

## 井島勉の書道観とその問題点

はじめに

明治以降発行された美術関係雑誌には、「美」そのものを考察する記事がしばしばみられる。一方、同時期の書道関係雑誌では、「書は芸術である」と主張する記事はあっても表面的なものが多く、「書の美」とは何かという根本を掘り下げようとするものは少ない<sup>1)</sup>。この原因を理解するには、近代日本の書道史から述べなくてはならない。日本の書は、一八八〇年に膨大な碑版法帖と共に来日した楊守敬（一八三九〜一九一五）が、日下部鳴鶴（一八三八〜一九二二）や巖谷一六（一八三四〜一九〇五）にその書法を伝えたことで劇的に変化する。また、時期を前後し大陸へ渡って直接学んだ中林梧竹（一八二七〜一九一三）や秋山白巖（一八六五〜一九五四）の功績も見逃せない。巖谷は明治政府高官として活躍した人物で、早

くに職を辞した日下部も元は巖谷の同僚であった。そのような地位にあった彼らが、それまでの書の印象を大きく変える書を書き始めたことで、書の世界は平安時代以来の大転換を迎える。具体的には、側筆による丸い線で穏やかな印象の和様から、直筆による鋭い線で厳しい印象の唐様への転換である<sup>2)</sup>。この日下部と巖谷に加え、秋山が持ち帰った徐三庚の書から新風を生み出した西川春洞（一八四七〜一九一五）がいるが、明治末年から昭和戦前期まで中央で活躍した漢字系統の書家は、多くが彼らの門下もしくは客分として学んだ人々である。日下部は同世代の書家の中でも長命を保ち、その下には実力ある人物が多く集まった。さらに、漢字と比べ仮名の分野には革新的と目された書家が少なかったこと、当時大学等の研究機関に、書を工芸や歴史資料以外の観点から深く研究する者がなかったことも加わり、日下部の書における影響力は絶大なものと

林 淳

なった。日下部は文展に書が参加することを拒んだと言われ、書を西洋的な「美」と同列に扱うことを拒絶した。これが、日下部の影響力が残る戦前まで「書の美」が掘り下げられなかった要因と言えるだろう。日下部は一九二二年に没するが、上田桑鳩（一八九九～一九六八）や金子歐亭（一九〇六～二〇〇一）らが「書の美」に言及し始めるのは一九三三年頃からであり、戦後再構築された書壇で彼らが力を得て漸く、「書の美」の考察は外部にも広まり始める。

そして学問の側からそこに注目した代表的な人物が井島勉（一九〇八～一九七八）である。井島は植田壽藏（二八八六～一九七三）の下で美学を専攻し、そのまま京都大学に赴任した人物で、自身の美学に加え、美学会の設立に奔走するなど、美学分野にもたらした功績は大きい。その井島が「書の美」に関心を寄せたのは、書家の森田子龍（一九二二～一九九八）との繋がりができた一九五〇年代以降である。井島は、森田が編集し前衛書家が多数参加した『墨美』に多くの文章を寄せているが、前衛書家には数えられない石橋犀水もその著書で井島に触れるなど、戦後活躍した書家に与えた影響は大きい。

本論では、井島の芸術観や書道観についてまとめるとともに、その問題点について考察する。井島を取り上げた先行研究は、現在以下の四点が挙げられる。

①萱のり子『書芸術の地平 その歴史と解釈』（大阪大学出版会、

二〇〇〇年）

②太田喬夫「井島勉と美学」『京の美学者たち』（見洋書房、二〇〇六年、二三八～二五五頁）

③天野一夫「書のモダニズム・言説と作品——雑誌「書の美」の位置と意義」『書の美（復刻版）』別冊（国書刊行会、二〇一三年、四十一～八十一頁）

④岩城見一「井島勉『書の美学と書教育』——「表象性の美学」による〈書Ⅱ芸術〉論」『美術フォーラム21』三十九号（醍醐書房、二〇一九年、四十四～五十頁）

それぞれ簡潔に紹介する。①は「二元的理解の見直し」と題した項を設け井島の思想の問題点を指摘する。②は井島の人物史に詳しく、その美学思想についても要点をまとめる。③は雑誌『書の美』との関わりを軸に井島の思想をまとめる。④は「表象性」「生の自覚」というキーワードを中心に井島の書に対する思想をまとめ、その美学に欠けている「面白さ」があるのではないかと提起する。このように、井島の思想については、その問題点まで詳細に論じたものはまだ少ない。しかし後にまとめるように、井島が雑誌『墨美』等を通して書の世界に与えた影響を考えると、その問題点を考察することは極めて重要である。本論はこの点に切り込むことで、今後書の研究や作品評価に重要な示唆を与えるものと考えられる。

