

# 学位論文要旨

学生番号 1 2 3 6 0 9	氏名 服部 雅
専攻（専修名） 教科教育専攻美術教育（書道）専修	
論文題目 書における余白の美 —表現についての考察—	
<p>論文要旨</p> <p>書作品は、文字をあらわす黒と黒を取り囲む白によって成り立っている。両者の関係は創作上不可欠であり、白が占める割合によっては、作品の印象が変化すると考えられる。では書における余白に着目した場合、白は作品上でどのような形で黒と関係し、白のみせ方にはどのような技法がなされるのか。そこで、書作品における白の領域を取り入れる表現方法から余白の重要性を見出し余白美についての研究を行った。</p> <p>第一章では、余白のもつ意味について探り、余白を想像させ得る用語や現代書家の解釈から、余白に対する認識について述べた。第二章では、筆線から受ける影響について探り文字にみる具体的な性質の関係から白をどのように処理しているかについて考える。また、連綿線の有無による余白の変化について考え、王鐸の縦形式の条幅作品における文字と文字との関係から見出せる余白について述べた。第三章では、一文字中に含まれる余白に着目し、一文字の構成上、いかにして白を取り込むのか、そして白は文字に対しどのようなにはたらきかけ、文字からはたらきかけを受けているのかについて述べた。そして、書く文字の印象はどう変化するかについて、偏と旁にみられる余白や文字の最終部の特徴にみられる余白の処理に着目し考察を進めた。第四章では、王鐸の数作品を取り上げ、最終の書き収め部分である落款に含まれる余白について述べた。その上で、残された白の領域に対する王鐸の余白に対する考え方についても述べている。第五章では、第四章と同様に、王鐸の数作品を取り上げ制作年齢の違いから余白の処理の仕方と書法の相違点を探り、書聖と称される王羲之と比較し、王鐸の余白観についての分析を進めた。結論として、文字中に白を取り込むこと、つまり余白を含ませることは、文字を白の効果で明るくかつ一字一字を大きく見せるはたらきがあると考えられる。そして、余白が文字を取り囲むことで文字の存在感を強調させていると考える。</p> <p>文字を取り囲む余白(白の領域)に対し筆線が入り込むようにしてはたらきかける構図は、余白が筆線や墨色から影響力を受けているかのように感じさせ、それにより前後左右の文字群に何らかの関連性を、作品全体に躍動感を生み出しているのではないかと考える。余白を伴うことにより、書の美しさは一層奥深いものとなる。書における余白を見直すことは創作活動と鑑賞の際の柔軟な視野拡大につながり、改めて書の表現の緻密さを窺い知ることであると考えられる。また、書かれている文字というよりはむしろ、余白というある種特異な角度から書を分析することは、筆線の黒だけを目で追うのではなく黒と白の関係から書の美しさを感じるための様々な観察眼を養うということであった。余白の存在は、書の主役の一つといえる墨色や筆線を躍動的にみせ、それらを常に支えていかのように感じさせ、書の表現の幅を拡大させるために不可欠なものである。王鐸らの作品分析を終えて、改めて余白こそが書の魅力、美しさのひとつであると思われ、書における余白は表現の充実を促す重要な存在であると結論付ける。</p>	

序論	1
----	---

## 本論

第一章 余白とは	1
----------	---

第一節 余白のもつ意味	2
-------------	---

第二節 余白に対する認識	4
--------------	---

第二章 余白の在り方と効果	10
---------------	----

第一節 意識される余白	10
-------------	----

第二節 対比要素にみる余白	13
---------------	----

第三節 連綿にみる余白	17
-------------	----

第三章 文字中の余白	20
------------	----

第一節 偏と旁にみる余白	20
--------------	----

第二節 最終部の位置	22
------------	----

第四章 落款にみる余白	24
-------------	----

第一節 名前にみる余白と変化	24
----------------	----

第二節 残された余白の処理	27
---------------	----

第五章 王鐸の余白観	31
------------	----

第一節 年齢別比較	31
-----------	----

第二節 書聖の影響と創作への展開	38
------------------	----

結論	45
----	----

王鐸 研究対象法帖一覧図	47
--------------	----

参考文献	52
------	----

## 序論

書作品は、文字を具現する墨色にあたる黒と黒を取り囲む白によって成り立っている。両者の関係は、創作の上で無視することはできず、白が占める割合いかんによっては、作品の印象が変化することも事実である。

では、白が作品上でどのような形で黒と関係しているのか。書作品における白のmise方にはどのような技法がなされているのか。よって本稿では、左記の疑問から解明すべきテーマである余白の意義と、余白が書作品に与える効果について述べていく。研究対象は、著者が創作活動のため技法を学んでいる書家、明末清初にその名を広く世に知らしめた王鐸(1592－1652)の縦形式の長条幅作品とする。草書体の臨書作品を主に取りあげ、王鐸の表現方法から余白に対する考え方についての考察も同時に試みる。作品における余白と文字との構成、余白が生み出される因果関係について、主に余白の立場(白の領域)から探究することが本稿の目的である。

## 本論

### 第一章 余白とは

余白とは、一体どのようなものなのか。そして、その意味や印象を明示することは可能なのだろうか。このような自身の問いを踏まえた上で、余白は書作品においてどういった解釈が可能であるかについて考えていく。

本章では、第一節で余白のもつ意味について、第二節で余白を想像させ得る用語や現代書家の解釈から、余白に対する認識について考察する。

## 第一節 余白のもつ意味

一般に余白とは、「書・画の書かれていない空白のまま残された部分をいう<sup>1</sup>」と認識されており、その重要性は、美術における西洋と東洋の手法の違いから読み解くことができる。つまり、日本や中国の書画が西洋の絵画と決定的に異なる点は、余白の有無ということである。

ではここで、余白に対する個人的な見解について述べておく。書において余白は欠かすことのできない重要な存在という考えのもと、肯定的な見方で余白を捉え、論を展開したい。そこで、余白を大きく二つの種類にわけしてみる。書作品上の余白(空白)は主に、文字中の空白部分(単体的見方)と書作品全体にみられる余白(全体的見方)とに分類することができ、それぞれに余白の美は存在する。空間とも捉え得る余白は、字中ないし書作品全体から形態が変化し、作品の印象に大きく作用している。形態の変化とは、余白の取り方が変わると言うことである。例えば仮に、余白を種類や役割別に分類するならば、「動的な余白」と「静的な余白」にわけることはいかなるだろうか。一字一字の文字構成の内側、もしくは行間や字間において、墨の黒は時に紙に食い込むように張りつめた、ある種の動きを伴うことがある。図1「楊」の旁にあたる「易」について、単体的見方をする余白(空白)部分をみていく。五画目から六画目にかけての連綿線の肥瘦から、速度感が伝わってくるようである。黒が滲んで白を埋めつくさない限り、文字中に残る白は黒の速度を感じさせる。そしてその白は黒を乱すことなく見事に生かし、支えているようにも捉えることができるであろう。そういった意味でここでの余白は、動きのある黒と関係している点で「動的」と言える。

図1 『高適詩』 「楊」



<sup>1</sup> 『書道辞典増補版』 258頁

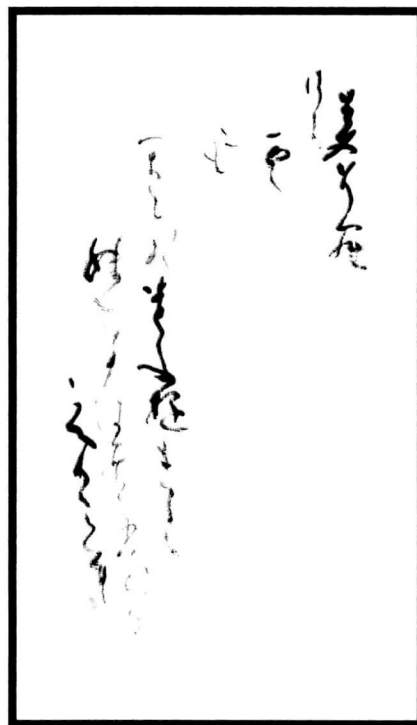


しかし、すべての余白が動きのある黒と関係しているわけではない。作品中で何も書かない領域を設け、鑑賞者に大胆な印象を与える余白もある。図2の余白について全体的見方をもって考えていきたい。仮名の代表的技法の散らしを参考にすると、図2の右下に大きく取られた余白は、紙面の左方の密集した文字群とは対照的で、白の存在感が際立っている。上の句を右上部を書くことで右下部に余白を生み出し、下の句にかけて左方の下部にとる構造は、右上から左下への流れを強調しているのであろうか。スムーズに文字から文字へ目を移すことが可能となり得、「雲」の下に広がる余白は「雲」の文字が空に浮かぶ風景をも連想させ得るのではないか。「雲」の強烈な黒と、次の行の「にも」の渴筆から生まれた白の要素とが、他の行の流麗な文字群とは対照をなし、余白を制している。

このように紙面に残された、図2で言う「雲」「にも」の下部に向かって大胆に取られる余白は、書かれる文字群に対してどこか沈着な印象を伴う余白であると言えないだろうか。ある種、黒と距離を置いているかのようであり、動的な文字群とは対照的な「静的」と考えられる。

図2 杉岡華邨『流れる雲』

(『追悼生誕100年杉岡華邨展』図録 131頁)

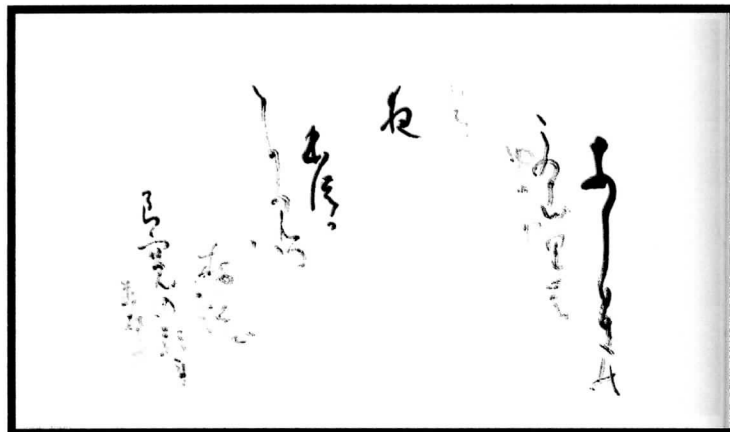


## 第二節 余白に対する認識

次に、余白の意味から派生したそれぞれのイメージについて考えてみる。日本では、仮名の書法のひとつである散らし書<sup>2</sup>から余白を連想することがある。おそらく、仮名作品で散らし書を加える場合、主に横への広がり強調するために、ある程度の紙の余白の存在が必要条件となるからであろう。では、散らし書の他に余白と関係すると考えられるものはないか。

杉岡華邨は『古筆に親しむ かなの成立と鑑賞』の中で「散らしは、かな芸術の創造した空間美の極致」と述べている。<sup>3</sup> 散らし書の構成美は、十分な余白があつてこそ成立し得る。では、散らし書が空間美を生み出しているのだとすると、両者を関連付ける必要な具体的要素は余白ではないだろうか。抽象的概念である空間は、書においては余白があらわしていると思われ、空間美とはつまり余白美のことではないか。図3では、左右上部と中央の下部において比較的余白が多く盛り込まれていることがわかる。書き始めから落款<sup>4</sup>までの文字群は、紙面の中央上部に書かれる「月」「夜」を頂点として山なりになっている。書き出しが次第に渴筆になる「月」と墨をつけ潤筆から次第に渴筆になる「夜」の隣り合う二字には墨量の変化があり、その変化によって各行の頂点の「あ」「夜」「ほ」の潤筆をより際立たせ、余白の美を強調させる。そして推察するに、杉岡はおそらく歌の内容を考慮し、山の頂上近くに月が出ている風景を思わせるような構図にしたのではないだろうか。ここでの文字を取り囲む余白は、歌の内容に合わせた特有の空間をつくり出していると考えられる。

図3 杉岡華邨『山里の梅』（同図録 137頁）



<sup>2</sup> 仮名を書く際、行に高低をつける技法。（『書道辞典増補版』 4頁参照）

<sup>3</sup> 杉岡華邨 『古筆に親しむ かなの成立と鑑賞』 47頁参照

<sup>4</sup> 書画の一端に作者の姓名等を著し、完成の意をあらわすこと。（『書道辞典増補版』 260頁参照）

このように散らし書と空間美の両方が余白を必要としている点で、その関係から余白の価値を見出せると言えないだろうか。書の空間をコントロールするかの如く大胆に取られる白や、緻密な計らいがなされたかのようにみられる巧妙な文字の配置による白、そして墨の黒が相俟って仮名特有の構成美をなしていると考えられよう。

では、書における空間は余白によってあらわされている場合、その空間に違いはあるのだろうか。そして、仮名作品以外に漢字作品では、同様の余白美や空間美がどのようなかたちで存在しているのか。余白に対する認識を考える上で手助けとなり得るキーワードをあげ、そのキーワードに通ずると思われる特徴的な王鐸の作品を参考に探究していく。安藤揚石は『書壇百年』の中で、

書の空間は、しいて言うなら、文字を書いてゆくにしがって構成される余白の緊張感だというよりほかはない。緊張の決定権は書く文字にある。

と述べている。<sup>5</sup> ここで言われる「緊張感」とはどういうものか。文字を書き進めていく場合、画数や書体の違いからその文字を取り囲む余白の構成は少しずつ変わるだろう。ここで言う文字が有する決定権とは、余白を取り込むことと関係しているのではないか。だとすれば当然、余白の変化を決めるのは文字にあるということになり得る。

図4「千」と「場」の関係をみると、画数の少ない「千」の文字中の余白は「場」と比べて小さく縮んでみえる。この印象を、緊張感として捉えることができるのかもしれない。対して「場」は偏と旁の間隔を広げることで、対照的な文字構成、余白の含ませ方をしている。「千」の文字中の余白を密にしたのは、その次に書く「場」の余白の広がりを見込んでのことだったのか。王鐸の作品は文字構成に、ある種の役割が決まっているかのようである。それに従ったかのように、思い切りよく伸びやかに書かれた線と文字中の余白からは、王鐸の作品に対するある種の意気込みが伝わってくる。余白それ自体が緊張感をもつということは、緊張感を感じる鑑賞者にそれを伝えるということだろう。作品における書の空間を余白とした場合、そこから緊張感を感じるのが鑑賞者だとす

