

色紙に文字を書くこと

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2021-03-12 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 寺島, 恒世 メールアドレス: 所属:
URL	https://mu.repo.nii.ac.jp/records/1400

色紙に文字を書くこと

寺島 恒世

はじめに

王朝の盛時に藤原公任が編む『三十六人撰』を基に、歌人の絵姿が添えられて成立する三十六歌仙絵は、中世以降、採用される歌や描かれる絵の異なる多様な作品が生み出され、多くの研究が積み重ねられてきた。その研究を切り拓き、先導者の役割を果たされた森暢氏は、

歌仙絵の面白さは歌道の発展につれて生れた流行の上にある、それなるが故にさまざま歌仙絵が生れ、絵と書と歌との調和の上に独自の世界を開いている。

と総括され、その作家たちの「絵と書と歌の世界」への「深い興味」を指摘されていた。^[1]

絵と歌の相関が注目されやすい歌仙絵作品は、言われる通り、「書」の役割を逸することはできず、それら異なる三分野が融合した新たな芸術であった。

卷子本・冊子本・画帖、さらには扁額等に、絵とともに示される和歌は、絵の余白あるいは色紙形に書かれ、享受されてき

た。その色紙形に書かれる文字は、余白に記される歌とは異なり、方形の場を与えられ、多様な文字の配置が試みられた。

その多くは散らし書きによって書かれ、古くからその書かれ方が『野鶴庭訓抄』・『才葉抄』・『麒麟抄』等の入木道伝書で扱われ、近代以降も解明が進められている。ただし、類別され、呼称も与えられて享受されてきた書式は、時代とともに多様化し、書の世界には収まらず、評価の埒外に置かれる例も少なくない。

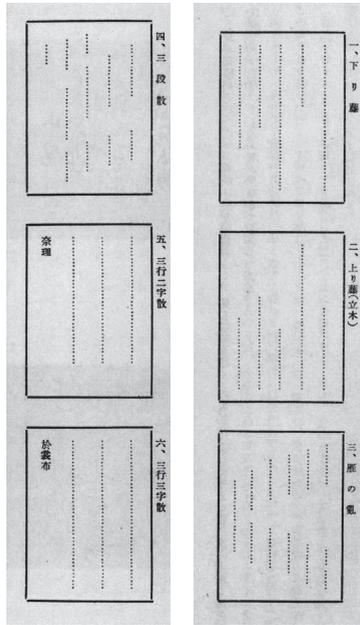
ここに、和歌を書く営み自体を考えるため、歌仙絵とは離れた漢詩と和歌を書いた「詩歌色紙形」という資料を取り上げ、その実態の検討を手がかりに、定められた範囲の中に文字を書く営みにつき、その展開の問題を含めて検討を加えてみたい。

一、研究史

書道芸術の仮名における重さから、近代における散らし書きの検討や考察は、主として書に関わる研究者や書家により幅広

く、また深くなされてきた。その代表的な成果をたどれば、以下の通りである。

早く桑田篁舟氏は、古代以降、変遷を経て「徳川時代に一種の型を生じた」散らし書きにつき、「下り藤」「上り藤」「雁の乱」「三行二字散」「三行三字散」「水辺散」「上下二段散」に分け、図では「三段散」を加え、次の六例を示された(延べ八類型)。



笠嶋忠幸氏は、行書きから散らし書きへの展開、代表的な作品である三色紙(「継色紙」・「升色紙」・「寸松庵色紙」)の特質散らし書きの伝統と型を検討された上で、右の桑田氏の分類を取り上げられ、その基本形を、行頭を揃える「下り藤」と行末を揃える「上り藤」の二種類にまとめることが可能であり、ほかの型は相互に複合するものを含め、変形書式とみなされると説かれた³⁾。

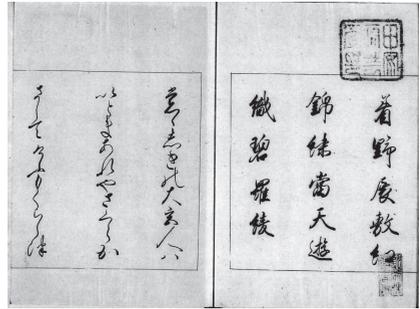
近年精力的に研究を進められている金子馨氏は、出光美術館所蔵の中院通茂筆『三十六歌仙画帖』を対象に、入木道伝書の雛形を踏まえ、詳細に分析された論において、桑田氏の分類では「雁の乱」に当たると「雁行」は、右の笠嶋氏の二分類には属さないことから、それを加えた三種を散らし書きの基本形とすべきことを論じられ、幅広い検討を施されている⁴⁾。

二、「詩歌色紙形」

ここに国文学研究資料館所蔵の田安德川家旧蔵入木道伝書(田藩文庫)に収められる『詩歌色紙形』を取り上げ、検討を加えてみたい。

本書の書誌は、金子馨氏・海野圭介氏による解題に詳しい⁵⁾。世尊寺家伝来の一書である本書は、「乾」「坤」の二冊からなる(請求記号は一五七七四〇)。第一冊(乾)の巻末識語に、「依後宇多院勅命、祖父経朝卿以家法被奉調進色紙形。撰不可出書窓外者也。藤原行尹」とあり、後宇多院(一二六七～一三二四)の勅命により、世尊寺家第十二代の藤原行尹(一二八六～一三五〇)の祖父、経朝(一二一五～七六)が家に伝わる書式を示した色紙形を調進した書であることが知られる。

