

〈論文〉

前衛書家井上有一と画商海上雅臣の協働

—井上像の形成と晩年の取り組み—

Collaboration between Avant-garde Calligrapher Inoue

Yūichi and Art Dealer Unagami Masaomi:

The Formation of Inoue's Image and His Later Years

向井 晃子

MUKAI Akiko

Summary

This study focuses on the activities of Inoue Yūichi (井上有一), an artist who produced innovative calligraphy in the postwar period and interacted with artists both in Japan and abroad, from the 1970s onward, and discusses his collaboration with art dealer and critic Unagami Masaomi (海上雅臣). In Japan, during the Meiji period, the art system was developed based on the categorization of art originating in Western Europe, resulting in the marginalization of calligraphy, a genre that did not exist in the West. Due to this historical background, avant-garde calligraphers found it difficult to find a venue for their work. On the other hand, Inoue met and collaborated with Unagami, which led to new developments in his activities. Unagami's continued positioning and discussion of Inoue as an artist practicing calligraphy as a contemporary artist offers new possibilities for updating the issue of categorization surrounding calligraphy and art in modern Japan. The collaboration between Inoue and Unagami is significant in that it addresses this issue, which has existed since the Meiji period. However, just as Unagami did not recognize the complete writing (臨書) of the "Yan Family Temple Stele (顔氏家廟碑)" as a work of art, the issue of categorizing calligraphy and fine art appears to continue to exist. In modern Japanese art, which were strongly influenced by Western Europe during the Meiji period, the issue of drawing the line between calligraphy and fine art appears to be complex and multi-track.

キーワード

前衛書、日本近代美術、井上有一、海上雅臣

1 はじめに

本研究は、戦後に革新的な書の制作を行い、国内外の美術家とも交流した作家である井上有一（1916-1985）に注目して、画商で批評家である海上雅臣（1931-2019）との協働を明らかにし、日本近代美術が孕む、西欧を源とする美術を基準とした日本近代の美術と芸術のカテゴリーズの問題の観点からその意義を考察する。

戦後の一時期、革新的な書の活動が隆盛し、後にそれは前衛書と呼ばれることになった。前衛書に関する動きの中で、1952年に井上らとともに墨人会を立ち上げた森田子龍が発刊した雑誌『墨美』が、創刊号の表紙に当時まだ無名であったフランツ・クラインの作品を使用したことは、現在も比較的良好に知られている。この『墨美』は当時、国内外の美術家からも注目を集め、誌上での交流も行われるなど、前衛書を中心とした書と美術が交わる動きが展開した。そうした前衛書の作家の中でも、井上は現在、国内外でよく知られ、大きな紙に一字あるいは少数字を書く作風（図1）が有名である。2016年には金沢21世紀美術館で大規模な回顧展が開催され、国内外の美術館にも作品が収蔵されている¹。

ただ日本では、明治期に欧米をモデルとして近代国家の体制が形作られる際、美術制度においても西欧発祥の美術のカテゴリーズを基準として整備が進められた結果、欧米に存在しない書というジャンルが美術制度から周縁化された経緯がある。戦後に書と美術が交流した動きは、実践者たちが図らずもそれを問い直したと見ることもできよう。しかし結果として、両者は再び離れ、日本の美術ジャンルの更新は起こらず、前衛書は古典的な書を求めた日展を中心とする書壇からも周縁化された。その結果、前衛書の作家たちは、活動の場を得ることが難しくなっていたのである²。



図1 井上有一《貧》(CR72028)1972年

ボンド墨・和紙、126×182cm ©UNAC TOKYO

このような経緯もあり、前衛書は現在、比較的マイナーなジャンルではあるが、それでも前衛書と美術の交流に関する研究は比較的早い時期からなされており、1992年に『書と絵画の熱き時代・1945~1969』展がO美術館で開催され、前衛書と絵画の作品120点余が

¹ 「生誕百年記念 井上有一」金沢21世紀美術館、2016年1月2日~3月21日。

² 向井晃子『戦後前衛書に見る書のモダニズム―「日本近代美術」を周縁から問い直す』三元社、2022年。

展示されて、図録には天野一夫が、詳細な論考を寄せた³。同年には『森田子龍と「墨美」』展が兵庫県立美術館で開催され、その図録論文では尾崎信一郎が森田を巡る書と抽象絵画の交流と断絶について詳述している⁴。2001年には、バート・ウインザー・タマキが、*Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*で、アメリカの抽象表現主義が日本という「他者」に支えられていた側面を論じる中で、森田を取り上げている⁵。

そして近年、前衛書に目をむける研究は増えつつある。ただ、井上については、『墨美』を創刊し、独自の書の理論を発表した森田に比べると、学術研究における注目度は高くはないと言えよう。それでも、2016年に栗本高行が著した『墨痕—書芸術におけるモダニズムの胎動』、2022年発刊の拙著で井上が取り上げられ、丸山果織も論考を発表している⁶。海外の研究動向としては、2020年にジェーニャ・ボグダノワが *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde* を刊行している⁷。展覧会では、先述のとおり2016年に、井上の大規模な回顧展『生誕百年記念 井上有一』が金沢 21 世紀美術館で開催された。2025年に渋谷区立松濤美術館で開催された『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン 1970s-1980s』では、当時の新進気鋭のデザイナーたちが井上に注目し、協働したことが取り上げられている⁸。

先述の歴史的経緯のため、日本では、書を「芸術」や「美術」として研究する体制が十分に整っておらず、これまで美術研究方面から前衛書に興味を持たれる場合、1950年代を中心に行われた書と美術の交流が注目されやすかった。しかし、前述の『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン 1970s-1980s』展の図録所収論文で木原天彦は、井上の1970年代以降の活動について言説が乏しい傾向を指摘し、それを文化史に位置付ける問いを發した⁹。また、美術史家の稲賀繁美は、西欧に源を持つ今日的な芸術概念について、「習得可能な技藝一般をさすラテン語の arts は、語源的にはギリシア語の technē と同根で、東洋においても類似概念が長らく存在している。むしろ西欧近代の美術概念 beaux-arts/fine arts/Schöne Künsteこそが、優れて西欧社会における近代 modernité の定義そのものと表裏一体な、地理的にも局地的にして、歴史的にも特殊な背景を背負った概念であった、とする見方も、けっして極論ではない」として、近代なる規定が如何なるものだったのかを

³ 天野一夫「『書と絵画との熱き時代』展・序説」展覧会図録『書と絵画との熱き時代・1945～1969』品川文化振興事業団O美術館、1992年、6-14頁。

⁴ 尾崎信一郎「森田子龍と『墨美』—書と抽象絵画をめぐる—」展覧会図録『森田子龍と「墨美」』兵庫県立美術館、1992年、13-18頁。

⁵ Bert Winther-Tamaki, *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu: University of Hawai'i Press, 2001.

⁶ 栗本高行『墨痕—書芸術におけるモダニズムの胎動』森話社、2016年。向井『戦後前衛書に見る書のモダニズム』。丸山果織「戦後日本の『前衛書』—森田子龍と井上有一」『民族芸術』第29号、2013年、184-192頁。

⁷ Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Brill, 2020.

