

出光美術館研究紀要第二十一号抜刷
二〇一六年一月三十一日発行

文人の学書と書作をめぐる試論——頼山陽の周辺

笠嶋忠幸

文人の学書と書作をめぐる試論——頼山陽の周辺

笠嶋 忠幸

はじめに

- 一、頼山陽の書作——館蔵品の紹介を兼ねて
- 二、書風の展開と学書の特質——先行研究と課題
- 三、文人の書表現をどう解釈するか——結びにかえて

はじめに

日本の十九世紀は、漢詩文に精通した文人たちを数多く輩出した時代であった。古くから隣国・中国を東洋における文化芸術の祖と仰ぎ、手本として親しく友好してきたわが国であったが、当時の中国憧憬の動向には宮廷社会において成熟した規範と一線を画すように育まれた一面があった。民間において文芸に勤しむ知識人たちが増えると、中には中国趣味のサロンを自在に楽しみ、営む者たちが現れたのである。彼らの理想とした社会は、従来とは別次元の空間として築かれていたが、特に学書においては、中国の本格的な書法を積極的に学び表現しようとする者たちを輩出している。

こうした時代背景の下に、彼らの嗜好の共調は、自ずと人と人とを繋ぐシステムを形成し、徐々に各々が特徴をもった書表現の派生と変容を見せながら世に広まっていったようだ。とりわけ彼らを結んだ中国の文物の愛玩や漢詩文の愛好は、いわゆる文人の嗜みとしての書画制作を大いに促したことは周知のとおりである。

もとより彼ら文人に先行して江戸時代初期には黄檗の高僧たちの活躍があり、また別に「唐様」の専門書家たちによる中国書法の流布があったのだが、これら両者の思潮は互いに立場を違えるものであった。つまりこれら二つの存在が両輪のごとく働くことにより、江戸期の書道史観は形成されていったと見なすことができるだろう。ただ、高僧や専門書家の書表現と、本稿においてこれから述べる文人の書表現とも、その特質において一線を画すことすら、一般の眼に区別はつきにくい。

そこで本稿では、当館が所蔵する頼山陽（二七八〇—一八三三）の書作品を例にとり、彼を十九世紀文人書家と位置づけて、改めて文人による学書のあり方と書作事情をふり返り、その特質の再検討を試みる。父子、そして彼の周辺における時勢との関連にも触れながら、書道史上の方法論的課題に関して再考を試みたい。

一、頼山陽の書作——館蔵品の紹介を兼ねて

頼山陽は江戸時代後期を代表する。文人。で、多彩な趣味を持ち、多方面で活躍した。『日本外史』を著すなど歴史にも精通した人物として知られている。時流に乗じて中国趣味に興じる中、古今の様々な書法にも関心を深めて学んでいた。後世の評では、独自の書風を確立したとされているが、当時、書作を専業としていた、いわゆる専門書家の作風とは特徴が異なっている。

図1に掲げる「九霞樓記」(当館蔵、縦三一・五×横一九〇・二センチ)は、現在、田能村竹田筆「三津浜図」に付随する書巻で同文は「山陽先生遺稿」巻七に所収する。その内容から、愛媛県松山の三津浜にある「九霞樓」の主人・松田渙卿なる人物の依頼によって制作されたものであることがわかる。款記には「文政五年歲在壬午孟春十又六日山陽外史頼襄子成撰并書于平安橋居蕃薇園東軒」とある。山陽は文政四年(一八二二)、京都・両替町押小路に蕃薇園という居室を構えており、この款記に従えばその翌年に本書巻が書かれたこととなる。料紙には薄い緑色に染められた統本を用いている。落ち着いた運筆、丁寧な筆致で書きあげられた字姿からは、王羲之・王献之ら正統なる中国書法の規範の他に、唐代や宋代の代表的な書風を理解していた跡が認められる。またこれらの結構法とは異なる温雅な表情については、おそらく鍛練によるものと考えられる。整然とした書式、行の並びも整頓されており、やや右上がりに整った字面も、熟達味を帯びた実践的な練度による風趣として看取できるのである。そしてこうした特徴は、明清時代の能書による筆致とも近似

南舟船輻湊魚市襍當而
樓南海岸皆松楸塩田
寺隱見其間喚之欲磨
愈高若城墟以西山勢
出海百餘里曰和田碕
樓小大埠与磯皆對即
港口磯之小曰高濱洋
善東西舟路帆影出沒
洋北鴻嶼最近者曰赤
碕曰由良稍遠而高在
田典居以西諸島屏列
葱翠在眼以與和田碕
相抱以供接之望而其
間水波渺然其淡碧點
綴如新如續如在水
如巨則巖隙諸山嶺而
尤遙者豐之湯岳也余
於是歎而自語曰此與
之可磨其翠

した視覚的印象を生んでいる。

本作の書風に近似する作品としては、少し早い頃の文化十三年作「紀氏寶刀歌」（林原美術館蔵）がある。また文政元年作「竹田莊詩書」、文政二年作「不昧居松樹記」なども同様の書風と筆致で、「不昧居松樹記」は当該書巻と同じ縹色の紙本を用いて書かれてある。このような点から、三十歳代後半より四十歳代にかけて山陽が手掛けた小品の清書体としては、本書巻に認められるような行書筆致を基調として揮毫に及んでいたと理解できる。勿論、同時期に書かれた他の小品では、筆意筆勢を優先した表現や、運筆の抑揚に富む自在なものも多く、都度、状況に応じた揮毫がなされたことは当然のことである。銜いや気構えのない率意の表情で書くこともあったが、それぞれの揮毫姿勢によって、視点のあり方も自ずと変わるだろう。こう考えるならば、これらは同じ時期の書風の範疇と見なすことができる。

一方、山陽は若き頃から大字作品も数多く手掛けていた。その場合も、彼独自の表現性は通じて窺えるが、揮毫態度も筆法、書風も自ずと異なってくる。五言、七言の応需作品として用いられた紙の大きさは、縦一二五〜一三五センチ×横二五〜四〇センチ程度が大半である中、時折大幅もある。図2の当館蔵「笠置山詩」「口絵」は、縦一七九・六×横一〇〇・八センチという大幅で、現在確認できている山陽の書幅（屏風を除く）の内、最大級の一作である。

江戸時代末期における、一部、尊皇の精神を重んじる機運に対し、その一翼を担った山陽だが、歴史家としての彼の思潮は、神国・日本の国家形成について、その血脈、水脈を理解することが重要であった。特に歴代天皇に関する時事に精通することは必須であったはず。そのような

