

# 西洋美学の視点からみる空海の「風信帖」

García Maestro Pietro, Juan Daniel

## 【目次】

はじめに

- (一) 西洋における美意識の変遷
- (二) 書道と西洋美学の基本的な要素
- (三) 空海「風信帖」についての西洋美学からの分析  
おわりに

## はじめに

西洋人として、外国の影響を「日本化」し、文化を成立させ、さらに、その文化を維持してきた日本人の能力に関心をもっている。元来、中国を出自とする書道という文化を変容し、自国の文化的な状況に適応させることによって、文化の世界を富ませることができた。このような状況は、グローバル化された現代社会にもみられる。それは、とりわけ、多様な人種を含み、多文化的な状況のあるアルゼンチン社会とその文化には、多くの示唆を与えらるる。考えられる。

このような問題関心にもとづき、中国書法の受容から、いわゆる「和様」と仮名の成立にかけての日本書道の歩んだ道を理解するうえで、空海は重要な存在だと考えている。空海は中国（唐朝）へ留学したこと、両国の美意識についての理解がある人物と言える。そこで、本論では、空海作品のなかでも、とりわけ有名な「風信帖」を取り上げ、西洋の伝統的な美という視点から

分析する。

弘法大師筆尺牘三通（風信帖）は、空海から天台宗の宗祖、最澄に於てられた手紙である。元は五通存在したが、一通は盗み取られ、一通は豊臣秀次の所望によって切り取られ、現在は三通が残っている（二八・八センチ×一五七・九センチ、東寺蔵）。一通目の書き出しが「風信雲書云々」であることから、一般に「風信帖」と呼ばれるが、正式には、第一通目が「風信帖」、第二通目は「忽披帖」、第三通目は「忽惠帖」と呼ばれる。正確な書写年月は記されていないが、空海が齢四〇歳前後（八一二・八一三年ごろ）の書だと推定され、書風として、王羲之の風格に迫るものがあるとされている。風信帖といえ、一通目（図一）の存在が広く知られていることから、本論では、これを取り上げる。

本論では、この「風信帖」の分析を行い、そこで得られる知見から、書道と西洋美学における美についての基本的な要素の相違を検討することを目的とする。西洋と日本の美意識は異なると言われている。そこで、何が異なるのか、すなわち、どのような要素がそれらの美意識に影響を与えたかについての考察を行う。

## (一) 西洋における美意識の変遷

まずは、西洋における美についての、とりわけ、その伝統的な理念に着目する。それは、二十世紀初頭から変わり始めた理念のことである。それらの変化

そのものについての深い研究が必要であるが、本論では、それを概観するにとどめる。

歴史的に、哲学は「絶対的な真理」、つまり、あらゆる物事を説明できる基礎を追求してきた。西洋においては、古代ギリシア哲学を基底におく近世のデカルトの合理主義によって、このような「絶対的な真理」の追求が達成されたこととらえられている。この合理主義は、哲学のみならず、様々な分野に影響を与えてきた。

他方、西洋における美の概念は、古代ギリシア文化に端を発し、発展してきた。この時代においては、主に、数学、政治、美学を含む哲学など、さまざまな分野において、西洋思想の基礎となるような多くの進歩があった。さらに、当時、これらの分野は今日のように個別に独立したものではなく、古代ギリシアの思想家は、政治学者であると同時に数学者や科学者、哲学者などでもあった<sup>(註2)</sup>。古代ギリシアの思想家たちは、何かを説明するに際し、今日の視点からみれば領域横断的に、異なる分野の概念を用いることが多かった。

その定理によって、数学者としてよく知られるピタゴラスは、物事の根源が数であると説き、「調和」と「比例」という概念が美の条件であると主張した嚆矢である。このようなピタゴラスによる美の捉え方について、ウンベルト・エーコは次のように述べている。

ピタゴラスをもつて、宇宙の美学的<sup>(註3)</sup>数学的見方が誕生したのである。万物はある秩序を反映しているがゆえに存在する。また、万物が秩序づけられているのは数学的法則を実現しているからであり、この数学的法則の実現こそ、同時に美と存在の条件なのである。ピタゴラス派は、音楽の音を支配する数学的比例<sup>(註4)</sup>、音程の基盤となる均衡、弦の長さと言の高低の調子の関係を研究した最初の人々であった。音楽的調和という見方は、美しいものを生み出すためのあらゆる規則と密接に関連していた。<sup>(註5)</sup>

