

散らし書きの構図論

平田光彦

はじめに

本研究は、仮名の「散らし書き」の二次元的構成を構図によって把握し、分析する方法を提示するものである。散らし書きは平安時代に生じた表現であり、各行の文字の書き出し（行頭）と書き終わり（行脚）の位置、行の長さ、行と行との間隔（行間）等に変化がつけられた書き振りのことである。

仮名の空間は、線や字形、線や文字の連続による流れ、墨量の変化、散らし書きなどの目に見える造形に加えて、流れの切断や行と行との関係などから生じる「間」や響きといった感覚的な所与など

が、時間の推移を伴いながら相互に関連して構成されている。従って仮名の美という時、仮名文字自体の美しさを示す場合に限らず、仮名が書かれた空間全体の美しさを表すことも多い。本研究の対象とする散らし書きは、美を構成するこれら諸要素のうち、空間の意匠性にもっとも関与するものである。

散らし書きによる変化に富んだ空間が、仮名の美を構成する重点の一つとして認識されてきたことは、種々の文献でなされてきた散らし書きへの言及から確認できる。特にその二次元的構成については鎌倉以降の書論や今日の解説書などに論じられてきた。それらの視点は、自然の景観を型によって教示したものや、散らしによって形成される行頭行脚のアウトラインによる分類、あるいは書写空間

を図形によって提示する等の方法で実践の工夫へと結びつけようとするものであった。

本研究で提示する構図法は、補助線を用いることで二次元的構成に潜在する行と行との関係や視線の流れを客観的に分析するものである。客観化された構図は、空間の変化と統一を形成する具体的要因や、書き手が散らし書きにあたって感覚的に見定めていたものなどを分析的に推察するための情報となる。従来の構図論とは異なる視点から散らし書きの構成を読み解くこの構図法は、仮名表現の研究や創作、およびその教育や指導場面において有効に活用できるものであり、仮名の構図論に新たな地平をもたらすことが期待される。

本研究の構成は次の通りである。一章では、散らし書きの歴史的な経緯について概観することで、散らし書きが本来的に有する性質を確認する。なお一章第一段落は、拙稿（平田、二〇一六）^①の要約である。二章では、まず南北朝期の書論である『麒麟抄』から散らし書きに関する理論を抽出して検討することで、その後、現代に入るまで引き継がれてきた散らし書き理論の実態を把握するとともに、散らし書き表現と自然との関係について確認する。次に、現代の書論や解説書・技法書にみられる散らし書き理論について検討し、中世書論からの変化を把握するとともに、今後に向けての基本理論となる部分を各論から帰納する。三章では、新しい構図法を提示し、それを用いた古筆の分析研究をおこなう。この三章が本研究の核と

なる部分であり、一章と二章で得た知見と未開拓の課題を踏まえつつ分析と考察を進める。四章は、総合考察として、本研究をまとめ

一 散らし書きの芽生え——行書きと散らし書きの狭間

一般に散らし書きとは、一定の書式に従って表記される「行書き」に対置される概念であるが、一方で「散らし書き」と「行書き」の境目は峻別されない連続関係にあると言える。行書き書式の履行にあたっては、手書きによるゆらぎ（分散）や墨継ぎの位置の自然な散布が生じる。また設定した書式がやがて解けて散らし書きの様相を示す場面、更には冊子や巻子の途中、あるいは末尾において、明確な意図のもとに行書きから散らし書きへと移行することもある。つまり行書きの行為やその視覚性のうちにも、散らし書きへの契機が潜在しているのである。^②

実際に散らし書きの萌芽を示す筆跡を見つめると、行書きから散らし書きへと移行する様を窺うことができる。その最も古い資料として、石山寺伝来「虚空蔵菩薩念誦次第」の紙背に見える仮名消息があり、伊東卓治による実見調査の報告と考察が提供されている。^③

虚空蔵菩薩念誦次第の草稿がしたためられたこの一卷は、紙背に仮名消息八片を含む断簡十八片を継ぎ合わせたもので、このうちの

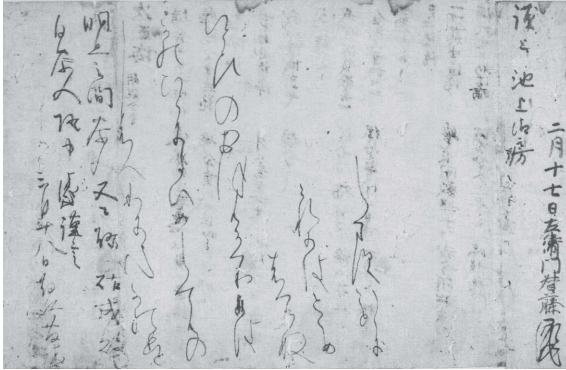


図1 虚空蔵菩薩念誦次第紙背仮名消息：第三種
石山寺蔵 重文（部分）

解文二片に小野道風の没年にあたる康保三年（九六六）の年紀が記されている。
伊東はこの仮名消息八片を書風によって三種に分類し、女手としての字体の完成度、連綿の具合、消息の書式を観点に考察を加えた^④。その書式に関する言及の中で、第二種とした消息を天地が揃い、行が真直ぐであることから「最も平坦」と評しつつ、第三種^⑤の消息端書きに見られる散らし書き（図1）について、「散らし書きを美しく入れようとする心組み」があるとした。そしてこの第三種^⑤の消息

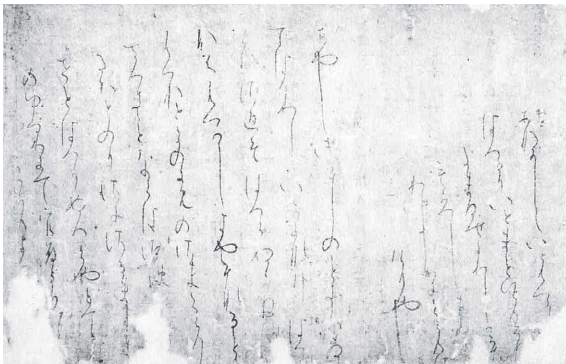


図2 稿本北山抄紙背仮名消息 京都国立博物館蔵
国宝（部分）

が、文字のあり方も含めて、第一種、第二種の筆跡を貫いて更に進展する新しい美的、瀟洒への志向があると述べて、約三十年後に続く「北山抄紙背仮名消息」の散らし書き（図2）へと連なるものであると指摘した。文字のあり方および散らし書きをめぐる伊東の考察は、のちに小松茂美も同様の見解を重ねるなど、時宜紹介される説となっている^⑥。
一方、第一種消息の書式に関する言及は殆ど見られず、「前二者（第一種、第二種）を貫いて…」と触れられたのみである。そこで改

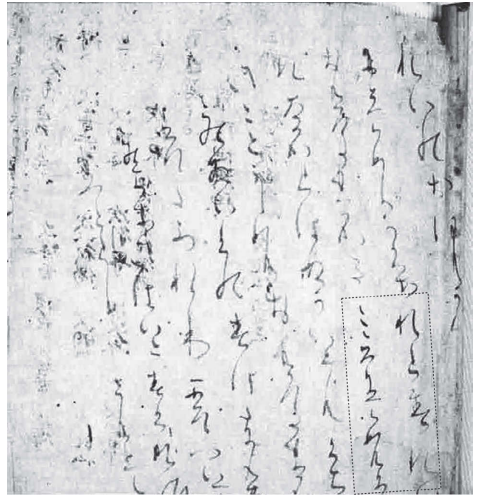


図3 虚空蔵菩薩念誦次第紙背仮名消息：
第一種18
図中補助線内を「図3A」とする（補助線は筆者）

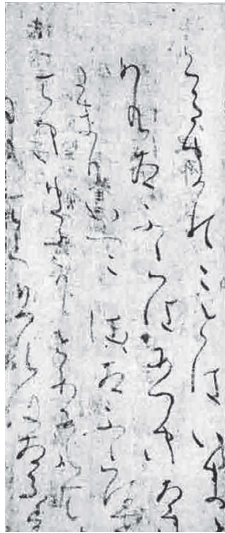


図4 虚空蔵菩薩念誦
次第紙背仮名消息：
第一種10

めて行書きと散らし書きとの連続関係に注目してこれを見ると、実際には断片番号18、10の行や連続のあり方に、散らし書きへの契機となる書き振りが既に表れていることに気が付く（図3、4）。

端的にそれが見えるのは、書き進めるごとに順次下がっていく行頭である。第三種および「北山抄紙背仮名消息」の追而書きに見え

る散らし書きも、同じく行頭を順次下げていく書き振りで共通していることから、この行頭のなだらかな逐次下降が、行書きから散らし書きへと移行していく過程にあることが確認できる。村上翠亭は、行頭が順次左下がりになってまとまっていく書き振りについて、「散らし書き本来の、ごく自然な美しいスタイルではないか」と述べた²¹。この自然という言葉は、行頭の変化の素朴さを表現すると同時に、行書きから散らし書きが生じてくる段階に表れた書き振りとという意味でも捉えることができる。

第一種ではこの行頭の変化にともなって、行の左傾も表れており、とりわけ断片番号18にそれが顕著である。この左傾も第三種、および「北山抄紙背仮名消息」と共通する書き振りである。行の左傾には、文字自体の左傾を伴うものと、連続のあり方から導出されるものの二要因があるが、第一種、第三種、「北山抄紙背仮名消息」のいずれも、この二要因が絡み合った左傾である。

連続のあり方について、一字一字の文字を書く意識と文字群を書く意識との二側面から捉えると、いずれに比重がおかれた書き振りであるかによって、その表現に違いが表れる。前者では、先行する文字の終筆部分や後続する文字の始筆部分の造形が、連続線の関与によって崩されることが比較的少ない。表意文字の表記による中国の筆跡もおよそそうであるように、ある種規則的な動きによるこの連続のあり方は、行の左傾を抑える意図がある場合にもそれを実現

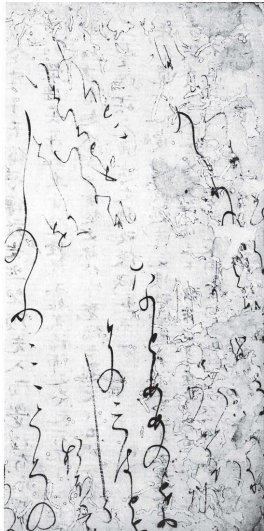


図5 三寶感應要録紙背仮名消息：第一通 個人蔵 国宝（部分）

しやすい。他方、後者のあり方では、前者ほど文字と連綿との意識が截然と区別されず、先行する文字の終筆部分や後続する文字の始筆部分の意識と造形が連綿と溶け合う形で、文字群としての結びつきが表現されやすい（図3A）。この後者の連綿のあり方は、行の左傾を導出しやすく、また表音文字の纏まりとして言葉を表記する日本語仮名表現との親和性も高い。「虚空藏菩薩念誦次第」紙背仮名消息の筆跡で言えば、どちらかというところと第二種は前者に寄った書き振りで、字形の習熟のみならず、一字ずつを整える意識と行を直立する意識が窺えるのに対して、第一種では、散見される匆卒な書き振りの箇所と連綿による左傾の気配も現れて、後者の意識に近い筆記感覚が僅かに見受けられる。

なお、第三種および「北山抄紙背仮名消息」の紙面右側に見える散らし書きは、所謂「返し書き」によつて本文書き出しより右側に配置される追而書き、袖書きと目されている。紙面全体が散らし書

きとなり、また追而書きの書き込み位置が更に複雑化した消息には、先に読むべき行と、後から読む追而書きとの区別を明示的にする意図をもつて、極端に強い左傾や小粒の文字による追而書きも現れた（図5）。

ところで、漢文消息では最澄と空海のやりとりが伝えられ、そのうち最澄の「久隔帖」と空海の「風信帖」が伝存する。厳密には、最澄からの消息は空海の弟子である泰範あてに書かれたものであるが、空海に示されたであろう。この「久隔帖」と「風信帖」第二通「忽披帖」のうちに、ごく僅かながら行頭の漸次下降や行の左傾を垣間見ることができ（図6、図7）。これらは手書きによつて生じたゆらぎと考えられるが、自然に表出されたであろう様々な書き振りが、その後の仮名消息で次第に生じてきた散らし書きへの潜在的な契機となつていたかも知れない。

漢文消息から散らし書きへと繋がるより具体的な先行例として、端書き、追而書きを、本文書き出しより右に配置した「袖書き」も見える。草書の流麗な連綿のうちに漢字から女手への繋がりを感じさせる藤原佐理の「恩命帖」は、本文書き出しより右に袖書きがある（図8）。天元五年（九八二）の筆跡で、袖書きを有する最古の漢文消息とされる。一方、平安三蹟の嚆矢である小野道風晩年の筆跡（模刻）とされる『集古浪華帖』所収の書状第七通に見える端書きでは、草仮名から女手への移行を示す書き振りが本文末尾（左側）

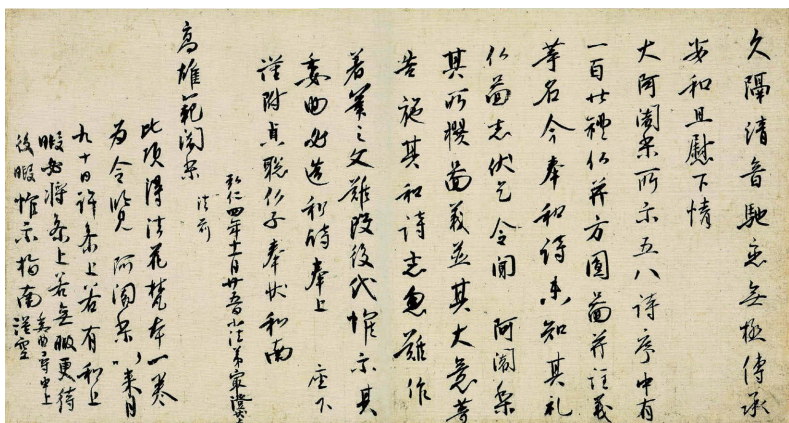


図6 久隔帖 奈良国立博物館蔵 国宝

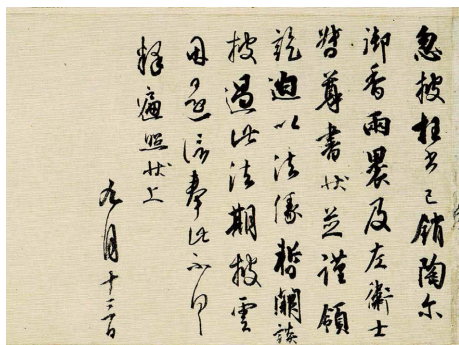


図7 忽披帖 東寺蔵 国宝

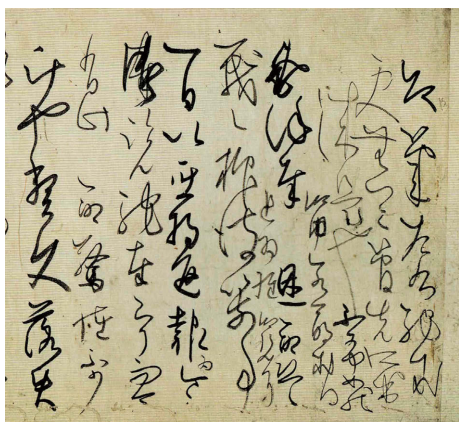


図8 恩命帖 御物(部分)

に書き込まれている。道風晩年から二十年ほどの間に「返し書き」が追而書きの新しい書き様として芽生えた。また、行の意図的な左傾や小書きを交えた散らし書きなどが後の王朝仮名古筆にも見られるなど、ゆらぎも含めた様々な書き振りが先行して、散らし書きの

