

# 書のみかた

— 〈かたち〉の中に何を見るのか？

On the Interpretation of the Shape of Characters in Calligraphy

下 野 健 児

# 書のみかた―〈かたち〉の中に何を見るのか？

下野 健児

## 一、はじめに

子どもの頃、小学校の書写の授業や書道塾で、先生から「お手本をよく見て書きなさい」という指導を受けた経験は、多くの人に共通するものだろう。そのように指導されても、毛筆を上手く扱えず、手本どおりにかけなくて悪戦苦闘した人も多いはずだ。手本どおり上手く書けたと思ったのに、先生に朱で真っ赤に直されて、落ち込んだ経験も私一人ではあるまい。

今日の日本において、書（書写・書道）の学習は、「手本を見て書く（書き写す）＝臨書」から始まることが多い。手本を真似て書くことが求められる以上、当然のことながら、手本となる書（文字）の形態、一つの文字を構成する個々の点画の輪郭で囲まれた形態とその組み合わせ方を、目で「見る」ことによって正しく捉えることが肝要となる。書の学習は、まず「見る」ことから始まる。もちろん、目が形を正しく捉えられたとしても、その形を別の紙の上に再現する（書く）ためには、毛筆を持った手がそれを可能にする技術が必要になる。書においては、この「目と手」双方の精度をあげることが重要なのであるが、多くの人、特に初学の段階にある人にとって、この「手本を見る」こと、すなわち手本の〈かたち〉を正しく捉えること、その〈かたち〉がどのようにして作られたのかを理解することは、なかなか難しいことである。

また、このことは書作品の鑑賞のしかたという問題につながる。書作品の鑑賞は書かれた文字の形態を「見る」ことによって始まるが、博物館や美術館に並べられた過去の名品や展覧会に展示された現代書家の作品に用いられている書体や書風は、書写教育のそれとは大きく懸け離れている。篆書や草書、変体仮名など、日常生活ではほぼ使用していない書体はもちろん、それが日常的に使われている楷書体で書かれていたとしても、書写教育で学習したものと同じではない。「作品の何をどう見ればよいのか」という点に関して、今日、多くの人々にとって書は

わからない存在となっている。そこには、「見る」ということに対して目という器官そのものが抱える問題だけではなく、教育や環境によって我々に植え付けられた「文字のイメージ」、「文字の書き方」などによって、文字を「書く」という行為の本質が十分に理解されにくくなっているという問題が存在する。

筆者の専攻は書道史であるが、大学での講義などである書作品の書風を説明しようとする時、その作品の書風を考える上で重要なポイントの一つであると思う箇所を学生が見逃してしまう場合がしばしばある。同じ作品を見ていても見る者によって見え方が違う、ということは当然のことではあるが、その作品の特徴を形作っている重要な要素が見えず、何を見ても同じような書に見えてしまうということがあってはならない。

本稿では、まず筆者が高校生、大学生に行った二つの実験例を挙げて、実際に臨書者が手本を見て臨書する際に、彼らの目が手本をどのように捉えたのかを検証する。一つ目の実験は、楷書体を構成する個々の点画の組み立て方に注目して、手本とした古典作品の点画の構成方法を捉えることができたかというもの。もう一つは行書体をとりあげ、特に起筆部分の筆使いに着目して、点画の形状を作り上げる毛筆の動き＝用筆法・運筆法を捉えることができたかというものである。次に、手本となる古典作品の書風に関して、筆者が重要な特徴であると考えた箇所を捉えることができなかった場合、彼らの目・視覚に何が起こっているのかを、現行の書写教育の問題点をふまえて考察する。その上で「書のみかた」に関して、毛筆で「書く」という行為を理解することがいかに重要であるかを確認していきたい。

## 二、「見る」ことのあいまいさ

私たちの目という器官は非常に精巧なものであるが、先にあげたように、「手本をよく見て書く」ということは難しい。点画で構成された文字の形態を把握することは言うまでもないが、書の〈かたち〉の中に何を見るのかという点に関しては、より困難である。ここでは、高校生、大学生に対して行った二つの実験を取り上げて、「見る」ことの現場でどのようなことが起こっているのかを見てみよう。

