

書の魅力と現代書芸術

横田 恭三

はじめに

今号の特集は「美」の力である。これを書芸術に引き寄せ、**「書」の力**と言い換えてみたい。

書は、筆と紙を用いて短い時間の中で紡がれた平面芸術である。モノクロームの一見シンプルな世界で形成される書の魅力とは何であろうか。かつて欧米の人々は、書作品が瞬間芸術・平面芸術であるがゆえに「書」に対して冷ややかであったが、近年はエキゾチックな文化に対する理解が進み、筆文字が諸外国の人々に注目されている。一回性の平面芸術ではあるが、一本の筆だけでさまざまな表現ができることから、そこに至るプロセスを知って大いに魅力を感じるものと思われる。

書を制作する際に意識すべき大切な要素として①造形②線

質③全体構成がある。①造形においては、どのような書体・書風にするのか、さらに文字のデフォルメ、大小、線の太細などへの配慮も関係する。②線質は、用筆法・運筆法、それによって発生するリズム、強弱、遅速の変化などが影響する。③全体構成は、黒の周囲に生じる余白をどう見せるか、つまり「分間布白」が重要になってくる。

本稿では、上記の三要素を踏まえながら、書の魅力と現代書芸術について少しく検討してみたい。

一、歴代の文字文化中に見える美

書芸術の観点から美の力を論じるとすれば、真っ先に現代書の魅力語り、その美の根元を分析すべきなのであるが、まずはそのベースとなる文字文化にみえる美を整理しておきたい。

殷代、祭祀の道具の一つであった漢字は、春秋時代に入ると各諸侯国に伝播し、広く使用されるようになり、戦国時代になると官僚制度のツール、つまり文書行政に欠くことのできない道具となって地方の隅々にまで浸透していった。言い換えれば、文書行政が発達し文字を扱う人が急激に増加するという社会構造の一大変革によって、漢字はより書きやすい方向へ向かったのである。こうして時代とともに文字の姿は変化し、さまざまな書体を生み出したが、そこには社会制度の変化のみならず、書き手の美意識が大きく関係していたとみてよい。^②このことが窺える顕著な例をいくつか抽出してみる。

(1) 金文にみる視覚美

金文とは、殷周から秦漢代にかけて青銅器に鑄込まれたり刻されたりした文字のことで、銘文ともいう。すでに夏王朝の時代に製作されていた青銅器は、もとより食物を煮たり盛ったりする実用器であったが、殷周時代には銘文が施され、祭器としても使用された。中国の中原からは優れた青銅器が多く出土している。その中の一つに〈毛公鼎〉がある。^③

この銘文は、古雅と風格を兼ね備えており、荘重な趣がある。端正な筆法による全文四九七字を整然と配置した章法は氣勢宏大

と評されている。器の丸い内底にピツシリと鑄込まれた文字を正面斜め上から眺めてみると、行が真っ直ぐ見えるように配置されている。このことから祭器に鑄込まれた精霊な文字群を視覚的に訴えようとする意図があったものと考えられる。



〈毛公鼎〉(国立故宫博物院蔵)

(2) 銘文にみる裝飾美

青銅器の銘文において裝飾性の高い文字の一つに鳥虫書がある。春秋時代の越王勾踐の在位中に製作された〈越王勾踐劍〉に象嵌されている銘文は、鳥書(鳥篆)と呼ばれる極めて裝飾的な文字である。これは篆書に鳥の姿をデザインし豊かに組み込んだ意匠である。^④



〈越王勾踐劍〉銘文

戦国時代中山王遺址より出土した文物の中に、シャープな線質の〈中山王罍方壺〉銘文がある^⑤。この銘文は壺の側面四周に四五六字を鑿彫りで整然と配置しているが、その字姿は長脚体を主として縦画にしなやかな伸びが感じられる。極めて精緻で秀麗な鐫刻である。これにより、当時すでに鉄文化が浸透し、鋭利な刀が誕生していたことが窺える。



〈中山王罍方壺〉銘文（部分）

(3) 簡牘に残された美意識

簡牘とは竹簡木簡あるいは木牘など竹木に書かれた札の総称である^⑥。二〇世紀の初頭以降、中央アジアの辺境地帯、いわゆるシルクロードでスタインやヘーデンなどの探検家によって木簡が多数発見された^⑦。以降、中国国内、とくに湖北・湖南を中心とした長江流域の墓葬や古井戸から多数の簡牘が出土し、順次報告されている^⑧。

