

散らし書きの種々相：『百躰色紙形』を通して

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-09-23 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/1897

散らし書きの種々相

—『百躰色紙形』を通して—

寺島 恒世

はじめに

先に稿者は、色紙形における散らし書きが多彩化する実態を探るため、十三世紀の後宇多院時代の成立と推定される『詩歌色紙形』を取り上げ、その性格の一端を検討した。書名の通り、漢詩と和歌の番いと同じ形式の散らし書きで揃えた本作は、『麒麟抄』などが伝える従来型のほか、一見では読みにくい複雑な散らし書きを試みた例が多い。それらは、詩と歌が同じ形で書かれるため、照応させて理解を得る仕組みとなっており、複雑さの演出に、段組みと「返し書き」（書き進めた行を、書き始め以前の部分に戻して続ける方法）が有効に働いていた。漢詩と和歌を内容のみならず、書式をも関わらせて楽しむ後宇多院時代の嗜好が、散らし書きを複雑にさせ、興趣に富む多様化を促す要因の一つだったと考えられる。

こうした多彩化する散らし書きは、時代の進展とともにさらに加速する。それらの中には遊戯性が批判される例も多く、書

道研究の対象に据えられることは稀である。しかしながら、書を専門とする入木道の家の伝書には、その多様化を模索した跡を窺わせる著作も少なくない。書の家で、散らし書きはどう位置付けられていたのだろうか。

本稿では、色紙に『百人一首』の和歌を異なる型で書き分けた『百躰色紙形』という作を取り上げ、検討してみたい。

一 百躰色紙形

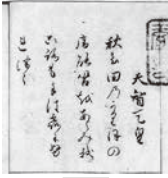
対象とするのは、国文学研究資料館所蔵の田安德川家旧蔵入木道伝書（田藩文庫）に収められる『百躰色紙形』（持明院十八 請求番号一五一六一三）である。蔵書中に四点あるうちの一点で、巻末に、

右百躰散形当家之伝書也／不可成猥者歟／天正十六年仲夏
中納言藤基孝

の本奥書を有する。内題は「百牀色紙形 古伝 十八」（扉題）。本文墨付二六丁。各丁上下二段組みで色紙形が升形の枠内に示される。第一二丁裏下段の四八番の源重之歌が、次丁（第一三丁）表の上段に重複する。第一五丁裏から第一六丁裏にかけて五八番の大式三位歌から六二番の清少納言歌までの五首の歌順が乱れ、五八・六一・六二・五九・六〇の順となる。第二三丁にあるべき九〇番の殷富門院大輔歌は当該箇所になく、最後に付加される。

イ 作者名と和歌本文

百種類に及ぶ散らし書きを通覧し、まず指摘されるのは、冒頭の1天智天皇の歌から13陽成院の歌までは、第一行目に作者名を示した上で本文を示すのに対し、14河原左大臣の歌以降は、作者名と本文を併せた散らし書きとなっていることである（以下、各用例は歌順による番号と作者名で、図は番号のみで示す）。



1



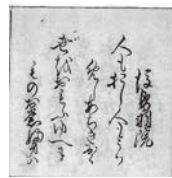
13



14

従って、14番歌以降においては散らし書きにおける作者名は一定の位置には配されない。この方法は以下巻末に至るまで変

わらない。例えば99後鳥羽院歌は、次に示す図の通り、冒頭の十三例と同様に一見作者名と本文を分けた形ながら、25三条右大臣歌と同様、作者名を含めた五行構成と認められる。



99



25

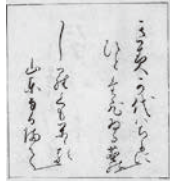
すなわち、25番歌が、全六行を短い二行が長い二行を挟む形で構成するのに対し、99番歌は長短の行を交互に配しており、作者名を含む行数でバランスを取る形である。

ロ 散らし書きの類型

その確認に立って、続く14番歌以降の八六例の実態を検討するに当たり、持明院家の論書における散らし書きの類型を確認しておこう。

『色紙形』（持明院二 請求番号一五一六〇四）によれば、散らし書きは以下のように十六の類型に分類されている。

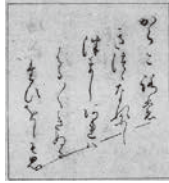
- (1) 三行三字のちらし。(2) 三行七字。略して四行ともいふ。
- (3) 立石のちらし。(4) 五行木立のちらし。
- (5) いかだちらし。四行木立ともいふ。(6) 藤花のちらし。
- (7) 流水のちらし。(8) 落雁のちらし。



