

楊伯潤「節臨顏真卿争座位文稿」の考察

古木 誠彦

九州女子大学人間科学部人間発達学科人間基礎学専攻 北九州市八幡西区自由ヶ丘1-1 (〒807-8586)

(2020年6月5日受付、2020年7月10日受理)

要旨

本研究では、中国清時代後期の画家楊伯潤(1837-1911)の学画過程を、当時の文人画の系譜と合わせて確認した上で、書画一致の関係から、楊伯潤の書学について究明した。また現存する新資料「節臨顏真卿争座位文稿」と同時期に書かれた「行書文語軸」の2作品を通じて、楊伯潤の書に対する技法の具体的検証を行い、その特徴を明確にした。

その結果、書道史上で特に注目されなかった楊伯潤の書作品は、実は画と表裏一体の関係であり、高度な技術力を持ちながらも、時流のような妍を求める態度ではなく、中国古来の精神性を作品に込め、それを自身が継承することに重点を置いていたと結論付けた。

はじめに

本論では、中国清時代の画家である楊伯潤(道光17年<1837>-宣統3年<1911>)の学画過程を確認し、画と書の間を巡りながら、「節臨顏真卿争座位文稿」について考察する。

楊伯潤は壮年以降、上海で画家として名を馳せていたが、書作品についても数多くのものが現在確認できる。これは当時、楊伯潤が会長を務めた上海豫園書畫善會による慈善事業とあわせ、名声の高かった楊伯潤の作品への需要が多かったためと暗に想像できる。しかし何故、書作品も需要が多かったのか、楊伯潤の学書過程を明確にするための基礎的研究として、楊伯潤の画作品中に見られる讀や文語書作品の内容を検討し、この「節臨顏真卿争座位文稿」の検証を通じて、楊伯潤の書の特徴を究明する。

楊伯潤については、その技量を日本・中国において初めて大きく取り上げた青山杉雨(1912-1993)の提唱によって、青山自身の著書『明清書道図説』『江南遊』はもとより、近年の書道に関する書籍にもその名が列せられるようになった。

しかしながら、生前は画家としての活動ゆえに、書家楊伯潤としての研究については見られない。そういう中で、日本・中国において、高木聖雨氏が2007年12月に企画主催した「楊伯潤の書画」展は、斯界最初にして最大の展覧会と言えるであろう。

この展覧会の図録を見ると、作品に紀年の有無はあるものの、全ての作品を通観し年代順に配列したと推察できる。無紀年の作品については、その画風・書風・落款等によって鑑別比定したと思われ、楊伯潤の書画年譜としての役割をも合わせ持つ本展図録は、今後の楊伯潤研究の第一の資料に推されると考える。

元来、楊伯潤の画は董其昌を師とし、書に関しては顏真卿や米芾を習熟し、また丁敬や蔣仁、陳鴻寿などの印人書法の近似を指摘する論¹⁾はあるが、本研究では、この図録掲載作品中の画賛や文語書作品に注目し、楊伯潤の学画に関する実状を確認した後、新資料である「節臨顏真卿争座位文稿」の存在から楊伯潤が顏真卿書法を学んだことは理解できるが、画家である楊伯潤が、何故、この顏真卿の書を臨書する必要があったのか、その必然性についても考察したい。

楊伯潤の人物像

現在、楊伯潤についての詳細な事項は、楊逸著『海上墨林』に見られる。以下に抜粋する。(句読点は稿者)

楊伯潤字佩甫、別號南湖又號茶禪。嘉興人。父韻、工書畫、藏名蹟甚多。伯潤幼承家學、臨古、不輟。因以成名。咸豐之季、避亂來滬。鬻畫養母。其畫初尚濃厚、中年後造詣精深、漸歸平淡雅秀之氣。爲諸家所莫及。書近顏米、秀骨天成、工詩有『南湖草堂集』八卷、『語石齋畫識』二卷。歿年七十五〔曾任豫園書畫善會會長〕

子起誠、畫承家學。卒年未五十。

(『海上墨林』楊逸著)²⁾

この『海上墨林』には高邕の内題に庚申年の落款があり、高邕の叙が付されている。高邕叙の後には、著者である楊逸の自記が並ぶ。高邕叙、楊逸自記ともに、滬の地に集う上海書画界の興隆を懐古し、その人数の多さや交流の特殊性について言及している。

楊伯潤は、このような地における上海豫園書畫善會(1909年創立)の会長(二代目)を任ぜられているため、当時はこの世界における中心的人物であったことは容易に推察できよう。また、張鳴珂著『寒松閣談芸瑣錄』にも名が列せられていることから³⁾、会長就任以前より名声を得ていたことも確認でき、社会において楊伯潤の書画技法はすでに認められていたことも伺える。

『海上墨林』に記載されている高邕の叙、楊逸の自記から、上海豫園書畫善會は、慈善事業として書画の販売を行っていた会であることは明白である。では、具体的にどのような会であったのか、次にその内情を見る。

