

## 董其昌による褚遂良「枯樹賦」臨書の一考察

古木 誠彦<sup>\*1</sup>、上野 あゆみ<sup>\*2</sup><sup>\*1</sup>九州女子大学 人間科学部心理・文化学科 北九州市八幡西区自由ヶ丘1-1 (〒807-8586)<sup>\*2</sup>株式会社佐電エレクトロニクスサポートグループ 福岡市早良区祖原21-2 (〒814-0005)

(2024年6月25日受付、2024年8月6日受理)

## 要 旨

本研究は、中国明時代の書家董其昌（1555－1636）の臨書学習の特長について、褚遂良（596－658）の書「枯樹賦」の董による臨書作品を題材に、理論と実作の両面から考察をした。

その結果、董其昌が書において最も重視した「強韌な書線（遒勁）」を再現する技術を身に付けるため、「枯樹賦」の用筆（中鋒）に注目しており、40歳、47歳の臨書作品からは、董其昌が自身の書法理論に相違なく、「枯樹賦」の筆法に基づく中鋒を踏襲していたことが、実作分析に基づき証明できた。

キーワード：董其昌、董其昌臨「枯樹賦」、『画禅室随筆』、中鋒、藏鋒

## 緒 言

本論は、中国明時代の書画家である董其昌（嘉靖34年<1555>－崇禎9年<1636>）の生涯における臨書作品の中から、褚遂良（開皇16年<596>－顯慶3年<658>）の「枯樹賦」に注目し、その臨書作品を分析することで董其昌の書法理論と実作との関連を探り、董其昌の学書的一端を明らかにするものである。

董其昌は「吾が書は臨仿せざるところ無し<sup>1</sup>」と自負するように、独自の表現確立のため古典に基づく書法修得に重きを置いていた事は周知の通りである。特に書作においては線質が強韌であることを重視し、書論『画禅室随筆』では、董其昌が用筆法を思案していたことが確認できる<sup>2</sup>。この用筆法で主軸を成すのが、筆を直筆で立てて持つ「中鋒」であり、この中鋒を得ているのは褚遂良と虞世南（永定2年<558>－貞觀12年<638>）の行書のみだとも説いている<sup>3</sup>。そこで本研究では『董其昌書畫全集<sup>4</sup>』（以下、『書畫全集』と略）を基礎資料とし、褚遂良の「枯樹賦」を主眼に、董其昌書法における褚法の検証を行うこととした。

褚法に着目する理由として、以下2点を挙げる。

①董其昌には現存する臨書作品が多く、稿者の調べでは『書畫全集』には褚遂良臨書5作品が収録されている（虞世南臨書は1作品）。董其昌が臨書した時の年齢も様々なため、臨書の変遷を比較分析できると考えた。

②董其昌が敬服する米芾（皇祐3<1051>－大觀元年<1107>）が、褚遂良を最もよく学んだと自身の学書を回顧しており、その影響を董其昌が受け、学書に関する方法を得たと推察できるため<sup>5</sup>である。

褚遂良は、虞世南、歐陽詢（永定元年<557>－貞觀15年<641>）と共に「初唐の三大家」に名を連ねる能書家で、父褚亮は虞世南、歐陽詢の親しい友人であった。褚遂良は太宗（598－649）の信任厚く、太宗による書跡の収集や鑑別の任にあたり『王羲之書目』『搨本楽毅論』を編纂した。褚遂良は太宗の側近として忠実厳正に勤めを果たしていたが、太宗の子高宗（628－683）の武后擁立問題で左遷され、63歳ベトナムで憂死という結末を迎えた<sup>6</sup>。その書は、歐陽詢、虞世南の各書法の長所を掴み、細身ながら遒勁で華麗な

<sup>1</sup> 神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』株式会社同朋舎出版(1980.4)294-296頁。

<sup>2</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』参照。「論用筆」の項目で董其昌の用筆法が整理されている。

<sup>3</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』86-90頁参照。

<sup>4</sup> 故宮博物院編『董其昌書畫全集』（全十巻）故宮出版社・浙江攝影出版社（2020.4）。真蹟として信憑性の高い、現在世界に現存する董其昌書畫作品439点が収録される。

<sup>5</sup> 『中国法書ガイド35 褚遂良法帖集 唐』株式会社二玄社（1989.9）28頁。

<sup>6</sup> 褚遂良の伝記は、福本雅一監修『第一巻 唐一 中國文人傳』藝文書院（2004.3）65-111頁、駒田信二著『中国書人伝』株式会社芸術新聞社（1985.12）74-84頁を主に参照した。

独創の楷書を拓いたとされ、さらには、王羲之書法を最も伝える存在であるとの評もある<sup>7</sup>。また褚遂良自身が『王羲之書目』を編んだことで、自然と王羲之書法への鑑識眼も定着したのではないかと推測する。董其昌は、王羲之書法を軸として書の理想を生涯追究した。よって米芾の学書歴と併せ、董其昌が褚遂良に注目したのも自然な流れであると言える。

なお、本研究に関して、<『画禅室随筆』に記載される褚遂良に関する事項><董其昌の褚遂良書法に関する見解>を古木が担当、<緒言><「枯樹賦」について><「枯樹賦」臨書作品分析><結言>を上野が担当する。

### 『画禅室随筆』に記載される褚遂良に関する事項

まずは、董其昌が平生書き残した跋文や雑文等をまとめた『画禅室随筆』に掲載される褚遂良に関する事項について考察する。本書は言うまでもなく、中国書道史上、明時代以降に絶大な影響を与えたことは斯界においては周知のことである。ここでは、『畫禪室隨筆講義』<sup>8</sup>と『中国書論体系 第10巻 明2』(画禅室随筆〈巻一〉)<sup>9</sup>を基礎資料として、褚遂良書法を董其昌がどのように捉えていたのかを考察する。

まずは『畫禪室隨筆講義』中で、第十五則、第二十八則、第三十八則、第四十四則、第四十六則、第四十九則に褚遂良の名が散見できるため、褚遂良に関する内容部分を以下に明示にする。

#### [第十五則]<sup>10</sup>

發筆處。便要提得筆起。不使其自偃。乃是千古不傳語。蓋用筆之難。難在遒勁。而遒勁非是怒筆木強之謂。乃大力人通身是力。倒輒能起。此惟褚河南・虞永興行書得之。須悟後始肯余言也。