⁸ 『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン 1970s-1980s』渋谷区立松濤美術館、2025年9月6日～11月3日。

⁹ 木原天彦「膨張する豊かさの中で—井上有一と1970-80年代」展覧会図録『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン 1970s-1980s』渋谷区立松濤美術館、2025年、182-189頁。

再認識するためにも、そこから排除されたものについての歴史的事実そのものの究明が有効であることを述べている¹⁰。そこで本稿では、西欧を源とする美術の枠組みから影響を受けた日本近代の美術制度では周縁となった書に取り組み、革新的な制作を行った井上の1970年代以降に注目し、画商で批評家の海上との協働によって、その枠組みからは排除された活動がどのように展開されたのかを明らかにし、その意義を考察する。

書と美術の交流や海外からの注目が下火となるのと入れ違うように、1970年、井上は海上と出会った。海上は1931年東京都出身、自らが価値を感じる未ださほど知られていない現代美術の作家を世に出す情熱を持ち、それを実行した画商であり、批評家であった。美術批評家連盟のWebでは、井上の他に、棟方志功、八木一夫、工藤哲巳といった作家の紹介が彼の功績として挙げられている¹¹。井上については「前衛書家、井上有一に対する思いは強く、氏の書家としては例のないカタログ・レゾネ『井上有一全書業』の編集と刊行という大きな事業として今日に伝えられています」と記されている¹²。1966年に壹番館画廊を開設し1971まで運営した後、1974年にウナクトウキョウを設立し、会報誌『六月の風』を創刊した¹³。

本稿では、第2章でまず、レゾネから1960年以降の井上の作品についての傾向を分析し、そこへの海上の影響を見ていく。次に、井上と海上の協働を概観し、海上がひらいた井上の活動から、海上と出会った翌年の1971年、井上が勤務先の小学校を退職した翌年の1977年、大病を患った翌年の1980年3つの作品集に注目して、海上が語る井上像を論じる。第3章では、1982年の異ジャンルの作家とのコラボレーション『作品集 鷹』と、同年から始まる書の古典「顔氏家廟碑」の全臨（古典全体の臨書）に注目し、海上と井上の協働のありようを明らかにする。そして最後に、それらの井上と海上の協働の意義を、書と美術を巡る日本近代の美術のカテゴライズの視点から考察する。

臨書とは書の古典の名品を手本として、その文字の形や筆遣い、書の雰囲気、精神などを学ぶために書き写すものである。ただ、書道展では臨書が展示されることも多く、単なる学習方法に留まらず、古典を学んだ上での作者なりの古典の表現が成されている場合もある。

なお、本稿の執筆にあたり、文献調査に加え、ウナクトウキョウ所蔵の資料調査を行った。井上の自筆資料については調査を行った中から、大学ノートに記された「井上有一自筆日記（大学ノート）」のPDF版、筆で記された和綴じの「井上有一自筆日記（筆日記）」、大学ノート表紙に「劇蹟五十六選、感動の『書』、書のすばらしさ、書そのすばらしさ、偉大なる『書』、すばらしき『書』」と書かれた自筆ノートを使用している。また、

¹⁰ 稲賀繁美「『合気道』の近代—その戦前から戦後への断絶と継承—武術・武藝・武道の周辺を巡って—」E・クロッペンシュタイン編『日本文化の連続性と非連続性 1920-1970年』勉誠社、2005年、297-298頁。

¹¹ 尾崎信一郎「追悼 海上雅臣氏」『美術評論家連盟会報』21号、美術批評家連盟AICA JAPAN Web、2020年11月14日公開、<https://www.aicajapan.com/ja/no21osaki/>、2026年2月8日最終閲覧。

¹² 同上。

¹³ 東京文化財研究所Web、物故者記事、海上雅臣、出典：『日本美術年鑑』令和2年版（497-498頁）、<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/2041071.html>、2026年2月8日最終閲覧。ウナクトウキョウWeb、海上雅臣プロフィール、http://www.unac.co.jp/unagami_profile.html、2026年2月8日最終閲覧。

CR から始まる数字 6 桁の番号は、井上作品のカタログレゾネナンバーである。

II 井上と海上の協働と「井上有一像」の形成

レゾネに掲載された井上の年譜を見ると、1955 年から 1966 年までは、海外での展覧会出品やドイツでの自身の個展といった、海外への作品発表がほぼ毎年続くが、1967 年以降は極端に減少していることがわかる。それと入れ違うように 1970 年、井上は画商で批評家の海上と出会った。それによって、井上の制作や活動はどのように変化したのだろうか、あるいは、しなかったのだろうか。本章では、まず、井上のレゾネより、1960 年以降の作品を分析して、井上の制作の傾向を分析する。次に、井上と海上の協働から、海上が刊行した 1971 年、1977 年、1980 年 3 つの作品集に注目して、海上が語る井上像を論じる。

2.1 1960 年以降の井上の作品制作

本節では、井上の 1960 年以降の作品を概観し、制作の変化を見ていく。レゾネから、1960 年以降の作品制作数を集計し、素材と作品スタイルを鍵に分類を行った。それが表 1 である。

表 1 1960 年以降の井上の制作：作品数と内訳

年	作品数	内訳 (素材と作品スタイルによる分類)													
		墨			釘挿・指挿 (*)	油彩	鉛筆	コンテ	木炭	木炭とコンテ	リトグラフ	エッチング	ポスターカラー		
		一字	少数字 (*)	多文字 (*)										書画 (*)	感嘆符 (*)
1960	60	47	1	4	-	-	6	-	-	-	2	-	-	-	-
1961	104	89	15	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1962	51	44	7	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1963	98	45	4	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	48
1964	32	27	-	1	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1965	181	35	65	2	79	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-

1966	133	130	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1967	55	55	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1968	82	82	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1969	123	44	79	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1970	317	267	50	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1971	42	36	2	4	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1972	220	180	34	5	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1973	319	76	8	222	13	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1974	71	29	14	25	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1975	26	2	8	14	2	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1976	158	77	16	62	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1977	204	154	30	20	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1978	225	77	83	65	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1979	17	-	1	10	-	-	6	-	-	-	-	-	-	-
1980	92	43	19	30	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1981	62	38	6	17	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-
1982	90	68	1	21	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
1983	79	20	1	-	-	1	-	-	26	31	-	-	-	-
1984	73	17	-	-	-	-	-	-	-	53	3	-	-	-
1985	49	5	-	4	-	-	-	-	-	2	33	1	2	2

(筆者作成)

*1 2～10 文字を少数字に分類した。

*2 11 文字以上を多文字に分類した。

*3 図 2 のように造形と文字が書かれているものは書画に含んだ。図 3 のように文字が矩形で囲まれたり、矩形と線による修飾がなされている場合は書画ではなく文字数で分類した。

*4 「！」が書かれたシリーズ。レゾネで 93 点で一式の扱いとされており、それに準じた。

*5 主として油彩で下地が作られ、釘や指でその素材に凹を作る形で文字を書く手法である。

*6 ポスターカラーによる作品には、一字、少数字、多文字、矩形のデザインが入ったスタイルが見られる。

ここからは、全体としては一字を大きく書くスタイルが主流ではありつつも、井上は、

様々なスタイルと素材に挑戦していたことがわかる。特に、書画への取り組みが見られることが、本稿の趣旨からも興味深い。書画というジャンルは、明治期の美術制度創設に際して、欧米の美術ジャンルに準じて書と絵画に分離された経緯があり、一般的に書道展に書画は出品されない。しかし、井上はそのような分類を意識しなかったと見られ、1965年には多数の書画が制作され、1970年代にも制作が見られる。井上の捉える「書」の範疇が広いことがここから分かる。



図2 井上有一《三十幅》(CR64031)
1964年、墨・唐紙、
59.5×62cm、©UNAC TOKYO

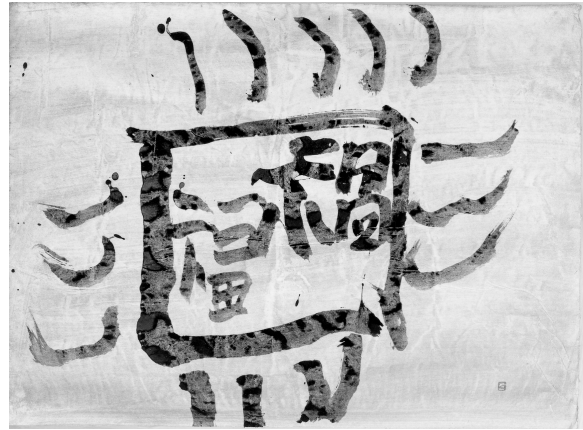


図3 井上有一《禍福》(CR65042)
1965年、ボンド墨・銀地(紙)、
41.5×55cm、©UNAC TOKYO

油彩、コンテ、木炭、鉛筆、ポスターカラー、リトグラフ、エッチングという様々な技法や素材については、基本的には美術で使用されるものであり、通常、書では用いられない。ゆえにこれは、書に美術の手法を持ち込み、領域をクロスオーバーさせた制作と言えよう。ただ、この美術で用いる素材や技法の点については、1960年代初頭に様々な試みが見られた後、1964年から1978年までは見られない。海上との出会いによって、美術的な素材や技法が促進されたわけではなく、むしろ墨と文字に注力した制作が続けられたのだ。

