

『中国漢字文化大観』

(北京大学出版社1995年 何九盈、胡双宝等)
 〈第九章 (二)〉 (齊冲天)

趙 晴 (訳)

漢字と書道

書道は、漢字を単に「書く」ものから「書道」という芸術へと昇格させた。漢字の点画すべてに、音義を表すということ以外に、芸術への拘りを持たせたのである。例えば、顔(真卿)体字の点はとても太いが、それに対して柳(公権)体字は細い。顔体字の点を柳体字で書いたら、明らかにバランスが悪くなる。また書道の芸術的な拘りは逆に漢字の形と書写規則を左右していた。即ち、漢字は芸術化された文字である。両者はお互いに高め合い、一体となっている。

1、方块(四角な固まりの文字)の形成

書道とは何か? 文字の筆画と構造を力強く書けば書道になる。良い書とは何か? 宋代の朱熹は筆力が十分であれば、皆良い書だ(『朱子語類』卷一四〇)と言ったことがあるが、その通りである。

かねてから筆力と書勢(筆勢)は書道に重んじられている。例えば現存の最も古い系統的な書道理論書の書名は『四体書勢』であり、専ら書勢について書かれたものである。古文、篆、隶、草の四つの字体に分けて、それぞれの書勢が述べられている。『新唐書・顔真卿伝』には「筆

力はたくましく美しい」と顔体字の芸術性を称え、『旧唐書・柳公権伝』には「力強く柔らかく、自ら一家を成す」と柳体字を称えている。現代になっても、字は力強く、動きがあるように書かなければならないと、人々は言っている。簡単で通俗的な言い方だが、書道の本質に触れている。文字自身は「有力」も「無力」も「有勢」も「無勢」も、何であれ、字の意味が分かれば生き生きとした字が書けるのである。動きがある字、生命力を感じる字、龍や鳳凰が宙を舞うような、風や雲の変化でさえ感じさせられる字であれば、芸術になるのである。

文字はコミュニケーションの手段として用いられている。それは符号的で、物質的なものである。それに対して書道は芸術であって、鑑賞できる美であり、精神的なものである。文字はきちんと正確に書くための規範の字形があるが、書法は意表を突いたもので、ありふれた形でないことが求められている。書法は文字書写の芸術であるため、独創性と正確性の調和というものが常に必要とされている。文字の役割は思想を記録し、文化を広めることであり、普遍性と歴史安定性を持っている。よってたとえ二千年も前の漢字でも分かる。それに対して書法は筆力を重んじている。字義を尊重し、字形の筆画に力と勢を感じさせる。より生き生きと描き、元気や喜びを我々に力として与え、美的な感銘を覚えさせるのは書法の役割である。したがって時代を表すものでなければならず、個人の特徴や風格、そして自分らしさが常に求められており、絶えず新しく発展させなければならない。即ち、文字と書法は本質的に異なっているが、いつも結びついてお互いがお互いを輝かせている。これは道具と芸術の結びつきであり、二つの知恵の結びつきである。

芸術への道

漢字は象形文字を基礎として、数百の象形文字を組み合わせて、数万の形声文字と会意文字になる。象形文字は生命と情態を表現していて、それが即ち芸術への道だといえよう。所謂「書画同源」とは、書と画は本質的に違いがあるが、しかしその始まりが物象によるという点において、両者は共通点を持っているということである。「山」の字形は真っ直ぐそびえ立つ形であり、「水」は通り抜けて流れる形であり、鳥、獣、虫、魚の字はそれらの動き（仰向ける、ひれ伏す、体を横にする、立つ、走るなど）を表す。初めは文字の形体に力と勢を加えていたが、その後、書法は具体的な物象を取り除き、筆力と筆勢を発展させ、筆画の「曲直伸縮」だけで力と勢を表現するようになったため、物象の動静の態勢とはだいぶ違ってきた。「曲」は柔らかく、「直」は真っ直ぐ。柔中剛あり、剛と柔の調和がとれている。「伸」は氣勢が果てしなく、「縮」は止まり、力を中に隠している。これらは全て筆力の表現である。このように、「曲直伸縮」は全て芸術になる。構成の面でも平穏性と奇抜性を合わせ、陰陽開闔のバランスがとれていて、文字はそれぞれの形になっている。この時、象形文字の物象を表現するという観念は段々と薄くなり、字形の筆画化によって、統一性に拘るようになってきた。したがって筆画と構成の変化は象形の意味を壊してしまったのである。例えば「魚」の字は既に魚に似ておらず、「燕」の字も燕の姿と大きく異なってしまった。「豕」の字の最後の二画は、もともと上がっているしっぽだと誰も分からなくなった。「人」の字は手や足の形が全くなり、「日」の字で表現している太陽は長方形になった。

文字のことを最初は「文」と言った。『説文解字』に「錯画なり。交文に象（かたど）る。」とある。即ち入り組んでいる筆画だという意味である。それは「文采」の「文」は「花紋」の「紋」と共通している。

