



## 富本憲吉と一枝の近代の家族（上）

中山，修一

---

(Issue Date)

2018-03-15

(Resource Type)

book

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100476416>



中山修一著作集 3

## 富本憲吉と一枝の近代の家族（上）

中山修一著作集3

富本憲吉と一枝の近代の家族（上）

目次	二
はじめに——著作集3の公開に際して	五
緒言	七
第一部 出会いから結婚まで	
第一章 富本憲吉と尾竹一枝の出会い	一五
一. ふたりの出会いのきっかけ	
二. モリスへの関心の芽生え	
三. リーチとの初対面と新進作家小品展覧会	
四. 大和への帰郷と結婚問題	
五. 「ウイリアム・モリスの話」の執筆	
六. ふたりのはじめての出会い	
第二章 一枝の進路選択と青鞆社時代	五五
一. 家庭環境と少女時代	
二. 進路選択と『青鞆』との遭遇	
三. 青鞆社での波紋の数々	
四. らいてうとの「同性の恋」の破綻	
五. 安堵村再訪と青鞆社との決別	
第三章 憲吉の工芸思想と模索的实践	一一六
一. 精神的放浪のなかでの「陶器師」誕生	
二. 民間芸術と半農半美術家	
三. モリスの芸術観との対照	
四. 体制や権威への反抗	
五. 消費社会の到来と職業展望	
六. 製作に対する不安の襲来	
第四章 憲吉と一枝の結婚へ向かう道	一六五
一. 憲吉の決意「模様より模様を造る可からず」	
二. ヴィナス倶楽部でのふたりの出会い	
三. 一枝による『番紅花』の創刊	
四. 鹿沢温泉での求婚	
五. 「富本憲吉圖案事務所」の開設	

六. 結婚、そして東京から安堵村へ

索引	二二一
初出一覧	二三三
著者について	二三四

凡例

- 一. 本文中『 』は書名、雑誌名、新聞名を示し、「 」は論文や詩、記事等の表題を表わしている。また、強調すべき固有の事象についても「 」が用いられている。
- 一. 本文中《 》は作品名を示し、〈 〉は建物の名称を表わしている。
- 一. 本文中の【 】は図版の参照番号を指し示している。
- 一. 引用文および引用語句内の〔 〕は本著作集の著者による補足である。

はじめに

——著作集 3 の公開に際して

ここに公開する著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』は、第一部として「出会いから結婚まで」を扱い、次の四章によって構成されています。

- 第一章 富本憲吉と尾竹一枝の出会い
- 第二章 一枝の進路選択と青鞥社時代
- 第三章 憲吉の工芸思想と模索的实践
- 第四章 憲吉と一枝の結婚へ向かう道

私が学位請求論文「富本憲吉の学生時代と英国留学——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」を神戸大学に提出したのは、二〇〇八（平成二〇）年一月のことでした。それ以降私の研究は、富本憲吉の家族史へと加速してゆきました。といいますのも、仕事場だけではなく、家族のなかにあつて、モリスの思想と実践を富本はどのように導入したのか、あるいは、何か事情があつて断念せざるを得なかつたのか——その実態を明らかにすることによって、日本におけるモリス受容の最初期の様相を、どうしてもこの目で確かめてみたかったからにほかなりません。著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』の第一部「出会いから結婚まで」を構成する四つの章において、それへと至る道のりとあわせて、その間の富本憲吉のモリス的实践と、尾竹一枝（紅吉）の「新しい女」としての行動の様子とが一次資料に基づき詳細に描写されています。一見すると「デザイン史」という学問領域の守備範囲から逸脱した感もありますが、近年の英国におけるウィリアム・モリス研究や評伝にみられるような記述の手法に倣い、私も、富本憲吉というひとりのデザイナーの生涯においてともに苦しみ、ともに喜びを分かち合った妻一枝との夫婦の葛藤の内実に迫ってみることにしました。この著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』を書き上げてしばらくして、私は、二〇一三（平成二五）年三月に神戸大学を定年で退職することになります。その結果、後半の物語は、定年後の仕事として、著作集4『富本憲吉と一枝の近代の家族（下）』の第二部「家庭生活と晩年の離別」へ引き継がれることになってしまいました。

二〇一八年三月一五日  
冬を越した阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて  
中山修一

## 緒 言

周知のとおり、富本憲吉は、とりわけ陶芸の分野において大成した、日本の近代を代表する工芸家のひとりである。

富本は、東京美術学校（現在の東京芸術大学）入学以前から、まだ日本にあってはほとんど紹介されていなかった、ヴィクトリア時代の詩人であり社会主義思想家であり、また同時にデザイナーでもあったウィリアム・モリス（一八三四—一八九六年）に関心を抱き、徴兵の関係から卒業製作を早めに提出すると、当時、親友の南薫造がすでにロンドンに滞在していたこともあって、一九〇八（明治四一）年の晩秋、モリスと室内装飾を研究するために私費でイギリスに渡ることになる。

一九一〇（明治四三）年六月に英国留学から帰国すると、その成果を、一九一二（明治四五）年三月一五日から三一日まで上野の竹の台陳列館北部で開催された美術新報主催の第三回美術展覧会において公開する機会が与えられるが、そのとき、作品を展示するにあたって富本は、ロンドン時代をともに過ごした画家の南に宛てた書簡のなかで、モリスへの熱い思いを次のように述べている。

……室全体を工藝、早く云へばモリスの氣持でイッパイにしたものを見せたいつもり<sup>1</sup>。

そして同じく一九一二（明治四五）年の二月と三月の二号に分けて、『美術新報』誌上に評伝「ウィリアム・モリスの話」を発表するのである。これは、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』に依拠しながらも、英国留学で得た知見を踏まえて、富本がモリスに倣って工芸家として立つうえでの、一種の宣言文となるものであった。この評伝の最後の部分を富本はこう締め括っていた。

「作家の個性の面白味」とか「永久な美しいもの」は只繪や彫刻にばかりの物でなく織物にも金属性の用具にも凡ての工藝品と云ふものにも認めねばならぬ事でありませ、モリスは此の事を誰れも知らぬ時にさとつた先達で又之れを實行して私共に明らかかな行く可き道を示して呉れる様な氣が致します<sup>2</sup>、

しかし富本は、この「ウィリアム・モリスの話」において、モリスの社会主義について触れることはなかった。そのときの心情について、のちに富本は、「[イギリスから]帰ってきてモリスのことを書きたか<sup>ママ</sup>かんですけれども、当時はソシアリストとしてのモリスのことを書いたら、いっぺんにちょっと来いといわれるものだから、それは一切抜きにして美術に関することだけを書きましたけれども」<sup>3</sup>と、述懐している。

ここで想起されなければならないことは、捏造された「天皇暗殺計画」を理由に、社会主義者や無政府主義者の二六人が逮捕され、翌年の一九一一（明治四四）年一月、大審院は、逮捕者全員に有罪の判決を言い渡したのち、『平民新聞』を創刊した幸徳秋水を含む一二人に対して、大逆罪での死刑が執行された事件に関してである。この「大逆事件」以降、日本の社会主義運動は、いわゆる「冬の時代」を迎えることになるが、帰国直後のこの事件は、富本に大きな衝撃を与えたにちがいがなかった。ロンドンでは「彼[モリス]の組合運動などを調べてきました」<sup>4</sup>と、はっきりと述べている。富本は「組合運動」という曖昧な言葉を使っているものの、これが社会主義運動を指し示していることは、ほぼ間違い

ないであろう。しかし、富本の視野にあっての時代状況は、それを日本において公表できるような環境から実に程遠いものであった。モリスが政治活動に精力を注いだイギリスの一八八〇年代と日本のこの時期とでは、明らかに、政治的、社会的環境が異なっていたのである。

しかし、その一方、日本の社会主義運動が「冬の時代」へと入っていくなかにあつて、自我に目覚めた女性たちの発言の場が平塚らいてうを中心として形成されようとしていた。一九一一年（明治四四）年の秋に創刊された雑誌『青鞥』がそれであり、その磁場に吸い寄せられていった女性たちに交じって、とりわけ世間の関心を引いたひとりの「新しい女」がいた。尾竹紅吉（本名一枝）である。一九一二年（明治四五）年一月に青鞥社への入社が許されると、その四月、日本画家の父越堂とともに大阪から上京し、そこで紅吉は、「同性の恋」「五色の酒」「吉原登楼」といった一連の波紋を社の内外に向けて投げかけていく。これは、女性にあるまじき許しがたい不道德な行為だったのであるか、それとも、旧弊な日本の道徳や規範を打破するうえでのひとつの光明であったのであろうか。

その年の九月、約二箇月にわたる茅ヶ崎の南湖院での転地療養から東京へもどった紅吉は、「歸へつてから」と題された一文を執筆し『青鞥』一〇月号に寄稿した。このなかで紅吉は、自己の性格に触れ、このように率直な内面分析を行なうのである。

私は誰も知らない、自分たった一人で大切にしている面白い気分があるのです。よく考えて見ると、その気分は幼い時からずっと今迄續いて来てみたのです。これから先きもどんなにそれが育つて行くことか楽しむでゐます。人が知つたら恐らく危険だとか狂人地味な奴だとか一種の病的だろうとか位いで済ましてしまふでしょう。私のその事が世間に出ると不眞面目なものに取扱はれて冷笑の内に葬らはて行くものだと考へてゐます。私が銘酒屋に行つたとか、吉原に出かけたとか酒場に通つて強い火酒に酔つたとか云ふことは其の大切にしている気分の指圖になつた悪戯わるふざけなのです、薄っ片らな上づつたあれらの幼稚な可哀しい気分を世間の人達は随分面白く解釋してゐます。私は自分を信じてゐます。それだけに自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます。そのくせ私は人の言葉を妙に心配したり氣に懸けるのです<sup>5</sup>。

「自分たった一人で大切にしている面白い気分」——これが、この時期紅吉に自覚された自己の心的断面であろう。この「面白い気分」は、周囲の秩序だった常識的な世界に混入されれば、多くの場合、「不眞面目なものに取扱はれて冷笑の内に葬らはて行く」運命をたどることになる。しかし一方、人が容易に抵抗できないでいる旧弊な壁にこの「面白い気分」が投影されるならば、ときとしてその壁は相対化され、ものの見事に崩落する。徹底した純真性に潜む破壊力——そうした異界に作用する力としての「面白い気分」を紅吉は自覚したうえで、「私は自分を信じてゐます」と、告白しているのであろうか。

偶然にもこの時期、富本自身も、自分の性格について触れている。『美術新報』の坂井犀水は、「新時代の作家（一）」として南薫造を取り上げた際に「氏の親友富本氏の感想」を挿入している。そのなかで富本は、南のことを以下のように記述し、あわせて自分の性格を「角の多いすぐ泣きたくなる、すぐ怒りたくなる、感じ易い私」と表現していた。

……美術學校やロンドンでは同じ室に住んだり、大抵毎日遇つて、私の友達のうちでは、最も親しい、又私に取つて最も尊重す可き人です。模様や水彩は勿論、音楽、詩、とあらゆる方面に、高尚な趣味を教へて呉れた人です……大抵毎夜眠れない私は、眼を血ばしにして居りました。角の多いすぐ泣きたくなる、すぐ怒りたくなる、感じ易い私を、温和な南君が、長い間、此の美しい好みで良く誘導してくださつた事を感謝して居ます<sup>6</sup>。

イギリスでモリスの思想と実践を学び、帰国後、工芸のあるべき姿を懸命に模索しようとしていた、「角の多いすぐ泣きたくなる、すぐ怒りたくなる、感じ易い」憲吉。青鞥社の「新しい女」として世間に擲擻され、「自分たつた一人で大切にしている面白い気分」さえも適切に理解されないまま、周りの思惑に翻弄され苦しむ紅吉。このふたりが出会い、そして電撃的に結婚するのは、それから数年の時が立った一九一四（大正三）年一〇月のことであつた。こうして日本の近代にあつて、ひとつの「新しい家族」が二八歳の憲吉と二一歳の一枝によって誕生したのである。

これまでに公刊された夫たる富本憲吉（一八八六—一九六三年）ないしはその妻である富本一枝（一八九三—一九六六年）を扱つた評伝および小説に、高井陽・折井美耶子『薊の花——富本一枝小伝』（ドメス出版、一九八五年）、吉永春子『紅子の夢』（講談社、一九九一年）、辻井喬『終りなき祝祭』（新潮社、一九九六年）、辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』（双葉社、一九九九年）、そして渡邊澄子『青鞥の女・尾竹紅吉伝』（不二出版、二〇〇一年）の五冊がある。それぞれに優れた作品であり、それぞれに独自の視点から描き出されている労作であることには間違いない。しかし、現在の関心から読み返してみれば、若干の難点を見出せないわけではない。無知と無理解を十分に承知のうえであえて言及すれば、『紅子の夢』と『終りなき祝祭』は、実名で書かれているわけではないが、その内容からして憲吉と一枝を扱つたものであることは明らかであり、それでもフィクションという形式がひとつの隠れ蓑としての役割を担い、虚実の混在にかかわつて、うまくその責めを免れているといえる。書かれた意図については推し量るしかないし、また、文学的な価値について踏み込むことには手に余るものがあるが、少なくともこれまで何か学術の世界で話題になることはなかったであろう。『近代の陶工・富本憲吉』と『青鞥の女・尾竹紅吉伝』についていえば、前者は、小品ながらも年譜等が充実した、現時点で唯一の憲吉に関する評伝である。しかし、郷土が誇る陶芸家としての憲吉を顕彰する筆の勢いが勝るあまりに、実証性に欠ける記述が散見されると同時に、一枝の存在はほぼ完全に後景へと押し流されている。後者の作品は、期待されるフェミニズムの視点から描かれているものの、著者自身の女としての男性中心主義に対する憤りが随所に滲み出ており、その分主役としての一枝の言動の輝きは曇りがちになっているし、憲吉については、他の研究成果の追走か、あるいは一方的な独自の解釈に止まっている。また、評伝として最初に世に出た『薊の花——富本一枝小伝』は、この夫妻の長女の陽によって生前提供された情報によっておおかたその骨子が編年的に構成されており、それゆえに清楚な印象を与えるものの、その一方で、主題と文脈の希薄さがどうしても目に止まるのではないだろうか。

これらの作品に多かれ少なかれ共通している点は、憲吉と一枝のいずれかの立場から一

方向的に書かれており、両者の人生と仕事を、同等の重みと双方向性とでもって描こうとする視点が欠落していることである。本書は、その点に着目している。というのも、明治から昭和にかけての近代日本における普通の家族の普段の生活に、意識的であろうと無意識的であろうと、共通して潜んでいたであろうと思われる、「日常感覚としてのモダニズム」といったものがあるとするれば、それはどのようなものであったのかを、憲吉と一枝の「近代の家族」のなかに探し求めることによって、遠く展望してみたいと考えているからである。

それでは、その記述の手法について、ここで簡単に検討しておきたいと思う。ジャン・マーシュの *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938* の邦訳書『ウィリアム・モリスの妻と娘』（晶文社、一九九三年）が出版されるにあたって、著者のマーシュは、原著執筆に際しての意向について、訳者に対して次のようなことを語っている。

第一のねらいは、「公的」生活に対置されるところの「私的」生活の問題を真剣に取り上げ、公的あるいは専門的業績について論評するのと同じくらいに、個人の私的な振舞いについても論議することである。……私の考えでは、こうしたことは公的生活と同様に調査し探求する価値があると思われる。……第二のねらいは、ストーリーテリングつまり伝記の「読みやすさ」に関するものである。……伝記というものは絶対的に厳密に確認可能な事実肉薄しなければならぬものである以上、自分で勝手に物語をつくり変えることはできない。したがって、おもしろく読める本にするためには、筆力に頼らなければならない。……したがって私が興味をもっていることは、第一に様々な女性の生活を発掘することであり、第二に政治的社会的文脈であり、第三にそして重要な点であるが、筆力の質なのである<sup>7</sup>。

基本的には本書にあっても、ここで指摘されている諸点は踏襲されなければならないと思っている。とくに意を用いたいのは、「伝記というものは絶対的に厳密に確認可能な事実肉薄しなければならない」という点である。というのも、一般的にいって、英国とは異なり、日本において出版された伝記においては、対象としている人物を無条件に賞讃せんがために事実を必要以上に拡大し加飾化したり、不在の資料を補わんがために興味本位の虚構をつくり上げて穴埋めしたり、書き手の人生観や価値観を執拗に投影せんがために最も重要な対象人物を背景に押しやったりする傾向が、これまでにときとして見受けられたからである。偶然ではあるが、このことに関連して、一枝のいとこの尾竹親が、日本画家として一時代を風靡するも挫折した父竹坡の伝記を執筆するにあたって、「紅吉考」と題された一稿を設け、そのなかで次のように述べているので、ここに紹介しておきたいと思う。「紅吉」とは、青鞥社時代の一枝の筆名である。

人間の言動というものは、決して一つの情景のみに定着して語られるべきものではなくして、その人間が生きた全存在の一環に組み込まれてこそ、はじめて、よりよくその映像を伝え得るものだと私は信じている。

瀬戸内〔晴海〕氏〔の『美は乱調にあり』という本〕にしても、それが史実をもとにした小説であってみれば、フィクションとしてのある種の無責任さに救われている

のだろうが、時間の経過というものは、得てして、伝説という神話をつくり上げたがるもので、いつかはそれが事実とまではならぬとしても、史実に欠けた情緒の補足としてのさばり返ることがよくあるものだ。私が、実名、或いは史実にもとづいた小説の安易さを恐れる理由が、ここにもあるわけである<sup>8</sup>。

以上の引用は、青鞥社時代に紅吉が引き起こした、いわゆる「吉原登楼」事件における竹坡の役割を巡っての論点が念頭に置かれて書かれている箇所であるが、これは極めて重要な指摘であって、このことは、さらに普遍化されることも可能かと思われる。というのも、研究の対象たる歴史上の人物について、前後の関係や文脈から離れ、ある時代の一事象を特化して言及することには自ずと限界が存在し、それを乗り越えようとした場合、その人間の全生涯のなかにそれぞれの事象が組み込まれることによってはじめて、その人物の言動や作品の真の意味が実体化するのであって、そこに、伝記といった形式の本来の存在理由があるのではなかろうか、と考えるからである。小説という形式であれば、虚構を前提に読む楽しさもあるであろう。しかしその場合、虚実がない交ぜになっているところに、尾竹親が指摘するように、「伝説という神話」を形成しかねない危険性が潜んでいるわけであり、さらにいえば、そうした形式が取られる限りは、対象が実在の人物であるがゆえに虚の部分の排し、真実としてのその人の人間存在を理解したいという知的欲求が満たされることは、最後まで期待できないのではあるまいか。それでは、伝記や評伝といった形式が、「実名、或いは史実にもとづいた小説の安易さ」の二の舞を踏まないためにはどうしたらよいのであろうか。

そのためのひとつの示唆を与えるのが、ジリアン・ネイラーの *William Morris by himself* という本であろう。この本は、『ウィリアム・モリス』（講談社、一九九〇年）という邦訳題ですでに翻訳出版がなされているが、この原著題をそのまま訳せば、「自らが語るウィリアム・モリス」といった程度のものになる。事実この本は、モリスが書き残した言説をうまくつなぎ合わせるかたちでもって、その人物の生涯が生き生きと描き出されているのである。つまり、外野席や後世の安全地帯から、人の人生をあれこれと詮索したり憶測を働かせたりするのではなく、実在した人間その人に自分自身の人生と作品とを語らせようとする記述の手法がここでは取られているのである。人の言説を別の言葉に置き換えて、つまり二次加工して解説的に記述する手法に比べて、可能な限りその人自身に直接語らせる手法の方が、記述内容の衝撃といったものは、はるかに読む側に伝わるのは確かであろう。つまり、外側の高みに立って対象を語るのではなく、内側に存する声に発話させることの言葉のもつ重みとでもいおうか。そのことにかかわってネイラーは、日本語版の「はじめに」のなかで、こう告白しているのである。

この書物を編纂するため私が資料を選んでいたとき、当然のことながら、私はデザイナーとしてのモリスの作品には通暁しておりましたし、芸術や政治に対して彼がどんな理想を抱いていたかということも熟知しておりました。しかしながら、あらためて彼の論文や手紙などを繰り返し読んでいくにつれて、私はモリスが理想主義を頑として曲げなかったその勇気と気概と、自分の理想を実践に移すために彼が示した断固たる決意に強い感銘を受けたのでした。もちろん、モリスの伝記作家の多くの人たち

も、この点を強調してはきました。しかし、モリスの抱いていた確信の強さや、その大きさや、したたかさは、モリスが実際に書いたことにこちらが全面的に没入してみ、初めて十分に伝わってくるのです<sup>9</sup>。

「実際に書いたことにこちらが全面的に没入してみ、初めて十分に伝わってくる」というネイラーの実感は、全くそのとおりであろう。もっとも、いうまでもなく、それを単純に伝記に持ち込めば、言説を単縦列に並べただけの年代記ないしは引用の羅列に終始し、おそらく退屈な読み物にしかならないだろう。そうした陥穽に落ちないためには、すでに紹介した、マーシュが指摘する、語りを構成する「ストーリーテリング」つまり「筆力の質」が重要な要素となるのではないだろうか。つまり、言説を特定の社会的、文化的文脈に配置するうえでの主題と編集力が必要とされるのであり、いかなる主題のもとに言説を編集し、いかなる文脈にのせて歴史のなかに再配置するかということが重要なのではあるまいか。しかし、主題も文脈も、当然ながら、ひとつに固定されるようなものではないだろう。一般的にいつて、主題や文脈が、一個人の書き手の関心から生まれるというよりも、むしろ移り変わる時代の関心によって与えられる以上、それに伴い編集力も変容し、伝記は、ひとつの伝記から次の伝記へと形式と内容を変えながら書き続けられてきたし、これからもそうなされていくにちがいない。つまり逆にいえば、伝記の質的差が時代の変量とも考えることができるのである。こうした現象は、たとえばモリスに関する伝記が、この一〇〇年以上にわたってどのようにして生み出され続けてきたのか、とくに最近の様子を見るだけでも、十分に明らかであり、そのことを確かに例証しているのである。

そこで、本書では、以上において検討してきた執筆にかかわる幾つかの論点を十分に意識しながら、「近代の家族」に内在したであろうと思われる、「日常感覚としてのモダニズム」という文脈を用意したうえで、それに沿いながら、富本夫妻や子どもたちによって存命中に公表されていた家族を巡る断片的な言説を主として拾い集め、あわせて当時彼らと親交のあった人たちの証言を次なる資料として援用することによって、憲吉と一枝の家族のなかで生じた理想や安寧、あるいは葛藤や亀裂を物語っていきたいと思う。いわば本書は、主に憲吉と一枝が自ら語る、仕事、芸術、教育、友人、イデオロギー、性に関する闘争の場としての家族についての物語なのである。

(二〇〇八年)

#### 注

(1) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、47頁。

(2) 富本憲吉「ウイリアム・モリスの話（下）」『美術新報』第11巻第5号、1912年3月、27頁。

(3) 富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、6頁。

(4) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』（無形文化財記録工芸技術編1）第一法規、1969年、72頁。口述されたのは、1956年。

- (5) 尾竹紅吉「歸へつてから」『青鞜』第2巻第10号、1912年10月、131頁。
- (6) 坂井犀水「新時代の作家（一）」『美術新報』第11巻第3号、1912年1月、82頁。
- (7) ジャン・マーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』中山修一・小野康男・吉村健一訳、晶文社、1993年、436-437頁。[The original text is Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986.]
- (8) 尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年、217頁。
- (9) ジリアン・ネイラー編『ウィリアム・モリス』多田稔監修、ウィリアム・モリス研究会訳、講談社、1990年、3頁。[The original text is Gillian Naylor ed., *William Morris by himself: Designs and Writings*, Macdonald & Co, London, 1988.]

## 第一部

### 出会いから結婚まで

## 第一章 富本憲吉と尾竹一枝の出会い

### 一. ふたりの出会いのきっかけ

一九一四（大正三）年の一〇月二七日に、富本憲吉と尾竹一枝は日比谷の大神宮神殿で白滝幾之助夫妻を仲人として結婚式を挙げた。そのとき憲吉は二八歳、一枝は二一歳であった。ふたりの結婚に際して、東京美術学校の先輩で、ロンドン滞在以降も深い親交で結ばれていた、当時安芸の内海町に住む南薫造【図一】は、そのとき富本にお祝いの品を送った。富本はその返礼の書簡のなかで、冒頭でまず、「随分手紙もかゝらず随分長がく遇はない。先づ第一に昨日は小包便で御祝ひを有り難う」<sup>1</sup>と述べ、それに続いて、一枝との出会いのきっかけをこう南に紹介している。

道楽にやり出した楽焼きもいよいよ春夏大阪と東京でやった展覧會の結果本業にたち入る事となり。夏信州〔上州の鹿沢温泉〕の海拔五千尺の上で脚の下に白雲が飛ぶのを見ながらガラになく結婚と云ふ話を〔一枝と〕して居た。それが其處では今二〔、〕三年末つと云ふ約束であった處が君の知って居る通りの僕の性質、それにあい手が僕と似て居るので早速にまとまり遂に入道〔白滝幾之助〕の手をわづらわす事となった。處が面白いのは四〔、〕五日前書棚の古い白樺を見て居て「私信往復」と云ふ例の手紙があった。初めて〔一枝が僕の住む〕大和〔安堵村〕の画室へ訪ねて来たのはアノ手紙を見たセイらしい<sup>2</sup>。

南は、一九一二（明治四五）年の一月号（第三巻第一号）の『白樺』に、「私信往復」【図二】と題して当時のふたりの手紙を寄稿していたのであった。東京にそのとき滞在していた南からの往信は、個展の開催を夢見て上京したものの、東京の美術家たちや美術界に失望し、安堵村へ帰っていった富本の悲しみを慰める言葉で綴られていた。

僕は君が此度君の個人展覧會を開く事が出来ずに歸國した事を悲しく思つては居ないだらうかと心配して居る、實際僕も残念に思つた。……初め君が國で作つて持つて来た色々な種類の物を見た時に、之れでは今日のガチャガチャした東京で其の展覧會を開く事は中々考へを要すると思つた、其れは君の多くの作が非常にデリケートなもので例えば露の玉の如きものである、今日の粗雑な物事に馴れてしまつて居る者の頭では到底君の作の好い點を解する迄一つの物を味はつては居ないだらう、今日の人の多くは大きな太鼓などで頭から鳴らしつけられる事に馴れて居る、其んなもので無ければ耳に入らない。

君は君の作った更紗の巾の内に悲しみを包んで國へ歸つた、……君の持つて居るものは非常に新しいものである、其の發表期が五年遅れても尚ほ早や過ぎる位に僕は思つて居る、何卒急がずに、自重し給へ、ソシテ猶ほ多くの製作を續け給へ<sup>3</sup>。

それに対して「友よりの返事」、つまり富本が南に宛てた返信が続くのである。

〔一九一一（明治四四）年一〇月〕二拾八日夜、御親切なお手紙有りがたう、……個人展覽會は誰れにも解かりさうにもなかつたから止した、……今は東京人に（美術家にも）僕のやつたものを見せる時期で無いと云ふ事である。……東京で見るもの聞くものは皆な僕の感じ易い精神に針を差す様なものであつた、……製作欲があつて仕事の出来ない時、胃病患者が物を喰い度いが喰へなくなつた時、コウ云ふ場合は誰にもある事と思ふ。……製作欲……暗い恐ろしい穴から逃げる様な氣持……年老つた祖母や氣の毒な母が僕獨りの心がけで世間體は泣かずに涙を流がして居るのが見へる……兎に角く安堵村へ歸つて自然を見た時、總てが美しい秋の光線に包れて自分の眼に映つた。精神がトゲトゲの様になつても、美しいものは美しく見へると思つた、嬉しかつた。此れで如何なる場合も死ぬ迄僕は如何んな迫害が有つても美しいものを見る僕の眼に變化は來ないと考へた。一日此の新らしい發見を試る為めに野に出たが實に聲を擧げて泣き度い程美しく見えた、此の新しき幸福を神に感謝する。……僕の展覽會は來年にならうが五年延び様が一向に平氣だ<sup>4</sup>。

一九一二（明治四五）年の一月号の『白樺』に掲載された南のこの「私信往復」を読んだ尾竹一枝は、さっそく単身安堵村に富本を訪ねた。おそらく一枝は、高い理想を抱きながらも現実に苦悩する若き美術家に一度会ってみようと思つたのであろう。これがふたりにとっての最初の出会ひであつた。このときの様子について富本は、帰国後知り合ひとなつていたバーナード・リーチにある機会に打ち明けていたにちがいない。というのも、のちにリーチはこう回想しているからである。

ある日のことである、富本が水墨画を描いていると、ひとりの客が面会を求めて玄関で待っていることをそつと伝えるために、下男がやってきた。そして下男は、男物の大判の名刺をこの家の主人〔である富本〕に差し出した。富本はちょっと目を向けただけで、「それでは、その男の方を別の部屋に案内しなさい。お茶を差し上げて、この絵が終われば行きます、と伝えなさい」という指示をした。

しばらくすると、弁解をしようと下男がまたやってきて、作法に倣つて咳払いをすると、「旦那様、もう一度その名刺をご覧になっていただけますでしょうか」と小声でささやいた。トミー〔富本〕はそうしてみた。すると、そこに書いてある住所が、いままさに東京で売り出し中の「女性」雑誌の住所であることに気づいたのであつた<sup>5</sup>。

その名刺には、住所と一緒に、『青鞥』という雑誌名と「尾竹紅吉」というペンネームが書いてあつたものと思われる。『青鞥』は、前年（一九一一年）の九月に創刊され、平塚らいてうを中心とする女性だけで編集されていた文芸雑誌であつた。そして、「尾竹紅吉」という名前から判断して男性とばかり思い込んでいたこの女性こそが、のちに富本憲吉と結婚することになる尾竹一枝だったのである。実際に会ってみると、憲吉はさらに驚いたことであろう。名前だけではなく、着ている物といい、体格といい、まさしくそれは男と見間違わんばかりのものであつたからである。このふたりの出会ひは、おそらく憲吉に何か特別の印象を植え付けたにちがひなかつた。というのも、明らかに旧來の日本人女性にない特質を一枝は備えていたからである。青鞥社へ加つたこの時期の紅吉（一枝）の様子

について、平塚らいてうは次のように描写している。

円窓のあるわたくしの部屋へ、このとき以来紅吉はよく訪ねてくるようになり、社の事務所へも顔を出して、編集の手伝いや表紙絵やカットの仕事など、なんでも手伝ってくれるようになりました。久留米緋に袴、または角帯に雪駄ばきという粋な男装で、風を切りながら歩き、いいたいことをいい、大きな声で歌ったり笑ったり、じつに自由な無軌道ぶりを発揮する紅吉。それが生まれながらに解放された人間といった感じで、眺めていて快いほどのものでした<sup>6</sup>。

このような女性と初対面した憲吉は、密かなある思いを抱いたにちがいない。それは、その当時仕事と結婚を巡る憲吉の置かれていた状況と密接にかかわるものであるので、以下において、そのことについての概略を明らかにしておきたいと思う。

## 二. モリスへの関心の芽生え

富本は自分の生い立ちを後年次のように回想している。

奈良は法隆寺から一キロ半ほど東南の大和国生駒郡安堵村が私の生まれたところ、いまも同じ場所に生家がある。……付近一帯はいまでも農村だが……この村は徳川時代は天領で、私の家は庄屋といった家柄だった。……元禄のころは、私の家の年貢米は千四百石ぐらいだったというが、これは村全体の九割にも当たっている。……幼時、男の子らしい遊びといえば、すべて父の思い出につながるものばかりである。山や川に親しんだのも父がよく連れ歩いてくれたからである。その父を私は十二 [満一〇] 歳のときに失って家督を継いだ<sup>7</sup>。

ここからもわかるように、富本家は少なくとも江戸時代から続くこの地の大地主であった。そして憲吉は、一八八六（明治一九）年六月五日に富本家の第一子として生を授けられるも、一〇年後には幼くして父を亡くし、家督を譲り受けていた。幼年期を過ぎ郡山中学校に入学した憲吉は、のちに中央公論の社長を務める嶋中雄作と知り合う。嶋中は当時畝傍中学校に通っていたので、どのようにしてふたりが出会ったのかは、よくわからない。しかしそれは、富本に大きな思想的刺激を与えるものであった。富本の回想するところによると、こうである。

嶋中がしよつちゆうさういう [ウィリアム・モリスの] ことを研究していたし、私も中学時代に平民新聞なんか読んでいた<sup>8</sup>。

どうやら、富本がはじめてモリスを知ったのは、週刊『平民新聞』に掲載されたモリスの紹介記事や翻訳の連載物をとおしてであったようである。周知のように、『平民新聞』とは、幸徳秋水や堺利彦らによって一九〇三（明治三六）年十一月一五日に創刊号が刊行され、創刊一周年を記念して第五三号に「共産黨宣言」を訳載すると、しばしば発行禁止に

あい、一九〇五（明治三八年）一月二九日の第六四号をもって廃刊に追い込まれた、日本における社会主義運動の最初の機関紙的役割を果たした新聞である。【図三】は、発行所である平民社の建物で、【図四】は、その二階の編集局の様子である。正面の壁にはエミール・ゾラの肖像が、右側の壁の本箱の上には大きな額に入ったカール・マルクスの肖像が、そして、その手前にはウィリアム・モリスの肖像が飾られていた<sup>9</sup>。この『平民新聞』においてはじめてモリスが紹介されるのは、「社会主義の詩人 ウィリアム・モリス」という表題がつけられた、一九〇三（明治三六）年一月二日付の第四号の記事においてであった。この記事は、一八九九（明治三二）年にすでに刊行されていた、村井知至の『社会主義』<sup>10</sup>のなかのモリスに関する部分を転載したものであった<sup>11</sup>。

ジョン、ラスキンとウィリアム・モリスとは當代美術家の泰斗にして、殊にモリスは美術家にして詩人なり、……モリスも亦ラスキンの感化を受けたる一人にして、彼と同じき高貴なる精神を持し、己れの位置名譽をも顧みず、常に職工の服を着し、白晝ロンドンの街頭に立ち、労働者を集めて其社会論を演説せり、……ラスキンは寧ろ復古主義にしてモリスは革命主義なりも現社会に対する批評に至つては二者全く其揆を一にせり、彼等は等しく現今の社会制度即ち競争的工業の行はるゝ社会に於ては到底美術の隆興を見る可はず、……今日の社会制度を改革せざる可らずと主張せり、如此にして彼等は遂に社会主義の制度を以て、其理想となすに至れり、……モリスは社会主義者の同盟の首領として、死に抵る迄運動を怠らざりき<sup>12</sup>

これを読んだ富本は、「美術家にして詩人なり」と紹介されたモリスに興味をもったにちがいない。しかし、そのことと「社会主義」とは、富本にあって、そのとき果たしてどのようなつながったのだろうか。それを明らかにする資料は残されていない。さらにそれに続いて、一九〇四（明治三七）年一月三日付の第八号から四月一七日付の第二三号までの連載をとおして、一八九〇年に社会主義同盟の機関紙『ザ・コモンウィール』に連載されたモリスの「ユートピア便り」が、はじめて日本に紹介されることになる。それは、「理想郷」【図五】と題され、枯川生（堺利彦）による抄訳であった。そして連載後、ただちにその抄訳は単行本にまとめられ、「平民文庫菊版五銭本」の一冊に加えられるのである<sup>13</sup>。

「理想郷」は社会革命後の新世界を扱っていた。この物語の語り手（語り手はモリスその人と考えてよいだろう）は、革命後に生まれるであろう新しい社会像について社会主義同盟のなかで論議が戦わされた夜、疲れ果てて眠りにつき、翌朝目が覚めてみると、すでに遠い昔に革命は成功裏に終わり、理想的な共産主義の社会にいる自分を見出した。語り手が知っている一九世紀イギリスの搾取される労働、汚染される自然、苦痛にあえぐ生活からは想像もつかない、全く新しい世界がそこには広がり、労働と生の喜びを真に享受する老若男女が素朴にも生活を営んでいた。これを読んだとき、富本には、モリスが描き出していた革命後の理想社会はどのようなものとして映じたのであろうか。それはわからない。しかし、社会が変化することの可能性、そして、それを成し遂げるにあたっての時代に抗う力の生成、さらにはその一方で、そうした行動や言論を弾圧しようとする国家権力の存在、これらについては、少なくとも理解できていたであろう。こうして富本は、この時期、確かにモリスの社会主義の一端に触れることになるのである。それはちょうど、主

戦論の前には週刊『平民新聞』の社会主義に基づく反戦論など、なすすべもなく、御前会議でロシアとの交渉が打ち切れ、対露軍事行動の開始が決定された時期であり、一七歳の青年富本が郡山中学校の卒業を控え、東京美術学校への入学を模索しようとしていた、まさにそのときのことであった。

週刊『平民新聞』をとおしてモリスの社会主義の世界にはじめて触れた富本のモリスへの関心は、美術学校入学後も衰えることはなかった。「『平民新聞』を読んでいただけではなく」それにモリスのものは美術学校時代に知っていた<sup>14</sup>とも回想している。文庫に入っては、イギリスから送られてくる雑誌『ザ・ステューディオ』のなかのモリス関連の記事に目を通し、所蔵されていた何冊かのモリスに関する書物も、熱心に読んだことだろう<sup>15</sup>。一方、その当時の富本の政治的信条は、明らかに、一枚の自製絵はがきに表われており、そこから推し量ることができる。この絵はがきは、一九〇五（明治三八）年一月一日付で中学校時代の恩師の水木要太郎に宛てて出されたものである。中央に「亡国の会」という文字が並び、その下の三つの帽子に矢が貫通している。この自製絵はがきはじめて一般に公開されたときのキャプションには、「亡国の会 陸軍・海軍の帽子と中折帽は官僚の象徴だろう 軍人と官僚への露骨な反感」<sup>16</sup>と、書き記されている。この年、八月に日露講和会議が開始されると、合意内容に国民の不満は高まるも、陸海軍の凱旋が始まるや、一転して市中は異様な昂揚感に沸き返った。富本のこの自製絵はがきは、ちょうどこの時期に出されている。この間、美術学校では、六月はじめには一日臨時休業して日本海海戦の祝捷会を開き、東郷平八郎大将に感謝状を贈呈することを満場一致で可決しているし、一〇月末に大沢三之助大尉が解隊され、教授職に復帰すると、その暮れには、凱旋を兼ねた忘年会が盛大に梅川楼で開かれている<sup>17</sup>。富本の目に、この年の一連の出来事がどのように映っていたのかは、水木に宛てた一枚の自製絵はがきがそのすべてを物語っている。そうするうちに、美術学校で西洋美術史を講じていた岩村透が主宰するマンドリンのサークルを通じて知り合い、友情を深め合ってきていた二年先輩の南がイギリスへ渡ることになる。「徴兵の関係があったので」<sup>18</sup>と、述べているように、富本にも、徴兵を避けたいという気持ちがこの時期働いていたにちがいない。こうした状況のなかにあって、富本の英国留学へ向けての意思は固まり、一九〇八（明治四一）年のおそらく一二月のことであつたらうと思われるが、モリスの実際の仕事に触れることを主たる目的として、翌年三月の卒業を待つことなく自費でイギリスへ向けて出発するのである。英国留学の動機について、後年富本はこう述懐している。

留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、当時、ロンドンには南薫造、白滝幾之助、高村光太郎といった先輩、友人たちがいたからでもあるが、もう一つ、在学中に、読んだ本から英国の画家フィスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある<sup>19</sup>。

一九〇九（明治四二）年のはじめにロンドンに到着すると、ロンドン美術学校ですでにリーチと面識をもっていた高村はそのときすでにパリに移動していなかったものの、待ち受けていた南と白滝から、富本と入れ違いに日本へ渡ろうとしていたバーナード・リーチ

のことを知らされた。

[イギリスへ] 行つて見るとオンスローステュジオと云ふ畫室を南白瀧兩氏に譲つて高村氏がパリーに出かける<sup>マ</sup> [た] とみつていた。その畫室は全く殺風景な汚ないので有名だつた。其處で二人からリーチの話聞いた<sup>20</sup>。

実際にはまだこのとき、リーチはロンドンに滞在していたものと思われる。のちにリーチは、「一九〇九年の春に、ドイツ定期船の三等客室に乗り込み、日本へ向けて出帆した」<sup>21</sup>と、回想しているからである。しかし、富本とリーチの初対面はロンドンでは果たされず、富本の日本への帰国まで待たなければならなかった。

リーチは、一八八七（明治二〇）年に香港で生まれ、出生のときに母を亡くしたこともあり、日本に在住していた祖父母によって養育されたのち、父の再婚や転任によりその後香港およびシンガポールで過ごし、一〇歳のときに、教育を受けるために独り祖国イギリスへ送り返された。一九〇三年（明治三六）年にスレイド純粹美術学校に入学すると、そこで、終生の友となる南アフリカ出身のレジュー（レジナルド）・ターヴィーと面識をもつことになる。このターヴィーが、のちに富本とリーチを結び付ける、重要な役割を担うことになるのである。その後リーチは、帰国していた父の死去に伴い銀行勤めをするも、美術家への道を忘れられず、再びロンドン美術学校に入学し、フランク・ブラングィンの指導のもとにエッチングの勉強をはじめた。今度はそこで、ターヴィーとの再会を果たすとともに、ちょうど日本から留学していた高村を知ることになるのである。そして、日本への憧れがますます高まるリーチに対して高村は、「皇室おほかえの彫刻家である父 [光雲] への紹介状を書いて渡した」<sup>22</sup>。こうして一九〇九（明治四二）年の春、念願の日本へ向けて出立し、上野桜木町に居を構えたリーチは、エッチングで生計を立てる道を歩みはじめようとしていたのであった。

一方富本は、おおよそ一年間、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と中央美術・工芸学校においてモリス、ステインド・グラス、そして世界のさまざまな工芸品を研究し、さらにその後続く、新家孝正の助手としてのエジプトおよびインドでのイスラム教建築の調査を終えて、一九一〇（明治四三）年五月に帰国の途についた<sup>23</sup>。そして、英国からの帰路の船のなかで、日本にいるバーナード・リーチを訪問するために乗船していた、レジュー・ターヴィーというひとりの青年画家との思いもよらぬ出会いに遭遇するのである。船上、リーチを巡って、富本とターヴィーの会話はおそらく弾んだことであろう。一九一〇（明治四三）年六月一五日、ふたりを乗せた三島丸が雨に煙る神戸港に錨を降ろすと、ふたりはそこで別れ、ターヴィーはリーチの待つ東京へ、富本は、とりあえず大阪の親戚の家へと急いだ。それから富本とリーチのあいだで手紙のやり取りが交わされると、すぐにも富本は東京に上り、リーチが新築していた桜木町の自宅を訪ねた。それは、リーチ夫妻とターヴィーが房総でひと夏を過ごすために東京を立つ少し前のことであつた。このような偶然の経緯から知り合ったバーナード・リーチと、英国生活をともに経験した南薫造のふたりの友人との密接な交流を中心として、帰国後の富本の活動は展開していくことになる。

### 三. リーチとの初対面と新進作家小品展覧会

リーチの家をはじめて訪れたときの様子について、富本は次のように書き記している。

リーチとの初対面は、櫻木町の家だった。彼が設計したといふ茶の間の真中の畳一帖だけ床を落としそこに格好な卓を置いてあつたので、床が椅子がはりになつて皆で腰をかけて向ひ合ふことの出来る設計で一寸面白いと思つて見た。

それまで既に文通もあつたし、これが初めて會ふといふ気持ちなどはなくすぐに肝膽相照すといふ具合で英國の話や工藝の話や圖案の話などを話し会つた<sup>24</sup>。

一方リーチは、こう回想している。「私は最初から彼〔富本〕が好きになった。……私が日本で暮らした一九一〇年から一九二〇年にかけて、富本と私はさながら仲のよい兄弟のようであつた——何でも分かち合つた。……〔そのころを〕振り返ってみると、寛大で熱意にあふれるも、鋭い識別力をもつた彼の眼差しが、過去の世界から蘇ってくる」<sup>25</sup>。

一九一〇（明治四三）年のこの夏を境に富本の東京での活動ははじまる。寄宿先は、大久保近くの柏木村にある、すでに南が投宿していた同じ下宿であつた。そこで富本はまず木版画の製作に着手した。年が明ける前にすでに安芸の内海町に帰郷していた南に宛てた、一九一一（明治四四）年一月二五日の日付をもつ手紙のなかで、その間の東京での出来事が記されている。「木版の色づくりウマク行つたナー」と書き出し、昨夜美術学校の建物が焼けたことについて言及したうえで、「外に凶案科あたりには焼く可き教授も澤山あるのに敬愛すべき建築物が先きへ焼けて厭やな奴は世にハビコル。アゝ——」といった感想を漏らし、知り合いの留守居役のため数日後にはこの下宿を出ることなどが報告され、結婚や家の建築、そして仕事の発表など、これからのことについては、次のように告げられていた。

僕が留守居をする約束をしたのは三月末迄だが、それから何うするか、家を建てゝも何う建てるか、何處にするか、ミセスを貰いたい（ヒミツヒミツ）それも何處からか、何むなか、何にをして生存して居る意味を発表するか、一切未定である<sup>26</sup>。

続けて二月一日付の同じく南に宛てた書簡では、引っ越しができたことを報告し、さらに、生活費のことや木版画に続く新しい作品の構想のことなどについても語っている。「東京に居って一文も金が取れなければ勿論田舎をともし思ふが……地主も大きいのなら良いが小さい猫の額では此の血が、若い僕の血が聞いて呉れない。他の人が多忙が居る中に君は繪をかいて居るそうだが僕は、繪なら未だ良いが、他の人が想像もつかぬ椅子やステインド、グラスを考へて暮らしている」<sup>27</sup>。南が行なっている絵画という表現形式の安定性や認知度に比べて、モリスの実践に倣い多様な工芸分野において今後製作を行なおうとした場合、技術修得の問題、製作の場の問題、素材入手の問題、購入者の有無の問題など解決が迫られる課題は多岐にわたり、そこには、「他の人が想像もつかぬ」困難性が横たわっていることを、そのときそれとなく富本は南に伝えたかたのではないだろうか。実際、ロンドンの中央美術・工芸学校で学んだステインド・グラスの製作については、晩年のある座談会で、「日本じゃまだステンド・グラスを入れるのは早すぎて仕事にならなかつたで

しょう」という質問に対して、富本は「ならなかったですね。一人おりましたけれど、仕事になりませんでした」<sup>28</sup>と、答えている。

初対面以降、富本とリーチはしばしば会っては、自分たちの今後の活動や生計の見通しについて相談していたようである。というのは、「イギリスから帰国した富本は、数ある創作活動のなかにあつてすでに木版画に手を染めはじめていた。私はエッチングを行なっており、そのなかには、日本に来てから製作したものが何点かあつた。そこで私たちは、何か合同展のようなものを開けないか話し合った」<sup>29</sup>と、リーチが回想しているからである。ここで考えられている展覧会は、作品を単に展示するというよりも、むしろ売るためのものであり、「展覧會を用ひて商賣をやることなどは其頃から始まつたかとも思ふ」<sup>30</sup>と、富本は述懐している。ふたりの話し合いも進み、いよいよ実行に移された。二月一八日のリーチの日記には、こう綴られている。「若い美術家たちの展覧會会場になることを想定してつくられた、東京の中心にある画報社〔吾樂殿〕へ森田〔龜之輔〕と一緒にいった。そこは小規模ながらも、まさに最初の自主運営による画廊で、トミー〔富本〕と私の作品も参加させてくれるかどうかを見にいったのであるが、快く承諾してくれた。そのあとパーティーにも加えてもらい、そこで、森田、トミー、そして私は、余興に陶器の絵付けをしていた約三〇名くらいの若い美術家や文筆家、それに俳優といった人たちに会つた」<sup>31</sup>。事実上これが、リーチが陶芸の道へ進むきっかけとなるものであつた。

こうして、『美術新報』（版元は画報社）主催による新進作家小品展覧會は、四月一五日から三〇日までを会期として、京橋区八官町に新築落成した古宇田実の設計になる吾樂殿【図六】を会場に開催されることになった。富本は、そのことをさっそく南に伝えている。二月二三日付の手紙の内容は、こうである。まず冒頭で、学生時代とロンドン時代に世話になつていた大沢三之助から紹介されて、京橋区南鞘町の清水組（清水満之助本店）の事務所で毎日製図に向かわなければならない単調な仕事について、「大沢先生は僕に見せしめのために此の事務所をショウカイして呉れたそうだ。此れを以て先づ一ヶ月ほどは働いて来た。一日に一円や一円五〇銭で頭の中、脚の形ちどくづされて、は、タマラぬタマラぬ」<sup>32</sup>と述べ、次に近況報告として、「變つたことは別にないがターヴィーが垂ふり加へ歸つた事と、岡田先生の主さいで樂焼會があつた事と、画報社の發起で青年西洋画家の展覧會を娛樂殿に開かうと云ふ事だ。事務の方の委員は森田君がやる事になり室内の裝飾は僕が口をきく事になつて居る。新しく建つた娛樂殿と云ふ建物を見に行つたが一寸面白い。プライベートの展覧會には持つてコイの處だ」<sup>33</sup>と書き、新進作家小品展覧會で室内裝飾を担当することになったことについて触れている。そして、最後に、挿入された今後建築予定の自邸の見取り図【図七】に関して、「大和で建てるか東京にするか未だ決まらぬ。今ではヤハリ田舎に住みたくて仕方が無い」<sup>34</sup>と、結んでいる。

展覧會へ向けての準備が進められた。『美術新報』の四月号は、「本誌主催小品展覧會に就いて」という記事のなかで、リーチと富本が行なう会場裝飾についてこう予告している。

展覧會に海老茶の幕も餘り有り來りになつて來たから、此度はズックの幕を用ひ、そして其上部に極くプリミチヴな模様をステンシルでやる。此模様の考案もステンシルもリーチ君の手になる。それから會場に用ふる椅子は特に今度の會の爲めに新調したもので、富本君の意匠になる。富本君は近頃海外から來朝した建築裝飾の青年美術家

である。……會の展覽會であるから無論陳列作品本位であるが、吾々の望みは作品と同時に展覽會其物をも觀て戴きたいのである<sup>35</sup>。

そうした準備のさなか、富本は突然高熱に襲われた。「三日前頭が痛いと思<sup>く</sup>て居た處が森田君が少し無理して展覽會の話をやった處が急に三拾九前後の發熱、三日間寝たきり動く事さえ出来きぬ次第」<sup>36</sup>と、三月一二日に南に手紙を書き送っている。三月一六日のリーチの日記には、「トミーが突然腸チフスにかかって、赤十字病院に入院している。明日見舞いに行こうと思う」と、記されている<sup>37</sup>。退院できたのは、展覽會がはじまる一〇日前のことであった。四月一〇日付の手紙で、南にこう伝える。「此の間はワザワザ病院迄有り難う。僕は此の五日の日に退院した。御陰で案外早かった。今は自宅で静養中。只腹がへるのと、する事が無いばかり。例の展覽會もイヨイヨ拾四日に繪をかけて拾五日にプライベート、ヴィューをやるそうだ。此處に封入したのは僕のやつた、入場券の表紙で使用後ブック、マークに使ふつもりだ」<sup>38</sup>。

この木版画で製作された入場券兼しおり【図八】の下半分には、「真珠は糸に結び付けられるのであって、紐に付けるものではない」といった意味の英文が彫り込まれていた。一部にスペルのミスがあるものの、これを見た南は、ちょうど一年前に、ギリシャ沖の船上から送られてきていた富本からの手紙<sup>39</sup>をすぐさま思い出したであろう。というのも、カイロのアラブ博物館のペルシャ・タイルに描かれていた詩のなかの一句として、「やせているからといって私を非難することなかれ。私は、自分の骨を覆っているものに満足しているのだから。太った人よりやせた人のなかに、美質はよりしばしば見出されるのではないか。真珠は糸に結び付けられるのであって、紐に付けるものではない」という意味をもつ英文が、その手紙には書き込まれていたからである【図九】。そしてさらに南は、この入場券兼しおりの上半分に刻まれた恰幅のいい貴族らしき男性の肖像が、美術学校の図案科教授の大沢三之助や古宇田実、美術史教授の岩村透のような美術界の実力者をひよっとしたら暗示し、彼らを揶揄しているのではないかと、直感したのではないだろうか。なぜならば、「其の廻りにかいてある女の形が又たまらぬものだよ」<sup>40</sup>と、その手紙のなかで富本は付言していたからである。富本が見たペルシャのタイルには、体に真珠をまどっていたかどうかは別にしても、細身ながらも知性を備えた可憐な女性がおそらく描かれていたにちがいない。そのように考えるならば、富本がデザインしたこの入場券兼しおりには、明らかに、ある特別なメッセージが込められていたことになる。しかし、この痛烈な皮肉を理解できたのは、このとき南ただひとりだったのではなからうか。

ところでこのときの入場券兼しおりは、富本だけでなく、ほかにリーチと太田三郎のデザインになる三種類が製作され、好評を呼んだらしく、また収益をかねてのことであろうが、「新進作家小品展覽會 記念しをり 三枚一組 定價郵税共金六錢」との社告が、展覽會終了後の『美術新報』六月号に掲載されるほどであった【図一〇】。

四月一五日、展覽會がはじまった【図一一】【図一二】【図一三】【図一四】。売れ行きは上々だった。会期末が近づいた四月二七日のリーチの日記によると、「私は展覽會で、楽焼きを一〇点、エッチングを七点、紙に描いた油絵を二点売った。トミーは版画の小品を四〇点くらいと皿を一、二点、それに水彩画を一点売った。ふたりであわせて百点ほど売ったことになる」<sup>41</sup>。富本は、自分の水彩画が売れたことについて、「僕初めて水彩を一枚

拾円で賣った。何むだか変な気がする」<sup>42</sup>と、感想を漏らしている。このような日常生活を飾るうえで必要とされる安価な小品がよく売れたことは、この展覧会の企画の趣旨にうまく合致していた。『美術新報』五月号に、この展覧会の総括文ともいえる「本誌主催 新進作家小品展覧會 展覧會の成立に就いて」を森田亀之輔が書いており、そこにこう記されているからである。

出品する場所によつては大作を奨励すべき時があるかも知れぬが、洋畫と日常生活とを接觸させる爲めには大作はまづ不必要と謂つていゝ。なるだけ世人の買ひ易い値段で、我々の住家に懸けられる様な大さの作を供給することは此際最も時宜を得たる企てだと思つた。これが此展覧會の一つの目的である。……此點に於いて今度リイチ君、富本君が自畫の樂焼を會場で安價に供給したのは最も此展覧會の目的に叶つてと思ふ<sup>43</sup>。

また、会場で使用された籐製の椅子【図一五】がどのような経緯から製作されるに至ったかについては、次のように紹介されている。

それから會場には、場内の裝飾の爲めにも觀覽者諸君が休憩する爲めにも、室内に調和したコンフォタブルな椅子を備へつけたいと考へたが……新らしく作らしても又は出來てるのを買ふにしても、只十四五日間の展覧會で使用して後は不必用になるので、これは餘り贅澤過ぎる。然し是非椅子は欲しい。といふので懇意な先輩や友人を勧誘して椅子の新調を豫約して貰ひ、それを比較的安價に調製させるから、展覧會中損料なしで貸して貰ひたいといふ虫のいゝ相談を持ちかけた處、皆々同情を以つて其犠牲となるを承諾して呉れた。

此椅子の考案者は富本君で、又同君の盡力で寺尾家具店が矢張商賣氣なしに調製を引き受けて呉れたのである<sup>44</sup>。

この富本のデザインした椅子を見て、「天地が急に広がったような強烈な啓示を受けた」<sup>45</sup>ひとりの学生がいた。高村豊周である。高村は、父を光雲に、兄を光太郎にもつ、当時美術学校で鑄金を学ぶ学生であつた。彼はそのときの「開眼」の様子を、のちこう回顧している。

富本さんの帰朝は日本の新しい工芸の啓蒙にとつても、また私に新しいものの見方を教えてくれたことからいつても、非常に意味の深いことであつた。富本さんは京橋八官町の吾樂という店を借りて、帰朝記念の展覧會を開いた。……私はそこに出品されていた椅子に非常に感動した。普通の椅子のようなごく簡単な構造のものなのだが、この椅子の一部に普通なら皮とか布とか用いる所を、小包用の縄でぎりぎりに巻いてある。……その時分には前人未踏の試みだつた。つまり工芸品を作るのに、材料には自分が使いたいものを使えばよいのだ。昔からの掟によらなければ物を作ることが出来ないのではない。……今考えるとそれは一種の開眼でもあつた<sup>46</sup>。

富本の椅子は、確かに高村豊周のような若い学生に大きな衝撃を与えた。しかし、美術界全体を支配していたのは、旧弊な秩序に守られた官僚主義であったようである。四月一九日のリーチの日記。「個人的に独立して活動する画家や彫刻家や建築家には、めったに好機が訪れない。人びとは役人にへつらう習慣から逃れることができない。高村〔光太郎〕もトミーも、他の人もそうだが、反旗を掲げることができず、それで逃避したがつているように見える」<sup>47</sup>。そして、二七日の日記。「トミーは落ち着いて仕事に打ち込むために、五月三日ころに田舎へ帰る。高圧的な官僚主義的芸術の影響から逃れるためもあるのではないかと思う」<sup>48</sup>。一方、南に宛てた四月二二日の富本の手紙。「展覧會は先づ成功の方だろう。……君や僕の版画、リーチのエッチングを買って行く人も大分ある。……室内の装飾、リーチのやった<sup>ツ</sup>〔ズ〕ックのステンシル、僕の椅子等大分評ばんが良い。……只例のバルーン、イワムラ〔岩村透男爵〕らが何うも困った。それから小品は小品でも面白い作が少ないことだ」<sup>49</sup>。続けて二六日の手紙。「……急に荷物をまとめて来月二日頃大和へ帰る事になった。柏木の置ゴタツ吾樂の小品集も夢の様だ。誰れも大和へ行けと命令するものもなく、餘儀なく歸ると云ふ譯でもない。春の東京はカップエー、プランタンにローカン洞にニギヤカな事だ。此の世界をのがれて肩をすぼめて旅に行く」<sup>50</sup>。

こうして帰国後の一年は、あわただしく過ぎていき、喧騒の東京から逃げるようにして、「肩をすぼめて」安堵村へ帰る富本の胸には、どのようなことが去来していただろうか。帰国後も変わらぬ友情で支えてくれる南が側にいた。相互に信頼できる友人としてリーチとの因縁にも似た出会いがあった。腸チフスで入院したときには、このふたりは見舞いに駆けつけてくれたりもした。そして、吾樂殿での展覧会においては、単に、帰国後はじめて作品を発表する場に恵まれたというだけに止まらず、それをとおして——展示会場の装飾に携わったという点では、今日にいうインテリア・デザイナーとしての、椅子や入場券兼しおりをデザインしたという点ではプロダクト・デザイナーでありグラフィック・デザイナーとしての、楽焼きと木版画を製作したという点では陶芸家であり版画家としての、水彩を描いたという点では美術家としての——それまで隠されていた多様な能力の片鱗を確かに示すことができた。さらにはまた、東京を離れるに際しては、「森田は僕の歸国を東京から夜にげと評し、岩村先生は国家のために何むとかと言はれた」<sup>51</sup>。このように引き止める者もあった。それでも富本の気持ちのなかには、何か満たされないものが沈着していた。推量すれば、このときの富本の帰郷には、東京の美術界への反発も一因としてあっただろうが、それだけではなく、英国留学とそれに続く東京滞在にひとまず終止符を打ち、今後の仕事と結婚について落ち着いて熟考する場を自ら欲したことも、もうひとつの要因となっていたのではないだろうか。しかし、熟考すべき中身は、いまだ具体的輪郭をもたない漠然としたものであったとしても、周りの人間はいざ知らず、富本本人にはこのときのこの帰郷が、その中身にかかわって、これから起こりうる苦悩の予鈴としてある程度自覚されていたのではあるまいか。

#### 四. 大和への帰郷と結婚問題

大和の実家に帰ると、母屋から少し離れた富本家ゆかりの菩提寺である円通院を仮の画室と定め、そこで荷を解いた。そして、さっそく新しい画室【図一六】の設計に取りかか

ってみた。「今度は東京の時と異って寝る処と **Single hall** さえあれば用は足るので又初めからやりなほし」<sup>52</sup>。東京時代に描いていた見取り図に比べて、この図は明らかに、生活空間を念頭に置いたものではなく、製作のための单身用の家となっており、結婚のことや家族生活のことをこの時点で富本がどう思い描いていたのかを、この図からうかがいすることはできない。その後も六月のあいだをとおして、南へ宛てた手紙が頻繁に出されていく。「手織木綿に印度流のプリンティングをやって **Table center** を製さえたり、自分の座る椅子をあむだり只何むと云ふ事なしに日を暮して居る。初夏の花、青空に涌く雲の峰が馬鹿にキレイだ。水彩も書かう書かうと思ひながら三脚をすえると常も眼に見える陰がジャマになって困る。陰なむてふ景気なものが僕に見えなかったら一寸は面白い繪も出来き様にと考える。木版は四〔、〕五枚やった」<sup>53</sup>。「此頃は毎日手紙をかく。……僕は此の頃何むにもせずに木版ばかり。それと云ふのは近頃水彩でやるより木版の方が良い様に思はれる。……今秋東京で **Leach** と二〔、〕三人で版画展覧會をやろふかとも云ふて居る。是非南君もはい□て貰ってと思ふて居る」<sup>54</sup>。「僕も清水組でやった図が二等一席とかになったとかで奨学金とかを少し貰った。兎に角此れで木版の材料でも買ふ事にして居る」<sup>55</sup>。東京の騒音から逃れ、木版の製作に精を出しながらも、話相手もなく、寂しさを紛らわすかのように友だちへ手紙を書き送る日々。その一方で、大和の美しい自然に感動しつつも、この土地の人間に対する深い嫌悪感が入り混じる。「大和の空気、土の色、山の蔭、花の香、追想、古代の作品は皆僕自身の守本尊であるが、此處に住むで居る人間となると有金全体をカッパラって西洋で住むともコンナ国に住むものかと考へる程厭やだ」<sup>56</sup>。

富本が東京を離れたあと、リーチは、「モリス商会」のようなものをつくることをしきりと考えていた。リーチの五月三日の日記である。「芸術性を追求しながら、必要な生活費を得られるような計画を絶えず考えている。目下のアイディアは、ウィリアム・モリスが考えたような形式で、高村、トミー、私、そしてあと数人でもってひとつのグループをつくるというものである。油絵、彫刻、陶器、漆器などを自分たちの画廊に展示する」<sup>57</sup>。おそらくリーチは、手紙をとおしてこのことを富本に提案したものと思われる。しかし、そうした誘いにも、現実生活が許さず、さほど乗り気を示さない。「**Leach** はウィリアム、モーリースの様な小さい店を僕にやれとススメて居た。僕も何うかと思ふて居るが、コウ云ふ風に田舎で思ふ存分木版でもやる、片ヒマに河漁に行くと云ふ様になってはトウテイ東京へ出られない」<sup>58</sup>。それでは、結婚はどうかというと、これも五里霧中。「早く麻上下を着せたいと家の人も云ふて居り僕自身も探して居るがサテとなると困るものばかり」<sup>59</sup>。そして、体たらくな自己を見詰める。「田植の最中に僕獨り笛をふいて居る。何むだかトルストイが地獄の底からオコリに来る様な気がしてならぬ」<sup>60</sup>。このように富本がいつていることから推量すると、ふたりのあいだでかつてトルストイが話題にのぼっていたのであろう。ふたりが美術学校に通っていたころであるが、一九〇五（明治三八）年一月二九日の週刊『平民新聞』終刊号に、金子喜一の「トルストイとクラ〔ロ〕ポトキン」が掲載されている。たとえば、こうした一文をふたりは一緒に読んでいたのかもしれない。そこにはこのような一節があり、富本はそれを思い起こし、いまの心境を南に伝えようとしたものと思われる。

トルストイも、クラポトキンも、等しく露國の貴族で、而も時代の欠點をみて、兩個

等しく一身の地位幸福を犠牲として、社会民人のために起つた所の偉人である。彼等の胸中にひそめる思想は、實に社会民衆の幸福であつた。彼等兩個が露國を愛し、露人を思ふの情は、恐らく他の何人にも劣らなかつたであらふ。然るに彼等兩個は露國政府のために苦められた。トルストイは國教より見はなされた。クラポトキンは外國に放逐された<sup>61</sup>。

そうしたなか、旧家の家長として一日も早く結婚してほしいという周りの願いに翻弄されはじめることになるのである。七月になると、具体的な縁談が憲吉にもたらされたものと思われる。というのも、七月八日付の手紙を読むと、「今朝やったものを御めにかける。ドローイングを木版にしたもの」<sup>62</sup>と紹介したうえで、「壺その五（なむきん）」【図一七】を挿入している一方で、「袴は大分せまって来た。音楽が好きでない事や親類と云ふ理由で未だ印度以来の指輪の落ち付き處がはつきりせぬ」<sup>63</sup>と、南に述べているからである。ここから、憲吉は音楽を趣味とする女性を好み、プロポーズの証しとしてインドから持ち帰った指輪を用意していたことがわかる。そして「来るべきものが来た」という思いに、一瞬かられたのであろう。襲ってきた現実の問題からあたかも逃亡するかのようになり、富本は南の住む安芸を突然訪れている【図一八】。次は、七月二一日付のかしこまったお礼の手紙である。「突然参上種々御厄介に相成有り難く御礼申し上げ候。自分勝手の事のみ申しあげ誠に申し譯け御座なく候。……レフレッシュされたる小生の心持、暑さにも閉口仕らず製作し得る様相成候気持を得たる事を感謝仕り候」<sup>64</sup>。こうして、心の落ち着きを少し取り戻したのであろうか、木彫の香盒やサラサの木版に取り組み、さらに『美術新報』（八月号）へ「室内裝飾漫言」を書き送ったのは、この安芸訪問直後のことであつた。この「室内裝飾漫言」の書き出しはこうである。「ある暗き雨ふる日語る友なき寂しさを消さむと獨り座敷に座りこみ、オランダ古渡りと稱する杯に酒をくみ、黙想にふけり申し候」<sup>65</sup>。そして富本は、美術品とそれが置かれる空間との関係性について、ロダンやホイッスラーの事例をあげてその重要性を論じ、結論として、「洋風を混入した日本室内裝飾の前途……に光明を望む」<sup>66</sup>のである。

八月に入ると、はじめて安堵村をリーチが訪れてきた。富本は、法隆寺と奈良皇室博物館へリーチを案内した。ここでリーチ同様に、富本自身も日本の古い美術に魅了されてしまう。ふたりとも、西洋の美術にあまりにも慣らされてしまっていたのかもしれない。

金堂の壁画には僕大いにまいった。シャバ、フランチェスカの彩やフレリングを以てして何うも残念ながら油画の方が敗を取る様だ。

奈良博の佛画、白衣に細い金で一面にかいた金とも何にともつかぬ良い彩が黒い中にジツとして居る。此のジツとした處が耐<sup>タマ</sup>らない<sup>67</sup>。

「室内裝飾漫言」に続いて富本は、「法隆寺金堂内の壁画」【図一九】と題してこのときの感動を『美術新報』（九月号）に書き、「如何にして、かゝる美しきものを製作したるか」と云ふ見當<sup>ケントウ</sup>さえ付かぬもの三ツ此れあり候。エジプトの或王朝の大石像、ペルシャ中世紀の大織物及び法隆寺金堂内の壁画に此れあり候」<sup>68</sup>と、述べている。このときの富本の視線は、明らかに近代という同時代の西洋美術ではなく、非西洋の古い、純正美術というよ

りは、むしろ工芸や室内装飾に向かっている。しかしこうした感動とは別に、富本にとってこの法隆寺と奈良帝室博物館への訪問は、置かれている状況から推測すれば、結婚話から逃れて飲む、一服の清涼剤であったにちがいがなかった。そしてリーチは、そうした富本の心情を鋭く感じ取ったのではあるまいか。おそらくこのときのことであろうと思われるが、富本本人にリーチは直接結婚について問いただしている。

ある日結婚についてトミー〔富本〕に問うたことがあった。すると彼は首を横に振り、屋敷の屋根の一番高い所へと私を連れて行った。平らに耕された田畑から、木々の群生、そして遠くに見える比較的大きい家へと指で追いながら、彼は幅広のベルトから財布を取り出し、それから、この一帯に住む地主の娘の写真を私に差し出した。富本家に雇われた仲人が、思慮深い習慣とはいえ、相手方の家族の健康状態や財産について、それでも正確な調査を行なってから、この娘とあと数人の娘たちを推薦してきていたのである。トミーはこれらの写真を全部脇へ押しやると、しっかりと私を見詰めて、胸の内をこう説明した。「ぼくは昔ながらのやり方では結婚したくないんだよ。——君の国であるイギリスで生活したことがあるんだからね」。そしてこう続けた。「ぼくは長男だし、結婚が遅れていることに家族は悩んでいる。家長という立場を弟に譲り渡さなければならぬかもしれない」<sup>69</sup>。

家督を弟に譲ることまでもが、このとき憲吉と家族のあいだで話し合われていたようである。いずれにしても結果的には、このときの縁談すべてをきっぱりと憲吉は断わったものと思われる。そしてそれにより、家族とのあいだに大きな軋轢が生じてしまったにちがいない。というのも、八月二九日付の南に宛てた書簡で、引き裂かれるような胸のうちをこう吐露しているからである。

御説の通り東京は厭やだ。又大和もいやになった。近親に對するテキガイ心の様なものが僕の神経をサマラの様にする。……自分には東京にも大和にもホントの宿る家がないのだと云ふ事がコミ上げる様に涌いて来る。実は此の間安藝〔の君の家〕へ行つて長らく御厄介になった時も此のいやなセンブウの中心から逃げ様と行つたのだ。歸つた一週間は御かげでよかつた。今日あたりは実にヒドイ。家も倉も自分の教育も皆むな白蟻にやられれば良いと思ふ程いやだ。……妹はシンケイスイジャクと云ふ病氣だクら醫者に見て貰へと云ふが、有馬の湯でママダメな事は解つて居る<sup>70</sup>。

東京の美術界にみられる、リーチのいう「高圧的な官僚主義的芸術」と、大和に残る因習的な婚姻制度とは、ある種同一の構造と支配力をもち、このことから逃れることができない現実的苦悩が、富本をして「自分には東京にも大和にもホントの宿る家がない」と、いわせているのであろう。心底に自覚された「近親に對するテキガイ心の様なもの」は、このとき、富本を東京へと向かわせる力として働いたものと思われる。富本にとって、たとえ本意ではなかったとしても、二度も安芸へ逃げ出すわけにもいかず、もはやそれ以外に選択肢は残されていなかったにちがいない。それからわずか半月と立たないうちに、富本は、東京での共同の展覧会の開催を南にもちかけている。以下は、九月一二日付の手紙

の一節である。

君の處へオジャマをしてから大分色々なものをやった。

今此の手紙と一處に坂井[犀水]さむに吾樂殿の階上を借れるか何うか問ひにやった。

たしか一週二十円で借して呉れる筈。

一寸考えて見ると木彫人形置物三、木彫香盒六、サラサ三、机、(木製應接室用)一、木製椅子一、木版四五程、若し水彩を出品するならば二十枚内三十枚は持つて居る。それから秋やるにしても春にしてもそれ迄に木版や木工ならば随分出来きる。只陶器類がないので困るが。

會期は一週間、作品百点、全費用約七十円、と云ふ様な事を君の前の展覽會のカタログで見當をつけた。百点となると僕獨りではチト困る。若し君に賛成して貰えればと思ふ。然し僕のやったツマラぬサラサや木彫と一處に列べられるのは君に取って困るとも考へる。

如何うだろう返事を貰へまいか<sup>71</sup>。

この出品予定の目録を見ると、もたらされた縁談に反発するかのよう、あるいは古美術への認識がそれに拍車をかけたのだろうか、この夏の二箇月間、木版画以外の作品も多数加わり、製作に没入していたことがわかる。しかし、この提案の実現性は、南からの返事を待つまでもなく、明らかであった。というのも、続けて富本は、この手紙のなかでこう書いているからである。「実はコンナ事でも云ふて僕の無理に押さえられた勢力をゴマカサぬと病気になるいそう。遇って話せれば良いと思ふて居るが遠いので困ったものだ」。

一方、吾樂殿借用に関する何らかの返事はおそらく坂井犀水から届いたものと思われる。翌一〇月、幾つかの作品をまとめると、いやな安堵村をあとにして、とりあえず上京していった。リーチとの再会も、このときの目的のひとつであったかもしれない<sup>72</sup>【図二〇】。東京に着いてみると、相も変らぬ美術界の旧弊さに気づかされたようである。資料に乏しく具体的内容はわからないが、結果から判断すると、この地の美術関係者は富本の作品に好意を示すことはなかった。ある程度わかっていたこととはいえ、実際に直面してみると、怒りと悲しみが富本の心を覆った。文展（文部省美術展覧会）や白樺の展覧会にかかわってちょうど東京に滞在していたと思われる南は、富本の置かれているこの間の状況をよく知っていただけに、落胆して大和へ帰った富本の気持ちを気遣い、すぐにも慰めの手紙をしたためた。これが、「一．ふたりの出会いのきっかけ」の冒頭に引用に示した、『白樺』（一九一二年一月号）の「私信往復」に掲載された南から富本に宛てた往信であり、それに続く「友よりの返事」が、一〇月二八日夜に書かれた富本からの返信の内容なのである。再度、「友よりの返事」の一部をここで引用しておきたいと思う。この文面に、このときの富本の心情を余すことなく見ることができるからである。またこれが、すでに紹介したように、のちに富本の妻となる尾竹一枝の心をとらえた一文でもあった。

二拾八日夜、御親切なお手紙有りがたう、……個人展覽會は誰れにも解かりさうにもなかつたから止した、……今は東京人に（美術家にも）僕のやつたものを見せる時期で無いと云ふ事である。……東京で見るもの聞くものは皆な僕の感じ易い精神に針を

差す様なものであつた、……製作欲があつて仕事の出来ない時、胃病患者が物を喰い度いが喰へなくなつた時、コウ云ふ場合は誰にもある事と思ふ。……製作欲……暗い恐ろしい穴から逃げる様な氣持……年老つた祖母や氣の毒な母が僕獨りの心がけて世間體は泣かずに涙を流がして居るのが見へる……兎に角く安堵村へ歸つて自然を見た時、總てが美しい秋の光線に包れて自分の眼に映つた。精神がトゲトゲの様になつても、美しいものは美しく見へると思つた、嬉しかつた。此れで如何なる場合も死ぬ迄僕は如何んな迫害が有つても美しいものを見る僕の眼に變化は來ないと考へた。一日此の新らしい發見を試る為めに野に出たが實に聲を擧げて泣き度い程美しく見えた、此の新しき幸福を神に感謝する。……僕の展覽會は來年にならうが五年延び様が一向に平氣だ。

とくにこのなかで、「如何なる場合も死ぬ迄僕は如何んな迫害が有つても美しいものを見る僕の眼に變化は來ない」という言辭は、富本の生涯を貫く、偽らざる自己との約束として、見逃すことはできない。また、「年老つた祖母や氣の毒な母が僕獨りの心がけて世間體は泣かずに涙を流がして居るのが見へる」と、家族のつらい立場を思いやる氣持も決して忘れてはいない。晩年富本は、祖母についてこう回顧している。「祖母は一人っ子の父を育て、父が死んでからは、私たち兄弟を暖かく包んで、それぞれが身の立つようにはぐんでくれた女傑型の人だった。大和のいなかに住んでいたものの、もともと大阪の都会育ちで、器用人だったので、ある時期は家計の助けにもと裁縫の先生をしていた。……ささいなことのようにだが、祖母になだめられ、すかさず、絵筆をもつようになったのが、私が後年、工芸家として立つ第一の動機だったような氣がするのである」<sup>73</sup>。

この「私信往復」にみられる南からの手紙には、実はその一方で、極めて重要なひとつの指摘が最後に付け加えられていた。

其れから此の間或る婦人が君の作つた更紗を見て大變讚めて居た。そして其れは色は變りませんかと僕に尋ねた、僕は正直に之れは水彩畫の繪具で押したのだから、水に洗ふ事は出來ませんと答へたら其の婦人は少々失望した様に思はれた。お互の様な美しき夢の世界に遊んで居る者は更紗は水に洗はれやうが洗はれまいが綺麗でありさえすれば是れで宜いのであるけれども矢張り多くの人には此婦人の様に洗はれる更紗でなければならぬ。之れは實際的な世界では致方も無い<sup>74</sup>。

更紗は、あるいはすべての日常生活で使用に供される工芸品一般についていえることであらうが、壁に掛けたり飾り棚に置いたりして、単に所有欲を満たし見て楽しむ美術品とは異なる。更紗は、「美しき夢の世界」であると同時に「實際的な世界」につなぎ止められ生きなければならぬ宿命にある。そうした更紗の宿命を誠実に引き受けることが、作り手に要求されるわけであつて、この南からの指摘は、富本に大きな衝撃を与えずにはおかなかつた。帰郷すると、ただちにその課題に取りかかつたらしく、「友よりの返事」で富本は、こう述べている。「早速仕事場をかたづけにかゝつて昨日終つた。今日はモーわき目も振らずに二疊敷の更紗を打つて居る。今度は水で洗へる奴が出來さうだ」<sup>75</sup>。

## 五. 「ウィリアム・モリスの話」の執筆

それから二週間後の一月一日の朝に、富本は南へ次のような手紙を書いた。

今日初めて更紗の彩が止まった。洗濯の出来きる奴が出来きた。……兎に角更紗の彩が止まったと事だけでも嬉しい處へ澤山美しい野の花を見て今日一日を馬鹿にカナシクもなく暮した<sup>76</sup>。

どうやら富本は、これで少し心の安定を取り戻し、仕事への自信を深めたようである。南の思いやる手紙が、結果的にそうさせたのかもしれない。それはそれとして、実はこの手紙は、次のような言辞で書きはじめられていた。

讀賣新聞へ高村君が書いて居る文章は実に嬉しい。特に小杉ミセイ [未醒] のウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入った。アノ文章は美術を志す学生や美術家らしい顔をしてホントに美術の解って居ない岩村男 [爵] の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする<sup>77</sup>。

この一文は、当時美術学校の西洋美術史の教授として、また『美術新報』の顧問的存在として、この時期美術批評の世界に君臨していた岩村透の古い講壇的な知識が、西洋を経験し帰朝していた若い美術家たちに受け入れられず、もはや限界にまで達していたことを物語っているのであろう。こうした実情が、東京で富本が味わった失意の原因と何がしか関係していたのかもしれない<sup>78</sup>。兒島喜久雄は、美術批評界を取り巻いていたその当時の様子を以下のように回顧している。ちなみに、リーチが来日してすぐにもエッチングを教えようとしたときに訪ねてきてくれたひとりが、この兒島喜久雄であった<sup>79</sup>。

其間に青年學生の外國語の力は非常に進んで歐文の美術書を耽讀する者も多く、西洋美術の歴史は元より各種の雑誌を通じて其現状をも知るやうになつたので、漸く美術學校の實情を侮り岩村透の文章などは顧みなくなつた。美術關係の圖書、雑誌、複製等も之に伴つて澤山輸入されるやうになつて來た。夫が丁度日露戦争後から歐洲大戰後迄の狀勢であつた<sup>80</sup>。

そうした状況のなかにあつて、富本は、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』<sup>81</sup>を読みはじめていた。一九一一年（明治四四）一月三〇日付の南に宛てた書簡のなかで、「夜大抵おそく迄モリスの傳記を讀むで居る」<sup>82</sup>と、述べているからである。そして、「バアン、ジョンズとの關係、当時連中がたがひに一生懸命だつた事が今の自分に大変面白い」<sup>83</sup>と、続ける。エドワード・バーン＝ジョウンズとウィリアム・モリスは、オクスフォード大学エクセタ・カレッジで知り合い、卒業後、バーン＝ジョウンズはただちに画家としての道を歩み出した。一方モリスの職業選択には紆余曲折があつた。ゴシック・リヴァイヴァリストの流れを汲むG・E・ストリートの建築事務所ですら建築の修行を行なうも、約一〇月間でその單調な仕事に飽

き、続いて、ラファエル前派の中心的画家であったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの勧めで絵の分野に興味を示すも、そこにも自分の天分を見出すことはなかった。最終的にはこうである。G・E・ストリートの建築事務所で面識を得ていたフィリップ・ウェブの設計によって、ジェイン・バーデンとの結婚に際しての新居〈レッド・ハウス〉が完成し、その内装をバーン＝ジョウンズやロセッティといった芸術家仲間の支援を受けて手掛けたことがきっかけとなって、その共同製作の経験をもとに、室内に必要とされるステインド・グラスや家具、壁紙やタペストリーなどのデザインおよび製作と販売を行なう「モリス・マーシャル・フォークナー商会」という名の会社をロンドンに興し、ここからモリスの本格的な共同実践は開始され、彼本来の才能が開花していくのである。富本は、この経緯をこの本から知り、南をバーン＝ジョウンズに、そしてモリスを自分になぞらえ、「当時連中がたがひに一生懸命だった事が今の自分に大変面白い」と、いっているのかもしれない。さらに富本は、この本を読み進めていくにつれて、東京の連中の悪趣味ともいえる仕事が思い出されたのであろう。この手紙のなかで、さらに続けてこうも付け加えている。「[美術学校図案科の教授の]古宇田[実]とか誰れ彼れとか実にヒドイ連中だから。モリスの傳記を読むでマスマス大学を出で建築をやって居る人々の悪い趣味が腹立たしい様な気がする」<sup>84</sup>。

