



東京学芸大学リポジトリ

Tokyo Gakugei University Repository

「継色紙」の空間と時間

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2022-03-29 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 荒井, 一浩 メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/2309/00173719

「継色紙」の空間と時間

Space and time of "Thugishikishi"

荒井 一 浩

<要旨>

「継色紙」は散らし書きの古筆として著名である。まず、本稿のねらいを明らかにし、「継色紙」について概要をまとめる。そして三十数葉が知られる「継色紙」を近年新出のものを含めて現状を整理し、一覧として提示する。「継色紙」は見開きに一首を歌の順序性に従って散らし書きしたものの他に「渡り書き」「返し書き」と言われる独特の書写形式が知られているが、その各々の散らし書きの特徴を後世の改装の影響が少ないと考えられるものに絞って検討を加え私見としてまとめる。そこでは「継色紙」の書者が墨付きと同等かそれ以上の余白を大胆にとるといった空間意識とともに、視線の誘導や頁をめくるといった時間意識を意図していたことを指摘する。

また、近年解体修理が行われた出光美術館蔵「むめのかを」を取り上げ、「返し書き」の可能性が高いとされる報告に、前述の検討を踏まえて他の可能性も見出せるのではないかという私見を提示する。さらに、空間意識だけでなく時間意識を含めて鑑賞するために、現状の装丁による鑑賞にとどまらず、原装を意識した鑑賞を行うことを提言する。

<キーワード> 継色紙 仮名 古筆 散らし書き 渡り書き 返し書き 余白 空間 時間

1 はじめに一本稿のねらい

「継色紙」は書道Ⅰの教科書を開けば、日本固有の散らし書きの構成を学ぶ教材として必ず目にするができる。そして、散らし書きは「行に長短や高低の変化をつけたり、行間に広狭の変化をつけたりして紙面全体に変化とまとまりがあるように構成すること」のように説明される。行の長さや行間に変化をつければ当然のように生まれてくる「余白」を意識的に大胆にとった古筆として「継色紙」を学ぶ意味は極めて大きいと考えられる。しかし、墨付きを施さないという意味での余白は考えられていても、余白そのものの意味を問うような学習は行われているであろうか。「継色紙」は見開きに一首を歌の順序性に則って書き記す（この書写形式を今後「通常書写」と呼ぶ）以外に「渡り書き」「返し書き」と言われる特異な書写形式が知られている。「継色紙」の書者はその各々に異なった空間意識を、ひいては時間意識を持って染筆していたと考えられるのではないだろうか。本稿では「継色紙」について概観した後、「通常書写」「渡り書き」「返し書き」という書写形式ごとにその構成の特徴を捉え、教材としての可能性を広めていくことに言及する。また、本稿構想時に新たに発表された出光美術館蔵「継色紙」の修復を報告した『継色紙・高野切第一種の修復報告—調査における知見』に関する私見を付加する。

2 継色紙の概要

「継色紙」の名は王朝仮名を代表する散らし書きの白眉としてあまりにも有名である。「寸松庵色紙」「升色紙」と並び称され「三色紙」と呼ばれる。いずれも「色紙」の名称を付すが本来色紙ではなく粘葉装の冊子本であった(1)。

「継色紙」の来歴は明らかではないが、加賀大聖寺の前田子爵家に明治39年(1906)まで十六首半の零本が伝わっており、原装の姿を伝えていた。現在では昭和2年(1927)に田中親美によって作成された複製本(2)によって往時が偲ばれ、三十数点ほどが知られる。しかし、「継色紙」の名称で呼ばれるようになったのは意外と新しいようで文化5年(1808)刊の「古筆名葉集」に「半首切色昏二枚或は一枚半次合せ哥一首チラシ書／昏の色ニ五色アリ哥カルタ二枚ヲ横次ニシタル大サ也」とあるのが「継色紙」の名で呼ばれるものに相当すると考えられ、文政10年(1828)刊の「古筆名葉集」では「半紙切」の名で紹介される。なぜか安政5年(1858)刊「新撰古筆名葉集」の小野道風朝臣の項には確認できない。大正5年(1916)1月発刊の法書会『書苑』六巻第一号には「われみても」(3)の一首が紹介され大口周魚が解説を書いている。ここでは「道風朝臣筆継色紙」とある。おそらくこれ以降「継色紙」の名称が通用されるようになったものと思われる。

「継色紙」の書写年代については諸説紛々として定説を見ない。「継色紙」の伝称筆者には小野道風(894-967)が当てられているが、道風の活躍する時代は村上天皇の治世(946-967)と一致する。国語学の知見によれば、村上天皇の治世からア行とヤ行の「エ(エ)」は混用されると言われるが、「継色紙」ではそれは見られない。つまり、道風の時代の能書によって書写された可能性も考えられるが、写本の宿命として原本の表記をそのまま写すことも考慮に入れば、使用される字母によって時代を確定することはできない。実際、前述の大口周魚は「その書風は、本願寺本三十六人家集の信明集と同一なるもの、如く、本阿弥切、小島切、八幡切等とは全くその系統を異にせるものとおぼし。されば道風朝臣よりは、少くとも一二百年、こなたによれる時代の書に似たり」と言い(4)、春名好重氏も「筆者は小野道風(894～966)」と言われているが、書写年代は院政期の初めである。」とする(5)。院政期は白河、鳥羽、後白河の三代が上皇の時期だから、その初めは十一世紀終わりということになる。また、文献学を専門とする小松英雄氏もア行とヤ行の「エ(エ)」に触れた後「『継色紙』がほとんどすべて上句・下句の二面仕立てになっているという一事だけでも、十一世紀半ば以前までとうてい遡らないことは確実です。」と言っている(6)。一方、飯島春敬氏は道風の真筆に間違いなく、天徳年間(957-961)の書写であると主張する(1)。