1983年以降の最晩年へ向けての素材や技法の広がりや、体調面の理由から、墨を含んだ重い筆ではない用具での制作を選んだことが考えられる。というのも、井上は、1979年に肝硬変の診断を受けて2月から5月末まで入院しており、1983年には過労により入院しているからだ。

このように本節の分析からは、井上の書の制作は、一字書の取り組みが多い傾向はありつつも書の範疇が広いことと、海上との出会いにより井上の作品制作の傾向が一変したわけではないことが分かった。では、海上は井上の活動をどのように展開させたのだろうか。次節ではそれを見ていこう。

2.2 井上と海上の協働と「井上有一像」の誕生

本節では、海上との出会い後の井上の主な活動について確認した後、1971年の作品集

『花の書帖』と、1977年に初版、1980年に改訂普及版が出版された作品集『井上有一の書'49-'77』の3つの作品集に注目して、海上によって展開された井上の活動と井上像を見ていく¹⁴。海上は自身の企画を実施するだけでなく外部からの新たな問合せの窓口となり先方との折衝も担当するなど、井上が制作に集中できる環境を整えたという¹⁵。レゾネの年譜からは、海上との出会い後の井上の主な活動を次のように確認できる。

〈1970年以降の井上の主な活動〉

1971年：第5回日本現代書展出品。作品集『花の書帖』刊行。国内初個展『「花の書帖」刊行記念展』（東京・壹番館画廊）。

1972年：個展（東京・壹番館画廊）、一字の大作のみ発表。第6回日本現代書展出品。

1973年：『戦後美術の展開』展（東京国立近代美術館）出品。第7回日本現代書展出品。

1974年：第8回日本現代書展出品。

1976年：西ドイツ巡回日本の書展に出品。

1977年：『井上有一の書'49-'77』刊行。刊行記念展（東京・飯田画廊、大阪・今橋画廊）。

1979年：シカゴ JAPAN TODAY 展に出品。『井上有一書展一壁新聞』（東京・和光ホール）、カタログ『壁新聞』刊行。

1980年：作品《愚徹》国立国際美術館に収蔵。個展（京都・朝日画廊）。改訂普及版『井上有一の書'49-'77』刊行。

1981年：小品集『俎』刊行。個展（名古屋・ギャラリー・ウォール）。

1982年：『井上有一展—1955年、そして今』（東京・和光ホール）、作品集『鷹』刊行。『「鷹」刊行記念展』（前橋・煥乎堂）。12月より顔氏家廟碑全臨開始。

1983年：スピラール誌(Spirale 社刊イタリア版、フランス版)7頁にわたって作品集『鷹』を紹介。顔氏家廟碑全臨、第一稿、第二稿を完了。

1984年：『井上有一「言葉書」』展（東京・ウナックサロン、大阪・番画廊）。オートルモン（パリ・Le Seuil 社刊）特集号「東京」のための題字を書く。同誌に作品図版5点と海上の井上有一論掲載。「科学技術と精神世界」（筑波大学学生会館）に作品を特別展示。

1985年：『未来のアダム』展に新作《上》を出品¹⁶。

井上の初作品集『花の書帖』が、海上との初仕事であった。作品集の刊行は、井上個人では取り組むことが難しく、実際、井上自身が作品集の出版を望んだというエピソードが、後年海上によって語られている¹⁷。また、井上の自筆日記には、海上との出会い以前からカメラの手入れや作品写真の撮影に関する記入がしばしばあり、井上が作品を写真で残すことに意識的であったことが分かる。井上にとって、海上は有望な協力者であっただろう。海上は、井上の作品写真を見る中で、「花」の文字が様々な表現されていることに驚き、

¹⁴ 井上有一『花の書帖』求龍堂、1971年。海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』ウナックトウキョウ、1977年。海上雅臣編改訂普及版『井上有一の書'49-'77』ウナックトウキョウ、1980年。

¹⁵ 2026年2月5日、ウナックトウキョウへの照会。墨人会等、以前からの書道関係については、引き続き井上が直接対応したであろうとの見方であった。

¹⁶ 海上雅臣編『井上有一全書業 Vol.3 1977-1985』UNAC TOKYO、1996年より抜粋。

¹⁷ 海上雅臣『井上有一—書は万人の芸術である』ミネルヴァ書房、2005年。

「花」のみを集めた作品集の刊行を発案した¹⁸。1970年に井上は一字書を大量に制作し、中でも「花」を200点余、書いている。これは、『花の書帖』に向けての制作と見られる。



図4 『花の書帖』外函と表紙

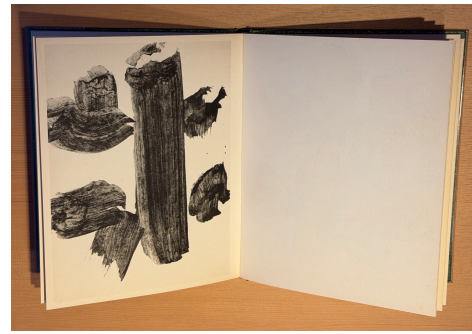


図5 『花の書帖』井上の作品写真頁

『花の書帖』は、函入りのハードカバーで、図書本体のサイズは25.5×21.5×2cmである(図4)。デザイナーの福田繁雄が造本を担当し、表紙には、芝生の上で撮影された福田がデザインした木とプラスチックの花のオブジェが掲載され、函にもこのオブジェのデザイン画が印刷されて、一見、書の作品集には見えない¹⁹。作品集冒頭には、西脇順三郎による新作の詩「花」の自筆原稿がカラーページで入っており、これは、海上が井上の作品を西脇に見せたことで生まれたものだという²⁰。次に、井上の《花》の作品実物一点、その次にモノクロの井上のポートレート、中表紙、《花》の作品写真が25点片側のページにのみ掲載(図5)され、作品目録、あとがき、奥付という構成になっている。作品目録から大作も含まれていることが分かるが、作品は全て、25×21cmという紙面1頁に合わせたサイズで掲載されているため、作品実寸の違いは感じられず、一点一点の「花」の異なる書き振りを、手元で楽しむことができる。海上はあとがきで、井上の書と西脇の詩、福田のオブジェという「三つの世代の花に寄せてのまっすぐな詩情をそのまま掌中一冊の本にまとめてみて 楽しめるよろこび」を述べている²¹。この作品集では、西脇の詩の高尚な雰囲気がありつつも、井上の書く「花」のバリエーションの楽しさが、福田のオブジェのカラフルさや軽やかさと相俟って、カジュアルで親しみやすい印象を生んでいる。これは現在、一般に井上に対して持たれている破天荒で迫力のあるイメージとはかなり異なるものである。

実際、海上は2005年に、

¹⁸ 海上、『井上有一』。

¹⁹ 『花の書帖』の装幀と福田のオブジェについては、展覧会図録『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン1970s-1980s』に詳しい。

²⁰ 海上、『井上有一』。

²¹ 海上雅臣「あとがき」『花の書帖』求龍堂、1971年、頁記載無。

剃り上げた頭、巨大な筆、墨を跳ね飛ばし、のたうち回って書く、一心不乱の男。自由闊達、天衣無縫の暴れん坊。有一については、多くのひとがこんなイメージを持つ。それは、主として私がこれまで提示してきた資料やその解釈によって作られたものである²²。

