

簡論良寬與貫名菘翁影響下的日本近現代書法

A study of Ryōkan and Nukina Suou in Japan Under the Influence of Modern Calligraphy

谷川雅夫

Masao Tanigawa

日本奈良教育大學教育學部特任准教授

翻譯：張登凱

Chang Teng-Kai

日本京都大學法學研究科院生

摘要

良寬(1758-1831)，為日本江戶時代後期的僧侶，其身後所留下之書法作品，於日本書法史上極負盛名。本文旨在檢證受良寬影響之近現代書法表現：除先簡單介紹良寬的書法外，良寬之後，幕末三大家之一（餘二位為卷菱湖、市河米庵）的貫名菘翁，亦影響近代日本書壇甚劇，為此，亦簡單觸及貫名菘翁之書法藝術。明治十三（1880）年，楊守敬（1839-1915）來日，並將清朝碑學書法導入日本，由此揭開日本近現代書法藝術之序幕。該事件係最重要課題之一，自不待言，惟本文僅侷限於探討傳統日本書家，對日本近現代書法所產生之影響。

若以「創造」與「變化」來觀察明治、昭和之精神，相較於當代平成，又應作如何相對之評價？本文以為，為解消歷經創造與變革之高潮後的低迷現狀，似應回歸原點，解釋並消化貫名與良寬，自然、純粹地感受各自之長處，使其自成對比。

【關鍵字】 良寬、貫名菘翁、日本近現代書法

前言

良寬(1758-1831)，為日本江戶時代後期的僧侶，其身後所留下之書法作品，於日本書法史上極負盛名。本文旨在檢證受良寬影響之近現代書法表現：除先簡單介紹良寬的書法外，良寬之後，幕末三大家之一（餘二位為卷菱湖、市河米庵）的貫名菘翁，亦影響近代日本書壇甚劇，為此，亦簡單觸及貫名菘翁之書法藝術。明治十三（1880）年，楊守敬（1839-1915）來日，並將清朝碑學書法導入日本，由此揭開日本近現代書法藝術之序幕。該事件係最重要課題之一，自不待言，惟本文僅侷限於探討傳統日本書家，對日本近現代書法所產生之影響。

一、良寬的書法

後半生的良寬，除在越後（現新潟縣）過著與世無爭的生活外，身後亦留下諸多字跡。其代表作品有：楷書作品—「天上大風」（圖1）、「般若心經」，狂草作品—「六曲一雙屏風」，草假名作品—「和歌卷」、與漢字假名混合作品—「書簡」等。其書法並無師承，係透過自身臨書習帖，而獨樹一格。具體而論，良寬曾臨書「瘞鶴銘」、黃山谷「七佛偈」、懷素「自敘帖」、「草書千字文」、（傳）小野道風「秋萩帖」等，王羲之、孫過庭之名亦曾出現於其書簡中。在借、還帖習書的「無一物」生活中，詠歌作書。其中年以前之作品並無傳世，占絕大多數者為四十幾歲至七十四歲之作品。透過充分地學習、消化中國與日本古典之書，統整出其創作中之高格調與自由自在的風格。如落款「良寬」變化之大，便可窺知一二。厭惡「詩人之詩（歌詠之歌），書家之書，料理人之料理¹」，不拘泥於外型，良寬的作品讓人感到一股強烈的自由奔放。

二、貫名菘翁的書法

貫名菘翁（1778-1863），享年八十六歲，較良寬長壽十二歲。身為學者的貫名，中年以降住在京都，除留下許多書畫作品外，也創作詩歌。舉其代表的書法作品，如行書作品—「白玉井銘」（圖2），楷書作品—「松井遊見叟碑稿」，小字作品—「治河議稿」，大字草書作品—「瀟灑」等。不同於良寬，貫名大量地臨書碑帖，自身也創作、普及「三緘堂法帖」，不分中、日，吸取各種書跡資料，

¹ 原田勘平，《良寬雜話》（新潟，北洋印刷株式会社，1974年5月），頁36。

並自成書風。其所學之書跡，明確地反映在各時期的書體；從六十歲左右的「海屋」落款，到七十歲以降的「菘翁」落款，即由光鮮轉而蒼勁，乃至八十歲最晚年的作品中，更釀出一種自然的稚氣。相較於良寬係當時鄉間環境下的一位佛教僧侶書家，菘翁則是當時都會環境下的一名儒學者書家。

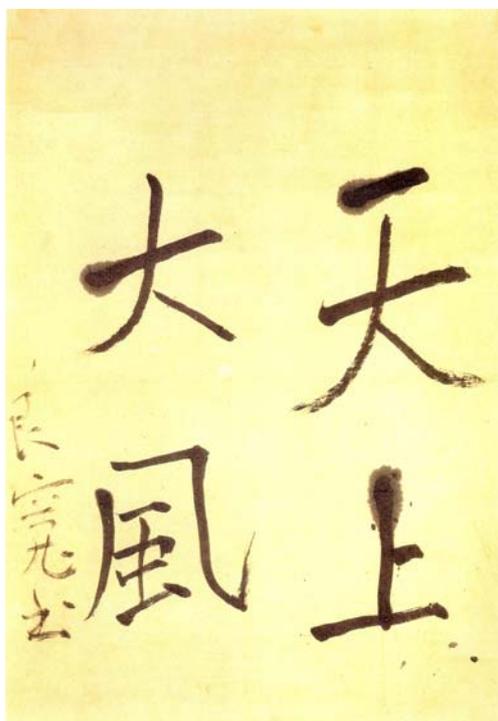


圖1 「天上大風」良寬作



圖2 「白玉井銘」(局部) 貫名菘翁作

三、明治初期一卷菱湖的書法

江戶幕府大政奉還，迎接明治維新之際，日本發生了遽大的變化，於此環境下，書法也不例外。如青山杉雨（1912-1993）所說：

明治政府取代幕府以降，亦將官方文字由御家流改為菱湖流。²

在明治初期發揮巨大影響力的書家，為幕末三大家之一的卷菱湖(1777-1843)（圖3）。尾上柴舟（1876-1957）對此有更詳細地敘述：

與米庵並存的菱湖，正如米庵般，菱湖亦重視中國，並從側面回顧日本；不

² 安藤搦石，《書壇百年》（東京，木耳社，1964年8月），頁20。

僅揉合了豫樂院³的書風，亦習米庵未曾回顧的假名，在和漢混淆體上亦屬精湛。職是之故，菱湖一流，即便至明治時代，仍足供官方的文字使用與學校教育方面作為參照。⁴

這也說明何以米庵（1779-1858）與貫名菘翁，甚至良寬也不及卷菱湖名氣之理由。

菱湖曾論貫名的書法，係「其筆可及，其氣韻則不及」。而龜田鵬齋（江戶時代文人代表書家之一，1752-1826）見良寬所書看板，而以自己所書取代，將良寬所書藏之。菱湖則見鵬齋所書，以自己作品代之，而珍藏鵬齋之書。這或許能提供時人作為一種孰優孰劣的明確性吧！

