

# 引自「明治時代之書論」的考察

河內利治（君平）

日本大東文化大學教授

## 摘 要

明治維新以來到現代，對「書道」的觀點(書論或者書學)，產生了什麼變遷呢？這是現代日本書道藝術性探討的一部分，另一方面也是書道的本質論，乃至於形而上學的理念認知，是絕對無法避開而過的研究重點。也就是說，只有通過確實的重新思考與再認識明治時代，才能把握住現代的發展核心。換言之，如果不對近代重新建構的話，書道的未來發展性以及方向性將無法落實根源地辨察思考。這個觀點不僅只對書道領域而言，而是與日本所有文化、文學、美術、藝術共同的。特別就書道的領域，不僅不可等閒視之，它還是一個重要的課題。

關鍵字：明治時代、書論、繪畫、書法、文人派、職業書家

## 一、前言

筆者目前為止，曾經發表過一些關於日本與臺灣書道的拙作。<sup>1</sup>

- ①〈日本書法藝術發展現況評析〉(國立臺灣藝術教育館《迎接書法新紀元—國際書學研討會論文集》1997年，日文 117 頁~157 頁，中文 158 頁~220 頁)
- ②〈日本・台灣書道交流史試論——台灣における日本統治時代の日本人の書道関連大事年表(1895—1945)を中心に——〉(書学書道史学会《書学書道史研究 13》2003年9月，日文，113 頁~122 頁) / 「〈日本・臺灣書法交流史試論〉專題演講(淡江大學《2004年《臺灣書法國際學術研討會論文集》》，2004年5月，中文)
- ③〈台灣書法芸術教育の発展についての現況考察〉(大東文化大学『紀要く人文科学 41』) 2003年3月，日文，85 頁~117 頁) / 「〈臺灣地區書法藝術教育發展現況的考察成果(2002・2・1~3・31)〉(國立臺灣美術館館刊《臺灣美術 55》2004年1月，中文 80 頁~92 頁)
- ④〈日本の「書道」の原義〉(『2005年度韓国世界書芸学会秋季学術発表会』2005年9月，日文，25 頁~38 頁，韓文，39 頁~53 頁) / 〈日本の「書道」の原義〉(大東文化大学書道研究所《大東書道研究 13》2006年3月，日文，32 頁~41 頁) / 〈日本「書道」の原義〉(國立臺灣藝術大學《2006當代書畫藝術發展回顧與展望：國際學術研討會論文集》2006年5月，中文)

由於先有這幾篇文章的執筆，隨後經常興起的念頭就是，明治維新以來到現代對「書道」(書論或者書學)的觀點，產生了什麼變遷？這其中一部分是現代日本書道藝術性探討的，另一方面也是書道的本質論，乃至於形而上學的理解，也是無法絕對避開而過的書學認知。也就是說，只有通過確實的重新思考與再認識明治時代，才能把握現代的發展核心，換言之，如果不對近代重新建構的話，

---

<sup>1</sup> 除了①~④之外，其次也執筆寫了⑤~⑨等相關文章(包括翻譯)。

- ⑤〈心心相印：與台灣留學生蔡友・林進忠・杜忠誥三氏交友錄〉、〈曾於筑波大學研習的三個留學生：蔡友・林進忠・杜忠誥〉(翻譯)藝術新聞社《墨》113號，1995年，日文。
- ⑥〈河内君平台北來信 1~5〉(美術新聞社《書道美術新聞》746號~749號，2002年2月到4月，日文)
- ⑦〈書法審美範疇語體系考〉(中華書道學會《新世紀書藝發展國際學術研討會專輯(上)》季刊 38號，2002年，中文 90 頁~108 頁)
- ⑧〈日本、中國、臺灣大學書法教育的比較研究—以大東文化大學、中國美術學院、國立臺灣藝術大學的課程分析結果而言—〉(大東文化大學書道研究所《大東書道研究 11》2003年，日文 152 頁~173 頁) / 〈日本、中國、臺灣地區的大學書法教學現況之比較考察—大東文化大學、中國美術學院、臺灣藝術大學的課程表的分析—。(中國美術學院編《國際高等書法教育論壇論文集》2003年11月，中文 273 頁~293 頁)
- ⑨〈與國立台灣藝術大學的交流〉(大東文化大學書道學會《大東書學 5》2005年3月，日文 65 頁~92 頁)

