Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2025-06-08

中山修一著作集9 : デザイン史学再構築の現場

中山, 修一

(Issue Date)
2024-07-05
(Resource Type)
book
(Version)
Version of Record
(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100492589

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

はじめに――著作集９の公開に際して

ここに公開する著作集９『デザイン史学再構築の現場』は、次の六つのパートとふたつの Appendix によって構成されています。

第一部　英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生
第二部　デザインの歴史学の創生――三人の英国のデザイン史家に聞く
第三部　デザイン史学を日本へ
第四部　集録「訳者あとがき」
第五部　デザイン史雑考雑話集
第六部　伝記書法を問う――ウィリアム・モリス、富本一枝、高群逸枝を事例として
Appendixes
Appendix A: 'The Impact of William Morris in Japan, 1904-1994', a talk to The William Morris Society on Saturday 26 August, 2.30pm 1995 at Kelmscott House, 26 Upper Mall, Hammersmith, London, W6 9TA.
Appendix B: The abstracts and keywords in English attached to my main articles on William Morris and Kenkichi Tomimoto.

この著作集９『デザイン史学再構築の現場』は、著作集１『デザインの近代史論』で考察した主題を引き継ぎ、幾つかの観点に立って、デザイン史学再構築の諸相にかかわる現場的側面について詳述することを目的としています。

第一部「英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生」は、およそ第一次世界大戦の終結から第二次世界大戦後の復興期において展開された、英国におけるデザインの近代運動について概説し、一九七〇年代に至り、それがいかにして崩壊に向かったのか、そして、この同じ時期に、「デザイン史学」という新たな学問が誕生したのかについて言及します。著作集９『デザイン史学再構築の現場』の導入部分となることを意図して、短くまとめた歴史記述です。

続く第二部「デザインの歴史学の創生――三人の英国のデザイン史家に聞く」においては、第一部の「英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生」の論述を裏づける根拠の一部として、三人の先駆的なデザイン史家に以前に語ってもらっていたインタヴィュー内容を訳して、紹介します。このインタヴィューは、モダニズムという一元的価値の支配から離れ、多元主義の社会文化的価値の発掘と承認へと向かうなかで、英国において生み出されたデザイン史学という新しい学問の様相についての、貴重な歴史的証言となります。

第三部「デザイン史学を日本へ」は、一九八七年から八八年にかけての英国での調査研究で得られた知見を踏まえて、帰国後に、デザイン史学を日本の学問土壌に移植することを願って書いた論考の数々です。第四部の「集録『訳者あとがき』」は、この時期、私がかかわった翻訳書の「訳者あとがき」を並べたもので、次の第五部の「デザイン史雑考雑話集」は、その間さまざまなメディアに向けて草したデザインにかかわる雑稿の集録集です。

最後の第六部の「伝記書法を問う――ウィリアム・モリス、富本一枝、高群逸枝を事例として」において私は、デザイン史家の仕事に欠かせない伝記執筆の問題を取り上げ、先行する既刊の伝記を批判的に検証し、あるべき伝記の書法について考察しました。最後のAppendixes には、英国のウィリアム・モリス協会での講演を含む、私の英文原稿が付録として集められています。

デザインの近代運動の崩壊以降、英国の地で、ひとつの新しい研究領域として「デザイン史学」という刷新された学問が生まれました。これはまた、デザイン史家である私に、多くのことを考えさせる大きなインパクトとなりました。その意味で、この著作集９『デザイン史学再構築の現場』は、実際に英国で起こった「デザイン史学再構築の現場」を記述するに止まらず、デザイン史家としての私自身の身に起きた「デザイン史学再構築の現場」を再現するものとなっています。記憶が遠ざかる前に、ここに書き記しておきたいと思います。

二〇二四年七月五日
盛夏へと向かう阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて
中山修一

著者について

中山修一（なかやま・しゅういち）

1948 年 12 月、熊本市に生まれる。熊本県立熊本高等学校時代は、新聞部にて部活を楽しむ。東京教育大学農学部林学科に入学、木材工学を専攻する。学生運動の影響でほとんど授業は行なわれず、ヨット部に所属し館山と葉山で年間一〇〇日以上の合宿生活を送る。卒業に引き続き、東京教育大学大学院教育学研究科修士課程において美術学（工芸・工業デザイン）を専修する。その後、東京教育大学は移転し筑波大学となる。

1974 年 4 月に神戸大学教育学部の助手に採用される。それ以降、講師、助教授、教授へ昇格。主としてプロダクト・デザインの実技とデザイン史の講義を担当する。組織としての教育学部は、職を得てしばらくしたのち発達科学部に改組され、さらに現在は、国際文化学部との合併により、国際人間科学部へと改称。

在職中、学内にあっては、神戸大学附属図書館副館長を務め、学外にあっては、大阪教育大学教育学部、長崎大学教育学部、国立高岡短期大学（現在の富山大学芸術文化学部）、および静岡文化芸術大学デザイン学部等で、非常勤講師として「デザイン史」の集中講義に長年従事する。また、海外においては、1995 年に、ロンドンのウィリアム・モリス協会が本部を置く〈ケルムスコット・ハウス〉にて招待講演を行ない、さらに 2010 年には、上海の華東理工大学美術・デザイン・メディア学部に招かれて二日間の連続講演を行なう。

他方、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、続いて 1995-96 年に文部省（現在の文部科学省）の長期在外研究員として渡英し、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）を利用して英国デザインの歴史研究に当たる。

1987 年から 2013 年まで英国のデザイン史学会（Design History Society）の会員。2003-14 年、ブライトン大学客員教授（Visiting Professor at the University of Brighton）。また、2008 年に学術雑誌 *The Journal of Modern Craft*（Berg Publishers, Oxford）が創刊されたおりには、国際諮問委員会（International Advisory Board）の委員を務める。

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）。英国にあっては、王立芸術協会（Royal Society of Arts）の終身会員（Life Fellow）、およびウィリアム・モリス協会（William Morris Society）の終身会員（Life Member）。

訳書（共訳を含む）に、ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』（晶文社、1983 年）、ハワード・ヒバード『ミケランジェロ』（法政大学出版局、1986 年）、ステュアート・マクドナルド『美術教育の歴史と哲学』（玉川大学出版部、1990 年）、アヴリル・ブレイク編『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』（法政大学出版局、1992 年）、ジャン・マーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』（晶文社、1993 年）、およびポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』（鹿島出版会、1997 年）。

中山修一著作集 9

デザイン史学再構築の現場

第一部

英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生

2024 年 6 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第一部
英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生

目　次

はじめに　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三

第一節　アーツ・アンド・クラフツを越えて――英国における近代運動の展開　・・・　四

第二節　反モダニズムのなかから――英国におけるデザイン史学の誕生　・・・・・・・一〇

おわりに　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・一六

注　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・一九

凡　例

一．本文中『　』は書名、雑誌名、新聞名を示し、「　」は論文や詩、記事等の表題を表わしている。また、強調すべき固有の事象についても「　」が用いられている。

一．本文中《　》は作品名を示し、〈　〉は建物の名称を表わしている。

一．本文中の【　】は図版の参照番号を指し示している。

一．引用文および引用語句内の［　］は本著作集の著者による補足である。

はじめに

英国におけるデザインの近代運動（Modern Movement）は、第一次世界大戦の戦時下から第二次世界戦以降の復興期に至るおよそ五〇年間にあって、展開されてゆきました[1]。その主導原理がモダニズム（Modernism）と呼ばれるもので、過去の様式を捨て去り、新たに効率性の形態を追求しようとするものでした。しかしそれは、一九六〇年代から七〇年代において、主として戦後生まれの若い世代の人たちによって異議が申し立てられることになります。いわゆる反モダニズム（Anti-Modernism）を主張する若者たちによる実践です。この時期、バッド・デザイン（Bad Design）やポップ・デザイン（Pop Design）といった、モダニズムに取って代わる新たな表現形式が登場しただけでなく、大量生産のシステムに異を唱える人たちのあいだにあっては、反フォーディズム（Anti-Fordism）や工芸復興（Craft Revival）の動きが顕在化しました。他方で、こうした現象は、近代運動の全体像をもってデザインの正統な歴史とみなしていた歴史家や理論家たちに、その修正を求めるべく、強い影響を及ぼしてゆきました[2]。

おりから一九六〇年代はじめには、政府主導による美術・デザイン教育の改革が進められました[3]。その主たる改革内容は、これまで実技を中心に教育が行なわれていた、カレッジ（概して、美術家やデザイナーを養成する単一学部からなる大学）とポリテクニック（概して、美術家・デザイナーの養成学部を含む実業系の複数の学部から構成される大学）[4]の美術・デザイン学部に、学術的教科を導入することでした。それにしたがい、実技の学部をもつ大学は、アカデミックで伝統的な「美術史」を取り入れました。しかし、ここに学生と大学側との対立が生じたのです。とりわけデザイン学科の学生たちは、自分たちが学ぶ実技に直接かかわらない「美術史」を拒否しました。それに動かされて教師たちは、「デザイン史」の教育に目を向けざるを得なくなり、その教科の独自の発展に向けて、徐々に意を注ぐようになってゆきます。これが、一九六八年に激化した大学紛争や体制批判運動における、デザイン分野でのひとつの着地点となりました。こうして一九七七年に、カレッジやポリテクニックで「デザイン史」の教科を担っていた新興の教師たちが一堂に集まり、美術史家協会（Association of Art Historians）[5]から巣立つかたちで、新たにデザイン史学会（Design History Society）を創設します。さらにそののち、一九八八年にオクスフォード大学出版局（Oxford University Press）からこの学会の機関誌である *Journal of Design History* が定期刊行されるようになり、名実ともに、新しい学問としての「デザイン史学」が英国の地で誕生したのでした。

もっとも、この時期には、隣接する学問である美術史、博物館学、社会史などの領域にあっても、その刷新を求める声が上がります[6]。つまりこの時代は、広い範囲にわたって、旧い権威主義と狭い専門主義が支配する人文学や歴史学が崩壊し、実態に即して大衆化する時でもあったわけです[7]。こうして、多様なディシプリンが生まれ、そして複合され、普通の人びとが日常生活で体験する物質・視覚世界に刻み込まれたアイデンティティー、ナショナリティー、モダニティー、ジェンダー、コロニアリズム、グローバリズムといった事象を新たに読み解く道が、二一世紀に向けて開かれてゆくのでした。

それではこれよりのち、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第一部として、私は本

稿におきまして、この間にあって英国にみられた、デザインにおける近代運動の崩壊（demise）と、それとほぼ時を同じくして発生した、デザインにおける新しい歴史学の誕生とにかかわる一連の過程につきまして、短く跡づけてみようと思います。

一．アーツ・アンド・クラフツを越えて――英国における近代運動の展開

デザインにおけるモダニズムを極めて簡単に定義するならば、それは、一九世紀のオブジェクトのスタイルを支配していた原理に代わる、反歴史主義と機能主義に基づく普遍的で抽象的な形態のオブジェクトを機械的に生産するための、二〇世紀のはじめにヨーロッパ大陸において姿を現わした全く新しいデザインの原理であり思想であるということになるでしょう。そして、その原理とその原理に基づいたモダン・デザイン（Modern Design）こそが、正義と倫理に合致し、真実と美を表象するものであり、それをもって、国際的に受容されるにふさわしい理論とデザインであるとみなし、広く社会的に推進しようとした一連の活動が、デザインの近代運動ということになります。

述べましたように、モダニズムの原理とデザインは、決して英国国内のデザイナーや建築家たちの手によって生み出されたものではありませんでした。その発生の地は、ヨーロッパ大陸にありました。一九世紀末から二〇世紀のはじめにあって、たとえばドイツ工作連盟（Deutsche Werkbund）の活動にみられるような、モダニズムにとっての種子となるものがすでに存在していました。しかし、それが具体的な内容と様式とを伴って開花するのは、第一次世界大戦の終結後のことになります。ここに、大戦後に生きる人びとの社会と生活にとっての新しい秩序を見据える、前衛の美術家、建築家、デザイナーの一群が声を上げ、視覚世界と物質世界にかかわる革命的な文法を作成し、それに則った実践を開始するのでした。

オランダでは、一九一七年から三二年まで発刊された『デ・ステイル（*De Stijl*）』という雑誌に集まるデザイナーや建築家たちが、主としてその中心的役割を担いました。フランスにおいても、その動きの主たる顔となるものは雑誌でした。一九二〇年から二五年にかけて刊行された『新しい精神（*L'Esprit Nouveau*）』を頂点とする刊行物が、その運動を先導しました。一方ドイツでは、一九一九年から三三年までの一四年のあいだ開校された「バウハウス（Bauhaus）」という名称の建築・デザイン学校が、その運動の核となってモダニズムを用意しました。また、ソヴィエトも、構成主義（Constructivism）と絶対主義（Suprematism）の名のもとに、その運動の一端を担いました。

こうした前衛的な運動に参加した先駆者たち（pioneers）のさまざまな動きは、イデオロギー的な緊張が主たる要因となって、一九三〇年代をもって終息へと向かってゆきます。そこで、この時期の活動を指して、「先駆的近代運動」と呼び、その後に続く地球規模での広範な活動を「国際的近代運動」と呼ぶこともあります。その分水嶺となるひとつの出来事を、一九三二年にニューヨーク近代美術館で開かれた「国際様式（The International Style）」展に求めることができます。そうした視点に立つならば、ヨーロッパ大陸の「先駆的近代運動」に倣い、それを英国に移入しようとしたのが、「新しい目的をもった新しい団体」を標榜したデザイン・産業協会（Design and Industries Association＝DIA）であり、世界中に読者をもつ雑誌『デザイン（*Design*）』を発行して「国際的近代運動」の先頭に立ったのが、

英国のインダストリアル・デザイン協議会（Council of Industrial Design＝COID）であったといえるにちがいありません。

英国におけるデザインの近代運動を概観しますと、上で触れましたように、明らかに、連続するふたつの段階が存在することがわかります。第一段階は、第一次世界大戦のさなかの一九一五年に、一九世紀から巣立とうとする新しい展望のもとに、デザイナーや教師、そして製造業者らによって結成されたデザイン・産業協会による活動の時期です。彼らは、前世紀の物質・視覚世界を、島国的な伝統主義と醜悪な商業主義に彩られた無秩序なものとみなし、その継承を拒否する姿勢を示しました。設立に当たって彼らが手本にしたのは、ドイツ工作連盟の活動でした。一方、設立に際して彼らは、「新しい目的をもった新しい団体」という標語を使って自らを言い表わしました。これは、A・W・N・ピユージンが示したゴシック・リヴァイヴァル（Gothic Revival）の中世精神から解放され、そして、ウィリアム・モリスが示したアーツ・アンド・クラフツ（Arts and Crafts）の産業拒否の態度から巣立ち、この世紀にふさわしい産業と、それが生み出す新しいデザインを模索しようとする意志を暗に示すものでした。しかしながら、掲げられた理念どおりに、順調に産業とデザインの刷新が進んだわけではありません。といいますのも、たとえば、一九二六年版の英国の美術雑誌『装飾美術――ザ・ステューディオ年報』を見ますと、「今日の家具と銀製品」と題された評論文があり、そのなかに、デザインの近代運動にかかわる、次のような一文を読むことができるからです。

> 確かにうまくつくられてはいるが、古い家具の模倣では、ほとんど本質的な価値を備えているとはいえない。……
>
> すでに変化の兆しがある。国中が、偽造された家具や骨抜きにされた過去の作品の模倣であふれかえっている。しかし、そうしたやり方に対して、知的な人びとのあいだでは、嫌悪感のようなものが確かに生まれつつあり、何か動きが始動するのに、そう時間はかからないかもしれない。もし変化が起きるとするならば、そのときの新しい流儀は、ヴィクトリア時代の家具を模すようなかたちをとることはないであろう、といったことが期待されているのである[8]。

このように、英国の一九二〇年代は、ヨーロッパ大陸の動きから大きく遅れを取った、沈滞の時代だったのです。何がそうさせていたのでしょうか。

その四四年前の一八八二年に、芸術労働者ギルド（Art Workers' Guild）の創設者のひとりであるルイス・F・デイは、『日常の芸術――純粋にあらぬ芸術に関しての短篇評論集』を刊行し、そのなかで、装飾について次のように論述していました。

> 装飾を愛することは、救世主御降世以来のこの年に固有の特徴ではない。装飾は人類の最初の段階にまでさかのぼる。もし装飾をその起源に至るまで跡づけようとするならば、私たちは自らの姿をエデンの園のなかに――あるいは猿の領地のなかに見出すことであろう。今日においても、装飾は、私たちのなかにあって無限の力を有している。したがって私たちは、装飾をもたない「来るべき人類」を心に描くことはほとんどできないのである[9]。

一九二〇年代の英国のデザイン改革者たちの多くは、ルイス・F・デイのこの言説の範囲のなかにあって、「装飾をもたない『来るべき人』を心に描くことはほとんどできない」人たちだったのです。一方、ウィリアム・モリスも、その二年前の一八八〇年にバーミンガムで「生活の美」について講演し、次のような名句を述べていました。

> ……つくり手と使い手にとっての喜びとして民衆によって民衆のために製作された芸術がかつては存在していたことを、文明化した全世界が忘れ去ってしまった[10]。

「文明化した全世界が忘れ去ってしまった」ものとは、明らかにもとをただせば、アダムとイヴの時代を象徴する「労働と芸術」の形式でした。人間の適切な労働の所産が、芸術という表現です。つまりモリスによれば、労働と芸術は、事実上表裏一体の関係にあったのです。

こうしたヴィクトリア時代の後半に展開されたアーツ・アンド・クラフツ運動（Arts and Crafts Movement）の思想と実践が、いまだ二〇世紀のはじめにあっても影を落とし、英国における近代運動の遅延の原因となっていたのでした。

かかる沈滞を解消し、英国の近代運動に明快な指針を提供するうえで、極めて重要な役割を演じたのが、一九三四年に刊行されたハーバート・リードの『芸術と産業――インダストリアル・デザインの諸原理（*Art and Industry: The Principles of Industrial Design*）』でした。そのなかでリードは、モリスとその追従者たちについて、こうも決然と断罪したのです。

> 今日われわれがモリスの名前と業績を思い浮べるとき、そこに非現実感がまつわりつく。こうした非現実感は、彼が設定したそのような目標が間違っていたことに起因しているのである。……
>
> 私は、……今日にあってはモリスも、機械の不可避性を甘受するであろうと信じているのであるが、ところが、失われた主義主張を取りもどすための戦いを起こそうとしている昔からの彼の弟子たちが、いまだに見受けられるのである[11]。

そして同書においてリードは、バウハウスの初代校長を務めたヴァルター・グロピウスがその年に DIA に対して行なった講演の原稿を詳しく引用し、その引用のあとに続けて、以下のように、付言します。

> ここに述べられているグロピウス博士の理想を支持し、広めること、ただそれだけが本書における私の切望するところです[12]。

それではそのとき、DIA の会員たちに対してグロピウスは、何を語っていたのでしょうか。彼は次のように、バウハウスにおける実践と手工芸の将来像について言及していました。

> バウハウスは、造形のために不可欠な近代的媒体物として機械を受け入れ、機械との

> 協調の道を探求しました。バウハウスの諸工房は真の意味で実験室であり、そのなかで、今日的な品物を対象とした実際的なデザインが、大量生産のモデルとして入念に練り上げられ、絶え間なく改良されていきました。
> ……いまや手工芸は、その伝統的な本質を変えつつあります。将来にあっては、手工芸の受け持つ分野は、工業生産のための研究的な仕事と……実験室＝工房での思索的な実験とのなかに存在することになるでしょう[13]。

アーツ・アンド・クラフツの世界のなかにあって育ってきた人たちにとっては、このグロピウスの見解は、天と地が逆転するほどの衝撃であったにちがいありません。しかし、これを受け入れない限り、英国の未来は保障されえないかもしれないのです。リードのこの『芸術と産業――インダストリアル・デザインの諸原理』は、いまだ沈滞のなかにあえぐ、英国における近代運動に、この時期の最も価値ある福音書となって刺激を与えたのでした。しかしそれでも英国は、モダニズムの聖地とも呼ばれていた建築・デザインの学校であるバウハウスがナチスの弾圧によって閉校を余儀なくされ、英国に亡命にしてきたヴィクター・グロピウスに対して、残念ながら、適切な職も地位も与えることはできませんでした。その後彼は、アメリカ合衆国に渡ります。

リードの『芸術と産業――インダストリアル・デザインの諸原理』が出版された二年後の一九三六年に、ニコラウス・ペヴスナーの『近代運動の先駆者たち――ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで（*Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*）』が世に出ました。この本は、そののち多くの言語に訳され、世界的に強い影響力をもった書物となってゆきます。著者のペヴスナーは、一九〇二年にドイツに生まれ、一九三三年に英国に渡ってきた、美術と建築とデザインの歴史研究を専門にする学究でした。グロピウスと違って、幸いにも彼は、この地にあってうまく職を得ることができ、晩年に至るまで永住することになります。

『近代運動の先駆者たち――ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』のなかで、著者のペヴスナーは、こう書きました。

> ……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築き、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[14]。

このようにペヴスナーは、モダニズムのデザインの成立過程に関する歴史的系譜を明確にし、モリスに「近代運動の先駆者」としての地位を与えたのです。しかしながら、モリスの社会的倫理観は共有しながらも、手から機械への進歩、そして装飾から機能への転換を標榜する近代運動に全面的に信頼を寄せる、たとえばハーバート・リードのような評論家や、ミッシャ・ブラックのようなインダストリ・デザイナーには、モリスをもって「近代運動の先駆者」とするこの言説には違和感が生じたにちがいありません。その一方で、近代運動の崩壊以降にあって、環境の保全を唱える、たとえばグリーン・デザイン運動に近い立場に立つ人たちが、モリスを再び歴史の表舞台に引っ張り出そうとするのですが、それは、モリスが「近代運動の先駆者」であったという理由からではなく、反産業主義者であったことに、

その価値を見出したからにほかなりません。とはいえ、モリスの思想と実践の歴史的位置づけについての論議は、ここでは横に置くとして、これ以降も、ペヴスナーの著作の出版は続き、多くの研究者に受け入れられてゆきます。しかし、一連の著作にみられる、ペヴスナーの進歩主義的な歴史観と美術史的な作家主義の記述スタイルが批判に晒されるのも、一九七〇年代に近代運動が崩壊し、デザイン史学が新たに誕生することとは、全く無関係というわけではなかったのでした。

それでは次に、英国における近代運動の第二段階について書き記します。第二段階の中心となる組織は、第二次世界大戦のさなかの一九四四年に、戦後の英国の産業と国民生活の復興を目指して、政府によって創設されたインダストリアル・デザイン協議会でした。第一段階が、DIA に属する個々人のデザイナーによる運動であったのに対して、第二段階は、国策としてのデザイン運動でした。彼らが主張するものは、「グッド・デザイン」でした。それは、「つくりやすく、使いやすく、目に受け入れやすい（easy to make, easy to use, easy to look at）」製品のデザインを意味しました。それを広く伝えるための雑誌『デザイン』が創刊されるのは一九四九年で、これをもって、一躍デザインの発信源としてロンドンが世界から注目されるようになります。インダストリアル・デザイン協議会の名称は一九七二年まで続き、この年に「デザイン・カウンシル（Design Council）」に改称します。

インダストリアル・デザイン協議会の発足に至るまでのあいだにあって、頭角を現わしていたふたりのデザイナーがいました。ひとりはゴードン・ラッセルで、もうひとりはミッシャ・ブラックです。一八九二年生まれのラッセルは、若いころの一時期チピング・キャムデンの C・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校（Guild and School of Handicraft）に籍を置いたことのあるアーツ・アンド・クラフツの伝統のなかで育った家具デザイナーでした。しかし、第一次大戦時に軍務に服したあと DIA の活動に加わり、一九二五年のパリ博覧会での受賞をきっかけに、徐々に彼は、ブロードウェイにある自身の工房に機械を導入するようになり、一九三五年にショールームをロンドンに開設するに当たっては、テクスタイルとガラス器の買い付け担当者にニコラウス・ペヴスナーを任命します。こうして彼の関心は、機械によって大量に生産されるモダン・デザインへと向かうようになるのです。一九四二年に貿易省が設置した「実用家具委員会（Utility Furniture Committee）」の委員に就任したラッセルは、これ以降、国家のデザイン政策の中枢にあって活躍し、英国産業が生み出す製品のデザインを改善することを目的に、一九四四年に、インダストリアル・デザイン協議会が開設されると、一九四七年に二代目の会長に就任し、一九六〇年にポール・ライリーが引き継ぐまで、その重責を担いました。

一方、一九一〇年にアゼルバイジャンのバクーで生まれたミッシャ・ブラックは、二年後の一九一二年にロシア人の両親に連れられ英国に渡ります。中央美術・工芸学校（Central School of Arts and Crafts）の夜間課程以外はほとんど正規の教育を受けないまま、一九三八年のグラスゴウ帝国博覧会の展示デザインで頭角を現わします。ブラックは、一九四五年に、グラフィック・デザイナーのミルナー・グレイらとともに、「デザイン・リサーチ・ユニット（Design Research Unit）」を創設すると、初代理事長にハーバート・リードが就き、このデザイン事務所は、英国のモダン・デザインの優れた発信地として、それ以降、脚光を浴びてゆくことになります。

一九四六年に COID が主催する「英国はそれができる（Britain Can Make It）」展がヴ

ィクトリア・アンド・アルバート博物館で開かれたおりには、彼は、「エッグ・カップの誕生」のディスプレイを担当し、機能から生み出されてゆくエッグ・カップのデザイン過程を、大衆に向けて例証しました。続いて、同じく COID が主導した、英国の復興期を象徴する博覧会である「英国祭（Festival of Britain）」において、南岸博覧会の上流地区担当の協同建築家として腕を振るいました。英国祭は一九五一年に開催され、一八五一年にハイドパークで開かれた「新しい英国」を象徴する「万国産業製品大博覧会（Great Exhibition of the Works of Industry of All Nations）」（通称大博覧会）を一〇〇年後に引き継ぐものでした。そしてブラックは、一九五五－六四年に COID の評議員を、さらに、一九五九－七五年には、王立美術大学（Royal College of Art＝RCA）のインダストリアル・デザイン学科の教授を歴任します。

それでは、この間にあって発せられたハーバート・リードとミッシャ・ブラックの、ふたつの言説を紹介します。リードは、一九五五年に刊行された自著の『イコンとイデア（*Icon and Idea*）』のなかで、新たな社会における芸術家像をインダストリアル・デザイナーに投影し、その姿を、こう描きました。

> 未来の芸術家は、画家や彫刻家や建築家ではなく、画家と彫刻家と建築家をひとつにした造形形態の新たな形成者なのである。――このこと自体、これらすべての才能の不義なる混合ではなく、そのすべてを包摂するとともに、そのすべてに取って代わる一種の新たな才能なのである[15]。

一方ブラックは、自身がインダストリアル・デザイナーになった経緯を、このように披歴しました。

> あの当時［一九三〇年代］は、「グッド・デザイン」はひとつの倫理的な改革運動であった。友人たちや私は、装飾を悪として断罪したアドルフ・ロースを正しいと思い、バウハウスをすべての真理を放射するヴァティカンのごときものと信じ、さらには、よいデザインが私たちの環境を変え、そうすることによって人間を変えることができるものと考えていた。……このような信念の強さが、画家をデザイナーに、彫刻家を自動車のモデラーに、そして私をインダストリアル・デザイナーに変えたのである[16]。

このブラックの言説は、王立美術大学の紀要『箱舟（*Ark*）』のなかで述べられたもので、執筆は、一九七一年です。戦後のおよそ二〇年間は、英国にあっては、こうした近代精神に基づく「グッド・デザイン」の啓蒙と実践の期間であったといえます。そこには、本格的な近代生活の構築へ向けての質的転換が、産業と芸術と社会倫理との統合的視点からもくろまれていました。しかし、そうしたモダニズムの理念と、それに根拠を置くモダン・デザインの表現に対して、一九六〇年代から七〇年代へと至るなか、厳しい批判の目が向けられるようになります。その担い手は、戦後生まれの若い学生やデザイナーたちでした。かくして近代運動は、余儀なく、崩壊への道をたどることになるのです。

二．反モダニズムのなかから――英国におけるデザイン史学の誕生

一九四六年、芸術家や批評家の討論の場として現代美術研究所（Institute of Contemporary Arts＝ICA）が設立されました。創設者のひとりであるハーバート・リードは、自著の『近代美術の哲学』の「序文」において、次のような見解を示します。執筆したのは、一九五一年の一月です。

> 美術には、旧石器時代の洞窟絵画から最近の構成主義の出現に至るまで、いかなる階梯も存在しない。私には、美術の階梯が、人類の美的活動における生物学的で目的論的な意味を例証するものであるとは思えない[17]。

リードの基礎となる哲学は、美は、時空を超えた永遠のものであるという点にありました。この、美にかかわる論理は、一九五〇年代のはじめに現代美術研究所に集まってきた若い人たちにとっては受け入れがたいものであり、そこで彼らは、一九五二年にインディペンデント・グループ（Independent Group＝IG）を結成し、独自の活動をはじめます。いまだこの時点において、ICA の主要メンバーは、左翼陣営のなかにあってモダニズムを信奉していました。しかし、IG の人たちは、戦後の英国社会には、もはやそれはふさわしくなく、国際主義的なイデオロギーを脱して、新たな自国文化の構築へ向かうべきであるとの主張を展開しました。一九五一年の「英国祭」がその転換を象徴する出来事でした。IG は、公式的には一九五五年に幕を閉じますが、翌年の五六年に、ロンドンのホワイトチャペル・ギャラリーにおいて「これが明日だ（This is Tomorrow）」展を開催し、すでに伝説として語り継がれているように、これが、英国のポップ・アートとポップ・デザインに着火する導火線の役割を担うことになるのでした。

一方、一九五〇年代のはじめ、IG のメンバーであったレイナー・バナムは、博士論文を書いていました。彼の指導教員が、『近代運動の先駆者たち』の著者であるニコラウス・ペヴスナーでした。モダニズムに対してどのような態度を取るのか、厳しい状況下での執筆であったにちがいありません。その後バナムは、この論文を『第一機械時代の理論とデザイン（*Theory and Design in the First Machine Age*）』として、一九六〇年に上梓します。これは、「第一機械時代」における近代運動に取って代わる「第二機械時代」における新しい運動を予言するものでもあり、若い研究者たちに強い影響を与えます。

戦後に生まれた、いわゆる「団塊の世代」が成長し、大学に入学するのが、一九六〇年代の後半です。彼らの多くは、自由を愛し、親や教師や国家が決めた規範に強く反抗しました。その姿勢は、デザインの実技やデザインの歴史を学ぶ学生にとっては、反モダニズムという思想となって発芽しました。そうした学生のなかに、戦後の一九四八年に生まれ、デザイン史家を志すペニー・スパークがいました。その彼女が、学位請求論文「ポップ時代の理論とデザイン（‘Theory and Design in the Pop Age’）」をブライトン・ポリテクニック（現在のブライトン大学）に提出し、学術博士（PhD）を取得するのが、一九七五年のことでした。「第一機械時代の理論とデザイン」（一九六〇年）から「ポップ時代の理論とデザイン」（一九七五年）に至る期間、英国では、モダニズムからポップ、そしてポスト・モダニズムへと、デザインを取り巻く価値に、大きな変化が生じていたのです。

一九六〇年代のロンドンは、「勝手気ままなロンドン（Swinging London）」という語句で

言い表わされたように、世界へ向けてのユース・カルチャー（Youth Culture）の発信地になりました。それまでアメリカに依存していたポップ・ミュージックは、英国の都市文化のなかに居場所を見出しました。たとえば、リバプールからビートルズが出現し、ロンドンを本拠地とするローリング・ストンズも、若者のこころをとらえました。それは、ファッション雑誌へも侵入し、ツイッギーやジーン・シュリンプトンのような、若い「お子様」モデルが、もてはやされました。デザインの分野では、一九五五年にメアリー・クウォントがキングス・ロードに店舗を構え、一九五七年にはジョン・スティーヴンがカーナビー・ストリートに一号店を出し、このふたつの通りの名は、まさにポップ・デザインの代名詞となりました。若者にとって、権威や体制が説くモダニズムは抑圧と疎外の元凶となっていました。明らかに六〇年代は、英国における「近代運動の死」を告知する、若者による新しい文化の草創期だったのです。

それでは、この時期のアメリカとイタリアの状況は、どうだったのでしょうか。

一九六六年、アメリカの建築家、ロバート・ヴェンチューリの著作『建築の多様性と対立性（*Complexity and Contradiction in Architecture*）』が、ニューヨーク近代美術館から出版されました。この本は、そののちモダニズムの美学上の欠点について論じるうえで重要な初期の貢献をなすことになります。

同じく一九六六年、イタリアでは、オリヴェッティ社のタイプライター《プラクシス四八》においてすでに象徴的機能を発展させていたエットーレ・ソットサスが、ポルトロノーヴァ社のために一連の異端的な家具をデザインします。表面にはプラスティック・ラミネイトが用いられ、明るい色彩のストライプが施されていました。一方、ソットサスの影響のもとに、アンドレア・ブランジやアドルフォ・ナタリーニといったアヴァン＝ギャルドの建築家＝デザイナーたちが、アルキズームとスーパースタジオをフィレンツェで結成したのも、一九六六年のことでした。こうして、ラディカル・デザインないしは反デザイン（あるいはラディカル反合理主義デザイン）としてのちに知られるようになるデザイン運動が、その幕を開けたのでした。

続く一九七六年にポスト・ラディカリズム（あるいはポスト・アヴァン＝ギャルド）としてミラノで生まれたスタジオ・アルキミア、そして、さらに商業化された八〇年代のメンフィスの実践は、エットーレ・ソットサスを中心としながらも、アンドレア・ブランジやミケーレ・デ・ルッキといったイタリアのデザイナーだけではなく、アメリカからはマイクル・グレイヴズ、オーストリアからはハンス・ホライン、日本からは磯崎新や梅田正徳、倉俣史朗などが加わった、多国籍的なグループ実践であり、反デザインが用意した原初的文法を改編しながら、ニュー・デザイン（あるいはポスト・モダニズム）という普遍的文法（あるいは商業的文法）へと一般化してゆくことになります。

聖なるものへの拒絶、束縛からの解放、権威や体制への不服従といった反デザインの政治的文化的拒否の態度は、ユース・カルチャーやポップ・カルチャーと連動しながら、意図的に、バッド・テイストやキッチュ、折衷主義やノスタルジア、アイロニーやウィットといった表現領域の可能性を開拓し、デザインにおける近代運動とその視覚的偶像である「グッド・デザイン」に戦いを挑んだのでした。

こうした動きのなかにあって、一九七七年に、アメリカの建築史家のチャールズ・ジェンクスが、『ポスト・モダニズムの建築言語（*The Language of Post-Modern Architecture*）』

を出版します。この書題が、「ポスト・モダニズム」という用語のひとつの起源として、今日ではみなされるようになります。それ以降この用語は、進行する多元主義社会におけるデザインの多様性を分析する際の、使いやすいキー・ワードとなってゆくのでした。

英国における六〇年代は、音楽、ファッション、デザインといった表現世界に若者が参入し、新たな文化的風景が生み出される一方で、学術世界にあっても、これまでの担い手とは異なる階層に属する人びとの参入も見られ、文化学（Cultural Studies）や社会史（Social History）といった新しい学問領域がつくり出された時代でした。

振り返って、一九世紀の英国にあっては、文化（culture）は、偉大な文学作品や哲学、古典的な音楽、そして、絵画や彫刻などの恒久の美術作品を指し示していました。そのため、教養のない大衆である労働者たちの文化は「無秩序」であり、彼らは「文化」を理解することができず、彼らから「文化」を守らなければならないという考えが一般に支配していました。

一方、第一次世界大戦が終結するや、アメリカの大衆文化が英国を席巻します。また、演劇や映画などの大衆娯楽も台頭します。これに対して、保守主義やエリート主義に立つ人たちからは、「大衆文化」は「反英国的で俗悪なよそ者文化」とみなされ、「高級文化」を食い尽くそうとする侵入者として非難されるのでした。その際、その防波堤として「教育」が重視されました。

ところが、第二次世界大戦が終わり、国家による福祉政策や成人教育が普及するに従い、労働者階級による自らの階級文化への関心が高まってゆくのです。こうして、伝統的な大学制度の周縁から、大衆雑誌や映画、ジャズやブルース、スポーツなどの大衆文化についての研究が胎動します。その担い手となったレイモンド・ウィリアムズ[18]やリチャード・ホガート[19]自身も労働者階級の出身者で、成人教育に携わるなかから文化分析の視座を形成します。たとえば、その視座には、伝統的マルクス主義の二分法（下部構造と上部構造）からの脱却や、「大衆文化」と「高級文化」の明確な対立項目の設定などが含まれていました。こうして、経済に規定された二次的現象としての「文化」が解き放され、あわせて、「高級文化」の陰に隠されていた「大衆文化」が救済され、「文化」研究の前提が用意されたのでした。

そうしたなか、一九六八年には、抑圧的装置として機能していた既存の権威や権力、制度や体制の粉砕を主張する学生らによる大学紛争が全国的に激化します。それを可能にしたのは、主として、戦後のおよそ二〇年間にあって、可処分所得の増進による若者の購買力が増加する一方で、大衆高等教育の普及による若者の政治的関心が増大したことによるものでした。ここに、ミニドレス、ビートルズ、ポップ・アートとポップ・デザイン、サイケデリック、反戦、ドラッグ、ヒッピーといった反体制文化が形成され、「エリート的文化」と「大衆的文化」、「支配的文化」と「従属的文化」の激しい対立が出現するのでした。

その四年前の一九六四年、リチャード・ホガートを初代所長として、バーミンガム大学に現代文化研究センター（Centre for Contemporary Cultural Studies = CCCS）が設置されます。ここに至って、道徳主義的な価値判断や教養主義的なテクスト分析と訣別し、大衆文化に内在する政治的、社会的設問に答えを出すための、ひとつの大きな学術拠点が用意されたのでした。その後、外来の言語学、記号論、構造主義といった分析ツールを援用しつつ、六九年から七九年までの一〇年間、スチュアート・ホール[20]が所長を務め、「文化学

（Cultural Studies）」の本格的な展開へと進んでゆきます[21]。

「文化学（カルチュラル・スタディーズ）」の功績は、ひとつには、これまで無視ないしは否定されていた大衆文化ないしは労働者文化を研究の俎上に載せたことであり、もうひとつには、「作り手（作家、製作者、生産者など）」の分析から、これまで関心が向けられることのなかった「使い手（鑑賞者、消費者、生活者など）」の分析へと研究の視点を移行させたことであり、いまひとつには、文学以外の文化的表現形式、たとえば大衆音楽やテレビ番組、あるいはデザインなどをひとつのテクストとみなし、それ「読む」うえでの独自の解釈手法を開拓したことにありました。このことは、この時期、新しい「デザイン史学」が生まれ出ようとするに当たっての、大きな追い風となったのでした。

それでは、その「デザイン史学」が、どう誕生していくのかを、以下に跡付けてみます。

一九五九年一月、英国政府は、ウィリアム・コウルドストリームを議長とする、美術教育国家諮問協議会（National Advisory Council on Art Education）を設置します。この協議会の審議目的は、従来の「デザイン国家ディプロマ（National Diploma in Design＝NDD）」に代わる、もっと基準の高い新しい「美術・デザイン・ディプロマ（Diploma in Art and Design＝DipAD）」を設けることにありました。一九六一年に、コウルドストリーム協議会の第一回報告書が提出され、美術とデザインの高等教育にかかわる新しい課程基準が示されました。それによると、新しい課程は、一年間の前ディプロマ課程と、それに続く三年間のディプロマ課程（学生は、純粋美術、グラフィック・デザイン、立体デザイン、テクスタイル／ファッションの四つの領域からひとつを選択）によって構成され、あわせて、課程全体を通じて「美術史」を学ぶことが義務づけられていました。しかも、「美術史」と補足的学術科目でもって、課程全体の一五％を占めることとされ、ディプロマ取得のための試験にあっては「美術史」も必須の科目とされたのでした。

同じこの年（一九六一年）、政府は、ジョン・サマースンを議長とする、美術・デザイン・ディプロマ国家協議会（National Council for Diploma in Art and Design）を設け、翌年（一九六二年）には、新しいディプロマ課程の申請が開始されました。サマースン協議会は、「美術史」を含む五領域にかかわってそれぞれに委員団を結成し、厳格な視察に当たりました。この時期、美術・デザインの学部をもつ全国のカレッジやポリテクニックは、国の認可が下りるかどうか、戦々恐々とした日々を過ごしました。とりわけ、設立から日の浅い地方のカレッジでは、認可されなかったところも多く、また、幾つかのカレッジでは「美術史」の開講の準備が整いませんでした。強引さが目立つ制度改革でしたが、それでも一九六三年から、認可された新しいディプロマ課程がスタートするのです。

しかし、新制度への不満は教員からだけではなく、「純粋美術」以外の「グラフィック・デザイン」「立体デザイン」「テクスタイル／ファッション」を専攻する学生からも噴き出しました。それは、自分の専門と直接かかわりのない「美術史」をなぜ学ばなければならないのか、そして、DipAD を取得するための必須科目に、どうして「美術史」が入っているのか、という疑問でした。なかでも、ホーンジー、ギルファッド、バーミンガムの学生たちの怒りは、大学や地方行政府を揺るがすほどの大きなうねりとなって、一九六八年にそのピークを迎えます。この年は、それぞれの要求は違えども、英国のみならず、フランス、アメリカ、日本などにおいても学園闘争が激化し、世界的に見て、反体制運動が高まった時代でした。

一方、教員たちのあいだに変化の兆しが見え始めました。それは、学生たちの要求を受け入れ、「グラフィック・デザイン」「立体デザイン」「テクスタイル／ファッション」を学ぶ学生には、「美術史」ではなく「デザイン史」を教えることが必要ではないかという新たな認識でした。こうして、美術史家からデザイン史家へと専門を替えようとする、学生の立場に近い、良心的で若い教員が出てきたのです。しかし、ここで問題になったのは、「デザイン史」とは何かという問いでした。すでに一九三〇年代に、ハーバート・リードは、『芸術と産業――インダストリアル・デザインの諸原理』を、また、ニコラウス・ペヴスナーは、『近代運動の先駆者たち――ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』を、世に出していました。しかし、いまやデザインの現実世界には、反体制的なポップ・デザインやバッド・デザインのみならず、ノスタルジアを呼び起こす過去の様式が出現するに至っており、そのため、もはやモダニストのイデオローグたちが使っていたデザインの言説を繰り返すわけにはゆかず、そこで、新興のデザイン史家には、デザインにかかわる新しい記述の様式が求められることになったのでした。

そののち、ペニー・スパークは一九八六年に、『二〇世紀のデザインと文化への招待（*An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*）』を著わします。そのなかで彼女は、デザイン史の記述を巡ってのパラダイム・シフトが起きた背景を回顧するなかで、ニコラウス・ペヴスナー、ルイス・マンフォード、ハーバート・リード、ジークフリート・ギーディオンといった今世紀前半のデザイン史家やデザイン批評家たちの多くが共有していたイデオロギー上の前提に触れ、次のように要約することになります。

> ……彼らは皆、両大戦間期における近代運動のもつ機能主義的理想を支持し、「グッド・デザイン」は機械美学と同義語であるという神話を垂れ流すことに手を貸し、社会がそうした特定のデザイン運動とつながりをもつようになることの意義を無視し、その帰結として、デザインを日常的なというよりはむしろ英雄的な概念へと変えてしまったのである。こうした著述家によって確立された批評の伝統を塗り替えることはこれまで困難を要してきたし、彼らの見解に疑問が付されるようになったのは、近代運動への不満が高まっていった結果によるものであって、つい最近のことにすぎないのである[22]。

そしてまた、同じく一九八六年には、エイドリアン・フォーティーも、自著の『欲望のオブジェクト――デザインと社会　一七五〇年から一九八〇年まで（*Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*）』において、このように述べるのでした。

> たとえば、三〇年以上も前に改訂版として出版され、デザインに関して最も広く読まれた本のひとつである『モダン・デザインの先駆者たち』におけるニコラウス・ペヴスナーの主たる目的は、建築とデザインにおける近代運動の歴史的な系譜を明確にさせることであった。もっとも、彼の方法論は、単に個々のデザイナーの仕事と公表された声明文から製品を検証するだけで十分にデザインは理解されうるといった仮説に基づくものであった。しかし、建築家やデザイナーによってなされるしばしば不明瞭で冗長な声明文が、その人たちのデザインする建物や品物を完全にあるいは十分適切に物語

っているとする理由はどこにもないように思われる[23]。

フォーティーの指摘にあるように、私たちを取り巻いている建物やオブジェクトは、決して著名な建築家やデザイナーによってのみつくり上げられるものではなく、その多くは、技術や経済や政治といったその時代のさまざまな社会的環境のもとに生み出される、実際には集団製作による無名性を、その特徴としています。そうであるとするならば、一個人としてのデザイナーの仕事や思想からのみそれらの成り立ちを説明することは、確かに不十分であるだけではなく不適切ということになります。つまり、個々人の業績を細い一本の糸でつなぎあわせるペヴスナー流儀の歴史記述に欠けていたものは、フォーティーにいわせれば、多様な社会的糸によって織りなされた広がりをもった面の堆積としてデザインの歴史を理解し検証する方法論だったのです。

すなわち、新しい「デザイン史学」が産声を上げるに際して、求められた方法論は、「美術史」に見受けられた方法論からの脱却であり、それに代わる、生産と消費という大きな社会的諸関係のなかにあって、デザインを、実態に即してさまざまな文脈に沿わせて語る、全く新たな記述の手法だったのでした。それは、経営史、経済史、技術史、社会史、美術史、人類学、あるいは考古学などの他の学問領域と重なり合う、多層的で協同的な研究の手法でした。そして、同時にそれは、まさしく同時代的に関心が向けられていた「文化」にかかわって、過去から今日に至るまで人類が形成してきたその歴史を明らかにしようとする研究視点だったのです。

しかし、一気に「デザイン史学」が姿を現わしたわけではありません。まず、一九七四年に美術史家協会（Association of Art Historians）が設立されます。そこから枝分かれするかたちで、一九七七年にデザイン史学会（Design History Society）が誕生します。それ以降、デザイン史学会は、年に四回発行するニューズレターで会員間の横の連絡を取り合い、ひとつのテーマをもって年に一度の研究大会を開催してゆきます。たとえば、一九七九年の第二回年次大会のテーマは、「デザインと工業――工業化と技術的変化がデザインに及ぼした影響」、第四回大会のテーマは、「デザイン史――過去、変遷、製品」でした。

一方、一九七八年に、美術史家協会の学会誌『美術史（*Art History*）』が創刊されます。しかし、デザイン史学会はいまだ学会誌をもたず、そこで、ジョナサン・ウッダムのようなデザイン史家も、『美術史』に投稿しました[24]。デザイン史学会が、自前の学術雑誌を創刊したのは一九八八年のことでした。この年、デザイン史学会のパトロンのひとりとして名を連ねていたレイナー・バナムが他界します。エイドリアン・フォーティーは、バナムとデザイン史学会との関係を次のように書き記します。

> 一九八八年三月一八日に亡くなったレイナー・バナム教授は、デザイン史学会のパトロンであり、彼がアメリカ合衆国に渡った一九七六年以前の学会創設期にあっては、積極的な支持者であった。……六〇年代および七〇年代のデザインに関する論文をとおして、デザイン史が公認された学問領域として存在していなかった当時、それが将来興味の尽きぬ価値ある学問分野になるかもしれないことを私たちの多くの者に確信させてくれたのが、彼だったのである[25]。

実際の論文指導のなかにあって、ニコラウス・ペヴスナーの学問を批判的に継承したのがレイナー・バナムでした。そして、バナムの学問的後継者が、エイドリアン・フォーティーだったのです。一九三六年のペヴスナーの『近代運動の先駆者たち――ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』、一九六〇年のバナムの『第一機械時代の理論とデザイン』、そして、一九八六年のフォーティーの『欲望のオブジェクト――デザインと社会　一七五〇年から一九八〇年まで』――この三つの著作の連鎖のなかに、英国に誕生した「デザイン史学」のひとつの学問的系譜が静かに横たわっていることを、誰しも疑うことはないでしょう。こうした学術的な歴史を経て、ここに英国において、新しい学問である「デザイン史学」が産み落とされたのでした。

おわりに

ところで、私が、ブリティッシュ・カウンシルの「フェローシップ・グランツ」を受けて、半年間のデザイン史研究のために英国の地を踏んだのは、一九八七年一〇月二日のことでした。この第一部「英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生」で述べてきたことは、おおかた、このときの調査に基づいています。また、そのときの滞在期間中に私は、英国におけるデザイン史学誕生の経緯に関連して、ペニー・スパーク、ジリアン・ネイラー、それにジョン・ヘスケットの三人のデザイン史家へインタヴィューを試みました。次の第二部「デザインの歴史学の創生――三人の英国のデザイン史家に聞く」は、その内容をまとめたものになります。あわせてお読みいただければ、当時の臨場感が伝わってくるのではないかと思量します。

そこで、この「おわりに」においては、参考までに、この時期の、デザイン史学に隣接する、他の学問にかかわる刷新の様子を紹介しておきたいと思います。

モダニズムの失速とともに、美術史においても、見直しの動きが顕在化しました。一九八八年に刊行された『新しい美術史学（*The New Art History*）』には、こうした言葉が並びます。

> 新しい美術史学とは、きちんと決まった同じひとつの傾向を指すというよりも、ゆるやかで広い範囲を指していう呼び名である。美術に対する保守的な趣味が支配し、しかも、その趣味を研究のなかで正統化することで悪名高いこの学科に対して、フェミニズム、マルクス主義、構造主義、精神分析をはじめとする社会的政治的関心から批評を加えるものであれば、そのなかに含まれる[26]。

これは、様式史としての美術史から離れ、社会史としての美術史への展望を切り開くものであり、同時に、伝統的な美術史に内在していた前提としてのイデオロギーを、暗黙の了解事項から研究に値する検討事項へと解き放すことを意味しました。かくして、特定の様式に属しない「美術」も、特定の国や地域に属しない「美術」も、特定の性や人種に属しない「美術」も、等しく研究の対象になりうるという視点が開かれただけでなく、それ以前の問題として、これまでそれらを「特定」するうえで支配的に作用してきた価値や観念さえも、論議の俎上に載せられるようになったのでした。

さらに、翌年の一九八九年には、『新しいミューゼオロジー（*The New Museology*）』が世に出ます。その本のなかで、編者のピーター・ヴァーゴウは、まず、この学問の歴史について、こう述べます。

> いずれにせよミューゼオロジーは比較的新しい学問である。最初の博物館が創設され、研究に値する現象として博物館について誰かが考察して以来、いまだ長い時間がたっているわけではない。これまでに概説した広い意味でのミューゼオロジーが自立した研究分野として認められるようになったのは、さらに最近のことなのである[27]。

そしてその編者は、「新しいミューゼオロジー」に関して、次にみられるような定義を与え、そうしたミューゼオロジーの今日的必要性を説きます。

> 「新しい」ミューゼオロジーを最も単純化したレヴェルで定義すれば、「旧い」ミューゼオロジーに対する、ミュージアムの内外双方に広く見受けられる専門上の不満状況、といえるであろう。……社会に存するミュージアムの役割についての徹底的な再吟味が行なわれなければ、おそらくほかの国でもそうであろうが、この国のミュージアムも同じく、爵位が授けられた「生きた旧制度」として自らを思い知ることになるだろう[28]。

ここで述べられている定義は、『新しい美術史学』のなかでの指摘と同様に、その学問にこれまで秩序を与えてきた従来の「旧い」観念に対する強い意義申し立てとして理解することができます。そして、批判の対象となっている事柄を、本文に即して整理すれば、ひとつは、歴史的な秘宝や名作の貯蔵庫としての役割、もうひとつは、教養主義や権威主義に基づく展示手法、いまひとつは、「より多額の資金とより多数の来館者数といった基準に換算して単純に測定される『成功度』」[29]ということになります。

デザイン史学、美術史学、そして博物館学（ミューゼオロジー）の分野において、その刷新が求められるに当たって、共通する背景となっていた考えが、同じく、英国における七〇年代以降の社会史の隆盛に強く影響を与えていたことは、ここで指摘されてよいかもしれません。次の引用は、一九九三年に刊行された『社会史を再考する（*Rethinking Social History*）』のなかからの一節です。

> イギリスの社会史研究は、およそこの四半世紀のあいだに歴史学のひとつの大きな分野として確立してきたものである。……イギリスの歴史学で用いられる場合「社会史」という用語は、異なるも関係しあう次の三つのアプローチを包含している。第一は、人びとの歴史。第二は、社会科学から導き出された概念を歴史的に適用することのなかに見出される、私が「社会＝歴史のパラダイム」と呼ぶところのもの。そして第三が、「全体の歴史」ないしは「社会の歴史」と呼ばれている、全体化もしくは統合化の歴史への志向[30]。

それではここで、視線を英国から日本に移してみたいと思います。デザインと文化の相互

関係のなかでデザインの歴史をとらえようとする視点は、英国のみならず日本の研究者のあいだからも指摘されていました。たとえば、一九八三年という早い時期に、「工業デザイン全集」の第一巻『理論と歴史』のなかで阿部公正は、デザイン史の記述のあり方について言及し、次のように述べているのです。

> 工業製品が人間の日常生活に影響を及ぼすようになってからすでに一世紀以上経っているにもかかわらず、今日われわれは、工業デザイン史について、それをすでに確立されたものとして語ることはできない。それは、美術史に準じた形の様式史でないことはもちろん、単なる製品発達史でもなければ、技術史でもなく、また本当はデザイン運動史でもないはずだからである。工業デザイン史は、工業製品を対象としながら、その生産と消費をめぐる諸関係より生ずる生活様式についての、ひとつの文化史でなければならないだろう[31]。

ここで述べられているデザイン史観は、表明された時期が英国のデザイン史家たちによる同種の認識への到達時期とほぼ同じという意味で、まさしく卓見に属するものといえましょう。しかしながら、実際にこの『理論と歴史』を読むと、デザインの歴史に関しては、「デザイン思想史の概略」と「戦後のデザイン振興策」についてしか扱われておらず、「工業製品を対象としながら、その生産と消費をめぐる諸関係より生ずる生活様式についての、ひとつの文化史」としてのデザインの歴史のレヴェルにまでは到達していないことがわかります。求められる理念と記述の実際とのあいだに隔たりがあるのは否めません。

それから六年後、日本デザイン学会は、一九八九年の『デザイン学研究』第七二号におきまして、特集「デザイン史研究の現況」を組みました。その「序――デザイン史の確立へ」を著した阿部公正は、次のように指摘します。

> いうまでもなく、デザイン史について語る場合、N. Pevsner、S. Giedion、H. Read らの業績を見落とすわけにはいかない。これらの先覚者たちの業績は、いわば近代の古典というべきものであって、それらを軽視したり、それらの乗り越えについて語ったりすることは、正当ではない。だが、それらに共通して認められるデザイン観は、今日では明らかに検討の対象とされなければならない。……最近の諸研究においては、デザイン把握のさいの重心が、芸術から社会的、経済的、技術的局面へと移動する。イギリスの P. Sparke が、20 世紀のデザインの動向を「デザインと文化」という視点で考察し、趣味の問題から生活様式とデザインの関係までもとり上げたのは、今日のデザイン史研究の動向を示すひとつの例である（P. Sparke, An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century, 1986）[32]。

以上が、日本におけるこの時期の「デザイン史研究の現況」でした。

果たして「デザイン史研究」とは、どのような性格のものなのでしょうか。このことに気づいたひとりの人物が、すでに一九世紀の英国にいました。詩人でデザイナーで社会主義者のウィリアム・モリスです。彼は、一八七七年の一二月に「装飾芸術」（のちに「小芸術」に改題）と題して講演を行ないました。この講演のなかでのモリスの関心は、一部のお金持

ちの所有欲を満たす形式へと堕落した絵画や彫刻といった大芸術ではなく、分割された一方の小芸術の方にありました。このときモリスは、小芸術を、「すべての時代にあって人間が、日常生活上の見慣れた事柄を多少とも美しくしようと努力してきたことに依拠する一大芸術であり、つまりはそれは、広範な主題であり、大規模な産業である」[33]とみなし、この芸術を論じることは、「世界の歴史の大部分を論じることになるだけではなく、同時に、世界史研究にとっての極めて有益な手段となりうる」[34]という認識を示します。そして、小芸術を別の具体的な言葉に置き換えて、モリスはこういいます。「実際、この大規模産業は、住宅建設、塗装、建具と木工、鍛冶、製陶とガラス製造、織物のみならず、さらにそれ以外の多くの職種から構成された、大きなひとまとまりの芸術であり、一般大衆にとって極めて重要であるだけでなく、私たち手工芸家にとっては、さらになお重要なものになっています」[35]。モリスの考えるところによれば、世界の歴史は装飾の歴史と同義だったのです。

私たち人類が、過去から現在までどのように生きてきたのかを例証するうえで、確かな手立てとなるのは、モリスがいうとおり、「住宅建設、塗装、建具と木工、鍛冶、製陶とガラス製造、織物のみならず、さらにそれ以外の多くの職種から構成された、大きなひとまとまりの芸術」の生産と消費に着目することではないでしょうか。そこに私たちの社会と生活と文化が、間違いなく横たわっています。したがって、各時代の社会と生活と文化を読み解くためには、その時代にあって生産され消費されたオブジェクトに刻まれたイメージとテクノロジーを解析する必要に迫られます。これが、「デザイン史学」の学問としての実質ということになります。

いまデザイナーたちは、オブジェクトのデザインに何を刻もうとしているのでしょうか。おそらくそれには、二一世紀特有のナショナル・アイデンティティー、コーポレイト・アイデンティティー、モダニティー、ポスト・モダニティー、ユーティリティー、フェミニニティー、サステイナビリティーといった幾つかの表象の要素が含まれるでしょう。同時に、そこにあっては、一元的な価値の支配ではなく、多元的な価値の共存が一般的になっているにちがいありません。では、それはどのような生産の体制から生み出されているのでしょうか。大規模な資本主義経済体制のなかからでしょうか、それとも、小さな土着の手わざの仕事場からでしょうか。そして、その背景には、どのような思想や哲学が潜在しているのでしょうか。おそらく一〇〇年後、さらに二〇〇年後に活躍するデザイン史家は、こうした諸点に関心を寄せ、いまの私たちの「二一世紀のデザインと文化」を解読しようとするにちがいありません。私は、「デザイン史学」の未来を、ここに求めたいと思います。

（二〇二四年初夏）

注

（１）私がブリティッシュ・カウンシルのフェローとして英国の地で研究したのが一九八七－八八年で、文部省（現在の文部科学省）の長期在外研究員として渡英したのが一九九五－九六年でした。以下は、そのころまでに私が接することができた、英国における近代運動の歴史および理論についての主たる書目を出版順に並べたものです。いまや、どれもが古典的名著となっていますが、本稿が扱う「英国におけるデザインの近代運動の崩壊とデザイン史学の誕生」という文脈からすれば、とりわけ、ここに挙げるなかの、ハーバート・リード、

ルイス・マンフォード、ニコラウス・ペヴスナー、ジークフリート・ギーディディオンの書物が、一九七〇年代の歴史の転換期にあって、新しいデザインの歴史学を唱える人びとから批判され、乗り越えられなければならない対象とみなされたものです。

・Herbert Read, *Art and Industry: The Principles of Industrial Design*, Faber and Faber, London, 1934.
・Lewis Mumford, *Technics and Civilization*. Routledge and Kegan Paul, London, 1934.
・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, London in 1936 as *Pioneers of Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*.)
・Nikolaus Pevsner, *An Enquiry into Industrial Art in England*, Cambridge University Press, Cambridge. 1937.
・ Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Massachusetts, 1941.
・Siegfried Giedion, *Mechanization Takes Command, A Contribution to Anonymous History*, Oxford University Press, Oxford, 1948.
・Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, The Architectural Press, London, 1960.
・Nikolaus Pevsner, *Studies in Art, Architecture and Design vol. 2: Victorian and After*, Thames and Hudson, London, 1968.
・Nikolaus Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*, Thames and Hudson, London, 1968.
・Gordon Russell, *Designer's Trade: Autobiography of Gordon Russell*, George Allen & Unwin, London, 1968.
・Gillian Naylor, *The Bauhaus*, Studio Vista, London, 1968.
・Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Studio Vista, London, 1971.
・Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976.
・Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*, George Allen & Unwin, London, 1979. (First published by George Allen & Unwin, London, in 1972 as *All Things Bright and Beautiful: Design in Britain, 1830 to Today*.)
・Avril Blake ed., *The Black Papers on Design: Selected Writings of the Late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983.
・Gillian Naylor, *The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*, The Herbert Press, London, 1985.
・Paul Reilly, *An Eye on Design An Autobiography*, Max Reinhardt, London, 1987.
・Richard Stewart, *Design and British Industry*, John Murray, London, 1987.

（２）近代運動およびその原理的思想であるモダニズムに対して批判的な立場から一九八〇年代および九〇年代に書かれた、デザインの歴史および理論についての主たる書目は、以下のとおりです。

・John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980.
・Stephn Bayley, et al. *Twentieth Century: Style & Design*, Thames and Hudson, London, 1986.
・Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986.
・Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986.
・Penny Sparke, *Design in Context*, Bloomsbury, London, 1987.
・Jonathan M. Woodham, *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, Oxford, 1997.

（3）英国における美術・デザイン教育の歴史および理論についての主たる書目は、以下のとおりです。

・Nikolaus Pevsner, *Academies of Art Past and Present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940.
・Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970.
・Christopher Frayling, *The Royal College of Art: One Hundred & Fifty Years of Art & Design*, Barrie & Jenkins, London, 1987.

（4）一九九二年の教育法の改正により、polytechnic は university に改称します。たとえば、デザイン史研究の分野で高い評価を得ていた Brighton Polytechnic は、University of Brighton に、このとき校名を変えました。

（5）美術史家協会（Association of Art Historians）の設立は一九七四年で、学会誌である *Art History* の刊行は、一九七八年にはじまります。現在は、すでに改名し、美術史協会（Association for Art History）として活動しています。学会誌 *Art History* の名称には変わりはありませんが、出版社は最近、ウィリー＝ブラックウェル（Wiley-Blackwell）からオクスフォード大学出版局へ引き継がれました。

（6）英国において新しいデザイン史が、書物や学術雑誌となって登場してくる一九八〇年代には、隣接する学問である美術史、博物館学、社会史などの領域にあっても、その刷新を求める声が上がります。以下は、それに相当する主たる書目です。

・Hans Belting, *The End of the History of Art?*, translated by Christopher S. Wood, University of Chicago Press, Chicago, 1987.
・A. L. Rees & F. Borzello eds., *The New Art History*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ, 1988.
・Susan M. Pearce ed., *Museum Studies in Material Culture*, Leicester University Press, Leicester and London, 1989.
・Peter Vergo ed., *The New Museology*, Reaktion Books, London, 1989.
・Adrian Wilson ed., *Rethinking Social History: English Society 1570-1920 and Its Interpretation,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1993.

（7）旧い権威主義と狭い専門主義が支配する人文学や歴史学が崩壊し、実態に即して大衆化する過程にあって、美術やデザインの領域においては、以下のような学術雑誌が刊行され

てゆきます。新しい「文化学（cultural studies）」的な視点が登場してくるのが、この時代の特徴といえます。

・*Art History*, Oxford University Press, Oxford, 1978-.
・*Journal of Design History*, Oxford University Press, Oxford, 1988-.
・*Journal of Material Culture*, Sage Publications, London, 1996-.
・*Journal of Visual Culture*, Sage Publications, London, 2002-.
・*The Journal of Modern Craft*, Berg Publishers, Oxford, 2008-.

同時にこの時期、旧い学問領域の失速、あるいは新しい学問領域の誕生に呼応して、基本となる事象を集めた事典や、全体的な概要を示した入門書、それらに加えて、新しい方法論に言及した研究書なども世に出ます。以下は、その主たる書目です。

・John Fleming and Hugh Honour, *The Penguin Dictionary of Decorative Arts*, Allen Lane, London, 1977.
・Stephen Bayley, *In Good Shape: Style in Industrial Products 1900 to 1960*, Design Council, London, 1979.
・Anthony J. Coulson, *A Bibliography of Design in Britain 1851～1970*, Design Council, London, 1979.
・Simon Jervis, *The Penguin Dictionary of Design and Designers*, Allen Lane, London, 1984.
・Hazel Conway ed., *Design History: A Students' Handbook*, Allen & Unwin, London, 1987.
・John A. Walker, *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London, 1989.
・Poul Greenhalgh ed., *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990.
・Ian Chilvers ed., *The Concise Oxford Dictionary of Art and Artists*, Oxford University Press, Oxford, 1990.
・Charles Harrison and Paul Wood ed., *Art in Theory 1900-1990: An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Oxford, 1992.
・Catherine McDermott, *Essential Design*, Bloomsbury Publishing, London, 1992.
・Paul Duro & Michael Greenhalgh, *Essential Art History,* Bloomsbury Publishing, London, 1994.
・John Elsner and Roger Cardinal ed., *The Cultures of Collecting*, Reaktion Books, London, 1994.
・Paul du Gay et al., *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Sage Publications, London, 1997.
・John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 1997.
・Penny Sparke, *Design Directory Great Britain*, Pavilion Books, London, 2001.

（8）*DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK*, The Studio, London, p. 87.

（9）Lewis F. Day, *Every-Day Art: Short Essays on the Arts Not Fine* (reprint of the 1882 ed. published by B. T. Batsford, London), Garland Publishing, New York and

London, 1977, pp. 5-6.

（１０）May Morris ed., *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, p. 58.

（１１）Herbert Read, *Art & Industry: The Principles of Industrial Design* (1934), Faber & Faber, London, edition of 1956, pp. 47-50 and 51.

（１２）Ibid., p. 63.

（１３）Ibid., pp. 62-63.

（１４）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.

（１５）Quoted by Misha Black in Avril Blake ed., *The Black Papers on Design: Selected Writings of the Late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983, p. 34.

（１６）Ibid., p. 5.

（１７）Herbert Read, *The Philosophy of Modern Art*, (first published by Faber and Faber in 1951), Faber and Faber, London, edition of 1977, pp. 13 -14.

（１８）レイモンド・ウィリアムズの主要な著作に、次のものがあります。

・Raymond Williams, *Culture and Society 1780-1950*, Penguin, London, 1958.

・Raymond Williams, *The Long Revolution*, Penguin, London, 1961.

（１９）リチャード・ホガートの主要な著作に、次のものがあります。

・Richard Hoggart, *The Uses of Literacy*, Penguin, London, 1958.

（２０）スチュアート・ホールの主要な著作に、次のものがあります。

・Stuart Hall & Paddy Whannel, *The Popular Arts*, Beacon Press, Boston, 1964.

・Stuart Hall, *Encoding and Decoding in Television Discourse*, CCCS, 1973.

・Stuart Hall eds., *Culture, Media, Language*, Hutchinson, London, 1980.

（２１）「文化学（カルチュラル・スタディーズ）」を日本へ紹介した書物に、主として次のものがあります。

・伊豫谷登士翁ほか編『グローバリゼーションの中のアジア――カルチュラル・スタディーズの現在』未来社、1998 年。

・岡田猛ほか編『科学を考える――人工知能からカルチュラル・スタディーズまでの１４の視点』北大路書房、1999 年。

・花田達朗ほか編『カルチュラル・スタディーズとの対話』新曜社、1999 年。

・リン・チュン『イギリスのニューレフト――カルチュラル・スタディーズの源流』渡辺雅男訳、彩流社、1999 年。

・上野俊哉ほか『カルチュラル・スタディーズ入門』ちくま新書、2000 年。

・N・キャンベルほか、徳永由起子ほか編『アメリカン・カルチュラル・スタディーズ』醍醐書房、2000 年。

・グレアム・ターナー『カルチュラル・スタディーズ入門――理論と英国での発展』溝上由紀訳、作品社、2000 年。

・ジム・マグウィガン『モダニティとポストモダン文化――カルチュラル・スタディーズ入

門』村上恭子訳、彩流社、2000 年。
・ポール・ドゥ・ゲイほか『実践カルチュラル・スタディーズ』大修館書店、2000 年。
・吉見俊哉『カルチュラル・スタディーズ』岩波書店、2000 年。
・吉見俊哉編『カルチュラル・スタディーズ』講談社、2001 年。
（２２）Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986, p. xxi.
（２３）Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986, p. 239.
（２４）Jonathan Woodham, 'Design and Empire: British Design in the 1920s', *Art History,* Volume 3 Number 2, June 1980, pp. 229-240.
（２５）Adrian Forty, 'Reyner Banham', *Newsletter*, no. 38, Design History Society, UK, July, 1988, p. 10.
（２６）A. L. Rees & F. Borzello eds., *The New Art History*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ, 1988, p. 2.
（２７）Peter Vergo (ed.), *The New Museology*, Reaktion Books, London, 1989, p. 3.
（２８）Ibid., pp. 3-4.
（２９）Ibid., p. 3.
（３０）Adrian Wilson ed., *Rethinking Social History: English Society 1570-1920 and Its Interpretation,* Manchester University Press, Manchester and New York, 1993, p. 1 and p. 7.
（３１）工業デザイン全集編集委員会編『理論と歴史』(「工業デザイン全集」第 1 巻）日本出版サービス、1983 年、167 頁。
（３２）阿部公正「序――デザイン史の確立へ」『デザイン学研究』第 72 号、日本デザイン学会、1989 年、5 頁。
（３３）May Morris ed., *The Collected Works of William Morris* (1910-1915), 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, p. 4.
（３４）Ibid.
（３５）Ibid.

中山修一著作集 9

デザイン史学再構築の現場

第二部

デザインの歴史学の創生

――三人の英国のデザイン史家に聞く

2024 年 6 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第二部
デザインの歴史学の創生
――三人の英国のデザイン史家に聞く

目　次

序に代えて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三
第一編　デザイン史学誕生を巡って――ペニー・スパークさんに聞く　・・・・・・　五
第二編　デザイン史学誕生を巡って――ジリアン・ネイラーさんに聞く　・・・・・一二
第三編　デザイン史学誕生を巡って――ジョン・ヘスケットさんに聞く　・・・・・一九

凡　例

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

序に代えて

この、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第二部「デザインの歴史学の創生――三人の英国のデザイン史家に聞く」は、「目次」にもありますように、以下の三つの編から構成されています。

第一編　デザイン史学誕生を巡って――ペニー・スパークさんに聞く
第二編　デザイン史学誕生を巡って――ジリアン・ネイラーさんに聞く
第三編　デザイン史学誕生を巡って――ジョン・ヘスケットさんに聞く

一九八七年の一〇月、私は、ブリティッシュ・カウンシルの「フェローシップ・グランツ」を受けて、英国の地を踏みました。その目的のひとつは、当時進行していた翻訳の仕事にかかわって、その著者や関係者に会って意見を聞き、同時に関連する作品や資料に目を通すことでした。目的のふたつ目は、当時いまだ日本にあっては十分にその存在が知られていなかった「デザイン史学」という学問について、その発祥の地にあって活躍するデザイン史家の方々にお会いし、その研究の目的や方法論等についてつぶさに教えを乞うことでした。そして三番目の目的は、デザイン・カウンシルやクラフツ・カウンシルのようなデザイン振興の機関や公認デザイナー協会やデザイン・産業協会のようなデザイナーの公益組織のリーダーの方々にお目にかかり、英国の現状についてお話をうかがうことでした。

半年間という短い英国滞在でしたが、その間私が面会したなかで、インタヴィューのテープがいまなお手もとに残っているのは、次の方たちに関するものです。

［０１］6 November 1987, Ms. Sloan, William Morris Gallery
［０２］10 November 1987, Ms. French, Crafts Council
［０３］18 November 1987, Mr. Opie, Victoria and Albert Museum
［０４］7 December 1987, Lord Reilly, at his house in South Kensington
［０５］8 December 1987, Stephen Bayley and Adrian Ellis, The Design Museum under construction at Butler’s Wharf
［０６］18 December 1987, Penny Sparke, Department of Cultural History, Royal College of Art
［０７］13 January 1988, Jan Marsh, at her home
［０８］15 January 1988, Gillian Naylor, Department of Cultural History, Royal College of Art
［０９］4 February 1988, Phillip T. Guilmant, DIA office at Bedford Square
［１０］8 February 1988, John Heskett, Ravensbourne College of Design and Communication
［１１］11 February 1988, Christopher Frayling, Department of Cultural History, Royal College of Art
［１２］15 February 1988, Bruce Archer, Royal College of Art

［１３］20 February 1988, Ray Watkinson and Gillian Naylor, at Watkinson's home in Brighton
［１４］1 March 1988, Roger Sale, Department of Industrial Design, Royal College of Art
［１５］7 March 1988, Lady Black and Professor Frank Height, Royal College of Art
［１６］10 March 1988, Stuart Macdonald, at his home in Stockport
［１７］22 March 1988, Jonathan Woodham, at the Brighton Polytechnic
［１８］23 March 1988, Michael Sadler-Forster, at The Chartered Society of Designers
［１９］25 March 1988, William Furbisher and James Williams, at Design Research Unit

以上の方々へインタヴィューした幾つかのテープを、いま三六年ぶりに再生して聞いてみました。そのなかの、先駆的なデザイン史家であるペニー・スパークさん、ジリアン・ネイラーさん、加えてジョン・ヘスケットさんからお聞きすることができた、英国におけるデザイン史学誕生についての話は、学問的に貴重な歴史的証言になると思われ、ここに再録し、広く公表することを決断いたしました。

上の一覧にありますように、ペニー・スパークさんとは、一九八七年一二月一八日に勤務先の王立美術大学において、ジリアン・ネイラーさんとは、年が明けた一九八八年一月一五日に同じく王立美術大学において、そしてジョン・ヘスケットさんとは、一九八八年二月八日に彼の勤務するレイヴェンズボーン・デザイン・アンド・コミュニケーション大学において、面会の機会を得ました。

インタヴィューは、私が事前に用意してきた質問項目に沿って進められましたが、脇道に逸れたり、個人的な問題に触れたりする箇所もあり、したがいまして、ここに再録するに当たっては、一問一答の形式による表記は避け、インタヴィュー全体の内容を幾つかのテーマに分け、その範囲にあって本人の語りを要約したいと思います。もし、聞き違いや翻訳上の誤謬等があれば、そのすべては、私に帰されるものです。このことをあらかじめ申し添えます。

また、ジリアン・ネイラーさんとジョン・ヘスケットさんはすでに故人となられていることもあり、このお三方の了承はいただいておりませんが、あくまでも学術の発展に供するもので、個人の利益や名誉の侵害には当たらないものと考え、ここに私の判断と責任において公開することにいたします。

（二〇二四年初夏）

第一編　デザイン史学誕生を巡って――ペニー・スパークさんに聞く

序――ペニー・スパークさんに会見するまで

ペニー・スパーク（Penny Sparke）さんは、一九四八年にロンドンで生まれ、一九六七年から四年間、サセックス大学でフランス文学を学び、一九七五年にブライトン・ポリテクニック（現在のブライトン大学）へ学位請求論文「ポップ時代の理論とデザイン」を提出し、学術博士（PhD）を取得しました。それ以降ブライトン・ポリテクニック（Brighton Polytechnic）に残ってデザイン史を講じたあと、一九八二年にロンドンの王立美術大学（Royal College of Art）に移り、文化史学科（Department of Cultural History）の専任の上級講師（Senior Tutor）として教鞭を執るようになります。英国でデザイン史学会（Design History Society）が創設されるのが一九七七年で、学会誌の *Journal of Design History* の創刊号（第一巻第一号）がオクスフォード大学出版局から刊行されるのが、一九八八年のことです。私が、彼女に会うために王立美術大学文化史学科を訪れたのは、一九八七年一二月一八日でした。そのときまでに彼女が書いていた本に、次のものがありました。

- *Ettore Sottsass Jnr.*, Design Council, London, 1982.
- *Consultant Design: The History and Practice of the Designer in Industry*, Pembridge Press, London, 1983.
- *An Introduction to Design and Culture in the 20th Century*, Allen and Unwin, London, 1986.
- *Furniture*, Bell and Hyman, London, 1986.
- *Japanese Design*, Michael Joseph, London, 1987.
- *Electric Appliances*, Unwin Hyman, London, 1987.
- *Design in Context*, Bloomsbury, London, 1987.