## 一・「伝統派の書」と「新機軸を打ち出した書」

井島について論じる前に、まず戦後の書を二種に大別して説明する。<sup>⑤</sup>一方が「伝統派の書」である。「伝統派」についてその芸術性が先行研究で取り上げられたことはほぼなく、「伝統派」という名称自体も確立したのではない。戦後、伝統を主張する書家は、若い書家や批評家から否定的に扱われる傾向が顕著となった。そこでは師風伝承・旧態依然・旧套的・保守的・伝統的・古典派・守旧派など様々な用語が用いられるが、筆者がそれらの中から負のイメージを起さない用語を選んだものである。彼らへの否定的評価の典型例は、芸術の発展を阻害する人物、書法や型など形に捉われた作品というものである。実際に、その思想を文章で確認できないために、「形に捉われた」という評を覆すことが難しい書家がいることは事実である。また、「伝統を主張する書家」から伝統派を抽出する難しさだけでなく、当時比較的若い書家の中にも、本人の自覚の有無に関わらず伝統派として捉えることが適当な人物がいることも事態を複雑にしている。著者は過去、伝統派について様々な書家の思想を分類し、代表的な人物として豊道春海（一八七八～一九七〇）、西脇呉石（二八七九～一九七〇）、松本芳翠（一八九三～一九七一）、沖六鵬（一八九五～一九八二）を特に挙げた。<sup>⑥</sup>伝統派と一括りに述べたが、戦前この四人は、豊道と西脇が泰東書道院、松本

が東方書道会、沖が大日本書道院と、戦前大きな影響力を持った三つの書道団体に分かれており、政治的にはむしろ対立したといえる。その立場の違いは戦後に日展第五科や毎日書道展が設立されても融和することはなかった。このような事情が伝統派を定義することを難しくしているが、共通点として以下を挙げることができる。

- ①制作の前段階として、人格の修養を重視する。
- ②個性とは、意識して出すものではなく自然に出るものと考え
- ③作品は、制作時の自身そのものの定着を狙い、それに相応しい素材を探すのであり、素材と対峙した際の自身の感情の表出ではない。
- ④作品は、経典の句、禅語、自作を含む漢詩など、原則漢字のみで構成し、かつ文字性は失わない。また、技術を否定しない。
- ⑤禅的なあり方を好み、作品の理想として「幽玄」という語をしばしば用いる。
- ⑥①～③の結果として、同一書体において短期間で作風は変化しない。

この伝統派の作の一例として、図1に豊道の《虎》（一九五〇年）を挙げる。豊道は一九五七年の文章で「書は文字を基礎として、古典芸術の粹を極め、幽玄の妙を表現する道である。」と述べるが、その思想の下表現されたこの作品を、南不乗は「意力はあるが、生



【図1】豊道春海《虎》  
(現所蔵者不明)

硬で意匠も結構も平凡で感興は湧かぬ。」と評し、堀江秋菊は「墨痕淋漓という言葉はこのために在るかと思われほど気魄に満ちた見事な書である。」と評するなど、伝統派の書は基準の曖昧さから評価が正反対になることも珍しくない。さらに、作品毎に大きな変化がないことで芸術としての主張がないとの批判をよび易い。また、特に伝統派には、洋式建築の壁面に相応しい表現効果をそもそも目指さない制作も多しを考慮すると、展覧会での各種受賞の有無が書家の芸術性の有無と必ずしも一致しない点にも注意が必要である。

この伝統派と対照的なのが「新機軸を打ち出した書」である。これは戦後の大規模展覧会とともに発展した各分野の書と言ってよい。具体的には小字数の書、近代詩文、墨象（文字性のない書）といった分野である。本論では、井島の影響を受けたことが明らかで、井島が書に求めた方向性の制作をし、かつ書壇で大いに活躍した森田子龍をその代表として次節以降取り上げる。

## 二、井島の芸術観

井島の芸術観は、先行研究が既に指摘するように、「表象性」がそのキーワードである。本節では、先行研究より更に広範な文献に井島の思想を求め、その芸術観について考察する。

井島の芸術観は、以下の言葉に最も簡潔に表れている。「視覚性の実現（即ち客体化）が造形芸術即ち美術であり、一般に、芸術は、それぞれの表象性の実現なのである。」

井島のいう「表象性」については、先行研究で岩城見一が既に説明しているが、本論における重要な用語であるため改めてまとめておく。井島の「表象性」には、視ることだけでなく聴く・語る・体を動かすことも含まれ、その各表象性から技術的に作られるのが絵画・書・音楽・文芸・舞踊であるとする。何らかの対象と向き合う際に起こる感覚器官の反応を、井島は「表象性」というのである。ここから、表象性は生の自覚で充たされており、美はその所産であるとの主張が生まれる。これが井島のいう表象性と各芸術の関係である。自分の感覚器官の反応を自覚して徹底的に追究し、外部に落とし込むことが芸術であるという主張は、伝統派にはないものといえる。

次に、井島は制作者の「表象性」が作品にどう表れると考えてい

たか。一文を挙げる。

「創造作用としての芸術制作においては、自己が自己に対して規準を与えるという性格を見逃すことが出来ない。外から与えられた規準でなく、みずから見出した規準を自らに課するのである。(中略) 芸術作品は、いわば意識することのできない目的を意識して制作され、あらかじめ外から与えられることもできず、またみずから予測することもできない規準に規制されながら制作されるのである<sup>15)</sup>」

井島はこのような「規準」を内(自己の生)にもとめ、それが眼前に作品として表れていくことを芸術と捉えているといえる。これに關して一つ事例を挙げる。『墨美』七十六号収載の座談会で、前衛画家のピエール・スーラージュ(一九一九-)が「私が一つのキャンバスを前にした時に、私がさがしているもの、私が求めているものを教えるのは、むしろ私がキャンバスの上にかいたものそのものなんです<sup>16)</sup>」と述べたのに対し、井島が「つまり先ずイメージをつかんで、しかるのちにそれを表現するというのではなしに、作りながらイメージを求めているんだという行きかたなんだ。しかしそれは森田君等の仕事と似てるんだけどなァー」とまとめている<sup>17)</sup>。これは井島が、芸術制作を注15の引用文のように捉えているからこそ、このような会話が成立したといえるだろう。また、この会話は井島にとって書と抽象絵画に共通点があることを示すが、その関係性はイ