書道將來的發展性以及方向性將無法確切地思考。這個觀點不僅只對書道領域而言，而是與日本所有文化、文學、美術、藝術共同的。特別是在書道的領域，不僅不可等閒視之，它還是一個重要的課題。

筆者，在上述論文①，進行戰後的日本書壇、書道團體以及流派的現狀認識；在論文②，調查日治時期在臺灣的日本人的書法活動；在論文③，考察臺灣書法藝術以及教育的現狀；在論文④，對於日本的「書道」從其原義到江戶時代為止的變遷進行了考察。本文實基於上述探索，而興起了對明治時代以降「書道」概念的變遷與探索的念頭。首先立基於有田光甫氏的〈關於近代日本書論的展開—書論 100 年進展—〉（墨美社《墨美》182 號，1968 年 9 月，25 頁～48 頁所收。以下以簡稱為〈書論百年進展〉），從其中之「I 明治時代的書論」為中心，進行考察與試論。

## 二、來自〈書論百年進展〉一文之感想

從明治維新到昭和 60 年代為止 100 年間的研究，先人已有若干優秀的文章足資參閱。<sup>2</sup>上述有田氏撰述之〈書論百年進展〉即為其中之一。除了前言及結論之外，有田氏羅列了以以下的目次進行析論：

### I 明治時代的書論

#### 1 楊守敬來日本與六朝書道

#### 2 「書道不是美術」的爭論—與西歐的寫實主義繪畫理論的對立—

#### 3 文人派與書論

### II 大正時代的書論

#### 1 書論的近代化

##### ① 心理學的考察—心理學家的書論—

##### ② 美學、西歐藝術思想的影響—書家的書論—

##### ③ 假名書道的興隆和書風的系統研究

#### 2 書道專業雜誌《書苑》的發行

### III 昭和初期的書論

#### 1 書藝術運動與書論

#### 2 以《天來翁書話》為中心的議論

#### 3 國譯本《書法論集成》的出版

#### 4 以墨迹論為中心的議論

<sup>2</sup> 當然除了有田氏之外，所知者還有大量的考論。例如：平凡社《書道全集 25》日本 11 明治・大正(1954 年 10 月)所收的，神田喜一郎〈日本書法史 11〉、日比野丈夫〈漢學家與書〉，是明治時代到大正時代的書法研究參考時的基本文獻。在此，這些基本文獻提供了提示與參考，而以有田氏的〈書論百年進展〉為中心，作為文章的推進。

#### IV 戰後書論的展開

- 1 戰後書論的特色
- 2 與西歐之美學、藝術史學的聯繫
- 3 新書畫一致論的展開
- 4 前衛書道的展開
- 5 書道美的鑒賞與理論之普及
  - ① 書道全集的出版
  - ② 書藝術綜合雜誌《墨美》的出版
- 6 西歐觀點所見之書法與書論

#### V 新書論的展望

- 1 與美學有關的文獻
- 2 《美學》雜誌上的書論和美學會研究發表
- 3 全國公私立大學畢業論文的研究展望。
- 4 西歐書道藝術研究的動向

僅就其目次來看，即可知有田氏曾經作過廣泛的統整研究，但在論文的「前言」中他就透露了一個訊息，即：「近代日本書論的展開，這個大研究課題受限於研究文獻、篇幅等等，還存在許多沒有開拓的領域。」（〈書論百年進展〉，第 25 頁）。可知，在其〈書論百年進展〉於 1968(昭和 43)年執筆之前，對「關於近代日本的書論」所發覺的研究文獻不足問題是可以確認的，乃至於 2007(平成 19)年的現在為止，約 40 年間，這種狀態依然同樣的原封不動的存在。

有田氏認為，從明治時代到現代為止，作為書論主體闡述的有三個潮流，那是：「東洋特有的傳統書論」、「西歐的筆跡學 (グラフオロジー)」、「從現代美術立場來看的，作為造形理論的書論」等三個論點，並且還列舉了以下的項目(〈書論百年進展〉，25 頁~26 頁)：

##### 1・東洋的傳統書論

- 以書法論・技術論為中心
- 以金石學・文字學為中心  
碑版法帖的鑒定和考證，書體論
- 藝術論的  
以藝術批判為中心(品等論和比喻論)  
書法與繪畫為中心的議論(書畫一致論・氣韻生動論)

