

# 江口草玄の非文字の作品について —— 1950年代前半における書の解体とその帰趣

松矢 国憲

## はじめに

昨年、当館において、「戦後の書・その一変相 江口草玄」<sup>(1)</sup>を開催した。1993年の開館後、活躍中の国内作家を中心とし、また「書」を取り上げる展覧会は初めてであった。戦後、日本の復興と同じ時代を生き、およそ半世紀にわたって活動してきている江口草玄の書業を通して、絶えず革新し続ける姿から「書」について検討を加えた展覧会であった。

同展では初期を飾る作品として当時の関西のモダンアートの作家たちとの関わりの中から生まれた三点の非文字の作品(図1~3)を展示したのであるが、これは調査で確認できた現存作品の大半であった<sup>(2)</sup>。江口草玄がこれらの非文字の作品を制作したのは、1952年墨人会結成後から、1955年ピ埃尔・アレシスキーの映画《Calligraphie Japonaise》への出演を契機として文字による作品に回帰していくまでの三年間程でしかなかったが、この時期は「書」とは何であるかその存立基盤を問い合わせ模索し、書における文字、そして書の自立性を掘る契機となっていくものであり、後の文字・ことばへの帰着にいたる原体験となるものである<sup>(3)</sup>。筆者は同展図録で江口草玄の作歴の概観を論じたが、本稿では江口草玄の原体験となっているこの'50年代の非文字の作品について、江口草玄の厚意により本年度寄贈いただいた《作品No. 6》(図2)を含め当時の作品(草玄および他者)を提示しつつ、考察を加えてみたい。過去は過去として現在を生き、自然体で活動している草玄は多くを語られないが、機関誌『墨人』上での論説や展覧会開催にあたって聞き取りしたところから、その作品を裏付けていこうと考える。

なお、以下本稿では敬称を略させていただくことをあらかじめ断つておく。



図1 江口草玄 《作品No. 4》 1955年

## 1. 非文字の作品を生み出した背景

まず、時代的背景、そして草玄がおかれていた状況について触れておこうと思うが、草玄が文字を外し非文字の作品を制作するに至る時代的背景は、墨人創立同人であった井上有一、森田子龍を取り上げる際、繰り返し述べられてきている。また、吉原治良らの具体美術協会など、戦後の美術を語る上では必ず触れられている<sup>(4)</sup>のでここでは、簡単に留めておくこととする。

1945年8月15日に終り、そして始まる敗戦後の日本社会というものが、大前提として存在することは言うまでもない。

師事することは戦後になるまでないが、戦前、書に関心を抱き筆墨紙硯に接していた草玄は、日本全体がそうであったように第二次世界大戦の敗戦によって根底からその価値観が否定され、明日をも知れぬ社会に居合わせた。国家による全



(1)会期1996年11月1日~12月15日、主催:新潟県立近代美術館、共催:新潟日報社、BSN新潟放送、後援:長岡市、柏崎市。また、11月23日には江口草玄、菅原教夫(読売新聞社文化部)による公開座談会「江口草玄を語る」を開催した。

(2)他1点《作品》1954年(右図参照)も今回の調査で確認できたが、著しく汚損しており、当時の姿を留めていなかった。

(3)草玄を含め、森田子龍や井上有一における'50年代を原体験とする指摘は、尾崎信一郎(前兵庫県立近代美術館学芸員)による「書と絵画を超えて—墨美と墨人の一九五〇年代-」(季刊書の美第52号、10~13頁 1992年)の中で既に見られる。

(4)例えば近年では「大きな井上有一展」(京都国立近代美術館1989年2月28日~3月26日)や、「書と絵画との熱き時代:1945~1969」(O美術館1992年1月25日~2月26日)、「没後20年吉原治良展」(芦屋市立美術博物館1992年/前期4月4日~5月5日/後期9月5日~10月11日)、「森田子龍と墨美」(兵庫県立近代美術館1992年5月23日~7月5日)、「津高和一とゲンビの作家たち」(兵庫県立近代美術館1995年12月9日~1996年1月21日)などの展覧会をはじめ、戦後の美術を語る際には必ずと言っていいほど墨人における抽象絵画との関係が触れられている。



図2 江口草玄〔作品No.6〕1955年  
当館蔵



図3 江口草玄〔作品No.7〕1955年

体主義は終焉を向かえ、個人主義がアメリカから将来される。また、悲惨な戦争への反省から自由主義的思想は日本人の中に取り込まれていった。そうした中、当然、出征を経験し負傷帰還している草玄は、自由そして平和を願っていたであろう。こうした社会の中で草玄は1948年28歳の時、上田桑鳩に師事する。この年は第4回日展に第五科〈書〉が新設されるなど、書の解放が叫ばれる気運があった。

1948年2月から1952年1月5日の墨人会結成までの約四年の間ではあるが、桑鳩の理念は草玄に吸収され、より徹底される。書を因習的な芸道觀から解放し、純粹藝術として確立しようとする桑鳩の理想は受け継がれ、より先鋭化して墨人会の理念として掲げられるのである。それは新しい時代にもかかわらず、設立わずかながら日展をはじめとする書壇の封建的、硬直的体制に向けて、毅然と訣別していくのである<sup>(5)</sup>。

先ず書をあらゆる因襲から解放することが、書藝術の革新、現代書藝術確立の第一歩であると、確信致します。

と墨人会結成挨拶<sup>(6)</sup>において唱い、「一個の裸の人間に立ちかえって、傳統の根元を把握することが根本である」という姿勢のもとに先鋭的集団を作る。しかし、集団とはいって、「實際の探求に當つては、五人が五人別のことを考えているかも知れません。私共は唯その根本の態度に於て結ばれただけであり」、集団としての組織性は薄く、共通の根の下に運動を起こそうとする仲間という程度であった。ここでは前述のほか、①世界的視野②各人の平等③日展の無視(既成の組織への反逆)④純粹藝術家としての行動などが唱われ、「外からの動きに漸く動搖を始めた」書道界——長い間封建的な殻の中で惰眠を貪っていた——は関頭に立たされると存亡を危んでいる。

1952年墨人会結成挨拶に上記の理念を掲げ、書の革新を模索していくのである。その実践にあたっては、自由美術家協会の長谷川三郎の影は見逃せない。長谷川はそれまで東洋と西洋といつも二つの精神の間を彷徨していた<sup>(7)</sup>が、1950年来日したイサム・ノグチとの出会いによって、東西は共通しうるというゆるぎない確信を持ち、東洋的精神主義に傾斜する。そして中でもとりわけ書に関心をもち、『書の美』を

(5) 墨人会結成にいたるまでの書簡のやり取りの中に、当時の書壇の状況と批判が綴られており、結成にいたる過程が窺える。墨人No.2,3~9頁 1953年5月号

(6) 墨人会結成挨拶は、『書の美』第46号(1952年3月号)にB4版で折り込まれた(裏面は機関誌『墨人』刊行について)。墨人No.1,2~3頁(1953年4月号)に再掲される。

(7) 長谷川三郎「アメリカ藝術家の宿命」藝術新潮6ノ4, 231頁 1955年

通じてより書と抽象絵画の共通性を見いだしていった<sup>(8)</sup>。この理論と実践は、『書の美』誌上で草玄の眼に入っていたことは当然であろうし、1951年京都墨美発行所における長谷川の講演「現代芸術について」を聴講し、直接その感化を受けたことは想像に難くない<sup>(9)</sup>。

また、1953年に草玄は京都に居を移している。それは既に起きたつあった書とモダンアートとの交流の現場に身を置いたのであり、直接その空気を体感し、書の再興を願う草玄の決意の表れでもあった。