ピタゴラスとその学派が発展させた、美の条件としての調和と比例という概念は、のちにプラトンが美を理解する方法にも影響を与えてきたとされている。プラトンは、この思考について、物質界とイデア（観念）という世界の分割を基盤とする、有名なイデア論を発展させた。プラトンによるこのイデア論にもとづけば、「美」は抽象概念であり、思考の現れであることから、物質とは独立している、とされる。すなわち、美しい「物」とは、無関係に存在しているのである。

このように、古代ギリシア人が美を知覚する方法は、今日では分離、および、独立している学問分野の視点を統合して用いるという、合理的思考法に深く根ざしていた。したがって、古代ギリシア人にとって、美は、「完璧」という概念に結びついていたのである。完璧さを表現している物は「美しい」とされ、このような完璧で美しいものは、理想的なもの、安定したもの、無限なものであり、調和的比例や数学に関係していた。

古代ギリシア人によるこのような美の追求は、「理想としての美」であったと捉えられる。したがって、たとえば、上下左右の対称性が建築や彫刻の分野においても重要であるとされ、文字の場合は、ピクトグラム（絵文字）、すなわち、「現実」にもとづくものとしてではなく、音を表すための抽象的な記号として成立した。そのため、文字も現実や自然の代わりに、プラトンの「理念の世界」に結びついていた、といえるであろう。このようにして、文字は、基本的な幾何学図形として表示されてきたのである。

これらの文化の基礎は、のちにギリシアを征服した古代ローマをも含めて影響を与え、中世に続く「ルネッサンス」によって再評価された。ルネッサンスは、ギリシアやローマの文化における基本的な要素を再評価したことによって、「再生」と命名され、再び比例と秩序に関係する「美」の概念に回帰したといえる。この概念とともに、ありのままの現実をと直接表現するような芸術の機能、あるいは、目的をももたらした。

芸術におけるこのような考えは、作品の構成を規定し、「客観」と「主観」を区別することによって、作品と鑑賞者との距離を生じさせてきた。今日でも、ときに、作品が合理的ではなければ美しいと感じられない、とみなされる。ところが、合理的すぎれば、作品における時間的な次元を欠き、鑑賞者は受動的、あるいは、静的になってしまうのである。

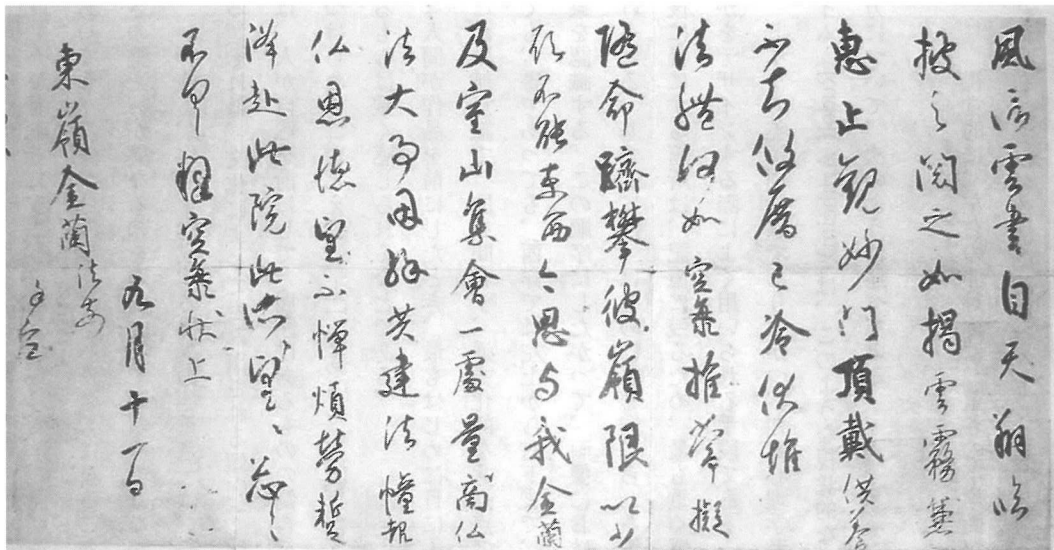
一方、これらの「美」に対する観念は、文字にも適用された。西洋の書物では、すべての文字の幅と高さ、角度、太さ、字間や行間などが調整された。カリグラフィーに対する西洋人の立場は、「客観的」であり、カリグラフィーは、今日においても、表現や芸術の主観的な手段としてではなく、文字の表記法としてのみ理解されるのが一般的である。西洋におけるカリグラフィーの目的は、合理的に、かつ明確に伝えることであるため、そうでない場合は、不明瞭で、有効ではないとされる。