では次に、草仮名に着目してみよう。「継色紙」には「悪(あ)」「盈(え)」「祈(き)」「俱(く)」「致(ち)」「帝(て)」「盧(ろ)」などの、他であまり類例の見られない草仮名を用いていることをどのように解釈するのも興味深いテーマとなる。草仮名の遺品を通覧すれば九世紀半ばの「讃岐国司解有年申文」を嚆矢として十世紀から十二世紀にかけて見ることができ(7)、それらの遺品との書風上の比較を試みれば、比較的早期の遺品との共通性が見出されるのではないだろうか。

また、料紙にも着目したい。素紙のほか黄、緑、藍、紫、茶などの染紙が用いられているが、それ以上の加工や装飾は見られない。十一世紀半ばの書写とされる高野切以降の古筆の料紙の多くが何らかの加工が施されていることを考えると、その点でも古様を示していると見て良いのではなかろうか。

以上を勘案すれば、十一世紀半ばから平安時代末という意見がまま見られるものの、書写年代を十世紀後半を中心とする近年の日本書道史を専門とする研究者の説が多いことが肯ける。

3 継色紙の現状

次ページに『継色紙』日本名跡叢刊50(二玄社、1981)と『継色紙』日本名筆選13(二玄社、1993)で確認できるものを一覧にしてみた。また、両書には含まれない2006年の「書の至宝日本と中国」展(東京国立博物館)で初見した古今和歌集第471番歌「よしのがは」(文化庁蔵)を加えた(8)。総数、田中親美複製本や近衛家熙臨模のものを含めて古今和歌集所収の歌が28首、万葉集所収の歌が6首、未詳歌集が1首となる。左欄の表記は、例えば「古70」の「古」は古今和歌集を、「70」は第70番歌を示し、「万」は万葉集を示す。備考欄には渡り書きあるいは返し書きと考えられるものはその旨表記し、書写あるいは表装上の特徴と考えられる事項についても付記した。渡り書きと判断したものが8首、返し書きと判断したものが5首ある。なお、通し番号9の出光美術館蔵「むめのかの」については近年の修復により渡り書き(または返し書き)と考えられるとの報告があるがここには含めず、後に触れることとする。右二欄には「日本名跡叢刊」「日本名筆選」掲載時の所蔵先等を記した。

4 継色紙の装丁と散らし書きの特徴

次に装丁と書写形態に触れよう。装丁は前述の前田子爵家に伝わった零本や糊跡から粘葉装であったことが知られる。およそ縦13.4cm、横26.8cmほどの料紙を二つ折りにして方形とし、折り目の外側の極狭い部分に糊を付け貼り合わせるという方法で冊子としている。墨付きは紙の表面だけに見られ、糊代により完全に開くことのできない裏面には見られない。これを内面書写と呼んでいる。貴重であった紙を贅沢に使用していることから、高貴な身分のものが能書に書かせた贈答品か愛玩したものであることが想像される。

ここから、散らし書きの構成について見ていこう。冊子本から掛幅や手鑑に改装される際、大きく紙面を切り取られているものも散見する。今回は切り取られていたとしても糊代や手沢による比較的少ない部分であると判断されるものを検討材料とした。また、原本のみとし、田中親美複製本と近衛家熙臨模は省いた。構成に的を絞って観察するという観点から、筆者による行の中心を取った構成図を主に用いる。まず、最もオーソドックスな見開きの右頁に上句、左頁に下句が配されている通常書写の例を6点挙げる。