四、明治中、後期一貫名時代

楊守敬，於明治十三（1880）年來日，而時四十四歲的日下部鳴鶴（1838-1922）於楊守敬來日的兩年前辭官，並習六朝書風而風靡一時。日下部於二十五歲左右抵達京都，儘管當時貫名仍存活，惟不懂其書，二、三年後始知時，貫名已不復人間；日下部轉而尋其門人，終於得到學書之秘訣，為「應習碑版，並見我國古代真跡，並與碑版比較研究，及領悟其用筆之法等⁵」。日下部對於貫名之書，「除古人外，近代第一等非貫名海屋莫屬⁶」，極其讚賞，並出版、評論許多貫名的範本字帖⁷。



圖3 書幅
卷菱湖作

嗣後，內藤湖南（京都帝國大學教授，漢學家，1866-1934）更有以下評論：

³ 即近衛家熙（1667-1736），著者註。

⁴ 尾上柴舟，〈日本書道の精神〉，《日本書道文化史》（東京，雄山閣，1942年7月），頁12。

⁵ 日下部鳴鶴翁述，池田常太郎編，《書訣》（東京，文會堂書店，1917年），頁132。

⁶ 日下部鳴鶴翁述，池田常太郎編，《書訣》，頁148。

⁷ 本文雖未能於日下部之評論中，得知其是否曾一睹良寬之書法作品，惟安田靫彦〈良寬の藝術〉中載：「據聞，日下部鳴鶴翁曾評良寬乃一位天才書家」。《良寬》（東京，筑摩書房，1964年8月），頁478。

尚論其力，可說五百年來無人能過之。而回來論其書法之正道，在被創造出千年以來一大時期：明治時代下的書法，毫無疑問地，可以說是「貫名時代」。…身為明治時代前輩書家的長三洲、巖谷一六，乃至時下的日下部鳴鶴，皆於「貫名時代」下創造出或多或少的波瀾。⁸

如此，透過日下部的助力，貫名之書被賦予高度地評價。與此同時，雖良寬仍不為人所知，但已有明治 8 年（1875 年），書家佐瀨得所欣賞良寬之草書後，讚賞其係：「我國之懷素也。」以及明治十年，介紹東京門人良寬書法之記事⁹，自此，逐漸揭開良寬書法之序幕。

五、大正時期—良寬書法的抬頭

良寬之書之所以為人所知，或許可歸功於日本畫畫家安田靱彦（1884-1978）。安田於大正元年（1912 年）初見良寬之書後，即開始收集許多良寬作品及其署名、提跋，自己也開始創作出良寬書風的作品。昭和 43 年（1968 年），並完成皇居「新宮殿」中長達六公尺的「万葉秀歌」（圖 4）作品。與安田同時，小林古徑（1883-1957）、奧村土牛（1889-1990）等日本畫畫家之落款也有良寬書風，夏目漱石（1867-1916）的繪畫老師：津田青楓（1880-1978）亦屬之，而夏目漱石本人晚年（大正五年，1916 年）也欲求良寬的書法作品，並學習良寬之書風。

如此心情，畫家以外也出現被感動者。翻閱《書苑》，可以發現黑木欽堂（1866-1923）曾於大正元年（1912 年）撰介紹文，並印刷其和歌草稿。並於 1914 年六月起，連載四回「書僧良寬傳」，出版兩次「自詠和歌卷」圖版。值得注意者，樋口銅牛（1865-1932）亦展開數次「良寬與龜田鵬齋之書，高於賴山陽與貫名菘翁」的討論。

⁸ 內藤湖南，〈德島一瞥〉，大阪朝日新聞連載，1909 年。轉引自《內藤湖南全集》第 12 卷（東京，筑摩書房，1970 年 6 月），頁 136。

⁹ 田代亮介，〈良寬禪師の逸話〉，《書畫骨董雜誌》（東京，書畫骨董雜誌社，1926 年 9 月），頁 14、15。

西川寧（1902-1989）與良寬書法作品相會後，有以下的感想：

當我聽到良寬之名，心想那會是什麼樣的字時，總會環繞著《書苑》中的假名作品。…大正五年，當我虛歲十五歲時，猶記當時在《書苑》所看到的良寬假名作品，對於沈浸餘北魏石刻的我來說，一點也不有趣。初始，由於只有「高風亮節的良寬」的認知，我想這大概也是良寬風潮的初期階段。後來，數年後又見（相馬）御風歌集的卷首之書，已與先前截然不同，感到十分感動，自此開始熱中於良寬。不管是德川時期書法的執牛耳者，或者是中國與日本的書法比較，甚或無關於中、日，其作為書法表現型態之一極致，職是以良寬為創作時參考之一例證。¹⁰