書きましたように、一九八七年一二月一八日に王立美術大学文化史学科のペニー・スパークさんの研究室において、私は、彼女にインタヴィューを行ないました。以下の文は、その際の私の質問に対する彼女の返答を集約して、それを、本稿のために新たに三つの主題（「デザイン史学会について」「美術・デザインの歴史教育について」「デザイン史学の研究動向について」）に分節化し、簡略的に記述したものです。

一．デザイン史学会について

それでは、あなたのご質問にありますデザイン史学会（Design History Society）の現状につきましてお話いたします。

まず、会員数ですが、四〇〇人くらいではないでしょうか。専門家がほとんどで、大学で教えている人やデザイナー、学生もいます。また、英国人だけでなくアメリカ人の会員も多くいます。それ以外にも会員は、フランス、スカンジナビア、イタリア、日本、オーストラリアなどに国際的に広く分布しています。

これまでは、ニューズレターを年に四回発行してきましたが、来年からは *Journal of Design History* が刊行されます。美術史家協会（Association of Art Historians）が発行する *Art History* という雑誌がありますが、これが *Design History* がモデルにしようとしているものです。デザイン史という学問は、この国においては極めて新しい研究領域で、いまだ学術的な基盤がありません。しかし、多くの人が、執筆や研究に従事してきています。そのため、研究発表の場として学会誌が刊行されることは重要なことなのです。来年の学会誌の刊行は、この学会の将来的発展にとって、とても重要な意味をもつものと私は思っていますし、これによって、デザイン史がひとつの学問として定着し、促進されてゆくにちがいありません。

この学会誌は、非常に広範囲の分野を扱います。とくに、物質文化に関するものです。文化史的観点に重きを置いています。たとえば、ドイツが抱えている問題、女性によるインダストリアル・デザイン、変革のイメージ、技術とデザインの関係性、ロシアの商品にみられる国民性、美術と産業の世界に関与した人物、などなどです。このように、扱う範囲は多岐にわたります。そこで、この学会誌は、デザイン史家、社会史家、技術史家、社会学者、それに人類学や考古学などにかかわる専門家を巻き込むことになります。これが重要なことなのです。

もっとも、その中心を占めるのは、デザイン史家になるでしょう。このことが、この学問の可能性を示唆しているのです。私たちは、美術史から単に枝分かれしようとしているのではありません。美術史はこの国では非常に間口の狭い学問でして、デザイン史はそこから自立したともいえます。つまり、美術史と違って、デザイン史は、他の学問分野との関連性を内包しているのです。したがって、私たちの学会誌は、こうした関連性を検証しようとするものでして、このことが重要で、他の学問分野との関係性を築くことに、その際立つ方向性があると思っています。

この学会は、これまで年次大会も開催してきました。来年は九月にエディンバラで開催します。可能性としては、その次の一九八九年の開催がロンドンになるのではないでしょうか。

二．美術・デザインの歴史教育について

それでは、この国の美術・デザインの歴史教育にかかわり、現実の課題につきまして、お答えいたします。

これまで、デザイン系の学生に対して、それにふさわしい歴史教育はなされてきませんでした。美術やデザインは、polytechnic（実業系の大学）で教えられるもので、university（学術系の大学）が対象にする領域ではありませんでした。本来、そういうものではないと思われるのですが、しかし、実際には、実技との密接な関係性がそこには存在するのです。美術・デザインの教育が、ほかの人文学や文化学から距離を置いた位置にあるということは、大きな問題です。実技と学問が結び付いていないのですから。これが、現在の重要な課題です。そして、デザイン史が学問として成長してきた理由も、そこにありました。

一九六〇年代においては、個人的にデザイン史に興味をもつ人はいたかもしれませんが、いまだ、デザイン史家と呼べる教師や学者はいませんでしたし、デザイン史を学ぼうとする学生もいませんでした。デザイン史が、polytechnic ではじめて教えられるようになったの

は、一九六〇年代の後半、たぶん一九六八年か六九年のことで、七〇年代の中頃から、次第にデザイン史の教育課程が整備されてゆきました。

いまあなたは、ご自身は、インダストリアル・デザインの実技をバックグラウンドとしてデザイン史に興味を持ち始めたとおっしゃいましたが、この国のデザイン史家のバックグラウンドは、美術史または人文学、ないしは文学です。彼らの多くは、カレッジやポリテクの教師で、実技的な環境のなかにあって指導を行なっていました。つまり彼らは、university で教えるようなかたちで、美術史を教えていたのです。そのような状況にあって、デザイン系の学生にはデザインの歴史が教えられるようになりました。ですので、彼らのバックグラウンドは、アカデミックではありますが、実技的な文脈において生み出されたものでした。いまこの国でデザイン史を教えている教師の数は、二〇〇人くらいでしょうか。この一〇年で増えてきました。以前は、数えるほどの人数でした。

それでは、質問にお応えして、私どもの王立美術大学文化史学科（Department of Cultural History, Royal College of Art）につきまして、ご説明します。この学科は、ふたつの領域を扱っています。デザイン史学（Design History）と文化学（Cultural Studies）です。私たちは、このふたつの領域を包摂して「文化史」と位置づけています。

まず、文化学ですが、ここでは、映像論、メディア論、コミュニケーション論、ポップ・カルチャー論などを扱います。言語学や社会学などが基礎学となります。教授は、クリスタファー・フレイリング（Christopher Frayling）です。彼の専門は映画論で、デザイン史にはあまり関心をもっていません。

次に、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victoria and Albert Museum）と王立美術大学が共同で運営するデザイン史課程について、説明します。

学生には、異なるふたつのタイプがあります。ひとつは、優れたデザイナーになることを目指して、デザイン史を学ぶ学生です。もうひとつは、デザイン史家になるためにデザイン史を専門的に勉強する学生です。私は、インダストリアル・デザイナーを志す学生にも講義をしますが、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とのジョイント・コースも設けられておりますので、そこでも、デザイン史の講義をします。これは、デザイン史家を養成する修士課程です。ジリアン・ネイラー（Gillian Naylor）とふたりで担当しています。このコースは、一八世紀から二〇世紀を扱い、別の教員が一八世紀を、ジリアンが一九世紀と二〇世紀初頭を、そして私が二〇世紀を担当しています。特徴的なのは、私たちは、デザインの歴史を社会的経済的文脈から論じていることです。

王立美術大学は、ご承知のように、大学院大学ですので、学部卒業の学位である学士号 BA（Bachelor of Ats）もった学生が入学してきます。このジョイント・コースには、デザイン史の BA をもった学生や社会史の BA をもった学生、デザインの BA をもった者も、ひとり、ふたりいます。このコースの修業年限は二年で、初年度に講義を受け、二年目に論文を書き、修士号を取得します。彼らの就職先についてのお尋ねですが、university にはデザイン史の授業科目がほとんど置かれていませんので、university に職を求めることはありません。多くは、polytechnic の教師か、特定技能の指導者や学芸員のような専門職に就きます。産業界で働く人もいます。一、二年に何人かは博士課程に進み、さらに研究を続ける人もいます。これが、来学期のジョイント・コースのセミナーのリストです。毎週木曜日の四時にはじまります。あなたも、ご希望でしたらぜひ、ご参加ください。もちろん、講義室や

図書室などの設備も、お見せいたします。

この学科で博士号を取得した学生の数についてのお尋ねですが、文化学の分野では博士課程の学生がいるのですが、デザイン史学の分野ではまだ多くありません。やっと開設から四年が経過したところですから。もちろん、polytechnic において博士課程を履修する人もいます。私も、polytechnic で博士号を取りました。現在、一〇名が博士課程に登録していると思います。

三．デザイン史学の研究動向について

それでは、ご質問がありました、この国のデザイン史学の現在の研究動向について、お話します。

フィオナ・マッカーシー（Fiona MacCarthy）には、お会いになりましたか。彼女は、シェフィールドで独立研究者として執筆活動をしています。出版社に電話をすれば、住所を教えてくれると思います。しかし、彼女の本である *A History of British Design, 1830-1970* は、基本的にペヴスナー流儀の歴史観に立って書かれたものです。

ジョン・ヘスケット（John Heskett）もデザイン史家です。彼は、レイヴェンズボーン・カレッジ（Ravensbourne College of Design and Communication）にいます。経済学を背景にもつ、世界を飛び歩く優れたデザインの歴史家であり思想家でもあります。シェフィールドまでは結構遠く、電車で二、三時間かかりますが、ジョンはわりと近くにいます。

ブライトン（Brighton Polytechnic）のジョナサン・ウッダム（Jonathan Woodam）も立派なデザイン史家です。彼も、この分野の重要人物です。彼に会うこともお勧めします。きっといい話が聞けるのではないでしょうか。

ジリアンが重要なのは、いうまでもありません。ぜひ、お会いになってください。帰りに、面会の予約をすればいいと思います。

それ以外にも、重要な人物がいます。エイドリアン・フォーティー（Adrian Forty）がその人です。彼の著書の *Objects of Desire* は、デザインについて分析したとてもよい本です。そのなかで彼は、適切にもペヴスナー流儀の歴史観を批判しています。

人類学者のダニエル・ミラー（Daniel Miller）の *Material Culture and Mass Consumption* も重要な本です。これはデザイン史の書物ではありませんが、題名のとおり、物質文化と大量生産を扱っていて、評判の書になっています。

ジョン・スタイルズ（John Styles）は、本学科の外来講師として重要な役割を担っています。彼は、社会史家で経済史家でもあります。デザインの歴史を、社会史や経済史の文脈で語ることは、とても大事なことです。

他方、この国では、デザインの理論家は非常に少ないです。唯一の人物を挙げるとすれば、この大学の教授のブルース・アーチャー（Bruce Archer）でしょうか。彼の理論の特徴は、システマティクなデザインの方法論にあります。彼は、一九六〇年代と七〇年代に脚光を浴びましたが、いまではさほど活動的ではありません。

さて、私の研究や関心についてのご質問ですので、それについて少しお答えします。

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と王立美術大学のジョイント・コース（デザイン史の修士課程）が産業化以前の時代にさかのぼって教えていることでもおわかりのよう

に、デザインがもたらされるのは、工業化によってではなく、消費化によるものであると考えています。デザインの分析は、消費社会を分析することにほかなりません。したがって、design の今日的な用語法は、その語源であるルネサンス期の disegno とは異なっていると思います。イタリア人はこの言葉をいまでも使用しますが、完全に異なった文脈で使っています。

私は、ふたつの領域を専門としています。ひとつは、一八九〇年から一九九〇年代までのアメリカのデザインです。もうひとつは、一九四五年から現在に至るイタリアのデザインです。アメリカは大量生産の分野で主導権を握りました。イタリアは、むしろ小規模な生産にあってデザイナーの専門職域が成長してゆきました。アメリカとイタリアが私の研究の主な対象地域ですが、日本のデザインにも関心があり、本も書いています。一九五五年以降に極めて特異な事例があったと思っています。

私の専門的関心は、ポスト・モダニズムというよりは、オールターナティヴ・モダニズムにあります。私は、一九六〇年代の英国デザインの機能主義の危機について博士論文を書きました。これが私の出発点でした。そこで私は、ソットサス（Sottsass）の本を書きました。なぜなら、アンチ・モダニズムを考えるうえで、彼がよい例であると思ったからです。私の考えは、「アンチ」という文脈から発展しました。ポスト・モダニズムではなく、アンチ・モダニズムです。モダニズムに対する「オールターナティヴ」です。そして、この本において私は、デザインを、狭いモダニズムの文脈からではなく、多元主義的な文脈から検証することになりました。ですので私は、デザイン史学は、ポスト・モダン的な学問であると考えています。

私は、ポップ・カルチャーやテイスト、スタイルや消費、これらについての考えに興味をもっています。これらの事象は、モダニストたちにとっては興味の対象になりえませんでした。「He is outside modernism.（彼はモダニズムの外にいる。）」という表現が、おわかりになるでしょうか。私の研究の動機づけは、モダニズムの外側を見ることです。ポスト・モダニズムの文脈で文化を理解することです。そうすることで、ポスト・モダン社会における文化の理念を提示できると思います。モダニズムの崩壊現象は、建築だけに止まりません。多くの事物に含まれるのです。

それでは、質問がありました「テイスト」という概念について説明します。とても説明するのが難しいのですが、消費者による判断基準ということになります。デザイナーによる判断基準ではありません。社会的概念です。たとえば、イギリスでは、「テイスト」は所属階級によって異なりますし、居住地や収入などのさまざまな価値の要素に関連します。私は、これを買うとき、私の「テイスト」で買うのです。

一方、「スタイル」の概念は、オブジェクトの物理的特徴です。私は「スタイル」はもっていない、が私には「テイスト」がある。つまり、「テイスト」は自分自身の価値観であり、「スタイル」はオブジェクトに存在するのです。すなわち「スタイル」は、われわれが判別する対象なのです。

私の本に *Design in Context* がありますが、この「in Context」の語を、どう日本語に訳すか、とても難しいということを、いまお聞きしました。嘆かわしいことです。意図するところはおわかりかと思いますが……デザインがここにあれば、「文脈」がここにある。つまり「文脈」は、デザインの周辺に存在しているものです。それは、社会的、経済的、政治的、

技術的である、周辺のすべての事柄を意味します。デザインがここにあり、文脈はその周辺にあるのです。

いまあなたから、ジャン・マーシュ（Jan Marsh）の *Jane and May Morris* を日本語に翻訳されているというお話をおうかがいしました。彼女のアプローチは、明らかにフェミニズムです。このアプローチは、デザインの分野にも、しばしば見受けられます。デザインに関する女性について書かれた本も多くあります。また、インダストリアル・デザインにおける女性、フェミニスト、批評など、女性に関する論文もたくさんあります。消費行為を重要視するならば、女性と消費には密接な関係性があるのです。

最後になりますが、現在私は、一九四五年から八五年までのイタリアのデザインについて執筆しています。やっといま、そのフレイムワークができたところです。

跋――その後のペニー・スパークさん

以上において私は、ペニー・スパークさんからお聞きした内容を、「デザイン史学会について」「美術・デザインの歴史教育について」「デザイン史学の研究動向について」の三つの主題に分節化し、要約的に構成しました。聞き間違いや訳し間違いがあれば、それはすべて、私の責任に帰されます。また、内容は、インタヴィューを行なった一九八七年一二月一八日時点のものです。このこともあわせてご承知おきください。

その後彼女は、一九九九年に教授としてキングストン大学（Kingston University）に移籍し、のちに、同大学の美術・デザイン・音楽学部の学部長を、さらには副学長の要職を務めることになります。次に挙げるものが、そのころの主な彼女の著作です。

- *Design in Italy: 1870 to the Present*, Abbeville Press, New York, 1988.
- *As Long As It's Pink: The Sexual Politics of Taste*, Pandora, London, 1995.
- *A Century of Design: Design Pioneers of the Twentieth-Century*, Mitchell Beazley, London, 1998.
- *Design Directory: Great Britain*, Pavilion Books, London, 2001.
- *A Century of Car Design*, Mitchell Beazley, London, 2002.
- *An Introduction to Design and Culture: 1900 to the Present*, Second Edition, Routledge, London, 2004.
- *Elsie de Wolfe: The Birth of Modern Interior Decoration*, Acanthus Press, New York, 2005.
- *The Modern Interior*, Reaktion Books, London, 2008.
- *The Genius of Design*, Quadrille, London, 2009.

私は、このときのインタヴィューからしばらくして、ペニー・スパークさんの講義を聴く機会がありました。それは、主にインダストリアル・デザインを専攻する学生を対象にした講義でしたが、文化史学科の学生も聴講していました。そのときのことだったと記憶しますが、私は、GK インダストリアルデザイン研究所から派遣され、王立美術大学のこの文化史学科で修士論文を書いておられた福島慎介さんと知り合いになりました。また、私がデザイ

ン史学研究会の代表をしていた二〇〇六年七月に開催した第四回シンポジウム「ジェンダーとモダン・デザイン」の基調講演者に、私たちはペニー・スパークさんを招待しました。母親と同じサセックス大学に通う娘さんを同伴しての来日でした。このとき、面矢（福島姓から改姓）慎介さんの計らいで、GK の栄久庵憲二さんを訪ね、歓談しました。そのあと私たちは、銀座に繰り出して、天ぷらの夕げを楽しみました。思い出に残る出来事の数々です。

（二〇二四年六月）

第二編　デザイン史学誕生を巡って――ジリアン・ネイラーさんに聞く

序――ジリアン・ネイラーさんに会見するまで

ジリアン・ネイラー（Gillian Naylor）さんは、一九三一年にシェフィールドで生まれ、オクスフォード大学で近代言語を学びます。卒業すると文筆家を目指してロンドンに移ると、一九五七年に、デザイン・カウンシル（Design Council）の前身組織であるインダストリアル・デザイン協議会（Council of Industrial Design）が発行する *Design* の編集スタッフに加わり、デザインに関する多くの記事を書くことになります。その後転じて、ブライトン・ポリテクニック（Brighton Polytechnic）においてデザイン史の教育と研究に従事し、その後、ペニー・スパークと同じく、王立美術大学（Royal College of Art）に移籍するのでした。私が、彼女に会うためにこの大学の文化史学科（Department of Cultural History）を訪れたのは、一九八八年一月一五日でした。そのときまでに彼女が書いていた本に、次のものがありました。

- *The Bauhaus*, Studio Vista, London, 1968.
- *The Arts and Crafts Movement: A study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Studio Vista, London, 1971.
- *The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory*, The Herbert Press, London, 1985.

書きましたように、一九八八年一月一五日に王立美術大学文化史学科のジリアン・ネイラーさんの研究室において、私は、彼女にインタヴィューを行ないました。以下の文は、その際の私の質問に対する彼女の返答を集約して、それを、本稿のために新たに三つの主題（「これまでの学問的関心について」「バウハウス研究の経緯について」「王立美術大学文化史学科とデザイン史学の誕生について」）に分節化し、簡略的に記述したものです。

一．これまでの学問的関心について

それでは、ご質問に沿って、今日に至る私の学問的関心の変遷についてお話します。

これまで私がアーツ・アンド・クラフツ運動（Arts and Crafts Movement）やバウハウス（Bauhaus）について研究をしたのは、私自身が美術や建築に囲まれた環境のなかで教育を受けてこなかったことに由来します。ペニー・スパーク（Penny Sparke）と同じように、私もフランス語の学位を取得して大学を卒業しました。『デザイン（*Design*）』誌で働くようになったのは、一九五〇年代の後半から一九六〇年代の前半にかけてのことでした。周りは、実技系のデザイン科を卒業した人たちでしたので、彼らが、美術やデザイン、アシュビー（C. R. Ashbee）やモリス（William Morris）、そしてバウハウスなどについて語るのをよく耳にしました。しかし、当時の私は、何も理解できなかったのです。そのことが、私自身本を書くきっかけとなりました。とくにアーツ・アンド・クラフツ運動について書きたいと思いました。というのも、デザイン・カウンシル（Design Council）では、ご存知のように、独自

にセレクトしたオブジェクトをディスプレイに並べています。それから、デザイン・センター・アワードも授与しています。彼らは、よいデザインがいかにあるべきかを理解していたのです。異分野からきた私は、何がよいデザインで、何がそうでないのか、どのデザインが目的にかなっていて、どのデザインがそうでないのか、……実際にデザイナーが受け継いできている、そうした価値観や判断力を持ち合わせていなかったのです。そのような教育を私は受けていませんでしたから、なぜなのか、どうしてなのか、それを知りたくなったのです。最初に興味をもったのが、アーツ・アンド・クラフツ運動でした。それについて実に多くの研究をしました。その前にバウハウスについて書きましたが、私は、シンプルでささやかなものを考えていましたので、ジャーナリストがするように、可能な限り雑誌の記事に当たり、情報を得てプレゼンしました。しかし、アーツ・アンド・クラフツ運動の本の執筆には、長時間を費やしました。

いま私は、この大学で教鞭を執っています。製造哲学（philosophy of manufacture）と呼んでいますが、一九世紀の製造論について一学期間デザイン史専攻の院生とともに研究しています。当然そのなかで、モリスやラスキン（John Ruskin）、アーツ・アンド・クラフツ運動、ゴシック・リヴァイヴァル（Gothic Revival）について語ります。しかし私は、その細部について取り上げることはありません。というのも、それらのことは学生自らが本を読んで知ることができるからです。

現在私は、一八〇〇年から一八五〇年の期間を詳細に検証し、産業化への拒絶の原因を解明しようとしています。このことは、事実よりもさらに込み入った内容をもっています。工場生産にかかわる環境は、人間性を奪うものであり、非常に複雑です。そこで、一八四〇年代から一八五〇年代に起こった政治的経済的側面を調べているのです。分業（労働の分割）の否定がなぜ強調されなければならなかったのかを理解するためです。モリスやラスキンは、工場システムとその効果について単に言及していただけではなく、初期の思想家として、政治経済的な姿勢や分業への対応などについても議論をしていたのです。このようなことを取り上げて、私は講義をしています。

また私は、これはデザイン系の学校でも見受けられることなのですが、規範的デザインやシステム・アプローチによるデザインの合理性についても討論します。それとは別に、デザイン系の学校では、デザインの原理を必要としており、言語化された形態として装飾の文法を確立しようとしています。言語化された形態を見るとき、なぜ彼らにとってそれが必要だったのか、そうした視点を探ります。そこで、ゴッドフリート・ゼムパー（Gottfried Semper）と彼の思想についても論じます。アーツ・アンド・クラフツ運動は、全体の小さな一部であり、その運動とそのメンバーについてはかなりの研究がなされているので、現在私は、この研究を継続していません。私にとって興味があるのは、アーツ・アンド・クラフツ運動の代替案としての、次に来てほしいと思う生産システムについてです。

当時イングランドでは、さまざまな産業から実際に製品が生み出されていました。多くは小規模の産業で、明らかに、多量生産と呼べるものではありませんでした。現在もたくさんの産業がありますが、いまだに多くは、中途半端な技術、つまりは半工芸的な技術に基づいているのです。そのことを私は不思議に思います。なぜでしょうか。わからないでもありませんが、私自身、そのシステムが何であるのかをまさしく知りたいのです。問題のひとつは、ご存知のように、この国のアーツ・アンド・クラフツ運動に起因しています。これは、歴史

家や歴史編纂学の視点によれば、一九世紀英国のデザインに起こった唯一の事柄なのです。現在私が研究しているのは、以上のような内容です。

二．バウハウス研究の経緯について

私は *The Bauhaus* に続いて、*The Bauhaus Reassessed: Sources and Design Theory* という本を上梓しました。ご質問に応じて、このときの経緯につきまして、これからお話します。

前作の不備を補い、全体をより明らかにするために、私は、ワイマールとデッサウを再訪する必要がありました。さまざまな場所を訪れ、人びとと会話をしたことで、この再訪は非常に興味深いものとなりました。しかし、東ドイツでの長い滞在は難しく、そのため、資料の収集は困難を極めました。私は愚かにも、ブリティッシュ・カウンシルを介しての手配を怠っていたのです。したがって、東のブロックされた国々に入ることは決して容易ではなく、一箇所に五日間までしか滞在が許可されず、連絡を取り、資料に目を通し、必要としているものを依頼する程度のことしかできませんでした。

バウハウスの一次資料のほとんどは、西ベルリンの「バウハウス・アーカイヴ」にあります。かなり大量の資料を彼らはもっています。しかし、彼らの対応ときたら、非常に難儀なものでした。私が滞在していた期間で知りえた範囲でいえば、彼らは、所蔵している資料の目録さえももっていなかったのです。ひとりの女性が切り盛りしていて、「目録は自分の頭のなかにある」というのですから……。事前に私は、「アーカイヴ」で調べたい、さまざまな事柄について書き留めておいたのですが、彼女は「ありません、ありません、ありません」というばかり……。それで諦めて……そんなわけで、私は、「バウハウス・アーカイヴ」にあまりよい印象をもっていません。西ベルリン滞在中、午前中は「バウハウス・アーカイヴ」に行き、午後になったら市内の大きな美術図書館（Kunstbibliothek）に通いました。ここはとても充実していました。彼らは実に協力的でした。その図書館で、自分の国では見出すことができない本を手にすることができたのです。さらに、彼らは雑誌も発行していたのですが、それもとても有効でした。「バウハウス・アーカイヴ」では、そのようなことは難しかったのですが……。したがって、午後になるとそのような資料に目を通すことができたのです。夜の七、八、九時くらいまで開館していたので、資料を調べるには好都合でした。しかし、「バウハウス・アーカイヴ」そのものは……。一体そこで何が可能だったのか、いまとなっては覚えてもいませんし、興味を引くものがあったのかどうかも記憶にありません。私が知りたかったのは、どのくらいの数のデザインが実際に生産に移され、誰がプロデュースし、そこからどのような収入を得ていたのか、売り上げはどのくらいだったのか、といった事柄でした。西ベルリンの「バウハウス・アーカイヴ」では、それはわかりかねる、といわれました。デッサウの「アーカイヴ」の人は、そういった情報は非常に少ないともいいました。このことが、ずっと私が気になっていたことのひとつであり、私が探し求めていたことです。東ドイツにおける生産と販売の研究は明らかに興味深いのですが、しかしながら、私には、入手が困難な事柄でした。

ワイマールはとても美しかったです。デッサウは、残念ながら問題があります。怖い、怖いところです、困ったものです、全く。しかし、ワイマールは本当に素敵です。ただ至る所

に兵士がいました。

いま、私の博士課程の学生で、ドイツのグラフィック・デザインの教授法について研究をしている人がいます。そのなかで彼は、ハーバート・バイヤー（Herbert Bayer）やモホリ＝ナージ（Moholy-Nagy）に関する作品を取り上げています。Moholy-Nagy の発音について、いまご質問があり、日本では「ナジ」や「ナギ」と呼ばれているそうですが、私は、「モホリ=ナージ」だと思います。一九五〇年から六〇年代にハンガリーの政治家がいたのですが、スペルが N・A・G・Y で、ラジオやテレビで「ナージ」と発音していました。イースターでハンガリーに行くので、どう発音するか、聞いてみます。

チェコスロヴァキアのプラハを訪れたこともあります。いまいいましたように、ハンガリーへはこの春に行きます。東のブロックされた国に行くと、ご存知のように、デザインや消費財や建築について知ることが非常に困難になります。なぜなら、明らかに大きな住宅事情があるからです。なぜなら、このような国々は資本主義国家でないからです。なぜなら、奥がよくわからないからです。ですので私は、非常に興味がありました。かなり異なった事情があるにちがいありません。ポーランドはおもしろいと思います。なぜなら、ポーランドにはデザイナーやインダストリアル・デザイナーがいるにはいますが、多くないからです。チェコスロヴァキアでは、陶器やガラス、ポスターのデザイナーたちに会いました。彼らは、インダストリアル・デザイナーではありません。ハンガリーについてはよくわかりません。しかし、われわれの西側諸国と全く異なる社会構造のなかで、デザイン学校がどのような成果を上げているのか非常に興味があります。とてもおもしろいと思います。彼らが成し遂げたものは何であるのかを見なければなりません。といいますのも、理論上、資本主義のシステムをもたないことが理想的だからです。もっとも、それなくして何ができるのか、あるいは、できないのか、私にはわかりません。しかし、その問題が、ウルム・デザイン学校を崩壊させてしまったのです。彼らの研究手法は、非資本主義を基盤とした生産モデルに基づくものでした。その学校を崩壊へ導いたのは、その地の政治・経済系の学校がそうであったように、イデオロギー的な緊張によるものでした。私がバウハウスの建物を訪れたのは、一九八五年になる前でしたが、それにしても、その建物は美しかった。実に本当に美しかったです。

バウハウスに関連してウルム・デザイン大学（Ulm School of Design / Ulm Hochschule）についてお尋ねですが、確かにこの学校は、バウハウスの影響を受けています。興味深いことに、バウハウスと同じ一四年間存続しました。一九五三年に設立され一九六八年に閉鎖されています。そこでの教授法は、バウハウスが活動を停止した時点から、さらに進化したものでした。今日のドイツのデザイン教育も、建築の文脈で行なわれているようです。実際、ドイツの大学を卒業したドイツ人留学生が本学に来ていますが、彼らは家具のデザインを専攻しています。彼らがいうには、ドイツでは家具デザインはできないらしいのです。なぜならそれは、異分野だからなのです。家具産業では徒弟制に入るのが通常です。しかし彼らは、それを望んでおらず、ある分野では、彼らの希望どおりにはならないということなのでしょう。しかし、私はデザイン教育の専門家ではありません。お聞きすると、ジョン・ヘスケット（John Heskett）に近いうちにお会いになるということですので、この質問への回答は、ジョンにまかせましょう。

バウハウスのこの国への影響についてお尋ねがありましたが、一九五〇年代や一九六〇

年代は確かに多くの影響が見受けられました。なぜなら英国においては、また本学においても、バウハウスに関わった人びとが実際に教えていたからです。彼らが亡命して英国に来たことで、バウハウス関係者の女性が来たことで、本学では織物の部門ができましたし、他の美術系大学でも同様です。しかしながら、当時は影響力をもっていたものの……その後の美術系の学校が取り入れようとしているものをみると……システムを教えるのか、あるいは創造力や自由を指導するのか……したがっていまや、バウハウスの影響はほとんどありません。

三．王立美術大学文化史学科とデザイン史学の誕生について

ペニー・スパークと私がここにスタッフとしてやって来たのが一九八一（ママ）年で、ちょうど学科の名称が「文化史学科（Cultural History Department）」になったばかりのときでした。それ以前は、「一般教養学科（General Studies Department）」という名称でジョン・コーンファッド（John Cornford）という人物によって運営されていました。文学、哲学、社会学、美術史と建築史のコースもありました。かっちりとした構造はなくて、とても緩やかなものでした。そして、魅力的ですばらしい人たちがいました。小説家、詩人、芸術家などです。

クリスタファー・フレイリング教授（Professor Christopher Frayling）が着任すると、文化史学科が設立され、指導要綱がまとめられ、学生は論文を書くように求められました。どこの大学も、学部レヴェルでは、デザイン史を扱っていたのですが、大学院大学においては、そういた履修コースはこれまでになく、フレイリング教授によってはじめて開始されました。そのとき彼は、二名のデザイン史家を任用しました。ペニーと私がここに来るに当たっては、このような背景がありました。

ペニーは、インダストリアル・デザイン専攻の学生に、そして私は、建築と家具を専攻する学生に、ときには織物専攻の学生に、デザイン史を講じています。一方で、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victora and Albert Museum＝V&A）と王立美術大学が共同で運営するデザイン史の修士課程がありますので、ふたりは、そちらでの講義も担当します。つまり、前者は、よりよいデザイナーを養成するための教養科目としてのデザイン史で、後者は、将来研究者や学芸員などになるために必要とされるアカデミックな研究内容をもつデザイン史です。

V&A とのジョイント・コースについては、すでにペニーからお聞きになっていると思いますので、ここでは簡単に説明します。

学生たちは、三本の小論文を書きます。初年度の一学期に、この博物館が所蔵するオブジェクトを選び出し、一次資料に基づいて文脈に沿ってひとつの事例研究をします。二学期においては、材質と技術がいかにデザインに影響を与えるのか、特定期間の産業を取り上げ、その効果が変化してゆく過程を検証します。そして三学期に入り、概念的な理論に取り組みます。このようにして、学生たちは、三つのアプローチによる異なった方法論によって、自身が選んだテーマに取り組んでいます。私たちが当初から重きを置いているのは、社会的、経済的、技術的文脈からデザインを分析することなのです。

次に、デザイン史学のこの国での誕生の背景につきまして、お答えします。

デザイン史学の誕生は、一九六二年あるいは一九六三年だったかと思いますが、この国の美術系大学がディプロマを授与するようになったことに起因しています。それは、美術大学が学位（degree）提供のステータスをもつことを意味しました。ここでは、実技的な指導と同様に、学術的な指導も取り入れなければならないことが強調されました。学術的な指導とは、明らかに講義と論文を意味しました。そこで、美術史家がカレッジやポリテクニックで美術史を教えるようになり、高い学術レヴェルの指導を行なったのです。というのも、当時まだカレッジには五年ごとの査察が入っていて、美術史家が美術史のコースを審査することも含め、全ての履修コースが外部審査を受けなければならなかったからです。実に執拗なまでの行政的指導があったのです。

すると、実技を抱える学部では学生とスタッフのあいだで問題が生じました。自分が指導するインダストリアル・デザインの学生たちに、なぜ時間を割いてまで、美術史を履修させなければならないのか。インダストリアル・デザイン専攻の学生は学生として、自分たちに直接かかわりのないボッティチェルリ（Botticelli）の勉強をさせられるようなカリキュラムに強く反発しました。彼らにとって、もし美術史の単位を落としてしまえば、いかに優れたデザイン能力があっても、学位に手が届かない事態になるのです。こうして、デザインの実技に関わる人間とアカデミックな立場に立つスタッフとが、両極に分裂してしまったのです。

当時私は、ふたつの大学で教えていましたが、とても困難な時期でした。私の指導には試験はありませんでした。なぜなら、デザイン史は副教科とみなされていて、美術史ではなかったからです。しかし、次第に美術史の教員たちは妥協の姿勢を示し始め、デザインの歴史を教え始めたのでした。もっとも彼らは、自分自身でデザイン史を勉強しなければなりませんでした。グラフィックの歴史、ポスター、写真など、そして、インダストリアル・デザインも……妥協点は、学生に対してデザイン史をひとつの学問分野として講義する、ということでした。この国では、このようにしてデザイン史学が生み出されていったのです。

明らかにこのとき、二、三のポリテクニックがデザイン史のコースを設置しました。初期のデザイン史の履修コースは、美術・建築史の要素が強いものでした。しかし、それが、唯一の乗り切るための道だったのです。こうして、デザイン史のコースが、より独立性をもつようになり、いまやデザイン史の学士号を授与する大学は五大学になりました。そうした大学から、私たちの大学院大学にかなりの人数を送り込んでくるのです。確かに、デザイン史はアカデミックな学問へと成長してきました。しかしながら、それでもなお、私が合間合間に話しましたように、問題は幾つも残っているのです。

最後になってしまいましたが、お知り合いということですので、私の *Bauhaus* を翻訳していただきました利光功教授に、お帰りになりましたら、どうかよろしくお伝えください。そしてその前に、あなたとは、近いうちにブライトンのレイ・ワトキンスン（Ray Watkinson）の家で再びお目にかかることになると思います。楽しみにしています。

跋――その後のジリアン・ネイラーさん

以上において私は、ジリアン・ネイラーさんからお聞きした内容を、「これまでの学問的関心について」「バウハウス研究の経緯について」「王立美術大学文化史学科とデザイン史学

の誕生について」の三つの主題に分節化し、要約的に構成しました。聞き間違いや訳し間違いがあれば、それはすべて、私の責任に帰されます。また、内容は、インタヴィューを行なった一九八八年一月一五日時点のものです。このこともあわせてご承知おきください。

私がインタヴィューをしたときのジリアン・ネイラーさんの肩書は、上級講師（Senior Tutor）でしたが、その後外来教授（Visiting Professor）となり、王立美術大学でのデザイン史についての教育と研究は続きます。次に挙げるものが、そのころの主な彼女の編著です。

- *William Morris by Himself: Designs and Writings*, Macdonald & Co (publishers), London & Sydney, 1988.
- *Bloomsbury: The Artists, Authors and Designers by Themselves*, Pyramid, 1990.

その後、王立美術大学を退職し、教え子や友人を訪ねて一九九八年に来日。神戸のわが家にも数日間滞在していただき、最終日には、六甲ケーブルを使って有馬温泉へ行き、一夜の日本旅情を楽しんでもらいました。私自身も、この間渡英するたびに、ホーヴの彼女の家に遊びにいったり、隣り町のブライトンのレイ・ワトキンスンやピーター・ホリデー（Peter Holliday）の家に集まったりしては、親交を深めていました。思い出は尽きません。

その彼女は、二〇一四年三月一四日、ホーヴにて、帰らぬ人となりました。八三年の生涯でした。

（二〇二四年六月）

第三編　デザイン史学誕生を巡って――ジョン・ヘスケットさんに聞く

序――ジョン・ヘスケットさんに会見するまで

ジョン・ヘスケット（John Heskett）さんは、一九三七年にコヴェントリーで生まれ、二年間の軍務に服したのち、ロンドン経済大学（London School of Economics）で経済学、政治学、および歴史学を学びます。卒業後しばらくして、現在のコヴェントリー大学（Coventry University）であるランティスター・ポリテクニック（Lanchester Polytechnic）に職を得、ここで一九六七年から七七年まで、デザイン史を講じます。その後彼は、一九八四年に、ロンドンの南東部に位置するレイヴェンズボーン・デザイン・アンド・コミュニケーション大学（Ravensbourne College of Design and Communication）に移籍し、一九八九年まで勤務します。一九七七年にデザイン史学会（Design History Society）が発足するときには、すでに彼は、際立つ存在となっていて、一九八五年から八七年まで会長を務めます。私が、彼に会うためにこの大学を訪れたのは、一九八八年二月八日でした。そのときまでに彼が書いていた本に、次のものがありました。

・*Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980.
・*Design in Germany: 1870-1918*, Trefoil, London, 1986.

書きましたように、一九八八年二月八日にレイヴェンズボーン・デザイン・アンド・コミュニケーション大学のジョン・ヘスケットさんの研究室において、私は、彼にインタヴィューを行ないました。以下の文は、その際の私の質問に対する彼の返答を集約して、それを、本稿のために新たに三つの主題（「デザイン史学会創設の発端について」「デザイン史とデザイン実技の教育について」「研究と関心の世界的広がりについて」）に分節化し、簡略的に記述したものです。

一．デザイン史学会創設の発端について

それでは、用意されています質問事項に沿いまして、お答えいたします。

この国におけるデザイン史学およびデザイン史学会にかかわる誕生の背景についてですが、それは、サー・ウィリアム・コールドストリーム（Sir William Coldstream）とサー・ジョン・サマースン（Sir John Summerson）のふたりが作成した、政府への報告書に起因しています。そのなかの提案のひとつが、美術・デザイン教育に、これまで必要とされることのなかった、より高いレヴェルでの学術的要素を導入することでした。これにより、一九六〇年代初頭に、美術・デザイン教育にかかわる再編が行なわれたのです。具体的には、学業時間の少なくとも一五パーセントを学術研究分野に割り当てようとするもので、そこで、当初ほとんどの大学が、美術史のコースをもって、それに対応しようとしました。しかし学生たちは、「自分たちはデザイナーであって、美術家ではない」と主張したため、多くの問題が発生することになりました。とくに一九六八年には、フランス、ドイツ、そして日本でも学生運動が発生しました。フランスでは暴動が起こり、政府を揺るがす事態になりました。

英国の美術学校やデザイン学校における学生運動は、主として美術史に反発するもので、彼らは美術史の排除を求めました。ホーンジー美術大学（現在のミドルセックス・ポリテクニックの一部）での学生運動は、長期に及んだことでよく知られています。

その結果、一九六〇年代の半ばには、単なる美術史ではない、デザイナーにとってよりふさわしい教科の必要性に、幾人かの人びとの目が向かい始めたのです。たとえば私は、三年間英国を離れ、一九六七年に帰国したのですが、そのとき職を得たランティスター・ポリテクニック（Lanchester Polytechnic）で、現在はコヴェントリー・ポリテクニック（Coventry Polytechnic）に改名していますが、社会的・経済的背景に特化した美術・デザインの指導ができないか求められました。当時の私は、建築デザインに興味をもっていましたので、この要求はとても困難なように感じられました。しかしその一方で、社会的・経済的背景との関連性なくしてはデザインを語ることはできないことにも、気づかされたのです。そこで一九六七年に、私たちは、コヴェントリーでデザイン史の授業をスタートさせ、それは緩やかに発展してゆき、一九七〇年に、デザイン史に強い興味をもつデザイナーであったひとりの同僚が、小さなひとつの集会を開くに至ったのです。われこそが最初の集会の開催主だと主張する人は多くいますが、実際のところ、デザイン史に関する最初の会合はロジャー・スミス（Roger Smith）によるこのイヴェントだったと思います。彼はいま、コヴェントリー・ポリテクニックでグラフィック・デザインの指導をしています。ほかにも興味深いメンバーがいました。デニス・シャープ（Desis Sharp）は建築協会建築学校（Architectural Association School of Architecture＝AA）で建築を教えています。エイドリアン・フォーティー（Adrian Forty）についてはお聞きになったことがあるかもしれませんが、彼も、一九七〇年にその現場にいました。当時彼は、ブリストル・ポリテクニック（Bristol Polytechnic）で教鞭を執っていた若い教師でした。ロジャー・ブレイクワード（Roger Blakeward）はアルスター大学（University of Ulster）でデザインの教授をしています。ロジャー・ニューポート（Roger Newport）は、バーミンガム・ポリテクニック（Bermingham Polytechnic）でインダストリアル・デザインの学科長を務めています。このように、初期の段階におけるこの集会は、約二五名のメンバーからなる小規模なものだったのですが、実に興味深い人物たちがいたのでした。

この小さな集会の開催ののち、一九七〇年代には、デザイン史やデザイン論の発展が周りから認知されるようになり、より満足度の高いものとなってゆきました。こうして、美術史の学習を学生に強要するのではなく、彼らが求めていたデザイン学の一部としての学術研究を追求することによって、その結果、学生たちとのあいだに密接な関係性を保つことができるようになりました。学生たちが入学してくると、私たちは、デザイナーのあり方を教えます。私たちの任務は、彼らによりよいデザインを生み出してもらうことなのです。したがって、デザインそのものに歴史や理論があるという認識のもと、デザイン史の履修コースが発展したのでした。

一九七〇年代中頃までには、私たちは、美術史家協会（Association of Art Historians）の一部に小さな組織をもつようになっていたのですが、しかし、一九七七年に、デザイン史学会（Design History Society）の最初の会合がブライトンで開かれたのでした。このことに関しては、おそらくすでに他の方々からお聞きになっているかもしれませんが、したがって、つまるところ、デザイン史学が発達してきたのは、この二〇年間のことだったといえる

のです。そして忘れてならないのが、事の発端は、ニコラス・ペヴスナー（Nikolaus Pevsner）の著書の *Pioneers of Modern Design* にありました。この研究領域に最初に着手した本であるという点では、敬意を払いますが、私自身も、ほかの人たちも、この本における彼の美術史的な考え方やアイデアに賛同しなかったのです。

こうして、デザイン史学が、一九七〇年代の中頃に胎動しました。そして、次第に規模が大きくなってゆきました。それ以降、定期的な会議や大会が開催され、多くの出版物も世に出るに至りました。

全国を見渡してみますと、現在、Brighton Polytechnic のようにデザイン史に特化した学位を授与する大学もあります。Newcastle には美術・デザイン史、North Staffordshire にはデザイン史、Manchester Polytechnic と Leicester Polytechnic には美術・デザイン史のコースがあります。Birmingham Polytechnic の大学院大学のコースにも、美術・デザイン史があります。そして当然ながら、Royal College of Art のコースには V&A Museum とのジョイント・コースがあり、とても興味深いものとなっています。もっとも、デザイン史研究の方法や目的については、各々の機関により名称もアプローチも異なりますので、一概にはいえません。

二．デザイン史とデザイン実技の教育について

それでは、ご質問に沿いながら、primary school から university までのデザイン教育につきまして、お話いたします。

この国では、五歳になると primary school に入学します。ここでは、特別なデザイン教育は行なわれていませんが、英国の初等教育での一般的なアプローチとして、子どもたちには、創造力や探求心を促す内容と機会が提供されます。主に立体と平面を扱いますが、幼い段階では、自由にさせています。ある意味で、準備期間ということになります。

一一歳になると、全員ではないのですが、secondary school に通うようになります。ここでは、私たちが CDT と呼ぶところの「クラフト・デザイン・テクノロジー」に近年の成長を認めることができます。しかし、問題は、適切な資格をもった教員が不足していることです。もっとも、最近では、政府の支援によって改善されつつあります。

通常一八歳で secondary school を終えるわけですが、デザインを学びたい若者は、カレッジやポリテクニックに設置されている foundation course に入ります。ここは一年間のコースで、造形についてのさまざまな実験的なアプローチを知る機会になります。そして最終的に、「自分は美術家になりたい、グラフィック・デザインを深めてみたい、インダストリアル・デザインを学びたい」となるわけです。

学校によって異なりますが、たとえば本校では、純粋美術、ファッション、グラフィック・デザイン、三次元デザインの foundation course があります。これは、極めてまれなことです。複数の組み合わせも可能です。しかし、本校では、最終段階に至らなくても、専門分野を早めに選択するように、学生たちに促しています。常に多くの選択肢を用意したうえで、一般性とは異にする例外も認めるという、英国らしい特徴ともいえるシステムです。こうして、学生たちは、一年間の foundation course とさらなる学びを加えて、合計三（ママ）年間、カレッジやポリテクニックで過ごすことになるのです。その後、大学院の修士課程に進学する者

もいます。しかし、本校には、修士課程はありません。カレッジやポリテクニックのすべてに、大学院があるわけではないのです。

続いて、本学の、といいますか、私個人の、デザイン史教育についての考えを述べてみます。

私は、デザイン史の教科にあっては、英国において、さまざまな方法論を模索しながら、いかにして成長してきた学問なのか、その理解を学生に促すように指導されるべきであると思っています。デザイン史とデザイン実技へのアプローチは、ただひとつではありません。私たちは学生に対して、いかなる方向性が重要なのか、その選択の機会が与えられるよう、意を用いなければなりません。たとえば、現在では異なる考え方や理論が存在しています。モダニスト、ドイツの伝統、イタリアのメンフィスなどにみられる、さまざまに異なる思想や主張が、そうです。私は学生に、「これが最良であるとか、いかなることが最良であるのかとか」をいうのではなく、「こんなことが起こっている、あんなことも起こっている。才能があれば世界は目の前に広がっている。しかし、そこへ接近するためには、自らがどの方向に進みたいのかを決めなければならない」と伝えたいのです。これが重要なことだと思います。

次に重要なのは、とくにコミュニケーション能力に関する事柄です。現代社会におけるデザイナーは、明確な言語化でもってコミュニケーションを図るべきであると考えます。つまり言葉によるテクストの分析ができなければならないのです。二次元、三次元のオブジェクトを認識するだけでは不十分なのです。本校の一年次では、学生にヴィジュアルフォームの文法を教えることに力を入れています。さらに一年目には、デザインの書かれ方や、異なったコンセプトやアプローチについての見極めをしてゆきます。こうして、企業や国家、時代や社会の潮流などに注目し、異なったアプローチでテクストを作成し、歴史がどのように構築されているのかという認識が促されるのです。

私は、一年次の終わりには、デザインや形態の文法、さまざまなアプローチによる検証等が理解できるようになるよう、学生たちを指導しています。私が彼らに期待していることは、自分自身にとって何が重要なのかを、徐々に見極められるようになってゆくことです。今後もこれを発展させ、英国に限らず世界の現代的なデザイン・パタンについて検証してみたいと思っています。さらには、企業におけるデザイン・マネジメントのあり方についても検証することが必要です。経営とマーケティングの視点に注力し、本学の学生プロジェクトに結果的に統合してゆきたいと考えています。デザイン史の授業をとおして学生とは密接に関わり合いをもっていますが、最終学年の大きなプロジェクトに取り組むころには、彼ら自身が製作室においてすべての要素を取り入れて、完全に一体化できるようになることを、私は目指しているのです。したがいまして、最後の半年間は、私たちも、彼らのプロジェクトのビジネス性や市場性について、一緒に検討することになります。学生が雇用主を訪問するに際しての彼らのプレゼン方法などについても助言します。つまり、簡潔にいうならば、デザインは広大な知的世界へ開かれた窓であり、私たちは、細部にも焦点をあてながら、学生が専門的なプロフェッショナルになることを手助けしているということになります。

本校のように degree を授与するカレッジは、ポリテクニックの美術・デザイン学部と類似しており、あまり差異はありません。ポリテクニックの美術・デザイン学部のほとんどは、少し前までは独立したカレッジでした。university においては、デザイン教育はほとんど行

なわれておりません。例外的に、Reading University には、グラフィックやタイポグラフィーのコースがあります。University of Ulster は、二、三年前に小さな university と polytechnic から編成された経緯があり、カレッジを背景にもっています。このように、英国では、デザイン教育は university においては存在しないのです。したがって、カレッジとポリテクニックを念頭に語るならば、大学院大学として王立美術大学（Royal College of Art）が、この分野の教育機関の中央に位置するのです。

三．研究と関心の世界的広がりについて

ここで少し、私自身の今後の行動について語ってみましょう。

私はこの大学で、週四日勤務しています。残りは、出張や講演などで外に出ます。先週もドイツへ行き、ブラウンや AEG のような電気メーカーや、BMW やベンツのような自動車メーカーのデザイン関係者と会ってきました。このことは、学生に提供できる話題が増えることを意味します。こうした出張は、それにより私の経験が豊かになるようにとの、大学側の配慮によるもので、ありがたく思っています。私の妻がドイツ人であるということもあり、年に一、二回はドイツを訪問します。

デザインは、世界中の至る所に存在します。そしていまでは、極めて一般的な事柄になっており、頻繁に私のもとにも招待状が届きます。たとえば、来月はオランダに行かなければなりません。四月には訪問教授として一週間トルコへ、次いでドイツです。五月には、ハーバード大学に研究員として一年間行く予定です。デザイン・マネジメントに関する大きな展覧会の開催が予定されており、アメリカ、ヨーロッパ、日本から、それぞれ五社が参加することになっています。すばらしい機会になると思います。来年には、デザイン・コースにかかわる外部審査員として香港ポリテクニック（Hong Kong Polytechnic）を訪問します。あらゆる場所に、興味深いデザインが存在します。どこかの段階で執筆のための調査も必要になります。そうでなければ、昔のことを繰り返ししゃべり続けることになりますから。今後何が起こるか未知数です。書きたい本がたくさんあるのです。

最後に、私の、デザインについての基本となる考えを述べてみます。

私は、デザインには、工業化以前にさかのぼる長い歴史があると認識しています。産業革命に限定してしまいますと、一般的にそれがはじまったとされる一七一八年以前において存在していた重要な側面を見落としてしまうことになります。私にとってデザインは、基本となる人間の能力のことです。つまりデザインする力とは、自然界の他の生き物とは異なる最も重要な人間に潜む才能のひとつであると、私は思うのです。私たちには、他の生物が創造することのできない、独自の環境を形成する力が備わっています。手があり、目があり、脳があります。これらの三つを使って自然界にはない形を想像することができるのです。私たちは、ものをつくり、形をつくってきた人類の歴史に注目しなければなりません。それこそが、私たちが解明しなければならない課題のひとつなのです。デザインを産業化だけに限定してしまいますと、世界の狭い一部だけに留まってしまうことになります。海外を旅行すると、人類が創造したあまりもの多くのもの、あらゆる方法などなどに目を奪われます。そのすべてを解き明かし、可能であれば総論としてまとめてみたい、そのように私は、純粋に思います。こうして、すべての可能性を包摂することができれば、デザイン、つまり人間の

営みの総体を構築できると思うのです。そこには、もちろん、異なった場面や異なった段階でのデザインが存在します。伝統的に日本や中世ヨーロッパでは、工芸の存在がありました。また、かなり以前に訪問したことのあるインドでは、現在もなお、機械でつくられた製品のデザインに対する思いとは異なる認識が、人びとを根強く支配しているようです。しかし一方で、いまやそれと同時に、システム、生産のフレキシブルな手法、そして、適用や消費にかかわるフレキシブルな方法などにおいて、私たちは新しい段階に移行しつつあるのです。全体史への一般的なアプローチにあっては、これらの異なるステージの意味するところが、注意深く考察されなければなりません。当然ながら、関係性に着目しつつ、しかも差異を認識しつつです。

この地球上には、優れた人が散らばっています。たとえば、India Institute of Technology にも、Hong Kong Polytechnic にも、優秀な人材がいます。デザイン学の問題点は、そうした人たちが世界に分散していることです。彼らを一同に集めることはできないでしょうか……そうしなければならないというのが、いまの私の思いです。

以上、デザインに対する私の基本となる考えを述べてきました。いかがだったでしょうか。

跋――その後のジョン・ヘスケットさん

以上において私は、ジョン・ヘスケットさんからお聞きした内容を、「デザイン史学会創設の発端について」「デザイン史とデザイン実技の教育について」「研究と関心の世界的広がりについて」の三つの主題に分節化し、要約的に構成しました。聞き間違いや訳し間違いがあれば、それはすべて、私の責任に帰されます。また、内容は、インタヴィューを行なった一九八八年二月八日時点のものです。このこともあわせてご承知おきください。

その後彼は、アメリカ合衆国に渡り、一九八九年から二〇〇四年までイリノイ工科大学（Illinois Institute of Technology）のデザイン学部（Institute of Design）で教授を務め、さらに続けて、二〇〇四年から二〇一一年まで、すでに香港ポリテクニック（Hong Kong Polytechnic）から改名していた、香港理工大学（Hong Kong Polytechnic University）のデザイン学部（School of Design）の教授職につき、二〇一二年には学部長の要職も務めました。次に挙げるものが、そのころの主な彼の著作です。

- *Philips: A Study of the Corporate Management of Design*, Trefoil, London, 1989.
- *Toothpicks and Logos: Design in Everyday Life*, Oxford University Press, Oxford, 2002.

レイヴェンズボーン・デザイン・アンド・コミュニケーション大学を訪問してしばらくして、一九八八年の秋、来日のおりに突然彼から電話があり、神戸の拙宅でお会いしました。ビールを飲みながら、デザイン史学の将来について一晩語りあかしたことが、いまも鮮明に記憶に残っています。また、私がデザイン史学研究会の代表をしていた二〇〇七年七月に開催した第五回シンポジウム「デザイン×テクスト×コンテクスト――誰のためのデザイン史？」の基調講演者に、私たちはジョン・ヘスケットさんを招待しました。このころから、毎年旧正月ころになると、一年間の活動を記した、年賀状に代わる長文の手紙が届くように

なり、こうして、彼のデザイン史学およびデザイン思考の日常にかかわって、身近に接するようになりました。そして、退職ののち、彼は香港を離れ、英国の海に面した南部の町、サセックス州のホーヴへ帰還します。

その彼は、二〇一四年二月二五日、ホーヴにて、帰らぬ人となりました。七六年の生涯でした。

（二〇二四年六月）

第三部

デザイン史学を日本へ

1988 年 8 月～2008 年 6 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第三部
デザイン史学を日本へ

目　次

序に代えて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三
第一話　〈海外報告〉英国におけるデザイン史研究の現状　・・・・・・・・・・・・　四
第二話　〈海外デザイン研究誌紹介〉*Journal of Design History*　・・・・・・・・・一七
第三話　新しい「デザイン史研究」を求めて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・一九
第四話　神戸大学表現文化研究会の発足にあたって　・・・・・・・・・・・・・・・二一
第五話　『デザイン史学』の創刊にあたって　・・・・・・・・・・・・・・・・・・二二
第六話　シンポジウム「戦後復興期の日本デザインを語る」　・・・・・・・・・・・二四
第七話　表現文化研究の地平　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・二七
第八話　グローバルな学問土壌のなかでのデザイン史学研究会　・・・・・・・・・・三三
第九話　モダニスト・イデオローグ以降のデザイン史入門書　・・・・・・・・・・・三六

索　引　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・四〇
初出一覧　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・四五

凡　例

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

序に代えて

この、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第三部「デザイン史学を日本へ」を構成する各論稿は、巻末の「初出一覧」に詳しく記載していますが、かつて神戸大学に在職していた期間のなかにあって、一九八八（昭和六三）年から二〇〇八（平成二〇）年までのあいだに書かれたものです。

私は、一九八七（昭和六二）年一〇月に英国政府のブリティッシュ・カウンシルのフェローとして、続いて一九九五（平成七）年八月に日本政府の長期在外研究員として英国へ渡り、その地で、「デザイン史学」という、まさに生まれ落ちたばかりの学問に出会いました。これまで極東のこの日本で、独りデザインの歴史に興味をもち、何も見えぬまま悪戦苦闘していた私にとって、たどり着いた英国の地は、神々しく光り輝く別次元の世界のように見えました。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と王立美術大学に日参しました。先頭を走るデザイン史家の多くに会い、教えを請いました。ここに所収されている九編の話題は、どれもすべて、そのときの学問的感動を伝えようとして、文字化したものです。

振り返ると、最初の渡英の際はまだ直行便はなく、伊丹空港を飛び立った英国航空の搭乗便は、アンカレッジを経由してヒースローへと向かいました。着陸のため高度を下げてゆくと、霧のなかオレンジ色の街灯に照らし出された早朝のロンドンの街が見えてきました。ここから、夢に見た私のイギリスでの研究と生活がはじまりました。あれからもう三〇年の歳月が流れました。しかし変わることなく、二度にわたる英国滞在がもたらしたその感動の数々は、いまなお私の体内で躍動し続けています。私の学問の寄って立つ熱き母なる大地が、この第三部「デザイン史学を日本へ」なのです。

（二〇一八年師走）

第一話　〈海外報告〉英国におけるデザイン史研究の現状

学会事務局よりイギリスのデザイン研究の事情について話すようにとのご依頼がありましたので、本日は、したがいまして、そのへんのことについて少しお話したいと思います。

私がイギリスに滞在していましたのは、昨年の一〇月一日から今年の三月三一日までの半年間で、その後一箇月あまりヨーロッパ大陸を旅行して、四月三〇日に帰国いたしました。この留学はブリティッシュ・カウンシルの留学助成金によるものでした。したがいまして英国での私の研究は、すでにブリティッシュ・カウンシルに提出しておりました研究計画書に基づいたものでした。研究の目的は三つありました。ひとつは、一九世紀から現在に至る英国のデザインの幾つかの歴史的側面を調査することでした。二番目の目的は、英国のデザイン教育ならびにデザイン活動を見聞することでした。三つ目は、共訳も含めて現在進めている三冊の翻訳の仕事に関連して、その著者や関係者に会って、意見を交換することでした。

このような目的を達成するために、どのような大学や研究機関、あるいは専門家を訪ね、何について意見を交換したのかを、次にごく簡単にご紹介します。

まず、大学は王立美術大学（Royal College of Art = RCA）、レイヴェンズボーン・デザイン大学（Ravensbourne College of Design and Communication）、それにブライトン・ポリテクニック（Brighton Polytechnic）を訪問しました。RCA では、文化史学科（Department of Cultural History）のクリストファー・フレイリング教授、シニア・チューターのジリアン・ネイラーさん、同じくシニア・チューターのペニー・スパークさんに個別に会い、デザイン史研究の現況について聞きました。また、インダストリアル・デザイン学科のスタッフの方やブルース・アーチャー教授とも面会し、デザイン教育の現状などにつきまして話を聞きました。レイヴェンズボーン・デザイン大学では、*Industrial Design* の著者であるジョン・ヘスケットさんとデザイン史研究の歴史などについて意見を交換しましたし、ブライトン・ポリテクニックでは、美術・デザイン史学科の先生たちと主としてデザインの歴史研究のあり方を巡って討論しました。

次に、デザインに関する美術館や研究機関に関しましては、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victoria and Albert Museum = V&A）、その付属施設でハマスミスにある美術・デザイン資料館（Archive of Art and Design）、デザイン・カウンシル（Design Council）、クラフツ・カウンシル（Crafts Council）、それにウィリアム・モリス・ギャラリー（William Morris Gallery）へしばしば足を運び、所蔵されている歴史的作品や文書記録を見るとともに、スタッフの方々からそれぞれの機関の歴史や機能について話を聞くことができました。

一方、デザインの学術団体や、デザインの振興団体や、デザインの職能団体とも接触する機会をもちました。デザインの学術団体としては、デザイン史学会（Design History Society）や全国美術・デザイン教育学会（National Society for Education in Art and Design）、それにウィリアム・モリス協会（William Morris Society）と接触をもちました。デザインの振興団体としては、デザイン・産業協会（Design and Industries Association = DIA）、ボイラーハウス・プロジェクト（Boilerhouse Project）、王立芸術協会（Royal Society

of Arts = RSA）を訪ねましたし、デザイナーの職能団体としては、王立デザイナー協会（Chartered Society of Designers）を訪問しました。また、デザイン事務所はデザイン・リサーチ・ユニット（Design Research Unit）、建築事務所は、シェパード・ロブスン（Sheppard Robson, Architects）の事務所をそれぞれ見学しました。

最後に、翻訳の関係で個人的にお会いした人を列挙しますと、*The Black Papers on Design* の著者サー・ミッシャ・ブラックの未亡人である、レイディー・ブラック（ジョアン・ブラック）さん、*The History and Philosophy of Art Education* の著者、ステュアート・マクドナルドさん、*Jane and May Morris* の著者であるジャン・マーシュさんなどの方々でした。

以上述べましたことが、英国滞在六箇月間の私の大まかな足どりです。

それでは今日は、このような経験を踏まえまして、とくに、英国におけるデザイン史研究の現状に限りましてこれからご報告したいと思います。

英国においてデザイン史研究が本格的に進められるようになったのは一九七〇年代になってからのことであり、極めて新しい学問分野であるということができます。そして今日まで、デザイン史は、主としてポリテクニックや美術・デザイン系のカレッジにおいて、デザイナーになる学生を対象として教授される歴史的、理論的教育の一分野として機能してきました。もっとも、RCA はユニヴァーシティー・ステイタスをもつ大学院大学でありまして、ここの文化史学科では、実技系の学生に対してももちろんデザイン史の授業を開講していますが、独自の課程によるデザイン史家の養成が主たる目的となっています。このように独自にデザイン史家を養成する人材と設備をもっているところは RCA 以外では、ブライトンをはじめとする二､三の有力なポリテクニックくらいでありまして､一般には、デザイン史の授業は、先に述べましたように、デザイナーを志す学生に用意されたものであります。したがいましてその内容は、学生たちが将来デザイナーになったときに直接役に立つことに配慮して、過去一〇〇年くらいの歴史に限られることが多いようです。端的にいえば、それはインダストリアル・デザインの歴史なのです。

それではなぜ七〇年代に入ってデザイン史の研究が急速に発展したのでしょうか。それについては、次のような二つの大きな要因が考えられると思います。そのひとつは、六〇年代に進められた美術・デザインの教育制度の変革という外的要因です。ウィリアム・コウルドストリームを議長とする美術教育国家諮問委員会はこの時期に一連の報告書を提出しますが、これにより英国では、美術・デザインの教育制度が大きく刷新されることになります。その特徴のひとつは、一言でいえば、デザイン分野の教育課程の大幅な導入とその確立にありました。背後には、質の高いデザイナー養成に対する社会的要求があったようです。いうまでもなく質の高いデザイナーを養成するためには、高度な技能だけではなく、幅広い知識や見識を学生たちに教授しなければなりません。このような理由から、順次、ポリテクニックやカレッジにデザイン史の専門家が職を得るようになり、一段とその研究も専門化し、急速に発展していくことになるのです。

デザイン史の学問的確立が七〇年代に要請されたもうひとつの要因は、内的な要因でありました。少なくともこの時期までは、社会で活躍しているデザイナーも、大学で学生にデザインを教える教師も、大筋では、近代デザインの教義を揺るぎないものとして確信していました。しかし、大学紛争は、デザインは一体誰のためのものかを再考させる契機を

学生たちに与えました。また、ポップ・デザインの登場は、デザインにかかわる多くの人たちに、機能主義デザインに対して少なからぬ疑念を抱かせるようになりました。このような社会的状況にあって、デザインについてこれまで保持されていた確信があらゆる意味で揺らぎはじめ、デザイナーや教師や学生のあいだに、確かなものを求める機運が高まっていくのです。つまりこの時期において、自己の存在理由を再発見するうえから、デザインの歴史のとらえ直しは、不可避のものとなっていったのであります。

以上が、デザイン史研究が英国で注目を浴びるようになった大まかな理由なのであります。

ところで、デザイン史研究の場合、その歴史がいま述べましたように十数年と極めて短いために、現在デザイン史家として活躍している専門家のそれまでの経歴もさまざまであります。美術やデザインの実践や、建築や工芸の歴史をバックグラウンドにもつ人もいますし、経済学や社会学をもともと専門にしていた人もいます。またなかには、科学や技術の分野からデザイン史に転向した人もいます。日本でその名前がよく知られている歴史家を例に挙げますと、*Bauhaus*（邦訳題『バウハウス』）の著者のジリアン・ネイラーさんは雑誌 *Design* の編集に携わったことのあるジャーナリスト出身です。また、ジョン・ヘスケットさんは、大学では経済学を勉強し、都市計画、編集出版、中学校教師などを経験したのち、デザイン史を専攻しています。このように四〇代の後半から五〇代の歴史家の多くは、それぞれにさまざまなバックグラウンドをもってデザイン史の研究に進んできた人たちなのです。それに対して、四〇歳前後の若手の歴史家は、デザイン史研究の歴史とともに歩んできた世代の人たちで、デザイン史研究のまさに申し子ともいえる存在です。このグループのなかで最も活躍している研究者には、*Design in Context* をはじめとしてすでに多数の著作を発表しているペニー・スパークさんや、その旺盛な執筆活動だけではなく、ボイラーハウス・プロジェクトのディレクターとしても盛んに注目を集めているスティーヴン・ベイリーさんなどがいます。

さてそれでは、この十数年のあいだに、デザイン史研究はどのように発展してきたのかを改めて振り返ってみたいと思います。

一般的にいって、ひとつの学問分野が自立し、組織的な研究が進むためには、関係する文献の整備が常に必要となります。デザイン史の場合も例外ではありません。このような学問的要請を受けて、一九七九年に、*A Bibliography of Design in Britain 1851-1970* がデザイン・カウンシルより出版され、続いて、一九八四年に、*The Penguin Dictionary of Design and Designers* が世に出ました。前者は、大博覧会が開催された一八五一年をひとつの目安として、それから現代までの範囲内で、運動、理論、教育はいうに及ばず、色彩や装飾の問題から技術的、社会的、経済的要因に至るまで、デザインに関するすべての文献を整理したものです。一方後者は、デザインの意味を一九世紀以降のいわゆるインダストリアル・デザインに限定せず、ルネサンスにさかのぼってデザインの事象とデザイナーを収録した画期的な事典です。このふたつの本の出版により、デザイン史家は多大な恩恵を受け、デザイン史研究は一層本格化することになりました。その後に出版されたデザイン史関係の本を見ると、たいていの場合その巻末の参考文献案内において、この二冊の本の重要性が明記され、紹介されているほどです。

ところで、いまご紹介しました二冊はどちらかといえば専門家向けの文献案内の図書に

属しますが、最近、初学者としての学生向けのものも出版されるに至りました。それは昨年刊行された、ヘイゼル・コンウェイ編の *Design History - a Students' Handbook* という本です。ここではデザイン史が八つの分野に細かく分かれています。ちなみにそれらの分野を挙げてみますと、「デザイン史基礎」「服飾とテキスタイルの研究」「セラミック史」「家具史」「室内デザイン」「インダストリアル・デザイン」「グラフィック・デザイン」「環境デザイン」の八つです。そして、それぞれの分野について個々の専門家が、研究上の問題の所在、研究の方法、文献の紹介にあたっています。学生がデザイン史をはじめて学ぶ場合や卒業論文を書く場合、この本は極めて有効な役割を果たすものと思われます。

さて、デザイン史が発展する過程においてどのように文献が整備されてきたかを簡単に述べてきましたが、次にデザイン史の学術団体であるデザイン史学会のこれまでの活動について少し触れてみたいと思います。

ひとつの研究分野が開拓され、共通の学問的興味をもつ専門家が増えてくると、自然発生的に研究グループができるのは、当然の成り行きであるといえます。英国では、「デザイン史学会」という名称のもとにひとつの学会が正式に創設されました。それは、ほぼ一〇年前の一九七七年のことでした。その母体となったものは、「デザイン史研究グループ」（Design History Research Group）という小さなグループだったそうです。ところで、デザイン史学会のパトロンのひとりに、亡くなるつい最近まで、『第一機械時代の理論とデザイン』の著者であるレイナー・バナムが名を連ねていました。もっとも彼は、一九七六年にアメリカに渡っていますので、学会の間接的な生みの親ということになります。これまでこの学会は年次大会の開催と年に四回の会報（Newsletter）を刊行してきました。年次大会では、ひとつのテーマのもとに論文が提出され、討論がなされてきました。そして、提出された論文は、デザイン・カウンシルからひとつの冊子にまとめられ、市販されています。テーマだけでも、幾つかここにご紹介しますと、一九七九年の第二回年次大会のテーマは、「デザインと工業――工業化と技術的変化がデザインに及ぼした影響」というものでした。また一九八四年には、「スピットファイアからマイクロチップまで――一九四五年以降のデザイン史研究」というテーマで年次大会が開かれています。「スピットファイア」とは、第二次世界大戦中に英国空軍が使用していた単座戦闘機のことです。一方、会報には、学会の動き、デザイン一般に関する今後のイヴェントの案内、書評、文献の紹介などが掲載され、会員に便宜を図っています。会員の多くは、イギリスで活躍している歴史家ですが、アメリカ、イタリア、オーストラリア、カナダ、ハンガリーなどの海外の研究者も含まれています。自国にいまだデザインの歴史に関する学会が整備されていないことが理由のひとつなのかもしれませんが、デザイン史の学問的性格からして、この学会自体が、インターナショナルなものになることを目指しているのも確かです。ところで、創設以来一一年目を迎える今年は、この学会にとって大きな記念すべき年になりました。といいますのも、念願の学会誌をオクスフォード大学出版局から創刊することができたからです。この創刊号の巻頭で、編集委員会を代表して、ウルヴァハンプトン・ポリテクニックのクリストファー・ベイリー氏が次のように述べています。「学会誌の目的は、ひとつの新しい学問を高らかと要求することではなく、学問領域を成立させんがための努力を行なうことである。討論の場が用意でき、……論議のための中心となる土壌を育ててゆくことは、私たちの喜びとなろう」。こう述べて、学会誌の創刊を祝福しています。これによって、デザ

イン史学会も、やっと大人の学会に仲間入りしたといえるのではないでしょうか。また、これまでに至る一〇年間の学会活動は、デザインの歴史的研究の充実へ向けて少なからぬ貢献をなしてきたものと想像されます。

次に、ボイラーハウス・プロジェクトの展覧会活動を取り上げ、それがデザイン史研究の推移にあたってひとつの大きな役割を演じてきたことを見てみたいとと思います。

ボイラーハウス・プロジェクトとは、コンラン財団の理念を具体的に執行してゆく実行機関です。それではまず、コンラン財団から少し説明します。それは、産業とデザインの関係をより一層活性化させる目的で、一九八一年にテランス・コンラン氏によって創設されたものであります。コンラン氏自身、ロンドンの中央美術・デザイン学校でテキスタイル・デザインを学び、デザイナーとして活躍した経験をもち、現在では、世界の主要国でチェーン店を展開する家具の店「ハビタ」をはじめ、幾つもの企業のオーナーの地位にある、英国では立志伝中の人物です。ところで、コンラン財団が創設されるや、そのディレクターの職に、それまでケント大学でデザイン史を教えていたステーヴン・ベイリー氏が就くことになりました。一九五一年生まれの彼は、したがって、三〇歳になるかならないかの若さで、ディレクターに就任したことになります。しかしそのときまでに、彼は、デザイン・カウンシルから、*In good Shape* という、まさに二〇世紀の工業製品の基本台帳と呼ぶにふさわしい本を出版しており、デザイン史家としてのその能力は高く評価されていたのでした。

さて、ボイラーハウス・プロジェクトの活動は主としてこれまで、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を拠点とした展覧会活動でした。幾つかの展覧会のタイトルとして、「メンフィス」「売るためのイメージ」「コーク」「テイスト」「イッセイ・ミヤケ」「ソニー」などを挙げることができます。これの展覧会に共通している特徴は、私たちを取り巻いている文化状況を、産業と商業と大衆の三者が生み出した結果としてとらえることによって、そのような文化構造のなかでのデザインのもつ役割の重要性を、ひとつの教育的価値として展示したことでした。同時に、それぞれの展覧会に応じて刊行された、ステーヴン・ベイリー氏自身の執筆による詳細なカタログも、大変注目を集めました。その理由はひとつには、単にものを扱った図録ではなく、デザインが生まれるまでの詳しいプロセスをその間に影響を与えた社会的、経済的、技術的要因に照らして解説し、例証していたからです。ボイラーハウス・プロジェクトが企画した展覧会は、テーマの選定のうえからも、またカタログの編集のうえからも、旧来の展覧会にみられない斬新なものでした。それはまさしく、デザイン史の方法論にのっとった、視覚的な展開だったわけです。デザイン史研究の場合、実際のものに直接触れることに勝る勉強はありません。そのような意味で、ボイラーハウス・プロジェクトはデザイン史研究の発展に大きな貢献をなしえたといえるのではないでしょうか。来年の春には、ボイラーハウス・プロジェクトの本拠地ともいえる「デザイン・ミュージアム」（The Design Museum）がいよいよ完成します。さらなる活動が、デザインにかかわる多くの人たちから、期待が寄せられているところです。