---

<sup>5</sup> 『書壇百年』 123頁

ると、その緊張感を伝えたものは余白を含ませて書き上げた書き手である。作品に書かれた文字や残された余白には、少なからずそれを生み出そうとした書き手の意識を宿していると言える。著者が「千」から緊張感を「場」から王鐸の気分の高まりのようなものを感じたように、余白の変化は文字を目で追う鑑賞者の心情に訴えかけてくると言える。

図4 『高適詩』 「千場」



このように余白と心情が関わりをもつのだとしたら、余白を“美しい”とを感じる場合その余白はおおまかにどのような特徴をもつのか。桂広介は『日本美の心理』の中で、日本人の美的感覚の一特性を簡素という言葉に置き換えて示している。<sup>6</sup> 日本人は、わかりやすいことを好み美しいと感じるということなのであろうか。そうだとすると、白の要素として明確な余白が、書における美と関わりがあるのだろうか。ある種作品においては、白の比率を高め白を大胆に取り込む方が、より心情に美しさを伝える可能性を含んでいるのであろう。白の存在感を示す明確な余白は、書において一種の未完成と感じる者がいるかもしれないが、別の側面から捉えると余白の白と墨の黒の対照的な表現の発見から、改めて白を意識する機会となることは確かである。そこから白への興味関心、存在価値を多少なりとも見出せるであろう。

『墨美』（墨美社 第21号）に、日本の現代書家が余白に対しどのような印象を抱いているのかについて言及されている記述がある。それらを収集することは余白の分析の手助けになると考え、その特性をあらわす言葉を参考にした上で、具体的に王鐸の作品中ではどの部分に該当するのかについて考える。はじめに、金子鷗亭<sup>7</sup> が言う「響き」に注目する。ここでの響きとは、一体何であろ

<sup>6</sup> 桂広介 『日本美の心理』 59頁参照

<sup>7</sup> 1906 - 2001 北海道の人。近代詩文書作家協会会長。（『書道辞典増補版』 49頁参照）

うか。金子は、北魏『靈山寺塔下銘』の余白に関して「天地左右に自然に余白が残り、文字の部分と余白とが互いに陽と陰の関係を結び、響き合って充足している<sup>8</sup>」との見方を示している。文字と余白を陽と陰の関係で捉えんとするならば、対照的でありながら陽と陰の関係同様、互いが互いを必要とし特質を生かし合っているということなのだろう。もしくは黒が白に影響している、白が黒の影響を受ける、与えるかのように感じる事が、白が響いていることなのだろうか。金子は響きとは別に「書には筆勢圏があり、空間に於いて立体的な動きを蔵し、それを観者に暗示している<sup>9</sup>」と述べている。筆勢圏とは、筆という語からもわかる通り、白に対する黒、要するに筆線の領域に関する言葉であろう。すでに文字という形で表現が完成している黒に対し、その表現を取り囲む白が対応しているということなのだろうか。文字の前後関係にみる図5「所」「在」、「想」「安」は、前の文字の筆勢圏や文字を取り囲む余白に、後の文字の縦画の意識が向かっているかのようにみえる。それぞれ文字から文字への連綿線と交差した「在」「安」の縦画を目で追うと、「所」「想」に含まれる余白へつながることがわかる。また隣り合う行の関係において、「數」の旁である「攴」は二行目と三行目の間に大きく張り出している(図6)。おそらく二行目の「適」の筆勢圏、文字の周囲の余白を意識しているのではないか。文字中の余白部分を含んだ筆勢圏は、前後の文字や隣り合う行に何らかの形で影響し得るものであろう。また響きとは、文字通り「音の反響」という意味から派生して用いられたとみられ、書においては「影響力の有無」を示しているのではないかと推察する。筆勢圏を介して影響し合う両者の空間美と響きから、余白の必要性を察することができる。

次に、川村驥山<sup>10</sup>が慈雲の作品の余白に関して述べた「揺らぐことのない」に注目する。「黒を抱き宿し、支えとめて揺らぐことのない白<sup>11</sup>」とは、第一節で述べた「静的な余白」につながり得るのではないか。白の支えがあつてこそ黒が生き、書作品の構成上安定感を生むということなのだろう。

「思うままに奔放に動く黒は遂に則を超えず白を侵さず乱さず、同時に白を生かしきっているのである<sup>12</sup>」と述べた川村の一節もみてもみる。墨の黒と余白の白は、互いの特性を生かし合いながら作

<sup>8</sup> 『墨美 第21号』 22頁

<sup>9</sup> 『墨美 第21号』 23頁

<sup>10</sup> 1882 - 1969 静岡の人。日本書道美術院顧問。日展参事。(『書道辞典増補版』 53頁参照)

<sup>11</sup> 『墨美 第21号』 29頁

<sup>12</sup> 『墨美 第21号』 28頁

品の中に存在している。書における余白は、常に墨色に付随するもの、黒に生かされるものである。そして同様に、黒を生かすものもまた白である。川村の言う「奔放に動く黒」を、乱雑に見せずに極限で則をとどめているものは、おそらく白と言えよう。図7「到」「處」「盡」「逢」の上から下への縦の流れは、最終的に「逢」の“しんによう”の余白を含んだ湾曲によって受け止められているようである。同じ“しんによう”を含む「還」は最終画の処理の仕方が異なり、文字中の余白は少ない。「逢」は最終画に丸みをつけ、余白を取り込み上部に撥ね上げることで、前出の三文字を意識し支えているかのようである。「到」「處」「盡」の文字から文字への移動を動的とみた場合、「還」の最終画はその動きを止める静的と捉えられないだろうか。「逢」の“しんによう”に含まれる白は、黒を生かす白なのではないだろうか。両者の対照的なはたらきは、作品に変化をもたらし単調な印象を回避しているのであろう。

余白とは、書作品においてなくてはならないものである。余白があることによって、はじめて墨色が生かされ、墨色や文字の動きが鮮明になり運筆の流れがより明確になり得る。同時に、書は墨の黒によって残された白の存在に気付くことができる芸術と言えよう。また書を通じて得られるものは、目に見える文字だけにとどまらない。多くのことに気が付き感じ得た時の鑑賞者が作品に抱く興味関心や疑問、つまり作品への好奇心の芽生えもある種の書の魅力なのではないか。著者が最初に図8『臨王羲之小園子帖』をみた時、白の要素が極めて少なく大胆な墨の滲みを含む文字が非常に印象深かった。臨書の元となる法帖や、王鐸の他の臨書作品には比較的少ない墨の滲みの広がり、意表を突くものである。各行において、まるで形状をとどめていない偏や旁を有した文字が際立ち、臨書作品でありながら王鐸の独自性を感じとることができよう。作品から感じ得るもの、つまりここで言う“白が少ない”“白が際立つ”と言った認識こそが、鑑賞者と作品とをつなぐ書の魅力を生み出すきっかけと言えるのではないか。

图5 『臨王羲之不審・清和帖』

「所在」



「何想安」



图6 『臨王羲之不審・清和帖』



图7 『高適詩』

「到處盡逢」

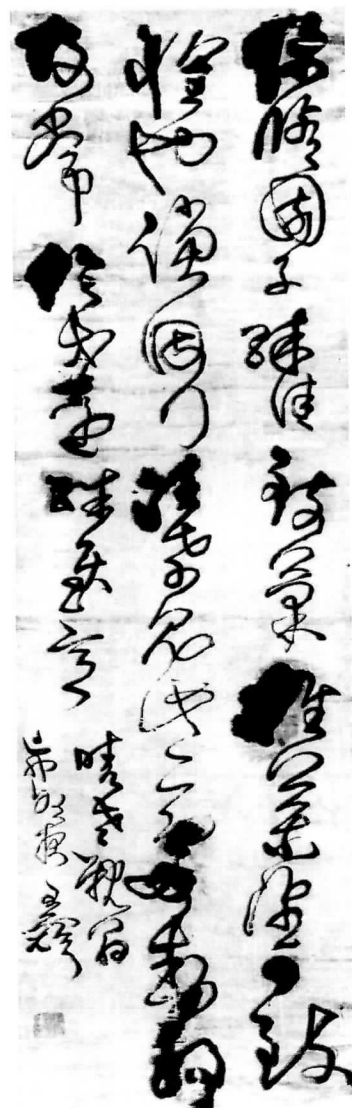


『臨張芝帖』

「還」



图8 『臨王羲之小園子帖』



## 第二章 余白の在り方と効果

余白は、一文字中や文字と文字との間に何らかのかたちで生じるものである。では、作品における文字の前後関係や隣り合う行中の文字間で含まれる余白は、それぞれどのような性質の筆線を伴って存在しているのか。

本章では、第一節で筆線から受ける影響について探り、第二節で文字にみる具体的な性質の関係から白をどのように処理しているかについて考える。また、第三節では連綿線の有無による余白の変化について述べていき、王鐸の縦形式の条幅作品において、文字と文字との関係から見出せる余白に着目する。ここでの文字と文字との関係とは、“各行における文字の前後関係”と“隣接する行中の文字の関係”を示しており、その在り方を成立させる要素について探る。

### 第一節 意識される余白

文字の前後関係や隣り合う行中の文字との関係に余白が含まれている場合、その余白は様々な筆線からある種の意識のようなものを受けているのではないだろうか。王鐸の条幅作品を分析する中で、そのような考えに至る書風が多々あることに気が付く。

図9「俱」は偏と旁との間隔をある程度広げ、次に続く「去」の二画目の縦画がその間に入り込むように真下に位置する構図が取られている。しかし、ここまで突き上げて縦画を書く必要はあったのか。『臨王獻之忽動・委曲帖』の「去」は比較的抑えて書かれており、同じ縦画でも違いは明らかである。おそらく両者の相違点は、前に書かれた「俱」と「所」に含まれる余白の密度であろう。同一文字の異なる縦画から、前後の文字関係における余白への意識、文字中の余白に入り込もうとするが如く伸びた縦画を伴った筆線が窺え、ある種王鐸の余白に対する主張を感じ得る。

図10『臨王獻之・王羲之帖』「還」の“しんにょう”の最終画は、一行目と二行目との行間の余白に入り込もうとするかのように右斜め上に伸びている。同じ“しんにょう”を含む「近」と比較してみても、ここまで大振りに伸ばしてはいない。二行目前半部にあたる「還」は、縦形式の長条幅作品のほぼ中心部に位置することから、王鐸はある種作品の中での見せ場を作り、文字構成から



の盛り上げ方に気を配っている。第六画目に相当する横画が、二行目と三行目の行間へ同様に大きく張り出している。隣り合う行間の余白へ線を主張することで字幅を広げ、作品の中心軸ともなり得る二行目の広がりや「還」の周囲から意識したのではないかな。

他方、作品の最終部である図10『高適詩』「人」の二画目は、二行目と三行目との間に大きく伸ばして書かれている。それは「太」の一画目の右上がりにも同じことが言える。この場合どちらも画数が比較的少ないために、その表現方法は潤渇や大小の変化をつけるなど、表現が限定されると考えられる。ゆえに、横画を伸ばし字形を変化させることで、文字の存在を強調することを王鐸は望んだのであろうか。しかし、それだけではないだろう。「人」の二画目の延長線上には「逢」の“しんによう”の左斜め上に撥ね上げられた線がある。この二つの線は「人」の二画目が行間の余白へ入り込むことで、目には見えないがまるでつながっているかのように感じさせ、白と黒、余白と文字との関連性を生んだと言えるのではないかな。三行目を書く際は二行目の文字、特に二行目と三行目の余白を意識したことが推察される。また、「太」の一画目の延長線上にも二行目の「麟」の最終画の撥ねがあり、少なからず隣り合う行中の文字同士の字形から影響を及ぼしているようである。余白を通じて、隣り合う行の文字と文字との関連性をみることができよう。

余白に入り込もうとするような文字関係として、図11「諸」「分」「張」の関係は類似している。偏と旁が含まれる字形の「諸」「張」は、連綿された偏と旁の間に余白が生まれ、それらの間に挟まれるような位置に「分」を書いている。余白は単に残されるものではなく、文字の線から延長し目を追った先に、何らかの影響を及ぼす技法の発見を促す役割を担っていると言えよう。

一行目の「潜」「不」「可」「耳」にみられる文字から文字への縦の流れは、少々余白が目立つような印象を受ける(図11)。それもそのはず、「潜」の“さんずい”から下へ視点を移動させると、次に下にあらわれるのは四文字先にある「終」の“いとへん”であり、「不」「可」「耳」とも文字の中心軸よりも比較的右寄り書かれていることがわかる。これにより、一行目と二行目の間に際立った余白が生じたが、二行目の「復」「得」のやや大きく取られた湾曲線が余白に対応している。同様のことが「不」と「邪」にも言える(図11)。「不」を右へ寄せることであらわれた余白に、「邪」の“おおごと”の二画目が強調されていることがわかる。ここでは、文字を右に寄せることで自ら余白を

つくり出し、そこへ点画を張り出すことで筆線を主張したということなのだろうか。余白が存在している箇所には、ある程度白に対応するような筆線があり、両者は相互に作用しているのだろう。その筆線を辿ると、余白が残されている意図を理解することができるはずである。残された余白が存在することで、筆勢圏の影響力を見出すことができるのではないか。また、図10、図11ともに隣り合う行の文字における線の太さの変化は、余白に大きな影響を与えている。王鐸は、作品の二行目を書く際、必ずと言ってよいほど一行目の余白を意識していた風にみることができる。王鐸の行間や文字と文字との間に含まれる余白への意識は、書における余白の存在の必要性をあらわしていると言えるのではないだろうか。