類型 10



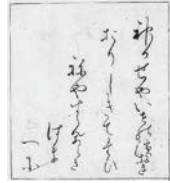
類型 7



類型 4



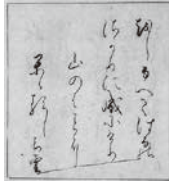
類型 1



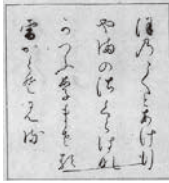
類型 11



類型 8



類型 5



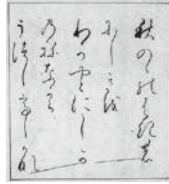
類型 2



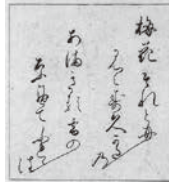
類型 12



類型 9

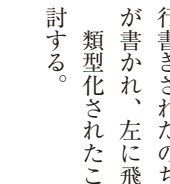


類型 6

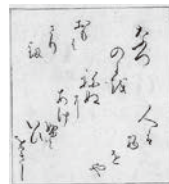


類型 3

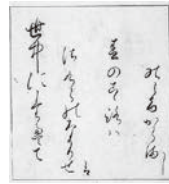
- (9) 高山のちらし。(10) 立花ちらし。
- (11) 分秀様。是又立花ともいふ也。
- (12) 流水のちらし。乱草ともいふ。
- (13) 飛雁のちらし。(14) 逆の木立。
- (15) 二行七字。(16) 飛雁の体。或は乱草ともいふ。



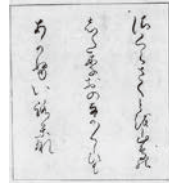
類型 16



類型 13



類型 14



類型 15

これら十六の型は、基本的に行書きによる散らしであり、段組みを採用するのは五類型である。その五例の段組みの方法を確認しておけば、7「流水のちらし」が下段から上段へ、8「落雁のちらし」が上段から下段へ、13「飛雁のちらし」が右上から左下への雁行から下段へ、続いて上段へ、16「飛雁の体(乱草)」が下段から中段さらに上段へという形であり、12「流水のちらし(乱草)」は「返し書き」を併用したもので、中央から左へ行書きされたのち、右に戻って二行書かれ、真上に一字の二行が書かれ、左に飛んで二行で閉じられるという形を取る。

類型化されたこの十六の分類を踏まえ、散らし方の実態を検討する。

ハ 特徴的な散らし

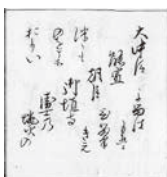
作者名と本文を併せて散らす14番歌以降を対象にすると、先述の通り、14河原左大臣歌は中央の作者名から始まる返し書き、15光孝天皇歌は上下の文字数を変えた二段組み、49大中臣能宣朝臣歌は先の類型で言えば13「飛雁の散らし」の型であり、型の踏襲は確認される。



14



15



49

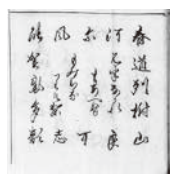
その上で注目されるのは、18藤原敏行朝臣歌である。



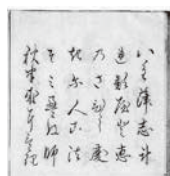
18

これは、上段に横書きの形（各行一字の六行書き）で作者名を示し、和歌本文の六行を三・四行目を一字にすることで、全体で升形に文字配置を構成した前例のない散らし方である。こ

うした升形で構成する例は、32春道列樹歌・47惠慶法師歌にも見られ、



32



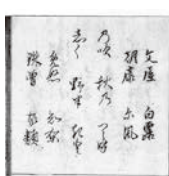
47

と、32番歌は作者名に続き升形に周囲を一巡して（「山／河に風のかけたるしから」、その中に四行を配する形（「みはなかれ／もあへぬ／もみちな／りけり」）、47番歌は行書きを連ねながら、升の中に四行の本文がある形にすべく、上から二段目、下から二段目に空白の横行があるかのように字間を空け（「八重葎しけ／れるやと／のさひし／きに人こ／そみえね／秋は来にけり」、最後に下辺一行が横書き（各行一字の四行書き）で作者名を示したものである。