筆画の「画」はもともと「劃」と書いていた。錐刀は「画」といい、刀で物を画くことも「画」という。したがってそれは絵画の「画」も共通している。文であり画である。語源から見れば、文字は最初から芸術に結びついていたことが分かる。

さらに文字の起源を見てみると、文字はまた芸術になりやすいといえる。『説文解字』に「黄帝の史、蒼頡、鳥獣の跡を見て、分理の相ひ別異すべきを知るや、初めて書契を造る。」とある。衛恒の『四体書勢』にも各字体を説明する前にまず鳥跡から啓発を受けたと書いている。「彼(か)の鳥跡を写し、以て文章を定(さだ)む」、即ち文字及び芸術の栄光は鳥跡を真似して描くことから得られたという意味である。その後の書法理論書にもこのような論説がよく見られる。文字は長い狩猟採集時代に生み出されたもので、当時の生産方式、労働知識、芸術創造と緊密に関連している。書法は文字の創造初期に既に萌芽があった。当然、その時期はまだ幾つかの簡単な形式美しかなかった。例えばきちんと整っている、バランスがとれている、行、列があるなど。高度な芸術発展と理論に関しては、文明成立期になってからのことである。

書体と書法

書体は字形の問題であり、書法の問題でもある。

甲骨文字以後、漢字は三大書体の発展過程をたどった。即ち、篆、隸、楷である。行書と草書は字体ともいうが、しかしそれらは三大書体を基礎とし、その上に変化してきたものである。例えばいま現在の所謂行書と草書は実は楷行、楷草である。隸書は隸行と隸草(或は草隸)があり、章草も隸書の特徴を持つ草書である。篆書の資料は欠けていたが、同じように推測すれば、篆行か篆草もあると思われる。そのため、行書と草

書は篆、隸、楷の三大書体と同一に論ずることはできない。篆、隸、楷にはまたそれぞれに幾つかの区別と小さい分類がある。例えば篆は大篆と小篆に分け、隸は秦隸と漢隸（さらに正しく言えば、秦と西漢の隸、東漢の隸）に分かれている。魏碑については、また少し特別である。魏碑は楷書に属しているが、実は隸書の特徴を持ち楷書である。それは隸から楷への過渡期の楷書で、一般概念上の楷書と異なっている。故に専ら魏碑という。たとえ北朝の碑でも、隸の特徴はだいぶなくなったが、それでも後の楷書と同じではないのである。

各字体の代表的な書法の作品、即ち各字体の典型字形は、殆ど碑文によって保存されてきた。我が国の現存する最古の文字石刻は石鼓文である。基本的に大篆に属していて、とても規範的で、きちんとした古文字である。それよりもっと古いものは青銅器に鑄造された銘文であるが、運筆などは弁別できず、文字の構成のみが分かる。古樸で自然な形の字が殆どであった。小篆に関しては、その代表作は間違いなく始皇帝時代の六つの石刻である。石鼓文と秦の石刻は両者とも厳密で、優美で、きちんとした形の書法であって、書法の宝である。いま現在に至っても、極めて大きな芸術的魅力をもっている。

隸書の代表作は東漢の数十個の有名な碑銘だといえよう。それらの芸術的風格はそれぞれ異なっている。清末以来、我々はこれまで漢代の竹木簡、帛書を何度も発見した。それは筆で木簡或は帛上に書いたものである。特に1972年山東銀雀山で発見された西漢竹簡は、秦の篆書から漢の隸書までの変化をよく知るには、実に重要であった。例えばその中に『孫臏兵法』の写本があるが、篆書の丸みと隸書の四角さの両方の特徴があり、幾つかの字形はまだ小篆のままであった。一つの字形の変化は少なくとも数百年かかるため篆書から隸書への変化は、秦（或はさらに前の戦国中後期）から西漢までの期間がその過渡期となっていた。このように考えれば、隸書は小篆から変化してきた、とは限らないと思う。

小篆と秦の隸書はおそらく両方とも大篆を継承し、前者は字形が丸く、後者は形が四角い。両者は並行して発展してきたのであろう。小篆は国家が規定した通用文字であるため、秦の隸書の中に時には小篆の字形も現れたが、数百年の文字書写の試練を経て、隸書は小篆に代わって漢字通用字体になった。その上にさらに美しく進化し、蚕頭燕尾（起筆は丸く蚕の頭のように、右払いの取筆は燕の尾のように）という形になり、隸書を全盛の時代—東漢に邁進させたのである。

人々はしばしば鐘繇と王羲之は偉大な書家というが、実は彼らは楷書文字の発展にも大きな功績があった。唐代の楷書家は芸術の面では絶えず新しいことを生み出してきたが、字形の面では鐘繇、王羲之の楷書法則を厳しく守っていた。例えば、天下第一楷書の手本だと称されている欧陽詢の『九成宮醴泉銘』（図一）の「九成」の二文字は完全に王羲之の『黄庭経』の中の「九源」の「九」、「其成還帰」の「成」の手法を継承し、迫真のでき栄えである。隋唐時代にも、智（永）、虞（世南）から顔（真卿）、柳（公権）まで、彼らの書法碑帖の中にもし鐘、王と同じ字形や筆法が幾つかでもあれば、当時はおそらく美事として称賛されていたであろう。