これまでに見てきましたように、文献が整備され、学会活動や展覧会活動が活発になってゆきますと、当然その研究成果が具体的に現われてきます。八〇年代に入るやいなや英国では、デザイン史に関する図書がまるで洪水のように出版されてきたといっても過言ではありません。そこで、一九世紀から現在に至るデザインの歴史の全体的な構図を見るう

えで最も参考になると考えられる数冊を出版年代順にここに紹介したいと思います。

John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, 1980
Stephen Bayley, et al., *Twentieth Century - Style & Design*, Thames and Hudson, 1986
Adrian Forty, *Objects of Desire - Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, 1986
Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, 1986
Penny Sparke, *Design in Context*, Bloomsbury, 1987

代表的なデザインの通史を紹介しましたが、もちろんモノグラフによる詳細な研究も進められてきています。また同時に、英国の歴史家は、自国の歴史だけではなく、海外の歴史にも積極的に目を向けています。主として、アメリカ、ドイツ、イタリア、スカンジナヴィア諸国、日本などがその対象となっています。デザイン史の全体像をよりよく理解するためには、これらの国々のデザインの発展過程を無視することはできないからです。とにかくこのようにして、デザイン史の研究成果が、この数年になって明確なかたちをなして現われてきたのでした。

さてそれでは、このようなデザイン史家にほぼ共通に理解されているデザイン史研究における方法論とはどのようなものなのでしょうか。次にそのことについて少しお話をしたいと思います。

それは、一言で大雑把にいってしまえば、ニコラウス・ペブスナー流儀の歴史叙述の否定といいますか、少なくとも、それからの脱却を意味します。すでにご承知のように、ペブスナーは『モダン・デザインの展開』のなかで、近代運動を、アーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォー、および工学技術の三つの源泉から説明しています。また、『美術・建築・デザインの研究（Ⅱ）』という本の「二〇世紀研究」の部分では、わずかにフランク・ピック、ゴードン・ラッセル、それと DIA について触れられているにしかすぎません。デザイン史研究が胎動するまでは、近代デザインを信じる多くの人たちが、ペブスナーに影響を受けてデザインの歴史をイメージしていました。それはおおよそ次のようなものでした。一九世紀中葉にコウル・サークルのデザイン改革と並行してウィリアム・モリスを中心としたアーツ・アンド・クラフツ運動が英国で起こり、その成果がアール・ヌーヴォーを開花させるとともにドイツ工作連盟に影響を与え、最終的にバウハウスにおいて近代デザインが成立するに至った。一方、ドイツの業績は英国に移入され、DIA、それに続くインダストリアル・デザイン協議会（Council of Industrial Design = COID、現在のデザイン・カウンシル）による啓蒙運動によって近代運動は定着していった。おそらくこれが、つい最近まで多くの人が描いていた、近代デザインの図式だったのではないでしょうか。しかし、この図式には幾つかの欠陥があることがわかってきました。つまりこの図式は、近代デザインの思想の歴史、ないしはその啓蒙運動の歴史の一部にすぎず、デザインそのもの、すなわち工業製品が現実的に姿を現わすうえでのさまざまな要因から歴史を見る視点が欠落していたのです。ペブスナー流儀の歴史叙述には、実際にデザインに影響を及ぼしている経済的、社会的、技術的、政治的側面からデザインを検証するアプロ

ーチに欠けていたのでした。その欠落していた視点を補う意味で、一九八〇年に出版されたジョン・ヘスケットの *Industrial Design*（邦訳題『インダストリアル・デザインの歴史』）は画期的なものでした。というのも、いちはやくペブスナーにみられる美術史的な記述から脱却し、先に述べたさまざまな側面から工業製品の進化の過程を実証していたからです。そしてそれ以降、経済的、社会的、技術的、政治的観点からデザインに接近する方法論が、さらに一般化することになったのであります。

ところで、その明快な証左を、RCA の文化史学科の三つの課程のなかのひとつである、「V&A とのジョイント・コース」の教育方針に求めることができます。この課程は、V&A の協力のもとに開設されている、デザイン史家を養成する二年間の修士課程です。その課程内容を記した「概要」には、三つ教育目標が掲げられています。ひとつは、「デザインの理論」（Theories of Design）です。理論やイデオロギーがデザインの実践にどうかかわったかを理解するためのものです。次は、「社会的および経済的文脈」（Social and Economic Contexts）です。デザインが生み出されるにあたっての政治的、社会的、経済的要因を検証することが目的になっています。最後の三番目の目標が、「製品――技術と形態」（The Objects: Technology and Form）です。ここでは V&A に所蔵されている歴史的な作品を通して、素材や構造や加工技術がものの形とどのようにかかわっているかを実地に学ぶ機会になっています。極めて簡単に述べましたが、以上がこの「ジョイント・コース」の教育上の指針となるものでありまして、これに基づき、デザイン史家が養成されているのです。したがいまして、RCA の文化史学科では、デザインの歴史を見る視点として、政治、経済、社会、技術などのさまざまな文脈からのアプローチが不可欠になっていることが、ご理解いただけるものと思います。最近のデザイン史研究の代表的な成果として、先にご紹介しました数冊の本も、もちろんこうした方法論にのっとって、デザインの歴史が叙述されているのです。

以上が、今日私が用意してきました報告です。デザイン史の学問的確立を要請した要因、デザイン史研究のこの一〇年間の歩みと成果、デザイン史家のあいだで現在一般に承認されているデザイン史研究の方法論、この三つの観点から英国におけるデザイン史研究の現状についてお話しました。ご清聴ありがとうございました。

（一九八八年）



図１　ウィリアム・モリス・ギャラリーの正門（1987 年）。



図２　正面から見たウィリアム・モリス・ギャラリー（1987 年）。



図３　裏庭から見たウィリアム・モリス・ギャラリー（1988 年）。



図４　ウィリアム・モリス・ギャラリーの展示室（１）（1987 年）。



図５　ウィリアム・モリス・ギャラリーの展示室（２）（1987 年）。



図６　ウィリアム・モリス・ギャラリーの図書室（３階）。ドアの奥が作品収蔵室（1987 年）。



図７　ウィリアム・モリス・ギャラリーの作品収蔵室（1987 年）。



図９　デザイン・リサーチ・ユニット（ミッシャ・ブラックとミルナー・グレイによって創設されたデザイン事務所）の 1988 年当時のオフィス内部の様子（１）。

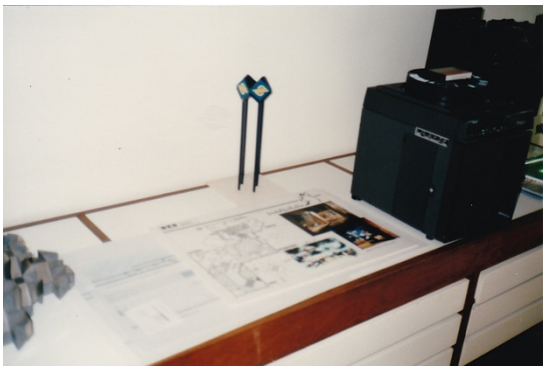


図１０　デザイン・リサーチ・ユニット（ミッシャ・ブラックとミルナー・グレイによって創設されたデザイン事務所）の 1988 年当時のオフィス内部の様子（２）。



図８　1988 年 3 月 24 日のウィリアム・モリスの誕生日会。ケーキに入刀している中央の男性（地元のメイヤー）の右（女性）がウィリアム・モリス・ギャラリーの館長のノーラ・ジロウで、左（男性）がウィリアム・モリス協会の会長のレイ・ワトキンスン。



図１１　ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（1988 年）。



図１２　王立美術大学の本館（ダーウィン・ビルディング）（1988 年）。



図１５　王立美術大学インダストリアル・デザイン学科の製作室（１）（1988 年）。



図１３　王立美術大学の本館入口（1988 年）。



図１６　王立美術大学インダストリアル・デザイン学科の製作室（２）（1988 年）。



図１４　王立美術大学の階段教室（1987 年）。



図１７　王立美術大学文化史学科の建物（1988 年）。



図１８　王立美術大学文化史学科の講義室（１）（1988 年）。



図２１　デザイン・カウンシルの受付ロビーの一角（1988 年）。



図１９　王立美術大学文化史学科の講義室（２）（1988 年）。



図２２　デザイン・カウンシルのピクチャー・ライブラリーの入口（1988 年）。



図２０　デザイン・カウンシル１階のデザイン・センター（リニューアル工事中）（1988 年）。



図２３　ピクチャー・ライブラリーのスタッフたち（1988 年）。



図２４　ピクチャー・ライブラリーの資料閲覧用テーブル（1987 年）。



図２５　美術・デザイン資料館（Archive of Art and Design）（1988 年）。

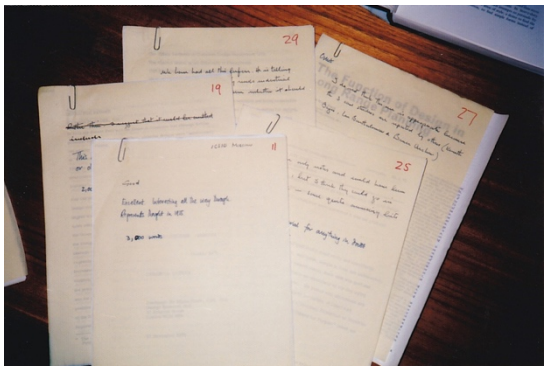


図２６　美術・デザイン資料館に所蔵されているミッシャ・ブラックに関する資料の一部（1988 年）。



図２７　建設中のデザイン・ミュージアムの仮事務所の壁面（右上が完成予想図）（1987 年）。



図２８　デザイン・ミュージアムの建設現場（1987 年）。



図２９　クラフツ・カウンシルの入口上部のディスプレイ（1987 年）。



図３０　クラフツ・カウンシル内部の作品展示（１）（1987 年）。



図３１　クラフツ・カウンシル内部の作品展示（２）（1987 年）。



図３２　王立デザイナー協会（Chartered Society of Designers）とデザイン・産業協会（Design and Industries Association）の本部がある建物（1988 年）。



図３３　自宅でインタビューに応じるライリー卿（ポール・ライリー）（1987 年）。



図３４　自宅でインタビューに応じるジャン・マーシュと夫のハリー・マーシュ（1988 年）。

第二話　〈海外デザイン研究誌紹介〉*Journal of Design History*

Journal of Design History は、一九七七年に英国に創設された Design History Society の学会誌として、一九八八年の創刊以降、年四回 Oxford University Press から発行されている。

この雑誌は、その巻頭に掲げられている「編集方針」によると、「新しい研究成果を公表したり、対話や討論の場を提供したり、最近の興味ある刊行物に言及することによって、デザイン史研究の発展に対して積極的な役割を担うこと」を目的としており、デザインを成り立たせている幅広い基盤を考慮して、「たとえば人類学、建築史、美術史、実業史、工芸史、文化史、デザイン・マネジメント研究、経済・社会史、科学・技術史、社会学といった、物質文化を考察の対象にすえる他の学問とのつながり」において研究が進められるよう、求めている。投稿は、すべての国の研究者に開かれており、また内容としては、狭くデザイン史に限定することなく、それと関係し合う他領域の研究者からの投稿も歓迎されている。

ちなみに、手もとにある最新号（Volume 6, Number 2, 1993）は、次のような構成で成り立っている。

Articles
Alastair Durie (Senior Lecturer in the Centre for Business History in Scotland, Department of Economic and Social History, University of Glasgow), Imitation in Scottish Eighteenth-Century Textiles: The Drive to Establish the Manufacture of Osnaburg Linen
Michael Mende (Professor of Technology in the Department of School Technology and Design at the Academy of Fine Arts in Brunswich, Germany), 'Not only a Matter of Taste…of the Laws of Mechanics': The Adoption of British Models in Nineteenth-Century Continental Suspension Bridge Design
Paddy Maguire (Principal Lecturer in History in the School of Historical and Critical Studies, Faculty of Art, Design, and Humanities, University of Brighton), Craft Capitalism and the Projection of British Industry in the 1950s and 1960s
Robert Radford (Senior Lecturer in the Department of History of Art and Design at Winchester School of Art), 'Women's Bitterest Enemy': The Uses of the Psychology of Fashion

Research
Kenneth Agnew (Professor of Design in the Department of Design in Industry, University of Ulster at Belfast) Discusses the Need for a New Research Culture in Design

Debate

Adrian Forty (Senior Lecturer at the Bartlett School of Architecture, University College London) Replies to Victor Margolin

Reviews

たまたまこの号の Debate には、University of Illinois の Victor Margolin の論文（'Design history or design studies: subject matter and methods', *Design Studies*, vol. 13, no. 2, April 1992, pp. 104-16）に対する反論が、すでに翻訳出版されている *Objects of Desire* の著者の Adrian Forty によってなされている。論点がデザイン史研究の目的や方法論に関するものだけに、欧米のデザイン史家だけでなく、わが国のこの分野の研究者にとっても、興味がもたれるところではないだろうか。

現在、この雑誌の編集委員会は英国在住の八人の研究者によって構成され、一方諮問委員会には、英国内外の二五人の専門家が名を連ねている。創刊以来、Wolverhampton University の Christopher Bailey 氏が編集委員長を務め、その重責を果たしている。これまで数度にわたり彼から手紙を受け取っているが、その内容は、日本におけるデザイン史研究の現状についての照会や、どのようにすれば日本のデザイン史家の学問的興味を誌面に反映することができるかといった問い合わせであった。わが国におけるデザイン史研究が本格化することが待たれるところである。

Design History Society への入会についての問い合わせは下記のとおりである。

Charlotte Benton
Membership Secretary, Design History Society
235 Chesterton Road, Cambridge CB4 1AS, United Kingdom

（一九九三年）

第三話　新しい「デザイン史研究」を求めて

これまで日本において「デザイン史」がひとつの自立した研究領域としてみなされることはほとんどありませんでした。しかし、私の上の世代の少数の研究者たちによって、持続的にデザイン史研究が進められてきたことも事実です。彼らの研究の関心は、当然ながらヨーロッパの研究者たちの関心に倣ったものであり、近代的で民主的な方向へと社会が進歩するなかにあって、それにふさわしい生活様式の確立に寄与することになったオブジェクトのデザインがヨーロッパの歴史のなかでどう展開し成立したのかに注がれていました。つまり彼らの多くは、モダン・デザインについての、ないしはより広範なデザインの近代運動についての歴史的記述として「デザイン史」という学問を認識していたのです。

確かにそうした認識は、一九三〇年代から六〇年代の後半に至るまでヨーロッパにおいて強固な歴史観になっていました。それは、ニコラウス・ペヴスナーやハーバート・リードなどのデザインの歴史家や批評家によって確立されてきた記述の伝統でもありました。しかし七〇年代に入り、モダン・デザインの実践と思想への懐疑が、ヨーロッパの社会と文化のなかにあって一段と強くなるにしたがい、デザイン史研究の刷新へ向けての議論もまた、活発に行なわれるようになったのでした。このことは、モダニズムのイデオローグたちがつくり上げていた従来の「モダン・デザインの系譜」についての歴史的記述の解体と再提示をおおむね意味していました。そうした欧米での論議を踏まえて、社会的、文化的、技術的文脈からのオブジェクト／イメージ（物質文化）の解釈に根拠を置く新しいデザイン史研究のフレームワークが八〇年代をとおして生み出されていったのです。

この時期から九〇年代にかかえて「デザイン史」や「物質文化」に焦点をあてた学術雑誌が欧米各国で次々と創刊されました。また、こうした研究成果は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とブライトン大学デザイン史研究センター（センター長はジョナサン・M・ウッダム教授）の共同プロジェクトに認められるように、世界的な規模でのミュージアムのコレクション・ポリシーの再構築を促していますし、すでにロンドンでは「デザイン・ミュージアム」が、マイアミでは「ウルフソニアン」といった物質文化系のミュージアムが誕生しています。現在、こうした学術の場やミュージアムのなかにあって、とくに近代産業社会の生産と消費にかかわって普通の人びとが体験したオブジェクト／イメージが、ナショナル・アイデンティティー、グローバル・プロダクツ、ジェンダー、ノスタルジア、モダニティーといった実に多様な視点から重層的に再解釈され、歴史のなかに再配置されようとしているのです。しかし残念なことに、日本にあっては、いまだこの種の研究とミュージアム活動は萌芽的状況に止まっており、若い人たちのこれからの研究成果が期待されているところです。

（一九九九年）



図 1　ブライトン大学（1996 年）。



図 2　ブライトン大学のジョナサン・M・ウッダム教授（1996 年）。



図 3　ブライトン大学デザイン史研究センターの資料閲覧コーナー（2002 年）。

第四話　神戸大学表現文化研究会の発足にあたって

一九九七年、神戸大学に発達科学部と国際文化学部の二つの学部を母体として大学院総合人間科学研究科修士課程が設置され、その後引き続き後期課程（博士課程）の設置へと発展し、本年度をもって両課程の全学年にわたって大学院生が在籍するようになりました。この間わたしたち有志六名の教官は、機会あるごとに、この新設研究科にふさわしい表現文化研究にかかわる教育と研究のありかたを模索しながら、活発な意見の交換を行なってまいりました。

おりしも二一世紀を迎えるこの年、この学術領域にとってのさらなる土壌の整備と、大学院生と教官とのいっそうの知的交流の促進を願って、ここにわたしたちは、神戸大学表現文化研究会を発足させるにいたりました。

この研究会は、教員六名とその指導院生二十余名によって構成され、今後、身体文化、物質文化、視覚文化、メディア文化、音文化、文字文化、そしてテクスト文化といった人間の表現文化にかかわって相互に学術的研鑽をはかり、研究成果を発表してまいりたいと思っています。現在、会誌『表現文化研究』のこの秋の創刊をめざして、また第一回研究例会の開催に向けて精力的に準備を進めているところであります。

みなさまには、この研究会発足の趣旨をご理解いただき、今後ともご指導とご鞭撻をいただきますよう、こころからお願い申し上げるしだいです。

二〇〇一年六月六日
神戸大学表現文化研究会
代表　中山修一

（二〇〇一年）

第五話　『デザイン史学』の創刊にあたって

欧米におきましてデザイン史学がひとつの新しい学問領域として誕生して以来、すでに四半世紀がたとうとしています。こうした世界的潮流に鑑み、二〇〇二年の秋、わたしたちは、日本におけるさらなるデザイン史研究の発展と会員相互のネットワークの構築を目的として、デザイン史学研究会を設立いたしました。この研究会は、研究者、歴史家、デザイナー、博物館の学芸員、各大学の院生等によって構成され、研究会の会誌である『デザイン史学』は、デザインの歴史に関する論議と討論の場を積極的に提供し、国内的にも国際的にも、新たな知見を発信することをその役割としています。

わたしたちは、デザイン史学を狭く限定された学問領域であるとは考えていません。デザイン史学は、物質文化研究や視覚文化研究といった隣接する学問領域との緊密な連携と協同において今後さらに発展するであろうと思われますし、対象地域も、文化的国境がなくなりつつある現在、日本だけではなく、アジア、ヨーロッパ、アメリカといった地球的な大きな規模で考察する必要があると考えます。一方でそのことは、文化的差異の共存という観点に立つことにより、近代産業社会のみならず、前近代社会の地域や時代をも視野に入れなければならないことを意味します。そして、何よりもデザイン史学は、デザインを生み出す行為と同様に、デザインを消費する行為にも、当然ながら着目することになるでしょう。

このような視点から、わたしたちは、デザインのもつ政治的、経済的、社会的、技術的、文化的意味と役割について、学際的に、国際的に、そして歴史的に学問的検討を加えていきたいと考えています。

この『デザイン史学』が、そのための活発な役割を今後担っていくことを心から期待します。

デザイン史学研究会
代表　中山修一

（二〇〇三年）

On the Publication of *Design History*

A quarter century has passed since design history first appeared as a new academic discipline in Europe and North America.　Recognizing this fact, in the autumn of 2002 we founded the Design History Workshop Japan to promote the development of design history studies in Japan, and to create a network for interaction between our members, who include researchers historians, designers, museum curators and postgraduate students.　*Design History*, the official journal of the DHWJ, will actively provide a site for the debate and discussion of issues related to the history of design, and work to diffuse new ideas within Japan and internationally.

The DHWJ sees design history as anything but a narrowly-defined academic discipline. We believe that the history of design will develop now and in the future through close connections and collaborations with neighbouring disciplines such as material culture and visual culture studies.　As national and cultural boundaries vanish in today's world, we also underline the necessity to examine design cultures on a global and regional scale, not only in Japan but also in Asia, Europe, Africa and the Americas. Addressing these issues from a standpoint based on the co-existence of cultural difference means, moreover, that we cannot look only at modern industrial societies, but must look also at the pre-modern, where in specific regions or eras.　Most importantly, design history must address the acts of both producing and consuming design.

Working from these basic assumptions, the Design History Workshop Japan will think about the political, economic, social, technological and cultural roles and meanings of design in ways that are historical, international and interdisciplinary.

I firmly hope that *Design History* will fulfill this active, engaged mandate now and in the future.

Professor Shuichi Nakayama, MA FRSA, Kobe University
Chair, Design History Workshop Japan

第六話　シンポジウム「戦後復興期の日本デザインを語る」

欧米においてデザイン史がひとつの新しい学問領域として誕生して以来、すでに四半世紀が立とうとしている。そうした世界的情況に呼応して、研究者、歴史家、大学院生、デザイナー、工芸家、キュレイター、プロモーター、コレクター、ジャーナリストによる会員相互のネットワークを構築し、学術交流を深めるとともに、日本におけるデザイン史研究のさらなる発展を目的として、二〇〇二年の秋、デザイン史学研究会は産声を上げた。昨年度は、英国のデザイン史学会の会長を務められたブライトン大学のジョナサン・ウッダム教授を招待し、「二一世紀のデザイン史研究」をテーマに第一回シンポジウムを埼玉大学で開催すると同時に、会誌『デザイン史学』を創刊するに至った。

そして本年度は、利光功先生、日野永一先生、小関利紀也先生、曽根靖史先生をパネリストにお招きし、学術、教育、振興および実践の視点から「いかにして『日本』はつくられたか――戦後復興期における日本デザインを語る」をテーマに、七月三日（土）に津田塾大学 AV センターにおいて第二回シンポジウムを開催することができた【図一】。以下は、そのシンポジウムの簡単な報告である。

シンポジウムは、まず第一部において四人のパネリストによる基調講演が行なわれ、次に四人のパネリストにデザイン史学研究会代表の中山修一がコーディネーターとして加わり、第二部のパネル･ディスカッションへと引き継がれていった【図二】。

基調講演では、これまで『バウハウス――歴史と理念』の著作や一連のバウハウス叢書の翻訳を手掛けてこられた、大分県立芸術文化短期大学学長の利光功先生が、ご自身のバウハウス研究の経緯を回想として語られ、次に、とくに工芸に関する多くの著書がある実践女子大学の日野永一教授から、長年にわたるデザインと工芸の教育に携わってこられた経験を踏まえて戦後復興期のデザインの高等機関の動向についてのお話があった。休憩をはさみ、国立高岡短期大学名誉教授の小関利紀也先生は、通産省産業工芸試験場および通産省検査デザイン課にご勤務になった時代を振り返り、当時の国のデザイン振興や政策の実態を明らかにされた。最後に、近畿大学九州工学部の学部長をかつて務められた曽根靖史先生が壇上に立たれ、東京芸術大学在学中の小池岩太郎先生を中心とした研究グループの様子やその後の GK インダストリアルデザイン研究所の設立経緯について語られた。

そのあと第二部のパネル・ディスカッションに移り、会場からの活発な質問に対してパネリストの先生方がそれに答えるといった形式で、予定時間を超えて熱気あふれる討論が繰り広げられた。とくに印象に残ったのが、戦後日本のデザインの歴史をどのような観点から区分するのがふさわしいかというテーマについてのディスカッションで、デザイン史研究者にとつても、デザイナーにとっても、大きな関心事になっていた。

残念なことに、デザインの戦後史を扱った研究はまだほとんどない。戦後日本の物質文化および視覚文化の形成にかかわって、デザイナーは何を考え、どのようなものを生み出してきたのだろうか。また大衆は、それをどのように受け止め、いかなる生活様式をつくり出してきたのだろうか。そうした文化の構造に介在するデザインの政治的、経済的、社会的、技術的意味と役割は、果たして何であったのだろうか。こうした問いに答えることがデザイン史研究者の今後の大きな課題として残されていることが、このシンポジウムを

とおして明らかになったといえるだろう。

　なお、各パネリストの講演内容の詳細は、『デザイン史学』（第三号、デザイン史学研究会、二〇〇五年、一〇九―一六一頁）に掲載されている。

（二〇〇四年）



図１　デザイン史学研究会主催の第２回シンポジウム「戦後復興期の日本デザインを語る」（2004年７月３日）のためのポスター。デザインは岸本留美子。



図２　シンポジウム風景。

第七話　表現文化研究の地平

表現文化という名称は、すでに確定された学術用語ではないが、美術、デザイン、工芸、建築、ファッション、メディア、映画、音楽、演劇、ダンスといった人間の表現的、生産的諸活動を媒介とする、所与の時代と社会で展開された文化の総体として一般に理解することができるであろう。そこで本稿では、そのなかでも、美術、デザイン、工芸を対象とする歴史研究の一九七〇年代以降の刷新の過程とそれに関連して出現してきた物質文化および視覚文化に関する研究の新たな発展についてイギリスを事例として考えてみたい。

戦後復興期の六〇年代までに、イギリスは経済復興を成し遂げ、若者の可処分所得が増大する一方で、多くの大学が新設され、高等教育機関の拡大と大衆化が促進された。こうして新たに高等教育が享受可能となった階層の若者たちは、そこで得られた知識をもとに、広く世界と社会の諸現象を知るようになり、これまで当然のこととしてみなされていた国家や教師、親などに対する忠誠心を葬り捨て、権力や権威、そして体制に対して激しく異議を申し立てるようになった。このことは、伝統的で支配的だった文化に抗して新しい形式の若者文化を形成する一方で、大学にあっては、古い保守的な知の制度を刷新する力となって顕在化していった。

美術やデザインや工芸に関する歴史研究の刷新も、六〇年代のそうした社会的文化的変化のなかから胎動していった。美術史の場合、早くも一九七一年にリンダ・ノックリンは「なぜ偉大な女性芸術家は存在しないのか」という論文のなかで、「偉大な芸術」と「女性芸術家」を問題にし、伝統的な様式研究やイコノグラフィー研究から離れ、その後に続くフェミニスト美術史の端緒を築くことになった。さらにそうした挑戦は、八〇年代に入ると、A・L・リーズとフラーンセス・ボーゼロの『新しい美術史学』[1]やハンス・ベルティングの『美術史学の終焉？』[2]などの刊行を促し、社会的文脈からの美術史の読み替え作業を積極的に推進していった。

一方、デザイン史の場合は、六〇年代のモダニズムからポップ・デザインへ向かう表現形式の刷新と軌を一にして、デザイン史家たちは、モダニズム・デザインの正統性を主張して一九三六年に出版され、それまで支配的影響力をもっていたニコラウス・ペヴスナーの『近代運動の先駆者たち――ウィリアム・モリスからヴァルター・グロピウスまで』[3]を批判の対象とし、モダニストの傑作とその思想についての一元的歴史記述からデザイン史を解放していった。そうした偶像破壊行為は、一九七七年のデザイン史学会の設立を導き、一九八六年のエイドリアン・フォーティーの『欲望のオブジェクト』[4]に結実することとなった。

さらに、近代運動の終焉は、その間周縁化されていた工芸の領域にも光をもたらした。一九七一年にイギリス政府がクラフツ・カウンシルを設立し、工芸家や装飾芸術家の支援に乗り出すと、工芸の歴史家たちもその動きに呼応した。それ以降、積極的に展覧会が組織され、女性や家庭、さらには環境問題という新たな視点からの工芸史研究も積み重ねられた。そして一九九九年にはこの分野の記念碑的成果物としてターニャ・ハロッドの『二〇世紀の英国の工芸』[5]が出版され、二〇〇八年からは、この分野の学術雑誌が定期刊行されるに至っている。

総じてこうした研究は、その「芸術作品」はいつ、誰によって、どうつくられたのかという偉大な個人の問題に還元する視点を相対化し、ある特定の時代の共同体において、その「製作品／生産物」はいかなる政治的、経済的、社会的、文化的、技術的文脈から生み出され、利用されたか、という問題を現前化させてきた。一方そうした関心は、九〇年代をとおして、物質文化研究や視覚文化研究と呼ばれるさらに新しい文化分析の場を形成していった。そこでは、多様なディシプリンが複合され、普通の人びとが日常生活で体験する物質・視覚世界に刻み込まれたアイデンティティー、ナショナリティー、モダニティー、ジェンダー、コロニアリズム、グローバリズムといった事象が読み解かれ、今に生きる私たちに新鮮な問いを投げかけているのである。

以下は、七〇年代以降に創刊されたこの分野の新しい学問的潮流に呼応する国際学術雑誌である。

１．*Art History*, Oxford University Press, Oxford, 1978-.
２．*Journal of Design History*, Oxford University Press, Oxford, 1988-.【図一】【図二】
３．*Journal of Material Culture*, Sage Publications, London, 1996-.【図三】
４．*Journal of Visual Culture*, Sage Publications, London, 2002-.【図四】
５．*The Journal of Modern Craft*, Berg Publishers, Oxford, 2008-.【図五】【図六】

また、以下は、近年刊行されたこの分野の新しい方法論について詳述されている入門書（翻訳書）である。

１．John A. Walker, *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London, 1989.［ジョン・Ａ・ウォーカー『デザイン史とは何か』栄久庵祥二訳、技法堂出版、一九九八年］
七〇年代以降開拓されてきた新しいデザイン史研究のパラダイムを示す好書。
２．Paul du Gay et al., *Doing Cultural Studies: The Story of the Sony Walkman*, Sage Publications, London, 1997.［ポール・ドゥ・ゲイほか『実践カルチュラル・スタディーズ――ソニー・ウォークマンの戦略』暮沢剛巳訳、大修館書店、二〇〇〇年］
英国のオープン・ユニヴァーシティー「文化・メディア・アイデンティティー」コースの教科書。
３．John A. Walker and Sarah Chaplin, *Visual Culture: An Introduction*, Manchester University Press, Manchester, 1997.［ジョン・Ａ・ウォーカーとサラ・チャップリン『ヴィジュアル・カルチャー入門――美術史を超えるための方法論』岸文和ほか訳、晃洋書房、二〇〇一年］
私たちの視覚世界と視覚文化を読み解くための方法論を示した入門書。

一方、日本に目を向けると、身近なところでは、二〇〇一年に神戸大学表現文化研究会編『表現文化研究』（年二回刊行）【図七】が、二〇〇三年にデザイン史学研究会編『デザイン史学』（年一回刊行）【図八】が創刊されている。

（二〇〇五年）

注

（１）A. L. Rees and F. Borzello (eds.), *The New Art History*, Humanities Press International, Atlantic Highlands, NJ, 1988. (The original version was published in 1986.)

（２）Hans Belting, *The End of the History of Art?*, translated by Christopher S. Wood, University of Chicago Press, Chicago, 1987.［ベルティング『美術史の終焉？』元木幸一訳、勁草書房、1991 年］

（３）Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (first published by Faber & Faber in 1936 as *Pioneers of the Modern Movement*), The Museum of Modern Art, New York, 1949.［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］

（４）Adrian Forty, *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986.［フォーティ『欲望のオブジェ』高島平吾訳、鹿島出版会、1992 年］

（５）Tanya Harrod, *The Crafts in Britain in the 20th Century*, published for The Bard Graduate Center for Studies in the Decorative Arts by Yale University Press, 1999.



journal of
design history

Editorial Board

Christopher Bailey, Wolverhampton Polytechnic
Charlotte Benton, Cambridge
Colin Chant, The Open University
Annie Coombes, Middlesex Polytechnic
Anthony Coulson, The Open University
Clive Dilnot, Harvard University
Tony Evora, Oxford Polytechnic
Pat Kirkham, Leicester Polytechnic
Pauline Madge, Birmingham Polytechnic
Tim Putnam, Middlesex Polytechnic
Penny Sparke, Royal College of Art
Jonathan Woodham, Brighton Polytechnic

Advisory Board

Geoffrey Beard, Bath
Tim Benton, The Open University, Milton Keynes
Alan Crawford, London
Nigel Cross, The Open University, Milton Keynes
Helena Dahlbäck-Lutteman, Nationalmuseum, Stockholm
Eva Fägerborg, Nordiska Museet, Stockholm
John Heskett, Ravensbourne College of Design, Chislehurst
Stewart Johnson, New York
Milena Lamarová, Museum of Decorative Arts, Prague
Otakar Máčel, Technical University, Delft
Victor Margolin, University of Illinois, Chicago
Jeffrey Meikle, University of Texas, Austin
Stanislaus von Moos, University of Zurich
Stefan Muthesius, University of East Anglia, Norwich
Gillian Naylor, Royal College of Art, London
Roger Newport, Birmingham Polytechnic
Anty Pansera, University of Milan
Raphael Samuel, Ruskin College, Oxford
Kumar Vayaş, National School of Art and Design, Ahmedabad
Roxana Waterson, University Museum of Archaeology and Anthropology, Cambridge
Frederic Wildhagen, National College of Art & Design, Oslo
Jonathan Zeitlin, Birkbeck College, London University

Editorial Policy

The Journal of Design History will be the leading international journal in its field. Over the last decade design history studies have expanded rapidly and the Journal will reflect this dynamic. The Journal will aim to play an active role in the further development of design history by publishing new research, by providing a forum for dialogue and debate and by addressing current issues of interest.

The Journal will aim to help consolidate design history as a distinct discipline but will not be narrowly specialist in content or sectarian in tone. The widespread recognition of the cultural significance and economic importance of design will provide a broad base on which to build and the Journal will seek to promote links with other disciplines exploring material culture, such as anthropology, architectural history, business history, cultural studies, design management studies, economic and social history, history of science and technology, and sociology.

In addition to full length articles, the Journal will publish shorter case studies of objects, design typologies and design practice. The Journal will carry regular book reviews and review articles; books received will be listed. The Journal will also publish exhibition reviews and conference reports, and notes on museums, collections and groups. It will publish surveys of resources for design history and report on educational initiatives in the field. The editors hope that it will be possible to publish an annual international register of completed M.Phil and Ph.D dissertations in design history.

From time to time the Journal will publish 'special' issues devoted to particular areas, periods or themes. Special issues under consideration include the following: German design ca. 1890–1945; History of technology and design history; Women and design; Techniques of representation; Museums and Collections; Kitchen design; Design education.

The Journal will welcome contributions from scholars of all nationalities and from those working in other disciplines, such as anthropology, history of technology, and economic history, whose subjects of study overlap at significant points with those of design historians. And, although much recent design history has focussed on the nineteenth and twentieth centuries, the editors seek to encourage contributions on design in pre-industrial periods and in non-European societies, as well as on hitherto neglected or unfamiliar areas.

図 1　*Journal of Design History* の創刊（1988 年）を紹介するフライヤー（部分）。

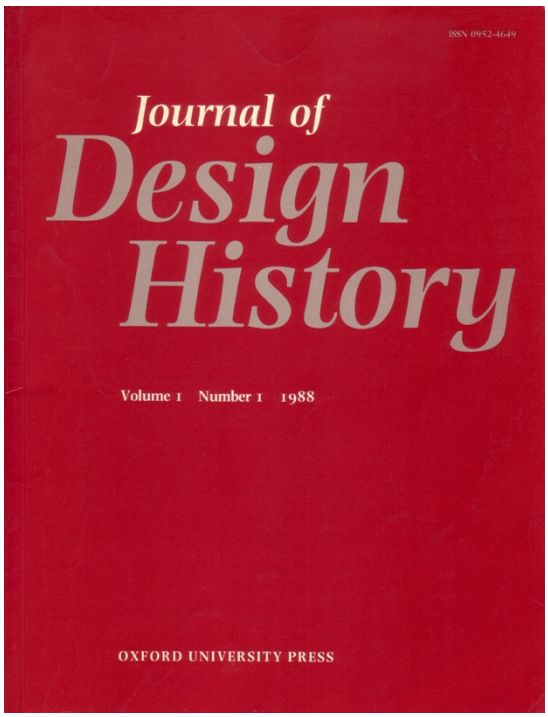


図 2　*Journal of Design History*, vol. 1, no. 1, 1988 の表紙。

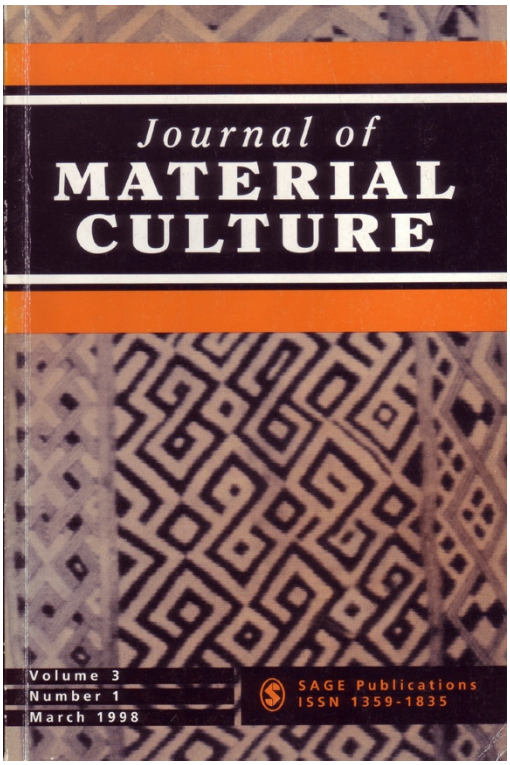


図 3　*Journal of Material Culture*, vol. 3, no. 1, 1998 の表紙。

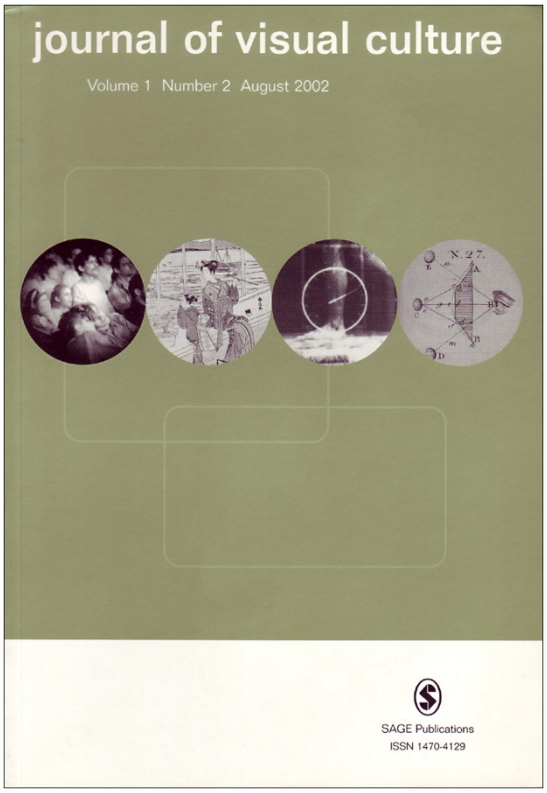


図 4　*Journal of Visual Culture*, vol. 1, no. 2, 2002 の表紙。



図 5　*The Journal of Modern Craft* の創刊（2008 年）を紹介するフライヤー（部分）。



図 6　*The Journal of Modern Craft*, vol. 1, no. 1, 2008 の表紙。



図 8　『デザイン史学』（第 1 号、デザイン史学研究会、2003 年）の表紙。

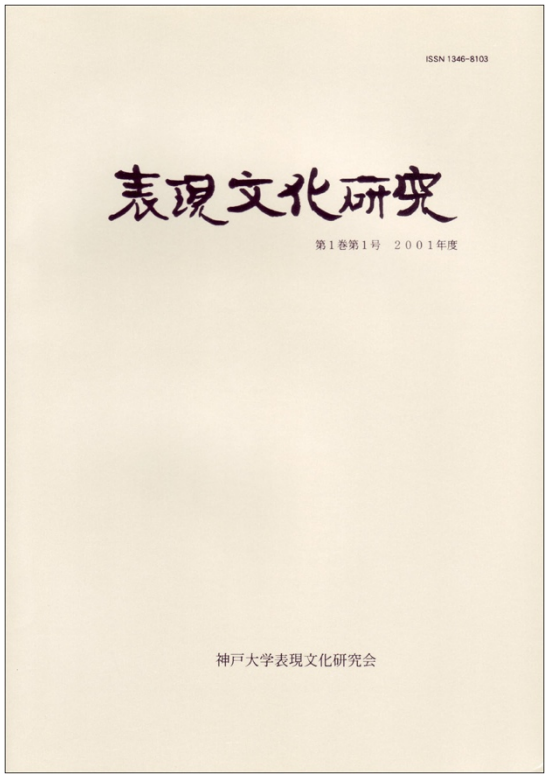


図 7　『表現文化研究』（第 1 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2001 年）の表紙。

第八話　グローバルな学問土壌のなかでのデザイン史学研究会

私は、この「社会貢献レポート」で、自らが代表を務めています、デザイン史学研究会（Design History Workshop Japan = DHWJ）について報告させていただきます。

この研究会は、二〇〇二年一一月二二日に設立総会を神戸大学で開催し、代表として私が選出され、正式に発足しました。設立の目的は、「広く国内外の会員相互のネットワークを構築し、学術的交流を深めるとともに、近年世界的にますます活性化している学問領域であるデザイン史学をこの国でさらに発展させること」でした。これまで、研究会誌『デザイン史学』（*Design History*）【図一】を毎年春に定期刊行するとともに、シンポジウム（年一回）および研究発表会（年二回）を定期的に開催してきました。『デザイン史学』および研究会の公式ホームページが、日英両言語による準バイリンガルの形式をとっていることもあって、会員も、日本のみならず、英国、フランス、イタリア、アメリカ、中国、韓国、台湾、スリランカなど、広範囲の国や地域で活躍する研究者、歴史家、大学院生、デザイナー、工芸家、デザインのプロモーターやキュレーターから構成されています。

この研究会は、ちょうどこの一一月二二日に満三歳の誕生日を迎えました。そして、誕生日を祝福するかのように、以下の論文のなかで、私たちの研究会の発足とその後の発展の経緯がとりあげられました。掲載されている『デザイン史』（*Journal of Design History*）【図二】は、英国のデザイン史学会（Design History Society = DHS）の学会誌として年四回、オクスフォード大学出版局から刊行されている、デザイン史の分野における、世界的に権威のある学術雑誌です。

Jonathan M. Woodham, 'Local, National and Global: Redrawing the Design Historical Map', *Journal of Design History*, Vol. 18, No. 3, Oxford University Press, 2005, pp. 257-267. (This is a special issue, titled 'The Global Future of Design History'.)
【訳】ジョナサン・M・ウッダム「ローカル、ナショナルそしてグローバル――デザイン史研究の地勢図を再描写する」『デザイン史』第一八巻第三号、オクスフォード大学出版局、二〇〇五年、二五七―二六七頁。（本号は、「デザイン史のグローバル未来」と題された特集号です。）

執筆者のジョナサン・M・ウッダムさんは英国のブライトン大学の教授で、かつてデザイン史学会（DHS）の代表を務めたこともある、国際的に著名なデザイン史家です。この論文のなかで彼は、グローバルな視点からデザイン史研究の発展と現状を概観し、日本については、最初に私たちの研究会（DHWJ）の発足をとりあげて詳述し、それに続いていくつかの学術団体に簡単に触れたあとで、結論として以下のように締めくくっています。

A fresh chapter in the development of design history in Japan was marked by the formation of the DHWJ in 2002 and the launch of its journal, *Design History*, in 2003 as discussed earlier. (p. 261)

【訳】冒頭において詳述したように、二〇〇二年のデザイン史学研究会の設立と二〇〇三年の会誌『デザイン史学』の創刊は、日本におけるデザイン史研究の発展における、清新な幕開けとなるものであった。

すでに私たちのデザイン史学研究会（DHWJ）と英国のデザイン史学会（DHS）のホームページのあいだでは、双方向のリンクがはられています。こうして現在、この研究会は少しずつ世界的に認知されようとしているのです。

七年後の満一〇歳の誕生日を迎えるころには、この研究会は、デザイン史研究におけるグローバルな地勢図のなかで、どのような位置を占めているのでしょうか。アジアと欧米を結ぶハブとしての国際的学術拠点のひとつとしての役割を担えるよう、研究会設立の目的の真の達成へ向けて、代表という立場からさらに努力していきたいと思っているところです。

以下は、このテクストで取り上げた関係機関のウェブサイトの URL です。お時間が許すときにご訪問ください。

●デザイン史学研究会（Design History Workshop Japan）
http://wwwsoc.nii.ac.jp/dhwj/
●デザイン史学会（Design History Society, UK）
http://www.designhistorysociety.org/intropage.htm
●オクスフォード大学出版局（Oxford University Press, UK）
http://jdh.oxfordjournals.org/

（二〇〇五年）

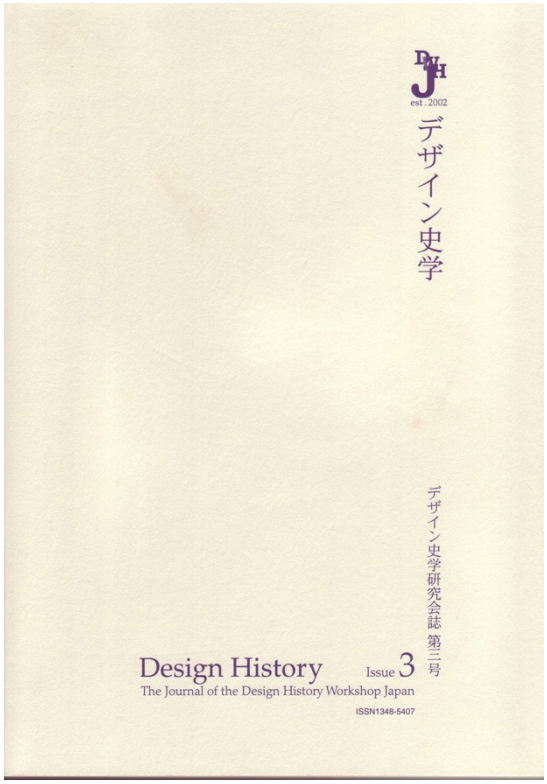


図 1　『デザイン史学』（第 3 号）の表紙。

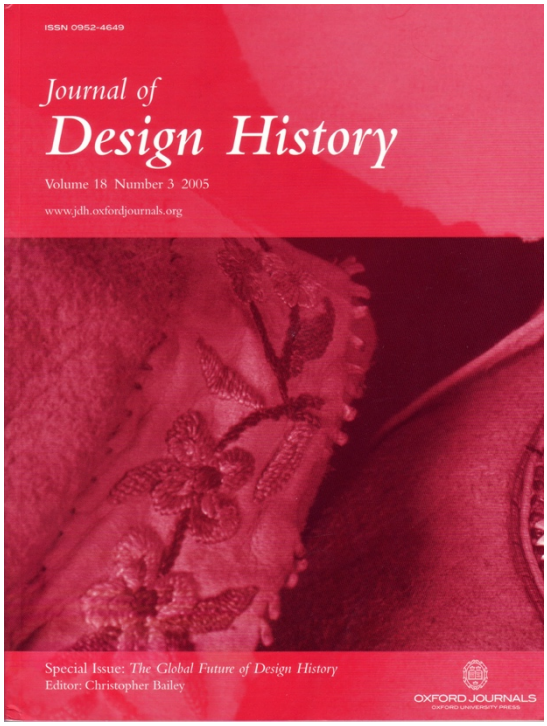


図 2　*Journal of Design History*, vol. 18, no. 3, 2005 の表紙。

第九話　モダニスト・イデオローグ以降のデザイン史入門書

いまや古典となっている、モダン・デザインの正当性を主張する立場に立ったデザインの歴史や理論に関する書物が、ニコラウス・ペヴスナーやハーバート・リードのようなモダニスト・イデオローグたちによってあいついで出版されたのは、両大戦間期のことであった。それ以降、そこに記述されていた内容は、日本を含む多くの国々に影響を及ぼし、大きな力を発揮したが、六〇年代に入ると、デザインの近代運動への懐疑とともに、その支配力が薄れ、それに代わるデザイン史記述の新たな枠組みが模索されはじめた。その作業は、とくに英国の研究者たちによって積極的に進められ、一九七七年には、この分野の学術団体であるデザイン史学会が創設され、一九八八年には、その学会の雑誌である『デザイン史』がオクスフォード大学出版局から創刊された。

そうした新たな潮流のなかにあって、その先陣を切ったのが、一九八〇年に出版されたジョン・ヘスケット著『インダストリアル・デザイン』[1]【図一】であり、続いてエイドリアン・フォーティー著『欲望のオブジェクト　デザインと社会　一七五〇―一九八〇年』[2]【図二】とペニー・スパーク著『二〇世紀のデザインと文化への招待』[3]【図三】が、一九八六年に出版された。ともに、モダン・デザインの発展史としての歴史記述から離れて、政治的、社会的、文化的文脈からデザインの歴史が語られていた。一九八九年にはジョン・A・ウォーカー著『デザイン史学とデザインの歴史』[4]【図四】が出版され、そのなかで、デザイン史記述の方法論が詳しく論じられた。さらに一九九二年には、キャサリン・マクダーモットが『デザイン史基礎』[5]【図五】を上梓した。この本は、産業革命からポスト・モダニズムまでの小史と、基本となる用語や概念についての詳細な解説でもって構成されていた。

一九八〇年代から九〇年代のはじめにかけての、このような入門書の刊行を起点として、デザインの歴史研究は刷新され、その後さらに新たな展開が推し進められていくことになる。

（二〇〇八年）

注

（1）John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980.　翻訳書は、ジョン・ヘスケット『インダストリアル・デザインの歴史』榮久庵祥二＋GK 研究所訳、晶文社　1985 年。

（2）Adrian Forty, *Objects of Desire Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986.　翻訳書は、アドリアン・フォーティ『欲望のオブジェ　デザインと社会　一七五〇―一九八〇』高島平吾訳、鹿島出版会、1992 年。

（3）Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986.　翻訳書は、ペニー・スパーク『近代デザイン史――二十世紀のデザインと文化』白石和也・飯岡正麻訳、ダヴィッド社、1993 年。

（4）John A. Walker, *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London,

1989.　翻訳書は、ジョン・A・ウォーカー『デザイン史とは何か――モノ文化の構造と生成』栄久庵祥二訳、技法堂出版、1998 年。

（5）Catherine McDermott, *Essential Design*, Bloomsbury Publishing, London, 1992. 翻訳書は、キャサリン・マクダーモット『モダン・デザインのすべて A to Z』木下哲夫訳、スカイドア、1996 年。

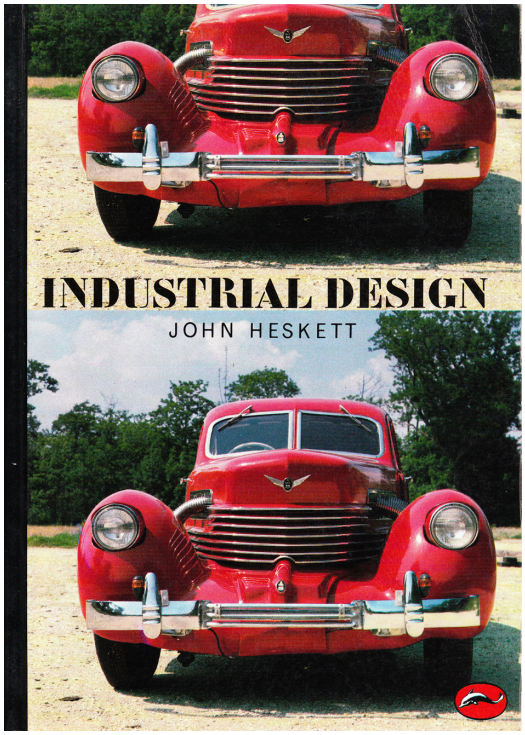


図 1　John Heskett, *Industrial Design*, Thames and Hudson, London, 1980 の表紙。

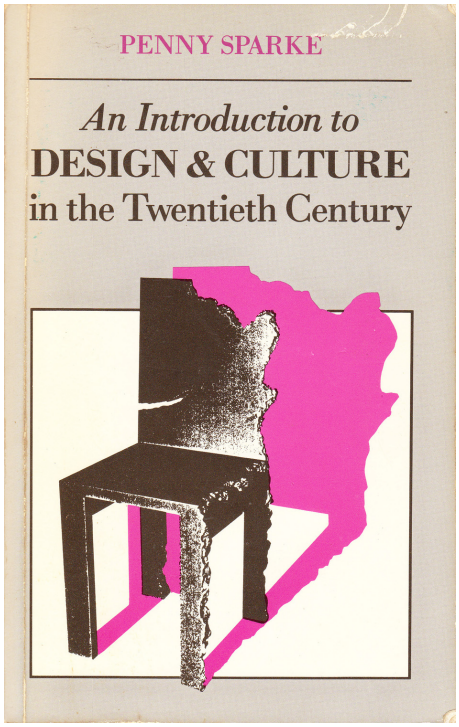


図 3　Penny Sparke, *An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986 の表紙。

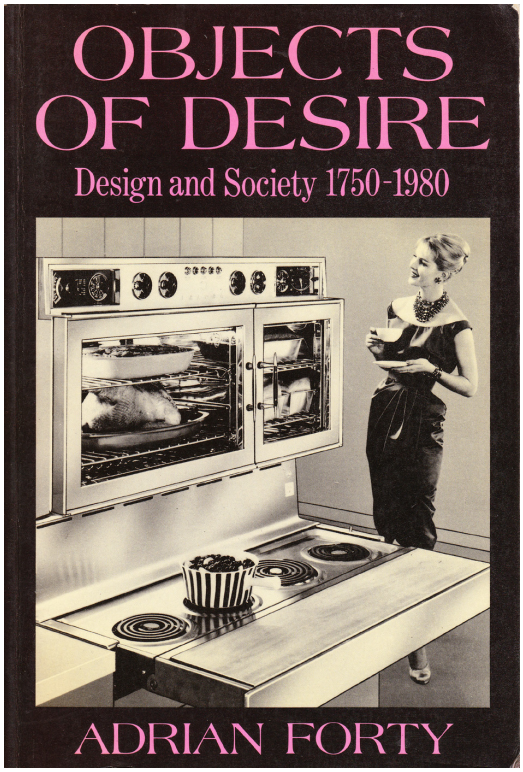


図 2　Adrian Forty, *Objects of Desire Design and Society 1750-1980*, Thames and Hudson, London, 1986 の表紙。

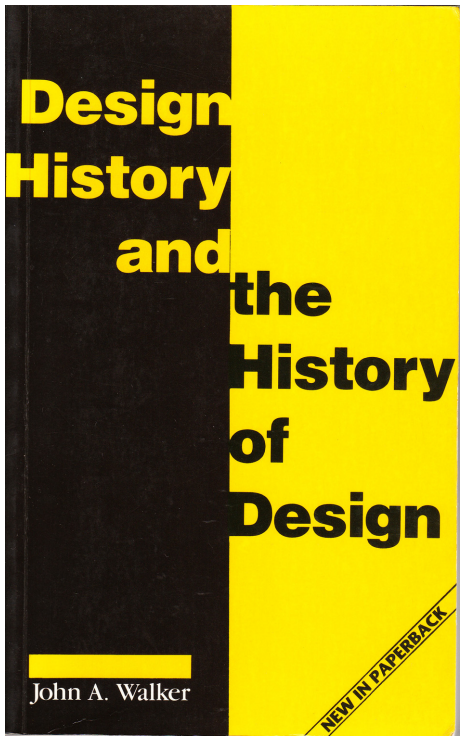


図 4　John A. Walker, *Design History and the History of Design*, Pluto Press, London, 1989 の表紙。

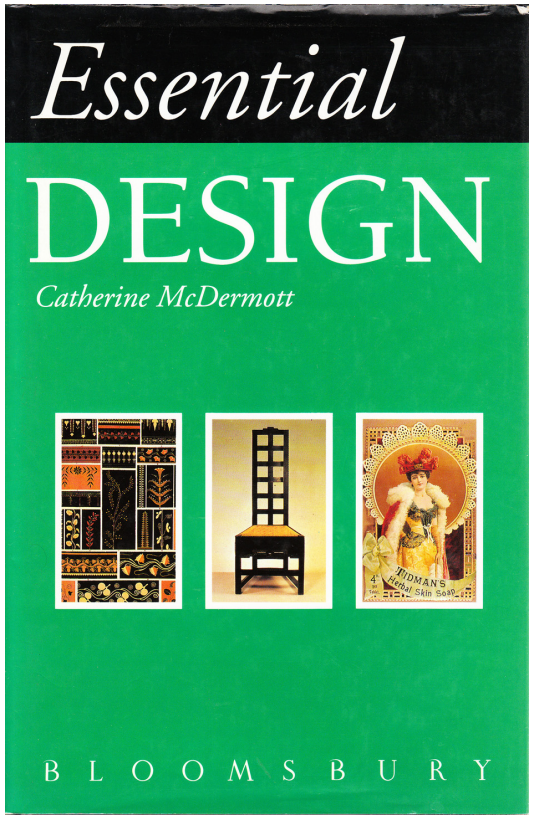


図５　Catherine McDermott, *Essential Design*, Bloomsbury Publishing, London, 1992 の表紙。

索　引

ア行

アーチャー、ブルース Archer, Bruce　4
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement　9
アール・ヌーヴォー Art Nouveau　9
イリノイズ大学 University of Illinois　18
インダストリアル・デザイン協議会（→デザイン・カウンシル） Council of Industrial Design (COID)　9
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 Victoria and Albert Museum (V&A)　3, 4, 8, 10, 19
　美術・デザイン資料館 Archive of Art and Design　4
ウィリアム・モリス・ギャラリー William Morris Gallery　4
ウィリアム・モリス協会 William Morris Society　4
ウォーカー、ジョン・A（→サラ・チャップリン）Walker, John A.　28, 36
　『デザイン史学とデザインの歴史』(訳書題『デザイン史とは何か』) *Design History and the History of Design*　28, 36
　『ヴィジュアル・カルチャー入門』（共著）（訳書題同左） *Visual Culture: An Introduction*　28
ウッダム、ジョナサン・M　Woodham, Jonathan M　19, 24, 33
ウルヴァハンプトン大学（→ウルヴァハンプトン・ポリテクニック） Wolverhampton University 18
ウルヴァハンプトン・ポリテクニック（→ウルヴァハンプトン大学） Wolverhampton Polytechnic　7
ウルフソニアン（フロリダ）Wolfsonian, Florida　19
王立芸術協会（正式名は、王立芸術・製造・商業振興協会）Royal Society of Arts (RSA) (Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce)　4
王立デザイナー協会 Chartered Society of Designers (CSD)　5
王立美術大学 Royal College of Art (RCA)　3, 4, 10
大分県立芸術文化短期大学　24
オクスフォード大学出版局　Oxford University Press　7, 17, 33, 34, 36
『オクスフォード美術雑誌』*Oxford Art Journal*　28

カ行

機能主義デザイン　functional design　6
近畿大学　24
近代運動（→モダニズムおよびモダン・デザイン）Modern Movement　9, 19, 27, 36
『近代工芸』*The Journal of Modern Craft*　28
近代デザイン（モダン・デザイン）（→近代運動およびモダニズム）Modern Design　5, 9

クラフツ・カウンシル Crafts Council　4, 27
ケント大学 University of Kent　8
小池岩太郎　24
神戸大学 21, 33
神戸大学表現文化研究会 21, 28
　『表現文化研究』 21, 28
コウル・サークル Cole Circle　9
コウルドストリーム、サー・ウィリアム Coldstream, Sir William　5
　美術教育国家諮問協議会 National Advisory Committee on Art Education　5
国立高岡短期大学（現在の富山大学芸術文化学部）　24
小関利紀也　24
コンウェイ、ヘイゼル Conway, Hazel　7
　『デザイン史――学生の手引き書』（編）*Design History: A Student's Handbook*　7
コンラン、テランス（→デザイン・ミュージアム、スティーヴン・ベイリーおよびボイラーハウス・プロジェクト）Conran, Terence　8
　コンラン財団 Conran Foundation　8
　ハビタ Habitat　8

サ行

埼玉大学　24
GK インダストリアルデザイン研究所　24
シェパード・ロブスン建築事務所 Sheppard Robson, Architects　5
『視覚文化』*Journal of Visual Culture*　28
実践女子大学　24
スパーク、ペニー Sparke, Penny　4, 6, 9, 36
　『デザインの社会文化史』*Design in Context*　6, 9
　『20 世紀のデザインと文化への招待』（訳書題『近代デザイン史』）*An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*　9, 36
全国美術・デザイン教育学会 National Society for Education in Art and Design　4
曽根靖史　24

タ行

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)　6
チャップリン、サラ（→ジョン・A・ウォーカー）Chaplin, Sarah　28
中央美術・デザイン学校 Central School of Art and Design　8
通産省（現在の経済産業省）　24
津田塾大学　24
デザイン・カウンシル（→インダストリアル・デザイン協議会） Design Council　4, 6-9
　『デザイン』 *Design*　6

デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA)　4, 9
デザイン史学会（→デザイン史研究グループ） Design History Society　4, 7, 17, 18, 24, 27, 33, 34, 36
『デザイン史』*Journal of Design History*　17, 28, 33, 36
『デザインと工業――工業化と技術的変化がデザインに及ぼした影響』*Design and Industry: The Effects of Industrialisation and Technical Change on Design*　7
デザイン史学研究会　22, 24, 25, 28, 33, 34
『デザイン史学』 22, 24, 25, 28, 33, 34
デザイン史研究グループ（→デザイン史学会）Design History Research Group　7
デザイン・ミュージアム（ロンドン）（→テランス・コンラン、スティーヴン・ベイリーおよびボイラーハウス・プロジェクト）Design Museum, London　8, 19
デザイン・リサーチ・ユニット（→ミッシャ・ブラックおよびハーバート・リード）Design Research Unit　5
ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund　9
東京芸術大学 24
ドゥ・ゲイ、ポール du Gay, Paul　28
『実践カルチュラル・スタディーズ――ソニー・ウォークマンの戦略』（共著）（訳書題同左）*Doing Cultural Studies: The Story of Sony Walkman*　28
利光功　24
『バウハウス――歴史と理念』 24

ナ行

ネイラー、ジリアン Naylor, Gillian　4, 6
『バウハウス』（訳書題同左）*The Bauhaus*　6
ノックリン、リンダ Nochlin, Linda　27
「なぜ偉大な女性芸術家は存在しないのか」'Why Are There No Great Women Artists?'　27

ハ行

バウハウス Bauhaus　9, 24
バナム、レイナー Banham, Reyner　7
『第一機械時代の理論とデザイン』（訳書題同左）*Theory and Design in the First Machine Age*　7
ハロッド、ターニャ Harrod, Tanya　27
『20 世紀の英国の工芸』*The Crafts in Britain in the 20th Century*　27
ピック、フランク　Pick, Frank　9
日野永一　24
フォーティー、エイドリアン Forty, Adrian　9, 18, 27, 36
『欲望のオブジェクト』（訳書題『欲望のオブジェ』）*Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*　9, 18, 27, 36

『物質文化』*Journal of Material Culture*　28
ブライトン大学（→ブライトン・ポリテクニック）　University of Brighton　19, 24, 33
　デザイン史研究センター　Design History Research Centre　19
ブライトン・ポリテクニック（→ブライトン大学）　Brighton Polytechnic　4
ブラック、サー・ミッシャ（→デザイン・リサーチ・ユニット）Black, Sir Misha　5
　レイディー・ブラック（ジョアン・ブラック）（妻）Lady Black (Joan Black)　5
ブリティッシュ・カウンシル　British Council　3, 4
『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』（編）（訳書題同左）*The Black Papers on Design: Selected writings of the late Sir Misha Black*　5
フレイリング、クリストファー　Frayling, Christopher　4
ベイリー、クリストファー　Bailey, Christopher　7, 18
ベイリー、スティーヴン　Bayley, Stephen（→テランス・コンラン、デザイン・ミュージアムおよびボイラーハウス・プロジェクト）　6, 8, 9
　『適切な姿――1900 年から 1960 年までの工業製品における様式』*In Good Shape: Style in Industrial Products 1900 to 1960*　8
　『20 世紀――様式とデザイン』（共著）*Twentieth Century: Style & Design*　9
ペヴスナー、ニコラウス　Pevsner, Nikolaus　9, 19, 27, 36
　『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*）　9, 27
　『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　9
ヘスケット、ジョン　Heskett, John　4, 6, 9, 10, 36
　『インダストリアル・デザイン』（訳書題『インダストリアル・デザインの歴史』）*Industrial Design*　4, 9, 10, 36
ベルティング、ハンス　Belting, Hans　27
　『美術史学の終焉？』　*The End of the History of Art?*　27
ボイラーハウス・プロジェクト（→テランス・コンラン、デザイン・ミュージアムおよびスティーヴン・ベイリー）Boilerhouse Project　4, 6, 8
ポスト・モダニズム　Post-Modernism　36
ボーゼロ、フラーンセス（→A・L・リーズ）Borzello, Frances　27
ポップ・デザイン　Pop Design　6, 27

マ行

マクダーモット、キャサリン　McDermott, Catherine　36
　『デザイン史基礎』（訳書題『モダン・デザインのすべて A to Z』）*Essential Design*　36
マクドナルド、ステュアート　Macdonald, Stuart　5
　『美術教育の歴史と哲学』（訳書題同左）*The History and Philosophy of Art Education*　5

マーゴリン、ヴィクター Margolin, Victor　18
マーシュ、ジャン Marsh, Jan　5
　『ウィリアム・モリスの妻と娘』(訳書題) *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*　5
モダニズム（近代主義）（→近代運動およびモダン・デザイン）Modernism　19, 27
モダン・デザイン（近代デザイン）（→近代運動およびモダニズム）Modern Design　19, 36
モリス、ウィリアム Morris, William　9

ラ行

ラッセル、ゴードン Russell, Gordon　9
リーズ、A・L（→フラーンセス・ボーゼロ）Lees, A. L.　27
　『新しい美術史学』（編）*The New Art History*　27
リード、ハーバート（→デザイン・リサーチ・ユニット）Read, Herbert　19, 36
レイヴェンズボーン・デザイン大学 Ravensbourne College of Design and Communication　4

ワ行

若者文化（ユース・カルチャー ）Youth Culture　27

初出一覧

著作集 9『デザイン史学再構築の現場』第三部「デザイン史学を日本へ」の初出は、下記に示すとおりです。ただし上梓するにあたり、全体として、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。

第一話　〈海外報告〉英国におけるデザイン史研究の現状
1988 年 8 月 31 日に宝塚造形芸術大学で開催された第 117 回意匠学会研究例会において口頭発表した際のオリジナル・テクスト。その後、「(海外報告) 英国におけるデザイン史研究の現状」『デザイン理論』第 27 号、意匠学会、1988 年、158-165 頁に収録。なお、参考図版の 34 点は、この著作集の公開に際して特別に作成したものです。

第二話　〈海外デザイン研究誌紹介〉*Journal of Design History*
「(海外デザイン研究誌紹介) *Journal of Design History*」『デザイン理論』第 32 号、意匠学会、1993 年、119-120 頁。

第三話　新しい「デザイン史研究」を求めて
「新しい『デザイン史研究』を求めて」『ニューズレター』第 3 号、神戸大学大学院総合人間科学研究科、1999 年 4 月、5 頁。なお、参考図版の 3 点は、この著作集の公開に際して特別に作成したものです。

第四話　神戸大学表現文化研究会の発足にあたって
「神戸大学表現文化研究会の発足にあたって」『表現文化研究』第 1 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2001 年 11 月 15 日、巻末（ノンブルなし）。

第五話　『デザイン史学』の創刊にあたって
「『デザイン史学』の創刊にあたって」『デザイン史学』第 1 号、デザイン史学研究会、2003 年 10 月 4 日、2 頁。

第六話　シンポジウム「戦後復興期の日本デザインを語る」
「いかにして『日本』はつくられたか――戦後復興期の日本デザインを語る（デザイン史学研究会主催第 2 回シンポジウムより）」『カースタイリング』第 32 巻第 6 号（通巻 163 号）、三栄書房、2004 年 11 月 30 日、94-95 頁。

第七話　表現文化研究の地平
「表現文化――その研究領域の刷新と学問的射程」、神戸大学発達科学部編集委員会編『キーワード／人間と発達』大学教育出版、2005 年、184-185 頁。

第八話　グローバルな学問土壌のなかでのデザイン史学研究会

2005 年 11 月に神戸大学に提出した「社会貢献レポート」の一部。

第九話　モダニスト・イデオローグ以降のデザイン史入門書
編集の手が入る前のオリジナル・テクスト。その後、一部に手が加えられ、「学び直しの 5 冊――工業デザインの視座」『週刊ダイヤモンド』第 96 巻第 24 号（通巻 4233 号）、株式会社ダイヤモンド社、2008 年 6 月 21 日、79 頁に収録。

第四部

集録「訳者あとがき」

1983 年 1 月～1997 年 2 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第四部
集録「訳者あとがき」

目　次

序に代えて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三
第一話　『英国のインダストリアル・デザイン』の「訳者あとがき」　・・・・・・　五
第二話　『ミケランジェロ』の「訳者あとがき」　・・・・・・・・・・・・・・・・　八
第三話　『美術教育の歴史と哲学』の「訳者あとがき」　・・・・・・・・・・・・・一一
第四話　『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』の「訳者あとがき」　・・・一五
第五話　『ウィリアム・モリスの妻と娘』の「訳者あとがき」　・・・・・・・・・・一九
第六話　『デザインのモダニズム』の「訳者あとがき」　・・・・・・・・・・・・・二三

索　引　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・二八
初出一覧　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・三三

凡　例

一．本文中『　』は書名、雑誌名、新聞名を示し、「　」は論文や詩、記事等の表題を表わしている。また、強調すべき固有の事象についても「　」が用いられている。

一．本文中《　》は作品名を示し、〈　〉は建物の名称を表わしている。

一．本文中の【　】は図版の参照番号を指し示している。

一．引用文および引用語句内の［　］は本著作集の著者による補足である。

序に代えて

この、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第四部「集録『訳者あとがき』」を構成する各論稿は、巻末の「初出一覧」に詳しく記載していますが、かつて神戸大学に在職していた期間のなかにあって、一九八三（昭和五八）年から一九九七（平成九）年までのあいだに出版した六冊の翻訳書の末尾に添えるための「訳者あとがき」として書かれたものです。

私が大学院の学生であったころから神戸大学に職を得たころまでを振り返ってみますと、デザイン史を学ぶテクストとして利用したのは、その多くが翻訳書でした。ここから、近代デザインの歴史の概略的な枠組みを学び、アーツ・アンド・クラフツやアール・ヌーヴォー、ドイツ工作連盟やバウハウスなどの個別の運動や事象を知ることができました。そうした背景もあってか、いずれ私も翻訳書を手掛けてみたいという気持ちは、学問の世界へ入る当初からありました。決して斜め読みをするのではなく、一字一句を逃すことなく読破することにより、その書物のなかに書かれてあるすべての内容を自分のものとすることができ、あわせて、書中のすべての固有名詞を洗い出し、それらに適語適訳をあてることによって、今後書く自分の論文に、用語上の統一性を付与できるものと考えていたからです。つまり、自分に課した重要な勉強の手段が、翻訳という仕事だったのです。

最初の翻訳は、ヨーロッパ旅行中にたまたまロンドンの書店で見つけた『英国のインダストリアル・デザイン』でした。これにより、これまでほとんど知る機会のなかった、アーツ・アンド・クラフツ以降の英国デザインの近代運動の実相に接することができました。その後私は、伝記文学の形式に属する『ミケランジェロ』と『ウィリアム・モリスの妻と娘』を翻訳しましたが、ここではじめて、芸術家やその家族の物語（有名無名を問わず、ひとりの人間の生から死までを実証的に叙述した歴史）のもつおもしろさに気づかされました。また、別の翻訳書である『美術教育の歴史と哲学』は、産業革命以降の英国の美術教育の歴史を跡付けたもので、この訳業を通して、通史記述の醍醐味を感じ取ることができただけでなく、まさしく表裏一体の関係にある英国デザインの近代の歴史を、他方の側面から見つめ直すこともできました。さらに、『英国のインダストリアル・デザイン』に続く、『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』と『デザインのモダニズム』の翻訳は、私自身のモダニズム観を強化し、その反面、そのモダニズム観に修正を加えるうえでの、またとない貴重な体験となりました。いまなおこのふたつの訳書は、デザインの思想や哲学を内省する際の私の座右の書となっています。このように、私が行なった翻訳は、大きく分けて、伝記、通史、およびデザイン史・デザイン論の三つの領域にかかわるものでした。

いま改めて思い返してみますと、私にとって翻訳を通して得られたものは、単に知識の範囲だけに止まるものではありませんでした。良質な洋書への対峙は、書物としての全体的な構想力の精緻さ、それにふさわしい資料渉猟の厳密さ、加えて、それらを十全に援用した文章表現の巧みさ、といったものへの開眼の場でもありました。こうした副産物が、その後の私の研究の隅々に活かされてきたことは申すまでもありません。翻訳という仕事は、ある意味で機械的で独創性からかけ離れており、大学にあっては研究者の業績としては必ずしも高く評価されることはないのですが、しかし私の場合は、目立たぬも、研究上の新鮮な血肉となり、強固な土台となって、いまに至るまで、心臓の鼓動のように全身に波打っているの

