



富本憲吉研究 : 富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す

中山, 修一

(Issue Date)

2019-08

(Resource Type)

book

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100476418>



中山修一著作集 5

富本憲吉研究

はじめに——著作集5の公開に際して

ここに公開する著作集5『富本憲吉研究』は、富本憲吉というひとりの人間の主たる特徴をなすモダニストとしての側面に焦点をあて、その文脈に沿ってその生涯を描いたものです。

工芸は、あるいはデザインは、誰のためにあるのでしょうか。その場合の形や色や模様は、どのような観点に立って造形されなければならないのでしょうか。そのとき、必要とされる製作の手段は、手なのでしょうか、それとも機械なのでしょうか。こうした主題に対して富本憲吉は、その生涯にあって、どう対峙し、思考したのでしょうか。

私は、この著作集5『富本憲吉研究』の執筆をとおして、夫婦や家族という集団的な単位からは逆に見落とされがちな、これ以上分割できない個という単位において凝縮されている、富本憲吉の生き方の一端を歴史的に探索する機会をもつことができました。読者のみなさまには、「富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す」——この論点のもと、一緒に検討に加わっていただければ幸いです。

二〇一九年九月五日

秋へ向かう阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて

中山修一

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）。

中山修一著作集 5

富本憲吉研究

富本憲吉という生き方
——モダニストとしての思想を宿す

2019年8月

中山修一著作集5
富本憲吉研究

富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す

目次	二
緒言	四
第一章 幼少年期の美術と政治への関心	八
一. 家庭環境と学校生活	
二. ウィリアム・モリスの「理想郷」を読む	
第二章 日本におけるウィリアム・モリス	一一
一. 果たしてモリスとは何者なのか	
二. 『平民新聞』に至るまでのモリス紹介	
第三章 東京美術学校の図案教育への不満	一五
一. 独創性不在の図案教育	
二. 模倣による処女作の展覧会出品	
第四章 モリス研究の深化と政治的信条の形成	二〇
一. モリスの思想と実践を独習する	
二. 政治的信条と徴兵忌避	
第五章 いざ、ロンドンへ	二七
一. モリスの社会主義を巡る空気	
二. ふたつのモリス伝記の存在	
第六章 ロンドンでの学びの場	三三
一. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館	
二. 中央美術・工芸学校	
第七章 帰国してから	四五
一. バーナード・リーチとの出会い	
二. 製作と結婚を巡る苦悩の共通構造	
第八章 「ウィリアム・モリスの話」の執筆	五四
一. 帰国後の政治、文学、美術を取り巻く状況	
二. 執筆に隠されたモリスの社会主義	
第九章 デザイン思考の萌芽	六三
一. 西洋的価値の相対化と多様な表現への関心	
二. 民間芸術と半農半美術家	
第一〇章 モリス思想の内面化の実相	七五
一. モリスの芸術観との対照	
二. モリスの製作手法への批判	

第一章 「精神的な放浪生活」の陰影	八四
一. 「陶器師」誕生	
二. 模倣への不安と羞恥	
第二章 過去の模倣から作家の個性へ	九五
一. 「模様より模様を造る可からず」	
二. 富本憲吉圖案事務所の開設	
第三章 封建的な家制度の否定	一〇八
一. 尾竹一枝との結婚への道	
二. 家庭生活のなかのモダニズム	
第四章 安堵村での製陶の開始	一二四
一. 安価な実用陶器の量産へ向けて	
二. 骨董趣味批判と模様の独自世界の主張	
第五章 再び東都の荒波のなかで	一三五
一. 民芸運動との対峙	
二. 国家管理の芸術と教育への嫌悪	
第六章 量産の実践とデザイン思考の深化	一四七
一. 量産陶器の試作と西洋モダニズムの影響	
二. イデオロギーと技法の「進歩」	
第七章 京都での再起	一五八
一. 凶案権の主張と追憶の形象化	
二. 「抽象性」の模索とインダストリアル・デザインの展望	
第八章 晩年を生きる	一六九
一. 最後の展覧会とバーナード・リーチとの別れ	
二. ウィリアム・モリスと尾形乾山への帰着	
おわりに	一七九
跋	一八四
注	一八七
図版	二二二
図版出典	二四二
索引	二四六

凡例

- 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。
- 本文中《 》は作品名を示し、〈 〉は建物の名称を表わしている。
- 本文中の【 】は図版の参照番号を指し示している。
- 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。

緒言

富本憲吉（一八八六—一九六三年）は、いうまでもなく、大正と昭和の両時期を通じて活躍した日本を代表する「陶芸家」のひとりである。しかしながら、「陶芸家」という用語は、今日にあって一般化している名称であって、富本自身は、ほとんど「陶芸家」という用語は使っていない。はじめて焼き物をつくる自分を意識したとき、富本は「陶器師」という言葉でもって自らを呼んでいるし、しばしば「陶工」、晩年には「瀬戸物屋」という言葉も使う。同じように、陶器をつくることは、「陶芸」ではなく「製陶」、仕事場については、「アトリエ」や「工房」ではなく「工場」という呼び方が、日常的な言い慣わしとなっていた。また、絵画のような純正美術（当時は「純粹」ではなく「純正」）においても、工芸のような応用美術においても、その区別なく、ものをこしらえることを意味する用語としては、「制作」ではなく「製作」という言葉が、当時美術界で広く用いられていた。そのようなわけで、本稿においては、存命中の本人によって認識され、使用されていた用語法や、その時代に一般に流布していた言葉や概念が、状況に応じて再利用されることになる。つまりそこには、今日的な用語法と概念でもって過去を読み解くのではなく、あくまでも過去を、その時代に留め置いたままの状態、その様態の内実を描写することが意図されており、それによって、より鮮度の高い富本の実相を、可能な限り再現してみたいと考えている。

それでは、富本憲吉を構成する陶工としての様態の実相とは、とりわけ彼の造形思想とは、一体何だったのであろうか。富本が死去して一七年が経過した一九八〇（昭和五五）年に美術評論家の今泉篤男は、次のように書いた。

富本憲吉（一八八六—一九六三）は、一つの思想を持った作家であった。一つの思想というには、彼の思想は必ずしも学究者のような体系的な秩序を持たなかったかもしれない。また、そういう意味では、生涯を通じて混沌とした夾雑物を含んだものだったかもしれない。が、少なくとも己の裡に一つの思想を抱こうとした陶芸家であった。若い時期、富本憲吉は、東京美術学校の建築科で学び、室内装飾のことを研究しようとしてイギリスに渡り、そこでウィリアム・モリス（一八三四—一九六）の作品と思想に傾倒したことはよく識られていることだ¹。

そして今泉は、「私自身のモリスについての不勉強を棚に上げて想定するわけであるけれども、富本憲吉がウィリアム・モリスから学んだ思想の、陶芸家としての富本憲吉の上に投影したこととして私は三つのことを考えている」²と、前置きしたうえで、「アマチュアリズム（amateurism）（ディレッタンティズム）の尊重」「模様についての示唆」「大量生産に繋がる問題」——この三点を挙げて、詳しく論じている。その指摘は、資料に基づき厳密に実証されたものではないが、富本を「一つの思想を持った作家」とみなす見解は、示唆に富んでおり、今日にあって、大いに検討の余地を残しているといえる。

さかのぼって、一九二六（大正一五）年二月七日の『東京朝日新聞』に目を移すと、前年の一月に富本が刊行した第一エッセイ集である『窯邊雑記』に対しての書評を、建築

家の岡田信一郎が書いている。富本の卒業製作の指導教官が岡田であった。その書評は、「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」と題された長文で、そのなかで岡田は、富本の陶器にも、この著書にも、美しい「詩情」を見出し、こう叙述した。

「土を化して玉となす」と言ふ語は、支那陶師が陶器に對する理想と言はれる。然し富本君は土を化して詩となした。玉を愛する事に疎い私達日本人にとっては彼の土で作った詩は玉以上の價值がある。常に土を以て詩を作る彼はこの『窯邊雜記』では至る所に美しい詩を讀ませてくれる³。

そして岡田は、富本の思想に、全き「近代人」、つまりは「モダニスト」を見出した。

彼は又言ふ「千百の宋窯の作品〔原文は「仿古」〕が出來上がるよりは、一つの拙くとも現代に生れた陶器を見たい」（一一〇頁）と、やはり彼は近代人だ⁴。

さらに岡田は、富本の所説に、ウィリアム・モリスに倣う「建築論」を見た。

建築家である私にとっては、彼の建築に對する一々の言葉が強く響く。……美術學校で學習し、欧米にも渡航し、印度にも見學した。然しウキリアム・モリス、と、同じように、建築に對する研究は、彼を廣い工藝の理解に導いて、モリスが工藝に志したに對して、彼は陶器に走つた。それ故にモリスの言説がしばしば建築に觸れるやうにこの雜記の中にも、建築が時々引合に出される。しかして彼の深い理解が、職業的に墮し易い私達の心をおのゝかす事がある⁵。

このように、『窯邊雜記』を読んだ岡田は、疑いもなくそのなかに、富本の「近代人」としての「詩情」と「建築論」を読み解いていたのであった。換言するならば、この書評のきわだつ特徴は、富本を近代人（モダニスト）としてみなしたうえで、その造形觀に内包されたロマンティシズム（詩情）とモダニズム（思想）について言及したことであり、同時に、それを支える母体として、ウィリアム・モリスの業績に着目した点であった。

この書評が紙上に現われた一九二六年という年は、ヨーロッパに目を向けると、校長のヴァルター・グロピウス設計によるバウハウスの新校舎がデッサウに完成し、モダニズムという新しい造形教育の理念を視覚的に象徴する建築デザインが誕生した、歴史的に見て特筆すべき年だったのである。

それでは、デザインにおけるモダニズムとは、どのような原理によって成り立つイデオロギーであろうか。参考までに、ポール・グリーンハルジュが指摘するデザインにおける近代運動モダン・ムーヴメントの歴史区分と構成要素（特徴）について、ここに紹介しておきたい⁶。グリーンハルジュは、自らの編著になる『デザインのモダニズム』のなかで、デザインの近代運動をふたつの段階に区分する。最初の「先驅的段階」として、一九一九年の第一次世界大戦終了後から、一九三三年のヒトラー政権の誕生までの、バウハウスをはじめとする各地各国で展開された近代精神の発露としてのデザイン運動の時期。そして、次に訪れる「國際様式段階」として、一九三二年のニューヨーク近代美術館で開催された「國際様式」展か

ら、反モダニズムないしはポスト・モダニズムの動きが顕著になる一九七〇年代の終わりまでの、モダニズムの視覚的な原理が国際的に浸透してゆく時期。このふたつの段階によって近代運動は展開されたことを、グリーンハルジュは指摘するのである。さらに続けてグリーンハルジュは、国際様式が出現する以前にあって展開された理論面での構成要素について、次の一二の特徴を列挙する。

- 一 反細分化
- 二 社会倫理
- 三 真実
- 四 総合芸術
- 五 技術
- 六 機能
- 七 進歩
- 八 反歴史主義
- 九 抽象性
- 一〇 国際主義／普遍性
- 一一 意識革命
- 一二 神学⁷

この構成要素のどの特徴を、富本の作品と主張は体現しているのでしょうか。たとえば、今泉が指摘する「一つの思想」は、「社会倫理」を連想させるに十分であるし、『窯邊雜記』のなかから岡田が引用した「千百の宋窯の作品〔原文は「仿古」〕が出来上がるよりは、一つの拙くとも現代に生れた陶器を見たい」という富本の言葉は、すぐさま「反歴史主義」あるいは「真実」との関連を想起させる。さらにはまた、富本が当初から実践しようとしていた量産陶器への願望は「技術」と、造形における機能主義の要求は、間違いなく「機能」と結び付くであろう。

あえていうならば、富本を「一つの思想を持った作家」とみなす今泉篤男の分析内容、そして、富本を「近代人」とみなした岡田信一郎の書評内容、それに加えて、ポール・グリーンハルジュのモダニズムに関する論述内容——この三点が、本稿「富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す」を考察するにあたっての、基本的土台となる前提部分なのである。

以上の三者の言説を念頭に置きながら、生涯にわたる富本の造形活動と造形思想を通覧したとき、果たして、どのようなモダニストとしての富本の姿が現われてくるのであろうか。ひいてはこれにより、日本における造形の近代化の一端が、どのような特性をもって現像されてくるのであろうか。とりわけ、ヨーロッパにおけるウィリアム・モリスからモダニズムへ移行する過程と、富本におけるその移行過程とのあいだには、どのような異同が存在していたのであろうか。他方、富本が胚胎したモダニズムは、家庭生活という、公的な場ではなく私的な場のなかにあっては、それはどのように実践されていったのであろうか。

それではこれより、歴史のなかに残された富本本人の言説と、周囲の人びとによる富本

著作集5『富本憲吉研究』
富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す
緒言

評とを主たる分析のための資料として援用しながら、富本にかかわるモダニズムについて
論述してゆくことにする。

第一章 幼少年期の美術と政治への関心

一. 家庭環境と学校生活

自らの生い立ちについて、後年富本は、ふたつの回顧録のなかにあって短く語っている。ひとつは、一九五六（昭和三一）年に口述され、没後の一九六九（昭和四四）年に刊行された文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』（第一法規）に所収されている「富本憲吉自伝」で、もうひとつは、亡くなる前年の一九六二（昭和三七）年に『日本経済新聞』に連載された「私の履歴書」である。主としてこのふたつの資料に基づき、以下に富本の幼少年期を再構成してみたいと思う。

のちのちの記憶が語るところによると、富本は、一八八六（明治一九）年六月五日、奈良県生駒郡安堵村東安堵九五番地に生まれた。この地は、徳川時代は天領で、風光に恵まれた地形をもち、村の西北、直線にして二キロばかりのところに法隆寺があり、その北に山が連なり、南に平野が開けていた。また、西に龍田川、南に大和川、東に富雄川が流れ、いずれもこの村の南に位置する一種の沼へと流れ込み、大和盆地から大阪へ流れ出るようになっていた。富本家は代々続くこの土地の庄屋であった。この地域は法隆寺との結び付きが強く、お堂ひとつに、ひとつの部落が対応し、何かあるたびに村人が集まり奉仕活動を行っていた。富本の部落は伝法堂に属しており、こうした土地柄もあって、幼少のころから憲吉は法隆寺に深い親近感をもって育っていった。

憲吉の父は豊吉といった。大阪の漢学塾で修業した人で、豊かな支那趣味をもち、漢詩をつくり、南画を描いた。豊吉は敬愛する竹田孝憲の名に因み、また憲法発布が近いということもあって、その子に「憲吉」という名を授けた。母ふさは、隣り部落の西安堵に住む大西源太郎の長女であった。源太郎も南画を描き、富岡鉄斎をはじめ多くの南画家との交流をもっていた。そのなかの嘯園しやうえんという河内の国の人から、数え年で八歳くらいのときに憲吉は、蘭や竹などを素材に南画の手ほどきを受けている——すでに入学していた村の小学校（尋常科）の生徒のときのことであろうか。同じくそのころ憲吉は、習字に加えて漢文を教えようとする父豊吉によって、孝経という本の素読を強いられている。また、維新の以前にあっては苗字帯刀御免みょうじたいとうごめんの家柄であったことから、左利きでは刀が抜けないという旧弊な考えから、無理に右利きに変えられてもいる。晩年憲吉は、利き腕を変更されたことが自分のその後の心理に大きな影響を及ぼしたと回顧している。しかし豊吉は、父としての優しい側面も一方で持ち合わせていた。しばしば憲吉を連れ立って、鉄砲打ちや魚釣りに出かけた。ある日ふたりは大和川へ行った。しかし一匹も釣れず、帰ろうとしたとき、河原に土器が顔をのぞかせていた。心をひかれながら、掘り進めてゆくと、完全な姿で現われてきた。祝部土器はふりべで堤子ひさげという種類のものであった。また、あるときなどは、苔むした庭に面した座敷で晩酌をしながら、同じ机で食事をする憲吉に向って、有田と支那の染め付けの色合いや味の違いなどについて講じた。それでも、芸術家のだらしなさをよく目にしていた豊吉は、憲吉を芸術家にさせる気など全くなかった。

もっともその父は、日頃は安堵村の家を空けていた。というのも、豊吉は奈良と京都間の鉄道の仕事に関係しており、妹と弟を連れて奈良に住んでいたからである。そうしたこともあって、憲吉は、祖母とふたりきりで、昔ながらの古い村の家で暮らしていた。祖母

は、村の娘たちを集め、一種の寺小屋式によって裁縫を教えていた。糸の紡ぎ方、織り方、染め方にはじまり、礼儀作法から日常の教養までを指南していた祖母の傍らで、憲吉は紅花べにばなを使って染め物などをしながら遊んだ。さらには、ちりめんちりめんに綿などを詰めた細工物をつくる際には、牛若丸や弁慶、桃太郎などの目鼻を描くのが憲吉の役目であった。こうして憲吉は、手工芸の熟練の楽しみを徐々に感じ取っていった。一方、あまりにも早い段階から習字や漢籍を教えようとする父親の厳しさを見兼ねた祖母は、富本家に付属する尼寺に下宿していた川口伊慎かわぐちいしんという学校の先生に、家賃の代わりに孫に算術を教えるように頼んだ。憲吉は、すぐにも算術のおもしろさに気づくと、毎晩楽しんでそこへ通い、尋常科を卒業するころには、面積や体積を求める問題が解けるようになっていた。数え年の一〇歳になるとき、斑鳩いかるが高等小学校に入学した。このときはまだ校舎の建設が間に合わず、法隆寺の南大門の西側の荒れ果てた大きなお堂で、半年か一年を過ごした。そして入学して二年後の一八九七（明治三〇）年三月に、憲吉は父豊吉を亡くし、富本家の家督を相続することになった。このことについては、憲吉は多くを語っていない。しかし、その後入学する郡山中学校時代を振り返って、学校に興味がなく、あまり登校せず、一週間に二日休むのが普通になっており、この間、時計を分解しては組み立てることに熱中した、と回想している。自らが語るように、怠け生徒の見本のようなもので、成績は中くらいであった。それでも数学は得意だった。卒業するまでには、微分に積分、それに解析も、自分独りでできるようになっていた。中学校の四年のときのことであったであろうか、日本美術院の展覧会が奈良に来たことがあった。奈良東大寺の大仏殿前の回廊に展覧するもので、そのとき憲吉も勧められて一般募集に応募した。作品は、法隆寺の金堂の壁画を模写したものであった。模写といっても、実物を描いたものではなく、誰かが模写したものを手本に、さらに描き出したものである。ところが、思いもかけず、これが見事に入選した。のちに憲吉は、自分が将来工芸の道を歩むようになったのは、振り返って考えてみると、ひとつには、祖母になだめすかさ絵筆をもったこと、そしていまひとつには、この日本美術院の展覧会に入選したことがきっかけになっていたのではなかったか、と述べている。

しかし、ここで、さらにもうひとつのきっかけを付け加えることが可能ではないだろうか。というのも憲吉は、この郡山中学校に通っていたときに、英国の詩人にして工芸家、そして社会主義思想家でもあるウィリアム・モリスの存在に気づいているからである。それは、その後の憲吉の生涯に大きな影響を及ぼすことになる、大事件であったにちがいがなかった。

二. ウィリアム・モリスの「理想郷」を読む

最晩年の一九六一（昭和三六）年に、富本憲吉の「作陶五十年展」を記念して日本橋の「ざくろ」で座談会が開かれた。そのなかで、「…… [英国へ] 行く前からモリスを研究するつもりで」という、英国留学とモリス研究についての質問に答えて、富本はこう述べている。

そうです。私は友達に、中央公論の嶋中雄三うまなかゆうぞうがおり、嶋中がしよつちゆうしよつちゆうそういう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。それにモリスのも

のは美術学校時代に知っていたし、そこへもつてきていちばん親しかつた南薫造がイギリスにいたものですからフランスに行くのごまかしてイギリスに行った¹。

富本と同郷の嶋中雄三（弟の「嶋中」と区別するためであろうか、本人による表記は「島中」）は、大正、昭和期の社会運動家で、のちに東京市会議員などを務める人物であり、富本とは六歳年上にあたる。しかし、中央公論社に一九一二年（大正元）年に入社し、その後社長を務めることになるのは弟の嶋中雄作であり、上で引用した「中央公論の嶋中雄三」という富本の記憶には混乱がみられる。一八八七（明治二〇）年二月の生まれである雄作は、したがって一八八六（明治一九）年六月生まれの富本と同学年だった可能性があるものの、富本は郡山中学校、雄作は畝傍中学校に当時在籍しており、中学校時代にふたりのあいだでどのような交流があり、とりわけモリスがどのようなかたちで話題になっていたのかはわからない。しかし、雄作は兄雄三の影響のもとに、中央公論社入社以前から社会運動、とりわけ女性の権利拡張に関心をもっていた可能性もあり²、嶋中兄弟のそうした政治的社会的関心を通じて、富本も、社会主義やモリスについての知見を得ていたのであろう。双方が中学校時代を過ごした奈良県での週刊『平民新聞』の購読数は、おおよそ二四部であった³。当時富本家で購読されていたことを示す資料は残されていない。したがって、富本が「中学時代に読んでいた」という『平民新聞』も、嶋中兄弟によって貸し与えられたものだったのかもしれない。

富本がモリスを知ったのは、こうした『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。とくに「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、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。

第二章 日本におけるウィリアム・モリス

一. 果たしてモリスとは何者なのか

それでは、中学校の生徒だったころに富本が興味をもったウィリアム・モリスとは、どのような人物なのであろう。今日の視点から、短くモリスの生涯を再現してみたいと思う。

周知のように、モリスは、一八三四年三月二四日にロンドン北東郊外のウォルサムストウにある〈エルム・ハウス〉において、父ウィリアム、母エマの三番目の子として生まれた。一三歳のときに、株の仲買人で資産家でもあった父を亡くし、翌年から、モールバラに新設されたパブリック・スクールで教育を受ける。一八五三年にオクスフォード大学エクセター校に入学。当初は聖職者になることを考えていたが、画家を志す学友のエドワード・バーン＝ジョウンズと親しくなったことにより、関心は建築とデザインへと移っていった。一八五六年に、当時ゴシック様式の復興主義者のひとりであった G・E・ストリートの建築事務所に入所。そこで、上級所員であった建築家のフィリップ・ウェブと知り合うも、ラファエル前派の中心的画家として活躍していたダンテ・ゲイブリエル・ロセッティからの強い影響を受けて、絵を描きはじめる。翌年、ロセッティの呼びかけで、オクスフォード大学の学生会館の壁画製作に参加し、そこでモリスは、ロセッティのモデルをしていたジェイン・バーデンと顔見知りとなり、二年後の一八五九年に結婚。新居となる〈レッド・ハウス〉の設計がフィリップ・ウェブに依頼され、他方、家具、調度品の製作が、友人たちの協力によって進められた。

そうした芸術家たちによる共同作業は、中世の職人組織であるギルドに倣うものであり、すぐさま新会社の設立を促し、一八六一年にロンドンのレッド・ライオン・スクウェアの地にモリス・マーシャル・フォークナー商会が誕生。それ以降その会社から、ステインド・グラスや家具、壁紙などのデザインと製作が生み出されていった。とくにこの会社の知名度を高めるきっかけとなったのは、一八六二年の第二回ロンドン万国博覧会における〈セント・ジョージ・キャビネット〉を含む数々の展示作品であり、さらには一八六六年のサウス・ケンジントン博物館（一八九九年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に改称）の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉の室内装飾の施工もまた、高い評判をもたらした。一八七五年には、モリスを単独の経営者とするモリス商会へと改組され、一八八一年には、マートン・アビーに見つけた古い染織工場跡を賃貸により借り受け、それよりのち、染織、織物、刺繍などを製作する工房として利用された。亡くなる五年前の一八九一年には、私家版印刷工房であるケルムスコット・プレスを設立。ここから、いわゆる「理想の書物」が五十数点生み出されていった。

一方で、物語詩『地上の樂園』の刊行が一八六八年からはじまると、モリスは、デザイナーとしてだけではなく、詩人としての名声もまた勝ちえていった。その後の代表的な物語詩の刊行だけでも、一九七二年の『愛さえあれば』、そして一八七六年の『ヴォルスング一族のシガード』を挙げることができる。

さらにこの時期のモリスは、芸術や労働、そして社会主義に関する講演や演説を英国の各地で頻繁に行なっている。代表的な講演として、一九七九年のバーミンガムでの「民衆の芸術」、一八八二年一月の同じくバーミンガムでの「生活の小芸術」、同年二月のロンド

ンでの「パタン・デザインングの歴史」などが列挙されうる。そして一八八二年には、第一講演集として『芸術への希望と不安』を、一八八八年には、第二講演集として『変革の兆し』を刊行する。

初期のモリスの政治的関与は、東方問題協会や古建築物保護協会を舞台に進められたが、一八八三年にはH・M・ハインドマンの率いる民主連盟（翌年に社会民主連盟に改称）に加わるも、意見の対立から翌年社会民主連盟を脱会。次の一八八五年にモリスは社会主義同盟を結成し、機関紙『ザ・コモンウィール』の創刊にも献身的に携わった。モリスは、この『ザ・コモンウィール』に、一八八六年から翌年にかけて、中世のワット・タイラーの乱を主題とした「ジョン・ボールの夢」を、一八九〇年には、革命後の理想社会を描いた「ユートピア便り」を連載する。そしてこの間、しばしば不況や失業にあえぐ労働者たちのデモの隊列に加わり、積極的に政治活動家としての役割を担う。

一八九六年の一〇月三日、ハマスミスの自宅（ケルムスコット・ハウス）にて死去。一八九九年には、バーン＝ジョウンズ夫妻の娘婿のジョン・ウィリアム・マッケイルによる公的伝記『ウィリアム・モリスの生涯』（全二巻）が刊行され、その後、一九一〇年から一九一五年にかけて、娘のメイ・モリスの編集による「ウィリアム・モリス著作集」（全二四巻）の刊行が続く。現在、モリス作品は、主としてヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とウィリアム・モリス・ギャラリーが所蔵し、一方、旧宅（ケルムスコット・ハウス）に本部を置くウィリアム・モリス協会が、ジャーナルの刊行、展覧会や講演会の開催などをとおしてモリス研究とその普及活動に持続的に取り組んでいる。

以上が、現在一般的に語られている、モリスについての簡単なプロフィールである。中学生のころ富本が読んだという『平民新聞』の「理想郷」は、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 *News From Nowhere* の、枯川生（堺利彦）による抄訳であった。今日にあっては、*News From Nowhere* は、「ユートピア便り」と訳すことが通例となっている。

二. 『平民新聞』に至るまでのモリス紹介

富本憲吉が東京美術学校に入学するのが、日露戦争開戦直後の一九〇四（明治三七）年の四月である。おりしもこの時期は、日本におけるモリス紹介の初期の小さなピークを迎えていた。それでは、そのときまでにあって具体的にはどのようにモリスは日本へ紹介されていたのであろうか。

牧野和春と品川力（補遺）による「日本におけるウィリアム・モリス文献」のなかには、一九〇四（明治三七）年以前のモリス紹介の文献として、書籍と雑誌をあわせて、一八点が挙げられている¹。それに依拠しながら代表的な事例を紹介するとすれば、おおむね以下のようなになる。

最初の文献は、一八九一（明治二四）年に博文館から刊行された澁江保の『英國文學史全』で、「第二章 最近著述家」のなかの詩人の項目に「ウ井リアム、モーリス 一八三四年生」²という、名前と生年のみの記載が認められる。

そしてモリスが死去した一八九六（明治二九）年には、『帝國文學』はモリスへの追悼文を掲載し、次のように報じている。執筆者名は「B S」のイニシャルのみである³。

老雁霜に叫んで歳將に暮れんとするけふ此頃、思ひきや英國詩壇の一明星また地に落つるの悲報に接せんとは。長く病床にありしウ井リヤム、モリス近頃稍輕快の模様なりとて知人が愁眉を開きし程もなく、俄然病革りて去る十月三日彼は六十三歳を一期として此世を辭し、同六日遂にクルムスコット墓地に永眠の客となりぬという。彩筆を揮て文壇に闊歩すると四十年、ロセッテ、ス井ンバルンと共に英國詩界の牛耳を取りし彼が一生の諸作を一々品隲せんは我今為し得る所にあらず、まして彼が文壇外或は美術裝飾の製造に預かり、或は過去の實物保存の爲め、また將來社會民福の爲め種々の團躰の中心となりて盡瘁せしところ、其功績決して文界に於けるに譲らざるを述ぶるは到底今能くすべきにあらねば此篇には只近著の英國雜誌を參考して彼が著作の目録を示し、併せて彼が傑作「地上樂園」に付して少く述ぶるところあるべし⁴。

ここからこの追悼文は、『地上の樂園』を中心としたモリスの詩の解説が讚美の基調でもってはじめられるわけであるが、注目されてよいのは、上で引用した書き出しの文のなかにあつて、わずかながら、モリスが工芸家や社会主義者であつたことも連想させるような記述がなされていることである。

さらに一九〇〇（明治三三）年には、『太陽』において上田敏も、ラファエル前派の詩人としてのモリスに言及し、『前ラファエル社』の驍將にして空しき世の徒なる歌人と自ら稱し、『地上樂園』（一八六八—七〇）の歌に古典北歐の物語を述べたり⁵と、短く紹介している。

『帝國文學』や『太陽』以外においても、この時期、『早稻田文學』『國民之友』『明星』などの雑誌をとおして断片的に紹介された形跡はあるものの、とりわけ社会主義者としてのまとまったモリス紹介は、一八九九（明治三二）年に出版された『社會主義』においてがおそらくはじめてであつた。著者の村井知至は、「第六章 社會主義と美術」のなかで、社会主義者へと向かつたウィリアム・モリスの経緯を、ジョン・ラスキンと関連づけながら次のように描写していた。

ジョン、ラスキンとウ井リヤム、モリスとは當代美術家の秦斗にして、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會論を演説せり、……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會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會制度即ち競争的工業の行はるゝ社會に於ては到底美術の隆興を見る可はず、……今日の社會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會主義の制度を以て、其理想となすに至れり、……モリスは社會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⁶、

こうした社会主義者としてのモリスは、その後、週刊『平民新聞』の紙面を通じて、さらに紹介されてゆくことになる。

周知のように、週刊『平民新聞』とは、幸徳秋水や堺利彦らによつて一九〇三（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」を記載すると、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。発行所である平民社の編集室の「後ろの壁の正面にはエミール・ゾラ、右壁にはカール・マルクス、本棚の上にはウィリアム・モーリスの肖像が飾られていた」⁷。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)年二月六日付の第四号の記事【図一】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』のなかのモリスに関する部分を転載したものであった⁸。おそらくその間、この本は発行禁止になっていたものと思われる。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」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としてまとめられ、「平民文庫菊版五銭本」の一冊に加えられるのである⁹【図二】。

こうして見てゆくと、美術学校入学以前にあって文献をとおして富本が知りえた可能性のあるモリスは、おおよそ、上述のような雑誌類によって紹介されていた主として詩人としてのモリス、さらには単行本や『平民新聞』のなかにおいて記載されていた社会主義者としてのモリスということになる。しかしそれは、いまだ断片的なモリスについての情報に止まっていただけではなく、とくに工芸家としてのモリスについてはほとんど紹介がなされておらず、全体的なモリス像の紹介という点からは程遠いものであった。しかも、モリスのような社会主義思想家の紹介は、この時期からさらなる官憲の圧迫の対象となり、その後のいわゆる「大正デモクラシー」の高まりを迎えるまで、衰退の途を余儀なくされるのである。

そうした日本におけるモリス紹介と社会主義を取り巻く状況のなかにおいて、富本は東京美術学校へ進学していった。

第三章 東京美術学校の図案教育への不満

一. 独創性不在の図案教育

富本憲吉の美術学校へ向けての志望の動機は、決して明確なものではなかった。

当時、私は石彫りに心を動かし、自分でも一度手掛けてみたい気持ちもあったので、なんとなく美校を志した¹。

周りの反対はあったものの、富本は、一九〇四（明治三七）年四月から仮入学生として美術学校に籍を置くことになる²。しかし、専門的な分野については、富本にとって全くの未知の世界であった。

中學校を出ると直ぐ無我夢中で美術學校へ入った私は一切模様とは如何なるものかと云ふ事を（極々幼稚な程度で、も）知らなかつた。同じ室の生徒等がウンゲンと云ふ一種の方法を得意げに話して居たのを聞いた事がある。……當時は非常に耳新らしく、そう云ふ新語や上級生のする事を一生懸命で真似たものである³。

この時期、美術学校は、学生たちにとって必ずしも居心地のよいものではなかった。富本の二年先輩にあたる、西洋画科に在籍していた南薫造は、その当時の実技の授業について、日記のなかでこう不満を漏らしている。

学校では球だの角柱だの [の] 画でつまらんものであった。

学校で彫刻とか云ふのをやった。土で変なことをするのである。皆なも左官らしいとか云ふて居た。僕も大ひに不満であった⁴。

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った。教師への疑問が沸き起こる。

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⁵。

富本自身も、美術学校の学生だったころの自分の製作に対する姿勢を振り返り、暗澹たる思いにかられている。

学生時代の事を思い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⁶。

富本は、こうした外国雑誌からの参照について、別の箇所ですらに詳しく、以下のように述懐する。

……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、デコラシオンを借りてコーヒ〔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、先づ下圖が出来上がったものと心得て居た。……

色々な模様を誰れは帳面にして幾冊持つて居る、彼れは大きい袋に幾つ持つて居る、それが我々仲間の模様の出る根源、又その人の偉さにも非常に關係ある様に考へて居た。……學校の文庫にある雑誌と云はず繪はがき帖と云はず、光澤紙に摺られた寫眞版に紙を敷いて鉛筆で上から線を引いた様な跡が一面にある。此れが作品の尊嚴を賤がした悪む可き鉛筆又はペン先きの跡である。

當時は此れを唯一の勉強方法と考へて、未だ題の出ない先きへ先きへと二日も三日も文庫に座り切りで寫しに寫した。又何う云ふ書物に如何な模様があるか、今度文庫で如何な模様の書物を買つたとか云ふ事さえ仲間は非常に秘密にした⁷。

晩年富本は、自分が学生だった当時の教師の教え方を振り返って、さらにこうも述べ、不満をあらわにする。

……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⁸。

おおよそ以上が、富本が在籍していた前後の時期の東京美術学校の実技教育の実態であつた。過去の作例に縛られた製作。雑誌や本からの模倣。教師の前であつての受身的な態度。使用者不在の製作物。実製作の経験のない教師による実技指導。こうしたことに対す

る疑問や不満は、言葉では表わせない何か鬱積する気持ちを富本にもたらしたことであろう。

二. 模倣による処女作の展覧会出品

一九〇七（明治四〇）年三月二〇日から、上野公園内に設けられた三つの会場で東京府の主催による勸業博覧会が開催された。富本にとって、この博覧会が、いわゆる処女作の公開の場となった。展示会場の「東京勸業博覧会美術館は、第一號館の東に位し、面積七百四坪あり、工學士新家孝正氏の設計にして、ローマン、レナイスانس式の建築」であった【図三】⁹。「中央より南半分を日本畫陳列場とし、北半分の東を西洋畫及圖案部、西を彫刻物其他の陳列場」¹⁰にあてられた。したがって、このときの富本の出品作品である《ステーヘンドグラツス圖案》【図四】は、この美術館の北半分の東側に陳列されたことになる。

この博覧会の出品部門は一九部門に分かれ、第二部（美術および美術工芸）と第三部（建築図案および工芸図案）の監査は、このふたつの部門をとおして、便宜上第一科の東洋画から第一二科の工芸図案に分けて行なわれた。全体としての監査数は一、九九〇点、そのうち合格数は八四三点であり、第一一科の建築図案に限れば、監査数、合格数ともに五点で、第一二科に限れば、監査数一九九点、合格数は一四一点であった。美術学校校長の正木直彦が両部門全体の審査部長を務め、第一一科の審査の主任を塚本靖が、第一二科の主任を福地復一が担当した¹¹。塚本は、渡欧のために解囑される一八九九（明治三二）年まで、美術学校で「用器畫法」「建築裝飾術」および「建築裝飾史」の囑託教員を務めた人物で、一方福地は、「……明治二十九年本校〔東京美術学校〕図案科初代教授となったが、校長岡倉覚三と対立して辞職し、同三〇年に帝国図案社を設立して各種図案の注文に応じ、……〔一九〇〇年のパリ万国博覧会からの帰国の〕翌三四年三月には彼は風月堂米津常次郎とともに、パリから持ち帰った美術品、工芸品、諸種の印刷物の展覧会を開き、アール・ヌーヴォーを紹介した」¹²人物であった。もっとも、富本の作品が何か賞を受けた形跡は、『東京勸業博覧会審査全書』には残されていない。

さてそれでは、富本は、出品作である《ステーヘンドグラツス圖案》をどのようにして製作したのであろうか。すでに見てきたように、富本は学生時代の教育に少なからぬ不満や反感を抱いていた。したがって、この博覧会へ出品を決意したときも、学外への出品であったにもかかわらず、製作へ向けての指導を教師たちに仰ぐようなことはなく、独力で完成させようとしたのではないかと推測される。そこで富本は、授業での課題製作のときと同じような要領で、何度も文庫に足を運び、自分の作品の図案に取り入れるのにふさわしい図版を探し出すために、必死に外国雑誌に目を通したものと思われる。そして最終的に選択されたものが、『ザ・ステューディオ』のなかのエドワード・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」¹³において使用されていた図版【図五】と、同じく『ザ・ステューディオ』のなかのJ・テイラーの「グラスゴウの美術家・デザイナー——E・A・テイラーの仕事」¹⁴において使用されていた図版【図六】であったにちがいはなかった。前者の作品は、フローレンス・レイヴァロックの《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》である。「ハンド・スクリーン」とは、うちわのことであり、製作者はリヴァプール美術学校の女子学生であった。当時、ロンドンにあった王立美術ニードルワー

ク学校（現在の王立ニードルワーク学校）を別にすれば、地方にあっては、このニードルワークの分野では、校長の F・V・バレッジの指導のもとにリヴァプール美術学校が優れた教育成果をあげていた。後者の作品は、E・A・テイラーの《ステインド・ガラスの窓のためのデザイン》である。製作者のテイラーは、一八七四年の生まれで、おそらくグラスゴウ美術学校で学び、C・R・マッキントシュの友人でもあった。一九〇一年のグラスゴウ国際博覧会では、グラスゴウの家具製作会社が展示に使う居間のデザインを手掛け、翌年のトリノ国際博覧会では家具やステインド・ガラスを出品している。今日、控え目で繊細な彼のデザインは、マッキントシュの手法の完成版としてみなされている。

富本はまず、《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》の図版の上に紙を置き、手前の女性を引き写し、写し取られた女性を、《ステインド・ガラスの窓のためのデザイン》のなかの女性のイメージへと少しずつ手を加えてゆき、さらに、右上の余白に ‘GATHER Ye ROSES WHILE Ye MAY’ の文字列を二行に分けて配置することによって、基本となる構図を完成させたのではないかと考えられる。次に富本は、このヴァースの意味にふさわしく、女性の左手にバラの花をもたせ、女性の身体の律動的な動きにあわせて、新たに孔雀らしき尾の長い二羽の鳥を一体化させながら、うら若き美しい乙女を象徴する作品へと、さらに全体と細部とを調整し、ステインド・ガラスにふさわしい最終的な図案をつくり上げていったものと思われる。

明らかに、この作品に使用されているヴァースは、一七世紀に活躍したイギリスの詩人、ロバート・ヘリックの韻文「乙女らに——時のある間に花を摘め」からの引用であり、その第一連は下に示すとおりである¹⁵。

Gather ye rosebuds while ye may,
Old Time is still a-flying;
And this same flower that smiles to-day,
To-morrow will be dying.
(Robert Herrick, “To the Virgins, to Make Much of Time”)

時のある間（ま）にバラの花を摘むがよい、
時はたえず流れ行き、
今日ほほえんでいる花も
明日には枯れてしまうのだから。
（ヘリック「乙女らに——時のある間に花を摘め」）

ここでひとつの疑問が発生する。それでは富本は、どのようにしてヘリックの詩を見出したのであろうか。おそらく詩集なり書物なりを参照したと思われるが、それが何であったのかを特定することはできない。しかし、E・A・テイラーの別の作品に、ステインド・ガラスの窓のための水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》（寸法は一五・七×一五・八センチメートル。製作年については、この作品を所蔵しているグラスゴウ・シテイ・カウンシル（博物館群）のファイルには記載されていないが、一九〇四年ころと推定されている。）【図七】があり、それには、バラの花に囲まれた乙女の左右に ‘GATHER

‘YE ROSEBUDS WHILE YE MAY’ のヴァースがふたつに分割され、配置されている。この作品は、『ザ・ステューディオ』で紹介された形跡はなく、もし富本がこの作品を別の外国雑誌なり、資料なりで見っていたとすれば、そこから引用した可能性もある。

富本の作品のなかに認められるこのヴァースについて、さらに次の二点を指摘しておかなければならない。ひとつは、原文の‘ROSEBUDS’（バラのつぼみ）から‘BUD’（つぼみ）が抜け落ち、単に‘ROSES’となっていることである。富本にとって何か特別の意味があったのかもしれないが、表記上の単純なミスの可能性もある。あるいは、予定していたスペースに、うまく配置することができなかったために、やむを得ず、部分的な削除が行なわれたのかもしれない。もうひとつは、‘WHILE’の文字に関してである。そのなかの‘LE’の処理の仕方、つまり‘L’のもっているスペースに‘E’を入れ込むような手法は、マッキントシュの手法として一般的によく知られていたが、マッキントシュだけに限らず、文字に精通し、スペーシングを意識した人びとのあいだにあっても当時広く見受けられた用法であった。富本は、『ザ・ステューディオ』などの英字雑誌のなかにもしばしば現われていた、こうしたアルファベットの文字表現の細部に対して、あるいは文字そのものの図案化へ向かう当時の傾向に対して、注意深い視線を向けていたことになる。そして、そうした観察と影響は、その後、たとえば、卒業製作の作品のなかで使用される文字や、英国留学を前にしてロンドンにいる南薫造に宛てて出された書簡の封筒の表書き【図八】などに、さらに引き継がれてゆくことになるのである¹⁶。

いまひとつの疑問は、乙女の前後に配置されている二羽の鳥についてであるが、これを描くために富本が典拠した図案は何だったのであろうか。その鳥が孔雀であれば、その当時ヨーロッパで流行していた代表的な装飾モチーフのひとつであり、一九〇〇年のパリ万国博覧会以降、美術学校のなかでもアール・ヌーヴォーに対する熱気が漂っていた¹⁷こととあわせて勘案すると、意外にも身近なところにそのインスピレーションの源はあったのかもしれない。ただ、鳥の顔の表情に限っていえば、あたかも、七世紀末期の『リンデスファーンの福音書』や八世紀後半の『ケルズの書』のなかに描かれている素朴で単純化された鳥の目の動きを彷彿させるような図案となっている。

東京勸業博覧会への出品作の製作をとおして、結果的に富本は、その後の製作上の伏線となる、ステインド・グラスに対する関心や、作品の一部に文字を使用する手法への共感といったものを自らの力で引き出すことになったにちががなく、あえていえばこれが、このときの富本にとっての確かな成果となるものであった。しかしながらその一方で、この《ステアーヘンドグラス図案》が他人の作品の模倣から生み出された産物であることは明らかであり、富本にとって忸怩たる思いが残滓したものと思われる。そこで、こうした原初的体験が一因となって、富本をして、英国留学への夢を育ませ、帰朝後一層の恩師たちへの批判を強めさせ、さらにそののち、「模様より模様を造る可からず」という製作理念が生み出されていったと考えても、おそらく間違いのないであろう。すべては、当時の美術学校の図案教育の否定から、富本の造形思想はかたちづくられてゆくのである。換言すれば、皮肉にも、適切なる教育の不在が、適切なる美術家を誕生させようとしていたのであった。

第四章 モリス研究の深化と政治的信条の形成

一. モリスの思想と実践を独習する

すでに引用により紹介したように、晩年富本は、「私も中学時代に平民新聞なんか読んでいた。それにモリスのものは美術学校時代に知っていた」と回顧している。どのようにして富本は美術学校時代にモリスを知ったのであろうか。まず考えられるのは、教師の誰かが授業を通じてモリスを紹介した可能性である。しかしながら、後年学生時代を振り返り、高村豊周は、「大正四年頃に、こういっては悪いが、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」¹と述べている。「大正四年頃」といえば、富本が美術学校を卒業して、すでに六年あまりが経過した時期である。そうであれば富本は、独習により「モリスのもの」を知ったことになる。そのとき、モリスが社会主義者であることをすでに理解していた富本は、人の目を避けるようにして、「モリスのもの」を探し求めたのかもしれない。

見てきたように、授業でコーヒー・セットのデザインが課題として出されたとすれば、文庫（今日にいうところの図書館）に入って、「そう云ふ種類のものならば大抵ステューディオかアール、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」ことが、富本の学生時代の慣例となっていた。また実際に、東京勸業博覧会へ出品作の製作にあたっては、富本は『ザ・ステューディオ』のなかの図版を転写している。そうしたことを考え合わせれば、富本が「モリスのもの」を知りえたのは、学校の文庫が所蔵する『ザ・ステューディオ』のような外国雑誌をとおしてだったのではないだろうか。

明治三〇年代半ばの学生用の参考書、とりわけ外国雑誌は、ある教師の紹介するところによると、以下のようなものであった。

雑誌類にて最も有名なるは、佛の *Gazette des Beaux-Arts. Revue de L'art Ancien et Moderne* 及び *Art et Decoration* (前二雑誌各々一年分代價凡そ卅圓毎月一回發行) 英の *Art journal. Magazine of Art. International Studio* (各金八圓より十二圓位迄孰れも月一回發行) 獨の *Kunst und Decoration. Moderne Kunst* 及び伊の *L'Arte Italiana. Enporium.* 等に御座候。此外圖畫教育家、又畫學生向け雑誌としては、米の *Art Amateur.* (月一回一年凡そ十圓) *Art Interchange.* (凡そ前同様) *Masters in Art* (一ケ年凡そ三圓) 及び英の *Artist* など御座候²。

おそらくこうした外国雑誌が、富本が学生であったころにも、文庫において購入されていたものと思われる。

富本が「モリスのもの」といっているのは、おそらく「モリスの作品」を意味しているのであろう。それでは富本が、創刊された一八九三年から英国へ向けて日本を離れる一九〇八年までにあつて『ザ・ステューディオ』に掲載されていたウィリアム・モリスに関する作品の図版とは、一体どのようなものであったのであろうか。図版が掲載された記事数は、総計一〇点で、図版は延べにして二八点となる³。このなかには、単にモリスのデザ

インだけではなく、モリス商会によって製造されたものや、室内の一部にモリス作品ないしはモリス商会の製造品が使用されている施工例の図版も含まれている。富本のいう「モリスのもの」という言葉を、『ザ・ステューディオ』のなかの「モリスの作品」に限定して考えた場合、これがそのすべてであった。極めて少数としかいいようがない。

『ザ・ステューディオ』をとおして美術学校の文庫で出会った工芸家モリスと、『平民新聞』などを通じて中学校時代からすでに知っていた社会主義者モリスとは、そのとき、どのようなかたちでつながったのだろうか。極めて興味のあるところであるが、それはわからない。その当時までに入手できていたと思われる知識の範囲と量から判断すると、おそらく富本にとって、モリスというひとりの人間のうちに詩と社会主義と美術とが一体となっていることの意味は、謎に包まれたままで、この時期、正確に理解することはできなかったのではないだろうか。あるいはそのこと自体が、実は、富本に想像力をかきたたせることになり、モリスへの強い関心のもとに、英国への留学を決意させる誘因となったともいえないことはない。しかしそれにしても、当時の富本のモリスに関する知識の範囲は狭すぎるだけではなく、量的にもあまりにも少なすぎ、一般的にいつて、留学を決意するに至るにふさわしいものではなかったようにも思われる。それでは、何かほかに特別の知識をこの時期に手に入れていた可能性は残されていないのであろうか。

まず、ひとつ考えられるのは、この時期、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』（初版は一八九七年にロンドンにおいて刊行）⁴を入手し、それを読んだ可能性の有無である。英国から帰国すると富本は、一九一二（明治四五）年に、二回に分けて『美術新報』に評伝「ウィリアム・モリスの話」を発表することになるが、そのときの底本に使われたのが、このヴァランスの書物であった⁵。しかし、富本がこの本を入手したのが、美術学校在籍していたときなのか、ロンドンに滞在していたときなのか、それとも帰国後なのか、それを確定する資料がなかった。もし、美術学校在籍していたときにこの本を入手し読んでいたとすれば、どうだろう。美術家であるモリス、社会主義者であるモリス、そして詩人であるモリスの全体像は、この時期、しっかりと富本に把握されていたことになる。そしてもし、そうした仮説が設定されうとするならば、その書物に触れた結果、のちに引用に示す「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という強い思いのもとに、富本は英国留学を決意することになったとする説明の合理性は、明らかに一段と高まってゆくことになる。もちろんその場合は、「モリスのものは美術学校時代に知っていた」（以下、同様に傍点は執筆者）という富本の言葉は、「図版をとおしてモリスのものは美術学校時代に知っていた」という意味内容に単に置き換えられるだけではなく、「モリスについて書かれたものは美術学校時代に知っていた」ことを含意するものとしてさらに読み替えられる必要性も出てくるであろうし、同じく、「夜大抵おそく近モリスの傳記を讀むで居る」⁶という、『美術新報』への投稿を前にして、富本が南薫造に書き送っている手紙のなかの文言は、「夜大抵おそく近モリスの傳記を讀み返して居る」という意味を含むものとして再解釈されなければならないことになる。確かに、美術学校在籍中にヴァランスの『ウィリアム・モリス』を富本が読んだことを立証するにふさわしい明確な根拠を、現時点で利用可能な資料のなかに見出すことはできない。それでも、「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という、英国留学の動機にかかわる富本自身の述懐に対してより

積極的な裏づけをここで担保しようとするならば、この時期にこの本を富本が読んでいたと推断したとしても、とくに大きな障害は残らないのでないだろうか。なぜならば、最晩年に富本は、自分のイギリス留学の経緯を回顧して、こう述べているからである。

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、……在学中に、読んだ本から英国の画家フリ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ただき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある⁷。

富本のいう「在学中に、読んだ本」、これがまさしく、ヴァランスの『ウィリアム・モリス』だった可能性はないだろうか。もしそうであったとするならば、当時の富本の社会問題への関心と照らし合わせると、「図案家で社会主義者であるウィリアム・モリスの思想」は極めて鮮烈な印象を美術学生である富本に刻印したことになる。ヴァランスはその本の「第一二章 社会主義」のなかで、いみじくも、次のようなことを述べていたのである。

モリスの考えによれば、自分の芸術と自分の社会主義は、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った。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った⁸。

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る存在であった。もし富本がこの時期にヴァランスのこの書物を手にしていただければ、そのなかにみられる、こうした芸術と社会主義にかかわる記述が、間違いなく富本の目に留まったであろう。しかし、富本の在学期間中までにヴァランスのこの書物が文庫に購入された記録は残されておらず、一方、残されている記録によれば、二冊のモリス関連の書籍がそのときまでに購入されていたのであった⁹。

ここで注目されてよいのは、そのうち一冊の『装飾芸術の巨匠たち』のなかで、ルイス・F・デイが「ウィリアム・モリスと彼の芸術」と題した論文をとおして、モリスの主要作品について図版とともに詳しく紹介していたことである。明らかにここでの紹介は、図版の豊富さと適切さという点において、『ザ・ステューディオ』の記事やヴァランスの書物における紹介を凌ぐものであった。しかもこの論文においても、モリスの社会主義の輪郭について言及されている。果たして富本は、この論文を文庫で読んでいたであろうか。これを特定する資料も、残念ながら現時点で見出すことはできない。それにもかかわらず、英国留学の動機にかかわって、「在学中に、読んだ本から英国の……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ただき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある」という最晩年の富本の述懐に記憶違いがないとする前提に立つならば、このデイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」という論文も、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』という書物と同様に、「在学中に、読んだ本」のなかに加えることができるであろうし、それが誘因となって、図版だけでは満足できず「モリスの実際の仕事」を見るために、富本は英国留学へ向けての関心を形成していったとする

推断の可能性も生じてくるのではないだろうか。

さらに加えてもうひとつ注目されてよいのは、もう一方の書籍『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』である。これには、六つの講演録が所収されているが、そのうちのふたつが、モリスの「パタン・デザインングの歴史」（講演五）と「生活の小芸術」（講演六）なのである。前者は一八八二年の二月にロンドンにおいて、後者は同年の一月にバーミンガムにおいて講演されたものである。講演録であるために、図版は存在しないが、この「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」は、現在においてもモリスのデザイン思想を理解するうえでの極めて重要なテキストとなっている。当時文庫に収蔵されていたこの書籍を富本が実際に読んだかどうかを根拠だてることは、『装飾芸術の巨匠たち』の場合と同様にできない。しかし、読んでいたとするならば、週刊『平民新聞』に掲載されたモリスの「理想郷」が翻訳によって成り立っていたことを考え合わせると、モリスの実際の文章に直接触れる機会を、富本ははじめてここでもったことになる。

富本のいう「在学中に、読んだ本」とは、したがって、『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』、「ウィリアム・モリスと彼の芸術」が所収された『装飾芸術の巨匠たち』、および、「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」が所収された『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』の三つの書物のすべてであったか、そのうちの、一冊か二冊だったかの可能性が、現時点で残されることになるであろう。このような経緯にあつて、日本ではじめて、デザイナーとしてのモリスが、美術学校時代の若き富本によって「発見」されたのであった。

二. 政治的信条と徴兵忌避

それでは、その当時の富本の社会主義に対する理解、すなわち政治的信条は、どのようなものであったのであろうか。

郡山中学校に在籍していたころに読んでいた週刊『平民新聞』は、富本が美術学校へ入学した翌年の一九〇五（明治三八）年一月二九日付の第六四号をもって、官憲の弾圧により廃刊へと追い込まれた。この号は、全頁赤刷で、一面トップに「終刊の辭」が掲げられ、その一部は次のようなものであった。

嗚呼平民新聞は如此にして生き、如此にして死す、又憾み無る可き也、否な
平民新聞の名は惜しからざるに非ず、社会主義運動は更に之よりも重きを奈可せん、
蓋して聞く蝮蛇手を螫せば、莊士腕を解くと、今は断ずべきの秋也、故に吾人は涙を
揮ふて茲に廃刊を宣言す¹⁰

一年前にこの新聞を通じてモリスの社会主義に触れていた富本は、その廃刊に接し、どのような思いを抱いたのであろうか。「日本社会主義唯一の機関新聞」を標榜していた週刊『平民新聞』が廃刊の道を選ばなければならなくなったとき、中学校時代にこの新聞と一緒に読んだ嶋中雄作と、そのとき連絡を取り、そのことについて何か論じ合ったかもしれないが、その証拠となるものは見当たらない。しかしながら、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【図九】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）年十一月一四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」¹¹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、陸海軍の凱旋がはじまると、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¹²。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。

東京勸業博覧会には、マンドリンのサークルを通じて友情を育んでいた南薫造も出品していた。《花園》と題された小品で、生い茂る草木に囲まれた、ふたつの煙突をもつ古い一軒の家を描いたものだった【図一〇】。この作品の出品に先立って、南は、自分のヨーロッパ留学について思いを巡らせはじめていた。岡本隆寛によると、「……[南は] 美校時代の日記に卒業を間近にひかえた明治三九年一二月に、学友と一緒に正木校長、黒田清輝、岩村透を訪ね留学先について相談したことを記している」¹³。したがって、この作品は、留学を控えた南の準備作品ともいえるもので、ここに描かれている情景のなかに、すでにヨーロッパの片田舎に対する南の憧れが反映されていたのかもしれない。博覧会の会期は七月三十一日までであったが、もう夏休みに入っていたのであろう、南は安堵村の富本を訪ねている。「古びた北の六畳」¹⁴で、ふたりは語り合った。話題は、ヨーロッパのこと、美術の行く末、そして帰国後の将来などなど、おそらく尽きることがなかったであろう。そして南は、七月二四日、横浜港から博多丸に乗り込み、イギリスへ向けて出航することになるのである。残された富本の胸の内は、どのようなものであったであろうか。文庫に入って外国雑誌をせっせと引き写すだけの図案学習、手本として実作を示すことのない教師たち、社会主義への官憲による弾圧、日露戦争後の凱旋に酔いしれる国民、いずれをとっても、富本には不満だっただろう。そして何よりも、中学校時代から関心を抱いていたウィリアム・モリスの存在が気にかかっていた。富本の英国留学への関心も、こうして徐々に高まっていったものと想像される。

それに加えて、卒業製作を早く提出して海外へ留学しようとした背景に、「徴兵の関係」が介在していた。このことについて、短くこう、富本は述べている。

徴兵の関係があったので卒業制作を急いで描き、卒業を目の前に控えて一九〇九年十月にイギリスに私費で留学しました。普通の美術家と違い留学地をロンドンに選んだのは、当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられたので、指導してもらいに好都合のためでありましたが、実はそれよりも美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したためでした¹⁵。

徴兵令は一八七三（明治六）年に制定されたのち、一八八三（明治一六）年の改正を経て、一八八九（明治二二）年には本格的な大改正が行なわれ、一段と厳しい国民皆兵制となっていた。しかし、この改正徴兵令にも、若干の徴集の延期や猶予（事実上の兵役免除）は残されていた。「第三章 免役延期及猶予」の第十七条から第二十二条までがそれに相当する¹⁶。特定の階層に属する若者たちのあいだでみられた、そうした免役条項をうまく利用して兵役を避けようとする試みは、当時決してめずらしいことではなかったようである。たとえば、夏目漱石は、一八九二（明治二五）年に、徴兵を逃れるために「分家届」を出し、「北海道後志国岩内郡吹上町一七 浅岡方」に籍を移し、北海道平民になっている¹⁷。漱石は、一九〇七（明治四〇）年の四月二〇日に、美術学校で「文藝の哲學的基礎」と題して講演を行っており、おそらく富本もそれを聴講したであろう。また、富本より二歳年上で、一九二一（大正一〇）年に文化学院を設立することになる西村伊作は、日露戦争時、召集令状に対して病気と偽り「不応届」を出すと、神戸からシンガポールへ渡航している¹⁸。その後にあつては、一九一〇（明治四三）年に、「大逆事件」に関連して西村家は家宅捜索を受け、叔父の大石誠之助が、翌年処刑される。結婚後の富本一家が新宮の西村家に約一箇月間滞在し、交流を深めるのは、一九一七（大正六）年のことであった。

本人が述懐しているとおおり、富本の心のなかにも、徴兵を免れたいと思う気持ちがあった。そしてこの理由が、外国留学を家族に説得するうえでの最も有効な材料になったのではないだろうか。さらにいえば、「美術家としてのモリス」は別にしても、「社会主義者としてのモリス」を研究するという渡航目的は、どう見ても、家族に理解してもらえるものではなかったであろう。そのために、「社会主義者としてのモリス」も「イギリス」も、あえて伏せたいうえで、美術家の留学先として当時一般的であった「フランス」を持ち出し、家族の了解を得ようとしたのではないだろうか。富本が、「フランスに行くのごまかしてイギリスに行った」¹⁹と述べていることには、おそらく、そのような富本固有の事情が関係していたものと思われる。いずれにしても、どの国に行こうとも、富本にとって海外へ留学をするということと、徴兵を逃れるということとは、表裏をなすものであった。おそらく南薫造にも、そのことはあてはまったのではないだろうか²⁰。

こうして、南や富本の事例からも推量できるように、戦争のための徴兵制が有能で裕福な若者の目を海外へと向けさせ、その結果、兵役を免除され国外で学んだ若者が、帰朝後日本の美術界の近代化の扉を開くことになるのである。

一九〇八（明治四一）年の夏の帰省も終わり、本格的な卒業製作の時期を迎えた。富本の回想するところによると、「私たちの美術学校時代には卒業制作期というものがあつた。つまり卒業前年の九月から翌年三月までは学科をやらず、制作にかかりきるわけである。……そこで、[図案科に属する] 建築部の私は、夏休み、家に帰ると、さっそくアトリエ付き小住宅の設計にかかり、九月、学校へ行って下図を先生に見せた。担任は岡田信一郎先生で、……この先生に作図を示して『これで卒業させてくれますか』と聞くと、『よろしい。ちゃんと仕上げたら卒業させよう』とってくれた。これをもとに私はだれよりも早くどんどん制作を進めて行った。そして十月にはワットマン全紙（畳一枚よりは少し小さい）に十何枚も室内や細部の図面を描きあげた。……卒業制作を急いだのは、実は、かねて私費で海外留学のもくろみがあつたからである」²¹。こうして富本の卒業製作は、人より早く卒業を前にして完成した。

この作品は、東京藝術大学大学美術館で公表されている限りでは、富本のいう「十何枚」から構成されていたのではなく、家屋全体の外観が描かれた透視図【図一―一】、一階平面図（SHEET 2）【図一―二】、二階平面図（SHEET 3）【図一―三】、四方向からのそれぞれの立面図（SHEET 4-7）、断面図（SHEET 8）【図一―四】、そして詳細図としての、一階ホール（HALL）の窓に使用するステインド・グラス案（SHEET 9）【図一―五】の合計九点から構成されており、そのすべてに、英文で《DESIGN FOR A COTTAGE》の表題と「1909」という製作年が記載されている。縮尺は、一階平面図（SHEET 2）から断面図（SHEET 8）までがすべて五〇分の一で、ステインド・グラス案（SHEET 9）が二分の一となっている。間取りの特徴として、実際には富本のいう「アトリエ付き小住宅」とは異なり、一階の居間（DRAWING RM）に連続させて、舞台（STAGE）のついた音楽室（MUSIC RM）が設けられていることを挙げることができる。そして、それに関連して壁面にも富本らしい特徴を見出すことができる。一階ホールの玄関（PORCH）側壁面の下部に暖炉（INGLE）が備えられているが、断面図（SHEET 8）をよく見ると、音楽家の家にふさわしく、この暖炉の上部パネルに、ひとりの男性がマンドリンのような楽器を抱きかかえて座っている場面が描かれており、この壁面パネルに描かれた、横に長い一枚の装飾用の絵が、富本の作品をさらに特徴づけているのである【図一―六】。製作年の「1909」は、翌年三月の卒業を念頭に書かれたのであろう。こうした若い時期から生涯を通じて、富本は、天皇在位の象徴としての元号を用いることはなく、西暦による年号をおおかた常用した。これもまた、富本の政治的信条とかかわるものと考えられる。

こうして、準備がすべて整った。「美術家であり、社会主義者であるウイリアム・モリスの仕事に接したい」という強い思いを胸に秘めて、一九〇八（明治四一）年一二月一九日、富本は、神戸港から処女航海の平野丸に乗船し、イギリスへと旅立って行った²²。

第五章 いざ、ロンドンへ

一. モリスの社会主義を巡る空気

富本憲吉が乗船した平野丸は、一九〇八（明治四一）年一二月一九日の三時に錨を上げ、神戸港からロンドンへ向けての処女航海の途に就いた。五三日間の船旅だった。平野丸は、年が変わった一九〇九（明治四二年）二月一〇日の水曜日にロンドンに入港。栈橋には、南薫造の姿があった。南は日記に、「午後三時頃 平野丸 入港 富本君來」¹と記す。

のちに富本は、一九六二（昭和三七）年の『日本経済新聞』に掲載された「私の履歴書」のなかで、自分のイギリス留学の経緯を以下のように回顧している。

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²。

富本は、美術学校在学中に関心をもった美術家としてフィスラー（現在における一般的表記は「ホイッスラー」）とウィリアム・モリスを挙げているが、前者の「フィスラー」についていえば、富本が学生時代にとくに強い関心をもった形跡を示す資料は現時点で見出されえず³、したがって、実際上の富本の留学目的を、「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」という一点に絞り込んだとしても、それほど大きな間違いはないであろう。

モリスは、一八九六年にすでに死去していた。それから一三年が経過した一九〇九年に富本は英国に上陸した。それでは、死去から当時に至るまでのモリスを取り巻くロンドンの空気は、一体どのようなものであったのであろうか。

一八九六年一〇月三日にモリスは他界した。レッチレイド駅から干し草用の荷馬車に乗せられたモリスのひつぎは、彼が後年最も愛した〈ケルムスコット・マナー〉のある教会墓地へと運ばれ、そこで、モリスの妻とふたりの娘を喪主とする、簡素ながらも感銘を与える葬式が執り行なわれた。

一九九四年に出版された最も信頼の置けるモリス伝記のひとつである『ウィリアム・モリス——われわれの時代のためのある生涯』の著者のフィオナ・マッカーシーは、モリスの死亡記事を扱った記述箇所、次のような描写を試みている。

目に着くのは、それに続く数日間の死亡記事の多くにあって、主としてモリスは著述家として記憶されていたことである。「詩人、しかも、テニスやブラウニングがまだ健在だった時代にあってさえも、六本の指に数えられるわれわれの秀でた詩人のひとり」と『ザ・タイムズ』は述べているし、『ザ・デイリー・ニューズ』は、「私たちの心に残るまさしく正真正銘の詩の巨匠」と書いている。「英国の中産階級の心のなかに美的共感を目覚めさせた」という意味において、彼が視覚芸術に貢献したことにつ

さらに『ザ・タイムズ』の執筆者は、モリスの政治性を「暖かい心と間違っただけの結果」とみなし、それらは「その人物の強さではなく、弱さを指し示すものであった」⁶と分析した。これらの論評が、モリスの政治性を正確に描写することなく、逆に隠蔽してしまったことは明白である。モリスの社会主義を、詩人としての夢想的な視点から導き出されたセンチメンタルなものともみなし、ある意味で温情的な歪曲を加え、モリスを、政治の世界から切り離して別の世界に意識的につなぎ止めようとする行為は、この時期、保守層の陣営にとって避けて通ることのできない企てであったようである⁷。

「凶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」英国の地に足を踏み入れた富本ではあったが、詩人としての評価は別にして、工芸家であり社会主義者でもあったモリスへの当時のロンドンの空気には、何か物足りないものを感じたかもしれない。しかし、晩年の富本は、このときの滞在を振り返って、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」⁸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が、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。

二. ふたつのモリス伝記の存在

それでは富本は、この英国留学中に、社会主義者としてのウィリアム・モリスの思想にかかわって、どのような方法を使って学習したのであろうか。本人は、これについて全く何も語っていない。これこそが、まさしく、その後の生涯にわたる富本憲吉というひとり人間にとっての、あるいは美術家・富本憲吉という生き方にとっての土台となる思想形成にかかわる重要な部分なのであるが、それを本人の著述物によって語らしめることはできず、そのため、以下の考察は、あくまでも推論の域に止まるものでしかない。

まず考えられることは、モリスが書き残した書物入手し、そこに書かれてある内容をもって、モリスの社会主義に接近したのではないかとということである。しかしながら、モリスの娘のメイ・モリスによって、『ウィリアム・モリス著作集』(全二四巻)がロングマンズ社から刊行されるのは、富本が英国から帰国したのちの一九一〇年から一五年にかけてのことであり、しかもこの『著作集』は、詩歌にかかわる内容が中心をなし、『著作集』に欠落していたモリスの政治的な著述が公にされるのは、同じくメイの手によって編集され、『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』と題された二巻本がブラックウェル社から上梓される一九三六年まで待たなければならなかった。そのため富本は、自らの英国滞在中に、『ウィリアム・モリス著作集』も『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』も、目にすることはなかった。そうであれば、富本が参照したのではないかと考えられるのは、『ウィリアム・モリス著作集』と『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』を構成する、一つひとつの個別の論考や著述ということになるが、それらを図書館から借り出し、読破していった可能性を完全に否定することはできないものの、分量からして、短い滞在期間中にそのすべてに目を通したとはとても考えにくい。それでは、モリスの思想を知るうえでの、比較的容易なほかの手立てはないのか。あるとすれば、富本の英国滞在中までに刊行されていたモリスの評伝を手に入れ、そのなかに書かれてある内容から、モリスの社会主義を学習した可能性である。