上海豫園書畫善會について

『海上墨林』錢慧安(初代会長)の項に、書畫善會設立の事略が記載されているため、該当箇所を掲載し内容を確認する。以下の通りである(句読点は稿者)。

附誌勸設書畫善會事畧

上海之有書畫會、始自道光己亥之小蓬萊雅集、同治壬戌復有西城關廟之萍花社、自是而後繼起無聞。宣統己酉、姚君鴻、黃君俊、汪君琨、勸議發起設書畫善會於豫園。偕余就商於高先生(邕)、以是舉爲有益與爲規畫、并擬章程旋定賃得月樓舊址樓上爲會所、三月三日成立。開會公推高先生爲會長、搗謙固辭、爰改推錢先生(慧安)。茲將原定章程、列下滬瀆繁會甲於海內其間善人之疎財仗義濟困扶危名士之提倡風雅保存、國粹者聯袂、以來接踵而起碌碌、吾徒附庸翰墨經、自守耕耨硯田。既不克與識時之俊傑、共輔維新復不能博濟、夫饑寒廣行陰隲同居江海、竊自惡焉。因念廣廈大裘固足、庇其風雨微塵涓露、或亦補乎。海山雖解推之力鉅細不同揆、其見義勇爲之舉同是當仁不讓之心、爰集同志勸設書畫善會、賃豫園得月樓上爲會所、書畫之餘籍可縱談今古、陶淑後生所有公定潤例。暨章程附後應納之潤半儲會中存、莊生息遇有善舉公議酌撥、聊盡善與人同之意。云爾書、例四尺內整張直幅壹羊、四尺外加一尺加半羊紙。過六尺另議對開條幅照整張、例七折橫幅照直幅條幅、例加半手卷每尺、冊葉每張各半羊。紈摺扇同上、鏡屏加倍、扁對及碑版壽屏書撰不能合作者歸專件。例論潤畫、例照書、例加倍點品工細長題及金牋綾絹均照例加倍。其餘書畫各件另議。一、創設此會時已早議定、書則鐘鼎小篆八分六朝行楷行草、畫則山水花卉鬚眉仕女飛禽走獸、咸應合作。即偶有獨作之件、亦必另手題款不僅別開生面、且可各盡所長。但書畫家大半都杖硯田、因須先籌公私兩全之法庶、可共堅始終樂善之誠、今亦議定所取之潤半、歸會中半、歸作者如遇指名、專件仍照各人自有潤、例概歸本人與會無涉。一、會中諸子有精於鑒賞、而懶於動筆者有偶爾著筆、迴不猶人者有苦學多年筆墨可歡、尚未行道者有行、而未盛者有盛名、而樂善願同減、潤者有雖不在會而乘興、至此見獵心喜、偶然動筆者凡有書畫揆、號共商合作、總以能邀大雅之賞者爲酬應、均勿草率塞借、善名而唐突致自玷、夫清名而賜顧者亦勿專指何人如合作之件、定欲指名某書某畫某署款者不能照善會、潤例代爲問明、作者再應。一、本會甫經勸設如房租器具用人茶水雜用、各項經費難籌、現經同人公議入會者、每人月助洋銀半元共扶善會、或按月先付或潤丙補提各自由、便如經費有餘、亦歸善款俟試辦一年有無裨益成效、應增應減應止再議、一會規不厭嚴密畫。一會長幾人均已推定、幹事者亦已有人擔任、惟管理款目一事、尤爲全會成敗樞紐、亦應首先舉定、但動筆者專心書畫難兼顧會中尚有願助、會費不願動筆者、其勇於爲善早爲同人所欽佩宜於此中公舉一人專掌莊摺帳據、及稽核收付各款每月底繕明徵信單實貼、會上俾眾歡以示大公至於諸子到會只備清茶一盞、其餘未敢供應以節、浮費而重善款一、本會雖經同人、一再公議始得粗定、章程尚恐未能盡善持久、終難如有未及思、議者海內書畫家定多高明之士、尚冀願來賜教、以匡不逮則同人幸、亦善會之幸也。

現在入會諸子已將百人、謹以先後入會爲次、別單列名先刻附覽俟有後來諸子、再行按季續列。

宣統建元己酉上巳同人公議、於浙西四子息笠處。

此項章程、至今遵守夏令施藥冬季施米歲以爲常遇有別處災荒視會款盈絀酌量補助是會自己。

酉至今歲己未正屆十周附誌於此以存崖畧

以上、初代会長を選出するまでの内情、上海豫園書畫善會は慈善事業を主旨とする説明と宣言、依頼の受注から制作作品内容とサイズに至る規定とそれに応じた金額の明示、また会の運営についての内容（いわゆる会社的ではなく各人の善意によって運営されること）の明記と決定事項が示されている。近年の研究では、この上海豫園書畫善會主催または他団体との共催で義援金チャリティーなども開催され、またこの時期にあった各団体に属する会員の動向なども、少しずつ明白になっている。

楊伯潤の学画について

楊伯潤の画については、前述の『海上墨林』（楊伯潤）の項に、「其畫初尚濃厚、中年後造詣精深、漸歸平淡雅秀之氣。爲諸家所莫」とあることから、年齢を経るごとにその画風は高雅の域に達し、諸家とは違う境地に達した様子が記載されている。これは、楊伯潤自身の学画に因るものであると考えられる。先ずは、この学画による観点から楊伯潤の画に対する態度を考察することで、表現の源泉を確認したい。

楊伯潤の画論に関連するものとしては、楊自身が著した『語石齋畫識』がある。ただ、現状では確認し難く、この他に画論書等を確認できないため、前述の『楊伯潤の書画』展の図録（以下、『書画展図録』）を資料とし、楊伯潤が「誰の画を模倣」し、「誰の技法に近似」なのか、このような意を表す画賛中の箇所を列挙し確認する。

また、書作品中の画論に関連する文言が看取できる箇所を挙げ、その内容を確認する。併せて、現在の楊伯潤研究に因り、画は董其昌を師風とする見解から、董其昌著『画禅室随筆』の内容とも比較しながら、学画について考察したい（文頭の算用数字は、『書画展図録』掲載番号。下線部と下線部後の（ ）内の人名は稿者による）。

[画賛に確認できる人名]