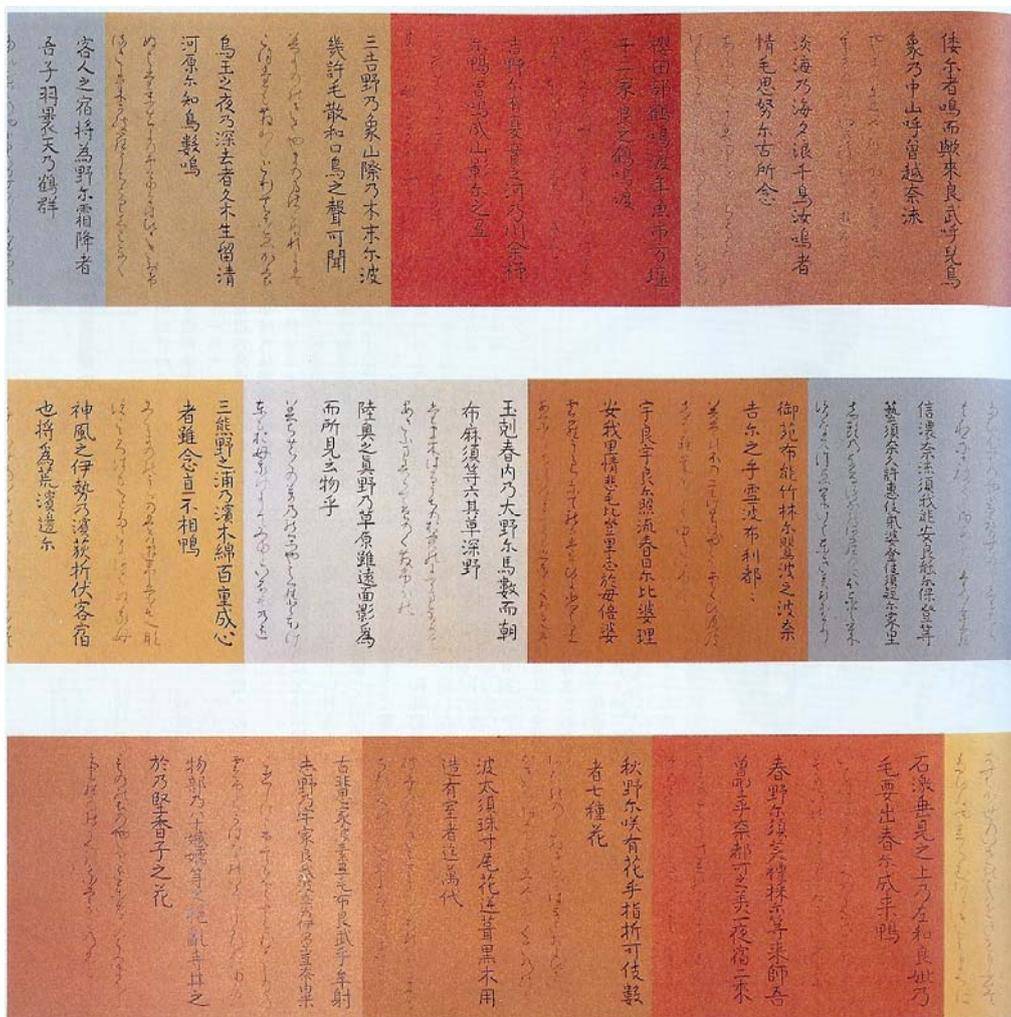


圖4 「万葉秀歌」(局部) 安田鞞彦作

¹⁰ 西川寧，〈『良寬の書』をすすめる〉，《良寬の書》（東京，大修館書店，1977年10月），推薦文。

另大正五年（1916年），河東碧梧桐¹¹（1873-1937）於《龍眠》雜誌中批評：

越後良寬和尚之假名等作，只因其生活規模小，即便具備脫俗之氣韻，其勢亦甚弱。¹²

惟河東之盟友，中村不折（1866-1943）則善意地評述：

良寬之書，或從外觀之，或由內觀之，神韻飄渺，有如見神仙之作之感。由此或許可想見，三百年來無人能與其匹之，即使為支那（中國）人之作品，亦無法與其匹敵。¹³

曾被譽為神童的書家川村驥山（1882-1969），於二十五歲後開始研究良寬，並於三十二歲赴新瀉遊學，「對良寬其人其書之傾倒，似乎越來越深¹⁴」，且認為良寬之書，並不完全能由書家以外之人所能評價。

大正時代，「良寬遺墨展」曾於東京舉辦過三次，新瀉縣舉辦過三次。其遺墨集亦經小柳市造與相馬御風兩位先生先後出版，及安田靱彦先生之遺墨複製付梓，始發展與書法相關之研究。¹⁵惟良寬之書尚不能謂已被廣泛地介紹，對於西川、河東等致力於汲取中國碑學的人來說，良寬作品仍有其不足之處。

六、昭和前後期的良寬

進入昭和前期，廣泛受良寬影響的現象是否存在？川谷尚亭（1886-1933）曾在《書之研究》雜誌上，以〈良寬遺墨展—天下名品盡集中，未曾有之盛況〉為題，提及昭和五年（1930年）一月十五、六日在大阪三越參觀的感想如下。

¹¹ 河東的俳句老師：正岡子規，見會津八一所出示木版印良寬之書，即於其明治33年（1900年）的日記中記下：「倘能一睹筆跡，更顯絕倫」。

¹² 河東碧梧桐，〈假名の書き方（二）〉，《龍眠》（龍眠会，1917年9月），第33號，頁2。

¹³ 中村不折，〈大愚良寬の書風〉，《書画骨董雜誌》（1925年5月），第191號，頁15。

¹⁴ 吉田猪三巳，〈川村驥山の人と書〉，《墨美》（1980年3月），第299號，頁26、27。

¹⁵ 谷川敏朗，〈良寬研究小史〉，《墨》（東京，芸術新聞社，1982年7月），別冊第1號，頁216。

其脫俗自在的筆致，具備行雲流水之風格，乃凡夫所不能及。迄今所見之物，仍未飽眼福，然已徹底地服膺其下。…我們並非單只喜好飄逸奇宕，而是（此展覽）給予欲從社會煩惱中脫逃的筆者，一個極大的暗示。參觀此類作品，我的思慮就像油於混濁海中，隨即如清泉般迸出。倘其學習為盡習之而技量亦的確，則非可書之字；倘技量不佳，亦無法成字。¹⁶

即由書家之眼光，給予高度評價。¹⁷

然而，在昭和七年（1932年）所舉辦的座談會上，「日本人就沒有偉大的人嗎？」後，尾上柴舟認為「越中良寬等人之書似乎並不感動，只是有哄抬寂嚴（1702-1771）作品之人」，清浦伯爵則認為「寂嚴、明月與良寬稱為近世僧侶之三筆…」¹⁸，由此，評價良寬書法的議論開始出現。特別是尾上一語，尤值討論；尾上於昭和十二年（1939年）成為藝術院會員，戰後更擔任日展審查委員，「於大口鯛二（1864-1920）門下學書，徹底地追及皇室藏品『粘葉本和漢朗詠集』書風，以其成果風靡昭和前期假名書壇一時¹⁹」，或許在尾上的背景中，假名作品中以良寬風格為書，可能有所困難之故。認為「良寬的東西究竟好在哪裡？良寬之流不過是乞食和尚罷了。乞食和尚所書之書究竟好在哪裡？書應以人格為第一之評價²⁰」的尾上，於昭和三十三年（1957年）逝世。相對於此，認真汲取良寬書法的鈴木翠軒（1889-1976），亦於同年獲得藝術院賞。在此世代交替下，對於良寬書法的評價，就在這兩位之間，產生一百八十度的大轉變。昭和後期，良寬的書開始風靡世人。

