



ウィリアム・モリス研究

中山, 修一

(Issue Date)

2018-03-15

(Resource Type)

book

(Version)

Version of Record

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100476502>



中山修一著作集 2

ウィリアム・モリス研究

中山修一著作集2

ウィリアム・モリス研究

目次	二
はじめに——著作集2の公開に際して	四
第一部 ウィリアム・モリス没後一〇〇周年	
第一章 名古屋で英国のモリスを語る	六
第二章 ロンドンで日本のモリスを語る	二六
第二部 富本憲吉の学生時代と英国留学	
第一章 東京美術学校での学生生活と英国留学への思い	四二
第二章 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのモリス研究	九三
第三章 ロンドン生活とエジプトおよびインドへの調査旅行	一三八
第三部 「冬の時代」のウィリアム・モリス讃歌	
第一章 富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」	一八一
第二章 岩村透の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」	二一七
索引	二四三
初出一覧	二五九
著者について	二六一

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。

はじめに

——著作集 2 の公開に際して

ここに公開する著作集2『ウィリアム・モリス研究』は、次の三部によって構成されています。

- 第一部 ウィリアム・モリス没後一〇〇周年
- 第二部 富本憲吉の学生時代と英国留学
- 第三部 「冬の時代」のウィリアム・モリス讃歌

私がデザインの研究に関心をもちはじめた学生時代には、体系化された「デザイン史」と呼ばれるような授業科目はありませんでした。それでも、それに関連する何点かの単行研究は存在していました。当時私は、ハーバート・リード『インダストリアル・デザイン』（勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、一九五七年）、ニコラウス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開』（白石博三訳、みすず書房、一九五七年）、『現代デザイン理論のエッセンス』（勝見勝監修、ペリかん社、一九六六年）、利光功『バウハウス』（美術出版社、一九七〇年）、小野二郎『ウィリアム・モリス』（中公新書、一九七三年）、そして阿部公正『デザイン思考』（美術出版社、一九七八年）などをむさぼるようにして読みました。そして、どの書物においても共通して取り上げられていたのが、ウィリアム・モリスの思想と実践についてだったのです。そこで私の関心も、躊躇なく、一九世紀英国が生んだデザイナーにして社会主義者、そして詩人でもあったその人物へと注がれてゆきました。

この著作集2の表題は「ウィリアム・モリス研究」となっていますが、決して彼の思想と実践を直接の対象としているわけではありません。主題としているところは、彼の思想と実践は日本にあってその最初の時期、どのようにして見出されていたのか、その原像を明確化することに概略限定されています。いわば、日本における最初期のウィリアム・モリス研究にかかわる研究といったところでしょうか。このときはじめて、私は、富本憲吉というひとりの芸術家に遭遇することができました。結果としてその出会いは、その後の私の研究に決定的な道筋をつけることになる、大きな出来事となりました。

二〇一八年三月一五日
冬を越した阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて
中山修一

第一部

ウィリアム・モリス没後一〇〇周年

第一章 名古屋で英国のモリスを語る

はじめに

今日は最近話題になっておりますウィリアム・モリスにつきましてお話をさせていただきたいと思っております。ご承知のように、ウィリアム・モリスは、一八三四年に生まれ、一八九六年に亡くなった、イギリスのヴィクトリア時代を代表する芸術家のひとりであります。近年日本におきましても、モリスを扱った書物が積極的に刊行されるようになりまし、さまざまな雑誌のイギリス特集のなかにも、しばしばモリスは顔を出しています。また、一週間後には愛知県美術館で「ウィリアム・モリス」展が開催されることになっていきますので、いまからその展覧会を楽しみに待っていらっしゃる方も多いことと思っております。そこでこの講演では、モリスにつきまして、次のようなふたつの観点から話題を提供させていただきたいと考えています。最初は、デザイナーとしてのモリスの歩いた道をたどり、あわせて彼の芸術や社会思想などについて見てみたいと思っております。いわばこれは、公人としてのモリスの顔に相当します。次にモリスの私的な側面、すなわち家族や友人のなかにあつての私人としてのモリスの感情の動きや行動に触れてみたいと考えています。そして最後に、もし時間が許せば、現代に生きる私たちにとりまして、ウィリアム・モリスの思想と実践がどのような意味をもっているのかをみなさまとご一緒に考えてみたいと思っております。

一. デザイナーとしてのウィリアム・モリス

それではさっそく、デザイナーとしてのウィリアム・モリスの公的な側面につきましてお話をさせていただきたいと思っております。

学位試験に合格すると、一八五六年にモリスはオクスフォード大学を去り、ゴシック・リヴァイヴァルの建築家として当時囑望されていたG・E・ストリートの建築事務所に徒弟として入所します。彼に与えられた仕事は、カンタベリーの聖アウグスティヌス教会の扉の図面を模写することでしたが、決して楽なものではなく、モリスには退屈な仕事だったようです。わずか九箇月間しか続いていません。しかしそこでの経験は、建築に対する目をモリスに開かせただけではなく、終生の友となるフィリップ・ウェブと出会ったという点においても、その後のモリスにとって重要な意味をもつことになりました。

ストリートの事務所の移転に伴い、オクスフォードからロンドンへもどったモリスは、そこで、大学時代からの友人で、絵の勉強をしていたエドワード・バーン＝ジョウンズと一緒に下宿生活をはじめることになります。ここにモリスにとっての大きな転機が待ち受けていました。バーン＝ジョウンズをとおして知り合ったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティに、「建築の道に進むよりも、お前も画家になるべきだ」との強い激励を受けたからです。すでにロセッティはラファエル前派の指導的画家として名を馳せ、モリスやバーン＝ジョウンズのような芸術を志す若者にとっては、まさに太陽のような存在でした。モリスはすぐさま、活動的で開放的で、しかも優しくウィットに富むロセッティの魅力のとりこになりました。

翌年の一八五七年、ロセッティの誘いを受けて、モリスは新築なったオクスフォード大学学生会館の討論室の壁面と天井に、マロリーの『アーサー王の死』の諸場面を描く計画に参加しました。のちに「愉快的作戦」とあだ名されたように、本人たちにとってはその体験はひと夏の楽しい出来事だったかもしれませんが、計画自体は、ロセッティのフレスコ画に対する経験不足から成功しませんでした。しかし、その後のモリスの人生を決定づけるふたつの大きな要素がその出来事には含まれていたのです。ひとつは、人物を描くのにほとんどいかなともしがたい困難を覚えたことでした。つまりこの経験は、画家としての将来性に自らを見出すことを妨げてしまったようです。もうひとつは、ロセッティの絵のモデルを務めていた、当時一七歳の娘であったジェイン・バーデンと出会ったことでした。のちにこの女性がウィリアム・モリス夫人となるのです。

モリスはジェインとの結婚に際して、新居の設計をストリートの建築事務所で知り合ったフィリップ・ウェブに依頼しました。その家は、その地方で生産される赤味がかった煉瓦でできており、それがこの屋敷を〈レッド・ハウス（赤い家）〉と呼ぶようになった所以です。ロンドンからこの〈レッド・ハウス〉のあるケント州の田舎に引っ越したモリスは、そこで思わぬ事態に遭遇しました。ロンドン中のどの店を探しても、自分の新居にふさわしい調度品を見つけ出すことができなかつたからです。モリスには、どれもが世俗的で不誠実な品物に思えたのです。しかし幸いにも、モリスにはたくさんの芸術家の友人がいました。ウェブ、バーン＝ジョウンズ、ロセッティといった人たちです。そこでモリスは、こうした友人たちと協同して自ら家具や調度品をデザインし、製作する企てを考えつきました。

まずモリスは、古い刺繍技術の復活にかねがね関心をもっていたこともあって、新妻のジェインとふたりで、中世に起源をもつともいわれていた伝統的な刺繍の技法を自分たちなりに実験して、学ぶことからはじめました。ジェインはそのときの様子を次のように記憶していました。

刺繍をするために購入した最初の材料はたまたまロンドンの店で見つけた藍染のサージだった。……私がそれを家にもって帰ると、彼 [モリス] は喜んですぐに花の図案を描きはじめた。……仕事はすぐに終わり、完成すると、〈レッド・ハウス〉の寝室の壁にかけてみた。私たちは大喜びだった¹……。

いまは、色あせた断片しか残っていないとのことですが、これがオリジナルの《デイジー》と呼ばれる壁掛けです。こうしてふたりは、一緒になって、〈レッド・ハウス〉の壁や天井に模様や絵を描いたものと思われまふ。家具や金属細工品やガラス器もこの家のために特別にデザインされ、飾り付けには友人一同が参加しました。バーン＝ジョウンズは、チャーサーの『女修道院長の物語』の場面を描いた衣装戸棚をこの新居のためにプレゼントしました。ウェブは、一階の庭に面した通路の窓ガラスに動物や鳥をデザインしました。またロセッティは、二階の客間に置く大きな長椅子の羽目板に、ダンテから想を得た絵を描きました。こうした〈レッド・ハウス〉を装飾するうえでの協同体験から、その後のモリスのデザイナーとしての活動の拠点となる「商会」は誕生することになるのです。

正式名を「モリス・マーシャル・フォークナー商会」というこのデザイン会社は、モリ

ス、バーン＝ジョウンズ、ロセッティ、ウェブ、フォード・マドックス・ブラウン、チャールズ（チャーリー）・フォークナー、それにP・P・マーシャルの七人の共同事業として一八六一年に発足し、工房がロンドンのレッド・ライオン・スクウェアの地に設けられました。一八六五年には会社はクウィーン・スクウェアに移転し、一八七五年にはモリスの単独経営による「モリス商会」に改組はされたものの、幾多の壁紙や織物や刺繍、ステインド・グラスや家具がそれ以降この会社から生み出されてゆきました。さらに晩年には、モリスは活字のデザインや書物の印刷に情熱と精力を注ぎ込み、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」がモリスの手によって設立されるに至っています。

さて本来ですと、ここでその間に「モリス・マーシャル・フォークナー商会」や「モリス商会」、それに「ケルムスコット・プレス」をとおしてデザインされたモリスの幾多の作品のなかから代表的なものを選んで、解説を加えるのがふさわしいかもしれませんが、この二五日から「ウィリアム・モリス」名古屋展が開かれ、実際の作品に直接触れていただく絶好の機会が与えられていますので、ここでは、モリスの作品解説は割愛し、そうした作品を生み出すにあたってのモリスの芸術観や社会観、あるいはそれに基づいてどのような政治的活動を彼が行なったかにつきましてお話をすることにいたします。

しばしばモリスは中世主義者と呼ばれることがあります。それではどのようにしてモリスは中世の芸術と社会に対して強い関心と愛着をもつようになったのでしょうか。一九世紀に入ると英国では、ゴシック・リヴァイヴァルという建築運動が展開されました。その主たる人物は、A・W・N・ピュージンという建築家です。彼はゴシック様式でできている現在の英国国会議事堂の細部をデザインした人物としても有名ですが、彼は建築をおおよそ次のように考えていました。つまり、正しい建築は正しい精神から生み出されるものであり、彼にとっての正しい精神とは中世のゴシック建築を生み出したローマ・カソリック教でありました。彼は、『対比』という書物のなかで、幾つもの煙突が突き出した当時の町並みと、尖塔が天に向けてそびえ立つ中世の町並みとを比較して、どちらの町並みが美しいかを問いただしています。カソリック教への改宗を要求したピュージンの思想は確かに実践のうえで困難性を含みものではありましたが、その思想は、当時芸術評論や社会批評の分野で著名であったジョン・ラスキンへ影響を与えました。モリスは明らかにこのラスキンの思想、とりわけラスキンが書いた『ヴェニス石』のなかの「ゴシックの本質」という章に恩恵を受けているのです。

決してモリスは宗教心に篤い人ではありませんでしたが、それでも彼が中世に着目したのには、理由があります。カセドラルの建設に加わった職人たちに認められるように、誰もがみな、神の栄光をたたえるという連帯意識に支えられながら、自らの高い技量を誇りに思い、労働そのものを楽しむことができた、そうした共同体が中世の社会だったからです。つまり、モリスにとっての芸術とは、中世の芸術がそうであったように、労働の喜びの産物だったのです。モリスは、すべての仕事が芸術と結び付いているわけではないというのであれば、一体われわれは、どのような仕事をもてばよいのであろうか、と問うています。この彼の言葉は、壁紙や家具、タペストリーや書物といった生活に必要なものを生み出す共同体のなかであって、つくる人にとっても、また使う人にとっても、ともに喜びとなる時、真の芸術は立ち現われてくることを意味しています。

しかし残念なことに、一九世紀中葉のイギリス社会は、そうしたモリスの芸術観から程遠いところにありました。一八世紀の半ばから展開された産業革命の結果、伝統的な職人技は衰退し、多くの工場から安価で醜悪な製品が生み出されていました。そうした品々は、多くの場合、労働の喜びの所産としてではなく、貪欲な金銭の追求の結果に由来するものでありました。モリスが機械生産を否定し、手仕事の回復を要求した理由も、実はここにあったのでした。中世主義者としてのモリスは、したがって当然ながら反産業主義の立場に立つことになるのです。

一八五一年、ハイド・パークで大博覧会がアルバート公によって開催されました。この展覧会は現在の万国博覧会の一回目に相当するもので、明らかに産業国家としての英国の地位を国の内外に誇示することを目的としていました。開会式に出席したヴィクトリア女王は、いままでに列席したどのような礼拝式にも勝って、帰依の念に満たされた、と書き記し、会場となった〈クリスタル・パレス（水晶宮）〉と呼ばれた建物と、そのなかに収められていた展示物を賞讃しました。また夫君のアルバート公も、あるスピーチで次のように述べています。

……全地球上の産物はすべてわれわれのもとに集められ、われわれのなすべき唯一のことは、われわれの目的にとって最良かつ最廉価なものを選択することだけとなり、生産力は資本と競争という刺激を受けて発展しているところであります²。

ニコラウス・ペヴスナーという歴史家は、「この疑問の余地のない楽天主義、負けを知らないこの猛進ぶり、そして悲観的な問題には目もくれない無邪気さ、これらすべてが一八五〇年の精神であった」と述べています。

一七歳のとき、モリスは家族とともにこの大博覧会をハイド・パークに見にいっています。しかしある伝記作家によりますと、そのときモリスは、座り込んでしまい、中に入るのを拒んだということです。すでに青年モリスの目には、当時の産業がもたらしていた結果が耐えるに耐えられないものとして映っていたのかもしれませんが。

しかし歴史にはときとして謎めいたことが起こります。アルバート公を補佐して、この大博覧会を成功に導いたのは文化行政官のヘンリー・コウルという人物でした。そしてその展覧会の収益金をもとに一八五七年にサウス・ケンジントン博物館、つまり現在のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が設立されるわけですが、その館長にコウルが就任することになります。そしてコウルは、動き出してまだ数年と立っていない「モリス・マーシャル・フォークナー商会」にサウス・ケンジントン博物館の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉の装飾の依頼をすることになるのです。設立後まもない会社が、なぜサウス・ケンジントン博物館のようなところから重要な仕事の注文を受けることができたのか、またどうして、思想的に大きく異なる、産業主義者であり功利主義者であったヘンリー・コウルからの依頼をモリスは受け入れたのか、ともに謎のままになっています。しかし理由はどうであれ、その仕事の受注があったおかげで、現在私たちは、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館において、「モリス・マーシャル・フォークナー商会」が手掛けた〈グリーン・ダイニング・ルーム〉を目にすることができるのです。

ところで、モリスがコウルの依頼を受けてサウス・ケンジントン博物館の仕事をしたか

らといって、モリスがコウルの思想的立場に回ったというわけではありません。その後、モリスの中世主義と反産業主義は、社会主義への道へと彼をいっそう駆り立ててゆくことになるのです。

モリスは「商会」を経営するれっきとしたビジネスマンでもありました。これまでモリス研究者は、デザイナーや詩人としてのモリスを強調するがあまりに、ビジネスマンとしてのモリスの側面を等閑視する傾向がありました。しかしやっとその方面のモリス研究が現在進みはじめたところです。〈レッド・ハウス〉の装飾に端を発した「モリス商会」は、モリスにとっては、中世社会のギルドに倣った、友愛を基盤としたひとつの共同体でありました。そうしたロマン主義的共同体意識がモリスの活動の基底をなすものであったことは確かであるとしても、現実には、利益の追求から逃れることのできないビジネスマンとしての立場も同時に彼は兼ね備えていたのです。そこにも彼にとってのひとつの大きな苦悩があったようです。モリスとバーン＝ジョウンズがサー・アイザック・ロウジアン・ベル邸の室内装飾を手掛けているとき、ぶつぶつと独り言をいうモリスを見た顧客は、その理由を尋ねてみました。すると突然モリスは、「ただ金持ちの豚のようにいやらしい贅沢の手助けのために自分の一生を費やすだけなんだ」といい放ったとのことでした。

すでにモリスは、オクスフォードの学生のころから、旺盛な読書や論議を通じて、現代には何ひとつ満足すべきものはなく、俗物といんちきが支配している時代であるという認識に到達していました。そこでモリスは、当時の多くの学生がそう考えていたように、聖職者としての道を歩み、宗教の世界からそうした俗物といんちきに戦いを挑もうと考えたこともありました。しかし結果的にモリスを選んだのは、当時のオクスフォードの学生としては大変異例のことに芸術の道でした。しかもそれは、絵画のような純粹芸術ではなく、生活にかかわる装飾芸術の道でした。モリスの目には純粹芸術つまり大芸術は、「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」と映っており、彼は、装飾芸術である小芸術こそが、俗物といんちきを追撃し、友愛と正しい精神に基づいた真に人間らしい生活を取りもどすことを可能にする道であると確信していたのです。つまり「モリス・マーシャル・フォークナー商会」設立以降のモリスは、芸術をとおしての生活の変革という闘いを当時の醜悪な社会に対して挑み、孤軍奮闘しているところだったのです。しかしそれは、どう見ても簡単に勝利する闘いではありませんでした。そこに、中産階級の出身で企業の経営者であったにもかかわらず、モリスに、政治的社会変革の道を選ばせた大きな理由が潜んでいたものと思われまます。

そういうわけで、モリスが社会主義者になったのは、単なる気紛れや偶発的な出来事ではなく、一生涯をとおしてあるべき理想社会を求めたモリスの精神の一貫性を示すあかしとして私たちは受け止めることができるのです。モリスはマルクスの理論がよく理解できなかったともいっていますし、自らをマルクス主義者と呼ぶこともありませんでした。モリスは明らかに自らの芸術の実践のなかから社会主義を手に入れたといえます。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ましたが、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したモリスは、次の一八八五年に社会主義同盟を結成し、機関紙『ザ・コモンウィール』の創刊にも積極的に携わっています。さらにこの時期、社会主義や、芸術や労働についての講演や演説をモリスは英国の各地で頻繁

に行なうこととなります。そうして最終的に、一八八二年の『芸術への希望と不安』に続く、第二講演集である『変革の兆し』を一八八八年に出版し、一八九〇年には、モリスにとっての理想社会を描いた「ユートピア便り」を『ザ・コモンウィール』に連載してゆくことになるのです。モリスが亡くなってしばらくのあいだは、モリスの社会主義は、芸術家にありがちな空想的なものと考えられてきましたが、近年のさまざまな研究から、モリスがいかに革命的な社会主義者であったのかが実証されるようになったことも、最後に付け加えておきたいと思います。

二. ウィリアム・モリスの私的側面

それでは次に、私的な場面でのモリスはどのような人物であったのでしょうか、そのへんのところを少しさぐってみたいと思います。

ウィリアム・モリスは、一八三四年三月二四日ウォルサムストウの〈エルム・ハウス〉で、九人兄弟の三番目の子どもとして生まれています。父親は株の取り引き会社の共同経営者をしていました。六歳のとき、エッピングの森のはずれにある〈ウッドフォード・ホール〉へ引っ越し、モリスは中世の騎士さながらに、よろいかぶとを着てその森のなかを小馬で乗り回しました。一八四七年に父親が亡くなると、翌年モリス一家はウォルサムストウにある〈ウォーター・ハウス〉に再び引っ越します。現在のウィリアム・モリス・ギャラリーとして一般に公開されている屋敷です。そしてここで、父親の残した財産のおかげもあって何不自由ない生活を送ることになります。その間モリスは、早熟な子どもであつたらしく、読書に耽り、古い教会の建物や田園を愛しました。新興の学校であつたモールバラ校を離れると、モリスはしばらくのあいだ、F・B・ガイ師というアングロ・カソリックの聖職者に個人指導を受けました。このことが、モリスが中世への思いを形成するうえで重要な役割を果たしたといわれています。こうして受験準備が整ったモリスは、一八五三年に、オクスフォードのエクセター・カレッジに入学することになるのです。

親しい友人たちのあいだでは、モリスは「トプシー」とか「トップ」というあだ名で呼ばれていました。それは、彼のもじゃもじゃした、まとまりにくい巻き毛に由来するものでした。性格は、とてもお人好しで欲のないたちでしたが、その特有の髪の毛に似て、落ち着きがなく、じっとしていることができないタイプでもありました。突然爆発しては突然静まり返る、人騒がせで始末におえない性向の持ち主でした。しばしばトプシーは、周りの友人たちのからかいの的になり、そしてしばしば、そうした挑発にのって激怒していたようです。話し方もつっけんどんで、ぶっきらぼうでした。また女性に対しても仲間内では名うての付き合い下手で有名でした。

かくして、学生会館の壁画計画に参加するためにオクスフォードに滞在していたときに、トプシーはジェイン・バーデンと出会いました。彼女の家庭は貧しく、父親は厩番をしていました。彼女は、壁画製作のモデルとして、たまたまオクスフォードの劇場でロセッティによって見出された女性でした。背が高く、手足も大きく、髪の毛は縮れた黒髪で、血の気のない顔色をしていました。したがって、当時の理想の女性の体つきとは大きく異なっていたのですが、しかし、ロセッティをはじめ、ラファエル前派の画家たちのあいだでは、ジェインのような女性が「スタナー（絶世の美女）」と呼ばれ、偶像視されていたので

した。壁画の仕事が進行しているあいだジェインはロセッティのモデルを務めました。思いやりがあり、礼儀正しく、穏やかなロセッティのモデルをしながら、男性に接することがほとんどなかったこの若い女性が、何らかの特別な感情をこの画家に抱くようになったとしても、何ら不思議はありません。またロセッティもその間、ジェインに一枚の肖像画を贈っています。

しかしロセッティには約六年ものあいだ非公式の婚約を続けていた病弱の女性がおおり、彼女の呼び出しを受けて、突然ロセッティはオクスフォードから姿を消すこととなります。そうしたなか、モリスはジェインに求婚するわけですが、その理由は憶測の域を出ません。ロセッティによってその美しさが空高くほめたたえられたあげくに、再び貧困の世界へもどらなければならないジェインの悲しい宿命をモリスは敏感にとらえ、騎士道精神からジェインに思いを募らせていったのかもしれない。モリスの立場に立てば、自分より階級の低い女性と結婚することはロマン主義的でドン・キホーテ的であると思われたかもしれませんが、一方、身分の上昇が強く求められていた当時の労働者階級の女性としてのジェインには、トプシーからのこの求婚を断わる理由はどこにもなかったのです。しかしこの時点でトプシーの求愛を受け入れたとしても、本当にジェインが思いを寄せていたのはトプシーではなく、ロセッティだったようです。このことが、結婚後のモリスの人生に大きな影を落としてゆくことになるのです。

ロセッティとジェインは、その後訪れたそれぞれの局面や段階を経て、再び画家とモデルという役割を演じる運命をたどります。そしてそれは、男女のより深刻な愛情関係へと発展していったのです。この時期モリスは、激しい感情と苦悩のはけ口を詩の制作に求めました。その代表となるものが『地上の楽園』という物語詩です。この作品は、詩人としてのモリスをいやがうえにも高める傑作として社会に受け入れられてゆきました。モリスは自分の内面をあらわに他人に語るような人ではありませんでしたが、それでも心を許したひとりの女性が身近にいました。それは、モリスのオクスフォード以来の親友バーン＝ジョウンズの妻のジョージアーナでした。ふたりともそれぞれの結婚が危機に瀕していたこともあって、ジョージアーナとモリスは、相互に助けを求めて思いを寄せるようになりました。一八七〇年の七月、ジョージアーナの三〇歳の誕生日を祝ってモリスから彼女に贈られたのが、『詩の本』と題された手製の詩集だったのです。

ロセッティとジェインの愛はさらに深まり、仲間内のよく知るところとなりました。ここで、このことを社会的に公然化しないためにも、あるひとつの妥協がモリスとロセッティのあいだではかられたのです。それはある田舎家を男同士の共同名義で賃貸することでした。こうすれば、ロセッティとジェインの逢瀬は不義の密会として世間から糾弾されずに何とかすまうことができるのです。そこでモリスがそのために見つけたのが、〈ケルムスコット・マナー〉と呼ばれるオクスフォードシャーにあるテムズ川上流に沿った別荘でした。一八七一年のことです。賃貸契約書に署名をすると、ロセッティとモリスの妻子はすぐさま〈ケルムスコット・マナー〉でひと夏を存分に楽しみ、一方モリスは、エディンバラから船でアイスランドに向けて旅立ってゆきました。その地でモリスは北方人の不屈の精神を見出し、そのおかげで結婚の失敗に耐えることができた、と多くのモリスの伝記作家たちは書いています。そのころモリスは次のようにいっています。「満たされぬことがひとつあるからといって、多くを求めようとしてはいけないし、そのことによって自分の人

生の楽しみがいつもいつも損なわれるわけでもない」。またモリスは一八七三年の二度目のアイスランド旅行のあとで、自分の「小さきこと」を嘆き、こうもいっています。「何としてでも、世界を自分の身の丈に縮めたくない。事物を大きくしかも優しく見詰めたいのだ」。結局ロセッティとジェインの関係は、ロセッティが精神の異常をきたしたことにより、一八七六年に終止符が打たれることになりました。

悲しいことに、この年さらなる不幸がモリスを襲いました。モリスとジェインのあいだにはジェニーとメイというふたりの娘がいましたが、一五歳の姉のジェニーにてんかんの発作が起きはじめたのです。これは本人にとっても、家族にとっても、過酷な打撃であり、終身刑を宣告されたのも同然のことでした。といたしますのも、てんかんには治療の方法も、病状を和らげる方法もいまだなかったからです。いつ発作が起こるかかわからず、そのため患者をひとりにしておくことはできません。その一方で、発作が繰り返し起こるたびに、徐々に脳は損傷を受けてゆくのでした。これは、勉強がよくできていた聡明なジェニーから、将来の学問的成功を奪い去ることを意味しました。また結婚の可能性も、これによって奪い取られてしまったのです。ジェニーはいうまでもなく、両親にとっても、毎日が恐怖であり、悲しみの連続だったにちがいません。しかし、娘のてんかんに対処しなければならなかったことにより、〈レッド・ハウス〉での楽しい日々以来希薄になっていたモリスとジェインの結び付きは、次第にいつそう強固なものになっていった可能性もあります。また娘の病気に対するモリスの悲嘆には、ある種の怒りの気持ちが含まれていたかもしれませぬ。一八七六年以降モリスは、ますます政治的な運動へと精力を注ぎ込んでゆくのです。

それからの約二〇年間、モリスはデザイナーとして、政治活動家として、さらには出版人として、これまでもまして実に多彩な活動を展開します。しかし一八九五年の冬、政治活動上の仲間の葬式に出席して体を冷やしたモリスは、それ以降めっきり病弱になってしまいます。そしてついに翌年の一〇月三日、幾つかの病気が重なり、モリスはハマスミスの自宅〈ケルムスコット・ハウス〉で亡くなりました。治療にあたった医者のは、病気の原因を次のようにいったと伝えられています。「病気はウィリアム・モリスその人にあり、一日に一八時間働くことが原因であることは疑いない」。ひつぎはレッチレイド駅から干し草用の荷車に乗せられて、ケルムスコットの教会墓地まで運ばれました。そこで、ジェニーとメイを加えた三人が喪主を務め、簡素ながらも感銘を与える葬式が執り行われたということです。モリスの結婚に際しての新居である〈レッド・ハウス〉を設計したフィリップ・ウェブが墓石のデザインにあたりました。こうしてモリスは永遠の眠りについたのでした。

(一九九七年)

注

(1) Jan Marsh, *Jane and May Morris*, Pandora, London, 1986, p. 41. [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、70頁を参照]

(2) Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design: Victorian and After*,

Princeton University Press, New Jersey, 1982, p. 42. (First published in the United States in 1968 as Volume 2 of *Studies in Art, Architecture and Design* by Walker and Co.) [ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』鈴木博之・鈴木杜幾子訳、鹿島出版会、1980年、60-61頁を参照]

図版出典

【図1】、【図3】—【図5】、【図9】、【図16】、【図21】

J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. I, Longmans, Green and Co., London, 1899.

【図2】

1988年に著者撮影。

【図6】—【図8】、【図10】、【図11】、【図13】、【図17】、【図19】、【図23】—
【図25】、【図28】—【図31】、【図33】、【図35】—【図39】

Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.

【図12】、【図14】、【図15】、【図22】、【図32】、【図34】、【図40】

Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900.

【図18】、【図20】、【図26】、【図27】

J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. II, Longmans, Green and Co., London, 1899.



図1 1834年3月24日にウィリアム・モリスはウォルサムストウにあるこの〈エルム・ハウス〉で誕生した。



図2 父親の死後、1848年にモリス一家は、〈ウッドフォード・ホール〉からこの〈ウォーター・ハウス〉に転居。現在この建物は、ウィリアム・モリス・ギャラリーとして使用されている。



図3 23歳のウィリアム・モリス。この年(1857年)、ダンテ・ゲイブリエル・ロッセティの誘いを受けて、オクスフォード大学学生会館の壁画製作に携わり、そのときジェイン・バーデンと知り合う。



図4 1858年のウィリアム・モリスの油絵《王妃グウェナヴィア》。



図5 18歳のジェイン・バーデン。その後1859年にウィリアム・モリスと結婚。

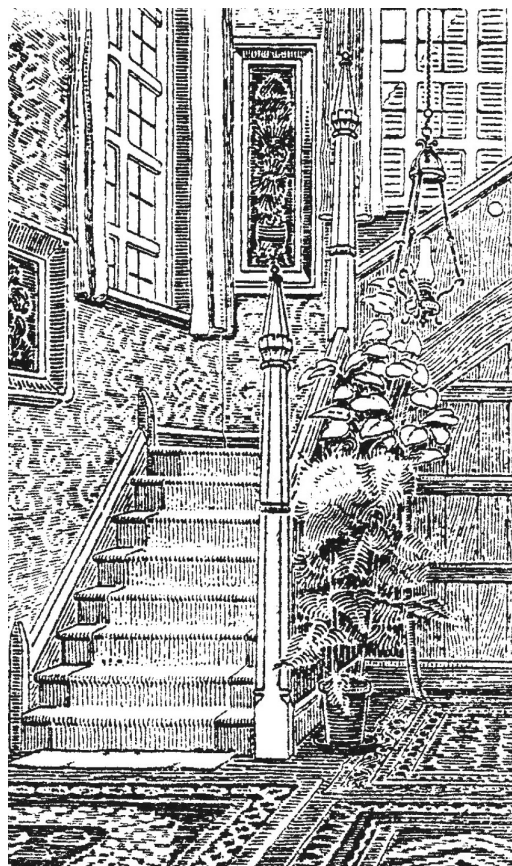


図7 〈レッド・ハウス〉の階段周り。



図6 裏庭から見た〈レッド・ハウス〉の全景。ウィリアム・モリスは、ジェイン・バーデンとの結婚に際し、新居の設計をフィリップ・ウェブに依頼。こうして完成したのがこの〈レッド・ハウス〉で、1860年に入居。

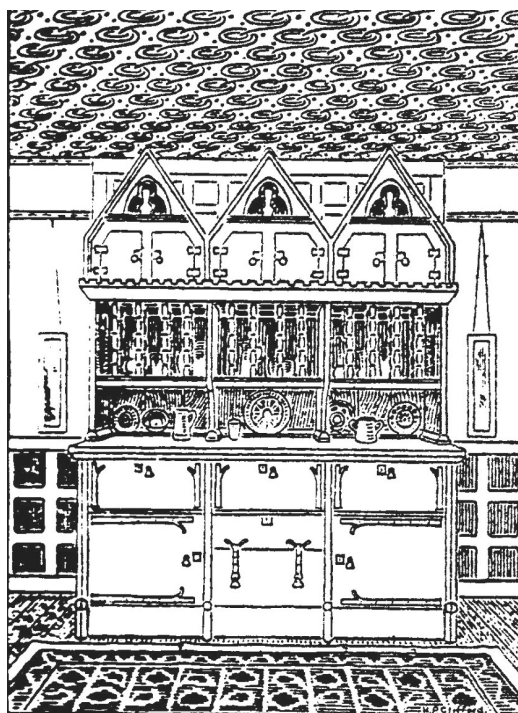


図8 〈レッド・ハウス〉の食堂の食器棚。

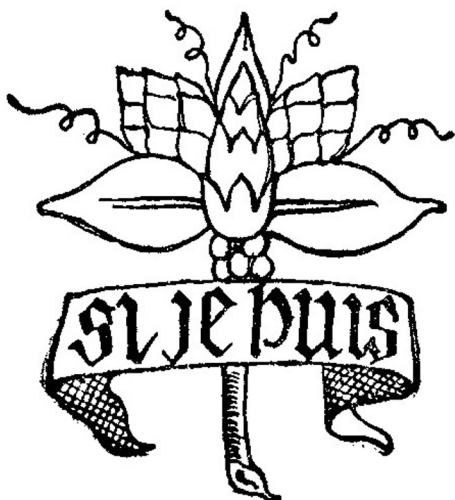


図9 1861年かそのころにウィリアム・モリスが自邸の窓ガラスに描くために作製したデザイン。このなかに、モリスがモットーとしていた「私にできることであれば」という一文が挿入されている。



図11 シルクの刺繍《フラワー・ポット》。ウィリアム・モリスのデザイン。装飾芸術の領域のなかであって、モリスが最も早い段階から着目していたのが、刺繍であった。

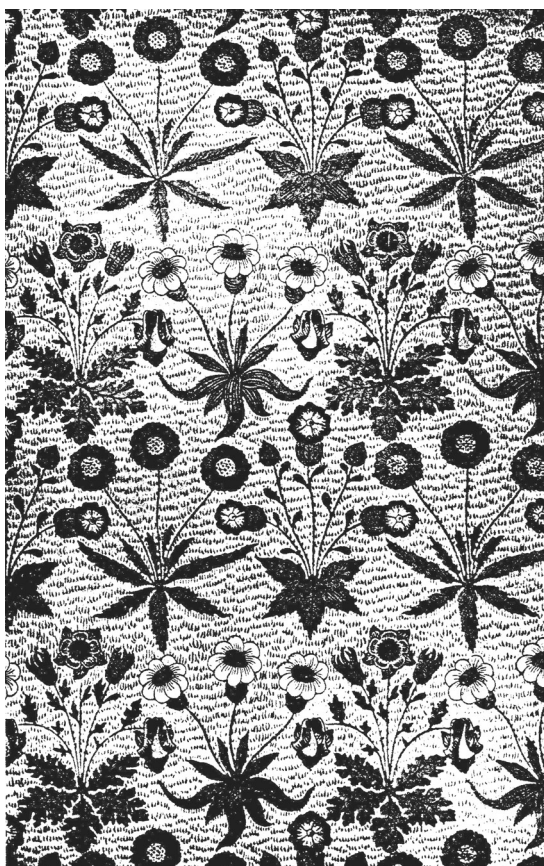


図10 壁紙《デイジー（雛菊）》。ウィリアム・モリスのデザイン。1864年。



図12 スクロール・パタンの絵タイル。1870年ころのウィリアム・モリスのデザイン。



図13 《ローズ（薔薇）》のパターンによる手描きのタイル。ウィリアム・モリスのデザイン。1870年ころ。



図14 1870年にウィリアム・モリスが書いた『詩の本』のタイトル頁。

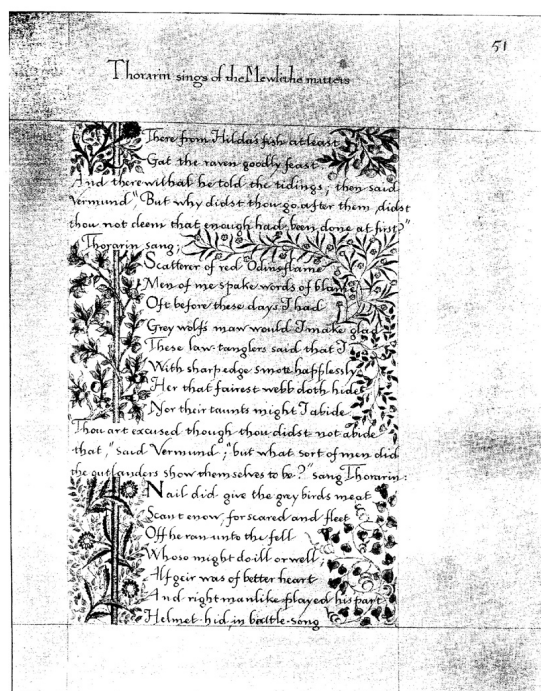


図15 1871年にウィリアム・モリスによりアイスランド語から訳され清書された『エイルの住民の物語』からの一頁。

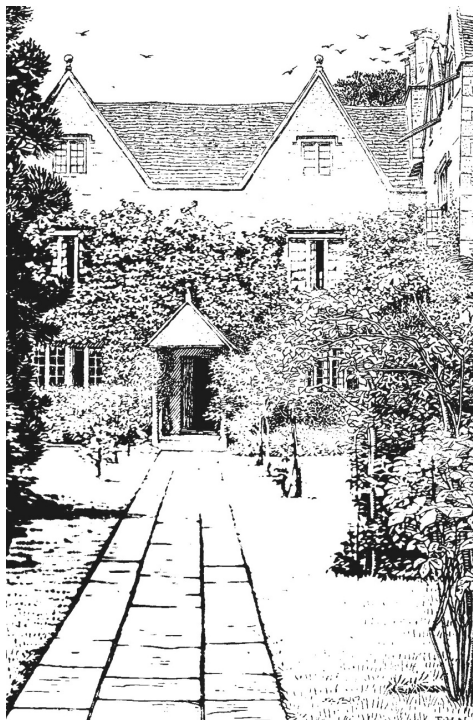


図16 〈ケルムスコット・マナー〉の正面玄関。ウィリアム・モリスは、1871年にダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの共同名義でこのマナー・ハウスを賃貸。さっそくこの年の夏、ロセッティはモリスの妻子とここで過ごす。ロセッティとモリス夫人の関係が解消された1876年以降は、モリスのお気に入りの別邸として使用される。

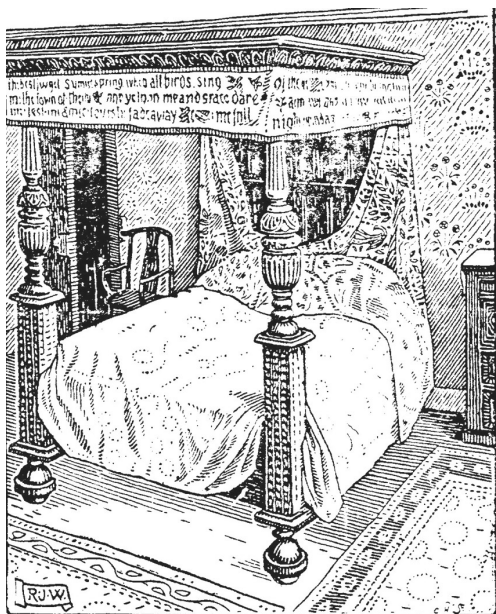


図17 〈ケルムスコット・マナー〉のウィリアム・モリスの寝室。17世紀の曲面処理された支柱をもつベッドで、掛け布には、モリスの娘メイによってデザインされ製作された刺繍が施されている。



図18 〈ケルムスコット・マナー〉の裏の牧草地からの眺め。

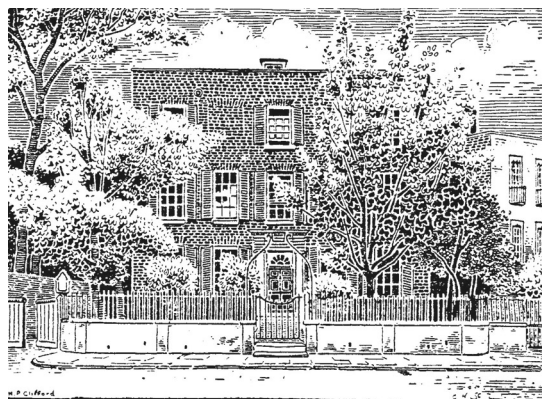


図19 正面から見た〈ケルムスコット・ハウス〉。1878年にウィリアム・モリス一家はロンドン西部のハマスミスのテムズ川に面したこの邸宅に転居。「ケルムスコット」は、〈ケルムスコット・マナー〉からの転用。1896年10月3日にモリスはこの自邸で死去。この間この建物の地下室は、しばしばモリスの政治活動の拠点として利用され、現在はウィリアム・モリス協会の本部として使用されている。



図20 〈ケルムスコット・ハウス〉の図書室。



図21 〈ケルムスコット・ハウス〉の食堂。



図22 壁紙のためのブドウ（葡萄）のパタン。
1874年のウィリアム・モリスの下図（ワーキング・ドローイング）。



図23 壁紙《マリゴールド（金盞花）》。ウィリアム・モリスのデザイン。1875年。

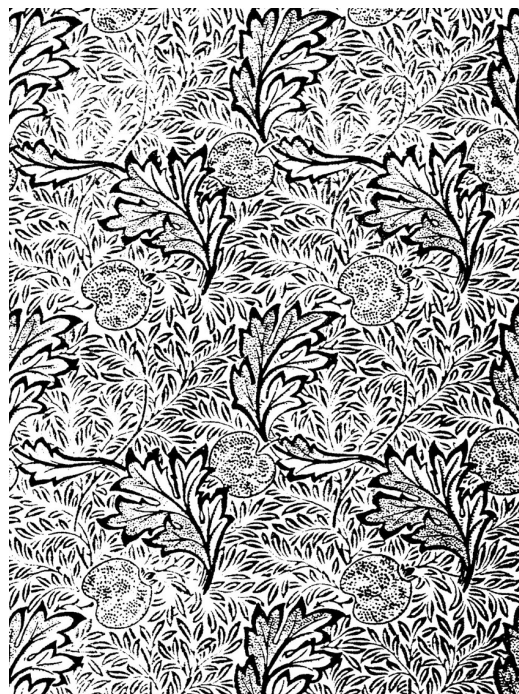


図24 壁紙《アップル（林檎）》。ウィリアム・モリスのデザイン。1877年。



図25 エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされ、モリス商会が製作した、ケンブリッジのジーザス・カレッジの一連のガラス窓のひとつ。1870年代のこの時期、同じくバーン＝ジョウンズとモリス商会は、オクスフォードのクライスト・チャーチのステインド・グラスも手掛けている。

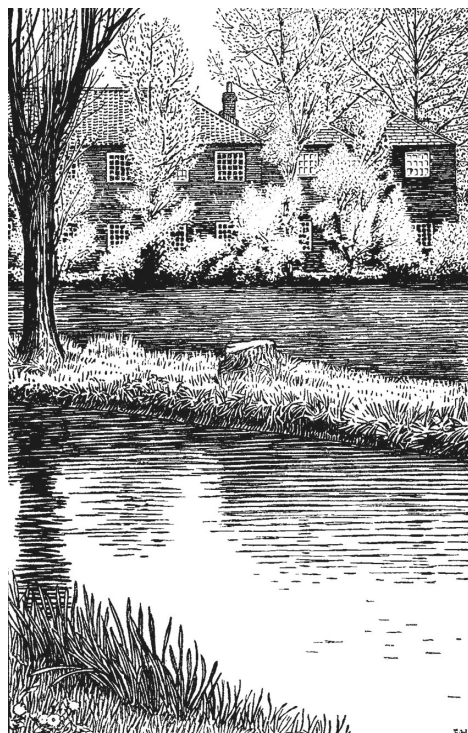


図26 1881年にモリス商会は、マートン・アビーに見つけた古い染織工場跡を賃貸により借り受け、染織、織物、刺繍などを製作する工房として利用しはじめた。後方の建物は、織りとプリンティングのための小屋。

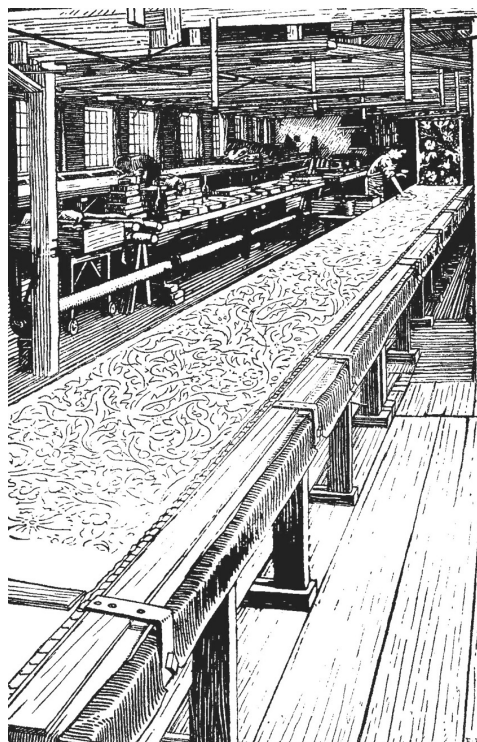


図27 マートン・アビーの工場のチンツをプリンティングするための部屋。



図28 シルクとウールのタペストリー《アネモネ》。ウィリアム・モリスのデザイン。

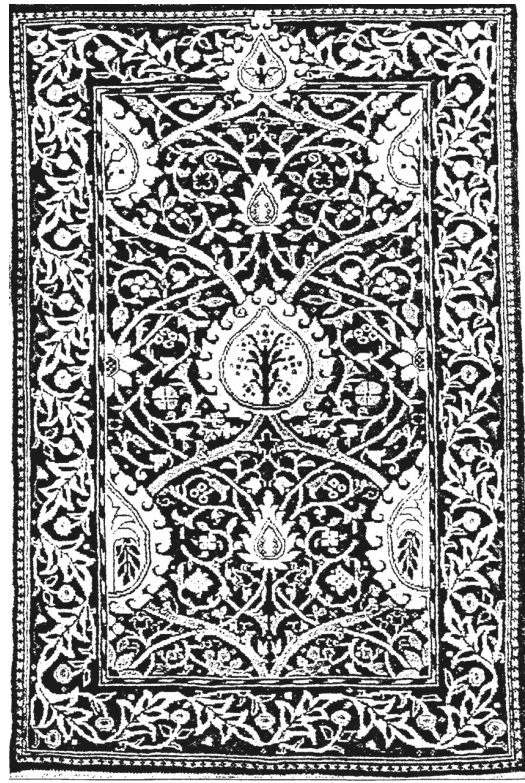


図30 カーペット《黒い木》。ウィリアム・モリスのデザイン。



図29 チンツ《ウェイ》。ウィリアム・モリスのデザイン。1883年。



図31 アラス織りのタペストリー《フローラ》。ウィリアム・モリスのデザイン、人物はエドワード・バーン＝ジョウンズ。



図32 リネンにプリントされるためのハニーサックル（スイカズラ）のボタン。1883年のウィリアム・モリスの下図（ワーキング・ドローイング）。



図33 スクロールをもったエンジェル。ウィリアム・モリスの下絵。



図34 コットンにプリントされるための《イチゴ（苺）泥棒》のボタン。1883年のウィリアム・モリスの下図（ワーキング・ドローイング）。

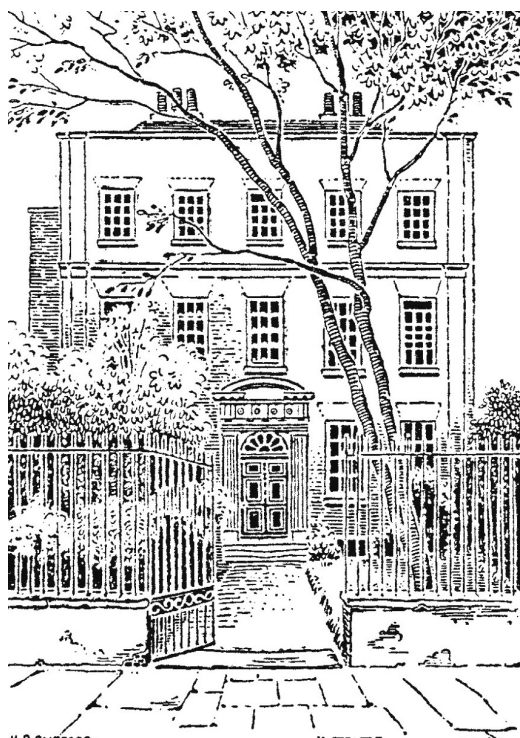


図35 ウィリアム・モリスの私家版印刷工房「ケルムスコット・プレス」が一部を占めていた建物。このコテージは、エマリー・ウォーカーが写真製版工房に使用していた、アッパー・メル12番地の〈サセックス・ハウス〉ではないかと思われる。印刷と出版は、モリスが晩年に興味をもった工芸の領域であった。そのため私家版印刷工房が、1891年1月に、ハマスミスの自宅の〈ケルムスコット・ハウス〉から数件離れたアッパー・メル16番地の建物のなかにつくられた。この工房は、ケルムスコット・プレスと呼ばれ、その年の5月末には、右隣の14番地の〈サセックス・コテージ〉に移転し、ここを本拠地として1898年まで活動を続けた。



KELMSCOTT PRESS MARK.

図37 ケルムスコット・プレスのマーク。

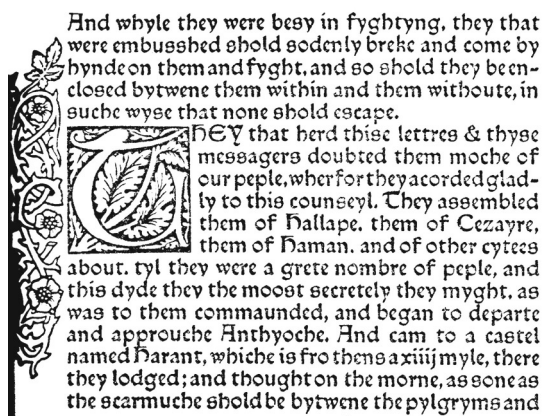


図38 テュルスの大司教ギレルムス著、H・H・スパーリング編『ゴドフロワ・ド・ブイヨンとエルサレム征服の物語』のある頁の一部。ケルムスコット・プレス。1893年。

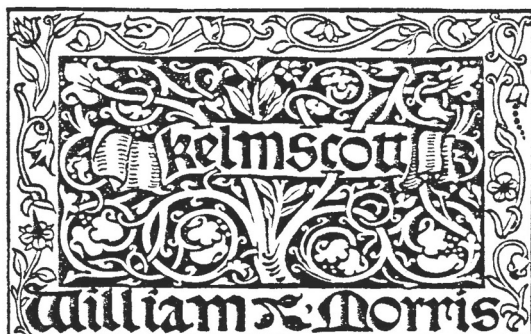


図36 ケルムスコット・プレスのマーク。

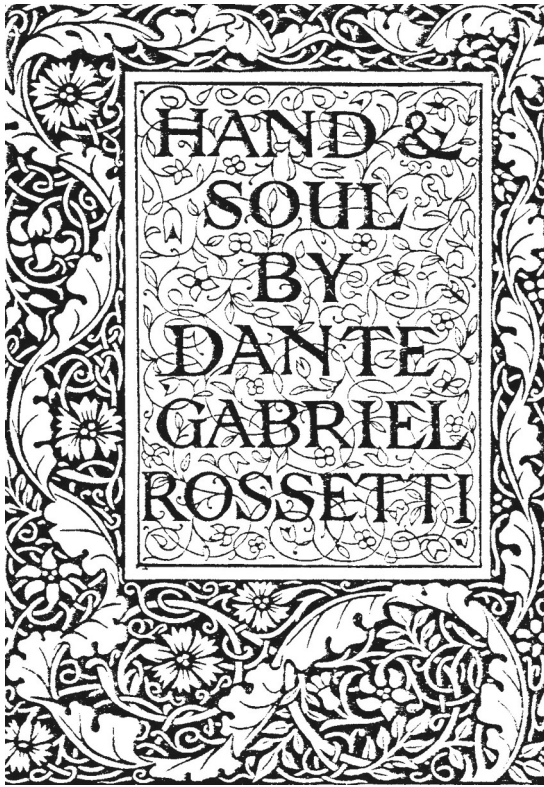


図39 ダンテ・ゲイブリエル・ロッセッティの『手と魂』のタイトル頁。ケルムスコット・プレス。1895年。

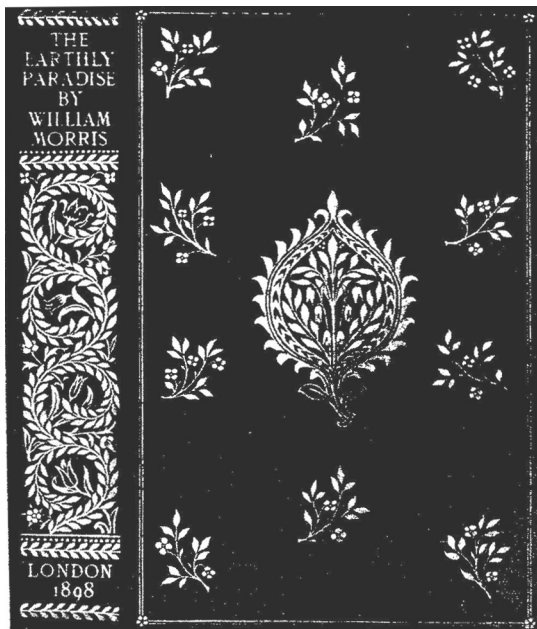


図40 『地上の楽園』の布装丁。ウィリアム・モリスによるデザイン。

第二章 ロンドンで日本のモリスを語る

はじめに

これより私は、日本におけるウィリアム・モリス研究の足跡につきまして三つの視点からお話をさせていただきたいと思います。ひとつは、モリス研究の歴史を大きく三つの年代に区分し、それぞれの時代におけるモリス研究の一般的特質を明確にする視点です。ふたつ目は、当時の日本の社会的、文化的文脈に照らし合わせてそれぞれのモリス研究の意義を理解しようとする視点です。三番目は、可能な限り日本と英国の状況を比較することによって、双方の国におけるモリス像の異同を認識する視点です。このようなパースペクティブと方法論を用いることによって、私は、日本においてウィリアム・モリス研究がどのように現在まで発展してきたかを検証してみたいと考えています。

一. 旺盛なモリスへの関心 一八九六—一九四〇年

一九七六年に牧野和春と品川力（補遺）によって編集されました「日本におけるウィリアム・モリスの文献」¹には、一八九一年から一九七五年のあいだに日本で刊行されたウィリアム・モリスに関する文献が三一六点挙げられています。そのうち第二次世界大戦以前のもは二七二点です。したがって量のうえから判断しますと、戦後よりも戦前においての方が、圧倒的にモリス研究は高まりをみせていた、とみなすことができます。早くも一八九六年には、モリスの追悼文が『帝國文學』に掲載されています。そして一九〇四年には、部分訳ではありましたが、『ユートピア便り』が『理想郷』という題のもとに、社会主義者の堺利彦によって翻訳され、紹介されています²。またその後続く、一九一〇年代の「冬の時代」と呼ばれる時代にあっても、富本憲吉によって「ウィリアム・モリスの話」が、そして岩村透によって「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」が発表され、これらの論考が、事実上日本におけるモリス研究の出発点となるものでありました³。しかし本格的にモリスが紹介され、研究されるようになるのは、やはり一九二〇年代になってからのことといえるでしょう。『芸術への希望と不安』や『地上の楽園』が翻訳されただけでなく⁴、何冊かのまとまりをもった研究書も出版されるに至り⁵、この時期をとおして、ウィリアム・モリスの思想と実践が一部の日本の知識層において受容されていきました。

こうした背景に、社会運動の勃興と大衆文化の登場があったことを見逃すことはできません。日本における一九二〇年代は、恐慌と不況が広まる一方で、独占資本と金融資本が支配的な地位を占めるようになった時代です。二〇年代のはじめ、製鉄所や造船所で激しい争議が勃発し、日本では労働運動がひとつの高揚期に達しました。一九二〇年には、それまでのさまざまな社会運動がひとつに大同団結し、日本社会主義同盟が結成されましたし、一九二二年には、第三インターナショナルの支部として日本共産党が生まれています。こうして社会主義と共産主義の思想がこの時期急速に広まっていったのです。また文化の観点からこの時代を見てみますと、新聞や雑誌の発行部数が増大し、一九二五年には東京と大阪でラジオ放送が開始されました。それだけではなく、高等教育機関が拡充したのも

この時期であり、これによって膨大な知識層が生まれ、この時代の文化の担い手となりました。二〇年代のこのような社会的、文化的状況のなかにあつて、社会主義者としてのウィリアム・モリスの思想が知識層のあいだで着目されるようになっていくのです。

経済学者の大熊信行は、一九二七年に『社会思想家としてのラスキンとモリス』を出版し、その本のなかで、ジョン・ラスキンの思想をどのように受容することによって、ウィリアム・モリスは社会主義者の工芸家になったのかについて、鮮やかに描き出しています。彼は、この本の目的をこう語っているのです。

本書は、ジョン・ラスキンとウィリアム・モリスの一面的研究です。私は『近世畫家』の著者としてのラスキンをまだよく見てみませんし、『地上樂園』の作者としてのモリスはすこしも知りません。私が觸れたのは社会思想家としての二人です。それにしても、美術解説者としてのラスキン並びに詩人としてのモリスを研究することは、やはり必要であつたらうと存じます。しかし私にはそこまでは手がとどきませんでした。私にできたことは、社会主義の裝飾美術家ウィリアム・モリスの労働理論が、どれほどまでジョン・ラスキンの思想に負うてゐるかあまいかといふことを明かにすることでした。……私は、美術もまた社会主義體系に包攝さるべき理想を有するとする理論は、きはめて滋味ふかいものと考へます⁶。

この大熊信行の言葉のなかには、重要な意味が三点隠されていると私には思われます。ひとつは、ラスキンの思想的後継者としてのモリスを強調している点です。ラスキンとモリスを一对のものともみならず視点は、戦後のしばらくのあいだまで根強く存続することになるのです。ふたつ目は、詩人としてのモリスの側面に言及されていないことです。モダニズムが重視されるに従い、復古的な象徴世界を描き出した詩やユートピア・ロマンスは、英国と同じように日本においても、この時期すでに時代遅れになろうとしていたのです。三つ目が、美術と社会の有機的關係性に基づく労働観に着目している点です。日本では当時、こうしたモリスの社会思想上の立場を指して、芸術的社会主義という独自の表現でもって呼ばれており、極めて特異な位置を占めていたものと思われます。

こうしたモリスに対する旺盛な関心は、三〇年代へと引き継がれていきました。そして、そのひとつの高まりを一九三四年の幾つかの動きに認めることができるのです。この年、モリスの生誕一〇〇年を記念して、東京の丸善で「ウィリアム・モリス」展が開催されました。主として展示物は、モリスの著作類の現物とモリスに関する出版物によって構成されていました。その展覧会カタログの「序文」のなかで、大槻憲二は、「その國賓的珍本であるところの Kelmscott Chaucer を、たとへ一日限りとは云え、出陳するの特別なる好意を示されたこと」に対して東京帝国大学図書館に感謝の意を伝える一方で、「たゞ遺憾に堪えないのは、モリスの工藝美術作品の實物が殆どなかったことである」⁷と述べています。このことは、ロンドンで出版された刊行物はほとんどいはやく日本に届いていたものの、タペストリーや家具や壁紙などについては、当時はおおかた写真で見るとしか方法がなかったことを意味しています。そのような理由により、この展覧会にあわせて発行されたカタログは、モリスの工藝作品ではなく、モリスの書誌によって成り立っていたのです。

モリスの生誕一〇〇年については、新聞や雑誌において大きく取り上げられましたし、

『モリス記念論集』という書物も一九三四年に出版されました。この本には、たとえば、北野大吉の「モリスの人及思想」、志賀勝の『『地上楽園』のモリス」、壽岳文章の「書物工芸家としてのモリス」といった、モリス研究者による優れた論文が収められていました。壽岳文章は、「書物工芸家としてのモリス」を書くにあたって、次のような文章で書きはじめています。

ウィリアム・モリスの生誕百年を記念する我々のこゝろは、やがて、近代の社会には極めて稀にしか現はれない資性にめぐまれたこの巨人の事業を反省し回顧する我々のこゝろである。……

工芸家としてのモリスの活動が始まってから今日に及ぶ工芸一般の動きをふりかへってみると、今更ながら彼の影響の大きいことに驚かされる。前世紀の終わりごろ巴里に擡頭した「新藝術」(Art Nouveau)や、同じ時代に維也納で起こった「ゼツェッション」(Sezession)などの工芸運動が、その直接の刺戟をモリスに負うてゐるのは改めて言ふまでもない。……一九一九年に建築家グロピウス(Walter Gropius)を指導者としてワイマールに設立された「バウハウス」(Bauhaus)の工芸運動は、凡ての工芸を「建築」の中に総合しようとした事に於いてまさにモリスの後継者である。……書物工芸はモリスが晩年の熱意を打ちこんだためであるだけに、……他の工芸に見られない最も直接的な影響や感化が行はわれた。……してみれば書物工芸家としてのモリスを語ることは……工芸家としてのモリスの偉大を讃仰する因縁にもなるうかと私は考へたのである⁸。

この文章を読むと、アール・ヌーヴォーやバウハウスに対してモリスが大きな影響を及ぼしたことや、晩年のモリスが「ケルムスコット・プレス」での印刷の仕事に多大な情熱を注ぎ込んでいたことが、すでに当時であつてよく理解されていたことがわかります。のちに壽岳文章は、それまでに発表した書物芸術に関する自分の論文をひとつにまとめ、『壽岳文章書物論集成』を出版することになるのです。

この時期日本でも、英国のアーツ・アンド・クラフツ運動と似たような運動が生まれました。それは、民藝運動と呼ばれるもので、その唱導者は柳宗悦です。彼は、一九一〇年まだ大学生であつたとき、雑誌『白樺』の創刊に加わり、白樺派の同人になりました。彼らは、国家についてよりも、社会の矛盾や自我の問題に強い関心をもっていました。またその雑誌は、単に文芸雑誌というだけではなく、印象派以降の西洋美術を紹介する美術雑誌としての役割も担っていました。一九二六年、柳宗悦は日本民藝協会を設立し、浜田庄司や河井寛次郎との深い交流をとおしてその後民藝運動を展開してゆくわけですが、彼の仲間には、英国の陶芸家、バーナード・リーチも含まれていました。柳宗悦は、自分の考えは独自のものであり、ラスキンとモリスに全く依存するものではない、と主張しています⁹。しかし、彼がモリスと大変近い思想の持ち主であつたことは確かです。彼は工芸についての自分の考えを次のように述べています。

美術文化から工芸文化への進展、そこに私は造形文化の方向を感じる。何も美術を否定するという意味においてはではない。美の方向は生活との結合にあると思える。……

…美と生活とを結ばしめる時、そこに工藝の文化が示現され、美の健康化が見られるのである。生活に即しない美を正しい美と呼ぶことは出来ない。生活に交って美がますます美となる道がなければならない。この真理の解説こそ未来の美学が負うべき任務ではないか¹⁰。

柳宗悦は、民衆の生活に役に立つためにつくられる多くの品物を「民衆的工藝」と名づけ、「生活工藝」と呼ぶこともありました。「民藝」という言葉は、民衆の「民」と工藝の「藝」を組み合わせた言葉です。柳宗悦と彼の仲間によって展開された民藝運動は、「貴族的工藝」や「機械工藝」のなかにではなく、民衆によってつくられ、民衆の生活のなかで使われる手工藝のなかに美を見出し、そうした手工藝に基づく文化を追求したのでした。

三〇年代後半には、ウィリアム・モリスの思想は、日本の教育思想にも影響を及ぼしました。英国では、一九三四年のモリス生誕一〇〇年を記念して、ウォルサムストウ古物研究会によって、モリスをたたえる論集が出版されました。『ささやかなるウィリアム・モリス玩味』と題されたその小冊子には、モリスの娘のメイ・モリスが「序文」を書き、G・D・H・コウル、J・W・マッケイル、ハーバート・リード、バーナード・ショーなどの多くの人びとが寄稿しています。この小冊子を読んだ森戸辰男は、「我々の課題としている『教育家としてのモリス』については二八人の寄稿者の誰れによつても殆ど言及されておかないという事実である」¹¹との鋭い指摘を行なったうえで、モリスと教育との関係について次のような理解を示したのでした。

モリスが謂ゆる教育家でなかったといふことは、……彼が教育と全然没交渉であったことを意味するわけではない。むしろ彼は色々な側面から教育と交渉を持っていたのである¹²。

森戸辰男は、モリスが新しい社会における「教育」に関心を抱いていたことを証明するために、『ユートピア便り』のなかの次の一節を引用しています。著者のモリスはハモンド老人にこう語らせているのです。

……子どもの実にさまざまな能力や気質がどうであろうとも、因習的に適齢と考えられている年齢に達すると学校へ押し込まれ、そこにいるあいだ子どもたちは、事実に目を向けることなく、お定まりの因習的な「学習」課程に従わされる、そのようなことをあなたは予期されていました。しかしあなた、そんなやり方は、肉体的にも精神的にも人が成長するという事実を無視するものでしかない、とお思いになりませんか¹³。

そしてさらに続けて、森戸は、『芸術への希望と不安』と『変革の兆し』のなかから教育に関するモリスの見解を選び出すことによって、モリスが将来の社会における教育の重要性を確信していたことや、モリスが機械的で偏知的な教育の対極にある自由教育を唱導していたことを明らかにするのです。こうして森戸は、モリスの著作から引用を行ないながら、彼が特異な教育家であったことを明確にするとともに、それが、芸術的社会主義者と

してのモリスに起因していることを主張したのです。

確かにウィリアム・モリスは、王立技術教育委員会での証言にみられるように、一般教育における工芸やデザインには興味をもっていませんでした¹⁴。それでも森戸がモリスの教育観に興味を覚えたのは、「社会の改革」と「教育の刷新」を一体不可分のものとしてモリスが認識していた点に由来しているのです。彼の『オウエン モリス』が出版された一九三八年ころは、日本では「学制の改革」が要請されていた時期でもありました。森戸はこの時期にあたり、民族主義的教育観にたいする、社会主義的教育観を提示しようとしたのです。しかし当時の日本にあっては、思想や言論に対する取り締まりが一段と強化され、民主主義的で自由主義的な学問への弾圧事件も次々と起こっていました。こうして森戸の新しい進歩的な教育観は、ほとんど当時の社会に受け入れられる機会を失ってしまったのです。

二. 研究の停滞と幾つかの成果 一九四一—七二年

第二次世界大戦の戦中戦後のおおよそ二〇年間は、日本ではほとんどウィリアム・モリスが顧みられることはありませんでした。モダニズムが支配的なイデオロギーとなっていた当時の社会が、中世社会を理想とし、手工芸の復興を夢見たモリスの思想を必要としなかったのは、当然だったのかもしれませんが。それでも五〇年代には、モリスの哲学とデザイン上の実践を知るうえで貴重な翻訳書が何点か刊行されました¹⁵。とくにニコラウス・ペヴスナーの『モダン・デザインの先駆者たち』は、建築とデザインの近代運動に関心をもつ研究者たちに大きな影響を及ぼしました。すでによく知られていますように、その本のなかでペヴスナーは、近代運動の先駆者としての位置をウィリアム・モリスに与えたのです。

……モリスからグロピウスに至る段階は、歴史的にみてひとつの単位なのである。モリスが近代様式の基礎を置き、グロピウスによってその性格が最終的に決定されたのであった¹⁶。

日本にあっては、こうしてこれよりのち、ペヴスナーによって描き出された、近代運動の父としてのウィリアム・モリス像が、建築とデザインの歴史家たちのあいだで定着することになるのです。しかし彼らの多くは、この時期、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動よりもむしろ、ドイツ工作連盟の先駆的活動に続く、バウハウスや純粹主義といったヨーロッパ大陸における近代運動の発展に関心を寄せる傾向にありました。彼らの目には、ペヴスナーが述べているように、「モリスの芸術観は……所詮一九世紀的『歴史主義』である」¹⁷と映っていたにちがいません。また、モリスの近代生産方式に対する嫌悪の態度も、戦後の経済復興を求める当時の日本の社会にうまく適合することは困難だったようです。しかし、そうした事情があったにもかかわらず、確かにモリスはデザイン史のうえで重要な位置を占めていました。ここで、「ラスキンとモリス——アートアンドクラフト運動」と題された、前田泰次の一九六六年の論文の一節を引用したいと思います。

近代デザインの流れを考える時、その源として、ラスキンとモリスの思想は重要な意味を持っている。ラスキンやモリスが中世の建築を尊んでいろいろと論じていることや、モリス自身のデザインに見られる古風さが、彼らを近代的という新しさとは相反するように見せるけれども、それでもなおこの二人を近代デザインの出発点と考えたいと思う¹⁸。

ラスキンとモリスを併置する前田の記述手法は、大熊信行の『社会思想家としてのラスキンとモリス』以降の伝統に従うものであり、「この二人を近代デザインの出発点」とみならず視点は、明らかにペヴスナーに負うものでありました。さらに続けて前田は次のように述べています。

機械文明からもたらされる社会の歪みはラスキンやモリスの時代で終わったわけではない。それらの歪みに対して現代の社会もなやんでいるし、それに対する批判も各所で行なわれている。これらの批判的立場の多くの理論は、ラスキンやモリスのように機械を否定はしないけれど、人間が機械の奴隷となるのを防ごうとしている。この場合の彼らの思想は多かれ少なかれ、ラスキンやモリスの影響を受けているようである。……

現代社会の一部で根強く機械文明に対決しようとしている民芸運動……は、これまたラスキンとモリスの思想の流れの上にあるもので、彼らの理論の一発展形態である。社会が機械化されればされるほど、他の一方で旧時代の手仕事の美が尊重されよう。しかしそれにも限度があり、うっかりすると民芸趣味は大衆性から離れた一種の貴族趣味に墮すおそれがある。これは……モリスの美術工芸運動そのものが持っていた矛盾でもある¹⁹。

平等に文化を享受できることをひとつの理念とする近代社会にあつて、機械文明から手工芸の世界へと逆もどりすることは、もはやすでに不可能な命題となっていました。しかしまた、その一方で機械が、人びとから労働の喜びを奪い取り、没個性の画一化した品物しか提供しない傾向をもっていたことも、確かに事実でありました。したがって、この時期、デザイン理論のなかにウィリアム・モリスの思想を持ち出すことは、機械がもたらす社会の歪みを批判する原理としては実に有効だったものの、復古的な貴族趣味を助長させかねない危険性もまた含んでいたのです。前田泰次は、モリスの思想のこの両義性を「アーツ・アンド・クラフツ運動そのものが持っていた矛盾」とみなしたのでした。

周知のように、英国にあつては、アーツ・アンド・クラフツ運動から別れて、デザイン・産業協会が創設されたころから、機械と美術と労働に関して、デザインの理論家や実践家のあいだで激しい論議が繰り返されてきました。手工芸ギルド・学校の中心人物であったC・R・アシュビーは、「現代文明は機械に依存している。したがって、この事実を認めないいかなる美術教育の制度も健全でありえない」と主張しました²⁰。また、デザイン・産業協会の創設会員のひとりであったW・R・レサビーは、「新しい目的をもった新しい団体」を標榜しながらも、「機械は制御されなければならない」と繰り返し要求しました²¹。そして、前田泰次が「ラスキンとモリス」を執筆した時期とほぼ同じころ、王立美術大学のミ

ッシャ・ブラックは、オーストラリアでの講演のなかで次のように断言しているのです。

一八五〇年代にウィリアム・モリスは、「すべての仕事が美術と結び付いているわけではないというのであれば、一体われわれは、どのような仕事をもてばよいのであろうか」と問うています。しかし、それは、彼が目標とした、美術の普遍的適用にしかすぎず、自らの権限において産業革命から十分に巣立ってゆけるような新たな規範ではなかったのです²²。

実は、この「機械と美術」の問題は、「美術と労働」、あるいは「労働と社会」といった土壌にこれまで移し替えられ、日本においても一部のあいだで大きな論点となってきました。そしてその論点の解明のために、単に美術論やデザイン論からだけでなく、当然ながら社会科学からの接近が要請されてきたこともまた事実なのです。

第二次世界大戦が終結すると、周知のように、日本では民主化政策が推進されるようになり、その結果政党が復活し、さまざまな労働組合も結成されるに至りました。また一方では、思想や言論に対する弾圧が取り除かれるとともに、これまで絶対視されてきた権威は否定され、個人の解放や諸制度の民主化といった大きな思潮が形成されていきました。

そうした戦後の日本の政治的、社会的、思想的状況のなかにあって、一九五〇年代の後半から、経済学者の木村正身によってモリスの政策思想やユートピア思想が、一連の論文のなかで取り上げられることになるのです。彼は、一九五七年に「ウィリアム・モリス解釈の新段階」を、一九六二年に「〈ロマン的反抗〉の政策思想——ウィリアム・モリスの場合」を、そして続けて一九六三年には「ウィリアム・モリスにおけるユートピア思想の性格——労働本質観を中心に」を発表しています。

まず、最初の論文において木村は、一九五五年に出版された、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』（残念ながら、この本の日本語版は出版されていません）をもって、「……結論はどうあろうともその論証と問題把握の仕方そのものにおいて、モリス研究の水準が画期的段階に入った」ことを指摘し、「モリスをロマン的反抗の精神に支えられた創造的な科学的社会主義実践家」とみなすトムスの解釈に同意を示します²³。そして次の論文では、社会改良家的政策思想から社会主義的政策思想へとモリスが進転するなかにあって、彼にとっての「教育」政策概念が、『労働のよろこび』の喪失にかんする民衆の自覚と不満を増大させること」から「社会主義者をつくること」へと発展したことを、フリッチェのモリス研究を援用しながら、論証することになります²⁴。さらに最後の論文において木村は、エドワード・ベラミの『顧みれば——二〇〇〇年から一八八七年へ』とモリスの『ユートピア便り』を比較しながら、モリスのユートピア思想と労働観について社会思想史の見地から検討を進めてゆくのです²⁵。E・P・トムスの見解に従いつつも、この一連の木村正身のモリス研究は、夢見がちな装飾芸術家ないしは空想的社会主義者としてこれまで形成されてきていたモリス像に修正を加え、科学的社会主義者としてのモリス像を提示したことに、大きな意義があり、日本においてもこの時期、量的には極めて少なかったものの、モリス研究は新たな段階に入っていました。