4. 「溪山漁艇圖 倣徐俟齋（徐枋）」⁴⁾
8. 「思翁（董其昌）以意少變北苑（董源）。而其源則實出仲圭（吳鎮）。」⁵⁾
14. 「梅道人（吳鎮）淺絳設色。」⁶⁾
17. 「孫雪居（孫克弘）筆致超脫。蓋其命意高古。所以出衆公之右耳」⁷⁾
21. 「寫似虛谷仁兄大人法鑒。」⁸⁾
22. 「偶擬文待詔（文徵明）筆」⁹⁾
23. 「王叔明（王蒙）松下聽泉圖蒼々莽々從北苑（董源）來」¹⁰⁾
24. 「趙文度（趙左）夏山圖蒼古秀潤。得巨然法。」¹¹⁾
32. 「擬墨井道人（吳歷）」¹²⁾
46. 「李咸熙（李成）枯寂之中。生意俱足。」¹³⁾
48. 「傅嘯生画竹以意而不以形。」¹⁴⁾
49. 「似白石（沈周）白陽（陳淳）。」¹⁵⁾
50. 「随意點筆洒脫處似青藤（徐青藤）」¹⁶⁾
52. 「孫雪居（孫克弘）筆致渾厚。」¹⁷⁾

前記により確認できる人名は、以下16名である。

徐枋、董其昌、董源、吳鎮、孫克弘、虛谷、文徵明、王蒙、趙左、巨然、吳歷、李成、傅嘯生、沈周、陳淳、徐青藤

[画論中に確認できる人名]

28. 「董北苑（董源）喜寫大江以南山澤川原。委蛇繇密。皆不過平々之景。實清和宕逸之趣。後人縱竭力

以擬之。鮮有合者。」¹⁸⁾

「北苑(董源)大癡(黃公望)皆有浮嵐暖翠圖。日浮日暖皆墨之爲主。思翁(董其昌)嘗題其自伝云。川原渾厚。草木華滋。亦言墨法之妙。」¹⁹⁾

43. 「先大夫最擅江鄉小景。平生私淑於惠崇。遇佳士。終日爲握管無倦色。所作超邁絕俗。時露逸氣。文節稱爲神品。」²⁰⁾

これらの画論中、人名として、董源・黄公望・惠崇の名が見られた。

前確認の人名と合わせると計18名の画家名が確認できる。人名を年代順に並べると以下の通りである。

董源(南唐)、巨然(五代・宋)、惠崇(宋)、李成(五代・北宋初)、王蒙(元)、黄公望(元)、呉鎮(元)、沈周(明)、孫克弘(明)、文徵明(明)、陳淳(明)、徐青藤(明)、董其昌(明末)、趙左(明末)、徐枋(明末清初)、呉歴(清初)、虚谷(清)、傅嘯生(清)

これら人名と、『書画展図録』掲載作品から考え得る事は、楊伯潤は南唐時代から自身が生きた清時代までの画の名手と言われた人物の画法やその精神に関心があったことが解る。

では、これらの人物に共通することは何か。

例えば、巨然は董源を師法とし、王蒙は趙孟頫の画法から入るが王維・董源・巨然の法に至る。また黄公望も董源・巨然の法を師とし、呉鎮は山水を巨然に倣う。沈周においては、最初は董源・巨然の法を追求するが、中年以降は黄公望・呉鎮の法へと移る。考えるに、この5名は董源・巨然の法を師法とする系譜の画家と言えよう。

このことから、楊伯潤も董源と巨然の法を熟知していると考える。さらに師として私淑していた董其昌『画禅室随筆』において、董源・巨然がどのように記載されているか併せて考えたい。

先ず、董源の名は33箇所確認できる。この中で、董源の画法について記したものは、次の内容が確認できた。

- 「～宋人院體皆用圓皴、北苑獨稍縱、故為一小變～」
- 「北苑畫小樹、不先作樹枝及根、但以筆點成形、畫山即用畫樹之皴～」
- 「北苑畫雜樹、但只露根、而以點葉、高下肥瘦、取其成形。～」
- 「董北苑畫樹、多有不作小樹者、… 有作小樹、但只遠望之似樹、其寔憑點綴以成形者、～」
- 「～皴法用董源麻皮皴、及瀟湘圖點子皴、樹用北苑子昂二家法、～」
- 「～雲烟變滅、草木鬱葱～」
- 「～董源寫江南山～」
- 「～董北苑好作煙景～」

次に巨然については21箇所その名が掲載され、画法については主に以下が確認できた。

- 「～僧巨然、都以墨流雲氣、有吐吞變滅之勢」
- 「～巨然平澹、各有所入、而巨然超矣」
- 「～有梅花道人大軸倣巨然、水墨淋漓、雲烟吞吐、與巨然不復甲乙～」

巨然に関しては、董源と併記し述べられる内容が多く、また董源の正統的な継承者と董其昌が見なしている分、画法に関して董源と区別しての特別な記述は見られない。

惠崇は、僧侶でありながら詩画に優れる。詩では宋初九詩僧の一人に数えられている。画では最も小景が巧みで「惠崇小景」と称されるほどの人物である。楊伯潤は画論の中で「平生私淑於惠崇」と記すため、惠崇の技法についても熟知していたと考えられる。

『画禅室随筆』において惠崇の記載は1回のみである。「惠崇巨然皆高僧、逃畫禪者、惠以艷冶～」と、ここでは惠崇の画法が巨然との比較で述べられている。董其昌が惠崇に倣って書いた結果、巨然が優れていることに言及している。董其昌と楊伯潤の、惠崇の技術に対する意見の違いが垣間見られる。

