存在の歴史としての意味をもつことになろう。

本章では、作品の在りかとしての形象の自律的価値が導きだされた。では、それは観照において、どのようなものとして位置づけられるのか。様式の妥当性は、書の形象が我々の経験の彼岸に客体化されてあるということを意味するものではない。そうではなくて、書の形象は、我々の観照においてそれ固有の立ち現れとして経験される。次章では、我々の観照の現実、すなわち、形象の経験を見つめることにしよう。

〈 註 〉

＊1　本章の方法は、絵画における認識論的構図を見直す際に用いられた、「わかる絵」に関する論考をモデルにした。井面信行「芸術活動とその形象物」『美・芸術・真理』太田・岩城・米澤編、昭和堂、一九八七年、一三六－一六七頁。

＊2　下中編『書道全集』第一六巻、平凡社、一九六七年、一六六頁。

＊3　作品の字句内容を楷書（標準書体）で明示したもの。釈文は通常、展覧会場ではキャプションと同様に、作品の脇に付される。

＊4　作者はこの作品の制作について次のように言う。「書を書く上でも、書を考える中でも、文字性というものの処理、位置づけの問題は、今差し当たっての重要問題である。私自身も思い切って存分に書くと、たとえば「蒼」の様に、線は太く白を埋めて文字として読めないものになる。しかし存分に書いた作品は自分でも手ごたえがあり、見る目にも迫力がある。だから読めるために妥協して力を加減して書く気にはどうしてもなれない」。森田子龍「書・書いて考えて六〇年」（「森田子龍と『墨美』」展カタログ）、兵庫県立近代美術館、一九九二年、七頁。

＊5　雑誌『墨美』および『書教育』に執筆された原稿をもとに、昭和三一年に墨美社より初版が出版される。以後、再版で「現代書教育論」（昭和三七年）、五版で「書の現代性とその意義」（昭和五〇年）が加えられる。本著（第六版、昭和五七年）からの引用箇所には、末尾に〈頁〉のみ記す。

第四章　線・形象・時間

書は、一方で絵画と同じく空間に造形を並存させるという性質（共時性）をもち、もう一方で音楽や文学と同じく時間的に展開するという性質（継起性）をもっている。後者の見方を支えているのは、ほかならぬ「線」である。線はそれ自体で運動をあらわす。何よりも書の線は、作品の産出過程を視覚的に定着させるという重要な機能を果たしている。書の表現および観照形式がしばしば音楽になぞらえられるのは、線の展開が書の形象を生むということに関わっている。書の美学的研究において有効[*1]とみなされているこのような捉え方は、西欧近代の芸術理念を代表してきたレッシングの「ラオコーン」[*2]における視点に倣ったものといえる。しかしながら、我々は上記の定義をもう一度検討してみなければならない。なぜなら、ここでの書の共時性（空間性）とは外的空間をその存立基盤とすることを意味し、また書の継起性（時間性）とは、生成過程の客観的再現であると規定することになるからである。つまり、この定義にしたがうならば、書固有の表現的現実を解明するのではなく、書の成立根拠を物理的次元に還元してしまうことになるのである。

たとえ時代や社会における書の機能や意味が変容しようとも、その当の筆跡でなければ実現しえない視覚的に自律した作品が存在する。そうした作品はすべて、ある特定の瞬間が選び取られたかのような緊張をはらみ、我々に、まさにその線の様態でその形が定着せられていることに必然性を感じさせる。

本章では、こうした書における美的体験から出発し、純粋に「視る」ことの遂行によって開かれる書固有の時間経験を考察する。はじめに、書における時間と呼べるであろう三相を挙げ、本稿の中心となる時間相（質）について、具体的な作品に即して考える。次に、本論の記述に際して基本的な方向づけを得ることになった、G・ベームの形象理論を概観する。そして、書固有の芸術経験に照らして、視ることによる作品解釈の可能性を探り、書の芸術学的考察に関する今日的な課題を提示したい。なお、この展開に沿って必要となる限りにおいて、種々の芸術ジャンルの比較を行うことにする。

一　書における時間の相

書の時間性は書の線と緊密な関係をもっている。だが、上述のように書の時間性は、書の線を視覚で順次たどることのみを意味しているのではない。本節では、まず書の作品における時間の相を想定し、どのような意味における時間と空間が問題にされるべきかを論じていきたい。

まず作品解釈の前提となるのは、歴史的時間である。つまり、すべての書の作品は歴史のある時点において成立したということである。この時間次元は、書に固有のものではなく、あらゆるジャンルの芸術作品に共通して認められる。造形芸術の場合には、その物質的な基本性格のゆえに歴史的時間を克服することが可能である。その造形芸術の中で書は、制作過程をダイレクトに紙面に定着させていくという線的展開を特質としている。そのため書は、作品が産出される際の運筆の時間性を示しうるという性格をもつのである。作品はいわば演奏のように、時間的推移とともに産出される。この時間性は、以下の二つの時間相の基底をなす。本稿ではこれを「運筆の時間」と呼ぶことにする。

二つめは、この作品の筆路を追うことによる観照の時間である。観照者は運筆の軌跡を追うことによって作品の産出を追体験することができる。書の形象は、運筆の過程が線として紙面に順次定着されることによって成立する。原作品の運筆そのものは、技法的な側面が問題とされる場合には、有効であろう。たとえば、「ある作品の線の趣に迫るためには、どこでどのように力を加え、どの程度の速度で運筆すればよいか」と問うような場合である。しかし、このような意味において書の時間性や空間性を定義したとしても、書固有の表現の現実を明らかにすることはできない。というのは、ここでの時間芸術の根拠は、筆者の運筆を再現的に捉えることに基づいているからである。この根拠からは、追体験という価値以外のものはすべて否定されてしまい、観照による新たな価値の産出の可能性は閉ざされている。書の作品において、ある作品の運筆そのものの時間を再現的に捉えることは、表現の現実を明らかにすることとは等価ではないのである。

観照者は、作品の線的な展開を最初から最後まで一貫した速度で追ってゆくとは限らない。ある瞬間の筆遣いに視線を留めることもできれば、逆に線の運動をよりすばやくたどることもできる。このような視覚の運動においては、それが作品の産出に際して実現された様態と同じであるか否かが問題となるのではない。そうではなくて、作品の中に定着されている線は、出来事もしくは行為の経過の連続した秩序として問題となるのである。

臨書には、その端的な時間経験が開かれている。臨書においては、遅速、緩急は原理的に臨書する者にゆだねられており、臨書者が主体的に線を奏でることができる。表現的要素と再現的要素を合わせ持つ臨書は、創作と観照の両側面をそなえているため、書の性格を考える際に非常に有益な対象であると思われる。二つめの時間の相を「線の時間」と呼ぶことにする。これは、次の三つめの相と緊密な関係をもっている。

三つめは、運筆の線的展開が形象として定着されたものに視覚が関わる時間、すなわち、形象の時間である。視覚の運動は、必ずしも一貫して運筆の順序にしたがって進行するのではなく、ある特定の部分と部分が連続的に捉えられたり、ある行が有している流れとして捉えられたりする。そして、視覚は常に作品の中を運動することによって活性化され、諸部分と全体との相互関係が生み出される。こうした視覚の運動によってさらに、線と線、文字と文字、あるいはまた文字群と文字群との呼応、部分と全体との有機的な関連づけが生まれる。この時間相において重要なことは、観者の恣意的な視覚の運動が作品を規定するのではなく、また逆に作品が観者の見方を決定づけるのでもないということである。書の時間性は、観者の視覚と作品の形象の構造の双方に関係しているのである。それゆえ、この時間相は、書に表現されている線の連続によって感受される時間の経過として現れるだけではなく、静的な構造をもつ篆書や楷書の作品においても、その作品固有の生動感として現れることになる。これを「形象の時間」とよぶことにする。

従来の書論においては、創作と観照の芸術経験の違いが意識的に取り上げられることはほとんどなかった。このような芸術論では、筆墨が日常の文字生活に根差した状況であること、いいかえれば文字を用いる人なら誰もが書の芸術経験の基盤を共有しているということが前提となっている。だが、そうした状況が大きく変化した今日においては、いわゆる制作美学が観照体験を包みこむことはできない。制作のプロセスを追体験することが観照であるなら、観照は常に制作者によって規定されてしまうことになる。以下、ひとまず作品の中に作者を投影することをやめて、形象そのものを視ることからはじめてみたい。上述の「線の時間」および「形象の時間」と称した相を具体的な作品に即して考察していこう。

二　線の時間・形象の時間

黄庭堅の「松風閣詩巻」【図八】（分析には作品の部分を取り上げる）では、はじめに

どこから観照をはじめたとしても、我々はまず視野に収まるいくつかの文字が作り出す印象を受け止めると、ついで細部の線へと視線を移行させる。一行第一字「力」に含まれる二本の左斜めの画、第二字「貧」の斜めの画、二行第二字「筵」の竹冠の斜画、第三字「夜」の三画目の斜画は、それぞれ同方向へと長く伸びており、その他の画よりも強く視覚を支配する。眼は、これらの同方向的な線が生み出すリズムを捉えると、続いて、この左下への視覚的力動に拮抗するだけの相反した運動要素を求めはじめる。二行第二字「筵」と第三字「夜」の右下への払いがこの緊張を解き、眼は安定した構図を得ることができる。この視覚的な安定は、こんどは右下への同方向的な線の差異、墨量や厚みといったものをあらためて知覚させる。「筵」と「夜」に含まれる右払いは、線の方向が同調していることによって、墨量や厚みの対比が表面化することになるのである。三行目には、第三・四・五字「懸」「相」「看」それぞれに左に大きく突き出した横画がある。この行がしだいに左に組み立てられていることによって、横画の連続にリズムが生み出されている。だが他方で、そのことによって同時に右方向への視覚的期待が高められる。三行第五字「看」の連続する横画が右上に促している力動は、二行目の脚部「鳴」および「廊」と呼応し、これらによって受け止められている。このとき視覚にはたらきかけてくるのは、「看」の右横および真下に半字分ほどあけられた白い空間である。白の空間はつねに潜勢力を有しており、視覚による線と線の関係づけによって、そのつど新たな意味をおびてくる。

左下への斜画、右上への横画、これらはそれぞれ視覚に統一的な秩序を与えているが、みな同じ方向に引かれているわけではない。各々の線は、その位置、線の方向、長さ、厚み、を変えて形象化されている。視覚の運動は他の要素によって一つの安定を得ると、ついで異なった要素の関連づけによって新たな運動がよびおこされる。

極端に突出した画から、あまり目立たない線どうしで構成された文字に目を移していくと、それぞれの文字に含まれる横画の傾斜が確認できる。横への動きは、これと相反する縦への視線を導き、随所に引かれた縦画、たとえば一行第二字「貧」およびその下に続く「買」「酒」「酔」それぞれの文字の一連の縦画に連動する。同方向的な線の組み立てを追うことによって一定のリズムが生まれてくるが、各々の線の様態は異なり、単調な重複は避けられている。こうした一連の線の視覚的連動によって、今度は縦横の画に囲まれた文字内部の短い画や点の効果が浮上してくる。一見静止的にみえる点は、その他の運動性をもつ線との相互作用によって、各々に生気をおびてくる。その他の長い線が二次元平面への運動方向を示すのに対して、この点のもつ視覚的な力感は、紙面に対して鉛直への方

向性をもっている。

線と線、線と点、文字と文字、墨がのせられた部分とそうでない部分、眼がこれらの間を行ったりきたりすることで、諸部分と全体との関係はそのつど変容し、異なった関係が新たに産出される。こうした形象の経験は、等質的で一様に流れる物理的時間では測ることのできない固有の時間を形成する。

「松風閣詩巻」は、楷書あるいはこれに近い行書で書かれているため、視覚は、作品が産出された運筆の経緯に沿うまえに、まずその形を捉えるはたらきをする。だが、眼があちこちに動き回って隣接する諸部分の連続的な関係に注意がはらわれはじめると、形象の中から連続した線の力動が現れてくる。毛筆の穂先が紙面から離され、次の新たな起筆から線はどのような旋律を奏ではじめるのか。観者はその線の展開を自己の観照時間に組み入れながら、物理的には分断された多数の線的な形姿に対して、連続した秩序を形成していく。形に現れてはいない虚画は、実画の末端部を通じてつながれ、文字どおり連続した運筆の時間を経験することができる。

運筆の経緯にしたがった一連の線的運動が優先されるか、紙面に並存する形象どうしの関係づけが優先されるかということは、表現される書体によっても大きく左右される。このような線の運動が強く視覚を支配するのは、連綿された草書や仮名の作品である。

張瑞図の「王維・終南山五言律詩」【図九】では、観者がはじめにどこに視線を注いだとしても、彼の眼はその場所から連続する線の方向に沿って自然に動きはじめる。線は、横へ縦へと繰り返し方向が転換され、その連続によって行が組み立てられていく。横へのはたらきかけが強いにもかかわらず、我々の視覚は、隣り合う行の文字と文字を関係づけるよりも先に線自身の展開に注がれるだろう。それは、連続する横画がいずれもある一定の範囲において振幅していること、また字間が密に構成されているというこの作品の形象の構造に関係している。眼が線にそって運動するとき、我々の視覚はその線以外のさまざまな筆画を明確な形として知覚しない。このとき眼がたどった経路は、たどるとすぐに消え去ってゆくものではなく、眼はさきほどたどった線の在り方を絶えず総合しながら先に進んでいる。順次立ち現れてくる線を、我々がある秩序へと組織できないとすれば、それらは個々にばらばらの線の集積にすぎなくなる[*3]。物理的には紙面に固定された線を、視覚が力動的に現出させ、ある秩序へとまとめあげる能力は、内的時間意識の営みに基づいている[*4]といわれる。

この作品を視るときの線的展開は、運筆の順序ににしたがって経験されるだけではなく、

行においても経験される。筆路を追う視線が全体に移し替えられると、今度はそれぞれの行が縦へ運動を促されるのである。また、眼はこの運動に即しながら、行と行との間に設けられた白い空間の意味を直観する。この白の空間を介して、我々の視線は、線的な運動から形象どうしの関係付けへと移行する。

同じく連綿の多用された傅山の作品「老景信口、五言律詩」【図一〇】では、さきの張瑞図の作品ほど運筆の展開が支配的ではない。我々の視覚は、行の内部に入り込んでくる文字の形を他の線の様態と関係付けたり、そのことで生じた行における線的運動におよんだり、たえず部分と全体を往還しながら観照を遂行させる。

同じ連綿でもまったく様式の異なった仮名の作品ではどうか。「香紙切」【図一一】では、ほぼ一行が途切れることなく実線で運筆されている。しかも、その線が非常に細いために、眼は、縦へ横へと自在に展開する線の運動に導かれる。しかしながら、一方で、紙面の上部に空けられた大きな空間によって、集団と集団との呼応、それらと全体との関係にも注意が促される。散らし書きの様式になると、こうした空間のもつ意味が、さらに多義的なものになっていく。

観者の視覚を優先的に導く要素が線の運動性であるか、部分と全体との関係付であるか、ということは、最終的には書体に規定されるものではなく、個々の作品の構造によって異なるものである。この、「視覚を優先する」という事柄は作品の構造を把握する上で重要であるものの、芸術経験にとってより重要なことは、むしろ、どのような作品においても双方の観照の仕方が実現されうるということである。その遂行のプロセスこそが、すなわち観照の時間性を決定する。ただし、線の運動性は、観照に際して、必ずしも運筆の展開として組み入れられるとは限らない。

銭坫の「張協・七命中語」【図一二】では、線が紙面を均一的に分割し、また個々の文字はシンメトリカルに構成されている。その形のもつ強い正面感によって、我々の眼は、運筆の経緯には沿わず、形成された形に引き付けられる。そして、部分部分のシンメトリカルな構成を破っている線や、他の部分より大きく空けられた空間によって、個々の線への留意もはじまる。起筆や収筆が形として明確な特徴を示していないために、観照者は制作者の視点をとらない限り、運筆に沿った線的展開に導かれることはない。問題は、それが可能か否かではなく、こうした作品の観照においては、「運筆の順次の展開」という見方は有効でないということである。このことは、作品の構造と観照者の視覚の双方から規定されることである。

羅振玉の「臨・殷契文」【図一三】は、前作品と同じく篆書体で書かれているが、ここでは白の空間の支配が大きい。形象どうしの関係を築くと、我々は、それを構成している一本一本の線に沿うだけではなく、縦や横への線的運動を経験する。このように、書の観照における線的展開は、いつの場合も運筆の連動を意味するものではない。この種の篆書の作品はいわば、形象の緊密な関係づけによって運筆の連動を「暗示させる」特徴をもつといえる。

三　絵画における形象の時間論　――G・ベームによる――

我々は、書の観照に際して経験することのできる、最も豊かな実りの根拠をどこに求めることができるだろうか。芸術学において時間が注目されるのは、それぞれの芸術ジャンルが有している物理的な特徴に制約されることなく、それをむしろ固有のものとみなしうるような経験を重視するとことから発している[5]。芸術を他の経験から区別しているのは、その特有の在り方なのである。つまり、時間の質がどのようであるかを、その芸術固有の性質との関係において捉える視点が必要とされる。

本節では、まず、こうした観点から芸術を考察しているベームの理論[6]を概観する。そして、文化的なコンテクストの異なる西洋の美術理論がどのような意味において注目に値するのか、書において時間が問題になるとすればそれはどのような時間か、を考えていくことにしたい。

絵画における時間への問いは自明のことではない。時間に注意が払われる場合には、個々の作品における時間の様態は、文化の枠組みによって各々異なる。形象と時間を問題にするとき、そのいずれにも共通した視野が意図されているのではない。彼は、文化的環境という観点からではなく、「形象と観照者との相互作用から開かれるその都度の経験の形式」（Bz. S. 2）という観点から考える。「形象において時間をどのように経験するのか。この経験の前提となるのは何か」（Bz. S. 2）、また、形象とは何かという問いに対して、彼はまず西洋美術史の向かってきた方向と状況を分析することからはじめる。美術史が時間について問うことをおろそかにしてきたのは、「美術史の方法論上の意識が形象の内容論（たとえば図像学や形式分析のような）に制限されて」（Bz. S. 4）きたからである。時間の問題が視野に入るのは、「直観的な作用と観照者への反省」（Bz. S. 4）を促す観点が働きだすときである。

造形芸術は空間芸術であり、詩や音楽が時間芸術であるというレッシングの視点が芸術表現の現実を閉ざすというのは、その区別が「表現を担うものの比較に基づいていて、媒体の比較に基づくのではない」（Bz. s. 5-6）からである。美術史は、形象の媒体が静止していることから、形象の意味内容も静止し、それは最終的には対象化されうるものであるという立場をとることによって、絵画空間をアプリオリな構造として位置づけてきた。その足跡は実証主義の理想に合致し、絵画空間は、「測定することができ、またそのうえ構成することもでき、純粋に精神的要素から生み出される」（Bz. s. 6）ものとして今日の美術史に影響を及ぼしている。しかし、この観点に立つならば、直観形式は形象の秩序の並列関係や前後関係として明らかにされ、形象の歴史もまた、前もって具体的に説明されていたもの、つまり語られたものを模造し、二次的、具体的に説明することになる。ここにおいてもし「時間」に留意されたとしても、観照者の経験をはかるものさしは空間の方である。

形象の時間は、時間を計るものによっては自らを処理することができない。それは、「観照者自身の時間感覚のうちに、すなわち決定された（説明されるべきというのに近い）形象構造から時間の経験を形成する能力のうちに、探し求められなくてはならない」（Bz. s. 6）。実証的立場によれば、この考えは、形象と時間とを同じ尺度で測れないという不合理性のゆえに、学術的な研究として退けられる。すなわち、あくまで自然科学的な実証主義の理想に導かれた美術史は、自らの見方自体を確証してしまっているのである。

集中遠近法的な絵画構造や明確な秩序の原理に準拠して絵画空間を統一しようとする傾向は、歴史的な特例であって、形象の表現の本来の範例ではない。彼はこのことを、これまでの美術史が時間性について顧慮しえた事例を取り上げて論じる。その典型の一つは、表現された場面の時間であり、もう一つの典型は、表現された人物（総じて生物）の運動の時間である。次節における書の時間性の考察のために、運動と関わる具体例を一つ挙げることにする。

【図一四】（アントニオ・ポラウィロ）に表現された「実り豊かな瞬間（fruchtbarer Augenblick）」を見よう。棒をもって極限にまで頭上に振り上げられたヘラクレスの腕は、解剖学的におそらく可能と思われ、躍動を有している。その向かいには、すでに捕まえられたと思われる大蛇が敵に打撃を加えようと頭を後ろに反らせている。ヘラクレスと大蛇の両者の振り子運動は「その直後」戦いに決着をつけるために衝突するであろう。衝突の瞬間は、画面には描かれていない。画面にあるのは、静止した場面である。だが、そ

の戦いの一瞬は、表現された英雄の形態と筋肉の力を通して強まり、そこに合併される。ここに表現された緊張は、まだ衝突しない（過去）状況と、もう衝突した（未来）状況とによって、衝突の瞬間（現在）が凝縮されることに由来する。それは、観照者の「内的な時間感覚の想像力」によるのである。選ばれた状況における静止は、それ自身としては有することのない時間における運動をも表現する特権的な瞬間なのである。レッシングは、継起性をもたない絵画表現においては、このような「実り豊かな瞬間」が選ばれるべきだと考える。

ベームは、「形象に何が現れているか」ということで観照を閉じてはならないという。以前の絵画の伝統において時間は、前もって与えられた空間の方から理解されてきた。我々が問題とするのは、形象と目の関わりにおいて熟す時間である。それは「形象がどのように現れるか」という意識によって、見るために見るとき可能になる。では、運動のない平面にどのようにして運動や時間性が生み出されるのか。彼は、形象の構造を、平面上の点の配置や簡単な比例を観察することから説き起こす。しかしその際に用いられる要素は、幾何学的な定義によるものとは異なる。たとえば「点」は、幾何学においては形象に依存することなく表されうるが、形象の存在にしたがっていえば、固定することのできないものである。「目は平面の限界においてその点を見るのであり、その際、平面の限界なしにはその点を固定することも定義することもできない」（Bz. S. 11）。幾何学的な定義においては、形象は直観の介在なしに純粋に認知されうるが、不動の媒体における時間の表現には、直観の能力が要請される。「形象とは、その根源に従っていえば、平面と内部要素との区別を可能にすることにおいて現れ、定まるコントラスト現象」（Bz. S. 9）なのである。

平面の限界において、部分と全体とを関連づけるという相互作用は、目のはたらきがなければ成立しない。目は、平面を行ったり来たりする中で、平面上に様々な差異を知覚する。部分と全体との関連づけは、形象を根拠づけるだけではなく、形象が「媒体（Medium）」であること、つまり、「言語的性格を備え、従って認識についての固有の説明の可能性をもつ、独自の（口頭に左右されない）意味表現の体系であることをも明らかにする」（Bz. S. 10-11）。空間は予めあるのではなく、知覚において決定され、知覚における空間は、時間が決定されたプロセスから生じてくる。「絵画空間は自らを熟させる（zeitigen）」（Bz. S. 12）のである。こうして実証的観点からは確証されていた絵画における空間性の把握は、美術史における無条件の前提ではなく、歴史的な特例であることが判明する。

G・ベームによれば、芸術経験とは、作品の形象（Bild）以外のものに意義づけられるも

のではなく、観照者の視覚のはたらきと形象との間に生ずる絶え間無い生成である。彼は芸術の経験を形象の経験と考えている。その形象の経験は、作品を徹底して視るという観照者の立場から考察[7]されている。

こうした立場は、当時の芸術理論形成の状況と関係している。西洋の美学理論の大きな流れは、各々のジャンルに固有の形式と構造、およびそれがどのように受容されるかということが重視される傾向[8]を示していた。芸術理論は芸術以外のものに依拠することなく、美的経験や作品の構造、解釈、受容の意義を明らかにすることを主たる課題としていたのである。西洋におけるこのような芸術の捉え方は、芸術経験というものを芸術の外のものに還元してしまうこと、とりわけ芸術を真理認識の一様態とみなす考えを批判する流れの中で形成されてきた。

ベームは、作品に思想や概念、知識、習慣といったものを投影することなしに、形象を視るという観照者の個別的な遂行の過程から産出されるものに留意した。芸術を抽象的な概念に還元したり、作品の価値を真理に結びつけたりすることによっては、芸術の独自の論理を明らかにしえない。芸術はそのつどの作品の経験としてしか存在しえない。彼は徹底して作品を視るという現象学の立場にたち、常に個別的な遂行のプロセスと形象の経験から芸術の学を確立しようとしている。彼のいう形象の経験とは、個人の恣意的な作品享受を意味するのではない。観照によって、作品に内在する独自な形象構成のプロセスを経験することである。それゆえ、形象と関わる際に経験される時間は、造形芸術にとって本質的な問題とならざるをえないのである。ここでは、視覚作用と形象の構造の双方が重視されている点に留意する必要がある。