(發筆の處は、便ち筆を提得して起こし、其れ自ら偃せしめざることを要す。乃ち是れ千古不傳の語なり。蓋し筆を用いるの難なり。難は遒勁なるに在り。而して遒勁は是れ怒筆木強の謂に非ず。乃ち大力の人、通身は力にして、倒れば輒ち能く起くる。此れ惟だ褚河南・虞永興の行書のみこれを得たり。悟後を須ちて始めて余が言を肯ぜむ。)

書法には「提得」「遒勁」が大切で、これを修得しているのが褚遂良・虞世南の行書であると、董其昌は説明をしている。

#### [第二十八則]<sup>11</sup>

蘭亭出唐名賢手摹。各參雜自家習氣。歐之肥・褚之瘦。於右軍本來面目。不無增損。政如仁智自生妄見耳。此定本從眞蹟摹取。心眼相印。可以稱量諸家禊帖。乃神物也。

(蘭亭は唐の名賢の手摹に出で、各自家の習氣を參雜す。欧の肥・褚の瘦は、右軍本來の面目に於いて、増損すること無しとせず。政に仁智自ら妄見を生ずるが如きのみ。此れ定めて本は眞蹟従り摹取す。心眼相印し、以て諸家の禊帖を稱量すべし。乃ち神物なり。)

董其昌自身がこれこそ本物だと認める、「ある蘭亭序」の摹本に書かれた跋の内容である。唐の名賢による蘭亭序の摹本には其々に習氣が交じり、歐陽詢の習氣は肥り過ぎになることで、褚遂良の習氣は瘦せ過ぎになることだと述べる。歐陽詢が模したものは定武本、褚遂良がそれは神龍本と言われるが、本則では、この両者摹本は真を表わしておらず、良くないと述べていることになる。

<sup>7</sup> 『書と書人《藝林叢録》選訳Ⅱ』株式会社二玄社(1987.2) 潘伯鷹「褚遂良はどうして王羲之を継承できたのか」115-121頁。潘氏は褚遂良が王法を継承した理由を3点列挙し、中でも書法に関することとして、褚遂良が王羲之同様に隸書を会得していた共通性があると述べる。

<sup>8</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』参照。『画禅室随筆』は本来、全四巻で、第一巻は論書、第二巻は論画、第三巻は紀遊・記事・評詩・評文である。この書は第一巻のみをまとめたもので、便宜上、各則と名付けて順序を示している。本論ではその表記順と内容に従った。

<sup>9</sup> 中田勇次郎編集『中国書論体系 第10巻 明2』株式会社二玄社(1999.10.25)。藤原有仁訳「画禅室随筆〈巻一〉」5-230頁。

<sup>10</sup> 前掲前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』86-90頁参照。本則では、筆の持ち方である「提得」を中心に解説を述べている。

<sup>11</sup> 前掲前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』162-165頁参照。

[第三十八則]<sup>12</sup>

神宗皇帝。天藻飛翔。雅好書法。每攜獻之鴨頭丸帖・虞世南臨樂毅論・米芾文賦以自隨。予聞之中書舍人趙士禎言如此。因攷右軍曾書文賦。褚河南亦有臨右軍文賦。今可見者趙榮祿書耳。

(神宗皇帝は、天藻飛翔、雅より書法を好む。毎に獻之の鴨頭丸帖・虞世南の臨樂毅論・米芾の文賦を攜へて以て自ら随へり。予これ中書舍人の趙士禎の言に聞くこと此の如し。因て攷ふるに、右軍は曾て文賦を書し、褚河南も亦た臨右軍文賦有り。今見るべき者は趙榮祿の書のみ。

神宗皇帝乃ち萬曆帝が平素から書を好み、自らも書をよくすると述べ、常に鴨頭丸帖(王獻之)・臨樂毅論(虞世南)・文賦(米芾)を側に置いていたとし、それは中書舍人の趙士禎から確かに聞いたとする。そしてその文賦に言及し、かつて王羲之は文賦を書し、また王羲之書の文賦を褚遂良が臨書したものもあったと述べている。現在は、趙子昂の書いた文賦のみが残っていると言う。

[第四十四則]<sup>13</sup>

唐林緯乾書。學顏平原。蕭散古淡。無虞褚輩妍媚之習。五代時楊少師特近之。

(唐の林緯乾の書は、顏平原を学び、蕭散古淡。虞褚が輩の妍媚の習無し。五代の時の楊少師は特りに之に近し。)

唐の林緯乾(林藻・中唐の人)の書は、顏真卿を学んでいるが蕭散古淡であり、褚遂良のように妍媚の習気はないと述べることで、褚遂良の書が、妍媚な習気(習い癖)がみられるという事を強調しているともとれる内容である。

[第四十六則]<sup>14</sup>

大慧禪師論參禪云。譬如有人具萬萬貲。吾皆籍沒盡。更與索債。此語殊類書家關振子。米元章云。如撐急水灘。船用盡氣力。不離故處。蓋書家妙在能會。神在能離。所欲離者。非歐虞褚薛諸名家伎倆。直欲脫去右軍老子習氣。所以難耳。那叱拆骨還父。拆肉還母。若別無骨肉。說甚虛空粉碎始露全身。晉唐以後。惟楊凝式解此竅耳。趙吳興未夢見在。余此語悟之楞嚴八還義。明還日月。暗還虛空。不汝還者。非汝而誰。然余解此意。筆不與意隨也。甲寅二月。

(大慧禪師、參禪を論じて云う。譬へば、人有り萬萬貲を具ふ。吾皆籍沒し盡し、更に與て債を索むるが如しと。此の語殊に書家の關振子に類せり。米元章云ふ。急水の灘に撐し、船、氣力を用ひ盡くせども、故處を離れざるが如しと。蓋し書家の妙は能く會ふに在り、神は能く離るるに在り。離れんと欲するところの者は、歐・虞・褚・薛諸名家の伎倆に非ずして、直だ右軍老子の習氣を脱却せんと欲するなり。難き所以のみ。那叱、骨を拆きて父に還し、肉を拆きて母に還す。若し別に骨肉なくんば、甚の虛空に粉碎して、始めて全身を露すことを説かんや。晉唐以後、惟だ楊凝式の此の竅を解するのみ。趙吳興は未だ夢にも見ざるなり。余が此の語は、これ楞嚴八還義と悟れり。明は日月に還し、暗は虛空に還す。汝の還さざる者は、汝に非ずして誰ぞや。然れども余は此の意を解するも、筆、意と隨はざるなり。甲寅二月。)

