



「書のパダニズム」の萌芽 : 上田桑鳩に見る前衛書

向井, 晃子

(Citation)

国際文化学, 27:115-138

(Issue Date)

2014-03-25

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81005470>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81005470>



「書のモダニズム」の萌芽-上田桑鳩に見る前衛書-

The Rise of Modernism in Sho: A Case of UEDA Sōkyū in 20th Century Avant-Garde Calligraphy in Japan

向井 晃子
MUKAI Akiko

概要

本稿は、第二次世界大戦後に「前衛書」と呼ばれた書の新しい試みの重要人物である上田桑鳩の活動を、日本の近代における美術史の見地から歴史的に位置づけることを目的としている。本稿では、「書のモダニズム」を「書のメディアムとしての特性を重視し、文字の可読性と意味性に拘らず、過去の規範を検証した上で、同時代に相応しい書の新たな領域を開く動き」と定義し、上田の活動を「書のモダニズム」の萌芽として考察する。明治以降、書は美術制度から疎外され不明瞭な立場に陥ったが、昭和期に上田は、書を「線芸術」と考え、文字の造形としての使用と毛筆の特性に拘らず制作を行った。上田が造形的な純粋性を追求する点は、絵画において平面性を追求して抽象へと進んだ欧米のモダニズム的な美学の台頭と通じるものがある。ただ、上田の美術観には東洋的な側面もあった。上田が新たな書を試みた姿勢には、芸術あるいは美術を「欧米の新しい潮流」と「日本の伝統」の二項対立で捉えず同時代の表現を考えるというアプローチがあった。彼の挑戦は美術制度や書壇の権威に阻まれて潰えたが、その試みは近代の日本における芸術や美術を相対化し広く捉えた態度として評価できる。

キーワード

前衛書、上田桑鳩、モダニズム、美術制度

I はじめに

本稿は、第二次世界大戦後に「前衛書」と呼ばれた書の新しい試みの重要人物である上田桑鳩の活動を、日本の近代における美術史の見地から位置づけることを目的としている。

日本の近代における社会と美術との関係には、西欧とは異なる事情がある。西欧においては、18世紀から19世紀にかけて産業革命、つまり、産業形態の革新とそれに伴う社会構造の変革がおこり、都市の近代化が進む中で美術の分野にも変化が起こった。19世紀後半にサロンが弱体化する一方でレアリズムや印象派などが新たな試みを行った、後に「近代

「絵画」と呼ばれることになった動きである。これは、それまで王侯貴族による庇護と権威を背景に規範を作っていたアカデミー絵画に対して、絵画とは何かを問い直す動きであった。一方、日本は明治政府が近代国家体制を急速に構築する過程で、西欧から科学技術と美術制度を同時並行的に移入した。つまり、近代化が極めて西洋化に近い形で進行した日本では、国家の権威を背景とした制度の整備から、近代の美術が始まったのだ。

明治政府は、西欧から移入した「美術」という制度を参考にして日本でも同様の制度を作るにあたり、江戸以前にあった「書画」という美的価値観を「書」と「絵画」に分離した。その過程には、江戸以前までの美意識と、新しく欧米からもたらされた美術制度の価値観とのせめぎ合いが見られる。日本における「美術」の始まりは、西洋的な近代国家を目指した政府が、「美術」の範囲を人為的に決定するものであったため、「美術」に分類されなかった「書」はその過程からとり残され、名付けようのない立場へと陥ったのである。この後、日本社会の変化と共に、書の社会的意味合いも変化してゆく。本稿は、このような日本の近代における書の歴史的経緯を明らかにした上で、第二次世界大戦後に「前衛書」と呼ばれた書の新しい動きの重要人物である上田桑鳩の活動を、書を独自の特性を持つ芸術として探究した「書のモダニズム」の萌芽という観点から検証するものである。

本稿で述べる「モダニズム」は、西洋における「絵画のモダニズム」を参照している。概して、絵画におけるモダニズムとは、19世紀半ば以降に前景化した、同時代に対する鋭い意識や絵画の規範に対する批判的姿勢、また絵画固有の特質の追求などの要素が、世代を超えて概ね連続的に継承され、新たな展開を生み出した潮流のことだと言っていいだろう。こうした歴史的経緯とその様式的な特徴については、20世紀半ばにアメリカの美術批評家、クレメント・グリーンバーグが『モダニズムの絵画』で理論的に整理し、擁護している¹⁾。そこでは、自己批判の必要性から、それぞれの個別な芸術において、何がその芸術にとって固有で独自のものであるかを限定することが重視され、それはその芸術のメディアの独自性と一致すると考えられた。そのため、他のジャンルから借用された特徴を排除することで、その芸術の「純粋性」ないし「自律性」が確立され、質の基準が保証されると述べられている²⁾。

もちろん、先に述べたように、日本と西欧における近代の美術の歩みには大きな違いがあり、さらに、日本の近代における書と絵画の展開も異なるため、書と絵画は単純に比較できるものではない。また、美術史家の大熊敏之が指摘するように、近現代の日本美術研究には書を扱うことを忌避する傾向があり、絵画に比べると近現代の書の研究の蓄積は圧倒的に少ない³⁾。ただ、先行研究では、明治政府による美術制度構築における研究で書の扱いが述べられるなど、書を主題としない研究においても、書への関心は認められる⁴⁾。本稿ではこれらの先行研究を踏まえ、まず第2章で、明治初期に、何が書と絵画を分ける要点であったのかを明らかにし、その後、明治後期から大正にかけて日本社会の近代化が進み、書の社会的意味合いが変化したことを確認する。第3章では、昭和初期から書の新しい試みを始めた上田桑鳩を取り上げ、1950年代の作品を中心に彼が行った試みを「書のモダニズムの萌芽」という観点から検証する。第4章では、第二次大戦後に書の新たな位置づけが形成される中で、上田の試みがどのように受容されたのかを明らかにする。

本稿で取り上げる「前衛書」は、日本社会の近代化がある程度進んだ昭和初期に端を発

する書の新しい試みで、第二次大戦後に大きく展開し、国内外の美術家や批評家からも興味を持たれた。1992年にO美術館で開催された『書と絵画の熱き時代・1945～1969』展では、このような動向に注目して、書と絵画120点余の作品展示が行われた。前衛書の動きの中でも、書家の森田子龍が雑誌『墨美』を創刊して海外からも注目を集め、抽象表現主義の画家と交流したことは、美術関係者に広く知られている。森田が『墨美』創刊以前に編集を行った雑誌『書之美』は、2013年に復刻発刊されたが、その解説において、美術評論家で『書と絵画の熱き時代』展の企画者でもある天野一夫は、『書之美』の論理について、「文学性も意味性も排除した、造形に還元した上での書という意味であり、その点では、初めて本格的に現れた書の『モダニズム』と言うことができる」と述べている⁵⁾。このように前衛書は現在あらためて注目されている分野であり、日本の近代美術史において検証されるべき主題と言える。

以上の先行研究を踏まえて、本稿では、「書のモダニズム」を「書のメディアムとしての特性を重視し、文字の可読性と意味性にこだわらず、過去の規範を検証したうえで、同時代に相応しい書の新たな領域を開く動き」と定義し、前衛書の第一人者である上田桑鳩の活動を検証する。現在、前衛書の作家としては、先述の森田の他に、渡米した篠田桃紅や、画廊の強力な支援を得た井上有一が有名である。上田は、この三者に比べると知られておらず、また、公的機関に所蔵されている上田の作品や資料も非常に少ないため、書の歴史においても美術の歴史においても彼の功績が言及されることは少ない。しかし彼は、昭和初期から同時代に相応しい新たな書を探究する活動を始めており、戦後の前衛書の流れをつくった人物であった。先述の『書之美』は、上田が会長を務める書道団体から発行されたものであるし、森田と井上は上田の下から巣立っている。また、上田の作品は当時、美術家からも注目されていた。例えば1951年、その数年後に具体美術協会を結成する吉原治郎は、雑誌に掲載されていた上田の作品について「不思議な書」、「書らしくない書」と評し、「このような繪をかけないものかと考えた」と記している⁶⁾。

しかしながら、絵画におけるモダニズムの流れが、19世紀半ばから約一世紀にわたって新たな潮流を生み出し続けた結果、その遺産は現在も明確に意識され、研究も進んでいるのに対して、本稿が扱う書のモダニズムは、それを受け止める社会的基盤に恵まれなかったため、新たな展開へとつながらず、美術史上の遺産として認知されているとは言い難い。上田の活動は、「書のモダニズム」としてははっきりと理論化されたものではなく、また、書壇で大きな流派となって影響力を発揮したわけでもない。しかし、上田が自らの言葉で書を「芸術」あるいは「美術」として語り、新たな制作への挑戦を行ったことは、明治期に分類の陥穽に陥った書に関して、社会の近代化とともにあらためて書とは何かを問い直した試みだったと捉えることができる。ゆえに、本論文では上田の活動を書のモダニズムの萌芽と位置づけ、上田が日本の社会変化に応じた同時代の表現に挑戦したことを明らかにし、その歴史的意義を検討することで、欧米とは異なる歴史や文化背景を持つ日本における「芸術」や「美術」を考えた試みとして、再評価したい。

