

王朝仮名古筆にあらわれた美の諸相

はじめに

筆者が大学の専門課程で書を学び始めた当初、「字を書くのではなく、線を書く」、「字を書くのではなく白を書く」といった教示を恩師や先輩方からいただいた。これは、「線を書いた結果が文字であったと考える」また「書とは白を書くことである」等と換言できるであろうか。もちろん書は文字を書くという前提をふまえての助言であるが、書く、観るといふ行為における「意識の転換」を促すこの比喩は、単体の文字をきれいに書く、あるいはを整えて、丁寧を書くといった「テキストとしての文字の姿」を美的に彫琢する次元とは別種の美意識が、書の中に隠されていることを予見させる。

本稿の目的の一つ目は、王朝仮名古筆を対象として、単なる文字の美しさにとどまらない、こうした美の諸相を詳らかにすることである。また同時に、書字行為にまつわる様々な意識を分析（1）することが二つ目の目的である。特に美意識や感性の働きを視点として、筆意の詳細な分析による検討を行いたい。

（二〇一五年九月三〇日受付、二〇一五年二月二五日受理）

* 平田光彦

そうして得られた知見について、文芸や美術、日本文化や美学など、周辺にある領域と相関させて考察を試みることで、書の世界や書に関わる研究領域の見通しが広がると思われる。本研究を、書と書を取り巻く諸領域とを繋ぐさやかな結び目としたい。

従来、書の領域で書美を研究対象とする場合には、例えば中国の書論にたいする解釈や評価、書き手の人物評伝ということに集約される傾向があった。また、書きぶりそのものを研究対象とする場合には、書風や個人の書きぶりを分類するという意味での筆跡分析によって、その書が歴史や書風、価値的評価の上で定位される位相などを論述することがおおよそその目的であった。したがって現在のところ、筆意の分析を手法として得られた知見を研究上の観点を明らかにするためのエビデンスとするアプローチは希少である⁽²⁾。

本研究の構成は次の通りである。

第一章では、本研究の予備知識を得るため、仮名の成立過程を確認する。また仮名完成期の夜明け前にあたる、女手時代の仮名に対する美意識を考察する。

第二章、第三章では、王朝仮名古筆の名品に数えられる「三色

紙一を対象に、書美をめぐる感性について研究する。第二章では仮名の線が形成する流れや響きを手がかりとして、第三章では空間を視点として、考察を行う。

第四章では、前章までの考察内容を整理し、今後への展望を得ることとする。

なお、本研究では美意識の語を「美に関する意識。美に対する感覚や判断力」という一般的な意味で使用する⁽³⁾。

一 種々相としての仮名美、アップデートされる女手

日本語表記のもっとも古い例は⁽⁴⁾『魏志倭人伝』にみられ、たとえば本邦の役人の官職が「卑狗」「卑奴母離」「爾支」「泄謨觚」などのように記録されている⁽⁵⁾。おおよそ文字は音声言語との相関を果たすために一定の音写力を備えることとなるであろうが、この表記例においても、中国人が形・音・義からなる漢字の多面性を柔軟に活用し、外国語に対して漢字を表音文字として運用していることが分かる。この用法はすでに仏典の漢訳の際に、サンスクリット語の音写（音訳）に適用されていた⁽⁶⁾。漢字の意味を捨象することで導かれるこの音訳の方法は、日本人が自国の言葉を表記する際のモデルになったと考えられる⁽⁷⁾。その最古の実例として、五世紀後半の太刀や画像鏡に古音によって固有名詞が表記されたいわゆる金石文が遺されている。その後も呉音、漢音を順次受容しながら⁽⁸⁾、また字訓を借りるなどの用法⁽⁹⁾や助詞・助動詞などへの適用も進めて、日本語の表記法を次第に整備していった⁽¹⁰⁾。

日本人による最初期の日本語表記は、楷書や行書で筆記された。奈良時代の『万葉集』も楷書や行書によって筆記されたと考

えられており⁽¹¹⁾、これらを万葉仮名、あるいは真仮名、男手などと総称する。平安時代初期には文字の草体化、つまり造形の簡易化とともに連綿を導出し易くなった草仮名の使用へと移行したが、より良い日本語表現は更に希求され洗練され、利便性と清新な速度感を兼ね備えた女手（平仮名）が発生・展開されるに至った。

表記の変遷として段階的に現れてきたこれら仮名の各体は、女手の成立後にもそれぞれ適宜使用された。清少納言や紫式部らにひろく読まれたという⁽¹²⁾『宇津保物語』（九七六―九八三年）は、「かな」という呼称がはじめて記された文献であるが⁽¹³⁾、この物語の国譲・上、および蔵開・中に、それぞれ仮名の分類に関わる描写があり、両巻をつきあわせると「男手」「片仮名」「草」「女手」「葦手」の五種類⁽¹⁴⁾の仮名が一〇世紀後半には使用されていたことが分かる。

本稿を進めるにあたっては、このうちの草仮名と女手について説明が必要となる。そこで王朝文化の精華として日本の文学を代表する作品の一つである『源氏物語』を参照して補足を行う。『宇津保物語』から二〇〜三〇年後に執筆されたと考えられ、時にその影響も指摘されるこの作品は⁽¹⁵⁾、紫式部の透徹した美意識と呼応する形で、きわめて多くの書に関する描写が綴られている。『源氏物語』（梅枝）に光源氏が自ら揮毫した冊子を兵部卿宮に披露する場面がある。よく引かれる箇所であるが引用する。

唐の紙の、いとすぐれたるに、草に書き給へる、「いとすぐれて、めでたし」と、見給ふに、高麗の紙の、はだこまかに、なごうなつかしきが、色など花やかならず、なまめきたるに、おほどかなる女手の、うるはしく、心とめて書き給へるは、

「たとふべき方なし」と、見給ふ人の涙さへ、水莖に流れそふ心ちして、あく世あるまじきに、また、この紙屋の色紙の色あひ花やかなるに、みだれたる草の歌を、筆にまかせてみだれ書い給へるさま、見所かぎりなし¹⁶⁾。

光源氏の姿には紫式部の目を通した当時の様々な美意識が投影されているが、彼はやはり書の名手としても描かれている。当時、和歌や書は男女を結ぶ上でひときわ重要な役割を果たした¹⁷⁾。この時代の仮名文字は、言葉や文字の美しさと豊かさを求める人間の、純粹で普遍的ともいえる意識と知性に、こうした男女間の結ばれとの両者が相俟つて進展されてきた。他の様々な場面にも織り込まれるように、自他の書に鋭敏な感性を光らせる源氏が、草仮名と女手の両方の手を良くするということ、そして源氏の手になる草仮名に「いとすぐれて、めでたし」、その女手に「たとふべき方なし」とあてられる兵部卿宮の感懐からは、当時、仮名の中でも草仮名と女手が美的な感覚においてとりわけ賞玩された様子を伺うことができる。