当時、モリスに関する伝記としては、一八九九年に出版されたジョン・ウィリアム・マッケイルの『ウィリアム・モリスの生涯』(二巻本)と、それに先立つ二年前の一八九七年に出版されていたエイマ・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』の二冊が存在していた。しかし、この二冊が世に出るにあたっては、幾分複雑な経緯があり、それはおおかた次のようなものであった。

一八九六年にモリスが亡くなると、すぐさま遺族や親しい友人たちのあいだで、モリスの伝記について話し合われた。彼らにとっての関心は、今後心ない書き手によってモリスの人生や作品、さらには家族や交友関係が興味本位に解釈され、暴露されることを避けることにあった。そこで彼らは、モリスの終生の友人であり、仕事上のパートナーであり、かつまた双方の家族にとって相互に信頼を寄せ合っていた、バーン＝ジョウンズ家の娘婿のJ・W・マッケイルにその任を負わせることにした。マッケイルはオクスフォード大学の教授で古典学者であり、その能力という点においてはいうまでもなく、同時に、モリスを取り巻く人びとの思いを反映させることができる立場にあったという点においても、最もふさわしいモリスの公式伝記作家としての役割を担うことになる。当然ながら、その執筆にあたっては、エドワード・バーン＝ジョウンズとその妻のジョージアーナ・バーン＝ジョウンズが協力し、積極的に資料の提供を行なった。しかし、これも当然なことではあるが、その伝記には、幾つかの重要な注文がつけられることになった。それは、モリス本人については、彼が積極的な政治活動家であったこと、また彼の妻のジェインについては、その貧しい出自やラファエル前派の画家ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの愛情問題、そして夫婦にとっては、長女ジェニーがわずらっていた病気に関することであった。つまりバーン＝ジョウンズ夫妻と遺族は、そうした世間に対して表ざたにしたくない問題の記述にかかわっては極力和らげるようにマッケイルに配慮を求めたのであった。マッケイルは、自分に課せられた注文を実にうまく処理し、機敏にも三年後の一八九九年にこの伝記を上梓するのである。

しかし、モリスが亡くなる以前にあって、モリスの伝記を書くことを熱望していた人間がいた。それが、エイマ・ヴァランスである。ヴァランスの経歴については、ほとんど詳しい記録が残されていない。一八六二年生まれの彼は、学者であると同時に牧師であった。また唯美主義者でもあり、資産家でもあったらしい。しばらくすると芸術に傾倒し、教会の仕事をあきらめ、『ザ・ステューディオ』に寄稿するようになる。モリスが亡くなる二年前の一八九四年に、ヴァランスは、伝記を書きたい旨の申し出をモリスに行なっているが、そのときのモリスの返事は、「あなたであろうと、ほかの誰であろうと、自分が生きている限り、そのようなことはしてほしくありません。もし死ぬまで待ってもらえれば、そうしていただいてもかまいません」⁹というものであった。

こうしてヴァランスは、モリスの死後、伝記を書き進めることになるが、すでに公式伝記の執筆をマッケイルに依頼していたバーン＝ジョウンズ夫妻にとって、ヴァランスの伝記がどのようなものになるのかについて心を痛めたにちがいがなかった。そこでバーン＝ジョウンズ夫妻は記述内容に制限を加えたものと想像される。つまり、デザイナー、製造業者、詩人、政治活動家といった公的側面に限ると。そのことは、この伝記の表題にも表われることになる。こうしてヴァランスは、わずかな例外を除いてはモリスの私的側面にいっさい触れることなく、したがって十全な個人の生涯物語としてではなく、公的側面の一

記録として、この『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』を書き上げることになるのである。

この英国滞在中に富本は、J・W・マッケイルの『ウィリアム・モリスの生涯』とエイマ・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』の双方か、どちらかの一冊を手にしたものと思われる。もっとも後者については、すでに前章において論述しているとおり、英国留学に先立って日本で読んでいた可能性も残されている。いずれにせよ富本は、この二冊が上梓されるにあたっての内輪の思惑についてまで、このとき知る由はなかったであろう。しかしながら、たとえわずかであろうとも、事情が許す範囲にあって、双方の伝記とも、モリスの社会主義に触れており、そこから、述べられている内容を手掛かりに学習を進めていったものと思われる。

マッケイルの伝記では、モリスの政治活動については「民主連盟 一八八三——一八八四年」と「社会主義同盟 一八八五——一八八六年」と題して、主としてふたつの章が割り当てられている。しかし、著者のマッケイルと彼の義父のバーン＝ジョウンズが、社会主義に共感を覚える立場の人物ではなかったこともあってか、全体としてそれらの章の記述内容は、モリスの政治活動を積極的に跡づけようとするものではなかった。

他方、ヴァランスの伝記では、「第一二章 社会主義」のなかにあつて、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』において表明されていたモリスの言説を断片的に引用するかたちでもって、モリスの社会主義の側面が紹介されていた。分析も論評も含まないという点で、記述の仕方は、機械的ではあるが、客観的なものとなっていた。

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・ロマンスである「理想郷」の抄訳と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。

モリスの考えによれば、自分の芸術と自分の社会主義は、一方が一方にとって不可欠なものとして結びつくものであった。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った¹⁰。

もし渡英前に気づく機会に遭遇していなかったとすれば、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、富本のうちにあつてこのときはじめて結び付けられることになったものと推量される。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つ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判断される。

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ますし、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〉^{コモンウェルス}という言葉の意味の最終的な達成なのです」¹¹。

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。しかし、次のような理解は可能だったかもしれない。王侯貴族が支配する社会体制から市民社会へと変革されるとき、芸術の擁護者、あるいは享受者もまた、王侯貴族から市民へと移り変わる。そのときの芸術の視覚的表現様式は、どのように変革される必要があるのか。社会の変革を望む美術家の立場に立てば、〈公共の幸福〉^{コモンウェルス}の最終的な達成のために、芸術の変革は、社会の変革に連動して必然的に起きる。

果たして富本は、このロンドン滞在の期間中に、どのような社会主義理解に到達していたのであろうか——残念ながらその全貌を、不足する資料のために、この章において完全に再現することはできなかった。しかしながら、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」と富本が語る短い一語の意味するところの重さに変わりはなく、本章においてその具体的内容を正確に記述することはできなかったものの、それでもその一語のうちに、ソーシャリストとしての、あるいは、デザイン領域においてはほぼ同義語ともいえるモダニストとしての思想形成の核心部分が隠されているのではないか——いまはそう推断しておきたいと思う。

第六章 ロンドンでの学びの場

一. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館

ロンドンに到着した富本憲吉【図一七】は、さっそくヴィクトリア・アンド・アルバート博物館【図一八】へ通いはじめた。そのときのことを富本はこう回顧する。

……大沢三之助工博が私たちの指導者のような人であったが、その人からすすめられて、私は下宿に落ち着くと早々、サウス・ケンジントンのアルバート・アンド・ピクトリア・ミュージアムへ足を運んだ。これは工芸品の研究を第一の目的として建てた博物館で、私は最初から強く心をひかれるものがあり、毎日の日課として訪れた¹。

富本のいう「アルバート・アンド・ピクトリア・ミュージアム」は、今日通例として呼び習わされているヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（正式名称は、国立美術・デザイン博物館）のことであろう。当時この博物館は、サウス・ケンジントン博物館からヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へとすでに改称されていたものの、以下に富本が呼称しているように、いまだ巷では、旧称のサウス・ケンジントン博物館が使用されていた可能性がある。ここで富本は、実際のウィリアム・モリスの作品にはじめて出会うことになる。

サウスケンジントン博物館の裏門から這入って二階に上がった左側の室を通って左に廻った室が諸種の圖案を列べてある處と記憶します、私は其處で初てモリスの製作した壁紙の下圖を見ました²。

当時のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の陳列室の平面配置図【図一九】【図二〇】から判断すると、このとき富本は、エキシビション・ロードに面した西の入り口からこの博物館に入っている。そしてすぐに階段を上がると、左手が図書館の「七四室」、右手が「テキスタイル」の「一一八室」になる。富本は、左手の「七四室」を通り、「七六室」の手前で左折して、「版画、イラストレイション、そしてデザイン」の部門が展示に使用していた「七〇室」から「七三室」のなかのいずれかの部屋に入り、そこでこの「壁紙の下圖」³を見たものと思われる。

それでは、ロンドン滞在中、富本が「毎日の日課として訪れた」ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とは、どのような博物館だったのであろうか。そしてまた、とりわけモリス【図二一】とは、その博物館はどのような関係にあったのであろうか。

一八三〇年代、英国政府は、海外市場での産業製品の競争力の低下に苦しんでいた。とりわけテキスタイル産業におけるフランスのデザインの優位性をそのまま放置することはできなかつた。そうした貿易上の劣勢という背景のなかにあつて、一八三五年に「芸術と製造」に関する特別委員会が下院に設置され、二回にわたる聴聞会ののちに作成された報告書には、イギリスの主要な都市に、国家が助成するデザインの学校をつくることが盛り込まれていた。「こうして、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の祖形となる、最初

のロンドンのデザイン学校は、一八三七年に設立された」⁴。その学校は、サマセット・ハウスのなかに設置された。わずかながらの図書のコレクションがあり、のちにそれが博物館付属の図書館へと発展してゆく。また一方で、石膏像の小さなコレクションもあり、これが、博物館収蔵品の基礎となるものであった。このロンドンのデザイン学校は、正式名称を国立デザイン師範学校といい、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の祖形であると同時に、現在の王立美術大学の母体となるものでもあった。

この博物館にとっての次の発展は、国家公務員のヘンリー・コウルとヴィクトリア女王の夫君のアルバート公によって推進され、「芸術と産業の結合」に向けたふたりの熱意は、一八五一年の大博覧会の開催へとつながってゆく。正式名称を万国産業製品大博覧会といい、一回目の万国博覧会に相当するものである。このとき、ジョセフ・パクストンによって設計された〈クリスタル・パレス〉のなかに、創造性と多様性に満ちた英国の産業製品が展示され、その偉業が国の内外に向けて誇示されたのであった。そして、ここまでで「この博物館の前史は終わり、その歴史は一八五二年にはじまるのである」⁵。

大博覧会が終わり、一八五二年にコウルは実用美術局の主任審議官に任命されると、ただちに彼は、王室の住まいであったモールバラ・ハウスの使用許可をうまくヴィクトリア女王から引き出すことに成功した。こうして、製造品博物館（翌一八五三年に装飾美術博物館へ名称変更）とデザイン学校（このとき中央美術訓練学校へ名称変更）を含む実用美術局（翌一八五三年から科学・芸術局へ改組）はこの建物を使用するようになり、このとき製造品博物館が、デザイン学校の収蔵品や大博覧会の展示品を主たるコレクションとして開館したのであった。コレクションの選定には、コウルのほかに、オウイン・ジョウンズ、リチャード・レッドグレイヴ、そして A・W・N・ピュージンが従事した。このなかには「恐怖の館」と呼ばれる部屋があり、悪いデザインの事例が展示されていた。つまりこの博物館は、産業製品のデザインや趣味のよし悪しについて、国民とりわけ製造業にかかわる人びとに明示する教育の場として想定されていたわけであり、これが、その後の発展のなかにあって、この博物館の変わらぬひとつの基本指針となるものであった。

大博覧会は大きな収益を残し、それを原資としてサウス・ケンジントンに広大な土地が購入された。建物群が完成すると、モールバラ・ハウスの機能はここへ移され、美術教育の新たな複合施設が完成することになった。一八五七年のことである。これよりこの博物館はサウス・ケンジントン博物館と呼ばれるようになり、コウルが、科学・芸術局の局長とこの博物館の初代館長に就任した。

ちょうどこの年、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・ロセッティの誘いを受けてモリスは、新築されたオクスフォード大学の学生会館の壁画製作に参加している。「アーサー王の死」を主題とした壁画自体はロセッティのフレスコ画に対する知識が不十分だったこともあって中断することになったが、そのときロセッティのモデルを務めていたジェイン・バーデンとモリスは知り合うことになる。そして一八五九年にふたりは結婚し、フィリップ・ウェブに設計を依頼して完成した新居〈レッド・ハウス〉の内装を、芸術家の仲間たちの協力を得て、モリス自らが手掛けることになる。この経験が発展して一八六一年に発足したのが、モリス・マーシャル・フォークナー商会であった（一八七五年からモリス単独の経営による「モリス商会」となる）。翌年、大博覧会に続く第二回のロンドン万国博覧会が開催され、このとき、日本の美術工芸品がはじめて博覧会をと

おしてイギリスに紹介されるとともに、商会は、出品したふたつの作品がメダルを受賞し、順調にその評判を勝ちえるようになっていった。そうしたなか、コウルはこの商会に、サウス・ケンジントン博物館の西側食堂の装飾を依頼することになる。モリスとウェブが室内装飾のデザインにあたり、エドワード・バーン＝ジョウンズが、ステインド・グラスの窓に描く人物のデザインを担当し、一八六六年に完成した。これが、のちに〈グリーン・ダイニング・ルーム〉として知られるようになるのである。ジェリミー・ベンサムやジョン・ステューアート・ミルの影響を受けた功利主義者として有名であったコウルが、中世の芸術と社会を理想と考えるモリスになぜこのような大きな仕事を依頼したのかは明らかではない。しかしその後も、この博物館とモリスは深いかかわりをもつことになる。たとえばモリスは、しばしばこの博物館を訪れ、とくにインド、ペルシャ、トルコのタペストリーやカーペット、陶磁器などについて、さらには、中世の木材染料についても詳しく研究をしているし、その一方で、コウルが一八七三年にこの博物館を退いたのち、この博物館が美術品を購入するに際しての是非の判断をする「美術審査員」の制度が設けられたおりには、マシュー・ディグビー・ワイアットらとともに、モリスもその一員に加わっているのである。

この博物館の発展はさらに続いていった。アストン・ウェブの設計による新しい建物の建設が同敷地内ではじまったのである。一八九九年にヴィクトリア女王によって礎石が置かれると、それ以降この博物館は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と呼ばれるようになり、建物が完成したのは一九〇八年で、翌年の一九〇九年の六月に開館の儀式が執り行なわれた。このときロンドンに滞在していた富本は、偶然にもこの記念すべき式典を目撃したのではないだろうか。

式典を目撃したかどうかは別にして、確かにこの博物館で富本はモリスの作品を目にした。そのときの感動を、帰国後に執筆した「ウィリアム・モリスの話」のなかで、次のように告白している。

初めて見た時から勿論大變面白いものであると考へて居りましたが、追々で見なれるに連れて、たまらなく面白いと考へました、眞面目な、ゼントルマンらしい、英吉利風な作家の、けだかい趣味が強く私の胸を打ちました⁶。

そして、最晩年に書いた「私の履歴書」においては、こうも述べる。

私が渡英するころには、モリスはすでに世になかったが、彼の唱導した日常生活の中に手作りの良さを浸透させようとする一種の芸術運動の影響は見いだすことができた⁷。

この「芸術運動」が、アーツ・アンド・クラフツ運動を指していることは、いうまでもないであろう。しかしながらこのとき、アーツ・アンド・クラフツ運動は、もはや終焉に近づこうとしていたのであった。というのも、富本が英国に到着する一九〇九年の前年であって、アーツ・アンド・クラフツ運動の最後の灯ともいえる、C・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校が崩壊していたからである。それでは、アーツ・アンド・クラフツにかかわって、その起こりからこの時期に至るまでの推移を、ここで概観しておきたいと思う。

周知のように英国は、産業革命を経験する世界で最初の国家であり、一八世紀中葉から一九世紀の三〇年代までにかけての産業革命期以降、急速に機械文明が現前化してゆくことになる。ここに、産業や機械の問題だけではなく、広く社会や芸術の問題が胚胎されていた。産業革命初期における機械の役割は、綿工業の工程を加速することに限られていた。はじめのうちは、そのエネルギーとなるものは水力に頼っていたが、機械の工夫や改良が進むにつれて、エネルギー集中の必要性が増し、蒸気エンジンが発達していった。このように機械が、より大きく、より複雑化してゆくことによって、従来からの小屋式産業は次第にその姿を消そうとしていた。このような社会状況のなかにあつて、一九世紀のイギリスでは、機械が人間の手に取って代わりその優位性が顕著になるも、その一方で、機械に対する不信感もまた増長されてゆくのである。産業主義に対する抗議や否定の態度は、一八一一年のラッドライト運動や一八三〇年代の都市での機械破壊といった社会現象を誘発し、また、パーシー・B・シェリーやウィリアム・ブレイクなどの文学者たちは、作品をとおして、産業がもたらす悲劇を予言した。

それでは、当時の建築家や工芸家たちは、機械に対してどのような態度を取ったのだろうか。

機械が、人間の価値や美的価値の後退を強いるものであると判断する人たちにとっては、機械は否定されなければならなかった。しかし、その態度においては決して一様ではなかった。このことについて、ライオネル・ラバーンは、ウォールター・クレインの一八六九年の一枚の絵《三つの道》を用いて説明する。この絵には、中央に三人の若者（求婚者たち）が立ち、ちょうど立っている地点から道が三つに分かれていて、後景の（ひとりの姫がいる）険しい森のなかの城へと続いている様子が描かれている。ラバーンは、この絵を「一九世紀の人びとの反応の三つの主要な要素を説明するのに役立つ視覚的暗喩として利用できる」⁸としながら、第一の道を、「中世の秩序ある社会にもどる道」であり、第二の道を、数多くの教育機関を設立することによって「産業生産品の水準と生活とを改善する道」であり、第三の道を、「社会主義者のユートピアへ至る道」である、と解釈する。換言すれば、その三つの道とは、A・W・N・ピュージンに導かれたゴシック・リヴァイヴァルがたどろうとした道、社会教育にその活路を見出したヘンリー・コウルとその仲間たちがたどろうとした道、思想家としてのジョン・ラスキンと実践家としてのウィリアム・モリスがたどろうとした道、の三つであるというのである。そして、続けて彼は、「しかしながら、これらのすべての思索家たちは、共通して、根本的なそして互いに関連しあふふたつの関心事をもっていた。労働者の運命、そして、機械生産のデザインとその低い水準であった」⁹と述べ、一九世紀の思想家や製作者たちの精神的底流をなすものが何であったのかを指摘している。

ラバーンがいうとおり、デザイン改革の方途には幾つかの道があつたにせよ、全体としては一九世紀後半の工芸家たちの多くは、機械生産によるデザインの質の低下を回復する方法として中世のギルド社会を理想とした歴史主義的態度を、また、機械による生産では製作（労働）の喜びは失われるという判断から手による製作を尊重する個人主義的製作態度を、さらには、人間と人間を分断し分け隔てる抑圧の力に対してはフェローシップの精神を回復させようとする友愛主義的態度¹⁰を、取ろうとしたのであつた。そして、いうまでもなくこれらの態度こそが、アーツ・アンド・クラフツ運動の底流に横たわる基本思想

であり、その理念のもとに、一八六一年にモリス・マーシャル・フォークナー商会が、一八七一年にラスキンによってセント・ジョージ・ギルドが、一八八二年に A・H・マクマードウによってセンチュリー・ギルドが、一八八四年にセント・ジョージ芸術協会を母体として芸術労働者ギルドが、さらに一八八八年には C・R・アシュビーによって手工芸ギルド・学校が設立され、こうしたなかから、実践的な活動が行なわれてゆくのである。各々のギルドの性格は別にして、このような工芸製作組織や芸術運動体の芸術観は、芸術を社会から遊離した超越的存在とは考えず、常に芸術のあり方をその人の生き方との関連のなかでとらえ、倫理的な側面をもつことで共通していた。つまりは、その目指すところは、アシュビーのコッツウォールドでの実験がそうであったように、製作することと生活することと教育することが分離することなく、三者が一体となって有機的に結合した世界観の達成だったのである。

もつとも、アシュビーが手工芸ギルド・学校をつくるにあたっては、モリスは反対している。何となれば、モリスその人は、過去の先例に倣う芸術や教育の理想的復興に先立って、まずは社会それ自体の組織原理を変革すべきであると考えていたからである。モリスが危惧していたことは、社会変革なくしては、理想の芸術も教育も、醜い現実にはいつかは呑み込まれてしまうであろうということであった。

しかし、その後の経緯を見ると、明らかにアーツ・アンド・クラフツは、実際的な社会変革へと向かわず、あたかも現実から逃避するかのよう、「田園への回帰」や「自然への回帰」、さらには「簡素な生活」と固く結び付いていった。というのも、田園や田舎における自然で簡素な生活は、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、無縁でありえたからである。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って、田舎生活を愛する信条は、アーツ・アンド・クラフツの実践形態へと移行していった。一八九三年には、アーネスト・ジムスンがバーンズリー兄弟とともにコッツウォルズに移り住み、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・学校のロンドンのイースト・エンドからチピング・キャムデンへの集団的移転であった。ここに、エドワード・カーペンター流儀^{カムレットシップ}の同志的結合に基づいた、総勢約一五〇人のギルド員とその家族による、工芸製作（日用品の生産）と農業（食糧の自給）とが結び付いた、ひとつの理想の共同体がつけられたのである。

この時期までには、織物、陶芸、家具製作、食器やジュエリーの金属細工、造本やカリグラフィーなどの分野で仕事に従事する芸術家＝工芸家が多数英国に存在していた。多くはアーツ・アンド・クラフツ哲学の信奉者であり、建築についての経験と知識をもち、画家や彫刻家と同じやり方で生計を立てていた。大きい都市には彼らのギルドや団体があり、芸術労働者ギルドがその典型的な例であったが、各地の美術・工芸学校で教える教師の供給源としての役割も担っていた。そして彼らの信条を要約するならば、それは、産業主義的社会構造の解消であり、より簡素でより正直な新たな生活様式の再生であり、金銭や権力を媒介としない創造的な人間関係の確立にあった。こうしたロマン主義的でユートピア的な社会主義は、少なくとも一八九三年の独立労働党の結成以前にあっては、ひとつの社会主義の立場を標榜する理論と実践として、とくに芸術家＝工芸家のあいだで広く共有さ

れていたものであり、この立場の限界性を一九〇八年のアシュビーのギルドの崩壊は象徴していたのであった。

以上が、大まかなアーツ・アンド・クラフツ運動の流れである。富本がロンドンに入ったのは、アシュビーのギルドが崩壊した翌年（一九〇九年）のことであった。紹介したように、のちに富本は、「彼[モリス]の唱導した日常生活の中に手作りの良さを浸透させようとする一種の芸術運動の影響は見いだすことができた」と書いている。しかし、その具体的な内容についてまでは詳しく述べていない。このとき「見いだすことができた」内容の実際は、何だったのだろうか。それに関しては、帰国後の本人の実践と主張に照らし合わせて、跡づけるしか道はない。

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で富本が感動したのはモリス作品だけではなく。 「一四五室」のふたつ西隣の「一四三室」にも、富本の好みの作品があった。 というのも、この展示室の北東方向の隅にある小さな窓に、一八六四年にエドワード・バーン＝ジョウンズがデザインし、モリス・マーシャル・フォークナー商会が製作した《ペネロペ》のステインド・グラス・パネルがはめ込まれていたからである。富本は『『ペネロペ』[《ペネロペ》]と云ふサウスケンシントン博物館にあるのを大變好きです』¹¹と述べている。

「この展示室の西端には、日本の陶磁器が展示されており、そのなかには、一八七七年にこの博物館のために日本政府が形成したコレクションが含まれていた」¹²。つまりこの「一四三室」の展示室は、ステインド・グラスだけではなく、中国と日本の磁器、さらには日本の陶器を含む構成から成立していたのである。富本はここで、偶然にも乾山の作品を見ることになる。

^{けんざん}乾山の焼き物を初めて目にしたのも、日本ではなく、この博物館であった。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¹³。

富本の生涯を見ればわかるように、この乾山の作品との出会いが、結果として、陶工としての富本の出発点となるものであった。

話は晩年へと飛ぶ。バーナード・リーチの日本滞在期間中に、富本とリーチの対談が企画され、「作陶遍歴」と題されて、一九五四（昭和二九）年の『淡交』（第八巻第七号）に掲載された。内容は、ふたりの出会いから作陶へ入るきっかけにはじまり、全体として、これまでの両人の歩んできた陶工としての道のりを振り返るものになっていた。

富本とリーチが向かい合って「作陶遍歴」を語ったこの年（一九五四年）、憲吉は、「乾山の『陶工必用』について」と題した一文を『大和文華』（第一三号）に寄稿した。冒頭富本はこう書いている。「大和文華館の好意により、永年望んで得られなかった、尾形乾山著『陶工必用』の全文が寫眞に写されて、去年十一月私に送られた」¹⁴。

思い起こせば、富本が石井白亭からその名を聞き、ふたりして訪ねたのが、六世乾山（浦野乾哉）の家であった。富本が通訳を務め、ただちにリーチは六世乾山に入門した。つまりこれが、両者にとっての「作陶遍歴」の最初に位置する出来事だったのである。初代尾形乾山の「此書完成が今より約貳百貳拾五年前であり」¹⁵、それよりのち途切れることな

く乾山の陶技が伝承され、死去する直前に六世乾山は、「リーチさんとあなたの様な人を二人も弟子に持った事をあの世で先生の〔三浦〕乾也に自慢出来ますわい」¹⁶と、憲吉にいった。その意味からすれば、リーチは、直系の「七世乾山」を襲名する立場にあり、憲吉はその傍系に位置する継承者といってよい。憲吉は、この『陶工必用』のもつ、自分にとっての特別な意味を、次のように説明する。

歴史家でない私は代々の系譜を調べたりする事に興味がないものであり、特に家元とか何代とかと無理にその伝統を表圖だけに連ける如き事は大嫌ひな性格であるが、乾山には何か連關がある如く思へる。その上に私の様に素人から入った陶器家は廣く色々な技法に渡つて、次ぎつぎに試みて居るので系體的に關係あるだけでなく、この書の様に陶器全般に互つて書かれたものを實驗的に研究する事は、たとひ永くかかつてもやつて見たいものだと思ひ出した。今はその材料の字義、種類について研究中である¹⁷。

富本の乾山（初代）へ関心は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を起点として、こうやって晩年へと引き継がれてゆくことになるのである。

この博物館では乾山の焼き物以外にも日本の作品を展示していた。「徳川頃のオリモノとか錦とか云ふ標本風に、一つの箱に列べられたものは南ケンジントン博物館で初めて見ました」¹⁸と富本は述べている。そしてそのときの感想を、こう書き記す。

……小さい標本とは云へ一々名から時代迄付けられた日本の織物を、獨逸や佛國の古い織物の中に發見して、ますます此れを味ふ度を強う致しました¹⁹。

富本がこの博物館で日本の作品を見たとき、単に自尊心をくすぐられることに終始したというような形跡は、資料に残されていない。むしろそのとき富本は、異国のこの地で自文化を再發見する機会をもつとともに、ヨーロッパの工芸品のなかにあつて東洋や非西洋諸国の工芸が同等のものとして展示されている手法はまさしく工芸の世界史的展開を明示するものであり、その寛大で適切な展示手法に感動しただけではなく、西洋文化を相対化する視点さえもそこから学び取ったのではないと思われる。

この博物館には、「さらに、ペルシャ陶器、インカの土器、英国の木工、染織、金工などの優品が目を奪うような美しさで並んでおり、私はすっかり、この博物館のとりこになった。そこで毎日足繁く通い、一点か二点ずつスケッチして、これが何百枚にもなった」²⁰。それでも、富本がこの博物館から学びえたものは、「ペルシャ陶器、インカの土器、英国の木工、染織、金工などの優品が目を奪うような美しさ」で展示されていたことによる知見の拡大、ただそれだけではなかった。

其の博物館は工藝品の研究を第一の目的で建立したとは云ひ條、工藝品の研究には大變都合の良い處です。有名なミレーの「木挽き」バアンジョンズ〔バーン＝ジョウンズ〕の「水車」コンステブル〔カンスタブル〕の風景畫等が、ペルシャの陶器やエジプトローマンの織物等と、靜かに別段變つた敬意の使ひわけをしられずに列むで、美

術愛好者のために好き教への光りをはなつて居ります²¹。

なぜ、たとえばミレーの絵画とペルシャの陶器とが、区別されることなく同等のものとして展示されているのだろうか。富本のこうした驚きには計り知れないものがあつたものと推測される。それは、日常生活に供するために無名の工人によって製作される工芸品よりも、その表現の形式において、純粹に作家の内面の投影として形づくられる純正美術を常に上位に位置づける既成概念を大きく揺り動かすことを意味するものであつたからである。人間と人間のあいだには本質的に上下の区別はない。それであれば、平等であるはずの人間がつくる美術品と工芸品とのあいだにあつても、優劣の差はないであろう。そしてまた、こうも考えたかもしれない。洋の東西で製作されたものについても、東と西でその価値の違いが先験的に存在することはありえない。こうした、この博物館で学んだ富本の造形思考は、帰国後、日本の美術界において強固に制度化されていた秩序概念の修正へ向けての挑戦というかたちをとって展開されてゆく。たとえば、凶案や模様絵画や彫刻の従属物や派生物でないという信念が、次のような金言を生み出すのである。

繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦それ特別の世界²²。

こうした観念を形成するにあつての、そのインスピレーションの源は、確かにこの博物館、そのもののなかにあつた。富本は、このようにもいう。

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で、その考えで列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²³。

「繪と更紗の貴重さを同等のもの」として扱い、「別段變つた敬意の使ひわけ」をしない、つまりは、偏見による、いわれなき差別をしない——これこそが、モリスと乾山の双方の作品との出会いに加えて、この博物館で富本が体得した、もうひとつの大きな学習成果だったのである。

死去する前年に、おおよそ半世紀もの前に日々訪問した曾遊の地、サウス・ケンジントンにあるこの博物館について、富本はこう回顧している。

ロンドンのアルバート・アンド・ビクトリア博物館 [ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] でのスケッチは、私ののちの仕事の血となり肉となつた。私の焼き物や凶案が新風を開いたのは、この時代のスケッチが大きな力となつていふと思うが、そればかりではない。もしこの博物館を知らなかつたら、私はおそらく工芸家になることはなかつたと思ふ²⁴。

何と決然たる一工芸家の最晩年の総括であろうか。富本の工芸家としての揺るぎない原点は、まさしく、このヴィクトリア・アンド・アルバート博物館にあつたのであつた。こうして昼間はこの博物館に通い、スケッチに精を出す一方で、「そのころ、私はロンドン市立セントラル・スクール・オブ・アーツのステンドグラス科に入学した」²⁵。

二. 中央美術・工芸学校

富本が入学したこの中央美術・工芸学校²⁶は、一八九六年にロンドン市議会によってリージェント・ストリートに開設されたことにその源を発している。開設された年は、ちょうどウィリアム・モリスが亡くなった年であり、モリスに影響を受けた、いわゆるアーツ・アンド・クラフツ運動の第二世代に属する建築家のウィリアム・リチャード・レサビーが、彫刻家のジョージ・フレムトンとともに共同の管理者としてこの学校の運営にかかわり、一九〇二年には、校長に任命されている。レサビーの伝記作家は、この学校での彼の功績について次のように述べている。

……彼 [レサビー] の指導のもと、この学校は成長し続け、その影響力は増していった。海外での評判は、日本のような遠くから訪問者を集めるほどであった。若い人たちが勉強にやって来た——ドイツから訪れた人たちもいた。それは、疑いもなく、イギリスの建築とデザインについて調査報告をするためにドイツ大使館付けの建築家となっていたヘルマン・ムテジウスの [一九〇一年の] 次の言葉によるところが大きかった。彼は、この学校のことを「ヨーロッパで最もうまく組織された現代の美術学校」と記述していたのである²⁷。

ムテジウスが、英国の建築とデザインの発展過程について調査を命じられ、本国からイギリスのドイツ大使館に派遣されたのは、一八九六年のことであり、これも偶然ではあるうが、中央美術・工芸学校が発足した時期と重なる。英国滞在中のムテジウスは、翌年の一八九七年にミュンヘンにおいて創刊された『装飾芸術』やその他のメディアを通じて、ウィリアム・モリスと第五回アーツ・アンド・クラフツ展覧会、C・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校、さらには、スコットランドの建築家の C・R・マッキントシュの作品などを積極的に本国に紹介し、その後ベルリンにもどると、一九〇四年から翌年にかけて三巻からなる『イギリスの住宅』²⁸を刊行することになるのである。

富本が東京美術学校に入学するのが、この本が刊行された一九〇四（明治三七）年であったが、富本が英国に留学するまでの在学中にこの本を読んでいたかどうかはわからない。しかし、留学後、その成果のひとつとして一九一二（明治四五）年に「ウィリアム・モリスの話」を発表したことは、デザインにおける近代運動史の観点からすれば、ドイツにおけるムテジウスの役割に類似するような歴史的役割を、たとえその一部分であったとしても、日本において富本が担っていたものとしてみなすことができるのではないだろうか。その後ムテジウスは、周知のとおり、一九〇七年に工業製品の良質化を目的としてドイツ工作連盟の創設に尽力することになる。一方富本は、量産について次のような見解に到達していた。

私は若い時分、英国の社会思想家でありデザイナーであるウィリアム・モリスの書いたものを読み、一点制作のりっぱな工芸品を作っても、それは純正美術に近いものだ。応用美術とか工業美術とかいうのなら、もっと安価な複製を作って、これを広く

大衆の間に普及しなければならない、という考えを深く胸にきざみつけていた²⁹。

明らかにふたりには、イギリスに学び、モリスの業績を紹介し、その後、日常生活品の工業化に関心を向けていったという点において共通性が見受けられるのである。まさしくこれが、ドイツと日本におけるデザインにおけるモダニズムの出発点というにふさわしい原像であった。

この学校は、独自の校舎が完成したのに伴い、一九〇八年にリージェント・ストリートからサウサンプトン・ロウの地へ移転する。たまたま偶然であろうが、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館もこの年に完成しており、富本にとって幸運なことに、昼間を過ごすこの博物館も、夜間に学ぶこの学校も、ともに真新しい建物であった。

富本は、入学するにあたって、一九〇八—一九年度のこの学校の『概要と時間割』【図二二】を入手したものである³⁰。これには、この年度の教育スタッフ、各学科の説明、授業料、各授業のシラバス、時間割などに加えて、諸規則と注意の項目に、「セッションは二つに分けられる。すなわち、一九〇八年九月二日から一九〇九年二月六日まで、そして、一九〇九年二月八日から六月二六日まで」³¹と明記されており、そこから判断すると、富本が在学したのは、二月八日からはじまる後半の学期だったのではないかと推測される。さらに『概要と時間割』によると、この学校は、女性を対象とした昼間の美術の学科を別にすれば、すべて、有職者のための夜間の学科で構成されており、「建築と建設」「指し物細工と家具」「銀細工とその関連工芸」「製本」「描画、デザインおよび塑像」「刺繍とニードルワーク」「ステインド・グラス、モザイクおよび装飾絵画」の七つの学科が準備されていた。このなかから富本が選択したのが、「ステインド・グラス、モザイクおよび装飾絵画」の学科であった。この学科は、天国に一番近い最上階の六階にあり、「ステインド・グラス製作」「モザイクと装飾絵画」「テンペラ絵画」の三つの授業から成り立っていた。開講曜日は、「ステインド・グラス製作」が火曜、水曜、木曜、「モザイクと装飾絵画」が金曜、「テンペラ絵画」が月曜で、授業時間は、いずれも夜の七時から九時三〇分までであった。富本はおそらく、「ステインド・グラス製作」の授業が開講される火曜日から木曜日までの三晩をこの学校で過ごしたのではないだろうか。「ステインド・グラス製作」を担当する教師は、G・F・ブロードリック、A・J・ドゥルアリー、カール・パーズンズの三名であった。ほかにもうひとり、この学校が設立された一八九六年から一九〇四年までこの学校でステインド・グラスとデザインを教え、その後外来講師となっていたクリストファー・W・ウォールが加わっていた。

中央美術・工芸学校が設立されてしばらくすると、一九〇四年ころから校長のレサビーは、「美的工芸の技法入門叢書」と題された各工芸分野の入門書の編集に携わることになる。執筆陣にはこの学校の教師たちも選ばれ、たとえば、クリストファー・W・ウォールは『ステインド・グラス製作』を、ヘンリー・ウィルソンは『銀細工とジュエリー』を、そしてエドワード・ジョンストンは『ライティング、イルミネイティングおよびレタリング』を著わしている。そして、この叢書の巻頭につけられた「編者序文」のなかでレサビーは、工芸とデザインについて自己の見解の一端を以下のように披瀝するのである。

過去の一〇〇年間のなかにあつて、アカデミックな性格を帯びた絵画と彫刻を除くと、

諸芸術の多数は、ほとんど関心をもって扱われることはなかったし、単に「外見」に関する事柄として「デザイン」をみなす傾向があった。従来こうした「加飾」は、通常、製作における技術的プロセスについてしばしばそう多くの知識をもっていない芸術家が描いた絵を機械的に参照することによって得られていた。しかし、[ジョン・]ラスキンと[ウィリアム・]モリスが各種の工芸に対して批判的なまなざしを向けたことに端を発して、もはやこの点において工芸からデザインを分離することは不可能であり、最も広い意味において、……真のデザインは良質にとっての不可分の要素であるという考えが認められるようになってきたのである³²。

これらの叢書を富本が実際に読んでいたことを根拠づけるような資料は残されていないが、在学期間中のいろいろな機会をとおして、こうした校長の考えは富本にも伝わっていたものと思われる。アーツ・アンド・クラフツの先達であるラスキンやモリスの主張に倣い、レサビーは、過去に製作された模様を機械的に参照することによって工芸品の「外見」を「加飾」しようとする旧来のデザイン行為を戒め、それに取って代わる新しいデザイン観を工芸に吹き込もうとしていたのである。

一九〇九年も終わりに近づこうとしていたある日のこと、明治天皇の在位五〇周年を記念して開催が計画されていた世界博覧会の事前の現地調査の一環として、建築家の新家孝正がロンドンを訪れた。そして新家は、富本に対し、主として写真撮影の助手として、エジプトとインドでの回教建築についての調査に随行するように依頼した。結果としてこの旅行は、そのうち富本が考案する模様にかかわって、大きく分けて三つの収穫をもたらした。というのも、そのふたつの地には、実に富本を圧倒せんばかりの、文字模様、更紗模様、そして幾何学模様が存在していたからであった。

一九四九（昭和二四）年の《常用文字八種図》（奈良県立美術館所蔵）のなかで、富本は「壽」の文字について、このように書く。

文字を模様として取扱ふ事は随分以前から考へて居た事であるが、それを考へ出すと欧州中世の装飾文字や、若い頃見たカイロ市回教寺院の建物前面に大きく彫られた回教文字に唐草模様を配されたのが頭に来て、全く手も足も出なかった³³。

そしてインドでは、更紗を打っている場面に出くわす。「廣い木綿を廣げて小さい型をコツコツ打つていく、その中に少しゆがむだのや明瞭に行かないのが出来ます、此れが暗い赤や黄、青と云ふ様な細かく點々と置かれる彩に交つて實に面白いものが出来ます」³⁴。

こうして調査旅行の「二、三ヵ月間に、回教国の寺院の宮殿、墓地といったところの建築様式、モザイクとか天井のデザインなどの部分にまでレンズを向け、約五百枚写して農商務省に送った」³⁵。しかし、明治天皇の死去に伴い、目的となっていた博覧会は中止されることになった。それでも富本は、新家に随行したこの旅行の意義を次のように回想している。

……目的が建築だったにしろ、回教のさまざまな装飾をつぶさに観察する機会を得て、私の将来の仕事にとって決してむだなことではなかったと考えている。特に、回教の

模様は、具象的なものは糸杉以外はすべて宗教上のタブーとなっており、幾何的な模様ばかりなのである。この点からもユニークな収穫があったといえよう³⁶。

こうして、エジプトとインドへの旅行を含む約一年四箇月の英国滞在は終わり、一九一〇年の五月一日、富本は、日本郵船の三島丸に乗船してロンドンを離れ、帰国の途についた。

第七章 帰国してから

一. バーナード・リーチとの出会い

帰国の航路、富本は、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に出会った。富本は、ロンドン滞在中にすでにリーチのことを耳にしていた。リーチのこと、日本のこと、そしてイギリスのこと、話題に事欠くことはなく、航海中、富本とターヴィーの会話はおそらく弾んだにちがいがなかった。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。その後富本とリーチのあいだで手紙のやり取りが交わされ、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。帰国後の富本の活動は、こうした偶然の経緯から知り合ったバーナード・リーチと、そして、英国生活をともに経験し、一足先に帰朝していた南薫造——このふたりの新旧の友人との密接な交流のなかから、萌芽してゆく。

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す。

リーチとの初対面は、桜木町の家だった。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¹。

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まなざしが、過去の世界から蘇ってくる」²。

一九一〇（明治四三）年の夏を境に富本の東京での活動がはじまつた。最初の寄宿先は、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屋であつた。以下は、富本の南評である。

……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³。

この宿泊先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省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ったナー」と書き出し、昨夜東京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——」⁴といった心情を隠すことなく吐露する。明らかに、美術学校の凶案（デザイン）教育に携わる教師陣への痛烈な批判である。これが、記録に残る、富本の帰国後の反抗精神の第一声であった。

続く二月一日付の同じく南に宛てた書簡では、「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。他の人が多忙がって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」⁵。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、ウィリアム・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ったのであろう。

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。というのも、「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つた」⁶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合同展とは、見せるために作品を単に陳列するというよりも、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」⁷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会の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」⁸。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会は、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楽殿を会場に開催されることになった。

売れ行きは上々だつた。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つた。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つた。ふたりをあわせて百点ほど売つたことになる」⁹。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つた。何むだか変な気がする」¹⁰と、感想を漏らしている。この水彩画が、いつ、どこで、何をモチーフに描かれたものなのかは、資料に見出せないが、富本にとって心に残る最初期の売却作品であつたにちがいない。

会場では、富本がデザインした椅子が並べられて、使用された。この椅子を見て、「天地が急に広がったような強烈な啓示を受けた」¹¹ひとりの学生がいた。高村豊周である。高村は、当時美術学校で鑄金を学ぶ学生で、そのときの「開眼」の様子を、のちにこう回顧している。

富本さんの帰朝は日本の新しい工芸の啓蒙にとっても、また私に新しいものの見方を教えてくれたことからいっても、非常に意味の深いことであった。富本さんは京橋八官町の吾楽という店を借りて、帰朝記念の展覧会を開いた。……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った。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った¹²。

富本の、先例や常識に囚われない椅子のデザインは、確かに高村のような若い学生に大きな衝撃を与えた。しかしその時期、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、反旗を揚げることができず、それで逃避したがっているように見える」¹³。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」¹⁴。一方、南に宛てた四月二二日の富本の手紙では——。「展覧会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、リーチのやったゾ〔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」¹⁵。「バルーン、イワムラ」とは、当時美術学校の美術史の教授をしていた岩村透男爵のことである。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歸る事になった。柏木の置ゴタツ吾楽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。春の東京はカフェー、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」¹⁶。

帰国後の最初の一年は、こうして、あわただしく過ぎ去った。喧騒の東京から逃げるようにして、「肩をすぼめて」安堵村へ歸る富本の胸には、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そばにいた。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、吾楽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。別の観点に目を移せば、作品を売るという実体験もできたし、既成概念を超えたデザインへの評価も感じ取れた。さらにはまた、東京を離れるに際しては、「森田は僕の帰国を東京から夜にげと評し、岩村〔透〕先生は国家のために何むとかと言はれた」¹⁷。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、このときの富本の和への帰郷には、東京の美術界への反発も一因としてあったであろうが、それと同時に、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あろう。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と焦燥の予鈴として、ある程度自覚されていたものと思われる。もっとも、「此の世界をのがれて肩をすぼめて旅に行く」——このロマンティズムの詩情は、決してこのときの一過性のものではなく、これ以降の多くの詩歌等にみられるように、まさしく、富本固有の生涯の背景に漂う主旋律のひとつとなるものであった。

二. 製作と結婚を巡る苦悩の共通構造

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、ここに荷を解いた。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、この土地の人間や村社会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」¹⁸。

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。次は、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〔光太郎〕、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」¹⁹。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。南に宛てて富本は、こう書く。「Leach はウィリアム、モーリ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つてはトウテイ東京へ出られない」²⁰。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」²¹。

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りに来る様な気がしてならぬ」²²。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、社會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、實に社會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²³。

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。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、「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」²⁴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、プロポーズのあか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、富本は南の住む安芸を突然訪れている。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」²⁵。こうした現実逃避のなかから、心の落ち着きをわずかなりとも取り戻したものと思われる。

八月に入ると、はじめて安堵村をリーチが訪れてきた。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」²⁶。

伝統的な家制度を憲吉は嫌った。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] へ行っ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ったのだ。歸った一週間は御かげでよかった。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ゝ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って居る²⁷。

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、大和の村社会を支配する因習的な婚姻制度とは、ある種同一の共通構造をもち、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作用した。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、逃げるように上京していった。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。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。

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。……初め君が國で作つて持つて來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。

君は君の作つた更紗の中の内には悲しみを包んで國へ歸つた、……君の作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²⁸。

それに対して、次のように、富本は南のもとへ返信を書き送った。

〔一九一一年（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あ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²⁹。

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あ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であろう。そしてその一方で、実は南からの手紙には、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のであった。

其れから此の間或る婦人が君の作っ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³⁰。

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ろうが、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」とすると同時に、機能という「實際的な世界」になぎ止められ生きなければならない宿命にある。そうした更紗の宿命を誠実に引き受けることが、つく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、富本は、こう述べる。「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」³¹。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。洗濯の出來マる奴が出來マきた。……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³²。

年が明けると、このときの南と富本のあいだで交わされた往復書簡が、南の手によって、一九一二（明治四五）年一月号（第三巻第一号）の『白樺』において、「私信往復」と題して公開された。そのときのこの寄稿文が、若き日の濱田庄司の目に留まった。濱田は、晩年、こう述懐する。

……たしか古い「白樺」だったと思いますが、洋画家の南薫造さんと富本の往復の手紙が載っていて、南さんがたまたま工芸店互楽にいたとき、どこかの奥さんがそこに出ている更紗は洗えますかということをとずねられた。南さんは洗える洗えないより自分達の作るものは美しければいいのだと答えた、という手紙を出したのに対して、富本はすでにそのとき、自分としては洗ってなおよくなるような更紗を作りたいという返事を書いております。私は初めて工芸家の見識というものを教えられた思いがして、今も富本の五十年前の言葉に敬意を深めます³³。

『白樺』に掲載された南の、この「私信往復」を読んで、強い共感を覚えたのは、濱田庄司だけではなかった。尾竹一枝というひとりの女性の心にも、高まる関心を抱かせた³⁴。一枝は、さっそく単身安堵村に憲吉を訪ねた。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ったのであろう。これがふたりにとっての最初の出会いであった。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³⁵。

このときの一枝の訪問の様子について、あるとき憲吉は、リーチに打ち明けていたにちがいがなかった。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っと伝えるために、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、作法に倣って咳払いをすると、「旦那様、もう一度その名刺をご覧ください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った³⁶。

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ったものと思われる。『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った。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ったからである。このふたりの出会いは、おそらく憲吉に何か特別の印象を植え付けたにちがいがなかった。というのも、明らかに旧来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。青鞥社へ加わったこの時期の紅吉（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³⁷。

この時期の仕事と結婚を巡る憲吉の置かれていた状況に照らし合わせて考えれば、このような「生まれながらに解放された人間といった感じ」の女性との初対面が、密かなるある思いを憲吉にもたらしたとしても、何ら不思議ではなかった。

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が、一目惚れとでも言うんでしょうか…」³⁸。これが一枝の記憶違いでないとするれば、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、これをもって「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ないだろうか。

第八章 「ウィリアム・モリスの話」の執筆

一. 帰国後の政治、文学、美術を取り巻く状況

富本は、イギリスから帰国すると、すぐにでも、帰朝報告として、かの地で調べてきたウィリアム・モリスの芸術と社会主義についてまとめ、世に問おうとしたにちがいがなかった。しかし、日本の社会状況がそれを許さなかったものと推量される。以下は、晩年に語った富本の認識である。

[イギリスから] 帰ってきてモリスのことを書きたかっかんですけれども、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¹。

富本がここで述べている「ちょっと来い」というのは、官憲による連行や検束、さらには検挙や投獄を意味しているものと思われる。

そこでまず、評伝「ウィリアム・モリスの話」の執筆内容の吟味に入るに先立って、ごく短く、富本が東京美術学校に入学する一九〇四（明治三七）年から、この評伝が公表される一九一二（明治四五）年までの政治を中心に、文学や美術にかかわる日本の状況の一端について述べておきたいと思う。

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。

偶然ではあるが、同じこの年の四月に、富本は東京美術学校へ入学する。入学以前にすでに富本は、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。入学後には、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。そして、「徴兵の関係があった」ために、卒業を待たずして、急きょ私費で英国へ留学する。目的は、「凶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ただき、モリスの実際の仕事を見たかった」ことであった。

韓国の保全が日露戦争のひとつの名目となっていた。その戦いに勝利するや、日本は韓国に対する政治的経済的支配を着実に進めてゆく。これに対する韓国国民の怒りを象徴する出来事が、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であった。安重根は翌年三月、旅順において死刑が執行され、一方、日本国内にあっては、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った。おおよそこうした経緯をたどって大逆事件は発生する。

大逆事件の発端は、一九一〇（明治四三）年五月二五日の宮下太吉の逮捕であった。そしてその翌月の六月一五日に、イギリスから富本が帰国するのである。九月一六日から『東京朝日新聞』が「危険なる洋書」を連載。一二月一〇日、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、全員に有罪の判決言い渡し。何と六日後の一月二四日に、一名の男性死刑執行。翌二五日、一名の女性死刑

執行。こうして、架空の「天皇暗殺計画」の容疑により逮捕された社会主義者や無政府主義者の二六人のうち、『平民新聞』を創刊した幸徳伝次郎（秋水）と管野スガを含む二人に対して、大逆罪での死刑が執行された。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。

明治の今は僕等を苦しめる様に出来きて居る時代とも考へられる²。

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、受難の時代であった。それでも富本は、それから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（明治四五）年の正月ころまでには、「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ったのではないだろうか。一九一二（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、「モリスの話は二月号に出るそうだ」³と、書いているのである。この評伝は、一九一二（明治四五）年の『美術新報』第一卷第四号（二月号）および第五号（三月号）に分載された。しかし、モリスの社会主義について触れられることはなかった。それにかかわって富本は、こう記す。

[ロンドンから帰ってその]後の話ですが岩村^{とまろ}透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⁴。

このとき富本は「獄死」を意識している。大逆事件が念頭にあったのであろう。裏を返せば、それほどまでに、富本の社会主義理解は深く進んでいたことになる。

一方、文学、とりわけ西洋文学の紹介という点で見受けられた当時の特筆すべきことは何であったのであろうか。富本が帰国して三箇月が立った一九一〇（明治四三）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」の連載を展開した⁵。ねらいは、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加えることであった。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。おそらく、富本もこの連載を読んだであろう。

上で示した引用文のなかにあるように、富本は、「美術家としてのモリスの評伝を訳して出しました」と述べている。「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』であったことは、すでに例証しているとおりである⁶。もし富本が、「危険なる洋書」の連載に目を通していたとするならば、社会主義に関して書かれている、このヴァランスの『ウィリアム・モリス』もまた、体制にとって「危険な洋書」ではないかという思いに駆られる一方で、そのとき富本は、無言のうちに社会から圧迫されるような身の「危険」を個人的に感じたかもしれない。事実富本は、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——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を底本に成り立っていることについては、何ひとつ触れていないのである。

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ひとりの作家がいた。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」⁷ パアシ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て隙を窺つてゐる。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⁸。

富本はこの「沈黙の塔」を讀んでいたであらうか。それはわからない⁹。しかし讀んでいれば、「ウィリアム・モリスの話」の執筆へ向けて、大きく後押しするものであつたにちがひなかつた。

それでは、政治と文学に続けて、当時の美術界の様相、とりわけ、それに対して富本がとつた対応について見てみることにする。

富本の帰國後の東京滞在期間中に起こつた大逆事件は、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。すでに紹介しているように、富本は、母校である東京美術学校の建物が焼けた際には、「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。アム——」といった心情を隠すことなく吐露しているし、その後も繰り返し、美術学校の教授たちに対して強い反感を向けている。そしてまた、吾楽殿での新進作家小品展覧会が終わるや、東京滞在をきっぱりと切り上げ、「肩をすぼめて」大和へ帰郷もしている。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つたにしても、この大逆事件を巡る富本の思いと何か関係があつたのかもしれない。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とが、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。

大和へ帰って半年が立つた一九一一（明治四四）年一月一日に南に宛てた手紙のなかで、富本は、こう書いている。

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 [未醒] のウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入つた。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つて居ない岩村男 [爵] の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする¹⁰。

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¹¹。のちに兒島喜久雄は、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¹²。

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¹³。

そうした状況のなかであって、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』を読みはじめていた。一九一一年一月三〇日の日付をもつ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」¹⁴と、述べているからである。富本が、この本をいつ、どこで、いかなる経緯で手に入れたのかについては、現時点までの資料には残されていないものの、すでに第四章「モリス研究の深化と政治的信条の形成」において詳述しているように、美術学校在籍中にこの本を入手し、その影響もあって、英国留学への展望が開かれた可能性は、いまでも十分に残されている。もしそうであれば、「夜大抵おそく迄モリスの傳記を讀むで居る」という文言は、正確には、「夜大抵おそく迄モリスの傳記を讀み返して居る」という意味になる。

そして、南へのその手紙のなかで、富本は、「バアン、ジョンズとの関係、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」¹⁵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ー・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った。ゴシック・リヴァイヴァリストの流れを汲む G・E・ストリーートの建築事務所ですぐ建築の修行を行なうも、約一〇月間でその単調な仕事に飽き、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・ストリーートの建築事務所で見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ゆくのである。

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、いつているのかもしれない。

富本は、この本を読み進めてゆくにつれて、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。南へのこの手紙のなかで、さらに続けてこうも付け加えているのである。「[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^マって居る人々の悪い趣味が腹立たしい様な気がする」¹⁶。

こうして富本は、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』第一卷第四号（二月号）および第五号（三月号）に寄稿することになる。

二. 執筆に隠されたモリスの社会主義

しかし、すべて述べているように、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、モリスの社会主義に関しては意図的に記述を放棄した。それでは、「ウィリアム・モリスの話」に記述されなかったモリスの社会主義とは、どのようなものであったのだろうか。逆にいえば、これが、富本が理解した社会主義者ウィリアム・モリスの内実となる。そのためには、富本が「ウィリアム・モリスの話」を書くために底本に使った『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』の「第一二章 社会主義」に、いま一度、立ち戻らなければならない。

すでに論述しているので、繰り返しになるが、『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』の「第一二章 社会主義」が、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ったのかを、確認しておきたい。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ったバーン＝ジョウンズ夫妻は、古典学者であった娘婿の 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っ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たっ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つい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、したがっ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。

「第一二章 社会主義」は、次のような文言ではじまる。

モリスが死去したとき、公的な報道に見受けられた評伝は、多種多様であった。しかしながら、それらを要約するならば、幾つかの注目に値する例外を除けば、執筆した数名の人たちは、思うところの立場の違いに従って、おそらくはふたつの主たる層に分けられたであろう。すなわち、ウィリアム・モリスの社会主義に憎悪を感じる人たちは、そうであるがゆえに、彼が何か特別の名声を享受することに心を許すようなことはなく、概して、その人間とその芸術を大いに好んで蔑んだ。他方、支配的な偏見に従属する人たちは、内面上許容できる範囲にあつて、そうした口にあわない事実と向き合った。その場合、そのことは、単なるエピソードとして言及されるか、あるいは、せいぜいのところ、次のように語られた。慈悲の心があまりにも勝るために、不幸にして彼が負けてしまった自らの弱さを示すものであり、それを別にすれば、彼は極めて優秀で、才能豊かな人間であった。しかし、当然ながら、双方の層に属するどちらの判断も間違っている。……モリスの考えによれば、自分の芸術と自分の社会主義は、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った。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った¹⁷。

そしてヴァランスは、モリスの社会主義を紹介するにあたって、『ジャスティス』のなかのモリス自身の言葉を引用した。

『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。その社会にあつては、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られると思われまじし、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〉^{コモンウェルス}という言葉の意味の最終的な達成なのです」¹⁸。

この一文に触れたとき、富本は何を思ったであろうか。資料には残されていないが、推量するにそのとき、富本は、かつて『平民新聞』に掲載されていた「社会主義の詩人 ウィリアム・モリス」という記事や、モリスのユートピア・ロマンスである「理想郷」の抄訳を思い出し、それらも含めてすべての関連する知識を想像的に融合させることによって、詩人、工芸家、社会主義者が必然のうちにひとり人間において複合的に完結している姿が像（イメージ）をなし、強い衝撃と興奮のなかにあつて、その像をもって、生涯にわたる自己の内的真実として引き受けようとしたのではないだろうか。

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、それが一体となりえ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、それに取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——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』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。しかし富本は、すでに第五章「いざ、ロンドンへ」のなかで言及しているように、ロンドン滞在中にモリスの「組合運動」を調べている。これが、社会主義運動のことを暗に示していることは疑いを入れなくてであろう。そうであれば、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』の「第一二章 社会主義」を補うに十分な知識を、別の資料に基づきすでに得ていた可能性も残る。

もっともその一方で、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さえも、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。慎重だったのはこのときだけではない。富本がモリスのことを社会主義者や社会思想家といった肩書きで公に呼ぶようになるのは、アジア・太平洋戦争終結以降のことであった。

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過去の経緯からして、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」¹⁹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

にあつてはは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、おおかた次の二点に絞られるにちがいない。

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つたのではないだろうか。この評伝「ウィリアム・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。

「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に行き可き道を示して呉れる様な氣が致します²⁰、

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ろう。

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、東京で受けた不快感のなかにあつて、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、こういつては悪いが、[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」²¹。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、モリスと趣味的社會主義」が巻頭に所収された岩村の『美術と社會』（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）年のことであつた。そして、モリスの社會主義に触れたことが直接の原因であつたかどうかは別にしても、また、それが適切なモリスの社會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任されるのである。そのような事実関係に目を向ければ、富本の「ウィリアム・モリスの話」の執筆から、岩村の美術学校解職までの時空には、何かひとつのつながりが存在していた可能性も、決して排除することはできないであろう。結果から判断すれば、美術学校時代の教師であつた岩村と、学生であつた富本との師弟の関係は、富本の健筆のもとに見事にも立場が入れ替わり、一九一五（大正四）年に富本は、安堵村において築窯し、陶工としての新たな旅に就く一方で、岩村は、その一年後、失意のうちに失職するのである。

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推量される。しかし、幸いなことに、「理想郷」を訳出した堺利彦と

違って、富本は、獄窓の人となることもなかったし、加えて、「危険なる洋書」に類する本を読んだがゆえに殺され、森鷗外が描く「沈黙の塔」に運ばれ、鶉の餌食になることもなかった。

すでに引用に示した、「あの当時もしも[社会主義者としてのモリスを]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ったかもしれません」という富本の晩年の言葉は、見てきたように、決して記憶違いでも、誇張でもなかった。もちろん、書かなかったからといって、モリスの社会主義を理解せず、共感を覚えなかったわけではない。事態は全くその逆で、ロマンティズムの詩情が、富本固有の生涯の背景に漂う主旋律になる一方で、もうひとつの主旋律となるものが、実はこの社会主義だったのである。以降の章において適宜述べるように、疑いもなくこれが、モダニストたる富本憲吉の精神を醸成する核となる主要部分であった。

第九章 デザイン思考の萌芽

一. 西洋的価値の相対化と多様な表現への関心

富本憲吉の英国留学の主たる目的は、一九世紀イギリスの詩人でデザイナーであり、かつまた社会主義者でもあったウィリアム・モリスの思想と仕事を実地に見聞することであった。富本は、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を描き、中央美術・工芸学校ではステインド・グラスの技術を習得し、さらには、新家孝正に随行して、エジプトとインドの地において回教様式の建築と装飾の調査にも携わった。こうして帰国すると、その成果を、「ウィリアム・モリスの話」と題して上下の二回にまとめて『美術新報』へ寄稿し、一九一二年（明治四五）年の二月号と三月号の誌上において公表した。これは、デザイナーとしてのモリスの側面に光をあてた、日本で最初の画期的な評伝であった。そして、同じくこの年の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第三回美術展覧会が開催され、その第三部として一室が与えられた富本は、そこに一五一点から構成された作品を展示した。このなかには、留学中に描いた大量のスケッチ類が含まれていた。評伝「ウィリアム・モリスの話」の執筆と美術展覧会第三部への出品が、英国留学から帰国した富本にとっての、いわゆる「帰朝報告」となるものであった。かくして富本は、ウィリアム・モリスを携えて、鮮烈にも日本の美術界へ足を踏み入れることになる。

すでに紹介しているように、昨年（一九一一年）の秋、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、富本は、「僕の展覧会は來年にならうが五年延び様が一向に平氣だ」¹と、書いていた。しかし展覧会の機会は、思ったよりも早くもたらされた。年が明けた一九一二年（明治四五）年、『美術新報』二月号に「ウィリアム・モリスの話（上）」が掲載され、続けて三月号に「ウィリアム・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の室を持つては何うか、森亀〔森田亀之輔〕の手紙によると策志めくが「モリスの話」、白樺の手紙がエッフエリティブ〔効果的〕にきくから今に限ると云ふ様な事を云ふて来た。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²。

「白樺の手紙」とは、一箇月前の『白樺』一月号（第三卷第一号）に掲載された、南薫造の「私信往復」を意味しているのだろう。しかし富本の脳裏には、昨年秋の東京での苦々しい思いが過ぎる。そして、不安をのぞかせる。「厭やな東京の空気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」³。他方、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 [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⁴。

「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」【図二三】によると、主として英国滞在中に描いたと思われる、時代と地域を超えた図案、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【図二四】。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、「ウイリアム・モリスの話」の発表に続く、まさしく実作による、英国留学の成果を示す展覧であった。

会場の装飾にかかわって、富本は関係者を喜ばせている。

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ら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⁵。

おそらくこれは、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⁶に基づく、具体的な試みの一環であったものと思われる。

一方、「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。そのなかで、英国生活をともにした南は、モリスを敬愛する富本について、自分の思い出と重ねながら次のように書いた。

ウ井リアム モリスを最も尊敬して居る君の製作を見ては、またモリスの懐かしい藝術の深い味ひを多く思ひ出させます。

同じくその「出品目録」なかで、英国人であるリーチは、こう指摘した。以下は、富本作品に寄せるリーチの英文による頌辞の一部訳である。

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。

リーチは、明らかにここで、西洋的表現の相対化、さらには既存の表現序列の否定といった、ロンドン滞在中だけではなく、エジプトとインドへの調査旅行中に富本が新たに獲得したと思われる価値観に触れているのである。こうした異文化へ向けられたまなざしは、

富本に先立って、すでにモリスのなかにあつて見受けられた事柄でもあつた。富本の英国留学の成果を総括するとするならば、すでに述べているとおり、それは、いまだ知られざるモリスそのものの研究に単に止まるものではなく、さらにそこから発展して、リーチが指摘しているように、世界のさまざまな工芸や装飾美術の分野へと分け隔てなく関心が向けられ、図案や小芸術が、美において純正美術と同等の価値をもつものであるとの認識にいち早く到達したことにあつた。

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つたにちがいない。これは、日本にあつておそらくこれまで誰ひとりとして試みることのなかつた、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」⁷と、南に書き送っているところを見ると、この展覧會は、富本にとってほぼ満足のゆくものであつたと思われる。その背景に、森田亀之輔が指摘していたように、確かに「私信往復」と「ウィリアム・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」なのも、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つたであろう。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つたのと同様に、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つ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にあつて富本の存在は、このとき人の目に止まるどころとなつたものと思われる。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。

『青鞥』五月号に、田澤操によってその展覧會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⁸。

すでに第七章「帰国してから」において詳述しているように、尾竹一枝（紅吉）は、この展覧会が始まる直前の二月に、はじめて憲吉を安堵村に訪ねている。一枝が大阪から上京し、実質的に『青鞥』の編集に加わるのは、この展覧会が終了した四月のことであった。したがって、一枝がその展覧会に足を運ぶことはなかったにちがいない。しかし、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⁹。

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。しかし一枝の関心は憲吉ではなく、平塚らいてうへと向かう。紅吉の青鞥社における青春と挫折の幕が、ここからこうして一気に開いてゆく。他方、憲吉はといえばこの時期、「民間芸術」への関心を明確化すると同時に、「半農半美術家」を自認し、そうするなかから、自らが拠って立つデザイン思考を切り開いてゆくのである。

二. 民間芸術と半農半美術家

一九一二年（大正元年）一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》【図二五】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、続く今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』（一二月号）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¹⁰。

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。「安堵久左」は、富本の雅号である。

……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ように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。……¹¹。

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樂焼窯の前で《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だ。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をはめたもので、西洋の博物館で見た羅馬時代のそれと同形のものだった、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。主人は室内で籠をあむで居た」¹²。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かけて繪はがきを賣つて居る前では動かれなかった」¹³。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賣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」¹⁴と説明した。このとき富本は、もしかつ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ったにちがいがなかった。

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、女の子には刺繡ぬいの考をすゝめる。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¹⁵。

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った講演記録の一節である。幼いときから刺繍に馴染んだアイヌの女の子は、単に刺繍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絵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¹⁶。

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』」¹⁷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」¹⁸。【図二六】がこのとき購入した「蠻衣」（台湾人の晴れ着）で、【図二七】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」¹⁹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。この構図を世界にあ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」であるとなれば、「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、ペルシヤ、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、三四千年前のガラス……又支那の古代の^{キョウ}玉の名品……敷物などは古代ペルシヤ製品……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も思はれる²⁰。

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、大分、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、一日も見て居ると、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²¹。

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、自由意志の發露であり、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、土人芸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²²。

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）年の一年間にあって執筆された、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椅子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、富本の英国での見聞を伝える貴重な報告書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独特な圖案を残して居り、アッシリヤ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グ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ヤ、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²³。

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、【図二八】が、一九世紀ペルシヤの花瓶、【図二九】が、古代エジプトの頸飾りの一部、【図三〇】が、一一、一三世紀インドの彩瓦、【図三一】が、一六、一七世紀ペルシヤの敷物の一部、そして【図三二】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、【図三三】はダルマチア人農民のレースを、【図三四】はスロヴェニア人のヘッドスカーフを、【図三五】はダルマチア人の銀の首飾りを、そして【図三六】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っ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角のきれが語る当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²⁴。

さっそく行動へ移された。

先づ倉へ行っ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」と云ふのはモ一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²⁵。

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 と云ふ刺繡が出来まきる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]is の話にも此の事を一寸書いておいた²⁶。

