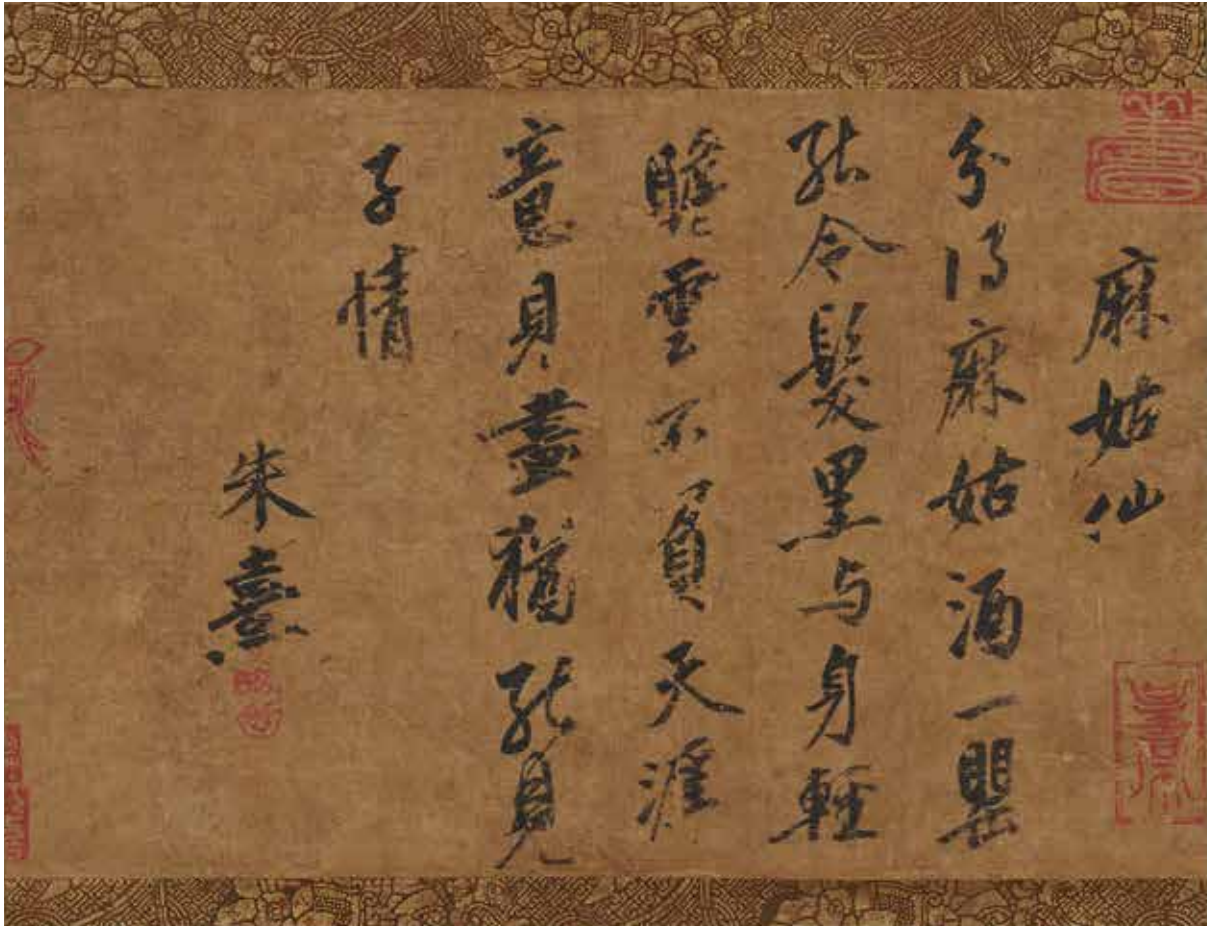


出光美術館研究紀要第二十九号抜刷  
二〇二四年三月二十五日発行

江戸時代の書表現に関する研究課題と解釈 (2)

笠嶋忠幸



口絵9 麻姑仙詩 伝 朱熹 中国 出光美術館

## 江戸時代の書表現に関する研究課題と解釈（2）

笠嶋忠幸

はじめに——前稿からの展開

一、日本の書道文化と日中文化交流史との関係性

二、舶載品の中国書跡——当館所蔵・伝朱熹「墨帖」をどう理解するか

三、江戸時代初期の「唐様」受容に関する理解と解釈

——細井広沢の学書を例に

小括——表象としての存在

はじめに——前稿からの展開

江戸時代後期以降、日中の書道文化交流が急速に深まったことは周知の通りであるが、その様相は、公家・貴族を主軸とした旧来の日本書道史観に即さないこともあり、後世に文脈の見直しが必要となった。昭和期に入ると、この更新においては、いわば民間側からの視点が主導的に展開したため、日中の文化交流の歴史的経緯を基本とした学術的史観へと理解の変換がなされていったのである。そしてこの結果、我が国における中国書法の享受・学習の歴史は、古より日本の書道史観の伝統に内

包されてきたものとして語られるようになっていった。日本の書道史観にみる日中関係の解説では、鎌倉時代に渡来した禅僧たちとの関係に基づく書表現にはじまり、江戸時代前期の黄檗文化の受容を経て、幕末から近代にかけては日本国内に満ち溢れた中国文人趣味の普及による中国書法の模倣表現へと展開している。前稿（『出光美術館研究紀要』第二十八号所収、二〇二三年）および本稿で取り上げる「唐様」の語の理解と解釈に関する再検討は、こうした歴史観の見直しも目的としている。

日中の書道史観を総じて語り出すこの動向に対して一早く反応したのは、宮廷の伝統文化として日本書道の歴史を理解し継承することこそ正統と見ていた文化人や学術研究者であった。近代以降に編まれた数多くの日本書道史概説書には、この気風が強く見て取れる。彼らが正統とみなす旧来の日本書道史観は、平安時代以降の宮廷文化を主軸に紡がれたもので、中世以降は能書の天皇が主導する大系に至り、江戸期には庶民まで波及した実用主体の文化的諸相または伝統継承の様態を説くものであった。しかしここに起きている矛盾をあえて指摘するなら、そもそも漢字と仮名とを併用する実態上では、漢字の書表現が先行する中国書法に基づくことは自明であるし、仮名文字は漢字のいわゆる草書体より転

じたとみなされているものであることから、いずれも始原と由来は中国にあるという事になる。こうした観点の下、書聖・王羲之の存在や中国書法の受容を、日本の書道史観よりも優位にみなす視点と論理は成立しているといえよう。

このような日中文化交流にかかる研究手法の議論は、現在でこそ、いわゆる比較文化学分野において、国際交流の多様性を念頭に据えた考案と見なされているが、我が国の書道文化の歴史的的理解をなす上では、かえって歪みや論理の捻れを生じさせる原因となっている。文化交流の連なりを積極的に肯定すれば、従来の書道史観に不足していた部分が補充され再整理されたものと理解できるが、その反面、日本書道の表現性や特質は中国書法の影響によって生まれたものであるから、日本の書表現の個性は認めがたいとする解釈を、暗に促してしまう点こそ再検討の課題とみたい。例えば、中国の書法文化を日本が享受したことによって、間接的な何らかの影響関係はあったとしても、実態としては、隣国文化の「擬き」を肯定し、模倣の寛容によって、日本独自の書道文化が創生された、という捉え方をすれば平安時代の「和様」表現の成立についても自然な説明が可能となる。この寛容なる文化の継承が日本の特質なのであり、学書水準においてもこの曖昧な様態を容認し継承したことで、独自の創意・創造性の保持と学書方法の工夫は成立していた、といえるのである。

前稿につづき本稿では、江戸時代における国内での中国書法の享受と理解が、どのような実態であるかについて改めて視野を広く取り検討する。とくに近年の論考ほかで取り上げられてきた伝世品の実態考察と再検証例を参考にしつつ、当館が所蔵する中国書跡の作品事例に対しても