一方、書壇では前述のように日展に書部門が新設され、ようやく社会的に形の上でも認知される。そして、書家における作品に眼を移せば非文字の作品は既に敗戦の年、比田井南谷によって試作され、翌46年に現代美術協会展に《心線作品第1・電のヴァリエーション》(図4)として発表されている<sup>(10)</sup>。

このような時代的背景や状況の中にいた草玄等、墨人会のメンバーは既成の書壇と訣別し、長谷川らの啓蒙を受けつつ抽象絵画に傾斜していくのであった。そして草玄は、文字や筆を外した作品の制作、書の解体を始めるのであった。

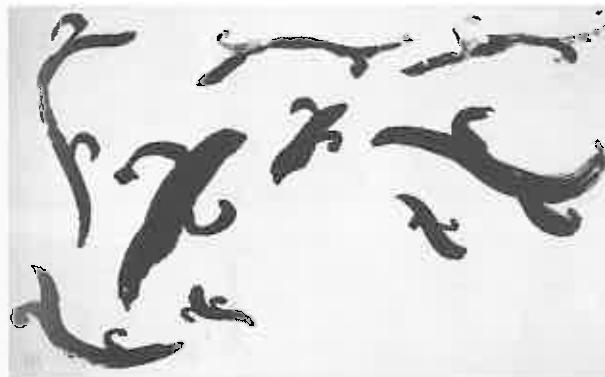


図4 比田井南谷「心線作品第1・電のヴァリエーション」1945年  
書学院蔵

## 2. 書の解体方法とその作品

草玄の書の解体は、前述の時代的背景や自分の置かれている状況に流されて漫然と行なったものではないし、また、抽象絵画を模倣したり、街いや流行を追ったものでもないことは草玄の著述の中に見つけることができる。解体は意図的に進められた。1962年に発表した「書の力」<sup>(11)</sup>の論考にその意図

(8) 『書の美』は上田桑鷹を会長とする研精会発行の機関誌。森田子龍が主幹した。1955年8月、長谷川はイサム・ノグチ展(日本橋三越)で子龍と初見、「書の美」を送られるようになり、書壇の動向を知る(「書の美」第30号編集後記、および第31号12~13頁、森田子龍宛書簡)。第30号(1955年10月号)、14頁に「イサム・ノグチ人と作品」が掲載されるのをはじめとして、長谷川の論説、論評が掲載されるようになる。

(9) 1951年11月21日付子龍宛書簡に、長谷川の講演がよい勉強になったと述べている。またこの後、木子、有一と三人で話し合い「純粹在野の決意」をしたとも述べている。墨人No.2,3頁 1952年5月号

(10) 「電」の古字に触発された作品。同展は、6月24日から7月6日までの会期で東京都美術館において開催。

を語っている。

書と絵画とはこの骨格という点でどこまで行っても絶対に違うのではないだろうか、それが例え文字というものをはずしても書の骨格というものは絵画とは違った、書特有の骨格というものを持っている筈であろう、だから、文字というものをはずしたって書特有の骨格というものが雲散無ショウしてしまって、絵画と同じようなものになってしまうのだとしたら、案外、書というのもつまらないものだということになるだろうと、そんないいかげんな事を考えながら実験が開始されたわけです。

非文字の作品を制作した'50年代前半に既にこうした明解な理論を持っていたのではなく、自身が語っているように漠然としたところから進められたと考えるべきだろう。但し、この「書の力」の論文も文字を外していた時期から七年程しか経ておらず、短期間にこのように自身の試行について論述できるのは、文字を外す理由が当時からある程度、自身の中で明確にあったためであろう。「書の力」の論文中に「戦争という抑圧からの自由」「自分自身の喪失から自己の確立」、その一つの表れとして「文字の持つ筆順的な形が邪魔」であり、既に規制されているものとして、まず書における文字が束縛の根本と見ていることからもわかる。既存の概念がすべて不確実な戦後の時代で、根本から自分の手による確認によって始まる時代であろうから、文字どおり一からの実験であり、確認であったと言えよう。

漠然ではあるが、こうした書の骨格の確認という問題性を持つつつ、非文字の作品を制作するのだが、しかし、ここで重要なのは問題としてまず文字に注目し、書における文字性を否定した上で骨格の確認をしている点である。書の持つ内容は多数あるにもかかわらず文字性ということについて眼が向けられているということは、時代的背景があるにしても、既にそこに問題の根があるだろうとする予測があったのではないだろうか。墨人に深く関わりを持った、そして書に影響を受け、後に円相シリーズを制作する画家吉原治良が、書に影響を受けつつも最も否定した部分、それがやはり書における文字性ということであった<sup>(12)</sup>。草玄の書の解体は、文字を外し、点画

(11) 1962年6月24日京都神光院での墨人会京阪神サークル研究会で発表。

墨人No.112,1~6頁および裏表紙 1962年8~9月号。引用部分は3頁。

(12) 吉原治良が文字性を否定する見解の具体例として、第2回ゲンピ展における井上有一の『貧』の作品に対しての発言をここでは挙げておく。

「『貧』の感じをよく生かしてみると云えば云える作品であった。しかし私はその故にかえってその作品は直に云ってすきにはなれなかった。文字の意味によりかかりすぎているように思った。私はそのときも今もその『貧』の書を決して悪い作品と思っていない。しかし少なくとも前衛的な美術とは考えられない。文字の約束から一步も出でていないのが困るのだ。線や空間や材質が直接に訴えて来ない。」

吉原治良展図録202~203頁(芦屋市立美術博物館)1992年 未発表文献。

を再構成するという造形的問題がまずあり、筆墨紙の用具——特に筆——の問題がそれに続いたと思われるのである。それは草玄がこの三年間程の間に筆墨紙を全て捨てた作品ではなく、特に墨、紙は絶対に離さなかったことから窺われる。この点においては、他の墨人同人が油絵の具やエナメル、キャンバス、その他、色を加えた作品など、用具を全く変えて作品を試みているのとは異にしている。

では具体的に作品、その試行について見ることとする。草玄が非文字の作品を生んだ三年間程に試みた手法のうち、写真等で確認できるものを大別すると、

- (1)裏彩色の手法 (2)印(版)の手法 (3)蠟顔染めの手法
- (4)墨で直に書く手法 (5)筆・墨・紙による手法

の五つになる。しかし、この五つは、順序を追って推移していくのではなく、並行して、また、戻りつつ試行されており、必ずしも年代順とは言えないが、その代表例や試行数の多さからおおよそ前掲の順序で展開が図られていったと見てよいと思われる。

#### (1)裏彩色の手法

この手法は、図5のように形象を書いた作品の背景(余白)に墨色の違うものを裏から加える、あるいは作品の主となる形象を書き込む前に地を書き込んでおいてから、主となる形象を書き込むという方法で作っている。非文字での前に文字に



図5 江口草玄「作品」1953年

よる作品でこの手法は試みられているが、ここでは墨色のコントラストや線条の構成に視点があたっている。この手法の発想は、棟方志功の肉筆画の裏彩色の法に表現の根を見ることができる<sup>(13)</sup>。こうした技法は棟方と交流のあった大澤雅休が晩年の1953年、『黒嶽黒谿』(図6)<sup>(14)</sup>で用いており、地の処理の点では、草玄だけでなく影響を見ることができる。裏彩色の手法とはいいつつ、紙面に彩色を加えるのではなく、草玄の場合、濃度の異なる墨を加えるものであって、彩色を施したものではない。

(8)(『乱響』1953年 図7のこと。筆者註)は地メリとでもいいますか、淡墨の地を入れてから二ヶ月位も見つめていたでしょうか、文字が紙面に出て来るまで時間をかけてもみました。<sup>(15)</sup>