ベームの視覚と形象の論理は、フィードラーの芸術論[9]の受容によって深められている。フィードラーによれば、芸術は視覚作用による独自な世界の認識である。その独自性は、あらかじめ外の世界に存するものを受容するのではなく、たえまなく生成する点に認められる。つまり、視覚作用は、形式と内容がいまだ分化していない領域に成立し、そこで現実を形成するのである。芸術の表現的現実とは、作品にすでにそなわった価値を受容することではなく、視覚作用によるそのつどの生産と捉えられている。こうした作品世界の認識の姿勢は、芸術経験を外的世界に基づけたり、またその模倣とする考えから免れている。ベームはフィードラーが説く「感性に固有の論理」に対してその今日的意義を評価し、自己の芸術理論へと展開している。

本論においてベームの理論に示唆されたのは、主として次の事柄である。儒教や道教を

はじめとする東洋の伝統的な思想に基づけることなく書の作品を視ること、あるいはまた「書は人なり」という見方に代表されるような作者と作品との同化をぬぐいさることである。なかでも、彼の理論において重要な意味をもつ「表現の時間（die Zeit der Darstellung）」という概念からは、書の作品解釈における具体的な方法を学ぶことができる。絵画に固有の時間経験とされる「表現の時間」は、西洋の印象主義以降のいわゆる自律的な絵画の観照において意義深いものとなる。東洋的伝統のもとで育まれてきた書は、一方で「近代」という時代を経験し、それら双方の要素の融合したものを今や伝統として新たな時代に向かっている。ここでは、書の表現は自律したものとしてある。純粋な形象の経験として作品を見るという態度は、こうした状況にある現代の書において十分に認識されてよい。

このとき同時に課題となるのは、創作経験の投影による作品解釈から形象を解放することである。たとえば、運筆の再認、書き手の心情の現れとしての線の解釈、などといった創作に依拠した観照理論は、観照者自身の芸術経験を閉ざしてしまう。そればかりか、この態度によって結果的には創作の独自性をも閉ざしてしまうことになるだろう。筆墨が日常から姿を消して以来、書の性格は刻々と変容を遂げている。創作と受容を切り離し、個々の特性をみきわめてみることが必要である。そこに両者をつなぐ糸があるならば、我々は従来の書論の現代的な意義を、あらためて確認することができるのではないか。

ベームの「形象と時間」の考えは、本論にいう第三相「形象の時間」に援用することができる。「もし我々が形象の時間性を知覚しようとするなら、全体への眼差しを個々の部分への眼差しの中にしっかりと留め、逆に個々の部分への眼差しの中に全体の地平を共にありありと保存せねばならない。この要求は特別なことを何も必要としない。我々が形象を視ることに携わるとき、すでに見たものを意識の中へただ高めるだけである。つまり、それはたとえば、ある形姿あるいはその複合を形象とみなす場合の極度の抽象化である」（Bz. S. 20）。この見方は、従来の作品解釈の方法を批判している。彼は、個々の部分の情報の集積によって一つの作品の全体像をかたちづくり、それを多角的に捉えることが作品解釈ではないと考えているのである。視覚芸術は、解明されることにではなく、むしろ、形象を通して芸術的な手段で常に新たに定義されることに要点がある。それゆえ、視覚芸術は、形象を通して産出される「時間」の論理にしたがうのである。その形象の時間は、空間と切り離すことができない。いいかえれば、形象の時間は、形象の空間の変容のプロセスとして実現されるのである。「形象は平面に常に基づいている。だが、眼のはたらき

によって形象の相対的な特徴が変換すると、形象全体の構造が変化し、先ほどとは異なる空間が生成される。全体の構造が変化すれば、別の部分にはまた異なった関係が生じてくる。形象とは、常に一定のすがたを保って静止しているのではなく、我々の眼のはたらきによって多義的に変容する。このように、常に新たな形象が生み出されるとき、我々は全体を同時に視る見方と、部分を継起的に視る見方の二つを相互に交替させている。同時性(Simultaneität)と継起性(Sukzession)との交替関係は、抽象的な仮説ではなく、形象を視ることの遂行形式そのものである。視るというプロセスにおいて同時性と継起性が常にはたらくことによって、部分と全体はそのつど新たなものに変化し、その中に運動感覚や方向感覚が現れる。形象の時間とは、形象の構造と視覚のはたらきの双方から二義的に産出されるものであり、それは形象においてしか経験されることのない絵画に固有の時間」[10]なのである。

四　書に固有の時間

本論の分析でみてきた、形象の時間とは、まさにベームのいうことに適合する。だが、書においては形象の時間が、書の同時性と継起性の在り方のすべてを決定しているのではない。書において線は固有の意味をもつ。それは、書と絵画の原理の違いに関わってくる。

絵画は、具象画であれ、抽象画であれ、色と形が造形の原理となる。これに対して、書においては、その構造と意味を生み出す基盤となるのは、線と形である。書は文芸と絵画の両方の性格をもちながらも、それらと決定的に異なる点は、ある明確な主題が設定できないという非具象性にある。書の媒体である線は、それが組み合わされて一定の構造をもつために、一方で常に文字として機能する。このことが書の非具象的性格を理解させにくくしている。最も明確に事物を描き出すことができるという線の本来的な性格は、文字という概念的対象に帰属せられているのであって、この点を捨象するなら、書としての線がいかに暗示的あるいは象徴的な性格をもつかが理解されよう。

音楽が、純粋に音の組み合わせによって組織され、音楽それ自身以外のものを明確に描写することはできないのと同様、書もまた、純粋に線の組み合わせによって組織され、書それ自身以外のものを明確に描写することはできないのである。だが、音楽と書との相違点は次の点にある。音楽の媒体となる音響は空間に具体的に存在しないのに対し、書の媒体となる線は空間に一定の場所を占めて存在する。線はこの空間において、一方で運筆と

いう運動あるいは行為を表し、他方で諸部分が並存する対象を表現するのである。こうした物理的性格を表現の前提に据えるのではなく、「表現の時間」を捉えるためには、我々は書の線や形象をどのように理解することができるだろうか。

再び「松風閣詩巻」【図八】に立ち返ってみよう。これらの縦、横、斜めの画はそれ自体としては、ある文字の構造を示すためのデータにすぎない。それにもかかわらず、これらの線のありようが、この行全体あるいはこの行から波及して、異なった行に位置せられた文字やさらに周辺の行へと形象の関係を条件づけるものとなっている。つまり、個々の線は、視覚に関係づけられることによって、どの一本の線もそれぞれに作品全体を支配する価値を有するようになる。このときその線は、文字の構造を示すためのデータとしての線を越えて書の形象価値を担うのである。そのような形象が生み出す運動性は、眼が運筆の展開にのみ即すならば決して実現しないものである。

一旦、線的運動から退いた眼は、その同じ形姿を充実した面として捉える。書の線は、幾何学における線とは異なり、実質上は幅をもつ。眼がこれを面として知覚するとき、形象を介してどのような経験が成立しているだろうか。我々は、個々の形象の関係づけを遂行し、その緊密さを享受すればするほど、個々の形象それ自体がその紙面において動かしえない位置を占めていることに圧倒され、そうした不動の力のゆえに、形象の一部分へと眼を固定させられる。この眼の固定は観照を閉じてしまうのではなく、逆に、限定された、ごく微小の面の内部で新たな力動を産出する契機となる。眼は運筆の方向に対して垂直の方向に作用したり、またその面のうちを巡ることによって、小さな広がりの中に毛筆のたわみ、触感、墨色、墨量の変化などを知覚する。眼は一点を凝視しているのではなく、限定された面のうちで様々な情報の差異を読み取っている。こうして広がりと奥行きをもった個々の部分が、全体との関係に移し置かれるとき、作品全体もまた変容する。このような関係付けが行と行との間において行われるとき、我々の眼には「章法」が産出される。諸部分と全体との相互作用によって生み出される重層的な形象の経験は、等質的で一様な時間ではなく、我々の内部に豊富な相をもつ時間をもたらすのである。

こうした線と形象において実現される時間性は、作品のマチエールと切り離すことができないものである。運筆によって生成される線の方向性は、二次元平面にのみあらわれるのではない。墨色、墨量、墨がのせられる紙の質、筆などが複雑に関連しあうことによって、線に奥行きや厚みが形成される。ここに生じる視覚的なイリュージョンは、絵画における遠近法的手法によって生じるものとは原理が異なるため、印刷などの複製では失われ

てしまうことが多い。書は原理的に遠近法を備えていないため、原作品のマチエールにおいてのみ生じえた微妙な色調のコントラストは形象の価値に直接影響を及ぼすのである。

さて、従来の研究で指摘される書の時間性を、上記の形象の経験から続いて引き起こされる感覚を見つめることによって検討し、あわせて今後の研究における具体的な課題を記しておきたい。

形象の経験が豊かになればなるほど、まさにそのことによって線は、「実り豊かな瞬間」を表現するものとして観照者には体感される。豊富な内容を盛り込んだ線が、平面において選び取られた瞬間を表現するというのは、一体どういうことであろうか。個々の線の緊張は、充実した用筆や運筆の一回性に起因して生まれるものでもあるのだが、依然としてこの緊張は瞬間性とは根本的な相違をもっている。実り豊かな瞬間は、視覚がその線に他の線の様態との緊密な関係を形成しえたときにはじめて生ずるのである。平面全体に並存された形象が一本の線の在り方を決定し、一本の線の様態が全体の形象を支配する。このような線は、紙や墨につねに付随する偶然的要素をも含んだ複雑な状況のもとで、無数の可能性の中から唯一選び取られた運動の軌跡として観者の意識に立ち現れる。線はこの意味において瞬間的なアクチュアリティの形象化でありうるのである。

ここにいう「選び取られた瞬間」とは、ベームがレッシングの見方を捉えたように解釈すれば、観照者の想像力によってもたらされるものといえるだろう。「書く」という行為が自明であった時代には、こうした瞬間性は、ヘラクレスと大蛇が戦う場面を見れば誰もがその衝突の瞬間を感じ取るのと同じように、観照者に共通に体感される時間経験であったと思われる。書において「運筆の時間」を読み取ることは、絵画の観照において「何が現れているか（表現されたものの時間）」を読み取ることと同じような位置にある。書における「運筆の時間」は作品解釈において自明の先概念を構成し、観照者もまた慣用的になった観照態度によって作品に接する。絵画の場合の瞬間すなわち、過去と未来を凝縮するものは、一義的には場面の状況であるのに対し、書の場合の瞬間は、先行する線の様態と後続の線の様態である。それゆえに、観照者は「書く」という独自の経験を活動させて、一連の有機的運動の一回性を想像として自らの内に引き起こす。つまり、その運動の起伏がもたらす激情が実際に生ずる場は、観照者の内部へと移される。従来の書の研究において言及される書の運動性や時間性とは、こうした時間の様態として解釈されているのである。絵画の場合には、選ばれる必要のあった瞬間が、書においては、そのつど選ばれた瞬間として観照される。それゆえに、書は「実り豊かな瞬間」を表現することばかりではな

く、本来的に様々な運動のあり方を表現することができると解釈されてきた。それを可能にするのは、先行する線と後続の線は、平面に併存しているという線の性格によるのである。従来の美学的な研究において書に時間性の契機が指摘されるのは、このような視点による。つまり、予め具体的に前提された線に立脚して、そこから線の時間性の様態が導き出される。時間性の考察にあたり、実証的立場にたつ西洋美術史が統一的な絵画空間を立脚点としたように、書は感情の表現と直結した線の時間性を立脚点としているのではないだろうか。今後の課題として、書の作品解釈において線がどのような意義をもつか、「運筆」という観点をどう位置づけることができるかということを検討していきたい。

最後に、本章の展開に沿って経験された時間を、現段階において導くことのできる「書に固有の時間」としてまとめることにする。

本章では、運筆の軌跡に則るのではなく、そこに現れた形象の立ち現れを目で捉えることの中から、線と線との関係づけを経験し、諸部分と全体との関係のその都度の変化を経験した。そこには、アクティブな眼のはたらきが切り開く観照の創造性が認められる。ここから、創作において、いかに視覚が重要なものであるかも予測することができる。上記の作品分析を通して指摘できることは、線が形象を生み、形象が線を生むということである。ここにいう線とは、運筆過程の再現としてではなく、純粋に観照を通して開かれる経験である。これは、決して作品を恣意的に解釈することを意味していない。視ることによる作品の産出は、視るという行為と作品の構造との双方から決定される。それゆえ、観照とは、優れた作品とは何かということを、具体的な形象の経験を通じてそのつど問いかける行為でもあるのだ。作品の価値は、客体にのみ存するものでもなく、主観に還元されるものでもない。両者の関わり方のプロセスにこそ現れてくるのだといえる。創作と観照は、ここで分断されるのではなく、むしろ結び付く。両者に共通した芸術経験は、まさに線を介して可能となる。書における本質的時間は、線と形象の相互作用によって産出される固有の時間経験なのである。

〈 註 〉

＊1　井島勉「絵画の線と書の線」『書の美学と書教育』墨美社、一九五六年、五八

一六三頁。邱振中「線の芸術」『書法の形態と解釈』重慶出版社、一九九三年、一一六と頁。陳振濂編「書法美学」『書法学』江蘇教育出版社、一九九四年、六八六―六八九（書法芸術の形式）頁および七〇一―七〇五（書法芸術の創造過程）頁。これらの論は、芸術としての書の固有の価値を線との関係で捉え、表現運動の継起的性格に言及している。

＊2 Gotthold Ephraim Lessing, Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie, 1766（『ラオコーン』斎藤栄治訳、岩波文庫、一九七〇年）。「造形芸術と文芸の限界について」という副題をもつ本論は、表現形式の違いから諸芸術の相対性をといており、比較ジャンル研究の先駆けとされている。だが、現在の芸術学研究では、この規定は芸術の表現的現実を閉ざすものとして批判されている。本論第三節を参照。

＊3 この点に関しては、時間意識の構成をめぐって一般の知覚体験と美的体験との関係を裏付ける、興味深い症例研究がある。木村敏『自己・あいだ・時間』弘文堂、一九八一年、を参照。

＊4 Wilhelm Perpeet, "Von der Zeitlosigkeit der kunst," in: Jahrbuch für Aesthtik und allgemeine Kunstwissenschaft, 1951, S. 1-28（新田博衛訳「藝術はどうやって時間から脱け出すのか？」、新田編『藝術哲学の根本問題』晃洋書房、一九七八年、所収）。パーペートは、芸術の時間性の問題を美的体験（主観）の側に還元する。美的体験の時間構造については、フッサールの内的時間意識の構成に関する論（現在の印象、過ぎ去ったものの記憶、これから起きるであろうことへの予期、の三者の総合作用によって時間性の意識が構成される）を援用している。vgl. Edmund Husserl, "Zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins," 1928（立松弘孝訳『内的時間意識の現象学』みすず書房、一九六七年）。パーペートの論では、客体すなわち作品の価値の問題が残される。ここでは、それには立ち入らず、視るという創造的な行為を意識の構成のレベルで裏付けている点に注目しておきたい。

＊5 造形芸術における時間の問題を扱った代表的な論文として次のものがある。・Dagobert Frey, "Das Zeitproblem in der Bildkunst,"（1955）in: Baust eine zu einer Philosophie der kunst, Hrsg. v. G. Frey. Darmstadt, 1976, S. 212-235. ・Étienne Souriau, " Time in the plastic Arts, " Translated by

Marjorie Kupersmith, The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. VII, No. 4, June, 1949, Special Issue on Aesthetics in France, pp. 294-307 (新田博衛訳「造形藝術における時間」、新田編『藝芸術哲学の根本問題』晃洋書房、1978年).

＊6 本節における時間的観点からの記述は、次の論文による。Gottfried Boehm, "Bild und Zeit," in: Das Phänomen Zeit in Kunst u. Wissenschaft, Hrsg. v. Hannelore Paflik, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1987. S. 1-23. (引用に際しては、Bzと略記して該当頁を本文中に示す。)

＊7 ベームによる形象経験の詳細については、以下の論文を参照。 G. Boehm, "Zu einer Hermeneutik des Bildes," in: Die Hermeneutik und die Wissenschaften, Hrsg. v. H. G. Gadamer u. G. Boehm. Suhrkamp, 1978, S. 444-471. (「造形的形象の解釈学」物部晃二訳、『現象学の展望』新田・村田編、国文社、一九八六年。) "Die Wiederkehr der Bilder," in: Was ist ein Bild?, Hrsg. v. G. Boehm, Wilhelm Fink Verlag. München, 1994, S. 11-38. ebenda, "Die Bilderfrage," S. 325-343.

＊8 時代的には、一九六〇年代末から七〇年代頃にかけての動向と関係している。美学史的観点をも含めたベームの芸術理論の多角的な理解については、太田喜夫「G・ベームにおける芸術経験について」『〈感性的認識の学〉としてのAesthetikの可能性とその系譜』科学研究補助金[総合研究A]研究成果報告書、一九九四年、一一七―一三三頁を参照。

＊9 Konrad Adolf Fiedler, Der Ursprung der künstlerischen Tätigkeit, 1887. (山崎正和、物部晃二訳「芸術活動の根源」『近代の芸術論』山崎編所収、中央公論社、一九七九年、五七―一六九頁。)

＊10 ベームは芸術経験における時間性の契機を重視する。本稿の「形象の時間」という観点は、「形象と時間」(Boehm, BZ., S. 1-23.)における考察に基盤を置いている。絵画における時間的観点を含む作品解釈の方法論および作品記述の問題に関しては、以下の論文を参照。 "Bilderschreibung. Über die Grenzen von Bild und Sprache," in: Beschreibungskunst-Kunstbeschreibung, Ekphraisis von der Antike bis zur Gegenwart, Hrsg. v. G. Boehm/ H. Pftenhauer, Wilhelm Fink Verlag. München, 1995 S. 23-40. Lorenz Dittmann, " Bild-

rhythmik und Zeitgestaltung in der Malerei," in: Das Phänomen Zeit in Kunst und Wissenschaft, Hrsg. v. Hannelore Paflik, Weinheim, VCH, Acta Humaniora, 1987.

＊11　もちろん、ベームのいう「表現の時間」とは、ここでいう主題（何が描かれているか）を読み取ることによって実現するのではない。

結　書くことからの問い　書くことへの問い

書とはどのような営みであろうか。時代の変遷や文化的意義の相違にかかわらず、常に存続してきた「書く」という営みに即すことによって、人間の芸術的営みの本来性や全体性への眼差しをもつことができるのではないか。こうした予測のもとに、本稿は、「書く」という営みから出発し、書くことへの問いとともに、書という芸術を追ってきた。そこで明らかになったことは、線と形象の相即性、および、そこから引き出される書の一回的性格の意義である。

筆を執って書かれる以前、筆の軌跡が線として定着される以前には、書の形象はどこにもない。書くという表現運動を通してはじめて、そこに書という形象が成立する。その表現運動は、一連の有機的な身体活動とともに現れる。書の特徴は、内的身体的運動の過程が形象の関係づけとして可視化されるということにある。その過程は、次の事柄の相即性としてそれぞれ解釈することができる。

① 線と形象

運筆の物理的次元でいえば、書くという営みにおいて、線は形象に先行する。しかし、有機的な表現活動としての書く営みは、形象の前に運筆はなく、運筆の前に形象はない。線と形象は、運筆という一連の行為の中で同時的に成立する。そのとき、紙面は黒と白に分かたれる。線と線の関係づけ、すなわち形象の秩序は、余白の成立によってはじめて可能になる。

② 紙面における黒と白

余白の成立は、形象の成立を意味し、形象の成立は余白の成立を意味する。ここで、書の創造性においては受動的側面が潜勢的な意義をもつことが指摘できる。一連の運動において黒と白を分かつことは、紙面に線をひくという能動的意識だけでは成立しないからである。書くという場には、常に白紙の紙面から規定されるという空間の潜勢力がはたらいている。未規定の白紙の空間に落筆するということは、その空間を線によって規定することであると同時に、白の空間からその線が規定されるということである。書くという表現運動の過程では、一筆ごとに白の潜勢力が決定的な意味をもつ。線をひくという能動的、意識的な身体活動は、白紙から規定されることによって書の形象として成立するという点

で、同時に受動的側面をもつのである。

③　創造と享受

能動的側面と受動的側面の相即性は、創造と享受の相即性として捉えることができる。それが最も顕著に現れるのは臨書である。臨書に際して書き手は、自らの運筆の有機性を常に一貫させる必要がある。だが、臨書は自らの主体的な営みのみで成り立つものではなく、そこには対象となる形象を受け入れる態度がなければならない。臨書は、対象を写し取る行為ではなく、様々な形象の現実を捉える行為である。つまり、臨書は対象の有機的な表現運動のあり方に即して、自らの表現運動を展開する営みなのである。それゆえ、本論で記した「筆意」とは、原本を書いた筆者の意志や意図ではなく、「形象の意」であるということができる。ここには、自らが能動的に形象の現実を捉えるはたらきと、「形象の意」に筆をゆだねることによって自身が作り出される受動的側面の双方が認められる。これは、書における創造と享受の相即性を象徴的に表している。

④　人間と自然

この表現構造は、伝統的芸術観においては人間と自然の相即性として現れている。書を生み出すものとしての人間は、表現の媒質となる文字を「自然」とみなす。文字は恣意的な記号ではなく、自然の一様態としての人間によってつくりだされたものである。文字として形をもつものは、一つの存在であり、有機体なのである。それゆえ、臨書の対象となる原本に対して、臨書者は「その自然にふさわしく」運筆することが求められる。「文字にはそれぞれの体形がある」という見方は、文字が固定的な表象であることを意味するものではない。文字は、線と線の関係づけの中でそれ固有の姿をあらわす。線の様態が異なれば文字の姿は異なり、文字の姿が異なれば、他の文字や行どうしの関係が異なったものとなる。一本の線の様態によって作品全体の価値が変容する。文字をあるがままの体形において捉えるということは、その書における線と線との関係性を捉えるということを意味する。

⑤個と歴史

このような性質をもつ臨書は、その行為自身のうちに新たな関係性を創造する契機を有すると同時に、歴史を受容する契機を有している。そして、この延長上に新たな書風の形成がある。このような営みの存続が書において「伝統」と称されるものの本質であり、それはまた書の創造性の本質である。

臨書という行為から原本を取り払うならば、そこには、どのような営みが成立しているであろうか。手本を見て書くという場から、その手本を取り除いたとき、そこには我々が素朴に「書く」と呼ぶ営みが現れる。「書く」という行為が成立するためには、文字を知らなければならない。ただしそれは、まず文字の構造を習得し、それから書くという順序の成立を意味しているのではない。書くことにおいては、文字と書に順序の前後は生じない。書くことにおいて、文字と書は相即的に成立する。どのような手段で文字を習得するにせよ―たとえ活字をもとに文字の構造を学ぶとしても、文字を覚えてから書を書くのではなく、書くことそれ自体が視覚的な形象の現実を捉える行為となる。つまり、「書く」という営みには、それ自身の中に文字が内在しているのである。こうして捉えられた「書く」という行為は、それ自身、臨書と同じ構造をもつものとなる。それゆえ、「書く」という行為は、臨書と同じく、個と歴史との相即性において成立するということができる。

以上のことから、書を見るという行為の中には必然的に「読む」ことを含んでいると理解してよいだろう。言葉を読み、文字を読み、筆意を読む。書として認識される限り、読まれる対象として在ることを意味する。書か文字かという区別だては、形象となった現実を意識が分別し、構成し直す際に現れてくる。媒質としての文字を捉える場合に、我々は書と文字の相即性に注意しておかなければならない。文字と書を予め分けてしまうと、書という営みにおける形象の現実が捉えられなくなるからである。概念記号としての文字「を」用いて形象としての書が生み出されるのではない。形象として可視化されるプロセスにおいて、文字と書は同時に形成される。こうした相即性は、臨書という行為に特有のものではなく、書の表現構造そのものに敷衍することができる。つまり、臨書の表現構造は、そのまま書の表現構造のモデルとなるのである。

線と形象、黒と白、文字と書、伝統と創造、これらの相即性は、書の表現運動のプロセスにおいて実現され、それは表現の現実として形象化される。こうして形象を生み出すプロセスと、現実となった形象との関係を見るとき、伝統的な見方に基づく書における形の意味が捉えられるであろう。

運筆によって可視化される線と、その線どうしが関係づけられた形との関係が緊密であればあるほど、我々には、その運筆の一回性が意識化される。「書く」行為の一回的継起的性格が多元的秩序をもつ形象を構成する。その表現運動の現実が線に定着されている。一連の身体的運動が形象の関係づけをもたらし、形象の関係づけとともに運筆が展開される。この線の性格によって、ある一つの書の形象は、他の可能世界をもって体現されたも

のであることを暗示する。優れた書は、その形象の内に、それ独自の絶対的な力と、どのようにでもありうる自在性とを共存させている。その形象がもつ不動の力は、線と形の関係性の成立によってあらわれる。その関係性の成立こそが、その表現においてしか実現しない固有の形象価値なのである。つまり、書の一回性の意味は、運筆の継起性と、形象の秩序づけとの相即性にある。