ところで、ここで描かれている草仮名と女手の実相は、どのようなものであっただろうか。冊子等に書き分けられた意識から、両者を区別するスタイルの様なものが少なくとも一方にみられるだろう。そうした意味でも草仮名は、一〇世紀半ばの筆跡とされる「秋萩帖」(図1)や一〇世紀末の「綾地歌切」が、一つのジャンルとして成立した草仮名の典型を示すと考えてよいだろう。いずれの筆跡も王羲之書法がその骨格を形成している。一方の女手には、古筆学を確立し大成した日本書道研究の泰斗・小松茂美による詳論が真を得るだろう。小松は、先学として書道史研究の開拓に多大な学問的貢献をなした¹⁸⁾伊東卓治の研究と自らの調

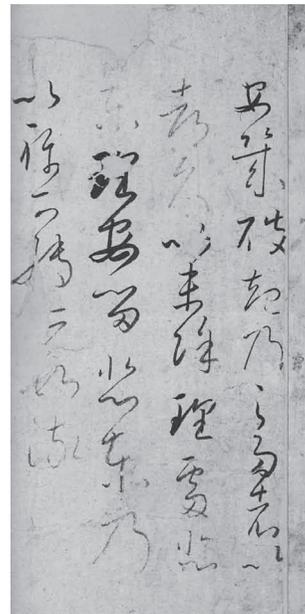


図1 伝・小野道風「秋萩帖」
第1紙(部分) 東京国立博物館蔵

査を総合して、「虚空藏菩薩念誦次第」紙背かな消息四通を、連綿の巧みさや散らし書きの有無などを尺度に3種の段階に分け、『源氏物語』に描写される女手の書風に比定している¹⁹⁾。ここでは、第1種を貫之ころの古風とし、第2種を同物語(未摘花)で「中さだのすぢにて、上下ひとしく書い給へり。みるかひなう、うちおき給ふ。」²⁰⁾とされる書風にあてた。そして第3種(図2)をこそ同物語にいう「今めかし」であるとした。「今めかし」は『源氏物語』の柱をなす価値観の一つであり、物語中随一の能書²¹⁾として描かれている六条御息所の筆跡のほか、書に関する種々の描写に登場している²²⁾。

草仮名と女手は、字母を同じくする仮名の成立過程で経時的に現れた連続関係にあるが、図1、図2から看取されるように、視覚的には仮名の全く別の側面を見せる。使用字母数や文字を構成する点画数などにおいて、単純化と速書を進めた女手の表情が、この差異を顕在化した。画の多寡や線の曲直による明暗や遅速、また男女や和漢、典型と刷新の想起などと結びついて、両者

は対比的ないくつかのコントラストで互いを引き立てあう。この時代の仮名を見つめる美意識の一つには、そうしたコントラストを生じる仮名書体の「バリエーション」を楽しむ、種々相としての仮名美があったであろう。

一〇世紀半ばから一一世紀初にかけての仮名への美意識は、「今めかし」と表現される女手にも向けられている。この賞賛は、当然この段階に到達した女手の筆跡自体を指しているが、更に言うならば、新味を創出して短期間に目覚ましい展開を見せていた女手の「更新可能なあり方」にも向けられていたのではないだろうか。光源氏が「仮名のみなん、今の世は、いと、際なく、かしこくなりになる。」と述べ、「ふるき跡は、さだまれるやうにはあれど、ひろき心、ゆたかならず」

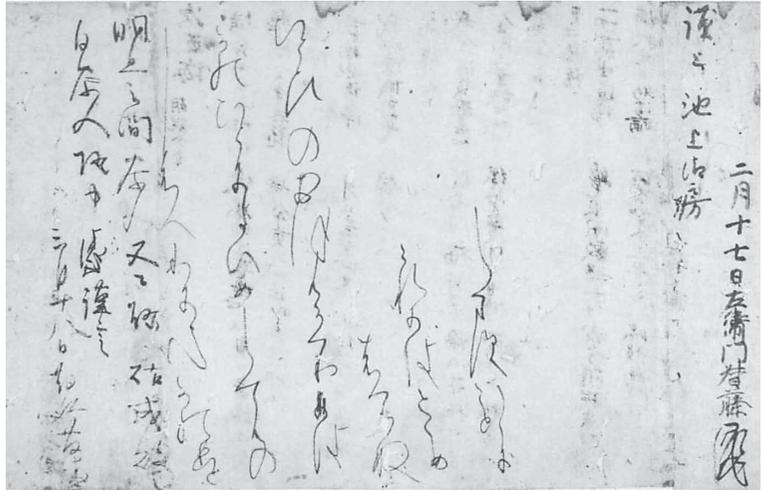


図2 「虚空蔵菩薩念誦次第紙背かな消息」 石山寺蔵

(梅枝)⁽²³⁾と対置した時、前掲小松がその書風に美と新様式への「きざし」をみた⁽²⁴⁾のと同じように、「アップデートされる女手」に対する紫式部の眼差しを感じるのである。さて、『源氏物語』には、草仮名がやがて女性の中で遠ざけられていく様子や、草仮名の中に女手(平仮名)が交えて書かれる場面なども僅かながら描かれている。仮名の更新はその後、女手の中に草仮名が融合されていく方向に向かい、一一世紀半ばには、仮名美の完成期と呼ばれる時代に入る。次章では、造形意識の多様な展開をみせることとなった一一世紀後半の古筆を中心として、その美を分析する。

二 書美をめぐる感性

仮名の基点となった漢字は、事物の象形や指事を中心に、点画によって形態化された。また先行して生じた漢字、および偏旁をはじめとするその部分形(書記素)を会意や形声などの方法で更に取り込み、多様に組み合わせることで、文字あるいは語彙を増やしてきた⁽²⁵⁾。かように漢字は造字力と造語力の極めて高い文字であるが、この造字システムは、今みたように点画の多画数化への契機を孕んでいる。篆書から隸書への移行や、隸書から楷・行・草書の各体が生じたことは、大きく言えば、多画数で構成される漢字の実用に即した馴化作用である⁽²⁶⁾。万葉仮名や草仮名の使用を経て女手に至り、更に女手と草仮名を融合させるようにして完成された仮名文字への展開も、こうした流れに重なることができるだろう。

しかし、一方でこれをより正確に論ずるならば、漢字、仮名を問わず、文字の表記を進展させてきた要素として、速書の必要性、

可読性の担保、美の希求の三点が関わってきたことを考慮する必要がある。これら三点は当然、常に、同時に、同列に、表記に関連してきたのではなく、表記の目的や状況などそれぞれの場面や瞬間に即して、時に絡み合い、時に他を捨象しながら、それぞれの書字を形成し、そこで書かれた文字が自他の觀賞を通じて相互に影響しあい、総合され、洗練されてきたのが実際であると考えられる。これを用と美の相関と捉えるならば、仮名文字の完成や展開も用と美が絡み合うなかで、洗練と抽象化の高度な調和がはかられていたと言える。