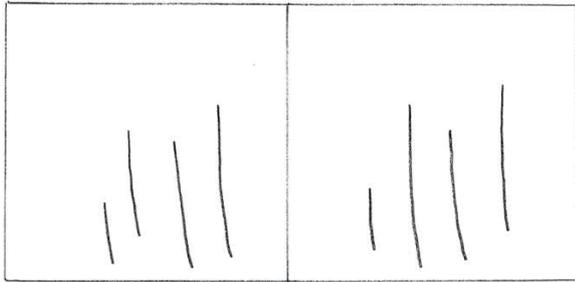
「継色紙」の空間と時間

		備考	日本名跡叢刊	日本名筆選
1	古70 まてといふにちらでしとまるものならば なにをさくらにおもひまきまし		田中親美複製本	
2	万657 古133 おもはむといひてしものを はるはいくかもあらしとおもへば	特殊 渡り書きなのか	田中親美複製本	
3	古156 夏下 なつの夜のふすかとすればほとゝぎす なく一こゑにあくるしのゝめ		近衛家熙臨模 陽明文庫	
4	古157 なく山ほとゝぎす くるゝかとみればあけぬるなつのをあかずとや	返し書き	田中親美複製本	三井文庫 (現三井記念美術館)
5	古166 なつのはまだよひながらあけにけり くものいづこに月かくるらん		颯川美術館	颯川美術館
6	古316 おほぞらのつきのひかりしきむければ かげみし水ぞまづこほりける		徳川美術館	徳川美術館
7	古331 冬上 ふゆごもりおもひかけぬをこのまより はなど見るまでゆきぞふりしく	上下二段に表装される	個人	個人
8	古335 はなのいろはゆきにまがひてみえずとも かをだにゝほへひとのしるべく	余白切り取られている 特に下の句部分	個人	個人
9	古336 むめのかのふりおくゆきにうつりせば たれかはゝなをわきてをらまし	検討を要するか	田中親美複製本	出光美術館
10	古337 ゆきふれば木ごとに花ぞさきにける いつれを梅とわきてをらまし	見開きだが右頁のみに墨付	田中親美複製本	サンリツ服部美術館
11	古358 山たかみくもむにみゆるさくら花 ころのゆきてをらぬ日はなし	余白大きく切り取られている	個人	個人
12	古359 めづらしきこゑならなくにほとゝぎす ころのとしのあずもあるかな	渡り書き	五島美術館	五島美術館
13	※古471 恋一 よしのがはいはなみたゝくゆく水の はやくそひとをおもひそめてし	渡り書き		
14	古472 しらなみのあとなきかたにゆくふねも 風ぞたよりのしるべなりけり	渡り書き	田中親美複製本	
15	古475 よのなはかくこそありけれふかぜの めに見ゆる人はこひしかりけり		田中親美複製本	
16	古479 みてし人こそこひしかりけれ やまさくらかすみのまよりほのかにも	返し書き	滴翠美術館	滴翠美術館
17	古491 あしひきの山した水のこがくれて たぎつころをせきかかねつる		個人	個人
18	*未詳 こひしきにみにこそきつれかりごろも かへすをいかゝうらみざるべき		東京国立博物館	東京国立博物館
19	古872 あまつかぜくものかよひぢふきとちよ をとめのすがたしほしとゝめむ	渡り書き	逸翁美術館	逸翁美術館
20	古905 われみてもひさしくなりぬすみのえの きしのひめ松いくよへぬらん	渡り書き	下の句の左余白一ページ (少墨付)	堂本美術館 個人 (現在九州国立博物館)
21	古907 あづきゆみいそべのご松たよにか よろづよかねてたねをまきけむ	渡り書き	上下に表装される 余白は切り取られている (特に下の句)	香雪美術館 香雪美術館
22	古911 わたつみのかざしにさけるしろたへの なみもてゆへるあはちしまやま		救世熱海美術館 (現MOA美術館)	MOA美術館
23	古918 あめによりたみのゝしませけふみれば		下の句欠落 右に色変りの一頁	出光美術館 出光美術館
24	古1074 神がきのみむろの山のさかさば かみのみむろにしげりあひにけり		個人	湯木美術館
25	古1078 みちのくのあだちのまゆみわれひかば	渡り書き	右に同色の一頁	田中親美複製本
26	古1078 すゑさへよりこしのび(しのび)に	渡り書き	左に同色の一頁	田中親美複製本
27	古1091 このしたつゆはあめにまされり みさぶらひみかさとまうせかしはぎの	返し書き	近衛家熙臨模 陽明文庫	
28	古1093 きみをおきてあだしころをわがもたば すゑの松山なみもこえなむ		晶山記念館	晶山記念館
29	古1095 つくばねのこのもかのおもにかげはあれど きみがみかげにますかげはなし		藤田美術館	藤田美術館
30	万664 いそのかみふるともあめにさはらめや いもにあはんといひてしものを			
31	万2671 君をおきてはまつひともし このよひのありあけのつきのありつゝも		田中親美複製本	
32	万2838 きみがあたりのせにこそよらめ かほかみにあらふわかなながれても	返し書き	田中親美複製本	個人
33	万2839 戀三 かつみつゝなほやゝみなむおほらきのうきたのもりのしめならなくに		右頁に「戀三」左頁に一首	田中親美複製本
34	万3267 あすかゝはせゝのたまものうちなびき ころは君によりにしものを	渡り書き	田中親美複製本	

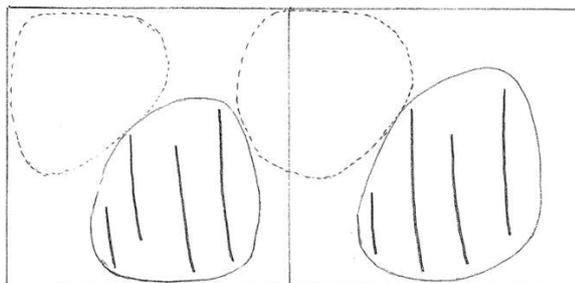
通し番号13は、近年新出のもので両書に記載がない。現在文化庁蔵。

通し番号34は、日本名跡叢刊では田中親美複製本で紹介されるが、検討は高木聖鶴コレクションの原本図版を用いた。

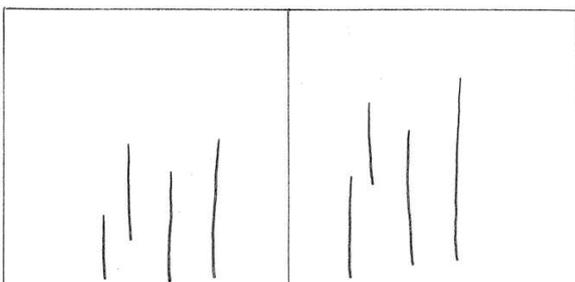
次の図は通し番号6の徳川美術館蔵「おほぞらの」である。



上句が右頁に4行、下句が左頁に4行で書かれている。行頭の位置は一行目が一番高く、三行目と下の句の一行目がほぼ同じ高さでそれに次ぐ。全体として見れば上句下句とも左下に向かう力を感じさせる。行間は一行目と二行目の間が広く、下句の二行目と三行目もやや広い。行脚に目を向けると上句は下に膨らんだ弧を描いており、まとまりを感じ、下句はどっしりとした安定感を感じる。墨付きは上句が大きく下句はやや小さい。上句との句の間隔は5cmほどである。紙面全体に対する墨付きの量は半分ほどで、上句下句とも墨付きに対して呼応するように空間が取られている（下図）。なお、現状では手鑑『鳳凰台』に所収され、上下やや斜めに配されているが、上図では見開きの形に改めて示した。