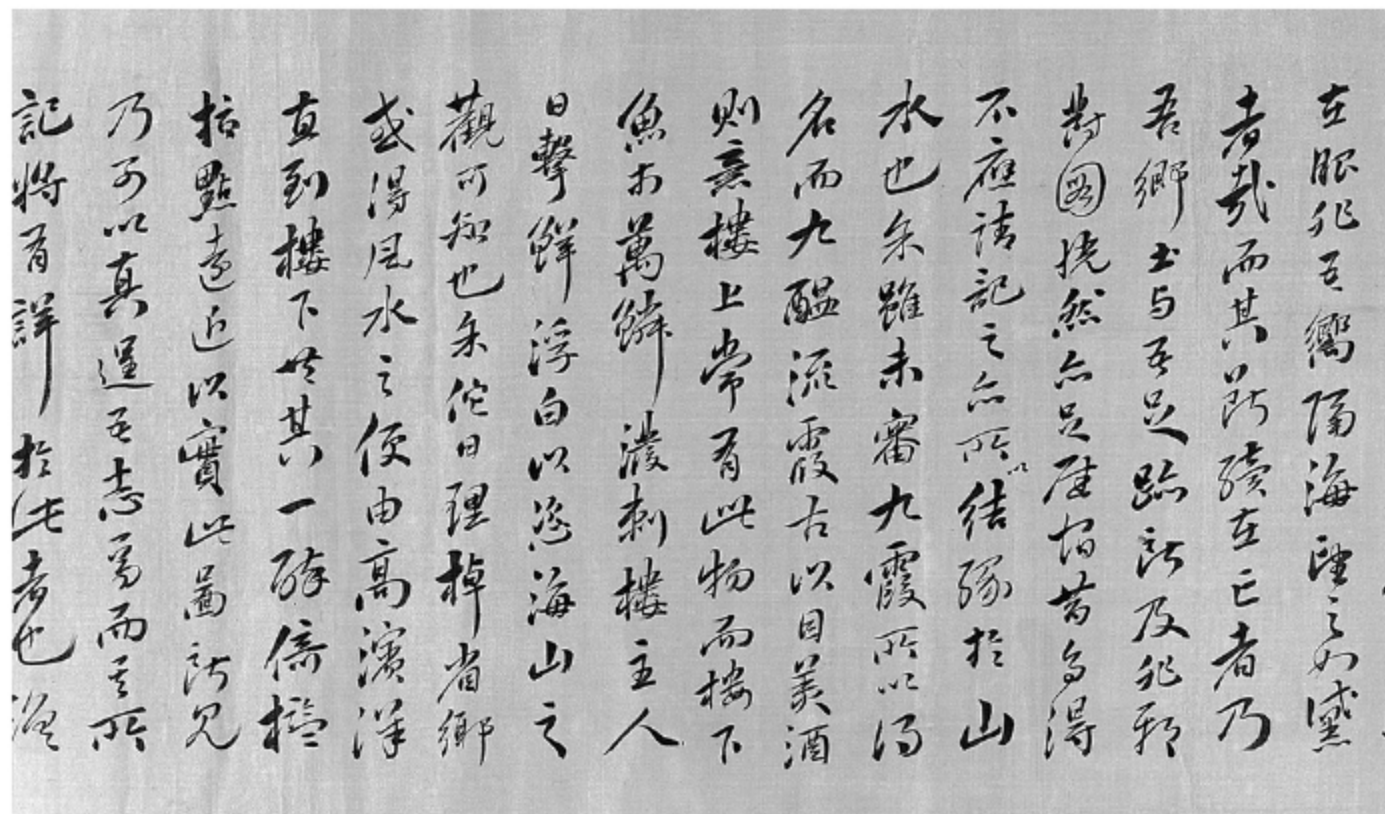


図1 頼山陽筆「九霞樓記」（巻頭部分） 出光美術館蔵

古靈手按地骨起性靈萬尺身居界以爲老爲極撲爲
檣天位高城淹 天子元氣之元秋八月龍折德德來急
身然成機附孫百道一收蒙蒼更播越普之何人死五
臣誰意急難未得蹶於祖宗在天諒帝以爲乘與村
是良醫天在臣放死古在賊賊可指白燈願君心終始一
笠山南坐身野山再指之駕不後選君王唯忘此危九
一箕真可惜五來標慨憶當時認石顯盤礎基蘇公
傳動指之跪比史是邪亦可古臣氏爲我指出憶爲賊
心業實由深至如松不通婚嫁產孺唯罵升如奴嗚呼
崇祿一翻大義多後人間古大夫

余藏似正公憤何揚，歷之感懷也。其錄唐心湯常祠，請以此作爲配。張

圖2 賴山陽筆「笠置山詩」 出光美術館藏

思潮を背景として一部の詩作、書作も成されていったようだ。本作に書かれてある詩文は、「笠置山観元弘行在所作歌」（『山陽先生遺稿』巻四所収）と題する長文の詩である。以下、釈文を掲げる。

巨靈手拔地骨起怪岳萬尺爭層累堅者為櫓樓為壇天作高城淹 天子元弘之元秋八月龍旂憑險事倉卒黠賊蟻附緣間道一敗蒙塵更播越普天何人非王臣誰赴急難來竭蹶猶賴祖宗在天誘帝心夢寶異材是良弼君在臣敢死巨在賊滅可指日唯願君心終始一笠山南望芳野山再狩之駕不復還君王唯忘在此厄九仞一簣真可惜吾來慷慨憶當時々認石巖鑿礎基藤公傳勅楠公跪此處是耶不可知居民為我指村墟為賊鄉導突由渠至今猶不通婚嫁童孺唾罵斥如奴嗚呼蚩氓（猶能）辨大義寄語人間士大夫
余藏倪正頓公偶揭之壁上感憤芭是錄舊作謁普祠之詩以此作為配 襄

* (一) 内脱字

この詩の内容は、後醍醐天皇の御代、南北に分かれた主権争いの歴史にふれたものである。天皇の旧跡となる笠置山の行在所を訪れ、その心境を詠じている。この笠置山に登るにあたっては、知友の大倉笠山（一七八五〜一八五〇）の案内によった。この地を訪れ、登山に及んだのは文政十二年の四月四日であったが、ここに書かれてある詩文はその翌日の作である。款記には「録舊作」とあることから、のちに揮毫依頼に応じた作と判断する。なおそのためか原文との異同があるため、ルビおよび括弧内に示した「註」。

款記に「余が藏する倪正公頓」とあるのは、山陽が所持していた明の倪元瑤の書幅のことで、縦九尺にも達する長条幅の書幅であったようだ。

山陽の「倪文正公真跡引」（『山陽詩鈔』巻五所収）と題する詩には、「卻藏條幅長九尺。五言八句字筆大。墨色漆入絹理。絹尾煌々兩巨章」とその様子が具体的に書かれてあり、山陽の生き生きとした歡喜の音が伝わってくる。現在、この書幅の行方はわかっていないが、頼山陽史跡資料館蔵・杉ノ木資料の中に頼支峰の鈎模による貴重な墨拓が残っているため、およそどのような書幅であったかはわかる（註2）。

さて本作の揮毫時期については、書かれてある詩が文政十二年であるので、それ以降と判断せざるを得ない。しかし、本作に見る字姿の様相、運筆の緩急の調子と筆勢との関係、あるいは連続する筆致の呼吸、調子などの特徴は、すでに文政元年の作とされる「富田坂所見七絶」「贈子登詩」（註3）の書幅あたりに近似する表情が認められる。やや矛盾を感じるような観点だが、文政七年作「過竹原謁春風翁詩」（竹原・春風館蔵）には、大字作品では珍しく、先掲「九霞樓記」に近い書風を大字にて書いている。この作品は叔父・春風の詩に應える詩を書いたものであることから、率意によらず、丁寧な書き方で揮毫されたと見てよいだろう。文政十二年作「吉田駅詩」は、当該作品に近い大きさの約縦一六八センチ×横七一センチといった大幅を双幅仕立てにしたものである。薄めの墨調で書かれ、運筆は速く荒々しい筆致で揮毫されているため、書風を比較するには注意を要するが、似た字面の字姿を比べた場合、両者に通じる筆致の感覚が認められることから判断して、本作も文政年間の末の制作と見なして差支えないと思われる。

なお「笠置山詩」の揮毫に用いられてある料紙については、おそらく薄墨色に全体を染めた後、梅花の文様を筆先で点じるように描き加えたものと推察される。梅文様は紙面無秩序に配され紙面全体を覆っており、

