

出光美術館研究紀要第二十八号抜刷  
二〇二三年三月二十五日発行

江戸時代の書表現に関する研究課題と解釈（1）

笠嶋忠幸



口絵1 月に萩・蔦下絵古今集和歌巻 伝 本阿弥光悦 桃山時代 出光美術館



口絵2 墨帖 伝 朱熹 出光美術館

# 江戸時代の書表現に関する研究課題と解釈（1）

笠嶋忠幸

はじめに——江戸時代の書表現を考えるとということ

一、江戸時代前期の書道史概論に関する基礎的な理解について

二、唐様書家・細井広沢に関する研究課題

小括——日本書道の伝統にみる包括力

はじめに——江戸時代の書表現を考えるとということ

古今を問わず、わが国の書表現を理解するための研究とは、伝存作品の詳細な調査分析と、これに関する歴史文化的な文献資料の解釈とを相互に検証し合う中で進められていくものと考えている。ただし時代によって、これらのバランスの取り方は様々である。平安・鎌倉期などの古い時代に関する研究では、伝存作品および関連資料そのものが数少ない上、実態を理解しようとするにも、やはり文献資料が不十分なため、公家の日記や物語等の記述を介して当時の周辺事情から推察する論述が多い。これと対照的といえるのは、近現代の研究であろうか。しかしこちらは、伝存作品も文献資料も豊富にだけに、個々の内容の特性（性格

や質）について、より丁寧な精査をおこなう必要がある。つまり作品と文献との関連性をよく吟味しながら、客観的な解釈を加えていく手続きの方法自体が重要となるのである。そしてここへ研究者個々の多様な視点・観点も条件として加わるため、実情はより複雑だ。

このように考えた場合、江戸時代、とくに初期または前期の研究は、ある意味でバランスの良い時期であるかもしれない。周知のとおり、古来わが国の書表現は、少なからず中国書法の影響と恩恵を受けながら発達し、発展してきた。その中で独自の文字表記・表現形式である「仮名」が創出され、さらには漢字と仮名とを融和させた表現をも獲得した。以降、これらは宮廷の貴族社会のみならず、僧侶、武家ほか広く社会へと浸透して意思伝達の実用に供すると同時に、この漢字書、仮名書、漢字仮名交じり書のそれぞれにおいて、多彩な書表現のあり方は、歴史と共に問われ続けられてきたのである。

本稿より数回にわたり、江戸時代における書表現の特質に対する研究課題の整理をおこないつつ、これまでの作品解釈や歴史解釈についても再考する。その第一歩として、江戸時代前期の特筆事項に関する研究史を辿り、取り残されてきた課題の洗い出しから進めてみたい。

## 一、江戸時代前期の書道史概論に関する 基礎的な理解について

そもそも江戸時代の文化芸術に関する特徴を、今日の私たちはどのような印象で理解しているのだろうか。ともすれば、こうした基本的な疑問にすら無自覚になってしまっていないだろうか、不安を感じることもある。

当該時期の文化史的概説では、主として武家と庶民にかかる華やかな文化芸術活動を中心に語るものが多い。すなわち元禄文化を象徴とする印象である。一方、天皇と宮廷貴族たちが主導して育んだ伝統文化への理解は、これとは別次元に置かれて、あたかも二つの視点構造が東西の都を分かつかのように解説される場合が多い。こうした今日までの慣例的印象を背景にした江戸時代前期の書道史については、今一度、注意深く読み解く必要がある。

昭和二十九年(一九五四)刊行の『書道全集』(第二十二巻、平凡社)において、日本書道史の江戸時代の概説は、中田勇次郎氏が執筆されている。概説ではあるものの、この中には江戸期の書道史研究において、いまだ取り残されている重要課題が散見され、しかも、その進め方への示唆まで具体的に書き留められている。とくに結語では、江戸期の書表現を三種類に分類して考察すれば、自ずと理解が進むと述べている。以下、やや長くなるが重要な指摘なので、部分を抜粋(二頁、旧字体は新字へ変換)する。

第一はそれが実用的にもちいられているものであり、第二は装飾的

にもちいられているものであり、第三は純粋な書芸術として創作されるものである。たとえばお家流は第一に属する。上は公文書から下は寺子屋の手本にいたるまでひろくもちいられた教育書道としての実用性をもっているからである。持明院流における書式などは実用性もともなうが大体において第二に属する。(中略)一つの装飾化された定型のなかに生きた書道である。この時代の流儀書の多くは、以上のどちらかに属するか、または二つを兼ねるかである。第三の創作芸術に属するものは、流儀書であるなしかかわらず、一つの新しい書をつくり出した人があれば、純粋な書芸術としてこれに属せしめてよいわけであるが、ただこの時代では芸能は一流を立てて秘法を伝授するという形式をとるのが習慣になっていて、その人みずから流祖となり、その人の書はその流儀のための書となつて、その個性は失われてしまう。その流祖の書がどんな人にも模倣することができないことがわかつてはじめてその人の書の芸術性が認められることになる。

このように述べて、江戸時代前期における「代表的名家」に、本阿弥光悦、近衛信尹、松花堂昭乗、黄檗僧の隠元隆琦や、独立性易、唐様の北島雪山、細井広沢の名を挙げている。

中田氏が思い描いていた当時の歴史観では、まず徳川家綱から家継に至る六十四年間、一六五二年から一七一五年ごろまでの、いわゆる元禄文化の中に、書表現の豊かな発展があったとみなす。この背景には当然、政治経済面、商工業の発展とそれらの下支えがあつて、中央・地方なく民間に至るまで、学問、文芸、演劇、美術工芸のあらゆる分野で「佳麗

な様式」の文化が伝播し、文化の爛熟をみたとしている。こうした時代の色彩は、その後、徳川吉宗の治世の享保の改革における儉約令にて方向性が一変したものの、その後の承応三年（一六五四）の黄檗僧・隠元隆琦の来朝以降、書道史としては「長崎を門戸としてつぎつぎに輸入される中国文化の背景のもとに、新しく明書風の唐様が勃興し、従来の伝統的な流儀書道を圧迫し、新しい様式の唐様が一世を風靡することとなった」とされている。学問・文芸は、漢学・漢文と漢詩、演劇は能楽や歌舞伎、美術工芸は書画と陶磁器を想定して、これらにおける華やかな発展を述べたものだろうが、このような包括的（かつ俯瞰的）な視点から見た一部の現象として、書表現がどのように各分野と関わっていたのか、を捉える課題については、まだ研究の余地がありそうだ。

ここで、先の引用の中に出てきた「実用」「流儀書」「装飾」「書芸術」といった各語の関係性について確認しておきたい。

中田氏は、伝統的な旧式の流儀書道を整理し、二つの潮流に分かつ。一つは、藤原行成を祖とする世尊寺流およびこれを継いだ持明院流である。家伝の故実を重んじるあり方を伝統書の主流とみなして、この特徴を「書道のたしなみ」と表現されている。もう一つは、尊円親王ののち青蓮院門跡に継がれた青蓮院流である。表現の平明さ（中田氏は「安易さと素直さ」とする）と形式化した字形は、年齢を問わず初心の学書者にも馴染みやすい表現であったためか、これが幕府方から寺子屋の教本までに浸透したことから、「実用の書」「国民的教育書道」と説明されている。その上で、「以上の二流は風俗習慣に根ざした実用性に根底をおく伝統的書道であって、創作的な書芸術とはその性質が異なっている」とする。この「創作的な書芸術」の事例としては、本阿弥光悦（および光悦周辺）

筆者）が俵屋宗達（および宗達派の画家、工房）と共作した、金銀泥下絵の料紙に書く和歌巻を挙げている〔図1〕。

ここで光悦の書表現の特徴について留意すべきは、具体的にどのような点を芸術的であると考えるのか、その指摘の内容にあらう。中田氏は光悦が本来、刀剣の研ぎ拭い、鑑定を業とする一方で、書画や漆工、陶器、出版など多岐にわたる芸術的指導役としても活躍したことに注目し、「その文字は漢字と仮名をたくみにとりあわせて、肥瘦濃淡の調子と洒脱な筆致のたくみをこらして人の意表に出たうつくしさをそなえている」「これはわが国にお