着想に関与していったことと考えられる。

二 中世から現代までの散らし書き理論

(一) 中世書論にみる散らし書き

広く書について論じた著作を書論という。また、「一定の審美の哲学基礎を有して」⁹⁾いるのが、歴代の中国書論の性質といえる。中田勇次郎はその体系について、近代の中国書論における分類をふまえて、文字学、書体、書法、書品、書評があり、さらに総括的な書学、そして伝記、鑑識、收藏、購求、閲玩があるとまとめた。¹⁰⁾

中国の書論は日本にも舶載され、寛平年間（八八九―八九八）當時に伝存した漢籍の目録とされる『日本国見在書目録』の小学家には、文字学、書法、書論に関する文献が記録される。また中国書論の受容がもたらしたものととして、『源氏物語』に描かれる書話に、梁の庾肩吾が『書品』において示した「天然と工夫」の概念の影響が指摘されることもある。¹²⁾

日本の書論では、空海の漢詩文集『遍照發揮性靈集』に書に関する論述の見えるのが古く、蔡邕の『筆論』等、中国の書論をふまえた書法観や詩作に通じる書表現の個性についても述べられている。¹³⁾ しかしながらその後の中世における書論は、世尊寺家第六代の藤原伊行が息女に与えた『夜鶴庭訓抄』を嚆矢として、家学・家芸の相伝、継承を目的としたものが執筆されるようになり、中国由来のそれとは性質を異にする傾向となった。¹⁴⁾

これら秘伝書としての書論には、教条的なテキストとしての性格が、その具体的な記述の上に表れる。例えば書式についての記述を見ると、『夜鶴庭訓抄』では「哥書様」に「二行ならば五七五。一行。七々。一行。三行ならば五七。一行。五七。一行。七。一行。まで三くだりにあるべし。」と、和歌一首を二行ないし三行に書くこと、そしてそれぞれの場合における各行の字数までが規範的に教示されている。¹⁵⁾ これは行書きを示す書式であるが、こうした伝承のあり方は、間接的であれ後続する書論への下敷きになった面も見受

けられる。南北朝時代までの書法・書論・伝記の集成と目される『麒麟抄』（一三四年成立か）¹⁶⁾ 巻第八には、散らし書きの構成が、同じく各行の字数を示しながら具体的に教示されている。

『麒麟抄』の「又書歌事」では、冒頭に「立石。藤花。木立。三様。」として、歌を書くにあたり三つの書き様のあることがまず示される。ここから順次示された書き様が、散らし書きの構成を具体的に教示する内容である。以下、「立石」から順を追って引用し、確認する。¹⁷⁾

立石ハ五七等ノ句ヲ九一行。七一行。一字一行。下ヲ同ク頭不可書出。如何者。岩ノ體ヲ表歟。以之立石ト名付。喩バ是ヲ四行木立トモ云。

ほのくゝとあかしの 九
うらのあさきり 七
に 一
しまかくれゆく 七
ふねをしそおも 六
ふ 一

〔後略〕

立石について、本邦最古の庭園書とされる『作庭記』（十一世紀後半に成立か）五条目の枯山水について述べた箇所終わりに、「すべて石ハ、立る事ハすくなく、臥ることはおほし。しかれども石ぶせとはいはざるか。」¹⁸とあり、立石といえども総じて臥せて使う場面が多いことが示されるが、水中の石立てについて述べられた四条目には「池の石は、そこよりつよくもたえたるつめいしをきて、たてあげつれば」という記述がある。同箇所にはまた、「凡瀆口左右、嶋のさき、山のほとりのほかは、たかき石をたつる事、まれなるべし」「はなれいしハ、あらいそのおき、山のさき、島のさきに、たつべきとか」¹⁹との記述があり、水辺にあつてはこれを聳えて立てる様も記されている。『麒麟抄』に見える「立石」の構図は、聳えたる行の近傍足下に添えた一字を鴨居る形に擬えていることから、まさにこの水辺に石を立てた様子が彷彿とされ、かなり具体的な景観を想起した教示であることが分かる。これを四行木立と呼ぶ際には、聳えた立石の四行を木立に見立てている。この場合、鴨に見立てられた一字も相対的に鴨よりも大きなものに捉え直されているだろう。

次に「藤花」である。

藤花者五七五句一行。七七句一行。頭同ク下不同也。朗詠之山紙筆等如此可書。是ヲ二本木立トモ伝。

ほのくゝとあかしの浦のあさきりに

しまかくれゆくふねをしを思ふ

五行ニカク。藤花ノ様アリ。是ハ沓冠等ノ歌ヲカク時ノ風情也。是ヲ五行木立ノ藤花ト云。

からころも 五

きつゝなれにし 七

つましあれは 五

はるくきぬる 七

たひをしそおもふ 七

藤花は、行頭の高さを揃えた二つの長い行を、行脚で長さの変化をつけることで、藤の花が垂れ下がったような景観に擬えた表現である。また五行にして、一行目から順次行頭行脚を下げて、行を斜めに配列した書き様も示されており、これを五行木立ノ藤花としている。この五行木立の藤花に見える構成は、後に書や建築など日本の空間芸術において「雁行」と呼ばれる構成と同じである。²⁰ここに例示される「からころも…」の歌は、『古今和歌集』巻第九の羈旅歌に見える。その詞書に「あづまの方へ…「中略」…みかはのくにやつはしといふ所に…「中略」…かきつばたといういつもじをくのかしらにすへて、たびの心をよまんとてよめる」とある通り、各句の始めに「かきつばた」が読み込まれた折句の歌として知られる。沓冠の歌とは、更に各句の始め（冠）と終わり（沓）に言葉を読み

込んだ歌であることから、この歌を杳冠とすれば、各句の終わり(杳)は「ふるはしも」として古橋と藻を読みとつているだろうか。いずれにしろ行頭行脚に凹凸をつけずに、行を斜めに下げながら展開する構成が、杳冠の可読性を高めつつ、読み込まれた機知を瀟洒な風情で表現する。

次に「木立」である。

木立者體立石ノ様ニ可書散。雖然字數各別也。其數ハ初句七一行。七一行。三一行。後句七一行。五一行。二一行。三字一行。二字一行ノ字ヲハ。ソヒエテ風情ヲ可書。

やをかゆくはま 七
のまさことわか 七
こひは 三
いつれまされり 七
をきつしま 五
もり 二

「木立者體立石ノ様ニ」とあるが、各行の字数が立石と異なるといふ。先頭の二行の字数を揃えている点にも相違はあるが、特に立石で「二字一行者鴨居ル形」とされていた足下の行が、木立では三字一行と二字一行に揃えて風情を書くとする点に違いを表している。

三字や二字の短い行に「ソヒエテ」という語感をあてていることから察して、これらの行には木立の元に添えられた立石が想起されているかも知れない。尤も立石の項の「是ヲ四行木立トモ云」という記述でも分かるように、木立と立石の両者は同じような考え方の散らしであり、いずれの景観に見立てるかの違いとも言えるが、詳細な字数の違いを立てて分類がなされている。

ここまでに冒頭の、立石、藤花、木立の三様を示されたが、続けて「立藤花(立花)」「分秀石」が次の通り示される。

或又立藤花ノ様ト分秀石ノ様ト二様アリ。立花ノ様トハ上句九字一行上テ書。八字一行下テ書。下句七字一行上テ書。七字一行下テ書。四行ノ行首ハ不同。下ヲ齊ク書也。次分秀石ノ様トハ。十二字一行。八字一行。七字一行。二字二行。

立花ノ様
かすかのゝわかむら 九
さきのすりころも 八
しのふのみたれ 七
かきりしられす 七

分秀ノ様

かすかのにわかなつみつゝ 十二
きみか代をいはふ 八

ころはかみそ 七

しる 二

らん 二

以上雖事廣。六様ノ書様迄ト云々。

立石、木立では、いずれも高い行が「主」となり、足元の短い行が「従」となる主従関係が行立ての中に潜在しつつ、主となる高い行の書き出しが左下がりに降りていく構成であった。一方、立花は七〜九字の長い行のみで構成され、その行頭が、上・下・上・下の順に往来しながら下降する書き様である。これは、鎌倉中期の『右筆条々』（一二七五年）に「低昂テ可被散書」と表現されている散らし書きに該当する。⁽²³⁾

分秀石について、『山水并野形図』（一四四八年⁽²⁴⁾）には「秀石」「水分石」という言葉が見える。秀石は、「万石、余石、秀石ハ一石ト云事アリ。」とされ、余るほど多くの石にあつても一石しかないほど稀有であると述べられる。また、「水分石、此石ハナ、メ石也」と述べられる通り、横・斜・径の三種ある石のうち、水分石は斜石であることが分かる。

斜石は、連石や風雨石とも言われ、「風雨石、此石ハ庭中ノヨキ所ニ立石也。此石ノ形ハ上キリメ斜石也。」や「一庭ニ一處、斜石ト云所一處立ヘシ。」とされるように、庭中で一際重要な石である

と言う。また斜石は、連石という別称も示す様に、一石の形状を指すばかりでなく、四、五石を徐々に低くなるよう横長に連ねた配置も表している。実際に、斜石を構成する各石の大きさや並べ方が「ナカ石ヲナ、メ石トイヘリ。四五モタテ流シタルヲ云也。先ツ始ニ大ナル石ヲ立始ヘシ。立始ノ石ノ高サハ一尺五寸也。其後ハ次第ニ一尺或八寸六寸四寸二寸ニ立トイヘリ。」と具体的に教示されている。この様子は、分秀石（分秀）として示される行の長さの構成に重なるものである。つまり分秀石は、庭中に立てられた秀れた斜石の景観に擬えた表現である。

以上、見てきた通り『麒麟抄』に示された散らし書きは、いずれも自然の景観・景物に擬えた書き様である。それはおそらく散らし書きが生じてくる中で、書字行為の結果として想起された自然の景観と、また一方で、自然の景観から着想されて描かれた構成との両面があり、その往還のうちに展開されてきたものであろう。例えば『作庭記』にも「品文字ノ石ハフス」とあり、「品」の字形に見立てた石の配置には石を臥せるよう伝承される。⁽²⁵⁾ こうした見立てが「平家納経」序品見返し絵で庭中の山水に潜んで描きこまれた葺手の文字を彷彿とさせるように、景観と筆跡のいずれもがもう一方を想起させる契機となりうる。屢々日本芸術は、自然と芸術との「さかいをまぎらかす」ことで、自然と芸術とが融合していることに特徴があると言われる。⁽²⁶⁾ また、「立石」「藤花」「五行木立ノ藤花」「木立」

「立花」「分秀石」の六様の書き様には文字数まで具体的に教示された、所謂「型」としての概念や分類が明確に現れている点にも注目される。⁽²⁷⁾

このように中世書論における「散らし書きの構成」に関する理論は、自然の景観に仮託し、それを「型」として分類するに至った。以降近世まで、書式をめぐる記述の傾向となり、理論的な根拠となった。小松も指摘するように、本来「型」は精神的な要素を含むものであり、その鍛錬が人間を形成し、最高の美を発揮すると考えられた。しかしやがて単なる形式、形骸的な「型」として受け止められる面も生じて、流派における没個性的な書にも結びついていった。

(二) 散らし書き理論の現在

現代の書家である桑田笹舟（一九〇〇—一九八九）もまた「型」について、エッセンスを煮詰めた型も存在し、日本芸能の中に尊ばれるものが存在すると認めた上で、散らし書きの型については、自由个性的に新しい空間を発見しようとすることを阻んできたこと、そしてその状況が昭和初期に至るまで前進しなかったことを指摘した。⁽²⁸⁾

桑田は、散らし書きの本質を「多様の変化とそれをまとめる統一」にあると説いた。今日、この「変化と統一」という観点は、散

らし書きの要諦を説明する言葉として広く共有されているが、桑田によると、これは師である安東聖空（二八九三—一九八三）からの啓蒙であり、安東以前には「誰一人それまでに言わなかったこと」だったと述懐する。⁽²⁹⁾ 実際この捉え方は、自然の景観・景物に擬えた把握や字数の規矩により分類した「型」による散らし書きの理論、およびその形骸化した相伝のあり方に対して全く一線を画すものであった。また安東は、この変化がもつとも現れるのは「行」であるとして、その長短と納める位置、まずはこの二つの変化によつて散らし書きの変化が表れるとした。⁽³⁰⁾ 書表現について、それを構成する要素へと分解し、その効果的な組み合わせや配置を考えるとという視点が、現代において生じてきたことが分かる。

桑田は、こうした現代的な視点をもつて散らし書きの理論をさらに押し広げた。『笹舟かな教室』にまとめられた散らし書きの理論は七十二頁にも及び、構成に関する記述は十六に分節されて、実践的、実験的、理論的な検討や考察が述べられている。⁽³¹⁾ 十六の節は、まず構成一〜四のそれぞれにイとロが立てられて四節八項目、続いて構成五〜十二に「三角法構成」一〜八、構成十三と十四に線の構成、十五に線の塊的構成、十六に塊的構成となっている。そして散らし書き理論の最後は「まとめる」という節で結ばれる。

構成一では、変化と統一についてまず問題提起があり、変化には行と墨色（墨つぎの濃淡）という観点が、統一には最下部、行の正

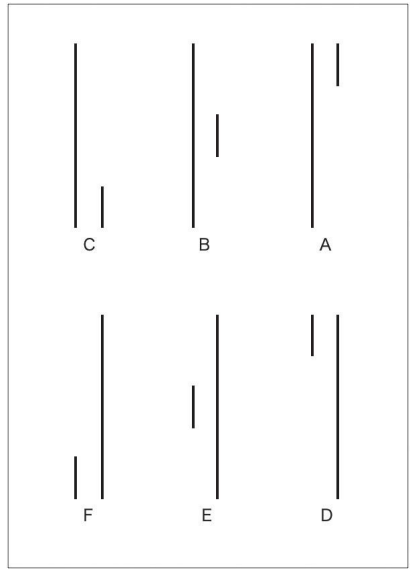


図9 桑田笹舟による「長短二行」の関係図
桑田（1973）を元に筆者が作図・再現した

斜、最後の造形と最後の字の最後の形線という観点があげられる。行の変化は、長短、広狭、高低、正斜、強弱（細太）であり、このうち長短、広狭、高低は、安東が行の長短と行を納める位置に要約したものである。そして、書き手が自ら実践的な試行を通してこれを掴むために、例えば和歌一首を五七五七七の五句五行でその長短をつけるとして、全ての行頭を揃える、いずれか一行のみ行頭が下がる、いずれか二行の行頭が下がる……といったケーススタディによる基礎研究の方法を提案する。このようにして書き手が実例の揮毫や鑑賞を通して、その視覚的な印象を自ら感受しながら、散らしか書きの理論を其々が開拓し発見するというプロセスを志した。

構成二は長短二行の関係について述べられ、行を線に抽象化して

表現し、長い行に添えられた短い行の位置の変化による関係性の違いが述べられる（図9）。行の長さや位置、強弱を線で抽象化して表現する方法もまた今日では一般的であるが、こうした事例は早くからあり、例えば近世の『本朝字府秘伝』（二七〇九年）にも見える³³。桑田は、幾何学的な線分を用いることで、各文字の働きを一旦捨象して構成のみを抽出・検討できるようにし、行と行の関係を示す最小単位となる二行間の関係から基礎付ける。そして図9 A、C、D、Fでは、二行間の関係は失われないとする一方で、図9 BとEでは、添えられた行が短くなる程に二行間の関係は絶縁すると考察した。桑田の指摘は、視覚心理学でいう群化であり、図9 A、C、D、Fでは二行間の行頭ないし行脚の近接性を要因とする群化が作用していると言える³⁴。