こうして富本は、ヴァランスの『ウィリアム・モリス』を底本に使い、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのモリス作品についての見聞を織り込みながら、「ウィリアム・モリスの話」という評伝にまとめ、一九一二年（明治四五）年の『美術新報』第一一巻第四号（二月号）および第五号（三月号）に発表することになるのである。しかしこの評伝において富本は、工芸家としてのモリスにもっぱら焦点をあて、モリスの社会主義者に関しては意図的に記述を放棄した。以下は、そのときの富本の判断を示すひとつの言説である。

[ロンドンから帰ってその]後の話ですが岩村<sup>とおる</sup>氏の美術新報に大和から原稿を送ったことがありました。それに美術家としてのモリスの評伝を訳して出しましたが、社会主義者の方面は書きませんでした。あの当時もしも書けば私はとっくに獄死して、焼物を世に送ることはできなかつたかもしれません<sup>85</sup>。

このとき富本は、なぜ「獄死」まで意識しなければならなかつたのであろうか。推測するにそれには、帰国した年（一九一〇年）の五月二五日の宮下太吉の逮捕から、執筆しているこの年（一九一一年）の一月二四日の男性一名の死刑執行と翌二五日の女性一名の死刑執行へと展開していった大逆事件が大きく陰を投げかけていたものと思われる。

周知のように、『平民新聞』などにみられた反戦や非戦の論調に耳を傾けることなく、対露軍事行動の開始が御前会議で決定されると、一九〇四（明治三七）年二月一日の紀元節の日に国民へ公表することを意図して、前日の一〇日に宣戦が布告された。こうして日本は日露戦争への道を邁進することになる。そして、一九一〇（明治四三）年、架空の「天皇暗殺計画」の容疑により社会主義者や無政府主義者の二六人が逮捕され、一九一一年（明治四四）年一月一八日に逮捕者全員に有罪の判決が言い渡されたのち、『平民新聞』を創刊した幸徳伝次郎（秋水）や管野スガを含む一二二人に対して、大逆罪での死刑がすべて執行

されたのが、そのわずか一週間後のことであった。日露戦争とこの大逆事件は決して無関係ではない。韓国の保全が日露戦争のひとつの名目であったわけであるが、その戦いに勝利するや、日本は韓国の政治的経済的支配を着実に進めていく。これに対する韓国国民の怒りが、安重根による一九〇九（明治四二）年一〇月の伊藤博文の暗殺へとつながっていった。安重根は翌年三月、旅順において死刑が執行され、一方国内にあっては、日韓併合に至る侵略行為が阻まれることを恐れ、社会主義者や無政府主義者の根絶が企てられることになる。おおよそこれが、大逆事件へと至る過程である。

こうしてみると、日露戦争が開始された年に富本は週刊『平民新聞』をとおしてモリスに出会い、その後美術学校で学生生活を送るも、卒業を待たずして主としてモリス研究のために英国へ渡り、そして帰国の少し前から、東京に滞在しているさなかにかけて、大逆事件は起こったことになる。この間の富本の政治的信条がどのようなものであったのかについては、資料が不足しているためその全容を必ずしも明確にすることはできない。ただ、週刊『平民新聞』をとおしてモリスの社会主義の一端に触れていること、学生時代には、日露戦争反対の意志表示とも受け止められる「亡国の会」と書き記された自製絵はがきを郡山中学校時代の恩師に送っていること、そして、英国留学を急いだ要因に「徴兵の関係があった」ことなどを考え合わせると、このとき起こった大逆事件は、富本の政治的信条に少なからぬ衝撃を与えたものと思われる。この間、大沢三之助や岩村透、古宇田実のような美術学校の教授たちに対して強い反感が向けられたことも、また、東京滞在をきっぱりと切り上げ、展覧会が終わるやこの年（一九一一年）の五月はじめに、「肩をすぼめて」大和へ帰郷したことも、ひょっとしたら、それは公然と誰とでも論議できるような性格のものではなかったにしても、この大逆事件を巡る富本の思いと何か関係があったのかもしれない。つまり、リーチのいう「高圧的な官僚主義的芸術」をさらに超えて「狡猾な国家主義的芸術」ないしは「偏狭な愛国主義的芸術」への強烈な嫌悪が、また一方で、この事件を無視するかのような東京の華美なる喧騒への苛立ちと不満が、すでにこのときまでに、表からは見ることのできない富本の深い精神的谷底にあって着実に形成されていたのではないだろうか。

一方、帰国後の富本が東京での活動を開始しようとしていた、前年（一九一〇年）の九月一六日から翌月の四日にかけて、『東京朝日新聞』は、「危険なる洋書」を連載し、自然主義や社会主義が伝統的な道徳や習慣に反する破壊思想であるとの立場から、「危険なる洋書」を取り上げ批判と攻撃をしていく。この連載で断罪されたのは、たとえば、モーパッサン、イプセン、ニーチェ、オスカー・ワイルド、ゾラ、クロポトキンなどで、それを紹介したり模倣したりしていた日本の文学者が標的とされた。そうした文学の危機的状況を見過ごすことができなかつた森鷗外は、反発と皮肉を込めて、『三田文学』（一一月号）に短編の寓意小説『沈黙の塔』を発表し、そのなかで、「外国語を教へられてゐるので、段々西洋の書物を讀むやうになつた」<sup>86</sup> パアシイ族のなかの少壮者たちが、そのような自然主義と社会主義との「危険なる洋書」を読んだがゆえに殺され、「沈黙の塔」に運ばれる姿を描くのである。以下は、その結びの一節である。

藝術も學問も、パアシイ族の因襲の目からは、危険に見える筈である。なぜといふに、どこの國、いつの世でも、新しい道を歩いて行く人の背後には、必ず反動者の群

がゐる隙を窺つてゐる。そして或る機會に起つて迫害を加へる。只口實丈が國により時代によつて變る。危険なる洋書も其口實に過ぎないのであつた。

アラバア・ヒルの沈黙の塔の上で、鶉のうたげが酣である<sup>87</sup>。

富本はこの『沈黙の塔』を読んでいたのであろうか。それはわからない<sup>88</sup>。しかし、「獄死」を意識し、評伝「ウィリアム・モリスの話」のなかでモリスの社会主義への言及を意図的に放棄して「沈黙」したことから推量すると、第一二章に「社会主義」をもつ、このエイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』が「危険なる洋書」に相当するのではないかとそのとき富本が判断したとしても、何も不思議ではない。事実、この評伝「ウィリアム・モリスの話」において、それがヴァランスの『ウィリアム・モリス』を底本に成り立っていることについて、富本はひとことも触れていないのである。

それでは、『ウィリアム・モリス』の「第一二章 社会主義」は、どのような立場から記述され、どのような内容をもつものであつたのであろうか。この章は、晩年のモリスが政治運動の場とした社会民主連盟とそれに続く社会主義同盟での彼の活動について、その概略が記述されている。モリスの死後、モリスの生涯の友人であつたバーン＝ジョウンズ夫妻は、古典学者であつた娘婿のJ・W・マッケイルに公式伝記の執筆を依頼した。一方、ヴァランスは、モリスの生前より伝記を書くことを熱望し、準備を進めていた。そこで、ヴァランスの伝記がどのようなものになるのかを心配した、つまりモリスの私的側面が興味本位に描かれることを恐れたバーン＝ジョウンズ夫妻は、副題にあるようなそれぞれの活動領域に限つてのひとつの記録としてまとめるようにヴァランスに求め、記述内容に制限を加えたものと思われる。そのような上梓するにあつての事情が介在していたために、この「第一二章 社会主義」も、モリスの社会主義的言説、とくに社会民主連盟の機関誌『ジャスティス』と社会主義同盟の機関紙『ザ・コモンウィール』のなかにおけるモリスの言説を断片的に引用でつなぎ合わせるかたちで、逆にいえば、モリスの社会主義に関しての分析も論評もほとんど行なわれることなく、極めて機械的に、したがつてある意味では極めて客観的に構成されているのである。

こうした性格を背景にもつ「第一二章 社会主義」を、富本はどのように読み進めたのであろうか。ここで想起しなければならないことは、すでに富本は『平民新聞』のなかの記事「社会主義の詩人 ウィリアム、モリス」とモリスのユートピア・ロマンス「理想郷」の抄訳を間違いなく読んでいたということである。このことを念頭に置いて、この「第一二章 社会主義」を読んでみると、次に引用する一文が、すぐさま富本の目をとらえたのではあるまいか。

彼の芸術と彼の社会主義は、モリスの考えによれば、一方が一方にとって不可欠なものとして結び付くものであつた。いやむしろ、単にひとつの事柄のふたつの側面にしかすぎなかつた<sup>89</sup>。

モリスの考えるところによれば、社会主義を欠いた芸術もなければ、芸術を欠いた社会主義もなく、両者はまさしく、コインの裏表のような一体化された関係のうちに認められ

うる存在であった。このような知見を得て、六年前に読んだ『平民新聞』において紹介されていた美術家としてのモリスと社会主義者としてのモリス——このふたつの側面が、富本のうちにあってこのとき結び付けられることになったのではないだろうか。さらに『平民新聞』とのかかわりでいえば、枯川生（堺利彦）訳による「理想郷」の原著が、いかなる背景と文脈にあってモリスが執筆したものであったのかについても、おそらく理解が進んだものと思われる。

それでは、モリスの社会主義とは何であったのか。ヴァランスは、「第一二章 社会主義」のなかで、『ジャスティス』のなかのモリスの言葉を引用して、こう紹介していた。

『ジャスティス』の編集者の求めに答えて、一八九四年に彼〔モリス〕はこう書いている。「はじめに私は、社会主義者であるということに関して私がいわんとするところをお話します。というのも、社会主義者という言葉は、一〇年前に指し示していた内容に比べ、もはやそれ以上に厳密かつ正確に言い表わせないということに気づいているからです。さて、社会主義という言葉でもって私がいおうとしているのは、あるひとつの社会状況についてです。その社会にあっては、要するに、富める人と貧しい人が存在すべきではありませんし、また主人とその下僕も、怠け者と過度の働き者も、さらには、脳が病んでいる頭脳労働者と心が病んでいる手工従事者も、存在すべきではありません。その社会では、すべての人間が、平等なる状況のもとに生きていると思われまじ、物事は浪費されるようなことなく取り扱われていると思います。ひとりの人にとっての苦痛はすべての人にとっての苦痛を意味するであろうことを十分に意識しながら。つまりは、〈公共の幸福〉<sup>コモンウェルズ</sup>という言葉の意味の最終的な達成なのです」<sup>90</sup>。

これを読んだとき、富本は何を考えたであろうか。もちろん、これを明らかにする資料は残されていない。

モリスは、「芸術の原理」を「社会の原理」に重ね合わせることを要求した。芸術的製作と社会的生産が分離し別個に存在する状況を否定し、それが一体となりうる新世界を理想に描き、その現実化のための運動へと実践的に自己を向かわせた。「芸術の原理」が単に「芸術の原理」に止まらないところに、モリス思想の特質はあった。こうした社会主義は、ロマンティックなものというよりも、むしろ極めてラディカルなものであったといえるであろう。モリスは、中世社会の製作的＝生産的行為にみられるような、つくる喜びとしての労働の所産を真の芸術とみなし、そうした芸術を万人が等しく手に入れることができる社会を説き、そのために、その理想の実現を阻んでいる現行の資本主義体制を変革し、それにとって代わる新しい社会組織を生み出す戦いに挑んだ。そのような意味でモリスは、当時の体制のなかにあって、労働の充足感からかけ離れた分業と機械による生産品も、また裕福な少数者のみが享受可能な美術品も、真の芸術と呼ぶことはなかった。

しかし、こうしたモリスの芸術と社会主義を巡る考えは、この『ウィリアム・モリス』の「第一二章 社会主義」に直接書かれているわけではなく、またこの章は、上述のとおり、モリスの言説が部分的に引用されながら、社会民主連盟から社会主義同盟へと至るモリスの政治活動の過程が主として描写されていたこともあって、その行間に漂うものをうまく察知したとしても、その全体像をこの時点で富本がどの程度まで把握していたかにつ

いては、それを直接例証するにふさわしい資料はなく、明らかにすることはできない。その一方で、たとえば上に引用したようなモリスの社会主義に関する幾つかの見解を、そのまま訳して紹介するには、そのときの日本の政治状況に照らして危険すぎると富本は判断し、執筆を躊躇したことも事実である。そう考えると、モリスの社会主義に関する富本の理解の深度は必ずしも明瞭ではないものの、それを公表することには、このとき極めて慎重な態度を富本は示したということになる。

しかし、モリスの社会主義に言及することを避け、美術家としてのモリスに限定したとはいえ、それでも、モリスについて富本は実際に書いた。『平民新聞』においてすでに紹介されていた事情からして、モリスが社会主義者であることを官憲が知りえる立場にあったことは、富本も理解していたであろうし、また、堺利彦がそのとき投獄されたことについても『平民新聞』の記事をとおしておそらく知っていたであろう。というのも、モリスの「理想郷」の訳載が終わると、次の号（四月二四日付の二四号）に堺は、「花見には少し後れたれど、小生は本日〔四月二一日〕より二箇月の間、面白き『理想郷』に入りて休養致します。……いざさらば！諸君願はくば健在なれ、小生も必ず無事で歸つて來ます」<sup>91</sup>と、書き記していたからである。したがって、モリスを書くことには、それなりの大きな危険性が伴っていたにちがいがなかった。そうした危険性を押してまで、なぜこの段階で富本は、日本にあってはいまだ全く無名に等しい美術家モリスを取り上げ、あえて紹介しなければならなかったのであろうか。考えられうる理由は、次の二点に絞られる。

まずひとつは、英国留学を終えて帰国した富本にとって、一般によく認知されている画家や彫刻家としてではなく、工芸家として出発するにあたって、敬愛するモリスを事例に引きながら自らの拠って立つ立場をどうしても明確にし、それを周りの人びとに理解してもらいたいという思いがあったのではないだろうか。この評伝「ウイリアム・モリスの話」の最後の結論部分に、そのことがよく現われている。以下は、「緒言」における引用と同文である。

「作家の個性の面白味」とか「永久な美しいもの」は只繪や彫刻にばかりの物でなく織物にも金属性の用具にも凡ての工藝品と云ふものにも認めねばならぬ事でありませ、モリスは此の事を誰れも知らぬ時にさつた先達で又之れを實行して私共に明らかな行く可き道を示して呉れる様な氣が致します<sup>92</sup>、

このようにして、繪画や彫刻の下位に工芸が位置づけられることを否定し、同等なる別個の世界として工芸をみなし、その独自の美と個性を追求した人間としてモリスを紹介することにより、富本は自らの工芸への姿勢を明確化しようとしているのである。しかしまた一方で、この夏に法隆寺金堂の壁画を見て感動したときの記憶を思い浮かべてのことであろうが、現代の工芸品を評価するうえでの厳格な視点の存在を要求することも付け加えている。以下の引用は、上の引用に続けて書かれている一文である。

法隆寺金堂の壁畫を稱讚する私共は、又同時代の織物その他の工藝品に向つて壁畫に對した時と同じ程度の嚴格さを保つて見なければならぬと思ひます<sup>93</sup>、

「ウィリアム・モリスの話」は、当然モリスの評伝として全文が書かれてはいるが、最後に付け加えられているこの極めて短い一文も、決して富本の気紛れな蛇足というものではなく、「法隆寺金堂内の壁画」における彼の主張の延長として見逃してはならないだろう。ここにも、この時期における、西洋と東洋への富本の複眼的視野が感じられるからである。

一方、「ウィリアム・モリスの話」がこの時期に書かれなければならなかったもうひとつの理由についてであるが、この執筆には、東京で受けた失意のなかにあつて、無知とも無神経とも思える東京の美術批評の世界に一矢を浴びせたいという富本の隠れた意図が含まれていたのではあるまいか。たとえば、岩村透に関していえば、どうだろう。高村豊周は、こう回想している。「第一その時分、大正四年頃に、こういっては悪いが、[美術学校の]工芸科の先生でウィリアム・モーリスの名前を知っている先生はいなかったのではないかと思う」<sup>94</sup>。そうしたなかにあつて、富本の「ウィリアム・モリスの話」を読んだ岩村は、自分の教え子が自分の知らない世界を知っていることに、おそらくあせりを感じたものと思われる。自費で渡英を企て、帰国後、コムトン＝リキットの『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革者』を底本とする「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」が巻頭に所収された岩村の『美術と社会』（趣味叢書第十二篇）が、趣味叢書発行所から上梓されるのは、富本の「ウィリアム・モリスの話」から遅れて三年後の一九一五（大正四年）のことであった。そして、モリスの社会主義に触れたことが直接の原因であったかどうかは別にしても、また、それが適切なモリスの社会主義紹介になっていたかは置くとしても、最終的に岩村は、翌年の一九一六（大正五）年三月に、東京美術学校教授を解職されるのである。

以上に述べたようなふたつの理由があつたからこそ、ある程度の危険を覚悟せざるを得なかったにもかかわらず、どうしてもこの時期に、モリスについて富本は書き記さなければならなかったものと思われる。

しかし、帰朝報告という意味においては、本当は帰国後すぐにでも富本は筆を取りたかつたのではないだろうか。ところが、すでに詳述したように社会状況が許さなかつた。一九一〇（明治四三）年五月二五日、大逆事件の発端として宮下太吉逮捕。六月一五日、富本イギリスから帰国。九月一六日から『東京朝日新聞』が「危険なる洋書」を連載。二月一〇日、大審院において二六名の逮捕者について裁判開始。年が明けて一九一一（明治四四）年一月一八日、判決言い渡し。一月二四日、一名の男性死刑執行。翌二五日、一名の女性死刑執行。そして、その一週間後の二月一日付の南に宛てた書簡のなかで、富本は次のように述べるのである。

明治の今は僕等を苦しめる様に出来<sup>マダ</sup>て居る時代とも考へられる<sup>95</sup>。

富本にとってこの時代は、イギリスで調べてきたモリスのことを書くに書けない、受難の時代であつた。それでも富本は、それから約一年ほどの時間を置き、その年（一九一一年）の暮れか、年が明けた一九一二年の正月ころまでには、この「ウィリアム・モリスの話」を脱稿した。おそらくそのとき、祈るような気持ちで、『美術新報』の画報社へその原稿を送つたのではないだろうか。一九一二年（明治四五）年の一月一二日付の南に宛てた手紙の冒頭で、括弧を使って強調するかのようにな、「モリスの話は二月号に出るそうだ」

<sup>96</sup>と、書いている。

#### 六. ふたりのはじめての出会い

しかしこの手紙にも、相変わらず結婚話がうまく進まないことに起因する苦悩の跡が漂っていた。富本は、行き場をなくした、そして満たされることのない日々を引きずりながら、年を越していた。

君の嫁は未だかと云ふ手紙を正月になってから充分澤山受け取ったが話は今混線中でナカナカらしい。今では僕もナカナカの事を望む様になった。東京へ出ずにゼイタクをやらなければ一年に千や千五百円はセーブ出来きそうさ。二〔、〕三年たてば又厭やな西洋か暑い印度へでも出かけるかも知れぬ。

僕は出かけたく無くても僕の周囲と僕に先祖が呉れたハシタ金がソウ云ふ運命を僕にあたえるらしい。然し考へて見ると暗い處で氷のカケを首すぢにさし込まれた様な気がする。ホントウの画室を建てないのも嫁話を混線させて居るのも此れが理由かも知れない<sup>97</sup>。

そしてさらにこの手紙で富本は、「私信往復」が掲載された『白樺』一月号が届いたことに触れ、「白樺社から正月号をもらった。自分共兩人の手紙だが面白いと考えた」<sup>98</sup>と、伝えている。そして続けて、「清宮と云ふ人が若し来れば面白かるふと考へる。先年末大阪の知らない人から手紙が来て僕を新報で知って居ると云ふて来た。それがふ思議に一度遭った親類の又親類の人だった」<sup>99</sup>とも述べており、どうやら前年の年末までには、南は清宮という人物を手紙で富本に紹介していたようである。たぶん白樺の展覧会か何かで、南は画家である、おそらく清宮彬と知り合っていたのであろう。それから一〇日後の手紙で、富本は、「入道〔白滝幾之助〕は一昨日来て二晩とまって大阪へ歸って行った。清宮君も同先月半分画室で遊ぶで行った。ゴーガンが好きらしい此の人が折角大阪から来て僕の薄い弱い様な水彩を見て此の人談ず可からずと云ふ風が見えた。遠い處を気の毒の様に思はれた」<sup>100</sup>と、南に清宮の来訪について報告している。

こうしたなか、『白樺』正月号に掲載されていた南の「私信往復」を読んだ一枝は、清宮と一枝のつながりは不明なものの、おそらく清宮から一方の相手が富本であることを聞き、関心をもった一枝は、富本への橋渡しを相談したものと推量される。

一枝がはじめて安堵村に憲吉を訪ねたのは、この一月二二日付の南に宛てた手紙がしたためられて約三週間が立った、二月一日か一二日かのそのころのことであった。この時期は、上述のとおり、仕事と結婚を巡る憲吉の深い苦悩の時期と重なる。

一方、一枝の置かれていたそのときの状況は、こうであった。らいてうが記憶するところによれば、青鞆社への入社を許諾する、当時親元の大阪に滞在していた一枝に宛てた手紙のなかで、「あなたは絵を勉強してられるそうですが、一つ『青鞆』の素晴らしい表紙を描いてみる気はありませんか。いいものが出来れば、今のをいつでも取り替えます」<sup>101</sup>と、書き添えていた。青鞆社への入社が許されたことに加え、何にも増してこの言葉は、らいてうを敬愛する一枝の一途な心を大きく揺り動かしたことであろう。そのとき一

枝は、このらいてうの期待に応えようと必死の思いに駆られたのではないだろうか。「私信往復」の返信の書き手が富本憲吉であることを知ると、一枝は居ても立ってもおられず、さっそく清宮に仲介の労を依頼し、その人物に会って作品の閲覧を求めようとしたにちがいない。そのいきさつについて、晩年一枝は次のように回顧している。

私は、本当に絵で立つ決心をしまして、法隆寺の壁画を勉強するため、ひとりで奈良へ行ったんです。ちょうど、その頃、英国の留学から帰った人で木版を彫る人が近くに住んでいるということを知りましたので、清宮さんという方を介して訪ねてみたんです。それが富本だったわけです。当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですから、教えてもらうために一人でのみに行きました<sup>102</sup>。

一枝は、面会を求めるはがきを憲吉に宛てて書いたものと思われる。しかし、そのはがきは残っていないものの、それに対する一九一二（明治四五）年二月八日の消印をもつ憲吉から一枝へ宛てられた返信は残されており、そこには、次のようなことが書き記されていた。

御端書ありがたく拝見。別に何にと申して、御覧に入れる様なものも有りませむが、御かまいなひ無くば何日にも、御来駕を待ちます。なるべく早く。法隆寺駅で、車夫に安堵の富本と云へば、解ります。朝なら大抵、拾一時頃迄、寝て居ます。不<sup>103</sup>。

一枝は、法隆寺駅を降りると、約半里の一筋の道を人力車で運ばれ、古風な富本家の門前に降り立ったものと思われる。駅から門前に至る車からの眺めは、いかようなものであったろうか。以下は、それから約半年後の夏に『美術新報』の坂井犀水が安堵村を訪ねたときの描写である。季節とおそらく時間帯は異なるが、一枝の目に映った風景も、おおかたこのようなものだったのではないだろうか。

暗紫色に次第に暮れんとする山々、吹く風も青く薫る稻田、菱や萍の浮く池、森に包まれたる村、それを隠見する白壁の瓦屋……村に入る毎に、此村か此村かと思ふ内に、それを過ぎて又他の村に入る、かく幾つかの村々を過ぎて、車はとある村の細い路を入つて奥の行詰りに、大きな溝を前にした、大きな門の前に止まつた。門側に古雅な庭樹の梢が、一種の風致を添へて居る<sup>104</sup>。

門前に降り立つと、おそらく離れの座敷に通されたものと思われる。その座敷は、「二方が外庭に、一方は中庭に面していた……[中庭には]大きな芭蕉の木が三株、互に明るい廣い緑の葉を打交はして、それが暗い軒先に迫つて來てゐる」<sup>105</sup>。そして一枝は室内を見渡したであろう。以下の描写は、一枝が訪れる約半年前のものであるが、このときの室内の様子もこれに近いものだったかもしれない。

室は苔深き處に、飛石石燈籠をおきたる關西風の庭に、北向の八疊にて、西側に一間

の本床、連りて一段高き半間板張りの別床を取り、床に沿ふて五六百年前の製作と思はるゝ春日卓の中央に、テラカタ人形（パリ製模古）を置き、正面本床に二尺角位のマルセーユ博物館内ビュビス・ド・シヤパンヌ作の堅畫の寫眞を、直線よりなる金の額に入れてかけ、別床には小生自彫の木版「雲」を同形の額にてかけ申し候<sup>106</sup>。

はじめてのこの面会において、ふたりは何を語り合っただろうか。それを再現するにふさわしい資料は残されていない。しかし、ふたりの置かれている当時の前後の状況から推量すると、まず一枝は、『青鞥』の表紙絵について語り、憲吉は、一枝の求めに応じて作品の幾つかを並べて見せ、木版の手ほどきをしたものと思われる。それが終わると憲吉は、ロンドン時代の思い出や帰国後の鬱積した心情を、おそらく取り留めもなく、しかし情熱を込めて語ったであろう。そして、『美術新報』二月号に掲載された評伝「ウイリアム・モリスの話（上）」を紹介しながら、昨年末自分の「図案を下女が毎晩ヨサベに」<sup>107</sup>やった刺繍についても話したのではないだろうか。一方一枝は、本当は声楽を学びたかったものの、父親と叔父の尾竹竹坡の意向もあって当時本郷菊坂にあった女子美術学校（現在の女子美術大学）で日本画の勉強をした経験を語り、続けて近況として、青鞥社への入社が認められ、近いうちに上京するつもりであることや『青鞥』三月号のために「最終の靈の梵鐘に」と題した小文と詩をちょうど書き終えたこと、さらに加えて、巽画会の第一二回展覧会に出品する予定であることなどを話したにちがいない。話が弾むと、日本画家の川端玉章のことがふたりをつなぐ共通の話題としてのぼった可能性もある。というのは、直接的にも間接的にも、富本は東京美術学校時代に、かたや一枝は、女子美術学校でこの川端玉章に日本画を教わっていたからである。しかしながらふたりとも、玉章についてはその当時あまりいい印象をもっていなかったものと思われる。のちに憲吉は、「あるとき『ちょっと起て』といって、私のいすに腰掛け、自ら筆をとって一気に一枚の絵を描いてくれた。そんなことは、めったにしない人なのである。それほどにしてくれても、私は先生の絵は少しも好きでなく、内心『こんな絵なんか描くもんか』と思っていたのである」<sup>108</sup>と、回想しているし、一枝は一枝で、「毎日、日本畫の教室に出て〔当時女子美術学校の日本畫の主任を務めていた〕川端玉章のお弟子だといふ何とか紫川という老人の教師から水墨のつけたての手本を與へられ、墨をふくんだ筆をとつて秋月と葛の葉、すゞめと稻穂、竹、欄、岩、石、そんなものを習はねばならなかつたことがどんなにせつなくつまらなかつたか」<sup>109</sup>と、述懐しているからである。そして、ふたりの共通の話題は、やはり『白樺』一月号の「私信往復」へと移っていき、往信の書き手である南のことも、そのとき話題になったかもしれない。もしそうであったとすれば、南が計画していた「画室の plan を拝見した」<sup>110</sup>ことや、それに対して「参考になるかも知らぬから荒い plan をかく」<sup>111</sup>といって、構想中の自分自身の画室の見取り図【図二一】を書き送ったことなど、最近南と交わした手紙の内容について触れたことであろう。大和へ引きこもって以来、身近に話し相手がいなかった憲吉は、おそらく興奮と感激のあまり、時が立つのを忘れて、しゃべり続けていったものと思われる。

さらに一枝は、その日の帰り道の出来事についても回想している。「帰りには、わざわざ私を大阪まで送って来てくれたんですが、そのとき、印度のガンジス川にいた洗濯女からもらったものだという、美しい石の指輪を、富本は私にくれました。ずいぶん、セッカチ

な話なんです、一目惚れとでも言うんでしょうか……」<sup>112</sup>。これが一枝の記憶違いでないとすれば、驚くことに、はじめて会ったその日のうちに憲吉は一枝に対して愛の告白とも受け止めることができる「美しい石の指輪」をプレゼントしているのである。一方的な思いからであったかもしれないが、憲吉にとっては、確かにこのプレゼントは一枝へのプロポーズを意味し、これでもって「印度以来の指輪の落ち付き處がはっきり」したという、今後の行方は不透明ながらも、一種の賭けにも似た、自分を曝け出したときに伴う安堵の気持ちをこのとき憲吉は体感したのではあるまいか。

大阪へ帰宅すると、すぐにも一枝は憲吉にお礼の手紙を書いたにちがいない。その手紙は残されていないが、それに対する憲吉の返信は以下のようなものであった。日付は、一九一二（明治四五）年二月一五日となっている。

御手紙ありがたく拝見いたしました。

何むと云ふ理由か知りませむが、近頃私の神経が追々と、ガサガサに成って行く様に思はれます。特に此の四、五日はヒドイ頂点でした。

御出でになった時、何にを申し上げたか、何う云ふ物を御覧に入れたか、一切、只今から考へてわかりませむ。或は無礼な事がありはせむかと心配致しました。

御手紙の通りにマダマダ申し上げても申し上げても、云ひ切れぬ事が沢山あります。

……<sup>113</sup>

憲吉が数日前の一枝の来訪を、不安定な精神状態のなか夢中になって受け入れていたことは、この文面からも明らかであろう。さらにその日、指輪をプレゼントしていることから判断して、憲吉の暗澹たる心の闇に一条の光が差し込んだのではないかと察することも、十分にできよう。憲吉にしてみれば、もっと多くを一枝に伝えたかったし、それをおしてもっと自分を理解してもらいたかったであろう。そうした憲吉の切なる気持ちがこのとき一枝に伝わったかどうかはわからないが、少なくともそれを受け止めるだけの余裕はもはやなく、一枝の気持ちは、何ものにも代えがたい東京の待つ自由へとすでに向かっていたようである。憲吉二五歳、一枝一八歳の早春というにはまだ少し早い明治末年二月の安堵村での出来事であった。

（二〇〇八年）

#### 注

(1) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、85頁。

(2) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(3) 南薫造「私信往復」『白樺』第3巻第1号、1912年1月、65-66頁。

(4) 同「私信往復」、67-68頁。

(5) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, pp. 113-114. [リーチ『東と西を越えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、123頁を参照]

(6) 平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第2巻、大月書店、1992年、29頁。

(7) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、183-188頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載。〕

(8) 富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、6頁。

(9) 『平民新聞』第41号、1904（明治37）年8月21日（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、335頁）における、この写真についての説明文は、次のとおりである。「五頁のは樓上の編輯局、一方が幸徳と神崎、一方が堺、石川、西川、柿内それから本箱の上の大きな額はカルル、マルクス、其前に立てゝあるのは井リアム、モリス、眞中のはゾラ、どうぞ是れにて我々の事業と生活とを想像して下さい」。

(10) 村井知至『社會主義』（第3版）労働新聞社、1903年、43-44頁。なお、本稿において参照したのは、1903年刊行の第3版であるが、『社會主義』は、この第3版をもって発行禁止になったようである。1899年に刊行された初版は、以下の書物において復刻、所収されている。『社会主義 基督教と社会主義』（近代日本キリスト教名著選集 第IV期キリスト教と社会・国家篇）日本図書センター、2004年。

(11) この記事は、二重かぎ括弧で括られており、記事のあとに、次のような注釈が加えられている。「以上は吾人の同志村井知至君が其著『社會主義』中に記せし所を摘載せしもの也、以てウキリアム、モリス氏が如何なる人物なりしかを知るに足らん」（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、33頁）。

(12) 『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、33頁。

(13) キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。そのなかの広告文で、『理想郷』については、ベラミーの『百年後の新社會』と比較して、次のように書かれている。「此書は英國井リアム、モリス氏の名著『ニュース、フロム、ノーホエア』を抄譯したるものであります。〔同じく平民文庫菊版五銭本の〕ベラミーの『新社會』は經濟的で、組織的で、社會主義的であります。モリスの『理想郷』は詩的で、美的で、無政府主義的であります。此二書を併せ讀まば人生將來の生活が鬚髯として我等の眼前に浮かぶであらう。卅七年一二月初版二千部發行」。

(14) 前掲座談会「富本憲吉の五十年」、同頁。

(15) 富本憲吉が文庫において目を通したであろうと思われる『ザ・ステューディオ』のなかのモリス関連の記事、および、モリス関連の書物については、以下の拙論のなかで詳しく論じている。中山修一「富本憲吉の英国留学以前——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」『表現文化研究』第6巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2006年、35-68頁。

(16) 『毎日グラフ』4月25日号、毎日新聞社、1982年、7頁。

(17) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』ぎょうせい、1992年、309、315および333頁。

(18) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』（無形文化財記録工芸技術編1）第一法規、1969年、72頁。口述されたのは、1956年。

(19) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、198頁。

(20) 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第4巻第1号、63頁。

(21) Bernard Leach, op. cit., p. 37. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、16頁を参照]

(22) Ibid., p. 16. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、37-38頁を参照]

(23) 富本憲吉の英国留学については、以下のふたつの拙論のなかで詳しく論じている。  
中山修一「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅰ）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるウィリアム・モリス研究」『表現文化研究』第7巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2007年、27-58頁、および、中山修一「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅱ）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と中央美術・工芸学校での学習、下宿生活、そしてエジプトとインドへの調査旅行」『表現文化研究』第7巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2007年、59-88頁。

(24) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、64-65頁。

(25) Bernard Leach, op. cit., pp. 53-54. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、37-38頁を参照]

(26) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、12-13頁。

(27) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、14頁。

(28) 前掲座談会「富本憲吉の五十年」、7頁。

(29) Bernard Leach, op. cit., p. 55. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、39頁を参照]

(30) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、65頁。

(31) Bernard Leach, op. cit., p. 55. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、39頁を参照]

(32) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、16頁。

(33) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(34) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、17頁。

(35) 「本誌主催小品展覧會に就いて」『美術新報』第10巻第6号、1911年4月、199頁。

(36) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、18頁。

(37) Bernard Leach, op. cit., p. 64. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、51頁を参照]

(38) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、19頁。

(39) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、6-7頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分の算用数字によるノンブル）。

(40) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、6頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分の算用数字によるノンブル）。

(41) Bernard Leach, op. cit., p. 65. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、55頁を参照]

(42) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、23頁。

(43) 森田亀之輔「本誌主催 新進作家小品展覧會 展覧會の成立に就いて」『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、208頁。

(44) 同「本誌主催 新進作家小品展覧會 展覧會の成立に就いて」、211頁。

(45) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、125頁。

(46) 同『自画像』、同頁。

(47) Bernard Leach, op. cit., p. 64. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、同頁を参照]

(48) Ibid., p. 65. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、同頁を参照]

(49) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、20頁。

(50) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、22頁。

(51) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、23頁。

(52) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、8頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(53) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、10頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(54) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、11頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(55) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、13頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(56) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、14頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(57) Bernard Leach, op. cit., p. 66. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、57頁を参照]。しかしながら、バーナード・リーチのモリスに対するこのときの認識は、極めて表層的なものであったのではなかろうか。一九一六年から二〇年ころにおいてさえも、リーチの認識は以下のようなものであった。「産業革命の影響に対する反動として、ウィリアム・モリスの指導のもとに、芸術家＝工芸家の技能がイギリスに誕生した社会的必要性には、その段階において私たち〔富本、浜田、そして私〕は全く気づいてさえおりませんでしたし、来るべきヨーロッパの工芸運動についても本当に少ししか、あるいは全く知らなかったのであります。私たちは、陶器を造りたいがために造っておりました」(Ibid., p. 128. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、145頁を参照])。しかしこの言説は、リーチ自身にはあてはまるとしても、少なくとも富本にはあてはまらない。というのも、すでに一九一二年に富本は、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を底本として、評伝「ウィリアム・モリスの話」を『美術新報』に発表していたわけであり、そのことを想起するならば、「産業革命の影響に対する反動として、ウィリアム・モリスの指導のもとに、芸術家＝工芸家の技能がイギリスに誕生した社会的必要性」についての理解は、この段階でリーチよりは富本の方が、はるかに進んでいたものと思われるからである。

(58) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(59) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(60) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、15頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(61) 前掲『週刊平民新聞』、521頁。

(62) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、25頁。

(63) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(64) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、27頁。

(65) 富本憲吉「室内装飾漫言」『美術新報』第10巻第10号、1911年、328頁。

(66) 同「室内装飾漫言」、同頁。

(67) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、30頁。

(68) 富本憲吉「法隆寺金堂内の壁画」『美術新報』第10巻第11号、1911年、347頁。

(69) Bernard Leach, op. cit., p. 113. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、122-123頁を参照]。バーナード・リーチの来訪について富本は、南薫造に宛てた一九一一年（明治四四）年八月七日付の書簡のなかで、「手紙を書かふと思ふ中に箱根からリーチがやって来て一週間僕の家に住居た。今法隆寺驛迄送って来た處」（前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、30頁）と書いており、リーチが富本本人に結婚について問いただしたのは、富本が置かれている前後の状況から判断して、この来訪のときであったと思われる。ただし、翌年の四月七日付の同じく南に宛てた書簡には、「そこへリーチ夫妻が小児をつれて僕の家へ来た。そのセツタイに拾日ほど暮れた。二日前……リーチは……東京へかへった」（同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、49頁）とあり、したがって、本文に引用しているリーチの回想が、そのとき（翌年の二回目の訪問のとき）のものであった可能性も、全くないわけではない。

(70) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、33頁。

(71) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、35頁。

(72) 「私信往復」のなかの返信「友よりの返事」において、富本は、「兎に角く早やく大和へ歸るのが利益であると考へながらエッチングのやり方を教はり度いばかりに少し延びた」（前掲「私信往復」、67頁）と書いており、また、「白樺展覧會の話が聞き度いものだ」（68頁）ともいっている。このことから、このときの東京滞在中に富本は、リーチからエッチングの手ほどきを受けて作品を完成させると、白樺主催の洋画展覧會への搬入の代行をリーチに依頼し、そのまま大和へ帰郷したものと推量される。『美術新報』第11巻第1号（1911年11月）の白樺の広告のなかで、11月1日から12日まで赤坂区靈南坂下の三会堂でこの展覧會が開催されることが予告され、出品予定者として、バーナード・リーチ、南薫造、富本憲吉を含む19人の名前が記載されている。

(73) 前掲「私の履歴書」、186頁。

(74) 前掲「私信往復」、66頁。

(75) 同「私信往復」、68頁。

(76) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、39頁。

(77) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(78) 当時の富本憲吉と岩村透の関係については、以下の拙論のなかで詳しく論じている。中山修一「岩村透の『ウイリアム、モリスと趣味的社會主義』を再読する」『デザイン史学』第4号、デザイン史学研究会、2006年、63-97頁。

(79) 来日したてのバーナード・リーチが自宅を開放して行なったエッチング教室について、のちに兒島喜久雄が次の小論のなかで追憶している。兒島喜久雄「入門の思出」、式場隆三郎編『バーナード・リーチ』建設社、1934年、387-392頁。

(80) 兒島喜久雄『希臘の鋏』道統社、1942年、146頁。

(81) Aymer Vallance, *William Morris : His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897. なお、富本憲吉が、1912（明治45）年の『美術新報』第11巻第4号および第5号に2回に分けて発表した「ウィリアム・モリスの話」の底本が、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』であったことについては、以下の拙論のなかで詳しく論じている。中山修一「富本憲吉の『ウィリアム・モリスの話』を再読する」『表現文化研究』第5巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2005年、31-55頁。

(82) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、41頁。

(83) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(84) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(85) 前掲『色絵磁器〈富本憲吉〉』、同頁。

(86) 森鷗外「沈黙の塔」『三田文学』第1巻第7号、1910年、49頁。『東京朝日新聞』に掲載された「危険なる洋書」と森鷗外の「沈黙の塔」との関連については、西垣勤『近代文学の風景』（績文堂、2004年）のなかの「漱石、その時代と社会」に詳述されており、参考にさせていただいた。

(87) 同『三田文学』、56頁。

(88) 富本憲吉が『沈黙の塔』を読んでいたことを例証する資料は、現時点で存在しない。しかし富本は、東京美術学校に在籍していたとき、鷗外の姿だけは目にしている。自分が京都市立美術大学の学生だったころに、教授の富本本人から聞かされた回顧談の一部として、陶芸家の柳原睦夫がこう紹介しているからである。「先生の回顧談は話題豊富で、『馬で美術学校に来よったわ……』というのは森林太郎閣下（鷗外）のこと。個展見に来た島崎藤村と田山花袋の話など、私たちに明治は遠いものではありませんでした」（柳原睦夫「わが作品を墓と思われたし」『週刊 人間国宝』1号、朝日新聞東京本社、2006年、18頁）。

ところで、岩村透が、「西洋美術史」の授業を美術学校から嘱託されているのは、一八九九（明治三二）年のことであり、嘱託教員として「美学および美術史」を講じていた森林太郎（鷗外）の第一二師団（小倉）への転任に伴うものであった。富本の美術学校への入学は一九〇四（明治三七）年であるので、解任後もときどき鷗外は美術学校に顔を見せていたことになる。

本文で例証しているように、帰国後の富本は、岩村の言動に批判を募らせていく。一方、この鷗外の『沈黙の塔』は、読んでいたとすれば、富本の帰国後の心情を慰め、勇気づけるものであったにちがいない。もし仮に美術学校時代に、岩村からではなく、鷗外から美術史が教授されていたならば、個性や独創性を巡るその後の富本の精神的葛藤は、おそらく幾分かは軽減されていたのではあるまいか。

(89) Aymer Vallance, *op. cit.*, p. 305.

(90) *Ibid.*, p. 310.

(91) 前掲『週刊平民新聞』、196頁。

(92) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話（下）」『美術新報』第11巻第5号、1912年3月、27頁。

(93) 同「ウィリアム・モリスの話（下）」、同頁。

(94) 前掲『自画像』、151頁。

(95) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、14頁。

(96) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、43頁。

(97) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、44頁。

(98) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、43頁。

(99) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(100) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、18頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分の算用数字によるノンブル）。

(101) 前掲『元始、女性は太陽であった』、27頁。

(102) 尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年、252-253頁。著者の尾竹親は、尾竹竹坡の次男である。一枝にとって竹坡は叔父にあたり、したがって、親と一枝はいとこ関係になる。親は、後年『尾竹竹坡伝』を執筆するに際して成城の自宅へ二度一枝を訪ねている。そのとき一枝は、憲吉との出会いについて、正確には、実はこのように親に語っている。「青鞥でのいろいろな事件のあったあと、私は、本当に絵で立つ決心をしまして、法隆寺の壁画を勉強するため、ひとりで奈良へ行ったんです。ちょうど、その頃、英国の留学から帰った人で木版を彫る人が近くに住んでいるということを知りましたので、清宮さんという方を介して訪ねてみたんです。それが富本だったわけです。当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですから、教えてもらうために一人でのみに行きました。『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫ったのです」。

しかし、一枝が憲吉に宛てた面会を求めるはがきは残されていないが、それに応じる憲吉の返信のはがきは残っており、その消印が一九一二（明治四五）年二月八日となっていることから判断すると、はじめて一枝が憲吉を訪問したのは、「青鞥でのいろいろな事件のあったあと」ではなく、「青鞥社への入社が認められたあと」になる。また、この回顧談の最後は、「『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫ったのです」となっている。しかし、一九一三（大正二）年の『青鞥』一月号の表紙絵から一枝の「アダムとイヴ」に差し替えられていることから判断すると、一枝は、一九一二（大正元）年の暮れに、再度安堵村に憲吉を訪ね、表紙絵の依頼をしていたことになる。

以上のふたつの事実関係を踏まえてこの回顧談を読み返すと、一枝の記憶違いか、あるいは親の聞き取り違いによるものであろうが、はじめての出会いと二度目の出会いとが混在して記述されていることがわかる。

そこで本稿では、「私は、本当に絵で立つ決心をしまして、法隆寺の壁画を勉強するため、ひとりで奈良へ行ったんです。ちょうど、その頃、英国の留学から帰った人で木版を彫る人が近くに住んでいるということを知りましたので、清宮さんという方を介して訪ねてみたんです。それが富本だったわけです。当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですから、教えてもらうために一人でのみに行きました」の箇所をはじめての出会いに関する回想とみなし、一方、「青鞥でのいろいろな事件のあったあと、当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですか

ら、教えてもらうために一人でたのみに行きました。『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫ったのです」の箇所を二度目の出会いに関する部分とみなし、それぞれに分けて引用したいと思う。

次に問題になるのは、それに続く、「帰りには、わざわざ私を大阪まで送って来てくれたんですが、そのとき、印度のガンジス川にいた洗濯女からもらったものだという、美しい石の指輪を、富本は私にくれました。ずいぶん、セッカチな話なんですが、一目惚れとでも言うんでしょうか…」という回想部分についてである。「帰りには」とは、一九一二（明治四五）年二月の最初の安堵村訪問の「帰り道」なのか、それとも一九一三（大正元）年暮れの二回目の安堵村訪問の「帰り道」なのか。これも上記の理由から必ずしも判然とはしないが、本稿では、「わざわざ私を〔当時住んでいた〕大阪まで送って来てくれた」および「一目惚れとでも言うんでしょうか…」という、ふたつの語句に着目することによって、「帰りには」とは、はじめての出会いのときの「帰り道」であったという立場をとっている。

（103）山本茂雄「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求愛・結婚までの書簡集」『陶芸四季』第5号、画文堂、1981年、73頁。

（104）坂井犀水「京都、奈良の十日（二）」『美術新報』第11巻第12号、1912年10月、412頁。

（105）北山清太郎「奈良より（一） 安堵村の二日」『現代の洋画』第2巻第5号、1913年9月、20頁。

（106）前掲「室内装飾漫言」、同頁。

（107）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、19頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分の算用数字によるノンブル）。

（108）前掲『私の履歴書』、196頁。

（109）富本一枝「痛恨の民」『婦人公論』第20巻、1935年1月、85頁。

（110）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（111）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（112）前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、253頁。

（113）前掲「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求愛・結婚までの書簡集」、同頁。

#### 図版出典

【図1】『美術新報』第11巻第3号、1912年1月、78頁。

【図2】『白樺』第3巻第1号、1912年1月、65頁。

【図3】『平民新聞』第41号、1904（明治37）年8月21日。（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、334頁。）

【図4】『平民新聞』第41号、1904（明治37）年8月21日。（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、335頁。）

【図5】『平民新聞』第8号、1904（明治37）年1月3日。（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、67頁。）

【図6】『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、207頁。

- 【図7】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図8】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図9】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図10】 『美術新報』第10巻第8号、1911年6月。
- 【図11】 『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、208頁。
- 【図12】 『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、209頁。
- 【図13】 『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、209頁。
- 【図14】 『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、209頁。
- 【図15】 『美術新報』第10巻第7号、1911年5月、208頁。
- 【図16】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図17】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図18】 『美術新報』第11巻第3号、1912年1月、82頁。
- 【図19】 『美術新報』第10巻第11号、1911年9月、347頁。
- 【図20】 『美術新報』第11巻第1号、1911年11月。
- 【図21】 個人所蔵家のご好意により複製。



図1 1911（明治44）年ころの南薫造。

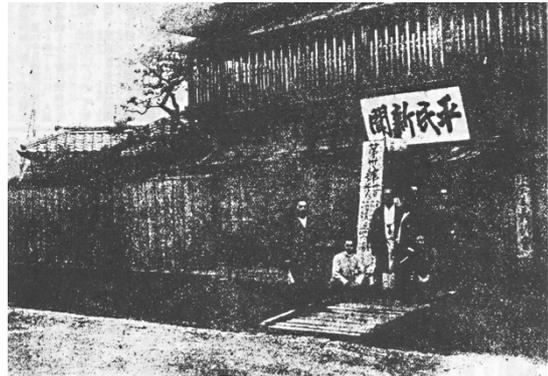


図3 平民社の建物。1904年8月3日撮影。



図4 『平民新聞』の編集局。1904年8月3日撮影。

お通書有り難く拜見した。矢張りあの晩の十一時の汽車で歸つたさうだね、僕は君があゝは云つて居ても次の日位になるだらうと思つて見送りに行かなかつた、失敬した。

僕は君が此度君の個人展覧會を開く事が出来ずに歸國した事を悉く思つて居ないだらうかと心配して居る、實際僕も残念に思つた。適當な場所があれば宜いがと探がして居たが遂に是れなら宜からうと思ふ様な所を見出す事も出来なかつた。初め君が國で作つて来た色々な物を見た時に、之れでは今日のガチャ／＼とした東京で其の展覧會を開く事は中々考へを要すると思つた、其れは君の多くの作が非常にデリケートなもので例へば露の玉の如きものである、今日の粗雑な物事に馴れてしまつて居る者の頭では到底君の作の好い點を解する迄一つの物を眺めはつて居ないだらう、今日の人の多くは大きな太鼓などで頭から鳴らしつけられる事に馴れて居る、其んなもので無ければ耳に入らない。

それだから僕は君の作は他人の作と一つ所に列べて見る事は出来ないとと思つた、若し一つ所へ併べたら

私信往復

南 薫 造

図2 富本憲吉と尾竹一枝の出会いのきっかけとなつた南薫造の「私信往復」の最初の頁。

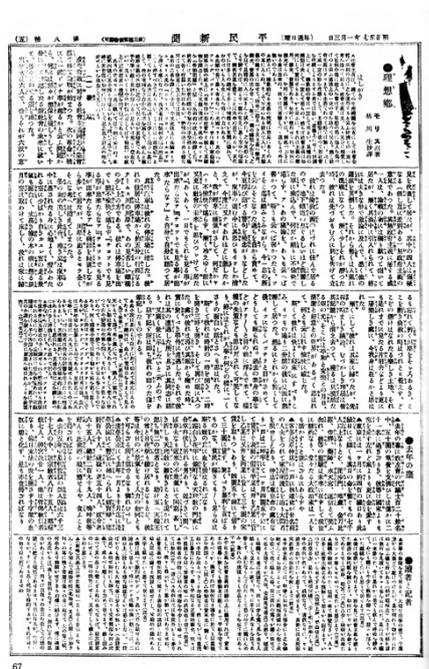


図5 『平民新聞』に記載が開始された一回目の「理想郷」。

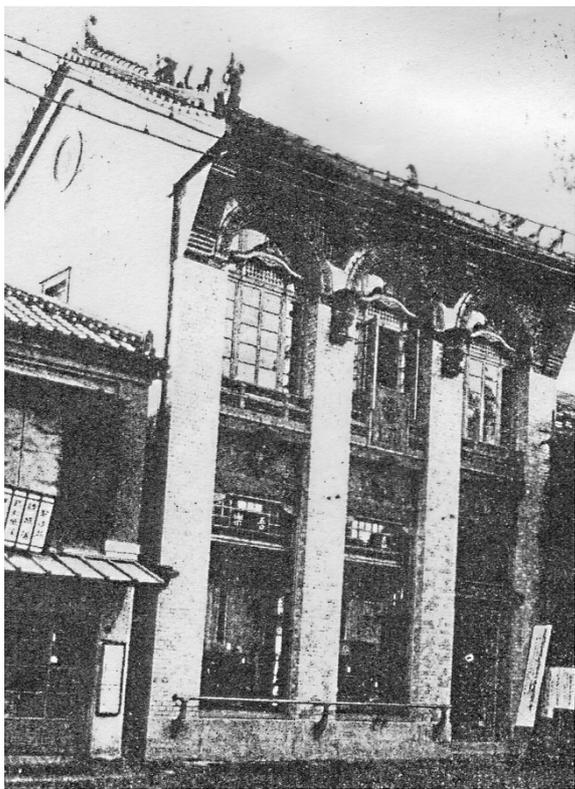


図6 新進作家小品展覧会の会場となった吾楽殿。

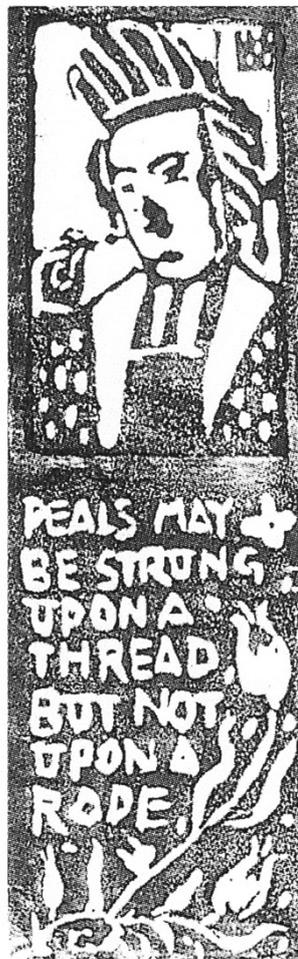


図8 富本憲吉書簡に同封された新進作家小品展覧会のために富本憲吉がデザインした入場券兼しおり（1911年4月10日付）。

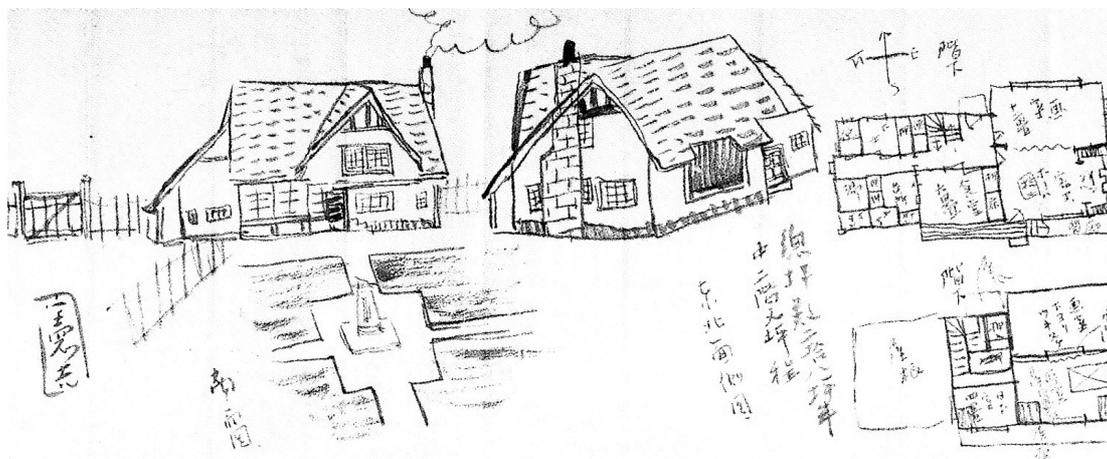


図7 富本憲吉書簡に見られる建築予定の自邸の見取り図（1911年2月23日付）。

著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』

第1部 出会いから結婚まで

第1章 富本憲吉と尾竹一枝の出会い

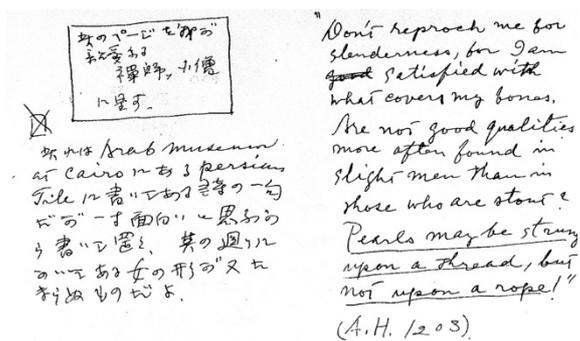


図9 南薫造宛ての富本憲吉書簡の一部（1910年3月21日付）。

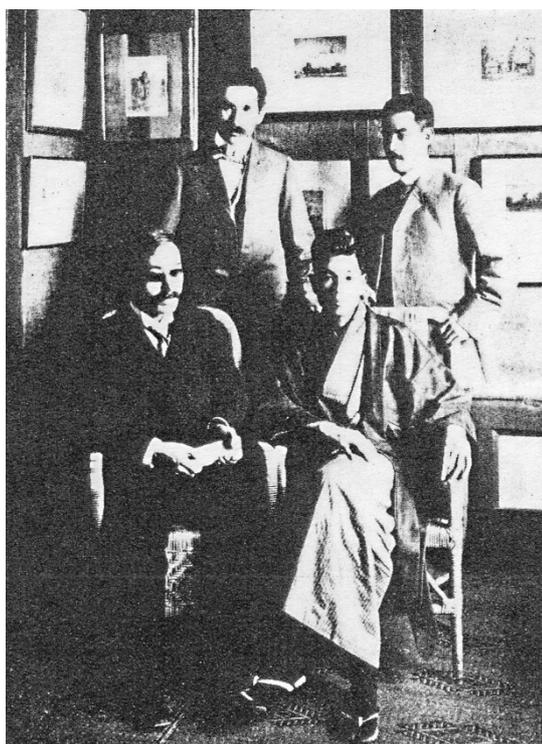


図12 新進作家小品展覧会の会場（第2室）。前列が富本憲吉（右）と坂井犀水で、後列が森田亀之輔（右）とバーナード・リーチ。

新進作家小品展覧會  
紀念しをり  
三枚一組  
定價郵税共金六錢

（バーナード・リーチ、富本憲吉、太田三郎三氏贈呈）

此葉は過日『美術新報』が主催となつて京橋區八官町の吾樂に新進作家小品展覧會を開いた際、普通の入場券だけでは曲がないといふ考へから、來會せられた方が家へ持つて歸つて永く紀念になるやうにごて作つたものです。

リーチ、富本、太田三氏の特徴がそれとくに現はれてゐて頗る趣味に富んだ葉ですが、地方の愛讀者や、都合が悪かつた爲に來觀する事の出来なかつた諸君に對し、實費を以てお頒ちする事に致しました。お望みの方は至急御申込み下さい。

發行所 東京市本郷區切通坂町  
美術新報社

図10 「新進作家小品展覧會 紀念しをり」販売の社告。

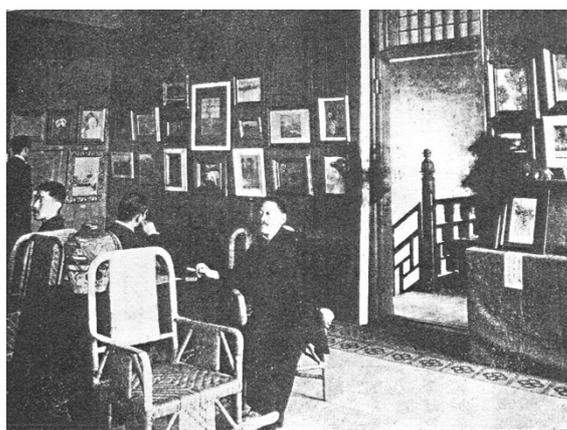


図11 新進作家小品展覧会の会場（第1室）。画面中央が岩村透。



図13 会場の看板。バーナード・リーチのデザイン。

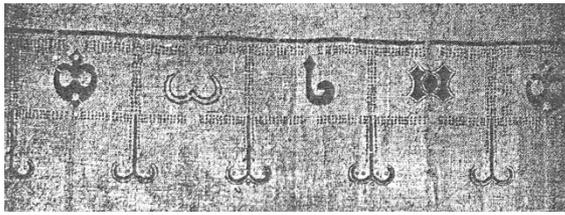


図14 会場内ブックの幕のステンシル。バーナード・リーチのデザイン。



図15 会場内で使用された椅子。富本憲吉のデザイン。



図17 富本憲吉書簡に同封された富本憲吉の自画自刻木版画「壺その五（なむきん）」（1911年7月8日付）。

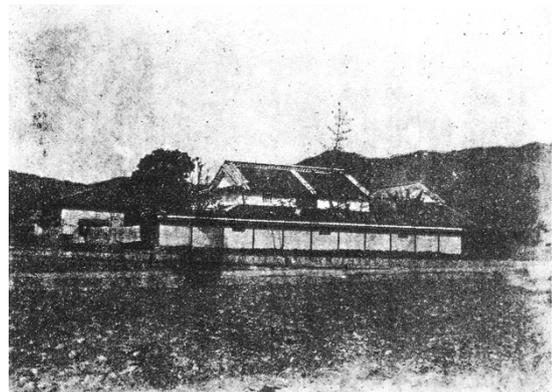


図18 安芸国賀茂郡内海町の南薫造の家。

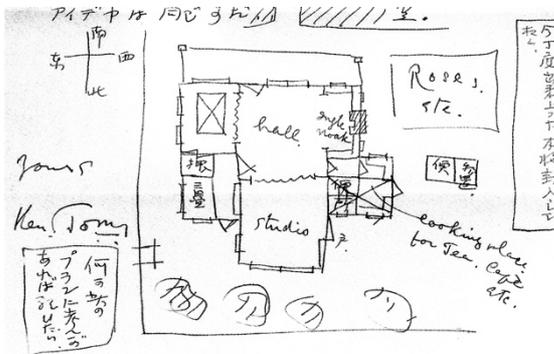


図16 富本憲吉書簡に見られる建築予定の画室の見取り図（1911年5月29日付）。



図19 法隆寺金堂内壁画の一部。



## 第二章 一枝の進路選択と青鞥社時代

### 一. 家庭環境と少女時代

尾竹一枝は、父尾竹熊太郎、母うた【図一】の長女として、一八九三（明治二六）年四月二〇日に富山市の越前町で出生した。新潟出身の父熊太郎は長兄で越堂の画号をもち、三男染吉（竹坡）<sup>1</sup>、四男亀吉（國觀）<sup>2</sup>とともに、日本画の世界にあっては、尾竹三兄弟【図二】と呼ばれて一時代、とくに明治末年の前後にあって、その名を馳せることになる。

晩年一枝は、竹坡の次男の尾竹親<sup>したし</sup>が『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』を執筆するに際しての聞き取りに答えるかたちで、わずかながら、越前町での幼児期についてこう回顧している。

「郵便局の柱に紐でよくつながれていたことを覚えています」越前町での思い出を、そう語る一枝だが、そのころ、少年の竹坡は、もっぱら一枝や妹の福美たちの子守をさせられていたらしい<sup>3</sup>。

のちに母親となった一枝は、同じ年齢に成長した娘たちに対して、就学前の自分について、「母さんがあなた方の時分は一体どうしてあてでせう、お母さんの六つのときは、まだとてもひどい赤ん坊でした。母さんの故郷が大火事で半分焼けて仕舞ひ、母さんは死なれた大おぢいさんや大おばあさんにつれられて東京に出た年です。餘程のあまつたれで、とてもお行儀なんか悪くてだめだったやうです」<sup>4</sup>と述べている。一枝のいう「大おぢいさん」とは、自分の祖父にあたる尾竹倉松のことで、「大おばあさん」とは、祖母のイヨのことであろう。どうやら、一八九九（明治三二）年八月の富山市を襲った大火事により、一時的な疎開が必要になったのではあるまいか。このとき一枝は、両親から離れ、倉松とイヨに連れられて、東京に出ることになったらしい。

別の箇所では、自分の小学校時代について、「父の仕事の都合で、小学校三年まで、東京にいた父の祖父母に預けられていました」<sup>5</sup>と、回顧している。一枝と同じ一八九三（明治二六）年生まれの子どもたちに当時適用されていた学校教育制度にあっては、一般に、六歳で小学校の尋常科（四年義務制）に入学し、次に高等科（二から四年制）に進み、さらにその後、教育に熱心で裕福な家庭の少数の娘たちは高等女学校（多くは四年制）に進学し、だいたい一六歳くらいで卒業していた<sup>6</sup>。一枝が通った小学校は根岸尋常高等小学校であった。この学校は、現在の東京都台東区立根岸小学校で、一八七四（明治七）年二月に第五中学区五番小学根岸学校として開校していた。その後の明治末年までに至る発展の経緯は、次のごとくであった。

明治二十年（一八八七年）に、今の西藏院のうしろ、円光寺との間、今の下谷病院のあたりに新しく木造校舎をたててひっこしました。二階だての木造校舎で、広さは前の十倍になりました。

二年ほどたって、根岸町は金杉村から分かれて、下谷区にはいりました。そして、校名も、東京市下谷区根岸尋常高等小学校にかわりました。

その後、生徒もだんだんふえてきたので、教室をたてました。生徒数は、明治の終わりころには、今と同じ八〇〇～九〇〇名くらいになりました<sup>7</sup>。

【図三】は、一八八七（明治二〇）年に中根岸に新築された二代目の校舎である。一枝は、一九〇〇（明治三三）年四月二日にこの学校に入級し、中根岸三七番地の祖父母のもとから通いながら、この学舎で学び、一学期を過ごしたのち、二学期が終わるまでのあいだに退学している<sup>8</sup>。就学後のこの時期の日々について一枝は、同じく娘たちに対して、次のような思い出を語っている。

八つの年にはどうしてみましたらう、たしか小學校に入學してみました。勉強についての記憶よりか、學校の春秋の運動會にいつも走りつこの一番になり、かゝへきれぬ程欲ばつて賞品をもらつた事や、學校から戻るなり、祖父さんに作つてもらつた蟬とり網の袋をもつて、近所の男の子達と上野の山や田端邊に、日の暮れ暮れまで蟬とりにてかけてみた記憶ばかりが思ひ出されます<sup>9</sup>。

そして以下は、いつの時期のことかは明らかではないが、父母についての一枝の回想である。

私の父の両親は浄土眞宗の信者だつた。私は、天保生れの祖父から、御文章<sup>おふみさん</sup>をおそわり、文久生れの祖母から、西國三十三番順禮歌をならつた。祖母はまた、荇萱道心<sup>かるかや</sup>や安壽姫<sup>あんじゆ</sup>のあわれな物語を、天狗にさらわれる話や、狸や狐が人を化かす話と同じようにきかせてくれた。桃太郎や舌切雀では、もうつまらなくなつていた私と妹は、めそめそしながら、石童丸のそのあわれな物語に、いつまでもきき入つていたものだ<sup>10</sup>。

祖父の倉松は國石の画号をもつ絵師であつた。一枝が根岸尋常高等小學校に通学していたときの保護者は倉松であつたが、その職業欄には「画工」と記載されていた。一方、祖母イヨのする話を一緒に聞いていた妹とは、やはり、あまり歳の離れていない次女の福美のことであつただろうか。熊太郎とうたは、生涯に九人の子どもを儲けた。しかし幼くして四人は亡くなり、またひとり亀吉（國觀）の養女となつたため、最終的には三女の三井、そして末娘の六女の貞子を含めた四人姉妹【図四】が残つた。のちに福美は洋画家の安宅安五郎と、三井は日本画家の野口謙次郎と結婚し、そして貞子は、武田家から正躬を婿養子として迎え入れることになる。

越堂夫妻は遅れて上京してきたものと思われる。祖父母に預けられていた一枝の東京滞在は短く、一九〇〇（明治三三）年の秋には、一家は新天地を大阪に求めることになった。しかしながら一枝は、一九〇二（明治三五）年二月二四日に再び根岸尋常高等小學校へ転入し、そこで約一年半を過ごしたのち、一九〇三年（明治三六）年九月三〇日に退学して大阪へ再度転居している<sup>11</sup>。こうした経緯を経て、ここから一枝にとっての本格的な大阪での生活がはじまるのである。その地で一枝は、日曜日ごとに、東本願寺別院へ通わされた。

私は子どものころ、お經を習ったことがあった。そのいきさつは忘れたが、とにかく、日曜ごとに『正信偈和讃』と数珠をもって、大阪の東本願寺別院に通った。本堂にあつまつた子どもは、どの子も私と同じとし格好で、二十人ほどだつたらうか、それが二人ずつ小さな經机に膝を入れて、お坊さんがあげるお經を、おとなしくして聴いていた。お經の字を讀める子は、ひとりもいなかった。みんなはただ、お坊さんの唱えたとおりに、“キ ミヨウ ム リヨウ ジュ ニョ ラーイー、ナムフーカーシーギーコウ”と、声を張上げて合唱するだけだつた。それでも、いつのまにか、『正信偈和讃』を覚えてしまった。そして母は、弟たちの命日になると、私にお經を上げさせ、そのあいだ私の傍について、“南無阿彌陀佛” “南無阿彌陀佛”と、低い聲で唱名していた<sup>12</sup>。

そして、毎朝のお勤めや仏事、お盆のときにも、一枝は母の仕事を手伝った。

母の盛った御佛飯を、毎朝佛前に供えるのも私のつとめだつた。御佛飯のおさがりは母がいただくことに決まっていた。……佛事になると、なにごとによらず、母はやかましかつた。今年も、だれだれの十三回忌、ことしは、だれそれの三十三回忌、といつて、しきたりどおりに法事を営んだ。

私は、母といつしよに、お精霊さまに供える茄子と胡瓜の馬をこしらえたことを覚えている。お盆が近づくと、母は佛具をきれいに磨き、佛壇のすみずみまで拭っていた<sup>13</sup>。

これが当時の尾竹家の信仰生活の一部であつたようであるが、一方、家庭における教育は、どのようなものだつたのだろうか。

子どもの教育は母にまかされておりました。父は、その頃、美人画ですこし売り出していましたから、お金にさほど困るはずはなかつたでしょうに、とつたお金は、母の手もとに極く少ししか渡さず、その金で新案特許をとる品物づくりに夢中になり、やれ、沈没した軍艦の引きあげ機だ、やれ、戦車をこしらえるのだといつて、家のくらしはかまわず、母はずいぶん苦労したようです。この風変りな父のおかげで、私はのびのびと育った面もあり、またその反面、母の古風な躰で、子どもながら途方にくれるようなこともあつたのです<sup>14</sup>。

さらにまた、一枝はこうも記憶していた。

幼いときから、畳のへりを踏んでも叱られるし、ごはんのたべ方にしても箸の上げ下げ一つにしても、いちいちやかましくいわれてきたものです。祖先をうやまうこと、君に忠、親に孝ということ、これが第一の教えでした。夫につかえること、忍従の教えは徹底したものです<sup>15</sup>。

娘たちに対する母親うたの厳格なしつけは、どうやら武士の家系に由来する、親から譲

り受けた一種の美質だったようである。

母の父は、越中富山藩の高祿武士だった。廃藩のとき與えられた金祿公債を、「武士の商法」ですつかり失くし、私のうまれたころは細々としたくらしだったらしい。それでいて、武家の格式を守ることにやかましく、子供のしつけなども厳しかった、ということだ<sup>16</sup>。

このような母親の行なう家庭でのしつけは、具体的にはどのようなものであり、そして当時の一枝の目には、それはどのように映っていたのであろうか。

女の子は行儀よく、ということが第一でした。身なりをかまうこと、髪の毛一本ほつれていても、母はとても気にしました。下駄の脱ぎかたもやかましく、おふろ屋行は涙が出るほどつらいことでした。アカスリ、ヌカブクロ、の順で無理矢理にひっかかえられて洗われるのがこの上なくいやだったのです。また「学校」「先生」「復習」というものが母にとってオキテでありました<sup>17</sup>。

そしてこの両親の生活信条といえば――。

学校から戻ると、まず復習おさらいです。それがすむまで、ひとやすみも許しません。母はこの世で、うそほど悪いものはないと教えました。あたたかい人の真心のありがたさについても言い続けておりました。“偉い人になるのだぞ”としか私に言わなかった父と、この母の考え方の中で、私は育っていたわけです<sup>18</sup>。

そうしたなか、一九〇四（明治三七）年二月に日露戦争が起こった。一枝が満一歳になろうとする時期であった。「宣戦が布告されたときは高等小學校に通っておりました。校長の講和のあとみんなで萬歳をとなえたものです。あのころはそろそろ天皇陛下というものは絶対のものになりはじめておりました。祖母など、御眞影を見ただけで目がつぶれるといっていましたから……私たち式しきのときなど、初めからおしまいまで最敬禮したままで……」<sup>19</sup>。さらに、この戦争についての一枝の記憶は続く。

私は廣瀬中佐の、旅順口の閉塞の話しごを校長からきいたとき緊張して顔がほてつたほどでした。小學生ですからまことに単純なもので勝てば嬉しいし負けたときけば悲しかったのです。遼陽の會戰で日本が勝ったときなど、授業を休んで祝つたものです。堺というところにロシアから捕虜とらわれがくるというので、母はお辨當をこしらえてまだ明けきらないのに、子どもたちを連れてそこまで汽車で出かけました。……しかし、しばらくそこにいるうちに、捕虜を眺めていることが妙に白々しい思いがしてきて、こんどは、ひどく可哀想に思えてきました。行くときは勇んで行つたくせに歸りには何か割り切れない、とてもさびしい気がしたことだけは、はつきり覚えております<sup>20</sup>。

こうした体験がその後の運動と何らかの関係があったかどうかについては、一枝は「全

然ありませんね」<sup>21</sup>と言明している。まだ若い一枝にとって当時の戦争は、遠い世界の出来事だったようである。

このころ一枝は、義賊に憧れていた。いとこの親<sup>したし</sup>に、こう語っている。

高等小学校のころには、さかんに義賊に憧れましてね、父に見つかると叱られるものだから、押入れに隠れて、コッソリと鼠小僧の本などを夢中で読みました<sup>22</sup>。

これは、母親から譲り受けた正義感なり、他人思いの情感なりに由来していたのかもしれない。

母は、うそをつくことと怠けることが大嫌いだった。へつらったり、自分さえよければ人はどうなろうと平気な人間を、とりわけ好きでなかった。……

母がつねづね子どもにきかせていたことは、情のある人、思いやりのある人になることだった。一番はずかしいことは、困った人をたすけたことをいつまでも覚えていること。それと、「人のふり見て我がふり直せ」ということだった<sup>23</sup>。

一枝はまた、少女時代の父親を思い出し、次のようなエピソードを同じく親<sup>したし</sup>に語っている。

生来の発明狂といわれた父の越堂は、大阪在住のころにも、一時自ら粉歯磨を作っては売っていたという。「金盥に歯磨粉をいっぱい入れて、かきまわしている父の姿を、よく覚えています。たしか〈大和桜〉とかいうような名でしたが、袋に桜の花模様がついていたことを記憶しています。」一枝は、当時のことをそう語ってくれた。

「そのころ、売り出しのために、私は、チンドン屋の旗を持って、街中をねり歩き、ピラを配って歩いたものです」はじめて聞く彼女の少女時代の思い出である<sup>24</sup>。

「義賊的な精神」、あるいは「隠れた義の優越性」が母親譲りであると考えられる一方で、「チンドン屋の旗持ちとピラ配り的な精神」、つまり「即興的演劇性」が、生涯の一枝の行動に多少なりとも反映しているとするならば、それは明らかに、この父親から受け継いだものといえるであろう。

そうするうちに、ちょうどこのころ、一枝の女学校入学が近づいてきた。

私が女学校に入ることは、私の希望でもありましたが、父も母も、これからの女の子は「高等教育」を受けなければだめだ、ということでは一致しておりました。日露戦争がすんだ直後のことでした。といっても大阪というところでは、その当時は高等女学校へ子どもやる親たちは、まだごく僅かだったようです。私は、できたばかりの大阪府立夕陽ヶ丘高等女学校へ入学いたしました。明治三九年でしたらうか<sup>25</sup>。

しかし、一枝が入学した女学校は、正確には、一九〇六（明治三九）年三月に設立認可された大阪府立島之内高等女学校（現在の大阪府立夕陽ヶ丘高等学校）で、南区千年町の元

千年小学校を仮校舎として四月二五日に一四七名の生徒を迎えて入学式が行なわれている。その後一九〇八（明治四一）年五月に南区天王寺夕陽丘の地に新校舎の建設が開始され、一十一月末には四日間臨時休業して新校舎へ移転した。そして翌年の一月に校名を大阪府立夕陽丘高等女学校に改称し、四月八日に新築本校舎【図五】が完成すると、同月二七日に新校舎落成式が挙行された。景勝に富んだ新校舎の敷地について、初代校長の伊賀駒吉郎は、「新築落成記念帖」に次のように書き記していた。

本校校地夕陽丘はもと大阪名勝の一に算へられ梅樹を以て鳴る校地は街路より数十尺の高地に在り、後に歌聖藤原家隆卿の塚と聖徳太子建立の愛染塔とあり北は巨刹を控え南は大江神社に隣す。前面西方を望めば、煙突林立活動の市街をへだてて遠く茅渚の海を観る。天気晴朗の日夕陽の海波に映じて淡路島山にかくれなんとする光景は雄大艷美、空氣清涼四方静閑実に大阪の仙境たり<sup>26</sup>。

新校舎落成式が終わると、その日のうちに運動遊戯会が催された。【図六】や【図七】にみられるような、テニスやピンポンの競技も、この日開催されたかもしれない。もしそうだったとすれば、最終学年に進級したばかりの一枝は、その腕前を学友のみんなに披露する絶好の機会となったのではないだろうか。一枝はこの新校舎で最後の一年間を過ごすことになる。その後も多くの学校行事が予定されていた。まず、一十一月六日には第一回文芸会が催された。その日の様子を『大阪毎日新聞』は、こう伝えている。「夕陽丘女学校の文藝會は唱歌、箏曲、英語對話皆好成績、中にも無形の劇ともいふべき三段の朗讀對話なるものが來會者を驚嘆せしめたり……第三段の『酒匂の吹雪』と題せる二宮金次郎孝行の條に至りては川崎道江子の母お由、中村數枝子の金次郎等切々の哀情を表はし高橋楠枝子の馬鹿男、尾竹一枝子の強欲八郎兵衛など輕快なると執拗なるとを配し殆んど遺憾なく感ぜしためるが散會したるは午後七時なりき」<sup>27</sup>。『大阪毎日新聞』が伝える、この日「來會者を驚嘆せしめた」朗讀對話とは、二年生による對話「二つの家庭」（演目八番）、三年生による朗讀「乳母浅岡」（演目一二番）、そして、一枝が出演した四年生の朗讀「酒匂の吹雪」（演目一七番）であったことが当日のプログラムから確認できる<sup>28</sup>。続いて、翌一九一〇（明治四三）年の三月二〇日には第一回運動会が開催され、それは「観客二千を超え非常の盛況」<sup>29</sup>であった。「若草色の校舎に沿うて見物人がずらりと詰めかけて居るが而も八分迄が女性なので髪飾り着物の色が一しほに會場の色彩を引立しめた……最後には五百の生徒がカタン糸で（運動會）と書いた<sup>アチ</sup>緑門から第四師團軍樂隊の奏樂につれ手を組みながら出て來て行進プローズを演じたのは壯觀で白いリボンは四年、青が三年、桃が二年、赤が一年と區別したのはおもしろい思付きである〔。〕先生と生徒と一緒に校歌を歌つて會を終つたのが五時、幸ひ雨も降らず、なかなか規律の立つた面白い運動會であつた」<sup>30</sup>。こうして一枝は、自由で華やいだ校風のもと、以下の追憶にみられるように、この女学校の一期生としての四年間をのびのびと勉学とスポーツに励んだのであった。

その時の女学校は、ちょうど日露戦争後の興隆期にあたり、東京の大学で新しい教育を受けた先生方が集まって、学校全体が非常にフレッシュでした。校長も進歩的な考えを持った人で、若い先生たちを大切にして、どちらかといえば自由に、その考え

を通してあげていたようです。英語と国語には特に力を注いでいたようでしたし、<sup>スポーツ</sup>運動もなかなか盛んでした。テニスやピンポンもやりましたし、夏は、海へ出かけて水泳もやりました。私はピンポンではクラスで、テニスは前衛でなかなか活躍しました<sup>31</sup>。

そしていよいよ、運動会から五日後の三月二五日、九七名の卒業生をもって第一回の卒業式が執り行なわれた。入学者数に比べて卒業生の数が少なかったのは、結婚やその準備のために、在学中に学校を離れていった生徒がいたのかもしれない。卒業証書の授与と卒業生学事報告のあと、学校長の式辞、大阪府知事の告辞、生徒総代の三年月組の吉原春江による祝辞朗読が続き、そして最後に、卒業生総代の牧こむめが答辞を読み上げた。以下はその一節である。

妾等今將に校門を辞せむとして、4年敬仰の恩師と同胞四百の諸嬢と袂を分かつは転々悲痛に堪へざる処なり、紅葉焦がるゝ大江の神社、古木鬱蒼たる愛染塔何時のときか忘らるべき、或は運動会に、或は文藝会に、或は遠足にかたみに楽しく、勇ましく語らいし昔あわれ、明日よりは思多き過去の生活となりぬべし、されども人生は人をして何時までも学校生活をなさしむるを許さざるなり、嗚呼妾等が敬仰せる恩師の君よ、よく健康にましまし永く我が校に止まりて我が同胞を強化し妾等卒業生を指導し給へ、親愛なる同胞よ、よく師命を守り束の間も校規を服膺し愈々我が校の名声を高められよ。いざさらば<sup>32</sup>。

こうして一枝は、夕陽丘高等女学校をめでたく卒業した。しかしながら、家庭のなかは、学校の自由さと比べて、幾分重苦しい雰囲気が漂っていたようである。一枝は、この時期の父越堂を思い起こして、後年こう述べている。女学校に通っていたころの記憶である。

とにかく私は女学校の下級生であつた頃から父の考へのやうな繪をかくために仕込まれてみたやうだ。學校から歸つてくると先づその日の新聞小説の挿繪があてがはれる。薄美濃といふ大型の……薄手の紙で、その繪を寫しとらせることと、「前賢故實」といふ大部な歴史物を極つた枚數だけそつくり寫しとることが仕事だつた。新聞小説の挿繪の方は……そんなに困難ではなかつたが、「前賢故實」といふのにはいい加減なさけない思ひをさせられた<sup>33</sup>。