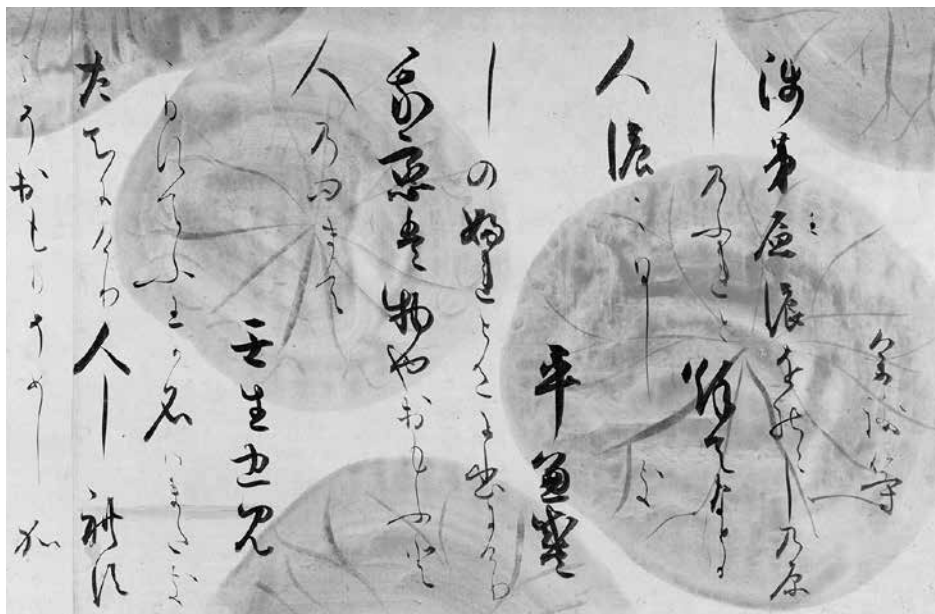


図1 蓮下絵百人一首和歌巻断簡 [書] 本阿弥光悦 [下絵] 俵屋宗達 出光美術館

いても今までかつて見たことのないめずらしい独創的なもので、その出所は、あるいは御家流といい、また愛蔵した本阿弥切といい、また宋の張即之というけれども、むしろそのいずれにも求めがたいといった方が適切である」とする。この文意を素直に読めば、光悦の獨創性を強調したものと解せるが、それだけではあるまい。光悦の書表現の特徴を「奇巧」とみた指摘は、その人物像の上に、前例が認められない書表現を創出した人、という見解を重ねた解釈である。つまりこれは、当時の総合的な芸術家としての名声や活躍実績、その後の文化史展開上で顕彰された人物であるという実態までを含む、いわゆる伝説上の偉人・光悦という人物像を器とし、その一側面に看取した書表現を「奇巧」と捉えたものである。これでは書表現そのものの造形的な価値を、客観的に分析する論述が不十分である。つまり中田氏が感得された光悦の書の芸術性ないし魅力とは、歴史的偉人像と、数多く光悦の名を冠して伝存している作品群とを重ねたものと理解できる。そしてこの点は、中田氏が「いずれにも求めがたい」との一言を加えたとおり、光悦の書風の手本となった書法的典拠（モデルや由来）が明解ではないことを暗示している。したがって、光悦独自の書風として理解されている書風自体、光悦本人が独自に考案したものであると明確に実証する手立てがない以上、時代の風潮の中で、先行していた書風を光悦がそれに倣って、自身の筆致で書いていたものが亜種化した、との解釈も十分に可能なのである〔註1〕。なお、このような理解をしたとしても、光悦の書作の魅力そのものを貶めることにはならない。

ところで今日、光悦や松花堂昭乗らが手掛けたと伝える詩歌巻は数多く伝存するが、その中には、漢字のみで筆記した作品が複数点確認でき

る。光悦の場合は、日蓮宗関係の書写例に楷書体で書かれたものがあるほか、漢詩文を卷子に書いた事例もある〔図2〕。また松花堂にも同様の事例〔図3〕があり、ここでは数種の書体、書風を交えてある。この時代の能書たちが会得した書体・書風を意図的に「書き分け」て表現していた様子については、かつて拙稿にて指摘した〔註2〕。ただしこの当時、複数の書体を理解し、混交させる書き方を行っていたという実態と、同時期の日本における中国書法の理解の精度とを同じ眼差しで解釈することには無理がある。むしろ注目すべきは、そもそも漢字のみで表現する、という行為自体にあ



図2 赤壁賦 本阿弥光悦 東京国立博物館  
出典：ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

るのではないだろうか。これは、江戸時代前期の書道史において特筆される唐様盛行という現象に至る前夜の話であり、すでに存在した実態なのである。

また中田氏は、「流儀書道」(四、流儀書道の発展、四頁)の特質として「書が一つの流派をなして、その書法が伝授によって門弟に教えられるという形式をとるのは、社会的な風俗習慣にもとづく実用書道としての性格」と解説されている。流儀書道の二つの種別のうち「一つは個人的で天才的な書風をつくりだしたもの」といい、特殊な事例の場合には、技術や感性において同一化はしない上、一時期において流儀の形は成し得ても継続しないとされている。二つ目は「これに反して、普遍的で学習しやすく実用的な書風のもは、一たんそれが流儀となると、ひろく普及して」「この流行もかなり永く後世にまで及ぶことになる」と述べ、松花堂昭乗の例を挙げている。例えば当時、普及していた能の謡本などには、基準のないいくつかの書風がみられる。それが、光悦流、近衛流、そして松花堂流の三種である。そこに窺う書様は、すでにそれぞれ亜種的な書体・書風であり、さらに進んで、それぞれが木版化されているという実態もある。したがって、ある種の知名度を冠する手本に倣った書表現が、その後の発展形として書表現の「型」を育み、その存在が、さらなる次世代のモデルと化するという形で表現が伝播した、と解してよいだろう。そしてこれら各々の流儀の亜種化と流派的な継承展開を、時の現象として一括した(俯瞰的な)視点から捉えた時、それらグループは筆頭となる能書家名に著名人を冠することによって、社会的な一定の評価と位置づけを歴史上に成し得ていたのだと、と考えることができる。

中田氏が指摘したとおり、書の「実用」性を問うことは、すなわち書書者ないし書き手側を主体とした視点や観点である。一方、書表現の美術的ないし芸術的評価の問いは、むしろ学書者・書き手側から離れた外の視点にあり、客観的かつ社会的価値観をどう分析するかという観点による。どのような天才・逸材の筆跡であっても、手本やモデルを持たない無秩序な書表現が成立することは、書表現は常に何らかの先行事例から展開する。だからこそ意図された方向へと特異性を帯びながら転じた時、その結果が「奇巧」に映る、ということなのだろう。そして、手本・モデルとの



図3 詩卷(巻末) 松花堂昭乗 東京国立博物館  
出典: ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)



造形的な近似性ないし同調性をもった先行事例が存在する場合、そこにいくらかの表現面(形態、筆致、質感など)の差異があるとしても、それはあくまで同じモデルから派生した肯定的亜種なのである。ここに、造形表現の伝播と継承の面白さ、そして引用や編集といった手続き的な創意工夫の魅力、豊かな変容の面白さを紐解く研究の魅力があると考ええる。