第二冊(坤)の巻末には、「依主上勅詔、以家伝法令染筆奉進上之控也。享禄元年十二月諫議大夫行季」とあり、当該書は、後奈良天皇(一四九六～一五五七)の勅命により、世尊寺行季(一二七六～一五三三)が享禄元年(一五二八)に奉った本の



手控えを写した伝本であった。

書名は外題に記され、「詩歌色紙形 乾 三十四」(第一冊)、「詩歌色紙形 坤 三十五」(第二冊)とする(以下、本論では第一冊を「乾」、第二冊を「坤」で示す)。本文は、見開きの右丁に漢詩文の摘句、左丁に和歌が、同じ散らし書きの型により記される。上図は本文第一丁の最初の番いである。

擣衣(二三〇・二三二) 以上「秋」

⑨ 雪(三七五・三八三)、⑩ 仏名(三九四・三九六) 以上「冬」
 ⑪ 管絃(四六八・四六九)、⑫ 仏事(五九八・六〇〇)、⑬ 閑居(六二〇・六二三)、⑭ 餞別(六三六・六四〇)、⑮ 遊女(七二一・七二三)、⑯ 交友(七三五・七四〇)、⑰ 慶賀(七六七・七七三)、⑱ 恋(七八一・七八八) 以上「雑」

坤

① 雲(三七七・三八一)、② 晴(三八二・三八七)、③ 曉(三八九・三九三)、④ 竹(四〇五・四〇六)、⑤ 草(四〇九・四一二)、⑥ 鶴(四一八・四二〇)、⑦ 猴(四二四・四二五)、⑧ 管絃(四三一・四三二)、⑨ 文詞(四三七・四四〇)、⑩ 酒(四四六・四五〇)、⑪ 山水(四六一・四六六)、⑫ 水付漁父(四七五・四七六)、⑬ 禁中(四八〇・四八四)、⑭ 故京(四八六・四八七)、⑮ 仙家付道士(五〇〇・五〇六)、⑯ 僧(五七〇・五七四)、⑰ 遊女(六七〇・六七四)、⑱ 慶賀(七一九・七二三) 以上「雑」

「乾」「坤」両冊が収める作品の出典は、「乾」が『和漢朗詠集』、「坤」が『新撰朗詠集』である。十八例からなる本書の漢詩・和歌の番いを①～⑱の丸囲み番号で示し(以下も同様に示す)、出典の朗詠題と作品番号を掲げると、次の通りである(括弧内に示した上が漢詩・下が和歌の番号)。

乾

- ① 春興(二二・二五)、② 雨(八三・八六)、③ 落花(二二・二三)、以上「春」
 ④ 納涼(一五九・一六七)、⑤ 螢(一八六・一九一)、以上「夏」
 ⑥ 秋興(二三三・二二八)、⑦ 秋晚(三四六・三五二)、⑧

ここから知られる通り、「乾」は『和漢朗詠集』上巻から春三題、夏二題、秋三題、冬二題の計十題、下巻から雑八題とパランスよく採用しているのに対し、「坤」はすべて『新撰朗詠集』下巻からの採用により雑の題に限定されていて、差異がある。ちなみに、「坤」の十八例は、「乾」の雑八題とは「管絃」「遊女」「慶賀」の三題が重複し、他の十五題は重なっていない。「坤」

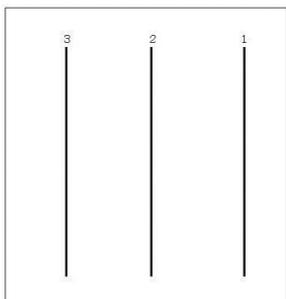
は「乾」を踏まえ、可能な限り広く雑の諸題を扱おうとしたものと認められる。

ア、散らし書きの実態 — 乾 —

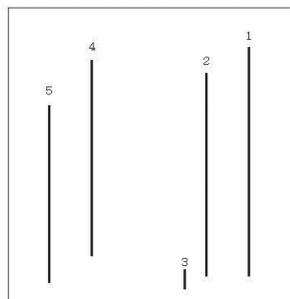
では、各色紙の文字はどのように書かれているのだろうか。

漢詩と和歌の番いをなす各組、計十八例の散らし書きの実態を模式的に示せば、以下の通りとなる。

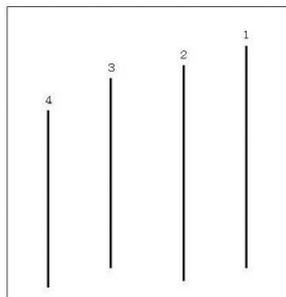
(図はすべて和歌の散らし書きを示したものである。線の長さは行の長さを表し、行頭の数字は書かれた順を示す。なお、和歌と対応する漢詩も同じ散らし書きの型で書かれている。)