### （１）点画の組み合わせ方＝文字の構成法（結構）を「見る」

ここでは楷書体を例にして、一つの文字を作り上げる個々のパーツである、点画の構成方法について取り上げる。楷書は、今日における漢字の標準書体（正書体）として、小中学校の書写教育においてひらがな・カタカナとともに学ばれ、日常的な読み書きの現場で広く使用されているものである。

中国では古来、楷書体の構成法を説明する際に、点画がどのように組み合わせられているかを、木造建築における柱と梁の組み合わせ方に例えて説明してきた（間架結構）。ここで対象とする作品は、初唐楷書の代表作である欧陽詢「九成宮醴泉銘」（632年刻）である。楷書法を学ぶ必須の古典とされ、「楷法の極則」として名高く、高等学校芸術科書道の教科書には必ず取り上げられる作品である。

### 【実験Ⅰ】

対象：県立Ⅰ高等学校芸術コース 書道専攻生（２年生）16名

方法：「九成宮醴泉銘」の「宮」字を臨書する。

a.「宮」字をスクリーンに拡大して投影し、一分間「よく観察するように」と指示する。

b.「宮」字のコピーを配布し、「よく見て書く」ことを指示し、半紙に臨書させる。

※ 当該生徒たちは、一年生次にすでにこの「九成宮醴泉銘」を学習している。

この実験に参加したのは、ある程度書写書道の経験を持ち、毛筆の扱いにも比較的慣れている生徒たちであるが、彼らにとっても目が形のすべてを一度に精確に捉えることは難しい。また、前述したように、目が形を精確に捉えられたとしても、それを毛筆で再現するにはそれを可能にする技術が備わっていなければならない。手本となる形が再現できたかを確認するためには、輪郭線で囲まれた点画の形態、肥瘦（太細）の変化や筆順にしたがって組み合わせられる点画の配置の仕方など、様々な観点からの確認が必要になる。しかし、ここではまず、「点画



の組み合わせ方＝文字の構成法（結構）」に限定して考察する。

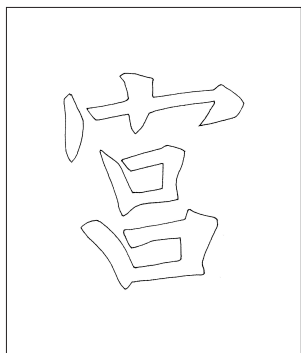


図1 九成宮醴泉銘「宮」字（双鉤）

れるかという点に注目したい。「九成宮醴泉銘」の「宮」字では、「うかんむり」第三画の横画は第一画の点を基準に左右の長さの比率がほぼ1対2になっている。また、「うかんむり」の下に書かれる大小二つの方形は、第一画の点から引かれた垂線に対して、それぞれ右方向に寄せて配置されている。

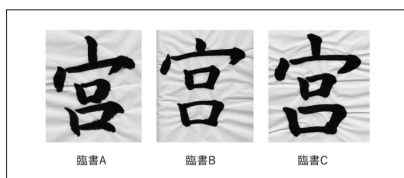


図2

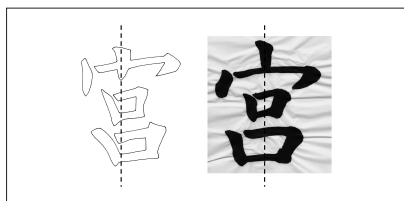


図3

この実験において筆者が想定したチェックポイントは、「九成宮醴泉銘」の「宮」字第一画の点から垂線を引いた時に、各点画がどのようなバランスで配置されているかということである（図1）。特に「うかんむり」において、第一画の点を基準にして第三画の横画の左右がどのような割合で配置されているか。第一画の点から下へ垂線を引いた時に、大小二つの方形が垂線に対してどのように配置さ