李成(字・咸熙)は、唐宗室の末裔でもとは長安に住み、後に營丘(山東臨淄)に移る。儒学を生業とし文にも優れたと言われる。山水画を得意とし、北宋初期には范寛・関同と並び「三家鼎峙」と言われ、関同

を師とした。淡墨の山水を描いて「惜墨如金」といわれた。郭熙とあわせて李・郭と並び称され、北宗画家の代表とされる。ここで楊伯潤は李成の画を「枯寂之中、生意俱足」と評し、枯寂でありながらもその中に生意、いわゆる気韻生動を見出しているところに、楊伯潤の画に対する格調の源泉を見る感がある。『画禅室随筆』においては、李成の名は多く記載(18箇所)されている。その中で画法に関する言を列挙すると、「李成惜墨如金～」「～枯樹則李成～」「～李營丘則千屈萬曲、無復直筆矣」「～李成畫法、有小幀水墨、及着色青緑、」「～故言山水、則當以李成范寬～」「營丘作山水、危峰奮起、蔚然天然、喬木倚礎、下自成陰、軒暢間雅、悠然遠眺、道路深窈、儼若深居、用墨頗濃、而皴斷分曉、凝坐觀之、雲烟忽生、澄江萬里、神變萬狀～」とあり、これらの言を熟知した上での「生意俱足」の意とも考えられる。

孫克弘は、書画に優れ、画は山水を馬遠に、雲山を米芾に、花鳥を徐熙・趙昌などに倣った²¹⁾と言われる。馬遠は画院画家であり、周知のように曾祖・祖・父・兄ともに画院画家であるため、画に対する技術や格調は宋代において群を抜いていたことは想像に難くない。また米芾も、書では宋四大家と称されながらも、書画学博士という地位により、画にも精通して水墨の点染を多用する描法を確立している。徐熙は南唐時代の人物で、代々南唐に使えた名族で、水鳥・虫魚・蔬果などを書いたが、特に蘇軾に「落墨花」と称された輪郭線を用いない画法である没骨法を得意とした。趙昌の生卒は不詳であるが、徐熙後の北宋時代後半以降に影響のある花鳥画を残したとされる。徐熙風の没骨法を継承しながらも、折枝画の創始者とも考えられている。『画禅室随筆』では、孫克弘が模写した「米芾研山図巻」にある、莫是龍跋後に記したと考察できる跋文が掲載されている。そこには米芾とその技法は拮抗している、と記すだけで具体的な表現方法については言及していない。

文徵明に関しては、周知のとおり書画に優れ、若い時は文を呉寛に、書を李応禎に、画を沈周に学ぶ。画は山水を巧みにして宋元の法を学ぶ。『画禅室随筆』においても、その名は多分に取り上げられてはいるが、特段の技法を有していないためか、その画法は前代のを継承・延長上に位置づけられるとの考えで、技法的な内容は取り上げていない。

これら画家の系譜から、楊伯潤の学画に関する指向は、南唐時代から宋時代を凌駕しながらも、結果的に董源の技法を出発点とした一貫性のある技法習得を意識していると考えられる。北宗画の習得も確認できるが、主軸としてはいわゆる文人画(南宗画)の系譜であることが確認できる。

明時代から清時代初期の画家である、陳淳・徐青藤・董其昌・趙左・徐枋・呉歴らの画風を、次に通観する。

先ず、陳淳に関しては、周知のように、若年期は師文徵明の影響が多分に見られ、後に高告恭風の山水画もよくしたが、特に花卉画に独自の風を開拓して名がある²²⁾。

徐青藤については、その主情的画風からは特に誰を学んだとは限定できない。しかしながら、後の石濤・八大山人・鄭燮・高鴻翰その他に多大な影響を与えている²³⁾。

董其昌に関しては、23歳時に元末四大家の作を鑑賞したことから、ことに黄公望を経て五代の董源に傾倒し、山水画に長ずる。画風は、対象の本質を描き出すいわば表現主義的手法である²⁴⁾。趙左は、この董其昌と同時代の画家で、董の代筆をするほどの腕であったという。董源、黄公望、倪瓚などを学び、「焦墨枯筆」の法をつくり上げた。のちに趙左を祖とする蘇松派という一団ができるが、これらのことは、楊伯潤の学画の系列に準ずるものであり、必然的に董其昌と趙左については学画の対象になり得ると推察する。

徐枋は明末清初の人物で、明が滅亡し父が国に殉じたことで隠棲する。文章・書画ともに優れ、その山水画は墨気に満ちたもので、やはり董源・巨然・荆浩・関同の法を取り、倪瓚・黄公望を宗としたと言われる。董其昌が『画禅室随筆』中で論じている南宗派の画家を凌駕している。

呉歴も明末清初の人物である。若くして王鑑の門下となり画を学ぶ。のちに大成して「四王呉恽」の一人に数えられる。このことから、清時代絵画史における南画系統を、楊伯潤が追っていることが認められよう。

虚谷は海上の四大家の一人として著名で、楊伯潤との交流は顕著であり、『書画展図録』作品21番で「寫似虚谷仁兄大人法鑒」との為書からもその影響力はと容易に推察できる。ちなみにこの為書にある「壬辰冬十二月」は1892年で虚谷70歳、楊伯潤56歳の時である。

傅嘯生は清時代中期の人物で詩画に名声が高く、楊伯潤や呉昌碩などが「擬臨海嘯生氏画法的山水画作」と作を残していることから、当時流行の画法も、学画の対象になっていたことが伺える。

前述のように『書画展図録』掲載の画家との関係から、楊伯潤の学画を考察すると、①『画禅室随筆』掲載画家の技法の実践、②「董其昌亡き後、董の技法を実践した画家、また後世へ影響力ある画家の表現臨模」も積極的に行っていたことが見えてくる。