II 書と美術の関係 -明治から大正にかけて-

上田桑鳩の活動の革新性を日本の近代における美術史の見地から位置づけるには、まず、日本の近代における書と美術の関係を検討する必要がある。なぜなら、本章で見る「書」と「美術」の始まりと社会の近代化との関係が、その後の「書のモダニズム」の萌芽、及び、上田の活動の終焉と密接に関わりを持つからである。本稿で検討する昭和初期以降の「書のモダニズム」の萌芽は、社会の近代的な変化に応じて視覚文化に対する問題意識も変化していったという点で、西洋における近代美術と似たような構造を持っている。しかし、日本においては西洋と異なり、近代化の一環として美術制度の移植やアカデミーの構築が政府の政策として人為的に行われた。このことが、本章で述べる書の立場の形成と、続く第3章、第4章で検証する上田による「書のモダニズム」の試みとその受容に大きな影響を与えることになるのである。よって本章では、まず、明治初期に、欧米の美術制度を基準に江戸以前の美意識が区分された経緯で書がどう扱われたかという問題に注目する。次に、明治後期から大正にかけて官展や民間の展覧会が整備され、また近代的な印刷技術も普及し始めたことによって、書の社会的立場がどのように変化したかを検討する。

2.1 美術制度の制定と「書」の誕生

明治期以降、政府によって美術制度が構築されていく過程で、江戸以前にあった「書画」という美意識が、「書」と「絵画」に分離され、絵画は美術の分類に入れられる一方で、書はそうではない立場に陥った。明治初期に美術制度が作られたとき、それ以前にあった社会状況や美意識が一夜にして変わってしまった訳ではない。それにもかかわらず、「書画」が分離された背景には、明治政府に雇われた、いわゆる「お雇い外国人」の美的価値観の影響と、毛筆が一般的に使用されている当時の社会状況の中での、現在とは異なる「書家」たちの立場があった。

明治初期に「美術」の指し示す範囲は、明らかではなかった。明治期の美術制度形成についての代表的な先行研究として、美術史家の北澤憲昭と佐藤道信による研究がある⁷⁾。また、美術史家の日野永一は博覧会の出品分類を分析し、物の体系化を生みだす思想に見られる欧米の概念と日本の概念とのズレを指摘している⁸⁾。書について見ていくと、1887年(明治10年)に始まった内国勸業博覧会の第1回では「書画」という区分が設けられ、1881年(明治14年)の第2回でも踏襲されている。だが1890年(明治23年)の第3回では、「書画」はなくなり「絵画」という独立した分類が設けられ、「書」は「各種の版写真及書類」という分類の一項目へと分けられた。1895年(明治28年)の第4回でも同様だが、1903年(明治36年)第5回では、「書」はその項目からも消えている。ここから、書と絵画が分離されたのは、1881年(明治14年)から1890年(明治23年)の間と考えられる。佐藤は、書が絵画から分離された理由を、「殖産興業では基本的に欧米への輸出による外貨獲得が大きな部分を占めているが、その点、欧米での書の需要はほとんどなく、欧米で人気の高い工芸品への書の応用性もほとんどなかった」からではないかと、殖産興業面での実利主義があることを指摘している⁹⁾。つまり、この分類は、美的価値の検討によるものではないことが分かる。

ただ、内国勸業博覧会の分類において「書画」が分離された時期に、美術と書を巡る論争として名高い、東京美術学校初代校長の岡倉天心と洋画家の小山正太郎による「書ハ美術ナラス」の論争が行われている。1882年(明治15年)、小山が「書は美術ではない」と主張したことに対し、岡倉は反論し、小山の論の不備を指摘したが、書は美術かどうかについては明言していない。この論争について美術史家の松矢国憲は、小山が「美術」を図画(洋画)と考えていることに対して、岡倉は「美術」を諸芸術と考えていることを指摘し、「美術」という翻訳語の語彙範囲が定着していないことを指摘している¹⁰⁾。このとき、「美術」は未だ建設途上の状況だったのだ。また、この両者は「書家」ではない。北澤は、この論争を「書家を棚にあげた、随分勝手な論争であった」と批判している¹¹⁾。では、棚上げされた書家は当時どのような状況にあったのか。この問いについては、後述することとする。

このように明治初期には「美術」の意味するところは未だ明確でなく、書も「美術的なもの」としてそこに含まれる可能性も孕んでいた。この後、書と美術の間に隔てられた原因には、明治政府のお雇い外国人であったアーネスト・フェノロサの美的価値観の影響があったと考えられる。書画分離と同時期の1887年(明治20年)には、東京美術学校が設立された。岡倉天心とフェノロサが設立に関わったこの学校が「美術学校」を名乗ったことで、「美術」という西欧発祥の概念が江戸以前の美意識と折衷され、美術が制度的に日本に定着したことを、北澤は指摘している¹²⁾。この学校では、開校時には江戸以前の伝統的な画法や彫刻法を教授していたが、「書」はその中に含まれていなかった。というのは、岡倉やフェノロサが、江戸以前にあった日本の美的価値観から「美術」と「そうでないもの」との線引きをおこない、その結果、「書」は「そうでないもの」に分類されたからである。これにはレッシングの詩画限界論の影響を強く受けていたフェノロサの芸術観が影響していると見られる¹³⁾。詩画限界論とは、絵画と詩は、それぞれの表現手段に対応する限界を持ち、絵画は空間的に並置される芸術、詩は時間的な始まりと終わりがある芸術だとするものだ。このことを北澤は、次のように述べている。

フェノロサは、西洋絵画は彫刻に淵源し、東洋画は書に淵源すると考えており、しかも『真説』では、音楽や絵画と並べて書も諸芸術の中に数えられていたのだが、書における読むことと見るものの関係、つまり、時間性と空間性の微妙な関係を絵画に許すことができなかったのである¹⁴⁾。

つまり、フェノロサは、時間性と空間性を併せ持つ東洋的な書の芸術性を理解していたからこそ、それを受け入れられなかったのだ。これが、書画が「書」と「絵画」に分離された背景だと考えられる。

1889年(明治22年)に大日本帝国憲法が發布され、翌年施行、国会が開設され、日本は本格的な近代国家として形を整えていった。そして、博物館が帝国博物館となり、その分類から「書画」という語が消えたのも1889年(明治22年)だった¹⁵⁾。また同年は、先述の東京美術学校が岡倉を校長に迎え、上野で授業を開始した年でもあった。小山の「書ハ美術ナラス」に反論した岡倉であったが、東京美術学校に書科は設けられず、現在の東

京藝術大学に至るまで書科は設けられていない。つまり、この時期に書は「美術」ではない立場に分類されたとと言える。そして、明治期に新たに生まれた「絵画」、すなわち「日本画」や「洋画」に光が当たる一方で、「書」は分類の谷間ともいべき名付けようのない立場に陥ったのだった。

では、当の書家たちは、当時どのような立場で何をしていたのだろうか。松矢は、書家たちは「西洋化する社会から取り残されようとも文人世界に遊び、東洋文化を拠り所として、独自の居場所を形成していた」と述べている¹⁶⁾。また、文化人類学者の大野加奈子は同時期の書家について、「書家たちは西洋の美術概念で作上げられた日本の美術から書が排除されるのを横目で見ながら、中国の美の概念により日本の書の道を歩み始めた」と記している¹⁷⁾。しかし、当時の書家は、政治家、官員、学者、文人でもあった。つまり、西洋化を推し進める立場でもあったのだ。このとき彼らに「西洋化する社会から取り残される」という自覚はあったのだろうか。

佐藤は、維新以降の文人画の隆盛を支えたのも、殖産興業上それを否定したのも同じ政府高官だった矛盾を指摘し、そこに、実利優先の国策を遂行する公人が文雅、教養の趣味を持つ私人でもあるという二重構造を見ている¹⁸⁾。また彼は、殖産興業政策を推進した官僚らと強い関係をもつ美術団体に当初から書と文人画も含まれていることが、彼らの実利的な建前と文芸面での本音を反映していると述べている。つまり当時、彼ら政府高官にとって、公的な仕事としてはともかく、私生活においては「書画」の価値観は存続していたのである。明治期の小説家である夏目漱石が英語にも漢文にも通じており、私生活では漢詩を嗜んでいた例もある。当時、漢詩文の素養を持っていた政府高官や教養人が、日常生活や実務でも毛筆を使う機会が多かったであろうことを考えると、依然として彼らの身の回りに「書」や「書画」はふんだんにあり、それらが美術の浸透によって失われるということにまで考えが及んでいなかったとも考えられる。なぜなら、毛筆を使う機会の減少という社会的変化は、明治末から大正期にかけて起こるからである。次節ではその現象に注目する。

2.2 社会の近代化と美術制度の変化

明治後期から大正にかけて、書は生活の中では実用から離れていき、その一方で趣味として嗜まれるようになった。印刷技術の発達により、一般社会の実務面において毛筆の使用が減少する一方で、書の手本類が発行され、稽古用の月刊誌が普及したのである。また、この時期に開催され始めた官展に書は含まれなかったが、民間の会場での展覧会が開催されるようになり、書は展覧会において鑑賞される対象となっていく。

まず、この時期の一般社会において、毛筆による筆記の状況はどのように移り変わっているのかを確認する。そのために、兵庫県の尼崎市立地域研究史料館に保存されている園田村の文書を事例として、調査を行った。この文書を対象とした理由は、本稿で取り上げる上田桑鳩が兵庫県の出身であることと、園田村の文書に調査対象時期の史料が残されていたことである。明治から昭和まで連続して保存されている園田村役場文書を、1897年(明治30年)から約10年ごとに変化を追うと(参照資料:表1)、1897年(明治30年)には、文書はほぼ全て毛筆で書かれていたが、1907年(明治40年)には毛筆と共に謄写版も使

われ、活字印刷も見られることが分かる。1916年(大正5年)には活字印刷が増え、1930年(昭和5年)には毛筆は見られなくなっている。さらに大正期には、学校教育の場でも、石版と蠟石の石筆による指導から、学童用の鉛筆が全国的に普及してゆく変化があった¹⁹⁾。1919年(大正8年)には、文部大臣中橋徳五郎が、墨をすり、筆づかいを考える毛筆は時代に即応できないと毛筆の廃止を唱えている²⁰⁾。園田村は兵庫県の一事例であるが、この毛筆廃止論が起こった時期と、園田村において活字印刷が増える時期は一致している。この時期に毛筆の使用が減少したことは、おそらく全国的な傾向であろう。