ここでは、褚遂良は、歐陽詢・虞世南・薛稷ら、唐時代の名家と並列して述べられている。書家の妙はよく古人を学んでそれと一致するところであるが、さらにそこから離れるところに神があると述べ、褚遂良は技量においては離れている(王羲之とは違う書法)かもしれないが、王羲之の習気からは脱却できていないと言う。ここでも前則同様に「習気」について述べられている。

[第四十九則]<sup>15</sup>

柳誠懸書。極力變右軍法。蓋不欲與禊帖面目相似。所謂神奇化爲臭腐。故離之耳。凡人學書。以姿態取

<sup>12</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』226-230頁参照。

<sup>13</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』254-259頁参照。

<sup>14</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』262-271頁参照。

<sup>15</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』280-283頁参照。

媚。鮮能解此。余於虞褚顏歐。皆曾彷彿十一。自學柳誠懸。方悟用筆古淡處。自今以往。不得舍柳法而趨右軍也。

(柳誠懸の書は、力を極めて右軍の法を變ぜり。蓋し禊帖と面目の相似るを欲せざるなり。所謂、神奇も化して臭腐と爲る。故に之を離るのみ。凡そ人の書を學ぶや、姿態を以て媚を取り、能くこれを解するもの鮮し。余は虞・褚・顏・歐に於て、皆曾て十の一を彷彿せり。柳誠懸を學びし自り、方めて用筆の古淡の處を悟れり。今自り以往、柳法を舍きて右軍に趨くを得ず。)

ここでも、褚遂良は唐時代の名家と並列されるのだが、前則に見られた薛稷が顔真卿と入れ替わり記載される。この則が柳誠懸の書を述べている所以であろう。董其昌は、褚遂良をはじめ歐・虞・顏の書を十のうち一ぐらいは真似ることが出来たと述べる。

次に、『中国書論体系 第10巻 明2』(画禅室隨筆〈卷一〉)「跋自書」「評舊帖」より、褚遂良の名が確認できる項を列挙し、その部分を示す。

#### 「書自敘帖題後」

米元章書、多從褚登善悟入。登善深于蘭亭、為唐賢秀穎第一。此本蓋其衣鉢也。摹授清臣、清臣其實之。余素臨懷素自敘帖、皆以大令筆意求之。時有似者。近來解大紳豐考功、狂怪怒張、絕去此血脈、遂累及素師。所謂從旁門入者、不是家珍、見過于師、方堪傳授也。

(米元章の書、多く褚登善從り悟入す。登善は蘭亭に深く、唐賢の秀穎第一と爲す。此の本は蓋し其の衣鉢なり。摹して清臣に授く、清臣其れ之を寶とせよ…)

#### 「臨褚遂良西昇經跋」

褚遂良西昇經與淳熙秘閣續帖所刻黃庭經、同一筆法。真跡音藏新都殷尚書家。余在長安、曾于殷參軍見之。永嘉王中舍、為吳太學手摹一本、不差毫髮。后歸武林洪黃門。黃門以余寫法華經、字形相等、遂以贈余、且曰子臨百本、使馬骨追風、畫龍行雨、方以一本見酬。余茫然、未知何時得慰其意。

(褚遂良の西昇經と淳熙秘閣續帖に刻する所の黃庭經とは、同一筆法なり。真跡は昔新都の殷尚書の家に藏せり。余、長安に在りしとき、曾て殷參軍のところに于いて之を見たり。…)

#### 「臨海岳千文跋後」

米海岳行草書、傳于世間、與晉人幾爭道馳矣。顧其平生所自負者為小楷。貴重不肯多寫。以故罕見其跡。予游京師、曾得鹽李伯時西園雅集圖、有米南宮蠅頭題跋。最似蘭亭筆法。已丑四月、又從唐完初獲借此千文、臨成副本。稍具優孟衣冠。大都海岳此帖、全倣褚河南哀冊枯樹賦、間入歐陽率更、不使一寔筆。所謂無往不收。蓋曲盡其趣。恐真本既與余遠。便欲忘其書意、聊識之于紙尾。□此余已丑所臨也。今又十年所矣、筆法似昔、未有增長。不知何年得入古人之室。展卷太息。不止書道也。戊戌四月三日。

(…大都、海岳の此の帖、全く褚河南の哀冊・枯樹賦を倣いて、間ま、歐陽率更を入れ、一寔筆も使わず。所謂、往きて収めざる無し。蓋し其の趣を曲盡せり。…)

#### 「跋禊帖後」

唐相褚河南臨禊帖白麻跡一卷、曾入元文宗御府。有天曆之寶及宣政紹興諸小璽、宋景濂小楷題跋。吾鄉張東海先生、觀于楊氏之衍澤樓。蓋云間世家所藏也。筆法飛舞、神采奕奕、可想見右軍真本風流、實為希代之寶。余得之吳太學、每以勝日展玩、輒為心開。至于手臨、不一二卷止矣。苦其難合也。昔章子厚日臨蘭亭一卷、東坡聞之、以為從門入者、不是家珍。東坡學書宗旨如此。趙文敏臨禊帖最多、猶不至如宋之紛紛聚訟、直以筆勝口耳。所謂善易者、不談易也。

(唐の相、褚河南が臨せる禊帖白麻跡一卷は、曾て入元の文宗の御府に入る。天曆之寶、及び宣政・紹興の諸小璽、宋景濂の小楷の題跋有り。吾が郷の張東海先生、楊氏の衍澤樓に觀る。蓋し雲間の世家の所藏なり。筆法飛舞し、神采奕奕として、右軍の真本の風流を想見す可し。實に希代の寶と為す。

余、之を吳太學に得、毎に勝日を以て展玩し、輒ち心開を為す。手臨に至りては、一、二卷ならずして止む。其の合い難きに苦しめばなり。…)

「黃庭經跋」

黃庭經以師古齋刻為第一。乃遂良所臨也。淳熙續帖亦有之。

(黃庭經は師古齋刻を以て第一と為す。乃ち遂良の臨する所なり。淳熙續帖にも亦た之有り。)

「書黃庭經后」

吳用卿得此。余乍展三四行、即定為唐人臨右軍。既閱竟、中間于淵字、皆有缺筆。蓋高祖諱淵、故虞褚諸公、不敢觸耳。小字難于寬展而有余、又以蕭散古淡為貴。顧世人知者絕少。能于此卷細參、當知吾言不謬也。