木村のモリス研究とは別に、五〇年代から六〇年代にかけて、モリス研究にかかわって

間接的ではありましたが、社会科学の分野で幾つかの貴重な収穫が見受けられました。ひとつは、G・D・H・コウルやE・J・ホブズボームの英国労働運動史に関する著作類の翻訳書が刊行されたことです²⁶。これにより、英国労働運動史におけるウィリアム・モリスの位置がより正確に理解されるようになりました。いまひとつは、いわゆる「新左翼」の陣営に属するE・P・トムスンやレイモンド・ウィリアムズの著作の日本語版が出版されたことです²⁷。これらの翻訳書は、よくも悪くも、古い体質を引きずっていた当時の社会主義思想を批判する原理を提供しました。さらにもうひとつの収穫を挙げるとすれば、上記の英国労働運動史に関する成果や、「新左翼」の政治的立場からの主張を受けて、大変異例のことではありましたが、政治学の分野からの発言がみられたことです。たとえばこの時期、河合秀和は「イギリス社会主義の形成」と題された論文を発表し、そのなかで、イギリスの社会主義の形成過程におけるモリスの政治的役割を明確にしています²⁸。このようにして、モリス研究にとっては極めて断片的な知見ではありましたが、こうした一連の社会諸科学の研究成果のなかから、これまでかえりみられることのなかった革命的社会主義者としての鮮明なモリスの実像が六〇年代をとおして新たによみがえることになるのです。

三. 新しいモリス像の模索 一九七三—一九五年

いうまでもなくウィリアム・モリスの活動分野は多岐にわたっており、したがって、しばしば彼は、詩人、デザイナー、社会運動家といった連なった三つの肩書きでもって呼ばれてきました。しかし戦前から六〇年代に至るまでの日本におけるモリス研究者たちは、おおかたどれかそのひとつの側面に照明をあてて論じてきました。たとえば、大熊信行や木村正身が興味をもったのは社会思想家としてのモリスでしたし、壽岳文章や前田泰次が焦点をあわせたのは工芸家としてのモリスであり、また森戸辰男にとっての関心は教育家としてのモリスにありました。当然ながらモリスは、詩人としての詩作活動とデザイナーとしての製作活動と社会主義者としての政治行動を一生涯のうちに分割し、使い分けたわけではありません。そうであるとすれば、そうしたモリスの三つの側面を貫いているひとつの大きな精神を見定めることが、モリスを理解するうえでどうしても必要な課題ということになります。そしてそれに応えたのが、一九七三年に出版された、小野二郎の『ウィリアム・モリス——ラディカル・デザインの思想』という本でした。その本のなかで小野は、モリスの活動の重要性をこう指摘したのでした。

…… [モリスの三つの分野における] 活動はいずれが附随的といえぬ重みをそれぞれもっているのである。だからそれらの肩書きが並ぶのは当然である。このことは単に彼がそのような活動分野を継起的にあるいは同時的にやってのけた多才な天才であることだけを示しているのではないだろう。それぞれの分野の業績が目ざまじければ目ざましいほど、それらを貫通する……ある一つの精神の存在とその運動の形式を想定せざるを得ない²⁹。

この小野二郎の『ウィリアム・モリス』は、それぞれの側面から別個に検討がなされて

きていたこれまでのモリス研究の成果を集約し、モリスの諸活動を貫く「一つの精神の存在とその運動の形式」を想定したうえで、モリスの全体像に迫ることが意図されていたといえます。そして同時に、もうひとつの意図がその本には存在していたのではないかと私には思われます。といいますのも、この本の出版に先立ち、すでに彼はモリスの問題意識に基づいて、その当時の資本主義下の文化のありように対して旺盛な批評活動を行っており、したがって自分の批評の基軸となっているモリスの精神そのものをより詳細にこの時期に読者に伝える必要性があったものと推測されるからです。彼はこの本の「あとがき」のなかで、「……モリスの魅力を人びとと共有したい、共有するように何かしようということと離れることはないであろう。その意味では私はモリス研究家ではなく、モリス主義者である」³⁰と述べているのです。小野二郎の文化批評の基軸は、生産のメカニズム、労働の構造、生活環境の創造、集団の組織原理のすべてを必然的に貫通することになる、新しいひとつの原理を想定し、その視点から「生活の質」の変革を唱導することになりました。そして彼の理解によれば、「その新しい原理とは想像力の原理でなければならぬことを、その生涯の実行において示したのがモリスであった」³¹のです。小野二郎によってなされたモリス研究は、モリスの諸活動の基底にある精神的全体像の輪郭を動的なものとして描写することによって、単に個人の欲望の解放へと向かわせるだけにすぎない資本主義下の文化を批判するうえでの新たな視点を提示したこと、その特徴と意義があったものと思われれます。

小野二郎の著作は別にして、六〇年代の終わりから七〇年代をとおしてのモリス研究の大きな特徴は、この時期に精力的にモリスの著作が翻訳され、刊行されたことです³²。戦中および戦後のしばらくのあいだ、一部の限られた研究者以外からは、ほとんど忘れかけられていたモリスが、こうした一連の翻訳書をとおして改めて広くよみがえっていきました。その背景として、当時の日本の社会と文化にみられた不安定な行き詰まり状況が挙げられるかもしれません。戦後の経済の高度成長は国民の生活様式に大きな変化をもたらしました。「消費革命」と呼ばれるほどまでに、衣類や食品や家庭電化製品の消費が急速に進み、都市には高層建築が立ち並ぶようになった一方で、住宅難や交通難といった都市問題や、大気汚染や水質汚濁といった公害問題、さらには開発に伴う自然破壊が深刻な問題となり、それに対する住民運動も高まっていきました。こうした不透明な社会状況のなかであって、人びとは「生活の質」について思いを巡らすようになり、そこにモリスとの出会いが待ち受けていたといえるかもしれません。こうしてモリスに対する関心は衰えることなく、さらに八〇年代へと引き継がれていくのです。

七〇年代がモリス自身の著作が積極的に翻訳され、受容された時期であるとしみますと、八〇年代は、モリスにかかわる研究書が精力的に翻訳され、紹介された時期にあたります³³。こうして英国における研究成果があまり時間を置くことなく日本語に置き換えられて紹介されることによって、この時期、とくにデザイン史の分野において、日本におけるモリス研究は新しい知見を得て、一段と発展することになりました。たとえば、『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』のなかでニコラウス・ペヴスナーは、コウル・サークルと対比するかたちでモリスを描いていましたし、『英国のインダストリアル・デザイン』の著者のノエル・キャリントンは、アーツ・アンド・クラフツ運動から分かれて、どのようにして英国において近代運動が展開されたのかを記述していました。またレイ・ワトキンスンの『デ

デザイナーとしてのウィリアム・モリス』やリンダ・パリーの『ウィリアム・モリスのテキスタイル』の翻訳書をとおして、詳細なモリスのデザイン活動が紹介される一方で、ライオネル・ラバーンの『ユートピアン・クラフツマン』は、アーツ・アンド・クラフツ運動におけるモリスの役割についての知見を私たちに提供しました。

翻訳書の刊行をとおして英国におけるモリス研究の成果を学ぼうとする積極的な姿勢は、八〇年代の後半から今日に至るまで、さらに一層加速されていきました³⁴。とくにフィリップ・ヘンダースンのモリスの伝記は、入手可能になった新しい資料に基づいてモリスの生涯が再構成されており、J・W・マッケイルが描写した超俗的なモリス像に代わって等身大に近いモリス像が描き出されていたという点で重要でした。また、一九九一年は「ケルムスコット・プレス」が創設されてちょうど一〇〇年目にあたり、日本においてもモリスの書物芸術に対して多くの関心が集まり、この年そのための展覧会が開かれただけではなく、一九九四年にはウィリアム・S・ピーターズンの著作が翻訳され、刊行されるに至りました。さらに八〇年代以降からは、美術史や文学の分野からラファエル前派についての強い関心が寄せられるようになり、アーツ・アンド・クラフツ運動とモリスの関連性だけではなく、ラファエル前派とモリスとの関連性にも注目が集まるようになり、ジャン・マーシュの『ウィリアム・モリスの妻と娘』は、モリス研究にフェミニズムという新たな視点を提供しました。

こうした精力的なモリス研究の紹介は、必然的に展覧会の開催へとつながって行きました³⁵。一九八九年に東京と大阪で開かれた「ウィリアム・モリス」展は、一九三四年の展覧会では主としてモリスの著作物しか展示されていませんでしたので、実際のモリスの作品がまとまったかたちで日本で紹介される最初の機会となりました。また、それに先立つ一九八五年には「ラファエル前派とその時代」展が、一九九〇年には「ロセッティ」展が開かれ、ヴィクトリア時代の美術に新鮮な視線が注がれました。

四. 今後の課題と展望

それでは、八〇年代から現在に至る、翻訳と展覧会をとおしての旺盛なモリス受容は、今後日本のモリス研究者にどのような展望を用意させようとしているのでしょうか。一般的にいつて八〇年代は、英国と同じように、日本においても大きく学問の枠組みが揺らぎはじめた時期にあたり、それは近代運動に対する信頼が失われたことに少なからず起因していました。おそらくこうした思想的、社会的、文化的規範の変化は、多かれ少なかれモリス研究にも波及するものと思われ、事実、八〇年代以降にみられるモリスとラファエル前派への関心の強さ自体が、すでにそのことを物語っているのかもしれませんが。そこで、日本におけるモリス研究のこれからの課題につきまして、幾つかの観点から少し検討を加えてみたいと思います。

まず論議しなければならないことは、デザイン史におけるモリスの位置づけに関する問題です。これまでモリスは、アール・ヌーヴォーの開花とバウハウスの実践に貢献したという意味において、デザインにおける近代運動の先駆者としての位置が強調されてきました。しかし七〇年代の近代運動の死と「クラフツ・リヴァイヴァル」の新たな動きを考えた場合、ペヴスナーが描いたようなヨーロッパ大陸における近代運動にとっての父とし

ただけではなく、一九世紀から現在に至る英国における工芸運動の先駆者としてモリスをとらえ直す視点が必要なのではないのでしょうか。モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動から一九一〇年代の「オメガ・ワークショップ」、それに続くステューディオ・ポターとしてのバーナード・リーチの実践、そして七〇年代の「クラフツ・リヴァイヴァル」から最近の「グリーン・デザイン」へとつながる一連の工芸ないしは装飾芸術の運動が、思想的に関連性をもった持続的な歴史として実際に英国に存在するのかどうかは私にはまだよくわかりません。しかし近代運動の影の部分としてその歴史が見落とされていたとすれば、デザイン史家はその点に着目すべきではないのでしょうか。それは、英国におけるモダニズムをより正確に理解するためにもぜひとも必要な作業であると考えます。そしてそのような歴史を記述する場合、フェミニズム、構造主義、精神分析といった今日的な方法論を用いるだけではなく、社会的、政治的、文化的文脈に照らし合わせて考察することもまた重要であると思います。といいますのも、一般的にいて、美術や工芸の研究に対してあまりにも保守的な趣味がこれまで支配し、正確な理解や解釈を妨げる要因になってきたと思われるからです。

一方モリスの詩やロマンスは、近代的なリアリズムの文学が主流になっていた時代にあっては、装飾的な要素に満ちた、逃避主義的な文学としてどちらかといえば低い評価が与えられてきました。「これまでモリスのロマンスが正当に扱われてこなかった」理由について、川端康雄は、「近代文学の語り的手法に慣らされてきた人々にとって、ロマンス固有の象徴世界とその世界を紡ぎ出す象徴主義的語法が理解し難かった」ことを指摘しています³⁶。一般的にいて今日、モダニズムの文学では表現しえない象徴世界に多くの人たちが強い興味をもちはじめていますし、確かに今後の研究の余地が十分に残されている部分です。しかしモリスに限っていえば、モリスの文学に表われた象徴世界をひとつの単独のものとして切り離して扱うのではなく、もう一方の装飾芸術のなかにモリスが刻み込んだ視覚表現との有機的な関連性のうちに解釈を加える方が、むしろ重要であると考えられます。またそうした解釈にあたっては、モリスが社会主義を手にするうえで必要とした構想力と形式についての検討も当然含まなければなりません。といいますのは、モリスの装飾芸術とロマンスの双方の形式は少なくとも彼にとっては同一の構造をもつものであり、それらの形式を生み出す力と社会主義を構想する力も、彼の場合には同じひとつの未分化の生命体から発されたものである、と私には理解されるからです。別の言葉でいえば、真の芸術を生み出す力と新しい社会を構築する力とは本来同じ源に由来する力であり、そのふたつの力が資本や権力などによって分離させられるのを食い止め、常につなぎあわせておくうえでの必須の装置としてロマンスの形式がモリスにとって極めて重要なものだったのではないかと私は推測しているのです。どちらにしましても、文学形式をとおして表現されたモリスの象徴世界は、今後さらに研究者の注目を集めることになるでしょう。

ところで、今日の学問の世界を見てみますと、文学や芸術の分野では象徴世界に対する強い関心が見受けられますが、他方歴史学においては、英国同様に日本においても、人びとの歴史、あるいは統合化された歴史に対する指向が強いです。「社会の歴史」という新しい視点から、つまりは、ヴィクトリア時代における人びとの生活という視点から、モリスの実践を再吟味することは、私も大変重要なことであると思っています。たとえば、チャールズ・ハーヴィーとジョン・プレスによって一九九一年に刊行されました『ウィリ

『ウィリアム・モリス——ヴィクトリア時代の英国におけるデザインと事業』³⁷のような研究が日本においても行なわれることが期待されているわけではありますが、一次資料の入手という点において、どうしても困難がつきまとうようです。社会史の隆盛とは別に、近年日本では文化経済学という新しい学問に関心が寄せられ、そのなかでしばしばラスキンとモリスが再評価されるようになりました。その唱導者である池上惇は、「……モリスとラスキンを芸術の世界から経済学の世界に復帰させることによって、現代の日本社会が直面する生活の向上への課題にも正面から応えうる」³⁸と結論づけています。

日本人が自らの生活を問い直すとき、過去においても、また現在においても、常にそこにはモリスがいました。そしてそのことは、今後も変わることはないでしょう。いよいよ来年はモリス没後一〇〇年を迎えます。そのとき私たちはどのようなモリスと出会うことができるのでしょうか。私たちが心からモリスを求めようとすればするほど、裏切ることなく彼は私たちにほほえんでくれることでしょう。私は来年、このロンドンの地において、モリスのほほえみに出会うことをいまから楽しみにしているところです。

(一九九五年)

注

(1) 牧野和春、品川力(補遺)「日本におけるウィリアム・モリスの文献」、『みすず』第18巻第11号、みすず書房、1976年、33-42頁。

(2) キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。

(3) 該当する論文は以下のとおりである。

富本憲吉「ウイリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、14-20頁。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、22-27頁。岩村透「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」『美術と社會』(趣味叢書第十二篇)趣味叢書発行所、1915年。

(4) たとえば、次のような訳書を挙げることができる。

タウンシェンド夫人『ウキリアム・モリス評傳』加田哲二訳、下出書店、1921年。モリス『無可有郷だより』布施延雄訳、至上社、1925年。モリス『芸術のための希望と不安』(海外芸術評論叢書)大槻憲二訳、聚芳閣、1925年(『芸術の恐怖』小西書店、1923年の改題改訳)。モリス『地上樂園』(世界奇書異聞類聚10)矢口達訳、国際文献刊行会、1926年。モリス「無可有郷通信記」村山勇三訳、『世界大思想全集』50、春秋社、1929年。

(5) たとえば、次のような研究書を挙げるができる。

加田哲二『ウキリアム・モリス』岩波書店、1924年。北野大吉『藝術と社會』更正閣、1924年。本間久雄『生活の芸術化』東京堂、1925年。大熊信行『社会思想家としてのラスキンとモリス』新潮社、1927年。

(6) 大熊信行『社会思想家としてのラスキンとモリス』新潮社、1927年、1頁。

(7) 大槻憲二「序文」、東京キリアム・モリス研究会編『モリス書誌』(キリアム・モリス誕生百年祭記念文献繪畫展覽會目録)丸善、1934年。なお展覽会は、1934年4月24日から5月3日まで、同研究会によって東京日本橋の丸善で開催された。

(8) 壽岳文章「書物工藝家としてのモリス」、モリス生誕百年記念協會編『モリス記念

論集』川瀬日進堂書店、1934年、111-114頁。

(9) See Yuko Kikuchi, 'The Myth of Yanagi's Originality: The Formation of Mingei Theory in its Social and Historical Context', *Journal of Design History*, vol. 7, no. 4, Oxford University Press, Oxford, 1994, pp. 247-266.

(10) 柳宗悦『工芸文化』(改訂版)岩波書店、1985年、11頁。

(11) 森戸辰男『オウエン モリス』岩波書店、1938年、144頁。

(12) 同書、145頁。

(13) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXI, pp. 63-64. [モリス『ユートピアだより』松村達雄訳、岩波書店、1968年、120頁を参照]

(14) See Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970, p. 310. [マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』中山修一・織田芳人訳、玉川大学出版部、1990年、414頁を参照]

(15) たとえば、次のような訳書を挙げることができる。

モリス『民衆の芸術』中橋一夫訳、岩波書店、1953年。ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年。リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年。

(16) Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (first published by Faber & Faber in 1936 as *Pioneers of the Modern Movement*), Penguin Books, London, edition of 1981, p. 39. [ペヴスナー『モダン・デザインの展開』白石博三訳、みすず書房、1957年、28頁を参照]

(17) Ibid., p. 23. [同訳書、10頁を参照]

(18) 前田泰次「ラスキンとモリス——アートアンドクラフト運動」、勝見勝監修『現代デザイン理論のエッセンス』(ペリかん・エッセンス・シリーズ)ペリかん社、1966年、16頁。

(19) 同書、30-31頁。

(20) C. R. Ashbee, *Should We Stop Teaching Art?*, Batsford, London, 1911, p. 4.

(21) See Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976, p. 41. [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、52頁を参照]

(22) Misha Black, 'Designers, Craftsmen and Artists' (1970), in Avril Blake (ed.), *The Black Papers on Design*, Pergamon Press, Oxford, 1983, pp. 200-201. [ブレイク編『デザイン論——ミッシェル・ブラックの世界』中山修一訳、法政大学出版局、1992年、203頁を参照]

(23) 木村正身「ウィリアム・モリス解釈の新段階」『香川大学経済論叢』第29巻第5号、香川大学経済研究所、1957年、1-41頁を参照。

(24) 木村正身「〈ロマン的反抗〉の政策思想——ウィリアム・モリスの場合」『香川大学経済論叢』第35巻第4号、香川大学経済研究所、1962年、1-46頁を参照。

(25) 木村正身「ウィリアム・モリスにおけるユートピア思想の性格——労働本質観を中心に」『研究年報』第3号、香川大学経済研究所、1963年、1-52頁を参照。

(26) 該当する訳書は以下のとおりである。

コール『イギリス労働運動史』(全3巻) 林健太郎・河上民雄・嘉治元郎訳、岩波書店、1952-57年。ホブズボーム『イギリス労働史研究』鈴木幹久・永井義雄訳、ミネルヴァ書房、1968年。

(27) 該当する訳書は以下のとおりである。

トムスン『新しい左翼——政治的無関心からの脱出』福田歓一・河合秀和・前田康博訳、岩波書店、1963年。ウィリアムズ『文化と社会』若松繁信・長谷川光昭訳、ミネルヴァ書房、1968年。

(28) 河合秀和「イギリス社会主義の形成」、日本政治学会編『西欧世界と社会主義』岩波書店、1966年、25-54頁を参照。

(29) 小野二郎『ウィリアム・モリス——ラディカル・デザインの思想』中公新書、1973年、9頁。

(30) 同書、194-195頁。

(31) 同書、32頁。

(32) たとえば、次のような訳書を挙げることができる。

モリス『ユートピアだより』松村達雄訳、岩波書店、1968年。モリス「ユートピア便り」『ラスキン モリス』(「世界の名著」第52巻) 五島茂責任編集、中央公論社、1971年。モリス『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971年。モリス『ジョン・ボールの夢』生口竹郎訳、未来社、1973年。モリス『サンダリング・フラッド』(妖精文庫12) 中桐雅夫訳、月刊ペン社、1978年。モリス『世界のかなたの森』(「文学のおくりもの」14) 小野二郎訳、晶文社、1979年。モリス『世界のかなたの森』(メルヘン文庫) 宇喜田敬介訳、東洋文化社、1980年。

(33) たとえば、次のような訳書を挙げることができる。

ペヴスナー『モダン・デザインの源泉』小野二郎訳、美術出版社、1976年。ペヴスナー『美術・建築・デザインの研究II』鈴木博之・鈴木杜幾子訳、鹿島出版会、1980年。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。ラバーン『ユートピアン・クラフツマン』小野悦子訳、晶文社、1985年。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、1986年。パリー『ウィリアム・モリスのテキスタイル』多田稔・藤田治彦訳、岩崎美術社、1988年。

(34) たとえば、次のような訳書を挙げることができる。

スタンスキー『ウィリアム・モリス』草光俊雄訳、雄松堂出版、1989年。アダムズ『アーツ・アンド・クラフツ運動』中野邦子訳、美術出版社、1989年。アダムズ『ラファエル前派』高宮俊行訳、リプロポート、1989年。マーシュ『ラファエル前派〈女〉』河村錠一郎訳、リプロポート、1990年。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。ネイラー編『ウィリアム・モリス』ウィリアム・モリス研究会訳、講談社、1990年。ピーターソン編『理想の書物』川端康雄訳、晶文社、1992年。パリーとモス『ウィリアム・モリスとアーツ・アンド・クラフツ運動』高野瑤子訳、千穂館、1992年。ポールソン『ウィリアム・モリス』小野悦子訳、美術出版社、1992年。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。ピーターソン『ケルムスコット・プレス』湊典子訳、平凡社、1994年。

(35) たとえば、次のような展覧会を挙げることができる。

「ウィリアム・モリス」展、伊勢丹美術館と大丸ミュージアム、1989年。「ウィリアム・モリス祭」、けやき美術館、1991年。「ケルムスコット・プレス」展、丸善、1991年。

(36) 川端康雄「訳者あとがき」、ヘンダースン『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、594頁。

(37) Charles Harvey and Jon Press, *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain*, Manchester University Press, Manchester and New York, 1991.

(38) 池上淳『生活の芸術化——ラスキン、モリス、今日』丸善、1993年、vi頁。

第二部

富本憲吉の学生時代と英国留学

第一章 東京美術学校での学生生活と英国留学への思い

はじめに

周知のとおり、富本憲吉（一八八六—一九六三年）は、とりわけ陶芸の分野において大成した、日本の近代を代表する工芸家のひとりである。富本は、東京美術学校（現在の東京芸術大学）入学以前から、まだ日本にあってはほとんど紹介されていなかった、ヴィクトリア時代の詩人であり社会主義思想家であり、また同時にデザイナーでもあったウィリアム・モリス（一八三四—一八九六年）に関心を抱き、徴兵の関係から卒業製作を早めに提出すると、当時、親友の南薫造がすでにロンドンに滞在していたこともあって、一九〇八（明治四一）年の秋、私費でモリスと室内装飾を研究するためにイギリスに渡ることになる。そして一九一〇（明治四三）年の六月に帰国すると、その後、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』を底本とする評伝「ウィリアム・モリスの話」を一九一二（明治四五）年の『美術新報』の第一一巻第四号と第五号に二回に分けて発表する¹。

モリスの何に興味をもって富本はイギリスに渡ったのであろうか。そして富本は、イギリスの地でモリスについて何を学び、何を日本へ持ち帰り、いかなるかたちで、その後の活動の栄養分としたのだろうか。

本稿では、モリスの富本への影響を、予見をもって過大視することも過小視することもなく、富本が実際に書き残したものや信頼にたりうる周辺の資料を可能な限り正確に援用することによって、とりわけ、渡英以前にあって、富本がどのようにしてモリスを知るに至ったのかについて焦点をあて、富本の英国留学以前のモリスへの関心形成の過程を明らかにすることが主たる目的とされている。

一．富本憲吉の生い立ち

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」である。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時代を再構成してみたいと思う。

のちのちの記憶によると、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、掘り進めていくと、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、有田と支那の染付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、祖母ののたとふたりきりで、昔ながらの古い村の家で暮らしていた。のとは、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、染め方をはじめ、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^{これちか}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れ絵筆をもったこと、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ないかった。

二. 一九〇四年までの日本におけるモリス紹介

晩年、富本は、自らの英国留学の目的を次のように語っている。

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、指導してもらう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いためでした²。

ここから読み取れるのは、主たる富本の英国留学の目的が「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」という強い願望に起因していたことである。そこでまず、戦前昭和期までの日本におけるモリス紹介の全体像を概観しておきたいと思う。

ウィリアム・モリスは、周知のように、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。そして一九三四（昭和九）年には、生誕一〇〇年を記念して、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で「ウィリアム・モリス」展が開催され、一方日本にあっては、日本橋の丸善において、キリアム・モリス誕生百年祭記念「文獻繪畫展覧會」が開かれた。

さらにこの年には、川瀬日進堂書店から『モリス記念論集』が刊行された。そのなかに所収された論文「文獻より見たる日本に於けるモリス」において執筆者の富田文雄は、明治期から昭和初期までのモリスを紹介した文献にかかわって、社会主義者、詩人、工芸家の三つの側面から詳述したうえで、以下のように、その特徴を要約している。

扱て以上を通じて見ます時、大體次の二つのことが言ひ得るのではないかと考へる

のであります。即ちその一つは、日本に於てはモリスの社會思想に關聯した方面の紹介が最も盛に行はれたこと、次が文學方面であるがこれとても思想上の取扱いが主となつてゐる様であり、そして最後が工藝美術の方面でこの方面は最も盛に行はるべくして而も最も振つてゐない事實、今一つのことは、何れの方面を見てみても時代から見て大正時代の後半に於て最も盛に紹介されたことの二つであります。そしてこの二つの事實は結局日本に於けるモリスの紹介は主として世界に於けるかのデモクラシー思潮氾濫の波に乗つて行はれたものであることを物語るものであると考へるのであります³。

そして富田は、日本で紹介された個々のモリス文献について、専載本を一〇点、半専載本を五点、雜載本をその程度によって三ないしは一点としたうえで、グラフにまとめている【図一】。この統計資料からわかることは、明治二〇年代の中頃から文献をとおしてモリス紹介が行なわれるようになり、初期の小さなピークが日露戦争の開戦前後に起こるも衰退し、さらにその後、いわゆる社會主義運動の「冬の時代」を経たのち、一九二〇（大正九）年から一九二五（大正一四）年にかけての期間に再び大規模なうねりが隆起していることである。そしてまた、このグラフから、この期間の紹介の中心が、社會主義思想家としてのモリスの側面にあつたことも、理解できる。これが、一九三四（昭和九）年までの日本におけるモリス紹介のおおかたの全体像であつた。

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たときにあたる。それでは、そのときまでにあつ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⁴。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』【図二】で、「第二章 最近著述家」のなかの詩人の項目に「ウヰリアム、モーリス 一八三四年生」⁵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⁶。

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ヰリヤム、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、ロセツテ、スヰ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べ

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雑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⁷。

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、わずかながらも、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」⁸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、ラスキンとウヰリアム、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る一人にして、彼と同じき高貴なる精神を持し、己れの位置名譽をも顧みず、常に職工の服を着し、白晝ロンドンの街頭に立ち、労働者を集めて其社會論を演説せり、……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⁹、

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、さらに紹介されていくことになる。

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って一九〇三（明治三六）年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「共產黨宣言」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・モリスの肖像が飾られていた」¹⁰。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、「社會主義の詩人 ウヰリアム、モリス」という表題がつけられた、一九〇三（明治三六）年一月二六日付の第四号の記事【図三】においてであつた。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『社會主義』のなかのモリスに関する部分を転載したものであ

った¹¹。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¹²【図四】。

したがって、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』のなかにあつ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つた。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。

三. 週刊『平民新聞』をとおしてのモリスとの出会い

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（うらな）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（なんかんと）がイギリスにいたものですからフランスに行くとごまかしてイギリスに行った¹³。

富本と同郷の嶋中雄三は、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（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¹⁴、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つた¹⁵。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。

四．東京美術学校の教師たち

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¹⁶。

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¹⁷。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眞似たものである¹⁸。

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¹⁹。

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。

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²⁰。

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って書物——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²¹。

過去の作例に縛られた製作。雑誌や本からの模倣。教師の前にあつての受身的な態度。使用者不在の製作物。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。

入学すると富本は、「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもってマンドリンをひいてばかりいた。自分でやるだけでは満足せず、おそらく日本では最初のマンドリン・バンドを作った」²²。美術学校での教育は、富本の興味を強くかきたてるようなものではなかった。しかし、そのとき結成された、マンドリンのサークルでの人的交流は、その後の富本に大きな意味をもたらすことになる。それは、南薫造と知り合い、深い友情を形成することができたことに由来する。南は富本の二年前に入学し、その後一足先に、一九〇七（明治四〇）年に渡英する。そして南は、富本の英国留学の指南役を果たすことになるのである。

マンドリンのサークルの中心人物は、岩村透であった。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）の第一師団（小倉）への転任に伴い、一八九九（明

治三二)年に岩村は、「西洋美術史」の授業を美術学校から嘱託されている。そして、パリ万国博覧会見学のための解嘱をはさんで、一九〇二(明治三五)年からは同学校の教授の職にあった。

一九一七(大正六)年の岩村の死去に際して、南は追悼文を『美術』に寄稿し、そのなかで当時のマンドリンのサークルについて、こう回想している。

自分等は今日でも音楽と云ふ一つの不思議な夢想界を作つて自ら楽しんで居るが[岩村透]先生は又たこの音楽に就ては非常な夢想家だつた。それで先生を發頭人として音楽の會合が學校の中に拵えられた。日が暮れても有象無象が蠟燭の下に集まつて、時の過ぎるのも知らずコールブングンの教則本を睨み付けてお隣りの動物園と競争で吐鳴つた。當時先生はマンドリンに凝つて居られたので器樂部の方ではマンドリンをやる事になつた、今日の如く樂器が容易に手に入らないので漸やく五六人しかやる事が出来なかつた²³、

この数人で構成されたサークルのなかに、南とともに富本も加わっていたのである。それでは、教室にあつての岩村は、どのような教師だったのであろうか。南は、同じくこの追悼文のなかで、西洋美術史の教授としての岩村を、次のように追想している。

先生を初めて知つたのは自分が上野の學校へ這入つた時で明治三十五年であつたと思ふ。今から思ふにこの三十五年頃が教授としての先生の一番油の乗つて居た時では無いかと考へられる。美術學校も無論まだ本館が焼けない以前で、あの古い小さな教室で世界の事柄は何んでも飲み込んでしまつて居ると云ふ調子で美術史の講義をせられる時は、實に二時間が誠に早やく立つて仕舞ひ、其の痛快な先生一流の論法には全く魅せられて片唾を飲んだものだつた²⁴。

岩村は、学生を魅了してやまない名講義の主であつたようである。そして、南や富本が学生であつたころまでに、すでに『巴里の美術学生——外ニ美術談二』(畫報社、一九〇二年)と『芸苑雜稿』第一集(畫報社、一九〇六年)の二冊を著わしていた。その後、第四次の外遊から帰国すると、一九一五(大正四)年には、岩村にとってのはじめてのモリス論となる「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」が所収された『美術と社會』(趣味叢書第一二篇)²⁵を、すでに南が趣味叢書第七篇として『畫室にて』を刊行していた趣味叢書發行所から出版することになるのである。

ところで小野二郎は、この岩村の論文「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」に着目し、次のように、モリスを巡る岩村と富本の関係について述べている。

その岩村でも、モリスについてのまとまつた記述は、一九一五年(大正四年)の「ウイリアム・モリスと趣味的社會主義」(『美術と社會』)が始めてである。……

しかし岩村は、一九〇二年より一三年間、東京美術學校教授として美術史建築史を講じていたのだから、先の發表された論議の対象から見て、当然モリスの思想と運動について、しかもあやまたぬ文脈において紹介していたに違いない。富本が岩村から

モリスについての知識と興味とを植えつけられたという事実はほぼ間違いないことと思われるが、今そのことの意味は問わぬ²⁶。

小野は、富本が学生だったころに、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」において論じられている知見が、すでに富本に植え付けられていた可能性を示唆しているのであるが、しかし、この論文は、その冒頭において岩村自身が若干触れているように、アーサー・コムトン＝リキットの『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改良家』²⁷を底本として語られているものであり、原著の刊行が一九一三年であることからして、コムトン＝リキットのモリスに関する記述内容を、講義をとおして岩村が富本に教授することは不可能だったことになる。また、それまでの岩村の著述のなかにもモリスに言及した形跡は残されておらず、したがって、もし、岩村の口からモリスに関する話題が提供されていたとしても、必ずしもそれは正規の授業をとおしてのまとまった知識ではなく、ときおり断片的に話にのぼる程度の私的なものであった可能性の方が高い²⁸。

それでは、西洋美術史の教授である岩村からモリスに関する知識を授けられていなかったとすれば、富本は学生のときに一体どの教師からモリスを学ぶ機会を得たのであろうか。渡辺俊夫と菊池裕子は、大沢三之助を挙げて、次のように指摘している。

東京美術学校建築主任教授であった大沢三之助は、一九〇六年から一九〇九年までの滞欧中にハムステッド・ガーデン・シティを訪れている。ハワードの思想を通じてラスキンの中世主義の理想に触れた大沢は、一九一二年に「ガーデン・シチーに就て」という論文を発表している。その中で、大沢は、人間生活にとっての自然で健康的な環境を考慮することが「都市計画」において重要であることを力説している。大沢の教えた学生の一人富本憲吉も中世主義者となり、モリス崇拜者となった。富本が設計した《音楽家住宅》は、卒業制作であった。多くのイギリス本家の田園都市の住宅の場合同様、これもイギリスの伝統的なコテージに由来するハーフティンバー造りのコテージ様式のものである²⁹。

ここで、富本が美術学校に在籍していた時期（一九〇四年四月から一九〇八年十一月まで）を中心に、大沢の動向に触れてみたいと思う。

大沢は、一八九四（明治二七）年七月に帝国大学工科大学造家学科卒業後、大学院へ進学、翌年一二月に一年志願兵として入営し、さらに翌年、将校試験に及第すると、一八九七（明治三〇）年三月に陸軍歩兵少尉として任官している。大沢の美術学校とのかかわりは、この時期、「建築製図」と「構造大意」の授業が囑託されたことにはじまる。この後入隊のために一時解囑された期間もあったが、一九〇二（明治三五）年に、同学校の教授に任命され、「建築史」「建築意匠術」および「建築製図演習」を担当することになる。しかし、日露戦争の開戦に伴い、一九〇四（明治三七）年七月には召集令に接し、近衛後備歩兵第四連隊へ入営する。召集が解除されたのは、翌年の一〇月のことであった。そして、文部省からの被命のもと一九〇七（明治四〇）年一月から一九一〇（明治四三）年一〇月まで、建築装飾の研究のためアメリカ、イギリス、フランス、イタリアへ海外渡航することになる。大沢の留学期間中、図案科の「建築学」の授業は、東京帝国大学工科大学助教

授の関野貞に囑託された。ロンドン滞在中の大沢は、富本のよき指導者としての役割を務め、帰国後の一九一二（明治四五）年には、主としてイギリスでの研究をもとに、『建築工藝叢誌』に四回に分けて、「ガーデン・シチーに就て」というタイトルで論文を発表する。そして、一九一四（大正三）年に宮内省技師に転出するのである³⁰。

こうした略歴から判断すると、建築について大沢が富本に教授することができたのは、一九〇五（明治三八）年の一月から一九〇六（明治三九）年をとおしてのわずか約一年二箇月だったことになる。この時期までに、ラスキンの中世主義やモリスの思想や実践について、大沢がどこまで把握していたのかを示す資料は見当たらない。また一方で、すでに述べたように、この時期までに刊行されていた雑誌や書物を通じての富本のモリス理解は確かに進んでいたとしても、富本自身が自らを「中世主義者」とか「モリス崇拜者」と呼ぶようなことはなかった。そのような傍証から推量すると、この時期大沢の教えを受けて「富本憲吉も中世主義者となり、モリス崇拜者となった」とする渡辺と菊池の指摘を現時点で受け入れるのは、困難なように思えるし、また、富本が卒業製作に入るときには、すでに大沢は洋行の途に上っており、そのような経緯からしても、富本の卒業製作に大沢の直接的な影響があったとは、考えにくいのではないと思われる。

さらに、最近の論調に目を向けると、松原龍一は、展覧会カタログ所収の論文「富本憲吉の軌跡」のなかで「美術学校では、大沢〔三之助〕や岡田〔信一郎〕からウィリアム・モリスの話は聞いて興味をもっていた富本ではあるが、一九〇八（明治四一）年一月、ウィリアム・モリスの工芸思想を実地に見聞し、さらに西洋建築を見るために、卒業制作《音楽家住宅設計図案》を早く完成し私費で渡英したのであった」³¹と述べ、モリスに関する知見を富本に授け、英国留学を促した可能性のある教師のひとりとして、大沢とともに岡田信一郎を示唆している。岡田は、一八八三（明治一六）年の生まれで、富本よりも三歳年長であった。東京帝国大学工科大学を卒業すると、翌年の一九〇七（明治四〇）年に、つまり二四歳のときに、「日本建築学」および「特別建築意匠」の授業と「図案科生徒製図監督」が美術学校から囑託されている。しかし、囑託されたのちから富本が英国へ出立するまでのおおよそ一年と七箇月のあいだに、岡田が何か学術的な文章を発表した形跡はなく、したがって、この時期の岡田の学問上の関心を明確にすることはできない。岡田の最初の発言は、囑託として三年が経過した一九一〇（明治四三）年の「我國將來の建築様式を如何にすべきや」³²をテーマにとった討論会においてであり、同年には、「建築と現代思潮」³³と題された論説も発表しているが、少なくともそれらのなかにはモリスへの言及は認められない。したがって、仮に岡田が富本にモリスについて話をしていたとしても、それは、富本の知識を大きく超えるような、岡田独自の研究成果に基づき、まとまりをもったモリス論に類するものではなかったのではないだろうか。

高村豊周は、後年学生時代を振り返り、「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と思う」³⁴と述べている。一方、富本の書き残したもののなかにも、川端玉章の日本画の授業についての回顧談はあるものの、それ以外の教師たちの授業についての具体的な記述はいっさい存在しない。そのように見ていくと、学生時代の富本に、「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」という思いをかきたたせ、英国留学を決意させるほどまでに強い影響力をもった教師たちは、当時富本の周りにはいなかったと判断す

るのが自然なように思われるし、いや、ただそれだけではなく、帰国後の南薫造に宛てた複数の書簡から推し量ると、疑いもなく卒業後の富本は、彼らに対して強烈な反感さえ持ち合わせるようになっていたのであった³⁵。

五. 文庫での図案学習と『ザ・ステューディオ』のなかのモリス

それでも富本は、彼の記憶違いでなければ、これもすでに引用により紹介したように、確かに「モリスのものは美術学校時代に知っていた」。それでは、どのようにして学生時代に、富本は「モリスのもの」を知るに至ったのであろうか、そのことが明らかにされなければならない。

富本の学生時代は、「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って書物——多く外国雑誌——を見る」ことが学生たちのあいだで日常化していたようである。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、以下のように述懐している。

……此處例へばコーヒ [一] 器壹揃模様隨意と云ふ題が出たとして、そう云ふ種類のものならば大抵ステュデオかアール、エ、デコレーションを借りてコーヒ [一] 器と云ふ事を良く頭に置きながら出来得る限り早く、……パラパラと只書物を操る。……コーヒ [一] 器の圖案が四五冊を操るうちに二三拾も見つかり、透き寫しするに最も良く出来た蠟引きの紙を取り出して寫眞をひき寫しするのである。……寫した小さな紙片を教室なり下宿なりに持ち歸つて茶碗の把手を入れかえ、模様の一部を故意に或は無理に入れかえて、先ず下圖が出来上がったものと心得て居た。……

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贖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³⁶。

富本が学生だったころの図案の実技教育はおおよそ以上のようなものであったらしく、「先生の新しく作られた模様を見た事もなければ……盛むに運動や雑談に油を賣つた學校に居た間の五年間の貴重な時間」³⁷は、空しくもこうして過ぎ去っていったのである。そして富本は、この「記憶より」と題された一文を次のように締め括るのである。「此の告白に類する模様學習の記憶を書いた理由は、前にも書いた様に今ではソウ云ふ不心得な圖案家及び學生は一人も居ない事を信ずると云ふ事である。只ソウ信じておきたい」³⁸。この文章が書かれたのは、一九一四（大正三）年で、絶望にも近い苦悩の末に、「模様から模様を造らない」という製作理念へ、換言すれば、過去の参照の拒絶という強い決意へ富本が到達した時期に相当する。ここで富本は、偽ることなく学生時代の学習方法を告白する

ことによって、決然とそれを否定し、模様製作の新たな領域、つまりは、個性や独創性という未知の領域へ分け入ろうとしているのである。確かにこの時期、富本は、古い体制と価値観からの脱却を果敢にも試みようとしていた。まさしくそれは、富本にとっての「近代の陣痛」と呼べるものであった。おそらく、富本の目には旧弊とも珍奇とも映る美術学校時代の教育実態に関する告白と、そのときの教師たちに向けられた帰国後の富本書簡にみられる罵声に近い反感とは、そのような意味において表裏をなすものであったのではなかろうか。したがって、これもまた、日本の工芸教育における旧来の徒弟制度から近代的な学校制度への移行期の早い段階に認められうる「陣痛」の一場面として理解することも可能なのかもしれない。

さて、それはそれとして、本稿で後述することになる、東京勸業博覧会への富本の出品作や卒業製作についての検討に際しても、その背景として、こうした外国雑誌からの転写による製作過程を念頭に置かなければならないのはいうまでもないが、その前に本題にもどって、ここで検討されなければならないのは、そうした学校の文庫（今日というところの図書館）に所蔵されていた外国雑誌をとおして、富本は「モリスのもの」を知りえたのではないかという論点なのである。それでは、当時の美術学校では、富本が挙げている「ステュディオかアール、エ、デコレーション」のような外国雑誌の購入の様子はどのようなものであったのであろうか。

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³⁹。

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。そのなかで、富本がのちに書き残した文章にも唯一『ザ・ステューディオ』への言及が認められ、この雑誌が、学生時代のみならず、それ以降にあっても富本にとって欠かすことのできない、英国の美術やデザインに関する主たる情報源となっていたようである⁴⁰。

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までにあって『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。それをまとめたものが【表一】である。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。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。

六. 社会問題への関心とエイマ・ヴァランスなどの書物

それでは、『ザ・ステューディオ』のような外国雑誌以外で、この時期、富本がモリスに関する情報を手に入れる機会はなかったのであろうか。また、美術に対する関心は別にして、当時の富本の社会へ向けられた関心はどのようなところにあつたのであろうか。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つた。

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
揮ふて茲に廢刊を宣言す⁴¹

一年前にこの新聞を通じてモリスの社会主義に触れたのが富本であつた。その廃刊に接し、富本はどのような思いを抱いたのであろうか。おそらく、中学校時代にこの新聞と一緒に読んだ嶋中雄作と、そのとき何か連絡を取りあつたかもしれない。もっとも、その証拠となるものはない。しかし、少なくとも何らかのかたちでふたりの交友は、中学校卒業以降も続いていたものと思われる。嶋中は、一九一二年（大正元）年九月に早稲田大学を卒業し、中央公論社に入社した。一方、のちに富本の妻となる、当時青鞥社の社員であつた尾竹紅吉（一枝）は、それに先立つ同年の一月に、『白樺』に掲載された南薫造と富本の「私信往復」⁴²を読み、単身安堵村にはじめて富本を訪ねている。そして、一年後の一九一三年（大正二）年の『中央公論』一月号に「藝娼妓の群に對して」⁴³を寄稿するのである。もしかすると、紅吉を中央公論社の嶋中に紹介したのは、富本だったのかもしれない。その一方で嶋中は、同年の七月、婦人の自覚と解放が叫ばれる状況のなかで平塚らいてうなどが起こした青鞥社の動きに注目し、主幹に就任したばかりの瀧田樗陰に進言して、『中央公論』夏季臨時増刊として『婦人問題号』の刊行へと漕ぎ着けている。これが、そののちの『婦人公論』の創刊へとつながる出発点となるものであつた。翌一九一四年（大正三）年一月に、富本と一枝は結婚した。そしてその後も、富本と妻一枝の文章が『中央公論』と『婦人公論』に三〇年代までをとおしてしばしば掲載されていくのである。これは、この間、政治や社会に対する関心が、問題意識に程度の差こそあつたとしても、三人のあいだで何がしか共有されていたことを意味するのではないだろうか。

「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、嶋中に会って、そのことについて論じ合ったかどうかは別にしても、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【図五】に表わ

れており、そこから推し量ることができる。この絵はがきは、一九〇五（明治三八）年一月一四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」⁴⁴と書き記されている。この年、八月に日露講和会議が開始されると、合意内容に国民の不満は高まるも、陸海軍の凱旋が始まると、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⁴⁵。富本の目に、この年の一連の出来事がどのように映っていたのかは、水木に宛てた一枚の自製絵はがきがそのすべてを物語っている。

そうした社会問題に関心を抱いていた富本にとって、『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くはない。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なく、量的にもあまりにも少なすぎ、一般的に言って、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）⁴⁶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」を發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。しかし、富本がこの本を入手したのが、美術学校に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、美術学校に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るとするならば、その書物に触れた結果、「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いくことになる。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、「夜大抵おそく迄モリスの傳記を讀むで居る」⁴⁷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、「夜大抵おそく迄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イ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⁴⁸。

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の「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。

彼の芸術と彼の社会主義は、モリスの考えによれば、一方が一方にとって不可欠なものとして結び付くものであった。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⁴⁹。

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とするならば、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とまったであろう。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⁵⁰。

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排除することはできない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。

七. 夏目漱石の講演「文芸の哲学的基礎」

こうして富本が、モリス関連の書物や雑誌を読み、また、軍人や官僚への反感を募らせながらも、一方で、「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〔外国雑誌の図版を〕寫しに寫した」、まさにそのころであろうか、学生のあいだから短歌や俳句などの文芸に対する熱が高まり、五年前に発足していたものの、休眠状態にあった校友会文学部が再興され、その第一回の講演会が一九〇七（明治四〇）年四月二〇日に、上田敏と夏目漱石を招いて開催された。上田敏は、すでに『太陽』において、ラファエル前派の詩人としてモリスに言及していたし、夏目漱石は、『我輩は猫である』の発表以降、すでに小説家としての名声を博し、ちょうどこの時期、東京帝国大学と第一高等学校へ辞表を提出し、『朝日新聞』の紙上に「入社辞」を公表するのを間近に控えていた。おそらく富本

も、このふたりの講師に関心をもち、この講演会に出席したものと思われる。ふたりの講演内容を実際に再現することは困難であるが、漱石に関しては、その講演速記に大幅に手が加えられ、五月四日から二七回に分けて『朝日新聞』に掲載された「文藝の哲學的基礎」から、ある程度読み取ることが可能である。このなかに、理想と技巧に触れた箇所があるが、もしこの箇所が実際の講演で述べられていたとすれば、おそらく富本は、とりわけこの部分に強い関心を抱いたのではないだろうか。漱石は、理想と技巧について、こう指摘しているのである。

……文藝は感覺的な或物を通じて、ある理想をあらはすものであります。だからして其の第一義を云へばある理想が感覺的にあらはれて來なければ、存在の意義が薄くなる譯であります。此理想を感覺的にする方便として始めて技巧の價値が出てくるものと存じます。此の理想のない技巧家を稱して、所謂市氣匠氣のある藝術家と云ふのだらうと考へます。市氣匠氣のある繪畫が何故下品かと云ふと、其畫面に何等の理想があらはれて居らんからである。或はあらはれて居ても淺薄で、狹小で、卑俗で、毫も人生に觸れて居らんからであります⁵¹。

富本は、生涯にわたって、職工と美術家を区別した。「たとえば、絵具をこしらえるとか、その絵具を巧くくっつけるとか、きれいな色を出すとかいうのは職工の仕事です。その絵具を使って立派なものを創作するのが美術家の仕事であります」⁵²。こうした考えを富本に用意させることになった出来事のひとつが、ひょっとすると、この若き日に聴いた漱石の講演だったのかもしれない。あるいは富本は、漱石のいう「理想」を、そのとき関心を抱いていた社会主義と結び付けて考えたかもしれない。

富本はその後、漱石との面会の機会を得ることになる。そのときの思い出を富本は、京都市立美術大学（現在の京都市立芸術大学）の教授を務めていた晩年に、学生たちに語っている⁵³。富本が漱石を訪問した時期はいつだったのだろうか。そしてそのとき、どのようなことが話題にのぼったのであろうか。漱石は、この講演会の約半年前から、毎週木曜日の午後三時から「木曜会」と称して自宅の「漱石山房」を開放し、若い文学者や学生たちと一緒に文芸や美術などを話題にした歓談を楽しんでいた。したがって、漱石の講演を聴いた富本が、その感激を胸に、ただちに単身「木曜会」に出席したという仮説も、全く考えられないことではないが、それを跡づける証拠はなく、利用できる周辺の資料から総合的に判断すると、訪問の時期は、富本が『美術新報』に「ウィリアム・モリスの話」を発表した一九一二（明治四五）年の前後のころと考えるのが、妥当なように思われる。もしそうであれば、漱石と富本の歓談は、双方に共通するイギリス生活の話題からはじまって、モリスのことへと発展していった可能性もある。もっとも漱石自身は、美術学校での講演の翌月に刊行された、東京帝国大学での講義の記録である『文學論』のなかでは、前任者のラフカディオ・ハーン（小泉八雲）と異なり、モリスに関しては「Wm. Morris」という名前のみしか言及しておらず、それを考えると、モリスについての関心はそれほど大きいものではなかったにちがいない⁵⁴。しかし、富本を漱石に紹介したのは、橋口五葉のあとを継いで漱石の著作の装丁をまかされると同時に、漱石に絵の個人指導をすることになる津田青楓だったのではないかと推量され、もしそれが正しければ、そうした装丁談

義の文脈のなかにあって、モリスが顔を出していた可能性もある。というのも、漱石にとっての二冊目の著書となる、短編集『漾虚集』の装丁にかかわって、江藤淳が次のようなことを述べているからである。

扉と目次、カット（ヴィネット）と奥付を描いたのは橋口五葉、挿絵を描いたのは中村不折で、漱石はその出来栄えに大層満足であった。いうまでもなく、『漾虚集』をこういう凝った本にしようとしたのは漱石自身の意図で、彼はこの本をその頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに試みられていたような、文学と視覚芸術との交流の場にしたいと思っていたのである⁵⁵。

『漾虚集』が出版された一九〇六（明治三九）年は、実際には、モリスが亡くなってすでに一〇年が立った時期であり、したがって、「その頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに〔文学と視覚芸術との交流が〕試みられていた」とする江藤の指摘は、内容は別にしても、時期については明らかに誤認なのではあるが、しかし、江藤が述べているように、このころからモリスの例に倣って漱石の装丁への関心が高まっていたとするならば、そしてまた、その翌年の講演の場所が美術学校であったということを考慮に入れるならば、確かにその形跡は「文藝の哲學的基礎」には残されていないものの、その講演のなかでモリスの本づくりについて触れられることが仮にあったとしても、何ら不思議ではなかったし、さらには、その後の「漱石山房」での歓談のなかにモリスが話題として登場していたとしても、それはそれとして、これもまた、とくに不思議なことではなかった。なぜならば、ちょうどその時期、津田と同じく富本の関心も、書籍装丁の仕事へと向かい始めており⁵⁶、漱石の関心と直接つながるものだったからである。あるいはまた、時期が重なっていることを考え合わせると、逆に、漱石との会話をとおして、富本の書籍装丁への関心はこのとき一段と高まったのかもしれない。

八. 東京勸業博覧会と処女作《ステインド・グラス図案》

漱石が美術学校で「文藝の哲學的基礎」と題として講演したちょうど一箇月前の一九〇七（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。漱石は、朝日新聞入社後の第一作として、この年の六月から『虞美人草』を連載し、そのなかに、夜のイルミネーションに照らし出されたこの博覧会の情景を巧みに取り入れることになる。一方富本にとっては、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⁵⁷【図六】。「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」⁵⁸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《ステーハンドグラス図案》【図七】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⁵⁹。塚本は、渡欧のために解嘱される一八九九（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」の嘱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」⁶⁰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《ステーハンドグラス図案》をどのようにして製作したのであろうか。後年富本は、自分が美術学校時代に受けた教育を振り返り、次のように述懐している。

……私は半年ほどのうちに入学はしたがいやになった。その気持ちを今から推して考えてみると、教える人がその実技を一度も経験したことの無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⁶¹。

この引用からもまたわかるように、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、学外への出品であつたにもかかわらず、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」⁶²において使用されていた図版【図八】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」⁶³において使用されていた図版【図九】であつたにちがいがなかった。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つた。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・グ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つた。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・グ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・グ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いき、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・グ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⁶⁴。

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・グ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・シティー・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。）【図一〇】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つたために、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【図一一】などに、さらに引き継がれていくことになるのである⁶⁵。

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⁶⁶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。

こうして富本の東京勸業博覧会への出品作は、他人の作品から主たるインスピレーションを得て、どうにか形をなすことになったわけであるが、しかし、この作品の製作をとおして、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、作品の一部に文字を使用する手法に対する興味、そしてさらには、うちわを利用した作品への共感といったものへの手掛かりを自らの力で引き出すことになったのではないだろうか。それこそが、あえていえば、この時期の富本にとっての確かな成果となるものであった。

九. 英国留学への思い

この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【図一二】。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」⁶⁷。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は、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るのかもしれない。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」⁶⁸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、すでに引用によって紹介したように、卒業製作を早く提出して海外へ留学しようとした背景として、「徴兵の関係があったので」と富本は述べており、このことについても、注意を払わなければならない。

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⁶⁹。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徴兵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、漱石は、一八九二（明治二五）年に、徴兵を避けるために「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⁷⁰。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⁷¹。その後には、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、叔父の大石誠之助は、翌年処刑されている。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、「フランスに行くとごまかしてイギリスに行った」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⁷²。

南が日本を立った夏以降、富本も自分の英国留学を真剣に考えるようになっていた。しかし、南と違って、教師たちに相談した形跡はない。そしてついに、自分の思いを家族に切り出す時期が来た。それは、その年の冬休みに安堵村の実家に帰省していたときのことであった。そのときの帰省の主な目的は、妹の問題を話し合うためであった。おそらく、結婚の問題だったのではないだろうか。以下の複数箇所の引用はすべて、一九〇八（明治

四一) 年一月八日付の富本が南に宛てて書き送った長文の書簡からの抜粋である⁷³。

僕は此の冬妹の話や何かで歸国した。火桶を囲むで幾度相談したって話がマトマラヌ。かへって問題外の僕の方が早くカタヅイた。祖母存生中に外国へ二年三年なる可く早く歸る約束で留学する事をゆるされた。

意外にも、すんなりと留学の話は家族の同意を得ることができた。よほどうれしかったのであろう。思いは、すぐさまロンドンに住む南のもとへと飛ぶ。

何うなるか知れぬが来年夏あたりストリートとかコートとか云はなければ話の通ぜぬ地球の一隅で君と手を握り合う事が出来るか。？

そして、古い八畳間に寝転がり、高い天井を見詰めていると、いまロンドンで南は何をしているのかが頭に浮かぶ。そして続けて、自分のロンドン生活について次のような具体的な質問をしている。

次の便でたづね度き事は、(失礼なれど)
一ヶ月何程の金かゝり候哉、
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)
細かき事は畧して二ツだけ教えて呉れ給え。

最後に富本は、この書簡を次の一首で締め括るのである。

漫ろ歩き三笠に月のうた歌ひ
仲麻呂思ひ君思ふ夜や。

こうして富本は、英国留学の願いがかない、冬休みが終わると再び上京し、学校へもどることになった。この書簡のなかには、「夜だけ語学に費やす心算で拾一日に東京へ上る」と記されている。

一〇. 『翠薫遺稿』の装丁

ちょうどこのころ富本は、東京勸業博覧会へ出品した《ステインド・グラス図案》に続く、学生時代の二作目となる製作に取り組んでいる。それは、松村豊吉編集になる『翠薫遺稿』の装丁であった。「翠薫」とは、遠山正蔵の雅号で、「今村勤三の懇意を受け、同[明治]三十六年の[奈良]県会議員選挙に出て当選、県会議員として、竜田の名勝保存など地域の文化振興に意を注いだ」⁷⁴文人肌の政治家であった。

ところで、富本憲吉の父の豊吉は、一八九七(明治三〇)年三月に死去し、憲吉は一〇歳にして家督を継いでいる。そのとき、憲吉の後見人として富本家から依頼を受けた人物

が、遠山正蔵であった。「この人は明治九年（一八九六）生まれ、憲吉より一〇歳年長だが、当時まだ二〇歳そこそこの青年である。実をいうと、彼も生後間もなく父を亡くしており、憲吉の父親豊吉が、この遠山正蔵の後見人となって育てたいきさつがある」⁷⁵。

また、富本は一八九九（明治三二）年に郡山中学校に入学しているが、そのときの教頭が、水木要太郎であった。水木家略年譜によると、水木は、一八八七（明治二〇）年に東京高等師範学校を卒業すると、幾つかの学校の教員を歴任したのち、三〇歳になる一八九五（明治二八）年に、奈良県尋常中学校（郡山中学校）の教諭に着任し、同年には、奈良の地方史に関するふたつの著作を著わしていた⁷⁶。水木は、博学多才で、多芸多趣味の人であったらしく、その周りには、水木を慕う若者たちが集まるようになった。遠山は、それを「不得要領會」と称し、水木宛に会則を送っているが、そのなかで、その会員として「岩井、今村、松村、富本、遠山」の名前が挙げられている⁷⁷。

この『翠薫遺稿』は、遠山が亡くなった一周年祭にあわせて、水木との相談のうえで、私家版として一九〇八（明治四一）年一月に発行された。ちょうど富本が海外留学の問題を抱え安堵村に帰省していた時期と重なる。「不得要領會」の会員であった松村豊吉が編集を務め、その装丁の仕事が、会員でもあり、美術学校の学生でもあった富本に依頼されたものと思われる。

この表紙のデザインが【図一三】である。編者の村松は、その「はしがき」の末尾に、この本の装丁にかかわって四つの箇条書きを付け加えている。そのなかで、まず、「表装意匠は富本憲吉氏の考案になれり」と述べ、表紙についての説明として、「エジプト人は死に對して雄大無窮の感を抱くより石材に死せり人の名と紋所を彫るを選む」を書き記したうえで、石工がいま彫っているのが遠山氏の紋所であり、その上の横列の文字が、「エジプト文字で遠山なる語」を示していると解説している⁷⁸。富本は、ピラミッド内部の石室に想を得て、横たわる死者の傍らで石工が壁面に向かって家紋を彫り刻んでいる場面を図案化したものと思われるが、すでに彫られている「エジプト文字で遠山なる語」は、どれほど正確なものだったのであろうか。これについて、山本茂雄は、次のように述べている。

[大阪の]千里で大英博物館展を見る。「ヒエログリフ入門」を館内売店で購入。……これによって長年の宿題を解くことが出来た。

宿題と云うのは、[富本]憲吉先生の本の装丁の第一号である筈の「翠薫遺稿」に使用してある……エジプト文字が、憲吉先生のもので、云う如く正しく「遠山」を表記しているのかどうかと云う点である。憲吉先生一流の洒落で、それらしくデタラメを並べられたのではないかと云う疑いが晴れずにいた。結論的にはデタラメではなかったが、誤った表記になっていた。……

しかし、美術学校在学中の先生が、エジプトに強い関心を持ち、ヒエログリフの知識も聞きかじっておられたことが想像できる⁷⁹。

確かに、東京勸業博覧会へ出品したときの作品にも、旺盛な文字への関心が見受けられたが、この作品では、アルファベットから、エジプト文字へと関心が移り、その広がりを見せている。一方で、さらに想起しなければならないことは、富本が美術学校を選択した動機が、すでに引用によって示したように、「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」ということである。この作品のモチーフを見ると、石を彫ることへの関心が、入学以来、持続していたようにも思われる。英国留学から帰国すると、富本は、さらに今度は、焼き物と同時に木版画や装丁にも強い興味を示すことになるが、「石を彫る」ことから「版木を彫る」ことへと転じながらも、この間、「彫る」ことへの関心が一貫して維持されていたと考えられなくもない。また、書籍の装丁という意味においては、すでに山本が指摘しているように、この作品が、富本にとっての事実上の第一作となるものであった。この作品は木版画ではない。しかし、あえて推量のもとにこの作品を解釈することが許されるならば、土を「加える」ことによって成り立つ焼き物と、石を「彫る」ことに類似して、版木を「彫る」ことによって成立する木版画とは、方向性を異にする製作方法であるように考えられるが、そうした問題に対するおもしろさについても、この作品の製作を発端として、徐々に富本の造形感覚のなかにあって、この時期、萌芽しようとしていたのではないだろうか。

さらにここで指摘されなければならないことは、この作品が、当時のヨーロッパ文化とは異なる、別の文化への関心を体現しているということである。『ザ・ステューディオ』などの外国雑誌をとおして日常的に目に触れていた文化だけではなく、それ以外の文化に対しても、富本の目は確かに開かれており、その後にあっても持続的に引き継がれていく。それを考えると、そうしたもうひとつの異文化への眼差しも、同じくこの時期に、富本の視野のなかにあって、芽生えはじめようとしていたといえるかもしれない。それにしても、どのようにして富本は当時、エジプト文字に関心をもつようになったのだろうか。その経緯や理由は、いまのところ謎のままとなっているし、さらには、その二年後に、実際に富本がエジプトの地に足を踏み入れることになろうとは、そのとき誰が予想しえたであろうか。

一一. 卒業製作《音楽家住宅設計図案》

おそらく富本は、この『翠薫遺稿』の仕事を終えると、予定どおり一月一日に上京したであろう。上京すると、夜は、英語の勉強に費やしたものと思われる。そうするうちに、夏休みも終わり、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った。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ったからである」⁸⁰。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【図一四】、一階平面図（SHEET 2）【図一五】、二階平面図（SHEET 3）【図一六】、四方向からのそれぞれの立

面図 (SHEET 4-7)、断面図 (SHEET 8) 【図一七】、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) 【図一八】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【図一九】。

以上が、簡単なこの作品の概要と特徴であるが、さらに個別に幾つかの点を指摘することができる。

まず、この作品の表題についてである。これまでこの作品は、《音楽家住宅》とか、《音楽家住宅設計図案》などと、異なった幾つかの名称で呼ばれてきた。おそらくこの住宅が音楽室をもっていることが理由となって、そのように呼ばれてきたものと思われる。しかし、富本の作品のなかには《DESIGN FOR A COTTAGE》の表題しか書き残されていない。富本の学年の卒業式は、富本が卒業製作を提出し渡英した翌年の三月二七日に構内会議室において開催され、あわせて成績品展覧会が縦覧された。そのときの「卒業生姓名及卒業製作」を再録した『東京芸術大学百年史』のなかには、「音楽家在宅設計圖按 本科 富本憲吉」と記載されている⁸¹。このことから判断すると、渡航前に富本自らが学校へ題目届を提出したのか、その後の提出の時期に誰かが代わりに提出したのかはわからないが、いずれにしても、届けられた題目は《音楽家在宅設計圖按》だったことになる。しかし、同じく『東京芸術大学百年史』のなかに記されている、図案科同期卒業生の寺尾熙一の作品名は《畫家住宅設計圖按》となっており、「在宅」は「住宅」の単純な誤記の可能性もあり、その場合は、《音楽家住宅設計圖按》が正式名称だったことになるだろうし、一方、あくまでも作品のなかに記載されている表題に忠実であろうとするならば、《DESIGN FOR A COTTAGE》が、とくに英語で表記を行なおうとする場合、正式な作品名となるのではないだろうか。また、実際にこの作品が製作され完成したのは、一九〇八 (明治四一) 年の秋のことであった。作品のなかに製作年として「1909」の文字が認められるのは、卒業式が行なわれる実際の卒業年である、翌年の西暦年をあらかじめ書き記したものと思われる。

次に検討しなければならないのは、この住宅が音楽家のための住宅であったということである。前述のとおり、富本はマンドリンのサークルに属していた。おそらくそのことが、このテーマを選んだひとつの大きな理由だったのではないだろうか。すでに紹介したように、富本は「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもってマンドリンをひいてばかりいた」。このことをここで想起するならば、暖炉の上部パネルに描かれた、楽器を抱えた、一見孤独そうにも見える男性は、富本その人を表わしているのかもしれない。とは

いえ、こうした芸術家の住宅をテーマにした設計は、必ずしも富本個人のみには帰属するような特殊なものではなかった。

この時期イギリスにあっては、「田園への回帰」や「簡素な生活」が、とくに工芸家たちのあいだでひとつの生活信条となっており、アーツ・アンド・クラフツの新しい実践形態になろうとしていた。たとえば、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ウルズに移り住んで家具製作を再開しているし、一九〇二年には、C・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校が、総勢約一五〇人のギルド員とその家族とともにイースト・エンドからチップینگ・キャムデンへ移転し、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動するのである。したがって、こうした田園生活を愛する建築家や工芸家たちの信条の高まりを受けて、『ザ・ステューディオ』においてもまた、当時この種のテーマに関連する記事が頻繁に掲載されることになる。‘Cottage’ ‘Suburban House’ ‘Village Architecture’ ‘Domestic Architecture’ ‘Picturesque Cottage’ ‘Country House’ ‘Week-End Cottage’ ‘Country Cottage’ に関する記事までもを含めるとその数は膨大なものになるが、美的な住宅や芸術家のための家に限定したとしても、たとえば、J・B・ギブスンが執筆した「美的な住宅」⁸²、C・F・A・ヴォイジーがデザインした「芸術家のコテージ」の紹介記事⁸³、さらにはM・H・ベイリー・スコットの執筆による「芸術家の家」⁸⁴などが、この雑誌のなかに散見され、おそらく富本も、いつものように文庫に入り、頻出するこうした記事と図面が掲載された頁をめくりながら、参照すべきものを食い入るようにして探し求めているのではないだろうか。明らかに富本だけでなく、イギリスの美術やデザインの動向に関心をもつ、当時の美術学校の多くの学生たちにとっても、この『ザ・ステューディオ』が貴重な情報源としての役割を果たしていたであろうし、彼らは、それを栄養分として自らの製作に反映させていったものと思われる。

三番目に指摘されてよいのは、一階平面図（SHEET 2）にみられる細部の表現についてである。富本の一階平面図を見ると、樋を伝わって流れ落ちる雨水を貯めるために戸外に設置された‘TANK’の位置までもが正確に描かれている。平面図にこのことまでも記載することは、当時は必ずしも絶対的必要要件ではなく、むしろ例外的であったようである。そうであるとすれば、それは、旺盛な富本の細部への関心と注意力を物語っているのではないだろうか。それと同様のことが、玄関から入ったホール左手の暖炉についてもいえる。暖炉を設置すること自体は決してめずらしいことではなかったが、一般には、これは、‘Fireplace’ という名称で呼ばれていたようであるし、あえて、平面図のなかにその名称を記入しなければならないものでもなかったらしい。しかし富本は、それを‘INGLE’ という名称でもって表記している。正式には‘INGLENOOK’であろうが、この表記は、富本が幅広く英文資料を渉猟し、そのなかから用例を探し出し、自分の作品に転用したものではないかと思われる。富本の細部に対する関心と注意力は、このようなところにも、その痕跡を留めていると見ることができるであろう。この‘INGLENOOK’については、大沢三之助が、帰国後の一九一二（明治四五）年に発表する「ガーデン・シチーに就て」という論文をとおして、その後詳しく紹介することになる⁸⁵。

さらに四つ目として、富本の作品にみられる文字の表現についても、若干ここで触れておきたい。建物全体のデザインは、マッキントシュの影響の痕跡はほとんど認められず、

あえていうならば、むしろベイリー・スコットの作風に近いものを感じさせる。一方、この卒業製作に表われている文字のデザインが、全体としてマッキントシュの手法や、レイモンド・アンウィンやC・F・A・ヴォイジーなどのような建築家の表現に幾分近似しているように思われることは、富本が東京勸業博覧会に出品した作品《ステインド・グラス図案》を分析した際にすでに指摘したが、ここでは個々の文字表現について、その特徴のあらましを簡単に述べてみたいと思う。

ひとつの特徴は、前述のとおり、富本の卒業製作は計九点の図面と図案から構成されているが、一枚目の透視図で外観が描かれた作品のなかの文字については、カッパープレート体の文字が使用されており、残りの八枚(SHEET 2 から SHEET 9)を見ると、SHEET ナンバーの表示と表題《DESIGN FOR A COTTAGE》に使用されている文字には、その当時の建築図面にしばしば見受けられるような、ローマン体を変形してアウトライン化した文字が用いられていることである。もうひとつの特徴は、これは一例にすぎないが、‘DESIGNED ■ DRAWN BY K・TOMIMOTO’【図二〇】のなかの、‘S’‘N’‘E’に関する細部の文字が、あえていえば、いわゆるグラスゴウ流儀に倣ってデザインされていることである。そして三番目の特徴として、本来、■の部分には、‘AND’ ないしは ‘&’ が使われるべきところであるが、この箇所には、富本独自のデザイン化された一種のモノグラム（ないしは、マークと呼ばれるもの）が挿入されていることを挙げなければならない。もっとも、モノグラムやマークそれ自体については、当時のひとつの流行でもあり、『ザ・ステューディオ』のなかにあっても紹介されていた経緯はある。しかし、いずれにしても、この九点から構成される富本の卒業製作には、多様な文字やモノグラムにかかわる習作が含まれており、総じていえば、まさしく富本にとってこの卒業製作は、文字デザインの実験の場ともなっているのである。帰国後の富本の作品には、しばしば、アルファベットを含めて文字が表現の重要な要素として用いられることになるが、図案化を含め文字そのものに対する富本の並々ならぬ関心が、すでにこの時期から芽生えていたといえるのではないだろうか。

最後に、一階ホール窓に用いることが想定されてつくられたステインド・グラス案(SHEET 9)について。いうまでもなくこの作品は、ステインド・グラスのための図案としては、前作の《ステインド・グラス図案》に続く、富本にとっての二作目にあたる。しかし、主題はもはや人物から船へと変化している。全体の透視図から判断すると、富本の作品にみられるこの一軒のコテージは、自然に恵まれた、とあるイギリスの郊外か田舎の、美しい山々と広々とした緑の草牧に囲まれた敷地に建設されることが想定されているように見える。一方、ステインド・グラス案を見ると、大海原を一杯に風を受けて走る帆船がモチーフとして選ばれている。大海の帆船をモチーフにしたデザインは、この時期、ウィリアム・ダ・モーガンのタイルにしばしば適応されているし、また『ザ・ステューディオ』のなかにも、そうした帆船に想を得たステインド・グラスのための図案が確かに認められる。しかし、それはそれとして、富本はこの作品をとおして、山と海を対比させようとしたのではないだろうか。論証を抜きにして、連想を伴った自由な解釈がここで許されるならば、果たしてこうした一種の詩的な解釈に妥当性があるかどうかは別にして、具体的にいえば、設定されている敷地は、富本の生まれ育った自然の美しい大和の安堵村がイギリスの地に置き換えられたかのように見えるし、一方帆船は、まさしくこれからイギ

リスへ向けて航海しようとしている富本自身を乗せた、荒波を突き進む一艘の船をイメージしているかのようにさえ思えてくる。

それはそれとして、すでに引用により示したように、最晩年に富本は自分の英国留学の目的について、「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」一方で、「室内装飾を勉強することだった」と述懐している。おそらく、卒業製作であるこの《音楽家住宅設計図案》や前作の《ステインド・グラス図案》と『翠薫遺稿』の装丁の実製作をとおして、「室内装飾」への関心が一段と高まり、このことが、富本を英国に駆り立てるひとつの誘因になったものと思われる。

一二. ロンドンへの旅立ち

かくして富本の英国留学の準備はすべてあい整った。すでに本稿の冒頭で紹介したように、富本が、「普通的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」であった。それでは、美術学校時代から深い友情で結ばれていた南薫造は別にすると、ここに名前が挙がっている白滝幾之助、石橋和訓、大沢三之助の三人は、富本が日本を離れる時点までにあって、どのようなかたちでロンドンの地に足を踏み入れていたのであろうか。

富本より一三歳年上の白滝は、美術学校卒業から数年が立った一九〇四（明治三七）年五月に、渡米の途についている。そして自らが出品していたセント・ルイス万国博覧会を見学すると、ニューヨークへ移り、そこで苦学しながら絵の勉強を行なう。イギリスに渡るのは、一九〇六（明治三九）年の秋のことであり、その後パリにおいて画業に励み、再びロンドンにもどるのが、一九〇八（明治四〇）年のはじめのころであった。このとき白滝は一時高村光太郎と同宿しているが、ここから、白滝と南のロンドンでの交友がはじまることになる。石橋は、美術学校の卒業生ではない。富本よりちょうど一〇歳年長で、富本が美術学校に入る前年の一九〇三（明治三六）年に渡英している。南は一九〇七年（明治四〇）年九月にロンドンに着いているので、石橋と南の交流も、それ以降のこととなる。石橋は、文部省主催の美術展覧会である、いわゆる「文展」に一九〇八（明治四一）年と翌年にイギリスから出品し受賞している。一方大沢は、一九〇七年（明治四〇）年一月に米国渡航の途に上ると、同年三月に渡英し、翌年八月には、ロンドンで開催された第三回万国美術会議に出席している。したがって、南の到着以前にすでに大沢はロンドンにいたことになる。