と記している。つまり、現在の井上像形成には、海上が介在している。木原は、井上と海上との出会いについての海上の語りに揺らぎがあることを見て、「海上という人物が井上有一にまつわる言説を適材適所に配置し、物語として魅力的に仕上げている」ことを確認している²³。また、海上は自らが感じた価値を推奨するタイプの画商であったため、例えばマーケットを意識して需要に応じるプロデュースを行ったというよりも、自身の感じる価値を伝えることに力を注いだと考えるのが順当であろう。これらを鑑みると、出会った初期に海上が感じた井上作品の魅力には、カジュアルな親しみやすさがあったと考えられ、それが作品集に結実したと見ることができよう。ただ、翌年には一字書の大作だけを集めた展覧会が開催されている²⁴。大きなサイズの迫力ある制作もまた海上の評価するところであり、海上は当初、井上作品の様々な魅力と可能性を感じていたことが、ここから分かる。

1977年刊行の『井上有一の書'49-77』(以下、初版)と1980年刊行の改訂普及版『井上有一の書'49-77』(以下、普及版)は同タイトルの作品集だが、かなり趣が異なっており、そこに海上の変化が見られる²⁵。

初版の『井上有一の書'49-77』は、図書本体のサイズが32.8×26.3×3.5cmというハードカバーの大型本で、デザイナーの早川良雄により、表紙、裏表紙とも、井上の顔写真が方眼のグリッドと共に配置されている²⁶。作品は147点所収されており、一字書はもちろんのこと、デビュー作の《自我偈》等の初期の作品、エナメルによる非文字の作品、かなのみの多文字の作品、ポスターカラーを使用した制作など、それまでの井上の多岐にわたる試みが網羅されている。ハードカバーの大型本であるこの作品集は、満を持しての刊行であったろう。

しかし、その3年後の1980年に刊行された改訂普及版『井上有一の書'49-77』に、異なる海上の姿勢が見て取れる。普及版は32.3×25.5×1.8cmとサイズは大きいが函はなく、ソフトカバーで、表紙も筆文字の題字が配置されるシンプルな装幀である。作品数は100点で、初版に未掲載の23点が含まれている。こちらにも、デビュー作の《自我偈》をはじめとする初期の作品、エナメルによる非文字の作品、ポスターカラーを使用した制作など、多岐にわたる試みが掲載されてはいるが、初版に掲載されていた多文字の作品が29点から8点へと激減している。前節表1で書画に分類した造形と文字が書かれているタイプの作品も、初版の11点掲載から普及版では1点のみとなっている。そして、初版にはなかった

²² 『井上有一』、7-8頁。

²³ 木原「膨張する豊かさの中で」、23頁。

²⁴ 海上、『井上有一』。

²⁵ 海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』。海上雅臣編改訂普及版『井上有一の書'49-'77』。

²⁶ 早川良雄のデザインへの顔とグリッドの使用については、展覧会図録『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン1970s-1980s』に言及がある。

作品が追加された。この改訂によって、普及版では、一字書の存在感が増し、全体では、飛沫や太い線による制作の迫力が印象に残り、先の引用にあるような現在の井上のイメージに近い作品集となっている。

両作品集に所収されている海上の作家論にも、変化が見られる²⁷。内容としては共通する要素も多いのだが、決定的に異なる点は、初版では、文体がですます調で書かれており、冒頭が『花の書帖』の話題から始まっている。そのため、一般向けに井上の作品を啓蒙するような印象が強い。普及版では、文体がである調で、冒頭から 3 ページに渡って書史が続き、直後に戦後の抽象画とアクション・ペインティングと戦後の書の動きが 3 分の 2 ページほど触れられ、その次に墨人会結成が述べられると共に、井上が語られる。紀元前から始まる書の歴史と戦後の欧米からの美術の潮流から、美術の場で書の本質を明かす作家の必要性を語り、そこに井上を位置付けているのだ。この時、海上は自身が語っていく井上の方向性を定め、井上像から親しみやすさを減じ、先に引用した現在のそれへと変化させたのだと考えられる。では、その変化はなぜ起きたのだろうか。巻末には編者記として

作品集初版刊行後 2 年間に一字作品及び自身の語による多文字作品の制作発表がつづいた。井上一の書の軌跡を一字作品の展開に見やすく編集し直し、新作を加え転機と見られる作品に作家の覚え書をつけて、改訂普及版を刊行することにした。作家論も新版の編集方針に沿って改めて書き下ろした²⁸。

とある。普及版への改訂時に海上は、一字書を中心に井上の書を語ることを決意したのだ。ただ、初版に掲載した作家論でも海上は「図柄を描き歌や句を添えた小品には、書がおちいりやすい趣味の隘路がときに見えます」とした上で、「ふざけたようなフテブテしい体験のほとぼしりの作品は、その弊をふっきり、一字作品の強さに匹敵しているようです」と述べている²⁹。初版時から、井上の一字書を評価しており、書画のような作品には一定の牽制を見せているのだ。ゆえに、普及版への改訂時に井上への視線を一新したわけではなく、初版時にも感じていた井上の魅力に対して、海上自身が語ってゆく井上像の方向性を確信したのであろう。

では、この海上の確信はどこからもたらされたのか。引用では、初版刊行後 2 年間に制作発表が続いた一字作品及び自身の語による多文字作品が言及されている。前節の表 1 を見ると、たしかに、1977 年と 1978 年には、一字、少数字、多文字の作品が合計で 429 点ある。しかし、作品点数のみならず、1978 年には、海上の問いかけが発端となった、井上の代表作の一角を占める、1945 年 3 月 10 日の東京大空襲の体験が書かれた多文字の作品のシリーズが、制作されているのである。改訂普及版にはそうした作品も含め、9 点の多文字作品の新作が掲載されている。

東京大空襲の当日、井上は勤務先の横川国民学校で宿直をしており、翌朝、仮死状態で

²⁷ 海上雅臣「井上一の『書』』『井上一の書'49-'77』、頁記載無。海上雅臣「咆哮と彷徨と方向と—井上一考」改訂普及版『井上一の書'49-'77』、頁記載無。

²⁸ (編者記) 海上雅臣編改訂普及版『井上一の書'49-'77』、頁記載無。

²⁹ 海上「井上一の『書』」、頁記載無。

発見された。《噫横川国民学校》(CR78206) (図 6)。は、そうした東京大空襲の体験を書いた作品の一つで、「全員殺戮」「白骨死体」「全裸腹裂」「親子断末魔聲終生無忘」といった言葉が、鬼気迫る筆致で綴られている。ただ、ここには、デビュー作《自我偈》とどこか通じる印象も感じられ、井上自身も《噫横川国民学校》の書き方がデビュー作の《自我偈》に共通していると語ったエピソードが伝えられている³⁰。両作品を見てみよう。

両者とも、多文字の作品であり、線の鋭さが印象的である。丁寧さよりもスピード感を重視した書き振りであり、心情が筆に乗っているかのような印象が形作られている。実際、《自我偈》は父の供養のために書いたもので、両者とも、作者の内面の動きが大きくあった事実があり、普及版へ掲載した《自我偈》に対する覚え書で井上は、「自己の生活の中から書の創造への開眼をなし得たということは私の誇りである」と記している³¹。



図 6 井上有一《噫横川国民学校》(CR78206)
1978年、ボンド墨・和紙、155×146cm、
©UNAC TOKYO

図 7 井上有一《自我偈》(CR49002)
1949年、墨・和紙、70×54cm
©UNAC TOKYO

そして、《噫横川国民学校》(図 6)には、デビュー後に井上が続けた書の探究が見られる。例えば、飛沫については、1950年代のα部の非文字の試みの頃から見受けられる³²。文字の一つ一つが大胆にデフォルメされているような書き振りは、1957年のサンパウロ・ビエンナーレ出品時に確立した作風を、一字書を中心に探究し続けたものである。塗抹してはまた書くというスタイルは、1960年代のポスターカラーを用いてお経を書いた時に始

³⁰ 海上、『井上有一』。

³¹ 海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』ウナクトウキョウ、1980年、頁記載無。ここには、この作品を見出した上田桑鳩への謝辞も述べられている。