##### 2・心理學的研究

- 以筆跡學 (グラフオロジー)為中心
- 書寫動作的實驗心理學的研究
- 關於書的鑒賞心理

##### 3・藝術論的研究

- 從美學藝術學史學的立場來看
- 現代美術思潮和書法藝術

關於「1、東洋的傳統的書論」，約略分類概如上述。如果更進一步的探討，還有「書法論(技術論)」、「鑒定和考證」、「書體論」、「藝術論(品等論／比喻論／書畫一致論)」等。在現代的事實現況而言，「書法論(技術論)」、「書體論」的研究佔絕對多數，「鑒定和考證」、「藝術論」的研究則非常少。此外作為新領域的「簡牘學」以及「新出土文字研究」雖較繁盛，但是這些仍是「書法論(技術論)」、「書體論」之中的研究。

關於「2、心理學的研究」，現代幾乎沒有進展。對於這個領域的研究，倒覺得從前反而比較繁盛。

如果以「3、藝術論的研究」比較於「2、心理學的研究」，雖然多少還是有進展的，不過「1、東洋的傳統的書論」卻沒有進展。此外，好像西洋的美學藝術學的學者，與東洋傳統的書論研究者之研究有背離的狀況。

此外「日本的書論，一般而言以教育性質的技法內容比較多，以書之藝術本質所作的論述則是比較貧乏。」(〈書論百年進展〉第 25 頁)如其所述，這是由於歷史因素的問題，而對於現代「日本書論」的研究方法論還看不到，基於這樣的原因，日本書道史的研究者，取諸中國的書論或西歐的美學藝術學理論研究成果甚少，因此，作日本的作日本，作中國的作中國，作西歐的作西歐，如此這般，是故呈現出各自分離的情形。

### 三、明治時代的書論

#### (1) 學問與書法的分離

有田氏首先如下的概括了明治時代的書壇(書道界)：

明治時代的書壇，可以說是江戶末期的延長。像貫名海屋(1778-1863)那樣的，立足於古典主義并自行尋求碑版與日本名跡的臨模，自然是另當別論的，三市川米庵(1779-1858)、卷菱湖(1777-1843)、小島成齋(1769-1862)等三個流派，是承襲了中國明代帖學派影響支流的「唐樣」，書風具有強烈的實用性。所以，師法傳授的學書形式，可說是以書道私塾為中心的習字教學，執行著如同寺子屋式的庶民教育的文字教育，那裏教的核心只不過是書寫的技術論而已。(〈書論百年進展〉第 26 頁)

這些話讓我覺得，好像指出了與現代日本書壇狀況非常相似的地方。理由是，「現代日本書壇的流派，是將中國明清時代的行草書，或是戰國時代的金文、簡牘等，經過日本造形的處理，這是戰後漢字書道書人的亞流，具有強烈的非實用性書風；而以師法傳授而言學書的形式，都是書道私塾為中心的製作教學來進行傳授。作為大學等高等教育的文字教育，固然是有納入其中，但只是係以書寫技法論為中心的。」整個情形看起來如同翻版似的。特別是文中特別以底線標出的「非實用性書風」的「製作」，這完全是從現實游離出去的最主要原因吧！

但是，為什麼會有如此相似的狀況呢？明治時代與現代可以放置同列嗎？其最大的原因是，「日本的書論」沒被蓄積、繼承之故，而這種說法是言過其實的嗎？其云：

江戶末期的傳統，儘管是有書論，但作為書藝術的本質且能夠就思想性討論的背景，是明治時代書壇沒能繼承的；也許這就是與宋代交流的足利時代之後的日本的書道正統派的宿命。跟茶道、能樂、畫論、俳論相較，日本的書論並未受到應有的重視。（〈書論百年進展〉第26頁）

亦即，明治之前，從室町時代起「日本的書論」已經沒有蓄積、繼承，那就變成了宿命的根據。若是那樣的話，現代以來也只是回到歷史的循環而已，將來「日本的書論」也是不被傳承、積累。這樣的話，就是永遠沉淪而「日本的書論」變成完全無法建立的狀態了，果真如此的話好嗎？

在「日本的書論」不存在狀況下的明治初期，產生比較大的影響演變是，明治13年(1880)楊守敬(1836-1915)來到了日本，一般而言是由於他所帶過來的中國碑版法帖，使清代的「碑學派」在日本傳播開來。亦即明治17年(1884)為止的五年楊氏在日本的期間，巖谷一六(1834-1905)、日下部鳴鶴(1838-1922)、松田雪柯(1819-1881)師事於楊守敬，在日本初次傳播了「北派書論」，然而，這真的就是「北派書論」在日本傳播開了嗎？有田氏有此一言：