印刷技術の普及により日常生活における毛筆の使用が減る一方、書の手本や研究書、碑版法帖類の精拓が続々と印刷された²¹⁾。そして、月刊誌が登場し、「競書」が発達したのである。競書とは、出品券を添付して作品を送ると翌月に雑誌に成績が発表され、成績がよければ級や段が少しずつ上がる仕組みである。書家の安藤掲石は「競書という形式の大衆月刊誌が、全国的に書道趣味を繋ぎとめた力は絶大なものであった。街の書道教室の繁昌も、大半はこの競書雑誌をテキストにすることによって支えられたのである」と指摘している²²⁾。書道団体が競書雑誌を発行し、それを通じて書道教室が運営されるという、現在も見られる書道団体の組織形態は、印刷技術と郵便制度という近代の産物を活用してつくられたのだった。そして、書は近代化してゆく社会の中で、「美術」というよりは「習い事」としてその居場所を得たのである。

明治末から大正にかけては、美術制度もまた、官展の成立と民間における展覧会の開催という、新たな展開を迎える時期であった。というのは、官展や帝国美術院(現在の日展・日本芸術院)、現在も幅広い人気を持つ再興院展や二科会・春陽会といった美術団体が、この時期にできているからである。佐藤はこれを1910年頃(明治43年頃)に終わるジャポニズムの後の「日本美術」のあり方として、「内なる論理」優先の「日本美術」の始まりという重要な転換期と見ており、この時期に美術界が一気に多様化、重層化した特徴の一つとして「明治期の『美術』形成によって『非美術』の側に追いやられたものの『美術』への参入」を挙げている²³⁾。例えば、工芸は、1927年(昭和2年)より帝国美術院展覧会(帝展)に参入した。しかし、このような官展の展開の中に書は入ってこない。1913年(大正2年)、政府に書道の文展参加が請願されたが、果たされなかったのである²⁴⁾。

ただ、この時期には官展以外にも、百貨店や新聞社による展覧会が開催されはじめ、書はそのような民間の場には進出している。これによって書は、官展では「美術」と認定されなかったものの、民間の展覧会においては「美術」作品と同じように展示されることとなり、分類が不明瞭な書の立場は固定化されることになった。民間の場での美術展としては、1905年(明治38年)、日本初の百貨店として誕生した三越百貨店での光琳遺品展覧会が初とされている²⁵⁾。その後、そごう、白木屋、高島屋と、百貨店が続々と美術品を扱いはじめ、百貨店での展覧会が開催された。こうした民間の場での書の展示について安藤は、「明治の末に新旧の書家によって日本書道会や健筆会ができ、年々展覧会を催した。会場となったのは、上野の日本美術協会や三越・白木屋などである」と記している²⁶⁾。また、1924年(大正13年)には書家の豊道春海の努力で書道界の大同団結が図られ、日本書道作振会が設立される。安藤はこの出来事を、書が「近代の展覧会システムを一応成立させた」ものであると指摘している²⁷⁾。

こうして、明治末期から大正にかけて、印刷技術の普及とともに、書は実用の場から離れ始め、政府には美術として認定されないが、民間の場では美術のように鑑賞され、また、習い事としても嗜まれることになった。明治初期に西洋の美的価値観を基準に美術ではない立場へ分類された書であったが、ここに見られる書を展示・鑑賞するという行為を、江戸以前にあった美的価値観が容易には失われなかったことの例証として見ることもできるだろう。しかしそれは、社会の価値観が過去に戻ったことを意味しない。なぜならそこには、展覧会という、江戸以前にはなかった近代的な装置があるからだ。つまり、政府によって「美術」の枠外に置かれた書が、民間における展示システムの中で、以前とは異なる形で、美的に鑑賞され始めたのだ。一般社会での毛筆使用の減少と、書の展覧会開催の間に直接的な因果関係は確認出来ないが、活字が普及することで、毛筆で書かれたものの造形的価値が再確認された可能性はあるだろう。つまり、社会の近代化によって、この時期に書の社会的意味合いは変化し、書における実用と鑑賞の重なりが分化していったと考えることができる。こうした状況の中で、書を芸術あるいは美術と捉え、新しい社会に相応しい書のありかたを考えたのが上田であり、彼は、自らの生きる時代と社会を反映した同時代の書の必要性を主張して、書の造形性に注目した制作を行った。次章からは、そのような上田の活動を検討してゆく。

III 上田桑鳩と「現代の書」-昭和初期から戦後-

現在、前衛書と呼ばれる書の新しい試みは、第二次大戦後の出来事として受けとめられることが多い。しかし、その端緒は第二次大戦前に上田が中心となって成した動きに遡る。上田桑鳩は、1933年(昭和8年)に「現代の書」を宣言した。それは、書を芸術と捉え、過去を検証して同時代の書を考える宣言であった。このとき既に、前章までに見た日本社会の変化が起こっていたこと考慮すると、上田は近代化とともに変化する社会に応じて、芸術としての書を考えてと言える。そして上田は、書における文字を意味性ではなく造形性の観点で捉えた。上田が造形的な純粋性を書に固有の要素として追求する点は、平面性を絵画固有の要素として抽象性へと進んだ欧米におけるモダニズム的な意識の台頭と通じるものがある。ただ、書は、東洋的な表現を源に持つため、欧米の美学とは当然異なる部分もある。したがって本章では、その相違点に注意を払いながら、上田の試みを書のモダニズムの萌芽という視点から検証したい。

3.1 第二次世界大戦以前の上田桑鳩 -「現代の書」の宣言と「線芸術」-

1899年(明治32年)、兵庫県美囊郡吉川村(現三木市)に生まれた上田は、1927年(昭和2年)に上京した。1929年(昭和4年)より大正を代表する書家の比田井天来の下で学んだ後、1933年(昭和8年)、書道芸術社の結成にあたって中心的役割を果たした²⁸⁾。この書道芸術社は新たな書の試みを行う書家達の連携を作る役割を担い、この団体には後に文化勲章を受章した金子鷗亭や、サンパウロ・ビエンナーレに出品し文化功労者となった手島右卿も参加している。天野は、「書道藝術」という言葉自体が、当時としては新鮮な言葉であったことを指摘し、また、書道芸術社の機関誌『書道藝術』を通じて発信された言説が

「近代的な自己によって表現される造形としての書の自律、自己批評的な意識が初めて顕在化したことを意味している」点で、「書におけるモダニズムの端緒」と言えると述べている²⁹⁾。本節では、第二次大戦前の上田の活動から、上田がどのように書を検証し「芸術」と考えたのかを明らかにする。

1933年(昭和8年)、『書道藝術』創刊号で、上田は「現代の書」を宣言した。これは、書がどのようにあるべきかを自ら考え、記し、発信した点において、画期的である。ここで彼は、自分が生きる時代を反映した書の必要性を次のように訴えている。

古い歴史を持つ書道は時代の流れに伴うて幾多の變遷を経て來たのである。それ等の書は總て時代の背景の前に立ち、各時代の反映である。現代に活きている吾等には、自ら現代の書がなければならぬ。現在ある爲には過去があった。現代の書を作る爲には過去の書より生まれねばならぬ³⁰⁾。

この宣言に見られるように、上田の考える「現代の書」はただ新しいだけのものではない。上田は、過去に培われたものの上に立って古いものを現代的に変化させ、あるいは進んで新しいものを生み出すことに、意義を見出したのだ。実際、上田は古典を否定せず、「古典の型など頭に浮かんで來ない方がよいのであるかもしれない」としながらも、「古典があつてこそ創作が出来るのである」とも述べていた³¹⁾。そして、『臨書研究』など、古典に関する著作の執筆も行っている。つまり上田は、古典をただ鵜呑みにして模倣する姿勢を批判し、それは「現代の書」ではないと考えたのである。

また、同年に『書道藝術』において書家の鮫島看山が、書を「線芸術」とであると述べ、必ずしも既存の文字を書く必要はなく構成があればよいことや、社会情勢や作者の主観、用具等の変化によって、新しい様式が生まれるのは当然であることを主張している³²⁾。この「線芸術」という言葉を上田は採用し、1937年(昭和12年)に次の様に述べている。「書道に於て——線藝術に於て言語の代りに點畫の筆意によって對象物から受けた感懷を表現し得るものではないかと考え及ぼすものである」³³⁾。このように文字の持つ言語としての意味ではなく、点や画による表現として書を捉えることは、書の純粹性の追求であると言える。「線による構成」という特質を書に固有の要素として追求する点は、「平面上の色彩」という条件を絵画固有の要素として抽象性へと進んだ欧米におけるモダニズム的な美学の感性と通じるものがあると言える。

しかし、ここで追求されている書の純粹性が欧米のモダニズム絵画のそれと異なる点は、上田の「芸術」の捉え方は欧米的ではなく、むしろ中国に由来する書法が示すような造形と精神作用とが組み合わさった芸術観に近いことだ。なぜなら、「筆意」とは、筆を運ぶときの気構えや筆づかいを意味し、「感懷」とは、ある事柄に接して心に感じたことを意味するからだ。つまり、上田は、点や画を書くために筆を運ぶ気構えと筆づかいにより、対象物に接して心に感じたことを線で表現することが、書であり線芸術であると考えたのだ。また、上田は、人間が生活する中で積み重なる感覚が表現されるものを「生活全體が堆積して藝術化する」ものとして、重視した³⁴⁾。つまり、「芸術」は、生活の中で起こる感動を表したものと考えられているのだ。そのような「芸術」を表現する方法として書は恵まれ

