

## 字 体 の 構 成

字体の正しさをいうためには、1字の完全な構成を論ずるのは当然のことであるが、また、(1)その字体を構成する要素として、部分的な形、1字の中で小さなまとまりをなすと認められる形をとり出して、多くの字に共通し、または共通しない形を確定すること、さらに、(2)それらの部分を組み立てている点画について、どれだけの基本的な点画を認めて、どのような点画の組み合わせが用いられているかを確定することが必要であろう。

次に、字体部分と基本的な点画について述べることにする。

### 字 体 部 分

文字については、1字1字というものを別々にとり出すことが比較的容易である。単語というような単位がなかなか一律には切り出せないのとは違って、文字は機械的に1字1字切り離せる。ことにわれわれの漢字やかなは、1字1字がその領分として等面積を占めるものと考えられている。原稿用紙には1字1字のためのマス目が切っており、また活字がどれも同じ大きさに印刷されて少しもおかしくない。そしてその等面積の上に表わされる字形は、一つ一つあるまとまりをもって構成されている。多くの文字配列の中で一字を切り離すことができるとともに、ある一字だけをとって見ても、それが一字であることはほぼ明らかなのである。

漢字についてその1字が、どのようなまとまった構成を持って

いるか。分解すればたちまち材料としての点画一つ一つに帰してしまうような、単純な形をもっているものもあり、まず二つ、また三つ四つの部分的なまとまりに分けることが容易にできるものもある。かように、字体を構成している部分的なまとまりを字体部分とよぶことにしておくと、字体部分は字体を構成する要素であると言いかえることができる。しかし、この字体部分は、どの字について見ても同じように析出できるものではない。また、まとまりという感じで切りとられるものも、見方によっては、大きくも小さくもなる。一つの字体部分の中にさらに小さな部分が見いだされ、字体部分の複合がさらに大きなまとまりをなす場合があって、どれが字体構成上の最小要素であるかは、なかなか決めることが困難である。しかし、ある程度は、視覚的にそれ自身がまとまりをもつこと、またそれだけで1字として現われたり、他の字体部分複合に共通の部分として現われ、または現われなかったりすることによって、決めていくことができるであろう。『ことばの研究』(国立国語研究所論集1)に収めた筆者の論文「漢字の字体と正誤」の付録「字体部分一覧」はその試みの一つである。

字形引きの字書における部というものは、それぞれ共通の字体部分を持つ字のグループであり、部首というのはそれぞれのグループの共通形を代表する字形である。しかしそれらは、だいたい字源的観点から、多くの字を分類する目印になるものだけをあげているのであって、たとえば『康熙字典』の214部が、すべての字体部分を、もうらしているわけではない。そして部首の中に

は、それ自身も部分の複合であるものもある。

字体部分の複合のしかたには、いくつかある。

### (一) 接 合

- (1) 接触しているもの（丙＝一内，再＝一冉，足＝口止）
- (2) 癒合しているもの（長＝𠂔𠂔，戔＝土戈，隶＝𠂔𠂔）
- (3) 重なり合うもの（隹＝冫隹，東＝木日）

### (二) 連 合

- (1) 直接に並ぶもの（𠂔，𠂔，青）
- (2) 間接に呼応するもの（𠂔，𠂔，行）

また、直接に複合するもの(1)は、相互の位置の関係から、

- (a) 上下（企，学，𠂔，哥）
- (b) 左右（𠂔，門）
- (c) 内外（固，間，句，建，広）

すでに、へん，つくり，かんむり，あし，かまえ，たれ，によ  
う，というような、字体部分についての便利な分類があるが、こ  
れは、他の部分との位置関係でもあり、ある一字についての関係  
位置でもあって、いわゆる部首を整理するのには足りるけれども、  
字体部分をもうらしようとするには、都合のわるい面がある。左  
右に並ぶものは「へん」に対して「つくり」があるとしてよかろ  
うが、「かんむり」のおおうもの、「あし」のいただくものについ  
ては、特に名称がないのである。それならば、上下，左右，内外  
などの位置関係を表わすことばで、関係位置を表わすことにした  
ほうがよさそうに思われる。ただし、以下の記述では、古い名称

もきらないことにする。

さて、1字の構成と意味との交渉であるが、1字が字体部分の複合から成っていたとしても、複合語がより小さな要素に分解される時のようには、字体部分に部分的意味を分担させることはできない。形声字のある部分が、その字の表わす語の「意味」に直接には関係がないということは、いうまでもない。会意字にあって、その一々の字源に應ずる部分は、今日の語の意味とはほとんど無関係であって、字源は、字形を記憶するための手がかりとしては有効であるが、実際の意味のためには、普通には意識されないし、意識されないでも一向にさしつかえはない。

「家」が、屋根と家畜から成っていても、それはわれわれの「いえ」の觀念には全く縁が遠い。「公」と「私」との間に、ある共通性を認めることはできるが、それが今日の「公」の意味をささえているとは考えられない。日本語としては、語源の「大宅」（おおやけ）にもどれば、語を複合の要素に割ることができるが、それは漢字の「公」の部分と関係のないことはいうまでもない。「公」は「家」とともに、全1字として、今日では部分に割って示すこのとできない意味の要素にあたっているというべきである。漢字には、極端には、その1字が分担する意味の部分が明らかでない場合さえある。「抵抗」はそれほど読み書きにむずかしいことはなかろうが、「抵」だけについて意味を説くことは、多くの人にとってむずかしいことである。

かようにして、字体部分に、その字の現代の意味の部分を分担

させることは、困難であるといえる。したがって、字体部分の意味は、字が語の意味へ連合する時の手がかりとして役に立つ限りで考えられるべきもので、しかも実際、意味を考えることは必ずしも有効ではないのである。

「東」の字は、太陽が木にかかっている形として説かれることで有名である。この『説文』の説は、今日の甲骨文字研究からいえば当たっていないと言われるけれども、この説を一度聞くと、この字を「木」と「日」との2部分の重なり合いと見ることは、たやすくいつでも思い出せる。これを「木」と「日」との二つであると思ったところで、「東」の字の今日の字体にはほとんど影響がないが、それは、甲骨学によってその説が正されたところで変わりはない。