構成三はこれをふまえて、和歌一首を三行と二行の「集団」に分けた展開を例示しつつ、各集団が一体となるための配慮、そして右上から左下へ、あるいは右下から左上がりに昇ってまた降るなどの配置、すなわち行の移行について検討されている。

構成四もまた群化の作用が基礎にあると言える。墨の配列として、（イ）濃淡濃淡、（ロ）淡濃淡濃、（ハ）濃淡淡濃、（ニ）淡濃濃淡、（ホ）濃濃淡淡、（ヘ）淡淡濃濃が例示され、このうち（ハ）と（ニ）のように濃ないし淡を集中して配列する効果について検討される。これは類同の要因と呼ばれる群化³⁵を活用した視点であり、さ

らに濃から淡へと移行する視覚の特性もここに加えて、(ハ)と(二)に関する考察が実例とともに展開されている。

桑田は、散らしには「数学のように定理公理に当たるとような基本的な法則」があると述べるが、例えばこの構成二く四で基礎付けられた内容もそれにあたり、実際に構成十三く十六は、これらの流れにある応用でもある。

一方で、構成五く十二で提案される「三角法構成」は、ここまでの理論を基礎にふまえつつも、全く別の観点から構成を捉えることに主眼がおかれている。この三角法構成はあまりにも有名であるが、その考えを丁寧に読み取らなければ、三角形という「型」の提示がなされているように誤解される向きがあるかも知れず、真意をふまえておく必要がある。

桑田は、三角法構成を提案するねらいについて、散らし書きに定型がなく、総ての人にとって自由である書面空間が「個人的独自のまとまり」に至るまでの拠所に、杓子定規なものでなくそれぞれが考え工夫発展させる可能性をもつものとして、三角形という空間を利用して述べている。そして主体となるべき空間として大体三角形の外形を設定したのであり、中世の型のように総てが定められたものでなく、そこへの配置は自由で各人独自の世界があると説明している³⁶⁾。つまり型ではなく、まとまりの拠所として提示するものであり、実際に設定された外形の違いによって生じる性質や傾向とし

ての表現効果について考察が付されているものである。図10に示した三角法の各構成が有する性質ないし表現効果について、以下に順次概観する³⁷⁾。

三角法一は、変化に富み、安定感の強い構成ができるとされ、中央部に主体を作り、左右に副部を大小や位置を変えて変化を生むことができる³⁸⁾と述べられる。

三角法二は、従来最も多く使われる空間とされる。また右上から書き始めて次第に漸減する、この狭くなるという感じが広くなるといふ時よりまとまるということに繋がると指摘される。これが書写の習慣、安定感、まとめ易さに結び、散らしの空間として圧倒的に多いと述べられている。

三角法三は、三角法二の変形とされ、巻物等の横長作品で起伏集団における移行にあつて出てくる形であり、三角法二に比べてややアンバランスな動的空間が現代人に興味を感じさせるのではないかと述べられる。

三角法四は、重心が高く、空間における広がり暗示するとされる。またその際たるものが三角法八であり、共に倒立三角形で不安定の空間であるが動的であると述べられる。

三角法五は、重心が低く堅固であるが、次第に拡がるためにまとまりが難しく、とりとめなく感じるとされる。したがって、雅印の働き、ないし左にくる長行の更に左に数字を書くなどが空間処理の

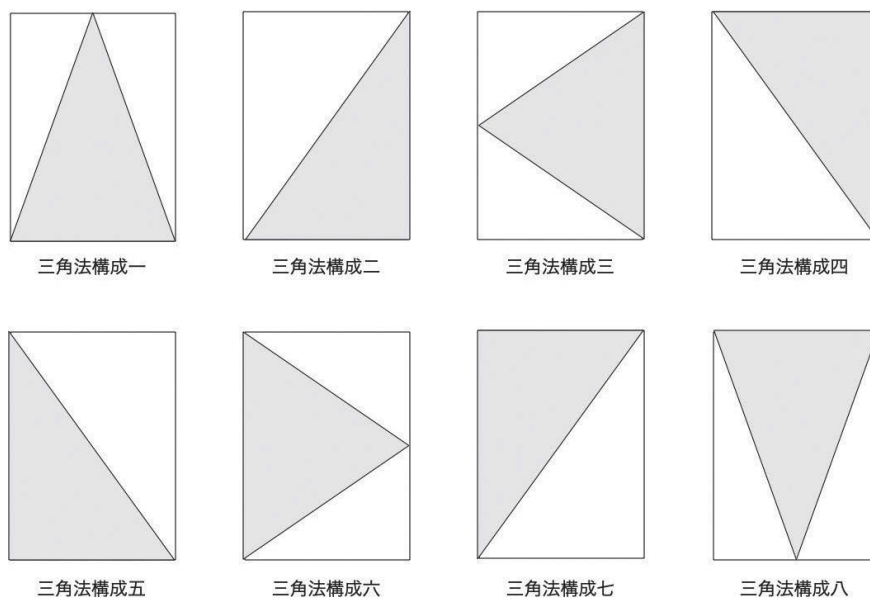


図10 桑田笹舟による「三角法構成」の概念図
桑田（1973）を元に筆者が作図・再現した

方法として述べられる。

三角法六は、三角法三と同様にやや安定感を欠く。また三角法五と同様に左に進むに従って拡がるためにまとめる事に困難があることから、三角法五と同様のまとめ方が必要とされる。横披作品で小字数で終わった集団を受ける際、あるいは紋様のある料紙とともに生きることを考える際の構成になると述べられる。

三角法七は、一種の倒立三角形の動的な空間であること、左に移行するにつれて拡がっていく形式にある最後の長い行の処理について既述したことが確認される。さらに高い位置にある行脚の文字の選定や墨の配分、終筆の表情の付け方などに注意すべきと述べられる。

三角法八は、空間における広がり暗示し、無限の展開に対する驚きがこの一見単純な空間の中にあるとされる。また中心部に主体を置いてその左右に副部的小集団を置いてバランスを取りつつ、副集団の小大軽重、配字、墨の配分等にデリケートさが必要であると述べられる。

これら三角法の各考察をまとめると、ここにも散らし書きの構成に関する「基本的な法則」が顕在化されてくるのが分かる。各論から帰納されるのは次の四点である。

一、行頭が順次下がっていく、あるいは短くなっていくとまとま

りにつながる

二、行が順次長く拡がっていくととりとめなく感じられ、まとまりが難しくなるため、工夫・配慮が必要となる

三、底辺の広さや重心の低さは安定につながる

四、底辺が狭く重心が高くなる程に不安定になるが、動的で空間の広がり暗示する

右の三と四は視覚的な重心感覚とその均衡がもたらす安定感の問題である。そして一と二は「まとまりと拡がり」に関する内容である。このまとまりと拡がりとは、収束と展開、あるいは終末と継続等に換言できるであろう。いずれにしる時間性と空間性を伴う性質であり、縦書きによつて右から左へと書き進める日本語の表記と関連するものである。

構成十三〜十六では、「線」と「塊」がキーワードとなっている。まず線の構成とは、行の長短や行間に激しい変化をつけないことによつて、行が線のように明瞭さを示すものであり、「寸松庵色紙」がその範と示されている。また線の塊的構成で述べられる塊とは、行の集まりである集団がより強固に、時に重なりあう程に接近し、且つその外形が円や方形に近いものと説明される。線の塊的構成は塊と線（長い行）との関係であり、塊的構成は塊同士の大小・距離を含めた関係である。

「まとめる」とされた節では、文字や行の関連の必要と、関連にとつて類似が最も大切であるとされる。また行脚のいずれかを最下部に位置して統一の拠点とすること、さらに主体となる長い行に対して他の行が傾斜して、行脚ないしその延長が一点に集まるようにすることが説かれる。

桑田が述べた散らし書きに関する理論は、中世からの形式化した型とその相伝のあり方への疑問を出発点とし、現代において書き手が夫々の実践により自らの空間構成を開拓していくこと、実作へと展開していくことが念願されていた。³⁸⁾

この桑田の理論を、古筆の散らし書きなど、書かれたものの分析という視点で捉え返してみると、三角法二が、「従来最も多い」「圧倒的に多い」空間と自ら述べる通り、散らし書きの性質を語る上でまず重要となる。本稿第一章で散らし書きの萌芽について確認したように、右上から順次左下がりに行が短くなる書き振りは、行書きから散らし書きが発生してきた最初期の姿でもあり、また第二章前節で確認した分秀石も三角法二に収まる構成であることが分かる。

この他、「継色紙」や俵屋宗達下絵による本阿弥光悦の和歌巻における散らし書きにも三角法構成（三角法二）として指摘される箇所がある。³⁹⁾次に構成十三とされた線の構成は、例示された「寸松庵色紙」の他に、『麒麟抄』に見える「立花ノ様」が該当する。桑田の言う「基本的な法則」に当たると考えられるうち、長短二行の関係

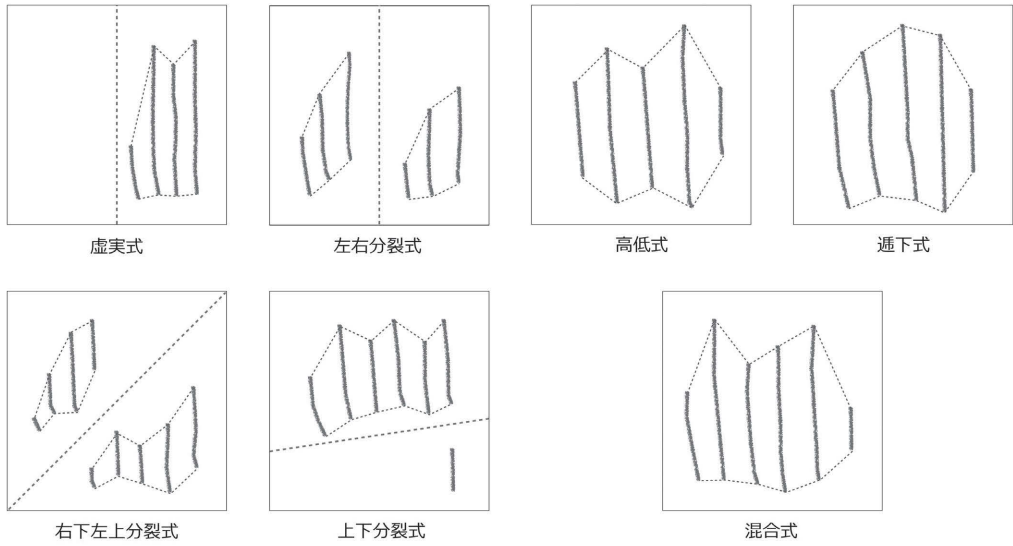


図11 杉岡華邨による「寸松庵色紙の分類図」より抄出
杉岡（1976）を元に筆者が作図・再現した

も古筆のデイトイールの中に見つけていくことができるだろう。

古筆の散らし書きを分析するという観点では、同じく現代の書家である杉岡華邨（一九一三—二〇一一）が「寸松庵色紙」の散らし書きを取り上げて検討している。杉岡は、書き出された散らし書きを元に、その構成のあり方を七つの形式に分類整理した（図11）⁴¹。これらの形式は、高低式、通下式、混合式、左右分裂式、右下左上分裂式、上下分裂式、虚実式と名付けられ、混合式までの三つが基本形、左右分裂式からの四つは応用形とされた。また同時に、散らし書きの行を線で表して、その行頭や行脚を更に線で結んだ図解が示された。

形式の名称と提示された図は分析の観点を表している。つまり杉岡は散らし書きのアウトラインから外形を把握する方法を採り、基本形では特に行頭のアウトライン⁴¹に、応用形ではアウトラインで囲まれた集団の配置に着目して、その要点を抽出して言語化した。七つの形式への分類は、中世以来継承された字数の規矩による規範的な型とは異なり、表現の傾向を把握するための視点の一つとして汎用されるものである。

現代に至り、散らし書きの理論は中世以来のそれと手法や視点を変えていくことで、新しい展開を見せた。今後も諸課題に対して有効な分析を立てて、散らし書きの研究を進めていく必要がある。本研究の主体となる次章では、従来にない視点と方法による散らし書

きの理論を提示する。

三 散らし書きの構図論——構成を読み解く新しい視点

(一) 構図論の概要——目的と方法

桑田は変化と統一について、「まとめる」ということの重要性を説き、文字や行の関連と統一の拠点が必要であると述べた。また杉岡は散らし書きのアウトラインに着目して、そのあり方を「高低式」などの名称で言語化した。

「まとめ」には統一の他に調和や秩序がある。ハーバード大学教授で解析学を専門としたG・D・バーコフは、美しさは、複雑さにおける秩序の関係であるとした。⁽⁴²⁾本研究では、複雑な行と行の関連において、桑田の挙げた類似の手法以外の秩序や相互関係に着目し、それがもたらす視覚的な印象（表現の効果）も含めて検討をおこなう。その方法は、アウトラインの観照ではなく、その奥で同時に感受している行の関連、言わば潜在的な視覚性を客観化するものである。

このように本研究の視点と方法は、散らし書きの二次元的構成を分析するための新しい手立てとなる。本研究の具体的方法は、絵画空間の構図分析で用いられる手法を散らし書きの研究に援用するものである。

日本の空間表現を構図によって研究した事例に、龍安寺石庭の分析がある。龍安寺石庭は、日本の枯山水を代表する庭園の一つであり、大小十五の石が配された空間の意匠性が高く評価されている。鋭敏な美的感覚によって、変化と調和が高度に止揚された石庭の空間に構図を引くことで、複雑で変化に富んだ石の配置の中から、石群同士が二本の直線のおよそ延長上に関係を結び、一つの秩序を形成していることが浮かび上がってくる（図12）⁽⁴³⁾。「間」の響き渡る空間を形成している石の配置は、散らし書きの空間構成に通じるものである。近接する芸術領域から書にも通底する理論や表現を援用することは、研究の有効な手立てとなり得る。構図によって空間を捉えることは、複雑な表象のうちに潜在している視覚性から、研究視点のもとで、ある事象を顕在化することを可能にする。

一方で、書は空間性の他に、一回性のもとに時間性や身体運動を伴う表現である。下絵に推敲や構図を描くことが可能であり、一回性に縛られない絵画やデザインとは特質を異にする。従って本研究の方法も、絵画やデザインにみられる構図法をそのまま全て適用するものではない。例えば紙面にグリッドを重ねて図学的な計測をおこなうことで黄金比等を見出す分析は、本研究の目的とは異なる。本研究は、あくまで行と行との関係を客観化する手立てとして、直線や弧による構図の線を活用するものである。

本研究の目的は、古筆の空間を構図によって客観的に分析し、顕

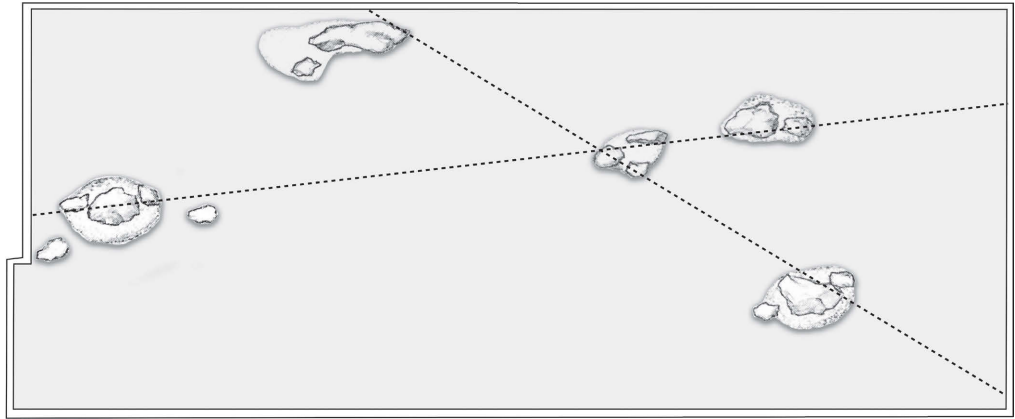


図12 龍安寺の石庭空間の構図
 ジョージ・ドーチ（2014）を元に筆者が作図した

在化された行と行との関係から、書き手が無意識のうちに感受し、見定めていたものを推察すること、またその関係がもたらす視覚的印象（表現効果）を考察し、調和や秩序の在り処と合わせて、散らし書きの構成における新しい知見を獲得することである。得られた成果は、実作や教育の場面で、我々の書写空間に活かされるものである。