(吳用卿、此れを得るに、余乍ち三四行を展じ、即ち定めて唐人が右軍を臨せるものと為す。既に閱し竟るに、中間の淵字に于いて、皆な缺筆有り。蓋し高祖は諱淵、故に虞・褚諸公、敢えて觸れざるのみ。小字は寬展して余り有るに難く、又蕭散古淡を以て貴と為す。)

「題朱敬輅所藏趙榮祿鮮于伯幾真蹟」

吳興書少有師褚登善者。此前二幅似之。又所報燕京奇畫、是孫過庭法也。鮮于伯機評書、天真爛漫、盡力與吳興敵者。是皆可傳也。今日過敬輅、出此相視、因借歸、摹之戲鴻堂帖中。

(吳興の書は少きとき褚登善を師とするもの有り。此の二幅は之に似る。又た燕京の奇畫を報ずる所は、是れ孫過庭の法なり。鮮于伯機の書を評するは、天真爛漫、力を尽くして吳興と敵る者なり。是れ皆な傳う可きなり。…)

### 董其昌の褚遂良書法に関する見解

前述の褚遂良に関する内容から、董其昌の褚遂良書法に関する見解について考察を行う。

先ず、董其昌が他則でも同様に主張する「捉得」(真直ぐに持つ)が前述でも見られた。しかも、これはただ筆を真直ぐ持ち、力任せに強く線を引くのでもない(適勁非是怒筆木強之謂)。線を引くにあたっては筆先に力を漲らせ、紙面からの抵抗いわゆる筆のバネを感じながら書くことではないか、と稿者は推察する。このバネの力により「適勁」を生ずると考える。これができるのは褚遂良と虞世南だけと董其昌は認めている。

さらに関連して、例えば、『畫禪室隨筆講義』第四則<sup>16</sup>と合わせて検証すると、ここでは筆に任せて(信筆で)書いてはいけないと述べる。その為には、腕を上げて書き(懸腕)、筆の先が線の中心を通る(正鋒)で書くことが重要であると述べる。正鋒は、解釈に拠って中鋒・藏鋒と同義と考えられる場合があるが、董其昌自身が正鋒にこだわり、それに依って「適勁」を生じながら「書」を書くことは、強いてはそれを体得している褚遂良に迫る為には欠かせない技術であったとも推察する。または、信筆の病に陥っている当時の書家たち、例えば、当時隆盛を極めていた、文徵明を主とする文派に対しての抗議の表れであったのかもしれない。

董其昌は、気分に拠る筆任せの書法ではなく、自身が考える書表現の意図をしっかりと筆に伝える必要性があると考えていたのではなかろうか。その為には、この懸腕・正鋒が最適の技法で、それが書表現を成すための重要な技法であると董其昌が言っていることは、董其昌以前にあるような、単なる古典的技法の継承・模倣による書表現の展開ではなく、以後の新たな表現の展開(奇を以て反って正)<sup>17</sup>に欠かせないものであつ

<sup>16</sup> 前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』26頁、第四則中に「…作書須捉得筆起。自爲起自爲結。不可信筆。…吾所云須懸腕。須正鋒者。皆爲破信筆之病也。」と記載あり。

<sup>17</sup> この語句に関しては、前掲神田喜一郎著『畫禪室隨筆講義』の15頁第二則、67頁第十一則、70頁第十二則、75頁第十三則に提示されている。

たと稿者は考える。

また「習気」については、他則でも見られる。前述のように技量においては当時群を抜いていた褚遂良であってもこの「習気」から脱し得ていないとの見解である。古典技法を習うことは重要であるが、最終段階として、自身の書表現が神に至る為には、「習気」からの脱却は不可欠であると董其昌は述べている。

前記のように、褚遂良は「習気」から脱却し得ていないと董其昌は述べるが、さらに「妍媚の習」もあると記している。これは褚遂良自身が、王羲之書法をそのように解釈・会得した結果ではあると思うが、やはり董其昌は良しとしていない。妍媚は女性的美しさを言う語であり、表現的に華美な習気が見られると解釈できるであろう。ここは、唐時代と明時代の美意識の違いに因る観点の違い、と解釈できないだろうか。

その為、「妍媚」に対応して「蕭散古淡」または「古淡」という言葉が『画禅室随筆』では散見できる。周知のとおり、この「蕭散古淡」は、中国の書論や画論でよく使われる表現である。「蕭散」は書論において、さっぱりとしていることを示し、「古淡」とは、古風で淡泊な趣を意味する。つまり、この語句を述べる董其昌の意図として「練熟と作意とを否定して、生と率意とに帰するという精神は、つまり内容から遊離した技術の錬磨にのみ走る職業的な路すじを毀して、失われた太初詩魂に帰ろうとする、新しいロマンチズム宣言である」<sup>18</sup>と西川寧氏は解釈する。さらには、この生と率意が芸術的な純粹を欠く粗野という意味ではなく、習練を重ねた挙句の技法的開放と自由が、真に純粹な芸術活動としての「生」と「率意」であると主張する。これが、董其昌が『画禅室随筆』の中で述べる書芸術観のひとつであろう。

前記の「黄庭經跋」において、褚遂良の「西昇經」と「淳熙秘閣續帖」に刻された「黄庭經」とは、同一筆法であると董其昌は述べている。真跡は昔、新都の殷尚書の家であり、董其昌は、長安に居た時に殷參軍のところへ之を見たときと記す。更にその時のエピソードを追記しているが、これは褚遂良の書法が王羲之書法に酷似であるという意味と、王法を脱し得ていないということを、暗に述べているとも考える。

さて、董其昌は米芾の書を学んだと『画禅室随筆』では随所に述べる。また現在確認できる董其昌に関する書籍においても、必ず米芾の名は確認できる。ではなぜ米芾だったのだろうか。

前記の「書自敘帖題後」に、「米元章の書が、多く褚遂良から悟ったものである」という行が見える。褚遂良は蘭亭序に深く、唐賢の秀穎第一であり、この根本、その奥義を蘭亭序より受けた。その褚遂良を学んだ米芾も自ずとその奥義を悟ったと言えるであろう。

なぜなら、懸腕・正鋒で遒勁を主とする表現を実現した褚遂良を超える力量を、米芾が本来備えていたから、王羲之書法を悟入することができたと、董其昌は考えている。

この理由は、自敘帖をめぐる事情から判断できる。懷素はこの自敘帖を顔真卿に書き与えている。董其昌によると自敘帖は王獻之書法を範とし、時に似た字形もあると言う。これを宝とした顔真卿の書法はいわゆる王獻之の書法ではない。これとは別に一家を成している書法である。また、解縉や豊坊などは王法の継承を断ち切り、新境地の表現を呈しながら懷素に及んでいる。