その中には習字簡と呼ばれているものがある。秦始皇時代の公文書の実物が湖南省龍山県里耶故城遺址の古井戸で発見された。

三万七千余枚の簡牘の中に習字簡とよばれる、文字を練習した簡が含まれていた^⑨。左右の払い、とりわけ波磔部を何度も繰り返し練習した簡牘が発見されている。どのように伸びやかに運筆したら美しく見えるかといった点に腐心していた様子が窺える。



〈里耶秦牘〉の習字簡（部分）

次に文字の長脚について見てみたい。甘肅省敦煌あるいは居延などの辺境の地で出土した木簡の中に、最終の縦画を思い切り長脚にしているものが散見される^⑩。その理由の一つは、権威性の象徴ではないかと指摘されるが、詳細は不明である。しかし、何らかの美意識が働いていることは明かである。



長脚の例「年」

(4) 王羲之における造形美

現在、王羲之の真跡はひとつも存在しないが、もつとも王羲之の真を伝えていると考えられている双鉤填墨に〈喪乱帖〉がある^⑪。この帖に書かれている「毒」(二カ所)を見ると、二行目の「毒」は王羲之ならではの造形感覚である。文字の上半と下半の中心を

あえて左右にずらして一見危うい造形であるが、振り子のように行きつ戻りつしながら絶妙なバランスを保っている。



〈喪乱帖〉「毒」

また、〈蘭亭序〉に見える二〇個の「之」一字は、一つとして同じ字形がないという指摘はよく知られている。王羲之が「楷行草三体を芸術の域まで高めた」と評されるが、文字をどのように表現するかは、それまで培ってきた書者の感性が大きく関係しているといえる。⁽¹³⁾

(5) 方勢・円勢

方勢の代表は、龍門に刻された北魏の〈造像記〉であろう。例えば、〈牛欄造像記〉の起筆・収筆・転折・左右の払い・点など、方折体を駆使した書きぶりである。⁽¹⁴⁾これに対して、〈鄭羲下碑〉で代表される鄭道昭の文字は、造像記のような直線的な線ではなく、大きく迂回するような筆使い、つまり円勢に分類されている。⁽¹⁵⁾また、同じ龍門に刻された〈元詳造像記〉などは方勢と円勢が混

じる書きぶりである。⁽¹⁶⁾これらは明らかに用筆法が異なる。〈牛欄造像記〉は偏鋒・側筆を意識しなければならず、〈鄭羲下碑〉は主として直筆・中鋒を意識して運筆する。しかし、〈元詳造像記〉で分かるように、書き手は必ずしも片方の用筆法しか知らないわけではなからう。誤解を恐れずに言えば、当時、それぞれ書きぶりの違いはあるものの、根底に流れる時代の気風は共通しているものと考えている。



〈牛欄造像記〉の方勢

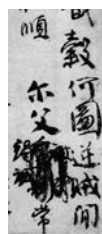


〈鄭羲下碑〉の円勢

(6) 率意の書

率意の書とは、草稿を作らずに思いつくままに書いた書のことである。その代表的な古典の一つに唐・顔真卿の〈祭姪文稿〉がある。安史の乱で奮闘むなしく、父親の前で殺害された甥の顔季明の霊を祭った際の弔辞である。書き始めは冷静さを保ちつつ筆を執っているが、季明の無念さを思うと次第に心は乱れ、この言葉では足りない、その表現では言い尽くせないと感じながら文字を

塗りつぶしたり書き直したりして修正している。これにより顔真卿の草稿作成時の推敲過程がわかり、かえって見る者の心に訴えかけてくると評価されている。^{①②}

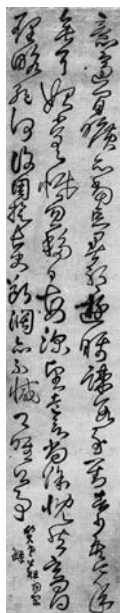


顔真卿〈祭姪文稿〉

日本に目を向けると、〈離洛帖〉がある。〈離洛帖〉とは、藤原佐理が太宰大貳に任じられて九州へ赴任する道中（赤間の泊）にて、摂政の藤原道隆へ挨拶せずに旅立ったことを思いだし、甥の藤原誠信まことのぶに詫びの執りなしを申し送った書状である。三〇四字を連綿しながら一気に書き下ろす筆使いは「一墨の様」（『新猿樂記』）と呼ばれた。^⑬墨の潤濁を遺憾なく発揮し、自由闊達に表現している。これも率意の書の一つとしてよく知られている。

（7）連綿の魅力

連綿とは、二文字以上を続けて書く書き方で、その線を連綿線と呼ぶ。草書で書かれたものを連綿草ともいうが、その顕著な遺例は明末清初に活動した王鐸や傅山の書に見られる。^⑭