³² α部とは、上田桑鳩門下の機関紙『書之美』で開設された実験的な部門で、後に『墨美』に引き継がれた。

まったスタイルである³³。画面上部に横に線が引かれているような、線を組み合わせた構図は、1960年代にも制作されている。デビュー時の書の創造への開眼とその後の探究が、この作品に実を結んでいるのである。そして井上の内面が感じられるような生命感溢れる作風の魅力は、一字書にも共通している。海上は、これらの作品に出会って、自らが語る井上像を確信し、一字書の変遷を軸に井上を語る普及版を作り、それを普及したのだと考えられる。

海上は後年、普及版への改訂について、

「書」的な作品を減らし「美術」的な作品を強調して、作品点数は百点に絞った。たとえば、旧版では四点掲載されていた写経作品は二点に減らし、銀地の作品は全て落とした。一字作品に焦点を当てることで、作家有一の変遷を見やすくまとめようという狙いであった³⁴。

と述べている。この「書」と「美術」の線引きが興味深い。写経については、ポスターカラーを使用した作例であるので、美術で使用される素材を取り入れた試みと見ることもでき、銀地についても書というよりは日本画に多い手法であるため、美術的なアプローチとも言えよう。ただ、海上にとっては、それらは「書」に分類されるものと見えたのだ。それは、なぜだったのだろうか。ここには、「書」か「美術」かという線引きよりも、「同時代的」であるのか、という問いがあったと考える。現代美術を紹介する海上にとっては、普及版で強化した一字書や自らの言葉で綴る多文字作品が同時代を感じる現代美術であり、写経や銀地は江戸以前の日本の美を思い起こさせて、同時代性が薄いと感じられたのではないだろうか。つまり、海上の言葉では、「書」的とは江戸以前を思わせる前時代性を帯びるもので、「美術」的とは現代に生きる同時代性を纏うものとして、使用されているように思われる。この判断の結果、墨を用いて紙に文字を大きく書くスタイルを中心とした井上作品が同時代の美術として打ち出され、現在の井上像が形成されていくのである。

本章で見てきたように、井上は、海上との出会い以前から書の範疇を広く捉え、造形と文字を組み合わせた書画の作品や、美術の素材や手法をも用いた制作も行っていった。海上との出会いによって制作傾向を一変させたわけではなく、自らの書の探究を続ける井上に海上は協力した。海上が刊行した1971年、1977年、1980年の3つの作品集の分析からは、1971年の作品集では、井上作品が親しみやすく伝えられ、1977年の作品集では井上の作品傾向が網羅的に掲載されたが、1980年の作品集で海上は一字書の変遷を中心に井上作品を編集し、紀元前からの書の歴史と戦後の欧米からの美術の潮流から、美術の場で書の本質を明かす作家の必要性を語り、そこに井上を位置付けたことが分かった。この時、海上は、井上を同時代の美術として書を実践する作家として語ることを決意し、破天荒で迫力のある井上のイメージが形作られていくのである。

では、井上はこの海上の変化をどのように受け止め、活動を展開したのだろうか。普及版に「作家の覚え書」が付されたところを見ると、井上もこの方向性を受け入れていたと

³³ 海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』ウナクトウキョウ、1980年。

³⁴ 海上、『井上有一』、235頁。

考えられる。ただ、井上は自らの書の探究を粛々と続ける基本姿勢であり、井上と海上には、作品性における興味や見解の相違もあったことが、1982年の2つの取り組みから見て取れる。次章では、それを見ていこう。

Ⅲ 晩年の同時代作家とのコラボレーションと古典臨書

井上は1983年に二度目の入院をしており、1982年は晩年の一つの節目であったと見られる。本章では、1982年の2つの作品、異ジャンルの作家とのコラボレーションにより生まれた『作品集 鷹』と、井上が情熱を傾けた「顔氏家廟碑」の全臨の取り組みを見て、そこへの海上の関わりを明らかにする。

3.1 海上の発案によるコラボレーション『作品集 鷹』

『作品集 鷹』の制作経緯を見ると、海上が井上作品からインスピレーションを受けたことがよく分かる。これは海上によって企画された、折本とLPレコードから成る作品集で、井上の書、大岡昇平の文学、一柳慧の音楽、岸田今日子の朗読、杉浦康平のデザインがコラボレートしている³⁵。外函から趣向が凝らされており、銀色の外函表面上方中央に細い焦げ茶色の十字の線がデザインされ、十字の左側に縦書きの「井上有一」とその左に「鷹」の文字が深い茶色の明朝体で配され、十字の右に「鷹」とその右に縦書きの「大岡昇平」が同色の楷書毛筆体で配されている。小説家に明朝体、書家に毛筆体というイメージが一般的であるところが、入れ違っている面白さがあり、この作品集では双方の作品が交感していることがデザインされている。書籍本体はカーキがかった茶色の表紙と頁から成り、LPのジャケットと同じサイズで重ねて函に収納できる。折本の書籍片面には有一の一字書《鷹》のCR81001、CR81002、CR81004、CR81005、CR81006、CR81007の6点が、コロタイプ印刷で掲載されている。別の片面には大岡の短編小説〈鷹〉が表紙と同色のカーキがかった茶色の地に銀色の文字で印刷され、頁のところどころに飛沫や筆の線のようなデザインが入っている。小説と書は並ばず、それぞれが独立して眺められる製本となっているのだ。レコード盤は、井上の一字書《鷹》がピクチャーレコードになっており、井上の《鷹》から触発された一柳の弦楽三重奏〈邂逅〉と、岸田による小説〈鷹〉の朗読が収録されている³⁶。

³⁵ 作品集の書籍奥付のタイトルには、「鷹」の左隣に縦書きで「井上有一」、右隣に縦書きで「大岡昇平」と書かれている

³⁶ ピクチャーレコードとは、通常のレコードと比べると音質は劣るが、強いビジュアルの盤面を作ることができる手法である。



図8 『作品集 鷹』

海上はこの企画の経緯について、井上の一字書《鷹》の様々なバリエーションを見るうちに、大岡の短編小説〈鷹〉に描かれていた鷹が姿を変えるイメージが井上の作品の印象と通じたように述べている。そして

詩と画がよびあった詩画集、あるいは小説に添って良い挿画をつけた愛蔵本というものはあるが、このように独立して作られた別々の作品が、シンボリックな要素の呼び合いでふれあった本というものは、見たことがない。そういう本を作ることができたら楽しいのではないか。そんな夢がそのとき生まれた³⁷。

と記している。海上は、小説と書が並ぶ構成では挿画本になりかねないことを危惧して、作品を鑑賞しながら小説の朗読を聴く形態を考案した³⁸。つまり、書の鑑賞に視覚を、小説には聴覚を割り振ったのである。それにより、それぞれ独立した作品が響き合って、鑑賞される仕組みになっているのだ。

この作品は、ウナクトウキョウのWebページでは「ポータブルエキシビション」と銘打たれている。「持ち運び可能な展覧会」ということだが、むしろ「公演」と呼びたいような鑑賞体験が呼び起こされる。聴覚が使用されていることで、より身体的な感覚による鑑賞の色合いが濃くなり、小説の印象が、井上の作品から生み出されている書の身体感覚や生命感とも結びついていくような鑑賞体験が生み出されるのだ。井上の《鷹》の作品群は、それら単体でも作品として成立するもので、レゾネにも掲載されている。ただ、このコラボレーションによって、小説の世界観と書の作品が響き合い、単体での鑑賞時とは異なる印象が生まれるのである。

³⁷ 海上雅臣「作品集『鷹』（付レコード）その誕生まで」添付解説リーフレット、『作品集 鷹』、ウナクトウキョウ、1982年。

³⁸ 海上「作品集『鷹』（付レコード）その誕生まで」。



図9 井上有一《鷹》(CR81002)
1981年、ボンド墨・和紙、107×137cm
©UNAC TOKYO



図10 井上有一《鷹》(CR81006)
1981年、墨・和紙、105×139cm
©UNAC TOKYO

この作品集が異ジャンルの作家とのコラボレーションである点、それが海上の発想とコネクションによる点は、『花の書帖』を思わせる。海上にとって井上の作品は、このようにコラボレーションを誘発させるインスピレーションを与えるものでもあったのだ。ただ、井上の《鷹》は前年に制作されており、『作品集 鷹』に付された解説でも、大岡や一柳は井上の《鷹》に言及しているが、井上はコラボレーションには一切言及せず、「漢字一字を書く話に終始してしまいました。そのことに最も傾注しているからであります」と述べている³⁹。この言葉からは、井上はさほどコラボレーションに興味を持っていなかったようでもあり、井上と海上の温度差が垣間見える。井上の活動について両者の捉え方が必ずしも一致していなかったことは、井上が情熱を傾け全臨した「顔氏家廟碑」がレゾネには所収されなかった事例にも見て取れる。では次節で、その取り組みを見ていこう。