「手本をよく見て書きなさい」という指示の下での結果は、16名中13名がチェックポイントとしてあげた点画の組み合わせ方の特徴を捉えられず、図版A・B・C（図2）にあげたような臨書を仕上げた。ここでは、臨書C（図3）について分析することによって、「彼らは手本の文字の形をどのように見たのか？」を考察してみよう。Cの臨書者は毛筆の扱い方を見るかぎり毛筆書写にかなり習熟した技量の持

ち主だとわかる。また、手本の細かい部分にも注意をはらっている。二画目と三画目、四画目と五画目、七画目と八画目を連結せずに離して書いているところや、縦横の点画の太細の変化など、手本の特徴をよく捉えていると思われる。しかし、一画目と三画目の横画との重なるの部分で、一画目の縦画が横画を突き抜けてい

る部分は捉えられていない（これは多くの臨書者に共通する）。それにも増して重要なポイントとして、臨書Cでは手本とは異なり、第一画の点から引かれた垂線を軸として、「うかんむり」や大小二つの方形が左右対称に安定した形で書かれていることが指摘できる（この点も多くの臨書者に共通する）。これはいったいどういうことだろうか。「手本をよく見て」書いたはずであるのに、何故、手本とは異なった点画の配置で書いたのであろうか。それは毛筆を扱う技術だけの問題ではない。目は手本を見てはいるのだが（網膜にはその像が映っているのだが）、臨書者の脳はその文字の形態を意識してはいないと思われる。では、彼らは何を見た（思い浮べた）のか？

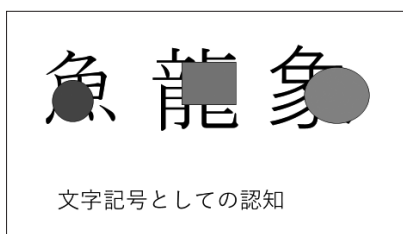


図4

漢字は一字一字が形・音・義（意味）を持つ文字である。その特性として、文字の一部分がある程度欠落していても、その文字として認識することが可能であることが知られている（図4）。臨書者は「手本をよく見て書きなさい」という指示

を受けて、手本である「九成宮醴泉銘」の「宮」字を見た時に、この字が漢字の「宮」であると認知した。そのように認めた瞬間に、臨書者が今までに見たり書いたりすることによって脳内に蓄積された「宮」字のイメージが想起されて、意識の前面に出てくることになったと考えられる。このイメージは、教育や経験によって蓄えられた具体的なものだ。

私たちが初めて漢字を学習する段階では、三本の線を縦に並べれば「三」、横に並べれば「川」になるというような、記号としての文字の約束事だけを教えられることはない。それが書かれたものであれ、印刷されたものであれ、つねに具体的な形態をもった手本となるものが存在し、目を通してそれを見る（あるいは見ながらなぞる）ことによって文字を学習するのである。また、日常的に目に入る文字の姿も、私たちが持っている文字のイメージに大きな影響を与える。現代において、多くの日本人の脳内に蓄積された漢字のイメージとは、小学校書写教育で用いられた手本や、教科書に用いられた活字体の姿であり、日常いたるとこ