考察を加えるとともに、「唐様」作品の取り扱いに関する課題と解釈について、現時点での私見を述べる。

## 一、日本の書道文化と日中文化交流史との関係性

近年発表されている日本書道史分野の論考には、近現代に関する内容が数多く見受けられる。これらに共通する関心事は、現行の書壇ないし書道界の実態や社会構造、あるいは風習や慣例等の実情を鑑み、今に至るまでの経緯について歴史的背景を探るものである。いかにして生まれ育まれてきたか、その展開の解明を目指すあたり、方法論には社会学（政治学）的な観点が援用され、歴史資料と雑誌記事等から詳細な状況分析が施されている。いずれも、より客観的な歴史観を構築しようとする試みとなっている「註<sup>1</sup>」。例えば書表現と文芸の世界とを区別して捉えるような慣習が生まれた背景には、明治期の「漢字廃止論」の影響がある、とする杉山勇人氏の指摘は、本稿と関係する「註<sup>2</sup>」。杉山氏は、近代に受容された西洋言語学の文字観（文字を言語の符号とする見方）と元来の東洋ないし日本の文字観との間にある差異が「書」の概念の変遷を貫らした要因の一つであること、そして文学ないし文芸の世界と書表現とを分離させることにより書は「文学からも美術からも離れたところで自立する方向を探った」との見解を示している。急激に社会の価値観が変容し、西洋化が進む中、日本の文化芸術は大いに西洋美術の波を受けた。とりわけ書道文化の領域においては、かえって一部の愛国心を煽動した点がある。その結果、日本独自の歴史観に対する保守的な再認識が促されたようだ。

国文学者、また歌人として活躍された吉澤義則氏（一八七六一一九五四）は、日本の書道文化にも精通していた人物で、書道の実技指導や伝来する古筆類の審定にも尽力されている。その吉澤氏の講義録である『日本書道新講』（白水社、一九四一年）の序文では、日本の書道文化の継承意識に対する危機感が語られている。以下、要旨となる点を引用する。「現代の書道は実用を忘れようとしてゐる。書道の第一義は実用でなければならぬ。」「我が國の現行の文章は仮名交じり文である。」「漢字の書法を研究しなければならぬと共に仮名の書法を研究しなければならぬ。而してその研究究極の目的は如何にせば漢字と仮名とが調和して渾然たる文字美を發揮するかにおかれなければならぬ。而してその文字美は日本精神によつて導かれたものでなければならぬ。」「日本書道の目的はこの実用即ち文字の文字たる所以を完うするにある。その余力を以て趣味の世界に遊ぶもよからう、漢字といへば條幅に書くもの、仮名といへば色紙短冊に認めるもの、それを書道の唯一の目的のように考へてゐるのが、現代書道界の通弊ではないだらうか。」と、当時の書道文化の社会状況にふれて、自身の想いを述べている。吉澤氏の思想規範は、自身が宮廷流の和歌を継承する歌人の立場であつたことに加え、日本書道の正統なる歴史理解として、尊円親王『入木抄』の内容に心酔していたことにも拠っている。その端的な例としては「本朝は毎事跡を追て国風を不失也。異朝は不然。先代の旧風を改て、当世の風俗を流布せしむる也。仍、筆体も皆改なり」（吉澤氏本文ママ）と、『入木抄』の部分を抄出して、純粹なる国風文化としての日本書道の優位を説きつつ、中国書法に対しては、尊円親王は「中国」晋の書道の伝はつてゐる我が国に於ては、降つた唐の書道の如きは、もはや規範とするに足らぬという御見解」だと、自身

の解釈を披露していることが挙げられる。

ここでは、吉澤氏が用いる「漢字和様書道」「仮名書道」「仮名交じり文」という用語の分類感覚に留意したい。日本の書道文化の歴史は、中国由来の漢字文化の受容にはじまることは認めつつも、日本における中国流の「書法」理解と「書道」史観とは区別して扱っている。すなわち中国から二王、すなわち王羲之・王献之の書法が請来されて、これらを手本として学んでいたことは史実として認めるが、その後の時代には、道風の祖父にあたる篁が請来した書法を熟知した上で、漢字の「和様書道」を創始したと考えられること、そしてこの篁から孫の小野道風へと能書としての規範が継承され、いわゆる「和様書道」は確立したのだ、と解説している点が重要ではないだろうか。

前稿で江戸期の「唐様」の捉え方と解釈について、江戸時代前期における事例より、その枠組みと解釈に関する再考を試みたが、今ここに掲げた吉澤氏の歴史観には、いささか国粹主義的な側面が認められるにせよ、ある意味で宮廷文化を主格とした正統なる日本書道史観を受け継ぐうとする意志が明確に看取される。序文の末尾では「真の日本書道を樹立興隆せしめることは、完全な日本精神を作興せしめること」で、「書道の完成を目標とするものではあるけれども、詮じつめれば、日本人を完成せしめる所以である。日本書道と日本人とは蓋し二にして一なるものであるからである」と結んでいる。同氏の執拗な主張は、昭和時代前期における当時の書の愛好家たちに対するものだ。江戸時代後期以降、急激に日中の文化交流、中国文人趣味への傾倒が進む中で、中国舶載の書跡作品を積極的に受容していた国内事情への危機感の現れと見てよい。このような視点の広汎な波及により、日本書道史の中の「唐様書

道」「唐様書家」なる用語の概念についても拡大解釈がなされるように展開した結果、日本の書道史観において、中国書法の歴史優位、ないし中国書法こそ正統規範であるかのような説明が慣例化し、一般化した今があるという点は大変興味深い。

ところで、中国書法の受容のはじまりとして日本の書道史の冒頭を飾るのは、常に空海の名である。周知の通り、空海は唐時代の王朝へと渡り、自身の眼と手で本場の「書法」を会得して帰国。日本国内へ、本格的な中国書法を伝承した偉人と記録されてきた。空海没後の説話においても、その能書ぶりは神格化され、さまざまな奇跡譚を交えて伝えられてきた。だが一方では、今日に伝世、現存する空海の自筆資料は限られており、その代表格が国宝「風信帖」(東寺蔵、一卷三通分として)である。この「風信帖」は文字数が限られる上、現代の価値観に合わせてみることで、結果として「作品」という認識を生じているものだ。したがって、この筆跡の字姿や筆致の特徴を、正統なる中国書法の型と見立てる王羲之関係資料群の造形と比較するだけでは、両者の近似性のみをもって能動的学書があったことを明解に論証するのは難しい。それでも幾多の研究者たちが比較検証を試みてきたのは、中国の書聖・王羲之の書法との近似点を見出し、指摘することで、空海の書業が、書聖・王羲之に匹敵するものであったとしたいためである。これには江戸時代まで継承されてきた歴史観を受け継いで、空海を確固たる日本書道史の始祖に位置付けた意図が反映されている。平安時代の絵画史において、中国風を唐絵と呼び、日本風を大和絵と呼んで区別するように、この観点に準じれば、日本の「唐様」書道の歴史は、まさに空海から始まったとさえ説明しうる。そしてこれ以降、鎌倉期には宋・元時代書法を、室町から江戸

期にかけては明時代書法の各様式を模倣により学び、多様な変化を繰り返しつつ、絶えず中国書法の影響を受けながら、漢字の書表現は歴史を刻んできたことになる〔註3〕。

前稿の小括でも述べたように、京都では五山文化の影響もあり、中国渡りの漢字の書表現は江戸時代に入る以前から、すでに身近な存在となっていた。その息吹を受けた時代の風潮が、いわゆる文字表現の「唐様」化を促進した、というのが実態なのであろう。ただし学書というほど構えた気分がそれぞれにあった訳ではなく、舶載された品々を眼にし、その鑑賞に親しむ中で、感覚的にそれら書体・書風の造形的影響を受けたことが、初期「唐様」受容の本質であると考ええる。