¹⁶ 川谷尙亭，〈良寬の遺墨展〉，《書之研究》（甲子書道會，1930年2月），第7卷第2號，頁21。

¹⁷ 惟川谷於昭和三年（1928年）於《書道史大觀》中，則認為：「如尙不能達筆道三昧之境」、「氣氛惟高，然不沈著」等有關良寬之批判。

¹⁸ 據〈清浦伯爵邸雅會〉一文所載，出席者除尾上柴舟、清浦伯爵外，尙有池上秀畝、阪本蘋園、杉溪六橋、高田竹山、岡山高蔭、德富蘇峯、關直彥、小野賢一郎、豐道春海等人。《書道》（東京，雄山閣，1932年6月），第1卷第6號，頁4。

¹⁹ 石橋犀水，〈明治・大正の書〉，《近代の美術》（東京，至文堂，1978年1月），第44號，頁43。

²⁰ 菅原教夫，《現代の書流》（東京，讀売新聞社，1987年12月），頁234。

在藝術院賞的頒獎典禮上，昭和天皇問鈴木：「此係何種書風？」鈴木答：「我年少時習嵯峨天皇「李嶠詩」滿八年，是我用筆之根本。另近四十年習空海之書，也習中國王羲之之書四十年左右，這二十五年左右則習良寬之書。我想大概是以上風格而混為一體之書風！」²¹實際上，鈴木於昭和十年以前，已經開始學習良寬之書風。

此後，與《書品》同時，戰後日本書道雜誌的代表—《墨美》中，開始積極地介紹良寬，並且廣為宣傳，認為良寬之書法應賦予高度評價。自 1951 年開始發行，迄 1981 年間的三百零一號之月刊，期中就有 22 回的良寬特集。森田子龍（1912-1998）於編後語的一席話，更賦予良寬高人氣的一種印象：

在編輯敝雜誌時，我深以為，良寬之書廣為人所好，儘管是不寫書法的人，若見（良寬作品），亦為其所吸引，那靜謐沁入心扉，而不能忘懷。其作品似乎一步一步地，具備一種驚人的魅力。²²

七、大正、昭和時期的貫名

緊接於良寬之發展流程後，大正以降，貫名究係如何為人所評價？比田井天來（1872-1939）關注於其筆意，認為「菘翁筆意具特有之妙味，即於中國亦不見其例。倘欲強求與其近者，或與〈山谷題跋〉中被評為『筆短意長』之晉代索靖之書，有其共通之處。」並常在川谷尙亭的《書之研究》中被提出。此外，於昭和三年（1928 年）出版之《書道史大觀》，有「達書之奧妙，人稱三蹟²³以後之第一人。為得其精力之絕倫與學法之妙處，應習之。」之讚譽。在日下部之後，也保持其受歡迎之程度。而中村不折於大正九年（1921 年）曾評：「鳴鶴翁以海屋為書傑而尊重之，惟相較於海屋，其更進步於海屋。²⁴」認為海屋不足一提。

會津八一（1881-1956）則評：

²¹ 菅原教夫，《現代の書流》，頁 162。

²² 《墨美》（東京，墨美社，1971 年 2 月），第 207 號，頁 44。

²³ 三蹟即平安時代之小野道風、藤原佐理、藤原行成，著者註。

²⁴ 中村不折，〈六朝文字研究法〉，《文字》（東京，文字俱樂部，1921 年 5 月），第 8 號，頁 16。

鳴鶴此人，於德川末期已學貫名海屋一派之帖學書道，惟自楊守敬學書起，書體大變，實堪為此過渡時期之代表者²⁵。

昭和十年（1935年），北大路魯山人（1883-1959）發表的下文，亦不能忽略。

正如貫名海屋一名之人，雖曾紅極一時，然並非十足難得之事。書道等類，其筆法過於周到，作為一名具備本領者，亦僅屬一位偉大的技術家。其結果不啻如吹毛求疵般地女性化，不管如何出色，也只是過於周到罷了。即便有少許模糊自由的漏洞，大概也不甚出色；此為個人管窺所得之批判。喜好之處也罷，個別之處也罷，倘從比較上的角度批判言之，此種毫無餘裕，太過周到而顯僵硬之字，不僅對學書之人無益，其結果亦不甚新奇。²⁶

並抨擊前述明治書家之作品：

在書道展覽會上，幾乎所有的當代書法家風格之書作，其巧手創作出的「書法」型態與筆調，約略觀之，即可看出體裁上是否「能書」及無所變化之處。…實際上僅屬「能書」之複製品，嚴格來說，亦不過是「能書」之偽造罷了。…一六、鳴鶴當屬此類，至於三洲、梧竹，任誰皆有損於辨明書道之根本。²⁷

相對於良寬之書，則有「即便近來膾炙人口之良寬書法，實際上仍屬高尚之作」之讚譽。另外，在書道上具獨到見解，以僧侶書法為專題之收藏家一山本發次郎（1887-1951），亦於昭和十二年（1937年）發表〈書道私論〉，其中，分「書法或技法之所見」與「書品之所見」兩類，應歸於後者之可觀書作，良寬則與白隱（1685-1768）、寂嚴（1702-1771）、明月（1727-1797）、慈雲（1718-1805）、仙厓（1750-1837）等，同列其中。由此，有識者認為，良寬等書家已超越一般書家之技法，而賦予高度評價，至於貫名在內等書家之「技法」之作，則乏味無趣。在書家方面，《書道》雜誌上亦逐一出現良寬特集，在昭和12年（1937