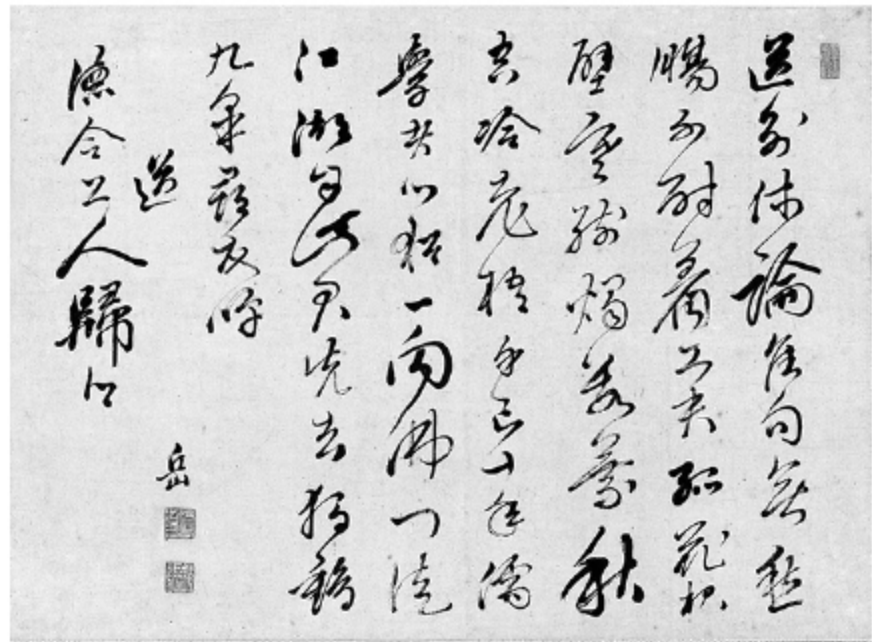


図3 平野五岳筆「送別詩」 出光美術館蔵

あるいは注文主の手製ではないだろうか。款記に「謁普祠之詩」とある点からおそらく山陽の九州旅行と何らかの関係があるとも考えられる。すなわちこの梅花文は菅原道真との関連と見てよいだろう。後醍醐天皇と道真、書幅の中央上部には「笠山南望芳野山」と書き示していることなども勘案すると、花卉の散る文様とした料紙の意味も本作の内容に因んでいると見なせるが、詳細は今後の課題とする。



図4 平野五岳筆「菊花画賛」 出光美術館蔵

頼山陽の書風の展開と確立については詳しく後述することとして、まず注目すべきは、彼の書風が周辺や後続の人々へも影響を与えている事実である。特に幕末・明治期にかけて尊皇を主義とする者たちが手がけた詩書には、この山陽風を模したものがしばしば見受けられる。それも日常の書とは別に、尊皇の詩文を書く時に用いる者さえいたことから、書き分けの意識をもって、山陽風を手掛けていたこととなる。

山陽風に倣った一例として、平野五岳（一八〇九〜九三）の書幅がある（図3）。五岳は、大分県日田の専念寺第六代の住職で、若き頃より廣瀬淡窓の塾にて詩書を学び、画は山陽と親しかった田能村竹田に私淑していたとされている。のち京都へ上った時、中国画に触れて画を学んだ。

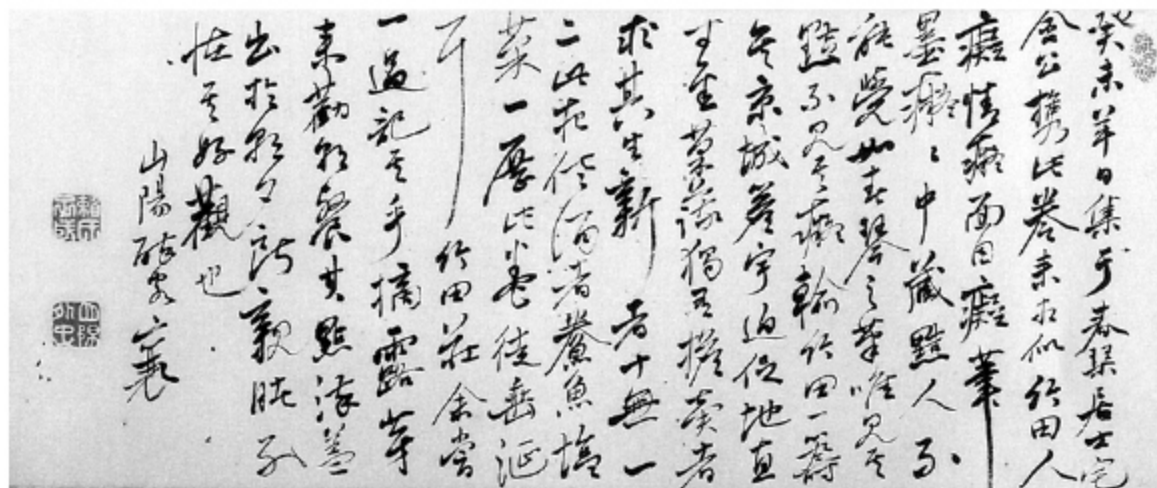


図5 頼山陽筆「果蔬草虫図巻・跋文」 出光美術館蔵

幕末の動乱期にあつて、淡窓の塾・咸宜園では有力な人物たちとの交友に恵まれた中、山陽とも結ばれている。図3・4はいずれも五岳の筆跡だが、書風は異なっている。通常の五岳の書風は、淡窓風や雲華上人風、あるいは貫名菴翁風に倣つたとされている。そこで図3の書風を、図5のような山陽の書風と比較してみると、やはり山陽風を意識したものであることが明らかとなる。この宛名にある徳令上人（日田の僧侶）もまた、咸宜園で一緒に学んだメンバーの一人であつた。すなわち、山陽に対して抱いた敬意が書風の伝播となつて表れている事例と考えられる。

別に図6のような山内容堂（一八二七〜七二）の書作の例もある。図3の五岳の書風とも、旋回する筆致を一定の調子でループ状に連ねて書く様子においてどこか通じる感覚がある。容堂は第十五代・土佐藩主。公武合体に尽力した人物として知られている。山陽との関わりは浅かつたとされるが、右上がりに構えた字姿、扁平な字形を所どころ配して行構成の調子を整えるところ、また丸みを帯びた転折部の書き方や、旋回させ滑らかに連ねて書く筆致などの特徴には、やはり山陽の書様から、部分的な特徴を抽出して引用するかのようになり、意識的に学んだ跡が窺える。これも容堂が、山陽その人にふれ、彼への敬意を背景に影響を受けたものであるだろう。だが山陽という人物を鍵とした伝播・継承では、山陽の書風が精確に継承される必要はなく、私淑による主観的継承という見方

にならざるをえない。このように書風が伝播する現象においては、世代を重ねる内にその精度は薄らいでいくことが必然である。後続となる面々の個性と、周辺環境とが大いに関わってくる中、木戸孝允の書幅〔図7〕に見る書風例もまた同様の指摘ができる。確かに山陽風の字姿の