文字を構成するのは線である。抽象化とは、洗練を伴いながら単純化された線の構成である。漢字を基点とした日本の文字表記において、最も抽象化が進んだといえる仮名文字の視覚性には、線で構成された文字というまとまりのもつ美観と同時に、線自体がもつ造形上の動きが顕在化しやすい。例えば、線は始点から終点にかけて方向性をもった運動によって書かれることから、線には運動の流れや時間の流れが表される。またこの線運動の連続によって紡ぎだされていく文字は、書き進められるに従って上から下への流れも生じていく。これら運動の痕跡は、紙面上においては線や文字の周囲に働きかけて、線同士、あるいは文字同士の関係を生み、空間に響き合うことになる。線の動きには、このような流れや響きを挙げる事ができる。この「線の動き」に対する自覚と、書字行為の中での意識化が、王朝仮名表現の変容と展開を読み解く鍵の一つになると考える。

そこで分析の視点を明るくするためにまず「線の動き」視覚的効果」を観点として、文字を構成する線を三つの要素に整理してみると「直線、弧、回転」となる。実際には、この三要素は連続する関係であり、古典的カテゴリーと呼ばれる峻別にはない。

例えば「弧」にも、弧としての役割に純化したもの、直線を感じさせる・あるいは指向するもの、回転を指向する・あるいはその契機となるもの等があり、更には、回転の中にひそむ直線的な弧などもある。実際は無段階の相である線表現にひめられたもの、あるいはもたらされたものを意識化するための指針として例示した。線の動きは、この組み合わせに墨量や潤渇などが相俟って、その効果量に変化する。

例えば「寸松庵色紙」(図3)書き出し「む(无)」の一面目を視てみると、左下に向かう直線で始まる事が分かる。書は多面的な意識に導かれて現れる造形活動であり、また文字表記と同期

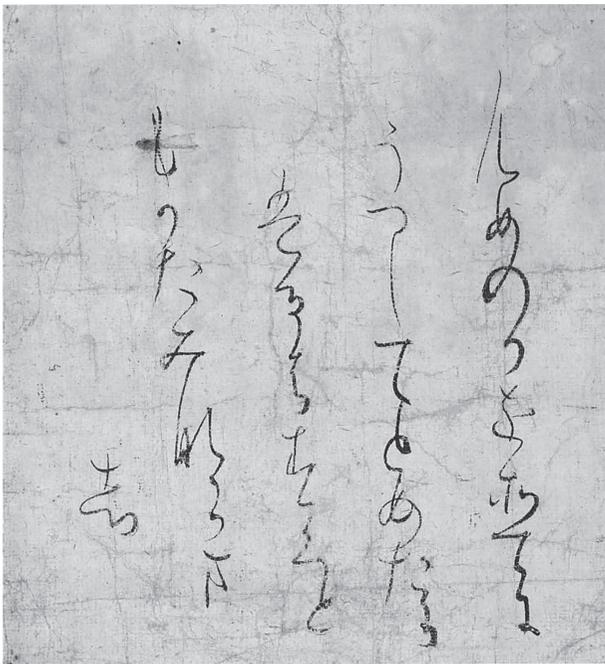


図3 伝・紀貫之「寸松庵色紙」遠山記念館蔵

した言語活動である。一画目の線を引いた体験が以降の様々な意識や感覚に作用する。また同時に、あらかじめ先行する意識の中に、「む（无）」という文字を書くこと、「むめのかを」という語を書くこと、「むめのかをそでにうつしてとめたらば……」と書き続けることがすでに予期されている。このような確認により感覚の閾値を広げてもう一度「む（无）」の一画目を視ると、その始まりは右に向かう弧を微かに描いて入筆し、その終わる先は、僅かになびいて下方に消えていく（図4）。この直線とそこに含まれた微かな弧の溶け込みは、一旦消えて伏流となる。

さて、一行目の二〜五文字目と、二行目三〜六文字目にかけて現れる右回転（一行目）と左回転（二行目）の呼应や、両者に転調として挿入される反転は、学書や観賞の場面を中心によくクローズアップされる同書の見所である⁽²⁷⁾。ここではその回転の布置を汲み取る感覚を、実作の経験をもつ書き手などを中心に「共有されている感覚」＝「共通言語としての筆意」としてふまえた上で、この一紙に前述の「む（无）」から連なる、直線と弧



図4 「寸松庵色紙」部分
（補助線は筆者による）

を基調とした線の動きを感受してみたい。図5は、筆線が湧出する視線の流れと、筆線が終筆の延長に放つ力の図式化をはかったものである。図3と図5を参照しながら、再び「む（无）」の一画目からみていくこととする。

：一旦消えて伏流となる（筆者前述）。：その後、その感覚の残像は、のちにある流れの組み立てと同期し、流れの導出と追認を体験するさなかに、書字行為にまつわる鋭利な感覚へと深く参入していくように思われる。感性の広がりや深まりとは、五感を通して多重の感覚と意識とが同時に履行される中に生ずるのではないだろうか⁽²⁸⁾。同書の書き手には、これまでの（言語活動と結びついた）書字経験の蓄積から、意識と身体運動の中に「め、か（可）」と連綿して書字（＝発語）されることが予期ある

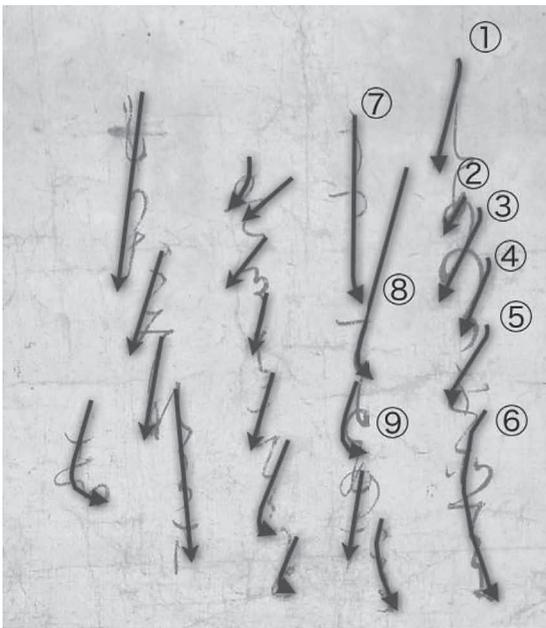


図5 「寸松庵色紙」行の動きを示したもの
（補助線および記号は筆者による）

いは意図されていだろう。書字に先行してイメージされた「二字目「め」の二画目(図5②)を自ら引きつつ、そのイメージを追体験した時、おそらく無意識の中に一画目(図5①)の微かな残響を感受していたのではないだろうか。ここで自ら呼応した線の感受を契機としてリフレインは漸増し②、図5③から⑤にかけて、次第に感覚は明確な意識のうちにも浮上したと思われる。ここまでみてきたように、「む(无)」の一画目の残響は、二行目図5⑦から⑨の線表現の中でも受け止められ息づいている。図5①の終筆が僅かになびいたその気配は、図5⑦の終筆において微かに呼応して再び感受されつつ、左回転を呼び起こす契機となっている。