鐘繇と王羲之の楷書に、隸書の趣は色濃く含まれている。書法から字形まですべてがそうであった。例えば、扁平な形の字はとても多く、それは隸書の横にする形を保っていた。唐楷になった頃には、文字の形はようやく正方形の形になった。また鐘、王の楷書の払いは、隸書の払いがよく使われている。運筆は一定の速度をもち、上がりの波礫がある。例えば『黄庭経』の「疾」の字の三画目がそうである。唐楷にも偶に隸書の特徴が見られるものがある。例えば『九成宮』の「疾」の字は、『黄庭経』の「疾」の字と全く同じ形であって、払いの大小の違いのみである。しかし総体的に見れば、唐楷は既に成熟した楷書であった。千年余りの間、楷書はその歴史的安定性を極めて発揮し、現在に至っても我々



图一 欧陽詢『九成宮醴泉銘』

の理想的な交流手段であり、そして極めて高い水準に達した書写芸術である。

宋代、元代になっても、行書はずっと流行っていた。書法界は王羲之の『蘭亭序』を天下第一の行書として公認し（図二）、また顔真卿の『祭侄稿』を天下第二の行書と称えた（図三）。『蘭亭序』は隸書から離れたと思われるが、筆者はそうではないと考える。王羲之の楷書と比べれば少し隸書の特徴は薄いですが、『蘭亭序』も隸書の趣をもっている。上述のような特徴は『蘭亭序』にも見られて、「豈不痛哉」の「痛」の字の三画目は払い、収筆のところに波磔があって、上述した「疾」の字と書き方は一致している。このような払いの書き方は特別な例ではなく、数えてみれば、『蘭亭序』の中に十五ヶ所以上にもある。後の『蘭亭序』を学ぶ人々はこのような払いの書き方を継承せず、変通自在にした。そして『蘭亭序』に見られる例の少なくない隸書の丸いはねも、楷書の書き方ではなかった。

楷書、行書を主な字体としての書界は、千年以上経っても晋唐の字を推賞し、王羲之と顔真卿の字を推奨している。王羲之の字は流麗であり、顔真卿の字は力強く、書法界の二大流派である。歴代優れた書家は殆どその二大流派のどちらかであった。「力強さ」は力と勢の表現に拘り、それに対して「自然さ」は力と勢を字の中に秘めているということである。したがって書法は活力に満ちあふれている芸術であって、明るく、活発で、空に舞うような素晴らしい美の芸術である。力強く、生き生きとしていなければ、この芸術を扼殺してしまう。「緩急があり、曲直があり、隠出があり、起伏がある、そのような字こそが書だといえる」と、王羲之は語ったことがある。また『書論』の『題衛夫人「筆陣図」後』に「若し平直相似し、状は算子のごとく、上下方整、前後平直、便（すなわ）ち是れ書にあらず。但（た）だ其の点画を得るのみ。」とある。「但だ其の点画を得るのみ」となれば、何になるであろうか。即ち書法では

なくなり、文字だけが残るのである。故に書法は筆画と構造に多くの変化を要求される芸術である。文字は歴史的安定性と規範化を求められるが、書法は常に新しい芸術性を要求される。両者は一体化し、矛盾を高度に統一したものである。三千年の間に、わが民族は文字と書法に計り知れない心血を注ぎ、素晴らしい知恵を発揮してきた。道具と芸術を合わせたこの成果は極めて大きいのである。

草書、特に大草体は、普通の人には読めない。殆どは交流の道具として用いられないが、芸術としては絶えずその限りない境地を積極的に求め続けている。書家と草書の規則を知る者にとって、書法と文字は依然として一体化している。文字でなければ、草書も存在しなくなるであろう。所謂「草書は規範の中におさまっていなければ、仙人でも読めない」のである。しかし、草書の中には間違いなくより多くの芸術的な追求があつて、筆画や構成、配置などの面ではさらに大きく変化し、奥深くなっている。草書は書法の思想を高度に発揮した表現である。書法の中で、何故草書を発展させたかという、初めは実用のためであつて、実際の書写経験の積み重ねであつたが、その後は即ち芸術的な知恵の発揮になった。草書の芸術的魅力は素晴らしく、称賛する者の中に、真の鑑賞をしている者もいるが、ただ崇拜のみという者もいる。彼らは草書の文字は読めず、その奥深さを分らないが、ただ草書を好きで、よい書だと思つている。

草書も晋唐では最も盛んであつた。伝統的な作品は王羲之の『十七帖』



図二 王羲之『蘭亭序』



図三 顔真卿『祭侄稿』

である。後の書法の多くはそれを厳格に守っている。唐の時代に二人の大草体（若しくは「狂草体」という）の大書家がいた。それは張旭と懷素である。彼らは一人は「張顛」といい、もう一人は「狂僧」と称し、実に自由奔放であった。彼らはお酒を飲み自由に駆け回り、実は血をめぐらせながら構想を練っていたのである。飲んで走った後、彼らは思いのままに筆を走らせて、紙一面に書き、一瞬で作品を生み出す。