図5

ろにあふれている活字体を基本とするデザインされた文字の姿であることは間違いない（図5）。

図示した教科書体活字は、書写で用いられている楷書体（書写体）の毛筆で表現された要素を色濃く残したもので、横画がや

や右上がりに表現されていることも「書く」ための楷書体を意識していることがわかる。しかし、点画の構成方法に関しては、後述する明朝体、ゴシック体活字と共通するものであることはいうまでもない。活字体は書くための文字ではなく、読むことを前提としてデザインされた文字である。漢字活字の場合は、文字は画数の多少に関わらず一定の正方形に収まるようにデザインされ、正方形内部を縦横の中心線を基準に等分し、左右対称の原理に基づいて各文字を構成する点画が配置される。明朝体では、とめ・はね・はらいなどに毛筆書写の名残が装飾的に残されているが、横画が細く縦画が太い一定の幅を持つ点画が用いられ、ゴシック体では全てが同じ幅をもつ点画が用いられている。これらに共通する点画の構成法は、水平垂直、左右対称を基本とするため、静的な安定感のあるものである。人体の姿勢に例えるならば、人が両手両足を左右に広げてまっすぐに立った形になるであろう。このような同じ大きさの正方形でかたどられる文字を、前後左右に規則的に並べることによって、全体として非常に安定した紙面（画面）が構成されることになる。そして、この構成法が、文字を読む上での「読みやすさ（可読性）」を高めているともいえるであろう。活字体、書写体に代表される構成法によって形作られた文字のイメージが、現在、日本人の多くに共通して存在する文字のイメージそのものとなっているのである。

これに対して、7世紀初唐期に製作された「九成宮醴泉銘」は、前述したように活字体や書写体とは異なった点画の構成をとっている。人体の姿勢に例えるならば、先の両手両足を左右に開いて立った安定した姿勢とは異なり、体操などにおいて片足をあげて立つY字バランスの姿勢に例えられるだろう。姿勢がしっかりと決まれば安定したものとなるが、少しでもバランスが崩れると倒れてしまう、

緊張感をともなった動的な安定感といえるかもしれない。臨書者は、このような特徴をもった「九成宮醴泉銘」の「宮」字を見ているのであるが、これを「宮」という漢字だと認識した瞬間、手本の「宮」字のイメージではなく、学習によって脳内に蓄積された「宮」字のイメージを別の紙の上に投影し再現しているのである。



図6

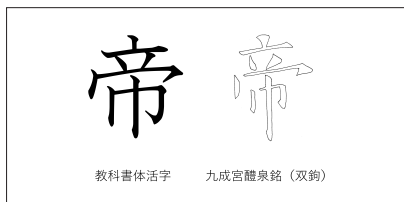


図7

「九成宮醴泉銘」の点画構成法はこの「宮」字だけが特別であるというわけではないことは言うまでもない。その点画の組み合わせ方は書写体や活字体のそれとは異なっている点が多い。「泉」字は、「白」と「水」が上下に組み合わされた文字である（図6）。教科書体活字と比べると、「白」の中心軸から「水」の中心軸が右にずれている。また、「水」の第三画は極端に右上から書き起こされ、それにと

もなって最終画の右払いが教科書体のように斜め45度に払われるのではなく、より浅い角度でより長く書くことによって、上部の「白」とのバランスをとっている。「帝」字においては、教科書体活字では第一画の点と最終画の縦画が一直線に結ばれ、これを中心軸として左右対称に点画が構成されている。これに対し、「九成宮醴泉銘」では第六画目の横画が右に長く引かれ、最終画の縦画は第一画の点より右にずらした位置から引かれていることがわかる（図7）。このような「九成宮醴泉銘」の構成法は、初唐期の褚遂良「雁塔聖教序」など他の楷書作品とも共通しており、初唐楷書に共通する構成法の一つであると考えることができる。同じ楷書体といっても、書かれた時代やその用途によって、その文字の姿態を作り上げる点画の構成法は一つではない。

## （2）点画を作り上げる毛筆の動き＝用筆法・運筆法

ここでは、行書を例にして漢字を構成する点画それぞれをつくるための毛筆の

動きに着目する。楷書体が一点一画独立して書かれることを基本とするのに対して、行書体は速写を目的とするために、点画の連続や省略が行われる。その意味において、楷書体に比べて一つの文字を作り上げる一連の毛筆の運動が理解しやすい。現行の書写教育では、中学書写において基本的な行書の書き方を学ぶことになっているが、日常的な読み書きの現場で実際にこの行書法が生かされているかに関しては、問題があるといわざるをえない。

ここでの対象とする作品は、書聖とよばれた東晋の王羲之「蘭亭序」(353年)である。「蘭亭序」は古来、行書の古典として高く評価されているが、王羲之の真跡は伝来せず、臨摹本、拓本の形式で伝えられている。本作品もその摹本の一つであり、先の「九成宮醴泉銘」同様、高等学校芸術科書道の教科書にも必ず取り上げられる作品である。