次に大きな行全体の移ろいへと視点を転じてみる。一行目の終末に注目すると、図5⑥にみるように右下への視線の流れが紡ぎだされていることが分かる。ここにアルファベットの筆記体や草仮名などで文字の連続を行うことと、女手から平安中期以降の仮名にみられる文字の連続との大きな違いが現れている。字間や字の中心、字の傾きについて、規則性を指向して一定に文字を並べた場合、文字を繋ぐ連続線＝連続線もまた、ある程度、規則的な角度と長さで機械的に反復されるものとなる。それに対して仮名(発展した女手を含む)では、川や落花の軌跡、あるいはそれとなく感じる風の動きのように、自然な流れの変化を形成しようとする。この、それとなく感じさせる変化の実態は、例えば図5①から⑤、および⑥の前半に作られる左下への視線の移ろいが錯視のように視線を引っ張って、行末にみられる右下への急激な移行をあたかも包み隠すところにある。時々感懐に流れを委ねながら、同時に主体的な流れを形づくっていく。こうした卒意の中に立ち上がる意匠性からは、自然と技巧、卒意と用意、主と客が止

揚され溶け合った、仮名表現における日本人の美意識をみる事ができる。

図6①、②は、三、四行目の傾斜を破線で示したものである。行を書き進めるうちに次第に大きくなる行の傾斜が、僅か一三センチ四方の狭い紙面の上部に大きな広がりを与えつつ、ここでも左下への線の動きが、この傾斜の大きさを緩和する効果となっている。

最終行は「し(志)」の二字であるが、この複雑な紙面の有機的な構成を、完全なあり方に帰着させている。大きさ、形、線の動き、位置などのいずれが変わったとしても、紙面は解けて力の均衡が崩れてしまうように感じられる。一つの補助的な視点として、図6③、④に構図を引いた。しかしながら、線の動きの延長

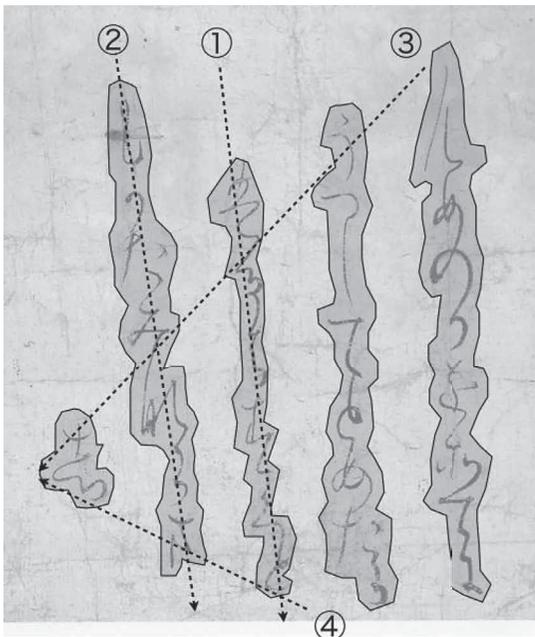


図6 「寸松庵色紙」行と行の関係を示したものの(補助線および記号は筆者による)

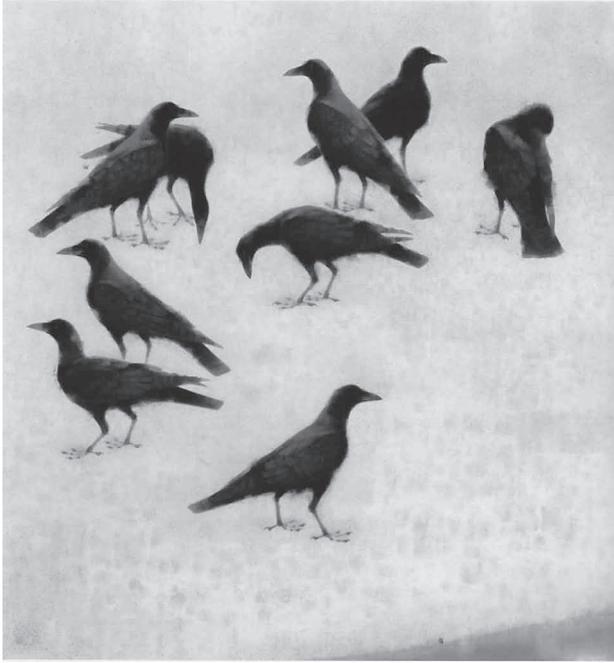


図 7 山口華楊『霽』1968年、京都市美術館蔵



図 8 山口華楊『小下絵 一 7 霽』1968年頃

にみるこの位置どりは、「し(志)」のあり方と相関した一つの要因に過ぎず、実際には、龍安寺石庭における石の布置のように、さまざまな質量と形態が空間に働きあっていることが感じられる。そこで各行の書線や文字、文字群が空間に働きかけ支配している領域のようなものを、行の凡その稜線をとることで便宜的にイメージしてみた(図6)。このような客観化の手法は、日本画の画面構成に際してもしばしばみられるものである⁽³⁰⁾。図7、図8は、それぞれ日本画家・山口華楊の「霽」と「霽(小下絵)」である。両図を見比べると、下絵ではモチーフである鴉はほぼ黒塗りにされて、それ自体の描写は抽象化されていることが

分かる。これは何を意味しているであろうか。山口はこの絵でおそらく、鴉自体を描きながらも、同時に黒塊の質量と形態、方向などによる関係自体、更に言えばその空間に冴え渡る、見えざる響きも描こうとしているのではないだろうか。「寸松庵色紙」の一葉を味わう時、知性と感覚と意思、そして感性の響きが、そこに横溢するのを感じるのである。
仮名の書美を考えるために、抽象化された仮名文字に顕在化される「線の働き」への視点を端緒として、書き手自身の内に書字とともに生起していく感性に触れながら、分析的な描写を試みた。ここでは流れと響きに寄り添うかたちで述べてきた。次に表

現の生起する場としての空間について考察する。

三 息づかい、手触り、奥行きと時間

「寸松庵色紙」と並び称される古筆に「升色紙」「継色紙」がある。三色紙と呼ばれるこれらの古筆は三様の書美をみせて、仮名美の諸相を豊かにしている。特に、めくるめく冊子に展開された和歌の言語空間として、日本美の極めてユニークな姿でもある。「升色紙」(図9)は、先にみた「寸松庵色紙」と同時代、一一世紀後半以降の筆跡と目されるが、その中でも代表的な項がこの一紙である。この空間で一際注目すべき美意識とされるのは、三行目後半と四行目の絡み合いである。図10の補助線の先にやや太めで書かれた「い」が、三行目後半の「こと(登)ぞ(曾)」に重ねて書かれている。この「重ね書き」と呼ばれる感性の発露によって、紙面の中央部には「間」が生じている。