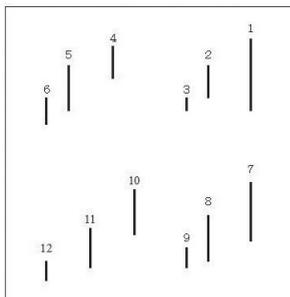
①



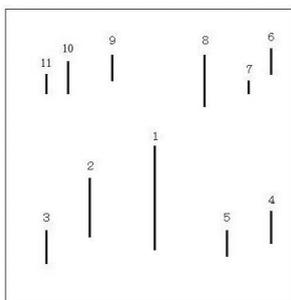
②



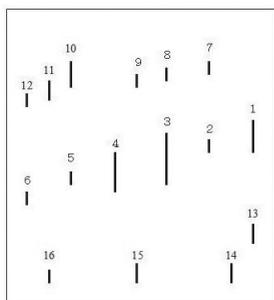
③



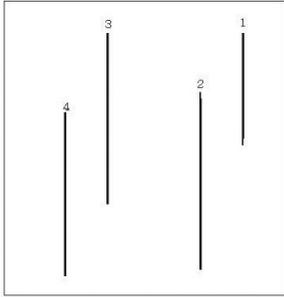
④



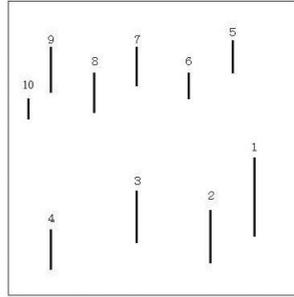
⑤



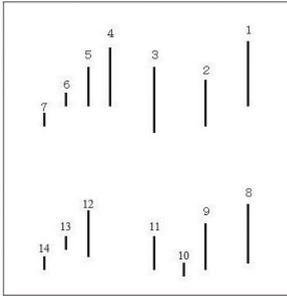
⑥



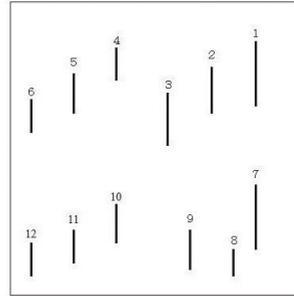
⑧



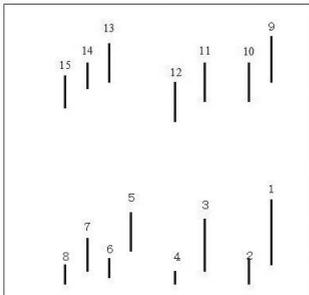
⑦



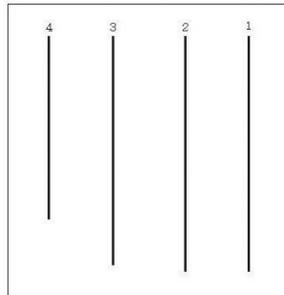
⑩



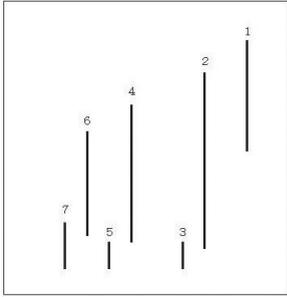
⑨



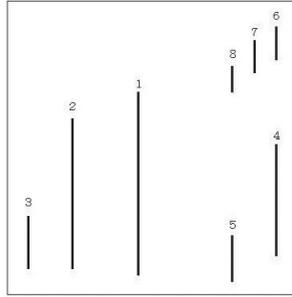
⑫



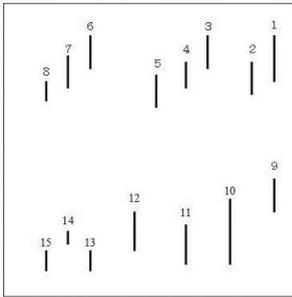
⑪



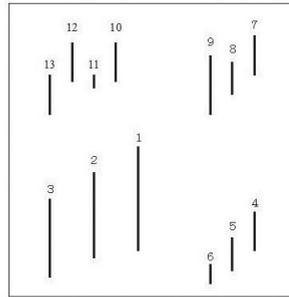
⑭



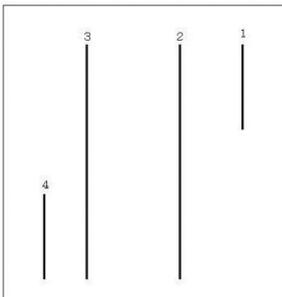
⑬



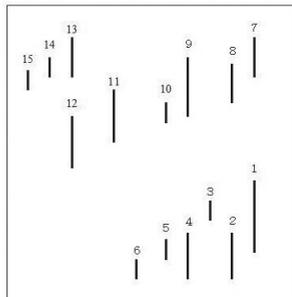
⑯



⑮



⑰



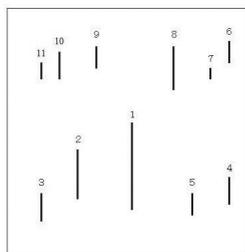
⑰

これら、十八例の書かれ方を見渡すと、幾つかに類別される。まず、①・②・③・⑧・⑪・⑭・⑱の七例が通常の行のみからなる書き方（便宜「行書き」とする）であり、それらは、巻頭①の三行で書く例以外は、行末一字二字をずらして五行・七行にする例（②・⑭）を含め、四行を基本的ににする。いずれも『麒麟抄』や『才葉抄』等に指摘されてきた書式である。

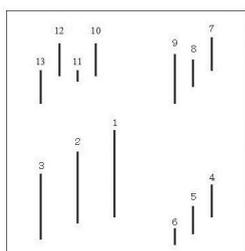
対して、ほかの十一例はすべて段組みの構成となっている。それらは、二段組みと三段組みからなり、上下二段組みのものは、④・⑤・⑦・⑨・⑩・⑫・⑮・⑯の八例（⑬は一部二段組み）、上中下三段組みのものは、⑥・⑰の二例である。