王鐸の長条幅

また、日本の仮名における連綿も美しい。〈高野切〉〈関戸本古今集〉などが秀麗な仮名作品として知られているが、散らし書きの美しさが際立つ〈三色紙〉などは一段と優雅さを増している。

以上、「歴代の文字文化中にみえる美」について簡潔にまとめてみた。今ここに掲げた七項目は、書の美の一部分を抽出したに過ぎない。書にはさまざまな美とその魅力が数限りなく存在する。いづれにしても、文字文化の長い歴史の中で、文字を扱う人々はそれぞれの時代で工夫しながら、新たな文字文化を生み出し、その結果、また次の時代に対して新たな創造を産む原資となっていたことが理解できよう。

二、「書」の呼称

さて、ここで「書」の呼称について考えてみたい。筆を用いた「書」の呼称には、書き方・習字・書写・書道・書法・書芸など

がある。明治五年（一八七二）、学制頒布によって習字が採用されたが、その後硬筆の普及により、明治三十三年（一九〇〇）小学校令で毛筆は「書き方」となった。昭和三十三年（一九五八）に書き方（硬筆）と習字（毛筆）が統合され「書写」に改名された²⁰。その目的は正しく整った文字を書けるようにすることにある。しかし、これはあくまで識字教育が目的である。一方、書道・書法・書芸ではみな芸術的な要素が加味されてくる。ちなみに、この呼称は、それぞれ順に日本・中国・韓国での一般的な呼び方といつてよい。したがって書き方・書写・習字と書道・書法・書芸の間には大きな隔たりがある。これらの呼称をストレートに説明すれば、日本の書は礼儀作法を重んじ、中国の書は筆使い（筆法）を重んじ、韓国の書は芸術性を重んじるとなるが、実際はそう単純に分類できないのは、唐代に書道の呼称が見られるからである。例えば、唐の張懷瓘『書儀』に「文章は發揮し、書道は尚し」とあるように、「書道」の語が使われている²¹。

三、鑑賞の重要性

表現と鑑賞：書においてこの二つは対になる概念であり、不即不離の関係にある。書を学ぶ際には、表現と鑑賞が適度に保たれ

ねばならないので、いわば車の両輪である²²。絵画の場合、鑑賞者に必ずしも絵を描く素養が備わっていなくとも、鑑賞することは可能であろう。しかし、書を鑑賞する場合は、書に対する一定の認識（または知識）がないと、たとえ鑑賞の場を与えられても理解できない作品が少なくない。よく聞く話だが、商店やオフィス、旅館、ホテルなどに書作品が飾られていてもほとんどの人が気にも留めない。かりに足を留める人がいたとしても、書いてある文字を判読できない場合は、疑問の言葉を投げかけてその場を離れることになる。まして篆書や草書で書かれた作品はほとんど誰にも読まれない。このように意外と身近に書作品はあるものの、一般の人々から乖離しているという見方はあながち誤りではない。

幼い頃に書道塾に通った経験がある人でも、どのような書がい書なのか分からないという。その理由ははつきりしている。幼い頃に習った書は、お習字であり、手習いであるから、毎月配られる競書雑誌のお手本そっくりに書く作業が主となり、その根本にある用筆法・運筆法あるいは書の歴史を学ぶ機会が与えられなかったからだといえる。表面的な字姿だけを手習いし、その文字が持つ筆力や筆勢などを含めた内面にまで理解を深めることができなかったのではあるまいか。そこで書を楽しむ鑑賞するには、実は古典を踏まえた実習による追体験の時期が必要なのだ

と強調しておきたい。

日本の古筆を例に挙げてみよう。古い時代の優れた筆跡は書かれたままの形式を保ちながら、天皇家・皇族・公家などの上流階級に伝えられてきた。男性は漢文の素養と能筆であることが求められた。嵯峨天皇、小野道風、藤原行成、みな能書である。幼い頃から周囲の人々が書くところを目にする機会がふんだんにあったものと考えられる。⁽²³⁾

話は近年になるが、日本には芸術文化を愛好する財界のコレクターが存在した。「長い間、繁忙な経済事業のみに没頭して来た心の一隅に、物質以外に生きて見たいという欲求が萌した。」これは東急電鉄の創設者であった五島慶太の言葉である。ご存知のように五島慶太は、古筆切、絵巻、絵画などの名品を蒐集し茶道にも傾倒していった希代の人である。そのコレクションは現在、世田谷の五島美術館に収蔵されている。⁽²⁴⁾

