

2013年度

博士論文の要約

学位の種類	博士（芸術）
学位記番号	甲第56号
学位授与日	平成26年3月23日
学位授与の要件	学位規則第4条第1項該当

主査 本江邦夫 教授

副査 諸川春樹 教授

副査 名児耶明 五島美術館 理事・学芸部長

「現代書」の理念を求めて

—日本の書表現における「前衛」概念の行方と

漢字かな交じり文体の今日的展開—

多摩美術大学大学院美術研究科

栗本高行

本論文は、日本の近現代における書作品の表現に焦点を当て、その背後に潜む作家の思想や制作理念を明らかにすることを主眼とした研究を叙述したものである。とりわけ、従来は美術史的な観点から省みられることの少なかった敗戦後期の書の様式を詳細に分析し、記述することによって、書家の創造行為を、同時代に進行した美術の動向と並べて語りうる基盤を整えることを目指した。

最初に、序論において、洋画家の小山正太郎が明治期に発表した「書は美術ならず」の論の内容を紹介し、日本美術における書というジャンルそのものが孕む問題点を提起した。そして、それに続く第1章から、具体的かつ歴史的な記述を進めていくことを目指した。

まずは、「現代書」の前史として、明治の開国期から太平洋戦争の終結後までの日本の書家たちの動向にスポットを当てる。この期間は、日本の書道というものが、総じて、西洋から輸入された美術の制度へと近寄っていく時代であったと言える。戦前・戦中期に書の世界で起きた動きとして最も特筆すべきなのは、書を「芸術」の語と結び合わせた、「書道芸術社」という組織の結成である。「書道芸術社」の同人たちは、古典の模倣ではなく、自分の発想に由来する語や詩文を書くことを、初めて書の「創作」と呼び、多彩な実験を繰り返した。彼らは戦後の新しい書につながる蝶番のような役割を果たしたが、「書道芸術社」の存続期間自体は短く、大きな眼で見ると、他の書道団体に属した書家とともに、同人であった人物たちは翼賛体制の一角に吸収されていく。

次に大きな動きが起こるのは戦後の1948年である。この年、当時は国家が主催していた日展の第五科に、「書」部門が設置された。書は美術であるかないかという、明治以来の議論が解決されたわけではないのであるが、制度的に美術の一領野へと位置づけられることで、精神修行の一種としての「書道」ではなく、芸術ジャンルとしての「書」が誕生した。

ところで、日展の「書」が発足した当初には、日本の書のあらゆる傾向がそこに包括されていたのだが、やがて、中国古典や和様のスタイルを尊ぶ伝統系の書と、それとは別の可能性を模索する、いわゆる「新傾向」の書との間に摩擦が生じ、展覧会自体が分裂するに至る。

論文で主だって取り上げたのは、この「新傾向」の中に含まれる「近代詩文書」、「少字数書」、「前衛書」という表現のジャンルであるが、伝統的な考え方を採る書家の中にも、戦後になって、「現代書」と呼ぶべき新しい表現を産み出した人物が存在する事実は否定できない。この点に関しては、今後の研究課題とするところである。

第2章では、金子鷗亭と手島右卿、および彼らが創唱した「近代詩文書」と「少字数書」の代表的な作品に言及した。

初めに、金子が提唱した「近代詩文書」は、近代以降の日本語の詩歌散文を、あくまで「読める書」として視覚的に定着する運動である。それゆえ、論及した作品である《交脚弥勒》も、書を「見る」のではなく、「読む」行為へと振り向けさせる効果を持っている。書体の基盤になっているのは北魏時代の石碑文で、素材である詩の主題とも合致する。文学作品の主題に沿った書体を選択することで、その時代をまるごと表象しようとしている。

次いで、「少字数書」は、手島によって、別名「象書」としても書の世界に提起されており、

文字通り、漢字の造形を、具体的な時と場に結びついた視覚的印象＝イメージの次元に還元することを目指す運動である。代表作である《崩壊》の場合、書き手は激しく割れた筆毫、過度の墨のにじみによって、東京大空襲のさなか、都市の建造物が一瞬にして燃え尽きていく「崩壊」のありさまを表現している。戦災の記憶を、たった二つの漢字の内部に圧縮するような書の見せ方である。