ていると上田は考え、次の様に述べている。「形に他の使命を持たない、極めて自由なことをしてよい表現方法によってよい音楽や線藝術の如きもの（繪畫は自然物の形を象らねばならぬし、文藝は事物を説明しなければならぬ制約がある。）が最も自由であり純粹になしうる。かふいふ點に於て書は大いに恵まれているのであって、書の落ちつく處はこゝらにあると思ふのである」³⁵⁾。つまり、上田にとって書の特徴は音楽に近いものであり、その意味するところは、具体的になにかを指し示すのではない抽象性だと言えよう。

書家であり書道史家の石川九楊は、臨書研究における上田の主張の重点が戦前と戦後で異なることを根拠に、上田が構成に目を向けたのは戦後であると主張している³⁶⁾。しかし、実際には、上田は『書道藝術』創刊号で、「書道に於ても、繪画に於ける構図と云った様なことの研究をして見なければならぬと思ふのである」と記しており、戦前から構成の重要性に目を向けていることがわかる³⁷⁾。さらに、上田は構成に注目するだけでなく、自ら書の構成を記述し、分析している。これは、古典研究に力が傾けられてきた書の世界で、いかに創作してゆくのか



図 3-3: 上田桑鳩
《聞鶯》1940 年
(昭和 15 年)
138×34cm

かに目を向け、文字の配置を構図のようにとらえて形式を分析し、記述した試みとして画期的である。1934 年(昭和 9 年)の「書道に於ける作品の纏め方研究(八)」では、例えば、「左右双称形」として、左右対称に文字が配置される形式が述べられ、その代表的な例として、看板や墓標が挙げられている³⁸⁾。上田は、この場合に用いる文字が、「東」、「西」、「南」、「大」

等のようなバランスが左右対称の文字のみであれば書きやすいが、「之」、「道」、「勿」等のバランスが偏っている文字が間に入ると、隙間ができてまとめることが難しいと分析している。また、文字を連ねた行の配置を分析し、行の配列の形状が、紙の下辺側に底辺がある三角形を形作るものを「集合形」(図 3-1)、紙の上辺側に底辺がある逆三角形を形作るものを「放散形」(図 3-2)と呼んでいる。これらは、書を純粹に造形表現として分析する姿勢である。ここで見られる文字の配置や空間に注目するアプローチは、後述する上田の作品の《行不由径》(図 3-5)に顕著に見られる。

また特筆すべき事柄として、『書道藝術』誌上では毎号、「同人作品批評座談会」が催され、少数字形の書、現代文(調和体)の書、ローマ字の書、淡墨の書などの先駆的な試みの書が取り上げられて、意見が交わされた³⁹⁾。上田は、批評の場を作る実践も行っていたのだ。さらに、機関誌での批評だけでなく、専門家による評論が必要であると考えた上田は、「書道の進路を考え示唆を与えるものとして、学者も特

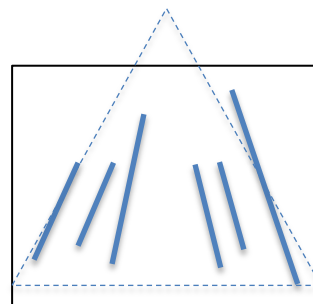


図 3-1 集合形の例

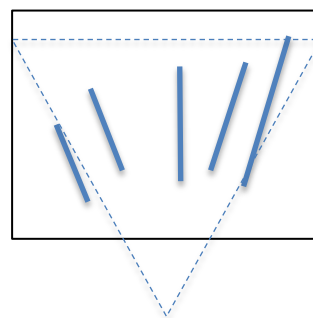


図 3-2 放散形の例

殊研究家も必要であると共に、その研究発表が必要である」と述べている⁴⁰⁾。書は、明治期の経緯において美術大学から除外され、学術の研究対象と見なされていなかったが、上田はここで、書を芸術と考えて、学術研究を行う必要があることを訴えたのである。

作品制作においても、上田はこの時期から、挑戦的な作品を発表していた。1940年(昭和15年)、日本橋白木屋での個展で発表した《聞鶯》(図3-3)では、文字の可読性は保たれながら、細く鋭い線で書かれ、その線の効果によって、枯れたような渋い表現がなされている。この作品について、評論家の田宮文平は「細身のカスレのあるタッチは実験的なものであった、と述べ、個展についても「このとき淡墨表現が侃々諤々たる論議をまきおこした」と記している⁴¹⁾。

以上見てきたように、上田には、本節で見たように、戦前より書のモダニズムと呼んでいいような制作姿勢が見られた。しかし日本で書の置かれた状況は、絵画におけるモダニズムの流れとは異なり、明治期の美術制度の設定のために絵画という視覚芸術とは既に区別されてしまっていた。その絵画と区別されたカテゴリーからさらに純粹性を追求し、書を「線芸術」と考えることで、書は文字の表す意味性を遠ざけることになった。そもそもは絵画と大差ない認識の内にあり、言語的意味も持ち合わせていた書が、明治期の書画分離から四十数年のうちに、言語からも遠ざかったのだった。

3.2 モダニズム的な書の表現 -1950年代の上田桑鳩の作品-

では第二次世界大戦後の上田は、どのような活動を展開したのだろうか。展覧会出品作品(参照資料:表2)を見ると、上田が文字の使用と毛筆の特性にこだわりながら新たな挑戦への試みを加速させたことが分かる。その制作のターニング・ポイントとしては、1951年(昭和26年)の

《楽》(図3-4)、《行不由徑》

(図3-5)、《愛》(図3-6)の3点が挙げられる。これらの作品に共通する特徴は、文字を使用するものの、可読性や文字の持つ言語としての意味に拘らない制作である。

《楽》は、可読性の点では読みやすく、迷いなく「楽」と読める。しかし、一文字だけを書いていることから、それが「楽しむ」つまり「愉快

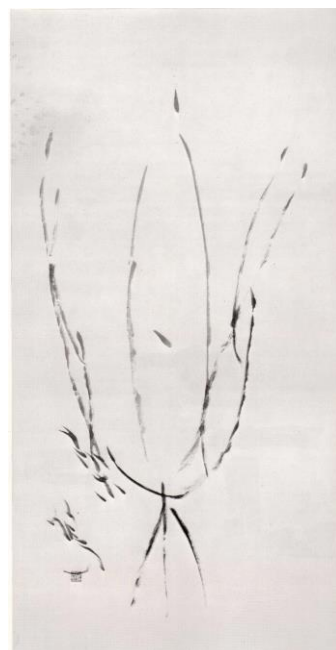


図3-4: 上田桑鳩《楽》1951年(昭和26年) 138×61cm

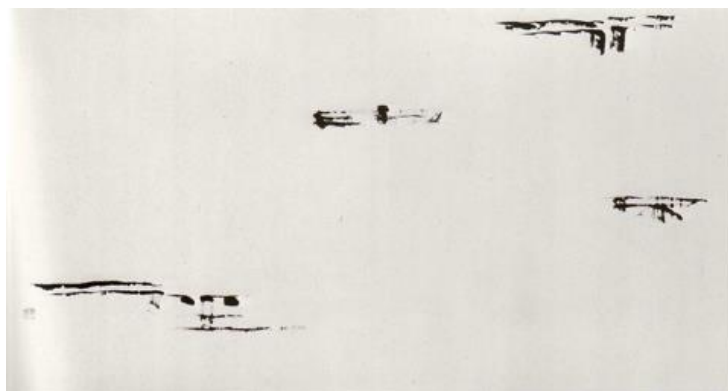


図3-5: 上田桑鳩《行不由徑》1951年(昭和26年) 81×150cm

と思う」意味合いなのか、「樂をする」つまり「肉体的、精神的な負担を感じない状態にする」、または「樂になる」つまり「肉体的、精神的、あるいは経済的に余裕ができる」ことを意味しているのか、具体的に意味するところは明確でない。ゆえに、言語的な意味を確定して伝達する意図から距離を取った作品である。

《行不由徑》では更に可読性が危うくされ、一見すると抽象画のようでもあり画面の白い余白が際立っている。タイトルを読んでから再度作品に目を戻すと、それぞれの線形が表しているのが、「行」「不」「由」「徑」であることは分かるが、それは、「読む」というよりは、「確認」に近い行為である。この作品は、文字を文字と判読できるギリギリまで単純化し、書く部分を最少にして余白を最大限に取ることで、文字性の成立と墨書の極限に挑戦した作品と言えるであろう。造形としては、かすれを使った細く鋭い線で、それぞれの文字は上下に圧縮され横に伸びるデフォルメがなされている。右上から始まって、上から下、右から左、と書き進む書の基本的な法則に従いながら、文字の配置が工夫され、それぞれの文字の間に引き合うような緊張が生みだされて、大きな余白が生かされている。

逆に、《愛》は、可読性が十分あるように見えることが問題を引き起こした。第7回日展出品作であるこの作品は、一見すると「品」と読めるがタイトルは《愛》である。当時、このような題名の付け方は異例であった。この作品と題名との関わりは日展で大きな論議を巻き起こし、一種のスキャンダルとなった。上田は孫が這う姿に愛情を感じ、この作品のイメージを着想したと言われている⁴²⁾。つまり、この作品で、上田はイメージと文字の可読性との関連を明確に否定したのだ。「品」と読めるから「品」という文字を書いたと判断してよいのか、という問い