そして唐様の書もまた、本格的な中国書法の倣書・模倣というのではなく、某風な流儀書道の類であり、それが中国書法に準じる表現行為となるのではないか。また唐様書に関する概説の傾向として、ことさらに能書たちが論述する「規矩」「規範」の文章・文意が、書表現の優位的価値として強調して評されることには甚だ疑問がある。いわゆる書の理論的論述面からの評価と理解には少なからず忤意が働く。その内容と書き手当人による書表現の諸相実態とを比較検証し、見極めることは元来無理がある。これらは同等の観点では検証しえず、また実証できない点で、書道史研究上の難題であると言えようか。

中田氏の見解に対して小松茂美氏は『定本書道全集』第十二巻、「鎌倉から江戸へ―日本の書の流れ―」(河出書房、一九五六年、一二九頁)の中で、鎌倉時代以降に起こった流派の乱立について、次のように述べている(旧字体は新字に修正)。

書の流派の乱立については、二つのことが考えられるようだ。その一つは、芸能の世界が道徳宗教の世界に結びついて、「道」の觀念が形造られるようになったことによると思われる。作家が感動を生のまま打出したとしたら、それは芸の本質からはずれたもので、小さい自我を抑制し、感動を純化して一つの「型」に入れて表現する

ところにこそ、すぐれた芸術家は生まれるのだ、という真理を兼好法師が「徒然草」に説いている。稽古とも修行ともよばれる自我の抑制、純化への鍛錬が表現のための必須過程であると同時に、作家その人の「人間」を造る方便ともなるといふ考え方のだろう。(中略)また、いま一つの理由としては、公家階級の経済的不如意があげられねばなるまい。一流一派の祖となり継承者となることは、門弟の養成によつて獲得される物的収益を期待できる途にほかならなかった。鎌倉末期から室町にかけて、書道にさまざまな流派の誕生を見たのも、じつは、このような理由の一半を求められるのである。

また「黄檗と唐様」の項では、日本の伝統書道に対する唐様台頭について、次のように評している。

唐様書道の勃興の背景に、幕府の儒学奨励のあったことはいうまでもない。(中略)この風潮が漢字に対する関心を昂める結果となった。そして漢字はかなと違って耳に聞くだけでは、満足に用を弁じがたいという特殊性のゆえに、また必然的に書法に結びつかねばならぬ運命にもあった。儒者・文人墨客と呼ぶ当代の知識階級の唐様への執着は、このような時世粧のもとに生まれたと見られる。お家流は、かの尊円法親王の御書風に発した純和様書で、中央集権の実をあげることに終始した幕府が、日用の書にまで画一主義をもって臨んだために、それを一般化することには成功したが、芸術性の發揮ということよりも、むしろ実用書きの通俗体に墮してしま



結果となったことは見逃せない。

唐様書の新興の理由について小松氏は、単に新しい価値観の盛行ばかりが要因ではなく、元来、漢字と仮名がもつ表現上の基本機能は異なっており、同等ではないためである、という指摘は大変重要である。漢字と仮名を使い分け、混交させ、組み合わせを楽しんで表現してきた歴史は長く、その上に様々な「流儀」が行き渡ることによって安定した日本書道の社会は形成され構築されてきた。その築城が崩れたわけではない。むしろ江戸期に至るまでに、より強化されたと解釈できる。ただそれが「日用」化したことで広く社会に普及し、さらにその先の段階に至っては、実用書が、広汎な意をもつ「御家流」の呼称で一括象徴させるようになり、社会の解釈に、曖昧な心象的理解が拡大した、ということなのだろう。これは、江戸時代における文化的一側面ではあれど、日本の伝統書道の主流的特徴とは言えない。むしろ唐様書が当時の世情に加わったことよって、書表現の多様化が一気に加速した、と解釈するならば、江戸期の書表現は大いに潤いに満ちたものであったし、より幅広く発展したとの理解も進む。その後の実態としては、唐様書家たちの活躍もまた「型」を築き、普及して「流儀書」となり、日用化、実用化に向かったことは周知の通りで、新たな価値が歴史に追加されたとの見方を補ってくれる。

古谷稔氏は『中国書法を基盤とする日本書道史研究』（竹林舎、二〇〇八年）第6章「中世・近世の書と古筆愛好」の中で、以下のような解釈を示されている〔註3〕。

室町時代において、とくに一家の風を示した「型」の書、すなわち流派の書が現れたことは注目に値する。しかし当時からすでに流派が整理されていたのではなく、ようやく江戸初期に書流系譜にまとめられたのである。（中略）実際に、室町時代の書跡を眺めてみると、そこにはくっきりと書風の型が類別できる。きわめて癖の強い書風から、没個性的な穏和な書風まで、まちまちである。筆法の相違は、さらにそれぞれの字形や、起筆・終筆をはじめ、永字八法の一点一面に至るまで子細に観察することによって判別できよう。この型とは、いかなれば、一種のデザインでもあり、それが一家を示すシンボル・商標のようなものと見做すことができよう。したがって、一つの流派内での書は見分けがたいことにもなる。

江戸時代初期には「書流」「書様」という概念の下に整理・分類がなされはじめ、それぞれに呼称が付与されて世に示されていった。これにより、書を専門ないし生業となす者、または書表現に関心をもつ者などにおいて、公の共通認識が進められるようになっていったと考えられる〔註4〕。これはつまり、古谷氏が指摘する「一家を示す際のシンボル・商標」として解することができよう。

一例として本阿弥光悦の筆として伝わる「光悦」黒印使用の作品などは、この類にあたる〔図4、口絵1〕。前述した通り、光悦筆と伝える卷子装の作品、ないし断簡を掛幅装にしたものは数多く、その書風は複層的な流布の跡として、今日、窺い知る。これら存在を理解するにあたっては、やはり光悦本人の筆跡であるかどうかを造形上から仔細に吟味し問うよりも先に、「光悦」印の存在が、光悦ブランドとして社会に機能し、

受容されていた実態の分析を重要視したい。後世における光悦流の呼称の実態は、果たしてどのような社会的背景により広がったものであるのか。嵯峨本各種における「光悦流」書風の流布も考え合わせれば、さらに理解は深まるだろう。すなわち光悦の筆跡の特徴が、先行した角倉素庵の書風と近似していることや、光悦没後には尾形宗謙、小島宗真らによって継承されている実情からすれば、光悦の生きた時代の前後を挟むようにこの書風のイメージは存在していたと考える方が合理的なのである。



図4 月に萩・蕨下絵古今集和歌卷(巻末) 伝 本阿弥光悦 出光美術館

## 二、唐様書家・細井広沢に関する研究課題

ここまでは江戸時代前期の日本書道史に関する主要な研究課題について、昭和時代前期に刊行された、二種の『書道全集』に掲載される概説を拠り所として、要点を部分引用し、紹介しながら、その評釈について再考を試みた。中田氏は、主に中国書法史に精通された研究者であり、中国書法の影響を受けた日本の書道として理解する視点に立っていた。他方、小松氏は日本書道史研究の幅広い知見の下で、芸術面での分析を補完するような評解をなされている。改めてこれらを再読して感じることは、文章の行間から見えてくる課題一つひとつの重要さである。ともすれば、これらの『書道全集』『定本書道全集』にて提示されている課題の価値を、今日の私たちは、古き研究者の評と軽視し、または深く理解できぬままに、書学書道史学の研究を、散漫に進めてしまっているのだろうか。これでは研究活動自体が流儀化、日用化されているかのようである。また改めて、両氏の間異なる視点や観点はあるにせよ、その学究姿勢は共に日本国内の書道史にかかる事象や事情を丁寧に捉え、また考察して読み解き、深く理解しようという目標において通じていたということに気づかされた。

そこで次に、江戸期の日本における中国書法の理解に関して、「唐様」の書表現と書法受容の実態、またこれらの展開を振り返っておく必要がある。唐様の書に関する論考は、「唐様」の語釈や意を、どの時代観の下で捉えるかにより、課題の持ち方は変わってくる。以下、江戸時代前期の動向に限った視点から進めていくこととする。