3.2 井上晩年の「顔氏家廟碑」全臨

井上は、1982年から1983年にかけて、書の古典である「顔氏家廟碑」の全臨を2回行った。井上が晩年に熱意を傾けたこの取り組みだが、この臨書はレゾネには掲載されていない。美術関係者には、臨書は古典の模写のように受け止められる場合もあるが、海上もそのように考えて臨書を作品として扱わなかったのだろうか。日本近代が孕む美術と芸術のカテゴライズの問題の観点からも、この扱いは非常に興味深い。本節では、井上のこの取り組みと共に、海上がそれをどのように眼差したのかを明らかにする。

まずは井上の臨書に対する姿勢を確認しよう。そもそも井上は、デビュー前は「臨書に明け暮れして、創作ということは殆ど念頭になかった」というほど、臨書に没頭していた⁴⁰。1958年、井上は、古典の習い方について次のように述べている。

³⁹ 井上有一「『鷹』を書く」添付解説リーフレット、『作品集 鷹』、ウナクトウキョウ、1982年。

⁴⁰ 井上有一「私の作歴」『墨人』第46号(1956年7月)、2頁。促音便大文字は原文ママ。

まず感動がなければ習っても意味がない、むしろマイナスです。感動によって自分と古典とが一つになるところに、本当の臨書学習がある⁴¹

ここからは、父の供養のために書いた《自我偈》がデビュー作に決定した時に、「芸術は所詮心の表現だ。技術はその手段だ」と記した井上の姿勢が、臨書へも反映されていることが分かる⁴²。1972年には、

大体課題臨書という方法にも疑問があるし、こういうことが何十年もそのままつづいていることにも少しはオレみたいにかみつく人間も出ても良くはないか⁴³

と臨書の学習方法に疑問を呈し、1974年には、

昨今の臨書学習の低調なのはどうか（中略）臨書の低調は書の衰退につながると思う。それで今最も必要なことは皆がハッとおどろくような臨書の勉強を誰かが具体的にやってみせることである⁴⁴。

と、臨書学習が低調であることを危惧している。井上は、自らの創作を意欲的に進める一方で、臨書を重視し尊重していたのだ。1978年には、

その時その時、文字（ことば）を（筆で紙に）書くということに現成する動き——その動き以外に書はない。心身が（自己が）文字を書にとして（原文ママ）立つとき時々刻々に動きハ現成する。しかしそれには修練がいる。それが臨書である⁴⁵。

と、日記に記している。「心身が（自己が）文字を書にとして（原文ママ）立つとき」というのは、自らの心模様が身体を介して文字を通じて形を結ぶとき、と考えられよう。その文字の形は動きによって作られるのであるから、書は動きである、そして、身体が動くための修練として臨書がある、という主張である⁴⁶。ゆえに、臨書においても古典にまず感動する心の動きが第一で、その感動を持ってその古典の動きを学ぶことが、井上にとって重要であったと考えられる。

そのような自らの感動を重視する臨書を世に出すことを、井上は考え始めた。「劇蹟五十六選、感動の『書』、書のすばらしさ、書そのすばらしさ、偉大なる『書』、すばらしき

⁴¹ 井上有一著海上雅臣編『書の解放とは』芸術新聞社、1996年、202頁。

⁴² 同上、38頁。

⁴³ 井上『書の解放とは』、219頁。

⁴⁴ 同上、226頁。

⁴⁵ 井上有一自筆日記（ノート）'78.11.3-12.12、PDF版、35頁。括弧、下線は原文ママ。

⁴⁶ 井上の制作姿勢を身体性と動きから考察した拙稿を、鹿島美術財団美術研究助成の成果として提出予定。

『書』と題された自筆ノートを見ると、1978年1月20日夜、ウナクトウキョウでの木耳社との打合せについて「仮称『書の傑作50選井上有一』出版、特製本限定版と普及版、短いエッセイをつける」と記されている⁴⁷。そして、第二回の打合せメモとして「井上有一臨書帖 次回出版たのめ」と記入があり、このとき井上が臨書の出版も考えていたことが分かる⁴⁸。

では、そこから1982年の「顔氏家廟碑」全臨への道のりはどうだったのだろうか。1978年10月の自筆日記には、「井上有一臨書学習帖」として12の候補が挙げられ、「仕事79~80 出版81年」という記入があり、1978年12月の自筆日記には、「1980年臨書」「1981年秋臨書帖刊行」と記されている⁴⁹。当初は、1981年の出版を目指していたのだ。ただ、計画はやや遅れたようで、海上は、井上が臨書の取り組みについて次のように述べたと記している。

八一年は臨書を少しやろうとおもっています。臨書といえば一般には基本の勉強としての用筆法を習うことぐらいにおもってやっている人も多いかと思いますが、本当はそんなものではありません。

制作の場合にすったもんだやっている中で、ある時ふっとなにかをつかむ、後にも先にもその一瞬に作品が生まれるということがありますが、昔のすぐれた書を見ていまして、チラリとこれだというものが見えることがある、(中略)その光を直下に大胆につかみとる、そういった臨書をぜひやりたいとおもっています。それは臨書といってもやはり作品であるといえましょう⁵⁰。

このとき井上は、単なる学習ではない「作品としての臨書」の制作を考えていたのだ。井上の自筆日記を見ると、1981年3月に「劇蹟十一選臨」という文字がある⁵¹。1981年4月には、

(書く順)

- 3 顔真卿 顔家廟・祭姪稿
- 1 勸善文
- 6 張即之 題額 方丈 梅檀林
- 7 無準師範 勅賜承天禪寺
 釈迦宝殿
 選佛場

⁴⁷ 井上有一自筆ノート「劇蹟五十六選、感動の『書』、書のすばらしさ、書そのすばらしさ、偉大なる『書』、すばらしき『書』」。

⁴⁸ 同上。

⁴⁹ 井上自筆日記(大学ノート)'78.9.30-11.2、PDF版、36頁。井上自筆日記(大学ノート)'78.11.3-12.12、PDF版、30頁。

⁵⁰ 海上、『井上有一』、259頁。

⁵¹ 井上自筆日記(大学ノート)'81.1.12-3.22、PDF版、35頁。

- 5 空海 灌頂記
 2 白隠 南無地獄大菩薩
 題額圓通山・帝網窟・栗棘
 4 橘逸勢 伊都内親王願文⁵²

という、臨書に取り組む順序が書かれ、使用する墨や紙、筆の検討も書かれている。1981年8月には、「臨書一者一点か オレの創造の場ナリ」と書かれた下に11の候補が列記され、「以上、十一傑劇蹟臨 『十一傑劇蹟学臨』」と記されている⁵³。1981年10月、1981年11月にも臨書候補の検討がされており、1982年3月には、タイトル案とともに候補が列記され、赤丸を付ける検討がなされている⁵⁴。他にも、1982年8月から10月までに7回、そのような臨書の検討が見られる⁵⁵。

そして1982年11月に「顔真卿顔家廟碑全臨 井上有一」、「右一冊カ」と、「顔氏家廟碑」に絞る記入がある⁵⁶。「十一月三日（水）（中略）顔家廟碑難シ ツカミ難シ（後略）」「十一月九日（火）小雨カク顔家廟 建中 ダメナリ 厚味ナシ（中略）筆コレデイイノカ？（後略）」という日記を見ると、この頃には臨書を書き始め、「顔氏家廟碑」に的を絞っていったと見られる⁵⁷。