「東」は音符として「凍」の部分に用いられるが、また「陳」の部分に用いられるのは、形声のためでもなく会意のためでもない。「陳」においてその「東」の形は、『説文』によれば「申」と「木」との癒合したものである。その説によらなくても、これを「ひがし」に関係づける説はない。すなわち別字源の字体部分が、たまたま似ていた「東」の形に統合されたのであるが、これはすでに古く小篆<sup>てん</sup>の時代のことである。また後に、ある意味については「陳」から「陣」の字をも分化した。

字体表では新たに、「錬練欄」が「東」を部分として持つことになった。その従来<sup>てん</sup>の音符「東」の2点が1画に融合したからであるが、その習慣は、はるかに六朝には成立していたのであって、

『干禄字書』では「諫」につき「諫」を通としている。

形声字の表音的性質は、それが同系字を多く持つ時は尊重してしかるべきである。たとえば「反」という形は、単独の「反」のほかに4字の部分となってハン、1字の部分としてヘンの音にかかわっている。そこに「仮」がカの音で加わるのは、系統を乱すものということもできるのである。ただし、俗字として用いられる時、従来も表音価値を疑われてはいなかった。(95ページ付記)

字体部分は、1字の構成の中に現われる位置によって、多少変化した形をとる場合がある。これを同一の字体部分と認めるのは、全体印象が、または点画構成の型が似ているからでもあり、また、字源的に同一のものから発していると考えられるからでもある。同一の字源形式、同一の字体部分と認められる形を、字体部分の変わり型ということにしよう。字体部分の変わり型には、単に、それを構成する一部の点画の変形によるだけのものもあるが、また総体が大きく変形するものがある。基本的な点画の変わり型については、後に別に説くこととし、ここには、総体的に大きく変わった字体部分の変わり型にふれておく。

字源から論ずれば、「令」の「へ」と「仁」の「イ」とは、ともに「人」の変わり型というべく、したがって字典では、同一の人部の中に「令」をも「仁」をも収めているわけである。しかしこれらは、本来、画の簡単なものであるために、単に位置による分担であるにもかかわらず、字源を知らない限り、同一のものの変

わり型とは認めるのが容易でない。「手—扌」「水—氵」「火—灬」なども同様の例であって、近来新しく字形索引をくふうした字書では、これらを別部に分立しているものがある。

しかし、「木—朮」「竹—𪖇」「足—𨦿」「食—食」などは、その小さな一部分だけが異なっているものであることが明らかであって、これを変わり型と認めるのが比較的容易である。もちろん、「火—灬」の類と、「竹—𪖇」の類との間に、はっきりした一線をひくことはできないが、ひととおりは両方に分けて考えられるであろう。そして問題になることは、小異を同一原形に帰する一方で、同じく字源主義の立場から、形の上の小異を重視することである。太陰に由来する「月」と、舟に由来する「月」とは、康熙字典では同一の月部に収められながら、従来個々の字体では区別されていた。すなわち「朗」と「勝」とのように。また、肉に由来する「月」は、へんで「月」、つくりで「月」であった。この、へんにおける月・舟・肉は、微細な差異しか持っておらず、かつ、これらのへんを持つ字でつくりを共通にするもの、すなわち、へんでなければ区別できないものは、当用漢字中には一組の例も見ないのであって、字体表では、これらのへんを同形に統一したのである。なお、「青の円」までを「月」にしたのは、部分として類形のない「円」よりも、類形の多い「月」の方へひきつけたものである。

「火—灬」は、従来同部に属して、その位置によって形の異なることを学者は疑わなかったものである。ところで、字体表には、

従来同一字源、同一形であったものを、新たに2様に書き分けることにしたものがある。たとえば、簡単な画では「躍」と「習」の「羽」、複雑な画では「払」と「沸」との「弗」、**「独」と「濁」との「蜀」**などである。

「羽」は従来、「羽」の形であったのを、筆写における通俗の書き方（戦前の文部省活字では「羽」の形であった）から、活字の形にまとめられたのであるが、その「ソ」を両翼に持つ形は、「羽」が部分として小さく現われるときには黒みを増すことになると考えられ、「雨」の点がかんむりでは「雫」になるように、「躍躍」の場合、書の習慣をとって「ヨ」を並べた形にされた。黒さの点では、むしろ「翼」の方が問題であるが、「翟」では羽に関係のあるという知識が必要でないのに、「翼」では羽の意味が明らかであるという意味上の考慮があって、「羽」の形が保存されたのである。地理調査所の『地図用文字』では、かえって、上部分にくる「羽」をすべてヨの形に統一することになっている。この字体表のきめは、いずれにしても不統一の印象を与えたようである。

「仏払沸」「独触濁」また「母毎」については、前に述べた。「才財材閉」については、単独の場合には「ノ」がたて画と交わり、部分に用いられた場合には交わらないという区別ができた。これは単独または下部分の「女」と女へんの「女」との別に似ている。先にしるしたように「才」を「戈」と書くことも、筆写では従来行なわれたが、それは「材財」にも往々に及ぶ。右へはねることはともかくとして、「材財」の場合にも「ノ」をたて画に交



わらせることは、模範にはならないが、筆写について許容の中には入れてもよからうと思われる。

「𠂇」と「ヨ」の別，すなわち，それぞれの第2画が第1画のたての部分と交わるかどうかは，第2画したがって第3画と交わるたて画があるかどうかによってきまる，ということも，字体表での新しい区別である。「ヨ」の形が新たに多く採られたのは，さきに当用漢字表制定の際，「當」「穩」について「当」「穩」の字体をとり，「ヨ」の形で発表されたところから派生した問題である。これは，筆写特に書道の方面での習慣が重んぜられたのであるが，「𠂇」を残したのは，活字設計上の要請との妥協点である。しかし，「ヨ 𠂇」の交換は，「翟」の場合を除いて一般に許容されてしかるべきであろう。交わるか交わらないかという点は，先にしるした「女」の場合と同様のものであって，正誤として論ずるにあたらない。その点では，むしろ「𠂇」で統一しておいても，筆写で「ヨ」を許容することで，さしつかえはなかったとも言えるわけである。

字体の改変，新しい字体の採用にあたっては，同一の字体部分は，いっせいに同一の新しい形に転ずることが望ましいであろう。しかし，字体表では，字源的に同一部分であるものが，別の部分字形に分かれてしまったもの，たとえば「証・澄・燈（補正案では灯）」などがある。これは，字源を知るものにとっては明らかに不統一である。しかし，実際に文字を使う場合に，一々字源を意識する必要のないことは，さきに述べたとおりである。實際上，