つまり、米芾は、若い時には王法を基礎とした集字書と言われていた（王法の直接的な技法習得をしていた）が、唐賢の秀穎第一と言われる褚遂良の王法解釈をフィルターとして、更に王法への解釈や技法を究明し、これを乗り越えて晩年は一家を成したと稿者は推定する。

米芾に関してさらに言えば、董其昌は、米芾には褚遂良の哀冊・枯樹賦を倣っているものがあり、そこに歐陽詢の書法を交えてより複雑な表現を目指しているものがあると述べている。

これが、董其昌自身が考える新たな書表現の在り方であろうと稿者は考える。

## 「枯樹賦」について

本研究で検証を行う「枯樹賦」の概要について先述する。本作は、褚遂良が35歳時に揮毫し、遺存する褚遂良作品の中で最も初期の作品である。当時、褚遂良は歐陽詢と虞世南を師とし、王羲之書法の研究に没頭していた時期と想像できる。「枯樹賦」の書体は行草書、本文467文字、冒頭の「枯樹賦」と末尾の「貞

<sup>18</sup> 西川寧著『西川寧著作集第二巻』二玄社(1991.7)313頁-317頁、「董華亭を語る」に、さらにこの主張が書画界一般に対する抗議、祝允明・文徵明以後の観念的な格調主義、中庸的整齊、散文的な明快性に対する反抗であると述べている。

観四年十月八日為燕國公書」の16文字を合計すると483文字となる。書者の姓名はないが、書学に精しい蘇頌（1020－1101、字は子容、福建省南安の人）が「其の筆力遒媚にして、頗る二王に逼るを觀る、河南（褚）に非ざれば為る能わざる也」と断言したため、疑う余地なく、褚遂良作と見られている。原本は残らず、明・董其昌編「戲鴻堂帖」や明・陳元瑞編「玉煙堂法帖」、清・周於禮編「聽雨樓帖」に刻入された拓本が伝来する<sup>19</sup>。

詩文は、北周の文学者・庾信（513－581、字は子山、南陽郡新野県人）が手掛けた。庾信は「幼而俊邁、聰敏絶倫、博覽郡書、尤善春秋左氏伝」とされる知識人で、当初は梁に仕えたが、梁の滅亡後、北周の要職に就き、南北朝和平後もその才能を北周・武帝が手放さず、帰国を許されなかった。このような状況を背景に、閉塞した庾信の心の慰みに編まれたのが「枯樹賦」である。樹木の衰枯を見て、人生の無常を歎じたもので、庾信自身の深刻な体験を投影している<sup>20</sup>。

稿者が点検をしたところ、文献資料に残る董其昌の褚遂良学書歴は以下14作品（現存\*5作品）である<sup>21</sup>。

「観褚摹蘭亭序」（38歳）、「臨古帖卷（枯樹賦）\*」（40歳）、「臨古卷（家姪帖）\*」（44歳）、  
「山水冊（枯樹賦）\*」（47歳）、「擬褚遂良西昇經法書樂毅論」（49歳）、「重題臨褚遂良摹蘭亭序」（55歳）、  
「仿古十種二冊」（57歳）、「以褚遂良行書千文筆意書燕然山銘」（58歳）、「仿褚遂良哀冊」（61歳）、  
「臨褚遂良倪寛傳贊」（62歳）、「臨褚遂良摹蘭亭序」（64歳）、「以虞褚意參合書小楷千文冊\*」（71歳）、  
「臨褚遂良枯樹賦\*」（72歳）、「臨褚遂良枯樹賦」（79歳）。

上記より董其昌は「枯樹賦」の臨書を少なくとも4度は試み、そのうち3作品が現在に伝わる。

董其昌の生涯における褚遂良学書歴を通観すると、「蘭亭序」「樂毅論」と褚遂良の王羲之摹書を董其昌が臨書しており、褚遂良が解釈した王羲之書の像を捉えようという董其昌の目的があったと想像できる。

この董其昌の王羲之追究の姿勢が、前述『画禅室随筆』[第二十八則]のように、「蘭亭序」という一作品も、書き手によって肥・瘦等の差異が生じると述べるに至ったと考える。また、董其昌は「樂毅論」「燕然山銘」「千文（千字文）」を褚遂良の筆意を用いて揮毫をしている。これは拙稿<sup>22</sup>で述べた通り、董其昌が古典として後世に継承される書を創作するため、名筆と言われる作品・作家の筆意を用いながら、他の古典の臨書を行っており、30代に編み出したであろう学書法を40代も継続している様子が窺える。しかし、本論で題材としている「枯樹賦」については、その臨書態度に奇のてらいがなく、また79歳の最晩年（董其昌は82歳没）まで臨書を行っている。本論では扱わないが、72歳では全臨に取り組んでいることから、董其昌にとって褚遂良の「枯樹賦」という作品は、董其昌自身の書風確立のために、生涯にわたり吸収すべき要素が多分にあったと稿者は考える。本論の検証作品の概要は以下である。

#### 【褚遂良枯樹賦（図1）】

三井氏聴冰閣旧蔵本。「戲鴻堂帖（図4）」と同系統と類推される。日本江戸末の書家である貫名海屋（1778－1863）の旧蔵本である。

#### 【臨古帖卷（図2）】

董其昌40歳の作品。蘇州美術館蔵。紙本、縦25.4×横776.7cmの卷子作品。紙の接統部が複数見られるが、紙墨の色合いに統一感があるため、同日内の揮毫であったと考える。20種の古典が部分臨書され、「枯樹賦」は48文字が記される。『書畫全集』には「爲高懸圃臨古帖卷」名で掲載。

<sup>19</sup> 『書聖名品選集6 褚遂良 孟法師碑 太宗哀冊 枯樹賦 倪寛贊』株式会社マール社（1989.1）・『墨 157』株式会社芸術新聞社（2002.7）参照。

<sup>20</sup> 庾信の来歴は、『原色法帖選21 枯樹賦・哀冊』「解題・読み下し文」株式会社二玄社（1986.8）・前掲『書聖名品選集6 褚遂良 孟法師碑 太宗哀冊 枯樹賦 倪寛贊』を参照。