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

きが来ない」、つまり「想像の餘地が有る」作品へとつながってゆくのであろう。

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ッ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まなざ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、「サバーヂ [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」²⁷と応じる。こうしてふたりは、製作する人が野蛮人や未開人であるからと云つて、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「野蛮」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あてはまらないことを含意しており、その視点に立つてふたりは、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] ものをやつたってダメだと思ふ。

吉野塗に残つて居る形、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つても、實際手に取つ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²⁸。

『美術新報』に「拓殖博覧会の一曰」が掲載されてからほぼ三箇月後の一九一三年三月二日の夜、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²⁹。

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藝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って、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オウルズに移り住み、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³⁰。

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」³¹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』という伝記であったが、そのなかに次のような一文を読むことができる。

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、本質的に異なっていた。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ったにせよ、民衆は、目で見て、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……」³²。

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。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——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』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「民間藝術」という用語法にたどり着いたものと思われる。

第一〇章 モリス思想の内面化の実相

一. 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・モリスのまなざしとは、疑いもなく、何かしら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」¹という。それに対して、一八七七年にモリスは、「装飾芸術」（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」²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」³を挙げていた。一九世紀のはじめに、『職業の本——実用芸術ライブラリー』⁴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、【図三七】は製本職人、【図三八】は織物職人、【図三九】は更紗職人、【図四〇】は真鍮細工職人、そして【図四一】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つたと思われる。

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〔民間芸術〕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」⁵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らうし、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』だったのです」⁶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しょうか。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」⁷。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」⁸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ぬ、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な行く可き道を示して呉れる様な氣が致します⁹、

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」¹⁰。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¹¹。

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ター〔作家の個性〕云々と書いておいた」¹²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」¹³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ャの様なものでないでしょうか¹⁴。

以上のように見てゆくと、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¹⁵。

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——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』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」と題するその人の評伝を『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、私にとつ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¹⁶。

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「パタン・デザインングの歴史」（講演五）と「生活の小芸術」（講演六）¹⁷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「レッサー・アート小芸術」や「デコラティブ・アート裝飾芸術」、あるいは「ポピュラー・アート民間芸術」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）年一月二〇日付の『美術新報』（第二巻第二〇号）に

掲載の「歐洲輓近の裝飾に就て《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。

裝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〕法則を脱して裝飾の美の原則に立戻つてそれを土臺として裝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)のことでございます¹⁸。

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、「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」¹⁹。掲載された図版は七点あり、皮細工および金属薄板細工のための用具や、岡田の作品のひとつである「皮細工並に銀細工嵌込木製煙草入箱」がそのなかに含まれる。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²⁰。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²¹

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。

「工芸品と名の付く、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」²²と主張する富本は、明らかに、絵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」²³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の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作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、西洋の絵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っ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」²⁴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、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、すでに前の幾つかの章において具体的に述べているように、体制や権威に対する不満や批判を露わにしてゆくのである。

二. モリスの製作手法への批判

すでに第六章「ロンドンでの学びの場」において引用しているように、富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でモリスの作品を目にしたときの感動を、帰国後に執筆した「ウィリアム・モリスの話」のなかで、次のように告白していた。

初めて見た時から勿論大變面白いものであると考へて居りましたが、追々で見られるに連れて、たまらなく面白いと考へました、眞面目な、ゼントルマンらしい、英吉利風な作家の、けだかい趣味が強く私の胸を打ちました²⁵。

しかしながら富本は、モリス作品に対して、終生一貫して賞賛したわけではなかった。ロンドン留学から約半世紀が経ったのち、富本は、晩年の一九五六年に口述された「自伝」のなかで、次のように「モリスの芸術」について述懐している。

モリスの芸術はどうもオリジナリティが乏しいので期待はずれでした²⁶。

富本は、同じく晩年の一九六一年の「座談会」においても、ロンドン時代を回顧するなかで、モリス作品のオリジナリティの欠如について再び触れて、こう発言している。

あれ [モリス] の作品を見たときは失望しました。ことに図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用しているんですからね。古い西洋のものですけれどもね。それでモリスという人は理屈だけをいう人で、オリジナリティのない人だと思いました。オリジナリティ [イ] のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね²⁷。

富本が、モリス作品におけるオリジナリティの欠如について言及したのは、晩年のこの二回のみである²⁸。一方、富本の渡英は、生涯にわたってこのときの一回きりであった。それでは具体的には、どのモリス作品のどのようなところに富本は失望したのであろうか。つまり、モリスをオリジナリティのない人とみなした富本の根拠とは、一体何だったのであろうか。

モリスの伝記作家であるフィリップ・ヘンダーソンは、モリスのサウス・ケンジントン博物館での研究の様子を以下のように叙述する。

彼 [モリス] も [フィリップ・] ウェブも、ともに率直に認めていたように、ふたりは、サウス・ケンジントンにおいてサー・ヘンリー・コウル、のちには J・H・ミドルトンによって収集された展示物のなかから、自分たちが手本とすべき多くのものを見出した²⁹。

モリスは、過去の作品を研究し、自己の製作の手本を探索する場としてこの博物館を活用した。そしてまたモリスは、その博物館内の図書館へもしばしば通ったことだろう。レイ・ワトキンスは、自著の『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』のなかで、モリス自身の蔵書本でもあった、ジョン・ジェラードが収集した植物によって構成された『草本誌つまり植物の概略史』のなかの一頁を図版として挙げたうえで、「彼 [モリス] は、染織術を学ぶ際のひとつの情報源としてこの本を利用したし、この本が、パタンのアイデアを得るためのひとつの源泉となっていたとも考えられる」³⁰との指摘をする。この『草本誌つまり植物の概略史』【図四二】という本は、長いあいだ読み継がれてきた最も著名なイギリスの草本誌である。一五九七年にジョン・ジェラードによって出版され、一六三三年には、トーマス・ジョンソンによってオリジナル・テキストに手が加えられ、さらに内容が充実した改定版が出版された。この改定版には、おおよそ二、八五〇の植物が取り上げられ、約二、七〇〇のイラストレーションが掲載されている。まさにこの本は、ルネサン

ス植物学の恒久の記念碑となるものであった。最近にあっては、一九七五年に、その復刻版も出版されている。ワトキンスン以外にも、モリスがタペストリーや壁紙を製作するにあたってこの本を参照していたことを指摘している研究者は少なくない。今日までにあつては、こうした示唆はまさしく一種の伝説ともなっているのである。

富本が批判の対象としているのは、間違いなく、モリスの植物をモチーフにした作品であろう³¹。そして、富本がいつている「図書館で植物のものを見た」という指摘内容は、ほぼ間違いなく、その博物館の図書館が所蔵していた『草本誌つまり植物の概略史』のなかに掲載されていた植物の図版のことであつたと考えられる。そうであるとすれば、それに該当する植物は、おそらく二階の「七二室」に展示されていたであろうと思われる、壁掛けのためのデザインのモチーフであるアーティチョーク以外にはない。なぜならば、壁紙のモチーフに使用されていたキクは、だいたい一八世紀末から一九世紀のはじめころに中国と日本からイギリスに伝わった新しい植物であり、当然ながら、この『草本誌つまり植物の概略史』には記載されていないからである。富本は、この下図を見ると、すぐにも「七七室」か「七八室」の図書館の閲覧室に入り、『草本誌つまり植物の概略史』の頁をめくり、アーティチョークの図版【図四三】（【図四四】）を発見したものと思われる。上に挙げたワトキンスンをはじめとする、モリスと『草本誌つまり植物の概略史』の関係性について示唆している多くの研究者の見解に従うならば、《アーティチョーク》のためのデザインを製作するに際しても、モリスが『草本誌つまり植物の概略史』のなかのアーティチョークの図版を参照していた可能性は十分にありえるものと思われる。しかし、【図四五】と【図四三】（【図四四】）とを引き比べた場合、モリスのデザインは、源泉や参照となるものが何であったのか、その痕跡をとどめないほどまでに明らかに進化し、富本が指摘する、「そっくりそのまま使用している」とは、一見して認めがたい、独自のものになっているのである。

ヘンダースンは、モリスの過去を参照する行為と実際のモリス作品との関係について、こう指摘している。

それ [サウス・ケンジントン博物館はモリスにとって大きな存在であつた] にもかかわらず、モリスの個性は、多くのデザインのなかにとても力強くはっきりと現われている。そのために、こうした伝統への依存によって、デザインの新鮮さやのびやかさが損なわれるといったようなことはほとんどありえない。——その主たる理由は、彼の場合、パタン・デザインングの才能が自然への強い関心と分かちがたく結び付いていたことであつた³²。

富本はモリス作品への失望の根拠として、「図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用している」ことを挙げているが、ここに、ふたつの疑問が生じてくる。ひとつは、「図書館で植物のもの」といつているのは、おそらく『草本誌つまり植物の概略史』であろうが、どのようにしてこの書物の存在を富本は知るに至つたのであろうか。いまひとつは、モリスの《アーティチョーク》のためのデザインと『草本誌つまり植物の概略史』のなかのアーティチョークの項目に掲載されている図版とを見比べて、富本は本当に独力で両者の類縁性を見抜くことができたのであろうか。これらのことは、特別の知識や情報の

介在なしには、とうてい不可能だったように推量される。おそらく、モリスの作品と『草本誌つまり植物の概略史』との関係を知りえる立場にあった、たとえば、この博物館の学芸員か富本が当時通っていた中央美術・工芸学校の教師のような人から助言なり、教示なりを得て、「図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用している」ことに結果として気づかされ、追認したということではないだろうか。それにしても、「そっくりそのまま使用している」形跡が存在しないのは、誰の目にも明らかであった。その意味で、モリスは、過去の文献は参照していたとしても、決して作品において「オリジナリティのない人」ではなかった。

それにもかかわらず富本は、「それでモリスという人は理屈だけをいう人で、オリジナリティのない人だと思いました。オリジナリテ[イ]のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね」といっている。しかしながら、この批判は、モリス作品を見たとき、同時に富本の心に湧き出でた思いではないのではないかと考えられる。おそらく誰かに示唆されたことの記憶への晩年における追想の一部なのであろう。というのも、ロンドンに上陸する直前の美術学校時代に製作した、一九〇七（明治四〇）年の東京勸業博覧会への出品作《ステインド・グラス図案》も、一九〇八（明治四一）年の卒業製作《音楽家住宅設計図案》も、ともに外国雑誌に掲載された作品の参照や転写の痕跡が認められ、一九〇九（明治四二）年のロンドン滞在中には、いまだそうした行為に対する批判力は、富本のなかに養われていなかったと思われるからである。そうであるとするならば、この言説は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で他人からの示唆によってもたらされたモリスの製作手法に対しての、そののちに形成された批判力でもって言及された、過去の体験の追憶的蘇りとして理解されなければならないことになる。

それでは、富本の、個性や独創性の重要性を唱える闘いは、いつ、どのように萌芽していったのであろうか。

帰国後、しばらくすると富本は、自分の製作態度に大きな疑問を感じ取り、苦悶する。以下は、松屋製二百字詰め原稿用一四枚にペンとインクで縦書きされた「模様雑感」の一部である。

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。……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。……
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³³。

南薫造に宛てて出されたこの「模様雑感」の末尾には、「十二月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ので、此の位でよし。……讀むだアト御返しに及ばない」³⁴の一言が書き加えられている。差出日は、一九

一三（大正二）年の十一月六日。過去の先行作品を安易に踏襲する模倣主義的な製作手法からの脱却へ向けての闘いが、このとき、もうすでにはじまっていたのであった。

第一章 「精神的な放浪生活」の陰影

一. 「陶器師」誕生

富本憲吉は、南薫造に宛てた一九一二年（大正元）年十一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まではない。以下はそ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¹

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²。

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³。

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読むの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⁴。

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」⁵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」の状況のなかにあって、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」は誕生してゆくのである。

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）年二月十八日のことであった。すでに第七章「帰国してから」において引用しているように、リーチはこの日のことを、こう日記に記していた。

若い美術家たちの展覧会の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の若い美術家や文筆家、それに俳優といった人たちに会った⁶。

リーチと富本にとって、これがおそらく、はじめての陶器の絵付けとの出会いであった。このパーティーに続けて、四月一五日から三〇日までを会期として、『美術新報』（版元は画報社）主催による「新進作家小品展覧会」が吾楽殿で開催された。しかし、同じく第七章で詳述しているように、富本は、ここに至って東京の生活に見切りをつけると、「此の世界をのがれて肩をすぼめて」大和へと逃げ帰った。ここから、富本の大和における「精神的な放浪生活」が始まる。一方のリーチは、ここを起点として、楽焼きのもつ魅力に惹きつけられてゆくのである。

リーチの焼き物製作への関心はますます熱を帯び、「友人たちに誰か先生を探す手助けをしてくれと頼む」⁷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^{ほんざん}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⁸。

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⁹。

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」¹⁰。

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。それ以降リーチは、毎日のように彼の仕事場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つていたので、エビスビール一瓶をたいていもつていき、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、實際のところ彼は、私が発するとともに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つてごらんよ。こうやつて私も師匠に教わつたんだから」¹¹。

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った。

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ゐて、乾山に聞いても、のみこめない事が出来るると私の處にハガキで照會してよこした¹²。

この時期富本は、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ぐ「精神的な放浪生活」のただなかにあつた。それ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、誠実に応える。かくし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ゆくのである。

私もしろとだから、それ〔リーチからのハガキによる照會内容〕をいちいち調べて返事を書かねばならなかつたし、ときにはまた遠い大和からも東京へ通つて、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つた。

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つ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の樂焼き窯を一つこしらえ、熱心に樂焼きをはじめた¹³。

日本語が不自由なリーチから毎日のように届く、樂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つたのだろう——。はじめて富本が携帯用の簡単な樂焼き窯を準備したのは、南に宛てた七月二七日付の書簡からもわかるように、一九一二年（明治四五）年の七月のことであつた。

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。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仕事場での修業ののち、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かないかね」¹⁴と、告げる。そして、「必要な棚と轆轤を備えた簡素で小さい仕事部屋がまもなく建つた。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、こちらもまた、まもなくすると使用の準備が整うことになつた」¹⁵。

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。富本は、そのときのことをこう述べている。

これを道樂にして家をつぶした連中は古來隨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つぱり廻す¹⁶。

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、富本が楽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、内径七イ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¹⁷。

こうした製作の途中を利用して、ふたりは、折しもこのとき上野の不忍池の湖畔で開催されていた拓殖博覧会の見学に出かけた。この博覧会は、第九章「デザイン思考の萌芽」において詳しく述べているように、リーチと富本に大きな衝撃を与えた。リーチは、この日に至るまでの自分の製陶の歩みをこう回顧する。「その楽焼きのお茶会〔陶器の絵付けを楽しんだ吾楽殿でのパーティー〕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、楽焼きにしてもらうことができた。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、目で見えて覚えることも多くあった」¹⁸。拓殖博覧会に出店していた「この臨時店舗の持ち主」とは、リーチの近所に住む茶わん屋の店主で、客が絵付けしたものを即席で楽焼きすることを商いにしていた堀川光山のことであろう。

一方の富本にとっては、この博覧会訪問は、「民間芸術」に目を向け、「半農半美術家」を自認するきっかけとなる出来事であった。そして、リーチの庭に新築された窯では、陶器における富本の処女作品が誕生しようとしていた。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。¹⁹。

このとき富本が製作した《梅鶯模様菓子鉢》【図四六】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巻第一号より『美術新報』の主幹）は、富本の展示品のなかにあって、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」²⁰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だろうか——。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」²¹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、リーチと富本とを相結ぶ、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. 模倣への不安の羞恥

リーチの窯で製作された富本の本格的な最初の楽焼き作品である《梅鶯模様菓子鉢》が、一九一三（大正二）年二月二〇日から三越呉服店の三階で開催された「現代大家小藝術品展覧會」において陳列された。このとき富本は、作品の搬入か事前の打ち合わせのために上京したものと思われる。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」²²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」²³。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²⁴。

当時リーチの工房で見習い中であった小僧の亀ちゃんが、呼ばれて大和の富本の家にや

って来た。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」²⁵。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ゝました」²⁶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覽會をやる事が決定（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」²⁷。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參る内ガマを待つばかりです」²⁸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²⁹。

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³⁰。

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覽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」³¹と、二日後に迫った東京三越での「現代大家小藝術品展覽會」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』がその展覽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覽會である。『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、つまり小さい工藝美術、又は應用美術、又は裝飾美術である」と、展覽會の名称についての解説を施したうで、次に、「併し分量の小は必ずしも性質上の價値の小を意味しない……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気に入ったので賣るのを止めた位のもの。刺繍の半襟も凝ったものである。版畫に至つては小藝術から出かけてゐる³²。

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」、津田青楓の「刺繍壁掛」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、縦横に溢出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、刺繍の半襟や、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気持と、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³³。

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、「夜を日につき一生懸命」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ってあり、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いう程のつて居る」³⁴。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³⁵。

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」³⁶。そして、この売れ行きよさが、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。

大阪の三越で展覧会をやった時などは相当な成績を上げて、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がつたら或は陶器はやめてみたかもしれないのだ³⁷。

大阪三越での「富本憲吉・津田青楓工芸作品展」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³⁸。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〕年じゃないでしょうか、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でも使いようがなく……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つた³⁹。

もつとも、豪遊だけが目的ではなかつた。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⁴⁰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。

……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⁴¹。

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」⁴²。そこで、とうとう茶の間に上がり込み、「如何にしてスリッ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焔のやうなものであつたらう」⁴³。

このチャールズ・J・ロウマックスの『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、富本にとってはつかのま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。

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」⁴⁴。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⁴⁵。

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」⁴⁶。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⁴⁷。

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》が、脳裏に蘇ってきたのではないだろうか。すでに第三章「東京美術学校の図案教育への不満」のなかで詳述しているように、そのとき富本は文庫に入り、『ザ・ステューディオ』を開いてゆくと、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」において使用されていた図版に心を動かさ

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の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、博覧会への出品作をつくることを決意した。このようにして完成した、富本にとっての事実上の処女作となる《ステーヘッドグラスス圖案》は、明らかに「人の模様」から生まれていたのであった。

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。これもすでに原文を訳して示しているように、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」。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。

さらには、これもまたすでに引用によって示しているが、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あり、その棚には僕の持って居る支那陶器の標本がおき切れない程のって居る」というありさまであった。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。

加えて突き詰めていけば、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ろ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」⁴⁸。「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ったにちがいない。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」⁴⁹。それは一九一三（大正二）年八月二〇日の出来事であった。

第一二章 過去の模倣から作家の個性へ

一. 「模様より模様を造る可からず」

苦悩の末、一九一三（大正二）年八月二〇日、ついに富本憲吉は、「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」。沼津で下車し、知人宅を訪問したあと、富本の足は箱根へと向かった。そこには家族とともに避暑を楽しむバーナード・リーチが待っていた。リーチは、この時期箱根で過ごした夏を、こう振り返る。「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」¹。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²。

模様や装飾の製作にかかわって精神的に極度に追い詰められていた富本であったが、箱根でのリーチとの交流をとおして、その絶望感も少しは和らぎ、「模様から模様を作らない」というひとつの大きな製作理念に到達した。それは、その以降の自らの歩みを厳しく戒め律する、まさしく、富本芸術の精神的指針となるものであった。のちに富本は、このように回想する。

「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³。

「模様から模様を作らない」、あるいは「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う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、ひたすら自分独りの手によって製作される模様にはほかならなかった。

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、一度上京したのち、九月のはじめ、富本は安堵村へと帰っていった。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⁴。

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、ただちに富本は南薫造に手紙を書いた。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ゃならぬ。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⁵。

そうしたなか、次の展覧会に向けての製作が再開されていった。一〇月二四日の「よみうり抄」に目を向けると、「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」⁶と告知されている。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⁷。

一方このとき南は、「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」と題した一文を『美術新報』へ寄稿し、富本芸術の本質を、こうも鋭く指摘したのであった。

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じるのである⁸。

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、たとえ色や模様が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展示作品は、その形式において、最初から取るに足りないものになりかねない運命をもっていた。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「最も吾々の注意す可き點」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つたといえる。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あるさうだ。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⁹。

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」¹⁰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「模様から模様を作らない」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。
最初から古い模様を知らずに製作する事はそう云ふ困難が無い代りにこれが自分の創意であるか何うかを判断する事も出来まいと思う。
九月以来の苦しみは只其處にあった。然し多少は見当が付き出した様にも思へる。然し出来ない¹¹。

富本は、「模様より模様を造る可からず」という製作の原理を発見するものの、南宛ての書簡では、「多少は見当が付き出した様にも思へる。然し出来ない」と書く。この書簡が書かれる少し前にヴィナス倶楽部で展示された「工藝試作品展覧會」の作品群は、過去の他人の作品からの模倣ではなく、「模様より模様を造る可からず」という思考のもと、はじめて独創性と個性とが決然と追求された、まさに富本にとっての「試作品」だったのである。

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った。一日の勞を入浴に洗ひおとし、今御端書拝見」¹²。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歌の近作にも、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」¹³。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
「ヴァレージ、ポタリー、パイ、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¹⁴。

まさに、一九世紀後半から世紀轉換期に英国にみられた「田園回帰」「ロマン主義的詩歌」そして「アーツ・アンド・クラフツ」の再現である。目指すところはウィリアム・モリスなのか——。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會の陶器を見て」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。

二. 富本憲吉圖案事務所の開設

一九一三（大正二）年八月号の『青鞥』の「編輯室より」を見ると、尾竹紅吉（一枝）の退社について、以下のように広報されている。

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今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¹⁵。

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、ここに紅吉の青鞥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。

信州に続く次の訪問地の新潟から一枝は、『東京日日新聞』に紀行文（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）を寄稿した。「おゝ佐渡ヶ島」という見出しがつけられた「新潟より七信」の書き出しは、こうである。「ばかりと、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みた。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」¹⁶。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一枝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、平塚らいてうと奥村博が劇的に出会い、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慘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、結局昨年この文展には出品できなかった、苦い思い出もまた、一枝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、画家であれば誰もが、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」。

他方、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、避暑を楽しむリーチ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つた。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、「模様から模様を作らない」という信念を得た。一方、一枝はかの地で、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らずにはおれなかつた¹⁷

「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」¹⁸——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。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。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。この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ことはなかった。すでに一枝の思いは、文芸雑誌『番紅花』の刊行へと向かっていたものと思われる。というのも、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、第一三回巽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」¹⁹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からである。

年が明けると、具体的な編集作業が進んでゆき、一九一四（大正三）年三月一日に東雲堂書店から『番紅花』第一巻第一号が刊行された。月刊誌として一冊三〇銭で販売され、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、編集に協力した。まさしく『青鞥』に対抗する、女性による女性のための雑誌であった。

創刊号は森林太郎（鷗外）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」²⁰と描写した。これは、いまだ二一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——。

一枝は、表紙のデザインを憲吉に依頼した。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」²¹とところであった。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【図四七】で、裏絵に使われた《女の顔》が【図四八】であった。

創刊号への一枝の投稿作品は、「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。青鞥社からも、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。

私は太陽ひかりのなかで働いてゆく
私は太陽ひかりをみてゐる
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²²。

『番紅花』の創刊にあたかもあわせるかのように、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。好評であった。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ゐる事を思ふ²³。

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、「大鉢の趣味は、^マ去年の『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」²⁴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」²⁵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）」【図四九】、「徳利（涅槃之民）」【図五〇】、「筆筒（柳）」【図五一】が秀逸と映った。

展覧会が終わり、大和に帰郷すると、さっそく富本は南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」²⁶。

この時期富本は、『番紅花』の表紙絵だけではなく、美術店田中屋の機関誌『卓上』の装丁にも携わっている。【図五二】が、四月二〇日に刊行された『卓上』第一号の表紙である。そして富本は、五月五日付の手紙で、近況を南にこう告げる。「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」²⁷。東京の京橋區竹川町にある美術店田中屋【図五三】において、六月二三日から七月二日まで、すでに南に予告していた「富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覧會」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」²⁸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」²⁹した。そうした経緯を背景に、「富本憲吉氏圖案事務所」が誕生してゆくことになる。

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【図五四】がはじめて掲載された。これには、「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」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、其他各種圖案が挙げられていた。小さくて、あまり目立たないものであつたかもしれないが、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」³⁰。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、最初から陶器造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のように、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、別の工藝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³¹。

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応できる模様を、この間常に用意していた、と考え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。一九一三（大正二）年一〇月の東京の神田三崎町ヴ井ナス俱樂部における「工藝試作品展覧會」や、一九一四（大正三）年六月の大阪の高麗橋三越呉服店における「富本憲吉氏工藝試作品展覧會」などが示しているように、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³²。

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³³。

一九一二年（明治四五）年に「ウィリアム・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、「(ウィリアム)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、一九一二年（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」³⁴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^{ルーム}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、「ウィリアム・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、一八七五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³⁵。

このようにみてゆくと、「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らうか。それは、ひとえに協同者の有無であった。『美術新報』主筆の坂井犀水（雪堂）や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³⁶。

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」³⁷ことを表明していたのである。

憲吉は、七月の半ばに大和を出て、上州の鹿沢温泉へ行き、ここで一枝に求婚すると、大和へ帰ることなく、そのまま東京へと向かった。こうして、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、こう記載されている。「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」³⁸。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³⁹。

この一文にも、戦争嫌悪の情感が宿る。さらに富本は、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⁴⁰。

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、そしてアーツ・アンド・クラフツから離陸し、デザインにおける近代運動^{モダン・ムーブメント}が胎動してゆくのである。このようにこの時期、英国と日本のあいだにあっては、半世紀にも及ぼ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にちがいない。富本の製作活動は、こうした日本の文化的、社会的状況のなかであって、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った。

しかし、南やリーチ以外にも、富本のデザイン思考を真に支持する新たな仲間たちがいた。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て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^{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」⁴¹。

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（【図五五】から【図五八】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」⁴²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ゝ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」⁴³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」⁴⁴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⁴⁵。

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。「小宮豊隆君に読んで貰ふ爲に」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^{はま}箝つた^{ママ}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、^{それ}夫を今直に^と何うすることも出來ない處から、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^{めぐりやう}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^{きよ}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、光琳や埃及の藝術家や若しくは^{ろしあ}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來ないからである⁴⁶。

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ったし、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った。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ったにちがひなかった。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ったことであろう。「モリス・マーシャル・フォークナー商会」と違い、「富本憲吉氏圖案事務所」には、製作における協同者はいなかった。しかし富本には、理論面での支持者がいた。それが、このときの津田青楓であり、小宮豊隆だったのである⁴⁷。その主張にみられるように、両者ともに、職人主義や伝統主義を排した、個人主義的で自然主義的な芸術観の持ち主であった。そしてこのことは、富本の芸術観のみならず、同時に結婚観にも、等しく投影されていた。次の第一三章「封建的な家制度の否定」において述べるように、「富本憲吉氏圖案事務所」の開設へ至る道程と、尾竹一枝との結婚へ向かう過程とは、明らかに同一の思想的背景から、導き出されたものであった。

第一章 封建的な家制度の否定

一. 尾竹一枝との結婚への道

一九一四（大正三）年三月一日に、尾竹一枝が主宰する『番紅花』の創刊号が世に出た。そして四日遅れて三月五日から京橋区尾張町の三笠において富本憲吉の展覧会が開催された。一枝は、三笠に憲吉を訪ねた。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。『番紅花』四月号（第一巻第二号）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來てくる¹。

四月号で、扉繪が小林徳三郎のものから憲吉の作品《温暖》【図五九】に替わった。そして、五月号からさらに一新され、表紙繪が【図六〇】に、また扉繪も【図六一】に差し替えられた。こうして、憲吉と一枝は急速に接近していった。

憲吉も製作に力が入る。五月一〇日に駿河町三越で第三回「小藝術品展覧会」が開幕。「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、菘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」²。次に、五月一五日から二一日までを会期に「大阪三越十五日會第三回作品展覧會」が開催され、「壺」「煎茶々碗」「湯呑」「花器」「香盒皿」が展示される³。六月に入ると、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」が開かれ、そこで「近作陶器百數點を陳列展覧」⁴。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において、六月二三日から七月二日まで、「富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覧會」が催された。

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⁵。

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」⁶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
雨^{あめ}はしと^{ぎんいろ}と銀色にふる
涙^{なみだ}は優^{やさ}しうさしぐまれ
二人の^{すりな}こころが啜泣^{すりな}く⁷。

七月号の「編集室より」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ゐた尾竹〔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⁸。

一枝はこの号に「いたづらな雨」と題された詩を寄稿する。その末尾には「六月廿四日大阪にて」⁹と記されていた。

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、憲吉の胸に残っていたようである。

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ったのだろうか、大和、それとも東京——。両者の考へに溝があった。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。にげ出す様な処に來られても、仕様がなんでしょう。

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^{ルーム}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」¹⁰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、「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／にはやかに鈴虫のなく。」¹¹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、それを逗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¹²。

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であろうか。「七・一九・午後三時」——一篇の詩「紅し紅し」¹³が、このときで上がった。二度繰り返される「剃刀研人の過ぎてゆく」のフレーズ。「剃刀研人」とは、誰。「紅し」と「剃刀」の関係は。この詩は、『番紅花』八月号（第一卷第六号）に掲載された。そして、八月号『番紅花』の「編集室より」——。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った。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¹⁴。

このとき、この詩でもって『番紅花』を閉じることを、一枝はずでに自覚していたのであろうか。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』は本号（八月号）をもって、あつけなくしおれてしまった。

七月二四日付の『萬朝報』は、「富本憲吉氏は數日前群馬縣鹿澤温泉へ出かけ、植物寫生をやつて居る」¹⁵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、ひたすら一枝の來訪を待ち続けた。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。そしてついに一枝が、憲吉の前に現われた。この地に一枝は、「八月一日から一日まで滞在した」¹⁶。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」¹⁷。

鹿沢温泉での出来事以降、二人の会話は、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にちがいがなかった。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、ひとつの新しい家が出来るわけである。そう考へて居て貰ひたい¹⁸。

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、ひとつの思想のもと同時並行的にこの時期進行していたといえるであろう。「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¹⁹。

そして、結婚後に住む場所についても、すでにこのとき、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ながまる事となる。そうすれば実用になる陶器を随分澤山こさえてみせる」²⁰。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。それとも、結婚に際しての富本家から出された条件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。いずれであろうとも、住む場所としては東京よりは大和の方が、この結婚について親族の同意を得るうえからは、当然都合がよかつたであろう。結果的には、「富本憲吉氏圖案事務所」の主宰者を諦めて、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。重要なことは、憲吉が目指

していることは、床の間や応接間に飾られるような、世にいう「芸術作品」のたぐいではなく、「実用になる陶器を随分澤山こさえてみせる」ことなのである。

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、現実が許さなかったものと思われる。その手紙が書かれてから三日後の九月一七日に、ついに憲吉は東京を発って大阪へ向かった。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 眼をとぶ²¹

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、何ととっても結婚相手は、少し大袈裟にいえば、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。翌九月一九日、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」²²。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」²³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」²⁴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、これで死ぬ」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」²⁵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」²⁶。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ないような実に複雑なものがあつたであろう。

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つた。

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賁臨の

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²⁷。

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。ふたりは日比谷大神宮での挙式に臨んだ。【図六二】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。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り、そのあと、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）」²⁸。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。

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、それに対するお礼の手紙の一部で、十一月二五日に安堵村で書かれている

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）²⁹

十一月二五日にこの手紙を南に書いた富本は、予定どおりその四、五日後に、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」³⁰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〔一枝〕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……紅吉女史は當時『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關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」。

この記事のなかでさらに注目されるのが、紅吉（一枝）のセクシュアリティーに関して記述された箇所である。「紅吉女史は女か男か」という見出し語に続けて、このように描写されていた。

紅吉女史は女か男か？この質問ほど世に笑ふべき、馬鹿らしい、不思議な質問はありません。然しそれ程紅吉といふ女は不思議な女とされてゐるのです。彼女は勿論女である、而も立派な女性であることは争はれない事實です。然し彼女の一面に男性的なところのあるのも事實です。先づ第一にその體格の如何にもがつしりとして、あくまでも身長の高い所に『男のやうだ。』と云ふ感じが起ります。セルの袴に男ものゝ駒下駄を穿いて、腰に印籠などぶら下げながら、横行闊歩する所に、『まるで男だ。』と云ふ感じが起ります。太い聲で聲高に語るところ、聲高に笑ふところ、其處にやさしい女らしさと云ふ點は少しも見出すことは出来ません。男のやうに女性を愛するところ

ろ、その女性の前に立つて男のやうに振舞ふところ、それは彼女が愛する女と楽しい食卓に就いた時のあらゆる態度で分ると云つた女がありました。甘い夜の眠りに入る前に男のやうに脱ぎ棄てた彼女の着物を、彼女を愛する女が、さながらいとしい女房のやうにいそいそと畳んだと云ふことを聞いたこともありました。

實際彼女は男のやうに我儘で、男のやうにさつぱりとして、男のやうに無邪氣で粗野な一面を持つてゐるのです。それがやがて彼女を子供のやうだとも云はしめ、新しい女といふ皮肉な名稱を彼女に與へた動機ともなつてゐるのです。そしてまた彼女が同性を惹き付ける點もおそらく其處にあるのです。

この記事の記述内容が真実であるとするならば、ほぼ間違いなく、紅吉（一枝）はレズビアン（女性間の同性愛者）ではなく、肉体的には女性であるも心的には男性を自認するトランスジェンダーであつたということになる。そしてまた、性的欲望や恋愛感情が女性へと向かう性的指向を示していることから判断して、紅吉のその愛は、同性愛ではなく、異性愛だつたということになるであろう。

すでに憲吉は、この記事が世に出るに先立って、「紅吉女史は當時『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」と相成つた顛末については知っていたであろうし、一枝のセクシュアリティに関する悩みも、「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」という上述の手紙のなかの文言からして、少しは本人から事前に聞かされ、理解していた可能性もある。しかしながら、一枝のセクシュアリティの特異性をもって、「富本憲吉氏圖案事務所」廃業と安堵村移転の理由とするには、それを立証するにふさわしい十分な証拠はない。もっとも、そのような推量を積極的に排除しようとする合理的な根拠もまた残されていない。いずれにせよ、「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、この暴露記事「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」によって、広く世間に告知された。しかしこの記事について、憲吉も、そしてまた一枝も、調べる限り、何も発言していない。

結婚から二箇月が過ぎ、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た。この時期憲吉は、『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的ものが出来るであらう。（犀水）」³¹と告げていた。【図六三】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（特製は三元）であつた。「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つたにちがいない。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（一九一三年）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³²。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³³。

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。ともに、複雑な思いが胸中を駆け巡っていたにちがいない。しかし、それはそれとして、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. 家庭生活のなかのモダニズム

青鞥社に集う女たちは、「新しい女」とも「新しがる女」とも呼ばれた。その呼称には、皮肉も侮蔑も批判も含まれていた。とりわけ尾竹紅吉（一枝）に対してそうであった。平塚らいてうと同性の恋に陥り、メイゾン鴻ノ巣では五色の酒を食らい、紅灯の吉原へは足しげく通う紅吉の姿を、当時の新聞や雑誌は、興味本位に書き立てた。しかし、紅吉本人の自己認識は、決して「新しい女」などではなく、旧態依然の「古い女」そのものであった。

取材のために自宅にやってきた『新潮』の青年（記者）が、「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」と問うと、それに答えて紅吉は、こういつている。「いゝえ、——世間で云ふ新しい女と云ふものは、よく分りませんが、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。私は寧ろ、世間で言はれて居るやうな『新しい女』と云ふものが実際にあるならば、『新しい女』を罵倒して遣り度く思ひます。『新しい』『古い』と云ふことは意味の分らない事ですけれども、古い新しいの意味が、昔の女と今の女と云ふのなれば、私は昔の女が好きで且つそれを尊敬し、自分も昔の多くの傑れた女の様になりたいと思つて居ます。そして、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」³⁴。

また、以下の引用は、旧知の間柄であった中野重治の回顧的一枝評である。「富本一枝さんはむかし青鞥社の一員だった。それは知っていたが、眼の前に見る一枝さんには一向『青鞥』らしいところがなかった。……『新しい女』どころではない。『古い日本の女』がそこにいた」³⁵。一枝の「古い日本の女」の側面は、先祖を敬い、親に尽くし、夫に従うことに徹した、厳格なしつけを子どもたちに行なった母親の影響が大きかったようである。次の引用は、これについての一枝の記憶の一例である。

考えてみるまでもなく、これは幼い時から受けてきた母の教育や躾の結果、自分の考えの中の矛盾と戦う力が失われていたとも言えましょうし、また、自分も非常に古いものを持っていることを気づかずにいたのではないのでしょうか。自分の中の古さを知らずにいることは、何に反抗しなければならぬのか、それさえわからないではないのかと、よく考えあぐんだものですが、それにしても幼い時からの母の教え、と言うより、その母の育った時代、そして私を育てた時代、その時代に生きた人たちの考え方の根強い古い大きな力の、あまりにも後々まで尾を曳くことを思うばかりです³⁶。

一方憲吉は、少年時代に父親を亡くし、それによって家督を相続した、富本家の戸主の立場にあった。大和の安堵村での生活がはじまった。そのころの様子を一枝は、こう回顧する。「私の結婚しました先は、大和でもたいへんな旧家で、小地主の家でした。結婚するとき、東京で生活することになっていましたが、夫の仕事の都合と、都会嫌いな夫の言い分にまけて、田舎についてきましたものの、なにしろ村きっての旧家の生活はただびっくりするようなことばかりでした」³⁷。しかし、憲吉が妻に要求したのは、旧いしきたりに従うことではなかった。たとえば食事のときには、妻の一枝に自分と一緒に座って食べるように求めた。

大和に来ますと、今言いましたような旧家で、夫はあくまで戸主の座で食事をするさだめで、姑も弟妹たちも、そして嫁である私も、それは夫と離れたところに坐って食事をするような生活でした。夫は、私と食事を共にしようとします。私は姑への気がねでそれを拒みます。すると夫はひどく腹を立てて怒るのですが、私はどうしても姑をさし置いて夫の座の近くに坐れません³⁸。

憲吉にとっては、夫婦とは、対等の個と個の結び付きであり、上下の支配、被支配の関係ではなかった。憲吉は、戸主の立場を顧みることもなく、夫と妻とが相並んで食事をする仕方を望んだ。ここに、未来形としてのひとつの「近代の夫婦」のかたちがあった。しかしながら、これにはおそらく富本家の誰もが驚いたにちがいない。そして、憲吉の激怒の矛先は、因習を越えきれず、むしろ踏襲するかのような一枝の「古い日本の女」の態度に向けられた。日本画家としての彗星のごとき登場、青鞥社での自由奔放な言動、それに加えて、その後の雑誌創刊へ向けての強い意欲——東京にあってこのように積極的に物事に挑戦しようとするひとりの女の姿を、この間遠く大和の田舎から新聞や雑誌で眺めては、憲吉は一枝のことを、旧弊で全体主義的な家制度を乗り越えて、個人主義に立脚した思想や判断を果敢にも押し進めることができる「新しい女」とばかり勘違いしていたのかもしれない。憲吉がパートナーとして求めたのは、真実としての「新しい女」であった。しかし、一枝がそうした女でないことを知ったとき、憲吉の怒りは頂点に達し、一気に表に現われ出たのであろう。

安堵村への転居から二箇月が過ぎようとしていた一九一五（大正四）年の五月、ふたりは、富本家の本宅から少し離れた地において居宅と本窯の建設に着手した。八月、娘の陽が誕生した。そして年が押し迫った師走の二一日、家と窯と庭、すべてが整い、憲吉と一

枝と陽の家族はここに移り住み、それ以降、新しい生活がこの地から生み出されることとなった。新生活にあたっての決意を、憲吉は次のごとく述べる。

我等此處にありて心清浄ならむことを願ひ、制止するを知らざる心の慾望を抑壓しつゝ語りつ、相助け、相闘ひ、人世の誠を創らむとてひたすらに祈る³⁹。

これは憲吉独りの陶工としての創業宣言ではない。これは「我等」という家族共同体の決然たる創設宣言なのである。家庭とは、一方が一方を抑圧する場でも、それに対して一方が忍従する場でももはやない、欲望を抑えた清廉な夫婦の闘争の場であり、協力のある場であり、創造の場なのである。これが、憲吉にとっての「近代の家族」のイメージであり、同時に、この新しい夫婦の営みの原点となるものであった。

この地において最初に執筆した一枝の本格的なエッセイが、一九一七（大正六）年の「結婚する前と結婚してから」（『婦人公論』一月号）であった。そのなかで一枝は、結婚する前の生活を、こう振り返る。

私は思ふ。自分の過ぎこしは、あの美しくしかく果敢い石^{ママ}鱈玉の、都大路に誇ら[し]くかなしく吹きすぎたるやうに！！⁴⁰

そして後段で、再び次のように、同じ石鱈玉の比喻表現を使う。意識的であったのか、無意識的であったのかはわからないけれども、繰り返しの手法を用いることによって、結果的に、「都大路のシャボン玉」は、より一層強調されることになる。

私の意志と、私の希望は最後まで騒音の都大路に高く誇ら[し]く、しかし悲しく浮き上り光つた果敢い石^{ママ}鱈玉に過ぎなかつた⁴¹。

明らかに以上のふたつの引用からわかるように、一枝は、誇らしく美しくもあるが、悲しくはもなくもある、あの空高くに舞い上がったシャボン玉のような両義的な存在として、自分の結婚する前の生活を認識しているのである。そして、青鞥社時代の自分を、こう振り返る。

評判を悪くして心のうちで寂しく暮してゐた事もあつた。可成り長く病氣で轉地してゐた時もあつた。全く寂しく暮してゐた時もあつた。どうにかして眞面目な人生に眼を醒ましたいと悶^{もが}躁いてゐた。偽もつゐた。人を欺しもした。いぢめもした。愛しもした⁴²。

振り返って内省してみると、青鞥社員のとときの自分が、寂しく、もがき、そして、うそをつき、人をだまし、またあるときは、人をいじめ、人を愛する——そのような人間であったことへと思いが至る。これこそが、数年前の自分の「新しい女」の内実だったのである。確たる信念があるわけではなく、確たる理想があるわけでもなく、おもしろおかしく、奔放に振る舞う「紅吉」がそこにあった。

一枝は、この「結婚する前と結婚してから」のなかで、こうも書いている。「都會を出立して田舎に轉移した彼と私は彼の云ふ高い思想生活を私達の爲めに營むべく最もよい機會をここに見出したことに強い自信とはりつめた意志があつた」⁴³。そしてさらには、「彼は、都會は、私を必ずや再び以前に歸すことを、再び私の落着のない心が誘起される事をよく知つてみた」⁴⁴。憲吉と一枝の夫婦は、結婚をひとつの好機ととらえ、一枝のいうところの「落着のない心」、つまり同性へ向かう性的指向が二度と誘発されることがないことを強く望んだ。そのためには、都會を離れ、対象となるような若くて美しく才能あふれる女性と触れ合う機会がほとんどないこの大和の田舎へ移転し、高い精神性のもとに新しい生活をはじめることが、ふたりにとっては、どうしても必要であつたのであろう。

そのこととはまた別に、すでに述べているように、一枝は、必ずしも「新しい女」ではなく、本来的に、母ゆずりの良妻賢母主義的な「旧い女」の側面を有していた。そこで、青鞆社時代に脳天氣に振る舞った「新しい女」からも、そしてまた、いつの間にか体内に染み付いていた「旧い女」からも自己を解き放し、まさしく真の意味での「近代の女」へと生まれ変わらなければならない状況に立たされていることを、この時期一枝は、正しくも自覚したであろう。そしてまた、夫である憲吉も、そのことを指摘したであろう。セクシュアリティの問題に加えて、女としての生き方の問題が、そこにあつた。しかし、頭ではわかっている、一瞬にしてすべてを葬り去ることは、容易なことではない。アイデンティティの喪失にもつながりかねない問題なのである。簡単に前へも進めない、かといって、後ろにしがみついてもできない、極めて深刻な心的環境に身を置いていたにちがいがなかった。しかも憲吉は、自己の仕事に課した「模様より模様を造る可からず」という金言の精神に沿って、一枝にも、強く過去の思想や生き方との決別を求めたであろう。しかしながら、憲吉と一枝には、近代精神の体得という観点から見れば、年齢的な差もあり、体験、知識、語学力のどの面においても、おそらくいまだ大きな開きがあつた。一枝は、ふたりのあいだの意識の隔たりだけが、大きな口を開けて、飛びかかってくるような思いに、ときとして駆られていった。

彼と私は、思想に於いてまだまだ^{ひど}酷く掛け離れてゐる。長い間語らずに怒り合ふ時もある。二人とも興奮しきつて沈黙つて大地をみてゐる時もある。もう別れてしまふやうな話までもち出す。……私の心は悩む、そして度々考へた。単純な自然的な正直な生活を營むには、未だ未だ私は眞實でない。眞實が足りぬ。それがどんなに彼を寂しく悲しくするか知れない⁴⁵。

憲吉は離婚について口にするこゝもあつた。そのようなとき、周りの美しい自然に目を向ける。「私達は今田舎にゐる。それが心の爲めにも身體の爲めにも非常に好い。ここは美しい。私達は結び合つた山と、いくら見ても遙かな田園の空氣を吸つて常に最も深い熱心を以て生活を營むのである」⁴⁶。そして、いまの自分たちの姿を見つめなおす。喜びが胸に込み上げる。「夫は非常な熱心で常に私を指導してゐる。そして私達は、私達の全力を注いで幼児の教養と私達の仕事につき進んでゐる」⁴⁷。憲吉が、一枝を「指導してゐる」のは、ひとつには、一枝のセクシュアリティにかかわる問題であり、いまひとつには、妻であり母であることにかかわる問題だったにちがいない。一方では、体の性と心の性がどうし

でも一致しない違和感や不安感、他方では、自我を殺し、家に縛られる女性像と、そこからの解放や自立を求め、行動する女性像とのあいだの越えがたい溝——つまり、ある意味宿命的ともいえる、二重の克服すべき困苦を一枝は背負っていたのである。憲吉はこの時期、自分の仕事に対してのみならず、こうした一枝が抱える問題に対してもまた、前時代的で封建的な精神を乗り越えて、求道者のごとくに「高い思想生活」を追求しようとしていたものと推量される。

「結婚する前と結婚してから」と題された一枝のエッセイをよく読むと、主語にはしばしば「私達は」が使われ、所有格も単数形ではなく複数形の「私達の」が用いられ、「私達の生涯」「私達の全力」そして「私達の仕事」といった用例を認めることができる。他方、憲吉もまた、この間「われら」とか「小生等」とか「我等」といった複数形の所有格を用いた表現を手紙や文章のなかで使用していた。これらのことから推量できることは、この時期この夫婦には、「私の——」ではなく、たとえば「私達の家」「私達の子ども」「私達の窯」、そしてそこから誕生する「私達の陶器」といった「私達の」にかかわる所有の観念がすでに定着していたのではないかと思われる。これこそが、憲吉が結婚の意思を一枝に伝えるときに表現した「尾竹にも富本にも未だ属しない、ひとつの新しい家」の具体化された一例だったのではないだろうか。

一九一七（大正六）年六月一二日の『東京朝日新聞』の「文藝美術」欄に、以下の予告記事を読むことができる。

富本夫妻の陶器 神田小川町流逸荘にては來る十五日より廿一迄富本憲吉氏夫妻の作品たる陶器六七十點、素描畫卅點を陳列す⁴⁸

たとえその一部に一枝が絵を描いた陶器や素描が含まれていたとしても、いや、おそらく含まれていたであろうが、それにもかかわらず、ここに予定されている展覧会は、この記事の「富本憲吉氏夫妻の作品たる陶器と素描」という表現が端的に示すように、憲吉と一枝が独自に製作した作品が独立してそれぞれ個別に展示される二人展や合同展のようなものではなく、まさしく分割しがたい一組の夫婦を製作主体とする協同作品が陳列される単独の個展だったものと考えられる。すべてが対等かつ共有によって成り立つ家族という単位の共同体が、この新しい家においてこの時期に胎動しており、その反映として「富本夫妻の陶器」あるいは「富本憲吉氏夫妻陶器展覧會」という名称が生み出されたのであろう。いまここに、封建的なそれに代わって、まさしく近代的な、家庭内の組織原理の革新が起きているのである。そうしたなか、次女の陶が、この年の一月に誕生する。

一九二〇（大正九）年、憲吉は、『女性日本人』一〇月号に「美を念とする陶器」を寄稿した。そのなかで憲吉は、陶器だけではなく、自分たちの考えや生活も見てほしい、と読者に呼びかける。

私の陶器を見てくださる人々に。どうか私共の考へや生活も見てください、私は陶器でも失敗が多い様にいつも此の方でも失敗をして居りますが陶器の方で自分の盡せるだけの事をしたつもりで居る様に此方についても出来るだけ良くなるためにつとめています。それが縦ひ非常に不十分なものであつても⁴⁹。

ここからわかることは、明らかに憲吉は、陶器と生活とのふたつの事象についてともに改善を図ろうとしているということである。生活における改善のなかには、一枝のセクシュアリティの克服に関する問題や、女性としての近代的な生き方に関する問題が含まれていたものと思われる。

家庭運営上の革新的な原理は、生み出される陶器は夫婦共有の協同作品であるという認識をもたらしただけではなく、家事にかかわる夫婦の役割分担にも、変化をもたらした。

二三日雨が降りつゞいて洗濯物がたまる時がある。そんな時、私と女中が一生懸命で洗つても中々手が廻りかねる[.]それを富本がよく手傳つて、すすぎの水をポンプで上げてくれたり、干すものをクリツプで止めてくれたりしてゐるのを見て百姓達はいつも冷笑した。「いゝとこの主人があんな女の子のやる事をする」といって可笑しがる。……可笑しいと云ふより、本當は危険視してゐたかも知れない。同じ村に住む自分達の親類になる人さへ、私達の生活は「過激派の生活だ」と言つて、自分の若い息子をこゝに遊びに寄すことをかたく禁じているのだ。私達と一緒に、一つの食卓をかこみ、同じ食物で食事をすまし、一緒に遊び、一緒に働くことが危険でたまらないのだ。私達は、その人達の考へこそ可成り危険だと思ふのに⁵⁰。

読んでのとおり、一枝は憲吉のことを、「旦那さま」とも「主人」とも呼ばず、「富本」と呼んでいる。他方憲吉は、家事のすべてを一枝に押し付けるのではなく、積極的に自らも参加する。こうした生活の実態こそが、ふたりにとっての、封建的な古い習俗から解き放された、正直で、真実で、純粋な生き方であったであろうし、一枝のいう、「夫は非常な熱心で常に私を指導してゐる」、その具体的な実践例だったのかもしれない。しかし、村人や親類はそうした生活や考えを危険視した。それだけではなく、官憲の目にもまた、それは「過激派の生活」に映った。『近代の陶工・富本憲吉』の著者の辻本勇は、すでに英国に帰っていたリーチに宛てて出された手紙のなかで憲吉は、こうしたことを書いているという。

「日本や国家のことについては書かないで下さい。警察がぼくへの君の手紙を調べているようだ」とか、「手紙は陶器のことだけを書いて下さい、君の手紙は竜田郵便局からまず警察署へ送られ開封され読まれているようだ、君には考えられもしないことだろうが……これが近代日本なのだ」⁵¹。

かつて憲吉が「ウイリアム・モリスの話」を書いたことも、また、かつて一枝が青鞆社の社員であったことも、官憲の目からすれば、体制に抗う行為のひとつとして、受け止められていたのであろうか。あるいは、当時の人的交流に疑いの目が向けられた可能性もある。数例を挙げるならば、一九一七（大正六）年に憲吉と一枝は、幼子の陽を伴い、和歌山の新宮にある西村伊作邸を訪ね、そこに約一箇月間滞在した。西村は、叔父の大石誠之介が大逆事件に連座して死刑に処されていたし、友人には、美術家や文学者のみならず、社会主義者の賀川豊彦や堺利彦なども含まれており、のちには、自由主義的な校風をもつ

文化学院を創設する人物である⁵²。一九二三（大正一二）年には、自由学園の創設者の羽仁もと子が、卒業旅行として第一期生を率いて富本家の本宅に宿泊している。そのなかには、のちに社会運動家として活躍することになる石垣綾子や、童話作家で児童文学者となる村山^{かづこ}籌子が含まれていた。それからしばらくして、一枝は、川崎・三菱両造船所での労働争議の際に陣頭に立って指揮した賀川豊彦へ宛てて綾子を紹介する文を書いているし⁵³、一方籌子は、富本一家が東京に移転したのちの一九三一（昭和六）年に、ロシアから帰国したプロレタリア文化運動の指導者である藏原惟人を密かに連れてゆき、富本家にかくまわれるように手配を整えた⁵⁴。また、当時しばしば安堵村の富本家に顔を出していた、奈良女子高等師範学校の学生だった丸岡秀子が記憶するところによれば、マルクス主義者の片山潜の娘が、日本を去る前に富本家に立ち寄っていた⁵⁵。こうした人的な交流の影響もあってのことであろうか、警察の監視下にあるような状態は、安堵村時代以降も、アジア・太平洋戦争が終結するまで連綿と続く⁵⁶。

米価の高騰が民衆の生活を圧迫し、暴動事件へと発展したのが、いわゆる米騒動と呼ばれるもので、一九一八（大正七）年の七月の富山での勃発以降、全国規模の広がりを見せた。そのとき以来、何らかの対応を富本家の戸主としての憲吉に迫るような状況が生まれたのではないだろうか。以下は、当時の一枝の証言である。

此頃は私共の村にも産業革命の波が押寄せて参りました〔。〕小地主の苦痛は一方でありません〔。〕小作人は組合を作つて地主側と對抗し、いろいろの運動を起しますので大地主は別ですが小地主は全く立つ瀬がないやうです、私は先だつて富本の實家へも、其産業革命の近附いた事を話して地面を賣り拂ふやうに告げましたが都會と異り田舎に居ると、そんな事がハツキリわかります。けれどそれは不思議でもなんでもない當然の事で今迄の社會がそんな風でなかつた事が寧ろ不思議なんです⁵⁷。

地主であるがゆえの不安と苦悩が常に憲吉の身に影を落としていたことは、十分に想像できる。それでも憲吉には、地主と小作農の関係が今後どのようなかたちへ向かうのか、つまりこの社会的課題の決着の方向性として農地の解放のようなことがどう行なわれるのか、ある程度の確信をもって展望されていたにちがいない。というのも、憲吉はのちの座談会で、モリスの社会主義が話題になる文脈において、こう語っているからである。

私は大正のはじめ頃、いまに小作権を持っている者が、地主から田地をとってしまうようになるといったんですが、叔父がそんな因業なことをいうなとってけんかした。戦後叔父が死ぬ前にあいつのいうようになってしまったが、どうしてあいつは知っていたのだろうといったそうです⁵⁸。

座談会でのこの発言が『民芸手帖』に掲載されるのは、一九六一（昭和三六）年の九月号なので、憲吉が死去する二年前のことである。この発言は、自分が社会主義者、ないしは社会主義の適切な理解者であったことを自ら告白する最後の語りとして受け止めて差し支えないであろう。

「過激派の生活」として村人や親類の者から恐れられ、他方で官憲の監視の目が注がれ

る、そうした無理解と孤立のなかにあつてこの夫婦が展開する、解放された生活に強い衝撃を受けた学生が、奈良女高師の丸岡秀子であった。丸岡は晩年、自伝的小説『ひとすじの道 第三部』を書き、そのときの衝撃をこう表現する。「恵子」が丸岡本人である。

恵子は、はじめて、バッハだの、ショパンだの、ベートーヴェンだのの名をここで知った。それらの音楽を聞きながら、いつも故郷〔長野県南佐久郡〕の女の生活を思った。生涯を土に埋もれ、生き死にの持続のなかで、自分を抑圧し通している女の生活と、富本夫婦のこの生活とを比べた。

自分の育った村の主婦たちとは、まったく異質な生活がここにある。それらは、当然、こうであつていい人間の、ひとつの生活であつた。コーヒーを飲むこと、レコードを聞くこと、本を読むこと、話し合うこと、感想をのべ合うこと、おたがいの道を創り合うこと、対等に助言し合うこと、解放といえば、より適切といえるような人間の暮らし方を、奈良の小さな村のなかで、この村に住む二人のなかで、恵子は発見した。その驚きと悦びに、恵子の心は、初めて《わたしも生きられる》と思うようになった⁵⁹。

世界的には、一九一七（大正六）年のロシア革命、一九一八（大正七）年の第一次世界大戦の終結、国内では、一九一八（大正七）年の米騒動、一九二〇（大正九）年の第一回メーデーの開催、一九二一（大正一〇）年の川崎・三菱両造船所での労働争議、一九二二（大正一一）年の水平社の結成、同じく一九二二（大正一一）年の日本共産党の創設、他方、教育に目を向ければ、一九二一（大正一〇）年の文化学院や自由学園の創立にみられるような自由教育への関心の高まり——。憲吉と一枝が、旧い生活秩序を否定し、それに代わる新しい夫婦関係の構築に向けて、この安堵の地において奮闘していたこの時期は、変革を求める政治、社会、教育上の新しい動きの顕在化と重なる。

第一四章 安堵村での製陶の開始

一. 安価な実用陶器の量産へ向けて

一九一五（大正四）年三月、富本夫婦は、東京から憲吉の生地である大和の安堵村へ帰った。そして五月に入ると、本宅から少し離れた地所に、さっそく家と窯の建設に着手した。富本はこう記録する。「八月、窯成り、試験を終り、完成し、拾二月、家成りわれら二人と八月生れたる幼児に下女一人、子犬一匹を携へて移れり。家は寝室、茶の間、臺所、書齋とベーウインドの如き三疊の椅子ある室と轆轤を置く四疊の工房と窯場と、全部耐火煉瓦を以てせられたる内方三尺餘りの窯とをもつてす」¹。そして富本は、本窯をつくるにあたっての経緯を、後年こう述懐する。

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²。

この言葉からもわかるように、この時期、いまだ多様な工芸製作への展望が温存されており、決して「富本憲吉氏圖案事務所」設立に際しての理念が完全に失われているわけではなかった。先述のとおり、『卓上』（第三号）に掲載された「富本憲吉氏圖案事務所」の広告には、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。これらはすべて、人間の生活と直接結び付くものであり、あるべき人間生活の全体像を提示しようとするものであった。『デザインのモダニズム』の編者のポール・グリーンハルジュは、モダニズムを構成するひとつの規範となる要素として「反細分化」を挙げ、これについてこう述べる。

近代運動がもっていた全体的な関心事は、視覚的にも実用的にも最高の質を備えたひとつの適切なデザインが大衆に対して生み出されるために、美学と技術と社会のあいだに存する障壁を打ち破ることであった。人間の経験の「反細分化」についてのこの考えが、おそらく唯一最も重要な理念であった³。

そのなかにあつて、富本の関心は、丈夫な実用の陶器を数多く造ることを目指して、楽焼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。しかしながら、そうした家庭人としての立場とは別に、一部の裕福で地位のある人のために少数の陶器を焼くのではなく、多くの普通の人びとのために安価で実用的な陶器を量産することが、美術家としての、そして同時にモダニストとしての富本の内面に秘められた、このときの最終の目標であった。

それをはっきりと例証する言葉が、最晩年の一九六二（昭和三七）年二月に『日本経済新聞』に連載された「私の履歴書」に残されている。それは、次の一文である。

私は若い時分、英国の社会思想家であり工芸デザイナーであるウィリアム・モリスの書いたものを読み、一点制作のりっぱな工芸品を作っても、それは純正美術に近いものだ。応用美術とか工業美術とかいうのなら、もっと安価な複製を作って、これを広く大衆の間に普及しなければならない、という考えを深く胸にきざみつけていた⁴。

富本の「安価な複製」への強い意欲は、若いころに接した「ウィリアム・モリスの書いたもの」から発せられていた。しかし、それから幾多の歳月が流れたこの時期、いまだに美術家のあいだにあって、そのことへの意識が十分に向かわない現状を見て、富本は不満であったし、自らも「大いに責任を感じる」。以下は、同じく最晩年に、後進に向けて書かれた「わが陶器造り」のなかの一文である。

美術家にいたっては食器のような安価品は自分ら上等な美術品を焼くものには別個の問題としているようにみえる。しかし公衆の日常用陶器が少しでもよくなり、少なくとも墮落の一途をたどりゆくのを問題外としておいてそれでいいのだろうか。私は大いに責任を感じる。一品の高価品を焼いて国宝生まれたりと宣伝するよりは数万の日常品が少しでもその標準を上げることに力を尽す人のいないのは実に不思議といわねばならない⁵。

このふたつの引用文から明らかなように、富本がその生涯にあって身を置いた「陶器造り」の世界で目指したことは、「一品の高価品を焼いて国宝生まれたり」とする「純正美術に近い」作品の製作ではなく、「公衆の日常用陶器が少しでもよくなり」「その標準を上げることに」心血が注がれた、「応用美術とか工業美術とかいう」領域に属する量産品への挑戦であった。ここに、美術家としての高い社会的倫理観を読み取ることができるであろう。グリーンハルジュは、「社会倫理」について、こう述べる。「疎外された大衆は資本主義の永遠の犠牲者になっていると理解された。第一次世界大戦という特殊な状況下において、彼らは著しくそうになっていた。デザインは日用品の生産と密接に結び付いており、その一方で、富の創出を背後で支える推進力となっていた。そこで、大衆の経済的、社会的状況を転換させる潜在能力をデザインはもっている、との論議がなされた。そうした状況の転換を図ることによって、疎外という妖怪は克服されうるのであった」⁶。

しかし、資金の問題もあり、すぐさま「安価な複製」ができるわけでもないし、ひとりの力をもってして、容易に「大衆の経済的、社会的状況を転換させる」ことができるわけでもない。それはあくまでの最終の目標であり、陶工として一步を踏み出した富本は、製陶の一から独習し、あらゆる試行を繰り返さなければならなかった。それには時間を要した。一言でいえば、「公衆の日常用陶器」の量産へ向けての試行の連鎖こそが、これから富本がたどろうとする、約半世紀の陶工人生の道筋であった。

「陶器について何の知識も経験もない私が、騒がしい東京を嫌って大和へ歸つて陶器や模様を造ると云ひ出した時、友人達は皆非常に心配してとめて呉れた事を記憶して居る」⁷。しかし、次の短い言葉に、富本の決意の堅さが表出する。

鶏となり人に飼はれて美食せむより、夜鷹となりて空洞に眠らむ⁸。

富本は、先達に弟子入りすることも、教えを乞うことも避けて通った。製陶にかかわって素人同然の身であった憲吉にとっては、ほとんどすべてがはじめての体験であり、研究と試験の繰り返しであり、そして失望や落胆の連続だったのではないだろうか。

憲吉は、築窯当時をこう振り返る。

大正五年頃〔正しくは、大正四（一九一五）年五月〕、陶器を焼くために小さいながら本窯といふものを初めて築く時、私は燃料を石炭とするか松薪を使はうかと色々迷ったものだ。どうせ耐火煉瓦を使つて窯を築く位なら思ひきつて石炭だけで焼いても見たかつたが……散々迷つた揚句、日本在來の「登り窯」の様式を採つて、松薪も石炭も併用出来るやうなものにして置いて、石炭で試験的に染附、繪高麗を焼いて見たが、結果は思はしくなかつた⁹。

やはり、石炭より松薪の方がいいのだろうか。「新しく築かれたる窯に初めて黒き煙立ち登り、暗き星月夜は東の山よりさす薄き光につままれて朝とならむとす。小さき鳥の音微かに聞え、吾が工場に軽き風吹く」¹⁰。これが初窯のときの様子であろう。しかし、心安らぐ時間はそう長くは続かない。翌年（一九一六年）の二月、「陶器會」の作品を焼いているときの出来事である。「餘り焼きつゞけ候ため窯の底部やけてとけ全然改築をよぎなくされ候。耐火煉瓦が去年四錢五厘のもの八錢にても市場になく此れ等の費用のため殆むど會の利益をろうだんされ申し候」¹¹。何ということか、最初の「陶器會」の利益のほぼすべてが、そのまま、破損した窯の改築費用に消えてしまったのである。

当初、土や^{うわぐすり}釉についても、憲吉は他人に頼ることをせず、地元で調達した。「本窯を築くと、付近の溜め池の底の土を水のためたまっていない冬の間にとっておいて素地に使つた。釉は村の染め物屋から紺屋灰（染め物用のアルカリをとつた灰のカス）をもらった」¹²。しかし、轆轤^{ろくろ}はまだうまく引けなかつたようで、人の手を借りる。「そのころロクロはまだ自分ではやらず、京都の職人をやとつていた……はじめは、薄黒い陶器をつくっていたが、やがて白磁を作りたくなつた。そのためには、溜め池の土ではいけないので、京都から磁器の原料を取り寄せて、いろいろ苦心した結果、やっと思ひ通りの磁器ができるようになった。磁器を手掛けるころにはロクロも自分で引くようになっていた」¹³。

上の引用のなかで憲吉は、「いろいろ苦心した結果」という表現を使っているが、そのなかには、次のような苦心も含まれていたであろう。「青磁の釉薬を石臼に磨する事二日。吾が手は器機の如くまろくまろく動くのみ。見るものは唯赤灰色の泥汁のみ細き線となり小さき音を立てゝ落つ。油切れて把手の鳴る音、工場の静寂を破りてきしる。あゝ吾が製陶の病、將に膏盲に入る」¹⁴。そうした苦闘する憲吉の姿を一枝は日々そばで見ていた。その様子を一枝はこう描写する。

今度の窯で磁器を焼くについて、その用石を求める爲に、彼は出来るだけ良種な用石を欲しいといつて、陶説や支那の古い製陶の本を随分長い間あさつて、羽二重の小布で袋を作り、自分で氣に入る迄縫つたり、ほどいてみたりして、とにかくその出来た

袋で毎日、時間を切つて少しづつ用石をこし——どんなにあせつてもそれは草の露ほどづつしかたまらぬもの——で根氣よく、その露の零程の石をせつせとためてみた¹⁵。

憲吉は、すでにできた磁器の用石を京都あたりから取り寄せるようなことはしない。一枝は続けて、このようにいう。「彼は、優種で親切な昔の磁器の性質が、いやと云ふ程、頭に浸み込んで、とても他から取り寄せたもの位では気がすまない。……しかし、この結果は恐ろしい程、出来上つてくる品物の上に現はれる」¹⁶。

以上の二箇所の引用文は、末尾に「一九一七年三月一七日」という脱稿の日付が入った、一枝のエッセイ「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」のなかの一節である。憲吉が磁器の製作に取りかかったのは、おそらくこのころからであろう。そして一枝は、「今度の窯で磁器を焼く」といっているが、そのことは、六月一五日より流逸荘で開かれる「富本憲吉氏夫妻陶器展覧會」へ向けての作品づくりのことを意味しており、実際に展示された「白磁大花瓶（白木蓮彫模様）」や「九號白磁菓子器」は、そうしたこの時期の窯でつくられた作品だったのではないだろうか。

さらに苦闘が続く。今度は温度の問題である。楽焼きからはじまって、土焼き、そして石焼きと進むに従って、求められる窯の温度も高温になる。「燃せど燃せど熱のあがらぬ窯と、つめたき人の心こそ世に情なき極なりける」¹⁷。温度がどうしても上がらない、そのために満足に焼けない。「生焼の陶器、それは白飯に混ざる砂をかむが如き不愉快さなり」¹⁸。どこに問題があるのだろうか。どう解決すればいいのだろうか。悩む。このようなき憲吉は、しみじみと思う。家計を預かる自分の妻のことを、そして、収入に結び付かない自分の職業のことを。「『薪代——職業費』と、わが妻は彼女の出納簿に記入し置き。わが一家生計の幾分の一も満たすに足らざるわが職業の持主たるわれは彼女のために恥づ」¹⁹。