鳴鶴固然是明治書壇居於指導性地位的中心人物，然而相較於碑學派的理論與書風去進行理解及採納吸收，實質上，以學書的方法而言還是繼承著貫名海屋的碑版中心主義、真跡臨書中心主義的，由於關心和注目，而參考了楊守敬帶來日本的碑版法帖。在這層意義上，可謂亦即是貫名海屋繼承傳統的古典主義的立場。（〈書論百年進展〉第27頁）

這是指出鳴鶴如何吸納了楊守敬的碑版法帖的一段話。另外，關於其所稱

「碑學派的理論與書風進行理解及採納吸收」，在下面這一段文字有明確的敘述：

相較於碑學派的理論，六朝派的書法、被作為技術的運筆法，卻是無反省思考的向楊守敬學習，再者向弟子傳授時，師法傳授的形式也沒有離開此一模式。讀鳴鶴先生門人井原雲涯著《鳴鶴先生叢話》（大正14年，昭文堂）時，也深感如此。鳴鶴並有「唐樣書風齊整有餘而力不足，致有俗氣。治療此病非以具有氣骨、力強韻高的六朝書不可。」這樣的說法。不是否定以二王為中心的法帖主義，而是改取六朝筆法、晉唐形體的折衷主義。（〈書論百年進展〉第27頁）

簡而言之，鳴鶴並非採用「碑學派」的理論，而是專研修得碑派技術，並將此傳授給了弟子。筆者固然難以論斷該文所述的是非，但如果這是個事實的話，就是從當時的中國文化或者書道文化所得到的東西，只不過是單純地書法的（用筆法）而已，並非真正得到文化的精髓。也就是說，因楊守敬的來日本而被稱為「明治時期的大改革」等，只是「回腕法」的吸收，至於精神性的、思想性的東西，結果是什麼也沒有吸納。再有：

從而，19世紀初在中國發生了書法藝術的大變革，而碑學派的理論也一樣，一被引進日本，就成為學問和書法被分離出來；比起書法理論而言，反倒是被作為技法論、書法論而被承接了。碑版法帖對書法家來說不成為一種學問，卻變成單純的書法範本，而成為書法界所重視的。（〈書論百年進展〉第27頁）

針對「學問和書法的分離」，在整個明治時期而言，楊守敬帶來的碑版法帖所引生的為何僅是得皮相而已，怎麼說都具有諷刺意味吧？這等於全然沒有進行近代思想的開展。這個體制毫無被反省，可以說是全然不自覺的就這樣子從大正時代、昭和時代、戰後以及現代一直承接發展。

確實的，中村不折和井上靈山翻譯康有為的《廣藝舟雙楫》，做為《六朝書道論》一書（附錄・六名家書談：中林梧竹・中根半嶺・日下部鳴鶴・前田默鳳・內藤湖南・犬養木堂），由二松堂出版社出版，但那是在大正3年（1915）的事情，並不是明治時代。有田氏謂：

這也是由於思想性、歷史性的背景未被深入思考重視，只不過是為因大正初期的六朝風格的書風形成盛行，影響之下成為書家必讀的書。而對於其中精髓，並未被深入理解。（〈書論百年進展〉第28頁）

甚至於，對這部名著之「思想性的、歷史性的」背景都沒有深入思考，思想內涵的「真髓」沒有汲取，可說是「明治時代的書論」的基調與主流。

西洋畫家中村不折、俳句詩人河東碧梧桐、渡清遊學的中林梧竹、漢學學者內藤湖南等人，會是沒有認真追求中國書論的「真髓」嗎？但是，令人遺憾的是他們並非書壇發展的主流。在書論或者思想面看，儘管他們也可說是主流而存在，但是，事實情況仍是如此的。

## (2) 書畫分離

明治 15 年(1882)的《東洋學藝雜誌》<sup>3</sup>刊登了〈書法不是美術〉一文，而成爲議論的中心，關於當時小山正太郎(25 歲)和岡倉天心(20 歲)的爭論，<sup>4</sup>已經有許多論証。據〈書論百年進展〉所概括的論述大旨，小山正太郎的見解有以下 4 點：<sup>5</sup>