同様に、益田鈍翁、畠山一清、小林逸翁らも強い意識を持って積極的に、そして貪欲に蒐集した。一代で財をなしたこれらの数寄者には、人の手によって創られた器物や書き物の「美」というものへの飽くなき憧憬があったものと思われる。⁽²⁵⁾

四、書的美・線の美

ここで改めて「書」とは何かを考えてみよう。一般にいう「書」とは、書かれた文字または文字を書くことであり、書状や筆跡の意味に使われる。芸術的な観点からいえば、筆文字Ⅱ「書道」を指し、茶道や華道のような精神を重視することから一線を画す意味で、近年は「書」「書芸」などという場合も少なくなない。⁽²⁶⁾

では書の芸術性と書道史との関係についてはどうであろうか。沈尹默は「書の芸術性は深く美しい精神の統一が文字に表現される所にあるが、そうした表現をささえている条件はいろいろある。中で建築的な構造、流動的なリズム、筆触による墨線の肌の感覚的な風味などは最も大きなものである。そしてこれらの条件のいろいろな変化によって書の表現が変わり、表情や性格が変わってくる。」といい、この変化の姿こそ「書の歴史」であると説く。⁽²⁷⁾

沈尹默の指す「建築的な構造」といえば、間架結構法を想起するが、これは書作品を制作する際に意識すべき基本事項の一つである。ついで「流動的なリズム」とあるが、篆書よりは隸書、隸書よりは行草書にその作用が顕著に表れる。このリズムとは、強弱・太細・遅速などの周期的な反復のことであるが、「流動的な

リズム」となれば単なるリズムではなく、流動する中に生じるリズムである。だから、音楽でいう三拍子、四拍子のような一定の反復ではなく、次から次へ変化するリズムを意味している。また「筆触」という語が使われている。⁽²⁸⁾筆が用材に触れて線が書かれる際に手指の神経に受ける感覚を言うのであろうが、自分の経験から言えば、用材の種類によって違いがあり、さらにある程度の鍛錬を経ないとこの感覚は得られないように思う。

次に手島右卿は「古法を求めて」で「書は一つの表現活動ですからね。…中略：流動性と建築性の二つのもので構成されているものですから、こうした秩序（筆者補足…古典の臨書を通して筆意を究め、用筆法を悟ること）をはっきりさせて、それを根にしていきませんと創作というものはできないし、自分自身の書ができないわけです。」と述べている。⁽²⁹⁾手島もまた流動性と建築性について一家言を有していることが分かる。これらの二つの要素は古典を学習することで得られるものであり、それらを疎かにしたならば、優れた創作表現はでき上がらないと指摘している。

続いて「線の美」について考えてみたい。陳廷祐『書の美学』には、「書の最も基本的な形体は線の美であり、諸芸術の中でも最も高等な美である。この線はその他の手段、例えば色彩、金属、木材等々の物質的補助に頼らずに、ただ線そのものの形質と配列

と組み合わせただけで、変化、調和、リズム、韻律、力感、動き等の美の形式を表現する。しかも書の美は一筆ででき上がり一回できまる。」とある。⁽³⁰⁾

一般に書を学ぶ者は、線質を鍛える、などという。この意味するところは、適度な線を作り上げることにある。適度な線は筆の弾力をうまく使えるかにかかっている。ただ筆を紙面に押しつけるのではなく、紙面から受ける反発力をうまく利用して、筆が上下に躍動するように動かすことが重要である。これにより、リズムや力感、動きが生まれるのである。

五、分間布白

余白の美について「分間布白」「計白当黒」などという熟語がある。この二つの熟語の意味はほとんど同じであり、書を書く際、文字中や行間の虚白のところが十分に意識して黒を配置することが肝心であることを指している。

鈴木史櫻は「文字が書になるのは、線が生きているからだ。書の秘密は確かに線にある。線を生かすのも殺すのも、実は書の白の世界が鍵を握っている。そうして何も書かれていない白いところに何かが見えてくると、書はいつそうおもしろくなるものだ。」

という。⁽³¹⁾

筆者はかつて「計白当黒」と題して「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。」と述べたことがある。⁽³²⁾

このように紙面構成における余白を意識することは完成度の高い作品には欠くことのできない重要なポイントといえる。

六、書 の 精神性

書道には精神性が関連している面があると述べた。これまでの先達の文を引用しながら、書と精神について考えてみたい。石橋犀水は「書を学ぶ上に、常に心掛けてをらねばならぬ大切なことが二つある。一つは技量を磨くことであり、今一つは精神を練ることである。」と述べて、心技は常に一如であると説く。⁽³³⁾