いわゆる唐様書については、北島雪山と細井広沢の二者が代表格とし

て語られ、書道史上の理解が促されてきた。三村清三郎著『近世能書傳』（二見書房、一九四四年）には、一二人の能書（いわゆる唐様）の名が挙げられており、その第一項に細井広沢の名がある。「二老略傳を讀むと」の書き出しから、以下、広沢の人物伝と関係資料について丁寧な叙述、解説されてある。広沢の師・北島雪山の評として「當時來遊五六輩の内、一番不器用で字形も醜い、今はさうだが久しく學ぶと善書の名を得て人に知られ、却て書名に外の事が覆はれるであらうと言はれたさうだ」と紹介しつつ、「日本書道の立者である廣澤が不器用であつたというのは我等にとって有難い教訓である」と述べている。

この当該箇所（前後を含む）を、大和延年著『二老略傳』〔註5〕に照合してみた。以下、引用（句読点、笠嶋。変体仮名活字は平仮名に変換）。

廣澤先生辨庵と云し時、雪山先生に撥燈法受。摹本は数本に過ず。唯執筆法の事を專一に教へたり。事實は撥燈眞詮に明白なり。ある時、雪山先生、廣澤先生に謂て曰、足下の書は當時來遊五六輩の内にて一の不器用なり。文字の形醜し。今は今なり。久しく學と善書の名を得て人に知られ、書名のみ高く君子の大業を失うべし。必ず強て書を好む事なかれといはれたるを、其時はたはむれ事の様に思ひしに、今虚名を得て鐵葉門を覆ふは實に達人の語なりと、廣澤先生、九臯先生に申されたりとなん。

『二老略傳』の冒頭は、「廣澤先生の書における其名、海内にあまねく世に知る處なり。善書という故は、雪山先生より口授面命の一大事ある故なり」と書き始めており、本書が北島雪山と細井広沢の、いわば唐様の

直系流派を語ろうとする内容であることが明らかである。また雪山の学書の由来に関しては「唐人も商賣の外に日本見物に學士秀才共に長崎に來り遊ぶ者多し」、父・三立も「唐にても名高き唐人を宿したり。雪山先生も幼より唐人なれて學問手習したるなり。筆書に曰、撥燈法を唐人より直に口授面命したり」としている。さらには

撥燈法といふは筆書に儼然たりといへども、文章に書とられぬ心ゆえ、師直に筆を取てかくの如くと直に傳授せねばならず、雪山先生に面命し、九臯先生は大人より教を受たり。廣澤先生、門人にことごとく示すといへども、俗に流て一人も此法を用る人なし。當時書法を守る君子は九臯先生の外に一人もなし。故に筆力も他の及ざる處なり。みな雪山先生より出たり。

と記して雪山以下を一統的な門流として語っている。このように唐人から直接、伝授された筆法を撥燈法と称して、この継承こそが、いわゆる唐様の書法の正伝・正統を守ることであるとするのは、江戸時代初期における伝統的な日本の書流系譜における理解と近く、「弘法大師書流系図」の類と同様であることがわかる〔註4〕。しかも唐人から雪山へ、そして細井広沢父子へと「口授面命」で直伝された事の重要性を説き、他には正しく伝える者がいないことを強調した記述となつている主旨は、後掲する広沢の息子・九臯の著『墨道私言』（安永四年）の内容にも通じている。『墨道私言』では、書法、筆法の門流一元制を敷こうとした九臯の意図が明確に現れて見え、広沢門弟が各々に亜流化していった様子も垣間見られる点で実に興味深い文献である。三村氏の同著ののち、広

沢に関する諸般の解説や研究は、ほとんどが本著の内容に拠りながら展開されているといっても過言ではない。

ところで『近世能書傳』六五頁にて第一項の本文は終わって「昭和十八年八月十五日稿了」と記されているが、ここではその後「附記太極帖之事」として、資料の補足と追記がなされてある点に注目したい。以下、冒頭引用。

其後、圖らず太極帖を手に入れた、併しそれも原拓ではなく、大分板が傷んでゐる、拓法も後の技術で、廣澤創始の姿は判らぬ、帖は長一尺二寸巾五寸八分桐板表裏、首に隸書で原始墨本晦庵眞蹟、享保三年夾鐘日書、小篆で大賢心畫と題し、尾に左の文がある

と解説し、続けて「思貽齋珍藏太極帖後序」以下の翻刻を載せている。以下、同書部分を再び引用。

これで見ると、廣澤が正面刷を工夫したのは其少壯の時であつて、今始まつたのでは無く、只此時に始めて此帖に試みたまでだと言つてゐるのである。今已に本傳を印刷に附してゐるので、たゞ後の廣澤傳を詳になさる人の爲に聊此帖の趣と跋語を記すのみに止める。

(割註) 昭和十八年十二月十五日追記

と丁寧に記されている。三村氏の解説に「桐板表裏、首に隸書で原始墨本晦庵眞蹟」と記されてある内、首とは引首の意で冒頭部分を指す。ちなみに先掲『二老略伝』(九丁裏)には、「太極帖の標題に近衛太政大臣家

熙公御書源始墨本晦庵眞蹟と八分を以てなされたり」と記述されている。今般、幸いにも致航山満願寺様のご厚意により、同寺御所蔵の細井広沢作品ならびに関係資料の実見調査が許された。所蔵品の中には「太極帖」の版本とともに、比較的近年に採られた拓本が含まれていた。ここでは関連箇所限り、参考までに版本と拓本の一部図版を掲出しておく〔図5〕。

図5-1は版本の現状である。これらの内、一から四までは縦長の板の表裏に刻されてある。ただし、「一」の裏が「四」、「二」の裏が「三」

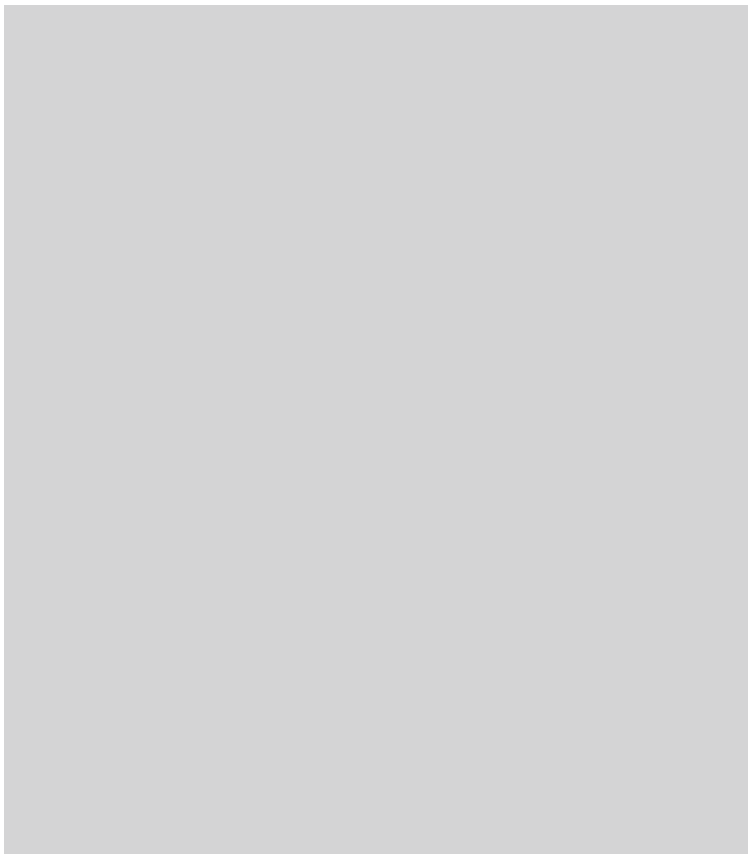


図5-1 「太極帖」版本 (現状) 満願寺

となっている。図5-12は「一」面の拓で、向かって右側面には「近衛前攝政太政大臣藤原家熙公親筆」とあり、左側面に「晦庵朱子太極帖引首八字并年號印記」とある。また図5-13は「三」面の拓で、このように左右の側面に「晦菴」「真蹟」と刻してある。