周りには、一枝以外にこうした憲吉の苦しみの闘いを知る者はいない。憲吉はこう記す。「『陶器をおやりですか、お楽しみですか』と云う人あり。如何に答ふ可きかを知らず」²⁰。そしてこうも書く。「遊人とはぶらぶらする人」の意味をもつこの村の方言であると前置きをし、「吾等まことの遊人なるか。見よ、垣根にはつくれる花うつくしく咲き、吾等の幼児は譬へば若芽のはじけ育つが如く成長し、棚には數十の陶器光りを放つ」²¹。工場から外を眺めると、「曇りて風なき秋の午後、幼児と妻と遊ぶ聲す」²²。苦闘と孤独を慰める安息と矜持の一瞬であった。

こうした連続する、いばらのごとき苦難の道を歩きながら、憲吉は悟る。「われ思う。此の道の最難なりと思うことは……陶土の選定、燃料の良否、購入、良き職人の識別と操縦」²³。最後の「良き職人の識別と操縦」という文言には、「捏らる可く水を待つ陶土、燃さるべく乾ききりたる松薪、主人の眼を盗まむとする雇人」²⁴がいたことからくる、教訓も含まれているのであろうか。

一九一七（大正六）年の『美術』四月号は、「富本憲吉君の藝術」と題した特集を組み、七人の執筆者によって憲吉の人物評や作品評が掲載された。執筆者名と題目を列挙してみると、田中喜作の「何人の作品にも見られない美しい追憶」、水落露石の「土を玉に」、西川一草亭の「軽雫な人格な人」、岡田三郎助の「即興的なものが多かった」、永原孝太郎の「趣味の高い美術家氣質の人」、バアナード・リーチの「『アイノコ』の眞意義（原文対照）」、

そして大澤三之助の「技術家として立派な人格」。内容は、その題目からも連想できるように、総じて憲吉の高潔な性格と作風とを讃えるものであった。

この特集「富本憲吉君の藝術」には、さらにもう一編、妻である一枝の「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」も、あわせて掲載されていた。そのなかで一枝は、夫の正直で悲壮なまでの日々の工場での奮闘ぶりを紹介する一方で、憲吉をこう讃美するのである。

模様について、製陶について、今日の彼を導いたものは、矢張り細心の研究であった。……恰度良心と思想が一致であらねばならぬ如に、彼の藝術は良心と仕事が常に一致して働いている。……彼は、彼の模様が、未だに人々に理解されず、少しの注意も拂つてゐない今の世に對して決していゝ感情をもつてゐない。……悪辣な手段を常使してゐる者と、正直な方法で仕事をしてゐるもののが、何故もつとはつきり區別されぬだろう。どうして彼の模様がもつとよく人々等に解つてくれぬか。……總てこんな事が彼に孤獨の感じを起させてゆく、彼の道は寂しい、しかも、苦しい。けれど、それは總ての「先驅者」の運命ではなかつたらうか。いきほい彼は、沈黙で心の感激を抑えてゐる。……これからさき、いつか、彼の模様によつて……豊富に生産されてくるなら、彼は最も喜ばしい慰藉をそこに得る事が出来やう。けれ共、不幸にして、そんな時期は、まだまだめぐつて来まい。……何故、正直な方法によつて勝つことがこんなに困難なのか、私は眞當に考へずにはおれなくなる²⁵。

一枝は、憲吉の芸術に「良心と仕事」の一致を見る。「これからさき、いつか、彼の模様によつて……豊富に生産されてくるなら、彼は最も喜ばしい慰藉をそこに得る事が出来やう」と、量産へ向けての将来の展望を記す。この時期一枝は、憲吉の最大かつ最良の理解者であった。そして、この一枝のエッセイのあとの次の頁に、実は憲吉の「工房より」が続く。そのなかで憲吉は、自分の念願をこう書きつけるのである。

大仕掛に安いものを澤山造るにはかなりの資金が必要であります、私は今その資金を何うすれば良いか、せめて陶器だけでも何うにかして見たいと思ひますが私の貧しい財産では一寸出来兼ねます。若し私の望みが少しでも達せられて安い陶器で私の考案模様になつたものが澤山市場に現はれて今ある俗極まる普通陶器と値でも質でも戦つて行ける日があるならば大變に面白いと思ひます。私は今、日夜その事を思ひつゞけます²⁶。

「大仕掛に安いものを澤山造るには」、当然のこととして、空間、設備、材料、工人などの問題が控える。今後資金の問題を何とか克服して、自分の模様になる美しくも安価な陶器を普通の人びとの生活のために量産したい——これが本窯を安堵の地に築くにあつての憲吉の望みであり、目標でもあった。しかし一枝が書くように、「何故、正直な方法によつて勝つことがこんなに困難なのか」、障壁は高い。それは、モダニストの「先驅者」として避けて通ることのできない障壁であり、まさに「聖戦」と呼ぶにふさわしい苦闘であった。

このころから柳宗悦との交流がはじまる。富本と柳の出会いについては、必ずしも正確

にはわからない。ただ富本は、晩年にこう述べている。「柳君との交友は、リーチのところへエッチングを習いに佐藤とか柳とかがきた時分からです。だからあの人が大学生だったです」²⁷。バーナード・リーチが来日するのが一九〇九（明治四二）年で、柳が東京帝国大学を卒業するのが一九一三（大正二）年であることを考えれば、富本と柳の親密さが増すこの時期は、最初に知り合っただけで一〇年くらいが経過していたことになる。

一九二一（大正一〇）年の『白樺』の五月号に「富本憲吉作湯呑配布會」の広告が掲載された。この広告には、「陶器研究につき今度たてた特別の計畫をやるために金が要るので此の會をする。少しでも申込の多い事を望む。……特に湯呑を撰むだのは窯の都合と私の陶器を諸君の日常用の陶器として送りたい理由による」²⁸と書かれている。「特別の計畫」の具体的な内容については触れられていないが、すでに紹介したように、一九一七（大正六）年の『美術』四月号に掲載された「工房より」のなかで、富本は、「大仕掛に安いものを澤山造るには可なりの資金が必要であります、私は今その資金を何うすれば良いか、せめて陶器だけでも何うにかして見たいと思ひますが私の貧しい財産では一寸出来兼ねます」と述べている。このことを想起するならば、「特別の計畫」とは、「大仕掛に安いものを澤山造る」計画だったのかもしれない。つまり、「日常用の陶器」を量産するための実験や試作に必要な資金の捻出が、この「配布會」の目的だったのではないだろうか。配布されるこの日常用の湯呑はみな同じものではあるが、焼き上がったでき具合により、価格は、五円と三円の二種類が、設定されていた。

配布会の広告と同じく、この号の『白樺』には、「富本君の陶器（廣告欄参照）」と題された柳からの推薦文もまた掲載されていた。

自分は富本君を信じてゐる。又その作品を信じてゐる。……富本君の性格は鋭く、又その感覺は非常に速かだ。従つてその圖案も線も生きてゐる。富本君の作った陶器の最上なもの、既に日本の偉大なる陶工の永遠な作の中に列するのだと自分は思つてゐる。それは美しく又、非常に鋭い。技巧にのみ没して死にかゝつてゐる今の日本の陶磁器界に富本君のゐる事は力強い。自分は富本君の未來を信じてゐる²⁹。

おそらくこれが、富本の製陶活動について柳が言及した最初の文ということになるろう。こうして柳と富本の本格的な交流がはじまった。翌年の一九二二（大正一一）年の『中央美術』二月号において、「富本憲吉論」の特集が組まれた。この特集には、田中喜作の「稀に見るアルチスト」、佐藤碧坐の「富本君のポートレー」、長谷川傳次郎の「私との交遊」、長與善郎の「工藝美術と富本君」に加えて、柳は「富本君の陶器」という題でもって寄稿した。そこには、このようなことが書かれてあった。

沈む信仰のかゝる時代に、再び自然への信仰を甦らしてゐるのは富本君の作品である。……私は先日あの法隆寺の塔がま近くに見える安堵村に、富本君を訪ねたその日、京都で仁清、木米、及び乾山の遺作品展覽會を見る事が出来た。私はその時益々富本君の作品に對する尊敬の念を慥める事が出来た。私は早くも近い將來に於て、それ等の著名な人々に並んで富本君の作が展覽せられ、人々が新しく驚嘆の眼を以てそれを見る日の來る事を信じて疑はない³⁰。

おそらくこのときの安堵訪問のおりに、柳は、自分が予定している朝鮮への旅行について富本に語り、誘ったものと思われる。一九二二（大正一一）年の九月二四日、先に京城に滞在していた柳を富本は訪ね、合流する。この滞在中、富本の関心を強く引きつけたのは、建築だった。一〇月三日の日記に、こう書きつけている。「今度来て最も驚き最も尊敬した事を聞かれるなら自分は建築と云ふ。陶器は勿論であるが以前から随分見て居たし破片での勉強も随分やつて居た爲に、種類の大半は未だ來ない前から知つて居た。然し建築は素敵だ、何と言つても造形美術のうちで建築程力強く意味あるものはなかろう」³¹。最後の「何と言つても造形美術のうちで建築程力強く意味あるものはなかろう」という文言は、注意を払うに値する。というのも、後述するように、富本が西洋のモダニズムの造形原理に接する機会をもつのは、主としてこの建築という領域からだったからである。つまり、先行する建築の原理が、その後、富本の工芸思考へ投影されてゆくことになるのである。

二. 骨董趣味批判と模様独自の主張

この時期の苦難体験は製陶の技術面だけに止まらない。一方で模様についてもまた、富本の奮闘の日々が続いていた。

「模様より模様を造る可からず。」

こ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³²。

第一二章「過去の模倣から作家の個性へ」のなかで詳しく述べているように、思い起こせば、一九一三（大正二）年の夏のこと、リーチのあとを追うように楽焼きをはじめたものの、つくるものはどれも、よく見ると自分のオリジナルではない。それは、過去に見たことのある作品や雑誌に掲載されている図版の残像や残滓ではないか。そのことに気づいた富本は、ちょうどそのとき避暑で箱根に来ていたリーチを訪ねる。そこで、リーチと語り合い、考え抜き、たどり着いたのが、過去の他人の模様を模して、自分の模様にしないという自分との燃えたぎるような熱い誓いであった。これがそれ以降、「模様より模様を造る可からず」という金言に凝集され、生涯を通じて富本作品の基調をなす旋律となってゆくのである。富本はこのようにいう。全き独創性と個性の追求である。

私は私自身の模様を見る時以下のことを念として取捨する。模様から模様を造らなかつたか、立派な古い模様を踏臺として自分の模様を造りその踏臺を人知れずなげからしてさも自分自身で創めた如く装うては居ぬか³³。

「立派な古い模様を踏臺として自分の模様を造らなかつたか」という基準の前には、他人の過去の模様の陳列品のごとき骨董は、工芸家には不要であり、危険でさえある。富本は、骨董を麻薬に見立て、それを手本にしたり、それを模倣したりする行為を厳しく戒め

る。

作家にとって古物陶酔は皿に盛られた美味でそれを喰べるうちに僅少な毒が、たとへば阿片常習者の様な病状を與へる。恐るべきではないか³⁴。

また富本は、言葉を変えて、骨董参照の弊害をこうも表現する。

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³⁵。

「見てこれ〔古陶器〕につかまれぬ人」になるためには、どのようにしたらよいのか。「或時は美しい幾十かの古い陶器を打ち破り棄て」さえした。いっさい見ないことである。

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得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っ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³⁶。

またあるときは、「見てこれ〔古陶器〕につかまれぬ人」になるために、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であると思うこともあった。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³⁷。

もちろんのこと、他人の模様に影響を受けずに、全く独自の模様をつくるには、大きな苦しみが伴う。これから逃げることなく、何としてでもそれに耐え、新しい模様をつくらねばならぬ——これこそが、富本の模様にかかわる苦闘の内実であった。

「若し嚴重な意味で模様を造らず、繰りかへしとつぎはぎで安心出来るなら、此の熱火に投げ入れられる様な苦しみはないだろう」³⁸。しかしながら、多くは安易な模様製作に流れ、富本のこうした主張もこうした苦しみも、理解する人はほとんどいない。「苦しみを知らない多くの人びとに、私の云はうとする處が如何に千萬言を費やしても解つて貰へる道理がないからよす、私は骨董を排斥する」³⁹。そしてひたすら自分を鼓舞する。「新しく陶器を造り出す力、それは知識によつても古名作を數多く蔵された博物館によつてもない。……自分にほしいのは一圖に立派な新陶器を造り出す力」⁴⁰なのである。こうして憲吉は、「立派な新陶器を造り出す力」の探索へと向かう。得られた結論は——「眞正の藝術はその生活より湧き上つたものでなければならぬ事を私は堅く信じる」⁴¹。

先人の模様を模倣しないためには、それを見ないこと。それに代わって、自分の生活に目を向けること。するとそこには、自分だけが気づく、感動の世界がある——憲吉はそれを追い求めた。村の道を歩いた。川の堤に腰かけた。野や山を駆け巡った。自分の生活のなかの、どうかすると見落としてしまいそうな、かすかな美の息遣いのようなものを、自

分の目と手だけを頼りに、そっと一瞬にしてすくい取ってできたもの——これこそが、真正の富本独自の風景模様であり、植物模様だったのである。

富本は模様を、こうとらえていた。「私は模様と云ふ語のうちに立體的のもの及び外形等をも含ませて考へて居る。……形は身體骨組であり、模様はその衣服である。形と模様とは相互に連關して初めて一つの生命を造る」⁴²。つまり、壺であれば壺の形と、その表面に描かれる模様とは、相互に連關しあう一体のものとして考えられているのである。もっとも、描かれる模様は、キャンバスに描かれる絵画のような細密画としては成立しない。また形にしても、人体の彫像のごとき具象性はほとんどない。それゆえに、「模様は繪彫刻よりも一層抽象的である」⁴³。こうして富本は、模様にも独自の新たな世界があることを要求する。

繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦それ特別な世界⁴⁴。

かくして、「模様より模様を造る可からず」という鉄のような頑強な精神は、繪画や彫刻がそれぞれに独自の世界であるように、同じく「模様も亦それ特別な世界 [である]」といえるまでに富本を鍛えていった。英国留学中、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を訪問したおり、この日本とは異なり、繪画や彫刻といった純正美術と、工芸のような裝飾美術とが、同等の価値をもって展示されていることに驚いた富本は、帰国後そのことを幾度となく雑誌のなかで指摘していた。たとえば、こう述べる。

繪と更紗の貴重さを同等のものと云ふ事は、ロンドン市南ケンシントン博物館 [当時の正式名称は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] で、その考えで列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⁴⁵。

「模様も亦それ特別な世界」という言葉は、図案や模様が、繪画や彫刻の従属物や派生物ではないという、この間の憲吉の強い信念の明確な開陳であり、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の展示の指針へと、まさしくこの時期、いくらかなりとも自分が近づけたことに対する自信の一端をのぞかせているのではあるまいか。

その一方で、同じく富本は、陶器の製作だけではなく、他の工芸分野にも、強い関心を持ち続けていた。以下に引用する一文は、この時期より少しのちの言葉ではあるが、このように、富本の真に望むところは、すべての工芸品の形と模様を、自分のオリジナルでもって製作したいという一点にあった。まさしくその願望の内実は、モリスの実践活動を念頭に置いた、近代的生活の全般にわたる視覚的物質的文化にかかわっての総合的なデザインの展開なのである。

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、別の工藝品に手を染めて見たい考へで居た⁴⁶。

こうした願望をかたちにしたものが、結婚する少し前に美術店田中屋に開設した「富本

憲吉氏圖案事務所」であった。しかしそれも、安堵村への移住もあり、自然と消滅した。いま全身を駆使して集中している製陶は、そうした流れのなかにあつて、富本の気持ちのうえでは、全体的な関心のなかの一部にすぎなかった。実際にこの間、富本が創案した独自の模様が、陶器だけではなく、木下杢太郎の『和泉屋染物店』（一九一二年刊行）を第一作として、沖野岩三郎の『宿命』（一九一九年刊行）に至るまで、幾多の書籍や雑誌の表紙を飾っていった。模様を一種のイラストレーションと考えるならば、富本は、すでにイラストレーターでもあつた。さらにその後、富本の模様（イラスト）は、書籍や雑誌の表紙絵や挿し絵として利用されるだけでなく、帯や着物などへも応用されてゆく。

この時期、富本が留学した英国のデザイン界では、どのようなことが起こっていたのであろうか。帰国から五年後の一九一五（大正四）年に富本は安堵村で本窯を築いた。くしくも同じ年、英国では、第一次世界大戦のさなかながら、ドイツ工作連盟を手本に、デザイン・産業協会が設立された。この団体の多くの会員たちは、ウィリアム・モリスの思想と実践に影響を受けて育った工芸家であつたが、彼らが標榜するところは、「新しい目的をもった新しい団体」であつた。「新しい目的」とは何か、設立当初の十数年間にあつては、会員のあいだにあつても十分な共通認識が形成されず、五里霧中を進む状態ではあつたものの、それでも「無意味な装飾」を排除し、「適切な機械的生産」への移行が含意されていた。この時期の英国は、アーツ・アンド・クラフツ運動から巣立ち、近代運動の緒についたところであつた。初期の運動にあつては、ヴィクトリア時代に由来する模倣と俗物根性による見せかけの過剰な装飾が攻撃の対象となり、同時に「よい趣味」を意味していた骨董趣味もまた批判の対象とされた。彼らが求めたものは、二〇世紀にふさわしい新しい文明の顔であり、新しい生活様式であつた。多くは、一九世紀の資本主義がもたらす蛮行に抗ったモリスの哲学を継承する中産階級の比較的穏健な社会主義者であり、デザイン改革と社会改革とは共通の根をもつという認識で一致していた。それはまさしく、「過去」を清算して、「真実」を実現しようとする、ある意味で聖なる戦いであつた。

『デザインのモダニズム』の編者のポール・グリーンハルジュは、「真実」について、こう述べる。「倫理的価値としての真実は、同時に美的本質の問題でもある、という認識へと移調された。作品（オブジェクト）の構造と外観という観点の内にあつて、真実は、錯視^{イリュージョン}ないしは虚偽の印象の創出を企てようとする行為の忌避を意味していた」⁴⁷。そしてまた、「反歴史主義」については、こう述べる。「歴史上の装飾と技術は、可能な至る所で、排除されなければならなかつた。進歩の過程に人類があり、不満足な状態を過去がさらけ出しているとするれば、社会はそこから抜け出そうとしてまさに奮闘中であつた。その場合過去の様式は、美学のうえからも倫理のうえからも、望ましいものではなかつた、したがって、大多数の装飾が歴史的なものであつた以上、『反歴史主義』は反装飾と同義語であつた」⁴⁸。さらに、「総合芸術」については、次のように述べる。「すべてのモダニストたちは、とくにバウハウスのモダニストたちがそうであつたが、ほかの芸術を踏み台にして幾つかの芸術が特権化し、その地位を謳歌することをことのほか嫌つた。そうした特権化は、社会において機能している階級制度を反映したものとして理解されていた」⁴⁹。

富本は「模様より模様を造る可からず」という名句に到達し、「私は骨董を排斥する」と言明した。同時期の西洋のデザイン史の文脈からすれば、これらの主張は、近代運動の内実であつた「真実」の追求と「反歴史主義」の立場とを体現するものであつた。そして、

さらに進んで富本は、「富本憲吉氏圖案事務所」創設の精神を喪失することなく、「陶器の一段落がすめば又、別の工藝品に手を染めて見たい考へ」を表明し、「繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦それ特別な世界」という展望にたどり着く。これは、芸術世界において強固に機能していた階級制度を覆そうとするひとつの試みであり、特権化を拒む「総合芸術」へ向けての思考の現われとして理解することができるのではないか。こうしてこの時期、富本は、西洋におけるデザインの近代運動とうまく連動するかのように、物質世界と視覚世界にかかわって、遠く離れた日本の安堵村にあって、過去の価値の残滓に対峙し、新しい近代の扉を開こうとしていたのであった。

第一五章 再び東都の荒波のなかで

一. 民芸運動との対峙

一九二五（大正一四）年十一月、富本憲吉のはじめての随筆集である『窯邊雜記』が文化生活研究會から上梓された。内容は、これまでに美術雑誌等に掲載されたエッセイを主として集めたもので、十一月二六日の『東京朝日新聞』にこの本の広告が掲載された。そしてこの広告には、柳宗悦の次のような推薦の辞が添えられていた。「私は此出版を早くから望んでみた一人である。之は稀に見る一人の藝術家の手記である。陶工としての著者を愛する人は、漏れなく此本を求めるであろう。……かゝる本は世に多くはない。私は私の愛し敬ふ友の一人によつて、此本が世に出たことを眞に悦ぶ」¹。

年が明けて、一九二六（大正一五）年二月七日の同じく『東京朝日新聞』に、今度は、岡田信一郎による「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」と題する長文の書評が掲載された。岡田は、富本の陶器にも、この著書にも、美しい「詩情」を見た。

「土を化して玉となす」と言ふ語は、支那陶師が陶器に對する理想と言はれる。然し富本君は土を化して詩となした。玉を愛する事に疎い私達日本人にとつては彼の土で作つた詩は玉以上の價値がある。常に土を以て詩を作る彼はこの『窯邊雜記』では至る所に美しい詩を讀ませてくれる²。

そして岡田は、富本の思想に、全き「近代人」（つまり、モダニスト）を見た。

彼は又言ふ「千百の宋窯の作品〔仿古〕が出来上がるよりは、一つの拙くとも現代に生れた陶器を見たい」（一一〇頁）と、やはり彼は近代人だ³。

さらに岡田は、富本の所説に、ウィリアム・モリスに倣う「建築論」を見た。

建築家である私にとつては、彼の建築に對する一々の言葉が強く響く。……美術學校で學習し、欧米にも渡航し、印度にも見學した。然しウィリアム・モリス、と、同じように、建築に對する研究は、彼を廣い工藝の理解に導いて、モリスが工藝に志したに對して、彼は陶器に走つた。それ故にモリスの言説がしばしば建築に觸れるやうにこの雜記の中にも、建築が時々引合に出される。しかして彼の深い理解が、職業的に墮し易い私達の心をおのゝかす事がある⁴。

『窯邊雜記』を読んだ岡田は、見まがうことなく、そのなかから、富本の「近代人」としての「詩情」と「建築論」とを讀み解いていたのであった。富本にとって、これほど正鵠を射た書評はなかったのではないだろうか。

柳宗悦が、「日本民藝美術館設立趣意書」への同意を求めて、安堵村に富本を訪れているとすれば、ちょうどこのころではないかと思われる。富本は、民芸とのかかわりについて、後年こう振り返っている。

民芸というものは柳君がはじめて私のところへきて、フォーク・アートこういうことをやっていこうと思うんだけど、なんと訳すべきかと、きくくらいのものでしたね。私ははじめっからそういうものをやるとどうも狭まくなるからだめだ、といていた。その時分に私がおぼえておりますのは、柳君に向って、君が民芸は工芸の一部だというのなら承認しよう、しかし全部の工芸を民芸だけにしてしまうということには不賛成だ⁵。

富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司、柳宗悦の連名によって「日本民藝美術館設立趣意書」が発表されたのは、一九二六（大正一五）年の四月一日のことであった。そしてその年の秋、突然、富本家に大きな事態の変化が生じた。晩年に執筆した『日本経済新聞』掲載の「私の履歴書」のなかで、富本はこう述べている。

大和の一隅でロクロを引き、画筆をにぎる私の仕事も、だんだんと世間に認められ、生活には別段、不便を感じることもなかった。しかし、そのころ、東京へ出て仕事をしたい気持ちが日ごとに強くなった。東都の新鮮な気風にふれることは、かねてからのやみがたい念願であり、また陶芸一本で生涯を過ごす覚悟も、ようやく固まってきたのである。

かくして大正十五年〔一九二六年〕の秋、十年余親しんだ大和の窯を離れ、東京郊外、千歳村（現在の世田谷区祖師谷）に居を移した⁶。

富本は、転居の理由として「東都の新鮮な気風にふれることは、かねてからのやみがたい念願」だったことを挙げる。しかし、ここでは詳しくは触れないが、真の理由はほかにあった。一枝のセクシュアリティにかかわる問題であった。また富本は、「陶芸一本で生涯を過ごす覚悟も、ようやく固まってきた」とも告白する。満で四〇歳という年齢が、そういわせているのであろうか。上京すると四人家族は、しばらく高田馬場で仮住まいをした。そして年が明けた一九二七（昭和二）年の一月、長男の壮吉が生まれた。新居と窯が完成し、五人家族が高田馬場の借家を出て、千歳村へと引っ越したのは、それからしばらくしてからのことであった。

かくして東京という新天地での、妻子をかかえての再出発がはじまった。忠告してくれる人も多かった。「十数年前友達の忠告をふりすてて田舎に歸り住んだ私が、又親子四人で東京に移り、まだ住居さへ決まらぬうちに出産があつて五人となつた。ある人は貧乏について、ある人は作品の不安を、色々矢張り私がひとりで田舎にかへつた時の様に忠告して呉れた」⁷。作品については、「都會に住めば都會から生まれる作品を、私がもし作り得る様なら、私は本當に美術家として生きて居る」⁸ことになるだろうし、貧乏については、「貧乏は恐らく私共に來ることは可なり決定的のことではあるが、それについて恐れなかつもりで居る」⁹。続けて、こうもいう。「どこに住まうと富本は富本ではないか。出来る陶器にも考へにも變りはないではないか」¹⁰。東京であろうと、自分は自分。悲壯感が漂う。そして――。

十年以上貯へられ燃やされた石炭の力が働くに十分な蒸氣を一杯につめこんで来たつもりで居る。安全弁から餘分な蒸氣が立ち上るほどに用意されたつもりで居る。死は近い[、]仕事を待つ。このエンジンを使へるだけ使う人はないか。その意氣込みを私ひとりで胸に持つて東京に出て来たつもりで居る¹¹。

いつしか訪れるであろう死期も、意識に上りはじめる。残された時間はそう多くはない。美しくて安い陶器の量産——富本憲吉というエンジンを使いこなす人はいないのか。使い慣れた安堵の窯を閉じ、未知のこの地に新たに築窯する富本は、改めて自分が、「模倣から模倣に生きなければならぬ人」ではなく、「創り出し得る人」として生きる定めをもって生まれてきたことを、諦観にも似た境地に立って、静かに悟る。

いかにもがき躍進を志したところで、太いものは太い様に、細いものは細い様に、或は創り出し得る人と模倣から模倣に生きなければならぬ人とは生れたその時から決まって居ると思へる。四十二歳（一九二七年）になつて私の考へがここまで来たような氣がする¹²。

壮吉の誕生から一箇月が立ち、今度は『富本憲吉模様集』が産声を上げた。一九二七（昭和二）年二月五日の『東京朝日新聞』にこの書籍の広告が掲載され、それには、「富本と模様」と題された、次のような柳宗悦の推薦文がつけられていた。

富本の模様集が出版された。幾十枚の挿繪を見れば、鮮かな一個性の世界が目前に展開する。……陶磁器のために準備せられたものではあるが、全く模様として独自の價値をおびる。……如何に出發し、苦闘し、成就したか、一個性のよき歴史である。寫眞及び製版は田中松太郎氏の技による。共に完璧に近い¹³。

それから二箇月が立った四月、梅原龍三郎の推薦により国画創作協会第六回展において、富本は陶磁器と素描写真一〇〇点を出品した。これが、国画会工芸部の誕生へ向けての第一歩となるものであった。二〇〇六（平成一八）年発行の『国画会 八〇年の軌跡』には、このときの様子が、こう記されている。

国画会工芸部は一九二七年（昭和二年）四月の国画創作協会第六回展に、第二部（洋画）の梅原龍三郎の勧めで、友人であった富本憲吉が陶磁器と素描写真一〇〇点を推薦出品し、五月に第二部の会員として迎えられ、工芸部を新設したことに始まる¹⁴。

富本にとって、この推薦出品は、十余年の歳月のなか安堵村において創案した模様を集大成した『富本憲吉模様集』の内容にかかわって、実作をもって展覽する絶好の機会になったものと思われる。そして同時に、日本画、洋画、彫刻の各部門に加えて工芸の部門を新設できたことは、これもまた富本にとって、「繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦模様の世界」というこの間に到達していた美術領域を俯瞰する独自の視点が現実のものとなったことを意味していた。国画創作協会第六回展は、そうした点において、安堵での

製陶活動を総括し、締めくくる場であったし、同時に、東京での新たな展開に向けての幸先のよいスタートの場となったにちがいがなかった。この国画創作協会が、ひとたび解散し、第一部の日本画が解消するとともに、梅原龍三郎が主導する第二部の洋画部が「国画会」として独立し、展覧会名も通称の「国展」を継承し、絵画、彫刻、工芸の三部門をもって再出発したのは、その翌年（一九二八年）のことであった。このとき、あるいはその次の年に、濱田庄司とバーナード・リーチが新たに会員として工芸部に迎えられた。

これまで富本は、文部省が開催する文展、農商務省が催す農展、そのいずれの官設展に対しても批判的な態度をとってきていたし、公募団体の運営に直接携わるようなこともなかった。そうしたなか富本は、国画会工芸部の運営の舵取りを任されることになったわけである。当然ながら、アカデミズムとは異なる、在野精神にあふれる審査の基準や考え方を富本は明確化する必要があったであろう。これについて富本は、こう述べている。「展覧会だからとて作の大きさを競ふことはない。小さくても會場で見劣りがするなど考へない。反対に色を強くしたりなどする當て込みの會場藝術は排斥する」¹⁵。

単に展示のための「会場芸術」を退ける。そして「写し」を戒め、「独創力」の重要性を強調する。「作者自身が手盥にかけた作品が欲しい。自ら轆轤をひき、繪を描くていのもので楽しみ乍らの製作こそ望ましいが、ものの寫しなどでは困る。研究消化するのならいい。今の作品は獨創力が缺けて居る」¹⁶。さらに続けて、国画会工芸部の公募の考え方に触れて、このように主張する。「國展は作者の履歷などを問題にしない。玄人でも素人でも其區別はない。ただ官設展の様に固くなるとアカデミックに傾くから、此點を避けて楽しみ面白味のある作品を集めたい。單に陶器ばかりではなく染織も刺繡も……」¹⁷。こうして一九二八（昭和三）年に、国展工芸部の最初の公募がなされた。

この間柳宗悦は、一九二五（大正一四）年に、雑誌『木喰上人の研究』に研究成果を寄稿していたし、翌年（一九二六年）の四月には、「日本民藝美術館設立趣意書」を公表し、九月には地方紙『越後タイムス』に「下手ものゝ美」を発表していた。『雜器の美』と題された「民藝叢書第壹篇」が工政會出版部から上梓されたのが一九二七（昭和二）年のことで、ここには、柳宗悦の「下手ものゝ美」、濱田庄司の「正しい美」、富本憲吉の「陶片集」、河井寛次郎の「陶器の所産心」などが所収されていた。他方で濱田庄司は、関東大震災の翌年（一九二四年）に英国から帰朝すると、沖縄の壺屋窯で作陶を進めながら、柳や河井寛次郎とともに、一九二五（大正一四）年には、木喰上人の遺跡訪問のために紀州へ旅をし、一九二七（昭和二）年には、東北、山陰、九州でその地の民芸品の調査を行っていた。

富本が創設し、一九二八（昭和三）年から公募が開始された国画会工芸部では、その後、極めて変則的な運営が強いられるようになる。それは、立場や考え方が異なる民芸派の人たちの参入に起因するところが大きかった。『国画会 八〇年の軌跡』には、このように記述されている。「ここに、もう一人工芸部に大きな影響を及ぼしたのが柳宗悦であった。柳は民芸運動の指導者で宗教哲学者であったが、美術についても造形が深く……その後河井寛次郎、芹澤銈助、柳悦孝、外村吉之助、船木道忠、棟方志功らの民芸運動の作家たちが工芸部に加わり活動を続けた」¹⁸。

一九三〇（昭和五）年五月一九日の『東京朝日新聞』に目を向けると、「富本陶展」との見出しで、銀座鳩居堂での展覧会の記事が掲載されている。内容は、柳宗悦の影響下にあ

る濱田庄司や河井寛次郎の「下手物」趣味と比較した、富本憲吉の作品紹介である。

木食五行にはみそをつけた柳宗悦君が工藝鑑賞に向つて投じた一石『下手物美』の論は以外の波紋を畫いて、陶に携はる新人達が競争の形でらちもなきゲモノの濫作に浮身をやつして居る圖は昭和の一奇觀である、富本憲吉君は河井君とは違つて始めから貴族的なものは作らず……もつとも富本君は全くゲモノ屋になり終せた次第でなく、肥前波佐見で試みた磁器の中には銀らん手も赤繪もあるのだが、濱田君の……繪高麗陶に至つては……大悪陶の亂舞である¹⁹。

さらに、一九三三（昭和八）年四月二九日の『東京朝日新聞』に目を向けると、美術評論家の仲田勝之助の署名入り記事「春陽會と國畫會（四）」が掲載されている。これはおそらく、その年の国画会の展覧会評として読むことができるであろう。民芸派の人たちの作品と富本の作品を対比して、こう批評する。

工藝部は帝展にもあるが、ここのはあゝした種々雑多な工藝家の集まりとは事變り、いづれも趣味を同じくする友人同士といったやうな人々で、柳宗悦氏等の稱へる民藝風な作品が多い。……富本憲吉氏の作はやゝこれらとは類を異にし、ずつと高級な精良品で……これならどこへだしても恥しくない。黒釉壺白磁大壺等をその代表的作品とする。かうした立派な藝術作品に至つては價の廉不廉など問うべき限りではない²⁰。

一九三四（昭和九）年の四月にリーチが訪日し、約一年間、この地に滞在した。自著の『東と西を超えて——自伝的回想』の巻末年譜の「一九三四年」の項目には、「日本工芸協会によって日本に招待される。柳と濱田と一緒に地方の工芸品を調査するために日本各地を旅行。七箇所の工房（濱田、富本、河井の工房を含む）で製作。松坂屋と高島屋で展覧会。松江でスリップウェアを製作」²¹と記されている。

リーチが富本の仕事場を訪れたとき、富本は、「安い陶器を焼く理由、器機製の陶器、圖案のオリヂナリテーについて、經濟組織の事等々」²²を話題にしたであろう。しかしながら、返ってくる言葉は、必ずしも好意ある肯定的なものではなかったにちがいない。むしろそれよりも、リーチの口をついて出たのは、富本と柳とのあいだに存する工芸思想上の隔たりの穴埋めにかかわる提案だったものと思われる。以下はリーチの回想である。

はじめのうちは、柳と富本はかなりうまくやっていたが、しかし、のちになって、工芸のあり方に関する柳の考えが美術館や工芸品店で具体的なかたちをなすようになったころから、だんだんと相違点が目立ちはじめた。性格の違いも一因としてあった。遅きに失した感があったが、柳は私に、二人の溝を埋めてもらえないかと頼んできた。私は実際努力してみたが、失敗に終わった。富本はせっかちだった。極めて鋭敏な知覚力をもつ彼の眼識は、柳の意見に常に共鳴するわけではなかったし、また同時に、これこそ民芸であると主張する工芸品店の多くを認めてもいなかった。柳が宗教的な間口の広い見解をもっていたのに対して、わが友人である富本は、ある種見事なまでの品格を備えていた²³。

この時点で、富本と柳、あるいは富本と民芸派の作家たちのあいだに横たわる工芸の本質論にかかわる見解の相違は、修復がもはやできないほどまでに、大きくなっていたにちがいがなかった。「私としても本當に相許し、仕事の上での友達は結局彼一人であつたと思ふ」²⁴そのリーチも、民芸派に近い作家のひとりであることがわかるにつれて、深い寂寥感が富本の胸を覆ったことであろう。

それでは、工芸思想上の富本と柳の違いは何だったのであろうか。まず、生産手段について。富本の視野には、手から機械へと進むことが展望されていた。柳がはじめて富本宅を訪問したころの様子を、晩年富本はこう回顧する。

その時分に私がおぼえておりますのは、柳君に向って、君が民芸は工芸の一部だというのなら承認しよう、しかし全部の工芸を民芸だけにしてしまうということには不賛成だ。私は手の工芸が、水が下に流れていくように、機械になっていくのをせき止めるようなことはだめだ。もし君がこれから民芸をどんどん盛んにしていくと、その流れに対してうしろで戸を押しているようなものだ、その押し手がなくなるとさっと流れてしまう。手の工芸といえども機械生産を認めながらやらなければいかぬ、これが私の考えだった²⁵。

富本と柳のあいだの見解の相違は、単に機械の問題だけではなかった。個性や個人主義といった問題についても、見解が異なっていた。一九三一（昭和六）年に柳は、「個人工藝家」ないしは「工藝美術家」に向けて、その製作態度を強く批判し、こう述べている。

思うに個性の表現が藝術の目的の如く解され、個性美が最高の美の様に想はれるのは個人主義の惰性による。……「俺達は個性があるのだ」などゝ高飛車に出ても、頼りないひ草である。つまり個性、奇態な個性、そんなものが如何にこの世には多いことか²⁶。

これに対して富本は、一貫して個性や独創力の重要性を説き、これまで繰り返し主張してきた。その最も早い段階のものが、英国留学から帰朝後の一九一二（明治四五）年に『美術新報』に寄稿した「ウイリアム・モリスの話」の結論部分に相当する次の一語である。

「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ぬ、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な行く可き道を示して呉れる様な氣が致します²⁷、

富本はまた、民芸運動を推進する人たちが、地域や民族のかつての生活に眠る「下手物」や「民芸品」に強い関心を示し、収集や展示をすることについても、骨董の排斥や「写し」の否定という立場から、決して賛同することはできなかった。憲吉は、こうもいう。

亡びかけた民族の數人を呼んで来て、都の樂堂に着飾つた男女が輝く電燈の下で彼等の歌をきく程馬鹿げた腹立たしいものはない。彼等の歌はかかる場所にかかるドギマギする心の有様のものを聞く可きものでない。下手ものも人々に此の調子で玩ばれない様私は心から祈る²⁸。

そうしたなか、ウィリアム・モリス生誕一〇〇年を記念して一九三四（昭和九）年に出版された『モリス記念論集』のなかで「書物工藝家としてのモリス」と題する一文を寄稿していた壽岳文章が、次の年、続けてモリスに関連して「ウィリアム・モリスと柳宗悦」を『工藝』に発表するのである。

モリスが、工芸の領域で、わが国に与えた影響はどうであろうか？ ジャーナリズムのうえでは、明治の末ごろからしばしば「美術家」モリスの名が、書物や雑誌へかつぎだされているが、明治四十五年二月発行の、「美術新報」第十一卷第四号に載った富本憲吉氏の一文、その他二、三をのぞき、工芸家モリスの仕事に、深い理解を示したものは、まず少ないといってよい。まして、作品のうえに、モリスの意図がとりいれられた（とりいれられることの可否は別問題として）顕著な例を私は知らない。しかし、私たちはいま日本に、欧米のどの国においてよりもモリスにちかい、ひとりの熱心な工芸指導者と、その指導者に統率される工芸運動とをもっている。それは、柳宗悦そのひとと、その提唱による民芸運動とである²⁹。

柳の思想と実践に強い共感を覚えていた壽岳は、この論文で、富本の「ウィリアム・モリスの話」について、まず枕詞的に短く触れ、それに対比するかのよう、柳をモリスに擬したうえで、その偉大さを賞讃するのである。富本が日本に最初に紹介した工芸家モリスの偉大さが、ここに至って、柳の偉大さへと置き換えられた観があった。壽岳のこの論文は、発表された時期と内容からして、富本と民芸派とのあいだに薄っすらと存在していたこれまでの溝がまさしく決定的なものになる、その瞬間と化す役割を担ったようにも推量される。

この間、工芸を巡る複雑な立場や見解の対立は、そのまま国画会工芸部の運営においても影を落としていた。そこで、ひとつの妥協案が生み出された。以下は、一九三六（昭和一一）年三月二五日の「洋画の春 上野と銀座から」と見出しがつけられた『東京朝日新聞』の記事の一部である。

〔國畫會〕工藝部は同會長年の懸案を解決して、帝院第四部會員富本憲吉氏と濱田庄司、芹澤光次郎（染色）兩氏とが工藝部を兩分して富本氏が第一部、濱田、芹澤兩氏が第二部を行ふこととなつた³⁰。

そして、その年（一九三六年）の一〇月に、東京駒場に日本民藝館が開館し、初代館長に柳宗悦が就任した。『国画会 八〇年の軌跡』には、このように記されている。「一九三七年（昭和一二年）に富本と民芸派の工芸觀の対立や、民芸派の拠点となる日本民芸館の設立をめぐり、柳宗悦に意を一つにする民芸派の會員が国画会を退会した。それから約一

〇年、富本を中心とした工芸部が続くことになる」³¹。

しかし、アジア・太平洋戦争が終わると、退会したはずの民芸派の作家たちが再び国画会への入会を求めてきた。富本の目には、理不尽な行為と映ったであろう。そこで、話し合いがもたれた。結果は、歩み寄りは見られず、決裂した。富本は、こう回想する。「民芸は他力本願の芸術を説くが、私は自力本願ですよ。梅原（龍三郎氏）を仲介に入れて柳（故宗悦氏）と一晩けんかをしたが、合うはずがない。それで国展を飛び出して戦後に新匠会を結成した」³²。

このとき富本が使った「私は自力本願ですよ」という語句は、のちに『デザインのモダニズム』の編者のポール・グリーンハルジュが表現しえた、次の一文と明らかに重なる。

事実私たちは、最良のモダニズムの作品（オブジェクト）と建物には、自決の感覚、つまりは因習のタブーを破って探し求めようとする自発の姿勢が表現されていることを断言できる。そうした作品（オブジェクト）は、真なる英知とは創案と構想力のなかに横たわるものであり、単にそれ以前の権威から迎え入れるものではないという確信に従って、静かに自己を凝視しているのである³³。

その一方でグリーンハルジュは、两大戦間期のモダニズムを形づくる理論面での特徴のひとつに「神学」を挙げ、こうも述べる。

実際に先駆者のある者たちは、その知的で感情的な忠誠心のゆえに、一種の宗教に近い王国のなかへと自らを投獄していった。デ・スタイルとバウハウスの共同体を構成していた多数の人びとが現に神知学を実践していたし、純粹主義者たちも、神秘なるものと隣り合わせにあった一種のプラトン主義に感染していた³⁴。

「民芸は他力本願の芸術を説く」とする富本のこの語句は、果たして、上に引用したグリーンハルジュの一文と重なるであろうか。もし仮に、柳やリーチに固有の宗教的な精神世界が、ヨーロッパにおけるデザインの近代運動に認められる「神学」を体現するものであったとするならば、「民芸の他力本願」と「富本の自力本願」は、背中合わせの一体のモダニズム像だったのかもしれない。

二. 国家管理の芸術と教育への嫌悪

富本が、大和の安堵村から東京の千歳村に転居したのが、一九二六（大正一五）年の秋、そしてアジア・太平洋戦争に敗戦するのが、一九四五（昭和二〇）年の夏。この間のことを憲吉はこう振り返る。「昭和元年から終戦まで東京で過ごした二十年は、社会の荒波にはもまれ、そのうえ美術界の喧騒の中に身を置いて多事多難であった」³⁵。

一九三五（昭和一〇）年の五月に、リーチは帰国の途についた。ちょうどその時期、帝国美術院の改組劇が幕を開け、富本は、不本意ながらも、その劇のなかへと巻き込まれてゆく。一九三五（昭和一〇）年五月二九日の『東京朝日新聞』（夕刊）は、「帝國美術院改組 けふ閣議決定 院長には清水博士」の見出しのもと、次のような内容を伝えている。

定例閣議は二十八日午前十時十五分から首相官邸で開かれたが既報の帝國美術院の改組斷行に關する「帝國美術院官制制定の件」「美術研究所官制制定の件」は閣議劈頭松田文相より提議された、先づ松田文相は帝國美術院の由來を説き時代に副はぬ同美術院の宿弊について事例を挙げて説明、文部當局は……従来美術院會員は卅名であつたのを五十に擴大し美術界の實力のある新人、巨星を集め刷新の實を挙げたいと説明、文部省案の改革案を付議決定した³⁶。

この松田源治文部大臣による帝國美術院の改組は、表向きは、會員の定数を三〇から五〇に拡大し、在野から人材を求めることにあつたが、意味するところは、美術領域の国家による統制の強化であつた。これにより旧帝國美術院は自然消滅し、このとき、四九名（一名欠員）の新會員が発表された。すべての旧會員はそのまま新會員に任命されたうえで、新たに帝展以外の在野の団体から新會員が選ばれた。四九名の内訳は、日本画二〇名、洋画一四名、彫刻九名、工芸六名で、他方、所属団体の構成は、多くは帝展會員だったが、院展同人や二科會員、それ以外の会派も若干含まれ、国画会からは、梅原龍三郎と富本憲吉のふたりが新會員となつた。

「帝國美術院官制」は全八条で構成され、第一条のなかに「帝國美術院は美術の發達に資するため展覽會を開催することを得」³⁷とある。展覽會の起源は、一九〇七（明治四〇）年に文部省美術展覽會（文展）にはじまり、一九一九（大正八）年に文部省直轄による帝國美術院展覽會（帝展）に改められていた。日本画、洋画、彫刻に加えて、工芸の部門が新設されるのは、一九二七（昭和二）年のことであつた。同日の『東京朝日新聞』が報じるところによると、「今秋の第一回新帝展は積弊を破つて審査員を全廢して會員の共同審査を行ひ名實共に優秀なる代表作品を選抜すると共に従來玉石混淆の無鑑査組は全部取消して更めて人選する事に決定した」³⁸。

しかしながら、積弊の壁は厚く、実際には、必ずしもそのようには進まなかつた。富本は、當時を振り返って、晩年にこのように書いている。

このときいっしょに、私も民間の工芸を代表して芸術〔美術〕院會員となつた。ところが工芸は定員が五、六人で、あとからはいったのは私一人、それも、四〇代という最若年で、在野にあつて一人わが道を歩いてきた私が、急に會員として乗り込んできたので、前からの連中はとつては齒車にはさまった石のような違和感があつたにちがいない³⁹。

そしてさらに、帝展や帝國美術院にあつて、当時いかに乱脈や情実が横行していたのかについても、憤慨を交えて、こう述べる。

私にしても、當時の帝展や芸術院の聞きしにまさる乱脈ぶりには、あきれざるをえなかつた。たとえば、文部省で無鑑査を選ぶということがあつた。その人選を文部省から芸術院に諮問してきたが、そのとき、帝展入選何回以上という線で決めようというのが大方の旧會員の意見であつた。……私はまた別に意見があつた。……

だが、このような意見はまったくかえりみられなかった。……ところが、いざフタをあけてみると、どうだろう。そこには、さらに驚くべき現象が起こっていた。無鑑査に選ばれたのは、みな芸術院会員の息子とか養子とか、血筋につながるものばかりだったのである。……私はただただ、ぼう然とするばかりだったのであった。……

いったい、官展グループには美術の本質的価値とは、なんの関係もないはずの序列がいくつも設けられ、まるで目に見えぬ肩章が、いつも両肩に置かれてあるようなぐあいだった。……私は、こんなところにいたのでは、とても責任をもって後進を指導することのできないという感じを年とともに深く胸に刻みつけられていったのだった⁴⁰。

「美術の本質的価値とは、なんの関係もない」そうした血縁と階級が主として支配する美術の旧世界は、富本にとって許しがたい、最も嫌悪すべきものであった。富本だけではなく、それぞれの立場と考えから、この改組に疑問や不満をもつ会員が多く存在し、紛糾は続いた。結局、第一回の新帝展はその年の秋には開催できずに、年が改まった一九三六（昭和一一）年の春まで持ち越された。展覧会が終わると、紛糾は会員の辞意表明へと発展した。六月一三日の『東京朝日新聞』は、「帝院崩壊に直面」「六重鎮も文相に反旗」という見出しをつけて、日本画の小室翠雲と菊池契月の二氏が辞表を提出し、洋画の石井柏亭、安井曾太郎、山下新太郎、有島生馬の四名がそれに続く見通しであることを伝えている。そして、さらに続けて、「當局不信頼の爆弾的聲明」という見出し記事のなかで、和田英作、川合玉堂、鈴木清方、横山大観、梅原龍三郎、前田青頓、平櫛田中、富本憲吉を含む一四名の連名をもって帝国美術院会員辞任に関する声明書が発表されたことを報じた⁴¹。

しかし、意のある方向へと進むどころか、「挙国一致体制」の美名のもとに、さらに大同団結は強化されていった。翌年の一九三七（昭和一二）年六月二四日の『東京朝日新聞』には、「帝國藝術院誕生す 七十二會員づらり 偉觀・新象牙の塔 美術騒動も一段落」の見出しが踊る。記事によれば、この帝国芸術院は、梅原龍三郎や富本憲吉を含む、既存の帝国美術院の会員四六名は辞令を用いずに自動的に会員となり、新たに「文芸」一六名、「音楽」四名、「能楽」二名、「建築」二名、「書道」二名を加えた計七二名の新会員によって発足し、官制および新会員の氏名が二四日の官報で公布される運びとなった⁴²。

このとき、これまでの帝国美術院展覧会（帝展）は再び文部省の主催下に置かれ、新たな「文展」として改編されてゆく。同年（一九三七年）の七月二七日の『東京朝日新聞』には、「美術の秋・生みの悩み 文展審査員決る 藝術院會員も参加させて 堂々の五十六名の陣容」という見出し記事とともに、日本画、洋画、彫刻、工芸の四部門の審査員の名前が、富本憲吉の名前を含めて、一覧表として挙がっている。富本にとっては、おそらく迷惑千万といったところだったにちがいない。

この時期、このように官の力には服従させられ、老獪な策士芸術家には思いのままに操られる——まさしく砂を噛むような日々だったのではないだろうか。そうしたなか、東京美術学校の改革が進んでいた。『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三巻』によると、「昭和十九年五月、文部省は突如本校改革を断行し、校長および教官の更迭を行なった。これは、明治三十一年の所謂美校騒動以来の大きな改革であった」⁴³。この改革の流れのなかであって、一九四四（昭和一九）年五月二九日、東京美術学校は、結城素明、六角紫

水、朝倉文夫を含む九名の教授の依頼免本官と富本憲吉、安井曾太郎、梅原龍三郎を含む七名の教授任命を文部大臣に上申した。教授就任にあたって、富本は、「私は教育に携るなどその任でないかも知れぬ。一陶工としての生活が全生命であり、それすら満足に果たせない始末なので、一應御断りしたのであるが、情勢は一私事に拘泥する秋でもなし、私として兼々圖案といふものに對して考へてみたこともあるので御引受した次第である」⁴⁴と前置きしたうえで、次のように抱負を語っている。

工藝の根本内容は圖案にあるのであつて、個々専門の技術はそこから生れる表現手段であると考え。立派な圖案が出来れば立派な工藝は生れる、と私は信じてゐる。その根本となる圖案力の養成を目的として、工藝部全般の圖案教育を私は受持ちたいと思つてゐる⁴⁵。

このように富本は、工芸を構成する木工、金工、染織、塗装（漆など）、窯業などの「個々の専門技術」の根本に「圖案」という概念を据え、その養成を目的とした「圖案教育」に強い意欲を示す。ここに、今日につながる「デザイン」と「デザイン教育」の黎明を認めることもできるであろうし、そしてまた、そうした富本の考えは、いわゆる「民芸」との違いを必然的に浮き彫りにしたであろう。

続く七月一四日、富本は、工芸技術講習所の兼任を命じられた。この工芸技術講習所は、同じく『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三卷』によると、さかのぼる「工芸研究所」、続く「工芸指導員養成所」の設置計画を踏まえて、一九四〇（昭和一五）年一月一四日に勅令として官制公布され、翌年一月に開所した。開所して一年後の一九四二（昭和一七）年四月には、岐阜県高山市において第一回出張講習教室が開かれ、当地で、主として木材工芸、飛騨春慶塗、陶磁器製作等の実技体験の機会が生徒たちに与えられた。一九四四（昭和一九）年の高山出張講習教室は、五月一日から九月末日にかけて実施され、兼任の発令を受けて富本も参加し、指導にあたった。これ以降も、富本の東京と高山の往復が続く。

B29型長距離爆撃機による本土空襲は、一九四四（昭和一九）年六月の北九州爆撃からはじまり、一一月には、東京がはじめての爆撃に見舞われた。一九四五（昭和二〇）年に入ると、戦局はさらに悪化の一途をたどった。三月一〇日、焼夷弾一九万個の投下により約十万人が焼死した。東京大空襲である。そうしたなか、三月二三日の『東京朝日新聞』は、「神鷲へ陶畫集献納」の見出しをつけて、このような記事を掲載した。

帝国藝術院會員富本憲吉氏はわが陸海特別攻撃隊神鷲の盡忠精神に感激、丹精こめて描いた日本の花々の陶畫を特攻隊宿舎に贈るため、各十枚一組の陶畫集をこのほど陸海軍大臣に献納した⁴⁶。

自分が教える生徒と同じ年ごろの特別攻撃隊員が国のため若くして南の海に散ってゆく姿が、いたたまれない思いに富本を駆り立てていったのであろう。

同年四月、米軍、沖縄本土に上陸。八月、広島と長崎に原爆投下。そしてポツダム宣言を受諾し、日本は敗戦した。八月一五日、終戦のこの日を富本は岐阜県の飛騨高山で迎え

た。

終戦後にただちに富本がとった行動は、帝国芸術院会員の辞任と東京美術学校教授の退任であった。「敗戦でどんでん返しになった世の中に、従来、帝国芸術院と称していたものがそのまま存続するのはおかしい」⁴⁷という考えから、「終戦の翌月、つまり九月に芸術院会員辞任の届けを提出した」⁴⁸。しかし、この辞意の申し出は、清水澄芸術院長に撤回させられてしまい、翌年（一九四六年）春に開催された戦後最初の日展の工芸部門の審査長を務めたのち、改めて「五月に再び私は芸術院へ辞表を出した。このときは、同時に美術学校（いまの芸大）の教授の辞表も出した」⁴⁹。こうして富本は、すべての公職から身を引いた。「かくて国画会も、芸術院も関係がなくなりました。また美術学校の方も辞表を出しておきましたのが大分たって聞き届けられました。そこで六十一歳の五月に私はただ一人大和に向かい、子供の時から育った家に帰りました」⁵⁰。「私の履歴書」のなかで富本は、この安堵村帰還について次のように書き記している。

私にしてみれば、二十年間の東京生活の間に、船腹の貝殻のようにまといついたすべての社会的羈絆や生活のしみを、敗戦を契機に一举に洗い落としてしまいたかったのである。すでに郷里の大和へ一人で引き揚げる覚悟もついていた。私は陶淵明の帰去来の辞の詩文を胸中ひそかに口ずさみながら大和へ発った。……あれもこれも投げ捨てて、とにかく裸一貫で私は大和へ帰った。東京でなにもものかに敗れたというような、みじめな思いはちりほどもない。耳順六十歳にして、私はむしろ軒昂たる意気込みだった。ロクロー台、彩管一本をかたわらに私は新しい制作への意欲に燃えていたともいえよう⁵¹。

民芸運動に対峙し、国画会工芸部の運営に苦しめられ、さらにはまた、国家管理の芸術と教育に嫌悪の思いを募らせてきた、この約二〇年間の富本の多事多難な東京生活は、こうして敗戦に伴って、終了した。英国から帰国後の放浪的な生活がそうであったように、そして大和での家庭生活がそうであったように、東京での生活もまた、一貫して変わることなく、そのすべてが、過去の因習的な価値、人間の魂を蹂躪する権力、そして、見せかけの旧弊な権威等へ向けられた富本の近代的な反抗精神に由来する闘いであった。それでも、その一方でこの間、次章「量産の実践とデザイン思考の深化」において述べるように、富本独自のモダニズムへ向けてのさらなる実践が着実に進行していたのであった。

第一六章 量産の実践とデザイン思考の深化

一. 量産陶器の試作と西洋モダニズムの影響

富本憲吉の作陶の場は、自宅工場の窯だけに止まらず、冬場は地方の窯へと移った。冬の地方窯での研鑽について、富本は、以下のように語っている。

東京の新窯をはじめて使ったのは一九二七年の八月でした。東京では冬になりますと風がひどくて、地下室のない私の仕事場では素地が凍って仕事になりませんので、一月から二月にかけては地方の窯場を廻り、その地方の特色ある技法を研究しました。信楽、益子、瀬戸——瀬戸は二、三度——波佐見、京都——二回ほど——など廻り、その土地の材料を使い、その土地の職人と一緒になってやりました。こうして各地方の伝統を研究して、最後に（四十九歳の時）焼物の技法としては最も複雑な色絵の研究に九谷に行きました。ここには牡丹の咲くころから米を刈り取るころまで、およそ十ヵ月ばかり北出塔次郎君の所において、研究を重ねました¹。

富本がはじめて地方の窯に出かけたのは、一九二九（昭和四）年のことで、信楽だった。この間、片時もウィリアム・モリスの思想を忘れることはなかった。つまりそれは、裕福な一握りの人のために存在する芸術ではなく、万人が享受できる芸術であった。特権的な階級が崩壊し、民主化された平等な社会が出現した暁には、人びとが日常の生活に必要とする物質、たとえば焼き物、家具、織物などは、どのような姿へと変化することになるのであろうか。その形や模様は、あるいは生産の仕組みや体制は——。これが、英国留学に先立って美術学校の学生であったころから芽生えていた課題であった。富本は、このようにいう。「私はまだ陶芸をめざす前から、ばくぜんと心に描いていた英国のウィリアム・モリスの思想にいくらかでも自分の道を近付けたいという念願をいただいていた。信楽へいったとき、私は一つの試みをした」²。

それは、あらかじめ向こうの職人に注文の寸法を出して、大皿のロクロを引かせておき、あとで行って自分で絵付けをすることである。こうしてできた何十枚という鉄絵の大皿を、従来にない安い値段で市販したものである³。

人びとの生活における物質的平等性を担保しようとするれば、どうしても一定の量を確保しなければならないし、同時に、安価でなければならない。これが富本の一貫した念願であり、いまましく、安くて美しい量産陶器の試作に挑んでいるのである。信楽での試作について、富本はこうもいう。

私は若い時分、英国の社会思想家であり工芸デザイナーであるウィリアム・モリスの書いたものを読み、一点制作のりっぱな工芸品を作っても、それは純正美術に近いものだ。応用美術とか工業美術とかいうのなら、もっと安価な複製を作って、これを大衆の間に普及しなければならない、という考えを深く胸にきざみつけていた。信楽

にいったときは、その考えを実行に移したもので、このときの大皿は絵だけを私が描いたものだから、安く売ることができた。ロクロから仕上げまで、一貫して自分で作る陶芸と、ロクロは職人まかせにして、絵付けだけをやる場合とでは、そこにハッキリした区別をおき、後者にはあまり高い値段を付けてはならないというのが私の終始一貫した信条である⁴。

こうした日常の生活に向けての安い陶器が、富本の手によって国画会の展覧会に陳列され、販売された。「この信楽の大皿を作った前後のこと、昭和三、四年ごろだったと記憶するが、国画創作協会のあとに国画会というものができ、私はその工芸部の展覧会で、前記の方針にもとづいて、一点制作の高いものと、そうでない安いものの両方を売ったことがある⁵。しかし、評価はあまり芳しくなかった。「私の考えは、必ずしも歓迎されたとはいえないようだ。そのころ、まだ工芸家は一点制作の“芸術品”に専念すればよいという考え方が支配的だったのである⁶。その時代の人びとの期待は、「芸術家」としての工芸家を日常生活品の製作に向かわせることを許さなかったのであろう。富本の回想するところでは、このようなこともあった。

その時分、東海道線静岡駅の駅売り土びんに「山は富士、茶は静岡」と書いたものをお茶入り五銭ぐらいで売っていたことがある。私はこの土びんに二、三百個ばかり簡単な蓼たでの花の絵付けをして、国画展の展覧会で売ったことがある。……駅売り土びんのような身近な焼き物にも、よい意匠が浸透することを望んだからである。土びんは伊賀で焼いたものだった⁷。

信楽に続いて、翌年には波佐見へ出かけた。一九三〇（昭和五）年二月二八日夜、長崎の光永寺の二階にて、富本はこう書き記している。「千九百参拾年壹月、家族五人が東京の家や工場を閉めきり長崎への旅に上った。寒い千歳村の寒気を避けるため、一方では私の仕事での年中行事の一つになつて居る地方窯を訪ひそこで安價な陶器を試作する爲でもある。最初は別に一家を持ちそこから波佐見に行く豫定であつたが、正木氏の好意によつて五人の居候がこの光永寺の隅から隅迄走り廻り飛び歩いて約壹ヶ月半の日を過ごした。……波佐見には都合四度行つた。……私は此の〔波佐見への〕旅行で中尾で貳百五拾、西原で前後千五百の既成素地に筆を執り、或いはゴム版を使用し、木原では五拾の自製素地と百の既成素地に染附して陶器を造つた⁸。

富本の地方窯での量産陶器の試作はさらに続いた。一九三二（昭和七）年には、瀬戸へ出かけた。「瀬戸では信濃〔品野〕という部落で六寸の中皿を作らせたことがある。これは運賃、荷造り全部を含めて東京の私のところに着いて一枚十二銭だったが、それに私が模様付けして焼いたものが市中の茶わん屋で五十銭ぐらいに売られた。私の絵付けは一枚三十銭ほどで一日に二、三百枚くらいは軽く描いたものだ⁹。こうした大量の絵付けを試みているとき、百枚の皿の真ん中に折松葉の模様を描いた貧しい工人のことが、富本の頭に繰り返し浮かぶ。

百、描いて幾文といふ工賃のために、おそらく貧しい工人の一つづゝ描いたと思へ

る折松葉を一つ中央まんなかに描いた皿。その折松葉を描いて私の皿模様とするだけでは私には足りない。

何としてそれと同等の力を人にも自分にも與へるだけの模様を創りたい。皿の真中に一つ模様を描いて置いた時いつも思ひ出すのはこの皿である。ああ、百描いていくらと言ふ工賃のために描かれた此の一筆の折松葉¹⁰。

この富本の言葉は、一九三二（昭和七）年の「陶片集（二）」（『新科学的』第三巻第六号所収）からの引用であるが、すでに同じ文言が、一九二七（昭和二）年の「陶片集」（民藝叢書第壹篇『雑器の美』所収）のなかにも現われている。これは、貧しき無名の工人と、その人が描く折松葉模様への富本の嫉妬心とも競争心ともとれるし、量産陶器の宿命的課題へ向けられた情熱的なまなざしともみなすことができるであろう。

富本は仕事場のことを「工場こうば」と呼んだ。そして陶器家は、そのなかで仕事をする、自営業の肉體労働者でもあった。「轆轤し繪付けする仕事場を飾りたてて、應接室のやうにしてゐる陶器家があるが、私はさういふことをするのは嫌ひである。それで製作と云はず仕事と云ひ、工房などと稱へずにコウバと云ふのが私の永年の習慣である。陶器をつくるといふ仕事は、肉體的にも容易ならぬ苦しい仕事である。……如何に私が泥にまみれ、身をすりへらすやうにして仕事をしてゐるか——一見されるとよく解らうと思ふが」¹¹。もちろん陶器家にも、矜持というものがある。「陶器家と雖も政治家文藝家に伍してゆづる可きでない。乾山、偉大なる彼は芭蕉と伍し、或は當時の政治家に比してその偉大さ、むしろ旗は乾山にあがらざるを得ない。陶器家よ進む可きではないか」¹²。

そうしたなか、窯開きには多くの人が富本邸の工場を訪れた。そのなかに、日本画家の小倉遊亀がいた。富本の郡山中学校時代の恩師が水木要太郎であり、その後水木は、奈良女子高等師範学校の日本史の教授となり、入学した小倉を指導する。小倉の作品には、しばしば富本の陶器が描かれる。「あのころ、窯のあくたびに招いていただいて、帰りがけにはいつもお土産にお作品を頂戴したものだ。（もったいないことだったと思う）」¹³。その小倉が富本を回顧する言葉のなかに、次のようなものが残されている。

大分前にきいたことであるが、富本憲吉先生が「使って非常に使いよいと思う器はね、形も非常に美しいよ」それからまた、「これはその作家からきいた話だが、もっとも性能のよい機械を作ってゆくと、形も美的になってしまうということだ」と伺った覚えがある。工芸品や機械までがそうだということは考えさせられる¹⁴。

明らかに富本は、工芸品や機械の美しさは性能や機能に由来するということを指摘しているのである。この時期富本が挑戦していたのは、量産陶器の試作的実践に止まるものではなかった。小倉が耳にしたように、あわせて富本は、この両大戦間期にあつて別の課題にも挑戦していた。それは、モダニストとしてのデザイン思考のさらなる展開にかかわるものであった。それではここで、その一端について見ておきたいと思う。

轆轤で形をつくる。そうして出来上がった二、三〇個の皿や鉢や壺を戸外の干し台の上に一列にならべる。

そのうちから最も形の整った約三分の一を白磁に選ぶ。次の三分の一を彫線や染め付けに用いる。最後の三分の一を色絵の素地とする¹⁵。

その理由は、「染め付けや色絵は、いわばほかに見どころがあり、形の欠点を補うことができるが、白磁の形は、いっさいゴマカシのきかない純一のものでなければならぬと考えている」¹⁶からである。富本は、白磁の美しさを、人間の裸体の美しさになぞらえる。

模様や色で飾られた衣服を脱ぎすて、裸形になつた人體の美しさは人皆知る處であらう。恰度白磁の壺は飾りである模様を取り去り、多くの粉飾をのぞきとつた最も簡単な、人で言へば裸形でその美しさを示すものと言へよう。……私は白磁の壺を最も好んでいる¹⁷。

このように、いっさいの模様や彩色を排除した、純粹な形態の美しさだけで成り立つ白磁に、富本は心を奪われる。白磁同様に、全く無駄のない美しさをもったものが、確かに富本の少年時代にあった。それは時計という機械だった。

私は時計の裏をひらき機械を見ることを一つの楽しみとしてゐる。今はあまりやらないが、少年時代にはこのことに熱中したあまりに時計師にならうと本氣に考へたものだ。……私が少年であつた時代には勿論、飛行機も自動車の玩具もなく、手に持つていじることの出来たものと言へば、この時計だけであつた。……もし私の現在が少年期であつたなら、私は自動車のエンジンを楽しみ、その美しさに心をうばはれてゐよう¹⁸。

すべての造形美術が、時計や飛行機や自動車のような機械のもつ美しさに倣うとするならば、美というものは、装飾という美術的要素に由来するのではなく、その形態に必要不可欠な構造という工学的要素から発生することになる。富本は、こう明言する。

今私は、建築及び工藝を通じて、必要缺くべからざる構造が必然的に美をうむと言う理論の根本的な問題に達した。すくなくとも装飾は第四第五次的のものであつて、殆んどすべての既成造型美術に對して感興をひかなくなつてゐることは本當である¹⁹。

これこそ、まさしくモダニズムの論理であらう。富本ははっきりと、こうも言い切る。「装飾の遠慮と云う語が建築にあるが、装飾の切り捨てを私は要求する」²⁰。

それでは、美と用途の関係については、どう考えているのであろうか。それについて富本は、「陶器に詩はない、然し實用がある。美も用途という母體によつて生み出された美でない限りは皆嘘の皮の皮といふ感がする。用途第一義」²¹を唱える。明らかに、機能主義に立っている。一方、機械についてはどうか。