① 世上，有各式各樣以書法作為美術的說法，但是皆不可信。例如，書法雖然和西洋的橫寫文字不同，但書法原為語言的符號，意義通達是其旨趣。假如意義通達沒有錯誤的話，書法的任務就完成了。這點無論西洋的橫寫、東洋的書寫主旨任務也是相同的。另外，因為書法為人們所喜愛所以有稱為美術的說法，但是日本人的喜愛書法，事實上並非只喜歡書法而已，詞句之美好、書寫者了不起、能成為範本、受到其他人們的讚美等，各式各樣其他方面的理由很多。此外，也有書法能使人心生感動的說法，但是，任何好的書法如果寫下了普通的或是錯誤的語詞，便感覺不到；而即使是糟糕的書法也是，若把名句書寫下來，便容易有感動。

② 書法（文書）沒有可做為美術的部份。是因為，書法（文書）是語言變成符號的方法，沒有像圖畫一樣附以濃淡變化，沒有像製作雕刻一樣的凹凸。要言之，不是以色彩的感受思考而娛悅眾人的視覺享受作為功夫技術之故，加上那個形也不像繪畫那般是依照個人各自的才能做的

<sup>3</sup> 岡倉天心在明治 14 年(1881)10 月 10 日和東京大學時代的同窗們開辦了綜合性學術雜誌，由東洋學藝社發行，一度改變標題以《學藝》發行到昭和 5 年爲止。〈書法不是美術〉在《東洋學藝雜誌》從 8 號到 10 號刊登。

<sup>4</sup> 依據個人的管見，近年來的研究有以下二著。  
神林恒道著《近代日本「美學」的誕生》，講談社學術文庫，2006 年 3 月，48 頁～50 頁，第 2 章的「日本」美學的形成——フェノロサ到天心；4「美術」是什麼。

木下長宏著《岡倉天心》ミネルヴァ書房 2005 年 3 月，48 頁～50 頁，第 1 章旅行的準備，「書不是美術論的閱讀」。

還有較為簡述的，萱のり子〈『書不是藝術』爭論的意義〉，藝文書院《書學學要：書的歷史與文化》，2001 年 5 月，148 頁～149 頁，「第五章書的現代理論」。

<sup>5</sup> 據〈書論百年進展〉的內容，是依據河北倫明著《日本的美術》所引用並概略的論述。



東西。假如書法（文書）是美術的話，那麼泥土工塗泥土是美術，燈籠店描繪花紋圖案也是美術。

③ 書法不具有美術的作用。美術助教化，或者有補充語言所不足的作用，而書法並不被要求這個作用。比方說「把黃泉下慈父母的相貌置於客座而使敬慕之情得以保續下去、臥遊以盡覽海外萬里名山勝景」不是繪畫的話便不行，還有，「一日之間歷觀古今之風俗，並在一室之內集覽各地風景、滄溟深淵的沃魚毒虫、深山幽谷的猛獸快禽，均安放眼前得以從容不迫的觀察」這樣的事情，書是不可能的。

④ 書法沒有作為美術獎勵的理由。比方說，書法不能出口到國外，也不能變成工藝進步的基礎以使百般事業振興。它和美術不同，是無用的東西。

第①的「世上將書法當作美術的意見不能信」為議論點。針對此，天心有這樣的看法，書之為物乃「努力（研習）於前後的體勢考究，將各自的結構鑑明，作磨鍊考究以達到美術的領域境界」者也。「東洋文明與西洋文明完全不同」者也，東洋文化有東洋獨自的價值，他以這樣的認識作為反論。<sup>6</sup>首先，小山的見解，以為「書法本來是語言的符號，通達意義的事是其主旨。」，將「書法」和「文字」和「語言」混為一談，「語言的符號」是「文字」，不是「書法」。「文字」和「書法」有表裡一致的關係，「通達意義」的事是「文字」的任務，不可能是「書法」的任務。

第②「書法（文書）沒有應該被做為美術的部分」為議論點。「圖畫的濃淡」有陰影還有遠近感，與「雕刻的凹凸」有立體感，因書法不具有這些而被認定為不是美術的的見解。以沒有別的體裁種類的要素之故，所以認為書法沒有美術的要素，這樣的論述，非常之勉強。書法有什麼樣的要素（比方說，各字的結構、強弱、輕重、剛柔的全體性的審美，節奏等的音樂性等）對其創作表現內容如何，如果不考慮的話，便無法去討論是否是美術了。