これは、ルネッサンス以降にもまた、写実主義的芸術が顕現した際に繰り返された価値づけである。しかしながら、今日に至るまでのあいだに、そのような目的や機能、すなわち現実のありのままを表すべきだとする芸術のあり方は、写真撮影技術の発明によって変化してきた。

このような、芸術のあり方をめぐる変化のなかで、究極的には、現代の西洋におけるカリグラフィーは、その芸術的な内容を失ったと考えられる<sup>(注3)</sup>。さらに、現在は、規則的な文字を表すといった目的を人間よりもコンピュータの方が満たしているため、今日では、西洋における芸術家としてのカリグラフィアーの作業は、疑問視されてきた。

写真撮影技術によって、芸術が、現実を指示するという機能から解放されることができたのと同様に、将来は、カリグラフィーも明確な伝達から解放されることが可能なのではないだろうか。その解放によって、カリグラフィーもまた、書道のように、表現的、芸術的な手段としての可能性が増すこともあり得ると考える。

図1 風信帖 平安 空海 東寺蔵(国宝)



風信雲書自天翔臨

披之閱之如揭雲霧兼

惠止觀妙門頂戴供養

不知攸厝已冷伏惟

法體何如空海推常擬

隨命躋攀彼嶺限以少

願不能東西今思与我金蘭

及室山集會一處量し商仏

法大事因縁共建法幢報

仏恩德望不憚煩勞慙

降赴此院此所々望々忿々

不具釋空海狀上

九月十一日

東嶺金蘭法前

謹空

## (二) 書道と西洋美学の基本的な要素

西洋における伝統的な美の視点からは、空海の風信帖のような書道の作品にアプローチすることは難しい。確かに、書道の作品に対して、伝統的な美の概念に基づく西洋人の態度は、「私は、書道については門外漢であるため、コメントすることはできない」として、理解そのものを拒否するものであるかもしれない。実際に、合理的な理解の対象としてのみ、芸術を捉えるかのように、美術の展覧会においては、「この作品は何を意味するのか」、「これは理解することができない」などといった疑問をもつ人は非常に多い。しかしながら、一方で、これらの違い、すなわち西洋と東洋における美に対する伝統的な捉え方の違いを生み出す要素について、作品の構成に関わる分析を通じて明らかにすることが可能である。

まず、西洋人にとって、風信帖は大きなコントラスト(変化)を表していると捉えられる。一般に、洋の東西を問わず、コントラストの調整は、形の「重さ」を整え、作品におけるバランスを取ることができるよう使用される。そして、その配分によって、バランスのとり方が決定される。アルゼンチンでは、明らかな対称軸、または、幾何学的な構造の代わりに、視覚的な重さを補うバランスは、「隠れたバランス」として知られている。

西洋では、安定した、明らかにバランスのとれた文章や作品をつくることを意図するために、書道作品にみられるような激しい変化、あるいは、幾何学的な構造に基づかないバランスのとり方は、抑えられることが多い。書道の世界において、変化は不可欠であり、非常にダイナミックな作品を生み出す。ところが、風信帖にも大きな変化がみられるものの、なにゆえバランスが成立しているのだろうか。これは、作品におけるすべての文字を変化させながら、そ

の視覚的な重さを補う配置と配分によって成し遂げられている、つまり、隠れたバランスによるのではないかと考えられる。

これは、西洋との共通点でもある。しかしながら、西洋人の書道へのアプローチが困難であること、すなわち、東洋の視点からバランスのとれた作品であっても、西洋からみるとアンバランスになることは、西洋の作品における重さの整え方が異なるのを理由としているのではなからうか。

いわゆる、作品を構成する要素の「重さ」は、心理的な傾向にもとづいている。それは、文化によって生み出される傾向である。作品のつくり方や見方は、人が自然を前にして、周囲にあるものの働きを把握する仕方によって条件づけられる。たとえば、「上」にあるものは軽く感じられ、「下」に位置しているものは重く感じられるなどである。

人間が作品を前にしたとき、最もはじめに目に入るのは画像の中心である。これは無意識で、国を問わず、通文化的な共通点である。中心の後、絵であっても、書であっても、西洋では左上から右下まで、つまり、文章を読む順に対象を認識する。この順序にしたがって、画像における各領域の重要性が決定づけられる。基本的には、はじめに目を向けられる箇所は最も軽く感じられ、最後に目にする箇所は、記憶に残るため、最も重く感じられる。このことは、何かをデザインする際によく用いられる手段である(注5)。