コールではない。表象性に徹して眼前で自身が進行させている制作そのものが次の筆を導く点では共通する。一方、第四節で詳しく述べるが、井島は書について「墨象などと呼ばれているもののような、墨による抽象的造形(絵画)とはちがって、文字を書くことを場所としなければならぬ<sup>18)</sup>。」と述べるように、「文字を書く」という行為そのものを「書」の芸術性・独自性と強調している。この点で書は抽象絵画と異なる芸術といえる。

### 三・井島と書家との接点・影響・態度

井島の書道観について考察する前に、井島が書と関わるようになった経緯と、その影響についてまとめる。戦後いち早く創刊された雑誌『書之美』の十七号(一九四九年八月)から、若手書家の有田光甫が「書之美について」と題し連続寄稿を始めた。有田は一九四八年から五十一年まで井島の研究室で聴講生をしていたが、井島はこの有田への書簡による指導という形で、同誌二十六号から三十号にかけて「書と美学に関する書簡」を掲載した。これが井島が書道雑誌に登場する最初になる。このように、自身の学生を通じて書と接点を持った井島は、一九五一年三月三十日に行われた書の美幹部養成講習会で、「藝術家の制作とその社会的関連」と題した講演を行った。「書と美学に関する書簡」の最終回が掲載された『書

の美』三十六号が一九五一年四月の発行であるから、この講演はその連載最終期のものである。井島は講演の冒頭で「書の美」の会の皆様については、自覚的な芸術意識の上に立って筆を揮はうと努力されてゐることを、かねてからひそかに敬服してゐました。雑誌を通じて刻々に作品も拝見したり、昨年には豊岡まで巡回展を拝見に参ったりして、相当理解してゐるつもりです。」と述べており、その関心の高さがうかがえる。さらに同ページで、この講演テーマは「森田さんの注文」と述べており、森田子龍がこのテーマで井島に講演を依頼したことが分かる。この後井島は森田が編集する『墨美』で連載を続け、誌上座談会にも度々登場する。森田は後に『龍門』誌上で、教えを受けた人々として「学・行兼ね備えられた禅の権威久松真一先生、日本の美学を創造された京都大学の井島勉先生、あるいは東京近代美術館長をなさっていた今泉先生（林注・今泉篤男）、河北先生（林注・河北倫明）」と述べており、井島は森田の美学面における支えとなっていたことが分かる。<sup>24</sup>

森田は書について、「書は、文字を書くことを場所として、内ののちの躍動が外におどり出て形を結んだものである。」と簡潔に述べているが、この言葉にも井島の影響が見える。井島が美を「生の自覚」の所産と見たことは前節で述べたが、これは森田の言う「内ののちの躍動」に該当する。また、井島は書について「書という芸術は、文字を書くことを場所として成立する視覚性の芸術で

ある。」<sup>24</sup>と述べており、森田がその影響を受けたことは明らかである。それが森田の作品にどう表れているかは、次節で取り上げる。

次に井島の、現代の書や書家に対する態度についてまとめる。美学と書の美の関係について井島は、美学者は「書家の創造したものを後から本質究明するに過ぎ」ず、美学が書的美を作ることはないと断言し、美学が制作を指導することは「美学の自殺」であり冒険でもあると述べる。<sup>25</sup> また、美学は制作者の「顛落の危険を救ふ」ものとして、「制作者にみづからの美学を持って貰ひたいと念じている。」とも述べており、<sup>26</sup> 自分の考えを書家に押し付けて日本の書を革新しようなどとは考えていない。その上で、井島は形式主義に陥った近世以降の書に対し、現代の書は「あらゆる古い枠をうち破いて、自由な人間の意志と存在を恢復しなければならぬ」<sup>27</sup>と課題提起している。そしてそれを実行する書道界は、「芸術的革新を期待さるべき諸条件を具えている」として、「芽生えて来た芸術的自覚が、もし正しい内容のものであるならば、それは必然的に芸術的革新にまで発展すべきものである。」<sup>28</sup>と述べる。さらに特に若手の書家に向け以下の言葉を残している。

「時には社会の芸術意志に反逆して、孤独な自己の境地を確立しようといふ勇氣も必要でありませう。（中略）人間の芸術制作は、常に何等かの意味において、社会の芸術意志に敏感であり、それを正しく代表するやうであらねばなりません。（中略）すべての

芸術家は、背中に社会的芸術意志を背負ひながら、しかもみづからの芸術意志に従って歩み続けるやうなものです。(中略) 芸術家といふものは、本性上、いつもこのやうな内面的分裂、二律背反性に悩んでゐなければならない人種です。(中略) 敢へてこの悩みを悩み、これを闘ひ取らなければ芸術の進展などはあり得ません。<sup>29)</sup>」