1953年当時、白い紙面を汚し裏彩色などの地塗り的効果から着想を得て書いていたことが、この発言から窺える。また前後するが、1953年の現代美術懇談会2月例会「書とモダンアート」の際、話題となる『洞山三頓』(図8)は、非文字の作品ではないがこの地塗りのことが画家の中で話題となり、書家が期待している内容とは全く異なり、話がそれ違っている<sup>(16)</sup>。草玄にしても、こうした裏彩色的に地に手を加えた手法について、「空間の弱さを補強する」という意味合いを持っていたと語っている<sup>(17)</sup>。当時、空間を押さえるのが書の場合、絵画に比べ弱い、——それは、自分の書く線の弱さでもある——から空間の弱さを補強する効果をねらうために、地塗り的なものを書き入れていたということであり、視覚的な強さをここでは問題として取り上げている。線の弱さは字の弱さであり、それは強く書けない主体である自分自身の問題であるという草玄等の思考に反し、画家は平面的な視覚的処理、客体上でしか見ない点が、大きな差、根本的な違いであったと述懐している<sup>(18)</sup>。

書も絵も確かに平面に書き付けられるものであり、視覚性が作品を大きく支配するものであるが、一つの線を書き入れるにしても、行為におよぶ作家のとらえ所の差異が歴然としてくる。書の場合の一画は、あくまで自分の中で繰り返し純化されつづけその表出となるのに対し、絵の場合あくまで造形上の意志によって決定づけられる。こうした差異は当時から草玄

(13) 戦後間もない頃、柏崎で棟方志功の制作光景を草玄は見ている(本人からの聞き取りによる)。

(14) この作品は、1953年第9回日展で大澤雅休が委嘱作家ながら不陳列となつた作品。雅休は日展の開催直前、没してしまい、遺族側と日展側が不陳列の理由について争うスキャングラスな事件となった。群馬県立近代美術館所蔵。

(15) 江口草玄「私の作歴」墨人No.45,4頁 1956年6月号

(16) 現代美術懇談会2月例会「書とモダン・アート」の内容は、墨人No.12, 9-29頁(1953年4月号)に掲載。墨人会五人のほか、柳原山、島本昭三、須田赳太、田中健三、津高和一、堀内正和、村松寛、吉原治良、山崎隆夫ら約40名ほどの出席があった。『洞山三頓』の評は26頁掲載。



図6 大澤雅休「黒猿黒貉」1953年  
群馬県立近代美術館蔵



図7 江口草玄「乱筆」1953年



図8 江口草玄「洞山三頃」1953年

等は感じていたようであり、代表して年長者であった子龍が、ゲンビの例会においても繰り返し発言していたが、画家は書家が書の枠を飛び越えないことを言うが、反対に画家も一方的に自分たちの視座からしか言わず、裏返せば画家の枠を飛び越えないで発言していることが見えてくる。

この地に墨を加える手法では、黒と白の純粹に両極端だけの整理から、中間色への拡がりを試みている。墨色の違う線を重ねることによって、作品に複雑さや深みを与え、そこから紙面全体の強度、奥行、立体感をもたせ、抽象絵画に対抗しようとしている。ここにおいて異なるのは、墨における滲みの偶然性、裏からの加筆による曖昧な地、余白、その効果の差が当時の抽象絵画と大きく異なったと言えるのではないだろうか。線を引き紙面に痕跡、ストロークを残すのであるが、滲みが加わっていることによって情説的な感興を呼び起させられるところが、明快な抽象絵画との差であり、墨、紙と油絵の具、カンヴァスの差、それは表出する形状の差であり、ひいては書と抽象絵画との差になると思われる。

## (2)印(版)の手法

印(版)による手法は、草玄の書の解体の早い時期から行なわれている。筆と紙による直接表現ではなく、そこに印(版)を介在させることによって、間接的表現により書を探る。但し、書の範疇には既に篆刻や拓本といったものが取り込まれていることは事実であり、印(版)的手段が新しいというではなく、その同一平面上に単一なものを反復するという表現方法がそれまでの書になかったものである。草玄は当初、板切れに文字を刻み、それを摺るという版木的手法を試みている(図9)が、繰り返し同じ形を押すことができる印のような作品をつくる(図10)。厚手の煙草の箱を握り歪め、箱の縁に墨を付け押すことによって矩形の形が寄木のように置かれている。しかし、この手法の作品はあまり作られていない。間接的表現で機械的作業になりそうな印の方法は、自由な手段であるかもしれないが、自分を確立し、人間性を取り戻す時代の発露の表現として沿わなかったのであろう。ただし、同様の手法は後年の「ことば書き」の中に空間処理的に一つだけ押され、表れることは見落とせない(図11)。

また、この印における矩形は次に記す蠟による作品に引き

(17)本人からの聞き取りによる。聞き取りは、筆者が1996年3月16日江口宅で行った。

(18) (17)に同じ。



図9 江口草玄《作品》1952年

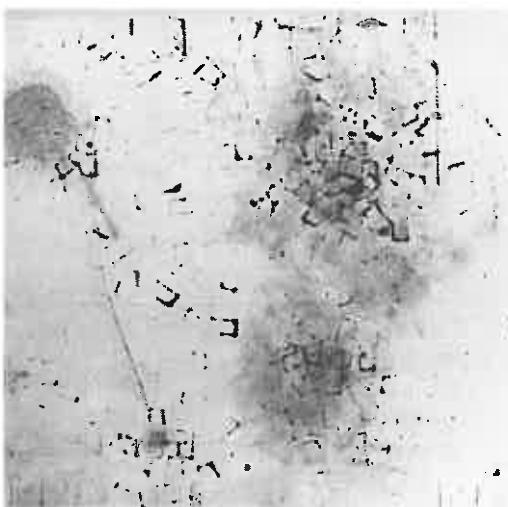


図10 江口草玄《作品》1953年



図11 江口草玄《こんないい月》1971年

継がれていくが、絵画の造形要素に還元し問い合わせ直す試行は、有一の表現的な試み(図12)や、子龍の意匠的試み(図13)との違いを見せてている。機関誌『墨人』の基礎造形部<sup>(19)</sup>において草玄は、

味な仕事をやることでもなく、又西洋の構成様式を鵜のみに真似することでもなく真に自発的徹底的な組み立てを試みる場所であらねばならないであろう。然もそれによって得た力が真に体質化された時はじめて自分を生き得ることになり自己の書そのものが根の太い強大な支えのあるものとな



図12 井上有一《作品No.8》1950年  
京都国立近代美術館蔵

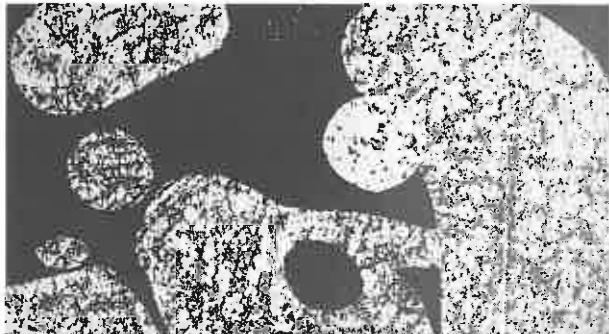


図13 森田子龍《作品》1954年

(19) 墨人No.18からNo.34まで存続しているが、その習作の選評掲載は僅かな号だけだった。

るのではなかろうか<sup>(20)</sup>。

と、この部門の重要性を説いているが、そうした考えをここで作品化していると見てとれる。続けて「吾々の造型活動の場合、この創造精神、言いかえれば美意識の自発的表現であらねばならない」と言い、近代的自我に目覚めた草玄の眼が見れよう。