なお、この唐様すなわち中国書法の受容における事態を、ある年代を具体的に示して明確に区分することは不可能である。そのため本稿では、「初期」の語を初発的な現象が認められる時期として提示している。

堀川貴司氏の論考「唐物としての書と書物」〔註4〕では、中世における唐物、特に書・墨蹟、書物・語録などの日本文化への定着に、五山寺院の深い関わりがあったと指摘している。貿易による「モノ」の移動は、中国・日本の禅僧という「ヒト」そのものの相互往来が関係することで実現した。その場には、禅の教学に加え、最新の学問や芸術に関する知識と技法の伝授が伴い、多彩な広がりをもたせたとする。堀川氏は、これにおける中国の墨蹟とそれに倣う日本禅僧の書表現との関係性について、「唐物とは、本来中国で生産され日本に輸入されたものを指す。」したがって「中国で揮毫され、日本とのゆかりによってもたらされたもの」と解し、「日本人禅僧のそれは、書風を真似たとしてもやはり唐物にはならない」として、「書は書いたヒトと分かちがたく結びついている」も

のと明言されている。

この視点を参考にして江戸期の「唐様」書の意味合いを捉え直せば、中国書法を模倣する人の行為そのものに「唐様」の意味が結ばれていること、また結果としての作品に表現された様態や技法に看取する中国流の風趣もまた「唐様」なのであって、中国書法の忠実かつ正確な模倣・反映の度合いを問うものではないといえる。

## 二、舶載品の中国書跡

——当館所蔵・伝朱熹「墨帖」をどう理解するか

海野圭介氏は「慶長前後における書物の書写と学問」「註5」において、十七世紀当時に伝世した写本類や古筆（古筆切）に対する筆跡の鑑定システム化が広まっていく経緯に注目されている。近世の筆跡鑑定は、中世以前に作成された写本に付す加証とは性格が異なり「テキストの由来や素性を説明し、由緒の正しさを証するために記された」のだが、十七世紀ごろの例では「誰が記したものであるかという点に焦点が据えられ、記された筆跡そのものの価値を証拠立てることを目的としている」と述べる。また「対象となる者の筆跡を熟知している人物に依頼する場合」「権威者に求める場合」「古筆の鑑定を家業とする民間の鑑定家（古筆家）」に依頼する場合と分類し、これらの違いを指摘している。さらに寛永年間（1644-1704）の仮名草子の言（『きのふはけふの物語』）を引いて、「民間の鑑定家の登場は、公家衆の担ってきた領域を侵すもの」であったとも述べている。このほか墨蹟の筆跡鑑定における禅僧の鑑定について、墨蹟に付する鑑定では、外題（短冊形の貼紙題箋）、定型折紙の鑑定書、極札など実態は

多様であり、やはり「権威者に求める場合」の「証拠立て」の類と説く。

日本書道史上に掲げる平安時代の伝世品の内、この象徴的な事例としては、前掲の空海筆「風信帖」が適当だろう。巻末の識語には、豊臣秀次が当時「五枚」あった内より一通分を所望して分割したことが記されている。平安・鎌倉期の古筆の内、写経や歌集写本などについては、室町期ごろまでに切断、分割して有力者たちが分蔵する慣習が起り、その後には収集者が「手鑑」と称するアルバムに所蔵の品々を貼り込んでいくなどの実態もあった。こうした事例からみれば、先の堀川氏の指摘にもあるように、本来の歴史的な価値や内容の伝達とは違う視点で捉えられた「モノ」と化して認識される段階が存在し、そこに何が書かれてあるかではない、筆跡像容としての「モノ」が伝世して、人の手により受け継がれていく、という事象の意味がよく理解できるのである。したがって桃山時代ごろ以降には、いわゆる現在、指定文化財として保管されるレベルの古典籍や書跡資料の類であっても、資料の改変に対する抵抗感希薄であったため、享受者側の都合で、資料が完全な個の存在でなくとも、切断分割された一部分にも同等の価値をもって認識される行為が慣習化していたとみてよい。そして、こうした行為が、引いては中国舶載の伝世品における扱いにも同様である点こそ、本稿での課題につながっている。

六人部克典氏は、特集展示図録『江戸時代にもたらされた中国書画』（東京国立博物館）掲載のコラム『『小山林堂書画文房図録』——市河米庵の眼差し』註6にて、市河米庵（一七七九—一八五八）の「玩物の癖」を解説しているが、その中で米庵私蔵コレクションの図録『小山林堂書画文房図録』にある米庵の見解を紹介している。特に当時、中国から輸入

される書画骨董の市場において流通するものの多くが贗物であることを指摘した上で、歴史に名を残す著名な中国書家の中から、蔡襄、蘇軾、黃庭堅、米芾、趙孟頫、文徵明、祝允明、董其昌の名を挙げ、これらの作品に対して米庵が「皆、作者の名に従い、虚しく吠えているのであって、彼らは名収め、私は実を取る」〔註7〕と述べていることに言及している。

米庵の活躍時期は、のちに挙げる細井広沢（一六五八—一七三五）の没後にあたるため社会的背景や諸般の事情はいささか異なるだろうが、ならば、これ以前は当時より船載品の内容、水準が高かったのかといえ、そうは考えられない。つまり物流量の格差があったとはいえ、真贋ともに流通した状況はともに変わりなく、異なる分野の船載品を含め、国内に流通したほとんどの伝世品において、同様の事情を抱えていたといえよう。

以上のような理解と解釈を基本とし、前稿では紹介するのみにとどまった当館所蔵の伝朱熹「墨帖」に関して、再度、この実態について詳細の検証を試みる。

本帖はいわゆる「支那帖」と呼ばれる帖装であるが、現況では各紙面の損傷が極めて激しい。私見ながら、様態からみて中国・明時代以降の某人による複製品であると想像する〔図1-1〕。現状、紙面の欠損、破損、汚損のみならず、繊維そのものが崩れてしまっている。また紙片の修復、復元の作業を経てはいるものの、その修理等の技術的な粗悪さもあって、船載された当時の状況を、現状から想定するのは困難である。一部には、同じ紙面の別の余白を切り取り、移動させて繋ぎ合わせたり、欠損箇所を埋めたりしてある。こうした条件下であっても、ある程度までは

視認で判断できるのが、刃物による切断と再接合の痕跡である。図1-2に示した通り、単純な破損ではなく、鋭利な刃物で一度切断されて、繋ぎ合わせてある位置が特定できる。これらの様子から推察するに、もとは書幅の体裁であった可能性が高い。後世になつて紙面を細かに切断し、現在のような形態へと剪装したものと考えるのである。ちなみに紙質は、顕微鏡等で見ると、竹紙の繊維かと推定するが状態不良により明らかにし得ない〔註8〕。以上のような状況も踏まえた場合、この作品自体、伝称筆者である朱熹の自筆か否かを判断することはやはり別の課題であり、後世に制作されたものが船載され、国内に伝世して今に至つた、という資料的価値をもつて分析を試みることにする。





右 図1-1 墨帖 伝朱熹  
出光美術館  
上 図1-2 同部分拡大



そもそもこの「墨帖」の原姿が、大きな一枚の紙面に書かれていたならば、おそらく縦長の紙面であつたらうと想定するのが妥当である。したがって元の紙面をどのように切り分けたかよりも、何故、この形式形態へと改変する必要があつたのかに第一の疑問が浮かぶ。

元の形状を掛幅装と仮定して考えた場合、理由となりうるのは、本作品の伝世に関わつた人々が「調度としての帖に仕立て変えよう」と意図した可能性である。ただし、本作品の筆跡は、朱熹の真蹟という訳にはいかず、あくまで後世の複製品である上、朱熹の時代より大きく時代の降つたものであると考えるのだが、それでも日本国内では貴重な舶載品の一つであつたと理解してよいだろう。