（二）分析の視点と方法——潜在する視覚性と効果

古筆の分析をおこなうにあたり、まずは分析の観点や考え方について簡単に説明する。ここでは分かりやすさを考慮して、行が線で表された前掲杉岡の概念図（図11）より二つの図を抽出して活用する（図13、図14）。また、構図として引く補助線は、アルファベットが同じ場合は平行関係にあることを示し、そこに付した数字は、関係が生じた順序を表している（以下、全ての構図分析について同様とする）。

図13は、「混合式」と名付けられた散らし書きの図である。これは行頭が上がってから下がる「逓下式」と、行頭の上下が一行おきに表れる「高低式」との混合という意味で、行頭が二行以上連続して下がる箇所をどこかに挟んでから一旦上がり、その後再び下がるという動きになる。

図13を見る時、視線はまず行頭の推移を素直にたどり、図13

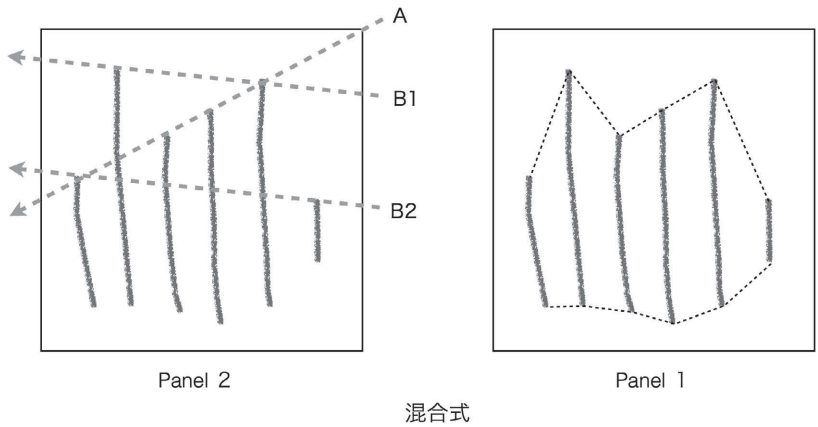


図13 Panel 1：アウトラインによる分類、Panel 2：補助線を用いた構図分析
杉岡（1976）の分類図を元に筆者が作図・再現し、Panel 2に補助線を加筆した

Panel 1に描かれたアウトラインの通りに把握する。「混合式」という名称もこれを如実に表している。しかし一方で、これと同時に二〜四行目の行頭から誘導される視線は、おおよそ左下へ向かうとい

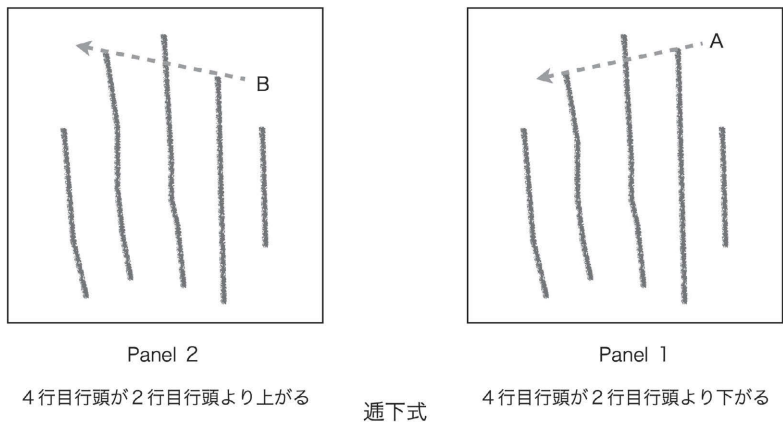


図14 行頭の位置関係による視覚的印象（効果）の違い
杉岡（1976）の「逆下式」を元に筆者が作図・再現して補助線を加筆した。
Panel 2は、2行目と4行目行頭の高さの関係をPanel 1と逆転させた

う行頭の推移の指向性も感受することで、そのまま五行目を通り越して六行目の行頭へと向かう動きも併せ持つ。ここで感受している行の指向性を描いたのが、Panel 2の補助線Aである。この補助線Aは、二〜四行目行頭と六行目行頭との関連を示すものとなり、五

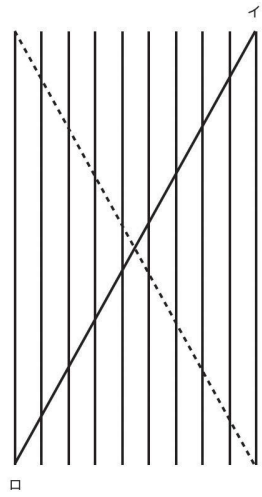


図15 桑田笹舟による「漸増漸減」の図
桑田(1973)を元に筆者が作図・再現した

行目をまたぐ形で、これらの行の書き出し位置が結び付けられていることが分かる。つまりこの図では、六行目の行頭の位置は、補助線Aに示される二〜四行目行頭の位置から指向されて決定されているのではないかと推察される。

またここで五行目の高さは、補助線Aの左下へと向かう動きに対する表現上のアクセントとして働くものと捉えることができる。これについては、前掲桑田が、漸増・漸減の法則として述べる中で、直線で描いた幾何学的な図形(図15)を用いながら、図中イーロの斜線について、「画一的な機械的な増減がなく、その行頭に多少の高低をつける、或いは時に漸減の中にある所で僅かに行頭を高くするが全体感をこの法則に準拠する場合があつて、より一層その美しさを強調する」と述べている。⁴⁵⁾

次に、補助線B1とB2は右から左へ六・一度の角度で上がる平

行線である。二〜五行目を書いた書き手が六行目を書き始める際に、補助線Aの動きから更に潜在する形で、補助線B1に示される左上への動きも無意識のうちに感受している可能性がある。一方で、これに気付き、敢えてこの調和や秩序を外して更なる変化を指向することもあるだろう。

この構成がもたらす視覚的な印象は、まず補助線Aが示す左下への動きから、終わりへと向かって段々とまとまり収束する、静かに落ち着いていく印象を感じさせる。他方、補助線B1とB2の動きは、二行目行頭に対する五行目行頭、そして一行目行頭に対する六行目行頭が高く位置することで、視線を左上にも誘導する。特にこの五行目の動きは、紙面上で最も高い頂点に位置しており、補助線Aの左下への動きに対して、左上へと空間を持ち上げていく張力も有している。左上への動きは、更に展開し広がるような印象を感じさせるもので、複雑で緊張感のある構成となっている。

同様の考え方で、図14も確認する。図14 Panel 1は、図11の「通下式」からアウトラインを削除して、二行目と四行目を結ぶ補助線Aを加筆したものである。図14 Panel 2は、図14 Panel 1を元にして、二行目と四行目の高さのみに変化を加えて補助線Bを加筆したものである。この場合、三行目は表現上のアクセントとして捉えられ、潜在する視点として重要な働きを示すのは、二行目と四行目の高さの相対関係である。つまり図14 Panel 1では、補助線Aの通り左下

への動きを誘出し、まとまりへと向かう落ち着いた印象を与える。
 一方で図14 Panel 2では、三〜五行目行頭、及び二行目行頭と五行目行頭との位置関係による左下への動きの背後に、補助線Bが示す左上への動きが潜在して、展開や広がりも醸し出している。一行目と五行目の行頭が水平であるため、補助線AとBとで示される違いがより感じやすくなるだろう。

(三) 分析一 「寸松庵色紙」——リズム、直線と弧線

分析一として「寸松庵色紙」の散らし書きについて検討を行う。
 「寸松庵色紙」は、散らし書きの代表的な古筆「三色紙」に数えられる名品の一つで、およそ一三センチ四方の紙面に和歌一首が散らし書きされたものである。元は古今和歌集が書かれた粘葉装の冊子本であつたが、現在は断簡となり、模写も含めた四十三首が確認されている。

図16は、『古今和歌集』より歌番号二一五番の和歌一首が書かれた紙面に構図を引いたものである。補助線A1とA2は左下に二〇・二度の角度で下がる平行線である。⁽¹⁷⁾一、二行目を書き終えた後、その行頭の位置が形成する左下がりの動きが視覚性や身体感覚のうちに反復される形で、三行目を書いた後の四行目行頭が決定されているように思われる。この繰り返しのリズムは平面芸術に屢々見られるものであり、また歌が書かれている和歌の散らし書きにお

いては、まさにリフレインとして体感を伴うような心地よいリズムを表出している。

行頭の動きにはこの反復のリズムの背景で、補助線CとDによる視線の誘導も潜在する。Cの動きはA1とA2による左下への動きを補足するように左下に五・一度下がり、その一方でDは左上に二・四度上がる関係となつている。四行目行頭は、一行目と三行目の行頭より低く、全体としては左に下がっていく動きを示すが、補助線の角度の通り、その動きは小さい。これに対して、同じく角度は小さいながらも四行目行頭は二行目行頭より高く位置して左上に

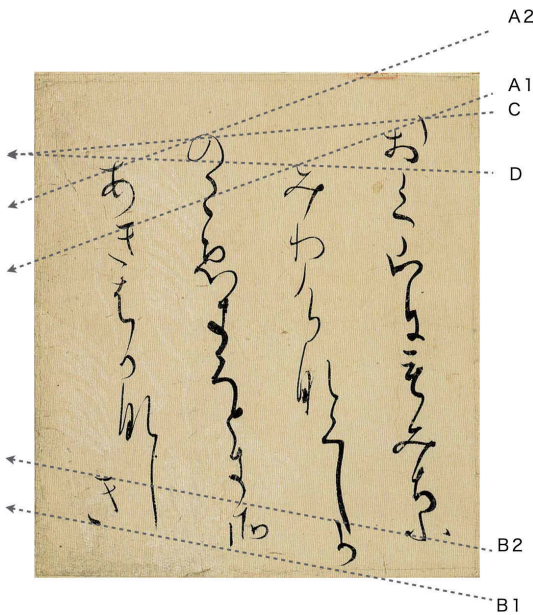
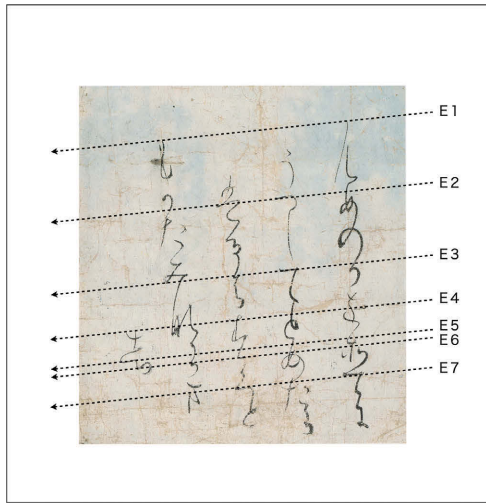
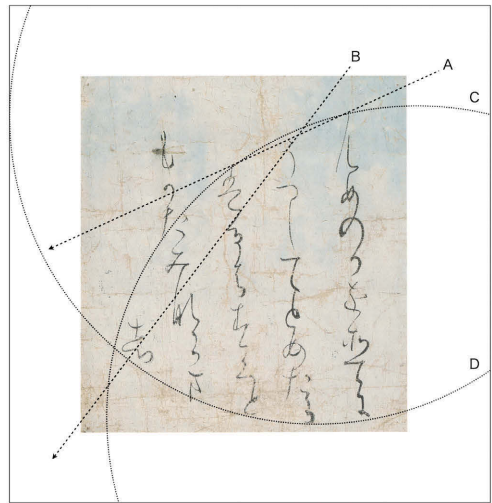


図16 「寸松庵色紙」の構図分析（補助線は筆者）
 三井文庫蔵



Panel 2



Panel 1

図17 「寸松庵色紙」の構図分析（補助線は筆者）
遠山記念館蔵 重文

視線を誘導している。また、その行も長いことから、広がりや展開も同時に醸し出している。これは本稿第二章（二）で桑田の三角法から帰納した基本的な法則と重なる視覚性である。

補助線 B 1 と B 2 は、左に一〇・七度の角度で上がる水平線である。この脚部の空間において、書き手はまず二・四行目行脚の B 1 の動きをそれとなく感受して、五行目に添えられた「き」の一字の位置を見定めているであろう。もちろん四行目最後の「那し」の左下に生じた間隙に「き」を嵌める動きでもある。また、B 1 と平行に上がる B 2 の視覚性も「き」の書き出しの高さを無意識のうちに導き出したのかも知れない。ここでは更に、平行関係にある B 1 と B 2 の線分間の距離が、二行目一番下「可」、三行目一番下「所」という文字の高さと同じでもあることから、脚部の文字の大きさの感覚がそのまま「き」の書字へと推移したとも考えられる。紙面最終の一字は、様々な感覚が輻輳して、ここしかないという一点が決定されているだろう。書き手がどこまでを感受し、そのうちのどこまでが意識下であり、どこまでが無意識のうちにあるのかまでを知ることができないが、いずれにしろ鋭敏な感覚の所与であることが垣間見える。

次に図17について、Panel 2の順に分析する。図17は『古今和歌集』四六番¹⁸の和歌が書かれた紙面である。視線は、変化が大きく表れる箇所や空間の上部にまず注視しやすい。一・三行目行頭を結

ぶ補助線Aは、視線の推移と行の指向を示している。しかしながら五行目として予期される位置に最終の一字「志」は配置されておらず、四行目脚部の近傍に書かれている。これには最終行が一字であることが大きく関与している。

最終の一字を仮に補助線Aで示された位置に書いた場合、四行目の長い行に対して中央よりの高さとなり、桑田が指摘したように長短二行の関係において孤立しそうである。実際に四行目行頭から補助線Aの位置に「志」を書いた場合の距離と、四行目行脚から現在の「志」の距離（それぞれ高さの差）とを対比すると一二・五七となり、延長線上においた場合の方が約一・九六倍遠くなる。まずは近接の要因による群化の観点からも補助線Aの位置より現在の位置が望ましいと確認される。

では「志」は何に導かれてここに書かれたのであろうか。まず古筆の散らし書きに多く見られるように、そして補助線Aの比較的強い角度からも看取されるように、紙面全体の指向として左下へとまとめしていく動きがあり、最終の一字も自然と下方に導かれる。一行目から四行目にかけて次第に左傾していった行によつて、紙面左下には左上よりも広い空間が残されている。紙面左下では更に、四行目の脚部「那」から「ら万」への連綿で、「那」の「ㇿ」の下に「ら万」が置かれたことによる空間が生じ、「志」を書くためのより具体的な契機が表れている。この「那ら万」によつて生じた空間は、