その二段組みについては、④・⑨・⑩・⑯が上段から下段へと移る自然な形であるのに対し、⑦・⑫は下段から上段へと移る逆の形を取る。

さらに下段から上段へ移る⑤・⑮は注目され、次に示すように、下段の五・六行が中央から書き始め、三行左へ進んだのち、戻って右端の行へ移る、いわゆる「返し書き」の形を取っている。



⑤



⑮

三段組みも、⑥は中段に始まり、上段へ移って下段に進む形、⑰は下段・中段・上段と廻る形である。

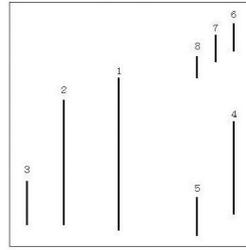
このように、漢詩句と和歌の番いをなす十八例の散らし書きは、重なる形式のものは少なく、相互に異なる多様な型を展開させている（末尾に十八例すべての図版を掲げた）。

これらを見渡し、この多彩さが実現された要因を考えると、中心をなす第一に挙げられるのは、段組みを構成したことである。文字を書き連ねる際に、行書きにとどまらず、階層を形成すれば、字配りの新しさは格段に広がる。その手法を得たことが、多様化を可能とする原点となったと認められる。先に桑田氏が類型化された八種の型に即すれば、「上下二段散」「三段散」等の段組みの構成が、新たな文字の配置を切り拓くための最も重要な手法であったと見てよい。

その段を形成する発想と等しく重要な要因に数えられる第二は、⑤・⑮に見られた「返し書き」である。

言うまでもなく日本語の表記において行を連ねる方向は、右から左に定まっており、戻る事態は発生しない。通常あり得ない戻る書き方は、段組み以上に、文字の配置の自在さを獲得するための重い契機となったと思しい。新しいとは言え、段組みは常識の範囲に収まるのに対し、行の進み行く方向を逆にする発想はきわめて斬新であるからだ。しかも、行を廻る形を取るこの返し書きが成立したことで、その水平方向の逆の進行も認める発想が、垂直方向の逆をも導いたと見ることができよう。段組みの下から上への形を生んだのも、返し書きの影響

とみることは自然である。行移りの横と縦のいずれの方向においても、通常の逆向きが可能となり、ここに行を配する常識の制約が解かれたのである。



⑮

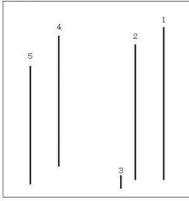
⑬の例は、行書きと段組みを組み合わせた例であり、これは紙面の左半分に行書きを記したのち、紙面右へ移って段組の下端から上段へと進む形を取る、創意が融合された形式である。

以上の十八例の散らし書きは多彩さを志向しており、それが可能にしたのが、段組み構成と返し書きにあることが導かれるであろう。

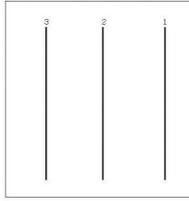
イ、散らし書きの実態 — 坤 —

次に、「坤」を見てみよう。

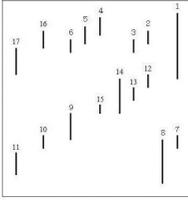
やはり、模式で示した次の一覧を見ると、「乾」の十八例を踏まえ、さらに多様化させたものであることが認められる。