### (3) 蟻纏染めの手法

蟻の作品(図14)は、1954年の第1回墨人展<sup>(21)</sup>において初出される。「ローの透明感には心をうばわれてしまいました」<sup>(22)</sup>と語っているように、この時期に生まれた蟻による作品は、草玄の非文字の作品を代表するものと言って過言ではなかろう。また、造形感覚の高さを吉原治良が見抜くのも、この一連の蟻による作品においてである。吉原が書に関心を抱いていたことは先にも触れたが、具体美術協会創立前のこの時期、草玄の蟻の作品その他と類似性が見られる。これは次章で述べることとするが、日本における抽象絵画の先駆者が草玄の蟻の作品に注目していることは、特筆すべきことであろう。それほど蟻の作品は草玄の造形感覚が表出されたと言えるのではないだろうか。蟻纏染めの手法を取り入れ、紙面の枠の中に矩形の面を構成し、その上、紙に皺や蟻を残しつつ複雑なマチエールのなかに作品を仕上げている。また、一連の作品の中でも後半になると矩形が崩れてきたり、矩形が枠外に出て部分的に断ち切られ、トリミングされたようなものへ変化する。あわせて染めていた墨の濃さも薄いものが多くなる(図1)。

こうした蟻による作品は、最も草玄において書から離れ、「絵画としての江口草玄というものを示した」<sup>(23)</sup>ものと言えるであろう。非文字、間接的手法、マチエール等、書を解体していった先にある作品として見える。ここでは裏彩色の手法の際、画家たちに指摘されたマチエール、地塗りの部分だけが抽出され、それのみで作品づくりをしている。画家たちの視点に合致する作品であり、その点で書の解体が最も進められた作品群である。但し、完全に書の対極である作品とは言えない。白く残る矩形部分は筆の代わりにアイロン鎌を使って制作している<sup>(24)</sup>が、墨、紙という用具を用いている点を見れば全

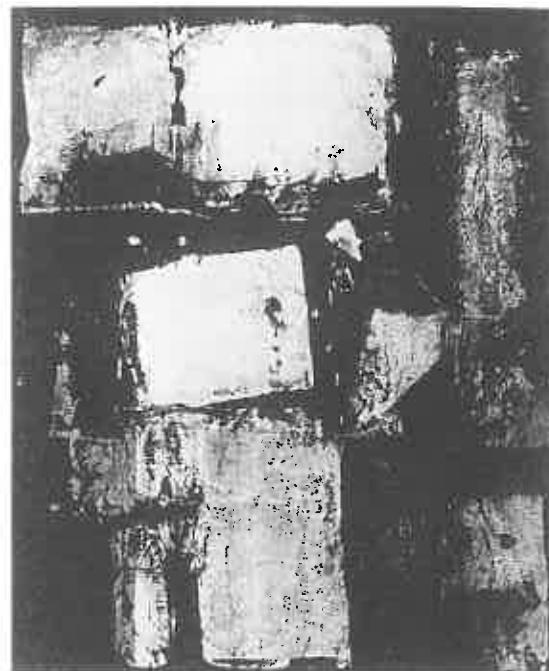


図14 江口草玄 《作品》 1954年

く書の素材を否定していないのは歴然としている。また、文字を外した時も文字性の確認であったように、ここで筆を放棄し鎌を使ったことは、逆説的に「毛筆」という用具——書において単純、直截的に人間表出する毛筆というものの確認でもあり、草玄における制作の根は書の対極ではなく、書の側にあったと思われる。しかし、この蟻による作品は、草玄として完全に良しとする作品ではないが、ローの透明感には心をうばわれてしまった試行であるし、一方、造形的立場からは、モダンアートとして遜色のない試行であったと言えるのではないだろうか。

蟻による試みは、その途中、文字を使って試みられている。大野良明は「ロー・ケツ作品の方に特に引かれます。的確な造形性からくるガチリとしたボリュームで迫って来るものを感じます」<sup>(25)</sup>と《純一》(図15)の作品批評をしている。しかし、写真でしか望むことはできないので推察の域を出ないが、大野の評通りには見えない。造形性は的確とは言い難いし、ボリュームが迫ってくるとも言い難い。また、1954年の第2回ゲンビ展に《冽》(図16)を出品しているが、これにしても書、絵の

(20) 墨人No.24, 24頁 1954年4月号

(21) 墨人同人による初めての展覧会。翌1955年から公募展となる。

(22) (15)に同じ

(23) 1954年10月4日京都で墨人会展を見ての批評会が行なわれた。その際の吉原治良の発言。墨人No.29, 23頁 1954年11月号

(24) 蟻による作品は、非文字、文字に關係なく全て筆ではなく、鎌によって書かれた。

(25) 墨人No.34, 13頁 1955年4月号

いずれとしても成功しているとは言い難い。

ここから浮かび上がってくることは、非文字で鏝や蠟緋染めの手法といった書以外の法を取り入れ、造形的、技法的に優れた構成や手法であったとしても、それが文字を書くという場合には、そうした構成や技法が書の作品づくりに直結しないということである。文字という具体を持つ場合、抽象絵画の等価的な平面とは異なり、主とする文字の構造が前面に表出するのであって、一画の中に地的処理を行なっても文字という具体性の上では表面的な浅い面としかならず、線としての弱さが目立つて来ることが明らかになってくる。線における集中性、象徴性、時間性などが害なわれ、強度を持ち得ない



図15 江口草玄《縁一》1955年



図16 江口草玄《縁》1954年

のである。この点でゲンビの際すれ違った文字と地をいかに書く(描く)かという書家と画家のすれ違いは、構造的にすれ違ったままであり、こうした分析を通過しなければ構造的差異に気づかず、実証的な確認はできなかつたであろう。

#### (4) 墨で直に書く手法

1955年第1回墨人公募展<sup>(26)</sup>で発表した《作品No.5》(図17)は、直接「ネリ墨を原液のまま両手でつかんだり、もんだり練ったりしながら紙の上に置いて行った」作品である。草玄は自分が意図した線の上で成り立っている作品として、それほど悪い作品とは思っていない<sup>(27)</sup>が、井島勉をはじめとしてこの作品は「お話にならぬ」ほどの酷評を受けた<sup>(28)</sup>。

しかし、ここでは草玄の試行側に立ち、筆をも放棄した書の解体という意図での表現であり、毛筆という用具をより直接的に——毛の一本一本を——自分の指先でなぞらえながら確認した作品と見た方が良いであろう。使用に難度を伴う毛筆の表現性を棄て、直に墨を持って手の指で直接書き付けることにより自己を表出しようとしている。そしてそれは、印や蠟緋染めの手法のような間接的手法から、筆や鏝をも離した直接的、身体的表現の痕跡となって表れている。こうした毛筆を放棄し、直接性に訴える表現は、抽象表現主義的な表出として見える。「書く」という行為、そしてその行為の後に残される墨というモノの物質性が、露わになってきている。また、筆という筆記具を除いての自分と墨、紙という用具との直接な関連性についてもある。(1)~(3)までは平面上での造形的視覚性に書の骨格の探索があった。これは眼底に像として結ばれる視覚上の結果として知覚されることであった。けれどもここでは、直接墨を持って書くという触覚、身体の動き、行為性という書き進める過程での行為性に観点が移されている。その行為の定着という点、直接性は、自分の身体の動きをそのまま映す表現主義的であることは容易に推察できよう。筆を離すことによる直接性に実験的視点を移すことで、蠟による試行とはまた異なる分析であった。酷評を受けながらも草玄がそれほど悪い作品とは思っていないのは、そうした意図した行為の上の表現であり、試行であったからと言える。

(26) 墨人公募展の回数について混乱があり、墨人No.86(裏表紙掲載)で8回まで統一される。1953年墨人No.11における誌上展が公募展の第1回とされ、それによると本展は第2回となる。