²⁵ 會津八一，〈書道講義〉昭和十七、八年度早稻田大學講義，《會津八一書論集》（東京，二玄社，1967年1月），頁227。

²⁶ 北大路魯山人，〈習書要訣—美の認識について〉1935年，《魯山人書論》（東京，五月書房，1980年），頁58、59。

²⁷ 北大路魯山人，〈書道を誤らせる書道奨励会〉1935年，《魯山人書論》，頁73、74。

年)九月號與17年(1942年)六月號上,相澤春洋(1896-1963)與神郡晚秋(1888-1955)等善於假名創作之書家,即撰文冷靜地分析良寬書法之優²⁸。與此同時,比田井之弟子—上田桑鳩(1899-1968)與其弟子宇野雪村(1912-1995),則「昭和十六年(1941年)左右伊始,(上田)即預計著手研究、調查菘翁,欲蒐集一切菘翁之資料,並要求能有所發現²⁹」開始菘翁書法之研究。

菘翁真正之本領在於寫實,故能精於學研之技巧。…無法感受到良寬等所具有放下之宏大與虛無感,由此亦可見法書家之存在。…關於菘翁,尤值注意者,乃書法生熟之問題。…熟成之後,復歸於生,此亦古人所喝破者;菘翁自早即專注於此而自學之。職是,其筆筋貫通中,帶有老練之感,正如當時之名家,為養成以熟而終,且具老練之感,即便無多餘之運筆,亦屬佳品,不僅自然、合乎本題,且格調甚高。至於發現菘翁熟後之生,並實踐之者,個人以為莫過於渡邊沙鷗與比田井天來先生吧!³⁰

上田於1940年代開始實踐貫名書法,且發表其習作,另從手島右卿(1901-1987)之晚年,亦可發現循貫名風之作品。迄1980年,與石橋犀水(1896-1993)同時,可謂受貫名影響的最後幾位大書家。

上田、手島前進貫名之進程,與日下部、內藤等大異其趣;其玩味於貫名八十歲以後之枯筆,同時追求其小字之微妙,宛如今日重讀貫名之感,如手島自己述懷道:

比田井天來門下,就我與上田(桑鳩)最為相似。同為由古典汲取而吸收之,

²⁸ 亦即近代諸書家,對於良寬書法初始經畫家等狂熱地禮讚與吹捧之現象,相澤春洋揶揄其「如為人所厭惡之女人,被勉強地愛慕般」。菅原教夫,《現代の書流》,頁234。

²⁹ 宇野雪村,〈菘翁の書を求めて〉,《宇野雪村コレクション図冊》(大阪,日本書芸院,1998年5月),頁48。

³⁰ 上田桑鳩,〈習後感・左繡敘〉,《書之美》(京都,研精會,1951年1月),第33號,頁29。日下部鳴鶴針對貫名之書,則認為:「書譜處之險絕及平正,貫名於其晚年之書俱並表現之。」(參照日下部鳴鶴翁述,池田常太郎編,《書訣》,頁149)相較於日下部,上田之剖析似乎更深一步。

又或同為西側(上田桑鳩生於兵庫縣)之人亦說不定。³¹

從上述也意外地發現，帶領戰後日本現代書道的二人，竟是如此意外的親近。

另手島曾針對有關良寬之提問：「良寬或熊谷守一(1880-1977)之書作，對於部分人而言，有其人氣，倘就書法藝術立場觀之，其書法如何？」而有以下之回應：

良寬或因持筆得當，故能作出輕巧的優美線條，然僅為門外漢之書罷了。職是，其力尚不能通書法線條之終。…熊谷之書則拙劣亦無妨，因其如實地不出污濁而可觀之故。現在係門外漢之時代，倘自從來的書道觀觀之，此二人亦可稱之良書。但今後已非見其書而評其人之時代，書法之見解亦隨之而變，良寬與熊谷之人氣就無法如此持續下去！³²

此為手島 1986 年 11 月之敘述，四個月後，手島去世。用手島的話來說，經二十幾年迄今，「門外漢時代」亦持續不斷，二人之人氣亦不見其衰，手島之預言是否如實，可留待今後檢視之。

八、受良寬影響的諸書家

如前所述，現代書家作品受貫名之影響者，有上田、手島、石橋等人之書；近代以迄，受其影響者亦廣，如假名書家阪正臣、岡山高蔭等，不甚枚舉，惟不見畫家與文學者。相對於此，受良寬影響者，則可舉出各式各樣的人，如安田靱彥、夏目漱石、津田青楓、相馬御風、北大路魯山人等，在這些業餘書家所創作之「良寬風」作品，會津八一有如下無法讓人反駁之批判：

正如安田靱彥、津田青楓般，只是想要讓這些字如何地像良寬，簡言之，不過是模仿而已。個人以為，與其做那樣(模仿)之事，不如具備應當謙卑之態度³³。

³¹ 菅原教夫，《現代の書流》，頁 229。

³² 菅原教夫，《現代の書流》，頁 198、199。

³³ 會津八一，〈書道について〉昭和二十二年，《會津八一書論集》，頁 31。

不同於先前所提及，在各領域著有名氣的業餘書家，乃直接導入良寬之書，並模仿、學習之；在此欲討論者，係透過良寬之書，進而內化為自身書法風格，往更高層級導入而表現出來之書家作品。

（一）鈴木翠軒

如前所述，曾認真汲取良寬書法的鈴木翠軒，曾於〈良寬の書〉中述及其對良寬感想³⁴，要點如下：「所謂真正的書法為何，個人以為，倘未達於此是不行的。怎麼說呢？或許可以說是書的極致吧。」「我擁有良寬遺墨集，當我從頭讀起時，即有種『好，我了解了！』的感覺。也就是說，由於其書域之窄，其始末給人有種容易判明之感。」

此外，惟其性情豐富而崇高。並於書寫國定教科書平假名的同時，肯認「良寬對我而言，是一位大恩人！」「達意之書」「正如以左繡敘之一代傑作而為人所稱道之貫名般，如此遙不可及，實為平安朝中期以後的名人與大書家，其作為藝術表現的書，正以超越三筆³⁵之姿態展現著」，認為良寬作品佔有「真正的書」、「達意的書」、「藝術的書」之地位。

在鈴木翠軒淡墨作品中的漢字書法，與書有俳句的短冊中，可見極盡良寬精髓之痕跡³⁶，同時也顯現出鈴木的良寬解釋，即屬此種發展型態，尤能表現出鈴木的「良寬世界」者，於其書簡（圖5）中更一覽無遺。