簡易な字体がとられてきたについては、同一字源ならばほとんどすべてに類推し及ぼした例もあると同時に、同字源でも、個々の字によって、簡易形をとるものとらぬものの差が、おのずから生じてもいたのである。字体表の審議にあたっては、字源、系統によって類推統一することは、もちろん原則的に考えられたが、実際にはそれよりも、なるべく世間に通用する形を個々にとることが重く見られたように思われる。ことに、他の字の部分としては簡易化されるべき形が、単独にも現われるような場合には簡易化されなかった例が多くある。それには、たとえば「浜」の「兵」を賓客の「賓」に及ぼすとなれば、「兵」の形が兵隊のヘイとお客のヒンとを合わせることになり、すなわち単なる音符が、意符として2字分の性格を持つようになるが、そのような不都合を排除することも含まれたわけである。

単独の「母」と、もと「母」の形を含んでいた「毎」との場合などでは、「母」への変更が、簡易化という面では効果のそれほど著しくないものであったので、単に、小異を持つ類似形を作り出したに過ぎないとの批評も受けるのであるが、これは「母」を孤立させて、「毎」を「毒」のほうへ統合したものである。部分としての形の変更が、単独の形に影響を及ぼして、単独の形が従来と全く無縁のものになることは避けなければならないし、また逆に、単独の形が変更し得ないからといって、他の字の部分となつての小さい形も変更することができないというものではない。それは一般的には言いうることであろう。

変更された新しい字体が、旧字体との比較、旧字体における類形系統との比較から批評されることが多い。しかし、ある面では、変更ということは、新しい系統関係を定めるものであって、新たに文字を覚えるものにとっては、字源の知識を利用するのではない限り、旧字体にもどって考える必要はない。今日の用法を習得するについて、それぞれの字源知識が有効であるような漢字の例は、むしろ少ないといってよいのではあるまいか。いわゆる形声文字でさえも、当用漢字の範囲では、同一の音符をもっている字は、比較的少数のグループをなすものが多いし、また、日本での現在の字音について見れば、それらの音符がそれぞれ必ず同一の音を表わしているとは限らない。それゆえ、旧字体における「系統」というものは、あまり重い考慮を、すべてにわたって払う必要はないであろう。

ただ、かなづかいのほうでは、現代かなづかいの規則が、旧かなづかいの知識に基づいている点があって、旧体制の知識がなければ現代かなづかいが書けないことに非難がある。これに対して、漢字の字体のほうでは、旧知識への考慮の薄いことが非難される。これは互いに矛盾するような感じがしないでもないが、かなづかいと字体との、性質の違いからやむを得ないものでもある。かなづかいのほうは、主として表音的な、単純な法則で一貫することができ、体制変更が比較的簡単にできるのに対して、字体のほうは、もともと、個々の文字について個別的に学習しなければならない、あまり類推のきかないものである。新しいものを

学ぶ際、体系の中での類推がきかなければ、できるだけ旧知識を活用し、手持ちの知識を学習の手がかりとしようとするのが自然であって、その点で字体表の実際は、旧知識からの類推の道をあまり重視していないことが非難を受けるわけである。

#### 付 記

(90ページへ)「反」という形は、ハン、ヘンの音に関係しているが、単独の「反」には、ハンのほかに、タンというよみもすでに固定している。このタンとよむ「反」は、「假」から「仮」が出たのと同様に、「段」のおそらく草略に由来するものである。「假」のつくりと「段」とは、古くからしばしば混用されているようで、その草体は互によく似ている。その草化のきわめて進んだのが、「反」の形をとることになったのであろう。今の「反」の字は、元来のハンの「反」と、タンの「段」との、別源の用法を兼ねているものといえることができる。それは、「台」が、天台の「台」と燈台の「臺」とを合わせているのと同様のことであるが、「台」の両源が同音であるのに、「反」が両源別音を摂しているところに特殊性はある。もし「芸」が当用漢字としてウンの用法をも認められたのであったならば、この例になるところである。

## 基本点画

基本的な点画を考えるについて、さしあたってたいせつなことは、それぞれの点画が1字1字の字体の中に位置を占めるのに、筆法に従って付属的要素が加わったり、また組み合わせの環境によって、多くの違った形を示すことである。

点画の付属的要素というのは、点画の始めと終わりとに現われる特別の形である。一つの点画は、それが書かれる時、筆が紙に接触しはじめてから、筆が紙を離れるまでの間に作り出されるのであるが、その接触のしかた（筆のはじめ方）と離れ方（筆の終わり方）とにいろいろの特色が見られる。まず終わり方いわば筆終わりについて見ると、弱い終わり方、たとえば「ノ」などのように、だんだんに離れていくものがあり、また強い終わり方として、単純に止める終わり方、止めてはねる終わり方、止めてながす終わり方などがある。これらは、毛筆の場合に著しく見られる筆使いの形式で、筆がその点画の本体的部分から出るため、または次の点画へ移るために、本体的部分に対する付属的な要素を加えることが多いのである。また、筆のはじめ方いわば筆始めについても同様に、本体的部分にはいるための、弱い始め方や強い始め方がある、それぞれちがった形を現わす。弱い始め方や終わり方では、どこまでが本体的部分で、どこからが付属的要素であるのか明らかでないが、實際上、このようにして筆が紙に接触していた間の形は、実現した一つの点画の、内部のものと認めるべ

きものである。

これらの付属的要素は、音声連続の際に聞かれる「わたり」のように、臨時の筆勢の現われであるにとどまらず、字体を区別する要素として重視される部分になることがある。たとえば、「干」と「于」とのたて画の筆終わりをはねるかはねないかが、二つの漢字を区別する決定的な条件になっている。しかし、当用漢字の範囲に限って考えれば、このような付属的要素が字体部分を識別する唯一の条件になっているというような組はない。「于」は当用漢字ではないし、また歴史的には「汗・汙」のような組が問題になるにしても、当用漢字としては「汗・汚」のように本体部ですでに区別されている。それゆえ、かような付属的要素の有無を、正誤として問題にする必要は認められない。