西川寧は、一般社会で「りっぱな表現をかちとった書には書者

の人間性があらわれている。そこで書は人格の表現だという。」と前置きし、「今の人は、よく、書には実用と教育と芸術の三面があるという。それに違いないのだが、この三つを切りはなして、実用はコミュニケーションの具としての単なる文字、教育は学校での習字または精神修養という効果、芸術は専門の書家というものが書くもので、これが最高の所に立つというように考える者があるとするれば、それは間違いである。」といい、人間性がほんとうの書というものの基盤であると述べている。⁽³⁴⁾

石橋が言う「精神を練る」とは、精神を鍛えるということである。充実した精神力を養い書の技量を磨くことが重要であるといえる。西川寧が述べる「ほんとうの書」がいったいどのようなものか、はつきり分からないが、人物を磨かねば良い書は出来上がらないことになる。これらは人間の精神あるいは精神力が書には重要であることを指摘したものといえよう。

七、現代書の現状と課題

現代の書には、公募展・グループ展・個展などの発表の場があり、また各団体が主催する競書大会の類もある。公募展には日展・毎日書道展・読売書法展・産経書展などが知られている。西

川寧は一九五四年に開催された毎日書道展について「現書壇のあらゆる分野を総合して見せるただ一つの機会なので大変有意義である。」としながらも、「墨象芸術」「現代詩文」の部門が設けられたことに触れ、「どっちの部門も表現の上でおしなべて、ごく低俗な装飾趣味、図案趣味を一步も出ないことはとんだ戸まどいであろう。」と手厳しい。⁽³⁵⁾「墨象芸術」いわゆる前衛書や「現代詩文」いわゆる漢字仮名交じり書は、何十年もの歳月を経て現代書としての地位を確立したから、低俗な書と言うのは正しくないとと思うが、西川寧は伝統派であり古典に立脚しない書についてアレルギーがあつたのであろう。なお、低俗といえは、武者小路実篤にも「俗気」という類似の言及がある。彼は「殊更誰かに教えを受けたわけではない」と前置きしつつ、他人の書について「何より俗気の強いものは嫌いだ。わざとらしいものも好きになれない。俗気のあるものとはどう言ふものかと言ふと、自分を偉そうに見せたがるものだ。」と俗気について持論を述べている。⁽³⁶⁾これらの低俗、俗気などの語は一言ではなかなか説明できない。私流に解釈すれば、凜と張り詰めた書きぶりの中に金石の気を有したものの、それが感じられない書、通俗的な言葉に置き換えれば、妙にうるさく落ち着かず、目に痛々しい書が当てはまるであろう。

石川九揚は墨象のみならず伝統書にも次のように苦言を呈して

いる。「書は、文字の「美的工夫」だろうか」に、會津八一の書の理解を批判的に考察し、八一と書壇との間にはたいした差がないと指摘して「無邪気な戦後前衛書や墨象は、判読生という限界をややすやすと捨てて、歯止めのない「美的工夫」に狂乱する。老獪な伝統書は判読性の境界線上を彷徨し、明清の書、北碑、良寛の書などの古典への接近という「美的工夫」に終始する。」と酷評し、「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。伝統書は、判読性を突破する勇氣もなく、墨象として醜態を晒す度胸もなく、依拠するものは何もない」と言い切る自信もない。⁽³⁷⁾と一刀両断する。

李家正文は「書には嘘がない。嘘がなさ過ぎる。」といい、「書は、悲しいものである。」ともいい、「書家というものの人間の不幸について、わたくしは、つくづくそれを感じる。論語に、少年の「色」と壮年の「闘」と、老人の「得」とを戒めている。書家にとつてまことに心すべきことだと思っている。」と述べ、「書は万人の書として解放されなくては、書の存在はありえないであろう。」⁽³⁸⁾という。書は万人のものであるとみる李家は、まるで書家の書というものは戒められるべき存在であるかの発言である。つまり、書家の書それ自体を認めていないに違いない。

『万人の書』については、井上有一にも同様な記述が見られる。

彼は「書という特殊な造形を通して、自己の人間性を表現すればよいのである。」「それであるから、書に、玄人、素人の別を立てることは、凡そおかしな話である。…… 個人の精神の表現以外に、何物もないのである。」と人間性・精神性に言及し「書は、万人のものである。書を、解放せよ。」と声高らかに述べている。³⁹⁾