古い道具時代から研究され發達し切つた陶器といふ技術が、今の機械時代の實用工藝品としては見捨てられ過去のものとして扱はれるのもさう遠くはないと確信する、私

はさう信じて私の道を進める²²。

富本の展望するところが、「工芸からインダストリアル・デザインへ」と向かっていることは、明瞭であろう。富本は、紛れもなく、純然たるモダニストであった。

所謂趣味ある陶器が床や棚に並び、讀む書物、着る衣服から室までを、現代のものを使はずに金にあかし心を勞してよせ集めた古いもので飾りたてて住む人がある。この種の人々に限つて、味といふことをやかましくいふ。私より見ればこれこそ憫むべき俗物の一種であると断定する。現代を本當に考へるならその人のいひ望む工藝の殆どすべては死んだ殻に同じく、決してこの現代に生きてはをらぬことを知るであろう²³。

死んだ殻に寄り添うのか、それともこの現代に生きるのか——富本が選び取ろうとしている世界は、明々白々、いうまでもなく歴然としていた。

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の研究部に所属していたポール・グリーンハルジュは、デザインにおける近代運動が終焉して久しい一九九〇年という年に、西洋におけるモダニズムの理論と実践を振り返って再検証するにあたって、九名の著名デザイン史家に寄稿を求め、『デザインのモダニズム』として編集し上梓する。そして、その「序章」のなかで編者のグリーンハルジュは、国際様式が出現する段階以前にあつての主として両大戦間期にみられた理論上の特質を一二項目に分けて列挙し、一つひとつについて詳しく論述することになる。すでにこれまでの幾つかの章において、富本のデザイン思考が、グリーンハルジュの着目する項目のうちの「反細分化」「社会倫理」「真実」「総合芸術」「反歴史主義」「神学」の観点に照らして、どのように類似していたかを指摘しているが、ここではさらに、「技術」「機能」「進歩」「反歴史主義」という観点にかかわって、その類似点を述べておきたい。

上で見てきたように、富本は、いっさいの模様のない、形態の美しさだけに根拠を置く白磁の壺を「最も好んでいる」という。また、「装飾の切り捨てを私は要求する」とも、「装飾は第四第五次的のもの」ともいって、装飾の排除を唱える。さらに富本は、時計や飛行機や自動車のような機械固有の美しさを賞讃し、「もし私の現在が少年期であつたなら、私は自動車のエンジンを楽しみ、その美しさに心をうばはれてゐよう」と告白する。そして、その考えの延長として、「古い道具時代から研究され發達し切つた陶器といふ技術が、今の機械時代の実用工芸品としては見捨てられ過去のものとして扱はれるのもさう遠くはない」ことを確信する。かくして富本は、「死んだ殻」ではなく、「この現代」に生きる道を選ぶ。

これらの富本の言説の内容は、どれもが、「真実」「技術」「機能」「進歩」「反歴史主義」にかかわるものである。グリーンハルジュは、それぞれについて、以下のように述べる。

「真実」について——。「作品（オブジェクト）が生み出される道筋は明瞭でなければならなかったし、視覚上の魅力は、そうした建造の過程から直接表われ出るものでなければならなかった。そういうわけで、ひとつの理念としての真実は、全面的な装飾の拒絶へとつながっていった」²⁴。

「技術」について——。「『技術』は、経済性を促進し、それによって製品入手の可能性を高めるために、その最も高い水準において使用されなければならなかった。……しかし

ながら、少なくとも先駆者たちのなかにあつて、大量生産は依然としてひとつの理念であり続けたことは、強調されなければならない。事実上、モダニズムの第一段階でデザインされたもので、大量生産に移されたものは何ひとつなかった。……国際様式が正当性を勝ち得たとき、大量生産されたモダニズムはようやく現実のものとなったのであつた」²⁵。

「機能」について——。「デザインされたすべての製品が首尾よく『機能すること』は、極めて重要であると見なされた。……作品（オブジェクト）は効果的に働くように計画されなければならないかつし、効果的に計画されたとき、ものは美しくなる傾向にある、という提起がなされた。こうした美学の根拠は機械に存在しており、その形態が主として機械の働きに規定されていたがゆえに、機械は美しかったのである」²⁶。

「進歩」について——。「多くの人びとにとって、民主主義の登場と社会主義への期待は、社会の進歩を示しているように思われた。実際、そうした進歩がひとつの歴史現象となるのが、すべてのマルクス主義者たちにとって必須の条件であつた。……新しい技術は、諸科学が直線的に進歩するうえでの実際的な模範を明示した。同じようにデザインもそうすることができた。モダニストたちが信じていたものは、単なる美学上の変化についての観念というよりも、むしろ美学上の進歩の観念だったのである」²⁷。

「反歴史主義」について——。「こうした考えに従う限り、歴史上の装飾と技術は、可能な至るところで、排除されなければならないかつた。進歩の過程に人類があり、不満足な状態を過去がさらけ出しているとすれば、社会はそこから抜け出そうとしてまさに奮闘中であつた。その場合過去の様式は、美学のうえからも倫理のうえからも、望ましいものではなかつた。したがって、大多数の装飾が歴史的なものであつた以上、『反歴史主義』は反装飾と同義語であつた」²⁸。

このように見てくると、この時期の富本のデザイン思考が、同じ時期にヨーロッパで進行していたモダニズムの思想と、ほぼ完全に一致していることがわかる。それでは、こうした西洋由来のモダニズムを富本はどのようにして入手したのであろうか。

富本は、「或る人がステュデオ年冊を見せて呉れた」²⁹と書いている。「ステュデオ年冊」とは、英国の美術雑誌『装飾美術——ザ・ステューディオ年報』のことであろう。「矢張り第一にリーチのものを見る。今の自分とは遠い気がする。……リーチは矢張り英國人だつた。……数多い英國作家のうちでは何んといつても光つては居るが、自分とは大變な加速度で互に離れて行くと思つた」³⁰。富本は、掲載されているリーチの作品図版を見て、自分の目指すものとの違いを感じ取る。しかし、富本の目は、リーチの作品以外にも向けられたものと思われる。富本が手にした『年報』が何年の版なのかを正確に特定することはできないが、いずれにしてもこの時期、富本とリーチの二人展がロンドンのボザール・ギャラリーで開催される一九三一年の前後にあつては、『装飾美術——ザ・ステューディオ年報』は、富本の愛読雑誌になっていたものと思われる。たとえば、一九二六年版の『年報』を見ると、六葉のリーチの作品が掲載されている【図六四】【図六五】。そしてそれとは別に、「今日の家具と銀製品」と題された評論文があり、そのなかに、「模倣」についての次のような一文を読むことができる。「確かにうまくつくられてはいるが、古い家具の模倣では、ほとんど本質的な価値を備えているとはいえない。……すでに変化の兆しがある。国中が、偽造された家具や骨抜きにされた過去の作品の模倣であふれかえっている。しかし、そうしたやり方に対して、知的な人びとのあいだでは、嫌悪感のようなものが確かに生まれつつ

あり、何か動きが始動するのに、そう時間はかからないかもしれない。もし変化が起きるとするならば、そのときの新しい流儀は、ヴィクトリア時代の家具を模すようなかたちをとることはないであろう、といったことが期待されているのである³¹。

富本が実際にこの評論文を読んだことを示す証拠はないが、「模倣」の嫌悪にかかわって、富本のデザイン思考が、遠く離れた英国と、ほぼ同時進行的に展開されていたことは明らかである。他方で富本は、すでに引用で示しているように、飛行機や自動車のような具体的な機械について言及している。この源泉となるものは、何だったのであろうか。自分の脳裏から自然と湧き上がった機械の事例だったかもしれないが、何か洋書のなかに掲載されていた図版が、具体的事例の源泉になっていた可能性も排除できない。可能性があるとするならば、ル・コルビュジエの『新しい建築に向けて』という本だったのではないだろうか。というのも、この本には、橋梁、穀物貯蔵庫と揚穀機、それに都市建設といった建造物だけではなく、船舶や飛行機、そして自動車といった工業製品の図版が、多数使用されているからである。ここに選んだ【図六六】から【図七一】までの六点の図版は、それぞれに対応する事例図版の一例である。この本のなかで著者のル・コルビュジエが最も主張したかったことの決定的なひとつは、明らかに「量産住宅」であった。【図七二】から【図七四】までの三点が、その将来的展望を明示するために掲載されている幾多の図版のなかから選択した典型的な画像である。「量産住宅」の章のテキストと図版を見た富本が、自己の「量産陶器」へ向けた信念を、このときさらに強固なものにした可能性もまた、決して否定することはできないであろう。

フランスで原著の初版が出版されたのが一九二三年で、フレデリック・エッチャルズによるフランス語から英語への翻訳書の初版がロンドンで刊行されたのが一九二七年のことであった。もしこの本を目にしていたとするならば、富本を魅了したのは、次のような一節だったかもしれない。「量産住宅」の章は、次の語句ではじまる。

偉大な時代がはじまっている。

新しい精神が存在する。……

私たちは大量生産の精神を創り出さなければならない。……

もし、住宅に関する死せるすべての観念を心の底から葬り去り、批判的で客観的な視点からこの問題を眺めるならば、私たちは、「住宅—機械」、つまりは量産住宅へとたどり着くであろう。それは、私たちの生存に随伴する作業用の道具や器具類が美しいのと同じように、健康的で（道徳的でもあり）、そして美しい。

それはまた、厳格で純粋な機能的要素に対して芸術家の感性が加わる時、全く生き生きとして美しい³²。

この時期、英国留学から帰国して、二〇年近くが立とうとしていた。富本は、こうした雑誌や本を通して、その間の英国のデザインの動きにかかわる知識を入手し、自らの血肉にしようとしていたものと思われる。

二. イデオロギーと技法の「進歩」

一九三一（昭和六）年四月のある夜のことであった。前年の七月に、当時の共産党中央委員会の命令のもと非公然とソ連に渡り、モスクワで開かれたプロフィンテルン（労働組合国際組織）の第五回大会に出席したのち、党の事情でそっとこの二月に日本に帰ってきていた藏原惟人が、村山^{かづこ}籌子の案内で、畑のなかの暗い道を通って密かに富本家を訪れた。藏原は、当時の日本にあってプロレタリア文化運動を理論面で支える中心的な人物であった。一方、藏原を富本宅へ案内した村山籌子は、舞台芸術の演出家の村山知義の妻であり、当時童話作家で詩人として活躍していた。おそらく『女人藝術』を通じて、一枝と籌子は親しくなっていたのであろう。もっとも、籌子の最初の富本夫妻との出会いは、羽仁もと子が園長を務める自由学園高等科の一期生として関西へ卒業旅行に出かけたおりに、安堵村の富本家を訪問したときのことであった。藏原は約一箇月間、富本家にかくまわれた。そして藏原は、一九六三（昭和三八）年に富本が死去すると、ただちに「富本憲吉さんのこと」と題して筆を取り、そのときの様子を公表した。以下はその一部である。

ある時「社会主義になったら私の仕事など役にたたなくなるのだから」という意味のことを私にいった。私は「そんなことはありません。社会主義になったらその時こそあなたの作品はほんとうに大衆のものになるのです」というと、「そうですか」と、なお半信半疑の様子だった。

「実は私はほんとうに多くの人が平常使えるような実用的なものを作って安く売りたいのですが、まわりのものがそれをさせないのです。美術商などは、“先生、そんなに安く売られては困ります”というのですよ」ともいっていた。若い時ウィリアム・モリスの生活と芸術の結合の思想に傾倒していた富本さんは生涯その理想をすてなかったようだ³³。

さらに藏原は、こう書き記す。「当時は非合法の共産党員をかくまったというだけで、治安維持法違反の罪にとらわれる時代だった。それから一年たって私が検挙された時、私はその間にとまって歩いた住居についてきびしく追及された。……すでに『調書』の一部を勝手につくりあげて、私にその承認を強要した。そのなかには富本憲吉宅の名もあがっていた。党の中央部にいて党を裏切った男がそのことを売ったのである。私は頑強に抵抗し、そこから富本さんの名前を消さなければ、今後ともいっさい取調べに応じないと頑張った。警察ででっちあげられ、検察庁におくられた私についての簡単な『調書』から富本さんの名は除かれていた」³⁴。

村山知義の二度目の収監が、一九三二（昭和七）年の二月で、藏原惟人が獄窓の人になるのが、同年の七月のことであった。そして、次の年（一九三三年）の二月二〇日に、今度は小林多喜二が逮捕され、同日、拷問により死亡する。当時のプロレタリア文化運動にとって、最大の受難の時代であった。富本の妻の一枝が、そして続けて長女の陽が検挙されたのも、この一九三三（昭和八）年の八月のことであった。

『讀賣新聞』は、この件について、「富本一枝女史 検挙さる 某方面に資金提供」の見出しをつけて、次のように報じた。「澁谷區代々木山谷町一三一國畫會員としてわが國工藝美術界の巨匠（陶器藝術）富本憲吉氏の夫人で評論家の富本一枝女史（四一）は去る五日夜刻長野懸軽井澤の避暑地から歸宅したところを代々木署に連行そのまま留置され警視廳

特高課野中警部補の取調べをうけてゐる、さきごろ起訴された湯浅芳子女史の指導によつて、某方面に百圓と富本氏制作の陶器を與へたことが暴露したものである、女史は青鞥社時代からの婦人運動家で女人藝術同人として犀利な筆を揮つたことがあり、最近では湯浅女史らと共にソヴェート友の會に關係左翼への關心を昂めてゐた」³⁵。

一週間後には、「富本一枝女史 書類だけで送局」の見出しで続報。その一部は、次のとおりである。「すべてを認めたくへ従來の行動一切の清算を誓約したので十五日起訴留保意見を付して治安維持法違反として書類のみ送局となつた」³⁶。

そして、さらにその三日後、『讀賣新聞』は、「富本女史の令嬢も検舉」の見出し記事を掲載した。以下はその全文である。「某方面に資金を提供して代々木署に留置されてゐた女流評論家富本一枝（四一）女史は既報の如く轉向を誓つたので起訴留保となり十八日朝夫君憲吉氏の出迎へをうけて釋放されたがこんどは愛嬢で文化學院高等部二年生陽子（一九）さんが皮肉にも母親が歸宅する前日十七日朝突如澁谷區代々木山谷町一三一の自宅から代々木署に検舉、警視廳特高課から出張した野中警部補の取調べを受けてゐる 陽子さんは日本女子大學を中途退學して二年前文化學院に入學したもので、地下深くもぐつて左翼運動に關係してゐることが判明したため 母親の一枝女史とは何等關係がない、特高課では母親と一緒に検舉する筈であつたが同家には子供が多く女手を一度に失ひ家事に差支へるので一枝女史の釋放が決するまで検舉を差しひかへてゐたものである」³⁷。

一九三三年は、西洋のデザイン史においても、極めて重要な年であつた。ドイツではアドルフ・ヒトラーが首相に就任すると、共産党への弾圧がはじまり、その手はバウハウスへと伸び、ついにはその息の根を止めてしまった。バウハウスは、第一次世界大戦後の一九一九年にヴァルター・グロピウスによって設立された、理念、方法論、様式においてモダニズムの核心部分を用意したデザインの学校であつた。『デザインのモダニズム』の編者のポール・グリーンハルジュは、この一九三〇年代を次のような言葉で描写する。

デザインの近代運動にはひとつの年代的なものがあることがわかる。それはふたつの時期から成り立っている。最初は、私が「先驅的段階」と呼んでいる時期で、これは、第一次世界大戦の雷鳴のごとき砲弾が耳をつんざくなかになつて開始され、一九二九年から一九三三年のあいだに幾つかの重要な運動がといえ去ることによって終焉した。ふたつ目は、一九三〇年代のはじめに開始されたもので、私は「インターナショナル・スタイル国際様式」という呼び方をしている。……さまざまな挑戦を受けたにもかかわらず、国際様式は一九七〇年代の終わりまで進行していった。そういうわけで、一九三〇年代は、ひとつの状態から別の状態へと移行する混乱の時期にあたり、いわばさまざまな国において「純粋な」モダニズムがさまざまなレベルで展開していったのである³⁸。

それでは、富本の場合にあつては、一九三〇年代以降、どのような展開がみられたのであろうか。前述のとおり、富本は、いっさいの絵画的要素も彫刻的要素も排除した白磁を好んだ。白磁こそが、「反装飾」というモダニズムの原理に適切に従うものであつた。しかし、富本はいう。「白磁には特別の情熱を傾け、自分でも会心の作を得たと思うが、世人にはなかなか受け入れられなかつた」³⁹。モダニズムの造形を巡つての、つくり手と使い手のあいだに存する溝とでもいうものであろうか。使い手は、色を求め、模様には価値を見た。

それが直接的な動機になっていたかどうかは即断できないが、理念として社会が「進歩」するように、富本の技法もまた、ある意味で直線的に「進歩」していった。

一九三五（昭和一〇）年十一月二三日から二七日まで、上野松坂屋において、「富本憲吉新作陶磁展」が催された。そのとき『東京朝日新聞』に掲載された松坂屋の広告には、「現代陶匠の最高峰をなす新帝國美術院會員富本氏の新作陶磁約二百點を蒐めて！」⁴⁰とのコピーがみられる。この年の五月の帝國美術院改組に伴って、富本は新會員に任命されており、そこで「新帝國美術院會員」の肩書がつく。さらに出品点数から判断して、大和時代を含めてこれまでの過去の個展をはるかに超える大規模なものだったにちがいない。富本は、「東京に移って間もないころは、大和にいたころにつづいて白磁と染め付けとを主として焼いた」⁴¹といっている。そうであれば、このときの陶磁展は、主に白磁と染め付けの新作二〇〇点ほどが、六階会場に壯観にも並べられ、販売されたものと思われる。

年が明けた一九三六（昭和一）年の一月一九日から二二日まで、同じく上野松坂屋で「富本憲吉日本畫展覽会」が開かれた。続けてこの年、「ぼたんの花の咲くことから稲の穫り入れまで、およそ八ヶ月も〔九谷〕に滞在して、じっくり絵付けの研究に打ち込んだ」⁴²。ついに富本の関心は、色絵磁器の研究へと向かった。

楽焼きからはじまり、白磁、染め付けを自家薬籠中のものとしたので、最後には磁器の上に模様をつける上絵が残ったわけである。磁器に上絵することは焼き物の技巧としては最高のものであり、最も複雑で、それだけに非常に豊かな表現力を持つものである。九谷へ行ったのは、いわば私の焼き物造りの技法上の総仕上げだったともいえるだろう⁴³。

九谷では、色の合わせ方が秘密になっており、親方がすべて自分で色を合わせたうえで職人に与えられる方法がとられていた。しかし、富本にとっては、「色の事はすでに研究済みで問題なかった。そこで北出塔次郎さんという方の窯を借りて主として、窯の構造、材料の詰め方、薪のたき方を勉強した」⁴⁴。八箇月の長期滞在が終わり、東京にもどると、さっそく憲吉は、「色絵の窯を築き、上絵をほどこした焼き物を作って松坂屋で展覧会をやった。小品ながら百点ばかりの作品が八割まで売れてしまった。当時としては大成功であった」⁴⁵。同年の一〇月一〇日の『東京朝日新聞』の上野松坂屋の広告には、「富本憲吉第二回新作陶器展」と銘打って、「加賀九谷の窯にて先生が研究制作された、古九谷を偲ばしむる多彩な繪付けせる妍麗にして氣韻高き試作品に會心の近作をも併せて展観」⁴⁶とある。同じく一〇月一四日の『東京朝日新聞』には「富本憲吉氏作陶展」の見出しで展覧会評が出た。評者いわく、「淡々たる手法に終始して來た氏が、古九谷を研究し、それを取入れた結果一段と重厚さを増した、殊に藍色の茄子文の大皿、山歸來の大皿にその感が深く、嘗つての清純そのもの味は多少欠けた憾みはあるが、氏の研究の結果によつて、古九谷の持つ嫌味は失せ、古九谷としての新しい境地が開拓されんとするの曙光が見えるのは嬉しい」⁴⁷。こうして、富本の色絵磁器に関する九谷での研究成果が、好評のうちに世に出て行ったのであった。

次の年の一九三七（昭和一二）年五月一日の『京都日日新聞』に目を向けると、「世紀の一断面」という見出しで、「機械工業への認識と文化的教養を與へよ」といった内容の富

本の談話が掲載されている。しかし、富本の思いなど届くはずもなく、機械工業の生産力は、民生用品から離れ、軍事物資へと集中してゆく。時代の推移は加速する。この年の七月の盧溝橋事件に端を発し、日支事変（日中戦争）が起こる。その拡大とともに、言論や物資がさらに統制され、自由や人権が一段と制約され、戦時国家へ向けた体制再編がいよいよ急速に進む。暗黒のアジア・太平洋戦争へと向かう道を、ひたすら日本は転がり落ちてゆくことになるのである。

一九四〇（昭和一五）年六月に、富本にとっての二番目の随筆集となる『製陶餘録』が世に出た。その「序」において、富本はこう書いている。「年齢の故であらうか近頃の私は、文章、繪、特に陶器に對し、以前程の感激を以て接する事が出来なくなつた。これは一つには、矢張り世界中が熱鐵を互の柔かい身體にぶちこみ合つて居て、今日ありて明日なき命と云ふはかない世情の反影による事と思ふ」⁴⁸。戦争嫌悪の感情がみなぎる。この間も、富本家には官憲の目が光っていた。のちに詩人で作家としても活躍することになる辻井喬は、このような言葉を残している。「彼〔富本壯吉〕とは中学・高校・大学を通じて一緒だったが家に遊びに行くようになったのは敗戦後である。それまで富本の家は警察の監視下にあるような状態だったから、壯吉も私を家に誘いにくかったのである」⁴⁹。

終戦の翌年（一九四六年）の六月、富本は独り祖師谷の家を出て、大和へ帰郷した。東京を去り、生まれ故郷の大和に帰ったものの、家は荒れ果て、窯もなく、食べるものや着るものにも事欠く過酷な生活が、いよいよ老境に近づこうとする富本を待ち受けていた。独身時代にも「英国逃亡」の願望はあったが、このときもまた富本は、曾遊の地である英国へ逃げ出したいという強い思いに駆り立てられている。「ボクはもう日本が嫌になった、英国にでも行きたい、一人だけならどうにでもなる」⁵⁰。大和でも、東京でもなく、家族関係の猥雑さや美術界の醜悪さから完全に解き放された、地球の反対側に位置する英国こそが、遊学以来、憲吉が終生求めてやまなかつた心安らぐ理想郷だったのかもしれない。しかしそれは、あくまでも理想郷にすぎず、富本は、当時の現実的な苦境を次のように振り返る。

大和の生家では工房も窯もなく、思うように仕事ができないので京都へ通うことにした。蛇ヶ谷の福田力三郎という新匠〔美術工芸〕会会員のへやを借りたのが京都で陶芸生活にはいった初めである。だが、大和から京都まで通うのには往復に四時間を費やし、それだけで体力を消耗することが激しかった。それにもまして、仕事が中途半端になるのがやりきれなかった。

本窯も色絵窯も持たず、繪の具一式を新たにつくったが、その材料も不足がちだった。非常な努力で焼いた作品が、何人かの人手に渡っていった。だれも同じであろうが、この時分がいちばん、つらい時期であった⁵¹。

長時間を要する京都通いの不便さを解消するため、富本は京都住まいをはじめた。こうして、京都での晩年の活動が幕を開ける。

第一七章 京都での再起

一. 図案権の主張と追憶の形象化

一九四七（昭和二二）年六月、新匠美術工芸会の第一回展が、東京の日本橋高島屋において開催された。会誌『新匠』（第参号）によると、このとき出品した作家は、稲垣稔次郎、小合友之助、北出塔次郎、鈴木清、富本憲吉、徳力孫三郎、内藤四郎、平野利三郎、福田力三郎、古山英司、増田三男、森一正、山永光甫、山脇洋二、山田喆、矢部連兆、河井隆三、竹内泉石、富岡伸吉の一九名であった¹。

展覧会が開催されたこの六月、上京したおりに憲吉は、祖師谷に一度帰宅している。一枝とどのような会話がなされたのか、それを構成する資料は残されていない。しかし、ここで憲吉は、「續陶器技法感想」を執筆した。巻末の「昭和二十二年六月二日 東京・祖師ヶ谷にて 富本憲吉」の文字が、そのことを示している。これは、四月に安堵村で書いていた「陶技感想五種」に続く二番目の巻き物に相当する。両巻を通じて、白磁、青磁、染附、鐵釉銅彩、色繪の五種類の技法について、その要領骨子が述べられており、同年一〇月の『美術と工藝』（第二卷第三号）に「陶技感想二篇」と題されて掲載された。この号には、「ロクロの展開」として、白磁壺、青磁花瓶、鐵釉銅彩刷毛目鉢、染附皿、色繪陶盤の五作品が写真により紹介され、加えて、けしの花の写生画も四点添えられている。さらに興味深いのは、技法や作品の紹介だけに止まらず、続けて、「圖案に関する工藝家の自覺と反省」と題された一文により、富本の工芸図案についての持論が展開されていることであろう。富本はこう語る。

私は今よりおよそ三十年前、歐洲の工藝圖案および工藝對社會等についての學習を終り、歸朝第一に感じたことは、この國には著作権同様の圖案権の法律もなく、人々は勉強のために歴史的な作品を模倣する他、自分の作品としてその模倣したものを平氣で發表出来ることに驚いた。その頃から圖案権の法律を作る必要があることは、雜誌その他で幾度か述べたが行われることなく今日に及んでいるのは残念である²

この図案権についての富本の主張は、前年（一九四六年）八月の『美術及工藝』（第一卷第一号）に掲載された「工藝家と圖案権」においても、すでに表明されていた。前置きとして、まず富本は、次のようにいう。「日本は、敗戦によつて有史以來はじめての社會革新をなし、民主々義國家として、文化國家として再出發の途上にある。この時に當つて工藝にたづさはるものとして我々も亦、幾多重要な問題を持ち、その解決を全く新しい立場に於いてしなければならぬことは當然である」³。そして本題に入り、作家の獨創性と良心の重要性を説く。「先づ、最も考へたいことは、工藝の指導性に就いて、それと不可分の關係にある工藝作家の獨創性と作家的良心の問題だと思ふ」⁴。具体的には、それはどのようなことであろうか。

そのためには、作家として有名な陶工が、自らロクロせず、自ら窯を焚くことも知らず、多くの工人弟子の手になつたものを自作の如く稱して高價にその作品を買ると

いふボスのやりかたへの反省、實に重大なことは圖案權の問題だと思ふ。これまでに圖案權を有たなかつたことが、日本の工藝を現在見る様なものにしたことは斷言しても過言ではあるまい。……従來日本の作家は人のつくつた模様圖案を平氣で借用し……いさゝかの恥も感じないできた。それを自他共にゆるして通用してきたこと自體奇怪千萬なことだつた。……換言すれば圖案權がないから、よき圖案家の發生もなかつたと言へよう。その結果として、藝術作品はもとより、一般國家が使ふ日常諸雜器につまらないものが多くなるわけだ⁵。

模倣や「写しもの」を戒める富本の論法の先には、新しい模様の創出や図案の法的保護の重要性が展望されている。若き日から「模様から模様を造る可からず」を強く心に誓い、その一方で、自ら轆轤に向い、窯を焚き、白磁、青磁、染附、鐵釉銅彩、色繪という、製陶の技法を一つひとつ独自に習得してきた憲吉にとって、作品の獨創性と作家の良識は、決して譲ることのできない、核心となる魂の部分であつた。そして、それは同時に、戦後の再出発に際しての、意氣軒高な御旗となる部分でもあつた。

しかし、この年（一九四七年）も次第に秋が深まってゆく。寂寥感が忍び寄る。このとき富本は、次のような切々たる詩を書いた。

半ば枯れたる萩
風になびき倒れむとして倒れず
あゝ秋風になびく萩
窯なく放浪のわれに似たる
あゝ秋風になびく萩
われに似たる⁶

このあとに「昭和二十二年立冬 大和國安堵村舊宅にて 憲吉寫並文」の文字列が続く。この詩片と茶碗の絵は、水原秋櫻子が主宰する句誌『馬酔木』の一九四八（昭和二三）年正月号の巻頭詩に用いられた。富本は当時の自分を「窯なく放浪のわれ」として描き、安堵の枯れかけた萩に、「倒れむとして倒れず」にたたずむ、その姿に己を重ねるのであつた。

長時間を要する京都通いの不便さを解消するため、富本は京都住まいをはじめた。「しばらくして、やっとの思いで清水の寺に近い小房を借り、そこから仕事場に通うようになった」⁷。「清水の寺に近い小房」とは、松風栄一の居宅の一室を示しているのであろう。そして当時の仕事場とその後の住居については、藤本能道が、後年次のように振り返る。

仕事場は新匠会員の福田〔力三郎〕氏や山田詰氏の世話になり、三十三年〔一九五八年〕に鈴木清氏の工房の続きに専用の棟が改築されるまではその状態が続いた。住まいは上京区烏丸頭町に、祖師ヶ谷時代の内弟子天坊武彦氏の持家で二室ほどの小さな家を借りられて、一室を建て増し、そこで上絵の仕事を始められた⁸。

この時期の富本は、友人の窯を渡り歩く、まさしく「窯なき放浪の陶工」の身であつた。そうしたなか、一九四九（昭和二四）年一〇月二五日の『毎日新聞』（大阪）に目を移すと、

「秋深む温泉郷 女弟子と精進の絵筆 夫人と別居の陶匠富本憲吉氏」という見出しをつけて、富本が石田寿枝というひとりの若い女性とともに奥津温泉に遊ぶ様子を報じた。松風栄一の居宅の一室から、京都市上京区新烏丸頭町にある天坊武彦の持ち家へと居を転じたのも、ちょうどこのころのことであった。富本を師と仰ぐ染織家の志村ふくみは、当時を回顧し、「先生は新しい伴侶を得られ、烏丸の住まいに落ち着かれた」⁹と、書いている。ここに至って、「窯なき放浪の陶工」の私生活も、徐々に安定の方向へと向かっていったものと思われる。

一九五〇（昭和二五）年の五月一日に、富本の京都市立美術大学における教授採用の発令がなされた¹⁰。教授就任のころをこう振り返る。「京都市立美大は戦時中、東山区の飛行機の監視所になっていたため、学校は廃校同様の荒れほうだい、教室のつくえやイスは燃してしまってなんにもないという哀れな状態だった。私は前に美校（現在の芸大）の教授をしていたので、なんとなく、同じようなところと想像していたが、まるでようすがちがっているのとまどった。就任して、一、二年は困難な時期がつづいたが……」¹¹。『百年史 京都市立芸術大学』には、開学当初の工芸科陶磁器専攻のカリキュラムについて、以下のように書き記されている。

（一）昭和二五年美術大学が発足し、工芸科として授業が行なわれた。陶磁器に関する授業は毎週一日通年で行なわれた。工芸科の教室での授業であり、土から焼成迄の全工程を含む授業は組まれなかった。主として絵付を中心に授業が行なわれた。

（二）昭和二七年工芸科は現在の工芸ガイダンス的性格から各専攻の分離独立となった。この年から陶磁器専攻として新しいシステムにより授業が行なわれる様になる。カリキュラムの基本は土から焼成迄全工程を体験させながら、制作を行なう事になる。設備は手廻しロクロ四台でのスタートであったが……以降毎年の整備を行ないながら授業をスムーズに進めるための努力がなされる。カリキュラムはロクロの基本的な技術の体験とスケッチ等を通して文様や形態の研究に対する指導が行なわれた。窯は五条の共同の登窯が使用された¹²。

一九五一（昭和二六）年に入ると、新匠美術工芸会は「新匠会」に名称を改め、翌年（一九五二年）には、会誌『新匠』も創刊された。そのなかの「會員名簿」¹³には、安堵村時代の富本の下仕事をしていた当時二〇歳に満たなかった近藤悠三（京都市東山区清水新道一ノ二九一七）や、富本が主事を務めた東京美術学校の工芸技術講習所時代の助手だった藤本能道（鹿児島市下新荒田町三〇一）の名前も、かいま見ることができる。京都市立美術大学における近藤雄三（悠三）の助教授採用は一九五二（昭和二七）年四月一日、藤本能道の講師採用は、さらに四年後の一九五六（昭和三一）年四月二日であった¹⁴。その後近藤は、京都市立美術大学の教授（さらには学長）に昇任し、藤本は、採用から六年後に東京芸術大学に移動し、そののち、その大学の教授（さらには学長）に就任する。こうして両者は、富本から授かった薫陶を背景に、日本の高等教育機関において工芸（とりわけ陶磁器の分野）の研究と教育を先導するようになるのである。

富本の京都での戦後生活も安定してきた。当時をこのように振り返る。「世間が落ち着くにつれ、私の生活もだんだん改善された。そして小さいながらも市中[上京区新烏丸頭町]

に一軒を構えることができるようになった。生活にゆとりができるにしたがい、陶芸の仕事も知らず知らず手のこんだものに移ってきた。大正時代、大和にいるころから、しばしば手掛けたことのある色絵金銀彩も戦後七、八年して、ようやく本格的に取り組むことができるようになった¹⁵。しかし、金銀彩には、技術上の大きな問題が横たわっていた。「焼物に銀彩を施すことは無理である。銀は変化はなはだしく、数年たつと錆て灰黒色になってしまう。……また、金銀彩を焼き付ける場合、金と銀とでは火に溶ける温度が違う。金が十分に焼き付くまで温度を上げると、銀はよほど厚くかけておいても蒸発してしまうおそれがある」¹⁶。そこで富本は、「白金泥を少量混入することを考えた。そうすると、銀が赤に付着する時間と、金の付着する時間がほぼ同じ時間になることがわかった」¹⁷。こうして、金、白金、銀の三種を混ぜ合わせた新しい合金が工夫されることによって、銀に変色をきたさない、富本独自の色絵金銀彩がこのとき生まれたのであった。

この時期に富本が好んで色絵更紗（赤更紗）や金銀彩に用いた模様のモチーフは、「テイカカズラ（定家かずら）」であった。富本の息子の壮吉は、こう記憶していた。テイカカズラは「昭和初年、安堵村から東京千歳村に居を移し窯をきずいた父憲吉が、大和からうつし植えたものである。……五瓣の花模様はいつしか四瓣となって、染付、色絵、金銀彩さまざまに用いられた。五分割して描くことの不便、連続させる上での不便……そう父は言っていた」¹⁸。テイカカズラは白い花を咲かすつる草の一種で、実際は五弁であるが、連続パタンに適した「四弁花模様」【図七五】へと、富本は改変する。

そしてまた富本は、この時期、「シダ（羊歯）」の連続パタンにも成功している。赤絵の上に金彩と銀彩を用いて、連続するシダのパタンを描いたものが、いわゆる「金銀彩羊歯模様」【図七六】【図七七】と呼ばれるものである。シダについては、富本はこうした思い出をもっていた。安堵村時代に富本は九谷を訪ね、知人を介して、九谷焼の名工として世に知られていた石野龍山に面会した。そのとき富本は、『景德鎮陶録』という本のなかに、鳳尾草ほうびそうの灰を釉薬に使うと、シナの焼き物のようなちりめんジワができると書いてあるが、それがどんな草なのかを調べてくれまいか、年寄りの遺言として聞いてくれ、と龍山に頼まれた。その後富本は、ブッセルという英国人が『景德鎮陶録』を訳した本から、鳳尾草が「ファー（シダ）」であることを知った。ちりめんジワ自体は、「石野龍山のように、中国陶磁の写しを専門にし、その通りのものをまねたい人にだけ重要なことである」¹⁹のであろうが、しかし鳳尾草（シダ）そのものは、富本にとっての、この時期の重要な連続パタンのモチーフとなってゆくのである。

こうした植物をモチーフにした連続繰り返しのパタン・デザインは、ウィリアム・モリスの壁紙やタペストリーにも多くみられる。すでに例証しているように、東京美術学校時代に富本は、文庫（図書館）へ行っては、『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』、「ウィリアム・モリスと彼の芸術」が所収された『装飾芸術の巨匠たち』、および、「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」が所収された『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』の三つの書物のすべてか、そうでなくても、少なくともどれかには目を通した可能性がある。これらの本には、図版を含め、モリスの連続繰り返しパタンが紹介されていたのであった。

一方、この時期の憲吉は、植物の連続模様だけではなく、文字模様にも力を入れている。好んで描いたのが、「風花雪月」や「壽」、それに「春夏秋冬」や「富貴」【図七八】などの

文字であった。一九四九（昭和二四）年の《常用文字八種図》（奈良県立美術館所蔵）のなかで、憲吉は「壽」の文字のデザインについて、このように書いている。

文字を模様として取扱ふ事は随分以前から考へて居た事であるが、それを考へ出すと欧州中世の装飾文字や、若い頃見たカイロ市回教寺院の建物前面に大きく彫られた回教文字に唐草模様を配されたのが頭に来て、全く手も足も出なかった。この寿文字は李朝期織物にあったもので多分古代支那から受けついだものと思はれる。それをヴァリエートしたもので横に長く帯模様にも、左右上下に連続模様にも使用に便利である²⁰。

すでに述べているように、富本の美術学校時代の卒業製作は、明らかに文字デザインの実験の場となっていた。さらに上記の引用からもわかるように、富本は、その後のロンドン滞在中やそれに続くエジプトとインドにおける調査旅行中に、文字のもつ重みにかかわって、圧倒されんばかりの何か強い体験をしていた。

このように見てくると、色絵金銀彩も、テイカカズラやシダといった植物を用いた連続模様も、あるいは文字模様も、突然にもこの時期、単なる思いつきや偶然により創案されたのではなく、そのインスピレーションの起源をたどるならば、それは間違いなく、生地である安堵村での生活、学生時代の文庫での学習、加えて、英国留学中の見聞にまでさかのぼることができるであろう。若き日に富本が受けた美的衝撃は、確かに内にある温存されていたわけであり、老境へと向かうなかにあるこの時期のこうした陶技と模様の開花が、そのことを明瞭に物語っているのである。

二. 「抽象性」の模索とインダストリアル・デザインの展望

こうして老境の最晩年、追憶が形象化されてゆく一方で、当時富本には、それとは別の形式に向かう発想が芽生えていた。それは、具象の美から抽象の美へ至る道筋であった。志村ふくみの書いたものに、「富本先生からいただいたことば」と題したエッセイがある。呼び出しを受けて、志村は富本邸に足を運んだ。そこで富本はこういった。「工芸の仕事をするものが陶器なら陶器、織物なら織物と、その事だけに一しんになればそれでよいが、必ずゆきづまりが来る。何でもいい、何か別のことを勉強しなさい。その事がいいかった」²¹。そして富本は、続けて志村にこう諭した。「あなたは何が好きか。文学ならば、国文学でも仏文学でも何でもよい。勉強しなさい。私はこれから数学をやりたいと思っている。若い頃英国に留学した時、建築をやりたいと勉強したが、それが今大いに役立っていると思う」²²。

このとき富本が志村に語った数学とは、パルテノン神殿の割り形を念頭に置いた幾何学のことだったのではないだろうか。すでに言及しているように、おそらく富本はル・コルビュジエの『新しい建築に向って』を読んでいたにちがいがなかった。そのなかには、次のような一節がある。「パルテノンの割り形は、実に効果的であり、抗しがたい。割り形は、その厳格さにおいて、私たちの実践を、つまりは人間の通常的能力をはるかに超えている。ここに、感覚の生理学と、それに付随する数学的な思索との存在が、固定的かつ決定的に、

最も純粋なかたちで証明される」²³。そして加えて、パルテノンを構成する大理石による造形のシステムが、多数の図版を使って例証されていた。【図七九】、【図八〇】、そして【図八一】は、その一例である。

そのころ富本は、石のもつ美しさに魅了されていた。富本は、「石の美」という表題をつけたエッセイのなかで、こう書いている。「私が石を見て楽しむようになったのは今から何年ぐらい前からだろう。……ただしみじみ心に溶けこむ面白さであり、陶器を見て楽しむような美の世界というような通俗なものではない」²⁴。これは、陶器の美（具象模様の美）を超えた石の美（抽象形態の美）を示唆した言葉ではないかと思われる。

京都に住むようになって有名な加茂川の石を自分で歩く足の下で楽しむようになり、これ一つが嫌いな京都住まいのうちの眼福であり、私にとつてのただ一つの利益であるとも考えている。……自宅から学校へ、陶器工場への往復に必ず通る東山線（電車路）に沿うた妙法院、智積院の石垣、その排水穴等の構築に興味を持ちだし……私の稚拙な写真技術を使って撮つて見たのがこれらの写真である。……垂直の石垣から水平の石畳や石段、石橋までに追々とその目的物を擴げていった。……すぐ百枚ぐらいは集まるが、もともと標本を集める目的でもなく……ただ獨り楽しむ一種のメモのようなものである²⁵。

テキストとは別に、この「石の美」というエッセイには、富本自身が撮影した石段と石垣、加えて自然石の写真が、全部で一三点掲載されている【図八二】【図八三】【図八四】【図八五】。この「写真集」は、明らかにこれまでの植物や風景を写生した「模様集」とは異なる。もっとも富本には、石に対する興味がもともとからあったらしく、「当時、私は石彫りに心を動かし、自分でも一度手掛けてみたい気持ちもあったので、なんとなく美校〔東京美術学校〕を志した」²⁶ともいっている。

かつて英国に滞在していたとき、富本は新家孝正の助手として、エジプトとインドを旅行した。そしてインドでは、更紗を打っている場面に出くわす。「廣い木綿を廣げて小さい型をコツコツ打つていく、その中に少しゆがむだのや明瞭に行かないのが出来ます、此れが暗い赤や黄、青と云ふ様な細かく點々と置かれる彩に交つて實に面白いものが出来ます」²⁷。こうして調査旅行の「二、三ヶ月間に、回教国の寺院の宮殿、墓地といったところの建築様式、モザイクとか天井のデザインなどの部分にまでレンズを向け、約五百枚写して農商務省に送った」²⁸。しかし、明治天皇の死去に伴い、目的となっていた博覧会は中止されることになった。それでも富本は、新家に随行したこの旅行の意義を次のように回想している。

……目的が建築だったにしろ、回教のさまざまな装飾をつぶさに観察する機会を得て、私の将来の仕事にとって決してむだなことではなかったと考えている。特に、回教の模様は、具象的なものは糸杉以外はすべて宗教上のタブーとなっており、幾何的な模様ばかりなのである。この点からもユニークな収穫があったといえよう²⁹。

このように、すでにこのとき、更紗模様にも幾何学的な模様にも、強い感動を受けてい

る。おそらくこうした異国での体験もあり、さらには、中学生のころの石彫りへの憧れや、ル・コルビュジェの『新しい建築に向って』から得られた知見なども折り重なって、最晩年の京都の地において石のもつ魅力への関心が再び蘇ってきたのであろう。しかしながら、富本の「抽象性」の発見は、若き日の経験の連続性といった文脈からだけではなく、デザインのモダニズムという文脈からも、極めて重要な意味をもっていたのではないかと推量される。というのも、ポール・グリーンハルジュは、モダニズムの指標のひとつである「抽象性」について、こう述べているからである。『「抽象性」は、大多数のデザイナーによって費やされた、美学上の基調をなす創案であった。最初の純粋な非具象・抽象美術は、キュビズムの先例に倣う画家たちによって生み出された。……明らかに抽象性は、デザインにおける形象的な要素をねこそぎ拒絶することを意味していたし、その結果として、物語ないしは象徴の伝達装置としての作品（オブジェクト）の潜在能力が容赦なく切り詰められることを含意していた」³⁰。つまり、一例を挙げるならば、安堵村時代に描いた「大和川急雨」も「サワアザミ」も、決して他人の模様の模倣ではない。確かに富本の独創による作品である。しかし、「大和川急雨」にしても「サワアザミ」にしても、その作品のもつ「物語ないしは象徴」を読み取ることができる人は、実際にそれを体験したことのある、限られた一部の人でしかない。多くの人にとっては無縁の、読解不能な「物語ないしは象徴」なのである。したがって、モダニズムが求める「国際様式と普遍性」へは、当然ながら、遠く及ばない。グリーンハルジュは、こう述べる。『「国際様式と普遍性」は、どう見ても先駆的モダニストたちにとって事実上同じことを意味するようになったふたつの理念である。消費者の規律や階級のあいだに見られる障壁が除去されることになり、年代区分の指標としての歴史様式が追放されることになれば、そのとき、避けがたく国家間の違いは消滅せざるを得ない。したがって近代運動は、見通しとしては、不可避的に国際主義的なものだったのである。これは、普遍的な人間の意識を探索するうえでの不可分な要素であった」³¹。

「国際様式と普遍性」は、第一次世界大戦の終結を踏まえて、再び文化の優越性を巡っての国家間の対立を招かないことを願ってヨーロッパの先駆的モダニストたちが到達した理念であった。一方、アジア・太平洋戦争の終了後に、どのような思想的あるいは政治的心情に富本が達していたのかについて、本人が直接述べている資料は残されていないようであるが、しかし、その生涯を閉じるまで、富本は共産党を支援し続けた。藏原惟人はこう書き記す。「富本さんは戦後、日本芸術院会員、東京美術学校教授を辞任して、郷里である奈良県安堵村の旧宅に帰り、京都で陶業に従っていたが、そのあいだ京都府委員会の同志を通じて、わが共産党の活動にも協力して下さっていた」³²。そうであれば、おそらく富本も、西洋の先駆的モダニストたちのあいだで共有されていた「国際様式と普遍性」という理念を、言葉に出さなくとも、内面に秘めていたものと思われ、その理念からするならば、ほぼ間違いなく、最晩年のこの時期、富本は、具象的な絵画的模様からいち早く抜け出して、抽象的な幾何学模様へ移行しようとしていたということになるであろう。「私はこれから数学をやりたいと思っている」という富本の言葉にも、「石の美」という富本のエッセイの題名にも、以上に述べてきたような、「抽象性」と「国際様式と普遍性」とにかかわる諸点が含まれていたものと思われる。おそらくこれが、モダニストとしての富本にとっての最後の思索だったにちがいがなかった。

京都市立美術大学の教授職を得てしばらくすると、富本は、「わが陶器造り」の執筆に取りかかった。その理由のひとつは、「私の関係している美術学校に陶器科なるものが創設され、学生諸君のために講義という形式で技法その他のことを口述する必要が生じた」ことにあり、「次に〔初代の〕尾形乾山が七十歳の死期の近きをさとり『陶工必用』という書を残しておいた」先例に倣うためであり、「その他この書に筆を執った理由としては……ここに書かれた一行の指示によって半年、一カ年の苦しみを数日間に短縮出来たかも知れないということをお心において初歩の人々のために書く」³³ことであった。「わが陶器造り」を読むと、富本が、こう語る箇所がある。

美術家にいたっては食器のような安価品は自分ら上等な美術品を焼くものには別個の問題としているように見える。しかし公衆の日常用陶器が少しでもよくなり、少なくとも墮落の一途をたどりゆくのを問題外としておいてそれでいいのだろうか。私は大いに責任を感じる。一品の高価品を焼いて国宝生まれたりと宣伝するよりは数万の日常品が少しでもその標準を上げることに力を尽す人のいないのは実に不思議といわねばならない³⁴。

たとえば「作陶四十五年記念展」における白眉の陳列品となった《色絵金銀彩四弁花文八角飾箱》が、国宝のごとき「一品の高価品」であるとするならば、一方で富本が、強い責任感のもと「少しでもその標準を上げることに力を尽す」必要性を主張するのが、安価な「公衆の日常用陶器」に対してなのである。「一品の高価品」の製作と「公衆の日常用陶器」の製作とのあいだには、矛盾はないのか。前者は、床の間に飾られる器であり、後者は食卓に並ぶ器である。富本のなかには、必然的な「社会の進歩」にも似た、白磁、染め付け、色絵、金銀彩へと向かう、自律した「技術の進歩」を信じる側面があったであろうし、一方で富本は、近代社会が進展するなかにあって、器を求める階層が、前時代にみられた支配や権力に連なる人びとから、大多数の無産の大衆へと変化することへの認識も、確たるものとして体内に宿していたであろう。そこには、誰にでも手に入るような安価で美しい日常陶器を量産する必要が要請された。富本は、安堵村で製陶を開始したときから、量産を目指していた。しかし、技術的には全くの未経験者であった。製陶にかかわるすべての技法を体得した暁に、はじめて量産陶器のプロトタイプ（原案ないし手本）を職人たちや協力者たちに提示しえるものと考えていたとすれば、「技術の進歩」は、富本にとって量産のための必須の要件であったものと思われる。また、「一品の高価品」の製作が、「公衆の日常用陶器」を生み出すために必要とされる設備や材料や工賃などの資金源となっていた可能性も否定できない。さらにそのうえに、「一品の高価品」が一種のプロトタイプとしての役割を果たし、「公衆の日常用陶器」にうまく適応されてはじめて、「数万の日常品が少しでもその標準を上げること」につながるものと考えられていたとすれば、美術家の真の創案による「一品の高価品」と、法的に保障された美術家の有する図案権のもとに大量に生産される「公衆の日常用陶器」とのあいだには、何ら隔たりはなく、富本の思いのなかでは、むしろ両者は、連続した表裏一体の関係にあるものであったにちがいがなかった。逆に、富本にしてみれば、「一品の高価品」の製作に止まり、「公衆の日常用陶器」の製作に目を向けようとしない美術家を見るにつけ、「自覚と反省」が欠如した不可思議で愚なる

存在として映ったのではないだろうか。

続けて富本は、こうも書く。

公衆のためのよき陶器を作るには技法を心得た人によって図案を指導されるべきであると思う故に、ここに図案権とわが国現代陶器の大略を書いた。私はこのことを三十年間いつづけているが、公衆にも作家にも何一つ反応がない。安くて誰にも買える日常陶器を大量に、しかも相当な図案で焼き出そうとする私の企てに一つの賛成を聞いたことがない。私はいうたことは必ず実行に移したい性格なので、二十年ほど前瀬戸で一枚売価五十銭の中皿を千個単位で焼いたことがある。資生堂から依頼されて帯留一万五千個を一個二円五十銭ぐらいで焼いたのも記憶している³⁵。

このように富本は、「公衆のためのよき陶器を作るには技法を心得た人によって図案を指導されるべきであると思う」と、はっきりと「技法」の重要性を説く。そして、この短い引用文のなかにおいても、「図案」や「図案権」といった用語が出てくる。どのような意味を込めて、富本はこの言葉を使っているのであろうか。以下は、「わが陶器造り」のなかの「図案」と題された一節の冒頭の書き出しである。ここに「図案」の概念がこう規定されている。

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もっと判然とするように思える。何か図案というと、絵ではない模様風の染物等の平面に限られたもののように明治以来慣らされてきた。ここでは陶器を造る最初の計画、設計という意味の図案を書く³⁶。

こうした規定を踏まえるならば、富本が理解していた「図案」は、今日でいうところの「デザイン」に相当する。この時期、富本の脳裏では、明治以来使い慣らされてきた「図案」という言葉が指し示す意味内容が解体され、それに代わって、「デザイン」という本来の英語が含み持つ原義に即した概念が生成されようとしているのである。つまり、「図案」という用語を使用する限り、「染物にみられる絵ではない模様風の代物」、転用すれば、「陶器にみられる絵ではない模様風の代物」になってしまう。そうではなく、「デザイン」という概念を用いれば、製作にかかわる全工程（たとえば陶器であれば、着想、陶土、成形、装飾、焼成、さらには販売を含む）の計画と管理を、その言葉に担わせることが可能になる。加えてその場合、模倣や盗用を厳しく排除し、創案者の独創性と個性とを法的に守るうえから「図案権」は必須の法的要件として見なされることになるであろう。そうした概念の進化は、ひとり富本だけのものではなく、大学の学科や専攻科内の呼称においても同様の進展がみられた。この時期、教育の現場にあっても、「工芸」という母体から産み落とされた「インダストリアル・デザイン」という幼児が、その第一歩を踏み出そうとしていた。『百年史 京都市立芸術大学』には、このような記述が残されている。

昭和三八年〔一九六三年〕より教員の定年制を実施することになり、黒田重太郎・上野伊三郎・榊原紫峰・富本憲吉……が退官し、開学以来の有名教授が大学を去った。

同年四月、工芸科の定員を二五名に増員し、工芸科の図案専攻をデザイン専攻に、染織図案専攻を染織専攻に改称し、美術専攻科においても同様に改称が行なわれた³⁷。

定年直後の新学期からの改称であったことを考えれば、「図案」から「デザイン」への呼称の変更は、富本の考えが広く深く投影された結果だったのかもしれない。いずれにしても、大量に安価に生産される日常使いの美しい陶器の出現と、「デザイン」という新しい概念の一般化とは、その当時、車の両輪のごとき不可分の関係にあったものと思われる。

一九五六（昭和三一）年の四月に京都市立美術大学の講師として着任した藤本能道は、当時の富本について、こう回想する。「そのころ、自作の見本を八坂工芸という問屋に出して安い実用品を量産されることを熱心に行われていた」³⁸。このときの量産の製作方法は正確にはわからないが³⁹、おそらく富本は、三つの方法の段階的進化を考えていたものと思われる。第一段階は、有能な職人たちに轆轤を引かせて大量の素地をつくり、それに富本自身が絵付けを行なう。第二段階は、富本が製作したプロトタイプ（原型ないし見本）に従って、有能な職人たちが忠実かつ大量に素地づくりと絵付けを行なう。第三段階が、富本が製作したプロトタイプに従って、可能な限り工程を機械化し量産へとつなげる。

一九六一（昭和三六）年に、富本憲吉の作陶五〇年を記念して座談会が開かれ、その内容が『民芸手帖』（第三九号と第四〇号）に掲載された。そのなかで富本は、「私は手の工芸が、水が下に流れていくように、機械になっていくのをせき止めるようなことはだめだ。……手の工芸といえども機械生産を認めながらやらなければいかぬ、これが私の考えだ」⁴⁰との持論を展開する。それを受けて中村精が、このようにいう。「この問題はインダストリアル・デザインといえますか、だれかがいいデザインをしたものを、機械で大量生産するという方法である程度解決しているようですね」⁴¹。それに対して富本は、「しかしやはり今はスウェーデンだって、デンマークだって、工芸を非常に盛んにやっているというのは、手の工芸が残っていたところだけです」⁴²と、応じる。このなかの「工芸を非常に盛んにやっている」という表現では文意が通じず、実際には富本は、単に「工芸」ではなく「機械の工芸」といったような言葉を使って、そのとき発話したのではないかと推量される。つまり、この座談会においても、富本のなかには、手から機械への移行が、明確に展望されていたのであった。

英国のデザイン史家のジリアン・ネイラーは、「スウェディッシュ・グレイス……それはモダニズム受容の姿なのか」と題した論文のなかで、かつてこう分析した。

ところで、クラフツマンシップという精神のもとで大量生産を行なうことは、一九三〇年代初頭の英国の応用美術におけるモダニズムの理想であった。いうまでもなく、スウェーデンの人たちは、わずかな妥協をすることもなく、この理想を達成した。一九五〇年代から六〇年代初期において、その成功は、実証されてゆく⁴³。

この理想は、福祉国家を目指す戦後の英国政府の政策にも取り入れられ、国家のデザイン振興機関であるデザイン・カウンシルが発行する雑誌『デザイン』のなかにおいても、しばしば語られていた。日本の戦後復興期のこの時期、富本は、『デザイン』の頁を開きながら、「クラフツマンシップという精神のもとで大量生産を行なうこと」の意義の大きさを

改めて確認していたのかもしれない。

ヨーロッパにおいて展開された一九三〇年代以降のデザインの近代運動を俯瞰すると、家具、陶器、織物、印刷物などの旧来の工芸は、手から機械へと、その生産手段が置き換わりながら、そのための新しいデザインの模索が進行していった。そして、その行く手には、インダストリアル・デザインと呼ばれる新たな造形の領域があった。しかしその一方で、旧来の手による工芸品は、生活用品から美術作品へと、その目的を変えて生き残り、新たな別の道を選択しようとしていたのである。出発点は同じであったとしても、富本が生涯をとおして達成しようとしたのは、あくまでも前者の道であり、他方、英国人のバーナード・リーチが進んだ道は、ほぼ間違いなく後者の道であった。異なる歩みを続けながらも、このふたりは^{よわい} 齢を重ね、いよいよ最後の別れに向おうとしていた。

第一八章 晩年を生きる

一. 最後の展覧会とバーナード・リーチとの別れ

一九五三（昭和二八）年二月、リーチが来日し、翌年の十一月まで長期にわたり滞在した。そのときの滞在記録が『バーナード・リーチ日本絵日記』である。そのなかに「十一月二十一日」として、次のようなことが記されている。

昨日の午後、富本にそのささやかな家で会い、夕食もそこでとった。ささやかな家ながら、その中に含まれているものはすべて、その配置と言ひ、選び方と言ひ、彼自身の性格がにじみ出てみごとである。——煎茶趣味——それは抹茶とも違ひ、明らかに民藝ではない¹。

このときまでに、富本と柳宗悦（ないしは民芸）との関係を、リーチがどこまで把握していたのかはわからないが、すでに両者の関係は完全に断ち切れていた。

この滞在期間中に、富本とリーチの対談が企画され、「作陶遍歴」と題されて、一九五四（昭和二九）年の『淡交』（第八巻第七号）に掲載された。内容は、ふたりの出会いから作陶へ入るきっかけにはじまり、全体として、これまでの両人の歩んできた陶工としての道のりを振り返るものになっている。

富本とリーチが向かい合って「作陶遍歴」を語ったこの年（一九五四年）、富本は、「乾山の『陶工必用』について」と題した一文を『大和文華』（第一三号）に寄稿した。冒頭富本はこう書いている。「大和文華館の好意により、永年望んで得られなかった、尾形乾山著『陶工必用』の全文が寫眞に写されて、去年十一月私に送られた」²。すでに言及しているように、富本が石井白亭からその名を聞き、ふたりして訪ねたのが、六世乾山（浦野乾哉）の家であった。富本が通訳を務め、ただちにリーチは六世乾山に入門した。つまりこれが、両者にとっての「作陶遍歴」の最初に位置する出来事だったのである。初代尾形乾山の「此書完成が今より約貳百貳拾五年前であり」³、それよりのち途切れることなく乾山の陶技が伝承され、死去する直前に六世乾山は、「リーチさんとあなたのような人を二人も弟子に持った事をあの世で先生の〔三浦〕乾也に自慢出来ますわい」⁴と、富本にいった。その意味からすれば、リーチは、直系の「七世乾山」を襲名する立場にあり、富本はその傍系に位置する継承者といってよい。富本は、この『陶工必用』のもつ、自分にとっての特別な意味を、次のように説明する。

歴史家でない私は代々の系譜を調べたりする事に興味がないものであり、特に家元とか何代とかと無理にその傳統を表圖だけに連ける如き事は大嫌ひな性格であるが、乾山には何か連關がある如く思へる。その上に私の様に素人から入った陶器家は廣く色々な技法に渡つて、次ぎつぎに試みて居るので系體的に關係あるだけでなく、この書のように陶器全般に互つて書かれたものを實驗的に研究する事は、たとひ永くかかってもやつて見たいものだと思ひ出した。今はその材料の字義、種類について研究中である⁵。

リーチが日本を発って数箇月後の一九五五（昭和三〇）年の二月、富本は、第一回の重要無形文化財技術保持者（色絵磁器）に認定された。認定者は「人間国宝」とも呼ばれる。しかし富本は、この認定を決して喜ばなかった。そして翌年九月、この認定を受けて富本は、「富本憲吉自伝」として自分の経歴について口述し、内藤匡が筆記した。そのなかで富本は、こう語っている。「認定するのは政府の勝手ではありますが、この無形文化財というものについては、私は反対なのであります。……イミテーションを作るのは職人で、芸術家ではありません。図案（形も図案の一つです）ができて、自分のこしらえた絵具なりなんなりを十分使いこなして、創作するのが美術家であります。しかるに今の無形文化財を受けている人は創作力のない職人がだいぶおります」⁶。

重要無形文化財技術保持者の認定を受けたこの年（一九五五年）の一二月、「富本憲吉作陶四十五年記念展」が開催された。「一九五五年は私が英国でステインドグラスを初めてから四十五年になりますので、それを記念して東京の高島屋の大ホールで展覧会を開きました。焼物約三百点と、図案、スケッチ、絵巻物などを、大和時代、東京時代、京都時代と分類して陳列しました」⁷。富本が、ロンドンの中央美術・工芸学校のステインド・グラス科に入学するのは一九〇九（明治四二）年のことなので、厳密に言えば、この年が「作陶四十五年」ではなかった。この展覧会には、《色絵金銀彩四弁花文八角飾箱》が展示されて、注目を浴びた。内藤は書き記す。「この八角箱は素地を作るに大そう困難した。助手が二人して苦心して磁土を型に打ってくれたが、二十数個を手がけて、完全に仕上がったのは二個だけだ。一つは赤更紗に、一つは金銀彩にした。モチーフはやはりテイカカズラを四弁花に変形したものである」⁸。ふたりの助手のうちのひとりが、のちに京都市立芸術大学の教授になる小山喜平であった。このときの様子を小山は、こう述懐する。

〔私は〕美大を卒業後専攻科へ進み、続いて二年先生の指導を受ける事が出来た。その間、先生の泉涌寺の工房へも通い勉強をかねてお手伝いをした。東京で作陶四十五周年展を準備しておられた頃である。大学への出講日以外は工房で作陶を続けておられたが、朝の十時には車が止まり工房へ入られ、夕方五時には又車が迎えに来られる。食事とティータイムの外は制作三昧である。……出品作が次第に焼成されて行ったが八角の大型の飾箱が窯出しされた時の喜びは大変なものであった。一つは金銀彩の一つは色絵で仕上げられた。

展覧会は盛会であった。高松宮様も会場にみえ歓談された。志賀直哉さんや武者小路実篤さんら旧友の方々が多数会場に参集された。浜田庄司さんも御令息さんをつれ会場にみえた時、子供もこんなに大きくなりましたと話しかけた浜田さんの顔には旧友の再会の笑があった⁹。

柳原睦夫も、この時期の憲吉から指導を受けていた。柳原はのちに、大阪芸術大学の教授となる。

私が先生のご指導をいただいたのは、昭和二十九年から亡くなられるまでの九年間です。美術大学の学生として、卒業後は研究室の助手に採用していただき一層お目に

かかる機会が多くなりました。大学と東山泉涌寺の工房を三日にあけず往来したものです。

この時期は先生の晩年の円熟期にあたり、赤絵金銀彩の技法を完成され、羊歯模様や四弁花模様の名作がたてつづけに創出されてゆきました¹⁰。

同じく柳原は、憲吉の英語力にも、目を奪われた。

先生のご自慢の一つに、本場英国仕込みの英語があります。これはなかなかのもので、私共がペラペラ喋るアメリカ英語とは趣の違った格調の高い古風なものでした。たえず大学を訪れる海外の陶芸家や留学生の応援は、まさに先生の独壇場でした。体格風貌ともに欧米人に比べて遜色がなく、服装の選択と着こなしに於いては、アメリカ人など足もとにも及ばないスタイリストの先生が、得意のキングスイングリッシュを話される様子は、一寸絵になる光景でした。私達は羨望と畏敬の念で舌をまいて眺めていたものです¹¹。

「作陶四十五年記念展」が終わると、翌一九五六（昭和三一）年九月に、「作陶四十五年記念展」の展示作品のなかから約五〇点が選ばれて解説された『富本憲吉陶器集』が、内藤匡の編集によって美術出版社から刊行された。他方この時期、すでに述べているように、重要無形文化財技術保持者の認定に伴う「色絵磁器」と「自伝」に関する富本からの聞き取りも、同じく内藤の手によって進められていた。さらにこの年の夏は、「模様集」の刊行へ向けて、その準備が急がれていた。こうして翌年（一九五七年）、中央公論美術出版より『富本憲吉模様選集』が上梓された。出版されると、美術評論家の水沢澄夫が、『三彩』に次のような書評を寄稿した。

一九一二年から五六年にいたるほぼ半世紀にわたる名匠の陶歴の中から、その間にくりかえし使われた陶器模様三十図を、紺紙に金泥で描き、解説もまた作家みずからが日本紙に筆写したものを、ともに原色版におこしてつくられた見事な図譜。さきに美術出版社から出された「富本憲吉陶器集」と同じ装釘の姉妹篇である。

模様のなかのあるものは雄健、あるものは細緻、陶器作家にとってよき参考図譜であるばかりでなく、内外の陶器愛好家にとって貴重な資料となるだろう。巻末に英文解説をつけたことは適切だ¹²。

「作陶四十五年記念展」の開催、あわせて『富本憲吉陶器集』と『富本憲吉模様選集』の刊行——どれもが、これまでの製陶活動の偉業の全貌を俯瞰するにふさわしい内容であり、おそらく誰の目にも、まさしく前人未到の輝かしい記念碑的企てとして映じたことであろう。

一九六一（昭和三六）年五月、東京でのロータリークラブの第五二回国際大会の開催にあわせて、日本橋の高島屋八階ホールにて、「富本憲吉作陶五十年記念展」が開催された。内藤匡は、この展覧会図録に「作陶五〇年記念展について」の一文を寄稿し、そのなかで富本のこれまでの作風の変遷にかかわって、次のように書き添えた。

焼物のいろいろの技法を自由に使いこなすばかりでなく、先生の更らに優れた点は美しい新鮮な模様を作られた事だ。昔の図案を改良したり、それにヒントを得たりしたのでなく、先生自身で自然を観察して、新らしく創り出したものばかりが使われた。そこで、大正の時代から先生は“模様の作家”として知られた。やがて“色絵の作家”と歌われ、“金銀の作家”と讃えられるようになったが、やはり私は、“模様の作家”の方が先生を最もよく表わしているように思う¹³。

そして続けて内藤は、今回の展覧会について、こう紹介する。「此の五〇年間に先生の創られた模様はおびただしい。そのうちから十数点を選び、これを約五〇点の皿、陶板、壺、飾箱、香炉等に焼いて、図案と共にならべて、作陶五〇年記念展を開く事にした。図案の作り方、その応用のしかた、熟練した手腕等を研究鑑賞するにはまたとないよい機会だ。御覧になることをおすすめします」¹⁴。この図録は、英文による配慮も行き届いており、内藤による英文の序文には、富本の来歴のみならず、国展、民芸、新匠会の三者の関係もまた明示されていた。この展覧会を『朝日新聞』は、「若々しい装飾感覚」という見出しをつけて、「こんどの展覧では、銀彩の効果をみごとに生かした飾り箱や、円や斜線でしょうしゃな構成を見せた大ザラの表現など、その若々しい装飾感覚に注目したい」¹⁵と、評した。

一九五三（昭和二八）年二月に続いて、この年（一九六一年）の八月、バーナード・リーチが来日した。戦後二度目の訪問であった。しかし、彼のおよそ五〇年来の旧友であり、民芸運動の主導者であった柳宗悦は、すでにこの五月に亡くなっていた。「私は民芸館で、旧友柳宗悦の霊前で香を焚いた」¹⁶。続いてリーチの「一〇月二五日」の日記には、安堵村を訪問したことが記されている。

昨日、富本と堀内と私は、奈良を通り抜け、京都からおよそ四五マイル離れた法隆寺の近くにある安堵村のトミー〔富本〕の旧宅へ車で行った。……何年もの月日を経たのちに、このゆかりの地を再び訪れることは、感動的であった。前と同じように庭には古い石があり、古い蔵の脇には同じ木蓮の木が立ち、門番小屋の外側には、変わることなく、緩やかな流れの掘割があった——五〇年の歳月が流れていたのだった¹⁷。