(27) (15)に同じ。

(28) 第1回墨人公募展を見ての研究会での発言(1955年6月18日)。その他、片山寿昭、木村重信らの評もある。墨人No.36, 29頁 1955年7月号



図17 江口草玄《作品No.5》1955年

#### (5)筆・墨・紙による手法

非文字の作品を制作する上で草玄は、筆を放棄したことがあったが、墨・紙を完全に離すことはなかった。(1)～(4)の試行を見てもこの用具の上で試みられている。これまで培われたものとして、すべて制作は書の欠くべからざる用具、墨・紙の上で、そして毛筆の代わりになる筆記具——それは鎧であり、手である——で行なわれている。草玄において非文字の作品は書的用具を全く否定し、新しい素材等による書を創出するのではなく、書の骨格の確認のため、従来の書における文字や筆などを文字通り「外し」た上でのものと窺われよう。

書において実に当たり前の筆・墨・紙による手法——書における通常の方法ではあるが——は発表された作品として年代が若いが、文字を使わないだけで容易にできる——意識的かそうでないかの差はあるが、書家であれば誰でも同様な経験はしている——ので非文字の試行をする際、絶えず基本形式として並行して試みられていたと考えるのが妥当であろう。

《作品》(図18)および《作品No.7》(図3)は文字らしき形態が紙面に現われてきている。一方、《作品No.6》(図2)は文字らしき形態もなく、点や線による構成、かつオールオーヴァー的なものとなっている。筆墨紙による手法ではあるが、このような作品上の二つの指向性の違いが作品から感じられる。オールオーヴァー的なものと、文字的なものが現われているものとの間に揺れ動いている草玄の心理状態が作品に表れていく。

しかしいずれにしても筆触や、墨(画、黒)と紙(余白、白)に限定している点は、書の範疇から外れるものでない。また、ここで間接的な手法で、書的用法から離れていったものが再び直接的手法にもどってきていることは、これまでの試行の結果、書における自己表出の用具として、毛筆の意義を取り戻しはじめたと言える。



図18 江口草玄《作品》1954年

以上、草玄における非文字の作品を五つに分けて望んだが、ここでその延長線上にある一連の非文字の作品制作の中で、ただ一回のみ制作された先鋭的な作品を挙げておきたい。

1954年の第1回モダンアートフェアにおけるウインド・ディスプレイの造形物である(図19)。このモニュメンタルなベニヤの造形物は、デザインをした下絵をもとに職人に指示を出しながら制作されたものである。この制作の際、線の数を極力少なくて視覚的に眼を引き付けることを考えている<sup>(29)</sup>。ただそこで使用している色は造形物の白と背景の黒であり、そこに書との関連を見いだせるが、こうした立体的な造形物は同一作家による作品であるから完全に書からの発想は否定できないものの美術的造形要素で組み立てられていると見るのが妥当であろう。

また、意図的ではないにしろ職人に指示を出しながら制作するというのは、発注芸術と言わないまでも、そのように見ることもできよう。書という「自分が書く」上で作る芸術にとって、この造形物は書の対極にあるとも言えるのではないか。そうした新しい試みを既に'50年代前半に行なっている草玄の思考、そして試行の広がりと大きさが見えてくる。

(29) (17)に同じ。また、「モダンアートフェアを語る」座談会が、1954年5月4日心斎橋御門において開かれ、草玄も出席している。その中でこのディスプレイを吉原治良、須田赳太、植木茂は評価している。墨人No.26, 46頁 1954年6月号



図19 江口草玄『大阪心斎橋大丸ショーウィンドウディスプレイ』 1954年

このような非文字による試行を重ね、具有していた造形感覚が研ぎ澄まされ、当時、前衛書と見られつつ進行されるのである。しかしここでは書における一回性という限られた状況——しかし、そこにおいて獲得される潔癖性、精神の集中性、高められた象徴性——についても多様な墨色、反復、オールオーヴァー的等価的な紙面づくりなどを用いることで否定している。そして、毛筆の中で表される自己の表出性も放棄している。これは傍から見ればまさしく前衛と見られるのは必然であったであろうが、こうした既存の価値観を否定し、確認しているところに時代性が反映されている。草玄の筆・墨・紙の限られた用具において律動する自由について、この試行の中では結局、草玄が求めていた「書の骨格」ということを掘りきれなく、「絵画とのケシメが根もとのところではけて」きてしまったのであるが、書における文字性、造形性、身体性や毛筆の意義などを個別に洗い出しつつ、自分の手によって熱い血を流しながら曖昧ではあったが獲得していった時期だったと言って良いのではないだろうか。

### 3. 同時期の他作家との比較

草玄の非文字の作品と同時期の絵画作品との関連についてはこれまで次のような論評がなされている。

①塩野松雲「墨人の作品について」<sup>(30)</sup>墨人No.223, 1974年1月号

②「特集 吉原治良と書」季刊書の美第19号 書の美研究会 1980年

(30) 第22回墨人会創立記念研究会(1974年1月5日京都大和屋)において研究発表される。

- ③天野一夫「比較 東西の交流のなかで」週刊ART-ISTS JAPAN 39横山操 同朋舎出版 1992年
- ④「特集 一九五〇年代の書と今——森田子龍・井上有一・江口草玄——」季刊書の美第52号 書の美研究会 1992年
- ⑤ELISE GRILLI「The Beauty of Ink」NIPPON TIMES 1954.10.1(図20)<sup>(31)</sup>

これまで草玄については、子龍や有一の影に隠れて触れる機会が少なかった。また、創立同人では最も早く1976年には墨人会を脱会している。そして作品も脱会前の1970年以降、「仮名ことば」による作品が制作の中心となってきた。加えてその書風も'60年代までの作品のように大きさ、技巧、表現方法など、熱狂的なものから自然体のものへ変わり、衝撃的で劇的な激しい作品ではないことがその理由の一つとして挙げられよう。しかし、書と絵画との熱く密接な交流の時代においてはまさにドラマの主役であったことは、逃れようがなく、僅かながらもこれらの論評は、草玄の非文字の作品を知る緒となる。

①において、「墨人の作品については、画家達は画面構成の弱さを指摘していたようです。墨人は絵画から学び、画家は書から学んでいただろうと思います」と論じ、引き続き第1回モダンアートフェアに出品した草玄の《作品》(図18)と、同じく同展に出品した吉原の《作品》(図21)<sup>(32)</sup>とを比較している。「左側が江口さん。右側が吉原治良さんのものです。殆ど区別が出来ないくらいに、書は絵画的であり、絵画は書的であると言えます」と類似性を指摘している。

この第1回モダンアートフェアに出品された草玄の作品もさることながら、前掲《作品No. 6》(図2)と見比べると明らかに同類の作品と見ることができる。当時、塩野の指摘のとおり、書の画面構成の弱さを指摘する画家たちの声を前掲したゲンビの例会での発言からも確認できる。しかし、書家たちも紙面構成の弱さを認識しており、その後の草玄のこの《作品No. 6》を見たとき、紙面構成の弱さというものを感じるであろうか。抽象絵画の先駆者、吉原と拮抗する程、点、線が構成された抽象的作品となっている。紙の上に墨を布置していく非文字の作品は、紙面構成では当時のモダンアートに四

