

「計白当黒」

横田 恭三

はじめに

白と黒は対極をなす語である。「白黒を決す」「黒白をつける」など慣用句にも用いられている両者の色彩は、芸術分野においてはモノクロームの世界を構築する色であり、作品制作において欠くことのできない要素である。しかし、書画のような平面芸術において、白はそれのみで主体にはなれない。あくまでも墨塗られていない部分：「余白」でしかない。こう考えると、黒の主に対して白は従という関係が成り立つように思われるが、しかし主体となる黒もまた白なくしてその存在を誇示することはできないから、これら二つの色は対立しつつ同時に共存しているという、一見矛盾しているかのような関係を保っている

いわねばならない。

絵画はさておき、書作品における黒と白はどのように対立・共存しているのだろうか。本論では、まず歴代の書論をひもときながら、白つまり「余白」、その美意識の発生時期をさぐることにする。ついで近現代の書作品を例に採り上げ、黒白の概念とその表現技法を探ってみた。

なお、一言付け加えれば、黒は書芸術においては、墨色の黒を指すが、しかし、単なる黒ではない。漆黒や紫黒もあれば、蒼黒もある。青墨や茶墨など墨の微妙な色合いや濃淡によって周囲の白へ大きな変化を与えるのである。この点は第三章の作品の中で触れてみたいと思う。

一・歴代の書論にみえる「余白」の概念

芸術とは、一般に造形芸術・表現芸術・音響芸術・言語芸術などさまざまな分野において、美的価値を創造し、表現しようとする人間の活動であり、そこに産生されたものを指す。書は絵画や彫刻と同様に造形芸術に含まれる。言い換えれば、視覚芸術でもあるが、彫塑のような立体ではなく、文字を題材とした平面的図像芸術といえる。平面芸術の書と絵画は、東洋において「書画同源」「書画一致」「書画同工」「書画同体」など、書と画との根底に流れるものが同一であることを認めてきた。これはつまり、書法と画法の表現方法に相通じるところがあるからで、「古来より書を善くする者は多く画を善くし、画を善くする者は多く書を善くす。」⁽¹⁾という語で代表される。

書が芸術の域にまで高められたのは、東晋の王羲之が登場して以後のことといわれているが、書く行為の中で育まれてきた美意識は、王羲之より四〇〇年ほど遡った前漢後期ころには芽生えていたと考えられる。文献に拠れば、成帝（在位前三三～前七年）期に実在した谷永は、筆札（尺牘）の書を善くしたこ

とで評判が高かったとか、陳遵は幼少から書に長けていて、その尺牘をもらった人は大切に保存したとかいう逸話が残されているが、このことから手紙という私文書（草書で書かれていた）⁽²⁾であつても、その巧さがすでに鑑賞の対象になっていたことが窺える。また、前漢の揚雄（前五三～一八）は「言は心の声なり。書は心の画なり。」⁽³⁾といった。これは書くという行為に人間の心象表現をも加味されるようになったことを物語るもので、書が芸術の一表現となりうる要素を持ち始めたことを示唆している。

書も画も骨法用筆が重要で「書に虚実あり、疏密あり、参差あり、黑白あり。画もまた疏密あり、虚実あり、参差あり、黑白あり。」⁽⁴⁾という。ここに記した虚実から黑白までがすべて相対する要素であり、相互に依存しつつ、また一方で作用し合い、妙趣を響かせる効果を担っている。

書画において構成法を示す語として、「分間布白」がある。書について言えば、一字内の点画による余白をどのように分割するのか、一枚の紙面上に文字をどのように配置するのといった構成法のことである。ちなみに、すでに唐・歐陽詢『八訣』に「分間布白、偏側（かたよること）せしむるなかれ」と