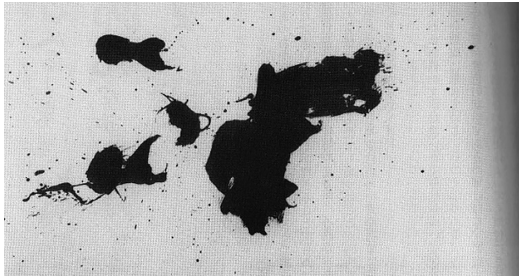
井島は、現代日本の書はルネサンス期にあたり、古いあり方を脱しようとする書家は、制作の苦しみを乗り越えて芸術的革新を起せるのである、とのエールを送っていると言える。一方で井島は、「書の世界は一部の前衛分子を除いて、いわゆる伝統芸術の牙城にこもり、狭い埒内で伝統遺産の上に安眠を貪りながら、いつのまにか自分たちの世界から芸術の香りが抜けてしまっていることさえ気づかない。」<sup>30)</sup>と述べている。井島は、制作はあくまで書家次第で、自身は見守る側に徹するが、応援するのは「一部の前衛分子」のあり方だけであり、それ以外は否定する態度をとった。

#### 四、井島の書道観

続いて井島の書道観について考察する。先にまとめた井島の芸術観では、井島にとっての「芸術」には表象性を湧き起こしてくれる対象が必須となる。しかし書は、臨書の場合を除いて明確な対象を

持たない。そのような書の芸術性を井島はどう説明しているだろうか。井島は抽象芸術たる書の規範は構成自体の内にあるとし、その内部形式は制作の進行と並行して内に省みながら求められ、主体的に見いだされていくとする。さらに、造形が実現していく中で「内部形式として自覚的に自己を確立すると同時に、その必然的な意志に基づいて、外部形式として」作られるものが書であるとまとめる。<sup>31)</sup>これは注15の引用文で芸術全般について述べたことを、書に落とし込んだ説明とみてよい。「内部形式として自覚的に自己を確立」しつつ造形を為すことは、視覚を通じた自己の表象性の発揮であり、井島の芸術観と合致する。

これらの芸術観・書道観を踏まえ、井島は書についてもう一步踏み込んだ説明をしている。すなわち「文字を書くことの内に視覚的に自己の生命的自覚を見出すが如く書を書くこと」が書の独自性であり、文字ではなく文字を書くという点に芸術性が発揮されるとの主張である。<sup>32)</sup>井島がこのように主張する理由については、「如何に芸術意志の自由を主張しても、風を防ぎ得ない紙の壁や水を容れ得ない布の茶碗を作って、建築や工芸の芸術性を誇ることは許されない」という例えが分かりやすい。井島は、建築や工芸には美と用の結合があり、文字にも独自の用が存在するため、「文字を媒質とする書と用との関連も、もとより否定することはでき」ず、もし書が「全く文字性を否定すれば書の独自性は破壊される」と考えるの



【図2】森田子龍《凍》(京都国立近代美術館蔵)

である<sup>33</sup>。この文章が出た一九五四年二月当時、前衛書家の井上有一はまだ文字性を否定した作品を多数書いていたにも拘わらず、これを否定することは興味深い。なおこれより前の一九五二年二月に発行された『墨美』九号でも、文字を書かないことを前提に設置されたa部の活動について「私はa部の仕事を書そのものとは考へていない。書特有の視覚性を原理として、そこに源を発するものとは考へられないからである。」<sup>34</sup>と明言している。ただし同ページで「a部的な習作も、重要な研究の一つであるだろう。」とも述べている。つまり井島は文字性を離れて造形だけを追求する試みは「研究の一つ」であり、それは書ではないと考えるのである。これが、前節最後に取り上げたように、井島が「一部の前衛分子」だけを支持した原因であろう。井島は前衛的な制作全てを評価したのではなく、あくまで、文字を書く中で自らの表象性を表す制作を評価していたのである。

これまでまとめた井島の芸術観と書道観を踏まえ、実際の作品を挙げて井島の視点に立った

考察を試みる。上の図2は一九五七年に制作され、一九五九年のサンパウロ・ビエンナーレに出品された森田子龍の《凍》である<sup>35</sup>。作品だけを見るとすぐには読めないが、タイトルの見ると納得がい。左の二点が二水、中央の点から右が「東」であることが明らかで、その崩し方は古典にいくらかでも見られるものであり、大胆なデフォルメがされているものの各部分は虚画で確実に繋がっているため文字性を失っていない。さらに、暖かい印象を呼ぶニジミは一切見られず、細かな飛沫と右下の大胆な余白が、「凍」という字の寒さを伴う情景を感じさせる。飛沫を完全にコントロールすることは不可能であるが、各点画は偶然性を持った飛沫の中をその都度狙って引かれており、森田の表象性が文字性を伴って完成された作品と評価できるだろう。

一方、第一節にまとめた伝統派のあり方からすれば、作者の人格に関係はなく、意図の感じられる配置で自然に出来上がったものでない点で高い評価はできず、それがそのまま伝統派の書との相違点となる。第一節に挙げた豊道春海の《虎》を例に、実際に伝統派の書についても評価を試みる。下部に添えられた漢文によると、豊道の生年である明治十一年と、作品を出した昭和二十五年が寅年であることからこの字を選んだとあり、作品は「虎」の字や現実の虎から沸き起こった表象性の表現ではない。また、「寅」でなく「虎(虎)」を書くのは、後者の方が豊道という人間そのものの発露によ



り適していたからであろう。伝統派の観点からいえば、その意力に豊道の人間性の定着を感じさせる作品と評価できるが、「寅」と書かないことから用との関係の点では厳密さを欠いており、また表象性の表れという点ではその均質な線と珍しくない形は単純にすぎない。そのため井島がこのような伝統派の書を見ても、芸術とは評価できないと断じるだろう。