また一枝は、当時の母うたについては、このように回想している。

私の家は、父が貧乏畫家で、母が苦しい家計のやりくりをしていましたが、畫かきという仕事はまた一方格式ばらないところがありまして、私どもあまり窮屈な思いをしないように育てられておりましたけれども、やはり根本には父が權力をもつておりました。……母はどつちかと申しますと、落ちぶれ士族の子供で、お嫁に來ますときなど、家傳の九寸五分をもつてまいつたくらいで、萬事ひどく嚴格で所謂、しつけということをやかましく申していました。……

父は私を繪かきにさせるときめておりましたから、少しぐらい變り者の方がよいぐらいに考えておりました。母はさつき申しましたように、茶を習わしたり、三味線を習わしたり、させたがりました。ですから、女子美術に入るまでは、琴も、お茶もごく一通りでしたが、これは母のために習いもしました。それで母がよろこぶなら、というところでしょうか。しかし、結局母の考えとは、ことごとくにいちがつて、いろいろな點で母を困らせておりました<sup>34</sup>。

娘を絵描きに仕立て上げて「家」を継がせようとする父親、一方、士族の家系にふさわしいお稽古事の習得を厳しく娘に求める母親——こうした家庭環境のなかにあつて、表向きは何とか両親の教えに従いながらも、その期待とは異なる自我が、徐々にこの時期、一枝の内面に芽生えようとしていた。

## 二. 進路選択と『青鞆』との遭遇

女学校を卒業するころになると、一枝もそろそろ一七歳となり、自分の将来の進路選択について思いを巡らすようになった【図八】。本当にしたいことは何なのであろうか。どこへ行けばそれが可能なのか。自らの生を思い見詰める日々が続いた。

時には、信貴山縁起だの福富草紙だのという繪巻の模寫まであてがはれたが、私は父の希望するやうに、繪をかく人になる氣などまるでなかつた。それどころか繪をかく勉強などさせる父を心のなかでどんなに憎んできたか知れない。……たゞ、小説を読むことに夢中で、隙さえあつたら手あたりまかせに読みあさつて居た。……その頃は良家の子女、善良な學生などは小説本など見るべきでない、それは恰度この頃左翼本が危険視されてゐるのよりもつと恐れられ邪視されてゐたやうに思はれる。……

父は勿論そのことを悦ばなかつた。……私は一體どうしたいのか自分に問うてみなければならぬ程、明確に進む目的なり方向をもつてゐない自分をそこにみつめて、黨惑したものだ。小説を読むことはやたらに好きであつたが、小説をかくといふことがどんなことなのか、それすら考へ及ばぬことであつた。

勉強の方法がわからなかつた。だから、さうなれば修行の方法がわかつてゐた聲樂をやつてみてもいいといふ氣になつた。……それを自分の希望として父に話したら、頭からどなりつけられた<sup>35</sup>。

しかし当時、東京へ出たいという思いは、確たるものとして一枝の胸に燃え盛っていた。「きまつた方針もたゞなかつたが、東京に行くことだけはあきらめきれなかつた。東京に待つものが、自分をきつとあはせにし、自分にしつかりした目標を與へてくれる、その考へにつき纏はれた。……なにかしら東京といふものを考へてみると、背後から激しい力で私を前に押しやるものがあつた。……私はひたすら東京に行かしてほしいことを頼みつゞけた」<sup>36</sup>。ちょうどそのとき、偶然にも叔父の竹坡が東京から来阪し、「父の意見と私の夢のやうな考へをきいてくれて……この子を美術學校に入れたらどうか、といふ意見を出してくれた。……私は好きでやらうともしないことに結局つれていかれることが悲し

かったが、東京に行くためにそれ以外の手段が全くないことがわかつてゐたから、それでは美術学校に行きますと返事をするより仕方がなかった」<sup>37</sup>。

しかし上京はしたものの、上野の東京美術学校は女子に対して門戸を閉ざしていることがわかり、失意のうちに一枝は、女子美術学校（現在の女子美術大学）に入学するのである。この学校は、一九〇一（明治三四）年に本郷弓町において開校するも、一九〇八（明治四一）年に校舎を焼失し、翌年、本郷菊坂町に新校舎【図九】が完成し、弓町校舎からこの地へ移転していた。女子美術大学の歴史資料室によって確認されたところによれば、一枝は一九一〇（明治四三）年七月二〇日に入学している。籍を置いたのは日本画科であった。そして一枝は、同じ敷地内に設けられていた寄宿舎に入居した。「寄宿舎は建て坪一二一坪の総三階建てで、部屋数は八畳室二八、六畳室八の計三六室、それに洗面所、食堂、炊事室、浴室などが付属していた」<sup>38</sup>【図一〇】【図一一】。一枝にとって授業は必ずしも楽しいものではなかった。そのようなわけで、「やがて私は寫生するために配られて来た薩摩芋や栗を火鉢にくべて焼くことに成功をかさねたり、林檎や柿を半分まづ喰べてしまつて半分になつてしまつた果實でうまく立體的な感じを出すことが楽しいことになつてしまつた。併し學校でのこんな生活に私は我慢出来なくなつて、退屈な日が思つたより早くやつて来た」<sup>39</sup>。一枝の関心は、すでに日本画科の授業【図一二】から西洋画科の授業【図一三】へと移っていた。「日本畫の教室から抜け出して三階の西洋畫の教室に遊びに行く方が多くなつた頃、私は學校から立派な不良生徒としてにらまれてゐた。私が裸體のモデルを使ひたくなつて、西洋畫に轉科したい希望を父に書き送つた手紙の返事がこないうちに、私は、寄宿舎の舎監と衝突して、さつさと行李を伯父〔竹坡〕の家に搬ぶやうになつた」<sup>40</sup>。寄宿舎を出たときに退學の手續きも同時に行なわれたかどうかはわからないが、同じく確認されたところによれば、「家事の都合」を事由に一九一一（明治四四）年一月一日にこの學校を退學したことになる。やむなく叔父の家の食客となつた一枝の日々は、希望した東京での生活とはいえ、目的のない、おそらく沈鬱なものであつたにちがいない。ところがそこで、まさしく「天地振動」の出来事に出くわすことになるのである。それは、この年（一九一一年）の秋のことであり、女子美術學校を退學した時期とほぼ重なる。一枝の記憶によると、こうである。

「或る日の朝、表庭の掃除をしてゐたら伯母宛の手紙が一通配達夫から渡された。……私はその一本の手紙がひどく氣にかかり、不思議に思はれて裏返してみたら、青鞆社と書かれて居た。……私の手渡した手紙を伯母も不審らしく眺めていたが……封を切つてとり出したのが青鞆發刊の辞と青鞆社の規約であつた。伯母にとっては勿論それは一枚の印刷物に過ぎなかつたが、私にとっては天地振動そのものであつた」<sup>41</sup>。一枝はそこに、いままでに想像だにできなかった全く新しい、光輝く世界を見たのである。「その夜私は偶然なことから知合ひになつた私の文藝のたつた一人の友達であつた小林清親の娘〔歌津〕さんに長い長い手紙を書いた。……記憶には残つてはゐないが、ありたけの熱情をかたむけつくして自分達のために自由な世界が出現したことに祝福と歡喜をさゝげたことは間違ひない」<sup>42</sup>。

一枝の記憶はさらに続く。「はじめて青鞆という雑誌を見たのは小林歌津さんに長い手紙をかいたすぐ後、伯父の下阪について大阪に戻つてゐた間だつたと思ふ。『元始女性は太陽であつた』といふ平塚さんのあの文章を、若い私は聖典のやうに毎日讀んで考へた。……

なんといふ眩しい傲然とした宣言だ。……平塚さんの言葉を幾度も聲に出して読みかへした。……私は「[自分の] その部屋から平塚さんに何度となく手紙を書き送った」<sup>43</sup>。

『青鞆』の発行されたのは、東京にいた時分から知っていました。……然し……私は入社せずに大阪の町に帰りました。私は只口惜しく思います。そしてその反動の様に心齋橋の難波の本屋迄毎日のように行って『青鞆』をさがしました。けれど……一冊も「もう今月号の」『青鞆』はありません。私は泣きたくなりました。……けれど来月号からは、私は本屋のおかみさんにかたく談じて、一番に私の家にまでとどける事を約束しました。私は来月からいよいよ『青鞆』の読まれる、一人の女の子の仲間になりました。私はこれで入社できたのですか？<sup>44</sup>。

この手紙の差出日は、一九一一年（明治四四）年一月三〇日である。どうやら一枝は、購読することが入社を意味するものと、早合点していたようである。これには平塚らいてう【図一四】も、面食らったにちがいない。「天衣無縫とも、子どもらしいともいいようのない手紙を受けとったわたくしは、この手紙に惹かれるものを覚えながらも、出さずにいました。……それから矢つぎばやによこしますが、自分の名前が手紙のたびごとにいろいろ変わり、これがいつの間にか『紅吉』『紅吉』と自分を呼び出しました」<sup>45</sup>と、らいてうは回想している。正式に尾竹一枝の名前が社員として『青鞆』に記載されるのは、一九一二年（明治四五）年一月号の「編輯室より」<sup>46</sup>においてであるので、このときまでには、入社許諾の返事をらいてうは出していたのであろう。すでに第一部「出会いから結婚まで」の第一章「富本憲吉と尾竹一枝の出会い」において述べたように、一枝がはじめて安堵村で憲吉に会ったのは、そのほぼ一箇月後の一九一二（明治四五）年二月、この大阪滞在中のことであった。

しかし、一枝の心は安堵村の憲吉にではなく、すでに東京のらいてうにあった。おそらく安堵村から大阪に帰った直後のことであろう、「武者小路實篤氏からロダンのブロンズを展覧するといふ通知をもらった。私はそのハガキを見てからすぐに荷物をつくつて父の前に出た。さうして父の怒つた顔をそのままにして夜汽車で東京に立つた。新橋につくなりそのまま赤坂の三會堂に行った。作品はすくなかつたが、私は天の星を眼近で見る思ひがした。……ロダンの作品はそれまでの私の退廃的な陶醉に不思議にも苦悩めいたものを感じさせた。私は身動きがならなかつた」<sup>47</sup>。確かに一枝はロダンに感激した。しかし、どうやら今回の上京は、単にロダンの作品を見るだけのものではなかつたようである。ひょっとしたら、ロダンは二の次で、本当は懂れてやまない平塚らいてうに会うことが秘めた主要な目的だったのかもしれない。それは「からッ風が烈しく吹いた二月十九日の午後だつた」<sup>48</sup>。ロダンを見た「その翌日、私は思いきつて平塚さんを訪ねた。[すでに青鞆社の社員になっていた小林]歌津さんに連れられて本郷曙町にあつた平塚さんの家に行った」<sup>49</sup>。これが、一枝にとってらいてうとの初対面となるものであった。後々まで一枝は、このときの出会いの様子を実に克明に脳裏に焼き付けていた。

床の間に小さな香爐が置かれ、眞直ぐにさゝれた一本の線香からたちのぼる煙のかたちがかくづれることなく天井にむかつて、部屋はよき香に満ちてあつた。ぴつたりしまつ

た襖を前に、私と歌津さんは人が違つた程静肅に並んで坐つた。

憧憬のまどであつたその人がやがて襖をあけて這入ってくるのだ、私は出来るかぎり心を落ち着かせようとあせつたが、力がまるでお腹にはいつてこない。私は線香の煙を追うて、そこに心を集中しかけたその時だつた。襖が静かにひかれた。平塚さんだ——私は瞬間頭を眞直ぐにあげてその人と眼を合せたが——それなり意氣地なく眼を伏せなければならなかつた<sup>50</sup>。

一枝はしだいに身体が硬直するのを覚えた。そしてこのとき、この女性に運命的なつながりとこれから訪れる愛とを敏感にも感じ取つたのである。

あの時の、あの静かな美しかつた人、その人の中から溢れこぼれた美、それは崇高といふ言葉で現はしても足りない。叡智といふものの輝かしさであつたらうか。……

私は自分の身體が震へてゐたのがわかつて怖いほどだつた。さうしてその人の叡智に輝いた美しい双眸が、垂れた自分の頭上にそそがれてゐるのだ。さう思ふとますます身體がかたくなつて、足の指にまで力がかたまつて喰いついてゆくのが解つて弱つた。こんなことでは、これはどうやら自分にとって運命的なつながりが出来るのではなからうか。何人よりも私はこの人を愛するやうになるのではなからうか。私は迷信的なさうして祈祷にも似たふしぎな氣持ちにつかまへられて、そんなことが頻りに思はれてならなかつた<sup>51</sup>。

一枝が日本画を学んでいたことを知っていたからであろうか、そのときの話題は主に芸術のことであつた。続けて一枝はこう回想している。

ロダンのブロンズの話が出た。私は顔をあげずにきのふ感じたことをしかし慎み深く饒舌つた。……私から平塚さんにききたいことが澤山あつたが、それにもかゝらず胸がせつなくなつて舌がつれるようになつて、なにも自分からは言へなかつたやうだ。およそ藝術の世界のことが、ぼつぼつとではあつたが、平塚さんから話し出された。哲學、宗教、そんな方面の話はまるで出なかつた。私も小林〔歌津〕さんも、あまりにも子供だつたから——

あなたは、いい繪をかくことに精進なさいと平塚さんに言はれた。繪など、そんなにかきたくないのですとどうしても言へなかつた。

それどころか、きつと私はいいい繪をかきますと言ひきつたものだ<sup>52</sup>。

さらに言葉を継いで、「羞恥のため消え入るばかりの思ひでゐたから、文學の勉強がもしも出来たら本黨は好きでやりたいのですと言へなくなつたのも本黨だが、この人のためになら——そんな氣持もよほどてつだつてゐた」<sup>53</sup>とも、一枝は回想している。一方らいてうは、はじめて見る一枝を「細かい、男ものの久留米緋の對の着物と羽織にセルの袴をはき、すらりと伸び切つた大きな丸みのある身体とふくよかな丸顔をもつ可愛らしい少年のような人でした」<sup>54</sup>と、描写している。らいてうとの面会が終わると、すぐにも大阪へ引き返したにちがいない。車中一枝は何を思っていたらうか。上京するにあたって怒らせ

てしまった父のことだろうか、らいてうへ向けられた祈りにも似た愛の予感についてだろうか、それとも、意に反して「きつといい繪をかきますと言ひきつた」自分の言葉の重みについてであったろうか。いずれにしても一枝の胸のなかには、抱えきれないほどの切なくも熱い思いで埋め尽くされていたことであろう。

帰阪してまもなくのことであろうか、すでに『青鞆』新年号においてイブセンの『人形の家』【図一五】を取り上げ、「附録ノラ」と題して「社員の批評及感想」を掲載していたものの、らいてうは、その後の大阪公演についての取材を紅吉に依頼した。「平塚さんから手紙が来て青鞆でノラの批評をやるから、私にもその時大阪に来て上演中だった松井〔須磨子〕さん達の『人形の家』を見てその批評を書くやうにといふことだった。……とにかく私は道頓堀の劇場と川を隔て、建ててみた河岸沿いの旅館で劇を観るよりさきに松井さんと島村〔抱月〕先生に會つてみた」<sup>55</sup>。このときの劇評を、その年（一九一二年）の『青鞆』五月号に掲載された「赤い扉の家より」のなかに見ることができる。これは、三月号に掲載された「最終の霊の梵鐘に」に続く、尾竹紅吉の筆名をもつ、一枝にとって『青鞆』誌上二作目になるものであった。また前号の四月号の表紙絵が、紅吉の描いた「太陽と壺」【図一六】に差し替えられている。この表紙絵について、紅吉はこう解説している。そのなかのBLUE-STOCKINGの日本語訳が実は「青鞆」なのである<sup>56</sup>。

あれは、私が勝手に作り上げた、傳説から取つたのです。

世界の人間が最も、ほしがつてゐる者〔物〕は、不思議な國に藏されてゐる、眞黒な壺だった。

その壺は、たつた一よりない。

その壺を得たものはどんな強さでも弱さでも自由に使い分ける事が容易に出来る。

けれど、その壺がそれ以外に、どんな不思議な力を有つてゐるか誰一人、知つてゐるものがない。

只その眞黒な壺の上には、曰く、BLUE-STOCKING と記名されてゐるばかりで<sup>57</sup>。

もし「太陽」をらいてうに、そして「壺」を憲吉になぞらえるものであったとするならば、たとえ、そのときの紅吉のささやかなる愛の心象を映し出していたにすぎなかったとしても、それが本当に現実のものとなってしまうことがわかれば、そういつてしまうには余りあるものがこの作品にはあったと人は考えるのではあるまいか。

表紙絵「太陽と壺」の製作や劇評「赤い扉の家より」の執筆に先立って、すでに一枝は、第一二回巽画会の展覧会に出品する二曲一双の屏風《陶器》【図一七】の製作に邁進していたものと思われる。これが、父とのある種の和解を意味するものなのか、あるいは、らいてうの論しの言葉に従うものなのか、一枝は多くを語ってはいないが、この作品は三等賞銅牌に輝き、父越堂の作品はその下の褒状一等に止まった<sup>58</sup>【図一八】。こうして一枝は画壇への初登場を見事に果たしてみせた。黒田鵬心は、二回に分けてこのときの展覧会についての批評文を『多都美』の「畫壇時評」に書いている。鵬心は、「今度の巽畫會を觀て、先ず驚いたのは模倣作の多いことである」<sup>59</sup>と指摘したうえで、尾竹竹坡の模倣作として、越堂の《花いかだ》や一枝の《陶器》などを列挙している。しかし、一枝の作品については、色彩のおもしろみを認めたとうえで、「構圖がやゝ散漫であるが、題材がいゝし、余の好

な畫である」<sup>60</sup>と好感を寄せていた。

この父と娘の受賞の結果が公表される数日前のことであったのではないと思われるが、越堂は、妻のうたと次女の福美を大阪に残したまま、一枝と貞子を連れ立って東京に上り、下根岸に居を構えた。

尾竹竹坡、國觀兩氏の長兄たる越堂氏は、従來大阪に根據を作り雄を稱したりしが、兩弟が東京に於て今日の名聲を博し、しかも文展に於ては兩弟に貳等優勝を得られたるに比し、頗る振はざるものあるを奮慨し……極力勉強以て月桂冠を得、長兄たるに恥ぢざらん事を期し……是まで竹坡氏の邸宅たりし下根岸八十一番地にト居したり<sup>61</sup>。

越堂たちが転居したのは、一九一二（明治四五）年の四月九日であった。そしてすぐにも、一枝のもとに福美からの手紙が届く。姉の《陶器》の受賞を大阪の地で知ったのであろう、そこには、「御立派な御成績をお喜びいたします」<sup>62</sup>というお祝の詞がしたためられていた。受け取ったのは、『青鞆』五月号に投稿するつもりで書いていた「赤い扉の家より」をちょうど脱稿した四月一五日のことであった。こうしてこののち、紅吉の青鞆社における青春と挫折の幕は一気に開いていくのである。

### 三. 青鞆社での波紋の数々

越堂と一枝が上京する少し前、三月一五日から三一日まで上野の竹の台陳列館で美術新報主催の展覧會が開催され、富本にもひとつの部屋が与えられた。ここへ至る経緯は次のようなものであった。昨年秋、東京の美術界に失望し帰郷した際に南薫造から受け取った手紙の返事に、「僕の展覧會は來年にならうが五年延び様が一向に平氣だ」<sup>63</sup>と、書いた富本は、その後すぐに「ウイリアム・モリスの話」の執筆に取りかかった。年が明けた一九一二（明治四五）年、『美術新報』二月号に「ウイリアム・モリスの話（上）」が掲載され、続けて三月号に「ウイリアム・モリスの話（下）」が掲載されようとしていた二月二三日に、富本は、次の内容の書簡を南に書き送った。

こむど新報で洋画家のかいた日本画展覧會と云ふものを竹の台でやるそうだ。……處がその室が大きい過ぎるとかで僕に個人ママの室を持つては何うか、森龜〔森田龜之輔〕の手紙によると策志めくが「モリスの話」、白樺の手紙〔私信往復〕がエツフェリティブ〔効果的〕にきくから今に限ると云ふ様な事を云ふて來た。会期は十五日か三月イッパイだそうだが、なる可く早く荷物をまとめて上京し様と考へて居る<sup>64</sup>。

展覧會の機會は、こうして思ったよりも早くもたらされた。しかし、昨年秋の東京での苦々しい思いが過ぎる。「厭やな東京の空氣が僕の頭に一層重い石のカブトを着せるか、少しよくして呉れるか、此れが問題だ」<sup>65</sup>と、不安をのぞかせる。そして、計画については――。

今の處の僕の計畫、

一工藝品のスケッチ、二百餘枚。

一木彫。一木版。一更紗。

一図案。一皮。 等

兎に角、二三百枚のスケッチを八百幾枚の僕の例の黒いポーツ<sup>マツ</sup> [ト] フォリオからぬき取って此れを主とし、此れに最近作の小さい持ち運びに便利な作品を列べ様と考へて居る。水彩は三拾枚程列べられる奴をより出したが額を製るのがオックウなのと室全体を工藝、早く云へばモリスの気持ちでイッパイにしたものを見せたいつもり<sup>66</sup>。

「美術新報主催第三回美術展覧会第三部富本憲吉君出品目録」によると、主として英国滞在中に描いたと思われる、時代と地域を越えた図案、金物、染織陶器、彫刻に関する大量のスケッチないしは模写と、帰国後に製作された木版や更紗やエッチングなど、総計一五一点の作品が富本の部屋に展示された【図一九】。これが、本人のいうところの「モリスの気持ちでイッパイにしたもの」であり、評伝「ウイリアム・モリスの話」とともに、事実上、英国留学の帰朝報告に相当するものであった。さらに富本は、会場の装飾にかかわって関係者を喜ばせてもいる。

會場の入口の装飾から、旗の紋様から、富本氏の考案並に下圖を煩はしたので、従来の諸展覧會とは、聊か異つた趣味を現はし得たのは愉快でした、其他同氏は所蔵の更紗や珍しい織物などを貸して會場を飾られたことは一同の感謝した處であります<sup>67</sup>。

ここでも、作品というものはそれ単独で存在するものではなく、空間全体との関係で考えるべきものであるという、昨年の夏に「室内装飾漫言」において主張していた信念を具体化する試みがなされていた。またこの「出品目録」には、南薫造とバーナード・リーチによるふたつの頌辞が花を添えていた。以下は、この展覧會に富本が出品していた作品に寄せるリーチの英文による頌辞の一部である。

ついにここに、ひとりの日本人による見事な奮闘を見ることができる。装飾的な美術の側面が十分に理解され、イギリスの櫨の木彫、ペルシャのタイル、エジプトとインドの彫刻、メキシコの陶器、中国、日本、そしてヨーロッパの絵画、そのいずれのなかにも同等の美が存在することが明らかに認識されているのである。

富本の個人展示室は、「モリスの世界」であると同時に、さながら「イメージの世界史」を例証するものであったにちがいない。これは、日本にあっておそらくこれまで誰ひとりとして試みることのなかった、実に名状しがたい空間として異彩を放っていたのではあるまいか。帰郷後、「東京の展覧會も無事、餘り損をせずに収支つぐなつたとか。大分よくなって来たねー」<sup>68</sup>と、南に書き送っているところをみると、この展覧會は、富本にとってほぼ満足のいくものであっただろう。その背景に、森田亀之輔がいていたように、確かに「私信往復」と「ウイリアム・モリスの話」の効果があつたのかもしれない。しかし、この富本の展示室で展開されていた作品群の意味が、どのように東京の美術界に理解されたのかは、明確な資料がないので明らかにすることはできない。ただ、富本がいう「八百

幾枚の僕の例の黒いポーツ [ト] フォリオ」とは、まさしく彼にとっての「デザイン・ソース・ブック」であり、一方、「最近作の小さい持ち運びに便利な作品」とは、多かれ少なかれそこからインスピレーションを受けて実体化された帰国後の数点の試作例であり、そうしたものは、当時一般に認知されていた美術のカテゴリーとしての「絵画」にも「彫刻」にも、あるいは「工芸」にも、いずれにもあてはまらない。また、「水彩は三十枚程列べられる奴をより出したが額を製るのがオックウ」なもの、画家を目指しているわけではない富本にとっては当然の心情であったであろう。ここにひとつの「図案（デザイン）」の近代の予兆が認められるとするならば、このことの意味の重さ、つまりは富本が何を指向しようとしているのか、すなわち、大多数のスケッチや模写で構成された作品群が指し示す内容の価値と展示の意図について、南やリーチのような身近な理解者を除けば、このとき、それ以外の鑑賞者に十分に伝わったとは思えない。「ウィリアム・モリスの話」がほぼ誰にとってもはじめて聞く話であったのと同様に、木彫、タイル、彫刻、陶器、絵画「そのいずれのなかにも同等の美が存在することが明らかに認識されている」この富本の展示室も、多くの人にとってははじめて見る光景であったのではないだろうか。しかしそこには、言葉では表現しがたいある種の驚きと関心が伴っていたであろう。そのような状況のなかであって富本の存在は、このとき人の目に止まるところとなったものと思われる。富本の満足感も、おそらくそうした点に起因していたのではあるまいか。

一枝はその展覧会に足を運ぶことはなかったと思われるが、『青鞥』五月号に、田澤操によってその展覧会の様子が次のように紹介されている。

富本憲吉氏の木版やエッチング、山下新太郎、柳敬介、湯淺一郎、津田青楓氏など、新歸朝者の個人室がある。バーナード、リーチ氏の日本畫、伏見人形の掛圖は排つたもの皆輪郭が鉛筆でとつてある。南薫造氏の辭に、富本君の工藝美術の趣味は、今日の日本に於ける卑俗なるそれとは餘程離れて居る様に思はれます。遠く東京の地を距つて奈良の邊の自分の静かな家にあつて……嚴格な心持ちで模様を置き刺繡をこゝろみて居るのが窺はれる、ウヰリアム、モリスを最も尊敬して居る君の製作を見ては、又モリスのなつかしい藝術の深い味を多く思ひ出させます。とある。ハンギング、テーブルセンターに更紗模様をおき、ぬいとりをして居る。奈良ときへ云へば幽しい所なのに、藝術のかをりの高い土地なのに。何となくなつかしい気分になる<sup>69</sup>。

新居に落ち着くとすぐにも一枝は、転居を知らせるはがきを憲吉に出したものと思われる。するとさっそく、東京での展覧会を終えて安堵村に帰っていた憲吉から、春の大和に咲き乱れる野の花の美しさを告げる返信の手紙が届いた。日付は、四月一三日となっている。

東京は何うです。大和の今はステキです。只シャバンヌの様な柔い空に桃の花が一、砂の丘に咲く菜の花、麦のグリーン、わら束、ソロソロと咲き出した春の野の花一、実にキレイです。遠い処に円い青い山が、屏風の様に見えます。……

東京は何うです。何日頃、大阪に帰りますか。五月の初め頃は富士川と云ふ法隆寺の東を流れる小川に、白い野バラがステキです。ご案内致します。

春になって大和の野も山も馬鹿にキレイですが、寂しい事は、前に同じです<sup>70</sup>。

一枝との再会を待ち望む憲吉の思いが、確かにここから伝わってくる。さらに続けて憲吉は、『陶器』の受賞のお祝いとして木版画の「壺」を一枝に送ってもいる。『青鞥』六月号に紅吉が書いた「或る夜と、或る朝」から、そのことを読み取ることができる。

富本氏よりお祝ひに下すた黒い壺（木版）は、古代模様の絹しぼりの中に留めつける。  
……富本憲吉氏と、らつてう氏に手紙をかく<sup>71</sup>。

四月号の表紙絵のなかに描き出された紅吉の「眞黒な壺」、そして、間を置くことなく、憲吉から送られてきた「黒い壺（木版）」。「赤い扉の家より」のなかにみられる、表紙絵の由来についての紅吉の文章を憲吉は読んだのであろうか。実に見事な呼応ぶりであった<sup>72</sup>。しかし、この日記調で書かれた「或る夜と、或る朝」には、それ以上に重大な出来事が紅吉の身に起こったことが実は書き記されていたのである。

五月一三日に紅吉の自宅で青鞥社の同人によるミーティングが開かれた。そのとき紅吉が出した案内状には、「桃色のお酒の陰に、やるせない春の追憶を浮べて春の軟い酔を淡い悲しみで、それからそれに、覚めて行く様に、私達は新しい酒蔵から第二の壺を搬び出した。そして私達の仕事に異大な祝福の祈を捧げ乍ら青いお酒を汲み合ひたいと思ふ。来る十三日午後一時から紅吉の家で同人のミーチングを催します。紅吉は、黄色い日本のお酒とそして麥酒と洋酒の一[,]二種とすばしこやのサイダを抜いて待つて居る。……紅吉は、その日、その夜の来るのを、子供の様に數へて待つて居る。さよなら」<sup>73</sup>と、書かれてあった。上京の願いがかない、実際に青鞥社の仲間の一員となれたことがよほどうれしかったのか、文面はまさに「子供の様」なはしゃぎようである。それにしても、「やるせない春の追憶」とか「第二の壺」とは、何を意味しているのであろうか。この日のミーティングは泊まりがけになった。そしてその日の夜、らいてうと紅吉とのあいだに烈しい愛の衝動が走る。そのことを紅吉は、「或る夜と、或る朝」のなかで、誰にはばかることもなく告白していたのであった。

私は、どうしたらいゝのだらう。抱擁接吻それら歡樂の小唄は、どんなになる事だらう！？。……私の心は、全く亂れてしまった、不意に飛出した年上の女の為めに、私は、こんなに苦しい想を知り出した。少年の様に全く私は囚はれてしまった。……けれども……あゝ私は毒の有る花を慕つて、赤い花の咲く國を慕つて、暗い途を、どこ迄歩ませられよう。……DOREI になつても、いけにへとなつても、只 抱擁と接吻のみ消ゆることなく與えられたなら、満足して、満足して私は行かう<sup>74</sup>。

この「同性の恋」に続いて、さらに波紋を呼ぶ一文が、次の七月号の「編輯室より」に記載された。

らいてう氏の左手でしてゐる戀の對象に就いては大分色々な面白い疑問を蒔いたらしい。或る秘密探偵の話によると、素晴らしい美少年ださうだ。其美少年は鴻の巢で五

色のお酒を飲んで今夜も又氏の圓窓を訪れたとか<sup>75</sup>。

これは美少年（紅吉）とらいてうの恋について、紅吉自らが書いた文章であろう。同号に掲載されている紅吉の『『あねさま』と『うちわ繪』の展覧會』という記事やその後の当事者たちの書き残したものをあわせて読むと、事情はおおよそこうだったようである。六月下旬のこと、紅吉は、『青鞆』の広告【図二〇】を取るために、当時若い文士や美術家のあいだで知られていた「メイゾン鴻の巣」というレストラン兼バーへ行き、見学した展覧會のことを思い出しながら、出された「五色の酒」の鮮やかさに無邪気にも心を躍らせた。「五色の酒」とは、色の異なる五種類の酒を順次比重の重いものから注ぎ足してできる、虹のような色彩豊かな一種のカクテルだったようである。果たしてこれをそのとき紅吉が実際に飲んだのか、また、その晩らいてうの自宅の書齋である「円窓」を本当に訪れたのかまでは定かでないが、どうやらこの一文は、そのような事実に基づいて書かれたのではなく、青鞆社の仕事に自分も参加しているという高揚感、あるいは、憧れのらいてうに愛されているという充足感のようなものがない交ぜになって膨れ上がり、その結果、こうしたたわいもない、現実から遊離した表現になったものと推測される。

それに追い討ちをかけるかのように、紅吉の波紋はさらに広がりを増していく。いわゆる「吉原遊興」とか、「吉原登楼」とか呼ばれる「事件」であるが、それについては、戦後の一九五六（昭和三一）年の座談会『『青鞆社』のころ』において一枝自身が、次のように述懐している。

おまえたち偉そうに婦人の解放とか何とかいつているが、吉原というところには非常に氣の毒な——解放しなければならぬ女がたくさんいる、そこを知りもしないで偉そうなことをいつているのはおかしい。平塚さんにぜひとも——今で申す見學をなさいませんか、ということで、平塚さんも見たことがないし、ぜひ行きたいということになって、五、六〔平塚らいてうさん、中野初子さん、そして私の三〕人で参りました。このおじ〔尾竹竹坡〕は……〔岡倉〕天心に大へんかわいがられていたようですが、遊ぶことでも相黨だつたようです。そのおじの行きつけのお茶屋におじが話しておいてくれましたから、吉原でも一番格式の高いうちに案内されて、たいへん丁重に扱われました<sup>76</sup>。

もうひとりの当事者であるらいてうは、このように回顧している。

ある日、紅吉が、叔父の尾竹竹坡氏からの話として、吉原見学の誘いを突然もちこみました。尾竹竹坡氏は、当時の日本画壇に異彩を放っていた尾竹三兄弟のひとり、なかでも天才的ということで名を馳せている人でしたが、紅燈の巷に明るい通人というか粹人というのか、そういう点でも知られていました。……竹坡氏は、姪の紅吉を通して、青鞆社やわたくしへの親近感というか、好意をもっていられたようで、その一つのあらわれが吉原見学の誘いともなったのでしょう。……そこは竹坡氏のお馴染みの妓楼で、吉原でも一番格式の高い「大文字楼」という家でした。「栄山」という花魁おいらんの部屋に通されましたが、きれいに片付いた部屋で、あねさま人形が飾られており、

それが田村とし子の作ったあねさまだということを知り、紅吉はひどく興味をもち、田村さんを誘えなかったことを残念がりました。……おすしや酒が出て、栄山をかこみながら話をしたわけですが、栄山の話によると、彼女はお茶の水女学校を出ているということでした。……その夜、わたくしたち三人は花魁とは別の一室で泊まり、翌朝帰りました<sup>77</sup>。

このことは、すぐにもジャーナリズムの知るところとなった。まず、一九一二年七月一日付の『萬朝報』の「女文士の吉原遊」と題された記事である。それは、「栄山は可愛い人」を副題として、次のような書き出しではじまる。「平塚明子、中野初子、尾竹數〔一〕枝など、云うふ青鞥社の女豪連が、二〔、〕三日前竹坡畫伯を案内にして吉原の大文字樓に豪遊を試みたと聞いた、何しろ珍しい事である、所謂『新らしい女』の吉原觀も面白からうと、尾竹兄弟を叔父さんに持つてゐる數枝女史（廿二）を下根岸八一の越堂氏方に訪うて見る」<sup>78</sup>。そして、インタビューに答えるかたちで、紅吉はその記者にこう語ったのである。

……参るには参りました、私は少い時叔父（竹坡）に伴れられて吉原に泊つた事がありました、あの上草履のよかつたのを思ひ出して是非伴れてつて下さいと頼んだのです……私の花魁は栄山さんと云ふ可愛い人でしたよ、「女學生の昔が思出されて懐かしい」と云つて大切に呉れ、今日手紙迄貰ひました、私は眞實に身受がしたくなり茶屋へ歸つてから聞きますと千兩は掛かると云ふんです……若し男だつたらと男が羨ましくなりました、浅草の銘酒屋もよう御座いますネ、今度は呼べたら上つて見やうと思ひます<sup>79</sup>。

どうやら紅吉は、「吉原登楼」以降、あたりかまわず自分の感激をぶつけてしまう赤子のように、周りの人にうれしそうにこのことを吹聴したのであろう。ジャーナリズムがそれを放っておくことはなかった。それにしても紅吉の対応は、自分の年齢にしても、身受け話にしても、浅草の銘酒屋のことにしても、少しでも記者の期待に応え、歓心を買おうとしたのかもしれないが、脚色と大風呂敷にいくぶんすぎるように思われなくもない。もっとも、そうした色づけされた表現は、この記事を書いた記者の手によるものであったのかもしれないのであるが――。

こうして、この年の五月から七月にかけてのわずか二箇月足らずのあいだにあつて、「同性の恋」「五色の酒」そして「吉原遊興」と、立て続けに紅吉は、当時一般に求められていた女性の規範から逸脱し、単に世間を驚かせただけに止まらず、話に尾びれがつき、事実が興味本位に歪曲され、ジャーナリズムの格好の餌食となっていくのである。たとえば次は、一九一二年七月一三日付の『國民新聞』に掲載された「所謂新らしき女（二）」の一部である。副題は「明子と美少年、紅吉と西洋酒」となっている。

七月の『青鞥』には雷鳥が左手で戀してるとか美少年を何うしたとか云ふ妙な事がある〔。〕其美少年と云ふのは夕暮に塵々白山邊を引張つて歩いて居るほんに可愛らしい學生帽を冠つた十二三の子供だ〔。〕それは兎も角此間の夜雷鳥の明子と尾竹紅吉（數

枝子) 中野初子の三人が中根岸の尾竹竹坡氏の家に集まった時奇抜も奇抜一つ吉原へ繰り込まうぢやないかと女だてらに三臺の車を連ねて勇しい車夫の掛聲と共に仲の町の引手茶屋松本に横著けにし箱提灯で送らせて大文字樓へと押上り大に色里の氣分を味った……併しそれ許りではない[.]此人々は強烈な西洋酒を戀人の如に愛好する[.]先頃紅吉が巽畫會に出品した「陶器」と題する畫が百圓に賣れた時彼女は勿體ないから皆で御馳走を喰べやうとて四方の同人に葉書を飛ばせ赤い酒青い酒を重いものから上へ上へと五色に注ぎ分けて飲み合つた……さうして其洋盃に透明る色を飽かず眺めた面々は……焼け付く様な酒に舌を鳴らしつ其香に酔ふて思ふさま享樂したのである<sup>80</sup>。

こうした新聞記事は、紅吉にとってだけでなく、青鞥社やらいてうにとっても、大きな衝撃であった。らいてうの記述するところによると、こうである。「『放蕩無類』の青鞥社に対する世間の非難攻撃は、とりわけわたくしに対して強く、だれの仕業か、わたくしの家には石のつぶてが投げられたりしたものでした。……なにか得体のしれない男が面会を強要して動かなかつたり、『どこそで待っているから出てこい、黒シャツ組より』などという脅迫状も無いこんで来ます」<sup>81</sup>。一方、そのときの青鞥社内の様子については、こう回想する。

「新しい女、五色の酒を飲む」「新しい女、吉原に遊ぶ」といった思いがけぬ噂が、新聞に出て、しかもその張本人が紅吉だという、社内からの批判が起こったのです。

すでにわたくしたち「青鞥」に集う女の上には、「新しい女」という称号が与えられて、時のジャーナリズムはことあるごとに、わたくしたちの行動に目を光らせていたときでした<sup>82</sup>。

この時点でらいてうは、この間の一連の出来事について振り返り、自らの気持ちをなながしか整理する必要を感じ取ったものと思われる。『青鞥』八月号の「圓窓より」は異例の長文となり、そのなかでらいてうは、自分宛ての紅吉からの数通の私信を含めて、率直にその思いを開陳することになるのである。以下は、その概略である。

七月一〇日の夜、らいてうは、寂しがりやで不意の訪問を喜ぶ紅吉の顔が見たくなり、下根岸の紅吉の家を訪ねた。多くを語ったあと、上野広小路まで送ってきた紅吉は、別れる際に、「あした朝、行つてもいゝでせう。其時見せます」<sup>83</sup>といて、左腕の包帯を押えた。そして翌朝――

「見せて、見せて、ね、見たい、見たい。」私の心は震へた。紅吉は戀の為に、只一人を守らうとする戀の為に……我が柔かな肉を裂き、細い血管を破つたのだ。……長い繃帯が一卷一卷と解けて行く。……<sup>はらわた</sup>腸の動くのを努めて抑へた。そしてじつと傷口を見詰めながら、眞直に燃える蠟燭の焰と、その薄暗い光を冷たく反對する鋭利な刃身と熱い血の色とを目に浮かべた<sup>84</sup>。

その日の午後、ふたりは万年山勝林寺にある青鞥社の事務所へ行った。疲労を滲ませる

紅吉は、大きな体を縁側に横たえていたが、しばらくすると、ふと立ち上がって、黒板にこう書いた。

離別の詩

あたいの人形に火がついた

赤いおべべに火がついた

いとしや人形は火になつた

いとしや人形が火になつた

人形を買つて五十八日目の夕 紅吉

らいてう様<sup>85</sup>

「五十八日目の夕」とは——。するとらいてうは、五月一三日のミーティングのあの夜から数えて五八日目であることに気づいた。

私の心はまたもあのミーティングの夜の思ひ出に満たされた。紅吉を自分の世界の中なるものにしようとした私の抱擁と接吻がいかにか烈しかつたか、私は知らぬ、知らぬ。けれどもあゝ迄忽に紅吉の心のすべてが燃え上らうとは、火にならうとは<sup>86</sup>。

しばらく沈黙が続いたあと、紅吉はふたつの心配事をらいてうに打ち明けた。ひとつは、吉原見学のあとに「新しい女」や青鞥社へ烈火のごとく浴びせられた非難や揶揄についてであり、もうひとつは、自分自身の健康状態についてであった。

『國民[新聞]』に「所謂新[ら]しい[き]女」が掲載されだし事はこの日からのことだつた。紅吉は其記事に就いて眞面目に心配してゐるらしい。……私はあらゆるものを眞面目に考へることの出来る紅吉を、新聞の記事の虚偽を以て満されてゐるのを今更のやうに驚く紅吉を心に羨んだ。そして三[、]四年前の[塩原事件(煤煙事件)のときの]自分を目の前に見るやうな氣がした。……私は紅吉を咎めやうとはゆめさと思わない。……

「退社してお詫びします。」

「馬鹿」

私の少年よ。らいてうの少年をもつて自ら任ずるならば自分の思つたこと、考へたことを眞直に發表するのに何の顧慮を要しやう。みづからの心の欲するところはどこまでもやり通さねばならぬ。それがあなたを成長させる為めでもあり、同時にあなたがつながる青鞥社をも發展させる道なのだ<sup>87</sup>。

紅吉は、一箇月くらい前から消え入りそうな咳をし、よく頭痛で倒れもした。また、ますます神経が過敏になるのを恐れてもいた。らいてうは、そのことを薄々感じ取っていた。肺の病かもしれない——。らいてうは、高田病院での診察を勧めた。「明日診察を受けるでせう……すると、どつちかに極るでせう、ね、どつちかに」<sup>88</sup>と、紅吉は怯える。せめて医者宣告だけは直接紅吉に聞かせたくないと思つたらいてうは、「私も明日病院へ行く。

院長に一度逢ひたいことがあるから」<sup>89</sup>という。しかし紅吉は、入院となれば、今後らいてうに会えなくなることを恐れる。

「淋しい？ どうした。」と言ひざま私は両手を紅吉の首にかけて、胸と胸とを犇と押し付けて仕舞つた。「いけない。いけない。」口の中で呟いて顔を背けたが、さりとて逃げやうとはしない<sup>90</sup>。

そして、らいてうは、「ね、いゝでせう。あなたが病氣になれば私<sup>わたし</sup>もなる。そしてふたりで〔療養のために〕茅ヶ崎へ行く」<sup>91</sup>と、紅吉の心情を温かく包み込む。こうして万年山の事務所を出たふたりは、別れ際に、明日病院へ行く約束を交わした。帰宅するとらいてうは、これまで紅吉から受け取った、あわせて六七通の手紙とはがきを読み返しながら、眠れぬまま、「同性の戀といふやうなことを頻りに考へて見た」<sup>92</sup>。

#### 四. らいてうとの「同性の恋」の破綻

「何日頃、大阪に帰りますか。五月の初め頃は富士川と云ふ法隆寺の東を流れる小川に、白い野バラがステキです。ご案内致します」と、すでにその年の四月に書き送り、さらには、《陶器》の受賞のお祝いとして木版画の「壺」も送っていた憲吉ではあるが、この『青鞥』六月号から八月号までを読んでいたとするならば、そのとき憲吉は、ジャーナリズムや世間の好奇の目にさらされている一枝をどのような思いで、遠く安堵村から見詰めていたであろうか。らいてうとの「同性の恋」を、目を背けたくなるような不快なものとして受け止めていたであろうか。「五色の酒」や「吉原登楼」については、女性にあるまじき許しがたい不道德な行為として映じていたであろうか。あるいはそれとは全く逆で、こうした一連の行動こそ、旧弊な日本の道徳や規範を打破するうえでのひとつの光明であると好意的に受け止め、こうした幼子にも似た何ものにもとらわれない無軌道な感性の発露のなかに、何か新しい時代の新鮮な息吹のようなものを感じ取っていたであろうか。根拠となる資料がなく、したがって、それはよくわからない。

他方、南に宛てた以下の返信の書簡から、その時期の憲吉の心情の一部をかいま見ることができる。この大和にも東京にもはや自分の居場所はないという昨年来の空虚な思いはさらに強まり、他国へ逃げ出したいと本気で思い詰めるほどまでに、憲吉の精神は移ろい、不安定さを増していた。差出の日付は、一九一二（明治四五）年七月二七日となっている。

実はコンド安藝へ行かふと云ふたのは君に遇って充分後の事をたのむで置きたかったからであった。僕又近頃の中に英国にたつ事にした。……若し来年四月にたつとすると遇ふキカイは夏か、秋君が東京へ行く途で無理に大和へ来て貰ふ位なタヨリない望みだ。……

新しくやった版画を掛物にこさえて床へ掛けて見た。そう悪い出来でも無い。その室でキダーを弾いて、意見が合はないで国を逃げるロシヤあたりの亡命の客と云ふものを考へて見る。

五年や拾年の間は未だ未だアンナ暑い印度洋やキリの暗いロンドンへ行きたくもない。獨り寂しくあむな處へ行つたって仕方がない。然し今日本に居て家族の奴等や東京の混乱した下等な美術界を見せられて居るより良ろうかと考へる。言はば押し出される様に逃げて行くのだと考へると馬鹿にカナシイ<sup>93</sup>。

これは、南への救いを求める手紙として読むことも可能であろう。早くに父をなくした富本は、温和な南のことを、心を開き安心して率直に語るができる数少ない親友のひとりであるという以上に、あらゆることを聞き入れ許してくれる父親にも似た存在として、無意識のうちに感じ取っていたのかもしれない。『美術新報』の坂井犀水は、「新時代の作家（一）」として南薫造を取り上げた際に「氏の親友富本氏の感想」を挿入している。そのなかで富本は、南のことをこう記述していた。

……美術學校やロンドンでは同じ室に住んだり、大抵毎日遇つて、私の友達のうちでは、最も親しい、又私に取つて最も尊重す可き人です。模様や水彩は勿論、音樂、詩、とあらゆる方面に、高尚な趣味を教へて呉れた人です……大抵毎夜眠れない私は、眼を血ばしにして居りました。角の多いすぐ泣きたくなる、すぐ怒りたくなる、感じ易い私を、温和な南君が、長い間、此の美しい好みで良く誘導してくだすつた事を感謝して居ます<sup>94</sup>。

そうした敬愛する南に宛てた、さきほどの書簡の末尾に、富本は、次の二首を書き添えるのである。かつて三年前に南とともに経験したロンドンでの生活を思い起こしながら――

青き眼のローザ忘れぬ夢多き　ひる寝悲しき大和の我が家  
細き手のカーネーが弾くピアノ思ひ　梅雨の雨見て只暮す哉

富本のロンドンにおける下宿の主人がシェファード夫人と呼ばれる女性で、彼女にはピオラとカーネーという孫娘があった。下宿で富本は「暇があるとよくマンドリーヌをひいた。トミー〔富本〕がマンドリーヌをひくと、きつと裏の二階から〔カーネーの〕ピアノの音がし出すので得意だつた。その頃またギターをひき始めたやうだつた」<sup>95</sup>。カーネーを思い出していることから判断すると、この時期、憲吉の心は一枝には向いていない。一度ならずも抱いた一枝との再会の期待といったものは、もはや憲吉の脳裏から消え去っていたのであろうか、あるいは、一枝に寄せる淡い思い以上に、自分自身の苦悩の重さに耐えかねていたのであろうか。

ちょうどこのころ、肺結核と診断された紅吉は、茅ヶ崎の南湖院へ転地療養のため入院することになった。しかしこの地でまた、さらに過酷な出来事に紅吉は遭遇することになるのである。出来事とは、紅吉とらいてうの「同性の恋」の破局であり、それは、らいてうと奥村博（のちに博史と改名）との偶然の「めぐりあい」によるものであった。らいてうは、自伝のなかで詳細にこのことについて書き残している。これは、のちに夫となる男性との運命的な出会いの描写でもある。概略は、以下のとおりである。

紅吉は茅ヶ崎の南湖院でしばらく療養生活を送ることになり、やがてわたくしも「青鞆」八月号の編集をすませて、紅吉を見舞いかたがた、茅ヶ崎へでかけました。……八月の半ばを過ぎたある日、わたくしたちは南湖院の応接間で、二人の未知の男客を迎えました。その一人は、[今後の『青鞆』の発行と発売を委託する件で相談にやってきた] 当時文芸図書の出版社として有名な東雲堂の若主人で、詩人でもあった西村陽吉さんです。……[もうひとり、たまたま藤沢駅で知り合い、西村さんに連れられてやってきた] 骨太で、図抜けた長身に、真黒な長髪をまん中からわけた面長の青白い顔が、異様なまでに印象的な青年で、奥村博と名乗りました。……なんの装飾もないがらんとした休日の病院の応接間で、[青鞆社の社員で、いまだ南湖院との縁が切れず、東京と茅ヶ崎のあいだを行き来していた] 保持 [研子]、紅吉、わたくしの三人が居並ぶテーブルをへだてて、最初に私を見、眼と眼があった瞬間、心臓を一突きに射ぬかれたようなせんりつが走り、青年になってはじめて、かつて覚えぬ想いで、ひとりの女性を見た——と、奥村はのちに述懐しました。わたくしもまたこの異様な、大きな赤ん坊のような、よごれのない青年に対して、かつてどんな異性にも覚えたことのない、つよい関心とその瞬間生まれたのでした<sup>96</sup>。

そのとき紅吉は、らいてうの特別な感情の動きを敏感にも察知すると、すぐさま奥村へ手紙を書き送っていたことが、のちに奥村が上梓する自伝小説『めぐりあい』のなかに記されている。広岡昭子<sup>てろこ</sup>がらいてうで、佐々しげりが紅吉であることは容易に想像がつく。どのような経緯で初対面の浩（奥村）の住所をしげり（紅吉）が聞き出していたのかなどの不明な点も残されてはいるが、前後の記述内容からして、この手紙の存在はほぼ間違いないもののように思われるので、ここに、そのまま浩に宛てたしげりの手紙の内容を引用しておきたいと思う。

不吉な予感が私を襲って、私は悲しい、恐ろしい、気遣わしいことに今ぶつかっているのです。それがはっきり安心のつくまであまり面白くもない生活を送らねばなりませんまい。そして幾日かののちに私は生まれて来るのです。だがそれまでは私は淋しい、私は苦しい。

広岡 [らいてう] がぜひあなたに来るようにと、そして泊まりがけです。待っています、いらっしゃいまし。

八月十九日      しげり [紅吉]<sup>97</sup>

この手紙について、らいてうはこのように回想している。「一度会ったばかりの奥村にこんな手紙を出したとはわたくしも保持さんもまったく知らないことでした。（知ったのは三十数年も後に奥村が『めぐりあい』という自伝小説を書いたときです。）手紙の最後には、あたかもわたくしからの伝言であるかのような一節があり、紅吉の病的な神経の動きの鋭さ、速さ、とくに嫉妬の場合の複雑さにわたくしは驚くよりほかありませんでした」<sup>98</sup>。もし、らいてうからの伝言ではなかったとするならば、どのような意図があつて紅吉は、「[らいてうが] ぜひあなたに来るようにと、そして泊まりがけです。待っています」と、偽っ

てまで書かなければならなかったのだろうか。いま一度両者を再会させることで、このふたりの愛が真実なものか、自分の目で確かめてみたかったのだろうか。それは紅吉にとって、危険を伴う大きな賭けを意味していた。影に隠れたこのような伏線のなかで、実際に奥村は二度目の訪問をし、さらにその数日後、紅吉が恐れていたとおりに、このふたりは雷鳴のなか一夜をともに過ごすことになるのである。らいてうの回想によれば、こうである。

二、三日して写生の帰りだといって、スケッチ箱もった奥村が、突然わたくしの宿を訪ねてきました。いま、[馬入川が海に流れ込む河口一帯の]「南郷」で描いたというスケッチ板の松林の絵を見せてもらいながら、わたくしはふと、『青鞆』一周年記念号の表紙をあらたに、この人にかいてもらいたい気になり、さっそく頼んだのでした。それから、二、三日した日の夕方近く、その表紙図案をもって見えました。わたくしは奥村を連れて、南湖院に行き紅吉と保持さんを誘って海岸に立ち並ぶ海気室に行き、蒼い海と美しい夕映え雲を眺めながら四人でしばらく話しました。紅吉が柳島に小舟を出そう……といいだしたのがもとで、保持さんは親しい友だちの小野さんという入院患者の……元気な青年を誘って、五人いっしょに舟に乗り込みました。……月夜の馬入川の舟遊びはみんなに時を忘れさせるほどでした。そして奥村は藤沢へ帰る汽車にのりおくらせてしまいました。歩いて帰るといふ奥村を保持さんはしきりと引きとめ、自分がいつも寝起きしている病院の松林の奥にぽつんと建った一軒家……に奥村を泊めることにし、保持さん自身は病院のだれかの部屋へ、紅吉は自分の部屋へ、そしてわたくしは自分の宿である獵師の家へ、それぞれ別れて引き上げて行きました。こうしてみんなが寝床についたころ……またたく間に烈しい雷鳴となって……とても眠れそうにありません。……すさまじい稲妻と雷鳴に怯えているであろう気の弱そうな若者を想うと……いよいよ寝るどころではありません。とうとう起き出したわたくしは、宿のおかみさんに提灯をもって付き添ってもらい……奥村を迎えにいきました。……その夜、大きな緑色の蚊帳のなかに寝床を並べて朝を迎えたときから、奥村に対するわたくしの関心は、しだいに関心以上のものへと、急速に高まってゆくのでした。蒸し暑い夏の夜のしばしのまどろみのあと、東の空の明るみはじめた海岸に出て、指をからませながら二人で寄りそって……浜辺を歩くとき……満ちあふれた生命の幸福感でいっぱいになっていました。こうして、奥村がわたくしの宿で一夜を過ごしたことは、夜明けを待ちかねてわたくしの宿の様子を窺いにきた紅吉のいちはやく知るところとなり、わたくしの愛の独占をのぞんでいた紅吉に、大きな衝撃を与えないではいけませんでした<sup>99</sup>。

九月になり、東京にもどっていたららいてうの手もとに、一通の手紙が届いた。奥村からのものであった。その手紙には、「池の中で二羽の水鳥たちが仲よく遊んでいたところへ、一羽の若い燕が飛んで来て池の水を濁し、騒ぎが起こった。この思いがけない結果に驚いた若い燕は、池の平和のために飛び去って行く」<sup>100</sup>といった内容が書かれてあった。らいてうは、「奥村の人柄にそぐわない技巧的な、気取った文章」<sup>101</sup>と感じつつも、「燕ならばきっとまた、季節がくれば飛んでくることでしょう」<sup>102</sup>との短い返事を書き送った。

らいてうの後年の回想によれば、「この手紙は新妻[莞]さんが作った『お話』を、奥村が、君のためだとばかり勧められ、強いられて書いたもので、新妻さんが仕組んだ筋書だった」<sup>103</sup>。こうして、「若い燕」は、その時代の流行語となり、そしていつしか、らいてうの予言どおりに、「若い燕」は一方の水鳥のもとへと帰っていくのである。

『青鞥』創刊一周年を記念する九月号の表紙絵は、奥村が描いたものへと差し替わった【図二一】。またこの記念号に、紅吉は書簡風の「その小唄」という一文を南湖院から書き送り、らいてうへの未練と恨みが交錯する、やり場のない重苦しい心情を吐露した。「又私自身もよくあれだけの場所を押通したと感心してみました。けれども私はそれだけにまだ充分未練をもつてゐた。……[立派に育てようと誓った子供を養育院へ送ろうと計ったとき]あなたは、其の時すでに私を捨て、そして私を偽ってしまつたのです。そんな罪の深い無慈悲な言葉があなたの口から出たと云ふことを到底信じることが出来ません。自分獨りの満足の為めに、自分獨りのさもしい欲望の為めに、あなたは、誓つて育て、來た子供迄捨てると云ふ、そんな事がよく云へたものですね、……私があなたを歸へした後で少なからずあなたを可哀そうに思つたことだけ知つてゐて下さい、あなたが私を偽つてゐることもこの手紙で少しは反省して見て下さい。そしてそれでも私に對してあなたの下さる愛が眞實の愛であるかを最う一度考へて下さい」<sup>104</sup>。一方、奥村の『めぐりあい』によると、このときしげり（紅吉）は、浩（奥村）へも手紙を送りつけ、憎しみをあらわにしている。そこには、「あなたにはもちろん何の罪もないのです。罪はないがきっとこの復讐はするつもりです。私はあなたによって生きることの出来ない傷を受けたのです。私の前途は暗くなった。広岡[らいてう]を私は恋しています。あなたはあんまりよくも知らない女の家に泊まつた。それで平気でいた。私は近いうちにあからさまにこの間のことをある場所で書き出すつもりです。きっと書きます……」<sup>105</sup>と、しげりの激昂が書き散らされていた。それを受け取った浩は驚きもしたが、「事実とすればしげりの立場は気の毒だと思つた。だが、彼には女どうしの恋愛というものがどんなものか想像もつかなかつた。しかし……しげりは《あなたはよくも知らない女の家に泊まつて平気でいた》などと人を責めるが……その因を作つた者は結局しげり自身ではないか、と彼はそう考えるとき、それが自分ひとりの責任とばかりは思われなかつた」<sup>106</sup>。

青鞥社入社以来、紅吉が最も親しくしていたのは、らいてうへの橋渡しをしてくれた小林哥津であつた。日本画家の小林清親の娘でもあり、仏英和高等女学校（現在の白百合学園中学校・高等学校）の学生だつた。そうしたなか、ちょうどこのころ、伊藤野枝という新人が青鞥社の仲間に加わつた。紅吉、哥津、野枝の三人は、順に一歳違いで若かつた。「青鞥社で最年少者は野枝さんと歌津ちやんと私だつた。この三人はそんな意味でわりかた一緒になつてよく遊びもし、話合ひもした。歌津ちやんは江戸ツ子だつた。黒襦子の襟をかけた黄八丈の着物に博多の意氣な柄の帯をしめることが得意でもあつたし、ぴつたり似合つてもゐた。……泉鏡花のものが一番好きで、永井荷風の作品も好きだつた。……いなせなところが有つて、どうかすると横ずわりになつて、たんかでも切りさうで、横櫛お富といふ仇名をつけて、私などその名で歌津ちやんを呼んだことが多かつた」<sup>107</sup>。哥津は、「その後一枝の仲立ちで、当時竹坡の門生だつた[同じ小林姓の]小林祥作氏と結ばれた」<sup>108</sup>。

一方で紅吉は、入社する以前の野枝の姿を知っていて、それを思い出して、こう語つて

いる。

東京にきて上野の図書館に通うようになって見て女の人が多いので安心しました。伊藤野枝さんとは、偶然図書館で一緒になりました。その時代は図書館は女の人にとって勉強するのに大へんよい場所で、読みたいものがたくさん揃っていました<sup>109</sup>。

そしてさらに詳しく、晩年、いとこの親<sup>しんし</sup>に、その出会いの様子を以下のように話している。

私は、小さい時から人に負けるのが嫌いでしてね、道を歩いていても人に先を越されるのが、とてもいやでした。……ちょうど、上野の図書館に通っていた頃です。私が歩いていると、反対側の道路をいつもきまって、足ばやに私を追ってくる女性が一人いるんですね。私も負けるのが癪ですから、一生懸命歩きました。あとで知ったのですが、その人が、私より少しあとで青鞥社に入った伊藤野枝さんでした。野枝さんも、なかなか気の強い負けず嫌いな人で、非常にライバル意識の強い女性<sup>ひと</sup>でした<sup>110</sup>。

紅吉と野枝は、双方競争心をもつ間柄ではあったが、紅吉は、不安におののきながら、あのと時の一夜をどのようにして過ごしたのかを、その後野枝に涙ながらに打ち明けている。そして続けて、こうも漏らしている。「私は本当に、死んでしまはうと思ひました。えい、本当に死ぬ積りでした。……私の大切な大切な愛にヒズが入ったんですもの、もう何うしたつて直りつこはないんです」<sup>111</sup>。こうして、数箇月間のらいてうと紅吉の同性の関係は終末へと向かっていくのである。

紅吉は、「入院してから丁度二ヶ月目、九月の拾四日に……退院を許可された」<sup>112</sup>。東京へもどると、「歸へつてから」と題された一文を執筆し『青鞥』一〇月号に寄稿した。このなかで紅吉は、自己の性格に触れ、このように率直な内面分析を行なっている。

私は誰も知らない、自分たった一人で大切にしている面白い気分があるのです。よく考えて見ると、その気分は幼い時からずっと今迄續いて来てゐたのです。これから先きもどんなにそれが育って行くことか楽しむでゐます。人が知ったら恐らく危険だとか狂人地味た奴だとか一種の病的だろうとか位いで済ましてしまうでしょう。私のその事が世間に出ると不眞面目なものに取扱はれて冷笑の内に葬らはて行くものだと考へてゐます。私が銘酒屋に行つたとか、吉原に出かけたとか酒場に通つて強い火酒に酔つたとか云ふことは其の大切にしている気分の指圖になつた悪戯<sup>わるふざけ</sup>なのです、薄つ片らな上づつたあれらの幼稚な可哀しい気分を世間の人達は随分面白く解釋してゐます。

私は自分を信じてゐます。それだけに自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます。そのくせ私は人の言葉を妙に心配したり氣に懸けるのです<sup>113</sup>。

「自分たった一人で大切にしている面白い気分」——これが、この時期紅吉に自覚された自己の心的断面であろう。この「面白い気分」は、周囲の秩序だった常識的な世界に混

入されれば、多くの場合、「不真面目なもの取扱はれて冷笑の内に葬らはて行く」運命をたどることになる。しかし一方、人が容易に抵抗できないでいる旧弊な壁にこの「面白い気分」が投影されるならば、ときとしてその壁は相対化され、ものの見事に崩落する。徹底した純真性に潜む破壊力——そうした異界に作用する力としての「面白い気分」を紅吉は自覚したうえで、「私は自分を信じてみます」と、告白しているのであろうか。

一方、この一〇月号の「編輯室より」には、次のような最近起こった出来事が書き綴られていた。書き手は紅吉のように推量される。話の概略はこうである。

佐世保在住の社員の上野葉子が上京してきた。万年山の事務所での歓迎会が終わった夜、らいてうは、初対面の上野と紅吉とを連れ立って、谷中の墓地に近い田村俊子の家を訪ねた。本箱と床のあいだには、「あねさま」が踊り出すように飾ってあった。すでに紅吉は、『青鞥』七月号において田村の「あねさま」と長沼智恵子（のちに高村光太郎と結婚）の「うちわ絵」と取り上げた『「あねさま」と『うちわ繪』の展覧會』という批評文を書いていた。おそらくこのとき、この展覧会評だけではなく、大文字楼の栄山の部屋で、田村がつくった「あねさま」を見たこともまた、話題になったことであろう。紅吉は、はじめて会った田村に、「あねさま」をひとつつくってほしいとねだると、田村はそれに応じ、次の間のたんすの引き出しから美しい「あねさま」を取り出し、それを紅吉に渡した。それから二日後、田村から、「逢ったあと」と題する次のような詩が送られてきた。「紅吉はフフンと聲を出して笑いました、そしてこの詩はいけませんよいけませんよと少し不平らしい」<sup>114</sup>。そうはいいながらも、無視するわけでもなく、この一〇月号の「編輯室より」にしっかりと掲載されている。

紅吉、／おまいはあかんぼ————だよ。／この————の長さは／おまいの丈の長さ、／おんなじ長さ、さ。

紅吉、／おまいの顔色はわるいね。／まるで、すがれた蓮の葉のやうだ。／Rのために腕を切ったとき、／それでもまつかな、／赤い血がでたの、紅吉。

紅吉、／おまいのからだは大きいね。／Rと二人逢ったとき、／どつちがどつちを抱き締めるの。／Rがおまいを抱き締めるにすれば、／おまいのからだは、／あんまりかさばり過ぎてゐる。

紅吉／おまいの聲はとんきよだね。／けれど、金属の摺れるやうな聲だ。／おまいの、のつけに出す聲は、／火事の半鐘を、／ふと、聞きつけた時のやうに人をおどろかせる。

紅吉、／でも、おまいは可愛い。／おまいの態のうちに、／うぶな、かわいいところがあるのだよ。／重ねた両手をあめのやうにねぢつて、／大きな顔をうつむけて、／はにかみ笑いをした時さ<sup>115</sup>。

「歸へつてから」の一節が、紅吉自身による偽りなき自己分析であるとするならば、こ

の「逢つたあと」は、初対面の田村による鋭角的な紅吉観察といえるだろう。田村は、紅吉の常識を超えた行為を揶揄しながらも、それでもその様態のうちに、「うぶな、かわいところ」を認めている。徹底した純白性のもつ、人を魅了する力ともいえようか。

ある日のこと、田村が長沼を連れて、紅吉の家を訪ねてきたことがあった。紅吉に先立って長沼は『青鞥』創刊号の表紙絵を描いていた経緯はあったものの、ふたりが実際に会うのはこれが最初であった。そのとき紅吉は、求めに応じて、あるいは自分から誘ったのかもしれないが、製作中の絵を長沼に見せた。そして、同じことを長沼に求めると、きっぱりと断わる態度を長沼は示した。紅吉は、長沼のこうした神経に感心もし、絵を見せたことを後悔もした。数日後、長沼から手紙が届いた。

「あなたの画は、青草を嘔むような厭味なところがあるが、あなたは、俊子さんのいうとおり、大きな、邪気のない赤ん坊だ。」と書いてあつた。……長沼さんは見かけよりずっと強靱なものを内にしまっていた。童女のようにあどけなく、美しく澄んだあのつぶらな眼は、おのれひとりを愛した眼である。気質も肌合もまるでちがつてはいたが、田村さんにもおなじものが感じられた<sup>116</sup>。

このとき紅吉は、長沼や田村がもっていた「おのれひとりを愛した眼」に気づかされた。おそらく、すでにらいてうにも、同じものを感じ取っていたのではなかろうか。紅吉がこの人たちのなかに見出した「おのれひとりを愛した眼」とは何だったのであろうか——。個人主義の基底を形成する「自我」の存在だったのであろうか。そうであるとすれば、紅吉自身には、そうした「自我」はそのときまでにどのように芽生えていたのであろうか。それを正確に論証することはできない。しかしそれに関連して、あえてひとつのことをいふならば、紅吉にあっては、自己の内面を探索して止まない内向的で静的な個の部分よりも、むしろ他人の世界に侵入して繰り広げられる外向的で動的な個の部分の方が、この三人と引き比べて、どちらかといえば勝っていたのではあるまいか。その場合、紅吉にみられるこうした個性の領域については、分別を欠いた幼児性として軽視したり、秩序攪乱の要因として排除したりすることが妥当なのであろうか、あるいは、何か新たな変革に必要な不可欠なエネルギーとして余分な手を加えず、あるがままの状態を保障することの方が適切なのだろうか——。意識的であったか、無意識的であったかは別にして、紅吉とらいてうとの確執も、最終的にはこの両者のバランスの崩壊に起因していたように思われるし、そして、その最後の確執と終局が、徐々にこのふたりに近づこうとしていたのである。

ところで、それとは別に、「歸へつてから」のなかには、この間の南湖院での療養生活のために文展への出品をあきらめた経緯にかかわって、紅吉の内面が表出されていた。この四月に大阪を離れ、父越堂に連れられて紅吉が東京に上ったのも、青鞥社の活動に加わることだけが目的であったわけではなく、日本画の製作に専心することもまた、重要な目的であったものと思われる。紅吉は、上京後の約半年間の製作への思いをこう語っている。「描きたい、描け、描こうと、これだけの動きが今月の文展製作にピリピリしてゐたのです。今年の春からこつち私は描きたい気分ですつちの神経はどれもこれも尖つていました」<sup>117</sup>。そして続けて、「文展なんか別段どうでもないのです」、製作への「未練と執着」がいつまでもあったのは、「描きたい、描け、描こうと云ふ気分が不意に病氣なんかの為に

破壊されてしまったから」であり、「文展に出せなかつたから」ではないことを強調していた。このとき紅吉は、自分の製作にこだわりをみせるのではなく、それよりもむしろ、他人の充実した製作を待ち望むメッセージを発している。何かこれが、生涯を貫く紅吉（一枝）の生き方の底辺を形成する一部のようにも、以下に引用しておきたい。

三〔、〕四日前でした、思いがけなく長沼〔智恵子〕さんに逢つたのです。その時長沼さんは近頃は只畫が描きたい、描きたい、今度はきつと描けるでしよつて、しきりに話してみらした、私は其の時、それだけの氣分を倍の倍にして羨やましく思いました。そんな様に凡てが充實しきつて、そして出来上つた作品はどんなに尊いものでしょう。私達にしたつて、そうして出来上つた作品の前に面とむかつたら、どんなに氣持が好いでしょう。私は一人でも多く充實した、自分を信じた、そして露骨な「作品」を作り出す人が増して行くことを待つてみます<sup>118</sup>。

おそらくちょうどこのころであろう、「青鞆」研究会が再開されている。そのときの様子をらいてうは、こう回想する。

九月号から発行経営に関する一切の実務を東雲堂に一任することになったわたくしたちは、今までの雑務に注いでいた力を編集の充實にあてる一方、久しく休んでいた研究会を、十月から万年山の事務所で再開することにしました。「青鞆」研究会は、この四月からはじめたもので、内容は「モーパッサンの短編」生田長江先生、「ダントの神曲」阿部次郎先生で、毎週火曜日と金曜日の二回講義が行なわれておりました<sup>119</sup>。

研究会のあと、らいてう、紅吉、哥津、野枝などの常連の参加者たちは、新しい知識に接したことに喜びを表わすかのごとくに、一群をなして、大通りを闊歩していたようである。とりわけ紅吉の姿が目立っていた。以下は、江口渙の証言である。

婦人の自由と解放をさげんで青鞆社にあつまった平塚らいてう、伊藤野枝、尾竹紅吉（いまの富本一枝）など、当時のいわゆる新しい女が〔万年山勝林寺の〕本堂をかりて週一、二回ずつ近代欧州文学や、近代思潮、近代美術の講座をひらいていた。講師は生田長江、高村光太郎、阿部次郎などであった。そういう講座のおわつたあとでもあつたろうか。彼女たちが本郷の帝大前の大通りを三丁目へ向かつて、まるで新しい女のデモンストレーションみたいに一団となって歩いていくのをよく見かけた。中でも、尾竹紅吉が、あの大柄のからだで、カンカンと日の照る中を高下駄でがらがら歩く姿を、いまでもはっきりおぼえている<sup>120</sup>。

すでにこのときまでに、文壇や画壇、ジャーナリズムの世界にあって紅吉は、よくも悪くも「時の人」であり「話題の人」であり、まさしく青鞆社の中心人物として人の目を引き付けていたといえるであろう。

そうしたなか、一〇月一七日に、『青鞆』創刊一周年を祝って鶯谷の料亭「伊香保」で宴

席が設けられた。費用は、「吉原登楼」のきっかけをつくったかたちになっていた竹坡の好意によるものであった<sup>121</sup>。このときはじめて、「生涯の盟友」となる、五歳年長の神近市子に紅吉は出会うことになる。神近は、そのときの紅吉をこう回想する。

尾竹一枝は久留米<sup>くるめがすり</sup>緋にセルの袴で、おそらく子どものときは私のようなトム・ボーイだったろうと思われた。それがそのまま大きくなった感じで、顔色は浅黒く、よく太って背丈も高かった。私は一目でこの人が好きになり、彼女もいちばんよくみんなとの紹介の労をとってくれた。

この日以来、私たちは生涯の盟友になり、強い友情で結ばれた。彼女は当時から紅吉というきれいな号をもっており、まだ十八<sup>じゅうはち</sup> [一九] 歳だが、才気に富み、親切な人だった<sup>122</sup>。

このめでたい宴席からちょうど一週間後、この年の第六回文展の受賞者が、一〇月二四日の官報で発表された。尾竹三兄弟のうち、竹坡は《にはかあめ》【図二二】で、また國観は《勝鬨》【図二三】で、ともに何とか褒状は得たものの、しかし長兄の越堂の名は見当たらなかった。ひょっとしたらその日のことだったかもしれない、『東京日日新聞』の記者の小野賢一郎が、自分の「東京観」というコラム<sup>123</sup>に「新らしがる女」を連載するにあたって、紅吉にインタビューしようとして下根岸の自宅を訪れた。すると、その「出合頭に文展で落選した繪が俵で持込まれた」<sup>124</sup>。それは越堂の屏風絵だったのではないだろうか。文部省から落選の報を受けた越堂は、「身を屈し情けなさをかみしめたのだった」<sup>125</sup>。

そして翌一〇月二五日——、今度は紅吉が「情けなさ」をかみしめることになる。それは、小野が、一〇月二八日を除く一〇月二五日から三一日まで『東京日日新聞』の「東京観」に「新らしがる女」と題して六回にわたって連載した記事の内容を巡ってであった<sup>126</sup>。らいてうとの最後の確執、そして青鞆社退社へと進む、紅吉にとって、感情の横溢で塗り染められた悲劇の一週間が、いよいよこうしてはじまるのである。以下は「新らしがる女（一）」の、その書き出しである。

ノラやマグダが問題になる、新しい女、覚めたる女、自覚した女、新時代の女、いろいろの言葉を以て一部の婦人を呼んでゐる、中でも青鞆社のお嬢さん達が一番世間の注目を惹いてゐる、夫れはお嬢さん達のあられもない鴻の巣で五色の酒を呑む、吉原へ遊びにいつて華魁と御馴染みになる、浅草十二階下の白首と御友達になると言ふやうな噂がパツと立つたから愈問題となつて同社の機関雑誌「青鞆」が俄に賣れ出す一方には古風な家庭で娘達に「青鞆」の購讀を禁ずるといふやうな有様となつた、青鞆の女と言へば毎日酒を呑んでブラブラやつて生意氣な事許り言つてゐるやうに聞えるが社則とも言ふべきものを讀むと「本社は女流文學の發達を計り各自天賦の特性を發揮せしめ他日女流の天才を生まむ事を目的とす」といふ極めて生眞面目なものである、處で現代の婦人の間に日毎勢力を伸ばしつゝある「青鞆」の女は如何に生活しつゝあるかそして其結社なるものは如何なる組織であるか是非とも調べてみる必要があると思ふ、先づ同社の後見人とも言ふべき文學士生田長江君の話を開く<sup>127</sup>。

この文面にあるように、小野は、新聞記者としてのあるべき本能からと思われるが、青鞆社の社則に書かれている目的と、鴻の巢で五色の酒を飲み、吉原で花魁遊びに興じる社員の奇行との隔たりに、強い関心をもった。後見人と目される生田長江に話を聞いたものの、「これはホンの表面の〔青鞆社の〕歴史であつて記者は満足出来ない、そこで先づ青鞆者の人気者である尾竹紅吉（越堂畫伯の令嬢）に面會を求めた」<sup>128</sup>。翌二六日付の「東京觀（三一） 新らしがる女（二）」は、紅吉の部屋の様子から書き始められる。「紅吉は號で本名を一枝といふ、紅吉との對話に移る前に室の模様を書いて見たい〔、〕玄關を入ると右が書齋で庭には菊が咲亂れてゐる、机の上には田村とし子から貰つたお人形さんが飾つてある、机の横の書棚には和洋の文學書類が詰込まれてオルガンも置いてある、紅吉が生れて始めて描いた油繪も立掛けてある、其他三色版や人形や花瓶やよろしくある、紅吉の姿と言つば五尺五寸三分〔約一六六センチメートル〕の身の丈にかへて、加へて横も張つてゐるので宛として柔道師範役のやうである、ト言ふのは帯は角帯、袴はセルで下腹にグツと力を入れて腹式呼吸のお稽古と言つたやうな姿勢は甚だ恐れ入るが御婦人とは見えない……紅吉と語ること約五時間〔、〕生田長江君から其性格を前に聞いてはゐたが書いたものを見たのと本人に會つたのとはまるで違ふ、紅吉は無邪氣な又女としては珍らしい性格と頭をもつてゐる女だとしみじみ思つた」<sup>129</sup>。そして、ここから「東京觀（三四） 新らしがる女（五）」までが、記者と紅吉の、および記者とらいてうの對話形式の記事で、最後の「東京觀（三五） 新らしがる女（六）」において、紅吉の退社の経緯と、青鞆社の社員についてのその他の興味深い話題とが紹介され、この「新らしがる女」の連載は完結する。長大であるため枝葉と思われる箇所は省略し、この文脈にとって必須の主だったものを順番に抜き書きすれば、おおよそこのようになる。

記「吉原の榮山と大分親密だつて大變な評判ですが近頃もお通ひですか」

紅「往復はしてゐますよ、私は決して偽は申しません……らいてう（煤煙女史）は人に會へば直ぐ偽を言ひます、私は先達或る新聞の方がお出でたので本當な事を話したら夫れが變な風に紹介されて迷惑をしてゐます……」

記「榮山といふ花魁は餘程面白い女ですか」

紅「え、女學校出なのです……榮山は筆跡もなかなか上手ですが昨日も手紙を呉れました……三晩ばかり泊まりました、平塚なんかも酔つちやつてね……」

記「鴻の巢はドウです」

紅「鴻の巢は青鞆の廣告取にいつたのが大變な評判になつたのですよ、十二階下の銘酒屋でも吉原でも其時の氣分氣分で行くのですからね〔、〕ドウかつて問はれたつて其時の氣分次第といふより外にお答への仕様がございません」

記「平塚らいてう女史と始めて會はれた時の感じはドウでした」

紅「小説の煤煙を通じて平塚を知つてゐました、平塚は今まで未だ煤煙を讀まないさうです、煤煙を讀むと自分の事が餘り誤られてゐるから癪に障ると言つて自叙傳も讀みません……私が平塚と會つたのは今年の春ですが大阪に私がある時に色々自分の胸の中で平塚の性格を描いてゐたのです……」<sup>130</sup>

森田草平の『煤煙』と『自叙伝』をとおしてらいてうに関心を抱いたことが、紅吉の口から語られている。それは事実であったとしても、他の会話には、誇張は含まれていないだろうか。たとえばこの箇所はどうだろう。すでに引用で示したように、「その夜、わたくしたち三人は花魁とは別の一室で泊まり、翌朝帰りました」と、晩年のらいてうは回想している。そうであれば、紅吉が記者に語った、「三晩ばかり泊まりました」という言葉は、本当なのだろうか。もしこれが真実でないとすれば、「私は決して偽は申しません」という紅吉の、もうひとつの言葉は、もろくも瓦礫化してしまう。他方、「歸へつてから」（『青鞥』第二卷第一〇号）において紅吉は、これもすでに引用によって示したが、「私は自分を信じてゐます。それだけに自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます」と書いている。こうした相對する言説のなかに、真実と虚偽のあいだの曖昧な境界線のうえに立って、特段罪の意識もなく、軽やかな身振りでもってふたつの異なる世界を行き来する、あたかも得意満面のトリックスターのような、この時期の紅吉の一側面を見出すことはできないであろうか。

紅「煤煙を通じて平塚の性格をみますと或る微妙な點が私と似通つたところがあるのです、世間の人から見ると一寸不思議に思へるやうな興味を持つてゐるやうですから會つて見ると果たしてさうでした」

記「その興味といふのは例へばドンナものです」

紅「それは今は言へません、私は子供の時分から面白い氣分を持つてゐますが夫れは自ら獨り楽しむ氣分であつて決して口に出して話す氣分ではないのです、死ぬる時に遺言状の中には書くかしれませんが」

紅「私は世間の人が新らしい女といふ言葉を以て呼ぶ事が不平です……私どもは尋常の婦人と少しも變つた事はない筈ですが……世間の人餘りに好奇の目を以て私どもを見られます、全く迷惑な話です」

紅「平塚は禪をやつてから思想が少し囚はれるやうですよ……近頃珍らしい婦人ですね、根津の權現様で晝寝したといふのですか？それ位の事は平氣でやりませうよ」

紅「私は生れて晝といふものを四枚かきました……然し私は文展などが迫つてくると非常に苦痛を覺えました、家の者は俯向いてセツセと晝を描いてゐるといふ事を非常な勉強のやうに心得てゐますからね、全く困りますよ……」<sup>131</sup>

このように多くを語る紅吉であつた。そのなかにあつて紅吉は、「私は子供の時分から面白い氣分を持つてゐます」と、小野に告白しているが、これは、すでに紹介した「歸へつてから」（『青鞥』第二卷第一〇号）のなかの「私は誰も知らない、自分たつた一人で大切にしてゐる面白い氣分があるのです」と、ぴつたりと符号するし、「死ぬる時に遺言状の中には書くかしれませんが」という、死を見越したうえでの自覺から推量すると、すでに少し示唆したように、この「面白い氣分」こそが、生涯にわたる紅吉の言動を何がしか規定していく心的枠組みとなるものなのかもしれない。

このインタビューのあと、その日の夕方、紅吉と記者の小野は本郷曙町のらいてう宅へ向かう。家を出るとき紅吉は小野に、こういった。「あなたと平塚がドンナ話しをし平塚がドンナ應對をするか夫れが私は見たうございます、それを見てゐる氣分がキツト面白いに

違ひないから」<sup>132</sup>。そして道中、ふたりはこんな会話をした。

記「今度の文展はドレが気に入りましたか」

紅「どれもどれも感心するやうなのはありません〔、〕然し大観の畫はいゝ感じがしました、畫家といふものは世間の人が得意の境遇に置いてくれぬと油の乗つたいい氣分の畫は出来まいかと思ひます、大観は得意の時代ですから氣分が快く出るのではありますまいか」<sup>133</sup>