ドイツの美術理論家であり、かつ、知覚心理学者であるルドルフ・アルンハイム(Rudolf Arnheim)は、このような視覚的な「重さ」、作品の「読まれ」方について、次のように述べている。

視覚的に、左右の非対称は、重さの不均衡な配分、および、視野の左から右へ導かれる活動的なベクトルに表されている。この現象は、たとえば、建物のファサード【正面】のような、厳密に対称的な構図にはみられない可能性がある。しかしながら、絵画では、非常に有効な現象である。美

術史家であるハインリッヒ・ウエルフリンは、絵画が外観を変更され、鏡像に変換されるときに、その意味が失われることを指摘した。ウエルフリンは、これは絵画が左から右へ「読まれる」ので、鏡写しをするときに自然な配列が変わることに気づいた。彼は、左下から右上に向かう対角線が上昇としてとらえられ、その他方が下降としてとらえられていることを観察した。絵画におけるすべての要素は、絵の右側により重く感じられるのである。(註⑤)

確かに、アルンヘイムが検討していたのは、西洋における「読む」順序についてであり、東洋における順序については必ずしも、言及しているわけではない。しかしながら、そのアルンヘイムの視覚的な重さの配置、および配分の視点から、日本と中国の伝統的な縦書きの書を思い起こせば、西洋との違いはより理解しやすい(図2、3)。

東洋では一般に、昔から、文章の前半は右側に当たる(図2のイ、ロ)。こ

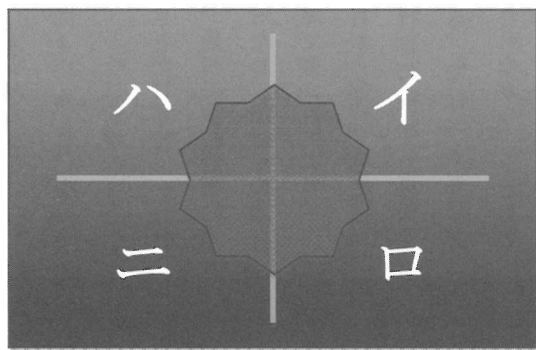


図2 東洋の視覚的な重さの配置と配分

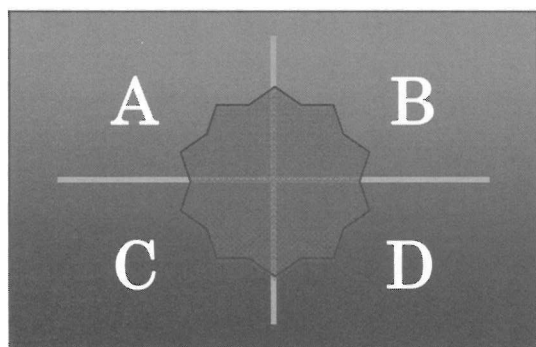


図3 西洋の視覚的な重さの配置と配分

の作品の右側の方が最も視覚的に「軽い」ので、バランスがとれるようにするために、後半(左側、図2のハ、ニ)よりも、より「重く」する必要がある。したがって、前半には、後半より大きなコントラストが見られる。つまり、文字の大きさの変化、墨の色のコントラスト、空間の密度などは、ここにおいて激しくなると考えられる。ところが、アルンヘイムが述べたように、西洋では、これとは反対である。西洋における重さの配置と配分から見れば、右下(図3のD)は最も重さに敏感なところであるため、右側(図3のB、D)を軽くする傾向が見られる。

このように、西洋と東洋では、視覚的な重さの配置と配分についての違いがあることに留意しながら、以下に風信帖を分析する。仮に、このような異なる見方にもとづく、あるいは違った配分する方法が妥当であるとすれば、風信帖における変化は、とりわけ右側に現れるのではないかと考えられる。

### (三) 空海「風信帖」についての西洋美学からの分析

作品にみられるような、コントラストの処理によって現れる流動的なバランスは、どのように成立されたかを理解できるように、それらのコントラスト、すなわち、変化を四つに分けて、観察することにした。以下には、①「文字の大きさ」、②「線の太さと墨色のコントラスト」、③「全体的空間の配分」、そして④「軸線の傾き」という点を取り上げる。