## 【実験Ⅱ】

対象：花園大学文学部日本文学科 書道コース 1・2回生 14名

方法：「蘭亭序」の「集」字を臨書する。

- a. 「集」字をスクリーンに拡大して投影し、一分間「よく観察するように」と指示する。
- b. 法帖のコピーを配布し、「集」字を「よく見て書く」ことを指示し、半紙に臨書させる。

※ 当該学生たちは、過去にこの「蘭亭序」を臨書した経験がある。

この実験に参加したのは、本学書道コースに入学した学生である。そのほとんどが幼少期より書写書道の経験を持ち、高校時に芸術科書道を選択し、書道部で活動した学生も多い。したがって、「手本をよく見て書く」ことに関して、実験Ⅰで行った「点画の組み合わせ方＝文字の結構法」については、多くの学生がその特徴をよく捉えて臨書する能力を有していたと思われる。しかし、ここで問題となるのは「点画を作り上げる毛筆の動き＝用筆法・運筆法」である。

この実験において筆者が想定したチェックポイントは、「蘭亭序」の「集」字

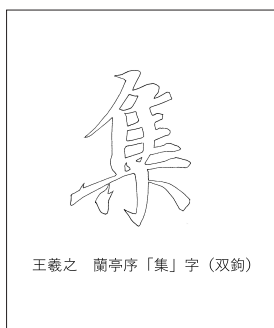


図8

第一画の起筆部分である（図8）。すなわち、毛筆の穂先がどの方向からどのような角度で入筆されているかという点に注目したい。

「蘭亭序」の「集」字では、第一画目の左払いの起筆部分で毛筆の穂先は左方から水平に近い角度で入筆されている。そしてその位置で筆圧が加えられ、逆方向へ跳ね返るような動きで毛筆は左下方へ運ばれている。「手本をよく見て書きなさい」という指示の下で



図9

の結果は、14名中10名がチェックポイントとしてあげた起筆部分の特徴を捉えられず、図版D・Eにあげたような臨書を仕上げた。図版Fは手本の筆使いをよく捉えた例である（図9）。

ここでは、臨書Dについて分析することによって、「彼らは手本の文字の形をどのように見たのか？」を考察してみよう。前述したように、Dの臨書者は毛筆書写にかなり習熟した技量の持ち主だとわかる。また、「点画の組み合わせ方＝文字の結構法」に関しては、手本の細かい部分にも注意をはらっている。「集」字は「隹」と「ホ」の組み合わせで出来上がっている文字である。手本「蘭亭序」では、「ホ」の横画は縦画を中心に左が長く右が短くなっているのに対して、臨書Dでは左右均等になっているなどの点はあるが（臨書Eも同様）、上部「隹」と「ホ」の縦画の位置関係については手本原本の特徴を良く捉えていると思われる（臨書Eも同様）。しかし、チェックポイントとしてあげた第一画目の起筆部分の特徴については、毛筆の穂先の動きを上手く捉えられてはいない。起筆は毛筆の穂先をほぼ斜め45度に押さえて書かれており、これがその他の点画の起筆においても適用されているのである（臨書Eも同様）。臨書者たちは「手本をよく見て」書いたはずであるのに、何故、手本とは異なった毛筆の使い方方で書いたのだろうか。