ところでこの「間」について建築家・磯崎新は、「間」といえば、日本人は文句なしに理解している。解説を必要としない。」と述べたが、一方で「すぐれて非西欧的な基準」⁽²¹⁾と説いたように、「間」は抽象的で曖昧な概念である。実際に、ここでいう「間」を広辞苑⁽²²⁾から抄出していくと、間がよいという時の「ほどよいころあい」や、間が抜けるという時の「(音曲)の拍子が抜ける。肝心なところが抜けている」、間が延びるという時の「だからと続いて、物事にしまりがなくなる」など、日常に深く浸透した語意と同定されるが、等間隔や規則性などの客観的指標を持たず、主観的な感覚に依拠していることが分かる。ではこの主観的な感覚とは、何を見定めているのだろうか。美術史家で国立西洋美術館館長を務めた高階秀爾は、「日本人にとっては人間社会も

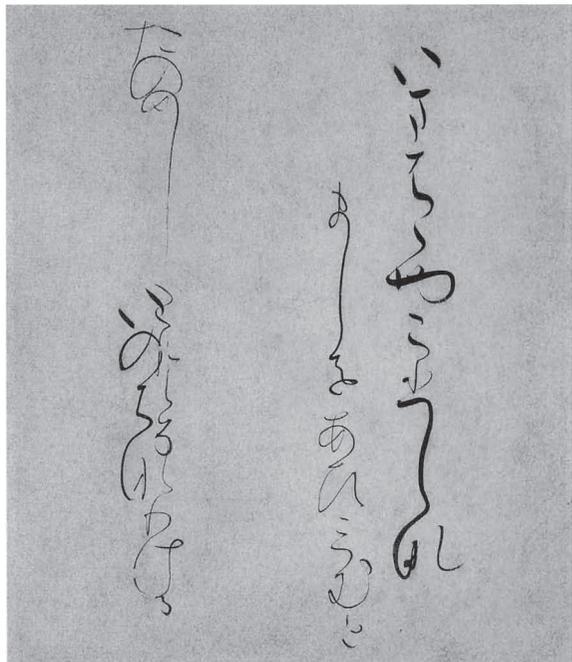


図9 伝・藤原行成「升色紙」東京国立博物館蔵

空間も時間も関係性という共通した編み目の中に組み入れられている」とし、「そのような関係性の広がり」を「間」という言葉で呼んだ」とする。そして「関係、つまり「間合い」を正しく見定めることが、日本人の行動様式の大きな原理」であり、この感覚がおそらく日本人の美意識とも深く結びついていると指摘した⁽²³⁾。

これらをふまえて、目を先に述べた「升色紙」の「間」に戻すと、これは右側一、二行目と、左側三、四行目との相対的な関係による「間」であり、後述する「継色紙」を始め、俵屋宗達「風神雷神図屏風」や尾形光琳「紅白梅図屏風」など、日本美の空間にしばしば表出される構図であることが分かる。この相対関係が

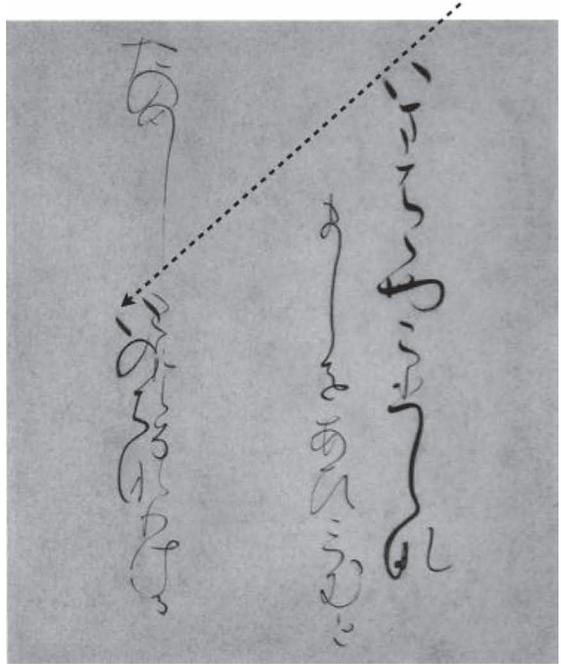


図10 「升色紙」(補助線は筆者による)

もたらす「間」が和歌を書くところに生じてきたことを考える時、言語表現の視覚化としての「書」が、以降の視覚的空間表現に与えた影響や「間」が内包するリズムと日本語との関係など、興味深い視点が浮上するだろう。またこの空間は、時間性をもった書の表現が永遠に再生されつつ、呼吸をもって停止されている「間」でもある。移ろいゆくもの、つまり流れや呼吸、そしてそれが生じる残響によって形成される「間」³⁴は、「升色紙」においても優美で多様な線表現と造形によって、なまめかしさと静謐な余情³⁵を醸し出している。

ここで本紙における各造形要素を簡単に述べておく。「寸松庵色紙」の分析とはやや違う文体によって、テキストとしての筆意を読み取ることとする。書かれた古筆の表現によって、触発され

る感性の諸相にも変化が生じるためである。

一行目冒頭「いま(万)は(者)ゝ」は、ポツと沈めた短い弧の連続で、切断による響きと間を形成している。線質の潤いにより、瑞々しきがある。一行目下部は、筆を開いた太線のスライドによって、視点の移ろいと流れに書き手も観者も同化する。二行目冒頭は細線による流れで隣一行目の切断に呼応している。二行目下部は逆に、一行目下部の流れに呼応して、面的な造形で「間」を攪拌する。極めて優美な細線の中に筆先の僅かな切れ味を表出しており、澄んだせせらぎのような小気味良さを感じさせる。三行目冒頭「たのめ」は本紙で最も繊細なクライマックスと言え、極々細線の中にも、二行目下部とは違う線質の湿度を見せる。また、「た」から「の」へ、そして「の」から「め」へと極限まで接近していき、触れるか触れないかの空気感に息をのむ。これらは技巧ではなく、感性の在りかた、心の在りかたが、吐息のような筆触を可能にし、空間に参入した結果である。どこことなく感じる造形の幼い可愛さは、「なまめかし」さの一つの表現といえるだろうか³⁶。三、四行目の重ね書き上部にある錯綜は、三行目上部「たのめ」が誘発した感性のざわめき、触れるか否かに迫った心の極限の感覚との対比のようで、刹那的な頹廃と耽美に誘われる。

最後に注目されるのは、本紙に表出されている遠近感である。これは、両脇にくる一行目および四行目前半の太線と、それに対する中央部の二、三行目の細線のコントラストによる奥行き、つまり繊細な筆触の深淺がもたらしたパースペクティブである。美学者・佐々木健一は、日本空間における遠近について、触覚的な感性に基づくものと考察している。和歌や『源氏物語』の描写を参照して指摘される「けぶり渡る」、あるいは「中景とばし」