① 文字の大きさ

図4にみられるように、とくに前半の文字の大きさが目立つ。一行目は、最初に読む箇所にとるため、ほぼ平均的な基準で書かれており、二行目から変化し始める。三行目の役割は重要である。他行の上方が強調されながら、三行目の全体的な大きさはかなり下の方まで維持されている。さらに、②の「線の太さと墨色のコントラスト」の視点を先取りすれば、「頂戴」前後の変化によって、前半の中心が下がると考えられる。次に、四、五行目の中心にある文字を小さく書くことによる変化が、行全体を分け、時間を抑え、次の行の準備となる。六行目には、目立った変化は最後の「以少」のみにみられるが、作品全体における最も大きい行であるため、左右とのコントラストが大きいが、七行目から、各行頭を大きくする傾向が続けられるが、一般に、大きさの変化は徐々に行われ、少なくなる。

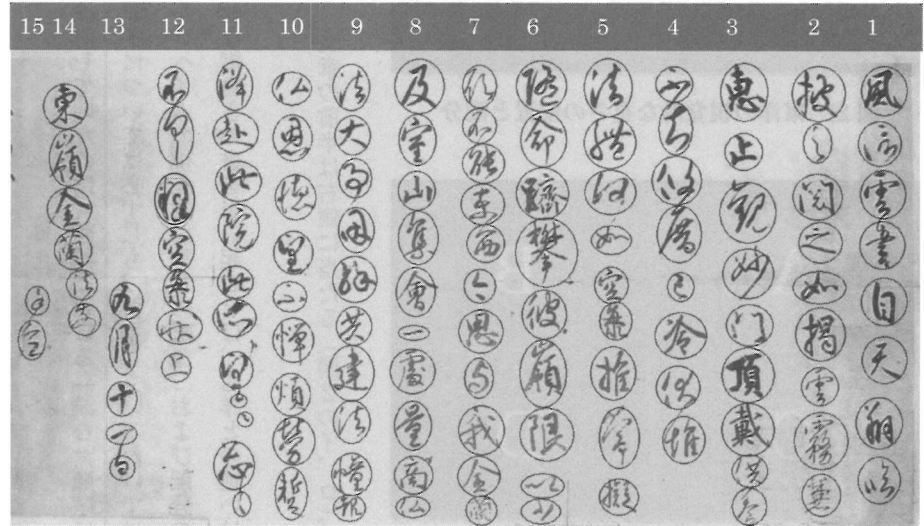


図4 文字の大きさ

② 線の太さと墨色のコントラスト

図5は、文字における線の太さと墨色のコントラストという視点から、意図的に構成された視覚的な重さの配置と配分を示す。ここで着目するコントラストは、墨継ぎという、墨がなくなつてからつけられた箇所によるものではなく、線の太さや墨の濃さによる、色の意図的に起こされた変化のことである(注6)。

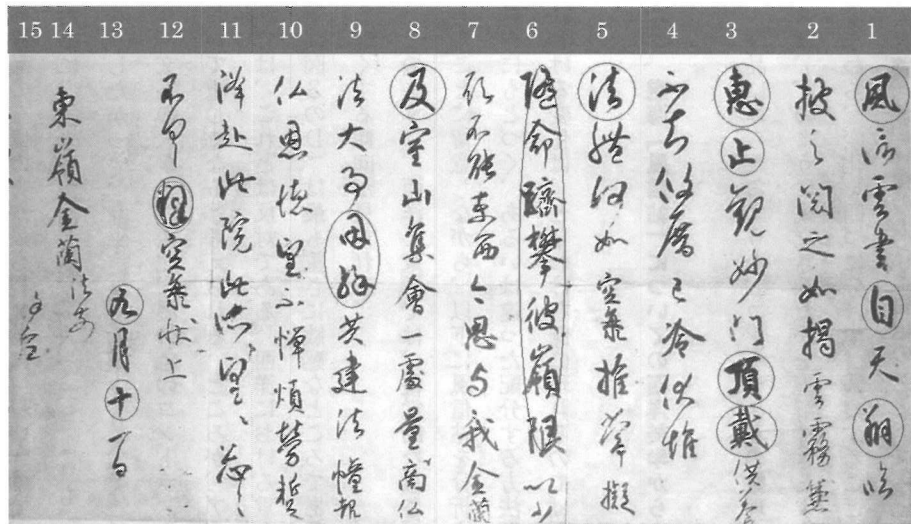


図5 線の太さと墨色のコントラスト

ここでも、①における文字の大きさに関わる分析と同様に、とくに、前半にある大きな変化が顕著である。書き出しから一行目全体、さらに、三行目の「恵」、「止」、「頂戴」に、作品の中の最も太い線がみられる。加えて、たとえば、一行目の「風」と「信」、三行目の「門」、「頂戴」、「供」のように、一字の前後の文字とのコントラストによって、その太さや墨色の変化が強調されている。このような注意を喚起する変化は意図的であり、前半を重くするという構成的な役割を担っていることは、明らかである。