<sup>21</sup> 国立故宮博物院編輯委員會編輯『董其昌法書特展研究圖録』＜附録四董其昌觀古臨古年表＞（1993.5）と『董其昌書畫全集』（全十巻）故宮出版社・浙江攝影出版社（2020.4）に掲載作品を基盤に稿者が精査。

<sup>22</sup> 古木誠彦、上野あゆみ著「董其昌臨書作品に関する一考察—1589年（35歳）から1598年（44歳）の学書を中心に—」九州女子大学紀要第60巻1号（令和5年9月）参照。

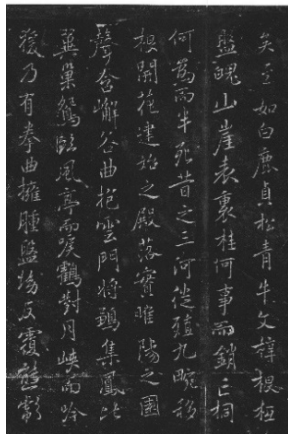
## 【山水册 (図3)】

董其昌47歳の作品。蘇州美術館蔵。紙本、縦30cm×横24.7cmの全16頁の帖作品。見開き右には董其昌による画、左には書が揮毫されている。画と書の紙の色合いが異なり、後人が帖に仕立てた可能性も考え得る。「枯樹賦」は78文字が記されている。

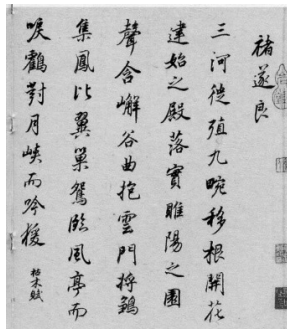
## 【戲鴻堂帖 (図4)】

董其昌が49歳時に刊行した家刻法帖。(図1)と同系統と見え、董其昌が「戲鴻堂帖」刊行時に参考にしたと推察する。

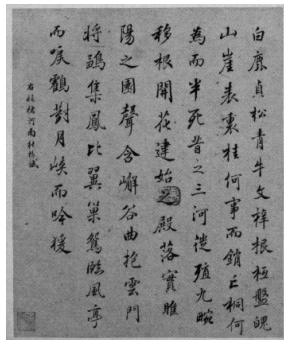
(図1)「褚遂良枯樹賦」



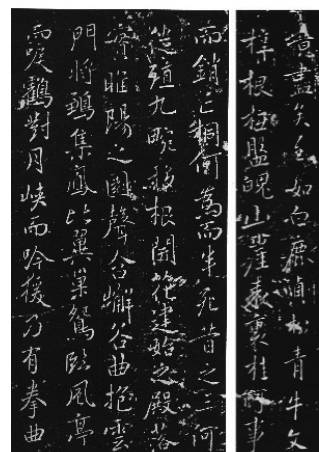
(図2)「臨古帖卷」



(図3)「山水册」



(図4)「戲鴻堂帖」



## 「枯樹賦」臨書作品分析

作品分析は、以下の褚遂良書法（以下、褚法）の観点に注目し、董其昌が各観点を模倣しているか否かを確認する。字形に関する比較一覧は（表1）として掲載する。結構、用筆の分析は、宮崎葵光氏<sup>23</sup>、野口白汀氏<sup>24</sup>、岡本白濤氏<sup>25</sup>の褚法に関する見解を参照する。

## 【全体感：作品構成】

- ①字間・行間の余白 ②一行あたりの文字数 ③字の大小

## 【結構：字の構造】

- ①中心軸が左に傾斜（前のめりの構え） ②偏旁の大きさ（大小）の変化  
③偏旁の位置（上下）の変化

## 【用筆：筆遣い】

- ①打ち込みで強調された縦画 ②蔵鋒で強調された横画 ③巻き上げ、つっぱりのある払い  
④極端な太さの払い ⑤丸みのある転折

まず、作品の【全体感】に注目をする。(図2)(図3)の董其昌の臨書は、(図1)の法帖よりも字間行間の余白を広めに取り、董其昌自身の臨書形式を採用している<sup>26</sup>。文字の大小の変化は、(図1)から極端な逸脱はないものの、文字が基盤の目状に整列することを忌み嫌った董其昌らしく、隣り合う行の文字を意識しながら揮毫している様子が、「一行の文字数が異なる点」「(図3)「字を縦長に見せる工夫（聲：中心軸をやや右へ傾け、最終画の傾斜を弱めて払いを長く見せる）（集：佳と木の接点に余白を入れる）」から看取できる。一方、(図4)「戲鴻堂帖」は、1行あたりの文字数は異なるが、字間・行間の余白は(図1)に近似し、董其昌が手本としたであろう「枯樹賦」の雰囲気や忠実に再現している。よって董其昌の臨書(図2)(図3)

<sup>23</sup> 前掲『中国書法ガイド35 褚遂良法帖集 唐』宮崎葵光著「枯樹賦に見る褚法の特徴」20-25頁。

<sup>24</sup> 『墨 2002年7・8月号 通巻157号 褚遂良入門』株式会社芸術新聞社（2022.8）70-75頁。

<sup>25</sup> 岡本白濤著『新装版 書道技法講座②〈行書〉枯樹賦』株式会社二玄社（1976.4）1-11頁。

<sup>26</sup> 前掲「董其昌臨書作品に関する一考察—1589年（35歳）から1598年（44歳）の学書を中心に—」参照。

と(図4)の「戲鴻堂帖」では、臨書態度が異なっていると判断できる。

【結構】について、(図4)「戲鴻堂帖」は褚法を尊重している。一方で、(図2)(図3)の臨書は、褚遂良が基盤とした王羲之書法の「中心軸が左に傾斜(前のめりの構え)」を、董其昌も概ね取り入れているが、董書の特長である「中心軸が右に傾く字(開、建、睢、園、聲、抱、將、集、巢、亭、而、月、吟)」も確認できる。また「偏旁の大きさ」も褚法に準じている。一部で「偏旁の旁を極端に上部に書いている字(松、根、柢、桐、根)」も散見されるが、これらは書き進める中で、董其昌自身の自然な書きぶりが表出したと見る。よって、結構に関しても基本的には褚法を踏襲している。