[画論から看取できる影響]

先に列挙した人名により、楊伯潤の董其昌からの系譜に対する学画、また時流の技法に対する楊伯潤の態度が垣間見られた。

次に、画論中ではどのような影響が見られるか。考え得るに、楊伯潤は董其昌を私淑するゆえ『画禅室随筆』に直接関連する文言等があるのではないかと想定したが確認できなかった。しかし、調査により、『芥舟学畫編』²⁵⁾、『讀畫閑評』²⁶⁾、『西湖臥游圖題跋』²⁷⁾ から論への援用が確認できた。下線部が援用箇所(文頭の算用数字は、『書画展図録』掲載番号)と考える。

20. 「讀司空圖詩品至太華夜碧。人間清鐘。寄興幽遠。我於画理從茲有悟。未易爲俗人道也。録画識。凡作一圖。先要將疎密虛實大意早定。洒然落墨。彼時旁若無人。有一氣貫注之勢。密不嫌柏塞。疏不嫌空鬆。方合古人布局之法。」 『芥舟学畫編』からの援用。
26. 「天下之物不外乎形色。既以筆取形。自當以墨取色。故畫之色非丹鉛青綠之謂。乃在濃淡明晦之間而已。」 『芥舟学畫編』からの援用。
41. 「畫雖小道。古人往々借以爲陶寫性靈之具。與詩實同用也。明此理以作畫。自然軼俗超凡。不僅玩適情而已。筆墨與士夫作家不可以道里計。殆當於襟期脫略處求之。」 『芥舟学畫編』からの援用。
43. 「蓋畫著色爲難。重色爲尤難。不知動誇水墨。詆着色爲俗。古來文士作畫。用著色不知丸幾。顧著色不佳。易流於俗。」 『讀畫閑評』からの援用。
43. 「吳興山水清遠。坡公嘗言之矣。松雪有吳興山水清遠圖。煙林霧嶂。暎帶層疊。澹妝穠抹。須刻百態。非松雪妙筆。不足發其氣韻。」²⁸⁾ 『西湖臥游圖題跋』からの援用。
43. 「山水之氣。各以方殊。南方蘊藉而縈紆。北方雄厚而。於是畫有南北宗之殊。不以宗之南北分低昂也。」²⁹⁾ 『芥舟学畫編』からの援用。
45. 「一樹一石以致叢林疊嶂。雖無定式。自有的確位置。而不可移者。要在平日細揣古人妙蹟於筆韻墨采之外。復當求其布置之道。而深識其所以然之故。到純熟後下筆無礙。映帶顧盼之間出自天然。無用增減斯藝也。而進乎道矣。画直幅。上半難於重山。下半難於重樹。脈絡務須一串。山樹貴在相離。人物宜簡。屋宇宜藏。」 『芥舟学畫編』からの援用。

前章までの学画に関する内容や、『書画展図録』中にみられる交友関係を総合すると、後年、楊伯潤は上海豫園書畫善會会長の任に着き、さらに詩・書・画によって重んじられたことは、容易に想像できる。そのような立場の楊伯潤が書作品として残したこれらの画論については、表面的には他者論の援用であり、一見、物足りなさも感じるであろう。

しかし、これは楊伯潤自身の、董其昌を始めとする南宗画論に対する追従と、各時代における南宗画技法継承の確認と楊自身の画法確立によって、画の核心を得ていることに因る自覚の表出であると考えられる。つまり、楊自身が南宗画技法の継承者である自覚を持っていると言えないだろうか。このことは、当時、清時代末期の絵画の流れにも起因すると考える。

内藤湖南『支那繪畫史』(清朝の繪畫)では、

(略) …即ち清朝の前期に於ては、素人と黒人の間には大分距離があつたのが、後期になると餘り差別がなくなった。更に極言すると、全體が素人趣味に向つて進んで來たということが分るのである。これが清朝の前期後期の畫風の變遷に就て著明なる徴候である³⁰⁾。

とあり、清時代末期はこの差の最たる時期であったと推察できる。

そのため、絵画においては素人趣味または西洋画の影響を受け、中国古来の伝統的画法が廃れ始め、また当時の画家が新画法と称し、個性表出偏重や西洋画との混合による表面的な古法の実践（中国古来の精神的継承を含まない）も顕著になっていたと考えられる。実際のこのような状況下、楊伯潤は敢えて、文人画（南宗画）技法継承を自身に課すべく、当時の画家と比較すると一見没個性と捉えられそうだが、確固たる信念を持ち画の制作を続けていた、と言えないだろうか。次に楊伯潤の書について考える。

楊伯潤の書について

まず「節臨顏真卿争座位文稿」について考える。

この扇面作品（図版1）は、縦18cm、横51cm、金箔を前面に貼り、本文13行、落款3行、印（白文：楊伯潤）で、永年の取り扱いで文字部分に擦れが見られる。書写内容は顔真卿争座位文稿中の、行間にもっとも書き足しの多い部分である。先賢の研究により、楊伯潤の書は顔真卿・米芾を基調とする論はあるが、それは現存する楊伯潤の書作品による書風検証である程度の想定は可能だが、検証の観点には研究者に委ねられるため、客観的検証はない。

（図版1）楊伯潤「節臨顏真卿争座位文稿」



本論で取り上げる顔真卿の臨書作品の実在は、楊伯潤の書を裏付ける第一級の資料で、その存在価値は大きい。落款は「節臨顏書為一麒二兄大人雅属／丙子二月南湖楊伯潤」と記載されている。丙子年は楊伯潤40歳にあたる。早い段階からこのような学書を行っていたという点でも、貴重な物証である。