前例のない奇抜なこれらの散らし方は、左右を対称に示す原理によったものである。この（対称）を基準とする型は、22文屋康秀、37文屋康秀、50藤原義孝、70良暹法師の歌に見られる、



22



37



50



70

などの例のほか、きわめて多く、本作の過半をはるかに超える用例に認められる。しかも「対称」は〈左右〉のみならず、〈点〉に基づく例も少なくない。



19



27



58

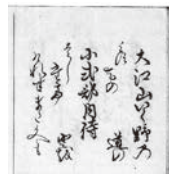


79

これら19伊勢、27中納言兼輔、58大式三位、79大納言経信の歌は、いずれも点対称の構図を取る例であり、例えば27番歌は右上の三行から左下の三行へ続き、右下から左上へと襷掛けの

形（「みかのはらわ／きてな／かる、泉／河いつみ／きとてか／こひ／し／かる／覧」）、58番歌はその逆の形である。

さらに、「対称」の原理ではないものの、構図として画面の左右のバランスの均等を意識し、中央を軸に左右を繰り返す形で揃える（「反復」）を原理とするものも随所に見られる。



60



71

構図として左右対称の形を取りつつ、行移りをかなり複雑に移行する例も少なくはなく、43権中納言敦忠の歌などは、中央の作者名に続く本文の一字「逢」から中央に横書きの一行を経て、右上、左下、右下、左上と襷掛けの形で続く散らしである（「逢／見ての後の心／にくら／ふれは／むかし／はもの／もお／もは／さり／けり」）。



43

こうした構図と行移りの多様な試みにより、百の異種が生み出されたのである。

二 原則の基本

これら、奇抜なものを含む諸例は、先の『色紙形』十六類型のいずれにも属さない型である。そもそも本作には、十六の型をはるかに超える百のパターンを生み出すことが求められ、異なる型の創出のためには、新奇な実践は当然のことながら、十六類型と比較して注目されるのは、型を構える基本に差異があると認められることだ。見てきた対称であれ、反復であれ、実現しているのは行数と文字数を揃えることで構成される、整えられた形の文字の配置である。

従来の散らし書きの型が、行書きはもちろん、段組みや返し書きとともに複雑化した形を含め、基本としていわば不揃いの形を取るのに対し、これらは均整のとれた幾何学的な構図を含む整序された形となっているのである。

前稿でも触れたように、書の美を追究する立場から見ても、西洋的なシンメトリカルに類する構図は許容しがたい事例とされてきた。それは、先の『色紙形』に見る十六種の分類が、その型の命名（「立石」「木立」「藤花」「流水」「落雁」「高山」「立花」「乱草」「飛雁」等）の由来にも明らかな通り、植物や鳥や岩石などの自然の素材と相応する文字配列であり、人為的な構成とは相容れない、文字通り自然な構造であることを前提とする。もとより『麒麟抄』の命名も同様である。

これまで書の創造性が求めてきた基本は、「臨書」に典型的な、

先例を得ずべく修練を積み、線の表現や形の造型の方法を身に具えた者のみがなし得る、作為を超えた天恵としての創造であろう。したがって、当初から作為が目につく文字配置は書の芸術とは関わりないものとされてきたのである。

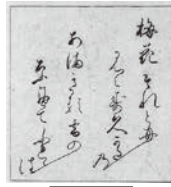
では、なぜこのような散らし書きが入木道の家、持明院家の書法として生み出され、継承されてきたのだろうか。

本作に即して考えられるのは、書名の通り、異なる百の型を創ることを動機とする場合、周到な配慮が必要であり、動植物や地形等の自然に準じた形に基づく方法では、すべてが異なる型を提示することが不可能だからである。明瞭な差異を表すためには、違いが分かる形で示されなければならず、それは作為がすべて表に見えた形とならざるを得ない。そして、方法はほかにはないのである。従来型を踏襲する不揃いな形の散らし方ではとうてい実現できない多量な型の創出のために、これらの整序された性格を基本とする散らし方が生み出されたのである。それらの総和が異なる百の型であったことが導かれてくるであろう。