第③「書法不做為美術的作用」為議論點。因為書法沒有像繪畫以及雕刻那樣的「作用」，所以說書法不是美術時，並沒有考慮美術的原理，只討論「作用」本身而已是不可能的吧。

第④「書法和美術不同，是沒有用的東西。」為議論點。這只不過是私自想說的一點而已，但全然沒有根據。天心以此駁論：「余讀至此不禁慄然。嗚呼！西洋開化變成利慾的開化；利慾的開化損害道德之心、破壞風雅之情、人身只是

<sup>6</sup> 木下長宏著《岡倉天心》48頁。

一個射利器械而已」，並以「以金錢的得失論美術，其大方向是不正確的，變成品位低微的美術，而美術亦將失去其存在地位，豈可不謹慎為戒呼！」加以斥喝。

對於小山再次提出的反證，天心則以東洋傳統立場的「書畫一致」的說法來論述，這是可以理解的，但是背離這個立場的卻是天心自己。<sup>7</sup>有田氏評云：

岡倉天心的駁斥好像打敗了小山正太郎的論述，書法可以對抗西歐寫實主義的繪畫理論，但是，書法獨自的藝術論並沒有產生。因此，包括從明治時代到大正時代西洋畫壇，當然日本畫的潮流也越發離開書畫，書畫一致的描寫方法已崩壞，結果是替換成自然主義描寫。據此，明治時代以後，西洋美術的影響否定了東洋的書畫一致理論，稱之為書畫分離，結果是成為相反的立場。（〈書論百年進展〉第28頁）

關於此一段文字，針對何以會變成那樣，亦即從書畫一致到書畫分離的流動發展，雖有必要詳細論述，很遺憾地，筆者現在並未持有那個影響發展的佐證。有田氏亦謂：「當時的書家、書法界好像也沒針對這個做什麼的反駁。資料不夠不能斷定以」以之作爲前言，並如下敘述：

當時，詩書畫一致的文人派書家論客也應該是大有人在，是因為覺得似孩子氣而沒反駁嗎？或許可以作爲一個理由，明治時代的西歐文化，還沒變成大衆化的東西，比起大正時代，還沒到發展日常生活否定毛筆的時代。作爲社會概念，可以這樣說，尚無針對毛筆創作表現所作的藝術書、應用書的分離獨立的意識，當時(詩書畫一致)還是未分化地存在著。（〈書論百年進展〉第28頁）

總而言之，其中困窘之處，乃由於與西歐的寫實主義理論的對立，卻形成了東洋傳統的書與畫分離，「書法不是美術」的爭論，由於是與書道界的藝術理論開展無緣之故，書論並沒有蒙受任何影響，而那個本身的覺醒與反省也都毫無所成。但是，若把小山先生的指摘轉向現代日本書壇的情況，那又有哪個能反駁呢？

### （3）日本的文人派和職業書家

矢代幸雄先生頗能深體中國文人派的本質，有田氏引用他以下的文章：

如通過文學、書、畫而綜合考察蘇東坡的藝術觀，則其本質無論什麼地方都是文學的。以他那個文學的本質，也通用於其書畫上。由於宋代可堪稱是那樣的時代風潮積極昌盛的時代，他終其一世開發了新

<sup>7</sup> 木下長宏著《岡倉天心》50頁。

的藝術，這也 成爲由近代出發最有力的原動力。（蘇東坡的〈文學思想〉）：雜誌《美學》3 號的卷 1)

因此，「擁有詩文的本質，使書畫變成視覺化、造形化，並非文人派的特色。」（〈書論百年進展〉第 28 頁），有田氏就如此敘述。確實，中國的文人的本質在「詩」。特別是從宋到明代的蘇軾、黃庭堅、趙孟頫、董其昌等，是「詩書畫」表現優異的學者。

此外，有田氏認爲，西川寧所說的「不是把“字”寫出來，而是要把“字”記下來」<sup>8</sup>（〈揮灑的心理〉：二玄社《書法的變相》1960 年），其所說的涵意，是把握住中國書法藝術的本質所構思的発想，有田氏繼而謂：「不僅是宋代書法藝術的特色，也成爲日本的文人派的本質，從江戶時代到明治時代，“詩書畫一致的思想”也一直傳承著。」（〈書論百年進展〉第 29 頁）如此，則「詩書畫一致的思想」不就是在明治時期變質了嗎？其云：