前述までの、楊伯潤の画（芸術）に対する態度を鑑みれば、書に対する態度もそれに準ずるのではないかと稿者は想定する。ゆえに、図版2のように、楊伯潤節臨・争座位文稿原本・董其昌臨争座位文稿の順列で各字を並べ、詳細な観察を試みたい。

字形に注目すると、董其昌も楊伯潤も、全体的に争座位文稿の原形を極端に逸脱しているところは見られない。点画の変化は見られるが、運筆内における許容と考えられる。この点画の変化を、いわゆる顔真卿書法の率意性の一環と広義に捉えられなくもない。

しかし、書表現の時代性であろうか、一字内における筆の上下に対する筆圧の具合について見ると楊伯潤・董其昌の方が筆圧をある程度一定にし、水平移動と自身のリズムで運筆する傾向が見られる。いわゆる線を書くという感覚である。顔真卿書は上下運動が二者よりも大きいため、線の太細が顕著で表情に面白みはあるが、しっかり文字を記すという感覚である。文字を記すという実用的感覚が大きい顔真卿書と、線に意を表現するという芸術性の要素を「書」に実践する二者とは、自ずと表出するものが違うのである。

次に側筆の使い方（線への力感）について見ると、楊伯潤の方が董其昌より忠実に表現しているのが観察

(図版2) 楊伯潤・顔真卿・董其昌の順で掲載。■部は原本に掲載の無い文字。

真	真	真	仰	仰	仰	竊	竊	竊
聞	聞	聞	軍	軍	軍	容	容	容
之	之	之	為	為	為	人	人	人
清	清	清	修	修	修	梵	梵	梵
行	行	行	深	深	深	入	入	入
佛	佛	佛	海	海	海	况	况	况
字	字	字	収	収	収	東	東	東
京	京	京	有	有	有	弥	弥	弥
賊	賊	賊	之	之	之	業	業	功
守	守	守	陝	陝	陝	城	城	城
有	有	有	戴	戴	戴	天	天	天
之	之	之	功	功	功	朝	朝	朝
野	野	野	之	之	之	人	人	人
所	所	所	共	共	共	貴	貴	貴
仰	仰	仰	豈	豈	豈	獨	獨	獨

有 有 有	分 分 分	於 於 於
僕 僕 僕	射 射 射	卦 卦 卦
加 加 加	以 以 以	利 利 利
衰 衰 衰	塗 塗 塗	割 割 割
恬 恬 恬	然 然 然	於 於 於
心 心 心	周 周 周	不 不 不
以 以 以	一 一 一	毀 毀 毀
加 加 加	怒 怒 怒	一 一 一
敬 敬 敬	加 加 加	喜 喜 喜
尚 尚 尚	何 何 何	半 半 半
席 席 席	之 之 之	座 座 座
咫 咫 咫	天 天 天	之 之 之
地 地 地	能 能 能	汨 汨 汨
其 其 其	志 志 志	卦 卦 卦

※図版中の「業」字に関して、董其昌の臨本では「功」と書かれていたため、そのまま掲載した。

できる。特に縦画に顕著で、紙面に対する筆の抵抗感が、線の揺れや震えという形で表出している。この表現により、運筆は顔真卿の時代より現代的だが、臨書という態度では、顔真卿書の雰囲気や醸し出されている。董其昌の書は、全体的に誇張を抑え自然体を主としたまとまりで、王羲之書法で顔真卿の臨書をした感にもとれる。

縦画の止めからハネへの一連の運筆を見ると、楊伯潤の運筆は、顔真卿楷書体に見られるハネと近似である。また点に対する運筆も同様である。この部分を楊伯潤自身がどの程度意識していたのか不明だが、このような縦画を引く場合は、終筆末端まで線に力が抜けぬように引ききらねばならない。この用筆がいわゆる「篆籀の気」に通ずると考える。

これらの点を注視して作品全体を改めて通観すると、筆の滞った部分がどこにも見られない。楊伯潤は顔真卿の書法に対して、鍛錬を重ね相当熟知していたと推定できる。

楊伯潤の生きた時代は将に金石書法の隆盛期であるが、いわゆる碑学と帖学の両書法の習得者も多い。楊伯潤の書を考えて、前述までの学画過程から、やはり董其昌の技法を抜きには考えられないが、康熙帝以後の皇帝好みによる董其昌書法の流行も相まって、同時代帖学派の書家が学書で実践した顔法や北宋時代の学書も当然考えられる。

しかし、ただそれだけでは時代に埋もれてしまい、歴史に列する書にはならない。では、楊伯潤の書の特別なところはどこになるのだろうか。

次に、『書画展図録』12番の「行書文語軸」(図版3)に注目する。落款に「丙子春二月楊伯潤」と記されており、将に前述の「節臨顏真卿争座位文稿」と同時期に書かれたものである。楊伯潤の一生からすると若書きの書作品である。