この原本の由来に関しては「思貽齋珍藏太極帖後序」の中で、「一侯貴家藏先生真蹟本寛永年間所流入我国其文則周易大傳說卦之四章総九十九又九字但於鳥字下脱一十六字而裝潢亦皆元明之故真可謂絶世之奇寶也」云々と記されており、寛永年間に日本へ渡つたものと考えてよいだろうか【註6】。

実は当館蔵品の中に、「太極帖」原本とは全く別の類似作品、伝朱熹「墨帖」（一帖、支那帖装、五六葉、各三四・三×一五・八センチメートル）がある【図6-1・2、口絵2】。また図6-13でご覧のとおり墨本ではあるが、各字形は双鉤填墨のような手法で象られたものとわかる。図6-4・5に「太極帖」部分との比較を示した。一目にして、別系統の墨本であることは明白である。ただし、このような類似資料が存在するという事実は、単に後世の偽作・模倣作と判断して分析を終わらせてはならない。日本国内に伝存している中国書跡の資料の伝来事情、ならびに、それらがどのように制作されたものなのか、伝来時にはどのように理解されていたかなどに着目することで、より深く唐様書を理解する手立てとなるからである。本作品については、改めて別稿にてまとめることとするが、関連する近年の論考としては、岩坪充雄氏による江戸時代の唐様書と和刻法帖に関する調査報告、ならびに比較研究が充実しているので参照されたい【註7】。