そして上述の「右一冊カ」の横には、「むき出しの力でなく力ぬく」、「光明皇后の楽毅論の如く」、「臨書やるならでんと一つの法帖にぶちこめ」、「大胆に童心地ひびき」、「地ひびきの字」、「童心一拙の字」、「大づかみの字」、「形にとらわれぬ字」、「線を引くのみの字」、「不揃」、「形拘泥セズ」「動き形について常識打破」という、取り組みの肝が綴られており、同時に「上下二冊セット」、「刊行記念展」、「文章、井上、海上」など、出版や展覧会の構想も記されている⁵⁸。井上はこの取り組みを、海上とともに世に出す構想であったのだ。

⁵² 井上自筆日記（大学ノート）'81.3.23-5.16、PDF版、12頁。

⁵³ 同上、'81.8.3-9.14、PDF版、12頁。

⁵⁴ 同上、'81.9.15-10.28、PDF版。同左、'81.10.29-12.24、PDF版。同左、'82.2.19-4.3、PDF版、28頁。

⁵⁵ 同上、'82.8.12-10.16、PDF版。

⁵⁶ 井上は顔真卿を古典の最高峰と目したが、その理由は書風と人間性の両面にあると考えられる。書家の小林千登勢がこれについて詳述している。小林千登勢「有一の臨書—『井上有一の顔氏家廟碑』に至るまで（一）」『六月の風』285/286合併号（2025年7月）、2-57頁。

⁵⁷ 井上自筆日記（筆日記）、1982.2.11～1983.5.24、頁記載無。井上は顔真卿を古典の最高峰と目したが、その理由は書風と人間性の両面にあると考えられる。書家の小林千登勢がこれについて詳述している。小林千登勢「有一の臨書—『井上有一の顔氏家廟碑』に至るまで（一）」『六月の風』285/286合併号（2025年7月）、2-57頁。

⁵⁸ 井上自筆日記（大学ノート）'82.10.17-12.14、PDF版、29頁。下二重線は原文ママ。

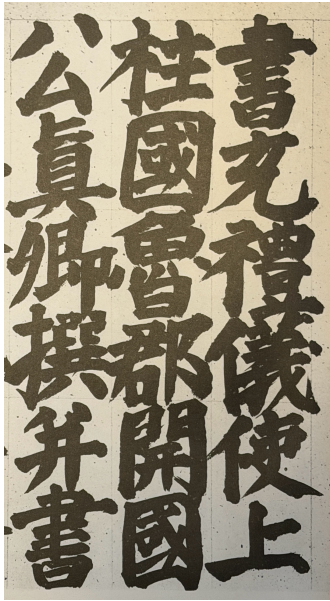


図 11 井上臨「顔氏家廟碑」

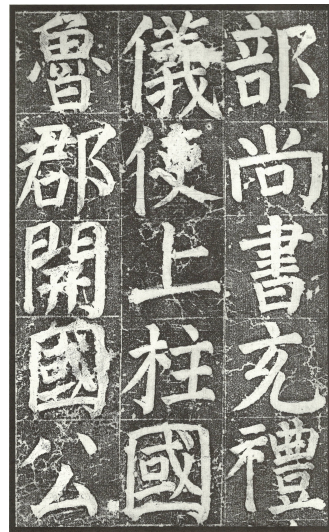


図 12 「顔氏家廟碑」

自筆日記をたどると、1年以上臨書の構想を練った歩みと、「顔氏家廟碑」を臨書ではあるが大づかみで形にとらわれないアプローチで書こうとしていることが分かる。「地ひびきの字」「拙の字」という言葉からも分かるように、それは井上の一字書の制作とも通じており、臨書を自らの書き振りと重ねて取り組む姿勢であることが分かる。

では次に、井上の臨書と「顔氏家廟碑」原帖の比較分析を行い、作品からこの試みを確認しよう。井上は「顔氏家廟碑」を2回臨書しているが、本稿では、出版されている第一稿（図 11、以下井上臨書）を使用し、書学院蔵の全榻拓を剪装本にした天来書院の『顔氏家廟碑』（図 12、以下顔氏）と比較する。

両者を比較すると、一見して、井上臨書は字間が狭く線が太いことが分かる。線も力強く、これらの効果により、井上臨書は前へ飛び出すような迫力がある。力強く重厚である原典の特徴が強調されると同時に、井上作品の特徴にある迫力のある生命感が感じられる。顔氏は基本的に矩形の中に文字がおさまっているが、井上臨書は矩形から文字の一部が出ていることが多い。矩形まで再現しているところに井上の几帳面さが感じられるが、そこに収まりきれない文字の書き振りは、大きな紙に一字を大きく書く井上の創作スタイルを思わせる。しかし、原帖の細部にも注意を向けていることが、例えば、「國」に注目すると分かる。初めの「國」では、國の左下の横画の終筆が止まっており、次の「國」のそれは、右上へ跳ね上がり止まっていない。井上はそれを忠実に臨書しているのだ。つまり、原帖の細部にも注意を払い尊重しつつも形にとらわれずに生命感あふれる線を書いていく、そのような取り組みがなされているのだ。その結果、臨書ではありながら、井上作品にあるような魅力も漂う「井上の臨書」となっている。

ただ、レゾネを見ると、1982年制作の《寂室元光遺偈臨》、《勸善文臨》などの臨書が19点掲載されているにも関わらず、この全臨はレゾネに所収されていない。海上は、『遺偈』といい『顔氏家廟碑』といい、その出来栄えを見るかぎり、これは有一の作品である。傑作と言ってもいい」と述べており、なぜレゾネで両者の扱いが異なるのか不思議である

59. 書家の小林千登勢は、レゾネ編集当時の海上がこれを書の学習としての臨書と扱い、レゾネに未掲載となったと見ている⁶⁰。たしかに、レゾネに掲載された他の臨書は、一般的な書の学習には使用しないものであろう。一方、「顔氏家廟碑」は、書の学習に使用する名高い古典である。ただ、1983年5月25日の井上自筆日記には「朝海上熱海よりでんわ来 顔氏家廟碑、凄い気迫、彼今マデニナイシヨツクノ言ナリ、箱より気迫、発散ノ由也。アリガタキコトナリ」と、井上臨書を見た海上の興奮が記されている⁶¹。それでも海上は、井上臨書を単なる書の学習と見たのだろうか。

これには、海上が同時代性を意識した可能性が考えられる。海上は、1992年に中国の学林出版社が井上臨書の第一稿を出版する際に寄せた文章で、「井上有一臨顔氏家廟碑は、東洋の深い伝統の魅力を今日の世界に示す記念碑的遺墨となった」と記している⁶²。この「東洋の深い伝統の魅力」という表現に注目したい。海上は、未だ世に出ぬ現代美術の作家を応援するタイプの画商であり批評家であった。その海上にとって、「顔氏家廟碑」の臨書は、「東洋の深い伝統の魅力」を伝えてはいても、同時代性の点で作品と扱いづらかったのではないだろうか。一方、遺偈については、一般的には臨書学習に使用されないものを臨書として取り組んだアプローチの新規性があり、そこに海上が同時代性を見出し得た可能性がある。しかし、井上臨書は、井上が臨書のあり方に疑問を持ってそれを問い直した取り組みであり、井上作品の魅力をも持たせた「作品としての臨書」を制作したものである。「東洋の深い伝統」が問題であるならば、ここにも「日本近代美術」が孕む書と美術の線引きの匙加減が垣間見られると考える。

本章の事例からは、井上と海上の取り組みに温度差が見られる協働があったことが分かった。海上は同時代の作家として井上を扱い、本章で見た『作品集 鷹』では、海上は井上の作品からインスピレーションを受けて、同時代の異ジャンルの作家とのコラボレーションを進めた。一方で、「顔氏家廟碑」の全臨はレゾネに所収せず、解説で触れるに留めている。少なくともレゾネ刊行の時点では、海上は「顔氏家廟碑」の全臨を作品としなかったのだ。そこには、古典の名品の臨書という手法が、海上が評価した同時代性とは異なるものであったことが考えられる。井上は、『作品集 鷹』についてはコラボレーションについて言及せず、「作品としての臨書」として「顔氏家廟碑」の全臨に取り組み、海上へ届けた。そこには、自らの書の探究を粛々と進めて海上に託す井上の姿勢が見て取れる。井上と海上は、双方向で刺激し合う間柄ではあったが、両者の間には書と美術におけるカテゴライズの問題が、同時代性をめぐる見解の相違として存在していたように見受けられる。そしてそれは、歴史的経緯により、西欧を源とする美術に強い影響を受けざるを得なかった「日本近代美術」が孕む問題の表出として見るのできるものである。