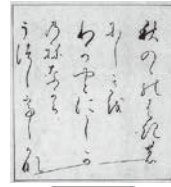
二 文字を散らして書くこと

このような把握は、一見穩当のように思われる。書の美に対する現代との認識の差異も確かにあり、芸術としての評価の観点を導入すれば、彼我の落差の大きさも浮かび上がってきたであろう。

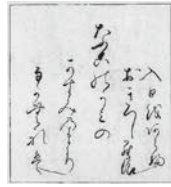
しかしながら、右の解釈は、理解の浅さに留まらず、散らし書く行為の実態についての誤解をも招きかねないこととなる。先に、本稿では類型として示した十六の散らし書きの例を、自然を基準にしたものであり、不揃い・不作為の性格から、整序の原理によるものとは対照的に異なる、という扱いをした。そのように捉えて大きな違和感は生じない十六の型ではありながら、改めてよく見直せば、次図のような構図を含んでいる。



類型3



類型6



類型9

3の「立石のちらし」は反復の原理により、6の「藤花のちらし」と9の「高山のちらし」は左右対称の原理による散らしである。3は第一行目と第四行目の高さが違うため、また6も奇数の行末が斜線が引かれるように傾くために、整序されたものとしての違和感を生じさせていない。しかし9に至っては、行末の揃え方の指示によっても文字通り左右対称に構成したものであり、命名の「高山」の由来は、富士山の如き左右対称の形が念頭にあったと思しい。

これらを例外的な事例と扱うことも可能であり、自然の中にもある対称的なものの提示と見ることも可能である。

しかし、散らし書きにおいて、非対称の構図と対称的な構図

とは、質を異にする対蹠的なものではなく、可能なものは取り込み、取り込みつつ変異を加えて新たな造型をなす関係にあったと見るのが穏当であろう。

捉え方次第によるものの、客観的に見て、散らし書きにも相当程度に均整への志向は存するのであり、不均衡のみを是として、〈対称〉や〈反復〉の均等が忌避されていたわけではない。本作の散らし書きに見る限り、量的にも多いその構図が、基本の構造をなしていると認められる。これは、中世以降展開する散らし書きの性格を見直すためのきわめて重要な視点である。

前稿では詩歌合という番いをなす作品における左右の対称性を考え、それは三十六人歌合として成立する三十六歌仙の番いの構造とも関わること、それが対の構造をも取りこむ日本文化の見直しに有益であることを述べた。それと同様のことが本稿においても確認できるのである。

おわりに

冒頭の色紙は三行三字にするという鉄則は遵守しつつ、可能な限り新たな文字配りにより、異なる百パターンを創出することは、自在にして不作為な構想によっては実現しない。

基本原理は従来山川草木や飛雁に例えられる型を採用した上で、それらとは対照的な原理に基づく、左右・上下・斜めの方向や点を軸に対称となる構図を基本に据えたものであり、しかもそれら両者は、対立的ではない関係を築いていることが知

られるのである。

なお、先の十六の類型のうちに、唯一踏襲されない一種がある。それは14「逆の木立」である。「逆の木立」とはすなわち左書きであり、書字方向が通常の日本語にはない左から右へ行を連ねる書式である。左書きが採用されないのは、その書式が基づく歌仙歌合形式の属性を持たないことに由来している可能性が高い。すなわち番いの構造に関わらない基本属性を有しながらも、なお左右対称構造への意識を持つことにおいて、本作の存在は散らし書きを捉え直すための新たな興味を掻き立てる。

持明院の入木道伝書中の他の三種の『百牀色紙形』はすべて散らし方を異にし、しかも一種のみは左書きを採用するものがある。それらとの比較検討は、さらに散らし書きの性格の鮮明化に繋がるであろう。次稿に委ねたい。

注

(1) 「色紙に文字を書くこと」(『武蔵野大学日本文学研究所紀要』第九号、二〇二一年三月)以下、本論で「前稿」とするのはこの拙稿を指す。

(2) 先行研究では金子馨氏の研究を除けば、入木道における営みを本格的に説明する事例はあまり見当たらない。

(3) 本書の書誌は、海野圭介・金子馨「国文学研究資料館蔵田安德川家旧蔵入木道伝書 解題(持明院家篇)」『調査研究報告』四〇(二〇二〇年三月)に示される。なお、国文学研究資料館の「新日本古籍総合データベース」により、本文は精細な画像で確認が可能である。

〔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。