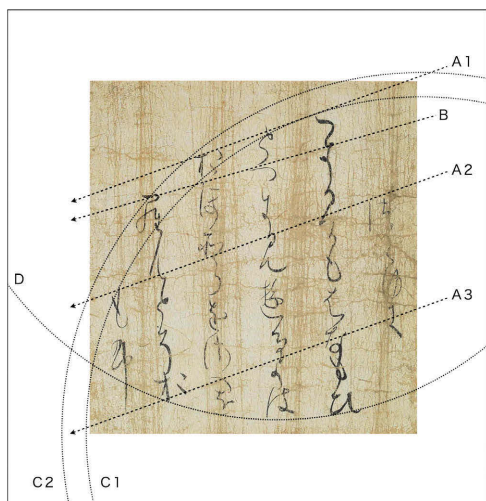
或いは書き手が最後の「志」を書くために、連綿の位置取りと幅の狭い文字の選択（用字）によつて準備したと推察される。これは和歌を書く前に心積もりしたのではなく、書き進める中での即応的な行為であつただろう。

ただし、以上の観点からすると「志」がやや高く位置することが気になる。そこで各行の脚部の関係をみると、三行目行脚「と」から四行目行脚「万」へと上昇してきた視線の流れが「志」の位置取りを持ち上げたことが窺える。この行脚のアウトラインに、紙面右上方に中心点をおく弧線Dを補助線として引いた。舟底と形容される膨らみを持った行脚の処理であるが、「寸松庵色紙」では行頭にも円弧を描くように布置された構成が見受けられる。補助線Cは、円弧を想起させる構成を視覚化するために、紙面右下方に中心点をおいて引いた弧線である。

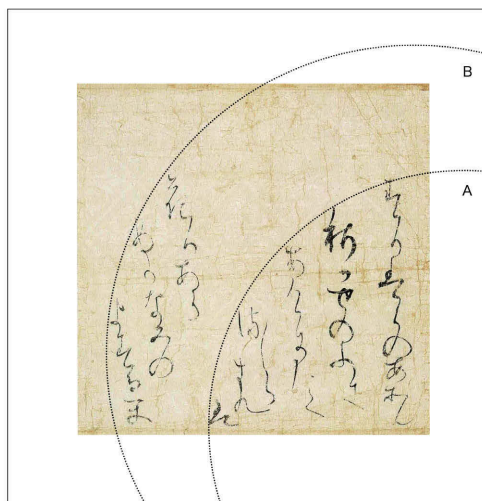
円の上部に一〜三行目の行頭が、円の左側に五行目の左端がおよそ位置取られており、書き手が弧を描くような膨らみをもった紙面をそれとなくイメージして書いていた可能性も考えられる。それは恰も紙面右下方から開いた扇面のようなものである。

また行頭ではないが、三行目「盤る」の連綿線は、割合強く左下へと働きかけて、「志」の位置と関連しているようにも見える。この斜面の延長を表現したのが補助線Bである。

図17 Panel 2は、アクセントとなつている四行目の高さについて



Panel 2



Panel 1

図18 「寸松庵色紙」の構図分析（補助線は筆者）
Panel 1：野村美術館蔵 重文、Panel 2：個人蔵

分析したものである。一、四行目の行頭を結んだ補助線 E 1 は左下に五・九度下がる線分であり、E 2 ～ E 7 は E 1 の平行線である。これらの線の角度は、例えば E 2 が二行目「二行目」「つ」、および三行目「一字目」「盤」の横画と、E 3 が二行目四行目「て」の横画と重なるなど、この紙面の多くの横画の右上がりの角度と重なるのが分かる。横画に表れる角度を書写教育研究の領域では書写角と呼んでいるが、この紙面を書いている際の書き手の右上がりの感覚が、四行目を書き出す際の位置取りにも無意識のうちに関与していた可能性がある。

図18は、これまでの分析や考察を他頁で検討した図例である。「寸松庵色紙」の筆者が、直線の延長を感じとるだけでなく、時には自ら弧を描くような膨らみのある世界を書き出そうとイメージしたこともあつたように思える。それが分かりやすく客観化されるように、図18 Panel 1には、円弧のみを補助線で示した。⁽⁴⁹⁾ 図18 Panel 2は、すでに書いた行と行との関係が、後に続く書字行為に関連を及ぼした可能性を直線の延長や弧線の水平線で示した。補助線 A 1 ～ A 3 は平行関係の線分である。弧線 C 1 と C 2 は同心円の関係である。補助線 B は三行目の一、二文字目「と」から「つ」への連綿や「つ」の横画から生じる左方向への働きかけを表した。弧線 D は二～六行目の行脚をおよそ結んだ補助線で、舟底の構成となっている。

(四) 分析二 「継色紙」—— 散布される行、架橋される関係

分析二では、同じく三色紙に数えられる「継色紙」について検討を行う。元は粘葉装でっちようそうの冊子本であったが、後に分割された。縦一三・四センチメートル、横二六・八センチメートルの紙面⑩を半分に谷折りして、折り目の背面を貼り合わせた冊子で、紙面内側のみが書写面となる内面書写の古筆である。糊付け面は書写をしない空白となるため、書写面と空白とが見開き交互に表れる。左右見開きに和歌一首で、右頁に上の句、左頁に下の句の配置を基調とするが、中には右頁ないし左頁のみに和歌一首を集めて、残る片側には部立てのみ、あるいは空白とした見開きもある。また左頁から書き始めて右頁に戻る返し書きや、右頁を空けて左頁に上の句を書いた後、次の外面(糊付け面)を飛ばし、更に次の内面右頁に下の句を書いて左頁を空白とした渡り書きも見られる。冊子から分割された後の姿は様々で、二紙に渡り書きされた紙面から上の句が書かれた左頁と下の句が書かれた右頁とを隣り合わせや上下に貼り合わせたものも伝わる。その際に、真横ないし真上真下ではなく、敢えてずらして配置されたものもある。この二紙を貼り合わせた場合には、左右ないし上下で料紙の色彩が異なる組み合わせとなっていることもある。また元々、見開き一紙に和歌一首が書かれていた書面では、元の書面空間を保持する形で糊をはがしたままの一紙を仕立てたものもあれば、右頁と左頁とに一度切断された後に左右それぞれの紙面

空間を小さく裁断してから貼り合わされたものもあり、伝承の形式が多様である。

継色紙の構図分析にあたっては、まずこれらの点をふまえる必要がある。つまり、右頁と左頁との裁断がない一丁として現存する紙面では、書き手が散らし書きの紙面を形成するにあたって感受していたものを推察する手がかりとしても本稿の構図分析が活用される。一方で、一丁の紙面が右頁と左頁とを一旦分け離す形で裁断されて、右頁と左頁との行間に改変が生じている場合、あるいは紙面をずらした貼り合わせ、上下への貼り合わせなどが後世の手によつて加えられている場合には、本稿の構図分析は、この仕立て直しを行った人物がどのような感覚をもつて右頁と左頁とを貼り合わせる位置を決定したのかを推察する手法の一つとなり得る。これは書かれたものの鑑賞を経た空間の再構築にあたっての視点である。本稿「継色紙」の分析では、まず書き手の感覚の推察を試みるため、元の姿が見開き一紙に和歌が書されていた散らし書きから分析を始める^⑪。

図19と図20は、それぞれ『古今和歌集』一〇九五番の和歌が書かれた紙面である。図19は、左下へと指向する関係に補助線を引き、加えて紙面中央の折り目(ないし切れ目)が表出する垂線に対して垂直となる水平線を引いたもの、図20は左上へと指向する関係に補助線を引いたものである。色紙二面分の横長の空間に和歌一首が書かれているため、行数が多く、また文字の書かれていない空間が広

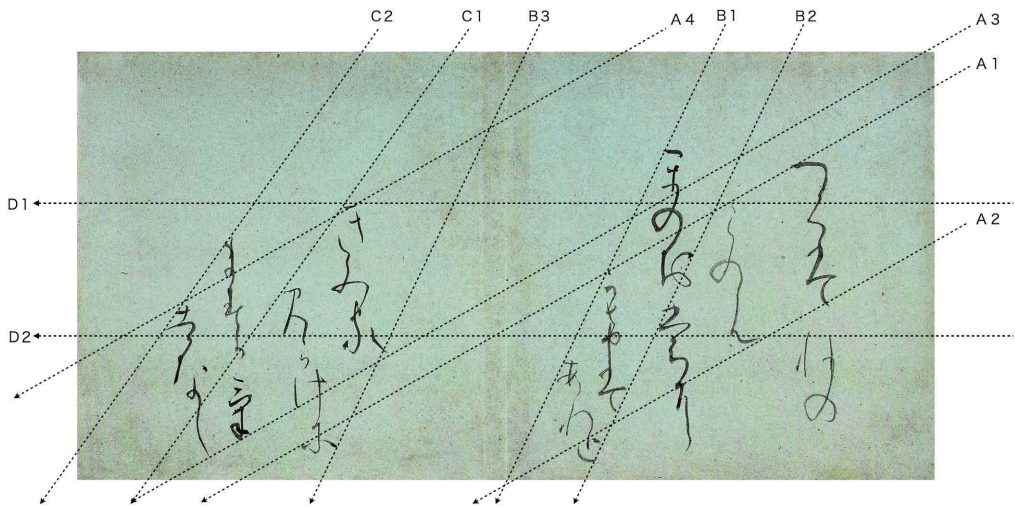


図19 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者）
藤田美術館蔵 重文

い。従って恰も行を散布しているかのようになり、文字数が少なく短い行も複数配置される。行数が増える分、行と行との関係も複雑になっている。更に右頁と左頁の間にも広い空間があり、これを挟んで二集団が横に並ぶ構成となっている。

このように、まとまりを難しくする要因が様々揃っているように考えられるが、図19、図20に引いた補助線を見ると、書き手が行と行との関係を緊密に構築して、多彩な変化の中にあつて緻密な秩序を潜ませていることが確認できる。また、桑田の述べる統一の拠点も巧みに形成されている。図19右頁では補助線A1とA2、およびB1とB2とで表される動きが視線を集約して五行目「あれど」が統一の拠点となり、図19左頁ではA3とA4、およびC1とC2とが集約される最終行（左頁の四行目）「者なし」が同じく拠点となっている。

行頭と行脚の動きを小気味よくつけながらも、どこか横に向かつてゆったりと展開する様な印象も受けるのは、横長の紙面によるだけでなく、図20補助線F1〜F4による左上への動きが図19に見える左下への動きを抑えるように働きつつ、図20補助線E1〜E5の緩やかな左上への動きと図19D1に示される水平の関係が左横への大らかな推移を表出している。

この左方向への展開において特に注目されるのは、右頁と左頁との関係の結び方である。右頁の最終五行目へと向かう動きは、図

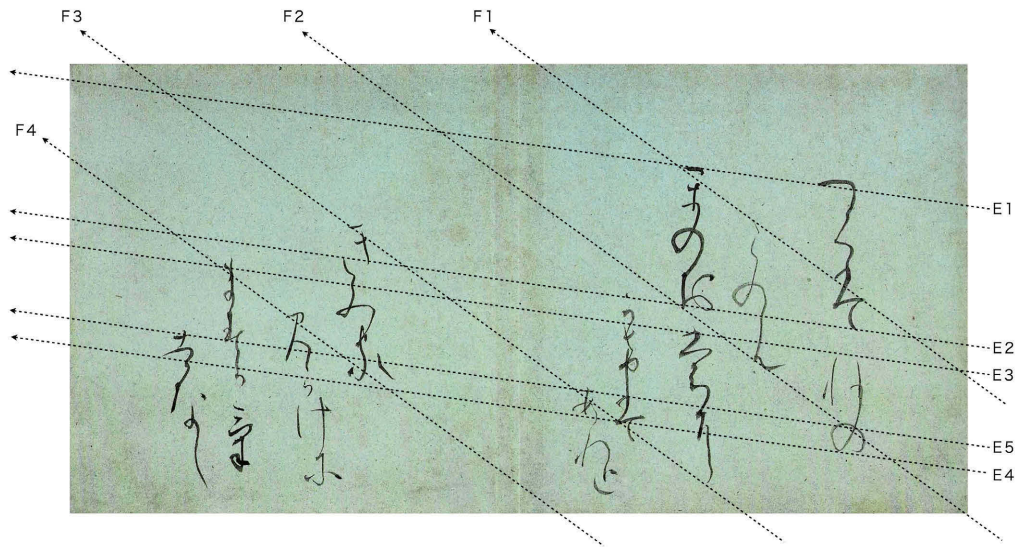


図20 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者）

19 B 1の急峻な左下への指向性によって落とし込むように「あれど」へと一旦集約される。ここでは行脚を結ぶA 2とB 2の動きも相俟って、収束感を強く表出しており、続く左頁への展開は一般的には難しいところである。しかし書き手はB 1の急峻な角度を左頁一、二行目の行脚の関係で再現することで呼応して受け止めている。その様子は、図19 B 1とB 2と平行に引かれた補助線B 3に可視化されている。

また左頁の行頭は、図19 D 1で確認されるように右頁二行目「この无」とおよそ同じ高さとなるよう配慮されつつ、図20 F 3に示される左上への視線の延長から潜在的に導出されているようである。

このD 1とF 3の結びつく位置から左頁が書き出されることで、右頁と左頁との結び目がまず生じて、そこから前述の補助線B に表される呼応など、様々な関係が結ばれている。また左頁は単に右頁を受け止めるだけでなく、図19 C 1、C 2に可視化される行頭の動きをB 1、B 2の角度よりも緩やかにしつつ、右頁最終行「あれど」よりも左頁最終行「者なし」の位置どりが高くなるように視線を誘導し、尚且つ「あれど」より「者なし」の行を長くすることで、終末感を表出しながらもまだ紙面の左外へと暫く続いていくようにも感じさせる。この視覚性は、本稿の補助線には表現していないが、左頁一、三行目の行頭を結ぶ視線よりも左頁二、四行目の行頭を結ぶ視線の角度を緩めていることも潜在的な効果として同時に働いて

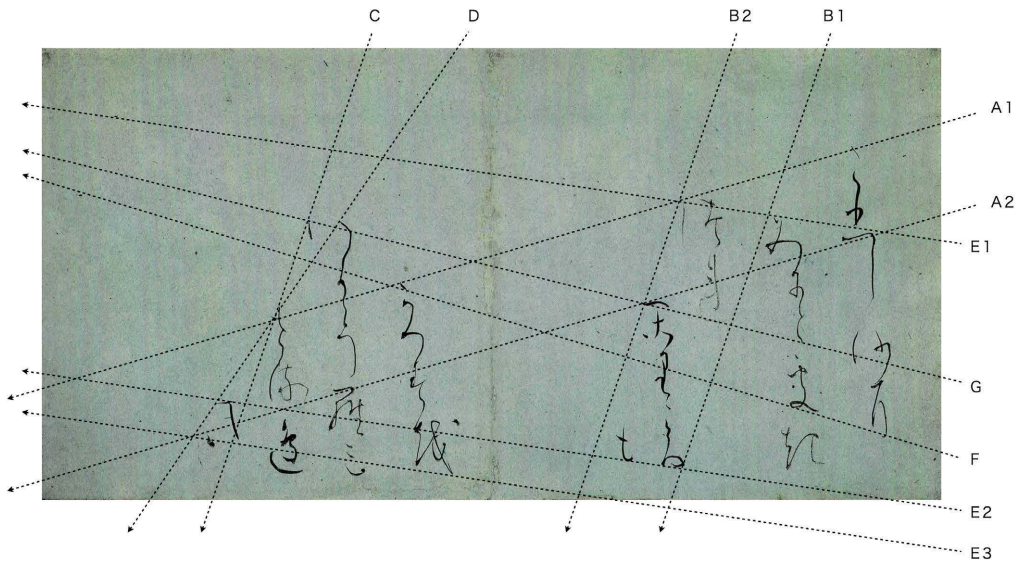


図21 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者）
東京国立博物館蔵

いると考えられる。

図21、22は、これまでの分析や考察を他頁で検討した図例である。「継色紙」に構図として表された補助線の多さに加えて、それらが二行、三行を超えて、或いは右頁から左頁へと集団を架橋して行と行との関係が形成されているところに、書き手の感覚の鋭さや隙のない緊張感が表されている。