漢字の字体の、または字体部分の構成要素である点画は、比較的少数の種類から成っている。しかし、右に述べたように、付属的要素が加わることや、字体構成上の位置などから、その現われ方にはいろいろの違いが見られるし、また実際に書かれる時には千差万別の現われ方をするものであつて、これをなるべく少数から成る単純な一組にまとめるにはいろいろの考え方ができるであろう。ここには、なるべく字源上の観点を排して、もっぱら形を作る上での働きについて、筆者なりの分類を試みることにする。

ある一つの形を基本的な点画とし、それが代表し、それに併合されるべき形を、その変わり画とする。分離と併合については、多少の不統一もあるべく、また不当と評せられるべきものもある

であろうが、字体を考えるための基本の作業として、何らかのまとめはしておかなければならない。

ここにいう基本的な点画とは音韻や語を扱う方面で音素とか形態素とかという名づけ方をする例からすれば、点画素と名づけてもしかるべきかと思うが、今は基本点画と呼んでおくことにする。また、書法上の問題として、古く、永字八法とか、変化七十二法（『内閣秘伝字府』）とか、百六十法（『紫<sup>び</sup>薇字様』）とかがあって、この基本点画の試みに似ている。それらの法のうち、あるものは単なる1点画の形に名づけられているが、あるものは点画の複合の形に名づけられ、あるいは1点画の内部の形に名づけられている。結局筆使いの基本を示したもので、字体に関するものとは言えないが、一致するところはある。また、近く佐藤敬之輔氏の『日本字デザイン』（昭和34年、丸善）に示された「基本線画」は、明朝活字体の構成要素としての点画また点画の複合について、基本的なものを20個にまとめてある。明朝体の活字設計の指針を与えるものであるが、これも、ある範囲でこの基本点画の考えに一致する。ローゼンベルグの『五段排列漢字典』（大正5年、興文社）で、検索のために24基本線を認めたのも、またほぼ同様のものではあった。以下の記述では、毛筆書道や活字書体にかかわらず、字体の要素として、いわば活字体の骨格としての点画について述べることを主としようと思う。

点画をまず大きく分けて、点と画とにする。画は、折れているもの（角<sup>かど</sup>のあるもの）と、折れていないもの（角のないもの）と

に分ける。

さらに、方向や角度のとり方などによって細分する。

基本点画の一覧は、最後にまとめることとし、以下一つ一つの基本点画について見ていくことにする。

## 点

点とはいっても、実際には数学上の点とはちがって面積があり、筆のはいつてから出るまでに長さがあり、かつ方向がある。普通には、左上から右下へ方向をもっているが、連火の第1点のように左下へ方向で止まるものもある。著しい変わり画としては、けいさん冠（一）の第1画のように下に向かうもの、三水、三水の最後画、「ソ」「ツ」の最後画、「佳」の第3画のように、右上または左下へ向かってはねるものがある。また活字の明朝体では、雨冠の中の4点が、短い横線の形で現われる。これらは、他の画との関係において、現われる位置がきまっており、互換は習慣上自由でないが、同じ「点」の変わり画と認めてよからう。すなわち、たとえば、三水は3点をたてに配した形、「ツ」は3点を横に配した形と述べることができよう。

けいさん冠のような形では、当用漢字字体表では、「主」の場合を除いて、すべて変わり画が用いられているが、これらは「主」を含めて、「点の下に横画」と述べることができる。なお、「言」の場合、字体表では初画が短い横画（一）の形をとるが、これを点の変わり画と見ることができれば、筆写体と連絡させやすい。し



かし常識的には、字体表の注意事項がなければ、これを点には併合しにくいものである。雨冠の中の4点は横線で書かれているから、大きな書き文字では、それぞれの右端に横画としての三角の筆押えをつけることにもなり、はっきりした横画にするが、これは「雨」の単独に現われる場合と合わせ考えて、点の変わり画と見るべきである。元来、このせまい場所に黒い点を四つまでおくことを避けるための変わり画だったのである。

## 画

[ノ] 右の点の変わり画のうち、「ソ」「ツ」等の最終画と、その方向や筆終わりのはらい方が似ているが、「ソ」「ツ」等の最終画が、第1画または第1, 2画の点との組み合わせにおいて、同様に点と認められるのに対して、「ノ」は右上から左下への長さが必要条件になる。その方向は、「禾重系」などの第1画のように、水平に近くゆるい傾斜になるものもある。筆写の際、「禾重」の頭を「丶」に、「系」の頭を「一」にする人があるが、これは別の点画の代用で、変わり画と見るべきではなからう。「風」の「ノ」は、代用が許されているが、「千」と「干」とは、標準的な楷書<sup>かい</sup>として区別されなければならない。

[一] 左から右へ、水平の方向に長さを持つ。「七」や「斗」などでは右上がりになり、また筆写体や活字の宋朝体<sup>そう</sup>としては、一貫していくぶん右上がりになったり、また湾曲したりするが、それは識別の条件にはならない。活字の明朝体では、本体の長さが比較

的細い線でひかれ、右の端の上にはほぼ三角形の筆押えの形がつく。これは文字の基本部分である証拠となるもので、単なる横線やマイナスの記号などと区別される目印であるが、文字を組み立てる点画としては必要がなく、たとえばゴシック体では消えてしまう。

字の左部分の最終画にある時、いくぶん右上の方向にはねあげる形になる。「𠂇𠂉𠂊𠂋」などの最終画がそれである。これらの字体部分が、単独に現われる場合には「一」の形になるはずのものであって、これらはみな「一」の変わり画と認めるべきである。

「耳」の下横画は、もとより「一」の変わり画と考えられるが、明朝体として、「七」や「斗」の類のように右端に筆押えをつけるべきか、またははねあげる形にすべきか、字体表の示し方では決しがたい。従来はねる形のほうが多くとられたと思われる。耳へんでは、はねあげる形になるが、字体表ではたて画と交わらないように示している。また筆写では、この横画が最終画になるように書く筆順もあるのであるが、『筆順指導の手びき』では、へんの場合にも、たて画のほうがあとになる筆順を採用している。してみると、「身」の第6画と合わせ考えて、この変わり画は左部分の最終画に現われるというよりも、右に画または部分を続ける時に現われるというべきかも知れない。