図9 『臨王獻之・王羲之帖』

『臨王獻之忽動・委曲帖』

「俱去」

「所去」

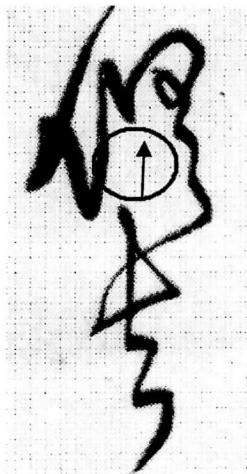


図10 『臨王獻之・王羲之帖』

『高適詩』

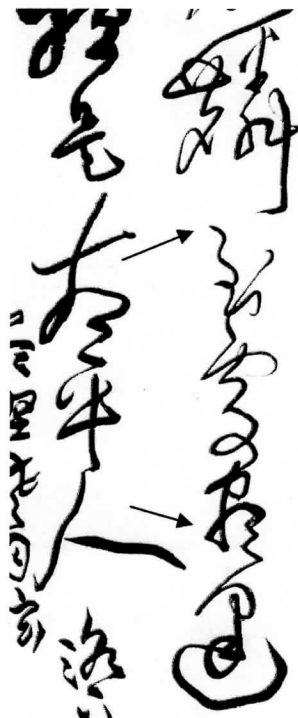
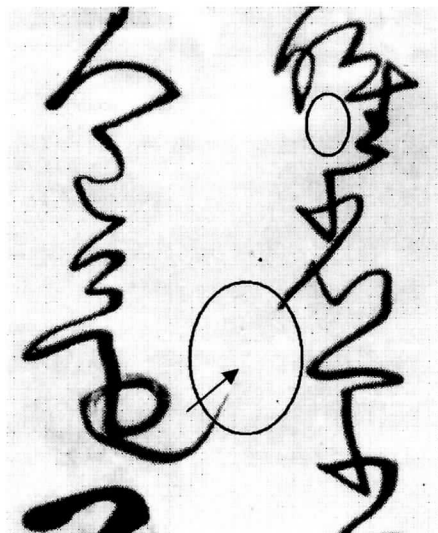


図11 『臨張芝帖』



## 第二節 対比要素にみる余白

書における表現には、様々な対比要素がある。王鐸の条幅作品においても、対になり得る要素を取り入れ表現されている。特に、文字から文字に移る前後関係、隣接する行と行とに含まれる文字、文字中においても対比し得る要素が含まれていることが明らかであった。では、文字においてこのような異なった特徴をあらわすことにより、余白にも変化が伴うのか。作品の印象に影響し得るのか。このような疑問に対する探究を進めていく。

隣接する行と行の文字関係についてみると、図12「雑」「此」は墨量の違いから線の肥瘦の対比が際立つ。一行目の「雑」の偏にみられる墨量の多さに対し、二行目の「此」の旁が痩せた線で書かれている。同様に一行目と二行目が対立する要素を生み出している場面が、「深」の“さんずい”と「處」の後半部の滲みにも言えよう。おそらく、黒の印象を強調することを避けるために、痩線によって余白を含ませたのだろう。そして余白が際立つ痩線に対して、墨量の多さを際立たせたのだろう。王鐸は意識して、そのような技法を取り入れたのかもしれない。実際両者の対比におい

て、墨の黒からは「暗」、余白の白からは「明」の印象を受けた。手島右卿<sup>13</sup>は余白を「光」に例えたが<sup>14</sup>、確かに余白の白が放つ明るい印象は光に類似しているだろう。その光の占める割合によっては、作風に大きく関わっていると言っても良いのではないか。このような変化を加えることで、作品の中で白と黒の対比がみてとれ、行の流れを同じようにみせない技法がなされたのであろう。

文字から文字に移る前後関係についてしてみると、図13「行」「往」は、「行」の文字中の余白に少なからず対比の要素がありそうである。まさしく、次の文字の「往」の墨量の多さが「行」に含まれる白と関連していると推察できよう。作品の中央部に位置する「行」「往」は、作品全体の印象に関わってくる重要な部分であることがわかる。仮に「往」を「行」と同じような線を書いた場合、白の占める割合が多くなるだろう。作品の中央部だからこそ十分に墨量を保つことで、余白の比率が高まることにより文字だけが浮いてみえないような処理がなされたのではないだろうか。余白が多く含まれているからといって、必ずしも作品に良い効果が期待できるわけではないという別の考察が可能となる。極度に瘦線や渴筆が増すことにより、余白(白の領域)の要素が高まると、作品に一種の重圧感が乏しくなると考えられるからである。同様の対立要素として「倫」と「等」の前後の流れには、実に繊細な運筆がなされている。筆圧に抑揚をつけることで白を生み出しているのか。「倫」から「等」に移る連綿線が極めて瘦線で組み立てられていることは、「倫」の“にんべん”墨量の多さに対応したということなのであろう。通常ならば、「倫」の最終画にみられる十分に筆圧を加えたであろう肥線に続けて連綿するところを、あえて針を連想させるような鋭い筆脈を伴わせるところをみると、滲んだことへの意識から白を残そうとしていたようである。また、「倫」の偏と旁の間隔に向かって「等」の縦画が伸びていることからみても、先に述べた余白への意識が感じられよう。

文字中にみる対比要素について、図14「菓」と「相」の余白の取り方は実に緻密な造形である。「果」の「木」は途中から非常に瘦線になっている。同じ“くさかんむり”と「木」を含んだ「藥」と比較してみても、縦画の瘦線が際立つことがわかる。ここまで瘦線で書く理由は何か。それまで

<sup>13</sup> 1901-1987 高知の人。本名は、南海巍。「象書」を提唱。(『書道辞典増補版』189頁参照)

<sup>14</sup> 『墨美 第21号』26頁 中林梧竹の書について「光を全幅に盛り込むことに成功しているものである」という一説より

の一行目の流れに変化をつけるため、瘦線に含まれる白によって対応したのであろうか。

一方、「目」の左の縦画と中心の横画にみる肥瘦も、対比要素が余白をもたらしていると言えよう。おそらく、前の文字の「事」は画数が少なく比較的余白を多く含むことから、「相」によって文字中に余白の疎密をあらわしたのではないか。王鐸は作品の印象を考慮し、過度に余白を際立たせないような技法を用いたと考えられる。これは先に述べた独自考察のひとつ、余白の要素を過度に取り入れることによる作品全体の重圧感の減少を避ける工夫だと考えられる。

図15「奴」と「此」の前後関係からは、線の伸縮の対立がみられる。二つの文字の旁を比較してみると、「奴」は最終画の縦線を伸ばし大きく湾曲させることで、字中に白を含ませている。それに対して、「此」の旁の上部は、連綿を縮ませることで白を縮小させている。図15「辨」と「々」の前後関係は、縦横の対立がみられる。「辨」によって書きはじめの横画の幅を広げ余白の含みを少なくし、「々」によって十分に縦画を伸ばすことで周囲の余白を取り込んでいるようである。画数に違いがある両者を、何らかのかたちで関連付けるために縦横の変化を強調し、文字中の余白の疎密をあらわしたのだろうか。「々」を囲む余白は、行中の後半部にかけての縦の流れを鮮明にしているのではないか。次の「知」を目で追ってみると、書きはじめが「々」の最終画の流れを自然と受けていると言えよう。余白の比率によって、縦形式の条幅特有の上から下へ流れる縦のリズムに変化を加えていると言えないか。文字中に白を含ませることによって、作品の各部分ごとに同一の印象を生み出さない効果があると推察する。

図12 『臨王羲之小園子帖』

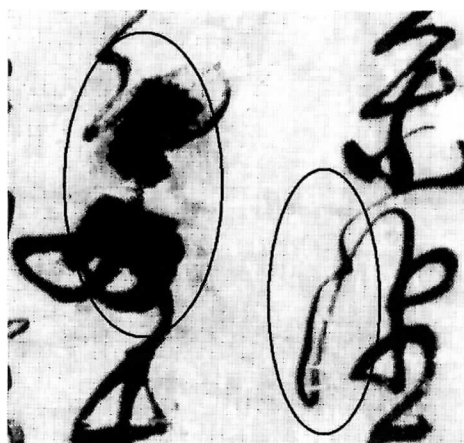
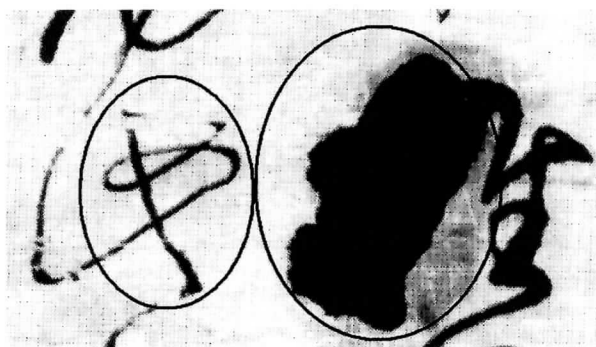


图 1 3 『臨王羲之小園子帖』

「行往」



「倫等」

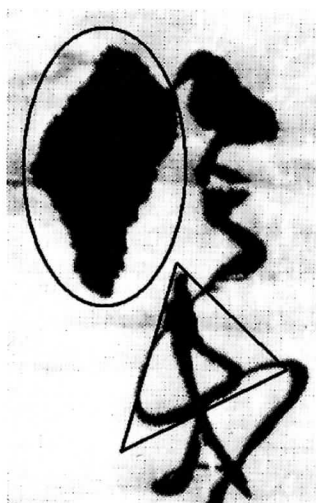


图 1 4 『臨王羲之小園子帖』

「菓」



「藥」



『高適詩』

「事相」

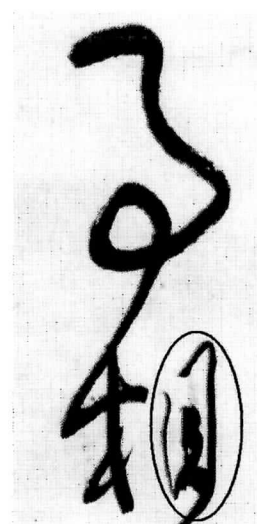
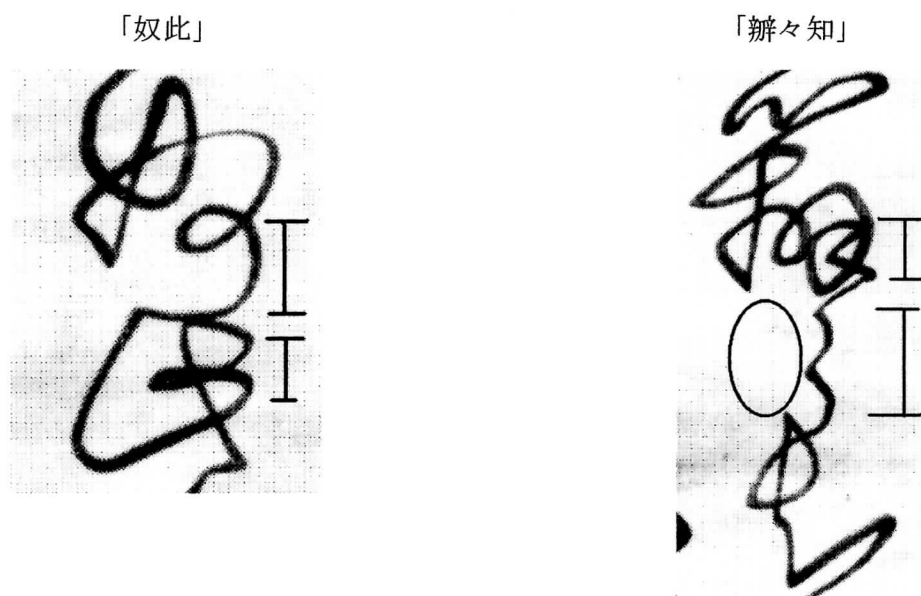


図15 『臨王獻之・王羲之帖』



### 第三節 連綿にみる余白

続いて文字から文字へとつながる場合、連綿線の長さや最終画から伸びる角度に違いがみられるのは、余白とどう関係するのかについて考えていく。まず、連綿線の長さにみる余白についてである。図16『臨張芝帖』の三行目に当たる「當」「思」「更」「就」「理」「昨」「遊」「悉」「誰」「同」の文字から文字への連綿線は、長さや角度、曲直、肥瘦に関してそれぞれに特徴があるようにみえる。このことは、文字の前後関係にみる余白とどう関連するのだろうか。仮に、同じ長さや角度で連綿していたとすると、おそらく連綿線を囲む余白は同じ調子で広がるであろう。そして、線の流れも単調になり、三行目はどの部分から見ても同一な流れになり得る。連綿の長さや角度を支えることは、徐々に三行目全体の余白が占める比率に対し、同じような調子になることを回避するためではないか。

実際「就」「理」のように、文字と文字との距離を近くすることで余白の密度を高め、文字と文字とのまとまりを強調させる効果があるのではないか。同様のことが、図16『臨王獻之・王羲之帖』「一」と「書」との連綿線の距離にも言える。前後の文字を近づけることで字間の余白を密にし、画数の少ない「一」が単独で浮いた印象を与えない造形がなされたのであろう。前後の文字関係を密にするという余白の効果が、なされたのではないか。またこの作品の場合、二行目の文字は草書

体になおすと比較的画数の少ない文字であることが推察できる。それに対比させるように連綿線の種類を変えることで、複雑な余白をつくりだしているとも考えられないだろうか。おそらく王鐸自身、文字と文字とに多様なつながりを表現しようとして意識していたのではないかと推察する。余白が占める割合を連綿線の長さや角度によって変化させることが、作品におけるある種の異なった流れ、多様な表現を含ませることにつながるのであろう。

次に、文字の最終画から伸びる連綿線との角度にみる余白についてである。文字の最終画から伸びる連綿線がどのような傾きを伴うのかによって、傾きや角度に含まれる白の含ませ方が変わってくる。図16『臨王獻之・王羲之帖』「懷」から「邪」は、「懷」の最終部の横画を右斜め下に傾きを加えたことで、自然と連綿する角度に白が含まれ、その白を残そうとしたのではないだろうか。前述の「一」と「書」の連綿部と比べてみても、白が占める割合が異なることがわかる。ここに白の生かし方の技法を感じ取ることができよう。