ここまで「継色紙」の紙面を構図によって分析し、散らし書きにあたつての書き手の感覚を推察しつつ、散らし書きがもたらす視覚的効果を考察したが、すでに述べたとおり、仮にこの紙面が右頁と左頁とで一旦切り離されて、両者の中央にある行間に改変がなされている場合、ないし左右の紙面の高さの相対関係が、化粧裁ちによつて例えば右頁では上部を、左頁では下部を広めに裁断するなどして改変されている場合には、左右を美的に統一すべく仕立て直した人物の感覚を推察する手立てとなり得る。

なお、右頁と左頁とを切り離してその間の行間に改変が加えられた場合では、右頁から延長される動きの感受によつて左頁の行頭行脚の位置を見定めていく様子を推察することはできないが、右頁と左頁それぞれの空間に収まる散らし書きの分析については、書き手の感覚を推察する手がかりとなる。また、右頁と左頁の上部下部が同じだけ化粧裁ちされている場合においても行間に改変がなければ、高さの相対関係に変化は生じておらず補助線が表現する左右の頁の

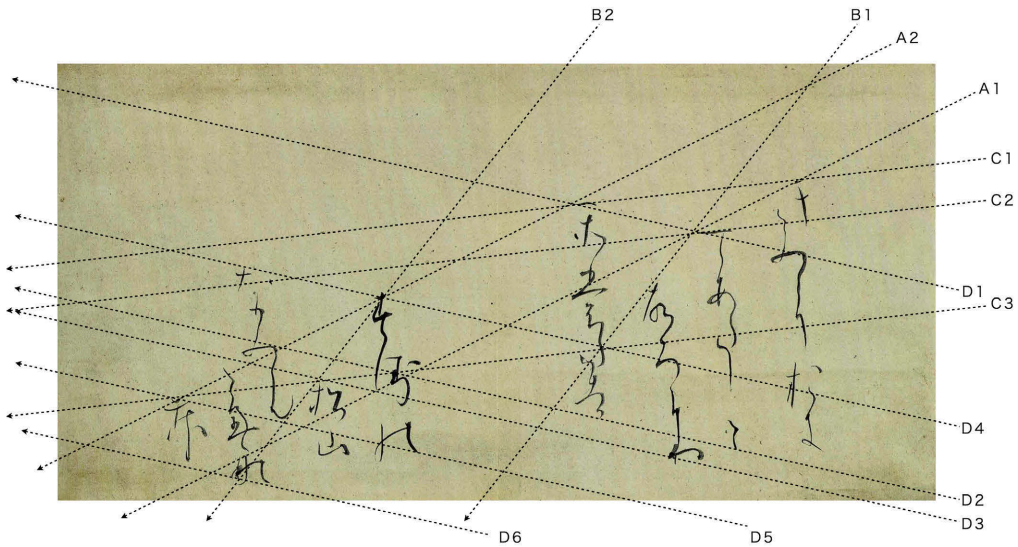


図22 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者）

島山記念館蔵 重文

関係は書き手の感覚を推察する手立てとして有効である。

そこで次に、ここまでの分析対象に比べて元の冊子からの改変の可能性を考慮すべき紙面を取り上げて検討する。『古今和歌集』三三五番の和歌が書された図23、図24で、図23は左下へと指向する関係に補助線を引いたもの、図24は左上へと指向する関係に補助線を引いたものである

この紙面は縦一一・四センチメートル、横は右頁一一・一センチメートル、左頁九・七センチメートルであり、右頁と左頁ともに、上または下、および左または右の空間の切断がなされていることが紙面の大きさから明らかである。ただし右頁と左頁との間の行間に改変があつたかは定かでない、その検討には糊代の跡や切れ目を確認するなどの方策を要する。なお、桑田笹舟『粘葉本染紙私歌集（継色紙）』では、この紙面の右頁と左頁の間は現状と同じに復元されている⁵⁴。同本は、紙面の一部が切り取られている場合に「その余白を加えた料紙にその空間をあるとして」作成されたものである。

分析にあたり、まずはこの紙面における墨量の変化のあり方について注視しておきたい⁵⁵。墨があり潤った箇所を潤筆、墨が少なくなつた箇所を渴筆という。通常は墨をつけて一行目を書き始め、次第に墨量が漸減して渴筆となり、また墨継ぎをおこなうという時間的推移が墨量の変化の上に表れる。しかしこの頁では一行目「者那の」が墨の少ない渴筆で書き始められ、下に続く「いろ」で墨を継

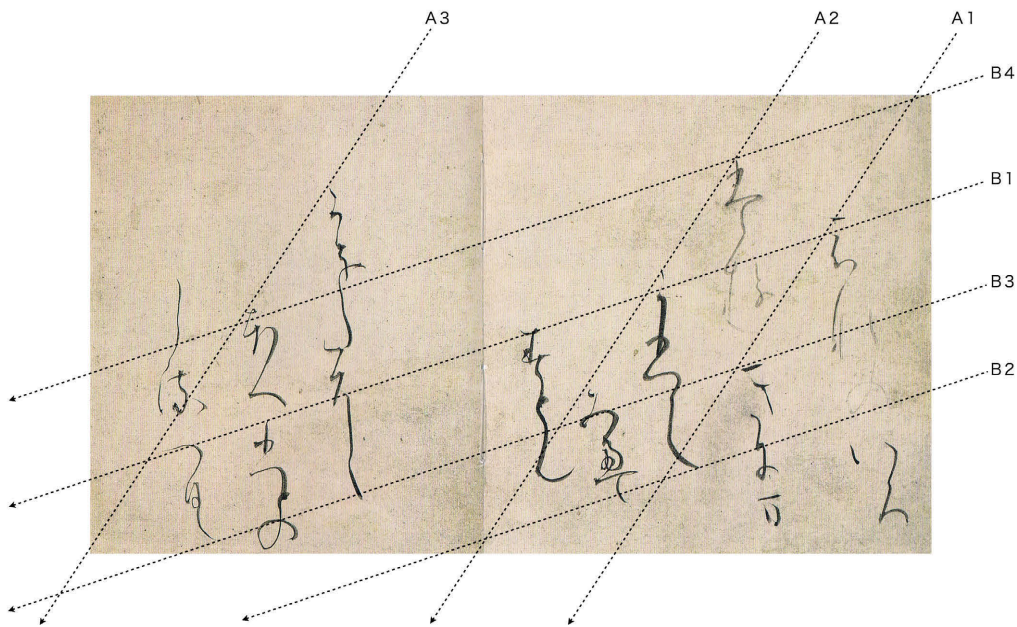


図23 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者） 個人蔵

いで潤筆になった後、二行目冒頭「盤遊」で再び渴筆となり、その下「き尔万」で墨を継いで潤筆、三行目は更に墨を継ぎ足して太く「可悲氏」と書かれている。一行目冒頭から渴筆であること、一行目脚部で墨を継ぎ墨量に余裕がある筈の二行目行頭が再び渴筆であること、同じく墨量にまだ余裕があるところに三行目で更に墨を継ぎ足している点が、通常の書字行為からすると不自然である。この墨色の変化について、桑田は「後人の入手と見られる」と指摘している⁽⁵⁶⁾。桑田の指摘する通りに後世の補筆入墨がなされたとしても、書き手は一行目から渴筆で紙面を書き出しており、そこにある種の作為的な美的表現が投影されている可能性が推察される。また後世の補筆入墨がなく書き手の書字のままである場合には、一行目行頭の渴筆による書き出し、そして一行目行脚で墨を継いだばかりであるにもかかわらず二行目の行頭ですぐに渴筆となっている点に墨量に関する主体的な意図が窺えるようである。いずれにしろ渴筆で書き出したことよって生じている潤渴の差がもたらす視覚性は、紙面の奥行きや遠近の知覚に作用するもので、絵画の領域で空気遠近法と呼ばれるものに該当する⁽⁵⁷⁾。

絵画の構図論では、「最も明るい部分と最も暗い部分の接するところが、アート作品のメインの焦点である⁽⁵⁸⁾」と言われる。図24の補線C1は、潤渴によって一〜三行目に明暗が接している箇所を繋いだ線分である。仮に用墨が書き手の書字のままである場合、この

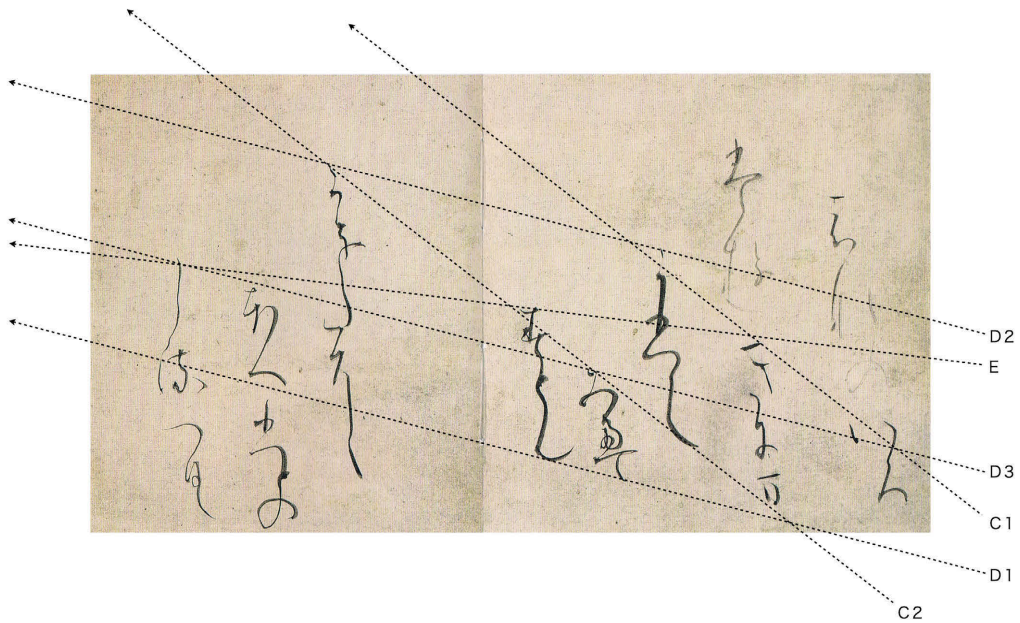


図24 「継色紙」の構図分析（補助線は筆者）

左上に視線を持ち上げる働きと角度が、二、三行目行頭の位置と、四、五行目行頭の位置を定めたことが推察される。また右頁と左頁の間の行間に改変がなかった場合、空間を遠く隔てた左頁書き出しの位置を導く要因となったことも考えられる。一方で、後人による補筆入墨があつた場合、逆に二、三行目行脚と四、五行目行頭の位置から導かれる図24 C 2の動きが先行して、一行目行脚や二行目行脚、あるいは三行目行頭などの補墨の位置、つまり図24 C 1の動きを見定めることに繋がつた可能性も考えられる。また右頁と左頁の間の行間に改変があつた場合、左右を貼り合わせた人物が図24 C 2から左頁書き出しの位置を見定めつつ、他の補助線に示された動きを感受しながら左右の散らし書きを統一する感覚をもつて仕立てた可能性も示唆される。行間改変の有無のいずれにしろ、右頁と左頁における書き手の感覚として、右頁では図23 A 2に示された動きが四行目行頭の位置を導いていること、そして図24 C 2に示される動きからも書き手が四行目の位置を見定めつつ、五行目行頭の位置が導かれていることが推察される。また右頁で図23 A 2に示された感覚が左頁で図23 A 3の動きとしてリフレインされて、左頁二行目の位置を導く要因となったことは推察される点として挙げられる。

以上見てきたように、「継色紙」の構図分析では、右頁と左頁の間の裁断が無い場合には、書き手の感覚を推察する手がかりとなり、右頁と左頁の間の裁断を含む行間等の改変がある場合には、書き手

の感覚の推察は右頁や左頁における散らし書きの中に限定される代わり、右頁と左頁を結びつけた人物が何を見定めて仕立て直したのかを推察する手がかりとなることが示された。

第二章で確認したように、中世書論における散らし書きの理論は、自然の景観にその構成を擬えるものであった。ここでは形式的な型の記述となっていたが、そのきつかけとなった姿は「継色紙」が描き出しているような、まさに自然と重なりあい一体となった散らし書きの世界であるだろう。実際、中世の型の中にも部分において、特に行頭の変化で「継色紙」と重なるような景観の描写が見え隠れするが、「継色紙」の散らし書きは見開き毎に自由に多彩な変化を見せており、また部分においても短い行の散布的な配置に、中世の型とは異なる自然な動きが巧みに表現されている。

『麒麟抄』をはじめ、南北朝期以降の書論が理想としたような自然と一体化した表現を見せる「継色紙」であるが、一方で図23、図24で確認した潤渴表現、更には返し書きや渡り書きといった冊子全体の構成における変化など、表現効果への明確な意識も窺えて、主体的で意図的な表現であることも同時に示している。

(五) 分析三 「元永本古今集」——行書きと散らし書き、意匠性
分析三として「元永本古今集」の散らし書きについて検討を行う。

「元永本古今集」は、『古今和歌集』の完本として伝わる最古の写本

で、筆者は藤原定実と考証されている⁸⁹。絢爛たる裝飾料紙が使用されており、和製唐紙の表面と金銀で裝飾された染紙を主とする裏面とが、見開き交互に表れる。上下巻からなる冊子本で糸で綴じられている⁹⁰。各巻とも始めは行書きであるが、後半になると次第に散らし書きの頁が表れて、やがて多彩で意匠的な散らし書きが展開される冊子構成となっている。

図25は、『古今和歌集』三八〇番の和歌⁹¹が右頁に、三八一番の詞書と和歌が左頁に書かれた紙面に構図を引いたものである。一見して驚くような構成の散らし書きであるが、この矩形に収めた構成が冊子の各所に見られる。前述した通り、上下巻とも行書きで書き始められており、行書きの部分では、和歌や詞書の特に行頭が揃えて書かれていることから、矩形に収める書き振りは、観念的には行書きに近いものと言える。ただし紙面からも明らかなように、この矩形に収められた集団を配置するという意匠空間であり、この矩形も散らし書きである。補助線からも分かるように、矩形は水平垂直を指向したもので、理知的な印象を与えるが、中央部に大胆に、一方で控えめに配された僅か二行の叙情的な散らし書きが、右頁の矩形を受け取るように構成されている。これは桑田の言う統一の拠点として補助線B1とB2で表した視線の推移によって、右頁と中央部を繋いだ状態と言える。