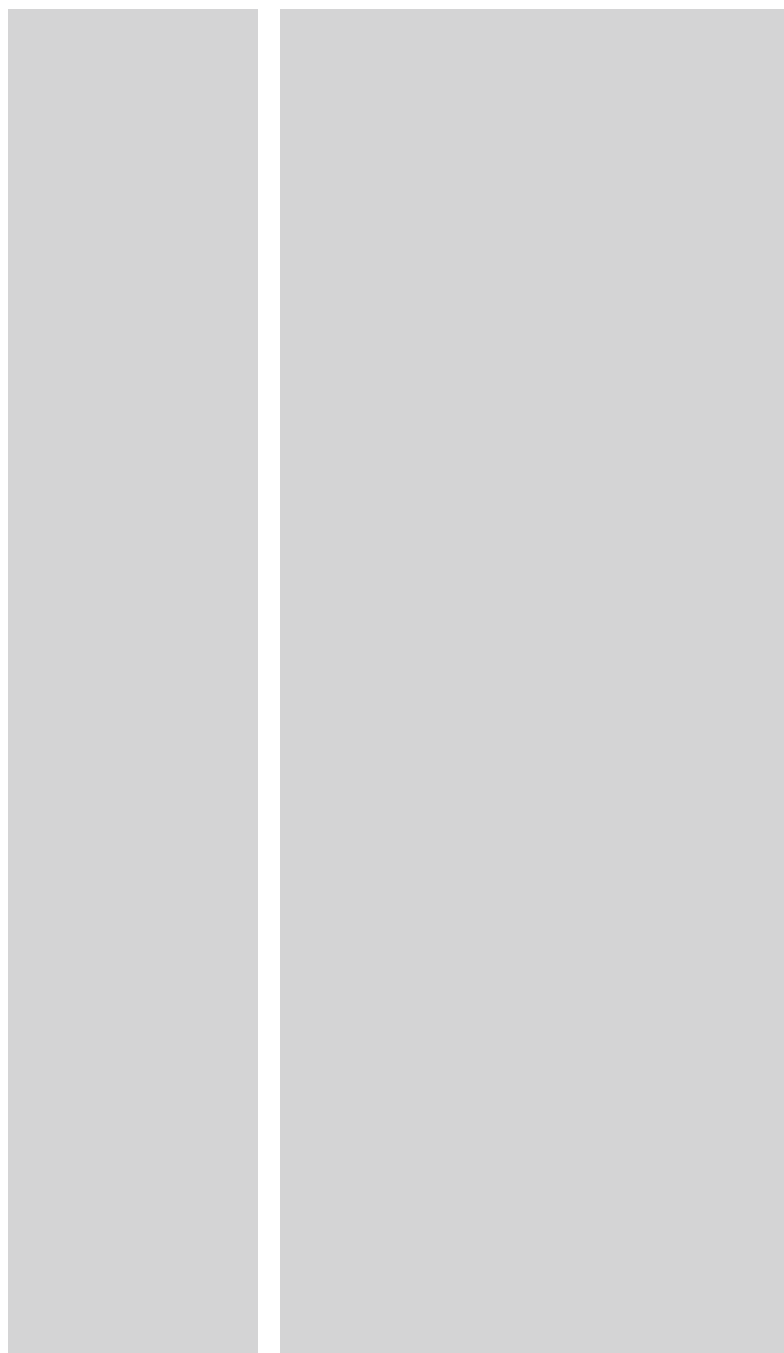
図2 寿陳雲生詩卷 東京国立博物館

図2に参考として掲げたのは、市河米庵旧蔵の「寿陳雲生詩卷」(東京国立博物館蔵)である。明時代の名士一二名が各々条幅に書き記したもので、元は一二幅の仕立てであったものを、貞享五年(一六八八)に寸断して合装したものである。隸書と行草の書体で書かれたものである点から推して、手本ないし調度として収蔵するための改変・改装なのだろう。

同様の背景が窺える例として、十七世紀に活躍した明時代、崇禎十四年(一六四二)の款記をもつ王鐸「行書詩翰軸」(東京国立博物館蔵)〔図3〕がある。一行ごと縦に切断された痕跡があり、部分では基準とした行幅に収まらない箇所は、その部分のみ書線を残すように文字の周囲を切り取ってある。また一行の中でも横に切られた箇所も多々あって、これらを現在の五行仕立ての条幅形状へと改装してある。文字の大きさから推定して、本来はもっと大きな縦長の紙面(紙本)形状であったはずなのだが、何らかの事情から全体を縮小するために工夫された改変・改装であったと考えてよい。

図4は、同じく王鐸の別の書幅「行書五律北方俚作詩軸」(東京国立博物館蔵)で、永暦四年(一六五〇)の作で原姿を伝えているもの。王鐸

の書幅は三行で構成されてあるものが主流で、一行の内、下方向へと書き進める筆致の流れが実に自然である。また文字間の取り方とその調子にも大小の強弱があって、上下の文字のほどよい関係性も留意したい。この作品の寸法は縦二七二・五×横五一・〇センチメートル。一行目は二〇文字、二行目が一五文字であるが、字画と各字の筆画の特徴にも拠るため、仮にこの間をとれば一七文字となる。これを二文字で切断した場合、計算上は三二センチメートル程度となる。そして横幅を三等分す



右/図3 行書詩翰軸 王鐸 東京国立博物館

左/図4 行書五律北方俚作詩軸 王鐸 東京国立博物館

ると一七センチメートルとなる。

伝朱熹「墨帖」は、五六葉で構成されてある。各頁の紙面、縦三四・三センチメートル、横一五・八センチメートルである。二文字の字間を切り詰めてある箇所、また切り取った事で紙面の横幅が細くなったため頁形状の基本寸法に合わせるよう、別紙を継いであるなどの改変状態が認められ、前掲事例を参照すれば、「墨帖」の原姿は、おそらく条幅で



図5 墨帖・部分 (紙継部の点線は筆者)

あろうと推察するのが妥当である「図5」。これらの仮定と仮説からの推察展開が許されるならば、「墨帖」の文字数は一〇九文字。これを単純に二分割した字数が、およそ王鐸書幅の例に見合う程度となることから、全くの想像だが、原姿は大型の掛幅ないし対幅であったかもしれない。ただしその場合、最後の「朱熹」「書」の三文字の大きさが、本文と同等で書かれてあることには、違和感を覚える「図6」。

つまり、これらの条件が客観的に示してくれる事実の想定としては、まず本作品



図6 墨帖・部分

は『易経』繫辞伝の一節を朱熹が筆墨で書いたものという体裁だが、形式の推定年代としては明時代以降とするのが妥当だということである。そして明時代以降の某人が、朱熹筆と伝称する書幅から、その複製を造った。その複製品が伝来途次に大きな損傷を受けながら生き永らえ、修復・改装の手が加えられた。そののち、日本へと渡り伝世した、と考えるのが自然ではなからうか。

中国では宋時代あるいは明時代に採られた拓本としてと伝わるものは、剪装本である。刻石から採る拓本の原姿は大きく、手元に置いて使う学書手本、または室内調度とするには不自由なため、各行を切り離して組み換え、再構成することで冊子や帖の装丁へと改められる。中国書法を継承する上では、早くから「法帖」と称する類で、歴史的な名跡を複製し、学書手本ないし調度として用いたという慣例がある。また別の例としては、当館所蔵の無準師範「禅院額字・選佛場」〔図7〕は一文



図7 禅院額字「選佛場」 無準師範 重要文化財 出光美術館

字ごとに書かれたものが日本へ請求され、このような三文字として横組に仕立てられているが、同様、東京国立博物館蔵の「禅院額字・釈迦宝殿」〔図8〕では、縦に四文字を組んでいることから、大きな一字ごとの紙面を、あたかも活字のごとく扱う感覚があったことは、周知の事実である。