ところで、細井広沢に関わる近年の論考を見ていくと、彼の著として

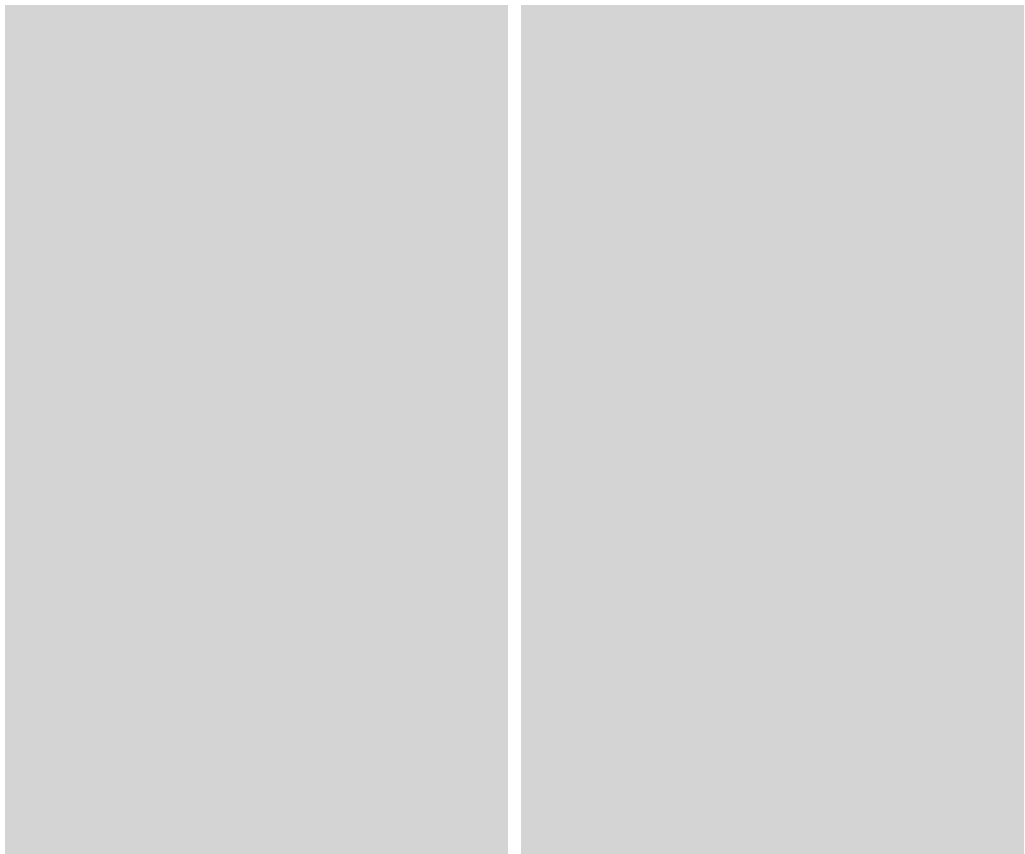


図5-3 拓本部分（三丁） 満願寺

図5-2 拓本部分（一丁） 満願寺

遺る書論を紐解いて、その書家像を探るところに主眼を置き、当時における彼の学書観、学書法について言及した考察が多い。そこで以下、主

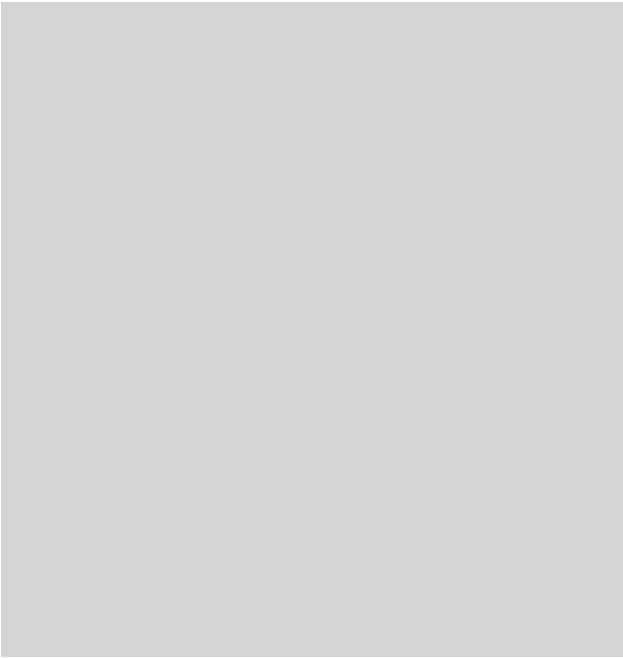


图 6-4 太極帖 部分对照 (七丁裏、八丁表) 満願寺



图 6-1 墨帖 (冒頭) 伝 朱熹 出光美術館

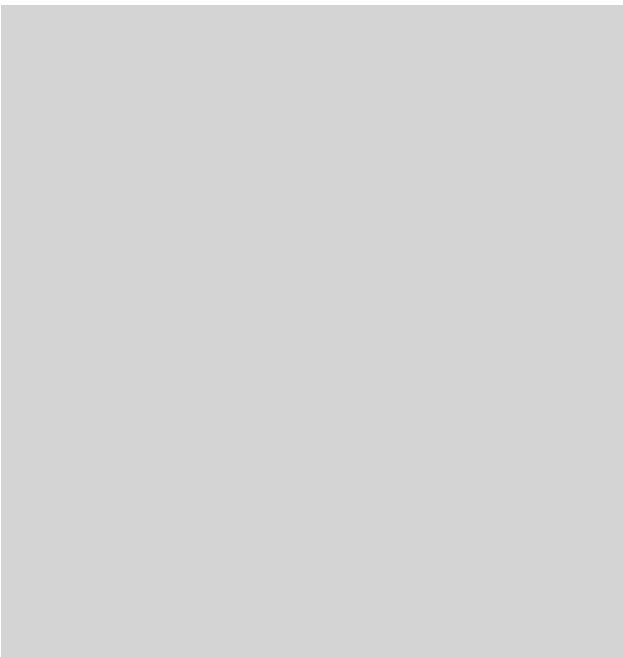


图 6-5 太極帖 部分对照 (一八丁裏、一九丁表) 満願寺

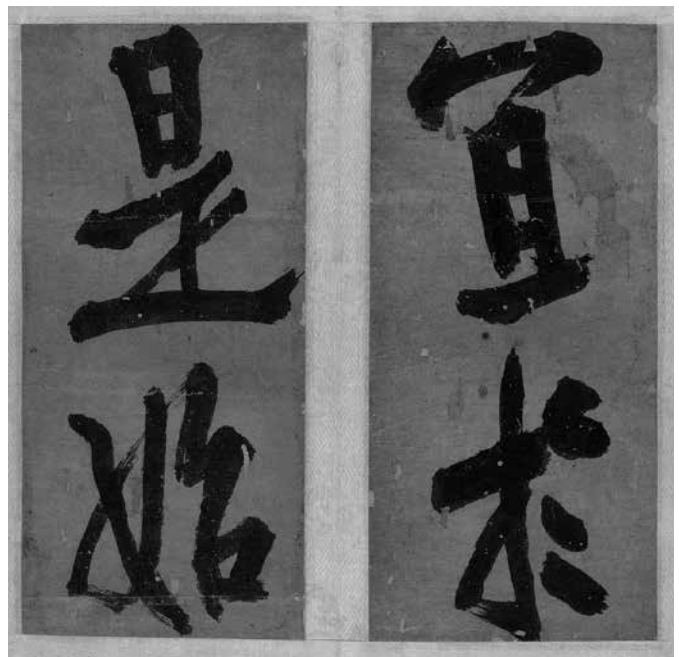


图 6-2 墨帖 (部分)



图 6-3 墨帖 (部分拡大)

たる論考を紹介しつつ、その指摘の中から主要課題を整理して、これに  
関する私見を少し加えておきたい。

①鈴木晴彦「細井広沢考—『観鷲百譚』を中心に—」〔書学書道史研究〕第二

十一号、二〇一年、一七一—二六頁〔註8〕。

鈴木晴彦氏は、『観鷲百譚』所収の百話に登場する人物とその頻度について分析されている。その一覧から見えてくる広沢の書法観、すなわち書法に対する思潮は、同書中の言である「右軍以後、唐の世の人は、其の形似を得たれども、其の神韻を得ず」「形似神韻ともに得て妙なるは、唯だ趙子昂一人のみなり」と「唐宋以来二王に法る者は、趙公に如はなし」等によって象徴されて見るとする。

鈴木氏は、唐様書家・広沢の存在に対する見解を述べる中、「江戸期に唐様書が流行した要因として、幕府の儒学奨励策による中国文化受容の機運の増大」があったとし、そのため「唐様書家の意識のなかには、もともとその源流を中国書法に求める傾向が具備」されていた、そして「自身の書法の正統性を中国書法に委ねなければならぬ宿命にあった」と分析する。これらを踏まえて「江戸期唐様書家の説くスローガンのなかには、しばしば和様書家に対応する意識が見え隠れし、それが唐様書家の立ち位置ともなった」と述べている。

ここで和様書家と唐様書家、という対立概念を掲げておられる。そもそもここで扱う「和様」の語は、日本古来の伝統的な書表現の系譜を指し示すものである。少なからず平安時代・空海を筆頭に、禅僧墨蹟との関係性ほかを含みながら、中国書法からの何等かの影響をも受けて発展したものが日本の書表現の歴史であって、大きな意味では古来の「唐

様」的表現を包み込んで変容した書表現が「和様」表現と換言しうる。この変容が、室町時代になるころまでに書式における形式化と、流儀的表現に倣い親しんだ亜種化、亜流化そして形骸化といった現象を生んだと考えられる。

こうした理解の上で、改めて唐様書家の目指し求めた立ち位置を考える時、「和様」と「唐様」の表現行為にかかる意識区分の存在自体は理解しうるが、これら是对立関係と認めるよりも、別の価値観の上に発生するものでありながら、不即不離の関係にあったと見なす方が妥当かと思われる。すなわち、国内における書道（書法）教授者としては、新参者であることから、市場獲得にあたっては、まずその存在をいかに主張し、自らの優位性を説いて、どのように世に名を知らしめるかという目的と課題が足元にあった。そこで、従来の学書とは異なる視点、素材、思想を提供し、新たな学書方法を掲げ、実際に書いて示すこと。また直に肉筆手本によって書き示し、分かりやすく教導するだけの論理を、教授者としての後ろ盾に準備すること。これらが学習者の信頼を獲得するための前提条件となっていた、というのが実態であろう。その積み重ねを後押ししたのは、紛れもなく社会的な中国憧憬と文人趣味の流行であり、それはいわば今日にいう国際的規準としての多様性を目標に図った意識と似通ってみえる。またそれを、新たな政権の地、東都・江戸において機能させようとした点は重要な要因であろう。多芸に秀でたとされる広沢は、複数の顔を持つ人物で、唐様の能書家としての自己実現に向けた想いは、殊の外、強かったと考えるが、同様の考察は、すでに鈴木氏の論考の中に「江戸期唐様書のオピニオン・リーダー役を担った広沢」との指摘がある。



さて、このような広沢による唐様の普及活動の中で、彼の著述『観鷲百譚』は生まれたが、これはそもそも広沢流唐様の口伝的存在であった内容が他者により書き取られてのち著述されたものであって、それが次第に流布したのではないかと鈴木氏は推察されている。平安時代後期以降に世尊寺流書道が伝播継承される際も、口伝であった秘伝が文字に書き取られ、書写継承されて普及していったように、この点においては同じ現象を辿ることが常である。伝播していく中では、個々の解釈が加わって追記・修正されるなどの変容をもって、世に流布、普及する現象が生じうる。この場合、鈴木氏が指摘されるように、肉筆書写から版本による複写化への展開が、この伝播に拍車をかけたのだろう。ただし、こうした普及の結果が、唐様書家としての広沢の名を大いにアピールすることへと連なっていたのもまた事実である。そしてこの動向が、武家のみならず有力庶民層までの、唐様書の習字意欲を大いに高めて、市場を席捲していったのであろう。

これに対する当時の「和様」はどうかと問えば、京都の宮廷貴族色を帯びた伝統的な表現が主であり、象徴であって、このことと東都・江戸における唐様書の流行は、陰陽のごとくにコントラストをなしている。これらの対象者は学習者の身分や目的意識において大きく異なるため、容易に比較することはできない。加えて、江戸期における東西の風俗的特質の分別もあって、新たな和様の書表現に関しても、各々が欲する表現趣向を抱いていたはずだ。現に江戸期は「入木道」「筆道」という語で和様に因む書風を大別して扱う認識が一般化していたのである。

この様相は、例えば松花堂昭乗に因む、松花堂流の手に学んだ後世の学書行為の展開実態などにおいても同様である。松花堂流は、そもそ

も宮廷文化の範疇で芽吹き、弟子たちの継承によって、その後、民間にまで波及していった。それも時代が進む中、社会のニーズに沿って、写本と版本という二つの軌道で世に広まっていったのである。

このような影響を、広沢の仮名書字の中にも見出すことができる。図7は、満願寺蔵「瀟湘八景詩歌卷」である。この仮名書部分には松花堂流の特徴をもった字形と筆致が認められるほか、当時の天皇や天皇周辺・宮廷貴族たちの筆跡に似た特徴も見取れることから、意識的に当時の宮廷風に馴染む書風を書いていたと認められる。

したがって、細井広沢の書様の要素には「和様」的一面も当然ある訳で、あえてここに「唐様」の書表現への意識を問うならば、中国古典・漢詩文を題材とすることを中心に、王羲之由来の書表現の一形態が転じ、いわば「漢字書専用書法」をなしたものである、と



図7 瀟湘八景詩歌卷(部分) 細井広沢 享保元年(1716) 満願寺

解釈の方が妥当であろう。

隠元隆琦をはじめ、黄檗禅僧が多く日本へと渡来した江戸時代前期は、新たな「型」と個性が尊重され、従来の書表現の意識が「変容」と同時に、新旧の書表現における垣根が崩れて融和し、自由さと多様さが拡がりはじめた時期であった。こうした社会背景の下、宮廷における有職故実の厳密な伝承主義とは別に、新しく「唐様」の「規矩」が加えて示されたことこそ、唐様流行の発現を促す要因であったといえるだろう。