続いて、第3章においては「前衛書」の草創期に活躍した比田井南谷、上田桑鳩、宇野雪村という3人の作家の書について論述した。

「前衛書」とは、当時の美術ジャーナリズムから「墨による抽象」、短縮して「墨象」とも呼ばれた動向で、狭い意味では「文字を書かない書」のあり方を指す。

その元祖とも目される書家が比田井南谷である。彼は、文字を書の空間から排除した自分の作品を、心の動きを外在化する線、というほどの意味で、「心線」と呼んでいた。本要約ではその作例を二つほど挙げる。《作品 57 - 8》では、中断することが不可能な時間性を示すという点で、抽象絵画とはあくまで区別される「前衛書」を書いている。《作品 64 - 25》は、後期の代表作で、自己以外のものを参照しない点と線によってのみ、書の空間を作り上げている。

おそらくは、比田井南谷の「心線作品」の試みに触発されながら、漢字の造形と抽象絵画的な空間の概念との折衷を図った書家が上田桑鳩である。

《青山近》は、フランスの美術史家であるフランセット・ドラリュエによって、「見えないグリッドに従っている対象であるかのように配置されて」と形容された書である。漢詩の一節が表現されているが、文字の配置ならびに余白の取り方が不規則で、モンドリアンの絵画の構図法を想起させる。また、書の専門的な批評概念に引き寄せて説明すると、漢字の文字列をかなの散らし書きのように空間に散布するという行為は、上田桑鳩以前には見られなかった画期的な試みであった。

宇野雪村は、その上田から、「奎星会」という書の結社の運営を引き継ぎ、「前衛書」をさらに発展させた巨匠である。

彼の書に対する実験的な姿勢が最も如実に表れている作例として、例えば《凹》という一枚を挙げるができる。一見したところ、墨で引かれた垂直な一本の線しか視界に入っては来ないが、実は、この線によって生じる余白部分が、《凹》という漢字の実画を表現しているのである。宇野雪村は、このように、書の観衆に対して、垂直線という幾何学的な要素を、漢字の姿につながるものとして、また、余白を漢字の画として、常識とは逆転した仕方で認識する態度を、題名を通じて要求する。これは、文学的な主張と造形的な主張が、一つの空間の上で相互に打ち消し合い、両者を同時に考察することができないという、書芸術に根本的な矛盾として備わっている構造を、逆手に取った表現だとは言えないだろうか、というのが筆者の考えである。

第4章で取り上げた森田子龍と井上有一は、宇野と同じく上田桑鳩の弟子でありながらも、「奎星会」とは別に、「墨人会」というグループを組織する。そして、そこで展開された書も、

広い意味での「前衛書」として捉えられることが多いのであるが、「奎星会」に依拠する書家とは著しく異なった、ものの考え方や作風を示した。

禅僧の墨蹟などをヒントに、従来の漢字書のイメージをはるかに逸脱する表情を、文字の造形に与えていったのである。むしろ、同時代の美術表現との間に多くの接点を見出されるほどであった。しかし、それぞれの個性が際立つだけに、書に対する姿勢の食い違いから、後にこの二人は物別れしていくことになる。森田子龍と井上有一が書く漢字の姿は、相互に興味深い対照を見せている。一言で言えば、森田は東洋的雰囲気濃厚な文字を書き、井上は抽象絵画との対決から得た思考の成果を漢字の造形にぶつけた。

まず、森田子龍の作例について部分的に述べると、《脱》や《風》において、彼は「しづく」や「にじみ」の偶然的な効果を多用し、そこに、主題としての自然現象や、自己の心象風景が渾然となった世界を意図的に暗示し、重ね合わせる。そこには、水墨画における「撥墨」の技法と関連づけることも可能な世界観が広がっている。

それに対し、井上有一は抽象的な意味を持った漢字の一字書において、出色の表現世界を示す。1976年に書かれた《貧》という作品では、漢字が一種のキャラクターのように表現され、「貧」という観念的な名詞の、いわば「人称動詞化」が遂行されている。具体的に言えば、「貧」という漢字の第1・第2画が振り下ろされた腕のように、最終2画がちゃんと付け足された足のように見えるといった具合に、奇抜な発想によって一つ一つの書の線が造形されている。論文の中では、丸山圭三郎によるソシユール解釈の知見をこの作品の制作場面に当てはめ、井上有一の書は、惰性化した「ラング」に対する、「パロール」の攻撃の身振りにも匹敵する、すぐれて文化創造的な営為だと解釈した。