です。

（二〇一八年師走）

第一話　『英国のインダストリアル・デザイン』の「訳者あとがき」

この本【図一】は、Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, 1976 の全訳である。

訳書題である『英国のインダストリアル・デザイン』は、原著題をそのまま訳したものである。書題を見る限りでは、広範囲な英国のデザインの歴史を扱っているように思われるが、実際に本書が対象としている範囲は、主として両大戦間にまたがる幾分狭い範囲で、内容的には DIA（デザイン・産業協会）を中心に記述されている。おそらく著者には、DIA の歴史が近代の英国におけるインダストリアル・デザインの歴史であるとはいわないまでも、かなりの重い位置を占めているとの判断と自負があったのだろう。というのも、著者自身この期間の DIA 運動に直接かかわった体験の持ち主であり、しかもそれをとおして、創設者や多くの主だった人たちと面識があったことを考え合わせれば、それも当然のことかもしれない。日本における DIA の紹介はまだ限られた極少数のものだけだが、確かに本書を読む限りにおいても、アーツ・アンド・クラフツ運動から離れ、機械文明におけるデザインの意味を問い、実践活動を行なったこの運動体の役割は決して小さくないことがわかる。そういう意味では、著者同様、DIA の歴史をイギリスの近代デザインの歴史と考えてもよいだろう。

一般に、どのようなデザイン運動においてもそのなかにユートピアが存在する。アーツ・アンド・クラフツ運動にはアーツ・アンド・クラフツ運動の、DIA には DIA のユートピアが。それは、ものをつくる行為それ自体が、生活様式、さらに広くいえば文明のあり方を決定づける直接的な表現だからであろう。そのように考えれば、デザインという行為のなかには、実際にものを製作する行為と、生活なり文明なり生き方なりを思考する行為とのふたつの行為がかかわりあいをもちながら内包されていることが理解できる。それでは DIA のデザイン上のユートピアとは何だったのであろうか。それは、一言でいえば、歴史様式に決別し、機械生産に立脚した生活様式を確立することであったといえるだろう。すなわちそれは、「産業と美術の結婚」であり、「目的への適合」ということになる。したがってその運動の歴史のひとつは、当然のことながら、その理想実現を阻止しているものに対するねばり強い闘いの歴史となってゆく。たとえば、形態上の問題としては「意味のない」装飾に対しての闘いであり、趣味（生き方や価値観という意味に近い）上の問題としては、無分別な時代物収集熱や偏った保存・保護運動に対しての闘いである。しかし一方では、ウィリアム・モリスから受け継いだ、製作品の「質」の問題や「労働に対する喜び」の問題などは、もちろん十分な問題の解決とまではゆかないまでも、合成材料に対する嫌悪感、工場労働における人間疎外への関心、企業の社会的責任の追及などといったかたちで継承しながら、今日のデザイン理論上の諸課題へと橋渡ししている。

DIA もそうだが、デザイン思想にユートピアが内在している以上、デザイン運動が現実批判につながってゆくことは避けられない。本書では、個人的行為に近いものであったにせよ、美観を損なうものに対するピーチの反対運動や戦後処理に対するピックの再建案などがその好例となっている。ふたりとも、美しい、調和がとれている、生き生きしている、といった芸術的観点を社会化することを行動の原理としている。「芸術の社会化」である。

また一方、著者キャリントン自身も、複合建築やコンピューターなどの科学・技術に対して、人間中心の立場から否定的にとらえたり、目的を同じくするはずのデザイン団体間の主導権争いに対しても同様に無意味さを指摘したりしているが、これは、体制、組織、技術などの静的な社会的要素を芸術化（人間化）する観点からの批判と受け止められる。「社会の芸術化」である。「芸術の社会化」も、「社会の芸術化」も、結局のところは同根で、芸術と社会の一体化という理想になるだろう。

本書を通読すると、この理想が、DIA のデザイン思想を説明するにあたって、「美術」という言葉をあえて使わず避けて通ったその創設当初から、先駆者と呼ばれる人たちの頭のなかにあったことがわかる。この立場を継承し、今日のデザイン理論上の諸問題を考えた場合、装飾や機能などの形態論的なアプローチだけで終わるのではなく、企業の役割や倫理性、人間の労働の意味、科学・技術のあり方、さらにはデザイン教育の内容にまで及ぶ広範囲で全体的な哲学的アプローチが必然的に必要になってくるだろう。しかし、それもこれも、結局は生きる人間の趣味にかかわる問題であり、人間や生活や文明の価値の問題と切り離して考えることはできないのである。

ここで、この翻訳を進めるにあたっての経緯を述べておきたい。主に奇数章を中山が、偶数章を織田が下訳し、その後全訳稿を中山が加筆・訂正し、織田が確認した。その間、神戸大学教育学部の黒田健二郎教授には、親切にも、原文にあたって全訳稿に目を通していただき、誤訳や悪訳について数々の指摘をいただいた。このことは、はじめて翻訳を経験するわれわれにとって、計り知れないほど心強いものであり、このうえない勉強の機会となった。心よりお礼申し上げたい。もちろん、その最終的な責任が訳者にあるのはいうまでもなく、今後の識者のご指摘とご批判をいただき、さらに勉強を続けたいと思う。最後に、われわれの仕事の方向性、本書の内容を的確に理解され、翻訳の機会を与えてくださった晶文社、ならびに編集者の島崎勉氏にお礼の言葉を申し上げたい。

（一九八二年一二月）

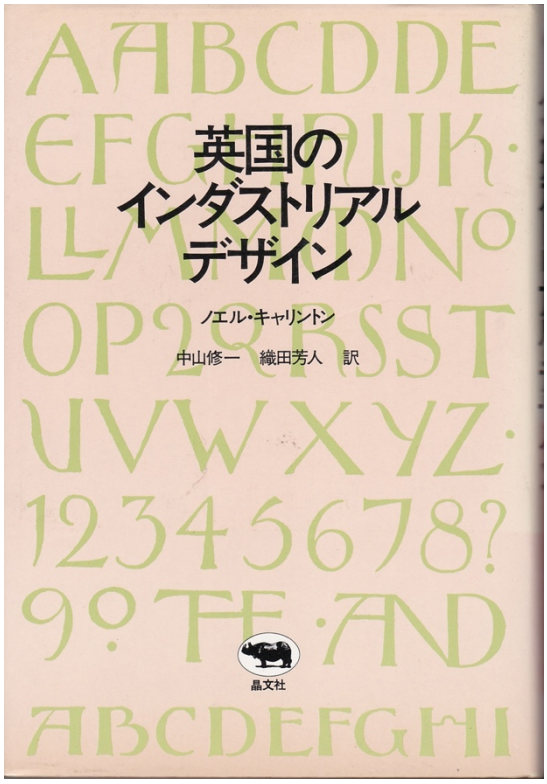


図１　『英国のインダストリアル・デザイン』の表紙。

第二話　『ミケランジェロ』の「訳者あとがき」

本書【図一】は、Howard Hibbard, *Michelangelo*, Pelican Books, 1978 の全訳である。原著は、ミケランジェロ生誕五〇〇年を記念して、一九七五年に Allen Lane 社より出版されている。その後若干の変更が加えられて、一九七八年に Pelican Books に収められた。翻訳に際して底本としたのは、一九七八年のペリカン版である。なお、訳出作業中の一九八五年に、同じく Pelican Books から改訂新版が刊行されたので、訳者はこの決定版による補足、訂正を取り入れることにした。一九八三年一〇月の日付をもつ新版への「まえがき」のなかで、著者は、《バッカス》、《キリストの埋葬》、システィナ天井画、および、メディチ家礼拝堂を中心にかなりの訂正を行なったことを明記しており、それに加えて文献注も、最近の著作を取り入れ大幅に加筆されている。ただし、著者の死後の出版となったためか、整合性を欠く箇所が幾つか見受けられる。それにしても論の完全なるを期して、死の直前に至るまで仕事を続けられた著者には頭の下がる思いがする。存命中に訳書の出版を果たせなかったことは誠に残念である。われわれ訳者は、今は亡きハワード・ヒバード氏にこの訳書を捧げたい。

著者ハワード・ヒバード氏は、イタリア・ルネサンスおよびバロック美術の啓蒙家で、本書以外にも、バロックの代表的彫刻家ベルニーニの入門書や、イタリアのバロック建築家カルロ・マデルノや古典主義の代表的画家であるプーサンについての専門研究書を著わした美術史家として広く知られていた。コロンビア大学の美術史教授、『美術雑誌』の編集長などの要職を務め、一九八四年一〇月に亡くなっている。なお、氏には三人の娘さんがおられるとのことであり、巻頭の献辞は彼女たちに捧げられたものである。

さて、わが国においてはミケランジェロに関し、数多くの研究書、入門書が翻訳されているほか、羽仁五郎氏、会田雄次氏の著書をはじめとして多くの論考があり、さらに近年では田中英道氏による綿密な形象学的研究も公刊されている。また、ミケランジェロの激しくも謎めいた気質は魅力的な精神分析上の研究対象であるらしく、あの有名なフロイトの分析をはじめ、小説的想像力で挑んだドミニック・フェルナンデスの論など意欲的な研究に事欠かない。その上、忘れてはならないことは、これらの公刊物や画集に触発されて、わたしたち一人ひとりがまるで自分用の本でも書くかのようにミケランジェロ像をそれぞれもっていることである。このような状況のなかで、本書がもつ価値は、著者自身も述べているように、ミケランジェロ自身の詩や手紙を含め、彼の時代の著述家の記述をふんだんに引用しながら、それを現在の研究水準で吟味し、彼の生きた時代の生の姿を描き出すとともに伝記としての正確さを期したところにある。だが、魅力的ではあっても疑問のあるさまざまな思索がすべて無意味となってしまうわけではない。たとえば、著者は《モーセ》の凝視について、イスラエルの民の「金の子羊」崇拝への叱責であるとする解釈や、神の顔の幻視であるとする解釈をあまりにも現代的な読み込みとして退け、その意味を、墓廟において《モーセ》が占める位置から導き出しているわけであるが、われわれ読者としては、個々の像が本来もっていた機能を知ることで、かえってよりいっそうミケランジェロがそれらの像に付け加えた思想的、心理的価値を味わうことができるのである。

ところで、現代の視点から過去を切り取ることを戒める著者の記述から明瞭に浮かび上

がってくるひとつの事実がある。われわれには何かしらルネサンスを等質の時代として考える傾向がある。しかし、ルネサンスはまさに空間の実験のるつぼだったのである。クヮトロチェント以降一九世紀の終わりに至るまで線遠近法に規定された空間が西洋絵画を支配してきた、とよくいわれるのであるが、そもそもクヮトロチェント絵画は空間の実験室であった。著者ヒバード氏が指摘しているように、初期の浮彫や《カッシナの戦い》において若きミケランジェロが空間と呼びうるものを造形せず、《最後の審判》においても階層秩序（コード）に従って人物像の大きさが決定されるという中世的な空間に止まっているとすれば、それは「運動中の人体が空間を決定する」（ピエール・フランカステル『絵画と社会』、大島清次訳、岩崎美術社、二八頁）という別の空間秩序にミケランジェロが従っているからにほかならず、これが彼にとっての視覚的に正確な空間だったのである。同様に、ブラマンテやラファエッロの行動に陰謀を認めたのは、彼の現実感覚の喪失であるというよりもむしろ彼の傷つきやすい精神が捉えた「正確な」現実だった、と考えることもできるといえばいいすぎであろうか。もっとも、主体の想像的構造から切り離された「正確な」視覚（およびその再現）など人と世界の関係の表現としての造形の歴史においてはつかのまの挿話にすぎない。今日、ルネサンスに規定された空間の崩壊がほとんど常識として語られているが、むしろ開花しないまま終わった複数の空間の痕跡がこの挿話の以前と以後において認められるのである。

この翻訳を行なうにあたり、ミケランジェロと同時代に人びとの著作に関して次に挙げる先達の訳業を参考にさせていただいた。それらが通読を要する伝記であり、自伝であるという性格上、いちいち参照した箇所は挙げてはいないが、あわせてお読み願えれば、ミケランジェロの魅力がいやますことであろう。

ジョルジョ・ヴァザーリ『ルネサンス画人伝』平川祐弘、小谷年司、田中英道訳、白水社、一九八二年。

アスカニオ・コンディヴィ『ミケランジェロ伝――付ミケランジェロの詩と手紙』高田博厚訳、岩崎美術社、一九七八年。

ベンヴェヌート・チェッリーニ『チェッリーニ　わが生涯』大空幸子訳、新評論、一九八三年。

なお、本文中で参照、引用されている著作とは異なるが、シャルル・ド・トルナイ『ミケランジェロ――彫刻家・画家・建築家』（田中英道訳、岩波書店、一九七八年）も邦訳されており、ミケランジェロを研究するにあたっての基本的な文献である。

翻訳作業の手順としては、まず小野が全体の下訳を準備し、次いで中山がそれを逐一原文と照合し、訳文の訂正を行なったうえで、できあがったものを数度にわたり両者で検討し直し、最終訳稿をつくり上げた。できる限り正確で読みやすい訳文を期したつもりであるが、なお多くの誤謬を残しているかもしれない。読者のかたがたのご教示を願えれば幸いである。

最後に、本訳書の出版に際してお世話になった法政大学出版局の稲義人氏と藤田信行氏に心からの感謝の意を捧げる。

（一九八六年一月）



図１　『ミケランジェロ』の表紙。

第三話　『美術教育の歴史と哲学』の「訳者あとがき」

この訳書【図一】は、Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press Ltd., London, 1970 の全訳である。

まず、著者について簡単に紹介しておきたい。著者ステュアート・マクドナルド氏は、一九二四年にイギリスのストックポートで生まれ、アフリカとジブラルタルで軍務に服した（一九四三―四七年）のち、マンチェスターの地域美術カレッジ（Regional College of Art, Manchester）に入学した。そしてこのカレッジにおける一九四七から五三年にかけての学業を通じて、デザイン国家ディプロマ、美術教師免許状、および美術教師ディプロマを取得し、その後マンチェスター大学から一九六六年に教育学修士号（MEd）、一九七一年に博士号（PhD）を受けている。修士論文は、「ヘンリー・コウルと大衆美術教育」であり、また博士論文は、「芸術労働者ギルドと美術・工芸の学校――一八八四―一九一四年」というものであった。

マンチェスターの地域美術カレッジを卒業すると、ランカシャーにあるスタンド・グラマー・スクールの美術・デザイン学科の学科長として勤務することになる（一九五四―五六年）。そしてその後、マンチェスター大学のドゥ・ラ・サル・カレッジの美術・デザイン学科の専任講師になり、長年にわたって、美術の各分野の実技指導とともに美術史、美術教育史、および美術教育哲学を講じてきた（一九五六―八四年）。その間、王立美術大学、カーディフ大学、ロンドン大学などの客員講師を務める一方で、王立美術大学やリヴァプール大学で、デザイン修士号および博士号の学外審査員の任にあたった。

マクドナルド氏はこれまで、主著である本書のほかにも、ここにひとつひとつ列挙することはできないが、多数の論文、共著、および書評を発表してきている。また、美術の実践分野においては肖像画家（サッチャー首相の肖像を描いた画家でもある）、さらにはイラストレイター（そのイラストレイションによって一九六三年に産業美術家協会の会員に推挙されている）としても著名である。

また、彼の晩年の大きな仕事としては、一九八二年に『美術・デザイン教育ジャーナル（*Journal of Art and Design Education*）』の初代編集長に就任し、その重責を果たしたことが挙げられる。この雑誌は、全国美術・デザイン教育学会（National Society for Education in Art and Design）の機関誌として年三回発行され、現在、約三、〇〇〇人の読者をもち、この分野における指導的立場を標榜する、国際的にも最も質の高い定期刊行物である。またこの分野は、「日本語版への序」にもあるように、モリス、アシュビー、マッキントッシュ、あるいはグロピウスの理念でもある「美術の統合」という理念を支持し、あらゆる美術とデザインは不可分のものであるという方針のもとに、これまで編集がなされてきている。一九八六年にマクドナルド氏はその編集長の職を辞し、現在自由な立場からストックポートの自宅において執筆活動に専念している。その成果の一つとして、『美術・デザイン教育の百年――一八八八―一九八八年（*A Hundred Years of Art and Design Education, 1888-1988*）』が近く完成するとのことである。

さて次に、本書のもつ特質について手短に触れておきたい。本書が出版された一九七〇年においては、美術教育の歴史や哲学に対する学問的関心は、いまだ英国の研究者のあい

だにおいても極めて低く、美術教育に関する修士論文でこの学問領域が取り上げられるようになったのは、およそ一九七五年ころからである。そのような意味で本書は、まさにこの分野における先駆的労作であり、いまや英語圏にあっては歴史的文献の基本図書となっている。また、すでにポルトガルでは部分的に翻訳され、ブラジルにおいてもその抄訳が出版されている。

これまでこの種の研究分野においては、Nikolaus Pevsner, *Academies of Art, past and present*, Cambridge University Press, Cambridge, 1940（邦訳書、ペヴスナー『美術アカデミーの歴史』中森義宗・内藤秀雄訳、中央大学出版部、一九七四年）が優れた美術教育の歴史書として多くの研究者のあいだで読み継がれてきたが、しかしその内容の大部分はいわゆる「アカデミー」の歴史を叙述したものであり、一九世紀以降の近代的な美術教育の制度の確立や、それを促した理論的、社会的背景については、どちらかといえば乏しいものであった。その点で本書は、アカデミーの美術教育の崩壊から国家による大衆美術教育への介入を経て、美術教育が今日的に自立してゆく過程を、実践的、理論的、社会学的文脈に照らし合わせながら、手際よく跡づけたところに大きな特徴がある。したがってこの本は、ペヴスナーの歴史書を十分に補完すると同時に、美術およびデザインの近代教育に関する歴史研究におけるひとつの模範書となっている。

しかし、その細部にわたる本格的な研究となると、本書刊行（一九七〇年）以降の、さらには、今後の成果を待たなければならない。そうした成果のなかには、とりわけ『美術・デザイン教育ジャーナル』の第七巻（第一〜第三号）が有益である。一九八八年に刊行されたこの巻は、全国美術・デザイン教育学会の歴史的母体となった美術マスター協会の創設百周年を祝うもので「美術・デザイン教育の歴史」を特集として組み、詳細な個別研究が掲載されている。また、本書において多くを割いて論じられている、デザイン師範学校から中央美術訓練学校を経て、王立美術大学へと姿を変えてゆく歴史的過程については、Christopher Frayling, *The Royal College of Art - One Hundred of Fifty Years of Art and Design*, Barrie & Jenkins, London, 1987 に詳述されている。この本は、王立美術大学創立一五〇周年を記念して一九八七年（前身のデザイン師範学校が一八三七年にサマセット・ハウスに創設されている）に出版されたもので、著者は、同大学の文化史学科の教授である。

とはいえ、英国においてこの研究分野がいまだ黎明期にあることは疑いを入れず、一方わが国においても、幾つかの教員養成系の大学および学部においてこの数年来大学院の設置が進み、美術教育に関する本格的な理論的、歴史的研究の土壌がようやく整備されつつあることも事実である。そうした現状にあって、わが国におけるこうした新しい研究領域の学問的地平を今後開拓するにあたり、この訳書が何らかの貢献をなすことになれば、訳者たちにとって望外の喜びとなろう。

可能なかぎり正確で読みやすい訳文を心掛けたつもりではあるが、訳者たちがこの分野の直接の専門家でないということもあって、思わぬ誤謬を残しているかもしれない。識者のご教示をお願いしたい。

ところで、この訳書を刊行するにあたっては多くの人にお世話になり、援助の手を差し伸べていただいた。まず、玉川大学の利光功教授は、玉川大学出版部への斡旋の労を快く引き受けてくださり、そのおかげで出版のきっかけを得ることができた。心からお礼の言

葉を申し述べたい。また、鹿島美術財団からは「出版援助金」をいただき、財政面での助成をたまわった。この「援助金」により、出版が現実のものとなったのであり、ここに記して感謝の意を表したい。さらに、読者数の限られたこうした図書の刊行に英断を下された玉川大学出版部に対しても、深く感謝しなければならない。とりわけ、出版部の関野利之氏と成田隆昌氏には、さまざまなかたちで助言と指導をちょうだいし、不慣れな訳者たちが引き起こしたご迷惑に対しても常に寛容の精神で接していただいた。本当にありがとうございました。最後に、著者ステュアート・マクドナルド氏にお礼の気持ちを伝えておきたい。一九八八年三月にストックポートの自宅に温かく訳者（中山）を迎え入れ、美術教育のさまざまな問題について貴重な知見を授けてくださっただけでなく、訳者たちの求めに応じて、快く「日本語版への序」を執筆していただいた。この訳書を著者ステュアート・マクドナルド氏に捧げたいと思う。

（一九九〇年四月二九日）



図１　『美術教育の歴史と哲学』の表紙。

第四話　『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』の「訳者あとがき」

この本【図一】は、Avril Blake ed., *The Black Papers on Design - Selected writings of the late Sir Misha Black*, Pergamon Press, Oxford, 1983 のなかに納められている二五編の論文のなかから、著者のデザイン思想を最もよく表わしていると思われる一五編の論文を選び出して訳出したものである。

原著は、ミッシャ・ブラックの名声と業績をたたえて、王立芸術協会のロイヤル産業デザイナー部会の援助のもとに出版されたものであり、彼の仕事の全体像のよき理解者であったアヴリル・ブレイク女史が、膨大な数の著者の生前の論文のなかから選択を行ない、あわせて編集の任にあたっている。

現在、著者の残した主だった論文や講演の原稿は、「ミッシャ・ブラック資料」として三つの「ボックス・ファイル」にまとめられて、ロンドンのハマスミスにあるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館美術・デザイン記録保管所に所蔵されている。原著の巻末にも、「付録」として三つの「ボックス・ファイル」の番号とともに、それらのなかに納められている資料のリストが掲載されているが、研究者にとっては有益であると思われるも、やや長大なものであるために、この本のなかでは割愛することにした。さらに付け加えれば、同じく原著の巻末にある「年譜」も、同様の理由から主要なものについてのみ訳出を行なった。また、「参考文献一覧」についても、本文のなかで著者が言及している書物や注に記載されている文献を改めて編者がまとめたかたちをとっており、したがって重複を避けるため、これも割愛されている。

編者のアヴリル・ブレイク女史は、世界中で最も親しまれているデザイン雑誌のひとつである『デザイン』の業務に携わっていたとき、同じ職場仲間のジョン・ブレイク氏と知り合い結婚した。彼はその後すぐにその雑誌の編集長の職に就き、編集長という立場からミッシャ・ブラックと親交を深めるようになり、そのような友情が発展して、John and Avril Blake, *The Practical Idealists*, Lund Humphries, London, 1969 が出版されることになった。この本は、ミッシャ・ブラックがミルナー・グレイとともに設立したデザイン事務所である「デザイン・リサーチ・ユニット」の創設二五周年を祝うためのものであった。同時にアヴリル・ブレイク女史は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の「ミッシャ・ブラック資料」のために、その編集と交合を行なっており、そのような意味から原著は、最適任者によって編集されたことになる。のちに彼女は、Avril Blake, *Misha Black*, The Design Council, London, 1984 を上梓し、今日ミッシャ・ブラックの生涯と業績を知るうえでの簡潔ながらも格好の資料となっている。

原著の出版に援助の手を差し伸べた王立芸術協会は、芸術と産業と商業を奨励する目的で一七五四年に創設された組織であり、デザインの分野におけるこれまでの大きな活動として、一八五一年の大博覧会の開催と一九三六年の「ロイヤル産業デザイナー」という称号の創設を挙げることができる。前者は、当時の会長であったアルバート公によって開催されたものであり、後者は、英国デザイナーの社会的地位の高揚と英国デザインの質の向上を目的に導入されたものである。「ロイヤル産業デザイナー」の称号は一〇〇名を定員に授与されており、「ロイヤル産業デザイナー部会」とはそうしたデザイナーによって構成さ

れる組織を指している。またその部会の会長は、王立芸術協会の副会長のひとりとして協会全体の活動に対しても責任を負っている。現在その協会のパトロンはエリザベス女王で、会長は夫君のエディンバラ公である。ミッシャ・ブラックは、一九五七年に「ロイヤル産業デザイナー」の称号を授与されており、七三年から七五年にかけてその部会の会長を務めている。彼の業績については、何人かのロイヤル産業デザイナーの講演録を集めた、*Royal Designers on Design*, The Design Council, London, 1986 のなかでも少し触れられており、参考になるものと思われる。

また、ミッシャ・ブラックは、一九五九年から七五年にかけて王立美術大学のインダストリアル・デザイン学科の教授を務めているが、この大学の歴史やそこでの彼の足跡については、Ken Baynes, *Industrial Design & the Community*, Lund Humphries, London, 1967 や、Stuart Macdonald, *The History and Philosophy of Art Education*, University of London Press, London, 1970（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、一九九〇年）、Christopher Frayling, *The Royal College of Art - One Hundred & Fifty Years of Art & Design*, Barrie & Jenkins, London, 1987 などに詳しく述べられている。

一方、本書のなかで著者がしばしば言及し、かつてその会長を務めたデザイン・産業協会のデザイン運動の理念や、それに対する著者の貢献については、Noel Carrington, *Industrial Design in Britain*, George Allen & Unwin, London, 1976（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、一九八三年）をはじめ、Raymond Plummer, *Nothing Need Be Ugly*, Design & Industries Association, London, 1985 などを手掛かりにすることができる。また展覧会デザイナーとしてミッシャ・ブラックがその才能をいかんなく発揮した「英国はそれができる」展と南岸博覧会についてや、戦後の英国のデザイン振興において中心的役割を果たしてきた政府機関であるインダストリアル・デザイン協議会（現在のデザイン・カウンシル）については、Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*, George Allen & Unwin, London, 1979 や、Richard Stewart, *Design and British Industry*, John Murray, London, 1987 などが適切な文献となっている。

さらには、ミッシャ・ブラックの盟友とも呼べるミルナー・グレイの伝記（Avril Blake, *Milner Gray*, The Design Council, London, 1986）やポール・ライリーの自伝（Paul Reilly, *An Eye on Design - An Autobiography*, Max Reinhardt, London, 1987）もすでに出版され、著者が活躍した時代のデザイン界の空気を伝えている。

いうまでもなく、ミッシャ・ブラックは戦後の英国を代表するモダニスト・デザイナーのひとりであり、一九六〇年代から七〇年代にかけて遭遇することになった、「近代デザイン」への懐疑の風潮は、彼のデザイン思想を揺るがすとともに、より一層の彼のデザイン上の立場を明確にさせていったように思われる。「ポップ・デザイン」や「悪趣味」の登場、さらには、ヴィクトリア時代への回帰現象は、倫理的行為としての「近代デザイン」を信奉するミッシャ・ブラックと彼の仲間への明らかなる挑戦であり、彼は、その正当なる部分については謙虚に耳を傾けながらも、その不当なる部分に対しては容赦なく断罪しようとするのである。デザイナーやデザイン学生や企業の経営者に対して「近代デザイン」の価値と理念を強く語りかけ、先頭に立って実践してきたミッシャ・ブラックにとって、こ

の時代はまさしく試練の時期であった。本書に納められている論文や講演録がそのすべてを物語っている。しかしそれでも、Penny Sparke, *An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*, Allen & Unwin, London, 1986 や、同じく Penny Sparke, *Design in Context*, Bloomsbury, London, 1987 を読む限り、もはやデザインの歴史の一コマになりつつある。すでに時代は、「近代主義」によってのみ一義的に律することのできない、「多元主義」を価値とする時代へと移行しているのかもしれない。わたしたちは、ミッシャ・ブラックのデザイン思想を色あせた過ぎ去ったものとして傍らに置くこともできるし、その精神を引き継ぎ、より豊かなものへと手を加えることもできるであろう。それはすべて、この本の読者のみなさまの判断にゆだねられているのである。

この翻訳の仕事を進めるにあたって、惜しみなく援助を与えていただいた次のかたがたに心からの謝意を表したい。王立美術大学にける著者の同僚であったブルース・アーチャー教授、デザイン・産業協会のフィリップ・ギールマーグ理事長とネル・チェインバリン事務局長、著者が会長を務めた産業美術家・デザイナー協会の現在の組織である王立（チャータード）デザイナー協会のマイクル・セドラー＝フォースター理事長、王立美術大学における著者の後任教授であるフランク・ハイト名誉教授、著者によって創設された「デザイン・リサーチ・ユニット」のウィリアム・ファービシャーとジェイムズ・ウィリアムズの両パートナー、著者の未亡人のレイディ・ブラック（ジョアン・ブラック）女史、編者のアヴリル・ブレイク女史、デザイン・カウンシルの前会長のライリー卿（ポール・ライリー）ご夫妻。これらの人びとは、訳者が一九八七年からその翌年にかえてロンドンに滞在していたとき、直接会っていただき、ミッシャ・ブラック本人についてだけでなく、英国のデザイン史全般について貴重な情報を提供していただいた人たちである。彼らの友情と支援がなかったならば、正確なミッシャ・ブラック像を描くのにたぶん手間取っていたことであろう。すでに当時の役職を離れた方や、亡くなられた方もいらっしゃるが、本書の完成をもってお礼の気持ちに代えさせていただきたいと思う。

また、この間多くの友人や同僚にもさまざまな点でご教示をたまわった。ここにそれぞれのお名前を挙げることは差し控えたいが、衷心より感謝の言葉を申し述べておきたい。そして、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館美術・デザイン記録保管所、デザイン・カウンシル・ピクチャー・ライブラリー、ブリティッシュ・カウンシルなどの諸機関に対しても感謝の気持ちを忘れることはできない。

こうした多くの人たちによって支えられながらいまこの訳書は生まれ出ようとしているわけであるが、それでも、その責任のすべては訳者が負うべきものであり、訳者の思い違いもないとはいえず、ご叱正をたまわりたい。

最後に、原著のよき理解者であり、あらゆる面でお世話になった法政大学出版局の稲義人氏と藤田信行氏に心より感謝の意を捧げる。

（一九九二年三月一五日）

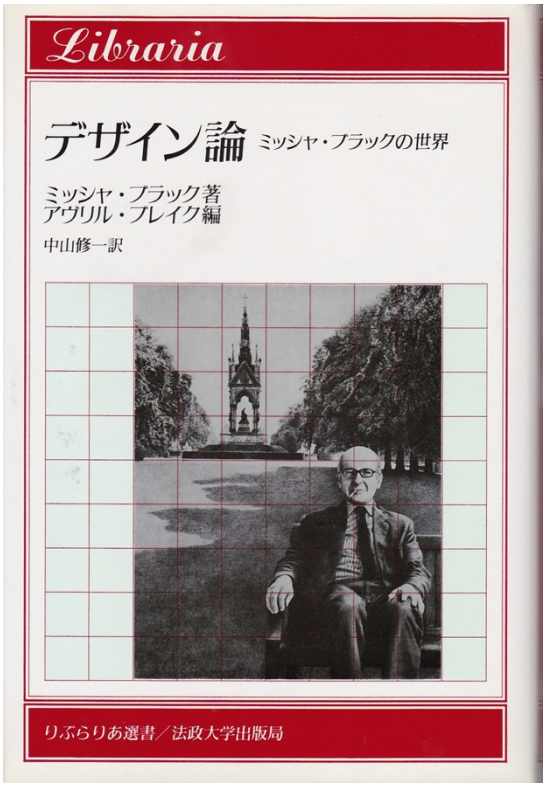


図１　『デザイン論――ミッシャ・ブラッの世界』の表紙。

第五話　『ウィリアム・モリスの妻と娘』の「訳者あとがき」

本書【図一】は、Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986 の全訳である。

女性だけで運営されている版元のパンドラ出版社は、主として女性史やフェミニズム関連の書物に力を入れている出版社で、これまでに、ヴィージニア・ウルフの伝記やアグネス・スメドレーの中国特派員記録、すでに邦訳もされた『女・アート・イデオロギー』（ロジカ・パーカー、グリゼルダ・ポロック著、荻原弘子訳、新水社刊、一九九二年）などを世に出している。

著者のジャン・マーシュ女史は、ケンブリッジ大学で英文学を修め、一九六五年にはロンドン・スクール・オブ・エコノミクスで社会政策・行政学の修士号を、また一九七〇年にはサセックス大学において、ジョージ王朝時代の詩人と当時の英国の田園生活との関係を明らかにした論文で博士号を取得している。その後彼女は、田園生活や女性史の観点から改めて英国の美術史やデザイン史や文学史を問い直す作業を精力的に進めてきており、主だった彼女の著作は本書の「日本語版への序文」でも紹介されているが、そのなかにはすでに邦訳出版されている『ラファエル前派画集〈女〉』も含まれている。著作活動以外にも彼女は、ジェイン・モリス展（ウィリアム・モリス・ギャラリー、ロンドン、一九八六―八七年）やメイ・モリス展（ウィリアム・モリス・ギャラリー、ロンドン、一九八九年）やエリザベス・シダル展（ラスキン・ギャラリー、シェフィールド、一九九一年）などの展覧会においてその監修とカタログ執筆の任にあたっており、一方、「メイ・モリスと刺繍美術」（セントラル・テレビジョン、一九八八年）や「リジーを求めて」（BBC ラジオ第四放送、一九九一年）などのテレビやラジオのドキュメンタリー番組では草案と脚本を担当している。

さて本書は、一九世紀英国の著名な芸術家であり詩人であり社会思想家であったウィリアム・モリスの妻のジェイン・モリスと娘のメイ・モリスの伝記文学であるが、そこにはふたつの特質が備わっているように思われる。大芸術家を対象とした伝記や歴史的記述においては、従来、その人物とかかわりをもつ女性たちの生活や業績は、主人公たる大芸術家の物語の後景へと退けられ、隠蔽される傾向があった。そればかりか、伝記作家やその読者がその主人公に熱い思いを抱けば抱くほど、彼女たちに向けられるまなざしが偏見と化すことも多々あったのである。ウィリアム・モリスと彼の妻や娘たちの場合も少なからずそうしたきらいがこれまでに見受けられた。たとえばそれは、ジェインに関しては彼女の出自や家庭内でのありようが、一方メイに関しては彼女の刺繍デザインの技量や晩年の生活のありようがとり沙汰されてきたことからうかがわれる。本書の特質のひとつは、史料を駆使しながらそうした偏見や憶測から彼女たちを救い出し、これまでのモリスやロセッティの伝記において忘れ去られていた彼女たちの生活と業績を正当に評価している点である。

いまひとつの特質は、女性そのものの歴史を前面に据え、彼女たちの人生がその時代の社会的、イデオロギー的諸力によってどのように抑圧され、制約されていたかを検証し、再提示している点である。ここでは、美神と淫婦の両極に揺れる男性の病理学的な幻想を

引き受けながらも、積極的にひとりの女性としてロセッティとの愛を育み、そしてモデルと刺繍の仕事を生涯誇りに思い、その一方で自らの病弱を利用しながら子育てに専念したジェイン。そして自由な家庭環境のもとで新しい時代の教育を受け、ショーとの愛に苦悩するなかで、女性の職業の地位を向上させ、政治に果敢に取り組み、女性の自立へ向けての一歩を踏み出したメイ。このふたりの女性の体験が、ヴィクトリア時代と今世紀初頭の政治的、社会的、文化的文脈に照らし合わせながら再構成され、検討されている。そのような観点からすれば本書は、ウィリアム・モリスの裏面史でもなければ「ウィリアム・モリス」の妻と娘たちについての伝記でもなければ、あくまでも原著の題名どおり「ジェイン・モリスとメイ・モリス」という女たちの物語なのである。

ところで著者は、訳者への私信のなかで原著執筆時の意向をこう語っている。

> 第一のねらいは、「公的」生活に対置されるところの「私的」生活の問題を真剣に取り上げ、公的あるいは専門的業績について論評するのと同じくらいに、個人の私的な振る舞いについても論議することである。換言するならば、過去の人びとが家庭にあって、どのように家人や使用人などに対して振る舞ったかということである。私の考えでは、こうしたことは公的生活と同様に調査し探求する価値があるように思われる。学問の世界では、この種の知識は社会史のなかの逸話として登場するが、しかしそれでも、そのほとんどが個人を基調としたものではない。伝記の場合、個人こそが注目の焦点をなすものであり、私にとっては、そうした個人の生活が大きな関心となっている。……第二のねらいは、ストーリーテリングつまり伝記の「読みやすさ」に関するものである。……伝記というものは絶対的に厳密に確認可能な事実に肉薄しなければならないものである以上、自分で勝手の物語をつくり変えることはできない。したがって、おもしろく読める本にするためには、筆力に頼らなければならない。つまり物語るための構成や登場人物の性格づけや語りの調子である。私の考えでは、あまりにも多くの伝記が、読者を退屈させるだけの、生気のない単なる年代記となっているのである。……したがって私が興味をもっているのは、第一にさまざまな女性の生活を発掘することであり、第二に政治的社会的文脈であり、第三にそして重要な点であるが、筆力の質なのである。

第三点の「筆力の質」については、「序文」のなかで著者自身、「楽しんで読んでいただきたい」との希望を語っているとおりに、モリス研究者やラファエル前派の研究者だけではなく、一般の読者にとっても、本書は読んでおもしろい伝記文学となっているのではないだろうか。そうした点で、同じ著者によってすでに刊行されているエリザベス・シダルの伝記や現在執筆中のクリスティーナ・ロセッティの伝記についても、本書の読者のかたがたはそれらが翻訳される日を待望されるにちがいない。

翻訳作業の手順としては、まず小野と吉村が全体の下訳を準備し、ついで中山がそれを逐一原文と照合して、訳文の訂正を行なったうえで、でき上ったものを数度にわたり三者で検討し直し、最終訳稿をつくり上げた。できる限り正確で読みやすい訳文を期したつもりであるが、読んでおもしろい伝記文学を目指す著者の意向から外れたものになっていないことを願うばかりである。いまだなお多くの誤謬を残しているかもしれない。読者のみ

なさまのご教示を願えれば幸いである。

この翻訳を進めるにあたって、著者のジャン・マーシュさんには「日本語版への序文」の執筆をはじめとして、本書ためにさらに六枚の新たな図版を提供していただき、さまざまなかたちでご協力をちょうだいした。心から感謝の気持ちを伝えたい。そして、ウィリアム・モリス協会のレイ・ウォトキンスンさん、ウィリアム・モリス・ギャラリーのノーラ・ジロウさん、王立美術大学のジリアン・ネイラーさんもこの間変わらぬ友情を示してくださった。厚くお礼を申し上げたい。また、不慣れな固有名詞の発音についてご教示をいただいたブリティッシュ・カウンシル（京都）のスタッフのかたがたに対しても感謝しなければならない。さらにお名前をすべて挙げることができないが、訳者のさまざまな愚問に対して親切にお答えくださった同僚、友人のみなさんにも心からお礼を申し上げる。

そして最後に、この翻訳の仕事を与えてくださっただけではなく、訳稿の遅れを辛抱強く待っていただいた晶文社の島崎勉さんと三鬼晴子さんに衷心より謝意を捧げたい。おふたりのエディターシップに支えられながらいまこうして本のかたちをなそうとしている。本当に長いあいだありがとうございました。

（一九九二年八月）



図１　『ウィリアム・モリスの妻と娘』の表紙。

第六話　『デザインのモダニズム』の「訳者あとがき」

本書【図一】は、Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990 の全訳である。

近年わが国においても「ポスト・モダン」という言葉が、新たな時代の造形表現ないしは思考のあり方を示す概念としてさまざまな分野で用いられてきた。いささか加熱ぎみとも思われたこの言葉の氾濫のなかにあって、歴史研究の分野での意義ある成果となりうるひとつの動向を挙げるとするならば、それは「近代の見直し」ということになるであろう。「ポスト・モダン」という状況の到来は、それまで支配的要素として作用してきた「モダン」を過去のものとして歴史の後景に押しやっただけではなく、その批判原理をもとに「モダン」そのものを対象化し再検討する場を、造形表現にかかわる歴史家たちに提示することになったのである。

歴史家に要請された、こうした新たな事態が、原著を生み出すにあたっての大きな力として作用していたことは明白であり、そこで原著の目的や意義をよりよく理解するうえからも、英国にあってこの二〇年来展開されてきた、この分野の歴史研究の刷新へ向けての新しい動きについてここで少し紹介しておくことは、決して無意味ではないであろう。

モダニズムが支配していた時代にあっては、ニコラウス・ペヴスナーに代表されるような歴史家の多くが、その陣営内にあってモダニズムの成立と展開の過程をその歴史記述の中心にすえていた。したがって、「ポスト・モダン」の出現に伴って歴史家に要請された新たな事態は、まずペヴスナー流儀の歴史記述への批判として現われてきた。『第一機械時代の理論とデザイン（*Theory and Design in the First Machine Age*）』の著者のレイナー・バンハム（現地発音に従えばバナム）の弟子である建築史家のエイドリアン・フォーティーは、このことについて、自著の『欲望のオブジェクト（*Objects of Desire*）』のなかで次のように述べているのである。

> たとえば、三〇年以上も前に改訂版として出版され、デザインに関して最も広く読まれた本のひとつである『モダン・デザインの先駆者たち（*Pioneers of Modern Design*）』におけるニコラウス・ペヴスナーの主たる目的は、建築とデザインにおける近代運動の歴史的な系譜を明確にさせることであった。もっとも、彼の方法論は、単に個々のデザイナーの仕事と公表された声明文から製品を検証するだけで十分にデザインは理解されうるといった仮説に基づくものであった。しかし、建築家やデザイナーによってなされるしばしば不明瞭で冗長な声明文が、その人たちのデザインする建物や品物を完全にあるは十分適切に物語っているとする理由はどこにもないように思われる。

これは、マニフェストと実際のオブジェクトのデザインがしばしば一致しないことを指摘することによって、マニフェストとは必ずしも合致しないオブジェクトの存在に視線を向けることの正当性を主張し、これまで「近代運動の歴史的な系譜」の範囲外にあったオブジェクトの歴史に言及しようとする、その歴史家にとってのマニフェストとして受け止

めることができよう。歴史記述に対するこうした新たな姿勢は、その先駆けとなったジョン・ヘスケットの『インダストリアル・デザイン（*Industrial Design*）』のなかに認められる姿勢をいっそう洗練化し明確化したものとして、八〇年代をとおして多くの英国のデザイン史家たちに急速に受け入れられてゆくのである。そして時期を同じくして、本書の執筆者のひとりとして名を連ねているペニー・スパークも、「確立された批評の伝統を塗り替える」作業の一環として『二〇世紀のデザインと文化への招待（*An Introduction to Design and Culture in the Twentieth Century*）』を著わすわけであるが、この本もまた、ヘスケットやフォーティーの一連の書物と同様に、「近代運動の死」によってもたらされた「歴史研究の見直し」に由来するひとつの成果として見なすことができるであろう。

> 彼ら［ニコラウス・ペヴスナー、ルイス・マンフォード、ハーバート・リード、ジークフリート・ギーディオンといった今世紀のデザイン史家やデザイン批評家たちの多く］は皆、両大戦間における近代運動のもつ機能主義的理想を支持し、「グッド・デザイン」は機械美学と同義語であるという神話を垂れ流すことに手を貸し、社会がそうした特定のデザイン運動とつながりをもつようになることの意味を無視し、その帰結として、デザインを日常的なというよりはむしろ英雄的な概念へと変えてしまったのである。こうした著述家によって確立された批評の伝統を塗り替えることはこれまで困難を要してきたし、彼らの見解に疑問が付されるようになったのは、近代運動への不満が高まった結果によるものであって、つい最近のことにすぎないのである。

こうした歴史認識は必然的にこの分野の歴史記述の方法論の刷新を要求するとともに、さらに一方では、近代運動を支えていたモダニズムというイデオロギーそれ自体を対象化しうる地平を用意することになるのである。本書の原著の出版は、明らかに英国におけるこのような「歴史研究の見直し」の延長線上に位置し、そのことはまた同時に、「近代の見直し」にかかわる研究を避けがたく内包するものでもあった。

それでは、どのような方法論に依拠すればこの領域の「歴史研究の見直し」、とりわけ原著の主題でもある「モダニズムの見直し」は可能になるのであろうか。ひとことでいえば、近代運動を正当なものと仮定し、その立場から記述しようとする、これまでの旧い研究手法を否定することから生み出される、新しい記述のスタイルということができるであろう。つまりそれは、近代運動を、マニフェスト化された「モダニズム」の文脈からのみもっぱら語るのではなく、その時代の政治、経済、社会、技術、文化といったさまざまな文脈と照合するかたちをとりながら検証することを意味している。それはとりもなおさず、編者が「序章」で言及しているように、「その運動を入り組んだものにする」であろうし、また、そのようなものとしてモダニズムを理解することが原著のそもそもの目的だったのである。その意味において原著は、複雑化と重層化のなかにモダニズムを再配置することによって、これまでの単線的で画一化されてきたきらいがあったモダニズム観の是正を読者に要求するものといえよう。

もっとも、本書の執筆者たちは、同一の視点からモダニズムを再検討し、複雑化なり相対化なりを試みようとしているのではない。ある論者は、モダニズムの主たる流れを形成した地域からは程遠くに位置する国の事情について論じているし、ある論者は、モダニズ

ムの適切な表現としては旧来あまり見なされてこなかったオブジェクトに照明をあてている。また別の論者の場合は、政治的文化的スクリーンという新たな道具立てを用いることによって従来のモダニズム像とは異なる像を映し出そうしている。このように見てくると、アンソロジーという形式をとっているとはいえ、本書から受ける印象が雑駁なものとして残ることは否定できないかもしれない。しかし、あえて各論者に共通してみられる傾向を挙げるとすれば、それは、これまで論じられてきたモダニズムの中心的な系譜や記述方法からは除外されがちであった地域や時期、分野や文脈を取り扱うことによって、つまりは周縁的な個別事例を社会文化史的な文脈において読み替えることによって、モダニズムを再検証しようとする歴史家としての新たな姿勢なのである。

ところで、この分野の「近代の見直し」にかかわって原著刊行以降の最近の注目すべき研究成果をひとつ挙げるとすれば、Wendy Kaplan (ed.), *Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885 - 1945*, Thames and Hudson, London, 1995 がそれに相当するにちがいない。この本は、フロリダのマイアミ・ビーチにあるウルフソニアンによって組織された開館記念展（この展覧会は一九九五年一一月から九六年四月までウルフソニアンで開催されたのち、アメリカ合衆国の他の地区、英国、ドイツ、イタリア、日本などを巡回する予定になっている）にあわせて刊行されたもので、そのなかで、一八八五年から一九四五年までに生み出されたオブジェクトの意味が、社会的、政治的、美術的観点から一一名の執筆者によって詳細に検討されている。全体構成は、「モダニティーに立ち向かう」「モダニティーを祝福する」「モダニティーを操る――政治的説得」という三部から成り立っており、ウルフソニアンの学芸員で本書第五章の執筆者でもあるウェンディー・ケプランが編集の任にあたり、本書の編者のポール・グリーンハルジュも執筆者のひとりとして加わっている。本書に興味を抱かれた読者各位のさらなる関心は、この展覧会とこの本とによっておそらく今後満たされることになるであろう。

さて、本書の翻訳に際しては、四人の訳者が論文ごとに分担を決めて訳出にあたった。原著の形式が異なる執筆者によるアンソロジーであるということを勘案し、また各訳者が担当章についてそれぞれに責任を負うという観点に立つことにより、全体にわたる厳密な文体の統一は行なわなかったものの、私たちは、担当訳稿を持ち寄り、幾度となく相互に検討し合うなかで訳稿の完成度を高めるべく努力する一方で、専門用語、固有名詞、地名や人名などの表記の統一についてもしかるべき配慮を施したつもりである。しかしそうはいっても、取り上げられている内容や記述方法が多岐にわたっており、そのために、結果として私たちの力では十分に理解しえなかった部分や今後誤謬として現われてくる箇所が残されているかもしれない。読者各位の忌憚のないご意見やご指摘をいただければ幸いである。

本書の編者であるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のポール・グリーンハルジュさん、そして執筆者である王立美術大学のジリアン・ネイラーさんとペニー・スパークさんに、この場を借りてお礼の気持ちを伝えることをお許し願いたい。彼らは、私たちのこの翻訳の仕事を知ると、惜しみなく援助の手を差し伸べてくれた人たちである。また、本書がこのようなかたちで世に出るにあたっては、実に多くの人や機関から寄せられた知見と情報が支えとなっている。一人ひとりのお名前を挙げることは差し控えたいが、ここに心からの感謝の意を表したいと思う。

そして最後に、私たち訳者の特別の感謝の気持ちは、当然ながら、鹿島出版会常務取締役の長谷川愛子さんと書籍編集部長の吉田昌弘さんに向けられなければならない。おふたりの温かいご理解と激励と忍耐がなかったならば、本書はこうして無事産声をあげることはなかったであろう。

（一九九六年七月二三日）

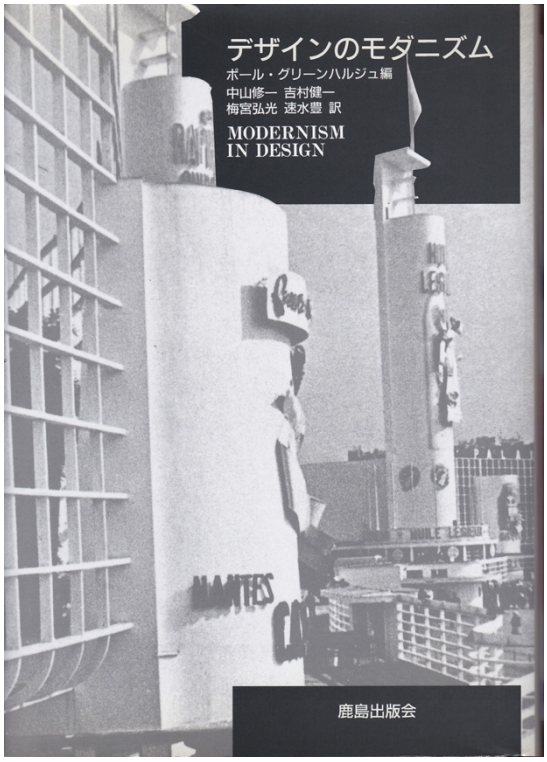


図１　『デザインのモダニズム』の表紙。

索　引

ア行

会田雄次　8
悪趣味（バッド・テイスト）Bad Taste　16
アシュビー、C・R　Ashbee, C. R.　20
アーチャー、ブルース Archer, Bruce　17
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement　5
アルバート公 Prince Albert　15
稲義人　9, 17
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 Victoria and Albert Museum (V&A)　15, 17, 25
　美術・デザイン記録保管所 Archive of Art and Design　15, 17
ウィリアムズ、ジェイムズ Williams, James　17
ウィリアム・モリス・ギャラリー William Morris Gallery　21
ウィリアム・モリス協会 William Morris Society　21
ウルフ、ヴァージニア　Woolf, Virginia　19
ウルフソニアン（フロリダ）Wolfsonian, Florida　25
「英国はそれができる」展　'British Can Make It' Exhibition　16
エジンバラ公　Duke of Edinburgh　16
エリザベス女王　Queen Elizabeth　16
王立芸術協会（正式名は、王立芸術・製造・商業振興協会）Royal Society of Arts (RSA) (Royal Society for the encouragement of Arts, Manufactures and Commerce)　15, 16
　ロイヤル産業デザイナー　Royal Designer for Industry (RDI)　15, 16
王立デザイナー協会（→産業美術家協会および産業美術家・デザイナー協会）Chartered Society of Designers (CSD)　17
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)　11, 12, 16, 17, 21, 25
織田芳人　6
小野康男　9

カ行

鹿島美術財団　13
ギーディオン、ジークフリート Giedion, Siegfried　24
キャリントン、ノエル Carrington, Noel　5, 6, 16
　『英国のインダストリアル・デザイン』(訳書題) *Industrial Design in Britain*　5, 16
ギールマーグ、フィリップ・T　Guilmant, Philip T.　17
近代運動（→近代主義、近代デザインおよびモダニズム）Modern Movement　23, 24

近代主義（モダニズム）（→近代運動、近代デザインおよびモダニズム）Modernism　17
近代デザイン（モダン・デザイン）（→近代運動、近代主義およびモダニズム）Modern Design　5, 16
グリーンハルジュ、ポール Greenhalgh, Paul　23, 25
『デザインのモダニズム』（編）（訳書題）*Modernism in Design*　23
グレイ、ミルナー（→デザイン・リサーチ・ユニット）Gray, Milner　15, 16
黒田健二郎　6
グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter　11
ケプラン、ウェンディー　Kaplan, Wendy　25
『モダニティーをデザインする――変革と確信の芸術　一八八五―一九四五年』（編）*Designing Modernity: The Arts of Reform and Persuasion 1885-1945*　25

サ行

産業美術家協会（→王立デザイナー協会および産業美術家・デザイナー協会）Society of Industrial Artists (SIA)　11
産業美術家・デザイナー協会（→王立デザイナー協会および産業美術家協会）Society of Industrial Artists and Designers (SIAD)　17
シダル、エリザベス　Siddal, Elizabeth　20
島崎勉　6, 21
ショー、バーナード Shaw, Bernard　20
ジロウ、ノーラ Gillow, Norah　21
ステュアット、リチャード　Stewart, Richard　16
『デザインと英国産業』 *Design and British Industry* 16
スパーク、ペニー Sparke, Penny　17, 24, 25
『近代デザイン史』（訳書題）*An Introduction to Design & Culture in the Twentieth Century*　17, 24
『デザインの社会文化史』*Design in Context*　17
スメドレー、アグネス　Smedley, Agnes　19
関野利之　13
セドラー＝フォースター、マイクル　Sadler-Forster, Michael　17
全国美術・デザイン教育学会　National Society for Education in Art and Design　11, 12
『美術・デザイン教育ジャーナル』 *Journal of Art and Design Education*　11, 12

タ行

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)　15
多元主義 Pluralism　17
田中英道　8
チェインバリン、ネル　Chamberlain, Nell　17
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

12
デザイン・カウンシル　Design Council　16, 17
『デザイン』（雑誌）　*Design*　15
『ロイヤル産業デザイナーの講話集』　*Royal Designers on Design*　16
デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA)　5, 6, 16, 17
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
12
デザイン・リサーチ・ユニット（→ミルナー・グレイ、ミッシャ・ブラックおよびハーバート・リード）Design Research Unit　15, 17
利光功　12

ナ行

成田隆昌　13
南岸博覧会　South Bank Exhibition　16
ネイラー、ジリアン Naylor, Gillian　21, 25

ハ行

ハイト、フランク Height, Frank　17
パーカー、ロジカ（→グリゼルダ・ポロック） Parker, Rozsika　19
『女・アート・イデオロギー――フェミニストが読みなおす芸術表現の歴史』(訳書題)
Old Mistresses: Women, Art and Ideology　19
長谷川愛子　26
バナム、レイナー Banham, Reyner　23
『第一機械時代の理論とデザイン』(訳書題) *Theory and Design in the First Machine Age*　23
羽仁五郎　8
ピーチ、ハリー Peach, Harry　5
ピック、フランク　Pick, Frank　5
ヒバード、ハワード　Hibbard, Howard　8, 9
『ミケランジェロ』(訳書題)　*Michelangelo*　8
ファービシャー、ウィリアム　Furbisher, William　17
フォーティー、エイドリアン Forty, Adrian　23, 24
『欲望のオブジェ』(訳書題) *Objects of Desire: Design and Society 1750-1980*　23
プーサン　Poussin　8
藤田信行　9, 17
ブラック、サー・ミッシャ（→デザイン・リサーチ・ユニット）Black, Sir Misha　15-17
レイディー・ブラック（ジョアン・ブラック）（妻）Lady Black (Joan Black)　17
ブラマンテ　Bramante　9
ブリティッシュ・カウンシル British Council　17, 21
ブレイク、アヴリル Blake, Avril　15-17

『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』（編）（訳書題）*The Black Papers on Design: Selected writings of the late Sir Misha Black*　15
『ミッシャ・ブラック』*Misha Black*　15
『ミルナー・グレイ』 *Milner Gray*　16
ブレイク、ジョン Blake, John　15
『実践的理想主義者たち』（アヴリル・ブレイクと共著）*The Practical Idealists*（with Avril Blake）　15
フレイリング、クリストファー Frayling, Christopher　12
『王立美術大学――美術とデザインの一五〇年』 *The Royal College of Art - One Hundred & Fifty Years of Art and Design*　12, 16
ベインズ、ケン Baynes, Ken　16
『インダストリアル・デザインとコミュニティー』*Industrial Design & the Community*　16
ペヴスナー、ニコラウス Pevsner, Nikolaus　12, 23, 24
『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*）　23
『美術アカデミーの歴史』（訳書題）*Academies of Art, past and present*　12
ヘスケット、ジョン Heskett, John　24
『インダストリアル・デザインの歴史』（訳書題）*Industrial Design*　24
ベルニーニ　Bernini　8
ポスト・モダン Post-Modern　23
ポップ・デザイン Pop Design　16
ポロック、グリゼルダ（→ロジカ・パーカー） Pollock, Griselda　19

マ行

マクドナルド、ステュアート Macdonald, Stuart　11, 13, 16
『美術教育の歴史と哲学』（訳書題）*The History and Philosophy of Art Education*　11, 16
マーシュ、ジャン Marsh, Jan　19, 21
『ウィリアム・モリスの妻と娘』（訳書題） *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*　19
『ラファエル前派画集〈女〉』（訳書題） *Pre-Raphaelite Women*　19
マッカーシー、フィオナ MacCarthy, Fiona　16
『英国デザインの歴史――一八三〇―一九七〇年』 *A History of British Design: 1830-1970*　16
マッキントシュ、チャールズ・レニー Mackintosh, Charles Rennie　11
マデルノ、カルロ　Maderno, Carlo 8
マンフォード、ルイス Mumford, Lewis　24

三鬼晴子　21
ミケランジェロ Michelangelo　8, 9
モダニズム（近代主義）（→近代運動、近代主義および近代デザイン）Modernism　23-25
モリス、ウィリアム Morris, William　5, 11, 19, 20
モリス、ジェイン（旧姓バーデン）Morris, Jane (née Burden)　19, 20
モリス、メイ Morris, May　19, 20

ヤ行

吉田昌弘　26

ラ行

ライリー卿（ポール・ライリー）Lord Reilly (Paul Reilly)　16, 17
　　『デザインを見る眼』*An Eye on Design*　16
ラファエッロ　Raffaello　9
ラファエル前派 Pre-Raphaelites　20
リード、ハーバート（→デザイン・リサーチ・ユニット）Read, Herbert　24
ロセッティ、クリスティーナ Rossetti, Christina　20
ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel　19, 20

ワ行

ワトキンスン、レイ Watkinson, Ray　21

初出一覧

著作集 9『デザイン史学再構築の現場』第四部「集録『訳者あとがき』」の初出は、下記に示すとおりです。ただし上梓するにあたり、全体として、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。

第一話　『英国のインダストリアル・デザイン』の「訳者あとがき」
「訳者あとがき」、ノエル・キャリントン『英国のインダストリアル・デザイン』中山修一・織田芳人訳、晶文社、1983 年、273-276 頁。
なお、この翻訳書にかかわる書評は、『読売新聞』（1983 年 2 月 28 日）、『山陰中央新報』（1983 年 3 月 12 日）、『ほるぷ図書新聞』（1983 年 3 月 15 日）、『伊勢新聞』（1983 年 3 月 19 日）、『日経アーキテクチュア』（第 186 号、1983 年 5 月 9 日）、『デザイン理論』（第 22 号、1983 年 11 月）に掲載された。

第二話　『ミケランジェロ』の「訳者あとがき」
「訳者あとがき」、ハワード・ヒバード『ミケランジェロ』中山修一・小野康男訳、法政大学出版局、1986 年、352-355 頁。
なお、この翻訳書にかかわる書評は、『毎日新聞』（1986 年 5 月 13 日）、『ピア』（1986 年 5 月 20 日号）、『週刊読書人』（1986 年 6 月 9 日）、『赤旗』（1986 年 6 月 30 日）、『デザイン理論』（第 25 号、1986 年 11 月）に掲載された。

第三話　『美術教育の歴史と哲学』の「訳者あとがき」
「訳者あとがき」、ステュアート・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、551-554 頁。
なお、この翻訳書にかかわる書評は、『アート・エデュケーション』（通巻 9 号、第 3 巻第 1 号、1991 年）、『美育文化』（1991 年 7 月号）、『Industrial DESIGN』（第 155 号、1991 年）、『デザイン理論』（第 30 号、1991 年 11 月）に掲載された。

第四話　『デザイン論――ミッシャ・ブラックの世界』の「訳者あとがき」
「訳者あとがき」、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』中山修一訳、法政大学出版局、1992 年、249-255 頁。
なお、この翻訳書にかかわる書評は、『デザイン理論』（第 31 号、1992 年 11 月）に掲載された。

第五話　『ウィリアム・モリスの妻と娘』の「訳者あとがき」
「訳者あとがき」、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、435-438 頁。
なお、この翻訳書にかかわる書評は、『朝日新聞』（1993 年 4 月 18 日）、『中國新聞』（1993 年 4 月 18 日）、『東京新聞』（1993 年 4 月 25 日）、『読売新聞』（1993 年 5 月 3 日）、『学燈』

（1993 年 5 月号）、『北海道新聞』（1993 年 6 月 20 日）、『週刊読書人』（1993 年 6 月 21 日）、『東京新聞』（1993 年 7 月 4 日）、『建設通信新聞』（1993 年 7 月 16 日）、『リテレール』（1993 年秋号）に掲載された。

第六話　『デザインのモダニズム』の「訳者あとがき」

「訳者あとがき」、ポール・グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一・吉村健一・梅宮弘光・速水豊訳、鹿島出版会、1997 年、237-241 頁。

なお、この翻訳書にかかわる書評は、『デザインの現場』（1997 年 4 月号）、『日経デザイン』（1997 年 4 月号）、『新建築（住宅特集）』（1997 年 5 月号）、『建築文化』（1997 年 6 月号）に掲載された。

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第五部

デザイン史雑考雑話集

1994 年 3 月～2009 年 10 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第五部
デザイン史雑考雑話集

目　次

序に代えて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三
第一話　デザイン開発とコミュニケーション・ツール　・・・・・・・・・・・・・・・　四
第二話　中国少数民族の物質・視覚文化に関する調査旅行記（共著）　・・・・・・・一五
第三話　イタリアの反デザイン　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・二八
第四話　対談「大久保英治×中山修一」　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・三二
第五話　富本憲吉の処女作《ステインド・グラス図案》　・・・・・・・・・・・・・・四〇
第六話　真の芸術と社会はいずこに　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・四二

索　引　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・四九
初出一覧　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・五三

凡　例

一．本文中『　』は書名、雑誌名、新聞名を示し、「　」は論文や詩、記事等の表題を表わしている。また、強調すべき固有の事象についても「　」が用いられている。

一．本文中《　》は作品名を示し、〈　〉は建物の名称を表わしている。

一．本文中の【　】は図版の参照番号を指し示している。

一．引用文および引用語句内の［　］は本著作集の著者による補足である。

序に代えて

この、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第五部「デザイン史雑考雑話集」を構成する各論稿は、巻末の「初出一覧」に詳しく記載していますが、かつて神戸大学に在職していた期間のなかにあって、一九九四（平成六）年から二〇〇九（平成二一）年までのあいだに書かれたものです。

内容的には、主として、当時デザイン・コンサルタントをしていた企業の研究会での講演、中国雲南省でのトンパ文字調査の紀行文、学会や雑誌社から依頼を受けて執筆した論考、それに、知り合いの美術家との対談によって構成されています。そのため、文体も主題も、ばらばらな感じは否めず、まさしく、粗雑な思考と雑多な話題の寄せ集めになっています。表題を「デザイン史雑考雑話集」としたのも、そこに理由がありました。

とはいえ、いま読み返してみますと、この第五部「デザイン史雑考雑話集」を構成しています六編こそが、紛れもなく、私の学問にとっての、調理前の採れたての新鮮素材になっていることに気づきます。それぞれは、確かに姿も形も、また色も味も違います、しかし――。

お正月においしくいただく「雑煮」の来歴は、勉強不足でよくわかりませんが、ひょっとしたら、「おせち」をつくった残りの、多様で生きのいい食材で「雑煮」はできているのかもしれません。新年が近づくこの時期、そのようなことに思いを馳せながら、あえて、わが家特製の「元日の雑煮」をこの食卓に並べてみたいと思います。果たして、ここに収録した六つの話は、「おせち」に対する「雑煮」のように、「デザイン史」にとっての意味のある「雑考雑話」になっているでしょうか。ご賞味いただければ幸いです。

（二〇一八年師走）

第一話　デザイン開発とコミュニケーション・ツール

はじめに

東洋ゴム工業株式会社タイヤ技術センター内に「デザイン研究会」が設置されたのが九〇年の六月でしたので、この研究会の活動も、ちょうど四年になろうとしています。「研究会」が取り上げた本年度の研究課題は、開発ステップのフローと意思決定のためのツールに関するものでした。本日はその年次報告会であります。これより私は、その包括的なまとめとして、「デザイン開発におけるコミュニケーション・ツールの役割」につきましてお話をさせていただきたいと思います。

一．トータル・マーケティング・システムにおけるデザイン開発の位置

開発ステップのフローは、いうまでもなくトータル・マーケティング・システムの一部ですので、ここで確認の意味を含めまして、トータル・マーケティング・システムにおけるデザイン開発の位置を見ておきたいと思います。

【図一】が、トータル・マーケティング・システムの概略図です。このシステムから読み取れる大事な点として、次の三つを挙げることができます。

（１）このシステムは循環しているということ。
（２）うまく循環させるためには、常に活性化されたフローでなければならないということ。
（３）デザイン開発の位置は、このフローのなかで、コンセプト・メイキング、デザイン・ワーク、および最終調整の三つの段階に相当するということ。

これによって、トータル・マーケティング・システムにおけるデザイン開発の位置はご確認いただけたものと思います。

二．デザイン開発における三つのステップ

それでは、デザイン開発のフローは幾つのステップに分かれ、それぞれのステップはどのような作業内容をもつことになるのでしょうか。このことにつきまして、おおよそ【図二】のようにまとめることができるのではないかと思います。デザイン開発のフローは、大きく分けて三つのステップから成り立っています。第一段階が、「コンセプト・メイキング」のステップで、作業内容は、分析の結果を踏まえたコンセプトの立案ということになります。次の第二段階が、「デザイン・ワーク」のステップで、このステップで、第一段階で立案されたコンセプトを具体的な形へと落とし込む作業をしなければなりません。最後が「最終調整とストック」の第三段階ですが、ここでは、第二段階で決定されたデザインについて、実験やアンケート調査の結果を踏まえて若干の修正を施し、最終的な量産用モデルとしてのデザインが決定されることになります。また同時にこの最終段階におき

まして、それまでの一連のデザイン開発に伴って得られることになった、資料やデータ、あるいは、さまざまなレヴェルで使用されたツールなどが整理され、一貫した方法のもとに保存されることになります。こうしたストックは、そのモデルを将来モディファイする際になくてはならない貴重な資料となりますし、新規開発の場合にも、おそらく役に立つものと考えられます。

さてそれでは、第一段階の「コンセプト・メイキング」では、どのような事柄が分析されなければならないのでしょうか。まずひとつには、これから開発するモデルが自社商品のカテゴリーのなかで、性能のうえから、また価格のうえからどのような位置を占めるのかを検討し、一方で競合他社の商品との比較を行なう必要があります。次に、予定されている新商品が、どのようなシチュエーションのもとに、どのようなライフ・スタイルのユーザーによって使用されるのかの仮説を立てなければなりません。さらにもうひとつには、そうしたユーザーがその新商品に必然的に求めることになる機能を想定しなければなりません。以上をまとめてみますと、「コンセプト・メイキング」に際しての三つ視点として、次のようになるのではないかと思われます。

（１）営業視点――ブランド構成の整合性（および価格帯）の設定
（２）デザイン視点――視覚的整合性（およびスタイリング）の仮説
（３）技術視点――機能的整合性（およびスペック）の想定

これは、もともと商品というものが、価格の妥当性、外観についての視覚的欲求、そして機能についての技術的欲求の三点から成立していることの現われでもあります。私たちが何か品物を購入する場合には、こうした三つの視点がおそらく作用しているはずです。たとえば、ヘアドライアーを購入する場合を想定してみてください。仮に、色や形が気に入り、熱風の速度や量といった機能についても納得したとしても、価格に不満があれば、人はその商品を買わないのではないでしょうか。また、機能と価格の双方は満たされていたとしても、デザインが気に入らなければ、その商品の購入に躊躇するかもしれません。同様に、いくら価格とデザインが気に入ったところで、求める機能が備わっていなければ、その商品の購入をあきらめることでしょう。つまり人が品物を購入するかどうかの判断を下す場合、一般的にいって、価格とデザインと機能の三つについての要求が総合的に作用し、その三つの要求をおおむね満たした商品のなかから人は選択して購入しているといえます。購入する立場からすれば、これはあまりにもあたりまえな結論です。しかし、商品をつくる立場からこの三つの視点を検討してみた場合、果たしてこの三つの視点が開発の過程のなかにあって常にバランスよく考慮に入れられているでしょうか。もしそうでないとしたら、購入する立場からの視点を欠いた完成度の低い商品の開発を行なっていることになります。逆のいい方をすれば、完成度の高い商品は、ブランド構成の整合性について責任をもつ営業視点と、視覚的整合性について責任をもつデザイン視点と、機能的整合性について責任をもつ技術視点の三つの視点が全体としてうまく融合し、ひとつの形にまとまったときにはじめて生まれる、といえるのではないでしょうか。

それでは次に、第二段階の「デザイン・ワーク」につきまして少し述べてみたいと思います。ここでの作業は、第一段階で決定された「コンセプト」を具体的な形に造形するこ

とです。「コンセプト」なるものがときとして極めて概念的であったり抽象的であったりするために、それを具体的な形にするのは決して容易なことではありません。ここに当然ながら、人間の独創性が働くわけですが、独断は極力排除しなければなりません。デザイン視点に偏りますと、工業製品もデコレーション・ケーキになってしまいますし、技術視点だけを強調しますと、単なる機械ということになり、どちらの場合も、結果としてユーザーに違和感を与えることになります。そこで、与えられた「コンセプト」を安定したかたちで造形化するためには、インスピレイションのための資料を事前に用意したり、幾重にも制御のためのフィルターをかけたりする必要があります。このようにして一定の造形上の必然性と客観性を保ちながら、最終的なデザインへと収斂してゆくものと考えられます。

これまで、デザイン開発における三つのステップのうち、とくに最初のふたつのステップにつきまして少し詳しく説明を加えてきましたが、いよいよここで、「コミュニケーション・ツール」というものが開発ステップにあってどのような役割を果たすのかを見てゆきたいと思います。

三．コミュニケーション・ツールの役割

「ツール」というのは、ある目的のために使用される道具のことです。デザイン開発の場合に即していえば、状況の認識や分析、分析結果の集約や仮説の設定、合意の形成や方針の決定などを要するときに、有効な道具として機能することになります。それではなぜ、デザイン開発において「ツール」なるものが必要とされるようになったのでしょうか。

もしひとりの極めて有能な人間がいて、その人にデザイン開発のすべてがゆだねられたとします。その場合その人は、当然のこととして、自ら、状況を認識し、問題点を分析し、それを集約するとともに新たな仮説を設定し、具体的なデザインへと進めてゆき、ひとつの結論へ到達することになります。このようにひとりの人間だけでデザイン開発を行なう場合、その行為が成功するためには、少なくとも次のふたつの条件を満たさなければなりません。ひとつは、いうまでもないことですが、その人が経済、社会、技術といったあらゆる分野について精通し、しかも造形力や審美眼に長けた万能の人でなければならないということです。いまひとつは、その人に、最終的なデザインを決定する権限が与えられていなければならないということです。果たして、そのような全知全能ともいえる人間は存在するのでしょうか。あるいは、すべての決定権をひとりの個人にゆだねることを認める企業が存在するでしょうか。個人の芸術的人格が重要視される工芸やファッションの場合は、そうしたことも十分起こりえる可能性がありますが、量産品としての工業製品を対象にする場合は、ほとんど不可能に近く、多くの場合、デザインの開発と決定は、集団による組織的なものとして執り行なわれるのが通例ではないでしょうか。デザインの開発と決定が、集団による組織的なものである限り、組織内部での認識の一致や合意の形成が各場面に応じてどうしても必要になってくるわけです。こうして、組織内部でのコミュニケーションの重要性の観点に立って、「ツール」という道具は生まれてきたのではないかと思っています。

それではもう少し実際の文脈に立って、「ツール」というものがなぜ必要なのかを探っ

てみたいと思います。仮に、あるデザイン開発がひとりの個人か小さな集団にゆだねられ、その人にとっての最終的なデザインができた段階で、デザインの決定会議が開かれたとします。そのような場合、そこに出席したさまざまな部署の専門家から、それこそまさにさまざまな意見が出されることが予想されます。まず、「なぜそのようなデザインになったのか」という質問が出るでしょう。担当者であるその人にデザインの決定権が与えられていない限り、どうしてもその質問に答えなければなりません。そのときおそらくその人は、自分がこのプロジェクトをどのようなプロセスで進め、その過程で生じた幾つかの問題に対してどのような観点からどう判断を下すことによってこのデザイン案が生まれたかを説明することになるものと思われます。そうした説明でその場の出席者全員の合意が得られれば、問題はないわけでありますが、実際にはそうでないことの方が多いのではないでしょうか。市場の動向をいつも見ている人からは、その案の甘さが指摘されるかもしれませんし、これからその商品を実際に売ろうとする立場の人からは、その案がどのような商品特性をもっているのかを執拗に問いただされるかもしれません。また、機能上の問題点や生産技術上の問題点も技術者のあいだから指摘されることも十分予想されます。こうした状況のなかにあって、その担当者は、幾つかの場合は十分に正当な反論ができるかもしれませんが、しかし、そのデザイン案の最終決定権がゆだねられていない以上、どうしても全体の意見に従わなければならないことになります。これでは決して効率のよいデザイン開発とはいえません。そこでこうした経験が積み重なることによって、ひとつの解決案が必然的に生まれてきます。それは、デザインの開発にあたっては、最後に関係者が集まって評価を下すのではなく、最初からすべての関係者に参加してもらい、それぞれの視点から十分に意見を述べてもらい、でき上がった成果物についても、全員で最終決定を行なうという解決策です。しかしそうはいいましても、その解決策に問題がないわけではありません。興味の対象も、専門として使用するタームも異なる人たちが集まって一定の判断を下そうというのですから、ある程度の摩擦が生じることが予想されます。そこで、摩擦を緩和し、共通の認識と安定した方針を得るうえで、どうしても、コミュニケーションのための道具が必要になってくるわけです。つまりこれが、デザイン開発における「コミュニケーション・ツール」の役割ということになります。