本節の最後に、井島と近い時期に書の美についてまとめた書論を三つ紹介する。注1に挙げた佐々木雄渾は、井島よりも早く、自身の書の美学を世界に問うとの自負の下『純粹書道美学原論』を発表した。佐々木は書について「純粹芸術としての書道は、線のみに美たるべき要素を発見し、その美要素の発動によって表現せられたる美に本質の一切を有する。」<sup>36</sup>とまとめるなど、線を強調した主張を展開するが、肝心の、線に見られる「美要素」について解説がなく、井島における表象性のような論の核は見られない。佐々木の論がこれまでほとんど紹介されたことがないのはやむを得ないだろう。次に禅学者で井島の同僚でもある久松真一の論である。一九五五年八月に開催された「現代日本の書・墨の芸術展」のプログラムにおいて、書は文字性を捨てることで「能動的無的主体の無礙自在なる形の形成に転進することができ、東洋独自の徹底した抽象芸術となる」と述べる。久松は井島と並んで森田が教えを受けたと書く人物であるが、禅を中心に書全体の理想の姿を語る場面が多い。文

字性の超越を求めることも、禅としての書は形に拘束されないとの考えが見え、井島との決定的な違いになっている。ただし、井島と比べ実際の制作へのヒントに乏しく、かつ禅という伝統派にも通じる思想からの指摘であるため、戦後の書壇に井島ほどの影響力は見られない。ほかにも同じく注1に挙げた平山観月は、書は「文字を書くという場」<sup>37</sup>において成り立つ芸術で、線そのものを追求するために、「筆者の内なる生命とのつながり」<sup>38</sup>を深めた表現となるとする。これは明らかに井島の書道観の影響下にあると言える。

##### 五・井島の問題点——萱のり子の批判

本節及び次節では井島の問題点を指摘する。井島は抽象的芸術には二種類あるとして以下のように述べる。

「その一は、自然の具象的形態から出発して、さまざまにデフォルマションを加え、対象の形象要素を分析的に取捨選択して、簡素な抽象的形態に到達する場合。その二は、最初から、要素的な幾何学的形態や色彩学的色彩を、或る種の観念的着想に基づいて組成し、いわば作曲的に、抽象的形態の構成に到達する場合である。(中略) 建築や工芸や書は、概していえば、専ら後者に属すると考えられるであろう。」<sup>39</sup>

この文に対して萱のり子は以下のように疑問を呈す。

「各書体は「自然」すなわち万物の理を象る線としての点画を依然として備えている。文字草創期における象形という事柄は、「自然」の実現という理念として、時代を経て成立した他のすべての書体に生きているのである。抽象記号としての文字を書くことによって成立する書が外的自然と切り離されずに語られるのは、こうした意味における書の形象性によっている。(中略)書の抽象性には井島氏の分類でいう前者の意味が生きていると考えられることによって、外的自然との融合一体を目指した中国の思想に基づけられた書の性格を理解できるのではないか。」<sup>42)</sup>

さらに萱は、井島の「常に作品とは別のどこかにあるものとの距離をはかり、その形象の価値を判断」する見方に対し、「主観と客観の分化した二元論の構図によって、芸術活動や形象の現実を閉ざしてしまう」点を問題視する。<sup>43)</sup> 井島は近代の造形芸術は「生命的自覚を、精神分析的手段を籍りて造形化」したり、「純粹な抽象的形態の構成をもって、率直な自覚的形象たらしめよう」としているとして、形を「内に奔騰する生命の外形化」とみる。<sup>44)</sup> この点について萱は「視覚性の根源に表象性を据えるかぎり、書の作品の背後に人間の生を対応させるという二元的構造から脱することができない」と指摘し、続いて「この構図(林注…二元的構造)に従えば、書の造形が価値をもつのは、生の表象によって裏打ちされているからにほかならない。作品は生命によって規定される二次的産物であるがゆ

えに、作品そのものには固有の価値は存しない。端的には、個々の作品は生命の写しなのである。したがって、形象には自律性を認めることはできない。」と批判する。<sup>45)</sup> 一方で「近代的性格としての美と芸術の立場から書を捉えることによって、書は人間の主観に基づく創造性の意味を得ることができた。しかし、他面、そのような主観の確立は、常にその主観に対置する要素をもたらし、書という営みの生きた全体性を喪失させてしまうことになった。」と述べ、「近代的性格」の問題へと帰着させている。<sup>47)</sup>

井島が書壇に及ぼした影響を考えると、萱が指摘するように一元的な書の可能性を見えづらくさせた点は確かに問題である。しかし井島はあくまで美学者として、自身の専門から書の課題を提示したのであり、それは井島自身の問題というより、それを批判的に受け止められなかった書家側の問題であると言える。ただし、井島自身に何も問題がないかというところではない。

#### 六・井島の問題点——現代偏重

井島は芸術の歴史を「一つ一つが互いに異なつたいわば非連続的な個性を持ちながら、しかも連続して流れる」ものとし、各時代の「造形的な美」を古代(一定の客観的な規準への随順)・中世(主観的な想念への固執)・近世(客観と主観との厳然たる対立とその相

関的關係」と分類した上で、「自由なる人間が生きることの欲びを秘めたるものとして把握すること」が、「近代の美の真実なるすがたをとらえる」ことであるとする<sup>48</sup>。井島はこのような原理を根拠とする自身の美学が、現代の日本芸術に有意義であるとして以下のよう述べる。