第5章では、漢字かな交じり文を書くことによって、書の前衛概念の拡張に寄与した作家を選んで論じた。

千代倉桜舟は、「いろは歌」など、ひらがなが連なったテキストを、書としてどのように前衛的な造形の中に着地させるかに心を砕いた作家である。

彼が、1989年に《草野心平の詩・春殖》を書いたときは、オノマトペとしてのひらがなである、「る」の反復を、原典となった詩の特質を損なうことなく表現することが本来の課題であった。ところが、実際に仕上げられた作品では、蛙の生殖の場面だけでなく、彼が海外へ渡った際に見聞した、黄河の渦の印象までもが、戦車の轍（わだち）のような、激しく回転する不思議な筆触の中に採り入れられている。蛙の鳴き声という聴覚的な印象、黄河の渦巻きという視覚的な印象、それらが「る」の音の調べに乗せられて、言ってみれば共感的に橋渡しされている。

また、時を少し遡り、千代倉桜舟が私淑した大澤竹胎という作家は、かな書の世界の伝統である変体仮名を一切用いずに、かなを一文字ずつ分ち書きにすることによって、万人が読むことができる「現代かな」の創造を目指した。

なお、大澤竹胎を語るに当たっては、1950年代にともにめざましい活躍をした、実の兄である大澤雅休という書家の仕事についても語る必要があるのだが、彼の作品は漢字の「前衛書」あるいは「少字数書」が多いため、漢字かな交じりの書を語るこの文脈では割愛する。

ただし、論文の中では、雅休と竹胎の仕事を交互に振り返りながら、それぞれの書の様式を見定めるという手続きを取っている。

さて、大澤竹胎は、和歌を木の板に彫りつけた作品や、複数の漢字を象形的に木材から彫り出した、完全な立体作品を全国規模の展覧会に出品したことで知られている。このように、大澤竹胎の書の最も過激な部分は、平面から立体へと文字の表現を向かわせた。現代的なかなの綴り方を実践した点では、彼は「近代詩文書」の先駆者である。また、文字を立体的に彫刻する試みに赴いた点では、今日篆刻と区別されて制作されている、日本の「刻字」ジャンルの草分けの一人だと言える。

次に取り上げた作家は、最初の方で「少字数書」の大立者として言及した、手島右卿が創設した「独立書道会」に所属しながら、「近代詩文書」の新しい表現を模索し続けた青木香流である。

彼は、手島も含め、先行する作家たちの絶大な影響から、自分の表現を切り離すことに苦慮したと思える書家であるが、最晩年に制作した《津軽じょんがら幻想》の連作は、紛うことなき「現代書」の新しい到達点である。本要約では、1985年の《津軽じょんがら幻想Ⅱ》について触れる。日本人であれば、おそらく漢字かな交じりの文体で何かしらの文章が書かれていることは了解できるのだが、実のところ、この紙に記された文字は書の専門家でも判読できない。青木は、事実上の絶筆となったこの作品において、読めない現代詩文の書もこの世界には存在しうるのだ、という逆説的な事実を突きつけたと言える。

第5章の最後では、再び井上有一の、今度は漢字かな交じりの書を論じた。《魚行水濁》は、井上が、晩年に書の素材として新たに「発見」した、コンテで書かれている。従来の書からすると異質な素材で、自作の詩の文章を書きつけている。最晩年の彼は、他人の詩や文章を書いた後に、自分で作った言葉を書く、という創作のルートを往復しているが、死の間際、書家が自分の言葉を書く、という行為の重要性を喚起した点はきわめて重要である。

また、美学的な見地から見てこの一枚が興味深いのは、気に入らない文字を塗りつぶした、抹消の役割を持つ線がそのまま完成作の内部に紛れ込んでいることである。意図的に絵画的な効果を狙ったのだ、とする見解も存在するが、本論文では断言を避け、むしろ、これは心の中で進行する、文の意味の「推敲」過程が露出した結果かもしれないと、ソーシャル言語学における「連辞関係」「連合関係」の概念を援用しながら、積極的な解釈を行った。

さらに、青木香流や井上有一という作家が、戦後期に、敗戦の記憶を自己の書の表現の中に昇華している事実について論じた内容も付け加えたいと思う。

青木香流の《春光五百羅漢》という作品は、五百ある「佛」の漢字が、彼が戦地として赴いたフィリピンの山岳地帯の山の峰、あるいは積み上がった死者の遺骨の群れを示唆するような形に盛り上がっている。

それに対し、井上有一の《噫横川國民學校》は、《魚行水濁》と同様に、自作の詩文、ただしこちらは、東京大空襲の地獄のような猛火を謳ったもの——を、文字の抹消線とともに書き入れている。この書を凝視していると、真っ黒な文字の塗りつぶしが、炎に巻かれ、焼け焦げた死体の姿を思わず想像させる。