紅吉は、横山大観と尾竹三兄弟とのあいだの確執を十分に知り尽くしたうえで、とりわけ今回の文展で父越堂の作品が落とされていることの背景を正確に理解したうえで、こう語っているのであろうか。もしそうであったとすれば、この言葉のもつ意味の複雑性はいやがうえにも増すことになるであろう。こうしたやりとりをしたあと、ふたりは「曙町の平塚女史の宅の門を潜る、紅吉が先に入る、書齋に通される……机の上には翻譯の本や原稿紙が見える……書棚の上には『若い燕』の描いた油畫がある、『若い燕』といふのは茅ヶ崎で女史が知合になつた奥村〔博〕という畫師で女史より年がズツト下である……暫くすると女史が紅吉と同じやうなセルの袴を穿て出て來た」<sup>134</sup>。ここから、らいてうへの記者のインタビューがはじまる。

記「少しこつちに寄つて下さい〔、〕お顔も拝見が出来ませんから」

記「青鞥社のお話を聞きにまゐりました」

平「何もありませんよ」

平「私はよく嘘を吐きますよ。嘘を吐くのも新聞社の方々から教へられたのです」

平「自分の事などが新聞記事に出るかと思ふと馬鹿馬鹿しくて話せません……疑惑の目を以て訪問され一つの記事を頭の中で作つてそして當人の談話を無理に其中に入れられるから記事が變なものになつて了ひます」<sup>135</sup>

このように、らいてうの口は堅く、よそよそしい。この日の「東京觀（三三）新らしがる女（四）」には、ここまでのインタビューのあとに、別稿のかたちをとって、前回の記事のなかの文言に対する二点の訂正が記載され、それに続いて最後に、驚くべきことには、「紅吉は今月限青鞥社を退くようす」<sup>136</sup>と書かれてあつた。おそらく、前号を読んだ紅吉が、小野に連絡をとって修正の申し出をし、あわせて自分の退社の意向を伝えたのではないだろうか。こうして、紅吉の青鞥社退社は、一九一二年一〇月二九日付の『東京日日新聞』の「東京觀（三三）新らしがる女（四）」をとおして突然にも公にされたのであつた。

続く「東京觀（三四）新らしがる女（五）」には、こうした会話が収録されている。

平「紅吉にお會ひになつた感じはドウです、想像とはまるで違ひませう」

記「えゝ違ひます……私が胸に描いていゐた紅吉とはまるで違ひました」

平「こどものように可愛いでせう」、すると紅吉が口を挿んだ

紅「私と平塚とはまるで違ひませう〔、〕私が幼稚園なら平塚は小學校か女學校のよう

でせう」平塚女史はフムンと笑った、記者はニヤニヤと笑つて置いた  
記「あれが例の若い燕の畫ですか」と書棚の上の油畫を指さすと平塚女史は其方をチラリ  
と向いて笑つた許りである、こゝらが座禪で度胸が出来てゐるのだなと思つた<sup>137</sup>、

そして翌日の「東京觀（三五） 新らしがる女（六）」は、紅吉の退社表明についてすば  
やく言及し、こう報じた。

紅吉は自分等の行動が青鞆社に煩ひを為すのを大いに恐れてゐる、で、断然本月限り  
退社して了つた、これから一生懸命畫を勉強するさうである、平塚女史から大變怒ら  
れたのでモウこれから平塚の事は一切口にしないと云つてゐる、紅吉は其時の氣分氣  
分で話したのだが平塚から私を賣つたのだとか探偵のやうだとか言つてキメつけられ  
た、全く何と云つてよいか判らなくなつて泣いたさうである<sup>138</sup>。

そして、ほかの青鞆社の社員評に交じつて、らいてうについては、こう表現されている。  
「平塚女史は酒を飲むと頭が堅くなつて自分が解らなくなるさうな、禪學と酒は別だと見  
える……紅吉曰く平塚といふ女は恰も黒耀石に映つた女のやうです、上面は暗いやうで  
すがよく見るとピカピカ光る奥の方に平塚といふ女がゐるのです」<sup>139</sup>。黒耀石はらいてう  
のお気に入りだつたようである。「当時父が北海道旅行の土産に持歸つた黒耀石の大きな原  
石がたいへん気に入つて、それを自分の部屋の床の間の置物にしていた」<sup>140</sup>と、らいて  
うは回想している。さらに「東京觀（三五） 新らしがる女（六）」のらいてう評は続く。  
「毎週水、金の午後一時から三時まで本郷駒込蓬萊町萬年山（勝林寺）で文學士生田長江、  
阿部次郎氏等の講話がある、社員外の人も聴講が出来るといふ事、此萬年山  
が編輯本部で萬年山の門を入る時一ばん清ましてゐるのは平塚女史ださうな……森鷗外博  
士は平塚女史の議論は男も及ばぬと褒めるし、又或人は今の日本にはコンナ婦人が多數は  
困るが少數はゐなくてはならぬと云つてゐる、これは同情したのださうな」<sup>141</sup>。

「新らしがる女」の連載がはじまると、らいてうは紅吉をしかつた。そしてこのことが、  
紅吉が青鞆社を退くうえでの決定的な引き金となつた。「前の『国民 [新聞]』の記事ほど  
荒唐無稽のものではありませんでしたが、そのことでわたくしやまわりの者が紅吉の軽率  
な態度を少しきつたしなめたことが、退社の決意（？）を一挙に押しすすめたようにも  
思えます」<sup>142</sup>。叱責の理由についてらいてうは、「紅吉の存在が、本人自身は意識しない  
でも、青鞆社全体をひっかき廻していることはたしかでしたから、今後の『青鞆』のため  
には、ここで一応距離をおきたいという気持ちも十分ありました。そして、なおもう一つ、  
わたくしとしては、この機会に紅吉を本来の画業に進ませたいという願いが強くありまし  
た」<sup>143</sup>と、述懐している。

この夏の奥村博の出現以来、紅吉とらいてうとの「同性の恋」には、すでに亀裂が入つ  
ていた。「距離をおきたいという気持ち」とは、らいてうにとって、もはや紅吉がお荷物に  
感じられるようになったことを意味するのであろう。そうであれば、この「新らしがる女」  
の連載は、紅吉に青鞆社からの引退を勧告し、さらには「同性の恋」の清算を告知するう  
えでの絶好の口実をらいてうに与えたのではないだろうか。

しかし一方、紅吉の立場からすれば、こうも考えられるのではないだろうか。紅吉宅か

ららいてう宅へ移動するとき、紅吉は記者の小野に対して、「あなたと平塚がドンナ話しをし平塚がドンナ應對をするか夫れが私は見たうございます、それを見てゐる氣分がキツト面白いに違ひないから」と、いつている。ここで、らいてうと紅吉のそれぞれの数箇月前の言説を想起する必要があるだろう。ひとつは、吉原登楼後のジャーナリズムが書き立てた中傷記事について、紅吉が「退社してお詫びします」といった際に、「みづからの心の欲するところはどこまでもやり通さねばならぬ。それがあなたを成長させる為めでもあり、同時にあなたがつながる青鞥社をも發展させる道なのだ」といつて、紅吉をかばったときのらいてうの言説である。

もうひとつは、らいてうと奥村がはじめて会ったあと、このふたりの愛が眞実なものであるかを確かめようとするかのように、「らいてうがぜひあなたに来るようにと、そして泊まりがけです。待っています、いらっしゃいませ」といつて、偽ってまで奥村を呼び出そうとしたときの手紙のなかに書かれた紅吉の言説である。

果たしてここに至って、らいてうは自分をどう考えているのであろうか。不安に駆られた紅吉は、小野をらいてう宅に案内してインタビューさせることでらいてうの態度を引き出し、いまなおらいてうに自分をかばう気持ちがあるのかどうかを、直接自分の目で確かめたかたつたのではないだろうか。しかし、これもまた、紅吉にとって大きな賭けであったにちがひなかつた。結果はどうであつたか。らいてうはもはや紅吉をかばうことはなかつた。それどころか、紅吉の軽率な態度を厳しくたしなめさせた。

すべての望みは絶たれた。こうして紅吉は、青鞥社へ別れを告げる決意を最終的に固めたのであつた。次は、『青鞥』一一月号に掲載された「群集のなかに<sup>まご</sup>交つてから」という一文のなかの一節である。

私は今、あらためて私を紹介します。私は偽と知らずに偽を知つてゐた人間でした、正直だと思つて不正直なことをしてゐた人間でした。まるつきり責任と云ふものを考へて見ない、人と云ふものを見もしない、僭越な、我儘な奴だつたので御座います。……それで今度拾一月號の編輯が終ると同時に私は青鞥社を退社致すことになりました。……この青鞥は私にとって最終の編輯にあつたので御座います。……私は涙と光りでこの原稿をかき終へます。ぢや左様なら、私は今もう歸へつて行きます<sup>144</sup>。

この『青鞥』一一月号には、「冷たき魔物」と題された詩も掲載されていた。「群集のなかに<sup>まご</sup>交つてから」と同じく、この詩も、事実上紅吉の青鞥社退社の辞となるものであつた。「罪はないがきっとこの復讐はするつもりです。広岡[らいてう]を私は恋しています」と書かれた、しげり（紅吉）から浩（奥村）へ宛てた手紙の末尾の差出人名は「モンスター」となつてゐる。一方、詩のなかの「冷たき魔物」は、らいてうのように読める。そうであるとすれば、茅ヶ崎での悲劇の一夜以来、紅吉のなかには、「モンスター」である自分と「魔物」であるらいてうとが同時に住み着いてゐたことになる。「モンスター」は、「魔物」によって産み落とされた「赤ん坊」であり、不実なことに最後には、「魔物」は自分の「子供」の生贖を食いちぎろうとしている。「冷たき魔物」という詩は、一四の連から構成されているが、以下は、最初の連、第三連と第四連、そして最後のふたつの連である。

冷たき魔物は／今ここに、／赤裸な人世の前に／生膽とられた子供の肉軀は／只消へて逝くよな響をたてて／びくりびくりと動いてゐる。

……

秘密から生まれた／お前と云ふ魔物冷たい魔物／虚偽から生まれた／わたしと云ふ子供、赤裸の子供。

不可思議の思ひ出は／眞赤にむかれた子供の肉軀の陰にかくれて／恐ろしい顔して黒燿石のなかからぞのく。

……

さようなら／さようなら／破られた調子と／亂された調子、／葬はれた調子で／丸裸の子供は死んで逝く。

さようなら、／さよなら／赤裸な人世の前に／虚偽から生れた私と云ふ／その赤ん坊は死んで逝く／さようなら<sup>145</sup>。

この詩の最後には、「拾月二拾九日文祥堂の二階で」と付け加えられている。それから推測すると、『青鞥』十一月号の最後の編集作業のさなかに、そしてまた、『東京日日新聞』の「新らしがる女」の連載のさなかに、この詩はいっせいに書かれたことになる。らいてうは紅吉のことをしばしば「私の少年」と呼んでいた。一〇月二九日の祥文堂の二階には、ほかの男性に心を奪われたことに由来する母親の残忍さと、それに加えて、その母親から自分の行為を無分別なものとしてなじられた際に被った傷心とに絶えかねて、黒燿石のなかに身を隠す母親に「さようなら」といいながら死んでいく少年が無残にも横たわっていた。

もっとも、母親がその男性と雷鳴の一夜を明かしたのも、もとをただせば、少年の猜疑心によって引き起こされたものであり、また、母親が少年から距離を置こうとしたのも、その主たる原因は、本人の真意はどうであったかは別にして、結果としてあたかも母を愚弄するかのようなコメントを新聞記者に流してしまった、その少年の身勝手に軽率な行動にあった。そう考えれば、「さようなら」は、少年の「身から出た錆」といえなくもなかったのであるが――。

「新らしがる女」の連載が終わった翌日（十一月一日）と翌々日（二日）の二回にわたって、「紅吉より記者へ」という題で紅吉からの手紙が、本人の了解を得たうえで、引き続き『東京日日新聞』の「東京観」に掲載された。手紙の日付は「三十日夕」となっている。そのなかで紅吉は、「活字になつて現はれて来る自分の姿、言葉、心や頭、あんなに迄、あんなに迄自分の知つてゐない自分の忘れてゐる自分が出てゐるのが不思議でなりません。私は實申しますと、あす出る自分、翌日出て来る自分が全く案じられてならなかつたので御座います。……それから又私はあの記事について或る友人の二〔、〕三から私の想ひもかけなかつた話を聞きました、それはあの記事に出てゐるものに依つて如何にも私が卑劣だ、そして自己辯護の上手な奴だ、正直を看板にして偽をつく子供だ、友を賣つて平然としてゐる人間だ、と。私は、私にはそんな心がそりや全くなかつたのです」<sup>146</sup>と、日々活字によって描き出されていく自己の姿に驚き、友人からの叱責にも困惑する。そして、らいてうについては、次のように、相手の不快感を察したうえで、少々自虐的ではあるが、自分の幼さを認めている。純粹に自発的なものであったのか、ある程度強要されたものだった

たのかはわからないが、結果としては、これは、このとき率直に自覚された、少年から母へのおわびの言葉として読むことができるのではなかろうか。

全体通じて私はあんまり自分を知らずに饒舌り過ぎました、只平塚さんのことを私が悪くばつかり話してゐたと思はれてゐますから〔、〕それが記事の終り迄心苦しく思つてゐました。平塚さんに迄いろいろのことを思はれてゐるかと思ひますと〔、〕つくづく自分乍ら自分が痛ましい様な可哀そうな馬鹿の様な赤ん坊の様な氣になつてしまひました<sup>147</sup>。

これまで、らいてうと紅吉の関係は「同性の恋」や「同性愛」、あるいは「レスビアン・フェミニズム」という用語でもってさまざまに表現されてきているが、その後の生涯にわたるらいてうと一枝（紅吉）の持続的なきずなの強さを考えてみれば、また、いまだ二〇歳に満たない一九歳の紅吉と、すでに数年前に森田草平とのあいだで起こした「塩原事件」を潜り抜けてきていた、二六歳のらいてうとの経験の差というものに勘案すれば、このとき表面化された紅吉かららいてうへの感情のほとぼしりは、いわゆる「同性愛」の破綻からくる嫉妬というよりも、むしろ潜在的実態を構成していたのではないかと思われる「母子愛」の一時的崩壊からくる心身の喪失に、より近いものであったのではないだろうか。

さらに、もうひとつ付け加えるならば、四月の上京以来、絵を描くことへの葛藤が精神的なストレスを引き起こし、この時期の紅吉の言動に不安定さをもたらしていた可能性もあったのではなかろうか。すでに引用によって紹介したように、「私は父の希望するやうに、絵をかく人になる氣などまるでなかつた。それどころか絵をかく勉強などさせる父を心のなかでどんなに憎んできたか知れない」。それにもかかわらず、らいてうに対しては、「きっと私はいい絵をかきますと言ひきつた」。そして、思いもよらぬ茅ヶ崎の南湖院での転地療養——退院できたのは、九月一四日。本当は絵など描きたくない、しかし、約束した以上は描かなければならない、それでも病がそれを許さない、結果は——文展への不出品とそれに続く一〇月二四日の受賞者の発表、そして最終局面へ。こうして一〇月二九日付の『東京日日新聞』紙上において、ついに紅吉は押し出されるようにして青鞥社退社の表明を行なうのである。らいてうとの確執の底流にあつては、こうした絵の製作を巡つての葛藤がこの時期紅吉の内面を鋭利に刺激していたことも、決して見逃すことはできないであろう。

らいてうとの「同性の恋」はこうして完全に終息した。しかし、それはそれとして、同性へ向かう一枝の関心は、決して一過性のものではなかつた。その後も、その生涯において、女性の美しさや才能に魅了されていく一枝の姿がしばしば認められることになるのである。

## 五. 安堵村再訪と青鞥社との決別

青鞥社から身を引いた紅吉は、安堵村を再訪したいとの希望を憲吉に知らせたものと思われる。以下は、そのときの一枝の回顧である。

青鞥でのいろいろな事件のあったあと、当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですから、教えてもらうために一人でのみに行きました。『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫ったのです<sup>148</sup>。

この再会がいつだったのかを正確に特定することはできないが、一九一三（大正二）年の『青鞥』一月号の表紙絵から「アダムとイヴ」【図二四】に差し替えられていることから判断すると、青鞥社を退社すると、すぐにも紅吉は、憲吉に面会の手紙を出し、その年（一九一二年）の遅くとも暮れまでには安堵村を再訪し、表紙絵の依頼をしたものと思われる。紅吉にとっても、またらいてうにとっても、この表紙絵の製作は、暗黙のうちにふたりの関係を何とかつなぎ止めておくためのわずかに残された唯一の手段だったのかもしれない。再会すると、まず一枝は、異画会に出品した二曲一双の屏風《陶器》が入賞したことを祝って、この春に木版画の「壺」を贈ってもらっていたことに対してお礼を述べると、その間青鞥社で起こった一連の出来事について、さらにはつい最近退社したことなどを告げたいと、おもむろに、表紙絵の製作を依頼したしたものと思われる。それを聞いた憲吉は、快く了解したであろう。もっともそのとき、前回同様、突然にも表紙絵を依頼する一枝の一方的な態度に、憲吉は多少なりとも戸惑いを感じたかもしれない。あるいはまた、話をしていくうちに、忘れかけていた熱い思いが、再び憲吉の胸中に蘇っていったかもしれない。しかし、それを明らかにする資料は残されていない。たとえ後者であったとしても、そのときの憲吉の思いは、またしても一枝に伝わらなかったのではないだろうか。紅吉の心は、どうやら帰京後も、別の関心事に奪われていたようである。

若き日の彫刻家の朝倉文夫は、越堂をはじめ、紅吉や田村俊子などとも近所付き合いをしていたらしく、そのころのことを以下のように回想している。その後朝倉は、一九一三（大正二）年秋の第七回文展に、越堂の父親の倉松をモデルにした《尾竹翁》を出品することになる。そのことを考えると、ちょうどこのころから、しばしば朝倉は越堂宅を訪れていたのかもしれない。数年前の二〇代半ばという早い時期に、すでに彼は、「アルバイトで得た金で、その後ずっと住んでいる谷中天王寺の地にアトリエを新築」<sup>149</sup>していたのであった。

そのころ、青鞥社の新しい女性ともよく交際をしていたが、思えばおもしろい時代だった。私の住んでいた谷中の天王寺町には田村松魚君が住み、その夫人が有名な田村俊子さんだ。また私の隣には尾竹竹坡、国観という日本画家の兄弟とその長兄の尾竹越堂の三人を育てた高橋大華という先生が住んでいたのので、私は高橋家や尾竹越堂さんのところへもよく遊びに行った。その越堂さんの娘が一枝さんすなわち紅吉で、そこへ神近市子、伊藤野枝などという女史連が往来していて、自然知り合いになった。

ある日、越堂さんから招かれて『きょうは、“新しい女”に酌をしてもらおう』というので、紅吉、市子、野枝の三女史が青鞥社の出版事務をしているのをつかまえて、越堂老が『青鞥社の事務は青鞥社でやれ、せっかく客を招いたからもてなせ』と大喝したもので、大いにご馳走になったのだが、越堂さんは『芸者の酌などというものはつまらんもので、“新しい女”のお酌で飲む酒は天下一品』だとひどくごきげんだった。

おそらく、この人たちのお酌で飲んだ人はあまりいないだろう<sup>150</sup>。

荒れ狂う嵐のなかの青鞥社退社から一日、また一日が過ぎ、紅吉の心にも徐々に平静が蘇っていったものと思われる。そうしたころの二月一〇日の午前一〇時、ひとりの青年が下根岸の紅吉の自宅を訪ねてきた。そのときの紅吉の心身の落ち着き具合はどうであったろうか。年が明けた一九一三年の『新潮』一月号のなかの「謂ゆる新しき女との対話—尾竹紅吉と一青年」と題された一文に、その答えを求めることができる。紅吉宅を訪問した「一青年」とは、『新潮』の記者であった。この一文は、この青年の紅吉から受けた印象から書き出されている。そこには、「紅吉は愛す可き女だ。天真で、卒直で、無邪気で、素朴で、単純で、正直だ。彼女の色は黒く、髪は硬く、顔も、鼻も丸く、謂ふところの美人ではない。けれども見よ！其の眼と、頬と、唇のあたりには、彼れのそれ等の性質の總ゆる美點が雲の如くに漂つて、接する人々に、一種の親しみを感ぜしめる。新聞の三面記事や、人々の噂に創造された尾竹紅吉と、尾竹紅吉其の人の實體とは全然別個のキャラクターであることを、親しく紅吉の實體に接した余は断言する」<sup>151</sup>と、述べられている。本題の部分では「吉原登楼」などについての型どおりの質問もなされているが、これらに対する応答も含めて、全体として、感情を抑えた、冷静な受け答えとなっている。以下は、前置きが終わり、本題に入った青年と紅吉の対話の一部抜粋である。過去についての話題の部分は割愛し、この時期の紅吉の心情を知るうえで必要と思われる対話部分が主として選択されている。

青年 貴方はあゝ云ふ〔大坂毎日や東京日日のような〕記事を承認することが出来ませんか。

紅吉 いゝえ、全然——私の実際とは全きり違つて居ります。初めの中は腹も立ちましたし、辯解もしようと思ひましたけれども終ひには寧ろ滑稽になりました。……今では辯解しようなどゝは思ひません。……長い將來を期して、眞面目な仕事を以て本當の私と云ふものが了解されるのを待つより外ありません。

青年 しかし、あゝ言う記事が出ましても、家庭の方は別に貴方の一身に對して干渉されませんか。

紅吉 初は随分詰問を受けましたけれども、何分事實が違ふもんですから、今では何ともありません。

青年 貴方は青鞥を退社したんださうですね。

紅吉 えゝ、私が居ますと、私一個のことがいろいろ不眞面目に書かれる時に、青鞥と云ふものにまで累を及ぼしますものですから、それで退社いたしました。

青年 それで貴方は、貴方自分を世間の云ふ「新しい女」と自認して居ますか。

紅吉 いゝえ、——世間で云ふ新しい女と云ふものは、よく分りませんけれども、不眞面目と云ふ意味が含まれて居るやうですね〔。〕私は不眞面目と云ふことは大嫌ひです。……私自身はどちらかと云ふと昔の女で、私の感情なり、行為なりは、道徳や、習慣に多く支配されて居る事を感じます<sup>152</sup>。

この青年が訪ねてきたころには、もうすでに紅吉は、憲吉の下絵を版木に彫り始めてい

たかもしれない。らいてうは、当時の紅吉についてこう回想している。「すでにおもて向きは退社となっていながら、紅吉は編集室へもわたくしの円窓の部屋へも、相変わらず顔を見せていますし、三巻新年号からの表紙絵——それはアダムとイブを描いたすぐれたものですが——を、自分で木版を彫るなど、たいした骨のおり方でした」<sup>153</sup>。

一九一三年一月号の『青鞆』は、紅吉の「アダムとイヴ」に表紙絵が差し替えられた。他方、内容においては、「新らしい女、其他婦人問題に就て」を「附録」として巻末に組み、創刊以来の文芸雑誌としての性格を保ちながらも、女性解放運動へ向けての機関誌的存在へと、この号から徐々に舵が切り替わることになる。このことを考えると、前年の紅吉の一見無軌道とも思える一連の行動は、青鞆社内の一部においても問題視されることがあったとはいえ、それは決して無駄であったわけではなく、内部の人間に対して「新しい女と婦人問題」への自覚を促すうえでの隠れた役割を担い、この方向転換の伏流水となって生きていたといえるのではないだろうか。換言すれば、青鞆社にとっての紅吉の存在は、平板な秩序の維持にとっては単純なるマイナスであったとしても、歴史的課題への目覚めという意味においては、複雑にもプラスの異化作用をしたといえるのではないだろうか。疑いもなくこの新年号は、表紙に表現された図像といい、着目された特集の内容といい、その双方において、『青鞆』にとってのひとつの記念碑となる号だったのである。

一方で紅吉は、『中央公論』新年号の特集「閨秀十五名家一人一題」のために、「藝娼妓の群に對して」の執筆にも、そのころ精を出していた。『青鞆』において発表されたものが主として詩、ないしは日記や手紙の形式をとった散文であったことを考えれば、これは、それまでにみられなかった論説文であった。内容は明らかに、半年前の吉原見学を参考にしたものであったが、この間の紅吉は、こうした論説文を十分に書きこなすにふさわしい、旺盛な読書家だったようである。たとえば、大阪にいるときは図書館で「北村透谷とか中江兆民のかいたものを讀んだりして」<sup>154</sup>いたし、上京してからも上野の図書館通いは続いた。また、田村俊子からもらったお人形さんが飾ってある下根岸の自宅の「机の横の書棚には和洋の文學書類が詰込まれて」<sup>155</sup>もいた。この「藝娼妓の群に對して」は、紅吉にとってのはじめての婦人問題への関心を表出するものであった。以下は、その論点の抜粋である。

人世を具體的に表現してゐる今日迄の歴史は男性の性格と天職を述べて來てゐるに過ぎぬ。……今日の文明は獨り男性の舞臺であつて、……換言すると今日の文明は男性の文明にして女性の混入することの出來ない文明であると。……その男性的文明のなかに生れた女性が全くとりえのないものとせられ人格あるものとして尊敬されないのは當然である。……彼等藝娼妓の群の存在、増加は男性の野獸的情慾の人類記録に一層の光彩を放つものと見てもさしつかへはないと思う、……これらの群の存在は女性にとって完全なる女性を男性にも又同じく知得さし得ぬことを悲しむのである。女性の解釋が眞實に出來ないことを悲しみたいのである。人格あるものとして尊重されないのを悲しむものである。……男性に女性の所謂暗黒面のないのと同じく女性みづからも暗黒面の女性を壊碎してしまいたいのである。……今日の文明から暗黒面の女性を消滅せしめたなら今日の男性は如何に表面の女性に男性自身を示すであろう。……暗黒面の女性是要するに藝娼妓をさすべきものである。曾て吾人は暗黒面の女性と

表面の女性を単に女性として彼の奇矯に瀕する男尊女卑論から打破し相互の人格を尊重し尊卑を排して優劣を以つて女性の標準を定めたいと思う、即ち赤裸な原始に歸り作られたる性格の本質にとつて尊重仕合いたいと考える<sup>156</sup>。

最後の「赤裸な原始に歸り作られたる性格の本質にとつて尊重仕合いたいと考える」という語句には、平塚らいてうの『青鞥』発刊の辞「元始女性は太陽であつた」を思い起こさせるものがあるが、他方、『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫つたのです」という一枝の回想と重ね合わせてみると、この最後の語句は、人間相互の原初的關係を、つまりは、一枝と憲吉のあいだにあって求められるべき男女の交わりの基本となる形式を、無意識的に先取りしたものとしてみても可い。そのような意味において、『青鞥』を飾つた表紙絵「太陽と壺」のみならず、この「アダムとイヴ」も、らいてうと憲吉へ向けられたこの時期の一枝の自覚なき心象を直截的に投影し視覚化したものだったといえなくもなかつた。

この『中央公論』新年号の特集「閨秀十五名家一人一題」には、田村とし子の「同性の戀」や平塚らいてうの「新しい女」も含まれていた。「新しい女、其他婦人問題に就て」を「附録」として巻末に組んだ一月号の『青鞥』と考え合わせると、まさしく一九一三（大正二）年の正月は、日本における「婦人問題」への関心がスタートラインについた時期といえよう。それはさらに加速し、その年の七月には、「婦人問題号」と銘打つて『中央公論』は夏季臨時増刊を發行するに至つた。そして、さらにそれが、『婦人公論』の創刊へと發展していくのである。そのとき尽力したのが、のちに社長を務めることになる、大学を出たばかりの嶋中雄作であつた。

嶋中〔雄作〕は奈良縣三輪町の醫家に生れた。畝傍中學を経て早稻田大學哲學科に學び、この年〔大正元年〕の九月卒業したばかりである。學生時代には、島村抱月にもつとも傾倒し、したがつて自然主義文學運動には深い興味を有つていたごとくであつた。當時聲名高かつた中央公論社であつたから、大きな期待をもつて入社したのであるが、入つてみるとその組織は家内企業を出ない程度のものであつたのでいささか驚いた。……明治末年一世を風靡した自然主義文學運動は、いくつかの對立的思想を生んで衰退して行つたが、大正期に入ると、澎湃として個人主義思想が擡頭してきた。特に婦人問題が重視せられて、婦人の自覺と解放が叫ばれた。これに刺戟されて起こつたのが平塚雷鳥などの『青鞥社』の運動であつた。嶋中はこの動きに注視し、〔主幹に就任したばかりの瀧田〕樗陰に獻言して『中央公論』夏季臨時増刊を發行せしめて、これを『婦人問題號』と名付けた（大正二年七月一五日發行）。これが反響を呼んだことも一の理由であろうが、新しい婦人雑誌の當然生るべき時代の趨勢たることを麻田社長に説いて、ついに容れられるところとなり、ここに『婦人公論』が創刊されることとなつた。大正五年一月のことである<sup>157</sup>。

第一部「出会いから結婚まで」の第一章「富本憲吉と尾竹一枝の出会い」においてすでに詳述したように、嶋中雄作と富本憲吉とは、在籍した中学校こそ違つていたが、中学時代にすでに面識があり、富本をウィリアム・モリスの社會主義思想へといざなつたのが、

この嶋中だったのである。

大正期に入り、台頭してきたのは、ただ個人主義思想だけではなかった。大杉栄と荒畑寒村の手によって、『近代思想』が創刊されるに至った。

天皇の死とともに明治時代は終り、改元して大正となった。……大正元年〔一九一二年〕の十月一日にやっと初号を出した。誌名は『近代思想』……三十二ページ定価金十銭という薄っぺらなものであったが、とにかく大逆事件以降、沈黙雌伏を強いられていた社会主義者が運動史上の暗黒時代に、微かながら初めて公然とあげた声である<sup>158</sup>。

寒村の回想は、さらに続く。

当時の文壇には、人生の無解決なんていう従来の自然主義説に代って、自我の解放とか個人の自由とかいう観念が、個人主義の哲学的な体系を整えないまでも、一つの新しい傾向として現われていた。たとえば、雑誌『青鞆』のいわゆる「新しい女」のグループは個性の完成を唱えていたし、『早稲田文学』の相馬御風君は自我の生命の燃焼を説いていた。「白樺」派の主張や作品にも、こういう傾向が明らかにうかがえたのである。大杉〔栄〕の主張には、こういう文壇の新しい思潮と共通するところが多く、私たちはこれらの傾向にもとより同情を惜しまなかった。しかしその反面、これらの文壇人が社会と個人との関係に深い認識を欠き、社会改革を度外視して個性の完成や自我の拡充を可能と考えるような、二元論的な個人主義の旧套脱しない観念に、私たちは失望を禁じ得なかった<sup>159</sup>。

ちょうどそのころであろうか、「ある時、私〔荒畑寒村〕と上野から根岸の方を散策した際、青鞆社同人の尾竹紅吉の家を見つけると、彼〔大杉栄〕はいつもの流儀で臆面もなくこの未知の女性を訪問した。そして画室に迎えられた彼は、空腹を訴えて飯のご馳走になった上、『あなたは知らぬ男にでも、空腹だといえば飯を出してくれるが、もし性欲に餓えていると言ったらどうしますか』と質問した。彼女が返答に困っていると、食欲も性欲も生理的には同じじゃないかと追及して、生まれじめな紅吉女史をからかって面白がった」<sup>160</sup>。こうしたことがきっかけとなって、それ以降、大杉は紅吉の家をときどき訪ねてくるようになった。のちに一枝は、大杉のことをこう回顧している。

その頃大杉〔栄〕さんとおつきあいしていましたから大杉さんが尋〔訪〕ねてみえるたびに、無政府主義やクロポトキンのことをうかがったりしていました。大杉さんは私のぼんやりさをなんとかしてやりたいとされたようです。幸徳秋水の大逆事件のことも、大杉さんからきいて……。そのとき、私たちの自由も、進歩も、それをはばんでいるものをとりのぞかない限りどうすることも出来ないのだときかされたことは、なんといつても、それからあとの自分の考えの基底となつてきているような気がします<sup>161</sup>。

一枝がこのように回顧しているところをみると、一枝の社会主義への初期の関心は、この時期に大杉によって植え付けられたのであろう。

ところが、自由主義的な「多角恋愛」により、血に塗られた惨劇が、その数年後に引き起こる。大杉には年上の堀保子という妻があった。夫の入獄中は苦労を重ね、『近代思想』の刊行では広告を担当して事業を支えた。大杉と伊藤野枝が知り合うのは一九一四（大正三）年のことで、当時伊藤はまだ辻潤の夫人であった。次に翌年、自分のフランス語の私塾の生徒であった神近市子と、大杉は関係をもつことになる。そうするうちに大杉は、伊藤との恋愛を進展させ、保子夫人と別居し、同棲生活に入る。そしてこの「多角恋愛」は、一九一六（大正五）年一月、神奈川県葉山村の日蔭茶屋の旅館で大杉が神近に刃物で傷つけられるといった惨事へと展開し、終末を迎える。いわゆる「日蔭茶屋事件」と呼ばれるものである。

堀保子は、「新しい女、其他婦人問題に就て」を「附録」として巻末に組んだ一九一三年一月号の『青鞆』へ、堀保の執筆者名で「私は古い女です」という論考を社外から投稿していた。表題から受ける印象とは異なり、実際の内容は、自分が「古い女」であることをことさら強調することによって、それに代わる「新しい女」像を逆説的に浮き彫りにしていた。保子が「見るからに日本的な内気な奥さんという感じ」<sup>162</sup>の女性だったことを考えれば、この文章のなかに大杉の影を見たとしても、あながち憶測とばかりは言い切れなかったであろう。そして、すでに紹介したように、伊藤野枝と紅吉とは、上野の図書館への行き道を競って歩いたことに端を発して知り合い、その後青鞆社のなかにあって年の近い小林哥津を加えて、あたかも三羽鳥のごとくによく遊び、よく話もした仲間同士であった。また一方、少し年長の神近市子とは、『青鞆』創刊一周年を記念して開かれた宴席で知り合ってから、「生涯の盟友」と呼ぶにふさわしい関係へと、晩年に向けてそのきずなを強めていくべく間柄にあった。こうした自分の周りの親しい友人たちのあいだで、旧弊な制度や習わしに縛られない、いわゆる「自由恋愛」といった名のもとに、そのような凄惨な事件が数年のうちに起きようとは、紅吉の鋭い直感力をもってしても、当時全く想像だにできなかったのではなからうか。

「アダムとイヴ」を彫り、「藝娼妓の群に對して」を書き終わると、紅吉は、この年（一九一三年）の第一三回巽画会絵画展覧会へ出品するために《枇杷の實》【図二五】【図二六】と題された六曲屏風一双の製作に本格的に取りかかったものと思われる。この作品は褒状一等に入選した。昨年度の作品《陶器》が三等賞銅牌であったことを考えると、ひとつ下の受賞ではあったが、その間新聞にあって「五色の酒を飲み、吉原に遊ぶ新しい女」といったイメージでセンセーショナルな話題をふりまっていた紅吉の作とあって、世間の関心は高かった。四月五日付の第七巻第七号の『多都美』は、紅吉の絵の総見が準備中であることを報じている。

青鞆社を退いた尾竹紅吉女史は殆ど一ヶ月の間寝食を忘れて本郷西須賀町の生田長紅氏方の二階に閉ち籠り畫導を揮つてゐたが、殊に出來得るや本會出品した。畫は六曲屏風一双にて藤原時代の人物を描き『枇杷の實』と題せるが落款は本名の『一枝』で感じのいゝ作である。されば別記の如く紅吉の知己はち大連の總見をなさんとて其準備中である<sup>163</sup>。

この号の『多都美』は、総見が準備中であることだけでなく、別の「消息欄」において、「尾竹一枝氏は伯父尾阪竹坡氏の後援に依て文藝雑誌を發行するさうである」<sup>164</sup>と報じ、一枝の次の計画について短く言及していた。そして、この予告どおりに、そのおおよそ一年後に『番紅花』という雑誌が一枝の手によって創刊されることになるのである。

準備が整い、四月一日に、ジャーナリストや文化人が参加して総見が行なわれた。「事務所では切りに『お腹が痛い』と云つてゐた」一枝ではあったが、それでも、二〇歳の門出を祝うかのような、春爛漫の晴れがましい催しだったにちがいがなかった。さらにそのときの様子を、『多都美』は次のように伝えている。

青鞆派の一人として新しい女の名を天下に馳せた尾竹紅吉氏の丹青の花が麗しく本會の展覽會場に咲いたので、春の上野は去年に増して人目を集めた。中にも文士、畫家、女優の面々が同氏のために總見をやつたのは振つてゐた。時は四月一日正午である。文士の生田君を始めとして新聞記者畫家女優等數十名韻松亭から會場へ繰込むで熱情を罩めた紅吉氏の六曲屏風一双と云ふ大作「枇杷の實」の前に立つて讚美の聲を漏らす。……嚴君越堂氏や、伯父國觀氏は其娘姪の今日の譽れに一種のプライドを感じたらしい面持ちであつた。……因に紅吉氏の繪は福島於菟吉氏が買った<sup>165</sup>。

しかしこの四月二〇日付の『多都美』には、一枝の作品に対する齒に衣着せぬ批評文も、同時に掲載されていた。以下は、津田青楓の「異會展覽會を見て」の一節である。

近頃、新聞や雑誌で馬鹿に持て囃やす所謂新らしき女の一人に尾竹紅吉と云ふがある。其人の作も出てゐるのでニヤケた三文蚊士や青鞆派のお轉婆連が總見をやつたと云ふ騒ぎ、如何な名作かと見れば昔の繪巻物からとつて來た構圖に何等の新奇も、創意もない古い古いものである。新らしい女ならばコンベンションを破壊したものを描きさうなものだ。あんな下らない模倣的なものを出して新らしい女が呆れて了ふ。名作に旨いものがないとは眞理である。僕は失望した<sup>166</sup>。

そして次の号に、黒田鵬心の批評記事「清水町より 異畫界展覽會を觀て」が出た。そのなかで鵬心は、一枝の作品についてはこのように評していた。

この繪は所謂新しい女たる紅吉女史の作だと云ふので注目されてゐるが、繪としても注意すべきものである。殊に婦人の繪としては今までの婦人か多く華美な風俗畫を描いてゐたのと代りこれは男の畫家の題材と少しも違ひがないので珍らしい、實は去年の此の展覽會では男とも女とも知らず、越堂氏の子とも知らずに可なりうまいと思つて觀た、併し竹坡氏の模倣のうまいのだと云つた。その言に就いて女史は後で大に怒つて余の友人に詰問したと聞いたが、今年の繪も亦大體に於いて竹坡氏の模倣を出ないと思ふ。金と銀と黄とあまり違はぬ繪具を用ひて全體の調子を纏めたところは此の繪の第一の佳い所である<sup>167</sup>、

鵬心のこの「清水町より 異畫界展覽會を觀て」は、出品作品の短評で構成された記事で、どの作品もわずか一行か、せいぜい二、三行の寸評であるのに比べて、《枇杷の實》の批評だけが、このように突出した長文となっていた。それだけこの作品が、鵬心の関心を強く引き付けていたことは間違いないであろう。

その一方で、こうしたまともな作品評に交じって、この時期の記事のなかには、皮肉や冷やかさを少々感じさせるものもあった。たとえば、『讀賣新聞』の「紅吉の畫が賣れる——三百圓で花魁身受の噂」の記事がそうである。すでに紹介したように、確かに昨年七月一〇日付の『萬朝報』の「女文士の吉原遊」のなかにおいて、記者のインタビューに答えるかたちで紅吉は、「私の花魁は榮山さんと云ふ可愛い人でしたよ……私は眞實に身受がしたくなり茶屋へ歸つてから聞きますと千兩は掛かると云ふんです」と、語っていた。「紅吉の畫が賣れる——三百圓で花魁身受の噂」を書いた『讀賣新聞』の記者は、おそらくこのことが頭のなかに印象深く残っていたのであろう。また、この作品が、世間の関心を引いている「新しい女」の作品ではなく、まだ無名の普通の男女の作品であつたならば、このような騒ぎが起こつたらうかという思いもあつたかもしれない。いずれにしてもこの記者は、三〇〇円で絵が売れたことと、榮山の身受け話と、そして文芸雑誌の創刊予告とをうまくつなぎ合せて、次にみられるような刺激的で話題性に富んだ記事へと仕立て上げたのだった。

新らしい女の標本の様に伝はれてゐる尾竹紅吉は見様見眞似で繪筆を弄ぶことが上手な上に巖父越堂氏の仕込で一通り物になつて居るが、今回一枝といふ畫名で異畫會に出品したのは「枇杷の實」と題する六曲屏風で、大枚三百圓と札がつけてある、世間は妙なもので、新しい女のやる事なら、何に限らず大騒ぎをする、この畫の總見なども馬鹿騒ぎの一つだろう……その畫は開會間も無く物好きな福島於菟吉氏が買取つたので、紅吉はホクホクもの、サテ其の三百圓は何うなるのかと云へば、今度紅吉が出す雑誌の保證金に充てるのだそう、花魁身受など評判を立てゝ置いて、陰でペロリと舌を出す紅吉も女ながら人が悪い<sup>168</sup>

一枝は、根津神社に近い生田長江宅に寄寓し、「殆と一ヶ月の間寢食を忘れて」この《枇杷の實》を製作した。もうこの時期になると、母親のうたと妹の福美も大阪を離れ、下根岸の地で家族そろって生活していたものと思われる。一枝が生田宅の一室をなぜそのとき間借りしていたのか、その理由はよくわからないが、家族の上京に伴い手狭になり、製作に集中できる部屋が必要とされたのかもしれない。あるいは、「紅吉の今の家は大變家相が悪くて長女が病死する」<sup>169</sup>らしく、そのことを気に病んでのことであつたのであろうか。もっとも、その少し前、立ち退きを迫られていた生田は、次の借家として、根津権現上の高台に大小九室もある立派な二階建ての家を見つけると、その家賃の八〇円の支払いについて、当時慶応義塾の学生であつた佐藤春夫に、「無理をして六十円は出すが、あとの二十円のところを五円は〔生田〕春月君に出させる。あとの十五円で君はその家の一番気に入つた一室に来て住む気はないか」という相談<sup>170</sup>をもちかけ、佐藤はそれに同意している。この新たに賃貸された生田家の豪邸に一枝が同居するにあつても、そうした事情がひょっとしたら隠されていたのかもしれないが――。

「生田家にいる姉のもとへ、家からのおつかい役で出入りする紅吉の妹、福美<sup>ふくみ</sup>さんを、佐藤春夫が見そめたのもこのころでした。福美さんはその名のように、大柄なからだながら、姉さんとは違って女らしい、やさしい感じの関西ふうな美しい人でしたが、たいへんな姉思いで、何ごとにつけ、『姉さん、姉さん』と、紅吉を大事にするのでした」<sup>171</sup>。しかし、ふたりの恋を知った越堂は、それを認めようとはしなかった。尾竹親<sup>したし</sup>が、一枝から聞いたこととして伝えるところによると、こうである。

「あんな、片方の手を懐に入れたままものを書く奴には、どうせ碌なのがない……」という父の反対で、お互いに心を引かれながらも、結局この二人の淡い恋は実を結ばなかった。

「そのころ、私が佐藤さんの恋文を妹に手渡す役をしたわけなんです<sup>あいだ</sup>が、間にはいつて私が邪魔をしているのではないかと、佐藤さんは大分邪推していたようです」<sup>172</sup>

島田謹二は、この時期の佐藤の詩作について、こう解説する。

その心境は、「泉と少女」と題する詩の中に直寫されている。……詩風はこれまでのものにくらべて、まるで一變しているのではないか。ここに表われる「少女」は……當時名を知られた日本畫家の令嬢であつた。……彼は改めてわが身の在り方を省み、清らかな少女にふさわしい清純な魂の人に立ち戻ろうとした。……尾竹ふくみとの戀を契機にして、彼は或る意味で人間がかわつた。生活もかわつた。これから、彼は一種のどん底のなかをさまよい歩いて、詩筆を捨てた<sup>173</sup>。

春夫は、「少年の夢をいざなふ」少女福美の清らかさを、こう歌い上げた。次は、その「泉と少女」の前半部分である。

泉よ、泉よ、水の舞踏よ、  
杯にあふれ出づる山の酒よ、  
奏づる妖精の歌にあはせて、  
よき花かげにをどりいでつつ、  
汝はメルヘンのなつかしさもて  
しばしば少年の夢をいざなふ<sup>174</sup>。

この詩が発表されたのは、一九一三（大正二）年一月の『三田文学』においてであった。そうであれば、春夫と福美がはじめて顔を合わせたのは、前年の暮れのことだったのだろうか。しかし、ふたりの淡い恋は、最後まで淡いまま、何か具体的なかたちをなすようなことはなかった。一方、紅吉と青鞥社との結び付きも、潮が引くように、しだいに弱まっていった。おりしも『中央公論』は「臨時増刊婦人問題号」を七月に刊行した。そのなかで「平塚明子論」が生まれ、一〇人の論者のなかに交じって紅吉も「自叙傳を讀んで平塚さんに至る」と題された人物評論を寄稿した。昨年の一〇月三十一日付の最終回の「新らしがる女（六）」では、「平塚女史から大變怒られたのでモウこれから平塚の事は一切口に

しないと〔紅吉は〕言つてゐる」と報じられていた。それから約八箇月が過ぎ、紅吉はいま一度らいてうを見詰めた。そして自分を見た。

いゝにしろ、わるいにしろ、人一人をあらたまつて評をすると云ふことは随分責任のある、そしてむつかしいものです。……私が一番最初に平塚さんを知つたのは〔森田〕草平氏の自叙傳を讀んだ時なんです。その時私は随分、様々の好奇心を自叙傳を通して平塚さんの上に描いておりました。そしてどうも不思議なすばらしい人だとも考え、恐ろしい人のようにも考え、女として最も冷つこい意地の悪い人のようにも思つてをりました、……そして讀み終つた日などは、すぐにでも東京に出て面會して私の解釋がどうだかみきはめたいとまで好奇心を一ぱいもつてをりました。……平塚さんの門の前に連れてこられたその時、私は右の手に自叙傳でも持つて一々讀んでゐるかのやうに、舞臺監督のやうな心持で私はそら芝居が始るのだと云ふ風で門をあけました。……私が再び上京してから、私と平塚さんはよく逢ふやうになつたんです。私が自叙傳をよんだときに握つてしまつた好奇心をどうにかしてはつきりしてしまひたいと云ふ私の行為は、又いつの間にか平塚さんからもいぶかしい不思議な奴だなあ、どんな奴かと云ふそこに起きてくる自然の好奇心がいつの間にか、かち合つて、そうした中から、いつの間にか眞實が生れそして私と平塚さんは、一步ふみ込んだ場所に愛と云ふものを結びつけて立つてゐるやうになつたのです。……私はかつての私と平塚さんとの間の感情や行為を思ひ出しますと、とてもこの原稿がかけません。平塚さんは、私達よりも、どれだけ涙もろかつたでせう。私はあらゆる我儘をしてみたら平塚さんを困らせたものです。今考えると全くお氣毒です。……なんだかばらばらになりましたが、私はこれより以上かくことを好みません。……この記事はかへつて平塚さんの今の位置なり、名譽なりを傷つけたかも知れませんが、しかしその邊のことはどうぞしかるべく御許し下さい。私がこの原稿をかくに對して、充分の好意をもつてゐることは、全く實際だと云ふことを信じてゐますから<sup>175</sup>。

らいてうは、これをどう讀んだであらうか。ここに至つて紅吉は、ふたりの愛に向う様相を内省的に位置づけると同時に、破局に際してのらいてうの忍従の姿に思いを馳せる。何か、母親をいたわるかのような、かつての無邪気な少年の、成長ののちに現われる大人びた氣配が、この一文「自叙傳を讀んで平塚さんに至る」には漂っている。しかしながら、こうした紅吉のらいてうに對する冷静で理性的な距離の置き方と、そのときの『青鞥』が発信した距離の置き方とは、大きく異なっていた。翌月に刊行された『青鞥』八月号の「編輯室より」の記述に、それを見ることが出来る。たとえらいてうの筆になる記述ではなかったとしても、あまりにも形式的で事務的であり、その分紅吉に冷たかつた。以下は、その記述の抜粋である。「尾竹紅吉氏がまだ本社の社員であるかのやうに思つてゐる方もありますが、同氏が自分から退社を公言されたのは昨年の秋の末だつたかと思ひます。……同氏の特殊な性格を知つて居ますから社は大抵は黙許して参りました。けれども今日はもう社とも、社員とも全然何の関係もありません。従つて同氏の言動に就ては……社にとつてもらいてうにとつても誠に迷惑なものであります」<sup>176</sup>。

こうして、表紙絵「太陽と壺」と異画会への出品作品《陶器》にはじまり、「同性の恋」

「五色の酒」「吉原登楼」そして「恋の破綻」を経て、表紙絵「アダムとイヴ」の製作と異画会への《枇杷の實》の出品をもって、紅吉の青鞥社時代は最終的に幕を閉じ、七月の下旬、紅吉いや一枝は、長野、新潟、そして秋田への旅に出るのである。

(二〇〇九年)

## 注

(1) 尾竹竹坡に関する評伝として、次のものがある。尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年。著者の親は、竹坡の次男。この評伝のなかで、一枝の出生に関して、「紅吉——即ち尾竹一枝は、明治二十六年四月二十日、父熊太郎（越堂）の長女として、富山市の越前町で生まれた」（234頁）と記述されている。おそらく晩年の一枝によって提供された情報であると思われるが、一方、一枝が在籍した根岸尋常高等小学校の生徒明細簿（尋常科ノ部）には、一枝の生年月日は「明治二六年三月二〇日生まれ」と記載されており、「三月二〇日」であった可能性が全くないわけではない。

(2) 尾竹國観に関する評伝として、次のものがある。尾竹俊亮『闇に立つ日本画家——尾竹國観伝』まろうど社、1995年。著者の俊亮は、國観の孫。

(3) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、234頁。

(4) 富本一枝「母親の手紙」『女性』、1922年12月号、150頁。

(5) 富本一枝「青鞥前後の私」、松島栄一編『講座女性5 女性の歴史』三一書房、1958年、172頁。

(6) 尾竹親は、一枝が受けた教育について、次のように記述している。おそらく晩年一枝へのインタビューから得られた情報であろう。「[父の越堂は] たまたま明治三十二年の大火を機に、上京、その後大阪に移り、再び上京しているが、そうした移転にともない、一枝も三年までは東京の根岸小学校で学び、のち大阪に転校、尋常高等二年の時、たまたま夕陽ヶ丘女学校が創立されたので入学、そこの第一期生となった」（前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、234頁）。

(7) 『創立百十周年記念読本「根岸」』東京都台東区立根岸小学校、1985年、5頁。

(8) 東京都台東区立根岸小学校から与えられた情報によると、学年別男女別で入級日順に生徒に関する基本事項が記載された生徒明細簿が残されており、尾竹一枝に関しては、明治三二年と明治三三年の生徒明細簿（尋常科ノ部）にその記載が認められる。まず、明治三二年の生徒明細簿には、「明治三三年四月二日入級、明治二六年三月二〇日生まれ」と記載されている。このことは、明治三二年の年度末である明治三三年の三月ころに保護者から入学の意向が示されたことをおそらく意味するのであろう。次に、明治三三年の生徒明細簿には、同じく「明治三三年四月二日入級、明治二六年三月二〇日生まれ」と記載されているほかに、「退」の印が書かれている。退校年月日は未記入ながら、成績が一学期分のみ記入されていることから判断して、二学期が終了する前までに転校ないしは休学したものと考えられる。なお、保護者については「祖父の尾竹倉松」、その職業については「画工」、住所は「中根岸三七番地」と記されている。

(9) 前掲「母親の手紙」、同頁。

(10) 富本一枝「愛者——父の信仰と母の信仰」『大法輪』第25巻第9号、1958年、

57-58 頁。

(11) 東京都台東区立根岸小学校から与えられたさらなる情報によると、一枝は、一九〇二（明治三五）年二月二四日に、大阪市東区北久寶寺小学校から、この根岸尋常高等小学校へ転入している。届けられている住所は「下谷区中根岸町壱番地」であった。この二度目の東京滞在が、どのような理由から行なわれたのかはわからない。しかし、「父の仕事の都合で、小学校三年まで、東京にいた父の祖父母に預けられていました」と、一枝が回想しているところから判断すると、このときの東京滞在には、何か「父の仕事の都合」が関係していたのかもしれない。大阪への転居のために、一枝が再びこの学校を退学するのは、保存されている記録によると、一九〇三（明治三六）年九月三〇日のことであった。これは、一枝にとって、尋常科四年の在学途中の出来事ではなかったかと思われる。しかし一方で、この学校の尋常科を卒業し高等科一年に当時在籍していたことをうかがわせる記述がなされた別の関連資料も残されており、一枝の退学時の在籍学年については、現時点では必ずしも明確にすることはできない。

(12) 前掲「愛者——父の信仰と母の信仰」、56 頁。

(13) 同「愛者——父の信仰と母の信仰」、56-57 頁。

(14) 前掲「青鞆前後の私」、同頁。

(15) 『『青鞆社』のころ（二）』『世界』第123号、岩波書店、1956年3月、137頁。

(16) 前掲「愛者——父の信仰と母の信仰」、57 頁。

(17) 前掲「青鞆前後の私」、172-173 頁。

(18) 同「青鞆前後の私」、173 頁。

(19) 『『青鞆社』のころ』『世界』第122号、岩波書店、1956年2月、130頁。

(20) 同『『青鞆社』のころ』、131 頁。

(21) 同『『青鞆社』のころ』、同頁。

(22) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、同頁。

(23) 富本一枝「母の像——今日を悔いなく」、日本子どもを守る会編『子どものしあわせ』6月号（第121号）、草土文化、1966年、3頁。

(24) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、同頁。

(25) 前掲「青鞆前後の私」、同頁。

(26) 『創立80周年記念誌』大阪府立夕陽丘高等学校、1986年、84頁。

(27) 「文藝會と運動會」『大阪毎日新聞』、1909年11月7日、日曜日。

(28) 『夕陽丘百年』大阪府立夕陽丘高等学校、2006年、88-89頁。

(29) 前掲『創立80周年記念誌』、66頁。

(30) 「春淺き夕陽丘——高等女学學校の運動會」『大阪毎日新聞』、1910年3月21日、月曜日。なお、同じ日付の『大阪朝日新聞』においても、この運動会の様子は取り上げられた。記事の大半は、割烹着を着て頭に手拭いを巻いた、いわゆる世話女房姿で四年生が行なった「かばり張りの競技」の様相についてであり、写真入りで紹介されている（「かばり張りの競技」『大阪朝日新聞』、1910年3月21日、月曜日）。

(31) 前掲「青鞆前後の私」、同頁。

(32) 前掲『夕陽丘百年』、94頁。

(33) 富本一枝「痛恨の民」『婦人公論』第20巻、1935年2月、82頁。

- (34) 前掲『『青鞆社』のころ』、127-128頁。
- (35) 前掲「痛恨の民」、83頁。
- (36) 同「痛恨の民」、同頁。
- (37) 同「痛恨の民」、同頁。
- (38) 『女子美術大学八十年史』女子美術大学、1980年、48-49頁。
- (39) 前掲「痛恨の民」、85頁。
- (40) 同「痛恨の民」、同頁。
- (41) 同「痛恨の民」、同頁。
- (42) 同「痛恨の民」、85-86頁。
- (43) 同「痛恨の民」、86頁。
- (44) 平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第2巻、大月書店、1992年、24-25頁。
- (45) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、26-27頁。ところで、尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』（東京出版センター、1968年）のなかに「紅吉考」の一節が挿入されているが、これによると、紅吉は、慣わしとして「こうきち」と呼ばれてきたが、もともとは「べによし」と読むものであったらしい。
- (46) 『青鞆』（第2巻第1号、1912年1月、172頁）に「尾竹<sup>マ</sup>一重<sup>マ</sup> 大阪南區笠屋町五一」との記載がみられる。
- (47) 前掲「痛恨の民」、87頁。
- (48) らいてう「一年間（つづき）」『青鞆』第3巻第12号、1913年12月、9頁。
- (49) 前掲「痛恨の民」、88頁。
- (50) 同「痛恨の民」、同頁。
- (51) 同「痛恨の民」、同頁。
- (52) 同「痛恨の民」、同頁。
- (53) 同「痛恨の民」、同頁。
- (54) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、29頁。
- (55) 前掲「痛恨の民」、86-87頁。
- (56) 平塚らいてうは『青鞆』という雑誌名の由来について、次のように述べている。らいてう自身は、お気に入りの黒燿石に因んで『黒燿』という誌名を考えていたようであるが、「生田〔長江〕先生も熱心にあれこれと考えて下さって、思いつく名を挙げているうちに、はたと膝を打って『いっそブルー・ストッキングはどうでしょう。こちらから先にそう名乗って出るのもいいかもしれませんね』ということになったのでした。わたくしは、このときはじめてブルー・ストッキングという言葉をしりましたが、そのときの生田先生の御説明や、あとでエンサイクロペディアで調べたところでは、ブルー・ストッキングという言葉の起りは、十八世紀半ばごろ、ロンドンのモンタギュー夫人のサロンに集まって、さかんに芸術や科学を男たちと一っしょに論じた婦人たちが、黒い靴下が普通であった当時青い靴下をはいていたことから、なにか新しい、いわゆる女らしくないことをする婦人にたいして、嘲笑的な意味で使われた言葉ということでした。それでわたくしたちの場合も、女が仕事をやり出せばきっと世間からなにかいわれるに違いないから、こちらから先に『ブルー・ストッキング』を名乗って、先手と打っておこうというわけでした。…

…わたくしたちは生田先生と相談して、これに『青鞆』の訳字を使うことにしました」（平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第1巻、大月書店、1992年、326-327頁）。

（57）尾竹紅吉「赤い扉の家より」『青鞆』第2巻第5号、1912年5月、48頁。

（58）『多都美』第6巻第8号（1912年4月20日）に、第一二回巽画会絵画展覧会審査委員長の河瀬秀治による「審査報告」に加えて、受賞者の名前と作品名が掲載されている。これによると、この展覧会の受賞者は、二等賞銀牌八名、三等賞銅牌一名、褒状一等一六名、褒状二等二〇名、褒状三等二五名であった。

（59）黒田鵬心「巽畫會展覧會を觀る（上）」『多都美』第6巻第9号、1912年5月5日。

（60）黒田鵬心「巽畫會展覧會を觀る（下）」『多都美』第6巻第10号、1912年5月20日。

（61）雑報「尾竹越堂氏東京に轉ず」『多都美』第6巻第9号、1912年5月5日。

（62）前掲「赤い扉の家より」、51頁。

（63）南薫造「私信往復」『白樺』1912年1月、68頁。

（64）『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、47頁。

（65）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（66）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（67）「展覧會雜事」『美術新報』第11巻第6号、1912年4月、198頁。

（68）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、49頁。

（69）田澤操「雨の日」『青鞆』第2巻第5号、1912年5月、61頁。

（70）山本茂雄「富本憲吉・青春の奇跡——出会い・求愛・結婚までの書簡集」『陶芸四季』第5号、画文堂、1981年、73頁。

（71）尾竹紅吉「或る夜と、或る朝」『青鞆』第2巻第6号、1912年6月、116頁。

（72）しかしながら、南薫造宛ての一九一二（明治四五）年四月七日付書簡には、富本は、この「黒い壺（木版）」をこの時点で一枝に送ったとは書いていない。富本は、「それで昨夜大いにカンヅッてやった壺を此の手紙と一處に送る。これで先づ壺を刻む事も一段落とする。此の試作は第一に材料を送って呉れた榮公、最も大き感化を呉れた長原先生と君に送ったぎり」（前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、49頁）と書いている。

（73）「編輯室より」『青鞆』第2巻第6号、1912年6月、121-122頁。

（74）前掲「或る夜と、或る朝」、115-116頁。

（75）「編輯室より」『青鞆』第2巻第7号、1912年7月、110頁。

（76）前掲『『青鞆社』のころ』、129頁。

（77）前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、37-39頁。

（78）「女文士の吉原遊」『萬朝報』、1912年7月10日、水曜日。

（79）同『萬朝報』、同日付。

（80）「所謂新らしき女（二）」『國民新聞』、1912年7月13日、土曜日。

（81）前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、40頁。

（82）同『元始、女性は太陽であった』第2巻、32頁。

（83）らいてう「圓窓より」『青鞆』第2巻第8号、1912年8月、79頁。

- (84) 同「圓窓より」、80頁。
- (85) 同「圓窓より」、81-82頁。
- (86) 同「圓窓より」、82-83頁。
- (87) 同「圓窓より」、83-85頁。
- (88) 同「圓窓より」、87頁。
- (89) 同「圓窓より」、同頁。
- (90) 同「圓窓より」、88頁。
- (91) 同「圓窓より」、同頁。
- (92) 同「圓窓より」、89頁。
- (93) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、53-54頁。
- (94) 坂井犀水「新時代の作家（一）」『美術新報』第11巻第3号、1912年1月、82頁。
- (95) 佐藤碧坐「富本君のポर्टレー」『中央美術』第8巻第2号、1922年、96-97頁。
- (96) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、43-48頁。
- (97) 奥村博史『めぐりあい 運命序曲』現代社、1956年、35頁。
- (98) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、49頁。
- (99) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、49-51頁。
- (100) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、56頁。
- (101) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、同頁。
- (102) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、57頁。
- (103) 同『元始、女性は太陽であった』第2巻、同頁。
- (104) 尾竹紅吉「その小唄」『青鞥』第2巻第9号、1912年9月、126-130頁。
- (105) 前掲『めぐりあい 運命序曲』、60頁。
- (106) 同『めぐりあい 運命序曲』、60-61頁。
- (107) 前掲「痛恨の民」、89頁。
- (108) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、239頁。
- (109) 前掲「『青鞥社』のころ」、127頁。
- (110) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、237頁。
- (111) 『伊藤野枝全集』第1巻、學藝書林、2000年、156頁。
- (112) 紅吉「歸へつてから」『青鞥』第2巻第10号、1912年10月、129頁。
- (113) 同「歸へつてから」、131頁。
- (114) 「編輯室より」『青鞥』第2巻第10号、1912年10月、135頁。
- (115) 同「編輯室より」、135-136頁。
- (116) 富本一枝「一つの原型」、草野心平編『高村光太郎と智恵子』筑摩書房、1959年、289頁。
- (117) 前掲「歸へつてから」、130頁。
- (118) 同「歸へつてから」、同頁。
- (119) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、58頁。
- (120) 江口渙『わが文學半世紀』（青木文庫）青木書店、1953年、84-85頁。
- (121) このことについて平塚らいてうは、「尾竹竹坡さんがこの家の常連であったこと

から、竹坡さんの御紹介でここを使ったのでした。そのため、竹坡さんからあらかじめ申しふくめられていたのでしょうか、会のあとでわたくしが支払いをしようとしても、どうしても受けとりません。竹坡さんがこうした好意をわたくしたちに示してくれたことには、紅吉との関係だけでなく、世間の非難のなかに立つ青鞥社を後援してやろうという、竹坡さんらしい気骨のあるお気持ちもあってのことでしょう」（前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、49頁）と回想している。一方尾竹竹坡は、この年の「新年の所感」を『多都美』に寄稿し、そのなかで自分の酒の飲み方をこう告白していた。「僕は獨り好むで遊ぶものではない。友人や、知己の交際で酒も飲み、亦遊ぶのである。此の様にして人にも馳走をし、人からも饗を受ける」（『多都美』第6巻第2号、1912年1月20日）。

（122）『神近市子自伝 わが愛わが闘い』講談社、1972年、102頁。

（123）このコラムについて、のちに小野賢一郎は次のように述懐している。「この[一九一二年の]秋、私は『東京観』と題して續き物を書き始めた。讀み物は益々調子を高めて行つて、『東京観』では、當時の東京の社會相の解剖といったやうなものを扱つたのである」（小野賢一郎『明治・大正・昭和——記者生活二十年の記録』萬里閣書房版、1929年、156-157頁。本稿執筆にあたっては、次の復刻版を利用。小野賢一郎『明治大正昭和——記者生活二十年の記録』大空社、1993年、156-157頁）。

（124）「東京観（三十） 新らしがる女（一）」『東京日日新聞』、1912年10月25日、金曜日。

（125）前年（一九一一年）の第五回文展では、越堂の《韓信》が入選し、竹坡は《水》で二等賞を、そして國観は《人まね》で三等賞を得ていた。それに比べて、なぜこの年（一九一二年）の尾竹三兄弟の結果は、このように低調に終わったのであろうか。とりわけ越堂の出品作が落とされたのは、どのような理由からだったのか。國観の孫である尾竹俊亮は、その経緯について、次のように述べている。「最終的に三兄弟をおとしたいのが[横山]大観らの本心であった。その前段として文展歴のあさい越堂をおとしてみたわけだ。大正元年[一九一二年]、彼の全作がおとされ國観らの出品画が褒状へさげられる。この年の文展で他評も高かった越堂、祝いのビールを飲もうとするととき落選の電報が文部省からとどく。六尺・二二貫の大男が身を屈し情けなさをかみしめたのだった」（尾竹俊亮『闇に立つ日本画家——尾竹国観伝』まろうど社、1995年、186-187頁）。そして三兄弟へのこの冷遇は、翌年（一九一三年）の第七回文展でさらに決定的なものになる。

（126）「新しい女」について、のちに小野賢一郎は次のように述懐している。「新しい女といふ言葉もその頃からやかましくなつた、平塚らいてう、尾竹紅吉等の青鞥社一派の運動は相當に珍しいものであつた。當時はカフェー、バーといふものも珍らしかつた、文士連中は鎧橋の近くに出來たメーゾン鴻の巢でパンの會など開いてうれしがつてゐた頃で、バー、カフェーの珍しいものに、青鞥社の人々が結びつけられて、五色の酒——即ち新しい女といふやうに世の中の人に見られて來た。私は、その頃根岸の御行の松の近くに住んでゐたので、尾竹紅吉氏の近所であつたから、よく行きもし、お父さんの越堂氏ともよく會つたものである、この人々もカフェ、バーにも相當に行つたには違ひないし、また私も一緒に行きましたが、今日から考へると何でもないことであるが、当時としては、婦人が堂々と思想を發表したことが如何に世間を驚かしたのか、また五色の酒や紅茶コーヒーが如何に珍らしがられたのかを推しはかることが出来る」（前掲『明治・大正・昭

和——記者生活二十年の記録』、158-159頁。本稿執筆にあたっては、次の復刻版を利用。前掲『明治大正昭和——記者生活二十年の記録』、158-159頁）。

（127）前掲「東京観（三十） 新らしがる女（一）」。

（128）同「東京観（三十） 新らしがる女（一）」。

（129）「東京観（三一） 新らしがる女（二）」『東京日日新聞』、1912年10月26日、土曜日。

（130）同「東京観（三一） 新らしがる女（二）」。

（131）「東京観（三二） 新らしがる女（三）」『東京日日新聞』、1912年10月27日、日曜日。

（132）「東京観（三三） 新らしがる女（四）」『東京日日新聞』、1912年10月29日、火曜日。

（133）同「東京観（三三） 新らしがる女（四）」。

（134）同「東京観（三三） 新らしがる女（四）」。

（135）同「東京観（三三） 新らしがる女（四）」。

（136）同「東京観（三三） 新らしがる女（四）」。

（137）「東京観（三四） 新らしがる女（五）」『東京日日新聞』1912年10月30日、水曜日。

（138）「東京観（三五） 新らしがる女（六）」『東京日日新聞』、1912年10月31日、木曜日。

（139）同「東京観（三五） 新らしがる女（六）」。

（140）前掲『元始、女性は太陽であった』第1巻、326頁。

（141）前掲「東京観（三五） 新らしがる女（六）」。

（142）前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、75頁。

（143）同『元始、女性は太陽であった』第2巻、76-77頁。

（144）紅吉「群集のなかに交<sup>ま</sup>つてから」『青鞥』第2巻第11号、1912年11月、97-99頁。

（145）尾竹紅吉「冷たき魔物」『青鞥』第2巻第11号、1912年11月、ノンブルなし。

（146）「東京観（三六） 紅吉より記者へ（上）」『東京日日新聞』、1912年11月1日、金曜日。

（147）「東京観（三七） 紅吉より記者へ（下）」『東京日日新聞』、1912年11月2日、土曜日。

（148）前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、252-253頁。

（149）『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、29頁。

（150）同『私の履歴書』（文化人6）、34-35頁。ところで、憲吉と一枝は、どの程度酒を飲めたのであろうか。憲吉は学生生活を振り返って、「酒は飲まないし女遊びはしないし、友だちと遊び回るといこともなかった」（『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、192頁）といている。憲吉は愛煙家ではあったが、生涯酒を好まなかった。その憲吉は、一枝と面識をもったころ、バーナード・リーチにこう漏らしている。「それ以外のことではそのようなことはないが、酒を飲むことだけは、どうしても彼女にかなわない！」（Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber &

Faber, London, 1978, p. 114. [リーチ『東と西を越えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、124頁を参照]

(151) 「謂ゆる新しき女との対話——尾竹紅吉と一青年」『新潮』、1913年1月、104頁。

(152) 同「謂ゆる新しき女との対話——尾竹紅吉と一青年」、105-107頁。

(153) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、99頁。

(154) 前掲『『青鞥社』のころ』、127頁。

(155) 前掲「東京観（三一） 新らしがる女（二）」。

(156) 尾竹紅吉「藝娼妓の群に對して」『中央公論』1月号、中央公論社、1913年、186-189頁。

(157) 『中央公論社七〇年史』中央公論社、1955年、13-15頁。

(158) 荒畑寒村『寒村自伝』上巻、岩波書店、1975年、347頁。

(159) 同『寒村自伝』、349-350頁。

(160) 同『寒村自伝』、377頁。

(161) 前掲『『青鞥社』のころ（二）』、138-139頁。

(162) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、117頁。

(163) 「紅吉の繪の總見——畫界に珍らしい催し」『多都美』第7巻第7号、1913年4月5日。

(164) 「消息欄」『多都美』第7巻第7号、1913年4月5日。

(165) 「紅吉氏の繪」『多都美』第7巻第8号、1913年4月20日。

(166) 津田青楓「巽會展覽會を見て」『多都美』第7巻第8号、1913年4月20日。

(167) 黒田鵬心「清水町より 巽畫界展覽會を觀て」『多都美』第7巻第9号、1913年5月5日。

(168) 「紅吉の畫が賣れる——三百圓で花魁身受の噂」『讀賣新聞』、1913年4月8日。

(169) 「編輯室より」『青鞥』第3巻第1号、1913年1月、136頁。

(170) 佐藤春夫『詩文半世紀』読売新聞社、1963年、60頁。

(171) 前掲『元始、女性は太陽であった』第2巻、101頁。

(172) 前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、256頁。

(173) 島田謹二「解説」『佐藤春夫全集』第1巻、講談社、1966年、629-630頁。

(174) 「泉と少女」『佐藤春夫全集』第1巻、講談社、1966年、55-56頁。

(175) 尾竹紅吉「自叙傳を讀んで平塚さんに至る」『中央公論』臨時増刊婦人問題号、1913年7月、174-181頁。

(176) 「編輯室より」『青鞥』第3巻第8号、1913年8月、195頁。

#### 図版出典

【図1】 富本一枝「愛者——父の信仰と母の信仰」『大法輪』第25巻第9号、1958年、57頁。

【図2】 尾竹俊亮『闇に立つ日本画家——尾竹国観伝』まろうど社、1995年、214頁。

【図3】 『創立百十周年記念読本「根岸」』東京都台東区立根岸小学校編集・発行、1985

年、5頁。東京都台東区立根岸小学校のご好意により複製。

【図4】尾竹俊亮『闇に立つ日本画家——尾竹国観伝』まろうど社、1995年、230頁。

【図5】『創立80周年記念誌』大阪府立夕陽丘高等学校編集・発行、1986年、82頁。大阪府立夕陽丘高等学校のご好意により複製。

【図6】『創立80周年記念誌』大阪府立夕陽丘高等学校編集・発行、1986年、46頁。大阪府立夕陽丘高等学校のご好意により複製。

【図7】『創立80周年記念誌』大阪府立夕陽丘高等学校編集・発行、1986年、84頁。大阪府立夕陽丘高等学校のご好意により複製。

【図8】尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年。

【図9】『女子美術大学八十年史』女子美術大学編集・発行、1980年、口絵。女子美術大学のご好意により複製。

【図10】『女子美術大学八十年史』女子美術大学編集・発行、1980年、49頁。女子美術大学のご好意により複製。

【図11】『女子美術大学八十年史』女子美術大学編集・発行、1980年、51頁。女子美術大学のご好意により複製。

【図12】『女子美術大学八十年史』女子美術大学編集・発行、1980年、口絵。女子美術大学のご好意により複製。

【図13】『女子美術大学八十年史』女子美術大学編集・発行、1980年、口絵。女子美術大学のご好意により複製。

【図14】平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第1巻、大月書店、1992年、口絵。版權所有者と大月書店のご好意により複製。

【図15】『青鞆』第2巻第1号、1912年。

【図16】『青鞆』第2巻第4号、1912年。

【図17】加野十次郎編『第十二回巽畫會展覽會作品集』便利堂、1912年。

【図18】『多都美』第6巻第8号（1912年4月20日）。

【図19】『美術新報』第11巻第6号、1912年、199頁。

【図20】『青鞆』第2巻第7号、1912年。

【図21】『青鞆』第2巻第9号、1912年。

【図22】『美術新報』第12巻第1号、1912年、17頁。

【図23】『美術新報』第12巻第1号、1912年、18頁。

【図24】『青鞆』第3巻第1号、1913年。

【図25】『第十三回巽畫會展覽會作品集』巽畫會編著、1913年、19頁。

【図26】『第十三回巽畫會展覽會作品集』巽畫會編著、1913年、20頁。



図1 収集した瓢箪の手入れをする尾竹熊太郎（越堂）とうた。



図4 尾竹熊太郎（越堂）家の四人姉妹。右から一枝、貞子、福美、三井。



図2 大正初期の尾竹三兄弟。右から國観、越堂、竹坡。



図5 1909（明治42）年に完成した夕陽丘高等女学校の新校舎。



図3 尾竹一枝が通った根岸尋常高等小学校。写真は、1887（明治20）年の開校記念祝賀日の様子。



図6 夕陽丘高等女学校創立当時のテニスを楽しむ生徒たち。

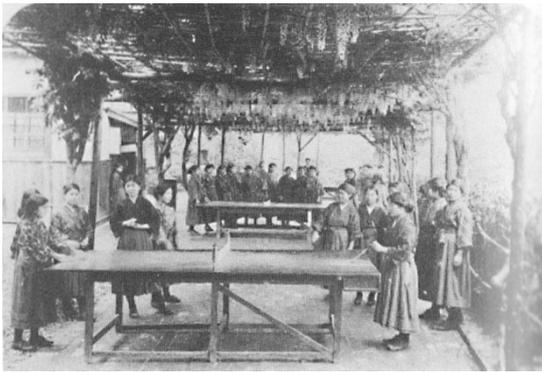


図7 夕陽丘高等女学校創立当時のピンポンを楽しむ生徒たち。



図8 少女時代の尾竹一枝。



図9 本郷菊坂町の女子美術学校の校舎。

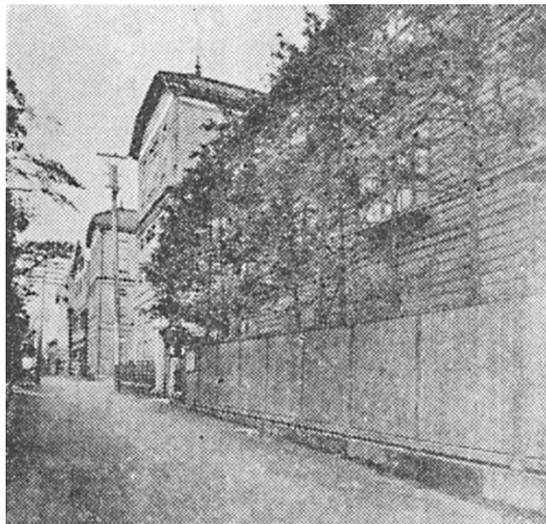


図10 菊坂校舎と寄宿舎。



図11 寄宿舎の生徒室。



図12 女子美術学校菊坂校舎における日本画科の授業風景。



図13 女子美術学校菊坂校舎における西洋画科の授業風景。



図14 『青鞆』創刊（明治44年）のころの平塚らいてう。



図15 松井須磨子扮するノラ。

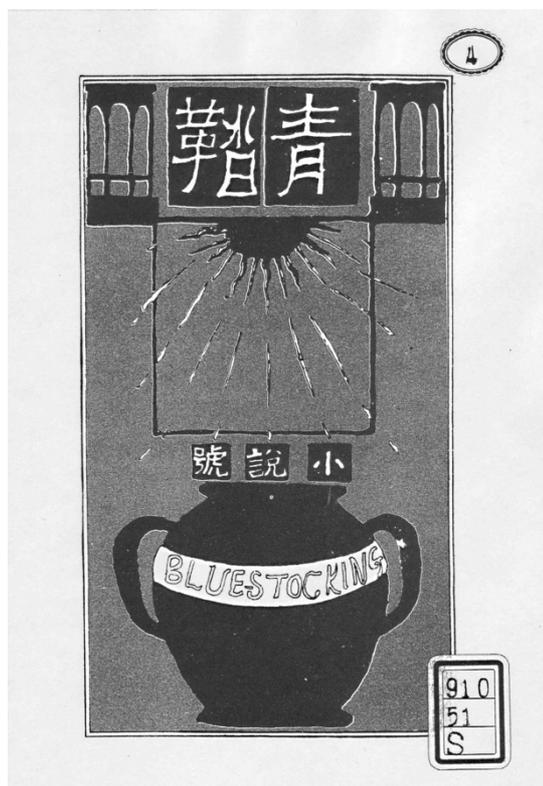


図16 『青鞆』第2巻第4号の尾竹紅吉による表紙絵「太陽と壺」。

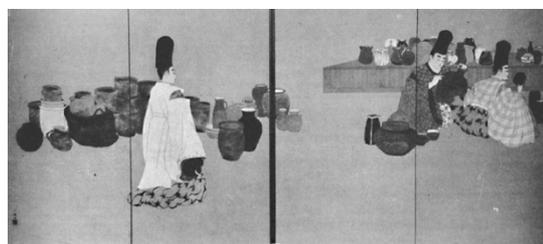


図17 第12回巽画会展覧会に出品された尾竹一枝の二曲一双の屏風《陶器》。三等賞銅牌を受賞。

著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』

第1部 出会いから結婚まで

第2章 一枝の進路選択と青鞆社時代



図18 第12回異画会展覧会の受賞者の名前と作品名が掲載されている『多都美』第6巻第8号。

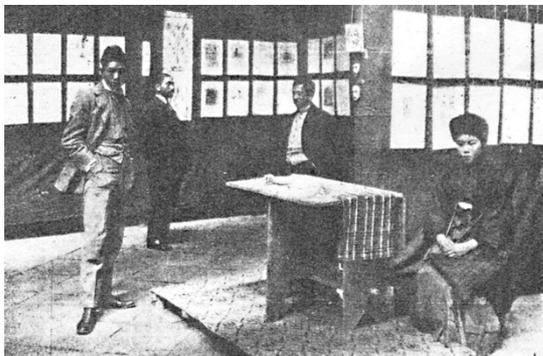


図19 『美術新報』主催の第3回美術展覧会における第3部陳列室前の富本憲吉。

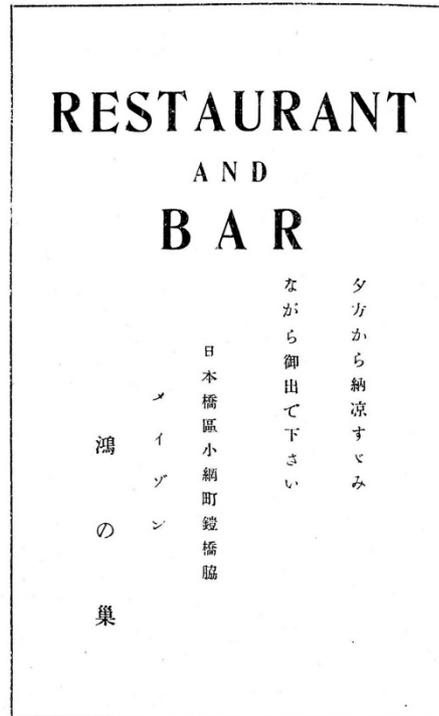


図20 『青鞆』第2巻第7号に掲載の「メイゾン鴻の巣」の広告。

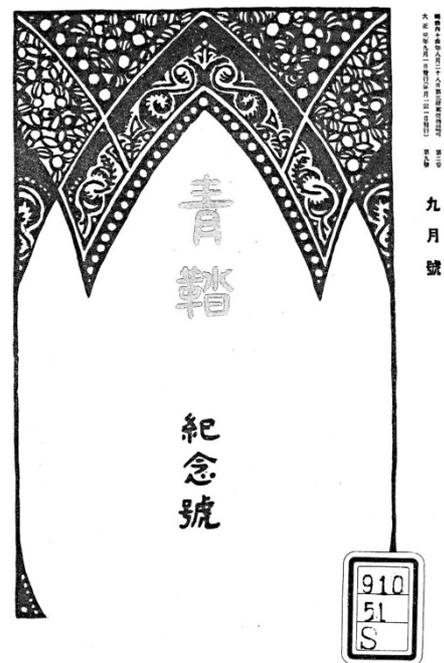


図21 『青鞆』第2巻第9号（1周年記念号）の奥村博による表紙絵。

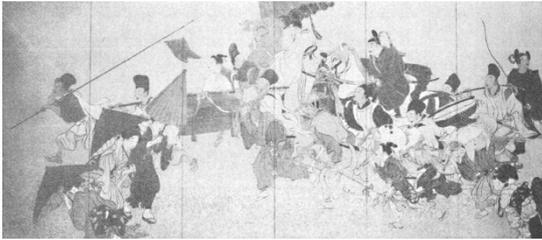


図2.2 第6回文展で褒状を得た尾竹竹坡の《にはかあめ》(其二)。



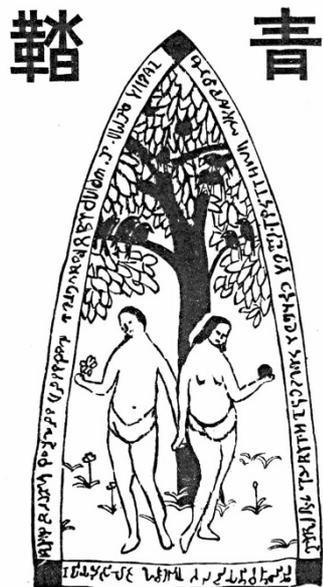
図2.3 第6回文展で褒状を得た尾竹國観の《勝鬨》(其一)。



図2.5 第13回巽画会展覧会に出品された尾竹一枝の六曲一双の屏風《枇杷の實》(其一)。褒状一等を受賞。



図2.6 第13回巽画会展覧会に出品された尾竹一枝の六曲一双の屏風《枇杷の實》(其二)。褒状一等を受賞。



尾竹紅吉による『青鞆』第3巻第1号の表紙絵「アダムとイヴ」

1

図2.4 『青鞆』第3巻第1号の尾竹紅吉による表紙絵「アダムとイヴ」。

### 第三章 憲吉の工芸思想と模索的实践

#### 一. 精神的放浪のなかでの「陶器師」誕生

富本憲吉は、南薫造に宛てた一九一二年一月一日付の書簡のなかで、はじめて自らを「陶器師」と名乗っている。もっとも、ここで富本が使用している「陶器師」という表現は、専門の職業人としての「陶器師」というよりも、この間に実践してきた木版画、革細工、木彫、木工、更紗、刺繍、エッチング、本の装丁にかたて加えて、当時、楽焼きという新しい分野に向かおうとしている自分の新鮮なる内面を少しばかり裏打ちしたものである。それでも、その後の富本の職業選択の過程を考えた場合、この自己規定の表現が極めて重要な意味をもつことはいままでの手紙の末尾の一節である。