戦前と戦後の書の有り様を比較してその変化を端的にまとめた野中吟雪は、戦前と戦後を比較して「随分書の世界は変わり、戦前までのいわゆる「読む書」から「観る書」に変化しています。そして現在では「観る書」からさらに「感じる書」に変化しています。」と、現在、壁面芸術として一堂に陳列する公募展の書作品を、このように表現している。⁴⁰⁾ 書が文字を媒体とする芸術であるにもかかわらず、読まなくてもよい、観るだけでよい、感じられればよいという、極端な考え方が戦後の書壇に浸透してきたことを指摘したものと思う。

現代書は戦後の高度成長期に支えられ、公募展・社中展などで活況を呈してきた。絵画や彫刻など他の芸術とは比較にならないほどの実作家の多さであった。ところが近年、社会の多様化とともに若者の興味関心も多様化し、そこに少子化も加わって、若い世代の書道人口は減少している。

まとめにかえて

二十一世紀に入って高等学校や大学の書道部が文化祭や各種イベントでパフォーマンス書道を展開している。年々進化して、今では音楽とダンスに合わせて中央の大きな媒体（紙）に複数の部員または単独でリズムに乗って一気呵成に書き上げる。最後に書かれた紙を立てて観衆に鑑賞してもらう。これが一般にいう書道パフォーマンスである。これらの文字はまず読める必要がある。高い評価を得られるかどうかについては、その書く姿は勿論のこと、紙面構成と文字の完成度、それに書かれた内容が重要である。そのため部員たちがインパクトのある詩歌や語句を積極的に探して構成を考えるのだという。机上で鍛えた用筆法や運筆法の範疇を超えて、筆力筆勢を頼りに書き上げる。観衆は、若者たちのめまぐるしい動きとともに出来上がっていく文字に圧倒される。こうした一連のパフォーマンス書道に眉をひそめる人々がないわけではないが、若者に支持される理由は運動部と同じような一体感と達成感が得られるからであろう。これはこれで素晴らしい取り組みである。ただし、この活動が部活を活性化させるための一つの手段なら良いが、唯一の目的になっているとしたら、本末

転倒といわざるを得ない。書の魅力はあくまでも古典を学びながらさまざまな表現方法を身につけ、豊かな感性を育み、そこから創作活動へとつなげていくのが書の正道である。若い人たちには基礎基本を疎かにせず、若いエネルギーを紙面にぶつけ、ほとぼるような活きた書を書いてほしい。何度も繰り返し返すが、表現と鑑賞の重要性を理解した上で優れた古典を頼りに用筆法・運筆法を学び、線を鍛えるべきである。

古代中国において精霊の宿る文字が生まれ、長期にわたって数え切れない人々の手を経て造成されて今日に至った書文化であるが、実用的な書から美意識が生まれ、それが芸術として開花したのが、おそらく東晋時代であろう。ブラシでも刷毛でもペンでもなく、動物の毛を束ねた毛筆だからこそ為し得た高い境地に到達した芸術であり、人間が持つ美意識と毛筆の特性がうまく融合した結果なのである。

註

(1) 毎日書道会ではコロナ禍前、毎年、フランスのバリで書道展を開催し、大いに注目されたという。また、インバウンドで来日した外国人が、日本の伝統文化に興味を示し、いろいろな体験している。その中の一つに書道も含まれている。

(2) 元来、文字は記録したり伝達したりという実用としての必要性が真っ先に

あったわけであるが、多数の人々に使用され、次から次へと受け継がれる中で用筆法が編み出され、しだいに審美眼的要素が付与された。用途によっては高度な装飾性が要求されたり、あるものは実用性に重きをおいて簡略化・俗体化したりした。

(3) 銘文は三三行、総計四九七字という長文に仕立てられた精緻な鼎である。銘文の内容は三段に分けることができる。前段は宣王が毛公(宣王の叔父唐(さく)に命じて王室を補佐させたこと、中段では宣王が即位して間もなく周の文王・武王をしのび、天命に従っていかにして国家を運営していくかを述べたもの。後段では毛公に恩賞を贈ったことを述べ、最後に宣王への感謝の言葉を記している。

(4) 一九六五年、湖北省江陵県望山一号墓から出土。刀身の根元付近に二行八字の銘文が象嵌されている。

(5) 一九七四年、河北省平山県の丘陵地帯で戦国時代の中山国遺址が発掘され、一万九千余件の文物が出土した。方壺は王陵中最大の規模を持つ第一号墓の主室から出土した。