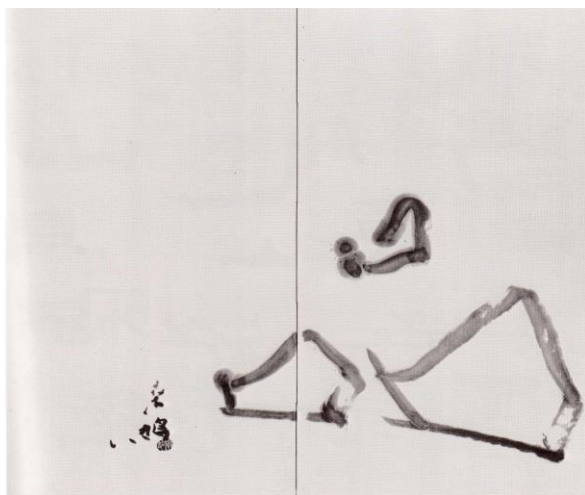


図3-6: 上田桑鳩《愛》1951年(昭和26年) サイズ不明

がそこにはあり、鑑賞者に文字の形と文字の意味とを直結させずに作品を鑑賞することを求めている。書道研究者の古賀弘幸は、この作品とタイトルのあり方について「書の伝統的なあり方によるものではなく、タイトルによる分類と矩形の画面を並べて観客に見せる、という表象形式をその特徴とする、近代の美術館制度が移入される過程で生じ、その結果、言葉に依拠する書の特質において起こったことだろう」と分析している⁴³⁾。

この作品の構成は、左上に大きく余白が取られ、二曲屏風の右上と左下を結ぶ対角線の右下側に書かれた部分が全て収められている大胆な配置となっている。これほど大きく余白を取ったものは、上田の作品の中でも珍しい。この構成のため、「品」が重さを持って画面右下部に沈んでいるようにも見える。「品」と読める形が文字の言語的内容から離れたイメージであることを、大胆な構成の点からも訴えていると考えられる。上田自身は、戦後に見た欧米の抽象美術の展覧会や若い書家たちの意欲的な制作に刺激を受ける中でさまざまな試みを重ね、その成功作がこの作品であったことを述べている⁴⁴⁾。戦後、上田は戦前の

探究をさらに進め、文字を使いながら言語内容の伝達とは異なる点を追求した作品制作を行ったのである。

1950年代後半(昭和30年代前半)、上田の新たな挑戦はさらに推し進められた。この時期の作品では線の幅が太くなり、毛筆をよりダイナミックに使用している表現が見られ、一見すると文字には見えないような、文字の非可読性へも踏み込んだ作品も現れる。いわゆる「前衛書」の特徴が見られるようになるのである。

実際、1957年(昭和32年)の《幽》(図3-7)に見られる大胆な筆づかいは、1950年代に欧米のみならず日本でも興隆したアクション・ペインティングを思わせ、一見、文字とも記号とも思えない形が書かれている。「幽」というタイトルを読むと、漢字の「幽」からデフォルメされた作品であることは理解できるが、そう知らされなければ分からない、文字の非可読性へ一歩踏み越こんだ作品である。筆先が割れているようなかすれた線には、戦前の《聞鶯》との共通性が見られるが、この作品はよりダイナミックで、起筆の際のしぶきが激しさを感じさせる。この激しい表現は、井上有一の《作品NO.9》(図3-8)と通じるものがあり、井上からの影響も考えられる。だが、《作品NO.9》は毛筆を用いずに制作され、かつ特定の文字を表していないのに対し、《幽》では毛筆が使用され、また、高度に抽象化されているとはいえ《幽》の文字が表されている⁴⁵⁾。井上が文字から離れることで自由なストロークを獲得し、紙に対して殴り続けているようなダイナミックな表現をなしたことに對し、上田は文字の持つ画数によって、筆を紙に打ち付ける回数は限定されながらも、墨の濃淡や掠れを幅広く変化させて大胆で可



図3-7：上田桑鳩《幽》1957年(昭和32年) 54×75cm



図3-8：井上有一《作品NO.9》1955年(昭和30年) 100×132cm 京都国立近代美術館蔵

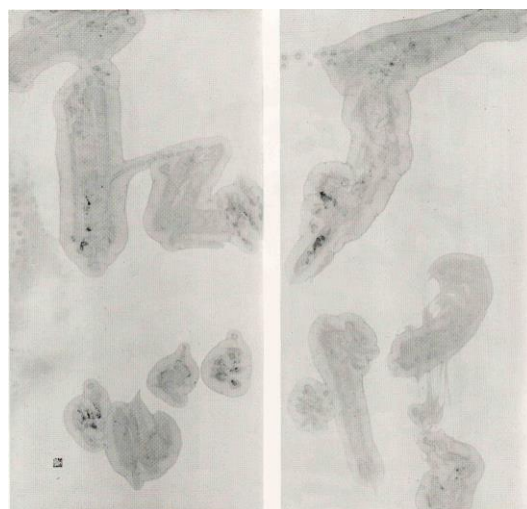


図3-9：上田桑鳩《多情仏心》1958年(昭和33年) 69×138cm

読性の低い表現を達成したと言える。

しかし、上田は文字の非可読性そのものにこだわったのではなかった。例えば、1958年(昭和33年)の《多情仏心》(図3-9)は、文字として十分読めるものであるが、薄墨でにじみを多く使う新たな手法での制作を行っている。この作品では、筆と紙が接触している線よりも外へと、線よりも薄い色のにじみが大きく広がっている。これは当時、森田子龍や井上有一がにじみを用いず、濃墨やエナメルを使って制作を行っていたこととは対照的である⁴⁶⁾。上田の作品でも大きなにじみを使ったものは少ないが、この作品から、上田がにじみを書独自の造形要素として自覚的に表現していたことが分かる⁴⁷⁾。そしてこの作品でも《幽》と同様に線幅は太く、筆先の割れている線が用いられているが、《幽》よりも一本の線が書かれる中での線幅の変化が大きい。これは後述する毛筆の特徴を生かしたものだと考えられる。

これらの作品制作から、上田の毛筆へのこだわりが分かる。実際上田は、書の芸術性と毛筆との関わりを重視していた。『書之美』第16号(1949年9月)で、彼は、毛筆という用具の分析を行い、その特徴を用いることで可能になる表現を説明している⁴⁸⁾。そして、毛筆の特性によって可能になる表現を検証し、従来の用筆法ではない方法の利点を述べている。つまり、毛筆という過去から受け継いだ用具に検証を加え、より効果的な表現を行うために、それまでのタブーに挑戦する新たな使い方を主張したのである。ここではまず、毛筆の構造が分析され、その特徴として、細い毛の集合であることと、毛の性質による弾力があることが指摘されている。そして、これらの特徴が硬筆と異なる点であり、これを使いこなすことで、「點畫の太細、方圓、線質の澄濁、清澁、張緩等々」の多様な表現が可能になると説明されている⁴⁹⁾。次に、多数の毛の集合の開閉によって線に変化が生まれることが分析されている。毛を開くと線が太くなり、毛を閉じると線が細くなるのである。ここで上田は、多くの人は、筆をまとめる、つまり毛を閉じることには積極的であるが、「毛を開くと線が太くなり、その結果は、時に幅が出、厚みや擴りを持たせる。だから、この開くということは絶対に必要なことである」と毛を開く必要性を主張している⁵⁰⁾。そして、筆を進む方へ押す方法を用いて毛を開くと、幅の広い線が書きやすく、効果的な線が書けることが述べられている。上田はこの方法について、「従来の所謂的用筆法では、かゝる線を禁じてゐたのであるが、筆に開閉兩面へ展開する性質を有する以上、兩面共の性質を完全に用ひることが正しい」と述べているのである⁵¹⁾。

以上の考察から、1950年代の展覧会出品作において、上田が重視した書の特質は、造形としての文字と毛筆の特性であったことが分かる。上田は、文字の可読性にはこだわらず、毛筆の使用においてはそれまでの規範に反して筆を開いて太い線を書くことを主張し、新たな作品制作に挑戦していたのだ。ここには、自己を検証する視点を取り入れ、書のメディウムの特性を問い直すことで、新たな書の展開に挑戦する姿勢がある。つまりこれは、書の独自性を追求した結果明らかになったことを、実践に反映させたモダニスト的な姿勢であると言えるだろう。上田は、このような書こそ、変動していく時代に相応しいものであると考えていたのだ。それでは、こうした上田の挑戦は、第二次大戦後に書の新たな位置づけが形成されてゆく中で、どのように受けとめられたのだろうか。次章では、それを追っていこう。

IV 書壇における上田桑鳩受容 -書の日展参入と上田の書壇離脱-

第二次大戦後、書の立場に変化が起こった。1948年(昭和23年)、官の権威に基づく日展(文展の後身)に書部門が創設されたのだ⁵²⁾。ここで書は、明治以来、芸術として初めて官の立場を得たことになる。また、同年、毎日新聞社主催の書道展が開催され、これが毎日書道展となった。そして、官展としての日展と、マスコミの協賛による毎日書道展が、書道団体による書の世界、いわゆる「書壇」の中心となっていたのである。本章では、こうした書の新たな展開の中で、上田の活動がどのように受容されたのかを検証する。

4.1 上田桑鳩と日展との軋轢

1948年(昭和23年)に日展で書部門が創設され、翌年、上田は審査員に迎えられた。日展の出品作に対して批判的だった上田が、一旦は審査員にも迎えられたことから、書壇が当時、様々な姿勢の書家を受容する態度であったことが分かる。この後、1955年(昭和30年)に上田は日展脱退するが、これについては、書壇内での書に対する考えの相異によるものと受けとめられていることが多い⁵³⁾。しかし、一旦は上田を受容した書壇が態度を変えた背景には、官の展覧会で書の立場を確保する重要性を巡る対立があった。本節では、この経緯を検証し、上田が何を求めて日展を脱退したのかを明らかにする。