堀川氏は、先掲の論考において、無学祖元墨蹟（上堂語、重要文化財、五島美術館蔵）の例を取り上げ、「墨蹟は唐物として尊重されつつも、茶の湯の世界において掛け物として利用される都合が優先して、さまざまな改変」が行われる点に特徴がある、と指摘する。要するに伝世の書作を切断し、姿形を変えてしまう行為は、元来、書跡の世界と親しい間柄にあるということだ〔註9〕。伝来途次、人の手を伝う場合のみならず、保存環境に伴って、さまざまな損傷を帯びる。そのような中、あるいは分割されることが全損を回避する手立てともなる、との見解はあるうが、本来は文化史上、同じ切断や分割の行為と見えても、それぞれ観点の異なる課題を負っている。

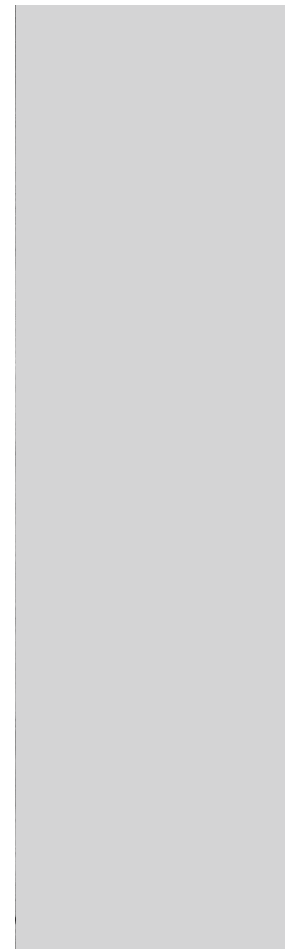


図8 禅院額字「釈迦宝殿」 無準師範 重要文化財 東京国立博物館



### 三、江戸時代初期の「唐様」受容に関する理解と解釈

#### ——細井広沢の学書を例に

伝朱熹「墨帖」は、中国より舶載された、正しくは渡来した品々の中から選ばれ、伝世したという出来事は、国内にて朱子学が盛行した事情に基づき、朱熹の自筆とみなし珍重された、という事実を物語っている。細井広沢が制作した法帖「太極帖」（正面摺拓本、朱熹筆との伝称）については、前稿にて版木の現状とともに紹介したが、これと「墨帖」は字姿、像容ともに類似している。すなわち類似品が複数存在した可能性があり、また拓本法帖としても数多くの複製が制作されて世に広まったと想定できる。松宮貴之氏は、「太極帖」の存在にふれつつ、『易経』の繫辞伝の書は、一七一四年に細井広沢に拠って、日本で初めての正面摺り墨帖として刊行されていることから、江戸書道にも大きな影響を与えている」として紹介しているが、その前後の文脈では、朱子学を思想を纏った視覚的イメージの象徴として、このような筆跡資料の類が活用されたことを間接的に示唆している〔註10〕。これについては、おそらく前稿で紹介した細井広沢作の「太極帖」の原跡が、その当時、当館蔵「墨帖」とは全く別に存在し、そこから籠字を採って、複製としての正面摺法帖を作成した、と理解するのが妥当だろう。

では、伝朱熹の書であったとしても、広沢はこのような書風に倣い、学んだ事実が認められるのか、という疑問についてはどうであろう。あるいは、別の観点からでも、この点を問うことによって、広沢（の時代）における手本からの学書実態が、どの程度の書法理解へとつながっていたのかは、分かるものだろうか。さらには手本と書表現との繋がりにつ

いて、もう少し実態が探れないものだろうか。これらの点を深掘りするところで、広沢が活躍した当時の日本における、中国書法の学書方法と成果について、理解を進めたいのである。

彼の学書環境における転機は、早二十歳の時に迎えている。江戸時代前期の能書家・北島雪山（一六三六―一九七）との出会いがそれである。若きより、学ぶ姿勢の徹底ぶりには定評があったようで、視野も広く、さまざまな経験を積んでいたという。彼が書家として認識されるようになったのは二十歳代の終わりとみなされているが、これを現代の書家像に照らせば、ずいぶん早熟なように感じられるだろう。だが現代と異なり、幼き頃から筆で文字を書くことに親しんでいた当時の人々にとつて、このことはさほど不思議ではない。むしろ、七十八歳までの半世紀にわたる生涯を通じて、本格的に唐様書家の道を学究し、貫いた懸命さの方が異例だといえる。

書家・広沢の広い視野と学書に勤しんだ様子は、現存する作品群から容易に推察でき、多種多様な書体、書風を使いながら自在に筆を揮っていた様子は分かる。しかも屏風の書から、掛幅、卷子、そして篆刻まで、制作の幅広さは、すでに遊戯の域にある。だが彼がどれほど秀逸であっても、残念なことに時代の環境には限界があった。その状況は、現行の日本書道史より俯瞰でき、広沢が学んだ時代には、いまだ本格的な中国書法の「手本」は日本国内に伝わっていないのである。

次世代の書家には、門弟の松下烏石や三井親和ほか、澤田東江ら複数の唐様書家たちがおり、彼らの事績と比較すれば明白である。峯岸佳葉氏は澤田東江と彼を師とした齋田東野の学書について精査を加えられ、彼らの書業には、広沢の時代よりも正確さを求めたことが指摘できると

いう。また、より本格的な中国書法の追究において王羲之の書法を中国の「古法書」(法帖)に倣いつつ、晋・唐時代の書法を学書の主に据えたことにも言及している。それは、中国の鄧石如(一七四三—一八〇五)らに始まる碑学派の影響をいち早く受けたものとみなされ、この時期から各書体への理解が徹底し、洗練されつつあったとされた<sup>註11</sup>。

対して広沢は、おそらく中国本土における同時代の書表現、技法面、理論面について、日本国内へ請求されている情報のいずれもが不十分であることを、広沢自身も十分理解していたと思われる<sup>註12</sup>。その上限られた情報の中から、可能な限り情報の収集を尽くし、中国のさまざまな書法論にもふれて、実践と理論の両側面から探求することに努めていた、と彼の学書姿勢を積極的に解釈したい。例えばそれは孫過庭『書譜』に謳う「好異尚奇士、玩体勢之多方、窮微測妙夫、得推移之奥蹟。著述者、仮其糟粕。藻鑑者、挹其菁華。固義理之会帰、信賢達之兼善者矣。存精寓賞、豈徒然歎」<sup>註13</sup>との理解に親しい姿勢を想定するからであるが、実技実践と理論との双方を真に理解し兼備して、バランス感覚を重要視すべきであるとの意に通じよう。また広沢著『観鶯百譚』を通覧する限り、従来の日本書道の教理を無視することはなく、日本古来の学書精神を尊重した上に新たな中国書法の理解を重ねることで、折衷形式の書論を著したと解釈できる。この点については前稿を参照されたいが、こうした様相こそ、まさに時代の変わり目の特徴である。

では広沢の学書形態にもう少し踏み込んでみた時、どのような実態が認められるだろうか。この理解を深めるには、あまりにも広沢周辺の有効な資料が少ないことから、従来の指摘に則りつつも、いくつかの傍証を付け加えておきたい。

まず広沢著『撥蹬真詮』冒頭部分には雪山の像を掲げており、雪山の使用印を受け継ぎ愛蔵したことも明かしていることから、学書方法は、師である北島雪山より受け継いだものと理解できる。書作において、同じ印文の印章を好んで用いていたこともその傍証となる。これはいわゆる師風継承の意を明確に示すことと、自身の書法が正統なるものであるとの証を示したのであるが、師の書風そのままを手本にしたと理解するのは早計である。