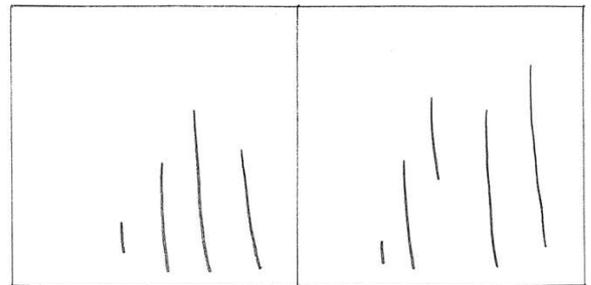


次の図は通し番号17個人蔵「あしひきの」である。



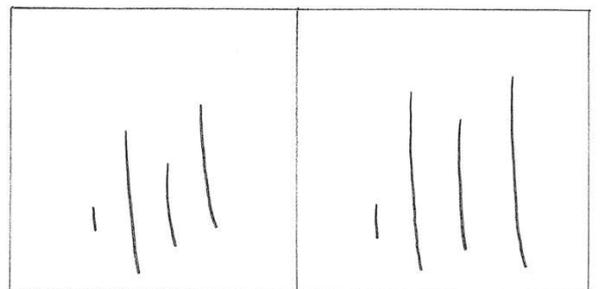
この作品は一行目の書き出しの位置がやや左によっている。そのため全体に字が小ぶりになり、墨付きの割合も少ない。しかし、一行目と二行目との行間が広いこと、上句が主で下句が従であること、各群とも4行で余白との呼応関係を持ち、左下に向かう安定感のある構成になっていることなどは共通している。上句と下句の間隔は5cmほどである。

次の図は通し番号18東京国立博物館蔵「こひしさに」である。



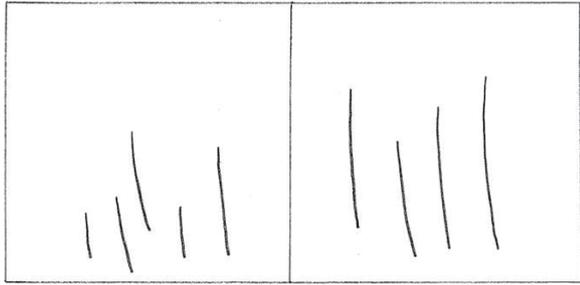
前二者に比較して一行目の書き出しが右に寄っている。その影響もあってか上句が5行で構成されており、下句の位置も右に寄っている。しかし、上句と下句の間隔は5cmほど確保されている。左下に向かう力や安定感のある構成は変わらない。

次は通し番号22 MOA美術館蔵「わだつみの」である。



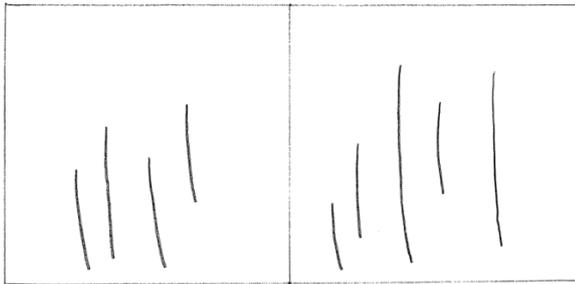
この作品は他の「継色紙」に比べて行脚の下部に空白を持ちやや浮遊感を感じるが、上句下句共に4行で構成され、余白との呼応関係や主従関係、左下に向かう力などは他と共通する。やはり一行目と二行目の行間を広く取る。上句と下句の間隔は6cmほどある。

次は通し番号 28 畠山記念館蔵「きみをおきて」である。



この作品は上句 4 行、下句 5 行で構成される。特に下句は行ごとに 3 字、2 字、3 字、3 字、1 字であり、極めて短く下部に寄る。上句と下句の間隔はやや狭く 4.5 cm ほどである。左下に向かう力や安定感のある構成は共通する。

次は通し番号 98 藤田美術館蔵「つくばねの」である。



上句が 5 行、下句が 4 行で構成される。やはり一行目と二行目の行間が広いが、行頭の位置を見ると一行目より三行目が高く、このような例は珍しい。上句と下句の間隔は 5 cm ほどである。左下に向かう力や安定感のある構成は他と同様である。