「日本の美術も文学も、書道や茶道やいけばななども、それぞれに優れた芸術的一面を持っていることを信じて疑わない。しかし、卒直にいえば、それらが果して上述の如き意味における近代的性格を具えているか否かを、甚だ疑問に思っているからである。実をいえば、如何なる種類の日本芸術といえども、いまさら強いて芸術的自覚を意図せねばならぬ必要はない。ただ重要なことは、かの近代的思念を内容として含むような芸術的自覚を確立することであると思う。」<sup>49</sup>

井島は伝統的な芸術に芸術性がないのではなく、「自由なる人間が生きていることの欲びを秘めたるものとして把握する」という、自身が考える近代の美の条件を、その内に自覚しないものは近代の芸術と認められないと考えるのである。そのため、その自覚がない伝統的な芸術は、そもそも井島の評価対象にならない。

井島はなぜこのように考えるのか。井島は「精神的な意識以前の体質や環境など」が、極めて主観的な作用をもたらすことがあると述べるが、この「主観的効果」について井島は、全く個人的なもの

で普遍妥当性を持たず、「人間的・生命的な裏づけ」によって発揮される独創性とは異なるとする。井島は「全く個人的」に留まるものに「独創性」を認めず、「普遍妥当性」を求めるがために、多くの伝統的な芸術を、井島の評価対象に入れないと考えられる。井島が書を二元的に捉えようとしたのも、戦前までの書や、伝統派を代表とする書を「普遍妥当性を持たない」と考えたからであろう。

しかし、井島が伝統派の書家を取材するなどして、そこに「普遍妥当性」が本当にないのか検証しようとした形跡はない。井島はなぜそのような検証をしなかったのだろうか。それは井島の伝統的な芸術の捉え方に原因がある。井島は日本の伝統芸術について、修行は技術の習得と同義語であり、独創はあくまで流儀の許す範囲で行い、流儀の理想への肉薄が最大の関心事であったとし、「単なる手段に過ぎない筈のものが、究極の目的と混同」<sup>50</sup>されていたと述べる。同様に「祖師」のやり方を神聖な規範として継承することにより、芸術として「本来の高邁な創造精神をうちわすれ」<sup>51</sup>たとも述べている。芸術の修行と技術の習得がほぼ同義であったこと、表現は流儀の許す範囲内に限られたこと、それらは単に手段に過ぎない筈のもの、という見方に異論はない。しかしそれが最大の関心事で、究極の目的というのは、井島が伝統的な芸術の一面を見誤っているといえる。それは、例えば能楽では流儀が許す範囲で目指すのはあくまで演者の理想であり、書では文字という範囲でどれほど多様な

表現が生まれてきたかを考えれば理解されよう。さらに、もし技術や型のような手段が究極の目的なら、加齢で身体機能が衰え、手に震えが出たり一つ一つの動きを固めきれなくなった老齢の名人の表現に、それでも美を感じられることの説明がつかない。これは老齢や病気で身体機能の低下した書家の制作にも当てはまる。流祖のあり方が聖域として侵せないものであったという見方についても、能楽において「祖師」である世阿弥以降も新たな曲が作られ、装束・謡い方・曲の進行までも世阿弥時代から大きく変わっていることや、書において近世に新たな流派が統々立てられた点を見落としていない。力を付けてから自分の我を出すのは芸能の世界に限ったことではない。伝統芸能においてもその時点での最先端までを自分のものにしてから自らの主張をするというだけのことである。このように、井島の伝統的なものに対する捉え方の偏りが、伝統派の制作背景を検証させる機会を与えなかったと考えられる。ただし、井島は「幽玄」を美的類型に含めたり、時に世阿弥の言葉を自身の論に引用しており、知識がなかったわけではもちろんない。

では井島の考えに偏りを生じさせた原因はどこにあるのだろうか。『墨美』四十五号の対談企画で、京都国立博物館長の神田喜一郎が中国の書について、様々な学問と経験から自己の教養を形作り、その教養によって技術の習得や表現が「濾過」され「そこにその人の独自のものが生まれて来る」と述べたのに対し、井島は次の

ように述べている。

「今の神田さんのお話で実は豁然と眼が開けましたが、私もよくそういう誤謬をやるのですよ。(中略)近世の芸術精神というのは自我の中に何か基準を見いだしていかうとする行き方だ、それに対して古い芸術精神は、自分の外に何か基準を見いだして、それに縋ろうとする行き方だ、というふうにして説明して来た場合があるのです。(中略)そういう私のごく通俗的な表現の中には、今神田さんによって眼を開かされたように、法や格というのは芸術そのものの最高基準であって、しかもそれは現実に生きている人間たちとは何の関係もないものだ、ただそれに奴隷のごとく従うことによるのみ芸術が生まれて来るのだ、というふうにごく卑近に解されてしまい易いし、私もそう解しておったんです。(中略)法を生かすも殺すも人間なのだという、こういうふうな教えが強くなったことを、もともとと強調すべきですね。」<sup>34</sup>

これは一九五五年六月の発言であるが、井島はこの時点で「豁然と眼が開けました」と言うにも拘わらず、その後教養を深めることを書家に求めたり、伝統派への見方が変化した形跡はない。井島は「こういうふうな教えが強くなった」とあくまで過去の話として捉え、現代でもそれを活かそうとする人々がいることに考えが及んでいなかった可能性がある。それは同じ対談での以下の発言からも分かる。