四．ツールの種類と性格

すでに述べましたように、デザイン開発におけるツールとは、コミュニケーションのための道具であり、状況の認識や分析、分析結果の集約や仮説の設定、合意の形成や方針の決定などを要するときに、有効な道具として機能することになります。そして、【図三】にみられますとおり、デザイン開発の第一段階の「コンセプト・メイキング」において「コンセプト決定のためのツール」が、第二段階の「デザイン・ワーク」において「デザイン決定のためのツール」が、おおかた必要になります。それでは、「コンセプト・メイキング」の段階にあって必要とされる「コンセプト決定のためのツール」とは、どのようなものなのでしょうか。この段階では、概念的に大きく分けて三つの性格をもつたツール群が考えられます。ひとつは［どうなっているのか――現状の調査と認識のためのツール群］、ふたつ目が［どうすべきか――方向性の設定と確認のためのツール群］、そして三番目が

［どうあるべきか――イメージの集約と提案のためのツール群］です。この段階を考えるにあたっては、いうまでもなく、先ほど指摘しました「営業視点」「デザイン視点」および「技術視点」といった三つの視点を総合化し、適切にバランスを取ることが極めて重要です。そのことを視野に入れて、開発ステップの流れに従いながらまとめたものが【図四】です。

左の「営業」「デザイン」「技術」のサイドから、右の「コンセプトの決定」への流れが、開発のフローでありまして、そのフローのなかにあって、幾つかの重要な事項を「営業」「デザイン」「技術」の三つの視点から判断を下していくことになります。そしてその際にツールが必要になるわけですが、開発のフローに従って、三つの性格の異なったツール群が登場することになります。

最初が、［どうなっているのか――現状の調査と認識のためのツール群］です。このなかには、市場動向の調査と分析やポジショニングのチェックなどが含まれます。その次に、［どうすべきか――方向性の設定と確認のためのツール群］を使って、ターゲット車についての研究やユーザー・イメージの仮説を組み立てます。そして最後に、一連の調査や分析を総合的に集約し、開発モデルの全体的なイメージについて関係者のあいだで意志の統一を図ることになります。このとき使用するものが［どうあるべきか――イメージの集約と提案のためのツール群］です。以上が、第一段階である「コンセプト・メイキング」のなかの流れに沿った、三つの視点とツール群の対応関係なのですが、これはそのまま、第二段階の「デザイン・ワーク」にもおおむね適用することができます。

まず、［どうなっているのか――コンセプトの確認と展開のためのツール群］を使って、デザイン・イメージの分類やスペック設定などを行ないます。次に、さまざまにデザインが展開されることになりますが、その際、［どうすべきか――方向性の設定と制御のためのツール群］によって、展開されたデザインがコンセプトを満たしているかどうかを検証していきます。そして最終的に、絞り込まれたデザインについて関係者の了解を得ることになります。このとき使用するものが、［どうあるべきか――デザインの集約と提案のためのツール群］です。そしてこのツールを用いることによって、セールス・プロモーションの指針も同時にここで策定されることになるのです。

このように、各開発段階の目的が明示され、複合的な判断視点が安定的に維持され、考案されたツールが必要に応じて適切に使用されることによって、コンセプトおよびデザインに関する合意形成は効率よく進行するのではないかと考えられます。しかしそのためには、どうしてもその進行を管理し、コントロールする必要があります。そのような業務に対して「デザイン・マネジメント」という名称が与えられていますが、最近では、どの企業にあっても、その重要性が認められつつあるところです。

五．ツールの開発とその限界性

それでは、ツールはどのようにして開発されるのでしょうか。またツールはどのような技術でもって作成されるのでしょうか。そのあたりのことにつきましてお話したいと思います。まずツールの開発についてですが、ツールの目的がコミュニケーションの道具である以上、新たなかたちでのコミュニケーションが必要になったときは、新規にツールを開

発しなければなりません。また既存のものが十分に効果を発揮しない場合にもそうする必要に迫られます。そうしたとき、重要なことは、誰に何を伝えるためのツールなのかをよく考え、したがって、それをどのような方法でもって表現するのが最もふさわしいかを見出すことが重要です。ツールに定形というものはなく、担当者がそうした思考を積み重ねながら、また同時に、これまでの体験を生かしながら、工夫によって完成してゆくものであると考えられます。しかし、こうしてひとつのツールができたとしましても、それを十分に扱いこなす、別のセンスと努力も必要です。たとえば、みなさんがよく承知されているツールにデザイン・マップというものがありますが、これは、キーワードをＸ軸とＹ軸に設定し、複数のデザインをその上にマッピングすることによって、デザインの全体的な分布や傾向を知ろうとするときによく使うツールです。そういう目的をもったツールですので、したがいまして、マッピングが不正確ですと、そのデザインの分布や傾向について誤った認識へつながってゆくことも予想されます。それでは、正確なマッピングが行なえるようになるためにはどのようなセンスと努力が必要なのでしょうか。まずセンスにつきましては、キーワードとして選択した言葉のもっている意味の広がりのなかにあって、それぞれに対応する形態が的確に認識できる能力、ということができます。また努力という点でいえば、日常的な訓練の繰り返しを行なうほかありません。たとえば、デパートの大食堂にある料理のサンプルを並べたケースの前に立ったら、すぐにＸ軸とＹ軸に設定すべきワードを考えてください。仮に、Ｘ軸に「和風／洋風」、Ｙ軸に「軽い／重い」という言葉が頭に浮かんだとすれば、さっそくそのマトリクスの上に、目の前にあるサンプルをマッピングしてみてください。うどんはどの位置に来そうですか。カレーライスはどのあたりでしょうか。これこそ、すばらしい自己訓練だと思います。そして時間が許せば、さらに思考を飛躍させてください。たとえば、自社製品をマッピングする場合のワードでもって、料理のサンプルを並べてみるのです。そうすれば、「セプルー」が、料理でいえば何に相当するかがわかるのではないでしょうか。これまでに挙げた例は単なる思いつきにしかすぎませんが、どちらにしましても、必要な努力を重ねることによって、正確にマッピングを行なう能力は身につくものと思われます。

それでは次に、ツールを作成するうえでの技術について少しお話したいと思います。先ほども触れましたように、ツールは、認識や思考や判断などをより円滑に伝えるための道具であります。そのためには、長々しい文章や複雑な生のデータはあまりふさわしくありません。より円滑に伝えるという意味では、単純化された言葉と視覚的表現が有効です。とくにコンセプトを表現するときに、そのことがいえると思います。したがいましてその場合、単純化された言葉と、イメージ化されたコラージュと、概念化された形態の三者を自由に連想し、それらを結び付ける能力が要求されることになります。これも、日常の積み重ねに負うところが大きいかもしれません。しかし、そうしたツールが常に万能であるというわけではありません。当然ながら有効性や限界性がつきまといます。そこで最後にそのことについて触れさせていただきたいと思います。

これまで、開発ステップの各段階にあって、営業、デザイン、技術の三つの視点から常に総合的に見てゆくことの重要性を繰り返し述べてきました。いうまでもなく、営業視点とは、自社製品を主にラインナップの構成のうえから全体的に見ていく視点であり、デザイン視点とは、自社製品を主にスタイリングの構成のうえから全体的に見ていく視点であ

り、また技術視点とは、自社製品を主に性能の構成のうえから全体的に見ていく視点であります。完成度の高い製品をつくるためにはどうしても、いまお話しました三つの視点が必要なわけでありますが、三つの視点はそもそも独自の性格をもつものであり、開発段階からそうした視点をうまく融合させようとする場合、どうしてもそれなりの摩擦や緊張を生じさせます。そうした摩擦や緊張を和らげ回避するためのコミュニケーションの道具として、ツールなるものが存在するわけでありまして、デザイン開発におけるその役割の重要性は多くの人が認めるところであろうと思います。しかし、ツールが期待どおりの効果を発揮するためには、ある種の環境が整っていなければなりません。それはどのような環境なのでしょうか。ひとことでいえば、製品の開発にあたっては、初期の段階から最終的な決定に至るまで、先ほど述べました三つのそれぞれの視点から積極的に吟味してゆくという活性化された姿勢がいつも保たれていなければならない、ということです。もしそのような姿勢がはじめから失われていますと、コミュニケーションの道具としてのツールの役割は薄れ、ある決定の場でそれが使用されたとしても、その用い方は極めて形式的なものにならざるを得なくなるからです。これではツール本来の有効な利用の仕方とはいえません。そのような環境が生まれないように、ツールを扱う担当者のかたがたは常に事態の推移を冷静に見守っていく必要があるように思われます。

また、ツールを扱う担当者のかたがたには、次のようなことにも意を用いてほしいと思います。それは、自分が現在使用しているツールが絶対的なものであることは限らない、という認識です。ときとして、時代の精神や価値観が変化しているにもかかわらず、自分のツールから離れられない人を見かけます。これは、さびついた包丁で料理をしているようなものです。自分のツールに限界性を感じたら、一度その包丁の砥ぎ直しを外部のデザイン事務所に依頼するのもいいかもしれません。ツールは、単なる道具というよりも、開発における武器でもあるわけです。そのような意味で日常の手入れを怠らないようにしたいと思います。

今日はツールにかかわるさまざまな側面につきまして取り留めもなくしゃべってきました。すでに熟知されている方にとりましては、少し退屈だったかもしれません。また、私自身経験が浅いために、現状にそぐわないことを多々申し上げたかもしれません。今後も「デザイン研究会」の活動をとおして、こうした課題を積極的に取り上げ、得られた結果を実際のデザイン開発の場に生かしていきたいと考えています。本日は、長時間にわたりましてご清聴ありがとうございました。

（一九九四年）

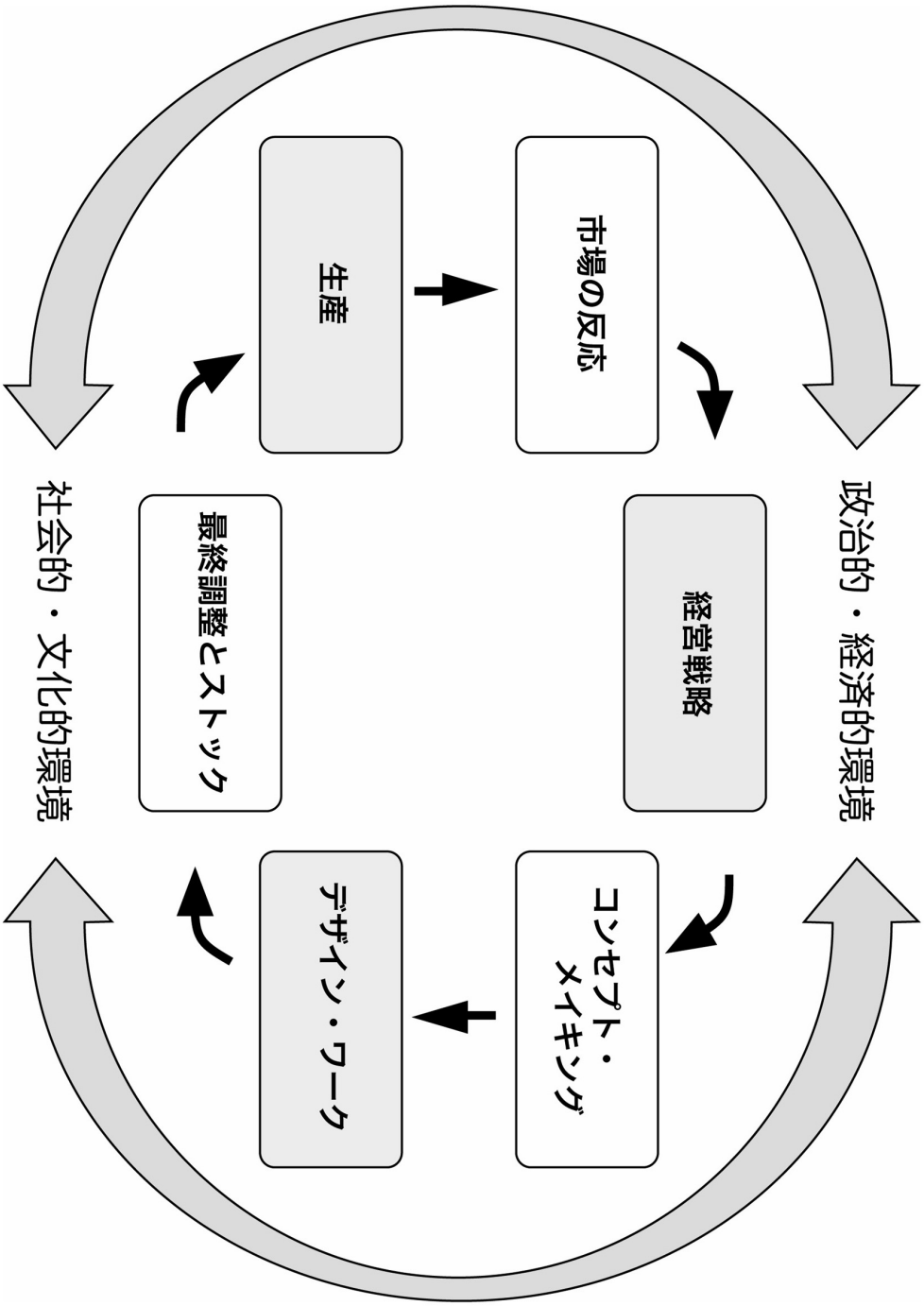


図１　トータル・マーケティング・システムの概略図。

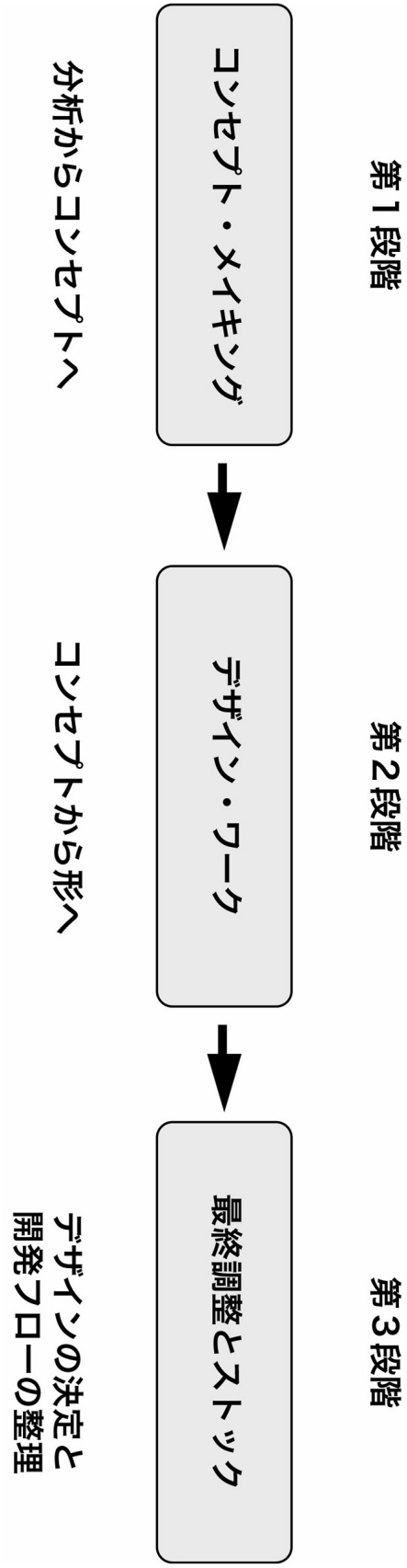


図２　デザイン開発のフロー。

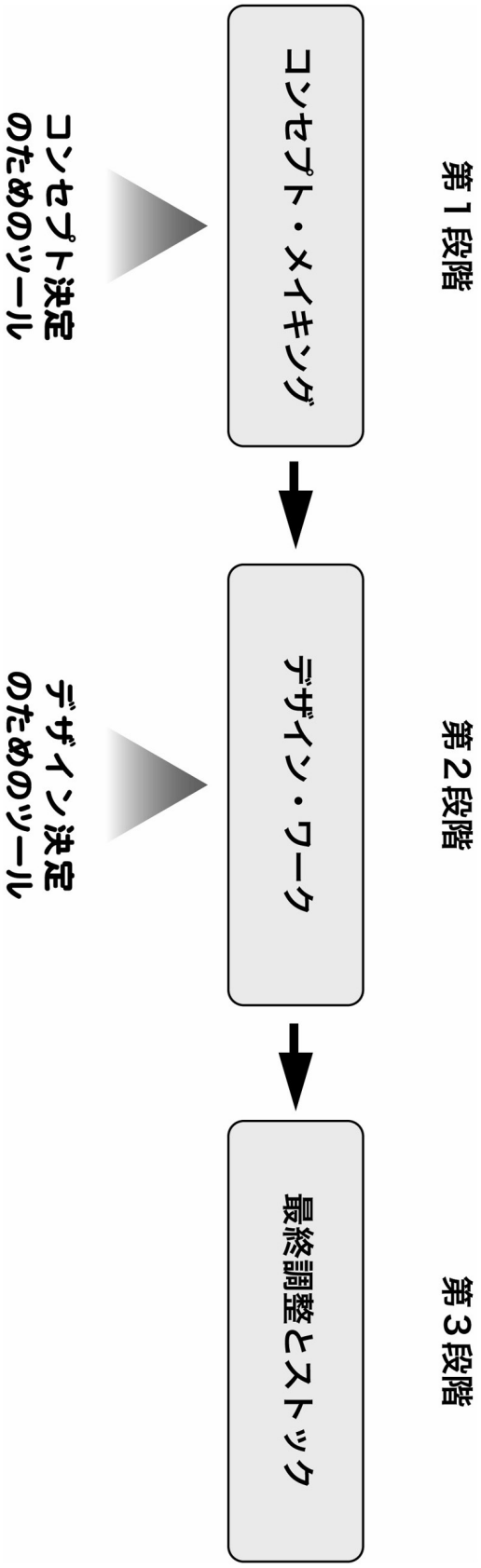


図３　デザイン開発のフローとツール。

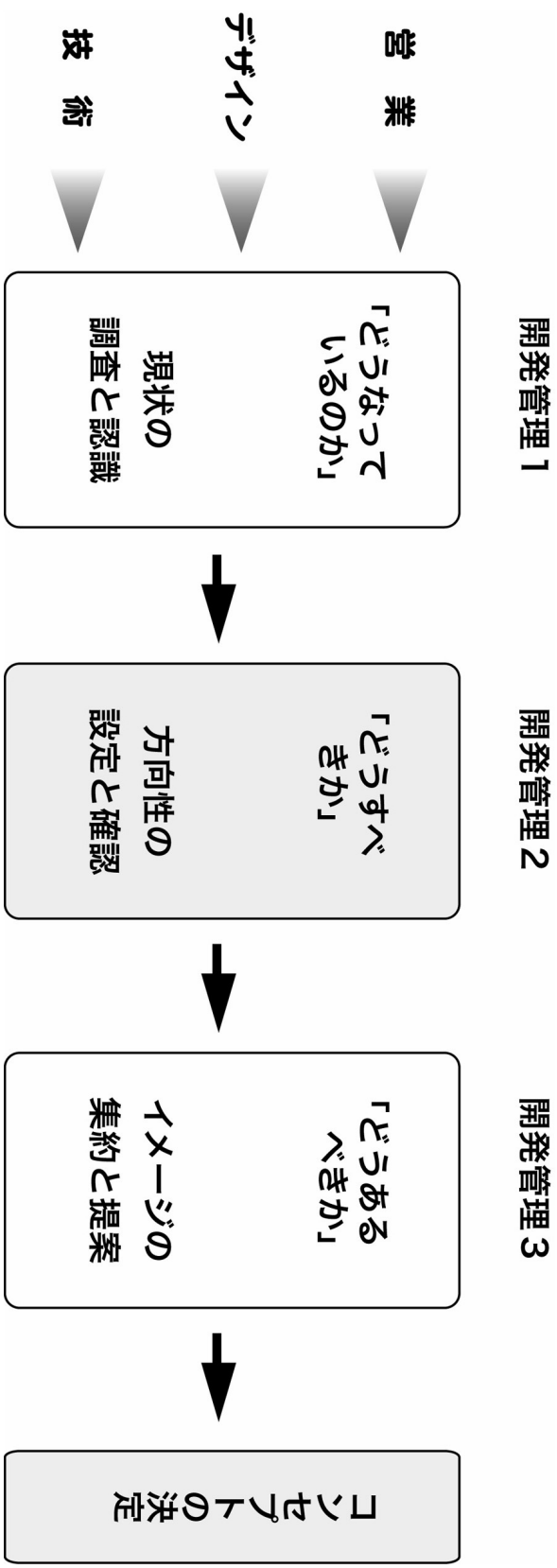


図４　「コンセプト・メイキング」段階のツール群。

第二話　中国少数民族の物質・視覚文化に関する調査旅行記（共著）

はじめに

われわれ一行は、二〇〇一年九月九日（日）から同年九月一六日（日）までのあいだ、中国を訪れた。主たる訪問先は、中国の西南地方に位置する雲南省である。雲南省は、ベトナム、ラオス、ミャンマーに隣接し、その特異な地理と気候によって生み出された多くの神秘的な景観と、二五の多様な少数民族が居住することで知られている。多彩な民族文化が咲き誇る、この美しく、豊饒な秘境の地は、一九八〇年代の開放政策の拡大によって多くの国内外からの観光客が訪れるようになるとともに、観光開発に伴って民族社会も大きく変容していった。今回の中国訪問の目的は、雲南省の少数民族を巡るこのような状況を踏まえて、第一に、雲南少数民族の社会・文化研究にかかわる中国人研究者と学術交流を図ること、そして第二に、一九九七年にユネスコ世界文化遺産に登録された雲南省北西部の麗江に居住する少数民族（ナシ族）に焦点をあてて、観光開発が民族文化にどのような変化をもたらしたのか、また、もたらそうとしているのか、その実態の一端をこの目でつぶさに見聞することであった。

ここで、われわれの旅程を簡単に振り返っておこう。一行のうち中山修一と小高直樹は、九月九日午後に関西国際空港を発ち、同日夕刻に中国大陸の南東部沿岸の広州に到着。当地に一泊の後、翌九月一〇日に雲南省昆明に飛び、一足先に日本を離れた高茜（ガオ・チェン）と合流。昆明では、雲南師範大学芸術学院に施栄華院長を表敬訪問するとともに、雲南省社会科学院院長の何耀華教授と会談。九月一二日に昆明を離れて雲南省麗江に入り、東巴（トンパ）文化研究所の趙世紅所長を表敬訪問。当地に三日間滞在した後、昆明にもどって高茜と別れ、再び広州を経由して九月一六日に日本に帰国した【図一】。

この報告書は、この旅程に沿うかたちで、滞在中にわれわれがじかに見聞きしたものや、お会いすることのできた先生方へのインタビューの内容などを、若干の感想を交えつつ書き記したものである。必要に応じて補足説明を加えたが、その内容については少々心もとない点があるかもしれない。あらかじめ、お許しを乞うておきたい。また、現地の人びとへの聞き取り、および先生方へのインタビューは、高茜の通訳を介したものであることを付記しておく。

一．広州の夜

二〇〇一年九月九日午後二時四〇分、関西国際空港を離陸。機材は南方航空 B 七七七中型機。中国地方、さらに北九州上空を通過した後、巡航高度一一、九〇〇メートル、平均対地速度八六〇キロメートルで中国大陸沿岸部を順調に南下。離陸から約三時間半後、心配された台風一六号の影響もなく、現地時間の午後五時八分に広州国際空港に無事着陸した。晴れ、摂氏三二度。日本とほぼ同様の気候である。広州白雲国際空港ホテルにチェックイン。外はもう暗かった。時計の針を一時間遅らせ、夕食をとろうと広州の街に出た。まばゆいばかりの原色のネオンで彩られた高層ビルと、その谷間を走る車の波。観光客でにぎわう珠江遊覧船の波止場のかたわらでは、一輪の花を片手に小さな手を差し出す物乞いの女の子た

ちを、仏頂面をした警備員が追い払っていた。夜も一〇時を過ぎるというのに、上九路から人民中路に抜ける道は若者で溢れ返っている。歩行者天国なのだろうか。華やかな靴やブランド品の店が立ち並び、ところどころ裏通りに通じる路地では裸電球が隙間なくぶらさがる衣類を照らし出している。一昔前では当たり前であった人民服はもはや姿を消し、日本の若者たちが着る服となんら変わりがない。ふと足を止めて値札に目をやった。一枚二〇元（日本円で約三〇〇円）ほどする T シャツは、現地の人びとにとって高いのか安いのか。この国の物価の尺度を理解するには、もうしばらく時間がかかりそうである。

二．昆明石林

翌九月一〇日の昼、われわれは定刻より一時間遅れで昆明空港に降り立った。昆明は、雲貴高原の中部に位置し、三方を山で囲まれた雲南省の省都である。標高一、八九一メートルの盆地にあるこの町は、高原山地のモンスーン気候に属し、年平均気温が一五度と気候が穏やかで、一年中緑の絶えない「春城」とも呼ばれ，雲南の政治、経済、文化、科学技術、交通の中心点となっている。

昆明空港で高茜と合流したわれわれは、昼食に、雲南の代表的料理である過橋米線（過酷な科挙に挑む夫と、それを支える妻の優しさを伝える物語に由来する雲南の名物料理）を賞味した後、延々と続く紅土の山肌を横手に見ながら、一路「石林」に向かった。

石林は、昆明の東南東、直線距離にして約六〇キロのところにある一大風景名勝地で、「石林彝（イー）族自治県」にある。その典型的なカルスト地形による景観は、造型地形天然博物館とも称され、中国の四大自然景観のひとつである。太古の昔は海底であったが、地殻変動によって石灰質の岩盤が地表に表われ、その後の風雨による溶解侵食などにより、結果的に、地面に垂直にそそり立つ岩の林ができ上がったのである【図二】。悠久の年月に及ぶ自然のいたずらによって、さまざまな形の石柱が生み出され、イー族のあいだに古くから伝わる有名な「アシマ（阿詩瑪）伝説」が生まれた。アシマ（阿詩瑪）伝説とは、美しい男女の恋の話である。その昔、アシマという名の美しい娘がアーヘイ（阿黒）という名の若者と恋に落ちた。ところが、アシマは王子から強く求愛され、その苦しみから洪水に身を投じて自殺してしまう。悲嘆にくれたアーヘイは、やがて水が引いて表われ出た石にアシマの姿を見出し、以後、アーヘイは毎日のように石を見上げては、アシマが自分のところにもどってくるのを待ち続けるという民話である。

八〇元を支払って景区に入ると、石林周辺に居住するイー族の女性たちが、ここかしこで即席の店を広げ、そのかたわらで黙々と土産用の敷布や布袋を編んでいる。売られているものは、布製品のほかに、銀細工の櫛飾りやリング、民族衣装を着せた小さな人形などである。アシマの巨石の前では、その伝説にちなんでイー族の男女による踊りが披露され、終わると、民族衣装を着て記念撮影しないかと勧められる。その様子は、日本の観光地においてよく目にする光景と同じだった。

こういった観光地で働く少数民族の人びとは、そのほとんどが女性であり、アシマのような例を除いて、男性の姿を見かけることはほとんどない。いったいどこにいるのだろうか。籠を背にして通りかかったイー族の老婆に夫のことを尋ねてみた。夫は数年前にすでに亡くなったという。老婆によれば、一般に夫は自宅で野菜や花の栽培などの農作業に従事して

いるらしい。そして、生活の足しにするために、もっぱら女性が景区に入って観光客相手に土産品を売るのだという。

景区内では、電動カートに乗り、華やかな民族衣装を身にまとったイー族の若い娘たちが、四〇元でわれわれのガイド役（彼女たちはアシマと呼ばれている）を務めてくれた。尋ねると、仕事に就く前に二年間ほどガイドの専門学校で勉強したという。石林は、一九八二年にいち早く国から重点風景名勝区に指定され、九〇年代に入って観光客が急増した。それに伴ってガイドの養成が急務となり、専門学校がつくられ、観光地には欠かせないガイドの教育システムができたのである。ガイドによれば、通常漢語で会話するが、イー族同士や家庭ではイー語をしゃべるらしい。呼び名は、漢語とイー語によるふたつがあり、家庭や身内、友人のあいだではイー語名で、公的な場では漢語名を使うそうである。また、イー文字（書き言葉）はあるものの、もはやほとんど使うことはなく、見たとしても、大体想像できる程度で正確には読めないらしい。日本人に置き換えて言い直せば、話し言葉としての日本語と（たとえば）英語を自由に操ることができるが、文字としての日本語を書くこともなければ、ほとんど理解することもできず、表記は英語でしかできないということである。言語は文化であり、否、あえて文化は言語そのものであるという認識に立った場合、この事実をどうとらえるべきなのだろうか。われわれは、仕事を終えてジーパンに着替え、仲間とイー語でおしゃべりをしながら家路につく彼女たちの後ろ姿を、奇妙な感覚で見送った。

話は変わるが、中国では、街のあちこちで、やたら車の警笛の音がやかましい。日本ではよほどのことでもない限り、耳をつんざくような車のクラクションの音を聞くことはないであろう。中国では、経済の発展に伴って、ここ一〇年、車の量が爆発的に増加した。その増加ぶりに交通マナーが追いついていないのではないか、漠然とそう思っていた。このあたりの事情について、なるほどと納得することがあったので、ひとつ紹介しよう。昆明から石林に至る国道三二四号線は片側一車線の道路である。とはいっても、ぎりぎり一車線ではなく、正確には片側一点五車線といったところだろうか。普通、車はおのおの車線の中央部分を走行している。あるとき、前方を走る車を追い抜く場合にはどうするのだろうかと、ふと興味をもった。追い越す場合は、対向車の量や車の大きさなど、反対車線の様子を見ながら、よし今だと判断したところで警笛を鳴らしながら反対車線にすっと半身分出る。中央線をまたぐような具合に、である。すると、前方を走る車は警笛に促されるように少し道路の外側に寄る。と同時に、対向車もまた道の端に寄るのである。こうやって、道路の真中に、中央線をはさんで車幅ひとつ分の追越し領域が瞬時に形成されることになる。すなわち、道路全体を実質三車線とし、真中を追越し領域として両方向で共有しているのである。警笛は、まさに共有開始を周囲に知らしめる合図であった。そして夜間は、ライトアップが警笛に取って変わる。考えてみれば合理的なシステムであり、なるほどと膝を打つはずである。むしろ、国土の狭隘な日本で取り入れるべきではないか。もっとも、ちょっと目論見が外れると大事故に至るわけで、刻一刻と変化する状況をとっさに判断して対応する高度な運転技術が要求されることはいうまでもない。いずれにせよ、他国の文化を自国のめがねを通して解釈してしまうことの危険を実感した経験であった。

三．雲南民族村

九月一一日午前、われわれは昆明南部のテン池のほとりにある、総面積八三ヘクタールの雲南民族村を訪れた。ここは、雲南省に居住する二五の少数民族の伝統的な家屋が一同に展示され、各民族による歌舞やさまざまな民族活動が実演される公園型の文化施設である。われわれのような短期滞在型の旅行者にとっては、たとえほんの上っ面をなでるような知識しか得られないとしても、雲南少数民族の全体像を擬似体験できるというのはありがたい。ここでは、タイ族、ワ族、ペー族などの伝統的家屋や生活用具を参観し、またペー族の歌舞などを鑑賞したが、このようなエキゾチックな感動を経験すると、多民族国家としての中国の一面を改めて認識すると同時に、実際に民族が住む地域を訪れてみたいという気持ちがますます強くなった。

四．雲南師範大学芸術学院への表敬訪問

同日の午後、われわれは雲南師範大学芸術学院院長の施栄華教授を表敬訪問した。彼は、今回の中国滞在の全期間を通じてわれわれに同行して通訳を務めてくれた高茜のかつての上司である【図三】。

施教授を含む四名の教授陣と面会。まず施教授により、雲南師範大学とりわけ当芸術学院の設置趣旨などについて簡単な説明を受けた。それによれば、雲南師範大学に在籍する学生は、大学全体で一三、〇〇〇人、そのうち芸術学院には五〇〇人が就学している。

雲南省の経済が発展し、雲南少数民族の文化や芸術を維持することの必要性がますます高まるなかで、香港在留の華人の寄付によって三年前に設置された。そして、民族の文化や芸術を維持するための鍵を握る教師の養成を主たる目的としつつも、実業界で活躍しえる人材をも養成しようとしているとのことであった。一期生が卒業していない現時点では、学生の就職動向は未知数だが、短大の卒業生は、すでに在省企業の広告担当業務などに就いているらしい。経済の発展、とりわけ文化資源の宝庫である雲南省の観光事業が急ピッチで推進されてゆくなか、あらゆる面で社会状況と結び付いたニーズが今後ますます高まってゆくことが容易に想像できる。

油絵とデザインを担当する馬教授は、「現在は、進んだヨーロッパや日本の技術レベルにキャッチアップする段階だが、将来的には、中国の伝統を守りつつも、グローバルな芸術を志向したい」と語り、また映像を担当する伊教授は、「現在は、外国製 DOS/V マシンが一四台あるだけだが、将来は国産 PC をもっと導入し、CG を活用した映像技術教育を推進してゆきたい。まずは、雲南の民族芸術を継承してゆくための教育実践を軸に据えて PC を活用してゆくが、将来的には、CG も含めた世界芸術の構築を目指したい」と語っていた。昨夏芸術学院に就いたばかりの新進気鋭の李講師は、母校の雲南大学において博士論文を構想中で、とりわけ高茜の研究テーマに大きな関心を抱いていた。

現在、京都大学および大阪大学とのあいだには、雲南師範大学としてすでに学生交流協定が結ばれており、神戸大学ともぜひ積極的に交流したいと、施院長は強く望んでいた。まずは、教官レベルの学術交流を推し進め、さらには学生間の交流も実現するようお互い協力し合おうと、強い握手を交わして散会した。

ここで、雲南少数民族の文化・芸術と関連のある、昆明の大学や研究所について簡単に触れておこう。昆明には、四つの国立大学が存在する。いわゆる総合大学である雲南大学、少

数民族にのみ入学を許された雲南民族大学、主に教員養成を目的とする雲南師範大学、そして芸術家の養成を目的とする雲南芸術大学である。雲南少数民族の文化研究は、もっぱら雲南大学で歴史研究を中心に行なわれている（もっとも、これは組織レベルの話で、個人的レベルで研究する学者は数多く存在する）。これらの大学のほかに、後述する雲南省社会科学院の存在を忘れてはならない。これは、全国的機関である中国社会科学院の系列に属する研究機関で、その下部組織として、雲南少数民族の社会や文化を研究する研究所を有している。

大学を取り巻く厳しい社会状況に翻弄され、日々大学運営に忙殺されるわが身を顧みると、この雲南の豊饒な大地に立つ真新しい学院を背に、大学の使命を自覚し、その実現に向けて自らの理想を熱く語る教授陣の姿はうらやましい限りであった。

五．社会科学院院長の何耀華教授との会見

同日夜、われわれの宿泊するホテルの一室で、一時間ほどの短い時間ではあったが、雲南省社会科学院院長の何耀華教授と会談した。何教授は、中国西南民族研究学会会長、中国社会学学会副会長ならびに中国民族学学会副会長を兼任する中国学術界の重鎮で、国家を代表する重要人物でもある。この日も、外国の来賓との会談を精力的にこなされるなど、多忙な時間の合間を縫って、われわれのためにわざわざホテルまで駆けつけてくださった。われわれは、「開放政策と少数民族の文化・経済」および「観光開発と少数民族の生活・文化」について単刀直入に何院長にお尋ねした。以下は、教授が語った内容である。

開放による経済発展は工業のありようを変える。雲南省においては、たばこ（雲南省は、中国でもっとも早くに葉煙草を栽培した省で、たばこの生産量および品質は中国一といわれている。とくに、雲南省の中部に位置する玉渓地区は、国内外で有名な銘柄「雲煙」の葉煙草の産地である）、鉱物、電子部の品組み立て、の三つの工業生産体制に少数民族をどう組み入れるかが問題となっている。工業化に対応する彼らの潜在的な適応力は依然低く、民族文化への影響はまだほとんどみられない。すなわち、工場労働という未知の生活様式に対する不安や恐れのために、現在のところ少数民族の人びとが工場労働に従事することはほとんどない。雲南の工業生産に従事する人びとは、その多くが省外からの労働者である。そのために、少数民族の文化は、結果として工業生産体制の枠外に置かれ、その影響を受けないでいる。大きく変容しつつある社会・経済的状況のなかにあって、民族保護の選択肢には三つある。ひとつは、昔ながらの文化をそのまま維持させること。ひとつは、民族固有の伝統文化を維持しつつ、新しい状況に適応させた融合的文化を創出させること。ひとつは、すべて新しいものに変容させること。そして、そのどれかを選択しなければならない。

（欧米を中心として、ここ一〇年来にわかに注目を集めつつある新しい視点に基づいた物質・視覚文化研究の話に耳を傾けながら、）生活文化の一部としての耳飾りや衣装、家具などのデザインが、観光地化が進むことでどう変容するのかといった観点に立つ研究は中国ではほとんどなく、非常におもしろい試みだ。雲南少数民族を対象としたそのような研究に対する協力は惜しまない。麗江空港の近くに新華村という村があり、そこでは一戸一戸が銅や銀の工芸品の販売兼生産工房になっている。ここを調査すれば、工芸品の生産の全プロセスを観察することができ、参考になるのではないか。正式な手続きを踏めば、村に一週間

ほど滞在することも可能だ。また、雲南少数民族の社会や文化の研究者は雲南省全体で三〇〇人か四〇〇人ほどおり、必要ならその研究成果や資料を提供してもよい。

何教授は、われわれのために一言一句言葉を選びながら、丁寧に、そしてわかりやすく説明をしてくださった。お尋ねしたいことはほかに山ほどあったが、時間も遅く、握手を交わしてホテルのロビーまでお見送りした。何教授は親日家で、これまでたびたび来日して諸大学や民族学博物館などで講演されている。来年（二〇〇二年）の一月にも、一橋大学で改革・開放以降の雲南省の経済と民族政策について講演されるとのことであった。機会があれば、ぜひとも拝聴したいものである。

六．麗江新華村の銀細工

九月一二日の午後、われわれ一行は昆明空港をあとにし、一時間後、麗江空港に降り立った。麗江は、省都昆明から約五三〇キロ、雲南西北部の平均海抜二、四〇〇メートルの高原に位置し、一九九七年一二月四日、世界文化遺産に指定された国際的観光都市である。

麗江に向かう途中、われわれは雲南省社会科学院院長の何耀華教授に紹介された新華村に立ち寄ることにした。この村の住人は、その九割がペー族、一割が漢族である。何教授によれば村の一戸一戸が工房と売り場を兼ねているということだったが、われわれが訪問したときは、ちょうど村の入り口の一角に販売モールを建設中であった。そこで、銀細工の腕前で知られる母氏の話を聞くことができた。彼は、注文製作が主で、まさに銀細工のデザイナーである。彼のオリジナルのデザインであるという、龍の姿をあしらった絢爛豪華な銀の平面装飾は絶品で、その生産工程を簡単に説明すれば、デザインした下絵から、銅と銀を用いて最終的に鉄の鋳型をつくるというものだった。そして、その鉄の鋳型に薄い銀板を乗せて、上から銀の棒を当てて慎重に打ちつけながら、銀板を成形加工してゆくわけである。作品の最初のサンプルをつくるのに、彼が一日一二時間か一三時間稼動して二〇日間ほどかかるという。いったん鉄の鋳型ができてしまえば、あとは一〇人ほどの職人（近くの住人）に作業を任せ、高度な技術の要求される細かな部分の加工と最後の仕上げだけを、彼自らが担当するのだと語っていた。新華村一帯は代々腕のよい銀職人が多いそうで、母氏自身も、父や祖父の仕事ぶりを見ながら育ち、一五歳になって本格的に銀細工の修行をはじめたという。母氏の作品を購入する者は、自分で愛好するというよりは、商売目的で購入することが多いようである。彼の龍の装飾品は、たまたま彼の作品を目にした北朝鮮の人が気に入って五個注文し、それを当地で売るらしい。ほかに、精巧な刀剣の工芸品を目にしたが、これもまたモンゴル族の人がこの新華村まではるばる足を運んで注文し、内モンゴルに持ち帰って売るとのことであった。

母氏の工房をあとにして、販売ボランティアの若いガイド（ペー族女性）に連れられ、近くの民家の軒下をくぐった。ペー族の典型的な三坊一照の家屋構造、すなわち、中庭を中心とした三面に居室があり、東側の一面のみが壁になっている構造である。西陽が当たって反射した光が対面の部屋を明るくさせるという生活の知恵である。この民家では、イー族やミャオ族の民族衣装の銀製のボタンを彫っていた。互いの民族が、その技術を交換しながら共存しているということだろうか。われわれに同行したペー族のガイドによれば、ペー語はあ

るがペー文字は跡形もないという。家族や小さな子どもとだけ、ペー語で会話をしているらしい。石林で体験したあの奇妙な感覚が再び蘇った。

七．麗江の街並み

麗江は、麗江ナシ族自治県の中心で、正式には大研鎮といい、四方街を中心とした古城と、南北に走る新大街一帯の新城からなる。ナシ族を主として、漢族、ペー族、イー族、リス族などが居住している。

われわれは、古城（旧市街地）の一角にある、まだ完成して間もないホテルに泊まった。旧市街地には、ナシ族の木造家屋が所狭しと立ち並び、そのあいだを縫うようにして石畳の細い小路が、まるで迷路のように伸びて独特な風情を醸し出している【図四】。

この街並みは、一九九六年一月二三日の大地震でその半分近くが倒壊したが、その後ナシ族の伝統を残したまま再建された。この小路に沿って、小さな土産物店が軒を並べ、観光客でにぎわっているが、その三分の二は地震後にできた店である。店の半分は、四川省を中心とした他省から来た民族によるもので、彼らは近くにアパートを借りて、そこから店に通っているらしい。この日は、旧市街地の中心にあるホールで、唐・宋時代に滅びたとされる詞や音楽が奇跡的に保存され、ナシ族により引き継がれて古い形式のまま演奏されている、平穏で優美なナシ古典音楽を堪能した。もともと漢族の古い音楽で、もはや漢族すら演奏することのない音楽がナシ族によって引き継がれ、いまなお演奏されているのである。

八．東巴文化研究所

九月一三日。われわれは、宿泊先のホテルを出て、中国雲南麗江東巴文化研究所の趙所長とともに、古城街を南北に流れる小川（玉河）に沿った石畳の小路を歩きながら、玉泉公園の一角にある東巴文化研究所に向かった。観光者には開放していないという貴重な資料展示室などを案内していただいたのち、研究所内で所長にインタビューした【図五】。

ここで、東巴（トンパ）文化、とくにトンパ文字について簡単に説明しておこう。東巴文化は、ナシ族固有の文化で、トンパ文字、その文字で記されたトンパ経文、トンパ舞といわれる民族舞踊、壁画に残されたトンパ絵画などの総体である。これらのうち、人類の古代文字研究において最もよく知られ、学術的価値の高いものがトンパ文字である。トンパ文字は、日、月、山や鳥、馬、龍など、星図や動物などの形に似した象形文字で、トンパ教の経文として、松のすすと糊を材料とした墨を用いて、木質繊維の紙に竹筆で記されている【図六】。

インタビューは、まずトンパ文字を巡る当研究所の取組みについて趙所長より簡単な説明を受けたあと、われわれの質問に所長が答えるという形式で進んだ。以下はその一問一答の一部である。

［トンパ文化と研究所の取組みについて――］

トンパ文字は象形文字（ピクトグラム）である。文字の組み合わせ方やその順序などによって、さまざまな意味をもつ。トンパ文字とトンパ教（原始宗教）は一体のもので、トンパ文字は経文というかたちで継承され、それがどのような意味をもつのかはトンパ（祭司）の

みが知るところである【図七】。

トンパ教の存在は、一九世紀ころからすでに知られており、各方面から関心をもたれていた。一九四九年の新中国建国後になって記録作業がはじめられたものの、文化大革命（一九六六年から一九七六年まで）によって多くの貴重な資料が失われた。その後、民族保護の方針に基づき、一九八一年より保存作業が本格的に進められるようになった。この分野の研究で、現在中国で最も信頼されている方教授（故人）の説によれば、トンパ文字の起源は遅くとも唐・宋の時代とされている。トンパ教は、現在ではもはやその宗教性は失われ、あくまで祭事における形式としてのみ残存している。

トンパは、一九四〇年か五〇年ころまでは世襲制であったが、文化大革命時に子への継承が絶たれたため、一九六〇年以降になると、トンパが地域の子どもたちを集めて教育し、そのなかで才能のある優秀な子を見出して経文の解釈を伝承するという状況になっていたらしい。それが、改革・開放と観光開発によって存亡の危機に瀕し、現在では、保護の対象となってしまっているのである。そこで、研究所では後継者の養成を試みている。現在でも、へき地の山岳部に住むナシ族は漢化されておらず（漢語が理解できず、ナシ語のみで生活している）、趙所長は、本来の意味でトンパ教を復活させることができないかとも考えている。一九八二年に当研究所が設置されて以来、これまで一〇人のトンパの協力を得て、経文の解釈作業を進めてきた。現在、研究所には、トンパ三名、ナシ語と漢語の通訳および研究者をあわせて一一名、さらに八人の小トンパが所属している。小トンパとは、トンパの後継者候補として、研究所が養成している人たちで、うちふたりはトンパの孫である。

一、二五〇種類のトンパ文字があり、トンパによる発音上の差異や地域による解釈上の差異はあるものの、理論的にはほぼ同じである。研究所設立当初から、トンパや多くのスタッフの協力を得て、経文解釈のすべての記録作業を終え、全一〇〇巻からなる『ナシ東巴古籍訳注全集』を出版した。これは二〇年間に及ぶトンパ文字研究の集大成である。

［エジプトや中国の古代象形文字との関係について――］

エジプトの象形文字との関係については専門ではないのでわからないが、殷時代の甲骨文字との関係については、トンパ文字がいつから出てきたかが、その問題を解くうえでの鍵となるだろう。前述の方教授の説によれば、麗江に住むナシ族の祖先は中国の西北地方から移り住んできたとされており、（その西北地方の）甘粛の竜安から出土した陶芸品の表面に刻印されている文字がトンパ文字に似ている。これから推測すると、約四、〇〇〇年前ということになる。また、その後、甘粛から麗江に至るルート上でも多数の同様の遺跡が出土しており、これらの事実は、現時点で方教授の説を裏づけるものである。もちろん、方教授の説に対しては、四、〇〇〇年もの長きにわたって、変わらず維持されたと考えるのは不自然ではないかという異論もある。

［本来もっていた宗教的・文化的意味を失い、単なるお土産品としてトンパ文字をあしらった商品が、観光地において年々増加している状況について――］

われわれがトンパ文字に対してアプローチする立場にはふたつある。ひとつは史料としての存在、すなわち、歴史的文物としての研究であり、言語的研究である。もうひとつの立場は、観光事業に伴う商品化の文脈において、絵画・デザインなどの芸術的表現として、す

なわち原型から変形・変換されていく芸術的表現としてのトンパ文字の研究である。しかし後者は、トンパの文化を理解し、愛しているのではなく、その目的は明らかに経済原理がからんだもので、個人的には悲しく、不満である。トンパ文字の真の専門家は少ない。観光地でトンパ文字を売り物にしている者たちや素人研究家はそれなりにいるかもしれないが、彼らは、トンパ文字を、その意味とは無関係な単なるデザインとして商品化している。実際、文字を売り物にしている者たちの多くはナシ族ではなく、ひどい場合は雲南省以外の者が生半可な表面的知識だけで商売しており、大きな問題だ。

［しかし、そういった問題がある一方で、観光化は地域に経済的恩恵をもたらしている。この両側面は構造的なものであり、そのバランスはどう考えるか――］

確かに経済的恩恵はある。しかし、文化資源を商品にして得た利益は政府に吸い取られ、そのメリットが文化の保護政策にまわってこないという現状は遺憾だ。現在、われわれは政府に対しアドバイスをしている。すなわち、トンパ文化を扱うビジネスに対して、ある一定レベルの文化理解・学習を義務づけた資格審査のようなフィルターを制度化することで、経済発展と文化保護のバランスをとるような政策を推進すべきではないかと。

［トンパ文字は、観光地においてどのように用いられているのか――］

商品化、デザイン化におけるトンパ文字の変形のパターンには三つある。ひとつは、文字自体を微妙に変形させるもの、ひとつは、ふたつの文字を結合させてしまうもの、ひとつは、全く新しい、いかにもそれらしい文字をつくってしまうもの、の三つである。壁画上の文字が T シャツ上の文字に置き換わったのだと解釈できないかとの補足質問に対しては、とくにコメントは得られなかった。

インタビューのあと、われわれは古城街にあるレストランの二階で、昼食にナシ料理を囲みながら趙所長と雑談した。トンパ経文など、トンパ文化に関する貴重な資料がアメリカ国会図書館に大量に保管されているらしい。戦前、アメリカ農務省の役人が中国に赴任中、トンパ文化にたいそう関心を抱き、その資料をせっせと本国に持ち帰った。それらの資料が、やがて研究者の目に止まり、地理雑誌にその写真が掲載された。趙所長は、あの有名な小説『失われた地平線』を書いた作家ジェイムズ· ヒルトン（James Hilton）は、地理雑誌に掲載された写真や記事をヒントにしたのではないかと推測している。この小説は、その後多くの国で翻訳され、また映画にもなった。小説に描かれた「シャングリラ」、すなわち永遠に平和で静かな理想郷。これは、雲南省西北部にある迪慶州の中甸だとされている。

一九五〇年代、とくに文化大革命以降、トンパ文化の記録保存は政府の全面的支援を受けるようになった。他方、改革・開放後の経済発展、とりわけ九〇年代に入って政府が本格的に取り組みはじめた観光政策は、地域を活性化させ、極めて大きな経済的恩恵をもたらすと同時に、一方で文化資源の形骸化と観光化（商品化）をもたらし、トンパ文化はいま存亡の危機に瀕している。観光開発が与えた経済的恩恵が民族文化の保護に十分に還元されていない現状に対するいらだちが、趙所長の語る言葉の端々にうかがえたのが印象的であった。非難を覚悟でいうならば、このような政府の民族保護政策のあり方に対する所長の発言は、必然的に微妙な政治性をはらんでいるのではないだろうか。そして、その問題を回避しよう

とすればするほど、研究者は、純粋に文化的意味の探求に自らを限定してしまわざるを得ない。

トンパ文字は、趙所長が語ったように、それが本来もっていた宗教的役割を失い、いまや単なる商品として変形され、消費されている。トンパ文字が図案化されてプリントされたTシャツを日本人観光客が「かわいい」といいながら手にする光景は、まさにそのことを端的に物語っている。日本人だけではない。次から次へと押し寄せる国内観光客もしかりである。民族の文化資源と観光政策が結び付いて、トンパ文字は、観光における商品（土産品）として新たな意味をもつようになったのである。

結びに代えて

麗江の街は、一九九四年に雲南観光会議で観光都市に指定されて以来、観光化に伴う急速な市場化が進展した。一九九六年に発生した大震災を機に、ナシ族固有の伝統を残したまま木造家屋が新しく再建され、古城の路が整備され、ホテルや道路網が整備された。そして一九九七年の世界文化遺産への登録を契機として、街のあちこちで、メガフォンを手にした中国人ガイドが、旗を振り振り自国の観光客を引率する光景が散見されるようになった。土地所有と経営が分離し、多くの民家の軒下が、他省や他県からかってきた人びとによる土産品の店舗に姿を変え、民家の家主は、彼らから家賃（正確には営業権）収入を得るようになった。ナシ族の文化にかかわる民芸品が他の少数民族により生産・販売され、漢族がナシ族の衣装を、ナシ族が漢族の衣装（チャイナ服）を売り、また、麗江の近くの白水河のほとりでは、イー族が、上半身は自民族の衣装を、そして下半身はペー族の衣装を身にまとって、観光客にチベット族の帽子をかぶらせ、チベット牛に乗せて料金を取っている。改革・開放政策による市場化を背景に、民族政策と密接に結び付いた観光開発は、雲南少数民族だけでなく他省や他県をも巻き込んで、ヒト・モノ・カネの移動を加速したのである。雲南少数民族の社会・文化の変容は、このような文脈のなかで見据えなければならないだろう。

在来文化が、押し寄せる他者（観光客や他民族）に侵食され、曲げられながら変容してゆく。在来の文化と押し寄せる他文化がせめぎあい、融合しながら、新たな文化が形成されてゆくのである。文化の歴史とはそのような相互作用のダイナミズムのプロセスそのものであろう。

趙所長が現状に嘆くのと同じように、そして麗江で見かけたナシ族老人の観光客に対する冷ややかな視線のように、過去においても新たな文化の侵入をにがにがしく思った人がいたにちがいない。しかし、長い歴史的時間のスパンで見れば、トンパ文化がどのような足跡をたどろうとも、それは歴史の現実であり、誰もそれを押しとどめることはできないのである。多少の郷愁と愛慕の情でもって抵抗しながらも、われわれは冷徹にその行く末を見届けるほかないのかもしれない。民族保護についての何耀華教授の話を思い浮かべつつ、その変容のダイナミズムを目の当たりにしている者として、そのプロセスをできる限り多面的に、いっさいのタブーを排除して記録に止めておかなければならないと思った。

ところで、中国で最も貧しい階層の人たちの収入は月二〇〇元（日本円で三、〇〇〇円）ほどらしい。切り詰めればこれで最低限度の生活ができるという。もちろん中国山岳部に住む少数民族は自給自足であり、無意味な尺度ではあるが。公務員は平均で月六〇〇元（九、

〇〇〇円)、大学教員は一、〇〇〇元（一五、〇〇〇円）で、他方タクシーの運転手の場合は、月収五、〇〇〇元（七五、〇〇〇円）から六、〇〇〇元（九〇、〇〇〇円）に上るそうである。だとすれば、広州の繁華街で山積みされていた一枚二〇元の T シャツは、一般的な公務員にとっては決して安くないはずである。にもかかわらず、街は若者たちでごった返し、高価な携帯電話を身につけ、初乗り七元のタクシーを利用する者も多い。また、観光地は国内観光客で溢れ返っている。一見、多くの人たちが経済発展の恩恵に授かって、近代的な生活を謳歌し、また旅行を楽しんでいるかのようである。街や観光地で見かけるこのような光景と、耳にする中国一般市民の所得事情とのあいだのギャップを、一体どう解釈すればよいのだろうか。

広州での最初の日以来ずっと抱き続けていたこの疑問は、昆明へもどる機中、高茜が語った次のような話で少し解けたような気がした。「かなりの人が携帯電話を身につけているけど、実は、そのほとんどが会社の所有物なんですよ。車もそう。タクシーだって会社の経費で乗るんです。個人としてそんなことができる人はよほどの例外。それに、街に繰り出している若者にしたって、彼らがそんなお金をもっているはずはないわ。みんな親が出しているの。親は家でじっとしている。それに大事なこと忘れないでください。中国の人口は一体いくらか知っていますか？　一〇億以上ですね。街にどんなに人が溢れていたとしても、一〇億に比べればほんのごくごく一部です」。いわれてみれば返す言葉もない。中国のほとんどの人は、街に出て楽しむことも、さまざまな商品を消費することも、まして旅行に出かけることもできず、狭隘な自宅の片隅でじっと息を潜めて暮らしているのである。中国における昨今の目覚しい経済発展のもとで、われわれはともすればその光の部分に目を向けがちであるが、その陰の存在を決して忘れてはならない。くしくも、われわれが何耀華雲南省社会科学院院長からお話をうかがっていた九月一一日夜、アメリカにおいてあの衝撃的な同時多発テロ事件が発生した（アメリカ東部現地時間で九月一一日午前九時前後)。事件についての中国メディアの取り上げ方は実にあっさりしたものであったが、このことに中国の抱える諸事情が込められていると感じたのは、単なる思い過ごしであろうか。

最後に、今回の中国訪問に際して、施栄華教授、何耀華教授ならびに趙世紅所長には、大変お忙しいなか貴重な時間を割いて快くわれわれのインタビューに応じていただき、大変有益かつ実りある学術交流を行なうとともに、親交を深めることができた。紙面を借りて、諸先生方に深甚なる謝意を表したい。

（二〇〇一年）

図版出典
【図１】筆者作成。
【図２】筆者撮影。
【図３】筆者撮影。
【図４】筆者撮影。
【図５】筆者撮影。
【図６】雲南省社会科学院麗江東巴文化研究所編『東巴文化芸術』雲南美術出版社、1992

年、69 頁。
【図 7】金思維編『旅滇指南』雲南民族出版社、1998 年。



図１　中国雲南省。

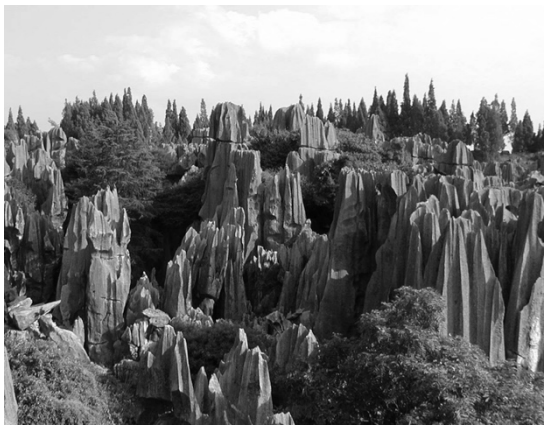


図２　昆明石林。

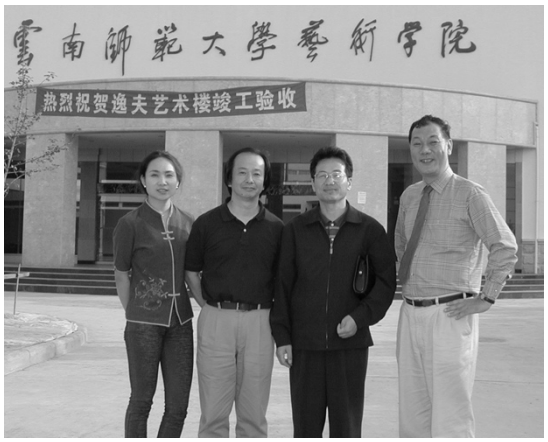


図３　雲南師範大学芸術学院（左から高茜、小高、施院長、中山）。



図４　麗江古城の街並み。



図５　玉泉公園で趙世紅所長（中央）と筆者たち。



図６　トンパ文字。



図７　ナシ族トンパ（祭司）。

第三話　イタリアの反デザイン

一九八五年に京都国立近代美術館で開催された「現代デザインの展望」展は、デザインにおけるポスト・モダニズムの状況を紹介するものであったが、その展覧会カタログのなかで、一九七二―七五年に『カサベラ』の編集長として反デザインを積極的に擁護してきたアレッサンドロ・メンディーニは、イタリアにおけるアヴァン＝ギャルドのデザインの歴史を四つ（および現在）の時代に区分し、加えて、それらに共通する姿勢をこう述べていた。

> ……「合理主義」の時代（一九三〇―四五年）、「モダニズム」の時代（一九四五―六五年）、および「反合理主義」の時代（一九六五―七五年）。そして最後に、八〇年代に向けての「ポスト・ラディカリズム」と「ニュー・デザイン」としての可能性をもつ時代。
>
> これらを結びつけているものは、政治、市民、文化、建築のそれぞれの組織パターンに対抗してデザインを問題化する、異端的な姿勢である[1]。

そののちモダニズムの美学上の欠点について論じるうえで重要な初期の貢献をなすことになる、アメリカの建築家、ロバート・ヴェンチューリの著作『建築の多様性と対立性』が出版された一九六六年、イタリアでは、オリヴェッティ社のタイプライター《プラクシス四八》（一九六二―六三年）においてすでに象徴的機能を発展させていたエットーレ・ソットサスが、ポルトロノーヴァ社のために一連の異端的な家具をデザインした。表面にはプラスティック・ラミネイトが用いられ、明るい色彩のストライプが施されていたのである。同じく一九六六年に、ソットサスの影響のもとに、アンドレア・ブランジやアドルフォ・ナタリーニといったアヴァン＝ギャルドの建築家＝デザイナーたちが、アルキズームとスーパースタジオをフィレンツェで結成した。こうして、ラディカル・デザインないしは反デザイン（あるいはラディカル反合理主義デザイン）としてのちに知られるようになるデザイン運動は、その幕を開けたのであった。

「六八年運動」に象徴されるように、イタリアの六〇年代後半は、政治、社会、文化の既存の支配体制に対する「闘争」の時代であった。デザインに目を向けると、戦後の経済復興に伴う五〇年代から六〇年代はじめにかけての消費主義の劇的な拡大は、モダニズム本来の高潔な社会倫理からシステムとしての資本主義の枠組みのなかへとデザインの重心を移行させていた。そこには、虚構のニーズをつくり出し、それによって販売の増大を促進するための道具としてのデザインの役割が横たわっていた。戦後生まれの若い建築家＝デザイナーたちは、逆に、そうした政治的文化的役割に対する「闘争」の道具としてデザインをみなし、ヴィコ・マジストゥレッティやジオ・ポンティ、マリオ・ベリーニなどの当時主流となっていたデザイナーたちのデザイン実践を浸食するべく、展覧会の開催、マニフェストの刊行、パフォーマンスの上演などをとおして、対抗デザイン運動へと駆り立てられていったのである。

反デザイン（あるいは対抗デザイン）の造形上のインスピレイションは、かつてアーツ・

アンド・クラフツとラファエル前派、モダニズムとキュビスムのあいだに密接な関係があったように、アメリカのポップ・アートにその多くを負っていた。英国のデザイン史家のペニー・スパークが指摘するところによれば、六六年のソットサスの家具は、明らかにロイ・リクテンスタインやフランク・ステラの作品に影響を受けており、一方、クレス・オルテンバーグの作品に認められる「柔らかい彫刻」が影響を及ぼした例として、座る姿勢によって自由自在に形が変化する、ザノッタ社の《サッコ》チェアー（一九六九年）や、巨大な野球のグローヴの形をした、ポルトロノーヴァ社の《ジョエ・ソファー》（一九七〇年）を挙げている[2]。 前者は、視覚コミュミケーションのありようを批判的に問いただすものであったし、後者のうちの《サッコ》は、画一的な機能の無機質さを冷笑し、《ジョエ・ソファー》は、イメージの再使用の正当性を要求するものであった。こうした機能主義の形式的純粋主義に対する意義申し立ては、過剰なまでの色彩と装飾に溢れる、初期のアルキズームによってデザインされた一連の《ドリーム・ベッド》（一九六七年）にもまた、鮮明に表現されていた。デザイン・ジャーナリストの佐藤和子はこのベッドを評して、次のように述べている。

> ……伝統的なイタリアの住居では、夫婦の寝室は最も神聖な場所なので、ベッドの上の壁には常にキリストの十字架がかけられた像が飾られてある。だからけばけばしい色彩の《ドリーム・ベッド》は、伝統的住いに対する挑戦というだけではなく、束縛された性の開放をも意味していた[3]。

聖なるものへの拒絶、束縛からの解放、権威や体制への不服従といった反デザインの政治的文化的拒否の態度は、ユース・カルチャーやポップ・カルチャーと連動しながら、意図的に、バッド・テイストやキッチュ、折衷主義やノスタルジア、アイロニーやウィットといった表現領域の可能性を開拓し、デザインにおける近代運動とその視覚的偶像である「グッド・デザイン」に戦いを挑んだのであった。こうした偶像破壊行為は、家具デザインの分野のみならず、建築デザインの分野においても、圧倒的な力を発揮した。すでに英国では、ラディカル建築のグループであるアーキグラムが一九六四年に《プラグ・イン・シティー》を発表し、高度なテクノロジーがもたらす未来都市の可変性と消尽性を視覚化していたが、少なからぬそうした影響のもとに、イタリアでは、アルキズームが《ノー・ストップ・シティー》（一九七〇年）のなかで、一方スーパースタジオが《継続するモニュメント》（一九六九年）のなかで、大都市や人間環境の問題をモンタージュ・グラフィックの手法を用いながら、ヴィジュアルに表現していた。佐藤和子は、「そこでの表現は、権威を否定するシンボルであったり、既成社会を逆手にとったアイロニーであったり、現実を越えたユートピアの世界であった……」[4]と述べている。ポップ・アートの象徴的表現手段を意図的に援用したアヴァン＝ギャルドの反デザイナーたちによって、「住宅はいま再び未来についての理想的なヴィジョンの核心に戻ってきたのである」[5]。つまりそれらの作品群は、「住宅」を経済的文脈からのみ語ることを退け、全体的ヴィジョンのなかにあって再び文化的文脈から語ることの正当性を主張していたのであった。別の言葉を用いれば、反デザインの「闘争」は、戦後イタリアの社会再建の大いなる決算として、経済や技術という牢獄のなかにあって物神化されてきたオブジェクトを社会的文化的観点から再文

脈化する熱い試みにほかならなかったのである。

こうしたアヴァン＝ギャルドの建築家＝デザイナーたちの反デザインは、一九七二年のニューヨーク近代美術館での「イタリア――新たな住宅内部の風景」展において、そのピークを迎えた。これは、イタリア国外で開催された最初の大規模なイタリア・デザイン展であり、一九六九年からニューヨーク近代美術館のデザイン・キュレイターを務めていたエミリオ・アンバスによって組織されていた。そののちジョナサン・ウッダムは、デザイン史家として、この展覧会の大きな意義について二点を指摘している。ひとつは、「デザインのもつ社会文化的意味についての重要な論議を土俵にのせた」ことであり、いまひとつは、「それまで個々のオブジェクトなり著名なデザイナーの美学なりに焦点をあわせる傾向にあったニューヨーク近代美術館の視点に根本的な変革を印づけた」[6]ことであった。確かにこの時期以降、とくに英国を中心として、デザイン史（あるいは物質文化研究）の再構築化は著しく進行することになるのである。

ニューヨーク近代美術館でのこの展覧会は、イタリアの反デザイン、あるいは対抗デザインを世界的に有名なものにする一方で、その勢いのなかにあって、一九七三年のグローバル・トゥールズの結成へと導いていった。これは、アヴァン＝ギャルドの建築家＝デザイナーたちによるメタ・デザインのための「反学校」といった性格をもつものであったが、理論の先行と空回りが目立ち、イタリア経済が深刻な退行期を迎えたこともあって、二回のセミナーを開催しただけで、翌年には自然消滅した。そしてついに一九七五年は、時代の左翼化傾向にもかかわらず、反デザインを率いてきたアレッサンドロ・メンディーニが『カサベラ』の編集長を解任されるという決定的な事態に遭遇した。こうして事実上、イタリアにおける反デザイン運動はその役割を終えたのであった。

しかし反デザインは、モダニズムの立場からすれば、全面的には承認しがたい多くの側面を含みもつものではあったが、その後のデザイン実践の大きな源泉として重要な意味をもつことになった。ひとつには、オブジェクトの生産手段にかかわって、ポスト産業主義（あるいはポスト・フォーディズム）の方向に沿いながらクラフトの復興に火をつけたことである。七〇年代以降英国とアメリカにとくに認められる、クラフツ・リヴァイヴァルの出現がそのことを如実に物語っているし、それは、九〇年代のグリーン・デザインの予兆となるものでもあった。もうひとつには、デザインの表現手段にかかわって、機能主義に代わる新しい視覚言語の原初的文法を用意したことであった。チャールズ・ジェンクスの『ポスト・モダニズムの建築言語』が出版される一年前の一九七六年に、ポスト・ラディカリズム（あるいはポスト・アヴァン＝ギャルド）としてミラノで生まれたスタジオ・アルキミア、そしてそれに続く、さらに商業化された八〇年代のメンフィスの実践は、エットーレ・ソットサスを中心としながらも、アンドレア・ブランジやミケーレ・デ・ルッキといったイタリアのデザイナーだけではなく、アメリカからはマイクル・グレイヴズ、オーストリアからはハンス・ホライン、日本からは磯崎新や梅田正徳、倉俣史朗などが加わった、多国籍的なグループ実践であり、反デザインが用意した原初的文法を改編しながら、ニュー・デザイン（あるいはポスト・モダニズム）という普遍的文法（あるいは商業的文法）へと一般化していったのであった。もしこのニュー・デザインに対し、八〇年代のデザイン文化のグローバル化の文脈のなかにあって「ニュー・インターナショナル・スタイル」という市民権が公的に与えられたとするならば、疑いもなく、反デザインがその

市民権のもともとの発行機関であったということができるのではないだろうか。

（二〇〇三年）

注

（1）『現代デザインの展望――ポストモダンの地平から』京都国立近代美術館、1985 年、14 頁。

（2）Penny Sparke, *Ettore Sottsass Jnr*, The Design Council, London, 1982, pp. 49 and 55.

（3）佐藤和子『「時」に生きる――イタリア・デザイン』三田出版会、1995 年、215 頁。

（4）Ibid., p. 219.

（5）Paul Greenhalgh (ed.), *Modernism in Design*, Reaktion Books, London, 1990, p. 200.［グリーンハルジュ編『デザインのモダニズム』中山修一ほか訳、鹿島出版会、1997 年、212 頁を参照］

（6）Jonathan Woodham, *Twentieth-Century Design*, Oxford University Press, Oxford, 1997, p. 194.