しかし、「一」から「書」にみられる字間の余白には、一文字中の余白と言うよりは前後の文字に含まれる余白に着目すべきであろう。視点を下部へ移してみると、「書」の最終画は筆圧を強めたような左方向への払いがみられ、角度が付けられている。これは先程の「一」にみられる角度と特徴が異なり、角度の内側に余白を含むかたちである。連綿の角度に含まれる対比と言え、連綿の角度から生じる余白にも同一の流れを回避している要素を含むと言えるのではないか。王鐸の白への意識は、細部にまで行き届いているとみることができる。

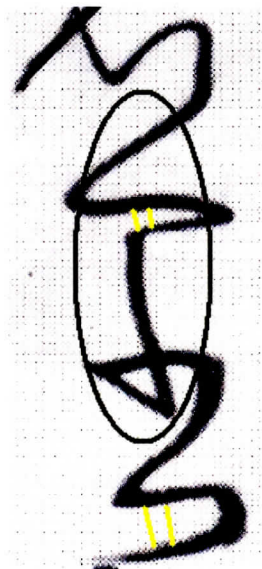


图 1 6 『臨張芝帖』

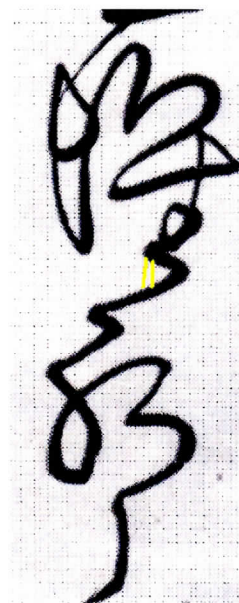


『臨王獻之・王羲之帖』

「一書」



「懷邪」



『臨王獻之・王羲之帖』

「往來」



### 第三章 文字中の余白

本章では、主に一文字中に含まれる余白に着目する。一文字の構成上、いかにして白を取り込むのか、そして白は文字に対しどのようなはたらきかけるのか、文字はそのはたらきかけをどう受けているのか、またそれによって書く文字の印象はどのように変化するのかについて考察していきたい。第一節で文字を構成する要素である偏と旁にみられる余白について、第二節で文字の最終部の特徴から考えられる余白の処理について考えていく。

#### 第一節 偏と旁にみる余白

前後関係の文字について、図17『臨張芝帖』「理」「昨」は偏と旁に少々間隔が取られ余白を含み、二文字の中心に比較的多くの白が生きている。しかし、偏と旁で構成される両者が前後の文字関係に位置する場合、同じような間隔で二文字ともに偏と旁の間を広げるべきなのだろうか。単調な印象を回避するためにも、対立要素を文字構造に取り入れ、どちらかは偏と旁の間を狭める必要があったのではないか。偏と旁との間を広げることで得られる余白の効果は、どのようなものなのだろうか。おそらく、ある程度偏と旁の間隔を取ることは字幅の広がりにつながり得る。結果的に、偏と旁の間に余白がある「理」「昨」は白を取り込むことで文字の存在を大きくみせ、比較的文字全体を明るくみせている。だとすれば、偏と旁を狭めた場合に起こり得る黒の暗い印象を、回避しているのではないか。また、王鐸は連綿線を長く書くことで、鑑賞者に行の流れを意識させる工夫をなしたのではないか。比較的に長く書かれている文字から文字へと続く連綿線は、「理」と「昨」の字間を広げたことにより生まれた白の中で、その長さと共にある種の存在感をあらわしている。偏と旁の間隔から余白を生み出し、文字の中心に余白をあらわすような構造にすることで、行の通りを良くしていると言えないだろうか。

一方で図17『高適詩』「歡」「洽」の関係は、偏と旁の間隔が狭く文字中の黒の密度が二文字とも比較的高い。文字の中心に白がやや少ないため、黒が密集した印象を受ける。文字と文字とをつなぐ連綿線も、「理」「昨」よりも距離が近く、字間には十分な余白が取り込めてはいないことがわかる。これほどまで、先に述べた「理」「昨」とは対照的に間隔を狭める理由は何か。一字ずつみて

いくと、前後の文字関係よりは文字の単体に主眼が置かれているようである。「歡」の偏は十分に墨を含んだ肥線で、旁はやや瘦線で書かれている。反対に、「洽」は“さんずい”がやや瘦線で旁の右払いには十分な墨による肥線がみられる。「歡」「洽」は、「理」「昨」のように偏と旁の間隔や字間にみる余白や行の流れというよりも、文字単体の構造を意識しそこに対立要素を含ませた技法が窺える。

図17 『臨張芝帖』

「理昨」



『高適詩』

「歡洽」



これと同様に同一文字において、偏の書き方の特徴の違いから生じる白もみられた。「復」をみると、“ぎょうにんべん”に含まれる余白は異なっている（図18）。“ぎょうにんべん”を旁に向かって右斜め上に撥ね上げる際に、線をやや湾曲にすることによって、ある種の余白の存在が顕著になり得るのではないか。異なる特徴をもつ図18『臨王羲之不審・清和帖』の二つの「復」を見比べてみると、やはり右側の「復」のように文字中に余白を取り込む方が字幅をコントロールすることができるのであろう。“ぎょうにんべん”に含まれる余白がやや少ない左側の「復」は、右への張り出しを少し抑えた印象ではないか。字幅を広げることで余白が生きてくる。墨の滲みの加減によって、文字中の白が異なる図19『臨王羲之小園子帖』「僕」「儻」をみても、やはり白の占める比率の違いは明らかである。同じ“にんべん”を含んだ文字であっても、疎密の違いは明確で印象も異なる。墨の滲みを強調し文字に対するある種の暗い印象を与えるよりは、余白を取り込むことで

白の明るさをあらわす方が、文字を大きくみせ文字の存在感を際立たせ得るのではないだろうか。偏と旁によって成り立つ文字において、いかにして余白を取り込むように筆線表現するかが、作風を明るい印象にするための要である。

図18 『臨王羲之不審・清和帖』「復」

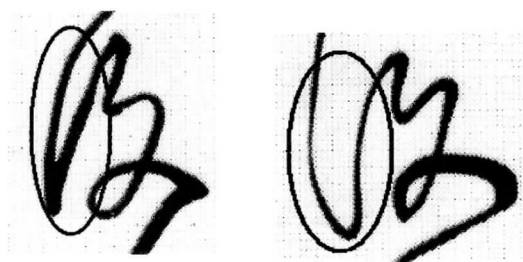
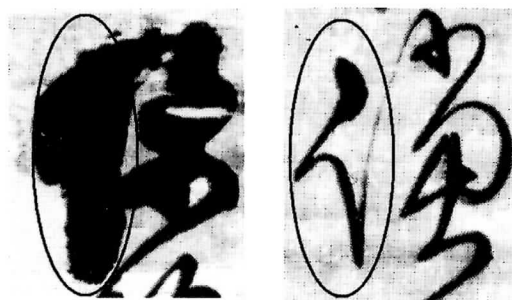


図19 『臨王羲之小園子帖』

「僕」

「儻」



## 第二節 最終部の位置

文字の最終画の位置は、隣接する行間に対する白へのはたらきかけを明示している場合がある。行間における余白と墨色の響き合いは、最終画を書き収める位置を通じて表現することが可能となろう。図20「慰」の最終部にあたる点画は、行間に向かって横に張り出すことで文字自体を主張しているが、そのはたらきかけはやや控え目ではないだろうか。隣接する二行目の「希」はその前の文字である「往」の旁の真下に位置しており、「希」を取り囲む余白は前出部の「往」の旁に合わせて右に寄せたことによって、「往」の“ぎょうにんべん”の分だけその真下には白が残っていることがわかる。この白への意識を感じさせるような線の張り出しが、今より大きく表現されてもよかったのではないか。仮に「慰」の後半部を行間の白に向かって横に張り出し、「希」との行間に主張していくと、一層白への意識が明確になり行と行における黒と白の対立要素が多様な表現を生むと考えられる。

図20 『臨王羲之小園子帖』



図2 1「末」の最終部は、行間への意識を感じ得る。四画目からの右斜め上への撥ね上げの流れを受け、行間の余白に対しある程度墨色の勢力を広げ得る位置に書き収められていると言えないだろうか。流れを受けたとすれば、最終部がもたらす余白へのはたらきかけの有無は、最終部以前の処理の仕方によって決定するのであろう。「末」の最終部は、前出部の右斜め上への撥ね上げがあるからこそ、この位置に収められたのであろう。そしておそらく、右斜め上へ撥ね上げた処理は、隣りの行に含まれる画数の少ない「人」「已」を取り囲む余白の多さに対応したのではないか。文字の画数や書体によって、作品上の余白の比率が高まってきた場合、王鐸の白への処理技法は実に臨機応変で巧みであることがわかる。

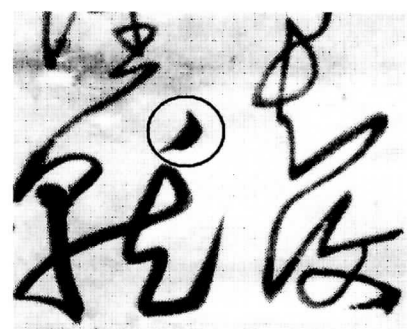
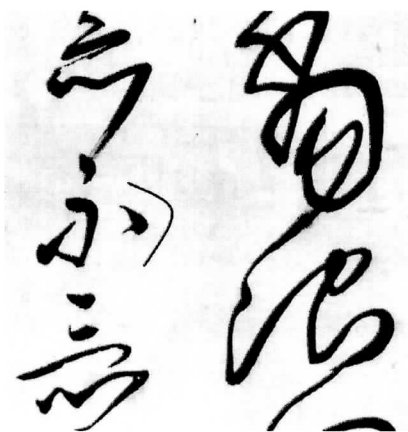
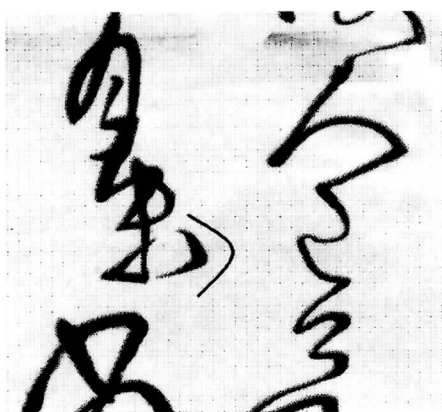
前出部の流れを受けるといった点では、図2 2「不」も同様である。最終部が少々右上がりの位置に打たれており、前出部の撥ねの流れを受けてその延長線上に位置していると言える。仮に、文字の底辺部である二画目と同位置に最終部が位置していたとすれば、隣接する「當」と「不」の前の文字である「竟」を取り囲む余白の比率が多く白の要素が際立ち、作品構成において、墨色との相互関係が希薄になってしまうのではないか。だが、行間の余白へ主張し過ぎて過度に離れた位置に書き収めても、文字構造上やや不自然になってしまうであろう。この場合、図2 1、2 2においても実に自然に白へ主張している。黒と白の要素が関係し得る、互いの勢力範囲というものが存在するということなのか。だとすると、「不」の最終部は文字構造のバランスを崩さず不自然に感じさせない位置にあり、「不」を取り囲む余白と周囲の文字を取り囲む余白に対しても、ある程度均衡の取れた位置にあると言えないだろうか。黒と白の適切な勢力範囲と言うものが、一字一字に存在するということなのであろう。例外的な文字構造によって、白を処理している図2 3「就」の最終部は、点の位置が実に特徴的である。ではなぜ本来の文字構造上、現段階よりも若干右寄りに打たれるべき点はこのように上部の位置にあるのだろうか。おそらく「不」と同様、余白の過度な浮き彫りを回避するための手法なのではないか。余白と文字との位置関係を考慮し適する位置に書き収められたと考える。比較的墨を多く含ませ潤った線で書かれていることからみても、余白に対立させようとする意識を感じ得る。王鐸自身の判断で、文字構造を少々変化させることによって、余白に

対する主張や様々な表現がなされ、白と黒との調和が作品を通して感じとることができる。と考へられる。

図 2 1 『臨王獻之・王羲之帖』

図 2 2 『臨張芝帖』

図 2 3 『臨王獻之・王羲之帖』



#### 第四章 落款にみる余白

続いては、作品の最終の書き収め部分である落款について考察を進めたい。王鐸の長条幅作品『臨王羲之小園子帖』、『臨王獻之・王羲之帖』、『臨張芝帖』、『臨王羲之不審・清和帖』、『高適詩』の落款に含まれている余白についてみていく。第一節で「王」「鐸」の異なる構造の二文字にみられる余白の使い方の相違点を探り、第二節で本文を書き収めた後の残された白への書き入れ方の違いについて分析し、王鐸の余白の処理方法を考察する。

##### 第一節 名前にみる余白と変化

図 2 4 に示した表は、それぞれの法帖にみられる「王鐸」の二文字を抜粋したものである。「王」は、『臨張芝帖』を除いてすべて二画目からの連綿を湾曲させ円のような形で結び、余白を残す構造を取っている。このようにする意図は何か。「王」は「鐸」と比べて画数が少ないからこそ、字幅を広げ白の要素を生み出すためにこの湾曲を用いているのか。『臨王羲之小園子帖』と『臨張芝帖』を比べてみると、「王」の四画目の右上がり軽減されていることがわかる。どうしてこのような変化があるのか。『臨張芝帖』の「王」は、単体の文字と言うよりはむしろ、ある種「鐸」の一部のように

みえないだろうか。「鐸」の“かねへん”は「王」の最終画の流れをそのまま受けている。『臨王羲之小園子帖』にみられる「王」の右上がり回避することで、『臨張芝帖』の「王」と「鐸」がつながって関連しているかのようにみえる工夫がなされたのであろう。48歳と56歳という制作年齢の変化を踏まえた上で、前後の文字のつながりをみる場合、縦画と横画の交点の角度に含まれる余白は年齢を重ねるとともに多く取られる傾向にあり、王鐸の余白への意識の高まりを窺わせている。