結論から先に言えば、臨書者は「手本をよく見て書きなさい」という指示を受

けて、手本である「蘭亭序」の「集」字を見た時に、ここでも前節同様、これまでの書写学習によって身についた筆使いが意識の前面に出てくることになったと考えられる。



図10 書写体「左」(双鉤) 小学校や書道塾で行われている毛筆書写教育では、まず楷書を題材にして筆づかいの基礎を学ぶことが行われる。用いられるのは書写体とも呼ばれる全国で統一された書風の特徴を持つものだ<sup>(1)</sup>(図10)。書写体の点画の構成方法は、前節で述べた活字体と同様の原理ではほぼ同じ大きさの正方形内に安定した形で形作られている。ここで重要なのは、個々の点画を形づくる筆づかいの問題である。横画を例にとると、「トン・スー・トン」と称される筆づかいで毛筆が運ばれる。すなわち、起筆部分では穂先を斜めに打ち込み(トン)、そのままの状態を維持して右方向へ筆を運ぶことによってほぼ同じ幅をもった点画が形づくられ(スー)、収筆部分で再度押さえなおされて終わる(トン)。特にこの起筆部分の筆使いは、基本的に書写体すべての点画に共通するものである。

現行の書写教育によって、子どもたちは書写体楷書の手本によって、それを書写するのに適した筆づかいを学習し、身につけることとなる。この書写教育で教え込まれた毛筆の使い方が、今日、多くの人々にとって「毛筆とはこのように使うもの」という共通認識になっている。また、中学書写では基礎的な行書法を学習することになってはいるが、実際の書写に十分に生かされているとは思えず、多くの人々にとっては、この書写体楷書をゆっくり丁寧に書くための、一点一画の筆使いがすべてなのである。

「書く」という行為は、筆を持った手腕を動かし、文字の第一画目の起筆から収筆へ、さらに次の文字へと連続する運動の中で点画を形づくり、組み立てていくものである。これは一点一画を独立させて書く楷書にあっても同様で、点画と点画の間にも紙の上には現れない筆の動きが存在する。速写のために生まれた行書にあっては、点画の省略や連続が見られ、先に書かれた点画から次の点画へと



毛筆は自然な動きで運ばれるため、書写体楷書のように起筆の書き方が一定となることは少ない。

実験に参加した学生は、大学入学までにすでに様々な書体にわたる古典作品を鑑賞、臨書してきた経験を持つ者たちである。しかし、手本とした「蘭亭序」の「集」字を見て書きながら、彼らの多くが臨書A・Bのように、書写教育によって身についた筆づかいで手本の〈かたち〉を再現してしまっているのである。文字を「書く」という場の状況に応じて、楷書法、行書法、草書法など古来さまざまな展開してきた筆法（用筆法・運筆法）を、このような一つの筆法、特に楷書法に限定しながらさらに単純化画一化した一つの筆法のみ限定して教えることの弊害は大きいと言わざるをえない。

### 三、おわりに―〈書のかたち〉を理解するために

先に発表した拙稿「書のかたち」<sup>(2)</sup>では、〈書＝「文字」を「書く」〉という公式を用いて、書とは個々の点画によって構成された「文字」を、「書く」という行為によって形づくったものであることを述べた。しなやかな穂先をもつ毛筆によって、第一画目の起筆から最終画の収筆まで、筆順にしたがって筆を運ぶ線動的な運動と、様々な表情をもった点画を作り出す面的な運動が、同時に進行し〈書のかたち〉は作り上げられる。

また、このような〈書のかたち〉の作り方が、〈書のみかた〉にも大きく関係している。完成した書作品は、上述した「書く」という毛筆の運動の軌跡が紙面に定着したものである。したがって、書を絵画やデザイン画のように鑑賞することも可能であるが、書の鑑賞においては、書者の筆使いの変化を筆の動きにしたがってたどる（追体験する）ことがより重要となる。書かれた文字の姿かたちにそれを作り出した筆の動きを見る、このような〈書のみかた〉は、過去において人々が毛筆で日常的に文字を書いていた時代には、程度の差こそあれ理解できる部分が多かったであろう。今日でも書家をはじめ書に親しみ毛筆を持つ機会が多い人には、臨書や作品制作などを通じて比較的理解しやすいものと考えられる。しかし、残念ながら今日多くの人にとってこのような〈書のみかた〉を理解する