1948年(昭和23年)、書家の豊道春海の尽力により、書は日展に参加することになった。ここで、書の立場は芸術として初めて官に認定され、文化勲章などの受章の対象にもなった。現在につながる書の立場をつくった点で、豊道の働きは大きい。日展に書が加わった経緯は、GHQによる占領下で共に伝統芸術を守ろうとする日本画家の松林桂月や彫塑家の朝倉文夫の支援を受け、豊道が国会に日展へ書の参加を請願し法案が通過したというものだった⁵⁴⁾。美術大学に書科がないにも関わらず、官の美術展に書部門は存在するという、現在の書の不明瞭な立場は、このときに明治期とは形を変えて、あらためて確立されたのだった。

日展に書が初めて参加し、上田も委嘱作家として参加した1948年(昭和23年)第4回日展の書部門の作品を、上田は次のように述べ、強く批判した。「古典がなぜ美しいのかの探究が缺けているから、折角古典の型を守って書いても、美を取落した古典の型なのである」と古典を検証する重要性を主張し、そして、古典を書く場合にも近代感覚が重要であるとして「明清人のイミテーションの、何と多きことよ(中略)かゝる仕事は、習作すべきで、創作に限ると制限されたこの會場に、持ち込むべきでも、又採上げるべきでもない」と述べた⁵⁵⁾。また、審査員の出品作についても「新味はなく、又古典の型を踏襲するに止り、示唆あるものが乏しかった」と古典を無批判に倣うのではない新たな試みを求めている⁵⁶⁾。このように日展の出品作に対して相容れない姿勢の上田だったが、1949年(昭和24年)には審査員に加えられた⁵⁷⁾。これについて田宮は、大正、昭和期を通じて、大同団結した書壇形成を考えた豊道が、国が主催する展覧会には書壇が一丸となって参加すべきだと考えた影響であると指摘している⁵⁸⁾。つまり、この時点で上田は、書壇に必要な人材と見なされていたのだ。

しかし、この後、新しい書の試みを行う書家たちの一部と日展に軋轢が起こった。1953年(昭和28年)に、日展において第1科(日本画)、第2科(洋画)から第5科(書)に不満が出て、書の陳列場所を縮小するようとの要望があった⁵⁹⁾。その不満の一つが、新しい書の試みをする数名の作品を、日展としては受け取りにくいというもので、上田には、より穏当な作品の出品が求められた。また、1951年(昭和26年)第7回日展へ上田が出品した《愛》が問題作となった際も、この作品を厳しく批判したのは書家ではなく、日展へ書を招いた日本画家の松林桂月らであり、作品の撤去を求めたという⁶⁰⁾。そして、上田自身は、1955年(昭和30年)に豊道と次のようなやりとりがあったと語っている。豊道から「君の出品作は常に読めないで、問題になるから、古典的な読めるものにせよ」との申し渡しがあり、上田は「創造性によって新形式や読みにくく字を変形こそすれ、読めない作品は、一点も出した覚えはなく、創造的に書いたことは、芸術の展覧会に出品する以上読みにくいことは何の差支えもない」と答え、それに対して豊道は、「とにかく困る、あいつたものは伝統を破壊するものである」と答えたということである⁶¹⁾。この会話は一見、書の可読性を巡る対立のようにも見える。しかし、日展書部門開催からの経緯を考えると、豊道と上田の対立は、書の芸術性を巡る論争というよりも、既に大きな権威となっていた日展に対する姿勢の違いと見る事が出来る。日展他科から書科へ求められた要求の根拠が何であったのか、ここでは明らかでない。しかし、「伝統」を背景に日展他科と協働して官展での書の立場を確立した豊道は、官の展覧会に書の居場所があることを重視して、日展他科の意向にかなう「伝統」を書部門で維持することを選んだ。上田はそれよりも同時代に相応しい書の作品がどうあるべきかの追求を重視したのだ。さらに、上田は、日展は一種のアンデパンダンであることが理想だと考えていた⁶²⁾。アンデパンダンとは、出品作が無審査で展示される形式の展覧会である。上田のこの日展観は、豊道が獲得した日展書部門の立場とは全く相容れない、革新的なものであった。このような軋轢の結果、創作における創造性や革新性が侵されることに反発して、1955年(昭和30年)、上田は日展を脱退したのである。

4.2 上田桑鳩と毎日書道展 - 「墨象美術」から「前衛書」へ -

では、民間の展覧会と上田との関わりはどうだったのだろうか。毎日書道展での部門の名称の変遷を追うと、書を「美術」の一部門であると考えていた上田の革新性が毎日書道展では不評であったことが分かる。現在、毎日書道展の前衛書部は上田が創始した流れと考えられているが、上田自身は当初、「墨象美術」と名乗ることを目指していた。そして、日展での問題が波及した毎日書道展における上田受容には、西欧においては近代美術の発展と共に現れた、新たな試みを行った芸術家を擁護した社会的土壌が、上田を取り巻く環境にはなかったことが見て取れる。

毎日書道展では新しい書の試みがどのように扱われたのかを、その部門名称の推移から見てゆくと、1949年(昭和24年)に「新書芸」という部門が新たに設置され、昭和26年(1951年)に、それは「新傾向の書」と名称変更された。この後、1952年(昭和27年)に「新傾向の書」が「新傾向のあるもの」と改められ、1954年(昭和29年)にはそれがさらに2部門に分けられて、「墨象美術」と「近代詩文」になった。ただ、この時点で「従

来の書道展のイメージ」を支持し、新しい書の部門を新設することに消極的な意見があったことが、「毎日書道小史」で次のように記されている。

前衛書をリードしていた上田桑鳩、近代詩文書運動を展開していた金子鷗亭が、2 部門の独立を働きかけた。昭和 29 年（1954 年）2 月の第 6 回展運営委員会で論議されたが、従来の書道展のイメージから、部門の新設は不賛成と言う意見も強かった。判断は毎日新聞社事業部長（当時・森口忠造）に一任され、第 6 回展から 2 部門が新設された⁶³⁾。

新設部門の名称と併せて考えると、「前衛書をリードしていた上田桑鳩」による働きかけで新設された部門が「墨象美術」、「近代詩文書運動を展開していた金子鷗亭」による働きかけで新設された部門が「近代詩文」と見てよいであろう。この両者の行く末は、対照的である。「近代詩文」部門は継続し、2012 年（平成 24 年）現在、毎日書道展で漢字部門に次いで二番目に出品数が多い部門であるのに対して、「墨象美術」部門は名称すら残っていない。そして、1990 年（平成 2 年）に文化勲章を受章した金子に比して、上田の知名度は格段に低いと言える。

ここで「墨象美術」という部門名称についての定義は記されていないが、これは上田の考えが反映された命名であろう。というのも、1948 年（昭和 23 年）に上田は、「書家は先づ人間であり、そして、人間中の美術家であり、美術家中の書を擔當する美術家であることを自覚する必要がある」と述べており、書を美術の一分野であると考えた上田が、その主張を部門名称に反映させたと考えることができるのだ⁶⁴⁾。ただ、「毎日書道展小史」によると、この部門呼称については、当初から抵抗感が持たれていた⁶⁵⁾。そして、1957 年（昭和 32 年）第 9 回展に大幅な部門替えと名称変更が行われる中、「墨象美術」は「前衛」へと変更された。

さらに、同年、上田と日展との軋轢が、毎日書道展へも波及した。このことは、「特別座談会毎日書道展の誕生と未来を語る」（出席者（毎日書道会理事）：飯島春敬、稲村雲洞、宇野雪村、大平山濤、加藤湘堂、金子鷗亭、鈴木桐華、種谷扇舟、戸田提山、司会：毎日書道会専務理事小野富次）で語られている⁶⁶⁾。1957 年（昭和 32 年）、毎日書道展顧問の豊道が、日展での上田の問題について自分の態度を示すために、顧問辞退を申し出た。金子は、豊道との交渉に、毎日新聞社事業部長の森口忠造と金子の二人で出かけ、豊道の希望通りに毎日書道展から前衛書を外すことを確約し、豊道の毎日展離脱を防いだことを語っている⁶⁷⁾。毎日書道展は、展覧会消滅の危機を避けるため、日展系列の作家が去ることよりも、前衛系を外すことを選んだ。つまり、新聞社主催の展覧会が、日展と歩調を揃えたのだ。西欧においては近代美術の発展と共に、新たな試みを行った芸術家を擁護した批評家や画商が現れたが、そうした社会的土壌は、上田を取り巻く環境にはなかったのである。毎日書道展から分離した毎日前衛書展は、1958 年（昭和 33 年）から、上田が亡くなる 1968 年（昭和 43 年）まで、11 年間続いた。上田の高弟の宇野雪村は、この毎日前衛書展の運営は上田の力によるものだったと語り、上田の死後に毎日書道展へ合流した理由を「苦しみことの疑問に堪え切れなかったとは言えるかもしれない」と述べている⁶⁸⁾。現在、毎日書道展に前衛書部が存続していることを考えると、この選択は、活動の支え手を求める現実的

なものだったと言えよう。ただ、宇野自身も苦渋の決断であったと述べるように、それは、上田の試みが成就する方向とは異なるものであった。こうして、上田による書のモダニズムの萌芽は、彼自身が生きる時代には実を結ばなかったのである。

V おわりに -上田桑鳩による試みの意義-

上田による書のモダニズムとも呼べる挑戦が座礁したことの歴史的意義は何だったのだろうか。大正期から書家が請願していた書の芸術としての公的な立場は、新しい書の試みを疎外することで確保された。明治以来、公的には光が当てられなかった書の芸術としての立場が得られたことで、現在の書は、日展だけでなく県展や市展などの公的な展覧会での一部門として認知されている。しかし、それと引き替えに葬られたものは、単に書の新しい試みだけにとどまらない。なぜなら、上田の問いかけは、日本における芸術や美術のあり方をも問いかけるものだったからである。