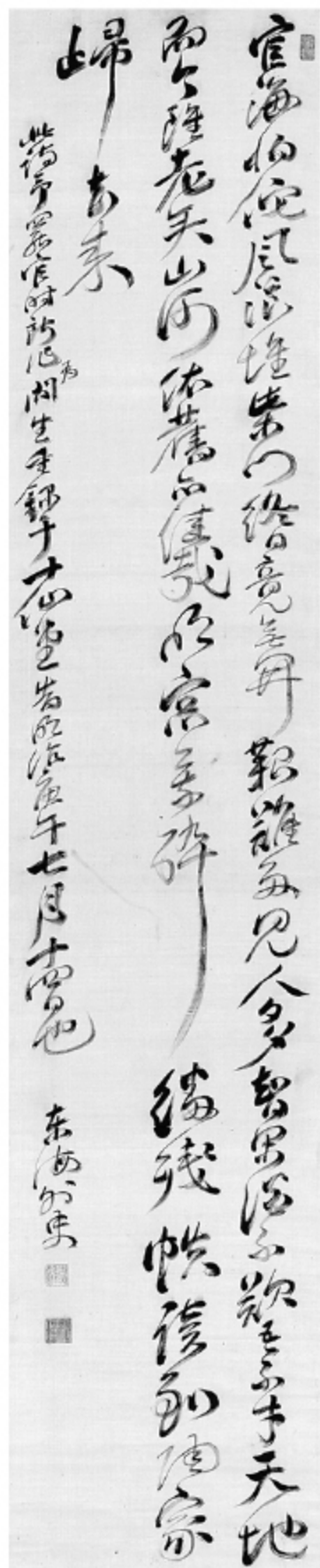


图6 山内容堂筆「七言律詩」
出光美術館藏

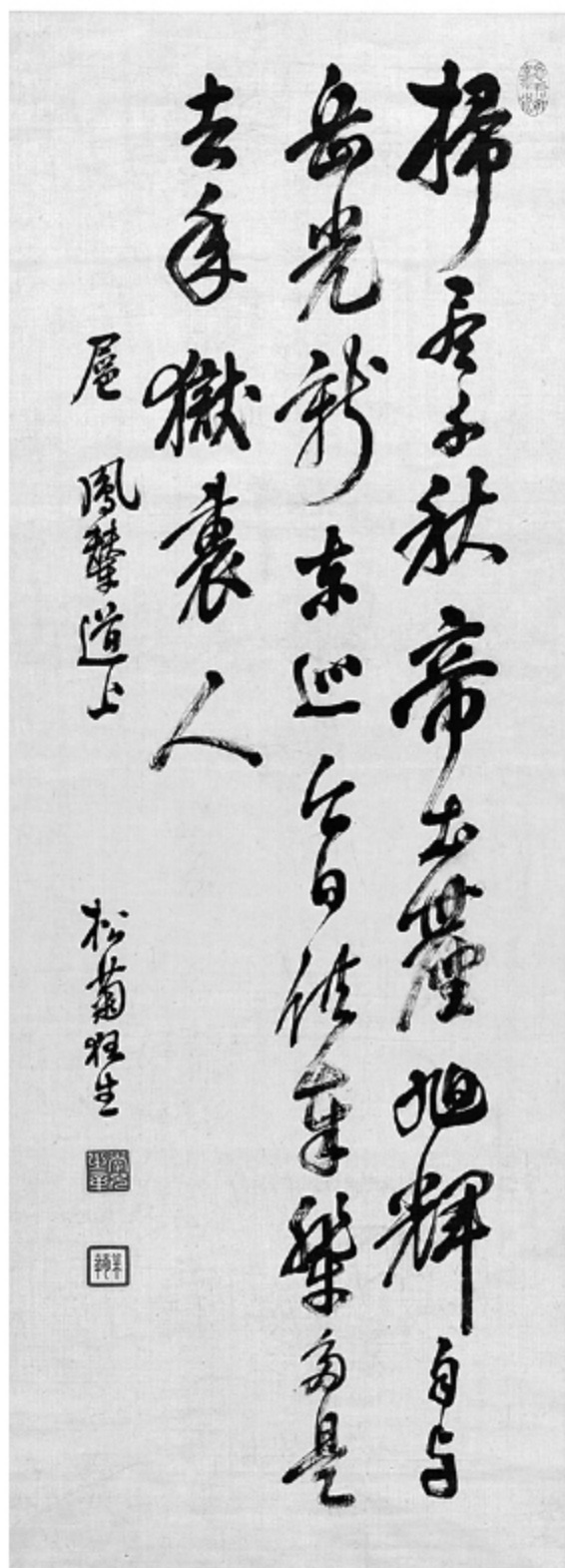


图7 木戸孝允筆「鳳贊道上詩」 出光美術館藏

骨法はある程度まで受け継いでいるが、一見した印象にはすでに明確な相違が認められる。筆致や字形の感覚も、山陽風とは異なり、本歌との距離感が遠ざかって見えるのである。

昭和十五年（一九四〇）に刊行された雑誌「書之友」第六巻臨時増刊第三号（雄山閣）では皇紀二千六百年記念を謳い、「幕末維新遺墨新講」という特集が組まれたことがあった。徳富猪一郎（蘇峰）氏「維新前後諸名士の筆翰」を冒頭に掲げ、以下、高野辰之氏「幕末志士の遺墨」、桀本白雲氏「勤王志士の遺墨概観」、富永周甫氏「幕末維新雄藩の書風を観る」らの論評が続いて収録されている。富永氏の論評の冒頭では「吾々が幕末維新の志士元勳の書を見ると、専門書家の書を見ると、自ら感じ、心持ち、態度がちがふ」とあり、次のように続けている。

専門書家の書を鑑賞する場合は第一にその藝術的価値を云々するが、志士元勳の場合は書を透して、その人格なり功績なりと追慕しつて崇敬しつゝ、鑑賞するので、書の巧拙はむしろ第二義においてある。

富永氏の論評では、藩の書風、長藩の書風、土佐藩の書風、佐賀藩の書風、水戸の書風と分類しつつ、その代表的人物の書風について評している。すなわち、人物関係によって書風の傾向が括られるということである。その後に掲載されている福島成行氏の「山内容堂公とその書」で、容堂の書は山陽を超えるものがあるとしている点も勘案するならば、本書に載せる諸論は、当時の時代背景によるばかりでなく、論者各々の主観が並列的に示される傾向にあったと認められる。また花見朔巳氏によ

る「文字に現はれた松平春嶽」と題するものには私淑と敬慕の念が篤く語られ、その人の人物像が筆跡の評価へと直結して述べられているところに特徴がある。

すなわちここで語られている書表現の受容と継承には、人を映し伝えようとする意思に重きが置かれてみえる。頼山陽の筆跡は、当時、専門書家とは別格の存在として世に迎えられていた。それは人としての際立った魅力と歴史的な業績とが結びついた評価であった。実際には、天性の筆技ではなく、鍛練によって磨かれた技の持ち主であるはずが、専門書家の巧みさを超えるものとさえ評されたのは、手書きの自然さを備えた書表現として見えた点に要因があるのだろう。つまり、後続の者たちにとって、山陽の筆跡は、なお生き続ける山陽の「分身」「化身」を見出し、接するような鑑賞姿勢があったものといえようか。

二、書風の展開と学書の特質——先行研究と課題

以上のような経緯がどの程度関係しているか否かはわからないが、頼山陽の書風に対する造形的側面からの客観的かつ分析的な研究は、これまで本格的になされたものが少ないという現状がある。それは詩文家・思想家・歴史家として多彩に語られる頼山陽像の量とは甚だ対照的だ。文人と見なすなら詩書画一体の芸術観を説く必要があるが、これまでは人物本位の評価が優先したためか、どうやら山陽の学書事情や書風展開に関する考察は後回しになってきた感が強い。