う作為的に墨を拭き取って書き始めていることが分かる。ここに本稿で探求しようとしている、書美の背後にある美意識のあり方が透けて見えてくる。

すでに「寸松庵色紙」の考察において、行の流れの形成にあらわれる主体的な美意識の存在を指摘した。それは、書き手自身が自らの書字行為を感受しながら、また同時に、僅かに先行するイメージを自ら追体験しながら、そして不斷に立ち上がってくる様々な残響に呼应しながら履行される、卒意の中に立ち上が



図12 長谷川等伯「松林図屏風」右双 東京国立博物館蔵

る意匠性であった。しかし「継色紙」のこの一葉にみられる筆意を分析するに、それが演出する空間と渴筆での技巧において、明確な理知の働きと美意識の主体的な活用としての意匠性が確認できる。その上で、それでも付言せねばならないのは、書の一回性であり、それがもたらす生命感の存在である。仮にどれだけ意匠化を計画しても、いったん落筆すれば、書線と造形は一回性の時間の流れにそって、卒意の参入を免れない。すなわち、不可逆性、一回性という書の本質を担保するならば、書表現は常に技巧を含めた意匠性と、自然に心身を委ねる卒意とのグラデーションの中にあり、いずれの傾向に軸足が置かれているのか、いずれの働きが作品の性質を基礎付けているのかという連続する関係、相対的な視点で、作品と美意識の在りかを見つめる必要がある。

さて、「継色紙」のこの一葉では、意匠の働きが表現の性格を決定づけているが、それでもなお自然に溶け込んでいくような雰囲気の中で世界を形成している。また他の項はいっそう、技巧や意匠の痕跡を排している。同じ書き手による表現として、他の項における意匠性はどのようにして書きふりに関与しているだろうか。それは、冊子としての「継色紙」の全体像に現れている。図13は、「平家納経」など多くの文化財の複製を手がけた田中親美による複製「継色紙」の全景図版の一部である。基本的構図として、左右見開きの右項に上の句が、左項に下の句が配置される。そうして冊子をめくって展開される時間性の上に、時折転調としての返し書き（たとえば図13aにみられる散らしで、左項に上の句、右項に下の句を配置したもの）や渡り書き（たとえば図13bにみられる散らしで、項をまたがって句が配置されたもの。片側の項が空間となる、虚実式の散らしを見開きに形成する。）の項が挿入される。ここに時間表現としての全体観を構成し、演出する知

性と美意識が表されている。

四 まとめ

王朝仮名古筆は美の宝庫である。その全てを一つの小論によって抽出することは到底叶わないが、本稿では特徴的と思われるその種々相を取り上げて各論を繋ぎ、考察を加えてきた。

第一章では、種々相としての仮名美という捉え方を提示して、後の多様性につながる書体のバリエーションへの賞玩に言及した。また同じく、後に多様な美の展開をみせていく仮名の原点を確認するため、『源氏物語』を参照しながら当時の女手のあり方にスポットをあててみた。「今めかしく」アップデートされていく女手の表現は、連綿の美しい流れのみならず、消息の中に散らし書きという新しい表現を生みだした。美学者・大西克礼は、日本の芸術の特徴として「パントノミー」つまり「藝術と「生」との深層的融合の関係」を指摘したが^⑩、日常書写としての仮名消息が、仮名の発展や洗練に関与してきた現象とも通じる傾向である。

第二章では、「寸松庵色紙」を対象とし「線の働き」に着目しながら、書字行為のなかにあらわれる感性の働きについて把握した。また仮名美の特徴となる流れの変化を分析することで、美意識と意匠性の関与について捉えることができた。さらに書の空間について、石庭や日本画に共通する響きの感受を考察した。

第三章ではまず「升色紙」を対象とし、左右に配置される具象の相対関係がもたらす「間」について言及した。また和歌との関係、琳派との関係などの視点を提示し、さらに歌論にみられる艶や余情との結び目を繋いだ。最後に書の空間にあらわれる遠近感

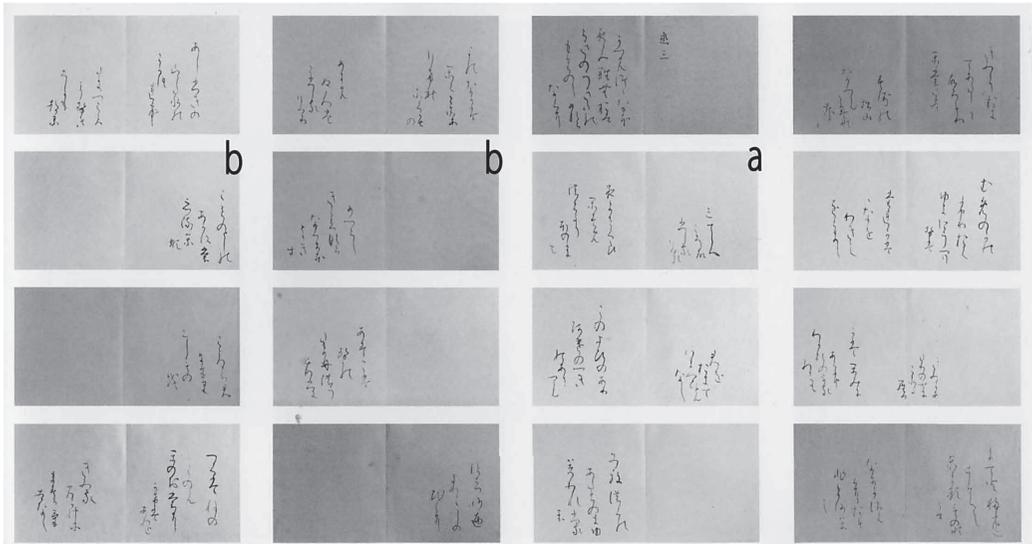


図13 田中親美氏複製本「継色紙」(記号は筆者による)

を筆触の深淺とともに捉えて、日本美の空間意識に関する美学的考察との接点を見ようとした。

続いて「継色紙」の考察では、「松林図屏風」を参照しながら、日本美の意識における「けぶり渡り」空間との相関を考察した。その分析の過程に、書表現における明確な理知の働きと、卒意、意匠性の関係を捉えた。

書美に関わる意識には、冊子と卷子など、あらかじめ与えられる空間の違いが関与するだろう。本稿で対象とした三色紙は冊子である。書家・西川寧は、冊頁への書字について「観者は一開毎に変化する書の姿に随って、感情の微妙な抑揚を味わうことになる」と指摘している⁽⁴⁾。

また例えば書の空間が、高さと幅の二次元平面ではなく、遠近と時間を加えた四次元の空間であることと、日本美の空間として語られてきた「響き」「間」「うつろい」「触覚」などの概念との関連を検討することが、書美の探求に新たな深みを与えるだろう。