これに対して左頁の矩形とは繋がる関係がないことから、具体的

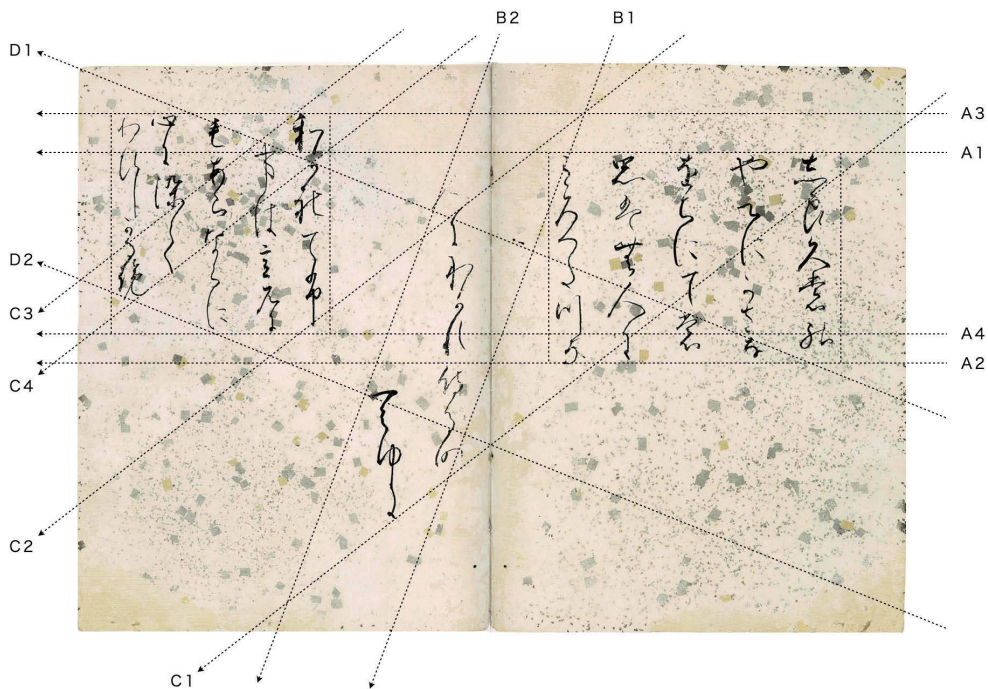


図25 「元永本古今集」の構図分析（補助線は筆者）
東京国立博物館蔵 国宝（部分）

には右、中、左の三集団であるが、大きく見ると実際には右と中で一つの集団と見ることもできそうである。左頁の集団は矩形の面積や行間も狭く、文字もやや小さい。また水平な補助線A1とA3からも確認できる通り、右頁の矩形に対して行頭、行脚の位置も明確にずらしつつ、少し高い位置に浮くように配置されている。このようにして左頁集団は少し遠景に見えるよう巧妙に遠近感が表出されたと考えられる。

図26は、『古今和歌集』三三五番の和歌が左頁に、その詞書が右頁に書かれた紙面に構図を引いたものである。右頁の詞書は、行書きと言つてよい形式であるが、意図的に矩形に収めた現代的な散らし書きの意匠の一部と捉えるべきであろう。実際に大小長短様々な矩形が他頁に表れて、自然の景観を描くようであった「三色紙」の散らし書きとは異なつて、人為的な印象を与える。こうした矩形集団の配置による散らしと従来からの行頭行脚に変化をつけた叙情的な散らしとが一つの紙面でも共存し、また冊子の中も自由に行き来している。

実際に上巻では、同三三六番歌で初めて散らし書き（従来の散らし）が表れるが、その隣の左頁ではすぐに行書きに戻り、その後、同三六二番から三六四番歌までの四頁で再び散らし書きを見せつつ、またすぐに行書きに戻っている。こうして行書きから交互に、そして徐々に入れ替わるようにして散らし書きへと移行し、またその構

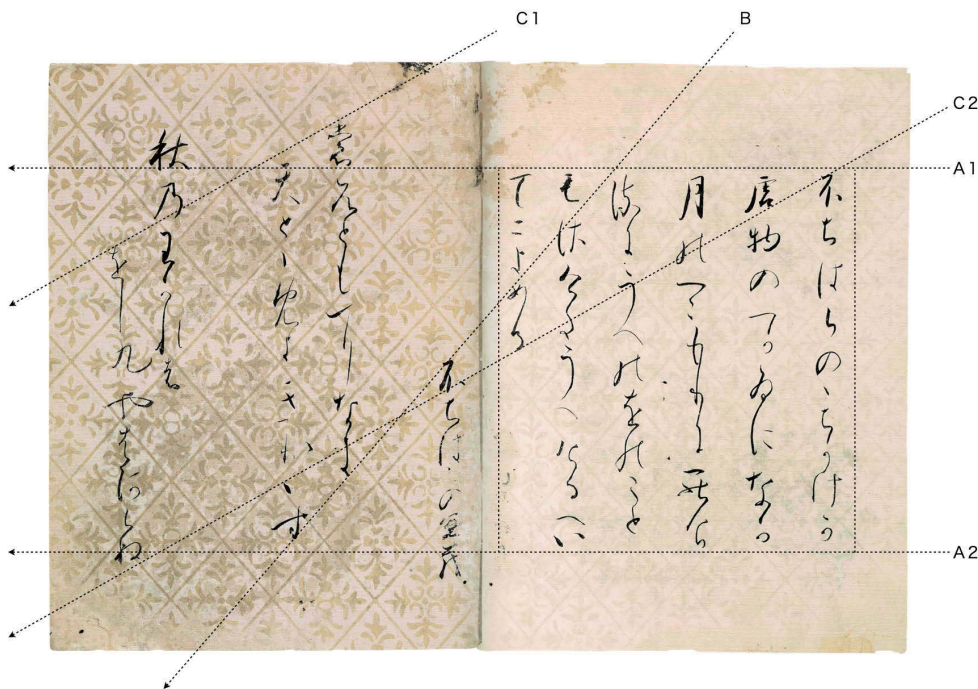


図26 「元永本古今集」の構図分析（補助線は筆者）
東京国立博物館蔵 国宝（部分）

成も行書きとの判別がつきにくいような矩形のものが混在されている。行書きと散らし書きとの境目を時に紛らわすように、従来の叙情的な散らし書きと、前衛的な散らしとが大胆に融合した極めて意匠性の強い、仕掛けに富んだ表現が展開されている。図26に戻ると、右頁の矩形と左頁の叙情的な散らしとが並んでいるが、通常の行書きにおける詞書と和歌とのバランスとはやや異なっており、詞書の文字もやや大きく、また矩形が少し浮いたような位置に配置されて、詞書の矩形が強調されるようになっている。通例、和歌がよく視線にとまるように、詞書は低く抑えられて、脚部の空間にも工夫はないが、このように直線で区画して脚部に整然と明るい空間が生じると、自然と右頁に目がとまる。左頁が仕掛けの少ないシンプルな散らし書きとなっているのも意図的であろうか。行と行との関連に、特に注視するものは少ないように見えるが、左頁一行目の「不ちはらの兼茂」は、右頁最終行の「てよめる」と入れ替わるように配置されつつ、足下を矩形の下線より下げてアクセントを付け、さり気なく瀟洒な感覚を見せている。

図27は、『古今和歌集』三九七番の和歌が右頁に、その返歌である三九八番の和歌が左頁に書かれた紙面に構図を引いたものである。図25と同じように、紙面の重心が高い位置にあることが分かる。間隔も広く角度も八・七度と弱いため微かな動きではあるが、補助線Bに表された左上への指向性を持った紙面空間で、それを左頁に描

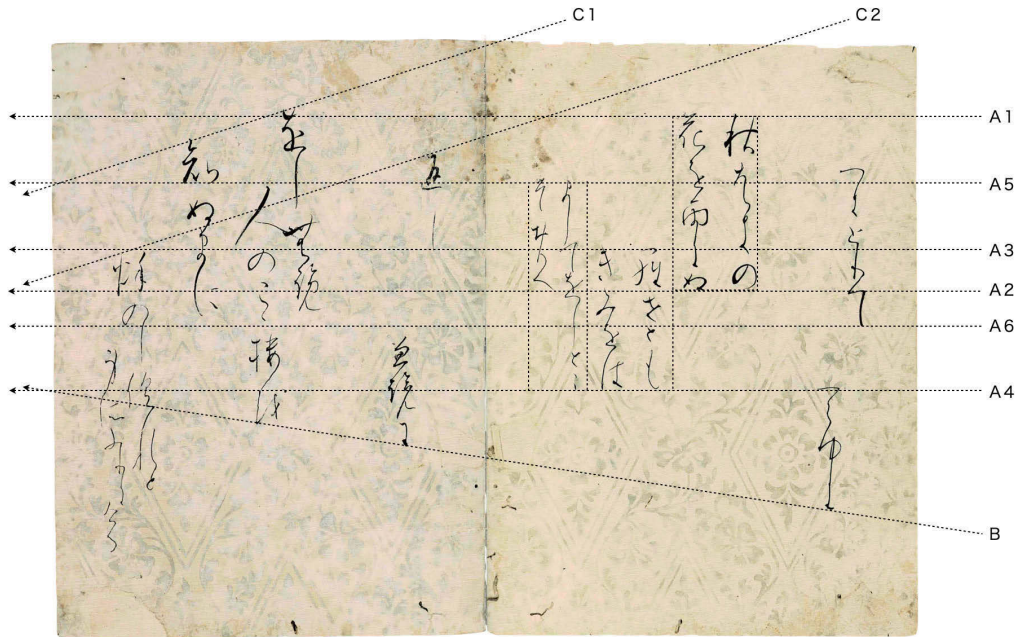


図27 「元永本古今集」の構図分析（補助線は筆者）
東京国立博物館蔵 国宝（部分）

かれた叙情的な散らし書きで受け止めて下方へと落とし込むような展開である。また一、二行目が少し離れて、少しずらして散布された後、矩形に囲まれた三つの集団が集まっている。この矩形の集団は、一つ目と二つ目の集団が、補助線A3とA2との幅で重なりを持つている。また二つ目と三つ目の集団は補助線A4で揃えた一まとまりでもあり、一方で、二つ目の集団の高さA3と三つ目の集団の高さA5の高さの差、および三つ目の集団二行目が二つ目の集団と重なる部分を僅かしか持たないことで、別の集団であることも明示している。また三つ目の集団二行目の脚部が補助線A2で揃えられていることも、意匠的な配慮の高さを感じさせる。

図25や図27のような重心の高い空間構成が表出する奥行き感について、グラフィックデザイナーの矢萩喜徳郎が実証的な研究をおこなっている。矢萩は、国内外の様々なポスターを実験材料として、それらの重心を数値化した。そして平面作品から受ける奥行き感を、平面的世界、空間的世界、宇宙的世界とに分類した上で、重心の高さと視覚的な印象との関連を分析した。検討の結果、図25や図27のように重心がかなり高い構成では、有限の奥行きを感じさせる空間的世界、または無限の奥行きを感じさせる宇宙的世界になると報告されている⁽⁶⁾。重心は黒みの量から算出されており、一見したところでは、図25より図27の方が全体に細い線を多用しつつ太い線が上部に集まって、やや重心が高いかも知れない。重心の感覚とは別にな

るが、中心に空間があることや、図25とは異なり、文字や行が中空に漂うように散布されていることから、図27の方がより奥行きを感じさせる空間に見受けられる。

以上、「元永本古今集」から三つの見開きを抽出して、分析を試みた。「寸松庵色紙」や「継色紙」と明らかに違って、水平線や矩形の補助線が多く、理知的な構成であることが窺えた。また補助線同士の関連も「寸松庵色紙」や「継色紙」のように神経を張り巡らせたように行と行との関係を感じているというよりは、構想や意図の働きが強く、知的な操作によって配置や配列が決定されているように推察された。「継色紙」も同じく、冊子全体を通しての構想や表現効果への意識という意味も含めて主体的な表現であることが窺えたが、「元永本古今集」では、矩形を活用した幾何学的な構成や、行書きと散らし書きとの間を取って往來しながら展開させる企画力など、より明確な意匠性が示されていると考えられる。前掲村上は、「元永本古今集の散らしだけは、突出して作画的」であると述べて、その筆者をバランス感覚の優れた、現代感覚をもった書き手と評している。⁽⁶⁵⁾

構図による分析と考察を通してみた結果、「寸松庵色紙」「継色紙」「元永本古今集」のいずれもが、イメージや構想を持って書き始めつつも、前二者が自然と一体となるような無意識の感覚を研ぎ澄ませて書いたように見えるのに対して、「元永本古今集」では、

意識下の働き、頭の中で考えた世界を知的な操作を働かせながら書いていたように見受けられる。その意味で「元永本古今集」の書き手は、より耽美的な態度で独自の世界観を創出しているように思える。

四 まとめ

現代を代表するタイポグラファーであるエミール・ルーダーは、タイポグラフィにおけるリズム感（ヴァリュエ）への取り組み方の可能性として、次の三つのフェーズを提示した。⁽⁶⁶⁾

- 一．意識されないリズム感
- 二．ある程度意識されたリズム感
- 三．意識的にデザインされたリズム感

これは、一つの表現において、常に意識と無意識の働きが存在することを示している。つまり、ある表現の全てが意識によって述べられていることは考えにくく、推敲や検討を重ね、周到な用意の元に意匠を凝らし、自らの意図を具現化した表現であつても、どこかに自らが意識しなかつた部分は残されているのだらう。前掲安東もまた、この無意識について次のように述べている。

心の働きの中には、目に見えるもの、いわゆる現在すぐわかるものと、奥の方に隠れた何かとがある。潜在意識というものがある。この潜在意識がどう働くかということが、非常に美を左右する⁽⁶⁷⁾。

書き出された表現は、この意識と無意識の所与であり、残された表現は、書き手が何を意図して、また何を感じながら書いていたのか、書かれたものが与える印象や効果がどのようなものであるかを知る手がかりでもある。本研究は散らし書きの空間構成について、これらを研究することを目的とするものであった。優れた表現から学び、自らの表現や共有される知見として生かしていくことが重要である。

本研究は、散らし書きの二次元的構成を分析する方法として、補助線を用いた構図分析の方法を提示し、実際の古筆を対象として解析と考察を加えた。補助線によって顕在化された行と行との関係から見えてきたのは、時々々の必然性の元に次の書字行為が導かれ、配置された行と行とが秩序や緊張感を持つて繋がりにあつていふことであつた。

抽象絵画の創造や発展に寄与したカンディンスキーは、「外的には、すべての線描あるいは彩画の形態のひとつひとつが要素である。内的には、この形態それ自体でなく、そこに生きている内的な緊張

が要素である」として、「絵画作品の内容を具体化するのとは外的な形態ではなく、この形態の内に生きている力⁽⁶⁸⁾緊張である」と述べた。書き出しの字数から規矩された中世の型のような「形のための形」ではなく、内的に必然的に生じてきた結果としての形であることが、表現における最も大切な要素の一つとなるであろう。書画の領域では古来より、「意先筆後」「心手無間」など様々に論じられてきた。心や意図、構想と書くこととの関係についての問題は、今後稿を改めて論じたいと思う。

本研究の分析方法から、書き手が何を感受し判断し、そして意図しながら書き及んでいたのかを客観的に推察する手がかりが示されたと考えられる。また散らし書きの構成がもたらす視覚的な効果についても客観的な考察が可能となつた。散らし書きに関する教育の場面において、鑑賞や分析の手立てとなる理論の不足、および模倣や定型化に頼りがちであつた従来の実践に対して汎用性や客観性の高い理論が得られたことは、書教育や書道文化の様々な場面で有効に活用されることが期待される。

これと併せて、散らし書きの発生から、現代の散らし書き理論までを通覧し要点を抽出したことで、散らし書き本来の性質、および表現がもたらす印象や効果に関する知見が整理された。本研究の構図論は、こうした先人からの知見を考察と重ね合わせる事が可能であり重要でもあつた。その意味で、これまでに積み重ねられてき

た散らし書きの理論もまた、今後の研究発展に対して有効であり続けることが確認された。中世の書論が、その形骸化した型の教示ではなく、自然と重なりあおうとする日本人の感性や表現という意味において、いかに現代の理論へとこれを捉え直していくことができるのか、その学書のあり方も含めて今後の課題となるであろう。