另外，文學家、史學家、書法家、篆刻家(印人)、政治家等，在當時的日本的知識階層盛行與清國文化交流的牽引下，變成了文人派優質書法創作的再生原動力。當時以書家爲專業的長三州、巖谷一六、日下部鳴鶴也作爲學者、作爲詩人，具有足夠的力量，與那些文人派的人們一同大肆的參加「書畫會」、「詩會」，賦予萬丈的氣焰。但是，隨著書法家專業化，變成主要是傳授書法，掌門人制度性的師法傳授形式充滿書法界，結果是加快了文人派和與單一職業性書法家的斷層。（〈書論百年進展〉第 29 頁）

「書畫一致的思想」，在「師法傳授」形式的「職業書家」增加的同時，只被「文人派」繼承，「詩」和「書」分離，結果變得「職業書家」只把「書」作爲專業。這樣的分離、變質是產生於明治時代，並且也就那樣完完全全的被傳承到現代下來。

在那裡，有田氏謂「從明治時代、大正時代到昭和時代，承續文人派的書法傳統者，以明治時代存在的作家、文學家爲限」，舉出下列 11 位。（按出生年分順序重新排列，並附錄本名、字、號、著作。）

<sup>8</sup> 這句話是個人獨自的體會，引生出「書法不是作爲詩文從屬關係的東西」的想法，會被認爲的是，與文學性的分離，不是完完全全的走向造形性主張了嗎？的確是，「想要將文句記錄下來的態度，大致上是將與書寫文字的技巧關係斷絕的時候所成立的」，但是，本來呢，「主要著眼於文學，而字字之技巧自然的賦予。雖容易被與書是從屬於詩文之事混爲一談，但並非如此。書固然是有文句，與此同時是文字的形，表現構造像繪畫那樣離開描寫性，而接近純粹的精神的構造，思想的淺深厚薄，感情的激昂頓挫，反正書寫歸根到底直接托於骨法用筆。胸中的感懷詩文於此同時，而筆墨在縱橫活躍才是書法。」（〈書論百年進展〉第 29 頁）事實上就猶如有田氏所指出的道理吧。

- 副島蒼海（1828—1905、佐賀藩士・官僚・政治家。名種臣。）  
犬養木堂（1855—1932、政治家。第29代內閣總理大臣。名毅。）  
長尾雨山（1864—1942、文人。名甲。字子生。《中國書畫話》）  
內藤湖南（1866—1934、東洋史學者。名は虎次郎。《支那書畫的變遷》）  
夏目漱石（1867—1916、小說家・評論家・英文學者。名金之助。）  
正岡子規（1867—1902、俳人・歌人。名常規。）  
狩野君山（1868—1947、漢學者。名直喜。字子温。《魏晉學術考》）  
西田幾太郎（1870—1945、哲學者。《書之美》）  
會津八一（1881—1956、歌人・美術史家。號秋艸道人・渾齋。《會津八一書論集》）  
高村光太郎（1883—1956、藝術家・詩人。《關於書》）  
武者小路實篤（1885—1976、小說家。文化勳章受獎者。）

關於上述的「文人派」，必須再進行各自個別的研究。理由是，他們每個都是真正的在尋求「書論」、掌握「書的本質」者。據此，明治時代對書道的真正的想法，除了向「明治時代存在的學者、文學家」去探求以外是沒有方法的。

## 四、小結

本文不過是僅以有田氏〈書論百年進展〉一文所引生，對於「明治時代的書論」所作簡單的考察。但是，明治時代初期楊守敬來日本以前的書壇的狀況，和現代日本書壇的狀況頗為酷似的情形，裏面正含有絕對不能被視為偶然的一致而不應等閑視之的問題吧。

最後，想把明治時代與現代的差異思考一下。明治時期有楊守敬的來日，吹起了出自中國的在於技法論、書寫方法論這方面的新風氣。接著在戰後，引進西歐的抽象藝術理論，誕生了前衛、新出土的金文以及簡牘的文字為基礎產生了新的技法論、書寫方法論。但是，現代正用此「師法傳授」的形式繼承這些遺產而已，不問東洋的或西洋的，全然沒有傳達日本新文化的自覺。在世界國際化潮流吞噬的狀況下，已成為不是只能容納日本新文化的時代。正因為是那樣，借鑒於明治時代，對於今日日本的「書道」，延展到東亞的「書法」，其中蘊含的本質論、理念、思想等，不就是非要再加探討思考不可的嗎？