雨が降って陶土が乾かなくて困る。

十一月一日夜 陶器師 久左

薫造様<sup>1</sup>【図一】

この手紙の宛て先は「東京市外千駄ヶ谷町三五二」となっており、第六回文展にあわせて、ちょうどこのとき南はこの地に滞在していたものと思われる。富本がこの手紙を書いたのは、バーナード・リーチの陶器製作にかかわる求めに応じて東京に上るも、それとは別に、またしてもその地の美術家や批評家に傷つけられ、不快な心情を引きずるようにして大和へ帰郷した、その直後のことであった。

今度程厭やな東京は今迄になかった。又今度程政事家の様なポリシーをつかふ美術家或は批評家が居る事をテキセツに感じた事はなかった。それで直に歸へて見た<sup>2</sup>。

そしてまた富本は、どうやらこのときの上京中に、リーチのみならず、英国留学のおり以来「入道」という呼び習わしでもって慕っていた白滝幾之助にも会って、二度目の「英国留学」というよりは、「英国逃亡」と呼ぶにふさわしい、自らの今後の進路について相談をしたらしい。

かなりのコウフンもあったしリーチ夫婦白瀧夫妻の親切な忠告によって英国へ行く事をよした以上、画室の取りひろげを執行し様と考へて兎に角少しイライラ（いつもの事ながら）する気持で歸へて来た<sup>3</sup>。

もっとも、富本の「英国逃亡」の願望は、これが最初で最後というわけではなく、生涯を通して見受けられることになるのではあるが——。一方、帰郷した大和での生活はどうかというと、一向に進展しない自分の縁談の推移に、みじめささえ覚える。以下もまた、同書簡に述べられている一文である。

中央評論に出してある志賀直哉君の大津順吉と云う小説を讀むだなら今僕はその小説にかいてある気分と少しも異はない気持で暮らして居る。今日あたりは非常に齒がいたい。志賀君の順吉と云う主人公は七十二になる祖母と自分の妻とする女の事でケンクワをやって居る。僕は七十四になる祖母と弟や妹の嫁入話でケンクワをして居る。自分の事でないだけツマラないツマラない。家庭の連中と自分の恋の事でケンクワをして居る志賀君の主人公を見ると、それすら出来きないあはれな自分がいやになる<sup>4</sup>。

英国から帰国したのちの大和での生活を、後年富本は「精神的な放浪生活」<sup>5</sup>と形容しているが、上記書簡の内容からも明らかなように、東京の美術家たちの術策を弄する言動に失望し、他方、安堵村での自らの結婚話には全く展望が見出せず、東京と安堵村の双方の場が塞がり、居場所を失った「精神的な放浪生活」の状況のなかにあつて、リーチの積極的な行動に引き込まれるかたちをとりながら、ある意味で付随的に富本の「陶器師」は誕生していくのである。

それでは、「陶器師」へと至る道程をここに記述するにあたって、その発端となる、東京美術学校の古宇田実の設計によって京橋区八官町に新築された吾楽殿へ、森田亀之輔を案内役にリーチと富本が訪れたその日の出来事へと話をもどさなければならない。それは一九一一（明治四四）年二月一八日のことであつた。リーチは、こう日記に記していた。

若い美術家たちの展覧会会場になることを想定してつくられた、東京の中心にある画報社〔吾楽殿〕へ森田〔亀之輔〕と一緒にいった。そこは小規模ながらも、まさに最初の自主運営による画廊で、トミー〔富本〕と私の作品も参加させてくれるかどうかを見にいったのであるが、快く承諾してくれた。そのあとパーティーにも加えてもらい、そこで、森田、トミー、そして私は、余興に陶器の絵付けをしていた約三〇名くらいの若い美術家や文筆家、それに俳優といった人たちに会つた<sup>6</sup>。

これが、リーチと富本にとってのはじめての陶器との出会いであつた。そのときの様子を、さらに詳しくリーチは書き残している。

この大きくて一番美しい茶室に、絵筆と顔料と素焼きの陶器が持ち込まれ、畳を保護する何枚かの小さなフェルトの敷物の上に並べられていた。英語の話せる人が、そのひとつに絵付けをしてみないかと聞いてきた。そしてそのとき、生まれてはじめて、陶器に描くには何が適切かということに思いを巡らした。……

つい最近博物館で、オウムが片足でバランスよく立っている絵柄をもつ明の時代の磁器製の皿を見ていたことを思い起こした。……

絵付けが終わつたものは、完全に乾燥させるために、画室で使うストーヴほどの大きさをもつ可動式の窯の上の所にぐるりと並べられた……私たちが絵付けした陶器は、すでに取り出されたものと置き換えに、一つひとつ内窯のなかに入れられていった。蓋がもとにもどされ、それから石炭がさらにくべられ、穴の開いた外蓋が再びかぶせられた。

およそ四五分後、蓋を開ける手順が繰り返され、赤く焼け、熱を帯びた陶器がひとつずつ取り出されると、地面の上のタイルに乗せられて、そこで冷やされた。色が徐々に変化していき、絵柄が現われてきた……それからさらに一五分かそこいらののち、もてない熱さでもなくなると、布切れに包まれて私の皿がもどってきた。魅了された私は、このときすぐさま、この工芸を自分もはじめてみたいという欲望に駆り立てられた<sup>7</sup>。

こうしてリーチは、楽焼きのもつ魅力に惹き付けられていった。富本はこう記憶していた。「そんなころ、リーチの住んでいた下谷桜木町の筋向いに堀川光山という、ちゃわん屋があって、その家は即席の楽焼きを売るのが商売だった。あるとき拓殖博覧会に光山が楽焼きの席焼きを出店しているというので、私とリーチの二人で行って、いくつも絵や模様を描いて焼いてもらった」<sup>8</sup>。一方リーチの記憶によれば、こうである。「その楽焼きのお茶会のすぐあと、日本拓殖博覧会が上野公園で開催された。公園の片側は、蓮がいっぱい生えた大きな池であったが、南側に、私はある店を発見した。観覧客はこの店で、釉薬がかけられていない素焼きの器を買い、自分の手で絵付けをし、楽焼きにしてみることができた。この臨時店舗の持ち主は、私の隣人で、陶工でもあった。腕はよくなかった！それでも、私は足しげくその店に通い、適切な考えが頭に浮かんでくると、それをもとに絵付けを施していった……私のやったものがうまいとは思わなかったが、とにかくおもしろくてしょうがなかったし、目で見て覚えることも多くあった」<sup>9</sup>。

この年の四月一五日から三〇日までを会期として、二月に見学に行った吾楽殿で、『美術新報』主催による新進作家小品展覧会が催された。リーチは、四月二七日の日記に、このように書き付けていた。

トミー〔富本〕は落ち着いて仕事に打ち込むために、五月三日ころに田舎へ帰る。高圧的な官僚主義的芸術の影響から逃れるためもあるのではないかと思う。彼を失うことは残念でならない。私は展覧会で、楽焼きを一〇点、エッチングを七点、紙に描いた油絵を二点売った。トミーは版画の小品を四〇点くらいと皿を一、二点、それに水彩画を一点売った。ふたりをあわせて百点ほど売ったことになる<sup>10</sup>。

この展覧会でリーチが売った楽焼き一〇点と富本の皿の一、二点とは、ふたりが堀川光山の店で絵付けしたものであった。これについて富本はこう述懐している。「全部で百点近くもあったらうか。ほんのいたずら半分だったつもりが、このように評判を呼んだのは、当時の楽焼きのきまりきった絵や模様とちがって私たちの描くものに斬新な魅力があったのだろう」<sup>11</sup>。もっとも、この段階で富本が、強く陶芸に心動かされたわけではなかった。しかし、のちのちの観点から振り返ってみれば、このときの楽焼きの絵付けと販売は、偶発的なものとはいえ、生涯の第一歩を刻印する重要な出来事であった。晩年、こう富本は回想する。

私はそのとき、まだ、さほど心が動いていたわけでもないが、あとからふりかえってみると、あの小さな拓殖博覧会で、いたずら半分に描いた茶わんやさらが、あのよ

うに評判を呼ばなかったならば、おそらく、一生陶芸の道を歩むようにはならなかっただろうと思う。思えば、それが私の生涯を決する重大な契機となったのである<sup>12</sup>。

しかし富本の東京での生活はここまでで、これよりのち、大和における「精神的な放浪生活」へと入っていくのである。一方リーチは、ますます焼き物に熱中し、「友人たちに誰か先生を探す手助けをしてくれと頼む」<sup>13</sup>ほどまでに、その熱は高まっていった。結果的にリーチの「先生」になるのが六代尾形乾山<sup>けんざん</sup>で、大和から上京し、通訳としてその橋渡し役を務めたのが、富本本人であった。その日のはじめての顔合わせの情景について、のちに富本は次のように書き記している。それは、富本の大和帰郷からほぼ五箇月が過ぎた一〇月のある日のことであった。

歐洲大戦が突發して歸國の話のあつたリーチもそのために遅れてゐた。その間に何か日本獨特な技術を歸るまでに習つておきたいといふので、拓殖博の席焼がもとになり樂焼をやつてみてはどうだといふことになつた。誰かよい先生はゐないかと尋ねてゐると、石井柏亭氏が樂焼の上手な老人を知つてゐるといふ。其人は入谷にゐるといふ事であつた。或日のこと私はリーチの通譯となつて入谷小學校の向側の尾形といふ人だと聞いて尋ねて行つた<sup>14</sup>。

その家は表通りを入つた小路の突き当たりであり、小路に入ると、長唄のおさらいが聞こえてきた。その家は、格子戸のある三間ほどの小さな家であつた。玄関に立つて、富本が来意を告げると、右手にあるらしい仕事部屋から、袖なしの仕事着を着た、白髪で無精ひげを生やした老人が現われ、ぶっきらぼうに「お上がりなさい」という。ふたりは、左側の部屋に通された。富本の回想は、さらに続く。

私はリーチを紹介して「英國人で是非日本獨特な樂焼の法を覺えたいから弟子にして教へて下さるやうに」と話した。ところが老人がいふには「私は變屈で、やかましいので是まで弟子をとつても半歳もつゞく者はなかつたので、弟子は取らん事にしてゐたのだが、外國人で、そんな心がけの人は今の世に珍らしいことであるから引き受けませう」といふ事で、弟子入りはかなつた。そしていろいろな話を聞いたが三浦乾也の唯一の弟子で六代乾山であることを初めて知つたのであつた<sup>15</sup>。

この老人が六代乾山であることがわかつたとき、ロンドンに滞在していたおりのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のことが富本の頭を過つたにちがひなかつた。というのも、そこで富本は、初代乾山の焼き物を見ていたからである。「それは角形を二つ組み合わせた平向こう付けで、上から垂れ下がる梅一枝と詩句とを黒色で描いたものだった」<sup>16</sup>。

こうして、富本の通訳のおかげもあつて、乾山のもとへのリーチの弟子入りはうまくいった。この上京のおり、リーチは富本にエッチングを教えている。ひよつとしたらお礼の気持ちがあつたのかもしれない。翌一月一日から一二日まで赤坂の三会堂で白樺主催の洋画展覽会が開かれたが、そのときリーチは、残して帰郷した富本の作品もあわせて搬入し、出品したものと思われる。

今回の上京は、リーチの通訳をすることだけが目的ではなかった。もうひとつの目的は、自分の展覧会開催の見通しをうかがうことであった。しかし東京の美術界の反応は、いつものように、富本の気持ちにとげを刺すものであった。「お端書有り難く拜見した。矢張りあの晩の十一時の汽車で歸つたさうだね、僕は君があゝは云つて居ても次の日位になるだらうと思つて見送りにも行かなかつた、失敬した。僕は君が此度君の個人展覧會を開く事が出來ずに歸國した事を悲しく思つては居ないだらうかと心配して居る、實際僕も残念に思つた」<sup>17</sup>。この南薫造の富本に宛てた書簡の書き出しの文面からも察することができるように、そそくさと逃げるようにして、富本は東京を發つた。そのとき、南も同じく、安芸の内海町から上京していた。温厚な南は、東京美術学校の学生だったころから、ロンドン時代を経て、帰国後のこの時期に至るまで、傷つきやすい富本の側において、常にその苦しみや悲しみに同情の念を示してきた、富本にとって父親のような、唯一の友であった。

一方、乾山に入門したリーチは、それ以降毎日彼の工房へ通うようになった。当時のことをリーチは次のように回想する。

乾山が好きなのを知っていたので、エビスビール一瓶をたいていもっていき、お昼に、ふたりで分け合つた。硬い床に座り、棒でろくろを回しながら、濡れた手でやわらかい器をつくるか、チーズほどの硬さの壺を挽くかして、この工房で陶土のいろはを学びはじめた。乾山は非常に口数の少ない人だった。それで、実際のところ彼は、私が發するととも限られた日本語での多くの質問をうるさがつた。「よくまあ、なぜ、なぜ、という人だな。——酸化焰（完全燃焼）とは何かとか、還元焰（いぶる）とは何かとか。あんたの質問を聞いていると頭が痛くなる」。私の貧弱な日本語の質問では、そうさせるのも無理はなかつたかもしれない。「私がやってみせたようにやっごらんよ。こうやって私も師匠に教わつたんだから」<sup>18</sup>。

わからないことがあると、どうしても知りたくなるらしくて、リーチの質問の矛先は、次に、英語のできる富本に向かつた。

リーチを弟子入さして私は郷里に歸つた。乾山も今までにない熱をもつて教へたらしい。リーチも良師を得たことを喜んで勉強し段々仕事もよくなつて來た。色に泥を交ぜて使ふことなども工夫して熱心にやつてみて、乾山に聞いても、のみこめない事が出來ると私の處にハガキで照會してよこした<sup>19</sup>。

この時期、東京の美術界に対する不信や自らの結婚についての苦悩にあえいでいたにもかかわらず、富本はこうした照会に対して、決してわずらわしく思うこともなく、誠実に応えている。また、乾山にリーチを紹介した翌年（一九一二年）の三月には、『美術新報』主催の第三回美術展覧會にあわせて富本は上京しており、おそらくそのときリーチにも会つたであろう。さらにはその月の末から四月のはじめにかけて、妻のミュリエルとそろそろ一歳になろうとする息子のデイヴィッドを連れて、今度はリーチが安堵村を訪れている<sup>20</sup>。こうした直接顔を合わせたときの主な話題も、乾山のもとでのリーチの焼き物修業のことだったにちがいない。このように、はがきの遣り取りや相互の訪問が重なることによ

って、知らず知らずのうちに、富本自身もリーチの熱狂に自然と巻き込まれていくのである。

私もしろとだから、それ〔リーチからののがきによる照会内容〕をいちいち調べて返事を書かねばならなかったし、ときにはまた遠い大和からも東京へ通って、リーチと尾形〔乾山〕氏の技法上の通訳をしなければならなかった。

そうしているうちに、いつの間にかリーチの研究心が私にうつって私も家の裏にあるあき地に三、四十センチ立方の移動可能な楽焼き窯を一つこしらえ、熱心に楽焼きをはじめた<sup>21</sup>。

日本語が不自由なリーチから毎日のように届く、楽焼き製作にかかわる問い合わせに、より正確に答えるために、自らも試してみようと思ったのだろう——。はじめて富本が携帯用の簡単な楽焼き窯を準備したのは、一九一二（明治四五）年の七月のことであった。そして富本自身も、すぐさま、そのおもしろさに気づいた。南に宛てた七月二七日付の富本の書簡のなかに、このことについて以下のように短く触れられている。

津田〔青楓〕君に團扇をうって貰った金で〔君の住む〕安藝へ行かふと思ふて居たのが先日、安藝へ行ったら何處行かふ……三津あたりとも考へたが君の文部省の大作にジャマになるからと此れもやめた。ウチワの金で楽焼の道具を買って来てやって見た處ナカナカ面白い<sup>22</sup>。

四月五日より九日まで京都市岡崎町の図書館上階において開催された「津田青楓氏作品展覧會」に、南薫造、柳敬助、高村光太郎たちに交じって富本も賛助出品している<sup>23</sup>。この展覧会の賛助出品のなかには、油画、水彩画、パステル、半折画、團扇画、版画、木彫、新七宝品などが含まれていた。また六月には、五日から一二日まで、京都の西川生花洋草店二階のグリーンハウスにおいて「小藝術品展覧會」が開かれたが、そのおりにも、齋藤與里や津田青楓、長沼知恵らの作品とともに富本の作品が並べられた<sup>24</sup>。このときの展覧会の展示品目は、團扇画、刺繍、土人形、木版画、壁掛けなどであった。富本は、そうした展覧会の機会に売られた自作の團扇画の代金を使って、楽焼きの道具を購入したようである。そしてちょうどそのころ、リーチの方は、自分の家に窯をつくる計画に胸躍らせていた。というのも、同じ書簡のなかで富本は、「その中リーチは箱根からは是非来い、此の秋築く本ガマの相談をしたいと言ふて来た」<sup>25</sup>と、南に伝えているからである。

リーチの腕は、乾山も認めるところとなつたのであろう。ほぼ一年にならんとする乾山の工房での修業ののち、ある日のこと、乾山はリーチに、「自分の庭の片隅にでもちょっとした工房をもちたくないかね」<sup>26</sup>と、告げている。そして、「必要な棚とろくろを備えた簡素で小さい仕事部屋がまもなく建った。またこの工事が終わるまでには、乾山が窯をつくってくれていたのだから、こちらもちまた、まもなくすると使用の準備が整うことになつた」<sup>27</sup>。

準備が整うと、さっそくリーチは、富本に上京するように手紙を書いたものと思われる。「ほどなくして私は、ここに来て、真の処女作となる壺をろくろでつくるように、トミー

〔富本〕を説得した」<sup>28</sup>。一方富本は、そのときのことをこう述べている。

これを道楽にして家をつぶした連中は古來随分あるから注意し給えと云ふ前おきをつけて、陶器と云ふ事を友人のリーチに話してから二年になる〔。〕此頃では非常な熱心で、ユーロピアン、ブルウが何うの、ゴス又はオールド、ブルーウが何うと、ナカナカ通な事を云ふて自分を困らせる。今度もいよいよ本式の大きい樂焼のカマを築くから來いと、厭やな東海道線を無理に我慢して東京に着いて見ると、その日から古道具屋や數寄者の家を案内者然と熱心に引っぱり廻す<sup>29</sup>。

そうするうちに、いよいよ製作がはじまると、リーチは富本の手際よさに驚かされた。それは、富本が樂焼きの道具を買い求めた七月から三箇月が経過した一〇月の出来事であった。この間、リーチの感嘆を引き出すほどの鍛錬を富本は自らに課していたのであろうか——。以下は、そのときのリーチの述懐である。

当然ながら、本当に必要な所では手を貸したが、土をろくろの中央に盛り、内径七センチの鉢を成形することがおおかたできるのを知って驚いてしまった。私はこれに、半乾きのときに手を加え、うまく形を整えると、素焼きを行ない、次の週末までには富本が絵付けができるようにはからった<sup>30</sup>。

このとき富本は、絵柄として梅の花と、よく知られた春の歌「梅に鶯、ほけきよ！ほけきよ！とさえずる……」を選んだ。リーチは、さらにこう述懐する。

その後私は、初代乾山が二〇〇年前に同じこの春の歌を自分の壺のひとつに引用していたことを発見した。この壺はのちに私に与えられた。同じく富本のこの最初の作品も。双方の作品とも、いま、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館にある。<sup>31</sup>

このとき富本が製作した《梅鶯模様菓子鉢》【図二】が一般に公開されたのは、翌年（一九一三年）の早春に三越新美術部によって開催された「現代大家小藝術品展覧會」においてであった。そのとき『美術新報』の雪堂（別の筆名を坂井犀水と称し、実名は坂井義三郎で、一九〇九年十一月の第九卷第一号より『美術新報』の主幹）は、富本の展示品のなかにあつて、なかんずく「梅鶯模様の菓子器の古雅なのが最も優れて見えた」<sup>32</sup>と評した。その後この作品は、その時期や理由を正確に特定することはできないが、結果的に富本からリーチの手に渡り、そしてその人によってヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に贈与されたのが、この博物館の作品番号から判断して、一九七七年のことであった。この年の三月三日から五月八日までこの博物館でリーチの回顧展が開かれており、おそらくそのとき寄贈されたものと思われる。リーチ九〇歳、亡くなる二年前のことであった。一方富本が亡くなって、もうすでに一四年が経過していた。寄贈されたこの作品には、割れ目や破損箇所修復された跡が残されている。そのことは、リーチの手によって長い年月のあいだ、富本の形見の品でもあるかのように、大切に身近に保管されていたことを意味しているのであろうか——。このヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ日参しては

スケッチに明け暮れていた富本の若かりし日の姿を、知り合った当時リーチは直接本人から聞かされていたにちがいがなかったし、さらに最晩年に富本が、「もしこの博物館を知らなかったら、私はおそらく工芸家になることはなかったと思う」<sup>33</sup>と、率直に告白していたことも、その後の来日のおりに読み知っていたかもしれない。現在、この博物館には四点の富本作品が収蔵されているが、わけてもこの《梅鶯模様菓子鉢》が、リーチと富本とをあい結ぶ、さらにはまた富本をヴィクトリア・アンド・アルバート博物館につなぎとめる、永遠のきずなを人知れず物語っているのである——寄贈の翌年（一九七八年）に出版されたリーチの自伝の書題にあるように、まさしく「東と西を超えて」。

《梅鶯模様菓子鉢》の製作が終わると、この滞在中にまたしても東京の美術の世界に幻滅した富本は、怒りの気持ちを内に秘めながら大和へと帰っていった。だからといって、帰宅した大和の地が心安らぐ場かといえば、いつものように、決してそうではなかった。そうした心情を伝えるべく、まだ東京にいる南に宛てて富本は手紙を書き送った。その手紙に綴られた最後の短い一文が、冒頭の書き出しにおいて紹介した、「雨が降って陶土が乾かなくて困る。十一月一日夜 陶器師 久左 薫造様」だったのである。かくして富本の「陶器師」は誕生した。

## 二. 民間芸術と半農半美術家

この手紙がしたためられた八日前の一九一二(大正元)年一〇月二四日の官報において、第六回文展（文部省美術展覧会）の審査結果が発表された。それによると、第二部西洋画にあっては、小杉未醒の《豆の秋》とともに、南薫造の《六月の日》【図三】が二等賞に輝いた。一等賞は設けられていないので、二等賞の作品が事実上、最高位の入賞作であった。南は、留学から帰国した一九一〇（明治四三）年の第四回文展で三等賞を、続く昨年の第五回で二等賞を受賞しており、二九歳という若さながら、画壇における揺るぎない地歩を着実に固めようとしていた。そうしたなか、日本画家の結城素明が、『美術新報』（十一月号）のインタビューに応じるかたちで、南のこの作品をこう評した。

南氏の「六月の日」は矢張り場中一番の繪だね、然し缺點を見ればいくらかもあるね、人物と景色とが調和して居ないね、人が水を呑んで居ないね、其の瓶へ持つて行つて、西洋の模様を附けたなぞは、悪いシヤレで日本の百姓と云ふ感じを殺ぐね、模様の爲めに眞面目な態度に裏切りされた様だね、矢張り去年の方が宜いと思ふ<sup>34</sup>。

これを読んだ富本は、すかさず『美術新報』へ、その誤謬を指摘するとともに自分の考えを加えて書き送った。それが、翌年（一九一三年）一月号の『美術新報』に掲載された、次にみられる「大和の安堵久左君より來信の一節」である。

……先月號（文展號）の結城氏の南君の繪を批評されたうちにあの徳利の模様を西洋の模様の様には言はれたことに就て申し上げたい事があります、あれは地方で現今でも使用されて居る百姓の徳利で、必しも西洋のものではありません。

民間の藝術と云ふものに今少し眼を向けていただきたいものです、それは結城氏だけ

でなく、又陶器だけではなく漆器、木工その他の模様にも民間藝術の研究の必要がある事と考へます。……<sup>35</sup>。

ここにおいて富本は「民間藝術」という用語を使って、その研究の必要性を訴えている。それでは、その意味するところは何だったのであろうか。

この一文を『美術新報』に寄稿するおよそ二箇月前、富本はリーチの庭に新築された楽焼窯の前で《梅鶯模様菓子鉢》の製作に向かおうとしていた。そのときリーチは、疲れてあまり気乗りのしない富本を無理に誘い、それでもふたりは仲よく兄弟のように連れ立って、上野公園で開かれていた拓殖博覧会へ足を運んでいる。行ってみると、朝鮮、満州、台湾、そしてアイヌの部屋があり、それぞれの生活用品や工芸品が展示され、製作の実演も行われていた。見るものすべてが、ふたりにとって大きな衝撃であった。とりわけ「蕃人」と呼ばれる台湾人の小屋では、時代や場所を超えて変わらない糸紡ぎの手法を見て、富本は驚きを禁じ得なかった。「土人主人の承諾を得て兩人が入つて行くと糸をつむいで居た主婦が自慢そうに見せて呉れたツムは眞直ぐな鐵の針の先きに石の薄い圓いツバの様なものはめたもので、西洋の博物館で見た羅馬時代のそれと同形のものだつた、博物館でそれを見た時、壺や何にかにある繪で利用法は知つて居るが、瀛車や電車のある時代に未だこの形式が残つて居てマジメに實用に使つて居る人があるかと一種變な感想に打たれた。主人は室の内で籠をあむで居た」<sup>36</sup>。それとは別に、アイヌの会場では、「ギリヤーク」と呼ぶらしい樺太アイヌの「拾四五の娘が靜かに黒い毛を兩方にわけて繪はがきを賣つて居る前では動かれなかつた」<sup>37</sup>。一目惚れとでもいうのであろうか——。隣りに座って同じく繪はがきを売っていた別の女性が、この娘のことを「本名位は日本語で書き、内地語もナカナカうまいそうだが、此處の來て多勢の人に顔を見られる様になつてから下をむいて何むにも言はなくなりました」<sup>38</sup>と説明した。このとき富本は、もしかして何かの機会に読んでいたとするならば、『美術新報』に掲載されていた「アイヌ裝飾意匠」のなかの次のような一節が即座に脳裏に蘇つたにちがひなかつた。

元來アイヌの小兒は文字も算盤もなし、親が教へることは無い、それで全く無教育かといふに、さうではない。其小兒の時分に男の子には彫刻の考をすゝめ、女の子には刺繡の考をすゝめる。故に小兒は初め地面に慰みに刺繡彫刻をする……[このように]意匠圖案を重んじて居るとは、恐らく世界中で同じ様なものはあるまいと思はるゝ位である<sup>39</sup>。

これは、日本図案会総会で坪井正五郎が北海道の蝦夷人の美術について行なつた講演記録の一節である。幼いときから刺繡に馴染んだアイヌの女の子は、単に刺繡の製作だけに止まらず、着物の着方そのものにも、独自の自己表現を身につけていたのであろうか。富本は、座ったままうつむいて繪はがきを売るこの無口な女性から受けた鮮烈な印象をさらにこう続ける。

……美つくしい首の線……大きな黒い眼、美つくしい黒髪、それが模様から模様にうつる時のクズレ方の面白味と云ふ様なキモノの着かたをして無言で座つて居る、近年

自分はコンナ美つくしい形をした娘を見た事がない……少し亢奮した自分は『女房にするならコノ形と心をした女』と云うに、一度去りかけたリーチは又近かよつて熱心に見て居た。そして左の眼だけ細くして肩を一寸あげて笑つて居た<sup>40</sup>。

こうして富本は、確かに、この若いギリヤーク人のなかに理想の女性像を見出した。結婚に悩む富本にとって、何か希望を抱かせる、あるいは届かぬ夢と終わりそうな、切ない一瞬の出来事であった。

いよいよ帰ろうとして正門に近づいたとき、売店が目にとまった。台湾のものばかりが並べられていたが、とりわけふたりは、「背の上部に白と青で段々にして下部赤、正面に太い赤い筋を二本通した『蠻衣』」<sup>41</sup>を争うようにして握りしめていた。そして「木製のパイプは明日金をもつて來ますから賣らないで呉れと頼んで置て其處を出た」<sup>42</sup>。【図四】がこのとき購入した「蠻衣」（台湾人の晴れ着）で、【図五】が翌日買いにいった「木製のパイプ」であろう。リーチの家に帰宅したふたりのあいだからは、食事がすんだあとまでも、「何う云ふ譯で野蠻人はコウ美つくしいものを造る力をシッカリと持つて居るのだろふか」<sup>43</sup>という羨望の問いかけが、幾度となく繰り返された。

書かれた時期から判断して、「大和の安堵久左君より來信の一節」のなかにおける「民間藝術」研究の重要性の指摘は、直接的には、主としてこの博覧会の見学から得られた知見に負うところが大きかったものと思われる。

このとき富本とリーチが衝撃を受けた朝鮮、満州、台湾、そして南樺太の芸術は、「内地」の「文明人」を中心に考えれば、すべて「外地」に属する「土着の人びと（土人ないしは野蛮人）」の芸術であった。この構図を世界に当てはめたらどうなるであろうか。そこには明らかに相似形に近いものもはやすでに存在していた。ヨーロッパが「内地」であるとすれば、「外地」は、エジプト、ペルシャ、インド、中国、日本などの周縁の辺境地を指すことになる。そしてこの世界的構図は、一年前の『美術新報』（一九一一年の九月号）において、ヨーロッパ視察を終えて帰国した東京美術学校校長の正木直彦の談話をとおして紹介されていた。

美術上に於けるレネッサンスと云ふものは、十五六世紀に起つたのであつたが、今美術工藝上に一種のレネッサンスが起つて居ると云ふことが出来る。それには種々の原因があるであろうが、アーキオロジーの研究が、其主もなる原因を為して居る様に思はれる。近來歐米の學界に於て、埃及 [エジプト]、アッシリヤ、ペルシャ、印度、支那等に關して、アーキオロジカルの探求が非常に盛んに行はれて、發掘品がどんどん本國に持ち歸へられて、博物館などに陳列せられて、盛んに研究せられて居る。そして、それ等の古代文明の遺品に、多大の趣味を見出して、それに倣つて種々の試作が行はれて居る。たとえば、埃及から發掘せられた、三四千年前のグラス……又支那の古代の玉<sup>ギョウ</sup>の名品……敷物などは古代ペルシャ製品……陶磁器は、古代の波斯や支那の製品に倣ふとか云ふ風に、古代文明の遺品を研究して、復興に努力して居る。日本の古代の美術工藝品も大分渡つて居るから直接間接に、刺戟を與へたことであらうと思はれる<sup>44</sup>。

正木が、ヨーロッパの主要な国々において一九世紀後半から二〇世紀初頭にかけて同時代的に進行していた美術とデザインの改革ないしは近代化をどのように認識していたかは、正確にはわからないが、ここでは、帝国主義や植民地支配といった政治的文脈は含まず、また原始美術、とりわけ現存する原住民族や先住民族の部族社会のなかに見受けられる美術やデザインに対する前衛芸術家たちの関心についても触れることなく、もっぱら正木は、古代文明に関する「アーキオロジーの研究」という学術上の文脈からこの時期を第二の「レネッサンス」とみなし、その胎動を語っていた。

その後正木はまた、日本における「土人藝術」の流行を認めたとうえで、その社会的背景と造形上の特徴について、こうも述べることになる。

近頃は大方、土人藝術が流行して來た。世間が文明に進む程、あゝ云ふ反對の原始的の物を好む様に成る。漸次社會の組織から、我々が日常生活の些細な事に至る迄、複雑し錯雜して來、従つて仕事も複雑して來ると、慰安を求める方法が、どうしても單純な方に傾くのは、自然の要求だらうと思ふ……〔ペザントアートは〕製作する上に於て少しも屈託した所がないから、斯うしやうと云ふ考丈で、斯う出來たもので、世間に少しもかまけた所がない……だから、ペザントアートと云ふ風のものには従つて行き届かない所がある……文明人の作品殊に日本の工藝家の有様は隅から隅まで行き届き過ぎるので、是を玩賞する側の人に餘裕がなく、行き届いた作品を、一日も見居ると、飽きが來る。然し行き届かないのは、想像の餘地が有る故、いつまで見て居ても飽きが來ないと思ふ<sup>45</sup>。

この文脈にあつては、文明化社會の進展に逆らうかのように、「土人藝術」が着目されているが、そうした人たちの表現や製作にみられる「ペザント・アート（農民芸術）」は、自由意志の発露であり、それゆえに製作者の心持が直截的に表出され、したがって文明人の技巧的で精緻な工芸品に比べ、造形的に行き届かない点があるも、それだけに人の想像力を喚起するのではないかと正木は指摘しているのである。しかし、正木が指摘している、古代文明にかかわる考古学的研究についても、あるいは、土人藝術における造形上の魅力についても、正木に先だつて富本は、主として一九〇九（明治四二）年の一年をとおして、ロンドンのサウス・ケンジントンにあるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館においてすでに体験していたにちがいがなかった<sup>46</sup>。

この体験記が、「工藝品に関する手記より（上）」で、「ウィリアム・モリスの話（下）」が掲載された翌月号の『美術新報』のなかに、それを見ることができる。「工藝品に関する手記より（下）」については、その後掲載された形跡は残されておらず、したがって、一九一二（明治四五／大正元）年の一年間にあつて執筆された、美術家としてのモリスの生涯と作品を評伝としてまとめた「ウィリアム・モリスの話（上）」（二月号）および「同（下）」（三月号）、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のお気に入りの展示作品を紹介した「工藝品に関する手記より（上）」（四月号）、それに、主に大英博物館やヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が所蔵しているイス類を歴史的に通覧した「椅子の話（上）」（九月号）および「同（下）」（一〇月号）——これら五編の『美術新報』への寄稿文が、まさしく富本の英国留学の成果を伝える帰朝報告となるものであった。

さて、この「工藝品に関する手記より（上）」を読むと、世界から集められた過去の工芸品の数々に富本が魅了されていたことがわかる。それをごく断片的に拾い上げれば、おおよそ次のようになる。富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で何を学び、何に関心を寄せていたのであろうか――。

南ケンジントン博物館の近東の陶器を列べてある室に、私の好きな〔陳列〕箱があります……太古の西洋ではエジプトも自由な獨特な圖案を残して居り、アッシリアでは諸種の彩瓦を建築に使つて居る事は皆様御存じの事でしょう……ダッチや北獨逸、ロシアあたりの中世紀のもので麥酒を飲むコップや皿に面白いものが澤山ある様です。雑誌ステュディオの増刊で北歐の百姓の美術品を集めたものに面白い例が澤山ある様です……歐洲中古のステインドグラスにも、随分好きなものがあります……西洋の古いものではエジプトのマンミーを巻いてある荒い麻布、エジプトローマンの荒い木綿糸の刺繍やツツレ織カーベットが好きです……敷物は何むと云つてもペルシャ、印度一帶の地をあげねばなりません……野蠻人のやつた織物にも面白いものが無數にあります、特にペルウの古代は刺繍でも染め方でも圖案でも好きなものが澤山にありました……織物に附隨して考へ得る皮細工、染め皮、皮の上に施す刺繍等の研究もやれば面白い事はたしかでしょう<sup>47</sup>。

この「工藝品に関する手記より（上）」には、富本が毎日のように通つてはヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で模写したスケッチのなかから一四点が選ばれて、掲載されている。その幾つかを紹介すると、【図六】が、一九世紀ペルシャの花瓶、【図七】が、古代エジプトの頸飾りの一部、【図八】が、一一、一三世紀インドの彩瓦、【図九】が、一六、一七世紀ペルシャの敷物の一部、そして【図一〇】が、古代ペルーの染めた木綿である。すでに紹介したように、「もしこの博物館を知らなかったら、私はおそらく工芸家になることはなかったと思う」と、晩年富本は語っている。その意味でこれらのスケッチは、工芸家富本の原点となるものであった。

また富本は、この引用文のなかで、「雑誌ステュディオの増刊で北歐の百姓の美術品を集めたものに面白い例が澤山ある様です」と述べているが、たとえばこれは、A・S・レヴェタスが『ザ・ステューディオ』へ寄稿していた、「オーストリア農民のレース」（一九〇五年一二月号）、「オーストリア農民の刺繍」（一九〇六年七月号）、「オーストリア農民の個人用装飾品」（一九〇六年九月号）、「昔のオーストリア＝ハンガリー農民の家具」（一九〇六年一二月号）のような農民芸術に関する一連の記事を指しているのであろうか。もしそうであれば、その場合対象地域は「北歐」ではなく「オーストリア」ということになるが、刊行の年月からして、これらの連載記事を富本は、早くも英国留学以前の学生時代に文庫（図書館）において読んでいたことになる。自らの出自と重ね合わせながら、すでにこのとき以来、農民芸術に対して何か強い興味を抱いていたのかもしれない。以下の四つの図版は、上記の四編の紹介記事に掲載されている図版からそれぞれ一点を選んで複写したもので、【図一一】はダルマチア人農民のレースを、【図一二】はスロヴェニア人のヘッドスカーフを、【図一三】はダルマチア人の銀の首飾りを、そして【図一四】は、オーストリア北部とボヘミアの農民家具を示している。

富本は、「工藝品に関する手記より（上）」を執筆しながら、一方で自らも、実際に織物の試作に着手した。そのときのインスピレーションの源泉となったものは、存命中に父豊吉が残していた推古布と呼ばれる標本であった。

實は私の父が生存中に集めておいた二十種ばかりの推古ぎれと云ふ標本を持つて居ります、此れで見ると小さい一寸四方形のきれが語る當時の支那印度遠くは中央亞細亞の文明、それが長時間に美しくされた植物や礦物の染料、模様の形式の面白み、私は或日獨り畫室に坐りこむで自分で織物を始めようと云ふ決心を此れを見て致しました<sup>48</sup>。

さっそく行動へ移された。

先づ倉へ行つて曾祖母が使つたと云う最もプリミティブな「手ばた」と云ふのに糸をのべて最初の試作をやりました、只今は研究中で何むとも申し上げられませむ、此の「手ばた」と云ふのはモー私の地方の百姓の手から亡むで仕舞つたもので、隨分器機の方から申せば馬鹿げたものです<sup>49</sup>。

富本にとってこの織物の試作が、一年後の「大和の安堵久左君より來信の一節」において主張することになる「民間藝術」の研究へ向けての最初の実践だったのかもしれない。

一方、ちょうど同じ時期、正確には一九一二（明治四五）年一月二二日の夜、富本は南に宛てて手紙を書いているが、その手紙のなかで、次のようなことを述べていた。これは、夫婦で協力して刺繡をはじめることを知らせる南からの手紙への返信だったものと思われる。

製作及び案 By Mr. & Mrs. Minermi と云ふ刺繡が出来るきそうだが面白いだろう。面白く行かない道理がない。僕からも特に奥様に申し上げます「マヅク ヤルコト」…… Mr. & Mrs. の刺繡は大変面白い事と思ふ。[一九一二年の] 二月号の [美術] 新報に出る Mor[r]lis の話にも此の事を一寸書いておいた<sup>50</sup>。

富本のいう「マヅク ヤルコト」——こうすることによって、正木のいう「行き届かない所」が、結果的に生まれるのではないだろうか。そしてそれが、「いつまで見て居ても飽きが來ない」、つまり「想像の餘地が有る」作品へとつながっていくのであろう。

拓殖博覧会を見たあとの、「何う云ふ譯で野蠻人はコウ美つくしいものを造る力をシツカリと持つて居るのだろふか」という富本やリーチの感嘆の声は、少し前までにあつて西洋人が日本の工芸品や美術品に向けた眼差しを再現するものであつた。またこのとき、「自分等より確實に良い工藝品を造り得る土人の作品に蠻の字を加えない事にしよふ」と、富本がいえば、それに対してリーチは、「サベーヂ [未開の] と云ふ字の意味を自分等は普通の人と異つて考へて居るのだからかまわない」<sup>51</sup>と応じる。こうしてふたりは、製作する人が野蠻人や未開人であるからといって、その人たちによって造られた工芸や美術までもが同じく「野蠻」であつたり、「未開」であつたりするわけではない、という認識に到達する。

このことは、「未開」から「文明」へと進む社会の歴史的な発展が、必ずしも工芸や美術の領域には当てはまらないことを含意しており、その視点に立ってふたりは、進化論的絶対性から離れて文化的相対性のうちに、工芸や美術を定位させようとしているのである。

博覧会の見学を終えて安堵村へ帰ると、ただちに今度は、「吉野塗り」についての研究に富本は手をつける。以下は、一九一二年（大正元）年一月二六日付の南に宛てた富本書簡のなかからの抜粋である。

今自分は吉野塗と云ふ櫻の皮でツナギ目をとめた檜細工に薄いウルシを施したものに面白みを感じて研究の歩を進めて居る。光悦とか乾シツとか云ふものの研究も必要な事だが、第一に民間の藝術を知らずに六ツカシイ〔難しい〕ものをやったってダメだと思ふ。

吉野塗に残って居る形、クリ形ジョイントが古い藤原時代の繪卷にある様な立派なものに源をなして居る事は言ふ人があっても、實際手に取って研究して居る人が無い様に思へる。……

[美術] 新報十二月号に「拓殖博の一日」と云ふものを書いた<sup>52</sup>。

『美術新報』に「拓殖博覧会の一日」が掲載されてからほぼ三箇月後の一九一三年（大正二）年三月二日の夜、今度は「半農藝術家より」と題された手紙形式の一文を執筆し、『美術新報』に送っている。そのなかで富本は、いまの自分のあり方について、こう模索し主張するのである。

都會に居住する繪かき又は田園の畫家がある以上、田舎にすみ、田舎の空氣に育つ工藝家が有るのも、さし支へ無い事と思ふ……田舎の澄み切つた空氣、野花、百姓の生活から、繪彫刻と同じ程度の興奮を模様にも起し得る人々には田舎に住む事が大變良い事だと信ずる……喰ひものや着るものが都會風でない事と、話し相手が無い位は我慢する事である。兎に角田舎に限る、そして半農半藝術家(?)の生活が、今の自分自身には唯一の道である如く考へる<sup>53</sup>。

富本がイギリスに渡る少し前から、すでに当地にあつては「田園への回帰」や「自然への回帰」と呼ばれる生活信条が美術家や建築家たちのあいだで広まっていた。たとえば、早くも一八七〇年代のはじめにはジョン・ラスキンが、イギリスの大地のしかるべきささやかなる部分を美しく安寧で豊穡なものにするように私たちは努めたい、と述べていたし、ほぼ同じ時期にウィリアム・モリスも、ある事情からオクスフォードシャーの田舎に別荘として使う〈ケルムスコット・マナー〉を見つけると、友人へ宛てた手紙のなかでそれを「地上の天国」と形容していた。その後モリスは、この別荘に咲き乱れる植物や野に遊ぶ小鳥を主題にした作品を生み出すことになるが、確かにこの地は、ヴィクトリア時代の資本主義がもたらしていた賃金のための労働からも醜悪な製品の氾濫からも、無縁でありえた。一九世紀も終わりに近づき、田園回帰運動が勢いを得るにしたがつて、田舎生活や簡素な生活を愛する信条は、ロマン主義的でユートピア的な社会主義と結び付きながら、とりわけ工芸や装飾美術の新たな実践形態への移行を促したし、それは同時に、まさしくア

ーツ・アンド・クラフツ運動の起こりの背景をなす部分でもあった。一八九三年には、アーネスト・ジムスンがバーズリー兄弟とともにコッツウォウルズに移り住み、家具製作を再開しているし、遅れて一九〇七年には、エリック・ギルが自分の工房をロンドンからディッチリングの村へと移すことになった。こうした文脈にあって、とくに重要な意味をもつのが、一九〇二年のC・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校のイースト・エンドからチピング・キャムデンへの移転であった。というのも、ここでは工芸製作と農作とが分かちがたく一体となって、ひとつの共同体が一五〇人ほどの男女によって形成されていたからである。

このとき富本が実践形態に選び取ろうとしている「半農半美術家」という考えは、昨年（一九一二年）一〇月の拓殖博覧会の見学がもたらした衝撃と、そしてそれに先立つ一九〇九年のロンドン滞在中に経験しえた知見とに、おそらく基づいていたものと思われる。

それでは富本が、その研究の重要性を主張する「民間藝術」と、工芸家のあるべきひとつの姿として、いまここで自己規定しようとしている「半農半美術家」とは、どのような関係にあるのであろうか。それについては、「半農藝術家より（手紙）」からさらに一年後に富本が、『藝美』において発表した「百姓家の話」のなかに見出すことができる。

私の見た處百姓等は立派な美術家であります。特に彼れ等の社會に殆むど國から國に傳へられた様な形で残つて居る歌謡、舞蹈、織物、染物類から小道具、棚、箱類等を造る木工に至る迄、捨てる事の出来ぬ面白みを持つたものが多い事は誰れも知つて居られる事でしょう。私は此れ等のもの全體に「民間藝術」と云ふ名をつけて、常に注意と尊敬を拂つて参りました<sup>54</sup>。

人類の歴史にさかのぼれば、その起源にあつてはすべてが農民であつたであろうし、そして同時に、彼ら自らが實質的に美術家でもあつたであろう。それは西洋にあつてはおおむね中世まで続いた。そうであるがゆえに、アシュビーの手工芸ギルド・学校にみられるような、アーツ・アンド・クラフツ運動の正統なる活動基盤は再生されえたのである。そう考えれば、「百姓＝美術家」あるいは「半農半美術家」という富本の考えは、歴史的にも原理的にも、すぐれて正しい認識であつたといふことができよう。

それでは一方、「民間藝術」という用語法は、どうだったのであろうか。拓殖博覧会を見学するおよそ一年前、南に宛てた手紙のなかで富本は、「夜大抵おそく迄モーリスの傳記を讀むで居る」<sup>55</sup>と書き記している。これは、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』という伝記であつたが、そのなかに次のような一文を讀むことができる。

いずれにしても、モリスは次のように述べている。「明らかなことは、中世に見受けられたような悲惨さと、私たちが生きるこの時代の悲惨さとは、本質的に異なつていた。こうした結論は、ひとつの証拠によってひたすら私たちにもたらされることになる。つまり中世は、本質的に民間芸術 [*popular art*] の時代、つまり民衆芸術 [*the art of people*] の時代だったのである。その時代の生活状態がいかなるものであつたにせよ、民衆は、目で見、手で触れることができる莫大な量の美を生み出していたので

あった……」<sup>56</sup>。

ここでモリスは、自分たちがいま生きている一九世紀という時代が、有閑人に奉仕する芸術がひたすら残り、資本家に加担する芸術が新たに出現し、そして、中世の共同体に存在していた民衆による豊饒な民間芸術がすでに枯渇してしまっている、そんな悲惨な時代であることを指摘しているのである。もちろんこれが、詩人であり工芸家であり、そしてまた政治活動家でもあったモリスの原点となる時代認識であった。モリスはロマン主義の詩人としてこの悲惨さを歌い上げ、工芸家として民衆の芸術の復興を実践し、さらには、悲惨さの元凶とみなされる資本主義に取って代わる新たな理想主義を求めて自らを政治運動へと駆り立てていったのである。おそらく富本は、こうしたヴァランスの『ウィリアム・モリス』のなかで描き出されていたモリスの生涯を参照しながら、この「民間芸術」という用語法にたどり着いたものと思われる。

### 三. モリスの芸術観との対照

工芸における「近代」という扉を日本が開こうとするこの時期にあたって、「民間芸術」研究の重要性を主張する富本にみられる視座と、その先例として英国にあつて、中世の社会と芸術に向けられたウィリアム・モリスの眼差しとは、疑いもなく、なにがしか通底するところがある。

半世紀以上もの時間的な差と、幾多の実態の相違があつたにせよ、英国と日本が、それぞれに近代的な産業社会へ向けて進展する時代のプロセスのなかにあつて、たとえば富本とモリスのような日英の工芸家のあいだに、そうした類似した時代に対する近似した反応が存在するとするならば、日本にとってそのインスピレーションの源泉が英国にあつたことは紛れもない事実として認めなければならないものの、それでもなお、ある意味で人類の発展史における共通する通過点として理解することもまた、可能なのではないだろうか。そうした観点に立って、モリスと富本の幾つかの指標となる言説を拾い出してみると、おおかた以下のようにまとめることができる。

まず、民間芸術について。富本は、「民間芸術」と呼ばれるものを「歌謡、舞踏、織物、染物類から小道具、棚、箱類等を造る木工に至る迄、捨てる事の出来ぬ面白みを持ったもの」<sup>57</sup>という。それに対して、一八七七年にモリスは、「裝飾芸術」（のちに「小芸術」に改題）と題した講演で、民間芸術に相当する芸術を「日常生活において慣れ親しんでいる事柄をいつでも、いくらかでも美しくしようと努力してきた人びとによって展開される多くの芸術の一団」<sup>58</sup>とみなしたうえで、具体的な例として「住宅建設、塗装、建具と大工、鍛冶、製陶と硝子製造、織物などなどの職業で構成される事実上の一大産業」<sup>59</sup>を挙げている。一九世紀のはじめに、『職業の本——實用芸術ライブラリー』<sup>60</sup>という本がロンドンで出版されている。以下はそのなかに掲載されている銅版画による挿し絵の一部であるが、【図一五】は製本職人、【図一六】は織物職人、【図一七】は更紗職人、【図一八】は真鍮細工職人、そして【図一九】が家具職人を示している。モリスはこうした人たちによって製作されるものを民間芸術（あるいは民衆芸術）と呼んだのであろうし、その後富本がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で感動した工芸品の多くも、こうした人たちに

よって生み出されたものであったと思われる。

それでは次に、家を建てる人については、どう考えていたのだろうか。富本は、「それ等 [民間藝術] のうち彼れ等の住宅は最も力を籠められた主要な藝術品であると考へます。勿論家を建てるのは村の大工ですが、此れも半農者で誰れか家を建てると言はねば矢張り鎌を持つて居る連中で、大工の技術としては實にヒドイものです。その大工と手巧者な中年者と家を建てる百姓、それ等の友達、親類のものが手傳つて屋根も葺けば壁も塗る譯で、大工と云つても大工以外の仕事も致します」<sup>61</sup>と述べている。同じくモリスも、一八七九年の「民衆の芸術」と題された講演において、「[人びとが毎日住んでいた家や、人びとが礼拝をしていた、もはや顧みられることもない教会を] デザインし装飾したのは誰だったのでしょか……ときにはおそらく、それは修道士、すなわち農夫の兄弟であつたであろうし、たいていの場合には農夫の他の兄弟、すなわち、村大工、鍛冶屋、石屋、その他いろいろ——つまり『普通の人』だったので」<sup>62</sup>との認識をすでに示していた。

さらに進んで、サウス・ケンジントン博物館については、どう受け止めていたのであろうか。モリスは同じく「民衆の芸術」の講演のなかで、このように話している。「私同様に、みなさまの多くも……たとえば、あのすばらしいサウス・ケンジントン博物館の陳列室をお歩きになり、人間の頭脳から生み出された美をご覧になると、驚きと感謝の気持ちで一杯になられたことでしょう。そこでどうか、これらのすばらしい作品が何であり、どのようにしてつくられたのかを考えていただきたいと思います」<sup>63</sup>。そして、それに応えるかのように富本は、「繪と更紗の貴重さを同等のものと云ふ事は、ロンドン市南ケンジントン博物館 [富本が訪問したときの正式名称はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] で、その考へで並べてある列品によつて、初めて私の頭にたしかに起つた考へであります」<sup>64</sup>と、隠すことなく、この博物館への「驚きと感謝の気持ち」を告白するのである。同様に、モリスその人についても、尊敬の念をもって、以下のような讃辞を呈する。

「作家の個性の面白味」とか「永久な美しいもの」は只繪や彫刻にばかりの物でなく織物にも金屬性の用具にも凡ての工藝品と云ふものにも認めねばならぬ事でありませ、モリスは此の事を誰れも知らぬ時にさつた先達で又之れを實行して私共に明らかな行く可き道を示して呉れる様な氣が致します<sup>65</sup>、

最後に、繪画や彫刻のような大芸術と、いわゆる装飾芸術と呼ばれる小芸術について、両者はそれぞれにどのような理解を示していたのか、それを見ておきたいと思う。

モリスは、少数者によって享受される芸術を「民衆の芸術」の講演で、こう断罪した。「少数者 [a few] によって少数者 [a few] のために公然と培われた芸術……このような芸術の一派の将来的見通しに多言を費やすのは悔いの種となるでしょう。この一派は……旗印として『芸術のための芸術』というスローガンを掲げています。それは、一見無害なようですが、実はそのようなことはないのです」<sup>66</sup>。モリスによれば、芸術は特定の一部の階層の人にしか理解できない特殊な表現ではなく、普通の人びとが、生きるために製作し、同時に普通の人びとによって生活のなかで使用されるような、まさしく万人のために存在するものでなければならなかった。一方「装飾芸術」の講演では、大芸術と小芸術が分離することの危険性を次のように分析していた。

小芸術は取るに足りない、機械的な、知力に欠けたものになり……一方大芸術も……小芸術の助けを受けず、両者は互いに助け合わなかったために、必然的に民間芸術としての権威を失うことになり、一部の有閑階級の人びとにとっての無意味な虚栄を満たす退屈な添え物、すなわち巧妙な玩具〔toys〕にすぎないものになっている<sup>67</sup>。

一方の富本は、「[美術]新報にテコラティブ、アーティスト[装飾芸術家]にもインディビジュアルリテー[作家の個性]云々と書いておいた」<sup>68</sup>とも、また「繪よりも彫刻よりも、日常自分等の實際生活に近くある工藝品を、ナイガシロにされて居る事に腹が立つ」<sup>69</sup>とも、述べている。そして、さらに鋭く、モリスと全く同じく「少数人(=少数者)」や「オモチヤ(=玩具)」といった言葉を使って、こうも断言するのである。

今迄の工藝品と名のつくものは只に少数人のために造られたオモチヤの様なものでないでしょうか<sup>70</sup>。

以上のように見ていくと、モリスと富本の言説のなかに、幾つもの類似した認識や表現を見出すことができるであろう。疑いもなく、ふたりの芸術観や製作態度は、それほどまでに時空を超えて重なり合っていたのである。これは、産業革命を経て近代社会へと向かう両国の文明史的発展段階における共通の通過点をもたらしたひとつの必然的な結果であるとみなすことができる一方で、明らかに富本のモリス受容の一端を示すものでもあった<sup>71</sup>。

それでは富本は、実際にモリスが書いていたものについては、ヴァランスの『ウィリアム・モリス』以外に、実証できる範囲にあって、一体何を読んでいたのであろうか。富本は、一九一二(明治四五)年の二月号と三月号の二回に分けて「ウィリアム・モリスの話」と題するその人の小伝を『美術新報』に寄稿しているが、そのなかで次のように述べている。

一千八百八十二年に出版された諸大家の美術上の意見を集めた「ゼ レッサー アーツ オブ ライフ」の内に彼の織物に対する意見が有ります、此れは重に歴史的の見地から論究したものです、別に機械、アニリン染料、製作者の考へ、模様等に付いて面白く、私にとって大變利益な事を申して居りますが、こゝでは長くなるから申し上げられませんが、時機を見て、出来ればモリスの講話集を全體として御話し申したいと考へて居ります<sup>72</sup>。

富本の読んだ「ゼ レッサー アーツ オブ ライフ」は、『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』のなかに所収されている六つの講演録のひとつであったにちがいない。この書物には、モリスが書いたものとしては「パターン・デザイン史の歴史」(講演五)と「生活の小芸術」(講演六)<sup>73</sup>のふたつの原稿が含まれているが、「ゼ レッサー アーツ オブ ライフ」、つまり後者の「生活の小芸術」は一八八二年の一月にバーミンガムにおいて講演されたもので、図版はない。この本の東京美術学校の購入記録を調べてみると、一九〇二(明治三五)年二月となっている。これは富本が入学する二年前に相当し、

したがって、富本がこのモリスの「生活の小芸術」を読んだのは、留学中や帰国後ではなく、早くも在学中の文庫（図書館）においてだった可能性も十分に残されている。しかしながら、富本自身については、ほとんど「小芸術」という用語を使用した形跡は残されていない。そうであれば、英国に遅れてこの時期の日本にあって、この「小芸術」に関連するような表現形式や芸術領域にかかわる実践や記述の痕跡は残されていないのであろうか。もしその痕跡が認められるとするならば、それは、上で見てきたような、モリスのいう「<sup>レッサン・アート</sup>小芸術」や「<sup>デコラティブ・アート</sup>装飾芸術」、あるいは「<sup>ポピュラー・アート</sup>民間芸術」と、どのような違いなり類似性があったのであろうか。さらにはまた、富本がその重要性を指摘する「民間藝術」と呼ばれる芸術や「半農半美術家」によって生み出される芸術との異同は、どうだったのであろうか。

当時の主要美術雑誌のひとつであった『美術新報』におけるモリスに関する最初の言及については、一九〇三（明治三六）年二月二〇日付の『美術新報』（第二巻第二〇号）に掲載の「歐洲輓近の装飾に就て《中》」のなかに見出すことができる。これは、日本美術協会における工科大学教授の塚本靖の講演記録であるが、そのなかにあつて、アール・ヌーヴォー紹介の枕詞として、次のようにささやかにモリスとアーツ・アンド・クラフツが取り上げられていた。

装飾藝術の方は英吉利と佛蘭西と殆んど同じだが英吉利が少し前になる「モリス」(Morris) と云ふ先生此人及其の門人がどうも此のやかましい〔古代の復古に基づく釣り合いや割り合いなどに関する〕法則を脱して装飾の美の原則に立戻つてそれを土臺として装飾にも家具にも意匠をして見たら宜いだらうといふ考を抱いてこれを盛んにやりました。「エリサベス」(Elizabethan) 式とか「アン」女王 (Queen Anne) 式とか「チツペンデール」(Chippendale) とか云ふ流儀の家具を據り所としない。此等をすつかり離れて一つ何かやるといふことに着手して其の藝術を名附けて「アーツ、アンド、クラフツ」(Arts and Crafts) といふ即ち佛蘭西の「アールヌーボー」(Art Nouveau) のこととございます<sup>74</sup>。

記述内容の妥当性は横に置くとして、しかし、ここではまだ、モリスの「小芸術」についての言及はみられない。「小芸術」および「小芸術品」という言葉の『美術新報』における最初期の使用例は、「<sup>マイノルアート</sup>小藝術品作家としての岡田三郎助氏」と題した、坂井犀水が一九〇一（明治四四）年に執筆した作家紹介の一文だったものと思われる。これは、同年四月に吾楽殿で開催された『美術新報』の主催による「新進作家小品展覧会」のすぐのちに発表されたもので、岡田をここで紹介する理由について、坂井はこう述べる。「吾樂に陳列せられたる幾多愉快なる作品の内に、洋畫家岡田三郎助君の皮細工、及び薄板金屬細工の作品は、頗る雅至に富んで居るのみならず、藝術家が工藝的作品を試みたる點に於て、大に吾人の意を得たるが故に、茲に<sup>マイノルアート</sup>小藝術品作家として、同氏を紹介することとしたのである」<sup>75</sup>。掲載された図版は七点あり、【図二〇】は、皮細工および金属薄板細工のための用具で、【図二一】が、岡田の作品のひとつである「皮細工並に銀細工簞込木製煙草入箱」である。坂井は、詳しく岡田の作品を紹介したあと、最後に、「此小藝術は趣味の養成上、又清雅な慰みとして、婦人には適當な手藝である。本誌の此紹介が、若し其端を我國に開くことになれば幸である」と結ぶ<sup>76</sup>。明らかにわかるように、坂井のいわんとする「小藝術」

は、モリスの「小芸術」とも、富本の「民間藝術」とも異なる。それでは、何かほかに「小芸術」の用例はこの時期残されていないのであろうか。

確かに、富本がイギリスへ向けて出発する一九〇八（明治四一）年に、岩村透は、モリスの「民間藝術」を連想させるような、「平凡美術」なる用語を使って、その重要性を次のように『方寸』において説いている。

私が今「平凡美術」と題して述べやうとするのは繪畫彫刻建築以外日常の生活に於て我々の美欲を満足させる處のものを指したのである。……平凡な美術が興らなければ繪畫彫刻等建築の美術も發達するものではない。……國民の間に平凡美術の注意を促して日常生活に於ける美欲の満足を圖りたいと思ふのである<sup>77</sup>

しかし岩村は、「平凡美術」という用語の典拠については明らかにしておらず、そのうえ、日常生活のなかの美に着眼しているとはいえ、少なくとも内容的には、日本人の日常の行動や振る舞いに求められる美質を指し示す、国家主義的な道徳的観点に立った用語としてここで使用していることを勘案すれば、この時期岩村に、モリスの「小芸術」が念頭にあったとは、とても考えにくい。

富本が「小芸術」という言葉を積極的に使用しないのは、これまでに知りえたモリスの「小芸術」とこの時期日本で使用されはじめたこの用語との内容的乖離に気づいたことに遠因があったのかもしれない。

「工藝品と名の付く、繪彫刻以外の美術品にも、繪や彫刻に拂ふ敬意と異はない程度の貴重さを持つて向はねばならぬ事は勿論と考へます」<sup>78</sup>と主張する富本は、明らかに、繪画も彫刻も工芸も同等の価値をもった芸術であることを確信していた。かといって工芸は、一部のお金持ちの所有欲や目利きの鑑賞眼を満たすためにあるのではない。ましてや、『美術新報』の坂井が指摘したような、大作家の余技なるものでも、女性の手芸のたぐいでもなかった。「自分には出来ないが、出来れば模様を繪や彫刻と同じ様に自分のライフと結び付けて書いて見たい」<sup>79</sup>という言説からして、富本が考える工芸や模様は、普通の人びとの日常生活のなかから立ち現われ、同じく生活のなかに息づくものでなければならなかった。たとえば、農村部において伝承されてきている「民間藝術」や、いまだ文明化されていない土着の人びとがつくり出す芸術のように。

明らかに富本の芸術思想は、すべてを西洋の規範にゆだねているわけでもないし、すべてを日本の伝統につなぎとめようとしているわけでもない。富本は、一方で、はるかに先行するモリスという巨人の哲学と実践につきながら、その一方で、継承されべき「民間藝術」という土着性を援用しつつ、西洋の繪画や彫刻に認められるような表現上の諸価値を、日常生活という現実世界における製作と使用の形式である工芸美術や装飾芸術にも等しく見出そうとしているのである。そこには生成を待つ「近代工芸」という名の大きな宇宙があったといえる。しかし、こうした富本の芸術観を当時の日本の美術界は、ほとんど理解ができず、受け入れることができなかつたのではないだろうか。そこで富本は、本来あるべき芸術の病弊に対する「治療法として全般的な反抗」<sup>80</sup>をモリスが提案していたことにあたかも追従するかのように、イギリスから帰国するとただちに、しばしば孤独と絶望の淵に立ちながらも、体制や権威に対する不満や批判を露わにしていくなのである。

#### 四. 体制や権威への反抗

帰国から七箇月ほどが立った、一九一一（明治四四）年一月二四日付の南薫造に宛てた書簡において、東京の近況を伝えるなかで母校の火災について触れ、次のように、実に辛辣な表現でもって心の内をさらけ出している。

昨夜美術学校の老朽だが形式の上から面白い舊木造建築全部灰となった。原因は今未だ解らないが僕等が兎に角此の職業に身をおとした記念すべき建物は焼けた。外に図案科あたりには焼く可き教授も澤山あるのに敬愛すべき建築物が先きへ焼けて厭やな奴は世にハビコル。アゝ——<sup>81</sup>。

この時期の図案科の教授は大沢三之助と古宇田実、囑託は岡田信一郎と関野貞であった。その一箇月後、とくに大沢について、このように述べる。「大沢先生は僕に見せしめのために此の事務所をショウカイして呉れたそうだ。此れを以て先づ一ヶ月ほどは働いて来た。一日に一円や一円五〇銭で頭の中、脚の形ちどくづされて、は、タマラぬタマラぬ」<sup>82</sup>。これは、学生時代とロンドン時代に世話になっていた大沢から紹介されて、京橋区南鞆町の清水組（清水満之助本店）の事務所で毎日製図に向かわなければならない単調な仕事について、不満を述べているのであろう。

また、西洋美術史の教授の岩村透男爵（バルーン）に対しても、同年九月一二日付の同じく南に宛てた手紙のなかで、容赦なく富本は酷評する。

東京からの手紙によるとラスキン先生を書いたバルーン、岩村は後學を引きたてぬとかで連中大分さわいで居るとか。それで幸ひ[.]若し引き立てられたら大変と考へる<sup>83</sup>。

岩村はちょうどこのとき、『美術新報』（八月号）に「ラスキン先生とアルプスの山」<sup>84</sup>を書いており、そのことを富本は、「ラスキン先生を書いたバルーン、岩村」といっているのであろう。そしてさらに、岩村に向けられた毒舌は続く。以下は、三箇月後の一月一日に同じ南に宛てて出された書簡の冒頭の書き出しである。

讀賣新聞へ高村君が書いて居る文章は実に嬉しい。特に小杉ミセイのウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入った。アノ文章は美術を志す学生や美術家らしい顔をしてホントに美術の解って居ない岩村男[爵]の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする<sup>85</sup>。

「讀賣新聞へ高村[光太郎]君が書いて居る文章」とは、おそらく一〇月二九日付の「文部省美術展覽會第二部私見(一)」と十一月一日付の「文部省美術展覽會第二部私見(九)」のことであろう。前者において高村光太郎は、自らの芸術觀の一端を披歴し、後者において、この年の第五回文展第二部で二等賞を獲得した小杉未醒の《水郷》について、わずか

ながら間接的に言及していた。

かてて加えて、同月三〇日の手紙では、まさしくこの時期にウィリアム・モリスの伝記を読んでいたのであろう、モリスを引き合いに出して、以下のように古宇田実のような人たちの悪趣味に批判の矛先を向けるのである。

〔美術学校図案科の教授の〕古宇田〔実〕とか誰れ彼れとか実にヒドイ連中だから。モリスの傳記を讀むでマスマス大学を出で建築をやつて居る人々の悪い趣味が腹立たしい様な気がする<sup>86</sup>。

こうした書簡という私的で間接的な資料のなかにはしか見ることはできないとはいえ、その当時、富本はどうしてこれほどまでに美術学校時代の教師たちに反抗的で批判的であったのであろうか。その個別具体的な理由は、推し量るしかない。もっとも、自分が学生だった当時の教師の教え方を振り返って、晩年富本はこう述懐している。

……私は半年ほどのうちに入学はしたがいやになった。その気持ちを今から推して考えてみると、教える人がその実技を一度も経験したことのない図案家という人であり、その教えることが実技から遊離浮動していたことが原因であつたらしい……それで知らないことを堂々とよくも教えたと思う<sup>87</sup>。

そうした学生からの不満はその後も続いた。富本より遅れて五年後の二一歳のときに美術学校の鑄金科に入学した、光雲を父に、光太郎を兄にもつ高村豊周が後年回顧するところによると、その当時のその学校の様子は、以下のようなものであつた。

学校では二十一、二の青年の生活に、およそ縁のないクラシックな物ばかり作っている。たとえば、一年の時に作った筆筒は、自分の欲望から生まれたデザインでは決してない。クラシックな物ばかり載っている本を見て、こんな物をこしらえればよいのだろうと、見よう見真似のデザインをして先生の所へ持っていくと、何がいいのかわからないがいいと言うからそれを作る……しかし私たちは、ずん胴の筆立てよりはペン皿の方が使いやすい。するとこの筆立ては、一体誰のために作るのだろうという疑問が起ってくる<sup>88</sup>。

富本や高村たちが学生時代であつたころの東京美術学校の図案科や鑄金科の教育は、おおかたこのようなものであつたようである。そして英国留学を経験して帰国してみると、相も変わらぬ教師たちの脳天気な姿に接し、そのたびに富本は言葉を失い、暗澹たる思いに駆られていったのではないだろうか。

そうしたなか、リーチの窯で《梅鶯模様菓子鉢》を製作して安堵村に帰り、『美術新報』へ送る「拓殖博覧会の一日」の原稿を書き終えた富本は、一九一二（大正元）年一月二六日付の手紙で、「民間藝術」の対極にあるような、現在都会で流布している軽薄とも思われる模様について、南にこう忠告するのである。

三越流の模様や外国の雑誌、ドイツの下等の模様が入り混じ<sup>マジママ</sup>って居る東京に居られる兄に注意を要する事を書きそえる事を光榮とする<sup>89</sup>。

富本がこの手紙のなかで言及している「三越流の模様や外国の雑誌、ドイツの下等の模様」とは、具体的に何を指しているのであろうか。正確にはわからないが、富本の木版画によって装丁された表紙【図二二】をもつ木下杢太郎の『和泉屋染物店』がこの年の七月に東雲堂から出版されているので、その作品と比較考量するために、とりわけ当時のポスターと雑誌の表紙絵に着目し、なぜ富本が「注意を要する」といったのかを、わずかなりともここで推論してみたいと思う。

富本が東京美術学校に入学する一九〇四（明治三七）年に、株式会社三越呉服店は設立され、初代専務に日比翁助が就任すると、「デパートメントストア宣言」を行ない、日本で最初の百貨店が誕生した。そして三年後の一九〇七（明治四〇）年には大阪支店と日本橋本店に新美術部を開設し、展覧会事業へと乗り出すことになる。おりから三越は、同年の東京勸業博覧会の開催に際して出品された、当時東京美術学校西洋画科の教授であった岡田三郎助の油彩画《紫調》<sup>むらさきしらべ</sup>【図二三】を原画として、石版印刷による広告ポスターを製作した<sup>90</sup>。こうした表現形式は当時「絵ビラ」と呼ばれていたが、この作品は、いわゆる華やかな「元禄美人」（モデルは三越重役高橋義雄夫人）を主題にした《紫調》の右下の余白に、「三越呉服店」の文字と店章を挿入したもので（さらにその下にローマ字による作者名と西暦による製作年とが小さく付け加えられている）、日本における最初の商業ポスターともいわれ、このころの「元禄ブーム」の世相の一端を担った。その後も、こうした三越の宣伝広告の路線は、一九一一（明治四四）年の公募一等の入選作品である橋口五葉の美人画ポスター《此美人》や、一九一四（大正三）年の杉浦非水によるアール・ヌーヴォー的女性像を中央に配した「新館落成記念」のポスターなどをとおして、さらに進展していくことになる。

それに先立ち、一九〇〇（明治三三）年のパリ万国博覧会において、多くの美術関係者が日本から海を渡った。たとえば【図二四】にみられる人たちは、そのときパリを訪れた白馬会の会員である。こうして、この世紀転換期に際して、訪問者たちや外国雑誌などをとおして、フランスだけではなく、当時ドイツやオーストリアにおいても流行していたアール・ヌーヴォーが日本へもたらされた。この様式の成立には、日本の美術や工芸の影響が認められ、それを往路とするならば、このときの移入は、西洋から日本へという復路を意味していた。移入されると、たちまちのうちに、大は建築物から小は印刷物に至るまで、このアール・ヌーヴォー様式は浸透していった。たとえばその様式は、藤嶋武二<sup>91</sup>によって雑誌『明星』の表紙絵【図二五】にも刻印されていったし、一九〇七（明治四〇）年の東京勸業博覧会のパヴィリオンにおいては、古宇田実の〈水晶館〉の設計にも反映された。『明星』自体は、第一〇〇号をもって一九〇八（明治四一）年に廃刊になるものの、その様式のもっている造形的特徴は、この手紙が書かれたこの時期（一九一二年）に至るまで、さまざまな視覚的媒体のなかにあって依然として息づいていたであろう。

いずれにせよ、その時期東京で流行していたと思われるこのふたつの視覚的表現形式をおそらく富本は嫌悪し、それゆえに、南に宛てた手紙のなかで、「三越流の模様や外国の雑誌、ドイツの下等の模様が入り混じ<sup>マジママ</sup>って居る東京に居られる兄に注意を要する事を書きそ

える事を光榮とする」と、書いたのではないかと思われる。なぜならば、「美人画ポスター」は過去の歴史に題材を求めたものであり、「アール・ヌーヴォー様式」は西洋の表現の模倣であり、そのどちらもが、富本がこのとき主張していた「民間藝術」の形式になじまなかったのではないかと推測されるからである。上述したように、富本にとって事実上はじめての書籍装丁となる木下杢太郎の『和泉屋染物店』がこの間に刊行されていたが、その作品と、岡田三郎助の《紫調》や藤嶋武二の『明星』の表紙絵とを見比べてみるならば、そのことは、さらによりいっそう明瞭なものになるであろう。

加えて別の観点から、富本が嫌悪したであろうと思われる側面について触れてみたい。それはとくに「外国の雑誌、ドイツの下等の模様」にかかわる部分である。

富本と同じく一九〇四（明治三七）年に東京美術学校に入学した石井柏亭は、黒田清輝や藤嶋武二の指導を受ける一方で、すでにその二年前から、結城素明の紹介により、与謝野寛の新詩社の機関誌である『明星』へ挿画を寄稿していた。そうしたなか、一九〇七（明治四〇）年に石井は、山本鼎と森田恒友とともに、美術雑誌『方寸』を創刊した。石井によれば、『方寸』のモデルとなった雑誌は「独逸の『ユーゲント』仏蘭西の『ココリコ』その他の漫画雑誌にあった」<sup>92</sup>。その翌年、新詩社の同人であった北原白秋、太田正雄（木下杢太郎）、長田秀雄たちが退社するという事件が起きた<sup>93</sup>。彼らは、次の年に文芸雑誌『屋上庭園』を創刊することになるが、長田の記憶するところによると、そのとき、次のようなドイツの雑誌が彼らに影響を与えた。「丁度その頃、ドイツのミュンヘンの書店インゼルで発行されたクオータリーでインゼル・アルマナッハと云ふ大へん凝つた雑誌がわが國に來た……藝術至上主義者であるわれわれには大へん氣に入つた」<sup>94</sup>。富本がいう「外国の雑誌、ドイツの下等の模様」とは、こうした上で述べた外国雑誌とそのなかに描かれていた模様を指していたのではなからうか。いずれにしても富本は、『明星』『方寸』『屋上庭園』とも、あるいはこれらの人的交流の場としてのパンの会とも、さらには彼らが標榜するロマンチズムやエキゾチズムとも、深く交わることはなかった。

さて、その後の南宛て書簡にも、引き続き富本の批判精神をかいま見ることができる。一九一二（大正元）年一二月一三日付の書簡では、「大阪在住の美術家は皆馬鹿な奴ばかり」<sup>95</sup>と書き記し、そして年が明けた一九一三（大正二）年二月一八日付の書簡では、「この間中沢ヒロ光氏が僕の画室へやっつて、こられた。寒い日で年の取つた氏に氣の毒だった。その上画室へすえておいて文部省やら工藝美術家の悪口を聞かされ実にイカンに思ふ事だろふ、と思ふ」<sup>96</sup>と伝える。『美術新報』の三月号に中沢弘光は、「時代の匂を要する」と題した自他の図案作品についての紹介談話を載せており、したがって、このときの安堵村訪問は、その取材を兼ねていたのかもしれない。その談話記事のなかで中沢は、「富本君や津田君の見るやうな、象徴的に澁いのも面白いが、普通の雑誌や小説類は派手な方が俗悪にならない限は、宜しいかと思ひます」<sup>97</sup>と語っている。津田青楓は、自分が装丁を手掛けるようになった経緯について、「明治四四年に私は[京都から]上京して、職をもとめてあるいたが、画をかきながら生活のできる適当な職がなく困っていた。そのうち漱石山房で森田[草平]君が『十字街』の装釘をやってくれということになり、それを手はじめに[鈴木]三重吉の小説の装釘を次から次へとやるようになった。そのうち漱石も、私にやらしてくれるようになった」<sup>98</sup>と、後年述懐している。一方中沢は、当時【図二六】にみられるような、『新小説』の表紙絵のデザインに携わっていた。『新小説』（第一七年第二

号)と『和泉屋染物店』の双方の表紙図版を、中澤の談話記事が掲載された『美術新報』三月号の中絵の同一頁にうまい具合に見ることができるが、明らかに、中澤と富本では作風が異なっていた。中澤の訪問の際に、富本が「文部省やら工芸美術家の悪口」をいったということであれば、想像するにその矛先は、工芸の領域を無視し、日本画、西洋画および彫刻の三部門で構成されている文展やその官僚主義的で権威主義的な審査方法、そしてまた、「象徴的に濫いのも面白い」ということが解せないような、当時の工芸美術家たちの通俗的で迎合的な仕事に向けられていたのではないだろうか。

## 五. 消費社会の到来と職業展望

中澤が富本の画室を訪れたのがいつだったのかを正確に特定することはできないが、ちょうどその前後のころに富本は上京したものと思われる。そのときの目的は何であったのであろうか。のちに憲吉の妻になる尾竹一枝は、晩年、いとこの尾竹親しんしに、二度目の安堵村訪問について、次のように語っている。

青鞥でのいろいろな事件のあったあと、当時、私は『青鞥』の表紙など描かされそれがたまたま木版刷りだったものですから、教えてもらうために一人でたのみに行きました。『青鞥』の表紙のなかに、アダムとイヴを描いたものがありますが、あれは富本が下絵を描いてくれたものを、私が彫ったのです<sup>99</sup>。

一九一三（大正二）年の『青鞥』一月号の表紙絵から「アダムとイヴ」に差し替えられていることから判断すると、このときの上京は、一月号が刊行され、その下絵のお礼を伝えたい一枝からの呼びかけに応じるためのものであったのかもしれない。しかし、その証拠となる資料は残されておらず、資料の面からは、二月二〇日から三越呉服店の三階で開催される予定の「現代大家小藝術品展覧會」<sup>100</sup>への作品の搬入、あるいは、それに関する打ち合わせだった可能性の方が高い。このとき、百貨店という新たな大規模小売業の事業形態に何らかの刺激を受けたのであろうか、帰路の東海道の汽車のなかで富本は、「モウぐずぐずして居る時でない。今春から大いにビジネスの方向にも自分と云ふものを進めて行け」<sup>101</sup>という、強い思いに駆られている。いうまでもなく、敬愛するモリスも、工芸家であると同時に「モリス商会」のれっきとしたビジネスマンでもあった。このことが脳裏に浮かんだかどうかは別にして、「その第一歩としてリーチと同じサイズの楽ガマを築く事にした」<sup>102</sup>。二月一八日付の南宛ての富本書簡は、さらにこう続く。

[東京から] 歸へってキンカンの樹の下へ煉瓦二百枚をつみ陶器用の土、繪具、その他の道具一切を買ひ入れ、リーチの處へ小僧をかして呉れと電報を打った<sup>103</sup>。

リーチの所の「小僧」とは、「亀ちゃん」と呼ばれる少年で、リーチはその出会いから死別までを自伝のなかで愛情深く描き出している。抜き書きするとこうなる。「この極東の地における私の生活のなかで最も悲しかった出来事のひとつは、亀ちゃんの出現であった。小学校出立ての一三歳の少年が、新築の私の家のドアをノックした……彼にはどこかおか