作家本人が意図してか、あるいは意図しないでかの差はあっても、客観的には、ともに文字を記しただけの行為、つまり「書」でありながら、絵画的な効果を伴うこれらの作品は、日本の書が一つの自律した表現領域として、時代の現実と、自己の内部に抱える歴史的展開の現実の双方の狭間で変容を遂げ、かつてない訴求力を誇るようになった強烈な瞬間が存在したことを、深く印象づける。その意味で、戦争の惨禍を描いた西洋における歴史画の表現に匹敵する書だ、と言えるのではないだろうか。

そして、これまでに述べた個別の作家論を受けて、最後の結論では、「現代書」というジャンルが、戦後期の豊かな結実とは対照的に、21世紀に至ってけっして安定した地盤を築いてはいない現状への疑義を記し、自分なりに書の世界への警鐘を鳴らした。

書の制作の現場に限らず、IT革命の進展により技術と知識の共有は飛躍的な速度で簡便化されていく傾向にある。書という芸術分野は、誰に対しても等しく、創作の素材を差し伸べているが、あたかも人々は、全ての情報を手中にするのと同時に、凄まじい勢いで創造の本質に関わる何事かを失っていくかのようなのである。

いささか極論をすれば、かつて書が教養階級の特権的な表現の媒体であった頃、書を創造するとは、ある任意の古典や師の書風を徹底的に学び尽くした末に、その「伝統」に何かを上乗せするか、逆に反発して破壊操作を行うことであったと思われる。ところが、現代の書に関しては、敗戦後期の巨匠が残したその偉大な達成作の数々を模倣しても、真の創造の糸口が掴めるとは限らないのだ。

別の側面からこれを言い換えれば、物心両面にわたって、圧倒的な平坦化・均質化の時代が到来したのだと言える。このような世相の中で書にコミットメントし、その歴史の発展に寄与しようとするならば、もはや<個>としての思索を徹底して究め尽くすことによって、緩慢な日常に楔を打ち込む以外に、抵抗の途はないのではないだろうか。

開国による西洋文明の流入に伴う文房四宝的な文化の衰退と、占領統治期に起こった書芸術廃止論に次いで、いまや、書は新しい危機の波に足元をすくわれかけている。高度な性能を持った情報機器の進展により、毛筆文化も硬筆文化もおしなべて、「書く」という行為そのものがリアリティを希薄化させつつあるのだ。コンピュータに覆われた文明を歴史の主体と仮に同一視するならば、書という芸術上の営為はよきにつけ悪しきにつけ、自己の内部の「奇妙な余剰部分」として神聖視され、ミステリアスな領域として囲い込まれるに違いない。

しかし、美術という領域はそれとは異なる。かつて、戦後の日本で書の作家たちとの交わりを見せ、奇しくも、21世紀のこのときになって再評価の機運が高まっている「具体美術協会」の作家たちは、異なる素材とメディアを横断することにより、美術における表現の概念を拡張した異色の前衛集団として認知されている。その指導者の吉原治良は、「人の真似をするな」「誰もやっていないことをやれ」と後進作家たちをけしかけることに余念がなかった。「具体」メンバーや吉原にとって、物質やそれに対する観念も含めた広義の「メディア」とは、究極的には、美術の理念を実現させるための手段ではなかったのかと思えるほどである。

ところが、吉原の口癖は、今まで書家たちが目指してきた地点と正反対の場所を指示しているように見える。なぜなら、書芸術は、まず「古典に学べ」、そして「伝統の継承の上にそ

れを突破せよ」という要求を書き手たちに絶えず突きつけてきたからだ。おそらく、事柄の本質的な意味で美術の仲間入りを果たした後も、書は隣接する複数の表現領域に対して、ある種の異質性を誇っているに違いない。なぜなら、美術とは、人間に可能な表現一般の開拓に関わる類的な概念であるのに対し、書は東洋に固有な世界観を探り出すための特殊なツールだと思われるからである。

現時点での書にとって特殊な、しかし不可視の宿命とは、自己自身の正体を、あらゆる手段を尽くしながら明るみに出すこと、すなわち芸術ジャンルとしての自己省察にあるのではないだろうか。その意味で、「現代書」とは、未だに創作者が求めるべき理念の名前である。ここで、理念とは、まだ現象として書き取られてはいない文字のかたち＝イメージでもあり、だからこそ、書の前途には、まだまだ発展途上の世界が広がっているのだと考えるに至った。