「いわゆる旧派の書家は、法を貴ばねばならんということだけを頻りに言って、その法を生かすものが自分だということをまるで無視してかかるからね。(中略) 今までわれわれが言ってきた法を貴ぶという場合、人間が自分の修行を積み、自分の勉強をしなから、そして法を貴ぶという時には、形があるものとして押しつけられた法でありながら、実はその法を常に形なきものに解体させながら自分のものを作り上げていくことになるわけなんです<sup>(36)</sup>。」

「旧派の書家」は、伝統派を筆頭とする人々のことと考えられるが、伝統派の豊道は一九二五年の文章で「多年何の工夫もなく、唯一家のみを宗とし、而も形体の一邊に偏し、空画、虚筆、不即不離の如き運用の妙を解せず、徒らに規矩準繩に捉はれて、個性を表現する覚悟なきものは、縦令歲月を積みても、其効果は尠<sup>(37)</sup>い。」と書いており、戦前既にそのような段階になかったことは明らかである。このように井島の述べるところは、伝統派も目指すところであったにも拘わらず、井島はそれらの言葉を全く無視している。このように、自身に見えていない考え方の存在を考慮しないまま書全体を語るうとしたことこそが井島の最大の問題であり、それは現代偏重ともいべき伝統的なものの捉え方に対する偏りに起因するといえよう。

#### おわりに

以上井島の芸術観・書道観をまとめ、具体的な作品を通じてその評価を検討するとともに、井島の問題点も指摘した。萱のり子は井島の二元的な考えを批判したが、井島にとっては芸術とは何かという確たる思想をベースにした考えであった。この点で確かに井島の思想は一貫している。一方で、日展第五科の運営等で政治的に前衛書の重しになっていた豊道を忌避したことは理解できるとしても、一括りに「一部の前衛書家による制作以外は芸術でない」と断じたことは、「書」という芸術の範囲を狭める結果を招いたといえる。井島が森田子龍らを通じて現代の書にまで及ぼした影響を考えれば、それはやはり井島の問題点であったと言わざるをえない。とはいえ、井島の数多くの功績はその現代偏重があったからこそ生み出したことも間違いなく、今も伝統派以外の書を評価する指標となりえるものである。しかし、それを伝統派の書にまで適用することは、その本質を見逃す結果に繋がることに、各種作品を鑑賞・評価する側は留意しなくてはならない。

(はやしじゅん／広島大学大学院総合科学研究科)

(1) 書を主題とする研究は、現在も書道史、技術論、各書論の考察、書道教育論がその大半を占める。「書の美」を冠する著作もないわけでは

- ないが、その多くはエッセイの域を出ないか一般的な内容をまとめたものであり、学問として切り込もうとしたものは、井島の他に以下の四例ほどしか見出せない（完成度の差はここでは言及しない）
- 佐々木雄渾『純粹書道美学原論』全日本書道協会、一九五六年  
 平山観月『書の芸術学』有朋堂、一九六五年  
 萱のり子『書芸術の地平 その歴史と解釈』大阪大学出版会、二〇〇〇年  
 栗本高行『墨痕——書芸術におけるモダンニズムの胎動』森話社、二〇一六年
- (2) 日本の唐様書自体は江戸時代前期から存在するが、幾度の復刻を経た法帖や明以降の書を手本としており、かつ幕府の公式書体が和様の御家流である以上主流にはなりえなかつた。
- (3) 萱原晋「近・現代の日本の書について（要旨）」『書学書道史研究』巻六号、書学書道史学会、一九九六年、一三〇頁
- (4) 石橋犀水『新書道概論』日本習字普及協会、一九七五年、三十八頁  
 本稿では、井島の思想と戦後の書の考察に徹する。書の美学の全体像を考察するには、様々な時代・地域・用途の書を、様々な基準で分類する必要があるが、それは稿を改めて行う。
- (6) 拙論「近代日本における「伝統派」の書を形作る思想」『書論』四十六号、書論研究会、二〇二〇年、二二六―二二七頁
- (7) 豊道春海「書道は如何にあらねばならぬか」『書道教育』昭和三十二年四月（『豊道春海』栃木県立美術館（一九八二年、頁表記なし）収録）  
 作品画像は、『書品』十二号（東洋書道協会、一九五一年、十二頁）より引用。前者評は同誌四十四頁「日展漢字部評」、後者評は同誌三十六頁「日展第五科と現代書道」より。
- (9) 森田については、前掲注1に挙げた栗本高行の『墨痕』に詳しい。同書の見解によれば、森田を「新機軸を打ち出した書」の代表としてよいかには異論もありえるが、本論では井島との関係を重視した。
- (10) 井島勉『美術教育の理念』光生館、一九六九年、三十八頁
- (11) 岩城見一「井島勉『書の美学と書教育』——「表象性の美学」による〈書Ⅱ芸術〉論」『美術フォーラム21』三十九号、醍醐書房、二〇一九年、四十四〜五十頁
- (12) 井島勉『美学』初版三十七刷、創文社、一九八六年、一〇八〜一〇九頁
- (13) 井島勉、前掲注10、八頁
- (14) 井島勉、前掲注12、一二九頁
- (15) 井島勉、前掲注12、一七七〜一七八頁
- (16) 「書とパリ画壇——ひとつの出会い——」『墨美』七十六号、墨美社、一九五八年、四頁
- (17) 井島は別の対談で「美術家は色と形の構成によってそれを求めようとしている。だから内で何かを自覚してしかる後にその自覚を外に表わすんじゃないに、仕事をしている過程がその内なる流れを求めている過程だ、とこうなっている場合が一番いいんじゃないかと思えますね。」（久松真一『増補 久松真一著作集』第五巻、法蔵館、一九九五年、四九六頁）と述べており、スーラージュに対する発言は、肯定的なものであると言える。
- (18) 井島勉、前掲注10、一五五頁
- (19) 「書簡による指導という形」とした理由は以下である。森田子龍が『墨美』を刊行すると井島の連載はそちらへ移るが、その創刊号から六号まで、井島は「書と美学」と題した論考を連載している。その冒頭で井島は「最近約十一回にわたって、「書と美学」に関する書簡」と題する小論を執筆して来た。あと、数回でひとまづ完結の予定であったが、このたび『墨美』発刊に際して、続編は本誌に連載されることになった（以下略）」（井島勉「書と美学（一）」『墨美』創刊号、墨美社、一九五一年、四十九頁）と述べており、この文章が『書の美』からの続編であると分かる。しかし新連載は有田への書簡という形式を取っていないため、「書と美学」に関する書簡も元々「指導という形」で書いた可能性が高い。
- (20) 井島勉「芸術家の制作とその社会的関聯」『書の美（復刻版）』（下）、国書刊行会、二〇二三年、五四四頁
- (21) 森田子龍「書の海外進出（二）」『龍門』二十四号、一九八三年、十四頁