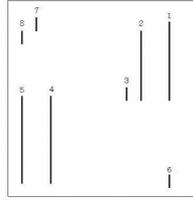
②



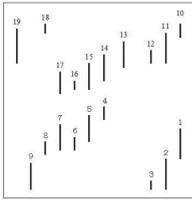
①



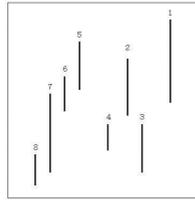
④



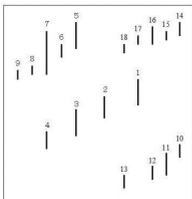
③



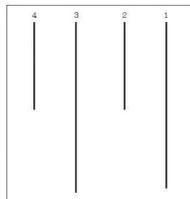
⑥



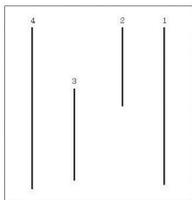
⑤



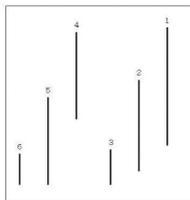
⑧



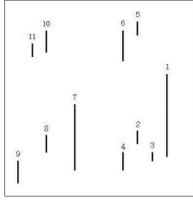
⑦



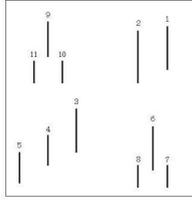
⑩



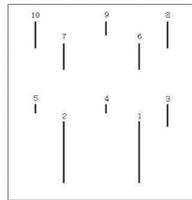
⑨



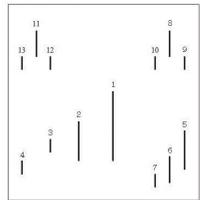
⑩



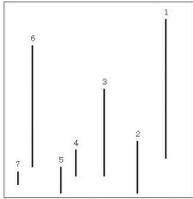
⑪



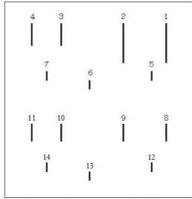
⑫



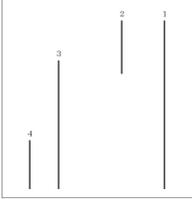
⑬



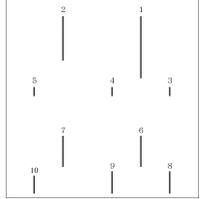
⑭



⑮



⑯



⑰

行書きは八例（①・②・⑤・⑦・⑨・⑩・⑭・⑱）であるのに対し、段組みを構成するのはそれ以外の十例で、やはり段組みと行書きの比率は「乾」と近い値である。

その行書きは「乾」と同様に四行を基本としながら、行の数と長さの違いにより工夫が凝らされ、複雑化している。それは段組みも全く同様である。

以下、段組みの構成を検討すると、まず③は、形式としては三段ながら、右上から左下へ書き進め、右下に移って、左上に移るといふ襍掛けの方向をたどる構成である。⑮はそれと同様の形を取り、右下と左上の部分に宣命書きを取り入れる。さらに「乾」にはない四段組みが見られ、そのうち⑥は右下から左上に掛けて雁行で廻る形を取る。⑧は中央から左上、右下、右上と移るもの。⑪は中央から左下へ上り藤の型で進み、右下へ、右上へ、左上へという形で移り、上の部分は宣命書きを取り入れたものである。厳密に四段構成とは言えないけれども、四つの塊を配する工夫が認められる。さらに⑫・⑬・⑰では長短の平行に並ぶ行を四段に構成するもので、⑫は下から上へ、⑬と⑰は上から下へと配したもの。⑰はさらに、二段目・四段目に、中央の一字を左右より下げる工夫を施した散らし方である。

「乾」の散らしを發展させ、複雑な形を創り出そうとした跡が窺われるこれらを見ると、特に⑫・⑬・⑰などは左右対称の原理を取り込んで見えて、先の桑田氏の著書で下されている否定的な評価（「遊戯」「悪趣味」等）も思い合わされる。書道芸術には埒外となってしまう散らし方にまで展開している

のである。

三、淵源

『詩歌色紙形』における和歌の書き方は、同じ散らし方のものは少なく、文字は多様な配され方のもとに書かれていた。もとよりそれは意図的に異なる配置を目指した結果にほかならず、それを可能にしたのは、行を連ねる方向を逆も可としたことにあり、以て多彩化の道が開けたと見てよいであろう。

ここに、行にとどまらず文字自体を左から右へ書く「左書き^⑦」が加われれば、文字通り自在な方向に書き進めることが可能となり、のちの「百体和歌散らし」に見られるような意外の例を多く含む百パターンも実現できることになる。

では、通常の逆方向に行を移す方法は、なぜ可能となったのであろうか。

まず確認しておくべきは、書かれるのが限定された紙面の色紙であるという前提である。平安時代から見られる散らし書きは、例えば『元永本古今和歌集』にも見られ、既に萱のり子氏等の指摘にある通り、種々の創意工夫が見られる。それらには宣命書きもあり、斬新な市松模様^⑧に群を構成する行の配置の工夫も認められる。しかしながら、行の進む方向は右から左であり、当然のことながら、読み進めゆく行為に反する方向性は現れない。対して、多彩な散らし書きの範型を示す『継色紙』・『升色紙』・『寸松庵色紙』のいわゆる三色紙は、限られた紙面に文字

を配することに於いて、卷子本や冊子本とは条件を異にする。もとよりいずれも元来色紙であったわけではなく、冊子本の一葉であり、継色紙においては粘葉装の内面書写部分の横長の紙面を基本として、書く場は色紙ではない。その三色紙に「返し書き」が現れるのである。

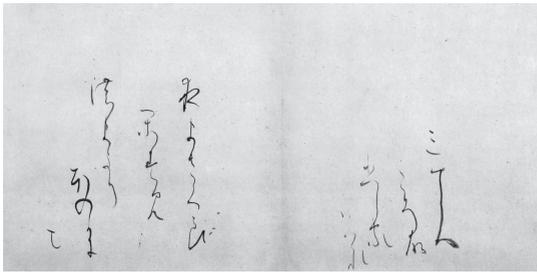
次に示す横長の『継色紙』は、左の丁に「やまざくらかすみのまよりほのかにも」の上句が書かれ、右丁に戻って下句「みてし人こそこひしかりけれ」が書かれたもの。本色紙には捲^めるという行為を読む笠嶋氏の見解もあるが、戻ることによる興趣

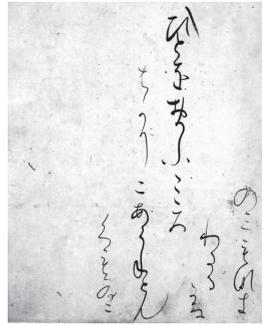
は、書かれる場が完結していることを前提とする。『升色紙』・

『寸松庵色紙』にも見出され、特に『升色紙』には多くの優れた試みが現れる。次頁に示す『升色紙』の歌は、「ひとをおもふこゝろはかりにあらねどもくもぬに」が三行で記され、右に戻って「のみもなきわたるかな」と書かれている。

この散らし方こそが、行配置の自在さをもたらず淵源だったと見てよいように思われる。

先に見た通り、左右・上下方向の行移りが定式を越える契機





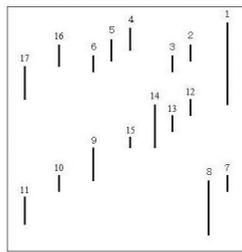
は、三色紙の先例が切り開いた自在さにあつたと認められる。特に『升色紙』は、ほかに重ね書き等の創意にも満ちて、後の色紙の書式に与えた影響はきわめて大きかつたであろう。