(31) 4面。墨人No.30, 21~24頁(1954年12月号)に和訳と、英文が再掲載されている。

(32) 芦屋市立美術博物館所蔵《作品B》、第1回モダンアートフェアの後加筆訂正され、また、天地も逆にされている。図版は加筆前のもの。

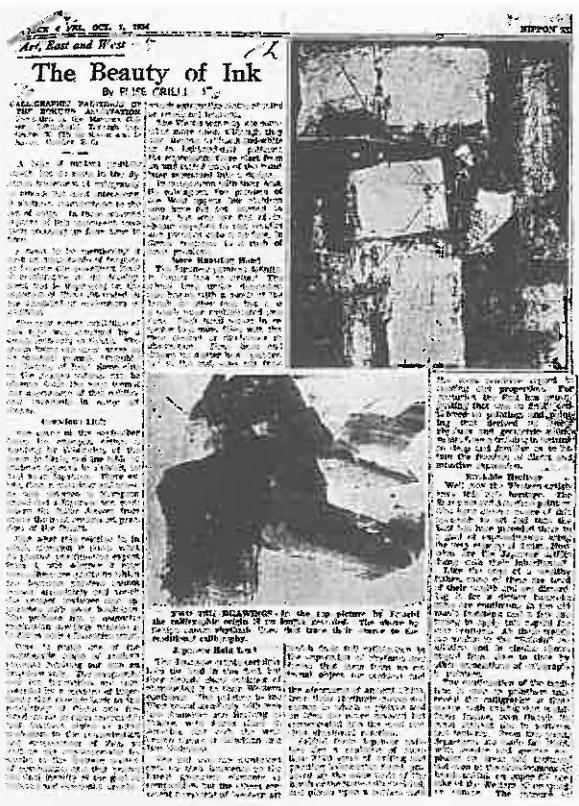


図20 1954年10月1日付「NIPPON TIMES」紙 第4面部分



図21 吉原治良「作品」1953年  
芦屋市立美術博物館蔵

敵し、また現在においても色褪せて見えないと言って過言ではなかろう。

この草玄と吉原の作品における関連性は、有一や子龍に比べ多く見いだせる。次の文は吉原が1954年の墨人会展開催の折り、草玄のことについて述べたものである<sup>(33)</sup>

江口草玄は体が細い。私も亦体が細い。私はどうも物ごとに神経質でいいけないのだが、江口草玄も神経質なのに違いない。私は弱そうでいて滅多に病気などしないのだが、草玄はどうだろう。私たちはまだつき合いが浅くて草玄の日常のことまで知らないのだが、草玄は、どこか強靭なところがある。これは体より精神力の点かも知れない。草玄は、どう思っているか知らないが、私はどこか仕事の上で草玄と一緒にいるものがほんの少し感じられるのだ。そしてこのような場合例がいなく感じられる反撥を不思議に草玄には感じない。これは私の方で深く草玄の仕事に尊敬をいだいているからであろう。

いづれにしても私はどうやら江口草玄の仕事のファンであるらしい。草玄の個性の質が私に共鳴を越させてしまうものもついているのにちがいない。

吉原のこの推薦文を辞義どおり鵜呑みにすることは危険を伴うであろうが、吉原は草玄との身体的特徴の共通性を挙げつつ、その仕事に共通性を見いだしている。そして、墨人会展を見た後の批評会において次のように続けている。

僕は江口君の推薦文を書かされたわけなんですよ。その中でさつきにも江口君に一寸話してたけど、「江口君よ脱皮せよ」ということを書いたんです。ところが会場へ行つてみたら非常に脱皮していると思うんですね、あれでね僕は文字がどうと言つて聞く気もしないし、あれはもうはつきりと、絵画としての江口草玄というものを示した作品だと思うんです。<sup>(34)</sup>

その後、「マチエールの複雑な面白さ」や、「単純な材料だけでもあれだけの複雑な画面が構成出来る」ことを挙げ、迫力もあり技巧も過剰になっておらず、「私は江口君の作品を非

(33)「江口草玄のこと」墨人No.28,22頁 1954年10月号

(34) (23)に同じ

常に高くかいたいんです」と結んでいることから推察するに、吉原は草玄の非文字の作品というものを随分意識していたのではないかと思われる。この評は、草玄の蠟作品に発せられたことばであるが、マチエールという吉原が作品上にこだわったものについての示唆の一端をこうした草玄の非文字の作品が与えたと見て早計であろうか。この例のみならず、草玄と吉原の作品の類似性を見ることは難しくない。<sup>(35)</sup> 中でも有田が吉原の1956年の蠟による作品(図22)を提示しつつ<sup>(36)</sup>、その即興的な制作方法や内容について「書家の制作が技巧の過剰におちいることを敏感に見てとり、たえず注意をうながした」例として、草玄の蠟の作品と比較している。

③においてO美術館学芸員天野一夫は、当時の美術的状況をふまえ、草玄の蠟による《作品》(図14)と横山操の《MAD O》(図23 当館蔵)、そしてピエール・スーラージュの《コンポジション》(図24)の図版を挙げて、東西の美術の交流の中での互いの影響関係について触れている。ここでは戦後、書と同様に危機に直面した日本画の骨格を横山が確認する際、本人は否定している前衛書や欧米のアンフォルメルの影響を指摘しつつ、草玄の非文字の作品における書の骨格の確認と、横山の日本画における試みの共通性に、当時、西洋文化と矢面に對峙することとなった日本文化が立ち向かっている姿を浮き彫りにしている。

また、'50年代のことではないが、この非文字の時期を経て草玄は文字へ回帰し、'60年代の力強い作品を通過して後年、「ことばの姿」を擱んでいくし、横山は骨格の確認の上、'60年代の大画面を経て日本的な水墨画に戻っていく。両者は互いにそれぞれの芸術における存立基盤を模索し、確認することによって独自の芸術を新たに開拓していく点に共通性を見いだすことができよう。

④では②同様、有田が1950年代の書と抽象絵画の交流の評価と検証を切望し、その周辺を有一、草玄、子龍の三人から特集を組み、寄稿と共にこの交流について論じている。そこで有田は草玄が『墨人』の基礎造形部に提出した習作(図25)を取り上げている。ここで課題は「三つの三角形による構成・定規による」であったが、応募しているのは草玄を含め三人である。しかし、中村木子の選評から規定どおりに行なっているのは草玄のみであり、他二名は規定から外れていた

ようであることがわかる。前掲のようにこの部は作品を生むための分析的実験の場であるが、前述のこと(2-(2)参照)と、ここでの草玄の習作のみが規定を満たしていることをあわせ見ると、他者と異なる草玄の造形的分析を進める姿勢やその厳しさが窺われる。そして、これまで皆書家たちが理論的でなく——古来から書道は勘に頼って伝承においてされてきた——、その上、芸術的用語を知らないし、文字の持つ構造的造形性に暗に寄り掛かってきた中で、この分析は、書の構造を理論的に解明し、実証的に書を追求しようとするものであった。これはまさに'50年代に見られる戦後の混乱激動期における自己証明への過程ととらえることができるのではないだろうか。

ここで眼を書に向け、他の墨人同人のこの期の非文字の作品と較べてみよう。墨人同人において書を解体していく方向は皆違ったと見て問題なかろう。草玄においてもそうであるように試行は多様に渡るので一言で言い尽すことはできないが、草玄は理知的試行、有一はフォープ的試行、木子は象形的試行、子龍は工芸的意匠的試行というふうに言えないだろうか<sup>(36)</sup>。この四者をその作品(掲出の草玄作品、および、図12、13、26)の傾向から、抽象絵画で言うところの熱い抽象と冷たい抽象に分けられるように思われる。前者は有一や木子、後者は草玄や子龍である。しかし、ここで非文字による作品を取り上げるべきは有一、木子、草玄であろう。なぜなら子龍は第1回モダンアートフェアに見る(図13)ほか、1954年の墨人展出品の非文字的作品(図27)を見るくらいで、ほかは『書の美』誌上に見るα部のものしか図版等で確認できないが、他の三人ほど造形的に成功しているとは推察できないからである<sup>(37)</sup>。

有一のエナメルでデタラメに書く、まさに抽象表現主義的な作品や木子のミロのような象形的作品に比べ、草玄の作品は静かであり形態が計算された構成のようであった。そこでその理知的造形性を前述の吉原が評価し、共通性を認める場面となったのであろうと考えられる。