③ 全体的空間の配分

(二)「書道と西洋美学の基本的な要素」に上述したように、人間は読む順序によって、その知覚が条件づけられていることに加え、知覚上、後半に読まれる箇所は、重く認識される。そのため、芸術作品においては、視覚的なバランスを整えるために、作品の前半は重く、作品の後半はゆつたりとかけられる。

これまで述べてきたような作品全体を通じたバランスのとり方は、空間の

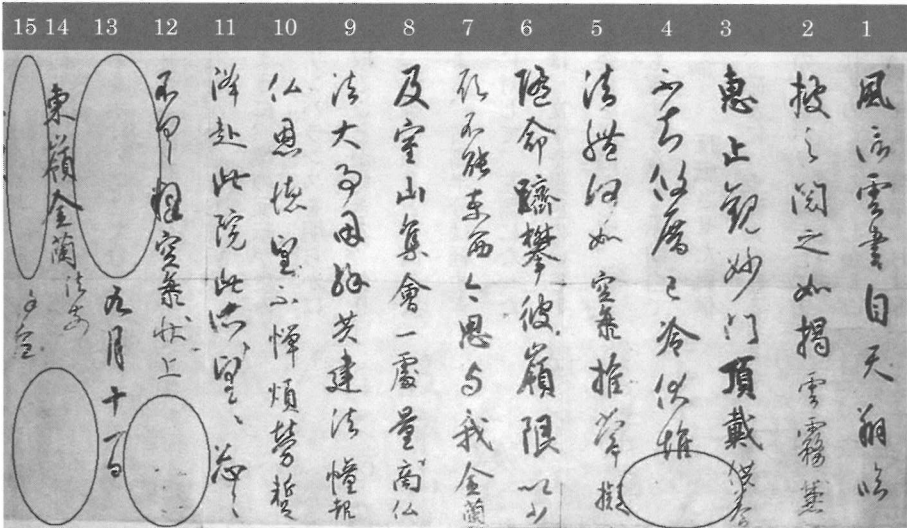


図6 全体的空間の配分

配分という視点からも同様に示されていることが了解できる。図6にみられるように、前半にあたる右下に位置している空間は、比較的狭められ、後半にあたる左側には広い空間がみられる。右下の空間が狭すぎれば、両側は分断されてしまい、広すぎれば、前半の密度は十分でなく、均衡させることができず。ゆえに、狭い空間については、前半の重さをコントロールするとともに、全体的な密度を統一させる重要な役割を担っている(注7)。

④ 軸線の傾き

図7は、各文字の軸線の傾きを示している。ここからは、三つの事を了解することができる。一つは、前半に傾きが存在するものの、それほど大きくないことである。仮に、前半の軸線の傾きを激しくすれば、作品に流れる時間が速くなり、不安定感も強まる。これに対し、前半に当たる右側の時間はゆつくりと流れ、もう少し重く、安定させることができる。

次に、左右に傾く五行目と、柱となる七行目が中心に据えられていることである。とりわけ、七行

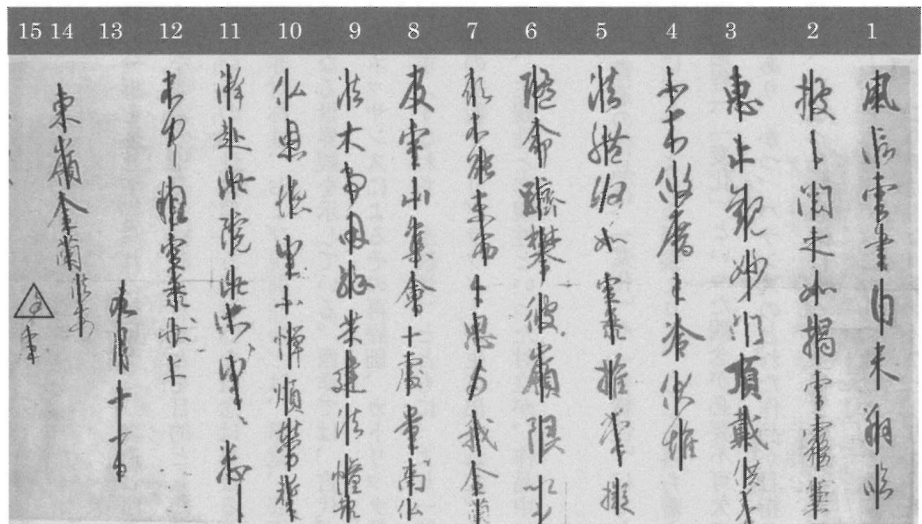


図7 軸線の傾き

目は作品の中心にあることにより、左右への影響が弱まる。ここは最も自由に変化を加えるのに適した位置である。最後に、後半では右下に傾いている文字が多くなり、一四行目の行軸線も全体的に右下に傾いていることである。これは、左下の最後の角を避けることによって、作品を前にした者の目を再び、右へ導く線となつている(注8)。