以上が、富本が渡英する以前の白滝、石橋、大沢の足取りである。これから判断すると、白滝と石橋については、渡航する以前から日本で富本が面識をもっていたのかどうかは疑わしく、ロンドンに着いてはじめて会った可能性の方が高い。大沢についても、富本がこの間大沢と手紙のやり取りをしていた形跡は残されておらず、大沢がロンドンにいることは、南からの書簡で聞かされていたかもしれないが、しかし、それもよくわからない。そのように考えると、南を別にすれば、「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」という富本の回顧談に出てくる人間関係についての記述内容は、出発の時

点で十分に富本に掌握されていた事柄ではなく、実際には、ロンドン到着以降に結果的に生じた人間関係のように思われてくる。もしそのことが正しければ、渡英に先立ち、富本が本当に頼りにしていた人間は、南薫造ただひとりだったということになる。

いよいよ英国に向けての出発の日が近づいてきた。一九〇八（明治四一）年十一月十六日に、友人たちが集まり富本を送る別れの宴が開かれた。席上、ロンドンにいる南に宛て、全員で似顔絵つきの寄せ書きをしている。以下はそのときの富本の文章である。

拾一月拾六日。

此週土曜にいよいよ東京をたつと云うので、アチラでも酒コチラでも馳走、大モテ。

昨年君がやつた通りの事を繰り返かえして居る。

今日、森田、蒲生、井上、寺尾、僕、五人相會して豚を喰ふ。談^{ハナシ}が君の事に及むだ。

皆君の知って居る人だ。

サヨナラ⁸⁶。

このなかで富本は「此週土曜にいよいよ東京をたつ」といっているが、残念ながら、正確にはいつ横浜なり、神戸なりを出航したのかを特定できる資料を見出すことはできない⁸⁷。したがって、シベリア鉄道を使った陸路だった可能性も全くないわけではない。いずれにしても、こうしてこの時期、つまり一九〇八（明治四一）年の十一月末か、場合によってはその翌月に、富本は、「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」という思いを胸に秘め、無二の親友であった南薫造を頼りに、ロンドンに向けて旅立っていったのであった。

一三. 結論と考察

富本自身が自らの英国留学に触れた文書記録として、以下の三点が残されている。年代順に列挙すれば、最初のもは、富本が「重要無形文化財保持者」、いわゆる「人間国宝」に認定されたのを受けて文化庁によって編集された『色絵磁器〈富本憲吉〉』所収の「自伝」のなかに認めることとができる。出版されたのは、富本の死去以降の一九六九（昭和四四）年であるが、一九五六（昭和三一）年にすでに口述されていた。その箇所を再びここに引用する。

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、指導してもらう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。

次に、一九六一（昭和三六）年に、「作陶五十年展」を記念して座談会が開催され、その記録が『民芸手帖』に掲載されているが、そのなかで富本は、質問に答えるかたちで留学

以前における自分のモリス研究の様子に触れている。これが二番目に相当するもので、以下に再度紹介する。

私は友達に、中央公論の嶋中雄三マツナカ ユウゾウがおり、嶋中がしよつちゆうマツナカ ユウゾウという [モリスに関する] 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ミナモトがイギリスにいたものですからフランスに行くとごまかしてイギリスに行った。

最後は、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」のなかにみられる言及で、富本は、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。これも、ここに再度引用しておきたい。

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。

以上の三点が、富本自身による自分の英国留学について回想した文書記録のすべてである。

ここでまず問題にされなければならないのは、この文書記録の信頼性である。本稿においてもすでに言及しているが、このなかには、富本の記憶違いや勘違いが幾つか含まれている。たとえば、渡航の年月については、「一九〇九年十月」と記されているが、実際には一九〇八年一月末（一二月だった可能性もある）だったし、「中央公論の嶋中雄三」については、事実は、中央公論社に入社するのは、兄の雄三ではなく、弟の雄作であった。さらには、「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」と富本は述懐しているが、南を別にすれば、「高村光太郎」を含め彼らの消息について渡航以前の時点で富本が正確に把握していたかどうかは疑問の残るところであり、原稿執筆の際に、ロンドン滞在時の体験をもとに、結果としてこうした人間関係を跡づけたものと考えられる。同様に、「フィスラー」（現在における一般的表記は「ホイッスラー」）についても、富本が美術学校時代にとくに強い関心をもっていた形跡は見当たらず、富本の記憶違いであった可能性の方が高いように思われる⁸⁸。

現時点で利用可能な資料を正確に用いながら、上記三点の文書記録の記述内容を精査し、そうした記憶違いや勘違いを取り除いたうえで、富本の英国留学の経緯を再構成すると、おおよそ、次のようになる。

郡山中学校時代に友人の嶋中雄作を通じてウィリアム・モリスを知り、自らも『平民新聞』を読み、東京美術学校に入学してからは、モリスのものを知るとともに、読んだ本からモリスの思想に興味を抱くようになり、また、一番親しかった南薫造が当時ロンドンにいたこともあって、徴兵の関係から早めに卒業製作を仕上げると、一九〇八年一月末ころに、室内装飾を学ぶとともに、美術家であり社会主義者であったモリスの実際の仕事に

触れるために、私費で英国に留学をした。

これが、誤謬や重複を排除したうえで、英国留学に関して富本自身が語っている三つの回顧談を総合的にまとめたものである。そして同時に、これが、本稿執筆における前提となる部分でもあった。果たしてこのような前提を構成する個々の内容は、どのような事実関係において全体として成り立っていたのであろうか。そうした、英国留学以前にあっての富本のモリスへの関心形成の過程についての実態を明確化することが、「はじめに」においてすでに述べているように、本稿の主たる目的となるものであった。そのために、以下の諸点について実証的な手法により考察と検討を加え、結果として、幾つかの点についてその実態を明らかにすることができたが、それ以外の点については、示唆ないしは言及するに止まることになった。

第一に、富本が、週刊『平民新聞』から得たモリスに関する知見は、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「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第四号の記事と、第八号から第二三号にかけて部分的に訳載されたモリスの「理想郷」(今日にあっては、一般には「ユートピア便り」という名称で呼ばれている)であり、美術学校の文庫で閲覧できたと思われるモリス関連の作品の図版は、『ザ・ステューディオ』に限っていえば、数にして最大二八点であったことを明らかにした。

第二に、これだけでは、「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ため」に英国留学を決意した根拠としては、必ずしも十分なものであるとは断定しがたいため、富本のいう「在学中に、読んだ本」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』、「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、現時点で残されていることについて言及したうえで、それらの本を読むことによって、おそらく富本のイギリス留学の主要な動機が決定づけられたことを示唆した。

第三に、モリスに関する知見を富本に授け、英国留学に駆り立てた教師たちについて、これまで具体的な名前を挙げて何人かの研究者によって指摘されてきたが、どの教師についても、そのような形跡はほとんど見当たらず、また、授業や学習方法そのものについても、富本は強い不満を感じていたことを明らかにした。

第四に、当時の富本の政治的信条にかかわって、日露戦争という背景のもとに軍人や官僚に向けられた反感のありようを紹介するとともに、他方で、夏目漱石の講演が、その後の富本の美術に対するひとつの立脚点を提供しえた可能性について示唆した。

第五に、学生時代の三つの作品である、東京勸業博覧会への出品作《ステインド・グラス図案》、『翠薫遺稿』の装丁、および卒業制作《音楽家住宅設計図案》について分析を行ない、可能な限り個々の作品の成り立ちとインスピレーションの源を明らかにし、あわせて、それらの作品にみられる特質、とりわけ、ステインド・グラスへの関心、文字表現に対する興味、彫ることやうちわへの愛着、さらには、もうひとつの別の異文化への眼差しなどが、総じてこの時期の富本に萌芽しつつあったことを指摘した。さらに、それに関連して、こうした一連の実製作をとおして、富本の「室内装飾」への関心は一段と高まり、このことが、英国留学へ向けてのひとつの誘因となったことを示唆した。

そして最後に六番目として、南薫造との友情の形成過程と富本の英国留学にかかわる南の役割について明らかにするとともに、富本のような若者たちを当時取り巻いていた徴兵制についても言及した。

以上のような考察の結果により、留学以前にあったどのようにして富本は、美術家であり社会主義者であったモリスに強い関心を抱くようになり、英国への留学を決意したのか、そのプロセスの一部がある程度まで明らかになったものと思われる。今後、富本のロンドン時代については、したがって、本稿での考察の結果を踏まえながらその実態がさらに解明されていかなければならない。それは、次の課題として引き継がれていくことになるであろう。

本稿執筆にあたり、貴重な助言と資料を与えていただきました、富本憲吉記念館の副館長で富本研究家でもある山本茂雄さんに心からお礼申し上げます。同様に、モリス関連の図書の購入調査を行なっていただきました東京芸術大学附属図書館にも特別の謝意を表します。また本稿は、多くの友人に支えられながら完成しました。お一人おひとりのお名前をここに挙げることは差し控えますが、いただきました友情に深く感謝します。そして最後に、所蔵作品ないしは所蔵資料の図版を本稿に使用することを快く許可していただきました、富本憲吉記念館、グラスゴウ・シティー・カウンシル（博物館群）[Glasgow City Council (Museums)]、東京藝術大学大学美術館、さらには個人所蔵家ならびに仲介の労をとっていただきました広島県立美術館のそれぞれの関係者のみなさまに対しましても、この場を借りて、お礼を申し上げます。

(二〇〇六年)

注

(1) 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、14-20頁。および、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、22-27頁。

この評伝「ウィリアム・モリスの話」のおおかたの骨子がエイマ・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』を底本とする翻訳として成り立っていることについては、以下の拙論においてすでに論証した。

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。

(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、72頁。口述されたのは、1956年。

(3) 富田文雄「文獻から見たる日本に於けるモリス」『モリス記念論集』川瀬日進堂書店、1934年、196-197頁。

(4) 牧野和春、品川力（補遺）「日本におけるウィリアム・モリス文獻」『みすず』第18巻第11号、みすず書房、1976年、33および39頁。

(5) 澁江保『英國文學史全』博文館、1891年、218頁。

(6) 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。『帝國文学』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。)

(7)『帝國文學』第2巻第12号、帝國文學會、1896年、88-89頁。

(8)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。

(9)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。

(10)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。

(11)この記事は、二重かぎ括弧で括られており、記事のあとに、次のような注釈が加えられている。

「以上は吾人の同志村井知至君が其著『社會主義』中に記せし所を摘載せしもの也、以てウキリアム、モリス氏が如何なる人物なりしかを知るに足らん」(『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、33頁。)

(12)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」

(13)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。

(14)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、

婦人の自覚と解放が叫ばれた。これに刺戟されて起こったのが平塚雷鳥などの『青鞥社』の運動であった。嶋中はこの動きに注視し、[主幹に就任したばかりの瀧田] 樗陰に献言して『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。)

(15) 『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。)

(16) 『私の履歷書』(文化人6)日本經濟新聞社、1983年、191頁。[初出は、1962年2月に日本經濟新聞に掲載。]

(17) 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ので、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 第二卷』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『東京美術学校一覽 從明治三十五年 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。

(18) 富本憲吉「記憶より」『藝美』1年4号、1914年、8頁。

(19) 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。

(20) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、93頁。

(21) 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—一色絵・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。

(22) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、193頁。

(23) 南薫造「岩村先生追想」『美術』第1巻第11号、1917年、20-21頁。

(24) 同文、20頁。

(25) 岩村透『美術と社会』(趣味叢書第十二篇)趣味叢書発行所、1915年。

なお、本書の巻頭に所収されている「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」が脱稿されたのは、1915(大正4)年11月。(同書、37頁を参照。)

(26) 小野二郎「《レッド・ハウス》異聞」『牧神』第12号、1978年、80頁。

(27) Arthur Compton-Rickett, *William Morris, Poet, Craftsman, Social Reformer: A Study in Personality*, E. P. Dutton and Company, New York, MCMXIII (1913).

(28) 富本憲吉が美術学校の学生であったころに、「富本が岩村からモリスについての知識と興味とを植えつけられた」という従来の通説には、必ずしも根拠があるわけではないことについては、以下の拙論においてすでに論証した。

中山修一「岩村透の『ウィリアム、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、63-79頁。

(29) 渡辺俊夫・菊池裕子「ラスキンと日本——1890-1940年、自然の美・生活の美」水沢勉訳、渡辺俊夫監修『自然の美・生活の美——ジョン・ラスキンと近代日本展 (*Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life*)』(同名展覧会カタログ)自然の美・生活の美展実行委員会、1997年、88頁。

(30) 大沢三之助の略歴を記述するに際しては、主として下記の二著を参照した。齟齬がみられる箇所については、前後の関係に照らして、より信頼性のあると思われる方を優先して採用した。

『復刻／大日本博士録 第五巻 工学博士之部』アテネ書房、2004年、140-141頁。なお本書は、『大日本博士録 第五巻』(發展社出版部、1930年)を復刻したものである。

『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、26、196、256、315、362および404頁。

(31) 松原龍一「富本憲吉の軌跡」『富本憲吉展』(京都国立近代美術館・朝日新聞編集の同名展覧会カタログ)朝日新聞社、2006年、13頁。

ただし、この論文には、注が存在せず、また、本文中で「[富本は]美術学校では、大沢や岡田からウィリアム・モリスの話は聞いて興味をもっていた」と記述されている箇所の前後においても、それを根拠づける説明はなされていない。

また、山田俊幸も「富本憲吉のデザイン空間」において、富本とモリスに関連して当時

の東京美術学校の教師たちについて言及しているが、この論文も上で挙げた松原論文と同じく、注が存在せず、また、本文中の言及箇所の前後にあっても、それを実証するにふさわしい論述がなされていないので、それを手掛かりに、言及されている内容の妥当性を再検証することは困難になっている。そこで、真偽の判断はできないものの、富本とモリスを巡っての当時の教師たちに関する最近の論稿のもうひとつの事例として、以下にその当該箇所を引用するに止めておきたい。

「美術学校でも、[東京帝国大学の] 建てる教育よりも一般的な建築をめぐる『美的教養の思想』が語られていたものと思われる。……[富本憲吉が美術学校に入学した] 明治 37 年当時、すでに『美的教養の思想』は、ラスキン等の哲学的思想家を中心にして日本では語られていた。富本もまた当然その環境のなかにいた。東京帝国大学ではなく、東京美術学校だということは、より積極的にそれらを知る環境にあったということでもある。そこで自ずと、ラスキン流の総合芸術としての建築を知り、生活空間をも思慮に入れたデザイン空間ということ、自然体で学んでいたにちがいない。やがて、モリスを受け入れる準備はここでできていたものと思われる。当時、東京美術学校には、そうした教養を与えるに足る、[西洋画の] 和田英作、[西洋画の] 岡田三郎助、[西洋美術史の] 岩村透という人材が教師側にいたことは[富本にとって] 幸이었다」。 (山田俊幸「富本憲吉のデザイン空間」『富本憲吉のデザイン空間』同名展覧会カタログ、松下電工汐留ミュージアム、2006 年、10 頁。)

なお、日本におけるジョン・ラスキンの受容過程については、以下の書物において詳しく論じられている。

渡辺俊夫監修『自然の美・生活の美——ジョン・ラスキンと近代日本展 (*Ruskin in Japan 1890-1940: Nature for Art, Art for Life*)』、前掲書。

(32) 「1910 我国将来の建築様式を如何にすべきや——関野貞ほか」、藤井正一郎・山口廣編著『日本建築宣言文』彰国社、1973 年、33-48 頁。および、岡田信一郎「我國將來の建築様式を如何にすべきや」『建築雑誌』282 号、1910 年、278-283 頁。

(33) 岡田信一郎「建築と現代思潮」『建築雑誌』280 号、1910 年、183-197 頁。

(34) 高村豊周、前掲書、151 頁。

(35) たとえば、西洋美術史の教授の岩村透 (男爵) に対しては、1911 (明治 44) 年 11 月 11 日付の南薫造宛の書簡において、富本憲吉はこう酷評している。

「讀賣新聞へ高村 [光太郎] 君が書いて居る文章は実に嬉しい。特に小杉ミセイ [未醒] のウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入った。アノ文章は美術を志す学生や美術家らしい顔をしてホントに美術の解って居ない岩村男 [爵] の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする」。 (『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、39 頁。)

また、図案科の「教授」についても、1911 (明治 44) 年 1 月 24 日付の同じく南薫造に宛てた書簡において、次のように心の内をさらけ出している。

「昨夜美術学校の老朽だが形式の上から面白い舊木造建築全部灰となった。原因は今未だ解らないが僕等が兎に角此の職業に身をおとした記念すべき建物は焼けた。外に図案科あたりには焼く可き教授も澤山あるのに敬愛すべき建築物が先きへ焼けて厭やな奴は世にハビコル。アゝ——」。 (同書、12 頁。)

なお、この時期の図案科の教授は大沢三之助と古宇田実、嘱託は岡田信一郎と関野貞であった。具体的に名前を挙げて大沢および古宇田を批判する記述は、その後の南薫造宛富本書簡にも認められる。(同書、16、33 および 41 頁を参照。)

ただし、この時期に富本がどうしてこれほどまでに美術学校時代の教師たちに批判的であったのか、その理由や内容を示す明確な資料は残されていない。したがって、書簡にみられる表現を、真意から離れた、富本独自のパーソナリティーに由来する一種のレトリックとして解釈する可能性の余地が全くないわけではない。しかし、そうした解釈の含みがわずかに残されているにしても、彼らに対して富本が、たとえ恩師といえども、少なくとも当時、決して好感をもっていなかったことだけは、上に引用したふたつの南薫造宛富本書簡から十分に明らかであろう。

(36) 富本憲吉「記憶より」、前掲文、9-10 頁。

(37) 同文、10 頁。

(38) 同文、同頁。

(39) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、236 頁。

(40) たとえば、次の箇所では富本憲吉は、『ザ・ステューディオ』について言及している。

「或る人がステュデオ年冊を見せて呉れた。矢張り第一に [バーナード・] リーチのものを見る。今の自分とは遠い気がする。恐らく自分の作品の寫眞を彼が見る時には丁度同じ事を感じ同じ考へに打たれる事と思ふ。リーチは矢張り英國人だった」。(富本憲吉『窺辺雑記』生活文化研究會、1925 年、116 頁。)

(41) 『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊 1、湖北社、1982 年、517 頁。

(42) 南薫造「私信往復」『白樺』1912 年 1 月、65-68 頁。

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

(44) 『毎日グラフ』4 月 25 日号、毎日新聞社、1982 年、7 頁。

(45) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、309、315 および 333 頁。

(46) 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.

(47) 『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。

(48) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、198 頁。

(49) Vallance, op. cit., p. 305.

(50) 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。

（51）「文藝の哲學的基礎」『漱石全集第十三巻 評論 雜篇』夏目漱石刊行會（代表 岩波茂雄）、1936年、98-99頁。

漱石はまた、この論文の執筆にあたっての事情を次のように述べている。

「東京美術學校文學會の開會式に一場の講演を依頼された余は、朝日新聞社員として、同紙に自説を發表すべしと云う條件で引き受けた上、面倒ながら其速記を〔校長である正木直彦〕會長に依頼した。……速記を前へ置いて遣り出して見ると、至る處に布衍の必要を生じて、遂には原稿の約二倍位長いものにして仕舞つた。……この事情のもとに成れる左の長篇は、講演として速記の體裁を具ふるにも關はず、實は講演者たる余が特に余が社のために新に起草したる論文と見て差支なからうと思ふ。……余の文藝に關する所信の大要を述べて、余の立脚点と抱負とを明かにするは、社員たる余の天下公衆に對する義務だらうと信ずる」。（同書、32-33頁。）

（52）文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』、前掲書、79頁。

（53）柳原睦夫「わが作品を墓と思われたし」『週刊 人間国宝』1号（工芸技術 陶芸1）朝日新聞東京本社、2006年、18頁。

このなかで、柳原は、自分が京都市立美術大学の学生だったころ、富本本人から聞かされた漱石との出会いの場面について、次のように回想している。

「富本先生は夏目漱石の知遇を得ています。イギリス留学の共通体験が二人を近づけたのかもしれませんが。漱石の思い出話は、リアリティーがあり秀逸のものです。先生は煎茶好きで、仕事の手を休めては、『おい茶にしよう』と声がかかります。この日のお茶うけは、当時貴重な羊羹でした。漱石の話はここから始まるわけです。『夏目先生が胃病で亡くなるのは当たり前や。僕に一切れ羊羹をくれて、残りは全部自分で食べよった。あんなことをしたら胃病になるわなあ』。まるで昨日の出来ごとのようです」。

（54）1907年に大倉書店から出版された『文學論』は、1903年9月から1905年6月までの2年に及ぶ東京帝国大学における夏目漱石の講義録である。そのなかにおけるウィリアム・モリスへの言及箇所は以下のとおりである。

『漱石全集第八巻 文學論 文學評論』夏目漱石刊行會（代表 岩波茂雄）、1918年、499頁。

また、ラフカディオ・ハーンは、1896年から1902年まで東京帝国大学でヴィクトリア

時代の英国詩を主題として講義を行なっているが、その講義録である以下の書物のなかで、ハーンは、ひとつの章を設けて、ウィリアム・モリスについて論じている。

『ラフカディオ・ハーン著作集 第八巻 詩の鑑賞』（第2版）篠原一士・加藤光也訳、恒文社、1993年、322-368頁。

(55) 江藤淳「解説」、夏目漱石『倫敦搭 幻影の盾 他五篇』（岩波文庫）岩波書店、1995年、237-238頁。

(56) 富本憲吉の装丁による、木下杢太郎の『和泉家染物店』が刊行されるのが、1912年である。それ以降、書籍や雑誌の装丁は、富本のライフ・ワークとなる。また、京都府立図書館楼上において「津田青楓作品展」が開催されるのも1912年のことであり、そのとき、富本をはじめ、藤島武二、南薫造、高村光太郎たちが賛助出品している。（『美術新報』第11巻第7号、1912年、32頁。）

津田、富本ともに、1910（明治43）年に帰国している。そのことから判断すると、ふたりの出会いは、帰国後から「津田青楓作品展」までのあいだであったと思われるし、たぶん津田の紹介のもとに富本が漱石に会うのも、おそらく、この作品展開催の前後の時期だったのではないだろうか。

一方津田は、夏目漱石の著作の装丁を手掛けるようになった経緯を、後年次のように語っている。

「明治四四年に私は上京して、職をもとめてあるいたが、画をかきながら生活のできる適当な職がなく困っていた。そのうち漱石山房で森田〔草平〕君が『十字街』の装釘をやってくれということになり、それを手はじめに〔鈴木〕三重吉の小説の装釘を次から次へとやるようになった。そのうち漱石も、私にやらしてくれるようになった。……漱石は『こんなのも又新鮮でいい』とでも思ったのか、それとも私が困っていたから、稼がせてやろうという気があったのかも知れない。何れにしても三重吉が装釘をやらせてくれたことが自分のもっている才能を世間に発表するいい動機になった」。（津田青楓『漱石と十弟子』朋文堂新社、1967年、298頁。）

しかし、この本のなかには、津田が富本を漱石に紹介したことを裏づけるような記述は存在しない。

(57) 『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。

(58) 東京市史編纂係編『東京勸業博覧會案内』裳華房、1907年、19頁。

(59) 『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』巻壹、東京府廳、1908年。

(60)『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、123頁。

(61) 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。

(62) 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.

(63) 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.

(64) 外山滋比古ほか編『英語名句事典』大修館書店、1984年、327頁。

(65) 東京勸業博覧会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。タイポグラフィー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。)

(66) 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。

「……[パリ万国博覧会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』、前掲書、121-122頁。)

(67) 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、富本憲吉が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。

(68) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、1頁。

(69) 松下芳男『徴兵令制定史』内外書房、1943年、543-544頁。

(70) 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。

(71) 西村伊作『我に益あり』紀元社、1960年、147-148頁。

(72) 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ハ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。

(73) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、2-3頁。

(74) 辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年、20-21頁。

(75) 同書、20頁。

(76) 『収集家一〇〇年の軌跡——水木コレクションのすべて』(同名展覧会カタログ) 国立歴史民俗博物館、1998年、106頁。

(77) 松村豊吉編『翠薫遺稿』(私家版)、1908年、24-25頁。

(78) 同書、3頁。

(79) 山本茂雄「富本憲吉記念館日誌抄 メモランダム」『あざみ』第2号、富本憲吉研究会、1992年、32-33頁。

(80) 『私の履歴書』、前掲書、197-198頁。

(81) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、448頁。

(82) J. B. Gibson, 'Artistic Houses', *The Studio*, Vol. 1, No. 6, September, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 215-226.

(83) 'An Artist's Cottage Designed by C. F. A. Voysey', *The Studio*, Vol. 9, No. 19, October, 1894, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 34.

(84) M. H. Baillie Scott, 'An Artist's House', *The Studio*, Vol. 9, No. 43, October, 1896, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 28-37.

(85) 大沢三之助「ガーデン、シチーに就て(四)」『建築工藝叢誌』(第一期前篇第六冊)、1912年、20-21頁。

(86) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、6頁。

(87) 現在富本憲吉記念館には、一枚の写真はがきが残されている。写真は、いすに座る富本憲吉を横から撮ったもので、表には、「渡英の記念として」という文字と、水木要太郎の宛名と、明治41年12月14日の日付が書き記されている。住所の記載はないので、おそらく封筒に入れられて投函されたものと思われる。もしこれが、出発前に日本から出されたものであれば、このときまで、まだ富本は日本にいたことになるし、ロンドンで投函されたものであれば、すでにこのときロンドンに到着していたことになる。もちろん、

船上から出された可能性を否定することもできない。これは、富本がいつ日本を発ち、いつロンドンに着いたのかを判断するうえでの手掛かりを与える貴重な資料であることには間違いはないが、しかしいまのところ、これだけでは、消印のついた封筒が存在しないために、決定的な証拠資料となりえていない。

(88) 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に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ただき」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、現在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」と記されている。

図版出典

【図1】富田文雄「文獻より見たる日本に於けるモリス」『モリス記念論集』川瀬日進堂書店、1934年、202頁。

【図2】澁江保『英國文學史全』博文館、1891年。

【図3】『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4】キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。

【図5】および【13】富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図6】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の口絵。

【図7】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「圖案之部」、77頁。

【図8】*The Studio*, Vol. 33, No. 140, November, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 151.

【図9】*The Studio*, Vol. 33, No. 141, December, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 223.

【図10】グラスゴウ・シティー・カウンスル（博物館群）のご好意により複製。

【図11】個人所蔵家のご好意により複製。

【図12】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「西洋畫之部」、71頁。

【図14】—【図20】東京藝術大学大学美術館のご好意により複製。

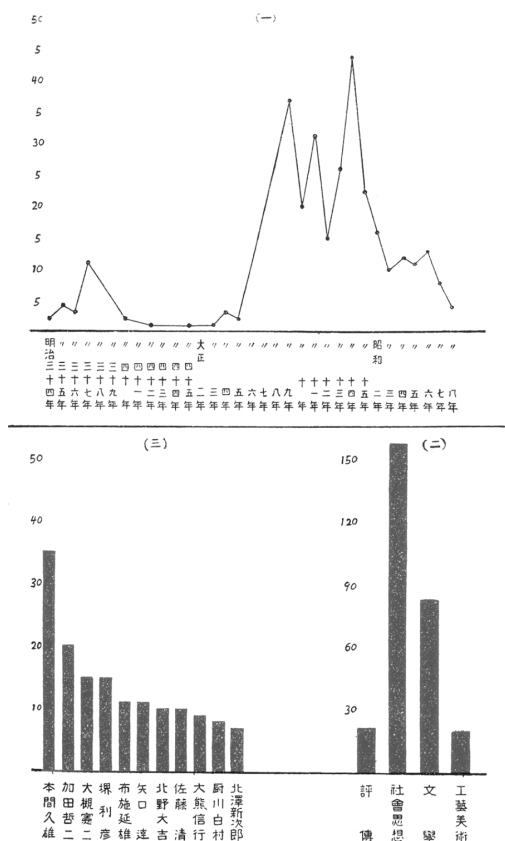


図1 戦前昭和期までのモリス受容の統計グラフ。



図3 『平民新聞』に掲載の記事「社会主義の詩人 ウィリアム・モリス」。



図2 澁江保 『英國文學史全』の表紙。



図4 「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。

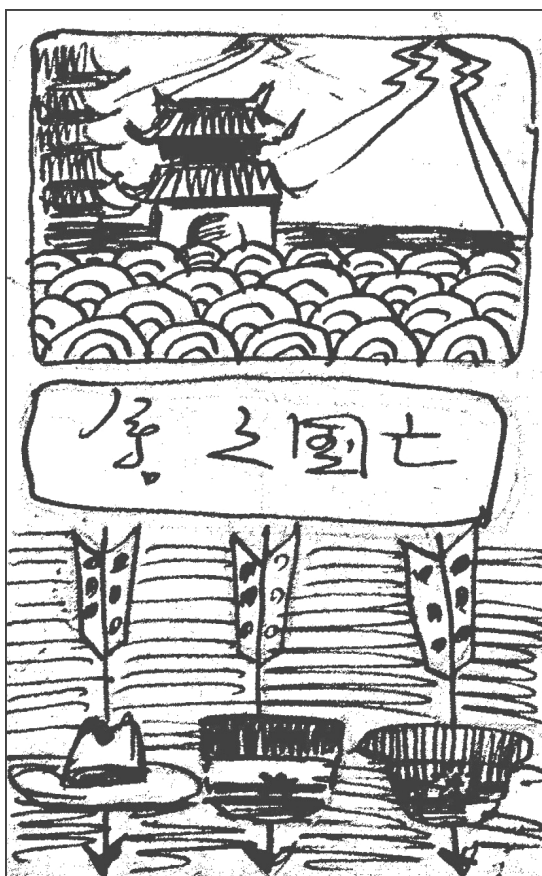


図5 1905年11月14日付の水木要太郎宛の富本憲吉自製絵はがき（富本憲吉記念館所蔵）。



図7 東京勸業博覧会への富本憲吉の出品作《ステールヘッドグラスツ圖案》。



図6 新家孝正の設計による東京勸業博覧会美術館の外観。



図8 F・レイヴァロックの《アププリケと刺繍によるハンド・スクリーン》。



図9 E・A・テイラーの《ステインド・グラスの窓のためのデザイン》。



図10 E・A・テイラーのステインド・グ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11 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12 東京勸業博覧会への南薫造の出品作《花園》。

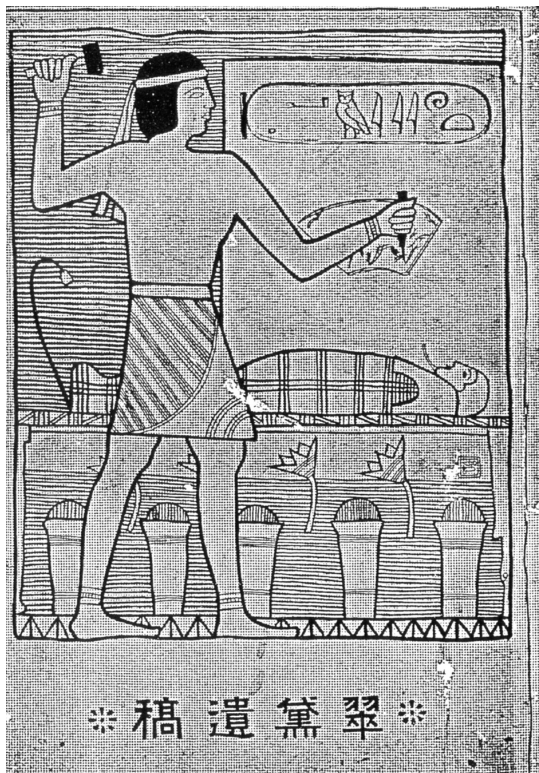


図13 富本憲吉による松村豊吉編『翠薫遺稿』の表紙デザイン(富本憲吉記念館所蔵)。

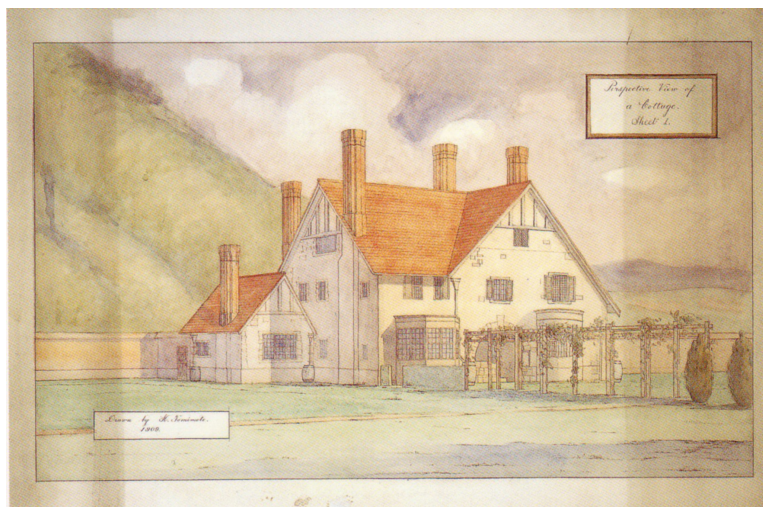


図14 《音楽家住宅設計図案》(学生制作品 3283)の外観透視図(東京藝術大学所蔵)。

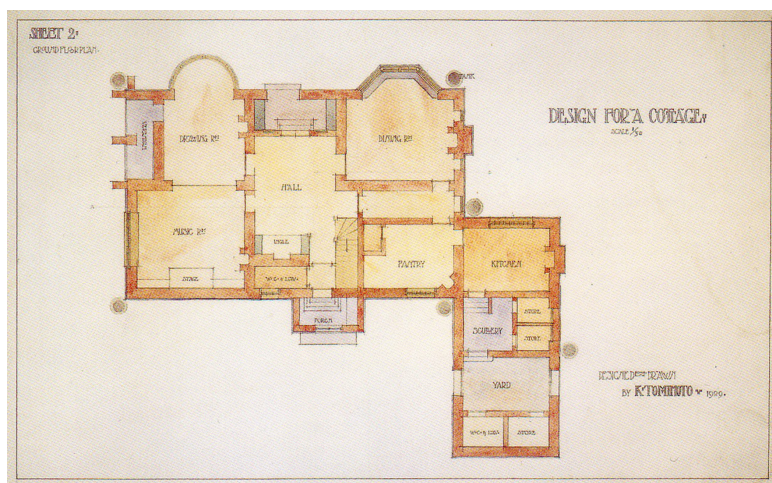


図15 《音楽家住宅設計図案》の1階平面図(SHEET 2)(東京藝術大学所蔵)。

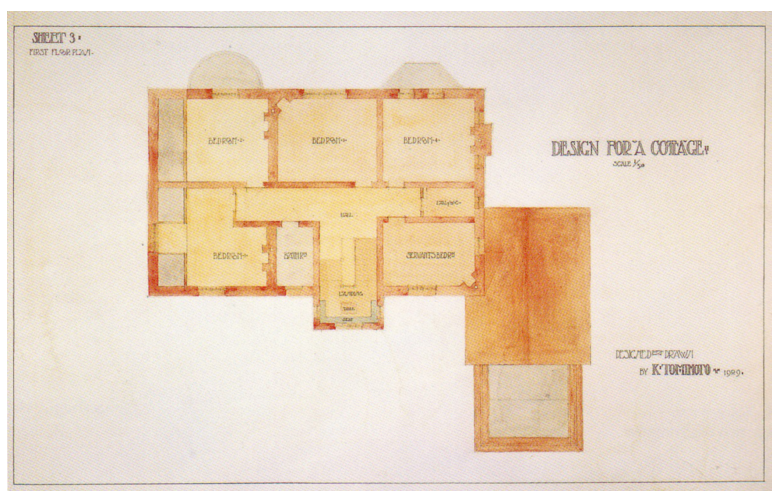


図16 《音楽家住宅設計図案》の2階平面図(SHEET 3)(東京藝術大学所蔵)。

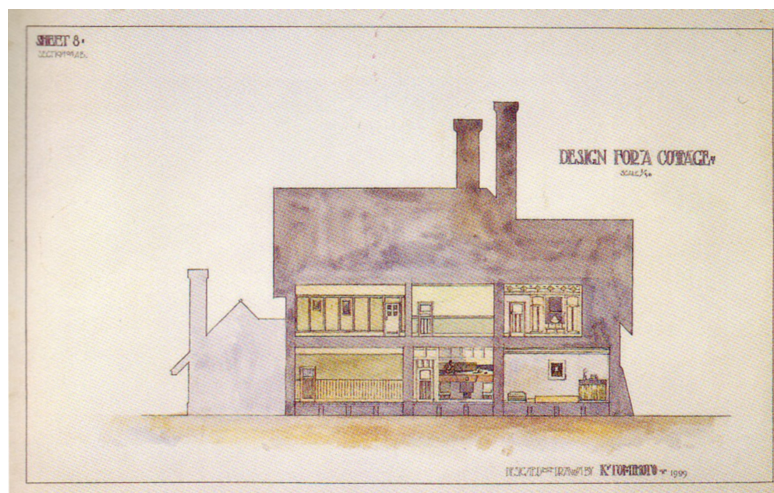


図17 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) (東京藝術大学所蔵)。

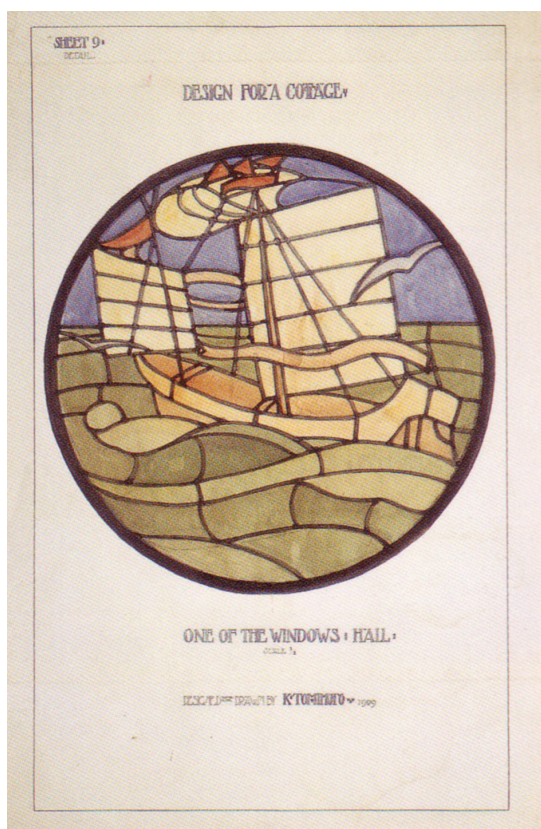


図18 《音楽家住宅設計図案》のステインド・グラス案 (SHEET 9) (東京藝術大学所蔵)。

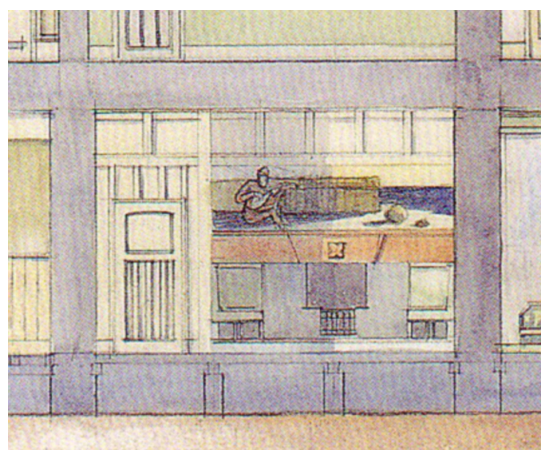


図19 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) の部分 (東京藝術大学所蔵)。

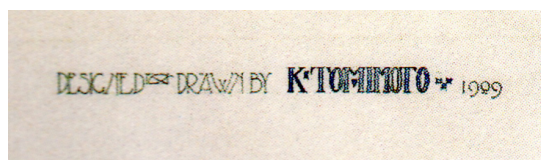


図20 「SHEET 2」から「SHEET 9」のなかの製作者名の文字表現 (東京藝術大学所蔵)。

表1 『ザ・ステューディオ』(1893-1908年)におけるウィリアム・モリス関連の作品図版

I	図版掲載記事	‘Artistic Houses. By J. S. Gibson, F.R.I.B.A.’, <i>The Studio</i> , Vol. 1, No. 6, September, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 214-226.
	図版キャプション	[1] The Entrance Hall, Stanmore. Decorated by Messrs. William Morris and Co. [2] A Settle, by Messrs. W. Morris and Co., in the Old Swan House, Chelsea [3] The Staircase, Stanmore Hall. Messrs. W. Morris and Co. [4] A Vestibule at Stanmore Hall. Messrs. W. Morris and Co. [5] The Dining-Room, Stanmore Hall. Messrs. W. Morris and Co.
II	図版掲載記事	Aymer Vallance, ‘The Arts and Crafts Exhibition Society at the New Gallery, 1893.’, <i>The Studio</i> , Vol. 2, No. 7, October, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 2-27.
	図版キャプション	[1] Arras Tapestry. Designed by William Morris. Executed by Morris & Co.
III	図版掲載記事	Aymer Vallance, ‘The Revival of Tapestry-Weaving. An Interview with Mr. William Morris.’, <i>The Studio</i> , Vol. 3, No. 16, July, 1894, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 98-101.
	図版キャプション	[1] A Morris Tapestry. Designed by Sir E. Burne-Jones, BT., for Stanmore Hall [2] A Tapestry Panel by Morris & Co.
IV	図版掲載記事	G. W., ‘The Manchester Arts and Crafts. Second Exhibition.’, <i>The Studio</i> , Vol. 5, No. 28, July, 1895, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 128-140.
	図版キャプション	[1] Inlaid Piano-Case Morris and Co. [2] Top of Piano-Case Morris and Co. [3] Arras Tapestry, “Salisbury Angels.” Designed by Sir E. Burne-Jones, BT. Executed by Messrs. Morris & Co.
V	図版掲載記事	‘The Arts and Crafts Exhibition, 1896. (Third Notice.)’, <i>The Studio</i> , Vol. 9, No. 45, December, 1896, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 189-205.
	図版キャプション	[1] Embroidery in Filoselle on Silk, Designed by Messrs. Morris and Co. Executed by Flora J. Hayman.
VI	図版掲載記事	‘Reviews of Recent Publications.’, <i>The Studio</i> , Vol. 12, No. 57, December, 1897, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 200-208.
	図版キャプション	[1] Silk Embroidery. “The Flower Pot” from “William Morris” (Bell and Sons) [2] Arras Tapestry. “Flora,” by Morris and Co., the Figure by Sir Edward Burne-Jones. From “William Morris” (Bell and Sons) [3] Arras Tapestry (Morris and Co.) at Stanmore Hall, from a Design by Sir E. Burne-Jones. From “William Morris” (Bell and Sons)
VII	図版掲載記事	‘The Cupid and Psyche Frieze by Sir Edward Burne-Jones, at No. 1 Palace Green.’, <i>The Studio</i> , Vol. 15, No. 67, October, 1898, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 3-13.
	図版キャプション	[1] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (South-West Corner) [2] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (North Wall) [3] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (South Wall) [4] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (West Wall) [5] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (South and West Walls) [6] The Cupid and Psyche Frieze at No. 1 Palace Green (East Wall)
VIII	図版掲載記事	‘The Arras Tapestries of the San Graal at Stanmore Hall’, <i>The Studio</i> , Vol. 15, No. 68, November, 1898, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 98-104.
	図版キャプション	[1] Arras Tapestry at Stanmore Hall [2] Arras Tapestry at Stanmore Hall [3] Arras Tapestry at Stanmore Hall [4] Arras Tapestry at Stanmore Hall [5] Arras Tapestry at Stanmore Hall
IX	図版掲載記事	‘Garden-Making. By Edward S. Prior.’, <i>The Studio</i> , Vol. 21, No. 91, October, 1900, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 28-36.
	図版キャプション	[1] Example of Orchard Garden Originally Laid Out by William Morris
X	図版掲載記事	‘The Arts and Crafts Exhibition at the Grafton Gallery. Second Notice.’, <i>The Studio</i> , Vol. 37, No. 156, March, 1906, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, pp. 129-144.
	図版キャプション	[1] Pendant and Chain: “Briar Rose” by Margaret Awdry and WM. Morris

(2006年9月 橋本啓子作成)

(注1) 図版が掲載されている記事は、必ずしもモリス作品を主題としたものとは限らない。

(注2) 図版には、モリスのデザインやモリス商会の製造品だけでなく、室内の一部にそれらが使用された施工例等も含まれている。

第二章 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのモリス研究

はじめに

富本憲吉（一八八六—一九六三年）の英国留学へ至る経緯は、おおよそ以下のようなものであった¹。

すでに郡山中学校時代に富本は、友人で、のちに中央公論社の社長を務めることになる嶋中雄作を通じてウィリアム・モリス（一八三四—一九〇六年）を知るとともに、自らも、「日本社会主義唯一の機関新聞」を標榜する週刊『平民新聞』を当時読んでいた。東京美術学校に入学してからは、モリスの作品を知るだけではなく、読んだ本からモリスの思想にさらに興味を抱くようになる。そして、徴兵の関係から早めに卒業製作を仕上げると、一番親しかった南薫造が当時ロンドンにいたこともあって、室内装飾を学ぶとともに、美術家であり社会主義者であったモリスの実際の仕事に触れるために、一九〇八（明治四一）年一月下旬（ないしは、一二月下旬）、私費により英国へ向けて出立するのである。それは、二二歳の青年富本にとって実に大きな出来事となるものであった。

それから七十数年を経て、憲吉のこの英国留学を振り返って息子の壮吉は、次のように父に寄せる思いを書き残している。

明治末年、英国に留学した父の青年の日々、それは今では想像することもできない困苦にみちたものであったろう。

世界の果てから、言葉も自由でない日本の二十代そここの青年が欧州を見、世界を知り、しかも新しい東洋の美しさを感じとって自分自身の世界を作り上げて行ったことは、まさに驚嘆に値することと思う²。

一方、自らの英国留学について富本自身が触れている文書記録は、次の三点である。いずれも内容的には断片的なものであるが、ひとつは、「重要無形文化財保持者」の認定を受けて、一九五六（昭和三一）年に口述され、死去後の一九六九（昭和四四）年に文化庁によって編集された『色絵磁器〈富本憲吉〉』のなかの第三部「富本憲吉自伝」³（以下の本文においては、この文献を「自伝」と略す）。もうひとつは、一九六一（昭和三六）年の「作陶五十年展」にあわせて開催された座談会の『民芸手帖』における記録⁴（以下の本文においては、この文献を「座談会」と略す）。そしていまひとつが、死去する一年前の一九六二（昭和三七）年に『日本経済新聞』に連載された「私の履歴書」⁵である（以下の本文においては、この文献を「履歴書」と略す）。

そこで本稿は、主としてこの三つの文書記録を手掛かりにしながら、信頼にたりうる周辺の資料を可能な限り援用しつつ、関連する多様な図版とともに、一九〇九年から翌一九一〇年にかけての富本のロンドン時代を再構成しようとするものである。

「世界の果てから、言葉も自由でない日本の二十代そここの青年」が見たロンドン、そしてその地で知った「世界」とは、どのようなものだったのであろうか。その経験はまた、その後にあつて「自分自身の世界を作り上げて行った」富本にとって、いかなる意味をもち、どのような栄養分となるものであったのであろうか。本稿では、そうした関心内

容に沿いながら、とりわけ、渡英の主たる目的となっていたモリス研究の実態に焦点をあて、富本の英国留学の一端を明らかにしてみたいと思う。

一. ロンドン到着と南薫造との再会

【図一】は、アルバート・ドックに投錨している日本郵船会社所有の因幡丸の船尾を描いた水彩画で、ロンドンでいままさに脚光を浴びようとしていた一九〇六年か一九〇七年の牧野義雄⁶の作品《アルバート・ドックの日本定期船》である。このドックは、ロンドンの中心地から約十数キロ東に寄ったテムズ川沿いに位置していた。

一八八〇年に開設されたロイヤル・アルバート・ドックには、最大一万二千トンの船舶まで対応可能な油圧クレーンと蒸気ウィンチが装備されており、一八五五年に蒸気船のために特別に造営された最初のドックであったロイヤル・ヴィクトリア・ドックとは、ひとつの水路を隔てて隣接していた。一八八六年までには、このふたつを含む七つのドックが取り囲むようにして「ロンドン港」は構成されていた。

富本憲吉を乗せた船も、無事その航海を終え、この水彩画にみられるアルバート・ドックに接岸されたものと思われる⁷。甲板からは迎えの人影は「小さく」見えた。しかしそのなかに、確かに南薫造の姿があった。

富本にとって南は、美術学校の二年先輩にあたり、とくにマンドリンのサークルをとおしてふたりは深い友情を形成していた。南が横浜港から博多丸に乗船したのは、一九〇七（明治四〇）年七月二四日のことであり、それから約半年後の一九〇八（明治四一）年一月八日、留学について家族の許可が得られた夜に、富本は、ロンドンにいる南に宛てて手紙を出している。

何うなるか知れぬが来年夏あたりストリートとかコートとか云はなければ話の通ぜぬ地球の一隅で君と手を握り合う事が出来るか。？⁸

この手紙からさらにおおよそ一年後、富本は実際に「地球の一隅」のロンドンに上陸し、そこで、南と「手を握り合う事」ができたのであった。ふたりにとって一年半ぶりの再会であった。

ところで、ロンドンの地に富本が足を踏み入れたのは、正確にはいつだったのであろうか。残念ながらそれを特定することはできないが、現在ふたつの手掛かりが残されている。ひとつは、一九〇八（明治四一）年十一月一日付の南に宛てた富本の書簡で、そこには、「此週土曜にいよいよ東京をたつ……」⁹と述べられている。しかしこの資料からは、東京を発ったのち、いつ横浜なり神戸なりを出航したのかを特定することはできない。もうひとつの手掛かりとなる資料は、イスに座る富本を横から撮った一枚の写真はがきである【図二】。表には、「渡英の記念として」という文字と、「水木要太郎」の宛名と、「明治四一年一月一四日」の日付が書き記されている。水木は、富本の郡山中学校時代の恩師であった。この写真はがきには受取人住所の記載はないので、宛先が書かれた封筒に入れて投函されたか、直接水木に手渡されたものと思われる。もしこれが、出発前に日本から出されたものであれば、あるいは直接手渡されたものであれば、このときまで、まだ富本は

日本にいたことになるし、ロンドンで投函されたものであれば、すでにこのときロンドンに到着していたことになる。もっとも、洋上から出された可能性も否定できない。しかしいまのところ、消印のついた封筒が存在しないために、正確な差出日や差出地を決定づけることは困難になっている。

以上のふたつの資料から総合的に判断すると、全行程を航路にて「一一月一六日」以降に日本を発ち、「一二月一四日」以前にロンドンに着くことは事実上不可能であるため、三つの可能性を想定せざるを得ない。ひとつは、「一九〇八年一一月一六日」以降に日本を発ち、シベリア鉄道を使っただけで、「一九〇八年一二月一四日」以前にヨーロッパ大陸から航路ロンドンに着き、その地から写真はがきを水木に出した可能性であり、もうひとつは、「一一月一六日」以降に欧州航路にて日本を発ち、途中の寄港地で、写真はがきを水木宛に投函した可能性である。この場合は、早くて、年が明けた「一九〇九年一月の上旬」にロンドンに到着したことになるのではないだろうか。さらにもうひとつは、日本で水木宛の写真はがきを投函、ないしは、直接本人に手渡したのち、「一二月一四日」以降に航路によりロンドンに向けて日本を出立した可能性である。この場合は、富本のロンドン上陸は、早くて「一九〇九年の一月末か二月の上旬」になるであろう。陸路なのか、航路なのか、それを決定づける資料も現在のところ存在しない。しかし、断定はできないが、最終的に富本を乗せた船が接岸されたのがアルバート・ドックであったことを考えれば、欧州航路の日本定期船を利用した可能性の方が高いのではないだろうか。もしそうであれば、富本のロンドン上陸は、「一九〇九年一月の上旬」から「二月の上旬」までのいずれかの時期であったと推量できる¹⁰。

南は、前年の六月一日から「ロンドン チェルシー キングスロード一八三番地 オンスロウ・ステューディオ一〇号室」に住んでいた¹¹。おそらく富本は、ロンドン上陸後、この南の下宿【図三】に一時身を寄せたものと思われる。この「チェルシーのキングスロード一八三番地」は、ロンドン中心部の南西に位置し、「モリスの実際の仕事を見たかった」¹²富本にとって、その作品を収蔵するヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とは、距離にしてわずか一キロ少々しか離れていなかった。

……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・ビクトリア・ミュージアム [ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] 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¹³。

現在にあっても地番表示が変更されていないとすれば、「キングスロード一八三番地」にある「オンスロウ・ステューディオ一〇号室」のこの下宿を出ると、北へのびるシドニー・ストリートを通り、さらにオンスロウ・スクウェア【図四】を通り抜け、それに続くエキシビジョン・ロードへ入ると、すぐにも、東西に走るクロムウェル・ロードと交差する地点へ出る。目的とするヴィクトリア・アンド・アルバート博物館【図五】は、そのふたつの通りが交差する北東側の一角にあった。短い期間であったかもしれないが、その後次の下宿へ移るまで、おそらくこのルートに沿って、富本はこの博物館へ通ったものと思われる

る。徒歩にして約一五分の道のりであった。

二. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とモリス

富本がロンドン滞在中「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【図六】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った。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」¹⁴。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いく。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つた。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つた。

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いく。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つた。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」¹⁵。

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、直ちに彼は、王室の住まいであつたモールバラ・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つた。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つて、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つた。

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、新築なっ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〉【図七】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得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〉【図八】【図九】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。

三. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス作品の収集と展示

一九九六年に、没後一〇〇年を記念して大規模な「ウィリアム・モリス」展が、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催された。このときの入館者数は二万人を超え、この展覧会はこの博物館にとって過去に例を見ない記録的な成功となった。展覧会の開催

にあわせて刊行されたカタログ¹⁶も、それまでのモリス研究を集大成するものであり、モリスの人物については、デザイナー、著述家、経営者、政治活動家、環境保護運動家の各側面から照明が当てられ、その芸術については、絵画、教会装飾とステインド・グラス、室内装飾、家具、タイルとテーブルウェア、壁紙、テキスタイル、カリグラフィー、ケルムスコット・プレスでの印刷と造本のそれぞれの領域から分析され、さらにはモリスが後世に残した遺産や影響についても、三編の論文が所収されていた。そして巻末には、資料の一部として「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のモリス作品一覧」がまとめられていた。

富本がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を訪れたのは一九〇九年のことであった。そのときまでにこの博物館は、どのようなモリス作品を収集していたのであろうか。つまり、この博物館で一九〇九年に富本が見たモリス作品とは、一体何だったのであろうか。それをまとめたものが次の三つの表である。【表一】は、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のウィリアム・モリスおよびモリス・マーシャル・フォークナー商会（一八七五年以降はモリス商会）関連の作品リスト」、【表二】は、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍リスト」、そして【表三】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍関連の資料リスト」である。ただし、未刊行書籍に関する資料や未確認資料等については、この表から除外されている。そして、上記の三つの表に挙げた関連作品以外に、すでに述べた〈グリーン・ダイニング・ルーム〉がモリス・マーシャル・フォークナー商会によってこの博物館内に施工されており、それに加えて、小型のタペストリー用織機（資料番号一五六―一八九三）と小型のカーペット用織機（資料番号二八三―一八九三）が、ともに一八九三年にモリス自身によってこの博物館に寄贈されていた。以上を具体的な数字に置き換えてみると、家具が一点、ステインド・グラス・パネルが四点、刺繍による壁掛けのためのデザイン（下図）が一点、壁紙（サンプル）が一点、タペストリーが二点、ケルムスコット・プレス刊行の書籍が三タイトル、三四冊、同プレス刊行書籍に関連する資料が二点、室内装飾の施工例が一点、そして織機が二点となる。これが、富本が一九〇九年のロンドン滞在中にこの博物館において目にすることができたモリスに関連するほぼすべてのものであった。それではここで、順次それらについてその概略を述べておきたいと思う。

【表一】に挙げている最初の作品は、一八六一年に設立されたモリス・マーシャル・フォークナー商会にとって、最初期の作品のひとつに数えられるものである。このキャビネットは、フィリップ・ウェブによりデザインされ、正面のセント・ジョージの伝説を主題にした絵がモリスによって描かれている。一八六二年のロンドンで開催された第二回の万国博覧会に展示された作品である。

二番目の作品は、チャーサーの『善女伝』シリーズから題材を得たステインド・グラス・パネルで、《眠るチャーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》の三点で構成されている。どの作品も、一辺が五〇センチに満たない正方形に近い矩形ででき上がっており、すべてエドワード・バーン＝ジョウンズがデザインし、一八六四年ころにモリス・マーシャル・フォークナー商会によって製作されている。

次の作品もステインド・グラスのパネルで、モリス・マーシャル・フォークナー商会の

ために、バーン＝ジョウンズが一八六四年にデザインした《ペネロペ》【図一〇】である。「このパネルは、ステインド・グラスとモザイクの一八六四年の展覧会から直接、サウス・ケンジントン博物館が入手したものである。この作品では、『善女伝』シリーズのプユリスの頭部が、円形紋の形式にうまく配置されている。これが、この商会が家庭用ステインド・グラスとして注文を受けるうえでの人気の高いデザインとなるあかしでもあった」¹⁷。

四番目の作品【図一一】は、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のための下図で、ゴッドマン夫人の注文により、一八七七年にモリスがデザインしたものである。アーティチョークは、頭花が食用となり、今日においても高級食材として一部で流通している。日本においては別名をチョウセンアザミともいう。「大きな伝統的なモチーフの繰り返しパターンが、一八七〇年代後半と一八八〇年代のモリスの刺繍デザインを特徴づけるものである。これらのデザインは、中近東とイタリアの絹やヴェルヴェットの織物に対するモリスの強い傾倒を指し示すもので、その多くは、サウス・ケンジントン博物館で研究されたものであった」¹⁸。ルイス・F・デイの説明するところによると、この下図は、「モリス夫人によってサウス・ケンジントン博物館に寄贈された」¹⁹。モリスが亡くなった二年後の一八九八年のことであった。現在もなお、この作品はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に収蔵されている。四二・〇〇×一五・二五インチの寸法で、水彩で描かれている。

一八七七年に納品されたこのモリスのデザインは、繰り返しパタンのためのアーティチョークの左半分を描いたもので、これをひとつの基本単位として、ゴッドマン夫人は、一九〇〇年までの多くの歳月をかけて刺繍をすることになる。富本がロンドンに滞在したときにはすでに完成していたものの、フィリップ・ウェブが設計した彼女の私邸にあって、その居間の壁に掛けられていたものと思われ、したがって富本自身は、おそらくこの完成作品を見る機会はなかったであろう。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がこの完成作品を収蔵するのは一九七八年になってからである。この壁掛け《アーティチョーク》は複数枚つくられたらしく、現在ウィリアム・モリス・ギャラリーにおいても見ることができる。しかし、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の作品は左右非対称、ウィリアム・モリス・ギャラリーの作品はほぼ左右対称の繰り返しパターンとなっている。【図一二】は、ウィリアム・モリス・ギャラリーが収蔵し、展示している《アーティチョーク》の作品である。

続く五番目に挙げた作品【図一三】は、一八七七年にモリスがデザインし、モリス商会のためにジェフリー商会が印刷した壁紙のサンプル（見本）である。木版によるディステンパー絵の具の多色刷りのこの作品は、《キク（菊）》という作品名をもち、六八・六×五〇・〇センチメートルの寸法となっている。モリス・マーシャル・フォークナー商会が一八六一年に設立されたときの「趣意書」には、壁紙そのものは製造品目として挙げられていなかったものの、壁面の装飾については明示されており、壁紙はすぐにもこの商会の重要な製造品目となっていった。そうして生まれた最初の三つのモリスの壁紙が、《トレリス（格子垣）》（一八六二年）、《デイジー（雛菊）》（一八六四年）、そして《フルーツ（果実）》（一八六六年ころ）なのである。最後に挙げた《フルーツ》は、《ザクロ（柘榴）》という作品名でもよく知られている。最初壁紙はモリス自身が印刷を行なっていたが、技術において未熟なこともあって、すぐさまモリス・マーシャル・フォークナー商会はジェフリー商会に印刷を依頼するようになった。この商会は、すでに一八六二年のロンドン万国博覧

会に出品していた優秀な壁紙印刷業者で、それ以降、版木がアーサー・サーンダスン社に売却される一九二七年まで、ほとんどのモリスの壁紙の印刷をこの印刷業者が請け負うことになるのである。モリスの壁紙のデザインは、一八七四年の《アカンサス》から重量感のあるパタンへと大きく変わっていく。《キク》も、そうした傾向をもつ作品のひとつに数えられている。「一八七四年にデザインされた《アカンサス》が、豊穡な効果を醸し出す時期の出発点となるものである。この作品や《ルリハコベ》《リース（花輪）》《ローズ（薔薇）》そして《キク》（一八七六―七年）にあっては、葉や花が力強く湾曲し渦を巻いている。色は深みがあり沈んでいる。線影と筋目が何がしかの三次元性を浮き立たせている」²⁰。

モリスの壁紙のモチーフは、多くの場合、歴史的な素材に影響を受けているといわれている。しかしこの《キク》は、それにはあてはまらない。キクは、おおよそ一八世紀末から一九世紀のはじめころに中国および日本からイギリスに持ち込まれた、当時にあっては極めて新しい植物であったと思われるからである。モリスはなぜこの特殊な植物に関心を抱いたのであろうか。そしてデザインするにあたって、何を参照したのであろうか。こうしたインスピレーションの源泉に関する疑問に対して明確に答えている研究は、現在のところ英国にあっても見出すことはできないらしい。また、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がどのような経緯から一八八九年にこの作品を入手したのかも判然としない。この博物館の「登録簿」には、入手先も購入金額も記入されておらず、ただ「芸術部長」としか記載されていないからである。さらなる調査の依頼によって提供されたこの博物館からの情報によると、その人物は「トーマス・アームストロング（一八四八―一九二〇年）。彼は、多くの美術家とデザイナーを友人にもつ画家で、一八八一年から八九年までサウス・ケンジントンの科学・芸術局の芸術部長を務め、初期の幾人かの博物館高官と同じように、美術とデザインの学校の校長を兼ね、コレクションの形成に積極的な役割を担っていた」。もしそうであれば、この《キク》という作品は、トーマス・アームストロングがモリスなりモリス商会なりから譲り受け、それを当時のサウス・ケンジントン博物館へ寄贈したものであったのではないかと考えられる。明らかにこの作品は、一枚物の壁紙のサンプルである。しかし、もともとは、三巻からなるモリス商会の壁紙のパタン・ブック（見本帳）のなかのどの巻かに納められていた一枚のシートだった可能性もある。《キク》が製作された一八七七年とちょうど同じ年に、モリス商会はオクスフォード・ストリート二六四番地（のちに四四九番地に地番変更）にショールームを開設した（さらに一九一七年には、ハノーヴァー・スクウェアから少し外れたジョージ・ストリート一七番地に移転）。壁紙のパタン・ブックは一般顧客への販売のためにこのショールームに常備されていたものと思われる²¹。

一八八一年にモリス商会は、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、染織、織物、刺繍などを製作するための工房として利用しはじめた【図一四】【図一五】。「商会を背後で支え一〇年間も製作が続くと、一八九〇年に至るまでにはマートン・アビーのタペストリーは、モリス独自の美術作品を所有したいと思う裕福な注文主たちのあいだで、ますます有名になろうとしていた」²²。【表一】のなかの六番目の作品である《果樹園あるいは四季》【図一六】は、そうしたなかにあって、一八九〇年にマートン・アビーで製作されたタペストリーである。モリスとジョン・ヘンリー・ダールがデザインし、「ダールの周到な監督のもとに、ウィリアム・ナイト、ウィリアム・スレイス、ジ

ジョン・マーティンによって織り上げられている」²³。一八五七年夏のオクスフォード大学学生会館の壁画製作に参加したときに実感して以来、モリスは、人物を描くことに多くの困難性を感じ取っていた。しかし、人物をモチーフにした作品の需要は高まっており、この《果樹園あるいは四季》が、「タペストリーにおいて人物を扱ったモリスの最初の試みとなるものであった」²⁴。

【表一】の最後の七番目に記載されている《主を讃える天使たち》【図一七】は、バーン＝ジョウンズの人物画を中央に配し、ダールによって全体がデザインされた作品である。「バーン＝ジョウンズの人物画は、もともとは一八七七年か一八七八年にソールズバリー・カセドラルのステインド・グラスのために描かれたものであった」²⁵。製作は、モリスが亡くなる二年前の一八九四年に、マートン・アビーの工房で熟練職人たちの手によって行なわれている。したがってこの作品は、モリス商会による製作品ではあるが、モリスが直接デザインや製作に関与したものではない。「一八九八年にサウス・ケンジントン博物館は、モリス商会から二二五ポンドでこの《主を讃える天使たち》の作品を購入した」²⁶。

続いて、【表二】のリストは、一九〇九年までにヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館が所蔵していたケルムスコット・プレス刊行の書籍、三タイトル、三四冊を示している。印刷と出版は、モリスが晩年に興味をもった工芸の領域であった。そのため、の私家版印刷工房が、一八九一年一月に、ハマスミスの自宅の〈ケルムスコット・ハウス〉から数軒離れたアッパー・メルルー六番地の建物のなかにつくられた。この工房は、ケルムスコット・プレスと呼ばれ、その年の五月末には、右隣の一四番地の〈サセックス・コテージ〉に移転し、一八九八年まで活動を続けた。モリスは、このケルムスコット・プレスを設立した動機をのちに次のように語っている。

私は、美に対する明確な要求をもつような本づくりをしたいという望みとともに、一方で同時に、本は、読みやすくあるべきで、奇怪な文字の形でもって目を幻惑させたり、読者の知性を攪乱させたりするようなものであってはいけないという希望をもって、本の印刷をはじめた²⁷。

この引用文は、【表二】のなかで最後に挙げている『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』の冒頭の書き出しである【図一八】。こうした信念に従い、モリスは、ゴールデン・タイプ、トロイ・タイプ、そしてチャーサー・タイプの三種類の活字を考案しただけではなく、ボーダーやイニシャルについても自ら独自のデザインを施し、一八九一年の『輝く平原の物語』から一八九八年の『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』までの五三タイトル（未完の試し刷りタイトルを含む）の本が手動の印刷機で印刷され、この印刷工房から刊行されたのであった。

富本がロンドンに滞在した一九〇九年までに、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館に所蔵されていたケルムスコット・プレス刊行の書籍は、そのうちの三タイトルであった。そのなかで、【図一九】は、『折ふしの詩』の最初の頁である。『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』のなかで記述されている解説に従うと、この本は、ケルムスコット・プレスで刊行された二番目のものであり、ゴールデン・タイプを使用し、黒と赤の二色刷り。二ギニーの紙刷りは三〇〇部、約一二ギニーのヴェラム刷

りは一三部、それぞれが印刷された。奥付の日付は一八九一年九月二四日で、同年一〇月二〇日にリーヴズ・アンド・ターナー社から販売された。【図二〇】は、『世界の果ての泉』のなかの頁で、この本は、ケルムスコット・プレスの三九番目の作品。チョーサー・タイプを使用し、黒と赤の二色刷り。バーン＝ジョウズがデザインした四点の木版面が挿入されている。五ギニーの紙刷りについては三五〇部が、二〇ギニーのヴェラム刷りについては八部が、印刷された。奥付の日付は一八九六年三月二日で、同年六月四日にウィリアム・モリスにより販売された。ケルムスコット・プレスにおいて書籍が刊行されるに際しては、ボーダーやイニシャルのデザインや試し刷りが数多くなされているが、【表三】は、そうした関連資料をまとめたものである。一点を除くすべてが、富本がこの博物館を訪問する二年前の一九〇七年に入手されている。

最後に織機について。一八九三年にモリスによってふたつの小型の木製織機がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ寄贈された。ひとつは、タペストリー用の織機で、「これは、マートン・アビーにおいて、見習いのタペストリー織工に教えるときに使用されていた」²⁸。もうひとつは、カーペット用の織機で、これもカーペット織工を教育するときのもので、マートン・アビーの工房で用いられていた。「この織機は、モリスがつくり上げたフル・サイズの織機を簡便化したものだった」²⁹。

以上が、一九〇九年までにヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が収集していたモリス関連の作品や品物の概略である。それでは、これらのものは、富本がこの博物館を訪れたとき、どのような部門のもとに、どの場所に展示されていたのであろうか。

そうした観点に立って収蔵品は以下の部門に大きく分けられたうえで、管理されていた。――

木工、家具、そして革

金属細工

テキスタイル

建築と彫刻

版画、イラストレイション、そしてデザイン

図書館と造本

絵画

陶器、ガラス、そして琺瑯³⁰

この八つの部門によって、一九〇九年当時のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館における収蔵品は分類され、展示されていたわけであるが、それでは、各部門の作品はどの階に展示されていたのであろうか。このことを知るうえで、『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』（一九〇九年刊行）【図二一】は、極めて有効な情報を提供している。【図二二】は一階の展示プランで、【図二三】は二階の展示プランである。これからもわかるように、「木工、家具、そして革」は一階と二階に、「金属細工」はすべて一階に、「テキスタイル」は一階と二階に、同じく「建築と彫刻」も一階と二階に展示されていた。「版画、イラストレイション、そしてデザイン」の部門は、二階の「七〇室」から「七三室」までが割り当てられていた。「図書館」は、二階の「七四室」が

造本の展示室として、「七七室」と「七八室」が閲覧室として利用されていた。そして、「絵画」はすべて二階に、「陶器、ガラス、そして琺瑯」は二階と三階に展示され、地下の階は、「木工、家具、そして革」と「建築と彫刻」のふたつの部門によって利用されていた。

さて、すでに詳述したように、富本が一九〇九年のロンドン滞在中にこの博物館において目にすることができたモリスに関連するものは、家具が一点、ステインド・グラスが四点、刺繍による壁掛けのためのデザイン（下図）が一点、壁紙（サンプル）が一点、タペストリーが二点、ケルムスコット・プレス刊行の書籍が三タイトル、三四冊、同プレス刊行書籍に関連する資料が一二点、室内装飾の施工例が一点、そして織機が二点であった。それでは次に、これらが展示されていた展示室は具体的には何室だったのだろうか。

ケルムスコット・プレス刊行の書籍は、【図二三】にみられる図書館の閲覧室「七七室」か「七八室」の書架か別室の書庫に置かれていたものと思われる。また、同プレス刊行書籍に関連する資料の一二点は、「本のオーナメントは、装飾写本からの一枚物や断片が多数集められて再提示されている（「七三室）」³¹という『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』のなかの記述から判断すると、「版画、イラストレイション、そしてデザイン」の部門に割り当てられていた二階の「七三室」に展示されていた可能性もあるし、あるいは、二階の「七四室」が造本の展示室として使用されていたことから判断すると、この部屋に展示されていたと考えることもできる。一方、室内装飾の実際の施工例としての〈グリーン・ダイニング・ルーム〉は、【図二二】にみられる「一三室」の向かい側に位置していた。さらに、二点の織機については、展示室に展示されていた記述はなく、収蔵室に保管されていたのかもしれない。

それでは、これ以外の作品、つまり、「セント・ジョージ」のキャビネット、チャーサーの『善女伝』からの三つのステインド・グラス・パネル、同じくステインド・グラス・パネルの《ペネロペ》、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）、さらには壁紙（サンプル）、そして《果樹園あるいは四季》と《主を讃える天使たち》の二点のタペストリーは、どの部屋に展示されていたのだろうか。

「セント・ジョージ」のキャビネットは、「木工、家具、そして革」の部門で管理されていたものと思われる。そのうち「五六室」が比較的新しい時代の英国家具が展示されていたようであり、「セント・ジョージ」のキャビネットも、この大きい部屋のどこかに置かれていたのではないだろうか。ステインド・グラス・パネルについては、すべて、三階の「一四三室」の窓に設置されていた。というのも、「このギャラリー [一四三室] の東端の小さな窓に、故サー・エドワード・バーン＝ジョウンズ氏のデザインに従ってモリス・マーシャル・フォークナー商会が製作したパネル類が、はめ込まれている」と、『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』のなかに明示されているからである³²。

ところで、富本は、はじめてヴィクトリア・アンド・アルバート博物館において実際のモリス作品を目にしたときの様子をこう書き記している。

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³³。

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。そして直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、イラストレーション、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」を見たものと思われる。しかし、ここで富本が見たものは、本当に壁紙の下図だったのであろうか。

すでに詳述しているように、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、【図一三】からもわかるように、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【図一一】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だかはわからない。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、ほぼ間違いないであろう。

それでは、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)と壁紙《キク》(サンプル)はどの部屋に展示されていたのであろうか。「版画、イラストレーション、そしてデザイン」の部門は、すでに述べたように、展示室として「七〇室」から「七三室」までの四つの部屋を使っていたので、このふたつの作品とも、この四部屋のいずれかの部屋に展示されていたものと思われる。とくに、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザインは、テキスタイルのデザインを展示する部屋として使用されていた「七二室」に展示されていた可能性が高い。しかし、当時展示作品は頻繁に入れ替えられていたことともあり、明確に展示室を特定することはできない。また、今日と同様に当時であっても、大半の壁紙やドローイング類は収蔵室に保管され、学生は申し出によって、「七一室」の西隣に設置されていた学生閲覧室で閲覧していたようであるので、実際には、双方の作品とも、展示室の壁面や陳列ケースには展示されていなかった可能性も十分残されている。ちなみに、壁紙《キク》の下図に相当する、水彩によるデザインは、現在ウィリアム・モリス・ギャラリーに収蔵されている。

残る《果樹園あるいは四季》と《主を讃える天使たち》のふたつのタペストリーはどの部屋に展示されていたのであろうか。

階段室(一二六)に展示されているタペストリーは、ひとつは、ウィリアム・モリスによってデザインされたもので、もうひとつは、サー・エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされたものである。ともに、マートン・アビーのモリス商会の工場で作られた³⁴。