漢字の形体に、積み重ねてきた美の重さがある。それは負担ではなく、高度な文化の現れである。

2、基本筆画の発展

漢字の構造を分析すれば、二つの種類がある。即ち、六書と基本筆画である。六書は言語の音義と緊密な関連がある。発音と意味の両方を取る場合もあるが、発音と意味のどちらかを取る場合もある。基本筆画は原則的に発音も意味もなく（独立した文字として用いられる時のみ、発音と意味がある）、書写と字形を分析する際の基本単位である。歴史発展の順序から見れば、六書は先にあって、安定的に存在している。それに対して基本筆画は逆に何度も変化を経て次第に形成されたのである。

文字の分析に対応して、書法も二つの芸術の合わせである。即ち、筆法と構成である。

甲骨文では、一つの文字の偏旁（形旁或は声旁）とその筆画は決まっていなかったりある。例えば「逐」の字の偏旁は「豕」であるが、「犬」、「兔」、「鹿」などになる時もあり、どんな偏旁でも同じ「逐」の字である。「鹿」の字の「角」も画数は多くなったり、少なくなったりしてもかまわず、安定せず正確性に欠けていた。この現象は文字が原始時期に近い頃であったことを表している。

篆体字、特に小篆になった頃は既に規範となっていた。篆体字の基本的な筆画は三つ、即ち、点、直、弧である。筆画をだいたい二種類に分けられるということになる。「直」というのは縦横や傾斜の角度もすべて含めて、みんな「直」と称する。「弧」の形体はさらに多く、上に向く弧、下に向く弧、左や右に向く弧などこれらは皆単一の弧である。それから二、三画で方向や角度の異なる弧で一筆になった「复弧」がある。例えば「弓」の字、上の横画は弦を表し、下の弓の形を表す部分は折れ曲がった複合した弧である。ほかに「己」の字も一筆につながっている。だから「复弧」の数も少なくない。それから円状筆画もあって、例えば「口」偏の字（即ち「囗」）や「乚」偏の字である。篆体字の基本筆画は三つしかないが、実は粗略な分類であって、実際に書く時は、二、三画で一筆になることはよくある。

篆体字の基本筆画は弧を主としている。そのため筆画上では芸術的に柔らかさの中に強さがあることが必要とされている。『書断』は李斯の小篆を「筆画は鉄石のように硬く、文字は動いているように見える」と称賛している。鉄石は強くて硬いが、柔らかく見えて、このような筆画を合わせれば、文字は飛び舞うようになって、芸術的な境地はさらに高くなっている。

隸書になると、多くの弧が平直に変わり、複合的な字画は短く分割され、そして筆画の方向が殆ど左から右へととなったため、非常に書きやすくなった。

楷書の基本筆画は横画、縦画、左払い、右払い、勾、点、転折などがある。それらは隸書に既にそろっていた。楷書と隸書の一つ大きな違いは波磔と長い横画の部分である。隸書の横画は波勢となっていて、一つの文字の中に一筆「蚕頭燕尾（起筆は蚕のように丸く、収筆は大きな払いが燕の尾のようになる）」があり、波勢と合わせると起伏があつて、長い横画も加えれば、非常に書き心地がよく、筆勢があり、力も文字に込められている。隸書はまた面白い規則があつて、つまり上述のような「蚕頭燕尾」は、一文字に一筆しか使えないことである。むしろ一筆もない方がよく、二筆あるとそれは「病」であり、タブーを犯したことになり、間違いになってしまう。したがってほかの筆画は控えめに書かなければならなくなり、それによって伸縮性、本末の理論は形成されたのである。このことは芸術思想上においては深い哲学的な意味があつて、芸術実践上でもたいへん成功したのである。何故なら、もし同じ筆法を使えるなら、二筆は重複になってしまい、どこでも伸ばして書いたら、それは伸びがないのと同じで理想ではなくなってしまう。即ち、これは隸書の初めの頃の「払いは重複してはならない」という規則であつた。詳しく言えば、一文字に二回の払い、二回の長い横画はあつてはならない。払いと長い横画も一回しか書けないということである。とにかく一筆だけ思う存分に伸び広がって、他の筆画はすべて控えなければならぬ。清の人が書いた『書辨』に払いを重複する字も多くあつたが、しかし有名な碑石や規範的な隸書の作品では、例外なくこの規則を厳格に守っている。これを考えれば、一定の模索と探求する時期を経たからこそようやくこのような芸術的な理論にたどり着いたと分かる。書法をこのようにしたので、文字の形体もこのように固定されてきて、規範となつた。隸書だけでなく、楷書も「払いと長い横画は重複してはならない」という規則を忠実に継承した。王羲之の『黄庭経』に払いは重複している字が一つあつた。それは「扶養」の「養」の字である。「養」の下側