北島雪山は、長崎に赴き、直接、黄檗僧の独立性易や即非如一から、書法を学んだとされるほか、明人・愈立德より、文徵明ほか明時代の書法を学んだという。劉作勝氏の論考では、黄檗僧の隠元隆琦の書法が、明時代の能書・文徵明の書風と近似しており、黄檗僧と文徵明の書法との親しい関係性が指摘できる、としている<sup>註14</sup>。総じていえば、俗に「黄檗流」と称される書風群にみる一要素に文徵明との関わりがあつて、その黄檗流を介して、雪山は文徵明風の書法を会得した。その教えを、広沢は受けたこととなる。例えば少字数の漢語を紙面いっぱい大きく書く形式、あるいは置き脇書と呼ぶ形式だが、最初の一字分の漢字を大きく書き示して、その後小さな文字で補足的な漢文を書き示すもの<sup>図9</sup>のような類には、まさに黄檗僧の象徴的な揮毫書式が認められる。ただし筆意筆勢の豊かさ、奔放な筆致、大らかな曲線を主とした行草体で書く書法には、当時の中国書法の本格派とは、やや様子の異なる個性が備わってみえる。したがって広沢の学書もまた、雪山を師と仰ぎ、雪山の書風を介して、翻訳された中国・明時代の書法を受け継いだもの、との説明になる。

残念ながら、広沢が直接、確実に手本として実見した資料は確認できな

い。ただし幸いにも、息子・九臯（一七一―一八二）の関係資料の中に、文徵明ほかの書法との接点を認める手がある。

明和七年（一七七〇）に息子の九臯が雙鉤、すなわち籠字の手法を用いて制作した「午門朝見帖」（正面摺の和刻本）「図10」がある。因みに同名の真蹟資料は、現在、中国・上海博物館に所蔵されるものがよく知られ、同じ内容の作品として掛幅と巻物との二種類があるが、巻物の方がこれに近い。文徵明の曾孫である文震亨が、これを萬曆四十年（一六二二）に模刻、版本化しているとの由から、おそらくこの墨拓帖の類が、何らかの事情で日本へと渡って、この帖に出逢った九臯により、さらに複製されて和刻本が成ったと想像する。このことから、広沢の生きた時代でも、文徵明の書風がこの程度は理解されていたと考えたい。一例として図11では「青」ほかの字姿を比較したが、下段の月

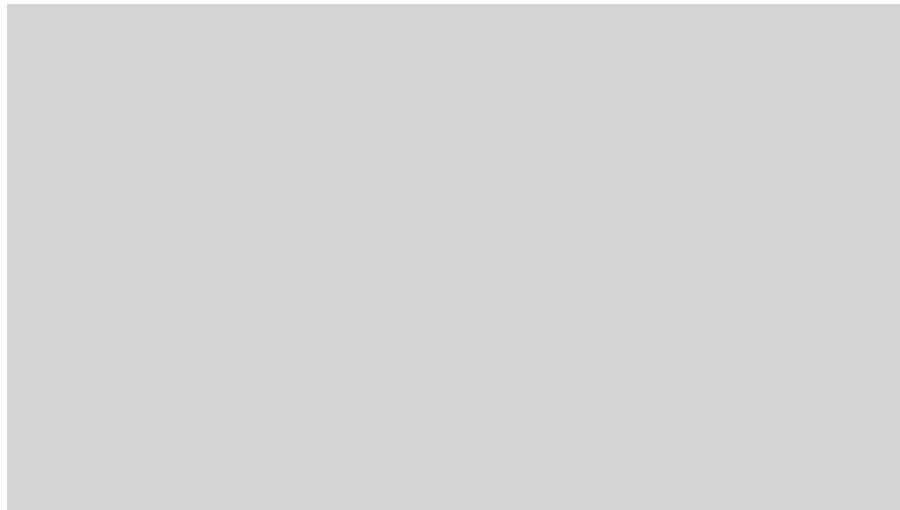


図9 置字脇書「雲」 細井広沢 東京・満願寺

部分を円形に書く形態や筆致の特徴は近似している。つづく安永四年（一七七五）には、祝允明の草書、墨拓本「帰去来辞」も複製している。したがって明時代に中国本土で作られていた名跡の模刻群について、江戸時代初期の段階であつても、これらの存在が認識されていたと推察し、広沢は二次資料としての筆跡を手本として、学書に勤しんでいたと想定する。広沢による唐様の書表現は、師風の継承という直接的な教授形態のほか、広沢自身もつと能動的に、具体的な情報を求めて、あらゆる手段の中から紡ぎ出したものだといえよう。結果的に文徵明や祝允明らの中国・明時代の書風と、どこか緩やかにも書の風趣を通わせている点に、事象の重要さがある。