次に「鐸」についてみていくと、『臨王獻之・王羲之帖』、『臨王羲之不審・清和帖』は旁の「幸」の八画目が少々変化している。比較的直線的な『臨王獻之・王羲之帖』に対し、『臨王羲之不審・清和帖』は丸みを帯びている。縦画を直線的に書く場合は湾曲して書く場合と比べて、偏と旁の間は狭まり、余白は比較的少なく窮屈な印象になり得る。おそらく『臨王獻之・王羲之帖』は、旁の前半のくずし方に湾曲が多いため、同じ要素の重複を避けるための処理なのではないか。仮に、「幸」の八画目を湾曲に書いて文字中の余白を含ませたとしても、直線的な要素が少なく湾曲が目立ち、かえって白が浮き彫りになってしまうであろう。同一の要素が多い単調な印象を避ける意図が、後半部の縦画の直線にあらわれているのではないだろうか。





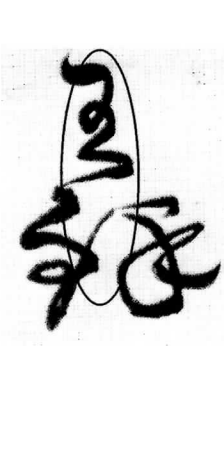
そして、二字の前後関係についてみる。臨書作品である『臨王羲之小園子帖』、『臨王獻之・王羲之帖』、『臨張芝帖』、『臨王羲之不審・清和帖』は、先にも述べたように「王」と「鐸」の位置関係に類似する箇所がある。「王」は「鐸」の“かねへん”のほぼ真上に位置しており、「王」の最終画は「鐸」の偏へ自然な流れをもたせている。「王」と“かねへん”の距離を近づけることによって、二字における上から下への縦の流れに関連性があるかのようにみせている。「王」を「鐸」の偏側に寄せることで、「鐸」の旁の上部に白が残り、「鐸」の旁を十分に縦長に伸ばすゆとりができたはずである。「鐸」の旁の背の高さを一層引き立てる役割を、ここでは余白が果たしていると言える。

一方、『高適詩』は、「王」は「鐸」の偏と旁の間のほぼ真上に位置し、その空間に入り込むような構造をしている。臨書作品と比較してみても、「鐸」の偏と旁の間はある程度取られており、字幅の広い構造である。比較的縦長の「王」から字幅を広げた「鐸」への前後関係がなされており、「王」の二画目の転折部を頂点として二文字を取り囲む線を引いた場合、まるで三角形のような形状になり得る。「王」の縦画を中心軸とし底辺に向かって広がる構造は、二文字の余白の広がりを実現して

いとみることができるのではないだろうか。「王」の二画目と四画目の交点の角度に含まれる余白は、横画をやや右斜め下を書くことで文字中に生じている。線に角度をつけて白を取り込む技法は、両方の文字に取り入れられている。王鐸は、二種類の異なった余白を意識して書き分けたのではないかと推察する。

落款についても比較すると、余白の意識に違いあることがわかる。だが、臨書作品と創作作品ともに余白の作り方を十分意識し表現していたことは確かである。「鐸」の偏に「王」を寄せることで生じた余白や、「王」が入り込むような「鐸」の偏と旁の間に存在する余白からは、文字中や文字の前後関係に余白を生かす意識が見受けられる。同じ文字であるにも関わらず異なる印象を受けるのは、文字中もしくは前後の文字関係に含まれる余白の占める割合が影響している。王鐸がもつ余白への意識の変化は、落款からも読み取ることができよう。また、ここでの比較対象の中で、臨書作品には見受けられなかった『高適詩』の落款における余白の取り方は、創作作品にみる王鐸特有の余白なのではないか。おそらく臨書作品を通じて余白の生み出し方を学び取り、創作によってなされた表現のひとつであろう。

図 2 4 落款に含まれる 「王鐸」

臨王羲之 小園子帖	臨王獻之 王羲之帖	臨張芝帖	臨王羲之 不審・清和帖	高適詩
				



## 第二節 残された余白の処理

次に王鐸は本文を書き収めた後の残された余白に対し、どのような書法をもってはたらきかけをなしたのか、またその際これまでに述べた余白と墨色との関係が含まれているかどうかについて探る。落款を書く際は、基本的におおよその書く内容は決まっているであろう。そして、印の位置も考慮し余白を残したはずである。ここでは書かれている内容は異なるが、すべてが二行で収められており落款部の限られた範囲内での余白の処理方法から、王鐸の余白への意識の高さを改めて確認したい。

本文を除く落款部分における王鐸の名前の位置に着目すると、上部と下部に分けることができる。『高適詩』、『臨王羲之小園子帖』、『臨王獻之・王羲之帖』はいずれも、送り手の氏名が上部に来るような書文における礼儀作法が守られ、自身の名は末尾に書く配置がなされている。まず、図25『高適詩』の場合、送り手の氏名が上部、自身の名が下部という体裁を取っているが、落款が二行で書かれるというよりは本文の三行目の最終部に寄り添う構図のようである。「洛下王鐸」をみると、まるでこの文字群だけで完成しているかのように思わせるほど、白が十分に取られ白と黒の均衡が違和感なく保たれている印象を受ける。「王」の縦画を上部に延長していくと、本文の「平」の縦画につながることから中心軸が本文と関連しており、自然と文字を取り囲む余白もある種墨色や筆線の影響力を受けている。ではここではなぜ、他の作品のように本文の下に二行で書かなかったのか。推測であるが、落款としての完成度が高い「洛下王鐸」を書いた後に「孟堅老詞壇」を書いたのではないか。だとすれば、「孟堅老詞壇」の周囲を取り囲む余白の少なさや窮屈な印象は、王鐸の名前より上に書かなければならない礼儀作法と、残された窮屈な余白の条件と一致していると言えるであろう。本文に極めて近い位置に書かれる「孟堅老詞壇」は、黒の要素が密集しており、この両者は一つの作品の中で実に対照的な白の処理をしていると言える。

また図26『臨王羲之小園子帖』の場合、筆線から白への意識が感じられ得るのではないか。「親」の最終画にも余白への意識が見受けられる。本文の二行目「處」「動」の字間に向かった右辺への張り出しが際立つ。隣の「見」の「目」の字幅より少々広く、ある種右への意識をやや強く感じる。おそらく、余白との関連を本文の二行目の配置から考慮し張り出すことで、余白の意識を横画を用

いることで表現したのではないか。筆線が余白を意識し様々な動きを伴うことで、表現豊かな作品が生み出される。

図25 『高適詩』



図26 『臨王羲之小園子帖』

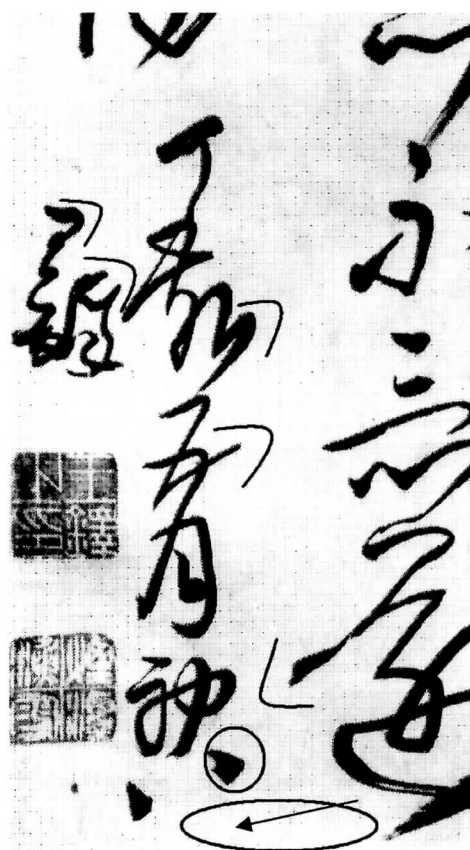


図27『臨王獻之・王羲之帖』の「癸」「極」「熱」も同様に、本文二行目との間にある余白へのはたらきかけが、右方向への張り出しによって明確になっていると言えないだろうか。「丈」は最終画に点を加え左方に大きく張り出すことで、同様に右方の余白が浮き彫りにならないような処理をしているとみられる。続いて、「王鐸」の文字が上段に位置する場合をみていく。図28『臨張芝帖』は、「八」の二画目は比較的右上がり強い。仮に一画目と底辺をそろえた位置に書いたとすると、「遠」を取り囲む余白の比率が高まり、本文二行目との行間に余白と墨色の響きや関係性が希薄になるのではないか。おそらく、それらを回避するために傾きを強くし、余白に何らかの影響を与え得る位置に書き収めたのではないか。また、傾斜が強いことにより生じた「八」の二画目の下部の余白には、「遠」の最終部の撥ねが対応しているようであり、筆力を込めた最終の撥ねがあることにより、行間の白の要素を過度に感じさせない技法が窺える。王鐸が、白と黒とが互いに影響し合うように構成を立てたとすると、落款部の「亥」「五」の右上がりの線の流れを組み取ったとも考えられる。いずれにせよ、王鐸は本文を書き終えた余白において、その余白の中に墨色つまり筆線が入り込むことで、白と黒に対し常に何らかの関連をもたせようとしていたのではないだろうか。

図27 『臨王獻之・王羲之帖』

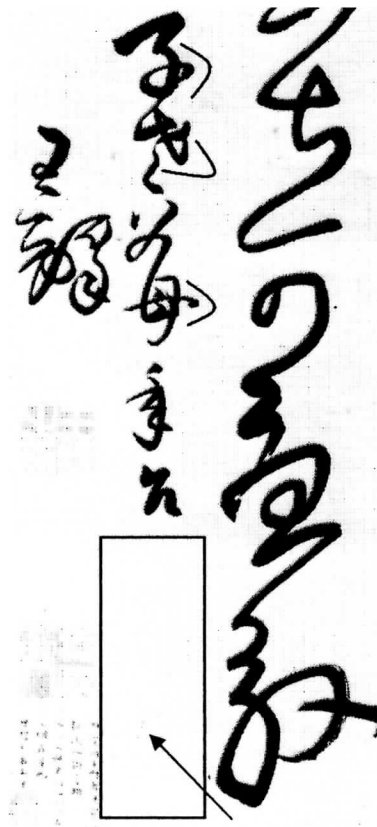


図28 『臨張芝帖』



最後に図29『臨王羲之不審・清和帖』における、本文二行目の「殷」を取り囲む左方の余白は、比較的広く取られていることがわかる。残された余白のうちで「子老父母年臺」に続けて「王鐸」と書かなかったのは、何か意図があるのだろうか。これまでの作品は、比較的高い位置に送り手の氏名と共に書かれていたが、ここでは年代を示す内容だけである。印の配置を考慮した上でも、落款は一行で書き収められたはずである。仮に、一行で書き収めたと想定した場合考えられる問題点は、やや落款部が窮屈な印象になるということであろう。そして、実際に作品に書かれている「王鐸」の位置が余白を含むとすれば、その領域の余白に対応し得る墨色や線は限りなく少ないのではないか。だとすれば、二行で書き収めることで落款部の一行目の下部に広がる余白の構図は、その余白に対して本文二行目の「殷」の傍の最終部にあたる左斜め上に向かって張り出された線と、印の朱色と思われる色の要素が一種の重圧感を思わせ、余白に対応していると考えられる。このような落款の処理の仕方は、余白を意識した結果とは考えられないだろうか。「殷」の墨色の勢力を、行間の余白に響かせたいという意図があったとも考えられる。

図29 『臨王羲之不審・清和帖』



ここで示した王鐸の作品の落款部にみられる余白の処理からは、残された限定的な余白に対する柔軟な技法が多々見受けられた。王鐸はその時々で余白をどのように生かし含ませるかを、おおよそ考慮しているようである。これまで述べた王鐸の技法と共通する余白へのはたらきかけも存在し、最後まで意識を行き渡らせた、ある種王鐸の創作に対する意気を感じさせられる。

## 第五章 王鐸の余白観

前章までは、王鐸の縦形式条幅作品の中でも特に草書作品を取り上げ、余白を生み出す法や文字構成についての分析を試みた。最終章では、第一節で王鐸の臨書作品『臨王獻之省前書帖』、『臨王羲之蔡家寶帖』、『臨王羲之不審・清和帖』を制作年齢の違いに焦点を当て比較する。余白の処理の仕方について相違点を探り、制作年齢の違いが余白表現と関連があるのかをさらに深く分析する。続いて第二節で、王鐸の創作作品において特有の余白を生み出す書法について探る。その中から、条幅作品における王鐸の余白観が見出せないかを考えていきたい。

### 第一節 年齢別比較

王鐸は44歳と56歳の二度にわたって、同一法帖の臨書を試みている。<sup>15</sup> 臨書に励んだその姿勢から、王鐸の書道人生の中で臨書は大変重要な存在であったことを窺い知ることができる。ここで、ひとつの仮説を立ててみる。制作年齢の異なる両作品は、年代の違いに伴って何らかの書法の変化が生じているのではないか。おそらく晩年にかけて書法は洗練されると考えた上で、未だ根柢の乏しい仮説について迫るために、余白の処理方法に着目し分析していく。そこで作品から具体的に二、三字の前後関係を取りあげながら、特徴をまとめてみる。

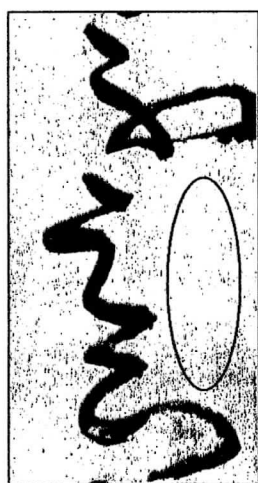
『臨王獻之省前書帖』の一部の図30をみると、王鐸が制作したとされる年齢の44歳と56歳ともに、右辺中央に余白が広がる構図が取られている。おそらく、第二章第一節で述べた書法の特徴と類似していると言えるのではないか。「不」の最終部の張り出した線から視線を下におろすと、三文字目の「下」の最終部まで白が十分に保たれていることがわかる。ちょうど「○」で記し