多様性が追究され、結果として日本の美とはかけ離れた例も生じる文字配置の自在さは、日本的な美から外れたところから発したものではなかつたのである。

四、多様化の志向

そもそもなぜ、散らし書きは多彩を目指すのだろうか。言うまでもなく、それは統一されないもの、変化に富む独自なものを型として創り出そうとする意思に由来する。仮にこれら十八例がすべて同じように書かれていたなら、読むには平易であつても、書としては退屈きわまりないものとなる。書き手の〈個〉が尊ばれる書は、いわば不揃いがその属性の基本にある。それを踏まえた上で、漢詩と和歌を番え、両者を等しい型で記す本作固有の性格に即して考えるならば、多様さへの志向は、散らされた文字から、表現された内容をいかに読み解きうるか、に興味が求められての作意であつたと考えられる。

通常の形式で書かれない漢詩句と和歌は、題も作者名も記されない。従つて、記憶していない限り、すぐに読み解くことはできない。文字配置の平易なものから複雑に入り組んだもので、読者は知識量に応じ、模索を試みる。その際、漢詩か和歌の一方が理解できれば、同じ散らし方をするもう一方は、速やかに読み解くことができる。ともに知識がない場合も、いずれのどこかに手がかりを求め、読み解き明かしていくのが、この作品を読む楽しみであつたに違いない。



「坤」の④などは、後掲の図版の通り、文字の大きさで右上の始まりだけは見当がつくものの、知識がなければ読むのはかなり困難である。しかし、どこかに手がかりを得て、同一の散らし方を踏まえ、漢詩と和歌を照合させて解き明かしていくことは可能である。揃つた散らし方をもとに、両者を照らし合わせて読み解くことは面白く、本作がその興味を求めて編集された可能性は高いであろう。

その上で、書として味わう立場からは、散らし方を揃えた漢詩と和歌の文字配置の対比を楽しむ興趣が求められていたように思われる。散らしの型を揃えた漢詩と和歌は、そもそも文字の形も異なり、十四字の漢字に対する三十一字の仮名と、字数も異なる。

番いごとに漢詩と和歌を比べ読めば、仮名に漢字を宛て文字数を減らして揃える工夫をなす例があり、仮名を主に漢字との字数の差異をそのまま示す例があり、さらに内容にも関わって、型を共通とした和漢の散らし方の異同を楽しむことができるのである。具体的な検討は別稿に譲るが、同じ朗詠題の作品が相互に対応し、漢字と仮名の異同によって味わいが深まる仕組みは、それぞれの番いに指摘することができる。その興趣を味わえるように型を揃えることに、本作の書の最も重要な狙いがあったと考えてよいであろう。漢詩と和歌とを対等に扱い、共通の題のもとにその異同を楽しむ『和漢朗詠集』『新撰朗詠集』の作品に相応しく、共通の書式で元来異なる漢字と仮名の配し方の妙が楽しまれたのである。

この〈揃える〉という営みは、歌仙絵の書を考える時には重要であり、先にも触れた左書きの書が現れる前提となっていた。そもそも「三十六歌仙」は、「三十六人歌合」の呼称もある歌合形式の秀歌撰『三十六人撰』に基づくものであった。

歌合という左と右が番えられる構造の作品において、比較の対象が揃えられるのは当然であり、甲乙付けがたい二者が並ぶ仕組みは、歌仙絵の書の世界にも存在する。左書きはシンメトリイの思想に由来する部分を有しており、その対の構造は、対幅画をはじめとする日本の絵画とも深い親和性を有していた。

二〇二〇年一月から二月にかけて根津美術館で催された展示「対」で見る絵画¹¹⁾は、日本美術における様々な対構造を炙り出した優れた展示であった。そこで多数展示された絵画は、二

者が〈対〉として番えられ、しかし、西欧のシンメトリカルな構造とは異なって、決して一致することはない対照が好まれたことをよく示していた。

日本文化における書の特徴を論じられた名児耶明氏に、次のような文章がある¹²⁾。

海外ヨーロッパの城や屋敷などの庭園などに、左右均等のもものが多く、シンメトリーを基準とするのに対し、わが国の伝統的庭園には、左右がまったく同じ庭は少ない。江戸時代のものではあるが、桂離宮や修学院離宮の美意識を見れば理解できるであろう。それらの表現から感じることでできる美意識は、ほかの国の文化では味わうことはできないものである。左右の形が異なろうと、上下のバランスが極端にかたよっていようと、どんな形であろうと、それら不均衡なもの調和を巧みに操る感性こそ、仮名の表現と一致する。こうした事実を再認識するべきではないか。

それは、日本人らしさを知る恰好の材料でもある。われわれは、こうしたわが国独自の美意識についてもっと幅を広げて理解しなければならぬだろう。

高校の国語教材にも採られ、よく知られた山崎正和氏の「水の東西」の論¹³⁾とも通い合う正当な指摘であり、異存はない。ただし、本稿で扱ったような作はもとより、歌仙絵の少なからぬ作品の書には、むしろ対構造やシンメトリカル構造を求めつつ、まったく同じものはない差異を楽しむ企図も含まれていた。揃えつつ、微妙な、あるいは確かな不均衡の調和を図る感性も確