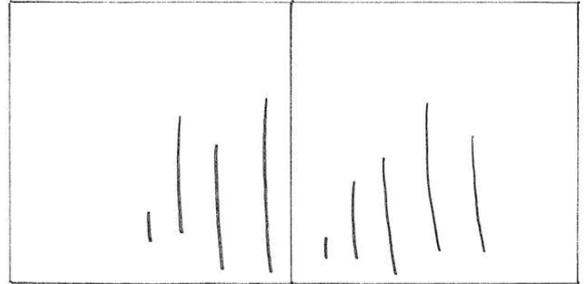
こうしてみると通常書写された作品の共通点として以下のように挙げられよう。

- ① 右頁に上句が、左頁に下句が書写される。
- ② 右頁が主、左頁が従の役割を持っている。
- ③ 上句下句とも右上から左下に向けての力を感じさせる構成となっている。
- ④ 墨付きは紙面の下方に多く、安定感を持っている。
- ⑤ 墨付きと余白との呼応関係が見られる。
- ⑥ 一行目と二行目の行間を広く取ったものが多い。
- ⑦ 上句と下句の間隔は、原寸大図版で実測すると 5cm ほどである。

5 渡り書きの継色紙

次に渡り書きを見てみよう。渡り書きをしているものとして、5 点が認められる。

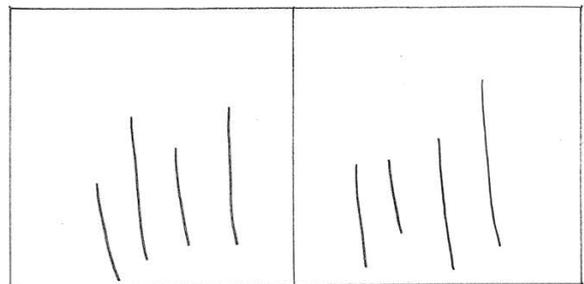
通し番号 12 五島美術館蔵「めづらしき」を見てみよう。



今まで見てきた見開きに一首を書写したものの相違に気付く。上句が 5 行、下句が 4 行で書写されるが、まず行頭に目を向ければ、最も高いのは上句の二行目と下句の一行目となり、ほぼ同じ高さである。行の長さは下句の一行目の方が長い。上句と下句の間隔は 1cm 強しか認められず、他の行間とほぼ同じである。前章の通常書写された作品に見られた上句と下句の主従関係はあまり感じられない。また、下句の一行目が極めて右に寄っている。左ページの横幅は 13.2 cm ほど確認できるのでほぼ切り落とされていないと思われる。

この作品は掛幅となっているが、現在では右頁と左頁をややずらして配されて表装されている。図録等で確認するとおよそ 1.8 cm 程度右頁が高い。改装における趣向と捉えられるが、上句と下句の主従関係を求めた配置であることは容易に想像が付く。

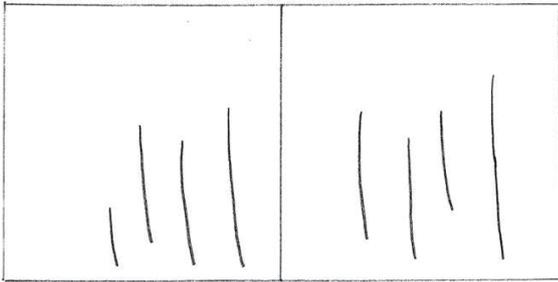
2 点目は通し番号 13 文化庁蔵「よしのがは」である。



この作品は近年新出のもので、筆者は 2006 年に東京国立博物館で開催された「書の至宝日本と中国」展で初見した。上句下句ともに 4 行の構成で行間にも大きな差異が見られない。主従関係は見られ、上句と下句の間隔

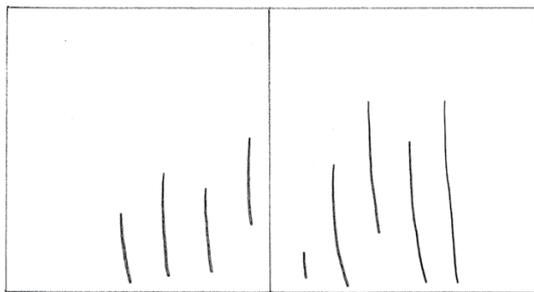
は4cmほどである。現在見られるものは見開き2枚、つまり4頁が一つの掛幅となっている。右は藍、左は薄い緑の染紙が用いられており、コントラストが美しい。なお、上句の右頁左方には「恋一」の部立があり、下句の左頁は空白となっている。この幅も通し番号12五島美術館蔵「めづらしき」と同様右を高く改装されており、その差は2.4cmほどかと思われる。

3点目は通し番号18逸翁美術館蔵「あまつかぜ」である。



上句下句ともに4行、主従関係も認められ、上句下句の間隔も4.5cmほどある。一行目と二行目の行間を広く取っているなど紙面構成は通常書写された作品と変わらない。しかし、左頁の一行目が比較的右に寄っていることは指摘しておこう。

4点目の渡り書きとして、通し番号20九州国立博物館蔵「われみても」がある。

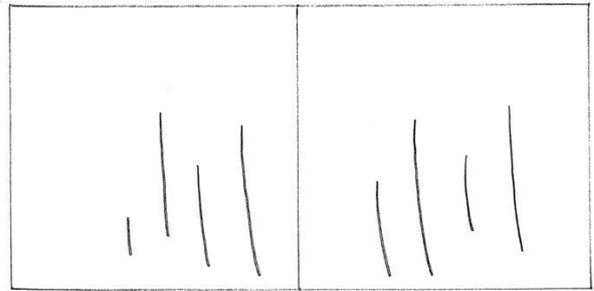


上句5行、下句4行で構成される。右頁が左に、左頁が右に墨付きが寄っているため、通し番号12五島美術館蔵「めづらしき」同様あたかも一連の流れで書かれてようにさえ感じる。主従関係はあるが、下句の一行目が極めて右から書かれていることに着目しておきたい。