「ウィリアム・モリスによってデザインされたもの」というのが、《果樹園あるいは四季》で、「サー・エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされたもの」というのが、《主を讃える天使たち》であろう。展示室は、【図二三】にみられるように、クロムウェル・ロードに面した正面入り口から入り、西隣の左手階段を二階に上った「一二六室」であった。

四. 富本憲吉のモリス作品を巡る評価

以上において明らかにしたことが、一九〇九年に富本がロンドンに滞在していた時期に、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が収集していたモリス関連の作品とその展示の内容であった。

ところで、富本は英国留学の経緯や目的について、晩年の「自伝」においてこう回顧している。

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、指導してもらう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いためでした³⁵。

そして、最晩年の「履歴書」のなかでは、次のようにも述懐している。

留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、当時、ロンドンには南薫造、白滝幾之助、高村光太郎といった先輩、友人たちがいたからでもあるが、もう一つ、在学中に、読んだ本から英国の画家ブイスマ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³⁶。

ここで注意しなければならないことは、「在学中に、読んだ本から……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」と述べている点である。果たして富本は、モリスに関するどのような本を在学中に読んでいたのだろうか。そして、それらの本に図版として掲載されていたモリスの作品とはどのようなものであったのだろうか。

まず、「在学中に、読んだ本」について。

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³⁷。

次に、外国雑誌については、どうだろうか。

……此處例へばコーヒ [一] 器壹揃模様随意と云ふ題が出たとして、そう云ふ種類のものならば大抵ステュデオかアール、エ、デコレーションを借りてコーヒ [一] 器と云ふ事を良く頭に置きながら出来得る限り早く、……パラパラと只書物を操る。……コーヒ [一] 器の圖案が四五冊を操るうちに二三拾も見つかり、透き寫しするに最も良く出来た蠟引きの紙を取り出して寫眞をひき寫しするのである。……寫した小さな紙片を教室なり下宿なりに持ち歸つて茶碗の把手を入れかえ、模様の一部を故意に或は無理に入れかえて、先ず下圖が出来上がったものと心得て居た³⁸。

この引用は、課題製作にあたって外国雑誌からの転写が、在学中日常的に行なわれていたことを示す一文であるが、ここから明らかなのは、英国の美術とデザインに関する専門知識を入手するのに、雑誌『ザ・ステューディオ』が利用されていたことである。

すでに本稿において、一九〇九年当時のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に収蔵されていたモリス関連の作品の一部を図版によって紹介した。巻末には「図版出典」も掲載しているが、改めてここで、それらの図版と出典との関係を、富本が在学中に読んだ可能性のある本と雑誌ごとに整理し、再提示しておきたい。

【図八】と【図九】の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉、【図一〇】の《アーティチョーク》のためのデザイン、【図一四】と【図一五】のマートン・アビーの工房は、いずれも、『装飾芸術の巨匠たち』に所収されているルイス・F・デイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」から複製されている。また、【図一〇】の《ペネロペ》、【図一九】の『折ふしの詩』の最初の頁、【図二〇】の『世界の果ての泉』のなかの頁については、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』から複製したものである。そして、【図一六】の《果樹園あるいは四季》と【図一七】の《主を讃える天使たち》については、『ザ・ステューディオ』からの複製である。出典から明らかのように、以上に挙げたすべての図版は、このロンドンの地に足を踏み入れるに先立って、美術学校時代に富本が実際に見ていた可能性をもつ図版である。「モリスの実際の仕事を見たかった」と富本は述べているが、とりわけこうした図版にかかわって実際のモリス作品を自分自身の目で直接確かめたかったのではないだろうか。

さてそれでは、「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」富本にとって、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で目にしたモリスの作品は、どのように映ったのであろうか。

本人は「壁紙の下圖」といつているが、おそらく見間違っただであろう、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）を富本がはじめてこの博物館で見たとき、次のような強い感動を覚えたことを、帰国後の一九一二（明治四五）年に『美術新報』に発表した「ウィリアム・モリスの話」のなかで告白している。

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、追々と見なれるに連れて、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³⁹。

一方、「履歴書」においても、同様の感想を繰り返して述べている。

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を初めて見て英国風の高い趣味に胸を打たれた⁴⁰。

富本がここで言及している「壁紙の下図」もまた、「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）」であることは、すでに例証したように、ほぼ間違いないであろう。そうであれば、壁紙の《キク》（サンプル）は、実際に見ていたのであろうか。それはわからない。しかし、帰国後にあってこの作品についての言及がみられない以上、たとえ見ていたとしても、多くの興味を駆り立てられるようなことはなかったものと思われる。しかし、偶然であったとしても、このときこの博物館には、日本の天皇家を象徴するエンブレムのモチーフであるキクと、英国とりわけスコットランドを象徴するアザミの一種であるアーティチョーク、このふたつの植物を素材にしたモリス作品が確かに収蔵されていたのであった。

ステインド・グラス・パネルの《ペネロペ》については、どうであろうか。これについても、富本は確かに好感をもった。「ウィリアム・モリスの話」のなかで、こう述べているのである。

大きい寺や住宅も窓でロゼッチ〔ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ〕やマドックス ブラウン等がやつたステインド グラスが大分方々にあります、私は小さいものですがモリスとバアンジヨンスの合作した『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⁴¹。

一八六四年にサウス・ケンシントン博物館は、モリス・マーシャル・フォークナー商會が製作した四つのステインド・グラス・パネルを購入している。《眠るチャーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》、そして《ペネロペ》である。チャーサーの『善女伝』がステインド・グラスの形式で表現された作品は、当時大変人気があり、多くのヴァージョンが製作されていた。このときこの博物館が購入した《眠るチャーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》のパネルは、現在最も完全な状態で残っているヴァージョンである一八六九年から一八七四年のあいだに施工されたケンブリッジのピーターハウス・カレッジの談話室コンビネーション・ルームにみられる作品と同一のものである。しかし富本は、この三つの作品には言及しておらず、三階一四三室の東端の小さな窓にはめ込まれていた四点の作品のなかには、《ペネロペ》（寸法は五七・〇×五一・五センチメートル）のパネルに強い興味をもった。この作品は、円形の花飾りのなかに貞節な妻を象徴するペネロペの頭部が中央に描かれており、その背後は、定型化されたふたつの植物が上下左右に交互に繰り返されるパタンで構成されている。この植物は、

図版で見る限り、デイジー（雛菊）とアーティチョークのように思われる。デイジーは、『善女伝』のプロローグにおいて登場し、〈レッド・ハウス〉のカーテンのデザインにモリスが用いて以来、壁紙にも適応され、モリスの商会にとって最も永続的に使用されたデザインのひとつである。一方アーティチョーク（チョウセンアザミ）は、アカンサス（ハアザミ）やロウタス（ハス）、ハニーサックル（スイカズラ）などと並んで、その後のモリスの壁掛けにとっての重要なモチーフになる植物であった。引用に示したように富本は、『ペネロープ』[《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」と述べているが、帰国後に製作することになる多様な図案や模様が多くは、人物ではなく植物から成り立っており、そのことから推し量ると、モチーフとしてはペネロペの頭部よりも、むしろこれらの植物の方により強い魅力を感じ取ったのでないだろうか。《眠るチヨウサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》の三つのステインド・グラス・パネルにとくに富本が言及していないのも、また同様に、「セント・ジョージ」のキャビネットに言及していないのも、おそらく同じ理由からだったのであろう。さらには、二階の一六室に展示されていたと思われる《果樹園あるいは四季》と《主を讃える天使たち》の二点のタペストリーに関しても、富本の言及はみられない。それらの作品もまた、人物をモチーフにした物語的場面によって構成されており、このことが富本の関心を強く引かなかった主たる要因となっていると考えても、差し支えないのではないだろうか。

富本はこの《ペネロペ》を「モリスとバアンジョンスの合作した」作品と認識している。しかし、この作品はバーン＝ジョウンズの単独のデザインによるものであり、モリスとの合作ではない。また富本は、この博物館を「ウィリアム・モリスの話」のなかでは「サウスケンシントン博物館」と表記している。すでに正式名称はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に変更されており、当時一般に、いまだ慣習的に旧名称が使用されていたのであろうが、正式の表記でないこともあわせて、ここで指摘しておきたい。

以上が、【表一】に記載されているモリス関連の作品に関する富本の評価となるものであった。次に、ケルムスコット・プレスで刊行された書籍については、富本はどのように理解していたのであろうか。「ウィリアム・モリスの話」から断片的に拾い上げてみると、以下のように構成することができる。

晩年に圖案家としてのモリスのやつた仕事の大きい事は印刷に關した研究と之れの實行でありましょう、……

表紙模様、活字の原型から、製本迄細かい處迄殆むど道樂（アマチュア－の面白み）でやり上げた様な絵本詩集を澤山出版して居ります、……

モリスは又彼れの圖案や詩に調和した活字の面白いものをこさへ様と考へて居りましたが、千八百九十年冬終にケルムスコット版と云ふ名の新しい活字で書物を出版致しました、活字と云ふより一枚一枚皆手のかゝつた模様と見える様な大變こつたものです⁴²。

そして、新しい活字とそれを使用した印刷と造本については、このような賞讃の言葉を与えているのである。

……モリスのやつた新しい活字にも此〔古代文學〕の方面の深い研究が現はれて居ります、これは見た處ゴシック期の復興とも云ふ可きものですが、新たに混じた彼れの工夫した處が、古い面白みとシックリ結び付いて非常に良い氣持を與へて居ります⁴³、

こうした心地よさを、図書館に所蔵されていた、【表二】に示すような、ケルムスコット・プレス刊行の書籍から、富本は感じ取ることができた。さらにはまた、この図書館に所蔵されていた「粉本」からは、富本はどのような印象を受けたのだろうか。

是れ迄モリス獨りの名となる迄〔モリス・マーシャル・フォークナー商会からモリス商会へ改組されるまで〕に連中が一生懸命で中世紀寺院の裝飾の方法や細部に至る迄細かく研究して居ります、是れ等の尊重す可き澤山な粉本は今大部分サウスケンシントン博物館の美術圖書館に保存されて居ります、其の熱心な粉本を見ました時に私はこの忠實なやり口に感心しました、驚いて發憤した私が受けた無形の利益は決して少なく無いと信じます⁴⁴。

富本が述べている「粉本」とは、下図や画稿を指しているものと思われる。おそらくそのなかには、【表三】に挙げられているような、ケルムスコット・プレスの書籍として刊行されるまでに実験的に製作された、ボーダー、文字、イニシャル、それにオーナメントなどのデザインが含まれていたであろう。それ以外にも、モリス商会に集うモリスの仲間たちが手がけた「粉本」もこの図書館で目にする事ができたであろう。いずれにしてもそれらは、富本に奮起を促すほどの大きな衝撃を与えるものであった。

それでは最後に、モリス・マーシャル・フォークナー商会によって施工された〈グリーン・ダイニング・ルーム〉については、どうだったのであろうか。

まずは、モリスの模様について。

……モリスは常に「百合模様」とか「雛菊模様」とか非常に模様化されたものをつつて居ります、非常な熱心で初められた此の新らしい試みは大畧研究がすむだ頃から世の中に知られて來て實際の室内裝飾に使はれる事となりました⁴⁵。

そして、〈グリーン・ダイニング・ルーム〉について。

此の頃に出來たサウスケンシントン博物館の食堂は〔モリス・マーシャル・フォークナー商会の〕連中が各部の飾りを受け持つてやつた見る可き例であります⁴⁶。

富本は、この食堂で食事をし、ひとときの休息を楽しんだことであろう。モリス研究のあとの高揚した気持ちを静かに持続させる空間として、この〈グリーン・ダイニング・ル

ーム) ほど富本にとって適切な場所はほかになかったのではないだろうか。

五. オリジナリティとアーティチョークを巡って

しかし富本は、モリス作品に対して、終生一貫して賞讃したわけではなかった。ロンドン留学から約半世紀が立ったのち、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。それでも彼の組合運動などを「ロンドンでは」調べてきました⁴⁷。

留学に先立ちモリスの社会主義の概略についてすでに知識を手にしていた富本は、思想の革新性と同様に、芸術においても過去を否定した進歩性の存在を期待していたのかもしれない。しかし、基本的に伝統に根拠を置いたモリス作品は、そうした富本の期待をおおかた裏切るものであったのであろう。「セント・ジョージ」のキャビネット、《ペネロペ》以外の三つのステインド・グラス・パネル、そして《果樹園あるいは四季》や《主を讃える天使たち》のようなタペストリーといった作品に対して、帰国後の富本が言及していないことをもって、その証左と考えることもできる。その結果富本は、そうした「モリスの芸術」に失望することになり、それに取って代わって「彼の組合運動」へと自らの関心を向かわせていったのではないかと考えられないわけではない。

「組合運動」とは、社会主義運動のことを指しているのであろうが、富本がモリスの社会主義にかかわって、ロンドンで何を調べ、日本に何をもち帰ったのかは、それを構成するにふさわしい直接的な資料が乏しく、残念ながら、ここで明確にすることはできない。富本の社会主義理解の実際については、留学以前にどのようにこの思想に共感し、知識を得ていたのかを踏まえたうえで、帰国後の嶋中雄作、木下杢太郎、津田青楓、沖野岩三郎、西村伊作などとの交友関係、妻一枝との思想的葛藤、大衆の日常生活を念頭に置いた大量生産への果敢な挑戦、太平洋戦争にかかわっての身の処し方といった多様な文脈において、今後検証されなければならないが、したがってここでは、「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」という文言の意味内容に限定して検討を進めたいと思う。

富本は、同じく晩年の一九六一年の「座談会」において、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 [イ] のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね⁴⁸。

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、この二回のみである。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るか。

モリスの伝記作家であるフィリップ・ヘンダースンは、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している。

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⁴⁹。

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・ワトキンスンは、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」⁵⁰との指摘をしている。この『草本誌つまり植物の概略史』【図二四】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数多く見受けられる。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。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ったといえるであろう。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、すでに述べたように、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【図二五】（【図二六】）を発見したと思われる。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、【図一】と【図二五】（【図二六】）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、その痕跡を留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った] 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っ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にあつた⁵¹。

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」といっているのは、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ったのであろうか。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』との関係を知り得る立場にあつた、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、再確認したのではないだろうか。

一方、帰国すると富本は、モリスが使っていたこのアーティチョークのモチーフを自らの模様のなかに取り入れ、愛用することになる。

- 表紙に使用した模様は歐洲で食用にする『アーキチヨーク』という果實の蕾です。
- 私は南英吉利旅行の際、高き太き逞ましきこの花を見て獨り旅の淋しき情に打たれました。其後京都で友人西川一草亭氏に會ひ、其花園で此花を發見した時は舊友に逢つたやうに思ひました。名を聞けば『朝鮮薊』と答へました。私は早速同氏から苗を分けて貰つて歸りました。
- 此様な片田舎 [安堵村] で、陶器に隠れてゐる私は此の花を愛し此の葉を愛し、大分澤山模様の用に立てました⁵²。

ここで引用したものは、一九一八（大正七）年に刊行された沖野岩三郎の『煉瓦の雨』の表紙絵【図二七】にアーティチョークを使用した富本の、巻末に掲載されている跋文の

一部である。これによると、富本は、時期を正確に特定することはできないが、帰国後、イギリスで見たアーティチョークを京都の友人宅の花壇で再発見し、苗を持ち帰っている。日本にあつては自生していなかったと思われるこの外来種のアーティチョークを、果たして、うまく安堵村へ移植し、苗から栽培することができたのであろうか。この点は疑問の残るところである。ひょっとすると富本は、モリスのアーティチョーク・パタンを模写していたかもしれないし、そうでなかったとしても、ロンドン滞在時にこのアーティチョークを食しただけではなく、野外なり台所なりにおいて直接写生するか、あるいは、美術学校時代の文庫で行っていた要領で、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館においても『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転写し、それらのスケッチを日本に持ち帰っていたのではないだろうか。というのも、翌年の一九一九（大正八）年に刊行された同じく沖野岩三郎の『宿命』の表紙絵【図二八】も富本によって描かれているが、その巻末に、「富本憲吉氏より著者へ」という、一種謎めいた、意味深長な一文が掲載されているからである。

表紙の薊は本年夏、大和伊賀の國境に近き一寸した高原にて発見致し候薊にて、氣候の關係にて花は總てうつむき咲けるが驚かれ申候。小生の村より僅かに四里、山へ登るだけにて既に氣候もちがひ又有様から彩まで違ふ事貴兄の所謂宿命に近からんと思われ一気に描き上げ候。……因みに模様のもてづは『サワアザミ』と申す由に候⁵³。

一九一九（大正八）年の夏、富本は、偶然にもサワアザミを知った。同じアザミではあつても、これは、花を天に向けて咲かせるアーティチョーク（チョウセンアザミ）とは異なり、首を垂れるように、地に向けて花を咲かせるアザミであつた。なぜこの発見が、沖野の書題にある『宿命』同様に、富本にとって「宿命」となる出来事だったのであろうか。

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、苦悶している。

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⁵⁴。

この「模様雑感」が南薫造に宛てて出されたのは、一九一三（大正二）年のことであつた。それ以降、富本は、過去の作品や他人の作品、そして外国雑誌のなかの作品を参照する製作態度を厳しく戒めていく。富本にとって、このときのサワアザミとの遭遇は、外国

種であるアーティチョークから離れることの可能性を、つまりは、モチーフという点においてイギリスからもモリスからも一定の距離を置くことの可能性を意味していた。もしそうであるとするならば、それは同時に、「模様から模様を造らない」という、この間一心に追及してきた製作理念が、さまざまな試練と苦悩を経て、やっとうしてこの時期に、実質的に自分のものとなり得ることの帰結性を意味するものでもあった。おそらくそのことを富本は、己のまぎれもない「宿命」として受け止めたのであろう。

そうした視点を踏まえたうえで、再度一九六一（昭和三六）年の「座談会」における富本のモリス批判の言説へと立ちもどらなければならない。中段の「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」という言説は、確かに、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での体験談であろう。しかし、「あれ[モリス]の作品を見たときは失望しました」という前段と、後段の「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」という、それに対する感想は、その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だろうか。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知り得たモリスの製作手法に対して、そののちに形成された批判力でもって言及した内容として理解されなければならないことになる。これは確かにモリスの方法論への批判であり、「ウィリアム・モリスの話」における論調とは異なる。それにしてもなぜ、博物館での体験から、そして「ウィリアム・モリスの話」の執筆から、おおよそ半世紀も立っているこの時期に、唐突とも、前言を翻しているとも思える、そうした批判をしなければならなかったのであろうか。必ずしもそこには、十分な合理性や必然性があるわけではないのではないだろうか。もしそうであるならば、この富本の言説は、直接モリスに向けられた実質的な批判というよりは、若かりし日に自分に向けた批判にかかわる、モリスの一側面を借用しながらの形を変えた一種の追憶であり、その後の富本が長きにわたって堅持しようとしてきた信念や戒めの率直な開陳の繰り返しとして解釈することの方が、より自然なように思われてくる。「座談会」でこのような発言をしたとき、富本の脳裏にアーティチョークのことが頭を過ぎったかどうかはわからないが、富本にとって、この植物が自分とモリスとを切り結ぶ、ひとつの具体的な結節点となっていたことは、おそらく本人の内面にあって終生意識されていたのではなかろうか。

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、すでに引用したように、「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。まさし

くアーティチョーク・パタンこそ、富本にとって、英国留学を象徴する模様であり、同時に、その後のオリジナリティを追及するうえでの原点となる模様だったのである。

六. 結論と考察

本稿の目的は、すでに「はじめに」において述べたように、富本の渡英の主たる目的となっていたモリス研究の実態に焦点をあて、一九〇九年から翌年にかけての英国留学の一端を明らかにすることにあつた。明らかになったことをこの「結論」でまとめるにあたって、それに先立ち、まず、富本とモリスを論じたこれまでの代表的な言説を拾い上げて、ここに整理しておきたいと思う。というのも、以下にみられる既往研究の実態と本稿の執筆動機とは、少なからぬ密接な関係において成り立っているからである。

富本憲吉が一九六三（昭和三八）年六月に死去すると、幾つもの追悼文が新聞や雑誌を飾った。そのとき中村精は、「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」と題された追悼文のなかで、「富本氏は、ある意味においては、モリスの理想——大衆のためにいかによい工芸品をつくるかという問題を陶芸家としての生涯を通じてかかえつづけていた、とみることができよう」⁵⁵と指摘し、モリスとの関連で富本の生涯を位置づけたのであった。それ以降も、富本とモリスの関係性は、幾人かの研究者や批評家にとっての、富本理解に欠かせない論点のひとつとなり、今日へと引き継がれていくことになる。

一九八〇（昭和五五）年には、「新しい思想と陶芸の出会い」と題する論文のなかで今泉篤男は、富本を「一つの思想を持った作家」として位置づけたうえで、「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はあるけれども、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」⁵⁶と述べ、「アマチュアリズムの尊重」「模様についての示唆」「大量生産に繋がる問題」の三つの観点を富本のモリス思想からの影響として示唆していた。

また、「人間国宝シリーズ」（全四三巻）として同年に講談社から刊行された『富本憲吉』においては、村松寛が、次のように、富本に及ぼしたモリスの影響に言及していた。「モリスの工芸理論はフランス、ドイツなどの各国に多大な影響を与えたが、同時に彼は詩人であり、社会改革論者としても大きな足跡を残した。憲吉はモリスのそれぞれの面から強い感銘を受けており、それは彼の晩年まで及ぶ」⁵⁷。

一九八六（昭和六一）年は富本の生誕一〇〇年にあたる年で、それを記念する展覧会が開催された。その展覧会カタログにおいて「富本憲吉——その陶芸の思想について」論じた乾由明は、「富本憲吉の『思想』の実体について考えるとき、まず問題となるのはウィリアム・モリスとの関係である」⁵⁸と指摘しつつ、すでに今泉が示唆していた三つの観点到触れたあとで、「モリスの思想がもっとも明確に見られるのは、[模様についての示唆よりも]むしろ大量生産にかかわる問題である」⁵⁹と述べている。そしてその一方で、同論文の最後の部分では、帰国後の『美術新報』に掲載された、富本のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での模写について言及し、「精美な作品よりも、素朴な原始の陶器や織物が多く写されている。プリミティブな仕事のもつ剛さと品格に、すでに惹かれていたのである。富本がモリスから学んだ最大のもの、おそらくこのアマチュアリズムの仕事の豊かさであった」⁶⁰と結んでいる。

富本の英国留学の主たる目的がモリス研究にあったことは既知の前提としてそれまで語られてきたが、しかし一九九〇年になると、それが揺らぎはじめ、「ウィリアム・モリスの工芸思想に共鳴してというのが表向きの理由であり、また美術学校で学んだ大沢三之助（建築学教授）や諸先輩が〔ロンドンに〕居たからと諸処で〔富本は〕語っているが、実際には親友の南薫造の後を追ってというのが主要な理由だったらしい」⁶¹という新たな解釈が現われてくることになる。

そして同様に、モリスの影響は、大量生産への志向を含む、富本の全生涯の活動を貫くものであったというこれまでの大方の理解を越えて、九〇年代に入ると、モリスの富本への影響は、帰国後の数年間の活動に限定されるのではないかという論調へと推移していくのである。

たとえば、一九一〇年代の日本美術を再発見する目的で一九九五（平成七）年にひとつの貴重な展覧会が企画され、その展覧会カタログに所収された、「工芸の個人主義」という表題をもつ論文のなかで、土田真紀は、「個人作家による工芸と無名工人による工芸……全く対照的なこの二つの工芸観は、富本が『絵と更紗の貴重さを同等のものとして云ふ事』に気付いた〔一九一二年の〕時点では、まだ一つに交じり合っていた」⁶²ことを指摘する一方で、結論として、次のように推論するのである。「しかしその富本自身に一九一〇年代初頭と末では大きなずれがみられ……モリス的工芸家から求道的陶芸家へという彼自身の生き方に関わる変貌があったように思われる」⁶³。

続いて一九九九（平成一一）年には、『南薫造宛富本憲吉書簡』が大和美術史料第三集として奈良県立美術館の尽力によって編集され、刊行された。この書簡についての解説文を執筆した宮崎隆旨は、「まとめに代えて——ウィリアム・モリスの影響」という一節を最後に設け、以下のように述べている。「富本憲吉がモリスの影響が顕著にみられるのは、イギリス留学から帰国後の数年間で、それもかなり柔軟な受容であり、また当時は賞賛していたモリスの『良い趣味』のデザインは、富本がその創作に厳しい信念を確立するようになると『オリジナリティが乏しい』ものに移り、結果的には、〔すでに乾由明が一九八六年の論文で指摘していた〕独学の技術で生まれた『アマチュアリズムの仕事の豊かさ』が、陶芸家としての富本憲吉に受け継がれたと言えよう」⁶⁴。

こうした、モリスからの影響は帰国後の一時期のものであり、しかも特定の側面に限られるとする論調は、その後さらに変位し、富本のモリスからの思想的影響は存在しなかったかのような認識さえも現われるようになった。

二〇〇〇（平成一二）年には、「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」が開催され、その展覧会カタログに収められた論文において、山田俊幸は、一九一二（明治四五）年に『美術新報』に投稿した「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が述べている「大變面白いものであると考へて居りました」という文言の意味は、モリスの思想ではなく、「図案（模様）」であったと断言し、さらに山田は続けて、こうも述べている。もはやここでは、富本はモリスの思想からは無縁の存在であったかのように語られているのである。「富本にとって大事なことは、単にモリスの思想を知ることでも、また、モリスの真似をし、モリスのように仕事を行うことでもなかった。それは、さまざまなところに応用されているモリスの『模様』だったのである」⁶⁵。

以上に概観してきたように、富本の死去以降のこの四〇年のあいだにあって、モリスと

富本を結ぶ関係は、さまざまな立場の研究者や批評家によって、実にさまざまな関心から論じられてきた。つまり、あえて総括するならば、意識的であろうと無意識的であろうと、自らの立場や関心に由来する眼差しに基づいてモリスと富本との結節点が選択され、それぞれがそれぞれにモリスを巡る富本像をつくり上げていた、といえそうなまでに多様で、相互に異質な解釈がそこには存在していたのである。そして最近では、「富本憲吉の軌跡」の冒頭において、松原龍一は、「先行研究も多々あり、今更新しい見解は見つからない」⁶とも述べている。果たしてそうであろうか。もはやその余地がないほどまでに、富本研究は完成の域に達しているのであろうか。

一般的にいて、特定の事象や人間を扱った既往研究を時系列に並べてみた場合、先行する研究成果を十分に踏まえながらも、発掘された新資料によって古い知見を更新しながら、あるいは、新しく生み出された論理のもとに主題化されたアプローチを試みながら、さらには、これまでにない別のコンテクストに置き換えることによって新たな解釈の可能性を開拓しながら、次の段階へと少しずつ入っていく過程が何がしか認められるものである。しかし、上に挙げた富本とモリスに関連したテキストにおける時系列的配置に特徴的なことは、明らかに、そうした学術的な深化や発展の過程がほとんど見受けられないということである。なぜなのだろうか。ひとつ気づかされることは、一部を除けば、そのほとんどが、概してその研究の手法において、かつて富本が書き残したモリスへの言及に依拠しながらも、富本なりモリスなりへの程度の異なる個人的共感の一方向的連鎖によって成り立っているということである。つまり、関連する資料を正確に読み解き、それによって両者の関係の実態を少しでも明らかにしようとする実証的な精神が多くの場合欠落しているのである。したがって、これほど多くの異なる見解がこれまでに提示されてきているにもかかわらず、そのなかにあって論証の過程がほとんど明示されていないことに起因して、現状では、解釈の違いを再検証する方途も閉ざされ、より妥当な見解をそこから選択する機会さえも失われているのである。果たして、富本へのモリスの影響は、全生涯にわたるものだったのであるか、帰国後の一時期だったのであるか、あるいは、そもそもモリスの影響などはなかったのであろうか。一方、仮に影響が認められたとして、その影響は、工芸家としての姿勢にかかわる側面だったのであるか、模様そのものであったのであろうか、それとも社会主義にかかわる部分だったのであるか。あるいはそのすべてであったのであろうか。いうまでもなくこれらの疑問は、富本研究の根幹をなす部分なのである。しかし、将来的に、こうした閉鎖された解釈の乖離を越えて収斂し、いずれが結論になろうとも、適切な資料を援用した論理的考察から導き出された結果でない限り、これまで同様に、信頼性や説得力に欠けるものとならざるを得ない。したがって、それを回避するために、現時点において、入手可能な資料を駆使し、留学以前のモリスへの関心形成の過程を明らかにしたうえで、英国におけるモリス研究の実態を再現し、それを踏まえて、帰国後に執筆された「ウィリアム・モリスの話」の内容を再吟味することが、この研究主題にとっての必須の初歩的要件となるのは、疑いを入れないであろうし、そしてまた、こうした基礎的研究の積み重ねのうちにあって、富本へのモリスの影響を論じたとしても、それは、決して遅延を招いたことにはならないであろう。いままさに、学術的な地平からの本格的な富本研究が要請されなければならない理由が、ここにあるのである。

以上に述べたことが、本稿の執筆へ向かううえでの動機ないしは前提となるものであつ

た。そのうえに立って、本稿は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館における富本のモリス研究の実証的実態解明に、その目的が設定されているのである。本研究の考察をとおして明らかになったことは、おそらくその実態のいまだ一部にしかすぎないものであろうが、ここで整理してまとめると、おおよそ以下ようになる。

一点目は、一九九六年にモリス没後一〇〇年を記念して開催された展覧会にあわせて刊行されたリンダ・パリーの編集による『ウィリアム・モリス』の巻末に掲載されている「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のモリス作品一覧」を主に利用して、富本がこの博物館を訪問した一九〇九年当時の同博物館収蔵のモリス関連作品を特定し、それを三つの表にまとめ、整理した。それに該当する【表一】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のウィリアム・モリスおよびモリス・マーシャル・フォークナー商会（一八七五年以降はモリス商会）関連の作品リスト」、【表二】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍リスト」、そして【表三】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍関連の資料リスト」である。以上を具体的な数字に置き換えてみると、家具が一点、ステインド・グラス・パネルが四点、刺繍による壁掛けのためのデザイン（下図）が一点、壁紙《キク》（サンプル）が一点、タペストリーが二点、ケルムスコット・プレス刊行の書籍が三タイトル、三四冊、同プレス刊行書籍に関連する資料が一二点、室内装飾の施工例が一点、そして織機が二点となり、これが、富本が一九〇九年のロンドン滞在中にこの博物館において目にする事ができた可能性をもつモリスに関連するほぼすべてのものであった。いうまでもなくこれらは、現在特定されているモリス作品の量と比べれば、極めて少量であるといわざるを得ない。富本の一生涯にあつては、再度ロンドンを訪れる機会も、実際のモリス作品がまとまって日本で紹介された形跡もなく、したがって、富本が存命中に実際に見ることができたと思われるモリス関連作品の最大量は、ほぼこの部分に限られることになる。

二点目は、これらの作品のうち、留学に先立って日本において図版をとおして知り得た可能性をもつ作品について言及している。本稿で使用している【図八】と【図九】の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉、【図一〇】の《アーティチョーク》のためのデザイン、【図一四】と【図一五】のマートン・アビーの工房は、いずれも、『装飾芸術の巨匠たち』に所収されているルイス・F・デイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」から、また、【図一〇】の《ペネロペ》、【図一九】の『折ふしの詩』の最初の頁、【図二〇】の『世界の果ての泉』のなかの頁については、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』から、そして、【図一六】の《果樹園あるいは四季》と【図一七】の《主を讃える天使たち》については、『ザ・ステューディオ』から複製している。複製に利用した、これら三つの出典は、本文で述べているように、富本が美術学校在籍中に目を通すことが可能であったと推測される書籍と雑誌である。もちろん、あくまでも最大値としての可能性であり、すべての図版を富本が見ていたとは限らないが、少なくともその一部は、間違いなく、留学以前の富本の目に止まっていたものと思われる。

三点目として、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で富本が見ることができたモリス関連作品が、当時その博物館のどこに展示されていたのかを、一九〇九年に同博物館によって刊行された『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館

ガイド』を手掛かりにして、ほぼ特定し、紹介することができた。その過程のなかにあつて、「ウィリアム・モリスの話」と「履歴書」において富本が言及している「壁紙の下図」が「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）」であった可能性が極めて高いことを例証している。

四番目に、帰国後に富本が執筆した「ウィリアム・モリスの話」および晩年の「自伝」と「履歴書」のなかから、実際にこの博物館で見聞したモリス関連作品への言及箇所を拾い上げ、モリス作品に対する富本の評価内容を紹介した。ここでは、付随的に次のことが明らかにされている。富本が賞讃している作品は、実際の展示作品（ないしは収蔵品）のうち、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン、ステインド・グラス・パネルの《ペネロペ》、ケルムスコット・プレス刊行の書籍、富本が「粉本」と読んでいた下図や画稿、そして〈グリーン・ダイニング・ルーム〉で、それとは反対に、全く言及していないものは、セント・ジョージのキャビネット、ステインド・グラス・パネルである《眠るチョーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケステス》、タペストリーの《果樹園あるいは四季》《主を讃える天使たち》、そして壁紙《キク》であった。もちろん、これらの作品のなかには、富本がこの博物館で何らかの理由で実際には見る機会がなかったものが含まれている可能性も残されている。

そして最後に、富本とモリスの両者が共通して用いたアーティチョーク・パターンを取り上げ、ジェラードの『草本誌つまり植物の概略史』を手掛かりにしなが、両者にとってのオリジナリティという文脈からそれぞれ考察を加え、このパターンが、富本にとって、英国留学を象徴する模様であり、同時に、その後のオリジナリティを追及するうえでの原点となる模様だったことを例証した。

確かに、富本の英国留学の成果は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス研究であった。その成果は、帰国後の一九一二（明治四五）年二月と三月に『美術新報』誌上に発表した評伝「ウィリアム・モリスの話（上）（下）」だけではなく、同年三月一五日から三一日まで上野の竹の台で開催された美術新報主催の第三回美術展覧会にも現われることになる。この展覧会に向けた気持ちを富本は、ロンドン時代をともに過ごし、帰国後も相互に信頼を寄せ合っていた無二の親友の南薫造に宛てた書簡のなかで、こう語っているのである。

いまの處の僕の計畫、
一工藝品スケッチ、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。……室全体を工藝、早く云へばモリスの気持でイッパイにしたものを見せた
いつもり⁶⁷。

一方、このときの「美術新報美術展覧會第三部富本憲吉君出品目録」（富本憲吉記念館所蔵）へ序文を執筆した南は、そのなかで、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述べている。

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。

さらには、富本自身も晩年、英国におけるモリス研究について、次のように総括している。

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⁶⁸。

しかしながら、富本の英国留学の成果は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス研究だけに止まるものではなかった。もう一方の成果について、南とは別のもう片方の序文のなかで、バーナード・リーチが、こう指摘していたのである。

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出来る。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価値観に触れているのである。いうまでもなく、こうした異文化へ向けられた眼差しは、すでにモリスになかにあって見受けることができたが、遅れて富本の場合、このような独自の価値観は、どのような体験や過程を経て、内面化していったのであろうか。これが次の論稿のモチーフとして設定されなければならないであろう。そうすることによって、富本憲吉の英国留学にかかわる全体像は、たとえ細い線によるアウトライン化に終始することになるかもしれないにしても、とりあえず線を切断することなく描き出せるものとするからである。

ところで、モリス主義者の小野二郎は生前、「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、「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」⁶⁹という一文で締め括っていた。あれからちょうど三〇年の歳月が流れた。しかし、このときの小野の仕事を埋めるような本格的な富本のモリス論を扱った論考はその後現われていない。本章とそれに続く「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」を扱った次章とがひとつのきっかけとなって、今後さらなる富本とモリスを結ぶ学術研究が進展することを望みたい。

本稿を執筆するにあたって、事前に私は、必須のキー・テキストとして、一九〇九年に

出版された『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』とモリスが参考にしていただけたと思われる一六三三年刊行の改訂版『草本誌つまり植物の概略史』を想定し、このふたつの文献の渉猟をイギリス在住のある研究者に依頼しました。その結果、幸いにも、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館で見出されたこれらの文献を参照する機会に恵まれました。そこで、まずもって私は、お名前を挙げるのは差し控えますが、この研究者のご好意とご尽力に感謝の意を捧げたいと思います。次に、一九〇九年当時のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に収蔵されていたモリス作品、とりわけ、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）と壁紙《キク》（サンプル）につきまして、同博物館の幾人もの学芸員の手をわずらわせ、貴重な知見と便宜を授けていただきました。こうした惜しみない協力を接することができなかったならば、本稿はおそらく成立しませんでした。心からの謝意を表したいと思います。最後に、本稿には、二八点の図版が使用されています。そのうち、著作権の所有形態が明確な三点につきましては、掲載にあたってヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、富本憲吉記念館、および広島県立美術館の三つの機関から複製の許可をいただきました。各機関の関係者のみなさまに対しまして、衷心よりお礼を申し上げます。なお、《キク》[Victoria and Albert Museum number: E. 2173-1889]【図一三】の図版掲載にあたっては、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図版のデータベースになかったために、幾分の劣化はあったものの、この論文のために新たに作品撮影がなされました。したがって、この作品の図版が刊行物をとおして公にされるのは、おそらく今回がはじめての機会ということになります。

（二〇〇七年）

追記

本稿においては、富本憲吉の日本出立とロンドン上陸の日を正確に特定することができなかったが、その後判明したので、ここに追記として書き記しておきたい。

二〇一一年一〇月、著者の南八枝子さんから『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）をご恵贈いただいた。そのなかの一頁に、そのことが明記されており、以下に、該当箇所を引用したいと思う。

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の提供を受ける）。

なお、この本を執筆された南八枝子さんは、民俗学者の柳田国男のお孫さんで、彼女のご主人の南建さんが、南薫造の養子で実のお孫さんにあたる。本書は、そうしたご夫婦の関係から、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。

注

(1) 富本憲吉の英国留学に至る経緯については、以下の拙論においてすでに詳しく論じている。

中山修一「富本憲吉の英国留学以前——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」『表現文化研究会』第6巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2006年、35-68頁。

(2) 富本壮吉「青大将のこと」『毎日グラフ』4月25日号、毎日新聞社、1982年、11頁。

(3) 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、67-80頁。口述されたのは、1956年9月12日。

(4) 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——作陶五十年展を記念して」『民芸手帖』39号、1961年8月、4-15頁。および、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（続）」『民芸手帖』40号、1961年9月、44-45頁。

(5) 『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、181-229頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に連載。〕

(6) 牧野義雄（1869-1956年）は、1893（明治26）年にサンフランシスコに向け出航、この地で美術を学び、1897年に、ニューヨーク、パリを経て、ロンドン到着。幸いにも、日本海軍の事務所で昼間働く機会に恵まれ、夜は、美術の勉強のために、サウス・ケンジントンの王立美術大学（1896年に国立美術訓練学校が再編成され、以降この名称へ変わる）、ニュー・クロスのゴールドスミス・インスティテュート、そしてその後、リージェント・ストリートの中央美術・工芸学校へ通う。しかし、1901年、同事務所の閉鎖に伴い失職し、困窮生活に陥る。翌年には「文字通り赤貧洗ふが如き状態であつた」（野口米次郎『霧の倫敦』第一書房、1926年、11頁）。食べることさえできず、自殺を考えるまでに至ったであろうそのとき、偶然にも牧野の才能は、『美術の雑誌（*The Magazine of Art*）』の編集長であった、美術評論家のM・H・スピルマンに見出され、1904年の同誌において作品数点が紹介されることになる。その後さらにスピルマンは牧野に対して、『ロンドンの色彩（*The Colour of London*）』の出版のための便宜をはかり、翌年の1907年にその本が出版されると、掲載された作品が美術界や社交界で評判を呼び、一躍牧野はロンドンの著名人となっていく。それ以降、主として第一次世界大戦が勃発する時期までにあつて、画家として、また著述家として、牧野は成功の道をひた歩むことになる。

多くの出版物のなかに掲載されている牧野の作品のうち、とりわけ、この『ロンドンの色彩』に挿入された60点の作品と、続く1912年に出版された『ロンドンの魅力（*The Charm of London*）』のための12点の挿画は、富本憲吉が滞在したほぼ同時期のロンドンの雰囲気や街並みの様子を色彩豊かに伝えており、富本が体験したロンドンの都市空間を語るうえで欠かせない絶好の視覚資料として利用することができる。

(7) 帰国後富本憲吉は、南薫造に宛てた1912（大正元）年12月13日付の書簡のなかで、「三橋文造の傳」と題された自伝小説を書いていることを伝えている。以下の引用は、その自伝小説の内容に触れた一節の一部であるが、この箇所から、富本を乗せた船は、ロ

ンドンのアルバート・ドックに接岸され、そのとき埠頭には、友達の南が迎えにきていたものと推量される。

「昨日の處は僕の父が三拾歳と云う若い年で六人の子供を残して死ぬ處で……これから……アルバートドックで小さく待つて居て呉れた友達や、……の事などを書いて行くつもり。」(『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、59頁。)

(8)『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。

(9)同書、6頁。

(10)イギリス日本大使館には、戦前の邦人在留の記録がほとんど残されておらず、したがって、富本憲吉が提出したであろうと思われる「在留届」も、確認されていない。そのため、この点からも、富本のロンドン上陸がいつだったのかを特定することはできない。

(11)この住所表示に関して、南薫造は、次のように日記に書き記している。

「[明治四一年]六月十一日 今日よりチェインウォークを引きはらってオンスロースチューディオへ住む事になった。No. 11 Onslow Studios Kings Road Chelsea S. W. London」(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、21頁。)

一方、1908(明治41)年11月16日付の南に宛てた富本憲吉の書簡の封筒には、「Onslow Studios 183 King's Road Chelsea, London. S. W. England」と記載されている。(『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、8頁。)

以上のふたつの資料から判断すると、当時南が住んでいた住所は、「No. 11, Onslow Studios, 183 King's Road, Chelsea, London, SW」となるのではないだろうか。なお、このオンスロウ・ステューディオについて、富本は次のように述懐している。

「この畫室は全く殺風景な汚いので有名だつた。其處で二人[南薫造と白瀧幾之助]から[バーナード・]リーチの話を聞いた」。(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、63頁。)

(12)『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、198頁。

(13)同書、199頁。

(14) Anna Somers Cocks, *The Victoria and Albert Museum: The Making of the Collection*, Windward, Leicester, 1980, p. 3.

(15) *The Victoria and Albert Museum: A Bibliography and Exhibition Chronology, 1852-1996*, compiled by Elizabeth James, Fitzroy Dearborn Publishers, London, 1998, p. xiv.

(16) Linda Parry ed., *William Morris*, Philip Wilson Publishers, London, 1996.

(17) Ibid., p. 129.

(18) Ibid., p. 244.

(19) Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, p. 18.

(20) Lealey Hoskins, 'Wallpaper', Linda Parry (ed.), op. cit., p. 202.

(21)モリス商会は、一八九六年のモリスの死以降も存続し、最終的には一九四〇年に清算されている。そのことは、一九〇九年から翌年にかけてのロンドン滞在中に富本憲吉

がオクスフォード・ストリートのこのショールームを訪ねることができた可能性を示している。しかし富本は、「私がイギリスへ行ったときは、モリスが死んで間もない頃でしたけれども、だれもモリスのことはいわなかった。まだ刺繍なんかやる学校—モリスの奥さんが建てたんですけれども、あれはありました。またモリスの事務所もあつたようです」。(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——作陶五十年展を記念して」『民芸手帖』39号、1961年8月、6頁)と、短く回顧しているにすぎない。この「事務所」がショールームを意味している可能性は高い。もしそうであれば、この回顧から、富本は、その存在は知っていたものの、実際には足を運んでいなかったことがわかる。そうした仮定に立つならば、ロンドンの地で富本が実際に見ることができたモリス作品は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がその当時までに収集していた作品に、ほぼ限定されることになる。ただし、富本が在籍していた中央美術・工芸学校がモリス作品を当時収蔵していたかどうかについては、現時点では未調査。

(22) Linda Parry (ed.), op. cit., p. 288.

(23) Ibid., p. 289.

(24) Ibid., p. 288.

(25) Ibid., p. 290.

(26) Ibid., p. 290.

(27) *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, Reprinted MCMLXIX by Photolithography in the Republic of Ireland at the Irish University Press, p. 1.

(28) Linda Parry (ed.), op. cit., p. 287.

(29) Ibid., p. 278.

(30) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 3.

(31) Ibid., p. 33.

(32) Ibid., p. 53.

(33) 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。

(34) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 21.

(35) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、前掲書、72頁。

(36) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、198頁。

(37) 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、46頁。

(38) 富本憲吉「記憶より」『藝美』1年4号、1914年、9頁。

(39) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、同頁。

(40) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、199頁。

(41) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、20頁。

(42) 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、26頁

- (43) 同評伝、26-27 頁。
- (44) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、19 頁。
- (45) 同評伝、20 頁。
- (46) 同評伝、同頁。
- (47) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、前掲書、同頁。
- (48) 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)」、前掲座談会、44 頁。
- (49) Philip Henderson, *William Morris: His Life, Work and Friends*, Thames and Hudson, London, 1967, p. 65. [ヘンダースン『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]
- (50) 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]
- (51) Philip Henderson, op. cit., p. 65. [ヘンダースン、前掲訳書、109-110 頁を参照]
- (52) 富本憲吉「アーキチヨーク」沖野岩三郎『煉瓦の雨』福永書店、1918 年、[19] 頁。
- (53) 「富本憲吉氏より著者へ」沖野岩三郎『宿命』福永書店、1919 年、巻末。
- (54) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、74-76 頁。
- (55) 中村精「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」『民芸手帖』63 号、1963 年 8 月、18 頁。
- (56) 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、46 頁。
- (57) 松村寛「富本憲吉の世界」『富本憲吉』(人間国宝シリーズ 6) 講談社、1980 年、34 頁。
- (58) 乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について」『富本憲吉』(同名展覧会カタログ) 朝日新聞社大阪本社企画部、1986 年、173 頁。
- (59) 同論文、174 頁。
- (60) 同論文、181 頁。
- (61) 熊田司「ロンドンの青春：前後——白滝幾之助・南薫造・富本憲吉の留学時代を中心に」『1908/09 ロンドンの青春：前後 白滝幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』(同名展覧会カタログ) ふくやま美術館、1990 年、4 頁。
- (62) 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、223 頁。
- (63) 同論文、同頁。
- (64) 宮崎隆旨「南薫造宛富本憲吉書簡について」『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、114 頁。
- (65) 山田俊幸「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」『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) 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000 年、15 頁。
- (66) 松原龍一「富本憲吉の軌跡」『富本憲吉展』(京都国立近代美術館、朝日新聞編集の同名展覧会カタログ) 朝日新聞社、2006 年、12 頁。

- (67) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、47頁。
(68) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、198-199頁。
(69) 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。

図版出典

- 【図1】 Yoshio Markino, *A Japanese Liner at the Albert Docks*, in W. J. Loftie, *The Colour of London*, illustrated by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1907, p. 98.
- 【図2】 富本憲吉記念館のご好意により複製。
- 【図3】 広島県立美術館のご好意により複製。
- 【図4】 Yoshio Markino, *Spring in Onslow Square*, in W. J. Loftie, op. cit., p. 10.
- 【図5】 『美術』第1巻第9号、1917年、332頁。
- 【図6】 J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, p. 304.
- 【図7】 1995年12月に著者撮影。
- 【図8】 Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, p. 20.
- 【図9】 Ibid., p. 21.
- 【図10】 Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writing and his Public Life*, George Bell and Sons, 1897, p. 76.
- 【図11】 Lewis F. Day, op. cit., p. 18.
- 【図12】 1996年3月に著者撮影。
- 【図13】 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のご好意により複製。
- 【図14】 Lewis F. Day, op. cit., p. 3.
- 【図15】 Ibid., p. 6.
- 【図16】 *The Studio*, Vol. 2, No. 7, October, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 3.
- 【図17】 *The Studio*, Vol. 5, No. 28, July, 1895, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 133.
- 【図18】 *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, Reprinted MCMLXIX by Photolithography in the Republic of Ireland at the Irish University Press, p. 1.
- 【図19】 Aymer Vallance, op. cit., p. 395.
- 【図20】 Ibid., p. 407.
- 【図21】 '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22】 Ibid.
- 【図23】 Ibid.
- 【図24】 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25】 Ibid., p. 1153.

【図26】 Ibid.

【図27】 沖野岩三郎『煉瓦の雨』福永書店、1918年。

【図28】 沖野岩三郎『宿命』福永書店、1919年。

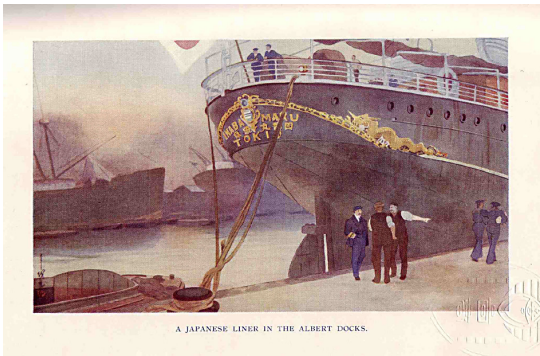


図1 日本定期船が停泊するアルバート・ドックの情景（牧野義雄《アルバート・ドックの日本定期船》、1906-7年）。



図4 オンスロウ・スクウェアの街並み（牧野義雄《オンスロウ・スクウェアの春》、1906-7年）。

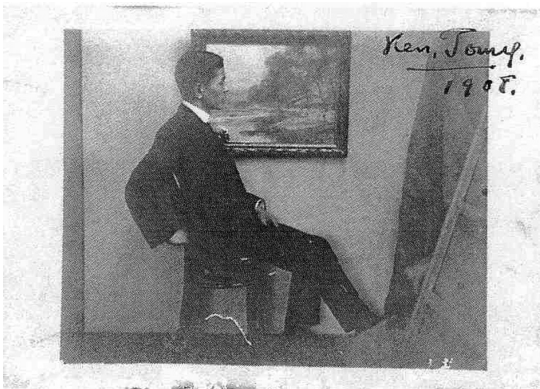


図2 明治41年12月14日付の水木要太郎宛富本憲吉写真はがき「渡英の記念として」（富本憲吉記念館所蔵）。



図5 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3 南薫造が下宿していた「オンスロウ・ステューディオ」の室内の様子（南薫造《スタジオにて》、広島県立美術館所蔵）。



図6 41歳のウィリアム・モリス。



図7 〈レッド・ハウス〉の外観。

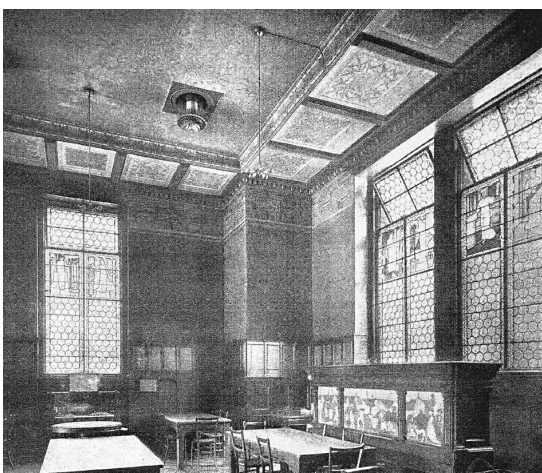


図8 サウス・ケンジントン博物館の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉(モリス・マーシャル・フォークナー商会)。

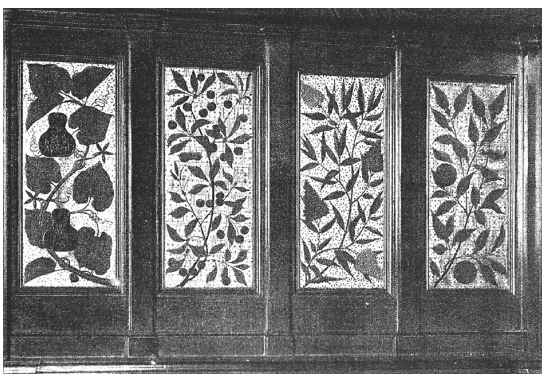


図9 〈グリーン・ダイニング・ルーム〉の飾りパネル(ウィリアム・モリス)。



図10 ステインド・グラス・パネル《ペネロペ》
 (デザインはエドワード・バーン=ジョウンズ、
 モリス・マーシャル・フォークナー商会製作)。



図11 《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12 ウィリアム・モリス・ギャラリーにおける《アーティチョック》(画面中央)の展示。



図13 壁紙のサンプル《キク》(ウィリアム・モリス、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵)。



図14 マートン・アビーの工房の外観(ウォンドル川にかかる橋からの眺め)。

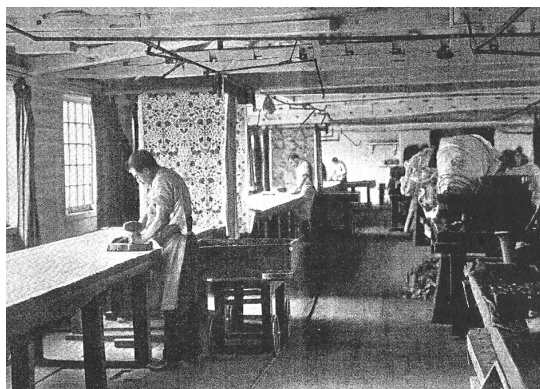


図15 マートン・アビーの工房の内部(コットン・プリントの製作風景)。



図16 タペストリー《果樹園あるいは四季》(デザインはウィリアム・モリスとジョン・ヘンリー・ダール、モリス商会製作)。



図17 タペストリー《主を讃える天使たち》(デザインはジョン・ヘンリー・ダールとエドワード・バーン＝ジョーンズ、モリス商会製作)。

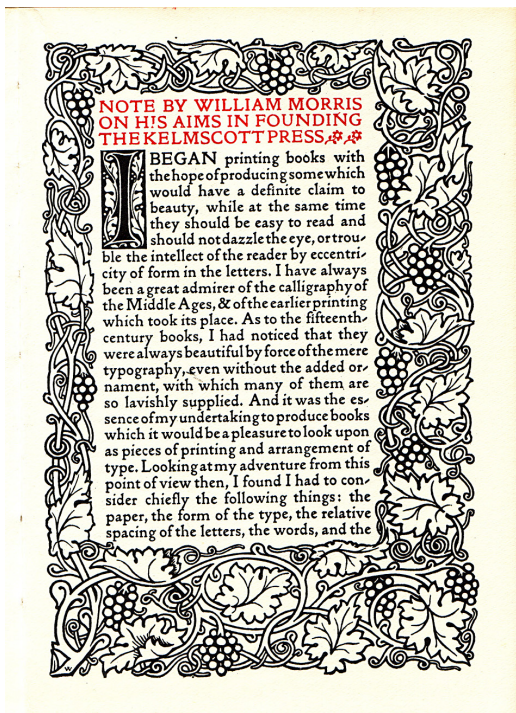


図18 ケルムスコット・プレス刊『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』の最初の頁(1969年のアイルランド大学出版局からのフォトリソグラフィ版)。

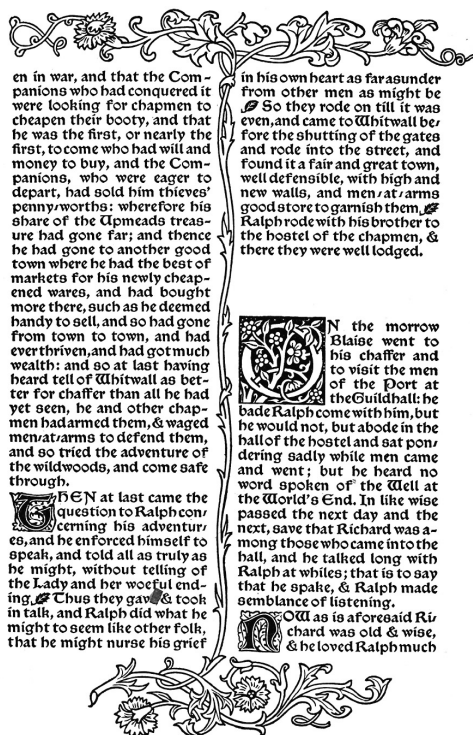


図20 『世界の果ての泉』のなかの頁(ケルムスコット・プレス刊)。

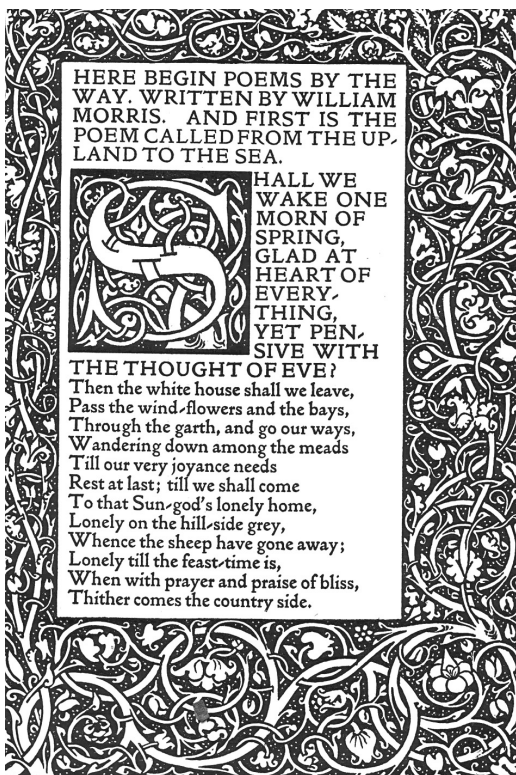


図19 『折ふしの詩』の最初の頁(ケルムスコット・プレス刊)。

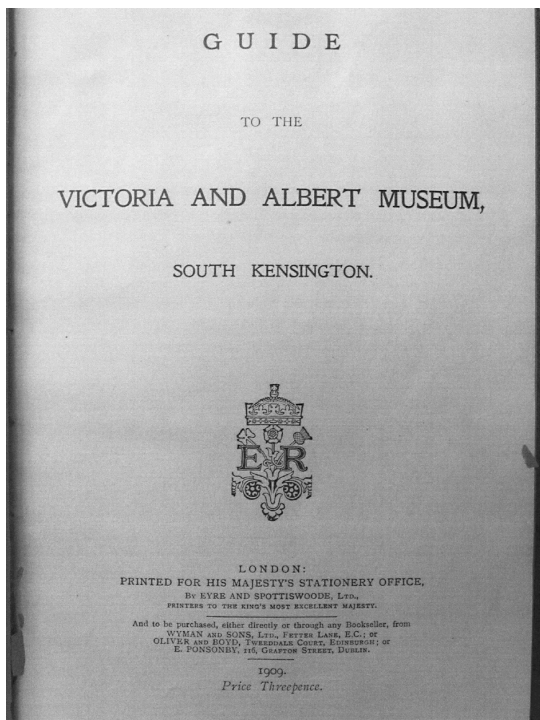


図21 『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』(1909年刊行)の表紙。

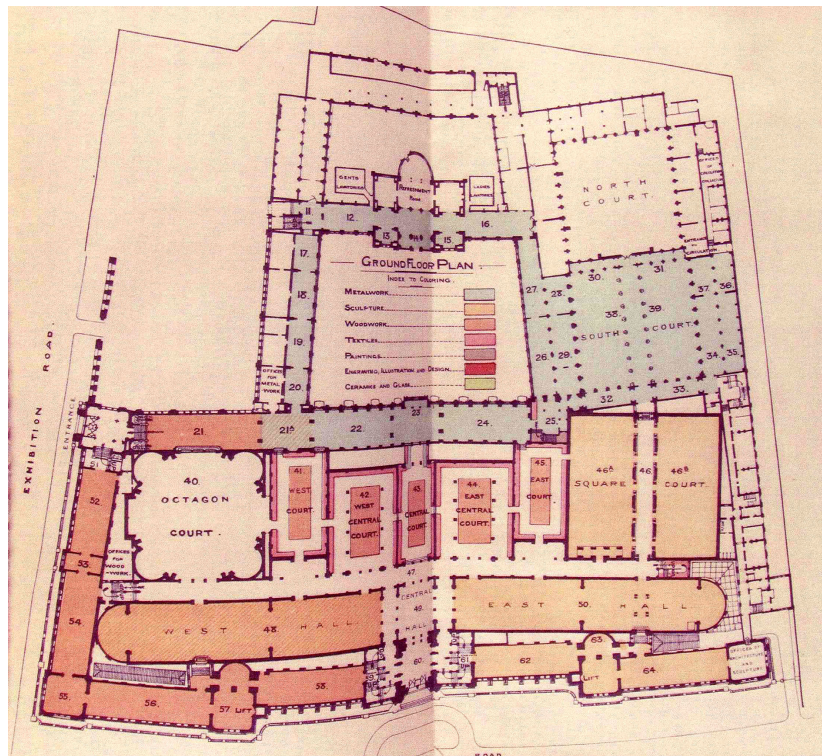


図22 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の1階展示プラン。

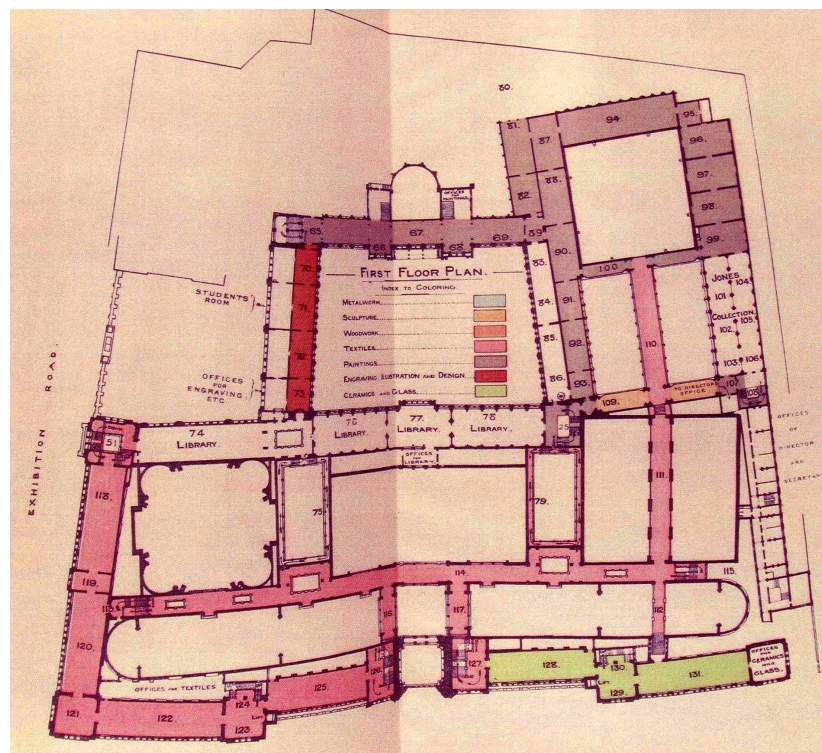


図23 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の2階展示プラン。



図24 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』の表紙。

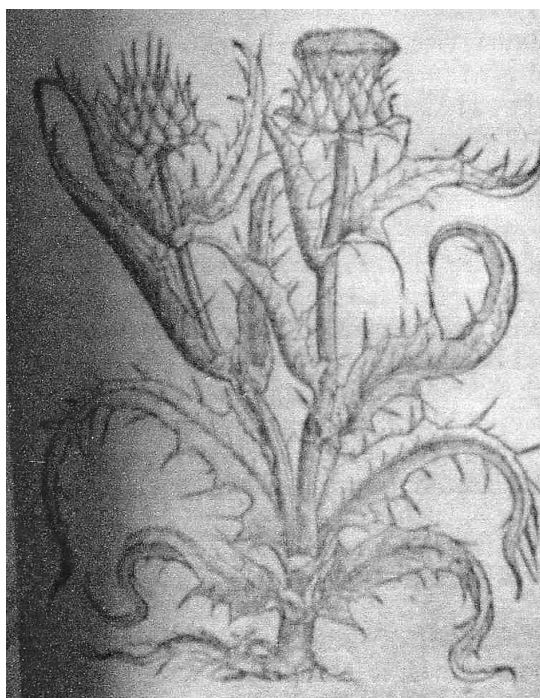


図26 【図25】のなかのアーティチョークの拡大図。

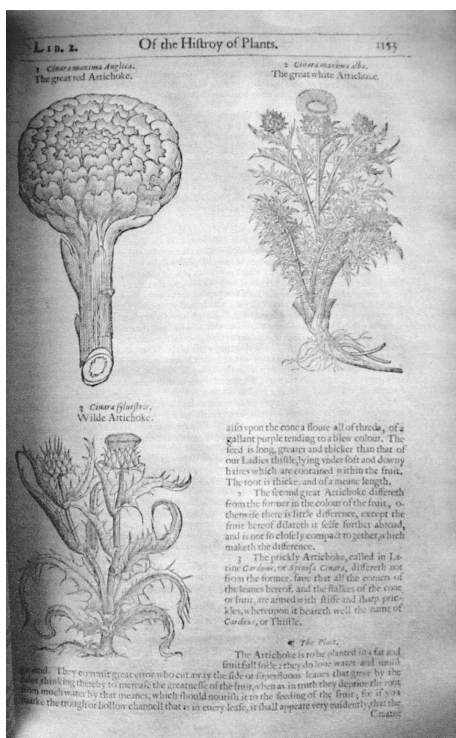


図25 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』のアーティチョークの項目からの一頁。



図27 沖野岩三郎『煉瓦の雨』の表紙絵（富本憲吉）。



図 28 沖野岩三郎『宿命』の表紙絵（富本憲吉）。

表1 1909年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のウィリアム・モリスおよびモリス・マーシャル・フォークナー商会（1875年以降はモリス商会）関連の作品リスト（製作年順）

カテゴリー	作品名	デザイナー	製作年	作品番号	収蔵年
家具	セント・ジョージの伝説を描いた、台座付きキャビネット	フィリップ・ウェブ(デザイン)、ウィリアム・モリス (ペインティング)	1861-2年 (モリス・マーシャル・フォークナー商会で製作)	341-1906	1906年
ステインド・グラス	《眠るチャーター》《デュードローとクレオパトラ》《愛の神とアルケステイス》	エドワード・バーン＝ジョウンズ	1864年ころ (モリス・マーシャル・フォークナー商会で製作)	774-1864, 775-1864, 776-1864	1864年
	《ペネロペ》【図10】	エドワード・バーン＝ジョウンズ	1864年 (モリス・マーシャル・フォークナー商会で製作)	773-1864	1864年
デザイン	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)【図11】	ウィリアム・モリス	1877年	65-1898	1898年
壁紙	《キク》(サンプル)【図13】	ウィリアム・モリス	1877年 (モリス商会のためにジェフリー商会によって印刷)	E. 2173-1889	1889年
タペストリー	《果樹園あるいは四季》【図16】	ウィリアム・モリスとジョン・ヘンリー・ダール	1890年 (マートン・アビーの工房【図14】【図15】で製作)	154-1898	1898年
	《主を讃える天使たち》【図17】	ジョン・ヘンリー・ダール、人物についてはエドワード・バーン＝ジョウンズ	1894年 (マートン・アビーの工房【図14】【図15】で製作)	153-1898	1898年

表 2 1909 年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍リスト（出版年順）

著者名	訳者名	書名	出版年	書籍番号	所蔵年
ウィリアム・モリス		輝く平原の物語	1891年	L.1620-1893	1893年
ウィリアム・モリス		折ふしの詩【図 19】	1891年	L.1622-1893	1893年
ウィルフリッド・スコ ーイン・プラント		プロテウスの恋愛抒情詩と歌	1892年	L.888-1893	1893年
ウィリアム・モリス		グウェナヴィアの抗弁とその他の詩	1892年	L.889-1893	1893年
ウィリアム・モリス		ジョン・ボールの夢と王の教訓	1892年	L.884-1893	1893年
ヤコブス・デ・ウォ ラギネ	ウィリアム・キャクストン	黄金伝説(全3巻)(F・S・エリス編)	1892年	L.890-1893, L.891-1893, L.892-1893	1893年
ラウル・ルフェーヴ ル	ウィリアム・キャクストン	トロイ物語集成(全2巻)(H・H・スパー リング編)	1892年	L.893-1893, L.894-1893	1893年
ジョン・ウィリアム・ マッケイル		罪なき民の書	1892年	L.1594-1893	1893年
	ウィリアム・キャクストン	狐のルナルの物語(H・H・スパーリ ング編)	1893年	L.1134-1893, L.896-1893	1893年
ウィリアム・シェイク スピア		ウィリアム・シェイクスピア詩集(F・S・ エリス編)	1893年	L.1595-1893	1893年
ウィリアム・モリス		ユートピア便り	1893年	L.883-1893	1893年
[ラモン・ルル]	ウィリアム・キャクストン ウィリアム・モリス	騎士道(F・S・エリス編)	1893年	L.885-1893, L.886-1893	1893年
ジョージ・キャヴェ ンディッシュ		ヨークの枢機卿トマス・ウルジー伝 (F・S・エリス編)	1893年	L.1621-1893	1893年
[テュルスの大司 教ギレルムス]		ゴドフロワ・ド・ブイヨンとエルサレム征 服の物語(H・H・スパーリング編)	1893年	L.897-1893	1893年
サー・トマス・モア	ラルフ・ロビンス	ユートピア(F・S・エリス編)	1893年	L.1292-1893	1893年
アルフレッド・ロー ド・テニス		モード——独白劇	1893年	L.1051-1907	1907年
ウィリアム・モリス		ゴシック建築	1893年	L.1169-1893	1893年
ウィリアム・マイン ホルト	フランチェスカ・スベラ ンザ・レイディ・ワイルド	魔女シドニア	1893年	L.1221-1893	1893年
	ウィリアム・モリス	フロール王と麗しのジャンヌ	1893年	L.579-1894	1894年
ウィリアム・モリス		輝く平原の物語	1894年	L.579-1894	1894年
	ウィリアム・モリス	アミとアミールの友情	1894年	L.1247-1894	1894年
アルジャン・チャ ールズ・スウィンバ ーン		カリュドンのアタランタ——悲劇	1894年	L.1334-1894	1894年
ウィリアム・モリス		世界のかなたの森	1894年	L.1421-1894	1894年
		ウェールズのサー・パーシヴァル(F・ S・エリス編)	1895年	L.575-1895	1895年
ウィリアム・モリス		イアソンの生と死	1895年	L.794-1895	1895年
ウィリアム・モリス		世界の果ての泉【図 20】	1896年	L.688-1896	1896年
ジェフリー・チャー サー		ジェフリー・チャーサー作品集(F・S・ エリス編)	1896年	L.757-1896	1896年
		聖処女マリア讃歌(13世紀イギリスの 詩篇歌から印刷)	1896年	L.1188-1907	1907年
エドモンド・スペン サー		羊飼いの唇——12箇月に対応する 牧歌12篇を含む(F・S・エリス編)	1896年	L.1322-1896	1896年
		15世紀ドイツ木版画集(シドニー・C・ ココラル編)	1898年	L.23-1898	1898年
ウィリアム・モリス		ウィリアム・モリスのケルムスコット・プ レス設立趣意書【図 18】	1898年	L.204-1898	1898年

表3 1909年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍
 関連の資料リスト（製作年順）

書名	出版年	資料名	資料番号	収蔵年
ゴドフロワ・ド・ブイヨンと エルサレム征服の物語	1893年	ボーダーのためのデザイン	D.1558-1907, D.1559-1907, D.1560-1907	1907年
モード——独白劇	1893年	ボーダーのためのデザイン	D.1556-1907	1907年
ジェフリー・チャーサー作品 集	1896年	ボーダー、文字、イニシャルのためのデザイン	D.172-1903	1903年
		ボーダーのための試し刷り	D.1552-1907, D.1553-1907, D.1561-1907	1907年
地上の楽園	1897年	ボーダーのためのデザイン	D.1553A-1907, D.1554-1907	1907年
不思議な島々の湖	1897年	オーナメントのためのデザイン	D.1557-1907	1907年

(注)上記の3つの表は、主に以下の文献を参照し、著者によって作成されています。

‘William Morris Objects in the Victoria and Albert Museum’, compiled by Howard Batho, in Linda Parry ed., *William Morris*, Philip Wilson Publishers, London, 1996, pp. 369-375.

A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press, Reprinted MCMLXIX by Photolithography in the Republic of Ireland at the Irish University Press.