リーチの日記は、この安堵訪問には、わけがあり、それは、まじかに迫った憲吉の国家的榮譽の顕彰に関係していたことを伝えている。先祖への報告や祝賀会の打ち合わせのようなことが考えられるが、リーチは具体的には何も語っていない。安堵村の生家を訪ねる五日前の一〇月一九日、『朝日新聞』は、この年の文化勲章の受章者として、富本をはじめ、作家の川端康成、京大名誉教授（中国文学）の鈴木虎雄、東大名誉教授（構造化学）の水島三一郎、日本画の福田平八郎、同じく日本画の堂本三之助（印象）の六氏が内定したことを報じていた¹⁸。「川端康成氏ら六人 文化勲章の受章者きまる」の見出しがつけられたこの記事のなかで、富本の受章は、工芸分野にあっては板谷波山に次ぐ二人目であることが紹介され、さらに、一〇名の選考委員の名前も公表された。そのなかには、倉敷レイヨン社長の原大原総一郎の名前も含まれていた。受章が決まると、富本の身边では、急に慌

ただしさが増してゆく。

受章が決まって、最初に奈良県郡山中学の同級生で、大和の同村の出身である今村荒男君（元阪大学長）が電話をよこした。「えらいものをもらうんだね。僕が去年もらったのは文化功労年金で、君のやつの方が、ずっと上だよ。しっかりせにゃいかんね」ということだった。暗に、僕がまた「[重要無形文化財技術保持者の認定のときと同じように] そんなものいらんよ」と断わるのではないかと心配してくれたのかもしれない¹⁹。

しかし、この受章を断わることはなかった。十一月三日の文化の日、その授与式が皇居で行なわれ、その後受章者たちは、天皇陛下を囲んで昼食をともにし、歓談した。そのとき富本は、「陶器の上に溶解度のちがう金と銀を重ねて置けるよう工夫した苦心談を披露」²⁰した。

授与式から一〇日が立った十一月一三日、大原美術館に新たに設けられた陶器館の開所式が行なわれた。その日の様子を、大原総一郎は、「大原美術館 陶器館開設の日に」と題して綴り、『民藝』（第一〇九号、一九六二年一月号）に寄稿している。以下は、その一部である。

去る十一月十三日、来日中のリーチさんと富本憲吉、河井寛次郎、浜田庄司の四氏を倉敷に迎え、大原美術館の新しい陶器館の開館式を行いました。……この陶器館は、去年の終り頃着工を決意し、今年の十一月頃を目指して完成させるよう計画したものでした。建物は昔の米倉です。……八つの土蔵は……その中の北側にある三棟が陶器館となり……一号館は浜田さん、二号館の二階は富本さん、階下はリーチさん、三号館は河井さんの作品にあてられており、現在では、二百点ばかり陳列されています。これらの陶器は今から三十年近く前に、父が好んで蒐めたものに端を発して現在に及んでいます²¹。

この日の夕刻、四人は、倉敷民芸館の主催による講演会に臨んだ。美術館裏手の新溪園で催され、テーマは、中世英国の陶器についてであった。富本は、楽焼きをはじめたころ、たまたま本屋で見つけたローマックス著の『風雅なる英国の古陶器』という洋書をリーチと奪い合うようにして読んだ思い出を語っている。この講演会での講話の内容は、「四陶匠は語る」と題して抄録編集され、同じく『民藝』同号に掲載された。このとき話題になった、『風雅なる英国の古陶器』という本については、すでに言及しているように、その経緯は判然としないが、現在、駒場の日本民藝館に残されている。

この開館式の様子については、リーチの日記でも、「倉敷——十一月一二——四日」の箇所でも触れられている。しかし、招待された四人の陶工の心のなかについての描写はない。文化勲章を受けたばかりの富本。富本とは絶縁状態の民芸派に属する河井、濱田、そしてリーチ。さらに加えれば、このたび、文化勲章の選考委員を務める一方で、四人の常設展示室を設けた大原総一郎。民芸を唱導するも、この五月に亡くなった柳宗悦。そこには複雑な人間関係があったことが想像される。果たして開所式のこの一日、彼らはどのような

会話をしたのであろうか。

この秋のある日のことである、リーチと富本は、丹波の山に車で一日旅行を楽しんだ。「私は日本の田舎が、かくも見事に美しいことを発見しつつある。そして、農家の一年を表わすために、時間と技量があれば、田園生活を一連の図案に描いてみたいと思った。自分も同じ思いをもっている、と富本は私にいったが、彼の場合は、イギリスの田舎生活が念頭にあった」²²。さらに滞在中の回顧が続く。この一文のすぐあとに、リーチはこう書き記す。「京都では、堀内家に滞在した。最近〔栃木県の佐野地方で〕発見され、森川勇氏の所有になる初代乾山の陶器を見るために、私は、〔六代〕乾山の娘の尾形奈美とそこへ向かった。富本は、自分の思いが的中し、もしそれらの作品が贋作であることがわかったならば、やっかいな立場になることを恐れて、どうしても行こうとはしなかった。そこで私は、堀内と奈美と一緒に出かけた」²³。果たしてリーチの目には、どう映ったか。「最初のひとまとまりの陶器を見て、私は仰天した。それらすべてが本物であることを確信したからである！」²⁴。リーチは、年が改まった一九六二（昭和三七）年の「一月六日、高度三万フィートの上空を大阪から東京へと飛ぶ」²⁵。

富本は、リーチとの最後の別れについて、こう書いている。

彼が日本を離れる日も近づいたある日、工房で昔のように長い間、話し合ったが、別れぎわ、彼は私の手を握り「もう、これで、お互い死ぬまで会えないかもしれないね」と目にいっぱい涙をためていた。五十年前、リーチとともに、いたずら半分にやった即席楽焼きが私たちの生涯の道を決定した。思えば、陶芸一筋につながる長い友である。私も感慨無量だった²⁶。

「目にいっぱい涙をためていた」のは、リーチだけではなく、富本もおそらくそうだったであろう。

二. ウィリアム・モリスと尾形乾山への帰着

リーチが関西を発って一箇月が過ぎた。一九六二（昭和三七）年の二月に入ると、『日本経済新聞』は、富本の「私の履歴書」を一〇回に分けて連載した。各回のタイトルは以下のようなものであった。

- 一 十二歳で父を失い家督をつぐ
- 二 ふらふらと東京美校に入学
- 三 日本で最初のバンドを作る
- 四 二十三歳、ロンドンに留学
- 五 カメラ提げて回教寺院回り
- 六 楽焼が陶芸一筋の生涯を決める
- 七 多事多難の二十年
- 八 安い陶器を作って売る
- 九 終戦の翌月芸術院を去る

十 思いもかけぬ文化勲章

このような流れに沿って富本は、自分の歩んできた道を振り返った。死去する一年数箇月前の最晩年、まもなく人生の終わりを迎えようとするこのときに、最期の言葉として、富本は何を語っているのであろうか。最終回の「思いもかけぬ文化勲章」の最終部分には、量産陶器のさらなる発展へ向けての期待と、乾山が書き残した『陶工必用』の解説へ向けての意欲が、綴られていた。

若いころからの私の念願であった“手づくりのすぐれた日用品を大衆の家庭にひろめよう”という考えは、いろいろな事情で思うにまかせないが、いま私は一つの試みをしている。

それは、私がデザインした花びん、きゅうす、茶わんといった日用雑記を腕の立つ職人に渡して、そのコピーを何十個、何百個と造ってもらうことである。……すでに市販もされて、なかなか好評だということだが、価格が私の意図するほど安くないのが残念である。だが、これも、まだ緒についたばかりだから、やがて、コストダウンの方法が見つかるかもしれない²⁷。

そして続けて――。

もう一つ、かねてから初代乾山の「陶工必用」という本（大和文華館所蔵）を写真にとってもらってあるが、ことしは、これを読んで乾山の処方通りの材料を集め、乾山の楽焼きや色絵の実験をやるつもりでいる。私の実験の結果が、ひとり私の陶芸ばかりでなく、日本の陶芸界全体にお役に立てればよいと考えている次第である²⁸。

これをもって、「私の履歴書」の連載は完結した。そしてこれが、富本にとっての事実上の絶筆となるものであった。

思い起こせば、中学時代に堺利彦が訳載したウィリアム・モリスの「理想郷」を『平民新聞』に読み、モリスの思想と仕事に憧れを抱いて渡英すると、サウス・ケンジントンにあるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ日参し、モリスの実作を見ては、英国風の気高き趣味に胸を打たれ、その一方で、日本ではなく、この博物館において、垂れ下がる梅の枝と詩句を描いた初代乾山の焼き物にはじめて遭遇するのである。富本は、純正美術と応用美術の両者（たとえば絵画と更紗の両作品）が、差別されることなく同等の美的価値をもつものとして陳列されていることに驚き、この博物館を知らなかったならば、自分は工芸家になることはなかったであろう、とのちに告白する。帰朝すると、バーナード・リーチと知り合い、焼き物に熱中するリーチを連れ、通訳として六世乾山を訪ねた。こうしてリーチは知遇を得て、乾山の弟子として焼き物の世界に入る。他方富本は、初代乾山の梅の図柄に寄り添い、《梅鶯模様菓子鉢》をリーチの窯で焼く。この楽焼きが富本の事実上の処女作となるものであった。このころのトミーと自分は、すべてを分かち合う、さながら兄弟のごとき関係であった、とリーチは回顧する。ほぼこれと時期を同じくして、『美術新報』に富本は、「ウィリアム・モリスの話」を寄稿した。それを出発点として、「芸術

のための芸術」でも「国宝」でもなく、「生活のための芸術」と「日用雑器」を重視する、富本のモリスに倣った哲学が、苦闘を伴いながらも晩年に至るまで展開されてゆく。同じく晩年には、初代乾山の『陶工必用』に出会う。そしてその伝承内容を、さらなる自分の血と肉にしようと努める。没後、その間リーチの手もとに置かれていた《梅鶯模様菓子鉢》が、最終的にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に寄贈される。

人は、厳然たる事実として父と母から生命を受け継ぐ。その観点に立てば、工芸家としての富本は、父をモリスに、そして母を乾山にもったことになる。さらにそれに加えるならば、富本の生没地は、明らかにロンドンのサウス・ケンジントンであり、リーチは、生涯にわたりそれぞれが日英にあって同じ道を歩き続けた七箇月違いの若き弟であった。上に引用した「私の履歴書」におけるモリスと乾山への最終的言及が、疑いもなく、それらのことをすべて、静かに例証しているのである。

他方、この「私の履歴書」の全編を通覧してわかる特質も、幾つか存在する。ひとつは、初回から第六回の終盤に至るまでが独身時代にかかわる記述であるということである。若き日の出来事と思い出が、かくも大きな衝撃となって最後の最後まで富本の心を強く支配していたのであろうか。別のいい方をすれば、実際に製陶人生を開始したのちのことよりも、そこに到達するまでに展開された様態の方が、富本の記憶にとっては、重みをなすものであり、同時に、意味をなすものであったということになる。

もうひとつ特徴を挙げるとすれば、この連載のなかにおいて、一枝のことも結婚生活のことも、そして、のちの伴侶についても、いっさいその話題が登場することはなかったということである。その意味で、富本の「私の履歴書」は、あくまでも「私の仕事の履歴書」であって、「私の家族の履歴書」は全く含まれていない。裏を返せば、「私の家族の履歴書」など、決して易々と表に出される筋合いのものではなく、それは自分だけの心にそっとしまい込むものであるというような何がしかの夢想的判断が、執筆中の富本の脳裏を常時支配していたのかもしれない。あるいはそれとは逆に、一枝との過去の結婚生活も、いまの伴侶との内縁関係にある生活も、もはや心の重きをなすものではなく、事実としてただあるだけの、いっさいそれにとらわれない空なる存在となってしまうのかもしれない。さらに可能性を広げるならば、そうした二者択一的な明確さとは様相を異にする、曖昧で複雑で、行ったり来たり、もはや輪郭を描くことさえできない何か別の模様が、愚痴や嘆きとなって、富本の心を覆っていたのかもしれない。富本は、文化勲章の皇居での授与式にどちらかの女性を同伴することもなかったし、自分の死後について、常々こうも漏らしていた。以下は、藤本能道の言葉である。

先生は六十歳にして、それまでに得た地位も何もかも捨て再出発しようとするような気の強い反面、よく愚痴もいわれ「私は嘆くことの多い人間だ」と笑われ「私には墓はいらぬ。死んでも拝んだりするような事はして欲しくない。作品が墓だ」と晩年、常々口ぐせのように言われた。自分の行った行為を、作品を見、感じることによって正当な評価を望むだけで、結果としての地位や伝説のような論議は困るとの教えのように感じられた²⁹。

富本は、父親の死後、長男として家督を相続したにもかかわらず、従来の家制度を継承

することなく、その外側にあって生きようとした。その結果、結婚に際しては、富本家にも尾竹家にも属さない、ともに家を出た男女がつくる新しい家族という集団の形成を目指した。しかし、それは完成することなく、夫の立場にある憲吉の方から、途中でその集団を脱した。同じようにそのとき、帝国芸術院や東京美術学校という集団からも離れた。どの集団の組織原理も、当時の富本にしてみれば、耐えて無言のまま内面化することができなかつたのであろう。それらのことは、この文脈において、何を意味するのであろうか。このときまでに富本は、強固に因習に残る国家的な制度としての「家」、相互の信頼のうえに本来築かれるはずの「夫婦」、本人の力量や思いとは無関係に体制維持の都合により供与される「榮譽」——それらはどれも、色あせやすく、移ろいやすく、壊れやすく、あくまでも他者の現世界であり、永遠に安住できる自己の「墓所」にはなりえないことを悟っていたにちがいがなかつた。それでは、ここに至って、富本にとっての確かなるものとは一体何だったのであろうか。それは、「家」でも「夫婦」でも「榮譽」でもなく、ひたすら自分がこしらえた「作品」、ただそれだけだったのでちがいがなかつた。おそらくは、こうした思いが強められてゆくなかで、「墓不要」という次なる意識が形成されていったものと思われる。自分の判断と責任において、すでに家制度からも婚姻制度からも距離を置いていた富本は、したがって、入るにふさわしい「家」の墓廟も、墓石を共有するにふさわしい「夫婦」の相方も、この時点に至るまでに完全に失っていたといえる。確かに、京都市立美術大学教授、重要無形文化財技術保持者（人間国宝）、文化勲章受章者という、金銀彩にも似た華麗なる「榮譽」は身にまとっていたものの、それも埋葬とともに消滅するとすれば、生きて残るのは、やはり、魂としての「作品」だけであり、富本はそれを強く思いに秘めていたのであろう。上の引用に認められるように、藤本は、憲吉の性格として、気の強い側面と、嘆き愚痴をこぼす側面とを指摘している。「窯なき放浪の陶工」が、嘆き愚痴をこぼす側面を表象しているとすれば、気の強い側面を表わす字句としては、さしずめ「すべての不合理を捨てて個に生きる近代人^{モダニスト}」ということになる。悲嘆と信念というふたつの対照的な色彩によって一体的に描き出された近代の図案^{モダン・デザイン}こそが、富本その人のあるがままの心模様だったのでないだろうか。

「私の履歴書」の連載が終了してしばらくすると、「京都市東山区山科御陵檀ノ後七ノ三」に新築中であつた住まいが完成し、富本と石田寿枝はそこへ引っ越した。新烏丸頭町の借家は、二間ほどの居室と、上絵の仕事をするために増築された別室とからなる、実に簡素な設えであつた。これで、長いあいだの幾分不自由な仮住まいの生活も終わった。しかし一方で、憲吉の体は日に日に弱まりはじめていた。このことを考えるならば、この新しい家の建設は、自分が住むためというよりも、むしろ、十数年にわたる内助の功に対する感謝の気持ちとして、自分よりもはるかにこれから長く生きることになるであろう伴侶へ遺すためのものだったのであろうか。

富本は、新居の庭に竹の植え込みをつくった。これを眺めていると、一一歳のときに失くした父豊吉のことが、しきりと思い出される。色絵竹模様の角陶板に、富本は、次のような自作の詩句を書いた。

新庭に竹を植えたり

六拾五年前、世を去りし／わが父を思はむ爲めなり

拾月の薄日さす庭に／石に腰して微風に動く影を見る
影は植えられたる杉苔と白河砂にあり
太き竹幹は動かず／風にそよぐ竹葉のみ動く
不肖の子われ／七拾歳を越して亡き父を想ひ
動中の静の影を見て楽しむ³⁰

この詩句を富本がつくったのは、なかに書かれてあるとおり、一〇月の薄日射す日のことだった。そのころだったのであろうか、この新居を息子の壮吉が訪ねてきた。そのときの様子を壮吉は、次のように記憶していた。

「“静中動”ということば、死んだ父親がよく言っていたんやがねえ、——ようやくわかったなア—あの笹の影、見てみい、綺麗ななあ」風が吹きすぎ、笹の葉かげがかすかにゆれているのを父は示した。……父の病が重いことを知らされていた私と、それを知らず黙って笹の葉影を眺めつづける父と。長い時間が流れていった³¹。

一九六二（昭和三七）年が終わり、次の年の春が来た。三月三十一日、この年より、京都市立美術大学では、「教員の定年制を実施することになり、黒田重太郎・上野伊三郎・榊原紫峰・富本憲吉・川端彌之助・小合友之助・平舘曾一郎・久松眞一・金尾音美・上野リチの教授が退官し、開学以来の有名教授が大学を去った」³²。そして、「川村〔多實二〕学長の任期満了にともない、富本憲吉元教授が選出され、〔五月六日付で〕学長に就任した」³³。しかし、すでにこのとき、富本は、大阪府立成人病センターに再入院していた。学長職に就く状況にはなかった。

『朝日新聞』が報じた富本の死亡に関する複数の記事³⁴を総合すると、一九六三（昭和三八）年六月八日夜の九時半に大阪府立成人病センターで肺がんにより富本は死去、その後、六月一〇日の午後、京都市東山区山科御陵檀ノ後七ノ三の自宅で密葬、一三日に天皇陛下により供物料が贈られると、続く一四日の閣議で政府は、従三位、勲二等旭日重光章を富本へ贈ることを決定、翌一五日の午後二時から奈良県生駒郡安堵村東安堵の生家において告別式が執り行われた。こうして、七七年の富本憲吉の生涯が幕を閉じた。

「私の履歴書」の最後の箇所書き記したふたつの念願が、未完のまま残された。ひとつは、普通の人びとが日常に使う安価で丈夫な「量産陶器」の広範な展開へ向けての願望であり、いまひとつは、大先達である初代乾山が著した『陶工必用』の実験的解説へ向けての願望であった。これらふたつの見果てぬ夢とともに霊骨は、富本家の菩提樹の円通院に、戒名もなく純朴簡素にして恭しく埋葬された。

おわりに

死去翌々日の六月一〇日の『朝日新聞』は、「陶芸界に新しい道開く 惜しまれる富本氏の死」の見出しをもって、いち早くその死を悼んだ。

「早いことなおらんと学生に講義できない」——日本陶芸界の巨星、富本憲吉氏（重要無形文化財）は後進の指導の責任を痛感する言葉を最後に、八日夜、七十七歳と三日の生涯を閉じた。……富本氏の座右銘は「平常心」で、その遺作は「金銀彩春夏秋冬壺」。これはことし三月に同大学〔京都市立美術大学〕で開かれた教授クラスの人たちの「作家展」に公開された。……陶芸家の河井寛次郎氏は……「前代の伝統のキズナ〔写し〕を断ち切り、陶芸界の一階段上った大事な人でした」と語っていた¹。

富本は生前、次のような詩句を陶板に書いている。「独り生れ ひとり死に行く 人の身も亦 可なし」²。そして、「私には墓はいらぬ。死んでも拝んだりするような事はして欲しくない。作品が墓だ」³が、富本の晩年の口癖だった。それを聞いた弟子の藤本能道はこう受け止めた。「自分の行った行為を、作品を見、感じることによって正当な評価を望むだけで、結果としての地位や伝説のような論議は困るとの教えのように感じられた」⁴。

墓不要、作品をもって墓となすという富本の考えには、多様な解釈が可能であろう。すでに言及しているように、独身時代の富本は、「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湧いて来る」という表現をしているし、晩年の京都での暮らしについては、「嫌な京都住まい」という言葉を使う。他方で、独身時代においても、そして、戦後家族から離れて大和に帰ったときも、英国への逃亡願望を口にしている。加えて、最晩年の座談会では、「〔東京や京都に比べて〕やはりイギリスが好きですか」という問いかけに対して、富本は「イギリスの方が好きですね」⁵と、はっきりと答えている。おそらく富本にとっては、大和も東京も、そして京都も、安心していのちを預けられる場所ではなかったのであろう。それでは何に自分のいのちを預けるのか、それは作品以外にない。晩年の富本の心のなかには、こうした強い思いが渦巻いていたものと思われる。しかし思うに、墓不要、作品をもって墓となすという富本の考えは、単に私生活に由来する決断のレベルに止まらず、別の観点に立てば、モダニストとしてのイデオロギー的決断に根拠を置くものであった可能性も、あながち否定できないのではないだろうか。つまり、作品が自分の実践のすべてであり、そのなかに「近代」にかわる自己の全き思想が凝縮されており、それゆえに、それを見た人には、きっと「意識の変革」のような覚醒がもたらされるだろうという、富本の強い認識が隠されていたのではないか。『デザインのモダニズム』の編者のポール・グリーンハルジュは、デザインの近代運動の指標のひとつに「意識変革」を挙げて、これについて次のように述べる。「デザインには、それに接した人の、『意識を変革する』力がある、との認識が示された。……そういうわけでデザインは、『偉大なる改革者』としての機能、つまり、人びとの気分と展望を変えることができる、洗練された一種の精神療法としての役割を果たすことができた」⁶。すでに上に引用した『朝日新聞』の記事のなかの「前代の伝統のキズナ〔写し〕を断ち切り、陶芸界の一階段上っ

た大事な人でした」という河井寛次郎の言葉にも、また「自分の行った行為を、作品を見、感じることによって正当な評価を望むだけ」という藤本能道の解釈にも、直接その用語が使われているわけではないが、「意識変革」にかかわって、富本作品のその本質部分が指摘されているように感じ取れる。つまり、富本の意欲は、「近代」が含み持つイデオロギーを作品に語らせ、見る者、使う者の旧弊な意識や価値観を変えることだったにちがいがなかった。

富本が死去して一年後の一九六四（昭和三九）年の六月から七月にかけて、朝日新聞社の主催による富本の遺作展が開催され、大阪大丸、東京伊勢丹、倉敷美術館を巡回した。東京新宿・伊勢丹六階を会場とする「富本憲吉陶芸展」の会期は、六月一二日から二一日までの一〇日間であった。初日には、バーナード・リーチによる「憲吉と私」と濱田庄司による「憲吉の作品について」、このふたつの講演会が、午後一時より同百貨店七階のホールにおいて行なわれた。リーチは、富本の処女作《梅鶯模様菓子鉢》をイギリスから持ち帰り、この講演会で披露した。

この遺作展の会期中の六月一五日、『朝日新聞』の「画廊」欄は、「『美と用』の融合の世界」と題して、次のように、この展覧会を評した。

こんどの遺作展には楽焼の処女作（明治四十五年）から未完成の最終作（昭和三十八年）まで、二百二十六点の陶芸をはじめとして、画帳や書なども出品されている。が、会場を歩きながらとくに心を引かれた作品は、晩期の花やかな金彩・銀彩の仕事ではなく、昭和十年前後から戦前にかけての仕事だった⁷。

「画廊」欄の執筆者は、晩年の金銀彩の飾り管にみられる華麗な「人工の妙」よりも、むしろ、戦前の白磁にみられる「端正なフォルム」を賞讃した。そして執筆者は、最後をこう結んだ。

もう十年ほど前だったろうか、富本は、一品制作ではなく、小ざらや茶わんなど、量産してゆきたい、と話してくれたことがあった。クラフトマン・デザイナーとして富本の意匠感覚が陶芸の分野以外にもひろがっていったらどんなにたのしいことかと、その時考えたが……この問題はまだ今後も続いている。富本の仕事を、そのひとつの出発点と考えられないだろうか⁸。

「クラフトマン・デザイナーとして富本の意匠感覚が陶芸の分野以外にもひろがっていったらどんなにたのしいことか」と書いたその執筆者の思いは、すでに富本本人の最初期の願望でもあった。それは、一九一四（大正三）年の九月に美術店田中屋内に設立した「富本憲吉氏圖案事務所」に凝結した。しかしそこでの活動は、見果てぬ夢として潰え去っていた。一方でその執筆者は、「富本は、一品制作ではなく、小ざらや茶わんなど、量産してゆきたい、と話してくれたこと」を記憶に留めていた。

終生持ち続けた富本のこの思いに焦点をあわせた展覧会「富本憲吉展」が、一九七二（昭和四七）年の一二月に浜松市美術館で開催された。展覧会図録によると、「量産見本」としてほぼ製作年順に「色絵染付花卉コーヒー碗皿」から「色絵染付酒器」までの計六四四

が展示された。以下は、図録のなかに書かれた「ごあいさつ」の全文である。

富本憲吉は、民芸運動に徹した陶芸の巨匠であります。

陶工として立った若い頃から、イギリス人ウイリアム・モリスの影響をうけ、単なる一品製作の名工としてよりも、よき趣味の大量生産の指導者であることを夢見ておりました。

しかし当時の日本の陶芸界は、一品製作の名工を尊重しており、このため幾多の困難にぶつかりましたが、簡素な上絵の、さまざまな日常生活のための原型を工夫しました。

とくに晩年は、京都において大量生産のためのモデルギバー（手本供与者）としてよい製品を安価に供給しようとしてきました。

富本憲吉のこの試みは、近代の工芸家として重要な先駆をなすものと思います。

今回の展覧会は、量産見本のための作品を中心に、多種多様の作品を展示して、富本芸術を紹介するものでありますので、十分にご鑑賞いただきたいと思います。

おわりに、ご所蔵の品々を心よくご出陣下さいました皆様に、深く感謝の意を表します⁹。

冒頭の「富本憲吉は、民芸運動に徹した陶芸の巨匠であります」という認識は、あまりにも歴史の真実から逸脱したものであったが、それに続く、富本の作陶紹介は、実に見事な、的を射た描写となっている。疑うことなく、富本の大量生産の試みは、「近代の工芸家として重要な先駆をなすもの」であったし、富本の作陶のすべてを体現するものであった。

西洋に目を向けると、この展覧会が開かれたころまでには、『新しい建築に向って』を著わしたル・コルビュジエが一九六五年に、バウハウスの初代校長を務めたヴァルター・グロピウスが一九六九年に、相次いで「近代」の巨匠建築家たちが世を去っていた。そして、あたかもそれを待っていたかのように、七〇年代に入ると、「反モダニズム」や「ポスト・モダニズム」といった用語のもとに、「近代」への懐疑と批判が現われるようになる。本稿においてしばしば援用した、一九九〇年刊行の『デザインのモダニズム』も、そうした歴史的文脈を踏まえて、一〇名のデザイン史家によってそれぞれの観点からモダニズムが論じられた一冊であった。そのなかで、編者のポール・グリーンハルジュは、デザインの近代運動が瓦解して久しいこの安全な地点からモダニズムを振り返って、このように述べる。

おそらく最終的には近代運動は、それ相当の生活を営む機会がヨーロッパとアメリカの大多数の人たちに与えられたのはせいぜい二〇世紀に入ってからのことであるということを経えず想起させる役割として機能するであろう。実にその生活にあっては、飾りに満ちたというよりも現実に即した用語法に従って、適切に作品(オブジェクト)と観念に接近することが可能になっていた。先駆者たちの理論なり実践なりの正当性がどうであろうとも、私たちは、すべての人間の尊厳を文化活動にとっての絶対的必要条件にしようとした不服従のうねりの一角を、同じく彼らも担ったことを想起すべ

きであろう¹⁰。

このような歴史の再検証の作業は、他方、日本にあっても不断に続けられる必要があるであろう。そのとき、のちのデザイン史家は、モダニストとしての富本憲吉の思想と実践をどのように評し、近代工芸および近代デザインの全体的通史のなかに、いかように再配置するであろうか。

最後に、いま一度、富本の原点と初心とを想起しておこう。まず、憲吉が製陶の世界に身を投げ出したばかりのときの妻一枝の言葉である。

どうして彼の模様がもつとよく人々等に解つてくれぬか。……總てこんな事が彼に孤獨の感じを起させてゆく、彼の道は寂しい、しかも、苦しい。けれど、それは總ての「先驅者」の運命ではなかつたろうか。いきほい彼は、沈黙で心の感激を抑えてゐる。……これからさき、いつか、彼の模様によつて……豊富に生産されてくるなら、彼は最も喜ばしい慰藉をそこに得る事が出来やう。けれ共、不幸にして、そんな時期は、まだまだめぐつて来まい。……何故、正直な方法によつて勝つことがこんなに困難なのか、私は眞當に考へずにはおれなくなる¹¹。

これ以上の富本憲吉という生き方に、とりわけ量産に対する憲吉の熱望に、理解を示した言辭はないであろう。孤独と沈黙、確かにそれは、「豊富に生産されてくる」ことを見つめる「先驅者」が宿す運命だったにちがいがなかった。

他方で、この時期の安堵村において憲吉と一枝の生き方に触れた、当時奈良女子高等師範学校の学生だった丸岡秀子は、このように書く。

青田の中に、ちょこんと建てられたあの家の二人は、当時いっぴしの大人だった。だが、十代を苦悶し、その苦悶に支えられて二十代を翔ぼうとしている小鳥のようなわたしに対して、いささかの差別もない。子ども扱いもしなかった。大人振りもしなかった。人間として、まったく平等な扱い方をしてくれる人という信頼を持たせた。

それはなぜだったのか。このことは、差別に敏感なわたしの環境から、自力で脱却をはかる芽を創り育ててくれた。これこそ、まさに「近代」とのめぐり合いといえよう¹²。

富本夫妻が生み出す「近代」に遭遇した丸岡は、その後も憲吉と一枝の生き方に接し続け、女性解放運動家として、さらには社会評論家として、自らの人生を生きる。このふたりが鬼籍に入ったのち、再び丸岡は安堵村を訪ねた。そこには、かつての憲吉の生家が「富本憲吉記念館」に姿を変え、そして、近くの廃寺と化した富本家の菩提寺である円通院に、ふたつの簡素な墓標が立っていた。「恵子」が丸岡本人である。小説の形式を借りた自叙伝のなかで、丸岡はこう綴る。

[墓不要を遺言に残した] 憲吉にとっては文化勲章も、陶芸家としての名声も、京都美術大学学長としての地位も、精魂こめた制作陶器の一個の価値に及ぶものはなか

ったのだろう。……恵子が、憲吉の作陶や、一枝の生活から得たものは、寂しさと近代精神の響き合いであった。……文化を創り、それにかかわる生活の底にあるものは、孤独であり、それに耐えるしかない。これは憲吉も例外ではなかった。……人間は、古い習慣と決別して、自立の道へと旅立とうとするとき、限らない孤独に耐えなければならない。恵子は、自分のなかの孤独こそ、これによって、封建的な家制度や、血縁主義やそこにわだかまる途方もないエゴイズムからの解放を求めて、新しく生きられる契機だと思えた。そのことは、後年、憲吉たちの墓へ詣ったとき、あらためてはっきりと思い知らされた。……記念館のはからいで、庭の隅にあった鶏頭の一本を持った恵子は、長いあいだ、二人のお墓の前にうずくまり、語りかけていた¹³。

明らかに丸岡は、グリーンハルジュがいうような、「すべての人間の尊厳を文化活動にとっての絶対的必要条件にしようとした不服従のうねりの一角を」富本憲吉というひとりの陶工の生き方から読み取った。紛れもなくそれは、日本の工芸とデザインにおけるモダニズムの、古い拘束服と約束事から解き放されて前に進もうとする、自己を凝視した決然たる雄姿そのものの化身であった。

跋

神戸大学に就職して数年が立ったとき、はじめて私は短いヨーロッパ旅行をし、そのとき数日間ロンドンにも宿泊した。私は博物館や史跡だけではなく、積極的に書店回りをした。ある店の書棚に並べてあった Noel Carrington 著の *Industrial Design in Britain* と背表紙に刻まれた一冊の本が私の目に留まった。手に取って開いてみた。そこにはウィリアム・モリスとその仲間たちによって展開されたアーツ・アンド・クラフツ運動以降の、英国におけるデザインの近代運動が語られていた。帰国するとさっそく、誰の紹介もなく、いきなり晶文社に電話を入れ、あつかましくも翻訳したい旨のお願いをした。当時晶文社は、小野二郎さんを中心にモリスや英国文化に関する書籍の刊行に力を入れていた。しばらくしても返事がないので、意を決して、再び電話をしてみた。最初のとくと同様に編集者の島崎勉さんが電話口に出られた。結果についてお聞きすると、「先日の会議で小野二郎がこの本は中山にやらせたらどうかといい、それで決まった」という返事が返ってきた。こうしてこの本の翻訳作業がはじまった。しかしながら、この翻訳書¹が出版される少し前に小野さんは急逝された。この本が出たらぜひとも一度お会いし、この本についてだけではなく、モリスやアーツ・アンド・クラフツについていろいろとお話をお聞きしたと思っていただけに、小野さんの突然の死は私にとって大きな衝撃となった。

月日が流れ、文部省の長期在外研究員としてイギリスに行くことが決まると、さっそく親しい友人たちに手紙を書いた。彼らは、その前にブリティッシュ・カウンシルのフェローとして英国でデザインの歴史について調査をしたとき以来の研究上の仲間たちであった。さっそくウィリアム・モリス協会の元会長のレイ・ワトキンスンさんからの返事が届いた。そこには、ウィリアム・モリス協会において、日本におけるモリスについて講演をしてほしいという依頼のメッセージが書かれてあった。開催日も指定されていた。ところが、手紙を受け取ったちょうどその翌日、私たちが住む神戸を大地震が襲った。書斎での仕事も、大学の図書館での調査も、その機能をすべて失った。それから数箇月が立ち、何とか講演原稿の執筆に向かうことができるようになった。しかし、残された時間はわずかであった。やっとのことで、本当に日本を離れる前日に原稿は完成した。内容は、およそ一〇〇年に及ぶ日本のモリス受容の歴史を概観するものであった。このとき、モリス主義者を自認する小野二郎さんの業績も自分なりに位置づけることができたし、加えて、英国留学からの帰朝後、富本憲吉が「ウィリアム・モリスの話」という評伝を書いていたこともはじめて知った。そして詳しく調べてゆくにつれて、小野さんも、英国での研究を終えて帰国すると、モリスを扱った『装飾芸術』（青土社、一九七九年）という書を公刊していたことに気づかされたし、さらに驚いたことには、「アール・ヌーヴォーのイギリス起源という問題」（『現代思想』一九七六年一二月号所収）と題した評論の結びを、小野さんは、「中村義一氏の業績と長谷川〔堯〕氏のそれとを踏まえて、実は富本憲吉のモリス論を論じようと思ったのだが、……なかなか富本にはたどりつけそうもない」²という一文で締め括っていた。日本を離れてイギリスに向かう飛行機のなか、私は、モリス研究の先達である憲吉さんと小野さんがいかにして英国で暮らし、モリスに向き合っていたのかに、しきりと思いを巡らせていた。ロンドンに着くと、親切にもモリスやラファエル前派研究の第一人者で

あるジャン・マーシュさんが原稿に目を通してくれて、無事に、ウィリアム・モリス協会の本部のある〈ケルムスコット・ハウス〉で、王立美術大学の客員教授のジリアン・ネイラーさんをチェアに、講演を行なうことができた。レイ・ワトキンスさんだけでなく、ジャン・マーシュさんもジリアン・ネイラーさんも、それ以前からの親しい友人であり、一気に旧交を温めることができたし、私の二度目の英国でのデザイン史研究にとって幸先のよいスタートの機会となった。

さらに月日が流れた。帰国してしばらくして、ジャン・マーシュさんから手紙が届いた。すでにそのときまでに私は、マーシュさんの著書である『ウィリアム・モリスの妻と娘』³を晶文社から翻訳出版していたし、来日のおりには自宅に滞在していただいたこともあり、そのころは日常的に手紙のやり取りをしていた。そのときの手紙の内容とその後の経緯は、だいたい次のようなものであった。

一八六〇年から一八六五年までモリス家の住まいとして使用された〈レッド・ハウス〉は、その後、幾人かの個人所有者に引き継がれていった。そして、最後の所有者であったテッド・ホランビーさんとドリス・ホランビーさんの夫妻が亡くなると、ナショナル・トラストはこの家を買上げ、ただちに二〇〇三年から一般公開に踏み切った。一方、ナショナル・トラストは、その家の歴史についての本の執筆をジャン・マーシュさんに正式に依頼することになった。この家を国際的文脈に照らして記述する意向をもったマーシュさんは、この家の室内のガラス扉に記載されていた四人の日本人訪問者の特定をまず私に依頼した。さっそく依頼のあった訪問者の特定作業を急ぐとともに、そのときまで私は、富本憲吉が日本人としてはじめての〈レッド・ハウス〉訪問者であると思い込んでいたので、そのことをマーシュに伝えると、富本が最初の訪問者でないことはすぐに判明したものの、一九〇九年前後のこの家の室内の様子を記述した資料がほとんどないので、富本が〈レッド・ハウス〉を記述した箇所を送ってほしいという要望が返ってきた。そこで改めてその部分を読み直してみると、私も二度ほどそれまでに〈レッド・ハウス〉を訪問していたが、富本がどの場所に立って、どのような場面を見ているのかが必ずしも判然とせず、富本自身の実体験に基づく記述ではないのではないかという、かすかな疑問が生じた。そこで、「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が〈レッド・ハウス〉に関して記述している部分を全訳して送るとともに、この英訳に相当する記述をもった本なり雑誌なりが当時ロンドンで刊行されていなかったかどうかの確認をマーシュさんに依頼した。彼女はすばやくその仕事を大英図書館で行ない、私の英訳のセンテンスごとに、それに相当する英文の対照表を作成し、それが、エイマ・ヴァランスからのものであることを私に告げた。

こうして私は、富本の「ウィリアム・モリスの話」の底本が、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』⁴であったことを確証する一方で、ほぼ間違いなく、富本は英国留学中に〈レッド・ハウス〉を訪れていないという心証を得ることができた。それは、天地が逆転するほどの驚きであった。というのも、かつて小野二郎さんが、自分の〈レッド・ハウス〉訪問について、こう書いていたからである。

私が「レッド・ハウス」を訪れたのは、一九七四年の二月だったと思う。ロンドンから南へ約一〇マイル、ケント州ベックスリ・ヒル [ヒース] の地を踏むと、写真で見馴れたその建物の姿を目にする前に、六〇年以上も昔、ここを訪ねたであろう一日

本人青年のことが、どうしても思い出された。その青年とはのちの陶芸家富本憲吉である⁵。

これが、小野さんの『『レッド・ハウス』異聞——フィリップ・ウェップとモリス』の書き出しである。富本の「ウィリアム・モリスの話」を読み、小野さんのこの一文を読み、私自身もまた、富本は〈レッド・ハウス〉へ行っていたものとばかり、それまで思い込んでいたのであった。

マーシュさんの『ウィリアム・モリスとレッド・ハウス』が二〇〇五年に上梓されると、一部、私のもとにも届けられた。表題紙には、「ウィリアム・モリスの理想への絶え間ない共感とともに」という自筆の一文と署名がつけられていた。そして本文を開くと、「ウィリアム・モリスの話」なかの〈レッド・ハウス〉の箇所をかつて私が英訳した一部が引用、再録されたうえで、続けて、「言葉遣いからすれば、個人的な訪問のように受け止められるが、富本の記述は、おおかたヴァランスの本に依拠している」⁶と書かれてあった。

それ以降私の研究は、富本へと向かっていった。富本は、なぜモリスに興味をもったのか、英国留学中、富本はどのようなモリス研究をしたのか、そして帰国後、陶工としての仕事と一枝との家庭生活において、モリスの理想はどう展開されたのか、これらの課題を、途中で放棄したくなることもあったが、何とか一つひとつ一次資料にあたりながら概観していった。こうしていま、私は、本稿「富本憲吉という生き方——モダニストとしての思想を宿す」を脱稿しようとしている。そこには、以上に述べたような、多くの人びととの親密な交流と知的触発に富む影のストーリーが存在していたし、明らかに自分自身のモリス行脚とも重なる。そのような意味で本稿は、外に向けて発表することを目的に書かれたものというよりは、むしろ、私自身の内面の関心事を探索した結果的産物であり、同時に、これまでもお世話になったすべての人への心からの感謝の気持ちをささやかに実体化したものとなっている。

いつのまにか、長い時間が流れ去った。やつと擱筆の日が来た。書きはじめる前に比べて少しだけ富本憲吉という生き方の実相がつかめてきたような気がしている。そしてまた、一九八七—八八年のブリティッシュ・カウンシルのフェローとしての、続く一九九五—九六年の文部省の在外研究員としての、二度にわたる長期の英国滞在を、昨日のことに思い出している。そのときどきに得られた多くの知見を源泉とする本稿をもって、遅ればせながらの私の帰朝報告とさせていただきたい。憲吉さんの「ウィリアム・モリスの話」の先見性、小野さんの『装飾芸術』の洞察力、それらにははるか遠く及ぶものではないが。

(二〇一九年)

注

はじめに

- (1) 今泉篤男「新しい思想と陶芸の出会い」、乾由明編『やきものの美 現代日本陶芸全集全14巻 第3巻富本憲吉』集英社、1980年、44頁。
- (2) 同「新しい思想と陶芸の出会い」、乾由明編『やきものの美 現代日本陶芸全集全14巻 第3巻富本憲吉』、46頁。
- (3) 岡田信一郎「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」『東京朝日新聞』、1926年2月7日、6頁。
- (4) 同「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」『東京朝日新聞』、同頁。
- (5) 同「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」『東京朝日新聞』、同頁。
- (6) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 2-3. [ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、3頁を参照]
- (7) Ibid., p. 8. [同『デザインのモダニズム』、8頁を参照]

第一章 幼少年期の美術と政治への関心

- (1) 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。
- (2) 嶋中雄作の中央公論社への入社前後の動向は以下のとおりである。
「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、したがっ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『青鞜社』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）」（『中央公論社七〇年史』中央公論社、1955年、13-14頁）。
- (3) 『平民新聞』第35号（明治37年7月10日）1面の「平民新聞直接讀者統計表」には、讀者数が府県別に掲載されており、それによると、富本憲吉が暮らしていた奈良県は「八」と記されている。そしてこの統計表には、「右は直接の讀者のみです、この直接讀者に約二倍せる、各賣捌所よりの讀者は如何様に配布されて居るか本社でも取調が付きませぬ」との注意書きがつけられている。これから判断すると、奈良県は、直接の讀者が8名、売捌所を通じての讀者が約16名、合計約24名ということになる（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、283頁）。

第二章 日本におけるウィリアム・モリス

(1) 牧野和春、品川力(補遺)「日本におけるウィリアム・モリス文献」『みすず』第18巻第11号、みすず書房、1976年、33および39頁。

(2) 澁江保『英國文學史全』博文館、1891年、218頁。

(3) のちに新村出は、この追悼文の執筆者である「B S」が島文次郎であったことを、以下のように回想している。

「自分がモリスの名聲と業績の一面とを初めて知ったのは、其の死が傳へられた明治二十九年すなはち西暦一八九六年の秋のことでありました。丁度私が東京帝國大學の文科に進んだ歳のことでありました。『帝國文學』といふ赤門の雑誌の上に今の島文次郎博士が新文學士でS.B.の名を以てモリスの死を紹介されたのでありました」(新村出「モリスを憶ふ」『モリス記念論集』川瀬日進堂書店、1934年、11頁)。

(4) 『帝國文學』第2巻第12号、帝國文學會、1896年、88-89頁。

(5) 上田敏『前ラファエル社』及び近年の詩人』『太陽』第6巻第8号、臨時増刊「一九世紀」、博文館、1900年、180頁。

(6) 村井知至『社會主義』(第3版)労働新聞社、1903年、43-44頁。

なお、本稿において使用したのは、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。

『社會主義 基督教と社會主義』(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。

(7) 日本近代史研究会編『画報 日本の近代の歴史 6』三省堂、1979年、136-137頁。

(8) 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)。

(9) 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髣髴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」

第三章 東京美術学校の図案教育への不満

(1) 『私の履歴書』(文化人6)日本經濟新聞社、1983年、191頁。[初出は、1962年2

月に日本経済新聞に掲載]

(2) 東京美術学校は、1900(明治33)年に入学規定を改正し、新たに仮入学制度を設け、翌年から実施している。

「仮入学制度は、明治二十五年以来本校入学志願者中の中学校卒業生に対しては実技試験のみを課してきたところが実技力不足で不合格となる例が多かったため、その救済措置として設けられたもので、希望者は三月中旬から四月初旬までの間に当該中学校長の卒業証明書および卒業試験点数の証明書を添えて願書を提出し、許可された者は四月中旬より約三ヶ月間毛筆画と木炭画、彫塑の実技授業を受けたのちに実技試験を受け、合格者は九月の新学期より予備の課程へ入学することとなった」(『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、76頁)。

富本の仮入学に関していえば、1904(明治37)年4月の仮入学生は、公立中学校卒業生70名、府県知事の推薦による師範学校卒業生7名、香川県工芸学校卒業生2名の計79名であった。同年9月、富本は同学校の「豫備ノ課程」への入学が正式に許可されている(同書、250および262頁を参照)。

なお、同書(166-167頁)によると、「本校における授業の概要が正式に公表されたのは明治三十五年十二月発行の『東京美術学校一覧 従明治三十五年 至明治三十六年』においてであり、それ以前にはこのような記録は無い。以下、その全文を掲載する」としたうえで、「各科授業要旨」には、「本校ハ僅ニ五ケ年ヲ以テ卒業スル規定ナルヲ以テ茲ニ卒業ト稱スル」との、修業年限についての記述があり、「豫備ノ課程」については、「甲乙ノ二種ニ分チ甲種ヲ日本畫科、西洋畫科、圖按科、漆工科ノ志望者トシ乙種ヲ彫刻科、彫金科、鍛金科、鑄金科ノ志望者トシ其實技ハ甲種ニハ繪畫及志望科ノ實技ヲ、乙種ニハ繪畫及彫塑ヲ課シ並ニ志望科ノ實技ヲ各其教室ニ就キテ學修セシム」と規定されている。そして「圖按科」を規定した箇所には「第四年ニ至リテ卒業製作ヲナラサシムルコト他科ニ同ジ」という文言が添えられている。

以上の記述内容を総合すると、富本が在籍していた当時の東京美術学校の教育課程にあつては、学生は、最初仮入学生として4月からの数箇月を過ごし、「假入學及競争試験に合格」した者が、9月に正規の新入学生として「豫備ノ課程」(おそらく1年間だったものと思われる)へ迎えられ、その後、志望する各科での専門科目の学習を3年経たうえて、本科4年目の最終学年で卒業製作に取り組んでいたものと思われる。修業年限は5年であった。富本が籍を置いた科は、「圖按科」であったが、「豫備ノ課程」の在籍中から、志望する「圖按科」の実技を一部受講していたものと思われる。

(3) 富本憲吉「記憶より」『藝美』1年4号、1914年、8頁。

(4) 大井健地「南薫造筆記の岩村透『西洋美術史』講義(上)」『研究紀要』第1号、広島県立美術館、1994年、(1)頁。

(5) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、93頁。

(6) 宮崎隆旨「南薫造に宛てた富本憲吉の書簡から」『近代陶芸の巨匠 富本憲吉展——色絵・金銀彩の世界』(同名展覧会カタログ)奈良県立美術館、1992年、11頁。

(7) 前掲「記憶より」、9-10頁。

(8) 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。

(9)『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の口絵につけられた説明文の一節。なお、本書には奥付が欠落しており、したがって、編者名、刊行年月日、出版社名を特定することができない。これについては、同書巻頭に所収の「美術館出品圖録序」の末尾に「明治四十年三月 東京府知事男爵千家尊福」と記載されており、そこから推し量るしかない。なお、口絵は、「東京勸業博覧會美術館外景」。富本憲吉の作品《ステーヘンドグラス圖案》は「圖案之部」の77頁に、南薫造の作品《花園》は「西洋畫之部」の71頁に掲載されている。

(10) 東京市史編纂係編『東京勸業博覧會案内』裳華房、1907年、19頁。

(11) 『東京勸業博覧會審査全書』興道館本部、1908年、171-175頁。

この本は、3つの『東京勸業博覧會審査報告』を合本したもので、そのうち、第二部（美術および美術工芸）および第三部（建築図案および工芸図案）の監査結果が所収された報告書は、以下のとおりである。

『東京勸業博覧會審査報告』卷壹、東京府廳、1908年。

(12) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二卷』ぎょうせい、1992年、123頁。

(13) 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.

(14) J. Taylor, 'A Glasgow Artist and Designer: The Work of E. A. Taylor', *The Studio*, Vol. 33, No. 141, December, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, pp. 217-226.

(15) 外山滋比古ほか編『英語名句事典』大修館書店、1984年、327頁。

(16) 東京勸業博覧會出品作品以降の富本憲吉の文字表現への『ザ・ステューディオ』の影響のうち、卒業製作の作品に用いられている文字表現に限っていえば、土田真紀が、次のような示唆に富んだ指摘をすでにしている。

「アーツ・アンド・クラフツのコテージ建築を思わせる『音楽家住宅』設計案は、美術学校で学んだ成果というより、イギリス留学に向けての準備制作といった感じを与える。タイポグラフィにはスコットランドの建築家マッキントッシュの影響も窺われる。恐らく雑誌『ステューディオ』などを通じてインスピレーションを得たものと思われるが、世紀末ヨーロッパの建築家にとって重要な主題であった『芸術家のための家』というモチーフを取り上げているのは、富本の留学の行方を暗示するものとして興味深い」（土田真紀「工芸の個人主義」『20世紀日本美術再見 [I] ——1910年代……光り耀く命の流れ』同名展覧会カタログ、三重県立美術館、1995年、217頁）。

(17) 当時の東京美術学校におけるアール・ヌーヴォーに向けられた関心の背景は、おおよそ以下のとおりである。

「…… [パリ万国博覧會が開催された一九〇〇年] 当時のパリはアール・ヌーヴォーの全盛時代であり、博覧会場にはそうした製品が示威的に展示されていたから、低迷を続けていた自国の図案ないし工芸との対比においてその新鮮さは日本の美術家の心を揺さぶるに十分な迫力をもっていた。それ以前は純粋美術と応用美術を故意に区分し、応用美術を見下していた美術家も図案への関心を強め、彼らが帰国するや明治三十四年頃から各種の図案団体が生まれ、各地で図案の懸賞募集が盛んに行われるようになった。それまでの日本の工芸は、応用美術という語が示すように概ね絵画を工芸図案に応用して精巧なものを作り上げることに終始し、また本校の図案科においては、本来は創造のための古典研究で

あるべき筈のものが往々にして古典からの借用となり、それが新鮮味のある図案の制作を妨げていたが、ここに漸くにして図案革新への気運が生じたのであった」（『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、121-122頁）。

第四章 モリス研究の深化と政治的信条の形成

(1) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、151頁。

(2) 『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、236頁。

(3) 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、58頁に掲載の「表一 『ザ・ステューディオ』（一八九三—一九〇八年）におけるウィリアム・モリス関連の作品図版」を参考のこと。

(4) Aymer Vallance, *William Morris : His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.

なお、以下の『ザ・ステューディオ』において、この本についての書評が掲載されている。

The Studio, Vol. 12, No. 57, December, 1897, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 204-206.

(5) 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。

(6) 『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、41頁。

(7) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、198頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕

(8) Vallance, op. cit., p. 305.

(9) 東京芸術大学附属図書館へ依頼した調査の結果、富本憲吉が東京美術学校に在籍していた時期までに、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』（Aymer Vallance, *William Morris : His Art, his Writings and his Public Life*）が文庫において購入されていた記録は残されていないことが明らかになっている。このことは、もし富本が在学期間中にヴァランスのこの本を読んでいたとすれば、自ら購入したか、嶋中雄作のような友人に貸し与えられていたことを意味するであろう。

なお、富本が在学中までに文庫において購入されていた、ウィリアム・モリスに関連する書物は、以下の2冊（所収論文数は3編）であり、購入年月の記録は、ともに1902（明治35）年2月となっている。これは、富本が美術学校に入学する2年前の時期にあたる。

William Morris, 'The History of Pattern Designing', *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, Macmillan, London,

1882, pp. 127-173.

William Morris, 'The Lesser Arts of Life', *Ibid.*, pp. 174-232.

Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, pp. 1-31.

ちなみに、ジョン・ウィリアム・マッケイルの『ウィリアム・モリスの生涯』が所蔵されるのは、1920（大正9）年のことであった。

(10) 『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、517頁。

(11) 『毎日グラフ』4月25日号、毎日新聞社、1982年、7頁。

(12) 前掲『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、309、315 および 333 頁。

(13) 岡本隆寛「南薫造日記について」、岡本隆寛・高木茂登編『南薫造日記・関連書簡の研究』（調査報告書）、1988年、3頁。

この論文のなかで、続けて岡本は次のように述べている。「[教師たちとの相談の結果]ここでは、ベルギーかフランスがよかろうと薦められ、南自身はベルギーに行くことにしようとして書き残している。しかし、その後の日記に留学先をイギリスに変更したことについては何も記していない」。(同論文、3頁。)

このことから推量すると、南薫造は、富本憲吉に近い将来イギリスに来ることを見越して、留学先をベルギーからイギリスに変更した可能性も全く考えられないわけではない。この場合、すでにこの時点で富本の英国留学の思いは、ある程度固まっていたことになる。

(14) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、1頁。

(15) 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。

(16) 松下芳男『徴兵令制定史』内外書房、1943年、543-544頁。

(17) 小田切進「略年譜」『新潮日本文学アルバム2 夏目漱石』新潮社、1993年、105頁。

(18) 西村伊作『我に益あり』紀元社、1960年、147-148頁。

(19) 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。

(20) 有島任生馬は南薫造に宛てた明治43年5月21日付のはがきのなかで、「昨日田舎の徴兵検査から帰った 国家に不要人物とせられた これで尚ほ家庭からも不要の人物となさるれば申分なし」(高木茂登「南薫造宛書簡について」、岡本隆寛・高木茂登編、同書、37頁)と述べ、続いて6月11日付の書簡では、「僕は徴兵第二乙種だった モー大丈夫国家に有用な材でなくなった君の方はドーなった 田舎なら君も大丈夫と考へて居る徴兵なんて聞いたより恐るに足らぬものだ」(同書、同頁)とも述べている。これは、有島が洋行後の兵役免除の適用を受けたことを意味し、南の場合はどうであったのかを問い尋ねているのではないかと考えられる。

(21) 前掲『私の履歴書』、197-198頁。

(22) 富本憲吉の日本出立とロンドン上陸の日について、南八枝子『洋画家 南薫造 交友関係の研究』(杉並けやき出版発行・星雲社発売、2011年、11頁)に、次のような記述がみられる。「富本の乗った平野丸のロンドン入港は、薫造の手帖に残されたメモによると、明治四二年二月一〇日(水)。『午後三時頃 平野丸 入港 富本君來』とある。出航は神

戸港から四一年一二月一九日三時、平野丸の処女航海だった。たまたま英国大使として赴任する加藤高明（後の首相）が乗っていたことで大阪朝日新聞の記事があり、日付を特定する事ができた。（富本憲吉記念館館長の山本茂雄氏より資料提供を受ける。）

なお、この本の著者の南八枝子は民俗学者の柳田国男の孫で、彼女の夫の南建が、南薫造の養子で実の孫にあたる。本書は、そうした夫婦の関係から、柳田国男と南薫造との接点についても照明が当てられている。

第五章 いざ、ロンドンへ

(1) 南八枝子『洋画家 南薫造 交友関係の研究』杉並けやき出版発行・星雲社発売、2011年、11頁。

(2) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、198頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕

(3) 学生時代の富本憲吉のホイッスラーへの言及は、以下のとおり、留学が許されたことをロンドンにいる南薫造に伝える書簡に唯一認められる。

「聞きたい事云ふたい事山々。クリスマスは何うだった。ロンドン搭、音楽、プレラフワエリスト [ラファエル前派] の作品フィスラー……—」（『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、2頁）。

しかし、この一節は、南が関心をもっていたラファエル前派やホイッスラーの作品について、それらがどうだったのかを富本の方から聞いているように読める。もっとも富本自身も学生時代からホイッスラーにある程度の関心をもっていたことを否定することはできない。というのも、たとえば、東京美術学校に入学する約半年前の『美術新報』（第2巻第16号、1903年10月20日）の「櫟亭閑話（四）」においてホイッスラーが取り上げられており、入学後に文庫（図書館）でこの記事を読んでいた可能性があるからである。しかしその一方で、英国滞在中にそれにも増してホイッスラーに強い興味をもつようになった可能性も残されている。というのは、ロンドンに到着した直後ではなく、ロンドンを離れる直前に、富本はホイッスラーに関する以下の書物をサウス・ケンジントンの書店で買い求めているからである。

Mortimer Menpes, *Whistler as I Knew Him*, Adam and Charles Black, London, 1904.

そこで推論になるが、「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」という富本の述懐にみられる、ホイッスラーに関しての「読んだ本」とは、「在学中に」ではなく、そのとき購入し、その後に読んだ本のことを指しているのではないだろうか。そのことの妥当性は別にしても、いずれにせよ、英国留学の目的のひとつになるほどまでに学生時代の富本がホイッスラーに特別強い関心を抱いていたことを根拠だてるにふさわしい資料は、現時点で見出すことはできない。なお、ロンドンで富本が買い求めた本は、すでに閉館になっているが、かつての富本憲吉記念館に所蔵されており、その本には購入の時期と場所に関して「富本憲吉 英国を去る前日 南建新町書店にて」と記されていた。この本の現在の所有先は不明。

(4) Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994, pp. 671-672.

(5) Ibid., p. 672.

(6) Paul Greenhalgh, 'Morris after Morris', in Linda Parry (ed.), *William Morris*, Philip Wilson Publishers in Association with the Victoria and Albert Museum, London, 1996, p. 362.

(7) 温情的歪曲は、死亡記事に止まらず、その後もさらに、その鑄造のプロセスは続いていった。モリスの娘メイ・モリスの編集によって、一九一〇—一五年に『ウィリアム・モリス著作集』(全二四巻)がロングマンズ社から刊行された。詩作活動が、晩年のデザインや政治の分野での精力的な活動に対する影の部分となっていたことに意を用い、詩人としてのモリスの名声をいま一度確保することが、この『著作集』を刊行するにあたっての主たる目的であった。したがって、社会民主連盟や社会主義同盟などでモリスが行なった政治演説の原稿も、『ザ・コモンウィール』などに掲載されたモリスの記事や論評も、ともに収録されることなく、削除された。このことは、詩人としてのモリスの地位をさらに際立たせるうえで確かに役に立ったかもしれないが、その一方で、モリスの非政治的な人間像を結果的に強化させる役割も、十分果たすことになった。しかし、この『著作集』を『地上の樂園』や『フォルスング族のシグルド』といったモリスの詩で構成する意向は、編者のメイからではなく、出版社側から提示されたものであった。『著作集』に欠落していたモリスの政治的な著述が公にされるのは、同じくメイの手によって編集され、『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』と題された二巻本がブラックウェル社から上梓される一九三六年まで待たなければならない。しかし三〇年代にあっては、モダニズムが重視されるに従い、ヴィクトリア時代の詩人としても、ユートピア社会主義者としても、モリスはすでに人びとのあいだから忘れ去られようとしていた。一九三四年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で、ウィリアム・モリスの生誕一〇〇年を祝う展覧会が開催されたときも、モリスの社会主義は全く取り上げられることはなかった。

しかし、第二次世界大戦の終結以降、事情は一変した。モリスの政治性を隠蔽しようとするこれまでの鑄造のプロセスに歯止めがかかり、逆に、解体のプロセスが始動し出したのであった。このプロセスのなかにあって、最も大きなハンマーとなったのが、一九五五年に刊行された、こののち「新左翼」の担い手のひとりとなるE・P・トムスの『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』であり、彼はこの八〇〇頁を超える重厚な本をとおして、「中産階級の俗物精神」によってそれまで無視されてきたモリスの実像を緻密にえぐり出す実証的作業に取りかかったのである。トムスの見解に従うと、伝統的にロマン派の詩人たちが共有していた「ロマン主義的反抗」の精神を最後に受け継いだウィリアム・モリスは、その精神を絶やすことなく苦悩の期間中も温存し、社会主義運動の最初の高揚期を迎える一八八〇年代に、彼のそれまでのロマン主義は必然性と連続性のうちに革命的社會主義へと進展していった。こうしてトムスは、非政治的で超俗的な夢見る詩人としての旧来のモリス像を一気に解体し、それに代わる、「ロマン主義的反抗」という実に強固な伝統的抗議精神に裏打ちされた実践的革命主義者像を新たにモリスに用意したのであった。

(8) 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。

(9) Aymer Vallance, 'PREFACE', *William Morris : His Art, his Writings and his*

Public Life, Longwood Press, Boston, 1977. (reprint of the 1898 second edition, published by G. Bell, London, and originally published by George Bell and Sons, London, 1897.)

(10) Ibid., p. 305.

(11) Ibid., p. 310.

第六章 ロンドンでの学びの場

(1) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、199頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に連載]

(2) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、14頁。

(3) しかし、ここで富本が見たものは、本当に「壁紙の下圖」だったのであろうか。この時期この博物館が収蔵していたモリスの壁紙は、《キク》一点であった。しかしこの作品は、全面を多色刷りで印刷されているサンプル・シートなのである。このサンプル・シートをもって富本が下図と判断することは考えにくく、実際に富本が見たものは、下図に相当する別の作品であった可能性の方が極めて高い。その推論が正しければ、残された作品から判断して、それに該当するものは、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン以外にはない。なぜ富本が、刺繍の下図を壁紙の下図に見間違ったのかはわからない。この博物館の学芸員なり、中央美術・工芸学校の引率教師なりから与えられた情報が、そもそも間違っていたのかもしれない。しかしいずれにしても、ふたつの作品の表現上の様態から判断して、富本がここで述べている「壁紙の下圖」とは、「壁紙《キク》(サンプル)」ではなく、実際には「刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン(下図)」であったと考えて、ほぼ間違いのないであろう。詳細は、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頁を参照のこと。

(4) Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*, Windward, Leicester, 1980, p. 3.

(5) *The Victoria and Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*, compiled by Elizabeth James, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, p. xiv.

(6) 前掲「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』、同頁。

(7) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、198-199頁。

(8) Lionel Lambourne, *Utopian Craftsmen: The Arts and Crafts Movement from the Cotswolds to Chicago*, Astragal Books, London, 1980, p. 4. [ラバーン『ユートピア・クラフツマン』小野悦子訳、晶文社、1985年、22頁を参照]

(9) Ibid., p. 6. [前掲『ユートピア・クラフツマン』、24頁を参照]

(10) 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」ことを述べている。このことについて詳しくは、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 を参照のこと。

(11) 前掲「ウィリアム・モリスの話 (上)」『美術新報』、20 頁。

(12) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 52.

(13) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、200 頁。

(14) 富本憲吉「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』第13号、1954年、45 頁。

(15) 同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、48 頁。

(16) 同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、45 頁。

(17) 同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、同頁。

(18) 富本憲吉「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』、12 頁。

(19) 同「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』、同頁。

(20) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、同頁。

(21) 前掲「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』、9 頁。

(22) 富本憲吉『窯邊雑記』生活文化研究會、1925年、130 頁。

(23) 前掲「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』、8 頁。

(24) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、同頁。

(25) 同『私の履歴書』(文化人6)、同頁。

(26) 中央美術・工芸学校 (Central School of Arts and Crafts) は、工芸産業の従事者のために専門的な美術教育を提供する目的で 1896 年にロンドン市議会 (London County Council) によってリージェント・ストリートのモーリー・ホールに設立された学校で、ウィリアム・モリスとジョン・ラスキンの教えに影響を受けたアーツ・アンド・クラフツ運動の直接的な産物でもあった。創設された 1896 年から 1911 年まで、ウィリアム・リチャード・レサビーが校長を務めている。1903 年に、サウサンプトン・ロウにこの学校のための新たな敷地が購入されると、建物の建設がはじまり、1908 年にこの学校はこの地に移転することになる。その後 1966 年に、この学校は、中央美術・デザイン学校 (Central School of Art and Design) へ名称を変更し、さらに 1986 年には、インナー・ロンドン教育機構 (Inner London Education Authority) によって設置されたロンドン・インスティテュート (London Institute) を構成するひとつの大学となり、続いて 1989 年に、もうひとつの構成大学であったセント・マーティンズ美術学校 (St Martin's School of Art) と合併し、中央セント・マーティンズ美術・デザイン大学 (Central Saint Martins College of Art and Design) へと衣替えしている。

(27) Godfrey Rubens, *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857-1931*, The Architectural Press, London, 1986, p. 194.

なお、この引用文のなかで著者のゴッドフリー・ルービンズが利用しているヘルマン・ムテジウスの文章の出典は以下のとおりである。

Hermann Muthesius, *Di Krisis in Kunstgewerbe*, Leipzig, 1901, p. 18.

(28) Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, Wasmuth, Berlin, 1904 and 1905, 3

volumes.

この本の英語版は以下のとおりである。

Hermann Muthesius, *The English House*, translated by Janet Seligman, Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1987.

(29) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、219頁。

(30) 一九〇八(明治四一)年一月八日付のロンドンにいる南に宛てて書き送られた長文の富本の書簡のなかに、「建築図案を研究するに僕等の様なものに良き方法ありや(勿論ロンドンにて)(卒業後)」(『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、2頁)という一節がある。ここから推量すると、富本が日本を発つ前に、この学校の『概要と時間割』が南から送られてきていた可能性もある。もしそうであれば、富本は、後期のセッションが1909年2月8日から始まることを知っており、その時期にあわせるように、日本を発つたものと考えられる。

(31) London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908, p. 5.