みえる。^⑤これは「黒と黒との間に白をバランスよく布くべきで、偏ることのないようにせよ」という意であるが、南宋・趙孟堅は、歐陽詢のこの語を「誠に格言なり」と称えている。^⑥なお、歐陽詢の言とされているが、おそらく仮託されたものであろう。清の鄧完白は篆隸に秀でた書人だが、疏密や黒白の配置に心を砕き、「計白当黒（白を計りて黒を当つ）」の理論を展開した。^⑦ここでいう「計白当黒」は「分間布白」とほぼ同義語といつてよく、誤解を恐れずにいえば、春秋時代の老子が主張した「知白守黒」の哲学理論を、書論や画論に交え、書芸術にも応用したものといえよう。^⑧試みに、彼の篆書をみてみよう。字形は小篆体に則った謹厳なスタイルである。しかし、説文篆文と比較すれば、すぐに気づくように、鄧なりの工夫が随所に見られる。例えば、鄧が作り出す篆書の造形は、上半をぐつと密にし、下半をスッキリ疎らにしている。これによって長脚に構えた篆書の姿態は実におおらかで、その長脚の周辺に出来た「白」はみごとに響いている。これこそ白を計算した上で黒を配置した結果だといえる。

図1



鄧完白に師事した包世臣は、鄧のこの論を引用して「字画の疏なるところは以て馬をも走らせ、密なところは風をも透さしめず。常に白を計りて以て黒を当てれば、奇趣乃ち出ず」と述べ、さらに「完白の『計白当黒』論は即ち少仲左右、牝牡相得の意の如し」だと指摘する。^⑨これは文字中や行間の虚白なるところを充分に意識し、それを踏まえて黒（実画）を配置する。その配置が相互に響き合うことが書において重要なポイントとなることを指している。

清の劉熙載は「古人の草書は、空白少なければ神遠く、空白多ければ神密す。」^⑩というように、書作の際、神韻の追究には布白（白の配置）の意識が必要であり、これが出来てはじめて

「知黒守白」「計白当黒」が実行できるのであるとみる。墨で引いた筆画の内外に生じる白をいかに意識するかがその書を高い境地に至らしめるか否かの鍵になっていると考えられる。

二・古典にみえる実例

古代、帝王の専有物であった文字は、春秋戦国時代を迎える
と、文書行政の発達と相俟って、記録・伝達のための書としての用途が急増した。それに伴って書体書風にも豊かなバリエーションが生じてくるようになる。前漢時代以降、簡牘の文字中に、ある一画を思い切り強調した字がみられる(図2)。装飾的な意識によるものか、あるいは権威性を強調したいためか、その理由ははっきりしない。前者の意があるとすれば、やはりそこに「余白」という意識が多少とも含まれていると考えたい。重厚な筆線を、文字の周辺にあるスペースへ力強く一気に引き出していくものであり、そこに大きな余白が生まれる。そして何字分もの長さの縦画を引き出す際の懸針の収筆部はどれもやや左方へくねらせている。こうすることで左側に一つの空間を生み出すことになる。このような意識は、後漢時代に盛んに制

作された、いわゆる漢碑の幾つかにも受け継がれている(図3)。ちなみに、第一章で触れた「分間布白」に関して言えば、碑に刻す際の字配りだが、字間を空けたりあるいは行間を空けたりなど、漢碑の全体構成によく示されている例がある(図4)。縦長の造形で字間を密にし、一方で行間をやや空けることで、整然かつ謹厳な印象を与えているのであろう。

日本の書にも目を向けてみたい。奈良〜平安前期は、晋唐書法の摂取と追従に最大限の努力を払った時期であったが、八九四年、遣唐使の廃止以降、国風文化が進み、仮名の発展に伴って日本独自の和様の書が生まれたことは周知の通りである。この仮名の書が発展する過程で、優雅な散らし書きが生まれ、その究極の表現の一つとして、三色紙で代表されるような余白を強く意識した書が生まれている。つまり、用紙の上方を広く空けたり、行頭に高低をつけたり、行間に広狭をつけて不均等にしたりしながら、それでいて全体の調和を保っている空間処理方法である。散らし書きの世界では、これを「余情の美」(書き込まない余白の美しさ)とよんでいる(図5)。日本人の美意識が生んだ傑作の一つといえよう。