ここに新たに時間性の意識が生じてくる。一回限りの、反復することのできない表現の時間は、書の運筆が継起的に展開すること、すなわち、運筆の一回性のみに起因するものではない。一回かぎりの、反復を許さない運筆の展開が形象において固有の秩序を形成するとき、その一連の有機的運動は、その表現に固有の時間を生み出すのである。書を人間の内面の現れとして見る見方においては、概ね上記のような経験が書を解釈する際の根拠になっている。

こうして書の性格を見てくると、そこには本質的に相即性が息づいていることが理解される。書は本来的に構図をもたない。常に書き進められながら、形象の秩序が形成される。そのため、一連の時間的展開の中で、そのつどの線の生成に即応していく即興性が要求される。書において「率意」ということが一つの価値をもつことは、「自然」を理想とする世界観を投影することによって説明しうるのではなく、書の性格そのものに根差しているように思われる。運筆のそのつどの現れ出を排除せず、日常的意識の表出をも表現の現実として肯定しうるところに、書における表現運動とその形象物との関係の特性があるのではないか。見方をかえれば、書は自然と人間との共生関係が保ちえた環境において自らの同一性を示すことのできた文化の一つといえるのではないか。

書は、絵を描き、歌を歌うの同じように、どの文化圏にも見られる普遍的な表現活動ではない。「書く」ことが造形的世界を展開した特殊なジャンルである。民族芸術としての書は、その歴史において常に「書く」という営みを存続させてきた。それゆえ、「書く」ことから問うかぎり、自ら書というジャンルの自律性は保たれるであろう。本論は、その意味で、書というジャンルの固有の原理に関する一試論である。ただし、それは書というジャンルをまず設定し、それからその内部にある原理を探し出そうとする試みではなく、「書く」という行為の集積が一つの造形ジャンルとして実を結び、存続するようになった表現の在り方を見つめようとする試みである。それによって、他の表現活動ではなく、「書く」営みによってのみ生かされている表現の現実に触れることができるのではないだろうか。今後の研究では、こうした視点から書を見るときに妥当性をもちうる様式記述の

方法を問うていきたい。また、その方法を模索することにおいて、ここに示そうとした視点のもつ問題点を検討していきたいと思う。

書くという行為がこのジャンルにおいて自明性を失うのは、永い書の歴史からみれば、たった今経験したばかりのことである。今後はそれがどのような形で展開されることになったとしても、そこでは、また新たな営みに固有の表現が生まれてくるであろう。

図版リスト

＊　図版は別冊資料を参照。

〔第一部〕　中国の書

【図一】　六書分類例（上段－象形文字、下段－指事文字　〈ただし〔木〕は象形〉）字例は、白川静『漢字類編』掲載の甲骨文・金文・小篆を主とする各図版による。

【図二】　孫過庭『書譜』（部分）、垂拱三（六八七）年、真跡本、紙本、縦二六・四×横九〇三㎝、台北故宮博物院。

【図三】　王羲之「喪乱帖」、永和一二（三五六）年〔推定〕、揚模本、紙本、縦二八・七×横六三㎝

【図四】　王羲之「蘭亭叙」（部分）、永和九（三五三）年、八柱第三本、紙本、縦二四・七×横七〇・三㎝、北京故宮博物院。

【図五】　懐素「自叙帖」（部分）、大歴一二（七七七）、紙本、縦二八・三×横七五五㎝、台北故宮博物院。

【図六】　「曹全碑」（部分）、中平二（一八五）年、明代出土、碑陽二〇行×行四五字、拓本、西安碑林（碑）。

【図七】　欧陽詢「九成宮醴泉銘」（部分）、貞観六（六三二）年、二四行×行五〇字、拓本、陝西省麟遊県（碑）。

【図八】　甲骨文・卜辞、殷・武丁、牛骨、約縦六×横八㎝、京都大学人文科学研究所。

【図九】　金文「小臣宅簋」、西周前期・康王期、銘拓通口縁高一三・九㎝　銘文五二字、中国歴史博物館。

【図一〇】　牘、天鳳元（一四）年、縦一二・〇×横六・五㎝　敦煌出土。

【図一一】　「泰山刻石」、小篆、秦（前二一九）年、拓本、縦一一一㎝。

【図一二】　黄庭堅「寒山龍蘊詩三首」、一〇九九年(推定)作、縦二九・一×横二一三・八㎝、台北故宮博物院（Fu, Shen, op. cit., p. 12. fig.）。

【図一三】　黄庭堅「寒山龍蘊詩三首」作者不詳・臨書本、縦三一・二×横二二六・四

cm、ニューヨーク、J・クローフォード家、（ibid., p.13. fig.）

【図一四】　王羲之「不審・清和帖」（部分）、縦二四・五×横二三cm、『淳化閣帖』本巻八。

【図一五】　王鐸臨・王羲之「不審・清和帖」、崇禎一三（一六四〇）年頃軸、縦二五六×横五二cm、三重県澄懐堂文庫。

【図一六】　王献之「鷺羣帖」、縦二五×横二八・五cm、『淳化閣帖』本巻一〇。

【図一七】　米芾臨・王献之「鷺羣帖」、縦二四・五×横三五・八cm。

【図一八】　鮮于枢臨・王献之「鷺羣帖」、縦二四・九×横三三・五cm、册。

【図一九】　邢侗臨・王献之「鷺羣帖」、軸。

【図二〇】　王鐸臨・王献之「鷺羣帖」、崇禎一三（一六四〇）年、縦一八三・五×横五一・七cm、軸、京都国立博物館。

〔第二部〕　日本の書　――仮名――

【図一】　「正倉院万葉仮名文書」、天平寶字六（七六二）以前、素紙、縦二九・四×横五二・四cm、奈良・正倉院。

【図二】　「正倉院文書紙背落書座右銘・漢詩」、素紙、縦二九・七×横五八・六cm、奈良・正倉院。

【図三】　藤原有年「讃岐国司解有年申文」、貞観九（八六七）年、素紙、縦三〇×横四五・五cm、東京国立博物館。

【図四】　「因幡国司解案紙背仮名消息」、承平（九三一―九三八）頃。

【図五】　「虚空蔵菩薩念誦次第紙背仮名消息」、康保三年頃、筆者未詳、紙本、縦三三・三cm（素紙部分）、滋賀・石山寺。

【図六】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）〈はるやどき（国歌大観一〇番）〉古今集巻一、断簡、一一世紀中期、雲母砂子巻蒔紙、縦二六・三cm。以下、（）内の番号は、国歌大観の歌番号を示す）

【図七】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）〈きみをおきて（一〇九三番）〉古今集巻二〇、完本、一一世紀中期、縦二六・三×横二六二・一cm、個人蔵。

【図八】　伝・藤原行成筆「関戸本古今集」（部分）〈きみをおきて（一〇九三番）〉、古今集巻二〇、一幅、一一世紀中期、縦二〇・八×横一七・五cm、個人蔵。

【図九】　伝・小野道風筆「継色紙」〈きみをおきて（一〇九三番）〉古今集巻二〇、一〇世紀中期、縦一三・二×横二六・六㎝。

【図一〇】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈むめのかを（四六番）〉古今集巻一、一一世紀末期、縦一三・〇×横一二・九㎝、静岡・ＭＯＡ美術館。

【図一一】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）、〈むめのかを（四六番）〉古今集巻一、断簡、一一世紀中期、雲母砂子巻蒔紙、縦二六・三㎝。

【図一二】　伝・藤原行成筆「曼殊院本古今集」（部分）〈あまつかぜ（八七二番）〉古今集巻一七、一巻、一一世紀後半、縦一四・二×二八六・〇㎝、京都・曼殊院。

【図一三】　伝・小野道風筆「継色紙」〈あまつかぜ（八七二番）〉古今集巻一七、一〇世紀中期、縦一二・九×横二五・五㎝。

【図一四】　源兼行筆「高野切第二種」（部分）、〈しらくもの（三八〇番）〉古今集巻八、完本、一一世紀中期。

【図一五】　伝・源俊頼（藤原定実）筆「元永本古今集」（部分）、〈しらくもの（三八〇番）〉古今集巻八、完本、保安元（一一二〇）年、和製唐紙、縦二〇・六×横一五・二㎝。

【図一六】　伝・藤原行成筆「関戸本古今集」（部分）一一世紀中期。

【図一七】　①小野道風筆「屏風土代」（部分）、延長六（九二八）年、素紙、縦二二・四×横三一六・六㎝（素紙部分）、御物。②同、部分拡大。

【図一八】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈あきはぎの（二一八番）〉古今集巻四、一一世紀末期、縦一三・〇×横一二・三㎝。

【図一九】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈よしのがは（一二四番）〉古今集巻二、一一世紀末期、縦一三・一×横一二・七㎝。

【図二〇】　伝・小野道風筆「秋萩帖」、一〇世紀中葉（第一紙）、縦二二・六（第一紙）二二・三（第二紙以下）×横八三一・三㎝（いろ紙部分）、東京国立博物館。

【図二一】　伝・小野道風筆「継色紙」〈こひしさに〉、一幅、一〇世紀中期、縦一三・二×横二六・六㎝。

【図二二】　伝・小野道風筆「継色紙」〈やまざくら〉、一〇世紀中期、縦一三・三×横二六・六㎝。

【図二三】　伝・小野道風筆「継色紙」〈あづさゆみ〉、一〇世紀中期、縦一九×横一二㎝。

【図一】　伝・藤原行成筆、仮名消息、素紙、二八・二×五一・九㎝、熊谷家本。

【図二】　①　王羲之「一七帖」（部分）、上野本、拓本、縦二五㎝。

②　王羲之「喪乱帖」（部分）、三五六年、揚模本、縦二八・七×横六三㎝。

③　孫過庭『書譜』（部分）、六八七年、真跡本、縦二六・四×横九〇三㎝。

【図三】　第一部【図一六】、および第三部【図一】ほか、仮名作品を参照。

【図四】虚堂智愚「凌霄」、額字、咸淳二（一二六六）年、紙本、縦四七×横八七・三㎝、京都・大徳寺。

【図五】　森田子龍「蒼」、昭和二九（一九五四）年、墨・紙、縦一三〇・〇×横六五・〇㎝、国立国際美術館。

【図六】　良寛「一行書」、（釈文・積徳厚而受薄）。

【図七】　王羲之「一七帖」（司馬帖）、上野本、拓本、縦二五㎝。

【図八】　黄庭堅「松風閣詩巻」、崇寧元（一一〇二）年、紙本、縦三二・八×横二一九・二㎝、台北故宮博物院、（部分）。

【図九】　張瑞図「王維・終南山、五言律詩」、絹本、縦一六九・五×横四八㎝。

【図一〇】　傅山「老景信口、五言律詩」、絖本、縦一九〇・三×横四九㎝。

【図一一】　伝・小大君「香紙切麗花集」、手鑑「玉海」所収、一一世紀後期、縦二一・一×横一二・五㎝、徳川美術館。

【図一二】　北銭　「張協・七命中語」、紙本、縦一一三・三×横五四・五㎝。

【図一三】　羅振玉「臨・殷契文」、紙本、縦九八・八×横三二・七㎝、東京知文印社。

【図一四】　アントニオ・ポラウィロ「レルナの大蛇ヒュドラーを退治するヘラクレース」、一四六五／七〇年頃、フィレンツェ・ウフィツィ美術館。

書芸術の地平

―その歴史と解釈―

〈図版〉

萱　のり子

第一部　中国の書

【図一】　六書分類例（上段―象形文字、下段―指事文字　＜ただし［木］は象形＞）
字例は、白川静『漢字類編』掲載の甲骨文・金文・小篆を主とする各図版による。

第一章 漢字例

【日】


【月】

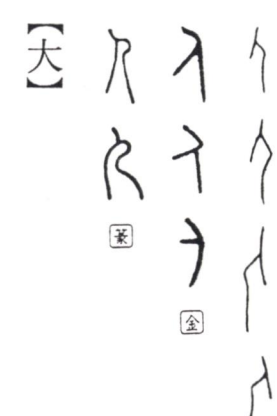
【人】

【大】

【手】

【足】

【馬】

【上】


【下】

【本】

【末】

【木】

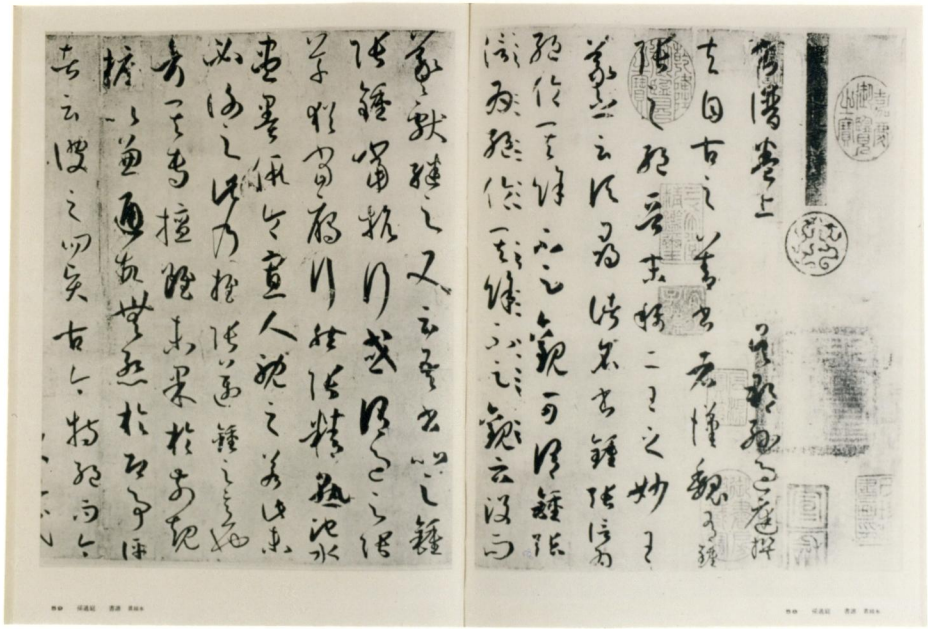
【天】

【王】4　オウ（ワウ）　きみ・おおきみ

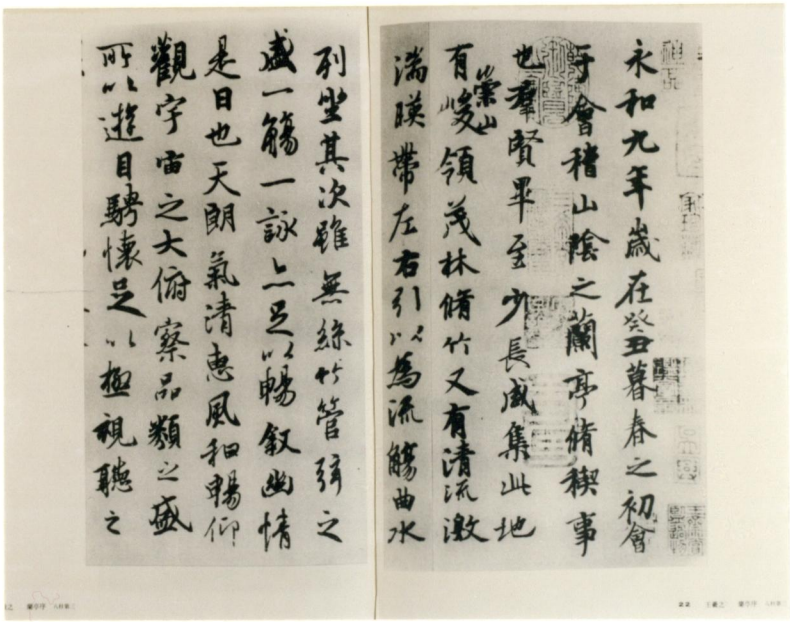
【中】

第一章「造形理念」

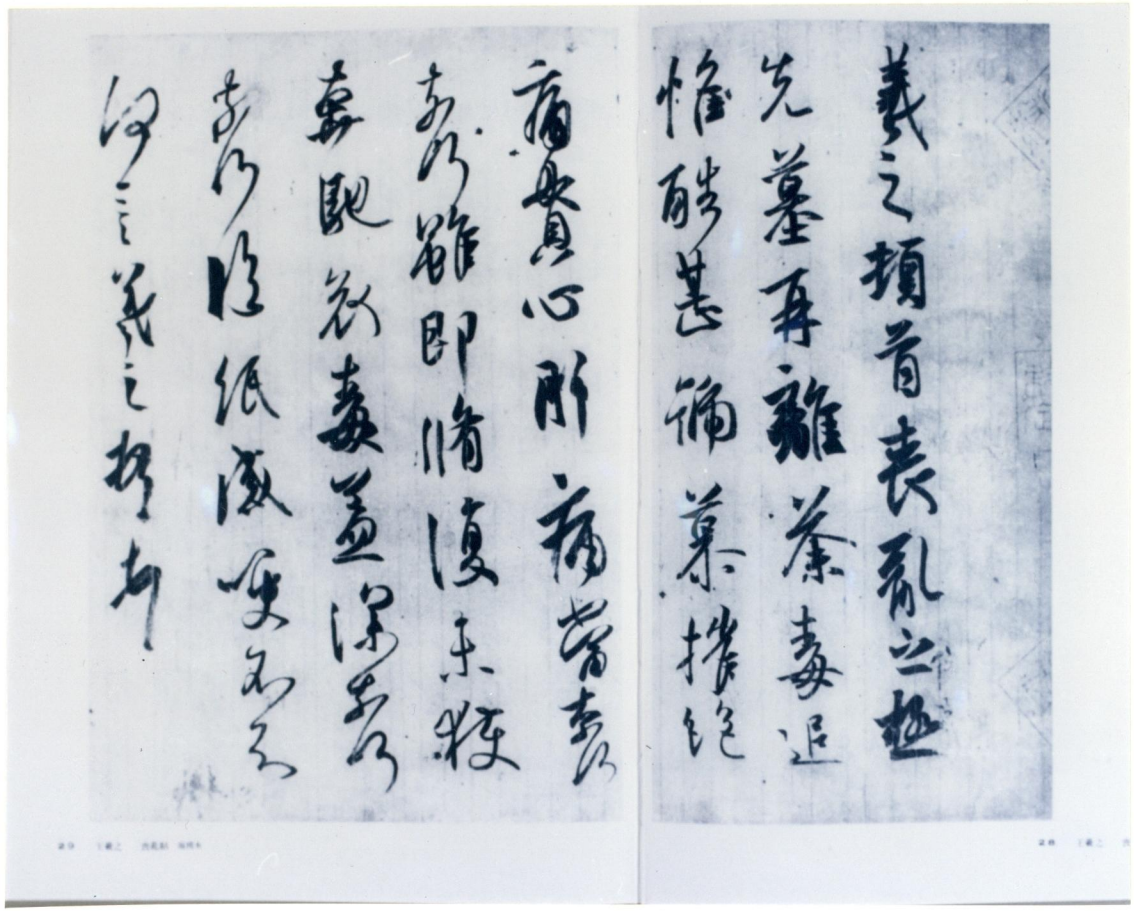
第三章「書の抽象性」



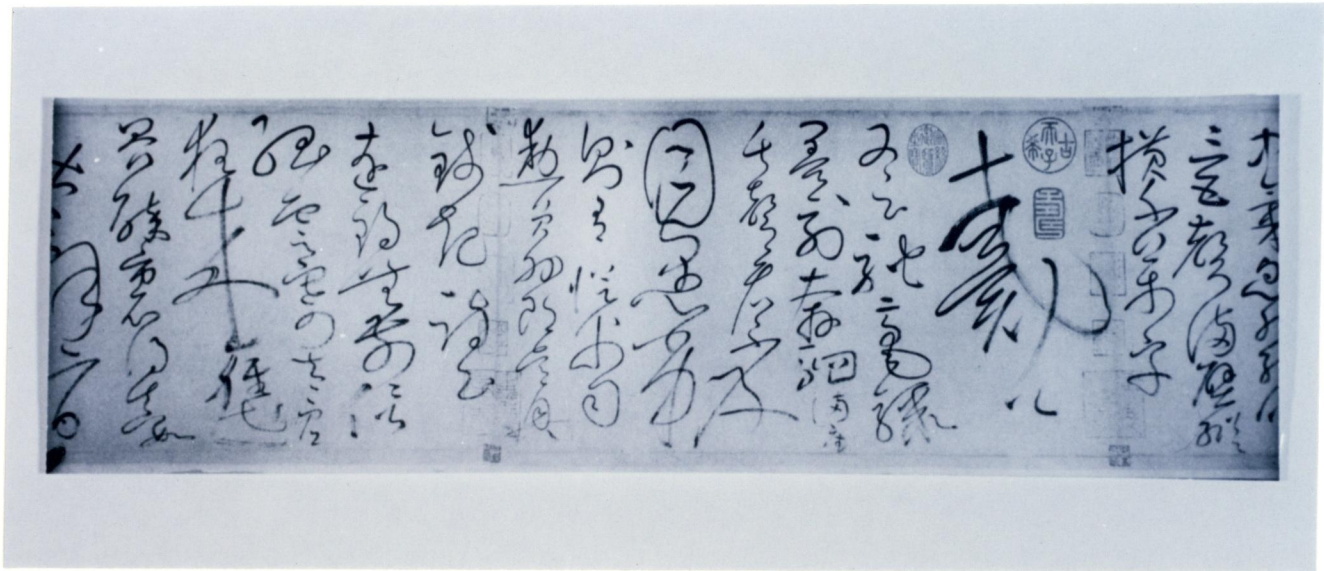
【図二】　孫過庭『書譜』（部分）、垂供三（六八七）年、真跡本、紙本、縦二六・四×横九〇三㎝、台北故宮博物院。



【図四】　王羲之「蘭亭叙」（部分）、永和九（三五三）年、八柱第三本、紙本、縦二四・七×横七〇・三㎝、北京故宮博物院。



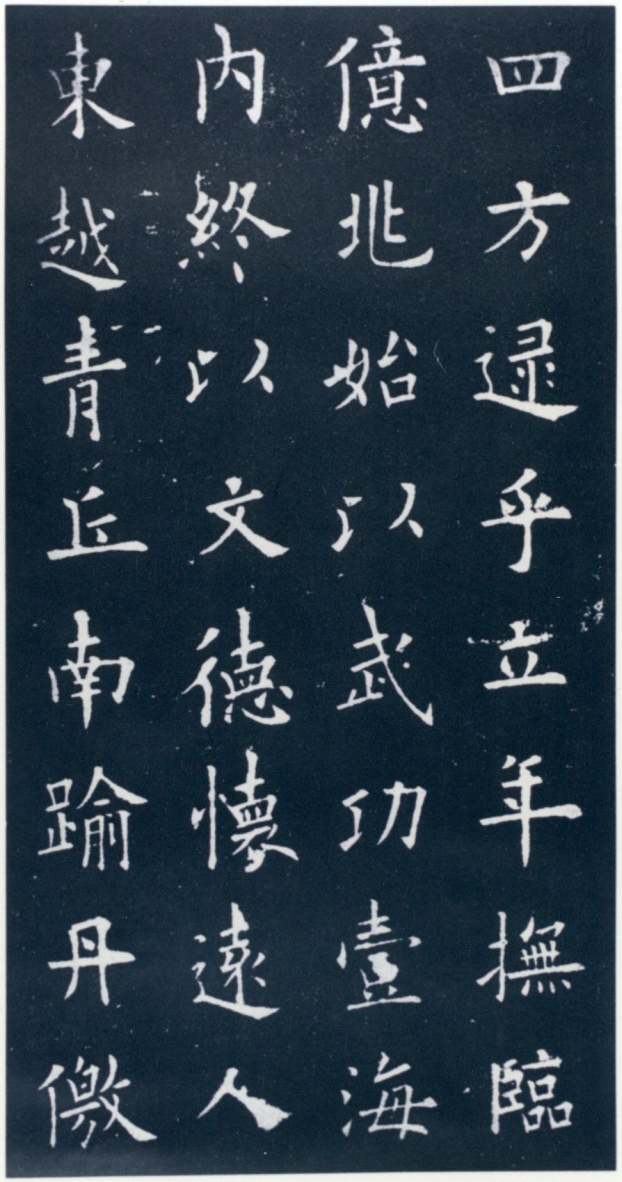
【図三】　王羲之「喪乱帖」、永和一二（三五六）年［推定］、揚模本、紙本、縦二八・七×横六三㎝