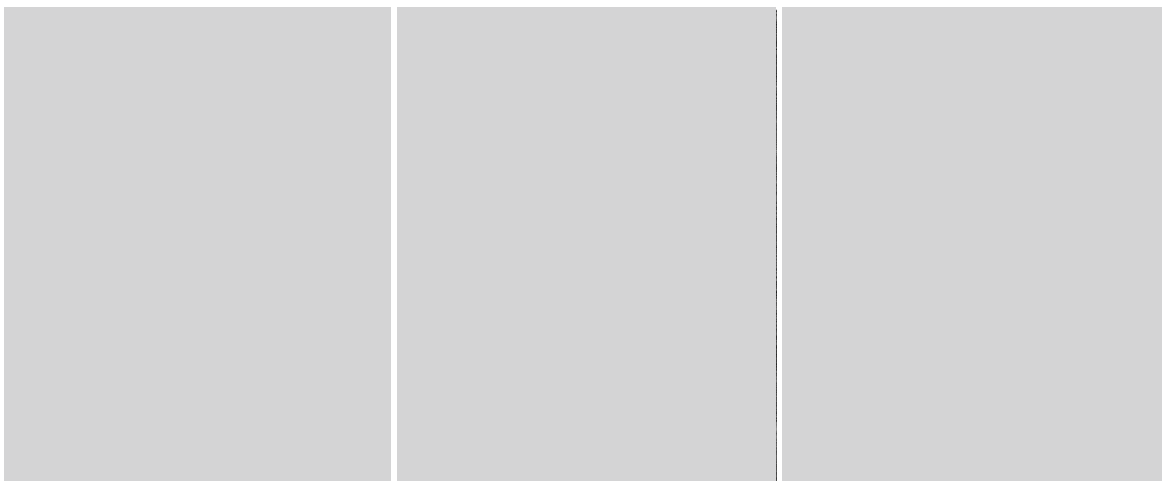


図10 午門朝見帖（正面摺の和刻本） 細井九臯製 東京・満願寺

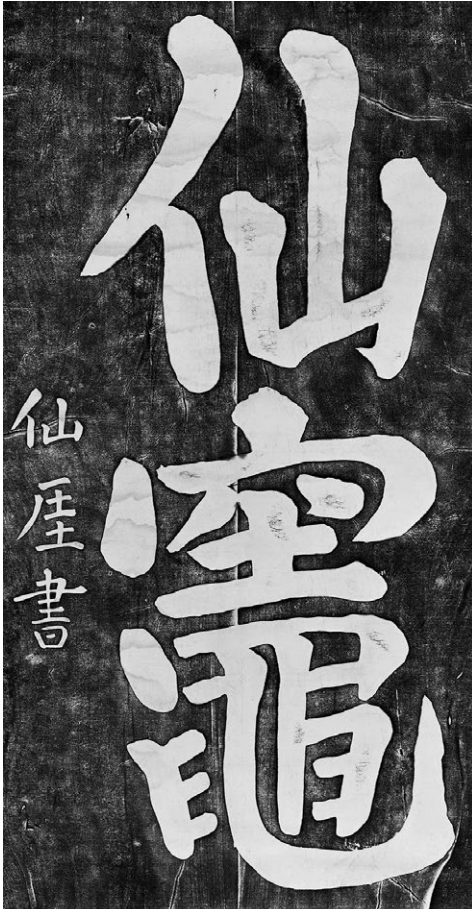


図12 仙窟(木額・拓本) 仙厓 出光美術館



図11-1 唐詩書卷・部分 細井広沢 東京・満願寺

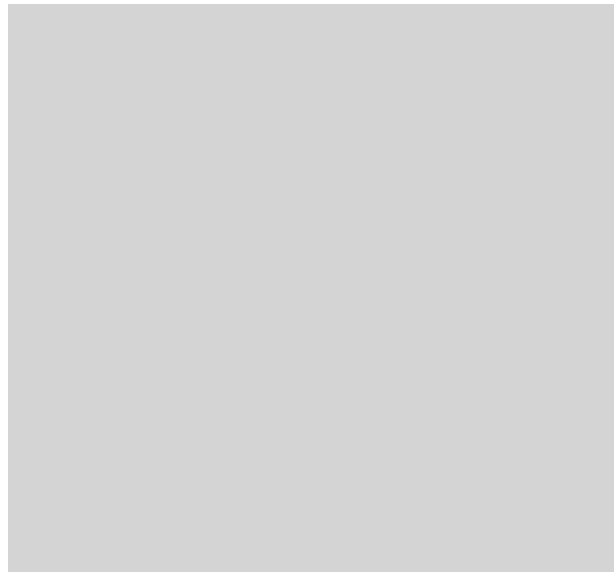


図11-2 詩書卷・部分 細井広沢 東京・満願寺

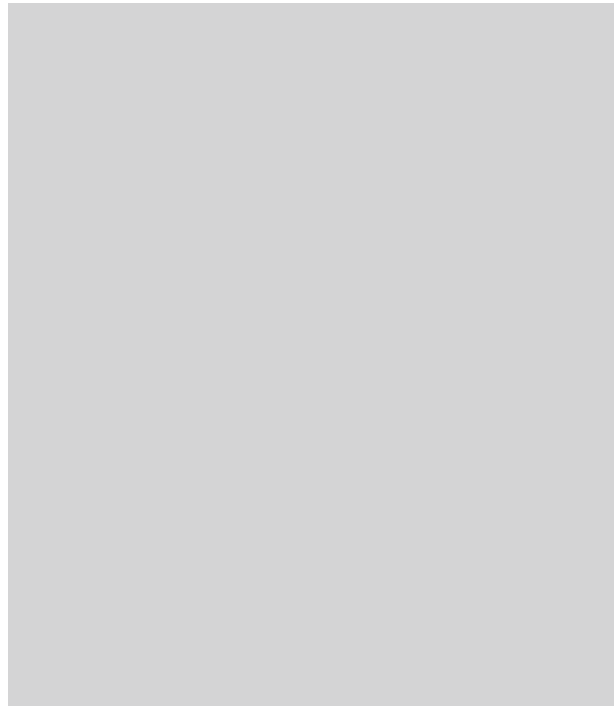


図11-3 午門朝見帖・部分 東京・満願寺

### 小括——表象としての存在

太宰府天満宮・宝満宮竈門神社の主催による展覧会「宝満つる山、祈り満つる山」(二〇二三年九月二日—十二月三日)が、太宰府天満宮宝物館で開催された。宝満宮竈門神社は国史跡指定の霊山で、福岡藩藩主の庇護が篤く、また仙厓ゆかりの地でもある。当該展には木額「仙窟」が展示公開されていたが、当館ではこの額字の拓本を所蔵している「図12」。これには「仙厓書」とあり、同社にはこれとは別に刻字「玉姫降神」があつて、ここには「仙厓敬書」とある。だが、いずれも仙厓の書風とは明らかに異なるものであるため、これら刻字の型となった原跡は、仙厓



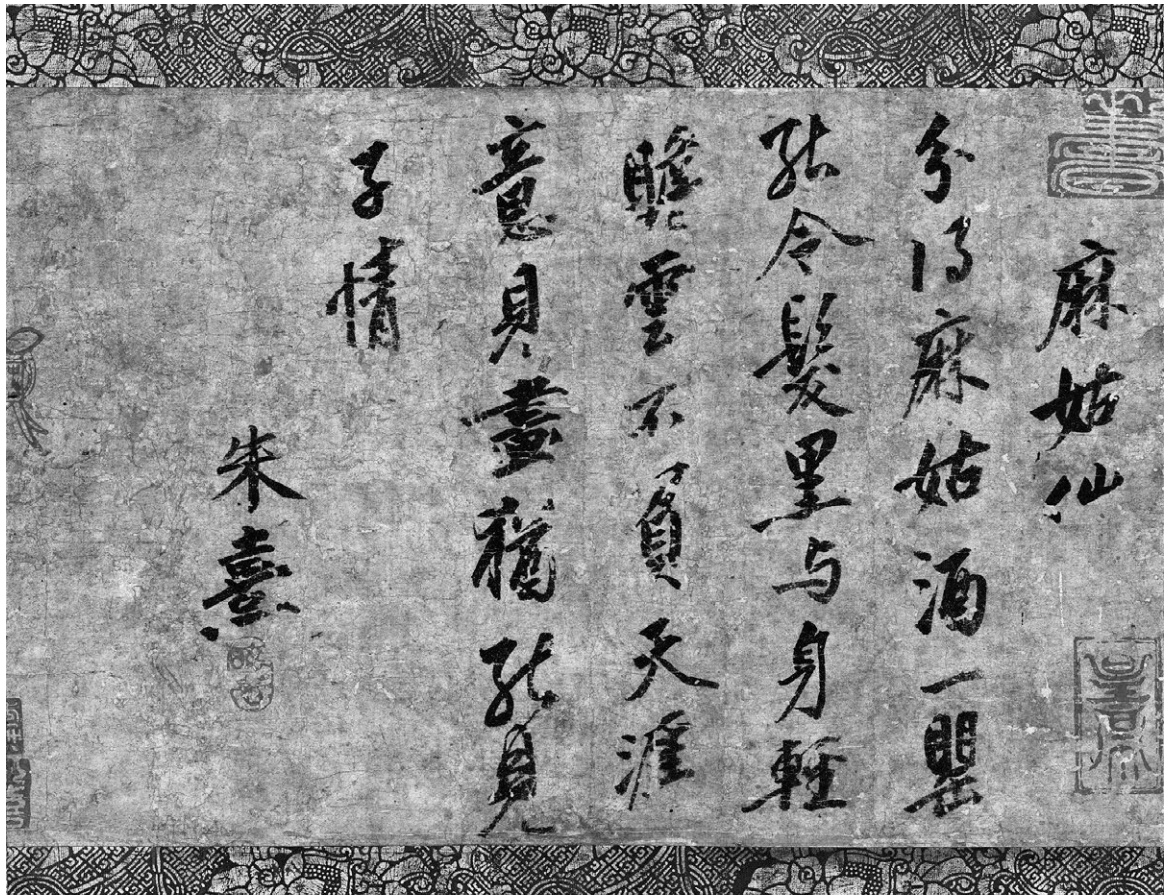


図13 麻姑仙詩 伝朱熹 出光美術館

自筆のものではないといえる。こうした状況は江戸時代に和刻された資料の多くに認められる傾向であり、版下となるものが介在する工程の中で、筆跡の字姿に対し、そのままの様態を写し伝える作業の精緻さ、ないし正確さは厳密に問われることがなかったという実情を物語る。誰が書いたものかは落款に「仙厓書」とあれば事足りるという体裁の意図であれば、真贋とは別次元の社会的機能ないし役割が、ここに存在しているのである。

当館所蔵品の内、日本国内の大名家に伝世した作品群の中に、前田家伝来の伝朱熹「麻姑仙詩」(二八・六×四三・八センチメートル)〔図13、口絵2〕がある〔註15〕。本稿でふれた伝朱熹「墨帖」とともに、これらは知識人たちが古人を夢中の空想下に偲び、追慕する際の象徴として鑑賞された御影である。それは江戸時代の絵画史における中国絵画の模倣や「漢画」制作が、大名家の需要に応じたものであったように、書作品の場合も同じく模写され、複製されて世に流通したものの。「唐様」の理解をめぐる中国書法と日本書道の関係性は、日本国内において互いに補い合う存在として成熟し、多様な書道文化に係る、さまざまな需要と供給の場を満たしていたと考えてよいだろう。