図2 前漢・居延出土簡「元延二年(前11)簡」：長脚に作る「年」「令」



図3 後漢・張景造土牛碑長脚の「府」



図4 後漢・漢碑に見られる「分間布白」行間を空けた例

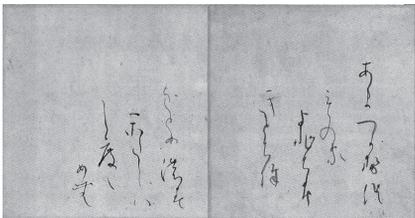


図5 平安・継色紙

三、近現代の書表現にみえる「計白当黒」

明治時代を迎え、日本の書の流れにも変革期が訪れた。なぜならば、江戸時代までの書は、「御家流」という一家風の因習的伝承による書が中心で、まったく形骸化していたからである。ただ、江戸後期には、儒者・文人・僧侶らによる唐様が広まったが、それも一部の書人だけであつたといえよう。そうした低調な書道文化が明治十三年、清の楊守敬の来日によって一変した。^① 日下部鳴鶴・巖谷一六・松田雪柯らがこぞつて、いわゆる六朝風の書を学び、清新の気を高めたことに始まる。

この気運は、鳴鶴門の比田井天来らに受け継がれ、古典の研究を基礎に、用筆法・運筆法に獨創性を發揮した。こうした活動がベースとなり、第二次世界大戦の廢墟と化した混乱の世の中で、昭和二十一年、「日本書道美術院」が結成され、新しい書芸術への道を歩み出した。

もっとも象徴的なことは、古典派とは別に、いわゆる前衛書の団体が、それぞれの主義主張を明確にしながら、結成・分裂を繰り返し、これまでにない墨象芸術を強烈にアピールし、書

を志す若者にも大きな影響を与えたことである。¹⁶⁾

上田桑鳩は、前衛作家のパイオニア的存在であるが、近現代作家の中で誰よりも余白に対して強い意識を持っていた。その意識は、昭和二五年（一九五〇）五月、『書の美』に掲載された「白を忘れることなかれ」に強く現れている。墨で書かれた文字の美しさや面白さを鑑賞するとき、「白と黒とを合わせて、一緒に工夫し、鑑賞するのでなければならぬし、黒を研究することは、同時に白をも吟味工夫しているのだといってもよい。」と指摘する。また、東洋の思想における余韻に触れ、「東洋の美術には、表から訴えないで、裏から訴えようとするものがあるのだ。余白にものをいわせようとするのであるが、だから、余白や余情は、単なる意味のない白ではなく、無情なものでもない。」といい、その生かされた余白は、どのような原因によるのかという点、布置・字形・筆勢・潤濁、あるいは墨気によって白へ働きかけていることをあげている。そして、「（これらの）構成や線のありかた、筆勢が利いていないと、全く白は死ぬのである。」と結論づけている。¹⁷⁾

また上田桑鳩は「余白は、字を書けば自然にできますが、その余白は充実していなければなりません」ともいう。¹⁸⁾ただ単に

余白を作ればよいというのではないことは、池大雅の「描かない余白に苦心する」という言葉にもよく表れている。さらに青木香流は「白が美しくなれば、書はちよつとは見られるようになる。」という。¹⁹⁾このように、一つの作品を制作するとき、あらかじめ白を計算し尽くして黒を配置しなければならぬのであり、鄧完白がいう「計白当黒」の深謀遠慮が、結果として優れた作品になるかならないかに大きく関わっている。

さて、戦後の書を眺めたとき、古典派から前衛派までの中には、余白を強く意識しながら黒を配した作品がいくつも存在する。表現方法も多様であるため、三つのジャンルから抽出して紹介してみたい。

1. 伝統的書法をベースに（漢字：多字数作品）

1：① 篆書四字「默然而笑」（図6）

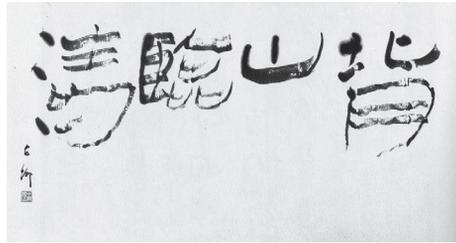
西川寧書。一九七一年、謙慎展に出品。95×177cm。東京国立博物館蔵。

篆書が有する構築美をベースにしつつも、かなりデフォルメした四字の象形を、あたかも地面にしっかりと根を張った生物が並び立つかのように配列。疎密・潤濁・参差さんしの変化を駆使した