ことは難しい<sup>(3)</sup>。

上述の実験で明らかなように、ある程度書写書道を経験した人でさえ、書作品を目にすると自身の脳内に蓄えられた文字のイメージを通してそれを見ようとしてしまう。また、見たものを臨書しようとする、そのイメージを再現するために書写教育で身についた筆使いを用いてしまうこととなる。まして、文字を書くことに対して苦手意識をもっている人々にとっては、書作品を「見る」「見て書く」ことが難しいのは言うまでもない。このように、手本を「見る」「見て書く」ことに現行の書写教育が及ぼした影響は極めて大きいと言わざるをえない。

小学校国語教育では、国が定めた「正しい文字」を書けるようになることが求められる。そのために書写教育において、文字の構成法や点画を形づくるための筆づかいをより理解しやすい簡略なものに統一することは、教育上は意味のあることである。たしかに、毛筆で「書く」ことに不慣れな子どもたちに、複雑な点画の構成や筆づかいをもった手本を与えることは問題であろう。しかし、「書く」という行為がどのような運動を意味するのかを理解させず、書写体楷書による唯一の構成法、書写体書写における唯一の用筆法・運筆法のみを教えるということが、文字を書写する現場においてさまざまな問題を引き起こしていることは疑いえない。特に書写教育において、文字を速く書く方法（略書法）を教えていないことは大きな問題である。

現行の書写教育では、子どもたちは書写体の楷書を書く筆使い（正書法）のみしか学習しておらず、点画を連続し省略することによってより速く「書く」ための略書法を身につける機会がほとんどない。したがって、文字を「書く」とことは、筆（毛筆・硬筆）が起筆から収筆へ、点画から点画へと連続する運動（くりかえすが、これは楷書を書く場合にも共通する運動）であることを十分に理解できない状態が続いている。その結果、長い歴史の中で培われてきた文字の書き方（書法）の中で、漢字の筆順というものがどのような意味を持つかがわからず、大人になっても筆順を無視した自己流の書き方で文字を書く人も少なくない。筆順に無頓着な人々にとっては、記号としての文字の形を再現することが必要なのであり、読むことができればその書き方など問題ではないのだろう。

このように考えてくると、「書く」ことによって生まれた〈書のかたち〉の本質を理解するためには、「書く」という行為をあらためて体験し、学習することが必要になるであろう。現行書写教育による書写体を用いた正書法の教育に加えて、行書体あるいは簡単な草書体を用いた略書法を教えるべきである。ひらがなにおいても、書写体楷書にあわせるために楷書化したひらがなだけではなく、草書をさらに簡略化したひらがな本来が持っている連続する運動性を重視した指導をしなければならない。

漢字やかなを「書く」という行為は、毛筆という筆記用具の特性を最大限に活用することによって発展してきた。伝統的な書法では、毛筆の穂先に筆圧を加えた時に起こる反発力を利用しながら、リズムカルに様々な形態をもつ点画を書き進めてきた。このような毛筆の動きを、常に一定幅の描線しか引くことのできないボールペンや鉛筆で理解することは難しい。毛筆を使いこなすには確かに修練が必要であるが、文字を「書く」という運動を理解するためには、初学の段階で毛筆に慣れ、その特性を知る必要がある。そうすることによって、硬筆を使っても毛筆と同じように文字を「書く」ことが可能になる。

また、さらに進んで〈書のかたち〉を理解しようとするならば、あらためて学書方法としての臨書、摹書の効用について再確認する必要があると言えるであろう。より複雑な筆の動きを理解することによって、より〈書のみかた〉は深まることになる。

- 
- (1) 書写体については、その基準となるものとして文部科学省が検定した書写の教科書に掲載された手本があげられる。しかし、手本を「書く」現場においては筆者それぞれの書き癖のようなものが少なからず現れるのも事実であり、点画の構成法やその書き方において標準体としてのある程度の統一感は備えながらも、独自の解釈による「書写体」がづくり出されている。
  - (2) 下野健児「書のかたち」花園大学日本文学論究 第二号 平成二十一年。
  - (3) 同上。その要因として同稿では、①日常的に目にする文字の形態の変化、②書写教育の問題、③筆記用具の変化、をあげた。