第四話　対談「大久保英治×中山修一」

［主催者］　「今日の作家シリーズ四四／大久保英治」展にあわせて、一二月六日に大阪府立現代美術センター展示室Ａにおいて、「間（はざま）」とそれを越えることをテーマに、大久保英治氏と中山修一氏の対談を開催しました。大久保氏は、英国に滞在した際にリチャード・ロングを含むランド・アーティストたちと交流を深め、その体験をとおして、それまで展開してきた制作の方向性がさらに明確になった経緯があります。中山氏は神戸大学の教授で、英国デザイン史を専門にしながら広く物質文化と視覚文化の研究を進めています。英国のつながりで出会ったふたりは、互いの活動に関心を抱きながら、資料や情報交換といったかたちでこれまで緩やかな交流を続けてきました。直接顔をあわせるのは二回目という今回、大久保氏の制作活動から中山氏が見出した八つのキーワード《間》《野外》《周縁》《越境》《コミュニケーション》《コレクション》《循環》《共存》を中心にお話いただきました。

［中山］　常に私たちは、自分と他者との関係が《間》で成り立っているということに気づきます。日常的にどれほど意識するかは別として、生きていくうえでは根元的で重要なテーマとして《間》はあるのではないでしょうか。今回の個展は、その「間」ということが主題になっているとお聞きしました。

［大久保］　「間（あいだ／はざま）」、日本的にいうと「間（ま）」について、ぼくは美術においてはどうかということを昔から考えてきました。一番考えたのは、李禹煥がいった点・線・面ということです。どっから点で、どっから線で、どっからが面なんやろう、と。それをどういうふうに表現するのかということから、「間（あいだ）」はどこか、この「間」にどうも秘密があるのではないか、と考えるようになりました。ここが「間」であると示すことよりも、「間」という秘密があるということを表現してみたいというのが、いまぼくが一番思っていることです。

［中山］　なるほど。作品をあえて日常的な感覚で見たときに、まず素材が木ということと、海を渡ってきたライターで構成されていることがわかります。これらはすべて野外に存在する何気ない素材です。ここで《野外》という言葉に注目してみましょう。これは、私にとっても重要なキーワードで、私が若いころの研究生活といえば、一般的にいって、欧米の研究書をよく読んで、紹介していくというのが主なスタイルでした。それが一九七〇年代ころから、書斎にこもって書物を読むことをとおして知識を得る、という考えに対して反省が起こり、人文科学系の研究であっても実際のフィールドで得た情報を研究材料にすることが重視されるようになりました。大久保さんもアトリエから踏み出し、ある場所にかかわって古くから生活や歴史に残っているもの、人びとの意識に根づいているもの、そういうものがひとつの素材、あるいはインスピレイションの源になっているのではないでしょうか。そういったところに私たちの研究との類似性を感じました。

［大久保］　なぜ野外へ出たかという点については、ぼくなりの経緯があります。ぼくはどちらかというと体育系の人間ですが、よく体育系でありながら美術をしているということについて、多くの人がぼくに「何で？」と聞くわけです。いろいろと考えてゆくと、体育というのも視覚の運動であるということに気づきました。たとえば一本の線を引くのも身体運動であると同時に美術的な視覚運動である、と。八〇年代くらいにやっと体育と美術の関係が非常に密接であることに気づいてから自信をもって、大久保英治が野外でするということは、何ら不思議でないというように考えるようになったわけです。たとえば古代の洞窟画をわれわれは非常に美術的に見ますけれども、あれは非常にスポーツ的な要素をもっている。古代人はバッファローやさまざまなものを食料のために襲うわけですが、そういったものが美意識とともにあったのではないでしょうか。この狩りという行為が美意識とともにあったことで洞窟画を描くという行為が存在していた。ぼくはそう思います。

［中山］　芸術と労働の境界がはっきりしない状況は、ある意味で理想的な状況といえます。これは芸術的な制作行為なのだ、あるいはこちらは単なる身体的な労働なのだ、という境界が今日の現実社会でははっきり区別して存在していると思うのですが、芸術的制作行為と身体的労働とがない交ぜになっている状態というのも、ある意味で原始的ではありますが、理想的なものとして今日まで伝わってきているように思います。

一方、この作品から受ける印象として、使われている素材が手の届かない高価なものではなく、身近な日常生活に存在するものであるという点が挙げられます。しかしそれらは、あまりにも日常的すぎるために、いまや日常の《周縁》に追いやられています。木切れであれ、漂流して岸辺に落ちているライターであれ、いずれも、日常的には見過ごしそうなものですが、そうした《周縁》部分に大久保さんは注目されているように思います。

［大久保］　野外に着目して動くようになってから、ぼく自身海が好きということもあって、よく海岸などに行きました。そうすると海岸には捨てられたあらゆるものが打ち上げられていて、都市生活がつぶさに見えてきます。大体都市では人が何を使ってどんな生活をしているか、生活文化が海岸にあるということを感じます。最近は木片が少なくなってプラスチックのような石油系に移ってきています。環境問題も含めて文化そのものが非常に見えてくる。そういうものを掘り起こすのも美術ではないかと、そういうふうにぼくは感じています。

［中山］　なるほど。捨てられたもの、つまりは、存在として一見無価値と思われるものを再評価し、再配置していくことによって、人間の生活や社会の様相を逆照射できるのではないか、ということですね。七〇年代以降、美術の世界に限らず、西欧が中心的支配者であり、それに対して非西欧が《周縁》に置かれる被支配者である、とする認識が崩壊していきました。その結果、中心から見た場合価値のない《周縁》の価値を見出そうという反省が起こりました。《周縁》的な地域、人びと、そして社会や文化にどのように光をあてるのかという今日的問題と、大久保さんの作品は非常に結び付いていると思いました。

私が作品を見せていただいてもうひとつ思ったことは、先ほど《間》を話題にしましたが、この隙間の一方の領域からもう一方の領域へ《越境》するという現象が起こっている

のではないかということです。あるいは、このことを《コミュニケーション》と言い換えることもできるかもしれません。大久保さんの作品には、そうした境界を越えて行き交う力をもっていると思います。つまり《越境》する営みのようなものです。違ったもの同士が相互に《越境》することによって、新たな《コミュニケーション》が展開され、そこに何かが生まれてくる、私自身、大久保さんの作品からそのような点に大変興味をもちました。

［大久保］　いま、ふとふたりの美術家のことを思い出しました。技術的なことでいえば相反する素材、水と油のような関係にあるものをスムーズに融合させること。ぼく自身も、いまそれをテーマにしてつくっている作品もたくさんあります。素材が違うものを掛け合わせて、そのときに起こる摩擦や歪みのことを「爆発」という言葉でいったのが岡本太郎だろうと思うんですね。で、もうひとりは李禹煥。彼は水性の墨と油性の墨を使って、両方を筆に含ませて描いていきました。まあ人のことをいってもしゃあないんですけどね。ぼく自身はまだ解決していませんが、「ギャラリー風」で同時開催している展覧会では、そのあたりを少し狙って見せているつもりです。

［中山］　私も「ギャラリー風」の展示作品を拝見しましたが、この会場にあるような大きい作品ではなく、非常に繊細で端正につくられた優しい作品でした。小宇宙が幕の内弁当のなかにきちんと並んでいるような作品で、箱庭といってもいいかもしれません。そのなかに納められている一つひとつの要素が必ずしも孤立したり、他の要素に対してそっぽを向いていたりするのではなく、その場のなかにあってうまく双方の何かが調和していて、全体として視覚的に何か落ち着きを与えている、そういうイメージを受ける作品でした。
　一方、大久保さんの作品には拾い集める、つまり《コレクション》という行為で成り立っています。人間が「もの」を集める行為は非常に根元的な営みのように思われますが。

［大久保］　行為としての集めるということは、ぼく自身の性質みたいなところがあるとは思いますが、よく旅をして美しいから石ころをもって帰るというような興味本位とは違って、なぜ拾うのか、自分の意図をよく考えながら、強い意識でもって拾っています。拾ったときにはどういう作品にするか、というのは自分のなかでもう決まっている。だから余分に拾うということはしません。ゴミを集めて結局ゴミにしてしまう、と昔いわれたこともありますが、ぼくがやりたいのは結局ゴミといわれるものをゴミでないことにする。もともとそれはゴミではなかった、という次元にまでさかのぼってぼくは見たいなあという思いがあります。

［中山］　さらに、大久保さんの作品の特徴は《循環》しているということではないでしょうか。百円ライターは百円で買ってきて、入っている分だけガスを使用して、それがなくなったら捨てられるものです。その時点でそのライターの生命は終わります。しかし不要になったものが、ここでは大久保さんの手によって命が与えられて再生しています。そして再生された結果、私たちの《共存》にかかわる、何かそういった可能性が示唆されているように思えます。

［大久保］　また旧い話になってしまいますが、かつてぼくは平面絵画ということをやりながら、絵画というものに非常に疑問をもったことがありました。そのときにある仮説を立てました。自分自身が生まれてきて死ぬというのと同じことで、「もの」という「もの」は土から出てきて土に還る、と。われわれの仕事は、その「間」をゆっくりと見せることなのではないだろうか、と。その「間」の時間ということをどういう形で見せるか。古代人のように、ささやかなに手を加えて見せるということに配慮しますという文章を書いて、ぼくは勝手に仮説を立てました。それにのっとって三年間つくった作品が、流木や新聞紙や、送られてきた封筒を組み合わせたものでした。その後に、いまあるような形に入っていったわけです。そういう意味ではいまも基本的な考え方として、「もの」は《循環》する、《循環》させるというのがあります。ささやかなある時間を見せるということに配慮しています。だから自然素材などを中心にこれからもつくっていこうと思っています。

［中山］　《循環》するということは再生され、《共存》していくということになります。大久保さんの活動の回りには、大久保さんの人柄にひかれた人たちや、共感を覚えた人たちがボランティアとして集まっています。人と人の結び付きというものがこの作品を支えているということが大久保さんの作品において非常に重要な要素ではないかと思います。作家がひとりで作品をつくるというスタイルではなく、大久保さんを中心に集まった人たちのさまざまな力が作品の完成に向けてうまく溶け合ってゆく。このプロセスが従来の制作のあり方と根底的に違う部分として私は受け止めています。

［大久保］　ぼくはいまでも正式には美術家といっています。それで美術とは何かということをよく問われるし、自分でも考えなくちゃと思うのですが、正直にいまだ、あまりよくわかりません。その都度一生懸命に考えるのですが、美術というのも文化のなかの一部であると思ったとき、美術を支える土台として地域の文化が非常に重要であるとぼくは思います。その文化を中心に考えてゆくと、たとえばぼくは鳥取にアトリエをもっていますが、鳥取なら鳥取らしい文化をもっています。ところが、いま文化を発信するというと、全世界の文化にしたいということを行政も自治会もみな思っているのです。でも、ぼくは文化がその土地を出て、みんなに受け容れられた瞬間に文化ではなくなってしまうのではないかというような恐怖感をもっております。そういう地点で考えてゆくと、ぼくはやはりひとりでこつこつと作品をつくるだけじゃなくて、意図的に一緒に「もの」をつくり、《共存》ということを考えなきゃならんときにきているんじゃないだろうか、と思っています。

［中山］　いまの大久保さんの考え方は、個人的に非常に共感します。文化はその地域に生きている人びとの一人ひとりの営みの時間のなかで形成されてゆくものだと思います。そして、支配と非支配の構造によって強化される上下関係ではなく、横の広がりをもった人間的関係で表現方法が組織化されてゆく。大久保さんは、そのことを大事にされて、着目されているのかなと思いました。

［大久保］　そのとおりです。

［中山］　この作品をとおして感じられる、横のつながりを実現化するための思考方法や実践方法は、非常に興味深く、また勇気づけられるものでした。

（二〇〇四年）



図１　鳥取のアトリエから杉枝とライターを乗せた車が 4 時間少しで大阪に到着。



図２　長さ 1~2m、100 本ずつ束ねられた杉枝が会場に運び込まれる。今回使用される枝は杉の間伐材で、約 800 本。



図３　枝の自然なカーブを利用しながら、無理な力は加えずに、基礎としての円を形成。



図４　基礎の円を中心に、杉枝を麻ひもでしっかり縛りながら立体的に構築していく。



図５　全体を少しずつ回転させながら、作業は進む。きしむ音から風にざわめく森を連想。



図６　一番大きな断面の箇所は、直径約 2.5m。人が枝に包まれるような空間が生まれる。



図９　お隣さんと連携しながら、呼吸をあわせてさらに波紋を広げていく。



図７　今回運び込まれた漂着ライターは、約３万個。日本語、英語、中国語、韓国語の表記あり。形態も色もさまざま。

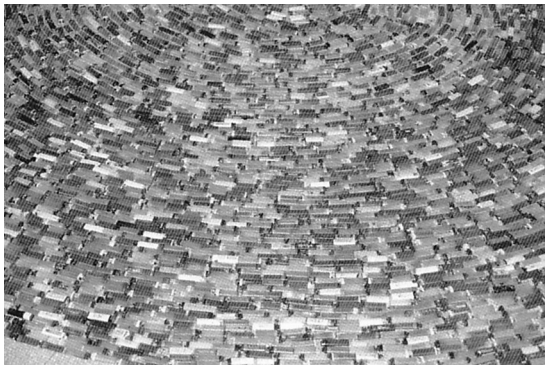


図１０　見事に並べられたライターの渦は色彩豊かで、まるでモザイク装飾。



図８　完成した杉枝の作品が吊り上げられ、床とのあいだのわずかな隙間に波紋のようにライターが並べられていく。

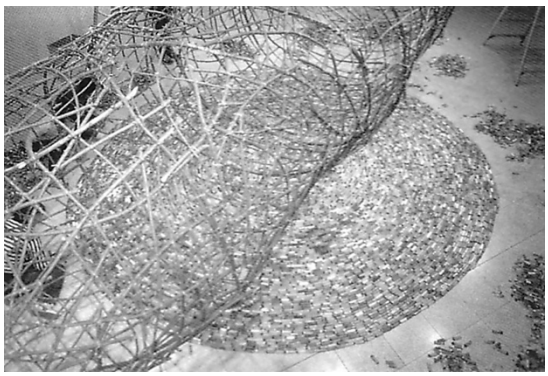


図１１　吊るされた杉枝による巨大な空間と床に広がるライターの渦巻き。新しい調和が徐々にその姿を現わしていく。

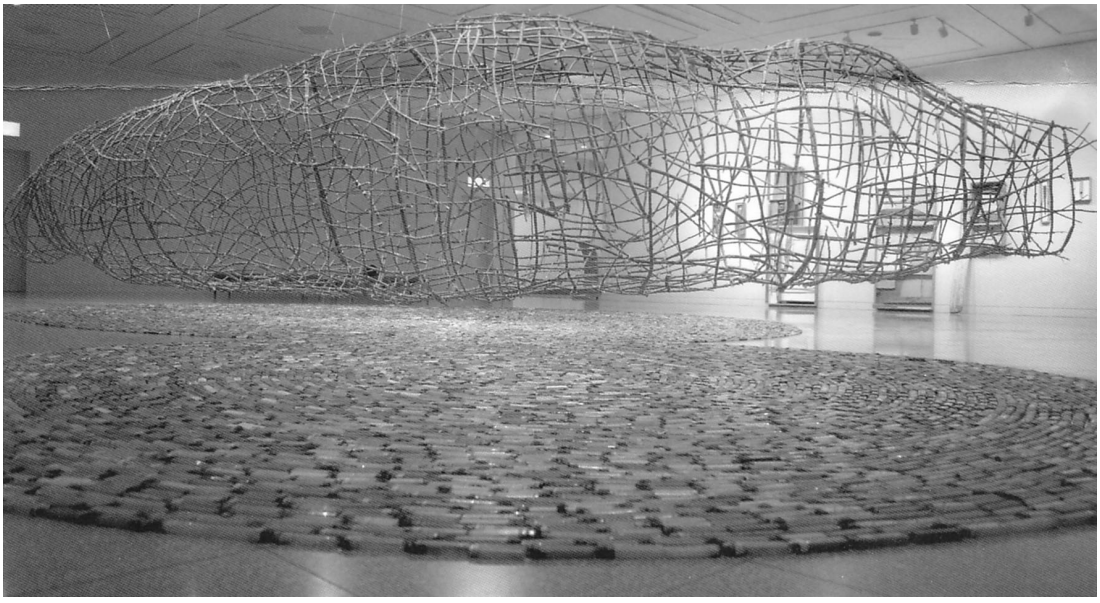


図１２　６日間の公開制作も無事終了。《風をはらんで――智頭から大阪へ》と《水物語＆繋がる日本海》のふたつの作品が完成。



図１３　展示室で開催された「対談　大久保英治×中山修一」の風景。

第五話　富本憲吉の処女作《ステインド・グラス図案》

周知のように、日本の近代を代表する陶芸家のひとりに富本憲吉（一八八六―一九六三年）がいます。富本は、一九〇四（明治三七）年の四月に東京美術学校（現在の東京芸術大学）に仮入学し、九月から図案科に所属することになります。この年は、ちょうど日露戦争の時期にあたり、中学校時代から週刊『平民新聞』を読み、そのなかで紹介されていた社会主義者でありデザイナーでもあった英国のウィリアム・モリスの思想や作品に興味をもちはじめます。これが、富本に英国留学を促した主たる要因となるものでした。彼が陶芸の道に入るのは、英国留学からの帰国後、すでに来日していたバーナード・リーチと出会ったことに端を発します。したがって、陶芸家としての彼の職業選択は、極めて偶然によるものでした。

富本の処女作については、これまでほとんど語られることはありませんでしたが、美術学校在籍中の一九〇七（明治四〇）年に東京勧業博覧会に出品した《ステインド・グラス図案》がそれに相当します。この作品の右上には、一七世紀の英国の詩人、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」からのヴァースが引用され、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仕上げてゆきました。

後年富本は、自分の美術学校時代の図案教育を振り返り、文庫（現在の図書館）にしばしば足を運び、外国の雑誌や書物から図版を転写することが日常的な製作の手法となっていたことを告白し、そのことをしきりに後悔しています。この《ステインド・グラス図案》もそのような過程を経て製作されました。手本となったものは、明らかに、ステインド・グラスの窓のために E・A・テイラーが一九〇四年ころに製作した水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい（*Gather ye rosebuds while ye may*）》という作品でした。この作品は現在、グラスゴウ・シティー・カウンシル（博物館群）に所蔵されています。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りました。

英国留学から帰国すると、富本は、自らの製作の姿勢について深く悩みます。そして最終的に到達したのが、「模様から模様を造らない」という信念でした。これは、過去の作品や他人の作品の模倣に頼ることなく、オリジナルな模様を自らつくり出すことへの決意を意味します。こうして富本は、自らの処女作にみられるような製作の手法や姿勢を乗り越えていったのでした。富本のデザインの個性や独創性の開花には、したがって、美術学校時代の図案教育への強い批判が横たわっていたということができるのです。

以下の参考図版四点を含め、この作品につきましては、著作集２『ウィリアム・モリス研究』の第二部「富本憲吉の学生時代と英国留学」において詳述していますので、そちらも、参照してください。

（二〇〇六年）



図１　東京勧業博覧会への富本憲吉の出品作《ステーヘンドグラツス圖案》。［図版出典：『東京勧業博覧會美術館出品圖録』の「圖案之部」、77 頁。］



図２　F・レイヴァロックの《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》。［図版出典：*The Studio*, Vol. 33, No. 140, November, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 151.］



図３　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》。［図版出典：*The Studio*, Vol. 33, No. 141, December, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, p. 223.］



図４　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》。［図版出典：グラスゴウ・シティー・カウンシル（博物館群）のご好意により複製。］

第六話　真の芸術と社会はいずこに

はじめに

美が欠落したデザインが数多く出回っていた産業革命期以降のロンドンで、中世のものづくりへの回帰を訴えたのが、詩人にして工芸家、そして政治活動家のウィリアム・モリス（一八三四―九六年）であった。彼は、壁紙やテキスタイルから、家具や製本に至るまで、日常生活のなかに美を追求し、その哲学と実践は、低い階層に属していた多くの工芸家たちに大きな影響を与え、労働の喜びを伴わない機械的生産の無制限な進行を食い止めるべく、アーツ・アンド・クラフツ運動へと発展していった。まさしくそれは、反資本主義思想を基盤とした、イギリスの世紀転換期における、ひとつの高揚した社会・文化運動でもあった。以下は、中山修一氏へのインタビューをもとに、編集部で整理し、まとめたものである。

一．産業革命の負の遺産――醜悪な装飾の氾濫

一七五〇年から一八三〇年くらいにかけ、世界で最初に産業革命を経験したのは、改めていうまでもなくイギリスであった。日本の産業革命が一九〇〇年前後からはじまることを考えると、一〇〇年以上も先行していたことになる。

当時のイギリスは、産業革命の進展により人類がはじめて体験することになるさまざまな問題を独力で解決していかなければならなかった。そのひとつがデザインに関する課題であった。手工芸的な製作から機械的な生産へと変わるなか、機械生産品をどのようにデザインすればいいのか、その答えをもつ専門家がいまだ出現していなかったのである。そのため、産業革命期をとおして、美を伴わないデザインが数多く生み出され、醜悪な装飾が社会に氾濫していたのであった。

そうした状況を憂い、工芸家のフェローシップに基づき真の美しさが表現されていた中世に、ものづくりの理想を求めたのが、ウィリアム・モリスであった。存命中から彼の活動は多くの工芸家や建築家に霊感を吹き込み、アーツ・アンド・クラフツ運動としてイギリス全土に広がっていった。

二．真のものづくり――中世への回帰

産業革命以前のデザインといえば、貴族たちのためのものであった。彼らは、室内だけではなく、生活用品の細部に至るまで、神話世界や歴史的な場面を芸術家たちに描かせては、日常のなかに自らのアイデンティティーを記号化し、家系の正統性と歴史の重みを継承していた。

しかし、産業革命によって発生した機械的生産に従事する人たちは、そうしたこととは無関係の階層に生きる人たちであった。機械的な生産を直接手掛けたのは、主として、新たに形成された中産階級の資本家と地域から集められた貧しい賃金労働者であった。彼らの多くは、誇るべき家系も伝統もなく、生活の場も、優れたデザインとは縁遠く、デザイ

ンの素養や知識を身につけている者はほとんどいなかった。そうした彼らが、否応なく、機械的生産のデザインに直面してゆくのである。結果はどうだったか――。醜悪な品物や模造品の氾濫であった。そうした社会状況のなかから、一九世紀のイギリスはデザイン改革が進行してゆくことになる。良識ある当時の工芸家や建築家たちは、醜悪な品物や模造品を生み出している原因を産業主義と商業主義に求め、その回復の方途として、堕落した近代精神の以前に見受けられた、ローマ・カソリック教が支配していた中世の精神への帰着を主張した。これが、ゴシック・リヴァイヴァルと呼ばれる、デザイン改革のひとつの道であった。

中世に目を向けると、そこには、金銭を追及する邪悪な精神ではなく、神の栄光をたたえる、正しい精神が存在し、それがものづくりの基底をなしていた。中世の教会は、美しく荘厳にそびえ立っていたし、建物以外でも、ステインド・グラスから家具や調度品に至るまで、そのデザインには職人の誠実さと正直さが存分に発揮されていた。しかし、機械がそうした中世の精神と職人技を破壊していった。もし、イギリス国民全員がローマ・カソリック教に改宗すれば、空高く伸びるロンドンの工場の煙突は、再び教会の尖塔に取って代わられ、美しい街並みと生活空間が再来することになるであろう。しかし、正しい精神の復興は空しい要求であった。近代的な産業社会が着実に進行し、合理的な価値判断が人びとの行動を規定してゆくなかにあって、再び時計の針を宗教世界へもどすことはできなかった。しかしそれでも、中世を理想の揺りかごとみなすロマン主義的情熱は継承された。その相続人のひとりがウィリアム・モリス、その人であった。

三．モリスの「反資本主義」の思想――労働の喜びの回復

ゴシック・リヴァイヴァリストの建築家Ａ・Ｗ・Ｎ・ピュージン（一八一二―五二年）、そして、美術批評家であり社会思想家でもあったジョン・ラスキン（一八一九―一九〇〇年）の思想と実践をウィリアム・モリスは確かに継承した。しかし、モリスが唱導したのは、中世社会をかたちづくっていた「ゴシックの精神」というよりは、むしろ中世の工芸家たちの製作に内在していた「労働の喜び」であった。

モリスは考えた――。分業化され、効率よく利潤を追求しようとする産業主義のもとで働く賃金労働者に、中世の職人が感得していた「労働の喜び」はあるのであろうか。「労働の喜び」を喪失したものづくりに、美は存在するのであろうか。つくる喜びと使う喜びのなかに真の芸術は発生するのではあるまいか。そして、そうした真の芸術を万人が生み出し享受できる共同体こそが、人間にとっての真の社会となるではないだろうか。

つくり手は誰しも、時間をかけて一歩一歩、困難な仕事を自らの技量でもって何とか成し遂げたときに、深い達成感を得るであろう。一方使い手は、そのようにして完成された品物を日々の生活のなかでが視覚的にも触覚的にも味わうことができるときに、深い充足感を得るであろう。これこそが、貴族の傲慢な所有欲を満たすにすぎない近代の純粋美術とも、資本家の追い求める利益をわしづかみにするための近代的な機械生産品とも異なる、モリスが終生追い求めた「芸術」であった。モリスは、貴族のためでも、資本家のためでもない、人びとのための芸術を主張した。そしてその芸術が咲き乱れる大地――それは、資本主義的な政治経済体制を超えたところに見出される、新たな「地上のパラダイス」で

あった。モリスは明らかに理想郷を要求した。それは当然ながら、当時のイギリスに、社会変革のたいまつを空高く掲げることを意味していた。こうしてモリスは、詩人や工芸家であると同時に、革命的社会主義者という困難な道を歩きはじめたのであった。

四．工芸家たちへの影響――アーツ・アンド・クラフツ運動の広がり

モリスがそうしたあるべき姿の「芸術」に実践的に気づいたのは、一八五九年に結婚し、新居の内装に直面したときのことであった。彼は、その年、知り合いの建築家に頼んで〈レッド・ハウス〉と呼ばれるレンガづくりの建物を建てる。しかし、いざ内装に取りかかろうとしたときに、生涯の生き方を左右するほどの重大な問題に遭遇するのである。ロンドン中を歩き、必要とされる家具や調度品を探し求めたものの、自分が欲しいと思えるものが何ひとつ存在しないことに気づかされたのであった。そこでモリスは、既製品の購入をあきらめ、ラファエル前派の中心人物のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティや学友の美術家のエドワード・バーン＝ジョウンズといった芸術家仲間の協力を得て、生活用品の一つひとつを自分たちの手によってつくり上げてゆく行動に出るのである。中世の職人たちが協同して大聖堂をつくったように――。

この経験がきっかけとなって、モリスは工芸家の道を歩むことを決意し、ステインド・グラス、家具、壁紙、テキスタイルなど人間の生活に必要なさまざまな品物をデザインし、製作し販売する会社として、一八六一年に「モリス・マーシャル・フォークナー商会（のちのモリス商会）」を立ち上げるのである。彼らの中世に倣った美的で誠実な作風の製品は、粗悪品の氾濫に嫌気がさしていた、とくに上流階級の消費者のあいだで人気を博し、積極的に受け入れられてゆく。こうして美術家や工芸家の一団によって一灯がつけられたデザイン改革の動きは、大きなムーブメントへと発展していったのであった。

工芸家や職人は、当時にあっては、決して社会的地位の高い職業ではなかった。主として聖職者の養成を目的としていたオクスフォード大学を卒業したモリスがこの職業に就くにあたっては、実際、母親は嘆き悲しんでもいる。モリスは社会の底辺に立った。そしてそこから本来あるべき芸術と社会を展望した。結論は――つくり手にとっても、使い手にとっても喜びとなるような芸術の出現を邪魔立てしている現行の政治経済体制は革命によって変革されなければならない。この思想は、当時の多くの工芸家や建築家の倫理的琴線に触れ、モリスの工房的製作に倣った実践が彼らのあいだで一気に広まっていった。これが、英国の世紀転換期に現われたアーツ・アンド・クラフツ運動と呼ばれる社会・文化現象なのである。

五．理想と現実の乖離――「地上のパラドックス」なのか

モリスとその追従者たちは、時代に抗い、真の人間にふさわしい共同体とその暮らしを要求した。しかしその達成の場としては、産業主義と商業主義が蔓延するロンドンはふさわしくなかった。アーツ・アンド・クラフツを理想として標榜する人たちは、次第に活動の場をロンドンから田園へと移しはじめた。いわゆる「田園回帰運動」である。そのひとつの事例を、建築家 C・R・アシュビーの製作集団である「手工芸ギルド・学校」に求め

ることができる。

アシュビーもまたモリスの信奉者であった。一八八八年にアシュビーはロンドンのイースト・エンドに「手工芸ギルド・学校」を開設した。その彼が、約一五〇人の老若男女のギルド員を引き連れて、中世の面影と美しい自然が残るコッツウォウルズの丘陵地へ移動するのは一九〇二年のことであった。ここでは、工房での日用品の生産だけではなく、耕作し食料の生産も開始された。「簡素な生活」という理想を追求する、まさしく壮大な実験であった。しかし、大消費地であるロンドンから離れていたこともあって、次第に経営的に追い込まれてゆく。最終的に理想と現実の乖離を埋めることはできなかった。一九〇八年にアシュビーのギルドは閉鎖された。こうして、アーツ・アンド・クラフツ運動の主たる燈火は消え、自らの力で先へ進める展望を失い、デザイン改革の主導権は、イギリスからヨーロッパ大陸へと移ってゆくのである。

ウィリアム・モリスの詩集に『地上のパラダイス（楽園）』というものがある。当時、モリスの思想と実践は、それをもじって「地上のパラドックス（矛盾）」と揶揄されたこともあった。果たして本当に「地上のパラドックス（矛盾）」だったのであろうか。

それから半世紀以上が過ぎた一九六〇年代、英国ではそれまで支配的だったモダニズムのデザインも、フォーディズム的生産方法も、強い批判にさらされてゆく。こうして七〇年代には、クラフツ・リヴァイヴァルという新たな社会・文化運動が再来し、そして、それはさらに今日にあっては、環境問題やグリーン・デザインへの関心と結び付き、いっそうの広がりを見せている。モリスとその後に続くアーツ・アンド・クラフツの理想は、疑いもなく、生きていたのである。もっともそれは、モリスが望んだ社会革命によってもたらされたものではなかったとしても――。

おわりに――インタビューのなかから

［編集者］　アーツ・アンド・クラフツ運動が頓挫したのち、イギリスのデザイン界はどうなってゆくのですか。

［中山］　先述したように、アーツ・アンド・クラフツ運動を担っていた工芸家たちの製品は、少量生産であるがゆえに高価なものになり、「万人のための芸術」という彼らの理想は達成できませんでした。もっとも、その理想を実現するために社会革命が望まれたのですが、それも遠い約束に終わってしまいました。中世の社会と芸術をひとつの揺りかごとみなした中世復興主義や田園回帰主義（あるいは反近代主義ないしは反体制主義）は、現実の政治経済体制にみられる非人間的な「競争と支配」に変更を加えることはできなかったわけです。そうであったからといって、当時の工芸家や建築家は、資本家のもとでの生産活動に自らの技量と倫理観を即座に売り渡すことはありませんでした。こうしてイギリスのデザイン界は、二〇世紀の初頭には失速し、行き先が見通せない沈滞の時代へと突入してゆくのです。世界に先駆けて産業革命を達成し、その後一九世紀をとおしてデザイン改革の先頭を走っていたイギリスではあったのですが――。

デザイン改革の重心は、明らかにヨーロッパ大陸へと移行します。そこで、アール・ヌーヴォーと呼ばれる新しい装飾の様式が開花します。また一方で、ドイツ工作連盟と呼ばれる運動組織もつくられ、機械生産におけるデザインの役割が積極的に検討されてゆきま

す。この時期、生産力ではドイツがイギリスに勝ろうとしていました。こうして現実主義が取り入れられてゆくのです。しかしそれもこれも、歴史的連鎖を跡づけてゆけば、イギリスのモリスの思想と実践にその源泉があることは、間違いのない事実なのです。

［編集者］　モリスはよく、「モダン・デザインの父」として紹介されていますよね。モダニズムにモリスはどのような影響を与えたのですか。
［中山］　確かに日本にあっては、そうしたキャッチコピーがしばしば使用されます。モダニズムのデザインは、両大戦間期のオランダのデ・ステイルやドイツのバウハウスで展開されます。またこの時期、モダニズムの正当性を信じる歴史家であるニコラウス・ペヴスナーという人が、自分の本のなかで、アーツ・アンド・クラフツの中心人物であるウィリアム・モリスからバウハウスの校長である・ヴァルター・グロピウスまでがモダン・デザインにとってのひとつのユニットである、と書きました。モリスを「モダン・デザインの父」とみなす視点は、ここに由来しています。しかし、ご承知のように、六〇年代に入ると、モダニズムが批判されると同時に、モダニズムを支えてきた歴史観もまた批判されてゆくのです。アーツ・アンド・クラフツとモダニズムのデザインを比べた場合、誰のためのデザインを目指したのかを考えた場合、両者が社会主義的であったという点を含めて、確かにそこには共通点があります。その点では、モダン・デザインの考え方はモリスの思想に負うています。しかし、用いられた手段と表現形式の観点から見てみますと、両者には対立する大きな相違がありました。一方は手であり装飾であります。そして一方は機械であり機能であります。したがいまして、戦後の復興期の時期までの英国にあっては、モダニズムのデザインが支配するなかで、モリスの思想と実践が顧みられることはありませんでした。再びモリスが歴史のなかから呼び戻されるのは、六〇年代の反体制運動、とりわけ反モダニズムのイデオロギーのなかから、といえるでしょう。そのようなわけで、モリスを「モダン・デザインの父」とみなすキャッチコピーは、すでに六〇年代には崩壊しているのですが、どういうわけか日本では生き続けているのです。実に不思議な現象です。一面的には真実であるとはいえ、適切な歴史認識を欠いた、誤解を招きかねないコピーであると思います。

［編集者］　モダニズムは確かナチに弾圧されますよね。そのあたりの事情を教えてください。
［中山］　第一次世界大戦が終わると、良心的な建築家やデザイナーたちは、二度と民族的対立や文化的摩擦を起こさないために、共通の視覚言語の開発に向かいます。結果的にそれは、歴史主義を否定し、装飾を排除し、それに代わって、抽象的形態の内にあって純粋な機能を追求する姿勢を用意することになります。そして、物質的平等性を確保する意味から生産手段として機械が尊重され、こうして普遍的な国際様式が生み出されてゆくのです。これがデザインにおけるモダニズムです。一方、ナチは民族主義的あり、個別の伝統文化を死守しようとします。その意味からナチにとっては、モダニズムというイデオロギーも、またそれに根差したモダン・デザインの視覚的表現も、脅威となるのです。
　モダニズムを積極的に推進していたデザインの学校であるバウハウスは、一九三三年、ナチの弾圧によって閉鎖されるに至ります。多くの教師たちは、主にアメリカのシカゴに

亡命し、そこで建築やデザインの実践に向かいます。大変皮肉なことですが、彼らがもともと敵とみなした資本主義の一等国で、彼らのモダニズムは開花してゆくことになるのです。

このように、社会主義的ないしは共産主義的イデオロギーのなかから誕生したモダン・デザインは、その思想性が徐々に揮発する一方で、シンプルで機能的な、その表現性だけが強く人びとの視覚を満たし、資本主義の経済力と技術力に支えられながら、戦後の復興期を通じて広く世界に受容されてゆくのです。

［編集者］　最近日本で「生活と芸術――アーツ・アンド・クラフツ展　ウィリアム・モリスから民芸まで」が開催されましたが、この展覧会については、どのような感想をおもちですか。

［中山］　ご承知のように、この展覧会は、二〇〇五年にイギリスのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で開催された「世界のアーツ・アンド・クラフツ（International Arts and Crafts）」展をベースに企画された縮小巡回展です。もともとの展覧会は、英国、アメリカ、ヨーロッパ、日本の四つの地域に分けてそれぞれの「アーツ・アンド・クラフツ」が紹介されていました。そして、この第四部の「日本におけるアーツ・アンド・クラフツ」は、「民芸運動」「美術家＝工芸家の新しい世代」そして「収集と展示の文化」に分節化されていました。一方、日本での展覧会では、「アメリカにおけるアーツ・アンド・クラフツ」が削除されて三部構成に縮小され、「日本におけるアーツ・アンド・クラフツ」についても、「伝統的な民衆の工芸品」「民芸運動の最初の成果『三国荘』」および「民芸運動の近代工芸作家」へと、分節の手直しがなされていました。

この展覧会をご覧になった方は、展覧会のタイトルである「ウィリアム・モリスから民芸まで」を見て、何かモリスから民芸までのあいだに思想上のないしは表現上の明確な影響関係があったものと読み取られたのではないでしょうか。民芸の指導者であった柳宗悦は、自分はモリスからの影響は受けていない、と書き残しているようですし、モリスのような社会主義者でもありませんでした。なぜ「ウィリアム・モリスから民芸まで」がひとつのユニットになるのかが、この展覧会では十分に例証されていなかったような印象をもちました。

またこの展覧会では、富本憲吉が、あたかも民芸運動の末席に位置するひとりであるかのような取り扱い受けています。しかし、民芸運動が開始される以前にあって、すでに富本はモリスを学ぶためにイギリスに渡っていますし、その成果物として「ウイリアム・モリスの話」という評伝を書いているのです。これが、工芸家としてのモリスを紹介した日本で最初のものとなっています。その後、一時期富本は柳と行動をともにしたことが確かでありましたが、しかし、終生このふたりは敵対関係の間柄にありました。その原因の一部は、個性や製作手段を巡る考え方の違いによるものでした。富本は、個性を重要視するとともに、機械や量産を強く支持しました。そうした歴史的事実から判断して、富本が民芸に含まれるかのようなこの展覧会の見せ方には、同じく違和感を禁じえませんでした。

（二〇〇九年）

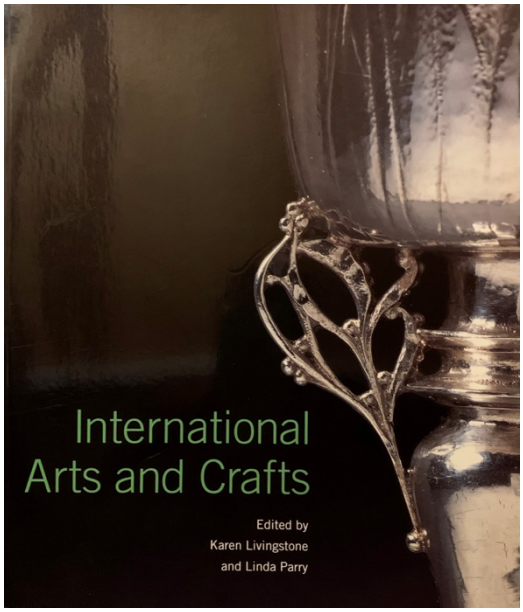


図１　2005 年にロンドンのヴィクトリア･アンド･アルバート博物館で開催された ‘International Arts and Crafts’ 展の展覧会カタログの表紙。

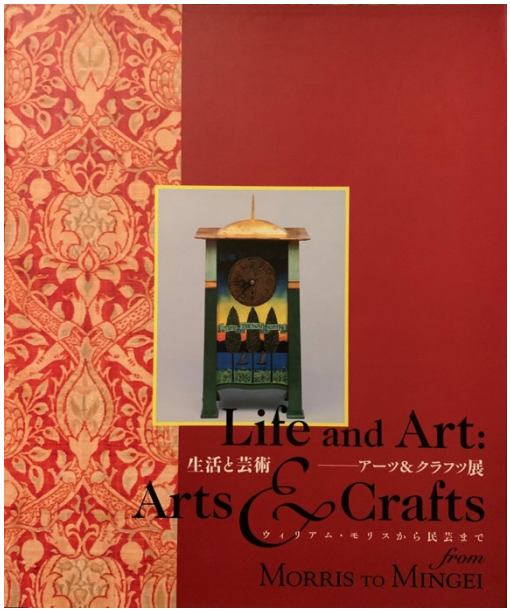


図２　2008-09 年に日本で開催された「生活と芸術——アーツ ＆ クラフツ展　ウィリアム・モリスから民芸まで」の展覧会カタログの表紙。



図３　ウィリアム・モリスの理想とともに生きた在りし日の仲間たち。ピーター・ホリデイ（左）とジリアン・ネイラー（中央）。レイ・ワトキンスンの自宅にて（2002 年）。

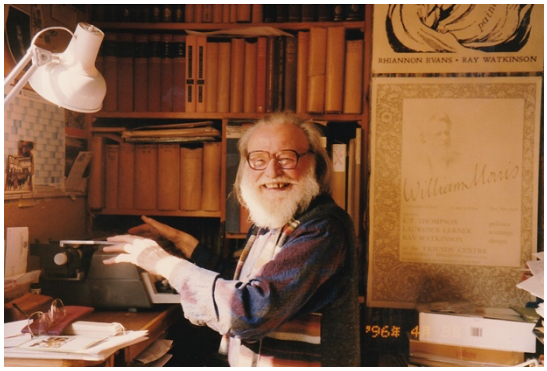


図４　ウィリアム・モリスの理想とともに生きた在りし日の仲間。ブライトンの自宅書斎のレイ・ワトキンスン（1996 年）。

索　引

ア行

アーキグラム Archigram　29
アシュビー、C・R　Ashbee, C. R.　44, 45
　手工芸ギルド・学校 Guild and School of Handicraft　44, 45
アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts　28, 45-47
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement　42, 44, 45
アルキズーム Archizoom　28, 29
アール・ヌーヴォー Art Nouveau　45
磯崎新　30
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館 Victoria and Albert Museum (V&A)　47
ヴェンチューリ、ロバート Venturi, Robert　28
　『建築の多様性と対立性』（訳書題）*Complexity and Contradiction in Architecture*　28
ウッダム、ジョナサン Woodham, Jonathan　30
梅田正徳　30
雲南芸術大学　19
雲南師範大学芸術学院（施栄華院長）　15, 18, 25
雲南省社会科学院（何耀華院長）　15, 19, 20, 25
雲南大学　19
雲南民族大学　19
大久保英治　32-36
大阪府立現代美術センター　32
岡本太郎　34
オルテンバーグ、クレス Oldenburg, Claes　29

カ行

高茜（ガオ・チェン）Gao Qian　15, 16, 18, 25
『カサベラ』（雑誌）*Casabella*　28, 30
　グローバル・トゥールズ Global Tools (project)　30
　メンディーニ、アレッサンドロ Mendini, Alessandro (editor)　28, 30
キッチュ kitsch　29
キュビスム Cubism　29
京都国立近代美術館　28
近代運動（→モダニズムおよびモダン・デザイン）Modern Movement　29
グッド・デザイン Good Design　29
クラフツ・リヴァイヴァル Crafts Revival　30, 45
倉俣史朗　30

グリーン・デザイン Green Design　30, 45
グレイヴズ、マイクル Graves, Michael　30
グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter　46
ゴシック・リヴァイヴァル Gothic Revival　43

サ行

佐藤和子　29
ジェンクス、チャールズ Jencks, Charles　30
　『ポスト・モダニズムの建築言語』（訳書題）*The Language of Post-Modern Architecture*　30
スタジオ・アルキミア Studio Alchymia　30
ステラ、フランク Stella, Frank　29
スパーク、ペニー Sparke, Penny　29
スーパースタジオ Superstudio　28, 29
ソットサス、エットーレ　Sottsass, Ettore　28-30

タ行

対抗デザイン（→反デザインおよびラディカル・デザイン）Counter-Design　28, 30
テイラー、E・A　Taylor, E. A.　40
　《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》 *Gather ye rosebunds while ye may*　40
デ・ステイル De Stijl　46
デ・ルッキ、ミケーレ De Lucchi, Michele　30
ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund　45
東京勧業博覧会　40
東京芸術大学（→東京美術学校）　40
東京美術学校（→東京芸術大学）　40
東洋ゴム工業株式会社タイヤ技術センター　4
富本憲吉　40, 47
　「ウイリアム・モリスの話（上、下）」　47
　《ステインド・グラス図案》　40
東巴文化研究所（趙世紅所長）　15, 21-25
　『ナシ東巴古籍訳注全集』　22

ナ行

ニュー・デザイン（→ポスト・モダニズム）New Design　28, 30
ニュー・インターナショナル・スタイル New International Style　30
ニューヨーク近代美術館 Museum of Modern Art, New York　30
　アンバス、エミリオ Ambasz, Emilio (curator)　30

ハ行

バウハウス Bauhaus　46
バッド・テイスト（悪趣味）Bad Taste　29
バーン＝ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward　44
反デザイン（→対抗デザインおよびラディカル・デザイン）Anti-Design　28-30
反モダニズム Anti-Modernism　46
ピュージン、A・W・N　Pugin, A. W. N.　43
ヒルトン、ジェイムズ　Hilton James　23
　『失われた地平線』（訳書題）　*Lost Horizon*　23
ブランジ、アンドレア Branzi, Andrea　28, 30
『平民新聞』 40
ペヴスナー、ニコラウス Pevsner, Nikolaus　46
ベリーニ、マリオ Bellini, Mario　28
ヘリック、ロバート　Herrick, Robert　40
　「乙女らに――時のある間に花を摘め」 'To the Virgins, to Make Much of Time'　40
ポスト・アヴァン＝ギャルド（→ポスト・ラディカリズム）Post-Avant-garde　30
ポスト産業主義（→ポスト・フォーディズム）Post-Industrialism　30
ポスト・フォーディズム（→ポスト産業主義）Post-Fordism　30
ポスト・モダニズム（→ニュー・デザイン）Post-Modernism　28, 30
ポスト・ラディカリズム（→ポスト・アヴァン＝ギャルド）Post-Radicalism　28, 30
ポップ・アート Pop Art　29
ポップ・カルチャー Pop Culture　29
ホライン、ハンス Hollein, Hans　30
ポンティ、ジオ Ponti, Gio　28

マ行

マジストゥレッティ、ヴィコ Magistretti, Vico　28
マッキントシュ、チャールズ・レニー Mackintosh, Charles Rennie　40
メンフィス Memphis　30
モダニズム（近代主義）（→近代運動およびモダン・デザイン）Modernism　28-30, 45-47
モダン・デザイン（近代デザイン）（→近代運動およびモダニズム）Modern Design　46
モリス、ウィリアム Morris, William　40, 42-47
　『地上の楽園』*The Earthly Paradise*　45
　モリス商会（→モリス・マーシャル・フォークナー商会）Morris & Co.　44
　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.　44
　〈レッド・ハウス（赤い家）〉Red House　44

ヤ行

柳宗悦　47
　工芸　47

　　工芸運動　47
ユース・カルチャー（若者文化）Youth Culture　29

ラ行

ラスキン、ジョン Ruskin, John　42
ラディカル・デザイン（→対抗デザインおよび反デザイン）Radical Design　28
ラファエル前派 Pre-Raphaelites　29, 44
李禹煥 Lee Ufan　32, 34
リクテンスタイン、ロイ Lichtenstein, Roy　29
リーチ、バーナード Leach, Bernard　40
ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel　44
ロング、リチャード Long, Richard　32

初出一覧

著作集 9『デザイン史学再構築の現場』第五部「デザイン史雑考雑話集」の初出は、下記に示すとおりです。ただし上梓するにあたり、全体として、形式的には用語と表記の統一を施し、内容的には新たな知見を若干補い、正確を期するために加筆を行なっています。

第一話　デザイン開発とコミュニケーション・ツール
1994 年 3 月 24 日に伊丹の東洋ゴム工業株式会社タイヤ技術センターにおいて行なった講演の一部。原題は「デザイン開発とコミュニケーション・ツールの役割――1993 年度デザイン研究会活動報告に代えて」。

第二話　中国少数民族の物質・視覚文化に関する調査旅行記（共著）
小高直樹・中山修一・高茜「中国少数民族の物質・視覚文化に関する調査旅行記」『表現文化研究』第 1 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2001 年、41-49 頁。

第三話　イタリアの反デザイン
「反デザイン――オブジェクトの再文脈化」、日本デザイン学会編集『デザイン事典』朝倉書店、2003 年、320-321 頁。

第四話　対談「大久保英治×中山修一」
「今日の作家シリーズ 44／大久保英治」展にあわせて、2004 年 12 月 6 日に大阪府立現代美術センターにおいて開催された大久保英治氏との対談。のちに「今日の作家シリーズ 44／大久保英治」展カタログに収録。本稿に使用されている図版は、すべて同カタログから転載。

第五話　富本憲吉の処女作《ステインド・グラス図案》
「富本憲吉の処女作《ステインド・グラス図案》」『テクネ通信』第 69 号、スタジオ遊・テクネサロン、2006 年 11 月 30 日、3-5 頁。なお、参考図版の 4 点は、この著作集の公開に際して特別に作成したものです。

第六話　真の芸術と社会はいずこに
2009 年 8 月 19 日に神戸大学で行なわれたインタヴューをもとに整理されたオリジナル・テクスト。その後、一部に手が加えられ、「低階層の工芸家達を巻き込んだアーツ・アンド・クラフツ運動」『商工にっぽん』no. 749、株式会社日本商工振興会、2009 年 10 月 1 日、24-27 頁に収録。なお、参考図版の 4 点は、この著作集の公開に際して特別に作成したものです。

中山修一著作集 9

デザイン史学再構築の現場

第六部

伝記書法を問う

――ウィリアム・モリス、富本一枝、高群逸枝を事例として

2024 年 5 月

中山修一著作集９

デザイン史学再構築の現場

第六部
伝記書法を問う
――ウィリアム・モリス、富本一枝、高群逸枝を事例として

目　次

序に代えて　・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・　三
第一編　伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか　・・・・　四
第二編　伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか　・・・二二
第三編　伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか　・・・四一

凡　例

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

序に代えて

この、著作集９『デザイン史学再構築の現場』の第六部「伝記書法を問う――ウィリアム・モリス、富本一枝、高群逸枝を事例として」は、「目次」にもありますように、以下の三つの編から構成されています。

第一編　伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか
第二編　伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか
第三編　伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか

私は、一九七四（昭和四九）年四月に教育学部美術科の助手として神戸大学に採用されました。それ以降定年退職までの三九年間、教育者としてはプロダクト・デザインの実技とデザイン史の講義を行なってきました。一方研究者としては、日英の近代のデザインの歴史を主として扱ってきました。そのなかで、個人のデザイナーとしては、とくにウィリアム・モリスと富本憲吉の思想と実践に関心を寄せ、さらには、それぞれの個人研究から派生して、妻である富本一枝とジェイン・モリスの生き方にも興味をもつようになりました。

二〇一三（平成二五）年三月に定年を迎えると、その後私は、南阿蘇（南郷谷）の小庵に移り住み、いまなお研究活動を続けています。こうしてこの地に移り、研究が進むにつれて、私は、郷土の偉人である高群逸枝や石牟礼道子らにも関心をもつようになりました。

そうした経緯を経て、私は、彼らについての伝記を書きました。以下が、それに相当するものです。

著作集３『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』
著作集４『富本憲吉と一枝の近代の家族（下）』
著作集６『ウィリアム・モリスの家族史』
著作集１１『研究余録――富本一枝の人間像』に所収の第一編「富本一枝という生き方――性的少数者としての悲痛を宿す」
著作集１４『外輪山春雷秋月』に所収の「火の国の女たち――高群逸枝、中村汀女、石牟礼道子が織りなす青鞜の女たちとの友愛」

これまでに以上のような伝記を書いた私は、その書法について、思いを巡らすようになりました。果たして、伝記書法とは、いかにあるべきなのでしょうか。この分野における先行する伝記を批判的に検証するなかにあって、あるべき伝記書法を考察したのが、ここに収められている三編の論考です。これもまた、私にとっての「デザイン史学再構築の現場」のひとつの事象なのです。適切なものになっているか、願うばかりです。

（二〇二四年初夏）

第一編　伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか

はじめに

過去に活動した著名な人物の生涯を描く伝記作家は、その人物をどうした視点から描いてきたのでしょうか。とりわけその配偶者については、その際、どれほどまでの関心を注いできたのでしょうか。単なる英雄物語として、対象たる著名人だけに目を向けるならば、名もなき配偶者は歴史の影に隠れてしまいます。他方、配偶者の存在に意を用いれば、ひとつの空間にあって、両者の力がどのように作用し、そこからどのような結果が生じたかが見えてきます。そのなかには、抑圧や人権、役割や愛といったものに関する様相もまた含まれ、かくして、現像された複雑な関係性のなかに、その時代のもつ固有の価値観が読み解かれてゆくことになります。

近代の伝記書法の歴史を見ると、明らかに、有名人独りを対象とした単線的歴史の記述から、配偶者を含めた男女の織りなす複線的歴史の記述へと、推移していることがわかります。これまで歴史上の人物といえば、男性であり、その男性を語る伝記作家といえば、それもまた男性でした。その伝統が揺らいできたのです。男性の伝記作家が歴史上の著名な男性の生涯を描く場合、その配偶者やパートナーである女性は、多くの場合、語るに及ばない一種の添え物とみなされていました。しかし、いまやその視点に変更が加えられ、伝記記述にかかわる新しい地平が開拓されてきているのです。こうして、歴史の隅に追いやられていた女性の存在に光があてられ、夫婦の関係、ないしは男女の関係の実体が明らかになることにより、そこに、男性の書く男性の歴史だけからは見えてこない、別の歴史の存在が見えてくるようになったのでした。

具体的には、それはどのようなことなのでしょうか。それを、一九世紀の英国で活動したウィリアム・モリスを例にとって見てみたいと思います。彼は、詩人であり、デザイナーであり、社会主義者でありました。妻のジェインは、ラファエル前派の画家として有名なダンテ・ゲイブリエル・ロセッティのモデルとして、しばしばその作品に姿を見ることができる女性です。モリスが亡くなるのが一八九六年です。それから一〇〇年間、幾多の伝記が世に出ました。その歴史のなかで、妻のジェインがどう描かれているのかを概観すれば、伝記作家の筆に及ぼした、時代の力が見えてきます。果たしてモリスの伝記作家は、いかなる文脈から、この夫婦を描いてきたのでしょうか。その一端を、本稿「伝記書法論（１）――ウィリアム・モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」で、明らかにしたいと思います。

一．モリスの公的側面の一記録――エイマ・ヴァランス（一八九七年）

ウィリアム・モリスが亡くなる以前にあって、モリス伝記の執筆を熱望していた人がいました。その人は、エイマ・ヴァランスという人物でした。一八六二年生まれの彼は、学者であると同時に牧師でした。また唯美主義者でもあり、資産家でもあったらしく、しばらくすると芸術に傾倒し、教会の仕事を諦めて、美術雑誌の『ステューディオ』に寄稿するようになります。そうしてモリスの知遇を得たヴァランスは、モリスが亡くなる二年前に、伝記を書きたい旨の申し出をします。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

ったと、ヴァランスは回想しています。

> ……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[1]。

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のですが、すでに公式伝記の執筆を娘婿のJ・W・マッケイルに依頼していたエドワード・バーン＝ジョウンズ夫妻は、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、心を痛めていたにちがいありません。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ます。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。当然ながらそのことは、この伝記の表題、『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』にも、端的に表われることになります。原著は、以下のとおりです。

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

なぜそうした内容にしなければならなかったのかについて、ヴァランス自身、その事情をこう説明しています。

> 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に注意を促したい。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[2]。

こうしてヴァランスは、わずかな例外を除いてはモリスの私的側面にいっさい触れることなく、したがって十全な個人の伝記としてではなく、公的側面の一記録として、この本を書き上げることになるのです。その書法は、生前モリスが公的な場で発表していた言説を引用し、かぎ括弧をつけてつなぎ合わせて連続させるというものでした。そうしたことが反映されて、このなかで記述されているジェイン（将来モリスの妻となる女性で、旧姓はバーデン）は、ただ次の一箇所のみとなっています。「一八五七年の秋にオクスフォードに一時滞在していたおりに、ウィリアム・モリスは、二年後に妻となる婦人と出会った」[3]。何と、「ジェイン」という実名さえも、使われていないのです。そして続けて、ヴァランスはこう書いています。「モリス夫人についてはいかなる描写も企てる必要はない。というのも、その人の特徴は、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの手になる多数の素描と絵画において、すでに不朽の名声が与えられているからである」[4]。

以上のような理由から、『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』と題されたこの伝記のなかにあって、ヴァランスは、ジェインの存在については完全に無視することになったのでした。

二．遺族と友人たちの思い出の物語――J・W・マッケイル（一八九九年）

ヴァランスのモリス伝記から二年遅れて、J・W・マッケイルによる伝記が世に出ました。次が、その原著です。

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

モリス死去ののち、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ました。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りました。そこで彼らは、バーン＝ジョウンズ家の娘のマーガリットの夫であるJ・W・マッケイルにその任を負わせることにしました。モリスとバーン＝ジョウンズは終生の友人であり、仕事上のパートナーであり、かつまた双方の家族は相互に信頼を寄せ合う間柄だったのです。マッケイルはオクスフォード大学の詩学の教授であり、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す。当然ながら、その執筆に当たっては、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いました。しかし、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りました。当時のヴィクトリア時代の社会や道徳における規範に照らし合わせて考えてみますと、これもまた当然のことだったのかもしれません。その注文とは、モリスについては、彼が積極的な政治活動家であったという側面、また彼の妻のジェインについては、その貧しい出自（馬屋番の娘）、ラファエル前派の画家のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの愛情関係、その後の、旅行家で著述家であったウィルフリッド・スコーイン・ブラントとの恋愛事件、そして長女ジェニーについては、わずらっていた深刻な病気（てんかん）、次女のメイについては、バーナード・ショーとの恋愛感情、その後の別の同志との結婚の失敗などに関することでした。つまりバーン＝ジョウンズ夫妻と遺族は、そうした世間に知られたくない問題にかかわっては極力記述を和らげるように、マッケイルに配慮を求めたのでした。マッケイルは「序文」のなかで、この伝記の成り立ちについて、こう述べています。

> 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[5]。

この本のなかでのジェインについての言及は、わずかに四箇所のみです。どれも一、二行の短い記述に終わっています。そのひとつに結婚に関する記述がありますが、マッケイルは、

実にそっけなく、次の一語に止めています。「一八五九年四月二六日の木曜日、ウィリアム・モリスとジェイン・バーデンは、オクスフォードのセント・マイケル教区の古くからある小さな教会で結婚した。そのとき彼は、ちょうど二五歳であった」[6]。マッケイルは、自分に課せられた問題を実にうまく処理すると、機敏にもモリスの死去から三年が立った一八九九年にこの『ウィリアム・モリスの生涯』と題された伝記（二巻本）を上梓したのでした。

ところで、ヴァランスとマッケイルのふたつの評伝の出版に先立ち、モリスが死亡するとただちに、新聞各紙は、モリスについての短い評伝や論評を掲載していました。そこには、ヴィクトリア時代の価値基準、すなわち、しばしばいわれるところの「俗物根性」が、色濃く投影されていました。たとえば、手を使う職人よりも、心を表現する詩人の方が偉大であるとする、当時の職業差別感のうえに立って、多岐にわたるモリスの活動領域のなかにあって、とりわけ詩人としてのモリスに高い評価が与えられることになります。それに比べて、デザイナーとしては、趣味の改善に貢献したとしながらも、絶賛の言葉が付与されることはありませんでした。中産階級の出身で、オクスフォードで学んだ紳士が、織機の前に座って機を織る行為など、どうしても理解できなかったのでしょう。まして、モリスが確信する社会主義や政治活動については、詩人によくありがちな空想的でセンチメンタルな、実害のないひとつの慈善行為であると歪曲し、まともに関心を示すことさえありませんでした。

かくして、各新聞の死亡記事（一八九六年）をはじめとして、その後に世に出る最初の二冊の伝記であるヴァランスの『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』（一八九七年）とマッケイルの『ウィリアム・モリスの生涯』（一八九九年）とによって、政治や恋愛といった世事から遠く離れた「夢見る詩人」としてのモリス像が、死後すぐにも鋳造されてしまったのです。それは同時に、妻や娘たちの真実の生涯も、家族という実世界も、歴史のかなたに葬られてしまうことを意味したのでした。

三．娘の編集による父親の著作集の刊行――メイ・モリス（一九一〇－一五年）

世紀が変わると、モリスの娘のメイ・モリスの編集によって、一九一〇―一五年に『ウィリアム・モリス著作集』（全二四巻）[7]がロングマンズ社から刊行されました。これは伝記ではありませんが、各巻に、編者のメイによって「序文」がつけられていて、そこから、娘が見た、父親モリスの人生の断片をうかがい知ることができます。また、『著作集』を刊行するに当たっての主たる目的は、前半の詩作活動が、後半のデザインや政治の分野での精力的な活動に対する影の部分となっていたことに意を用い、詩人としてのモリスの名声をいま一度確保することでした。そのため、所属していた社会民主連盟や社会主義同盟といった政治団体などでモリスが行なった演説の原稿も、社会主義同盟の機関紙であった『コモンウィール』などに掲載されたモリスの記事や論評も、ともに収録されることなく、削除されました。このことは、詩人としてのモリスの地位をさらに際立たせるうえで確かに役に立ったかもしれませんが、その一方で、モリスの非政治的な人間像を結果的に強化させる役割も、十分果たすことになりました。しかし、この『著作集』を「地上の楽園」や「ヴォルスング族のシガード」といったモリスの詩で構成する意向は、編者のメイからではなく、出版社側から提示されたものでした。そこで、自らも社会主義者であったメイは、父親の社会主義者像を切り捨てることなく後世に遺すことを企てます。それが、同じくメイの手によって編集さ

れ、一九三六年にブラックウェル社から上梓された『ウィリアム・モリス――美術家、著述家、社会主義者』（二巻本）[8]です。とりわけ第二巻は、『ウィリアム・モリス著作集』（全二四巻）に欠落していたモリスの政治的な発言によって構成されていました。

しかし三〇年代にあっては、モダニズムが重視されるに従い、ヴィクトリア時代の詩人としても、ユートピア社会主義者としても、モリスはすでに人びとのあいだから忘れ去られようとしていました。一九三四年にヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で、ウィリアム・モリスの生誕一〇〇年を祝う展覧会が開催されたときも、モリスの社会主義は全く取り上げられることはありませんでした。そうしたなか、モリスの妻のジェインは一九一四年に、長女のジェニーは一九三五年に、そして次女のメイは一九三八年に黄泉の客となり、これをもってウィリアム・モリスの直系は、完全に途絶えることになったのでした。

四．革命主義者としてのモリスの発掘――E・P・トムスン（一九五五年）

第二次世界大戦が終結すると、英国政府は戦後の復興政策を推し進めます。モリスの政治性を隠蔽しようとするこれまでの鋳造のプロセスに歯止めがかかり、解体のプロセスが動きはじめたのは、ちょうどこの時期に相当します。このプロセスのなかにあって、最も大きなハンマーとなったのが、一九五五年に刊行された、こののち「新左翼」の担い手のひとりとなるE・P・トムスンの『ウィリアム・モリス――ロマン主義者から革命主義者へ』でした。彼はこの八〇〇頁（一九五五年の初版は九〇八頁で、一九七六年の再版は八二九頁）を超える重厚な本をとおして、「中産階級の俗物精神」によってそれまで無視されてきたモリスの実像を緻密にえぐり出す実証的作業に取りかかったのです。トムスンは、モリスの実像を次のように再解釈しました。

> ……彼［モリス］は、こうした詩人たち［シェリーやキーツ］が歌い上げていた人間精神、つまり「ロマン主義的反抗」を邪魔立てようとする最後の大きな渦のなかに引き入れられた。ロマン主義は彼の骨身に浸透し、初期の意識を形成した。こうした情熱的反抗の最後の音調は、若きウィリアム・モリスが『グウェナヴィアの抗弁』を出版した一八五八年に、明らかに響き渡った。……
>
> それ以降、英国詩における反抗の衝動はほとんど使い果たされてしまった。……耐えがたい現実社会への情熱的な抗議としてかつて存在していたものは、切なる郷愁か甘美なる泣き言以上のものではなくなる運命にあった。しかし、失意にあった一八五八年から七八年までのすべての歳月のなかにあって、モリスの最初の反抗の炎は、彼の内部でいまだ燃焼していた。ヴィクトリア時代のイギリスの生活は耐えがたいものであったし、……産業資本主義の価値は危険に満ち……人類の過去の歴史をあざ笑っていた。一八八二年にイギリスにおける社会主義の最初の先駆者たちとの接触を彼にもたらしたのが、彼の内部でいまだ燃焼していた、この若き日の抗議精神であった。そしてこうした先駆者たちが、単に近代文明に対する自分と同じ憎悪感を共有していただけではなく、その成長を説明するうえでの歴史理論とその成長を新たな社会へと変革するための意志をも持ち合わせていたことが、彼自身の理解につながったとき、古い炎が再びめらめらと燃え上がった。反抗のロマン主義者、ウィリアム・モリスは、現実主義者で

あると同時に革命主義者になったのである[9]。

やや長いこの引用文が指し示していることを短くまとめると、伝統的にロマン派の詩人たちが共有していた「ロマン主義的反抗」の精神を最後に受け継いだウィリアム・モリスは、その精神を絶やすことなく苦悩の期間中も温存し、社会主義運動の最初の高揚期を迎える八〇年代に、彼のそれまでのロマン主義は必然性と連続性のうちに革命的社会主義へと進展していったことになります。こうしてトムスンは、非政治的で超俗的な「夢見る詩人」としての旧来のモリス像を一気に解体し、それに代わる、「ロマン主義的反抗」という実に強固な伝統的抗議精神に裏打ちされた実践的革命主義者像を新たにモリスに用意したのでした。

こうした文脈において、トムスンは、ジェインをどう描写したのでしょうか。この伝記において最初にジェインが登場するのは、次のような場面においてでした。トムスンは、のちにモリスと結婚することになる独身のジェイン・バーデンを最初に見出したのは、画家のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティであり、ロセッティとバーン＝ジョウンズとモリスの、女性に対する態度の形成は異なるものの、ロセッティの初期の絵、モリスの初期の詩、バーン＝ジョウンズの絵画には、「愛」の理想化という点でなにがしか共通していることを指摘したうえで、「将来の妻であるジェイン・バーデンへ向けられた『我が貴婦人の礼讃』というモリスの詩のなかに、そうした態度の最も顕著な表現の一例を見出すことができる」[10]と述べ、そのあとに、モリスのその詩を引用するのです。『ウィリアム・モリス――ロマン主義者から革命主義者へ』においてトムスンが最初にジェインを登場させたのは、こうしたモリスの初期の詩の分析過程でのことでした。この伝記におけるジェインにかかわる記述量は、ヴァランスやマッケイルの伝記に比べると、大幅に増えています。

しかし、あえて本書の難点をいえば、モリスのデザイン活動への言及が少ないことでした。それを補うものが、レイ・ワトキンスンの『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』[11]でした。この本の初版は、一九六七年に公刊されました。

五．公開された手紙や手稿を参照――フィリップ・ヘンダースン（一九六七年）

E・P・トムスンに続くフル・スケールのモリス伝記は、以下のとおり、一二年後の一九六七年に、フィリップ・ヘンダースンによってもたらされました。

Philip Henderson, *William Morris: His Life, Work and Friends*, Thames and Hudson, London, 1967.

著者のヘンダースン自身が書いているように、この伝記のひとつの特徴は、メイ・モリスが編集した『ウィリアム・モリス著作集』（全二四巻）（一九一〇―一五年）と、その補遺に相当する『ウィリアム・モリス――美術家、著述家、社会主義者』（全二巻）（一九三六年）から多くが引用されていることであり、もうひとつの特徴は、多くの手紙や手稿（マニュスクリプト）が参照されていることです。すでにヘンダースンは、本書刊行以前にあって、次の書簡集『家族や友人に宛てたウィリアム・モリスの手紙』を編纂していましたので、準備

よく、これを活用することになります。

Philip Henderson ed., *The Letters of William Morris to His Family and Friends*, Longmans, London, 1950.

またヘンダースンは、ロセッティからジェイニー（モリス夫人のジェインの愛称）に宛てて書かれた一連の書簡を参照したとも述べています。ジェイニーが死去してちょうど半世紀が立った一九六四年に、非公開期間の終了を受けて大英博物館は、この書簡集を一般に公開しました。そのなかで、ロセッティは、絵や詩についてだけではなく、病弱なジェイニーの身体についても、妄想に取りつかれたかのように書いており、そこからその時期におけるロセッティの心的状況とともに、ジェイニーの置かれていた様子を読み取ることができるようになりました。

さらにヘンダースンは、フィリップ・ウェブ、ジョージ・バーナード・ショー、そしてシドニー・コカラルといったモリス家と深くかかわっていた友人たちの書簡類を参照したことも、同じように述べています。書題が『ウィリアム・モリス――彼の人生、仕事、友人たち』となっているのは、そうしたところに由来していると思われ、ロセッティを含む「友人たち」との交流を扱った点で、既存の伝記にはない新鮮さがこの伝記には感じられます。しかしこの伝記は、大著であるものの、主題と文脈に乏しく、散漫な記述も目立ちます。

いずれにしましても、著者であるヘンダースンは、公開された手紙や手稿（マニュスクリプト）を手掛かりに、モリスの複雑で感じやすい生身の性格や、神経質的で落ち着きのない感情の動きを提示する一方で、妻のジェインと、夫婦共通の友人であるロセッティとのいわゆる「三角関係」についても、従来からの噂話や憶測を超え、新資料を駆使して描写することができたのでした。こうして、公式伝記である『ウィリアム・モリスの生涯』において著者のマッケイルが口をつぐんでしまっていた箇所の一部が、この伝記のなかで、新しく現像されることになったのでした。

資料公開について付言するならば、一九六四年の大英博物館によるロセッティ書簡の解禁に続いて、今度は一九七二年に、ケンブリッジにあるフィッツウィリアム博物館が、これまで封印されていたウィルフリッド・スコーイン・ブラントの文書類をはじめて公開しました。次に挙げる書物も、ジェイニーとブラントの関係を示す資料となります。

Peter Faulkner ed., *Jane Morris to Wilfrid Scawen Blunt: The Letters of Jane Morris to Wilfrid Scawen Blunt Together with Extracts from Blunt's Diaries*, University of Exeter Press, Exter, 1986.

これにより、ロセッティ亡きあとの、モリスの妻であるジェインの新たな恋人が、ウィルフリッド・スコーイン・ブラントであったことが公然と判明し、この後の伝記作家に、ジェインにまつわる新たな記述の素材を与えることになりました。

六．心理学的アプローチからのモリス分析――ジャック・リンジー（一九七五年）

一九六〇年代の後半には学生運動がピークに達しますが、ちょうどこのころから、デザインの世界では、モダニズムの妥当性を巡る論議が活発化します。とくに批判を浴びたのが、モダニズムの機能優先の思想でした。こうして、ニコラウス・ペヴスナーの歴史書やハーバート・リードの理論書などによって主導され、一九三〇年代以降英国を支配してきたデザインの近代運動は、次第にその勢いを失うことになります。それによってデザインの原理も見直され、「機能」から「装飾」へと、移り変わります。それは、モダニズム以前に展開されたアーツ・アンド・クラフツやアール・ヌーヴォーの再評価を招来しました。かくしてこの時期、ウィリアム・モリスの思想と実践が、再び歴史のなかから呼び出されることになるのです。

直接このことと関連していたかどうかはわかりませんが、一九七五年という、まさしく近代運動崩壊前後のこの時期に、ジャック・リンジーの手によって、ヘンダースンに続く、新しいフル・スケールの伝記が発刊されました。「序文」において彼は、これまでに刊行された伝記を顧みて、次のように述べます。

> 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、ペイジ･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[12]。

それでは、列挙されている既刊の三つの伝記にはみられない、この『ウィリアム・モリス――その人生と仕事』独自の特質とは、一体何なのでしょうか。それは、幼年時代の体験と後年の行動のあいだに認められる因果性と再現性という論理的な構造のなかでモリスの人生と仕事を語ろうとしている点ではないかと思われます。たとえばリンジーは、後年のモリスが遭遇することになるジェインとロセッティとの「三角関係」を、姉のエマが結婚することで愛を喪失した幼年時代の体験と関連づけようとします。しかし、ウィルフリッド・スコーイン・ブラントとジェインの関係については、とくに何も触れていません。一方、リンジー的な分析に従えば、こうした精神的苦痛のいやしが、モリスをして芸術という仕事に一意専心させたということになり、ここでも、原因と結果の連続性を暗に提示しています。『ウィリアム・モリス――その人生と仕事』を公刊するに際しての伝記作家としてのリンジーの関心は、ジョン・マッケイル（一八九九年の『ウィリアム・モリスの生涯』)、エドワード･トムスン（一九五五年の『ウィリアム・モリス――ロマン主義者から革命主義者へ』)、そしてフィリップ・ヘンダースン（一九六七年の『ウィリアム・モリス――彼の人生、仕事、友人たち』）の既存の大著に伍して、モリスが展開した複雑で苦悩に満ちた人生の実際と、多領域にわたる精力的な仕事の全貌とを、独自の心理学的ロジックでもって解釈し、再整理す

ることだったといえるかもしれません。もっとも、モリス伝記にかかわる心理学的アプローチは、これが最初というわけではなく、すでに一九一三年に刊行された『ウィリアム・モリス――詩人、工芸家、社会改革者』[13]のなかで、著者のアーサー・コムトン＝リキットが、モリスのパーソナリティーに関して論じていました。

七．モリスの書簡集の刊行開始――ノーマン・ケルヴィン（一九八四年）

一九八〇年代に入ると、モリス研究にとっての大きな動きがありました。それは、次のような、ノーマン・ケルヴィンの編集になるモリスの書簡集の第一巻が、プリンストン大学出版局から発刊されたことでした。

Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris, VOLUME I 1848-1880*, Princeton University Press, Princeton, 1984.

すでに言及していますように、フィリップ・ヘンダースンの編集による『家族や友人に宛てたウィリアム・モリスの手紙』が一九五〇年に刊行されていましたので、それに続く、書簡集の刊行ということになります。編者のケルヴィンは、「この編纂書の範囲」と題した巻頭文の冒頭で、「『ウィリアム・モリス書簡集成』は、およそ二、四〇〇の文書から構成されており、そのうちの一、五〇〇は、以前にあって公刊されていないものであり、それ以外のものは、現在までにあって、必ずしも完全なかたちをとって公刊されているわけではない」[14]と、述べます。そして、「この編纂書の範囲」のあとに「序文」が続き、そのなかでケルヴィンは、まとまった紙幅を割いて、所収されているモリス書簡についての概観と分析を行ないます。妻のジェインに宛てた手紙、そして長女のジェニーに宛てた手紙については、「モリスの結婚やジェニーの病気の家族への影響に関しての新たな情報に照らして読まれなければならない。ある意味で、それらの手紙は、……最も明示的なものとしてみなされることができる。別の意味で、それらの手紙は何も明示していない。それらが『明示』するのは、自分の心を覆う多くのことを、そして、自分が感じる多くのことを、ともに隠そうとするモリスの能力なのである」[15]と、ケルヴィンは書いています。

この第一巻には、一八四八年から一八八〇年までの総計六五九の文書が所収されていました。その後、一九九六年のモリス没後一〇〇年の記念の年まで、続巻が刊行されてゆきます[16]。

八．フェミニスト・アプローチの登場――ジャン・マーシュ（一九八六年）

ケルヴィンの『ウィリアム・モリス書簡集成』の第一巻が公刊された二年後の一九八六年に、ジェイン・モリスとメイ・モリスの母と娘の二代を扱った、次に示す伝記が世に出ました。

Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986.