実に存しており、しかもそれは決して日本文化の例外ではなく、重要な一翼を担っていたことは顧慮されてよいであろう。

おわりに

本稿は、鎌倉時代の散らし書きにつき、いささか特異な漢詩と和歌を同じ書式で番える形の作品を取り上げ、色紙という限られた場に文字を書く営みにつき、考えをめぐらしてみた。こののち、中世から近世へと龐大な型が派生していく散らし書きの実態を見極め、ここに得られた知見を検証しながら、手付かずのままとなっている種々の散らし書きを読み解き、歌仙絵の書の絵と歌との相関における課題をより深く問い直してみたい。



上に掲げた画像は、土岐善麿の自筆の色紙である。本学に奉職している縁で、中世和歌研究者の大伏春美氏のご厚意により、氏を介してご遺族から頂いたものである。大伏氏は、武蔵野女子大学で教鞭を執られた土岐氏の講筵に列するという体験をお持ちの本学卒業生で、長らくご姉妹の節子氏とともに土岐善麿の研究も重ねられている。

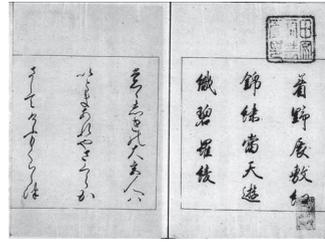
色紙に揮毫されているのは、「庭の柿もぎて持ち来しをむきながら若きらとあり研究室の午後」という歌である。現代の散

らし書きにもなお受け継がれる（返し書き）の魅力は、時代を超えて色褪せることはない。

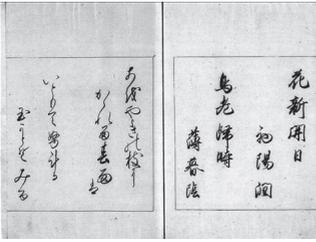
注

- 1 森暢『歌合絵の研究 歌仙絵』（角川書店、一九七〇年）
- 2 桑田笹舟『仮名書道概説』（楽書学院、一九三五年）
- 3 笠嶋忠幸『日本美術における「書」の造型史』（笠間書院、二〇一三年）
- 4 金子馨「定型化する散らし書き―中院通茂筆「三十六歌仙画帖」を中心に」（『出光美術館研究紀要』二四、二〇一九年一月）
- 5 金子馨・海野圭介「国文学研究資料館蔵田安德川家旧蔵入木道伝書解題（世尊寺家篇）」『調査研究報告』三八、二〇一八年三月）
- 6 題と作品番号は和歌文学大系『和漢朗詠集・新撰朗詠集』（佐藤道生・柳澤良一著、明治書院、二〇一一年）による。
- 7 歌仙絵の左書きについては拙稿「歌仙絵における文字表記―（左右）の意識と左書きの来歴―」（『日本文学（日文協）』六三―七、二〇一四年七月）参照。
- 8 萱のり子「元永本の美学」（和歌をひらく第二巻『和歌が書かれるとき』岩波書店、二〇〇五年）
- 9 以下掲載する「継色紙」「升色紙」の図像は、二玄社刊『日本名筆選』（13・16）による。
- 10 注3に同じ。
- 11 企画展（対）で見る絵画』（二〇二〇年一月九日～二月十一日、根津美術館）
- 12 名見耶明「書の見方―日本の美と心を読む」（角川学芸出版、二〇〇八年）
- 13 山崎正和『混沌からの表現』（PHP研究所、一九七七年）所収。

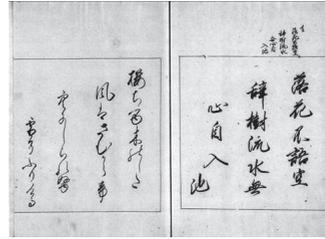
『詩歌色紙形』 図版
 乾 (全十八図)