[1] 上から下へ垂直の方向に長さを持つ。垂直とはいっても、場合によって、「五」のように右に傾いたものもこれに含める。習慣上、下端をとめるもの、とめた上で左の方へはねるものが区別されている。毛筆では、末を強くとめずに針のようにする筆法も

あるが、明朝体の活字では、すべてとめる形にする。また、筆写では普通に左にはねているものを、活字ではとめているものがある。たとえば、「木」のたて画などがそれである。この場合には、識別の条件にはなっていないのであるが、従来はねるかはねないかが書き取りの際の重要なポイントになっていた。筆写の場合には、筆順の習慣としてそのたて画の次に書かれるべき画が、左側にまたは左側にはじまって、存在する時に、たて画の末をはねるのがむしろ自然というべきであろう。はねるかはねないかが識別の重要な条件になるのは、「干」と「于」とである。これは最終画の末の筆法それだけが、二つの字を区別するのであるが、今日の当用漢字の範囲では、「于」は用いられないし、「干于」を部分にもった「軒幹」と「字」との間では、はねは差異を示す条件としてはごくかすかな一部を分担しているに過ぎない。これらの字における筆法の区別は、もっぱら習慣上保存されているものと考えてよい。

字体表では、使用上の注意事項で、はねるかはねないかについて、字体表の示すところが筆写を必ずしも拘束しない例に、「木来牛糸」をあげている。字体表は従来 of 明朝活字での習慣をそののまま保存したに過ぎないものである。筆写の際は、もしはねなかったにしても筆は左へ向かうべきところである。筆順からいって、「牛」は単独では、たて画が最終画になるのであるが、へんとして字の左部分になると、筆順が変わって、下の横画が最終になる。これは「手」の「扌」になるのと全く同様である。「手」

は、次に述べるように、単独の場合にもはねる習慣があるので、したがって「才」もはねているわけであるが、「才」と「牛」とは、最初の「ノ」の有無が著しく差を示すほかは、形も筆順もほとんど同じで、これにはねの有無を加えて正誤を判定するのは、筆法を無視してあまり酷である。活字の字体はこの場合、筆写の習慣を反映していないのである。

末を左にはねるもののうち、あるものは筆写の場合、右に湾曲する。「了子承手」などのたて画がそれである。これらは、湾曲する習慣がよく固定しているために、普通の活字では湾曲していないにもかかわらず、多くの人はいずれもそれらが活字でも湾曲しているものと思いこんでいるようである。反対に、明朝体の活字ではじめて字をおぼえる子どもの中には、それらを湾曲させずに書くものがある。しかし、この湾曲の有無は、識別性には関しない。ただ従来の習慣から、多少おかしく感ぜられ、ことに左にはねない場合に奇異なのである。（なお、字の最終画になっているたて画が左へはねるのは、「字芋」のほか、「𠂔」の類、「丁可行竹」の類、「予」などである。「于」および「子」の類を除いて「十」のように横画と結んだたて画、「予」を除いて「𠂔」のように右がわを囲まれたたて画は、末をはねないのが、筆法上の原則と思われる。）

なお、たて画の末を右上へ向かってはねるものがあり、「𠂔」や「𠂔」や「衆」について問題になるが、これは別に説き及ぶことにする。

たて画の一つの変わり画と見るべきものに、下端をとめずに、

やや左に向かってはらうものがある。「尸」「月月用」,「亦川」「戊」などの左のたて画,「州帰」の第2画,「班」の中部分の第2画などがそれであるが,最初の2例すなわちたれの例を除いては,普通のたて画との間に区別を必要としないように思われる。たとえば,「月」の場合,字体表では,日月の「月」,舟の「月」,肉の「月」を一つの「月」の形に統合したのであるが,その肉月について見ても,従来の明朝体活字では,へんでははらい,あしではとめている。その差は単に関係位置の違いだけであって,意味には関係しないのである。

[ノ] 厂广尸などのたれのたて画は,単なるたて画のようでもあり,また「ノ」のようでもある。しかし,たて画に似ていて,末を左にはらうことが要件らしく思われる点で異なっている。また「ノ」に似ていて,しかも最初から斜行させることはしない。往々にして看板の書き文字では,「報服」などの右部分を「反」のようにしたものも見かけるが,「𠂔」と「𠂔」となどを比べて,たて画に併合することは,ためられる。むしろ「ノ」のほうであって,横画の左端から出るという位置関係による変わり画とすることになるであろう。

[丿] 右に湾曲したたて画で,明朝体の活字では,最初を押えずに弱く始め,末を押えて左へはねる。筆写体では,「了」や「子」などにも湾曲したたて画が現われるが,それは活字体との関係もあって,たて画の変わり画と考えておいた。しかし,「𠂔」や「豕」の湾曲した線は,やはり,普通のたて画とは別に独立した基本画

と考えるのがよからうかと思われる。そして、左部分にも右部分にも現われる「𠂔」の第2画を、この類に含めることができよう。

「衆」の字の下部分は、さらに三つの部分の組み合わせになるが、この組み合わせは他に類例がない。そして、左の2画が中の「イ」のわきの下にかかえこまれるような活字設計もあったように、往々にして「豕」の形で書かれる。「ㇿ」を「𠂔」の変わり画と認めるなら、それも許容されることになるであろうが、「豕」の「ㇿ」を「𠂔」にとりかえるのが不自然なように、やはり字体表の標準からは、はずれたものとすべきであろう。

〔𠂔〕 「戈」の第2画などのように、左上の方向から右下の方向への線。いくぶん下側に湾曲して、末を右上にはねあげるのが、筆写体でも活字でも普通である。この画が現われる時には、筆順からいって、必ず前に横画があってこれに交わり、かつ、あとには多くの場合これに交わる「ノ」と右上の点、または単に右上の点を伴うのであるが、「レ」に接する「氏民」の場合だけは、「ㇿ」「ノ」を伴わない「弋」の形が現われる。

なお、「才」の第2画は、やや左に傾いて末を左へはねる、前述のたて画の一つの変わり画であるが、往々にしてこの「才」が、「戈」の点のない形で書かれる。これは元来は年齢を示す「歳」の字の最終部分が略体として採られたところに発するものであって、それがたまたま才能の「才」と同音でかつ類形であるために、両者混同されることになったものかと思われる。「才」の第3画「ノ」が、たて画に交わるように書かれる上では、たて画の末を