しな所があった……とうとう医者呼んだ……そして医者は、この子は精神病の一種である早発性痴呆にかかっている、と気の毒そうにいった……ときとして私たちは、喜びと悲しみのバランスをいかにうまく取るかを学ばなければならない。そこで私は、期待に胸躍らせて私の所にやって来て、ついには結核で自分の家で死んだと聞くこの少年の悲劇的な話を、ここに書き含めたわけである。亀ちゃんを描いた私のエッチングは、いくらかなりともその子の絶望をとらえている、と私は思っている」<sup>104</sup>。

当時リーチの工房で見習い中であった、その亀ちゃんが、呼ばれて大和の富本の家に来て来た。富本は、夢中になって亀ちゃんと一緒に、「カマを築き繪の具を大乳鉢ですり、ロクロを試して用意につとめた」<sup>105</sup>。繪の具をする仕事には「下女、弟、母、家族全體を使用して、約二十日間乳鉢のゴロゴロ云ふ音をきましました」<sup>106</sup>と、そのときの壮絶な家族の働きぶりを語っている。富本には、急がなければならない理由があった。「實はイヨイヨ大阪の三越で五月一日から展覧會をやる事が決定（工藝品のみ）致しましたので、夜を日につき一生懸命、家族が狂者と思ふ程の有様でやつて居ります」<sup>107</sup>。そして続けて、準備の進み具合を、「一尺の外ガマは乾き切つて、何時でも素焼ガマを待つて居り、二百五十程の壺、皿等の乾かぬ木地は、静かに南の米倉に模様を待つて居る事になりました。其模様の腹稿を三冊の帳にかきつけ、今は只東京より發送し参る内ガマを待つばかりです」<sup>108</sup>と、述べる。内窯は、先日の上京のおりに、六代乾山に依頼していたのかもしれない。以下は、晩年の富本の回顧談である。

私はその時分大和（法隆寺に近い安堵村）にいたんです。それから亀ちゃんという人がおりましたね。あれがロクロをけいこしたのだからきてくれた。また尾形〔乾山〕さんに一尺の折り畳み式のカマを作ってもらって、本宅のほうの庭へつくったんです<sup>109</sup>。

このとき富本は、二五〇点もの大量の器を焼こうとしている。明らかにビジネスを目指しているといえる。加えて家族総出の製作——これこそまさに、富本のいう「半農半美術家」による「民間藝術」の発露だったのではあるまいか。富本の興奮した気持ちが、南に宛てた手紙に踊る。

今自分の心は陶器を造ると云ふ事にのみワクワク、して居る。何物も見えない。コンナにコウフンした事は先づ一生中に未だない。そしてコンナに長く連く事も<sup>110</sup>。

そしてこの手紙のなかで、「此の手紙が着く頃には三越の展覧會はフタを明けて居様と考へる。二十七点ばかり出しておいたが何うだか」<sup>111</sup>と、二日後に迫った東京三越での「現代大家小藝術品展覧會」のことを気遣う。富本にとって「現代大家」という呼称には、少々面映ゆさを感じる面があったかもしれない。それに対して「小藝術」という言葉には、なにがしかの共感をおそらく覚えたであろう。さっそく開催三日後の一九一三（大正二）年二月二三日に、「小藝術の興味」という見出しをつけて、『讀賣新聞』がその展覧會をおおむね以下のように紹介した。まず、「題名の珍らしいやうに内容も珍らしい展覧會である。『小藝術』と云ふ言葉は英語にも独逸語にもあるし、我國でも従來美術論の内には用

ひられたが、一般にはまだ使はれてゐない……名の示す如く分量から見て小さいもので、つまり小さい工芸美術、又は應用美術、又は裝飾美術である」と、展覧会の名称についての解説を施したうえで、次に、「併し分量の小は必ずしも性質上の價值の小を意味しない……日本は元來この小藝術に優れた遺物を持つてゐる」と、日本の伝統に照らして価値ある芸術領域であることを示唆し、そして今回の展示作品の造形上の特徴に触れて、「今三越に出品されてゐるのは、焼繪、刺繡、象眼、樂焼、木彫などであるが、元來畫家の餘技が多いので、技巧の方からは精緻とは云へない。寧ろ比較的簡單にして幼稚な技巧である。併し意匠は中々奇抜で面白いのが多い。殊に最も著しい傾向は、[多くはエジプト模様、なかには日本の古いものに見られる]原始的意匠の復活である」と指摘し、「而してこの原始的意匠が、簡単な幼稚な技巧と相待つて其處に立派な小藝術を現出したのである」と、全体を総括した。そしてそのあとに続く、岡田三郎助や津田青楓を含む主だった作家の個別作品評においては、富本に関してはこう紹介されていた。

富本憲吉君の樂焼は、陶器中では最も面白味がある、櫻鶯の菓子器などはあまりに氣に入つたので賣るのを止めた位のもの。刺繡の半襟も凝つたものである。版畫に至つては小藝術から出かけてゐる<sup>112</sup>。

このなかで「櫻鶯の菓子器」として紹介されている作品は、実際は、昨年の一〇月にリーチの窯で焼いた「梅に鶯、ほけきよ！ほけきよ！とさえずる……」の模様をもつ鉢【図二】のことだったのでないだろうか。一方『美術新報』（四月号）は、富本憲吉のこの《梅鶯模様菓子鉢》、バーナード・リーチの「花瓶」【図二七】、津田青楓の「刺繡壁掛」【図二八】などの作品図版を五点入れて、この展覧会を紹介した。以下は、そのなかにみられる富本に関する作品評である。

富本憲吉氏は精練せられた趣味性を以て、少々荒削りなる手法を用ゐて、縦横に溢する藝術的熱心を發揮して居る、其陶器は極て味ひのあるものであるが、就中梅鶯模様の菓子器の古雅なのが最も優れて見えた。名刺入や、刺繡の半襟や、銅の打出名刺盆や孰れも特色のあるものであつたが、習作女の胴の能く古代印度の作品の氣持と、其特有なる現代的の感じとを現し得たのを見落すべからざるものと思つた<sup>113</sup>。

二月二三日付の『讀賣新聞』も四月号の『美術新報』も、ともに富本の作品に好意を示していた。おそらくそれは、ひとまず富本に満足を与えたであろうし、自信にもつながつたであろう。しかし富本は、その喜びに浸る間もなく、五月一日から大阪の三越で開催される予定の「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」に向けて、「夜を日につぎ一生懸命」応援の亀ちゃんと家族を動員して製作に励んでいた。そのときの画室の様子はといえば、「四五十の図案は画室の床に散つてあり、その棚には僕の持つて居る支那陶器の標本がおき切れな程のつて居る」<sup>114</sup>。そしていよいよ、初窯の日が来た。三〇点ほどの器が焼けた。以下は、石井柏亭との大阪三越での合同展のために大阪に滞在していた南に宛てた、三月一日付の富本書簡からの抜き書きである。

丁度〔三月〕九日に夜一時半迄樂ガマ初めて立てた……座敷へ列べた三拾程既成の皿や井を見て呉れ給え。先づ先づ此れ一つをたよりに寂みしい浮世に住むで行く……今度の三越では是非賣りたいものだ。その金をもって旅行したい……大抵拾五日に第二のカマを入れる。その日午後三時頃から夜二時頃迄なら出す處が見られる。面白いものだよ是非見せたい……聖僧の生活もあきあきした<sup>115</sup>。

いよいよ五月一日、「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」の幕が開いた。展示された陶器は、本人が望んでいたとおりに、よく売れた。富本は、こう回想する。「津田青楓君と二人で大阪の三越で個展をやったことがあります。きわめて幼稚なものですが、私の樂焼の図案が面白いというのでよく売れました。売行は百三十円でした。けれどその時分の百三十円はかなり使いでがありました」<sup>116</sup>。そして、この売れ行きによさが、富本の職業選択に大きな影響を与えた。富本はこうも回想する。

大阪の三越で展覧會をやつた時などは相當な成績を上げて、賣場の係りの人が後から後からと賣れて補給に間に合はないといふ有様もあつた……だからまず自分の道樂が金になつたやうな譯で、賣れると面白いからまたやるといふ具合で勉強になつたことにもなつた……今にして思へばあの頃作品が賣れてみなかつたら或は陶器はやめてみたかもしれないのだ<sup>117</sup>。

このように富本は、売れ行きによさが「勉強になつた」と告白している。それでは、そこから何を学んだのであろうか。証拠となる資料に乏しく、断言することはできないが、このとき富本は、新しい中流階級の胎動に気づいたのではないだろうか。彼らの多くは、医師や教師のような専門家、エリート会社員や官吏、あるいは外国からの帰朝者たちであり、たとえば一九一〇（明治四三）年刊行の『白樺』や一九一一（明治四四）年創刊の『青鞥』の同人や読者層にみられるような、あるいはまた、一九一四（大正三）年ころに浜田四郎によって創案されたとされる「今日は帝劇 明日は三越呉服店」の広告コピー<sup>118</sup>が想定する生活者層にみられるような、日本の本格的な近代社会の形成期における、都市型の知的中間層に属する人たちであった。当時の新聞は、彼らの住む家について、「新式清楚な住宅」という見出しのもとに、写真【図二九】入りでこう報じていた。

世が忙しくなるに従つて生活の慰安は漸次に殺がれて来る。殊に都市居住者にとつては家庭そのものが半ば事務室で生存競争の場所となる。従つて余裕のあるものは市中に事務所を置いて郊外に住宅を構へてゐる。又會社銀行官省に通勤する人々も交通機關の完備と共に出來得る限り郊外に住宅を構へる様になつた<sup>119</sup>。

この記事には「東洋趣味の西洋式」「中流階級を標準」という副次の見出しもつけられていた。こうした住居に住む中流階級の人びとは、どのような工芸品や生活用品を求めたのであろうか。彼らは、このとき、「東洋趣味の西洋式」の生活を営むにあたって、古い支配層が享受していた、見るからに技巧的な視覚的表現を葬り去る必要があつたのではなかろうか。そうした加飾的な表現の一事例として、一九〇四（明治三七）年にセント・ルイス

で開催された万国博覧会での日本のパヴィリオン【図三〇】とそのなかに展示された幾つかの作品【図三一】【図三二】を挙げるのが可能かもしれない。こうした意匠や図案が当時のナショナル・アイデンティティーを表象していたといえる。しかし富本は、その当時の日本の工芸品をこのように見ていた。

私は、単に現今日本の工芸品と云ふ語の底から「輸出向き」とか「濫造品」とか云ふ意味が大部分の様に響きます、實に厭やな事です。資本をおろして利益を見ると云ふ事が唯一の目的の様にも考へられて居る工芸品、無暗に手数と時間を省略しようとした事が良く作品に見える工芸品の事を考へる毎に、丁度自分が不治の病氣にかゝつた時は、コウ云ふ心持だらうと思はれる氣分に支配されます<sup>120</sup>。

こうした富本の見解に同意を示したであろう、新興の階層に属する人たちのある部分は、もはや「輸出向き」や「濫造品」に見受けられた図案や模様を引き継ぐことなく、それに代わる、自分たちの新しい生活規範にふさわしい「中流階級を標準」とする視覚的アイデンティティーを求めたにちがいがなかった。それは、一種の土着性であり稚拙性であったかもしれない。人はこれこそが、社会という舞台へ踊り出るうえでの正直さや純粹さといった自らのアイデンティティーを象徴するものであり、うわべの虚飾を追撃するうえでの必須の力としてイメージしたかもしれない。そうした視覚的衝動が、富本作品の模様や意匠と重なり合い、積極的な消費を誘発していったものと思われる。そしてその消費の場が、三越に代表されるような、総合小売業として当時新たに誕生した百貨店であり、そのなかに設置された新美術部が、そうした階層の人びとに新たな視覚的アイデンティティーを供給する装置となって、この時期機能しはじめていったのであろう。富本は、自分の作品の売れ行きがよかったことから、そのとき、近年の日本における社会構造の著しい変化を実感として受け止め、それをもって「勉強になった」と告白しているのではあるまいか。そしてまた、この時期の消費社会の到来こそが、まさしく富本が陶芸を職業として展望するうえでのひとつの重要な判断の根拠になったのであった。

## 六. 製作に対する不安の襲来

近代の新しい視覚世界の出現に向けての大きな原動力となるジャーナリズムと百貨店という観点から日英の動向を比較した場合、英国を体験していた富本にあっては、このとき、『美術新報』を『ザ・ステューディオ』に、「三越」を「リバティー商会」に対応させて考えていたかもしれない。

【図三三】は、『美術新報』創刊号（一九〇二年三月）の第一面であり、題字の装飾は明らかにアール・ヌーヴォーの影響がみられる。【図三四】は、『ザ・ステューディオ』創刊号（一八九三年四月）の表紙で、デザインは、日本の浮世絵の影響を受けたイラストレーターのオーブリー・ピアズリーであった。一方、リバティー商会は、アール・ヌーヴォーの英国的化身としての「リバティー・スタイル」を生み出し、一九一四年の第一次世界大戦の勃発の時期に至るまで、主として中産階級における消費行動の促進と視覚体制の変容とを積極的に推進していった。そしてリバティー商会のA・L・リバティーもまた、『ザ・

『ステューディオ』のチャールズ・ハウムと一緒にすでにそれまでに日本を訪れていた親日家であった。おおむね世紀の終わりまでは、西洋から日本へ向けられた熱い眼差しが存在していた。そして世紀が変わるころ、今度は日本から西洋へと、視線の流れも変わっていった。パリ万国博覧会への訪問や『美術新報』の創刊が、その流れを加速させる役割を担ったといえる。それでは、この時期の日本における百貨店の役割はどうだったであろうか――。

先に少し触れたように、三越呉服店は、一九〇七（明治四〇）年の九月に大阪支店に、三箇月遅れて一二月に日本橋本店に、新美術部を開設した。東京勸業博覧会や第一回文展もこの年に開催されており、日本の美術界にとって一九〇七年は際立った特筆すべき年となっている。さて三越は、展覧会をプロモーションする部署名に、このとき「新美術」という名称を採用した。証拠となる適切な資料は見当たらないが、単純にこれが「アール・ヌーヴォー」の日本語訳だった可能性はないであろうか。もしそうであったとするならば、当時の三越は、「元禄」という過去の国内だけではなく、「アール・ヌーヴォー」という同時代の海外へも視線を伸ばしながら、うまく流行を追走し、あるいはまた先導していたことになる。元禄とアール・ヌーヴォーの異質なふたつの様式の混在――これが、二〇世紀初頭の、つまり明治の終わりから大正のはじめにかけての広く日本の消費動向を牽引する視覚的キーワードだったのではあるまいか。そしてまた、両者のモチーフの一部において、女性像が共通していたことも、同時に見逃すことのできない視覚要素だったにちがいはなかった。

一方、富本や津田、そしてリーチたちは、こうした視覚世界とは異なる、もうひとつの別の視覚世界の創出にかかわって挑戦していた。すでに紹介したように、たとえば、【図二七】はリーチの「花瓶」、【図二八】は津田の「刺繍壁掛」である。ともに「現代大家小藝術品展覧会」における展示作品であるが、このとき『美術新報』（一九一三年四月号）は、リーチについては、「リーチ氏の製陶は漸じ本職を凌駕せんとするものである、氏は東洋の陶器の面白みを眞に理解した人である」<sup>121</sup>と述べ、津田については、「埃及 [エジプト] ダンス刺繍の壁掛は時好向ではあるが、余は寧ろ春草模様及藤模様の刺繍壁掛に於て氏の特技を認めたのである」<sup>122</sup>と評している。この時期の実際の作品はほとんど残されていないようなので、作品に即して論じることはできないものの、彼らがこのとき追求しようとしていたものは、ほぼ疑いなく、南薫造夫妻が刺繍をはじめに際していみじくも富本が助言した、「マズク ヤルコト」によって生み出される模様や図案だったように思われる。たとえ仮にその多くが、古今の魅力的な作品を手本にしたり、未開人の原始的意匠に倣ったりしながら製作された、一種の翻案であったとしても――。それでも、新しく形成されようとしていた消費階層の人たちにとっては、それらは驚きであり、新鮮にさえ思えた。これを三越が見過ごすことはなかった。先に引用した、「きわめて幼稚なものですが、私の楽焼の図案が面白いというのでよく売れました」という、富本の晩年の回想についても、同じく、当時のこうした社会的、文化的文脈を用意しながら解釈する必要があるのではないだろうか。

大阪支店の新美術部にあつて、展覧会プロモーションの中心的役割を担ったのが、関西の美術界に幅広く人脈をもつ北村直次郎であった。新聞記者の経験をもつ北村は単なる商売人ではなく、趣味人でも知識人もあった。そしてこのとき、彼の眼識は富本と津田に

向かった。ふたりは関西人であるだけでなく、留学経験（富本はイギリス、津田はフランス）があり、出生地（富本は奈良、津田は京都）についてあまり好感をもっていなかったという点においても共通していた。北村の名前が南宛て富本書簡にはじめて出てくるのは、一九一二年一月三日付の手紙においてである。「大阪三越の北村と云ふ人が僕の作品展覧會をやつて見たいと云ふそうだ」<sup>123</sup>。これが、「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」の発端であったことは間違いないであろうが、一方この手紙のなかには、続けて短く、「大阪在住の美術家は皆馬鹿な奴ばかり」<sup>124</sup>という、人を愚弄する言葉も認められる。これは、「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」と同じ五月一日から六日までの会期で、大阪三越において開催された「第一回十五日会美術工芸品展覧會」へとその後つながることになる、何か最初の打ち合わせのようなものが最近あり、そのとき会った人たちの印象を南に伝えているのであろうか。その後も三越の御膳立てにより毎月一五日にその会合は開かれていたらしく、次の年（一九一三年）の『美術新報』四月号の「大阪だより（其二）」に、次のような報告を見ることができる。

此の寫眞は大阪三越呉服店が主催となり、京都大阪の新らしき美術工藝——寧ろ美術家自身の楽しみに製作したる作品——を盛にする目的で、毎日一五日同店のルイ室と云ふ大きい室を、半日此等の美術家に貸し、意見の交換やら、異つた製作家の互に異つた色々な事がらを談合せしめる爲に集めた京阪美術工藝家の團體であります……毎月十五日に集るから十五日會とでも言ふものでせう……其第一回展覧會を三越樓上で五月一日から一週間やる事になつて居ます<sup>125</sup>、

この記事で述べられている、その写真【図三五】は、同号の「大阪だより（其一）」に掲載されている。そこにつけられたキャプションによると、後列右より、三越大阪支店長の梯孝二郎、次に富本憲吉、そしてふたりおいて左端が、大阪三越新美術部主任の北村鈴菜（鈴菜は直次郎の俳号）であった。残りが、京都や大阪に在住の蒔繪家、彫刻家、陶芸家、鑄金家たちで、富本が、馬鹿呼ばわりしたのは、このような人たちのことだったのであろうか。もし、変化する時代のなかにあつて、新たに期待されようとしている工芸の姿を熱心に語るわけでもなく、ひたすら技巧と先例の模倣に安住することをそのとき彼らの多くが求めていたとするならば、学生時代からモリスの工芸思想を知り、また『ザ・ステューディオ』も読み、留学中はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ日々通い、おそらくリパティーズの動きにも気づいていたであろう富本にとっては、そうした内向きで閉鎖的な姿勢がどうしても許しがたく思えてならなかったのかもしれない。

ところで、この「十五日會」の集合写真のキャプションにつけられた富本の肩書きは、「藝術家」となっており、「陶器師」ではない。一方、「大阪三越の十五日會員製作品」<sup>126</sup>には、富本憲吉氏筆として、うちわ絵（一点）と扇子絵（三点）の作品が掲載されている。明らかにこの時期、美術や工芸のパトロネイジやプロモーションのあり方に大きな変化が訪れようとしていた。それは天皇家や大名家に連なる旧来の支配層から徐々に離れ、消費や商業に強くかかわろうとするものであった。大阪三越の新美術部の発展にあつては、とりわけ北村の存在が大きく寄与していた。北村の手によってこのとき組織された「十五日會」も、各工芸分野の横の連携を保つ親睦団体であったという点で新しく、同年（一九

一三年）十一月に順調に第二回展を開くと、その後も一九一九（大正八）年五月の展覧会開催まで存続していった。

大阪三越での同時開催のふたつの展覧会（富本憲吉・津田青楓工芸作品展と第一回十五日会美術工芸品展覧会）が五月六日に終わるや、富本は、一〇日間くらいの滞在予定で一二日に上京した<sup>127</sup>。目的は、どうやら東京での豪遊であつたらしい。晩年の座談会で、式場隆三郎の「いちばんはじめの個展はいつでしたか」という質問に答えて、富本はこう述べている。

大正四〔二〕年じやないでしょうか、大阪の三越で私と津田晴風〔青楓〕とやったんです。売上げが百くらいあってね、その百円をもらうとき、支店長から、富本君この百円をどうして使うのですかというから、いやもう切符は買ってあるんだけど、東京へ行ってこの百円がなくなるまで遊んでくるといってきたんです……そのときの宿賃が八円です。私は酒を飲まないのので使いようがなくて……そこらの腰かけて食うような店や、寿司屋のようなところを食いまわって、とうとうその百円を無理に使つてしまつて帰えつた<sup>128</sup>。

もつとも、豪遊だけが目的ではなかつた。この滞在のおり、「リーチと二十時間か三十時間ぶつ続けで楽焼を焼いた」ようである。そしてまた、リーチ夫人の出産にも遭遇した。続けて富本は、そのときの様子をこのように回想する。

桜木町のあいつの寢室の窓の下にカマがついてあつた。二人で朝まで、ススだらけでやっていたら、突然お産だというんですよ。どうしたんだといつたら、ミセスが長男〔次男のマイケル〕を産むんですね。それがうなっている声が、なんやしらんけれども聞こえてくるんですけれども、二人は一生けんめい、百くらい焼いた<sup>129</sup>。

上京すると丸善に立ち寄ることが当時の富本の習いとなつていた。このときも、大和へ帰る前日に丸善に足を運んだ。するとそこで、ある本<sup>130</sup>に釘付けにされてしまった。そのとき富本は、昨日まで意味もなく浪費を重ねていた自分の愚かさにじだんだを踏んだかもしれないなかつた。

……フェント・オールド・イングリッシュ・ポタリーの一冊である。たしか廿三圓だつたと記憶する……かなしいかな持つて居る金子全部でも未だ足りない。不足の分は明日迄貸して貰ふ事にして電車賃だけ引いた持金全部を拂つて兎に角自分のものとなつた……走る電車のなかで包紙をほぐして……何事をも忘れて上野櫻木町のリーチの家へと急いだ<sup>131</sup>。

ところがリーチは、「金子は貸してやるが自分が充分見て仕舞ふ迄は自分の處に置くと云ふ条件でなければいやだと云ふ」<sup>132</sup>。そこで、とうとう茶の間に上がり込み、「如何にしてスリッパを試む可きかを夜おそく迄語り明した……今から考へると電燈の下であの書物を見入つて居る若いふたりの眼は血ばしつて競ひ合つて燃えさかる焰のやうなものであつ

たらう」<sup>133</sup>。

この『風雅なる英国の古陶器』という本は、伝統的な英国のスリップウェアを主として紹介するものであった。しかしこの本への熱狂も、富本にとっては束の間のことだったのではないだろうか。というのも、それ以降、自らの製作を巡って深い苦悩へと陥っていくからである。もっとも、すでにその予兆はあった。半年前の一九一二（大正元）年一月二六日付の手紙で、展望はもちながらも、現状ではどうにもできない自分の無力さを、富本は、実際に南にこう告白していた。

無<sup>マ</sup>智な東京人の模様<sup>マ</sup>の力を大和から考へる毎に、その上に自分の模様<sup>マ</sup>に對する力を輝やかす事に譯ない事に思へる。只自分は何う云ふ方法でそれをやるのか一切知らない。知らないだけだ<sup>134</sup>。

それから約半月後の一二月一三日付の書簡では、「製作は案外はかどるから御安心を願ひたい」といいながらも、自らの心情を富本はこうも漏らしている。

只餘り頭がクレーヤ過ぎて死ぬ様に感じる事だけは困る。  
昨夜も寝られぬまゝ「三橋文造の傳」と云ふ自傳小説を書いて居た。  
昨日の處は僕の父が三拾歳と云ふ若い年で六人の子供を残して死ぬ處で庭の咲いた紅梅に淡雪がチラチラふる處だった。自分の今が死ぬ様な気分に打たれて居るものだからそう云ふシーンのみが明らかに眼に見えて仕方ない<sup>135</sup>。

何が富本をして「死ぬ様な気分に」させているのであろうか。自分の模様を輝かせるために「何う云ふ方法でそれをやるのか一切知らない」という状況が、極度の不安を生み出しているのであろうか。もっとも、原因はただそれだけではなかったようである。同じ手紙のなかで――。

良い適当な嫁があれば他動でなくとも行って探したいとも考へだした。母や年を取った祖母も稲荷様にきいたりクワンノン様に祈ったりして騒いで居る。若しくワンノン様に願って一日も早く出来る事なら實際自身でも行く程近頃は急に寂みしくて仕方なくなり出した<sup>136</sup>。

こうした心的状況のなかであって、約半年間、展覧会へ向けての作品製作は進められていった。そして確かに大阪三越での「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」は、ビジネスとして望みどおりの大成功であった。これは同時に、今後製陶を職とすることへの実感をもたらすものでもあった。しかし自分は、そこに展示した作品をどのような方法でつくったのであろうか――それは、真に自らの作品と呼ぶにふさわしいものだったのであろうか。製作の忙しさに忘れかけていた疑問が、展覧会が終わって一段落するや、再度頭をもたげ、富本に激しく襲いかかってきた。そのときの苦悩の様子を富本は、「模様雑感」と題して松屋製二百字詰め原稿用紙一四枚にまとめた。そして最後に次の一文をつけて、南に送った。「前略 十二号の新報か現代洋画かへ出したいと思ふて書いて見たが書きたい事ばかり多

くてマトマラないで、これ位でよした……讀むだアト御返しに及ばない。憲吉 南様」<sup>137</sup>。差し出し日は、一九一三（大正二）年一月六日となっている。それでは、この年の夏、富本の身に何が起こったのであろうか。この「模様雑感」を手掛かりにしながら、少し再現してみたいと思う。冒頭の書き出しはこうである。

今年の一月二月は多く刺繍更紗等に日を過ごし三四五の三ヶ月は大部分陶器等の試作に暮らした……五月初旬それ等約百五拾点を大阪で公開して先ず一つの段落を付けた。その頃から一種の模様に対するふ案？（別に良い云ひ現し方を知らないからふ安と云ふ語を使ふ事にした）、厭やな例へば獨り旅びで宿は見つからず汽車は明朝迄出ないと云った様な気持ちに襲はれた……出来上がった作品を見て充分會得し得ぬ自分の心を考へ出すとモウ一個の製作も出来なくなった<sup>138</sup>。

自分の苦しみを人に伝えることもせず、ただいらいらの日々を送る。そうするうちに大和に暑い夏が巡ってきた。「今迄やって来た自分の模様を考へて見ると何むにもない。実に情け無い程自分から出たものが無いのに驚いた」<sup>139</sup>。なぜなのだろうか、と自問する。すると、思いは学生時代へと遡行する。

学生時代の事を思ひおこすと先生から菊ならば菊と云ふ実物と題が出ると菊だけを写生しておき文庫なり図書館に行つて書物——多く外国雑誌——を見る……全体見たあとで好きな少し衣を変れば役に立ちそうな奴を写すなり或は其の場で二つ混じり合したものをこさえて自分の模様と考へ [て] 居た事もある……人も自分も随分平氣でそれをやった。近頃は一切そむな事が模様を造る人々にやられて居ないか、先づ自分を考へるとタマラなく恥かしい<sup>140</sup>。

こう書きながら富本は、学生だったころ、一九〇七（明治四〇）年の東京勸業博覧会に出品した《ステーハンドグラス圖案》【図三六】が、脳裏に蘇ってきたのではないだろうか。当時の美術学校生の模様における課題製作の方法について、別の箇所では富本は、同じく以下のように回想している。

……此處例へばコーヒ [一] 器壹揃模様随意と云ふ題が出たとして、そう云ふ種類のものならば大抵ステュデオかアール、エ、デコレーションを借りてコーヒ [一] 器と云ふ事を良く頭に置きながら出来得る限り早く……パラパラと只書物を操る……コーヒ [一] 器の圖案が四五冊を操るうちに二三拾も見つかり、透き寫しするに最も良く出来た蠟引きの紙を取り出して寫眞をひき寫しするのである……寫した小さな紙片を教室なり下宿なりに持ち歸つて茶碗の把手を入れかえ、模様の一部を故意に或は無理に入れかえて、先ず下圖が出来上がったものと心得て居た<sup>141</sup>。

そのとき富本は文庫に入り、『ザ・ステューディオ』を開いていくと、エドワード・F・ストレインジの「リヴァプール美術学校のニードルワーク」<sup>142</sup>において使用されていた図版【図三七】に心を動かされた。それは、フローレンス・レイヴァロックというリヴァ

プール美術学校的女子学生のうちのデザインで、《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》という題がつけられていた。富本は、この作品を下敷きにして、博覧会への出品作として「ステインド・グラスのためのデザイン」をつくることを決意した。そして、この図版の上に蠟引きの紙を置き、手前の女性を引き写したものと思われる<sup>143</sup>。こうして完成した《ステーハンドグラス图案》は、上野公園内に設けられた東京勸業博覧会美術館に、三月二〇日から七月三十一日までの会期をとおして展示され、一般に公開された。周りの学生もみな、それに近いことを当時行なっていたとはいえ、富本にとっての事実上の処女作は、明らかに「人の模様」から生まれたのであった。

それでは、最近作については、どうであろうか。これについても、そのとき富本の脳裏に去来したものと思われる。一年前（一九一二年）にリーチの窯で鉢を製作した際に富本が選んだ絵柄について、リーチ自身次のように述懐している。「彼は、梅の花と、有名な春の歌である『梅に鶯、ほけきよ！ほけきよ！とさえずる……』を選んだ……その後私は、初代乾山が二〇〇年前に同じこの春の歌を自分の壺のひとつに引用していたことを発見した」<sup>144</sup>。これが正しいとすれば、事実上陶器の第一作となる《梅鶯模様菓子鉢》もまた、「人の模様」から生まれていたことになる。そしてまた、五月の展覧会に向けて製作していたときの画室には、「四五十の図案は画室の床に散っており、その棚には僕の持つて居る支那陶器の標本がおき切れない程のつて居る」<sup>145</sup>という有様であった。床に広がる「四五十の図案」は「支那陶器の標本」から生み出されていたのであろうか。さらに突き詰めていけば、つい三箇月くらい前、丸善で見つけた『風雅なる英国の古陶器』をリーチの家で興奮して読んだのは、一体何だったのであろうか、無意識にもそこから自分の模様をつくらうとしていたのであろうか——そうした思いも、このとき容赦なく富本を襲ったにちがいがなかった。いずれにしても、過去を振り返り、こうしかできなかった「自分を考へるとタマラなく恥かしい」という自責の念に駆られていったのであった。

そのとき富本は、「我れわれ日本人には初めて考へ出すと云ふ力が乏しい或は全然無いのかと云ふ事や……古い尊敬すべき模様以外に異ったものを、ある感動から作り得らるゝか又その造ったものを施す可き工藝品との関係が如何だろふなどと云ふ考へが無茶苦茶に頭の中に踊り廻る様に感じた」<sup>146</sup>。「初めて考へ出すと云ふ力」とか「ある感動から作り得らるゝ……もの」とかいう言葉の使い方から判断して、既存の手本や権威に対する模倣や順応を超えた、まさしく独創性や個性といったような概念が、そのとき富本の頭のなかに浮かびつつあったのであろう。それは、工芸における「近代的な自我」の発現としてみなすことができるかもしれない。歴史や伝統に彩られた重厚な拘束服、異国や舶来に見受けられる目新しい流行服、土着の民間に伝えられてきた素朴な野良着——それらとは、どのように向き合えばよいのであろうか、あるいは、それらに取って代わる、自分たちが普段に身につけるにふさわしい日常着は、どのようにして新たに造られるべきなのであろうか——このとき、改めて富本は、このような問いかけを自らに行なつたにちがいない。しかし、容易に解決のつく問題ではなかった。風が止まり、強い日差しだけが、富本の不安と苦悩に照り注いでいた。「一切の製作を止めて暗い台處から後庭に光る夏の日を見ながら以上の考へにつかれた自分は旅に出た」<sup>147</sup>。それは一九一三（大正二）年八月二〇日の出来事であった。

（二〇一〇年）

注

(1) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、56頁。なお、このとき富本憲吉は差出人の名前に「久左」を使っているが、「久左」の由来については、辻本勇が次のように説明している。「江戸時代、東安堵村の庄屋として富本八右衛門や富本久左衛門の名がしばしば登場する。富本家の当主は、八右衛門、久左衛門、と隔代に襲名したらしい。憲吉の父は、八右衛門豊吉、したがって憲吉は久左衛門にあたる。憲吉の成長した時代には、もはや久左衛門を名乗るようなことはなかったが、憲吉が青年時代の筆名や、初期の版画作品などの署名に「久左」を好んで用いたのは、この久左衛門をもじったものだ」（辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年、12頁）。

(2) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、55頁。

(3) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(4) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(5) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、208頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕

(6) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 55. [リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、39頁を参照]

(7) Ibid., pp. 55-56. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、39-41頁を参照]

(8) 前掲『私の履歴書』、206頁。

(9) Bernard Leach, op. cit., p. 56. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、41頁を参照]

(10) Ibid., p. 65. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、55頁を参照]

(11) 前掲『私の履歴書』、207頁。

(12) 同『私の履歴書』、同頁。

(13) Bernard Leach, op. cit., p. 56. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、41頁を参照]

(14) 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第4巻第1号、1934年、65頁。

(15) 同「六代乾山とリーチのこと」、66頁。

(16) 前掲『私の履歴書』、200頁。

(17) 南薫造「私信往復」『白樺』第3巻第1号、1912年1月、65頁。

(18) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、41-42頁を参照]

(19) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、同頁。

(20) 1912年4月7日付の南に宛てた書簡で富本は、「そこへリーチ夫妻が小児をつれて僕の家へ来た。そのセツタイに拾日ほど暮れた。二日前……リーチは……東京へかへつた」（前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、49頁）と、述べている。

(21) 前掲『私の履歴書』、209頁。

(22) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、53頁。

- (23) 『美術新報』第11巻第7号、1912年、32頁を参照。
- (24) 「美術工藝」『京都日出新聞』（1912年6月5日）を参照。
- (25) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (26) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、42頁を参照]
- (27) Ibid. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、同頁を参照]
- (28) Ibid. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、同頁を参照]
- (29) 安堵久左（富本憲吉）「拓殖博覧會の一日」『美術新報』第12巻第2号、1912年、19頁。
- (30) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、42頁を参照]
- (31) Ibid. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、同頁を参照]
- (32) 雪堂「早春の諸展覧會」『美術新報』第12巻第6号、1913年、42頁。
- (33) 前掲『私の履歴書』、200頁。
- (34) 結城素明氏談「日本畫家の見たる文展の洋畫」『美術新報』第12巻第1号、1912年、20頁。
- (35) 安堵久左（富本憲吉）「大和の安堵久左君より來信の一節」『美術新報』第12巻第3号、1913年、35頁。
- (36) 前掲「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (37) 同「拓殖博覧會の一日」、20頁。
- (38) 同「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (39) 坪井正五郎氏口演「アイヌ裝飾意匠」『美術新報』第2巻第17号、1903年、2頁。
- (40) 前掲「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (41) 同「拓殖博覧會の一日」、21頁。
- (42) 同「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (43) 同「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (44) 雪堂生「正木校長を訪ふ——歐洲藝術界近時の風潮」『美術新報』第10巻第11号、1911年、19頁。
- (45) 正木直彦「土人の藝術に就て」『美術新報』第12巻第6号、1913年、7頁。
- (46) 詳細については、以下の拙論を参照。「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅱ）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と中央美術・工芸学校での学習、下宿生活、そしてエジプトとインドへの調査旅行」『表現文化研究』第7巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2007年、59-88頁。
- (47) 富本憲吉「工藝品に関する手記より（上）」『美術新報』第11巻第6号、1912年、10-14頁。
- (48) 同「工藝品に関する手記より（上）」、12頁。
- (49) 同「工藝品に関する手記より（上）」、12-13頁。
- (50) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、18頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

- (51) 前掲「拓殖博覧會の一日」、同頁。
- (52) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、57-58頁。
- (53) 富本憲吉「半農藝術家より（手紙）」『美術新報』第12巻第6号、1913年、29頁。
- (54) 富本憲吉「百姓家の話」『芸美』第1巻第1号、1914年、7頁。
- (55) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、41頁。
- (56) Aymer Vallance, *William Morris : His Art, his Writings and his Public Life*, Longwood Press, Boston, 1977, p. 326. (reprint of the 1898 second edition, published by G. Bell, London, and originally published by George Bell and Sons, London, 1897.)
- (57) 前掲「百姓家の話」、同頁。
- (58) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, p. 4. [モリス『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、10頁を参照]
- (59) Ibid. [同『民衆のための芸術教育』、同頁を参照]
- (60) *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807.
- (61) 前掲「百姓家の話」、同頁。
- (62) May Morris (ed.), op. cit., p. 41. [前掲『民衆のための芸術教育』、53頁を参照]
- (63) Ibid., p. 40. [同『民衆のための芸術教育』、52頁を参照]
- (64) 前掲「工藝品に関する私記より（上）」、8頁。
- (65) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話（下）」『美術新報』第11巻第5号、1912年、27頁。
- (66) May Morris (ed.), op. cit., pp. 38-39. [前掲『民衆のための芸術教育』、50頁を参照]
- (67) Ibid., pp. 3-4. [同『民衆のための芸術教育』、10頁を参照]
- (68) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、28頁。
- (69) 前掲「半農藝術家より（手紙）」、同頁。
- (70) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。
- (71) 郡山中学校および東京美術学校在学中のモリス受容の詳細については、以下の拙論を参照。「富本憲吉の英国留学以前——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」『表現文化研究』第6巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2006年、35-68頁。また、英国留学中のモリス受容の詳細については、以下の拙論を参照。「一九〇九——一〇年のロンドンにおける富本憲吉（I）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるウィリアム・モリス研究」『表現文化研究』第7巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2007年、27-58頁。
- (72) 前掲「ウィリアム・モリスの話（下）」、22頁。
- (73) William Morris, 'The Lesser Arts of Life', Reginald Stuart Poole, *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, Macmillan, London, 1882, pp. 174-232.
- (74) 塚本靖氏演「歐洲輓近の裝飾に就て《中》」『美術新報』第2巻第20号、1903年、2頁。

- (75) 坂井犀水「小藝術品作家としての岡田三郎助氏」『美術新報』第10巻第11号、1911年、16頁。
- (76) 同「小藝術品作家としての岡田三郎助氏」、18頁。
- (77) 岩村透「平凡美術」『方寸』第2巻第5号、1908年、2-3頁。
- (78) 前掲「工藝品に関する手記より（上）」、同頁。
- (79) 前掲「半農藝術家より（手紙）」、29頁。
- (80) May Morris (ed.), op. cit., p. 166. [前掲『民衆のための芸術教育』、78頁を参照]
- (81) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、12頁。
- (82) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、16頁。
- (83) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、35頁。
- (84) 岩村透「ラスキン先生とアルプス山」『美術新報』第10巻第10号、1911年、5-10頁。
- (85) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、39頁。
- (86) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、41頁。
- (87) 富本憲吉「わが陶器造り（未定稿）」、辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、30頁。
- (88) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、93頁。
- (89) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、58頁。
- (90) この広告ポスターについては、以下に掲載の図版を参照のこと。『朝日クロニクル週刊20世紀 1906-7』朝日新聞社、2000年、40頁。
- (91) 製作者名の表記については、『明星』第11号（1901年2月発行）の「明星第拾一號要目」のなかの「明星（表紙畫）藤嶋武二」に従う。
- (92) 石井柏亭『柏亭自伝』中央公論美術出版、1971年、197頁。
- (93) このことについては、『明星』甲歳第貳號（1908年2月発行）の巻末の「社中消息」のなかの、「吉井勇、北原白秋、太田正雄、深井天川、長田秀雄、長田幹彦、秋葉俊彦の諸氏は、各獨立して文界に行動するを便なりとし其旨申出の上退社せられ候」と、述べられている。
- (94) 長田秀雄「屋上庭園の刊行」『ルネサンス』第3号、1946年、9頁。
- (95) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、60頁。
- (96) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、62頁。
- (97) 中澤弘光「時代の匂を要する」『美術新報』第12巻第5号、1913年、13頁。
- (98) 津田青楓『漱石と十弟子』朋文堂新社、1967年、298頁。
- (99) 尾竹親『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』東京出版センター、1968年、252-253頁。
- (100) この作品展の名称については、『三越美術部一〇〇年史』（三越編集・発行、2009年、25頁）においては「現代大家小藝術品陳列会」となっているが、「小藝術の興味」という見出しをつけて紹介している『讀賣新聞』（1913年2月23日）においても、また、『美術新報』（第12巻第6号、1913年、42頁）のなかの「早春の諸展覽會」と題した記事においても、ともに「現代大家小藝術品展覽會」となっている。そこで本稿では、後者の名称を使用する。

- (101) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、61頁。
- (102) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (103) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (104) Bernard Leach, op. cit., pp. 47-49. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、29-32頁を参照]
- (105) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (106) 前掲「半農藝術家より（手紙）」、同頁。
- (107) 同「半農藝術家より（手紙）」、同頁。
- (108) 同「半農藝術家より（手紙）」、同頁。
- (109) 富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、9頁。
- (110) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (111) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (112) 「小藝術の興味」『讀賣新聞』、1913年2月23日、日曜日。
- (113) 前掲「早春の諸展覽會」、同頁。
- (114) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (115) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、65-66頁。
- (116) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』（無形文化財記録工芸技術編1）第一法規、1969年、74頁。口述されたのは、1956年。
- (117) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、同頁。
- (118) この広告コピーを使用した事例については、以下に掲載の図版を参照のこと。『週刊朝日百科99 日本の歴史』通巻636号、朝日新聞社、2004年、10-280頁。
- (119) 「新式清楚な住宅」『讀賣新聞』、1913年5月18日、日曜日。
- (120) 前掲「工藝品に関する手記より（上）」、同頁。
- (121) 前掲「早春の諸展覽會」、同頁。
- (122) 同「早春の諸展覽會」、同頁。
- (123) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、60頁。
- (124) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (125) 「大阪だより（其二）」『美術新報』第12巻第6号、1913年、39頁。
- (126) 『三越美術部一〇〇年史』三越編集・発行、2009年、30頁。
- (127) 「よみうり抄」『讀賣新聞』（1913年5月18日、日曜日）を参照。
- (128) 前掲座談会「富本憲吉の五十年」、5頁。
- (129) 同座談会「富本憲吉の五十年」、8頁。
- (130) Charles J. Lomax, *Quaint Old English Pottery*, with a Preface by M. L. Solon, Sherratt and Hughes, London, Manchester, 1909. この本については、以下に掲載の図版を参照のこと。『芸術新潮』2004年4月号、新潮社、32頁。見返しに、「K. Tomimoto May 1913 Tokyo」の署名が見られる。現在、日本民藝館に所蔵。
- (131) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、166-167頁。
- (132) 同『製陶餘録』、168頁。
- (133) 同『製陶餘録』、同頁。

(134) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、58頁。

(135) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、59頁。

(136) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(137) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、77頁。

(138) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、74頁。

(139) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(140) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、75頁。

(141) 富本憲吉「記憶より」『藝美』1年4号、1914年、9頁。

(142) Edward F. Strange, 'Needlework at the Liverpool School of Art', *The Studio*, Vol. 33, No. 140, November, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, pp. 147-151.

(143) 詳細については、以下の拙論を参照。「富本憲吉の英国留学以前——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」『表現文化研究』第6巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2006年、35-68頁。

(144) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、42頁を参照]

(145) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、61頁。

(146) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、75-76頁。

(147) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、76頁。

#### 図版出典

【図1】個人所蔵家のご好意により複製。

【図2】『美術新報』第12巻第6号、1913年、42頁。

【図3】『美術新報』第12巻第1号、1912年、中絵。

【図4】『美術新報』第12巻第2号、1912年、21頁。

【図5】『美術新報』第12巻第2号、1912年、20頁。

【図6】『美術新報』第11巻第6号、1912年、10頁。

【図7】『美術新報』第11巻第6号、1912年、9頁。

【図8】『美術新報』第11巻第6号、1912年、9頁。

【図9】『美術新報』第11巻第6号、1912年、12頁。

【図10】『美術新報』第11巻第6号、1912年、11頁。

【図11】*The Studio*, Vol. 36, No. 153, December, 1905, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 209.

【図12】*The Studio*, Vol. 38, No. 160, July, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 112.

【図13】*The Studio*, Vol. 38, No. 162, September, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 334.

【図14】*The Studio*, Vol. 39, No. 165, December, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 224.

【図15】*The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London,

1807, *The Bookbinder*.

【図16】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807, *The Weaver*.

【図17】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807, *The Callico-Printer*.

【図18】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807, *The Brazier*.

【図19】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807, *The Cabinet-maker*.

【図20】『美術新報』第10巻第11号、1911年、16頁。

【図21】『美術新報』第10巻第11号、1911年、16頁。

【図22】『美術新報』第12巻第5号、1913年、中絵。

【図23】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「西洋畫之部」、22頁。

【図24】『美術新報』第2巻第8号、1902年、7頁。

【図25】『明星』第11号（複製版、臨川書店、1964年）。

【図26】『美術新報』第12巻第5号、1913年、中絵。

【図27】『美術新報』第12巻第6号、1913年、43頁。

【図28】『美術新報』第12巻第6号、1913年、42頁。

【図29】「新式清楚な住宅」『讀賣新聞』、1913年5月18日、日曜日。

【図30】 *The Studio*, Vol. 34, No. 145, April, 1905, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 241.

【図31】 *The Studio*, Vol. 34, No. 145, April, 1905, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 244.

【図32】 *The Studio*, Vol. 34, No. 145, April, 1905, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 248.

【図33】『美術新報』第1巻第1号、1902年、1頁。

【図34】 *Supplement to The Studio*, Volumes 1-21 (1893-1901), General Index and Colour Plates, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, frontispiece.

【図35】『美術新報』第12巻第6号、1913年、5頁。

【図36】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「圖案之部」、77頁。

【図37】 *Supplement to The Studio*, Volumes 22-42 (1901-1908), General Index and Colour Plates, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, xxxiii. 151.

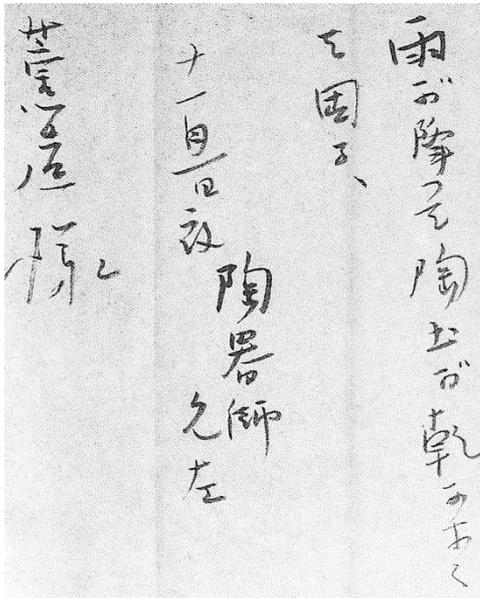


図1 1911年11月1日付の南薫造に宛てた富本憲吉書簡の一部。「陶器師 久左」の署名が読み取れる。



図2 富本憲吉の《梅鶯模様菓子鉢》。



図3 第6回文展の第2部西洋画の2等賞を受賞した南薫造の《六月の日》。

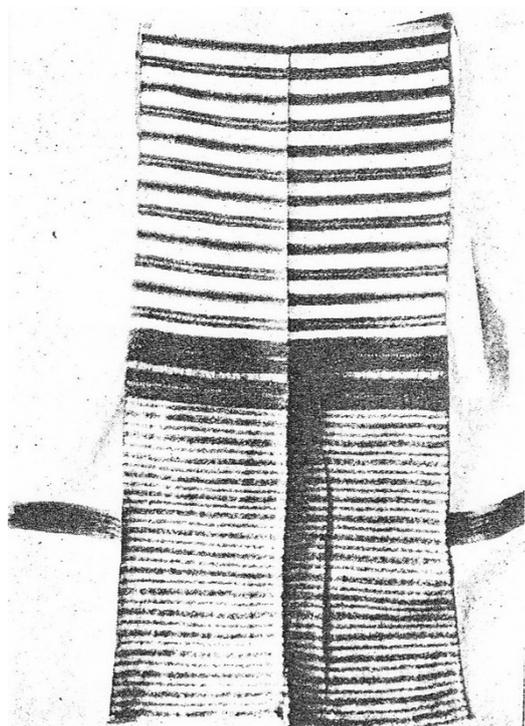


図4 台湾人（蕃人）の晴れ着。

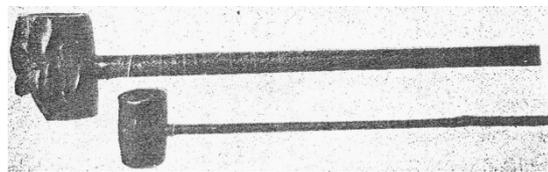


図5 台湾人（蕃人）が製作した木製のパイプ2点。

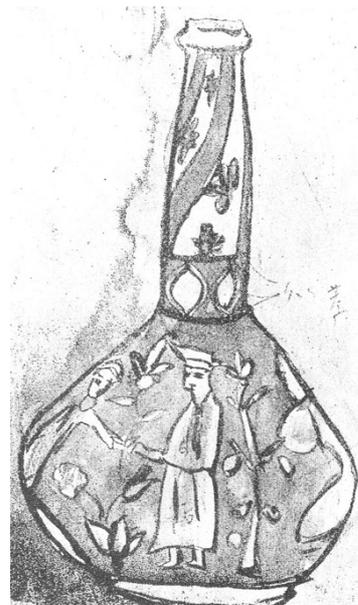


図6 19世紀ペルシャの花瓶（富本憲吉）。

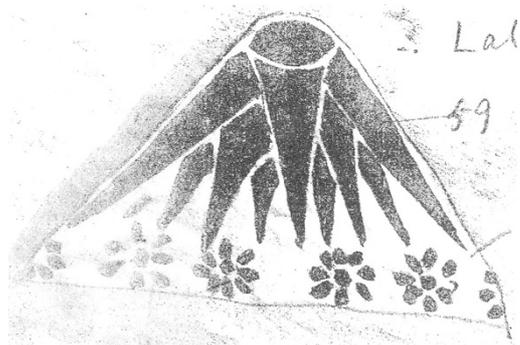


図7 古代エジプトの頸飾りの一部（富本憲吉）。

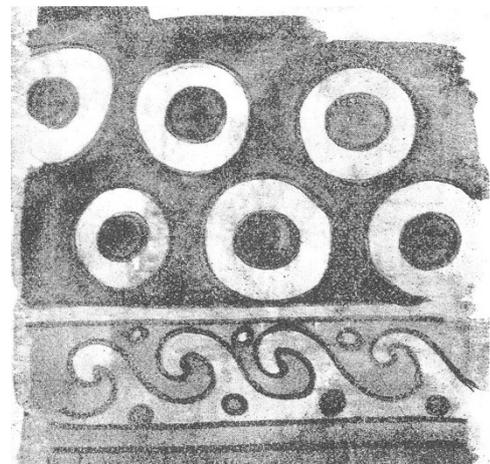


図10 古代ペルーの染めた木綿（富本憲吉）。

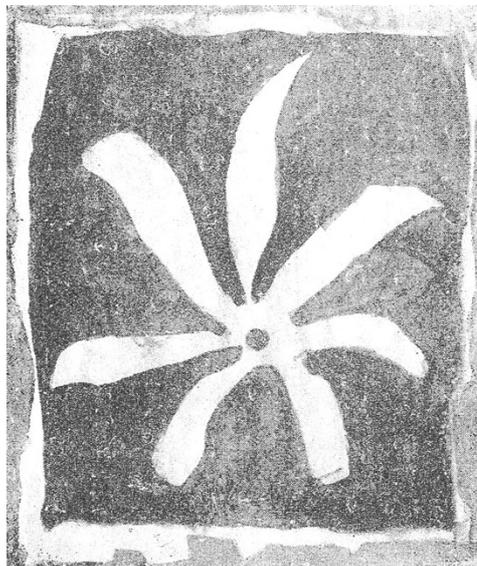


図8 11、13世紀インドの彩瓦（富本憲吉）。

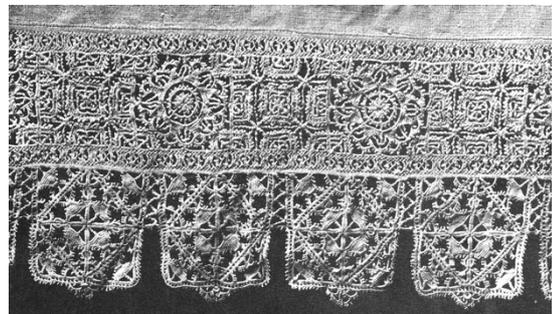


図11 ダルマチア人農民のレース。

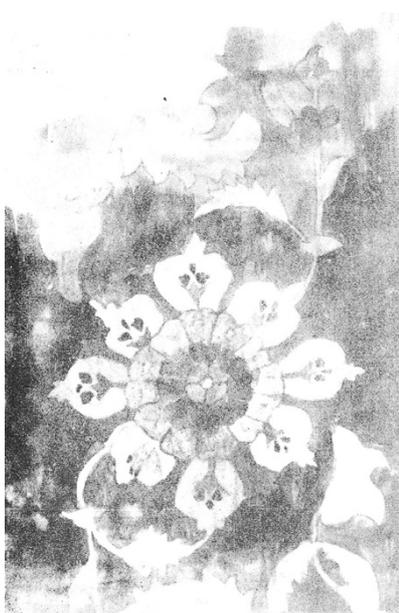


図9 16、17世紀ペルシャの敷物の一部（富本憲吉）。



図12 スロヴェニア人のヘッドスカーフ。



図13 ダルマチア人の銀の首飾り。



図16 19世紀はじめころの英国の織物職人。



図14 オーストリア北部とボヘミヤの農民家具。



図17 19世紀はじめころの英国の更紗職人。



図15 19世紀はじめころの英国の製本職人。



図18 19世紀はじめころの英国の真鍮細工職人。



図19 19世紀はじめころの英国の家具職人。

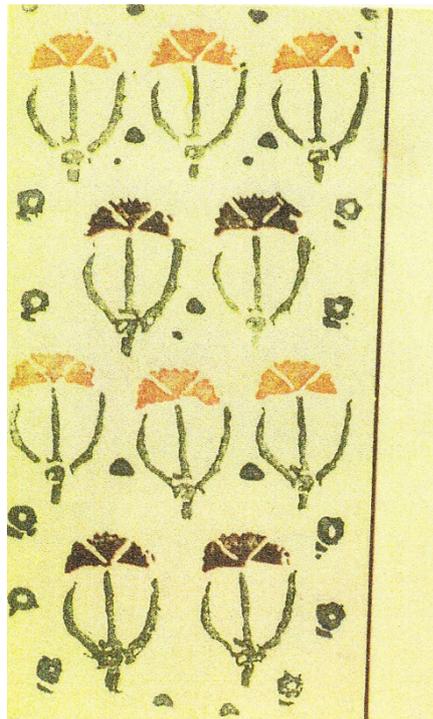


図22 富本憲吉デザインの木下柰太郎『和泉屋染物店』（東雲堂、1912年）の表紙。

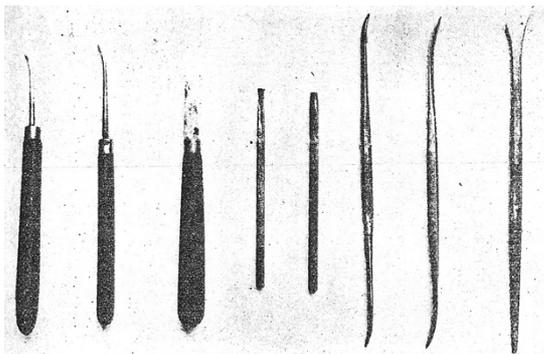


図20 皮細工および金属薄板細工のための用具。

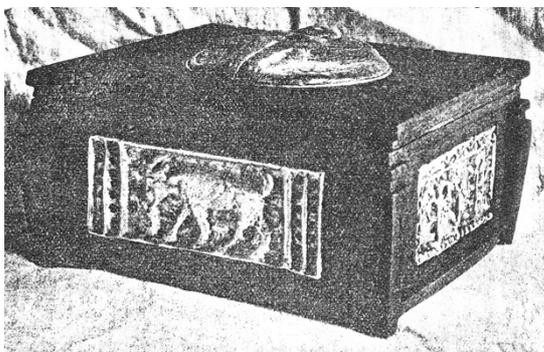


図21 岡田三郎助の「皮細工並に銀細工簞込木製煙草入箱」。



図23 1907年の東京勸業博覧会への岡田三郎助の出品作《紫調》。



図24 1900年のパリ万国博覧会を訪問した白馬会の会員たち。後列右より、小代爲重、岡田三郎助、和田英作、佐野昭、中列右より、合田清、黒田清輝、久米桂一郎、最前列、岩村透。

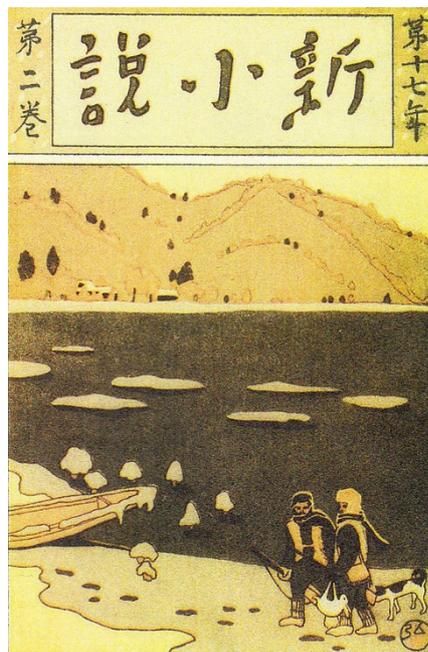


図26 中澤弘光デザインの『新小説』第17年 第2巻（1912年2月発行）の表紙。



図25 藤嶋武二デザインの『明星』第11号（1901年2月発行）の表紙。



図27 バーナード・リーチの「花瓶」。



著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』

第1部 出会いから結婚まで

第3章 憲吉の工芸思想と模索的实践



図3-3 『美術新報』創刊号（1902年3月）の第1面。



図3-5 大阪三越の一五日会の会員たち。後列右から2番目が富本憲吉。



図3-6 1907年の東京勸業博覧会への富本憲吉の出品作《ステーハンドグラスツ圖案》。

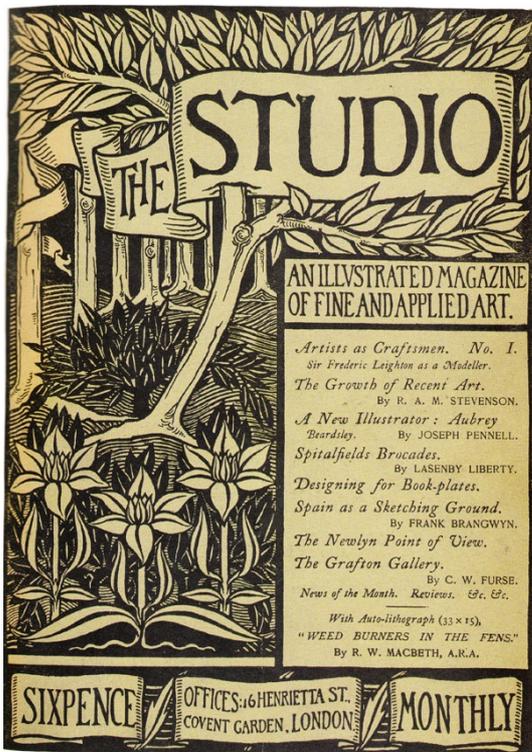


図3-4 『ザ・ステューディオ』創刊号（1893年4月）の表紙。



図3-7 フローレンス・レイヴァロックの《アププリケと刺繍によるハンド・スクリーン》。

## 第四章 憲吉と一枝の結婚へ向かう道

### 一. 憲吉の決意「模様より模様を造る可からず」

英国留学から帰国してそろそろ三年が立とうとしていた、一九一三（大正二）年という年の前半は、富本憲吉にとってとりわけ多忙で多産な時期であった。二月一八日付の南薫造に宛てた手紙のなかで富本は、高揚した気分で、そのときの様子をこう伝えている。

新橋で諸兄に送られてツクヅク歸る東海道の汽車の中で色々と考へた。「モウぐずぐずして居る時でない。今春から大いにビジネスの方向にも自分と云ふものを進めて行け」と考へついた。その第一歩としてリーチと同じサイズの楽ガマを築く事にした……イヨイヨ十一日からカマを築き繪の具を大乳鉢ですり、ロクロを試して用意につとめた。今日で一週間ばかり、亀ちゃんと云ふリーチの書生を相手に夢中だつた……今自分の心は陶器を造ると云ふ事にのみワクワク、して居る。何物も見えない。コンナにコウフンした事は先づ一生中に未だない。そしてコンナに長く連く事も<sup>1</sup>。

こうして、五月一日から六日まで大阪の三越呉服店で開催される予定の「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」へ向けて、楽焼きの窯が築かれた。そして、三月九日の初窯で、三〇点ほどの皿や井が焼けた。同じく南に宛てた次の三月一日付の手紙のなかで、そのときの感想を富本は、次のように書き記している。「先づ先づ此れ一つをたよりに寂みしい浮世に住むで行く。丁度『ニチエーが太陽を見てはカンシャク玉をつぶした』様に。今度の三越では是非賣りたいものだ。その金をもって旅行したい……聖僧の生活もあきあきした」<sup>2</sup>。「大いにビジネスの方向にも自分と云ふものを進めて行け」という号令のもとに、「聖僧の生活」から離れ、いよいよ「浮世に住む」覚悟ができたのであろうか――。

富本にとってはじめての個展となるこの作品展は、売れ行きがよく、大成功であった。晩年富本は、この作品展を回顧して、「最初のころの製品で、私と知人の津田青楓君と二人が大阪の三越で展覧会を開いたが、これもよく売れた。ふつうの磁器や陶器の何倍という、当時としては相当高価なものだったのだが、やはり、どこかに見どころがあったとみえる」<sup>3</sup>と、述べている。確かに顧客にとっては「どこかに見どころがあった」のであろう。そして人気を博したのであろう。しかし、富本本人にとっては、決して納得のいく出来栄ではなかった。夜も昼もなく製作に励んだこの年の前半ではあったが、その間意識の下に眠っていた、ある種の自責の思いが、このとき急に富本を襲ってきた。

今年の一月二月は多く刺繍更紗等に日を過ごし三四五の三ヶ月は大部分陶器等の試作に暮らした……五月初旬それ等約百五拾点を大阪で公開して先づ一つの段落を付けた。その頃から一種の模様に対するふ案……に襲はれた……出来上がった作品を見て充分會得し得ぬ自分の心を考へ出すとモウ一個の製作も出来なくなった<sup>4</sup>。

「今迄やって来た自分の模様を考へて見ると何むにもない。実に情け無い程自分から出たものが無いのに驚いた」<sup>5</sup>。このとき富本は、これまでにつくった自分の模様は、その

多くが、過去のものや外国のものの模倣であったことに気づかされたのである。自分は、本や雑誌から他人の模様を安易に引き写してはいないか、自分は、古い模様を平気で別の材料に転用してはいないか、自分は、実際の自然から受けた感動だけを頼りに正直に模様をつくっているのではないのではないか——富本がこのとき感じた不安の根っ子には、こうした製作にかかわる根源的な自問が横たわっていた。しかし、すぐにも答えを見出せるような設問ではなかった。こうした深刻な不安を抱え込み、「モウ一個の製作も出来なくなった」富本は、苦悩の末、一九一三（大正二）年八月二〇日、ついに「一切の製作を止めて暗い台處から後庭に光る夏の日を見ながら……旅に出た」<sup>6</sup>のであった。

その旅の出発は、柳敬介の奈良からの帰京に同伴するものであった。その二日前の一八日、富本は「奈良で森亀〔森田亀之輔〕、柳〔敬介〕のやっている図画講習會のコンシン會がある、それに……客員としてヨバレた……席上で柳君が二十日に東京へ兵隊のテッコで是非歸ると云ふ事。即思即決、一處に沼津迄行く事を約束して二十日夕刻大阪を兩人で見物、車中雑談にふけて東上、沼津で柳君にわかれ」<sup>7</sup>下車した。車中の雑談のなかで、胸中を柳に打ち明けることはあったのであろうか——。沼津から汽船に乗り、すでに南薫造からの誘いの手紙のなかで告げられていた滞在先の共通の友人宅を訪ねた。あいにく南とは会えず、同宿できなかつたものの、友人家族のおかげで「沖へ小鯛を釣りに行ったり何かして大変面白かったが餘りのユウタイで一寸困った」<sup>8</sup>。この松寄での滞在後、次に富本は箱根へと向かった。そこには家族で避暑を楽しんでいたバーナード・リーチが待っていた。リーチはこう記憶していた。「妻と私は、一九一一年から一九一三年までの三度の夏を箱根湖で過ごした。古びた村の水辺に建つ草ぶき屋根の田舎家を借り、そして、エンドウ豆の色に近い緑色で塗装され、一枚の縦長の帆をもつ小さなヨットも借り受けた……ひとりのときは、絵を描くか、あるいは、あちらこちらへとひたすらヨットを操って楽しんだ」<sup>9</sup>。【図一】は、リーチのエッチングによる作品《箱根》（一九一三年）である。富本は事前に自分の悩みをリーチに告げており、箱根訪問は、リーチの誘いによるものであった。

〔自分の悩みを〕リーチにも書いてやりました。リーチも「同感である。今自分は箱根に避暑しているから、やってこないか、二人で考えよう」というのです。そこで箱根に出かけて、十日ほどリーチと話したり、山に登ったり、湖で泳いだりしているうちに、とうとう決心がついたのです。決心というのは「模様から模様を作らない」ということです<sup>10</sup>。

「模様と云ふ六ツ敷しい〔難しい〕ものを一切放棄し様かと云ふ念」<sup>11</sup>、つまりは、もはや裝飾芸術家をやめてしまおうかという思い——それほどまでに精神的に追い詰められていた富本であったが、ここ箱根でのリーチとの交流から、その絶望感も少しは和らぎ、ひとつの大きな製作理念へと到達した。それが、その後の自らの歩みを厳しく戒め律する指針となっていくのである。のちに富本は、このようにも回想している。

「模様より模様を造る可からず。」

此の句のためにわれは暑き日、寒き夕暮れ、大和川のほとりを、東に西に歩みつか

れたるを記憶す<sup>12</sup>。

「模様より模様を造る可からず」——この黄金句は、過去の模様や外国の模様を手本にしたり摸写したり改変したりして自分の模様にしないことを意味していた。裏を返せば、真に求められなければならない模様とは、自分の目だけを信じ、感動する心をもって直接植物や風景を観察し、ひたすら自分ひとりの手によって製作される模様にほかならなかった。

八月も終わりに近づいたころ、模様製作についての一応の決心がつくと、箱根での滞在を切り上げ、富本は上京した。リーチの家族の帰京に合わせて、そうしたのかもしれない。その後の動向については、『讀賣新聞』によると、「富本憲吉氏 箱根に前記山下〔新太郎〕氏、バーナード〔・〕リーチ氏を訪い廿九日頃上京し當分滞在すと」<sup>13</sup>、そして「先月末に上京せしが一昨日歸西」<sup>14</sup>となっている。富本はすぐにも大和へ帰らず、なぜ上京し、そこでの約一週間をどう過ごしたのであろうか。具体的にそれを構成する資料は残されていない。したがって、これから述べることはすべて、いまだ十分に実証されていない仮説にすぎないのではあるが、この東京滞在と、『梅鶯模様菓子鉢』と『風雅なる英国の古陶器』（チャールズ・J・ロウマックス著、M・L・ソウロンの序文、1909年刊行）<sup>15</sup>のその後の行方、つまりは、前者がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に、後者が日本民藝館に現在所蔵されていることとは、何か重大な関係があったのではないだろうか。

前年リーチ宅の窯で焼いた富本にとって事実上の最初の楽焼きの作品となる《梅鶯模様菓子鉢》は、この年（一九一三年）の二月二〇日から東京の三越呉服店で開催された「現代大家小藝術品展覧會」に陳列された。しかしこの菓子器は、「あまりに気に入ったので賣るのを止めた位のもの」<sup>16</sup>で、おそらく、展覧会終了後もそのままリーチ宅に保管されていたものと思われる。しかし、この作品の「梅に鶯、ほけきよ！ほけきよ！」の模様はどうやって生まれたのであろうか——。リーチの述べるところによると、「初代乾山が二〇〇年前に同じこの春の歌を自分の壺のひとつに引用していた」<sup>17</sup>。富本が初代乾山のこの作品の模様を意識的に自分の《梅鶯模様菓子鉢》に再利用したのかどうかを明確に断定することはできないものの、少なくとも英国留学中にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館において富本が、「角形を二つ組み合わせた平向こう付けで、上から垂れ下がる梅一枝と詩句とを黒色で描いた」<sup>18</sup>初代乾山の作品を見ていたことは確かであり、そこに思いを巡らすならば、結果としてこの《梅鶯模様菓子鉢》は、「人の模様」から生まれていたということになるのではないか。もしこの判断が正しいとすれば、「模様より模様を造る可からず」という信念を胸中に宿した富本は、ただちに箱根から東京に上り、この作品を処分しようとしたにちがいがなかった。後年富本は、このようなことを告白している。

私はこれまで古いものをかなり見てきたが、その見たものを出来る限り真似ないことに全力をあげてきた。それでもその古いものがどこまでも私をワシヅカミにしてはなさない。私は自分の無力を歎きかなしみ、どうかしてそれから自由な身になつて仕事をつづけたいために、或時は美しい幾十かの古い陶器を打ち破り棄て、極くわづかな私の仕事の上での一步をふみ出したことさへある<sup>19</sup>。

その魅力から逃れるために「美しい幾十かの古い陶器を打ち破り棄て」ることができる富本である以上、《梅鶯模様菓子鉢》が「人の模様」から生まれていたことを振り返って自省し、その行為を許すことができずに、この作品をこの時点で破棄しようとしたとしても、何ら不思議なことではない。東京のリーチ宅に着くと、富本はそのようにし、リーチはそれに修復を加え、長いあいだ大事に保管したうえで、亡くなる二年前の一九七七年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に寄贈したものと推量される。リーチは、「[初代乾山の梅に鶯の] この壺はのちに私に与えられた。同じく富本のこの最初の作品も。双方の作品とも、いま、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館にある」と述懐する<sup>20</sup>。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館にあるこのふたつの作品を併置して陳列することができるならば、疑いもなく人はそのなかに、「模様より模様を造る可からず」を例証する全き見本として、富本の高潔なる製作意志を見出すことになるのではあるまいか。

一方、このときの東京滞在と『風雅なる英国の古陶器』との関係は、どうだったのであろうか——。この本との出会いは、約三箇月前にさかのぼる。大阪三越呉服店での「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」が終わると、その売り上げ金を懐中に入れて、富本は五月一二日に上京した。そして大和へ帰郷する前日に丸善で偶然にも目にしたのが、この英国からの輸入洋書『風雅なる英国の古陶器』だったのである。二三円と、高額であったため、「かなしいかな持つて居る金子全部でも未だ足りない。不足の分は明日迄貸して貰ふ事にして電車賃だけ引いた持金全部を拂つて兎に角自分のものとなつた……走る電車のなかで包紙をほぐして……何事をも忘れて上野櫻木町のリーチの家へと急いだ……リーチは金子は貸してやるが自分が充分見て仕舞ふ迄は自分の處に置くと云ふ条件でなければいやだと云ふ」<sup>21</sup>。こうしてこの書物は、見返しに「K. Tomymoto May 1913 Tokyo」の署名が残されたまま、この間リーチ宅に留め置かれたものと思われる。ところが、「模様より模様を造る可からず」を決意した富本にとっては、もはやこの本はその価値を失い、そのとき、これもまた、処分の対象とみなされたのではないだろうか。以下は、後年の富本の古陶器に関する言説のひとつである。

骨董の貝殻が工藝家の全身を包みこむ程恐る可き事はない。造るに容易であり、衆愚の眼に適切であり、喰ふにはたやすく、名聲を得る事も非常に早い。古いもの、特に古陶器を見る必要は大いにあるが、見てこれにつかまれぬ人は實に僅少である<sup>22</sup>。

「これ[古陶器]につかまれぬ人」になるためには、実際の作品だけではなく、そのような作品が掲載されている書物さえも、身近に置くことは危険だったにちがいない。同じく一九三〇年代のはじめのころ富本は、自らを「現在一冊の書物を持たないと云ふ事を自慢して居る私」と形容している<sup>23</sup>。こうした後年の幾つかの言説を想起するならば、箱根から東京に移動した富本は、立て替えてもらっていた金子をリーチに支払ったうえで、不要となった理由を説明し、この本をリーチにプレゼントしたとは考えられないであろうか。そしてその後、何かの機会にリーチから柳宗悦の手へと渡り、そうした経緯を経て、現在この書物は日本民藝館に残されているのではあるまいか。いずれにしても今後の新資料の発掘を待つて十全に実証されなければならない事柄ではあるが、結果的にこの推論が適切であることが判明するならば、《梅鶯模様菓子鉢》同様に、この『風雅なる英国の古陶器』

の行方にもまた、「模様より模様を造る可からず」という富本の決然たる精神が見事に投影されていたことになるのである。

九月のはじめ、富本は東京から安堵村へ帰った。しかし、今回のこの二週間あまりの放浪の旅によって苦悩が完全に払拭されたわけではなく、依然として富本の体内にくすぶり続けていた。

旅は自分が生れて初めての種類のものだった。目的もなくプランもない実に漫然たるもので伊豆箱根東京と金の無くなる迄ホツキ歩いた。親しい友達に遭ったり珍しい景色に接しても春以来の苦るしみは一向変って呉れなかった<sup>24</sup>。

富本の「苦るしみ」は、製作の問題だけではなく、留学から帰国後、常に結婚の問題がつきまとっていた。東京から帰ると、富本は南に手紙を書いた。東京滞在中、南にも会って、結婚について相談していたのであろうか——。以下は、一九一三（大正二）年九月一七日付の南宛て富本書簡の一節である。

……諸兄から色々御注意にあづかったハウス、ホールドを探がさにやならぬ。いよいよ本気になって、誰れかなかるふか。

東京で育った若い女がコンナ沈むだ様な村の人になるか何うだか。然し大和の先生は御免してもらひたい。或は君の言ふた様に今年中にラチがあくかも知れぬ。夏以来仕事が一向手につかぬのも勿論この件に関係がある。

四五日のうちに素焼カマをたてる。

美術界の事を思ふ毎にナサケなくなる。

ロクロすれば小さき  
画室なりを沈め  
女知らぬ馬鹿と云ふ声す  
かなしきかなや<sup>25</sup>。

そうしたなか、次の展覧会に向けて製作は再開されていった。一〇月二四日の「よみうり抄」には、「富本憲吉氏 本年の製作品の内特に陶器及び陶器図案百餘点を以つて本日より廿八日迄五日間神田三崎町ヴ井ナス倶楽部に展覧会を催す 因に本日は午前を接待とし午後公開す」<sup>26</sup>と告知された。そしてその二日後、この「工藝試作品展覧會」の展覧会評が『讀賣新聞』を飾った。富本のみずみずしい感性を讃える、実に好意に満ちた紹介であった。以下の引用はその一部である。

陶器が七十點、何れも富本君が自ら描き自ら窯いたもので、形にも模様にも色にもよく富本君の趣味が現はれてゐる。否な趣味と云ふより感興と云つた方が適當であろう、時々刻々の感興が一ツツに陶器となつて現はれてゐるのである<sup>27</sup>。

他方、このとき南薫造は、「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」<sup>28</sup>と題した一文を

『美術新報』へ寄稿した。そのなかには作品の図版とともに、具体的な作品評が含まれており、南の批評眼の一端を知ることができる。形や模様比べて、色への着目が目立つ。以下はその抜粋である。「徳利（富貴長壽）」【図二】については、「作家の音楽的氣分を遺憾無く現はしたもので、青、緑の二色は少々緑味を帯びた地の上に美しき調和をして居る」。「菓子皿（春夏秋冬の内）」【図三】と【図四】については、「陶器の持つ不思議な人を曳き付ける材の性と之れに施された色彩とがピッタリと合つたものである」。「菓子器（魚二匹）」【図五】については、「少々赤味を帯びたる地の上に可成り濃き緑色を以て魚を畫き尚ほ濃き赤を以て模様を附す、色に就ての欲望の爲めに造つたと云ふ風に見える」。そして「皿（葡萄）」【図六】については、「白地の皿へ緑と青を主として使用して畫いたもので、緑色の結果が甚だ佳い輪郭の茶褐色のボタボタした心持は巧みに乾いた白地の心持を和らめる」と評す。その一方で南は、富本芸術の本質を鋭くこうも指摘するのである。

茲に最も吾々の注意す可き點は、[富本]君の趣味は、世間に最も普通に見られる藝術品が多く、床の間の藝術、お座敷の美術、如何にも美術品であると看板を掲げた様な狭まい範圍の藝術品なるに反して、甚だ廣い場面を持つて居る事である、即ち富本君は臺所の片隅に於いても其の世界を見出し得る人である……此の民間的藝術の氣分と云ふものは今日の日本に於ては甚だしく忘れられて居るものであるので、此の作品を見て殊に自分等の血管の底に流れる偽らざる血の共鳴を感ずるのである<sup>29</sup>。

西洋に倣った絵画や彫刻の形式であれば「芸術」の仲間入りができ、それ以外の形式であれば仲間から外される、あるいはまた、床の間や応接間に飾られれば「芸術」としてあがめられ、台所で使われれば無価値なものとしておとしめられる——こうしたその当時の一般的な芸術観からすれば、たとえ色や模様に高雅な趣向が認められたとしても、富本の徳利や菓子器や皿といった作品は、その形式において、最初から取るに足らないものになりかねない運命をもっていた。

たとえば、この年（一九一三年）の秋の、工芸家である富本と画家である南の作品発表のあり方を比べてみるとどうだろう——。富本は、いま上で示したように、一〇月二四日から一〇〇点あまりの陶器および陶器図案を神田三崎町のヴィナス倶楽部に展示した。この会場は、一〇月四日に落成披露会が催されたばかりの洋画家木村梁一によって新築された小展覧会用の個人会場であった。ところで、このときの富本の「工藝試作品展覧會」の売り上げ金や来客者数は記録や資料に残されていないようである。一方、南の場合はどうだろうか——。『美術新報』（第一三卷第一号、一九一三年）のなかの文展に関する一連の記事が伝えるところによると、一〇月一六日から上野の竹の台陳列館で一般公開された第七回文部省美術展覧会において、南の場合、《揺籃》《安藝の海岸》《春さき》の三作品が陳列された。この文展は、第一部の日本画、第二部の西洋画、そして第三部の彫刻の三部門で構成され、工芸の部門はない。入場者は初日だけでも五、八五八人を数え、すぐにも《揺籃》が一〇〇円、《安藝の海岸》が一六〇円、そして《春さき》が六〇〇円の価格で売約された。そして二四日の審査発表で、第二部西洋画の部門の二等賞に《春さき》が輝いた。一等賞は設定されていないので、事実上これが、石井柏亭の《滞船》と石川寅治の《港の午後》と並んで、この年の最優秀作品となった。同じ人間が描き、製作し、表現するも

のであっても、その扱いにおいて、工芸と絵画では、これだけの違いが歴然と存在していた。それは、富本と南の個人に由来する差ではなく、明らかに、美術を巡る思想と制度に由来する差異であった。

身近な日常に存在するがゆえに理不尽にも「芸術」の王国から門前払いされる工芸の宿命、あるいは、人知れぬ日陰に生息するがゆえに物言わず姿を消しゆく装飾の悲嘆とでもいおうか——。南はこの部分を「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」のなかで「最も吾々の注意すべき点」としたうえで、「今日の日本に於ては甚だしく忘れられて居るものである」ことを指摘し、誰の脳裏にも残存する歴史や伝統への追憶を、陶器というひとつの「民間的藝術」のなかに視覚的にも身体的にも読み取ろうとしていたのである。

英国からの帰国以降、東京の美術家や美術界のなかにあつて、富本が常に傷つき苦しんできたひとつの側面がここにあったといえる。英国にはヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がそびえ立ち、ウィリアム・モリスの矚目すべき活躍があつた。当時富本の製作上の立場を適切に理解していたのは、英国を知る南と英国人のリーチにおいてほかにいなかったのではないだろうか。ちょうど二年前の一九一一年、『美術新報』に寄稿し掲載された「保存すべき古代日本藝術の特色」のなかで、富本の憤懣に言及しながら、リーチもまた、装飾の正当なる価値について述べていた。

自分の友人富本君の曰ふには、粧飾などは多くの青年美術家から藝術の劣等種類であるかのように見られてゐるさうだ。全く驚いてしまう。

都ての偉大なる藝術は装飾的である、そして都ての眞の粧飾は偉大なるものである<sup>30</sup>。

南は、この一〇月二四日から二八日まで神田三崎町のヴィナス倶楽部で開催された展覧會に並べられた作品を、「富本君が陶器に就いての第一回とも云ふ可き試作である」<sup>31</sup>と、位置づけた。この夏、伊豆、箱根、東京と大きな苦悩を抱えながら放浪する富本の姿を南は身近で見ていた。疑いもなく、それを踏まえて、この展覧會評「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」は書かれている。まさしくこの一文は、南から富本への友情に満ちた一種の応援歌だったのである。