最後に、本論で述べてきたような、視覚的な重さの配分が生じさせるバラン

スとアンバランスとが確認できるように、画像を反転させた図8を示す。ここでは、上下の比率は維持されるものの、右と左は逆転している。

このように、像の反転が生み出すアンバランスを明らかに見て取ることができる。とりわけ、軸線の傾きと空間の広さによる、右側半分は軽すぎるのに対して、左側になった半分は、文字や墨色のいろいろな変化を原因として、あまりにも重すぎるのが明白である(注9)。反転させた風信帖は、確かに、東洋人がみるときのアンバランスとして知覚されるのである。しかしながら、これは、西洋におけるバランスのとおり方に対応している。

以上、風信帖について、「文字の大きさ」「線の太さと墨色のコントラスト」「全体的空間の配分」「軸線の傾き」という四つの視点から検討してきた。これらのことから、風信帖の前半でみられるいくつかの大きな変化は、文字の一つひとつを独立させ、時間を抑え、後半の時間を急がせることによって、作品のダイナミズムを生み出している。さらに、このことは、後半と前半



図8 風信帖の反転図

の重さを均衡にする役割をも果たしていると考えられる。

確かに、このような重さの処理、視覚的な戦略は西洋にも存在しており、現在では、あらゆるところで非常に多く用いられている。しかしながら、上記の検討から明らかにされた風信帖における流動性とバランスに関しては、西洋の目からして一見、矛盾していると感じられる。この流動性とバランスを書道作品で統一させることは、両文化の伝統の大きな違いだと考えられる。

おわりに

本論は、空海による風信帖の分析を通じて得られる知見から、書道と西洋美学における美についての基本的な要素の相違を検討することを目的とした。

西洋と東洋において、美についての感性に関わる伝統的な概念は異なるだろう。空間や構成、形状の変化、非対称性、および規則性などは、畢竟、芸術作品の制作において反映される異なる世界観を示している。西洋では、古代ギリシアからみられる合理主義、ルネッサンスによるその再評価、カトリック教会の優位とその死後の世界への追求(すなわち、永続性)とともに、より一層、合理的で、安定した不変の普遍的な美術やカリグラフィが生み出された。その芸術では、通常、感情と合理性、主観性と客観性といった対立が、作品中にはしばしば表れる。

しかしながら、これに対して書道の作品は、「変化」や「多様性」にもとづくにもかかわらず、西洋の美術に表れるような緊張よりも、むしろ落ち着きを与える。書道では、「時間」「過程」「変化」といった観念が必要不可欠である。そのため、ダイナミックであり、かつ、バランスのとれた作品が目指される。このことは、仏教をはじめ、異なった諸思潮によって重視された「流れ」や「変化」といった観念に由来し、日本書道ではこれらの概念がより強調されているのではないだろうか。また、この流動的なバランスのとおり方は、読む順



序によって生じるので、作者と作品を観る者の知覚的な共通をもとにし、したがって、厳密に言えば、客観的ではない。つまり、生まれるバランスは、絶対的ではなく、鑑賞者の積極的な関与も必要であるため、間主観的（相互主観的）であるといえる。

さらに、「自然」だととらえられているが故に、無意識なバランスに対する追求は、東洋と西洋の人々双方の共通点だといえる。但し、その追求を達成するための方法が異なるのである。今回は、中国書法によるとされている空海の風信帖を西洋美学の視点から分析した。今後は、違いがありながらも共通する美への無意識な追求が存在している、という本論で得られた知見を踏まえ、和様作品の分析を行うことを課題としたい。

#### 【付記】

本論は、二〇一三年二月二日（火）に開催された大東文化大学大学院文学研究科・交流研究発表会における報告「風信帖について―西洋美学の視点から」の内容をもとに、加筆および修正を行ったものである。

#### 【註】

(注1) たとえば、ピタゴラスは数学者であり、かつ哲学者であった。また、タレスは立法者でありながら、数学者でもあった。アリストテレスは、理論家であるとともに、生物学に影響を与えた科学者でもあった。さらに、プラトンは政治学者であり、かつ、教育学者などであったこともよく知られている。