本研究の契機となったのは、書がテキストとしての性格以外に、どのような美意識を投影しているのかという問いへの応答であった。これまで確認してきた通り書の美は、言葉としての読み易さにつつまれる美観と同時に、多重多層に美的な工夫や感覚を表現の中にすべりこませることで、多様な美の諸相を表現してきたのである。前掲佐々木は、定家の余情の美学を支えたのが叙情的心情ではなく、技法であると指摘している⁽⁴⁾。仮に王朝仮名古筆のいくつかが、高度な意匠性や技巧によって余情や幽玄⁽⁴⁾の表現を獲得しているのであれば、和歌の美や歌論などに示された理念や美意識との相関を、研究の視点としていく必要があるだろう。

註

(1) 分析について、シルヴァン・バーネット『美術を書く』(竹内順一監訳、東京美術、二〇一四年)四一―一二八項は、「美術について最も学術的に書かれた文章では、主に分析が行われる」とする。さらに分析の要素となる形式(大きさや筆致の種類、表面の質感など)には美術作品の意味や内容が含まれるとし、たんなる描写と分析とを分ける一因として「一つの論点を示している」(作品描写では、推論は示さず、評価は行わない)ことを指摘する。本研究でいう分析もこの考えに沿うものである。

(2) 管見では、石川九楊氏や萱のり子女史の成果が挙げられる。石川九楊『近代書史』(名古屋大学出版会、二〇〇九年)、萱のり子『書芸術の地平―その歴史と解釈―』(大阪大学出版会、二〇〇〇年)など。

(3) 新村出編『広辞苑第六版』(岩波書店、二〇〇八年)二三三二項。ただし美学の領域では「美意識」を「美的体験」とすることが多く(竹内敏雄『美学事典』(弘文堂、一九六一年)一五六―一六六項)、また、「美的体験」に「美的経験」という表現を用いる人が増えていることも指摘されている。佐々木健一『美学辞典』(東京大学出版会、一九九五年)二二七―三三五項を参照。

(4) 沖森卓也『はじめて読む日本語の歴史』(ベレ出版、二〇一〇年)一三一―一四項。「漢委奴国王」と刻された金印は、『後漢書』で光武帝が倭国の使者に与えたと記される印とみなされている。西暦五七年とされるこの「倭(委)」の刻入が日本語表記の最も古い姿とされることもある。

- (5) 石原道博編訳『新訂魏志倭人伝他三篇』中国正史日本伝(一) (岩波書店、一九五一年) 一〇六項。
- (6) 船山徹『仏典はどう漢訳されたのか スートラが経典になるとき』(岩波書店、二〇一三年) 一一二―一五項では、漢訳に付随する意識と音訳の問題が取り上げられ、鳩摩羅什以前の人々の翻訳観を「文」と「質」をめぐる論議として紹介しつつ『道行般若経』(一七九一年)を訳出した支婁迦讖を「質」つまり音訳重視派と位置づけている。
- (7) たとえば林史典『日本における漢字』(岩波講座 日本語八文字) (岩波書店、一九七七年) 一六八項、九曾神昇「平假名及び片假名の発生」『書道全集』一 日本・平安Ⅰ (平凡社、一九五五年) 二六項など、中国、朝鮮の前例にならう方法で表音による真仮名の成立をみたとする。
- (8) 沖森前掲書四十一項。
- (9) 林前掲書一七〇項。借訓の原理自体、古代朝鮮にその例が見える。
- (10) 九曾神前掲書二六項。
- (11) 古谷稔『中国書法を基盤とする日本書道史研究』(竹林舎、二〇〇八) 六五項。
- (12) 日本古典文学大系一〇『宇津保物語一』(岩波書店、一九五九年) 河野多麻校注、四―八項。
- (13) 小松茂美『かな―その成立と変遷―』(岩波新書、一九六八年) 六四―六五項、林前掲書二五八項など。なお「女手」の呼称については、小松同書九一項に『宇津保物語』と『かげろふ日記』に見える用例がもつとも古いと指摘されている。
- (14) 小松前掲書六四―六八項。本稿で論じた五種類の分類は、国譲・上で「男にてもあらず女にてもあらず」と記された書体が、蔵開・中にある「草」にあたりとした推察に依拠する。なお「葦手」については、日本古典文学大系一『宇津保物語二』(岩波書店、一九六一年) 三六八項の河野注や村上翠亭『平安かなの美』(二女社、二〇〇四年) 一二項などから察して、これを書体とみなす同書小松の解釈が巷間の理解に重なると思われるが、一方で当初は「散らし書き」を意味したと推す見解も提示され、また紹介されていることを付記しておく。例えば吉澤義則『日本書道史3 平安二』『書道全集』二 日本・平安Ⅱ (平凡社、一九五四年) 一五―一七項、衣川彰人「葦手書と歌絵について」(愛知教育大学大学院国語研究) 一、一九九三年) 四四―五八項、別府節子『和歌と仮名のかたち 中世古筆の内容と書き様』(笠間書院、二〇一四年) 四五九項、四六五―四六六項、ほか。
- (15) 前掲『宇津保二』八一―九項は、紫式部が源氏に琴を愛好させたことなどに注目し、『源氏物語』は『宇津保物語』を母胎とする主張する。また、秋本守英『仮名文章表現史の研究』(思文閣出版、一九九六年) 一二五―一二六項は、構文の面からの影響関係を指摘する。
- (16) 日本古典文学大系一六『源氏物語三』(岩波書店、一九六一年) 一七三項。
- (17) たとえば、杉岡華郵『源氏物語と書生活』(NHK出版、二〇〇七年) 三五―三八項、八七―九三項では、『源氏物語』『枕草子』『今鏡』に見られる描写をもとに、男女交際における和歌や書の重要性を説いている。
- (18) 日本美術年鑑昭和五八年版(東京文化財研究所美術部編、一九八四年) 二五六項。
- (19) 小松前掲書一六四―一八〇項。
- (20) 日本古典文学大系一四『源氏物語一』(岩波書店、一九五三年)