週れば一九五八年、平凡社刊行の『書道全集』第二十三巻（日本10・江戸II）には数点の作品が掲載されている。中田勇次郎氏による総説

「日本書道史10・江戸Ⅱ」では、頼山陽と同時代の専門書家として市河米庵と貫名海屋(松翁)を掲げつつ、別枠の「化政時代の文人」の項で山陽を取り上げている。その末尾では「(市河)寛斎を中心とした江戸の高雅さ、山陽を中心とした上方の婉麗さ、それぞれ特色を示しながら東西相呼応してこの時代の唐様の最後の華やかさが展開された」と説明されている。つまり「唐様」の書を営みとした専門書家の系統を踏んだ者としながら、山陽らは「文人書家」として位置付けている点に注目すべきだろう。また各論として日比野丈夫氏による「化政時代の文人趣味」が収録されている。ここでは書画骨董の趣味に精通した好事家像とともに、多趣味な文人像が描かれている。先掲、明の倪元璐の九尺にも及ぶ長條幅を秘蔵し、明時代の屠隆の書巻を終生愛玩したことがほかに触れているが、その一節で「書でこの時代を代表するのが関西では頼山陽と貫名海屋であり、関東では巻菱湖と市河米庵があげられる」とし、また「山陽のごときはもとより単なる書家と目すべきではなく、学者としてまたきわめて幅広い趣味をもった文人として特筆すべきである」とする評価は、それまでの観点よりやや偏重の進んだ評と見てよいだろう。山陽の書風は「頼家伝来の書風に加えて、その工夫発明になる秀潤穏雅な書」と評するのも、こうした前提をもつてのことである。このような山陽の学書ならびに書作に関しては、およそ彼の著述や書翰、詩文に示される内容を基本資料として、ほか関係者の資料、日記などを参考にしながら全体像がまとめられてきた。

二〇一〇年、頼山陽史跡資料館にて開催された開館十五周年記念企画展「頼山陽の書風」は、こうした評価の流れを踏まえ、本格的な再調査と研究を行った成果となっている。山陽の書風を、伝存資料をもって再

整理し、改めて体系的な理解を試みようとして企画されたものであった。当該企画の担当学芸員である花本哲志氏は同図録所収の論考「概説・頼山陽の生涯と書」において、山陽の書風の特徴を再整理し、改めてその編年を試みられた。また山陽がどのような先行作品や手本に触れ、どのような意識でそれを学んだかについても言及されており、詩文や書翰、日記などを基礎資料として取り上げ詳しい考証を試みられている。花本氏による考証は、この前年の二〇〇九年には父・春水に関して「詩豪・頼春水とその生涯と書」を、また二〇一一年には「頼聿庵の書く進む情念」(註4)といった三世代の筆跡に対し、通して再検証された点が重要である。山陽の書風の特徴を彼の作品のみで捉えるのではなく、従来「頼家の書風」と呼んで曖昧に評されてきた点を改めて具体的に分析し、より詳しい観察結果から見直されたのである。以下、花本氏の論を紹介しながら、山陽の書風の展開と学書法、そしてその特徴について二、三の私見を述べておきたい。

まず幼少期は母と叔父・杏坪の下で頼家の手習いを受けるが、それは頼山陽の父・春水が学んだ専門書家・趙陶斎や市河米庵の書風によるものとする。春水は、彼らの中で中国から渡ってきた貴重な法帖類を目にしていたが、中でも顔真卿の書風を好んで学んだと考えられるのは「集韻帖」の存在による。これは顔真卿の法帖の中より集字、すなわち字を拾い集めて作成したもので、春水の習得レベルについては「新様楷書」という作品に認められるとおりである。山陽にも同様に十六歳の楷書「白鹿洞書院揭示」があるが、これも造形から見て顔法の楷書である点から、やはり春水による学書法により導かれていたであろうことが理解できる。春水は趙陶斎らの影響もあって、宋代の文人書家・米芾に私

淑していたようだが、春水の書の造形面、筆意や線質から認める印象は、当時、書に携わる者ならば誰もが影響を受けた明の董其昌の書風から受けた影響が強かったと推察する。硬質で細く引き締まった線状を基調として直線的、鋭角的に筆を運ぶ特徴が認められるが、厳格な書と評されるのもこうした印象によるものだろう。そして元来、肉感的で重厚さを特徴とした顔法を手本にして学ぶ場合には、瘦身な書風になることは考えにくいのだが、春水そして山陽が書く顔法の楷書が瘦身になっていく点を見る限り、やはり董其昌ほか明代の書法解釈が媒体となっていた学書であった様子が窺い知れるのである。また拓本・法帖から学ぶ場合は、黒字に白抜き文字となるためか、そのコントラストによって視覚的に実際よりも瘦せた筆線と認知されることもあって、まずは字形の型として学ぶことが重視されたと思えるべきなのであろう。

次に二十歳代の書風について花本氏は、儒者としての立身を夢見て脱藩、その後の幽閉と廃嫡、そして『日本外史』初稿執筆といった激動の時流を書風展開の背景に捉えている。特に読書と『日本外史』ほか文筆活動への専念が山陽の日常に「書くこと」を習慣づけ、この執筆を通して自ずと筆致の躍動感や抑揚、リズム感に身についていったとしている。つまり山陽の書の個性は、読書によって得た「韻」や「抑揚」などが書風形成に影響しているとするものである。ここで留意すべきは、すでに二十歳代には父譲りの大字書を手掛けていることにある。それらはいわゆる現代の半切大の紙に草書体を連ねて書いたもので、運筆の速い席書的趣向の大胆な作が多い。こうした作風は、やはり小品やのちの応需作との作風傾向とは区別して捉えるべきであろうから、運筆の大らかさ、筆勢の豊かさをもって直ちに精神的な充実とは理解しがたい。花本氏は

文化元年の文章「自書大字後」中の「吾喜作大字。嘗謂人曰。吾胸有如虹者。借焉以吐之而已」を引用し、虹の如きものとは湧き上がるマグマのような「気」であり、「気」の放出が揮毫の行為であり、「気」の結晶となったものが作品であったと山陽の書作の意を説明されている。精神的にはそうした状況がなかったとは言いがたいが、おそらく非日常的な大字を書く行為自体が心の発散となったと考え、その時の清々しさへの空想的共感を雨空を晴らした後の虹を見る気分には比喩したのだろうと思われる。そしてそこには、花本氏も指摘する「若さ」という要因も潜んでいるに違いない。

三十歳代に入ると山陽は京阪に遊学。この頃より交友関係も広まり、様々な目新しい情報に触れるようになっていた。花本氏は書翰の文章を引きつつ、書については「家風」からの脱却を求めて試行錯誤していた時代として位置づけられている。その結果、書風は一変し「毫之柔なるにて、書様もやはらかに、静に」なったのは、宋代の蘇軾や米芾の間の筆意によるものであると篠崎小竹宛の書翰に拠って説明している。その事例として先掲の「紀氏寶刀歌」「不味居松樹記」を示していることから、当館蔵「九霞樓記」もこれに準ずるものとなる。なお、この頃より揮毫依頼が増えて、潤筆料が山陽の大きな収入源になっていったとしている。

続く四十歳代は、書法の指導者としての取り組みを重要視し、手本の揮毫が増えた点を指摘されている。没後に法帖として出版された「米法千字文」はこの頃の代表作で、当時の山陽が米芾の書法を重んじ、高く評価していたことが理解できる。また明代の屠隆の詩書巻を鳩居堂より買い求め、手元に愛蔵したのもこの時期であった（文化十三年）。