②永由徳夫「細井広沢『観鷲百譚』解題」(群馬大学共同教育学部紀要 人文・社会科学編 第七十巻 二〇二二年、二七―三七頁)。

永由徳夫氏は、近年『修美』誌において江戸時代の書論の解説を連載されている「註9」。その意図としては、江戸時代の唐様書家たちがまとめた書論を熟読すると、その中に見えてくる実態が現代の書道界と同調性が高いこと、またそうした学書姿勢の歴史観が今なお継承されていることを広く理解してほしい、ということのようだ。

永由氏の論もまた『観鷲百譚』の存在価値を、日本書道史上に改めて問い直し、新たな意味づけと解釈を施されている。具体的には『観鷲百譚』の特徴として、唐様書家である広沢が、中国書法の故事逸話とともに日本書道の故事にも触れて、いわば日中の書道史の概要を俯瞰する視点で語っている点に注目すべきであるとしている。そして、

書学書道史分野では一般に、当時流儀書道として陋習に陥っていた「和様」の対立軸として「唐様」が興起したと捉えられているが、実際のところ「唐様」はかなり初期の段階からその書風をめぐって

唐様同士での対立が激化していた。「和様」は家の書を墨守するために内向きにならざるを得なかったが、「唐様」はその書の正統性を世に示さんとして多分に排撃的な様相を呈していたからである。当時、儒学をめぐって朱子学派と陽明学派の対立が顕著なものとなり、諸派の乱立を招いたが、これと同様の現象が唐様書においても起こっていたのである。

と述べている。当時、唐様書を生業とした人物が想像以上に多かったであろうことは、広沢の息子・九臯著『墨道私言』巻一の一節からも読み取れる「註10」。以下、引用。

一、我家に來遊する人、如何やうの悪筆と云ふとも、忽に善書とすべしと、善書と云は、俗に云ふ筆垢をぬくと云ふ事也、書上に露し人に授る書家あり、数年修行し、及老年やうやう人に知らるゝことさへ成就せぬ人もあり、如何ほど出精しても同所に住、(中略) 斯様に難き道なるを、我門に入人必ず善書すとすべしと云は、皆賣師口上と云もの也、心頭明なる人は、俗物とても不肯事也、よくく分別すべし

このように九臯が「賣師口上」「よくよく分別」と記す中からも、それだけ多くの唐様諸派が存在していたことは容易に想像できる。そしてそれらの存在が、広沢・九臯父子の正統的感覚とは、価値観の異なるものであったことも察しうる。とはいえ、彼らの主張内容や論理展開が、そのまま世の主導的立場として社会に認知され、広沢流の書のみが、広範

に行き渡ることはなかったはずである。広沢父子が、和製の筆ではなく唐筆に執着していた様子を同書にみるほか、執筆法（撥證法）の詳細な解説も同様、正統性の説明を図解し、丁寧に論じて示す点は、攻守一体の、いわば政策と理解できよう。

また永由氏は、広沢が別の著述『紫薇字様』で語っている書法論において、明・文徵明の書を善書の価値基準と見立て、唐様書法の淵源にも触れながら、自身が王羲之書法の正統な書法を理解していると主張する点にも注目されている。ここで当時、世に流布していた中国書法論の一つ、明の黄鑿・黄鉞編『内閣秘伝字府』への批判が加えられているとの指摘に着目したい。つまり広沢自身の理解は、大いに流布する社会常識の否定の上にある、ということであり、広沢は代替となる別種の新提案を提供し、その正統性を論理的に説明することで、広沢流の唐様書を、

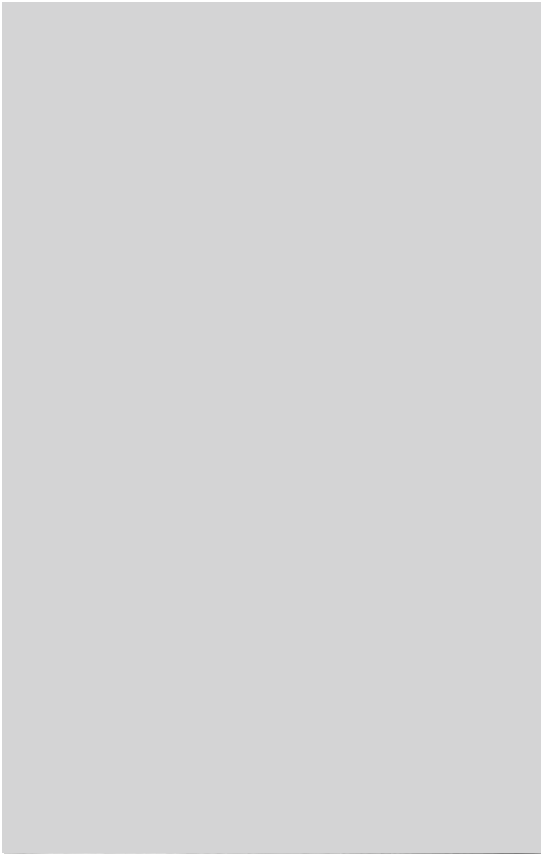


図8 細井広沢『紫薇字様』（九丁裏）満願寺

公の正統と認知させようとの狙いがあつたのであろう。なお政策と解せる実情は『紫薇字様』の冒頭、唐様の師である先達・北島雪山の画像を掲げている点、また雪山の愛用していた印章「君子存之」を、広沢が受け継いだことを敢えて掲げ述べている点、さらには広沢が実作品において冠防印として、この印章を多く活用している点から窺い知れるものである〔図8〕。

#### 小括——日本書道の伝統にみる包括力

古来、日本の歴代能書たちは、書体や書風を書き分ける意識をもち、書表現の多様さに対して大いに関心を抱いていた。このことは、空海が活躍した時代以来の伝統的な事実である。

南北朝時代の書論として著名な尊円親王『入木抄』「一、入木道の一流、本朝は異朝に超たる事」項には、以下のような記述がある〔註11〕。

弘法大師入唐の時、王宮の壁字、王羲之筆の一間破損す。其の仁無きに依り之を欠く。大師、勅を奉じて書けるは、普代より唐朝に至るまで久しく絶えたる道を興されし上に、万里の波濤を隔て名を唐國に馳すと書たり。（中略）これによりて諸道、唐朝の風をうつすといへども、手跡の事は、唐書の説、あながちにこの口伝の外、他説を用いず候。従い候いて、近来、宋朝の筆体、多分、神妙にあらず候。当世文学の輩、宋朝の筆跡を摸する間、（中略）本朝は毎に事跡を追いて國風を失わざるなり。異朝はしからず。先代の旧風を改めて、當世の風俗を流布せしむるなり。仍ち筆跡も皆改むるなり。

こうした意識が後世へ連綿と継承されて、日本の書表現の造形意識は発展してきた。日本は独自の発展を遂げる中で、中国書法と日本書道、ないし和様と唐様という明確な区別意識をもたず、もつとゆるやかな包括的意識の下で歴史を形成してきたといえる。

丸山猶計氏は、孫過庭が『書譜』で述べる「兼通」に注目し、王羲之が複数の書体に兼ね通じた能書であったとの指摘を元に、その思想が空海にも受け継がれていると説く。「風信帖」三通それぞれに書風が異なっている事実も、この「兼通」の意に準じるものと指摘している。そしてこの傾向は、のちの小野道風の能書像とも重なっていると解釈し、漢字筆記における書体・書風の混交は、「玉泉帖」（宮内庁三の丸尚蔵館蔵）を代表として、「三体白氏詩卷」（国宝、正木美術館蔵）のように、楷・行・草の三書体を併置する形式であるものもまた、この「兼通」の意識に基づくという。これは王羲之を尊崇する書法理論に由来した、複数の書体・書風を書き分ける実践の存在より能書像を探るものである〔註12〕。王羲之の書法を伝えたとする日本書道史上の概念と、空海や小野道風の筆跡として今日伝存する遺墨群との関係性をめぐっては、理解の前提となる資料に限界があることから不透明な点が多いだけに、例えば空海の書様を多種多様なものとみなす理解は可能であるものの、それらの書様に対する研究方法については、さらなる検討と議論が必要である。