それでは、身を裂くような苦悩のなかにあつて箱根でたどり着いた「模様より模様を造る可からず」という、富本にとつてもはや決して曲げることのできない製作にあつたのこの原理は、この時期の作品にどう貫かれていたのであろうか。当時の心境を富本は南に、次のように打ち明けている。

而して実際に野に出て模様を造る事をする時には古いそれ等を一切忘れたい。若し忘れたいと考へた人が居るなら、忘れ様としても後ろから後ろから影の様に好い古い模様が付いて来て自分の新工夫をさまたげる筈である。自分は常もそれに困る……風景人物等を自由自在にこなしつけた古い模様を考える毎に自分の小さい力ない事を思う<sup>32</sup>。

この展覧會の初日の午前中にオープニング・パーティーが開かれた。そして、その招待客のなかに交じつて尾竹一枝の姿があつたにちがひなかつた<sup>33</sup>。『青鞥』の表紙絵「アダ

ムとイヴ」の下絵を依頼するために単身一枝が二度目の安堵村を訪れたのは昨年末だったので、もしそれ以降ふたりが会う機会をもっていなかったとすれば、それからほぼ一年が立とうとしていた。ふたりはそのとき、どのような思いで三度目の出会いを果たしたのだろうか。

## 二. ヴィナス倶楽部でのふたりの出会い

さかのぼること、青鞥社を退社した一枝が、安堵村に憲吉を訪ねたのは、ほぼその一年前の一九一二年（大正元）年の暮れのことであった。この年の二月にも訪問しており、したがって、このときこれが二回目の顔合わせであった。ここで一枝はおもむろに、『青鞥』新年号（第三巻第一号）に使う表紙絵の下図を依頼したと思われる。平塚らいてうは、このことについてこう記憶していた。

すでにおもて向きは退社となっていながら、紅吉は編集室へもわたくしの円窓の部屋へも、相変わらず顔を見せていますし、三巻新年号からの表紙絵——それはアダムとイヴを描いたすぐれたものでしたが——を、自分で木版を彫るなど、たいした骨のおり方でした<sup>34</sup>。

一九一三年一月号の『青鞥』から、憲吉の下絵に紅吉が版木を彫った「アダムとイヴ」に表紙絵が切り替わった。他方、内容においても、「新しい女、其他婦人問題に就て」を「附録」として巻末に組むことにより、創刊以来の文芸雑誌としての性格を保ちながらも、女性解放運動へ向けての機関誌的存在へと、この号からその性格を変えていった。

らいてうの回想は、続く。「大正二年一月から二月にかけて、忙しい日がつづきました。『青鞥』の編集を、一月号の婦人問題特集にひきつづき、二月号も同じく婦人問題特集で、諸家の新しい女観を追求することにしたほか、前々から生田〔長江〕先生に勧められていた講演会を、いよいよ二月十五日にひらくことにしたからでした」<sup>35</sup>。紅吉は、いまだ青鞥社と決別しがたかったのであろうか——。「講演会の準備を進める社員のなかに、ビラや入場券の作成を受けもって、たのしそうに動きまわっている紅吉」<sup>36</sup>の姿が見受けられた。しかし、そうした中途半端なかかわり方を快く思わない社員も、なかにはいたようである。『青鞥』八月号の「編輯室より」の記述に、それを見ることができる。以下は、その記述の一部である。

尾竹紅吉氏がまだ本社の社員であるかのやうに思つてゐる方もあるやうですが、同氏が自分から退社を公言されたのは昨年の秋の末だつたかと思ひます。……同氏の特殊な性格を知つて居ますから社は大抵は黙許して参りました。けれども今日はもう社とも、社員とも全然何の関係ありません。従つて同氏の言動に就ては……社にとつてもらいてうにとつても誠に迷惑なものであります<sup>37</sup>。

表紙絵「太陽と壺」と異画会への出品作品《陶器》にはじまり、「同性の恋」「五色の酒」「吉原登楼」そして「恋の破綻」を経て、表紙絵「アダムとイヴ」の製作と異画会への《枇

杷の實》の出品をもって、ここに紅吉の青鞆社時代はすべて終わり、幕を閉じることになった。かくして七月の下旬、傷心のうちに紅吉いや一枝は、信州から北越、そして秋田への旅に出ることにした。

最初の訪問地は長野だった。しかし、青鞆社を離れた一枝とはいえ、周りの見る目は、やはり「青鞆の紅吉」であり「新しい女」であり、また同時に、昨年世間の大きな話題となった「同性の恋」や「五色の酒」、そして「吉原登楼」と、いまだ固く結び付けて考えられていた。以下の一文は、七月二五日付の『東京朝日新聞』に「新しき女 古き女に翻弄さる 紅吉と婦人記者」という見出しのもとに掲載された、そのときの記事である。

例の新しい女元青鞆社員尾竹紅吉は信州から新潟に出で秋田に入るの旅行を思ひ立ち廿一日午前六時四十分上野發で長野へ降りた、すると長野市の婦人記者と名乗る女が廿三日夜紅吉の旅宿を訪問し文學談から新藝術論を戦はし兩人意氣大に投合して一所に飯を食はうと料理店竹葉へ上り藝妓柳屋小稲を聘んでビールウイスキーを鯨のやうに飲む[、]酔が廻つて來ると何方から云ひ出したものか車を連ねて長野市の鶴賀新地の遊廓大黒楼へ繰込み相方を極めての大浮かれ夜の十二時頃二人は同樓を引上げた[、]所が此婦人記者と名乗つた女は其實同市の文學藝妓蔦屋の新駒で何の新しい女が生意氣な一つ此方の腕を見せてやらうと女記者に化けて首尾よく仕組んだ悪戯的一幕であつた<sup>38</sup>

一年前の七月一三日付の『國民新聞』に掲載された「所謂新らしき女（二）」の焼き直しではないかと思われるほどのよく似た記述内容である。またまたジャーナリズムをにぎわす紅吉が、ここにはあつた。身分を偽つたうえに、わずかな出来事にさえも大きな尾ひれをつけ、おもしろおかしく描いた、悪意に満ちた記事とも考えられるし、その一方で、自分の行為に対して相手がどう反応するのかを見て密かにおもしろがる紅吉特有の好奇心が、こうした記事を結果的に引き出してしまったと考えることもできるかもしれない。いずれにしても、実際にどのような力が作用してこのような記事になったのか、その真実はわからない。

ところが、信州に続く次の訪問地の新潟を題材に、『東京日日新聞』に書き送られた紀行文（一九一三年八月一八日の「新潟から」から一九一三年八月三十一日の「左様なら新潟」まで九回にわたり連載）を読むと、もうひとつの別の紅吉の側面が浮かび上がってくる。思えば、新潟は父越堂（本名は熊太郎）の出身地でもあつた。まず、八月一四日に書かれた「第一便」――。

新潟に着いてから私はまだ何處にも餘り出かけません。

ぶらりぶらりと雨のそぼ降る柳の下を小一時間も歩いて來たのと、白山公園に夕方ちよつと散歩したのと、信濃川から川蒸気で白根に下つて見たばかりです。

淋しいのとわけのない悲しさで見物したり騒ぎ廻るところぢやありません。ただ一日も早く東京に東京にと戻ることばかり考へてゐます<sup>39</sup>。

「淋しいのとわけのない悲しさ」は、この新潟で癒されることはなく、逆に東京の都会

生活への少しでも早い復帰を願う。

次は、「おゝ佐渡ヶ島」という見出しがつけられた「新潟より七信」からの引用である。書き出しはこうである。「ぼかりと、氣まぐれに晴れた朝、新潟の濱をみる。裏濱から砂原にかけて松の木がうねり砂丘の上は海に入るまで青く光つて蔭をなげてゐた。日本海の浪がどたりどたりとうちつけられてまだ夏の繪心を忘れられない旅の者の私を騒がした」<sup>40</sup>。日本海に面した砂浜と松の木立を見ていると、ちょうど昨年この時期、茅ヶ崎の南湖院で転地療養をしていた自分の姿が紅吉の脳裏に蘇ってきたのかもしれない。そこも松林に囲まれ海岸に面していた。しかしそこは、らいてうと奥村が劇的に出会い、その結果らいてうの愛を失うことになる、決して忘れることのできない悲惨な思い出に色塗られた場所でもあった。それに加えて、このときの入院が絵の製作を妨げ、結局昨年の文展には出品できなかった、苦い思い出もまた、紅吉の胸中をかすめていったかもしれない。この時期になると、画家であれば誰しものが、秋の文展へ向けて血が騒ぐのであろうか——「まだ夏の繪心を忘れられない旅の者の私を騒がした」。紅吉も例外ではなかった。

一方、ちょうどそのころ、製作にかかわる深い悩みに落ち込んだ憲吉は、避暑を楽しむむりーちを箱根の別荘に訪ねていた。佐渡ヶ島を望む浜辺と箱根の湖——満たされぬ苦悶を引きずる若いふたりが、そこには、距離を隔てて別々にあった。憲吉はここで、これまでの製作方法を毅然として断ち切り、「模様より模様を造る可からず」という信念を得た。一方、紅吉はかの地で、いかなるものにも動じず、自然を自然のままに受け入れている他者の姿を見て羨ましく思い、それとは逆に、何かいつも物影や人影に怯え、気に病んで萎縮している自己に気づいては哀れんだ。以下も同じく、「おゝ佐渡ヶ島」のなかの一節である。

私はいつの間にか自分の生活や仕事に對してなんの迫害も圧迫も感じてゐない、濱の人や田舎の人が羨ましく思はれた。そして自分がいつまでも子供にやうにひとりぼっちを怖がつたりどろぼうやおひはぎ、ひとさらひを恐ろしがつてゐたり、有るのか無いのか居るのだから居らぬのだから分らないのを恐ろしがつてゐるようなことを憐まずにはおれなかつた<sup>41</sup>

「秋らしい風が吹いてゐる。秋らしい色が見江てゐる。私の『藝術』はいつも私からはなれずにびつたりついてゐる」<sup>42</sup>——こうした思いを胸に、紅吉は、新潟から秋田へと旅の足を延ばした。秋田では、母の還暦祝いで郷里のこの地に帰省していた名古屋の『扶桑新聞』主筆の青柳有美と、八月二七日に会った。「この日、尾竹紅吉は、『東京日々』の囑託通信旅行任務を帯びて、岩代の福島から同じく羽後の秋田に這入つた……有美は、紅吉と一緒に郊外に散歩もした、紅吉の旅宿も尋ねた、紅吉と共に飲食もした」<sup>43</sup>。そのとき青柳が受けた紅吉の印象は、次のようなものであった。

『いや、疑は人間に有り、天に偽り無きものを』

謡曲『羽衣』の語である。尾竹紅吉を問題の女にするのは、全く以て人間の曲事。あら恥しや、紅吉には偽りが無い。紅吉ほど、素直に淳良に育つた娘は、世に又と多くあるまい。紅吉は、まだ乳の臭ひの取れぬ頗る子供臭い女の兒である。之を問題の女にした世間の人の氣が知れぬ。否な、是れも全く人間は疑があるからの事だ<sup>44</sup>。

「紅吉には偽りが無い」——これこそが、否応なく人を惹き付け、そしてある場合には、人から問題にされる、紅吉独自の人となりなのであろう。そして青柳は、紅吉の前途をこう気遣った。

紅吉は、繪で世に立つ積だといふ。縞緞セルの袴を着け、クスンだ色合いとヂミな縞との羽織や單衣を一着に及んだところは、如何にも女畫師らしい。女の畫師になるなら、それも結構だ。たゞ、『威嚇』の聲だけを耳にさせたく無い伝爾<sup>45</sup>。

東京へ帰ると、一枝は、文展へ向けての作品づくりに邁進したものと思われる。【図七】は、そのころ画室で製作に取り組む一枝の姿である。出品作は、《弾琴》であった。一〇月九日より三日間、鑑査が行なわれた。本年度の第一部日本画第一科の出品数は五六八点で、合格数は三三点、日本画第二科の出品数は七二七点で、合格数は七五点であった。しかし一枝の《弾琴》は、合格作品のなかには入らず、一六日からの展覧会に陳列されることはなかった。これもひとつの、青柳がいった「威嚇の聲」だったのであろうか。青柳はこうもいつていた。「紅吉は、何時までも今の紅吉にして置き、之に『威嚇』の聲を聴かせたく無いものである。若し將來に於て我が紅吉の前途を威嚇するものあらば、その者は、必ずや、子々孫々末代までも、大自然の呪咀を受くる。喝」<sup>46</sup>。この作品の面影は、高井陽と折井美耶子の『薊の花——富本一枝小伝』（ドメス出版、一九八五年）のカバー絵に見ることができるが、その後、豎琴を奏でる人物を見つめる女性の一部【図八】のみが切り取られて残され、それ以外は損傷が激しいために破棄されている<sup>47</sup>。

さてこのとき、父越堂の《麒麟》と《鳳凰》、叔父竹坡の《愁いの巷》と《八仙人》、そして同じく叔父国観の作品《こうもり》もまた、同様に鑑査から漏れ落ちた。国観の孫にあたる尾竹俊亮は、『闇に立つ日本画家——尾竹国観伝』のなかで、次のように、その事情を説明している。「国観ら兄弟画家を画界から排する、そのための決定打が文展での落選といえる。落選の音頭をとったのがほかならぬ〔横山〕大観なので、彼の絵画評が人格評まで延びていった」<sup>48</sup>。そして紅吉についても、こう述べる。

紅吉は選外展に「弾琴」という題の、琴をかなでる人物画を出品した。この作は文展ではねられたが、同年の異画会展への「枇杷」「陶器」などは、佳作と評され褒状をえている。

「弾琴」の仕上がりぶりにもまして三兄弟の子女までが文展を目ざしはじめたという一事が、画壇の独占をはかる人には煙たく、神経質な審査員にとって脅威となっていた。紅吉につづき三女の三井も文展への意欲をみせていたから、大観らがいづく尾竹一族への警戒が杞憂とは考えにくい<sup>49</sup>。

このときの文展選外美術展覧会について、『美術新報』一一月号は、以下のように報じていた。「二六新報主催の下に十月二十一日より十一月五日迄東兩國回向院にて開き文展選外の佳作を陳列せるが、主な作品は……麒麟と鳳凰（尾竹越堂）……等」<sup>50</sup>。そして同号において、主筆の坂井犀水は「審査發表に就て」と題した一文を起し、そのなかで、尾竹

一門を排除した審査結果が念頭に置かれていたかどうかはわからないが、「文展審査の亂脈なることは、年々の常例とは云ひながら、斯く迄世間を愚にしたる結果の發表せらるゝに至つては、吾人は審査の百害あつて一利なく、寧ろ之れを廢するの必要なるを怒號せざるを得ず」<sup>51</sup>と書いた。

一〇月二四日からヴィナス倶楽部で開催される「工藝試作品展覽會」への案内状が、憲吉から一枝のもとへ届いたのは、第七回文展での《弹琴》の落選が判明したちょうどこのころのことであつたと思われる。一枝は、初日の午前中に開催されたオープニング・パーティーに出席したであろう。五尺五寸三分という大柄で、また昨年以來、新聞や雑誌において好奇の目で見られていた、「新しい女」であり「問題の婦人」であつた一枝（紅吉）は際立った存在だったにちがひなかつた。憲吉と語らう一枝の姿を見た招待客は、ふたりの關係についてどのように思ったであろうか。それについての証言は残されていないが、いずれにしても、ふたりにとって、これがおそらく三度目の顔合わせであつた。実際に会ってみると、何か大きな衝撃が憲吉を襲つたようである。オープニング・パーティーが開かれた翌日（二五日）の日付で、二葉のはがきが、東京の千駄谷町に住む南薫造に宛てて出された。しかし、かぎ括弧のついた短い会話文のただ羅列によって綴られており、要領を得ない、ほとんど意味不明な内容となっている<sup>52</sup>。次に、会期が終わった三日後の一〇月三〇日に、少し冷静を取り戻した憲吉は再び南に手紙を書き送つた。そこには、「百姓と云ひ云ひして居るだけ自分の心及び身体が百姓となり得ぬ事は勿論よく知つて居る」としたうえで、結婚についてこう書かれていた。

何には兎もあれ此度の展覽會でチト困つた事は、二三ヶ月前から妻持する様になつて居た氣持が全然コワレて又々元の様な寂みしい寂みしいと云ひながら自分を馬鹿に良く考へてて暮す様になつた事だ<sup>53</sup>。

すでに引用で示したように、つい二箇月ほど前には「ハウス、ホールドを探がさにやらぬ。いよいよ本氣になつて、誰れかなかるふか。東京で育つた若い女がコンナ沈むだ様な村の人になるか何うだか」と、南に打ち明けていた憲吉ではあつたが、この展覽會で一体何が起つたというのであろうか。一枝というひとりの實在の女性を目の前にしたとき、これまでの一般論的な希望的結婚觀が一瞬のうちに崩れ去り、家柄や家族といった自己を取り巻く現実的な環境のもつ重さへと引き戻され、結婚へ向かう困難性を改めて気づかされたのであろうか。あるいは、ちょうど一年前に上野公園で開かれた拓殖博覽會の会場で「女房にするならコノ形と心をした女」<sup>54</sup>と、一目惚れをしたギリヤーク人の絵はがきを売る娘と、あまりにも大きな隔たりがあることに気づき、失望したのであろうか。それとも、一枝に向けられた周囲の異質な眼差しを読み解きながら、この女性が自分の結婚相手にふさわしいかどうかにかかわつて、何か強い動揺が走つたのであろうか。たとえば、友人の津田青楓がこの場に招待されていたとするならば、どうであろうか——。この年の春、一枝が六曲一双の屏風《枇杷の實》でもつて第一三回巽画会展覽會で褒状一等を受賞した際に、津田は『多都美』において、「近頃、新聞や雑誌で馬鹿に持て囃やす所謂新らしき女の一人に尾竹紅吉と云ふがある……如何な名作かと見れば昔の繪卷物からとつて來た構圖に何等の新奇も、創意もない古い古いものである。新らしい女ならばコンベンションを破

壊したものを描きさうなものだ。あんな下らない模倣的なものを出して新しい女が呆れて了ふ」<sup>55</sup>と、酷評していたからである。

どのような理由から「二三月前から妻持する様になって居た気持が全然コワレて」しまったのか、いまのところ、それを正確に知るうえでの資料を見出すことはできないが、憲吉の手紙は、このように続いていく。

僕には「三百年の血統をたやし得ぬ、むしろ保護し長生させたい気持ち」と……「一種のはかない人生をたどる」的の相反對する両つの気持が有る様だ。——一切のものに。——と考へる。多くは模様の考への方からかも知れぬが「はかない人生」から生れる気持を味ひながら、暮らしたい様な気になって来て居る<sup>56</sup>。

これは、模様についてであろうと、結婚についてであろうと、三百年の伝統のなかにあつて、これまで引き継がれてきたすべての規範や価値をかなぐり捨て、それゆえに「はかない人生」になることが十分に予想されるも、自らの眼前に広がる美しい世界に一条の希望を抱いて、これから歩み出そうとしている自分のいまの心情を伝えているのであろうか——。さらに続けて、憲吉はこうも書いている。

何れ、僕の具体的<sup>57</sup>の考へを家族に発表すれば富本一家は上へ下へのサウドウだろふと思ふ。如何にサウドウが有っても今見て居る美つくりの世界が一層廣げられるなら僕の眼中に家族も名も妻もおかない<sup>57</sup>。

一年ぶりに会った一枝と仮に今後結婚しようとした場合、どのような問題がそこに派生するのであろうか。美しい自然はあるとはいえ、大和の単調で肉体労働的な百姓生活に、都会育ちの一枝は本当に馴染むことができるのであろうか、さらには、家督を継いだ旧家の長男の嫁としての役割を周りの期待どおりに一枝は果たしてくれるのであろうか。それ以上の問題が、憲吉の側にあつた——自らの個人の意思により百姓の生活を断ち切り、美術家の道を歩むというようなことは、富本家の跡取りとして本当に許されることなのであろうか。いずれも、富本家の安定的な存続という観点に立てば、克服するのに極めて困難な問題であつたにちがひなかつた。家制度から逃れたい。そのためであれば、富本の名も棄ててもいいし、妻帯も諦める。ただただ、いま見えている新しい模様の世界にあつて工芸を追求してみたい。このとき一瞬、そうっと不安と寂寥が忍び寄つた。憲吉はここまで書くと、「秋寒み小さきうすき我が蔭を振見かへりつ去りて行くかな」<sup>58</sup>と、胸中を歌に詠み、床に入った。

### 三. 一枝による『番紅花』の創刊

それから二箇月に満たない月日が流れ、一九一三（大正二）年も終わりに近づこうとしていた。「連日の地主會も昨夜決着。本日は朝来一度に持って来る小作米を母を助手にして一日に約五十石取つた。一日の勞を入浴に洗ひおとし、今御端書拝見」<sup>59</sup>。一二月二三日付で南に宛てた富本の書簡は、こうした書き出しではじまっている。決して不満を漏らす

こともなく、本来の富本家の家長としての役割を務めている憲吉の姿がそこにはあった。また、書簡のなかで紹介している近作にも、決して迷いはない。「桐のひとと寒風に葉を振り落とし／なほ天をさす勇ましいかな」。そして製作も、さらに勢いづく。「いよいよ轆轤師が京都から来る。秋以来百五十枚の図案を画室中の壁へ張りつけ兄の謂ゆる中世紀のラッパをふく事となる」<sup>60</sup>。このときすでに、年が明けた三月五日から一四日までの期間、東京の尾張町の三笠で個人展覧会を開くことが決まっていたのであろう。もう二箇月あまりしか残されていない。

壺二の二ヶ月間に約三百の陶器を造る、つもり。モウこの位出来れば

「ヴィレージ、ポタリー、バイ、ミスター、トミモト」

と云ふ廣告を雑誌アート、エンド、クラフトと云ふ様な處へ出したい程だ。

非常に健康良好な自分は歌に、模様、に、凡てのものに突貫する<sup>61</sup>。

この書簡を受け取った南は、この夏の絶望的な苦悩から、完全に立ち直った富本の姿を読み取り、胸を撫で下ろしたにちがいがなかった。そして、自分が『美術新報』の一二月号に書いた「富本憲吉君試作品展覧会の陶器を見て」が、少しでもそのことに役立っていたとするならば、南の喜びは弥増したことであろう。

そのころ、一枝もまた、新しい企てに着手しようとしていた。

一〇月二日より十一月五日まで東両国の回向院において文展選外美術展覧会が開かれた。父越堂の《麒麟》と《鳳凰》に交じって、一枝も落選作品である《弾琴》を陳列した。しかし、この時期を最後に、二度と一枝は公に発表する作品製作のために絵筆を握ることはなかった。それは、何を意味するのであろうか。のちに一枝は、父親のことをこう回想している。「私の父は日本畫を描いて居た。私達はその頃大阪に住んでゐた。何が動機で父が私に繪がかかせたかつたのか知らないが、大方畫かきの子は畫かきにといふ極くあたり前の考へからであつたやうに私には思はれる。とにかく私は女學校の下級生であつた頃から父の考へのやうな繪をかくために仕込まれてゐたやうだ」<sup>62</sup>。どうやら絵の製作へと一枝を向かわせていたエネルギーは、「畫かきの子は畫かきに」という因習的な親子の力学を背景に他律的に成り立っていたらしく、その才能の有無は別にして、一枝自身、絵を描くことには本来的に魅力を感じていなかったようである。また一枝は、父親との確執を次のようにも回想する。「時には、信貴山縁起だの福富草紙だのという繪卷の模寫まであてがはれたが、私は父の希望するやうに、繪をかく人になる氣などまるでなかつた。それどころか繪をかく勉強などさせる父を心のなかでどんなに憎んできたか知れない」<sup>63</sup>。そうであるとするならば、親子の文展落選のこの時期に筆を折ったことは、明らかに、父親が求めてきた一方的な期待に対する娘からの最終的な拒絶の姿勢を意味することになるのではないだろうか。しかし、ただそれだけが要因ではなかつたと思われる。ここで想起したいのは、「あなたは、いい繪をかくことに精進なさいと平塚さんに言はれた。繪など、そんなにかきたくないのですとどうしても言へなかつた。……羞恥のため消え入るばかりの思ひでゐたから、文學の勉強がもしも出来たら本黨は好きでやりたいのですと言へなくなつた……」<sup>64</sup>という、すでに一年半以上も前になる一九一二（明治四五）年二月のらいてうとのはじめての出会いについての一枝の回想である。らいてうを慕う気持ちがあればこそ、一

枝は、らいてうを裏切らないために絵を描いてきたともいえる。しかし、らいてうと決別した以上、もはやその必要はなくなり、そのことが絵から離れるもうひとつの要因だったのではないだろうか。そして、それは同時に、もともと関心をもっていた「文學の勉強」への回帰を意味するものでもあったはずである。その兆候はすでにあった。

ちょうど半年前のことになろうか、らいてうが一枝から距離を置くようになり、一方、第一三回異画会絵画展覧会において一枝の六曲屏風一雙《枇杷の實》が褒状一等に選ばれたとき、四月五日付の『多都美』は、「尾竹一枝氏は伯父尾阪竹坡氏の後援に依て文藝雑誌を發行するさうである」<sup>65</sup>と、「消息欄」において報じ、一枝の次の計画について短く言及していた。第七回文展の鑑査に漏れたことにより、このときの予告にある、文芸雑誌創刊へ向けての計画が、一枝の脳裏に再浮上してきたのではないかと推測される。そして、その計画の実現にあたっては、「竹坡氏の後援」だけでなく、《枇杷の實》の売却代金もまた、投入されたものと思われる。というのも、四月八日付の『讀賣新聞』が、こう伝えているからである。「今回一枝といふ畫名で異畫會に出品したのは『枇杷の實』と題する六曲屏風で、大枚三百圓と札がつけてある……その畫は開會間も無く物好きな福島於菟吉氏が買取つたので、紅吉はホクホクもの、サテ其の三百圓は何うなるのかと云へば、今度紅吉が出す雑誌の保證金に充てるのだそうだ」<sup>66</sup>。そしてまた、どうやら、雑誌の創刊という思いつきには、らいてうが主宰する『青鞥』への対抗意識も働いていたようである。のちに一枝は、『青鞥』であんまり叱られたので、それならこつちも、といつた氣がまえだつたようです」<sup>67</sup>と回顧している。

こうして、一枝の新たな企ては、実行に移されていった。この文芸誌はその名前を『番紅花』といい、編集所は一枝の自宅の「下谷区下根岸町八十三番地」に置かれ、月刊誌として一冊三〇銭で東雲堂書店から一九一四（大正三）年三月一日に第一巻第一号が発行された。同人は、尾竹一枝、松井須磨子、原信子、小笠原貞、神近市子、そして小林哥津の六名であった。それに、八木麗子と澤子の姉妹が、編集に協力していた。まさしく女性による女性のための雑誌であった。

この文芸誌の刊行に至る経緯については、創刊号の巻末にある「編輯室にて 同人」<sup>68</sup>に詳しい。そのほとんどが、「をだけ・かづゑ」の筆名によって書かれているが、それによると、おおよそ以下のごとくであった。

一九一三（大正二）年の暮れ、一枝たちは「何處からも見ても凡の事に経験のない、智識のない」者としての自覚のなかにあつて、「自分達の成長の爲に雑誌を作らう」という希望を抱き、松井須磨子がサロメを演じていた帝劇の「化粧部屋に集つてこれから仕様としてある仕事についての可成の雑談をした」。年が明けると、田舎に帰っていた小笠原貞と神近市子が上京してきた。「そこでいよいよ創刊號を三月一日に出すと云ふ事を眞當に決めてしまつた」。「番紅花と云ふ名前のついた日は一月の一八日で」、松井の部屋に集まつたときのことであった。どういう理由から雑誌名に「番紅花」が選ばれたのかは、一枝は言及していないが、「紅吉」の「紅」が漢字三文字の中央に配された「番紅花」に、自分の号である「紅吉」を永遠なものとしてここで封印させておきたいという思ひがあつたのかもしれない。というのも、『番紅花』以降から、一枝は青鞥社時代の「紅吉」を使うことなく、ほとんど実名で通すことになるからである。

三月一日の創刊に向けて、具体的な編集作業が進んでいった。一枝は「森〔鷗外〕先生

に原稿を頂くように御願ひに出た」。勤務先の陸軍省に鷗外を訪ね、そこで一枝は、「私達は勿論出来るだけ力の及ぶ限り勉強いたしますから先生もちいつと私達の生立を見守つてみて下さいますよう」にと、お願いした。一方、鷗外の記事には、二月四日「尾竹一枝の書を得て復す」、二月五日「尾竹一枝始て來話す」、二月一三日「サフランを書きて尾竹一枝に遺る」、二月一四日「サフランの海外通信を尾竹一枝に遺る」、そして創刊後の三月五日「尾竹一枝來て、烟草を贈る」<sup>69</sup>と、書かれている。創刊号は森林太郎の「サフラン」が巻頭を飾り、そのなかで、サフランは「ひどく早く咲く花だとも云はれる。水仙よりも、ヒヤシンスよりも早く咲く花だとも云はれる」<sup>70</sup>と描写されていた。これは、いまだ二歳に満たない早咲きの一枝の手になる『番紅花』を意味していたのであろうか——。それとは別に鷗外は、毎号「O・P・Q」の署名で「海外通信」を寄稿し、この「早く咲く花」への支援を惜しまなかった。

他方、原稿集めだけではなく、表紙のデザインの依頼においても、一枝は奔走した。同じく「編輯室にて 同人」のなかで、協力してくれた憲吉に対して一枝は、このように感謝の気持ちと次なる期待を書き記している。

表紙は富本憲吉氏にお願いした。

氏は陶器の小展覧会の作品を作ることで御多忙なときだつたけれど折返し私達みんなが等しくよろこんだものを送つて下さつたことを私達は大變に嬉しく思つてゐる。

裏繪も、別にいいのがあつたけれど、あとから送つて下さつたのを遂々眞當に使ふことに決めた。

時が少しおくれたなら木版もやつて頂けたのに、と慾の深いことを私は希つた。

この次にはもつともつとよい表紙を作つて頂く約束がもう出来てゐる。

一枝が鷗外に原稿を依頼したのが二月のはじめだったことを考えれば、それとほぼ同じころに、表紙絵を憲吉に依頼したものと思われる。そのときの両者の思いが述べられているような資料類は見当たらないが、ちょうどそのとき憲吉は、二月一八日付の「よみうり抄」が伝えるように、三月五日から尾張町の三笠で開く展覧会のために「目下郷里で製陶に熱中してゐる」<sup>71</sup>ところであった。寸時を惜しんでの製作中だったにもかかわらず、憲吉は好意的であった。大和から送られてきた表紙絵が【図九】で、裏繪に使われた《女の顔》が【図一〇】であった。

こうして『番紅花』の創刊号は世に出た。一枝にとつて、ひとつの夢がかなった、晴れがましい瞬間であつたにちがひなかつた。というのも、一年半前の第六回文展に、転地療養中だったこともあつて出品できなかつたとき、絵の製作がうまく進まず苦悶する長沼智恵子を見て、その精神的充実ぶりをうらやましくも思い、こう告白していたからである。

そんな様に凡てが充実しきつて、そして出来上つた作品はどんなに尊いものでしょう。私達にしたつて、そうして出来上つた作品の前に面とむかつたら、どんなに氣持が好いでしょう。私は一人でも多く充実した、自分を信じた、そして露骨な「作品」を作り出す人が増して行くことを待つてゐます<sup>72</sup>。

これが、自分の製作にこだわりをみせるのではなく、それよりもむしろ他人の充実した製作を待ち望む、当時の一枝の心情を構成する基底となる部分であった。そうした土壌から、時を経て、ついに『番紅花』が芽を吹いたのである。『番紅花』は、絵画作品の発表の場ではないが、一枝は、本来的に関心を抱いていた文学の創作をとおして、人と自分がともに成長していくうえでの、あたかも、四季折々に咲き乱れる花畑のようなものになることを願っていたのではないだろうか。

創刊号は、それにふさわしく、同人の六名と八木姉妹、それに森林太郎以外にも、武者小路實篤、一枝の妹の尾竹ふくみ（福美）、菅原初といった豪華な執筆陣が顔をそろえていた。一枝の投稿作品は、「私の命」他一編（詩）、「夜の葡萄樹の蔭に」他二編（詩）、それに「自分の生活」（手紙）の三点であった。以下は、「私の命」の最後の一連である。青鞞社からも、絵画製作からも離れ、新たな仕事と労働のなかに自己の成長と生活を積極的に見出していこうとする一枝にとっての、陽光に照らし出されたまばゆいばかりの人間宣言でもあったにちがいがなかった。

私は太陽<sup>ひかり</sup>のなかで働いてゆく  
私は太陽<sup>ひかり</sup>をみてゐる  
私は生きてゆかねばならない  
私は命をもつて私の仕事もしなけりやならない  
私の仕事、私の労働、私の成長、そして私の生活、  
私はこれらの上に絶対の命を求めてゐる<sup>73</sup>。

確かに「私の命」は、これからの成長を見据えた生命感あふれるものであったが、一方、「夜の葡萄樹の蔭に」を筆頭詩とする、「あはれかなし」と「悲しきうたひ手」を含む三編の詩では、それとは対極にあるような感傷的で悲嘆にくれる心情が表出されていた。そのとき一枝は、大阪から父越堂に連れられ上京して以降の新たな生活に起生した出来事を追憶していたにちがいがなかった。自分が産んだ卵をついばむ無慈悲な親カナリヤについての大阪からの知らせ、愛する人に抱き寄せられて口に含んでもらった葡萄酒の香、池のなかで仲よく遊ぶ二羽の水鳥を驚かせた「若い燕」の出現、《弹琴》の落選と父親との葛藤の内なる清算などなど、この約二年間に堆積した心の模様を、夜の葡萄樹の蔭に隠れて、悲しい豎琴の旋律に乗せながら、人知れず「うたひ手」は唄っていたのかもしれない。「私の命」で「未来」に、「夜の葡萄樹の蔭に」他二編で「過去」に、心を寄せた一枝であったが、それでは「現在」の一枝の内面はどのようなもので埋め尽くされていたのであろうか。その世界が、「自分の生活」と題された手紙形式の長文のなかに描き出されていた。

これは、二月一五日の夜に、夏樹から俊<sup>とし</sup>ちゃんに宛てて書かれた手紙である。この日の夕刻、俊ちゃんは、怒りをぶつけようと夏樹を訪ねるも、夏樹は来客や雑務に追われていたため、ふたりはほとんど会話を交わすことなく、別れた。この手紙は、俊ちゃんの怒りについての夏樹からの戒めであり、さらには、夏樹が求める愛のかたちを俊ちゃんに伝える内容になっている。俊ちゃんは、自分への愛を棄てて別の人へと走ろうとしている夏樹の遊戯的な愛し方をとがめているのであるが、それに対して夏樹は、かつて同じ心的状況に立たされていたことを告白する。俊ちゃんを知る前のこの一年間、「一人の人にひどく愛

されてみたことがありました……その時分でしたよ、私があなたの心持のようでしたよ」<sup>74</sup>。そして、そのときその人はどうであったのかを分析してみせる。

その一人の人は随分弱つてゐましたよ、今、こうしてその時分の問題があべこべになつて私が愛すと云ふ立場をもつてその問題にぶつかつてみると、その時分私を愛してくれた人の心持があんまりはつきり思ひやられすぎて氣の毒やら恥しいやらで随分心苦しく思つてゐます<sup>75</sup>。

「その時分私を愛してくれた人」とは、おそらく平塚らいてうのことであるにちがいない。らいてうが自分への愛を捨て去って奥村博に愛を見出したとき、その理不尽さを激しく責め立てた自分をいま思い返すにつけて、「随分心苦しく思つてゐる」と懺悔しているのであろう。そして夏樹は、その人がそのとき与えてくれた愛の実態を回想して、こう述べる。「その人はよく葡萄酒を口うつしにしてくれました。あの人の唇から私の幼い唇にそれをそそがうとして私をしつかり抱いてくれたときなんか私は眞赤になりました、そして嬉しくてたまらなかつたものでしたよ」<sup>76</sup>。夏樹はこれを、「眞當の愛」と当時思っていた。しかし、いまになって思えば、「馬鹿馬鹿しいふざけ方」に映る。そして俊ちゃんが、「私の過去の或る時の行為と同じ色彩をもつた人」<sup>77</sup>に思えてくる。どうやらここでは、過去における「らいてうと紅吉」の関係が、いまや「夏樹と俊ちゃん」という関係に置き換わって再現されているらしい。違うのは、夏樹は俊ちゃんの疑いの眼差しを、「私は現在に於て特別な愛の交渉をもつてゐるのはあなたより他にたつた一人もありません」<sup>78</sup>と、きっぱりと否定している点である。一方、H氏については、「あの人をほんとうに好きなんです、けれどその人を好きだと云ふ事がすぐ一直線にその人を愛すと云ふことになるでしょうか。[あなたは否定するかもしれませんが]私は決してそんな事を考えたこともありません」<sup>79</sup>と、夏樹はいう。そして夏樹は、こう俊ちゃんに呼びかけるのである。

俊ちゃん、  
私はくりかへして云ふ。

あなたは、美しい人なんだ、珍しく綺麗な人なんだ、だから普通の女よりも、ずうつとずうつと優しく優しくそしておとなしく平和であつてほしい。私はあなたが優しくそしておとなしくあるとき、どんなにかあなたを可愛いものに思ふだらう、私は眞當に可愛ゆく思つてゐます<sup>80</sup>。

このように、『番紅花』の創刊号で、一枝は「自分の生活」という手紙文をとおして、夏樹と俊ちゃんのあいだの愛の交渉について書いていた。一枝は、これを誰に読ませようとしたのであろうか。この手紙の宛名になっている「俊ちゃん」であらうか、それとも、「その時分私を愛してくれた人」なのであろうか——。少なくとも憲吉ではないだろう。そう考えるならば、この時期の一枝の心は憲吉にはまだ向かっていない。

一枝は続けていう。「美しい人や綺麗な人がより以上優しくおとなしくあつたとき、その周囲の人はどんなにか幾倍もその人を愛しその人を見守るだらうと云ふ事をよく考へてみて下さい」<sup>81</sup>。夏樹から俊ちゃんへのメッセージのかたちをとっているものの、実はこれ

は、女性が女性を愛すること、つまりは女性が女性を支援することの美しさを本能的に嗅ぎ分けている一枝から、すべての周りの女性たち——編集する女性たち、寄稿する女性たち、そして購読する女性たち——に向けられた優しいメッセージだったのではないだろうか。その意味で、巻頭の鷗外の「サフラン」が、表に立った外部男性からの「お祝いの言葉」とするならば、この一枝の巻末の手紙文は、『番紅花』の創刊号を飾るに最もふさわしい、陰に隠れた内部女性からの「創刊の辞」だったのである。そしてもし、ジェンダー／セクシュアリティの視点から『番紅花』の創刊を概観しようとするならば、この事例の場合、女性が女性を愛する行為は、必ずしも完全なる男性排除を意味せず、それよりもむしろ、「表」「外部」にあつて男性を必要とし、一方、女性が「陰」「内部」の役割に配属されていたことが、読み取れるにちがいないだろう。その表を飾るにふさわしい外部者のひとりとして、いまだ憲吉も配置されていたのである。しばしば、『番紅花』は内容と形式の双方において「豪華」であつたといわれる。もしそうであるとするならば、それは、「内部」と「外部」の緊密な構造の安定性に由来していたといえるのではないだろうか。結局この雑誌は、第一巻第六号（一九一四年八月号）をもって自然休刊した。半年間の短命に終わったのは、疑いもなく、この安定性の崩壊に起因していた。

#### 四．鹿沢温泉での求婚

『番紅花』の創刊にあたかも合わせるかのように、三月五日に、一〇日間の会期で、憲吉の展覧会が幕を開けた。さっそく、七日の『讀賣新聞』でこの展覧会が取り上げられた。好評であつた。以下はその記事「二種の個人展覧會 荒井氏と富本氏と」の一部である。

富本憲吉氏の製作品展覧會が五日から京橋區尾張町の三笠で開かれた。壺、瓶、鉢、皿等陶器九十點に圖案三十點何れも氏一流の豊饒優雅な趣味上の産物で、古都の情趣が夢の如く、豊かに漂よつて居る所に一種温雅な藝術的な味の通じてある事を思ふ<sup>82</sup>。

さらに一三日には、黒田鵬心が『讀賣新聞』の「美術時評」でこの展覧会を取り上げ、「大躰の趣味は。去年の『ヴ井ナス [俱樂部]』のと同じであるが、あれよりはきちんとした圖案のものが増加して來た」<sup>83</sup>と評した。一方、『美術新報』の四月号では、「早春の諸展覧會」で雪堂（主筆の坂井犀水）が紹介し、「特殊の趣味を有し、非凡なる個性を現はして居る」ことを賞讃したうえで、「中には工人を使役したらしいものがあつて、冷やかな機械的な整巧に流れたのも見受けられたのは遺憾であつた」<sup>84</sup>との苦言も書き加えた。「工人」とは、憲吉が京都から呼んだ轆轤師のことを指しているのであろう。評者の雪堂の目には、陶器の作品にあつては、とりわけ「壺（リンドウ）」【図一一】、「徳利（涅槃之民）」【図一二】、「筆筒（柳）」【図一三】が秀逸と映つた。

展覧会が終わり、大和に帰郷すると、さっそく富本は南薫造に宛てて三月一九日付で便りを出した。「秋の展覧會の様なのを開いて今東京から歸へつた處。賣れる事は安い陶器が大分賣れた。自分は今、安住の地を撰定するにまよつて居る。『人生の孤獨』と云ふ事がヒシヒシと真劍にせめよせて來て困る」<sup>85</sup>。そして、五日後の二四日に再び筆を取り、「東京では九十點のうち三十四五點うれた……家人は五月になれば僕が妻持すると云ふオミク

ジを嬉しがる程、困っている……東京にて土地を撰定したくなる程自分の心は安定を失って居る」<sup>86</sup>。東京で憲吉は一枝に会っている。しかし、このふたつの手紙に、一枝の名前はない。

一枝がこの展覧会に足を運んだとき、ふたりはどのような内容の会話をしたのであろうか。どうやら話題は主として、今後の『番紅花』に使用する表紙についてであったようである。『番紅花』四月号の「編輯室にて」が、こう伝えている。

表紙は富本憲吉氏が是非違つたのにしたいと、先達三笠で話してゐられた。表紙は氏の木版畫になる。色彩は三色の版になる。併しそれより版かずが加はるかも知れない。とにかく非常にいいのをして下さることになつてゐる。扉繪もカットもみんな等しく出来てくる<sup>87</sup>。

その一方で、一枝は、「五月の上旬、帝國ホテル土曜日の晩七時半から九時半まで」音楽会を開催することを計画しており、同じく『番紅花』四月号の「編輯室にて」のなかで、「音樂會のビラは富本憲吉氏に願ひする。番紅花の音樂會は番紅花の記念祭のためにするものである。愛する五月に」<sup>88</sup>と予告している。そしてまた、この四月号で、扉繪が小林徳三郎のものから憲吉の作品《温暖》【図一四】に替わった。

こうしていよいよ、五月号（第一巻第三号）からさらに一新され、表紙繪が【図一五】に、また扉繪も【図一六】に差し替えられた。以下は、新しい表紙繪の誕生の過程について、一枝が『番紅花』五月号の「編輯室にて」において述べている内容の概略である。ここで一枝は、「アダムとイヴ」に続いて再び、憲吉の一部原画を彫ることになる。

憲吉から提供された作品は、一枚の版木に、黒、赤、緑の三色が使われて、手刷りされていた。しかしこれでは、機械仕事に堪えられそうにもないので、黒色の人魚の身体の版と赤色の番紅花という文字の版は、憲吉が彫ったもとの版を利用するとして、それ以外のふたつの版は、職人に渡すと「小刀で只きれいに、氣持も面白味もなくなめたように彫られることを一寸心配した結果」<sup>89</sup>一枝自身が彫ることにした。赤色（人魚の髪毛と番紅花の小さな壺と下の長い模様）の版は何となくうまくいったものの、緑色（タンポポンの葉）の版を彫っているときに、思わぬアクシデントに見舞われた。

どうしたはづみでしたかサラフ道具で左のたかたか指をひどい勢ひで突き切りましたので、それが爲に版木は血で汚れました、そして他の下繪を彫つてしまつたので、いづれにしても役に立たなくなりました<sup>90</sup>。

それでやむを得ず、期日が迫っていたこともあり、結局この版の製作は、職人の手にゆだねられることになり、一枝は「かへすがへすも富本氏の御仕事を重ねて傷つけた事を心苦しく存じてゐます」<sup>91</sup>と謝罪する。さらに続けて、表紙の用紙には鳥の子を使ってほしいという憲吉の要望も、高価になるがために、受け入れられなかったことを釈明し、最後に、扉繪について触れ、憲吉の自畫自彫であることを紹介する。

創刊号の「編輯室にて」のなかで一枝が予告していた、「もつともつとよい表紙を作つて頂く約束」は、このような経緯をたどりながら、一部職人の手が入ったとはいえ、結果と

して、憲吉と一枝のふたりの合作として実現したのであった。このときの新しい表紙絵には、《人魚のよろこびと花をまつ蒲公英の葉》という題が、扉絵には、《歌ひかつ昇りゆく雲雀と咲かぬタンポポ》という題がつけられた。この表紙絵と扉絵が、最後の八月号（第一巻第六号）まで続くことになる。

五月に入ると、憲吉の陶器製作は一段と加速していった。五月五日、近況を南にこう告げている。

宮島からの御端書ありがとう。僕はなかなかそれ處でなく先月いっぱい働きづめて又二百ばかりの新陶器を造った。楽のしみのない自分は只製作ばかり。だから陶器はイクラでも出来る。今度は大分面白く行った、様だ。六月或る田中屋と云ふ少し気のきいた店でよりぬいた陶器二三十列べ様と思ふ<sup>92</sup>。

すでに富本は、美術店田中屋から四月二〇日に刊行された機関誌『卓上』第一号の表紙【図一七】の装丁に携わっていた。そうした両者の関係もあって、六月の展覧会は、予定されていたのであろう。

二百点もの新たに製作された陶器は、展覧会会場へと持ち込まれた。まずは、五月一〇日に駿河町三越で開幕した第三回小藝術品展覧会へ。「出品作家二十餘人、連なる人々には、富本憲吉氏、リーチ氏、鍋井克之氏等にて、陶器盆、蓆入函等新らしき氣分に充たされたる小作品數十點を陳列せり」<sup>93</sup>。次に、大阪三越十五日會第三回作品展覧會へ——。会期は五月一五日から二一日まで。ここへは、「壺」「煎茶々碗」「湯呑」「花器」「香盒皿」が運び込まれた<sup>94</sup>。この間の上京のおり、富本は、柳敬介を伴って安堵村へ帰った。そして五月二一日に、南に宛てて富本は、次のように書いた。

又々展覧會の用事で東上。歸りに五月の大和見せに柳敬介君と申す珍らしき人を引っぱって歸り候。久左

そのあとに、柳がこう続けた。

遇々大和へ壺屋さんの御手傳い旁々ひるねニ来り候。二〔、〕三日したら横着して追い出される覚悟をいたし居も、首尾よく相つとめましたら拍手之程願乞。敬介<sup>95</sup>

滞在は、長期にわたったようである。というのも、六月七日付の『美術週報』の「個人消息」に、「富本憲吉氏 柳敬介氏と相携へて大和國內旅行中」<sup>96</sup>と記載されているからである。柳のこのときの滞在目的は何であったのであろうか。柳はこの年の一〇月、二科会の創立委員となり、第一回展覧会に富本をモデルにした《白シャツの男》【図一八】と《初夏（大和にて）》などを出品している<sup>97</sup>。そうであれば、この滞在は、こうした一連の作品の製作が目的だったのであろう。それにしてもなぜ、このとき富本をモデルにした肖像画を描く必要があったのであろうか。昨年（一九一三年）の秋、富本の「工藝試作品展覧會」（一〇月二四日から二八日まで）がヴィナス倶楽部で開かれているが、そのひとつ前のヴィナス倶楽部の展覧会（一〇月一六日から二二日まで）において岸田劉生の《B・Lの

肖像】【図一九】が展示されており、この作品はバーナード・リーチをモデルにした肖像画で、すぐにも『美術新報』の十一月号において、作品図版とともに、木下杢太郎によって紹介された<sup>98</sup>。明らかに、このふたつの作品は、モデルの向きが左右に異なっている以外には、双方のモデルが帽子を着用しているだけでなく、全体的な構図も酷似している。そうした点を考慮に入れるならば、「岸田劉生／バーナード・リーチ／《B・Lの肖像》」と「柳敬介／富本憲吉／《白シャツの男》」には、何か秘められた関係があったのではないかと、ひとつには、対称性をもった一対の作品にしようとする一種の遊び心が介在していたのではないかと、推量することもできよう<sup>99</sup>。柳は、「首尾よく相つとめましたら拍手之程願乞」と南に書いたが、この作品について、とりわけ白瀧幾之助はどう評価したであろうか。というのも、ロンドン時代、白瀧は下宿を訪ねては、富本をモデルに「長椅子の一方に背をもたせてギターを手にした姿を油でかいて居つた」<sup>100</sup>からである。

富本の展覧会活動は、さらに六月も精力的に進行していった。六月一〇日から一六日まで、大阪の高麗橋三越呉服店で「富本憲吉氏工藝試作品展覧會」が開催され、そこで「近作陶器百數點を陳列展覧」<sup>101</sup>したようであり、それに続き、今度は東京の京橋区竹川町にある美術店田中屋【図二〇】において、六月二三日から七月二日まで、すでに五月五日付の手紙で南に予告していた「富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覧會」【図二一】が開かれ、「陶器新作百點の中精選したるもの六十點及新圖案四五十枚」<sup>102</sup>が展示されたものと思われる。富本はこの「自作陶器展覧會の爲め〔六月〕廿日上京」<sup>103</sup>した。

このようにこの時期、頻繁に富本は上京している。おそらくそれぞれの機会に、一枝と会っていたであろう。しかし、大柄の一枝との接触は人目につきやすく、それを避けるために、リーチ宅がデートの場として提供されていたようである。リーチの回想するところによると、こうである。

彼ら〔憲吉と一枝〕は互いに惹かれていったが、そのころスキャンダルを巻き起こすことなく安心して会える場所がどこにもなかったのので、私は妻と相談して、自分たちの家をその使用に提供した。こうして彼らは、相互によく知るようになり、婚約した<sup>104</sup>。

ふたりの逢瀬は、リーチの家だけではなかった。それは、奈良、そして大阪へと伸びた。六月号の『番紅花』（第一巻第四巻）の「編輯室より」のなかで、一枝は、「この間の旅に大和に富本さんを訪ねた。焼きあげられた陶器が静かに書院にならべられて富本さんは静かにそこで憩んでゐられた」<sup>105</sup>と、書いている。そして、同号に掲載の「五月の雨」という詩には、「大阪にゐる美しいTに捧ぐ」という副題がつけられ、ふたりの別れのつらさが詠われている。次は、その第一連である。

別れの悲しき日に  
あめ 雨はしとしと ぎんいろ  
なみだ 涙は優しうさしぐまれ  
二人のところが啜泣く<sup>106</sup>。

七月号の「編輯室より」には、もう一枝の文章は見当たらず、八木麗子が、神近市子と一枝の不在のなかでの編集作業に不満を滲ませながら、こう書いていた。

今後の號の編輯には随分まごつかされた。神近〔市子〕さんは月初めの九日に歸郷してしまつた。その前から犬吠岬に行つてみた尾竹〔一枝〕さんは、歸京すると間もなく、今度は又た大阪に行つてしまつた。それで否應なく編輯の雜務が小林〔哥津〕さんと私との上に落ちて來てしまつたのだつた<sup>107</sup>。

一枝はこの号に「いたづらな雨」と題された詩を寄稿した。その末尾には「六月廿四日大阪にて」<sup>108</sup>と記されている。そして、八月号『番紅花』の「編輯室より」——。編集室から人が消え、とうとう八木ひとりの執筆になってしまった。

氣の利いた人は山に行つたり海に行つたりして、熱い東京には氣の利かない人ばかり残つてせつせと働いてゐるのかも知れない……九州に歸へつてゐる神近さんは、此頃頭腦をわるくして大へん困つてゐるといふお便りであつた……それから尾竹さんは又大阪に行つてしまつた。今日明日には歸へられるだらうとアテにはしてゐるのだけれど、随分アテにはならぬ話らしい……此號に載る筈だつた尾竹さんの『人形買ふまでの戀』も次號まで待つていたゞきたい<sup>109</sup>。

こうして、一枝の『人形買ふまでの戀』が次号に掲載されることなく、『番紅花』は全六号をもって、あつけなくしおれてしまった。この自然休刊は周りの人たちを当惑させたにちがひなかつた。後年の座談会「『青鞥社』のころ」の席上、コロレエンコの「カマルの夢」（第二号）やカアペンターの「中性論」（第三号）などを『番紅花』に訳していた山川菊栄は、「私は内情も何も知らず神近さんのお話で翻譯を出したことがあるだけですが、大層美しいりつぱな雑誌だつたのが一寸出て忽ち消えて、一體どうしたのか、一度富本〔尾竹〕さんに伺つてみたいと思つていました」<sup>110</sup>といっている。しかし一枝は、このときのこの問かけに正面から答えることはなかつた。憲吉との恋愛が主な要因であつたことはほぼ間違いないと思われるが、神近市子は、「『番紅花』はお金がつづかなかつたかどうかで、三号か五号で……」<sup>111</sup>と述べている。ということは、刊行の継続にあたって資金が底をついてしまった可能性も残されている。

美術店田中屋での「富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覽會」が終わると、憲吉は安堵村へ帰り、ここから七月一二日に、一枝に宛てて手紙を書き送った。何度会つても、まだまだ伝え足りないものが、憲吉の胸に残つていたようである。

人々がする様な手紙の上での空論を止めて何うか直接に遇つて話して見たい（オープナーに）と、最初五月にお遇ひした時から考へて居ましたが、御説の通り幾度お目にかゝつても云ひ残した様な感じがします。

ふたりにとって安心の地はどこだつたのだろうか、大和、それとも東京——。両者の考えに溝があつた。それにしても、『番紅花』を創刊したばかりの一枝に、どうして「東京を

去る必要がある」のであろうか。『番紅花』第一号に寄稿していた複数の作品から読み取れるように、本当に一枝は、「悲しきうたひ手」が唄う喧騒の東京における過去の世界から逃れ、未来の「私の命」を大和の牧歌的な田園に求めようとしていたのであろうか。

兎に角、今の処では大和をにげ出すことです。にげ出す様な処に来られても、仕様が  
ないでしょう。

あなたの方では東京を去る必要がある、その事も私にはよく解りますが、私も、大和  
を出たい。

そして、富本は、東京でのこれからの新しい計画を打ち明ける。これは、九月一日から  
美術店田中屋内に開設を予定している「富本憲吉氏圖案事務所」のことで、ここでの仕事  
の協力を一枝に求めるのである。

事務所は真に独立した完全な意味の<sup>ルーム</sup>室ですから、其処で仕事されたらば、東京であつ  
て東京で無い様なものです。私は其処に行けばロンドンに行ったつもりで、食事から  
何から一切その様にするつもりです……只心を落ちつけて私の新計画に幾分の御助力  
あらむ事を祈ります。

最後に追伸として、「鹿沢温泉に四、五日中に行き、九月一日頃より東京の生活を初める」  
<sup>112</sup>と、その手紙には書き記してあった。

この手紙を受け取ったと思われる「七・一五・夕暮れ」に、一枝は、「<sup>たそがれ</sup>薄暮の時」という  
詩をつくった。そのときの心情がこの詩にどう投影されているのであろうか。末尾に「し  
みじみとして二人して泣けば／いつしか暮れて／にほやかに鈴虫のなく。」<sup>113</sup>とある。

追伸に書かれてあるとおり、富本は鹿沢温泉へ向かった。到着するとすぐにも、七月一六  
日の日付で再び東京の一枝に宛てて、原稿用紙二枚にペン書きで一筆したため、それを返  
留先の増屋旅館の封筒に入れて投函した。

トウトウ気狂ひの様に安堵村を飛び出し、中央線のトンネルに困りながら、此の鹿沢  
温泉に参りました……話しにこちらへ来ませむか……来られるなら半分の道程二里を  
出迎える……来られてはどうです。さう云ふよりも来られることを切に祈ります……  
兎に角、手紙だけでもいただければ結構です……若しいよいよ来られるならば、四里  
全体、御出迎えしても良いと思ひます<sup>114</sup>。

この手紙が一枝のもとに届いた。それを一枝はどう読んだのであろうか。「七・一九・午後  
三時」——一篇の詩「<sup>あか</sup>紅し<sup>あか</sup>紅し」<sup>115</sup>が、このときでき上がった。二度繰り返される「<sup>かみそりとき</sup>剃刀研人  
の過ぎてゆく」のフレーズ。「剃刀研人」とは、誰。「<sup>あか</sup>紅し」と「剃刀」の関係は。この詩  
は、『番紅花』八月号に掲載された。このとき、この詩でもって『番紅花』を閉じることを、  
一枝はすでに自覚していたのであろうか。

七月二四日付の『萬朝報』は、「富本憲吉氏は数日前群馬縣鹿澤温泉へ出かけ、植物寫生  
をやつて居る」<sup>116</sup>と、報じていた。野に出て植物の寫生を楽しむ一方で、「気狂ひの様に

安堵村を飛び出し」た憲吉は、ひたすら一枝の来訪を待ち続けた。居ても立ってもいられない憲吉。さらに七月二三日と七月二八日に執拗に誘いの手紙を出す。

この沈黙の期間、一枝は何を考えていたのか——それを適切に構成する資料は残されていないが、おそらく、大きな男女間の政治的力学が作用して、思考の混乱のうちに身動きがとれなかったのではなかろうか。『番紅花』の主宰者である一枝を中心に考えるならば、憲吉はその外部者で、表紙の図案を提供する優秀な協力者である。一方、「富本憲吉氏圖案事務所」の開設を予定している憲吉を中心に考えるならば、とりあえずこの時点で一枝は、絵の才能や編集の能力をもった、強力な協力者としての期待がかけられている存在なのである。いま一枝には、ひとつの世界から別のもうひとつの世界へ移動し、役割を変えることが、憲吉から要請されている。役割を変えた場合、何が壊れ、何がもたらされるであろうか。逆に、そうしなかったとすれば、どうなるのであろうか。憲吉の世界と自分の世界との両立は本当に不可能なのであろうか。強く決断が迫られていた。

はっきりと決意したのか、あるいは、揺れ動く心境をそのまま持ち越したのか、それは明らかではないが、いずれにしても、ついにその一枝が憲吉の前に現われた。そしてこの地に一枝は、「八月一日から一日まで滞在した」<sup>117</sup>。その間ふたりは、「信州〔上州〕の海拔五千尺の上で脚の下に白雲が飛ぶのを見ながらガラになく結婚と云ふ話をして居た」<sup>118</sup>。

##### 五. 「富本憲吉氏圖案事務所」の開設

一枝を見送ると、おそらくすぐにも富本は、「信州〔上州〕鹿澤から大和へは歸へらずに上京した〔。〕ずっと東京に居住する事になり、竹川町田中屋美術店に圖案製作事務所を置いた」<sup>119</sup>。そして八月二五日、美術店田中屋が発行する『卓上』第三号に「富本憲吉氏圖案事務所」の広告【図二二】がはじめて掲載された。これには、「来る九月一日から富本氏の圖案事務所を當店内に設置し、各種圖案の御依頼に應じます」と案内されていた。加えて、製作品目として、印刷物（書籍装釘、廣告圖案等）、室内装飾（壁紙、家具圖案等）、陶器、染織、刺繍、金工、木工、漆器、舞臺設計、其他各種圖案が挙げられていた。小さくて、あまり目立たないものであったかもしれないが、この広告は、図案家（デザイナー）としての富本を知るうえで、幾つもの示唆に富んだ内容を含んでいた。

まず、「図案」という用語法について——。

富本は、図案という用語について、晩年次のように語っている。「図案という語は、英語の **Design** という語から来たものと思う。同じ字を建築で通用しているような計画とか設計とかの意味なら字義がもっと判然とするように思える」<sup>120</sup>。英国留学を経験した富本であれば、すでにそのとき、図案という用語を、英語の「デザイン」の原義に照らして使用していたとしても、何ら不思議はない。そうであればこの事務所は、明らかに、原義にいうところの「デザイン」の事務所であり、生活に必要な品物すべてがデザインの対象となり、したがって、多様な製作品目がこの広告に列挙されていたとしても、それは当然のことだったといえるだろう。また当然のことながら、今日に至るまで富本は、陶工とも、陶芸家とも呼ばれる。結果的に生涯にわたる製作の中心が陶器だったことが、そう呼ばせているのであろう。しかし、事の起こりと、その精神は、最初から陶器づくり一点に集中

していたわけではなかった。そうではなくて、「富本憲吉氏圖案事務所」の広告にみられるように、それぞれの素材のもつ特性を別にすれば、陶器も染織も木工も、ひとつの同じデザインの原理により、その造形が可能であると考えられていたのである。それは、後年の次の言説からも明らかなように、表面に現われるか否かは別にしても、富本の全生涯を貫く、内に秘めた確たる精神であった。

私は〔初めて陶器に親しみ出した〕その頃から、染物や織物や木工の事或は家具建築の事について忘れた事なく、陶器の一段落がすめば又、別の工芸品に手を染めて見たい考へで居た。命が短く恐らく望みだけ多く持つて私は下手な陶器家として死んで行かねばならぬ運命にあるだらう。それでもその位決定的になしとげ得ぬ望みであつても、私はその望みを捨てずに此の儘で進むで行く<sup>121</sup>。

この言説から十分推量できるように、たとえ具体的な活動をなしえぬまま、すぐにも自然消滅したとはいえ、この「富本憲吉氏圖案事務所」こそが、富本の芸術家としての原点となるものであり、事務所開設にあたって見受けられたあらゆる工芸領域へ向けての製作願望が、結果的に「なしとげ得ぬ望み」となる運命にあったとしても、その後晩年に至るまで、生き生きたるものとして富本の内面に残存していったといえるであろう。

一方、昨年（一九一三年）の夏、「模様より模様を造る可からず」という信念に到達した富本は、それ以降の展覧会において、陶器だけではなく、しばしば新しい模様も展示してきた。これは何を意味していたのであろうか。富本は、陶器のことだけではなく、「染物や織物や木工の事或は家具建築の事」も心に留めて、それらのすべてに適應できる模様を、この間常に用意していた、と考へても差し支えないのではなかろうか。富本の精神は、製陶のみを支える狭い精神ではなく、工芸の全領域、すなわち人間生活のすべてを支える、さらに強固で広がりをもった精神として、このときすでに存在していたのであった。展覧会の名称に、しばしば「工藝試作品」という用語が使用されていたことからみても、この時期は、「富本憲吉氏圖案事務所」の設立へ向けての準備期間だったと考えることもできよう。

次に、「分業」について――。

手工芸において本来有機的また連続的に関連し合う、着想することと製作することが分離するところに、近代のデザインの発生基盤があった。つまり、着想することにかかわって美術家を、一方、製作することにかかわって技術者を、近代社会は要求してきた。その点について富本は、晩年、次のように回顧している。

私は工芸の図案については音楽の場合に楽譜をつくる作曲家と、実際に楽器で演奏するプレーヤーとがあるのと同じような関係を考えているんです。……私なんか模様をこ〔し〕らえる側のコンポジ〔シ〕ョンのほうに固執しているんじゃないか<sup>122</sup>。

そしてまた富本は、別の箇所でもこうもいっている。

私の知って居る約五十年前の英国では、既に図案者と製作者との名が別々に記されて

いる事が普通であった<sup>123</sup>。

一九一二（明治四五）年に「ウイリアム・モリスの話」を『美術新報』に発表するにあたって、富本は、エイマ・ヴァランスの『ウイリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を読んでいて、それを根拠に考えるならば、上記に引用した富本のふたつの言説には、疑いもなく、「(ウイリアム)モリス案」「モリス事務所製作」「モリス下圖」という、デザインと実製作とにかかわるヴァランスの書物のなかの図版キャプションにおける使い分けが投影されていたものと思われる。ここで注意を払わなければならないことは、こうした早い段階で、デザイン（富本のいう、計画や設計）と実製作との分離、つまりは分業に対する理解が、富本のなかに生まれていたという点である。

たとえば、一九一二（明治四五）年一月二二日に、南薫造に宛てて書かれた手紙のなかで、富本は、「製作及び案 By Mr. & Mrs. Minermi と云ふ刺繍が出来きるそうだが面白いだろう」<sup>124</sup>と、述べている。この場合、「案」つまり「デザイン」するのが南薫造その人で、「製作」するのが南夫人であることを示している。こう考えるならば、約二箇月前の七月一二日に一枝に宛てた手紙で憲吉は、「事務所は真に独立した完全な意味の室<sup>ルーム</sup>ですから、其処で仕事されたらば、東京であって東京で無い様なものです。私は其処に行けばロンドンに行ったつもりで、食事から何から一切その様にするつもりです……只心を落ちつけて私の新計画に幾分の御助力あらむ事を祈ります」と書いていたが、その意味するところは、デザインと製作を分かち合いながら、協同してこの「富本憲吉氏圖案事務所」を運営していかないかという、一枝に対する仲間を求める呼びかけだったようにも読めるであろう。

さらにこのことで付言すれば、分業という観念が早い段階にあって富本の内に起生していたがゆえに、その後、量産という展望へと適切につながっていったわけであり、そうしたなかであって、柳宗悦が擁護する「民芸」と富本が主張する工芸とのあいだには、個性や独創性の問題だけではなく、製作方法としての分業もまた、問われるべき問題として、こうしてすでにこの時期に、その種子が胚胎していたのであった。

そして最後に、「モリス商会」との比較において――。

今日では、‘Morris and Co.’（正式には‘Messrs. Morris and Co.’）に対しては「モリス商会」という訳語が使われるのが一般的であるが、富本はこの用語を、「ウイリアム・モリスの話」の、キャプションにあっては「モリス事務所」と訳し、一方、本文にあっては「モリス圖案事務所」という訳語もあてている。おそらく、この用語法が、「富本憲吉氏圖案事務所」という名称につながったものと思われる。それでは、製作品目については、「富本憲吉氏圖案事務所」と「モリス商会」（もともと一八六一年に「モリス・マーシャル・フォークナー商会」として八人の芸術家の共同経営として設立され、一九七五年からモリス単独の経営による「モリス商会」となる）との異同は、どうであったのであろうか。エドワード・バーン＝ジョウンズの娘婿で、モリスの伝記を執筆したJ・W・マッケイルは、その本のなかで、「モリス・マーシャル・フォークナー商会」の設立に際して作成された趣意書に言及している。以下はその一部分の引用である。

多年にわたってあらゆる時代と地域の装飾美術の研究に深く関与してきた、これらの芸術家たちは、本当の美しさを備えた作品が入手できるか、製作してもらえるような、

何かひとつの場所の必要性を、それを待ち望む多くの人びと以上に、痛感している。そこで彼らは、自らの力と監督のもとに、以下のものを製作するために、今般一商会を設立したのである。

- 一. 絵画かパタン作品による壁面装飾。あるいは、住宅や教会や公共建築に用いられるような、もっぱら配色による壁面装飾。
- 二. 建築に用いられる彫刻一般。
- 三. ステインド・グラス。とりわけ壁面装飾との調和を考慮したもの。
- 四. 宝石細工も含む、すべての種類の金属細工。
- 五. 家具——デザインそのものが美しいもの、これまで見過ごされてきた素材が適用されたもの、あるいは、人物画なりパタン画なりが結び付けられているもの。この項目には、家庭生活に必要なとされるすべての品々に加えて、あらゆる種類の刺繍、押し型皮細工、これに類する他の素材を用いた装飾品が含まれる<sup>125</sup>。

このようにみていくと、「富本憲吉氏圖案事務所」と「モリス・マーシャル・フォークナー商会」における営業品目に、大差はない。差があるとしたら何であろうか。それは、ひとえに協同者の有無であった。美術店田中屋のような、よき理解者には巡り会うことができたものの、富本の周りには、製作を協同して行なう芸術家の仲間がいない。一枝が同意したとしても、それだけでは十分といえない。このことが、「富本憲吉氏圖案事務所」の存続を短めた直接の要因であったかどうかは別としても、富本はそのことを自覚していたものと思われる。それから六年が立った一九二〇（大正九）年に執筆したある文章のなかで、前後の文脈から逸脱し、次のようなことを唐突にも述べているのである。

ウィリアム・モーリスにつき私の最も関心する處は、彼れのあの結合の力、指揮の力である<sup>126</sup>。

この言葉は、モリスに倣った実践形態が富本にとってひとつの理想の姿であったにもかかわらず、しかしそれがいかに困難であるものかを、このとき経験した挫折を踏まえて告白しているようにも読める。富本のいう「結合の力、指揮の力」は、ここでは、モリスのいう「フェローシップ」に置き換えて考えることができるであろう。モリスの哲学と実践によれば、人と人とが人間的に結び付いて成立する共同体にあつては、「フェローシップ」は、芸術的にも政治的にも、極めて重要な原理となるものであった。社会主義同盟の機関紙『ザ・コモンウィール』に一八八六年から掲載が開始された『ジョン・ボールの夢』のなかでモリスは、「フェローシップは天国であり、その欠如は地獄である。つまり、フェローシップは生で、その欠如は死なのである」<sup>127</sup>ことを表明していたのである。

七月の半ば大和を出たきり、そのまま鹿沢温泉から東京へと向かい、九月一日に美術店田中屋内に「富本憲吉氏圖案事務所」が開設されるのに先立って、富本の東京での新しい生活がはじまった。『藝美』一〇月号の「消息集」には、こう記載されていた。「富本憲吉氏 下谷區茅町二丁目十四番地へト居。田中屋美術店内へ設けた圖案依頼事務所へは、毎週火、木、土午後に出向してゐる」<sup>128</sup>。そしてこの地で、富本は「東京に來りて」を執

筆した。そのとき、「富本憲吉氏圖案事務所」の発足にかかわって、やはり、イギリスやモリスのことが思い出されたのであろうか。一方ヨーロッパでは、第一次世界大戦が勃発していた。留学中に知り合った友だちの顔が一人ひとりまぶたに浮かんできたのかもしれない。

世界は大戦の波に渦まき、フットボールの競技に號外を以て熱狂せしロンドンは今如何にして野蠻にして禮を知らぬ新興の國を打たむとはする。われに禮をおしへ義を開發せしわが友は如何に又何處にあらむ。血と劍は争ひの最後の手段にして第二位に屬すべきものなる可し。最後にして第一位にあるものは藝術なる可し。友よ健闘せよ、第二位も第一位も皆藝術家にして戰士なる汝の手にあり<sup>129</sup>。

富本は、続けてこう書いた。

工藝家にして繪畫を談じたるを、卑下したる口調を以て批評したる人あり。詩人にして哲學を談じたりとて笑える類か、われはむしろ詩人にして政治を知り財政を論じ得る人を待つものなり<sup>130</sup>。

ここで富本がその出現を待ち望んでいる、「詩人にして政治を知り財政を論じ得る人」とは、どのような人であろうか。まさしくそれは、詩人にして政治活動家であり、モリス商会のれっきとした経営者でもあった、デザイナーのウィリアム・モリスのような人だったのではあるまいか。もしこうしたモリスのような人が、あと数人でもいて、富本の協同者になっていたならば、「富本憲吉氏圖案事務所」は、また別の運命をたどっていただろう。しかし残念なことに、富本の目からすれば、世の美術家と批評家の大多数は、「工藝家にして繪畫を談じたるを、卑下したる口調を以て批評したる人」たちであった。

「モリス・マーシャル・フォークナー商会」が八人（形式上アーサー・ヒューズを含む）の芸術家の共同経営として設立されたのが一八六一年、モリスが亡くなるのが一八九六年、富本が英国で工芸を学んだのが主として一九〇九年、そして「富本憲吉氏圖案事務所」が設立されるのがこの年、一九一四年。さらにその翌年の一九一五年、英国ではデザイン・産業協会が創設され、徐々にモリスから離陸しようとしていく。このようにこの時期、英国と日本のあいだにあっては、半世紀にも及ばんとする工芸の思想的、実践的成果の隔たりが存在していた。それはひとりの人間では埋めようにも埋められない、大海のごときものであった。富本の製作活動は、こうした日本の文化的、社会的状況のなかにあつて、当時、無理解と孤立のうちにおおかた成り立っていたのである。

## 六. 結婚、そして東京から安堵村へ

東京での生活が少し落ち着いたのであろうか、富本は、「九月一四日夜 池之端の新居にて」南に宛ててペンを執った。「信州〔上州〕の中から出水に閉口して東京に出で見たが面白い事もない。只皆むなが繪をかくより〔秋の展覧会の事で〕騒ぐばかりで困る……田中屋へ事務所をおいて火木土の土曜に出張するのと来月号の新報に信州でやった花草の模様

がある位が変わった事だろふ」<sup>131</sup>。

その『美術新報』一〇月号に、富本の「模様雑感」が掲載された。これは談話記事で、とくに鹿沢温泉での滞在には触れられていないが、使われている図版（【図二三】から【図二六】はその一部）が、南への手紙で言及されている「信州〔上州〕でやった花草の模様」なのであろう。さて、この「模様雑感」のなかで、富本は、津田青楓に触れた箇所では、「今津田君は職人の様な圖案家が日本國中に充満して居ると慨嘆して居られますが、私も同感で、その慨嘆も無理もないことであります」<sup>132</sup>といい、小宮豊隆に触れた箇所では、「小宮君が行住坐臥、日常生活に於ける模様をも新しくしなければならぬと云はれた事も、解らない世間に向つてア云ふことを云つて頂いた事に付て、私共から感謝の意を致すべきだと思ひます」<sup>133</sup>と述べている。そして、自分については、「[去年の]春から夏にかけて一枚の模様も出来ず、モウ一切美術家となることはよそうかと思つた位苦み抜きしました。全く古い模様を忘れて、野草の美しさを無心で見つめて、古い模様につかまれずに、自分の模様を拵へ様とアセリました。が一時的に忘れる事は出来ても、ウツカリすると直古いものと新しいもののねじくれたものになつて仕舞つて實に困りました」<sup>134</sup>と告白していた。

当時、津田はどう「慨嘆」していたのだろうか。その言説を「職人主義の圖案家を排す（小宮豊隆君に讀んで貰ふ爲に）」（『藝美』九月号）に求めると、その一部は、次のようになる。

自分は今日我々の日常生活に觸目する、一切の工藝品や、或はいろいろの工藝品に付いてゐる模様に不快を感じない事がない。何を見ても氣に喰はないものが多い。殆んど氣に喰はないもの許りと云つていゝ位のものである……自分は斯云ふ點からも職人主義を絶対に隠滅させ度い。何日か小宮君も斯云ふ意見を話された事があるが。職人主義を排した結果を一口に云へば、圖案界を今日の文藝界の様にしたいと思う……漱石氏の小説は漱石氏の自己を語るもので、漱石氏の愛讀者があり……富本憲吉の圖案の好きなものは、富本憲吉の圖案に依つて出来たもので日常生活の一切のもの——茶碗、皿、或は椅子机、それから女や子供の着物の模様に至るまで一切を富本模様によつてそろへる事が出来……る様に成ればいゝと思う……「職人主義の圖案家を排す」と云ふ事を逆に考へて見ると「藝術的圖案家の排出を望む」と云う事に成りそうである<sup>135</sup>。

書かれた時期からして、この小論は、「茶碗、皿、或は椅子机、それから女や子供の着物の模様に至るまで一切」の図案の製作を行なおうとする「富本憲吉氏圖案事務所」の開設にあたっての、津田からのまさしく「富本模様」への「祝辞」を意味していたのではないだろうか。もしそうであるとすれば、富本の「模様雑感」は、明らかに、それに対する「お礼の言葉」ということになる。そして一方、『文章世界』一〇月号に小宮の「圖案の藝術化」が掲載された。「小宮豊隆君に讀んで貰ふ爲に」という副題をもつ津田の小論に、すかさず小宮本人が反応したのである。

私は在來の「型」に拵つた圖案に見ることに堪へられない。然し堪へられないとは

云ひながらも、<sup>それ</sup>夫を今直に何うすることも出来ない處から、こんな世に生れ合せた是非もないと諦めて我慢してゐる。然し今日の日本人の凡てを<sup>めぐら</sup>圍繞する圖案は、悉く職人の手になつた、藝術の域を去ることの遠い、醜穢な不愉快なものゝみであると思へば、私は一日も早く特殊な藝術家の手にとつて、此醜穢と不愉快とが取除かれむことを希望して止まない……今の圖案界に新生面を拓くと云ふことは、單に今の圖案を藝術にすると云ふのみに止まらず、大にしては日本の文明史に大きな貢獻を<sup>きよ</sup>寄興することにもなるのである。例へば今我等が日常に使用する茶碗の模様や皿の模様が、全然藝術的なものに改革されて日本國中に行き亘ると云ふことを空想するとき、夫は一人の藝術家によつて、一部局の賞翫者の讚嘆に限られた繪畫に腐心してゐるよりも、幾層倍かの痛快事でもあれば、有意義なことであると思ふ……私は其藝術家に、光琳や<sup>いちぶと</sup>埃及の藝術家や若しくは<sup>ろしあ</sup>露西亜の農民藝術家の様に、純粹な意味に於て「自然主義」の藝術家になることを要求したい。「自然」を閉却しては遂に新しい命を表現することは出来ないからである<sup>136</sup>。

ここに述べられていることが、この間富本が追い求めていた事柄のほぼすべてであつたし、周りに理解が得られないまま、ひとり苦悶していた中身そのものであつた。その意味で、この一文は富本の心情を適切に代弁するものであり、同時に、貴重な救いの手であつたにちがひなかつた。そしてそれはまた、これまでの暗闇のなかにあつて、「特殊な藝術家」として期待されている富本の前途を指し示めす一条の灯にもなつたことであろう。

それにしても、『藝美』九月号の津田の「職人主義の圖案家を排す（小宮豊隆君に讀んで貰ふ爲に）」、『美術新報』一〇月号の富本の「模様雑感」、そして『文章世界』一〇月号の小宮の「圖案の藝術化」——この三つの図案に関する文章の公表は、たまたま偶然にこの時期に重なつたとは考えにくいのではないだろうか。というのも、あまりにも論旨が共通しているからである。津田、小宮、富本をつなぐ糸は何か——以下は、いまだ推論の域を出ない、このことに関するひとつの仮説であるが、おそらくこの時期までに、漱石の小説の装丁を行なつていた津田が、富本を連れ立って「漱石山房」での「木曜会」へ行き、そこで津田は旧知の漱石門弟のひとりである小宮に富本を紹介すると、かねてから漱石も関心を抱いていた装丁談義に端を發して、広く図案についての論議が三人のあいだで交わされ、日本における図案の貧弱さの原因とその解決の方途にかかわつて共通の認識が得られるなかで、その論議の内容の一部が、「富本憲吉氏圖案事務所」の開設のこの時期に、うまく三人の連携のもとに公表されたのではないかと思われるのであるが、どうであろうか<sup>137</sup>。

この仮説の当否は横に置くとしても、すでにこのときまでに、展覧会の開催にかかわつて上京したおりに、ほぼ間違いなく憲吉は漱石に会つていたであろう。『番紅花』への協力依頼のために一枝が陸軍省に鷗外を訪ね、一方の憲吉が自宅の「漱石山房」に津田とともに漱石を訪ねたことは、それぞれにとってひとつの目玉となる最近のエピソードであり、おそらくこの間、若いふたりの会話のなかに、この文豪との出会いが登場していただろう。しかし、兩人の会話は、鹿沢温泉での出来事以降は、当然のことながら、自分たちが直面する結婚に関する内容に集中していただにちがひなかつた。封筒のない巻紙が残されている。内容からして、憲吉から一枝に宛てたもので、置き手紙だった可能性も、また、直

接手渡された手紙だった可能性もある。いずれにしても、すでにこのころから、ふたりは、「下谷區茅町二丁目十四番地」で、実質的な共同生活に入っていたのではないだろうか。その巻紙の一部には、こう綴られていた。

アナタが家族をはなれて私の処に来ると思はれるが、私の方でも私は独り私の家族をはなれてアナタの処へ行くので、決して、アナタだけが私の処へ来られるのではない、例へ法律とか概観で、そうでないにしても尾竹にも富本にも未だ属しない、ひとつの新しい家出来るわけである。そう考へて居て貰ひたい<sup>138</sup>。

ここには、「家」に拘束されない、対等の個人たる両性の結び付きとしての結婚観が示されている。一八九八（明治三一）年に公布された「明治民法」の第七五〇条では「家族カ婚姻又は養子縁組ヲ為スニハ戸主の同意ヲ得ルコトヲ要ス」と、また第七八八条では「妻ハ婚姻ニ因リテ夫ノ家ニ入ル」と、規定されており、そのことを想起するならば、ここで示されている憲吉の婚姻についての見識は、両者が双方の家の跡取りであることに対する配慮の結果という側面が幾分あったとしても、それだけでは説明がつかない、家制度を乗り越えた、まさしく革命的なものとなっている。過去の先人の模様を模倣しないという決意が、ここでは、旧弊な婚姻の制度をそのまま踏襲しないという決断へと置き換わっているのである。つまり、「凶案の近代化」と「結婚の近代化」が、憲吉の場合にあっては、同時並行的にこの時期進行していたといえるであろう。すでに上で紹介した、「九月一四日夜池之端の新居にて」南に宛ててしたためられた書簡のなかで、さらに続けて憲吉は、間近に迫った自らの結婚について、こう伝えている。