‘Appendix A Checklist of the Kelmscott Press Books’, in William S. Peterson, *The Kelmscott Press: A History of William Morris’s Typographical Adventure*, Oxford University Press, 1991, pp. 315-323. [「付録三 ケルムスコット・プレス刊行書目一覧」、ピータースン 『ケルムスコット・プレス——ウィリアム・モリスの印刷工房』 湊典子訳、平凡社、1994年、437-447頁。]

第三章 ロンドン生活とエジプトおよびインドへの調査旅行

はじめに

富本憲吉（一八八六—一九六三年）の英国留学へ至る経緯は、おおよそ以下のようなものであった。

すでに郡山中学校時代に富本は、友人で、のちに中央公論社の社長を務めることになる嶋中雄作を通じてウィリアム・モリス（一八三四—一九〇六年）を知るとともに、自らも、「日本社会主義唯一の機関新聞」を標榜する週刊『平民新聞』を当時読んでいた。東京美術学校に入学してからは、モリスの作品を知るだけではなく、読んだ本からモリスの思想にさらに興味を抱くようになる。そして、徴兵の関係から早めに卒業製作を仕上げると、一番親しかった南薫造が当時ロンドンにいたこともあって、室内装飾を学ぶとともに、美術家であり社会主義者であったモリスの実際の仕事に触れるために、一九〇八（明治四一）年一二月一九日、神戸港より平野丸に乗船し、私費により英国へ向けて出立するのである。それは、二二歳の青年富本にとって実に大きな出来事となるものであった。

帰国すると富本は、一九一二（明治四五）年に、「ウィリアム・モリスの話」と題する評伝を二回に分けて『美術新報』に投稿し、いまだ日本にあってはほとんど知られていなかった工芸家としてのウィリアム・モリスの側面を紹介することになる。そして同じくこの年に、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ている。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。この評伝「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、英国留学を終えた富本にとっての、いわゆる「帰朝報告」となるものであった。

帰国後の富本と意気投合することになったバーナード・リーチは、「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）【図一】へ序文を寄稿し、そのなかで、次のようなことを書いている。

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

富本の英国留学の成果は、単にモリス研究だけに止まるものではなかった。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分け隔てなく関心が向けられたことに、また同時に、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到達したことに、その一方の成果があった。

そこで本稿にあっては、そうした富本の西洋的価値の相対化ともいえる成果を念頭に置きながら、一九〇九年から翌年にかけての富本の英国留学にかかわって、関連する多様な図版とともに、その実態の一端を再構成し、明確化することに主たる眼目が置かれることになる。

一. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での多様な工芸との出会い

ロンドン滞在中の一九〇九年の九月までには、富本憲吉は、さらに次の下宿へと移動している。新しい「下宿はサウスウエストのカスカードロード二十六番地、ミセス・シェファードさんという未亡人の家で中流の上といったところ。同宿にはエンジニアで電気学者の島潟右一氏、早稲田の建築科の創始者佐藤功一氏、日本で初めて自転車らしい自転車の製造を手掛けた人で蔵前高等工業の教授をした根岸政一氏というような人がいた」¹。そのなかのひとりの佐藤は、それから十数年後、留学当時トミーの愛称で周りから親しまれていた富本の研究の様子を振り返り、次のように述べている。

トミーが大英博物館を訪はずに、[ヴィクトリア・アンド・] アルバート博物館で暮したのは理由のある事だった。なぜといふに、前者にはクラシック藝術が多く藏されて居るのに、後者には中世紀以後のものが陳列されてあつたから。そしてゴシック式の家具や波斯の陶器を喜んで研究したのはトミーの傾向としては當然だった²。

果たして富本は、このヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でどのような作品を見て、それに感動したのであろうか。帰国後執筆された文章のなかから幾つか拾い集め、以下にその一部を再構成してみたいと思う。

南ケンジントン博物館 [サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] の近東の陶器を列べてある室に、私の好きな箱 [陳列ケース] があります。これは一つの國民とか人種から、別の國民に模倣されて行く有様を示した様に思われます。先ず最左端に支那製の荒い山水繪の青い一色の皿を置いて、次ぎに印度で此れを模して造つたもの、最後にペルシヤで印度のものを模して造つたものらしいものを置いてあります。……その崩れて行くうちに一種の面白みを認める事が出来ます³。

この「近東の陶器を列べてある室」とは、「ジョージ・ソルティング氏によってこの博物館へ貸し与えられた『オリエント磁器』に関する重要なコレクションが展示されている」⁴クロムウェル・ロードに面した建物の三階の一番東端に位置していた「一四五室」であったと思われる【図二】。続けて富本は、次のように述べている。

私は此の箱の前に立つ事が好きでした、そしてチュドルローズやホニサックルを、無暗に皿や更紗に書き散らして居る日本人の私を薄笑せずには居られませむでした。長く見て居る中には恐ろしい氣持に成つて、終ひには見えない力が私を後ろから脅かす様な心持が致しました、餘り長く立つて見張りの巡査に何にか心配でもあるかと聞かれた事さへあります⁵。

この体験は、富本にどのような影響を与えたのであろうか。帰国後の富本は、製作にあたってオリジナリティを最も重視した工芸家のひとりとなっていく。その観点からこのと

きの体験を考えてみると、模倣によってオリジナリティが徐々に崩れ去っていく様を文明的文脈から例証しているかのようなこれらの展示作品は、まさしくその後の富本が工芸家として寄って立つうえでの原点に相当するものを提示していたのではないだろうか。帰国から三年後の一九一三（大正二）年、「模様というもので大変行き詰まったことがあります」⁶と、晩年富本は告白している。そのとき、バーナード・リーチが滞在していた箱根に赴き、そこである「決心」をすることになるのである。

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。これは簡単なようでその実、大変なむずかしいことです。しかし決心を貫きまして、それから記憶にある古い模様を振り捨てて自分だけの道を開こうと、ありったけの力を尽しました。古い模様を写さぬはもちろん、古い模様を踏台として自分の模様を作ることはしなかった⁷。

このとき、かつてヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で体験した「見えない力が私を後ろから脅かす様な心持」が富本の胸中に去来したかどうかは、残された資料からは明確にすることはできない。しかし、三年前のこの体験が、「模様から模様を作らない」という理念、つまりはオリジナリティ重視の精神を形成するうえで、何がしかの貴重な力となって作用していたことは否定できないのではないだろうか。

「一四五室」の二つ西隣の「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変好きです」⁸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」⁹。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¹⁰。

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」¹¹と富本は述べている。そしてそのときの感想を、こう書き記している。

……小さい標本とは云へ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発見して、ますます此れを味ふ度を強う致しました¹²。

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発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といえるのではないだろうか。

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見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」¹³。「南ケンジントン博物館の列品の忘れがたいものを小さい手帖に寫した拙ないスケッチ」¹⁴と富本が呼んでいるもののなかには、【図三】の古代ペルーの瓶、【図四】のインドペルシャ期の皿、【図五】の一五世紀ドイツのタペストリーの一部、【図六】の一六世紀ペルーの帯などが含まれている。さらにまた富本は、この博物館でのスケッチを絵はがき【図七】にして、郡山中学校時代の恩師の水木要太郎に送つてもいる。こうして富本は、自らが述べているように、「この博物館のとりこ」になっていくのである。

富本がその当時通つていた中央美術・工芸学校の校長がウィリアム・リチャード・レサビーであったが、レサビーは、あるときウィリアム・モリスが自分にこう語つたことを記憶していた。

彼ら〔ヘンリー・コウルたち〕は、大衆のための博物館建設を口にしてはいるが、実際のところ、サウス・ケンジントン博物館の展示物は約六名のために集められたんだよ。
——私がそのひとりで、もうひとりが部屋の仲間（フィリップ・ウェブ）さ¹⁵。

展示品の前で「餘り長く立つて見張りの巡査に何にか心配でもあるかと聞かれた事さへあります」と回顧している富本も、モリス同様、この博物館が自分のためにあるかのような思いに、そのとき見舞われたとしても不思議ではない。

しかし、このスケッチには、霧が大敵となつていた。富本は、ローマにいる南薫造に宛てた一九〇九年一月二六日付の手紙のなかで、このような愚痴をこぼしている。

此處は例の霧、博物館もダメ。……水彩をやつたって乾かず、博物館へ行つたって暗くて見えず、音楽も写真も女も此處シバラク、ダメだ。厭やだ厭やだ英国の冬。入道〔白滝幾之助〕只獨りをたよりに一週間に一度程話しては各にナグサメて居る¹⁶。

【図八】は、牧野義雄がこのころ描いた水彩画《ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館》である。昼間一日この博物館でスケッチをし、水彩も思うように乾かず、夕方疲れ果てて入館口を出ると、富本の目には、このような霧に包まれたクロムウェル・ロードの情景が飛び込んできたのかもしれない。

それでも、富本がこのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館から学び得たものは、「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見奪うような美しさ」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」バアンジョンス [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¹⁷。

なぜ、たとえばミレーの繪画とペルシャの陶器とが、區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。富本の帰國後の製作態度は、明らかに、こうした美術の表現形式における既存の秩序概念への挑戦としての側面を有しており、そのことはまた、彼のあるエッセイの題目にあるように、まさに「美を念とする陶器」¹⁸づくりへと富本を向かわせるひとつの原動力となるものでもあつた。こうして、以下に認められる、図案や模様が繪画や彫刻の従属物や派生物でないという信念が、そののち富本独自の先驅的思想として展開していくのである。

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¹⁹。

こうした觀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。

繪と更紗の貴重さを同等のものとして云ふ事は、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²⁰。

そしてそれはまた、ウィリアム・モリスその人の哲学と実践に由来するものでもあつた。次の引用は、富本の「帰朝報告」のひとつである、一九一二（明治四五）年の『美術新報』に掲載された「ウィリアム・モリスの話」の結論部分の一節である。

「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屬性の用具にも凡ての工藝品と云ふものにも認めねばならぬ事でありませぬ、モリスは此の事を誰れも知らぬ時にさつた先達で又之れを實行して私共に明らかな行く可き道を示して呉れる様な氣が致します²¹、

さらには死去する前年には、おおよそ半世紀もの前に訪問した曾遊の地ロンドンのこの博物館について富本は、こうも回顧しているのである。

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った。私の焼き物や図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っていると思うが、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²²。

何と決然たる一工芸家の最晩年の総括であろうか。こうして昼間は博物館に通い、スケッチに精を出す一方で、「そのころ、私はロンドン市会立セントラル・スクール・オブ・アーツのステンドグラス科に入学した」²³。

二. 中央美術・工芸学校、ヘルマン・ムテジウス、そして『ザ・ステューディオ』

富本憲吉が入学したこの中央美術・工芸学校²⁴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²⁵。

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』²⁶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²⁷。

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。

一方、中央美術・工芸学校で学んだのは、富本が日本人として最初ではなかった。この学校には、学籍簿に相当するような記録が残されておらず、また残すことも当時は一般的ではなかったらしく、今日にあって正確に当時の日本人学生の在籍状況を把握することはできない。しかし、少なくとも一九〇〇年には牧野義雄がこの学校の夜間の人体画の教室で学んでいた。

一九〇〇年夏、私はロンドン西北隅のケンズルライズ區に轉居し、學校も今迄のゴールドスミス校からロンドンの中央美術學校へ轉じた²⁸。

しかし、昼間勤務していた日本海軍の事務所の閉鎖に伴い、一九〇一年二月に、牧野は解雇通知を受けることになる。そのとき牧野は、中央美術・工芸学校で教えてもらっていたヘンリー・ウィルスンに苦境を説明し、相談をしている。ウィルソンは、金属や宝石細工を得意とする芸術家で、一八九六年には『アーキテクチュラル・リヴュー』の初代編集長を務め、一八九九年からこの学校に奉職し、人体画を教えていた。

ウィルスン先生は、日本人としての私のやり方をもってすれば、将来の道は開けるといって、私をととても励ましてくれた。先生は、『ザ・ステューディオ』のハウム氏に私を紹介してくださった。私はその雑誌社へ数点の作品をもっていくと、ハウム氏は受け取ってくれたものの、出版まで数箇月かかることを私に告げた²⁹。

そして、約束どおりその時が来た。チャールズ・ハウムが受け取ったスケッチが、一九〇一年一〇月号の『ザ・ステューディオ』に掲載されたのである。掲載された七点の作品うち六点は、すべてロンドンに生きる人びとの日常生活の一場面を描いたものだったが、残りの一点は、牧野が通っていた中央美術・工芸学校の人体画の授業風景であった【図九】。中央で指導しているのが、ウィルスンであろう。この紹介記事には、作品の図版だけでなく、長文の作品解説がなされていた。そして最後に、牧野の略歴がこう記されていた。

牧野義雄が日本を離れて約一〇年が立っている。最初に彼はアメリカに行き、そこ

で、カリフォルニア大学附属の美術学校で学んだ。このロンドンの地では、ニュー・クロスの〔ゴールドスミス・インスティテュートの〕マリオット氏に師事し、また、リージェント・ストリーの中央〔美術・工芸〕学校では人体画を学んできた³⁰。

富本は、美術学校時代の文庫における愛読雑誌のひとつであった『ザ・ステューディオ』に掲載された、牧野のこの記事と作品を目にしただろうか。また、『ザ・ステューディオ』のオーナーが、日本をかつて訪問したことのある親日家のチャールズ・ハウムであったことを、そしてその彼が、以前にモリスがジェインと結婚するに際してフィリップ・ウェブに依頼して建設した〈レッド・ハウス〉に、その当時住んでいたことを、果たして知っていたであろうか。そうした知識があったかどうかは別にして、いずれにしてもそれから八年後の一九〇九年に、富本は、この記事の牧野の略歴において紹介されていた中央美術・工芸学校のステインド・グラス科に入学することになるのである。

三. 中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの学習

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【図一〇】【図一一】【図一二】へ移転している。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、富本憲吉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』【図一三】を入手したものである³¹。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、諸規則と注意などが記載されていた。

富本が、一九〇九年の何月からどれくらいの期間、この中央美術・工芸学校に籍を置いていたのかについては、残されている資料からは必ずしも明確にすることはできない。「履歴書」では、「四月からロンドン市会立のセントラル・スクール・オブ・アーツのステインドグラス科に入学しました」³²と述べているが、一九〇九（明治四二）二月二四日付の水木要太郎宛てたはがきには、「学校はツマラヌ様思はれ候」³³と書いている。また、在籍期間については、「自伝」では「一学期でおわりました」³⁴と述べ、一方、「履歴書」に従うと、「三ヵ月ぐらいで一通りの技術をマスターしてやめてしまった」³⁵らしい。しかし、『概要と時間割』の「諸規則と注意」のなかには、「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」³⁶と明記されており、そこから判断すると、富本の在学は、二月八日から始まる後半の学期だったのではないかと推測される。

『概要と時間割』の記載内容によると、この学校は、女性を対象とした昼間の美術の学科があったが、それ以外は、有職者のための夜間の学科で、「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」の七つの学科で構成されていた。このなかから富本が「ステインド・グラス、モザイクおよび装飾絵画」の学科を選択したのは、美術学校在学中からの関心によるものであったにちがいない。一九〇七（明治四〇）

年の東京勸業博覧会への出品作が《ステインド・グラス図案》であったし、一九〇八（明治四一）年の秋に卒業製作として提出した《音楽家住宅設計図案》のなかの一点もステインド・グラスのための図案だったからである。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・パースنز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【図一四】。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している。

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」をみなす傾向があつた。従来のごうした「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眼差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³⁷。

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。一方富本も、帰国してほぼ半世紀が立ったのちに、陶芸にかかわって、この「美的工芸の技法入門叢書」に類する内容の原稿を書いている。それが、未定稿として『富本憲吉著作集』³⁸に所収されている「わが陶器造り」である。

それでは、当時この学校では、それぞれの工芸実践にとってのデザインはどのように教えられていたのだろうか。たとえば、「ライティングとイルミネイション」の授業を担当していたジョンストンのデザインの教授法は、彼の『ライティング、イルミネイティングおよびレタリング』のなかにあつて、当時同僚であつたノエル・ルックが補足している図版説明文に従うと、おおよそ次のようなものであつた。T・ビューイックの木版で、一七

九一年に印刷された【図一五】のような「複雑な自然の一場面が、写本のペン描きのような平易な手段を使って表現するなかにあつて、単純化されるとよい」³⁹。このようにしてできた一例が【図一六】である。また【図一七】は、明確に単純化された過去の作例である。そして、たとえば【図一八】のような絵を「学生たちは美しい羽根ペン画へと翻案することによって自己を磨くべきである」⁴⁰。富本が受講したと思われる「ステインド・グラス製作」の実習においても、おおかたこれに近いデザイン課題が学生に課せられていたものと考えられる。

さらには、レサビーやジョンストン以外では、当時この学校にはどのような教師たちが集っていたのであろうか。とくにそのなかにあつて、何か富本と接点をもつような教師は含まれていなかったのであろうか。

ジョンストンのこの学校における初期の学生にエリック・ギルがいる。彼は『自伝』のなかで、こう書き残している。

……私は、ウィリアム・モリスの行なった仕事が建築家たちの心のなかで実を結びつつある一方で、W・R・レサビーに感化されたエドワード・ジョンストンの影響によって、優れた印刷物とは、幾多の優れた文字形式のなかにあつて唯一のものであるということが明らかになろうとしつつあつた、まさにその瞬間に遭遇したのであつた⁴¹。

それとは別に、一九二〇年にバーナード・リーチの誘いを受けて渡英し、リーチ・ポタリーで製作に励んでいた浜田庄司は、一九〇七年から家族とともにディッチリングの村に居を構えていたギルを訪問している。浜田二六歳のときであつた。

エリック・ギルには私は非常に感心している。……

リーチと始めてサセックスのディッチリングの僻村にメーレ夫人を訪ねた翌日、もう暗くなつてからギルの門を敲いたのが一番初めだつたかと記憶する。(一九二一年の秋) 門を開くなり、暗闇から首に鈴をつけた牝牛が寄つて来て吃驚させられたが、やがて母屋の戸があき、ランプの光を背にして、ギル夫妻や元気な子供達に迎へられた⁴²。

また浜田は、ギルだけではなく、ジョンストンにも会っている。「私がエドワード・ジョンストンに会ったとき、彼は、二匹のカエルについてかつて聞いたことのある、次のような日本の御伽噺を話題にした」⁴³。ジョンストンが誰からこの「日本の御伽噺」を聞かされていたのかも興味のもたれるところであるが、それはそれとして、果たして富本は、浜田に先立ち、在学中にジョンストンのみならず、一九〇六年からこの学校で「石彫と銘刻」の授業を担当していたギルに会って、何か会話をする機会をもつたのであろうか。それはよくわからない。しかし、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し、英国滞在の写真を整理したアルバムにも、【図一九】のように、文字デザインの工夫の痕跡が認められ、その後も生涯にわたって文字への関心が失せることはなかつた。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⁴⁴。

この回想のなかの「欧州中世の装飾文字」とは、この学校での見聞を指しているのかもしれない。いずれにしても、ロンドン滞在中に、そしてその後のエジプトとインドでの調査旅行中に、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富本がしていたことだけは、この引用からもわかるように、確かなのである。

一方富本が在籍していたとき、ウィリアム・モリスの次女のメイ・モリスが「刺繍」の授業の外来講師を務めていた。メイについては、どうだったであろうか。会っていれば、間違いなく、父親のことが話題にのぼったことであろうし、富本にとって、メイほど適切なモリス研究の先導役はいなかったであろう。しかし、たとえ面識を得る機会がなかったとしても、この学校が開催する「博物館訪問」に参加していたとすれば、引率の教師たちから、モリスの実際の作品について詳しい解説と聞くことができたにちがいがなかった。というのも、いうまでもなくこの学校の教師たちは、いずれも多かれ少なかれ、モリスの思想と実践に影響を受けた工芸家だったからである。「博物館訪問」について、『概要と時間割』には以下のように記されている。

学期をとおして授業ごとに、教師の案内によるサウス・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の訪問が間違いなく行なわれるであろう⁴⁵。

それでは最後に、富本はこの学校の「ステインド・グラス製作」の授業では、どのようなことを学んだのであろうか。これについては、次のとおり、わずかながら富本本人が書き残しているのもので、それが参考になる。

昼間は相変わらず博物館通いをつづけていたので、そのスケッチを先生に見せて「実は私は東京美術学校の卒業生です」というと、先生が「君はデッサンと図案の学習はやらなくてもよいね」といつてくれたので、ガラス切りと、ガラス板に絵具を塗ってカマに入れる焼き付けの技術を習った⁴⁶。

おそらく「ガラス切りと、ガラス板に絵具を塗ってカマに入れる焼き付けの技術」を富本に教えたのは、「カットティングとリーディング」を専門としていたA・J・ドゥルアリーだったものと思われる。そして、さらに続けて富本は、「これが私の窯業に関係した初めである」⁴⁷と回想している。しかし残念なことに、窯業における処女作ともいえる、この学校で製作したステインド・グラスないしは絵ガラスの作品を日本へ富本が持ち帰った形跡を示す資料は、現在のところ残されていない。

四. ロンドン郊外への写生旅行と下宿生活

富本憲吉は、ロンドン滞在中に何度かにわたって、郊外でのスケッチ旅行を楽しんでいる。その最初のものが、イースターの休みを利用しての、南薫造と白滝幾之助とともに過ごしたウィンザーへの旅だったと思われる。そのときの様子を南は克明に日記に書き残している。以下はその抜粋である⁴⁸。

四十二年 [一九〇九年]

三月三十一日 白瀧君とウィンザーに来る。……橋から下りて河に沿って行くと一軒手頃の宿屋がある。……河に向ひた実によい室をしめる。酒屋兼宿屋でキングスアームと云ふ。

四月一日 今日白瀧入道は倫敦に帰る。直き来るかも知れない。

四月三日 テームス河中嶋へ写生に行つて帰ると主人が君の友人が来た、二人来たと云ふ。家へ這入つて見ると入道と富本 [憲吉] とだ。白瀧入道は大きなキャンバス迄持つて来た。

四月四日 三人になり天気は好いので毎日面白い。

四月七日 富 [本] と船を漕ぐ。

四月九日 昼から子馬の馬車を借りて富 [本] と二人でかわるがわる手綱を取り車の後ろへは [宿屋の主人の長男] エドウィンを乗せて町はずれへ出た。……田舎道を河上の方へ駆る。天気は好い。

四月十三日 倫敦に帰る。

当時この三人のあいだでは、白滝のことを入道、南のことを小僧、富本のことをトミー (富) と互いに呼びあう仲で、ともに美術学校の卒業生でもあった。富本より一三歳年上の白滝は、富本が美術学校に入学した一九〇四 (明治三七) 年の五月にすでにアメリカに赴き、その後イギリスに渡っていたし、三歳年長の南の方は、一九〇七年の九月にロンドンの地に足を踏み入れていた。

このときのスケッチ旅行で南が描いた作品が【図二〇】である。四月五日の南の日記には、「白鳥が [テムズ川の] 流れに浮かんで露の玉の様である」と書き付けている。この英国の地での南の水彩画の評価は高く、すでに前年の五月号の『ザ・ステューディオ』誌上で紹介されていたほどであった。

ヨーロッパ画家の流派に敬服の念を抱き、現在 [サウス・ウェスタン・ポリテクニク] の] ボロー・ジョンソン氏の指導のもとに人体画の教室で研鑽している、若き日本人芸術家である南薫造氏によって水彩で描かれた風景画は、その扱いにおいて全くヨーロッパ的であり、日本の影響の痕跡をいっさい示していなかった⁴⁹。

おそらくこの記事を書いた富本は、英国留学の希望に胸を膨らませながら、遠く離れた日本にあって読んでいたにちがいない。一方ウィンザーでの富本のスケッチがどのようなものであったのかは、わからない。その後七月には、南は英国留学に区切りをつけ、フランスへと渡ることになる。約半年間にわたるロンドンにおける両者の交流であった。

帰国後富本は、南に宛てた書簡のなかで、「三橋文造の傳」と題された自伝小説を書い

ていることを伝えている。以下は、今後書く予定の内容に触れた箇所の一部である。

……カーネとイルフラコム [イルフラクーム] へ行つて彼の女の父が若い同志を知つて誰れも居ない室へほつて置いた事から、ハンチンドン [ハンティンドン] の日本語を話せない瀬山老、その娘の鶴と云う可愛いゝ子の事などを書いて行くつもり⁵⁰。

「カーネ」という女性は、富本が寄宿していた家の女主人であったシェファード夫人の孫娘のことを指しているのであろう。同宿の佐藤が次のように回想しているからである。

当時同宿者のなかで一番の年少者であつた富本君はトミーと呼ばれてシェファード夫人の御氣に入りだつた。夫人の息子にボンド君といふ中年の商人が居て、其人の娘にカーネーとピオラといふ姉妹があつた。シェファード夫人はカーネーをトミーにめあはせたいといつて居た程トミーを愛して居つた⁵¹。

したがって、このイルフラクームへの旅行には、少なくともカーネーとその父親のボンドも同行していたことになる。【図二一】は、帰国後富本が整理したアルバム（富本憲吉記念館寄託資料）のなかの一頁で、イルフラクームの風景が撮影されている。

ハンティンドン【図二二】へは、富本が出している白滝宛のはがきから判断すると、八月と一〇月の二度にわたって訪問している。【図二三】は、一〇月の訪問のときにロンドンにいる白滝に宛てて富本が出した何枚かの自製絵はがきのなかの一葉である。セント・アイヴイスにある一五世紀に建造された古い橋が軽快なタッチで描かれている。この橋の中央部分の建物は教会で、イギリスに四つ現存する、橋の上に設置された中世教会のひとつであった。この時期、白滝はパリにいる南に手紙を出している。そしてそのなかで白滝は、ハンティンドンにいる富本から送られてきた自製絵はがきに触れて、こうほめたたえていた。

富 [本] ハ此間中ハンチンドンへ行つて居た、毎日絵葉書を贈つて呉れた。馬鹿ニ旨くなりやがった、定めし君の方へも行った事だろう、明日めしを喰ひに來いと云ふ葉書が今來た、大分水彩の傑作を拵へて來たらしい、やツノイ一色を出すニハほとほと感心して仕舞ふ 確ニ天才ダと思ふよ⁵²。

ロンドン郊外でのスケッチに精を出すだけではなく、下宿にあつても富本は熱心に研究に励んでいる。当時の同宿者の佐藤の回想からすでに引用で示したように、「ゴシック式の家具や波斯の陶器を喜んで研究したのはトミーの傾向としては當然だつた」。【図二四】は、先に言及した、ロンドン時代の写真をまとめたアルバムのなかの一部分である。ここに、正面から撮影されたゴシック様式のイスを見ることができる。富本が撮影した場所は、寄宿していたシェファード夫人宅の庭先であろうか。しかし不思議なことに、この写真の左側には、一枚の写真が剥ぎ取られた形跡が残されている。富本は帰国すると『美術新報』に「椅子の話（上）（下）」を發表しているが、おそらくここにあつた写真は、その原稿の図版として使用するためにそのとき剥がされたのであろう。【図二五】がその雑誌に掲載さ

れている該当図版である。この図版は明らかに、このイスの左側面を撮ったものであり、ここから判断すると、もともとこのアルバムにおいては、正面から撮影されたものと左側面から撮影されたものが一組となって貼り付けられていたことがわかる。おそらく富本は、このイスの外形三面図における正面図と左側面図とを念頭に置きながら、そうしたアングルから撮影し、同時にアルバムにも、その意図にしたがってレイアウトしていたものと思われる。ところで、雑誌に掲載されたこのイスについて、長谷部満彦は、次のような解説を加えている。

椅子の話の中には、大英博物館に陳列されている椅子を主に紹介しているが、彼がロンドンの下宿で使っていた椅子についてもふれ、好きな椅子の一つだと記している。写真によるとその椅子はゴシック・リヴァイヴァル様式の椅子で、E・W・ピュージン（E. W. PUGIN 1834-1875）が自宅用にデザイン（1855年）したものと同様のものである⁵³。

このイスには幾つかのヴァージョンがあり、ムクのオークを構造材に使用し、詰め物を用いた座面と前脚の金属製のキャスターがその特徴となっている。これは、ゴシック・リヴァイヴァルの中心的建築家であった父のA・W・N・ピュージンが好んだ、厳格な家具デザインの形式に影響を受けたものであるといわれている。それではこのイスについて、富本自身は「椅子の話（下）」のなかで、どのように述べているのだろうか。

ロンドンの下宿で私が好きで使つて居た檜製の椅子は主婦が若い時分と云ふから五十年程前に買ったものだそうです、複雑な脚のくみ方、座所はスプリングなしの馬の尾の毛屑ばかりを入れたものです、飾りの金具も古い時代のものを研究して造つたあとの見えるもので好きな椅子の一つでした⁵⁴、

富本の下宿での研鑽ぶりを目撃したのは、必ずしも佐藤のような同宿者たちだけではなかった。ひとりの別の日本人がいた。

私の父は富本さんよりずっと先輩の美術学校出の工芸家であった。今の言葉で言うと、工芸家兼プロダクト・デザイナーであった。明治の末年に三年程欧米を回り、ロンドンではかなり長逗留をしていたが、その時丁度富本さんもロンドンに下宿していて、時々往来があったようである。富本さんの下宿に行くと彼はよく毛筆で線をひいていた。何で線ばかり書くのかと問うと、図案の基礎は直線であるからと言っていたと、父が語っていた事を思い出す⁵⁵。

この一文は、戦後、工芸史やデザイン論の分野にあつて積極的な執筆活動を展開し、東京芸術大学の教授も務めることになる前田泰次やすしの自著『工芸とデザイン』に所収されている論文「富本憲吉」の第一節の書き出しである。そしてここに登場する前田の父が、田中後次のちじという「工芸家兼プロダクト・デザイナーであった」。田中が東京美術学校鑄金本科を卒業するのが、一八九五（明治二八）年で、その後一八九八（明治三一）から一九〇三（明

治三六)年まで母校の助教授を務めている。富本のこの学校への入学はその翌年の一九〇四(明治三七)年のことであった。田中は美術学校を辞職すると、ただちに東京瓦斯会社に入社し、一九〇八(明治四一)から三年間、東京瓦斯会社の命により、また同時に農商務省海外実業練習生として欧米各国において金工および珐瑯工を学んでいる。そしてその後、東京瓦斯会社を辞職し、一九一四(大正三)年に自ら田中工場【図二六】を設立するに至るのである。

ロンドン滞在中の田中と富本のふたりが、いつ会って、どのような交流を楽しんだのかは、現時点ではまだ明らかにされていない。しかし、晩年の富本の次にみられる一文に着目したいと思う。

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個の日常品が少しでもその基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⁵⁶。

美術学校の助教授から民間会社に移り、欧米での研鑽を踏まえたうえで自らの工場を設立した田中については、残念ながらいまだにデザイン史研究の分野からの光があてられていない。しかし、直接的にも間接的にもジョン・ラスキン、ウィリアム・モリス、そしてハーバート・リードを論じている前田泰次のいずれの著作にも、その巻頭かあとがきにおいて、控え目にも名前が明かされることはなかったにしても、決まって父のことが触れられている。その内容から判断すると、田中は、明治末年から戦前昭和期にかけての主として珐瑯や鑄造製品の分野における、まさしく富本のいう「数万個の日常品が少しでもその基準を上げることに力を尽す人」のひとりだったようである。疑いもなく、生涯にわたって富本の胸中を占めていたのは、「今迄の工芸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」⁵⁷という鋭い批判精神であった。おそらくこのことは、田中と富本とをあい結ぶ、共通の精神だったのではないだろうか。しかしこの精神も、もとを糺せば、明らかにモリスの思想に由来するものであった。一八七七年に行なった「裝飾芸術」についての講演のなかでモリスは、「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、一部の有閑階級の人びとにとつ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にすぎないものになっている」⁵⁸と分析しているからである。いずれにしても富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのスケッチ、ロンドン郊外への写生旅行、そして中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの技術の修得、ただそれだけに止まることなく、独り下宿にあっては、現前に広がる西欧文明を参照と批判の基軸にすえながら、日本の近代という新たな夜明けにおける工芸や図案のあるべき姿について、しばしば深く思いを巡らせていたものと思われる。富本は、ロンドン生活の比較的早い段階で、そこで受けた印象を水木要太郎に以下のように書き送っているのである。

日本の貴さツクヅク身に感じ候 此の地にては随分ワカッタ人も此れあり候へ共、大部分、否凡ての人は皆ダメに御座候、先生等にはシブミと云ふ事簡単な事わかり申さず候。……兎に角朝の汽車で町に行き、三時迄何処かの博物館にて立ちん坊、夕飯頃汽車にて帰宅、夜は字引と云ふ事に御座候⁵⁹

さて、実際に会っている田中後次は別にして、このロンドンの地で富本が偶然にも面識をもった可能性をもつ、もうひとりの日本人芸術家がいた。それが牧野義雄である。一九〇九年の七月、お気に入りのチェルシー・エンバンクメント【図二七】を散策していると、若い日本人が彼の目に止まった。そのときの様子を牧野は次のように描写している。

昨年（一九〇九年）七月のある夕方のことだった。私がチェルシー・エンバンクメントを散歩していると、ひとりの若い日本人を見かけた。当然ながら私は立ち止まり、その同胞と話しはじめた。彼は美術の勉強のためにイギリスに来ており、いまウィルスン先生の学生だといった。この日本人の美術学生がはじめてウィルスン先生に会ったとき、先生はその学生に、その後『ロンドンの色彩』や『パリの色彩』に挿絵を描いている牧野義雄という日本人芸術家を知っているかと尋ねられた。そのときその学生は「いいえ」と答えた。すると先生は、私から買った何枚かの絵をその学生に差し出し、次のようにおっしゃった。「見てごらん下さい。これが七年前ころの牧野の作品です。熱意次第で人はこんなにもうまくやっていけるようになるとは、実にすばらしいことです。それではこれらの作品をあなたに差し上げます。もっていきなさい、そしてくじけそうになったときはいつも、これを見なさい。きっと勇気づけられると思います」⁶⁰。

前述のとおり、それはさかのぼること一九〇一年の春ことであつたが、中央美術・工芸学校の学生だった牧野が昼間働いていた日本海軍の事務所を解職され、収入の道が断たれると、ウィルスンは牧野の作品数点を買って取り、さらにそのうえに、『ザ・ステューディオ』のチャールズ・ハウムを紹介している。牧野に関する本格的な研究も、いままさに緒についたところで、現時点の研究では、チェルシー・エンバンクメントでこのとき牧野が会ったこの学生が誰であったのかは特定されていない。果たしてその学生が富本だった可能性はないであろうか。もし会っているとすれば、富本は、「ステインド・グラス製作」の授業だけではなく、ウィルスンの「人体画」の授業にも出席していたことになるし、そしてまた、牧野の作品数点をそのときウィルスンから与えられていたことになる。富本はこの作品を日本へ持ち帰ったのだろうか。これもすでに述べたように、中央美術・工芸学校の当時の学籍簿は残されておらず、そこから富本以外の日本人学生を特定することはできない⁶¹。したがって、ほかに誰か日本人がこの学校で学んでいた可能性を捨て去ることはできず、そのために、この学生を富本であるとしてここで断定することもできない。しかし、この学生が仮に富本でなかったとしても、富本だけではなく、白滝や南も、牧野の名前と作品については間違いなく知っていたであろう。というのも、一九〇七年に『ロンドンの色彩』が出版されると、掲載された六〇点の挿絵が一躍人気を博し、彼らがロンドンに滞在するころには、牧野はロンドンの社交界や美術界の「寵児」となっていたからであ

る。一九一四年から外交官補としてドイツからイギリスに転任し、そののちに外務大臣となる重光葵は、イギリス着任当時にはじめて会った牧野を、こう回想している。

その時は氏は華かなりし平時の全盛時代を忍〔憚〕ばしめるものがあつた。其の有名な水彩画も亦著述も皆日本式であつた。……

彼れの立派な容兒〔貌〕と服装とは至る処の上流交際社会に見る事が出来た。其の赤裸々なる自然の人格者はろんどの寵児であつた⁶²。

この文脈にあつては、単に富本が牧野に会っていたかどうかという、そのこと自体のみが重要なのではない。そうではなくて、より重要なのは、南や富本のような若い画学生にとって、またあまり年齢の変わらない白滝のような美術家にとって、先にこの地に渡り活躍していた牧野をはじめとして、原撫松や石橋和訓といったような画家たちがどのような存在としてその眼差しのなかにあつて位置づけられていたのかという点なのである。しかしそうした彼らの眼差しを例証できるような具体的な資料は、残念ながら現在のところ、まだ見出されていないようである。

ところで、富本は、美術学校の学生であつたころ、岩村透が主宰するマンドリンのサークルに参加していた。南ともそのサークルをとおして親しくなつた経緯があつた。ロンドンに来てからも、南や白滝とともに、しばしば楽器の演奏を楽しみ【図二八】、また「日曜日にはアルバート・ホールのサンデー・コンサートによく出掛けた」⁶³。佐藤は次のように、ロンドン滞在中の富本の楽器とのかかわりについて記憶していた。

暇があるとよくマンドリーヌをひいた。トミーがマンドリーヌをひくと、きつと裏の二階から〔カーネーの〕ピアノの音がし出すので得意だつた。その頃またギターをひき始めたやうだつた。白瀧君が來られてトミーの長椅子の一方に背をもたせてギターを手にした姿を油でかいて居つたのを記憶する⁶⁴。

そうした日々も過ぎ、一九〇九年も終わりに近づこうとしていたある夜に、クリスマス・パーティーが開かれた。

ロンドンで一度こんなことがあつた。クリスマスの夜、画学生なんかが集まって余興にいろいろな芸を披露した。私にもやかましくいうので、マンドリンを借りてひいてみた。音符も借りて、これが日本では聞いたこともないものだったが、初見でどうやら一曲ひきこなした。外人でもこうはいかないと、やんやのかっさいを浴びたことだつた。そのときは、とんだところで余技が役立つたと、私も内心いささか得意になつたものである⁶⁵。

このパーティーには、南はすでにパリに赴き、いなかったものの、白滝をはじめ下宿の女主人のシェファード夫人や孫娘のカーネーとビオラも参加していたにちがいない。楽譜を富本に差し出したのは、ひょっとするとカーネーだつたのではなからうか。こうした楽しい冬の一夜を過ごしていた、ちょうどその少し前のことであろう、富本にひとつのニュ

ースがもたらされた。それは明らかに富本にとって、願ってもない、うれしい誘いの知らせであった。

五. エジプトとインドへの調査旅行、そして帰国の航海

さっそく一月二六日の夕方、「或る人」からの誘いの知らせについて富本憲吉は、一月一五日に大沢三之助とともにパリを発ち、ローマに滞在することになっていた南薫造に手紙をしたため、次のように説明している。

実は此の間から或る人の随行員の様になって伊太利から獨逸、エジプト、印度と廻れそう。未だ決せぬが官費で行ければ行きたいと思ふて居た處。半月程の間には決定する⁶⁶。

この間の事情をさらに詳しく、最晩年の「履歴書」のなかで富本はこう説明している。

明治天皇の五十年記念博覧会を明治五十年にやる計画があり、そのときの世界博覧会の建物と一流ホテルの設計を当時の農商務省が新家孝正という工博に委嘱することになった。当時の建築界の大御所伊東忠太氏の発案で、どちらも回教建築様式でやろうということになった。新家さんはアメリカを見てパリに回り、そこで私たちの指導者だった大沢三之助工博に会った。大沢氏に「若くて英語を話せ、建築を知っていて写真をうつせるものはないか」と尋ねたところ「それなら富本が適任だ。会ってみろ」ということになったらしい。そこで新家さんはロンドンへきて私をホテルへ呼んだ⁶⁷。

新家孝正は、「^{にいのみ}[明治]四十一年七月日本大博覧會建築に關する事務取扱を囑託せらる、四十二年八月北米シャトル市萬国博覧會、日英博覧會、伊國トリノ市及羅馬市萬国博覧會、白國ブラツセル市萬国博覧會の會場を視察の序を以て英領印度各地の建築視察の爲め出張を被命」⁶⁸していたのであった。一八八二（明治一五）年に工部大学校造家学科を卒業していた新家は、一八九四（明治二七）年の帝国大学工科大学造家学校の卒業生であった大沢の先輩にあたり、大沢自身は、一九〇六（明治三九）年のほぼ一年間、美術学校において富本に「建築意匠術」等を教授していた間柄であった。ロンドンのホテルで新家に会うに先立って、その名前をおそらく富本は知っていたであろう。というのも、富本は一九〇七（明治四〇）に開催された東京勸業博覧会に《ステインド・グラス図案》を出品しているが、その作品が展示された東京勸業博覧会美術館の設計者が、この新家孝正だったからである。

新家のインドへの調査旅行へ随行することは、日頃ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でエジプトやペルシャやインドの工芸品を見て、それに感動していた富本にとって、今度はそれを実際の地において見聞する機会が与えられたことを意味し、それはまさに、時を得た絶好の誘いであった。ふたりがいつロンドンを発ったのかは、明らかではない。いずれにしても、下宿で開催されたクリスマス・パーティーの夜以降ということになり、

この年の一二月末か年が明けた一九一〇年のはじめだったのではないだろうか。

それでは富本は、この調査旅行で何を見聞し、何を体験したのであろうか。以下に、帰国後に断片的に書き残している箇所を拾い上げ、その一部を紹介してみたいと思う。

「私たちはまず、ドイツ製の大きな当時最新式のレフレックス・カメラと、回教建築に関する参考書類を……買い込んだ。……[最初の滞在地の]パリではグランド・ホテルへ泊まって、オペラハウスをはじめ、あちこちの建築を見て回り、それからエジプトのカイロへ渡った。……カイロのシェファード・ホテルでは、それが目的である回教の寺院を見て回った」⁶⁹。カイロでは、回教寺院の見学だけでなく、博物館へも足をのぼしている。帰国後富本は、「エジプトの感想」という小文のなかで、カイロ博物館に展示してあった「群鴨」【図二九】と「村長」【図三〇】のふたつの作品を紹介し、とくに後者については「初めて大英博物館にて此れの摸造を見たる時は餘り感心も致さず候。カイロ博物館にて實物の前に立ち、只恐ろしくゾーツと後ろより水をかけられたる如き感に打たれ申し候」との体験を語り、「遠き奈良博物館にある鎌倉時代の木彫を考え合はせ申し候、……木材と云ふ材料の面白味を充分に呑み込みて製作されたる實に感伏の外御座なく候」⁷⁰と、そのときその作品から受けた感動を表現している。博物館のみならず、富本の目を引くものは市街地のなかにもあった。それは【図三一】のイスで、「算盤玉をつなぎ合せた肘かけ椅子と長椅子はカイロ市で現に使用中のものです、夏暑い日本の夏の椅子として根源の研究を此處らにしてはと考へて居ります」⁷¹と述べ、ここでも富本は、日本との対比において視線を投げかけている。一方、【図三二】のように、ふたりの足は、市街地から郊外へと向かっている。「カイロ市郊外、砂丘でペルシャ風の陶片が途上に星のやうにあつた」⁷²と、のちのちまで富本はそこで見た光景を記憶していた。富本のカイロ市滞在の印象は総じて次のようなものであった。そのときの日記には、「エジプト藝術は高き高き岩山なり。山を周りにて小さき花點々す、此れに摸して小さき砂丘を造り、周りに花を植ゑたりとて一日に枯れはてむ。摸して得ず、考へて解し得ず、只見て己れの小さく強からざるを見得れば充分なり」⁷³と綴られていた。

一行の調査の旅は、エジプトからインドへと続いていった。ここでも数々の貴重な体験をしている。たとえば、「印度の内地、それもゾット北のラホールでモガル頃の墓で石造の建物の小さなドームが全體に青い少し緑がゝつた彩瓦で葺いてあるのを見ました、緑の樹の中に遠くから見ると小いハイライトが宛然夢の様に光つて其れが半不透明の眞青な眞珠を見る様でした」⁷⁴。そして、更紗を打っている場面にも出くわした。「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」⁷⁵。またこの地でも、富本の目はイスに向けられている。「印度の田舎で英語もロクに通じない小さな町を通つて居ると重くるしい重ね目がゴチゴチした瓦でふかれた低い屋根の下に街道に沿ふて置いてあつた土人のベンチの構造が面白いと眼に残つて居ります」⁷⁶。

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」⁷⁷。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調査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、回教の様子は、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⁷⁸。

調査が終わり、ロンドンへの帰路の途中、ボンベイのタージ・マハール・パレス・ホテルから富本は、アメリカを回ってそろそろ日本へ帰着するであろう南の実家に宛てて手紙を投函している【図三三】。「写真を取る事三百枚、行程五千哩の印度旅行も無事すむだ。三月拾二日此の地発、二拾八日頃 London 着、……出来ざれば入道〔白滝〕と同道六月頃から欧大陸を廻って日本へも同じ船で歸ろうと考へて居る」⁷⁹。そしてギリシャ沖の船中から再び南に宛てて手紙を出している。「初めて他人に使われて厭やな思ひをした歸り途、静かな Greece の沖で此手紙をかく。……印度で色々なものを見たが hindoo〔ヒन्दウー〕の彫刻には一本まいった。何むとも云へぬ気持だ。例えば足の底を蚊にさゝれた時に美しい女にさゝやかれる様な、強い、柔かい実に面白いものだ」⁸⁰。一九一〇年四月五日、白滝はちょうどそのころ日本へ帰着していた南に宛てて、次のような手紙を書いている。「一昨日富が帰って来た。新家氏はマルセーユから直ぐ伊太利へ行く、富はこちらへ戻ったのである。……僕は来月十八日に當地を發して七月二日マルセーユ發の宮崎丸に乗込て八月十日神戸着の豫定にして居る。富も一所に廻るといふから大ニ愉快でたまらん」⁸¹。しかし、富本に一刻も早く帰国しなければならぬ事情がそのとき発生したようである。四月二七日付の南宛白滝書簡には、「富急に思案変り伊国旅行を見合せ俄ニ歸朝とする事となり、弥明後日出帆の三嶋〔島〕丸ニ投する事と定まり今夜は例の牛鍋にて送別の宴を張りし處なり。誠に遺憾千萬の次第なれども致方も無し」⁸²と綴られている。富本の説明するところによれば、「家からはすぐ帰国せよとのたよりがあつて、それっきり金を送つてこなくなつてしまつた」⁸³らしい。

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、五月一日、日本郵船の三島丸⁸⁴【図三四】に富本は乗り込むことになった。「波止場までくると、若い美術学生ふうの外人を一二、三人のイギリス人が見送りに来て、ビールで乾杯している風景が目にとまつた。船中で、この男に話しかけると、彼はタービー〔レジー・ターヴィー〕というトランスバール生まれの油画家だった。これから日本にいるバーナード・リーチのところへ行くという」⁸⁵。そのとき富本は、かつてオンスロウ・ステューディオという下宿で南と白滝の「二人からリーチの話聞いた」⁸⁶ことを思い出したのであろう。のちに富本はこのターヴィーとの出会いを、「因縁といふものはなかなか面白いものである。未知のリーチが糸を引いてゐるのかも知れなかつた」⁸⁷と述懐している。リーチとターヴィーは、一九〇三年にロンドンのスレイド純粹美術学校のヘンリー・トンクスの教室で知りあつて以来の友人同士だったのである。約一箇月半の船旅をとおして、日本のこと、リーチのこと、そして美術のことへと、ふたりの会話は途切れることなく続いていったことであろう。一方、船上での帰途の様子は、帰国後水木要太郎に書き送っている絵手紙【図三五】がうまく例証している。そこには、ロンドン港の出發からはじまり、コロンボの海、

甲板でのビリヤード、香港での鸚鵡の買い物、はじめての日本（台湾海峡）、神戸関税、安堵村への帰還、そして一生のシマリをする説教までが、手際よく図解されているからである。おそらく、「一生のシマリをする説教」のなかに、富本が帰国を急がなければならなかった真の理由が隠されているのであろう。「フランスに行くにごまかしてイギリスに行った」⁸⁸ことも、その理由のひとつだったのかもしれない。

一九一〇（明治四三）年六月一五日、三島丸はその航海を無事に終え、神戸港に錨を降ろした。そしてその日の夜のうちに、すでに帰朝している南に宛てて、富本は次のような文面を書きしたためた。

今日神戸で船をおりて無事大阪へついた處が細い雨が兵庫の山々に降る處なむが涙の出る程うれしかった。……神戸に着いて拾六七の小女郎、矢ガスリに高島田と云ふ風体を見て、女、らしい女と云ふ感じかした。僕船の中で高村光〔太郎〕先生の短篇を見たが何むだか気に入らぬ。遇はない人だが腹が立ってならぬ。……雨の奈良、雨、々、雨こそ繪を作るのに最も良い材料と考へついた僕。ウレシクてならぬ⁸⁹。

神戸の町を歩く矢ガスリに高島田の女性たちを見たとき、ロンドンにおける富本の青春の日々は確実に終わりを告げ、六甲の山々に煙る雨だけが、初舞台へと向かうひとりの新進工芸家の足音と重なり、人知れず静かに降り続いていた。

六. 結論と考察

富本憲吉の英国留学の主たる目的は、読んだ本から美術家であり社会主義者であったモリスの思想に興味を抱くようになり、その実際の仕事に触れるためであった。しかし、モリス作品を展示しているヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に実際に足を踏み入れてみると、ここにはモリス作品のみならず、世界各地の各時代の木工、金属細工、テキスタイル、陶器などの工芸品が、絵画や彫刻とともに展示されていることに気づかされた。次第に富本は、「この博物館のとりこ」になっていくのである。

本稿のまとめとして、一点目に挙げることができることは、富本が「この博物館のとりこ」になっていく、その様子についてである。ここでは、このことに関連して帰国後の富本が断片的に言及している箇所を拾い集め、再構成されている。そのなかで、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での体験をとおして、富本は、単に西洋以外の工芸に目を向ける機会を得ただけではなく、オリジナリティの重要性に気づかされていくとともに、絵画や彫刻の下位に工芸を位置づけることが通例となっていた、当時の美術の序列概念へ疑問を抱くようになっていったことを例証している。

次に、富本がステインド・グラスの技法を学んだ中央美術・工芸学校のその当時の学科構成、時間割等について、その学校が刊行した一九〇八—一九年度の『概要と時間割』を手掛かりに再現し、さらには、校長のウィリアム・リチャード・レサビーのデザインに関する考えやエドワード・ジョンストンのデザインの教授法についても紹介した。一方、ドイツにおけるヘルマン・ムテジウスと日本における富本を比べた場合、英国デザインの紹介という点において、また量産への着目という点において、その役割に類似性があったこと

を示唆している。

三番目に、ロンドン郊外への写生旅行や下宿生活の様子について、公表されている資料のなかの幾つかのエピソードを交えながら描写し、博物館や学校以外での富本の研鑽の様子の一部を明らかにしている。そのなかにあつて、田中後次との出会い、また牧野義雄との出会いの可能性についても言及している。

最後に、回教建築の調査のために新家孝正に随行し、エジプトとインドで体験した内容の一部を、富本自身が書き残している断片的な記憶から選び出し再現している。富本にとってこの調査旅行は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での学習内容を実地において追体験する機会になるものであり、ここからも、富本の西洋文明の相対化に対する意識は強化された可能性を示唆することになる。また、その調査旅行が終わると、ただちに富本は帰国の途につくが、そのときの船に同乗したレジー・ターヴィーに触れ、これが、帰国後のバーナード・リーチとの面識をもたらす運命的出会いであったことを紹介している。

以上が、本稿において考察や言及がなされている内容のまとめであるが、本稿の執筆の過程で偶然にも遭遇したふたりの人物について、少しこの場を借りて述べておきたいと思う。

そのひとり、田中後次である。

「ウィリアム・モリスの話」の発表から二年後の一九一四（大正三）年に、富本は、美術店田中屋内に「富本憲吉氏圖案事務所」を開設している。これは、モリス・マーシャル・フォークナー商会、のちのモリス商会の範に倣ったものであることは想像に難くないが、ほとんど具体的な活動の成果をあげないまま、自然消滅している。原因は何であったのかは定かではない。しかし私は、そのひとつに、信頼できる協同者が富本の周りにいなかったことが挙げられるのではないかと想像している。モリスの周りには、明らかにバーン＝ジョウンズやフィリップ・ウェブをはじめとして、多くの芸術家の友人たちが集っていた。それは、モリスが求めてやまなかった中世をモデルとした「フェローシップ」を体現するものでもあった。富本も確かに、こうした仕事上の協同者として、美術学校時代からロンドン滞在中をとおして真の理解者となっていた南薫造や帰国後に知り合うことになるバーナード・リーチ、さらには結婚をまじかに控えていた尾竹紅吉（一枝）のような人たちを念頭に置いていた形跡も、わずかながら残されている。しかしそれも、結果的にうまくいかなかった。富本は、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。

ウィリアム・モ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⁹⁰。

この言葉にかかわって、論証を抜きにして自由に私見を語らせていただくならば、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、かつて経験した挫折を踏まえて告白しているように読める。富本における「結合の力、指揮の力」の欠如が、モリスとは根底において異なる点である。これは、社会変革の展望に向けた深度の違いとして最終的に現われてくる。しかし、

この点についても、富本は断念なり、挫折を強いられたようにも思える。というのは、工芸は一部の裕福な人たちのためにあるのではなく、一般大衆のためにあるという強い信念のもとに、果敢に試みた陶器の大量生産へ向けての実践を除けば、その後の富本の社会主義は、おおかた表面上は、かつて小野二郎が示唆したように「闕語」⁹¹として進行していくことになるからである。それは、モリスにとってのイギリスにおける一八八〇年代の社会主義の隆盛期と、富本にとっての日本における一九一〇年代の「冬の時代」との違いに由来していたともいえる。事実、富本がモリスのことを社会主義者という肩書きでもって呼ぶのは、戦後からしばらく時を経た、晩年の「自伝」と「履歴書」においてなのである。もっともその一方で、そうした日英間の時代状況を超えた土俵にあって、妻一枝との思想的葛藤は日常的に存続していた。富本の一九一〇年代の苦悩は、これらのことにすべて集約されるのではないだろうか。モリスのいう中世イギリスのフェローシップと引き換えに近代日本の「個人」を、また、モリスのアーティチョーク・パタンと引き換えに在来種モチーフからの「オリジナリティ」を、さらには、モリスの社会主義実践と引き換えに「安い陶器と大量生産への展望」を、結果的にこの時期、富本が確かに手に入れようとしていたとするならば、それは、そうした相克がもたらした、それなりにふさわしい富本自身の「宿命」的な帰結を意味するものであった。いまだ個人的仮説の域を出るものではないにしても、まさしくそのことが、工芸家としての富本のみならず、ひとりの人間としての富本にとっての「近代」にかかわるひとつの大きな断面だったのである。そしてこの断面こそが、決して変質することなく、その後の生涯を貫く「初心」、つまりは富本の初々しい確信となるものだったのであるのではないだろうか。

一方田中も、「富本憲吉氏圖案事務所」が開設された同じ年の一九一四（大正三）年に田中工場を設立している。田中自身は、この工場の経営者であると同時に、ひとりの個人工芸家としての姿も持ち合わせている。その代表作のひとつが、一九二八（昭和三）年の東京帝国大学図書館前青銅製大噴水塔である。しかし、田中の工場も不運に見舞われる。息子の前田泰次は「父の事業は経済的には成功しないで、工場は潰れてしまった」⁹²と回顧している。また別の箇所では、「警視庁の特高課の家宅捜査を受けた」⁹³ともいっている。家宅捜査の詳細は不明であるが、富本の妻一枝が、代々木署の特高課によって身柄を一時拘束される時期と、ほぼ同じ時期だったのではないかと推測される。田中がモリス的な工場運営をしていたのかどうかはわからない。また、工場をどのような理由から閉鎖せざるを得なかったのかも、いまのところ不詳である。ただ私にとってこのことが興味深いのは、旧来の徒弟的なものづくりからは離れて、工芸における近代的な自営工場やデザイン事務所の先駆的事例として、田中工場も富本憲吉氏圖案事務所も位置づけるのではないかとと思われるが、大正期から戦前昭和期にあって、そのための社会的、文化的、経済的基盤はどのようなものとして存在していたのかを考察するうえで、この工場と事務所は貴重な手掛かりを与えるのではないかと考えているからである。いまひとつ興味深いのは、工芸の実践家としての田中後次と研究者としての前田泰次の親子二代にわたる工芸とのかかわり方である。一九三〇年代のヨーロッパにおけるヴァルター・グロピウスとハーバート・リードとの関係が、日本にあっては、この親子のなかで醸成されつつあったのではないかというのが、現在の私の仮説であるが、その時期、バーナード・リーチは、ステューディオ・ポターとしてデザインの近代運動から全く孤立していた感があった。一方富本は、

次第にリーチから離れていく。ふたりにとって埋められない溝は、ひとつには機械、つまり量産を巡る見解の相違にあった。この時期、田中と前田の量産を巡る見解と、富本のそれとは、どのような異同があったのだろうか。このことは、日本におけるこの学問分野にとっての「近代」を考察するうえで、重要な事例となるのではないかと、いまはただ思いを巡らせている。

いまひとり、牧野義雄である。

牧野がロンドンに上陸するのが一八九七年で、富本がロンドンを離れるのが一九一〇年である。周知のとおり、一九世紀後半は、クリストファー・ドレッサーやチャールズ・ハウム、それにアルフレッド・イーストたちが日本を訪問しただけではなく、モリスは少し横に置くとしても、工芸家や美術家のあいだで熱い眼差しが日本へ向けられ、多くの工芸品や美術品がイギリスへ流入した時期にあたる。こうした英国のジャポニズムに対して、二〇世紀の最初の一〇年間は、逆にイギリスに興味をもった日本の美術家や学生たちが海を渡った時期に相当し、その成果を母国に持ち帰っている。そうした意味において、世紀の転換は、同時に英国ジャポニズムの潮目としての側面をもっているといえる。この約一〇年間の前半は、牧野を中心に原撫松や野口米次郎の交友関係が認められ、後半は、本稿で取り上げているように白滝、南、富本らによって形成されていた人間関係が存在していた。ここで関心を引くのは、イギリスの美術や文化に対して、ふたつのグループにとって、あるいは個人にとって、何か眼差しの違いがあったのかどうかという点であり、換言すれば、そのことは、イギリスでの彼らの成果物に質的差が認められるかどうかという視点を招来する。もうひとつは、ジャポニズムによって日本への関心がすでに形成されていたイギリスの美術界の文化的土壌にあって、こうした日本人美術家や学生たちは、どのような眼差しで受け入れられていたのかという点である。本稿においても、もっぱら富本のイギリスへ向けられた眼差しを追いかける一方で、その逆の他者の眼差しについては、ほとんど記述を放棄しているところがあるが、この分野における日英交流という文脈に視点を移すならば、富本だけではなく、この十数年間の日本人の動向とそれに対するイギリス側の反応のあり方は、極めて重要な意味をもつことになるであろう⁹⁴。そのような観点において、今後の牧野研究も期待されるわけであり、この論点への再認識が本稿執筆の副産物となったことを、ここに付け加えさせていただきたいと思う。

最後にもうひとつ、本論文を脱稿するにあたって感想めいたことを書き記すことをお許しいただきたい。それは、富本憲吉の英国留学の動機を巡る論点に関してである。富本の死去以降一九八〇年代までにあつては、富本の英国留学の主たる目的がモリス研究にあったことは既知の前提として語られてきていた。しかし九〇年になると、それが揺らぎはじめ、「ウィリアム・モリスの工芸思想に共鳴してというのが表向きの理由であり、また美術学校で学んだ大沢三之助（建築学教授）や諸先輩が〔ロンドンに〕居たからと諸処で〔富本は〕語っているが、実際には親友の南薫造の後を追ってというのが主要な理由だったらしい」⁹⁵という新たな解釈が現われてくることになる。私は、こうした解釈がどこか気になっていた。しかし、この「富本憲吉の学生時代と英国留学——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」を構成する三つの論文を書き終えたいま、その不安は一掃された。もし、留学に対する課題意識もなく、ただ他人のあとを追っかけていった人に、果たしてこれだけの明確で充実したロンドン生活が送れるだろうかと思うからである。また、単に南を追

って渡英したのであれば、南が一九〇九年の七月にパリに渡るときに、なぜ富本はロンドンに独り残り、一緒にくっついていかなかったのであろうか。さらには、熱意を込めて切々と語りかけている、帰国後に執筆した評伝「ウィリアム・モリスの話」を、たとえエイマ・ヴァランスのモリス伝記が底本となっているとはいえ、確たる動機もなく、単に一時期英国に遊んだ人の文章として、本当に読めるであろうか。そうした点からも、「在学中に、読んだ本から……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、モリスの実際の仕事を見たかった」⁹⁶という富本の言葉が、決して「表向きの理由」だったのでなく、明らかに、渡英の「主要な理由」であったことをいま改めて実感している。そして今後も、多くの先達がそうしたように、それを不動の前提として富本研究を続けていきたいとも思っている。

帰国すると富本は、さまざまな工芸の分野へと進出していく。そして、一九一四（大正三）年一〇月、青踏社の社員であった尾竹紅吉（一枝）と結婚すると、翌一月には、南に宛てて手紙を送っている。「僕もいよいよ陶器師になりなけりさ」⁹⁷。帰国から四年、富本の職業選択への道のりはどのようなものだったのであろうか。次の私の関心はそこへ向けられなければならない。こうして、富本の帰国とともに、私の視線もロンドンから離れ、「旅の恥はかきすて」という不安を多々残しながらも、再び日本へと向かうことになる。

本稿を公にするにあたり、多くの方々にお礼を申し上げなければなりません。当時の中央美術・工芸学校の『概要と時間割』を探し出していただいた英国在住の友人に、まずお礼を申し上げます。この資料が入手できていなければ、富本が在学していたその当時のこの学校について多くを記述することはできませんでした。前田泰次の回想のなかにみられる「私の父」が田中後次であることを特定するにあたっては、幾人もの親しい研究者のお手をわずらわせることになりました。おかげをもちまして、田中後次の存在をはじめて知ることができました。心から感謝します。また、私の感謝の気持ちは、愚問とも思えるような内容の問い合わせに対しても、貴重な時間を割いて、適切な助言と資料を提供していただきました富本憲吉記念館、豊田市美術館、姫路市立美術館、広島県立美術館、そして礫山美術館の各機関のみなさまにも、向けられなければなりません。本当にありがとうございます。そして最後に、本稿においても多数の図版を掲載することができました。しばしば図版はテキスト以上に正確にそして雄弁に物語ってくれます。図版の掲載にあたって、著作権が明確なものにつきましては、すべて複製の許可をいただきました。富本憲吉記念館と広島県立美術館の各機関、そして、お名前をここに挙げることは差し控えさせていただきますが、四名の個人著作権所有者の方々からちょうだいしましたご好意に対しまして、心から感謝の意を表します。

（二〇〇七年）

注

- (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) 佐藤碧坐「富本君のポートレー」『中央美術』第8巻第2号、1922年、98頁。

(3) 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、10頁。

(4) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 53.

(5) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、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、74頁。口述されたのは、1956年9月12日。

(7) 同書、75頁。

(8) 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、20頁。

(9) *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.

(10) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、200頁。

(11) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、12頁。

(12) 同論文、同頁。

(13) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(14) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、9頁。

(15) William Richard Rethaby, *Philip Webb and his Work*, Raven Oak Press, London, 1979, p. 39. (This biography first appeared as a series of articles in *The Builder* in 1925 and was subsequently reprinted unchanged in 1935 by the Oxford University Press.)

サウス・ケンジントン博物館を研究の場として利用していたのは、ウィリアム・モリスただひとりではなかった。フィリップ・ウェブについても、同書において、次のように述べられている。

「1859年から1861年までのウェブのスケッチ・ブックには、ステインド・グラスの細部、タイル、小物類、彩色された細部がいっぱい描かれている。彼はこの時期、サウス・ケンジントン博物館をしょっちゅう利用していた」。(Ibid., p. 39.)

(16) 『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、[3]頁。

(17) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、同頁。

(18) 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、40-50頁。

(19) 富本憲吉『窯邊雑記』生活文化研究會、1925年、130頁。

(20) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、8頁。

(21) 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。

(22) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(23) 同書、同頁。

(24) 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。

(25) 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.

(26) 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.

(27) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、219頁。

(28) 牧野義雄『滞英四十年今昔物語』改造社、1940年、9頁。

(29) Yoshio Markino, *A Japanese Artist in London*, Fourth Impression, Chatto & Windus, London, 1912, p. 34. [牧野義雄『霧のロンドン——日本人画家滞英記』恒松郁生訳、サイマル出版、1991年、32-33頁を参照]

(30) *The Studio*, Vol. 24, No. 103, October, 1901, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 60.

(31) 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。

(32) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、72頁。

(33) 『毎日グラフ』4月25日号、毎日新聞社、1982年、12頁。

(34) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、前掲書、同頁。

(35) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、200頁。

(36) 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.

(37) 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]

(38) 辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981年。

(39) Edward Johnston, op. cit., p. 227. [同訳書、151頁を参照]

(40) Ibid. [同訳書、同頁を参照]

(41) Eric Gill, *Autobiography*, Lund Humphries, London, 1992, p. 136.

(42) 濱田庄司「ギル訪問」『工藝』第31号、1933年、37頁。

(43) Bernard Leach, *Hamada: Potter*, Kodansha International Ltd, Tokyo, 1975, p. 60.

(44) 『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。

(45) London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908, p. 31.

(46) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(47) 同書、同頁。

(48) 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、24-25頁。

(49) *The Studio*, Vol. 43, No. 182, May, 1908, p. 340.

(50) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、59頁。

(51) 佐藤碧坐、前掲論文、96頁。

(52) 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」『研究紀要』第1号、広島県立美術館、1994年、8頁。

(53) 長谷部満彦「富本憲吉の陶芸」『富本憲吉展』(同名展覧会カタログ) 東京国立近代美術館、1991年、10頁。

この引用のなかで長谷部は、「椅子の話」において富本憲吉が紹介している主だったイスを「大英博物館に陳列されている椅子」とであると指摘している。確かに数箇所にはわたって大英博物館所蔵のイスについて言及されているものの、末尾のあとがきにおいて富本は、「以上述べました椅子で特に何處にあると云はないものは皆サウスケンジントンの博物館のもので、寫眞年代の記録等大半は同館発行の家具案内記によつた事を御断り致します」

(富本憲吉「椅子の話(下)」『美術新報』第11巻第12号、1912年、18頁)と書き記しており、したがって、その大半は、大英博物館ではなく、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所蔵されていたイスであったことがわかる。それでは、富本が典拠した「同館発行の家具案内記」とはどのような本だったのであろうか。現時点でそれは正確にはわからないが、富本がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に通った一九〇九年ころに家具と木工に関して同博物館が刊行した本に次のものがあるので、参考までに、ここに紹介しておきたい。

Ancient & Modern Furniture and Woodwork. Vol. I. / by John Hungerford Pollen; revised by T. A. Lehfeldt. 2nd ed., rev. London: Printed for H. M. S. O. by Wyman and Sons, 1908.

この本は、富本がロンドンに滞在する前年の一九〇八年に刊行された「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館美術入門書 (Victoria and Albert Museum Art Handbooks)」の1冊である。ただし執筆者未見。

なお、これに先立つ同著者による以下の本があるが、しかし、この本の図版が「椅子の話」の図版として流用された形跡はない。

John Hungerford Pollen, *Ancient and Modern Furniture & Woodwork*, South Kensington Museum Art Handbooks, published for the Committee of Council on Education by Chapman and Hall, London, 1875.

(54) 富本憲吉「椅子の話(下)」『美術新報』第11巻第12号、1912年、18頁。

(55) 前田泰次『工芸とデザイン』芸艸堂、1978年、316頁。

(56) 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、43頁。

(57) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。

(58) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, pp. 3-4. [モリス『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、1971年、10頁を参照]

(59) 『毎日グラフ』、前掲雑誌、同頁。

(60) Yoshio Markino, op. cit., p. 37-38. [牧野義雄、前掲訳書、35-36頁を参照]

(61) 横山大観、田中後次、白滝幾之助、津田清楓、高村光太郎などの渡航資格が農商務省の海外実業練習生であったことからわかるように、この時期、この資格をもつ多くの人たちが欧米の各地で産業美術の研鑽に従事している。今後、そうした人たちの足取りを丹念に追うことによって、当時中央美術・工芸学校に在籍していた日本人を特定する可能性が全くないわけではない。農商務海外実業練習生については、以下に示す貴重な研究がある。しかし、この論文なかの「海外実業練習生として海を渡った美術界関係者の渡航先と練習科目」の一覧表には、一九〇九年に中央美術・工芸学校でヘンリー・ウィルスンのもとで「人体画」を学んでいた日本人を示唆するような記述はみられない。

田島奈都子「農商務省海外実業練習生とわが国の美術界」『美術フォーラム』第9号、醍醐書房、2004年、67-73頁。

一方、農商務省海外実業練習生以外ではどうだろうか。たとえば富本憲吉は、一九〇九年七月二九日付の白滝幾之助宛の絵はがき(富本憲吉記念館所蔵)において、「柳[敬介]君御出発迄に皆様と小生宅にて夕飯喰ひたく候」と書き記していて、柳敬介がこの時期にロンドンに滞在していたことは明らかなのであるが、柳の作品を所蔵している礫山美術館から与えられた情報と資料からは、この滞在期間中に、柳が、中央美術・工芸学校でウィルスンのもとで「人体画」を学んでいた形跡は認められない。なお柳は、同年八月七日、伊予丸にてロンドンを出帆し、帰国の途についている。

(62) 伊藤隆・渡邊行男編『重光葵手記』中央公論社、1986年、32頁。

(63) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(54) 佐藤碧坐、前掲論文、96-97頁。

(65) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、194頁。

拙論「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉(Ⅰ)」において、富本憲吉のロンドン上陸の時期については3つの可能性を示したうえで、「1909年1月上旬から2月上旬のあいだ」だったのではないかと推測している。この推測どおりであれば、このパーティーが開かれたのは、間違いなく1909年のクリスマスの夜ということになるが、「1908年12月14日以前」に富本がロンドンに到着した可能性が全くないというわけではなく、その場合は、このパーティーは、1909年のクリスマスの夜だけではなく、1908年のクリスマスの夜に開催された可能性も加わることになる。

(66) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、[3]頁。

(67) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、201頁。

この引用文のなかで富本憲吉は、「新家孝正という工博」および「大沢三之助工博」と記しているが、『復刻／大日本博士録 第五巻 工学博士之部』(アテネ書房、2004年、138頁および141頁)によると、実際に新家孝正と大沢三之助が工学博士会の推薦により工学博士を授与されるのは、ともに1915(大正4)年2月9日のことであり、正確には、このときの外遊の時点にあっては、双方への学位授与はいまだなされていなかったことがわかる。

死去の1年前の1962(昭和37)年2月に日本経済新聞に掲載された、富本の「私の履歴書」には、前稿「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」においても指摘しているように、とくに年月や数量などに関する部分に記憶違いと思われる箇所が散見される。また交友関係や、ここで指摘しているような、学位にみられるような肩書きなどについても、原稿執筆時の知見をもとに当時を跡づけている部分も見受けられ、これらの点については、他の資料との照合が不可欠となっている。そのような性格をもつ資料ではあるが、そのことを除けば、この「私の履歴書」が、富本の全生涯を語るうえでの基本となる一級の資料であることには変わりない。このことは、「自伝」と「座談会」の双方の資料についてもおおかたあてはまる。

(68) 『復刻／大日本博士録 第五巻 工学博士之部』アテネ書房、2004年、137-138頁。なお本書は、『大日本博士録 第五巻』(發展社出版部、1930年)を復刻したものである。

(69) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、202頁。

(70) 富本憲吉「エジプトの感想」『建築ト装飾』第3巻第3号、1913年、26頁。

(71) 富本憲吉「椅子の話(下)」、前掲論文、同頁。

(72) 富本憲吉「陶片採集」『續一日一文』大阪朝日新聞社、1926年、13頁。

(73) 富本憲吉「エジプトの感想」、前掲論文、26-28頁。

(74) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、11頁。

(75) 同論文、13頁。

(76) 富本憲吉「椅子の話(下)」、前掲論文、同頁。

(77) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、204頁。

(78) 同書、同頁。

(79) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、[4]頁。

- (80) 同書、[6]頁。
- (81) 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」、前掲論文、10頁。
- (82) 同論文、同頁。
- (83) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。
- (84) 日本郵船株式会社は、欧米航路に対する特定航路助成が明治42年末をもって期間満了となることを踏まえて、「明治三十九年(一九〇六年)八千五百総噸級賀茂丸型、速力一五ノットの貨客船六隻を建造することに決定」(『七〇年史』日本郵船株式会社、1956年、108頁)した。この6隻とは、欧州航路第1次新造船として明治41年から翌年にかけて建造された賀茂丸、平野丸、三島丸、宮崎丸、熱田丸(第一)、北野丸を指す。富本が乗船した三島丸は、神戸川崎で建造され、明治41年12月25日に竣工し、1等83名、2等32名、3等140名の船客設備を保有していた。
- (85) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、205頁。
- (86) 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、63頁。
- (87) 同論文、64頁。
- (88) 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。
- (89) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、11頁。
- (90) 富本憲吉「美を念とする陶器——手記より」、前掲論文、48頁。
- (91) 小野二郎は、富本憲吉にみられる「閑語」について、以下のように指摘している。
「アーツ・アンド・クラフツはモリスを矮小化した。リーチはさらに狭いもの、ステュディオ・ポッターの世界に閉じ込めた。楽天的に、無意識に。だが富本の陶芸作家としての自己限定に、むしろ民芸作家と距離をおいて、個人陶芸作家としての自己限定に、私は何か[フィリップ・]ウェブの『孤独』に通ずる『閑語』を感ずるのである」。(小野二郎「《レッド・ハウス》異聞」『牧神』第12号、1978年、87頁。)
- (92) 前田泰次『工芸概論』東京堂、1956年(3版)、1頁。
- (93) 前田泰次『工芸とデザイン』、前掲書、[3]頁。
- (94) たとえば、牧野義雄の人気の凋落と彼の遠近法による空間表現とは、何か関係があったのであろうか。牧野の作品を見て気づくことは、その多くが透視画法によって機械的に整然と空間が構成されていることである。一方、こうした作品を描く牧野の気持は、第一次世界大戦が開始される1914年ころから陰りはじめる。それは、英国の二次元的表現における遠近法的世界観の終焉、あるいはキュビズム的世界観の登場と、何か関係するのかどうかという関心を招来するであろう。少年時代の牧野と牧野の父親との透視画法にかかわる日本での体験について、E・H・ゴンブリッチがわずかに言及している。(E・H・ゴンブリッチ『芸術と幻影』瀬戸慶久訳、岩崎美術社、1979年、364-365頁。)
- (95) 熊田司「ロンドンの青春：前後——白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉の留学時代を中心に」『1908/09 ロンドンの青春：前後 白瀧幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』(同名展覧会カタログ) ふうやま美術館、1990年、4頁。
- (96) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、198頁。
- (97) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、85頁。

図版出典

【図1】 富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図2】 ‘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3】 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、10頁。

【図4】 同論文、8頁。

【図5】 同論文、13頁。

【図6】 同論文、11頁。

【図7】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図8】 Yoshio Markino, *The Victoria and Albert Museum*, in *The Charm of London: An Anthology*, compiled by Alfred H. Hyatt with 12 illustration by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1925, p. 66, first published in 1912.

【図9】 *The Studio*, Vol. 24, No. 103, October, 1901, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 57.

【図10】 London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908.

【図11】 1995年8月に著者撮影。

【図12】 1995年8月に著者撮影。

【図13】 London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908.

【図14】 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)

【図15】 Ibid., p. 226.

【図16】 Ibid.

【図17】 Ibid., p. 227

【図18】 Ibid., p. 223.