文字造形を筆墨素材によって表現する行為が、単に文字を書く・筆記するという、その実行的行為とは、また別の世界観の下に機能していた事実は揺るがない。一方、この二つの要因と諸条件をつなぐための人の介在を、どのように理解し、解釈するかによって、研究の手法が異なることは当然であり、分析や解釈における方法論自体も、より一層の吟味

を要するのではないかと考える。能書のみならず、日本書道史上に名を連ねる書き手たちが、筆墨による文字造形の表現に意欲を示していたこと、ないし潜在的にもそうした表現意識を抱いていたことは事実であり、その意識は場に応じて時折、表舞台へと出てくる。そうした結果としての造形から、書風、書様、そして書法の特徴が分析的に読み解かれることで、書き手への共感や意識共有の可能性は高まり、また理解は深まる。そしてさまざまな解釈がなされる可能性も生まれる。文字の造形を意匠的に象ろうとしたり、奏曲のごとく情緒的な気分で筆を運び、通常とは異なる表現を成し得たりした能書たちの息吹は、文字資料が語るほど論理的ではなくとも、書表現の実態は実に多弁で、多彩さを許容して、広がりをもった発展を生んでいるのである。

桃山時代以降の絵画史では、狩野派や長谷川派らが本格的な漢画学習をなし、新たな表現形式で活躍した。このことは、村田珠光の言「和漢の境を紛らかす」美意識の反映として解釈されている。ある意味、書表現においても同様の解釈ができるのではないだろうか。平安時代には和漢朗詠集の筆記において漢字と仮名を併置して書くことがあり、その発展形式として十二世紀に入った頃には、漢字と仮名を混交させ、調和させて書く形式が自然と定着していった。すでにこの時に、漢字の表情を和様の風趣へといくらか変容させ、仮名の温雅な表情へといくらか風趣が見合うよう、表現を融合させようとした意識があった。そしてこの後、こうした美意識は、多様な実践を重ねながら展開していったのである。

註1—林進「素庵の軌跡—その書跡と書誌学的業績について」（『展覧会図録』『没後三七〇年記念・角倉素庵』、大和文華館、二〇〇二年）。

註2―拙稿「烏丸光廣の書にみる古典受容の一形態―書き分けの行為について」(『出光美術館研究紀要』第五号、一九九九年一月)。ならびに『日本美術における「書」の造形史』(笠間書院、二〇一三年)第六章参照。

註3―同書、四九九―五〇〇頁参照。本稿は、展覧会図録『室町時代の美術』(東京国立博物館、一九八九年)所収「室町文化と〈書〉」の再録。

註4―小松茂美『日本書流全史』(上)「Ⅶ書流系譜の成立と分類」(講談社、一九七〇年)参照。ただし同書「Ⅷ書流の展開と定着」では、「6御家流と唐様」の「C唐様と御家流」項において、「唐様はその御家流に対立するもので、中国渡来の書風のことである」と述べた箇所がある。これは一般概念として綴った文と理解する。またその後には「漢字というものは御家流の主体を成すかなと違って、耳から入るだけでは到底満足に用を弁じがたい、という特殊性をもっている。目で見、形を調べて書く。むろん美しくというのは人間の本能である。だから、どうしても書法に結びつかないわけにはいかぬ宿命を担っていた」としている。本稿を成すにあたっては、この観点を重要視して再考をおこなった。

註5―大和延年『二老略伝』(甫喜山景雄、一八八四年)参照。国立国会図書館デジタルコレクション(<https://dl.ndl.go.jp/pid/781277>)。

註6―米田彌太郎氏は『二老略伝』中の「柳沢家蔵に朱文公大字真蹟を双鉤して正面に墨本を作る」を引いて解説を施しているにとどまる。米田彌太郎「北島雪山と細井広沢の書学」(『近世書人の表現と精神―続近世日本書道史論攷―』第二項、柳原書店、一九九九年)、三七頁参照。

註7―岩坪充雄「唐様法帖の書誌学の問題点」(『文京学院大学外国語学部・文京学院短期大学紀要』第五号、二〇〇五年)、三〇九―三二八頁。同「和刻法帖理解のために―近世毛筆文化理解の一步―」(『書物・出版と社会変容』第十二号、二〇一二年)、六一―九四頁。

註8―鈴木晴彦「王羲之書法を中心とする江戸和様書家の唐様書受容について」(『書学書道史研究』第十号、二〇〇〇年)、三七―五六頁も参照。

註9―永由徳夫「江戸時代の書論(4)・細井光沢『観鷺百譚』」(『修美』第三十五号百二十八卷、二〇一七年)参照。

註10―『日本書画苑』第一(国書刊行会、一九一五年)所収、三九五―四二二頁参照。国立国会図書館(<https://dl.ndl.go.jp/pid/945820/1/208>)。ほか『日本書論集成』第六卷(汲古書院、一九七九年)掲載参照。

註11―安藤隆弘解義『入木抄』書論双書5(日本習字普及協会、一九八一年)、四

一―四三頁参照。ほか『群書類従』第二十八輯・雑部、参照。

註12―丸山猶計「王羲之と小野道風」(展覧会図録『神品至宝 台北國立故宮博物院、東京国立博物館、二〇一四年)。ほか同「飛來種子の開花―王羲之書法の受容と和様への予感」(『墨』第二百八十号二〇二三年一月・二月号、二〇二二年十二月)。同「講演録 小野道風の筆跡の特色と能書像」(『京都語文』第十八号、二〇一一年)。

# A Study and Analysis on Calligraphic Expressions of the Edo Period (1)

KASASHIMA, Tadayuki

A survey of the characteristics of Edo period calligraphy reveals that traditional expressions inherited and nurtured by the aristocracy from the past formed a core, and the expressions spread across the general public. This clearly indicates the formalization of calligraphy as a practical expression and the spread of writing with a brush as educational foundations were increasingly being formed. On the other hand, *karayō* (Chinese style) calligraphy emerged during the new era. During the turbulent period from the late Ming to Qing dynasties in China, many Chinese (Zen monks of the Ōbaku-sect, literati, and merchants) traveled to Japan and introduced the values of this new calligraphic style. As a result, cultural figures in Japan who were devoted to Chinese taste praised the Chinese calligraphic style and accepted it as the new norm of calligraphic expression. The awareness towards these two trends developed under the simple oppositional concept of Japan and China, giving rise to dualistic terminologies as *shodō* in Japan and *shohō* in China, or *wayō* (Japanese style) and *karayō*.

In the following series of articles, the study revisits the characteristics of calligraphic expression from the Edo period. First, this paper reviews the history of past studies and identifies unresolved issues. In particular, the paper demonstrates that renewed awareness towards different letter forms and calligraphy styles are seen in the period of Hon'ami Kōetsu and Shōkadō Shōjō from the Momoyama period to the early Edo period. Further, this paper indicates that developments in practicing calligraphy— in which calligraphers learned to accept, study, and express various writing forms and styles— are also apparent in *karayō* calligraphers active after Hosoi Kōtaku and thus, there is continuity in this practice.

出光美術館研究紀要 第二十八号

(二〇二三年度)

二〇二三年三月二十五日

編集 出光美術館  
公益財団法人  
東京都千代田区丸の内三丁目一  
番一  
電話 〇三―三三二二―九四〇二

制作 佐藤編集事務所

印刷 東洋美術印刷株式会社