(注2) エーコ、ウンベルト『美の歴史』、二〇〇五年、六一頁、六三頁。

(注3) バウハウスをはじめ、ピカソなど、作品で文字を使う様々な芸術家や芸術運動があるが、日本書道や中国書法のような深く研究された独立した芸術活動として、西洋ではとらえていないのではないかと思われる。

(注4) たとえば、メーカーのロゴや名前などの重要で、受け手に知らせたい情報は、一般的に右下に据えられるが、もし左上であれば、大きくする必要がある。日本の多くの伝統的な商品（和菓子など）のパッケージでは、西洋とは反対の構成に基づいている。このような日本人が双方の構成を処理する能力については、今後の課題としたい。

(注5) ARNHEIM, *Art e y Perception Visual*, 1997, p.48.

なお、同書については、以下の日本語訳がある。アルンハイム、ルドルフ『美術と視覚（上・下）―美と創造の心理学』、波多野完治・関計夫訳、美術出版社、一九六三・一九六四年。ここでの訳は、筆者による。さらに、訳出文中の【】内は、筆者による訳注である。

(注6) 墨継ぎに関しては、これによって生まれる掠れとのコントラストを弱くするために、線を細くする場合もある。この場合は、線質が変わっても、色や太さの激しい変化によって生まれる視覚的な重さを抑える意図があると思われる。ところが、ここで着目するのは、作者の明らかでない図によって生み出されたコントラストによる分析である。

(注7) このような全体的空間の配分について、たとえば、正式な手紙の書き方は、後半で最も広い空間をつくる、というスタンダードがある。そのスタンダードは視覚的な重さを整えるために生まれたのではないだろうか。西洋では、同様の空間を右下に位置させることが、その感性的な影響の証左だと考えられる。

(注8) 風信帖における一五行目の「謹」(△)については、言偏が切られているため、ここでは、その軸線の検討を避けたい。

(注9) また、風信帖から一文字、たとえば、「月」を取り出して、反転させてみると、反転させた作品全体と同様のアンバランスをみる事ができる。



このようなことから、書道作品を構成する要素である漢字一文字について、その右側を左側より太く書くことも、まさに、本論において検討されている視覚的な重さの配分にもとづくものであると考えられはしないだろうか。たとえば、偏と傍の関係について、一般に前者はより後者よりも細く、背が低く書かれることである。加えて、右払いと左払いにも同じような対比がみられることと、「日」「自」「目」「月」などのような文字の内部にかかれる横線は、右にずれる場合が多いことなどが挙げられる。

#### 【参考文献】

- ・ ARNHEIM, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*. Madrid: Alianza Forma, 1997.
- ・ CARPIO, Adolfo P. *Principios de Filosofía*. Buenos Aires: Glauco, 2004.
- ・ CHENG, François. *Vacío y Plenitud: El lenguaje de la pintura china*. (Trad. Amelia Hernández). Caracas: Monte Ávila, 1989.
- ・ DEL VAL LATIERRO, Félix. *Grafocritica: El documento, la escritura y su proyección forense*. Madrid: Ed. Tecnos, 1963.
- ・ HAUSER, Arnold. *Historia Social de la Literatura y el Arte*. Barcelona: Guadarrama/Punto Omega, 1978.
- ・ ORTIZ, Renato. *Lo Próximo y lo Distante: Japón y la Modernidad-Mundo*. (Trad. Arnalia Sató). Buenos Aires: Interzona, 2003.
- ・ エーコ、ウンベルト『美の歴史』、植松靖夫監訳、川野美也子訳、東洋書林、二〇〇五年。
- ・ 河内利治「日本の「書道」の原義」『大東書道研究』第一三号、大東文化大

学書道研究所、二〇〇六年、三三―四二頁（中国語訳。「日本の「書道」の原義」二〇〇六国際学術研究会論文集』當代書畫藝術發展回顧與展望、二〇〇六年五月、二五一―二六一頁）。

- ・ 河内利治責任編集『書道辞典増補版』二玄社編集部編、二〇一〇年。
- ・ 大東文化大学書道研究所『書道テキスト第2巻 中国書道史』二玄社編集部編、二〇一〇年。
- ・ 大東文化大学書道研究所『書道テキスト第3巻 日本書道史』二玄社編集部編、二〇一〇年。
- ・ 大東文化大学書道研究所『書道テキスト第9巻 かな』二玄社編集部編、二〇一〇年。
- ・ 木本南邨『弘法大師空海・人と書』朱鷺書房、二〇〇三年。