の「食」の字の二画目は払いであるが、最後の一筆も払いになっている。たとえ王羲之でも、これは間違いだと認識されるべきで、或は不注意であったと思われる。王羲之を批判する人は極めて少ないが、しかし王羲之の字を学ぶ多くの人々の中に、この払いが重複した「養」の字を学ぶ人はいなかった。現在、我々はよく払いを二回以上書かれる字を見るが、それは規範的な字ではないと認識されるべきである。

篆書から隸書までの過程は基本筆画の大変革であったが、隸書から楷書までは、部分的な修正をただけで、基本的な形は既に決まっていた。

楷書の基本筆画は横画、縦画、左払い、右払い、点、かぎ（鉤）、はね（提）、そり（弯）、おれ（折）などがある。

二、三十以上の筆画があると書いている学習書もあるが、実は二、三の筆画をつなげて一筆になるものが多く、そのため、上述したような基本的な筆画に全部含まれている。例えばそりとおれの違いはただつなげる方法が異なるだけである。「口」の字の二筆画目は、横と縦を四角いおれでつなげているが、それに対して「孔」の字の末筆は、横と縦を丸いそりでつなげている。

細かく分ければ、横画、縦画、左払い、点はみんな長さの違いがある。例えば「水」の字の最後の二筆画目、「啄」とも呼ばれていたが、実は短い左払いである。

右払いは長さの区別がない。隸書と魏碑の中に幾つかの短い右払いはあったが、隋唐の楷書の中にはすべて長い点、若しくは短い点に変わった。

左払いは長さの区別だけでなく、横左払いと縦左払いの区別もある。例えば「委」の字の最初の筆画は所謂横左払いで、「広」の字の三筆画目はつまり縦左払いである。

縦画は「懸針」と「垂露」に分けてある。収筆のところが、「懸針」は真っ直ぐとがっていて、「垂露」は上にはねる。

そりは横そりと縦そりがある。「戈」、「成」などの字のそりは縦そりで、

「心」の字のそりは横そりである。

篆書、隸書の基本筆画と比べれば、楷書の基本筆画の風格は平直、簡潔、明快であり、すべてが左から右へ、上から下へと書くので、非常に書きやすい。これは世界の文字の中でも独特な風格を備えている。

隸書と比較すれば、楷書の基本筆画は多くの発展があった。例えば横画、篆、隸、楷はそれぞれ異なっている。「一」の字を書く時、篆書は真っ直ぐで水平線と平行している、隸書は波勢があってはねる、楷書は波勢をなくして（個別の書家の個人風格を除く）、欹勢を発展させた。小学生が習字手本のなぞる練習をする時、最初の字は「一」である。その「一」は左下から少々右上に欹て、欹勢を取って書くのである。勢があれば、即ち書法があるということになる。顔、柳、欧、趙（孟覲）の字の手本には水平の横画が多くないのである。

楷書の点は隸書の点よりだいぶ種類豊富で生き生きとしている。例えば散水法、三つの点はまったく異なっていてお互いに引き立て、三点目は長く書くが、隸書の三点水は似ているのである。簡体字は楷書の点をさらに増やした。例えば「対」、「风」、「兴」、「金」などの字の点は、その多くが長い点である。

楷書の勾と隸書の勾は根本的な違いがある。篆書には勾がなく、その幾つかの弧は隸書になった頃に勾に変わった。隸書の勾は長くて曲がっていて、数は多くない。例えば于、刀、弓、子など。楷書の勾は、一部は隸書の勾を保持した上に改造したものである。多くは筆意を表すために筆画の末端に次の筆画の位置に勾を書き、筆画の間の「形は離れているが、意はつながっている」という意味を表している。「一」の筆画の末筆に勾を書くなら、その字の内側に向くように書く。例えば「門」の字、「行」の字に勾はないが、書く時は末筆に内側に向く勾を書き、それによって楷書の筆勢は内向きと外向きを結びつけている。それに対して隸書の筆勢は殆ど外向きである。亦、赤、示、架、南、馬、鳥などの字は、篆書

と隸書に勾はなかったが、いまはみんな内向きの勾があるようになって、楷書の内向性が増したのである。楷書の勾の形は短く、筆峰は力強く、隸書の勾と性質、由来、形体においてはすべて異なっている。

楷書の「提」(浮かし)は隸書になかった。左側の偏旁の末筆は横書であれば、みんな「提」で書く。何故そのようにするのかというと、それも筆意の「形は離れているが、意はつながっている」という整合性を表すためである。横書きと提の区別は、提は早く運筆して、峰を作りながら次の筆画の位置を指している。提は、形声字と会意字の左右の偏旁の関連を表している。

楷書の左払いと隸書の右払いも大きな区別がある。楷書の左払いも提と同じように運筆し、峰を出すのが、違うのは、左払いはみんな上から下へ、右から左へ書き、それに対して提は左下から右上へ書くのである。隸書の左払いと右払いはだいたい左右対称になっているが、楷書はいつも対称をわざと打破するように、左払いは起筆が強くその後軽く、右払いは起筆が軽くその後強く書く。