【図19】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図20】 広島県立美術館のご好意により複製。

【図21】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図22】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図23】 富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図24】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図25】 富本憲吉「椅子の話（上）」『美術新報』第11巻第11号、1912年、16頁。

【図26】 個人所蔵家のご好意により複製。ただし、所蔵家の意向にしたがい、住所および電話番号に関して、一部網掛け処理がなされている。

【図27】 Yoshio Markino, *A Winter Afternoon, Chelsea Embankment*, in W. J. Loftie,

The Colour of London, illustrated by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1907,
p. 44.

- 【図28】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図29】 富本憲吉「エジプトの感想」『建築ト装飾』第3巻第3号、1913年、27頁。
- 【図30】 同論文、28頁。
- 【図31】 富本憲吉「椅子の話（上）」、前掲論文、16頁。
- 【図32】 富本憲吉記念館のご好意により複製。
- 【図33】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図34】 『七〇年史』日本郵船株式会社、1956年、109頁。
- 【図35】 個人所蔵家のご好意により複製。

美術新報 第三回美術展覧會 第三部 富本憲吉君出品目錄

富本憲吉君の工芸美術に就いての題は今日の日本に於ける美術界に於ける最も重要な問題に属するものである。其の出品は、西洋美術の精華を採り、其の特色を發揮し、我が國の美術界に一新の風潮を起し、其の発展に資するものである。其の出品は、西洋美術の精華を採り、其の特色を發揮し、我が國の美術界に一新の風潮を起し、其の発展に資するものである。

南 蒸 造

品番	品名	品番	品名
1	銅製茶壺	101	銅製茶壺
2	銅製茶壺	102	銅製茶壺
3	銅製茶壺	103	銅製茶壺
4	銅製茶壺	104	銅製茶壺
5	銅製茶壺	105	銅製茶壺
6	銅製茶壺	106	銅製茶壺
7	銅製茶壺	107	銅製茶壺
8	銅製茶壺	108	銅製茶壺
9	銅製茶壺	109	銅製茶壺
10	銅製茶壺	110	銅製茶壺
11	銅製茶壺	111	銅製茶壺
12	銅製茶壺	112	銅製茶壺
13	銅製茶壺	113	銅製茶壺
14	銅製茶壺	114	銅製茶壺
15	銅製茶壺	115	銅製茶壺
16	銅製茶壺	116	銅製茶壺
17	銅製茶壺	117	銅製茶壺
18	銅製茶壺	118	銅製茶壺
19	銅製茶壺	119	銅製茶壺
20	銅製茶壺	120	銅製茶壺
21	銅製茶壺	121	銅製茶壺
22	銅製茶壺	122	銅製茶壺
23	銅製茶壺	123	銅製茶壺
24	銅製茶壺	124	銅製茶壺
25	銅製茶壺	125	銅製茶壺
26	銅製茶壺	126	銅製茶壺
27	銅製茶壺	127	銅製茶壺
28	銅製茶壺	128	銅製茶壺
29	銅製茶壺	129	銅製茶壺
30	銅製茶壺	130	銅製茶壺
31	銅製茶壺	131	銅製茶壺
32	銅製茶壺	132	銅製茶壺
33	銅製茶壺	133	銅製茶壺
34	銅製茶壺	134	銅製茶壺
35	銅製茶壺	135	銅製茶壺
36	銅製茶壺	136	銅製茶壺
37	銅製茶壺	137	銅製茶壺
38	銅製茶壺	138	銅製茶壺
39	銅製茶壺	139	銅製茶壺
40	銅製茶壺	140	銅製茶壺
41	銅製茶壺	141	銅製茶壺
42	銅製茶壺	142	銅製茶壺
43	銅製茶壺	143	銅製茶壺
44	銅製茶壺	144	銅製茶壺
45	銅製茶壺	145	銅製茶壺

図1 美術新報主催第三回美術展覧會第三部富本憲吉君出品目錄（富本憲吉記念館所蔵）。

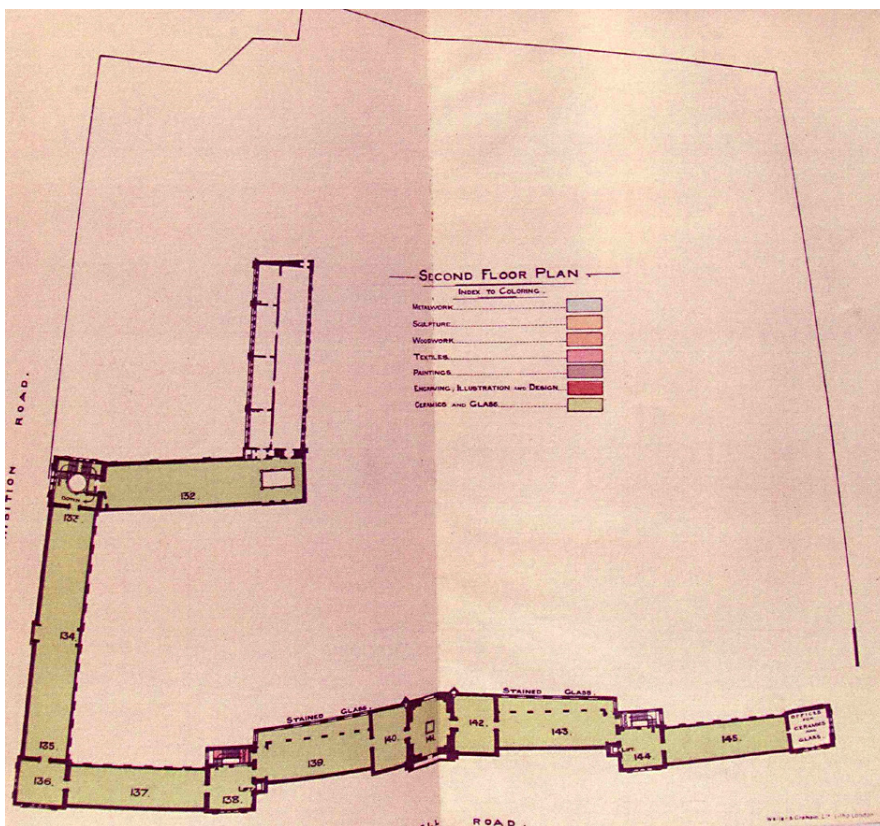


図2 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の3階展示プラン。



図3 古代ペルーの瓶 (富本憲吉)。



図5 15世紀ドイツのタペストリーの一部 (富本憲吉)。

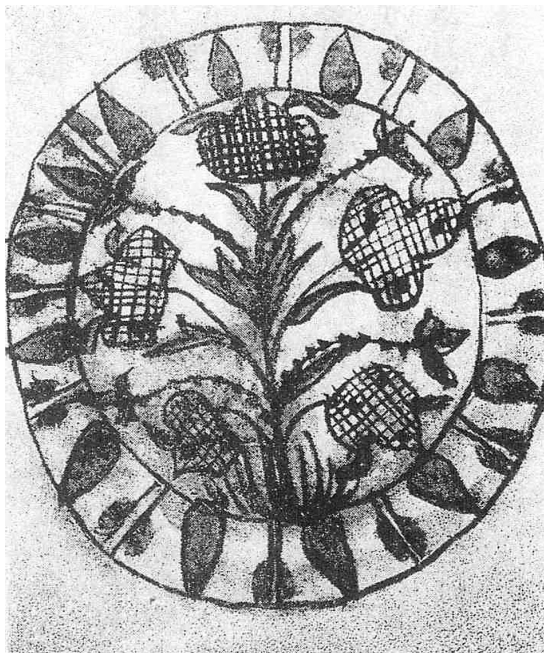


図4 インドペルシャ期の皿 (富本憲吉)。

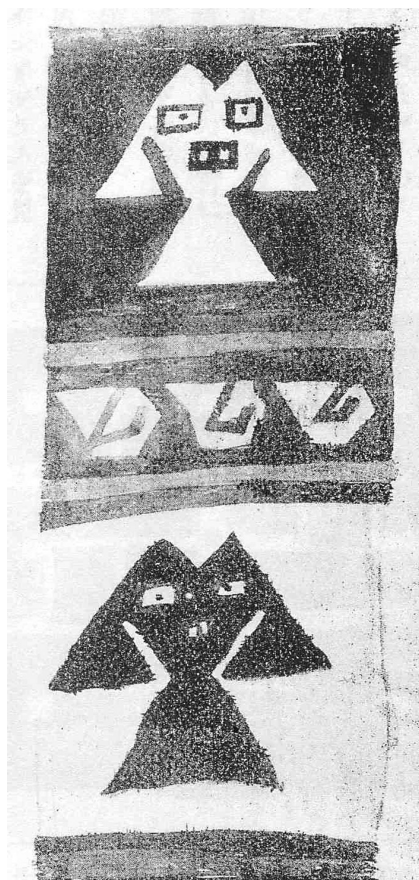


図6 16世紀ペルーの帯 (富本憲吉)。

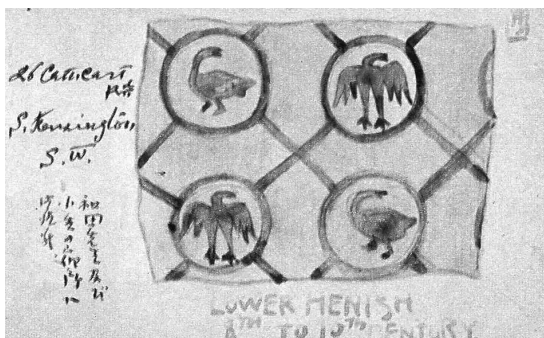


図7 水木要太郎宛富本憲吉自製絵はがき（個人所蔵）。



図8 霧に包まれたヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（牧野義雄《ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館》、1911-2年ころ）。



図10 中央美術・工芸学校の所在地図。

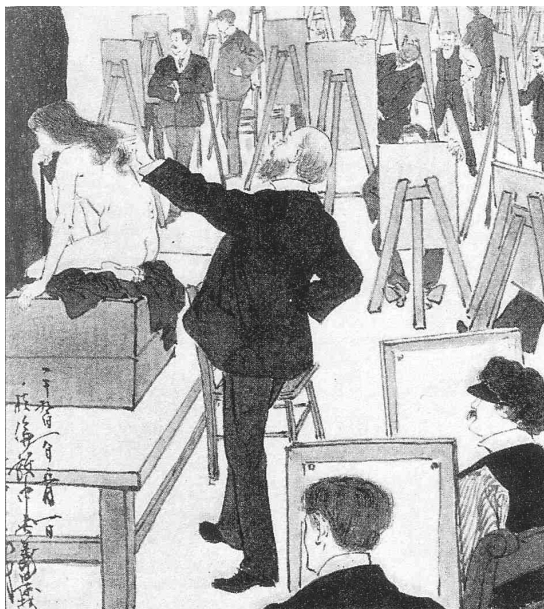


図9 中央美術・工芸学校の人体画の授業風景（牧野義雄《人体画の授業》、1901年）。



図11 かつての中央美術・工芸学校（現在の中央セント・マーティンズ美術・デザイン大学）の正面入り口。

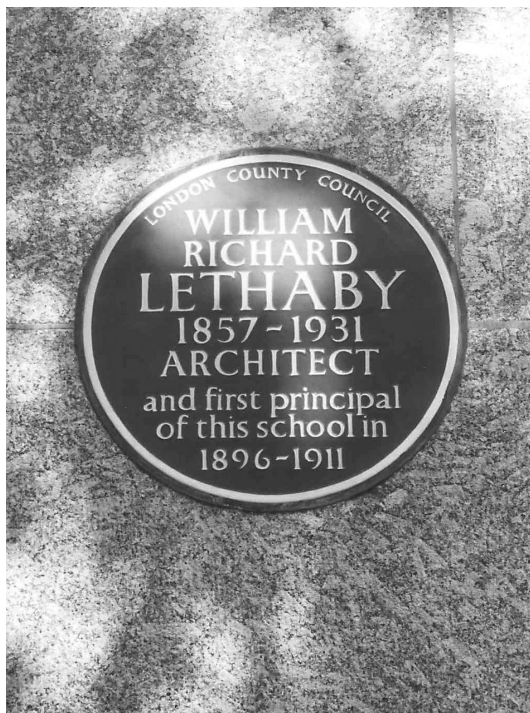


図12 この学校の建物につけられたウィリアム・リチャード・レサビーのブルー・ブラック。

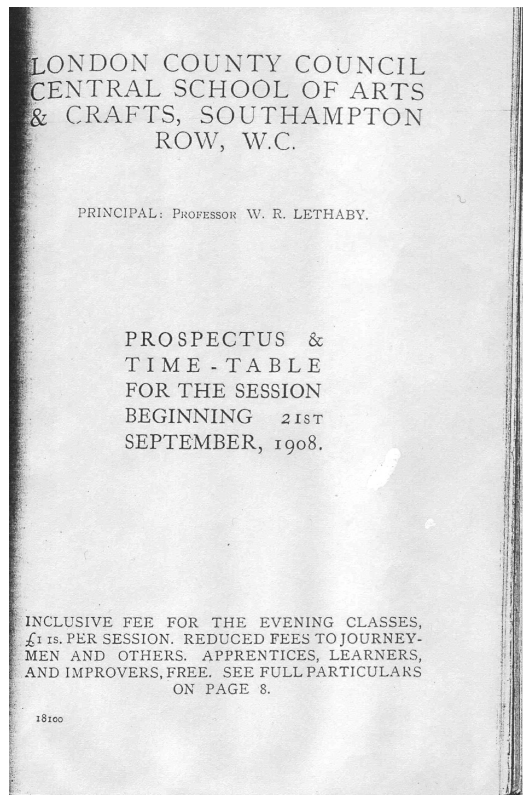


図13 1908-9年度の中央美術・工芸学校の『概要と時間割』の表紙。

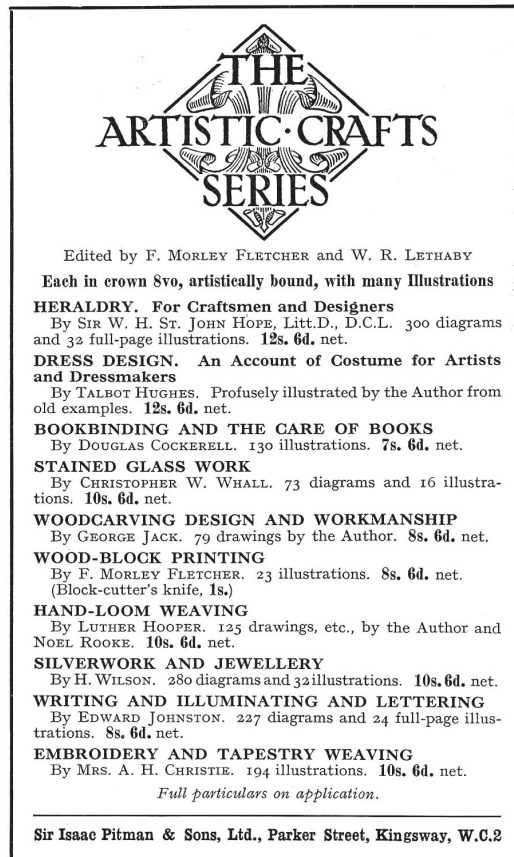


図14 「美的工芸の技法入門叢書」の広告。

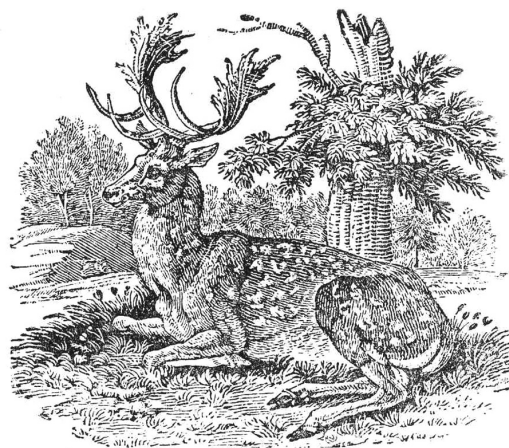


図15 細密に描かれた動物。



図16 線描きによる単純化された動物。



図17 単純化された描画を作品へ適応した一例。



図18 学生に翻案が求められている細密動物画の一例。

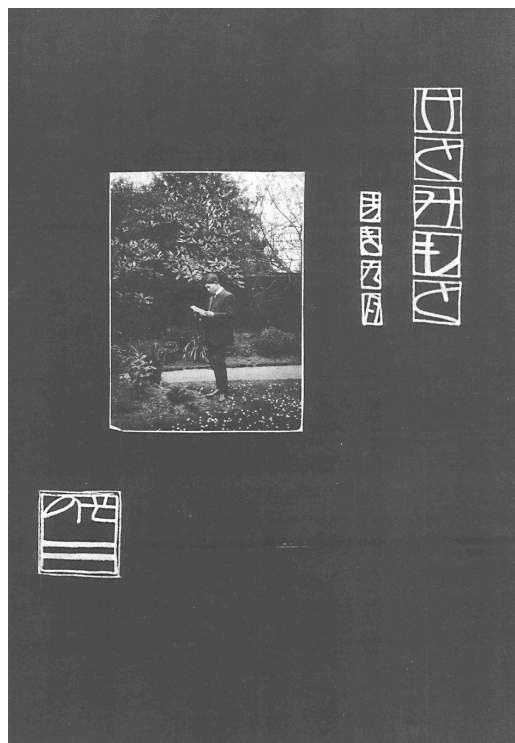


図19 ロンドン時代の富本憲吉のアルバム(その2)表紙(個人所蔵)。



図20 ウィンザーにおけるテムズ川の流れと対岸の家並み(南薫造《ウィンザー》、1909年、広島県立美術館所蔵)。

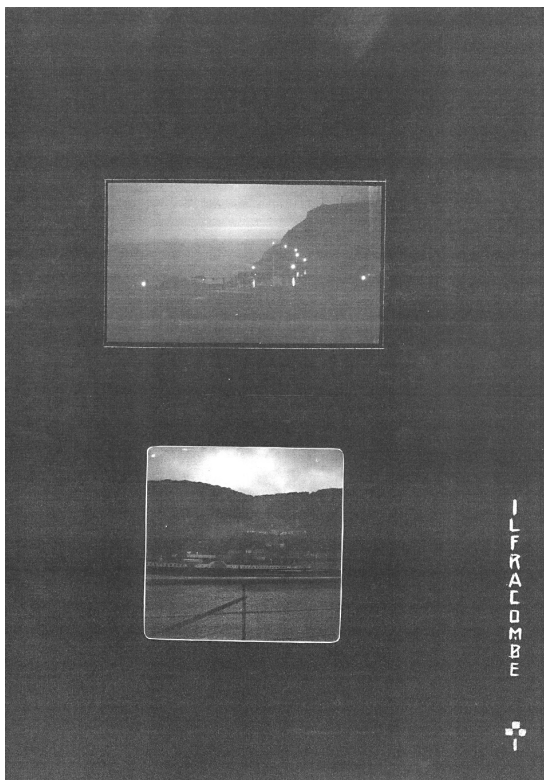


図21 アルバム(その2)のなかのイルフラクームの頁(個人所蔵)。

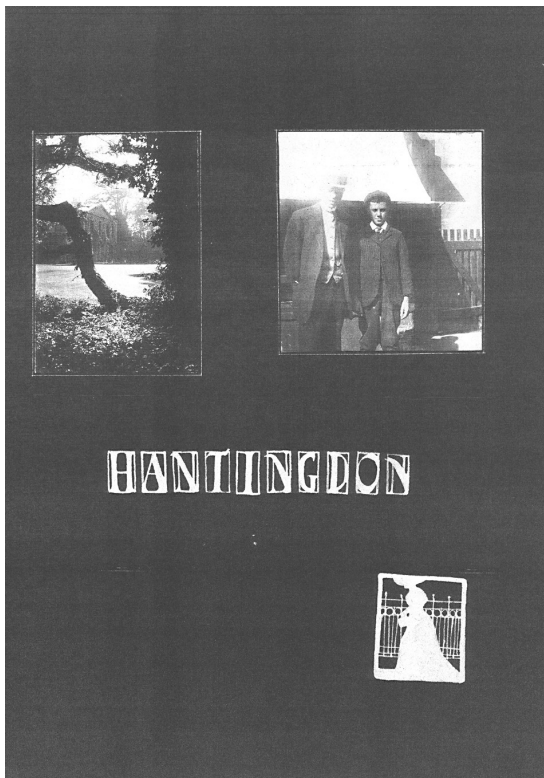


図22 アルバム(その2)のなかのハンティンダンの頁(個人所蔵)。



図23 白滝幾之助宛1909年10月9日付の富本憲吉自製絵はがき(富本憲吉記念館所蔵)。

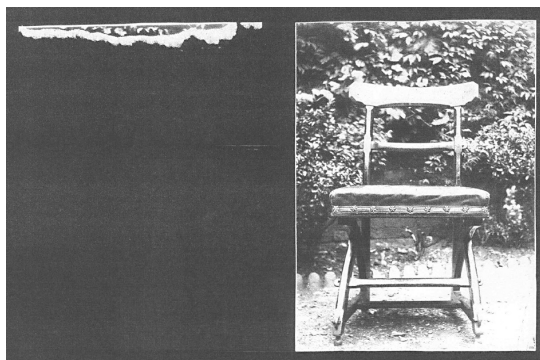


図24 富本憲吉がロンドンの下宿で愛用していたイスを正面から撮影した写真(個人所蔵)。

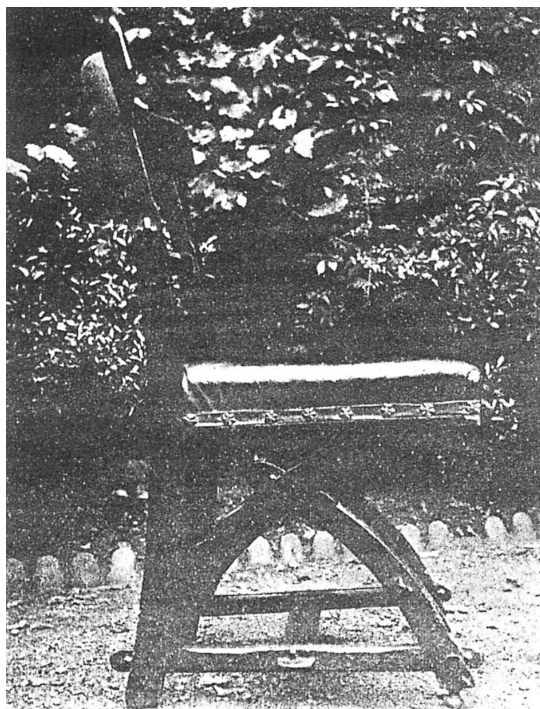


図25 同イスを左側面から撮影した、『美術新報』掲載の図版。

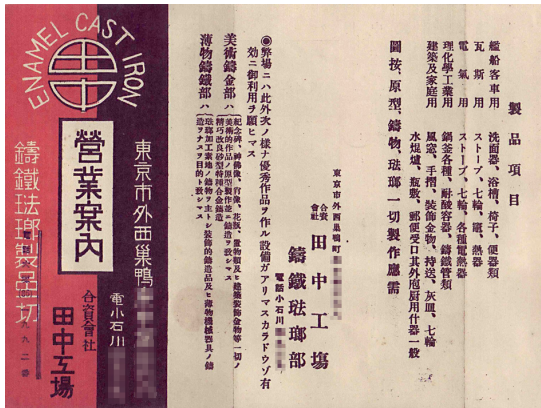


図 26 田中工場の製品項目を示したパンフレットの一部分（個人所蔵）。



図 28 ギターをもつて庭先に立つ和服姿の富本憲吉（個人所蔵）。

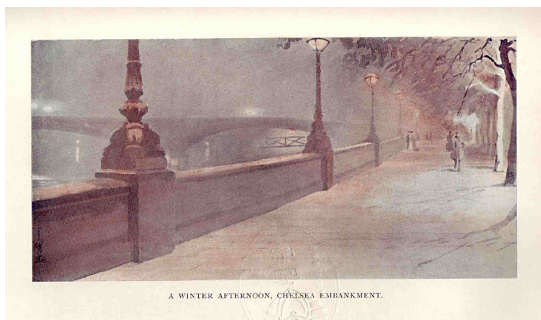


図 27 テムズ川とチェルシー・エンバンクメントの情景（牧野義雄《ある冬の午後のチェルシー・エンバンクメント》、1906-7年）。

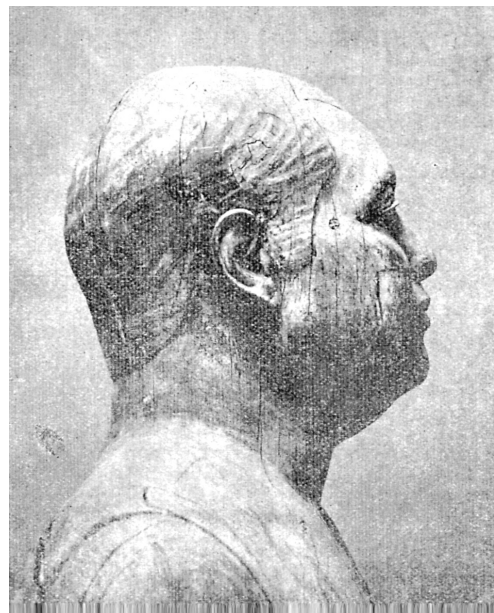


図 30 カイロ博物館に展示されていた「村長」（富本憲吉撮影）。

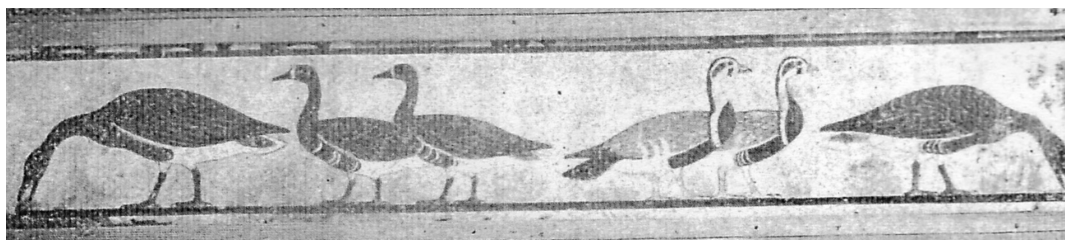


図 29 カイロ博物館に展示されていた「群鴨」（富本憲吉撮影）。



図 31 カイロ市内で見かけた肘掛け椅子と長椅子（富本憲吉撮影）。



図 32 スフィンクスの前の富本憲吉（左）と新家孝正（中央）（富本憲吉記念館所蔵）。

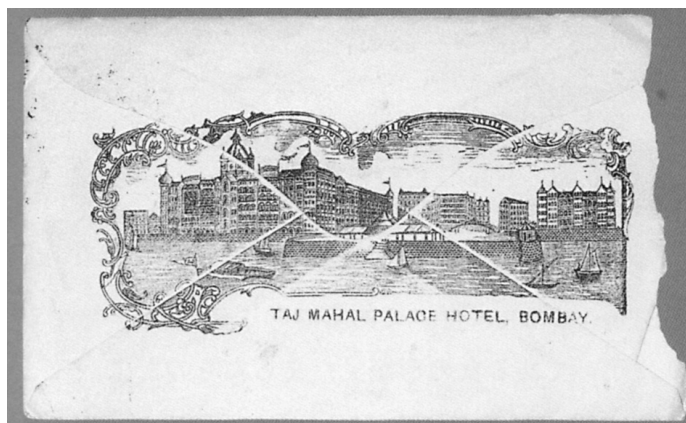


図 33 タージ・マハール・パレス・ホテルから出された南薫造宛富本憲吉書簡の封筒裏（個人所蔵）。

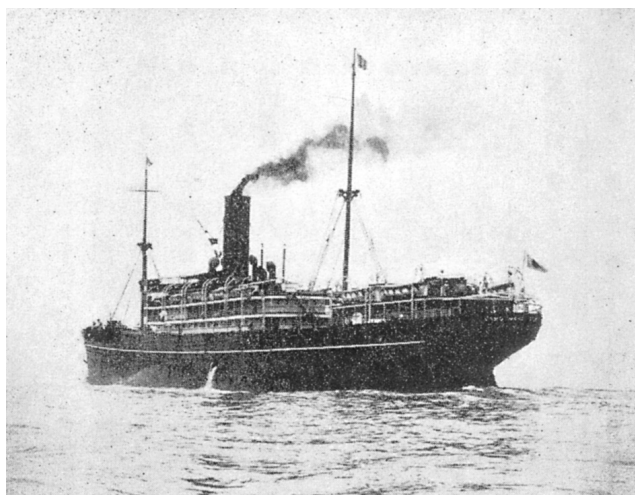


図 34 富本憲吉が乗船した三島丸と同型の貨客船賀茂丸。



図 35 水木要太郎宛富本憲吉絵手紙の一部（個人所蔵）。

第三部

「冬の時代」のウィリアム・モリス讃歌

第一章 富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」

はじめに

東京美術学校（現在の東京芸術大学）の図案科に入学し、建築と室内装飾を学んでいた富本憲吉（一八八六—一九六三年）は、翌年三月の卒業を待たずして、早めに卒業製作《音楽家住宅設計図案》を提出すると、ただちに渡英の途についた。一九〇八（明治四一）年一二月一九日のことである。この地で彼は、ロンドンの中央美術・工芸学校の夜間クラスでステインド・グラスの実技を学び、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ではウィリアム・モリス（一八三四—一八九六年）の作品に実際に触れ、一方、南薫造や白滝幾之介とともに、ロンドン郊外のウィンザーへの写生旅行をも楽しんでいる。滞在末期の一九〇九（明治四二）年の一二月（あるいは翌年の一月）には、農商務省から派遣されたにいのみ新家孝正の助手として回教建築様式の調査のためにエジプトとインドへ向けて出立し、四月に一度ロンドンへもどるも、五月一日に三島丸に乗り込み、日本への帰路につく。神戸への上陸は、六月一五日のことであった。そして、イギリスからの帰国後の一九一二（明治四五）年に、富本は、「ウィリアム・モリスの話」と題する評伝を二回に分けて『美術新報』に投稿することになるのである。

これまで、この「ウィリアム・モリスの話」は、日本へまとまったモリス像を紹介した最初期の文献のひとつとして高く評価されるとともに、富本自身のモリス受容を指し示す貴重な資料として位置づけられてきた。

本稿は、これまでの富本研究において全く言及されることのなかった、「ウィリアム・モリスの話」の成立事情を明らかにし、その評伝のなかで富本が記述している〈レッド・ハウス（赤い家）〉への彼自身の訪問の可能性についても検討し、全体として、この評伝の記述内容に関して新たな視点から読み解くことを目的としている。果たして当時の富本にとって、詩人であり、デザイナーであり、社会主義者であったウィリアム・モリス、そして彼の結婚に際しての新居であった〈レッド・ハウス〉はどのような意味をもっていたのだろうか。本稿をとおして、少しでもその点を明確にしてみたいと思う。

一. 「ウィリアム・モリスの話」を巡るこれまでの言説

富本憲吉は、一九一二（明治四五）年に刊行された『美術新報』第一一巻第四号に「ウィリアム・モリスの話（上）」¹を、そしてそれに続く第五号に「ウィリアム・モリスの話（下）」²を發表した。一九三四（昭和九）年に東京キリアム・モリス研究会により編集、出版された『モリス書誌』³に従えば、それに先立って、ラファエル前派の紹介にかかわって上田敏が簡単にモリスに言及し、『平民新聞』においては社会主義者の詩人としてのモリスが紹介され、またモリスの『理想郷（ユートピア便り）』が堺利彦により抄訳され単行本として出版されていたので、全く最初のモリス紹介というわけではなかったが、詩人や社会主義者としてではなく、美術家としてのモリスを日本へ本格的に紹介したものとしては、富本のこの「ウィリアム・モリスの話」と題された評伝が最初のものであった。

その後、この評伝を巡ってさまざまな位置づけがなされてきた。この第一節では、その

幾つかを紹介するとともに、その評伝にかかわる解釈や論点をまず整理しておきたいと思う。

ウィリアム・モリス生誕百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た壽岳文章は、翌年、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』に発表した。この論文は、その表題にも示されているように、モリスをも凌駕する柳宗悦の偉大さを賞讃するために書かれたもので、富本の「ウィリアム・モリスの話」については、枕詞的に、短く次のように触れられている。

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、書物や雑誌へかたぎだされているが、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⁴。

この論文が書かれた翌年の一九三六（昭和一一）年には、東京駒場に日本民藝館が完成し、それにあわせて「新作工芸展」が開催された。さらに次の年には、国画会から民藝派が離脱し、富本と民藝派とのあいだに存在していたそれまでの溝が決定的になるのである。壽岳のこの論文は、そうした推移の予兆となるものであったように思われる。

しかし、こうした戦前の高揚したモリス研究は、それ以降、戦中から戦後のしばらくのあいだをとおして、日本の論壇にあっては後景に退いた感があった。富本の評伝「ウィリアム・モリスの話」についても、同様のことがいえた。そうしたなか、一九六三（昭和三八）年六月に富本が死去すると、富本への追悼文が幾つかの新聞や雑誌を飾り、そのなかにあつて、中村精が「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」を発表し、改めて富本とモリスについての論点を浮かび上がらせたのであった。「富本氏は、ある意味においては、モリスの理想——大衆のためにいかによい工芸品をつくるかという問題を陶芸家としての生涯を通じてかかえつづけていた、とみることができよう」⁵と、富本とモリスの関係を指摘したうえで、中村は、その二年前の一九六一（昭和三六）年に東京高島屋で開催された「富本憲吉作陶五〇年記念展」の一環として出品されていた量産品について言及し、追悼文を次のように締めくくるのである。

こういう試みは、すでに高い地位を占めている作家にとっては甚だ冒険であると思うが、あえてこれを試みなければおれなかったところに富本氏の真面目がある。また、これこそ若いころ近代工芸運動の先駆者といわれるモリスに傾倒し、その精神をうけついでものの信念であったのであろう。

今さらモリスでもないかも知れないがこれを富本氏追悼の言葉としたい⁶。

中村は、白磁、染付、色絵、金銀彩の個人作家として大成した富本ではなく、その一方で、生涯にわたって量産陶磁器の製作に信念をもって取り組んだ富本の真摯な姿勢を、モリスからの影響としたうえで、この追悼文のなかで賞讃しているのである。

一方、一九七〇年代になると、明治期の日本美術とイギリスの関係に関する貴重な研究が中村義一によって進められた。『美術新報』第一一巻第四号に掲載された、時言「工藝美術家と其本分」に着目した中村は、それとの関連で「ウィリアム・モリスの話」にも触れ、以下のように述べている。

……時言「工藝美術家と其本分」では、純正美術と応用美術の区別について、由来職業に尊卑の別あることなしという観点から論じており、工芸問題がすくなくとも「美術新報」に、重要な美術問題のひとつとして扱われていたことがわかる。この同じ号に、富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」が出ているのも示唆的である。モリスの作品写真をたくさん使った、サウスケンジントン博物館でのモリスの仕事の見聞をもとにした文章であって、工芸家モリスの日本での最初の具体的な紹介として注目すべきものであろう⁷。

この「時言」は、富本の「ウィリアム・モリスの話（上）」が掲載された同じ号の巻頭で述べられているものである。執筆者名が記されていないが、中村は、当時、東京美術学校の教授を務め、『美術新報』の編集にも深くかかわっていた、富本の恩師でもある岩村透の手になる一文であることを示唆している。そのなかで「工藝美術家の本分」が以下のように求められているのである。

純正美術と應用美術と兩者相比較して、必ずしも一を以て尊とし、一を以て卑となすべき理由なし。……純正美術家の應用美術家たるは易く、應用美術家の純正美術家たるは易からず。工藝美術家の此點を辨へて過無らん事を望む⁸。

因習的な工芸品や工芸観に対峙しようとする空気は、この一文の執筆者だけでなく、当然ながら若き富本憲吉も共有していたにちがいない。技巧がことさら誇示された工芸品。絵画や彫刻の下位に置かれる装飾。過去のもものが再使用され、海外のもものが翻案されることで成り立つ図案。果たして工芸家の真の本分とは何か。富本のイギリス留学の動機も、そうした関心事と無関係であるはずはなかったであろう。そして帰国後に発表した評伝「ウィリアム・モリスの話」も、全体として控えめにモリスの生涯を語ってはいるものの、日本の工芸界に対する少なからぬ疑問とそのなかで今後生きることになるであろう己に対する、決して十分とはいえないまでも、モリスをとおしての富本自身のひとつの回答だったのでないだろうか。先に紹介した「時言」と実にくまなく符号するかのようになり、この評伝の最後の部分にそのことが、おおよそ以下のように集約されている。

「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屬性の用具にも凡ての工藝品と云ふものにも認めねばならぬ事でありま

す、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、

中村義一が「ウィリアム・モリスの話」に触れた一九七〇年代には、それを追うかのようになり、続いて小野二郎が富本の〈レッド・ハウス〉訪問について言及している。少し長くなるが、第六節で詳述するテーマとも関係するので、ここであらかじめ、重要と思われる言説を以下に断片的に引用しておきたい。

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^{ベックスリ・ヒル}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¹⁰。

これが、小野の『レッド・ハウス』異聞——フィリップ・ウェブとモリス』の書き出しである。次の段落で、東京美術学校教授で美術史と建築史を講じていた岩村透が、当時学生であった富本にあやまたぬ文脈においてモリスの思想と運動を教授した可能性を示唆したうえで、続けて小野は次のように書くのである。

富本は一九一一年（二五歳）に帰国するが、翌年、『美術新報』二、三月号に「ウィリアム・モリスの話」（上・下）を発表した。これは日本でモリスの装飾芸術の実際に即して書かれた最初の、そしてその後も書かれることの少ない文章であった。そしてそのなかでの「レッド・ハウス」についての記述が興味深いのである¹¹。

こう述べたあとで、「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が〈レッド・ハウス〉に関して記述した部分を全文そのまま引用し、引用が終わると、「この家が計画されたのはそれより前だが、実際デザインされたのは一八五九年、モリスがその四月に結婚した年である。完成したのは翌六〇年。富本のここへの訪問はおそらく一九〇九年前後であろうから、丁度半世紀経ている。私のはさらにそれから六五年ほど間があいてからである」¹²と結んでいる。

しかし、富本の〈レッド・ハウス〉訪問についての記述はここまでで、いっさいこれについて立ち入った論評は加えられていない。それ以降の節は、〈レッド・ハウス〉をデザインしたフィリップ・ウェブで主に紙面が埋められているのである。ただ最後に、再び岩村と富本、そしてバーナード・リーチに言及することになる。以下はその部分の引用である。

岩村透は第四次の外遊後、一九一六年東京美術学校教授を解職になった。富本の「ウィリアム・モリスの話」には社会主義の「社」の字もない。後年の述懐では、それをしたら、到底芸術作家活動を出来なかったろうという。しかし、富本がなぜ陶芸家になっていったかということは、このことと無関係ではあるまい。アーツ・アンド・クラフツ運動はモリスを矮小化した。リーチはさらに狭いいわゆるステューディオ・ポッター（一品制作を目指す個人工房の陶芸家）の世界に閉じ込めた。楽天的に、無意

識に。だが富本の陶芸作家としての自己限定に、むしろ民芸作家と距離をおいて、個人陶芸作家としての自己限定に、私は何かウェブの「孤独」に通ずる「閑語」を感じるのである。そうだ、最後に一言、モリスは終生、ウェブの建築については口をつぐんだ¹³。

小野はこの『レッド・ハウス』異聞を書くにあたって、なぜ富本を持ち出したのか、そして、持ち出しただけで、なぜいっさいの論評を加えず、ウェブと同様の「孤独」に通ずる「閑語」を富本に見出していることだけを吐露したのだろうか。今後、帰国後の富本の苦悩の内容や陶芸の道を発見する過程を考察するうえで欠かせない論点であると思われるので、もう一文、小野から引用をしたいと思います。小野自ら「大槻憲二のモリス研究」と題された短い文のなかで、そのことに若干触れているからである。

私は岡倉天心、ラフカディオ・ハーン、岩村透、富本憲吉という私の勝手に作ったモリス受容の理想線上に大槻憲二をのせたいと思う。それは柳宗悦の民芸運動とは違うモリスの日本での生き方を暗示するものであろう。またそれはおそらく、「芸術教育運動」のなかにひそかに受継がれて行ったものだと思う。すべてはこれからの研究にまつ。……モリスと日本という問題の重要な背景を分析した。^マ『レッド・ハウス異聞』においては、富本憲吉のモリス勉強の具体例をのぞき、富本のある「断念」の構造が見えるようにした¹⁴。

しかし、いま読み返してみても、『レッド・ハウス』異聞において「富本のある『断念』の構造」が十全に分析されているわけではない。「断念」の構造が示唆ないしは直感的に把握されているにすぎないのである。推論を交えていえば、小野はこの論文のなかで、岩村の解任劇をも念頭に置きながら、富本が社会主義者としてのモリスを自らのものにするを「断念」しなければならなかったことの「構造」が、民藝運動の柳やリーチと違って、いかに深刻で意識的なものであったか、その後の富本の陶芸家としての生き方に照らしてその構造を明らかにしたかったのではないだろうか。別の言葉でいえば、ウェブとモリスにあった関係、つまり、あえていえば「寡黙をとおしての他者理解と自己限定」の関係が、富本とモリスのなかにもあり、その関係の構造が、イギリス文化と日本文化の基底のところであい照らし感応していることを描き出したかったのかもしれない。もしそのことがこの『レッド・ハウス』異聞で十分に分析されていたならば、日本におけるモリス受容という文脈における富本と民藝派の質的違い、さらにはそれを越えて富本独自のモリス受容の形式が、より明確に描写されていたにちがいがなかったのである。

一九八六（昭和六一）年は、富本憲吉生誕一〇〇年にあたる年であった。記念の展覧会が開催され、乾由明は、その展覧会カタログに「富本憲吉——その陶芸の思想」と題した論文を寄稿した。そのなかで、「ウィリアム・モリスの話」の記述内容に言及したうえで、今泉篤男がすでに規定していた「一つの思想をもった作家」¹⁵という観点に従いながら、「アマチュアリズム」「模様」および「大量生産」にかかわる富本へのモリス思想の影響をさらに詳しく論じることになるのである。

ここでとくに注目しておきたいのは、論じられた内容の重要性はいうまでもないが、論

が展開されるに先立って乾が述べている次のような認識である。「敢然と近代工芸のもっとも核心的な問題と対決し、独自の仕方ひとつの豊かな成果を生み出したところにおいて、この作家の仕事は測り知れないほどの重みをもっている」¹⁶という言葉に続けて、こう述べているのである。

したがって富本憲吉の仕事の意味をあきらかにし、その業績を正しく評価しようとするならば、日本の近代陶芸のさまざまな問題点、そこに内在する矛盾や歪みに、どうしても行き当たらざるを得ない。つまり近代陶芸史のなかにおいて、この作家の仕事を的確に位置づけることが必要なのである。……そしてこの富本の仕事の歴史的な位置づけは、また日本の近代陶芸をどのように考察し、批判するかということに繋がっている。それは、明治期以降における陶芸の精密な実証的研究を基礎として、はじめて成しとげられる大きな課題であろう¹⁷。

富本の業績を適切に測る尺度は何か。乾は、「明治期以降における陶芸の精密な実証的研究を基礎として」今後記述されなければならないであろう「近代陶芸史」のなかには富本を再配置することの必要性を正当にも要求しているのである。そのことでは、まさに富本がモリスの評伝を書いたように、富本憲吉自身の公私双方の側面を含みもつフル・スケールの伝記の出現も、同時に今後期待されてよいであろう¹⁸。こうした通史や伝記といった全体的なパースペクティブに富本を位置づけてはじめて、真の意味での富本とモリスの関係、そのなかでの「ウィリアム・モリスの話」の意味と価値は、個別研究の限界を越えて、さらに明確に理解されることになるのではないだろうか。

さらに一九九〇年代になると、「ウィリアム・モリスの話」は、富本のモリス受容の根拠としての単なる資料的扱いから離れ、そのなかで描かれている内容に即しながら、より詳細な受容内容が検討されるようになった。

土田真紀は、日本の国家主義的な近代的政策への批判が高まるとともに、それにとって代わる自由や平等、個人といった精神が萌芽した一九一〇年代特有の文化的かつ社会的コンテクストに着目し、そこから富本の「ウィリアム・モリスの話」を読み直そうとする。土田によると、一九一〇年代はさまざまな造形美術の領域において新たな展開を探ろうとする機運が高まった時期にあたり、富本が『美術新報』に「ウィリアム・モリスの話」を発表した当時、まだ東京美術学校の学生であった高村豊周の以下の回想を引用して、その当時の日本の工芸が置かれていた状況の跡づけを行なう。

明治四十五年から大正の初めにかけて、つまり私が三年から卒業する時にかけて、日本の新しい工芸の運動の発生といおうか、新興工芸の胎動といおうか、全体にもやもやしていたものが、だんだん固まるようになってきた。

丁度その頃、富本憲吉がイギリスから帰って来た。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¹⁹。

そうした社会文化的土壌にあって、「ウィリアム・モリスの話」を発表する前後に富本

が、木版画や楽焼、更紗、家具、木彫、千代紙やカーペットのデザインに幅広く手を染めていたことを指摘したうえで、土田は、富本のこの評伝を次のように再解釈するのである。

……富本が帰国直後に最も熱心に取り組んだ木版画や楽焼は、日本に昔からある技法であると同時に、技法のプリミティブな性格ゆえに文化の国境を越えて各地に同様のものが見られるという、一種の普遍性を有している。この時期、富本の中には、自ら育った環境を精神的支柱にしなが、和洋の区別を越えた普遍主義を通して、日本の工芸に全く新しい世界を開くことができるのではないかという一筋の光が見えていたと思われる。

一九一二年の富本が『美術新報』に二回にわたって発表した「ウィリアム・モリスの話」もまたそうした観点から捉えられるべきであろう。このテキストのなかで、富本は再三再四モリスの工芸家としての姿勢に触れている。……社会思想家やモリス商会の経営者である以上に、富本にとってモリスは一人の工芸家であり、作品以上にその姿勢について語ろうとしている²⁰。

土田の論点は、「ウィリアム・モリスの話」は富本にとっての工芸家としての「個の確立」を促すものであったという点にあり、一九一〇年代の文脈に照らして、富本を「工芸の個人主義」の先達のひとりとして位置づけるのである。

確かに帰国後の一九一〇年代にあって、土田が指摘するように、「個人主義」なるものの胎動を富本のなかに認めなければならない。したがってその指摘は重要である。富本自身が、「ウィリアム・モリスの話」の最後の結論部分で「作家の個性の面白味」に言及していることは、すでに引用によって紹介した。しかしその背景にあるのは、既存の工芸界を支配していた価値観や因習に対する近代的な批判精神であり、その一方で、少なくとも一九一〇年代の前半にあっては、富本は、「個人主義」というよりは、そうした初期の近代精神の視野に映し出された「民間芸術」、つまりは、モリスの用語法にしたがえば「世俗の芸術」ないしは「民衆の芸術」を擁護する立場にあったことも事実なのである²¹。そこで、今後さらに問題にされなければならないのは、土田のいう、「モリス的工芸家から求道的陶芸家へ」という彼〔富本〕自身の生き方に関わる変貌²²に関連しての諸点なのである。つまりは、その「変貌」が、一方では「個人主義」ないしは「個人作家」という文脈、もう一方ではモリスの芸術・社会観への傾倒あるいは「民間芸術」という文脈、その双方に照らして、帰国後の一九一〇年代のみに限定することなく、日本民藝美術館設立趣意書へ連署した一九二六年を経て、さらには三〇年代の民藝派との決別をとおして、いかにして進行していったのかという問題の解明なのである。

もともと、富本と民藝派との工芸を巡る見解の相違は部分的には存在していた。そして一九三一（昭和六）年には、柳宗悦は、「個人工芸家」ないしは「工芸美術家」に向けて、その製作態度を強く批判し、こう述べているのである。

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、高飛車に出ても、頼りないひ草である。つまらぬ個性、奇態な個性、そんなものが如何にこの世には多

いことか²³。

帰国後以降、富本にとって、旧弊な工芸のあり方を脱皮させるには「個人」の力を信じるしか方法はなかった。そしてすでに二〇年代から三〇年代をとおして、富本の「個人作家」としての成果は社会の認めるところともなっていた。しかしそれでも、工芸の本来のあり方に対する信念を富本は放棄することはなかった。それは、モリスから学んだ、富本の用語法に従えば、「民間芸術」という視点を、さらに同時代的に発展させた視点でもあった。つまり、大衆へ向けての量産という集団的製作への志向が常に富本には内在していたのである。製作における「個人主義」と「集団主義」のいずれがどの時期に表面に現われるかは別にしても、また同じく、小野二郎のいう「闕語」がそこに介在しているかどうかは別にしても、土田が指摘する「変貌」が、必ずしも時間軸にそった直線的なものであったとはいいきれず、特定の社会的ないしは個人的状況にある程度規定されながら、両義的な要素を含みもつ進行が、この時期には存在していたように思えてならない。

一九二九（昭和四）年には富本は、信楽において、帰国後以降の念願であった量産陶器に取り組んでいる。そのときの気持ちを晩年、こう告白しているのである。

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。信楽に行ったときは、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のである²⁴。

こうした量産へ向けての展開は、必ずしも日常的な製作行為ではなかったとしても、信楽以降も、晩年に至るまで断続的に試みられており、そこには、「個人」のなかにあつてすべてが完結する「陶芸作家富本憲吉」とは異なる、「社会」の一部となつてはじめて完結をみる「図案家富本憲吉」、つまりは今日というところの「デザイナー」としての富本憲吉の姿が確かに見受けられるのである²⁵。富本は、まったくのアマチュアから出発して、確かに「個人作家」であることを優先させた。しかし、それに止まることなく、その一方で、その成果を「デザイナー」として大衆に還元しようと常に試みてきた。このことは、富本自身が述べているように、「若いころからの私の念願」²⁶であつた。したがって、このふたつの側面は、間違いなく、富本の生涯を通じての両輪になるものであつたといえるし、理念上は、後者にみられる製作が、富本の工芸家としての当初から思い描いていた最終目標であつたことを指摘することも可能なのである。

そして同時に、次の第二節以降の論点と関連して、信楽に関する先の引用文において注意を喚起しておきたいのは、こうした考えを「深く〔富本の〕胸にきざみつけていた」ものが、決してモリスのデザインしたものではなく、「ウィリアム・モリスの書いたもの」だつたという点である。

続いて二〇〇〇（平成一二）年には、富本個人に焦点をあわせた展覧会においても、新たな展開が試みられた。「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」がそれである。一般的に

いって、従来個人作家を紹介する展覧会にあっては、社会的文脈が捨象され、その作家の偉大さが喧伝される傾向が強かった。しかしこの「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」では、その作家の偉大さを一面的に切り取り強調するのではなく、富本が製作を開始する時代に広く見受けられた日本の社会文化的状況にいま一度富本自身を還元しながらその出発点を探り、これまで周縁的活動として等閑視されてきたきらいがあった模様集や図案集の製作、さらには量産のための試みもあわせて紹介することによって、富本の全体像に迫ることが意図されていた。

この展覧会のカタログには、「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」と題された論文が掲載され、そのなかで「ウィリアム・モリスの話」が詳細に吟味されている。執筆者の山田俊幸は、「ウィリアム・モリスの話」の冒頭に書かれてある、サウス・ケンジントン博物館（正確には、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館）訪問の体験に関する一文を引用し、そのあとに続けて、まず次のように述べるのである。

日本における最初期のモリス紹介と言われるエッセイ、富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」……は、こうして書かれることになった。何度も通ったサウス・ケンジントンの博物館での思い出を語りながら、紹介が始められたのだ。

だが、この二度におよぶモリス紹介に、何と感動が少ないことか。教科書的と言うか、あるいは概説的と言うか、モリスの伝記的介绍に終始してしまい、残念ながらモリスの思想にはまったく触れていないようにさえ見える。この紹介の主旨を推測するならば、富本はモリスが時代に対して取った姿勢だけに興味があるようだ²⁷。

ここで山田は、富本の執筆意図が、モリスの伝記的介绍にあったのでも、またモリス思想の紹介にあったのでもなく、その記述をとおして、工芸家としてのモリスがいかにヴィクトリア時代の醜悪さに挑戦したのか、単にその姿勢を明瞭化することだけにあったのではないかと推量しているのである。もし、富本の真の執筆意図がそこにあったのであるとするならば、この後の批評家たちが富本をしてモリスの実践と思想のよき理解者であり同調者であるとする視点は、当然ながら修正されなければならないことになる。その点について山田は、次のように述べている。

たしかに、この時代におけるモリスの全体紹介としてはこれは十分価値があった。だが、一步踏み込んで、富本がモリスの何に対してどのような興味をもったのかはこの文章だけでは捕らえにくい。ところが、である。この富本のモリス紹介はしばしば一人歩きして過大な評価を受けてしまう。また、富本にこのモリス紹介があるために、初期の富本憲吉にとってモリスのみがそのすべてであったかのような誤解も生んでいる。そのため、後年、富本がモリスについて多少否定的な言辞を弄すると、富本が自己韜晦しているかのように思われたりもする。……二回に及ぶ長いモリス紹介だけに、その長さについて富本の執心を語りたくなくなってしまいそうだが、富本の本当の執心はこのモリスの伝記にはない²⁸。

この評伝が、最初のまとまった全体的なモリス紹介の一文であったがゆえに、その後独

り歩きし、富本の本来の執筆意図以上の意味が読み取られて富本に付与され、富本の真意を歪曲しかねない言説までもが生み出されてきた、と山田は指摘しているのである。モリスの紹介者が必ずしもモリスのまったき信奉者や追従者であるとは限らない。そこで山田は、長い時間のうちに堆積した富本とモリスとをつなぐ虚なる部分を振り払うためにも、改めてこの「ウィリアム・モリスの話」における富本の執筆の動機を探ろうとする。

そのためにまず山田は、「ウィリアム・モリスの話」の翌年に安堵久左の名前で『美術新報』に発表した「拓殖博覧會の一日」という一文に着目し、その展覧会を「富本憲吉とバーナード・リーチはひじょうな興味をもって見学し、近代（とうぜん彼らには『現代』であった）という時代のなかの『低層文化（ロー・カルチャー）』つまり『野蛮』に引かれている自分たちを、彼らはここで発見した」²⁹ことを指摘し、富本が当時必ずしもモリスだけに執着したわけではなく、モリスを相対化する眼差しを一方でもっていたことを論証しようとするのである。さらに山田は、「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が使っている「大變面白いものであると考へて居りました」という文言の意味を探り、これは『小芸術』を支える『図案（模様）』であったと考えてよい³⁰と述べ、「ウィリアム・モリスの話」のなかの富本の主たる関心が「模様」にあったことを主張するのである。そして、最終的に山田は、モリスのなかのオリエンタリズムにも触れたうえで、この時期の「富本にとって大事なことは、単にモリスの思想を知ることでも、また、モリスの真似をし、モリスのように仕事を行うことでもなかった。それはさまざまなところに応用されているモリスの『模様』だったのだ。それも、オリエンタリズムに触発され、西洋と東洋（中近東）がクロスオーバーしたところにあられた『模様』だったのだ」³¹と結論づけるのである。これまで紹介した一連の山田の分析は、果たして妥当なものであろうか。

以上に引用した幾つかの論点に関しての個別の検討は、あえてここでは横に置くとしても、山田が指摘するように、この評伝において富本は、モリスの思想については触れていない。その点は確かである。もし触れようとするならば、モリスの社会主義にも触れなければならなかったからである。しかし、富本はその部分は、明らかに放棄している。

「イギリスから」帰ってきてモリスのことを書きたかつかん^{ママ}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³²。

そして、同じく一九六一（昭和三六）年の「富本憲吉の五十年」と題された座談会において、富本は、モリスの作品については、こう述懐しているのである。

あれ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^{ママ}のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね³³。

このふたつの回想から判断すると、当時はモリスの思想にまで踏み込んで書けるような社会的、政治的状況にはなく、一方モリスの作品自体は、古い因習的な図案であったがた

めに、見た当初から期待を裏切るものであったということになる。それでは、富本は、「ウィリアム・モリスの話」を通じて、誰に対して何を訴えたかったのであろうか。明らかに富本は、誰ひとりとして気づかぬ時代に、民衆が日常的に使用するさまざまな工芸に着目し、その改良に情熱を傾けたモリスの勇気と誠意に感動し、それを賞讃しているのである。そうしたモリスの生き方こそ、その当時の日本の閉塞した見せかけの工芸界の状況に照らして必要とされるものであり、そのための貴重な栄養分を確かにモリスから吸収したことを、評伝「ウィリアム・モリスの話」をとおして、単に工芸に携わる人びとだけではなく、自分自身に対しても明言しようとしたのではないだろうか。

一般論として図式化していえば、そうした近代精神は、過去のデザインの踏襲を拒絶し、その代償として、地域土着的な表現への関心を招来するとともに、さらにそれを越えて新しい形式をもったデザインの創造へと向かわせ、最終的には、量産という機械の問題へと突き進むことになる。富本は、柳宗悦との交友関係を回想するなかで、機械の問題について、次のように述べている。

民芸というものは柳君がはじめて私のところへきて、フオーク・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、というていた。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。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³⁴。

一九三六年にニコラウス・ペヴスナーは、『近代運動^{モダン・ムーヴメント}の先駆者たち』という題の本（一九四九年の第二版において『モダン・デザインの先駆者たち』に改題）を書き、デザインにおける近代運動の系譜を明らかにした。そしてその本の副題が、「ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで」であった³⁵。上に引用した富本の言説を、まさしくモリスからグロピウスまでを一気に駆け巡った言説として読むことはできないだろうか。富本は確かにモリスから学んだ。しかし拘泥したわけではない。富本はモリスから出発して、地域土着の「民間芸術」に関心を抱き、さらに同時代の大衆社会と市民生活に焦点をあわせて工芸を考えた場合、機械は受け入れなければならないとの認識に、早い段階でたどり着いていた。二〇〇〇年にそごう美術館で開催された展覧会の名称に、「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」が採用されたことは、主催者側の真意はわからないが、その名称においても、その後の富本理解に大きな示唆を与えるものであった。

二. 「ウィリアム・モリスの話」の執筆経緯と底本の存在

前節において検討した「ウィリアム・モリスの話」を巡るこれまでの言説では、等しく、

この評伝が、富本自身のイギリス滞在時の経験や見聞に基づき書かれたことが含意ないしは前提とされていた。しかし、富本は、この評伝の執筆に精を出していたころに、ロンドン時代以降も交友が続いていた南薫造に宛てて書かれた、明治四四（一九一一年一月三〇日）の日付をもつ書簡のなかで次のように述べているのである。

夜大抵おそく迄モリス [ウィリアム・モリス] の傳記を読むで居る。バアン、ジョンズ [エドワード・バーン=ジョウズ] との関係、当時の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³⁶。

そしてその年の内には脱稿したのであろう。明治四五（一九一二年一月一二日）付の、同じく南に宛てた書簡の冒頭に、こう記している。

■「モリスの話は二月号に出るそうだ。」³⁷

この二通の南薫造に宛てた富本の書簡から判断できることは、モリスの伝記を読んでおり、それをまとめたものが「モリスの話」であり、それが『美術新報』の二月号に掲載されることになったということである。さらにそのことを裏づけるように、後年富本は、自らのイギリス時代に触れて、以下のように述懐しているのである。

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。それでも彼の組合運動などを調べてきました。後の話ですが岩村透^{とせ}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³⁸。

これまでの富本憲吉に関する研究者や批評家たちは、「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」あるいは「社会主義者の方面は書きませんでした」という文言については指摘ないしは言及してきたものの、そのふたつの文言には含まれた「それ『美術新報』に美術家としてのモリスの評伝を訳して出しました」という一文に着目し、富本の「ウィリアム・モリスの話」がモリス伝記の翻訳として成り立っていることを明らかにしたうえで、その前提に立ってこの「ウィリアム・モリスの話」という評伝の意味と価値を論じた者はいなかった。その理由は何か。あえて推測をすれば、実際にモリスに関心を抱いて英国留学をした富本その人がひとつの帰朝報告としてモリスについて書き、それが日本における最初の本格的モリス紹介であった事実の前には、この「ウィリアム・モリスの話」が翻訳として成り立っているか否かは、さほど重要視する必要がなかったのかもしれない。さらには、編年的に記述されているモリスの人生にかかわる伝記的知識よりも、多くの研究者や批評家たちにとっては、その記述のあいまにちりばめられている、若き芸術家富本憲吉の、先達モリスの工芸家としての姿勢に対する見解やモリス作品に対する解釈の方が強く関心をそそる対象と化し、富本自身が述べている「モリスの評伝を訳して出しました」という言説については、意識的であろうと、無意識的であろうと、

目を伏せてきたと考えることもできるであろう。

しかし後述することになるが、大槻憲二のように、戦前においては、この「ウィリアム・モリスの話」には底本があることを知り得た人たちがいたことも確かであり、そう考えるならば、おそらく戦中から戦後の六〇年代のあいだにあって、つまり、日本におけるモリス研究が衰微し、停滞する時期にあって、富本とモリスを結ぶ関係はおおかた忘れ去られ、七〇年代以降、つまり偶然であるかもしれないが、富本の死去以降、日本における最初の本格的なモリス紹介文としての資料的価値が独り歩きを開始し、さらに強固に固定されていくなかで、評伝「ウィリアム・モリスの話」の執筆経緯や成立事情が十全に明らかにされる機会が得られないまま、今日に至ったというのが、真実に近いのではないだろうか。

それでは、富本が南薫造に宛てた書簡のなかで「傳記を読むで居る」と書いた、また後年、「モリスの評伝を訳して出しました」と本人が述懐した、その「傳記」ないしは「評伝」とは一体何だったのであるだろうか。

そして前節において、「深く〔富本の〕胸にきざみつけていた」ものが、「ウィリアム・モリスの書いたもの」だったという点をすでに引用し、指摘したが、この「書いたもの」のなかに、上記の「傳記」ないしは「評伝」も含まれていたのではないだろうか。

三. J・W・マッケイルとA・ヴァランスのふたつのモリス伝

学生であったころから、ロンドン滞在を経て、一九一二年に『美術新報』に「ウィリアム・モリスの話」が掲載されるまでのあいだに、富本憲吉が入手可能であった、モリスに関する伝記は、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』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』の二冊だったにちがいない。

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のである。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も行なった。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。マッケイルは序文のなかで、この伝記の成り立ちをこう述べている。

この伝記は、サー・エドワード・バーン＝ジョウンズから私への特別の依頼に基づいて、着手されたものである。したがってこの伝記が、彼の導きや勇気づけにいかに多くを負っているかはいうまでもなく、また同時に、この伝記が、そうした援助がなかったために、いかに不完全なものとなっているかについても、言を待たないであろう³⁹。

マッケイルは、自分に課せられた問題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つて、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。ステイーヴン・キャラウェイは、自著のなかで、ヴァランスがオーブリー・ピアズリーをモリスに引き合わせる場面を記述するに際して、ごく短く次のようにヴァランス自身の経歴を紹介している。

エイマ・ヴァランスは旧弊な高教会派の美学者であり、教会の調度品と古い刺繍に特別の関心をもっていた。そのようなことから彼は、すでにある程度ウィリアム・モリスとつながりができていて、のちに彼に関する最初の重要な評伝のひとつを書くことになるのである⁴⁰。

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つた。また唯美主義者でもあり、資産家でもあつたらしい。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。ヴァランスがモリスにケルムスコット版の挿絵画家としてピアズリーを紹介し、そっけなく断わられたのは、一八九二年のことであるが、さらに二年後の一八九四年には、今度はヴァランス自身が、伝記を書きたい旨の申し出をモリスに行なっている。しかし、そのときのモリスの返事は、以下のようなものであつたと、ヴァランスは回想している。

……彼〔モリス〕は率直に次のように私にいった。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⁴¹。

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、明らかに、この伝記の表題にも表われることになるのである。ヴァランス自身、その事情をこう説明するのである。

慣例にしたがって序文を書くことは、私の意のあるところではないけれども、事情があって、そのようにしなければならない必要が生じた。まず、この本にこのような書名をわざわざ選んだ事実注意到を促したい。このことは、この本がモリス氏の個人的な問題や家族の問題についての評伝ないしは記録として成り立っているものではないということを示している⁴²。

おそらくバーン＝ジョウンズ夫妻の指示に従ったのであろうが、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伝記としてではなく、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。

そのような事情から執筆されたものであったため、このヴァランスの本は、使用可能な資料が制限され、与えられた資料を引用でつなぐ形式で構成されている。したがって、その後のモリス研究者たちは、内容的にも、また記述の形式においても、伝記というには異質であるがゆえに、引用箇所の資料的価値は認めながらも、また、よりシステマティックな手法で記述されていたにもかかわらず、全体としては大きな価値をこの本に与えることはなかった。一九七五年にジャック・リンジーは、自らのモリス伝記の序文に、これまでに刊行された伝記をかえりみて、次のように述べている。

ウィリアム・モリスに関する書物やそれぞれの彼の仕事についての出版物は大変多く、この十数年以上にわたり確実に増加している。その一方で、伝記として十全に論じられた大著は三冊にすぎない。それらは、マッケイル（一八九九年）、エドワード・トムスン（一九五五年）、そしてフィリップ・ヘンダースン（一九六七年）によるものである。いずれにもそれぞれの長所が見受けられる。最初の伝記は貴重な作品で、家族の評伝としてのすばらしい一例である。最後のものは、マッケイルが築いた土台の上にさらに生き生きと描き出された労作となっている。二番目に挙げたものは、モリスの政治的活動の重要性をついに打ち立てることに成功し、ページ・アーノットの先駆的な指摘があったにもかかわらず、この伝記の登場以前に支配していた、さまざまな誤謬を覆すものであった⁴³。

ここには、マッケイルよりも二年も早く出版され、モリスの伝記ないしは記録としては、最も早いものであったにもかかわらず、ヴァランスの書物は登場していない。これも、ヴァランスの書物のもっている成立事情が反映し、七〇年代のモリス研究者たちにとって幾分魅力が欠いたものになっていたひとつの証左としてみなすことができるであろう。

「ウィリアム・モリスの話」を書くにあたって底本として利用した伝記を富本憲吉が入手したのが、美術学校在籍中なのか、ロンドン滞在中なのか、それとも帰朝後なのか、入手時期ははっきりしない。また同時に、自ら購入したものなのか、岩村透なり、『美術新報』の編集部なりに貸し与えられたものなのか、その入手の経路も現時点では判然としない。しかし、次の第四節で詳述するように、底本に使用されたのは、明らかにヴァランスの『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。富本が入手で

きたものが、ヴァランスとマッケイルの双方だったのか、ヴァランスだけだったのかも、明確にすることはできない。もし、双方の伝記を読み比べたうえで、ヴァランスを選択したのであるとすれば、デザイナーとしてのモリスについてテーマが絞り込まれているヴァランスの伝記の方が、執筆にあたって利用しやすかったことが考えられるが、当時のイギリスにあっては、マッケイルの伝記に比べ、ヴァランスの伝記は人気がなく、限られた人びとのあいだでしか流通していなかったことも事実なのである。しかしどちらにしても、この本をはじめて手にし、その著者名を見たとき、学生時代から英国の美術やデザインの動向についての主たる情報源として『ザ・ステューディオ』を読んでいたであろう富本にとって、その雑誌にしばしば論考を投稿していたエイマ・ヴァランスの名が思い起こされて、おそらく、何か格別の親しみを覚えたにちがいがなかった⁴⁴。

四. A・ヴァランスと富本憲吉の両評伝——テキストについて

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』【図一】と富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」【図二】【図三】の類似点は、とくに〈レッド・ハウス（赤い家）〉についての記述の箇所に明確に認めることができる。

周知のとおり、〈レッド・ハウス〉とは、ジェイン・バーデンとの結婚に際しモリスの求めに応じて友人の建築家フィリップ・ウェブが設計し、一八五九年から一八六〇年にかけてケント州ベクスリー・ヒースに建設された個人住宅のことで、赤い煉瓦づくりであるためにそのような名称で呼ばれている。モリスは、この新居の室内装飾を、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティやエドワード・バーン＝ジョウンズを含む彼の仲間の芸術家たちと協同行ない、この経験が、その後のモリスに工芸家ないしはデザイナーへの道を準備したといわれている。その意味において〈レッド・ハウス〉は、モリス自身にとっての、さらにはその後続く英国のアーツ・アンド・クラフツ運動にとってのまさに揺りかごとなるものであった。

富本は、〈レッド・ハウス〉についての記述を、「ウィリアム・モリスの話」の二番目の章に振り当てている。ただし、番号だけで章題はない。この二番目の章は、大きく分けて三つの部分から構成されている。最初の部分（前段）で、主として〈レッド・ハウス〉が建設されるにあたっての経緯が述べられ、次の部分（中段）で、この家の室内が詳細に描写されている。この部分は、インデントが施されたうえに、かぎ括弧がつけられているのが特徴である。しかし、それに対する注や引用文献に関する付言はいっさい存在しない。そして最後の部分（後段）で、ロセッティやバーン＝ジョウンズとの協同の様子が手短かに触れられている。

この第二章は、ヴァランスによる〈レッド・ハウス〉の記述がすべて完全に逐語訳されて成り立っているわけではないが、全体をとおして見た場合、ヴァランスの部分訳と要約でおおかた構成されており、さらには記述の流れも、基本的にヴァランスのそれと一致している。

以下は、室内の様子を記述している中段の書き出しの部分である。

「大きい重い瓦の屋根、赤煉瓦の厚う見える壁 [、] 四角い窓、低い大きい出入口、

大きい重い戸、等を使つた家が、古い果樹や種々な草花をうまく取り合はした庭に囲まれてドッシリと建つて居る、先づ見た處一幅の良い繪の前に立つた時と同じ様に整つた、良くバランスの取れた感じをあたへる、入口を入ると普通の家と同じ様に一度狭つた廊下の様な玄関から直ぐに廣間に續く、其處に赤い煉瓦を敷いた上に重い檜の大きい机を置いてある、其れを越えて見える爐の飾りは廣い全室を押さへる様にシマリを付けて居る、入口の直ぐ左りにある階段の横に古代趣味を見せた無地の硝子を張つた木製の衝立を置いてあつて、之れが廣間と玄関とを區分する用をして居る、其所から庭に出る戸の横に二つの窓があつて一方に「愛」一方に「運命」と云ふステインドグラスを入れてある、……」⁴⁵

それに対応する、ヴァランスの記述箇所は、次のとおりである。

“... The deep red colour, the great sloping, tiled roofs; the small-paned windows; the low, wide porch and massive door; the surrounding garden divided into many squares, hedged by sweetbriar or wild rose, each enclosure with its own particular show of flowers; on this side a green alley with a bowling green, on that orchard walks amid gnarled old fruit-trees; — all struck me as vividly picturesque and uniquely original.” In the grass-plot at the back of the house is a covered well, with a quaint conical roof. “Upon entering the porch, the hall appeared to one accustomed to the narrow ugliness of the usual middle-class dwelling of those days as being grand and severely simple. A solid oak table with trestle-like legs stood in the middle of the red-tiled floor, while a fireplace gave a hospitable look to the hall place.” To the left, close to the foot of the stairs, is a wooden partition, panelled with leaded panes of plain glass of antique quality. This screen divides the main hall from a lesser hall or corridor, which leads, at right angles, into the garden and is lighted by windows of glass quarries decorated with various kinds of birds and other devices. In the centre of two of these windows are single figure panels; the one representing Love, in a rich red tunic, flames of fire at his back, and a stream of water traversing the flowery sward at his feet; the other, Fate, robed to the feet in green, with a wheel of fortune in her hand⁴⁶...