著者は、すでにラファエル前派についての著述などでよく知られていた、女性の伝記作家のジャン・マーシュでした。こうしてはじめて、妻のジェイン・モリスと娘のメイ・モリスを主人公にした伝記が公になりました。その書法は、偉大な男性の影となって隠れていた女性の存在を発掘し、歴史のなかに再配置しようとする、フェミニスト・アプローチに基づくものでした。以下は、その本の「序文」の書き出しです。フェミニスト・アプローチの本質部分を描いた箇所でもあります。

> この本は不公平に対する義憤の念から執筆されたものである。本屋や図書館の書棚に行けば、この物語に登場する三人の主要な男性であるウィリアム・モリス、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ジョージ・バーナード・ショーの著作や彼らについての研究書を多数見ることができる。彼らは極端に注目されすぎていると考える人もいるかもしれないが、彼らが注目されるのはそれなりにわかる。彼らが生きた時代の文化史を考えれば、これらの男性は重要で著名な人物であるし、彼らはそれぞれ研究に値する莫大な芸術上の仕事をしているのである。彼らの絵画、デザイン、演劇はいまでも展示され、複製され、上演されているし、学術的な批評や論文、著作やテレビ番組の主題ともなっている。また彼らの伝記はいまなお執筆され、出版されている[17]。

続けてマーシュは、モリス、ロセッティ、ショーの周辺に存在する女性たちは、単なる彼ら男性たちの「端役」であり、決して重きが置かれてこなかった経緯を、こう指摘します。

> こうしたなか、彼らの人生にかかわってきた女性たちは完全に忘れ去られてしまっているというわけではないにしても、感情面でのあるいは家庭のうえでの「端役」として、副次的で隷属的な役割を与えられるに止まっている。しかしそれももっともなことであると論じることもできるだろう。というのも、後世の人間がこの男性たちの人生を興味深く思うのも、また、当然にも私たちが絶え間ない注目を注ぐのも、それは彼らの芸術上の業績に対してであり、決して彼らの個人的な人間関係に対してではないからである。それに比べると、女性たちの役割は副次的なものであった。つまり、ときには男性たちを照らす光明ではあったとしても、基本的にはあまり重要な存在ではなかったのである。モリス、ロセッティ、ショーがいなかったならば、誰もジェイン・モリスやメイ・モリスの名前など耳にもしなかったであろう[18]。

こうした経緯に対して、マーシュは、フェミニストたちの考えを代弁して、次のように、言葉をつなぎます。

> そうはいってもしかし……。フェミニストたちは歴史書のすべてが男性についての歴史であることを飽きることなく指摘している。人間族の残りの半分がほとんど無視されてきた。そしてまさに、いま挙げた論拠こそ、無視の本質的な部分をなしているのである[19]。

このようにマーシュは、「この本は不公平に対する義憤の念から執筆されたものである」という衝撃的な言葉でもって、「序文」を書き出しました。その一語のうちに、ウィリアム・モリス、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ、ジョージ・バーナード・ショーといった著名人を取り巻く女性たちの存在が、あたかも男性の添え物であるかのように、顧みられることもなく、歴史のなかで忘却されてきていることへの強い憤懣が込められていたのでした。

学術研究の分野でのフェミニズム運動は、女性を軽視する体制や論調に対して直接的に抵抗と異議申し立てを行なった第一波を経て、すでに八〇年代には、女性の存在と業績を闇から救い出して考察の対象に据え、歴史のなかに再び適切に配置しようとする第二波の時代に入っていました。『ジェイン・モリスとメイ・モリス』も、そうした背景から生み出された作品でした。このなかで著者が、ジェインの描写にかかわって、男性の伝記作家の視線ンに意義を申し立てる場面がありますので、以下に紹介します。

それは、ジェインがロセッティに愛情を移す行為にかかわっての解釈と記述を巡る言説に関連するものでした。ジャック・リンジーは、自著の『ウィリアム・モリス――その人生と仕事』（一九七五年）のなかで、次のように述べていました。

> ジェイニーが神経症の病人となってモリスの人生のいかなる活動的な部分からも自らの存在が薄くなればなるにつれて、それだけ彼女は、ロセッティの心を揺さぶり、彼の美術作品のなかに姿を現わすようになった。……ジェイニーは、このような人物を相手にして、その人を理解し、その人の人生にあわせる能力に全く欠けていた[20]。

この言説には、男性の凹凸に女性があわせることが、あたかも男女間の、あるいは夫婦間の適切な形式であるかのような考えが含まれています。また、『ウィリアム・モリスと彼の世界』（一九七八年）の著者のイアン・ブレッドリーの見解は、こうです。

> モリスは、九年間の結婚におけるジェインとの関係は、ロマン主義的恋愛の理想化された幻想から、現実の愛情と理解の水準へと一歩も進まなかったことに、徐々に気づくようになっていた。ジェインは、モリスから心が離れるようになると、さらにロセッティに傾いていった。一八六〇年代の終わりころ、彼らふたりは、モリスが出席していない、アトリエでのパーティーにおいて、しばしば、人の目につくようになった[21]。

この言説は、ジェインの妻としての貞操を守らない行動をことさら強調しているようにも読めます。

これに対して、女性の伝記作家であるジャン・マーシュは、上記のふたつの論述内容に言及したうえで、このように主張するのでした。

> このような判断を下す根拠がどこにあろうとも、それは明らかではないし……彼らの関係は単なる否定的言説に矮小化されうるものではない。一方、結婚が失敗する経緯や理由についてや、男と女が別れる事情については説明しにくい場合が多いことも真実である。それはそうだとしても、ジェインと夫との関係はどうであったのか、ある程度分析してみる必要がある。そのことがこれまで多大な好奇心を喚起してきた問題で

あり、それを満足させたいという、ただそれだけの理由からだとしても[22]。

つまりマーシュは、偉大な男の才能を理解できない無能な女としてジェインをみなす男性視線に、そしてまた、夫以外の男性との愛情関係を不義密通として断罪しようとする男性視線に意義を唱えているのです。

この本のなかで著者のマーシュは、ジェインの、ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの愛情関係だけではなく、その後のウィルフリッド・スコーイン・ブラントとの恋愛事件についても言及し、それと同時に、長女ジェニーが不幸にもわずらった病気のことや、次女のメイのジョージ・バーナード・ショーとの恋愛と挫折についても、積極的に明らかにしました。そのうえに立って、ジェインについては、優秀な刺繍家であり、誇りをもったロセッティの絵のモデルであったことを、一方メイについては、時代に先立つ社会主義の女性運動家であり、膨大な父の遺作を『ウィリアム・モリス著作集』（全二四巻）と『ウィリアム・モリス――美術家、著述家、社会主義者』（全二巻）にまとめ上げた、学識豊かな編者であり解説者あったことを、歴史のなかから新たに発掘し、再評価への道を開いたのでした。このように、フェミニスト・アプローチによるモリスの妻と娘を対象にした伝記が誕生したことは、これまでの男性が主として書いてきたモリス伝記の歴史に、大きな一石を投じるものでした。あえて例外として挙げれば、夫亡きあと、妻のジョージアーナ・バーン＝ジョウンズが書いた『エドワード・バーン＝ジョウンズの思い出』[23]のなかで、著者と深い友愛の関係にあったモリスがもうひとりの主人公となって、女性視線から描写されていることでしょうか。

九．モリス本人が語るモリス――ジリアン・ネイラー（一九八八年）

デザインの近代運動が力を失うに従い、デザイン史家たちは、それ以前に展開されたモリスのアーツ・アンド・クラフツに関心を向けてゆきました。そのなかのひとりに、王立美術大学でデザイン史の教鞭を執るジリアン・ネイラーがいました。彼女はすでに、一九七一年に『アーツ・アンド・クラフツ運動』[24]を上梓していましたが、それから一七年を経過した一九八八年に、以下の本を世に出したのでした。

Gillian Naylor ed., *William Morris by himself: Designs and writings*, Macdonald & Co (Publishers), 1988.

訳すならば、書題は、『本人が語るウィリアム・モリス――デザインと著作』となるでしょうか。内容を見ると、モリスの生涯が、おおかた本人の著作からの引用と、デザインの図版の例示とによって成り立っています。他方、編者であるネイラーの文は、各章の冒頭の短い解説に限られ、控えめで小さな存在となっていました。ここに、新しい伝記書法の誕生を見ることができます。

一般論として、原点に立ち返り、伝記の書法について、あえてここで考えてみます。

過去に実在した人物の生涯を描くということは、どういうことでしょうか。それは、あくまでも事実に肉薄した学問的作物でなければなりません。逆のいい方をすれば、決して虚偽

を構成してはならないのです。そのために、関連する人物および事象にかかわって、限りなくエヴィデンス（証拠となる一次資料）を渉猟し、十全にそれを援用して描写することが、伝記作家に厳しく求められることになります。その観点に立つならば、事実とは大きく異なる虚構空間に実在の人物を投入し、そのなかでマリオネットよろしく書き手が自在に操る小説のごとき手法は、決して適切な描画法とはいえません。他方、実在人物の言動を都合よく利用し、書き手個人の強い思いを一方的に割り込ませようとする過度な評伝的手法もまた、同じく適切とはいえません。描写する歴史は真実であってこそ、人はそこから安心して多くの知識と教訓を得ることができ、そのことを前提として、伝記文学という形式は成り立っているといえます。英国にあって、過去の実在人物の歴史を知るうえで小説の形式よりも伝記の手法の方が好まれる理由が、ここにあるのです。

それでは伝記は、どのような書法によって叙述されなければならないのでしょうか。単にエヴィデンスを並べるだけであれば、無色透明の年表になり、無味乾燥の年代記になってしまいます。単にそれだけであれば、実在した人物が生き生きとした画像でもって現像されることはありません。かといって、実在人物に余分なものまで恣意的にまとわせ、加飾してしまえば、どうなるでしょうか。この場合は、書き手にとって都合のいい主人公像が生み出されることはあっても、一人ひとり関心の異なる読み手にとっては、思考の自由が奪われ、脚色された主人公像が無理に押し付けられてしまいかねない危険性が残されることになります。そうした危惧される事態を避けるためには、どうしたらいいのでしょうか。

少し極端かもしれませんが、ひとつの解決法として考えられることは、書き手自身が余分な思い込み（多くの場合は、事実に基づかない個人的な感想）の披歴をできるだけ差し控え、主人公たる本人に自身の人生にかかわる大部分を語らせることではないでしょうか。ウィリアム・モリスの幾多の伝記にあって、そうした事例が過去にありました。それは、すでに紹介しています、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』です。この本で著者のヴァランスは、主としてモリスの言説をつなぎ合わせるかたちをとって彼の生涯を構成しました。そのため、著者の語りは極力抑えられていますが、その反面で、引用符号が多用される結果となりました。この描写法は、著者の自由意思によって考案された書法ではなく、個人的な憶測や感情のもとにモリスの生涯が描かれることを避けようとする、遺族や関係者の意向を反映した、どちらかといえば、苦肉の産物ともいえるものでした。その意味でこの著作は中立的であり、機械的であり、その分物足りなさを感じる読者もいたかもしれません。

しかしここへ来て、ヴァランスを踏襲しながらも、新たにそれを越える書法が、開拓されました。それが、ネイラーの編になる『本人が語るウィリアム・モリス――デザインと著作』だったのです。モリスのデザインと著作（書簡類を含む）とが多数援用されながら、その生涯がどのようなものであったのかが概観できるように工夫されています。ヴァランスの書物の成り立ちとは異なり、編著者であるジリアン・ネイラーなり出版社なりの発案による産物だったのではないかと考えられます。極力客観性と真実性を担保しようとする、伝記書法にかかわる、新鮮なひとつのモデルが、ここに提示されたのでした。

一〇．モリス没後一〇〇年に向けて――フィオナ・マッカーシー（一九九四年）

英国にあっては、七〇年代から九〇年代にかけて、デザインにおいてはモダニズムが崩壊する一方で、フェミニズム運動がさらに高揚し、環境問題に新たな注目が集まり、社会的文化的多元主義が広く力を得るようになるなかにあって、一九世紀のモリスの思想と実践への関心がにわかに高まり、再評価へのプロセスが一段と加速してゆきました。

そうした時代を背景に、一九九四年、『ウィリアム・モリス――われわれの時代のための生涯』と題された、フィオナ・マッカーシーの手になる、次の浩瀚の一著が世に出たのでした。

Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994.

重要なのは、この本の副題に「われわれの時代のための生涯」の一語が選ばれたことです。モリス伝記にとって副題は、その伝記の眼目（目的、方法、時代背景等）を表わす極めて重要な意味をもちます。たとえば、さかのぼれば、E・P・トムスンは自著の副題を「ロマン主義者から革命主義者へ」（一九五五年）としました。ヘンダースンの伝記の副題は、「彼の人生、仕事、友人たち」（一九六七年）です。そして、二年後にモリス没後一〇〇年を迎える一九九四年のこの年、著者のマッカーシーは、まさしく副題に「われわれの時代のための生涯」という金冠を設け、モリスは単にモリスの時代のためだけに生きたのではなく、モリスの生涯こそが、すべての時代が必要とする普遍的な生き方であったことを含意させたのでした。

マッカーシーは、オクスフォードの学生時代にE・P・トムスンの『ウィリアム・モリス――ロマン主義者から革命主義者へ』を読んでいました。彼女は、こう回顧します。

> 私がE・P・トムスンを最初に読んだのは、オクスフォード時代だった。すでに私はモリスに感嘆していたが、しかし彼の多様性は一種のパズルのように思えていた。壁紙と政治が結び付かなかった。この本は、……暴露された事実の力をもって私を痛打した。それというのもトムスンは、モリスにおける政治と芸術の主要なる関係性を、実に正確に把握し、実に辛抱強く請い求めていたからである[25]。

ジリアン・ネイラーと同様に、フィオナ・マッカーシーの関心も、デザインの歴史にありました。以下が、それに関する彼女の著作です。

Fiona MacCarthy, *A History of British Design 1830-1970*, George Allen & Unwin, London, 1979.　First published in 1972 as All Things Bright and Beautiful.
Fiona MacCarthy, *British Design since 1880: A Visual History*, Lund Humphries, London, 1982.

基本的には、一九世紀後半のモリスの影響を受けたアーツ・アンド・クラフツ運動、両大戦間期のデザイン・産業協会の主導による近代運動、そして、戦後のデザイン・カウンシルが展開したデザインの国家的プロモーションが、英国デザインの通史の骨格として描かれ

ていました。しかしそれ以降、マッカーシーは、デザイン史家としての側面だけでなく、加えて伝記作家としての側面を見せるようになるのです。それについては、次のような著作があります。

Fiona MacCarthy, *Eric Gill*, Faber and Faber, London, 1989.
Eric Gill: Autobiography with a New Introduction by Fiona MacCarthy, Lund Humphries, London, 1992.

こうして伝記作家としてのマッカーシーは、エリック・ギルを経て、モリスへと向かいました。

マッカーシーの『ウィリアム・モリス――われわれの時代のための生涯』の特徴は、副題の選定だけには止まりませんでした。その最大の特徴は、これまでのモリス伝記のなかで考察された研究成果のみならず、フェミニスト・アプローチがもたらした妻や娘についての新しい知見も余すことなく取り入れられ、さらに加えて、これまでに公にされた書簡や手稿類が実証の手段として十全に駆使されていたことでした。こうして、この一〇〇年にわたるモリス研究を集大成した大著が、ここに誕生したのです。

「序文」のなかで、このように語る著者の一節がありますので、引用しておきます。

> モリスに関する最近の書物は、専門家としての立場からモリスについて見解を述べる傾向にありました。私たちはすでに、マルクス主義からのモリス像、ユング心理学からのモリス像、フロイト派精神分析からのモリス像をもっています。そしていまや、モリスはグリーン主義者から賞讃されています。理論が積み重ねられてゆくことによって、モリスの「全体的な」パーソナリティーは見えにくくなっています。私は、このプロセスを逆転させて、彼を解き放し、そのうえで彼を記述したいと思いますし、もし可能であれば、モリスの最初の伝記作家であるJ・W・マッケイルが一八九九年に見事な二巻本として出版した『ウィリアム・モリスの生涯』以来、誰も試みていない方法でもってモリス神秘の一端を見定めてみたいと希望しています[26]。

かくして、ジャン・マーシュ、ジリアン・ネイラー、フィオナ・マッカーシーという女性の歴史家たちによって、ウィリアム・モリス研究は新たな視線から塗り替えられ、新世界が開拓されていったのでした。それは、モリスに関する展覧会についても、同様のことがいえました。

一九九六年、モリス没後一〇〇年を祝う記念の年を迎えました。この年、モリスに関する展覧会や講演会、モリス史跡への見学会や旅行会が多数企画されました。とりわけ展覧会として注目されたのは、五月九日から九月一日の期間にヴィクトリア・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」展でした。これまでヴィクトリア・アンド・アルバート博物館は、モリスを扱った展覧会として、一九三四年に「ウィリアム・モリス生誕一〇〇年記念展」、一九五二年に「ヴィクトリア時代とエドワード時代の装飾美術」展、そして一九六一年に「モリス商会創設一〇〇年記念展」を開催してきました。没後一〇〇年にあわせて開催された、一九九六年のこの「ウィリアム・モリス」展は、モリスの思想と実践を

積極的に再評価しようとする時代背景と重なったこともあって、入館者数は何と二一万人を超え、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りました。この展覧会の開催に際して企画を担当したのが、同館の女性学芸員のリンダ・パリーでした。テクスタイル研究を専門とするパリーには、それまでに次の著作がありました。

Linda Parry, *William Morris Textiles*, Weidenfeld and Nicolson, London. 1983.
Linda Parry, *Textiles of the Arts and Crafts Movement*. Thames and Hudson, London, 1988.
Linda Parry and Gillian Moss, *William Morris and the Arts and Crafts Movement: A Design Source Book*, Studio Editions, London, 1989.

しかし、女性研究者としてモリス研究の一時代をつくったネイラーが二〇一四年に、マッカーシーが二〇二〇年に、パリーが二〇二三年に、他界します。おそらく彼女たちの業績は、次の第二世代の女性研究者たちに引き継がれてゆくことになるでしょう。こうしてモリス研究は、これよりのち、次に訪れる二〇三四年の生誕二〇〇年へ向けて、新たな一歩を踏み出すことになったのでした。

おわりに

以上、およそ一〇〇年にわたって世に姿を現わしたウィリアム・モリス伝記の記述内容、とりわけ妻のジェインについての描写内容に関心を寄せ、その文脈からその推移を概略的に述べてきました。この結果、「はじめに」において仮説的に書きました、「有名人独りを対象とした単線的歴史の記述から、配偶者を含めた男女の織りなす複線的歴史の記述へ」の伝記書法の推移の一端が明らかになりました。

それでは、そうした英国における歴史的進展は、果たして日本にあっては、どうだったのでしょうか。同じなのか違うのか、興味がもたれるところです。

ウィリアム・モリスの思想と実践に興味を抱き、一九〇八（明治四一）年の暮れに神戸港を出て、英国に渡ったのが、富本憲吉でした。そして、帰国後結婚する女性が、『青鞜』の社員だった尾竹一枝（青鞜時代の雅号は紅吉（こうきち））です。それよりのち富本憲吉は、陶工として大成してゆきます。それでは、富本一枝の伝記作家は、夫である富本憲吉をどう描いたのでしょうか。それを、次の第二〇話「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」で検証してみたいと思います。

他方、日本における女性史学の樹立者とされる高群逸枝も、モリスの晩年の作品である「ユートピア便り」[27]を読んでいました。わずか一箇所ではありますが、自著の『戀愛創生』（萬生閣、一九二六年）のなかにおいて、それに関して言及しています。このモリスのユートピアン・ロマンス（夢想的物語）は、すでに過去においては堺利彦によって「理想郷」の訳題のもとに抄訳され、『平民新聞』に連載されていましたし、その後も、「芸術的社会主義」という名辞のもとにモリスの思想と実践に関する研究書や紹介書が絶えることなく続くなかにあって、高群が『戀愛創生』を発表する五箇月前の一九二五（大正一四）年の一一月には、布施延雄が「無何有郷だより」という訳書題でもって、至上社から上梓していたの

でした。夫の橋本憲三は、生涯をとおして、妻の執筆に寄り添い、妻亡きあと、『高群逸枝全集』（全一〇巻）を世に送る名編集者です。それでは、高群逸枝の伝記作家は、夫である橋本憲三をどう描いたのでしょうか。それを、続く第二一話「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」で検証してみたいと思います。

このようにして今後、英国と日本の伝記書法の異同を明らかにすることによって、両国の伝記作家の関心の隔たり、あるいは資質の違いについて、可能な限り踏み込んで論じてみようと考えています。

ところで、以上のような本稿における考察を踏まえて、私はすでに著作集６『ウィリアム・モリスの家族史』を執筆しました。ここに、忘備録として書き記します。

（二〇二四年五月）

注

（１）Aymer Vallance, ‘PREFACE’, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, George Bell and Sons, London, 1897.　なお、この ‘PREFACE’ には、ノンブルは付けられていません。

（２）Ibid., ‘PREFACE’.

（３）Ibid., p. 42.

（４）Ibid., p. 42.

（５）J. W. Mackail, ‘PREFACE’, *The Life of William Morris*, volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899. なお、この ‘PREFACE’ には、ノンブルは付けられていません。

（６）Ibid., p. 138.

（７）May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, 24 vols., Longmans, London, 1910-15.

（８）May Morris ed., *William Morris: Artist, Writer, Socialist*, 2 vols., Blackwell, Oxford, 1936.

（９）E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary* (1955), Pantheon Books, New York, 1976, pp. 1-2. 私が利用したのはこの再版本で、以下の初版は未見です。E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Lawrence and Wishart, London, 1955.

（１０）Ibid., p. 65-66.

（１１）Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, Studio Vista, London, 1967.

（１２）Jack Lindsay, ‘Foreword’, *William Morris :　His Life and Work*, Taplinger Publishing Company, New York, 1979.　なお、この ‘Foreword’ には、ノンブルは付けられていません。また、初版は一九七五年にロンドンのカンスタブル社から発行されているようですが、私は未見です。他方、著者のジャック・リンジーは、この引用文なかで「ペイジ・アーノットの先駆的な指摘」に言及していますが、それは、以下の文献を指すものと思われます。

R. Page Arnot, *William Morris: A Vindication*, Martin Lawrence, London, 1934.

このなかでペイジ・アーノットは、モリスはマルクス主義者ではなかったという通説を覆

して、いかにマルクスやエンゲルスから影響を受けていたのかを論証しています。

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

（１４）Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris*, VOLUME I 1848-1880, Princeton University Press, Princeton, 1984, p. xi.

（１５）Ibid., p. xxx.

（１６）Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris*, VOLUME II [Part A] 1881-1884, Princeton University Press, Princeton, 1987.

Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris*, VOLUME II [Part B] 1885-1888, Princeton University Press, Princeton, 1987.

Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris*, VOLUME III 1889-1892, Princeton University Press, Princeton, 1996.

Norman Kelvin ed., *The Collected Letters of William Morris*, VOLUME IV 1893-1896, Princeton University Press, Princeton, 1996.

（１７）Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986, p. xi.

（１８）Ibid., p. xi.

（１９）Ibid., p. xi.

（２０）Jack Lindsay, *William Morris :　His Life and Work*, Taplinger Publishing Company, New York, 1979, pp. 138 -139.

（２１）Ian Bradley, *William Morris and his world*, Thames and Hudson, London, 1978, p. 42.

（２２）Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986, p. 63.

（２３）Georgiana Burne-Jones, *Memorials of Edward Burne-Jones*, 2 vols., Macmillan, London, 1904.

（２４）Gillian Naylor, *The Arts and Crafts Movement: A study of its Sources, Ideals and Influence on Design Theory*, Studio Vista, London, 1971.

（２５）Fiona MacCarthy, 'E. P. Thompson: 1925-1993', *The Journal of the William Morris Society*, vol. X, no. 4, Spring 1994, p. 4.

（２６）Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994, p. viii.

（２７）William Morris, 'News from Nowhere', in May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, VOLUME XVI, Longmans, London, 1912.

第二編　伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか

はじめに

過去に活動した著名な人物の生涯を描く伝記作家は、その人物をどうした視点から描いてきたのでしょうか。とりわけその配偶者については、その際、どれほどまでの関心を注いできたのでしょうか。単なる英雄物語として、対象たる著名人だけに目を向けるならば、名もなき配偶者は歴史の影に隠れてしまいます。他方、配偶者の存在に意を用いれば、ひとつの空間にあって、両者の力がどのように作用し、そこからどのような結果が生じたかが見えてきます。そのなかには、抑圧や人権、役割や愛といったものに関する様相もまた含まれ、かくして、現像された複雑な関係性のなかに、その時代のもつ固有の価値観が読み解かれてゆくことになります。

近代の伝記書法の歴史を見ると、明らかに、有名人独りを対象とした単線的歴史の記述から、配偶者を含めた男女の織りなす複線的歴史の記述へと、推移していることがわかります。これまで歴史上の人物といえば、男性であり、その男性を語る伝記作家といえば、それもまた男性でした。その伝統が揺らいできたのです。男性の伝記作家が歴史上の著名な男性の生涯を描く場合、その配偶者やパートナーである女性は、多くの場合、語るに及ばない一種の添え物とみなされていました。しかし、いまやその視点に変更が加えられ、伝記記述にかかわる新しい地平が開拓されてきているのです。こうして、歴史の隅に追いやられていた女性の存在に光があてられ、夫婦の関係、ないしは男女の関係の実体が明らかになることにより、そこに、男性の書く男性の歴史だけからは見えてこない、別の歴史の存在が見えてくるようになったのでした。

そのことを私は、前作の第一九話「伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」において例証しました。そこで今回は、英国から離れて日本に視線を移します。そして加えて、男女を入れ替えて、妻の伝記作家はその夫をどう記述してきたのかという点に照明をあてます。日本において、多くの場合、女性の歴史に興味をもってその伝記を書いてきたのは、女性の伝記作家です。女性が女性の生涯を記述する際の、その夫へ向けるまなざしの特異性について論じてみたいと思います。

ここに登場する夫は、富本憲吉で、妻は、富本一枝（旧姓は尾竹、青鞜時代の雅号は紅吉（こうきち））です。ウィリアム・モリスの思想と実践に興味を抱き、一九〇八（明治四一）年の暮れに神戸港を出て、英国に渡ったのが、富本憲吉でした。そして、帰国後結婚する女性が、『青鞜』の社員だった尾竹一枝なのです。それよりのち憲吉は、陶工として大成してゆきます。一方一枝は、小説家として、また評論家として活躍します。果たして、富本一枝を対象とした女性伝記作家は、男性たる夫の憲吉をどう描いたのでしょうか。その視線の一端を、この第二〇話「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」において、概略的に検証します。

一.『薊の花――富本一枝小伝』における高井陽・折井美那子の憲吉に向けるまなざし

本論に入るに先立って、これまでに刊行された、富本憲吉と富本一枝に関する伝記、ない

しはそれを題材にした小説について紹介します。それらは以下の五点で、出版順に並べてみます。

高井陽・折井美那子『薊の花――富本一枝小伝』ドメス出版、1985 年。
吉永春子『紅子の夢』講談社、1991 年。
辻井喬『終りなき祝祭』新潮社、1996 年。
辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999 年。
渡邊澄子『青鞜の女・尾竹紅吉伝』不二出版、2001 年。

『薊の花――富本一枝小伝』の一方の著者である高井陽は、富本憲吉・一枝夫妻の長女で、この本が上梓されるときはすでに世を去っていました。したがいまして、最終的な原稿のとりまとめに従事したのは、もう一方の著者名にあがる、女性史研究者の折井美那子であったと思われます。

『紅子の夢』の著者の吉永春子はジャーナリストで、富本一枝との学生時代の一瞬の出会いが忘れられず、その強い衝撃が動機となって、この小説を書くことになったと述べています。一方、『終りなき祝祭』の著者の辻井喬は小説家で、富本夫妻の息子の壮吉の友人であり、両親へ向ける生前の壮吉の思いがこの小説の執筆へと駆り立てたと語っています。

『近代の陶工・富本憲吉』を書いた辻本勇は、当時富本憲吉記念館の館長を務める篤志家であり、『青鞜の女・尾竹紅吉伝』を書いた渡邊澄子は、当時大東文化大学の教授を務める近代文学の研究者でした。

そこで、本稿「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」においては、富本一枝を主たる伝記の対象とした、高井陽・折井美那子『薊の花――富本一枝小伝』と渡邊澄子『青鞜の女・尾竹紅吉伝』を素材に選び、女性の伝記作家が女性の生涯を記述する際の、その夫へ向けるまなざしの特異性について、検証してみることにします。

いかなる脚注もなく、したがってエヴィデンス（証拠となる一次資料）が示されないまま、記述が進行している点が、このふたつの伝記に共通しているところです。そのことは、いかなる実証も論証もなく、一枝を擁護し、憲吉を断罪する記述の手法へとつながってゆきます。とりわけ、大正末年、奈良の安堵村を離れ、東京の千歳村に移転する際の記述に、このことはよく表われています。双方の本とも、転居は、憲吉の「女性問題」に原因があったと、断定されていますが、しかし、事実は違います。著作集３『富本憲吉と一枝の近代の家族（上）』と著作集４『富本憲吉と一枝の近代の家族（下）』において詳述していますように、のちの私の研究によれば、原因は一枝の「女性問題」にありました。一枝本人は、明確にカミング・アウトしていませんので、安易な推断は避けなければなりませんが、数々の傍証からすればほぼ間違いなくトランスジェンダー男性だったのです。もっとも、当時にあっては、「カミング・アウト」も「トランスジェンダー」も、用語としては存在しません。

そこで、この二冊における該当箇所をつまびらかにすることによって、そこに現われた女性伝記作家に共通した固有の視線を検証してみたいと思います。それではまず、高井陽・折井美那子の『薊の花――富本一枝小伝』にあっては、富本一家の安堵村生活の終焉と東京移転に関して、どのように書かれてあるのでしょうか、そこに目を向けます。以下は、その箇所からの引用です。

その頃になると長女の陽も成長し、中等教育をどうするか考えねばならなくなっていた。理想をもって始めた小さな学校は、十全とはいえなかったし、子どもたちに一層よい教育環境をと考えた時、それは安堵村では無理だった。子どもたちのために東京へ、そんな話が夫婦の間で何度か出たが、容易に解決できないでいた。

そんな時、憲吉の起こした女性問題によって、一枝は東京への移転を決意する。憲吉にとってはほんの一瞬の気の迷いであったろうし、当時の男性にとっては、ありがちのことだったかも知れない。しかし一枝は深く傷ついた。一カ月に及ぶ、二人の夜ごとの話し合いの末、大正一五年三月、東京への移転が決められた[1]。

このような記述をするに際して、著者の折井は、いっさい注釈を施していませんし、また、最も肝心な証拠となる資料も明示していません。したがいまして、ここに述べられていることが真実なのかどうかを再検証する方途がいまや完全に奪われているのです。

共著者である陽が、生前に、上のような内容を折井に漏らしていた可能性がないことはありません。しかし、たとえば、別の箇所では、「……と陽さんは語っている」[2]とか、「陽さんの回想に詳しく書かれているが……」[3]とか、「……という陽さんの記憶で」[4]といった表現形式でもって、情報の提供者が明らかにされているにもかかわらず、ここの箇所に関しては、陽によって情報が提供されたことをうかがわせる注釈は残されていないのです。そのことから判断しますと、この記述内容は、折井の独断的な想像と判断によって練り上げられたストーリーであるといわざるを得ません。

記述の内容にも疑問が残ります。「憲吉の起こした女性問題によって、一枝は東京への移転を決意する」と、著者の折井は書いていますが、その相手は誰だったのであるのか、いつのことであったのか、これらについては、何も語っていません。さらに、「当時の男性にとっては、ありがちのことだったかも知れない」「女性問題」がなぜ、「東京への移転」という、一般的にはあまりありがちとは思えない特殊な「決意」を一枝にさせてしまったのか、その理由についての言及もありません。

仮に、憲吉の身に「女性問題」が存在したとして、なぜそのことが、家族そろっての東京移住につながるのか、裏を返せば、なぜ一枝は離婚を考えなかったのか、あるいは、なぜ娘たちを連れての一枝単身の転居や実家への寄宿とはならなかったのか――こうした一般的に考えられそうな対応についても、何ひとつ説明がなく、ひたすら疑問だけが残ります。もしふさわしい資料が手もとにあるのであれば、もっと積極的にそれらの資料に真実を語らせるべきだったのではないかと考えます。

しかし、私がこれまでに調査した範囲でいえば、憲吉の「女性問題」を示す資料は、いっさい存在しません。したがいまして、東京移転の理由としての憲吉の「女性問題」は、いまだ折井個人の仮説の域に止まっていると判断するのが妥当でしょう。このことを実証するためには、たとえば、憲吉と一枝の当事者たちを含め、周りの関係者たちの手紙や日記などに記述されているかもしれない、動かすことのできない何か新しい資料の発掘が必須の要件となるにちがいありません。もしそのことができなければ、憲吉にかけられた「女性問題」の嫌疑は、誰ひとりとして事実かどうかの再検証ができないまま独り歩きし、今後永遠に語り継がれていくことになります。これでは「冤罪」を構成しかねません。すでに鬼籍に入っ

ているとはいえ、実在した人物である以上、その名誉と人権は、当然ながら、尊重されなければなりません。

この記述問題につきまして、私は、次のように推量しています。

この情報は、おそらくは母親から娘に伝えられた内容でしょう。こうしたストーリーを持ち出すことによって、一枝は子どもたちに東京移転の理由を説明したものと思います。それが折井に伝わり、折井はその真偽を検証することもなく、そのまま、情報の提供者名を伏せたうえで、文にしたのではないでしょうか。

それでは、なぜ一枝は虚偽のストーリーをつくらなければならなかったのでしょうか。すでに、著作集４『富本憲吉と一枝の近代の家族（下）』において詳しく論述していますように、性的少数者であることをカミング・アウトできないことに起因して、やむを得ず、真実とは異なるストーリーを捏造しなければならなかったものと考えます。そうした事例は、ほかの場面にも幾つか見受けられ、一枝の言説のひとつの特徴を形成しているのです。

二．富本一枝の「東京に住む」を読む

富本家の東京移転を知るうえで、残されている唯一ともいえる具体的な資料として、一枝が一九二七（昭和二）年の『婦人之友』の正月号に寄稿した「東京に住む」があります。ここに一枝はどう書いているのか、ここで検討したいと思います。「東京に住む」の冒頭において、一枝はこのように書きます。

> いくどか廻り來た大和國の四季に、住馴れた私達が、東京に移り住むやうになつたそこには様々の理由があつたが、そのなかでも特に大きく強い事柄があり、むしろ様々の理由といふよりそのこと一つが根本的の動きであつて、それ以外の私共のいふ理由は枝葉の問題に過ぎないが、その根本の問題にふれることは家庭的のことで、今は書くことがゆるされない。かいつまんで云ふなら人間同志のなかに必ずかもされる危機、その危険期に私達も亦等しく陥つた。さうして久しい間そこに悩み、嘆き、かなしみ、ありだけの人間らしい悲痛の感情の幾筋かの路を味ひ過ぎた。さうしてどうにかしてその境地から匍ひ出し、今後の生涯を立派に生き抜かうと決心し、そのためにこれまでの境遇、生活を見事にぶち破つて新しい生活を築きたてたいと思つた［。］その結果へ枝葉の理由が加へられ、東京に住むことゝなつた[5]。

この一文が、富本家の東京移転に関して、『薊の花――富本一枝小伝』のなかで折井美那子が引用している唯一の箇所です。上の引用文にあるように、一枝は、東京に移り住むようになった理由には「特に大きく強い事柄」である「根本の問題」があって、それについては「家庭的のことで、今は書くことがゆるされない」と書いています。そこで、おそらく折井は、この文言に着目して、憲吉の「女性問題」を暗にほのめかし、東京移転の理由にしたものと想像されます。しかし、「東京に住む」を最後まで読めば、東京移転の具体的な理由には、一枝のセクシュアリティーにかかわる問題が関与していたことが自ずと判明します。そこから判断しますと、「特に大きく強い事柄」である「根本の問題」があって、それについては「家庭的のことで、今は書くことがゆるされない」という一枝の言説は、夫憲吉の「女

性問題」を念頭に置いて書いているのではなく、自分のセクシュアリティーについていまはカミング・アウトすることはできないという意味のことをいっているのではないかと考えられます。

一枝はまた、上の引用文にあって、「どうにかしてその境地から匍ひ出し、今後の生涯を立派に生き抜かうと決心し、そのためにこれまでの境遇、生活を見事にぶち破つて新しい生活を築きたてたいと思つた」とも、書いていますが、これは、転地による療法を暗に指しているにちがいありません。ここでは、このときの一枝の「女性問題」の相手が誰で、どういう顛末があったのかは、本稿の論点から離れますので詳しくは述べません。しかし、「その頃になると長女の陽も成長し、中等教育をどうするか考えねばならなくなっていた。理想をもって始めた小さな学校は、十全とはいえなかったし、子どもたちに一層よい教育環境をと考えた時、それは安堵村では無理だった」という、上に引用した高井陽・折井美那子の『薊の花――富本一枝小伝』のなかの一節に注目する必要があります。つまりこのとき、富本家の私設の「小さな学校」が崩壊しているのです。原因は、それを担当していた女教師が突如として姿を消したことにありました。

しかし、この女教師が安堵村を去ったからといって、問題が根本的に解決したわけではありません。今後また別の女性が一枝の魅力に惹かれて集まってくる可能性を、全く否定することができないのです。一枝の性的指向を再度惹起させないための、問題解決の方途が模索されました。東京から安堵村へ転居した、かつての前例に倣い、このとき選ばれた道も、転地でした。

それでは、一枝の「東京に住む」を最後まで読むことにします。以下は、著者の折井美那子が『薊の花――富本一枝小伝』のなかでいっさい触れることのなかった部分です。

いよいよ荷造りがはじまりました。

> かうして幾十日か過ぎた。自分に頼む心の弱々しさを知らねばその間すら過すことが出來ない程もろい自分であつた。夫に勵(はげ)まされ、荷をつくりかけてゐてすら、さて何處に落着くかその約束の地を見ることが出來なかつた。夫の仕事のためには陶器を造るために便宜多い土地を撰定しなければならなかつた。土を得るに、磁器の料を採るために、松薪を求めるためにも、その他仕事する上には繪を描く人、文筆をとる人々のやうに軽らかに新しい土地に轉ずることは出來ない色々の困難があつた[6]。

「夫に勵(はげ)まされ」、荷造りをしているところから判断すれば、憲吉の一枝に対する同情の気持ちが見えてきます。一方の一枝は、転地先を選ぶにあたって、製陶に必要な薪や土などの入手に際しての利便性について憲吉を思いやります。そうした夫の仕事上の特殊な条件を考えると、落ち着くべき約束の地がなかなか見つかりません。それに、娘たちの今後の教育のことも、考慮に入れる必要がありました。一枝は、こう続けます。

> 夫の仕事のことだけを念頭に置いてゆくなら、琉球にでも北部朝鮮にでも、九州の山深くある片田舎にでも容易に決定することが出來た。さうして私は夫を愛してゐる。その仕事を思ふことは夫についでゐるものである。しかしながら、すでに女學校へ入學しやうとする程たけのびた上の子供、まもなく姉の後につかうとする妹兒［。］それも四

［､］五年の間家庭にあつて特殊な方法で教育されて來た子供達であつたから、今後の教育方法について考へることが實に多かつた[7]。

「五年の間家庭にあつて特殊な方法で教育されて來た子供達」という文言は、「小さな学校」で、ひとりの女教師から受けていた陽と陶の教育を意味します。教師を失った子どもたちの今後の教育のこと、憲吉の仕事の安定的持続にかかわること、一枝の特殊な性的指向からの解放にかかわること――解決すべき問題が複雑に絡みあっているのです。なかなか結論へはたどり着けません。そこで、憲吉と一枝の夫婦は、話し合う場を変えるために、山陰の奥にある古風な湯宿へ向かいました。

夫は夜は荷をつくり晝は生活費を受るために土をのばし呉州をすり、つめたい素焼の壺を膝にのせたり、窯に火を投げた。さうして少しの金を得たので、私達はいよいよ最後の決心をつけるために何處に居住すべきかを決めるために、その金をもつて短い間の旅ではあつたが秋はじめ山陰の奥まで出かけて來た。古風な湯宿で過した十日程の日數、しかしそこでもまだあざやかな決心がつきかねたまゝ再び悩み深い歸路をとらねばならなかつた[8]。

しかし、いくら話し合っても決心がつかないまま、ふたりが、山陰の古宿から安堵村の自宅に帰ったのは、一九二六（大正一五）年の秋のことでした。そうであれば、すでに引用によって示しています、「一カ月に及ぶ、二人の夜ごとの話し合いの末、大正一五年三月、東京への移転が決められた」という『薊の花――富本一枝小伝』のなかでの著者の言辞は、明らかに事実誤認ということになります。「思へば一九二六年の早春から、如何に私達が悩み多い日を送つて来たことか」[9]という一枝の述懐から判断すれば、「大正一五年三月」は、「東京への移転が決められた」時期ではなく、「悩み多い日を送つて来た」その最初の時期なのです。

場所を変えて話し合っても、どこへ転居すればよいのか、決心がつきません。さらにそのうえに、「金の問題と、子供を無駄に過させてゐる心配、生活に落ち着きのないところからくる焦燥」[10]が一枝の心に重くのしかかります。ついに一枝は、そのとき神を見たのでした。

神を見る心、ひたすらに信頼する世界、祈り、これを失してゐたことがすべての悩みの根源であることを強く思つた。私は自分の心を捨てゝ神の意志を尊く思ひ、そこで新しく生まれてこない限り自分達の生活は何度建て直しても駄目であることを知つた。

こゝに歸依したことは同時に小さい自我を捨てたことである。世界が限りなく廣く私達の前に幕をあげた[11]。

ここに至って一枝は、宗教心に帰依します。精神的に不安定な状態にあった息子を心配した、当時東京に住む中江百合子が、教会に通っていました。一枝は、自分の悩みを友人である中江に打ち明けて、一緒に教会に足を運んだのではないかと推量されます[12]。一九一四（大正三）年発行の当時の新約聖書「ロマ書（ロマ人への書)」(現在訳の「ローマ人への手

紙」）第一章の第二六節と第二七節には、同性愛について、こう書かれてありました。

> 二六　之によりて神は彼らを恥づべき慾に付し給へり、即ち女は順性の用を易へて逆性の用となし、二七　男もまた同じく女の順性の用を棄てて互い情慾を燃し、男と男と恥づることを行ひて、その迷に値すべき報を己が身に受けたり[13]。

また、異性装については、舊約聖書「申命記」第二二章第五節に、こう書かれてありました。

> 五　女は男の衣服を纏ふべからずまた男は女の衣裳を着べからず凡て斯する者は汝の神エホバこれを憎みたまふなり〇[14]。

一枝は、聖書のこれらの言葉を知り、それを受け入れたのでしょう。こうして一枝は、憲吉とともに、考えに考えを重ね、疲労と涙にあえぎながら、最後には神の存在に気づくことによって「神の意志を尊く思ひ」、「自分の心」や「小さい自我」を捨て、眼前に広がる新しい世界にとうとうたどり着いたのでした。ついに、新しく生まれ変わるべく「生活の建て直し」の道が開いたのです。

> そこで、陶器を焼くためには不充分でありむしろ不適の土地ではあるが、それでも焼いて焼けないことはあるまい。要は制作するものゝ心の持方一つである。ただ材料その他の點の不足は物質で解決がつくことだから、仕事のために助力してくれる人があるなら必ず焼いてみせるといふ夫の話も、その人を得て、それでは子供のためにも都合よく行くし、また自分達にしても決して好んで住みたい土地ではないが、欠點だらけな人間の性質は同様その弱點をもつ人間社會の中に飛び込んでお互にもまれ合ひ争闘しあひ相互扶助しあつて、はじめて完全に近いものともならう[15]。

そういう思いに至るなかから、生活再生のために落ち着くべき約束の地として、最終的に東京が選ばれました。幸い、憲吉へ資金を援助してくれる人たちも見つかりました。子どもたちは、中江家の子どもたちと同じく、成城学園に入れることにしました。それでも心配なのは、人が多く集まる東京の地で、根本となる問題は再燃しないのでしょうか。「欠點だらけな人間の性質は同様その弱點をもつ人間社會の中に飛び込んでお互にもまれ合ひ争闘しあひ相互扶助しあつて、はじめて完全に近いものともならう」――こう信じるほかありませんでした。

一枝の、この「東京に住む」のなかに、わずかながら自分のセクシュアリティーについて間接的に言及している箇所があります。そのひとつが、こうした文言です。

> この久しい間の争闘、理性と感情この二つのものはいまだにその闘を中止しようとはしない。そうしてそのどちらも組しきることが出來ない人間のあはれな煩悶を冷酷にも見下してゐる。平氣でゐる感情に行ききれないのは自分が自分に似合ず道徳的なものにひかれてゐるからで、といって理性を捨切つて感情に走ることをゆるさないの

は根本でまだ×に對して憎惡や反感と結びついてゐるために違いない。……本當にこの心の底には憎惡しかないのか、それでは偽だ。あんまり苦しい[16]。

この文章を読み解くうえで最大のポイントとなるのは、伏字となっている「×」にどの一字をあてるかということになるでしょう。あえて「性」をあててみたいと思います。自分のセクシュアリティーを憎悪する。しかし、それだけでは、偽りであるし、あまりも苦しすぎる。ここに、セクシュアリティーの解放を巡る理性と感情の激しい対立の一端をかいま見ることができます。自己の特異なセクシュアリティーに向けられた憎しみと、憎みきれない苦しみとが、混然一体となって一枝の心身を襲うのです。一枝が神を見るのは、そのときのことでした。

別の箇所には、こうした文言も見出すことができます。

かつて若かつた頃、なにかにつけて心の轉移といふ言葉を使つたものであるが、まことの轉移といふものは、並大抵の力では出來るものではなく、身と心をかくまでも深く深く痛め悩まして、身をすてゝかゝつてはじめて出會ふものであり行へるものであることを沁染と知ることが出來た[17]。

一枝は「心の轉移」という言葉を用いています。一枝が、自身を女性間の同性愛者（当時の通称では「レズ（ママ）ビアン」など）として認識していたとすれば、彼女にとってこの言葉は、同性愛から異性愛へと性的指向を「轉移」させる試みを示唆する心的な用語法だったのかもしれません。それとは違って、一枝が、肉体的には明らかに女性でありながらも、心の性を男性として自己認識するトランスジェンダー（当時の通称では「男女（おとこおんな）」や「おめ」など）であると思っていたとするならば、この言葉は、心の性を体の性へと「轉移」させことを意味する彼女の内に秘められたキーワードだったにちがいありません。しかし、どちらにしてもそれは、「並大抵の力では出來るものではなく」、過度の心身の葛藤と衰弱を伴うものでした。

この東京移住は、ふたりにとって、まさしく二度目の賭けであり、もはやこれ以上はない背水の陣とでもいえる、生活の再生へ向けての悲壮感漂う、療法としての転地だったものと思われます。それにしても、あまりにもあっけない安堵村での生活の終焉でした。

かくして、一九二六（大正一五）年の一〇月の半ばを過ぎたある日、一家は、四人それぞれが深刻で複雑な思いを胸に抱えながら、本宅の「舊い家に母を残し、私達の小さい住居の庭木の一本一本にも挨拶の言葉をかけ、美しい遠山をめぐらした平原のなかの暖い一小村、土塀と柿の木の多い安堵村」[18]をあとにし、東京へと上ってゆきました。おおよそ一一年半の安堵村生活でした。このとき、満年齢で憲吉四〇歳、一枝三三歳、長女の陽一一歳、そして次女の陶は、まもなく九歳になろうとしていました。一枝のセクシュアリティーに起因して東京から安堵村に来たときには、一枝のお腹には陽がいました。今度の上京には、まもなく生まれてくる壮吉が一緒です。大正から昭和へと改元される二箇月ほど前の秋の日の出来事でした。

ここまで書いてきますと、どうしても、ひとつの大きな疑問が残ります。つまりそれは、どのような理由から、高井陽・折井美那子『薊の花――富本一枝小伝』にあっては、一枝の

「東京に住む」の冒頭に書かれてある、東京に移り住むようになった理由には「特に大きく強い事柄」である「根本の問題」があって、それについては「家庭的のことで、今は書くことがゆるされない」の一箇所のみが引用され、それが、あたかも憲吉に「女性問題」があったかのような陣立てに使用され、その反面、それに続く、一枝自身のセクシュアリティーにかかわる記述部分から見えてくる一枝の「女性問題」については、なぜ、いっさいの言及がなされなかったのかという疑問です。これは、著者だけが知りえることであり、他者は推し量るしか手立てがありません。そこで、あえて推量するならば、女性の女性史家が女性の生涯を描くに当たっては、「抑圧する男性と抑圧される女性」とか「傷つける男性と傷つけられる女性」とか「優越の男性と劣等の女性」とかいった、社会文化的に定型化された対立する二項関係を無条件に措定したうえで、それを何が何でも打破する観点から、証拠があるなしにかかわらず、女性を擁護し男性を断罪するという記述の手法が、この時期、絶対的なものとして先験的に存在していたということでしょうか。そして、さらに加えるならば、一枝のような性的少数者にかかわって、世間の目に晒すことを意識的に避けようとする、目に見えない一種の余分な配慮のようなものが、作動していたということでしょうか。そうしたことは、次に取り上げる、渡邊澄子『青鞜の女・尾竹紅吉伝』においても共通しており、女性が執筆する女性についての伝記に備わる、当時にあっては抜きがたい本質的な脅迫観念だったといえるのかもしれません。

三.『青鞜の女・尾竹紅吉伝』における渡邊澄子の憲吉に向けるまなざし

それでは次に、『青鞜の女・尾竹紅吉伝』における、憲吉の「女性問題」に関する記述内容について検討します。この本のなかで、著者の渡邊澄子は、安堵村から東京への移転の理由について、折井がすでに示した憲吉の「女性問題」をそのまま踏襲したうえで、こう述べます。

> 一家は一九二六年一〇月、東京へ移住することになるが、それには、晩年にまで水面下で尾を曳き、結局、二人の間を離隔させることになったが、その根に憲吉の女性問題をみることができる。
>
> 私が紅吉に魅せられ、紅吉の生涯を書きたいと願って準備に入ってからすでに二〇年になる。私はこの間、生前の二人を知る人を訪ねては聞き書きをとる作業を仕事の合間の折々に続けてきたが、憲吉の女性問題の相手は井出秀子が世話したお手伝いさんだった、と複数の方の証言を得た。子どもも生まれていてこの子は里子に出されたはずと明言した人もいた。しかし一方で、そんな事実はない、田舎は狭いのでもしそのようなことがあったら、誰知らぬ者なく広まってしまうはずだ、という人もいた。しかし、夫である男性が妻とは別の女性と特別の関係を持つ例は、ほとんど日常茶飯事としていわば公認されていた時代状況下では、事実があってもそれは大問題にならないということもあるのではないだろうか。夫を愛している妻である女性がそのことでどれほど傷つくか、その痛みの深さを感じ取れない男性社会だったのだ[19]。

残念ながら、本書にも注などは存在せず、そのように断言するうえでの根拠となる証拠も

何ひとつ示されていません。「生前の二人を知る人を訪ねては聞き書きをとる作業」をしているのであれば、いつ、どこで、誰に、何を聞き、その聞き取った内容を相手に確認してもらったうえで公表の了解を得て、そのすべてを開示すべきであったと愚考されるものの、そのような学問的配慮に欠けるため、このままでは、憲吉の「女性問題」は単なる風聞か噂話の域を出ない状態に置かれているといわざるを得ません。

井出秀子とは、丸岡秀子のことを指しているのであれば、紹介者としての当事者である丸岡に、事の真相を直接問い合わせるべきだったのではないでしょうか。「紅吉の生涯を書きたいと願って準備に入ってからすでに二〇年になる」と著者は書いていますが、この本が出版されたのが二〇〇一（平成一三）年、そこから逆算すれば、一九八一（昭和五六）年ころから聞き取り調査をはじめていたことになります。丸岡が亡くなるのが一九九〇（平成二）年であることを勘案すれば、著者の渡邊は、その意思さえあれば、丸岡本人へ直接インタヴィューを試みることも、あるいはまた、書簡による問い合わせも十分可能だったものと思量します。

丸岡自身は、生涯、憲吉の生き方に強い共感を示し、敬愛の念を持ち続けました。晩年に至ってまでも、丸岡はこう書いています。

> いま、若い人たちにとって、二人［憲吉と一枝］は名前さえ知られてはいないであろう。だが、京都、奈良めぐりの旅行の中に、〝世紀の陶工〟富本憲吉美術館を入れてもらいたいと、私は願う。法隆寺からすぐなのだから[20]。

もし、「憲吉の女性問題の相手は井出秀子が世話したお手伝いさんだった」のであれば、紹介者自身も深い傷を負い、憲吉に強い怒りと不信を向けたにちがいなく、晩年にあって、こうした憲吉に寄せる信頼と讃美の言葉を丸岡が書き記すことは、おそらくなかったであろうと思われます。その意味で、渡邊の言説をそのまま受け入れるには、大きな違和感が生じるのです。もし仮に、それが真実であると主張するのであれば、どうしても、それを裏づけるにふさわしい証拠となる資料を明示すべきだったのではないでしょうか。とりわけ、「井出秀子が世話したお手伝いさん」が、いつどのような経緯で富本家へ入り、いつ妊娠し、いつどこで出産し、いつどのような経緯でその子が里子に出されたのかを明確な根拠に基づき実証すべきであったと愚考します。

他方で、その情報を提供した複数の人物とは誰と誰なのか、これについても、歴史的証人として本人たちの了解を得たうえで、明らかにするべきだったのではないでしょうか。「生前の二人を知る人」と渡邊はいいますが、「女性問題」が持ち上がった一九二六（大正一五）年前後のあいだの安堵の富本家の生活の様子を日常的に知ることができ、渡邊が「聞き書きをとる作業」をする時期まで存命していた人物は、そう多くはないはずです。この時期一枝も妊娠していました。一方、丸岡秀子の奈良女高師の先輩で友人と思われる若い女性が、陽と陶の個人教師として、富本家の菩提寺である円通院で教鞭をとっていました。そうしたこととの混同や取り違えはないのか、あるいは、どこかの段階で誰かが、一枝の「女性問題」を憲吉の「女性問題」と聞き違えたり、伝え違えたりしているようなことはないのか、慎重な対応と吟味が必要とされなければなりませんでした。

さらに著者の渡邊澄子は、上で引用した文に続いて、こう書いています。

憲吉に女性問題が生じていたことを知った一枝は、ほとんど一カ月にわたって、睡眠らしい睡眠をとることもできない状態にあって、憲吉と話し合う夜が続き、一時離婚も考えたらしい[21]。

著者は、こう断定するだけの根拠を示していませんので、それが真実であるかどうかを検証することは不可能です。繰り返しになりますが、一枝の「東京に住む」の一節を、あえていま一度、ここに以下に引用します。

夫の仕事のことだけを念頭に置いてゆくなら、琉球にでも北部朝鮮にでも、九州の山深くある片田舎にでも容易に決定することが出來た。さうして私は夫を愛してゐる。その仕事を思ふことは夫についでゐるものである[22]。

このように一枝は、自身のセクシュアリティーが原因となって転地をするにしても、十分に夫の仕事に心を砕いていますし、何よりも一枝は「夫を愛してゐる」のです。そうした一枝が、離婚を考えることがあるでしょうか。どう考えても、一枝が書く文と、渡邊が書く「一時離婚も考えたらしい」のあいだに、整合性をとることができません。証拠となる一枝が書き残した文を越えてでも、こうであったにちがいないという強引な想像や、こうあってほしいという個人的な願望が、渡邊をしてこう書かせているのかもしれません。

いずれにいたしましても、もし、以上に述べてきたような学問上の基本的手続きに立ち返ることができなければ、すでに高井陽・折井美那子の『薊の花――富本一枝小伝』にかかわって上で述べた指摘同様に、反論することも、弁明することも、真実を語ることも、何もいっさいできないまま、憲吉の「女性問題」は永久に歴史のなかに刻印されることになります。これによって、いまや事態は、憲吉の身に「虚偽の歴史」ないしは「歴史上の冤罪」が構成されかねない状況に立ち至っているのです。

四．尾竹紅吉（のちの富本一枝）が語った自身のセクシュアリティー

上の引用にありますように、渡邊は、「私が紅吉に魅せられ、紅吉の生涯を書きたいと願って準備に入ってからすでに二〇年になる」と語っています。「紅吉」は、一枝が青鞜社の社員であったときに使った雅号です。一枝は、一九一二（明治四五）年のほぼ一年間、青鞜社に籍を置いていました。それでは紅吉は、『青鞜』のなかで、自身のセクシュアリティーをどう見ていたのでしょうか。以下に二点引用して、検討してみます。

まず、一九一二（明治四五）年刊行の『青鞜』（第二巻第六号）の「編輯室より」に書かれてある一節を紹介します。

私は悪い身體を無理に無理して、勝ちやんと出た、何處に、何處に、私は苦しい苦しい心の病氣を、少しでも慰めるために、十二階下にゐつた。銘酒やの女を見に行つた。…私は立派な男で有るかの様に、懐手したまゝぶらりぶらり、素足を歩まして、廻つて來た、その気持のいゝ事。あの女の一人でも私の自由に全くなつて來れたらなら…とあ

てのない楽しみで歸つて來た。私は元気だつた[23]。

引用文中の「勝ちやん」とは、当時紅吉が親しくしていた小林哥津のことでしょうか。この引用文の前に、編集者による、「紅吉と勝ちやんは此の頃浅草の銘酒屋の女にのぼせてゐる。昨日も二人で出掛けたのだそうだ。今朝もこんな葉書を受取つた」という文言がついています。

この引用文でとくに着目していいのは、「私は苦しい苦しい心の病氣を、少しでも慰めるために、十二階下にゐつた」と述べている点です。セクシュアリティーに関する違和感を、紅吉（一枝）は「心の病氣」としてとらえているのです。今日の心理学や医学の見地においては、これをもって「病氣」とみなされることはほぼありません。

加えて、この引用文で着目していいのは、「私は立派な男で有るかの様に、懐手したまゝぶらりぶらり、素足を歩まして、廻つて來た、その気持のいゝ事。あの女の一人でも私の自由に全くなつて來れたらなら…とあてのない楽しみで歸つて來た」と述べている点です。この告白により、紅吉（一枝）の性自認が「男」であり、性的指向が「女」であることは、ほぼ疑いを入れないでしょう。そしてまた、この開陳をもって、無意識下の間接的な「カミング・アウト」行為とみなすこともできるかもしれません。

次に、一九一二（明治四五）年刊行の『青鞜』（第二巻第一〇号）に掲載された紅吉の「歸へつてから」に書かれてある一節を紹介します。

> 私は誰も知らない、自分たつた一人で大切にしてゐる面白い氣分があるのです。
> よく考えて見ると、その氣分は幼い時からすつと今迄續いて來てゐたのです。これから先きもどんなにそれが育つて行くことか樂しむでゐます。人が知つたら恐らく危険だとか狂人地味た奴だとか一種の病的だろうとか位いで濟ましてしまうでしよう。
> 私のその事が世間に出ると不眞面目なものに取扱はれて冷笑の内に葬らはて行くものだと考へてゐます。私が銘酒屋に行つたとか、吉原に出かけたとか酒場に通つて強い火酒に酔つたとか云ふことは其の大切にしてゐる氣分の指圖になつた悪戯（わるふざけ）なのです、薄つ片らな上づつたあれらの幼稚な可哀いい氣分を世間の人達は随分面白く解釋してゐます。
> 私は自分を信じてゐます。それだけに自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます。
> そのくせ私は人の言葉を妙に心配したり氣に懸けるのです[24]。

この引用文でとくに着目していいのは、「その氣分は幼い時からすつと今迄續いて來てゐたのです」と述べている点でしょう。いつのころから特異な自己のセクシュアリティーにかかわる「その氣分」が自覚され出したのかについては、一枝は何も述べていないので特定はできませんが、資料的には、夕陽丘高等女学校時代に美しい女性の音楽教師を好きになった出来事[25]に、「その氣分」の最初の発現を見ることができます。

加えて、この引用文で着目していいのは、「自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます」と述べている点です。これも資料的には、夕陽丘高等女学校時代に、「うちにオルガンある」と、友人たちにうそをついた出来事[26]が、その最初の事例となります。この行為は、一枝の性格を構成するひとつの要素として、生涯を通じて折に触れ発露します。

以上の二点が、『青鞜』に見出される、紅吉（一枝）のセクシュアリティーを巡る主な事例ですが、ちょうどそのころ、記者の小野賢一郎が紅吉にインタヴィューを行なった記事が、『東京日日新聞』に掲載されていますので、そこから一部引用します。

> 紅「煤煙を通じて平塚の性格をみますと或る微妙な點が私と似通つたところがあるのです、世間の人から見ると一寸不思議に思へるやうな興味を持つてゐるやうですから會つて見ると果たしてさうでした」
> 記「その興味といふのは例へばドンナものです」
> 紅「それは今は言へません、私は子供の時分から面白い氣分を持つてゐますが夫れは自ら獨り樂しむ氣分であつて決して口に出して話す氣分ではないのです、死ぬる時に遺言状の中には書くかしれませんが」[27]

この引用文でとくに着目していいのは、「それは今は言へません……死ぬる時に遺言状の中には書くかしれませんが」と述べている点ではないでしょうか。この発話部分から、紅吉（一枝）は、特異な自己のセクシュアリティーについて、今後生涯にわたって「カミング・アウト」するつもりはないことを心に刻んでいたことがわかります。

以上に述べた三つの根拠から、紅吉（一枝）は、身体的には女性であるも性自認においては男性であるような、今日的用語法に従えば、FTM（Female to Male）のトランスジェンダーの人間であったと推断できます。当時は隠語として「男女（おとこおんな）」あるいは「おめ」が使用されていました。他方、女性間の同性愛（レズビアン）は、この国にあっては当時、「といちはいち」「おめ」「でや」「おはからい」「お熱」「御親友」といった隠語で呼ばれていました。

繰り返しになりますが、確かに一枝の性的指向は小さいころから常に美しい女性に向かっているものの、異性装の着用や、「紅吉（こうきち）」という男性名の使用、さらには酒場通いや遊郭での享楽などから判断すると、一枝の性自認はほぼ間違いなく「男」であった可能性があり、その場合、一枝とその女性との愛は、決して女性と女性のあいだに生じた同性愛ではなく、見まごうことなく、男性と女性との結び付きを示す異性愛を構成することになります。そうした一枝の「異性愛」は、結婚後も相手を変えながら晩年まで続きます。もっとも、雅号の「紅吉」については、「紅」が生物学上の性を、「吉」が自己認識上の性を含意していた可能性もあります。

しかし、一枝自らが、「男女」ないしは「おめ」であること（つまりはトランスジェンダー男性であること）を公表すること（つまりは正式に周囲にカミング・アウトすること）はありませんでした。したがいまして、本人以外の者がはっきりとそのように決めつけることはできません。それでも、上に挙げた幾つもの関連する資料の分析結果から、そのように推断するには十分な合理性があり、逆に、何らかの配慮が働き、そのことを隠蔽してしまうようなことがあれば、正しい一枝像は勢い遠のき、それに代わり、人の手によって捏造された虚偽の一枝像が出現する結果を招きます。そこで、これ以降の一枝がたどる人生（つまり、その人の言動および書き残したものの総体）を見てゆく場合には、ともに本人が明確に自覚するところである、「私は誰も知らない、自分たつた一人で大切にしてゐる面白い氣分があるのです」という心的内面の存在と「自分以外の人達には平氣で偽をついてゐます」という

性格上の働きと、それに加えて「苦しい苦しい心の病氣」としての心身の動きとに十分に注意を払ったうえで、慎重にも読み解く必要があるのです。

それでは最後に、紅吉（一枝）のセクシュアリティーに関連して、「男女」や「おめ」という用語の使用例に関して、紹介しておきます。

紅吉（一枝）のセクシュアリティーを、「男女」や「おめ」（あるいはトランスジェンダー男性）といった用語でもって描写された事例は、現時点において、史的資料においても学術論文においても、見出すことはできません。しかし、小説という形式においては存在します。富本一枝に魅せられた吉永春子は、一枝をモデルにした小説『紅子の夢』を上梓するのですが、そのなかの以下の引用文中の湯浅の発話部分に「男女」の用例を見出すことができます。場面設定は、昭和二九年に開催された「世界婦人大会」の受付ロビー。登場人物は、夏子が、当時女子学生であった吉永春子で、会場の受付を手伝っています。大竹紅子が尾竹紅吉（富本一枝）、富田龍彦が、その夫の富本憲吉であることは明らかです。湯浅芳子は実名で登場します。

「あの大柄な方は、どなたですか」
夏子は近くに坐っている、一見男とも見間違うロシア文学者の湯浅芳子にたずねた。
「なんだい、君、知らないのかい」
彼女は断髪の髪をゆすり、懐手をしたまま、タバコの煙を天に吐いた。
「あの女はね、明治のブルー・ストッキング、〝青鞜〟の大竹紅子だよ」
「大竹紅子」
夏子は、思わず小さな声をあげた。
「男のような絣と、袴をはいて、さっそうとして生きたあの人ですか」
「そうだよ。彼女は、〝青鞜〟、〈ブルー・ストッキング〉のマスコット・ガール。いや、違う。そんなもんじゃあない。台風の眼だった」
湯浅芳子は、続けざまに、タバコの煙をプカプカと吐いた。
「紅子は、変っていた。もっとも〝青鞜〟の女達は皆変っていた。明治というと、箸の上げ下げ一つまで、うるさくいわれ、女は女中か、子供を産む道具ぐらいにしか思われていなかったんだ。そんな中で女がね、〝自立〟とか〝解放〟とか叫ぶなんて大変なことなんだ。そんなことを口走ろうものなら、狂ってるとか、男女（おとこおんな）とか言われてね、社会から抹殺されたもんなんだ」
「男女？」
「そう、女の格好をしているけど、本当は男だろうって、失礼な話さ。〝青鞜〟の女達は、そんな陰口を山と言われ、面と向って、石も投げられ、罵倒もされたもんだ。中でも紅子に対しての攻撃は、ひどかった。紅子は、天真らんまんで、行動的だった。好奇心も強かったし。一度、浅草のバーに足を踏みいれたんだ。それを新聞記者に見つかって、〝女だてらに、毎晩、五色の酒を飲み干し、あげくの果、遊郭に行って、女を買った〟と書かれちゃって、そりゃあ、ひどいもんだった」
「先生、その時、お幾つでした？」
「十五歳で、女学生だった。遠くから〝青鞜〟に憧れていたんだ」
「それで紅子さんは」

「うん」
　湯浅芳子は、一寸声をつまらせた。
「その後、陶芸家の富田龍彦と結婚してね。……。もっとも今は別居中だ。可哀想に捨てられたんだ」
　彼女は言い終ると、男物のステッキをついて、プイと席をたった[28]。

「遠くから〝青鞜〟に憧れていた」、当時一五歳だった湯浅は、京都市立高等女学校に在籍し、自分の特殊なセクシュアリティーと重ね合わせるかのようにして、東京での紅吉の言動を注視していたのでした。

おわりに

以上、先行する既往評伝の二冊を取り上げ、そこで述べられている、富本一家の安堵村生活の崩壊と、それに伴う東京移住の理由について批判的に検討してきました。結論としていえることは、総じてどちらの評伝においても、渉猟された適切な一次資料を十全に駆使して論証ないしは実証するという、真実に近づくための学術上必要とされる手続きがほとんど、あるいは全く見受けられず、そのことに起因して、ともに、述べられている内容に絶対的信頼を置くことができない状態を露呈しているということでした。

それでは、一枝の夫である富本憲吉は、どのような男性だったのでしょうか。結婚に際して憲吉は、一枝にこう語っています。

> アナタが家族をはなれて私の処に来ると思はれるが、私の方でも私は独り私の家族をはなれてアナタの処へ行くので、決して、アナタだけが私の処へ来られるのではない、例へ法律とか概観で、そうでないにしても尾竹にも富本にも未だ属しない、ひとつの新しい家が出来るわけである。そう考へて居て貰ひたい[29]。

ここには、「家」に拘束されない、対等の個人たる両性の結び付きとしての結婚観が示されています。一八九八（明治三一）年に公布された「明治民法」の第七五〇条では「家族カ婚姻又は養子縁組ヲ為スニハ戸主の同意ヲ得ルコトヲ要ス」と、また第七八八条では「妻ハ婚姻ニ因リテ夫ノ家ニ入ル」と、規定されており、そのことを想起するならば、ここで示されている憲吉の婚姻についての見識は、家制度を乗り越えた、まさしく革命的な思想となっているのです。

他方、実際の家庭生活における憲吉の振る舞いはどうだったのでしょうか。それについて、このように一枝は書いています。

> 二三日雨が降りつゞいて洗濯物がたまる時がある。そんな時、私と女中が一生懸命で洗つても中々手が廻りかねる［。］それを富本がよく手傳つて、すすぎの水をポンプで上げてくれたり、干すものをクリツプで止めてくれたりしてゐるのを見て百姓達はいつも冷笑した。「いゝとこの主人があんな女の子のやる事をする」といって可笑しがる。……可笑しいと云ふより、本當は危険視してゐたかも知れない。同じ村に住む自分達の

> 親類になる人さへ、私達の生活は「過激派の生活だ」と言つて、自分の若い息子をこゝに遊びに寄すことをかたく禁じているのだ。私達が一緒に、一つの食卓をかこみ、同じ食物で食事をすまし、一緒に遊び、一緒に働くことが危険でたまらないのだ。私達は、その人達の考へこそ可成り危険だと思ふのに[30]。

憲吉と一枝の家族は、この一枝の言葉からもわかるように、村のなかで孤立していました。それは、おおかたの家庭において引き継がれてきていた男にとっての伝統的な役割を否定する、憲吉がとった行動に起因していました。それほどまでに憲吉は、近代的な思想と行動の持ち主だったのです。

最後になりますが、本稿を閉じるに当たって、伝記書法にかかわって、フェミニスト・アプローチのイギリスにおける歴史的展開について少し振り返っておきたいと思います。戦後、高等教育や成人教育が一気に拡大するなか、そこで学ぶ多くの進歩的な学生たちは、これまでに描かれていた「歴史」には、自分たちが属する階層の人間を含む弱者や少数者、あるいは被抑圧者や非特権者たちの姿が存在しないことに気づきはじめました。彼らが指摘するように、たとえば芸術史を例にとりますと、伝統的にその学問が扱ってきたのは、限られた例外を除けば、ほとんどが「偉大なる男性作家」であり、そこには、「普通の人びと」の芸術的行為も「女性芸術家」の作品も完全に抜け落ちてしまっていたのです。彼らはそこに着目して不満と批判の声を上げ、既存の「歴史」の成立過程と記述内容に異議を申し立てたのでした。

続くフェミニスト・アプローチの第二段階に入ると、両性の不公平さへの感情的なほとばしりは、冷静にも学問的作業の新たな道を開拓し、「普通の人びと」の芸術的行為や「女性作家」の作品が再発掘され、「歴史」のなかに再配置されてゆくようになります。第一編の「伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」において詳述していますように、ジャン・マーシュさんの手によって一九八六年に刊行されました、ウィリアム・モリスの妻と娘であるジェイン・モリスとメイ・モリスに関する伝記も、そうした文化的、学問的状況のなかから誕生したといえましょう。

私は、この作品の日本語への翻訳出版に携わることになって以来、マーシュさんと交流をもつようになりました。文部省（現在の文部科学省）の長期在外研究員としてイギリスに滞在した一九九五（平成七）年のころ、次のようなことをマーシュさんは私に話してくれました。イギリスのフェミニズム運動は、両性の不公平さについて多くの不満を爆発させた第一段階を経て、現在は、女性のなしえた仕事を、共感の情をもって掘り起こし、冷静に理解しようとする第二段階にあるといえる。そしてたとえば、ウィリアム・モリスについて書く場合には、今日にあっては多くの執筆者が、妻のジェインや娘のメイが体験した家庭内での出来事や、彼女たちが達成した幾つもの業績にも、目を配るようになってきた。これが、芸術史や文化史へのフェミニスト・アプローチの大きな成果であると思う――。

こうしたマーシュさんの九〇年代当時のフェミニスト・アプローチについての認識を念頭に置いて、翻って日本を見たとき、そのころの日本の事情はどうだったのでしょうか。全体像を語る力量は私にはありませんが、少なくとも、高井陽・折井美那子『薊の花――富本一枝小伝』（一九八五年刊）と渡邊澄子『青鞜の女・尾竹紅吉伝』（二〇〇一年刊）を読んだ当初の私には、いまだイギリスの記述段階に遠く及ばないように思われました。そしてまた、

両性間の不公平の存在が先験的に措定され、それを前提として事象や事物を感情的に読み解こうとするために、勢い単なる表層的な女性擁護と男性攻撃に終始し、必要とされる論証も実証もないがしろにされ、力余って事実から大きく離反する記述結果を招いてしまったのではないかとも感じられました。もちろん今日的には、こうしたことが学術研究の場にあって許されることはないのですが、日本におけるフェミニスト・アプローチの初期段階固有の特徴を、この事例は示しているのかもしれません。

以上のような本稿における考察を踏まえて、一種、義憤という力に後押しされて、私はこれから著作集１７『ふたつの性――富本一枝伝』を執筆しようとしています。ここに、予告として書き記します。

他方、いうまでもなく、日本において「女性史学」を打ち立てたのは、詩人でアナーキストでもあった高群逸枝です。そして、それを支えたのが、夫で編集者の橋本憲三でした。それではこれまでに、高群逸枝の伝記を執筆した人たちは、そのなかで、夫たる橋本憲三をどう描写したのでしょうか。次の第三編「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」において、そのことを検証してみたいと思います。

（二〇二四年五月）

注

（１）高井陽・折井美那子『薊の花――富本一枝小伝』ドメス出版、1985 年、149-150 頁。
（２）同『薊の花――富本一枝小伝』、126 頁。
（３）同『薊の花――富本一枝小伝』、137 頁。
（４）同『薊の花――富本一枝小伝』、147 頁。
（５）富本一枝「東京に住む」『婦人之友』第 21 巻　1927 年 1 月号、108 頁。
一方、夫である憲吉は、東京移住の理由について、晩年の一九六二（昭和三七）年に執筆した『日本経済新聞』の「私の履歴書」のなかで、こう述べています。「大和の一隅でロクロを引き、画筆をにぎる私の仕事も、だんだんと世間に認められ、生活には別段、不便を感じることもなかった。しかし、そのころ、東京へ出て仕事をしたい気持ちが日ごとに強くなった。東都の新鮮な気風にふれることは、かねてからのやみがたい念願であり、また陶芸一本で生涯を過ごす覚悟も、ようやく固まってきたのである。かくして大正十五年［一九二六年］の秋、十年余親しんだ大和の窯を離れ、東京郊外、千歳村（現在の世田谷区祖師谷）に居を移した。」（『私の履歴書』〈文化人 6〉日本経済新聞社、1983 年、210 頁。［初出は、1962 年 2 月に『日本経済新聞』に掲載。］）
（６）同「東京に住む」『婦人之友』、109 頁。
（７）同「東京に住む」『婦人之友』、同頁。
（８）同「東京に住む」『婦人之友』、111 頁。
（９）同「東京に住む」『婦人之友』、112 頁。
（１０）同「東京に住む」『婦人之友』、111 頁。
（１１）同「東京に住む」『婦人之友』、同頁。
（１２）当時の『讀賣新聞』（1925 年 9 月 29 日、7 頁）を見ると、富本一枝がふたりの娘（陽と陶）を連れて上京し、砧村の成城学園に滞在したことを伝えています。このとき、一

枝は中江百合子に会い、教会に通うとともに、ふたりの娘の成城学園女学校への入学について相談したものと思われます。

（１３）国立国会図書館デジタルコレクション（国立国会図書館／図書館送信限定）「旧新約聖書」大正三年一月八日發行、發行者／米國人　ケー・イー・アウレル、發行所／米國聖書協會、「新約聖書」二百十六頁。

たとえば、この箇所は、現代にあってはこう訳されています。「26 このことのゆえに、神は彼らを恥ずべき情欲へと引き渡された。実際、彼らのうちの女性たちは、自然な［性的］交わりを自然に反するものに変え、27 同様に男性たちも、女性との自然な［性的］交わりを捨てて、互いに対する渇望を燃やしたのである。［そして］男性たちは彼ら同士で見苦しいことを行ない、彼らの迷いのしかるべき報いを、己のうちに受けたのである。」（『新約聖書』（新約聖書翻訳委員会訳）岩波書店、2004 年、628 頁。）なお、亀甲の括弧は、原文のママです。

一枝が、もしこのような意味に理解していたのであれば、この段階で一枝は、自分の性的指向を、「恥ずべき情欲」であり「自然に反するもの」であり「見苦しいこと」であり、「迷いのしかるべき報い」を受けるべき大きな罪であるとして認識したものと思われます。

（１４）同「旧新約聖書」、「舊約聖書」二百八十二頁。

この箇所の現代語訳の一例はこうなります。「5 女が男の着物を身にまとうことがあってはならない。男が女の着物を着ることがあってはならない。これらのことを行なう者はすべて、あなたの神ヤハウェが忌み嫌うものであるからである。」（〈旧約聖書Ⅲ〉『民数記　申命記』山我哲雄・鈴木佳秀訳、岩波書店、2001 年、349 頁。）