上田が行った問いかけとは、芸術あるいは美術を「欧米の新しい潮流」と「日本の伝統」との二項対立で考えず、社会の歩みと共に同時代に相応しい表現を考えるというアプローチだった。明治期に書画分離が行われた頃には、「芸術」や「美術」という翻訳語の語義範囲は定着しておらず、美術制度も確立されていなかったが、上田が生きた時代には芸術や美術という言葉は社会に根付き、既に日本の美術制度は形成され、書は展覧会で展示されはじめていた。社会が近代化して印刷技術が普及し、毛筆の社会的意味合いが変化する中で、上田は、過去から受け継いだ書の要素を検証して新しい試みを加え、同時代に生きる芸術あるいは美術として書を探究したのである。そこには、自己批判と自己検証的視点を取り入れ、書というメディアの特性を見つめ直すことで新しい書の展開を考える姿勢があった。上田は、そのような書こそ時代を反映したものであると考えたのだ。つまり、上田が試みた書のモダニズムの萌芽は、近代化する日本社会の中で生まれた芸術、あるいは美術の新しい潮流だったと言える。

しかしながら、書壇は上田を受け入れなかった。本稿が検証してきたように、その背景には、既に大きな権威となっていた美術制度があったからだ。書を通じて美術制度の権威やあり方をも問い直した結果、上田の挑戦は行く先を見つけれなかったのである。ただ、上田による書の新しい試みは完全に潰えたわけではない。例えば、雑誌『墨美』を創刊した森田子龍と自らの書を追求した井上有一は、上田の下から巣立っている。書道芸術社に参加したが日展に残った手島右卿や金子鷗亭は、それぞれ毎日書道展で新部門を開設して活動した。彼らの成した仕事もまた同様の視点から再検証されねばならない。しかし、本稿ではまず、その先駆者でありながら最も光が当てられていない上田に焦点を絞り、論証を行った。

そして現在、文化のグローバル化が進行するとともに、世界各地で文化が画一化する現象がみられる一方、その応答、あるいは反動として、ローカルな「伝統」を再発見する動きがある。例えば、日本では現在、若い世代の書家が注目されつつあり、中でも柿沼康二の個展が、2013年(平成25年)11月より金沢21世紀美術館で開催された。彼は手島の流れを汲み、書壇から評価を受けた後、そこから脱退して活動を続けている。彼が、「上田

の作品や書道哲学に親しみを感じる」と発言しているところを見ると、上田の試みが今後あらためて書の実践面で生かされる可能性もあるだろう⁶⁹⁾。しかし、書の実践面での挑戦が行われたとしても、それを支える側の問題があることは、本論でも見たとおりである。また、文化のグローバル化に対して、ローカルな「伝統」が注目される動きについては、身の回りにある価値を再発見することにもつながるが、過去の遺産をナショナリスティックに偶像化することにもなりかねない。ゆえに、過去を検証して同時代を生きた上田の活動を、今、再評価する意義があるのだ。自らの持つ文化的遺産を検証し、それを現在にどのように生かすべきかを探究する試みが実を結ぶかどうかは、研究者や書家の姿勢だけではなく、批評家や画商、学芸員など「芸術」や「美術」という制度を様々な立場から支える側の姿勢にもかかっている。どのように近代の書を捉え、書家の試みを評価するかという問題は、書だけではなく、日本における芸術や美術に関わる問題でもあるのだ。

(神戸大学国際文化学研究科博士後期課程)

注

- 1) Clement Greenberg, "The Collected Essays and Criticism", vol.4, *Chicago: University of Chicago Press*, 1993, 藤枝晃雄『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2006年。
- 2) Kenji Kajiya, "Color-Field Painting in the Cultural Context of America," Ph. D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 2014.
- 3) 大熊敏之「明治・小山正太郎・書・文人画-「美術」と「書」をめぐる」展覧会図録『小山正太郎と「書ハ美術ナラス」の時代』新潟県立近代美術館、2002年。
- 4) 北澤憲昭『境界の美術史-「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年、佐藤道信『明治国家と近代美術-美の政治学-』吉川弘文館、1999年など。
- 5) 天野一夫「書のモダニズム・言説と作品-雑誌『書之美』の位置と意義」『復刻版「書之美」別冊』、国書刊行会、2013年、80頁。この論理は、昭和初期の「書道藝術」から引き継がれたものと指摘されている。
- 6) 吉原治良「書らしくない書」『墨美』第2号(1951年7月)、44頁。
- 7) 北澤憲昭『境界の美術史-「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年、北澤憲昭『眼の神殿-「美術」受容史ノート』ブリュッケ、2010年、佐藤道信『明治国家と近代美術』吉川弘文館、1999年。
- 8) 日野永一「万国博覧会と日本の「美術工芸」」吉田光邦編『万国博覧会の研究』思文閣出版、1986年、21-43頁。
- 9) 佐藤『明治国家と近代美術』、167頁。
- 10) 松矢国憲「小山正太郎と『書ハ美術ナラス』の時代」展覧会図録『小山正太郎と「書ハ美術ナラス」の時代』新潟県立近代美術館、2002年、12頁。
- 11) 北澤『境界の美術史-「美術」形成史ノート』、105頁。
- 12) Ibid.
- 13) 北澤『眼の神殿-「美術」受容史ノート』。
- 14) Ibid., 243-244頁。
- 15) 北澤『眼の神殿-「美術」受容史ノート』。
- 16) 松矢「小山正太郎と『書ハ美術ナラス』の時代」、14頁。
- 17) 大野加奈子『「書ハ美術ナラス」：明治政府の美術政策と日本の書についての考察』『人間環境研究』第21号、2011年、38頁。
- 18) 佐藤『明治国家と近代美術』。
- 19) 魚住・萩編『書学挙要-書の歴史と文化-』藝文書院、2001年。
- 20) Ibid.
- 21) 安藤『書壇百年』木耳社、1964年。

- 22) Ibid, 67-68 頁。
- 23) 佐藤道信『美術のアイデンティティー 誰のために何のために』吉川弘文館、2007 年、137 頁。
- 24) 安藤『書壇百年』。日本書道会による政府への請願。この請願運動は、日本書道作振会の豊道春海にひきつがれた。
- 25) 河原啓子『芸術受容のパラダイム 日本におけるみる欲望と価値観の形成』美術年鑑社、2001 年。
- 26) 安藤『書壇百年』、77 頁。
- 27) Ibid.
- 28) 田宮『「現代の書」の検証』芸術新聞社、2004 年。「上田桑鳩年譜」奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』毎日新聞社、1999 年。
- 29) 天野一夫「書のモダニズム・言説と作品-雑誌『書之美』の位置と意義」『復刻版「書之美」別冊』、48 頁。
- 30) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』、11 頁。(初出：『書道藝術』第2巻第5号 昭和9年5月)。
- 31) Ibid., 37 頁。(初出：『書の友』昭和12年10月)。
- 32) 天野一夫「書のモダニズム・言説と作品-雑誌『書之美』の位置と意義」『復刻版「書之美」別冊』、48 頁。
- 33) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』、27 頁。(初出：『書道藝術』昭和12年8月)。
- 34) Ibid., 25 頁。(初出：『書道藝術』昭和12年7月)。
- 35) Ibid., 24-25 頁。
- 36) 石川九楊『書の終焉』同朋舎、1990 年。
- 37) 天野一夫「書のモダニズム・言説と作品-雑誌『書之美』の位置と意義」『復刻版「書之美」別冊』、47 頁。
- 38) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』、11-12 頁。(初出：『書道藝術』第2巻第5号 昭和9年5月)
- 39) 田宮『「現代の書」の検証』。奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』。
- 40) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』、39 頁。(初出：『書道藝術』第6巻第1号 昭和13年1月)。
- 41) 田宮『「現代の書」の検証』、171 頁。
- 42) 田宮『「現代の書」の検証』。古賀「矛盾としての「愛」—「前衛書」という形式」2009 年。
- 43) 古賀「矛盾としての「愛」—「前衛書」という形式」、101 頁。
- 44) 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982 年。
- 45) 海上雅臣編『書の解放とは 井上有一全文集増補決定版』芸術新聞社、1996 年。
- 46) 井上の《作品 NO.9》はケント紙にエナメルで書かれている。なお、ジャクソン・ポロックにもエナメルを使用した作品がある。
- 47) ヘレン・フランケンサラーやモーリス・ルイスは、絵画の平面性を追求する中で支持体と顔料との一体化を試みる手法として、にじみを使った技法を用いた。
- 48) 『書之美』第18号(1949年9月)、16-17 頁。
- 49) Ibid., 16 頁。
- 50) Ibid.
- 51) Ibid.
- 52) 日展は、この当時は官展であった。1958 年(昭和33 年)からは、民間団体の社団法人日展が設立された。
- 53) 例えば、『近代日本の書 現代書の源流をたずねて』芸術新聞社、1984 年など。
- 54) 田宮『「現代の書」の検証』。また、GHQ(連合軍総司令部)が学校での習字科を廃したときに、豊道はGHQ関係者を招いて日本画家と共に書画会を開き、マッカーサーや教育課程審議会へも働きかけ、その結果、国語科での毛筆教育は認められたという(田宮『「現

代の書」の検証』。日本経済新聞社編『私の履歴書第35集』。

55) 『書之美』第9号(1948年12月)、20-21頁。

56) 『書之美』第9号(1948年12月)、21頁。

57) 『日展史17日展編2』社団法人日展、1987年。田宮『「現代の書」の検証』。

58) 田宮『「現代の書」の検証』。

59) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』。(初出：『奎星』昭和28年12月)。

60) 「特別座談会毎日書道展の誕生と未来を語る」毎日書道展40年の歩み編集委員会編『毎日書道展40年の歩み』毎日新聞社、出版年不明、21-39頁。田宮『「現代の書」の検証』。なお、田宮によると松林は「こんなことのために書部門を開設したわけではない」と主張して、書部門に対して自らの意図に沿うことを求めたという。

61) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』、247-252頁。(初出：『奎星』第4巻第8号昭和30年8月)。

62) 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』。(初出：『奎星』第4巻第8号(昭和30年8月)。

63) 「毎日書道展小史」、毎日書道展50年の歩み編集委員会編『毎日書道展50年の歩み』毎日新聞社、1999年、33頁。

64) 『書之美』第5号(1948年8月)、21頁。

65) 「毎日書道展小史」。

66) 「特別座談会毎日書道展の誕生と未来を語る」。

67) Ibid.