【用筆】については、線の太細が(図1)と極端な差異がないことから、褚遂良の筆圧(上下運動)を基本的には模倣していたと判断する。

「打ち込みで強調された縦画」について、(図1)を子細に見ると、文字の構造上「頂点に来る起筆(木篇の2画目、「山」の1画目、「事」の8画目、「集」の1画目等)」を、90度から45度間の強調した打ち込みで入り、その反動で生じた筆の弾力でスーッと滑らかな縦画を書く傾向がある。その際、穂先が線の中央を通る中鋒を採用している。これにより、筆の自然な運筆の中で細くとも強い線を引くことができる。この点について(図2)の董其昌は、褚遂良以上に墨を含みながら同様の角度を付け、縦画を引いている。

「蔵鋒で強調された横画」については、(図1)では左に張り出す線を極端に長くし、起筆を強調している。そして、その多くが中鋒となるように穂先の角度を調整し筆のバネを用いて、線の末端まで筆圧をかけたまま横画を書いている。その一方で、打ち込みを強調せず、露鋒のまま、小気味よく穂先を運筆する横画を含む字もあり(白、何、而、鳳、月等)、「横画」というカテゴリーの中にもリズムが異なる線が存在する。これらの横画の書き分けについても、董其昌の模倣の跡が見られる。

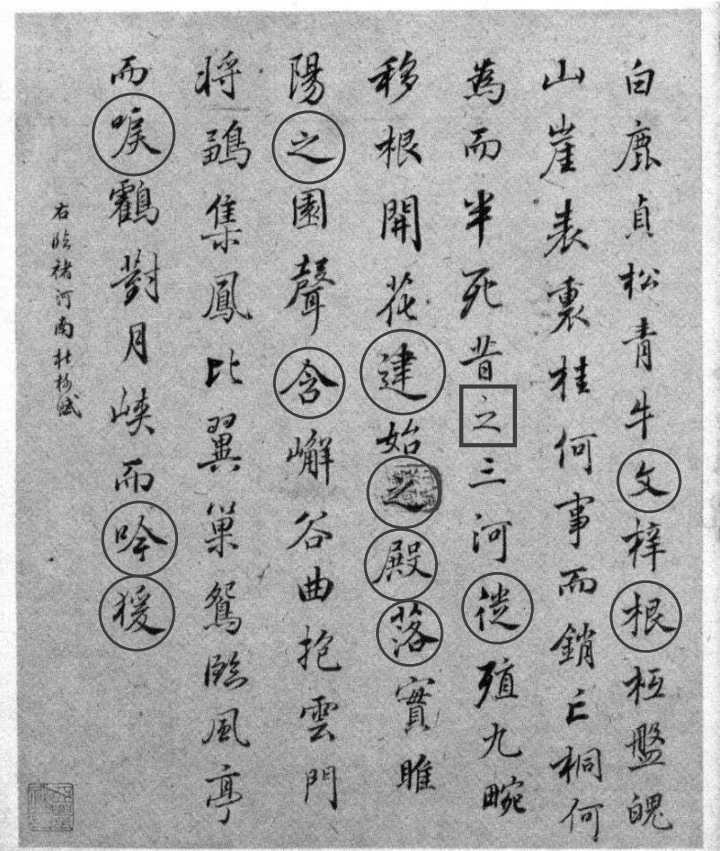
「巻き上げ、つっぱりのある払い」に関して、(図1)中の(鹿、表、九、聲、風、吟等)の褚法では、起筆でたゆみを持たせ、グーッと山なりに反りながら下半に向けて圧を掛け、線を書き切る印象があるのに対し、董其昌の臨書(図2)(図3)、「戲鴻堂帖」(図4)では線の太さが一定でかつ直線的であり、書きながら次の画へ意識が向かっているように見受けられる。用筆は同じでも、線を引く呼吸の長さに違いが見られる。

「極端な太さの払い」について、(図1)では、起筆は細く徐々に圧をかけ、収筆でふくよかにまとめる右払い(文、之、徙、建、殿、落、含、吟、猿等)が見られる。この点について、董其昌の臨書でも同様の払いが見られ、収筆で筆を押し出すように圧を掛けて筆を引き抜いている。

また、この払いの分析をしていた過程で(図3)の「之(□囲み)」が、原本とは明らかに異なる結構であることが判明した。これを受け(図3)の「極端な太さの払い」を持つ字に主眼を置き、検証を行ったところ、

一見して明確に右払いを行っている文字が12字(○囲み)見られた。董其昌は、1回目の「之(□囲み)」を書く時点で既に2字の右払いを含む字(文、根)を書しており、さらに後続にも同種の右払いを持つ字があることを認識していたはずである。よって董其昌は、1回目の「之」は「死・昔・之・三・河」と、軽やかな筆致で連続する字と字の流れに統一感を出し、隣り合う行「建・(始)・之・殿・落」と、表現が重複し

(図3)「山水冊」拡大



ないよう配慮をしたと稿者は見る。この「之」字の書き方から、董其昌は1字ずつの結構と作品の全体感の両面を意識しながら揮毫していたと言える。

「丸みのある転折」に関しては、(図1)は全体的に軽いタッチで書かれている。露鋒で書いた横画に圧をかけ、そのまま側筆で運筆することにより、丸みと厚みのある転折となっている点を、董其昌も取り入れている(白、貞、而、桐、為、始、之、曲、巢等)。

以上の作品分析を通し、以下が明らかとなった。

- ①「戲鴻堂帖」は、褚法を忠実に再現する傾向が見られる。
- ②董其昌臨「枯樹賦」は、作品の【全体感】は董其昌自身の創作作品の形式を採用している。【結構】は、「文字の中心軸の立て方」「偏旁のバランス」が褚法とは異なる字も一部見られるが、基本的には褚法を踏襲している。
- ③董其昌臨「枯樹賦」の【用筆】は、「中鋒で強調する縦画・横画」「露鋒の軽い運筆による横画」「極端な太さの払い」は褚法を踏襲している。しかし、褚法の「呼吸の長い運筆から生じる払い」は真似をせず、董其昌本来の「直線的な息の短い線質」となっている。

## 結 言

本論は、董其昌40代の学書法について、褚遂良「枯樹賦」を題材に検証した。40代の董其昌は、40歳で後の明朝第15代皇帝となる光宗の日講官となり国政の中心で官僚として仕え、44歳時には、国内不和から官を辞することになった前半期と、45歳以降の文墨活動に沈殿し、親友の陳繼儒とは書画船で度々文人遊戯を楽しむ余裕や、49歳で自身の嗜好に合う名跡を集めた「戲鴻堂帖」を刊行した後半期と、董其昌自身が置かれた環境は対極にあった。しかし、環境の変化はありながらも、49歳以前の学書の成果を「戲鴻堂帖」という形で総括しており、董其昌の学書歴の中でも、意義ある時期に当たる。