なお、現在では下句が書かれた左にもう1頁ある姿として掛幅として鑑賞されている。そこには二つの点が打

たれているがその意味は分からない。

最後に通し番号34高木聖鶴コレクション「あすかゝは」を見てみよう。高木聖鶴(1923-2017)氏は文化勲章受賞者。「高木聖鶴コレクション図冊」(山陽新聞社、2021)に収集の古筆等を取めるが、そこに掲載されているという一点。



上句下句ともに4行、間隔も4.5cmほどあるが、下句の一行目は右に寄っている。また、上句は一行目、下句は三行目の行頭が最も高いが、その差異は認められない。

こうしてみると、渡り書きの継色紙の構成は見開きに書写されたものとの相違が感じられる。

- ① 下句の一行目が右に寄っているものが多い。
- ② 通し番号12五島美術館蔵「めづらしき」と通し番号20九州国立博物館蔵「われみても」は明らかに上句と下句の間に空間を取っていない。
- ③ 通し番号12五島美術館蔵「めづらしき」は上句下句で行頭の位置関係が逆転しているように感じられ、通し番号34高木聖鶴コレクション「あすかゝは」は上句下句の行頭の差異が無い。

継色紙の原形とその成立過程は知る由もないが、伝存するわずかな作例を見るだけでも見開きでの通常書写と渡り書きではその意識が違うように感じる。継色紙が装丁前に書写されていても装丁後に書写したとしても通常書写で書かれた場合は、散らし書きに関する意識に大きな相違は出ないだろう。いずれの場合も見えている紙面は2頁分であり、そこで完結するように墨付きと余白を配置する。しかし、渡り書きの場合は装丁前後で書写に与える影響は大きい。装丁前であれば、二枚の料紙、つまり4頁分が見える状態で書いたのではないかと想像される。まず、右側に置いた料紙の左頁に上句を書写し、その後左に置いた料紙の右頁に下句を書写する。下句を

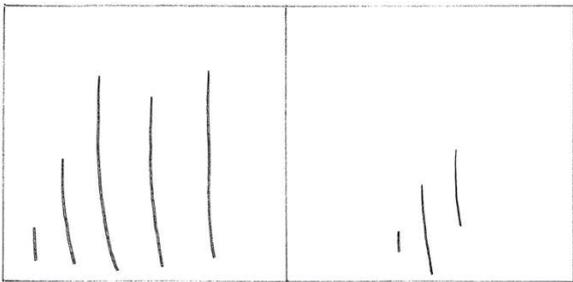
書くときには上句との調和を考えたはずである。しかし、装丁後の書写であれば下句を書写するときには上句は見えない。残像はあるであろうが、細かな調整を施すことは難しいだろう。

あくまで想像の域を出ないが、渡り書きで書写したときには上句が見えない状態、おそらくは装丁した状態で下句を書いたのではないだろうか。上句と下句の間隔が狭く（あるいは無く）、下句の一行目が右に寄るのもそれが原因ではないだろうか。もちろん、装丁前の2枚の料紙が離れて置かれていたために上句と下句の間隔が狭いのではないかという推測も成り立つが、行頭の位置の説明がつかない。通常書写では検討した全ての作品で上句の行頭が高くなっている。これは明確に意識して構成したものと考えられる。通常書写では行頭、行脚、行間をあれほど機知に富んだ構成に昇華している書者が渡り書きではそれを意識しないということは考えにくいのではないだろうか。

6 返し書きの継色紙

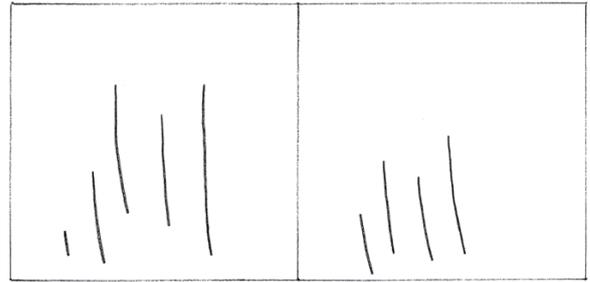
最後に返し書きを3点見てみよう。

通し番号4 三井記念美術館蔵「くるゝか」とである。



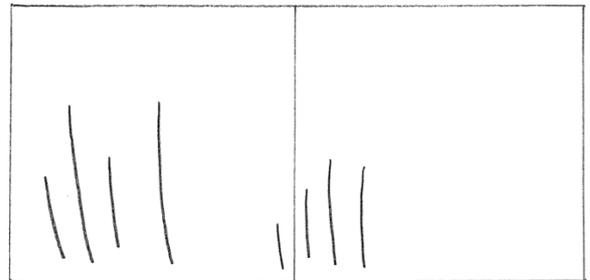
左頁から書き始め、右頁で終わる。左頁には上句に加え「あかずと」の4文字が書かれ、主従関係が極めて大きく感じられるように工夫されている。上句と下句の間隔は7cmある。

次は通し番号15 滴翠美術館蔵「やまざくら」である。



上句5行、下句4行である。左頁に上句、右頁に下句と書き分けられているが、その墨付の大きさは大きく相違する。上句の墨付はそれほど大きいとは言えないが、下句は極めて小さくまとめようという意識が感じられる。上句と下句の間隔は6cmである。