図6 1:1①



図7 1:1②



作で、象形文字を使った斬新な造形の中に、黒と白が強く意識されている。猫の顔のように見える「黙」の偏が、そのニジミによって一段と強烈なコントラストを放っている。

1:1② 隸書四字「背山臨濤」(図7)

手島右卿書。一九四九年、日展に出品。81×152cm。個人蔵。

扁額を右から書くのはクラシックスタイルの定番であるが、

四字の頭部を揃えながらも、それぞれの文字の下部は字姿に合わせて自在に伸ばす。とりわけ「背」「濤」は文字の中心を微妙にずらして一字としてはやや不安定だが、四字全体としては微妙なバランスを保ちながら響き合っている。また、一見無意味にも映る下半に広がる余白に対して、落款を低く記すことで白の存在感を際立たせている。

2. 空間への挑戦 (漢字: 一字書)

2:1① 篆書一字「古」(図8)

松井如流書。一九六八年、第二〇回毎日書道展に出品。138×138cm。秋田県立近代美術館蔵。

金文を素材に、悠然とした用筆法で限らない広がりを目指した一字書の傑作。淡墨によるニジミが一段と深みを与えている。「古」は本来シメトリに作る文字であるが、中心になる縦画をあえて左方へ寄せていくらか傾かせ、その分「口」部を大きく開いて白を取り込んでいる。筆からポタポタ滴る墨の軌跡も計算されたもので、広い余白をピリッと引き締める上で非常に効果的である。

2 : ② 草書一字「風」(図9)

森田子龍書。一九七五年、個展出品。90×69cm。個人蔵。

左払いにあたる第一画目をあとから書く筆順は、王鐸や呉昌碩の書にもみられる。森田は「命の躍動が外に踊り出て形を結んだのが書である」という考えを推進し、世界の美術界へ発信した。

重心を高くした「風」を右側へ寄せて、紙面のほぼ左半分を大きく空け、朱文印一顆を文字から極端に離して押印している。運筆の速度は緩やかで、途中から四本に割れた筆が、その旋回とともに変化する線の軌跡によって立体感のある白を形成し、



図8 2 : ①



図9 2 : ②

まるで風がそよいでは止まり、止まってはそよぐかのような雰囲気醸し出している。濃墨を使用しているが、特殊な墨液と紙の作用により、ニジミが面白く表れ、黒と白のみならず、グレー色を含めた多様な色合いが白にさらなる響きを与えている。

3. 雅の追求(仮名:散らし書き)

3 : ① 色紙「ひよこ」(図10)

日比野五鳳書。一九六八年、日展出品。17×16.7cm。東京国立博物館蔵。

平安の優美な仮名(寸松庵色紙、継色紙)をベースに強靱な線で下方へと連綿して流麗な動きを出している散らし書き。

ここで注目したいのは、第三行目と第四行目の間に大きな空間を取って二つのブロックを形成、一つ目のブロックは三行を高い位置から書き出し、行が進むごとにしだいに緩やかに右へ流してゆく。その傾

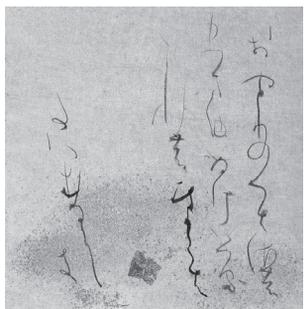


図10 3 : ①

きが第四行目では、一気に全開する。色紙上に展開されるこうした余白の美は、文字の潤濁・参差などと相俟って優雅さを一段と際立たせている。

以上、多字数・一字書・仮名の三分野にわたって五種類の作品を眺めてきた。これらはすべて戦後の書、つまり展覧会書道全盛の中で発表された作品で、鑑賞者に強烈な印象を与えた表現に用いた用具用材や書体にはそれぞれ違いがあるものの、ここに共通することは、余白に対する周到な準備と配慮であろう。このような意図のもとで作品を制作してはじめて余情豊かで印象的な作品が完成するものといえる。

「余白」に対する意識的を絞って、近現代の書を見てきたが、その主流である墨象芸術に対して批判がないわけではない。石川九楊は「言葉の全体的喩形象として存在する原理を忘れて、書壇の書のように「線」「余白」「技術」と形象美に狂乱するのでは、言葉を忘れた「墨象」と化していくほかない。」¹⁶と言いつち、戦後に生まれた墨象を「たかだか、墨と紙の情緒をふりまくジャポニカ墨象か、抽象美術としての同時代性をもちえずに書壇の末席にぶら下がった奇妙な墨象にすぎない。」とも酷