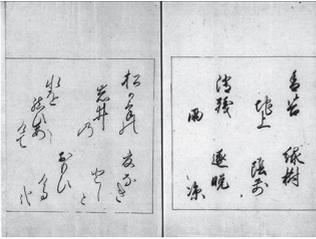
①



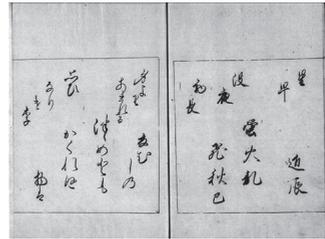
②



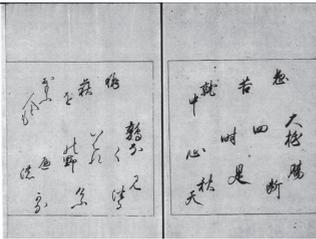
③



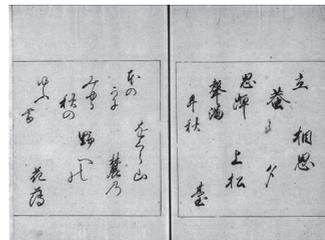
④



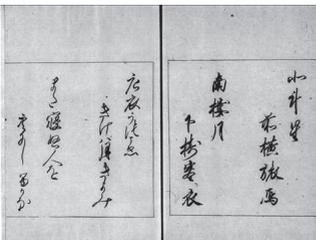
⑤



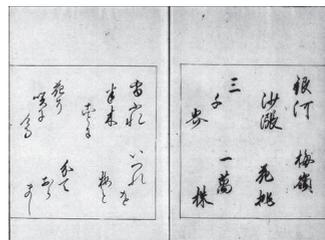
⑥



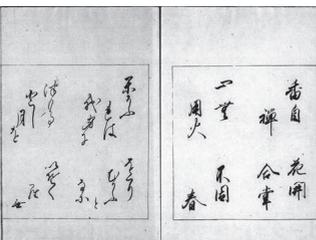
⑦



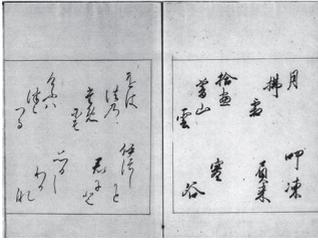
⑧



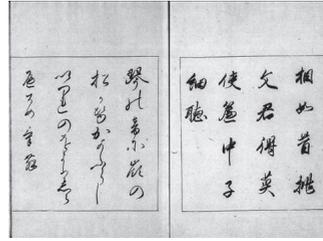
⑨



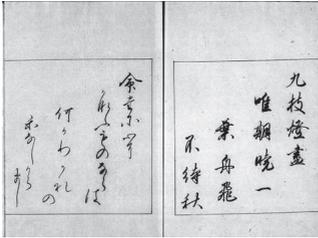
⑩



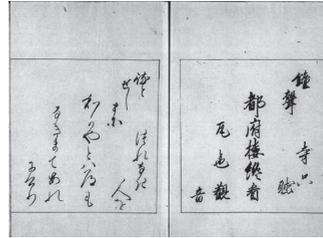
12



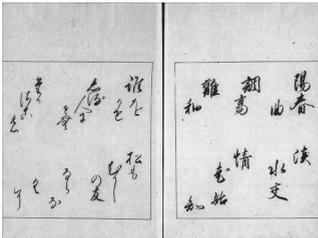
11



14



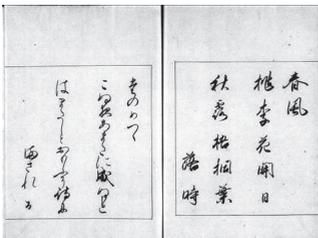
13



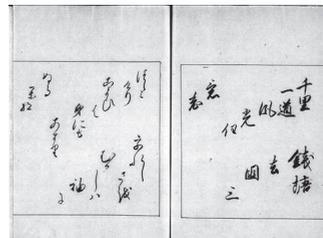
16



15

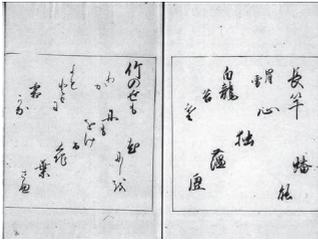


18

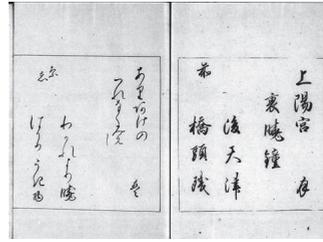


17

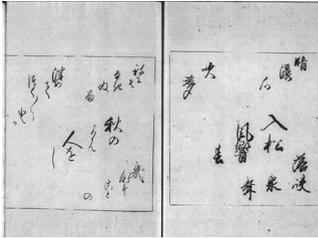
坤（段組み形式を取る十図）



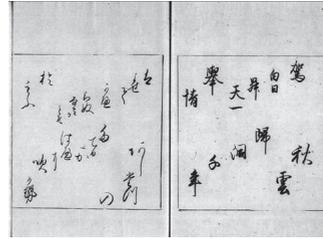
④



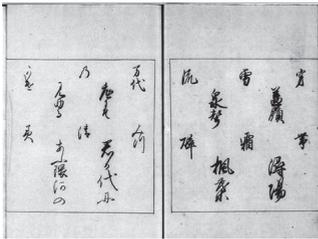
③



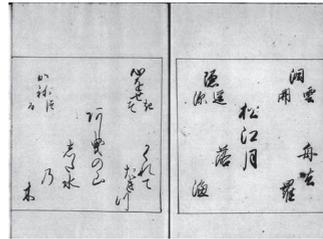
⑧



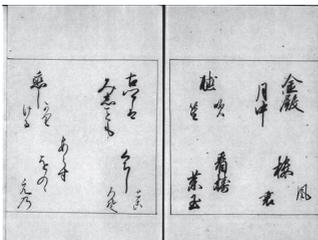
⑥



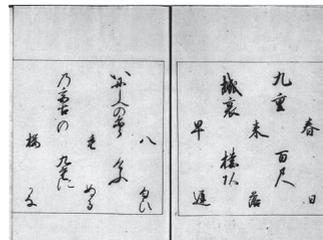
⑫



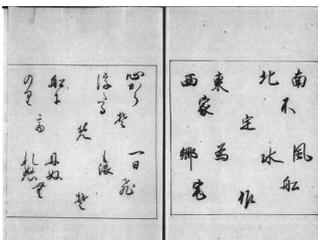
⑪



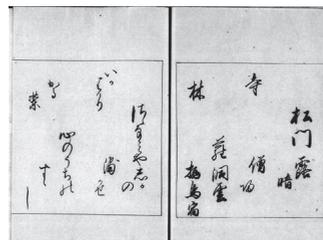
⑮



⑬



⑰



⑯

〔付記〕

本稿はJSPS科研費16K02393の成果の一部である。

資料画像の掲載をお認め下さった人間文化研究機構国文学研究資料館に御礼を申し上げます。