<sup>15</sup> 『王鐸書法全集5』193頁、『王鐸書法全集5』1150頁

た部分がそうであり、「足」を中心に書くのではなく左に寄せて書いたことで生まれた余白は、三文字の上からの流れを明らかにしている。作品の一部分に過ぎないこれらの三字を、それぞれの領域内で集合体のまとまりとして表現しているかのようである。

ここで断言することは難しいが、第二章の図11『臨張芝帖』からもわかる通り、比較的画数の少ない文字群に対して用いる書法のようなものである。察するに、画数の多いものと比べて表現方法が限定される文字に対する、特有の余白の処理方法なのではないだろうか。

図30 『臨王獻之省前書帖』 「不足下」



44歳



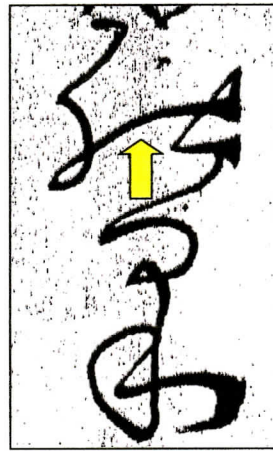
56歳

また、図31は上の文字の偏と傍の間に生じた余白に対して、大体真下に次の文字が位置している構図である。これは先にも述べた通り“意識される余白”や“余白に入り込むような効果”であると考えられる。「果」を書く際は、おそらく「能」の偏と傍の間隔を考慮したのではないか。「果」の中心軸が「能」の文字中の余白の延長線上に位置していることで、ここでの二字を決して孤立した文字にみせてはおらず、まるで関連しているかのように感じさせている。このような王鐸の余白の処理から、常に行の流れを鑑みた書法が窺える。

以上の二点は、ここであげた作品において年齢の違いに関係なく主に共通する処理である。次に、異なる点をみていくことにする。『臨王獻之省前書帖』にみる年代別比較とすれば、56歳と比べて44歳の方が文字中の余白ないし文字を取り囲む余白を多く取り入れており、王鐸自身余白の処理に目を向けていたようである。



図 3 1 『臨王獻之省前書帖』 「能果」



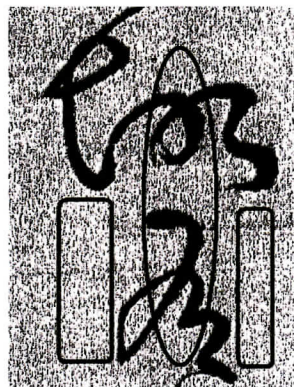
4 4 歳



5 6 歳

図 3 2 は「故」の中心軸の位置に結びが書かれ、その真下に「有」の一画目が位置している。どちらも上から下へ向かう延長線上に文字の中心が揃っていることで、行中の二文字の中心軸が維持され部分的であっても作品の安定感をもたらしていると考えられる。「故」に大きく字幅が取られていても「有」との中心軸との関係が強固になっているため、字幅の変化に関してさほど不自然に感じられないのではないか。「有」が背の高い文字構成になっていることからみると、同じ字形が続かないような書法が、そのような印象を生み出しているのであろう。字幅のある文字から背の高い文字への流れ、つまり「横長」から「縦長」への字幅の変化が余白の広がりを実際立たせている。

図 3 2 『臨王獻之省前書帖』 「故有」



4 4 歳

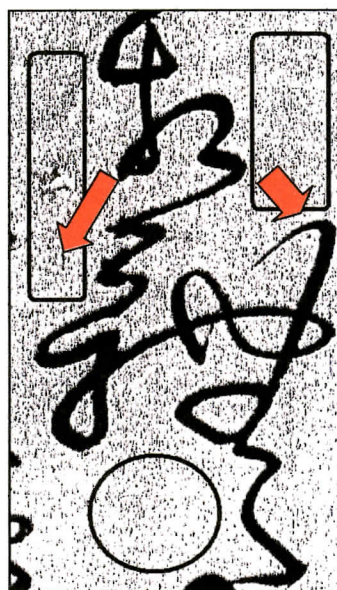


5 6 歳

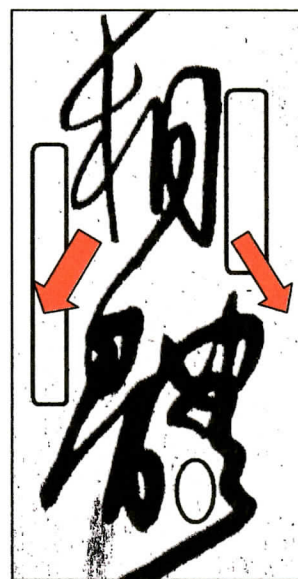
次に、書体のくずし方の違いから生じる余白についてみていく。著者の個人的見解からすると、

余白の魅力を感じる作品は草書作品が多い。文字の字形を簡略化と言った点で、察するに楷・行・草・篆・隸書体の中で白を取り込みやすいものは、最もくずれた書体、画数の少ない簡略化された草書ではないかと考えられた。そのことを言及しているのが図33の比較である。「相」「体」の二文字は、書体に明らかな違いがあることがわかる。行書体で書かれた56歳の作品と比べて44歳の作品は、画数が少ない草書体を用いている分、文字中の余白をより多く取り込むことができているようである。一文字目の「相」は字幅が狭く、次の文字の「体」に向かって下へと字幅を広げている書法を取っている点は共通しているが、「体」の字幅を最大幅と見立てその上部にある余白を「□」で示してみると、その面積の違いは明確である。これはやはり、書体のくずし方によって生じたと考えられる余白の違いであろう。行書より書体のくずし方が際立つ草書の方が、余白を際立たせることができるのかもしれない。

図33 『臨王獻之省前書帖』 「相体」



44歳



56歳

続いて、一行中に見られる連綿の相違について着目したい。字間に連綿線が含まれている箇所は、筆線を目で追っていくと自然に上から下への行の流れをみて取ることができる。つまり、前後の文字のつながりはある種の文字と文字との関係性を示していると言えよう。ではその場合の余白は、どのように捉えるべきであろうか。これまで述べてきたように、白を残すもしくは白を含ませるこ



とが余白の存在を意味しているとするならば、次の文字へと続いていく連綿線がある以上、おそらく白は連綿によって断ち切られるような構図になる。前後の文字関係に生まれる字間の白に連綿線を加えることが、余白効果を軽減させることだと仮定すると、王鐸は比較的晩年につれ連綿を回避し、白を残そうとする傾向にあったとみられる。図34は、『臨王羲之蔡家寶帖』の一行目の一部で、制作年齢が56歳と60歳のものの中から同一箇所にあたる合計15文字を抜粋したものである。56歳のものは連綿を含まない単体の文字はなく、書き始めから3字連綿、3字連綿、2字連綿、6字連綿と11箇所の連綿線により、縦書きの条幅の上から下へのつながり、つまり前後の文字関係が構築されている。

一方60歳のものは、連綿を含まない単体の文字が6文字あり、56歳の作品と比べてみても連綿が含まれていない分、字間の白の存在が明らかであることがわかる。この一行だけをみると、連綿する文字の数が前者は6字連綿と比較的多いのに対し、60歳のものは書き始めの3字連綿である。このことから、年齢を重ねた後者の方が、やや連綿を用いた書法を取っていない事実が窺える。

同様に、『臨王羲之清和帖』をみていく。図35の左部は制作年齢が不明の『臨王羲之不審・清和帖』の二行目、右部は制作年齢が58歳の『臨王羲之清和帖』の一行目の一部をそれぞれ抜粋したものである。左部の6文字目「書」が右部では省略されていることを除いて、合計15文字である。連綿を含まない単体の文字を8文字含み、3字連綿以上を含まない右部の58歳の作品は、連綿の使用頻度に関しては、先に述べた60歳と特徴が類似しており、制作年齢が近い事実にも合点がいくのではないかと推察する。制作年齢と連綿の処理方法の特徴から、王鐸の余白の捉え方にも白を積極的に取り入れるといった変化があったと考えられる。以下の表は、各行における文字と連綿を数値化したものである。各行で多少の変動はあるものの、やはり60歳の時に書かれた方が文字数に対して過半数を割っているものが多く、連綿を避けて書かれていることがわかる。この二作品の比較の場合、晩年に近い作品の方が単体の文字により構成された書法が用いられ、王鐸の余白観の確立が進行していると考えられる。

表 1 制作年齢別連綿数の比較

『臨王羲之蔡家賓帖』	1行目 (文字数)	2行目 (文字数)	3行目 (文字数)
56歳作	11 (16)	8 (18)	11 (16)
60歳作	6 (19)	14 (21)	3 (7)

『臨王羲之不審・清和帖』  『臨王羲之清和帖』	1行目 (文字数)	2行目 (文字数)	3行目 (文字数)
制作年令不詳	19 (21)	16 (19)	13 (14)
58歳作	6 (22)	11 (22)	4 (17)

図34 『臨王羲之蔡家賓帖』一行目同一部抜粋

56歳

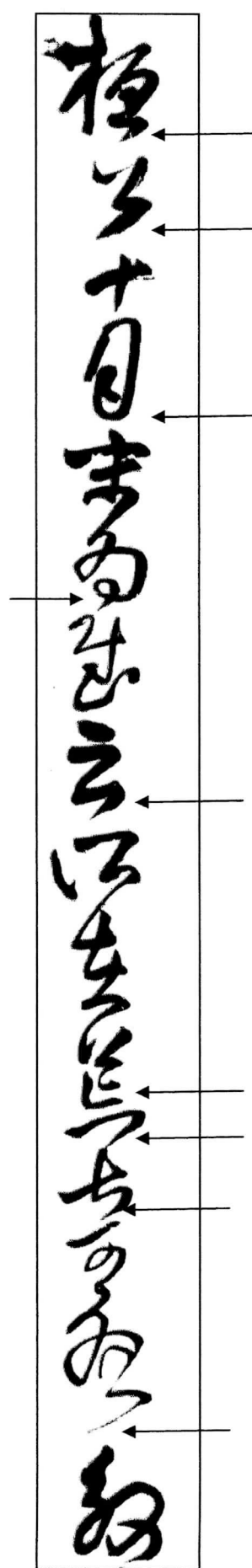
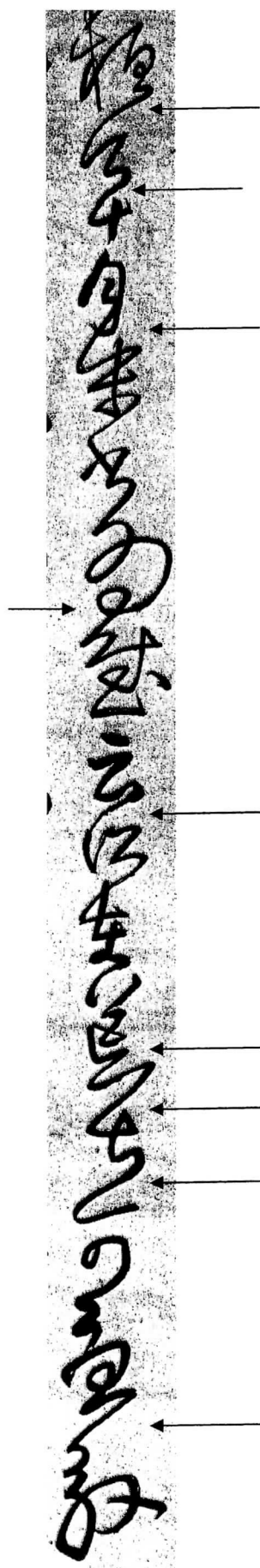


60歳



図35 『臨王羲之不審・清和帖』左同様抜粋

58歳



## 第二節 書聖の影響と創作への展開

では最後に、王鐸の余白の処理から余白に関する特徴について改めて整理していく。また、臨書法帖として多く用いられてきた王羲之、王羲之と影響の深かった人物(智永・孫過庭)と比較し、王鐸が王羲之から受けたであろう影響と王鐸が『臨淳化閣帖書画合璧卷』の巻末識語の中で書した

予書独宗羲献。即唐宋諸家。皆發源羲献。人自不察耳。動曰。某学米。某学蔡。又邇而言曰。

某虞。某柳。某欧。予此道将五十年。輒彊項不肯屈伏。

において、特に下線部で示した王鐸と王羲之の関係を示す内容に着目し、その確証を余白の処理方法の観点から見出していきたい。以下の通りに訓読し要約文を参考にしながら、王鐸の書道観を再確認していく。

予の書独り羲献を宗とす。即ち唐宋の諸家、皆な源は羲献に発するも、人は自ら察せざるのみ。動もすれば曰う、某は米を学び 某は蔡を学ぶこと。又た邇りて言いて曰く、某は虞、某は柳、某は欧と。予の此の道は将さに五十年なり。

私の書は、ただ羲献(王羲之・王獻之)を宗とする。世人は、唐宋の書を学ぶというが、唐宋諸家の書が王羲之・王獻之に由来することは考えていないのである。私はこの道50年間、頑なに王羲之・王獻之を学び続けた。<sup>16</sup>

確かに、王鐸の王羲之を古法帖とした臨書作品が数多いことから、書聖の技法を学ぼうとする姿勢が強いことがわかる。ではこのことを踏まえ、これまで述べてきた王鐸の文字中における余白の取り方について、特に多く用いられたと思われる処理方法を分類した上で、その特徴から王鐸の作品づくりにおける白に対しての認識の高さを探りたい。著者が特筆したい王鐸の余白の処理方法の特徴は、以下の四つである。

<sup>16</sup> 『特別展書聖王羲之』原文312頁、要約294頁 参照

①「又」「久」にみられる平たい円形を伴う処理

②右辺へ張り出す湾曲線

③“しんにょう”の縮小

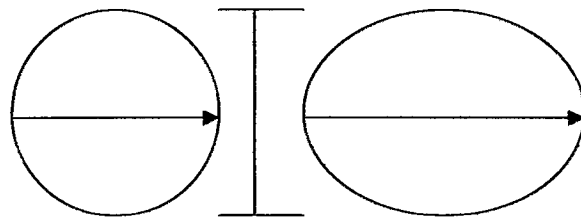
④“にんべん”の丸み

これらすべてに共通している点は、“丸みを帯びた字形をつくり出す特有の筆遣い”であると考えられる。丸みを作り出すことで、その内側に白を取り込むということである。このことを踏まえて、実際に一覧表から比較検討を試みる。