上述のようなことから分かるように、楷書の筆画は早く書くと露峰の要素が大きく増して、書写の速度は速く、筆画は生き生きとし、筆画の間の内部関連もより緊密になった。

書法上では、基本筆画の書写芸術に何を求めているであろうか。数千年の間、究めてきたのは「永字八法」であるが、文字に対する基本筆画は完全に違う概念であり、名称も異なっている。点は側、横画は勒、縦画は努、勾は趯、撇(左払い)は掠、短い左払いは啄、捺(右払い)は磔と称する。永字八法は長い論説がなく、ただ八つの力、勢がある動作を筆画の名称として示しているだけである。それは純粹な書法の概念である。

3、四角い字が規範になる歷程

甲骨金文の中の多くの字は、大きさはさまざまで、筆画によって変わ

っていた。偏旁や部位の筆画が多ければ、文字は大きくなっていった。次第に整い、規則があるようになった。それは一つ大前提がある。即ち、中国語の語句は単音節であって、後に二音節の語句が多くなっても単音節の分析ができるのである。一つの音節に一つの発音と意味がある。文字と言語は一致しなければならないので、一つの音節を一つの文字に形成したのである。形成した文字は最初の頃四角くはなかった。厳密に言えば、或は狭義的な四角い文字は唐代楷書の頃によく形成されたのである。

縦勢時代

大篆と小篆、例えば石鼓文や泰山の石刻はみんな縦勢を取っていた。「群」は「君」を上、「羊」を下に書くのも縦勢時代の字形だったからである。けれども縦勢時代の前は縦勢と横勢混ざった時期も相当長かった。さらに早い時代は象形的な要素が多く、事物は横の形であれば横勢に書き、事物は縦であれば縦勢に書いていた。例えば「受」の字、上と下に二つの手を表現し、上に「爪」、下に「又」、真ん中に「舟」があつて、斜勢になってしまう。故にその後、事物の形は横でも縦でも、筆画は多くても少なくても、一律に同じ大きさの縦勢に書くようになったのは、単に字形を配置した結果であつた。「魚」の字は文字の中に殆ど縦勢を取っていたが、魚の動きは本来横勢を取るべきである。それは何故だろう。金文の幾つかの「魚」の字は我々に啓発をもたらした。金文を見れば、魚の鼻に明らかにひもが付いている。それらの魚は捕獲されて、吊るされた魚だと分かる。それらの魚は魚獵時代に既に生産された成果の魚である。(図四) このように、家畜や動物に関する字はだいたい縦勢を取っていた。例えば、「牛」、「羊」、「馬」、「豕」、それから「鳥」、「隹」

など。これらもともと捕獲されたものを指していたから、これらの字も縦勢であるのだということが理解できるだろう。「井」の字は象形文字で、金文の中ではだいたい方形であって、四本の筆画は同じ長さであった。小篆の「井」が縦勢に変わっていたのは、その頃に縦勢は既に小篆の形、構成になったからである。「器」、「罌」の二字の場合、金文の中に殆ど左に二つの「口」、右に二つの「口」と書いていたが、小篆は明確に上に二つの「口」、下に二つの「口」と書き、縦勢になった。面白いのは金文の中の幾つかの「器」の字、四つの「口」は四つの方位にあり、左右二つにも見えるが、上下二つにも見える。おそらく横勢から縦勢への移行期間であろう。「韋」の字の偏旁は舛、発音は「口」（圍）、普通に考えればその二本の違う足を口の左右に書くはずだが、今でも上下に書いている。それは縦勢を取っていた小篆時代の字形の名残である。



図四 金文の中の縦勢を取っていた「魚」の字

横勢天下

秦隸はまだ縦勢の局面であった。西漢は横勢と縦勢両方あった。そし

て東漢は漢隸の典型的な構成を形成した時代であって、完全に横勢を取るようになった。

縦勢に伸ばす筆画の多くは収まるようになった。例えば「宀」は上から下まで覆っていて、書法では「天覆」と称する。隸書の中には、「宀」の両側の下を覆う部分は次第に収縮して、点や勾になっていた。「穴」の字の偏旁は「宀」だから、同じように両側は収縮した。「冫」も「冫」を偏旁とする字も同じである。例えば「冠」、「冢」、「冒」など。「网」と「网」を偏旁とする「羅」、「罽」などの字も同様である。それと同時に、横勢の筆画と結体も大いに発展させる必要があった。隸書の横勢を発展させた最も典型的なのは「辵」と「走」の末筆である。甲骨文金文の中では、「辵」は「彳」と「止」の二字、「走」は「夭」と「止」の二字であった。「彳」、「夭」の二字はよく文字の左偏旁として用いられ、「止」はいつも文字の右下にあった。小篆になった後この二字はようやくつながって「歩く」や「走る」の意を表す部首文字になった。その時、末筆はまだ短く小さい横画であって、右の字に触れないようにして、それは現在我々が足偏の末筆を書くようであった。隸書は「辵」、「走」の二字の末筆をなるべく右へ伸ばし、大いに発達させ、力と勢も強く、人々を魅了したのである。『石門頌』（図五）の中の「辵」偏の字の多くは、末筆を心ゆくまで際立たせ、無限の境地を感じさせていたのである。『石門頌』の中の「路」字は、「足」偏の末筆を「辵」偏のように遠く各字の右下まで伸ばしたが、他のところでは「足」偏の末筆はずっと十分に発揮されていなかった。『曹全碑』の中の「起」の字、「走」偏の末筆も伸ばされず、「己」の字の末筆を右へ伸ばした。これは篆書の書き方を保持したもので、後、楷書の中では使わなくなり、偶に草書に見られる。これと似たものに他に「毛」、「是」、「瓜」、「尢」、「元」、「兕」、「堯」、「鬼」、「虎」などの字がある。これらの字は左偏旁として用いられる時も、末筆はなるべく伸ばしている。