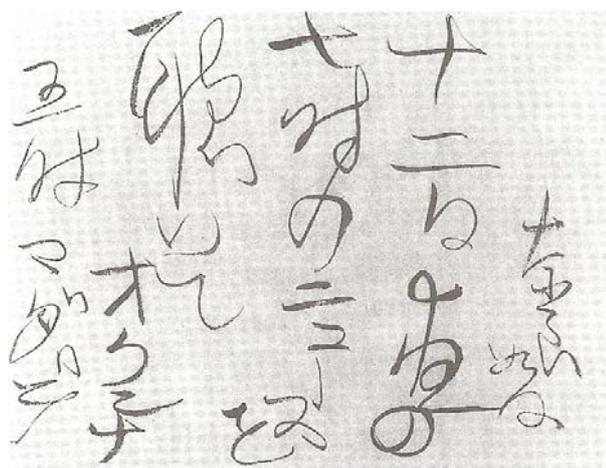


圖5 書簡（局部）鈴木翠軒作

（二）川村驥山

在書家中，除了於日本「川柳」詩體中所傳頌「鵬齋自越後歸來，其字變軟」之龜田鵬齋，與明治八年之佐瀨得所外，最早注意良寬者，或許是川村驥山。

³⁴ 吉岡貞雄編，《翠軒先生書談》（東京，赤城出版社，1936年），頁139-150。

³⁵ 三筆即平安時代之空海、嵯峨天皇與橘逸勢，著者註。

³⁶ 青山杉雨，〈良寬和尚遺墨集〉，《書道クラブ》（東京，近代書道研究所，1978年5月），頁1。

川村以其壓倒性的早熟，為世人所知，並於十三歲時，獲得製作明治天皇御覽作品之殊榮。對於一位平凡的書家而言，在生涯中應習之書法，驥山已有所成，從而作為追求一種新境界之目標，轉向良寬之研究似乎理所當然。更早於安田得知良寬此人以前，川村自二十五歲以後，經近三十年之熟成，終於完成其醉寫之「狂草飲中八仙歌」（圖6）；

此作品係日本近現代草書作品中達到頂點之傑作，換言之，乃以良寬之狂草世界為基礎，而更富有變化而獨樹一幟之表現。

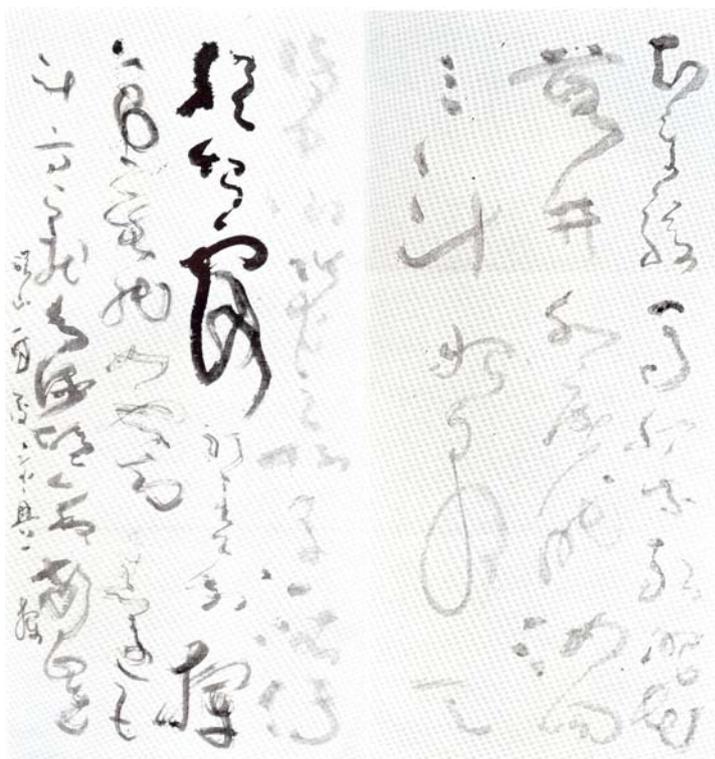


圖6 「狂草飲中八仙歌」（局部）川村驥山作

（三）津金雀仙

在安藤搦石名著《書壇百年》曾描述道：「津金雀仙，抑或是鈴木翠軒，倘無良寬，則無以完成³⁷。」津金雀仙（1900

-1960），是戰後（1950年代）日本書道不可欠缺的人物，其不脫稚氣的行草書（圖7），讓人感到一種壓倒性的存在感。菅原壽卿評其「成為鶴仙書之根底者，實為王羲之。…以王羲之為根底，時而心儀子貞之風，時而仿良寬之境地」。雀仙自身也認為：

良寬之所以不好書家之書，個人以為其可嫌之處，或許在於書家縱手巧能書，但其心並不隨之。即於現代之書中，於此點不合格之物竟有如此之多！雖云其畫龍而不點睛，惟具備點睛功夫者，又有何人？人間之「誠」，係屬難事，但一言蔽之，乃盡此一字。³⁸

³⁷ 安藤搦石，《書壇百年》，頁11。

³⁸ 津金雀仙，《書芸大觀》，第41號，轉引自宮澤昇，《鷺湖・津金雀仙 人と書》（東京，木耳社，2008年12月），頁201。

身為一名書家的同時，冷靜地自省，並採納良寬的語境。其作品亦如同證明其語境般，不僅展示其滿溢之技術，亦發表內容相當充實的可觀作品。從其自身所命名之「昭和體」之現代文作品中，即可見與良寬共通性之一斑。

（四）日比野五鳳

「我想於晚年時，能做出不為遊於清澄素樸世界中之良寬和尚所嫌惡之書，由此，儘管些微，仍欲成清純而努力著。」說此一語的日比野五鳳（1901-1985），亦成功地將自己作品融入良寬世界的一位優秀作家。倘見其作品集，可發現自昭和三十年代起，其推動留白之文字空間漸趨愈廣，同時從平安朝假名進入良寬假名，其空間處理於四十、五十年代時，更趨大膽，遂完成五鳳藝術。在「南無阿彌陀佛」（圖8）的楷書中，仍保有良寬之風韻，且留下更為洗鍊而高尚的書作；在書有俳句的小作品（圖9）中，亦實現了小宇宙中所存在之大世界。