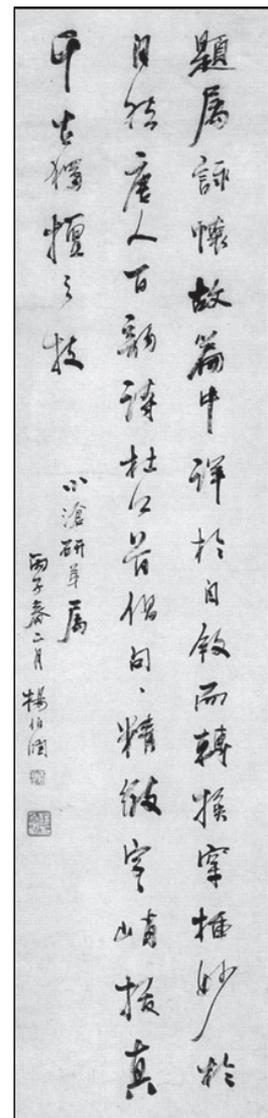
(図版3) 楊伯潤「行書文語軸」

文語軸作品の筆遣いでまず気付くのは、線の擦れの多さである。詳細に見ると、横画の太線にそれは多い。筆の毛質にも因るのだろうが、横画を引く手前の起筆部で穂先が開いている。これは隸書などに見られる筆遣いでもある。横画へ移るとき、穂先を逆方向から突っ掛けることにより穂先が開き、ある程度安定した線が引けるはずであるが、その突っ掛け時の紙への食い込みが弱いのであろう、そのまま紙を上滑りした線質である。しかし、縦画においては蔵鋒が目立つ。これらの試みは、いわゆる碑学派の筆法であり、これも楊伯潤の書の基調を成す一因子であると確信する。

考えるに、本作と同時代の書家の作品においては、これほどの擦れは見られない。特に碑学派の書風は、墨量と線の充実感で作品画面が黒くなる傾向があり、それを線の太細や空間分割を独自に駆使しながらどのように上手くまとめるか、という部分に作家の力量が出ると稿者は考える。ゆえに、楊伯潤の文語軸は碑学的書法の習作途中ではあるが、偶然にして帖学的要素が融合した一作と考えたい。この帖学的要素とは顔真卿書にいわゆる「率意」とし、形骸化していない純粹で自由な表現と定義したい。さらに言えば、一字内における潤滑箇所が定型化せず多彩に変化を成し、作品全体として黒白のバランスが一種絵画的な模様のように見える。ここが、この書作品の上手さと言えるだろう。これら同時期の2作品から、楊伯潤もまた自身が生きた時代の中で、帖学と碑学の書を両方習得していたことは十分に想定できる。

おわりに

楊伯潤の基本はやはり画である。同時代の画家と比較しても、楊



伯潤の画風は文人画（南宗画）の技法一辺倒の感はあるが、調査の結果『書画展図録』中には、北画系技法、同時代の流行技法の試作も垣間見られ、画の技法としては多才な力を有しているのは間違いない。また、同時代の書画家が行ったように、画の修練と呼応し、書へもその才を向けている。画の技巧を習得しながら、はたして楊伯潤自身は書をどのように捉えていたのか。

西川寧は「董華亭を語る」の「文人画論と率意論」³¹⁾で、以下のように述べている。

絵画の職業的固定を破擧して、文人士大夫の精神、雍容たる大雅の精神を起こさねばならぬと考えた董は、書道の方でも同じように、固定した伝統の型式を破って、素樸な魂の根源に復帰しなければならぬと主張した。

この主張は董其昌のいわゆる南宗派の画に対するエールと書に対する新たな方向性の提示であると西川は記す。もし楊伯潤が、董其昌のこのような主張に感化されていれば、現在の我々が見る楊伯潤の書画作品にも何らかの主張が見えてしかるべきである。

董其昌が生きた明時代後期は、中期以来の書画の形骸化を打破すべく、新たな書画の方向性が求められ実践された。しかし、末期に向かい政治は乱れ、不安定な国内情勢から様々な思想も現れ、それに因り、陰惨な状況に対するやり場のない気持ちを、書画家は特にグループを形成せず、個が散発的に台頭して、自由奔放な作家活動を行った。

楊伯潤の生きた清時代末期においても、中期に勃興した考証学の進歩による金石研究の発展と多彩な芸術論や古典主義思想、新たな碑学派と呼ばれる書表現が、隆盛の最頂点から下っていく過程で、中国の今までの時代には無い妍を競いながら頹廢へと向かう。そうした中で新たな国の在り方、文芸の在り方が模索された時代である。

董其昌と楊伯潤の両者が生きた時流は、表面的に、同類な流れを感じる。

しかし、他国からの侵略による中華思想の急激な崩壊、今まで以上の西洋文化・思想の流入、それによる自由奔放な社会と、近代化へ向けての様々な転換など、清時代末期はそれまでの中国の歴史の中でも特異である。明末はまだ漢民族の文化思想が生きて、清初まで引き継がれる面があった。しかし清末は、異国社会の強烈な圧力のため、中国本来の文化思想までも廢れる危機感があったという点が根本的に違う。

楊伯潤の書画を見るに、その技術力は決して低いものではない。むしろ「節臨顔真卿争座位文稿」から解るように、筆意は基本である顔真卿書法を凌駕しながらも、そこには書における時代性も加味されている。

前述のような清末の様相からすれば、楊伯潤の確かな技術力をもって時流に合わせた妍なる誇張表現は優に可能であったと考える。また、私淑する董其昌の思想（型からの解放、自己の興味が赴くままの自由な表現活動）をもって書画の制作にあたれば、楊伯潤にとって変革は当然の流れである。しかし時勢、変革に偏りすぎると伝統が廢れてしまう危惧がある。そこで楊伯潤の取った態度は中庸ではないか、と稿者は考える。新旧どちらの要素も取り入れるが、書画における中国古来の精神を死守する態度である。

この観点から楊伯潤の書画作品を考えると、表面的には没個性に見える作品であるが、社会情勢、思想観など清末当時のこれらの変化と楊伯潤の技術力を詳細に熟知した上では、決して没個性ではありえない。清末において、個性の強い作家にみられる妍媚な表現の中では、楊伯潤の作品は、むしろ純粋な中国伝統文化の心地よさを感じることができると考える。時風の妍媚に敢えて流されず、すべてを融合した上で、伝統に基軸を置き表現された中庸的作品というべきではないだろうか。