最後は通し番号31 個人蔵「かはかみに」である。



上句下句ともに4行である。上句が左頁の中央に近い位置から始まっている。そして下句は右頁の極めて左下に寄ったところから書き始めており、最後の「らめ」は左頁にはみ出すことになった。この作品も下句の墨付は小さく余白の量が多く、上句と下句の間隔は4cmある。

3点だけであるが、返し書きでは下句の墨付きが極めて小さい。通し番号4 三井記念美術館蔵「くるゝか」に至っては4文字が上句の最後に付加され墨付きの差異が強調されている。これは、読み手（鑑賞者）に対する順序性の配慮であろう。見開きの順序性を伴ったものの左右の頁を入れ替えたような構成にすれば、右頁つまり下句から読まれてしまう可能性が生じる。その可能性を排除し、一種の驚きを与えようという書者の心遣いと見て良いと思う。

7 出光美術館蔵「むめのかの」を巡って

出光美術館では平成19年から平成21年にかけて所蔵する継色紙「むめのかの」と高野切第一種の解体修理を行っている。その修復報告が「継色紙・高野切第一種の修復報告—調査における知見」として令和2年(2020)に公にされた。この報告書は当該の修理事業を担当した株式会社松鶴堂作成による修理報告書を元に作成されている。混同を避けるために出光美術館作成の報告書を単に「報告書」、株式会社松鶴堂作成の報告書を「修理報告書」と呼ぶこととする。なお、筆者は修理報告書を見していない。

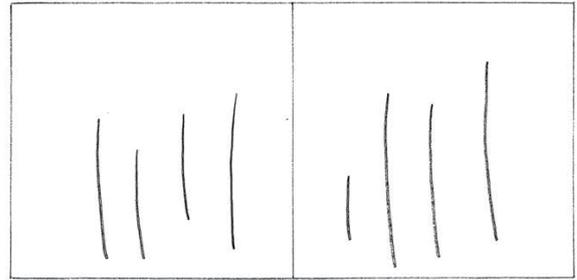
報告書によれば、調査における知見として数点が述べられるが、書写に関する項目を引用しよう。

継色紙の原装は、粘葉装の内面書写であることが知られているが、今回の解体修理において、片面書写の可能性も見いだされた。また、本断簡は見開きではなく渡り書きであることが判明した。

そして、本紙右と左の紙質の相違を電子顕微鏡での画像を示しながら右側は平滑であり料紙表、左側は凹凸が見られ料紙裏とし、原装の見開きに上句下句が並んでいないことから渡り書き(あるいは返し書き)と指摘する。さらに修理報告書から本紙左側の右辺が裁ち落とされている可能性が高いこと、本紙の紙色や漉目から上句下句は同じ料紙である可能性を指摘し、本歌は返し書きされていたと考えられるとする。修理報告書では装丁後の書写が困難と考えられるとしているようだが、その理由については示されていない。

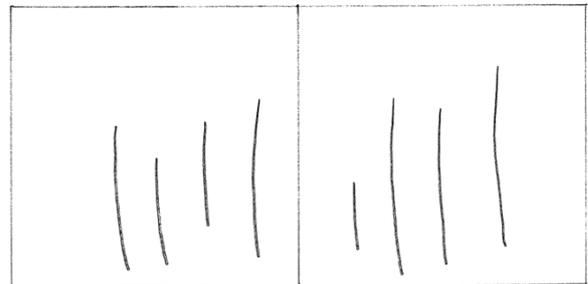
仮説として示されている返し書きは見開き表の左頁に上句が書写され、右頁の裏、つまり上句の二頁前に下句が書写されるとしている。しかし、判明している返し書きの作例は見開きの左頁から右頁に返して書いていると考えられ、報告書が想定するような例はなく、前述したように返し書きの下句は極めて小さくまとめられている。見開きに一首を書写する場合でも読み誤らないように配慮をする書者が一頁飛ばして書き記す時に下句が小さくまとめられていないことには不自然さを感じる。書写の状況から判断すれば、返し書きの可能性は低いものとする。

ではここで、裁ち落とされた左頁を復元して構成図で示してみよう。下図は左頁右辺を1cmほど補ったものである。



現状上句と下句の間隔は3.5cmほどであるので、復元すれば4.5cmほどになる。

次に、左辺を補ったものである。



この場合、上句と下句の間隔は3.5cmで、下句は右に寄って見える。

修理報告書によれば右辺を裁ち落とした可能性が高いとの報告があるようだが、そうだとすれば構成図で示した前者となる。上句と下句の墨付きの関係、間隔、下句の一行目の位置などを考え合わせると検討を試みただでは通常書写の構成に近い。もし、左辺を裁ち落とした後者とするると下句の一行目が右に寄って見え、渡り書きの可能性も考えられる。

また、報告書では修理報告書に書かれた紙色や漉目から同じ料紙である可能性を踏まえて仮説を立てているが、当時用いられていた料紙の大きさから見ても同一の紙色や漉目を持つ「継色紙」に用いられていた料紙が複数枚存在したとしても不思議とは思われない。