花本氏はこの時期の学書法を江馬細香苑の書翰を引きつつ「筆意」を大事にしていた頃と説明している。山陽は洛神賦の模写を手本として細香へ差し上げる約束をしたが「模写候へば、畢竟書に無精神故、やはり拙書先御習試可被成候」として、代わりに自らの詩文を書いたものを差し出し、これに「薄紙」を上にあてて敷き写しする学書法を勧めている〔註5〕。この方が字姿の形態把握には簡便であるという意だが、花本氏は「筆法を追体験することで山陽の筆法と筆意を理解することができ、きわめて合理的な練習方法」であると解釈された。ここで花本氏が指摘されている「筆意」とは、おそらく筆遣い、ないしは筆致、あるいは筆勢と換言した方が、より理解は進むと考える。文人の書論では、しばしば書き手の精神性を説くことが多い。「筆意」の語は常用されるものの、筆意とは書き手自身の内面で営まれる感受であり、時間と距離を隔てた場にて他者がその手本を学ぶ時点で、これ自体を視覚的に捉えることは不可能。もし求める人の眼前、その場で実際に書いてみせられる行為としての実態が伴うのであれば、受け手側もその「筆意」を感覚的に享受し、共感することはできるかもしれない。だが、通常、手本のみを手元に置き、それに臨んで摸して書く行為である場合、師とする人が実際に筆を運ぶ様子は、想像の域にとどまるものだ。おそらく、このことを山陽は理解していた。運筆の方法によって筆勢は生きたり死んだりするのが常套であり、それが模写の手本となれば、さらに生きた筆勢を示すことは難しい。山陽は自身の生きた書線が表現でき、それを示すことを大事に思っただろう。そしてその筆遣いの仔細を読み取るためにも、まずは何度も敷き写しによって書いてみるのが簡便であると考えた。何度も繰り返す錬成の内に、山陽独自の筆致、つまり抑揚の調子

や筆圧調整による太細の変化の自然な移ろいが、視覚を超えて自覚でき、手に馴染むようになり、自ずと自在に書けるようになる考えたのではないだろうか。しかし、このような学書法の場合、専門書家が勧める型として学ぶ流儀とは意識が異なり、古法帖のもつ風趣は薄らいで、いわば似て非なるもの（いわゆる「亜流」化）と化してしまう点が特徴であろう。それでも山陽が理解し信じていた学書法においては、これが効果的正答であったということだ。

専門書家の書法の筆致を忠実に会得しようとした父の書風に対し、山陽の書く線質には遥かにふくよさがあり、芯の強さも感じられる。また丸みのある字姿には温雅な表情が看取れる。運筆における緩急・抑揚の表現は、父の書風よりも練度の上で長けており、筆勢も豊かな点で、まさに「書き慣れた」調子が際立って感じられるのである。これは二世代目の傾向ではないかと思われる。本来、習うべき中国書法の手本には書き手である「一人」が居らず、いわば型としての書法を手備えた父から学ぶ筆法は、生きた筆法として、具体的に学ぶことができる。この精神的に安定した基盤が、山陽の学書の保証となっていたのではないだろうか。そのことが実感できるのが、山陽の書様に窺う、銜いの無い、ふくよかな筆画の表情である。ただし、父子における技術的継承が行われる場合、完全模倣という事象は、書道史上ほとんど認められない。一般には先行する者、この場合は父が学んだ種々の手本の規模が学びの前提となろうが、これをそのまま受け継ぐことは通常ない。時流によっては規模や範囲が拡大・縮小されることはあっても、そのことで深まりを見せる訳でもない。大概は学びの対象規模が縮小されたり、限定的になつて変化する傾向に準じて、学びの精度が増し充実してゆくのが自然な動

向である。だが、こうした制約を前提に置くことで複雑多岐な情報から、自己に必要なエッセンスだけが収斂されることから、独自の学書要素もそれらのみを基盤として構成されてゆくだろう。書法的な濃密さとは、こうした過程の上で高まってゆくのだと考える。だが山陽の場合、これが書法的制約と距離を置いた自己判断の積み重ねから、解釈と理解が個性として定着していった成果として、独自の書風が築けたと考えられる。このような一連の流れを大きな視野から俯瞰的に捉えた時、従来は一般的な意味として書風の「成熟」と理解されてきたこの後の五十歳代の山陽の書風は自在さを極めた時期とされてきたこともこの範疇にある。併せて山陽の子・聿庵にも注意しておきたい。

聿庵は父の脱藩に伴い、祖父母との養子縁組を交わしている。したがって聿庵の書も、山陽同様に春水による学書法を起点としていることになる。聿庵は元来、几帳面かつ器用であったようで、彼の書風には春水の愛した顔法や、春水風の造形感覚も窺えるが、その一方で父・山陽の書風に近似する筆致、筆法も認められる点は興味深い。さらには花本氏が指摘するように「前衛」的表現も認められる「註」。この「前衛」的とは、おそらく席書的な即興性の高い筆運びで書かれたものを指しているのだろう。同様の状況は、二十歳代の若き山陽の場合もそうであった。さらに聿庵にとっては、祖父と父の二つの存在が実態としての手本であり、そこに中国書法の法帖類や輸入された実作品など、大量の手本となる存在があった。過剰なまでの情報を摂取すること、そしてそれらを巧みに織り交ぜながら学び、表現の素材として織り込む営為は、実質的な技術の鍛錬を重ねることにもなったはずである。だが技術力を高めること自体はそう難しくなく、それら学んだものをどう消化し

て、新たに独自の表現をどう生み出すか、という過程においては、体得した筆技がかえって障害になることもある。場合によっては、創意工夫を生む自己を見失い、進むべき指標を見失うこともある。その大きな壁を超えるために、一時的な精神の解放により「前衛」表現は生まれ、と解釈したならばどうであろう。書き手にとっては何にも属さない新たな独自の表現と説くものであっても、それは基盤を意識的に損なわせた、即興的な運筆による自在さである以上、いわゆる応需の「清書」作品とは見方が異なる、いわゆる余技の域に置かれる作品であって、その人の表現できる作域の幅とは理解できても、公に向けて示される作品とは同等に扱うことのできないものだといえる。つまり頼家三代目に位置づく聿庵にとって、型、手本、門流といった自己定義の挟間で、「前衛」表現の書作を試みたことが、一種の「亜流化」する表現を回避する手段となっていた、と考えられる。さらに山陽については、このような苦悩の到来を若き頃より直観的に理解し、回避していたのだとも解釈できるのである。

ここまで頼家三代の学書と書作の特徴について考察を進めてきた結果、専門書家と文人書家との特質の相違がおぼろげながら浮かんで見えてきた。しかし、その差異は決して明確に語り出せるものではないことも確かである。春水は詩豪と呼ばれた本格的な文人であったが、専門的な学書を修めることによって専門書家の技術基盤と精神とを受け継ぐと考えた。だが息子の山陽は、これに一時従うも、文人としての志と本望の傍らで自在な書法を修めることで、亜流化したブランドに陥ることなく、個性的表現と成し得た。特に実技的鍛錬に費やす時間よりも、名跡の実見、鑑賞、論評という好事家的立場を通して、視覚的学習による成果の