註1—ここ十年における特徴的な論考を拾えば、高橋利郎氏「近代日本における書への眼差し—日本書道史形成の軌跡」(思文閣出版、二〇一一年)や、栗本高行氏「墨痕—書芸術におけるモダニズムの胎動」(森話社、二〇一六年)があり、直近では柳田さやか氏「書」の近代—その在りかをめぐる理論と制度」(森話社、二〇二三年十月)、林淳氏「いびつな「書的美」—日本の書がたどった二つの近代化」(森話社、二〇二三年十二月)と続いている。

註2—杉山勇人「明治期における書概念の変遷過程—文芸からの離脱と漢字廃止論の影響—」(『大学書道研究』第九号、全国大学書道学会、二〇一六年、五—

一五頁)。

註3—例えば谷川雅夫氏の場合、「唐様以前(十七世紀前半)」、「初期唐様(十七世紀後半)」と示して区分し、「唐様」の書と認められる表現の発生時期を、およそ一六五〇年以降にとる従来の学術見解によっている。そして十七世紀前半の作例として藤木敦直、林羅山らの書風について「十七世紀後半の長崎經由で日本に入ってきた所謂唐様の洗礼を直接受けておらず、ゆえにそれぞれが個性的である」と評されている。谷川雅夫「江戸時代の漢字書の流れ」(『書』21「五十四号、匠出版、二〇一五年、八一―一七頁」。

註4—堀川貴司「唐物としての書と書物」(川添房江・皆川雅樹編『「唐物」とは何か―舶載品をめぐる文化形成と交流』第II部「日本文化のなかの唐物」、勉誠出版、二〇二二年、二四五―二五五頁)。ほか同書所収、川本慎自氏「室町仏教と唐物」(第I部「唐物の成立と展開」、八四―九四頁)では、舶載された唐物を珍重する意識は、日本において新たな意味を加える行為の深まりに準ずるとの見解も参照。

註5—海野圭介「慶長前後における書物の書写と学問」(『形成される教養―十七世紀日本の〈知〉』IIIメディアの展開、勉誠出版、二〇一五年、二二―二四二頁)。

註6—特集展示図録『江戸時代にもたらされた中国書画』(東京国立博物館、二〇二一年)。

註7—『小山林堂書画文房圖録』(嘉永元年版)の癸冊、神惟孝跋を参照。東京国立博物館デジタルライブラリー (<https://webarchives.nnm.jp/dlib/detail/5351>)。

註8—堀川氏、前掲註4、同書二五四頁を参照。唐物としての書(墨蹟)と書物(語録など)が、「享受者は単純にそれを尊崇するだけでなく、時代時代の要請に応じて政治的・経済的に利用し、場合によっては原型を改変することも厭わない扱い方をしてきた」とし、「研究対象としては、成立時の原型を探る努力をするともに、その歴史の一コマ―コマにも注意深く目を向けていく必要がある」と述べている。ほか、書跡作品における切断分割の文化継承については、一般社団法人国宝修理装演師連盟編『第26回定期研修会報告集』所収の松原茂氏講演録「書の切断と改装」を参照。

註9—『竹紙の現在と文化財修理』(一般社団法人国宝修理装演師連盟、二〇二二年)参照。

註10—松宮貴之「朱熹、朱子学、思索の軌跡」(『書と思想―歴史上の人物から見る日中書法文化』東宝書店、二〇一九年、一四九―一五六頁)なお「太極帖」

については北川博邦氏が「北川コレクション・和刻法帖―つぼんてほん」(成田山書道美術館、二〇一九年)所載の巻頭文「和刻法帖のあらまし」および解説にて、高玄岱「白雉帖」の方が先行すると述べている。

註11—展覧会図録『齋田記念館開館二五周年記念特別展・齋田東野生誕二五〇年・澤田東江から齋田東野へ―唐様の書の原点・王羲之をめざして』(齋田記念館、二〇二三年)。別に、峯岸佳葉氏には、同年十月に開催された第三十三回書学書道史学会大会における口頭発表「澤田東江の書法とその史的位置づけについて―東江の弟子・齋田東野の資料を中心に―」がある。

註12—これに関する論考としては、高橋利郎氏「江戸時代の蘭亭序」がある。ここでは江戸期の書法を俯瞰しつつ、明清書画の舶載品や学書のための法帖に関する国内理解の事情を考察している。「北島雪山や細井広沢といった、東江よりも一世代前の唐様書きが、文徵明を筆頭とする明人の書を基底に据えたのに対して、天明期にかかる頃には古学の盛行と軌を一にしながら、王羲之書法への回帰がはじまる」と述べた上で、『狩谷校斎手簡』を参考に「良い法帖は入手し難く」、宋時代以降の書は、学書の手本には向かないもので、「魏晉の書は翻刻に翻刻を重ねた結果、真跡から遠く離れてしまっている」との校斎の文意を紹介しながら、「世代を経てゆがめられた書法の受容」があったと指摘している。野田麻美「蘭亭曲水図をめぐる諸問題」第二部コラム(野田麻美・静岡県立美術館編『輞山図と蘭亭曲水図』所収、勉誠社、二〇二三年、二二―二九頁)。

註13—当該箇所解説については中田勇次郎編『中国書論大系』第二卷(二支社、一九七七年、一〇六頁)、『精粹図説書法論』第二卷(西東書房、一九九〇年、二〇六頁)ほか参照。

註14—劉作勝「隠元書風源流説に関する再検討」(『愛知学院大学文学部紀要』第三十九号、二〇一〇年)。

註15—前田侯爵家御蔵器入札目録』(於・前田侯爵邸、東京市本郷区本富士町、大正十四年五月二十三、二十四日展観、二十五日入札並開札)。計三八五点のうち、十一番に「晦庵墨蹟」として写真掲載あり。

〔図版出典〕

図2・3・4・8 ColBase (<https://colbase.nich.go.jp/>)

## A Study and Analysis on Calligraphic Expressions of the Edo Period (2)

KASASHIMA, Tadayuki

From the late Edo period, the exchange between Japanese and Chinese cultures of calligraphy were increasingly strengthened, and the context of the Japanese history of calligraphy was reviewed and updated. In other words, this was a review and change in the historical understanding backed by the perspective of Japanese-Chinese cultural exchange. Thus, teaching and learning of Chinese calligraphy methods came to be commonly discussed as equally as traditions of Japanese calligraphy. In response to such changes, researchers of the Japanese history of calligraphy argued for the independence and authenticity of traditional Japanese culture.

These disciplinary turns were in part due to the spread of interests towards Chinese culture, but is also related to how *karayō* (Chinese style) is narrated in the history of calligraphy that was only recorded in text during the modern period.

The understanding of the Japanese history of calligraphy was, after the Heian period, built according to the stylistic flow seen in imperial court culture, and in the Edo period, discussed as a widely encompassing cultural phenomena of text expressions that became widespread to the general people. Later, the understanding of the history of Japanese calligraphy shaped during the modern period was founded on the fact that Chinese calligraphy methods were imported and had evolved respectively during the Kamakura, Muromachi and Edo periods. Thus, parts that were undiscussed in the past understanding of calligraphy history were added and organized, but on the other hand, it has led to the idea that the expressiveness and characteristics of Japanese calligraphy originates from Chinese calligraphic methods.

This article reviews such discourse and reinvestigates the reception and understanding of Chinese calligraphic methods in Edo period Japan. Particularly, the article refers to the reinvestigation of inherited materials from other scholarly articles and provides a report on the current state of Chinese calligraphic works in the collection of the Idemitsu Museum of Arts. Lastly, the article concludes by reconsidering the essence behind the challenges regarding the handling of *karayō* artworks.

出光美術館研究紀要 第二十九号

(二〇二三年度)

二〇二四年三月二十五日

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