(6) 二支社『書蹟名品叢刊』シリーズ『木簡残紙集』1・2や大庭脩著『木簡』(学生社、一九七九年)が出版され、木簡の語は不動のものとなった。ただし大庭氏自身は当該書中で「日本で使われている(木簡)という言葉には、木や竹のふだの意味が込められて」いることを前提にしながらも、中国の現状に照らして「日本で使っている(木簡)という言葉に近い用語をさがしてみると、中国でよく使うのは(簡牘)という表現であろう。」と述べ、「材料に注意をはらっていえば、竹簡木牘の意味をふまえて、(簡牘)という表現がよい」と記している。

(7) 十九世紀末からはじまった中央アジア地域の探検は、中国考古学や古代史学・文化学に大きな成果をもたらした。一九〇一年、オーレル・スタインの尼雅遺址やスウェン・ヘディンの楼蘭遺址の発見、あるいはその後の敦煌や

居延の遺址から出土した木簡類が中国国内のみならず、日本の書道界にも大きな影響を与えた。

- (8) 一九七〇年代以降になると、居延など西域での出土もさることながら、南方とりわけ湖南・湖北の戦国墓や秦漢墓から簡牘が発見された。大庭脩はこれらの簡牘を①フィールドの簡牘（シルクロード周辺の砂漠地帯で出土したもの）②墓葬の簡牘（墓内に副葬された簡牘）の二種に分類している。さらに近年、複数の古井戸から簡牘が発見されるに至ったことから、砂漠地帯で出土したものと区別するため、筆者は、③古井戸の簡牘（井戸の中から発見された簡牘）という一項を立て、計三種に分類するのが合理的であると考えている（拙著『中国古代簡牘のすべて』参照）。

- (9) 二〇〇二年、龍山県里耶鎮戦国故城の古井戸で発見された約三万七千枚の簡牘。秦代の公文書にあたる（行政文書、祭祀に関する〈祀先農簡〉、地名と里程を記した〈地名里程簡〉あるいは〈掛け算表〉などがある。書体は秦隸が主であるものの、書風にいくつかバリエーションが見られる。その中に、習字簡も含まれている）。

- (10) 一例を挙げてみよう。敦煌市懸泉置木簡は、一九九〇―一九九二年、敦煌の懸泉置で出土した二万三千枚余りの簡牘中の一つである。（両行（二行書き）と呼ばれる前漢末「元延二年（前11年）」の木簡である。八分体で書かれた「年」「令」の最終画は長くたつぷりと引き降ろされた長脚体である）。

- (12) 〈喪乱帖〉は王羲之が永和十二年（三五六）？に書いたとされる行草書の双鉤填墨本である。この帖は奈良時代に唐より舶載されたとされるが、詳細は不明である。三の丸尚蔵館に収蔵されている。

- (13) 王羲之の家系は代々能書の家柄であった。王羲之の書の師を衛夫人や王廙であるとするのは伝承に過ぎないが、王羲之一族には書に秀でた人物が多いことは事実である。豊かな芸術的素養はそうした幼い頃からの環境に影響されたものと考えたい。

- (14) 〈牛軋造像記〉（北魏・四九五年）は紀年がある龍門造像記中、もつとも古いもので、古陽洞内に現存する。龍門様式の中でも格調が高く、よく手習いされている優品である。

- (15) 〈鄭義下碑〉について、康有為が「四筆」の代表格と評価して以降、一般に丸みのある書とされているが、そうとばかりは言えない面があることからあえて「四勢」とした。もう少し補足すれば、篆・隸の筆法を内包したその書風はうねりと伸びの中に筆力の勁さを感じられ、気宇雄大な結構に仕上がっていると云える。

- (16) 〈元評造像記〉は北魏・太和二十二年（四九八）の刻。起筆の打ち込みは強く鋭いが、運筆は伸びがあり、適勁さを内に秘めている。方折一点張りではない要素がある。

- (17) 〈祭姪文稿〉には、大小十五カ所の修正と一カ所の挿入がある。全二三行を前半・中盤・後半と分ければ、その修正箇所は後半に行くに従って増加する。終わりの五行は七カ所にのぼる。

- (18) 藤原佐理は『大鏡』に「日本第一の御手の覚え」と高く評価されているが、その反面、詫び状が多く遺されているため、懈怠者とかか泥人とか酷評されている。ただし、『宋書』列伝第二五〇、外国七には「藤原佐理手書二卷」の記述がある。もちろん「藤原佐理」とは藤原佐理のことであり、彼の書名は、遠く中国にまで到達していたことが知られる。

- (19) 連綿自体は後漢の張芝が変化多様な一筆書を書いたと伝えられるが、唐の張旭や懷素の狂書も連綿草である。ただし、長条幅という縦長の紙面に情感たつぷりに書き下す様は、連綿草の新境地を開いたと言える。