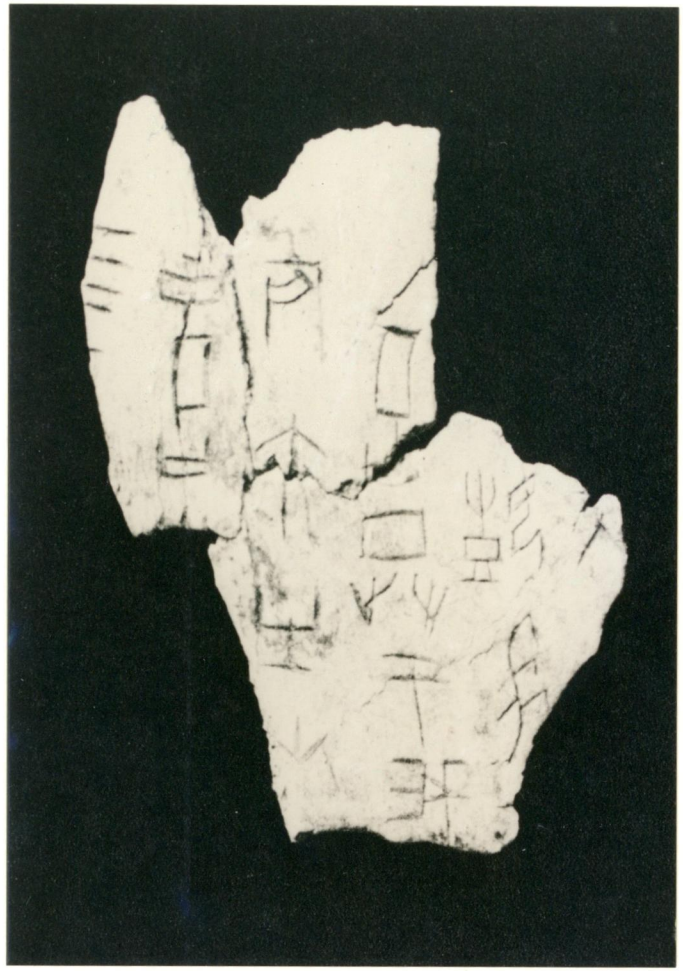
【図五】　懐素「自叙帖」（部分）、大歴一二（七七七）、紙本、縦二八・三×横七五五㎝、台北故宮博物院。



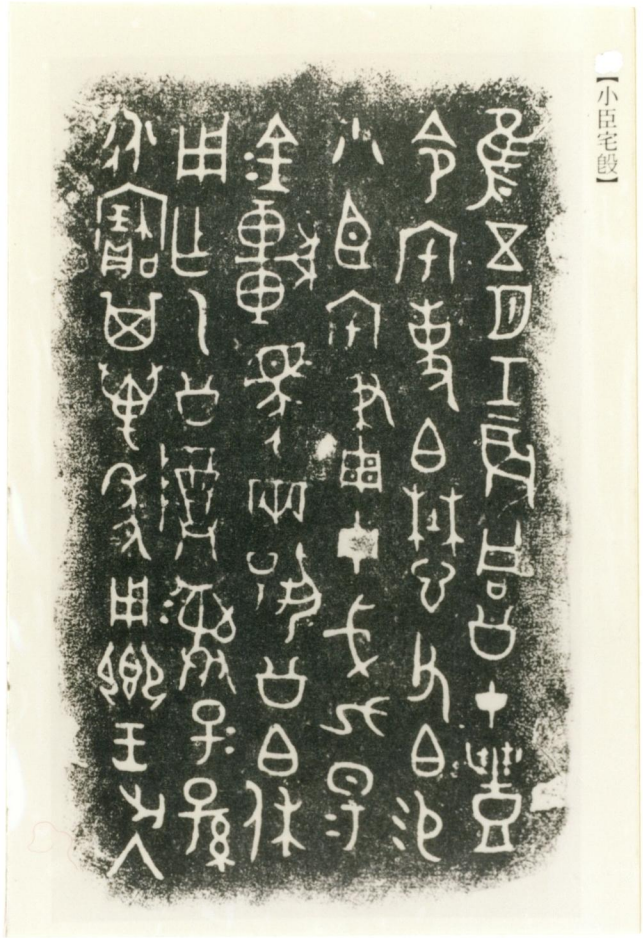
【図六】　「曹全碑」（部分）、中平二（一八五）年、明代出土、碑陽二〇行×行四五字、拓本、西安碑林（碑）。


四方遐乎立年撫臨
億兆始以武功壹海
内終以文德懷遠人
東越青丘南踰丹徼

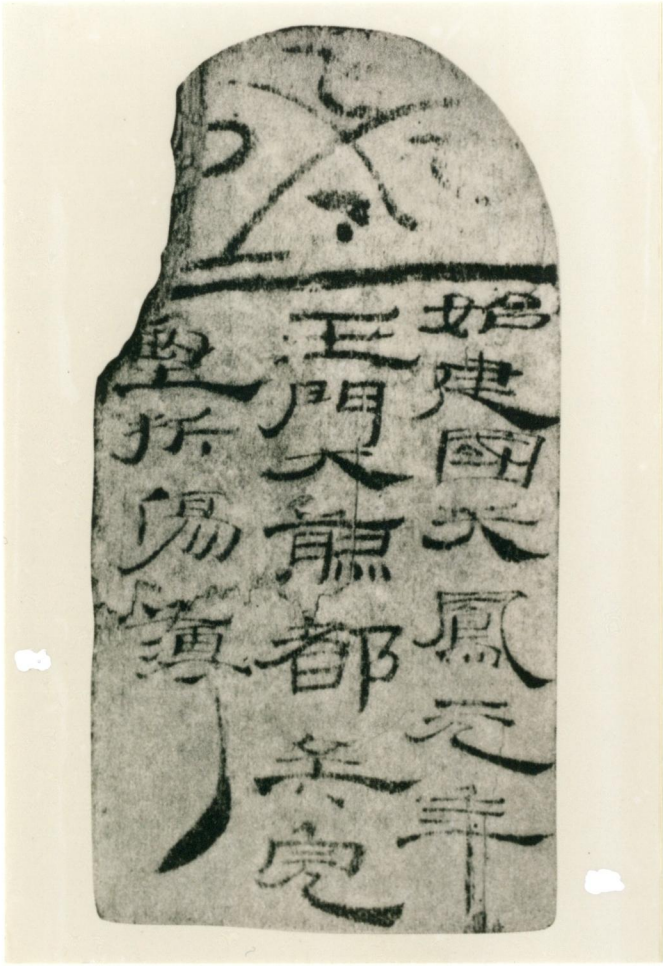
【図七】　欧陽詢「九成宮醴泉銘」（部分）、貞観六（六三二）年、二四行×行五〇字、拓本、陝西省麟遊県（碑）。

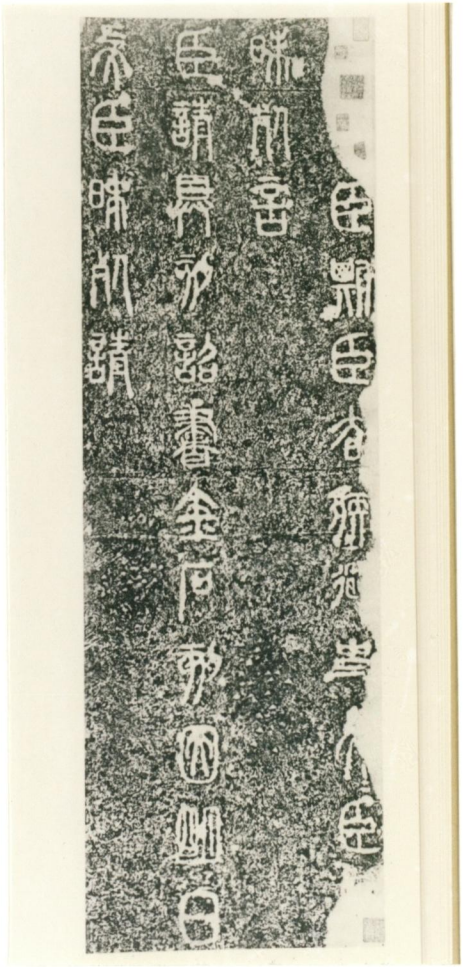


【図八】　甲骨文・卜辞、殷・武丁、牛骨、約縦六×横八㎝、京都大学人文科学研究所。



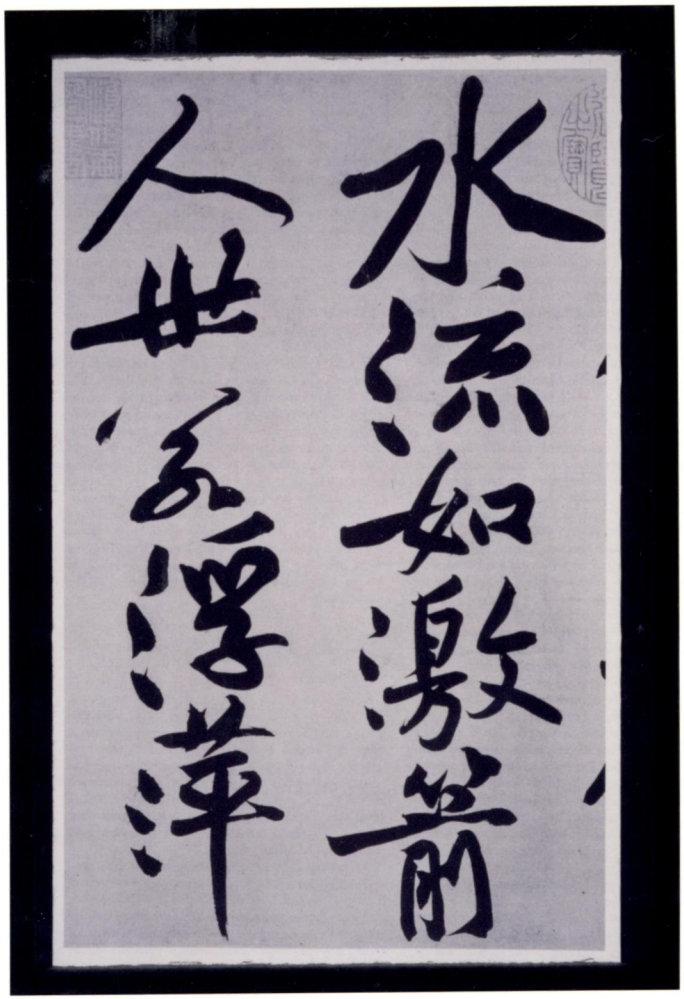
【図九】　金文「小臣宅簋」、西周前期・康王期、銘拓通口縁高一三・九㎝　銘文五二字、中国歴史博物館。





【図一〇】　牘、天鳳元（一四）年、縦一二・〇×横六・五㎝　敦煌出土。

【図一一】　「泰山刻石」、小篆、秦（前二一九）年、拓本、縦一一一㎝。



【図一二】　黄庭堅「寒山龐蘊詩三首」、一〇九九年(推定)作、縦二九・一×横二一三・八㎝、台北故宮博物院（Fu, Shen, op. cit., p. 12. fig.）。

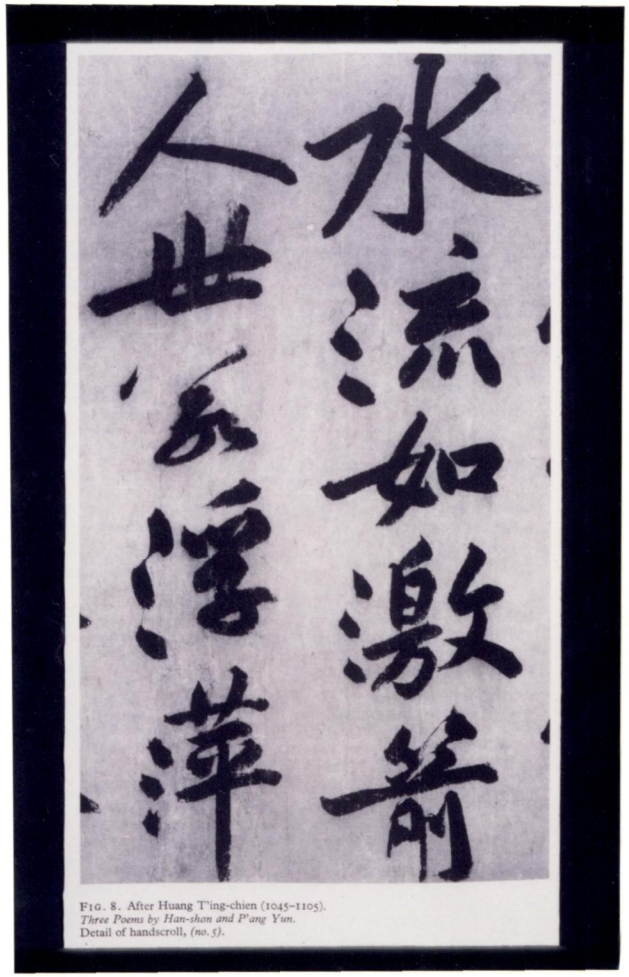
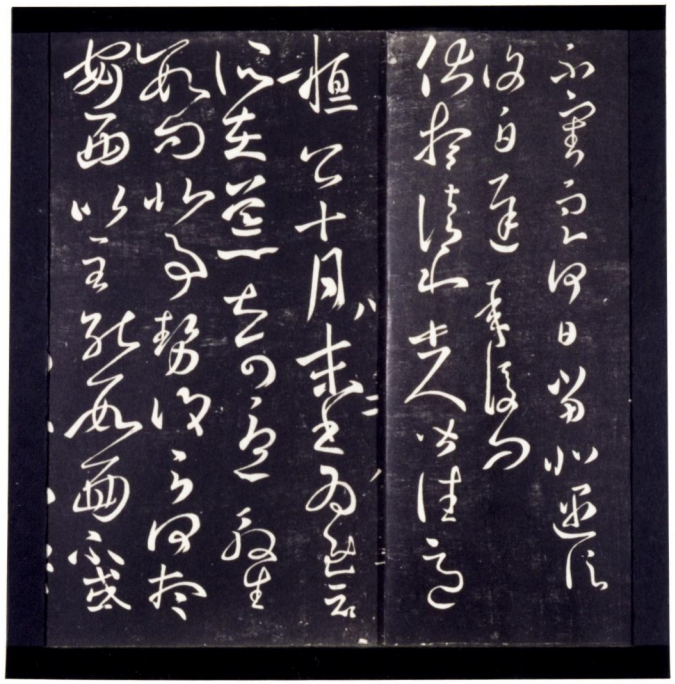


FIG. 8. After Huang T'ing-chien (1045–1105).
Three Poems by Han-shan and P'ang Yun.
Detail of handscroll, *(no. 5)*.

【図一三】　黄庭堅「寒山龐蘊詩三首」作者不詳・臨書本、縦三一・二×横二二六・四㎝、ニューヨーク、J・クローフォード家、（ibid., p. 13. fig.）

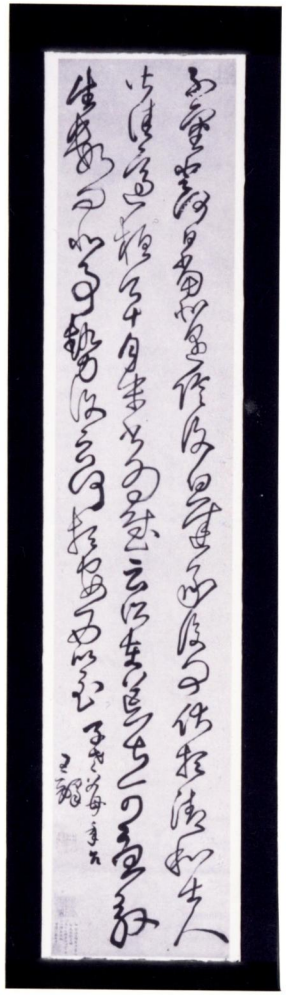


【一四】

【図一四】　王羲之「不審・清和帖」（部分）、縦二四・五×横二三㎝、『淳化閣帖』本巻八。

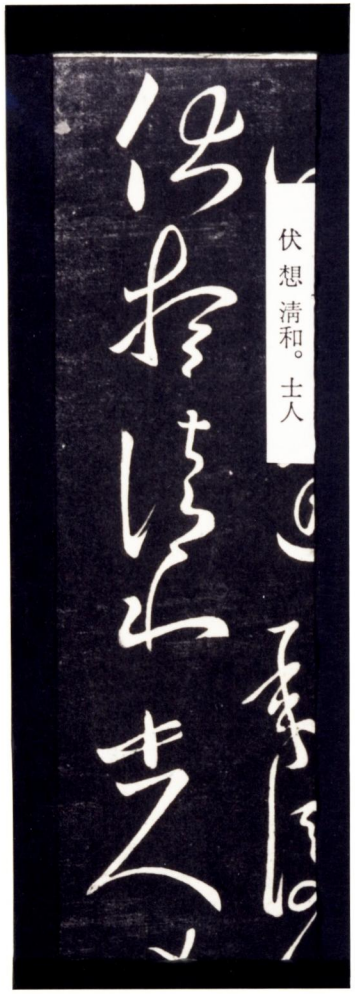
【図一五】　王鐸臨・王羲之「不審・清和帖」、崇禎一三（一六四〇）年頃軸、縦二五六×横五二㎝、三重県澄懐堂文庫。