①「又」「久」にみられる平たい円形を伴う処理

王鐸の草書を分析していて、このような平たい円形を伴う文字が比較的多くみられた。楕円形を含めると言うことはつまり、横への広がりを意識したことが窺え、通常の円を書くより視覚上多く白を取り込んでいるように見えるのではないか。以下の図36は、高さが同じでも横幅(直径)が異なる円を示したものである。

図36



高さの同じ円でも右の円の方が、円の内側に白を多く含んでいる風に捉えられる。このような視覚的作用も、王鐸の余白の処理方法に取り入れられていると考え得る。図37の表で具体的に文字を整理していくと、通常草書体の「慶」の最終部に含まれる「久」をあらわす円形部分が『淳化閣帖(張照本)』のような書き収めだとする、王鐸の「慶」はそれによりさらに左辺へ広がる円が際立っている。この処理方法は、王羲之ならびに王獻之と字形が類似しており、王鐸が二王の法をよく習ったことが窺える。また、「慶」の『十七帖(三井本)』、王獻之のような「敬」のような書き収

め方には生じ得ない余白は、ここでの「又」や「久」に幅をつくることで白を含ませることが可能となるのであろう。幅をもたせ字形を目で追うと、自然に文字から一種の勢いが感じられる。




図 3 7

分析文字	王鐸	王羲之	
『慶』	 <p>草書軸『王鐸書法全集 5』5 頁</p>	 <p>十七帖 (三井本)</p>	 <p>淳化閣帖 (張照本)</p>
『彼』	 <p>臨閣帖軸『同上文献』14 頁</p>	 <p>十七帖 (上野本)</p>	 <p>淳化閣帖 (張照本)</p>
『故』	 <p>草書臨帖『同上文献』295 頁</p>	 <p>淳化閣帖 (肅府本)</p>	 <p>王獻之墨蹟</p>
『敬』	 <p>草書臨帖軸『同上文献』6 頁</p>	 <p>澄清堂帖 (廉南湖本)</p>	 <p>王 獻 之 (淳化・張照本)</p>

## ②右辺へ張り出す湾曲線

王鐸は、その臨書回数の多さや文字構成の質の高さから臨書に対し誠実に取り組んだことが理解できるが、一方で少なからず自らの書法を習得したいという自覚があったのではないかと思わす箇所が存在する。つまり、元となった法帖である王羲之らを臨書したとは、考えにくい文字を含んでいるということである。ここで分類した特徴の一つである“右辺への張り出し方”が、まさに模するという臨書の本質を打ち破るような王鐸独自の書法と言えよう。もちろん、全体的な字形の取り方は王羲之の書法を重々継承していると察するのだが、やはりここであげた大半の文字は、王鐸の方が、丸みを帯びている箇所が多いようであり、白を十分含ませる処理が取られている。図38の表で示した「随」は、右辺に張り出しふくらみをつけており、王羲之の文字より意図的だと思わせる程である。王羲之らの「耶」は同様にも丸みを帯びてはいるが、その湾曲した張り出しは王鐸には及ばないと言えよう。「不」と「人」に関しては、張り出す処理に加えて文字の重心の安定も意識していたのではないか。『澄清堂帖』の「不」は右上がりの線が特徴的であるが、文字の重心が浮き上がって見え少々不安定に感じられる。しかし、王鐸の場合右上がりの線を含んではいるが、途中で角度を右下がりに変え重心を下部に移行し、安定感を生み出しているようにみることができる。王羲之らの「人」は右下へ向かって最終部が書き収められているが、王鐸は横への張り出しがやや水平に保たれている。連綿がない単体文字が連なる『十七帖』と連綿を伴う長条幅作品の文字の違いということなのであろうが、ここでの王鐸が用いた白の生み出し方には、古法帖にはない臨書の先に目指した独自の書法獲得の意志を強く感じさせる。

図38

分析文字	王鐸	王羲之(孫過庭・智永)	
『随』	 都下除夜『同上文献』12頁	 孫 過 庭 (書譜)	 智永千字文 (谷氏本)

『不』	 臨閣帖軸『同上文献』14 頁	 淳化閣帖 (張照本)	 澄清堂帖 (廉南湖本)
『情』	 草書臨帖『同上文献』295 頁	 妹至帖	 淳化閣帖 (張照本)
『人』	 草書臨帖軸『同上文献』6 頁	 淳化閣帖 (肅府本)	 十七帖 (三井本)
『耶』	 草書臨帖軸『同上文献』4 頁	 十七帖 (上野本)	 名臣 (淳化・張照本)

### ③ “しんにょう”の縮小




文字に丸みを伴うということは、文字全体に比較のおだやかな印象を生み出すことと通ずるであろう。“しんにょう”と言われる部首は、その特徴からふくらみをもたせることが重要である。ここでの余白の処理は最も王羲之の書法を受け継いでいると言えるのではないか。“しんにょう”以外の



部分をやや大きく書き、それらを乗せるようにして“しんにょう”を控え目に書いている点は、非常によく似ている。「適」に関しては第二画目の横画の張り出しと“しんにょう”の書き始めの間に、余白を生み出していることがわかるだろう。仮に“しんにょう”の書き始めを左斜め上に張り出したら、余白の要素は文字自体が密集することで薄れてしまうだろう。“しんにょう”だけをみれば控え目な大きさと思われるが、前述の右辺への張り出しがその印象を緩和する工夫がなされているようである。

図39「還」についても同じことが言えるが、その他に注目したい点は、第三画目に当たる横画の角度と筆法である。王羲之は露鋒<sup>17</sup>を用いて穂先を立たせることで、文字に鋭さと一種の力強さのような印象をもたせている。その横画も直線的で、『十七帖(三井本)』に至っては書き始めの筆圧の強さが感じられる程紙に喰い込んでいる。一方、王鐸はそれら王羲之の逆の法を用いている。横画は直線的と言うよりはややふくらみがあり、横画の書き始めに関しては穂先の角度をみせない蔵鋒<sup>18</sup>を使用している。同じ字形の取り方であってもそれぞれの書法に独自性が伴うことで、文字から感じ得る印象や余白の含ませ方が変化することが、わかるのではないだろうか。

図39

分析文字	王鐸	王羲之	
『還』	 <p>臨閣帖軸『同上文献』14頁</p>	 <p>十七帖 (三井本)</p>	 <p>淳化閣帖 (肅府本)</p>

<sup>17</sup> 筆鋒を画の外側に当て、外面に筆鋒があらわれる用筆法。(『書道辞典増補版』275頁参照)



<sup>18</sup> 筆尖を画中に包み、外にあらわさない用筆法。(『書道辞典増補版』161頁参照)



『適』	 臨閣帖軸『同上文献』14 頁	 孫 過 庭 (書譜)
-----	---	---

#### ④ “にんべん”の丸み

王鐸の草書にみられる“にんべん”の特徴は、とりわけ湾曲しているものが多いことだと言えよう。その湾曲させた偏と旁へ続く連綿線の間には白の要素が生じている。これらもまた、文字中に白を含ませることによって、文字自体を明るくみせる効果が得られよう。図40の表にある「信」では王羲之と同様に、角度をつけており“にんべん”に含まれる白を残そうとしているようである。また「儀」は、『智永千字文』と比べると、くずし方はもとより形状の違いは明らかである。王鐸のように、旁へ向かう筆脈を伴った連綿線がある方が、文字構成上で偏と旁の関連性が深まるのではないか。ゆえに、ここでの“にんべん”の丸みにより生じた余白は、白を取り入れることで自然と文字幅の拡大へとつながり、文字自体を少なからず大きくみせる役割を果たしている。文字中に余白を取り込むことは、文字自体を余白の効果によって明るくみせ、文字の存在感を際立たせていると言えるのではないだろうか。

図40

分析文字	王鐸	王羲之
『信』	 草書軸『同上文献』5 頁	 漢 時 帖

『儀』	 草書臨帖軸『同上文献』4頁	 智永千字文 (谷氏本)
-----	--	---

## 結論

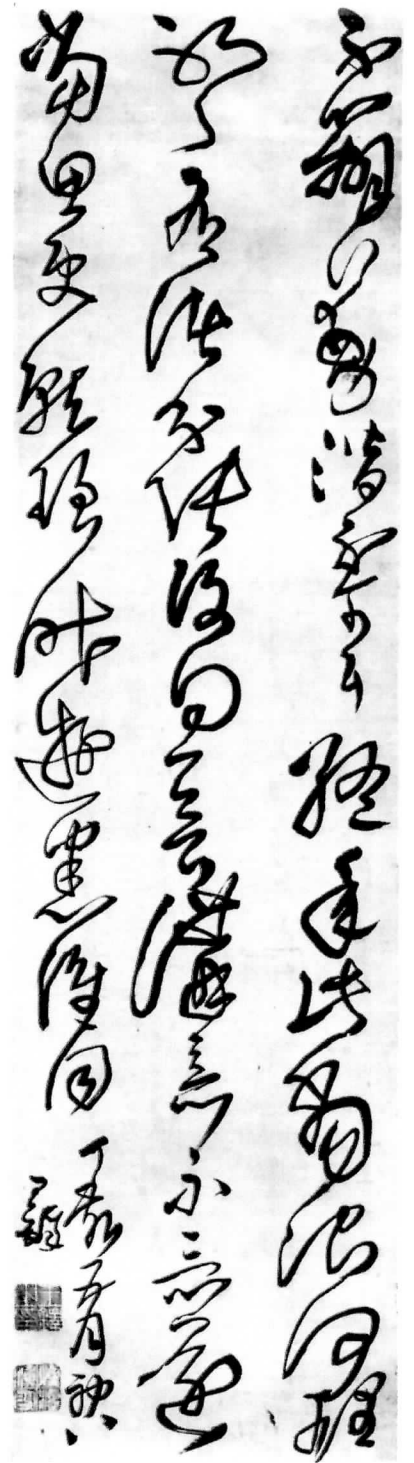
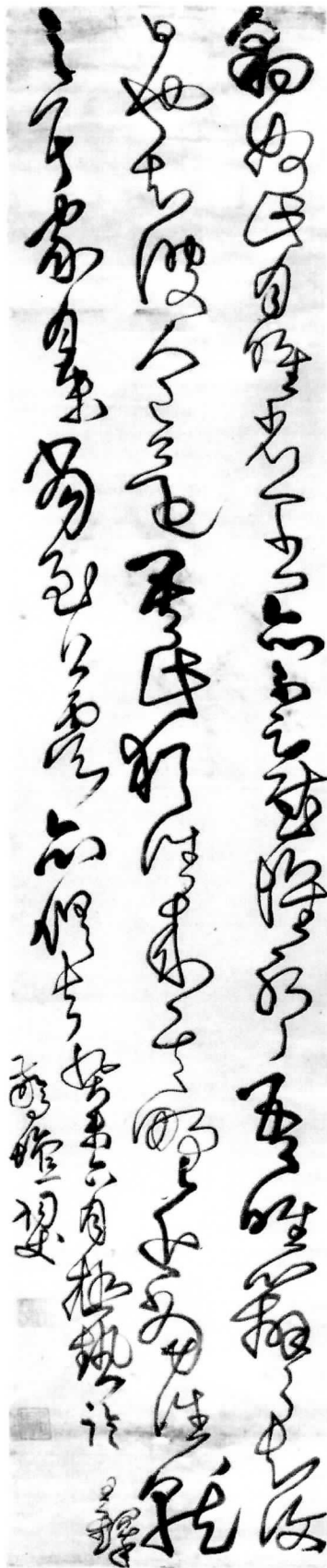
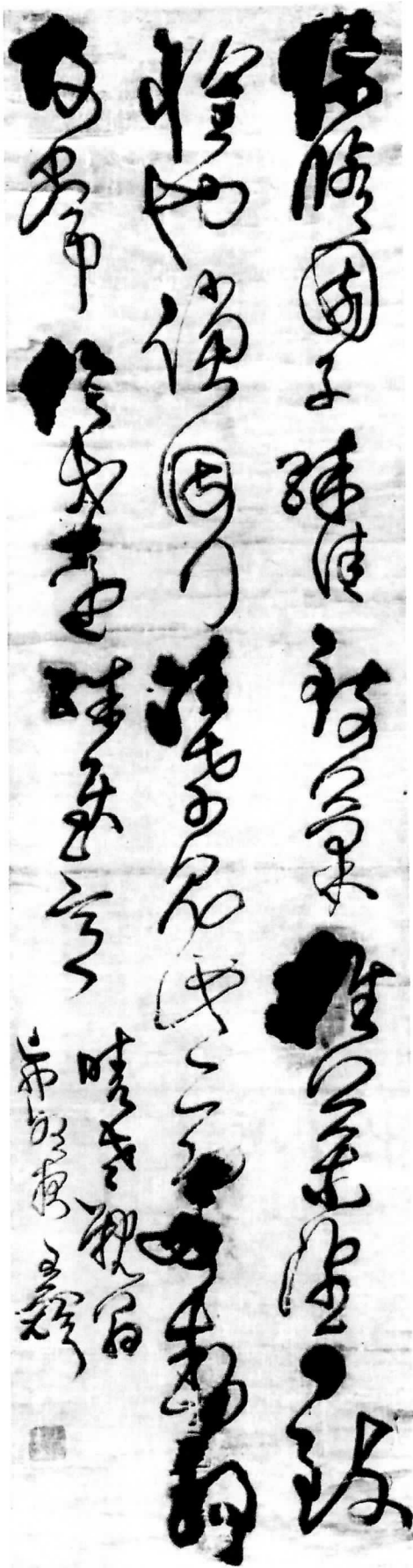
拙論では、余白(白)と墨色、筆線(黒)との関係や余白の処理と表現方法を探り、余白の意義と効果を考察するために王鐸の条幅縦形式の草書作品を通して、余白の処理に関連する技法の分析を行った。王鐸自身の歴史的背景については表面的な概説を述べるにとどまったが、余白に主眼を置いた本稿では余白に関連する王鐸の技法、余白の取り入れ方についての分析を試みることができた。