(32) Edward Johnston, *Writing & Illuminating, & Lettering*, Seventeenth Impression, The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., London, 1932. (first published in 1906) [ジョンストン『書字法・装飾法・文字造形』遠山由美訳、朗文堂、2005年、8頁を参照]

(33) 『モダンデザインの先駆者 富本憲吉展』(同名展覧会カタログ)朝日新聞社、2000年、84頁。

(34) 前掲「工藝に関する私記より(上)」『美術新報』、13頁。

(35) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、204頁。

(36) 同『私の履歴書』(文化人6)、同頁。

第七章 帰国してから

(1) 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第4巻第1号、64-65頁。

(2) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, pp. 53-54. [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、37-38頁を参照]

(3) 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。

(4) 『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、12頁。

(5) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、14頁。

(6) 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]

(7) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、65頁。

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

(9) Ibid., p. 65. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、55頁を参照]

- (10) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、23頁。
- (11) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、125頁。
- (12) 同『自画像』、同頁。
- (13) 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]
- (14) Ibid., p. 65. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、同頁を参照]
- (15) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、20頁。
- (16) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、22頁。
- (17) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、23頁。
- (18) 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）。
- (19) 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。

- (20) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (21) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (22) 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）。
- (23) 『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、521頁。
- (24) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、25頁。
- (25) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、27頁
- (26) 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を居た。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。

（27）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、33頁。

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

（29）同「私信往復」、67-68頁。

（30）同「私信往復」、66頁。

（31）同「私信往復」、68頁。

（32）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、39頁。

（33）濱田庄司『無蓋葺』講談社文芸文庫、2000年、268頁。

（34）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」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」（前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、85頁）。この記述から、一枝は、一九一二（明治四五）年一月号（第三巻第一号）の『白樺』に掲載された南の「私信往復」を読んで、安堵村の憲吉を訪ねたことがわかる。

（35）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『尾竹竹坡傳』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、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、それとも一九一二（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。

（36）Bernard Leach, op. cit., p. 113-114. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、123頁を参照]。

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

（38）前掲『尾竹竹坡傳——その反骨と挫折』、253頁。

(1) 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。

(2) 『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、14頁。

(3) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、43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) 1910(明治43)年の9月16日から翌月の4日にかけて、『東京朝日新聞』は、14回にわたって「危険なる洋書」の連載を展開した。表題と掲載日とは、以下のとおりである。

(一)「モーパッサン」(9月16日、五頁)、(二)「イプセン」(9月17日、五頁)、(三)「露西亜小説」(9月18日、六頁)、(四)「頽廢詩人」(9月19日、六頁)、(五)「フローベルのマダム、ボバリー」(9月20日、六頁)、(六)「エデキント」(9月21日、六頁)、(七)「ニイチェ」(9月22日、六頁)、(八)「オスカワイルド」(9月23日、六頁)、(九)「メレヂコスキー」(9月24日、六頁)、(十)「ダヌンチオの『死の勝利』」(9月27日、六頁)、(十一)「アンドレーフ」(9月28日、六頁)、(十二)「ゾラのナ」(9月29日、六頁)、(十三)「非愛國的傾向」(10月1日、五頁)、そして「クロポトキン」(10月4日、六頁、回数記載なし)をもって中断。この最後の回となる文の末尾には、丸括弧書きで、「……脅迫的中止請求書が頻々として来る、筆者も恐いから之で罷めておく」と記されている。「中止請求書」を書いたひとりに、その後、『三田文学』に「沈黙の塔」を寄稿する森鷗外が含まれていたのかもしれない。

(6) 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「ウイリアム・モリスの話」の底本が、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』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『ウイリアム・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。

(7) 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』に連載された「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。

(8) 同『三田文学』、56頁。

(9) 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。個展を見にき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ゆく。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。

（10）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、39頁。

（11）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・モリスと趣味的社会主義』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。

（12）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。

（13）兒島喜久雄『希臘の鉄』道統社、1942年、146頁。

（14）前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、41頁。

（15）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（16）同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

（17）Aymer Vallance, op. cit., p. 305.

（18）Ibid., p. 310.

（19）『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、196頁。

（20）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。

（21）高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、151頁。

第九章 デザイン思考の萌芽

（1）南薫造「私信往復」『白樺』1912年1月、68頁。

（2）『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。

（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）「展覧會雑事」『美術新報』第11巻第6号、1912年4月、198頁。

（6）「室内装飾漫言」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」(富本憲吉「室内装飾漫言」『美術新報』第10巻第10号、1911年、328頁)。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挙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装飾の前途……に光明を望む」(上記同頁)のである。

(7) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、49頁。

(8) 田澤操「雨の日」『青鞥』第2巻第5号、1912年5月、61頁。

(9) 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。

(10) 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。

(11) 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。

(12) 安堵久左(富本憲吉)「拓殖博覽會の一日」第12巻第2号、1912年、19頁。

(13) 同「拓殖博覽會の一日」、20頁。

(14) 同「拓殖博覽會の一日」、同頁。

(15) 坪井正五郎氏口演「アイヌ装飾意匠」『美術新報』第2巻第17号、1903年、2頁。

(16) 前掲「拓殖博覽會の一日」、同頁。

(17) 同「拓殖博覽會の一日」、21頁。

(18) 同「拓殖博覽會の一日」、同頁。

(19) 同「拓殖博覽會の一日」、同頁。

(20) 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。

(21) 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。

(22) 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。

(23) 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。

(24) 同「工藝品に関する手記より(上)」、12頁。

(25) 同「工藝品に関する手記より(上)」、12-13頁。

(26) 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)。

(27) 前掲「拓殖博覽會の一日」、同頁。

(28) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、57-58頁。

(29) 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。

(30) 富本憲吉「百姓家の話」『芸美』第1巻第1号、1914年、7頁。

(31) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、41頁。

(32) 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.)

第一〇章 モリス思想の内面化の実相

- (1) 富本憲吉「百姓家の話」『芸美』第1巻第1号、1914年、7頁。
- (2) 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]
- (3) Ibid. [同『民衆のための芸術教育』、同頁を参照]
- (4) *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts*, Part III, Tabart, London, 1807.
- (5) 前掲「百姓家の話」、同頁。
- (6) May Morris (ed.), op. cit., p. 41. [前掲『民衆のための芸術教育』、53頁を参照]
- (7) Ibid., p. 40. [同『民衆のための芸術教育』、52頁を参照]
- (8) 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、8頁。
- (9) 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。
- (10) 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]
- (11) Ibid., pp. 3-4. [同『民衆のための芸術教育』、10頁を参照]
- (12) 『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、28頁。
- (13) 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。
- (14) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。
- (15) 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、以下の拙論を参照のこと。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。また、英国留学中のモリス受容の詳細については、以下の拙論を参照のこと。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。
- (16) 前掲「ウィリアム・モリスの話(下)」、22頁。
- (17) 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.
- (18) 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。

(19) 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。

(20) 同「小藝術品作家としての岡田三郎助氏」、18頁。

(21) 岩村透「平凡美術」『方寸』第2巻第5号、1908年、2-3頁。

(22) 前掲「工藝品に関する手記より(上)」、同頁。

(23) 前掲「半農藝術家より(手紙)」、同頁。

(24) May Morris (ed.), op. cit., p. 166. [前掲『民衆のための芸術教育』、78頁を参照]

(25) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、14頁。

(26) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、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9月12日。

(27) 富本憲吉、式場隆三郎、対島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40号、1961年9月、44頁。

(28) その翌年の一九六二(昭和三七)年に、つまり死去する前年に発表された「履歴書」には、モリス批判に相当する記述はもはや認められず、「ここで[ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で]モリスの作った壁紙の下図[刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン]を初めて見て英国風の高い趣味に胸を打たれた」と富本は改めて述懐しており、帰国後の一九一二(明治四五)年に執筆した評伝「ウィリアム・モリスの話」におけるモリス評価の論調へと再び回帰することになる。

(29) Philip Henderson, *William Morris: His Life, Work and Friends*, Thames and Hudson, London, 1967, p. 65. [ヘンダーソン『ウィリアム・モリス伝』川端康雄・志田均・永江敦訳、晶文社、1990年、109頁を参照]

(30) Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, Studio Vista, London, 1967, caption of figure 78. [レイ・ワトキンソン『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』羽生正気・羽生清訳、岩崎美術社、1985年、図78のキャプションを参照]

(31) 富本憲吉がロンドンに滞在していたとき、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がどのようなウィリアム・モリスの作品を所蔵していたかについては、以下の拙論を参照のこと。

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。

(32) Philip Henderson, op. cit., p. 65. [前掲『ウィリアム・モリス伝』、109-110頁を参照]

(33) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、74-76頁。

(34) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、77頁。

(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、後年濱田庄司が、《梅鶯模様菓子鉢》にかかわって、次のように説明している。「この鉢の見込みに久左という署名が書いてあるのですが、令息の壮吉君に聞きますと、富本家には久左衛門、久右衛門を隔代に使った家憲があつて富本が久左衛門の当たるのだそうです。そういえばその頃『美術新報』等にかかれた文章にも、安堵久左衛門という筆名があつたように思います」(濱田庄司『無盡蔵』講談社、2000年、265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., p. 56 [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、41頁を参照]

(8) 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。

(9) 同「六代乾山とリーチのこと」、66頁。

(10) 前掲『私の履歴書』、200頁。

(11) 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]

(12) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、同頁。

(13) 前掲『私の履歴書』、209頁。

(14) 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]

(15) Ibid. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、同頁を参照]

(16) 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。

(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) Ibid., p. 56. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、41頁を参照]

(19) Ibid., p. 57. [同『東と西を超えて——自伝的回想』、42頁を参照]

(20) 雪堂「早春の諸展覧會」『美術新報』第12巻第6号、1913年、42頁。

(21) 前掲『私の履歴書』、200頁。

(22) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、61頁。

(23) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。

(24) 同『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』、同頁。

(26) 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。

- (27) 同「半農藝術家より(手紙)」、同頁。
- (28) 同「半農藝術家より(手紙)」、同頁。
- (29) 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。
- (30) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (31) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (32) 「小藝術の興味」『讀賣新聞』、1913年2月23日、日曜日。
- (33) 前掲「早春の諸展覽會」、同頁。
- (34) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (35) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、65-66頁。
- (36) 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。
- (37) 前掲「六代乾山とリーチのこと」、同頁。
- (38) 「よみうり抄」『讀賣新聞』(1913年5月18日、日曜日)を参照のこと。
- (39) 前掲座談会「富本憲吉の五十年」、5頁。
- (40) 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. Tomymoto May 1913 Tokyo」の署名が見られる。現在、日本民藝館に所蔵。

- (41) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、166-167頁。
- (42) 同『製陶餘録』、168頁。
- (43) 同『製陶餘録』、同頁。
- (44) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、77頁。
- (45) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、74頁。
- (46) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (47) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、75頁。
- (48) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、75-76頁。
- (49) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、76頁

第一二章 過去の模倣から作家の個性へ

- (1) 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]
- (2) 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。
- (3) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、104頁。
- (4) 『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、76

頁。

- (5) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、69頁。
- (6) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1913年10月24日、金曜日。
- (7) 「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。
- (8) 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、13頁。
- (9) 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。
- (10) 前掲「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」、14頁。
- (11) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、77頁。
- (12) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、78頁。
- (13) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、同頁。
- (14) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、79頁。
- (15) 「編輯室より」『青鞜』第3巻第8号、1913年8月、195頁。
- (16) 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。
- (17) 同「おゝ佐渡ヶ島」。
- (18) 同「おゝ佐渡ヶ島」。
- (19) 「消息欄」『多都美』第7巻第7号、1913年4月5日。
- (20) 森林太郎「サフラン」『番紅花』第1巻第1号、1914年、3頁。
- (21) 「よみうり抄」『讀賣新聞』、1914年2月18日、水曜日。
- (22) 尾竹一枝「私の命」『番紅花』第1巻第1号、1914年、17-20頁。
- (23) 「二種の個人展覧會 荒井氏と富本氏と」『讀賣新聞』、1914年3月7日、土曜日。
- (24) 黒田鵬心「美術時評」『讀賣新聞』、1914年3月13日、金曜日。
- (25) 雪堂「早春の諸展覧會」『美術新報』第13巻第6号、1914年、40頁。
- (26) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、80頁。
- (27) 同『南薫造宛富本憲吉書簡集』、83頁。
- (28) 「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。
- (29) 「個人消息」『美術週報』第1巻37号、1914年6月28日。
- (30) 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。
- (31) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、36頁。
- (32) 座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、10頁。
- (33) 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。
- (34) 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)。
- (35) J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, pp. 151-152.
- (36) 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。

(37) 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.

(38) 「消息集」『藝美』第1年第5号、1914年10月、47頁。

(39) 富本憲吉「東京に來りて」『卓上』第4号、1914年9月、21頁。

(40) 同「東京に來りて」、22頁。

(41) 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）。

(42) 富本憲吉「模様雑感」『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

(43) 同「模様雑感」、同頁。

(44) 同「模様雑感」、9頁。

(45) 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。

(46) 小宮豊隆「圖案の藝術化」『文章世界』第9巻10号、1914年、260-262頁。

(47) 『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っ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、夏目漱石の小説の装丁を行っていた津田が、二人展を開いたこともある富本を連れ立って「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発して、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っ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。

第一三章 封建的な家制度の否定

(1) 「編輯室にて 同人」『番紅花』第1巻第2号、1914年、184頁。

(2) 「週報 展覧會」『美術週報』第1巻32号、1914年5月24日。

(3) 同「週報 展覧會」『美術週報』、同日。

(4) 「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。

(5) 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]

(6) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第4号、1914年、181頁。

(7) 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。

- (8) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第5号、1914年、143頁。
- (9) 「いたづらな雨」『番紅花』第1巻第5号、1914年、142頁。
- (10) 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。
- (11) 尾竹一枝「^{たそがれ}薄暮の時」『番紅花』第1巻第6号、1914年、48頁。
- (12) 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。
- (13) 尾竹一枝「^{あか}紅し^{あか}紅し」『番紅花』第1巻第6号、1914年、48-49頁。
- (14) 「編輯室より」『番紅花』第1巻第6号、1914年、218-219頁。
- (15) 「文藝消息」『萬朝報』、1914年7月24日、金曜日。
- (16) 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。
- (17) 『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。
- (18) 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。
- (19) 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)。
- (20) 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)。
- (21) 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。
- (22) 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。
- (23) 「『青鞆社』のころ(二)」『世界』第123号、岩波書店、1956年3月、137頁。
- (24) 「『青鞆社』のころ」『世界』第122号、岩波書店、1956年2月、127頁。
- (25) 富本一枝「青鞆前後の私」、松島栄一編『女性の歴史』(講座女性5)、三一書房、1958年、177頁。
- (26) 前掲「『青鞆社』のころ」、128頁。
- (27) 富本憲吉「新居秋興」『卓上』第5号、1914年12月、12頁。
- (28) 「消息」『卓上』第5号、1914年12月、12頁。
- (29) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、85頁。
- (30) 「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。
- (31) 『美術新報』第14巻第3号、1915年、47頁。
- (32) 『美術新報』第14巻第5号、1915年、32頁を参照のこと。
- (33) 同『美術新報』、同頁。
- (34) 「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、107頁。
- (35) 中野重治「富本一枝さんの死」『展望』第96号、1966年、101頁。
- (36) 富本一枝「青鞆前後の私」、松島栄一編『女性の歴史』(講座女性5)、三一書房、1958年、178頁。
- (37) 同「青鞆前後の私」、同頁。
- (38) 同「青鞆前後の私」、177-178頁。
- (39) 富本憲吉『窯邊雜記』生活文化研究會、1925年、25頁。
- (40) 富本一枝「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』第2巻、1917年1月号、70

頁。

- (4 1) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、71 頁。
- (4 2) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、同頁。
- (4 3) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、72 頁。
- (4 4) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、同頁。
- (4 5) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、74 頁。
- (4 6) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、63 頁。
- (4 7) 同「結婚する前と結婚してから」『婦人公論』、76 頁。
- (4 8) 『東京朝日新聞』、1917 年 6 月 12 日、7 頁。
- (4 9) 富本憲吉「美を念とする陶器」『女性日本人』第 1 巻第 2 号、1920 年、50 頁。
- (5 0) 富本一枝「私達の生活」『女性日本人』第 1 巻第 2 号、1920 年、56-57 頁。
- (5 1) 辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999 年、121 頁。
- (5 2) 『我に益あり・西村伊作自伝』紀元社、1960 年、271-274 頁を参照のこと。
- (5 3) 石垣綾子『我が愛 流れと足跡』新潮社、1982 年、44 頁を参照のこと。
- (5 4) 蔵原惟人「富本憲吉さんのこと」『文化評論』8、1963 - NO. 21、57 頁を参照のこと。
- (5 5) 丸岡秀子『ひとすじの道 第三部』偕成社、1983 年、128 頁を参照のこと。
同じく丸岡は、富本家の本棚に並べられた蔵書について、こう述べている。「その書架には、女高師という名の学校の図書館では見られない“禁じられた本”が並んでいた。トルストイ、ドストエフスキーからはじまって、ツルゲーネフ、ゴーリキーなどのロシアの作家のもの。そしてまた、バルザック、ユーゴー、デュマ、ゾラ、モーパッサン、ロマン・ローランなどのフランス文学者の名が背文字に並び、数え上げられないほどだった」(同『ひとすじの道 第三部』、111 頁)。
- (5 6) 詩人で作家の辻井喬は、このような言葉を残している。「尾竹紅吉は私の同級生富本壯吉の母親であった。彼とは中学・高校・大学を通じて一緒だったが家に遊びに行くようになったのは敗戦後である。それまで富本の家は警察の監視下にあるような状態だったから、壯吉も私を家に誘いにくかったのである」(辻井喬「アウラを発する才女」『彷彿月刊』2 月号(通巻 185 号) 弘隆社、2001 年、2 頁)。
- (5 7) 『讀賣新聞』、1925 年 9 月 28 日、7 頁。
- (5 8) 「座談会 富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40 号(9 月号)、1961 年、44 頁。
- (5 9) 前掲『ひとすじの道 第三部』、109-110 頁。

第一四章 安堵村での製陶の開始

- (1) 富本憲吉『窯邊雜記』生活文化研究會、1925 年、24 頁。
- (2) 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。
- (3) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 8.
[ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997 年、8 頁を参照]

- (4) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、219頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕
- (5) 『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、43頁。
- (6) Paul Greenhalgh ed., op. cit., p. 9. 〔前掲『デザインのモダニズム』、9頁を参照〕
- (7) 前掲『窯邊雑記』、「序」1頁。
- (8) 同『窯邊雑記』、17頁。
- (9) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、88-89頁。
- (10) 前掲『窯邊雑記』、7-8頁。
- (11) 『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、93頁。
- (12) 前掲『私の履歴書』、209頁。
- (13) 同『私の履歴書』、同頁。
- (14) 前掲『窯邊雑記』、13頁。
- (15) 富本一枝「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」『美術』第1巻第6号、1917年、28頁。
- (16) 同「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」『美術』、同頁。
- (17) 前掲『窯邊雑記』、30頁。
- (18) 同『窯邊雑記』、26頁。
- (19) 同『窯邊雑記』、30頁。
- (20) 同『窯邊雑記』、17頁。
- (21) 同『窯邊雑記』、18頁。
- (22) 同『窯邊雑記』、26頁。
- (23) 同『窯邊雑記』、27頁。
- (24) 同『窯邊雑記』、18頁。
- (25) 前掲「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」『美術』、28-29頁。
- (26) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。
- (27) 「座談会 富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号(8月号)、1961年、12頁。
- (28) 『白樺』第12巻第5号、1921年、広告欄。
- (29) 柳宗悦「富本君の陶器」『白樺』第12巻第5号、1921年、178頁。
- (30) 柳宗悦「富本君の陶器」『中央美術』第8巻第2号、1922年、92頁。
- (31) 前掲『窯邊雑記』、58-59頁。
- (32) 前掲『製陶餘録』、104頁。
- (33) 同『製陶餘録』、33頁。
- (34) 前掲『窯邊雑記』、108頁。
- (35) 前掲『製陶餘録』、37頁。
- (36) 同『製陶餘録』、129頁。
- (37) 同『製陶餘録』、165頁。
- (38) 同『窯邊雑記』、125頁。
- (39) 前掲『製陶餘録』、106頁。
- (40) 前掲『窯邊雑記』、109頁。

- (4 1) 同『窯邊雑記』、47 頁。
- (4 2) 同『窯邊雑記』、44-45 頁。
- (4 3) 同『窯邊雑記』、46 頁。
- (4 4) 同『窯邊雑記』、130 頁。
- (4 5) 富本憲吉「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』第 11 卷第 6 卷、1912 年、8 頁。
- (4 6) 前掲『製陶餘録』、36 頁。
- (4 7) Paul Greenhalgh ed., op. cit., p. 9. [前掲『デザインのモダニズム』、9 頁を参照]
- (4 8) Ibid., p. 11. [同『デザインのモダニズム』、12 頁を参照]
- (4 9) Ibid., p. 10. [同『デザインのモダニズム』、10 頁を参照]

第一五章 再び東都の荒波のなかで

- (1) 柳宗悦『『窯邊雑記』を読む』『東京朝日新聞』、1925 年 11 月 26 日、1 頁。
- (2) 岡田信一郎「土と詩の生活 富本君の『窯邊雑記』」『東京朝日新聞』、1926 年 2 月 7 日、6 頁。
- (3) 同「土と詩の生活 富本君の『窯邊雑記』」『東京朝日新聞』、同頁。
- (4) 同「土と詩の生活 富本君の『窯邊雑記』」『東京朝日新聞』、同頁。
- (5) 「座談会 富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39 号 (8 月号)、1961 年、12 頁。
- (6) 『私の履歴書』(文化人 6) 日本経済新聞社、1983 年、210 頁。[初出は、1962 年 2 月に日本経済新聞に掲載]
- (7) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940 年、132 頁。
- (8) 同『製陶餘録』、132-133 頁。
- (9) 同『製陶餘録』、133 頁。
- (10) 同『製陶餘録』、同頁。
- (11) 同『製陶餘録』、同頁。
- (12) 同『製陶餘録』、135 頁。
- (13) 柳宗悦「富本と模様」(「富本憲吉模様集」広告)『東京朝日新聞』、1927 年 2 月 5 日、1 頁。
- (14) 『国画会 八〇年の軌跡』国画会、2006 年、11 頁。
- (15) 前掲『製陶餘録』、69 頁。
- (16) 同『製陶餘録』、69-70 頁。
- (17) 同『製陶餘録』、70 頁。
- (18) 前掲『国画会 八〇年の軌跡』、11-12 頁。
- (19) 『東京朝日新聞』、1930 年 5 月 19 日、6 頁。
- (20) 『東京朝日新聞』、1933 年 4 月 29 日、9 頁。
- (21) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 314. [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、405 頁を参照]
- (22) 前掲『製陶餘録』、176 頁。

- (23) Bernard Leach, op. cit., p. 76. [前掲『東と西を超えて——自伝的回想』、71頁を参照]
- (24) 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、67頁。
- (25) 座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、12頁。
- (26) 『柳宗悦全集』(第14巻) 筑摩書房、1982年、6頁。[初出は、「工藝美術家に告ぐ」『大阪毎日新聞』(京都版附録)、1931(昭和6)年1月6日および7日の紙面に掲載]
- (27) 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、27頁。
- (28) 前掲『製陶餘録』、80-81頁。
- (29) 壽岳文章『壽岳文章書物論集成』沖積社、1989年、475-476頁。[初出は、「キリアム・モリスと柳宗悦」『工藝』50号、1935年]
- (30) 『東京朝日新聞』、1936年3月25日、11頁。
- (31) 前掲『国画会 八〇年の軌跡』、12頁。
- (32) 「文化勲章の人々(5) 富本憲吉氏 つらぬく反骨精神」『朝日新聞』、1961年10月25日、9頁。
- (33) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 24. [ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、27頁を参照]
- (34) Ibid., p. 14. [同『デザインのモダニズム』、15頁を参照]
- (35) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、214頁。
- (36) 『東京朝日新聞』、1935年5月29日、1頁。
- (37) 同『東京朝日新聞』、同頁。
- (38) 同『東京朝日新聞』、2頁。
- (39) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、212頁。
- (40) 同『私の履歴書』(文化人6)、212-213頁。
- (41) 『東京朝日新聞』、1936年6月13日、11頁。
- (42) 『東京朝日新聞』、1937年6月24日、2頁。
- (43) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三巻』ぎょうせい、1997年、959頁。
- (44) 富本憲吉「圖案力の養成」『美術』第1巻第7号、1944年8月、8頁。
- (45) 同「圖案力の養成」『美術』、同頁。
- (46) 『東京朝日新聞』、1945年3月23日、2頁。
- (47) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、222頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載]
- (48) 同『私の履歴書』、223頁。
- (49) 同『私の履歴書』、同頁。
- (50) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、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、78頁。口述されたのは、1956年9月12日。
- (51) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、223-224頁。

第一六章 量産の実践とデザイン思考の深化

(1) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、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、75-76頁。口述されたのは、1956年9月12日。

(2) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、218頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載〕

(3) 同『私の履歴書』（文化人6）、同頁。

(4) 同『私の履歴書』（文化人6）、219頁。

(5) 同『私の履歴書』（文化人6）、同頁。

(6) 同『私の履歴書』（文化人6）、同頁。

(7) 同『私の履歴書』（文化人6）、219-220頁。

(8) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、207-213頁

(9) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、220頁。

(10) 富本憲吉「陶片集（二）」『新科学的』第3巻第6号、1932年、41頁。

なお、この引用文は、次の資料にも見ることができる。富本憲吉「陶片集」、日本民藝美術館編『雑器の美』（日本民藝叢書第壹篇）、工政會出版部、1927年、78頁。この書籍の復刻版は下記のとおりである。森仁史監修『雑器の美』（叢書・近代日本のデザイン51）、ゆまに書房、2013年。

(11) 前掲『製陶餘録』、113頁。

(12) 同『製陶餘録』、114頁。

(13) 小倉遊亀『続 画室の中から』中央公論美術出版、1979年、112頁。

(14) 小倉遊亀『画室の中から』中央公論美術出版、1979年、145頁。

(15) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、214頁。

(16) 同『私の履歴書』（文化人6）、214-215頁。

(17) 前掲『製陶餘録』、64-65頁。

(18) 同『製陶餘録』、139-140頁。

(19) 同『製陶餘録』、140-141頁。

(20) 同『製陶餘録』、107頁。

(21) 同『製陶餘録』、109頁。

(22) 同『製陶餘録』、108頁。

(23) 同『製陶餘録』、134頁。

(24) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 9. [ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、9頁を参照]

(25) Ibid., p. 10. [同『デザインのモダニズム』、10-11頁を参照]

(26) Ibid., p. 10-11. [同『デザインのモダニズム』、11頁を参照]

(27) Ibid., p. 11. [同『デザインのモダニズム』、11-12頁を参照]

(28) Ibid., p. 11. [同『デザインのモダニズム』、12頁を参照]

(29) 前掲『窯邊雜記』、116頁。

(30) 同『窯邊雜記』、116-117頁。

(31) *DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 87.

(32) Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 210.

なお、翻訳書として、ル・コルビュジエ『建築をめざして』（吉阪隆正訳、SD選書21、鹿島出版会、1967年初版）がある。また、この本の巻末にある訳者による「あとがき」には、「日本では早くも一九二九年に宮崎謙三氏の訳で『建築芸術へ』として訳出されている（構成社書房刊）」（210頁）との注釈がみられ、富本憲吉がこの訳書を手にした可能性も否定できない。

一方、*DECORATIVE ART, "THE STUDIO" YEAR-BOOK* に掲載された1930年前後のル・コルビュジエによる手紙と論考に、次のようなものがある。

‘Letter to the Editors from Monsieur Le Corbusier’, *DECORATIVE ART, 1929 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 3-5.

Le Corbusier, ‘Twentieth Century Living and Twentieth Century Building’, *DECORATIVE ART, 1930 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 9-17.

(33) 蔵原惟人「富本憲吉さんのこと」『文化評論』8、1963・NO. 21、58頁。

それでも、富本の思想上の弱点はあった。あるいは、モリス思想との違いはあった。富本は、製陶の道に入る最初の段階から、多くの人びとが手にすることができるように安価な量産陶器の製作に専心し、さらにこの時期になると、ヨーロッパのモダニストに倣い、一品製作から機械生産への移行も視野に入れていた。しかし、憲吉が焼く量産陶器は、本人の意に反し、現行の政治経済の体制下にあつては、高価な焼き物と化して市場に出回り、一部の比較的裕福な人にしか手に入らないものになっていた。ここに大きな矛盾があった。一九世紀のモリスも、二〇世紀のモダニストも、共通して抱いていたのは社会改革への展望であった。近代の新しい精神に基づいた視覚制度の出現に先行して、政治や経済にかかわる社会改革が必要とされたのである。言葉を換えれば、視覚制度の刷新と社会制度の刷新はコインの表と裏の関係にあることが認識されていたといえる。富本の量産は、人びとの生活の解放へ向けての大きな力となることはなかった。むしろそれとは反対に、資本主義経済体制の懐のなかへと、やすやすと絡めとられてゆくのである。富本の苦悩はここに集約されていたものと思われる。しかしながら、社会制度の革新へ向けての大衆的運動に直接身を投げ出すことはなかった。

(34) 同「富本憲吉さんのこと」『文化評論』8、59-60頁。

(35) 『讀賣新聞』、1933年8月9日夕刊、2頁。

(36) 『讀賣新聞』、1933年8月16日夕刊、2頁。

(37) 『讀賣新聞』、1933年8月19日夕刊、2頁。

(38) Paul Greenhalgh ed., op. cit., p. 3. [同『デザインのモダニズム』、2-3頁を参照]

(39) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、214頁。

(40) 『東京朝日新聞』、1935年11月20日、5頁。

(41) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、214頁。

- (42) 同『私の履歴書』(文化人6)、215頁。
- (43) 同『私の履歴書』(文化人6)、同頁。
- (44) 同『私の履歴書』(文化人6)、215-216頁。
- (45) 同『私の履歴書』(文化人6)、216頁。
- (46) 『東京朝日新聞』、1936年10月10日(夕刊)、7頁。
- (47) 『東京朝日新聞』、1936年10月14日(夕刊)、5頁。
- (48) 前掲『製陶餘録』「序」1頁。
- (49) 辻井喬「アウラを發する才女」『彷彿月刊』2月号(通巻185号)弘隆社、2001年、2頁。
- (50) 辻本勇『富本憲吉と大和』専門図書株式会社、1972年、15頁。
- (51) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、225頁。

この引用文なかで富本憲吉は、「新匠会」の名称を用いている。「新匠美術工芸会」から「新匠会」への名称変更は、『新匠』(創刊号)の最終頁の展覧会記録によると1951年のことである。したがって、『私の履歴書』の執筆時は、この団体は「新匠会」と称していたものの、記述の内容に即して表記するならば、憲吉が京都で作陶をはじめた当時は「新匠美術工芸会」だったということになる。このことは、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)のなかの「富本憲吉自伝」においても、同様のことがいえる。なお、現在(2017年時点)は、「新匠工芸会」の名称が使用されている。

第一七章 京都での再起

- (1) 『新匠』第参号、1955年、21頁を参照。
- (2) 富本憲吉「圖案に関する工藝家の自覺と反省」『美術と工藝』第2巻第3号、1947年10月、16-17頁。
富本は、「図案権」あるいは「図案の創作権保護」について、たとえば次の一文からも読み取れるように、すでに戦前において強い関心を抱いていた。「太平洋戦争開始の年である昭和一六(一九四一)年には、五月二四日に、大日本窯業協会はなぜか大倉陶園で『陶磁器座談会』を開いた。図案の創作権保護、芸術と美術の保存、資材配給、工芸図案などの問題がテーマで、出席者は、富本憲吉、宮之原謙、小川雄平、豊田勝秋、加藤士師萌、各務鉦三、日野厚、世良延雄らである」(砂川幸雄『大倉陶園創成ものがたり』晶文社、2005年、240頁)。
- (3) 富本憲吉「工藝家と圖案権」『美術及工藝』第1巻第1号、1946年8月、8頁。
- (4) 同「工藝家と圖案権」『美術及工藝』、同頁。
- (5) 同「工藝家と圖案権」『美術及工藝』、8-9頁。
- (6) 富本憲吉「繪と詩」『馬酔木』第27巻第1号、1948年、ノンブルなし。
- (7) 『私の履歴書』(文化人6)日本経済新聞社、1983年、225頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に連載〕
- (8) 藤本能道「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』世界文化社、1980年、160頁。
- (9) 志村ふくみ「富本先生からいただいたことば」『富本憲吉陶芸作品集』美術出版社、

1974年、233頁。

- (10) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、74および519頁を参照。
- (11) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、226頁。
- (12) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、419頁。
- (13) 「會員名簿」『新匠』創刊号、1952年、6頁。
- (14) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、519頁を参照。
- (15) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、同頁。
- (16) 前掲「写真解説」、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、57頁。
- (17) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、226-227頁。
- (18) 富本壯吉「『定家かざら模様』あれこれ」『陶工・富本憲吉の世界——その人間と詩魂』富本憲吉記念館発行、1983年、62頁。
- (19) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、218頁。
- (20) 富本憲吉記念館編『富本憲吉の陶磁器模様』グラフィック社、1999年、124頁。
- (21) 前掲「富本先生からいただいたことば」『富本憲吉陶芸作品集』、229頁。
- (22) 同「富本先生からいただいたことば」『富本憲吉陶芸作品集』、同頁。
- (23) Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 204.
なお、翻訳書として、ル・コルビュジエ『建築をめざして』（吉阪隆正訳、SD選書21、鹿島出版会、1967年初版）がある。
- (24) 富本憲吉「石の美」『芸術新潮』第4巻第4号、1953年、46頁。
- (25) 同「石の美」、同頁。
- (26) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、191頁。
- (27) 富本憲吉「工藝に関する私記より（上）」『美術新報』第11巻第6号、1912年、13頁。
- (28) 前掲『私の履歴書』（文化人6）、204頁。
- (29) 同『私の履歴書』（文化人6）、同頁。
- (30) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 11-12. [ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、12-13頁を参照]
- (31) Ibid., p. 12. [同『デザインのモダニズム』、13頁を参照]
- (32) 蔵原惟人「富本憲吉さんのこと」『文化評論』8、1963 - NO. 21、58頁。
- (33) 『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、11-13頁。
- (34) 同『富本憲吉著作集』、43頁。
- (35) 同『富本憲吉著作集』、同頁。
- (36) 同『富本憲吉著作集』、30頁。
- (37) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、12頁。
- (38) 前掲「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』、161頁。
同じく富本の量産陶器について、藤本能道は、さらに次のように述懐する。模様の単純

化の重要性を指摘したあと、「信楽で自身で描かれた量産の大皿と、京都で『富泉』として作られた家庭食器ではその点よく考慮されていて、後者には力強い筆力を必要とする文様はなるべくさけて、全体としてさわやかな感じにとの配慮が見える」（同「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』、166頁）。

（39）中村精は、「富本憲吉とモリス」というエッセイのなかで、工芸の仕事に関して、かつて富本が『東京日日新聞』へ一文を寄稿していたことを、以下のように紹介している。

「氏は東京日日新聞（後に毎日新聞と改題）に執筆した『一工芸家の提言』のなかで、工芸の仕事には次の三つの方法があるとしている。（一）工芸家自身が一切の仕事を初めから終わりまでやる工法 （二）一個の見本を自分で造り上げ、それを助手なり職人に渡してその見本に最も接近した複製を造る方法 （三）器機力により全然職工の手のみで工芸家が一指もふれずに作りあげる方法」（中村精「富本憲吉とモリス」『民芸手帖』63号、1963年8月、18-19頁）。「自作の見本を八坂工芸という問屋に出して」という表現から推量すると、このとき富本は、（二）の「一個の見本を自分で造り上げ、それを助手なり職人に渡してその見本に最も接近した複製を造る方法」によって量産を試みていたものと思われる。

（40）座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、12頁。

（41）同座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、同頁。

（42）同座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、13頁。

（43）Gillian Naylor, 'Swedish Grace...or the Acceptable Face of Modernism?', in Paul Greenhalgh ed., op. cit., p. 182. [ジリアン・ネイラー「スウェディッシュ・グレイス……それはモダニズム受容の姿なのか」、同『デザインのモダニズム』、196頁を参照]

第一八章 晩年を生きる

（1）バーナード・リーチ『バーナード・リーチ日本絵日記』（柳宗悦訳／水尾比呂志補訳）講談社、2002年、263頁。

（2）富本憲吉「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』第13号、1954年、45頁。

（3）同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、48頁。

（4）同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、45頁。

（5）同「乾山の『陶工必用』について」『大和文華』、同頁。

（6）富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、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、79頁。口述されたのは、1956年9月12日。

（7）同「富本憲吉自伝」、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、80頁。

（8）富本憲吉校閲、内藤匡記「写真解説」、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、57頁。

（9）小山喜平「富本先生を偲ぶ」『陶工・富本憲吉の世界——その人間と詩魂』富本憲吉記念館発行、1983年、92頁。

（10）柳原睦夫「京都市立美術大学時代の富本先生」『現代の眼』443号、東京国立近代美術館、1991年、2頁。

- (1 1) 同「京都市立美術大学時代の富本先生」『現代の眼』、同頁。
- (1 2) 水沢澄夫、書評「富本憲吉模様選集」『三彩』第92号、1957年、16頁。
- (1 3) 『富本憲吉作陶五十年記念展』（展覧会図録／国立近代美術館資料）、1961年、ノンブルなし。
- (1 4) 同『富本憲吉作陶五十年記念展』（展覧会図録／国立近代美術館資料）、1961年、ノンブルなし。
- (1 5) 「若々しい装飾感覚」『朝日新聞』、1961年5月25日、7頁。
- (1 6) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 268. [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、347頁を参照]
- (1 7) Ibid., p. 270. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、350-361頁を参照]
- (1 8) 「川端康成氏ら六人 文化勲章の受章者きまる」『朝日新聞』、1961年10月19日、1頁を参照。
- (1 9) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、228頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載]
- (2 0) 「陛下と文化勲章受章者の午後」『朝日新聞』、1961年11月4日、15頁。
- (2 1) 大原総一郎「大原美術館 陶器館開設の日に」『民藝』第109号、1962年1月号、8-9頁。
- (2 2) Bernard Leach, op. cit., p. 274. [前掲『東と西を越えて——自伝的回想』、356頁を参照]
- (2 3) Ibid., p. 274. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、356-357頁を参照]
- (2 4) Ibid., p. 274. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、357頁を参照]
- (2 5) Ibid., p. 274. [同『東と西を越えて——自伝的回想』、356頁を参照]
- (2 6) 前掲『私の履歴書』日本経済新聞社、228-229頁。
- (2 7) 同『私の履歴書』日本経済新聞社、229頁。
- (2 8) 同『私の履歴書』日本経済新聞社、同頁。
- (2 9) 藤本能道「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』世界文化社、1980年、167頁。
- (3 0) 『生誕120年 富本憲吉展』（展覧会カタログ）朝日新聞社、2006年、210頁。
- (3 1) 富本壮吉「父、富本憲吉のこと」『現代の眼』185号、東京国立近代美術館、1970年、6頁。
- (3 2) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、12頁。
- (3 3) 『百年史 京都市立芸術大学』1981年、同頁。同じく、『朝日新聞』、1963年5月6日、7頁を参照。
- (3 4) 朝日新聞が報じた富本憲吉死亡に関する記事は、次のとおりである。『朝日新聞』、1963年6月9日（夕刊）、11頁。『朝日新聞』、1963年6月10日（夕刊）、7頁。『朝日新聞』、1963年6月14日（朝刊）、15頁。および『朝日新聞』、1963年6月14日（夕刊）、6頁。

おわりに

- (1) 『朝日新聞』、1963年6月10日(朝刊)、14頁。
- (2) 『生誕120年 富本憲吉展』(展覧会カタログ)朝日新聞社、2006年、118頁。
- (3) 藤本能道「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』世界文化社、1980年、167頁。
- (4) 同「富本憲吉先生・その人と作品」『陶芸の世界 富本憲吉』、同頁。
- (5) 座談会「富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40号、1961年9月、44頁。
- (6) Paul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 13.
[ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997年、14-15頁を参照]
- (7) 『朝日新聞』、1964年6月15日、11頁。
- (8) 同『朝日新聞』、同頁。
- (9) 「ごあいさつ」『富本憲吉展』(展覧会カタログ)浜松市美術館、1972年、ノンブルなし。
- (10) Paul Greenhalgh ed., op. cit., p. 24. [同『デザインのモダニズム』、27頁を参照]
- (11) 富本一枝「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」『美術』第1巻第6号、1917年、29頁。
- (12) 丸岡秀子『いのちと命のあいだに』筑摩書房、1984年、27-28頁。
- (13) 丸岡秀子『ひとすじの道 第三部』偕成社、1983年、121と126頁。

跋

- (1) ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』(中山修一・織田芳人訳)晶文社、1983年。[原著は、Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, 1976]
- (2) 小野二郎『ウィリアム・モリス研究』(小野二郎著作集1)晶文社、1986年、396頁。
- (3) 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。[原著は、Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986]
- (4) Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.
- (5) 小野二郎『ウィリアム・モリス研究』(小野二郎著作集1)晶文社、1986年、327頁。[初出は、『レッド・ハウス』異聞『牧神』第12号、1978年]
- (6) Jan Marsh, *William Morris & Red House*, National Trust Books, 2005, p. 115.



図1 『平民新聞』に掲載の記事「社会主義の詩人ウキリアム、モリス」。



図4 東京勸業博覧会への富本憲吉の出品作《ステールハンドグラス图案》。



図2 「平民文庫菊版五銭本」の『理想郷』の目次と原著者ウィリアム・モリスの肖像。



図5 F・レイヴァロックの《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》。



図3 新家孝正の設計による東京勸業博覧会美術館の外観。



図6 E・A・テイラーの《ステインド・ガラスの窓のためのデザイン》。



図7 E・A・テイラーのステインド・ガラスの窓のための水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》(グラスゴウ・シティー・カウンシル、博物館群所蔵)。



図8 明治41年11月16日付南薫造宛富本憲吉書簡の封筒表書き(個人所蔵)。



図9 1905年11月14日付の水木要太郎宛の富本憲吉自製絵はがき(富本憲吉記念館所蔵)。



図10 東京勸業博覧会への南薫造の出品作《花園》。

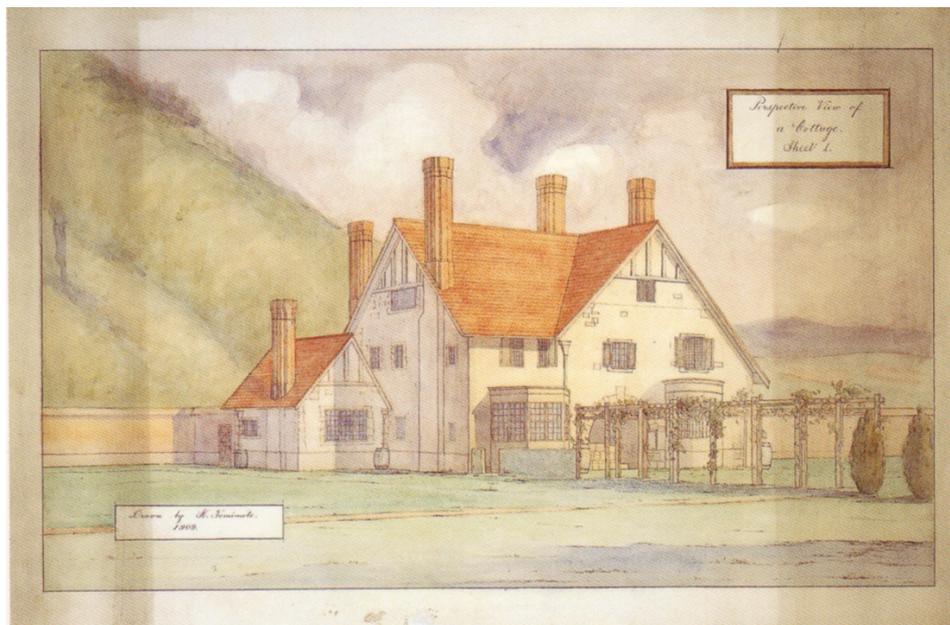


図 11 《音楽家住宅設計図案》(学生制作品 3283) の外観透視図 (東京藝術大学所蔵)。

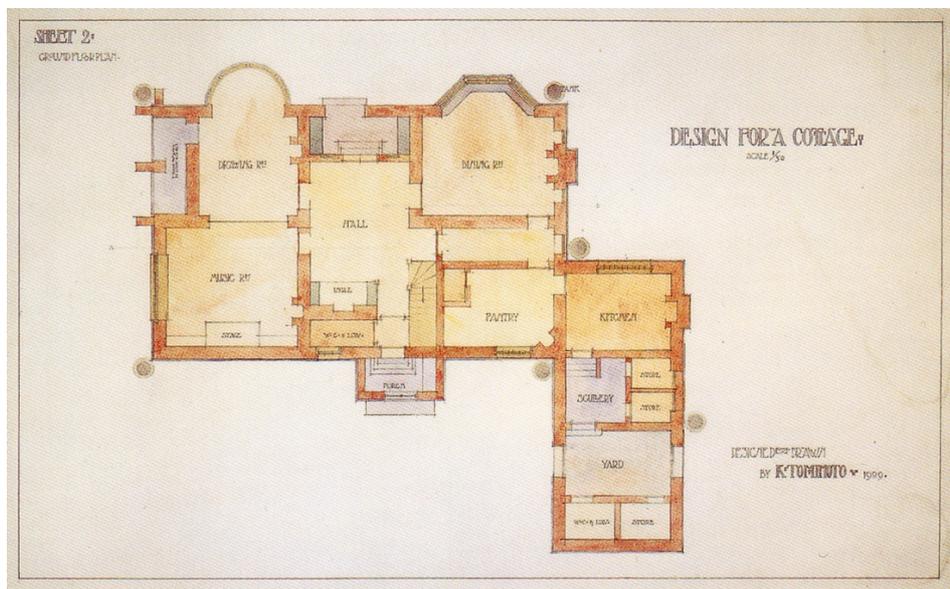


図 12 《音楽家住宅設計図案》の1階平面図 (SHEET 2) (東京藝術大学所蔵)。

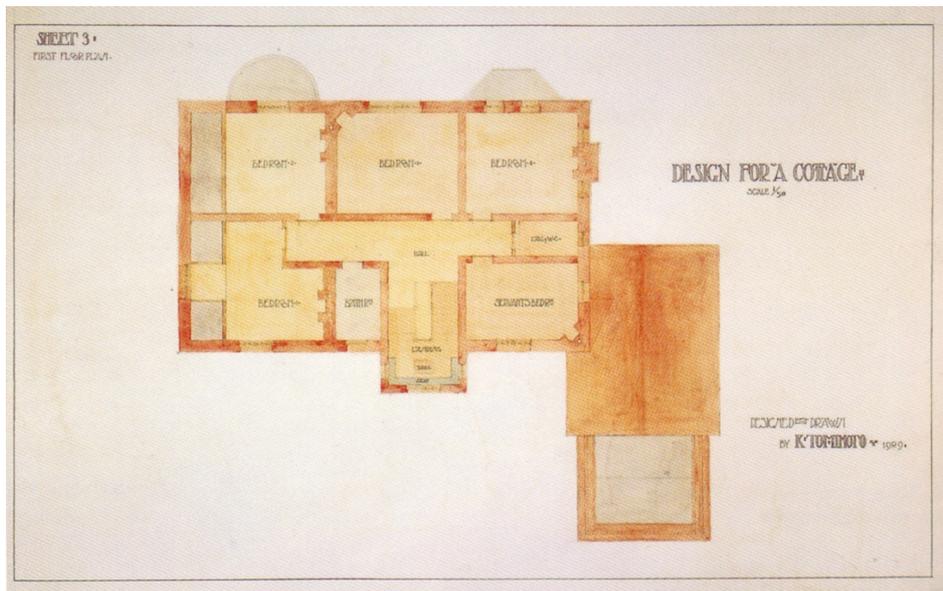


図 13 《音楽家住宅設計図案》の2階平面図 (SHEET 3) (東京藝術大学所蔵)。

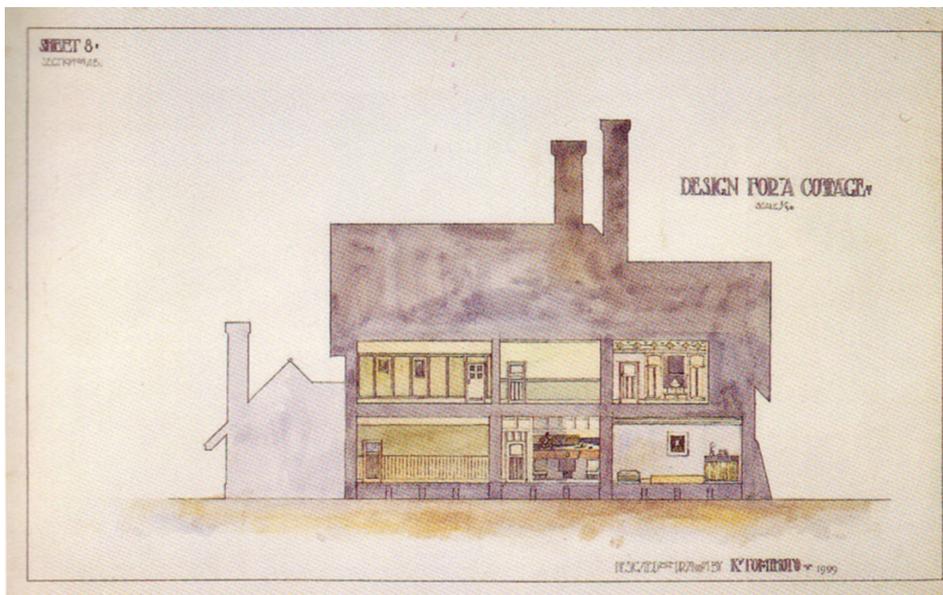


図 14 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) (東京藝術大学所蔵)。

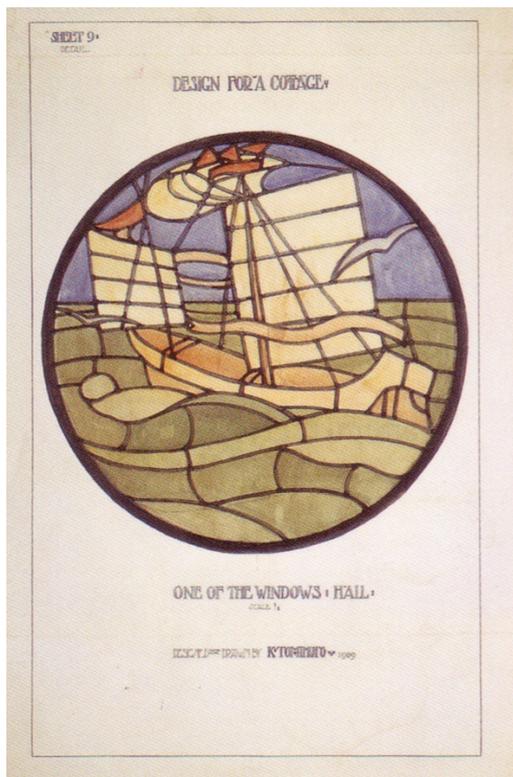


図 15 《音楽家住宅設計図案》のステインド・グラス案 (SHEET 9) (東京藝術大学所蔵)。

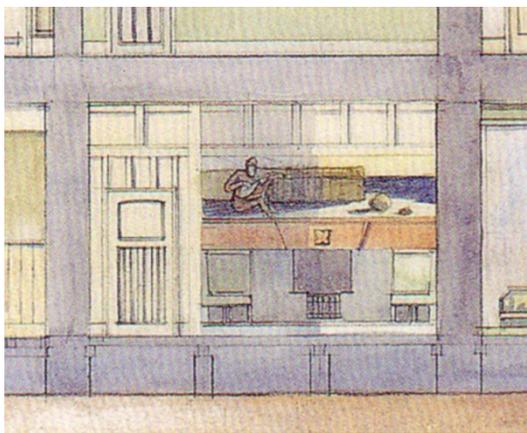


図 16 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) の部分 (東京藝術大学所蔵)。



図 17 ロンドン留学時代の富本憲吉。



図 18 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の外観 (おそらく 1907-9 年の南薫造による撮影)。

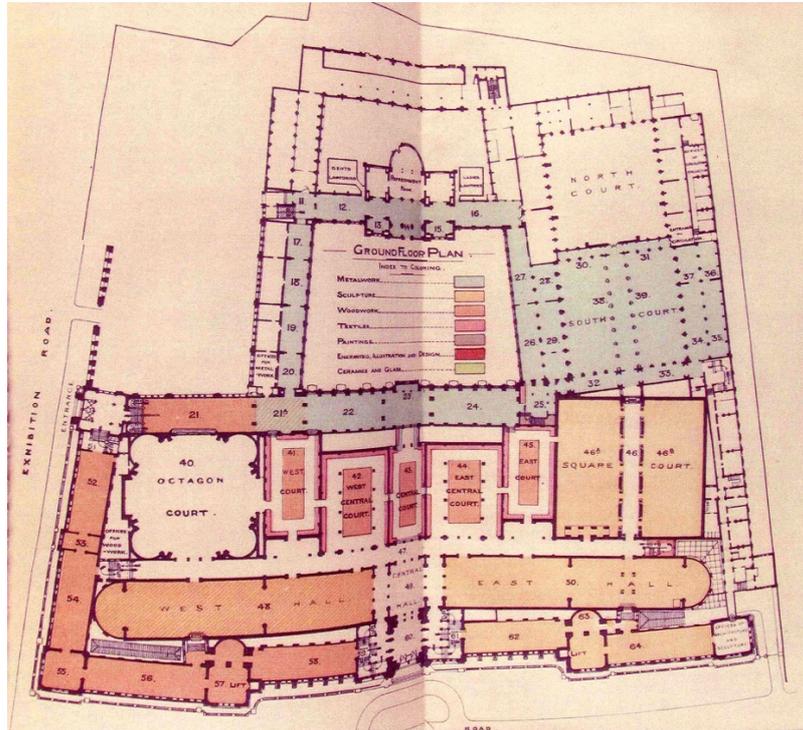


図 19 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の1階展示プラン。

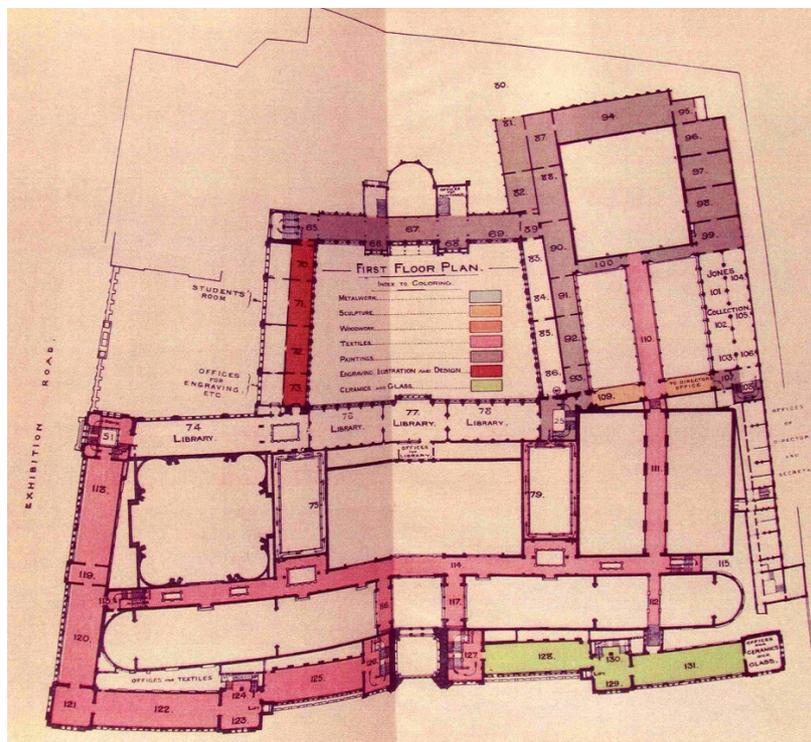


図 20 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の2階展示プラン。



図 21 41歳のウィリアム・モリス。

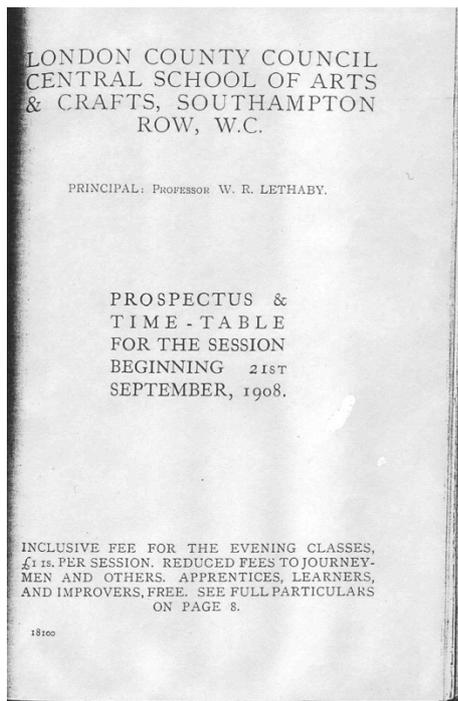


図 22 1908-9年度の中央美術・工芸学校の『概要と時間割』の表紙。

陶器		漆器		金物		刺繍		織物		その他	
1	茶碗(富本憲吉)	101	茶碗(富本憲吉)	191	茶碗(富本憲吉)	281	茶碗(富本憲吉)	371	茶碗(富本憲吉)	461	茶碗(富本憲吉)
2	茶碗(富本憲吉)	102	茶碗(富本憲吉)	192	茶碗(富本憲吉)	282	茶碗(富本憲吉)	372	茶碗(富本憲吉)	462	茶碗(富本憲吉)
3	茶碗(富本憲吉)	103	茶碗(富本憲吉)	193	茶碗(富本憲吉)	283	茶碗(富本憲吉)	373	茶碗(富本憲吉)	463	茶碗(富本憲吉)
4	茶碗(富本憲吉)	104	茶碗(富本憲吉)	194	茶碗(富本憲吉)	284	茶碗(富本憲吉)	374	茶碗(富本憲吉)	464	茶碗(富本憲吉)
5	茶碗(富本憲吉)	105	茶碗(富本憲吉)	195	茶碗(富本憲吉)	285	茶碗(富本憲吉)	375	茶碗(富本憲吉)	465	茶碗(富本憲吉)
6	茶碗(富本憲吉)	106	茶碗(富本憲吉)	196	茶碗(富本憲吉)	286	茶碗(富本憲吉)	376	茶碗(富本憲吉)	466	茶碗(富本憲吉)
7	茶碗(富本憲吉)	107	茶碗(富本憲吉)	197	茶碗(富本憲吉)	287	茶碗(富本憲吉)	377	茶碗(富本憲吉)	467	茶碗(富本憲吉)
8	茶碗(富本憲吉)	108	茶碗(富本憲吉)	198	茶碗(富本憲吉)	288	茶碗(富本憲吉)	378	茶碗(富本憲吉)	468	茶碗(富本憲吉)
9	茶碗(富本憲吉)	109	茶碗(富本憲吉)	199	茶碗(富本憲吉)	289	茶碗(富本憲吉)	379	茶碗(富本憲吉)	469	茶碗(富本憲吉)
10	茶碗(富本憲吉)	110	茶碗(富本憲吉)	200	茶碗(富本憲吉)	290	茶碗(富本憲吉)	380	茶碗(富本憲吉)	470	茶碗(富本憲吉)
11	茶碗(富本憲吉)	111	茶碗(富本憲吉)	201	茶碗(富本憲吉)	291	茶碗(富本憲吉)	381	茶碗(富本憲吉)	471	茶碗(富本憲吉)
12	茶碗(富本憲吉)	112	茶碗(富本憲吉)	202	茶碗(富本憲吉)	292	茶碗(富本憲吉)	382	茶碗(富本憲吉)	472	茶碗(富本憲吉)
13	茶碗(富本憲吉)	113	茶碗(富本憲吉)	203	茶碗(富本憲吉)	293	茶碗(富本憲吉)	383	茶碗(富本憲吉)	473	茶碗(富本憲吉)
14	茶碗(富本憲吉)	114	茶碗(富本憲吉)	204	茶碗(富本憲吉)	294	茶碗(富本憲吉)	384	茶碗(富本憲吉)	474	茶碗(富本憲吉)
15	茶碗(富本憲吉)	115	茶碗(富本憲吉)	205	茶碗(富本憲吉)	295	茶碗(富本憲吉)	385	茶碗(富本憲吉)	475	茶碗(富本憲吉)
16	茶碗(富本憲吉)	116	茶碗(富本憲吉)	206	茶碗(富本憲吉)	296	茶碗(富本憲吉)	386	茶碗(富本憲吉)	476	茶碗(富本憲吉)
17	茶碗(富本憲吉)	117	茶碗(富本憲吉)	207	茶碗(富本憲吉)	297	茶碗(富本憲吉)	387	茶碗(富本憲吉)	477	茶碗(富本憲吉)
18	茶碗(富本憲吉)	118	茶碗(富本憲吉)	208	茶碗(富本憲吉)	298	茶碗(富本憲吉)	388	茶碗(富本憲吉)	478	茶碗(富本憲吉)
19	茶碗(富本憲吉)	119	茶碗(富本憲吉)	209	茶碗(富本憲吉)	299	茶碗(富本憲吉)	389	茶碗(富本憲吉)	479	茶碗(富本憲吉)
20	茶碗(富本憲吉)	120	茶碗(富本憲吉)	210	茶碗(富本憲吉)	300	茶碗(富本憲吉)	390	茶碗(富本憲吉)	480	茶碗(富本憲吉)
21	茶碗(富本憲吉)	121	茶碗(富本憲吉)	211	茶碗(富本憲吉)	301	茶碗(富本憲吉)	391	茶碗(富本憲吉)	481	茶碗(富本憲吉)
22	茶碗(富本憲吉)	122	茶碗(富本憲吉)	212	茶碗(富本憲吉)	302	茶碗(富本憲吉)	392	茶碗(富本憲吉)	482	茶碗(富本憲吉)
23	茶碗(富本憲吉)	123	茶碗(富本憲吉)	213	茶碗(富本憲吉)	303	茶碗(富本憲吉)	393	茶碗(富本憲吉)	483	茶碗(富本憲吉)
24	茶碗(富本憲吉)	124	茶碗(富本憲吉)	214	茶碗(富本憲吉)	304	茶碗(富本憲吉)	394	茶碗(富本憲吉)	484	茶碗(富本憲吉)
25	茶碗(富本憲吉)	125	茶碗(富本憲吉)	215	茶碗(富本憲吉)	305	茶碗(富本憲吉)	395	茶碗(富本憲吉)	485	茶碗(富本憲吉)
26	茶碗(富本憲吉)	126	茶碗(富本憲吉)	216	茶碗(富本憲吉)	306	茶碗(富本憲吉)	396	茶碗(富本憲吉)	486	茶碗(富本憲吉)
27	茶碗(富本憲吉)	127	茶碗(富本憲吉)	217	茶碗(富本憲吉)	307	茶碗(富本憲吉)	397	茶碗(富本憲吉)	487	茶碗(富本憲吉)
28	茶碗(富本憲吉)	128	茶碗(富本憲吉)	218	茶碗(富本憲吉)	308	茶碗(富本憲吉)	398	茶碗(富本憲吉)	488	茶碗(富本憲吉)
29	茶碗(富本憲吉)	129	茶碗(富本憲吉)	219	茶碗(富本憲吉)	309	茶碗(富本憲吉)	399	茶碗(富本憲吉)	489	茶碗(富本憲吉)
30	茶碗(富本憲吉)	130	茶碗(富本憲吉)	220	茶碗(富本憲吉)	310	茶碗(富本憲吉)	400	茶碗(富本憲吉)	490	茶碗(富本憲吉)
31	茶碗(富本憲吉)	131	茶碗(富本憲吉)	221	茶碗(富本憲吉)	311	茶碗(富本憲吉)	401	茶碗(富本憲吉)	491	茶碗(富本憲吉)
32	茶碗(富本憲吉)	132	茶碗(富本憲吉)	222	茶碗(富本憲吉)	312	茶碗(富本憲吉)	402	茶碗(富本憲吉)	492	茶碗(富本憲吉)
33	茶碗(富本憲吉)	133	茶碗(富本憲吉)	223	茶碗(富本憲吉)	313	茶碗(富本憲吉)	403	茶碗(富本憲吉)	493	茶碗(富本憲吉)
34	茶碗(富本憲吉)	134	茶碗(富本憲吉)	224	茶碗(富本憲吉)	314	茶碗(富本憲吉)	404	茶碗(富本憲吉)	494	茶碗(富本憲吉)
35	茶碗(富本憲吉)	135	茶碗(富本憲吉)	225	茶碗(富本憲吉)	315	茶碗(富本憲吉)	405	茶碗(富本憲吉)	495	茶碗(富本憲吉)
36	茶碗(富本憲吉)	136	茶碗(富本憲吉)	226	茶碗(富本憲吉)	316	茶碗(富本憲吉)	406	茶碗(富本憲吉)	496	茶碗(富本憲吉)
37	茶碗(富本憲吉)	137	茶碗(富本憲吉)	227	茶碗(富本憲吉)	317	茶碗(富本憲吉)	407	茶碗(富本憲吉)	497	茶碗(富本憲吉)
38	茶碗(富本憲吉)	138	茶碗(富本憲吉)	228	茶碗(富本憲吉)	318	茶碗(富本憲吉)	408	茶碗(富本憲吉)	498	茶碗(富本憲吉)
39	茶碗(富本憲吉)	139	茶碗(富本憲吉)	229	茶碗(富本憲吉)	319	茶碗(富本憲吉)	409	茶碗(富本憲吉)	499	茶碗(富本憲吉)
40	茶碗(富本憲吉)	140	茶碗(富本憲吉)	230	茶碗(富本憲吉)	320	茶碗(富本憲吉)	410	茶碗(富本憲吉)	500	茶碗(富本憲吉)