図全



【一五】

部分



【一四】

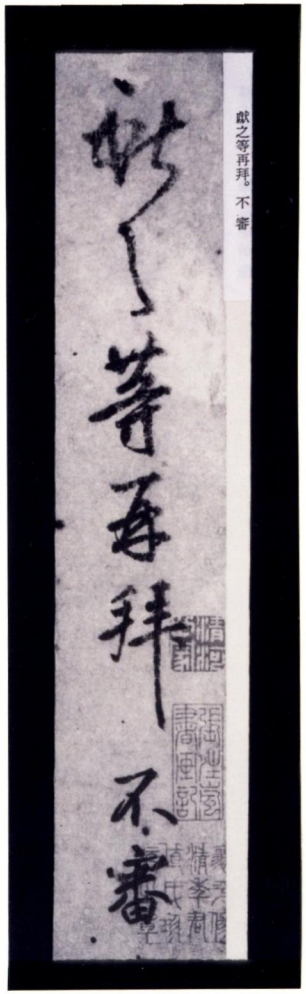


【一五】

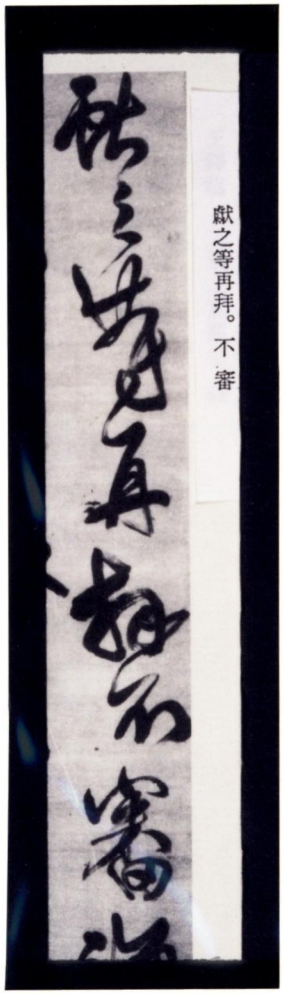
部分











【図一六】　王献之「鴈羣帖」、縦二五×横二八・五㎝、『淳化閣帖』本巻一〇。

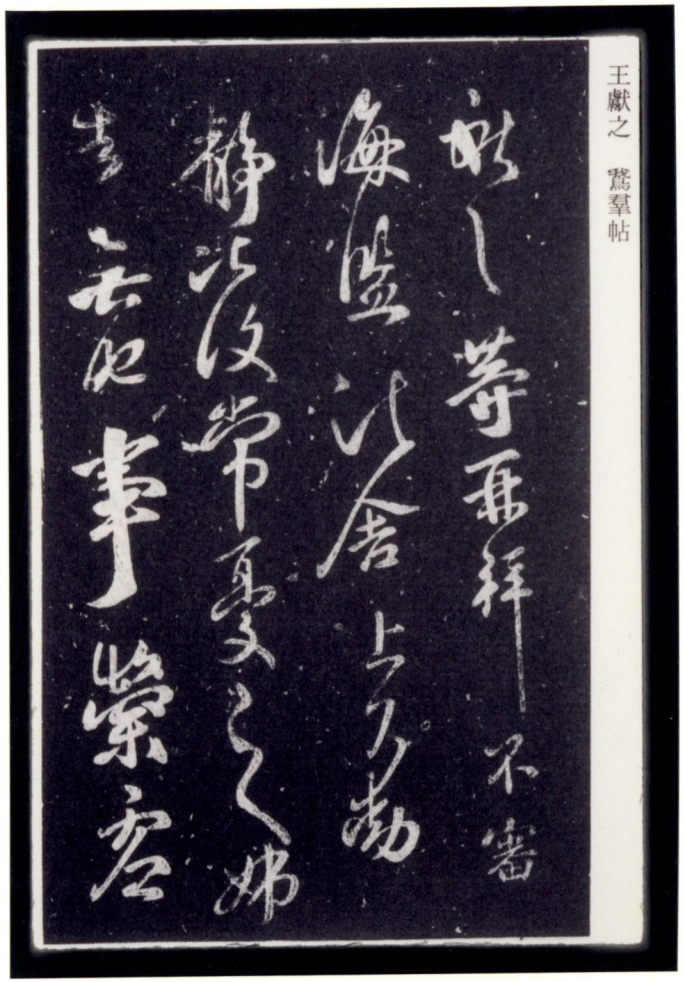
【図一七】　米芾臨・王献之「鴈羣帖」、縦二四・五×横三五・八㎝。

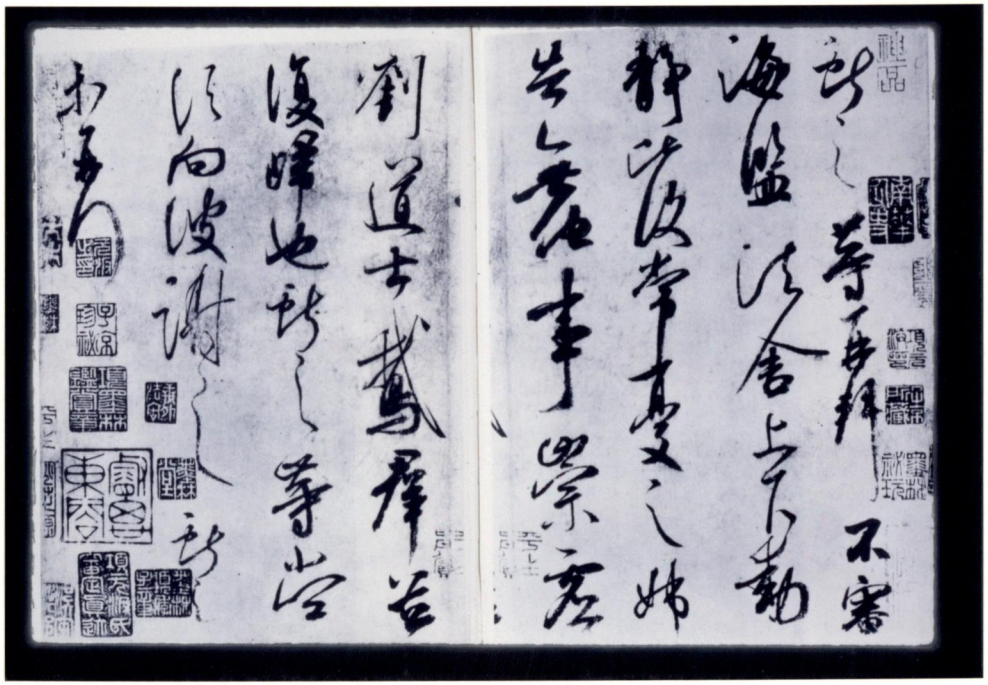
【図一八】　鮮于枢臨・王献之「鴈羣帖」、縦二四・九×横三三・五㎝、冊。

【図一九】　邢侗臨・王献之「鴈羣帖」、軸。

【図二〇】　王鐸臨・王献之「鴈羣帖」、崇禎一三（一六四〇）年、縦一八三・五×横五一・七㎝、軸、京都国立博物館。

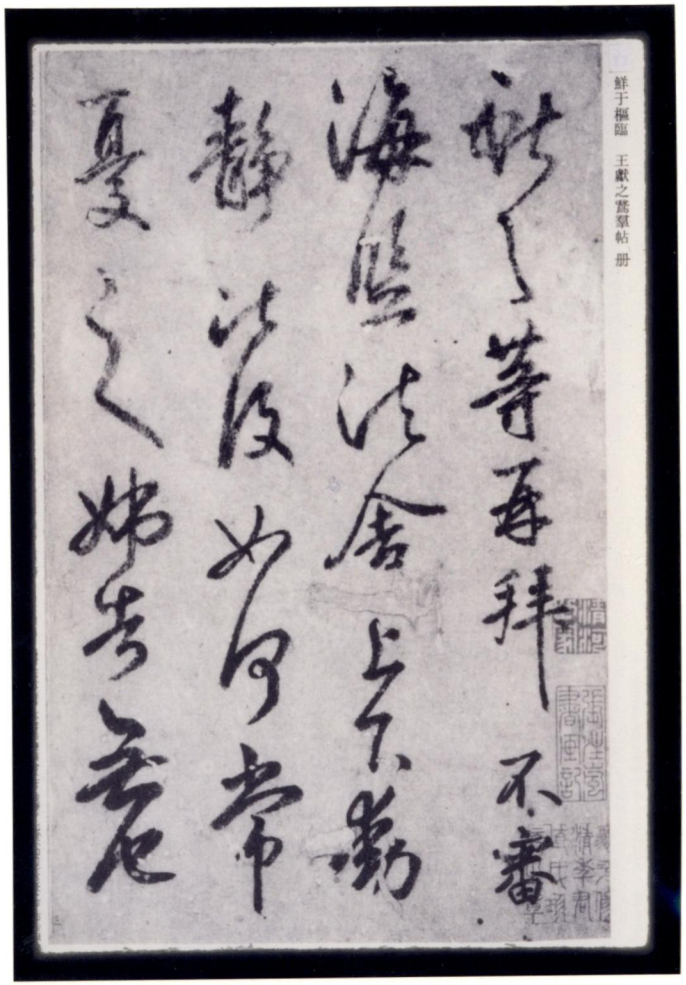
全図

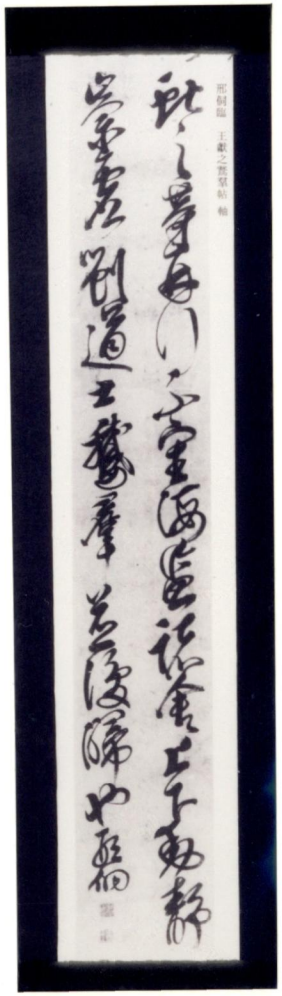


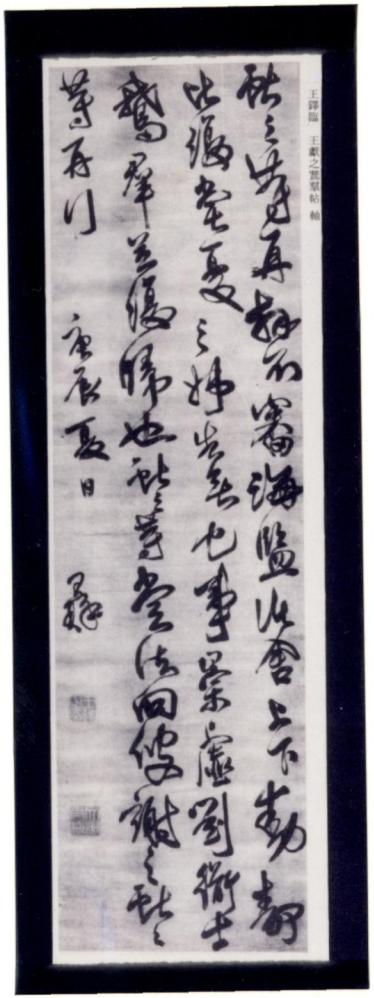


【図一六】　王献之「鷺羣帖」、縦二五×横二八・五㎝、『淳化閣帖』本巻一〇。

【図一七】　米芾臨・王献之「鷺羣帖」、縦二四・五×横三五・八㎝。



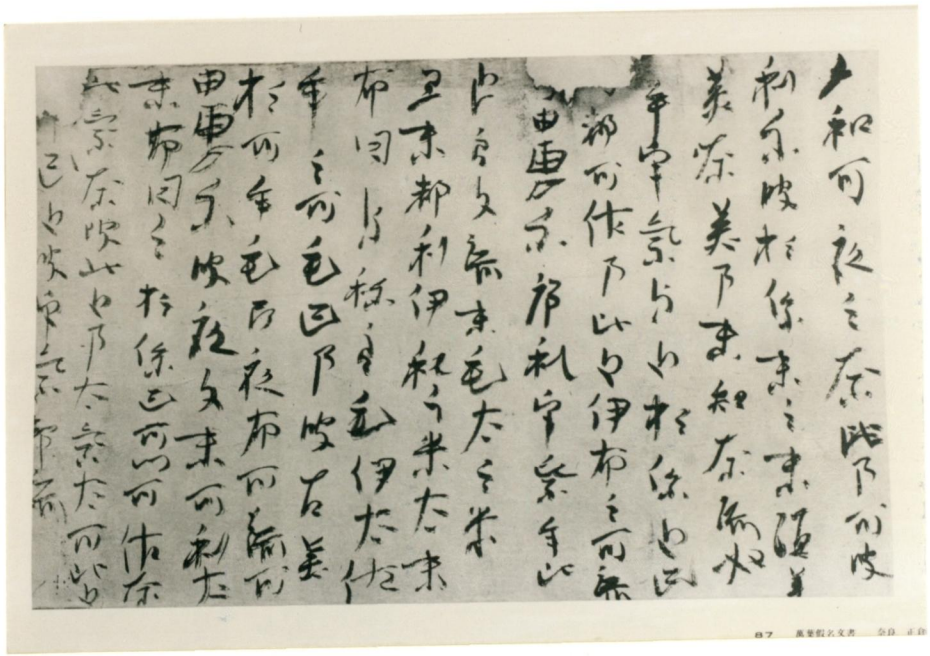




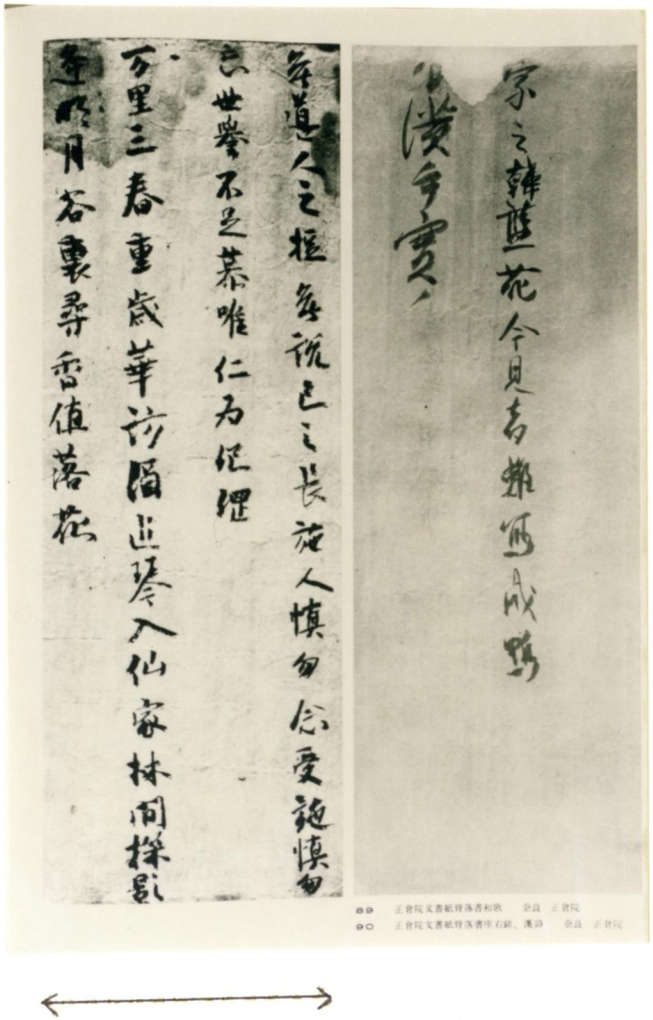
【図一八】　鮮于枢臨・王献之「鷺羣帖」、縦二四・九×横三三・五㎝、冊。

【図一九】　邢侗臨・王献之「鷺羣帖」、軸。

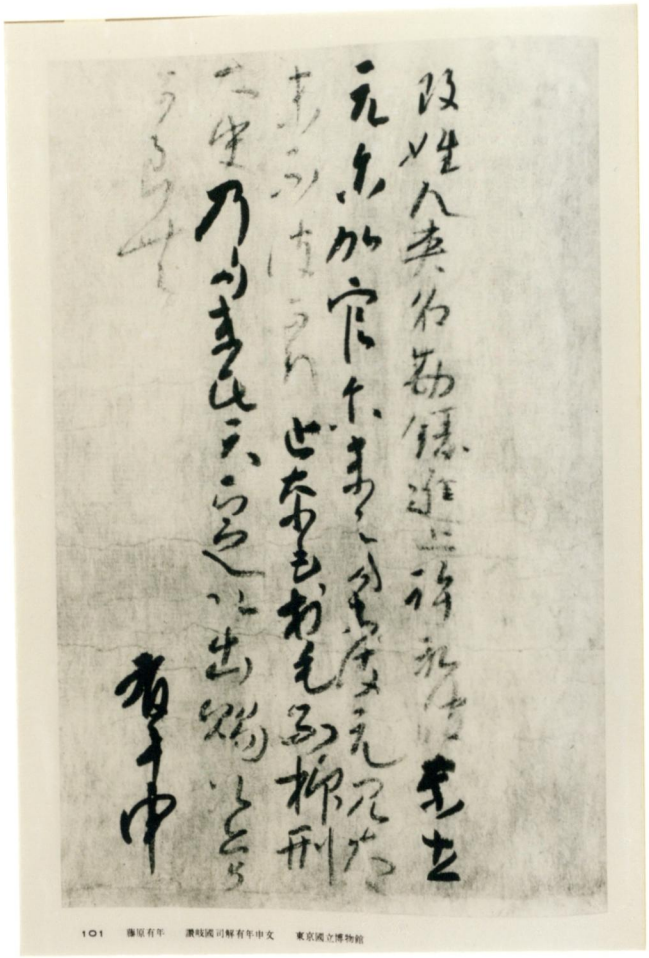
【図二〇】　王鐸臨・王献之「鷺羣帖」、崇禎一三（一六四〇）年、縦一八三・五×横五一・七㎝、軸、京都国立博物館。



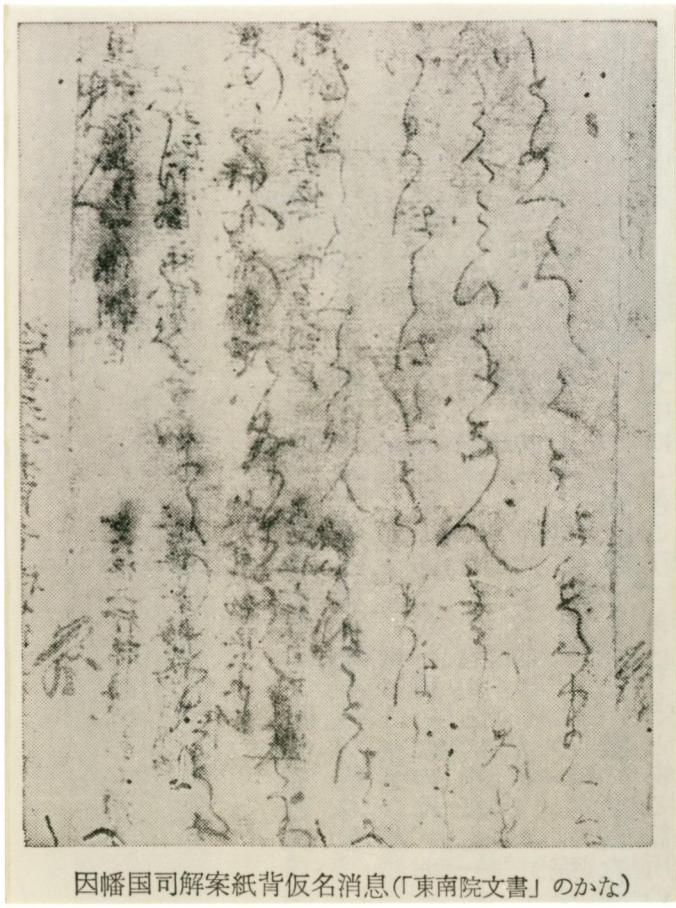
【図一】　「正倉院万葉仮名文書」、天平寶字六（七六二）以前、素紙、縦二九・四×横五二・四㎝、奈良・正倉院。



【図二】　「正倉院文書紙背落書座右銘・漢詩」、素紙、縦二九・七×横五八・六㎝、奈良・正倉院。（右半は和歌）



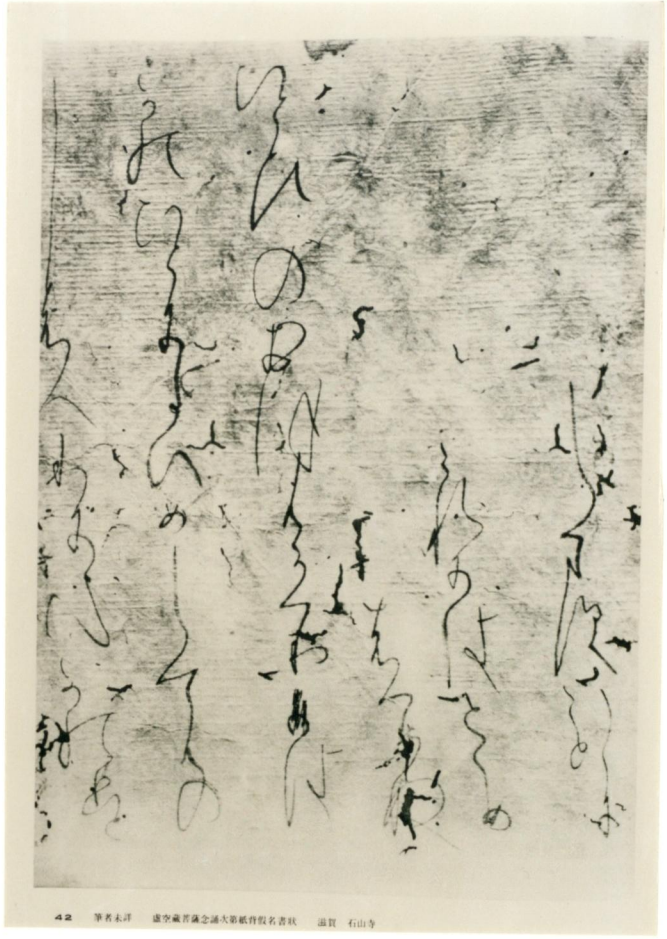
【図三】　藤原有年「讃岐国司解有年申文」、貞観九（八六七）年、素紙、縦三〇×横四五・五㎝、東京国立博物館。



因幡国司解案紙背仮名消息(「東南院文書」のかな)

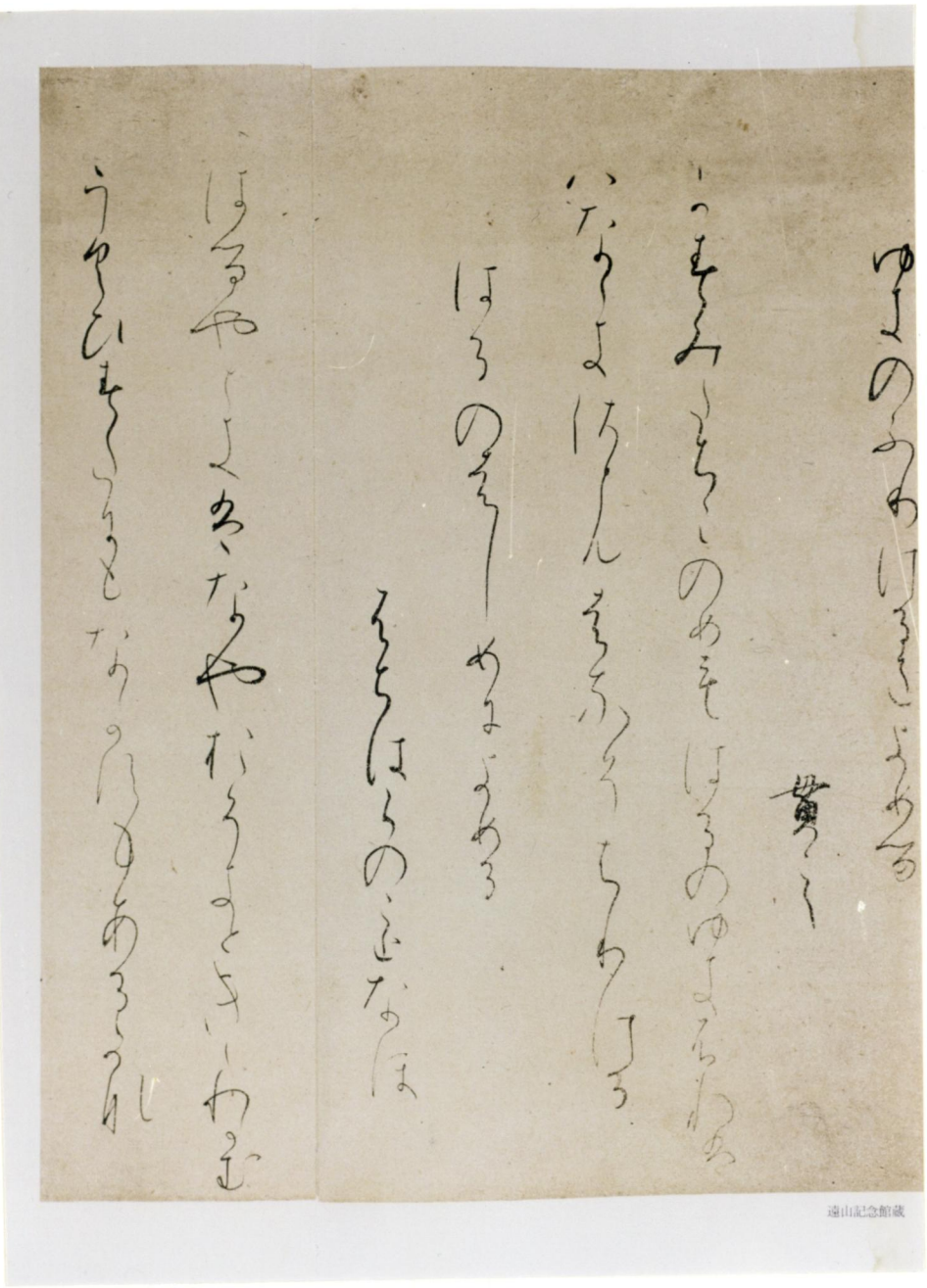
【図四】「因幡国司解案紙背仮名消息」、承平(九三一―九三八)頃。

【図五】「虚空蔵菩薩念誦次第紙背仮名消息」、康保三年頃、筆者未詳、紙本、縦三三・三㎝(素紙部分)、滋賀・石山寺。



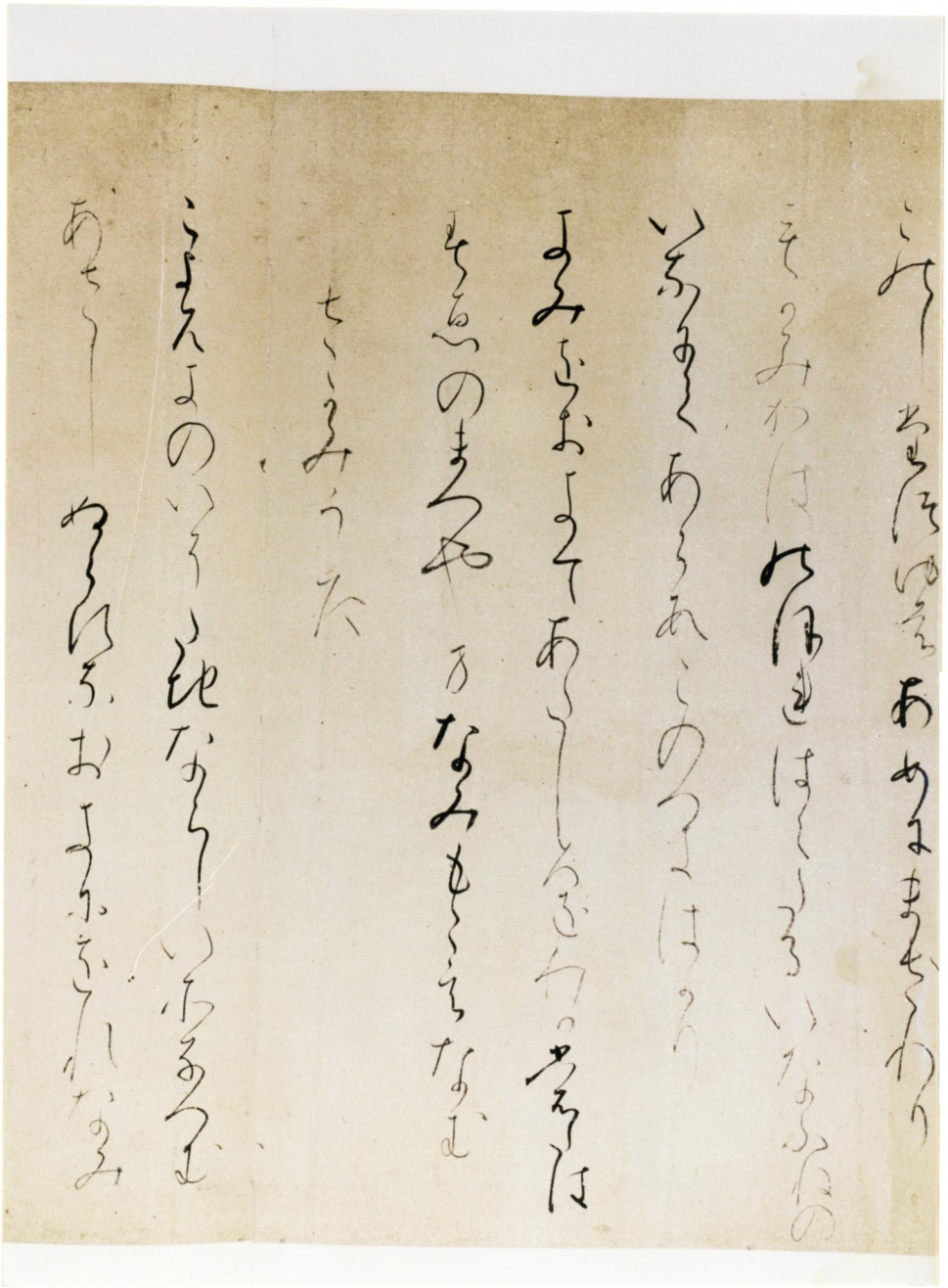
42　筆者未詳　虚空蔵菩薩念誦次第紙背仮名書状　滋賀　石山寺

【図六】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）〈はるやどき（国歌大観一〇番）〉
古今集巻一、断簡、一一世紀中期、雲母砂子巻蒔紙、縦二六・三㎝。以下、（）内の番号は、国歌大観の歌番号を示す）