論じられた年代が前後するが、⑤に挙げたエリーゼ・グリリ<sup>(38)</sup>による墨人展を見ての論評は興味深い。外国人による東西芸術の交流における書について述べられているものだが、その中で東洋の芸術家達<sup>(39)</sup>と西洋の画家達<sup>(40)</sup>とを較べ、「東

(35) 既にこの作品の図版は、墨人No.43 14頁(1956年3月号)に、有田の論文「線質の現代的意味〔上〕」(未完)の口絵として掲載されている。この論文の中では、作品について具体的に触れていない。また、草玄の作品についても同様である。

(36) 墨人創立同人の最後の一人関谷義道も非文字の作品制作を行なっているが、基本的に文字から離れることはなかったのでここでは省略した。

(37) 1954年の墨人展や第1回墨人公募展にレリーフ的な非文字の作品を出品していることが、墨人No.29, 26頁(1954年11月号)やNo.36, 28頁(1955年6・7月合併号)からわかる。

(38) ウィーン出身の東洋美術学者(1906—69)。1947年来日し、1953年から68年までJapan Timesの美術評論も担当した。

(39) 墨人同人をさす。

(40) シュナイダー、アルトワング、フランツ・クライン、モンドリアン、ベン・ニコルソンが挙げられている。

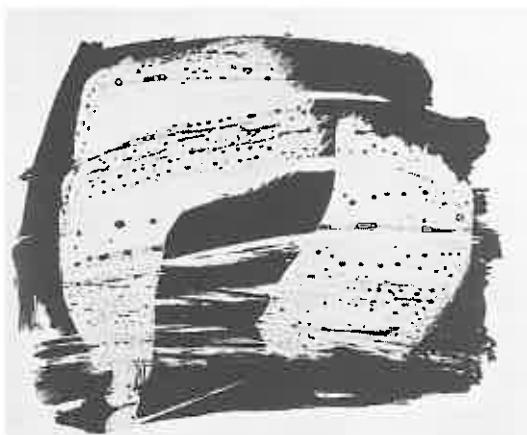


図22 古原浩眞《作品》1954年



図23 横山操《MADDO》1960年 当館蔵

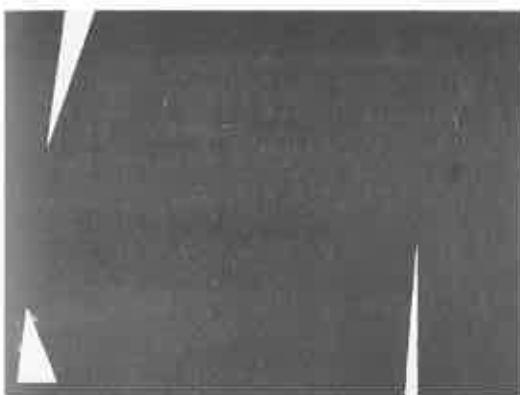


図25 江口草玄《三つの三角形による構成・定規による習作》1954年

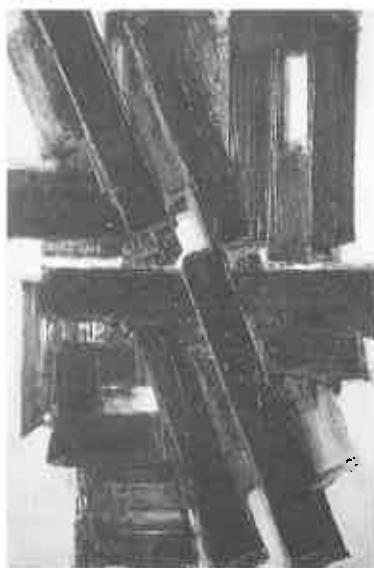


図24 ピュール・スーラージュ  
《コンポジション》1955年  
個人蔵



図26 中村木子《作品A》1954年



図27 森田子潤《作品》1954年

洋の此の様の芸術家達と較べると此れ等西洋の画家達は未だ書く事を知らないで、而も内なる世界で向う見ずに進む手探ぐりに直ちに応じて単純な形を外に投げ表わそうとする、原初的衝動に満ち溢れた子供の様に見えるのです。日本の画家達は決定的に「如何に書くか」を知っています」<sup>(41)</sup>と述べている。そして、墨人の運動などの芸術運動に理解を示しつつ、より好みではないが主たる関心が形やマチエールに向いていふとする草玄の《作品》(図14)と、文字の象徴性、墨の詩的暗示に魅せられるとする閔谷義道の《飛ぶ》を挙げ(図20)、「中国の宋の画家や日本の禅の坊さんが書くリズムに溢れた線や爆発的な墨のとばしりは、西洋の芸術家達が良く知っている装飾的な、計画を以つて描いたり或は肌理描出を表そうとする為に捨てられるには余りにも価値があるものに見えてなりません」<sup>(42)</sup>と、永い歴史に裏付けられた文字性と、「書く」という身体性とは西洋人が羨む遺産であると論じている。ここからも草玄の非文字の作品が西洋人の眼から見ても最も抽象絵画に近付き、その差異を肉眼では見つけることが容易ではないことが窺える。書の解体を最も急進的に進め、この時代の書と絵とが密接な関係に近づいたことをよく示していると言えよう。

また、グリリの論考は、書くという中において実現されていく中には、象徴性、文字性、身体性などが含まれ、また、墨という色と紙の地の色、つまり黒・白の潔癖性ということをも孕んでおり、草玄の非文字の作品に否定的ではあるが、今なお書を考える上で示唆に富んでいると言える。

このように僅か三年間程の試行の中で、草玄は同時代の抽象絵画的才気を登りつめるまで短時間のうちにやってのけた。非文字の作品はこの時代の書と絵との関係、状況を雄弁に物語る作品と言えよう。但し、それは書的ではあるが、草玄が真に求める書の姿、また、毛筆の妙味や、先の書における一回性ということの身体的行為性とは乖離したものであったことも事実である。

#### 4. 解体の結果——文字への回帰

これまで草玄の非文字の作品とその展開や、他作家の作品との類似性、および時代性を見てきたが、こうした非文字の作品を試みるうちに書と絵との骨格の違いといふものが曖

昧になつていったと草玄は言っている。

絵画のような描写性でなく、精神そのもの、つまり人間の骨格そのものであるというところに書の線の線としての骨格があるわけだろうと思われます。

その骨格を私なりにはっきりと然も文字という形をはずした中で、はずしたらより純粹になったものが擱めると思ったのです。事実何か絵画とは異質なものを幾分か擱んだようには思ったのですが、然し書の骨格を擱んだという実感は曖昧なものになっていて、絵画とのケシメが根もとのところでぼけて來るのでありました。このことは単に制作上の個人的な行きづまりというような問題ではなかったと思うのです<sup>(43)</sup>。

文字性や筆を否定し、造形的構成やマチエールを追求し試行するところで、今までことばを持たなかつた書が、論理的芸術用語で語られる抽象絵画の論理のことばを受けて抽象絵画化していったことは止むをえまい。そういう背景のないところで書を模索するのでは、何ら抽象絵画と変わらなく曖昧になってくるのは必然であろう。そして、戦後すぐ入ってきた欧米のモダンアートや国内でのそうした傾向に劣等感を抱きつつ、影響を受けなければならなかつた。いくら理論的指導者であった井島勉が書の線が絵画におけるような対象にかかわり合う描写性よりも、人間にかかわり合う表現性が圧倒的に支配的であると言つても、同じ視覚という場に立つて見た時、肉眼における決定的違いと言えず、書と絵との差異であろうが視覚上ではわからない。草玄が求めていたのは書の骨格であり、明らかに異なる絵画との差異であり、書が確固たる芸術として自立できる骨組みであるのだから一刀両断できるその論理、定義、そして視覚上の姿であり、それが非文字の作品を制作している中では、結局のところ見つけることができなかつたというべきであろう。但し、この試行がまったく無駄なことであったのではなく、文字を外すことによって絵画との差異がなくなるということや、書の構造の一からの確認を、逆説的に感じることができたということも事実であろう。

このような意図的に進められていた書の解体が、「根もとがぼける」という結果をむかえつづる時に、《Calligraphie Japonaise》の映画に出演するのであるが、ここにおいて五

(41) 原文: The Westerners may use somewhat more color, although they also incline to black-and-white or to light-and-dark patterns; the expressions there start from an undirected swirl of the hand, later assembled into a design. In comparison with their Asiatic colleagues, the painters of the West appear like children who have not yet learned to write, but who are full of inchoate impulses to toss doodles and patterns onto a surface, in direct response to a rush of inner gropings. The Japanese painters definitely "know how to write."