おそらく富本は、このヴァランスの〈レッド・ハウス〉の室内の様子についての記述箇所を読み、日本語に訳すにあたって、戸惑いを感じたにちがひなかった。というのも、ヴァランス自身、この〈レッド・ハウス〉の室内の様子を、ある人から与えられた情報に基づいて記述していたからである。

以下に述べる記述は、昔この家をしばしば知りえる立場にあつたある人物によって提供された覚え書きに基づくものである。その書き手は、「一八六三年にレッド・ハウスをはじめてみたとき、それは私に強い感銘を与えた。……」と述べている⁴⁷。

こうした断わり書きを最初に述べたうえで、ヴァランスは、上で引用したような、〈レッド・ハウス〉の室内の記述に入るわけであるが、記述の構成が、「ある人物によって提供された覚え書き」を部分的につなぎあわせる形式になっているために、当然引用符号が多用されることになる。つまり、「覚え書き」が引用として多用された記述内容を、今度は富本が翻訳することになるのである。富本を悩ませたのは、ヴァランス自身の文章と引用文とをどう訳し分けて、日本語に置き換えるかという問題であったと思われる。富本は、第二章を構成する二番目の部分、つまり室内の描写にかかわる部分（中段）にかかわって、ヴァランス自身の文章とある人物から提供された「覚え書き」からの引用箇所を一括してかぎ括弧でくくり、それを自分の文章のなかに引用文として独立させ、こうして引用にかかわる独自の処理を行なったのである。そういうわけで、第二章を構成する最初の部分（前段）と最後の部分（後段）は、ヴァランスからの引用であると思われる形跡が認められるものの、いっさいかぎ括弧は用いられていない。

こうした事情から記述されていたため、ヴァランスが引用を用いて描写した箇所の〈レッド・ハウス〉は、一八六三年ころのその家の室内の様子であり、一方、引用を用いないで記述している部分、つまりヴァランス自身の文章は、おそらくこの本が刊行された一八九七年より少し以前の〈レッド・ハウス〉の様子ということになるだろう。したがって、富本が描写している〈レッド・ハウス〉は、一八六三年ころのその家の様子で一八九七年より少し以前のその家の様子とが交ぜられているのである。

それでは、ヴァランスに「覚え書き」を提供した「ある人物」とは誰なのであろうか。残念ながら、いまだこの人物は英国の研究者のあいだでも特定されていないようである。しかし、ある研究者は、その人物をジョージ・キャンプフィールドではないかと推量している。

覚え書きを書いた人物は特定されていない。これは謎となっている。私が最も確かな人物として推量するのは、ジョージ・キャンプフィールドである。彼は、一八六一年からレッド・ライオン・スクウェアのモリス・マーシャル・フォークナー商会でガラス絵師の職工長として働いており、したがって、一八六三年に（おそらく仕事にかかわってであろうが）〈レッド・ハウス〉に招待されて訪問することができたはずである。そして彼は、一八九〇年代にあってまだマートンで雇用されていた⁴⁸。

ヴァランスが伝記の執筆に関してモリスに許可を得ようとしたのが、一八九四年であり、同じ年に、ヴァランスはマートンでのタペストリー製造にかかわってモリスにインタビューを行ない、その記事が『ザ・ステューディオ』に掲載されている⁴⁹。したがって、おそらくこの時期の前後に、将来モリスの伝記を書くことを念頭に置きながら、当時マートンで働いていたジョージ・キャンプフィールドに近づき、建設された当時の〈レッド・ハウス〉の様子を知りたかったヴァランスは、それを可能にする「覚え書き」を彼から入手しようとしたのではないだろうか。いずれにしても、当時の様子をさらに詳しく知っていた、当事者のモリス夫人やエドワード・バーン＝ジョウズ夫妻に直接情報の提供を求められなかった事情が、こうした匿名の「覚え書き」に頼らざるを得ない事態を引き起こしたものと思われる。

「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が〈レッド・ハウス〉を描写するに際して底本として使用したヴァランスの伝記は、その後、再び日本人によって引用され、利用されることになる。

一九二四（大正一三）年、大槻憲二は『住宅』に「井リアム・モリスの『赤い家』」を寄稿している。そのなかで大槻は、出典は明らかにしていないが、ヴァランスが記述した〈レッド・ハウス〉を一部引用することになるのである。

当時、この『赤い家』に終始出入してみた或る人の手記にかう書いてある。『一八六三年に、私は、始めて『赤い家』を見たが、恐ろしく氣持ちがよかつた。……總ては、生々として、繪のやうな趣きがあつて、いかにも獨創的な感じがした。』⁵⁰

この論文の執筆から一〇年のちの一九三四（昭和九）年に、さらに大槻は、ウィリアム・モリスの生誕一〇〇年を記念する展覧会を日本橋の丸善において組織するとともに、展覧会カタログに相当する『モリス書誌』の編集に携わることになる。この展覧会は、モリスがデザインした工芸品の実作によって構成されたものではなく、それは、モリスの著作や関連の研究書、さらに加えて、モリスについての日本語で書かれた文献などによって構成されていた。そしてそこには、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』、富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話（上）」、大槻憲二の「井リアム・モリスの『赤い家』」も出品されていた。『モリス書誌』によると、ヴァランスの著書（出品目録番号一六二）は、一九〇九年刊行の第四版であることが明記され、富本のモリスの評伝（出品目録番号五九）には、「二回連続したものの如くであるが、次の號は出品者の手許になし」⁵¹という注が付け加えられている。前者の出品者は岩倉具榮で、後者の出品者は石橋武助であった。つまり、「ウィリアム・モリスの話（下）」は、この展覧会には展示されていなかったことになる。探そうと思えば、探し出せたはずであり、なぜ「ウィリアム・モリスの話（下）」が不出品となったのかは、わからない。また、出品者名簿に柳宗悦の名前はあっても、富本憲吉の名前はない。富本がモリス関連の何かをイギリスから持ち帰っていた可能性があったはずなのに。こうしてみると、富本が日本における最初期の本格的なモリス紹介者であったにもかかわらず、富本とモリスのきずなは、この展覧会においては、極めて薄いものであったといわざるを得ない。しかし、ヴァランスの著書と並んで、富本の「ウィリアム・モリスの話（上）」と大槻の「井リアム・モリスの『赤い家』」が出品されていた以上、詳細に読み比べることができた当時の人びとにとっては、富本の評伝の底本がヴァランスの伝記にあったことを知りえる立場にあったわけであり、少なくとも大槻がそのひとりであった可能性は高い。しかし、前後の動きから推量して、底本があることがわかったからといって、そのことがとりたてて問題や話題になるようなことはなかったようである。こうして、底本の存在を確認する機会があったにもかかわらず、公的には、富本のモリスに関する評伝の成り立ちについてついに厳密に触れられることもなく、戦後の研究へと引き継がれていくことになるのである。

五. A・ヴァランスと富本憲吉の両評伝——図版について

一九一二（明治四五）年に公表された「ウィリアム・モリスの話」の二番目の章のなかの二番目の部分、つまり、〈レッド・ハウス〉の内装について描写された、かぎ括弧でくくられた箇所（中段）を読んだ読者は、その家の室内の様子をどのようにイメージしたのであろうか。当時、限られた数名を除いては〈レッド・ハウス〉を訪問した日本人はいなかったはずであるので、おおかたの読者は、このテキストからのみその家の室内をイメージせざるを得ず、その記述からどれほど正確な外観【図四】【図五】や間取り【図六】、さらには家具、調度品の特徴を読み取ることができたのであろうか。今日においても、〈レッド・ハウス〉を訪問した経験をもつ人やこの家について何かほかの知識をもつ人は別にしても、このテキストだけを手掛かりにこの家の内部の様子を正確に再現することができる人はどれだけいるだろうか。そのような疑問を抱かせるほどまでに、富本の〈レッド・ハウス〉記述は理解しにくいテキストとなっている。

その理由は何か。利用した底本が、過去の「覚え書き」を断片化し、それらを再構成するといった形式で〈レッド・ハウス〉が描写されており、そうした形式をもつテキストの翻訳であることに由来して読みにくくなっていることは、当然であるとしても、この富本のテキストには〈レッド・ハウス〉に関する図版がいっさいつけられておらず、そのことも、この家についての正確な再現を妨げる一因となっているように思われる。

ここで指摘しておかなければならないのは、底本のヴァランスの著作には〈レッド・ハウス〉について七葉の図版が挿入してあるにもかかわらず、富本のテキストには、それが全くないということである。

まず、ヴァランスのテキストに挿入された図版について。このなかで〈レッド・ハウス〉に関しては、外観や室内を描写した七枚のイラストレーションが用いられている。製作者はサインから判断して、すべてH・P・クリファッドという人物であるが、この芸術家については、ほとんど詳細はわかっていない。しかし、ヴァランスは第二版の序文において、図版の提供者であるチャールズ・ホウムへ謝意を示しており⁵²、そのことから判断すると、このイラストレーターは、ホウムに近い人であったと考えられる。ホウムは、一八九〇年から一九〇三年にかけての〈レッド・ハウス〉のオーナーかつ居住者であり、一八九三年には、グリースン・ホワイトとともに、雑誌『ザ・ステューディオ』を創刊している。したがって、ホウムが、この雑誌編集にかかわって知りあったと思われるイラストレーターに自邸を描かせ、その作品をその雑誌の常連執筆者であったヴァランスの求めに応じて提供したという可能性が高い。しかし、それを裏づける確かな証拠は残されていない。

それでは、なぜ富本は、〈レッド・ハウス〉の理解には欠かせないこれらの図版を自分のテキストに利用しなかったのであろうか。富本のテキストのなかには、上下の双方の号をあわせて、二〇枚の図版がつけられている。なかには、縮小されたものや、縦位置から横位置に変えられたものが含まれてはいるが、いずれの図版も、ヴァランスからの複製であることは明らかである。他の記述に関してはテキストの内容に即して図版が用意されているにもかかわらず、なぜ〈レッド・ハウス〉に関する記述に対応する図版だけが、複製されることなく、欠落しているのであろうか。奇妙な現象といえば、実に奇妙な現象である。富本自身によるこのことを説明した資料が残されていない以上、その理由の分析はすべて推論になるが、富本の〈レッド・ハウス〉訪問の可能性の有無とも幾分関連するので、詳述は次の第六節に譲りたいと思う。

一方、図版のキャプションについてはどうであろうか。富本のテキストには、先に述べたように、上下の両号をあわせて、二〇枚の図版が挿入されているだけでなく、それぞれの図版にはキャプションもつけられている。そして、おおかたのキャプションには、作品名に続けて、「(ウィリアム) モリス案」「モリス事務所製作」「モリス下圖」という製作にかかわるデータが記載されている。これは、ヴァランスのキャプションをそのまま翻訳したもので、それぞれに対応する原綴は、‘DESIGNED BY WILLIAM MORRIS’あるいは‘SKETCH DESIGN BY WILLIAM MORRIS’、‘EXECUTED BY MORRIS AND CO.’、‘CARTOON BY WILLIAM MORRIS’である。ところが、第一節において言及した「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」において、執筆者の山田俊幸は、このキャプションにかかわってこう述べているのである。

……富本はこのように「下図」「案」「事務所製作」と、モリスと図案との関係を明確にする。このことは、富本自身のなかに、この仕事の差異を明確にしたいという意識があったからだろう。この図版すべてを、「モリス製作」としなかった理由は、けっして富本の厳密さからではない。これは、モリスのデザインにとうぜん内在していた分類なのだろうが、この分類を富本は積極的に自分と作品とのスタンスとして顕在化させたのである。モリスの思想が富本に何を与えたのかは分からない。だが、モリスのデザインと、デザインのプロデュースの方法は富本のその後に影響を与えた。ここに、デザインの事務所の計画が浮上してくる⁵³。

ここで述べられている前段は、そういうわけで、ヴァランスからの直接的な訳であり、富本自身がつけたキャプションではない以上、全く正確さを欠いた指摘であるが、しかし、このキャプションに関連して後段の「モリスのデザインと、デザインのプロデュースの方法は富本のその後に影響を与えた」という指摘は、重要である。富本自身が、晩年にこう述懐しているのである。

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⁵⁴。

そしてまた富本は、別の箇所ではこうもいっている。

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⁵⁵。

おそらく富本のこの言葉のなかには、「(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キャプションにおける使い分けが念頭にあったのであろう。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。

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、この用語をキャプションでは「モリス事務所」と訳し、一方本文においては「モリス圖案事務所」という訳語もあてている。おそらく、このことと、「ウィリアム・モリスの話」の発表から二年後の一九一四（大正三）年に美術店田中屋内に本人が設立した「富本憲吉氏圖案事務所」とは、決して無関係ではなかったものと思われる。

ところで、ヴァランスの本のなかで使用された〈レッド・ハウス〉に関する七枚の挿画は、その後日本にあつて複製され、紹介されることはなかったのであろうか。いや、そうではない。実は、七枚のすべての図版が、前の第四節で言及した大槻憲二の「井リアム・モリスの『赤い家』」の挿画として使用されているのである。大槻は、明らかに、テキストにおいてもヴァランスから部分的に引用するとともに、図版に関してもヴァランスのものを複製しているのである。彼は、〈レッド・ハウス〉に関する富本のテキストに図版が欠けていたことをおそらく知っていただろうし、また、図版を挿入することが、読者の〈レッド・ハウス〉理解に対しての重要な視覚的一助となることも十分に承知していたのであろう。

こうして結果的に、ヴァランスの著書の〈レッド・ハウス〉にかかわる部分は、テキストに関しては一九一二（明治四五）年の富本の「ウィリアム・モリスの話」において、また図版に関しては一九二四（大正一三）年の大槻の「井リアム・モリスの『赤い家』」によって、時をまたぎ、別々の雑誌をとおして、日本に紹介されたことになるのである。しかし、こうした紹介の経緯は、おおかたの当時の読者やこれまでの研究者たちにとっては、ほとんど関心の外に置かれていたにちがいがなかった。ちなみに、第三節において言及したJ・W・マッケイルによる伝記の抄訳は、佐藤清訳で「井リアム・モリス傳」と題して二回に分けて、雑誌『想苑』の一九二三（大正一二）年八月号（第三卷第三号）および九月号（第三卷第四号）に掲載されている。もっとも、この抄訳は、原著第一章のはじめの部分を訳出したものにすぎなかった。

六. 富本憲吉の〈レッド・ハウス〉訪問の可能性

すでに第一節において、小野二郎が一九七七（昭和五二）年に書いた『『レッド・ハウス』異聞』から次の一文を引用した。

富本のここ〔レッド・ハウス〕への訪問はおそらく一九〇九年前後であろうから、〔この家が建設されてから〕丁度半世紀経ている。

それ以降、幾人かの研究者の仕事をとおして、富本憲吉の〈レッド・ハウス〉訪問を断定する論調が現われてきた。以下は、その幾つかの事例である。まず、一九八六（昭和六一）年に乾由明は、展覧会カタログに所収された論文のなかで、次のように、富本の〈レッド・ハウス〉見学について述べている。

……富本は二年足らずのあいだのロンドン滞在中に、しばしばビクトリア・アンド・

アルバート美術館を訪れ、モリスの壁紙の下絵、染織、ケルムスコット版の書物などを熱心に観察し、スケッチをして研究した。またロンドンの南、ケント州ベックスリ・ヒルにあるモリスの有名な家、レッド・ハウスへも見学に行っている⁵⁶。

続いて、一九九七（平成九）年には、菊池裕子が、イギリスの雑誌『クラフツ』のコラム記事のなかで富本憲吉を取り上げ、彼の〈レッド・ハウス〉訪問を、こう紹介することになる。

彼〔富本憲吉〕は、モリスとホイッスラーについての研究をさらに深めるために一九〇八年にロンドンに到着し、中央美術・工芸学校の夜間の課程で3箇月間、ステインド・グラスを学んだが、しかし、ほとんどの時間は、郊外でのスケッチ、レッド・ハウスへの訪問、サウス・ケンジントン博物館での独習に費やされ、その博物館では、数百点もの作品を彼はスケッチしている⁵⁷。

さらに、一九九九（平成一一）年刊行の辻本勇の『近代の陶工・富本憲吉』においても、富本のその家への見学が、以下のように明示されているのである。

……憲吉は夏の間、一人で西海岸のイルフラコムという景勝地や、中部の水郷ハンティンドンに滞在、また南部のデヴォンシャーにも出かけており、なかなか写生旅行だけでも忙しそうである。その上、モリス研究のためにモリスゆかりのレッドハウスなどの見学旅行も間にはさんでいるのだから、またたくうちに月日が経つように感じられたらう⁵⁸。

こうした論調にみられる富本憲吉の〈レッド・ハウス〉訪問についての断定は、どれも、彼が帰国後発表した「ウィリアム・モリスの話」の存在がその根拠となっていると考えていいだろう。しかし、これまでに詳述してきたことから明らかなように、この富本のモリスについての評伝は、エイマ・ヴァランスの著書に基づく翻訳によってその骨子が形成されており、そうした事実を踏まえて、再度この「ウィリアム・モリスの話」を読み直した場合、とりわけ〈レッド・ハウス〉にかかわって問題にしようとするならば、当然ながら、その家への彼の訪問の真実性が改めて問われなければならないことになる。果たして富本は、本当に〈レッド・ハウス〉を訪問したのであろうか。

そのことを検討するために、再度ここで、〈レッド・ハウス〉が記述されている、富本のテキストの二番目の章へともどらなければならない。第四節で紹介したように、この章は、大きく分けて三つの部分から構成されている。〈レッド・ハウス〉が建設されるにあたっての経緯が述べられている最初の部分（前段）。この家の室内が詳細に描写されている二番目の部分（中段）。この部分には、インデントが施され、かぎ括弧がつけられている。そして、ロセッティやバーン＝ジョウンズとの協同の様子が手短に触れられている最後の部分（後段）。この第二章の構成は以上の三つの部分である。

最初に注目されてよいのは、この第二章全体を通じて、〈レッド・ハウス〉に対する富本自身の記憶や感想がいっさい述べられていないということである。たとえば第一章におい

では、「サウスケンシ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」⁵⁹と、自らの体験をはっきりと述べているにもかかわらず、〈レッド・ハウス〉に関しては、それに類似するような記述が全くないのである。ただ一箇所だけ、前段において、「誰れもコウ云ふ事を心付かぬ時代に、只美しい良いものを造ると云ふだけの目的だけを見あてに今迄の悪い習慣を打ち破ってやった勇氣と、自分を信用して居た點だけでも實に感服の外ありません」⁶⁰という、この家がつくられた意義についての富本自身の感想が述べられているが、それは前の文章内容を受けての感想であり、その文章がヴァランスからのものである以上、〈レッド・ハウス〉から直接受けた印象を表現したものではない、と考えるのが妥当であろう。

富本は、美術学校時代、建築と室内装飾を学び、卒業製作として《音楽家住宅設計図案》を提出している。そうした経歴をもつ富本が、留学以前から強い関心を抱いていた工芸家の住宅である〈レッド・ハウス〉を目の前にして、何もそれについて自らの印象なり、感想なりをもたずにいられたとは、どうしても考えられないし、また一方で、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館において幾多のスケッチをしている富本が、スケッチブックにペンを走らせようとする衝動に駆り立てられなかったとしたら、それもとても考えにくいことなのである。

次に注目されるのは、前段最後の、つまり中段へ移行するにあたっての次の文章表現である。

此の家の外観と室内の有様を、此處で書き現す事は困難な事ですが、大略次ぎの様に書くより外仕方ないと考えます、下手な私の書き振りが尊敬す可きレッド・ハウスの偉大な事を十分に云ひ現す事が出来ないのを恥ぢます⁶¹。

ここから、インデントが施され、かぎ括弧がつけられ、〈レッド・ハウス〉の室内の描写がはじまるわけであるが、この断わり書きは、自分の文章の表現技術に対する謙遜の域を越えた言い回しのように思えてならない。とくに、なぜ「恥ぢます」とまで書かなければならなかったのだろうか。富本が「恥ぢる」という用語を使用する場合、この時期、どのような意味で使われていたのだろうか。この用語法に関するひとつの事例を、以下の引用文のなかに認めることができるであろう。

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⁶²。

この引用文は、「ウィリアム・モリスの話」の翌年、雑誌に投稿するために書きはじめたものの、うまくまとめることができず、結局、友人の南薫造へ宛てて富本が郵送した原稿

の一部である。原稿用紙に書かれてあり、「模様雑感」という題がつけられ、一九一三（大正二）年一月六日の日付が封筒の裏に残っている。この時期、苦悩の末に富本は「模様から模様を造らない」という創作理念へとたどり着くわけであるが、当時の富本にとって、過去のものや他人のものを模倣することが最も「恥かしい」ことであり、そうせざるを得ないとき、富本は、そのことを「恥ぢます」という表現を使用しているようである。この解釈が妥当であるとすれば、「下手な私の書き振りが尊敬す可きレッド・ハウスの偉大な事を十分に云ひ現す事が出来ないのを恥ぢます」という表現は、直接的な自分の観察に基づくことなく、事情があって他人の文章を下敷きにせざるを得ず、そのために正確な描写ができないことを「恥ぢます」という意味になる。また、そうした富本独自の「恥ぢる」心が、中段における室内の記述に際して、あえてインデントとかぎ括弧を用いさせているのではないであろうか。

もしこの一連の推論が成り立つならば、前の第五節において、〈レッド・ハウス〉に関する図版だけが欠落していることを指摘したが、その理由も、こうした仮説からある程度説明をつけることができる。つまり、ヴァランスからの借用に依存するかたちで〈レッド・ハウス〉を記述せざるを得ないこと自体が「恥かしい」行為であるとする富本にとって、さらにそのうえに、自分が見てもいない絵柄の図版までも無頓着に挿入することは、模倣や盗用や再利用を戒める自らの強い信念がどうしても許さなかったのではないだろうか。富本が、生涯をとおして安易な妥協を自らに許さなかったことは、よく知られている事実であるが、そう考えるならば、すでにこの早い時期にあって、富本の高潔な態度の一端は、一見些細とも思える文章表現や図版処理のなかに現われていたことになる。

三番目に注目されなければならないことは、中段において〈レッド・ハウス〉を記述するに際して富本が用いている「^{つゝたて}衝立」という用語の使用に関してである。この用語が、先の引用文からも明らかなように、ヴァランスのテキストにみられる‘partition’ないしは‘screen’に相当する訳語として使用されているのは明白である。もちろん言葉のうえでは適切な訳語であり、問題はない。しかし、この「衝立」という訳語は実態を正確に表わしていないのである。一般的にいて、日本人が「衝立」という用語を使う場合、それは、視線を遮ったり空間を仕切ったりするための主に玄関や座敷で用いられる一種の屏風のようなものをイメージするのではないだろうか。しかし、この‘screen’【図七】は、広い玄関ホールと庭へ通じる廊下とを仕切るために造作された、碁盤格子の木枠に何枚もの透明のガラス板がはめ込まれた、天井に達する一種の間仕切り壁の役目を果たすもので、その大部分は開閉可能な両開きの扉となっているのである。したがってこの部分は、英語では‘wall’ではなく、‘glass screen’とも‘glazed screen’とも表現される。もしこのようなガラス扉を実際に日本人が見た場合、それを「衝立」という言葉で言い表わすであろうか。

このように、推論を含みながらも、テキストにそって検討してみると、富本が〈レッド・ハウス〉を訪問したことを裏づける証拠は何ひとつ見当たらず、どちらかといえば、逆に、訪問していないのではないかと思わせる痕跡の方が、より多く認められるのである。

それでは、テキスト以外ではどうだろうか。富本の〈レッド・ハウス〉訪問を根拠づける何かが残っているのだろうか。

英語で‘glass screen’や‘glazed screen’、必要に応じて‘glazed door / partition’とも表現されるこのガラス扉は、モリスが住んでいたころにはなかったが、採光を妨げること

なく、寒風の進入を防ぐ目的でその後の居住者によって、おそらく一八九〇年ころに、付け加えられたものである。

それ〔ガラス扉〕は、〈レッド・ハウス〉訪問者の一種の芳名録としての役割を果たした。モリスの娘のメイ、アーサー・レイズンビー・リバティー、エイマ・ヴァランス（モリスの最初の伝記作家）、そしてジョージアーナ・バーン＝ジョウンズのサインが、その上に記載されており、いまでもはっきりと読み取ることができる⁶³。

一八九六年にモリスが亡くなり、J・W・マッケイルがモリスの公式伝記作家に選ばれると、ジョージアーナ・バーン＝ジョウンズとモリスの次女のメイ・モリスは、〈レッド・ハウス〉を訪れることになる。「マッケイルを励まし、また彼の仕事の主たる情報源となったのは、ジョージー〔ジョージアーナ・バーン＝ジョウンズ〕だった。……〔一八六五年にモリス〕一家がクウィーン・スクウェアに引っ越したときメイはまだ三歳にすぎず、〔〈レッド・ハウス〉についての〕彼女の断片的な記憶は人から聞いたこととないまぜになっており、いまや彼女はそれを検証する必要性を感じていた」⁶⁴。そのことが、ふたりのこの家への訪問の目的であった。また、「リバティー商会」の経営者であったA・L・リバティーは、一八九〇年から一九〇三年までの〈レッド・ハウス〉のオーナーであったチャールズ・ハウムと親しい間柄であった。ハウムは日本の伝統工芸の愛好家でもあり、リバティー夫妻と画家のアルフレッド・イーストとともに日本を訪問している。そのような関係からリバティーはハウムの住むこの家を訪問していたと思われるし、ヴァランスについては、第五節で触れたように、ハウムがオーナーを務める『ザ・ステューディオ』への投稿やモリス伝記の執筆にかかわって、ハウムを訪ねたものと思われる。

それでは、一種の芳名録として利用されていたこのガラス扉に、日本人訪問者の名前は刻まれていないのだろうか。確かに、D. Goh、Kosaku Iwamoto、M. Saito、H. Shugioの名前は残されている⁶⁵。チャールズ・ハウムは、ロンドンにおいて一八九一―一八九二年に日本協会が設立されたとき、設立準備委員会の委員を務めるほど、深く日本協会に関与しており、日本人四名の訪問の目的や時期、同伴者などについてはいまだ不明な点も多く残されているが、いずれにしても、日本協会を通じての交友の一環としてハウムは彼らをこの家へ招待したり、転居後であれば、次の居住者へ紹介したりしていたものと考えられる。しかし、Kenkichi Tomimotoの名前はこのガラス扉にはない。当然といえば、当然かもしれない。もし富本自身がこのガラス扉にサインをしていたならば、「ウィリアム・モリスの話」のなかで、この扉を「衝立」という訳語でもって書き表わすようなことはなかったものと思われるからである。

富本がロンドンに滞在していた一九〇九年から翌年にかけての〈レッド・ハウス〉の住人は、ヘンリー・マフの一家であった。

一九〇三年にその家はヘンリー・マフ（Muff）によって買い取られた。彼はブラッドファッド出身で、テキスタイルの商売から身を引き、病弱の身にあった。彼はまた、ジョン・ラスキンの信奉者でもあり、おそらくチャールズ・ハウムとも親しい関係にあったであろう。一九〇九年から一九一〇年にかけて、マフは、妻モード、そしてふ

たりの息子とひとりの娘とともにそこに住んでいた。一九〇九年に一家は、名字を **Maufe** に変えている。一九一〇年の二月にヘンリー・マフは亡くなったが、未亡人のモードは一九一三年までそこに住み続けた。息子のエドワード・マフは、建築家として一九三六年に〈ギルドファッド・カセドラル〉を設計することになる。マフ一家は、訪問者を実際歓迎していた。一九〇七年には[イラストレイターの]ウォルター・クレインが、また一九〇九年か一九一〇年には、建築評論家のローレンス・ウィーヴァーが訪問している⁶⁶。

富本は、一九〇九年の一二月（あるいは翌年の一月）には、新家孝正の助手としてカイロやインドでの回教様式の建築調査のため、翌年（一九一〇年）の四月三日までロンドンを一時期離れ、ロンドンへもどると、すぐにもほぼ一箇月後の五月一日には帰国の途についている。したがって、〈レッド・ハウス〉を訪問することができたとすれば、一九〇九年二月一〇日の日本からのロンドン到着時から、同年暮れ（あるいは翌年正月）のロンドンからインドへ向けての出発時までの可能性が一番高い。しかしその時期、住人のマフは病身で、死の一年前にあった。富本が訪問を強く希望したとしても、そのような理由から断われた可能性も十分考えることができる。しかし、どちらにしても、この家を訪問するためには、紹介者が必要であった。富本をマフに紹介できる人物として可能性があったのは、当時誰だったのであろうか。一番可能性が高いのは、富本が夜間クラスに通っていた中央美術・工芸学校の教師、とりわけ、そこで刺繍を教えていたウィリアム・モリスの娘、メイ・モリスであったにちがいがなかった。しかし、富本にとって不運なことに、彼女は一九〇八年にその学校を辞職し、以来外来講師となるも、その学校とは幾分疎遠になっていたのである。

このように、テキスト以外においても、富本の〈レッド・ハウス〉訪問を根拠づける証拠となるものは、現時点で私にとって利用可能な資料のなかには、残されていない。もし、本当に富本が〈レッド・ハウス〉を訪問しているとするならば、それを裏づける証拠は、今後発掘されることになる新たな資料に見出されなければならないだろう。そのようなわけで、結論的にいえば、現時点においては、富本のこの家への訪問を断定することは極めて困難であるといわざるを得ないのである。

七. 結論と考察

本論文をとおして、私は、富本憲吉が一九一二（明治四五）年に『美術新報』に発表した評伝「ウィリアム・モリスの話」にかかわるこれまでの代表的な言説を紹介し、検討を加えたうえで、この評伝には底本が存在し、それが、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』であったことを明らかにした。そしてさらに、その評伝のなかで富本が言及している〈レッド・ハウス〉にかかわって、この三〇年のあいだに富本の〈レッド・ハウス〉訪問が神話化されてきたことに対して、現時点では、富本のその家への訪問を断定することはできないことを、私の利用可能な資料の範囲にあって論証した。

富本の評伝に底本があったことが判明したことが、決してこの評伝の価値を下げること

にはつながらない。そうではなくて、むしろ、富本のモリスについての勉強の実態の一端が明らかになったことにより、富本のモリス受容の内実を具体的に探るうえでのさらなる有効な手掛かりが得られたことを意味しているのである。

そのような観点に立って、今後まずなすべきことは、評伝「ウィリアム・モリスの話」をヴァランスの評伝『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』に即して、再度読み直すことである。本論文では、〈レッド・ハウス〉の記述に関して、そのような試みを部分的に行なったが、その作業を全文にわたって適用する必要があるのではないだろうか。次に行なうべきことは、ヴァランスの評伝に書かれている内容で、事情があつて富本が公的に扱うことを放棄した部分、とくにモリスの社会主義にかかわる部分の富本の受容のあり方を、帰国後の活動に照らして実証的に再吟味することではないだろうか。もうひとつ加えるとすれば、富本のロンドン時代の再構成である。富本の製作活動の出発が、ロンドン時代の経験にあつたことは、周知のとおりである。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのスケッチ、中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの実習、地方への写生旅行、友人たちとのあいだでの意見交換、さらには、ロンドン滞在期間中のカイロとインドへの調査旅行——こうした若き日の富本のイギリス体験の全貌が一体となって明らかにされたうえで、その後の富本の製作活動と文筆活動が照合されるならば、さらに富本理解は進展をみることになるのではないかと思われるのである。すべて、今後の研究にゆだねられなければならない。

最後に、本論文の執筆の経緯について簡単に説明しておきたい。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、最後の所有者であつたテッド・ホランビーとドリス・ホランビー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。さっそく依頼のあつ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〉訪問者であると思ひ込んでいたので、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、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、誤謬を含んでいる可能性について断わり書きを付したうえで、第二章に相当する部分の全訳を送るとともに、この英訳に相当する記述をもつ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に依頼した。彼女はすばやくその仕事を英国図書館で行ない、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、富本の「ウィリアム・モリスの話」に底本があつたことを確証した私は、本論文の執筆に取りかかることになった。

そのような執筆にあたってのきっかけとその後の彼女からの貴重な情報の提供を考えると、本論文は、マーシュとの共同研究と呼ぶにふさわしいものとなっている。そこで、彼女によって与えられた情報を使用する場合は原則として引用扱いとしている。しかしながら、そのような箇所を含めて、本論文において記述された内容に関して思い違いや誤謬、誤訳等が今後見つかった場合の責めは、すべて私が負わなければならないことは、いうまでもない。

本論文を脱稿するにあたって、私は、今回の仕事の協力者であったジャン・マーシュさんをはじめとして、富本の輪郭を描くうえで欠かせない貴重な知見や資料を授けてくださった富本憲吉記念館副館長の山本茂雄さん、そして、関連する資料や情報の提供をいただいた友人のみなさんに、心からお礼を申し上げます。そうした温かい周りの協力と支援がなかったならば、おそらく脱稿への道のりは想像を超える険しいものになっていたであろうと思います。ありがとうございました。

(二〇〇五年)

注

- (1) 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、14-20頁。
- (2) 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、22-27頁。
- (3) 東京キリアム・モリス研究会編『モリス書誌』、丸善、1934年、5頁。
- (4) 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。]
- (5) 中村精「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」『民芸手帖』63号、1963年8月、18頁。
- (6) 同追悼文、19頁。
- (7) 中村義一『近代日本美術の側面——明治洋画とイギリス美術』造形社、1976年、103-104頁。
- (8) 「時言」『美術新報』第11巻第4号、1912年、1頁。
- (9) 富本憲吉、前掲論文「ウィリアム・モリスの話(下)」、27頁。
- (10) 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。]
- (11) 同書、328頁。
- (12) 同書、330頁。
- (13) 同書、335頁。
- (14) 同書、418-419頁。[初出は、「大槻憲二のモリス研究」『明治大学人文科学研究所年報』第20号、1978年。]
- (15) 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、41-48頁を参照。

(16) 乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について」『富本憲吉』(同名展覧会カタログ)朝日新聞社大阪本社企画部、1986年、172頁。

(17) 同論文、172-173頁。

(18) すでに富本憲吉の伝記としては、次のものが公刊されている。

辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年。

また、富本の妻一枝の伝記には、以下のものがある。

高井陽・折井美耶子『薊の花——富本一枝小伝』ドメス出版、1985年。渡邊澄子『青鞥の女・尾竹紅吉伝』不二出版、2001年。

一方、田能村善吉(富本憲吉)とその妻文(一枝)の愛憎のなかで苦悩する息子壮吉(実名)の葛藤の軌跡を小説的形式で描いた作品に、次のものがある。

辻井喬『終りなき祝祭』新潮社、1996年。

(19) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、125頁。

(20) 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、219頁。

(21) 次の引用は、この時期、富本憲吉が「民間芸術」について述べているひとつの例である。

「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謠、舞踏、織物、染物類から小道具、柵、箱類等を造る木工に至る迄、捨てる事の出來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ことでしょう。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」。富本憲吉「百姓家の話」『藝美』第1年1号、1914年、7頁。

富本がこの時期にその名を与えた「民間芸術」という用語は、ウィリアム・モリスが中世の芸術を指し示して使用した、popular art つまり the art of the people という用語法に倣ったのではないかと思われる。というのは、本文の以下の項で詳述するように、富本が次の本を読んでいたことは明らかであるからである。

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.)

(22) 土田真紀、前掲論文、223頁。

(23) 『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。]

(24) 『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。]

(25) 富本は「図案」を、その原義が Design であることを踏まえて、「計画」ないしは「設計」と同義に理解していた。たとえば、「図案」に対する自分の考えを述べるにあたって、まず、次のようにその字義について説明している。

「図案という語は、英語の Design という語から来たものと思う。……何か図案というと、絵で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」。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。

(26) 量産陶磁器について、富本憲吉は晩年以下のように述べている。

「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、茶わんといったような日用雑器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」。前掲書『私の履歴書』文化人6、229頁。

ちなみに、京都の平安陶苑によって「富本憲吉先生創案に依る陶磁頒布會」がはじめられるのは1950年で、この商品に記された銘は「平安窯」であった。また、1957年には、「富泉」を銘として、同じく京都の八坂工芸より量産品の頒布が開始されている。

(27) 山田俊幸「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」『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) 朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、14頁。

(28) 同論文、14頁。

(29) 同論文、11頁。

(30) 同論文、15頁。

(31) 同論文、15頁。

(32) 座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、6頁。

(33) 座談会「富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40号、1961年9月、44頁。

(34) 前掲座談会「富本憲吉の五十年」、12頁。

(35) この本の原著および訳書のデータは、以下のとおりである。

Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, The Museum of Modern Art, New York, 1949. (first published by Faber and Faber in London in 1936 under the title *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*.)

ニコラウス・ペヴスナー『モダン・デザインの展開——モリスからグロピウスまで』白石博三訳、みすず書房、1957年。この訳書は、1949年にニューヨーク近代美術館から刊行された第2版(改訂増補版)が底本となっている。

(36) 『南薫造苑富本憲吉書簡集』(大和美術史料第3集) 奈良県立美術館、1999年、41頁。

(37) 同書、43頁。

(38) 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。序のなかに次の一文が見られる。口述されたのは、1956年。

「工芸技術編1の本冊子は、生前重要無形文化財保持者に認定された故富本憲吉氏の『色絵磁器』の技術につき、同氏の口述を故内藤匡氏が筆記した記録を中心に、当部無形文化課において編集したものであります」。

(39) J. W. Mackail, 'PREFACE', *The Life of William Morris*, Dover Publications, New York, 1995. (originally published in two volumes by Longmans, Green and Co., London, 1899.)

なお、神戸大学附属図書館所蔵のこの書物の初版本は、稀覯本であると同時に幾分傷みがあるので、適宜参照するにとどめ、本論文執筆にあたっては、上記の初版の復刻版を主に利用した。

(40) Stephen Calloway, *Aubrey Beardsley*, Harry N. Abrams, New York, 1998, p. 37.
[「オーブリー・ビアズリー展」日本語版カタログ、人見伸子訳、1998年、37頁を参照]

(41) 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.)

なお、神戸大学附属図書館所蔵のこの書物の初版本は、稀覯本であると同時に幾分傷みがあるので、適宜参照することとどめ、本論文執筆にあたっては、上記の第2版の復刻版を主に利用した。

(42) Ibid., 'PREFACE'.

(43) Jack Lindsay, 'Foreword', *William Morris : His Life and Work*, Taplinger Publishing Company, New York, 1979.

(44) たとえば、富本の渡英前後にあつて、『ザ・ステューディオ』におけるエイマ・ヴァランスの執筆記事が多く認められるのは1906年で、そのリストは以下のとおりである。

'Russian Peasant Industries', *The Studio*, No. 157, April, 1906. (vol. 37, pp. 241-248, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1997.) 'Recent Lead-Work by Mr. G. P. Bankart', *The Studio*, No. 161, August, 1906. (vol. 38, pp. 194-199, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1997.) 'The National Competition of Schools of Art, 1906', *The Studio*, No. 162, September, 1906. (vol. 38, pp. 309-319, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1997.) 'Of Some Recent Plaster Work by Mr. G. P. Bankart', *The Studio*, No. 164, November, 1906. (vol. 39, pp. 144-150, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1997.)

(45) 富本憲吉、前掲論文「ウィリアム・モリスの話 (上)」、16-17頁。

(46) Aymer Vallance, *William Morris : His Art, his Writings and his Public Life*, Longwood Press, Boston, 1977, p. 49.

(47) Ibid., p. 49.

(48) この引用は、私の質問に対するジャン・マーシュからの回答の一部である。彼女は、『ラファエル前派画集〈女〉』(河村錠一郎訳、リプロポート、1990年)、『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)、『ラファエル前派の女たち』(蛭川久康訳、平凡社、1997年)などの翻訳書をとおして、その仕事が日本においてもすでに紹介されている英国の女性研究者である。

(49) Aymer Vallance, 'The Revival of Tapestry-Weaving. An Interview with Mr. William Morris', *The Studio*, No. 16, July, 1894. (vol. 3, pp. 99-101, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1995.)

(50) 大槻憲二「井リアム・モリスの『赤い家』『住宅』第9巻第4号、1924年、34-35頁。

(51) 東京キリアム・モリス研究会編、前掲書、6頁。

(52) エイマ・ヴァランスが、7枚のイラストレイションの提供に対してチャールズ・ホームへ謝辞を述べているのは、1898年の第2版の序文においてであり、1897年の初版の序文には、それは見当たらない。これについては、ホームからの抗議を受けて、第2版

で謝辞が付け加えられたものと考えられている。

また、「ウィリアム・モリスの話（下）」（25頁）にみられる一対の《拜する天使の一行》の右側の図版は、1897年の初版の図版と同一であるが、1977年に出版された第2版の復刻版では、初版のその図版は左右反転されている。正しいのは初版の図版であり、第2版の復刻版における当該図版の左右反転は、単なる編集上の、ないしは印刷上の誤りであると思われる。しかし、1977年出版のこの復刻版には、1898年の第2版の完全な再版であることが明記されているので、第2版そのものにおいて、すでにこの誤りが生じていた可能性もある。その場合、富本が底本に使用したものは初版本であったことになりそうであるが、しかし、富本の執筆時までには、さらに版が重ねられているようであり、その段階でこの誤りが訂正されていれば、この図版の左右反転だけを理由にして初版本を利用したと断定することはできないことになる。

（53）山田俊幸、前掲論文、16頁。

（54）前掲座談会「富本憲吉の五十年」、10頁。

（55）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。

（56）乾由明、前掲論文、173頁。

（57）‘Yuko Kikuchi assesses the ideas and influence of Tomimoto Kenkichi’, *Crafts*, No. 148, September/October, Crafts Council, London, 1997, p. 22.

（58）辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年、41-42頁。

（59）富本憲吉、前掲論文「ウィリアム・モリスの話（上）」、14頁。

（60）同論文、16頁。

（61）同論文、16頁。

（62）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。

（63）Catherine Croft, ‘House proud’, *Crafts*, No. 185, November/December, Crafts Council, London, 2003, p. 38.

（64）Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986, p. 243. [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、327頁を参照]

（65）現在、ジャン・マーシュは、ナショナル・トラストからの依頼を受けて、〈レッド・ハウス〉に関する歴史書を執筆している。ナショナル・トラストのジェイン・エヴァンズとテッサ・ワイルドがガラス扉に記載されている名前をリストを制作し、マーシュは、2004年12月に、そのリストに載っている D. Goh, Osaku Iwumoto [Kosaku Iwamoto], M. Saito, H. Shugio の4人の日本人訪問者について、ナショナル・トラストから与えられたそれぞれの人物に関する簡単な情報を付したうえで、その特定を私に依頼した。

調査の過程にあるため、いまだ不確定な要素が多々残されているものの、現時点で、ナショナル・トラストおよび複数の研究者から与えられた情報を参考にして総合的に判断すると、その4人の訪問者は、呉大五郎、岩本耕作、斎藤美あるいは斎藤政吉、そして執行弘道ではなかったかと推定される。

呉大五郎は、日本協会の創設会員で、日本領事。のちにインドでの仕事に従事。日本を紹介した当時の彼の英語論文に次のものがある。

Daigoro Goh, 'A Japanese View of New Japan', *The Nineteenth Century*, No. 168, February 1891, pp. 267-278.

岩本耕作と斎藤実については、テムズ鉄工所 (Thames Iron Works) で建造中であった一等戦艦「富士」の回航委員として、岩本は1896年3月25日から、斎藤は同年11月6日から英国出張。両名の日本帰着は、翌年の10月31日。岩本の階級は、英国滞在期間中、海軍大尉から少佐へ。斎藤は、当時は海軍少佐で、のちに内閣総理大臣を経て、1936年の「二・二六事件」で暗殺される。「富士」の艦歴については、下記の書物の第7巻(232-233頁)に、また斎藤と岩本の履歴については、第9巻(28-29頁および685-686頁)に概略的に記述されている。

海軍歴史保存会編集『日本海軍史』(全11巻)第一法規、1995年。

M. Saito が斎藤政吉であった可能性もいまだ残されている。彼は漆器や銀細工を得意とする工芸家で、その作品は1900年のパリ万国博覧会、1904年のセント・ルイス万国博覧会などにおいて展示されている。執行弘道は、日本協会設立当時は、アメリカ在住の通信会員。「モリス商会」も出展に参加していた1904年のセント・ルイス万国博覧会での日本館の組織者で、「博覧会男」とも呼ばれていた。斎藤と執行の両名については、次の評論で当時『ザ・ステューディオ』において紹介されている。

Maude I. G. Oliver, 'Japanese Art at the St. Louis Exhibition', *The Studio*, No. 145, April, 1905. (vol. 34, pp. 242-252, reprinted by Hon-No-Tomosha, Tokyo, Japan, 1997.)

なお、チャールズ・ハウム、呉大五郎、執行弘道が会員となっていた日本協会の創設当時の様子については以下の書物に詳しい。

Transactions and Proceedings of the Japan Society, London. Volume I. London, 1893. Kegan Paul, Trench, Trübner and Co., Limited.

(66) この引用は、私の質問に対するジャン・マーシュからの回答の一部である。

図版出典

【図1】神戸大学附属図書館所蔵。著者撮影。

【図2】富本憲吉記念館所蔵。同記念館のご好意により著者撮影。

【図3】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。

【図4】1995年12月に著者撮影。

【図5】1995年12月に著者撮影。

【図6】Hermann Muthesius, *The English House*, translated by Janet Seligman, Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1987, p. 18 (First published as *Das englische Haus* by Wasmuth, Berlin in 1904, 1905, 3 volumes) より著者複製。

【図7】グリーティング・カード (Busy Bee Cards by Peter & Nicole Bailey) より著者複製。

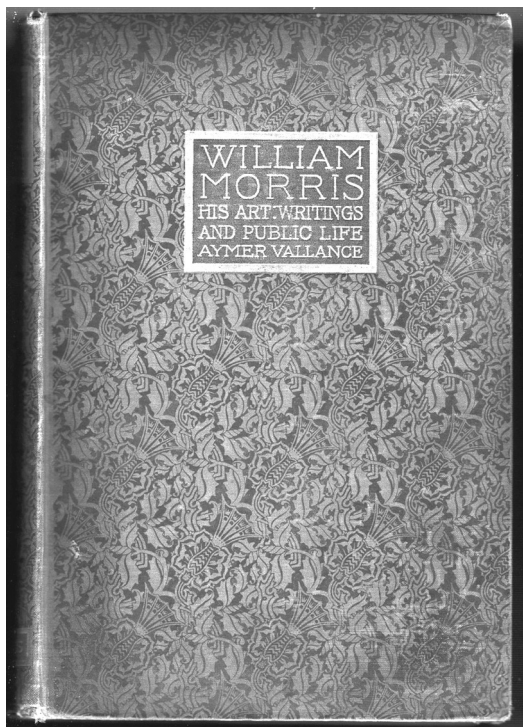


図1 エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』の初版本の表紙。



図3 富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話(上)」の最初の頁。



図2 富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話(上)」が掲載された『美術新報』第11巻第4号の表紙。



図4 正面から見た〈レッド・ハウス〉。



図5 庭から見た〈レッド・ハウス〉。



0 5 10 20 30 f

- 1 Bedroom
- 2 Room
- 3 Drawing-room
- 4 Maid's room
- 5 WC
- 6 Meat-larder
- 7 Scullery
- 8 Kitchen
- 9 Pantry
- 10 Store-room
- 11 Dining-room
- 12 Entrance

図6 〈レッド・ハウス〉の間取り図。



図7 〈レッド・ハウス〉一階左手のガラス扉。
 手前が玄関ホールで、奥が庭へ通じる廊下。

第二章 岩村透の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」

はじめに

英国のヴィクトリア時代の後半にあつて詩人、政治活動家、そしてデザイナーとして活躍したウィリアム・モリス（一八三四—一八九六年）【図一】の日本への紹介は、明治の中期ころから認められる。最初期の文献のひとつは、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「ウヰリアム、モーリス 一八三四年生」¹と、名前と生年のみが記載されている。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、モリスの『地上の樂園』に言及している²。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触れ、『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³と、短く紹介することになる。この時期、さまざまな雑誌類をとおして主に詩人としてのモリスが断片的に紹介される一方で、社会主義者としてのモリスへのまとまった言及は、一八九九（明治三二）年に出版された村井知至の『社会主義』の「第六章 社会主義と美術」に負うところが大きく、そのなかで、「ジョン、ラスキンとウヰリアム、モーリスは當代美術家の泰斗と仰がるゝ人物なり。……ラスキンは寧ろ復古主義にしてモーリスは革命主義なり、……而も現社会に對する批評に至つては二者全く其揆を一にせり」⁴という一文にみられるように、ジョン・ラスキンとの関係を視野に入れて、モリスの社会主義が述べられている。その後も、社会主義者としてのモリス紹介は続き、一九〇四（明治三七）年には、週刊『平民新聞』の第八号から第二三号において、社会革命後の世界を描いたモリスの『ユートピア便り』の一部が「理想郷」と題されて枯川生（堺利彦）によって訳載されている。日本へのモリス紹介は、社会主義運動への弾圧という政治的背景のもとに、事実上ここで一旦停滞し、その興隆は、その後のいわゆる「大正デモクラシー」の高揚期まで待たなければならない。しかし、その停滞期にあつて、富本憲吉（一八八六—一九六三年）の「ウィリアム・モリスの話」が一九一二（明治四五）年に『美術新報』に掲載され、さらに三年遅れて、岩村透（一八七〇—一九一七年）の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」が所収された『美術と社会』が公刊されていることは、ともに工芸家としてのモリスに着目している点、そして、両者がかつて東京美術学校での師弟の関係にあつたという点において、注目に値する。一方、「ウィリアム・モリスの話」の発表から三年後の富本は、大和の安堵村において、本格的な家庭生活と陶芸家としての新たな製作活動に専念することになるが、岩村は、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」の発表の翌年の一九一六（大正五）年に、美術学校の教授を解職されており、この点においては、際立った対照をなしている。

以上のような背景を念頭に置きながら、本稿は、日本におけるモリス紹介の停滞期にあつて執筆された、岩村の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」を取り上げ、その記述内容を吟味するとともに、あわせて、美術学校時代における岩村と富本のモリスを巡る関係性を明らかにしようとするものである。

一. 東京美術学校での岩村透と富本憲吉

一九〇四（明治三七）年に東京美術学校に入学すると、富本憲吉は、「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもってマンドリンをひいてばかりいた。自分でやるだけでは満足せず、おそらく日本では最初のマンドリン・バンドを作った」⁵。富本は、マンドリンのサークルを通じての岩村透との関係を次のように描写している。

私たちのマンドリン仲間のボスというのは、岩村透という当時、美校の先生で初めてアメリカからマンドラとマンドリンを持って帰ったのだが、一人ではひけないものだから、みんなをおだてて学生にやらせたわけである⁶。

岩村は、一九〇四（明治三七）年五月に第三次の外遊として、アメリカに渡り、その足でイギリスとヨーロッパ大陸を旅行し、翌年帰国している。富本が「初めてアメリカからマンドラとマンドリンを持って帰った」といっているのは、そのときの外遊から岩村が持ち帰ったものを指しているのであろうか。岩村を中心にこの時期に結成されたマンドリンのサークルには、富本の二年先輩で、その後一足先に、一九〇七（明治四〇）年に渡英し、富本の英国留学の指南役を果たすことになる、南薫造も参加していた【図二】。

それでは、「マンドリン仲間のボス」としてではなく、西洋美術史を講じる、東京美術学校教授としての岩村とは、とくにモリスとの関連において、富本はどのような関係にあったのだろうか。

小野二郎は、まず、当時の日本におけるモリスへの関心の状況と、それに対する岩村の役割について、こう指摘する。

この時期、日本でのモリス関心はどうであったろう。ラファエル前派の詩については明治二〇年代から流行ってきているが、その美術や芸術運動の意味は、岡倉天心などにはいち早くその核心がとらえられていたようだが、一九〇〇年前後、岩村透がそのラファエル前派についてのみならず、ラスキンについて、ウィッスラーについて、またアール・ヌーヴォーについて論じ、一九世紀イギリス中葉以降の一種の芸術ルネサンス運動の全体的な理解が示されるまでは、断片的なそれにとどまっていたようだ⁷。

このように述べたあとで、続けて小野は、富本の渡英前後にあつては、いまだほとんど工芸家としてのモリスは日本へ紹介されていなかったことを、岩村が一九一五（大正四）年に出版した『美術と社会』に所収された「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」との関連で、次のように述べる。

その岩村でも、モリスについてのまとまった記述は、一九一五年（大正四年）の「ウィリアム・モリスと趣味的社会主義」（『美術と社会』）が初めてである。富本が渡英する一九〇八年以前では、社会主義者としての、あるいは詩人としてのモリスについての片々たる紹介があるに過ぎなかった。（一九〇四年堺利彦訳モリス『理想郷』な

どというものがあるが。今日の訳名でいうと『ユートピア便り』であろう。) ⁸

そして、以上のような前置きをしたうえで、次にみられるような、美術学校における岩村と富本の関係を指摘するのである。

しかし岩村は、一九〇二年より一三年間、東京美術学校教授として美術史建築史を講じていたのだから、先の発表された論議の対象から見て、当然モリスの思想と運動について、しかもあやまたぬ文脈において紹介していたに違いない。富本が岩村からモリスについての知識と興味とを植えつけられたという事実はほぼ間違いないことと思われるが、今そのことの意味は問わぬ⁹。

岩村の六冊の講義ノートは、一九三八（昭和一三）年に遺族により美術学校に寄贈されている¹⁰。また、一九〇三（明治三六）年の南薫造筆記の講義ノートによると、岩村は、西洋美術史を「伊太利」「フランドル（現今の白耳義）」「仏蘭西」の三部に分けて、絵画史を中心に講義していた¹¹。これらはいずれも、富本が美術学校に入学する直前のものであり、富本が在籍したころの講義内容については正確に再現することはできないものの、少なくともそれらの資料の表題や目次からは、岩村がモリスの思想と運動をテーマとして語っていた明確な形跡は認められない。また、この少し前、白馬会絵画研究所によって一連の講話会が開催され、久米桂一郎、黒田清輝、安藤伸太郎とともに、岩村も講師を務めている。そのときの講話を収録したものが、一九〇一（明治三四）年に公刊された『美術講話』¹²であるが、それによると、岩村の講話のテーマは、「中世紀伊太利人が自然に對する美感に就て」「第十七世紀の和蘭土風景畫家」および「プレラフェリストの起原」であった。しかし「プレラフェリスト [ラファエル前派] の起原」においても、モリスへの言及は認められない。一方、岩村が、一九一五（大正四）年に公刊した『美術と社会』のなかの所収論文である「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」において論じている知見が、刊行以前にあって、すでに富本に植え付けられていた可能性を小野は示唆しているのであるが、この論文は、冒頭において岩村自身が若干触れているように、アーサー・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』¹³を底本として語られているものであり、原著の刊行が一九一三年であることからして、富本が学生であったときに、コムトン＝リキットのモリスに関する記述内容を、講義をとおして岩村が教授することは不可能だったことになる。

西洋美術史、とくに絵画史に関する岩村の学識は確かに当時一級のものであったようであるが、どうやらこの時期、講義や講話などの公的な場においてテーマにするほどまでには、モリスの思想や作品は岩村の強い関心事になっていなかったようである。

それでは、岩村はいつの時点でモリスの思想と作品について関心をもつようになったのだろうか。岩村がイギリスの地に足を踏み入れた形跡は、おおよそ以下ようになる。

岩村の第一次外遊は、一八八八——一九二（明治二——二五）年で、長期のアメリカ滞在後、一九〇一（明治二四）年九月にニューヨークからロンドンに渡り、翌月にはヨーロッパ大陸に足をのびしている。一九〇〇——一九〇一（明治三三——三四）年の第二次外遊は、岩村が三〇歳のときで、パリ万国博覧会の見学が主な目的であったようであるが、詳しい

行程はわかっていない。富本が美術学校に入学した年である一九〇四（明治三七）年の五月には、岩村はセント・ルイス万国博覧会美術部審査官の委嘱をうけて、渡米している。これが、岩村の第三次外遊である。この年の秋、岩村はニューヨークからイギリスに向かっている。バーミンガムでは、エドワード・バーン＝ジョウンズやホウルマン・ハントの作品に触れ、リヴァプールやマンチェスターでもラファエル前派の傑作を楽しみ、さらにオクスフォードでは、「ラスキン美術館に参り、同所の長マクドナルド氏の案内にて、ラスキン氏の筆、ターナーの眞筆を數十枚見物」¹⁴している。そして、一月中旬にロンドンに入ると、一二月初旬にはパリに向かい、アテネからアレクサンドリア、カイロを経て、最終的に神戸港に着いたのは、一九〇五（明治三八）年の三月のことであった。

これだけからは、岩村とモリスの接点は明確なものとはならないが、一九〇四（明治三七）年のセント・ルイス万国博覧会には「モリス商会」が出展に加わっていたので、ここで岩村がモリスの作品に触れた可能性はある。そして、もしそこでモリスへの本格的な関心が芽生えたとするならば、アメリカ滞在に続く、その年の秋の短いイギリス旅行に、モリスの作品見学と文献渉猟が含まれていたことも想像される。しかし、上述のとおり、このときの旅行の関心は主にラファエル前派とラスキンにあり、岩村がモリス作品を見学した形跡を見出すことはできない。そしてまた、帰国後の一九〇六（明治三九）年に、四年前に刊行していた処女作『巴里の美術学生——外ニ美術談二』に続く、岩村にとっての二冊目の著作となる『藝苑雑稿』（第一集）¹⁵が上梓されることになるが、そのなかで、ジョン・ラスキンについては一節を設けて、未完として一三歳ころまでのラスキンの経歴を語っているものの、ここにもモリスへの言及はいっさい残されていない。

以上のような傍証から推量すると、富本が美術学校の学生であったころ、小野二郎が指摘するような、「富本が岩村からモリスについての知識と興味とを植えつけられたという事実」は薄く、もし岩村が富本にモリスについての知見を受けていたとしたら、それは、必ずしも正規の授業をとおしてのまとまった知識ではなく、ときおり断片的に話題にのぼる程度の私的なものであった可能性の方が高い。しかも、この時期の岩村のモリスに関する知識量は、富本のそれを必ずしも大きく超えるようなものではなかったのではないだろうか¹⁶。したがってまた、モリスの存在にかかわっての適切な知識が岩村に欠如していた以上、小野がその一方で指摘しているような、「一九世紀イギリス中葉以降の一種の芸術ルネサンス運動の全体的な理解」にまで、一九〇〇（明治三三）年前後のこの時期に岩村が到達していたということについても、にわかに断定することは困難なように思われる。

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、岩村は、モリス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。……平凡な美術に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図りたいと思ふのである¹⁷

そして中村義一は、この「平凡美術」と題された論稿は岩村の国家主義的なものに由来

することを示唆したうえで、「もっともその彼の愛国主義が……平凡美術、つまり生活美術、ウィリアム・モリス流の言い方をかりると〈小芸術〉の主張をふくんでいたのは重要である」¹⁸と述べている。しかし、岩村は「平凡美術」という用語の典拠を明らかにしていない。さらに、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。

二. 美術批評家としての岩村透の限界

モリス研究のために留学していた富本がイギリスから帰国した一九一〇（明治四三）年ころには、美術批評界の状況が少しずつ変化しようとしていた。そうしたなか、すでに岩村の美術批評家としての存在も、薄れつつあった。とくに若い美術家たちのあいだで、そうであった。

芋洗観はどうか〔、〕岩村氏の眞剣の言説を聞きたいものだ、而し此の人に此の注文は無理かも知れぬが、せめておひやかしは少し止めて貰いたい¹⁹、

この批評文が掲載された時期から判断すると、「芋洗観」とは、岩村が一九一〇（明治四三）年第一〇巻第二号の『美術新報』に執筆した論稿「芋洗観（九）」²⁰のことをおそらく指しているものと思われる。また、「芋洗」とは、住んでいた麻布芋洗坂に由来する岩村の筆名でもある。岩村は、その短い論稿のなかで、保守主義的であると同時に芸術至上主義的な立場から、前半で「知識に頼る作は多く不愉快なり」を主題として述べ、後半で「美術と社会組織」について語っていたわけであるが、こうした冷笑のたぐいが誌上で公然となされること自体、もはや「彼が前時代の人間であったことを示す」²¹証左となるものであった。

その当時、富本は腸チフスで入院し、退院後東京を引き上げ、郷里の安堵村に帰ろうとしていた。そのときの様子を富本は、ロンドン時代以降も交友が続いていた南薫造に宛てた手紙のなかで、「森田〔亀之輔〕は僕の帰国を東京からの夜にげと評し、岩村〔透〕先生は国家のため何むとかと言はれた」²²と書いている。森田亀之輔は、一九〇六（明治三九）年に美術学校を卒業し、当時、『美術新報』の常連寄稿家で、岩村もその雑誌の日常的な執筆者であると同時に、その編集に深く関与していたわけであるが、このとき富本は、このふたりの言葉を、とりわけ岩村のいう「国家」という言葉を、どのように受け止めたのだろうか。それはよくわからない。しかし、個人主義思想の萌芽的な時流のなかにあって、また、英国留学をとおして知り得た知見に照らして、もはやそれは富本にとって同意できるようなものではなかったのではないだろうか。

富本の岩村を見る目は一段と厳しくなっていた。一九一一（明治四四）年九月一二日には、同じく南に宛てて、こう書き記している。

東京からの手紙によるとラスキン先生を書いたバルーン〔男爵〕、岩村は後學を引き立てぬとかで連中大分さわいで居るとか。それで幸ひ〔。〕若し引き立てられたら大

変と考える²³。

さらに、同年の十一月一日の日付をもつ、再び南に宛てた手紙のなかで、富本は、『讀賣新聞』に高村光太郎が書いた文章に感激する一方で、こうも岩村を酷評するのである。

讀賣新聞へ高村君が書いて居る文章は実に嬉しい。特に小杉ミセイ〔未醒〕のウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入った。アノ文章は美術を志す学生や美術家らしい顔をしてホントに美術の解って居ない岩村男〔爵〕の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする²⁴。

一方、兒島喜久雄も、この時期の岩村の美術批評家としての、また美術学校の西洋美術史の教授としての古い講壇的な知識が、もはや限界にまで達していた様子を、以下のように述べている。

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²⁵。

そうした美術批評界の狀況のなかにあつて、富本は、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』²⁶【図三】を訳しはじめていた²⁷。一九一一年（明治四四）十一月三〇日付の南に宛てた書簡のなかで、「夜大抵おそく迄モリスの傳記を讀むで居る」²⁸と述べている。こうして富本は、この伝記の翻訳を、「ウィリアム・モリスの話」という評伝にまとめ、一九一二（明治四五）年の『美術新報』第一卷第四号および第五号に發表することになるのである。しかし、「[英国ではモリスの]組合運動を調べてきました」²⁹と後年述懐している富本にとって、帰国した一九一〇（明治四三）年の年末から翌年のはじめにかけて起こった大逆事件は、大きな衝撃であつたにちがひなかつた。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することを放棄したのであつた³⁰。富本は、極めて慎重であつたし、現実的でもあつた。

三. 岩村透の第四次外遊と「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」

富本の「ウィリアム・モリスの話」が『美術新報』に掲載される以前に、岩村がモリスの思想と作品に強い関心を抱いていた明確な形跡は見受けられない。岩村の関心はいまだラスキンにあつたらしく、『美術新報』に、一九一一年（明治四四）年には「ラスキン先生とアルプス山」³¹を、翌年には「ラスキン先生の幽霊嘶」³²を執筆し、両論稿ともに一九一三（大正二）年刊行の『藝苑雜稿』（第二集）³³に再掲載されているのである。どうやら、岩村が本格的にモリスに関心を示すようになるのは、乾由明が指摘するような「『ウイリ

『ウィリアム・モリスと趣味的社会主義』を執筆する] ずっと前から」³⁴ではなく、富本が「ウィリアム・モリスの話」を発表したのちの、第四次外遊以降からのように思われる。

一九一四（大正三）年四月、岩村はフランスへ向けて外遊の途にのぼった。谷川寅雄の「解説」に従うと、マルセイユからパリに入り、「透は、六月、ロンドンを往訪し、熱心に各地を歴遊し、とくに、オックスフォードでのラスキン旧宅を訪ね、長年、敬慕する精神的恩師のおもかげを求めている。その地で、かれは三女芙蓉の死の報に接し、パリにいったん引き返した。パリは第二次ヨーロッパ大戦勃発に動揺していた。透は急いで、マルセイユ経由で、九月に帰国した」³⁵。このとき、岩村は、これまでの研究対象であったジョン・ラスキンの大いなる思想的後継者としてのウィリアム・モリスの存在を適切にも確認したのではないだろうか。そしてまた、このときの外遊時に、おそらく岩村は、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』を入手したにちがいないなかった。

谷川は、次のように、岩村のこの第四次外遊の目的と成果について指摘している。まず、外遊の目的について。

前回[の外遊]から九年の歳月が流れて、その間、白馬会は解散し、後身の光風会が成立、その画風はいちじるしくアカデミックに墮していき、明治末年には、その灯は小さくとも、フューザン会展などの開催にみられるような、まったく新しい、そして若い画人群が進出してきたし、つづいて二科会の誕生は、その気配を、いっそうきわだたせた。透が『芸苑雑稿』二集にもられた自己の主張との落差を感じなかったはずはない。かれは、それをヨーロッパ美術の新時代に接することで埋めようとした。そして、一カ年の休職を東京美術学校に願い出て、私費で、この外遊をくわだてたのだった³⁶。

そして、この外遊の成果については、こう分析するのである。

この外遊をつうじて、透は、みずからの保守主義的硬化を食い止めることに成功したところもあるが、他方、若き日から抱いていたパリ幻影の崩れいくのを感じたように、老化した情念をもあらわにした。帰国した透は、すでに問題意識としてもっていた美術の周辺、美術の社会的・行政的条件などについて、もっぱら興味を向けていくのであった³⁷。

こうした問題意識から生まれたのが、『美術と社会』であった。岩村自身、刊行にあたっての意図を、その「はしがき」のなかで、次のように説明している。

美術の問題に就て論議する人は、近頃、甚だ多くなり出したが、其大部分は、製作に就ての、審美的議論であつて、社会を相手としての美術的論議は甚だ稀である。自分は、五六年以來、専ら、社会對美術の問題に心を寄せ、種々の新聞、雑誌に寄稿して來た……。美術的作品の審美的研究は、學問的道樂としては面白い事に相違ないが、美術それ自身の盛衰にとつては、甚しい密接なる關係あるものとは信じ無い。之に反

して、美術の社会的研究は、直接、美術、并に、美術家の運命に関する事であつて、今日の如き、未曾有の社会的變動に接したる時代に於ては、此方面の研究は最も肝心なる事と思ふ³⁸。

『美術と社会』は一八編の論稿で構成されており、巻頭に所収されている「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」は、「当時、新たに書きおろしたものである。一八篇のなかには、明治末年の旧稿もあるが、大部分は、本書刊行の年に、諸誌の求めに応じて執筆したものであった」³⁹。そうであるとするならば、ここで問題になるのは、岩村の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」に先立って、すでに一九一二（明治四五）年に富本が、評伝「ウィリアム・モリスの話」を発表していたことの意味とその位置づけである。年譜的にいえば、岩村の『藝苑雑稿』（第二集）の出版が一九一三（大正二）年で、第四次外遊が一九一四（大正三）年、そして『美術と社会』が出版されるのが、一九一五（大正四）年なのである。もし、これらのことを時間軸に即しながら、その前後の状況に照らして総合的に判断するならば、この時期、美術批評家として焦慮のなかにあった岩村は、富本の「ウィリアム・モリスの話」を読み、それに触発されるかたちで、「ヨーロッパ美術の新時代」の先駆者としてのモリスをもってして、谷川のいう「自己の主張との落差を……埋めようとした」という仮説も、設定できないこともなさそうである。つまり、別の言葉に置き換えるならば、このとき岩村は、自己の批評基軸の新たな展望の根拠を、すでに富本が評伝として取り上げていたモリスに求め、そうすることによって、「美術的作品の審美的研究」から「美術の社会的研究」のなかへ、己の活路を何とか見出そうとし、その結果的産物として、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」は生み出されるに至ったのではないかという推論が可能かどうかという問題なのであるが、果たして、こうした推論に妥当性はあるのだろうか。

それではまず、この論文と底本とを取り巻く、背景と成り立ちについて述べなければならない。岩村は、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」を書くにあたって、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』【図四】を読んで、それを底本に使用した。とくに、最初の「三種の社会改革者」「モリス前半生の経歴」「社会主義者としての活動」「美術的事業の概略」といった小見出しがつけられた部分の記述にあたっては、主として「第五部 社会改革者」と巻末に掲載されている詳細な「年譜」とが利用されているのは明白である。しかし、それに続く「モリスの社会主義」および「主義の實行＝マートン、アベアの工場」については、別のテキストもあわせて参照している可能性もある。コムトン＝リキットは、社会改革者（Social reformer）を人道的改革者（Humanitarian reformer）、理知的改革者（Intellectual reformer）、趣味的改革者（Æsthetic reformer）の三つの類型に分けたうえで、「ウィリアム・モリスの場合、もし類型が可能であるとするならば、三番目の類型の近年の好例としてみなすことができよう」⁴⁰と述べている。三つの類型に対してここで使用している訳語は、あくまでも岩村自身のそれである。また、岩村が論文の表題に使用している「趣味的社会主義」という用語は、コムトン＝リキットのテキストにはなく、この三番目の類型に属する「趣味的改革者」がその性格上もっている社会主義的思想傾向を指し示すために用いた、岩村独自の用語法であると思われる。そして、本文中に使用されている「趣味的社会改革」「趣味的社会政策」

という用語についても、同様のことがいえる。

富本と岩村のそれぞれにとってのモリス像は、両論文それぞれに基調をなす底本があることからして、そのまま、エイマ・ヴァランスとアーサー・コムトン＝リキットの記述内容の違いに由来していた可能性もあるが、しかしそれはそれとして、ここで注意しておかなければならないことは、いずれの原著も、刊行された時期の全般的なイギリスにおける、あるいは個人的な執筆環境における、固有のモリスへの眼差しと評価に避けがたく規定されており、しかも、両原著固有の記述内容にかかわって、富本、岩村の両者は、自らの興味の観点から恣意的な選択と判断を行ない、その結果として、このふたつの論文はそれぞれに成立しているということである。具体的にいえば、エイマ・ヴァランスの著作では、事情があって、モリスにとって不名誉となるような、私的な生活についてはいっさい触れられることはなく、もっぱら、詩人、製造業者、政治活動家としての公的生活に照明が当てられていたし、アーサー・コムトン＝リキットの書物の全体をとおしての主題は、詩人としてのモリスのパーソナリティ分析にあり、「社会改革者」という表題をもつ第五部に限っても、詩人モリスの社会主義理解の観点から叙述されている。その一方で、富本は、工芸家に絞ってヴァランスからの選択的記述を行なうことによって、工芸家としての自らの今後の活動の指針を得ようとしていたし、岩村についていえば、コムトン＝リキットがモリスを「趣味的改革者」として類型化したことにヒントを得たうえで、美術の社会的政策の重要性にかかわって独自にその論を展開しているのである。

さらにここで注目されてよいのは、岩村が底本として利用していたコムトン＝リキットの『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革者』は、これまでのイギリスにおけるモリス研究にあつては、ほとんど重要視されることのなかったテキストであるということである。ウィリアム・モリスおよびラファエル前派の研究者として現在英国で活躍しているジャン・マーシュも、次のように語っている。

残念ながら、モリスに関するこのコムトン＝リキットの本を私ははまだ読んだことがないし、彼がどのような人物であったのかも正確には知らない。文学者としてマイナーで全く重要な人物でないことは別にしても、モリスの社会主義に関しての彼の書物や見解について、今日言及している研究者は見当たらない⁴¹。

次に、この論文の内容と評価に関して、考察しなければならないだろう。岩村は、論文「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」をとおして、どのように美術の社会的政策の重要性を説いているのであろうか。それは、「社会主義者の進轉＝社会政策」という小見出しがつけられた最後の節におおよそ現われている。少し長くなるが、この節を順次要約的に引用していくと、だいたい以下ようになる。

モリスの合唱したる社会主義なるものは、過去幾十年の間に、徐々として、其進化を遂げ、……今日に於ては、世界各地の社会黨は専ら、社会的、政治的改良に就ての實行に腐心する事となり出した。此變化は道理ある移動であつて、……斯くの如くして、所謂、空想的、理知的、社会主義なるものは、漸次、實行的社会政策者と其姿を變じ來つた。……

モリスが社会主義の内には、必然、含有されるべきものと信じた趣味的社会改革は、此現時の社会政策に依て、如何に扱はれつゝあるかは、世界各国の政府、並に民間の有志が、此方面に於ける努力の現状に依て了解し得るであらう⁴²。

岩村は、「趣味的改革者」としてのモリスに認められるような社会主義は、社会政策として必然的に進化を遂げ、その正当性のもとに、現在、世界の各地でその実行がはかられている、と述べているわけであるが、こうした分析はコムトン＝リキットのテキストに存在しないだけではなく、モリスの目指した社会主義の展望とも大きく異なる、全くの岩村独自の解釈なのである。そして岩村は、さらに続けて、こうした「趣味的社会政策」が実現した事例として、「児童の図画教育、美性開発教育の発展、手工々藝教育の勃興、博物館、美術館、殊に、小市に於ける小美術館の増設、美術館案内講演の新設、貧民住家改良、都市建設の改善、都市設備の美的設計、劇場、娯楽場、集會場の公設、図書館の装飾、天然公園、國有公園、都市小公園の設置、郊外生活、ガーデン、シチーの計畫」⁴³を列挙しているが、とくにそのなかで、教育や博物館にかかわる問題についていえば、モリスその人は、『ユートピア便り』のなかでわずかながら触れてはいるものの、生涯にわたってほとんど関心を寄せることのなかったテーマであった。小都市における美術館の増設については、一九〇四（明治三七）年に訪れていたバーミンガムやリヴァプールやマンチェスターの美術館のことが岩村の念頭にあったものと思われるし、都市や公園やガーデン・シチーに関しての知識の方面では、美術学校の同僚であった大沢三之助から何か教示を受けていた可能性もある⁴⁴。しかしながら、それらはいずれも岩村自身の体験と知識にかかわるもので、モリスの思想と直接関係があるものではなく、したがって、岩村が列挙した「趣味的社会政策」の成功事例も、明らかに、コムトン＝リキットの記述からも、モリスの関心からも著しく遊離するものであったといわざるを得ない。そうであるにもかかわらず、岩村は、こうした「趣味的社会政策」は、「モリスの夢想したる、又、努力したる『美の民衆化』と之に依ての『民衆幸福の増進』」⁴⁵に由来するものであるとの独自の所見のうえに立って、結論として、次のように「空想的、夢想的諷刺家」たるモリスの「趣味的社会主義」を総括し、礼讃するのである。

此諷刺家、此夢幻者あつて、初めて、現時の趣味的社会政策なるもの出現したのである。凡ての實行的運動には其初發に於て、所謂夢幻者なる者を要する。偉大なる功德ほど、愈々、偉大なる空想者を要する譯である。……社会は永遠に、ウィリアム、モリスの如き、誠實にして、又、寛大なる夢想家を要求する⁴⁶。

明らかに岩村は、意識的であろうと、無意識的であろうと、この論文のなかで、コムトン＝リキットが類型化した「趣味的改革者」を実にうまく利用しつつ、さらには、大きくモリスの社会主義を歪曲ないしは逸脱したうえで、「趣味的社会政策」なるものの重要性を強引なまでにモリスに関連づけて展開しているのである。したがって、そうした岩村論文のもっている性格から判断すると、先に引用した「趣味的社会政策」にかかわる多数の現実化された事例を、「モリスが主張し、ヨーロッパで実現されたもの」⁴⁷であるとしたうえで、「岩村の主張は、モリスの理想を踏襲していた」⁴⁸とする田井淳夫の指摘も、また、

「早くから日本に幾多の影響をあたえたラスキンを、モリスまで正当に追っていたのは岩村だけであった」⁴⁹とする中村義一の指摘も、今後再考を要するものといわざるを得ないであろう。

最後に考察されなければならないのは、執筆の動機を巡る問題についてである。なぜこの時期、岩村は、このような内容をもつ論文を執筆しなければならなかったのだろうか。清見陸郎は、次のような事情を示唆している。

社会对美術の問題に最大の関心を寄せた透は、多年懐抱する所の意見を實現すべく、この頃から政治界への進出を企圖するやうになつた。この目的のためには、彼の社会的地位と資質とは共に甚だ好適と云はねばならない。男爵たるが故に彼は将来貴族院議員として選出され得る見込みがあるし、幸ひに議政壇上に立ち得た暁には、彼の辯説と識見とを以てして美術上の輿論を喚起し得ない筈もないのである⁵⁰。