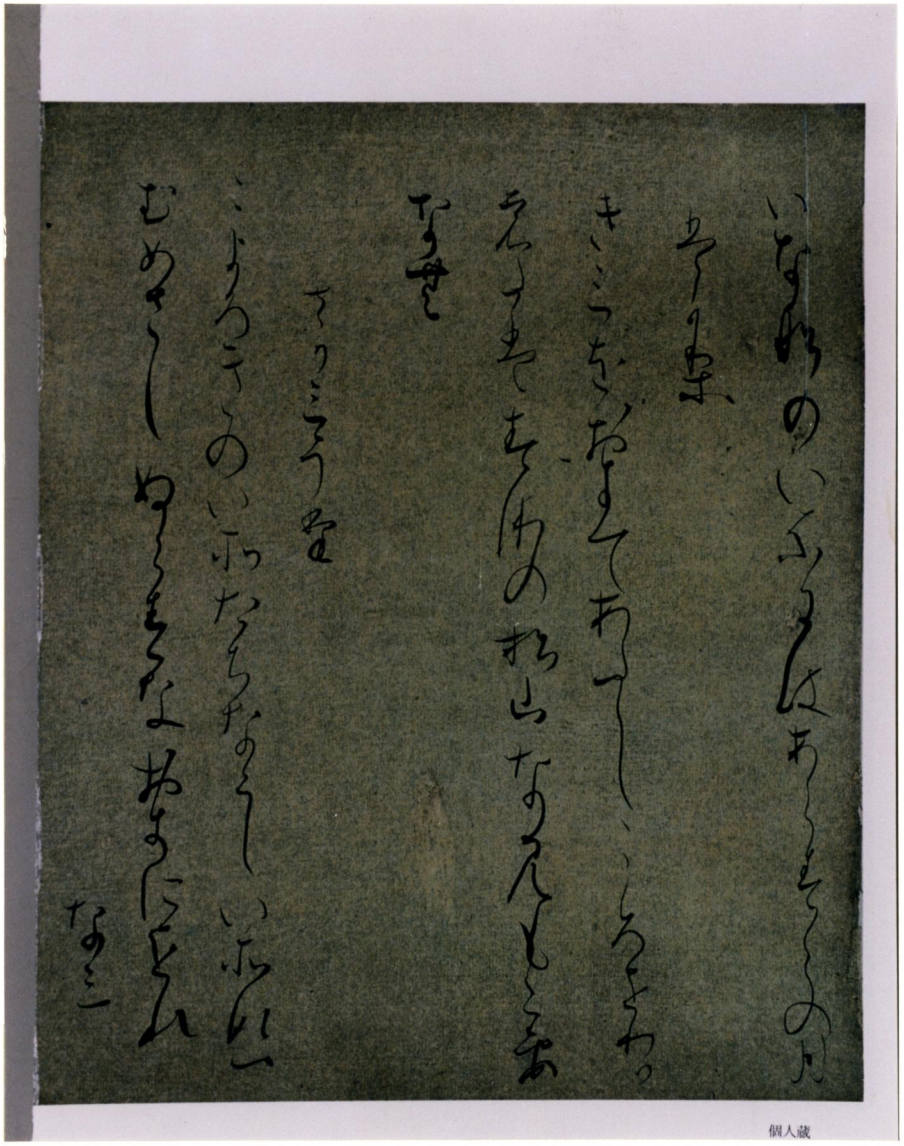


遠山記念館蔵

はるのはじめによめる
ふぢはらのことなほ
はるやときはなやおそきときゝわかむ
うぐひすだにもなかずもあるかな



きみをおきてあだしごゝろをわがもたば
すゑのまつやまなみもこえなむ



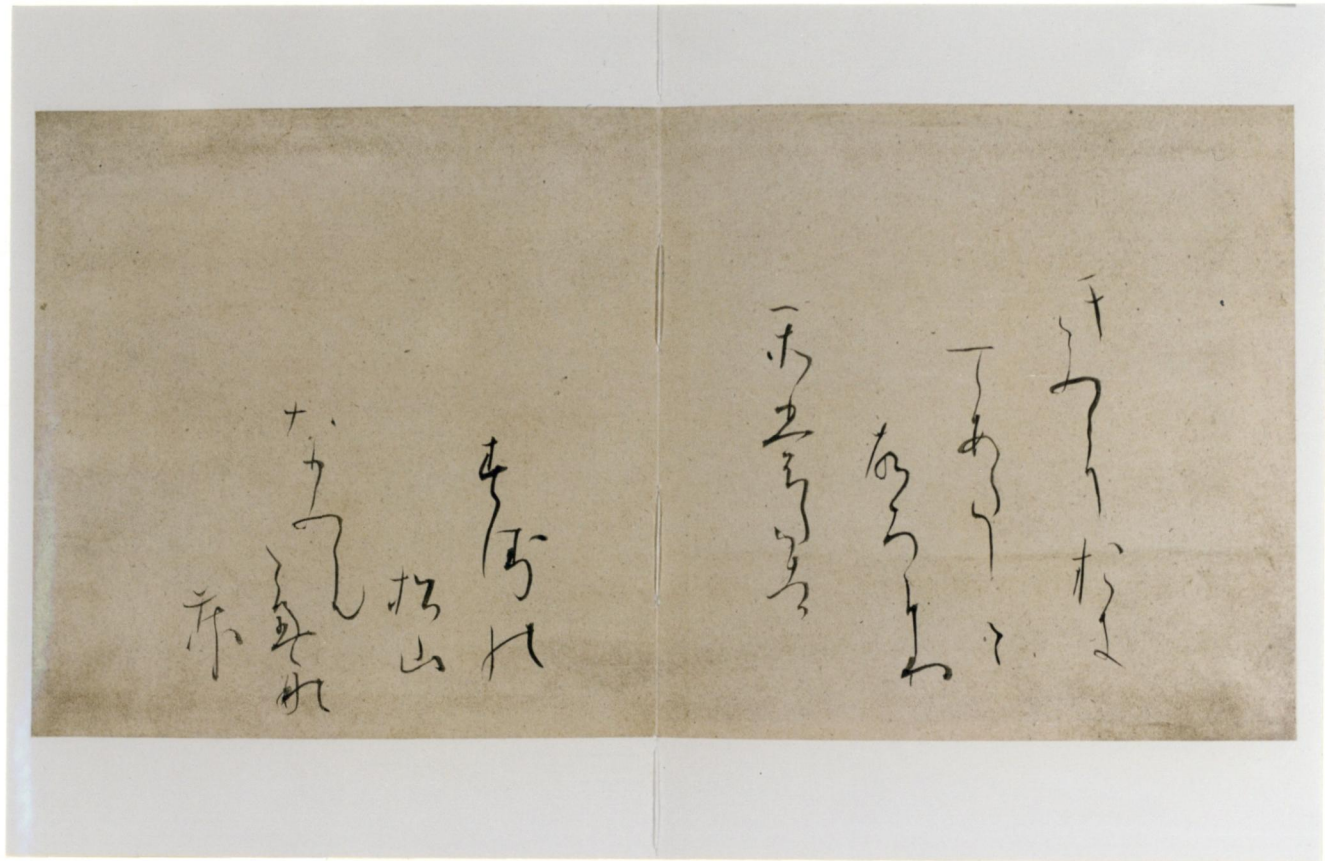
個人蔵

きみをおきてあだしごゝろをわが
もたばすゑの松山なみもこえ
なむ

【図七】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）〈きみをおきて（一〇九三番）〉古今集巻二〇、完本、一一世紀中期、縦二六・三×横二六二・一㎝、個人蔵。

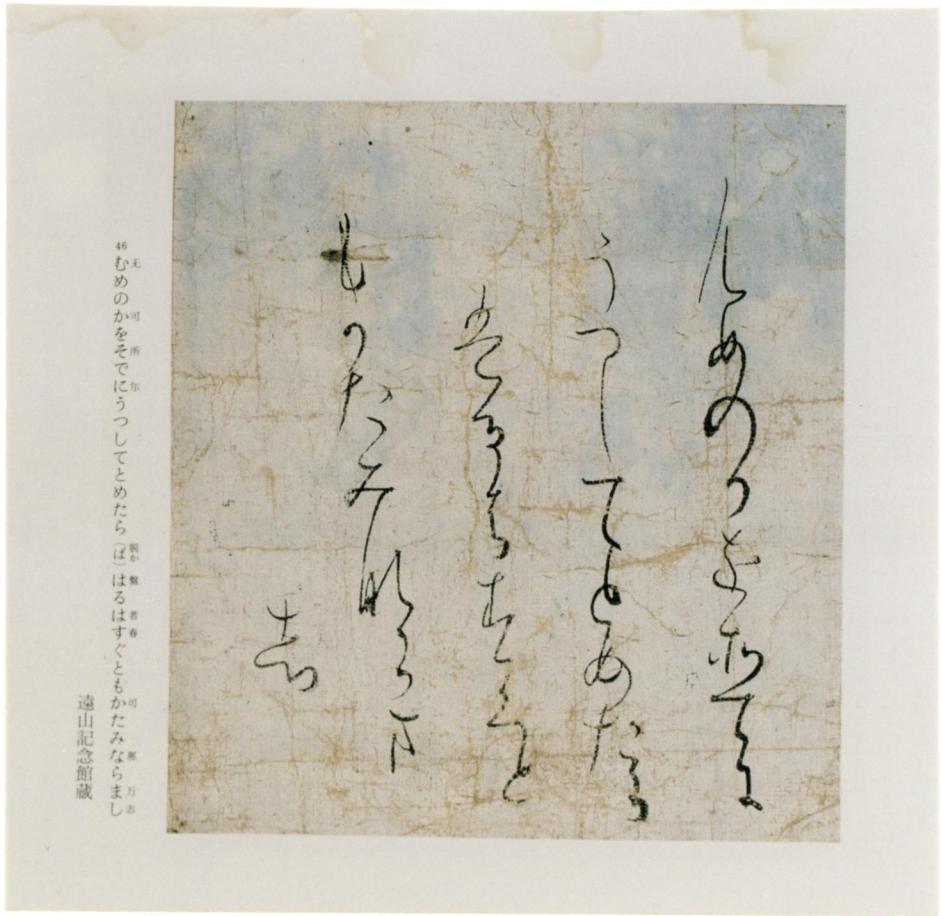
【図八】　伝・藤原行成筆「関戸本古今集」（部分）〈きみをおきて（一〇九三番）〉、古今集巻二〇、一幅、一一世紀中期、縦二〇・八×横一七・五㎝、個人蔵。

【図九】　伝・小野道風筆「継色紙」〈きみをおきて（一〇九三番）〉古今集巻二〇、一〇世紀中期、縦一三・二×横二六・六㎝。



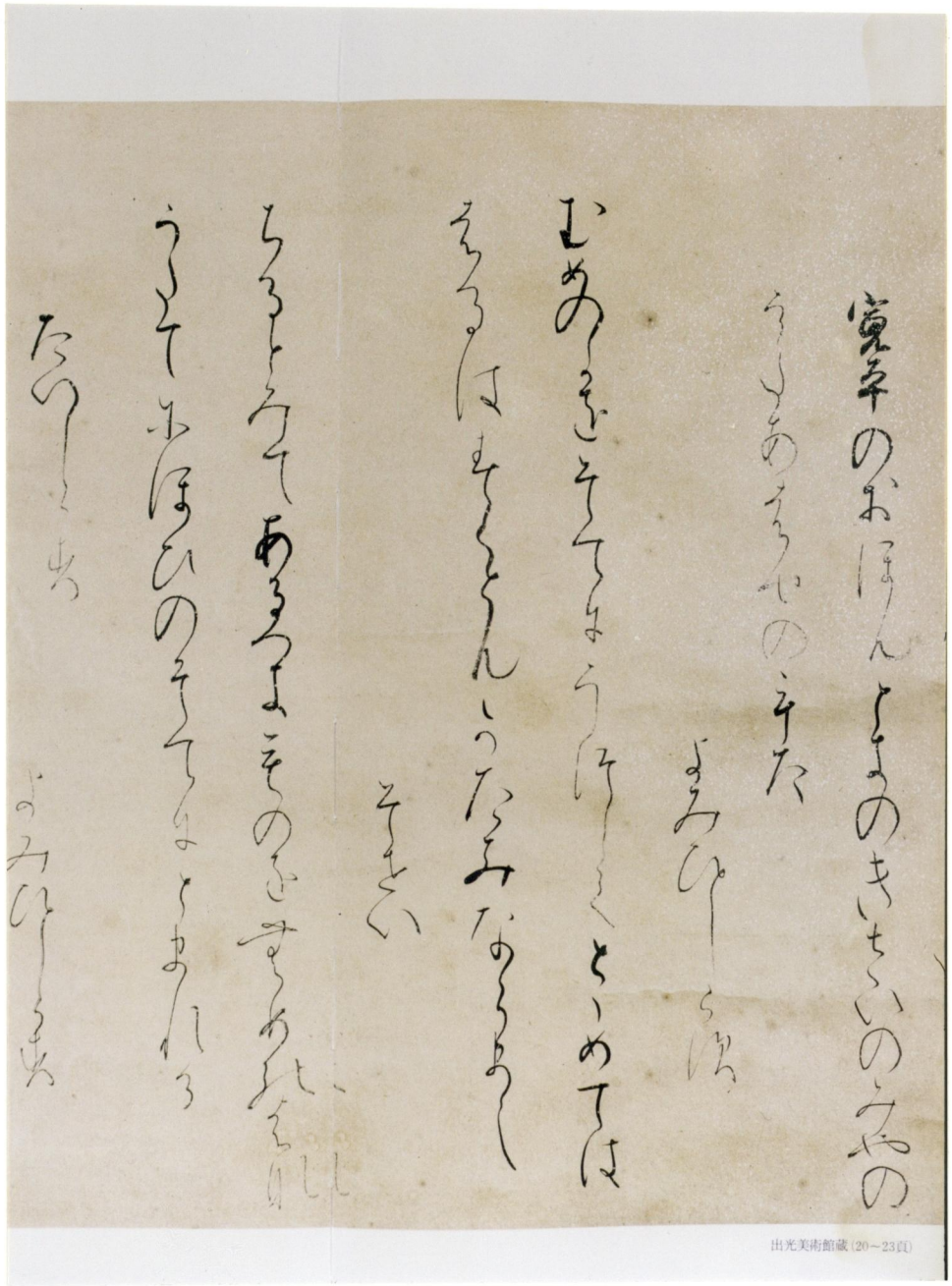
きみをおき
てあだしご
ころをわ
がもたば
すゑの
松山
なみも
こえな
む

【図一〇】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈むめのかを（四六番）〉古今集巻一、一一世紀末期、縦一三・〇×横一二・九㎝、静岡・ＭＯＡ美術館。



46 むめのかをそでにうつしてとめたら（ば）はるはすぐともかたみならまし
遠山記念館蔵

むめのかをそでに
うつしてとめたら（ば）
はるはすぐと
もかたみならま
し

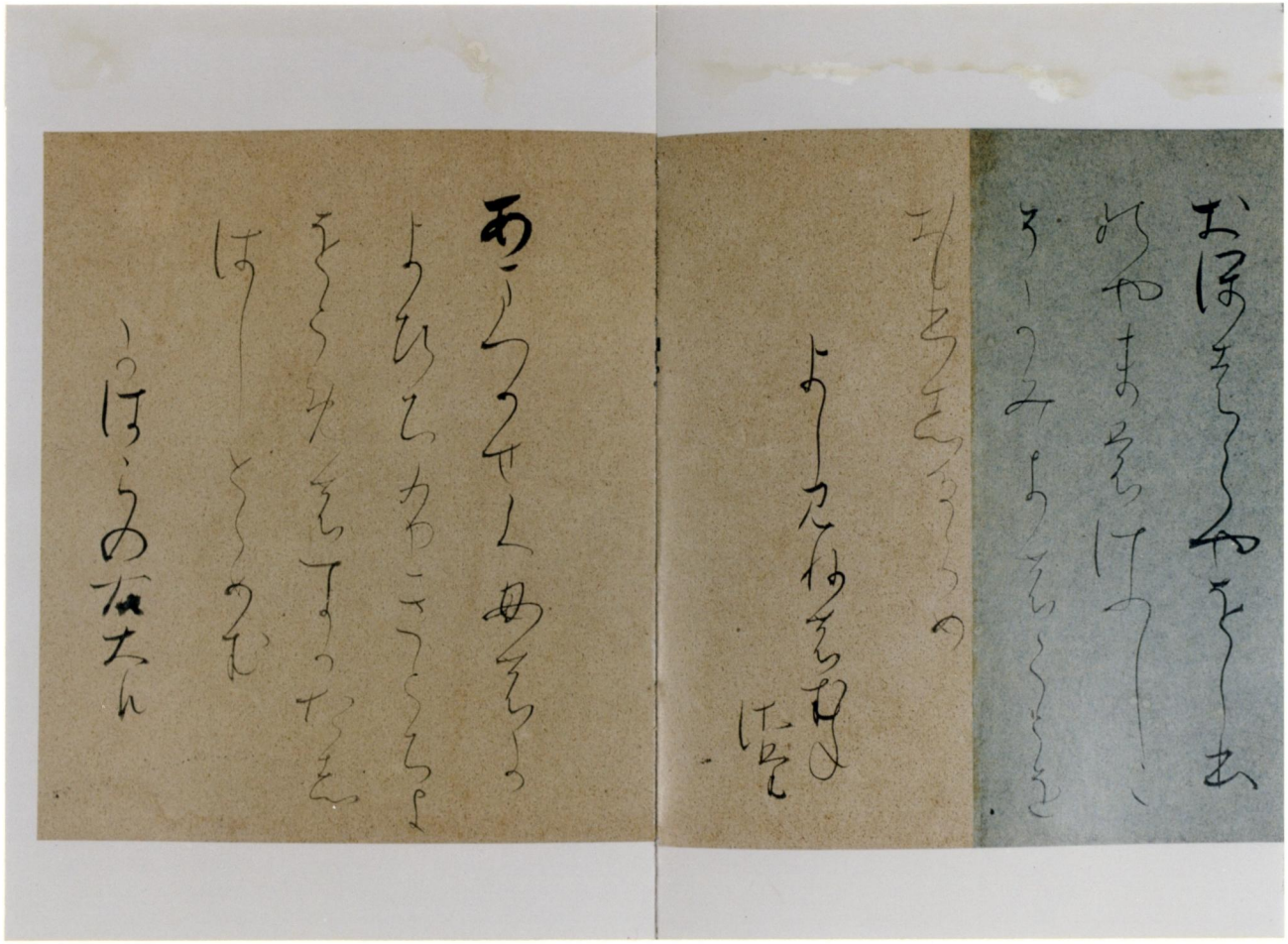


出光美術館蔵（20～23頁）

【図一一】　伝・紀貫之筆「高野切第一種」（部分）、〈むめのかを（四六番）〉古今集巻一、断簡、一一世紀中期、雲母砂子巻蒔紙、縦二六・三㎝。

むめのかをそでにうつしてとゞめてば
はるはすぐともかたみならまし

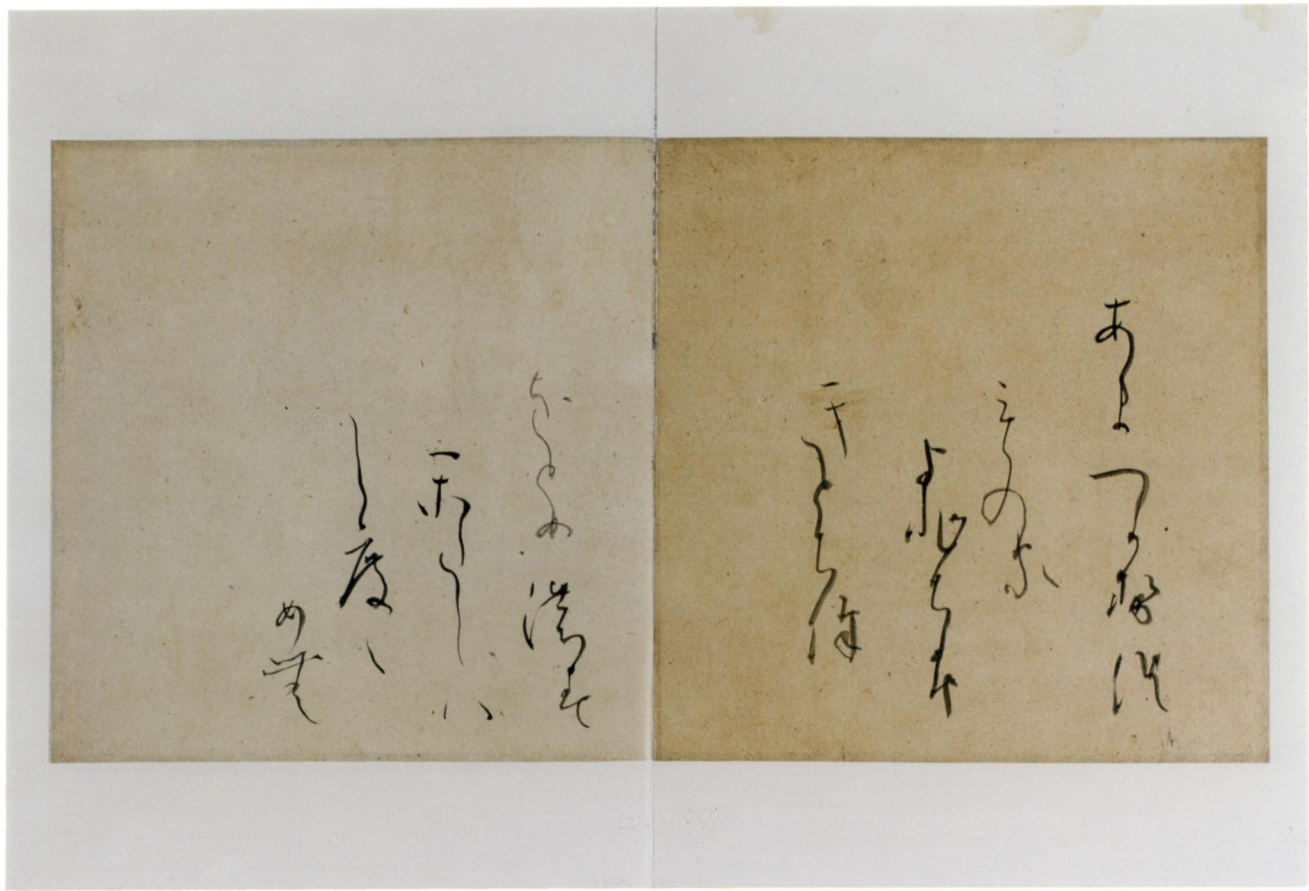
【図一二】　伝・藤原行成筆「曼殊院本古今集」（部分）〈あまつかぜ（八七二番）〉
古今集巻一七、一巻、一一世紀後半、縦一四・二×二八六・〇㎝、京都・曼殊院。