実感を重視した様子が窺い知れるのである。

三、文人の書表現をどう解釈するか——結びにかえて

山陽の父・春水は「書道」的作法を専門書家に学んで、書法を広く中国の規範に求めた。特に宋時代の書法に拠り所を据えたことで、能書の評を得ていた。一方、山陽はそうした父の学書スタイルに学びつつも、緩やかな亜流化を進めていったと位置づけられる。これは専門書家による「唐様」からの、脱俗⁶的意味を示唆してみえる。彼は独自の筆致を生かしつつ、そこに様々な書法の諸要素を引き寄せるように融合し、自然と独自の書風を形成していったのだ。例えば若き山陽が「家風」からの脱却を志望した意味は、山陽の子・聿庵が父の養子となって「家風」を修めながらも、書作の前衛化に至った点から説明できる。「家風」として既存の侵しがたい学書規範、その中で学ぶべき書法の手本が示されるという制約、これらは後継者にとって自らの書風形成には少なからず障害となるものであった。山陽はこの壁を超えるべく、学書基盤を物理的に置き換えるのではなく、独自の感覚的融合によって壁の克服を試みた。その結果、行き着いたのが、私淑した二つの基本書法、すなわち蘇軾そして米芾の書風であり、「蘇米之間」となる表現を探ることであったようだ。山陽が言うこの「間」とは、おそらく両者の魅力を兼ね備える表現という意であるのだろう。

本稿は、文人の学書と書作の特質について再検討を試みたものだが、今日、「書」と呼んで認識されている領域の筆跡群には、このほかにも様々な形式、形態が含まれている。特に本稿で取り上げた文人の筆跡は、

専門書家ではないが一部には専門書家を凌ぐ評価がなされる点に扱いの難しさがある。書道史学上において位置づけの曖昧なものに、高僧の書や歴代天皇の宸翰があつて、これらについても現代的観点からの見直しは必須である。従来、書跡研究の場合、人物像に対する評価に重きが置かれることが多く、ともすれば造形表現としての具体的考察はなされぬまま、筆跡の個性が語られ、評価されてきた論述も多い。そうした意味で、本稿では学書規範とそのあり方、書作の意識や価値観など、時代とともに揺れ動く事例として頼山陽の周辺を取り上げて、新たな視点から考察を加えてみた。山陽のほかにも、著名な文人たちの秀逸な遺墨はたくさんあるが、これらに対する評価も同様で、人物の歴史的評価が書表現の評価を牽引するような慣習が継続されて、今に至っているのが実情である。

「書」の語をめぐる議論をふり返れば、明治十五年(一八八二)、洋画家・小山正太郎の論説「書ハ美術ナラス」を発端に、これに応じた岡倉天心との議論を巻き込んで以降、「書」ないしは「書道」の芸術観が本格的に問われるようになった経緯がある。この件に関して大熊敏之氏は「当時の主導的な書家が参入して、書ハ書以外ノモノナラス、とでも当たり前のことを発言しておけば」よかったのだと評し、「書」が「本質的には、アマチュア層の豊饒な厚みがあつてこそ成立可能な、そもそもアマチュアとプロとの線引きなど無意味な、新たな視覚表現ジャンル」となつて、将来、力を発揮することを小山は恐れたのではないかとも推察している⁷。こうした亜流化、あるいはサブカルチャー化といった現象は、近代だけのことではない。わが国の書道史上では、どの時代にもほぼ共通した課題が見受けられるのだが、ただ正直に議論されてこ

なかつた観点なのである。本稿に取り上げた頼山陽の書とそれを受け継いだ世代たちによる意識の移行と変容にさへ、「書」という分野が負う根本的命題が見え隠れしている。

戦後の書壇を牽引した巨匠・西川寧氏が主幹を務めた書道雑誌に「書品」というものがある。その第二号（一九五〇年一月）の中で、西川氏は日展における書部門の傾向を三つの枠組で説明した。

今の書道界の分野を私は三つに分けて見る。その第一は客観的な書法の権威を重んずるもの、第二は反対に書法の権威に反抗し、表現に近代感覚を盛りとうとするもの、第三は生活的なもの、人間的なもの、の把握に主眼を置くもの。（中略）第三は、これは中々むずかしいのであるが、第一と第二は美を求める為に表現が生活と離れることすら辞さないといふ傾きがあるので、一括して唯美的な態度とし、最後の一種ヒューマニステイックな一群と相對せしめてもいい。

第一の「客観的な書法の権威」とは、中国・日本の能書の遺墨、時代の名筆など評価の定まっている作品群、さしずめ王羲之に始まる中国・古典名跡の書法をさすものだ。これらを作法のように認識して倣い、伝統美を模範とした書表現を行うのが第一の場合である。第二の場合はいわゆる現代的な表現（前衛表現を含む）をさす。古典の書法を規範として学ぶ第一の立場は必須の前提としつつも、それをより発展させた様々な実験と挑戦の産物が第二の理想とされる。これに加える第三の場合は、今日の書道界において現代的な日常に即した分野「調和体」「新書芸」「近代詩文書」などと呼ぶ新しい書作の枠組である。現代人による通行

的可読性を重んじ、現代の感覚に適った漢字仮名交じりの表情を工夫して書き表すものである。無論、第三の場合であっても、基本となる筆法や構成法は第一や第二の規範を踏まえることには変わりないが、西川氏の指摘にある「一種ヒューマニステイック」という表現には、まず書き手が共感を覚えた文芸家・芸術家たちの文章を題材として取り上げることに大きな意味が置かれていることを指摘している。他の「唯美的」主義の書作とは確かに第三の場合には、立ち位置が異なる。

第三の場合をめぐって、これを従来の専門的な書作品として認めるか否かについては、当初より賛否両論があった。戦後三十年たった一九八一年、書道専門誌「墨」が「近代日本の書」というタイトルで臨時増刊号が刊行されている中の宮川寅雄氏によるエッセイの一部には次のようなくだりがある〔註8〕。

だいぶ以前から日本にも近代詩文派といった一派ができたが、この派の成立は、古くさい書の士 大夫的束縛からの脱出という意味があったのだらうが、結局は古典派が東西の古典に取材していたのを近代詩などに乗りかえたに過ぎず、書き手は他人の詩文を書いているだけのことである。書き手にたしかな文学、芸術、思想の創造的意欲と成就がないので、書技の駆使にとどまるということになる。

つまり、第三の場合、その題材としている内容や構成・形式に新味は認めるが、形骸化した現代書の技巧的な制作と表現方法は何ら変わらないうという手厳しい指摘である。庶民的眼差しに親しく映る表現として、生活的・人間的な文章を採用する上、その字姿や表情までも文芸家や芸

術家、高僧たちの書く筆文字を手本とした点でも、第一・第二の場合と
の大きな乖離を生んでいる。本稿において確認した頼山陽の書作の理念
にも、同様にこうした意が垣間見られた。

また大岡信氏のエッセイにも、二つの捉え方を提示したものがあ
る。「註9」。大岡氏は、筆跡を見る際「筆跡はその人の人格や性格の直接の
表出であるとする無意識の前提」が働くとし、「いわゆる書家ではない
近代芸術家の書というものに対して、人が並々ならぬ好奇心と愛好の念
をいだくのも、根本にそのような暗黙の合意があるから」だとする。こ
れに対し「書家あるいは書壇の専門家の形造る特別の世界とは別個の天
地に呼吸している」として二つの極が存在すると指摘している。

「書」が、書き手から離れて造形表現として鑑賞される際、まず鑑賞
者はその対象とする実作品と向き合い、直感した印象を自身の内面で一
つひとつ確認するだろう。次に、徐々に視覚的に見出した作品の具体的
な特徴を意識的に視認し、その作品に即しつつ全体と細部とを丁寧な観
察した上で、自身の常套的な分析手順で理解を進めてゆく。だが、こ
うした一連の営みとは別に、対象作品が制作された背景を知っている場合
には、脳裏に思い起こしながら、感情移入を行いはじめる。もし制作者
と制作背景を一切知らない場合は、作品観察とは切り離して、一度、そ
れらの情報を知識として蓄えることにより感情移入の行程に移ることも
あるだろう。より客観的な作品鑑賞がなされるには、こうした手順は欠
かせないが、書作品の鑑賞の場合、この段階あたりから、書き手の人と
なりに共感する自我が芽生えると(たとえ恣意的・主観的であったとしても)
自然とその作品の特質が理解できたような擬似感覚に陥ってしまう特徴
がある。この発生要因は、ほぼ表現素材が文字であることにある。識字