早くも岩村は、一九〇二（明治三五）年に公刊した処女作『巴里の美術學生——外二美術談二』において、サウス・ケンジントン博物館の第四六回報告に記載されている統計資料をもとに、昨年度の来館者数は減じているものの、同博物館附属の美術図書館への来読者数は増加していることを指摘したうえで、次のように述べている。

こう云う風に一般の読者が美術に就ての智識が広がつて来るのは、直接に學術の爲め又た間接には技術、技術家の爲に莫大の利益であつて、欧米技術者社会の財政が追々豊かになつて来るのは美術教育の方法日に新まると、又た随て一般社会に美術に関する確実な智識が出来るからであろう。実に羨しき次第である⁵¹。

すでに紹介したように、岩村は、書き下ろしの「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」を巻頭に所収した、一九一五（大正四）年刊行の『美術と社会』の「はしがき」のなかで、「自分は、五六年以來、専ら、社会对美術の問題に心を寄せ、種々の新聞、雑誌に寄稿して來た」と述べているが、先の引用からも理解できるように、少なくとも博物館に関する関心についていえば、刊行の数年前から芽生えたのではなく、岩村が美術学校の教授になる一九〇二（明治三五）年ころにはすでに萌芽していたことがわかる。つまり、「美術と社会」に関する興味の一部は、疑いもなく、岩村の美術学校在職期間を通じて持続されていたと考えられるのである。したがって、岩村のこの「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」という論文が、仮に、将来の政界進出のために用意された文化政策上の一種の宣言文的性格を有したものであったとしても、それはそれとして、長年にわたる岩村の一貫した関心が反映された、そのような意味で価値をもった論文といわなければならないであろう。しかし、「趣味的社会政策」の発生の根拠をコムトン＝リキットが類型化した「趣味的改革者」に属するモリスの社会主義に求めたことは、換言すれば、この論文において、己の国家主義的観点のなかにやすやすとモリスの社会主義的観点を流用したことは、日本におけるモリス思想の適切な紹介という文脈から見た場合、結果として、不正確な理解を持ち込むことになり、明らかにその部分は蛇足であったように思われる。

一九〇四（明治三七）年の第三次外遊の際に、岩村は、サウス・ケンジントン博物館⁵²を

訪れ、一八九六年から館長を務めていたサー・ケスパー・パードン・クラークと面会している。そしてそのときの訪問の様子を、美術学校校長の正木直彦に宛てて次のように書き送っている。

……ロンドンに於ては非常に歓待せられ、日々各所に招がるゝなど万事好都合に参り候。南ケンシントン美術館館長サー・パードン・クラーク氏に面会致候。……

ケンシントン教育事業実際の有様は、同美術館次長スキナー氏の案内にて詳しく説明を受けつゝ見物候。かねて聞きしよりも組織の面白さに感服致候。実にこの教育事業こそ最も羨ま敷、假令雲泥の差あり、比較にならぬ程の小仕掛にても宣敷候得ば、是非我国に於てもやつて見度感じ申候⁵³。

このときもまた、岩村は、サウス・ケンジントン博物館へ羨望の眼差しを向けているのである。こうした博物館事業への熱い思いが岩村にとって真実なものであり、また、論文「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」における真の主題が、「日本へのモリス紹介」というよりは、むしろ「美術に関する社会政策の強調」にあったとするならば、岩村は、社会主義者のモリスを引き合いに出すのではなく、ヴィクトリア女王の夫君のアルバート公とともに一八五一年の大博覧会を推進し、その収益金をもとに一八五七年に開設されたサウス・ケンジントン博物館の初代館長に就任した、功利主義者のヘンリー・コウルを呼び出すべきだったのではないだろうか。確かに、岩村自らが「はしがき」のなかで述べている「美術的作品の審美的研究」から「美術の社会的研究」への志向は認められるものの、岩村論文の不幸は、「日本へのモリス紹介」と「美術に関する社会政策の強調」との不義なる混合として結果的に終わってしまったことにあった。

四. 岩村透と趣味的社会主義のその後

「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」が発表される前後のころ、岩村は美術学校の講義のなかでウィリアム・モリスを取り上げていたらしく、幾人かの学生たちも、モリスの存在を知るようになっていた。以下は、一九一五（大正四）年の六耀社展に関する高村豊周の回想である。

九月の末展覧会を開くと、思ったより反響があった。一番心強かったのは黒田清輝先生と岩村透先生が来てくれたことだった。……最新の知識をもっている人といえ、学者では第一に岩村透、絵で黒田清輝、久米桂一郎、藤島武二といったところで、殊に毎週学校で講義をしていたから、岩村先生の影響は実に大きいものだった⁵⁴。

続けて、この展覧会において、岩村が小倉淳の葡萄唐草の更紗を「これは今までに日本に見なかったものだ。まあ日本のウィリアム・モリスと云ったところだ」⁵⁵と激賞し、小倉がすっかり感激してしまったことを述懐している。そして、さらに続けて、高村は当時をこう振り返るのである。

第一その時分、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⁵⁶。

学生たちが、岩村の講義のなかに登場するモリスをどこまで内面化していたのかはわからない。ラスキンの衣鉢を継いだ、イギリスの立派な思想家にして高名な工芸家といった程度の知識だったかもしれない。また、学校の教師や専門の工芸家のなかにあっても、社会主義者としてもデザイナーとしても、モリスの存在は、いまだこの時期、日本にあってはほとんど闇のなかに閉ざされていたのではないだろうか。

岩村は、第四次外遊から帰国すると、教授としての復職が認められず、休職のまま、最終的に一九一六（大正五）年三月、東京美術学校教授を解職されることになる。「彼が思想的に社会主義に同情して、教壇に立つても往々不謹慎な言説を弄したがためと噂する者もあつた」⁵⁷。しかし、岩村が社会主義者であったという形跡はない。むしろ、国家主義的で芸術至上主義的な立場にあったといえる。解職の本当の理由はほかにあつたのであろう。「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」を書いたことが不要な誤解を招き、解職の口実にうまく利用されたとも考えることができる。あるいは、それとは全く逆で、大逆事件以降の、いわゆる「冬の時代」の余韻が漂うなかでの「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」の執筆が直接の原因で、日頃の軽率な言動や休職の届出期間を短縮しての帰国といった理由は、単に合理性を担保するために、あとから付け加えられた可能性もある。どちらにしても、真相は闇のなかにある。こうして道半ば、失意のうちに岩村は、翌年の一九一七（大正六）年、病が重なり、四七歳という若さで死去することになる⁵⁸。

第一次世界大戦が終結するころには、デモクラシーへの関心が急速に高まり、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」の発表から五年ほど途絶えていた日本におけるモリス研究は、新たな幕を開けることになった。一九二〇（大正九）年は、モリス研究の再開にふさわしく、多産な年であった。そうした新たな状況の到来のなかにあつて、この年、加田哲二は、タウンシェンド夫人の『ウィリアム・モリスと共産主義の理想』⁵⁹を、室伏高信が主幹する雑誌『批評』に訳載し、翌年にそれを、「新生會叢書第七篇」として、下出書店から単行本として公刊することになるのである。『ウィリアム・モリス評傳』という訳書題をもつ、八〇頁を少し超える程度の小冊子ではあつたが、これが、日本におけるモリス伝記の最初の翻訳本であった。ここには、詩人、工芸家、社会主義者としての三つのモリスの側面が記述されており、これまで別々の側面から紹介されてきた経緯を考えれば、とりあえず、この訳書をとおして、はじめてモリスの統一像が公的に提示されたことになる。加田は、その訳書の「序」のなかで、詩や絵画における才能に言及したうえで、モリスの社会主義については、こう紹介している。

この萬能の藝術家〔モリス〕は……中央集權的國家社會主義と議會主義とを斥け、藝術と労働と人生とが三位一體となるやうな美しい理想社會を描くことによつて、社會主義史上に特異の地位を保持してゐる⁶⁰。

さらにその後も、加速度的にモリス研究は進んでいった。一九二四（大正一三）年には、同じく加田が『ウィリアム・モリス——藝術的社會思想家としての生涯と思想』を、そし

て、北野大吉が『藝術と社会』を著わしている。前者においては、「彼[モリス]の生涯を叙するに當つては、専らマッケイルのモリス傳に據り、マッケイルに次いで權威と稱せられるヴェラ^マランスのモリス傳その他を参照した」⁶¹と、「序」において著者自らが述べているように、かつて富本が「ウィリアム・モリスの話」を執筆したときの底本であった、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』が一部使用されている。一方後者においては、まさに岩村が底本として用いた、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』が再利用されることになるのである。

すでに述べたように、コムトン＝リキットは、社会改革者を三つの類型に分け、岩村は、そのひとつに「趣味的改革者」という訳語をあてた。北野は、それに対して「審美的改良家」へ訳し換え、モリスに対しては「趣味的社会主義者」ではなく、「藝術的社会主義者」という呼称を与えている。そうした違いはあるものの、「緒言」から明らかなように、北野は、岩村がすでに紹介していたコムトン＝リキットの『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革者』を、この著作の出発点にすえたのであった。一方、書名においても大差はみられない。つまり、岩村の論文を所収したものが『美術と社会』で、北野の書名は『藝術と社会』であった。しかし、出発点と書題においては類似点がみられるものの、モリスの労働観や芸術観に対する内容把握という点においては、もはや雲泥の差が生み出されていたのである。北野のモリス理解は、次のようなものであった。

彼[モリス]はラスキンの藝術論を體得して、「藝術とは人々の労働に於ける歡喜の表現である。」と云つた。モリスはこの一句に、幾多の重大なる意義を持たせつゝ、彼の社会批評への教義として進んだのである。……

モリスはこの藝術の原理を、社会の原理とせんがために、社会運動の先頭に乗り出した⁶²。

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、その理想の実現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。その意味において、明らかに岩村は、モリスの思想を矮小化していたのである。それでも、「美術と社会」の関係にいち早く関心を寄せ、それを書題に用いてモリス論を展開したのは、岩村がはじめてであった。そして、日本にあっては、北野の『藝術と社会』が刊行されるころから、モリスの社会主義を指して、「藝術的社会主義」という固有の用語がしばしば使用されている。これもまた、岩村がコムトン＝リキットの著作に着目し紹介したことに遠因があったものと思われる。確かに、「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」は、モリスを借用した「岩村透の趣味的社会主義」の披瀝に終始したといえる。しかしその一方で、その後の日本におけるモリス研究に、上述のような部分において影響を与えたことも、また確かなのである。

五. 結論と考察

本稿の目的は、「はじめに」においてすでに述べたように、第一次世界大戦後の「大正デモクラシー」の絶頂期を迎える少し前の、日本におけるモリス紹介のいまだ停滞期において発表された、岩村透の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」に焦点をあて、その内容を検討するとともに、東京美術学校における岩村のかつての学生で、その三年前に「ウィリアム・モリスの話」を執筆していた富本憲吉とのモリスを巡る関係を明らかにすることにあつた。考察をとおして明らかになったことは、富本が美術学校の学生であつたころに、「富本が岩村からモリスについての知識と興味とを植えつけられた」という従来の通説には、必ずしも根拠があるわけではない、という点がひとつであるとするならば、もうひとつは、岩村が「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」で描き出したモリス像は、底本のコムトン＝リキットの著作内容からも一部逸脱し、また、社会主義者モリスの実像からも大きく遊離したものであつたという点であつた。

前者における指摘は、次のような展望を今後の富本研究に招来することになる。本人の回想によると、富本の英国留学の主たる目的はモリス研究にあつたわけであるが⁶³、学生時代に岩村からモリスに関する知識が教授されていないとするならば、一体どのようにして富本はモリスに関心を抱くようになり、英国留学を決意するに至つたのであろうか。今後この課題が明らかにされなければならない。そして、そうすることによって、富本のイギリスにおけるモリス研究の内容と帰国後の活動の意味は、より正確な理解へとつながっていくものと思われる。

一方、後者における指摘は、「芸術と社会」の関係についての論点を含意している。モリスは、中世社会の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必要性を説き、そのために、その理想の実現を阻んでいる現行の資本主義体制を変革し、それにとって代わる新しい社会組織を生み出す闘いに挑んだ。もとよりモリスは、現行の体制のなかにあつて、分業と機械による生産品も、また少数者のみが享受可能な造形品も、真の芸術と呼ぶことはなかつた。そしてまた、労働の喜びを消失させ、人間の共同体に本来あるべき同志愛^{フロンゾフ}を破壊する政治経済体制と、社会的生産から切り離された個人的製作としての表現形式とを前提とする「芸術」を、あたかも宝物であるかのように安置する施設にも、関心を示すことはなかつた。しかし残念なことに、岩村は、モリスの社会主義の発展形態を、「芸術」の保護や支援のための施設や制度の増強にあるものとして曲解し、受け取ってしまった。この岩村のモリスの社会主義に向けられた眼差しは、底本として利用したコムトン＝リキットの著作に大きく制約されていた以上、その限界性は、当然のこととして認めなければならないだろう。しかし、岩村のモリスへの眼差しとは少し違った次元に属するが、類似した眼差しが、現在においてもなお、一部にあつて機能しているということもまた、認められなければならない。たとえば、富本憲吉への眼差しである。従来の展覧会や書物において、白磁や染付とならんで色絵、金銀彩の個人作家としての富本の業績に照明が当てられることはあつても、一方で富本が、英国留学からの帰国以降、モリスからの影響のもと、自らの念願として取り組んだ大衆のための量産食器の製作⁶⁴に対して、必ずしも高い価値が置かれることはこれまでほとんどなかつたし、さらにいえば、富本へのモリス思想の影響さえも、ある時期においては、極めて低く扱われていた⁶⁵。これは単なる一例にすぎないが、なぜ、こ

うした眼差しの歪みが生まれるのだろうか。こうした眼差しも、実は、岩村の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」のなかに見受けられた眼差しの歪みとどこかで通底しているように思われる。その意味において、岩村が示したモリス実像の矮小化のプロセスは、今日において「芸術と社会」を論じる際の一部の人びとが共有する富本のモリス理解にかかわる矮小化への道をいちやく体現するものであったといえるのではないだろうか。

最後に、大逆事件から第一次世界大戦に至るまでの、つまり、社会運動における「冬の時代」と呼ばれるこの時期の、日本におけるモリス紹介という文脈に沿って、一九一二年の富本の「ウィリアム・モリスの話」と一九一五年の岩村の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」を眺めた場合、どのようなことがいえるのだろうか。まず、共通点として挙げられることは、それまでの時期にみられた詩人や社会主義者としてのモリス紹介から離れ、双方ともに、工芸家としてのモリスに照明をあてていたことであり、同時に、底本が存在していたことである。もっとも、相違点も見受けられる。一方が、モリスの社会主義への言及を自覚的に避けて通っていたのに比して、他方は、工芸家としてのモリスに対してのみならず、たとえ一部に曲解を含んでいたとしても、社会主義者としてのモリスに対しても積極的に視線を向けていたという点である。そして、あえてもうひとつ相違点を挙げるとするならば、岩村は底本について示唆しているものの、富本はそれについていっさい明示しなかったという点である。しかし、これらの相違点を理由に、富本に比べて岩村の方がモリスの社会主義をよりよく理解していたと判断することは、必ずしも妥当ではないだろう。なぜ富本はモリスの社会主義にかかわる記述を放棄し、しかも底本の明示を避けたのであろうか。それは、富本の無理解や無頓着に由来するものではなかったのではないだろうか。逆説的な見方が許されるならば、時代の政治的社会的状況に照らして記述と明示を自制させるほどまでに、富本の社会主義理解の深度はこの時期進行していたといえなくもないのである。これもまた、富本研究における次の検討課題のひとつに加えられるべきではないだろうか。

本論文の執筆にあたって、貴重な助言と資料の提供をいただいた、富本憲吉記念館副館長で富本研究家の山本茂雄さんに、そして、ウィリアム・モリスおよびラファエル前派の研究者である英国のジャン・マーシュさんに、この場を借りて、心からのお礼を申し上げます。また、いつものように草稿の段階でそれを読み、適切な指摘をいただいた友人のみなさんにも、感謝します。

(二〇〇六年)

注

- (1) 澁江保『英國文學史全』博文館、1891年、218頁。
- (2) 『帝國文學』2巻12号、帝國文學會、1896年、88-95頁。
- (3) 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。
- (4) 村井知至『社会主義』(第3版)労働新聞社、1903年、43-44頁。

この本のなかで村井知至がウィリアム・モリスに関して言及した「第六章 社会主義と

美術」は、その後要約されたうえで、「社会主義の詩人 ウィリアム、モリス」と題して、週刊『平民新聞』第4号（明治36年12月6日付）に再掲載されることになる。（『週刊平民新聞』近代史研究所、湖北社、1982年、33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、『社会主義』は、この第3版をもって発行禁止になったようである。1899年に刊行された初版は、以下の書物において復刻、所収されている。

『社会主義 基督教と社会主義』（近代日本基督教名著選集 第IV期 基督教と社会・国家篇）、日本図書センター、2004年。

（5）『私の履歴書』（文化人6）日本経済新聞社、1983年、193頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載。〕

（6）同書、193-194頁。

（7）小野二郎「《レッド・ハウス》異聞」『牧神』第12号、1978年、80頁。

（8）同論文、同頁。

（9）同論文、同頁。

（10）遺族により1938（昭和13）年に、「岩村透原稿」が東京美術学校に寄贈されたが、そのなかには、西洋美術史講義のための6冊のノートが含まれており、その表題は以下のとおりである。

「欧洲中世美術史講話手記」「東京美術学校ニ於テ講述 三十二年—三十三年 復興時期完」「東京美術学校ニ於テ講述 三十四年—三十五年 仏蘭西絵画史 完」「三十五年—三十六年 東京美術学校ニ於テ講述 英、西、普、蘭、独、絵画史稿 完」「明治三十五年—三十六年 東京美術学校ニ於テ講述 伊太利亜、仏蘭西彫刻史稿 完」「明治三十六年 独逸、英吉利彫刻史稿 完」（『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、593-594頁。）

（11）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)-(19)頁。および、大井健地「南薫造筆記の岩村透『西洋美術史』講義（下）」『研究紀要』第2号、広島県立美術館、1995年、1-23頁。

（12）白馬會繪畫研究所編『美術講話』嵩山房、1901年。

（13）Arthur Compton-Rickett, *William Morris, Poet, Craftsman, Social Reformer: A Study in Personality*, E. P. Dutton and Company, New York, MCMXIII (1913).

（14）清見陸郎『岩村透と近代美術』聖文閣、1937年、198頁。

（15）岩村透『藝苑雑稿』（第一集）畫報社、1906年。

（16）富本憲吉は、東京美術学校入学以前にあつてのモリス研究の様子について、次のように回想している。

「私は友人に、中央公論の嶋中雄三がおり、嶋中がしよつちゆうさういう [モリスの] ことを研究していたし、私も中学時代に平民新聞なんか読んでいた」。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。

ただし、中央公論の嶋中であれば、弟の嶋中雄作であり、兄の雄三は、大正、昭和期の社会運動家であった。嶋中兄弟は富本と同郷で、『平民新聞』も、嶋中兄弟に貸し与えられた可能性もある。いずれにしても、美術学校入学以前に、富本は、その当時読むことがで

きた、数少ないモリス関連の情報をおおかた手に入れていたものと思われる。

(17) 岩村透「平凡美術」『方寸』第2巻第5号、1908年、2-3頁。

(18) 中村義一『近代日本美術の側面——明治洋画とイギリス美術』造形社、1976年、100頁。

(19) 「方寸書架」『方寸』1911年1月号、15頁。

(20) 芋洗生(岩村透)「芋洗観(九)」『美術新報』第10巻第2号、1910年、16頁。

そのなかで岩村は、社会組織と美術の関係について以下のように述べている。

「要するに、説や主義やは極端に走り易い。均衡が愉快である。美の感覚は此均衡の維持者である。新発見、新研究、新主義、新運動は、均衡を覆へず有力な要素である。……封建時代の製作を標準として観れば、民主思想の社会は、美術の破壊者である。民主思想の産物を標準として考へれば、社会主義の行はるゝ時代は美術の破壊期であらう。……人間の存在する限り、美術は如何なる社会組織の下にも存在する。作し、多数の人間がこの天賦の権利を實行し得る状態の進むに従て、藝術は愈々發達し愈々尊重さるゝに定つて居る」。

(21) 中村義一、前掲書、103頁。

(22) 『南薰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、23頁。

(23) 同書、35頁。

(24) 同書、39頁。

(25) 兒島喜久雄『希臘の缺』道統社、1942年、146頁。

(26) Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.

(27) 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』であったこと指摘した論文に、次のものがある。

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。

(28) 『南薰造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、41頁。

(29) 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。

(30) 富本憲吉は、「ウィリアム・モリスの話」においてモリスの社会主義に言及しなかった理由を、後年、以下のように述懐している。

「[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」。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。

(31) 岩村透「ラスキン先生とアルプス山」『美術新報』第10巻第10号、1911年、5-10頁。

- (32) 迂僊生(岩村透)「ラスキン先生の幽霊嘯」『美術新報』第11巻第7号、1912年、11頁。
- (33) 岩村透『藝苑雜稿』(第二集)畫報社、1913年。
- (34) 乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について」『富本憲吉展』(同名展覧会カタログ)朝日新聞社大阪本社企画部、1986年、173頁。
- (35) 宮川寅雄「解説——岩村透の生涯と業績」、宮川寅雄編『芸苑雜稿他』平凡社、1971年、302頁。
- なお、この「解説——岩村透の生涯と業績」は、全文次の書物に再掲載されている。
宮川寅雄『近代美術の軌跡』中央公論社、1972年、8-39頁。
- (36) 同解説、301頁。
- (37) 同解説、302頁。
- (38) 岩村透『美術と社会』(趣味叢書第十二篇)趣味叢書発行所、1915年、1-2頁。
- (39) 宮川寅雄、前掲解説、304頁。
- (40) Arthur Compton-Rickett, *op. cit.*, p. 214.
- (41) この引用は、私の質問に対するジャン・マーシュからの回答の一部である。彼女は、『ラファエル前派画集〈女〉』(河村錠一郎訳、リブレポート、1990年)、『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)、『ラファエル前派の女たち』(蛭川久康訳、平凡社、1997年)などの翻訳書をとおして、その仕事が日本においてもすでに紹介されている英国の女性研究者である。
- (42) 岩村透、前掲書『美術と社会』、33-35頁。
- (43) 同書、35頁。
- (44) 大沢三之助は、岩村透と同じく1902(明治35)年に、東京美術学校の教授に就任している。「建築史」「建築意匠術」および「建築製図演習」の授業を担当。宮内省技師に転任する1914(大正3)年までの美術学校在職期間中、1907(明治40)年1月から1910(明治43)年10月まで海外渡航をしている。ロンドン滞在中は、富本憲吉のよき指導者としての役割を務め、帰国後の1912(明治45)年には、主としてイギリスでの研究をもとに、『建築工藝叢誌』に4回(第1期前篇第1冊、第2冊、第5冊および第6冊)に分けて、「ガーデン・シチーに就て」というタイトルで論文を発表している。また大沢は、岩村透の自邸(中渋谷と本郷)の設計者でもあった。
- (45) 岩村透、前掲書『美術と社会』、36頁。
- (46) 同書、36-37頁。
- (47) 田井淳夫「岩村透、近代美術史の一つの展望」『和光大学人文学部紀要』第2号、1967年、40頁。
- (48) 同論文、同頁。
- (49) 中村義一、前掲書、106頁。
- (50) 清見陸郎、前掲書、356頁。
- (51) 芋洗生(岩村透)『巴里の美術學生——外ニ美術談二』畫報社、1902年、135-136頁。
- (52) 1857年に開設されたサウス・ケンジントン博物館は、新しい建物の建設にあたって1899年にヴィクトリア女王によって礎石が置かれると、そのとき女王はその建物の名

称について指示し、それ以降、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った。建物自体は1908年までに完成し、富本憲吉がロンドンに滞在していた1909年6月に開館の儀式が執り行なわれている。したがって、岩村透が訪問した1904年には、すでにこの博物館はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へと改称されていたわけであるが、従来からの慣例にしたがい、いまだ一般には、サウス・ケンジントン博物館と呼ばれていた可能性がある。また、この博物館の訳語として「サウス・ケンジントン美術館」をあてる研究者もいるが、無原則になにもかにも「美術館」の訳語をあてることは厳密性に欠けるため、本稿にあつては、museum を「博物館」、museum of art を「美術の博物館」つまり「美術館」として使い分けている。したがって、South Kensington Museum および Victoria and Albert Museum については、それぞれに「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」の訳語を使用している。ちなみに、「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館」の今日的な正式名称は、National Museum of Art and Design であり、その場合、「国立美術・デザイン博物館」という名称が適訳となるであろう。

(53) 清見陸郎、前掲書、202-203頁。

(54) 高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968年、150-151頁。

(55) 同書、151頁。

(56) 同書、同頁。

(57) 清見陸郎、前掲書、348頁。

(58) 南薫造は、恩師である岩村透の死去に際しての追悼文のなかで、「今から思ふに〔自分が東京美術学校に入学した〕此の〔明治〕三十五年頃が教授としての先生の一番油の乗つて居た時では無いかと考へられる」と述べ、また、当時のマンドリンのサークルの奔放な活動の一端を紹介したうえで、「然し能く考へれば或は〔この時期が〕先生の本當の黄金時代で有つたかも知れない」と回想している。(南薫造「岩村先生追想」『美術』第1巻第12号、1917年、20-21頁。)

(59) Mrs. Townshend, *William Morris and the Communist Ideal*, Fabian Biographical Series no. 3, The Fabian Society, 1912.

(60) タウンシェンド夫人『ウキリアム・モリス評傳』加田哲二訳、下出書店、1921年、1-2頁。〔この評伝の初出は、甲野(加田)哲二訳「モリス評傳」『批評』第22号、1920年、1-29頁。〕

(61) 加田哲二『ウキリアム・モリス——藝術的社會思想家としての生涯と思想』岩波書店、1924年、3頁。

なお、この本には、本文末に「モリスに関する参考書」が加えられているが、そのなかで著者は、ヴァランスの書物については、「マッケイルに次ぐ大著述、殊にモリスの藝術主として工藝美術の方面を最も詳細に記述す」(377-378頁)と、またコムトン＝リキットの書物については、「モリスの人物の研究、思想方面の研究は全く貧弱と云ふの外はない」(378頁)と記している。

(62) 北野大吉『藝術と社會』更生閣、1924年、251-252頁。

(63) 晩年に富本憲吉は、自らの英国留学の目的について、こう回想している。

「徴兵の関係があつ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、指導してもらう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。文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』、前掲書、同頁。

富本にとって英国留学の主たる目的は「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」であったが、卒業を目前に控え急いで渡英した背景に「徴兵の関係があった」ことにも、着目されなければならない。徴兵令は1873（明治6）年に制定されたのち、1889（明治22）年に大きな改正が行なわれ、幾つかの特例を除き国民皆兵制となっていた。富本が東京美術学校に入学した1904（明治37）年は、主戦論の前には『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にあたる。この時期、進歩的な思想をもつ裕福な学生や若者たちにとって徴兵を逃れるひとつの手段として、一時的に国外に身を置くことが考えられていたようである。たとえば、英国留学ののちの尾竹一枝との結婚後、富本は、妻子を伴って1917（大正6）年に新宮の西村伊作の家族を訪ね、約1箇月間滞在しているが、その西村自身は、1905（明治38）年に、召集令状に対し病気を理由に不応届を出し、神戸港からシンガポールへ向け出国していた。その後1910（明治43）年には、大逆事件に関連して叔父の大石誠之助が検挙されるとともに、西村家も家宅捜査を受け、翌年に大石は処刑されている。この富本一家の西村邸滞在においては、近代的な生活や芸術について、日本における社会主義の展望について、さらにはウィリアム・モリスの思想と実践についてなどがおそらく話題や論議になったものと想像される。ただし、上に挙げた富本一家の西村邸訪問の時期は、最新の富本年譜（山本茂雄・森谷美保編集「年譜」『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、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、155頁）に依拠しているが、一方の西村伊作の年譜によると、富本一家の西村家滞在は、1916（大正5）年とされている。（西村伊作『我に益あり』紀元社、1960年、443頁。）

（64）富本憲吉は、生涯にわたる自己の念願としていた日用雑器の量産へ向けた挑戦をウィリアム・モリスからの影響としたうえで、晩年、次のように告白している。

「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。『私の履歴書』、前掲書、219頁。

「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、茶わんといったような日用雑器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。同書、229頁。

（65）富本憲吉が1963（昭和38）年6月に死去すると、幾つもの追悼文が新聞や雑誌を飾った。そのとき中村精は、「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」と題され

た追悼文になかで、「富本氏は、ある意味においては、モリスの理想——大衆のためにいかによい工芸品をつくるかという問題を陶芸家としての生涯を通じてかかえつづけていた、とみることができよう」（中村精「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」『民芸手帖』63号、1963年8月、18頁）と指摘し、モリスとの関連で富本の生涯を位置づけたのであった。それ以降も、富本とモリスの関係性は、幾人かの研究者や批評家にとっての、富本理解に欠かせない論点のひとつとなり、今日へと引き継がれていくことになる。

1980（昭和55）年には、「新しい思想と陶芸の出会い」と題する論文のなかで今泉篤男は、富本を「一つの思想を持った作家」として位置づけたうえで、「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はあるけれども、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」（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、46頁）と述べ、「アマチュアリズムの尊重」「模様についての示唆」「大量生産に繋がる問題」の3つの観点を富本のモリス思想からの影響として示唆していた。

1986（昭和61）年は富本の生誕100年にあたる年で、それを記念する展覧会が開催された。その展覧会カタログにおいて「富本憲吉——その陶芸の思想について」論じた乾由明は、「富本憲吉の『思想』の実体について考えるとき、まず問題となるのはウィリアム・モリスとの関係である」（乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について」『富本憲吉』同名展覧会カタログ、朝日新聞社大阪本社企画部、1986年、173頁）と指摘しつつ、すでに今泉が示唆していた3つの観点到触れたあとで、「モリスの思想がもっとも明確に見られるのは、[模様についての示唆よりも]むしろ大量生産にかかわる問題である」（同論文、174頁）と述べている。そしてその一方で、同論文の最後の部分では、その後の『美術新報』に掲載された、富本のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での模写について言及し、「精美な作品よりも、素朴な原始の陶器や織物が多く写されている。プリミティブな仕事のもつ剛さと品格に、すでに惹かれていたのである。富本がモリスから学んだ最大のものは、おそらくこのアマチュアリズムの仕事の豊かさであった」（同論文、181頁）と結んでいる。

この時期までの代表的な論調を見る限り、モリスの影響は、大量生産への志向を含む、富本の全生涯の活動を貫くものであったことがわかる。しかし、90年代に入ると、モリスの富本への影響は、帰国後の数年間の活動に限定されるのではないかという論調に取って代わられた感があった。

たとえば、1910年代の日本美術を再発見する目的で1995（平成7）年にひとつの貴重な展覧会が企画され、その展覧会カタログに所収された、「工芸の個人主義」という表題をもつ論文のなかで、土田真紀は、「個人作家による工芸と無名工人による工芸……全く対照的なこの二つの工芸観は、富本が『絵と更紗の貴重さを同等のものと云ふ事』に気付いた[1912年の]時点では、まだ一つに交じり合っていた」（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、223頁）ことを指摘する一方で、結論として、次のように推論するのである。「しかしその富本自身に1910年代初頭と末では大きなずれがみられ……モリス的工芸家から求道的陶芸家へという彼自身の生き方に関わる変貌があったように思われ

る。〕(同論文、同頁。)

続いて1999(平成11)年には、『南薫造宛富本憲吉書簡』が大和美術史料第3集として奈良県立美術館の尽力によって編集された。この書簡について解説文を執筆した宮崎隆旨は、「まとめに代えて——ウィリアム・モリスの影響」という一節を最後に設け、以下のよう述べるのである。「富本憲吉がモリスの影響が顕著にみられるのは、イギリス留学から帰国後の数年間で、それもかなり柔軟な受容であり、また当時は賞賛していたモリスの『良い趣味』のデザインは、富本がその創作に厳しい信念を確立するようになると『オリジナリティが乏しい』ものに移り、結果的には、[すでに乾由明が1986年の論文で指摘していた]独学の技術で生まれた『アマチュアリズムの仕事の豊かさ』が、陶芸家としての富本憲吉に受け継がれたと言えよう」。宮崎隆旨「南薫造宛富本憲吉書簡について」『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、114頁。

こうした、モリスからの影響を帰国後の一時期のものとして限定する論調は、その後さらに変位し、富本のモリスからの思想的影響は存在しなかったかのような認識さえも現われるようになった。

2000(平成12)年には、「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」が開催され、その展覧会カタログに収められた論文において、山田俊幸は、1912(明治45)年に『美術新報』に投稿した「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が述べている「大變面白いものであると考へて居りました」という文言の意味は、モリスの思想ではなく、「凶案(模様)」であったと断言し、さらに山田は続けて、こうも述べている。もはやここでは、富本はモリスの思想からは無縁の存在であったかのように語られているのである。「富本にとって大事なことは、単にモリスの思想を知ることでも、また、モリスの真似をし、モリスのように仕事を行うことでもなかった。それは、さまざまところに応用されているモリスの『模様』だったのである」。山田俊幸「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」『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、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、15頁。

一方、その展覧会カタログには、森谷美保による「富本憲吉の模様観——画卷、画帖を中心に」と題された論文も掲載されていた。そのなかで森谷は、モリスからの影響とは述べていないが、富本が生涯をとおして大量生産について強い願望を抱いていたことを資料に即して指摘し、次のような適切な結論へとたどり着いている。「富本は晩年、……自分が本当に望んでいることは、自らがデザインした日常食器が安く、広く世間で使用されることだと述べていた。しかし残念なことに、現在広く一般に知られている富本の作品といえ、色絵金銀彩の名品に代表される『鑑賞陶器』である。もちろんこれらの作と、彼の大量生産品は同時に評価されるものではない。しかし富本が真剣に取り組もうとしていた『日常食器』や『量産品』と『鑑賞陶器』をともに検討することで、本当の意味での富本憲吉像が構築できるのではないだろうか」。森谷美保「富本憲吉の模様観——画卷、画帖を中心に」『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、朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、26頁。

もっとも、その前年の1999(平成11)年には、吉竹彩子が「安い陶器」つまりは富本憲吉の日常食器の試みを主題とする秀逸の論文を発表しており、その「おわりに」のなかで、以下のように締め括っていた。「それ[釉薬や模様という装飾を取り除いた本質的な立

体芸術としての白磁]に比べ、安い陶器を語る富本は、本稿で見たように感情的で説得力を持たなかった。当時は批判の対象となり、その後は試みも含めてごく最近まで取り上げられなかったのである。しかし、富本自身が雄弁に語り得なかったからこそ、安い陶器の試みや模様に我々は言葉を与えたい。(吉竹彩子「安い陶器——1930年代における富本憲吉の日常食器の試みをめぐって」『デザイン理論』No. 38、意匠学会、1999年、56頁。

こうしたなか、2004(平成16)年から翌年にかけて、東京国立近代美術館で「人間国宝の日常のうつわ——もう一つの富本憲吉」展が開催された。ここでいう「日常のうつわ」とは、大量生産を目的につくられた陶磁器のことを意味する。しかし、展覧会カタログに所収の論文のなかで、執筆にあたった唐澤昌宏は、「イギリスで、手仕事による装飾美術を日常生活の中に生かそうとしたウィリアム・モリスの思想とその作品に触れた富本は、帰国後、図案作成を主として、木版や染織、皮工芸、家具などの仕事に大きな興味をもって取り組み、その初期から工芸家としての幅広い内容をみせる」(唐澤昌宏「富本憲吉の日常のうつわ」『人間国宝の日常のうつわ——もう一つの富本憲吉』同名展覧会カタログ、東京国立近代美術館、2004年、8頁)と述べるに止まり、今泉篤男がかつて指摘した「大量生産に繋がる問題」が、富本に与えたモリスからの影響として再度ここで言及されることはなかった。

以上に概観してきたように、富本の死去以降のこの40年のあいだにあって、モリスと富本を結ぶ関係は、さまざまな立場の研究者や批評家によって、実にさまざまな関心から論じられてきた。つまり、あえて総括するならば、意識的であろうと無意識的であろうと、自らの立場や関心に由来する眼差しに基づいてモリスと富本との結節点を選択され、それぞれがそれぞれにモリスを巡る富本像をつくり上げていた、といえそうなまでに多様な解釈がそこには存在していたのである。

図版出典

【図1】J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. II, Longmans, Green and Co., London, 1899.

【図2】『美術』第1巻第12号、1917年、20頁。

【図3】Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.

【図4】Arthur Compton-Rickett, *William Morris, Poet, Craftsman, Social Reformer: A Study in Personality*, E. P. Dutton and Company, New York, MCMXIII (1913).

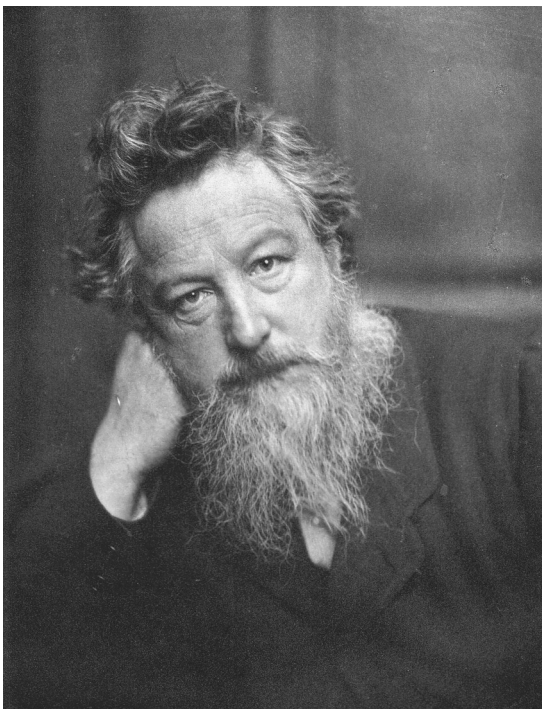


図1 53歳のウィリアム・モリス。

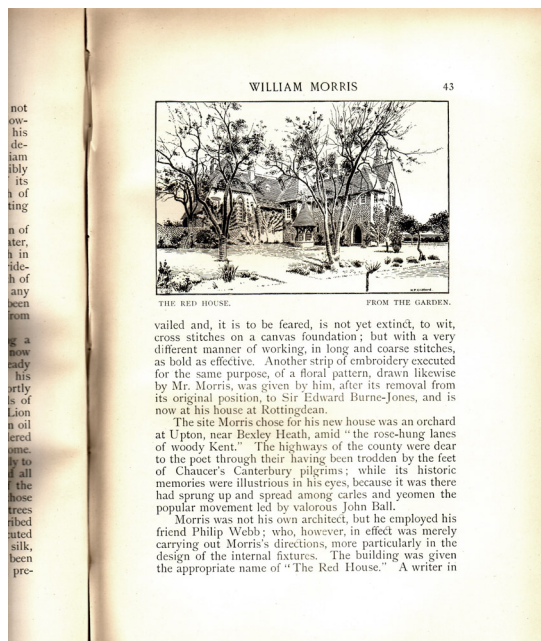


図3 エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』（初版本）のなかで〈レッド・ハウス〉の記述がはじまる頁。



図2 東京美術学校のマンドリンの仲間たち。中央が岩村透、右から2番目が富本憲吉、左から2番目が南薫造。

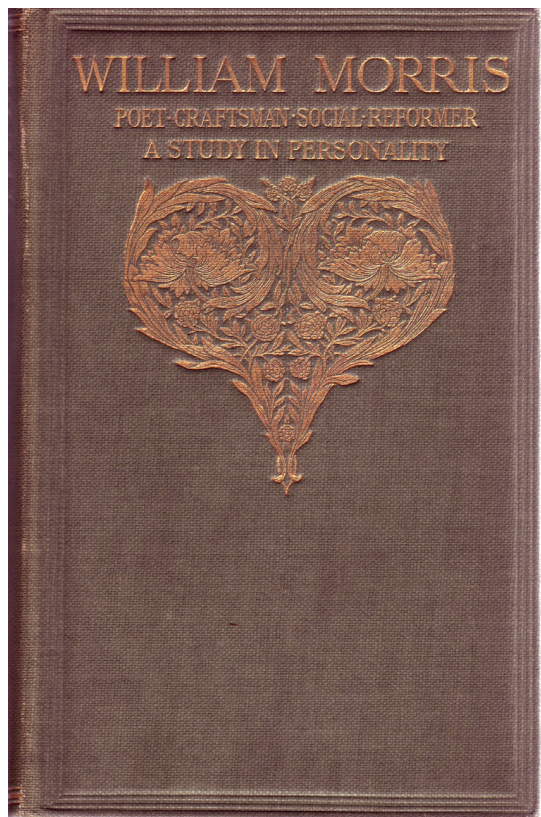


図4 コムトン=リキット『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改革家』の表紙。

索 引

ア行

- 愛知県美術館 6
『アーキテクチュラル・レビュー』 *Architectural Review* 144
『アーサー王の死』 *Le Morte d'Arthur* 97
アーサー・サンダスン社 Arthur Sanderson & Sons Ltd. 100
『朝日新聞』(→『大阪朝日新聞』) 58-59
アシュビー、C・R Ashbee, C. R. 31, 69, 143
 手工芸ギルド・学校 Guild and School of Handicraft 31, 69, 143
アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts 69
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement 28, 30, 31, 34-36, 143, 184,
 196
アーツ・アンド・クラフツ展覧会 Arts and Crafts Exhibition 143
アーノット、ページ Arnot, Page 195
アームストロング、トーマス Armstrong, Thomas 100
アール・ヌーヴォー (→新藝術およびゼツェシオン) Art Nouveau 28, 35, 61, 63, 218
アルバート公 Prince Albert 9, 96, 228
アンウィン、レイモンド Unwin, Raymond 70
安藤伸太郎 219
池上淳 37
石橋和訓 44, 71, 72, 105, 154
石橋武助 199
イースト、アルフレッド East, Alfred 161, 206
伊東忠太 155
乾由明 115, 185, 202, 222
 「富本憲吉——その陶芸の思想」 115, 185
今村勤三 65
今泉篤男 115, 185
 「新しい思想と陶芸の出会い」 115
岩倉具榮 199
岩村透 26, 49-51, 63, 154, 183-185, 192, 195, 217-232
 「芋洗観(九)」 221
 「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」 26, 50, 51, 217-219, 222, 224, 225, 227-232
 『藝苑雑稿』(第一集) 50, 220
 『藝苑雑稿』(第二集) 222-224
 『巴里の美術学生——外ニ美術談ニ』 50, 220, 227
 『美術と社会』 50, 217-219, 223, 224, 227, 230
芙蓉(三女) 223
 「ラスキン先生とアルプス山」 222
 「ラスキン先生の幽霊噺」 222
Iwamoto, Kosaku (岩本耕作) 206

- ヴァランス、エイマ Vallance, Aymer 42, 55-58, 74, 106, 118, 161, 193-203, 205-208, 222, 225, 230
『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* 42, 56-58, 74, 105, 106, 118, 193, 195, 196, 199, 207, 208, 222, 230
- ウィーヴァー、ローレンス Weaver, Laurence 207
- 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、製造品博物館および装飾美術博物館) Victoria and Albert Museum (V&A) 9, 44, 93, 95-108, 113-115, 118-120, 139-142, 145, 148, 152, 155, 158, 159, 181, 189, 202, 204, 208
国立美術図書館 National Art Library 98, 101, 109, 113, 118, 121
『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』 *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington* 102, 103, 118, 121
- ヴィクトリア女王 Queen Victoria 9, 96, 97, 228
- ウィリアムズ、レイモンド Williams, Raymond 33
- ウィリアム・モリス・ギャラリー William Morris Gallery 11, 99, 104
- ウィルソン、ヘンリー Wilson, Henry 144, 146, 153
『銀細工とジュエリー』 *Silverwork and Jewellery* 146
- 上田敏 46, 58, 181, 217
- ウェブ、サー・アストン Webb, Sir Aston 97
- ウェブ、フィリップ Webb, Philip 6-8, 13, 97-99, 111, 141, 145, 159, 184, 185, 196
- ヴォイジー、C・F・A Voysey, C. F. A. 69, 70
- ウォール、クリストファー・W Whall, Christopher W. 146
『ステインド・グラス製作』 *Stained Glass Work* 146
- ウォルサムストウ古物研究会 Walthamstow Antiquarians 29
『ささやかなるウィリアム・モリス玩味』 *Some Appreciations of William Morris* 29
- 英国図書館 British Library 208
- 江藤淳 60
- 王立技術教育委員会 Royal Commission on Technical Instruction 30
- 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) 31, 96
- 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) 61
- 大石誠之助 64
- 大熊信行 27, 31, 33
『社会思想家としてのラスキンとモリス』 27, 31
『大阪朝日新聞』 (→『朝日新聞』) 121
- 大沢三之助 44, 51, 52, 56, 69, 71, 72, 95, 105, 116, 155, 161, 226
「ガーデン・シチーに就て」 51, 52, 69
- 大槻憲二 (→『住宅』および東京キリアム・モリス研究会) 27, 185, 193, 199, 202
「井リアム・モリスの『赤い家』」 199, 202

- 大西源太郎 43
岡倉天心（本名覚三） 61, 185, 218
尾形乾山（初代） 140
岡田信一郎 52, 67
 「建築と現代思想」 52
 「我國將來の建築様式を如何にすべきや」 52
岡本隆寛 63
沖野岩三郎 110, 112, 113
 『宿命』 113
 『煉瓦の雨』 112
小倉淳 228
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） 55
 「藝娼妓の群に對して」 55
小野二郎 33, 34, 50, 51, 120, 160, 184, 185, 188, 202, 218, 220
 「アール・ヌーヴォーのイギリス起源という問題」 120
 『ウィリアム・モリス——ラディカル・デザインの思想』 33
 「大槻憲二のモリス研究」 185
 『『レッド・ハウス』異聞——フィリップ・ウェップとモリス』 184, 185, 202
オメガ・ワークショップ Omega Workshops 36
- カ行**
ガイ師、F・B Guy, Rev. F. B. 11
加田哲二（→タウンシェンド夫人） 229
 『ウィリアム・モリス——藝術的社會思想家としての生涯と思想』 229
加藤高明 121
河井寛次郎 28
河合秀和 33
 「イギリス社会主義の形成」 33
川口伊慎 43
川端玉章 52
川端康雄 36
カンスタブル Constable 142
菊池裕子 51, 52, 203
北野大吉 28, 230
 『藝術と社會』 230
 「モリスの人及思想」 28
木下杢太郎（本名太田正雄） 110
ギブスン、J・B Gibson, J. B. 69
 「美的な住宅」‘Artistic Houses’ 69
木村正身 32, 33

- 「ウィリアム・モリス解釈の新段階」 31
「ウィリアム・モリスにおけるユートピア思想の性格——労働本質観を中心に」 31
「〈ロマン的反抗〉の政策思想——ウィリアム・モリスの場合」 31
キャラウェイ、スティーヴン Calloway, Stephen 194
キャリントン、ノエル Carrington, Noel 34
『英国のインダストリアル・デザイン』(訳書題同左) *Industrial Design in Britain* 34
キャンプフィールド、ジョージ Campfield, George 198
京都市立美術大学(現在の京都市立芸術大学) 59
清見陸郎 227
ギル、エリック Gill, Eric 69, 147
『自伝』 *Autobiography* 147
近代運動(→近代デザインおよびモダニズム) Modern Movement 30, 34, 160, 35, 36, 143, 191
近代デザイン(→近代運動およびモダニズム) Modern Design 31
久米桂一郎 219, 228
クラーク、サー・ケスパー・パードン Clarke, Sir Caspar Purdon 228
グラスゴウ国際博覧会(1901年) Glasgow International Exhibition, 1901 61
グラスゴウ・シティー・カウンスル(博物館群) Glasgow City Council (Museums) 62, 75
グラスゴウ美術学校 Glasgow School of Art 61
『クラフツ』 *Crafts* 203
クラフツ・リヴァイヴァル Crafts Revival 35, 36
クリファッド、H・P Clifford, H. P. 200
グリーン・デザイン Green Design 36
クレイン、ウォルター Crane, Walter 207
黒田清輝 63, 219, 228
グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter 28, 160, 191
『ケルズの本』 *The Book of Kells* 63
『建築工藝叢誌』 52
幸徳秋水(本名伝次郎) 46
光風会 223
コウル、G・D・H Cole, G. D. H. 29, 33
コウル、ヘンリー Cole, Henry 9, 10, 96, 97, 111, 141, 228
コウル・サークル Cole Circle 34
国画会 182
『國民之友』 46
古建築物保護協会 Society for the Protection of Ancient Buildings 10
ゴシック・リヴァイヴァル Gothic Revival 6, 8
兒島喜久雄 222
小杉未醒 222
Goh, D.(呉大五郎) 206

ゴッドマン夫人 Mrs. Goodman 99
コムトン＝リキット、アーサー Compton-Rickett, Arthur 51, 219, 223-227, 230, 231
『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* 51, 219, 223-225, 230

サ行

Saito, M. (斎藤実あるいは斎藤政吉) 206
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 9, 97, 99-101, 107-109, 111, 112, 141, 183, 189, 203, 204, 227, 228
〈グリーン・ダイニング・ルーム〉 Green Dining Room 9, 97, 103, 106, 109, 118, 119
堺利彦 (雅号は枯川生) (→『平民新聞』) 26, 46, 47, 181, 217, 218
「理想郷」 (抄訳) (→モリス『理想郷』) 26, 47, 48, 58, 74, 217
『ザ・ステューディオ』 *Studio, The* 53-57, 61-63, 67, 69, 70, 74, 106, 118, 143-145, 149, 153, 194, 196, 198, 200, 206
佐藤清 (→『想苑』) 202
「井ィリアム・モリス傳」 (一部訳) 202
佐藤功一 139, 150, 151, 154
ジェフリー商会 Jeffrey & Co. 99
ジェラード、ジョン Gerard, John 111, 119
『草本誌つまり植物の概略史』 *The Herball or Generall Historie of Plantes* 111-113, 119, 121
志賀勝 28
「『地上楽園』のモリス」 28
重光葵 154
品川力 (→牧野和春) 26, 45
澁江保 45, 217
『英國文學史全』 45, 217
島瀧右一 139
嶋中雄作 47, 55, 73, 93, 110, 138
嶋中雄三 47, 73
ジムスン、アーネスト Jimson, Ernest 69
社会主義同盟 Socialist League 10, 47, 48
『ザ・コモンウィール』 *Commonweal, The* 10, 11, 47
社会民主連盟 (→H・M・ハインドマンおよび民主連盟) Social Democratic Federation 10
ジャポニスム Japonisme 162
『住宅』 (→大槻憲二) 199
壽岳文章 28, 33, 182
「ウィリアム・モリスと柳宗悦」 182
『壽岳文章書物論集成』 28

- 「書物工芸家としてのモリス」 28, 182
- Shugio, H. (執行弘道) 206
- 純粋主義 Purism 30
- ショー、バーナード Shaw, Bernard 29
- ジョウズ、オウイン Jones, Owen 96
- ジョンストン、エドワード Johnston, Edward 146, 147, 158
『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* 146
- ジョンソン、トーマス Johnson, Thomas 111
- ジョンソン、ボロー Johnson, Borough 149
『白樺』 28, 55
白樺派 28
白滝幾之介 44, 71-73, 105, 141, 149, 150, 153, 154, 157, 161, 181
- 新藝術 (→アール・ヌーヴォーおよびゼツェシオン) Art Nouveau 28
- スウィンバーン、アルジャノン・チャールズ Swinburne, Algernon Charles 45
- スコット、M・H・ベイリー Scott, M. H. Baillie 69, 70
「芸術家の家」 'An Artist's House' 69
- ストリート、G・E Street, G. E. 6
- ストレインジ、エドワード・F Strange, Edward F. 61
「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' 61
- スレイス、ウィリアム Sleath, William 100
- スレイド純粋美術学校 Slade School of Fine Art 157
- 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 96
- 青鞥社 56
- 関野貞 52
- ゼツェシオン (→アール・ヌーヴォーおよび新藝術) Secession (Sezession) 28
- セント・ルイス万国博覧会 (1904年) St. Louis World's Fair 71, 220
『想苑』 (→佐藤清) 202
『装飾芸術』 (ミュンヘン) *Dekorative Kunst*, Munich 143
- 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 96
恐怖の館 Chamber of Horrors 96
- ゾラ、エミール Zola, Émile 46
- ソルティング、ジョージ Salting, George 139
- 夕行
- 大英博物館 British Museum 139, 151, 156
- 田井淳夫 226

- 大逆事件 64, 222, 229, 232
「大正デモクラシー」 217, 231
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) 9, 96, 228
〈クリスタル・パレス（水晶宮）〉 Crystal Palace 9, 96
『太陽』 46, 58, 217
ターヴィー、レジュー Turvey, Reggie 157, 159
タウンシェンド夫人 Mrs. Townshend (→加田哲二) 229
『ウィリアム・モリスと共産主義の理想』（訳書題『ウィリアム・モリス評傳』) *William Morris and the Communist Ideal* 229
高村光雲（高村光太郎の父） 49
高村光太郎 49, 71, 73, 105, 158, 222
高村豊周 49, 52, 186, 228
瀧田樗陰 55
竹田孝憲 43
田中後次 151-153, 159-162
田中工場 152, 160
谷川寅雄 223, 224
ダ・モーガン、ウィリアム De Morgan, William 70
ダール、ジョン・ヘンリー Dearle, John Henry 100, 101
ダンテ Dante 7
『中央公論』 47, 55, 73, 93, 138
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 96
中央美術・工芸学校 Central School of Arts and Crafts 104, 112, 141, 143-146, 148, 152, 153, 158, 162, 181, 203, 207, 208
『概要と時間割』（1908-09年度）*Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908* 145, 158, 162
チャーサー、ジェフリー Chaucer, Geoffrey 7, 98, 103, 107
『女修道院長の物語』 *Prioress's Tale* 7
『善女伝』 *Goode Wimmen* 98, 99, 103, 107, 108
塚本靖 61
辻本勇 203
『近代の陶工・富本憲吉』 203
津田青楓 59, 60, 110
土田真紀 116, 186, 187
「工芸の個人主義」 116
『帝國文學』 26, 45, 217
テイラー、E・A Taylor, E. A. 61, 62
《ステインド・グラスの窓のためのデザイン》 *Design for Stained Glass Window* 61,

62

- 《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》 *Gather ye rosebuds while ye may* 62
テイラー、J Taylor, J. 61
「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’ 61
デイ、ルイス・F Day, Lewis F. 57, 58, 99, 106, 118
「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* 57, 58, 74, 105, 106, 118
デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA) 31
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 96
寺尾熙一 68
《畫家住宅設計圖按》 68
ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund 30, 144
東京キリアム・モリス研究会 (→大槻憲二) 181
『モリス書誌』 181, 199
東京勸業博覧会 (1907年) 54, 60, 63, 66, 70, 114, 146, 155
『東京勸業博覧会審査全書』 61
東京勸業博覧会美術館 60, 155
東京教育大学 (前身は東京高等師範学校で、現在の筑波大学) 66
東京芸術大学 (→東京美術学校) 42, 151
東京藝術大学大学美術館 67, 75
『東京芸術大学百年史』 68
東京芸術大学附属図書館 75
東京帝国大学 58, 160
東京帝国大学工科大学 51, 52, 155
東京帝国大学図書館 27
東京美術学校 (→東京芸術大学) 42, 45, 47-57, 59-61, 63, 66, 69, 71, 73, 74, 93, 94, 106, 113, 114, 116, 118, 138, 143, 145, 147-149, 151, 152, 154, 155, 181, 183, 184, 186, 195, 204, 217, -223, 226-229, 231
東郷平八郎 56
東方問題協会 Eastern Question Association 10
ドゥルアリー、A・J Drury, A. J. 146, 148
遠山正蔵 65, 66
富岡鉄斎 43
富田文雄 44, 45
「文献より見たる日本に於けるモリス」 44
富本一枝 (富本憲吉の妻、旧姓尾竹、雅号は紅吉) (→尾竹紅吉) 55, 159, 160, 162
富本憲吉 (雅号は安堵久左) 26, 42, 43, 45, 47-74, 93-99, 101-121, 138-162, 181-193, 195-208, 217-225, 230-232

- 「椅子の話（上、下）」 150, 151
「ウィリアム・モリスの話（上、下）」 138, 142, 143, 159, 161, 181-187, 189-193, 195,
196, 199, 200, 202-204, 206-208, 217, 222-224, 230-232
「エジプトの感想」 156
《音楽家住宅設計図案》（《DESIGN FOR A COTTAGE》） 51, 52, 67, 68, 71, 74, 114,
117, 146, 181, 204
「記憶より」 53
《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） 60, 61, 65, 70,
71, 74, 114, 146, 155
「拓殖博覧會の一日」 190
「富本憲吉作陶 50年記念展」 182
富本憲吉氏圖案事務所（→美術店田中屋） 159, 160, 202
「美を念とする陶器」 142
「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」 188, 189, 191
「模様雑感」（1913年） 113, 205
「わが陶器造り」（『富本憲吉著作集』に未定稿として所収） 146
富本憲吉記念館 75, 119, 121, 138, 162, 209, 232
富本壯吉（富本憲吉・一枝の息子） 93
富本豊吉（富本憲吉の父） 43, 65, 66
富本のと（富本憲吉の祖母） 43
富本ふさ（富本憲吉の母） 43
トムスン、E・P Thompson, E. P. 32, 33, 195
『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』 *William Morris: Romantic
to Revolutionary* 32
豊田市美術館 162
トリノ国際博覧会 Turin International Exhibition, 1902 (1902 Esposizione
Internazionale d'Arte Decorativa Moderna) 61
ドレッサー、クリストファー Dresser, Christopher 161
トンクス、ヘンリー Tonks, Henry 157
- ナ行**
ナイト、ウィリアム Knight, William 100
中村精 115, 182, 183
「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」 115, 182
中村不折 60
中村義一 120, 183, 184, 220, 227
ナショナル・トラスト National Trust 208
夏目漱石 58-60, 64, 74
『虞美人草』 60
漱石山房 59, 60

- 『文學論』 59
「文藝の哲學的基礎」 58-60
木曜会 59
『漾虚集』 60
『吾輩は猫である』 58
奈良県立美術館 116
『南薫造宛富本憲吉書簡』 116
新家孝正 60, 155-157, 159, 181
二科会 223
西川一草亭 112
西村伊作 64, 110
日本協会（ロンドン）The Japan Society, London 206
日本共産党 26
『日本經濟新聞』 42, 73, 93
「私の履歷書」 42, 73, 103, 114, 119, 145, 155
日本社会主義同盟 26
日本美術院 43
根岸政一 139
農商務省 152, 155, 156, 181
海外実業練習生 152
野口米次郎 161
- 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. 10
ハーヴィー、チャールズ（→プレス、ジョン）Harvey, Charles 36
『ウィリアム・モリス——ヴィクトリア時代の英国におけるデザインと事業』 *William Morris: Design and Enterprise in Victorian Britain* 36
バウハウス Bauhaus 28, 30, 35
パクストン、ジョセフ Paxton, Joseph 96
白馬会 219, 223
絵画研究所 219
橋口五葉 59, 60
パーソンズ、カール Parsons, Karl 146
長谷川堯 120
長谷部満彦 151
浜田庄司 28, 147
原撫松 154, 161
パリー、リンダ Parry, Linda 35, 118
『ウィリアム・モリス』（編）*William Morris* 118
『ウィリアム・モリスのテキスタイル』（訳書題同左）*William Morris Textiles* 35

- パリ万国博覧会（1900年）Exposition Universelle, Paris 50, 61, 63, 219
バレッジ、F・V Burrige, F. V. 61
バーン=ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward 6-9, 12, 97-99, 101-105, 107,
108, 140, 142, 159, 192-196, 198, 203, 220
ジョージアーナ（ジョージー）（妻） Burne-Jones, Georgiana (Georgie) 12, 193, 206
バーンズリー兄弟 Barnsleys, The 69
ハント、ホウルマン Hunt, Holman 220
ハーン、ラフカディオ（小泉八雲） Hearn, Lafcadio 59, 185
ビアズリー、オーブリー Beardsley, Aubrey 194
『美術』 50
『美術講話』 219
『美術新報』 42, 56, 57, 59, 106, 115, 116, 119, 138, 142, 150, 181, 183, 186, 187, 190,
192, 193, 195, 207, 217, 221, 222
「工藝美術家と其本分」 183
美術店田中屋 159, 202
富本憲吉氏圖案事務所（→富本憲吉） 159
ピータースン、ウィリアム・S Peterson, William S. 35
姫路市立美術館 162
ビューイック、T Bewick, T. 146
ピュージン、E・W Pugin, E. W. 151
ピュージン、A・W・N Pugin, A. W. N. 8, 96, 151
『対比』 *Contrasts, or a parallel between the noble edifices of the fourteenth and
fifteenth centuries and similar buildings of the present day; shewing the
present decay of taste* 8
広島県立美術館 75, 121, 162
フォークナー、チャールズ（チャーリー） Faulkner, Charles (Charley) 8
福地復一 61
藤嶋武二 228
『婦人公論』 55
フューザン会 223
「冬の時代」 45, 160, 229, 232
ブラウン、フォード・マドックス Brown, Ford Madox 8, 107
ブラック、サー・ミッシェ Black, Sir Misha 31
フリッチェ Fritzsche 32
プレス、ジョン（→ハーヴィー、チャールズ） Press, Jon 36
フレムトン、ジョージ Frampton, George 143
ブロードリック、G・F Brodrick, G. F. 146
文化庁 42, 72, 93
『色絵磁器〈富本憲吉〉』（編） 42, 72, 93
『平民新聞』（→堺利彦） 46-48, 55, 56, 58, 73, 74, 93, 138, 181, 217

- 平民文庫菊判五銭本 47
- ペヴスナー、ニコラウス Pevsner, Nikolaus 9, 30, 31, 34, 35, 191
『近代運動の先駆者たち』(1949年の第2版において『モダン・デザインの先駆者たち』へ改題。訳書題は『モダン・デザインの展開』) *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius (Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius)* 30, 191
『美術・建築・デザインの研究Ⅱ』(訳書題同左) *Studies in Art, Architecture and Design, vol. 2* 34
- ベラミ、エドワード Bellamy, Edward 32
『顧みれば——1200年から1887年へ』 *Looking Backward 1200-1887* 32
- ベル、サー・アイザック・ロウジアン Bell, Sir Isaac Lowthian 10
- ヘリック、ロバート Herrick, Robert 62
「乙女らに——時のある間に花を摘め」 ‘To the Virgins, to Make Much of Time’ 62
- ベンサム、ジェリミー Bentham, Jeremy 97
- ヘンダーソン、フィリップ Henderson, Philip 35, 111, 112, 195
- ホイッスラー、ジェイムズ Whistler, James 57, 73, 105, 203, 218
『方寸』 220
- ホウム、チャールズ Holme, Charles 144, 145, 153, 161, 200, 206
- ホブズボーム、エリック・J Hobsbawm, Eric J. 33
- ホランビー、テッド Hollamby, Ted 208
ドリス(妻) Doris 208
- ホワイト、グリースン White, Gleeson 200
- マ行
- 前田泰次 30, 31, 33, 151, 152, 160-162
『工芸とデザイン』 151
「ラスキンとモリス——アートアンドクラフト運動」 30
- 牧野和春(→品川力) 26, 45
「日本におけるウィリアム・モリスの文献」 26, 45
- 牧野義雄 94, 141, 144, 153, 154, 159, 161
《アルバート・ドックの日本定期船》 94
《ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館》 141
『パリの色彩』 *The Colour of Paris* 153
『ロンドンの色彩』 *The Colour of London* 153
- 正木直彦 61, 63, 228
- マーシャル、P・P Marshall, P. P. 8
- マーシュ、ジャン Marsh, Jan 35, 208, 209, 225, 232
『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* 35
- マッキントシュ、チャールズ・レニー Mackintosh, Charles Rennie 61-63, 69, 70, 143

- マッケイル、J・W Mackail, J. W. 29, 35, 193-196, 202, 206, 230
『ウィリアム・モリスの生涯』 *The Life of William Morris* 193, 230
- 松原龍一 52, 117
「富本憲吉の軌跡」 52, 117
- 松村豊吉 65, 66
『翠薫遺稿』（編） 65, 67, 71, 74
- マーティン、ジョン Martin, John 100
- マフ、エドワード Maufe, Edward 207
〈ギルドファッド・カセドラル〉 Guildford Cathedral 207
- マフ、ヘンリー Muff (later Maufe), Henry 206, 207
モード（妻） Maude 206, 207
- マルクス、カール Marx, Karl 46
- マロリー、トマス Malory, Thomas 7
『アーサー王の死』 *Le Morte d'Arthur* 7, 97
- 水木要太郎 56, 66, 94, 95, 141, 152, 157
- ミドルトン、J・H Middleton, J. H. 111
- 南薫造 42, 44, 47-50, 53, 55, 57, 63-65, 71-73, 75, 93-95, 105, 113, 116, 119-121, 138,
141, 149, 150, 153-157, 159, 161, 162, 181, 192, 193, 204, 218, 219, 221, 222
『畫室にて』 50
「私信往復」 55
《花園》（1907年の東京勸業博覧会への出品作品） 63
- 南建 121
- 南八枝子 121
『洋画家 南薫造 交友関係の研究』 121
- 宮崎隆旨 116
『明星』 46
- ミル、ジョン・ステューアート Mill, John Stuart 97
- ミレー Millet 142
『民芸手帖』 72, 93
座談会「富本憲吉の五〇年」 72, 93
座談会「富本憲吉の五〇年（続）」 110
- 民主連盟（→社会民主連盟およびH・M・ハインドマン） Democratic Federation 10
- ムテジウス、ヘルマン Muthesius, Hermann 143, 144, 158
『イギリスの住宅』 *Das englische Haus* 143
- 村井知至 46, 74, 217
『社會主義』 46, 74, 217
- 室伏高信 229
『批評』 229
- 村松寛 115
- マーレ夫人 Mariet, Ethel 147

- メンフィス Memphis
- モダニズム (→近代運動および近代デザイン) Modernism 27, 30, 36
- 森鷗外 (本名林太郎) 49
- モリス、ウィリアム (モリスの父) Morris, William 44
- モリス、ウィリアム Morris, William 6-13, 26-37, 42, 44-48, 50-54, 56-60, 64, 71-75, 93-121, 138, 141-148, 152, 158-162, 181-196, 198, 199, 201, 203-208, 217-232
- 『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』 *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press* 101
- 〈ウォーター・ハウス〉 Water House 11
- 〈ウッドフォード・ホール〉 Woodford Hall 11
- 〈エルム・ハウス〉 Elm House 11, 44
- 『折ふしの詩』 *Poems by the Way* 101, 106, 118
- 『輝く平原の物語』 *The Story of the Glittering Plain* 101
- 〈グリーン・ダイニング・ルーム〉 Green Dining Room 9, 97, 103, 106, 109, 118, 119
- 『芸術への希望と不安』 *Hopes and Fears for Art* 11, 26, 29
- 〈ケルムスコット・ハウス〉 Kelmscott House 101
- ケルムスコット・プレス Kelmscott Press 8, 28, 35, 97, 101, 102, 103, 108, 109, 118, 119, 194, 203
- 〈ケルムスコット・マナー〉 Kelmscott Manor 12
- 『詩の本』 *A Book of Verse* 12
- 「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* 58, 74, 105
- 『世界の果ての泉』 *The Well at the World's End* 102, 106, 118
- 「装飾芸術」 ‘The Decorative Arts’ 152
- 『地上の楽園』 *The Earthly Paradise* 12, 26, 27, 46, 217
- 《デイジー》(壁掛け) ‘Daisy’ 7
- 「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* 58, 74, 105
- 『変革の兆し』 *Signs of Change* 11, 29
- モリス商会 (→モリス・マーシャル・フォークナー商会) Morris & Co. 8, 10, 54, 97-101, 104, 107, 109, 118, 159, 202, 220
- 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. 7-10, 97-99, 103, 107, 109, 118, 140, 159, 198
- 『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* 11, 26, 29, 32, 47, 217, 219, 226
- 『理想郷』(初出は『平民新聞』に連載)(堺利彦訳書題) *News from Nowhere* 26, 47, 181, 218
- 〈レッド・ハウス (赤い家)〉 Red House 7, 10, 13, 97, 108, 145, 181, 184, 196,

198-200, 202-208

- モリス、エマ (モリスの母) Morris, Emma 44
モリス、ジェイン (旧姓バーデン) Morris, Jane (née Burden) 7, 11-13, 97, 145, 193, 196,
198
モリス、ジェニー Morris, Jenny 13, 193
モリス、メイ Morris, May 13, 29, 148, 206, 207
『モリス記念論集』 28, 44, 182
森田亀之輔 221
森戸辰男 29, 30, 33
『オウエン モリス』 30

ヤ行

- 柳宗悦 28, 29, 182, 185, 187, 191, 199
『工藝』 182
日本民藝館 182
日本民藝協会 28
日本民藝美術館設立趣意書 187
民藝 29, 31, 185, 191
民藝運動 28, 29, 31, 185
民藝派 182, 185, 187
柳田国男 121
山田俊幸 116, 189, 190, 201
「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」 116, 201
山本茂雄 66, 67, 75, 121, 209, 232
米津常次郎 61
『讀賣新聞』 222

ラ行

- ラスキン、ジョン Ruskin, John 8, 27, 31, 37, 46, 51, 52, 146, 152, 206, 217, 218,
220-223, 227, 229, 230
『ヴェニス石』 *The Stones of Venice* 8
『近世画家』 *Modern Painters* 27
ラバーン、ライオネル Lambourne, Lionel 35
『ユートピアン・クラフツマン』 (訳書題同左) *Utopian Craftsmen: The Arts and
Crafts Movement from Cotswolds to Chicago* 35
ラファエル前派 Pre-Raphaelites 6, 11, 35, 46, 58, 97, 181, 193, 217, 218, 220, 225,
232
リヴァプール美術学校 Liverpool School of Art 61
リーヴズ・アンド・ターナー Reeves & Turner (booksellers) 101
リーチ、バーナード Leach, Bernard 28, 36, 120, 138, 140, 147, 152, 157, 159, 160, 184,

185, 190

リード、ハーバート Read, Herbert 29, 160

リバティ、アーサー・レイズンビー Liberty, Arthur Lazenby 206

リバティ商会 Liberty's 206

リンジー、ジャック Lindsay, Jack 195

『リンデスファーンの福音書』 *The Lindisfarne Gospels* 63

ルック、ノエル Rooke, Noel 146

レイヴァロック、フローレンス Laverock, Florence 61

《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》 *Appliqué and Embroidered*

Hand-Screen 61, 62

レサビー、W・R Lethaby, W. R. 31, 141, 143, 146, 147, 158

レッドグレイヴ、リチャード Redgrave, Richard 96

礪山美術館 162

ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel 6-8, 11-13, 45, 97, 107, 193,
196, 203

ワ行

ワイアット、マシュー・ディグビー Wyatt, Matthew Digby 97

『早稲田文學』 46

渡辺俊夫 51, 52

ワトキンソン、レイ Watkinson, Ray 34, 111

『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*
34, 111

初出一覧

この著作集2『ウィリアム・モリス研究』の第一部から第三部を構成する7編の論考の初出は、下記に示すとおりです。ただし、上梓するにあたり、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。また図版に関しましては、重複を避けるために、一部図版の差し替えと参考図版の追加を行ないました。

さらには、この著作集2『ウィリアム・モリス研究』では、各論考の配列にも若干手を加えました。その結果、必ずしも執筆順（公表順）の配列とはなっておりませんので、どうかそのことをお含みおきください。具体的には、第一部の第一章と第二章につきましては、実際に講演をしたのは「ロンドンで日本のモリスを語る」（一九九五年に講演）の方が先だったのですが、読者のみなさまの理解を助けるためには、ウィリアム・モリスその人の人生と仕事の概略についての内容を先に配列した方がよいのではないかと考え、「名古屋で英国のモリスを語る」（一九九七年に講演）を優先して第一章に配置することにしました。

また、第二部「富本憲吉の学生時代と英国留学」と第三部『『冬の時代』のウィリアム・モリス讃歌』につきましても入れ替えを行なっています。実際に執筆（公表）したのは『『冬の時代』のウィリアム・モリス讃歌』（二〇〇五—〇六年に公表）の方が先だったのですが、読者のみなさまの理解を助けるためには、富本憲吉の学生時代（一九〇四—〇八年）からはじめて、次に英国留学（一九〇八—一〇年）、そして「ウィリアム・モリスの話」の発表（一九一二年）、最後に岩村透の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」の発表（一九一五年）へと続く年代順に配列した方がよいのではないかと考え、「富本憲吉の学生時代と英国留学」（二〇〇六—〇七年に公表）を優先して第二部に配置することにしました。

第一部 ウィリアム・モリス没後一〇〇周年

第一章 名古屋で英国のモリスを語る

ウィリアム・モリス没後100周年を記念して1996年にロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催された「ウィリアム・モリス」展の日本での巡回展に先立って、1997年7月18日に名古屋の株式会社国際デザインセンターにおいて行なった講演の一部。原題は「現代に生きるウィリアム・モリス」。講演会の主催はNHK名古屋放送局事業部。

第二章 ロンドンで日本のモリスを語る

‘The Impact of William Morris in Japan: 1904 to the Present’ と題して1995年8月26日にロンドンの〈ケルムスコット・ハウス〉でウィリアム・モリス協会に対して行なった講演の原稿を日本語に直したもの。英文原稿は、のちに一部内容に修正を加え、同一の表題で、*Journal of Design History*, vol. 9, no. 4, Oxford University Press, 1996, pp. 273-283 に収録。

第二部 富本憲吉の学生時代と英国留学

第一章 東京美術学校での学生生活と英国留学への思い

「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。

第二章 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのモリス研究

「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。

第三章 ロンドン生活とエジプトおよびインドへの調査旅行

「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。

第三部 「冬の時代」のウィリアム・モリス讃歌

第一章 富本憲吉の「ウィリアム・モリスの話」

「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。

第二章 岩村透の「ウィリアム、モリスと趣味的社会主義」

「岩村透の『ウィリアム、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。

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）。