よしみねのむね
さだ

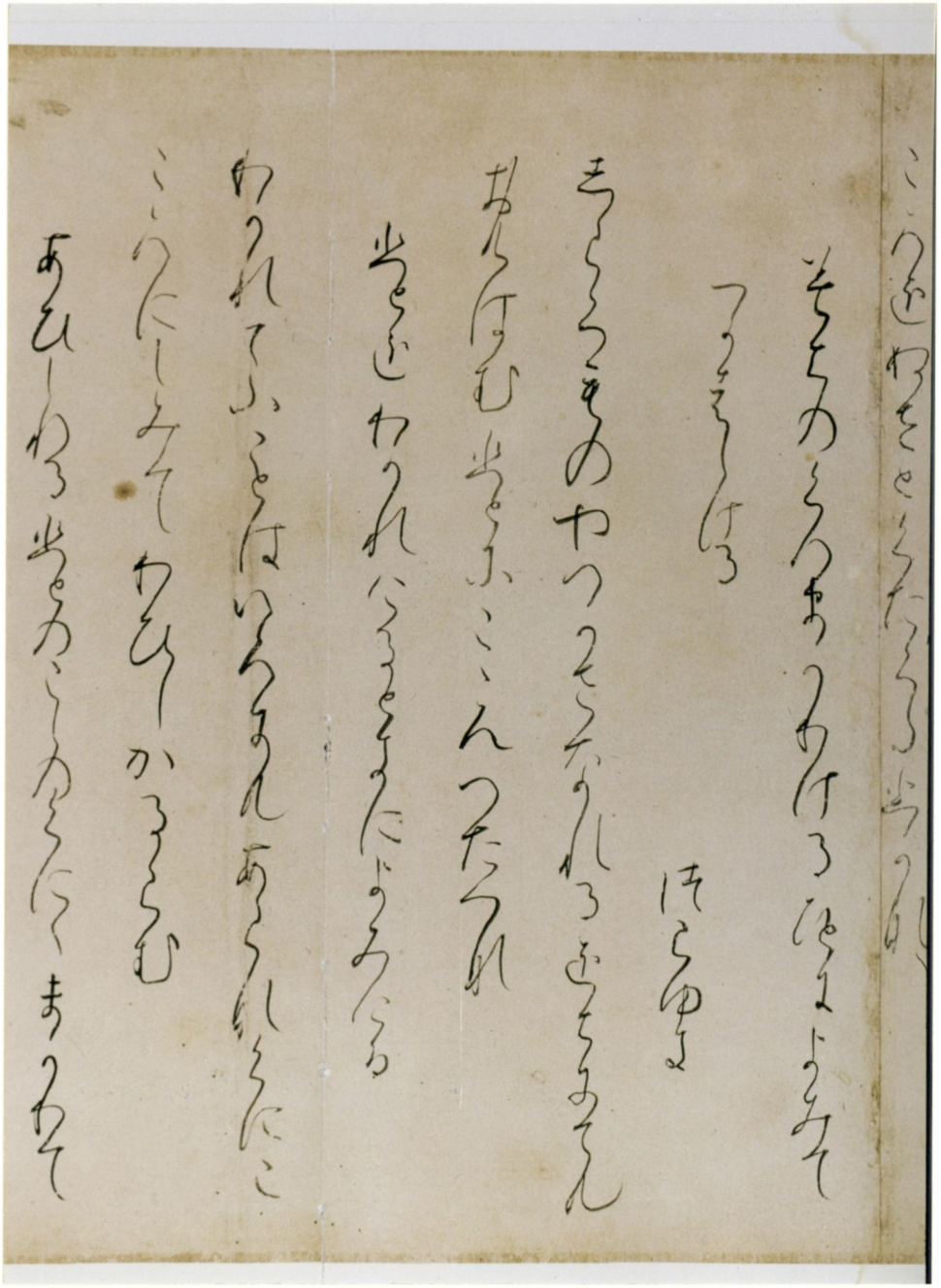
あまつかぜくものかよひぢふくとぢよ
をとめのすがたしばしとゞめむ

【図一三】　伝・小野道風筆「継色紙」〈あまつかぜ（八七二番）〉古今集巻一七、一〇世紀中期、縦一二・九×横二五・五㎝。



あまつかぜ
　ものか
　　よひちふ
　きとぢよ

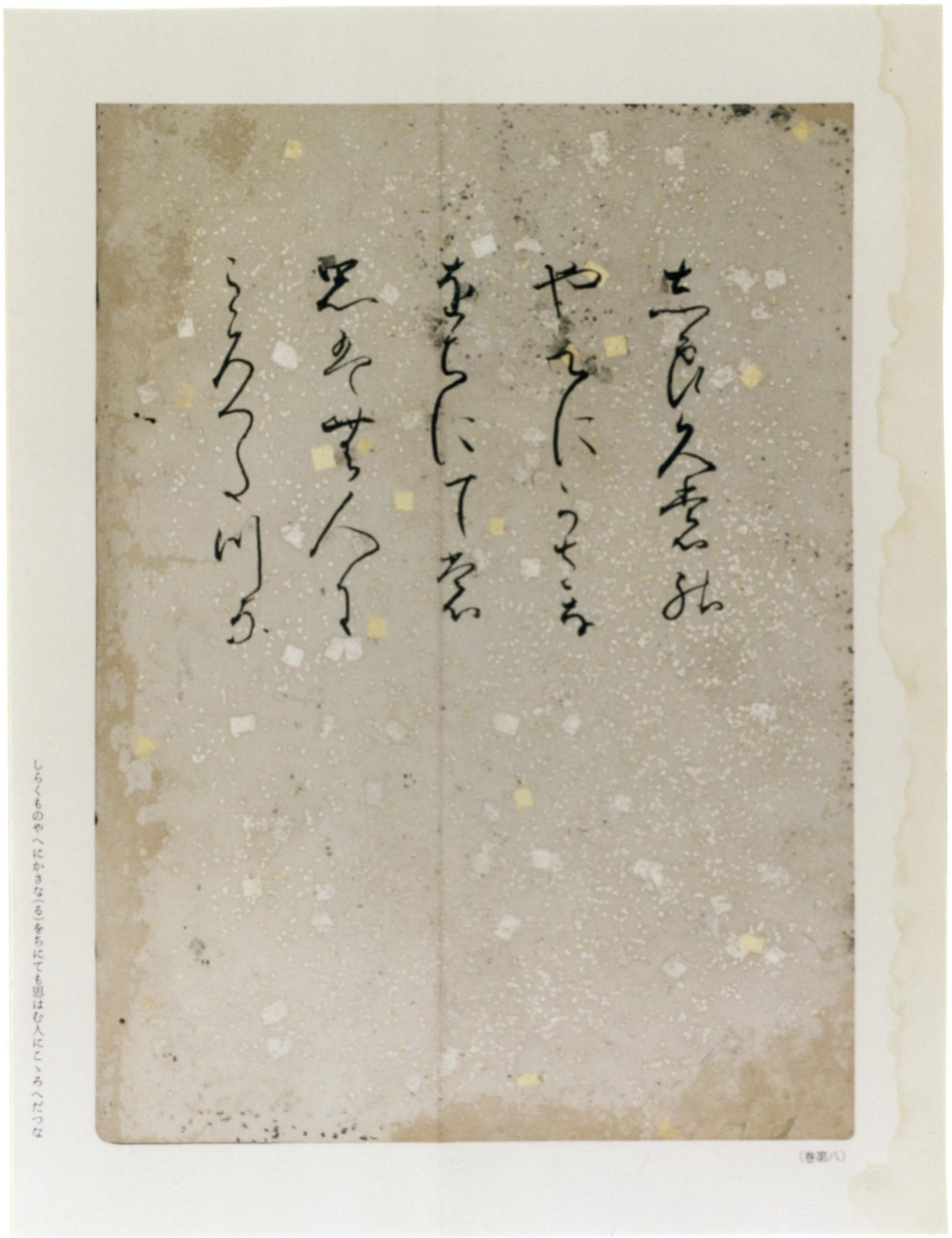
おとめのす
　　かたしば
　しとゞ
　　めむ



【図一四】　源兼行筆「高野切第二種」（部分）、〈しらくもの（三八〇番）〉古今集巻八、完本、一一世紀中期。

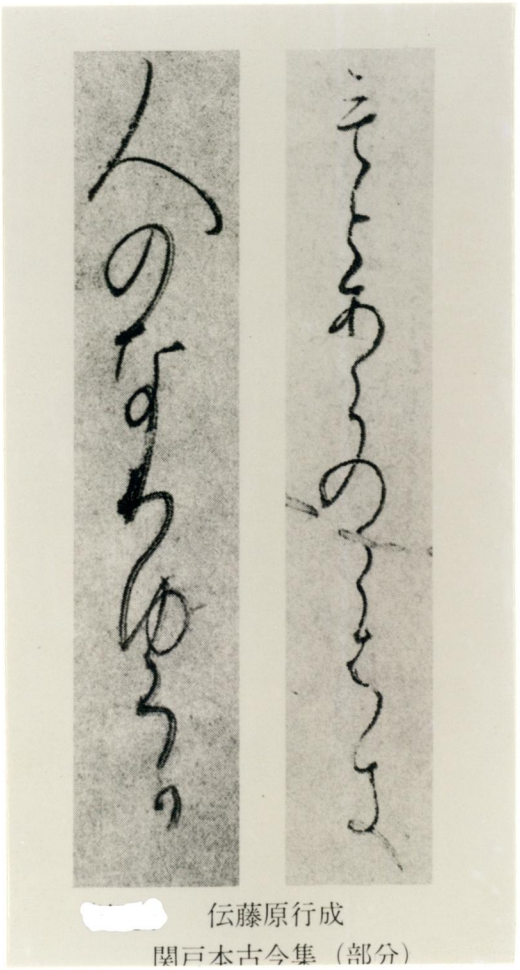
しらくものやへかさなれるをちにても
おもはむひとにこゝろつたへな

【図一五】　伝・源俊頼（藤原定実）筆「元永本古今集」（部分）、〈しらくもの（三八〇番）〉古今集巻八、完本、保安元（一一二〇）年、和製唐紙、縦二〇・六×横一五・二㎝。



しらくものやへにかさなるをちにても思はむ人にこころへだつな（巻第八）

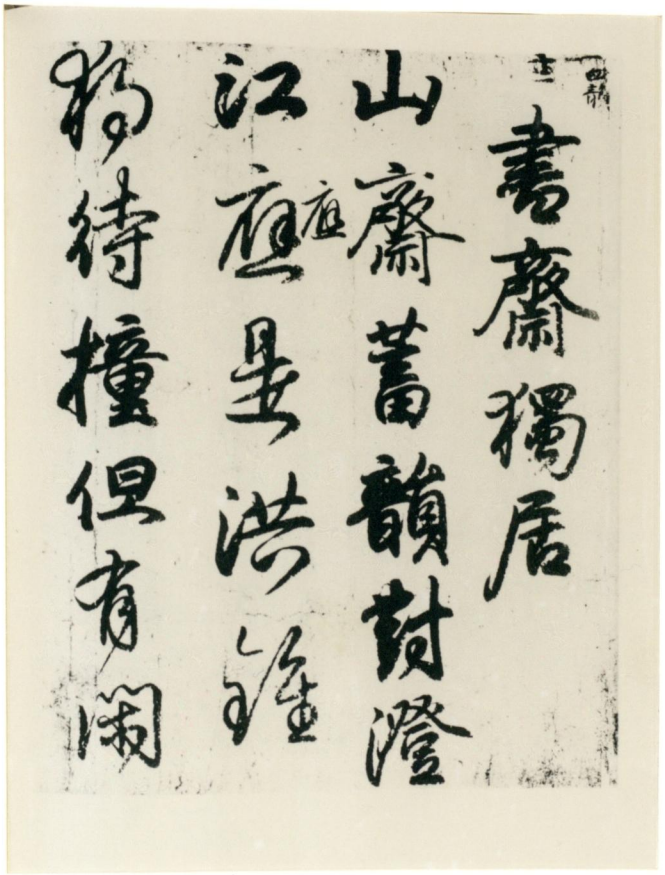
しらくもの
やへにかさな（る）
をちにても
思はむ人に



伝藤原行成
関戸本古今集（部分）

【図一六】　伝・藤原行成筆「関戸本古今集」（部分）一一世紀中期。

【図一七】　①小野道風筆「屏風土代」（部分）、延長六（九二八）年、素紙、縦二二・四×横三一六・六cm（素紙部分）、御物。②同、部分拡大。

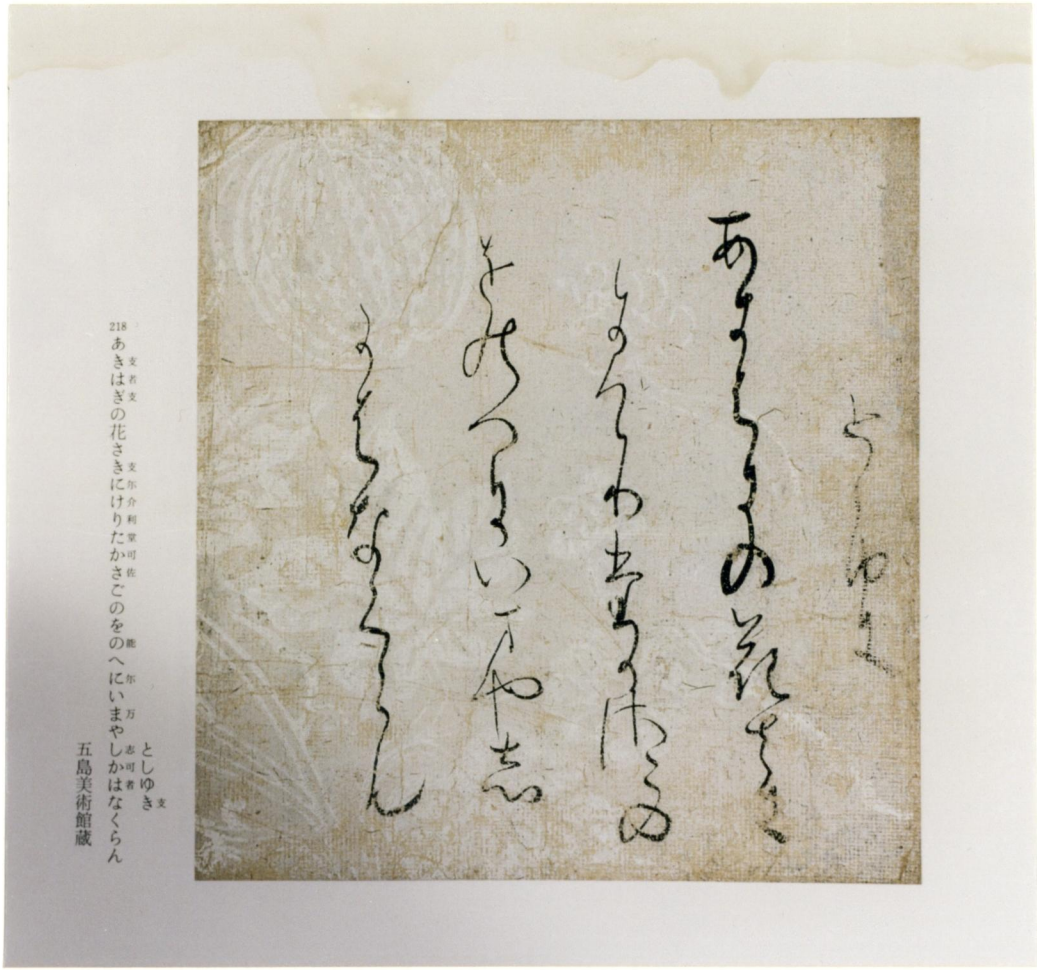


①



②

【図一八】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈あきはぎの（二一八番）〉古今集巻四、一一世紀末期、縦一三・〇×横一二・三㎝。

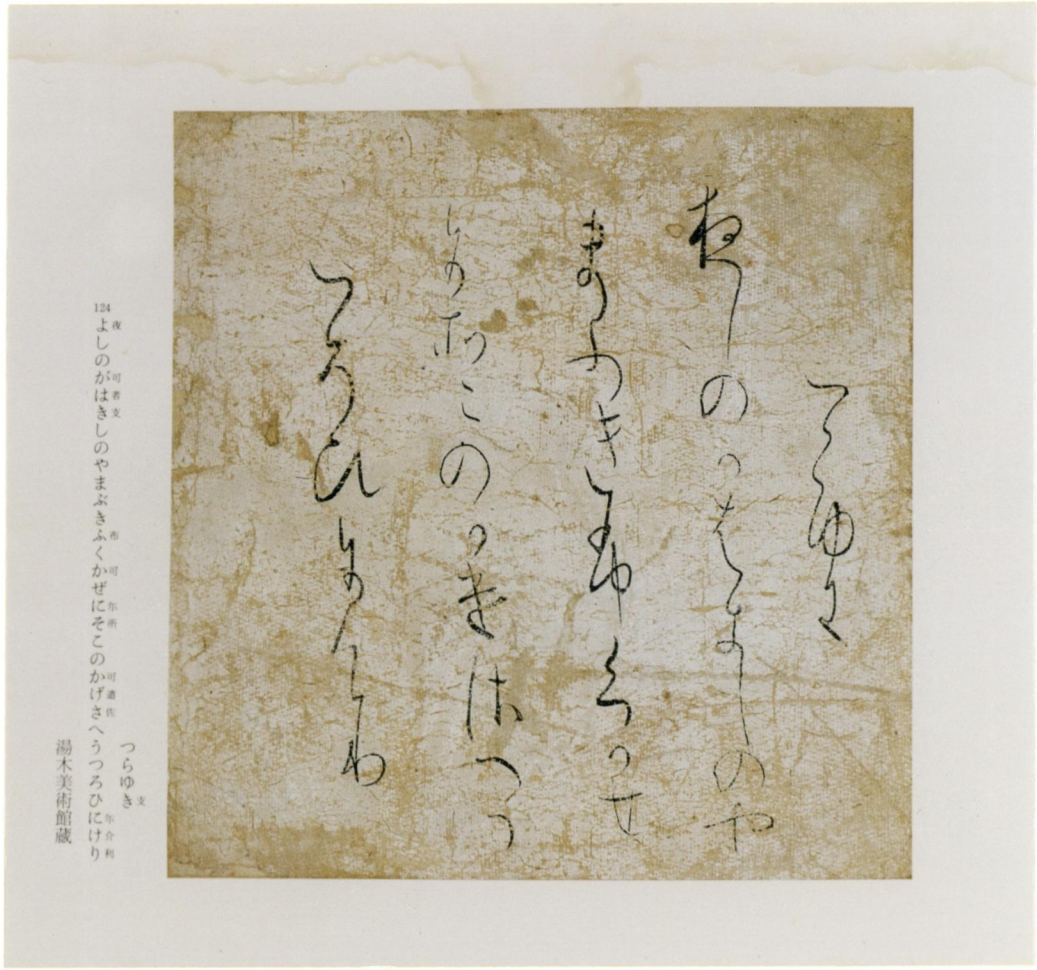


218 あきはぎの花さきにけりたかさごのをのへにいまやしかはなくらん　五島美術館蔵

としゆき

あきはぎの花さき
にけりたかさごの
おのへにいまやし
かはなくらん

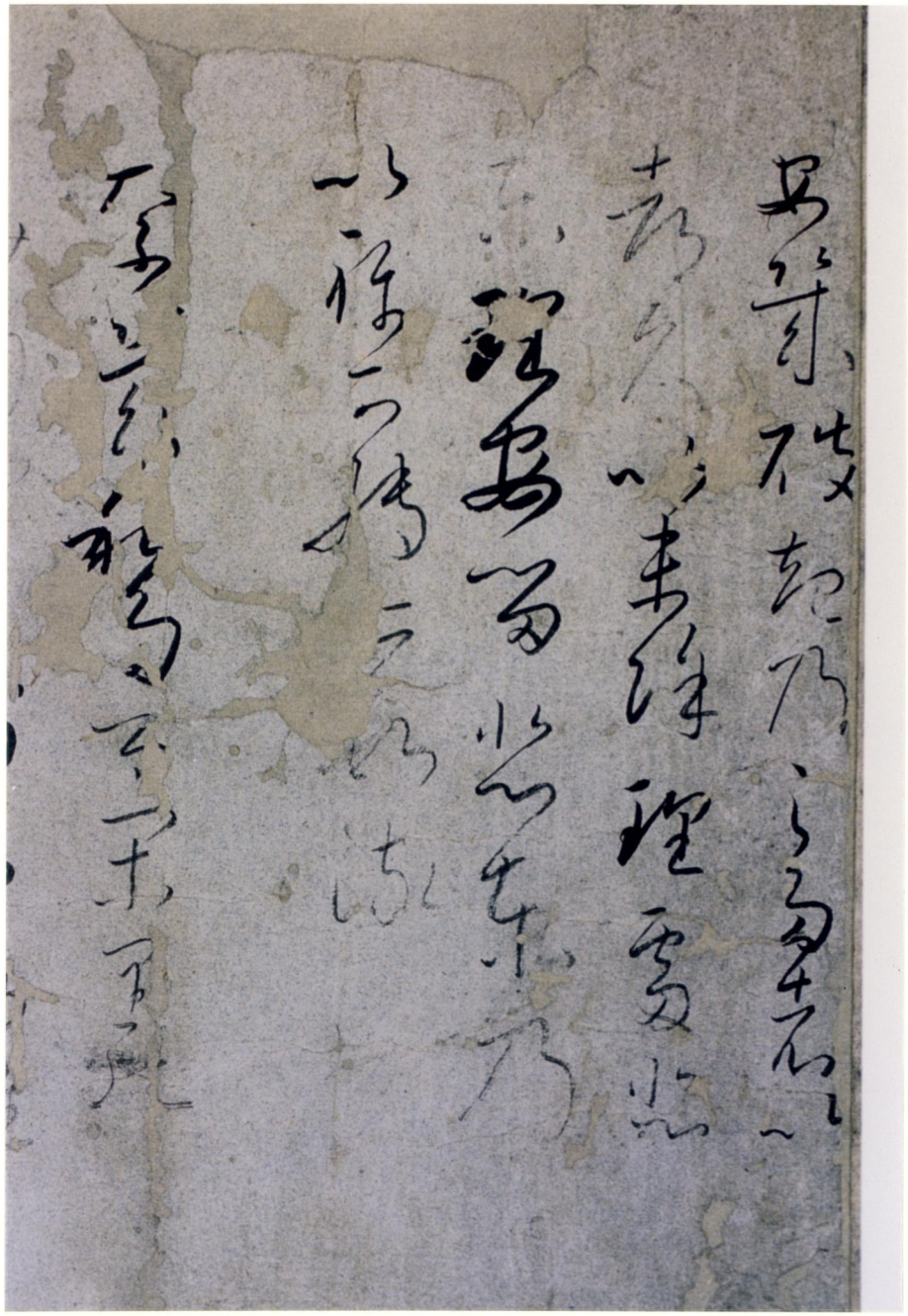
【図一九】　伝・紀貫之筆「寸松庵色紙」〈よしのがは（一二四番）〉古今集巻二、一一世紀末期、縦一三・一×横一二・七㎝。