IV おわりに

⁵⁹ 海上、『井上有一』、266頁。

⁶⁰ 小林「有一の臨書」。

⁶¹ 井上自筆日記（筆日記）、1983.5.25～1984.12.31、頁記載無。

⁶² 海上雅臣「跋」『海上雅臣編『井上有一臨顔氏家廟碑』附録、1992年、頁記載無。

本稿では戦後に革新的な書の制作を行い、国内外の美術家とも交流した作家である井上有一の1970年以降の活動に注目して、画商で批評家である海上雅臣との協働を見てきた。日本近代の歴史的経緯から、前衛書の作家たちが活動の場を得ることが難しくなっていた中、井上は海上という協力者を得た。海上が刊行した井上の作品集を見ると、1971年の『花の書帖』では、井上作品が親しみやすく提示されており、1977年の『井上有一の書'49-'77』では、井上の多様な試みが網羅されていた。1980年の同タイトルの改訂普及版では、海上が井上を、同時代の美術として書を実践する作家と位置付け、語っていく決意が見て取れ、それが破天荒で迫力のある今日の井上像の形成へと展開したことが明らかになった。

ただ、井上と海上の姿勢には相違もあったことが、1982年の2つの取り組みから見てとれた。『作品集 鷹』では、井上の作品からインスピレーションを得た海上が、異ジャンルの同時代作家とのコラボレーションを進め、レコードによって聴覚をも使用する斬新な作品集がつけられた。ただ、井上は、このコラボレーションには言及せず、自らの書の制作に粛々と取り組んだ姿勢を見せている。一方、井上が「作品としての臨書」に取り組み、情熱を傾けた「顔氏家廟碑」の全臨はレゾネには所収されず、解説で扱われるのみに留まった。ここには、井上を同時代の作家として扱い、古典の名品の臨書を同時代の作品として認めなかった海上の意図が込められていると考えられる。

日本近代の美術制度において書は周縁化され、前衛書は書壇の主流からも周縁化された。美術制度から除外された形になっていた井上の活動は、海上によって同時代の美術として扱われた。そして海上が井上を語り続けたことが、今日、美術館で井上の展覧会が開催される状況へとつながっている。海上が井上を、同時代の美術として書を実践する作家として語り続けたことは、日本近代の書と美術を巡るカテゴライズの問題に対して、それを問い直し更新させる新たな可能性を開拓しており、井上と海上の協働は、明治期以来のこの問題に対して歩みを進めた意義がある。しかし、「顔氏家廟碑」の全臨がレゾネに所収されなかったことを見ると、書と美術を巡るカテゴライズの問題は、そこにもありつづけているように見受けられる。明治期に西欧にから強い影響を受けた日本近代の美術と芸術における、書と美術を巡る線引きの問題は、複雑に複線化しているかのような様相で存在しているのである。

図版出典

図1～図3、図6、図7、図9、図10 一般社団法人井上有一記念財団提供。

図4、図5、図8 筆者撮影。

図11 田村南海子編『顔氏家廟碑』天来書院、2009年、6頁。

図12 海上雅臣編『井上有一臨顔氏家廟碑』1992年、3頁。

参考文献

〈未公刊資料〉

井上有一自筆日記（筆日記）：1982.2.11～1983.5.24。1983.5.25～1984.12.31。

井上有一自筆日記（大学ノート）：'78.11.3-12.12、PDF 版。

'81.3.23-5.16、PDF 版。'81.8.3-9.14、PDF 版。'81.9.15-10.28、PDF 版。

'81.10.29-12.24、PDF 版。'82.2.19-4.3、PDF 版。'82.8.12-10.16、PDF 版。

井上有一自筆ノート：「劇蹟五十六選、感動の『書』、書のすばらしさ、書そのすばらしさ、偉大なる『書』、すばらしき『書』」。

ウナクトウキョウ Web、海上雅臣プロフィール、

http://www.unac.co.jp/unagami_profile.html、2026 年 2 月 8 日最終閲覧。

尾崎信一郎「追悼 海上雅臣氏」『美術評論家連盟会報』21 号、美術批評家連盟 AICA JAPAN Web、2020 年 11 月 14 日 公開、<https://www.aicajapan.com/ja/no21osaki/>、2026 年 2 月 8 日最終閲覧。

東京文化財研究所 Web、物故者記事、海上雅臣、出典：『日本美術年鑑』令和 2 年版（497-498 頁）、<https://www.tobunken.go.jp/materials/bukko/2041071.html>、2026 年 2 月 8 日最終閲覧。

〈定期刊行物〉

井上有一「私の作歴」『墨人』第 46 号(1956 年 7 月)、2-7 頁。

小林千登勢「有一の臨書—『井上有一の顔氏家廟碑』に至るまで（一）」『六月の風』285/286 合併号（2025 年 7 月）、2-57 頁。

〈書籍・学術論文・展覧会図録〉

Eugenia Bogdanova-Kummer, *Bokujinkai: Japanese Calligraphy and the Postwar Avant-Garde*, Brill, 2020.

天野一夫『『書と絵画との熱き時代』展・序説』展覧会図録『書と絵画との熱き時代・1945～1969』品川文化振興事業団 O 美術館、1992 年、6-14 頁。

稲賀繁美『『合気道』の近代—その戦前から戦後への断絶と継承—武術・武藝・武道の周辺を巡って—』E・クロッペンシュタイン編『日本文化の連続性と非連続性 1920-1970 年』勉誠社、2005 年、297-298 頁。

井上有一『花の書帖』求龍堂、1971 年。

井上有一、大岡昇平『作品集 鷹』ウナクトウキョウ、1982 年。

井上有一著海上雅臣編『書の解放とは』芸術新聞社、1996 年

海上雅臣『井上有一—書は万人の芸術である』ミネルヴァ書房、2005 年。

海上雅臣編『井上有一全書業 Vol.1 1949-1969』UNAC TOKYO、1998 年。

海上雅臣編『井上有一全書業 Vol.2 1970-1976』UNAC TOKYO、2000 年。

海上雅臣編『井上有一全書業 Vol.3 1977-1985』UNAC TOKYO、1996 年。

海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』ウナクトウキョウ、1977 年。

海上雅臣編『井上有一の書'49-'77』ウナクトウキョウ、1980 年。

海上雅臣編『井上有一臨顔氏家廟碑』1992 年。

尾崎信一郎「森田子龍と『墨美』—書と抽象絵画をめぐる—」展覧会図録『森田子龍

と「墨美」』兵庫県立美術館、1992年、13-18頁。

木原天彦「膨張する豊かさの中で—井上有一と1970-80年代」展覧会図録『井上有一の書と戦後グラフィックデザイン1970s-1980s』渋谷区立松濤美術館、2025年、182-189頁。

栗本高行『墨痕—書芸術におけるモダニズムの胎動』森話社、2016年。

丸山果織「戦後日本の『前衛書』—森田子龍と井上有一」『民族芸術』第29号、2013年、184-192頁。

田村南海子編『顔氏家廟碑』天来書院、2009年。

向井晃子『戦後前衛書に見る書のモダニズム—「日本近代美術」を周縁から問い直す』三元社、2022年。

〔附記〕本研究の調査でウナック トウキョウ並びにご対応いただいたご担当者にご協力を賜りました。本稿の作品図版掲載に著作権者のご協力を賜りました。末筆ながらここに記し、深くお礼申し上げます。本研究はJSPS 科研費 JP 21K12884 の助成を受けたものです。