二五二項。

- (21) 杉岡前掲書七九項を参照。六条御息所の筆跡に関する描写「言の葉、筆づかひなどは、人より殊になまめかしう、いたく深く見えたり。」(日本古典文学大系一五『源氏物語』二(岩波書店、一九五九年)三四項)と、なまめかしを平安人の好尚中最高のものであり理想美であったとする見解(吉澤義則『日本国民書道史論』(講談社、一九四七年)二六九―二七七項)とを結びつけて、その筆跡が評価されている。ただし前掲吉澤は、なまめかしを「上品な美しさであることは明かである」が「さまでの美容を要求しなかった」、「却てさういふ感覺美は好まなかった」としており、やや注意を要する。この点については大野晋『日本語の年輪』(新潮社、一九六六年)二七―二九項が、より誤解のない解釈を提示していると考ええる。大野は、なまめかしを同じく平安時代の宮廷で最も高い美の範疇の一つとした上で、「実は決して未熟ではなく、心しらいにおいても、表現においても、実現された美しさにおいて、十分の心づかいがされているが、しかも未熟のように見える。さりげなく、何でもないように見える。」とした。
- (22) 前掲『源氏物語』三四二項。また、たとえば紀貫之の「たけ取の翁」の相手として小野道風の「宇津保の俊陰」をあてた場面(絵合)に「手は道風なれば、今めかしう、をかしげに、目も輝くまでみゆ。」の描写など(前掲『源氏物語』一七九―一八〇項)。
- (23) 前掲『源氏物語』一六九項。
- (24) 小松前掲書一七二項。
- (25) 象形、指示、会意、形声については、白川静『新訂字統』(平凡社、二〇〇四年)三一六項を参照のこと。
- (26) 九曾神前掲書二八項では、楷書までの書体変遷を簡易化とし、また楷書の略體文字が日本に傳來したことも指摘する。
- (27) 萱前掲書一四二―一四四項は、この箇所について、「それぞれ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」と述べ、これを生み出す用字の選択とともに、運筆リズムと造形リズムの関連を指摘した。同箇所を学術研究の対象として抽出し、分析的に論じた最初の例であると思われる。
- (28) 佐々木健一『日本的感性 触覚とずらしの構造』(中公新書、二〇一〇年)一一―一六項は、感性について段階的に説いている。例えば「感ずる」を、「五感にまたがって散らばるこまかな多くの事実を、即刻、一挙にまとめて判断する」とし、「深度の深い反響としての感性が、高度に知的である」とする。また、イヴ・クラインの観賞を例に、その「青の刺戟に応えて、どれだけ多くの細やかな青たちがざわめき立つか「……」そのような活性が、感性のいのちである。」とする。本研究で述べる感性はこれに依拠する。なおこの解釈と合わせて感性への理解を助ける知見に、三浦佳代編『知覚と感性』(北大路書房、二〇一〇年)一一―一七項が挙げられる。同書では感性に関する幅広い視点と言説が提供されるとともに、その意識化や言語化の困難さについても述べられている。
- (29) 佐々木前掲書一七三項―一七四項は、空間的な情景の関係づけが、時間的な関係づけに立脚していることを示した。つまり感性の知は認識のプロセスの凝縮であり、未知の、あるいは新しい対象や情景は、既知の、親しいものに関係づけることよってのみ、認識し、受け止めることができるとした。
- (30) こうした手法による関係の視覚化は、書の技法書などの手引きにも時折みられるものである。また他に、視覚心理学の研究においても、文字や線が周辺にもたらす視覚的な磁場を想定して、こ

のような領域が等高線で示されることがある。例えば、横瀬善正『形の心理学』（名古屋大学出版会、一九八六年）一二八―一四三項など。

- (31) 磯崎新『見立ての手法 日本的空間の読解』（鹿島出版会、一九〇年）二―三項。

- (32) 前掲『広辞苑』二六二二項。

- (33) 高階秀爾『西洋の眼 日本の眼』（青土社、二〇〇一年）四六一―四七項。

- (34) 「移ろい」については、高階秀爾編『日本の美を語る』（青土社、二〇〇四年）二八八―三三〇項を参照。また、吉村貞司『日本美の特質』（鹿島出版会、一九六七年）一七八―一九九項は、藤原教長口伝の書論『才葉抄』を引きながら、前後して書かれる2つの点の関係を例に存在がはたらきあう場を論じている。『才葉抄』については『精萃図説書法論九 日本』（西東書房、一九九一年）七〇―一六項を参照のこと。

- (35) 田中久文『日本美を哲学する あはれ・幽玄・さび・いき』（青土社、二〇一三年）四三―五二項は、壬生忠岑『和歌体十首』にみられる「余情体」「高情体」を「幽玄」概念の源流と指摘する。また大西克礼が、藤原公任『和歌九品』で最高位「上品上」とされた「余りの心」（即ち余情）を後世の「幽玄体」に相当するとしたことを紹介する。さらに藤原俊成の「幽玄」が「あはれ」や「優しさ」や「艶」といった王朝の美意識を深めたものであるとし、後鳥羽院御製の歌が「幽玄」でもあり「えん（艶）」でもあるとされた判詞をその例に示している。

- (36) 大野前掲書二七―二九項。

- (37) 佐々木健一「遠近法の東西―日本の空間感覚」『國華』第一三八〇号、第一一六編、第三冊（國華社・朝日新聞出版、二〇一〇年）

七―二二項。

- (38) 佐々木前掲『日本的感性』一五二項。

- (39) 大西克礼『東洋的芸術精神』（弘文堂、一九八八年）二八―八〇項。大西は、「パントノミー」を本源的総合性と説く。さらに藝術一般と生活一般との総合を外的総合性とし、藝術的生活や現象が包含する諸形式および形式間の統合関係を内的総合性とする。大西の説く「パントノミー」については、田中前掲書一四五―一五二項も参照。

- (40) 西川寧「書の紙幅の形式について」『西川寧著作集第六巻』（二玄社、一九九二年）五八―六七項。

- (41) 佐々木前掲『日本的感性』一三二項。

- (42) 田中前掲書五五項は、俊成の「慈鎮和尚自歌合」の判詞から、「幽玄」を「直接言葉が表現する「詞すがた」を超えたところに現出する「景気」といったものである。」とする。

引用図出典

- 図1 横山煌平編『和様の書美』（二玄社、二〇一三年）一二項。

- 図2 『日本名跡叢刊八仮名消息』（二玄社、二〇〇一年）一一―一二項。

- 図3 『日本名筆選―二寸松庵色紙』（二玄社、一九九三年）三項。

- 図4―6 前掲『寸松庵色紙』を元に筆者が補助線・記号を加え作成した。

- 図7 笹岡市立竹喬美術館（上園四郎、徳山亜希子）・京都国立近代美術館（小倉実子）・毎日新聞社（佐々木千春）編『山口華楊展』（笹岡市立竹喬美術館・京都国立近代美術館・毎日新聞社、二〇一二年）六四項。

- 図8 前掲『山口華楊展』一一〇項。
- 図9 『日本名筆選一六 升色紙』(二玄社、一九九四年)一三項。
- 図10 前掲『升色紙』を元に筆者が補助線を加え作成した。
- 図11 『日本名筆選一三 継色紙』(二玄社、一九九三年)一一一―一三項。
- 図12 松嶋雅人「長谷川等伯の正体―絵仏師・信春の作品とその造形」
挿図1、東京国立博物館・京都国立博物館・毎日新聞社編『没後
四〇〇年 長谷川等伯』(毎日新聞社・NHK・NHKプロモーション、
二〇一〇年)二三八―二三九項。
- 図13 『日本名跡叢刊一二 継色紙』(二玄社、二〇〇一年)七二項に、
筆者が記号を加筆した。

* 岩手大学教育学部