右へはねあげるのが、「歳」のみならず、「戦裁織」など類例が多く、それもまた、「材財」等の「才」を「戈」に作る縁になっているであろう。またそのほうが、筆使い上でも自然のようではあるが、さればといって、「し」を「丨」と同一の基本画の変わり画と見てよいかどうかは問題であろう。

【\】 左上の方向から右下の方向への線であることは、前者と同じであるが、筆写体でも明朝体でも、本体にはいる時に小さく押え、末をいったんとめて右横にはらうのが普通である。はいる時の形としては、明朝体活字では3種ある。3種ともに本体そのものは、はじめ細くてしだいに太くなるのであるが、1は、針先のように細くして、押えをつけないもの、たとえば「人水木」などの最終画である。2は、先端に、水平またはやや右上がりにはいる押えをつけたもの、たとえば「八入」の第2画である。3は、先端に、下からはねあげるような押えをつけたもの、たとえば「父吏」などの最終画である。近年の活字設計では、この第2種、第3種の押えを取り除くものが多くなってきた。従来の活字では、「又文」なども第3種の押えを持っていたが、それは「\」が上の「一」から離れていることを示すものであって、字体表に、上の「一」に接した形がとられているところからは、押えを除くというのも一つの考え方である。また、それのみならず、「八」や「父」などすべての押えを取り除く（といっても「入」の場合ははなはだむずかしいが）のも、一つの考え方である。しかし、これらは全く活字設計上の統一整理の問題であって、字体としては、種類

の別や押えの有無は問題にならない。

この「ㄨ」は、比較的水平に近くなることがある。「走ㄨ」などの場合がこれで、「ㄨ」などは半ば過ぎれば全く水平といってよい。「之」や「ㄨ」の最終画もこれに準すべきものであって、活字体のその左端についている三角形は、第3種の筆押えの発達して形式化したものと考えられる。字体表では、どんな場合にも筆押えを取りはずした形で示しているのであるが、「入」と「之」の類と「ㄨ」の類との三つの場合には、筆押えの形を残した。これは、活字の骨になる形として示すのに、押えを取り除いた形が、調和のとれた形として作りにくかったからであるが、「之」の類の示し方は、活字の方面から細かく見ればふてぎわとの批評を免れない。

「ㄨ」は、字体部分の右側に現われるのが普通であるが、変わり画として、点の比較的長いもののような形で現われることがある。ことに、その字体部分が字の左部分になっている時、たとえば木へんの第4画などがそれである。字体表では、この変わり画が、字の右部分にも用いられている。それは、「迷遂」のように、のように囲まれた場合であって、一種の形式的な統一である。これらの形は、点と区別のつかない場合があって、点が代用されていると考えてもよかろうが、いちおう、「ㄨ」の変わり画と見ておく。

なお、「茶漆」では、「ㄨ」と「丶」とが上下に重なっている。かような場合、従来は書道にしても活字設計にしても、同じ形式が重ならないように「ㄨ」と「丶」とを組み合わせる配慮をする



ことが求められていた。字体表でも、「茶」は「人」と「ホ」であるが、「漆」について「木人水」のように三つ「丶」を重ねているのを、設計上から批評されている。これはもとより「使用上の注意事項」にいうとおり、いずれにしても筆写の際の正誤にはかかわらないものである。

以上は比較的簡単な点画であるが、折れ曲がった画は、種類が多い。以下では、ある1点で角をなして曲がるものを「折れる」「折る」、曲線をなしてしだいに曲がるものを「曲がる」「曲げる」または湾曲ということにする。折れたものについては、折れるごとに画数を加える数え方があり、現にその数え方で漢字を配列した字書もある。これは一種便利な方法であるが、その2画は、筆順上では連続した2画であって、筆を改めた2画ではない。

〔7〕 横画を右端で折ってたて画に続けるもの。たて画の末は「口」や「当緑為」の第3, 4画などのようにそこに他の画が接するのでなければ、「司月冉」のように、内側すなわち左へはねるのが常である。「互」のように、たてが左斜めに下がるものも、構成上の必要に基づくものとして、この類に入れてよからう。

明朝活字での「乚」の第2画の部分もこれであるが、昭和33年の文部省の初等中等教育局長からの通達(79ページ参照)では、教科書活字の字体について、この部分を、ゆすった形とするように示している。これは、従来の筆写体での習慣を筆写の基準として認めることを明らかにしたものである。そして、この筆写のゆ

すった形は、しんにょう独特のものである。「𠂔」や「𠂔」の第1, 2画に似たようでもあり、現に活字字体整理の原案審議の際には、「𠂔」と同様の設計が試みられたこともあったのであるが、やはりそれとは習慣上合併させがたい。さすれば、この形は、筆写体としての独立の一つの基本画となるべきものである。

[フ] 右の「司」と同様であるが、たて画がやや外側に湾曲しつつ左に向かうもの。活字では下端に近いところを曲げている。これも、末は押えて左へはねるのが常である。この画は、「幻」などの場合は単独で部分をなすが、他は「句刀」のように何らか「ノ」の画と相伴うか、「馬鳥為」のように4点をかかえている「月」の場合の第一画を「ノ」と見ないなら、「月」の第2画と「句」の第2画とは、同じものの変わり画と見てもさしつかえはない。湾曲は「ノ」や4点へのつりあいと見ることができる。これを別々のものとすれば、「𠂔𠂔」などは、筆順を考慮して湾曲のほうに入れる。また「成」の第3画は、もともと「丁」という分離した2画であったのを、便化した書き方に従って字体表で一筆の「フ」に定めたもので、字形のつりあいからは、やはり湾曲したほうであろう。

[フ] 横画を右端で折って、左下の方向へはらうもの。折れてからの長さについて、「𠂔」のように短いもの、「𠂔」のように中くらいのもの、「𠂔」のように長いものがある。このうち「𠂔」は、「雨𠂔」、「尚𠂔」の場合でわかるように、字源的には「フ」の変わり画と考えられないでもない。さすれば、「フ」の第1画も、

点ではなくて「丨」の変わり画とすることになり、あまり字源にこだわることになるから、やはり「予」や「慶」の「フ」と同じ類に入れ、「雨雫」等については、字体部分について変わり型を考える。