図 23 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 (富本憲吉記念館所蔵)。

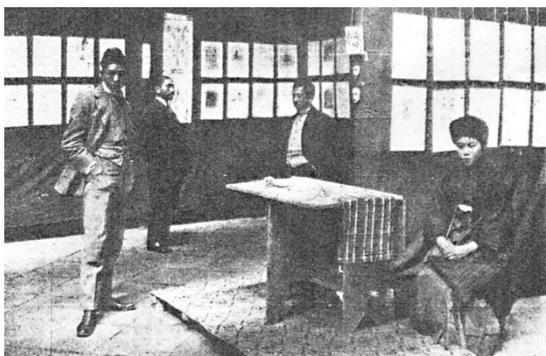


図24 『美術新報』主催の第3回美術展覧会における第3部陳列室前の富本憲吉。



図25 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》。

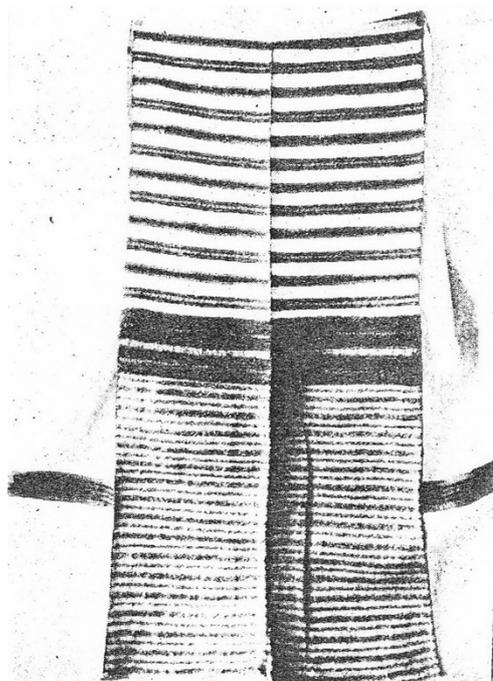


図26 台湾人（蕃人）の晴れ着。

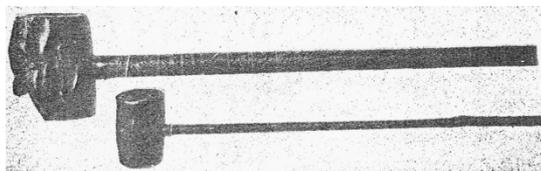


図27 台湾人（蕃人）が製作した木製のパイプ2点。

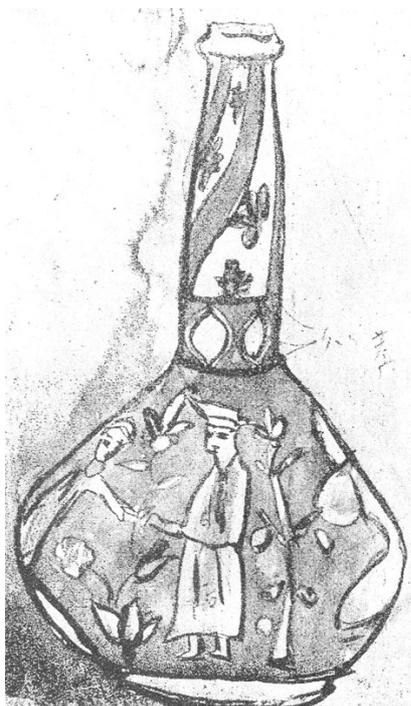


図28 19世紀ペルシャの花瓶（富本憲吉）。

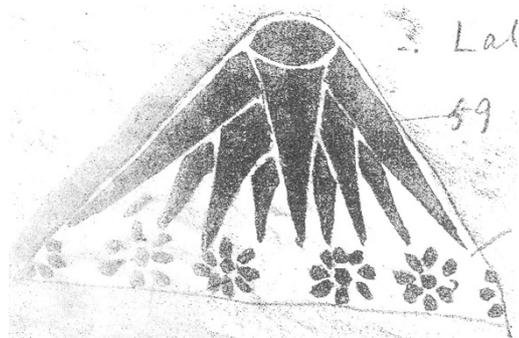


図29 古代エジプトの頸飾りの一部（富本憲吉）。

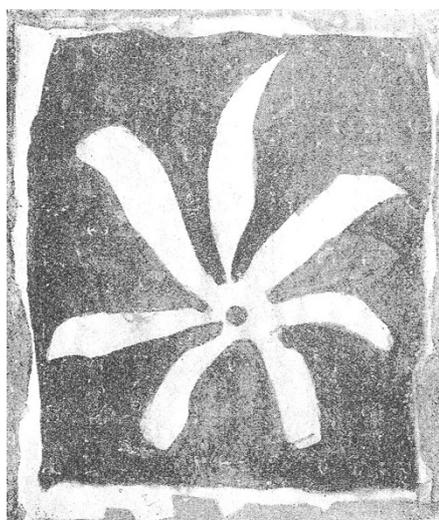


図 30 11、13 世紀インドの彩瓦（富本憲吉）。

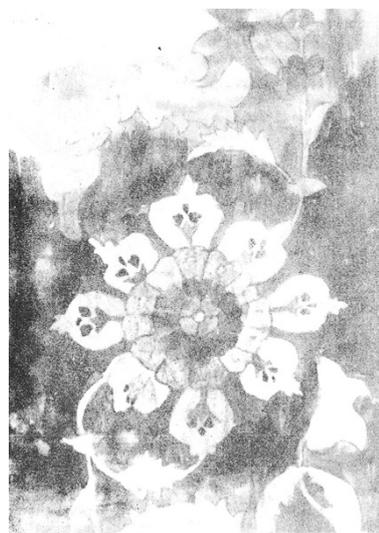


図 31 16、17 世紀ペルシヤの敷物の一部（富本憲吉）。

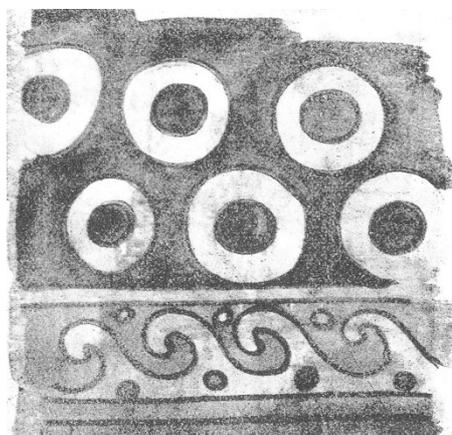


図 32 古代ペルーの染めた木綿（富本憲吉）。

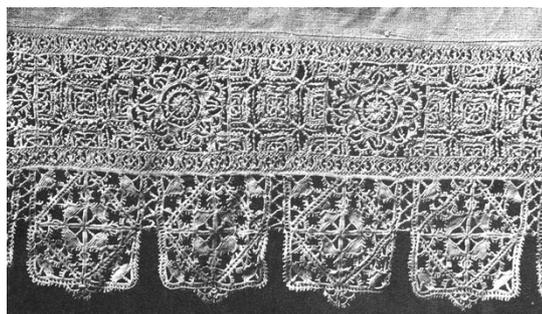


図 33 ダルマチア人農民のレース。



図 34 スロヴェニア人のヘッドスカーフ。



図 35 ダルマチア人の銀の首飾り。



図 36 オーストリア北部とボヘミヤの農家具具。

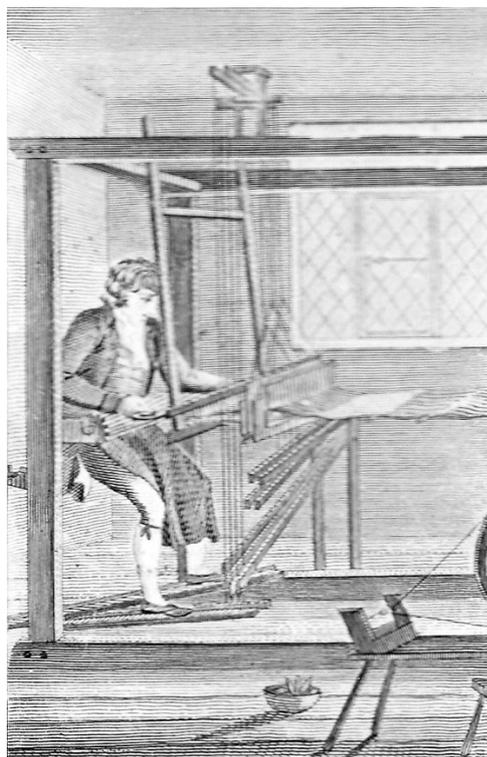


図 38 19世紀はじめころの英国の織物職人。



図 37 19世紀はじめころの英国の製本職人。



図 39 19世紀はじめころの英国の更紗職人。



図 40 19世紀はじめころの英国の真鍮細工職人。



図 42 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』の表紙。



図 41 19世紀はじめころの英国の家具職人。

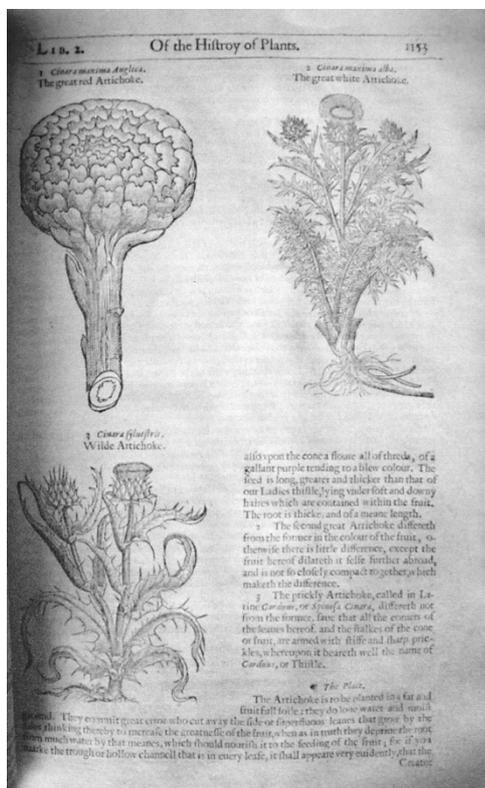


図 43 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』のアーティチョークの項目からの一頁。

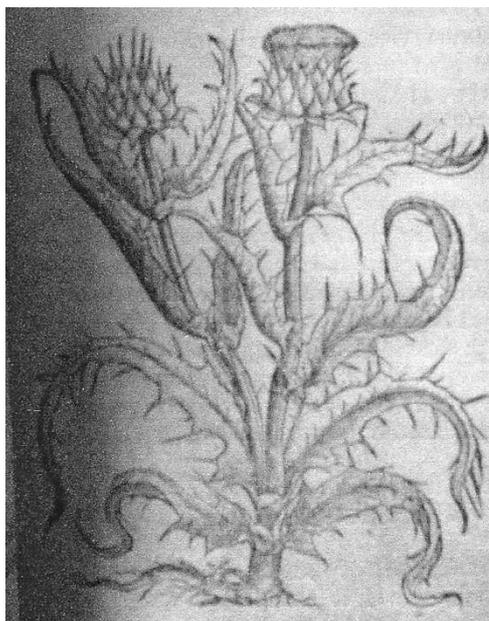


図44 【図43】のなかのアーティチョークの拡大図。



図45 《アーティチョーク》のためのデザイン（ウィリアム・モリス）。



図46 富本憲吉の《梅鶯模様菓子鉢》。



図47 『番紅花』の第1号と第2号の表紙絵。富本憲吉作。



図48 『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 49 壺（リンドウ） 富本憲吉作。

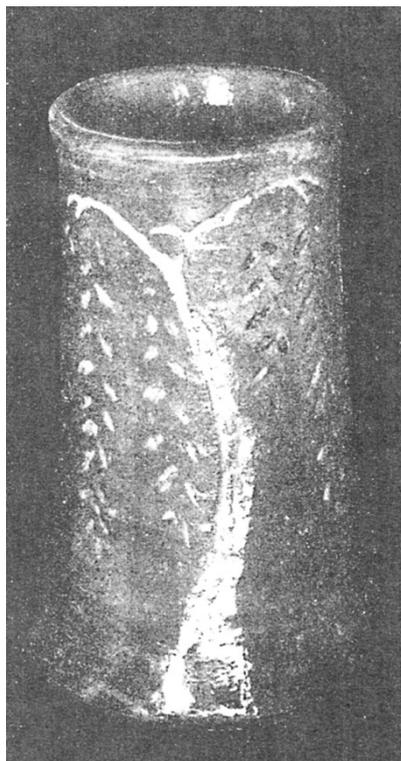


図 51 筆筒（柳） 富本憲吉作。



図 50 徳利（涅槃之民） 富本憲吉作。



図 52 『卓上』第1号の表紙。富本憲吉作。



図 53 美術店田中屋の店内。



図 56 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」。

富本憲吉氏圖案事務所

京 橋 區 川 町 一 十 番 地
 美 術 店 田 中 屋 内

電 話 新 橋 三 六 七 五 番

<p>別項餘録欄内にも書いておきました通り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。</p> <p>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。</p>	<ul style="list-style-type: none"> ■ 印刷物 (書籍装釘、廣告圖案等) ■ 室内裝飾 (壁紙、家具圖案等) ■ 陶 器 ■ 金 工 ■ 雜 工 ■ 漆 工 ■ 織 物 ■ 刺 繍 ■ 繪 画 ■ 其他各種圖案
--	--

図 54 『卓上』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。

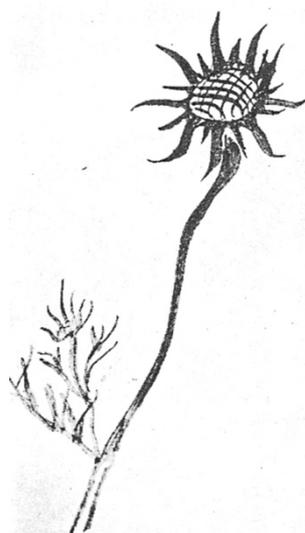


図 57 鹿沢温泉で富本憲吉が写生したと思われる「松蟲草」。

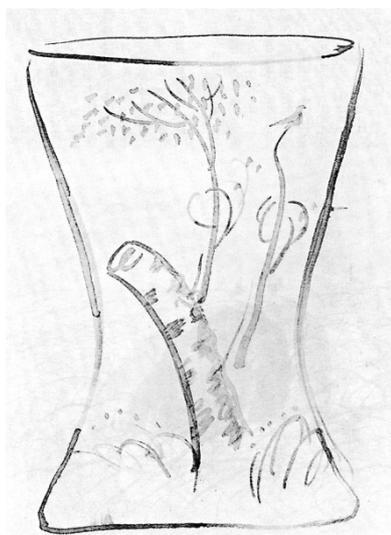


図 55 鹿沢温泉で富本憲吉が写生をもとに考案したと思われる陶器図案「カツクーと白樺」。



図 58 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」。

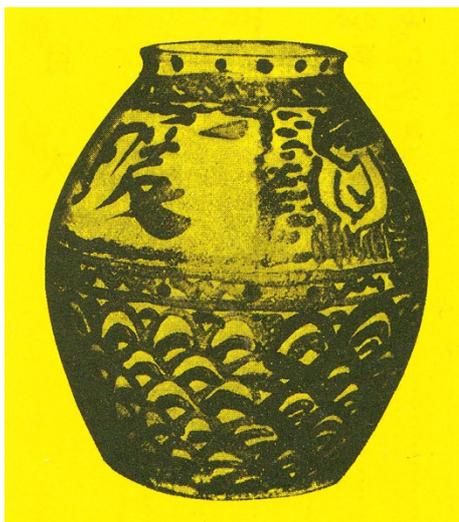


図 59 『番紅花』の第2号の扉絵《温暖》。富本憲吉作。



図 61 『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 60 『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 62 日比谷大神宮で結婚式を挙げたところの憲吉と一枝。

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
 挿書十葉 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帙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 63 『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。

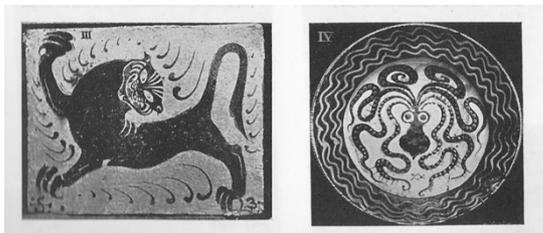


図 64 バーナード・リーチのデザインと製作による作例2点。左が大判のスリッウェアのタイルで、右がイギリス様式のスリッウェアの大皿。

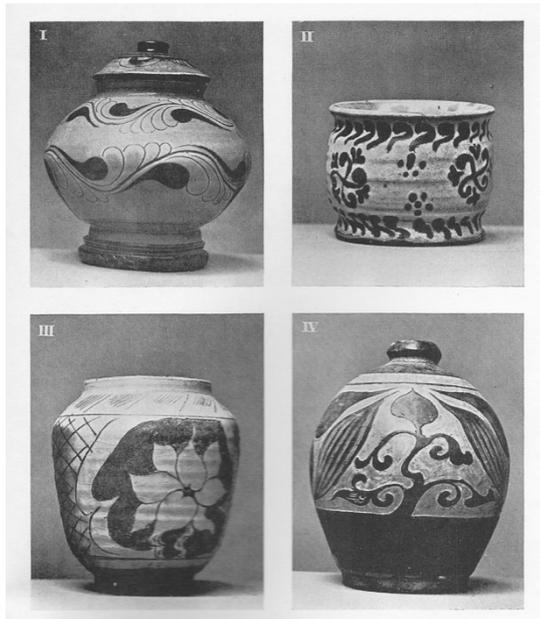


図 65 バーナード・リーチのデザインと製作による作例4点。左下はスリッウェアの壺。

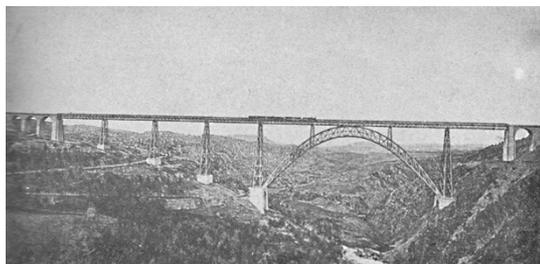


図 66 ガラビ橋。技術者のエッフェルによるデザイン。

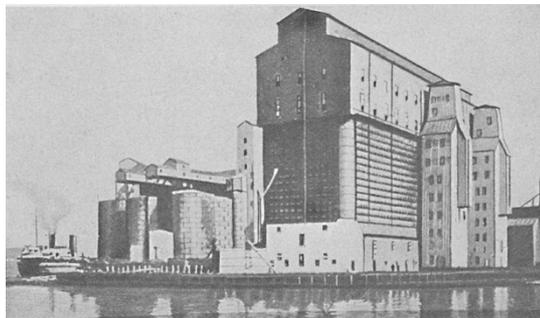


図 67 アメリカの穀物貯蔵庫と揚穀機。

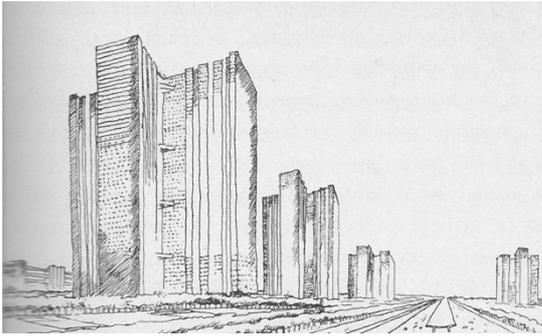


図 68 高層タワーの都市。ル・コルビュジエ、1923年。

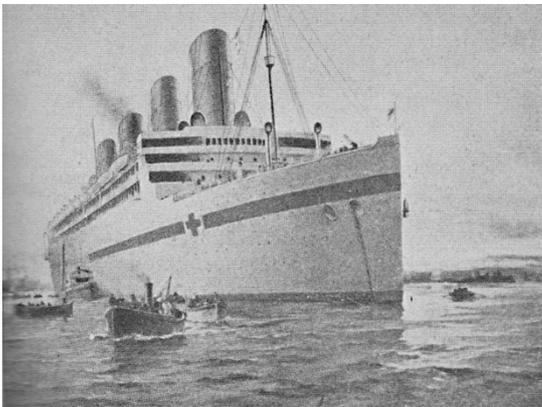


図 69 キュナード航路の「エクイテイニア」。



図 70 スパド 33 ブレリオ。旅客機。エルブモンによるデザイン。

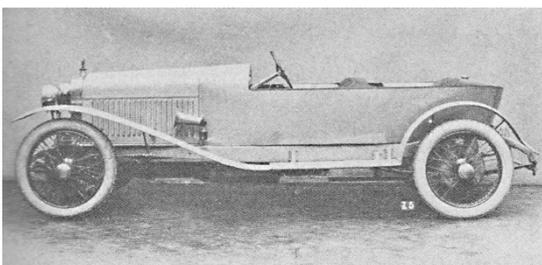


図 71 ドゥラーージュ、「グラン・スポーツ」、1921年。

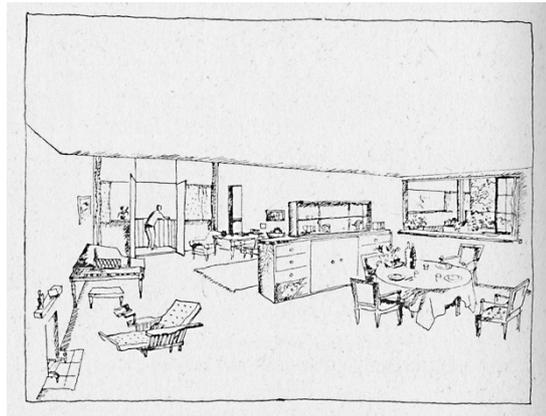


図 72 高層住宅の食堂の眺め(右側の窓を通して空中庭園がみられる)。

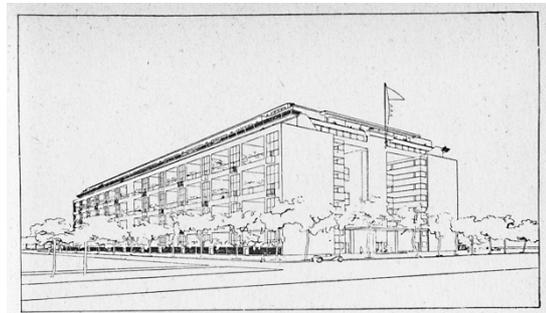


図 73 高層住宅。一棟の外観。

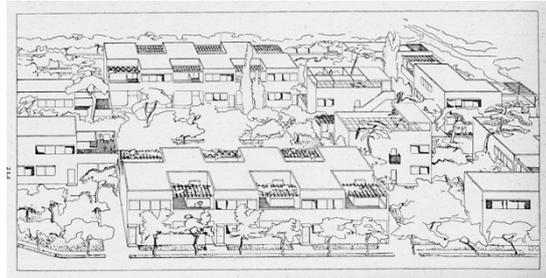


図 74 ボルドーのペサック、1924年。最新の住居。

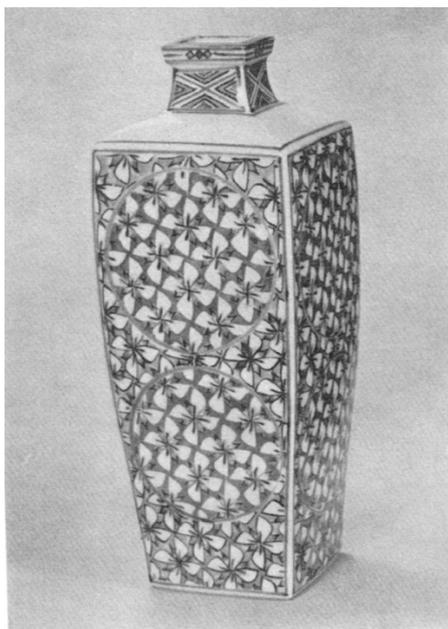


図 75 テイカカズラ模様の《色絵更紗文角瓶》。

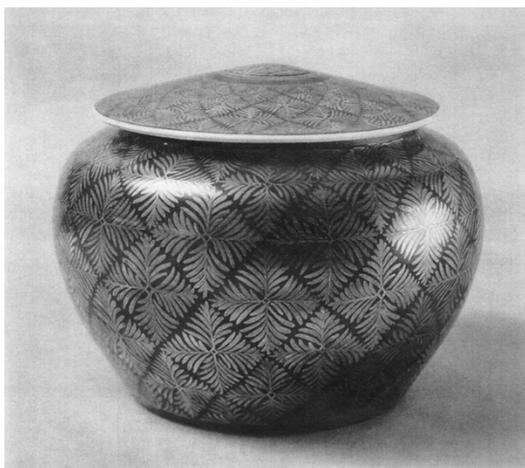


図 76 羊歯模様の《赤地金銀彩飾壺》。

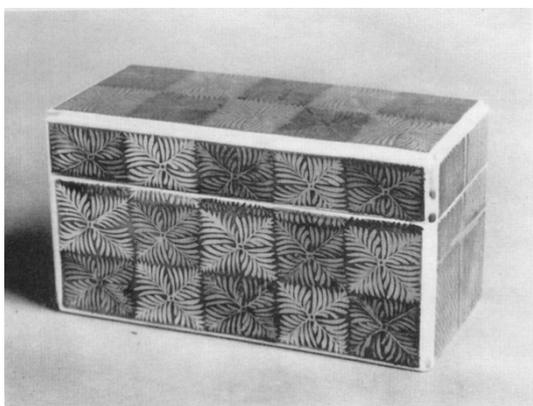


図 77 《色絵金銀彩羊歯文小箱》。

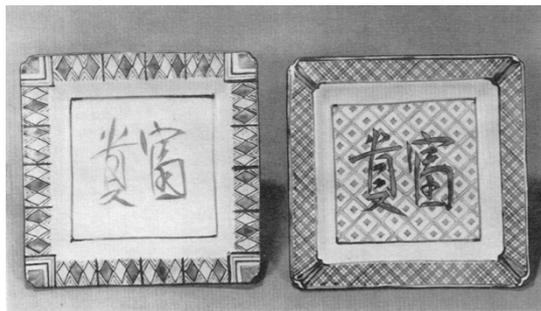


図 78 「富貴」文字模様の《染付色絵角皿》。



図 79 パルテノン。紀元前 447—434 年。

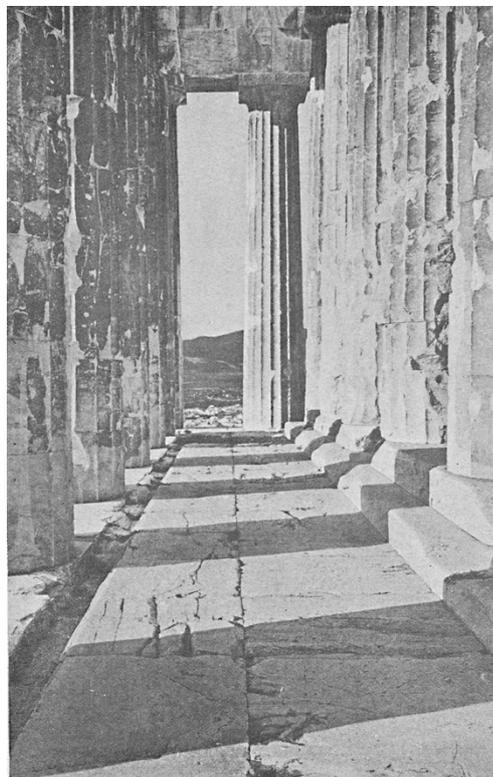


図 80 パルテノン——造形のシステム。



図 81 パルテノン——ここに感情を呼び起こす何かがある。私たちは、機械的なるものの不動の世界にいる。



図 82 石畳の事例。富本憲吉撮影。

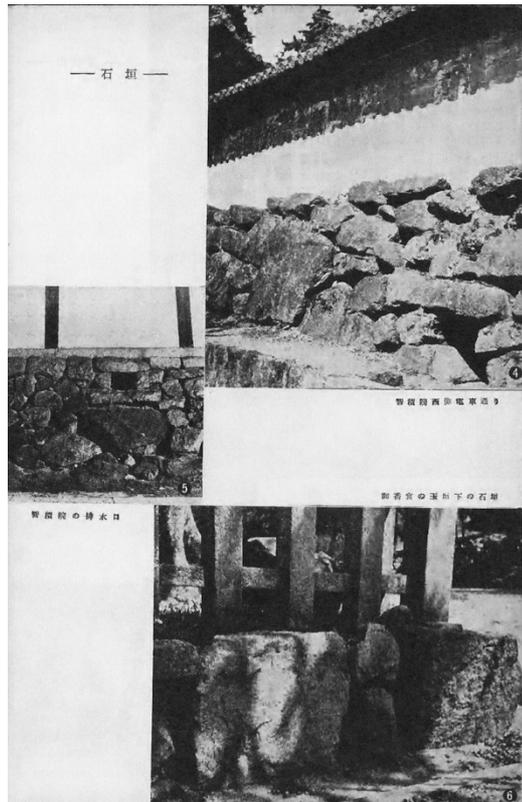


図 83 石垣の事例。富本憲吉撮影。



図 84 石垣の事例。富本憲吉撮影。

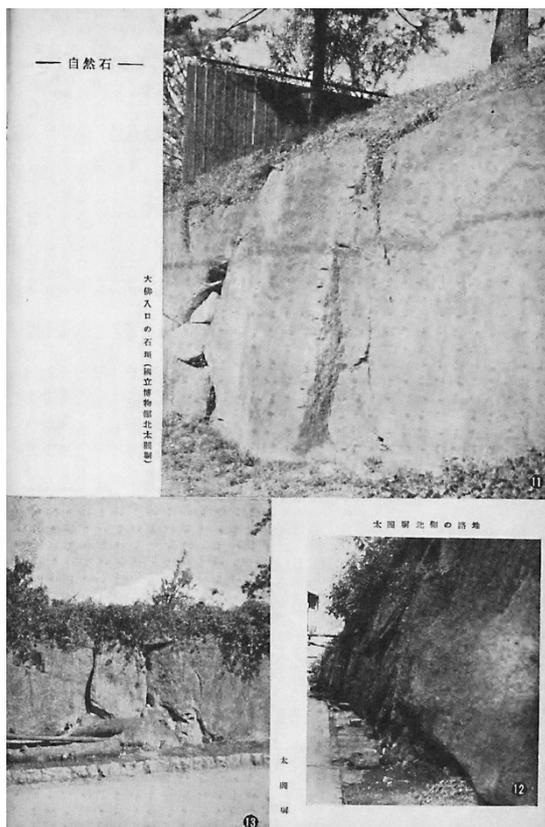


図 85 自然石の事例。富本憲吉撮影。

図版出典

- 【図1】『平民新聞』第4号、1903（明治36）年12月6日。（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、33頁。）
- 【図2】キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。
- 【図3】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の口絵。
- 【図4】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「圖案之部」、77頁。
- 【図5】*The Studio*, Vol. 33, No. 140, November, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 151.
- 【図6】*The Studio*, Vol. 33, No. 141, December, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 223.
- 【図7】グラスゴウ・シティー・カウンシル（博物館群）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】富本憲吉記念館のご好意により複製。
- 【図10】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「西洋畫之部」、71頁。
- 【図11】—【図16】東京藝術大学大学美術館のご好意により複製。
- 【図17】『私の履歴書』（文化人6）日本經濟新聞社、1983年、199頁。
- 【図18】『美術』第1巻第9号、1917年、332頁。
- 【図19】‘Victoria and Albert Museum: Plans Showing Scheme of Arrangement of the Collections’, *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty’s Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909.
- 【図20】‘Victoria and Albert Museum: Plans Showing Scheme of Arrangement of the Collections’, *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty’s Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909.
- 【図21】J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, p. 304.
- 【図22】London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908.
- 【図23】富本憲吉記念館のご好意により複製。
- 【図24】『美術新報』第11巻第6号、1912年、199頁。
- 【図25】『美術新報』第12巻第1号、1912年、中絵。
- 【図26】『美術新報』第12巻第2号、1912年、21頁。
- 【図27】『美術新報』第12巻第2号、1912年、20頁。
- 【図28】『美術新報』第11巻第6号、1912年、10頁。
- 【図29】『美術新報』第11巻第6号、1912年、9頁。
- 【図30】『美術新報』第11巻第6号、1912年、9頁。
- 【図31】『美術新報』第11巻第6号、1912年、12頁。
- 【図32】『美術新報』第11巻第6号、1912年、11頁。
- 【図33】*The Studio*, Vol. 36, No. 153, December, 1905, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997,

p. 209.

【図34】 *The Studio*, Vol. 38, No. 160, July, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 112.

【図35】 *The Studio*, Vol. 38, No. 162, September, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 334.

【図36】 *The Studio*, Vol. 39, No. 165, December, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 224.

【図37】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts, Part III*, Tabart, London, 1807, The Bookbinder.

【図38】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts, Part III*, Tabart, London, 1807, The Weaver.

【図39】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts, Part III*, Tabart, London, 1807, The Callico-Printer.

【図40】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts, Part III*, Tabart, London, 1807, The Brazier.

【図41】 *The Book of Trades, or Library of the Useful Arts, Part III*, Tabart, London, 1807, The Cabinet-maker.

【図42】 John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, enlarged and amended by Thomas Johnson, Adam Islip, Joice Norton and Richard Whitakers, London, 1633, front page.

【図43】 *Ibid.*, p. 1153.

【図44】 *Ibid.*

【図45】 Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, p. 18.

【図46】『美術新報』第12巻第6号、1913年、42頁。

【図47】『番紅花』第1巻第1号、1914年。

【図48】『番紅花』第1巻第1号、1914年。

【図49】『美術新報』第13巻第6号、1914年、40頁。

【図50】『美術新報』第13巻第6号、1914年、41頁。

【図51】『美術新報』第13巻第6号、1914年、41頁。

【図52】『卓上』第1号、1914年4月20日。

【図53】『卓上』第6号、1915年5月28日。

【図54】『卓上』第3号、1914年8月25日。

【図55】『美術新報』第13巻第12号、1914年、ノンブルなし。

【図56】『美術新報』第13巻第12号、1914年、7頁。

【図57】『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

【図58】『美術新報』第13巻第12号、1914年、8頁。

【図59】『番紅花』第1巻第2号、1914年。

【図60】『番紅花』第1巻第3号、1914年。

【図61】『番紅花』第1巻第3号、1914年。

【図6 2】『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、ノンブルなし。

【図6 3】『卓上』第6号、1915年5月28日。

【図6 4】*DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 125.

【図6 5】*DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 129.

【図6 6】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 15.

【図6 7】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 30.

【図6 8】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 55.

【図6 9】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 87.

【図7 0】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 105.

【図7 1】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 125.

【図7 2】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 230.

【図7 3】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 231.

【図7 4】Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 234.

【図7 5】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、55頁。

【図7 6】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、3頁。

【図7 7】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、12頁。

【図7 8】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

規、1969年、63頁。

【図79】 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 125.

【図80】 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 194.

【図81】 Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 195.

【図82】 富本憲吉「石の美」『芸術新潮』第4巻第4号、1953年、47頁。

【図83】 富本憲吉「石の美」『芸術新潮』第4巻第4号、1953年、48頁。

【図84】 富本憲吉「石の美」『芸術新潮』第4巻第4号、1953年、49頁。

【図85】 富本憲吉「石の美」『芸術新潮』第4巻第4号、1953年、50頁。

索引

ア行

朝倉文夫 145

『アーサー王の死』 *Le Morte d'Arthur* 34

『朝日新聞』(→『東京朝日新聞』) 172, 178-180

アジア・太平洋戦争 122, 142, 157, 164

アシュビー、C・R Ashbee, C. R. 35, 37, 38, 41, 73

手工芸ギルド・学校 Guild and School of Handicraft 35, 37, 41, 73

「新しい女」(「新しがる女」を含む) 112, 114, 116-119

アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts 35, 37, 43, 78, 98, 106, 184

アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement 35, 36, 38, 41, 73, 133, 184

アーツ・アンド・クラフツ展覧会 Arts and Crafts Exhibition 41

アーノルド、マシュー Arnold, Matthew 28

有島生馬 144

アール・ヌーヴォー Art Nouveau 17, 19, 78

アルバート公 Prince Albert 34

安重根 54

石井柏亭 38, 86, 91, 144, 169

石垣綾子(旧姓田中) 122

石田寿枝 160, 177

石野龍山 161

石橋和訓 24

板谷波山 172

伊藤博文 54

稲垣稔次郎 158

イプセン Ibsen 55

今井邦子 173

今泉篤男 4, 6

今村荒男 173

岩村透 24, 47, 48, 55-57, 61, 78, 79

「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」 61

『美術と社会』 61

ヴァランス、エイマ Vallance, Aymer 21, 22, 30, 31, 55-59, 73, 74, 77, 103, 185, 186

『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* 21-23, 30, 31, 55-58, 60, 73, 74, 77, 103, 161, 185

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館(正式名は、国立美術・デザイン博物館) Victoria and Albert Museum (V&A) (→サウス・ケンジントン博物館、製造品博物館および装

- 飾美術博物館) 11, 12, 33-35, 38-40, 42, 58, 63, 69, 70, 75, 76, 79, 82, 86, 88, 89, 97,
132, 151, 175, 176
- ヴィクトリア女王 Queen Victoria 34, 35
- ヴ井ナス (ヴィナス) 倶楽部 96-98, 101, 102
- 工藝試作品展覧會 96, 98, 102
- ウィリアム・モリス・ギャラリー William Morris Gallery 12
- ウィリアム・モリス協会 William Morris Society 12, 184, 185
- ウィルスン、ヘンリー Wilson, Henry 42
- 『銀細工とジュエリー』 *Silverwork and Jewellery* 42
- 上田敏 13
- 上野伊三郎 166, 178
- 上野リチ 178
- ウェブ、アストン Webb, Aston 35
- ウェブ、フィリップ Webb, Philip 11, 34, 35, 57, 80
- ウォール、クリストファー・W Whall, Christopher W. 42
- 『ステインド・グラス製作』 *Stained Glass Work* 42
- 梅原龍三郎 137, 138, 142-145
- 『越後タイムス』 138
- 王立美術大学 (→中央美術訓練学校およびデザイン師範学校) Royal College of Art (RCA)
34, 185
- 王立美術ニードルワーク学校 (現在の王立ニードルワーク学校) Royal School of Art
Needlework (now Royal School of Needlework) 17
- 大阪芸術大学 170
- 大阪府立成人病センター 178
- 大石誠之助 25, 121
- 大沢三之助 24, 33, 128
- 「技術家として立派な人格」 128
- 大西源太郎 8
- 大原総一郎 172, 173
- 「大原美術館 陶器館開設の日に」 173
- 大原美術館 173
- 岡倉覚三 17
- 小笠原貞 100
- 尾形乾山 (初代) 38-40, 86, 94, 149, 165, 169, 174-176, 178
- 『陶工必用』 38, 39, 165, 169, 175, 176, 178
- 尾形乾山 (六代) (浦野乾哉) 38, 39, 85-87, 90, 169, 174, 175
- 尾形奈美 (六代乾山の娘) 174
- 岡田三郎助 78, 91, 127
- 「即興的なものが多かった」 127
- 岡田信一郎 5, 6, 25, 135

- 「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」 5, 135
- 岡本隆寛 24
- 沖野岩三郎 133
- 『宿命』 133
- 奥村博（平塚らいてうの夫、のちに博史に改名） 99, 114, 115
- 小倉遊亀 149
- 小合友之助 158, 178
- 尾竹うた（尾竹一枝の母） 112
- 尾竹越堂（本名熊太郎、尾竹一枝の父） 111, 112
- 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） 52, 53,
66, 98-100, 103, 105, 107-115, 118
- 「紅し紅し」 110
- 「アダムとイヴ」（『青鞥』の表紙絵） 99
- 「いたづらな雨」 109
- 「悲しきうたひ手」 109
- 「五月の雨」 108
- 「五色の酒」 99
- 『番紅花』 100, 101, 108, 109, 110
- 「自分の生活」 100
- 「太陽と壺」（『青鞥』の表紙絵） 99
- 「薄暮の時」 110
- 《弹琴》（第7回文展への出品作品） 100
- 《陶器》（第12回巽画会展覧会への出品作品） 99
- 「同性の恋」（あるいは「らいてうとの恋」） 99
- 「人形買ふまでの戀」 110
- 《枇杷の實》（第13回巽画会展覧会への出品作品） 99, 100
- 「吉原登楼」（あるいは「吉原遊興」） 99
- 「夜の葡萄樹の蔭に」 100
- 「私の命」 100, 109
- 尾竹竹坡（本名染吉、尾竹越堂の弟） 100
- 小野二郎 184-186
- 「アール・ヌーヴォーのイギリス起源という問題」 184
- 『装飾芸術』 184, 186
- 「『レッド・ハウス』異聞——フィリップ・ウェブとモリス」 186

カ行

- 賀川豊彦 121, 122
- 片山潜 122
- 金尾音美 178
- 金子喜一 49

- カーペンター、エドワード Carpenter, Edward 37
神近市子 100, 109, 110
河井寛次郎 136, 138, 139, 173, 179, 180
 「陶器の所産心」 138
川合玉堂 144
河井隆三 158
川口伊慎 9
川端康成 172
川端彌之助 178
川村多實二 178
カンスタブル Constable 39
関東大震災 138
管野スガ（幸徳秋水の妻） 55
菊池契月 144
北出塔次郎 147, 156, 158
機能主義 functionalism 6
木下杢太郎（本名太田正雄） 133
 『和泉屋染物店』 133
キャリントン、ノエル Carrington, Noel 184
 『英国のインダストリアル・デザイン』（訳書題同左） *Industrial Design in Britain*
 184
キュビズム Cubism 164
京都市立芸術大学（現在の京都市立芸術大学） 170
 『百年史 京都市立芸術大学』 160, 166
京都市立美術大学（現在の京都市立芸術大学） 160, 167, 177-179, 182
 『京都日日新聞』 156
清宮彬 52
ギル、エリック Gill, Eric 37, 73
近代運動（近代運動史を含む）（→モダニズム）Modern Movement 5, 6, 41, 106, 124, 133,
 134, 142, 151, 155, 164, 168, 179, 181, 184
倉敷民芸館 173
グラスゴウ国際博覧会（1901年）Glasgow International Exhibition, 1901 18
グラスゴウ・シティー・カウンスル（博物館群）Glasgow City Council (Museums) 18
グラスゴウ美術学校 Glasgow School of Art 18
藏原惟人 122, 154, 164
 「富本憲吉さんのこと」 154
グリーンハルジュ、ポール Greenhalgh, Paul 5, 6, 124, 125, 133, 142, 151, 155, 164,
 179, 183
 『デザインのモダニズム』（編著） *Modernism in Design* 5, 124, 133, 142, 151, 155,
 179, 181

- クレイン、ウォルター Crane, Walter 36
 《三つの道》 *The Three Paths* 36
- 黒田清輝 24
- 黒田重太郎 166, 178
- 黒田鵬心 101
- グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter 5, 155, 181
- クロポトキン Kropotkin 49, 55
- 芸術労働者ギルド Art Workers' Guild 37
 『景德鎮陶録』 161
 『藝美』 73, 105, 106
 『ケルズの書』 *The Book of Kells* 19
 『工藝』 141
- 古宇田実 46, 58, 85
 〈吾楽殿〉 46, 52, 56, 78, 85, 88
- 幸徳秋水（本名伝次郎） 13, 55
- 神戸大学 184
- コウル、ヘンリー Cole, Henry 34-36, 80
- 国画会（前身は国画創作協会） 137, 138, 141, 143, 146, 148, 154
 『国画会 八〇年の軌跡』 137, 138, 141
 国展 138, 172
- 国際様式 international style 5, 6, 151, 152, 155
 『國民之友』 13
- 古建築物保護協会 Society for the Protection of Ancient Buildings 12, 23, 77, 161
- ゴシック・リヴァイヴァル（ゴシック・リヴァイヴァリストを含む） Gothic Revival 36,
 57
- 兒島喜久雄 57
- 小杉未醒 56, 66
 《豆の秋》 66
- 小林哥津（小林清親の娘） 100, 109
- 小林多喜二 154
- 小林徳三郎 108
- 小宮豊隆 106, 107
 「圖案の藝術化」 107
- コムトン＝リキット、アーサー Compton-Rickett, Arthur 61
 『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革者』 *William Morris, Poet,
 Craftsman, Social Reformer: A Study in Personality* 61
- 小室翠雲 144
- 米騒動 122, 123
- 小山喜平 170
- 近藤雄三（悠三） 160

サ行

- 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、製造品博物館および装飾美術博物館）*South Kensington Museum* 11, 33-35, 38-40, 76, 80, 81, 132
 〈グリーン・ダイニング・ルーム〉 *Green Dining Room* 11, 35
坂井犀水（本名義三、雅号は雪堂） 78, 79, 88, 101, 104, 115
堺利彦（雅号は枯川生）（→『平民新聞』） 13, 14, 31, 60, 61, 121, 175
 「理想郷」（抄訳）（→モリス『理想郷』） 10, 14, 31, 59, 60, 61, 175
榊原紫峰 166, 178
 『ザ・ステューディオ』 *Studio, The* 16, 17, 19-22, 30, 70, 93
 『装飾美術——ザ・ステューディオ年報（1926年）』 *DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK* 152
 『ザ・タイムズ』 *Times, The* 27-29
 『ザ・デイリー・ニューズ』 *Daily News, The* 27
 『雑器の美』（民藝叢書第壹篇） 138, 149
佐藤碧坐 129
 「富本君のポートレー」 129
 『三彩』 171
ジェラード、ジョン *Gerard, John* 80
 『草本誌つまり植物の概略史』 *The Herball or Generall Historie of Plantes* 80, 81, 82
シェリー、パーシー・B *Shelley, Percy B.* 36
志賀直哉 85, 170
資生堂 166
品川力（→牧野和春） 12
澁江保 12
 『英國文學史全』 12
島崎勉 184
嶋中雄作 10, 23
嶋中（島中）雄三 9, 10
清水澄 142, 146
ジムスン、アーネスト *Jimson, Ernest* 37, 73
志村ふくみ 160, 162
 「富本先生からいただいたことば」 162
社会主義同盟 *Socialist League* 10, 12, 14, 31, 58, 60, 105
 『ザ・コモンウィール』 *Commonweal, The* 12, 14, 31, 58, 105
社会民主連盟（→H・M・ハインドマンおよび民主連盟）*Social Democratic Federation* 12, 31, 58, 60
 『ジャスティス』 *Justice* 31, 32, 58, 59

- 自由学園（→羽仁もと子） 122, 123, 154
重要無形文化財（重要無形文化財技術保持者を含む）（→人間国宝） 170, 171, 173, 177, 179
壽岳文章 141
 「ウィリアム・モリスと柳宗悦」 141
 「書物工芸家としてのモリス」 141
『淑女畫報』 114
 「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」
 114
純粹主義者 Purist 142
嘯園 8
松風栄一 159, 160
ジョウンズ、オウイン Jones, Owen 34
『職業の本——実用芸術ライブラリー』 *The Book of Trades, or Library of the Useful
Arts* 75
女子美術学校（現在の女子美術大学） 114
『女性日本』 120
ジョンストン、エドワード Johnston, Edward 42
 『ライティング、イルミネイティングおよびレタリング』 *Writing and Illuminating
and Lettering* 42
ジョンソン、トーマス Johnson, Thomas 80
『白樺』 52, 63, 129
 「富本憲吉作湯呑配布會」（広告） 129
白滝幾之助 24, 27, 84, 112
白滝しほ（白滝幾之助の妻） 112
『新科学的』 149
新匠美術工芸会（のちに新匠会） 142, 157-159, 160, 172
 『新匠』 158, 160
 『新潮』 116
水平社 123
スウィンバーン、アルジャノン・チャールズ Swinburne, Algernon Charles 13
鈴木清 158, 159
鈴木清方 144
鈴木虎雄 172
ストリート、G・E Street, G. E. 11, 57
ストレインジ、エドワード・F Strange, Edward F. 17, 93
 「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' 17, 93
製造品博物館（→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
 館および装飾美術博物館） Museum of Manufactures 34
青鞞社（青鞞、青鞞運動、青鞞時代を含む） 53, 66, 99, 100, 116-119, 121, 155

『青鞥』 52, 53, 65, 66, 98, 100
芹澤銈助 138
セント・ジョージ・ギルド St. George's Guild 37
セント・ジョージ芸術協会 St. George's Art Society 37
『装飾芸術』(ミュンヘン) *Dekorative Kunst*, Munich 41
装飾美術博物館 (→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
物館および製造品博物館) Museum of Ornamental Art 34
恐怖の館 Chamber of Horrors 34
ゾラ、エミール Zola, Émile 14, 55

タ行

第一次世界大戦 105, 123, 125, 164
大英図書館 British Library 185
大逆事件(大逆罪を含む) 25, 54-56, 121
「大正デモクラシー」 14
大博覧会(正式名は、万国産業製品大博覧会)(1851年) Great Exhibition (Great
Exhibition of the Works of Industry of All Nations) 34
〈クリスタル・パレス(水晶宮)〉 Crystal Palace 34
『太陽』 13
ターヴィー、レジュー Turvey, Reggie 45
高村光雲(高村光太郎の父) 15
高村光太郎 15, 27, 47, 48, 56
高村豊周 15, 20, 47, 61
拓殖博覧会 67, 72, 73, 88
竹内泉石 158
竹田孝憲 8
田澤操 65
『多都美』 100
巽画会 99, 100
田中喜作 127, 129
「何人の作品にも見られない美しい追憶」 127
「稀に見るアルチスト」 129
田中松太郎 137
『淡交』 38, 169
中央公論社 9, 10
中央公論美術出版 171
『中央美術』 129
中央美術訓練学校(→王立美術大学およびデザイン師範学校) Central Art Training School
34
中央美術・工芸学校 Central School of Arts and Crafts 40-42, 63, 82, 170

- 『概要と時間割』(1908-09年度) *Prospectus & Time-table for the Session Beginning
21st September, 1908* 42
- 塚本靖 17, 78
- 辻井喬 157
- 辻本勇 121
- 『近代の陶工・富本憲吉』 121
- 津田青楓 65, 91, 92, 106, 107
- 「職人主義の圖案家を排す」 106
- 坪井正五郎 68
- 「アイヌ装飾意匠」(口演) 67
- 帝国美術院(帝国芸術院を含む) 142-144, 146, 156, 164, 174, 177
- 帝展(帝国美術院展覧会)(→文展) 143, 144
- 『帝國文學』 12, 13
- テイラー、E・A Taylor, E. A. 18
- 《ステインド・ガラスの窓のためのデザイン》*Design for Stained Glass Window* 18
- 《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》*Gather ye rosebuds while ye may* 18
- テイラー、J Taylor, J. 17
- 「グラスゴウの美術家・デザイナー——E・A・テイラーの仕事」‘A Glasgow Artist and
Designer: The Work of E. A. Taylor’ 17
- デイ、ルイス・F Day, Lewis F. 22
- 「ウィリアム・モリスと彼の芸術」(『装飾芸術の巨匠たち』に所収) ‘William Morris
and his Art’ in *Great Masters of Decorative Art* 22, 23, 161
- デザイン・カOUNシル Design Council 167
- 『デザイン』 *Design* 167
- デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA) 105, 133
- デザイン師範学校(→王立美術大学および中央美術訓練学校) Normal School of Design
34
- デ・スタイル De Stijl 142
- テニスン、アルフレッド Tennyson, Alfred 27, 28
- 田園回帰運動 Back to the Land Movement 37
- 天坊武彦 158, 160
- ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund 41, 133
- 陶淵明 146
- 『東京朝日新聞』(→『朝日新聞』) 4, 54, 55, 120, 135, 137-139, 141-145, 156
- 「危険なる洋書」 54-56, 62
- 東京勸業博覧会(1907年) 17, 19, 20, 24, 82, 93
- 『東京勸業博覧会審査全書』 17
- 東京勸業博覧会美術館 17
- 東京芸術大学(→東京美術学校) 146, 160
- 東京藝術大学美術館 26

- 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第三巻』 144, 145
『東京日日新聞』 99
東京美術学校 (→東京芸術大学) 4, 10, 12, 14-17, 19-21, 23-25, 27, 41, 45-47, 49, 54,
56-58, 61, 68, 77, 82, 85, 93, 144, 146, 147, 160-164, 174, 177
工芸技術講習所 145, 160
東郷平八郎 24
東方問題協会 Eastern Question Association 12
堂本三之助 (印象) 172
ドゥルアリー、A・J Drury, A. J. 42
徳力孫三郎 158
外村吉之助 138
富岡鉄斎 8
富岡伸吉 158
富本一枝 (富本憲吉の妻、旧姓尾竹、雅号は紅吉) (→尾竹紅吉) 113-123, 126-128, 136,
154, 155, 158, 176, 182, 183, 186
「結婚する前と結婚してから」 118-121
「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」 127, 128
富本憲吉 (雅号は安堵久左) 4-12, 14-27, 29, 31-33, 35, 38-186
「石の美」 163, 164
「椅子の話 (上、下)」 70
《色絵金銀彩四弁花文六角飾箱》 165, 170
「ウィリアム・モリスの話 (上、下)」 21, 35, 41, 54-56, 58, 61, 63, 65, 70, 77, 79, 103,
121, 140, 141, 175, 184-186
《梅鶯模様菓子鉢》 67, 88, 89, 91, 94, 175, 176, 180
《音楽家住宅設計図案》(《DESIGN FOR A COTTAGE》) 82
《温暖》(『番紅花』の扉絵) 108
《女の顔》(『番紅花』の裏絵) 100
《金銀彩春夏秋冬壺》 179
「乾山の『陶工必用』について」 38, 169
「工藝家と圖案權」 158
「工藝品に関する手記より (上)」 70, 71
「工房より」 128, 129
「室内裝飾漫言」 64
《常用文字八種図》 43, 162
「圖案に関する工藝家の自覺と反省」 158
《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) 17, 19, 82, 93,
94
『製陶餘録』 157
「續陶器技法感想」 158
「拓殖博覧会の日」 72

- 「陶技感想五種」 158
「陶技感想二篇」 158
「東京に來りて」 105
「陶片集」 138, 149
「陶片集（二）」 111, 149
「富本憲吉自伝」（文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』に所収） 8
富本憲吉作陶五十年記念展 9, 171, 172
富本憲吉作陶四十五年記念展 165, 170, 171
富本憲吉氏圖案事務所（→美術店田中屋） 98, 101-105, 107, 109, 111, 115, 124, 132,
134, 180
富本憲吉氏夫妻陶器展覽會 120, 127
富本憲吉新作陶磁展 156
富本憲吉第壹回陶器會 126
富本憲吉第二回新作陶磁展 156
富本憲吉・津田清楓工芸作品展 91-93
『富本憲吉陶器集』 171
富本憲吉日本畫展覽會 156
『富本憲吉模様集』 137
『富本憲吉模様集 第一』 115, 116
『富本憲吉模様選集』 171
「半農藝術家より（手紙）」 72, 73
「百姓家の話」 73
「美を念とする陶器」 120
「模様雜感」（1913年） 82, 93
「模様雜感」（1914年） 106, 107
「模様より模様を造る可からず」 19, 95, 98, 102, 115, 130, 132, 159
「大和の安堵久左君より來信の一節」 67, 68, 71
『窯邊雜記』 4-6, 135
「四陶匠は語る」 173
「わが陶器造り」 125, 165, 166
「私の履歷書」（『日本經濟新聞』に連載） 8, 35, 124, 136, 146, 174-178
富本憲吉記念館 182, 183
富本壯吉（富本憲吉・一枝の長男） 136, 137, 157, 161, 178
富本陶（富本憲吉・一枝の次女） 120
富本豊吉（富本憲吉の父） 8, 9, 71, 177
富本ふさ（富本憲吉の母） 8
富本陽（富本憲吉・一枝の長女）（→高井陽、成田陽） 117, 118, 121, 154, 155
トリノ国際博覽會 Turin International Exhibition, 1902 (1902 Esposizione
Internazionale d'Arte Decorativa Moderna) 18
トルストイ Tolstoy 48, 49

ナ行

- 内藤四郎 158
内藤匠 170-172
 「作陶五〇年記念展について」 171
仲田勝之助 139
中野重治 116
永原孝太郎 127
 「趣味の高い美術家氣質の人」 127
中村精 167
中村義一 184
長與善郎 129
 「工藝美術と富本君」 129
ナショナル・トラスト National Trust 185
夏目漱石 25, 106
 「文藝の哲學的基礎」 25
鍋井克之 108
奈良県立美術館 43
奈良女子高等師範学校（現在の奈良女子大学） 122, 123, 149, 182
新家孝正 17, 43, 63, 163
西川一草亭 127
 「軽雋な人格な人」 127
西村伊作（→文化学院） 25, 121
ニーチェ Nietzsche 55
日露講和会議 24
日露戦争 12, 24, 54, 57
日支事変（日中戦争） 157
日展 146
日本共産党 123, 154, 164
『日本経済新聞』 8, 27, 124, 136, 174
日本女子大学 155
日本図案会 68
日本美術院 9
日本民藝館 141, 172, 173
ニューヨーク近代美術館 Museum of Modern Art, New York 5
『女人藝術』 154, 155
人間国宝（→重要無形文化財） 170
ネイラー、ジリアン Naylor, Gillian 167, 185
 「スウェディッシュ・グレイス……それはモダニズム受容の姿なのか」 ‘Swedish
 Grace...or the Acceptable Face of Modernism?’ 167

農商務省 138
農展 138

ハ行

ハインドマン、H・M (→社会民主連盟および民主連盟) Hyndman, H. M. 12
バウハウス Bauhaus 5, 133, 142, 155, 181
パクストン、ジョセフ Paxton, Joseph 34
パースンズ、カール Parsons, Karl 42
長谷川堯 184
長谷川傳次郎 129
「私との交遊」 129
羽仁もと子 (→自由学園) 122, 154
濱田庄司 52, 136, 138, 139, 141, 170, 173, 180
「憲吉の作品について」(講演題目) 180
「正しい美」 138
浜松市美術館 180
「富本憲吉展」(1972年) 180
原信子 100
パリ万国博覧会(1900年) Exposition Universelle, Paris 19
パルテノン神殿 Parthenon, The 162, 163
バレッジ、F・V Burridge, F. V. 18
反モダニズム Anti-Modernism 6, 181
バーン＝ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward 11, 12, 30, 31, 35, 38, 39, 57,
58, 104
バーン＝ジョウンズ、ジョージアーナ (エドワード・バーン＝ジョウンズの妻)
Burne-Jones, Georgiana 30
バーンズリー兄弟 Barnsleys, The 37, 73
久松眞一 178
『美術』 127, 129
美術出版社 171
『美術新報』 21, 46, 55, 57, 58, 63, 64, 66-68, 70-72, 76-79, 82, 85, 88, 91, 93, 96-98, 101,
103, 104, 106, 115, 116, 140, 141, 175
美術店田中屋 26, 101, 104, 105, 108, 109, 115, 132, 180
『卓上』 101, 113, 115, 124
富本憲吉氏陶器及陶器圖案展覽會 101, 108, 109
富本憲吉氏陶器及素描展覽會 115, 116
富本憲吉氏圖案事務所 (→富本憲吉) 98, 101-105, 107, 109, 111, 115, 124, 132, 134,
180
『富本憲吉模様集 第一』 115, 116
『美術と工藝』(前誌名の『美術及工藝』を含む) 158

- ヒトラー、アドルフ Hitler, Adolf 5, 155
ピュージン、A・W・N Pugin, A. W. N. 34, 36
ヒューズ、アーサー Hughes, Arthur 105
平櫛田中 144
平舘曾一郎 178
平塚らいてう（本名明子） 53, 66, 99, 100, 114-116
平野利三郎 158
福田平八郎 172
福田力三郎 157-159
藤本能道 159, 160, 167, 176, 177, 179, 180
『婦人公論』 118
船木道忠 138
ブラウニング、ロバート Browning, Robert 27
プラトン主義 Platonism 142
ブリティッシュ・カウンシル British Council 184, 186
古山英司 158
ブレイク、ウィリアム Blake, William 36
フレムトン、ジョージ Frampton, George 41
ブロードリック、G・F Brodrick, G. F. 42
文化学院（→西村伊作） 25, 122, 123, 155
文化勲章（文化勲章受章者を含む） 172, 173, 175-177, 182
文化生活研究会 135
『文章世界』 107
『平民新聞』（平民社を含む） 9, 10, 12-14, 20, 21, 23, 31, 49, 54, 55, 59, 60, 175
 平民文庫菊版五銭本 14
ヘリック、ロバート Herrick, Robert 18
 「乙女らに——時のある間に花を摘め」 'To the Virgins, to Make Much of Time' 18
ベンサム、ジェリミー Bentham, Jeremy 35
ヘンダーソン、フィリップ Henderson, Philip 80, 81
ホイッスラー、ジェイムズ Whistler, James 22, 27
『方寸』 78
ボザール・ギャラリー Beaux Arts Gallery 152
ポスト・モダニズム Post-Modernism 6, 181
ホランビー、テッド Hollamby, Ted 185
ホランビー、ドリス（テッド・ホランビーの妻） Hollamby, Doris 185
堀川光山 88
- マ行
『毎日新聞』 159
牧野和春（→品川力） 12

- 「日本におけるウィリアム・モリス文献」 12
マクマードウ、アーサー・ヘイゲイト Mackmurdo, Arthur Heygate 37
 センチュリー・ギルド Century Guild 37
正木直彦 17, 24, 68, 69, 71
マーシュ、ジャン Marsh, Jan 185, 186
 『ウィリアム・モリスとレッド・ハウス』 *William Morris & Red House* 186
 『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* 185
増田三男 158
松井須磨子 100
松尾芭蕉 149
マッカーシー、フィオナ MacCarthy, Fiona 27
 『ウィリアム・モリス——われわれの時代のためのある生涯』 *William Morris: A life for Our Time* 27
マッキントシュ、チャールズ・レニー Mackintosh, Charles Rennie 18
マッケイル、J・W Mackail, J. W. 12, 30, 31, 58, 104
 『ウィリアム・モリスの生涯』(全2巻) *The Life of William Morris, 2 vols.* 12, 30, 31
松坂屋 156
松田源治 143
丸岡秀子 122, 123, 182, 183
 『ひとすじの道 第三部』 123
マルクス、カール Marx, Karl 14
マルクス主義者(マルキストを含む) 122, 152
三浦乾也 39, 86, 169
三笠 98, 100, 108
水木要太郎 24, 149
水沢澄夫 171
水島三一郎 172
水落露石 127
 「土を玉に」 127
水原秋櫻子 159
 『馬酔木』 159
 『三田文学』 56
三越 88-93, 102, 108
 十五日會 108
ミドルトン、J・H Middleton, J. H. 80
南薫造 10, 15, 19, 21, 24, 25, 27, 45-52, 55-58, 63-67, 71-73, 82, 84, 87, 89, 91, 93, 96-98, 101, 103, 106, 111, 113
 「私信往復」 52, 63, 65

- 「富本憲吉君試作品展覧會の陶器を見て」 96, 98
《花園》 24
《六月の日》 66
- 宮下太吉 54
『明星』 13
- ミル、ジョン・ステューアート Mill, John Stuart 35
- ミレー Millet 39, 40
- 民芸（民芸運動、民芸派を含む） 103, 135, 136, 138-142, 145, 146, 169, 172, 173, 181
『民藝』 173
『民芸手帖』 122, 167
- 民主連盟（→社会民主連盟およびH・M・ハインドマン）Democratic Federation 12, 31
- 武者小路實篤 170
- ムテジウス、ヘルマン Muthesius, Hermann 41
『イギリスの住宅』 *Das englische Haus* 41
- 棟方志功 138
- 村井知至 13, 14
『社會主義』 13, 14
- 村山籌子（旧姓岡内、村山知義の妻） 122, 154
- 村山知義 154
『木喰上人之研究』 138
- モダニズム（モダニストを含む）（→近代運動）Modernism 5-7, 42, 62, 124, 128, 130, 133, 135, 142, 146, 147, 149-152, 155, 164, 167, 179, 181-183
- モーパッサン Maupassant 55
- 森一正 158
- 森鷗外（本名林太郎） 56, 62, 100
「サフラン」 100
「沈黙の塔」 56, 62
- 森川勇 174
- モリス、ウィリアム（ウィリアム・モリスの父） Morris, William 11
- モリス、ウィリアム Morris, William 4-6, 9-14, 20-24, 27-38, 40-43, 46, 48, 54, 55, 57-65, 70, 73-82, 89, 97, 98, 104-106, 122, 125, 133, 135, 140, 141, 147, 154, 161, 174-176, 181, 184-186
『愛さえあれば』 *Love is Enough* 11
『ヴォルスンガー族のシガード』 *Sigurd the Volsung* 11
〈グリーン・ダイニング・ルーム〉 Green Dining Room 11, 35
『芸術への希望と不安』 *Hopes and Fears for Art* 12
〈ケルムスコット・ハウス〉 Kelmscott House 12, 185
ケルムスコット・プレス Kelmscott Press 11
〈ケルムスコット・マナー〉 Kelmscott Manor 27, 73
「ジョン・ボールの夢」 *A Dream of John Ball* 12, 105

- 「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* 11, 23, 77, 161
- 〈セント・ジョージ・キャビネット〉 St George Cabinet (Cabinet on stand, depicting the Legend of St George) 11
- 『地上の楽園』 *The Earthly Paradise* 11, 13
- 「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* 12, 23, 77, 161
- 『変革の兆し』 *Signs of Change* 12
- 「民衆の芸術」 The Art of the People 11
- 『モリス記念論集』(一九三四年) 141
- モリス商会(→モリス・マーシャル・フォークナー商会) Morris & Company 11, 21, 34, 48, 89, 103-105
- 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. 11, 34, 37, 38, 57, 104, 105, 107
- 『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* 12, 14
- 『理想郷』(初出は『平民新聞』に連載)(堺利彦訳書題) *News from Nowhere* 9, 10, 12, 14, 23, 31, 59, 60, 175
- 〈レッド・ハウス(赤い家)〉 Red House 11, 34, 57, 185, 186
- モリス、エマ(ウィリアム・モリスの母) Morris, Emma 11
- モリス、ジェイン(ウィリアム・モリスの妻、旧姓バーデン) Morris, Jane (née Burden) 11, 34, 57
- モリス、ジェニー(ウィリアム・モリスとジェインの長女) Morris, Jenny 30
- モリス、メイ(ウィリアム・モリスとジェインの次女) Morris, May 12, 29
- メイ・モリス編『ウィリアム・モリス著作集』(全24巻) May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, 24 vols. 12, 29
- メイ・モリス編『ウィリアム・モリス——美術家、著述家、社会主義者』(全2巻) May Morris ed., *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, 2 vols. 29
- 森田亀之輔 46, 48, 63, 65, 85
- 文部省(現在の文部科学省) 24, 138, 143, 144, 184, 186
- 文展(文部省美術展覧会)(→帝展) 50, 66, 84, 99, 100, 138, 143

ヤ行

- 八木澤子 100
- 八木麗子 100, 109, 110
- 安井曾太郎 144, 145
- 柳敬介 65
- 柳宗悦 103, 115, 128-130, 135-142, 169, 172, 173

- 「下手ものゝ美」 138, 139
「富本君の陶器」(『中央美術』) 129
「富本君の陶器(廣告欄参照)」(『白樺』) 129
「富本と模様」(『東京朝日新聞』) 137
「日本民藝美術館設立趣意書」 135, 136, 138

- 柳悦孝 138
柳原睦夫 170, 171
矢部連兆 158
山下新太郎 65, 144
山田喆 158, 159
『大和文華』 38, 169
大和文華館 38, 175
山永光甫 158
山脇洋二 158
湯浅一郎 65
湯浅芳子 155
結城素明 66, 67, 144
米津常次郎 17
『讀賣新聞』 56, 90, 91, 96, 101, 154, 155
『萬朝報』 110

ラ行

- ラスキン、ジョン Ruskin, John 13, 36, 37, 43, 72
ラッドイト運動 Luddite Movement 36
ラバーン、ライオネル Lambourne, Lionel 36
ラファエル前派 Pre-Raphaelites 11, 13, 30, 34, 184
リヴァプール美術学校 Liverpool School of Art 17, 18, 94
リーチ、バーナード Leach, Bernard 38, 39, 45-50, 52, 56, 57, 64, 65, 67, 72, 84-89, 91, 92, 94, 95, 97, 99, 106, 108, 115, 121, 127, 129, 130, 138-140, 142, 152, 168-170, 172-176, 180
「『アイノコ』の眞意義(原文對照)」 127
『A Review(管見)』(柳宗悦訳) 115
「憲吉と私」(講演題目) 180
『日本に滞在したひとりの陶芸家』(訳書題『バーナード・リーチ日本絵日記』) A
Potter in Japan 169
『東と西を超えて——自伝的回想』(訳書題同左) *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays* 139
「保存すべき古代日本藝術の特色」 97
『リンデスファーンの福音書』 *The Lindisfarne Gospels* 19
ル・コルビュジエ 153, 162, 164, 181

- 『新しい建築に向って』（フレデリック・エッチャルズ訳）Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978 153, 162, 164, 181
- レイヴァロック、フローレンス Laverock, Florence 17, 94
《アププリケと刺繍によるハンド・スクリーン》*Appliqué and Embroidered Hand-Screen* 17, 18, 94
- レサビー、W・R Lethaby, W. R. 41-43
- レッドグレイヴ、リチャード Redgrave, Richard 34
- ロウマックス、チャールズ・J Lomax, Charles J. 92, 173
『風雅なる英国の古陶器』*Quaint Old English Pottery* 92, 94, 173
- 盧溝橋事件 157
- ロシア革命 123
- ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel 11, 13, 30, 34, 57
- 六角紫水 144
- ロンドン万国博覧会（1862年）International Exhibition, London 11, 34

ワ行

- ワイアット、マシュー・ディグビー Wyatt, Matthew Digby 35
- ワイルド、オスカー Wilde, Oscar 55
- 『早稲田文學』 13
- ワトキンソン、レイ Watkinson, Ray 80, 81, 184
『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』（訳書題同左）*William Morris as Designer*