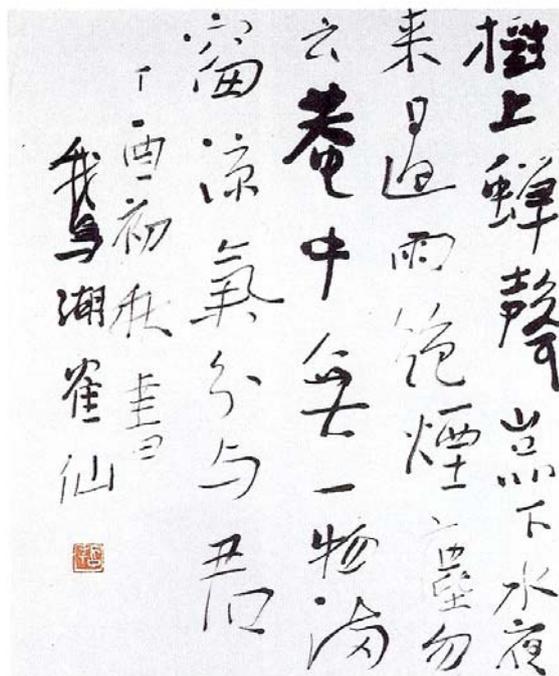


圖7 「納涼」自詠 津金雀仙作

（五）擷取良寬風格之今日書法

正如日比野所觸及之空間處理，良寬不論於漢字、假名、大字、小字之作品上，吸收了全體的紙面空間，並富含了大量之留白；此種作法倘不於高處掌握紙面全體，則不可得。漢字作品自是當然，在假名方面也刺激出日比野作品的出現，前衛書家比田井南谷、井上有一，在某一時期出現了「良寬意識」之作品，篠田桃紅、榊莫山更因貼近良寬之關係，而創作出相關作品。在漢字書家方面，村上三島在王鐸與良寬之激盪中而有所創作，許多優秀之書家皆意識到良寬。相較於此，上田桑鳩、手島右卿等具備最高技法之書家，雖仍努力吸收著貫名晚年的技法，惟戰前日下部鳴鶴、內藤湖南等所定位之貫名，儼然已成昨日黃花，評價貫

名書法的風潮不再。

(六) 弘一法師與良寬

弘一法師（1880-1942）之書法究係有無受良寬之影響，係本文日後亟欲進行之重點之一。李叔同於日本留學之 1905-1910 年的六年間，時值明治末年，乃良寬廣為人知以前之事，李叔同於出家後透過上海內山書店所訂購的書籍中，亦不見良寬其名。或許是弘一法師已通達「無一物」之人生觀，表現於書法上，棄碑帖書風之「平淡恬靜冲逸之致³⁹」的小字意趣，正與良寬「無一物」人生觀下所寫出不分粗細之細字有偶然



圖 9 「初日」 日比野五鳳作

圖 8 「南無阿彌陀佛」 日比野五鳳作

共通之處。1937 年，葉聖陶於〈弘一法師的書法〉一文中寫道：

就全幅看，好比一位溫良謙恭的君子人，不亢不卑，和顏悅色，在那裡從容論道。就一個字看，疏處不嫌其疏，密處不嫌其密，只覺得每一筆都落在最適當的位置上，不容移動一絲一毫。再就一筆一畫看，無不使人起充實之感、立體之感。有時候有點兒像小孩子所寫的那樣天真，但是一面是原始的，一面是成熟的，那分別又顯然可見。⁴⁰

特別是上述引線之處，亦可完全使用於對良寬之評價。耙梳兩者之表現，為本文日後之課題。

³⁹ 弘一法師，〈致馬冬涵的信〉，《弘一大師遺墨》（北京，華夏出版社，1987 年），頁 213。

⁴⁰ 葉聖陶，〈弘一法師的書法〉，《弘一大師遺墨》，頁 2。

結語

綜上所述，在昭和、平成時期，良寬占有舉足輕重之地位、評價歷史的同時，可得出明治、大正為「貫名時代」之假設，與此相對者，即昭和、平成之「良寬時代」。換言之，或可稱其係「從『有法』到『無法』」、「從『型』之肯定到『型』之否定」之變遷。

明治時期，貫名仍為人所評價，當時的日本，由於已可寫出蘊含最為卓越之「法」的楷、行、草書，且重視短冊、扇面、條幅、書簡等各式各樣之樣態，從而典型地書寫，並於其中融入自身之筆意與感情，表現出相似於貫名之造形。明治時期的精神，亦亟須貫名所擁有的此種魅力；爾後，人稱「新法」之新的「法」與「型」，為日下部鳴鶴等人所作出，在與楊守敬所傳來之「六朝書道」未產生矛盾之情況下，同時成為「新法」之一部分。

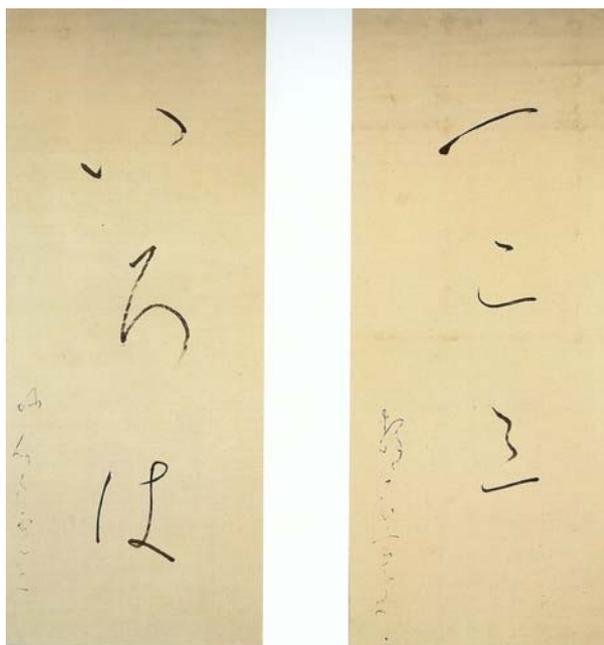


圖 10 「一二三，いろは」 良寬作

時至昭和，特別是戰後，開始追求書法表現之創造性，重視變化，而不好固有的典型之書，良寬之書正是厭惡「型」，而以自己書寫方式不拘書體與大小，而與戰後風潮有所貫通，故能稱其係「無法」之法，不著於「型」之書。如前所述，在紙面空間處理上，不拘於「型」，無論何種紙面，皆隨心所欲地創作出自己的空間與章法，其特徵正是用自己的字填補留白，進而支配留白，如「一二三，いろは」（圖 10）作品中，在如此大的空間，竟以這般不大的字書寫，然正是如此細、綿的表現支配了留白。