〔ㄣ〕 折れたあとのたて画が、内側に湾曲しつつ右下に向かう。末をとめて右上にはねあげるのが常である。次の「乙」とどれほど違うか。活字上の習慣では、「迅飛風獵」などがこの画を持つが、これらは、みな左側すなわち内側に、比較的複雑な点画複合体を包んでいる。「凡」や「凡」や「九」と違うのは、その点だけのようなのである。書き取りの際、「風」の初2画を「凡」のように書いても誤りとするには当たらないであろう。

〔乙〕 折れたあとのたて画が下端でさらに右に水平に曲がるもの。この、あとの水平部はたて画の延長で、明朝体活字では普通の横画のように細くはしない。そして末をとめて、上へはねるものと、とめたままはねないものがあるが、これは活字設計上の統一の問題で正誤には関係しない。「乙」の字は、折れたあとで左下の方向へ向かい、さらに右へ水平に曲がる。この1画のみで構成される字体であるため、右の「乚」のたての部分が、字形のつりあい上、左へはりだしたもので、すなわち「乚」の変わり画と考えられる。後に掲げる「乚」の場合と同じく、筆写の際には「凡」の類も自然左の方へはりを持たせることが認められる。

〔ㄣ〕 横画からはじまって、3回折れ、最後は「冂」の形にとめて左へはねる。これは「乃(秀)」の場合である。「及」や「𠂔」の場

合は、字源的に、また実際に字典で「ㄣ」と「フ」との2画であるが、字体表に示された形では、「乃」と同様の1画とすることもできないではない。筆写の際には、この1画は連続して1筆のように書かれる。もしこれを1画と考えるならば、この「ㄣ」の1種の変わり画となるであろう。

「乚」 たて画の下端から右に水平に折って横画に続けるもの。  
「乚」と「一」とを一筆に結合したもの、筆写でたて画と横画とが、「巨」のように二筆になるべきものと、「直断」のように一筆で折れるものとの間に、字体表では形式上の区別がない。元来、「巨」は「工」であったのを、字体表では「臣」と同じ形式に統合したのである。しかも、「巨臣」などの場合、筆写で「乚」を2筆にするのは、もっぱら筆順上の便宜によるものと考えられる。すなわち、「区匹」などのように、たて画の右側にある部分が比較的独立した形をとるものは、あとからそれを1筆で囲むことになるが、「巨臣」などはまずたて画で柱を立て、それに右側の形を付属させるから、たて画と下の横画とは自然筆順上離れた2画になるのである。活字の形として「佳」も同様であるが、これもまた「巨臣」と同じく、「乚」は筆順上2筆にわかれる。なお、「臣」は、『康熙字典』などでは6画に数えている。これは字源的に「乚」を1筆にするのであるが、今日一般に行なわれているのは、右に述べたような2筆にする書き方であろう。

「ㄣ」の第一画、「牙」の第2画の場合には、筆写では1筆の折れた画であるが、字体表では、横線の左端がたて線の末よりも

左へ出ている。後にしるす「衣」の第4画と同様な例で、毛筆の筆づかいが残っているものである。もと活字には、「直」などの折れ画がこのような形になっているものもあったが、それは字体表で「巨臣」等と同じ形に統一された。字体表における「斗直」の違いも、単なる形式的な統一なのであって、これらはいずれも2筆に分ける必要はないものと思われる。

「互」の第2画のたての部分は、第3画のたての部分と同様、左斜めに下る。

「乚」 前項の「乚」のように折らずに、たて画の末を右へ曲げるもの。明朝体活字では、前項の「乚」については、たて部分を太く、横部分を細く作るのであるが、この「乚」では、水平部分の末に至るまでたての部分と同様の太さを保たせ、末をとめて上にはねている。これに属するものは、「礼売荒光発既己」などであり、「心」「必」の第2画も活字では他と全く同じで、やはりこの仲間に入れておくべきであろう。ただ、毛筆の場合の習慣では、「心」の第2画については、弱いはいり方をし、かつ湾曲が弱い点で、他に類形のない孤立した画ということになる。また「必」について、『筆順指導の手引き』に示す筆順に従えば、中の「丶」「ノ」につづいて第3画となるが、その場合は、むしろ「戈」の第2画に近くなるのが自然である。

「七」の第2画ももとよりこの仲間としてよいものであるが、筆写の習慣としては末をはねない。初中局長通達は、「七」のほか「切改」、また「酉<sup>ル</sup>」を部分とするものについて、筆写の際の

標準として、はねないほうを採用した。これは、字体表の「使用上の注意事項」(2)について例を加えたことになり、かつ教育上の統一をめざすものであるが、字体の正誤としては、はねるかはねないかは、ここでも基本的な条件ではない。

「乚」の変わり画としては、「比」の左部分の第2画、「微」の中部分の最終画がある。活字体では下端を右にはねあげる形を取り、次の「レ」と同じ形になる。これは、右部分へ続くべき形として設計された形であろうが、もしそうならば、「輝」の光の最終画も同様の形をとってよいはずである。字体表で、もとの「乚」の形をとっているのは、『康熙字典』を踏襲する旧字体そのままとは言え、一種の不統一であった。

「乚」 たて画の下端を右上にはねあげるもの。このはねは、左にはねるものと同様に、たて画の変わり画として一般に無視することでもできようかと思う。現に、「旅」などの場合に、従来の活字体でははねていたものを、字体表でははねないことにしている。「袁」は、従来の活字で、単独や「猿」などの場合にははね、「遠園」などの場合にははねなかった。字体表は、はねないほうをとっている。しかして、「レ」の現われる位置はほぼきまっていて、上に「ノ」を受けるか、はねた先に「く」または「丶」（左部分に用いられた場合）もしくは「弋」のあるのが常である。例外になるのは、「比」の左部分、「微」の中部分に用いられるものであるが、これらは前述のように、「乚」の変わり画と見る。さすれば、「レ」はすべて上のような条件のもとでの「乚」の変わり画と見ることが

できよう。しかし、この右へのはねは、左へのはねよりも、常に強調して示されている。ことに活字体では、「衣」の場合のように、2筆かと思わせるほど明らかに、はねの始まる部分をたて画の下端よりも左にもっていつているものがある。もちろんこれは、毛筆の場合の筆の押え方を模したものであるが、また活字設計上の安定感にもよるのであろう。また「越」に見られる「𠂔」は、当用漢字の範囲では非常に孤立した形であって、「茂」などの形に統合されてもよいはずのものである。ただ従来の字源主義の立場では、「越」の「戊」と「茂」の「戊」とは区別されていた。これを踏襲して字体表が定まっているのであるが、いずれにしても習慣上、「丨」と「𠂔」とが自由に交替する可能性のあるものはごく少数と認められるので、しばらく、この右へはねた形を普通のたて画とは別の基本点画と考えておこうと思う。