評する¹⁶。さらに、情緒や感覚のみで書作する傾向がある現代墨象作家がいるとすれば、この評価を真摯に受け止めなければならぬまい。

いずれにしても、書芸術において、筆線の鍛錬とともに、構成法、とりわけ「余白」の取り方がいかに重要なポイントであるのか、作家はもとより書を鑑賞する側も心に留めておきたい。まとめ

本論では、はじめに歴代の書論中にみえる「黒と白」「布白」などに関連する語を抽出し、具体的な例を中国古代の書と日本の平安かな書に求めてみた。その後、日本の近現代の書表現にみえる「計白当黒」を意識した実例を紹介した。ただし今回、中国の近現代の書作品をその対象から除外した。近年、中国の書法界において日本の近代的な墨象表現が逆輸入され、墨象作品が増加しているが、その歩みはなお遅い。というのも、書に対する日中での考え方が違うからであろう。この点について西川寧は「日本人は形にたちむかうとき、とかく裝飾性に傾き、目をつむればたちまち叙情性にゆく。だが、中国人は裝飾面よ

りも構造的に目をそそぎ叙情のまえに論理的な思考が先行する。」と指摘する。こうした事情から、「近現代の書表現」の章では日本の書を扱うのみに留めた。

点画、文字と文字との間隔、行間、そして全紙面など全てにおいて、それぞれの「余白」をどう生かすかということは、書において永遠のテーマといえる。作者が生み出す黒の点画だけで黒そのものに生命を吹き込もうとしても、周囲の白が軽んじられていたとしたら、その作品に宿る生命力は半減してしまふ。黒とのせめぎ合いの中で生まれる白を計算し尽くしてはじめて、作品としての完成度が高まるのである。

註

- (1) 清・朱和羹『臨池心解』に「古来善書者多善画、善画者多善書、書與画殊途同帰也。」とある。
- (2) 谷永(？)前8)は前漢の官吏。成帝のとき、光禄大夫に抜擢された(『漢書』三四四三)。陳遵(？)二五)は前漢の官吏。「性善書。與人尺牘、人皆藏之為宝。」とある(『漢書』三七〇九)。
- (3) 揚雄(前五八)一八)前漢の辞賦家、哲学者。この語は『法言』(問神)にみえる。
- (4) 陶明君編著『中国書論辞典』(湖南美術出版社、二〇〇一年)
- (5) 欧陽詢『八訣』に「分開布白、勿令偏側。」とある。

- (6) 南宋・趙孟堅(一一九九)二六四?)の『論書』にみえる。
- (7) 鄧完白は鄧石如(一七四三)一八〇五)のこと。篆隸・篆刻に優れる。
- (8) 老子(生没年未詳)は中国戦国時代の楚の思想家。無為自然の道を説いた人物とされるが、不明な点も多い。

- (9) 包世臣(一七七五)一八五五)『藝舟双轄』にみえる。
- (10) 劉熙載(一八一三)一八八二)『書概』に「古人草書、空白少而神遠、空白多而神密。」とある。
- (11) 楊守敬(一八三九)一九一五)は、一八八〇年に駐日大使何如璋の随行員として来日し東京で四年間滞在した。持参した碑版法帖は一万点余りといわれる。
- (12) 「日本書道美術院」から複数の前衛的な書道団体が分離、独立した。
- (13) 上田桑鳩「白を忘れることなかれ」(『書概』第二六号所収、一九五〇年)
- (14) 上田桑鳩著『書道鑑賞入門』(創元社 一九六三年)
- (15) 青木香流「つばめの宙返り」の解説。
- (16) 石川九楊『文字の現在 書の現在』(芸術新聞社、一九九〇年)
- (17) 西川寧『ミュージアム』第二二一号、「中国の書」——東洋館の開幕に因んで——一九六八年十月。

現代書の図版出典

- ・『墨魂の巨匠—現代の書50年』(毎日新聞社・毎日書道会、一九九八年)より