注

- (1) 平田光彦「散らし書きについて——大字仮名・中字仮名」『書之美』第一七二号、二〇一六年、〇一頁。
- (2) 同前。なお、増田孝『日本近世書跡成立史の研究』文献出版、一九九六年、一一一―一六頁においても、「延べ書き」と「散らし書き」の中間のような例が少なくないことから、「散らし書き」という言葉が示す実態の不明確さについて言及されている。増田の言う「延べ書き」とは、行の上下を揃えた書き振りを差し、行書きの範疇に含まれる。以上をふまえて前掲平田では、「散らし書き」と「行書き」の語の運用に際しては、畢竟、その表現がどちらの性格によって基礎づけられるのかを掴み、要に応じて部分的な付言がなされれば良いとまとめた。
- (3) 伊東卓治「石山寺藏虚空藏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、一一二―八頁。
- (4) 同前。伊東は、第一種「一」とされた断片番号15、18、および同「二」とされた断片番号10、12、14、17の筆跡を、「さう」より脱化して続け書きへと移っている過渡期であり、貫之風の古い時代の書風とした。また第二種とされた断片番号5の筆跡を、「大分假名らしく整えられ」た文字で「つづけ書きの體が出来て」おり、「落着いて」いる等と分析した。

- (5) 小松茂美『かな』岩波書店、一九六八年、一六四―一七二頁。
- (6) たとえば萱のり子「散らし書き」考』『日本の芸術論』ミネルヴァ書房、二〇〇〇年、一五八―一五九頁)、平田光彦「王朝仮名古筆にあらわれた美の諸相」(『岩手大学教育学部研究年報』第七五巻、二〇一六年、三一―四頁)など。
- (7) 村上翠亭「散らし書きの魅力」『墨』二二九号、芸術新聞社、一九九七年、一四一―一五頁。専門誌巻頭特集のインタビューによる言及。
- (8) 中田勇次郎「中国書論史(一)」『中国書論大系』第一巻、二玄社、一九七〇年、八頁。
- (9) 熊秉明著、河内利治訳『中国書論の体系』白帝社、二〇〇六年、iv頁。
- (10) 中田勇次郎「中国書論史(二)」、八一―九頁。
- (11) 長澤規矩ほか編「日本国見在書目録」『日本書目大成』第一巻、汲古書院、一一―一四頁。なお小学は文字学のこと。神田喜一郎「奈良朝時代に傳來した漢籍に就いて」『神田喜一郎全集』第八巻、一九八七年、二二―二三頁には、奈良朝末期に傳來していた文字学の文献について考察がある。他に春名好重『日本書道新史』淡交社、七六―七七頁も参照。
- (12) 橋本貴朗『源氏物語』絵合巻に見る中国書論の受容(上)』『若木書法』一〇号、國學院大学、二〇一一年、三七―四五頁、および『源氏物語』絵合巻に見る中国書論の受容(下)』『若木書法』一一号、二〇一二年、三九―四七頁。
- (13) 『三教指歸性靈集』日本古典文学大系七一、岩波書店、一九六五年、二一〇―二二二頁。
- (14) ただし中国にも、唐代の一部の書論に、書法を秘訣として子孫に伝えるための通俗な伝授書が存在する。春名好重ほか編『書道基本用語詞典』中教出版、一九九一年、四七―三頁(杉村邦彦執筆項)。
- (15) 「夜鶴庭訓抄」『群書類従』第二八輯、訂正三版、続群書類従完成会、一九八六年、一四三頁。

- (16) 小松茂美『日本書流全史』上、講談社、一九七〇年、四四頁。
- (17) 「麒麟抄」『続群書類従』第三二輯下、訂正三版、続群書類従完成会、一九八九年、一九七一―一九九頁。
- (18) 「作庭記」林屋辰三郎校注『古代中世芸術論』日本思想大系二三、岩波書店、一九七三年、二二六頁。
- (19) 同前、二二五―二二六頁。
- (20) 磯崎新『建築における「日本的なもの」』新潮社、二〇〇三年、一五〇―一五四頁では、二条城が建築空間における雁行配置の先行例という。
- (21) 『古今和歌集』佐伯梅友校注、日本古典文学大系八、岩波書店、一九五八年、一八五頁。
- (22) 「俊頼髓脳」橋本不美男校注・訳『歌論集』日本古典文学全集五〇、小学館、一九七五年、四七頁。
- (23) 「右筆条々」『続群書類従』第三二輯下、訂正三版、続群書類従完成会、一九八九年、二六二―二六三頁。
- (24) 『山水并野形圖』尊經閣叢刊庚午歳配本、育徳財團、一九三〇年。
- (25) 「作庭記」一三八頁。
- (26) 林屋辰三郎『古代中世の芸術思想』『古代中世芸術論』、七一―三頁。
- (27) 小松茂美『日本書流全史』、八七頁。
- (28) 同前、三七九頁。
- (29) 桑田笹舟『笹舟かな教室』基礎上、内山松魁堂、一九七三年、一一―一頁。
- (30) 安東聖空『かな古筆美の研究』第七卷、同朋舎、一九八六年、一六二頁。
- 生前の安東について語られた座談会での述べ。桑田は、安東が「散らす」ということは、本当はまとめるといふこと」だと門弟に教えていたことを明かしつつ、これが安東の心の一番の源であり、桑田自身を貫いてきたものでもあると述べている。
- (31) 同前、七二―七三頁。
- (32) 桑田笹舟『笹舟かな教室』、一一〇―一一一頁。
- (33) 「本朝字府秘伝」附録、人文学オープンデータ共同利用センター、二〇一七年、<http://codh.rois.ac.jp/pnjl/book/200022017/> (参照二〇二一年五月一日)。宝永六年(二七〇九)、前田圖南によって記された。巻一〇五と附録からなる。用例は、祝言状の墨継ぎや書式について述べられた、文章墨ツギ大略、猶々書之事の項に見える。
- (34) 仲谷洋平・藤本浩一編著『美と造形の心理学』北大路書房、一九九三年、一四―一五頁、および日本図学会編『図の美学』森北出版、一九九八年、四三―四四頁。
- (35) 同前二書。
- (36) 桑田笹舟『笹舟かな教室』、一五一頁。
- (37) 同前、一四七―一六三頁。
- (38) 同前、一一二頁。
- (39) 継色紙について、例えば文部科学省検定教科書『新編書道Ⅰ』教育出版二〇一七年、一〇二―一〇三頁など。本阿弥光悦筆和歌巻について、森岡隆「鶴下絵・鹿下絵等と歌巻三巻に見る光悦スタイル」書学書道史学会編『書学書道史論叢』二〇一一年、菅原書房、二〇一一年、四九五―五二二頁。
- (40) 杉岡華郎『書道技法講座(かな)』寸松庵色紙』二玄社、一九七六年、七二―九六頁。
- (41) 同前。各形式の解説では行脚についても言及があり、「行脚の点を結ぶ線が示すように」という表現も見える。
- (42) Brinkhoff, G. D. *Aesthetic Measure*. Cambridge: Harvard University Press, 1933, pp. 3-4.
- (43) 次の文献を参照した。
 ジョージ・ドーチ著、多木浩二訳『デザインの自然学——自然・芸術・建築におけるプロポーション』青土社、二〇一四年、一二四―一二五頁。
 関西剛康「枯山水の景観構成にみる山水画の影響に関する一考察」『ランドスケープ研究・日本造園学会誌』六九巻五号、二〇〇六年、六八七―

六九〇頁。

細野透『謎深き庭龍安寺石庭——十五の石をめぐる五十五の推理』淡交社、二〇一五年、一七一—一七二頁。

(44) ジュリエット・アリスティデス著、平谷早苗編『ペインティングレックス——古典に学ぶりリズム絵画の構図と色』ポーンデジタル、二〇一四年、二六—四一頁。長方形の構図線やルート長方形など、様々なパターンがある。

(45) 桑田笹舟『笹舟かな教室』、一七八頁。

(46) 本稿の歌番号は全て『新編国歌大観』による。『古今和歌集』二二五番は『新編国歌大観』第一巻、「新編国歌大観」編集委員会、角川書店、一九八三年、一四頁。

(47) 参考値となる角度はAdobe Photoshop 2021を用いて計測した。

(48) 『新編国歌大観』、一一頁。ただし寸松庵色紙では「梅が、を」が「梅の香を」と書写され、「と、めては」が「とめたらば」と書写されている。前者は関戸本、高野切などに、後者は元永本、筋切などに同例がある。校異については、片桐洋一『古今和歌集全評釈』上、講談社、一九九八年、四八六頁を参照した。なお、筋切と元永本は同筆と考えられており、本文もほぼ同じである（片桐同書、四三頁）。

(49) 図18 Panelの紙面（野村美術館蔵品）における散らし書きについては、笠島忠幸「散らし書き表現の展開『日本美術における書の造形史』笠間書院、二〇一三年、一六五—一六六頁にも論考がある。笠島は本紙に雲母刷りされた花菱調（花襷）の下絵文様が形成する斜め格子に調子を合わせつつ、本紙の散らし書きが階段状に各行頭を下げていくと指摘している。この論で特に注視されるのは、一行目の「すがはらのあそん」という歌の詠み手の名と和歌本文とを書き際とで書写意識の切り替わりがないという指摘である。詠み手の名を本文と同じ意識で書くということは、散らし書きにあたって書式として切り替える意識の無いことを意味する。これに

よって詠み手の名が書かれた一行目が本文よりも高く位置取りすることを大胆にも可能にしていると考えられる。下絵や文様と書き手の書字行為との関係には、直接ないし緩やかに関与する場合と、下絵や文様を感受しながらも全く関与しない場合とがある。例えば同じ花襷文様である近傍の二七四番歌紙面は、文様の影響を全く受けずに書写されている。また「寸松庵色紙」では、杉岡による「左右分裂式」における左右の各集団は、行頭を素直に下げていく構成が多い。なお下絵と書写行為との関係については他にも屢々言及が見られる。例えば、前掲森岡、五〇三—五〇一頁の論考、仮名の散らし書きをテーマに執筆された技法書である、横山煌平『プロに学ぶ書のテクニク4 散らし』、可成屋、二〇〇一年、八〇—八二頁など。

(50) 一九〇六年まで石川県前田家に十六首半の零本が原装のまま伝存し、現在は田中親美の複製本によつて原形が伝えられる。『継色紙』日本名跡叢刊平安六十選二、島谷弘幸解説、二玄社、二〇〇一年、七五頁参照。また後には桑田笹舟による復元本『粘葉本染紙私歌集（継色紙）』笹波出版、一九八八年、も刊行されている。なお桑田による同復元本の解説に、寸法は伝存資料の最大のもの原寸として復元した由、補記されている。

(51) 前述の前田家蔵零本において見開き一紙となっていた紙面から選定した。選定には、桑田笹舟『粘葉本染紙私歌集（継色紙）解説』笹波出版、一九八八年、三四—三八頁の復元表を参照した。復元表には、同零本の十六首半を含めた紙面情報が一覧として記載されている。

(52) 『新編国歌大観』、三二頁。ただし継色紙では「かのも」が「かのおも」と書写されている。

(53) 同前、一七頁。ただし継色紙では「雪にまじりて」が「雪にまがひて」と書写されている。なお同例は元永本、筋切などにも確認される。校異については、前掲片桐、一〇七九頁を参照した。

(54) 桑田笹舟『粘葉本染紙私歌集（継色紙）』。

- (55) 平田光彦「王朝仮名古筆にあらわれた美の諸相」、一一―一二頁も参照。
- (56) 桑田笹舟『粘葉本染紙私歌集（雑色紙）解説』、二四頁。
- (57) 『図の美学』、四六一―四七頁。
- (58) ジュリエット・アリスティデス『ペインティング・レッスン』、六四頁。
- (59) 小松茂美「元永本・公任本古今和歌集の研究」、『小松茂美著作集』第六巻、旺文社、一九九八年、一四五―一七五頁。
- (60) 糸で綴じられた和本装訂の名称は諸説混乱しており用語が一定しない。ここでは糸で綴じられているとのみ記すこととした。用語については書道や書誌学における諸賢の論考を参照した。例えば、小松茂美「古筆学聚稿一」、『小松茂美著作集』第二巻、旺文社、一九九八年、五一―五二四頁、山中康行「20世紀における和本装訂名称研究の展開——和本の装訂呼称に関する一考察」、『京都女子大学図書館情報学研究紀要』第三号、二〇一六年、一一七―一頁、ほか。
- (61) 『新編国歌大観』、一八頁。ただし元永本では「人を」が「人に」、「わかれける時」が「わかれ待る時」と書写されている。なお同例は筋切にも確認される。校異については、前掲片桐、中、八六頁を参照した。
- (62) 同前、一八頁。ただし元永本では「つかひ」が「つかゐ」と書写されている。また「つごもりがたに」が「つごもりに」と書写されており、同例が筋切などに確認される。ほか「さけたうびける」が「さけたうべける」と書写されており、同例が筋切、建久二年俊成本などに確認される。校異については、前掲片桐、中、九三頁を参照した。
- (63) 同前、一八頁。ただし元永本では「とよめりけるかへし」が「かへし」と書写されている。なお同例は筋切にも確認される。校異については、前掲片桐、中、一一六頁を参照した。
- (64) 矢萩喜從郎『平面空間身体 誠文堂新光社、二〇〇〇年、四五―七二頁。
- (65) 村上翠亭「散らし書きの魅力」、一四頁。
- (66) エミール・ルーダー著、兩宮郁江・室賀清徳訳『本質的なもの』誠文堂

- 新光社、二〇一三年、六六頁。
- (67) 安東聖空『かな古筆美の研究』、六五頁。
- (68) W・カンデインスキー著、宮島久雄訳『点と線から面へ』中央公論美術出版、一九九五年、二七頁。
- 図版出典一覧
- 1、小松茂美監修『仮名消息』日本名跡叢刊平安六十選八、二玄社、二〇〇一年、一二頁
 - 2、同前、一五頁
 - 3、同前、一一頁
 - 4、同前、一三頁
 - 5、同前、三五頁
 - 6、『光明皇后 空海 最澄集』日本名筆選三六、二玄社、一九九五年、八四―八五頁
 - 7、同前、一五頁
 - 8、横山煌平編『和様の書美』二玄社、二〇一三年、二八頁
 - 9、桑田笹舟『笹舟かな教室』基礎上（内山松魁堂、一九七三年、一三五―一三七頁）を元に、筆者が作図・再現した
 - 10、同前（一四七―一六三頁）を元に、筆者が作図・再現した
 - 11、杉岡華邨『書道技法講座（かな）寸松庵色紙』（二玄社、一九七六年、七五頁）を元に、筆者が作図・再現した
 - 12、ジョージ・ドーチ著、多木浩二訳『デザインの自然学——自然・芸術・建築におけるプロポーション』（青土社、二〇一四年、一二五頁）を元に、筆者が作図した
 - 13、杉岡華邨『書道技法講座（かな）寸松庵色紙』（七五頁）を元に、筆者が作図・再現し補助線を加筆した
 - 14、同前を元に、筆者が作図・再現し補助線を加筆した

- 15、桑田笹舟『笹舟かな教室』（二七七頁）を元に、筆者が作図・再現した
- 16、『寸松庵色紙』日本名筆選二二（二玄社、一九九三年、一三頁）に筆者が補助線を加筆した
- 17、同前（三頁）に筆者が補助線を加筆した
- 18、同前（五、一八頁）に筆者が補助線を加筆した
- 19・20、『継色紙』日本名跡叢刊平安六十選二二（二玄社、二〇〇二年、三〇頁）に筆者が補助線を加筆した
- 21、同前（二九頁）に筆者が補助線を加筆した
- 22、同前（二九頁）に筆者が補助線を加筆した
- 23・24、『継色紙』日本名筆選二三（二玄社、一九九三年、二二―二三頁）に筆者が補助線を加筆した
- 25、『元永本古今集 上』日本名筆選三一（二玄社、一九九四年、一〇二―一〇三頁）に筆者が補助線を加筆した
- 26、同前（二〇八―二〇九頁）に筆者が補助線を加筆した
- 27、同前（二二八―二二九頁）に筆者が補助線を加筆した