- (22) 森田は他にも、井島の没後『墨人』二四七号へ「書の美学の創造確立―人生の師井島先生を悼む」と題した文を寄せており、その傾倒がうかがえる。
- (23) 兵庫県立近代美術館学芸課『森田子龍と『墨美』』兵庫県立近代美術館、一九九二年、八頁
- (24) 井島勉、前掲注12、一五八頁
- (25) 井島勉「書と美学に関する書簡(Ⅰ)」『書之美(復刻版)』(上)、国書刊行会、二〇一三年、八〇六頁
- (26) 井島勉「書と美学(Ⅰ)」『墨美』創刊号、墨美社、一九五一年、五十一頁
- (27) 木村重信「現代美術の動向と書 対談ミシェル・スーフオール―井島勉」『墨美』五十八号、墨美社、一九五六年、十六頁
- (28) 井島勉「書の美学と書教育」墨美社、一九五六年、一三四―一三五頁
- (29) 井島勉「芸術家の制作とその社会的関聯」『書之美(復刻版)』(下)、国書刊行会、二〇一三年、五四六―五四七頁
- (30) 井島勉、前掲注10、一四六頁
- (31) 井島勉、前掲注28、四十四―四十五頁
- (32) 井島勉、前掲注12、一五八―一五九頁
- (33) 井島勉「書家に寄せる美学」『今日の書道』二玄社、一九五四年、三十一―三十二頁
- (34) 井島勉「書と美学(6)」『墨美』九号、墨美社、一九五二年、三頁
- (35) 田宮文平『現代の書』の検証2『芸術新聞社、二〇〇七年、二六七頁
- (36) 佐々木雄渾『純粹書道美学原論』全日本書道協会、一九五六年、一九一頁
- (37) 久松真一『増補 久松真一著作集』第五卷、法蔵館、一九九五年、二四四頁
- (38) 注21の引用文参照。
- (39) 平山観月『書の芸術学』五版、有朋堂、一九七三年、六十七頁
- (40) 平山観月、前掲注39、七十頁
- (41) 井島勉、前掲注28、四十頁
- (42) 萱のり子『書芸術の地平 その歴史と解釈』大阪大学出版会、二〇〇〇年、六十八―六十九頁
- (43) 萱のり子、前掲注42、二三五頁
- (44) 井島勉、前掲注28、五十七頁
- (45) 萱のり子、前掲注42、二三五頁
- (46) 萱の指摘する井島の「二元的構造」について、井島の証言を一つ挙げて補足する。  
「芸術は、表象性における生の自覚を内容とするものであった。換言すれば、対立する主客の一方的な克服の上に成立するものではなくて、かかる対立を超えて直接的な共生に入ることを条件とするのである。」(井島勉、前掲注10、七十頁)
- 井島の考える芸術は「主客」を必要とするが、それは「対立を超えて直接的な共生に入ることを条件とする」という。これまで見てきたように、生の自覚で充たされた表象性と、それが作り出す造形は、互いが互いを常に更新しながら完成されていく関係にある。この点で単なる主客の二元論でないことは確かだが、やはり東洋芸術としての一元的なあり方ではない。
- (47) 萱のり子、前掲注42、二三五頁
- (48) 井島勉、前掲注28、十五―十六頁
- (49) 井島勉、前掲注28、十六頁
- (50) 井島勉、前掲注10、二十頁
- (51) 井島勉、前掲注28、一五頁
- (52) 金子鷗亭・手島右卿・宇野雪村監修『現代書事典』講談社、一九七〇年、九頁
- (53) 井島勉、前掲注12、一二八頁
- (54) この発言から、少なくともそれまでの井島は伝統的な芸術のあり方を完全に誤解していたことも分かる。
- (55) 久松真一、前掲注37、三九二頁
- (56) 久松真一、前掲注37、三九五頁
- (57) 豊道春海「書道上達者と非上達者」『碑帖大観』二輯二卷、書道研究会、一九二五年、六頁