相對於貫名之書，則有截然不同之感：尋常地寫出許多字，其作品不能以「具有現代感」、「變化饒富趣味」等形容之，為正係其紮實的書寫，對於明治後以迄

戰前，重視正確技法之價值觀而言，乃不可欠缺之一環；在日本人中，其法書或可稱為空海以後，具最高成就者之其中一人。然於戰後現代美術與藝術上，追求現代書道而言，所必須者，乃新穎的表現，進而否定「法」與「型」，追求富於變化之書，良寬正具備此種簡素，且蘊含無限的變化，如魔術般地不再重複，具有新鮮之氣息。職是，不問漢字、假名作家，皆為其所吸引，其中，有如前述之書家者，將良寬之要素融入自身之作品並有所成就，良寬之書即於這些作品中再生。

又倘借手島右卿所稱良寬「係門外漢之書」之斷言，相較於貫名，則可稱為「行家之書」，至於賦予良寬高度評價之人，則定位貫名之書為「書家之書」、「技術之書」。實際上，對貫名而言，其本人亦厭惡當時潮流書家之言說，如今看來，此二者之思維豈不無相通之處？

若以「創造」與「變化」來觀察明治、昭和之精神，相較於當代平成，又應作如何相對之評價？本文以為，為解消歷經創造與變革之高潮後的低迷現狀，似應回歸原點，解釋並消化貫名與良寬，自然、純粹地感受各自之長處，使其自成對比。藉由本次國際研討會之機會，初次向東亞諸位研究先進，介紹日本書道，希冀能在互為切磋協調之基礎上，確切地將書道演進傳達給下一代。本文雖尚屬摸索起步之階段，惟相較於明治、昭和時期，當代在交通、情報、相互理解上，已有長足之進步，充分地活用上述資源，並互為刺激，期望在未來的書道研究上能有所進步，本文或許能夠有一真正之「結語」吧！

附圖出處

- 圖 1、杜江主編，《日本古代書法經典—良寬》（天津，天津人民美術出版社，2001），頁 1。
- 圖 2、書論研究会，《書論 特集 貫名菘翁と内藤湖南》（枚方，書論研究会，1980），第 17 號，頁 6-10。
- 圖 3、石橋犀水編，〈明治大正の書道〉，《近代の美術》（東京，至文堂，1978），第 44 號，頁 2。
- 圖 4、《墨》（東京，芸術新聞社，1986），別冊第 5 號，頁 83。
- 圖 5、菅原教夫，《現代の書流》（東京，読売新聞社，1987），頁 158。
- 圖 6、《墨美》（京都，墨美社，1980），第 299 號，頁 44-49。
- 圖 7、《季刊墨スペシャル》（東京，芸術新聞社，1992），第 10 號，頁 58。
- 圖 8、京都市美術館、朝日新聞社主辦，《日比野五鳳遺作展》（大阪，朝日新聞大版本社企画部，1987），頁 139。
- 圖 9、京都市美術館、朝日新聞社主辦，《日比野五鳳遺作展》，頁 123。
- 圖 10、梶川芳友，《没後百八十年：良寬遺墨》（京都，何必館・京都現代美術館，2010），頁 28。

參考文獻

（一）專書著作

- 日下部鳴鶴翁述，池田常太郎編：《書訣》（東京，文會堂書店，1917 年）。
- 北大路魯山人：《魯山人書論》（東京，五月書房，1980 年）。
- 吉岡貞雄編：《翠軒先生書談》（東京，赤城出版社，1936 年）。
- 《弘一大師遺墨》（北京，華夏出版社，1987 年）。
- 安藤揚石：《書壇百年》（東京，木耳社，1964 年 8 月）。
- 原田勘平：《良寬雜話》（新潟，北洋印刷株式会社，1974 年 5 月）。
- 宮澤昇：《鷺湖・津金雀仙 人と書》（東京，木耳社，2008 年 12 月）。
- 菅原教夫：《現代の書流》（東京，読売新聞社，1987 年 12 月）。
- 會津八一：《會津八一書論集》（東京，二玄社，1967 年 1 月）。

（二）期刊論文

- ・川谷尙亭：〈良寛の遺墨展〉，《書之研究》（甲子書道会，1930年2月），第7卷第2號。
- ・上田桑鳩：〈習後感・左繡敘〉，《書之美》（京都，研精会，1951年1月），第33號。
- ・内藤湖南：〈徳島一瞥〉，《内藤湖南全集》第12卷（東京，筑摩書房，1970年6月）。
- ・中村不折：〈大愚良寛の書風〉，《書画骨董雜誌》（1925年5月），第191號。
- ・中村不折：〈六朝文字研究法〉，《文字》（東京，文字俱樂部，1921年5月），第8號。
- ・田代亮介：〈良寛禪師の逸話〉，《書画骨董雜誌》（東京，書画骨董雜誌社，1926年9月）。
- ・石橋犀水：〈明治・大正の書〉，《近代の美術》（東京，至文堂，1978年1月），第44號。
- ・安田靱彦：〈良寛の藝術〉，《良寛》（東京，筑摩書房，1964年8月）。
- ・西川寧：〈『良寛の書』をすすめる〉，《良寛の書》（東京，大修館書店，1977年10月）。
- ・宇野雪村：〈崧翁の書を求めて〉，《宇野雪村コレクション図冊》（大阪，日本書芸院，1998年5月）。
- ・吉田猪三巳：〈川村驥山の人と書〉，《墨美》（1980年3月），第299號。
- ・尾上柴舟：〈日本書道の精神〉，《日本書道文化史》（東京，雄山閣，1942年7月）。
- ・谷川敏朗：〈良寛研究小史〉，《墨》（東京，芸術新聞社，1982年7月），別冊第1號。
- ・河東碧梧桐：〈仮名の書き方（二）〉，《龍眠》（龍眠会，1917年9月），第33號。
- ・青山杉雨：〈良寛和尚遺墨集〉，《書道クラブ》（東京，近代書道研究所，1978年5月），頁1。