なお、「比 𠂔 𠂔 𠂔」の左の第2画は、このはねた形ではなく、「𠂔」が字の左部分になっているための変わり画であるが、このはねた形は、明朝体の活字では、従来も完全に統一されていたものである。しかるに字体表の示し方では、この形を部分に持つ文字の中に、文字によって、このはねた部分がたて画の左に出たものと出ないものとがあり、そこに新たな区別がなされたかという疑いを人々に与えているが、これは区別する理由は何もなく、また区別する必要のあるものでもない。ただ、字体表の示し方がつまらない誤解の結果を実際にもたらしたのは、「印」の左の第4画である。これは従来の字体に何の変更の必要も認められないも

のであるが、字体表の示している形において、第2画と第4画との関係が「𠂔」の第2画に似ているため、あたかも第4画を折ってはねたような形に設計された明朝体活字が現われたのである。

これはやはり従来 of 習慣のように、かつ『筆順指導の手びき』が示すように、「興」の左部分と同じく、第2画と第4画とに分離すべきものである。すなわちこの筆順は、「卵」の式ではなくて、むしろ「段」の式である。

〔ㄣ〕 たて画を右へ折って、横画をさらにその右端で下に折るもの。用いられる場所によって、たて横の長短の割合が違うものがある。また最初のたての部分が、右へ傾く（左へ張る）もの、最後のたての部分が、右へ湾曲して左へはねるもの（すなわち、たて画に「ㄣ」が連続した形）などがある。たとえば、「吳考弓号薦」など。これらはみな、同一の基本点画に属するものと認められる。

「極」の右部分は、『康熙字典』の形では、「朽」の仲間に似ている。ただ画数ではこの「ㄣ」を3画に数えるが、この第2、3画を1筆に見るとすれば、すなわち上にあげた基本画に属せしめることができる。字体表の示し方は、「一ノ」の次に、右に湾曲したたて画をおくような形になっているが、これは、戦前の文部省の教科書体活字の形と同様で、いわば「豕」のはじめ3画のような形である。もしこれを、「ㄣ」とは異なる形として忠実に守るならば、普通の活字は多く改めなければならないことになるであろう。筆写ではむしろ「了」のように書かれる。同類はないが、一つの問題点である。



[ㄥ] 「ノ」の末端を押えて、右のいくぶん上へはねあげるもの。これは、すべての場合、はねた末に点が伴われる。かつて活字の中には、この点を省いて、はねの部分で「一」の形にしたものがあった。それは、『康熙字典』が、康熙帝の名「曄玄」を敬避して、「玄」の一画を減じたのに由来するもので、それはまた、「畜率」などの字の明朝体における黒さを救う利はあるのであるが、字体表では、点を省いた「玄」の類の字はないから、今はそのような活字設計は不適當であろう。このはねは、活字体では、「レ」のはねのように、「ノ」の末端から、さらに左へよったところから始まるように作られるのが普通で、全く2筆のように見えるものがあるが、1筆とすべきものである。このはねをもった形については、「ノ」の変わり画と見ることは無理である。前述の「レ」を独立の基本画とするのも、これに準ずるものと考えられないこともない。

なお、「虫禹」や「瓜」に現われる「ㄣ」は、この「ム」の類と違って、たての部分とはねの部分とを連続したものと見ない。たて画と横画と点との3画から成るもので、従来もそのように数えてきた。

「流育」などの「ㄣム」は、本来字源的には、「一」と「ム」とが重なった形であったので、字書などではその形をとった活字を用いるが、「一」と「ム」とに分けるのも由来が古い。字源主義的であった戦前の国定教科書もこれを取り、字体表もこれに従ったわけである。すなわち「流」は水部の7画である。

〔く〕 「ノ」の末に、幾分の長さを持った点が連結したもの。従来の活字では、「ㄥ」や「ㄣ」の場合にその形が見られ、「女」の場合には、「ノ」の末を細めずにとめて点に折り返した形が見られた。今も「ㄥ」と「女」は従来のようであるが、「ㄣ」については、折り返した点の部分を変った形にした設計の活字がある。これは、従来の活字で、「ノ」と点との組み合わせが、往々2筆のような印象を与え、下の「ム」の筆の返りとともに、「糸」を8画に数えたがらせたのに対して、6画の「糸」として、筆写また教科書体活字に近づけようとするくふうである。このような活字設計では、「ㄥ」と「ㄣ」と「女」との三つの場合で、見た形が違って来るが、基本点画としては同一のものと考えてよい。

なお、「水艮豕」などの右の「く」も、筆写では点画の方向と組み合わせ方とについてこれと似ているが、これは「ノ」と「\」との、分離した2画である。

以上、私見において基本点画とすべきものを列举して説明してきた。その点画を表にして見ると、

ノー | ) \

ㄗ ㄘ ㄙ ㄚ ㄛ ㄜ ㄝ ㄞ ㄟ ㄠ ㄡ ㄢ ㄣ ㄤ ㄥ

さしあたって右の3類19種になった。実際の1字1字の字体構成にあたっては、これらの基本点画が、他の画との位置の関係、長短の関係により、またひいては、その基本点画内部のつりあい

によって、各種の変わり画を生ずるわけである。見過ごしている重要なものがあるいは残っているかも知れないが、字体の正誤に関して基本的に考えておくべき点画形式は、ほほかようなものであろうかと考える。ただ筆者自身も問題だと思うことは、変わり画の認め方である。ここでは、字源、系統の観点が、やはり意に反して大きく作用したばかりか、場合場合によって、変わり画に認め方に過不及があるらしいことである。結果として同じ形に見えるものを、異なる二つの基本点画の変わり画と考えるような点にも、なお整理を要するものがある。ここには、ある基本点画が他の基本点画の代用されるという考え方をする必要もあるかも知れない。また、これらの変わり型の問題は、基本点画について論ずるよりも、主として、点画の組み合わせに成る字体部分について考えるべきかも知れないと思われる。