この中庸こそが、他者と違う楊伯潤の書の魅力であると考えている。

(注)

- 1) 高木聖雨編著『楊伯潤の書画』近代書道研究所（2007.12.12）60頁。青山杉雨著『書道グラフ』『明清書道図説』で解明を試みており、「清朝後半の読書人間に共通する書法の美学を、総合的に継承しているものである」と述べ、さらに楊の出身地嘉興に言及している。

- 2) 楊逸著『海上墨林』文史哲出版社（中華民國77年元月再版）元来の同書籍をそのまま複写して再版したものである。原本は上海豫園書畫善會の発行で江東書局が印刷もとであり、庚申年（1920年）正月初版、辛酉年（1921年）五月第一次續印（附増録）、己巳年（1929年）五月第二次續印（附増録）と奥書に記載されている。
- 3) 菅野智明著『豫園書畫善會と海上題襟館金石書畫會：清末上海における書畫社團の分立と共存』筑波大学芸術系研究報告 第73輯（2019.2.20）筑波大学芸術系2頁の研究報告による。
- 4) 同『楊伯潤の書畫』6頁「山漁艇圖扇」賛
- 5) 同『楊伯潤の書畫』10頁「仿古山水圖紈扇」賛
- 6) 同『楊伯潤の書畫』16頁「仿梅道人山水圖紈扇」賛
- 7) 同『楊伯潤の書畫』20頁「甘谷菊水泉圖軸」賛
- 8) 同『楊伯潤の書畫』24頁「山水圖軸」賛
- 9) 同『楊伯潤の書畫』25頁「柳堤春曉圖軸」賛
- 10) 同『楊伯潤の書畫』26頁「松下聽泉圖軸」賛
- 11) 同『楊伯潤の書畫』27頁「夏山圖軸」賛
- 12) 同『楊伯潤の書畫』35頁「梅石圖軸」賛
- 13) 同『楊伯潤の書畫』50頁「行書文語軸」
- 14) 同『楊伯潤の書畫』52頁「竹景山水圖軸」賛
- 15) 同『楊伯潤の書畫』53頁「秋色疎木圖扇」賛
- 16) 同『楊伯潤の書畫』54頁「墨梅圖軸」賛
- 17) 同『楊伯潤の書畫』56頁「秋色老梧桐圖軸」賛
- 18) 同『楊伯潤の書畫』31頁「行書論紈扇」内容を二段に分けて書している前段部。
- 19) 同『楊伯潤の書畫』31頁「行書論紈扇」内容を二段に分けて書している後段部。
- 20) 同『楊伯潤の書畫』47頁「行書論四屏」の四屏目。
- 21) 福本雅一他訳『新訳画禅室隨筆』株式会社日貿出版（1984,6,10）174頁
- 22) 西林昭一著『中国書道文化辞典』柳原出版（2009,6,15）676頁
- 23) 同『中国書道文化辞典』426頁
- 24) 同『中国書道文化辞典』709頁。画論により歴代の画家を南北二宗に分け、南宗画を尚ぶ提言によって、絵画史上に空前の反響をよび、その展望に強力な影響を果たした。
- 25) 沈宗騫著で、絵画創作についての論書。全四巻、1781年成書。沈自身が南画家であり、同画家の間で読まれた論。
- 26) 清時代、俞蛟著。43番作品は、この呉郡の王三錫伝の一部を引用し、水墨・着色のことについて述べる。この中で王三錫の歳が「七十余年」とある。この楊伯潤の43番作品も七十歳作品と比定されているため、同心境を合わせ表記したのではないかと推察する。
- 27) 明時代、李流芳著。李自身が西峰罷霧図についての画法の説明中、董源・巨然について言及する箇所を取り上げ、松雪（趙孟頫）の画法に言及している。
- 28) 同『楊伯潤の書畫』46頁「行書論四屏」の二屏目。
- 29) 同『楊伯潤の書畫』47頁「行書論四屏」の三屏目。
- 30) 『内藤湖南全集』第十三巻・筑摩書房（1997年11月20日）265頁。この言の後には、衰微の状態であっても、特殊な天才という大家は撰を異にして出ると述べる。
- 31) 『西川寧著作集』第3巻・二玄社（1991.9.30）315-317頁。ここではさらに趙子昂書の特質を熟と作意とし、自らの書の特質を生と率意によるとし、これによって本来の書の精神に復帰させることを述べている。

Consideration of “ Writing after Yan Zhenqing’s Letter on Controversy over Seating Protocol By Yang Borun ”

Masahiko KOKI

Course of Principal Human Sciences, Department of Human Development, Faculty of Humanities,
Kyushu Women’s University
1-1, Jiyugaoka, Yahatanishi-ku, Kitakyushu-shi 807-8586, Japan

Abstract

楊伯潤 “Yang Borun” (1837–1911) is a painter of last years of Qing dynasty (China1644-1912) . He was a painter, but he had many calligraphy works and produced it. Is it the one which is why? Be based on learning method of his picture, I confirmed his source of the Calligraphy expression. Therefore I compared “行書文語軸” with “節臨顏真卿争座位文稿” of the new document and inspected it.

As a result, he did not pursue the painting and calligraphic work expression of the times that he lived in daringly, emphasised on keeping the traditional expression of the China ancient times, concluded it. Furthermore, in the center of his art expression, I considered that there was always “中庸” (Is one of the four Chinese classics in Confucianism, one of the central concept).