図五 『石門頌』

隸書は横勢を発展させるのに様々な方法をとった。上述したのは字形を変えて、筆画を転換した例である。しかしこれは普遍的なものにはならなかった。隸書が漢字にもたらした変革は十分に大きかった。また隸書は文字の安定性も維持し守らなければならなかった。そのため、多くの縦勢の字形は変わらなかった。例えば、「群」字は「君」を上、「羊」を下に書くままであった。『曹全碑』(図六)にその一例がある。「襄」、「翼」などの字も縦勢を保ったままである。隸書が横勢を発展させた最も主要な方法は、上下空間を圧縮し、横向きの筆画を伸ばすという方法である。隸書が初めて創り出した「蚕頭燕尾」の長い横画と右払いはとても書き心地がよく、左払いもさらに多く左へ伸ばした。



図六 『曹全碑』

篆書の縦勢と隸書の横勢を振り返って見て、それから何故楷書の字形は方正の勢を取ったかを考えると、それは偶然ではないということが分かったであろう。方正は縦横兼備の形体である。

方正の勢

楷書の方正は魏晋から始まったのである。鐘（繇）、王（羲之）の小楷を見て分かるように、必死に縦勢を圧縮するような構成はなくなり、ゆったりと自由な感じになった。『黄庭経』を例として挙げると、例えば「玉」、「生」などの字、縦横みんな思いのまま、完全に楷書の形であ

る。しかし結体縦横の字勢では、依然として明確な隸書の特徴がある。隸書時代に縦勢を保持した字を見るだけでなく、全体的に幾つかの典型的な構成を見なくてはならない。例えば、「丹田」の「田」、字形は完全に扁平である。「田」の字は縦でも横でも書けるので、方正の勢で現れるはずだが、それぞれ異なっていた。常用字の「不」、「中」、「大」などの字は、小篆では縦勢、隸書では横勢、そして『黄庭経』では横勢のままであった。また「調」、「臨」、「順」、「明」などの字は筆画が多く、楷書では方正な形体であるが、ここではまだ横勢であった。宋代の黄長睿の『東観余論』の中に、義晋から陳隋にかけての多くの習字手本を分析している。黄長睿は「習字の手本はみんな漢隸にしたがって「扁而弗橢」（つまり長い）、陳隋になると、結体は次第に方形になり、唐初に特にそういう傾向であった。ただ欧陽率更（欧陽詢）と虞永興（虞世南）は方形を長く書き、あざやかさを増やした。後の人は競って真似をしていたが、二人に全く及ばなかった。鐘、王の楷書は長く続いた。」と書いている。この分析はとても的確であり、全体的な成り行きをしっかりと見ていた。欧陽詢の『九成宮』の中にも明らかに縦勢に変わった字が幾つもある。確かに、隸の横勢から楷書の方正に至るまでは、相当長い過渡期があった。隋の智水（王羲之の七代の孫）から唐初の虞世南にかけての間もある程度の縦勢があった。欧陽詢は著しく縦勢を表現したのは行き過ぎだと、私は思う。方正の勢の成熟、そして楷書の成熟は顔、柳の時からだ、私は考える。欧、虞はただ「正」を重んじて、「方」を重んじていなかった。顔真卿こそ典型的な方形字であった。

方正の形は整っていて見た目がよく、規範としやすい。如何なる文字も規範によって整える必要がある。そして方正の形は融通性と弾力性がある。横画も縦画も書きやすく、書家たちは慣れればすぐに書けるようになり、横画と縦画を巧みに配置することができ、自由に發揮し、自身の風格を形成することもできるのである。歴史をみると分かるように、

現存している漢字の中に縦勢時代の字も、横勢時代の字も大量にある。だから、方正の勢は不動の局面になっていて、千年以上経ても変わらなかった。方正は最も自由で、柔軟性があって、理想的で、生き生きとした形体であり、筆を抑えれば文字の規則であり、筆を自由にすれば書家の限らない勢いである。以後の歴史でも、それを変える必要はないと思う。これまでの歴史を振り返ってみると、縦勢と横勢は相半ばしていたが、方正はそれらに勝る時代がさらに長い。