文字中に白を取り込むこと、つまり余白を含ませることは、文字を白の効果で明るくかつ一字一字を大きく見せるはたらきがあると考えられる。そして、文字を取り囲む余白とともに文字の存在感を強調させている。また、文字を取り囲む余白(白の領域)に対し筆線が入り込むようにしてはたらきかける構図は、余白が筆線や墨色から影響力を受けているかのように感じさせ、それにより前後左右の文字群に何らかの関連性、作品全体に躍動感、白と黒の調和による余白の美を生み出していると考えられる。王鐸のように余白を意識する創作過程は、各行の字形の変化を促し作品の表現の幅を広げる役割を有しているであろう。それにより生じ得た白を取り込もうとする、白の処理に積極的な文字群の集合は、書作品を美しいと感じさせる要因となり得るのではないか。余白を伴うことにより、書の美しさは一層奥深いものとなる。書における余白を見直すことは創作活動と鑑賞の際の柔軟な視野拡大につながり、改めて書の表現の緻密さを窺い知ることであると考えられる。また、書かれている文字というよりはむしろ、余白というある種特異な角度から書を分析することは、筆線の黒だけを目で追うのではなく黒と白の関係から書の美しさを感じるための様々な観察眼

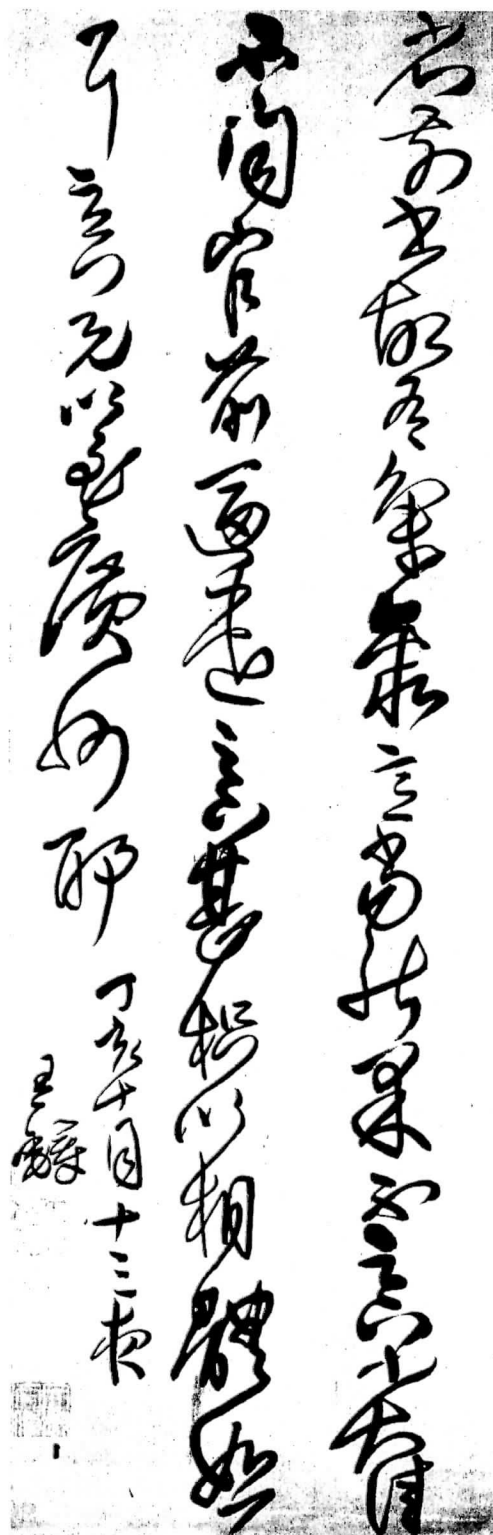
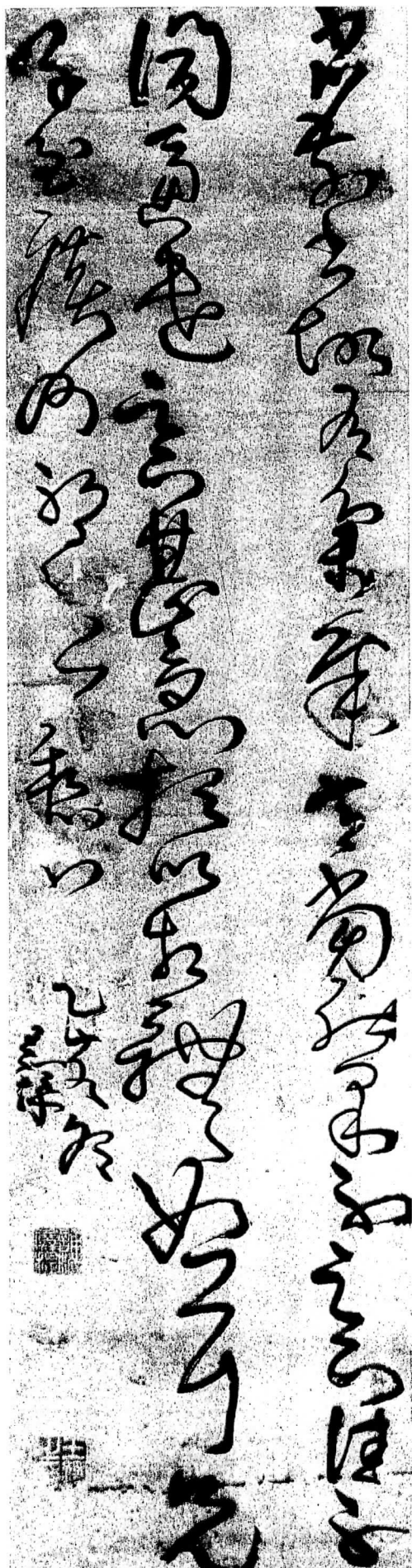
を養うということであった。余白の存在は書の主役の一つといえる墨色や筆線を躍動的にみせ、それらを常に支えているかのように感じさせ、書の表現の幅を拡大させるために不可欠なものである。

王鐸の膨大な作品数を前にして、圧倒的な要件の不足を思い知ることとなったが、著者の創作活動の参考題材となった数作品の分析と自身の臨書を相互に取り行う執筆方法を通じて、王鐸の書の魅力を再確認することにもなり得た。今後更に、余白の表現美と王鐸の余白の処理技法に迫るためには、作品の種類を卷子へ広げることが望ましい。そこから見出せる条幅との相違点や他の書家の草書作品との比較から、新たな余白の表現美について学ぶことが今後の課題である。

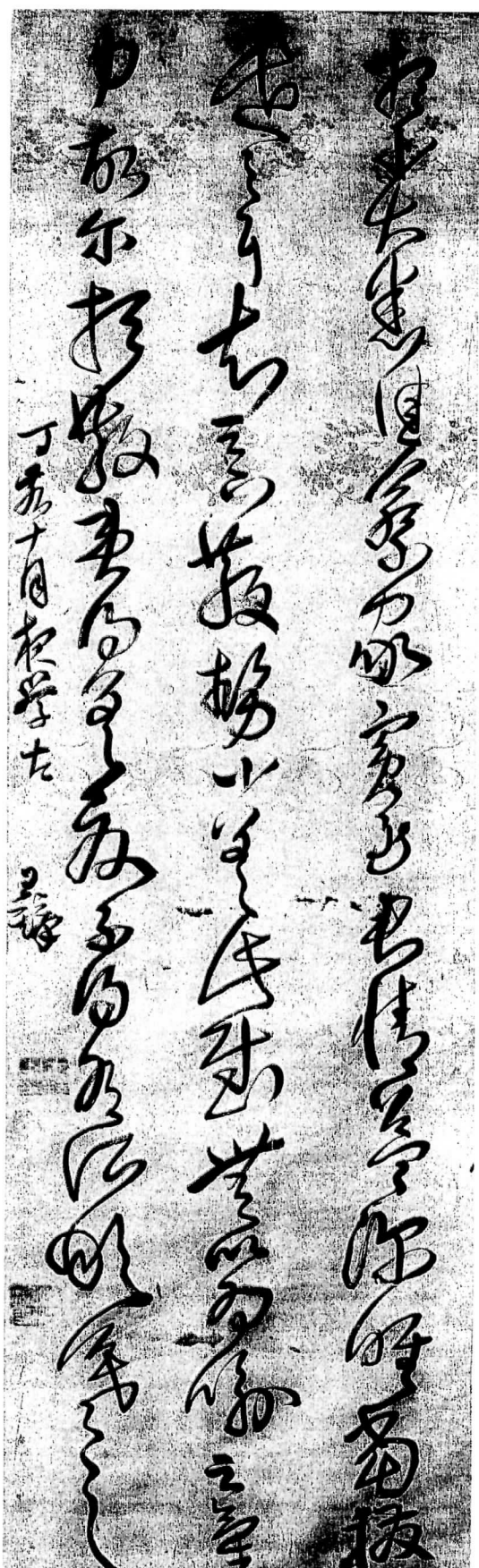
王鐸らの作品分析を終えて、改めて余白こそが書の魅力、美しさのひとつであると思われ、書における余白は表現の充実を促す重要な存在であると結論付ける。王鐸の作品を介して臨書姿勢を推察する中で、多くの作品に触れ臨書研鑽を重ねることによってのみ、書表現の本質を感じ取ることが出来るのではないかとの思いに至り、今後の課題と自身の創作活動に決意と喜びを感じる執筆となった。



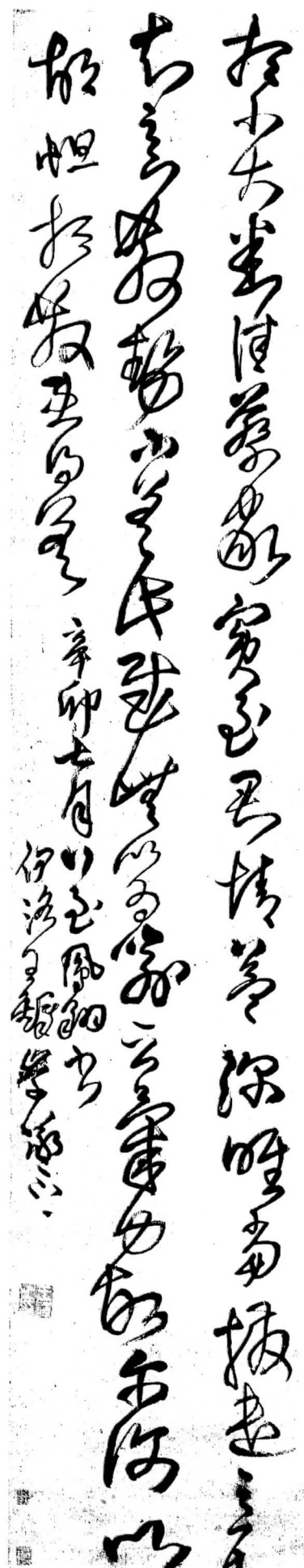








四 臨王羲之蔡家賓帖（五十六歲作）



三三六 臨王羲之蔡家賓帖（六十歲作）



桓公十月書之云  
此帖乃王羲之  
所書也其字  
之向背與  
新字之向背  
不同

《 参考文献 》

- 『書道辞典増補版』 二玄社 2010年
- 『追悼 生誕100年 杉岡華邨展』 図録 朝日新聞社 2013年
- 『書壇百年』 安藤揚石 木耳社 1964年
- 『日本美の心理』 桂広介 誠信書房 1968年
- 『墨美 第21号』 墨美社 1951 - 1981年
- 『王鐸の書法 條幅篇』 村上三島 二玄社 1981年
- 『古筆に親しむ かなの成立と鑑賞』 杉岡華邨 淡交社 1996年
- 『王鐸書法全集5』 河南美術出版 2001年
- 『特別展 書聖王羲之』 東京国立博物館 毎日出版社・NHK・NHK プロモーション 2013年
- 『条幅名品選3 王鐸』 成瀬映山 二玄社 2010年
- 『筆・墨・硯・紙』 上村和堂 理工学社 1981年
- 『中国書人名鑑』 鈴木洋保・弓野隆之・菅野智明 二玄社 2007年
- 『書道史概説』 相川政行 柳原書店 1984年
- 『書学挙要一書の歴史と文化一』 魚住和晃・萩信雄 藝文書院 2001年
- 『中国書道史』 角井博 芸術新聞社 2009年
- 『書道全集 第9巻』 中田勇次郎 中央公論社 1976年
- 『王羲之書法字典』 杭迫柏樹 二玄社 2011年
- 『美術教育の理念』 井島勉 光生館 1974年
- 『書法用語辞典』 西東書房 2011年
- 『名跡による中国書道史』 木耳社 1996年
- 『書の基本資料6 筆・墨・硯・紙』 中教出版 1990年
- 『書の基本資料9 漢字の書の美 中国篇』 中教出版 1992年
- 『書の基本資料12 中国の能書』 中教出版 1989年
- 『書とともに』 村上三島 木耳社 1969年

『書の美学と書教育』 井島勉 墨美社 1956年

『中国書論集』 中田勇次郎 二玄社 1970年

## 謝 辞

本論文の作成にあたり、研究概要の精査・参考文献・先行研究のご助言をはじめ 終始に亘り暖かいご指導を賜りました 福光佐今先生に深謝し御礼申し上げます。また、諸先生方、福光ゼミの学友の皆様をはじめ学部、回生を問わず書道を通じて多くの方にご助言をいただきました。ここに謝意を表し御礼を申し上げます。執筆を終えた今、大きな安堵と同時に奈良教育大学での大学院生活が残り少なくなっている事を思うと心さみしさがひしひしと押し寄せてまいりますが、本学に在籍させていただいたことのご縁と福光先生はじめ諸先生方、皆様への感謝を胸に、今後も自分の進む書の道に真摯に取り組んでまいります。

本当にありがとうございました。

平成二六年一月二十日

漢字書法研究室 服部 雅