68) 宇野雪村「去った日、来る日」毎日書道展30年の歩み編集委員会編『毎日書道展30年の歩み1978年』毎日新聞社、1978年、36頁。

69) 柿沼康二『「日本経済新聞」の屋号』日本経済新聞WEB版、2013年5月14日、<http://www.nikkei.com/article/DGXBZO54770900Y3A500C1000000/>, accessed 6 November 2013.

参考文献

Clement Greenberg, "Modernist Painting," *The collected Essays and criticism*, volume 4, (University of Chicago Press, 1993), pp.85-94. (初出 *Partisan Review*, 1939)

Kenji Kajiya, "Color-Field Painting in the Cultural Context of America," Ph. D. dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 2014.

天野一夫「書のモダニズム・言説と作品-雑誌『書之美』の位置と意義」『復刻版「書之美」別冊』国書刊行会、2013年、41-81頁

安藤掲石『書壇百年』木耳社、1964年

石川九楊『近代書史』名古屋大学出版会、2009年

石川九楊『書の終焉』同朋舎、1990年

岩渕潤子『美術館の誕生』中公新書、1995年

上田桑鳩「日展離脱始末記」『芸術新潮』7巻6号、1956年6月、162-164頁

上田桑鳩『蟬の聲』興文社、1943年

上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年

魚住和晃・萩信雄編『書学挙要-書の歴史と文化-』藝文書院、2001年

海上雅臣編『書の解放とは 井上有一全文集増補決定版』芸術新聞社、1996年

宇野雪村・比田井南谷責任編集『現代書①歴史と理念』雄山閣出版、1983年

宇野雪村・比田井南谷責任編集『現代書②表現と制作』雄山閣出版、1983年

- 宇野雪村・比田井南谷責任編集『現代書③作品と随想』雄山閣出版、1983年
- 宇野雪村監修・鈴木史楼編集『定本上田桑鳩の世界』教育書籍、1980年
- 大野加奈子「書ハ美術ナラズ」：明治政府の美術政策と日本の書についての考察『人間環境研究』21号、2011年、29-44頁
- 柿沼康二「『日本経済新聞』の屋号」日本経済新聞WEB版、2013年5月14日、
<http://www.nikkei.com/article/DGXBZO54770900Y3A500C1000000/>, accessed 6 November 2013.
- 河原啓子『芸術受容のパラダイム 日本における見る欲望と価値観の形成』美術年鑑社、2001年
- 北澤憲昭『境界の美術史—「美術」形成史ノート』ブリュッケ、2000年
- 北澤憲昭『眼の神殿—「美術」受容史ノート』ブリュッケ、2010年
- 経済企画庁編『昭和31年度経済白書—日本経済の自立と近代化—』至誠堂、1956年
- 芸術新聞社編『近代日本の書 現代書の源流をたずねて』芸術新聞社、1984年
- 奎星会編『上田桑鳩一書・現代への提言』毎日新聞社、1999年
- 河野真太郎、秦邦生、大貫隆史訳『新キーワード辞典：文化と社会を読み解くための語彙集』ミネルヴァ書房、2011年。(原題: New keywords : a revised vocabulary of culture and society)
- 古賀弘幸「矛盾としての「愛」—「前衛書」という形式」『大東文化研究』17号、2009年、84-102頁
- 佐藤道信『明治国家と近代美術—美の政治学—』吉川弘文館、1999年
- 佐藤道信『美術のアイデンティティー 誰のために何のために』吉川弘文館、2007年
- 『園田村役場文書』簿冊番号2、12、21、31、尼崎市立地域史料研究館
- 日展史編纂委員会『日展史16日展編1』社団法人日展、1987年
- 日展史編纂委員会『日展史17日展編2』社団法人日展、1987年
- 高橋利郎『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、2011年
- 多木浩二・藤枝晃雄監修『日本近現代美術史事典』、東京書籍、2007年
- 田宮文平『「現代の書」の検証』芸術新聞社、2004年
- 田宮文平『「現代の書」の検証2』芸術新聞社、2007年
- 辻成史編『伝統一その創出と転生』新曜社、2003年
- 展覧会図録『大きな井上有一展図録』愛媛県立美術館、郡山市立美術館、1993年
- 展覧会図録『小山正太郎と「書ハ美術ナラス」の時代』新潟県立近代美術館、2002年
- 展覧会図録『現代書道の巨匠 上田桑鳩展』飛雲会、1982年
- 展覧会図録『書と絵画の熱き時代・1945～1969』財団法人品川文化振興事業団O美術館、1992年
- 展覧会図録『第63回毎日書道展特別展示 宇野雪村の美』『宇野雪村の美』実行委員会、2011年
- 中原志軒「今を生きる書を」<http://www.mainichishodo.org/pdf/kyotsu/64mainichiten.pdf>,
毎日書道展第64回(2012年) http://www.mainichishodo.org/syodoten/64_index.php,

accessed 6 November 2013.

中村隆文『「視線」からみた日本近代：明治図画教育史研究』京都大学学術出版会、2000年

中村二柄『東西美術史-交流と相反-』岩崎美術社、1994年

中村二柄『現代の書芸術-墨象の世界』淡交社、1997年

西川寧編『書道』毎日新聞社、1969年

日本経済新聞社編『私の履歴書第35集』日本経済新聞社、1969年

日野永一「万国博覧会と日本の『美術工芸』」吉田光邦編『万国博覧会の研究』思文閣出版、1986年

藤枝晃雄『グリーンバーグ批評選集』勁草書房、2006年

毎日書道展30年の歩み編集委員会編『毎日書道展30年の歩み 1978年』毎日新聞社、1978年

毎日書道展40年の歩み編集委員会編『毎日書道展40年の歩み』毎日新聞社、出版年不明

毎日書道展50年の歩み編集委員会編『毎日書道展50年の歩み』毎日新聞社、1999年

水村美苗『日本語が減びるとき—英語の世紀の中で』筑摩書房、2008年

森田子龍編『書の美』第1号-第39号、第41号-第46号、研精会、1948-1952年

参照資料

表1 兵庫県園田村史料調査

簿冊 番号	西暦 (年)	元号 (年)	議事 録	歳入出予算 表	歳入出 追加予 算表	議案	歳入出決 算表	辞職 届
2	1897	明治30	毛筆	毛筆、 一部活字	毛筆	-	-	毛筆
12	1907	明治40	毛筆	毛筆謄写版	-	毛筆謄写版、 謄写版	活字印刷	-
21	1916	大正5	毛筆	活字印刷	-	謄写版	活字印刷	-
31	1926	大正15	毛筆	活字印刷	-	-	-	-
33	1930	昭和5	-	活字印刷	謄写版	活字印刷、 謄写版	活字印刷	-

出典：園田村役場文書（永年保存簿冊）

表2 上田桑鳩展覧会出品作品

制作年		出品展覧会名	作品形態	作品タイトル または釈文	図版番号
西暦	元号				
1940年	昭和15年	個展		聞鶯	3-3
1948年	昭和23年	第4回日展		山行	
1949年	昭和24年	第2回毎日展	扁額	五言詩	
1949年	昭和24年	第2回書道芸術院展	扁額	五言二句	
1949年	昭和24年	第5回日展	額	五言律詩	
1950年	昭和25年	第6回日展	四曲屏風	寒江	
1951年	昭和26年	第3回毎日展	額	楽	3-4
1951年	昭和26年	第1回奎星展	扁額	行不由径	3-5
1951年	昭和26年	第7回日展	二曲屏風	愛	3-6
1953年	昭和28年	第5回毎日展	額	融朗	
1957年	昭和32年	第6回奎星展	額	幽	3-7
1958年	昭和33年	第7回奎星展	額	和合	
1958年	昭和33年	日本前衛書展	二曲屏風	多情仏心	3-9
1961年	昭和36年	アメリカ展	額	悦	
1962年	昭和37年	ドイツ巡回展	額	狼による	
1963年	昭和38年	第6回毎日前衛書展	額	舜	
1966年	昭和41年	第15回奎星展	額	言による	

出典：『定本上田桑鳩之世界』、『上田桑鳩作品集』

図版典拠

3-1 筆者作成

3-2 筆者作成

3-3 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、18頁

3-4 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、29頁

3-5 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、30頁

3-6 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、28頁

3-7 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、41頁

3-8 中村二柄『東西美術史-交流と相反-』岩崎美術社、1994年、54頁

3-9 上田桑鳩『上田桑鳩作品集』教育書籍、1982年、45頁

附記

本稿は、2012年度に神戸大学国際文化学研究科へ提出した修士論文を加筆修正したものです。本稿の執筆にあたっては、神戸大学国際文化学研究科の池上裕子先生より懇切なご指導を、査読委員の先生方からは貴重なご助言を賜りました。また、加治屋健司先生には貴重な論文の拝見を賜り、田村空谷氏、本多利雄氏からは貴重な資料を頂き、格別のご配慮を賜りました。史料調査にあたっては、尼崎市立地域研究史料館の皆様にご厚情を賜りました。ここに記して、深く御礼申し上げます。