(42) 原文: The rhythmic line and explosive ink splash of the painters of Sung China and the Zen priests of Japan appear to me too valuable to be abandoned for decorative blocking and texturing, which the artists of the West know so well.

(43) (11)に同じ

里霧中であった状況を脱するのである。書の内側からではなく、外的要因によってそれまで求めていた書の骨格について眼を見開かされている。外国人に見せる、つまり、書というものが西欧文化と直接対峙することとなり、書を再び見つめ直させられることによって書の存立基盤が露わにされたのである。これまで否定していた文字という拘束、自由を剥奪するものの象徴であると考えた文字の枠組みというものこそ書が書たるものであると、ここで気付くのであった。

文字という「場」の意識、つまり絶対的な自由というものはありえず、自由はすべて「場」において自由となるものであることに気付き、自己実現をしていく場が、書においては文字性であるということに開眼する<sup>(44)</sup>。《刻野》(1955年 相澤美術館蔵 図28)は、その時制作されたまさしく金字塔となる作品である。文字を書くことによって書の書たる由縁が、構造、骨格が生じてくることに気付き、ここに歴然とした書の自立性、東洋独自の美を草玄が自覚するに至るのである。

外国人に俺の書くところを見せるのだからそれは「書」でなければならないということで「刻野」という作品が生まれたのです。つまり私の作品に二年ぶりで又、文字というものが復活して来たわけですが、考えてみるとそれ迄の約二年間、一番大事なところを放り出していたわけです。つまり書は文字を書くことを場として成立する芸術であるということをしばしば井島先生がおっしゃられますが、正にそのことです。私がアレシ NSキーの前に立った時、俺は書家だという確信、書を見せるのだという自覚がなされた時、何か知りませんが私の中に文字というものが全然抵抗感を持たなくなっていたのです。そして「刻野」を書いていた時のリズムというものが、説明なぞできない位に夢中なものであったのです。楽なというと大変語弊がありますがどういうてよいか、とにかく自然にぐんぐん流れしていくわけです。その流れが自分のながれになって、しかも深まっていくような、しかも突き当たらないという、そういう気持のいいものでした。文字をはずして所謂骨格だけを書こうとしていた時の、こしらえて行くような、歯切れの悪い流れとは全然違った次元の流れなのです。書の本当の骨格というものはこれなんだと思いました。つまり書の骨格というものは文字を書くことでしか出



図28 江口草玄『刻野』 1955年 相澤美術館蔵

て来ないものであるということです。言いかえたら、線それ自体は正しく精神の記号であるけれども、文字を書くということを通すのでなければ骨格が本当に生きた骨格として書の骨格の中に生きて来ないということです。<sup>(45)</sup>

このアレシ NSキーの映画によって、草玄が書における文字について気付くことを菅原教夫も注目し、書のアイデンティティが顕在化した場面ととらえている<sup>(46)</sup>。「東洋人、日本人は西洋人のような明確な自我を持たない」というエングの説を用いつつ、他者(西洋)と直面したときに露わとなり、草玄の中に意識されたであろう自我を戦後の現代美術のエピソードとして取り上げている。書の骨格という書固有の性格が文字の上に存立することを自覚した時、これまでの書を否定しつづけ、抽象絵画に接近して試みられてきた非文字の作品は終焉を向かえ、書における骨格の認識とともに再び文字が紙面に甦り、文字に立ち返るのである。そこによく書における近代的息吹を見ることができよう。文字を拘束ととらえ、また、筆を捨てて行なわれた非文字の試行は、文字への回帰という、きわめて当然な帰結への試みであったと考えられるが、そこがこれまで書壇では語られなかったことであり、草玄の苦難の模索であったのである。

草玄における非文字の作品は、書を分析的に考える試行であった。一連の非文字の作品を制作するにあたっても書というもののへの帰属意識は捨てきれずに、書というものの再生を願って行なわれた試行であったと言えよう。筆墨紙による極限に限定された場において發揮される表現の自由を、そして、書

(44) 墨人会の理論的指導者であった井島勉によれば、「自由なる意志は(略)、文字を場所とし、これを媒質化しながらみずからを自覚しつつ書を構成する」とある。井島勉「書の美学と書教育」第6版、44頁 墨美社1982年。

(45) (11)に同じ。

(46) 菅原教夫『日本の現代美術 24作家の「持続する現在」』26~27頁 丸善  
1995年

が芸術たる由縁を自覚し、その後の書の、次の展開に草玄は向かっている。そして、それは'70年代半ばに身を結ぶ「ことばの姿」の礎として着実な結果を生むにいたる試行だったと言えるのではないだろうか。

## 5. むすびにかえて

草玄の書を語るキーワードは「ことばの姿」であり、それに沿って見ることが草玄の書の理解を深めることにつながると思われる。しかしその「ことばの姿」が生まれ出するまでの荆の道、始原がこの'50年代にあり、そしてその表出が書の解体における非文字の作品の試行である。また、近年の「クジキ・ハジキ・ネジレ」という毛筆の原理と、その難度を解決する確認にも、この試行はつながっている。有一も語っているように危険な冒険だったけれども、この時期を経なくてはこの後の文字へ回帰し、独自の書を生んでいくものではならなかつたであろう。そうした草玄の書を探るものとして、この拙稿を試みたのである。草玄が'50年代を踏み越えて現在の書があるように、この'50年代の書を論じた小文を踏まえ、草玄の「ことばの姿」や「クジキ・ハジキ・ネジレ」の論考について、ひいては書というものを考えていくことに繋げていきたい。

なお、限られた資料の中で論考をすすめたが、この'50年代の書のことについて、研究されている方々のご教示を頂戴できれば幸いである。

### 図版典拠:

- 4:季刊墨スペシャル第10号「現代の書」26頁 芸術新聞社 1992年
- 6:同、30頁
- 8:墨人No.12,1953年4月号 7頁
- 9:同No.4,1952年7月号 7頁
- 13:同No.26,1954年6月号 26頁
- 15:同No.34,1955年4月号 2頁
- 16:同No.31,1954-5年12・1月合併号 14頁
- 18:13に同じ、22頁
- 19:同、34頁
- 21:同、23頁
- 22:同No.43,1956年3月号 14頁
- 24:週刊ARTISTS JAPAN39 横山操 1227頁 同朋舎出版 1992年
- 25:墨人No.25,1954年5月号 17頁
- 26:16に同じ、21頁
- 27:同No.28,1954年10月号 19頁

謝辞:本稿の執筆にあたり、江口草玄氏から事実確認および資料提供を、また、下記の方々から資料・情報提供をいただきました。記してお礼申し上げます。

有田光甫(書の美研究会主宰)、磯部南海雄(大阪府立島本高等学校教諭)、神蔵翠甫(書家)、平井章一(兵庫県立近代美術館学芸員)、中村紘一 -敬称略 50音順-