これらを踏まえて私見として仮説を立てることが許されるならば、以下の二つが可能かと考える。一つは渡り書きであるという場合。同一の紙色のものが連続し、二枚目の表裏を違いたならば、現状のようになる。しかし、正倉院文書の頃から紙の表裏は明確に判別して用いられていたという指摘もあり(9)、左頁の右辺が裁ち落とされている可能性が高いことを考え合わせると可能性は低いものかもしれない。今一つは通常書写の場合。この想定は装丁後の書写の場合しか考えられないが、上句の書写の後左頁に下句を書写する際に過誤か汚損が起り、一頁

分を切除したとするとそこには次の紙の裏面が現れ、下句はそこへの書写となる。この場合も同一の紙色のものが連続することが条件となる。筆者は今のところこの可能性が最も高いのではないかと考えている。

いずれにしても早計な判断は難しく、今後の考察が待たれる。

8 継色紙の鑑賞 時間を感じるということ

本稿の最終的な目的は、「継色紙」の教材としての可能性を広げることにあった。換言すれば、「通常書写」「渡り書き」「返し書き」といった書者の意図や、粘葉装といった当時の鑑賞の仕方はあまり顧みられず、散らし書きや余白といった部分にのみ焦点が当てられているのではないか、あるいは改装された状態での鑑賞に終わってしまい、平安という時代や王朝文化といった部分への切り込みが足りないのではないかというのが気に掛かっていた。

まず、今まで述べてきたように「通常書写」「渡り書き」「返し書き」という三つの書写形式には、異なった書者の意識が感じられる。通常書写では見開きという限られた空間の中で上句と下句を呼応させ、墨付きと余白を呼応させ、一頁掌ほどしかない空間に奥行きを持たせて広く見せている。その墨付きは重心が低く安定感を持ち、心地よいリズムを感じさせる。さらに多彩な文字の大小や疎密、墨法での変化、さらに行は揺らぎを持ち動きを感じさせて変化を楽しませる。

渡り書きでは、頁をめくりまず目を向ける右頁には何も書写されていない。少しの間があって、左頁に目を転じるとそこには上句だけが書写されている。下句は当然次の頁に書かれていると思うから、頁を二度めくる。それには当然一定の時間がかかり、その後右頁に下句を見ることになる。上句と下句を同時に見ることはできないから、下句を見るときには上句の残像と一緒に鑑賞することになる。おそらく、頁を二回めくる行為とそれにかかる時間は通常書写の上句と下句の間にある余白に相当する。つまり、通常書写で体感した余白という空間は、渡り書きでは時間に置き換えられている部分がある。だからこそ、実際に渡り書きの作品を本来は見ることができない左右に配置したときには上句と下句の間隔が狭くなり無くなる傾向が見られるのではないだろうか。

返し書きでは粘葉装の頁をめくった時、右頁に小さな墨付きが目に入る、当然ここから鑑賞すべきではないと感じ、左頁に目を向ける。ここにも少なからず間が生じ、上句を鑑賞した後、戻って下句を見る。視線の錯綜はあるが、空間は見開きで完結する。鑑賞者は少しの時間的

な間を楽しみながら大きく開かれた空間的な余白を感じるようになる。

このような鑑賞体験を可能とする古筆を継色紙以外に筆者は知らない。空間と時間を巧みに交錯させ、さらに鑑賞者の視線を誘導し、開かれた空間を見せながらそこに時間的な間も感じさせる。おそらくは意図的に作られたこの企みを教材として展開させたいと思うが、それは可能だろうか。

教育は追体験である。その言葉が正しいなら、「継色紙」の書者の企みに乗ってみたい。簡単な「継色紙」の複製を作成し、それを鑑賞することは当然考えられよう。通常書写された歌に多少の手を加えて、同一歌で三通りの表現を比較することもある。現状の改装されたものと原装との鑑賞を比較し、その感じ方の相違を看取ってもいい。さらにそうした過程に生徒自身が手を染めることができれば、より深い鑑賞学習が可能になるのではないだろうか。そうすれば現状より、いわゆる伝統と文化、日本人の日本人たる根源に近づくことができ、アイデンティティを感じるのではないかと思う。

【註】

- (1)「継色紙」については、小松茂美『古筆学大成』第十二巻(講談社、1990)に詳しい。他に、『飯島春敬全集』第四巻(書芸文化新社、1985)、小松茂美監修島谷弘幸解説『継色紙』日本名跡叢刊50(二玄社、1981)。
- (2)東京国立博物館蔵。
- (3)古今和歌集巻第十七905番歌、堂本美術館から個人蔵を経て、現在九州国立博物館蔵。
- (4)『書苑』六巻第一号(法書会、1916)。
- (5)春名好重『平安時代書道史』(思文閣出版、1993)。
- (6)小松英雄『平安古筆を読み解く散らし書きの再発見』(二玄社、2011)。
- (7)草仮名の遺品としては、「伝小野道風筆秋萩帖」「伝紀貫之筆自家集切」「伝小野道風筆下絵万葉集切」「伝藤原佐理筆綾地歌切」「伝藤原行成筆蓬萊切」「伝紀貫之筆高野切巻第十九」「元永本古今和歌集」「卷子本古今和歌集」等が知られる。
- (8)古今和歌集第471番歌「よしのかは」については、島谷弘幸「新出継色紙の紹介と考察」(『MUSEUM』第609号、東京国立博物館、2007)に詳しい。
- (9)杉本一樹「正倉院文書における紙の表裏について(要旨)」(古文書料紙原本にみる材質の地域的特質・時代的変遷に関する基礎的研究、平成6年度科学研究費補助金総合研究(A)研究成果報告書、1995)。