4、漢字の中に表現される幾つかの美学思想

まずこれらの方正の字は統一性があるて整然としていて、感覚的に美しく、縦と横は系統的である。楷書の厳格と行書の分散、両方重んじている。天下一、二と称賛されている行書の作品は、どちらも成り行きで出来た下書きであったが、非常に人々に好まれる配置的な美がある。我々の芸術の中に、よくこのようなことがある。即ち、“深く考えれば考えるほど上手にできない、あまり考えずに勢いで行ったら並はずれたいい作品ができる。”書法もそうだが、何も意識せずに書いた字は最高の域に達し、慎重に恐々として書いた字は必ず上手に書けるとは限らない。芸術創造では構想はとても大事である。言い伝えによれば、漢代の蕭何は漢宮で字を題する時、三ヶ月をかけて深く考えていた（「覃思三月」）。(題字を)書き出した後、それを見る人は数え切れないほど多かったそうである。しかし、本当に(書に)書く時、まだ相当の未知の部分があった。完全に思い通りに書けるかどうかは実際に書くまではまだ分からない。つまり、書いてみなければ分からないのである。或はこれが頓作というものであろう。

漢字は均衡性と対称性を含んでいる芸術である。書法芸術の歴史において、均衡性と対称性の芸術が最高の域に達したのは篆書だといえる。特に小篆時代である。何故なら、小篆の横画は完全な均衡性と対称性を

要求していたからである。現代でも小篆を書きたい人は、均衡性と対称性を把握する基本技能がなければ、小篆の門に入ることはできない。

多くの字は左右対称、上下対称になっている。それから他に部分的に対称になっている字も数多くある。これらの対称性がある字で構成された字は、すべて形式的な美しさがある。

篆体字の高度の均衡性と対称性は、隸書、楷書時代になると、主副の区別をするようになっていた。「譲右(右の字を大きく書く)」、「譲下(下の字を大きく書く)」によって、対称の原則はある程度壊れていて、さらに高い芸術的哲学的な境地に達したのである。しかしその一方では、そのバランス性と対称性は完全に壊されたのであろうか。それも違う。均衡性と対称性を重んじている段階を経て、不均衡と不对称になったので、均衡性の中の不均衡、対称性の中の不对称である。これは簡単な形式美から複雑な、一層高い段階の全体美になった。

篆書は曲線美に満ちている。その筆画は曲線を主とし、力と勢が溢れている。柔らかさの中に力強さがある曲線である。隸書は波勢に満ち起伏が多い。波勢は曲と直の間にある筆勢で、楷書の筆画が平直でありながら斜めになっているのは隸書の波勢からである。文字の面を見れば、筆画は「簡潔に、短く、明確に」、そして「類型化」、即ち幾つかの基本筆画を分類するという方向に発展した。書法の面を見れば、形式美の規則は芸術になっている。したがっていま現在の文字は道具と芸術を結びつけた優れたものである。

コミュニケーションツールとして、ますます規則性を増し、実用的で学びやすく、そしてわかりやすくなった。芸術としてもさらに多様で、豊かで、奥深い美になっている。芸術は長く存在しているもので、今に至っても各種各様の書体は依然として芸術的に輝いている。甲骨文鐘鼎文から摩崖碑帖まで、すべてが芸術の宝庫である。

文字は書法のために礎地を提供した。そして書法は文字を美的に昇華

し、文字の規則性と科学性を高めたのである。

(斉 冲天)

翻訳メモ：

『中国漢字文化大観』は1995年に出版された、初めて文化の観点から漢字を全面的に論述する著書である。この本は新しい見解と豊富な資料を用いて、漢字における文化的意義を論じ、漢字と農業、手工業、武器、官制、医薬、音楽、法律、天文、舞踊、詩歌、謎解き、対聯、篆刻、書道などの緊密な関連性を詳しく述べるものである。何九盈、胡双宝、胡冲天など四十名の学者、専門家によって書かれたものである。本稿は第九章（二）「漢字と書法」を翻訳したものである。

文字はコミュニケーションの手段として用いられている。それは符号的で、物質的なものである。それに対して書道は芸術であって、鑑賞できる美であり、精神的なものである。書法は文字を書写する芸術であるため、独創性と正確性の調和というものが常に必要とされている。文字の役割は思想を記録し、文化を広めることであり、普遍性と歴史の安定性を持っている。それに対して書法は筆力を重んじている。漢字を変えずに、漢字の筆画に力と勢を感じさせる。漢字をより生き生きと描き、元気や喜びを力として与え励まし、美的な感銘を感じさせるのは書法の役割である。即ち、文字と書法は本質的に異なっているが、いつも結びついてお互いがお互いを輝かせている。文字は書法のために基地を提供した。そして書法は文字を美化し、文字の規則性と科学性を高めたのである。

本稿の翻訳を通して、漢字と書道に関する理解はより深くなった。書道のことをよく「芸術の神殿」と例えられるが、正にその通りだと思ったのである。翻訳しながら、改めて漢字と書道の魅力に惹かれたのである。

本稿は樹立社による『漢字文化大観』の日本語翻訳（2023年3月以降出版見込）で筆者が担当した翻訳箇所、『漢字文化大観』の解題等を書き加えたものである。尚、本稿では字数の都合上、第一節の一部、第三節、第五節の一部の翻訳を省略した。