率の高い現代において、見ている対象の形状が文字と視認した瞬間に
「読む」行為を誘発してしまう日常的反射とでもいえよう。例えば平安
古筆における歌集写本の多くは、既存の書写本から手書きで書き写す行
為の下にできあがっているものだ。この場合、内容が優れた歌集や珍しい
歌集であったとしても書き写す行為が優位にある場合には、基本的に書
き手にとって「読む」行為は前提に置かれていない。つまり文意を理解
せずとも正しく筆写することが重要なのである。したがって、近代以降
に鑑賞形式を整えた古筆切の鑑賞において、書かれてある文意と書の技
術的特質を結びつけて解釈する行為はこれに矛盾している。ここには
「読む」行為で、その時代と詠者の遺徳を偲ぶような、鑑賞者を主体と
した主観的共感が存在している。これと同様、江戸時代の専門書家の有
名な古詩を美しく丁寧に書き上げた作品には、文章の生命は宿ってはい
ない。まして手本には、客観的な技術的規範は具体的に示されていても、
書いてある文意とは直接的関係を持つてはいない。つまり書く題材を選
定した時には気分的高揚があったとしても、書く時には別の意識下にあ
るため、その出来栄えについて他者となる鑑賞者がその文意に感動を覚
えることと書き手の意識とは、結ばれてはいないのである。ここには書
き手と題材との二つの異なるブランドが併合された価値観が示されてい
る。それらを鑑賞者は同時に享受する慣習こそ、書ならではの重層的鑑
賞空間なのである。「読む」と「見る」空間は、鑑賞行為的には表裏
一体でありながらも「別個の天地」に存在しているということだ。

江戸時代末期、山陽が書作上において大切にしていた観点も、少なからず
このことに準じていた。ただ、このような手続き上の意識的区別を世に
問うて、明確に示す必要がなかったのは、筆墨で記す行為が日常におい

て至極当然であったからなのである。筆墨による筆記文字の中には、書
的表現と筆記的表現とが入り混じっており、享受者たち各々は都度の状
況から判断して自ずとこれらを区別し、場に応じた自在な鑑賞を行って
いたと考えるべきではなからうか。

註1—伊藤義裕註釋「頼山陽詩集」「山陽遺稿詩註釋」(書藝界、一九八五年)二〇
二—二〇四頁参照。

註2—頼山陽史跡資料館・学芸員、花本哲志氏のご教示による。

註3—展覧会図録「頼山陽の書風」図版24、25掲載(頼山陽記念文化財団、二〇一
〇年)。

註4—展覧会図録「詩家・頼春水とその生涯と書」(二〇〇九年)「頼春水の書
―進む情念―」(二〇一〇年、いずれも頼山陽記念文化財団)。

註5—米田彌太郎氏「頼春水の書学」(『近世日本書道史論攷』柳原書店、一九九一
年所収)の中、五章「春水の書」では、「在津紀事」の一節を引いて「晋・
唐の真跡は見る事が不可能であるが宋・元の書なら見ることが出来る。真
跡によって米芾・蘇軾・黄庭堅・蔡襄の余韻を模索することができるとい
う。そして、これらの真跡を見れば必ず鈎模したというのである。いわゆる真跡
に劣るといえども墨刻よりは勝るの謂であらうか」と解説している。山陽の
学書もこの姿勢に従うところが大きかったといえる。

註6—先掲註4、「頼春水の書―進む情念―」。作品解説30「晩年の書は雄勁奔放な
前衛的書風を示す作品が多い」などの指摘がある。

註7—大熊敏之「明治・小山正太郎・書・文人画―「美術」と「書」をめぐる―」
(展覧会図録「小山正太郎と「書ハ美術ナラス」の時代」新潟県立近代美術館、
二〇〇二年)。高橋利郎氏も「近代日本書道史の輪郭」(『日本の書 幕末―
昭和初期』成田山書道美術館編、二五社、二〇〇八年)にて、「西欧諸国の
制度を合わせ鏡に形作られたこの時代の「美術」が、書を内包しないことは
むしろ自然」であると指摘している。

註8—宮川寅雄「近代学藝人の書」(『墨・臨時増刊号/近代日本の書』芸術新聞社、
一九八一年)。

註9—大岡信「近代芸術家の書」(別冊・墨第5号/近代芸術家の書)芸術新聞社、
一九八六年)。

An Essay on Calligraphic Learning and Production of Works by the Literati—Centering Around Rai San'yô

KASASHIMA, Tadayuki

The 19th Century Japan witnessed the emergence of a great many literati artists who were well versed in Chinese poetry. Since ancient times Japan had chosen and admired the culture and arts of China, her neighboring country, as an example for her own development among many countries of East Asia and had kept close contact with it for centuries. While there evolved styles of calligraphy authentic to the court, the intellectuals among the ordinary class of people, on the other hand, fostered the salon for appreciation of Chinese things and created the social environment for learning and deepening the understanding of such works. In such circle of connoisseurs the ties between the individuals, associated and involved, developed and the different personal styles of calligraphy evolved. Some were transformed into distinctive ones and spread in the society of the time.

In this article, I will take up calligraphic works of Rai San'yô (1720-1832) in the Idemitsu Museum collection and re-examine them, analyzing them as the works of the literati calligrapher instead those of the professional calligrapher. Through such attempt, I would like to point out the characteristics of his calligraphic learning and what lies behind his creation.

Shunsui, San'yô's father, studied the basics for the *sho-dô* or 'way of calligraphy' from the professional calligrapher and sought further for the suitable examples widely among Chinese works. He was especially in favor of Chinese Song calligraphic style and, thus, he was evaluated as a talented calligrapher for mastering such style. San'yô pursued his father's style of calligraphic learning but gradually shifted toward seeking for the originality in imitation. This is an obvious departure from the imitation of *kana-yô* or Chinese style calligraphy by the professional calligraphers of the time. Already from the early stage, San'yô had shown a similar trend, which was the departure from *ka-fû* or the hereditary style of the Rai family. In the traditional calligraphic training of the hereditary style, it was considered that the learning from the exemplary calligraphic works was unavoidable and one was to discover the style to pursue among those examples. Such training style posed a great obstacle for the calligraphers when it came to establish his style. In order to overcome this great challenge, San'yô tried a very innovative solution. He did not simply try and select different styles but, instead, he fused two distinctive styles, styles of Su Shi and Mi Fei, and crated his own style of calligraphy. Through earnest daily practices, he was able to mix these styles without awkwardness and successfully blended them into one but also showing the trace of many other styles. What is important in the studies of the calligraphic styles of the literati artists is to examine the style of calligraphic learning and try to build the maturation model of each. After such studies, the literati artists' calligraphy could be understood deeply and more thoroughly.

出光美術館研究紀要 第二十一号

二〇一六年一月三十一日

編集 出光美術館
公益財団法人
発行 東京都千代田区丸の内三三ー一
電話 〇三ー三三三ー三九四〇二

制作 株式会社ブリュッケ

印刷 東洋美術印刷株式会社