僕の婚礼の事もいよいよ此の秋を以てやる事になるらしい。親類に一言の相談なしに「新潟縣画家尾竹越堂氏長女一枝と婚約相結び候に付御報知申し上げ候」と云ふ手紙に大分大和では面喰って居るらしい<sup>139</sup>。

そして、結婚後に住む場所についても、ふたりは合意に達したのであろうか、「拾壹月末に大和に住宅と本ガマを新築してそれにがまる事となる。そうすれば実用になる陶器を随分澤山こさえてみせる」<sup>140</sup>。大和に住むことは、やはり一枝の希望だったのであろうか。憲吉にとっては、「富本憲吉氏圖案事務所」を開設したばかりでもあり、いまだ揺れ動いていたにちがいがなかったが、東京よりは大和の方が、親族を説得するうえでは、当然都合がよかつたであろう。いずれにせよ、結果的に、半農半美術家を選んだことになる。そして、これまでの楽焼きから、本窯での製作に希望を託す。

それにしても、「親類に一言の相談なしに」結婚の話しを進めることは、現実が許さなかつたものと思われる。その手紙が書かれてから三日後の九月一七日に、憲吉は東京を發つて大阪へ向かつた。東海道を下る夜行列車のなかで、一枝に葉書を書き送った。宛て先は、先に挙げた「下谷區茅町二丁目十四番地」の住所になっている。

明日来る わが一生の  
最強の言論 思ひ見つ

君もつよかれ  
われも つよかれと  
祈りて 眼をとづ<sup>141</sup>

翌日憲吉は、大阪に着くと「わが一生の最強の言論」をもって親類を説得した。夕陽丘高等女学校の卒業生で、大阪に多少の縁があったとはいえ、何といっても結婚相手は、少し大袈裟に言えば、世にその名が知れ渡った、まさしく泣く子も黙る「新しい女」尾竹紅吉なのである。しかし、案じていたよりは、ほぼ憲吉の思いのままに話しは進んだのだろう。首尾よく終わると大阪を出て、降り立った法隆寺駅において打電した。「コトハコブ サチワレラニアリ」。それから、安堵村の自宅の門をくぐり、今度は祖母と母親の同意を得ることに努めた。それもうまくいった。翌九月十九日、法隆寺駅から再び一枝に宛てて——「アキバレ ウツクシ ヤマトヨシ ヨテイスミ オオサカニタツ」<sup>142</sup>。これらの短い電文からも、事を成し遂げた憲吉の喜びの雄叫びが十分伝わってくる。

尾竹家では、いよいよ結婚へ向けての準備がはじまった。当日の一枝の衣装は、「父の圖案で染めた振袖姿」<sup>143</sup>に決まり、裾模様に笹の葉をあしらった意匠が越堂によって用意された。一枝は、娘時代を「割合自由にふるまえたのも父が自分の跡取りとして扱っていたから」<sup>144</sup>であることを改めてこのとき思い返したかもしれない。一方、娘らしく厳格に育てようとしてきた母親のうたは、このとき、自分が嫁ぐときにもってきた先祖伝来の九寸五分の短刀を一枝に渡し、「帰りたくなれば、これで死ね」といい、「ごはんは三膳たべてはいけない。おつゆは一杯だけにしなさい」<sup>145</sup>と教えた。一枝が思い出すところによれば、『新しい女』で世間が批判しはじめたときなど、母は、世の中に申しわけないという氣持が先に立つて心をいためていたようでございます。ことに、親戚などに對してはそれこそ首を縮めておりました」<sup>146</sup>。画家として跡取りを考えていた父親の一枝に寄せる思いも、この結婚により裏切られることになったし、大和の旧家の長男に嫁がせる母親の氣持ちにも、おそらく言葉で表わせえないような実に複雑なものがあったであろう。

仲人は白瀧幾之助夫妻に依頼された。憲吉は、ロンドン滞在以降、白瀧を「入道」と呼んで慕っていた。一〇月に入ると、披露宴の案内状が招待客に発送された。そこには、白瀧幾之助と同夫人しほの連名で、次のように印刷されてあった。

謹啓益御清穆奉恭賀候陳者此度富本憲吉氏と尾竹越堂氏長女一枝子と結婚仕り候に付御披露の爲め粗餐差上申度候間來る廿七日（火曜日）午後五時築地精養軒へ御貴臨の榮を賜り度右御案内申上候 敬具

しかし、一方の憲吉は、結婚を間近に控え「落ちつかぬ、さみしさ」に襲われる。以下は、「一四年十月」に「新居秋興」と題して憲吉が詠んだ詩である。

忍ばずの池にのぞむ、／小さき家に、／道具なき小さき家に、  
拾五になる書生相手に、／ひとり寝むと／蚊帳に入れば、  
なさけなや／落ちつかぬ／さみしさ、甚だし。

小さく道具なき家に、／寝むものと電気ひねれば  
秋の夜の暗さ、／つめたく心を打つかな<sup>147</sup>。

そして、いよいよふたりにとって記念すべき一九一四（大正三）年一〇月二七日の火曜日が訪れた。憲吉二八歳、一枝二一歳であった。その日のことを一枝は、このように記憶していた。

いつもはかまをはいて歩いておりましたから、いざ結婚するときに近所では大へんな騒ぎです。結婚式の当日私ができるまに乗って出るとき町内の人は文字どおり大へんな騒ぎで車を取りかこんでのぞきこみます。私のことだから、モーニングでも着て行くのだらうと思つたのでしょう。それどころか、こつちはおぼとか親類の者が来て結婚シーズンのモデル人形あつかいで、純日本風によそおいです。幾日も前から髪結さんがやつてきて島田に結わされて、寝るときなど髪ぐせを悪くしないために四角い箱枕を使わせられたり、というさわぎで<sup>148</sup>。

一枝を「乗せた車がかなり遠くへ行くまで、人垣はくずれなかつた」<sup>149</sup>。そして日比谷大神宮での挙式に臨んだ。【図二七】は、日比谷大神宮で結婚式を挙げたところの憲吉と一枝で、憲吉は英国紳士風のタキシードとシルクハットによる正装に身を包み、一方、あでやかな振袖に高島田の一枝は伝統に則った見事な婚礼姿であった。【図二八】は、式に出席した両家親族の集合写真である。この写真によれば、尾竹家側は、一枝の妹の三井と貞子の姿はないが、父越堂の弟の竹坡と国観、一枝の妹の福美、その全員が配偶者とともに出席しているのに比べ、東京での挙式ということもあってか、富本家からの出席は、長女壽、次女艶、三女絢、四女禄子といった憲吉の妹たちの姿はみられず、母親のふさ（キャプションでは母堂となっているが、老け具合からすると、祖母ののどのようにも見える）と弟の祥二（キャプションがないので判然としないが、憲吉の左後ろにいる人物がそうなのではないか）だけだったようである。

その日の午後五時から、築地の精養軒でふたりの結婚披露宴がはじまった。出席したバーナード・リーチは、そのときの様子を以下のように記憶していた。

長いテーブルの片側に日本食が、もう片方に洋食が供され、テーブルの端の部分に本人たちが並んでいた。非常に厳粛であった……政府の役人である主賓は、最初抑揚のない低い声で祝辞を述べはじめたが、徐々に早口の大声になっていき、際限なく話し続けた。私にはほんの少ししか理解できなかった……私の向かい側には、私もよく知っているパリで勉強してきた画家がふたり座っていた。ひとりが忍び笑いするのが聞こえた。するともうひとりもくすくすと笑った。これはあまりにもひどすぎた<sup>150</sup>。

忍び笑いをしたふたりの画家とは誰だったのであろうか。推測するに、その当時憲吉が親しくしていた津田青楓と柳敬介だったかもしれない。ふたりはともに、パリ留学の経験者であった。一方リーチはこのとき、北京への出発を控えて、三笠と田中屋の両店で、「繪畫、エツチング、陶器三百點にも及ぶ」<sup>151</sup>作品を陳列した個人展覧会の開催中（一〇月

二〇日から二九日まで）であった。

それでは一枝の側は、どのような知人が招待されていたのであろうか。資料に残されていないので、正確にはわからないが、一番親しかった友人のひとりであった神近市子さえも、この結婚に気づいていなかったくらいなので、ほとんど誰も招待されていなかったのではないだろうか——。神近は、そのときの様子を以下にみられるように記憶していた。

富本〔憲吉〕氏は『蕃紅花』の表紙絵や挿画を画いてくださったのだが、まさかこの二人が結婚するとは思わなかった。

いくら東京不在のときとはいえ、あれほど親しくしていた私にわからなかったのは、結婚が世評にのぼることを恐れて、ごくひそかに行なわれたとみるよりほかに考えられない。「五色の酒」いらい、さすがの紅吉も、新聞や雑誌のゴシップの種になることが、よほど身にこたえていたのだろう<sup>152</sup>。

披露宴のあと、憲吉と一枝はただちに北陸へ向けて旅立っていった。新婚旅行先から憲吉は、『卓上』の「消息」欄へ次の短文を書き送った。「無秘事。有秘事。北陸之雨滲々。（十月二十九日夜富山 憲）」<sup>153</sup>。憲吉の結婚を知る、限られた読者のみが理解できる、夫婦の交わりにかかわる内容であった。ところで、この消息文が書かれた富山の地は一枝の生まれ故郷で、幼児期をここの越前町で過ごしている。一枝はこの土地を懐かしみ、憲吉に紹介したかったのかもしれない。

ちょうどこのころ、『美術新報』は、日本を去ろうとしているリーチの送別の特集を組むにあたって、富本に原稿の依頼をしようとしたらしい。しかし、それはかなわなかった。「富本君の旅行中寄稿を得なかつたのは、大に遺憾とするところである。（犀水）」<sup>154</sup>。最終的にこの特集には、「バアナアド・リーチ氏への送別＝諸家の感想」の表題のもとに、高村光太郎、長原止水、そして柳宗悦が執筆した。しかしよく見ると、この特集の冒頭のスペースに、富本の徳利のイラストレイション【図二九】が、さりげなく挿入されていた。

新婚旅行をすませた憲吉は、一度安堵村へ帰っている。一枝を同伴していたかどうかは定かでないが、この地で御礼参りをしたのかもしれないし、何か御披露目のようなものがあつたのかもしれない。ちょうどその滞在中に、南からお祝いの品が届いた。家族の誰かが病気になり、南は東京での披露宴に欠席していたものと思われる。下記の引用は、一月二五日に安堵村で書かれた、それに対するお礼の手紙の一部である。

随分手紙もかゝらず又随分長がく遭はない。先づ第一に昨日は小包便で御祝ひを有り難う……御病人その後は如何。御平癒をいのる。……

四五日のうちに上京。本ガマを一度試しに焼き、来年初此處へかへる。その上で今の画室の地連きへ三室の小さい家をたて本宅の中央にいよいよ本ガマを築く。（僕もいよいよ陶器師になりけりさ）本焼きをやれと云ふ事は東京の連中、特に大阪三越の特別な注文による事だが、これが出来るようになれば使えるものが多く出来て一寸よかるふと思ふ。

只、米が安いのと東京の生活がはなやかなために金がいって困る。(そろそろダラクの初まりか) <sup>155</sup>

後年富本は、本窯について、「まだはっきり焼物に生涯を打ち込む決心はできていませんでしたが、一九一五年に村はずれに本窯を築いて、丈夫な陶器を焼きはじめました。というのは楽焼は弱くて実用にならないからです」<sup>156</sup>と述懐している。富本の関心は、丈夫な実用の陶器を数多くつくることを目指して、この時期、楽焼きから本焼きへと移ろうとしていた。それは、結婚をした以上、今後妻子を扶養することを念頭に、安定した収入の道を確保することと、ある程度結び付くものであったのかもしれない。それでは、その当時、富本の収入はどれほどあったのだろうか。富本は、昨年（一九一三年）一年間の収入の記録を残していた。

私が始めた大正二年〔一九一三年〕の、楽焼ばかりの作品を売って取った入高が偶然にも発見されたので書いてみる。

一月	八十円五十銭	大阪吾八
三月	十六円九十二銭	吾八
三月	二十二円五十銭	東京三越
五月	百六十円	大阪三越
十月	七十五円	東京三越
十二月	十八円	東京三越
	十円	雑収入
計	三百八十二円九十二銭	

大正二年といえば私が未だ独りで楽焼を始めた時で、毎月五十円の小遣いを家からもらって家も食料もみな払わないで、陶器の入用は陶器を売って勉強できた時代である<sup>157</sup>。

大正はじめの貨幣価値は、米価換算で、現在のおおよそ五千分の一といわれている。それを当てはめて計算すると、「三百八十二円九十二銭」は、現在の一九〇万円強相当になり、月々の小遣い「五〇円」が、約二五万円になる。材料費や交通費などを考えれば、独身の生活とは違い、家族が生活していくうえでは、必ずしも余裕のある収入とはいえなかったのではないだろうか。

一月二五日に南に手紙を書いて、予定どおりその四、五日後に、富本は安堵村から東京の自宅に帰ったものと思われる。するとそこには、過激な雑誌記事が待ち受けていた。それは、一二月一日発行の『淑女畫報』一二月号に掲載された「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき戀の犠牲者」という題がつけられた暴露記事であった。「深草の人」と名乗る執筆者は、冒頭でまず、「Tさま」に宛てて紅吉の書いたものであろうと思われる手紙の原文を紹介したうえで、「私はこの不思議な手紙、謎の手紙の註解者として、またこの手紙を鍵として彼女の『不思議な過去』不思議な性格、不思議な行為の秘密を語る魔法使いになりませう」と宣言し、それから本論が開始される。書かれてあることを要約的に引用すれば、こうである。「月岡花子嬢こそ、不思議な謎の手紙の

主のTさまで、Tは月岡の頭文字なのです……花子嬢が女子美術の生徒であり、紅吉女史も一時女子美術に席を置いたことがあると云ふ関係から、おそらく知己ちかづきとなり友達になつたと云ふことはだけは確かです……紅吉女史は当時『若き燕』と呼ばれた青年畫家奥村博氏の問題から、らいてう事平塚明子女史と悲しくも別れなければならない事となり……例の不思議な謎の手紙を花子嬢宛に書いたのです……それからと云ふもの、二人の仲は親しい友と云ふよりも、その友垣の垣根を越えて、わりなき仲となつたのです。同性の戀！まア何といふあやしい響きを傳へる言葉でせう」。そして執筆者は、紅吉の結婚と新婚旅行に触れ、こう述べる。「新郎新婦手を携へての新婚旅行！それが新しい女だけに一種の矛盾と滑稽な感じをさへ抱かせます。男性に對する長い間の女性の屈辱的地位、そこから跳ね起きて、あくまでも女性の開放を主張し、男性と等しい權利を獲得し、そして男ならで自立して行くと云ふ所に新しい女の立場があるのです。然しながら我が新しい女の典型とも見られてみた尾竹紅吉女史は若き意匠畫家富本憲吉氏と共に、目下手に手を携へて北陸地方に睦まじい新婚の旅をつづけて居ます」。さらに執筆者は、この結婚の陰に隠れて涙を流している、もうひとりの別の若い女性がいるというのである。「やがてその次にあらはれたのが大川茂子といふやはり女子美術の洋畫部の生徒でした。茂子嬢と紅吉女史との戀……は花子嬢のそれと比べてはなかなかまさるとも劣ることない程の強く深く切ないものでありました……悲しい戀の犠牲者、茂子嬢は今はどうして居るでせう？……紅吉女史と富本氏との今日此頃の関係を茂子嬢はどんな氣持できいて居るでせう？私は紅吉女史の新生活を祝福すると共に、あえかにして美しい茂子嬢の生涯に幸多きことを祈つて居ります」<sup>158</sup>。この記事には、【図二八】の両家の集合写真だけではなく、紅吉のものであると思われる手紙の一節、月岡花子その人【図三〇】、ふたりの弟妹と一緒に七歳のときの紅吉、書齋のなかの紅吉などの写真までもが掲載され、また、同誌同号の別の箇所には、「問題の婦人尾竹紅吉女史の花嫁姿」（目次表題）と題した【図二七】の写真も見ることができる。こうしたことからして、この記事は、必ずしも「深草の人」単独のものではなく、その執筆の過程において、何か、紅吉かその家族による情報の提供、あるいは別の第三者によるある種の関与があつたのではないかと疑いも残る。しかしいずれにしても、この記事に描かれている内容の真偽は、当事者のみが知りえることであり、闇のなかにある。とはいえ、大変皮肉にも、真実としていえることは、「若き意匠畫家富本憲吉氏」と「問題の婦人尾竹紅吉女史」の結婚は、こうした暴露記事をとおして世間に告知されたことであつた。

おそらくこのとき、この雑誌に掲載された紅吉の花嫁姿の写真をらいてう【図三一】は見たのではないかと思われる。らいてうは、そのときのことを次のように回顧している。

やがて紅吉は富本憲吉氏と大正三年<sup>マ</sup>一月<sup>マ</sup>電光石火的な早さで結婚してしまいました。習俗に殉じたようなその振袖、高島田姿の写真に、私はあきれるだけでなく、紅吉にかけた期待が大きかっただけ、失望をさらに新たにしました<sup>159</sup>。

「振袖、高島田姿」については、のちに一枝は、こう弁明している。「困つたり、いやだと思ひながら、一方では、こんなことで母がよるこぶなら母の苦勞につぐないをつけようといった氣持も手傳つて……。やつぱり自分の考え方に非常に古いところがあつたのですね」<sup>160</sup>。もっとも、らいてうの失望は、「振袖、高島田姿」といった外見だけではなく、

むしろ結婚の形態にあつたのではないだろうか。というのも、らいてう自身、この年（一九一四年）の『青鞥』二月号掲載の「獨立するに就いて兩親に」のなかで、「私は現行の結婚制度に不満足な以上、そんな制度に従ひ、そんな法律によつて是認して貰ふやうな結婚はしたくないのです。私は夫だの妻だのといふ名だけにでもたまらない程の反感を有つて居ります……戀愛のある男女が一つ家に住むといふことほど當前のことはなく、ふたりの間にさえ極められてあれば形式的な結婚などはどうでもかまふまいと思ひます」<sup>161</sup>と書き、奥村博との共同生活を宣言していたからである。さらにそこには、「それで巢鴨の社から一〔、〕二丁の處に極、閑静な植木屋の離れ二階を昨日ふたりで見付けて借りることに極めて参りました。それで實は明日にもその家に引移りたいと思つて居ります」<sup>162</sup>とも、告げられていた。このときらいてうが選択した結婚の実践は、両親の庇護から離れ、夫の扶養にも頼らず、『青鞥』という雑誌の刊行を仕事として、因習や法律に縛られることなく、まさしく「獨立」のなかにあつて「戀愛のある男女が一つ家に住む」ことであつた。この先行例からすれば、一枝の実践は、明らかに「習俗に殉じた」ものであつたにちがひなかつた。らいてうの失望は、「振袖、高島田姿」のみならず、この点にもあつたのではなからうか。

それでは、かつて「同性の恋」の関係にあつたらいてうと紅吉のふたりは、この時期、どのようなセクシュアル・アイデンティティーのなかにも自らの居場所を確保しようとしていたのであろうか――。

らいてうの「獨立するに就いて兩親に」から一箇月後、すでに上述したように、一枝は、夏樹から俊ちゃんへ宛てた手紙形式の「自分の生活」という題をもつ一文を、『番紅花』三月号に寄稿した。以下は、そのなかの一節である。

ある一人の人にひどく愛されたみたことがありました……「一年間」と云ふものは眞當に交渉がありました……その人はよく葡萄酒を口うつしにしてくれました。あの人の唇から私の幼い唇にそれをそそがうとして私をしつかり抱いてくれたときなんか私は眞赤になりました、そして嬉しくてたまらなかつたものでしたよ<sup>163</sup>。

「ある一人の人」とは、間違いなくらいてうのことと、考えてよいだろう。この段階で一枝は、包み隠すことなく、一見無防備にも、過去の自分の同性間の恋愛経験を語るのがある。

それに対して、らいてうはどう応じたのであろうか。偶然だったのかもしれないが、この一箇月後、『青鞥』四月号にエリスの「女性間の同性戀愛」が野母氏の翻訳によって掲載されるにあたって、らいてうは短い序文をつけ、そのなかで、同性間の恋愛についてはそれまで全く興味をもっていなかつた、としたうえで、次のように語る。

ところが私の近い過去に於て出逢つた一婦人――殆ど先天的の性的轉倒者とも思はれるやうな一婦人によつて私はこの問題に非常に関心をもつやうになりました。私はその婦人の愛の對象として大凡一年を過しました。そして色々のことを考へさせられました結果いよいよこの問題に就いて、知りたくなりました<sup>164</sup>。

紅吉（一枝）を「先天的の性的轉倒者」として扱い、おおよそ一年間「その婦人の愛の對象」になったと、らいてうが述べている事柄と、先に紹介した一枝の言説とでは、大きな乖離がみられる。どちらが真実であったのかは横に置くとしても、明らかにここでらいてうは、「性的正常者」という立場をまず確保したうえで、それによって過去の同性間の恋愛経験を自らの身体から切り離して脱色し、次にそれを科学的研究の對象として再び位置づけようとしているのである。

それに対して一枝は――。次の五月号の『番紅花』に掲載された「Cの競争者」において、どれほど脚色されているかは別にしても、「私」が女学生だったときにある人に向けた恋愛感情があからさまに告白されているのである。以下の引用は、そのなかの一節である。これが、少女時代以降変わることのない同性に向けられた一枝自身の眼差しだったのかも知れない。

私にはちいさな時分から美しい女の人をみるのが非常に心持のよいことで、また、大變に好きだったのです。それで私の今迄の愛の對照たいしょうになつてゐた人のすべては悉く美しい女ばかりでした。私の愛する人、私の戀しいと思ふ人、そしてまた、私を愛してくれる人、戀してくれる人の皆もやつぱり女の人ばかりでした。

ですから美しい綺麗な女の人と言へば私に有つてゐるものないほど非常な注意と異常な見守り方をもつて來てゐました<sup>165</sup>。

このように、この一九一四（大正三）年の二月号から五月号の『青鞥』と『番紅花』を舞台に展開された言説のなかに、ふたりの「同性の恋」以降のセクシュアル・アイデンティティーの変位的一端を見ることが出来る。一枝が、疑問を差し挟むことなく、いかにも開放的に、経験の保存とそれとの美的対話に身を置いていたとするならば、一方のらいてうは、過去を清算するとともに反転して対象化し、知を駆使しての経験の合理化に邁進していたといえるであろう。そうした異なるセクシュアル・アイデンティティーにあつて、両者にみられる男女の生活は、それぞれにこの時期、成立しようとしていたのであつた。

結婚から二箇月があつというまに過ぎ去り、一九一四（大正三）年も終わり、憲吉と一枝はふたりにとってはじめてとなる新年を迎えようとしていた。ちょうどこのとき、年末から正月にかけて、一時的にリーチが日本に帰つてきた。富本とリーチは、主に中国の話題で会話が弾んだ。しかしリーチは、再び中国へ向けて出発する。リーチを見送る富本は、一月一〇日の夜、書簡形式で一文を起し、そのときの会話の断片の幾つかを『美術新報』へ書き送った。しかし、十分な時間が取れなかつたことを悔やむ。「支那から歸つたリーチとも、二〔、〕三度話しました。遭つて別れる迄話しつゞけで、常も未だ未だ話が残り居る様な氣持で別れました……私も御承知の通り、夏以來私に取つては未だ出くわした事のない大きい事件にあつて心が充分落ちついて居りませむので、十分リーチの話をきいて落ちついて、それを考へ合せると云ふ様な事さへ出來ませむ……私は最後に約五年間最も親しくした李奇聞（支那でのリーチの名）のために、幸ある前途と健康を祈ります」<sup>166</sup>。

この時期富本は、『富本憲吉模様集 第一』の刊行を前にしてあわただしい毎日を送っていた。『美術新報』一月号は、「富本憲吉氏は自作の模様集を近日發行する。部数を少数に限り、豫約を以て希望者に頒つ。其大部分は自刻自摺の木版だそうであるから愉快なもの

が出来たであらう。(犀水)」<sup>167</sup>と告げていた。【図三二】は、『卓上』第六号の巻末に掲載された、その『模様集』の広告である。この広告に記載されているところによれば、この本は、一七葉の自刻自摺の木版画と三葉の写真版で成り立ち、七〇部（うち一〇部が特製）限定で販売され、定価は二円（特製は三円）であった。「模様より模様を造る可からず」の精神が貫かれた、この一年半の「富本模様」を、まさしく集大成するものであったにちがいない。この広告頁には、くしくもリーチの『A Review（管見）』（柳宗悦訳）が併載されていた。こちらの本は、昨年（一九〇九年）の秋、ちょうど富本が結婚した時期に出版されていたもので、一九〇九年から一九一四年までの日本での滞在が回顧されていた。

さらに二月二〇日から三月一日まで、美術店田中屋において富本は、「富本憲吉氏陶器及素描展覧會」を開催した<sup>168</sup>。これが、数箇月間の東京での新婚生活中に開かれた唯一の展覧会であった。昨年（一九〇九年）末から試作していたと思われる本焼きが、このとき並べられた可能性もある。『模様集』の刊行とあわせて、本窯を築くための準備も、このようにして整えられていった。そして『美術新報』三月号は、その「消息」欄において富本の動向をこう報じた。

富本憲吉氏 三月五日郷里に歸り本窯を築く、同氏著「模様集」第一は京橋竹川町田中屋美術店より發賣せられたり<sup>169</sup>。

かくして一九一五（大正四）年の早春、いよいよ大和の安堵村に場を移して、憲吉と一枝の新しい生活がスタートすることになった。東海道を西へ下る車中、ふたりは一枝のお腹に手を添えたであろう。希望の新生活にふさわしく、一枝の体内にはもうひとつの生命が胎動しはじめていた。

（二〇一〇年）

#### 注

(1) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、61頁。

(2) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、65-66頁。

(3) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、209頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕

(4) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、74頁。

(5) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(6) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、76頁。

(7) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、67頁。

(8) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、68頁。

(9) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 68. [リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、60頁を参照]

(10) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』（無形文化財記録工芸技術編1）第一法規、

1969年、74-75頁。口述されたのは、1956年。

(11) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、76頁。

(12) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、104頁。

(13) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1913年8月27日、水曜日。

(14) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1913年9月6日、土曜日。

(15) この本の出版データは次のとおり。Charles J. Lomax, *Quaint Old English Pottery*, with a Preface by M. L. Solon, Sherratt and Hughes, London, Manchester, 1909.

(16) 「小藝術の興味」『讀賣新聞』、1913年2月23日、日曜日。

(17) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、42頁を参照]

(18) 前掲『私の履歴書』、200頁。

(19) 前掲『製陶餘録』、129頁。

(20) Bernard Leach, op. cit., p. 57. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、同頁を参照]

(21) 前掲『製陶餘録』、167-168頁。

(22) 同『製陶餘録』、37頁。

(23) 同『製陶餘録』、165頁。

(24) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(25) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、69頁。

(26) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1913年10月24日、金曜日。

(27) 「陶器展覧會 神田ヴィナス俱樂部にて 富本憲吉君の工藝試作品」『讀賣新聞』、1913年10月26日、日曜日。

(28) 南薫造「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」『美術新報』第13巻第2号、1913年、12-14頁。

(29) 同「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」、13頁。

(30) バァナアド、リイチ「保存すべき古代日本藝術の特色」『美術新報』第10巻第12号、1911年、15頁。

(31) 前掲「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」、14頁。

(32) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、77頁。

(33) このときの案内状とそれが入れられた封筒については、以下に掲載の図版を参照のこと。山本茂雄「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」『陶芸四季』第5号、画文堂、1981年、74頁。

(34) 平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第2巻、大月書店、1992年、99頁。

(35) 同『元始、女性は太陽であった』、98頁。

(36) 同『元始、女性は太陽であった』、99頁。

(37) 「編輯室より」『青鞜』第3巻第8号、1913年8月、195頁。

(38) 「新しき女 古き女に翻弄さる 紅吉と婦人記者」『東京朝日新聞』、1913年7月25日。

(39) 尾竹紅吉「新潟から」『東京日日新聞』、1913年8月18日、月曜日。

(40) 尾竹紅吉「おゝ佐渡ヶ島」『東京日日新聞』、1913年8月26日、火曜日。

(41) 同「おゝ佐渡ヶ島」。

(42) 同「おゝ佐渡ヶ島」。

(43) 青柳有美「問題の紅吉」『新小説』第18年10月号、1913年、1頁。

(44) 同「問題の紅吉」、同頁。

(45) 同「問題の紅吉」、9頁。

(46) 同「問題の紅吉」、同頁。

(47) この間の事情を、富本憲吉・一枝の孫にあたる富本岱助は、次のように語っている。「もう一つの謎は『陶器』と題された祖母一九歳の時の作品である。六曲半双のこの屏風は、後年保存状態が悪くなり処分されることになったのだが、中心人物の一部を切り取って私が叔父〔富本憲吉・一枝の長男の壮吉〕から貰い受けたものである」（富本岱助「祖母の画と二つの謎」『彷彿月間』弘隆社、2月号、2001年、27頁）。同じく同号の『彷彿月間』のなかで、池川玲子は『富本夫妻合作絵巻』と『富本憲吉夫妻陶器展覧会』という小論にあって、『弾琴』（第七回文展に出品したものの落選。所在不明）……『薊の花 富本一枝小伝』（高井陽・折井美耶子、ドメス出版、一九八五年）のカバーに用いられた屏風絵である可能性が高い。ちなみにこの屏風は富本家では『陶器』として伝わっていたものだが、残念ながら近年廃棄されてしまったと聞く」（21頁）と述べている。この指摘は極めて重要で、ほぼ間違いないものと思われ、参考にさせていただいた。

なお富本岱助は、切り取っていま手もとに残されている女性像【図八】の顔立ちは、一枝の妹の福美や自分の母親の陽を髣髴させるという。これが、破棄の前に切り取った理由でもあったわけであるが、図版掲載の許可を得るにあたって与えられたこの教示は、『弾琴』を製作するに際して、一枝が、福美をモデルに使っていたことを示唆するものであった。

(48) 尾竹俊亮『闇に立つ日本画家 尾竹国観伝』まろうど社、1995年、198頁。

(49) 同『闇に立つ日本画家 尾竹国観伝』、231頁。

(50) 『美術新報』第13巻第1号、1913年、61頁。

(51) 犀水生「審査発表に就て」『美術新報』第13巻第1号、1913年、55頁。

(52) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、70-71頁を参照。

(53) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、72頁。

(54) 安堵久左（富本憲吉）「拓殖博覧會の一日」『美術新報』第12巻第2号、1912年、20頁。

(55) 津田青楓「異會展覧會を見て」『多都美』第7巻第8号、1913年4月20日。

(56) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(57) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(58) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、72-73頁。

(59) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、78頁。

(60) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(61) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、79頁。

(62) 富本一枝「痛恨の民」『婦人公論』第20巻、1935年2月号、82頁。

(63) 同「痛恨の民」、83頁。

- (64) 同「痛恨の民」、88頁。
- (65) 「消息欄」『多都美』第7巻第7号、1913年4月5日。
- (66) 「紅吉の畫が賣れる——三百圓で花魁身受の噂」『讀賣新聞』、1913年4月8日。
- (67) 「『青鞥社』のころ（二）」『世界』第123号、岩波書店、1956年3月、138頁。
- (68) 「編輯室にて 同人」『番紅花』第1巻第1号、1914年、222-228頁。
- (69) 『鷗外全集』第35巻、岩波書店、1975年、619、620、622頁。
- (70) 森林太郎「サフラン」『番紅花』第1巻第1号、1914年、3頁。
- (71) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1914年2月18日、水曜日。
- (72) 紅吉「歸つてから」『青鞥』第2巻第10号、1912年、130頁。
- (73) 尾竹一枝「私の命」『番紅花』第1巻第1号、1914年、17-20頁。
- (74) 尾竹一枝「自分の生活」『番紅花』第1巻第1号、1914年、193-194頁。
- (75) 同「自分の生活」、194頁。
- (76) 同「自分の生活」、195頁。
- (77) 同「自分の生活」、197頁。
- (78) 同「自分の生活」、200頁。
- (79) 同「自分の生活」、202頁。
- (80) 同「自分の生活」、207頁。
- (81) 同「自分の生活」、208頁。
- (82) 「二種の個人展覽會 荒井氏と富本氏と」『讀賣新聞』、1914年3月7日、土曜日。
- (83) 黒田鵬心「美術時評」『讀賣新聞』、1914年3月13日、金曜日。
- (84) 雪堂「早春の諸展覽會」『美術新報』第13巻第6号、1914年、40頁。
- (85) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、80頁。
- (86) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、81頁。
- (87) 「編輯室にて 同人」『番紅花』第1巻第2号、1914年、184頁。
- (88) 同「編輯室にて 同人」、185頁。
- (89) 「編輯室にて 同人」『番紅花』第1巻第3号、1914年、156頁。
- (90) 同「編輯室にて 同人」、同頁。
- (91) 同「編輯室にて 同人」、同頁。
- (92) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、83頁。
- (93) 「週報 展覽會」『美術週報』第1巻32号、1914年5月24日。
- (94) 同「週報 展覽會」『美術週報』、同日。
- (95) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、84頁。
- (96) 「個人消息」『美術週報』第1巻34号、1914年6月7日。
- (97) 碌山美術館・柳文次郎共編「柳敬介年譜」、65頁を参照。
- (98) 木下杢太郎「最近洋畫界」『美術新報』第13巻第1号、1913年、56-58頁。
- (99) このことについて、たとえば都築千恵子は、「このようなリーチと富本の二人の陶芸家の密接な関係を思い浮かべると、柳[敬介]はこの関係をわざわざ生かすために肖像画の構図を思い至ったにちがいない。すなわち、まるで岸田劉生の《B・Lの肖像》と対をなすかのように、酷似した構図上に富本を配置し、同様に帽子をかぶらせたのであって、そうすることでこの両陶芸家を対置させ、親友の富本に敬意を表したのであろう」と、す

でに推測している。適切なる指摘であると思われ、参考にさせていただいた。都築千恵子「柳敬介作〈白シャツの男〉をめぐって」『現代の眼』473号、1994年4月、6頁。

(100) 佐藤碧坐「富本君のポートレー」『中央美術』第8巻第2号、1922年、97頁。

(101) 「週報 展覧會」『美術週報』第1巻34号、1914年6月7日を参照。および、『三越美術部一〇〇年史』三越編集・発行、2009年、26頁。

(102) 「週報 展覧會」『美術週報』第1巻32号、1914年5月24日。および、『卓上』第2号、1914年6月15日の巻末広告を参照。

(103) 「個人消息」『美術週報』第1巻37号、1914年6月28日。

(104) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 114. [リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、123-124頁を参照]

(105) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第4号、1914年、181頁。

(106) 尾竹一枝「夢をゆくわが船の」『番紅花』第1巻第4号、1914年、167頁。

(107) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第5号、1914年、143頁。

(108) 「いたづらな雨」『番紅花』第1巻第5号、1914年、142頁。

(109) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第6号、1914年、218-219頁。

(110) 前掲「『青鞥社』のころ(二)」、同頁。

(111) 神近市子「雑誌『青鞥』のころ」『文学』第33巻第11号、岩波書店、1965年、65頁。

(112) 山本茂雄「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」『陶芸四季』第5号、画文堂、1981年、74頁。

(113) 尾竹一枝「薄暮の時」『番紅花』第1巻第6号、1914年、48頁。

(114) 同「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」、同頁。

(115) 尾竹一枝「紅し紅し」『番紅花』第1巻第6号、1914年、48-49頁。

(116) 「文藝消息」『萬朝報』、1914年7月24日、金曜日。

(117) 前掲「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」、75頁。

(118) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、85頁。

(119) 『藝美』第1年第4号、1914年9月、33頁。

(120) 富本憲吉「わが陶器造り」(未定稿)、辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、30頁。

(121) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、36頁。

(122) 座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、10頁。

(123) 中村精「富本憲吉と量産の試み」『民芸手帖』178号、1973年3月、36頁。

(124) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、18頁(この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル)。

(125) J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, pp. 151-152.

(126) 富本憲吉「美を念とする陶器——手記より」『女性日本人』第1巻第2号、1920年、48頁。

(127) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24

vols., reprint, Routledge/Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XVI, p. 230.

(128) 「消息集」『藝美』第1年第5号、1914年10月、47頁。

(129) 富本憲吉「東京に來りて」『卓上』第4号、1914年9月、21頁。

(130) 同「東京に來りて」、22頁。

(131) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、24頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(132) 富本憲吉「模様雑感」『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

(133) 同「模様雑感」、同頁。

(134) 同「模様雑感」、9頁。

(135) 津田青楓「職人主義の圖案家を排す（小宮豊隆君に讀んで貰ふ爲に）」『藝美』第4号、1914年9月、1-7頁。

(136) 小宮豊隆「圖案の藝術化」『文章世界』第9巻10号、1914年、260-262頁。

(137) まず、夏目漱石の書物の装丁に関する関心について——。漱石にとっての二冊目の著書となる、短編集『漾虚集』の装丁にかかわって、江藤淳が次のようなことを述べている。「扉と目次、カット（ヴィネット）と奥付を描いたのは橋口五葉、挿絵を描いたのは中村不折で、漱石はその出来栄えに大層満足であった。いうまでもなく、『漾虚集』をこういう凝った本にしようとしたのは漱石自身の意図で、彼はこの本をその頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに試みられていたような、文学と視覚芸術との交流の場にしたいと思っていたのである」（江藤淳「解説」、夏目漱石『倫敦搭 幻影の盾 他五篇』岩波文庫、岩波書店、1995年、237-238頁）。『漾虚集』が出版された一九〇六（明治三九）年は、実際には、モリスが亡くなってすでに一〇年が立った時期であり、したがって、「その頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに〔文学と視覚芸術との交流が〕試みられていた」とする江藤の指摘は、内容は別にしても、時期については明らかに誤認なのではあるが、しかし、江藤が述べているように、このころからモリスの例に倣って漱石の装丁への関心は高まっていたのであろう。

次に、津田青楓と漱石の関係について——。津田は、漱石の著作の装丁を手掛けるようになった経緯を、後年次のように語っている。「明治四四年に私は上京して、職をもとめてあるいたが、画をかきながら生活のできる適当な職がなく困っていた。そのうち漱石山房で森田〔草平〕君が『十字街』の装釘をやってくれということになり、それを手はじめに〔鈴木〕三重吉の小説の装釘を次から次へとやるようになった。そのうち漱石も、私にやらしてくれるようになった。……漱石は『こんなのも又新鮮でいい』とでも思ったのか、それとも私が困っていたから、稼がせてやろうという気があったのかも知れない。何れにしても三重吉が装釘をやらせてくれたことが自分のもっている才能を世間に発表するいい動機になった」（津田青楓『漱石と十弟子』朋文堂新社、1967年、298頁）。しかし、この本のなかには、津田が富本を漱石に紹介したことを裏づけるような記述は存在しない。

最後に、富本憲吉と漱石の関係について——。柳原睦夫は、自分が京都市立美術大学の学生だったころ、富本本人から聞かされた漱石との出会いの場面について、次のように回想している。「富本先生は夏目漱石の知遇を得ています。イギリス留学の共通体験が二人を近づけたのかもしれませんが、漱石の思い出話は、リアリティーがあり秀逸のものです。先

生は煎茶好きで、仕事の手を休めては、『おい茶にしよう』と声がかかります。この日のお茶うけは、当時貴重な羊羹でした。漱石の話はここから始まるわけです。『夏目先生が胃病で亡くなるのは当たり前や。僕に一切れ羊羹をくれて、残りは全部自分で食べよった。あんなことをしたら胃病になるわなあ』。まるで昨日の出来ごとのようです（柳原睦夫「わが作品を墓と思われたし」『週刊 人間国宝』1号、工芸技術 陶芸 1、朝日新聞東京本社、2006年、18頁）。

(138) 前掲「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」、同頁。

(139) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(140) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、25頁（この書簡集の後ろにまとめてある横書きの手紙類を集めた部分に対する算用数字によるノンブル）。

(141) 前掲「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」、76頁。

(142) 同「富本憲吉・青春の軌跡——出会い・求婚・結婚までの書簡集」、同頁。

(143) 前掲『『青鞥社』のころ（二）』、137頁。

(144) 『『青鞥社』のころ』『世界』第122号、岩波書店、1956年2月、127頁。

(145) 富本一枝「青鞥前後の私」、松島栄一編『女性の歴史』（講座女性5）、三一書房、1958年、177頁。

(146) 前掲『『青鞥社』のころ』、128頁。

(147) 富本憲吉「新居秋興」『卓上』第5号、1914年12月、12頁。

(148) 前掲『『青鞥社』のころ（二）』、同頁。

(149) 同『『青鞥社』のころ（二）』、同頁。

(150) Bernard Leach, op. cit., p. 114. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、124頁を参照]

(151) 「餘録」『卓上』第4号、1914年9月、23頁。および、「消息集」『藝美』第1年第5号、1914年10月、44頁を参照。

(152) 『神近市子自伝 わが愛わが闘い』講談社、1972年、120-121頁。

(153) 「消息」『卓上』第5号、1914年12月、12頁。

(154) 『美術新報』第14巻第2号、1914年、21頁。

(155) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、85頁。

(156) 前掲、文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』、74頁。

(157) 前掲「わが陶器造り」（未定稿）、辻本勇編『富本憲吉著作集』、136-137頁。

(158) 「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき戀の犠牲者」『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、32-39頁。

(159) 平塚らいてう自伝『元始、女性は太陽であった』第2巻、大月書店、1992年、125頁。

(160) 前掲『『青鞥社』のころ（二）』、同頁。

(161) らいてう「獨立するに就いて兩親に」『青鞥』第4巻第2号、1914年、115頁。

(162) 同「獨立するに就いて兩親に」、113頁。

(163) 前掲「自分の生活」、193-195頁。

(164) らいてうによる序文、エリス「女性間の同性戀愛」『青鞥』第4巻第4号、1914年、1頁。

(165) 尾竹一枝「Cの競争者」『番紅花』第1巻第3号、1914年、107頁。

(166) 富本憲吉「支那へ去らんとするリーチ氏に就て（書簡）」『美術新報』第14巻第4号、1915年、22頁。

(167) 『美術新報』第14巻第3号、1915年、47頁。

(168) 『美術新報』第14巻第5号、1915年、32頁を参照。

(169) 同『美術新報』、同頁。

#### 図版出典

【図1】『美術新報』第14巻第2号、1913年、18頁。

【図2】『美術新報』第13巻第2号、1913年、12頁。

【図3】『美術新報』第13巻第2号、1913年、12頁。

【図4】『美術新報』第13巻第2号、1913年、13頁。

【図5】『美術新報』第13巻第2号、1913年、13頁。

【図6】『美術新報』第13巻第2号、1913年、13頁。

【図7】「紅吉の君」『婦人畫報』第86号、1913年9月。ノンブルなし。

【図8】個人所蔵家のご好意により複製。

【図9】『番紅花』第1巻第1号、1914年。

【図10】『番紅花』第1巻第1号、1914年。

【図11】『美術新報』第13巻第6号、1914年、40頁。

【図12】『美術新報』第13巻第6号、1914年、41頁。

【図13】『美術新報』第13巻第6号、1914年、41頁。

【図14】『番紅花』第1巻第2号、1914年。

【図15】『番紅花』第1巻第3号、1914年。

【図16】『番紅花』第1巻第3号、1914年。

【図17】『卓上』第1号、1914年4月20日。

【図18】東京国立近代美術館のご好意により複製。

【図19】『美術新報』第13巻第1号、1913年、58頁。

【図20】『卓上』第6号、1915年5月28日。

【図21】『卓上』第2号、1914年6月15日。

【図22】『卓上』第3号、1914年8月25日。

【図23】『美術新報』第13巻第12号、1914年、ノンブルなし。

【図24】『美術新報』第13巻第12号、1914年、7頁。

【図25】『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

【図26】『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

【図27】『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、ノンブルなし。

【図28】『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、32-33頁。

【図29】『美術新報』第14巻第2号、1913年、18頁。

【図30】『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、35頁。

【図31】「らいてうの君」『婦人畫報』第86号、1913年9月。ノンブルなし。

著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』

第1部 出会いから結婚まで

第4章 憲吉と一枝の結婚へ向かう道

【図32】『卓上』第6号、1915年5月28日。

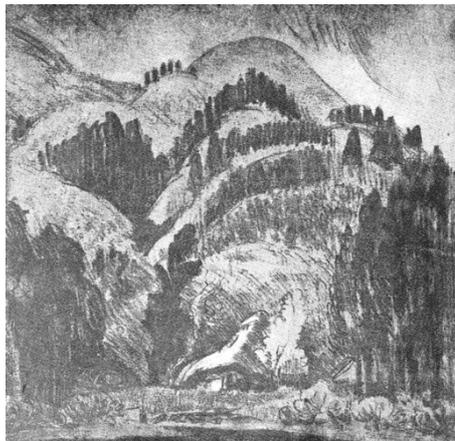


図1 《箱根》(エッチング) バーナード・リーチ作。

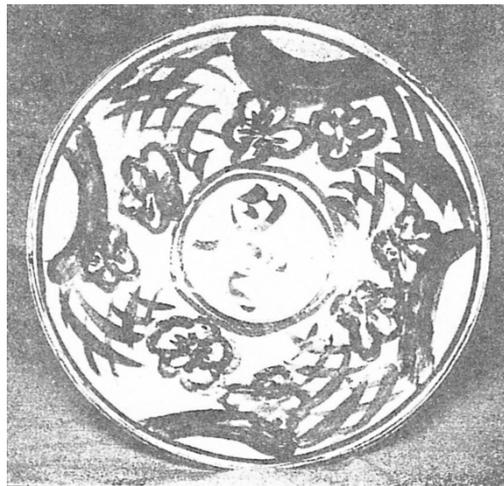


図4 菓子皿 (春夏秋冬の内) 富本憲吉作。



図2 徳利 (富貴長壽) 富本憲吉作。



図5 菓子器 (魚二匹) 富本憲吉作。

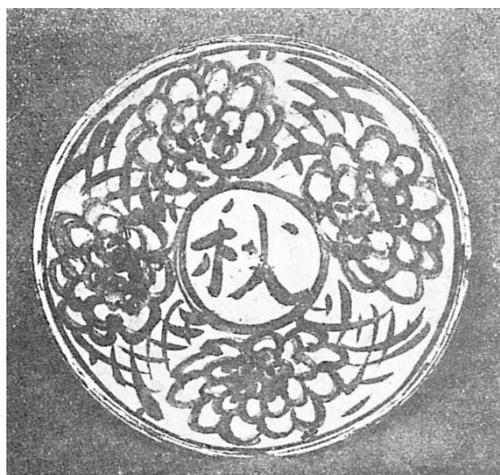


図3 菓子皿 (春夏秋冬の内) 富本憲吉作。

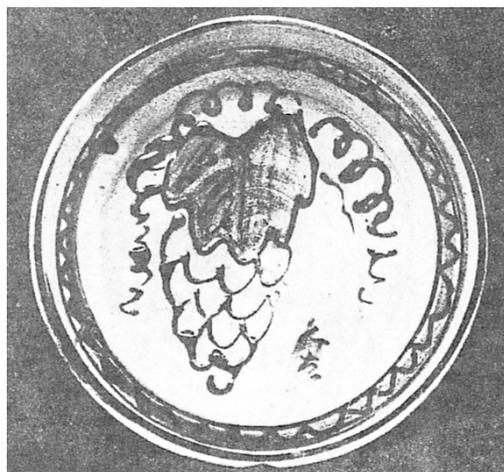


図6 皿 (葡萄) 富本憲吉作。



図7 画室で製作に取り組む尾竹一枝。

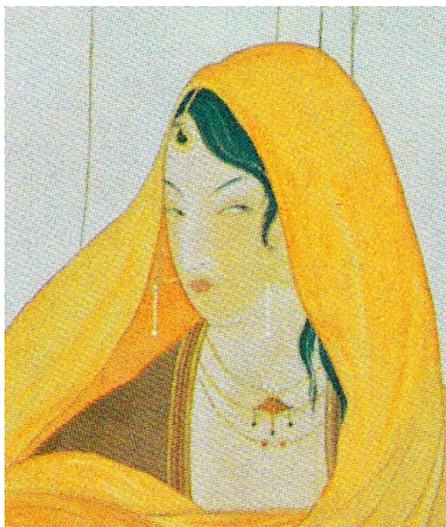


図8 《弾琴》の一部。尾竹一枝作。



図9 『番紅花』の第1号と第2号の表紙絵。富本憲吉作。



図10 『番紅花』の第1号から第6号（最終号）までの裏絵《女の顔》。富本憲吉作。



図11 壺（リンドウ） 富本憲吉作。



図12 徳利（涅槃之民） 富本憲吉作。

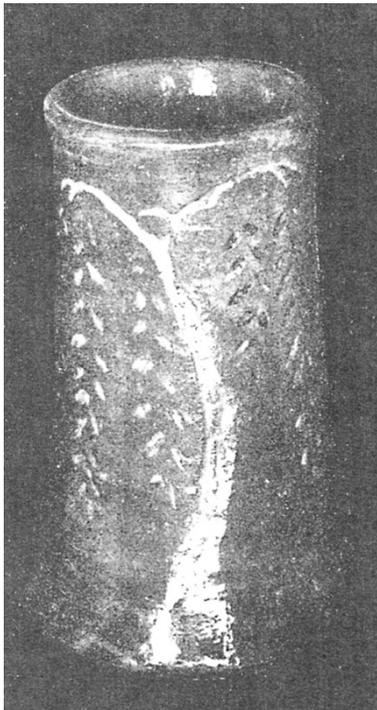


図13 筆筒（柳） 富本憲吉作。

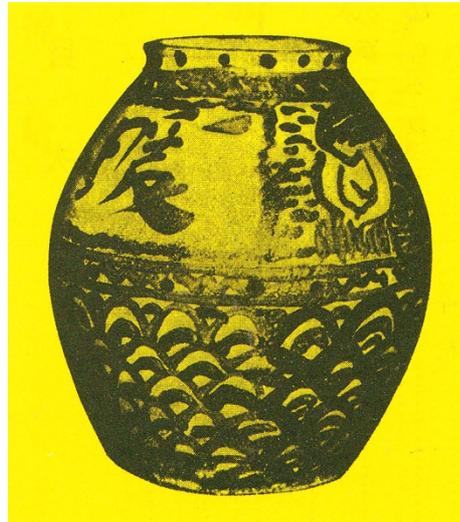


図14 『番紅花』の第2号の扉絵《温暖》。富本憲吉作。



図15 『番紅花』の第3号から第6号（最終号）までの表紙絵《人魚のよろこびと花をまつ蒲公英の葉》。富本憲吉作。



図16 『番紅花』の第3号から第6号（最終号）までの扉絵《歌ひかつ昇りゆく雲雀と咲かぬタンポポ》。富本憲吉作。



図18 《白シャツの男》（東京国立近代美術館所蔵） 柳敬介作。



図17 『卓上』第1号の表紙。富本憲吉作。



図19 《B・Lの肖像》 岸田劉生作。



図20 美術店中屋の店内。

**富本憲吉氏  
陶器及陶器圖案展覽會**

(町横堂生資)地番一十町川竹區橋京  
て於に屋中田店術美  
間日十てま日二月七より日三十二月六

富本憲吉氏の作品については已に定評がありますから、今更申上げるまでもありません。

氏の今回の展覽會は今日までの氏の作品中でも、最も自信のある作品七十點ばかりを陳列しますから、恐らく高い句ひご輝きに充ちた面も清麗な展覽會を開くことが出来るだらうと信じて居ります。

銀座御散策のお序もありましたら、是非どなたも御來觀下さるやうに願ひ申し上げます。

図21 『桌上』第2号の巻末に掲載された「富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覽會」の広告。

**富本憲吉氏圖案事務所**

地番一十町川竹區橋京  
内屋中田店術美  
番五七六三機新話電

別項除録欄内にも書いておきました通り來る九月一日から富本氏の圖案事務所を當店内に設置し、各種圖案の御依頼に應じます。

當店では同事務所に関する一切の事務を取扱ひ同時に一切の責任をお引受けして、精々御便利をお計ひ申します。

- 印刷物（書籍裝釘、廣告圖案等）
- 室内裝飾（壁紙、家具圖案等）
- 陶器 ■染織 ■刺繡
- 金工 ■木工 ■漆器
- 舞臺設計 ■其他各種圖案

図22 『桌上』第3号の巻末に掲載された「富本憲吉氏圖案事務所」の広告。

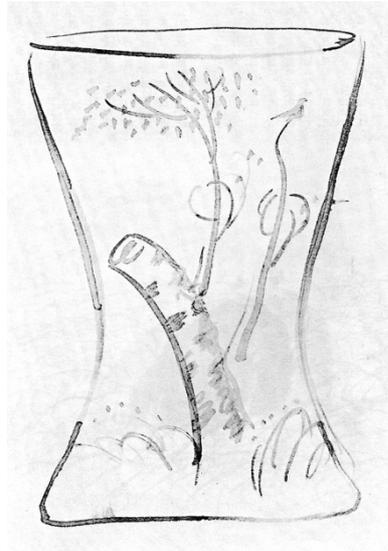


図23 鹿沢温泉で富本憲吉が写生をもとに考案したと思われる陶器図案「カツクーと白樺」。

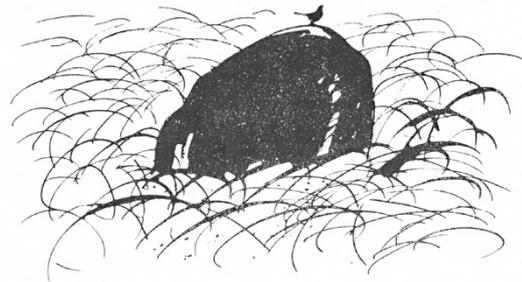


図24 鹿沢温泉で富本憲吉が写生したと思われる「草原の岩に鳴く頬白」。

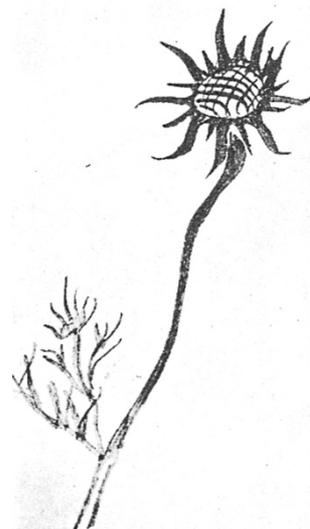


図25 鹿沢温泉で富本憲吉が写生したと思われる「松蝨草」。



図26 鹿沢温泉で富本憲吉が写生をもとに考案したと思われる陶器図案「松蟲草」。



図27 日比谷大神宮で結婚式を挙げたところの憲吉と一枝。



図28 憲吉と一枝の結婚式に出席した両家親族。



図29 徳利のイラストレーション 富本憲吉作。



図31 1913年ころの平塚らいてう。



図30 月岡花子とマント姿の尾竹紅吉。

## A REVIEW

by Bernard Leach.

(バーナード・リーチ氏著『管見』)

英和(柳宗悦氏譯)兩文

挿畫十葉 一部 五十錢

郵税 四 錢

### 富本憲吉模様集 第一

著者自彫自摺木版、奉書刷十七葉

寫真版三葉、菊倍判、定價金貳圓

特製金三圓、郵送料不要

- 本書は七十部を限り發賣し其内十部を特製とし其餘は嚴に再版いたさず候。
- 特製は印刷に注意を用ひたるを、著者の署名を附するの外、裝釘に於ては、並製と同一に御座候。
- 本書第二集は、他日時期を見て出版いたすべく該出版の際貳集とも御購求の方に限り、著者の意匠になれる紙を贈呈いたすべく候。

京橋區竹川町十一番地  
美術店 田 中 屋

図32 『卓上』第6号の巻末に掲載された「富本憲吉模様集第一」の広告。

## 索 引

## ア行

- 青柳有美 174, 175  
朝倉文夫 92  
    《尾竹翁》（第7回文展への出品作品） 92  
アシュビー、C・R Ashbee, C. R. 130  
    手工芸ギルド・学校 Guild and School of Handicraft 130  
「新しい女」 8, 9, 72-74, 83, 84, 86, 92, 93, 96-99, 173, 176, 197, 201  
アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts 134  
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement 129, 130  
阿部次郎 83, 88  
荒畑寒村 96  
アール・ヌーヴォー（→リバティエール・スタイル） Art Nouveau 134, 138, 139, 144, 145  
安重根 33  
伊賀駒吉郎 60  
生田長江 83-85, 88, 97-99, 172  
石井柏亭 119, 139, 142, 170  
    《滞船》（第7回文展への出品作品） 170  
石川寅治 170  
    《港の午後》（第7回文展への出品作品） 170  
泉鏡花 79  
伊藤野枝 79, 80, 83, 92, 97  
伊藤博文 33  
イプセン Ibsen 33, 66  
    『人形の家』 *Et Dukkehjem* 66  
岩村透 19, 23, 25, 31, 32, 33, 37, 134, 136  
    「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」 37  
    『美術と社会』 37  
    「ラスキン先生とアルプスの山」 136  
ヴァランス、エイマ Vallance, Aymer 7, 31, 32, 34, 35, 130, 131, 133, 191  
    『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』 *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life* 7, 31, 32, 34, 35, 130, 131, 133, 191  
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（→サウス・ケンジントン博物館） Victoria and Albert Museum (V&A) 20, 32, 119, 122, 123, 126, 127, 131, 132, 146, 167, 168, 171  
ヴ井ナス（ヴィナス）倶楽部 169-172, 176, 183, 185  
    工藝試作品展覧會 169, 170, 176, 185  
上野葉子 81  
ウェブ、フィリップ Webb, Philip 32  
江口渙 83  
    『大阪毎日新聞』 60, 92

- 大沢三之助 19, 22, 23, 33, 136  
大杉栄 96, 97  
太田三郎 23  
岡倉天心（本名覚三） 71  
小笠原貞 179  
尾形乾山（初代） 119, 122, 150, 167, 168  
尾形乾山（六代） 119-121, 141  
岡田三郎助 134, 138, 139, 142  
    《紫調》（1907年の東京勸業博覧会への出品作品） 138, 139  
岡田信一郎 136  
    『屋上庭園』 139  
奥村博（平塚らいてうの夫、のちに博史に改名） 76-79, 87-89, 174, 182, 201, 202  
    『めぐりあい』 77, 79  
尾竹イヨ（尾竹一枝の祖母） 55, 56  
尾竹うた（尾竹一枝の母） 55-57, 61, 67, 99, 197  
尾竹越堂（本名熊太郎、尾竹一枝の父） 8, 55, 56, 59, 61, 66, 67, 72, 85, 87, 92, 98-100, 173,  
175, 178, 181, 196-198  
    《麒麟》（第7回文展への出品作品） 175, 178  
    《花いかだ》（第12回巽画会展覧会への出品作品） 66  
    《鳳凰》（第7回文展への出品作品） 175, 178  
尾竹國石（本名倉松、尾竹一枝の祖父） 55, 56, 92  
尾竹紅吉（本名一枝、尾竹越堂・うたの長女、のちに富本憲吉の妻）（→富本一枝） 8, 10,  
11, 14, 16, 29, 38-41, 55-67, 69-101, 140, 171-189, 195-204  
    「赤い扉の家より」 66, 67, 70  
    「紅し紅し」 188  
    「アダムとイヴ」（『青鞥』の表紙絵） 92, 94, 95, 97, 102, 140, 171, 172, 184  
    『あねさま』と『うちわ繪』の展覧會 81  
    「あはれかなし」 181  
    「或る夜と、或る朝」 70  
    「いたづらな雨」 187  
    《歌ひかつ昇りゆく雲雀と咲かぬタンポポ》（『番紅花』の扉絵） 185  
    「悲しきうたひ手」 181, 188  
    「歸へつてから」 8, 80-82, 86  
    「群衆のなかに交つてから」 89  
    「藝娼妓の群に對して」 94, 97  
    「五月の雨」 186  
    「五色の酒」 8, 71, 72, 75, 102, 172, 173, 199  
    「最終の靈の梵鐘に」 40, 66  
    『番紅花』 98, 177, 179-184, 186-189, 195, 199, 202, 203  
    「自叙傳を讀んで平塚さんに至る」 100, 101

- 「Cの競争者」 203  
「自分の生活」 181, 182, 202  
「その小唄」 79  
「太陽と壺」（『青鞥』の表紙絵） 66, 95, 101, 172  
「薄暮の時」 188  
《弹琴》（第7回文展への出品作品） 175, 176, 178, 181  
「冷たき魔物」 89  
《陶器》（第12回巽画会展覧会への出品作品） 66, 67, 70, 73, 75, 92, 97, 101, 172  
「同性の恋」 8, 70, 72, 75, 76, 88, 91, 101, 172, 173, 202, 203  
《人魚のよろこびと花をまつ蒲公英の葉》（『番紅花』の表紙絵） 185  
《枇杷の實》（第13回巽画会展覧会への出品作品） 97-99, 102, 172, 176, 179  
「吉原登楼」（あるいは「吉原遊興」） 8, 11, 71, 72, 75, 84, 89, 93, 102, 172, 173  
「夜の葡萄樹の蔭に」 181  
「私の命」 181, 188  
尾竹國観（本名亀吉、尾竹越堂の弟） 55, 56, 67, 92, 98, 175, 198  
    《勝鬨》（第6回文展への出品作品） 84  
    《こうもり》（第7回文展への出品作品） 175  
尾竹貞子（尾竹越堂・うたの六女） 56, 67, 198  
尾竹親（尾竹竹坡の息子） 10, 11, 55, 59, 80, 100, 140  
    『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』 55  
尾竹竹坡（本名染吉、尾竹越堂の弟） 10, 11, 40, 55, 62, 63, 66, 67, 71, 72, 73, 79, 84, 92,  
    98, 175, 189, 198  
    《愁いの巷》（第7回文展への出品作品） 175  
    《にはかあめ》（第6回文展への出品作品） 84  
    《八仙人》（第7回文展への出品作品） 175  
尾竹俊亮（尾竹國観の孫） 175  
    『闇に立つ日本画家——尾竹国観伝』 175  
尾竹福美（尾竹越堂・うたの次女、のちに安宅安五郎の妻） 55, 56, 67, 99, 100, 181, 198  
尾竹三井（尾竹越堂・うたの三女、のちに野口健次郎の妻） 56, 175, 198  
小野賢一郎 84-86, 89  
折井美耶子（→高井陽） 9, 175

## カ行

- 金子喜一 26  
神近市子 84, 92, 97, 179, 187, 199  
亀ちゃん 140, 141, 165  
川端玉章 40  
管野スガ（幸徳秋水の妻） 32  
岸田劉生 185, 186

- 《B・Lの肖像》 185, 186  
北原白秋 139  
北村透谷 94  
北村直次郎（俳号は鈴菜） 145, 146  
木下杢太郎（本名太田正雄） 138, 139, 186  
『和泉屋染物店』 138-140  
木村梁一 170  
清宮彬 38, 39  
ギル、エリック Gill, Eric 130  
『近代思想』 96, 97  
黒田清輝 139  
黒田鵬心 66, 98, 99, 183  
クロポトキン Kropotkin 26, 27, 96  
『藝美』 130, 192, 194, 195  
古宇田実 22, 23, 32, 33, 117, 136-138  
〈吾楽殿〉 22, 29, 117, 118, 134  
〈水晶館〉 138  
幸徳秋水（本名伝次郎） 7, 17, 32, 96  
ゴーギャン（ゴーガン） Gauguin 38  
『國民新聞』 72, 74, 88, 173  
兒島喜久雄 31  
小杉未醒 31, 123, 136  
《水郷》（第5回文展への出品作品） 136  
《豆の秋》（第6回文展への出品作品） 123  
小林哥津（小林清親の娘） 63-65, 79, 83, 97, 179, 187  
小林清親 63, 79  
小林祥作 79  
小林徳三郎 184  
小宮豊隆 194, 195  
「圖案の藝術化」 194, 195  
コムトン＝リキット、アーサー Compton-Rickett, Arthur 37  
『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革者』 37
- サ行**  
斎藤與里 121  
サウス・ケンジントン博物館（→ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館） South  
Kensington Museum 132  
坂井犀水（本名義三、雅号は雪堂） 8, 29, 39, 76, 122, 134, 135, 175, 183, 199, 204  
堺利彦（雅号は枯川生）（→『平民新聞』） 17, 18, 35, 36  
「理想郷」（抄訳）（→モリス『理想郷』） 18, 34-36

- 『ザ・ステューディオ』 *Studio, The* 19, 127, 144, 146, 149  
佐藤春夫 99, 100  
    「泉と少女」 100  
志賀直哉 117  
式場隆三郎 147  
島田謹二 100  
嶋中雄作 17, 95, 96  
島村抱月 66, 95  
ジムスン、アーネスト Jimson, Ernest 130  
社会主義同盟 Socialist League 18, 34, 35, 192  
    『ザ・コモンウィール』 *Commonweal, The* 18, 34, 192  
社会民主連盟 Social Democratic Federation 34, 35  
    『ジャスティス』 *Justice* 34, 35  
『淑女畫報』 200  
『職業の本——実用芸術ライブラリー』 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts* 131  
女子美術学校（現在の女子美術大学） 40, 62, 63, 201  
『白樺』 15, 16, 29, 38, 40, 67, 119, 143  
白樺派 96  
白滝幾之助 15, 19, 20, 38, 116, 186, 197  
白滝しほ（白滝幾之助の妻） 197  
新詩社 139  
    『新小説』 139  
    『新潮』 93  
菅原初 181  
杉浦非水 138  
鈴木三重吉 139  
ストリート、G・E Street, G. E. 31, 32  
ストレンジ、エドワード・F Strange, Edward F. 149  
    「リヴァプール美術学校のニードルワーク」 'Needlework at the Liverpool School of Art' 149  
スレイド純粋美術学校 Slade School of Fine Art 20  
青鞞社 8, 9, 11, 16, 38, 40, 63, 64, 67, 71-74, 77, 79, 80, 82-85, 87-89, 91-98, 100, 101, 172, 173  
    『青鞞』 8, 16, 38-40, 62, 64, 66, 67, 69-73, 75, 77-86, 88-90, 92, 94-97, 101, 140, 143, 171, 172, 179, 181, 202, 203  
関野貞 136  
瀬戸内晴海 10  
    『美は乱調にあり』 10  
セント・ルイス万国博覧会（1904年） St. Louis World's Fair 144

相馬御風 96

ゾラ、エミール Zola, Émile 18

## 夕行

大逆事件 7, 32, 33, 37, 96

ターヴェー、レジュー Turvey, Reggie 20, 22

高井陽（富本憲吉・一枝の長女）（→折井美耶子） 9, 175

『薊の花——富本一枝小伝』 9, 175

高橋大華 92

高橋義雄夫人（岡田三郎助《紫調》のモデル） 138

高村光雲（高村光太郎の父） 20, 24, 137

高村光太郎 19, 20, 24-26, 31, 81, 83, 121, 136, 137, 199

高村豊周（高村光太郎の弟） 24, 25, 37, 137

瀧田樗陰 95

田澤操 69

『多都美』 66, 97, 98, 176, 179

異画会 40, 66, 73, 92, 97, 102, 176, 179

田村松魚（田村俊子の夫） 92

田村俊子 72, 81, 82, 85, 92, 94, 95

「逢つたあと」 81, 82

「同性の戀」 95

『中央公論』 17, 94, 95, 100

中央美術・工芸学校 Central School of Arts and Crafts 20, 21

塚本靖 134

辻井喬 9

『終りなき祝祭』 9

辻潤（伊藤野枝の夫） 97

辻本勇 9

『近代の陶工・富本憲吉』 9

津田青楓 69, 98, 121, 139, 142, 143, 145-147, 165, 176, 194, 195, 198

「職人主義の圖案家を排す」 194, 195

坪井正五郎 124

梯孝二郎 146

デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA) 193

『東京朝日新聞』 33, 37, 173

東京勸業博覧会（1907年） 138, 145, 149

東京勸業博覧会美術館 150

東京芸術大学（→東京美術学校） 7

『東京日日新聞』 84, 87, 90-92, 173, 174

東京美術学校（→東京芸術大学） 7, 9, 15, 19, 21, 23, 24, 26, 31, 33, 37, 40, 63, 76, 117,

120, 125, 133, 136-139, 149

東郷平八郎 19

富本一枝（富本憲吉の妻、旧姓尾竹、雅号は紅吉）（→尾竹紅吉） 9, 10, 12

富本憲吉（雅号は安堵久左） 7-10, 12, 15-41, 64, 66-70, 75, 76, 91, 92, 93, 95, 116-150,  
165-172, 174, 176, 177, 180, 182-201, 203, 204

「椅子の話（上、下）」 126

「ウイリアム・モリスの話（上、下）」 7, 8, 31, 32, 34, 36, 37, 40, 67-69, 126, 130, 133,  
191

《歌ひかつ昇りゆく雲雀と咲かぬタンポポ》（『番紅花』の扉絵） 185

《梅鶯模様菓子鉢》 122-124, 137, 142, 150, 167, 168

《温暖》（『番紅花』の扉絵） 184

《女の顔》（『番紅花』の裏絵） 180

「工藝品に関する手記より（上）」 126-128

「室内装飾漫言」 27, 68

「新居秋興」 197

《ステインド・グラス図案》（1907年の東京勸業博覧会への出品作品） 149, 150

「拓殖博覧会の日」 129, 137

「東京に來りて」 192

富本憲吉氏圖案事務所（→美術店田中屋） 188-196

『富本憲吉模様集 第一』 203, 204

《人魚のよろこびと花をまつ蒲公英の葉》（『番紅花』の表紙絵） 185

「半農藝術家より（手紙）」 129, 130

「百姓家の話」 130

「法隆寺金堂内の壁畫」 27, 37

「模様雜感」（1913年） 148

「模様雜感」（1914年） 194, 195

「模様より模様を造る可からず」 165-169, 171, 174, 190, 204

「大和の安堵久左君より來信の一節」 123, 125, 128

富本祥二（富本憲吉の弟） 198

富本豊吉（富本憲吉の父） 128

富本のと（富本憲吉の祖母） 198

富本ふさ（富本憲吉の母） 198

トルストイ Tolstoy 26, 27

## ナ行

永井荷風 79

中江兆民 94

中澤弘光 139, 140

長田秀雄 138

長沼智恵子（のちに高村光太郎の妻） 81-83, 121, 180

中野初子 71-73  
長原止水 199  
夏目漱石 139, 194, 195  
    漱石山房 139, 195  
    木曜会 195  
鍋井克之 185  
奈良皇室博物館 27, 28  
新妻莞 79  
新家孝正 20  
西村陽吉 77  
ニーチェ Nietzsche 165  
日本民藝館 167, 168  
ネイラー、ジリアン Naylor, Gillian 11, 12  
    『ウイリアム・モリス』（編）（訳書題同左） *William Morris by himself* 11

## ハ行

白馬会 138  
橋口五葉 138  
    《此美人》 138  
浜田四郎 143  
原信子 179  
パリ万国博覧会（1900年）Exposition Universelle, Paris 138, 145  
バーン＝ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward 31, 32, 34, 191  
バーンズリー兄弟 Barnsleys, The 130  
パンの会 139  
ビアズリー、オーブリー Beardsley, Aubrey 144  
日蔭茶屋事件 97  
『美術週報』 185  
『美術新報』 7, 8, 22-24, 27, 31, 32, 37, 39, 40, 67, 76, 118, 120, 122-126, 129, 133-137,  
139, 140, 142, 144-146, 148, 170, 171, 175, 178, 183, 186, 191, 193-195, 199, 203,  
204  
美術店田中屋 185-188, 192, 193, 198, 204  
    『卓上』 185, 188, 199, 204  
    富本憲吉氏陶器及素描展覧會 204  
    富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覧會 186, 187  
    富本憲吉氏圖案事務所（→富本憲吉） 188-193  
日比翁助 138  
ヒューズ、アーサー Hughes, Arthur 193  
平塚らいてう（本名明子） 8, 16, 17, 38, 39, 63-66, 70-92, 94, 95, 101, 172, 174, 178, 179,  
182, 201-203

- 「新らしい女」 95  
「元始女性は太陽であつた」 63, 95  
塩原事件（煤煙事件） 74  
「獨立するに就いて兩親に」 202  
福島於菟吉 98, 99, 179  
藤嶋（藤島）武二 138, 139  
『婦人公論』 95  
『扶桑新聞』 174  
「冬の時代」 7, 8  
ブラングィン、フランク Brangwyn, Frank 20  
『文章世界』 194, 195  
文展（文部省美術展覧会） 29, 82, 84, 86, 87, 91, 92, 116, 123, 136, 140, 145, 170, 174-176, 178-180  
『平民新聞』 7, 17-19, 26, 32-36  
平民文庫菊判五銭本 18  
ホイッスラー、ジェイムズ Whistler, James 19  
『方寸』 135, 139  
ハウム、チャールズ Holme, Charles 145  
堀保子（大杉栄の妻） 97
- マ行
- 牧こむめ 61  
正木直彦 125, 126, 128  
マーシュ、ジャン Marsh, Jan 10, 12  
『ジェイン・モリスとメイ・モリス』（訳書題『ウィリアム・モリスの妻と娘』） *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938* 10  
松井須磨子 66, 179  
マッケイル、J・W Mackail, J. W. 34, 191  
マルクス、カール Marx, Karl 18  
三浦乾也 119  
三笠 178, 180, 183, 184, 198  
水木要太郎 19  
『三田文学』 33, 100  
三越呉服店 122, 138, 140-148, 165, 167, 168, 185, 186, 199, 200  
「今日は帝劇 明日は三越呉服店」 143  
現代大家小藝術品展覧會 122, 140, 141, 145, 167  
第1回十五日会美術工芸品展覧會 146, 147  
第3回十五日会美術工芸品展覧會 185  
第3回小藝術品展覧會 185  
富本憲吉氏工藝試作品展覧會 186

- 富本憲吉・津田青楓工芸作品展 142, 143, 146-148, 165, 168
- 南薫造 7-9, 15, 16, 19-23, 25-32, 37, 38, 40, 67-69, 75, 76, 116, 120, 121, 123, 128-130, 136, 137, 139-142, 145-149, 165, 166, 169-171, 176-178, 183, 185, 186, 191, 193, 194, 196, 199, 200
- 《安藝の海岸》（第7回文展への出品作品） 170
- 「私信往復」 15, 16, 29, 30, 38-40, 67, 68
- 「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」 169, 171, 178
- 《春さき》（第7回文展への出品作品） 170
- 《揺籃》（第7回文展への出品作品） 170
- 《六月の雨》（第6回文展への出品作品） 123
- 宮下太吉 32, 37
- 『明星』 138, 139
- 民芸 191
- 武者小路實篤 64, 181
- 村井知至 18
- 『社會主義』 18
- 森鷗外（本名林太郎） 33, 88, 179-181, 183, 195
- 「サフラン」 180, 183
- 『沈黙の塔』 33, 34
- モリス、ウィリアム Morris, William 7, 8, 11, 12, 17-21, 26, 31-37, 68, 69, 95, 129-135, 137, 140, 146, 171, 192, 193
- 〈ケルムスコット・マナー〉 Kelmscott Manor 129
- 「小芸術」（→「裝飾芸術」）‘The Lesser Arts’ 131, 134, 135
- 『ジョン・ボールの夢』 *A Dream of John Ball* 192
- 「生活の小芸術」（『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』に所収）‘The Lesser Arts of Life’, *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings* 133, 134
- 「裝飾芸術」（→「小芸術」）‘The Decorative Arts’ 131, 132
- 「パタン・デザインングの歴史」（『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』に所収）‘The History of Pattern Designing’, *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings* 133
- 「民衆の芸術」‘The Art of the People’ 132
- モリス商会（→モリス・マーシャル・フォークナー商会）Morris & Co. 26, 140, 191, 193
- モリス・マーシャル・フォークナー商会（→モリス商会）Morris Marshall Faulkner & Co. 32, 191, 192, 193
- 『ユートピア便り』（初出は『ザ・コモンウィール』に連載）（一般的訳書題同左）*News from Nowhere* 18
- 『理想郷』（初出は『平民新聞』に連載）（堺利彦訳書題）*News from Nowhere* 18
- 〈レッド・ハウス（赤い家）〉 Red House 32

モリス、ジェイン（旧姓バーデン） Morris, Jane (née Burden) 32  
森田亀之輔 22-25, 67, 68, 117, 166  
森田草平 86, 91, 101, 139  
    『自叙伝』 86, 101  
    『十字街』 139  
    『煤煙』 86  
森田恒友 139

## ヤ行

八木澤子 179, 181  
八木麗子 179, 181, 187  
保持研子 77, 78  
柳敬介 69, 121, 166, 185, 186, 198  
    《初夏（大和にて）》（第1回二科会展覧会への出品作品） 185  
    《白シャツの男》（第1回二科会展覧会への出品作品） 185, 186  
柳宗悦 168, 191, 199, 204  
山川菊栄 187  
山下新太郎 69, 167  
山本鼎 139  
湯淺一郎 69  
結城素明 123, 139  
横山大観 87, 115  
与謝野寛 139  
吉永春子 9  
    『紅子の夢』 9  
吉原春江 61  
    『讀賣新聞』 31, 99, 136, 141, 142, 167, 169, 179, 183  
    『萬朝報』 72, 99, 188

## ラ行

ラスキン、ジョン Ruskin, John 18, 129, 136  
ラファエル前派 Pre-Raphaelites 32  
リヴァプール美術学校 Liverpool School of Art 149  
リーチ、デイヴィッド Leach, David（バーナード・リーチの長男） 120  
リーチ、バーナード Leach, Bernard 16, 19-29, 31, 68, 69, 116-125, 128, 137, 140-142,  
145, 147, 150, 165-168, 171, 174, 185, 186, 198, 199, 203, 204  
    『A Review（管見）』（柳宗悦訳） 204  
    《箱根》 166  
    「保存すべき古代日本藝術の特色」 171  
リーチ、マイケル Leach, Michael（バーナード・リーチの次男） 147

- リーチ、ミュリエル Leach, Muriel (バーナード・リーチの妻) 120, 147  
リバティエ、アーサー・レイズンビー Liberty, Arthur Lazenby 144  
    リバティエ商会 (リバティーズ) Liberty's 144, 146  
    リバティエ・スタイル (→アール・ヌーヴォー) Liberty Style 144  
レイヴァロック、フローレンス Florence, Laverock 149  
    《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》 *Appliqué and Embroidered  
    Hand-Screen* 150  
ロウマックス、チャールズ・J Lomax, Charles J. 167  
    『風雅なる英国の古陶器』 *Quaint Old English Pottery* 148, 150, 167, 168  
ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel 32  
ロダン Rodin 64, 65  
ロンドン美術学校 London School of Art 19, 20

## ワ行

- 『早稲田文學』 96  
渡邊澄子 9  
    『青鞥の女・尾竹紅吉伝』 9

## 初出一覧

この著作集3『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』における「緒言」および第一部「出会いから結婚まで」を構成する四つの章の各論考の初出は、下記に示すとおりです。ただし上梓するにあたり、全体として、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。

### 緒言

「富本憲吉と一枝の家族の政治学（Ⅰ）」『表現文化研究』第8巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2008年、43-47頁。

### 第一部 出会いから結婚まで

#### 第一章 富本憲吉と尾竹一枝の出会い

「富本憲吉と一枝の家族の政治学（Ⅰ）」『表現文化研究』第8巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2008年、47-75頁。

#### 第二章 一枝の進路選択と青鞥社時代

「富本憲吉と一枝の家族の政治学（Ⅱ）」『表現文化研究』第8巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2009年、159-200頁。

#### 第三章 憲吉の工芸思想と模索的实践

「富本憲吉と一枝の家族の政治学（Ⅲ）」『表現文化研究』第9巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2010年、129-164頁。

#### 第四章 憲吉と一枝の結婚へ向かう道

「富本憲吉と一枝の家族の政治学（Ⅳ）」『表現文化研究』第9巻第2号、神戸大学表現文化研究会、2010年、165-202頁。

## 著者について

中山修一（なかやま・しゅういち）

1948年12月、熊本市に生まれる。東京教育大学農学部林学科木材工学専攻卒業、続いて東京教育大学大学院教育学研究科修士課程美術学（工芸・工業デザイン）専攻修了（現在の筑波大学）。1974年4月、助手として神戸大学に職を得、その後、講師、助教授、教授を歴任。1987-88年にブリティッシュ・カウンシル（British Council）のフェローとして、また1995-96年に文部省（現在の文部科学省）の在外研究員として、主として王立美術大学（Royal College of Art）とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victoria and Albert Museum）で英国デザイン史の研究に従事。2003-14年、ブライトン大学客員教授（Visiting Professor at the University of Brighton）。2008年の学術雑誌 *The Journal of Modern Craft*（Berg Publishers, Oxford）の創刊時における国際諮問委員会（International Advisory Board）の委員。2013年3月に定年により神戸大学を退職し、それ以降、阿蘇山中の庵に蟄居し、執筆活動に専念する。専門はデザイン史学。

現在、神戸大学名誉教授、博士（学術）。英国にあつては、王立芸術協会（Royal Society of Arts）の終身会員（Life Fellow）、およびウィリアム・モリス協会（William Morris Society）の終身会員（Life Member）。

訳書（共訳を含む）に、ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』（晶文社、1983年）、ハワード・ヒバード『ミケランジェロ』（法政大学出版局、1986年）、ステュアート・マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』（玉川大学出版部、1990年）、アヴリル・ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』（法政大学出版局、1992年）、ジャン・マーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』（晶文社、1993年）、およびポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』（鹿島出版会、1997年）。