董其昌の書法理論を『画禪室隨筆』に基づき検証をした。この理論では、董其昌が理想とする書は「強靱な線で、習気すら昇華した作家独自の表現に達している書」であり、董其昌の視点では、これを達成していた米芾が褚遂良を徹底して学んでいたことが、褚遂良学書の契機であったと見る。

同書において董其昌は、褚遂良の「技術」を高く評価しており、線を書く際の筆の持ち方(提得)と運筆のリズムによって強靱な線(遒勁)を書くことができた点を認め、虞世南と褚遂良の行書のみが遒勁であるとする。

一方、褚遂良が王羲之書法の「習気」を脱却できていないと、否定の評も下している。褚遂良の「蘭亭序」摹本は真蹟より「瘦」で、褚遂良の書は「妍媚」さがあり、ある意味では褚遂良独自の表現に至っているとも考えられる書風が、董には「習気」が抜けていないと見え、褚遂良独自の表現には達していないとした。

以上の董其昌の理論を踏まえた上で、「枯樹賦」の作品分析結果と照合をすると、確かに董其昌は、褚法の筆のバネを生かした「中鋒の用筆」を忠実に再現していた。これは、董理論に基づく「強靱な線(遒勁)」を実現するための訓練として認めてよいと判断する。

一方で、うねりを伴った「ゆったりと呼吸の長い払い」は採用せず、董其昌書法の特徴の一つである「息の短い直線的な線」が多用されているのが確認できた。これは董其昌が速書きで、その手癖から出てしまったものであるとも推測できるが、董理論にある褚遂良の「妍媚」を避けるために、敢えて直線で書くことを選択したとは言えまいか。

また、董其昌は「習気」のある書は神には至らずと、その書に「習気」を超越した書き手の個性が表れることを重視し、褚遂良の書を否定した。董其昌が褚法のどの点を「習気」として指すのか、本論では結論に至らなかったため、別稿に譲る。しかし、董其昌生存時から既に書の古典として認知されていた褚遂良書を否定しており、董其昌の書表現に対する理想はかなり高いものであったことは想像に難くない。

一見すると董其昌書は変化に乏しく、神経質な感さえ覚える。しかし、細かにその書を分析すると、書を構成する一本一本の線に、古典に基づく技法を見ることができ、書の本質を問う学書態度である。

現代の書が壁面芸術として、華美な書線や立体的表現を目指すのがゆえの線で構成される作品が多く見られ

る中で、改めて書線に古典の風韻を求める作家にとっては、董書は書表現の展開に益する貴重な資料になると稿者は考える。

本論で得た、さらに検証が必要な董其昌の学書に関する諸問題については、今後の研究課題としたい。

(表1) 左より (図1) (図2) (図3) (図4) の順で掲載。■部は原本に掲載の無い文字。

白	■	白	白	表	■	表	表
鹿	■	鹿	鹿	裏	■	裏	裏
貞	■	貞	貞	桂	■	桂	桂
松	■	松	松	河	■	河	河
青	■	青	青	事	■	事	事
牛	■	牛	牛	而	■	而	而
文	■	文	文	銷	■	銷	銷
梓	■	梓	梓	亡	■	亡	亡
根	■	根	根	桐	■	桐	桐
桓	■	桓	桓	何	■	何	何
盤	■	盤	盤	為	■	為	為
魄	■	魄	魄	而	■	而	而
山	■	山	山	半	■	半	半
崖	■	崖	崖	死	■	死	死

昔	■	昔	昔	之	之	之	之
之	■	之	之	殿	殿	殿	殿
三	三	三	三	落	落	落	落
河	河	河	河	實	實	實	實
從	從	從	從	唯	唯	唯	唯
殖	殖	殖	殖	陽	陽	陽	陽
九	九	九	九	之	之	之	之
畹	畹	畹	畹	園	園	園	園
移	移	移	移	聲	聲	聲	聲
根	根	根	根	含	含	含	含
開	開	開	開	嶮	嶮	嶮	嶮
花	花	花	花	谷	谷	谷	谷
建	建	建	建	曲	曲	曲	曲
始	始	始	始	抱	抱	抱	抱

雲	雲	雲	雲	風	風	風	風
門	門	門	門	亭	亭	亭	亭
將	將	將	將	而	而	而	而
鷄	鷄	鷄	鷄	喉	喉	喉	喉
集	集	集	集	鶴	鶴	鶴	鶴
鳳	鳳	鳳	鳳	對	對	對	對
比	比	比	比	月	月	月	月
翼	翼	翼	翼	峽	峽	峽	峽
巢	巢	巢	巢	而	而	而	而
駕	駕	駕	駕	吟	吟	吟	吟
臨	臨	臨	臨	援	援	援	援

## One consideration about the hand-copy of calligraphy work Chu Suiliang ‘Dead tree poem’ of Dong Qichang.

Masahiko KOKI<sup>\*1</sup>, Ayumi UENO<sup>\*2</sup>

<sup>\*1</sup>Department of Psychology and Culture, Faculty of Humanities, Kyushu Women’s University  
1-1, Jiyugaoka, Yahatanishi-ku, Kitakyushu-shi, 807-8586, Japan

<sup>\*2</sup>Sadenko Co.,Ltd. Work support Group  
21-2, Sohara, Swara-ku, Fukuoka-shi 814-0005, Japan

### Abstract

This study examined the characteristics of learning calligraphy by Dong Qichang (1555-1636), a calligrapher of the Ming Dynasty in China, from both theoretical and practical perspectives, using Dong’s calligraphy of “Dead tree poem” the calligraphy of Chu Suiliang (596-658) as a subject.

As a result, we found that Dong Qichang paid attention to the brush strokes (Zhong-feng ) of “Dead tree poem” by Chu Suiliang in order to acquire the skill to reproduce the “strong line” that he considered most important in calligraphy, and that his calligraphy works at the age of 40 and 47 followed the Zhong-feng based on the brush strokes of “Dead tree poem” without any difference from his own theory.

Based on the analysis of actual works, we were able to prove that Dong Qichang was following the style of Zhong-feng based on the brush strokes of “Dead tree poem”.

Key word : Dong Qichang, Calligraphy work of Dong Qichang, Huachanshi Studio’s Essays, Zhong-feng, Kuro-feng.