- (20) 信廣友江「占領期小学校習字」（出版芸術社、二〇一一）副題「戦後書道教育の出発点―毛筆習字の排除と復活をめぐる攻防」参照。

- (21) 書道と書法の歴史的使用について解説したものに、西林昭一『中国書道文化辞典』のコラム「書・書法・書道」（四二六頁 柳原出版）がある。

(22) 全国大学書道学会編『書の古典と理論』(第二章 書の表現と鑑賞 光村国書出版) 参照。

(23) 正倉院の宝物出入帳に「奈良時代末期、天応元年(七八二)八月十二日、「書法二十卷」を書庫から借り出し、八月十八日に十二巻を返却した。「大小真真跡帳」は年を越えて返却され、しかるのち弘仁十一年(八二〇)十月三日、再びかり出されたが、返却された記録がない。」と記されている。手習いや鑑賞に供したものであろう。

(24) 五島美術館の書の収蔵品には古写経・古筆・墨跡があるが、重要文化財に指定されているものが少なくない。例えば、古筆では「高野切第一種」(三色紙)(関戸本古今集)(蓬萊切)(本阿弥切)などが収蔵されている。

(25) 旧三井物産創業者であった益田孝(鈍翁)のコレクションは、現在、五島美術館・畠山記念館・東京国立博物館などに逸散している。荏原製作所の創立者であった畠山一清(即翁)のコレクションは、畠山記念館に収蔵されている。もっとも著名な書跡は「離洛帖」である。このほか、「寸松庵色紙」(名家集切)などがある。阪急東宝グループ(現 阪急阪神東宝グループ)の創始者である小林一三(逸翁)のコレクションは、逸翁美術館に収蔵されている。「離色紙」(手鑑「谷水帖」)などがある。

(26) 「書」の例では、光村国書出版で編集している高等学校書道教科書が「書Ⅰ」「書Ⅱ」「書Ⅲ」としている。

(27) 沈尹黙「書法に関する質問に答える」(「書と書人」五四頁所収、二玄社、一九八七) 所収。

(28) 西川寧「書の変相」(二玄社、一九六〇) 五四頁。石川九楊「文字の現在の書」(芸術新聞社、一九九〇) 七頁。石川九楊「書に通ず」(新潮選書、一九九九) 二六頁。など、「筆触」の語は比較的早い時代から使われている。

(29) 手島右卿「手島右卿 語録抄」(「書の本質を求めて」)(独立書人団編集、二〇一二) 所収

(30) 陳廷祐著『書の美学』(「芸術の天空を飛翔する」)一九頁(東京書籍、一九九二) 記者成家徹郎) 所収。

(31) 鈴木史楼「書のためのしみかた」(新潮選書、一九九七) とびら第七章「白に見えるもの」の裏(一一二頁) 所収。

(32) 拙稿「計白当黒」(跡見学園女子大学「人文学フォーラム」第二二号所収、二〇一四) 所収。

(33) 石橋啓十郎「書道十講」(三、心技一如の修練)(学習社、一九四七) 所収。

(34) 西川寧「書というもの」(二二頁)(二玄社、一九六九) 所収。

(35) 西川寧「書の変相」(四頁)(二玄社、一九六〇) 所収。

(36) 武者小路実篤「書について」(三頁)(『書を語る』二、二玄社、一九八七) 所収。

(37) 石川九楊「文字の現在」(書)の現在(一五五頁)(芸術新聞社、一九九〇) 所収。

(38) 李家正文「筆談墨史」序説(学芸書林、一九七三) 所収

(39) 井上有一全集「書の解放とは」(二七頁)(芸術新聞社、一九九六) 所収。

(40) 野中吟雪 第三章「書の学び方―考えるヒント―」(六八頁、「近代」現代の文化的背景の変遷「書を語る」(芸術新聞社、二〇一七) 所収。

図版出典

(1) 「毛公鼎」：筆者撮影

(2) 「越王勾踐剣」：筆者撮影

(3) 「中山王罍方壺」：筆者撮影

(4) 「里耶秦牘」：『文物』二〇〇三—一(文物出版社)

長脚の例「年」：『甘肅敦煌漢簡(四)』(重慶出版社)

(4) 「喪乱帖」(「毒」)：『王右軍書記』(国華社印行)

(5) 「牛欄造像記」(「鄭義下碑」)：『シリーズ書の古典』(天来書院)

(6) 顔真卿「祭姪文稿」：『テキストシリーズ「率意の書」』(天来書院)

(7) 王鐸の長条幅：『王鐸・傅山』(全国大学書道学会編)