124 夜 可者支
よしのがはきしのやまぶき布 可尓南 ふくかぜにそこのかげさへう 可遺佐
つろひにけり つらゆき 支 尓介利
湯木美術館蔵

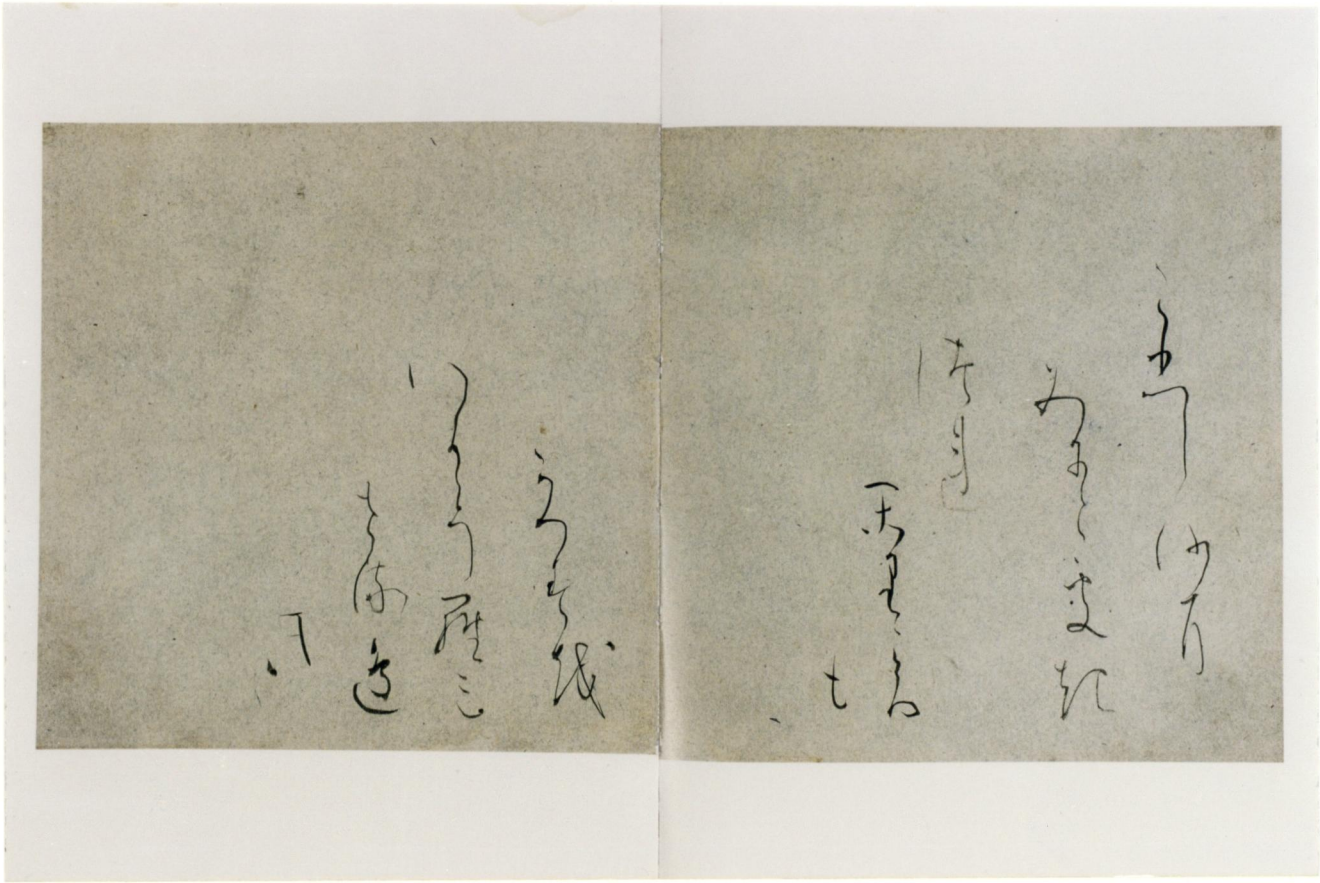
つらゆき
よしのがはきしのや
まふきふくかぜ
にそこのかげさへう
つろひにけり

【図二〇】　伝・小野道風筆「秋萩帖」、一〇世紀中葉（第一紙）、縦二二・六（第一紙）二二・三（第二紙以下）×横八三一・三㎝（いろ紙部分）、東京国立博物館。



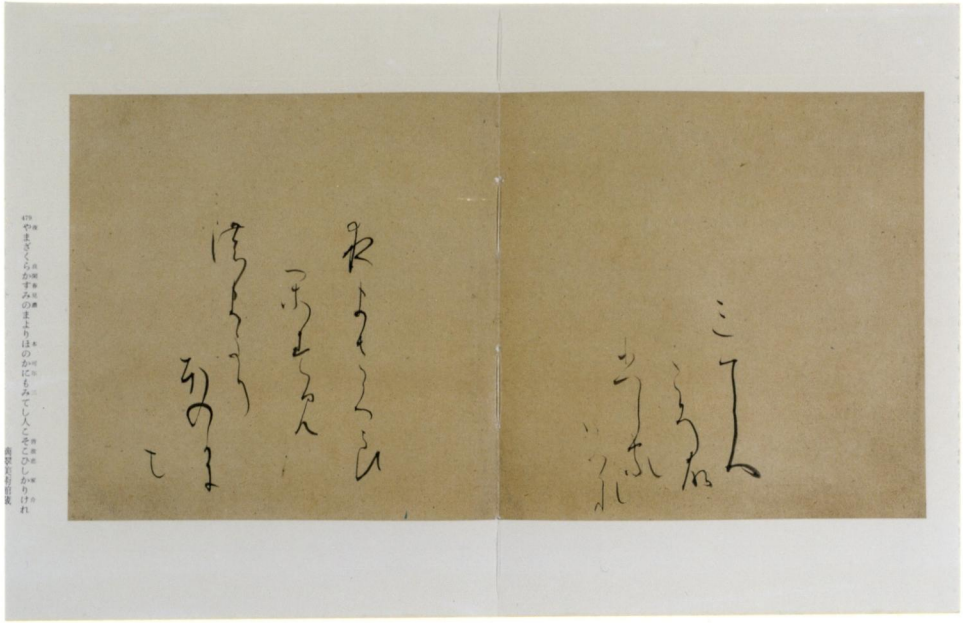
安幾破起乃之多者以（ろ）
都久以末餘理處悲
東理安留悲東乃
以禰可轉仁數流

【図二一】　伝・小野道風筆「継色紙」〈こひしさに〉、一幅、一〇世紀中期、縦一三・二×横二六・六㎝。



こひしさに
　みにこそそき
つれ
　かりごろ
　　も

かへすを
いかゞうらみ
　さるべ
　　き

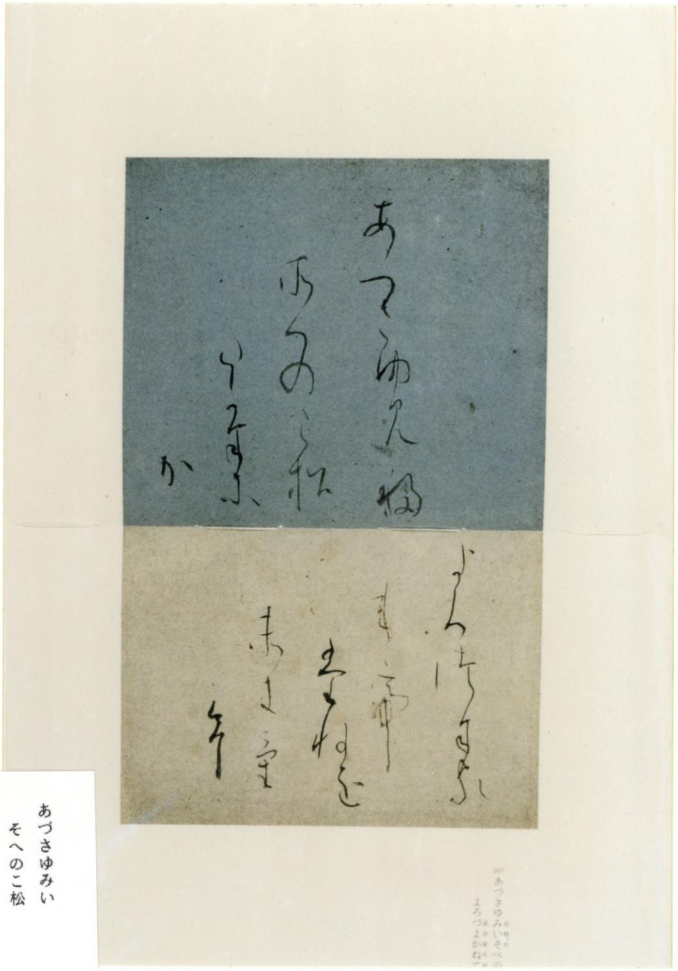


みてし人
こそこ
ひしか
りけれ

やまざくら
かすみ
のまより
ほのかに
も

【図二二】　伝・小野道風筆「継色紙」〈やまざくら〉、一〇世紀中期、縦一三・三×横二六・六㎝。

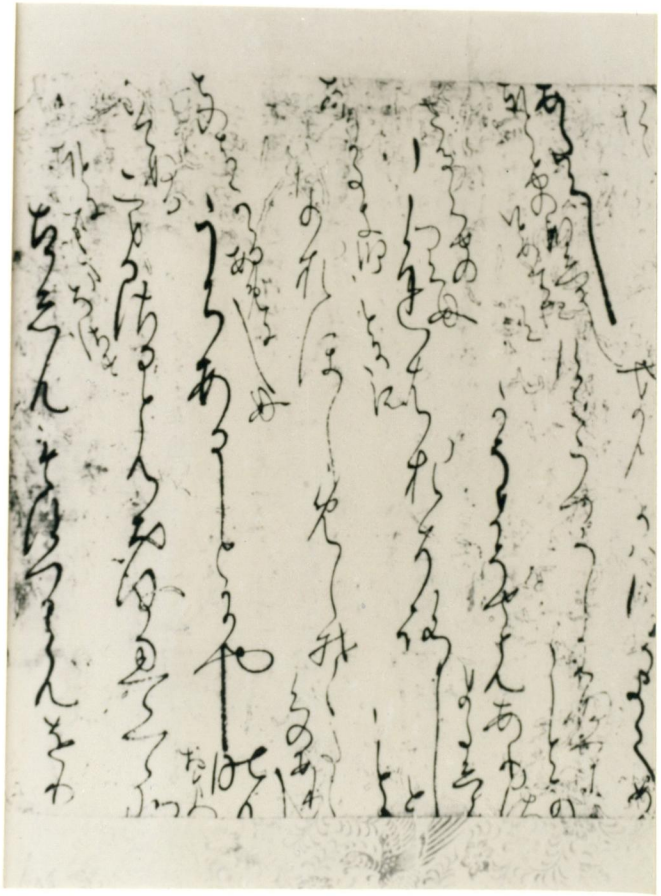
【図二三】　伝・小野道風筆「継色紙」〈あづさゆみ〉、一〇世紀中期、縦一九×横一二㎝。



あづさゆみい
そへのこ松
たがよに
か

よろづよか
ねて
たねを
まきけ
む

第三部　線と形象の営み

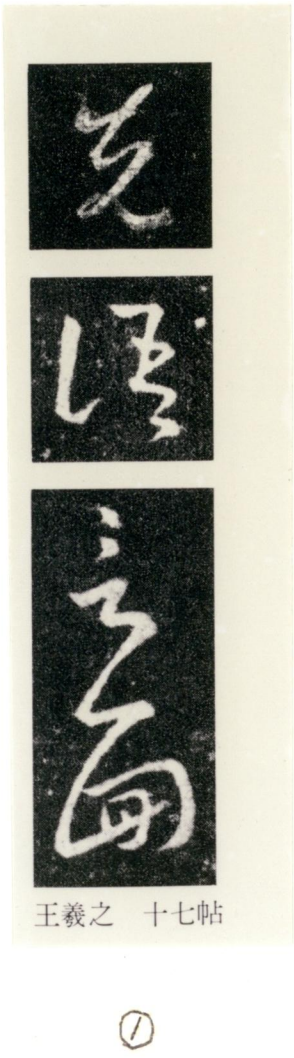


【図一】　伝・藤原行成筆、仮名消息、素紙、二八・二×五一・九㎝、熊谷家本。

【図二】　①　王羲之「一七帖」（部分）、上野本、拓本、縦二五㎝。

②　王羲之「喪乱帖」、永和一二（三五六）年［推定］、揚模本、紙本、縦二八・七×横六三㎝。

③　孫過庭「書譜」（部分）、垂供三（六八七）年、真跡本、紙本、縦二六・四×横九〇三㎝、台北故宮博物院。



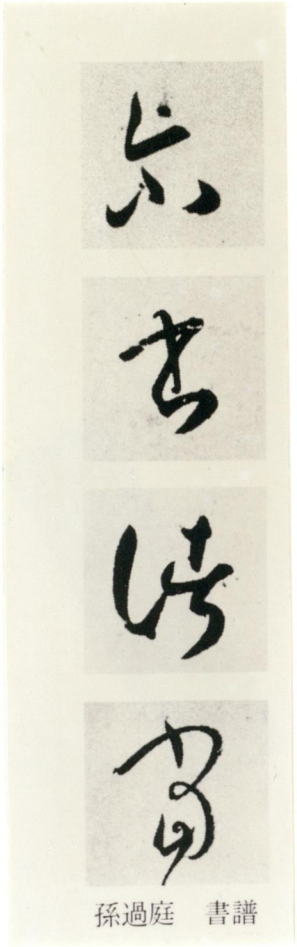
王羲之　十七帖

①



王羲之
喪乱帖

②



孫過庭　書譜

③

【図三】　第二部【図一六】、および第三部【図一】ほか、仮名作品を参照。

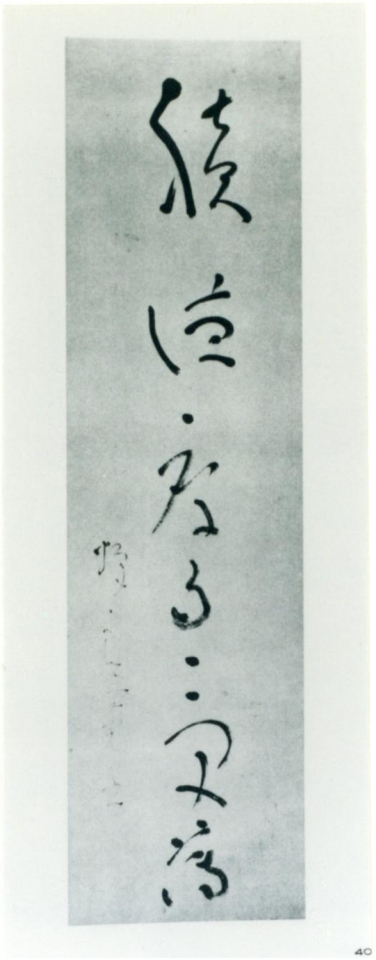


【図四】虚堂智愚「凌霄」、額字、咸淳二（一二六六）年、紙本、縦四七×横八七・三㎝、京都・大徳寺。

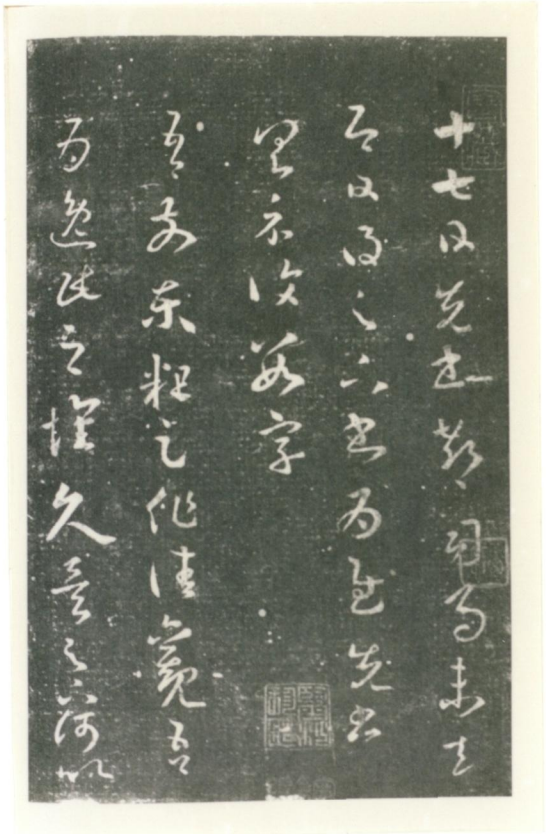


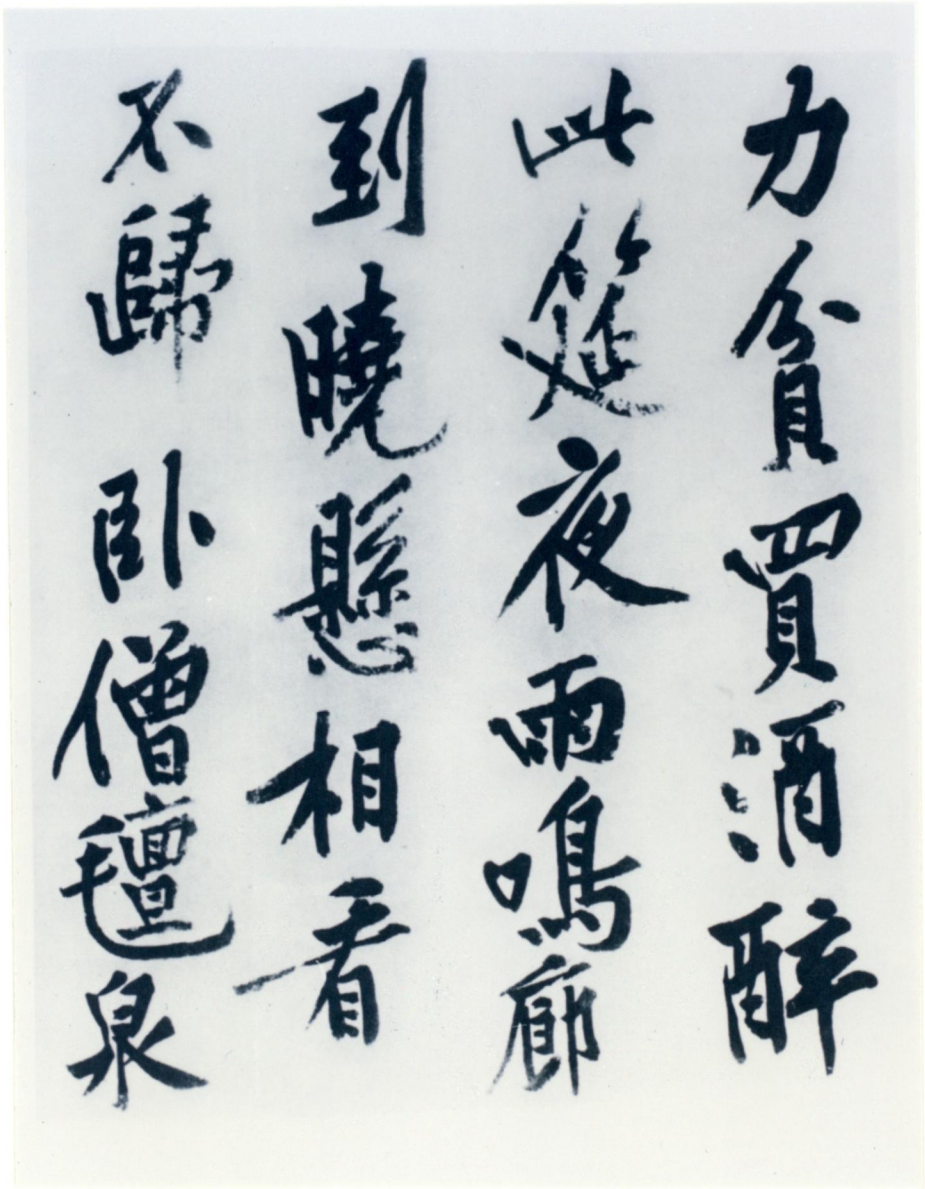
【図五】　森田子龍「蒼」、昭和二九（一九五四）年、墨・紙、縦一三〇・〇×横六五・〇㎝、国立国際美術館。

【図六】　良寛「一行書」、（釈文・積徳厚而受薄）。



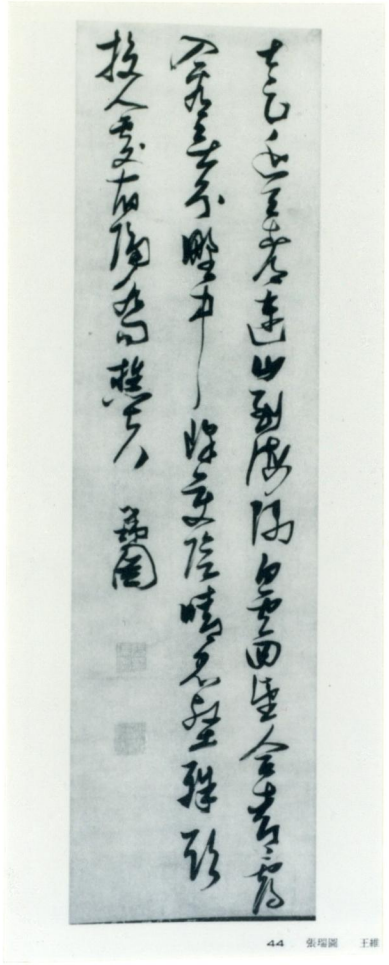
【図七】　王羲之「一七帖」（郗司馬帖）、上野本、拓本、縦二五㎝。




力貧買酒醉
此筵夜雨鳴廊
到曉聽相看
不歸臥僧氈泉

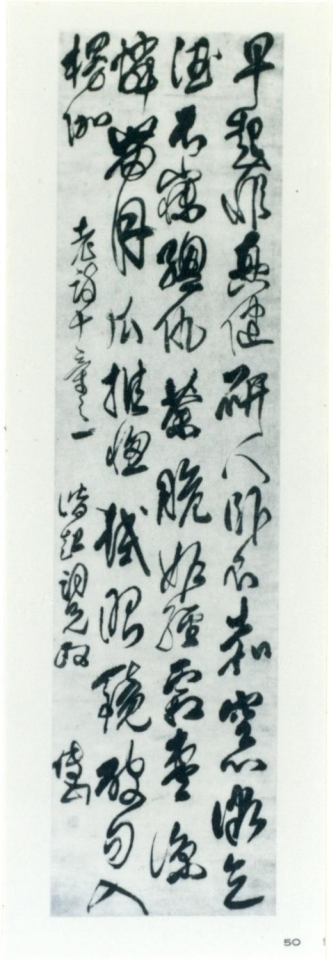
【図八】　黄庭堅「松風閣詩巻」、崇寧元（一一〇二）年、紙本、縦三二・八×横二一九・二㎝、台北故宮博物院、（部分）。

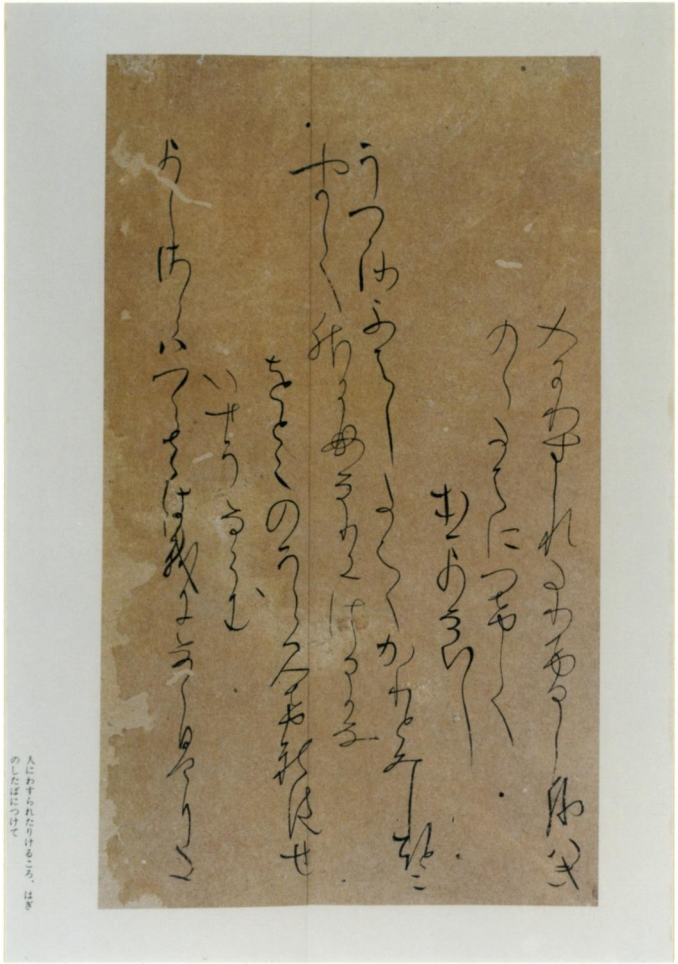
【図九】　張瑞図「王維・終南山、五言律詩」、絹本、縦一六九・五×横四八㎝。

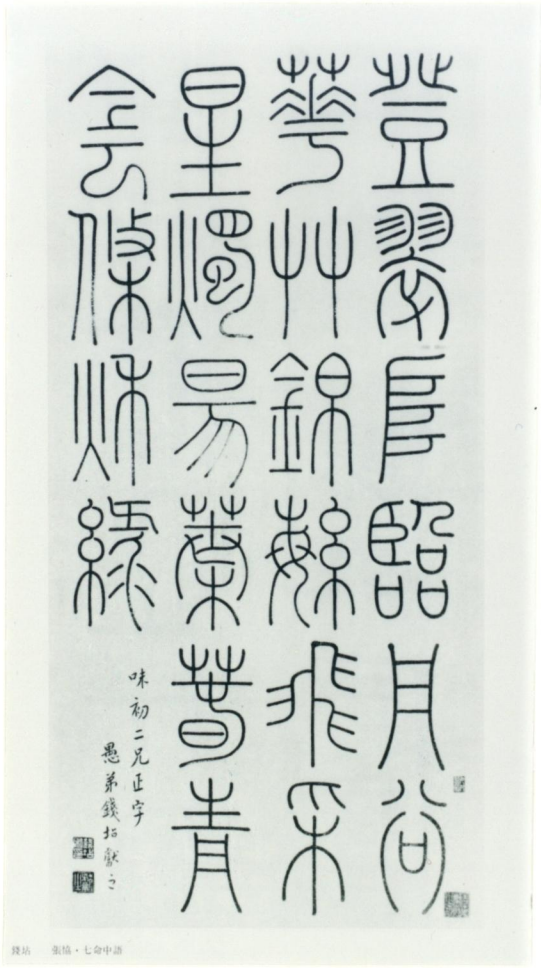


【図一〇】　傅山「老景信口、五言律詩」、紙本、縦一九〇・三×横四九㎝。

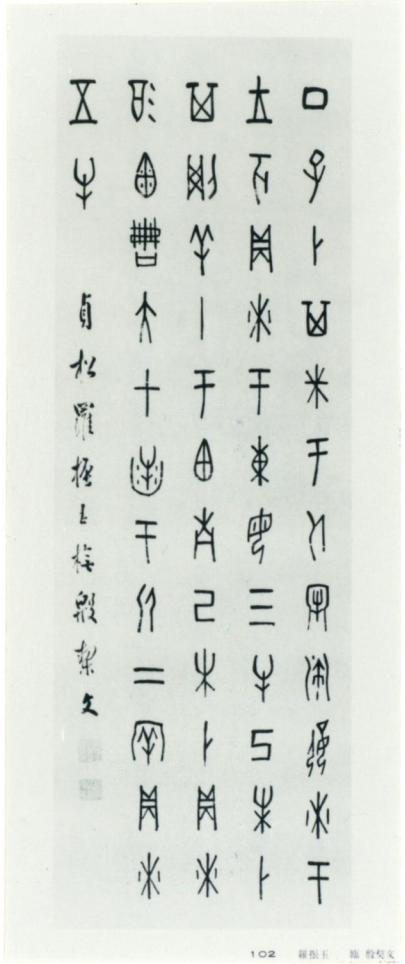
【図一一】　伝・小大君「香紙切麗花集」、手鑑「玉海」所収、一一世紀後期、縦二一・一×横一二・五㎝、徳川美術館。







【図一二】　圵錢　「張協・七命中語」、紙本、縦一一三・三×横五四・五㎝。



【図一三】　羅振玉「臨・殷契文」、紙本、縦九八・八×横三二・七㎝、東京知文印社。

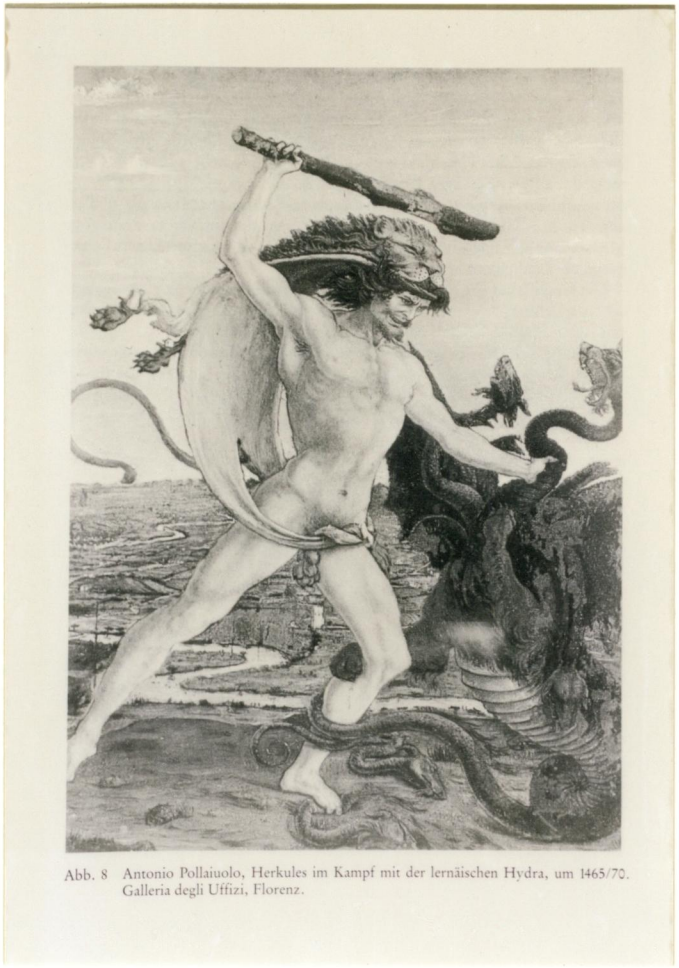


Abb. 8 Antonio Pollaiuolo, Herkules im Kampf mit der lernäischen Hydra, um 1465/70. Galleria degli Uffizi, Florenz.

【図一四】　アントニオ・ポラウィロ「レルナの大蛇ヒュドラーを退治するヘラクレース」、一四六五／七〇年頃、フィレンツェ・ウフィツィ美術館。