このとき一枝は、聖書の言葉を通じて、異性装が「忌み嫌うべき服装」であることに気づいたものと思われます。

（１５）前掲「東京に住む」『婦人之友』、111-112 頁。
（１６）同「東京に住む」『婦人之友』、110 頁。
（１７）同「東京に住む」『婦人之友』、112 頁。
（１８）同「東京に住む」『婦人之友』、同頁。
（１９）渡邊澄子『青鞜の女・尾竹紅吉伝』不二出版、2001 年、210-211 頁。
（２０）丸岡秀子『いのちと命のあいだに』筑摩書房、1984 年、28 頁。
（２１）前掲『青鞜の女・尾竹紅吉伝』、211 頁。
（２２）前掲「東京に住む」『婦人之友』、109 頁。
（２３）「編輯室より」『青鞜』第 2 巻第 6 号、1912 年 6 月、124 頁。
（２４）紅吉「歸へつてから」『青鞜』第 2 巻第 10 号、1912 年 10 月、131 頁。
（２５）尾竹一枝「C の競争者」『番紅花』第 1 巻第 3 号、1914 年 5 月、106-139 頁。

「C の競争者」の「C」は、ほぼ間違いなく一枝本人で、内容は、美しい新任の女性音楽教師を巡っての競争相手との奪い合いの顛末記となっています。自身の女学校時代の体験が率直に語られている一種の独白としてみなしてもいいのではないでしょうか。また、書かれている内容から判断して、意識的か無意識的かは別にして、暗に自分の特異な性的指向を「カミング・アウト」している文として位置づけることも可能かもしれません。

なお、掲載誌の『番紅花（さふらん）』は、青鞜社を離れたのち、一枝本人が創刊した月刊文芸雑誌です。

（２６）尾竹親『尾竹竹坡傳――その反骨と挫折』東京出版センター、1968 年、237 頁。
（２７）「東京觀（三二）　新らしがる女（三）」『東京日日新聞』、1912 年 10 月 27 日、日曜日。
（２８）吉永春子『紅子の夢』講談社、1991 年、13-14 頁。
（２９）山本茂雄「富本憲吉・青春の軌跡――出会い・求婚・結婚までの書簡集」『陶芸四季』第 5 号、画文堂、1981 年、75 頁。
（３０）富本一枝「私達の生活」『女性日本人』第 1 巻第 2 号、1920 年、56-57 頁。

第三編　伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか

はじめに

私は、先行する第一編の「伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」におきまして、一九世紀英国の詩人でデザイナーで政治活動家でもあったウィリアム・モリスにかかわって、一八九六年の死去からおよそ一〇〇年のあいだ、彼を主人公とした伝記作家は、どのようにその妻であるジェイン・モリスを描写してきたのか、その推移を振り返って検証しました。その結果、没後すぐに公刊された伝記にあっては、その妻にかかわる描写はほとんどありませんでしたが、その後少しずつ増えてゆき、女性の伝記作家のジャン・マーシュが、一九八六年にモリスの妻と娘に関しての伝記を上梓してからは、モリスの伝記作家は、妻と娘の存在を無視することはもはやできず、家庭内にあって、モリスと、妻や娘とは、どのような相互の関係をつくっていたのかというテーマにも関心をもつようになってきたことが明らかになりました。

続く第二編「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」では、青鞜社の社員で、のちに小説家や評論家として活躍する富本一枝を取り上げて、一枝を主役にすえる女性の伝記作家は、男性である夫の富本憲吉をいかなる観点から描いてきたのかを、大和の安堵村から東京の千歳村への移転の場面に主たる焦点をあてて検証してみました。つまりここで、英国と日本の伝記書法の違い、そして、伝記執筆における男性視線と女性視線の違いを明らかにしようとしたのです。使用した素材は、高井陽・折井美那子の『薊の花――富本一枝小伝』（ドメス出版、一九八五年）と渡邊澄子の『青鞜の女・尾竹紅吉伝』（不二出版、二〇〇一年）でした。ここで判明したのは、英国のフェミニスト・アプローチが、歴史の影に隠れていた女性を発掘し、その人の人生や仕事を再度歴史に配置する試みであったのに反して、日本におけるフェミニスト・アプローチは、主人公たる女性を相対的に高く称賛せんがために、その配偶者たる夫に対しては、事実を曲げてでも、極めて冷酷な評価を与えてきていたということでした。

そうした、伝記書法上の日英両国の事例を受けて、この第三編「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」では、高群逸枝を取り上げて、その伝記書法上の特異点を検証してみます。高群逸枝は、いうまでもなく、日本における女性史学の創設者として知られる人物です。他方その夫は、常に妻に寄り添って支え、妻が亡くなったあとには、『高群逸枝全集』（全一〇巻）への刊行に導いた名高い編集者でした。果たして、逸枝の伝記作家は、夫の何に着目し、それをどう描いたのでしょうか。伝記作家が着目するのは、おおかた次の二点です。ひとつは、逸枝の婚外の「恋愛事件」とそれに対する夫の憲三が示した態度であり、いまひとつは、逸枝の最期に際しての逸枝を後援してきた女性たちとのあいだに芽生えた夫憲三との亀裂にかかわる問題です。果たしてこれらの注目点にかかわって、女性伝記作家たちは、いかなる立場に立って夫の憲三を描いてきたのでしょうか。その内容をここで紹介し、私自身の観点から、以下に論じることにします。

一．高群逸枝の婚外の「恋愛事件」にかかわる瀬戸内晴美の記述を巡って

橋本憲三が、妻高群逸枝の死後、東京での残務整理を終えて、自身の姉（橋本藤野）と妹（橋本静子）が住む熊本県水俣市へ移ったのは、一九六六（昭和四一）年一二月のことでした。この地で橋本は、逸枝の墓をつくり、『高群逸枝雑誌』（季刊）を発行することになります。この雑誌の編集を支えたのが、同じく水俣に住む作家の石牟礼道子でした。石牟礼は、創刊号から「最後の人」の連載に入ります。一方、逸枝の業績は、多くの研究者や学生たちを惹きつけ、絶えることなく逸枝巡礼者が水俣を訪れてくるようになりました。そのなかのひとりに、作家の瀬戸内晴美がいました。一九七三（昭和四八）年の二月一日の橋本の「共用日記」（妻の逸枝が亡くなってからは事実上憲三単独の日記）には、瀬戸内の訪問が、こう記されています。

> 午後八時三十分－１０時５０分、瀬戸内さん、村上彩子さん（筑摩書房）とみえる。石牟礼さん同道[1]。

翌二月二日の日記には、次のような文字が並びます。

> 午前一一時、瀬戸内さん村上さん、M さん。瀬戸内さんお墓まいりしてくださったと。紅梅白梅がさいていたと。室にいらず、そのまま水俣駅へ（庭で静子あう）[2]。

「M さん」とは、石牟礼道子のことでしょう。このとき橋本は、庭に二階建ての建物を建て、一階を、藤野と静子が経営していた、食品や日常雑貨を扱う橋本商店の倉庫に貸し、二階を、自室と『高群逸枝雑誌』の編集室にあてていました。このとき筑摩書房の村上彩子が同伴していることや、その五箇月後に「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」が筑摩書房発刊の文芸雑誌である『文芸展望』に登場することから推し量れば、このときの訪問は、逸枝と憲三の伝記を書くに当たっての事前の了解をとるためだったのではないかと思われます。

瀬戸内は、『文芸展望』に「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」を連載するに先立って、松本正枝という女性に会って取材をしています。そのことが見て取れるのは、瀬戸内が、自著の『談談談』のなかで政治家の小沢遼子と中山千夏を相手に語る場面においてです。その箇所を、以下に引用します。

> 瀬戸内　……だから私は男性で、内助の夫の系列というのを書こうと思って、岡本かな子と一平、高群逸枝と橋本憲三がいいと思って水俣へ行ってみたの。ところがだんだんいろんなことがことがわかってきてね。仲がいいかと思っていたら、その逸枝さんが婦人戦線をやっている若い頃、しょっちゅう男を作って飛び出していくので、憲三さんはすたこら追いかけて、つれてくるんですって。
> 中山　普通との反対みたいね[3]。

瀬戸内が水俣の憲三宅を訪ねたとき、本当に憲三は、このようなことを瀬戸内に話したのでしょうか。上の引用で示していますように、「共用日記」によれば、憲三が瀬戸内に会ったのは、一九七三（昭和四八）年の二月一日のことで、このときがはじめてです。し

かも、面談したのは、午後の八時三〇分から一〇時五〇分までの二時間と二〇分です。「その逸枝さんが婦人戦線をやっている若い頃、しょっちゅう男を作って飛び出していくので、憲三さんはすたこら追いかけて、つれてくるんですって」といった内容のことを、憲三が初対面の瀬戸内に二時間余の短い会話のなかにあって語ったとは、にわかに信じることはできません。

続けて瀬戸内は、小沢と中山に対して、こんなことも話題にします。

> 瀬戸内　……きのう私が訪ねて行ったおばあちゃまのところできいてみたの。「婦人戦線が潰れたところがよくわからないんですけど、逸枝さんはよく聞いてみると、男を作って、しょっちゅう逃げ出していたそうですが、ほんとうですか？」「ええ、ほんとうですとも。われわれの時代のアナキストは恋愛に対してもアナーキーで、逸枝さんはそれを実行なさいました。人の亭主でもなんでもおかまいございませんの」「だれか逸枝さんの相手で覚えている方ございませんか？」「はあ、ございますとも」そのおばあさんはそれからちょっと出ていってお茶を入れて、「うちの人です」（笑い）。
> 小沢・中山　へえー（笑い）[4]。

瀬戸内は、「きのう私が訪ねて行ったおばあちゃまのところできいてみたの」といっていますが、この「おばあちゃま」というのは、たぶん松本正枝（本名は延島治）のことでしょう。そして、瀬戸内は、小沢遼子と中山千夏を相手にしたこの対談について、「本書のための語り下ろし　昭和四十八年五月十日赤坂にて」[5]と書いています。それであれば、「おばあちゃま」を訪ねたのは、前日の五月九日で、水俣訪問から約三箇月後のことになります。そこから類推しますと、「その逸枝さんが婦人戦線をやっている若い頃、しょっちゅう男を作って飛び出していくので、憲三さんはすたこら追いかけて、つれてくるんですって」と語ったのは、橋本憲三本人ではなく、松本正枝だった可能性が派生します。もしそれが真実であったとするならば、瀬戸内は、小沢遼子と中山千夏のみならず、多くの読者に対して、憲三にかかわっての虚偽の印象を植え付けたことになります。

それでは、松本正枝という女性につきまして、ここで少し検討しておきます。高群逸枝が主宰する『婦人戦線』が創刊されたのは、一九三〇（昭和五）年三月でした。それから七箇月遅れてその年の一〇月に、松本正枝の夫の延島英一が『解放戦線』を発刊しました。逸枝は、自身の『婦人戦線』だけでなく、延島の『解放戦線』にも寄稿します。一方延島は、松本正枝の筆名で逸枝の『婦人戦線』に論考を書きます。女性史研究者の堀場清子は、『婦人戦線』の同人であった住井すゑに、『婦人戦線』における松本正枝名の論考は、自伝特集号の際の文以外はすべて延島英一の代作であったことを確認したうえで、自著の『高群逸枝の生涯　年譜と著作』のなかで、次のように自身の見解を述べていますので、ここに紹介します。

> ［『解放戦線』は］延島英一の主宰で、解放社から 5 冊まで出た。逸枝は毎号力作の論文を寄せ、その高揚感から、英一との間に稀有の思想的共鳴があったと感じさせる。彼の妻松本正枝（本名延島治）は、1970 年代になって瀬戸内晴美氏に、『解放戦

> 線』は「二人の恋の記念碑」と語り、故事を白日の下に曳き出した。二人が〝恋愛関係〟だったか否かを、私は審かにしない。……英一の側に恋愛感情のあったのは事実であろう。『婦人戦線』最後の２冊（2巻5号・6号）の「松本正枝」書名の論文は、あげて高群攻撃である。振られた男の恨み節とでもいうべきか。それにしても、代作によって『婦人戦線』同人になっていた（晩年に至るも同様の姿勢だった）、延島治という人の心理が、私には解りにくい[6]。

瀬戸内が松本正枝に会った一九七三（昭和四八）年五月九日、両人がどのような会話をしたのかは、資料が残されていませんので、それを再現することはできません。しかし、三年後の一九七六（昭和五一）年九月に『埋もれた女性アナキスト　高群逸枝と「婦人戦線」の人々』と題された私家版（国立国会図書館デジタルコレクション個人送信にて閲覧可能）が発行され、そのなかに、松本正枝の「『婦人戦線』時代の想い出――高群逸枝のある恋愛事件――」という一文が掲載されていますので、そこから、松本が瀬戸内に話した内容を類推することができます。

この私家版が発行されたとき、『婦人戦線』の最終号の刊行年から数えて、すでに四五年が経過していました。また、瀬月内が松本に取材した日から、この『埋もれた女性アナキスト　高群逸枝と「婦人戦線」の人々』が刊行された日までにあって、瀬戸内の「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」は『文芸展望』に掲載され、すでに五回の連載をもって「了」となっていました。それでは、「『婦人戦線』時代の想い出――高群逸枝のある恋愛事件――」のなかで、松本正枝は、その「事件」について、実際にどう書いているのでしょうか。

> ラブレターを先に女性から手渡されてどうして男性がそれを受けないでいられましょう。「据膳食わぬは男の恥」という言葉を英一が教えられたのはその時だったでしょう。思想的に大いに共鳴しあいしかも肉体的に喜びを分ちあえる友はそうざらにいないでしょう。彼女は橋本氏にないものを彼に見出したのでしょう[7]。

こうして、自分の夫の英一と逸枝のあいだに、肉体関係があったことを、誰にはばかることもなく、明言するのです。そして、瀬戸内の「日月ふたり」については、次のように言及します。

> 一つの事件を三人三様にいい立てるのですから、「日月ふたり」を文芸展望に発表されて橋本氏を高群氏という素材を名器に仕上げた人と評する瀬戸内さんの多大な研究・取材は実に大きいと思います[8]。

最後にこの文を、松本はこのような言葉で結ぶのでした。

> 故人となった高群氏の「婦人戦線」時代を高く評価する人々、反面「実り少ない時期であった」と過小評価する、むしろ否定する橋本氏。しかし、高群氏をあの当時私が尊敬していた事、また今でも尊敬している事はかわりありません[9]。

以上の三つの引用文から、松本が瀬戸内に語ったであろうと思われる会話内容が伝わってきます。瀬戸内は、のちに上梓した『人なつかしき』において、松本という人物をこう評しています。

> 正枝さんの話し方は決して逸枝さんと夫との情事を非難しているふうではなく、過去の事実として語っているという感じを受けたし、高群逸枝という天才女人の多面的な性格の説明にはなっても、逸枝の人格の瑕瑾として感じるような話し方ではなかった。
> ユーモラスで皮肉なことを、全く飄々として顔でいってのけるのは、この人の天性のものか、晩年身につけたものかわからなかったが、私には好感が持てた[10]。

瀬戸内は、ひたすら松本正枝の語りに好感を寄せます。そして、瀬戸内の目には、英一と逸枝の関係は「情事」として映りました。こうして、伝記執筆に必要とされる、事象にかかわるクロス・チェックがなされないまま、瀬戸内は、松本から得られた取材内容をそのまま信じ、「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」の執筆に入るのでした。

一九七四（昭和四九）年の三月二六日に、橋本憲三は、瀬戸内晴美の「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」が掲載された、四月に発売予定の『文芸展望』第五号の見本誌が、筑摩書房の村上彩子から事前に送られてくると、二日後の二八日に、瀬戸内に宛ててはじめての手紙を書きました。一九七四（昭和四九）年の橋本の「共用日記」には、このように書かれてあります。

> 三月二六日「文芸展望５、村上彩子さんからとどく（筑摩書房）。瀬戸内氏『日月ふたり』３、掲載」。
> 三月二八日「瀬戸内氏にははじめて手紙をかく」[11]。

それではまず、「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」には、どのようなことが書かれてあったのかを見てみたいと思います。橋本の瀬戸内宛ての反駁の手紙は、手紙としては実に長大なもので、そのなかで、「……というのはちがいます」「……混同ではないでしょうか」「……といったおぼえはありません」「……のことは私はしりません」「……全く考えられないことです」などといった表現を使って、幾つもの誤謬を指摘するのですが、そのうちの最大の核心部分は、『婦人戦線』のころの同人であった松本正枝が、逸枝の恋人が自分の夫の延島英一であったことを、聞き手の瀬戸内晴美に語る、次の場面でした。

> 逸枝の印象を訊くと、
> 「そうですねえ」
> と、ちょっと遠い所を見る目つきをして、
> 「とにかく変わった人でしたから」
> といい、口辺に微笑とも苦笑ともとれる笑いを浮べながら、

「あの人はアナーキストでしたからね……恋愛もアナーキーに実践なさいましたよ」
　という。
「ということは、橋本さんの他に恋人がいたということでしょうか」
「ええ、アナーキーな恋ですから」
「その頃の恋の相手の方を御存じでいらっしゃいますか」
　正枝さんは、小さな肩をちょっと落とすようにして、ふっと座を立つと部屋を出ていった。玄関のつきあたりにあった炊事場でお湯をわかしてきた薬かんをさげてほどなく部屋にもどってきた人は、白い柔和な表情で、またふっと軽く微笑して坐りながらさらりといってのけた。
「存じておりますとも」
　さっきの話のつづきのつもりらしい。
「うちの主人でしたから」[12]

逸枝を中心とする無産婦人芸術連盟が結成されたのは、一九三〇（昭和五）年の一月でした。構成員は、伊福部敬子、神谷静子、城しづか、住井すゑ子、高群逸枝、野副ますぐり、野村考子、平塚らいてう、二神英子、碧静江、松本正枝、望月百合子、八木秋子、鑓田貞子の一四名。そして、続く三月に、この結社の機関誌となる『婦人戦線』が創刊され、それは、翌年（一九三一年）六月刊行の第二巻第六号まで続きます。この間、松本正枝もこの雑誌に論考を寄稿しますが、瀬戸内に宛てた手紙のなかで憲三は、「松本さんの『婦人戦線』論文はほとんど（あるいは全部）延島さんの代筆。たぶん住井すゑさんはご存知でしょう」[13]と書いていますので、松本正枝はこの雑誌の活動にほとんど加わっておらず、実質的には、夫の延島英一が関与していたことになります。これが、『婦人戦線』を巡るおおかたの環境でした。そして四〇年以上が経過したこの時期に至って、松本正枝は、逸枝と自分の夫の延島がその当時恋人関係にあったことを瀬戸内に暴露したのでした。

それでは次に、それに対して橋本は、手紙のなかで、どう反論したのでしょうか、それを見てみたいと思います。「あの人はアナーキストでしたからね……恋愛もアナーキーに実践なさいましたよ」という語句については、「事実は全く正反対。恋愛論においても。実践において」[14]と主張し、「ということは、橋本さんの他に恋人がいたということでしょうか」という発語については、「現在の私、次号を読まない私には、『恋人』の語は適当とは思われません。強いて考えれば、表層的擬恋の状況とでもいうものではないかと思われるのです」[15]と、切り返します。逸枝と延島は、『婦人戦線』を通して、ともにアナーキストとして思想的に共感しあう間柄でした。瀬戸内の問いかけに、松本はそれを「アナーキーな恋」と表現し、一方の憲三は、「表層的擬恋の状況」という言葉で表わします。

さてそれでは、本当のところ、逸枝と英一の関係はどのようなものだったのでしょうか。それを解き明かす証拠となる一次資料が残されていないようですので、断定することはできません。あえていうならば、この言説は、不倫をしたであろうと思われる夫の、その妻の言説だということです。必要とされる証拠（エヴィデンス）は、あくまでも、不倫をした当事者の、日記か書簡に記された言説に求められなければなりません。そうした物証が現時点で存在しないのであれば、何らかの利害関係があることを排除できない妻の言説のみをもって、英一と逸枝の関係を「情事」ないしは「恋愛関係」と決定づけるのは困

難ではないかと思われます。そもそも、四〇年もの歳月が流れた過去の夫の不倫を公言することによって、いかなる利益がその妻にもたらされるというのでしょうか。もし仮にこの言説が、何らかの理由から、たとえば、妄想や自虐的快楽のような精神的要因から、真実性を欠くものであったとするならば、どうでしょうか。夫の英一の名誉はいうまでもなく、その相手とその夫の名誉もまた、損なわれることになるのです。そこで、この「事件」を、記述の素材にするに当たっては、極めて慎重な配慮が必要だったのではなかろうかと愚考します。つまり、最終的にいまだ事実確認ができていない以上、松本正枝の証言は、証拠としての有効性や信頼性に乏しく、一般的にいえば、伝記を執筆するに際しては、参考までに紹介することはあっても、事柄の断定に用いられるべきではないのではないかというのが、私が思料するところです。

さらに、一般論としての観点から、私見をいわせてもらえるならば、この世の中には、「情事」や「恋愛事件」に異常にも関心をもつ著述家や記者がいて、他方で、その人に、極端に誇張された「事件」を吹聴し、それを嬉々として文にする書き手の姿と、それを読んで端無くも歓喜する読者の姿とを、遠くから眺めては愉快な感情に浸る人間がいることは、否定しがたいのではないかということです。

いずれにいたしましても、「この写しはあなたに参考にしていただこうと、気息えんえんながら起きて書いたものです。雑誌にいつかのせる気になるかも知れないとの潜在意識もあったらしくて」[16]と書き添えて、橋本憲三は、この手紙のコピーを石牟礼道子に託すのでした。橋本が書いた「瀬戸内晴美様への手紙」が公になるのは、一九八〇（昭和五五）年一二月二五日発刊の『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）においてでした。

その手紙から四箇月が過ぎた、八月七日と翌八日の橋本の「共用日記」を見ると、次のような文字が書き込まれています。

> 八月七日「石牟礼氏に電話。夕方みえる。みやげものもらう。お茶も。１０時に辞去。辺境五と瀬戸内氏の談談談をもらう。睡眠薬服しすぐ就寝」。
> 八月八日「けさ、談談談を散見したら、一項目、さんたんたる事実無根の記事あり。……」[17]。

こうして、橋本は、「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」のなかだけでなく、『談談談』においても、瀬戸内の事実無根の記述を見出すのでした。昨日人から聞いた醜聞を、真偽を確かめることもなく、さもおもしろそうに他人にいいふらし、さらにそのうえに、それを自慢げに文字に書く、瀬戸内晴美という作家に対して、橋本憲三は、強い不信感を抱いたにちがいありません。

私は、瀬戸内の専門家ではありませんし、ほとんど彼女の作品も読んでいませんので、この作家を語る資格は全くありません。しかし、これまでの私の富本一枝研究において、瀬戸内晴美という小説家の存在については気づいていました。そこで、一枝のいとこの尾竹親と、一枝の古き友人の丸岡秀子の言説を引き、その範囲にあって瀬戸内作品の含み持つ特殊性の一端をここで紹介し、あわせて、それについて検討しておきたいと思います。

富本一枝のいとこの尾竹親は、自著の『尾竹竹坡傳――その反骨と挫折』のなかで、次のようなことを書いています。

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

瀬戸内氏にしても、それが史実をもとにした小説であってみれば、フィクションとしてのある種の無責任さに救われているのだろうが、時間の経過というものは、得てして、伝説という神話をつくり上げたがるもので、いつかはそれが事実とまではならぬとしても、史実に欠けた情緒の補足としてのさばり返ることがよくあるものだ。私が、実名、或いは史実にもとづいた小説の安易さを恐れる理由が、ここにもあるわけである[18]。

以上の引用は、瀬戸内晴美の『美は乱調にあり』（文藝春秋、一九六六年）という本のなかで描写されている、青鞜社時代に紅吉（尾竹一枝の筆名）が引き起こした、いわゆる「吉原登楼」事件における尾竹竹坡（尾竹親の父親）の役割を巡っての論点が念頭に置かれて書かれている箇所であろうかと思われます。はっきりと「フィクションとしてのある種の無責任さ」、そして「小説の安易さ」が指摘されているところに、注目する必要があります。

次に、丸岡秀子の場合を見てみます。以下の引用は、自身の『田村俊子とわたし』の「あとがき」の冒頭の一文です。

なぜ、いまごろになって、これを書いたのだろう、と書いてしまって思う。やっぱり、書かないではいられなかったからだった、というよりない。

だが、ひとつには瀬戸内晴美さんが、『田村俊子』をまとめられたとき、わたしとしては俊子について思う存分、語れば語れる機会だった。瀬戸内さんからはそのために、何度かその機会を作るように依頼されたのだが、わたしは大病つづきのために、それができなかった。もしあのとき、健康で俊子を語っていたら、長いあいだの胸閊えは、ずっと前にとれていたかもしれない[19]。

瀬戸内晴美の『田村俊子』（文藝春秋新社、一九六一年）は、その一二年前に上梓されていました。それでも、丸岡は、田村（佐藤）俊子について書かざるを得ない思いにあったようです。丸岡を田村に紹介したのは富本一枝でした。一枝にとって田村は青鞜社時代以来の友人で、一方丸岡は、奈良女子高等師範学校の生徒であったときからよく知る若き知り合いでした。田村が海外生活を終えて帰国した一九三六（昭和一一）年の富本憲吉の窯開きのある日、ふたりは招待されて、面識を得ることになります。田村にとって、それからの三年というものは、思うように作品が書けず、金銭の管理が甘いがゆえに友だちを失い、窪川いね子（のちの佐多稲子）の夫である窪川鶴次郎との道ならぬ恋にも陥り、満たされぬ苦悶の歳月でした。田村は、何かにつけて丸岡を頼ります。丸岡も悪い気はしません。いつも寄り添うように、田村を支えます。こうして田村が中国に発つまでのおよそ三年間、田村と丸岡は誰よりも親しい間柄にありました。丸岡にとって、瀬戸内が書いた『田村俊子』には、自分の知る田村俊子が十全に反映されていなかったのでしょう。あるいは、丸岡の目からすれば誤謬が含まれていたのかもしれません。田村と丸岡のふたりがこの時期に交わし合った書簡という一次資料を全面的に援用して、何とかその移ろえる像

を修正し、より正確で真実に肉薄した田村像を、どうしてもここで書かなければならないという切迫した状況に、丸岡は立たされていたものと思量します。

以上見てきましたように、私の研究の極めて狭い範囲においても、瀬戸内晴美（寂聴）が書いた「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」（『文芸展望』に五回連載）、『談談談』、『美は乱調にあり』、そして『田村俊子』には、記述の対象となっている人物の、まさしくその人本人、あるいは、その親族や関係者にとっては、承服しがたい、事実無根ないしはそれに近いと思われる内容が随所に含まれていたのでした。

そこで、そのことに関連して、以下に少しばかりの愚見を述べることにします。

『瀬戸内寂聴全集　第二巻』の巻末に収められている「解題」は、次の文ではじまります。「本巻は、著者の伝記小説の分野の口火を切った『田村俊子』と、つづく大作『かの子繚乱』とを収録した」[20]。私は文学史も文学論についても、知識がありませんが、ここで使用されている「伝記小説」という用語に遭遇したとき、強い違和感に襲われました。といいますのも、「伝記」はあくまでも「事実」に沿って記述されるものであり、ところが「小説」はそれとは異なり、書き手の自由な構想力ないしは想像力にゆだねられるものであると承知していたからです。つまり、私の理解では、「伝記」と「小説」では向かう方向が正反対であるはずなのです。ところが、それにもかかわらず、そのふたつが合体し、あろうことか一語になっていることに、私は違和感を覚えたのでした。

私が、伝記書法の原理として理解している事柄は、おおよそ、第一編の「伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」において述べているとおりです。しかしながら、ここにおいて取り上げた、瀬戸内晴美の「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」、『美は乱調にあり』、そして『田村俊子』の「伝記小説」は、こうした英国における伝記にかかわる執筆の原則や書法とは大きく異なる相に位置します。なぜ瀬戸内は、いまだ存命中の、あるいは死去して日が浅い人物について、いっさいの証拠を示すことなく、したがって、プライヴァシーや人権への配慮もなく、そのために、その人の名誉と人格を傷つけかねない状況のなかにあって、あえて「伝記小説」という独自の領域を設定して描くに及んだのでしょうか。本人はもとより遺族や関係者からの反発を招いたのは、そのことに起因していたものと思料します。

参考までに、「伝記」と「小説」の分離を促した、ある書き手の一例を紹介しておきます。以下の文は、吉永春子の『紅子の夢』の「あとがき」から一部を引用したものです。吉永は、富本一枝との学生時代の一瞬の出会いが忘れられず、その強い衝撃が動機となって筆を執ることになりました。「紅子」が、尾竹紅吉こと富本一枝であることはいうまでもありません。

> ふとした機会から私は、彼女について書くことになり、改めて調査に入ったが、すぐに戸惑ってしまった。
>
> 事実と、私の脳ミソに焼きついた存在とが、時には重なり、時には遠く離れ、複雑な線となって、縦横に走りまくり始めた。これはいけない、どっちかにしなければ。
>
> 選択の結果が〈小説・紅子の夢〉ということになった。
>
> 歴史上の人々の名前は実名にしたが、あくまでもそれは時代背景を生かすためで、人物表現はフィクションをベースにした[21]。

これを読むと、執筆に際しての吉永に、明らかに、「事実と、私の脳ミソに焼きついた存在と」の激しいせめぎ合いが発生していることがわかります。つまりこれが、「事実」を基礎とする「伝記」と、「脳ミソに焼きついた存在」を描く「小説」の違いとなります。瀬戸内の「伝記小説」は、真実と虚構とがない交ぜになった、つまり「伝記」であるようで「小説」でもあるような、あるいは「伝記」でもなければ「小説」でもない、いまだ未分化の状態で存在していたものと思われます。その結果それは、何をもたらすことになるのでしょうか。

「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」を読んで、誤りを指摘するために瀬戸内に手紙を書いた一九七四（昭和四九）年の三月以降の憲三は、心身ともにさらに悪化が進み、一進一退の状態にありました。それから半年後に憲三を訪問した堀場清子は、そのときの様子を、こう描写します。

> 朝日評伝選『高群逸枝』の取材のために、鹿野政直と私とが、はじめて橋本氏を訪ねた昭和四十九年九月、氏は「事件」の衝撃の渦中にあった。それ以外のことを聞こうとする私達の質問に対し、氏の答えはいつもその点にたちもどって、少なからず困惑させられた。逸枝との愛の一体化と、女性史の大成とに生涯をかけ、女性一般の未来のために多大の貢献をされた氏の、最晩年での傷つけられ方が、いたましかった[22]。

堀場は、訪問当日の憲三の様子について、「『事件』の衝撃の渦中にあった。……最晩年での傷つけられ方が、いたましかった」と、表現しています。他方で、橋本憲三からの誤謬を指摘する手紙を受け取った瀬戸内晴美は、後年、自著の『人なつかしき』のなかで、こう書いています。

> それまで私に示されていたのとは全くちがう憲三氏があらわれた。私は憲三氏のショックが意外でもあり、意外でもないような気がして、複雑な想いにとらわれた[23]。

「ショックが意外でもあり、意外でもない」と書く以上は、ほぼ間違いなく、執筆に当たって当初瀬戸内は、自身の「伝記小説」は「真実」を描いたものであり、そのため、そのなかで描写された人物は、すべてその記述内容に同意するはずであり、いわんや、それにより傷つくようなことなどありえない、と思い込んでいたのでしょう。しかし、存命中の人間が、いきなり「伝記小説」という舞台に引っ張り出され、まさに著者の「脳ミソに焼きついた存在」として脚色されて踊らされることになるとしたらどうでしょうか。そのとき、その登場人物が、実際の自分との違いに気づき、ショックと憤りを感じたとしても、それは、何ら不自然なことではないように思われます。他方で、観客である読者はどうでしょうか。おそらく演じられている物語を、虚構世界のそれとして楽しむのではなく、実名で語られている以上は、真実世界のそれとして誤認することでしょう。さらに加えて、その書き手が、これは事実ではなく、読み物という作り話ですからという弁明を残して、その場を立ち去ったとしたらどうなるでしょうか。描かれた人間は、行き場を失

い、そこに倒れ込むしかありません。そして一方の読者は、与えられた虚飾の物語を真実として信じ込んでこれから生きてゆくことになるのです。いま一度、前述の、尾竹親が指摘した「フィクションとしてのある種の無責任さ」と「小説の安易さ」を、ここで想起しなければなりません。「伝記小説」のもつ限界と罪悪は、まさしくこの点にあったものと理解します。

「日月ふたり（最終回）――高群逸枝・橋本憲三――」が世に出たのは、一九七五（昭和五〇）年一月発刊の『文芸展望』（第八号）においてでした。瀬戸内は、のちにこう書いています。

> 私は正直いって、憲三氏の次第にヒステリックになる追及をもてあまし気味になり、「日月ふたり」を書きつづける意欲を失っていった[24]。

しかし私は、この理由にも、疑問をもっています。といいますのも、本人がそう語っている以上、そのことはそのとおりであるにちがいないと思われますが、それだけが理由となって「『日月ふたり』を書きつづける意欲を失っていった」わけではないのではないかと考えられる余地が、他方で残されているからです。

一点目。瀬戸内晴美と筑摩書房の村上彩子が、はじめて憲三を水俣に訪ねたとき、石牟礼道子も立ち会っています。おそらくそのとき、憲三がつくる『高群逸枝雑誌』のことが話題になり、石牟礼も、この雑誌に逸枝と憲三の評伝である「最後の人」を連載していることを話したにちがいありません。それから一年が過ぎた一九七四（昭和四九）年の四月に、瀬戸内の「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」が『文芸展望』に登場するのですが、ちょうど同じ月に、「最後の人　第十一回　第一章　残照２」も世に出るのです。当時ふたりは、まさしく競合するテーマで執筆しているのです。瀬戸内の連載回数は、いまだ三回で、道子のそれは、すでに一一回を数えます。扱っている資料は、松本正枝などからの聞き取りもありますが、主に瀬戸内が利用しているのは、逸枝と憲三が著わした『火の国の女の日記』です。一方の道子は、「森の家」での憲三との同居生活の実際から「最後の人」を書き起こすという、極めて有利な立場にありました。この先、石牟礼の「最後の人」が出版されることになれば、瀬戸内の立場はどうなるでしょうか。

二点目。「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」から五箇月後の九月、鹿野政直と堀場清子の夫婦が憲三を訪ねてきました。鹿野は、日本近代史を専門とする早稲田大学の教授で、堀場は女性史家です。ともにふたりは、逸枝の生き方と業績に共鳴していました。その年の一二月から、いよいよ橋本憲三と堀場清子のあいだで、郵便を介した一問一答形式による「おたずね通信」がはじまります。さらに年が明けた一九七五（昭和五〇）年の一月、再び鹿野と堀場の夫妻が橋本を訪問してきました。この先、橋本と堀場の「おたずね通信」が書籍化されることになれば、瀬戸内の立場はどうなるでしょうか。「日月ふたり（最終回）――高群逸枝・橋本憲三――」が『文芸展望』（第八号）に掲載されたのは、その月の一五日のことでした。文末には、「（了）」の文字が記されました。

三点目。橋本憲三が瀬戸内に宛てて送った手紙のなかには、「固有名詞――地名人名などの誤植は校正者にはわからないと思われるものがありますから、『日月ふたり』完結後

に、正誤表をつくってみて、差し上げようと思っています」[25]という記述がありました。仮にこのまま連載を続け、今後そうした「正誤表」が『高群逸枝雑誌』などにおいて発表されることになれば、瀬戸内の立場はどうなるでしょうか。ましてや、固有名詞だけに止まらず、内容についての「正誤表」も公開されるならば、瀬戸内の文の信憑性や信頼性が厳しく問われることになりかねません。

さらには四点目として。のちに刊行された『人なつかしき』のなかで、瀬戸内は、「憲三氏と逸枝の愛のかたちを知りたかった」[26]と書いています。もしそれだけが執筆の目的であったとするならば、五回の連載をとおして、一九二五（大正一一）年の九月、逸枝が置き手紙を残して、当時自宅に寄宿していた憲三の友人男性と家を出た「事件」と、『婦人戦線』時代の逸枝と延島英一との恋愛を巡る「事件」とを書き終えたいま、もはや瀬戸内の関心は完全に燃焼してしまい、その後に続く、逸枝の女性史学の完成へ向けての物語まで書く意欲は最初からなく、五回目のここがちょうど連載の「（了）」にふさわしい時期だったのかもしれません。同じく『人なつかしき』のなかで瀬戸内は、橋本の死去に際し「私はやはり『日月ふたり』を最後まで書きあげるべきだと思った」と書き、その後水俣の静子を弔問した際には「私は静子さんに『日月ふたり』を必ず完成させると誓った」と書いています。しかし、その形跡はありません。残ったのは、ただ言葉の軽さだけです。

以上の四点が、「憲三氏の次第にヒステリックになる追及をもてあまし気味になり、『日月ふたり』を書きつづける意欲を失っていった」とする瀬戸内の言説を疑問に思う私の理由です。

それでは最後に、石牟礼道子が、瀬戸内の「日月ふたり（第三回）――高群逸枝と橋本憲三――」に言及した文がありますので、それを紹介します。

瀬戸内は、「日月ふたり（第三回）――高群逸枝と橋本憲三――」のなかで、逸枝をこう描いていました。松本正枝の視線からの描写です。

> 駅からわが家の方への一本道を歩いていくと、向うから逸枝が歩いてくる。今日もきれいに化粧して、袂の長い派手な着物を着た逸枝は、少女がするように、長い袂を両手で持ってひらひら蝶々のように両脇で躍らせながら、浮きたつような足どりでステップをふんでくるのだった。人の目も全く眼中にないように、その姿は何か抑えきれぬ喜びをそういうそぶりであらわしているとしか見えなかった。
>
> よほど嬉しいことがあるにちがいない、まるで子供のような人だ。ずっとそんな逸枝の姿を見つめながら正枝が近づいて声をかけると、逸枝は雷に遭ったように硬直して路上に突っ立ってしまった。大きな目をうつろに見開き、息もとまったように正枝をみつめてあえいでいる。
>
> 「どうなさったの、うちへいらっしゃったんじゃなかったの、延島はいませんでしたかしら」
>
> その道はわが家への一本道なので、正枝はこう問いかえした。逸枝はようやく夢からさめたように、
>
> 「あなた、まだ会社じゃなかったの、どうなすったの」
>
> と訊いた。詰問するような調子に、正枝はふたたび驚かされた。逸枝はそんな正枝の

横をすりぬけると、挨拶もせずに駅の方へ走り去っていった。
家に帰ると英一が同じように愕いた表情で迎えた[27]。

一九八二（昭和五七）年一月号の『思想の科学』に掲載された、「本能としての詩・そのエロス　高群逸枝の場合」のなかに、石牟礼のそれへの解釈を見ることができます。瀬戸内の上の文を引用すると、それに続けて石牟礼は、こう書いています。

逸枝亡きあとに書かれたこの作品を読まれて憲三氏の苦悩は深刻だった。長い袖を両手に抱え、蝶のようにひらひらゆくような逸枝をかつて見た覚えがないといわれるのである。……正枝氏はそのような逸枝を、ご自分の夫君と愛を交わした姿と受け取られ、瀬戸内氏も、憲三との一体的夫婦の伝説がやぶれ逸枝に恋人がいたとされているのだが、わたしはそこに立ち入る気はない。逸枝は憲三氏の眼に触れるように延島氏からの求愛の手紙を常にそれとなく机辺の置いており、その間の事情と処理については、憲三氏自身の手記が残されている。（『高群逸枝雑誌』終刊号）[28]

「この作品を読まれて憲三氏の苦悩は深刻だった」――これが、身近にいて憲三に寄り添っていた道子の実感だったのでしょう。そして石牟礼は、逸枝のその蝶のごとき姿に、表題のとおり「本能としての詩・そのエロス」を見ているのであって、最後にこの文をこのように結ぶのでした。

蝶のように浮き立つ足どりの逸枝はじつは詩の刻の人なので、健全な日常にいきなり出逢ってたちすくむ姿の背後には、彼女の詩篇のすべてが放電するように広がってゆくのをわたしは見る[29]。

つまり、あえて換言すれば、この石牟礼の結語は、詩人の情感は、文字や文のうえだけでなく、舞や踊りにみられるように、身体のもつたおやかさにも現われるものであり、そうした非日常な身体表現を見誤って、「愛を交わした姿」であるとか「恋人がいた」といった世俗用語に置き換えてしまうことに内在する虚しさのようなものを暗に示しているのではなかろうかと、私は思料します。
しかし、高群逸枝を対象とするこれまでのおおかたの伝記作家は、瀬戸内晴美の描写を無条件に信じ、したがって、松本正枝の証言に疑いを入れず、それに反して、夫の橋本憲三については、ヒステリックで弁解がましく、多くのことを隠匿する、不誠実で自己中心的な男として描写するのが通例でした。こうして女性伝記作家は、意識的であったか、無意識的であったかは別にして、あたかも自身の意を得たかのように、逸枝の自由を抑圧する封建男性像を憲三に覆い被せたのでした。このような特異な視線は、逸枝の臨終の際に生じた橋本憲三と市川房枝との確執にかかわる取り扱いにおいても、よく表われることになります。そのことを、次節で検証します。

二．高群逸枝の臨終の際に生じた橋本憲三と市川房枝との確執にかかわる記述を巡って

高群逸枝が死去したのは、一九六四（昭和三九）年六月七日、国立東京第二病院においてでした。この病院への入院を斡旋したのが、市川房枝です。市川は、戦前の『母系制の研究』発刊のころからこのときに至るまで、親身になって逸枝を支えてきた後援者のひとりでした。おそらく市川は、逸枝に最良の医療を施すために、善意をもって参議院議員という立場から厚生省（現在の厚生労働省）に働きかけ、国立東京第二病院への入院の斡旋をしたにちがいありません。ところが、遺体が霊安室に運ばれ、今後の葬儀を巡って話し合いがもたれるなか、喪主の橋本憲三とのあいだで意見の相違が現前化し、それをもってこれまでの交流に亀裂が入り、結果的に断絶という事態へと発展するのでした。

熊本出身の逸枝が亡くなると、その土地の地方雑誌である、荒木精之が主宰する『日本談義』の八月号で「高群逸枝女史追悼」の特集が組まれました。特集は、橋本憲三、福田令寿、島田磬也を含む九人の執筆陣で構成され、志垣寛は、「高群さんと橋本君」という一文を寄せました。志垣の妻が、熊本県師範学校女子部で逸枝と同級であり、志垣自身は、かつて憲三を平凡社に入社の斡旋をしたことがあり、今回の告別式に当たっては葬儀委員長を務めており、逸枝とも憲三とも昔からの親しい間柄でした。その志垣が、追悼文「高群さんと橋本君」のなかで、逸枝が亡くなった日の病院の霊安室での通夜の一幕に触れていますので、ここに引用します。

> 六月七日、国立第二病院の死亡者室に横たえられた亡き人の枕頭には、従来長い間彼女のためにあらゆる協力と奉仕をいとわなかつた数々の名流婦人があつた。彼女たちに囲まれたたゞ一人の故人の骨肉者は夫憲三君一人であつた。橋本夫妻がいかに貧乏であつたかは、彼女たちがよく知つていた。だからこそ彼女たちは年々逸枝さんの研究費を扶け、治療費を扶け、そして今は死後の葬式まで心配していた。
>
> しかし橋本君にしてみれば、せめて葬儀位は亭主たる自分の手で、自分の心ゆくまゝにとり行いたいと念願した。そのかげには憲三君をこの上なくいたわしく感じていた憲三君の妹さん（水俣在）があつた。妹さんは逸枝さんの臨終には居合せなかつたが、亡くなる数日前に訪ねて、治療費として百万円をおいて行つた。橋本君は今こそその金で逸枝を自分の思う通りに葬りたいと思つていた。
>
> 名流婦人たちは、橋本君の意中を察せず葬式万端、自分たちの手でとり行うべくすでに枕頭には葬儀やが呼ばれていた。初め橋本君は彼女たちからのがれたくて、葬儀は熊本でとり行うといつて彼女たちをおどろかせた。しかしせめて「告別式」だけはとのたつての要望から、橋本君も折れて、葬儀やが招かれたわけだ。その席上、橋本君は最高葬儀を注文し、彼女たちの眼の前で即金を渡した。これには流石名流婦人たちがびつくりしてしまつた。貧乏をうりものにする似而非ものであると怒つた。橋本さんがあんなお金持ちとは夢さえ思わなかつた。そんなにお金があるなら、先刻さしあげた「見舞金」は返してほしいといつた名流婦人もあつた。もちろんその金は返した。わたくしが現われたのはそれらの事件のあとであつた。
>
> 名流婦人たちは死亡広告に名を連ねる事を拒み、葬式にも列せず、僅かに平塚雷鳥、守屋東、伊福部敬子、住井すえ等々の数女史にすぎなかつた。
>
> 故人は原始女性は太陽であつたという平塚女史の言葉を実証すべく一生の研究を続けた。しかし女性解放は男性を奴隷化することとはいわなかつた。男も認め、女も認む

ることが故人の心ではなかつたろうか[30]。

「見舞金」の返金を求めたのは、市川房枝でした。この件にかかわっては、憲三の妹の静子が兄の口述を筆記した市川房枝に宛てた手紙の写しが残されています。以下に、その全文を紹介します。

拝啓
故高群逸枝こと、国立東京第二病院入院につきましてはご高配をたまわりましてまことにありがとうございました。そのせつ、金参万円也と記入されたご封筒を手わたされ、お見舞い金と思いちがいをいたしました。
そのとき療養費についておたずねになり、当座用にはとりあえず五〇万、その他充分の用意があることをお答えいたしました。
死亡いたしまして霊安室での通夜の席において、みなさまの前であの金は返して欲しい旨を申し入れられ恐縮いたしました。
葬儀を完了いたしまして、せいりにとりかかりましたので本日書留郵便をもってご返金申し上げます。お受け取り下さい。故人は参万円のことについてはなにも知りませんでした。旧来からの御厚情、深くお礼申し上げます。
昭和三十九年六月十七日　橋本憲三
市川房枝様[31]

この手紙が公開されているのは、「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」と題された文においてですが、さらにそのなかで、筆者である憲三は、市川からの金は「入院前日の五月一一日に自宅で受け取った……貳万円返金すべきところをあやまって参万円にしてしまった」[32]と、書き加えています。
続く六月二二日に、婦選会館で高群逸枝を追悼する会が催されました。『婦人展望』は、その様子を、短くこのように伝えています。

去る六月七日死去した女性史研究家高群逸枝の追悼会が六月二十二日午後二時～五時婦選会館においてひらかれ、次の諸氏が出席、故人をしのんだ。市川房枝、鑓田貞子、浜田糸衛、稲津もと、高良真木、中島和子、近藤真柄、児玉勝子、武石まさ子、市川ミサオ、両沢葉子[33]。

しかし、この追悼会は、逸枝をしのぶ場というよりは、憲三への悪口を並び立てる場と化したのではないかと想像されます。といいますのも、この追悼会に出席した人たちは、一週間前の一五日に自宅の「森の家」で挙行された告別式に参加していなかった可能性があるからです。なぜ、彼女たちは告別式への参列を見送ったのでしょうか。どうやら、逸枝が入院した際に憲三が病院側に個室と面会謝絶を要求したことや、葬儀に際して憲三が大金を用意していたことが原因となって、市川房枝とその周囲の人たちに不快感を生じさせたようです。しかし、事はそれで終わらず、それから一〇年もの歳月が流れたのち、この逸枝の入院および臨終時に発生した反目が、小説といったかたちをとって、蒸し返されることになる

のです。それは、「献身」と題された小説でした。著者は戸田房子で、掲載誌は『文學界』です。その物語は、こうしてはじまります。

> 昭和三十九年晩春の朝のことである。二人の男が彼女の寝室に入って行き、ベッドの中の綿のはみ出た蒲団と色褪せて毛のすり切れた毛布にくるまっている鷹子を、そっと担架に移した。……門の前に待機していた白い救急車に鷹子を運び入れた。
> 鷹子の夫の楠昌之は、萎えた開襟シャツとズボンで担架のあとから歩いていた。彼は七十歳にはまだ間のある年齢であったが、老年に特有の黄ばんだ艶のない顔をして、額と鼻のわきに彫り込んだような皺をつくっていた。……
> 彼のあとから、かなりおくれて、坂本滋子が両手に紙バックと風呂敷包みをさげて、急ぎ足で救急車の方へ近づいて来た[34]。

本城鷹子が高群逸枝で、楠昌之が橋本憲三、坂本滋子が、市川房枝の側近のひとりの女性、おそらくは画家の高良真木であることは明白です。そして、描かれている場面が、医師の竹内茂代の発案を受けて、参議院議員の市川の尽力で入院が決まった国立東京第二病院に、自宅の「森の家」から逸枝が搬送されるところであることは、その事情を知る者にとっては、これもまた、容易に判断がつくことでした。この物語には、市川房枝と竹内茂代が、脇田さつきと山下照代という仮名で登場します。一方、石崎せつ子という名の婦人が、おそらくは平塚らいてうでしょう。

この小説では、全編にわたって、楠昌之つまり橋本憲三は、妻の気持ちを理解しない、横暴で利己主義に凝り固まった、腹黒い男として描かれています。逸枝が息を引き取ったあとの霊安室での様子についての描写にも、その一例を見ることができます。それは、次のような会話で構成されています。

> 「実は脇田先生にお願いがあるのですが、お聞きいただけないでしょうか？」
> 「どういうことでしょう？」
> 「新聞に妻の死亡広告を出したいのですが、先生にお名前を出していただきたいのです。いかがでしょうか？」……
> 「新聞広告をするとなれば、二、三十万は覚悟しなければなりませんよ」
> 「金はいくらかかってもかまいません」
> 「失礼なことを伺うようですが、ご用意があるのですか？」
> 「沢山ではありませんが、銀行預金が四百万ございます。亡き妻のために出来る限りのことをしたいと思います」
> 女たちはあッという愕きでいっせいに楠昌之に視線を集中した。四百万円！　いったいどこから得たお金なのだろう。鷹子の悲惨な生活を見かねて授けつづけてきた女たちは、自分たちにすら縁遠い巨額な金を昌之が持っていたと知って茫然となった[35]。

続けて脇田さつきは、こういうのでした。

「私はね、楠さん、そんなにお金をお持ちでいながら、皆さんから金銭的な援助を平気で受けていらしたあなたのお気持ちがわかりません。私は、あなたがたお二人をいままで貧乏だとばかり思っていました。そのように事を運んできました。いま考えますと、貧乏でなかったあなたがたに対して大変失礼なことであったと思います。お詫びいたします。――死亡広告のことは、私の素志と相容れない点がありますので、私の名前を出すのは遠慮いたします。どうかあしからず」[36]。

「献身」が『文學界』に発表されたのは、一九七四（昭和四九）年の七月でした。ちょうどそのとき、村上信彦から、一〇月一日刊行予定の『高群逸枝雑誌』第二五号のための「私のなかの高群逸枝８」の原稿が憲三のもとに送られてきました。そのなかで村上は、「最近出たモデル小説」[37]という用語を使って、その小説に触れていました。驚いた憲三は、「最近出たモデル小説」の詳細を問い合わせます。すぐにも返信がありました。八月三一日に書かれた村上からの返事は、以下のようなものでした。

ある雑誌のモデル小説というのは、「文学界」７月号の戸田房子の「献身」です。一読して、市川房枝たちの側からの考えだということが分かります。高群さん入院前后をめぐるあなたと一部の女たちとの対立をえがいたもので、私はあなたから事情を聞いていたのですぐ見当がついたのです。私としては、よむことをおすすめすべきかやめることをすすめるべきか判断がつきません。たゞ、よんだら不快を感ずるだけでしょう[38]。

そのあと憲三は、この小説を入手し、取り急ぎ読んだにちがいありません。戸田房子という作家は、逸枝の入院や臨終に立ち会った形跡はありませんので、浜田糸衛や高良真木のような人に取材したか、あるいはそうした人が、戸田を使って書かせたのではないかと、憲三は即座に直感したものと思われます。もっとも、憲三のこの小説にかかわる読後感は、調べる限り、資料には残されていないようです。しかし、「不快」どころか、実際には、突然背後から鈍器のようなもので頭を殴られたような、激しい衝撃を憲三は感じたにちがいありません。といいますのも、現に実在する人物が、小説という虚構空間に連れ込まれ、あることないこと、おもしろおかしく、罵倒され中傷されている場面に出くわしたとき、それに怒りを覚えない人はいないと思われるからです。「小説」である限り、そこに描かれている内容に、著者は責任をもつ必要はないかもしれませんが、名誉を棄損された「モデル」は、いかばかりの傷を負うことでしょうか。それにしても、「小説」という隠れ蓑をうまく使って、一〇年前の出来事がなぜいまになって蒸し返されなければならないのでしょうか。発表された時期を考えますと、瀬戸内晴美の小説「日月ふたり――高群逸枝と橋本憲三――」に誘発されたとも考えられます。

逸枝の臨終を主題にした「献身」は、憲三にとりまして、細部の事実関係には承服しがたい箇所が多々含まれていたにしても、出来事自体は実際にあったことですので、憲三をそう驚かすものではなかったかもしれません。しかし、実際の出来事に事寄せて、個人を攻撃する態度には、憲三は、許しがたく耐えがたいものを感じ取ったにちがいありません。それは、次のような、霊安室での楠昌之と脇田さつきの、死亡広告と金銭を巡る会話

をそばで聞いていた坂本滋子の心情を描写した箇所によく表われています。

> 坂本滋子は昌之から金の話を聞いた瞬間から、打ちのめされた気持ちになっていた。……
> 昌之の行為はずるくきたない。どこまで男らしくない男であろうと、滋子は彼を心の底から軽蔑した。そういう男と半世紀近くも一緒に暮してきた鷹子のことを思うと、だまされつづけた鷹子が可哀想でならない。なぜ昌之との共同生活を解消しなかったのかと、いまさら言ってみても仕方がないが……日常生活をとりしきってくれる便利な男として目をつぶっていた間に、すっかり昌之にしてやられたではないか[39]。

しかしここで、高良真木がモデルではないかと思われる坂本滋子や著者の戸田房子を責めることはできません。男性を清算して女性を新生させようとする思考は、もとをただせば、逸枝が創案したともいえるからです。逸枝が主導した無産婦人芸術連盟の標語であった「強権主義否定」「男性清算」「女性新生」を想起すれば十分でしょう。しかしながら、上で引用した、坂本滋子の心情を戸田房子が描いた表現部分、つまり、「だまされつづけた鷹子が」「日常生活をとりしきってくれる便利な男として目をつぶっていた間に、すっかり昌之にしてやられたではないか」の箇所は、明らかに事実とは異なっています。それを実証するにふさわしい一次資料（エヴィデンス）は存在しないのです。さらに加えれば、逸枝が死去すると晩年の憲三は、逸枝の著作集を昼夜分かたず編集し、石造の立派な墓廟をつくり、病のなかにあっても自身の死が訪れるまで『高群逸枝雑誌』の刊行を続けるのですが、その「献身」の姿に目を向けるならば、「すっかり昌之にしてやられたではないか」という表現がいかに事実無根の誹謗中傷であるかは、すぐにも判明しようというものです。それにしても、事実を曲げてまで、男にだまされた女の哀れさという虚構をつくり上げ、そのうえに立って女性を擁護し男性を断罪するところに、潜在的に定型化されたこの時代の女性作家の固定的視点がにじみ出ているようにも感じ取れます。といいますのも、すでに私は、第二編の「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」において、高井陽・折井美那子の『薊の花――富本一枝小伝』（ドメス出版、一九八五年）と渡邊澄子の『青鞜の女・尾竹紅吉伝』（不二出版、二〇〇一年）を取り上げて検証しましたが、両書においても、事実を無視し、妻を玉座に祭り上げるも、他方でその夫へ一方的な攻撃を加えるという語りが闊歩しているからです。果たしてこうした姿勢が、真実はどうあろうとも男性を悪の化身として俎上に載せ、それを標的に闘おうとする、同時代の女性解放運動家たちにとっての日常活動の常套手段というものだったのでしょうか。あるいは、それとの関連が深い女性史やモデル小説（あるいは伝記小説）と呼ばれるものにおける当時の際立つ記述手法のひとつだったのでしょうか。かくして戸田房子の「献身」は、書かれていることの真偽はともかくとして、市川房枝とその周辺の女たちが秘めていた不満の大きさと執念の深さだけに止まらず、自らが確信する「男性清算／女性新生」という逸枝由来の定式をも、自ずと表出した「女性史」の一幕となったのでした。

それから二年が立ち、橋本憲三は世を去ります。しかし、その後も、憲三への攻撃は続くのでした。

一九八〇（昭和五五）年の秋のある日、憲三の妹の橋本静子のもとに一冊の本が集英社か

ら送られてきました。見るとそれは、集英社刊の円地文子監修『文芸復興の才女たち』（近代日本の女性史　第二巻）でした。これは、女性史に関する論集で、そのなかにもろさわようこが執筆した「高群逸枝」がありました。読み通した静子に、体の震えが止まらない、大きな憤りが吹き出してきたにちがいありません。何ゆえに、こうまで兄が罵倒されなければならないのか――。さっそく静子はペンを握り、もろさわに宛てて手紙をしたためました。これが、憲三の死去に伴い廃刊となっていた『高群逸枝雑誌』が息を吹き返し、「終刊号（第三二号）」として発刊されなければならなかった要因となる部分でした。この誌面に、その手紙は掲載されます。

それでは、一九八〇（昭和五五）年一二月二五日に刊行された『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）の「編集室メモ」に目を向けてみましょう。ここに、橋本静子と石牟礼道子のそれぞれの名で、ふたつの文が所収されています。ここでは、静子の文に着目します。この号を出すに至った背景が、こう書かれてありました。

> 『高群逸枝雑誌』は兄がひとりの手作りをたのしんだもので、私は終始を門外に居ました。家の孫三人に続いて同居の従業員夫婦の三人の子守りをしなければならず、姉が倒れて寝たままとなったりの事情などもありました。兄の没後も四箇年を過ぎました今、集英社の本に触発されました形で不本意にも終刊号を借ります仕儀となりましたことをなにとぞお許しくださいませ。また、兄生前をお支えいただきましたことを遅ればせながら深く御礼申し上げます。まことにありがとうございました。
>
> 『高群逸枝雑誌』を身近かにお支えくださいました石牟礼道子様お一人だけに事情を申し上げて終刊号を諒承していただきました。志垣寛様の御遺族の志垣美多子様、上村信彦様、鹿野政直様には、それぞれの玉稿の転載を御許可いただきましたことを厚く御礼申し上げます。編集は、水俣在住中の数少ない兄の知友であられた渡辺京二様にお願いしました。渡辺様は雑誌『暗河』の高群逸枝小特集の件で私宅をお訪ね下さったこともあり、その御縁を頼らせていただいた訳でございます。兄の主治医であられた佐藤千里様には、精神安定剤や栄養剤をおねだりしましたばかりでなく、おはげましや有益なご助言をいただきました。ただありがたく、御礼を申し上げる言葉もございません。失礼をいたしましたことはなにとぞ、御あわれみで御寛恕くださいますよう、臥してお願い申し上げます。
>
> あたたかい陽ざしの此の頃を、兄夫婦の墓家と下段の私どもの墓家を毎日訪ねています。レリーフによりかかりますと、途端に私は八歳の少女になり「イツエねえちゃん。どうしよう？」とたずねます。「静子さん、もういいのよ。あなたもここにいらっしゃい」と声が返って来たように思いました。人は皆、死ぬことに決まっているのに。「お手紙」を書いたことにこころがいたみます[40]。

この『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）は、次の論考で構成されていました。

もろさわよう子様へ　橋本静子
高群逸枝の入院臨終前後の一記録　橋本憲三
　終焉記　橋本憲三

高群さんと橋本君　志垣寛
瀬戸内晴美氏への手紙　橋本憲三
橋本憲三氏の生涯　鹿野政直
高群逸枝の女性史学　村上信彦
朱をつける人　石牟礼道子

見てのとおり、「もろさわよう子様へ」は、もろさわの「高群逸枝」における記述内容に関しての否定であり、「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」は、逸枝の臨終に際しての市川房枝らの言動に対する批判であり、「瀬戸内晴美氏への手紙」は、瀬戸内が書いた「日月ふたり（第三回）――高群逸枝と橋本憲三――」にかかわる表現内容についての反駁となっています。一方、鹿野政直の「橋本憲三氏の生涯」と村上信彦の「高群逸枝の女性史学」は、逸枝と憲三の人生と仕事を称賛する旧稿の転載であり、最後に所収されている「朱をつける人」は、石牟礼道子による独自の橋本憲三論になっています。それではここで、そのなかから静子の「もろさわよう子様へ」の手紙文を選んで、少し触れることにします。静子の文は、次の言葉ではじまります。

集英社から『近代日本の女性史』第二巻が贈られました。この本のもろさわ様の御担当になる『高群逸枝』を拝見しましたので、初めてお手紙を差上げます。

兄憲三をいわれもなく侮辱されていますし、二人の四十五年の共生が憲三の卑しい志のゆえんであったと、意図してお書きになっているように思います。憲三には、いずれも「普選会館」のかかわりで二度の面識と言われながら、二回の瞥見で他人の七十九歳の生を斬られたことは無謀だと思いました。

昭和三十九年（一九六四）六月十日、逸枝の代々幡葬祭場における葬儀で、「憲三の妹静子」（二〇七頁）としてお見知りいただいているようでございますが、逸枝国立東京第二病院入院前後の時にも私はもろさわ様を存じあげていません。……

文章とは無縁で一行の活字もありません。性格は父母からの血が流れており、理不尽に対しては正直に腹を立てますから、おとなしい方だとは申されないかも知れません。生来、お茶目だと言われています。地位、名声、職業、風采などでは人を見ず、品性や志、それと人柄のあたたかさ、詩情などの情感にひかれます……

姉逸枝の国立東京第二病院前後にかかわりました遺族のうち、ひとりの生き残りでもありますので、兄憲三のことと合わせて、私の見たこと、感得したことをお伝えしたいと思います[41]。

こうした前書きのあと本論に入り、もろさわの文のもつ誤謬や偏見の数々を、その頁を明記しながら、指摘してゆくのでした。

それでは、もろさわとは、どのような人だったのでしょうか。もろさわ自身、この「高群逸枝」のなかで、自分のことをこう記しています。「橋本憲三を私が見知ったのは、『招婿婚の研究』を頒布するため、高群逸枝著作刊行後援会の事務局が、普選会館に設けられた昭和二十七年（一九五二）だった。そのころ私は、やはり普選会館に事務局を持つ日本婦人有権者同盟の事務局に勤務、機関紙の編集をしていた」[42]。では、もろさわが書いた「高群逸

枝」とは、どのような文だったのでしょうか。この文は、節の番号は付されてありませんが、「その死をめぐって」「詩と真実」「愛と自由」「所有被所有をこえて」の四節で構成され、後ろの三つの節が、逸枝に関する評伝になっています。もろさわ本人が書いていますように、使われている参考文献が、『高群逸枝全集』全十巻（理論社）、『高群逸枝』（鹿野政直、堀場清子著・朝日新聞社）、『娘巡礼記』（高群逸枝著・堀場清子校訂・朝日新聞社）、『火の国の女　高群逸枝』（河野信子著・新評論）といった、多くは既知の二次資料の類であるため、その記述内容に目新しさはほとんどありません。それだけではなく、第一節に相当する「その死をめぐって」が、なぜその後に続く評伝の導入に使われているのかも、その必然性と整合性に鑑みて疑問が生じます。ここに、もろさわ独自のある意図が隠されているように感じられます。静子の目を引いたのは、まさに、この「その死をめぐって」という一節でした。内容は、逸枝の入院と葬儀に際しての、市川房枝をはじめとして、もろさわ自身を含むその取り巻きが感じ取った憲三への不満であり、そのことが、憲三への恨みとなって現われているのです。静子の目には、「兄憲三をいわれもなく侮辱されていますし、二人の四十五年の共生が憲三の卑しい志のゆえんであったと、意図してお書きになっているように思います」と、映ったのでした。

そして静子は、「もろさわよう子様へ」を次の言葉で結びました。

> 何ヶ月か前に、郷土紙上の市川房枝様のお名前が出ている記事で、憲三のことがあしざまに書かれていてはらが立ったと、近親者からも聞いています。今回のことといい、何度もむしかえし活字になさらねばならないお心が理解できません。
>
> 私は文筆とは無縁で、一行も活字にした経験はございませんが、亡兄の縁にせがみ、『高群逸枝雑誌』終刊号の誌面を借りて、当面した一人だけの生存者として、真意をお届けいたしました。
>
> 昭和五十五年十月二十五日記[43]

それでは、もろさわの文から引用して、少し検討を加えてみたいと思います。もろさわは、最初の節である「その死をめぐって」のなかで、普選会館ではじめて見知ったころの憲三の風采を、このように描写します。

> 憲三は少年のおり傷つけた左眼が失明しているため、首をいささか左にかたむけ、肩をいからせ勝ちにしていた。物資のない戦中に使われた粗末ななわ編みの古びた買い物袋をいつも下げて持ち、膝のつきでた古ズボンをはき、ちびた下駄をせかせか飛び石に鳴らして、普選会館へ入ってくる彼は、その気配に都会人のダンディズムはみじんもなく、野の少年のひねこびたなれの果てといったおもむきの人でもあった。それから絶えて会うことがなく、十年余の歳月があったのだが、彼は当時と同じく、大人の男の気配を相変わらずその身に宿してはいなかった[44]。

さらにもろさわは、憲三の人となりを、こう描きます。なかに出てくる「逸枝の業績と人柄を敬愛する人びと」とは、「逸枝の著作生活について、物心両面の支援を長くつづけてきた市川房枝や、逸枝が主宰した『婦人戦線』時代の同志鑓田貞子、晩年の逸枝のもとに繁く

出入りしていた浜田糸衛と高良真木ら」[45]を指します。

> おもいを妻に密着させ、他者への配慮を欠く憲三の自己中心的な態度は、ことあるごとにあらわれたらしい。逸枝の業績と人柄を敬愛する人びとは、それを妻を愛するが故と、なかば苦笑しながら許していたらしいが、逸枝の亡くなった夜、それらの人びとと憲三との間におきた確執は、妻の死をコマーシャルベースにおいて広告しようとする憲三に対する反発からはじまった[46]。

その記述に続けてもろさわは、霊安室での市川房枝と憲三の言葉のやりとりと決裂に至る瞬間を詳述します。他方、最終節の「所有被所有をこえて」にあって、もろさわは、その末尾に、次の語句を当てます。

> 逸枝はらいてうの「忠実な娘」と自称しているが、その史的業績は、らいてうにまさるとも劣っていない[47]。

すでに指摘していますように、「その死をめぐって」と、その後に続く「詩と真実」「愛と自由」「所有被所有をこえて」とのあいだには、大きな断絶が認められます。前者において、夫憲三の野暮で自己中心的な態度が強調され、後者において、妻逸枝の史的業績が称讃されているのです。こうした叙述の構図に、夫と妻、つまりは男と女のあいだにくさびを打ち込もうとする、際立つもろさわの意図が感じ取れなくもありません。それが、「女性を善、男性を悪」とみなす、単純な図式が支配する、埋め込まれた固定概念、あるいは、刷り込まれた偏見に由来するものであったのかどうかはわかりませんが、のちに紹介する石牟礼道子の「朱をつける人」のなかでの言説と引き比べてみれば、もろさわが、逸枝と憲三の夫婦が見せたひとつの真実の愛のかたちを見誤っていたことが、自ずと浮かび上がってきます。

それでは、逸枝の臨終の際に生まれた確執について、一方の当事者である橋本憲三は、それについて、どう考えていたのかを見ておきたいと思います。前述のとおり、逸枝死亡後ただちに『日本談義』が特集として「高群逸枝女史追悼」を組むと、憲三は「終焉記」と題した文を寄稿します。内容的は、逸枝の最期の入院に至るまでの経緯について、時系列に沿ってその様子が記述されたものでしたが、その雑誌が刊行された直後に、その補遺として憲三は「高群追悼特集に添えて」という一文を起草していました。静子の「もろさわよう子様へ」と同じく、『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）に掲載されている「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」が、それに相当するものです。この文は、A（市川房枝）、B（浜田糸衛）、C（高良真木）、D（初見の人）、E（市川みさを）と明記したうえで、「終焉記」のなかの論争点となるにちがいない重要な箇所を一つひとつ取り上げ、それについてより具体的に捕捉し釈明したもので、かなりの長文となっています。末尾の一節を、以下に引用します。

> A（市川）は私が当然にも病人の身柄一切に責任を負って個室をとったり、葬儀を正したり、死亡広告を出したりしようとすることを迷惑がっているという実感を私に与え、しばしばあなた（私）はそれでよいだろうが、自分の面目は丸つぶれだという意味のことをいわれるのだが、私はそのつどけげんに思い、考えても見るが氷解でき

なかった。一つの実例をいえば、私は霊安室で主治医からの解剖希望をことわった。故人は肌身を人目にさらすことを極端にきらっていたから私はそれを尊重したのである。するとA（市川）はあなたはそれでよいだろうが病院にたいして自分の面目は丸つぶれだといったものである。……
私はいま妻の霊前にぬかずいて一切のことがらをかなしく反芻し、彼女の声を聞こうとしている[48]。

市川房枝は、希代の女性史学者である高群逸枝の戦前からの後援者のひとりでした。そのため、逸枝の最期の入院に際して市川は、参議院議員という立場から、「清貧の学者」として、つまりは「施療患者」に準じる者として逸枝を受け入れられないか国立東京第二病院と掛け合っていたようです。また、葬儀に要するおおかたの費用についても、自身が負担する心づもりができていたかもしれません。その前提として、市川とその取り巻きには、逸枝と憲三は乞食同然の「貧民」であるというひとつの思い込みが、疑うことなく、長年意識下で形成されていたのでした。ところが憲三の口から、多額の資金が用意されていることを聞かされたのです。かくして、彼女たちがもつ暗黙の「貧民」像が崩れ落ちてしまいました。ここに、市川グループと憲三との反目の原因があったといえます。市川にしてみれば、自身が中心となってこれまで逸枝支援を要請してきた友人たちに対して、そしてまた、自身が仲介の労をとった病院に対して、「自分の面目は丸つぶれ」ということになるのかもしれません。一方の憲三は、なぜ自分の自由意思で妻の死に向き合うことができないのかという疑念に、そのときさいなまれたものと推量されます。そこで、それらのことも踏まえながら、この問題につきましての私見を、以下に少し述べることにします。

一点目は、憲三が個室と面会謝絶の対応を病院に要求したことについてです。市川房枝とそのグループの女性たちは、時間の許す限り病室を訪れ、手を握りしめながら、思い出を語り、感謝の言葉をお互い交わし合って、最後の日を迎えたかったものと想像されます。したがいまして、個室にかくまい、他者の面会を拒絶しようとする憲三の行為は、そうした人たちの願いを踏みにじるものであったかもしれません。しかし、夫である憲三には、妻に対する固有の別の感情がありました。つまりそれは、残り少ない時間にあって多くの後援者たちが見舞いに押しかけ、それに無理をして応対する状況が続けば、妻の心身の衰弱は一気に進行するにちがいないという懸念でした。そもそも三十余年ものあいだ「森の家」に引きこもり、来客を断ち、机を友に生活してきた逸枝でしたので、個室と面会謝絶を強く望んだのは、むしろ逸枝の方だったのかもしれません。

二点目は、病院が完全看護制だったことについてです。逸枝が入院した病院は、完全看護という医療制度のなかにありました。のちに石牟礼道子は、『高群逸枝雑誌』に掲載の「最後の人」のなかで、憲三が語ったこととして、次のように書いています。

完全看護制などということがわかっていれば、入院などさせなかったのです。ここで、彼女が求め続けていた森の家でのいとなみを終わることができたのに、僕がうかつにも気付かなかったから、彼女のいとなみを断ってしまった……[49]。

完全看護制を敷くこの病院は、憲三にとって、決められた短い時間以外はもはや自分が入り込むことができない、いままでに経験のなかった、ふたりを分かつ異界でしかありませんでした。あくまでも憲三は、ふたりして長く暮らしてきた自宅の「森の家」で、逸枝をしっかりと胸に抱き、最後の別れの言葉を交わしたかったのではないかと思われます。実際にそれができなかったことは、まさしく「慙愧の極み」として、その後終生憲吉を苦しめ、そうした後悔の弁が、上記引用のごとく、身近な石牟礼へ向けられたのではないかと推察されます。

もっともそれは、この病院を紹介した市川房枝に責任があるわけではありません。しかし、その制度により、最後に手を握ることもできないまま、独り妻を旅立たせてしまうという、夫のつらさだけが残る結末となってしまったのでした。

三点目は、故郷の熊本で葬儀を行なうことができなかったことについてです。逸枝が亡くなると、主要な新聞紙上において、高群逸枝の死亡記事が掲載されました。地元紙の『熊本日日新聞』も、二日後の六月九日の朝刊九面で報じました。

> 高群逸枝さん（本名橋本イツエ、女性史研究家、評論家）は東京・目黒の国立第二病院入院中、七日午後十時四五分ガン性腹膜炎のため死去、七十歳。……十日午前十時から自宅で密葬。本葬は熊本で行なう予定。日時その他は未定。

しかしながら、本葬が熊本で行なわれることはありませんでした。憲三が、市川房枝らの主張に譲歩したためでしょう。といいますのも、すでに引用にて示していますように、葬儀委員長を務めた志垣寛が、『日本談義』に寄稿した追悼文「高群さんと橋本君」のなかで、「初め橋本君は彼女たちからのがれたくて、葬儀は熊本でとり行うといつて彼女たちをおどろかせた」と書いているからです。

ここで想起すべきは、逸枝の「望郷子守唄」です。一九五三（昭和二八）年一一月四日の夜、夢のなかで、次の一首が浮かんできました。参考までに、それに対応する「五木の子守唄」の原詩を角括弧のなかに入れておきます。

> おどま帰ろ帰ろ熊本に帰ろ
> 恥も外聞もち忘れて[50]
> ［おどま盆ぎり盆ぎり　盆から先ゃおらんと　盆が早よ来りゃ　早よ戻る］

そして、目が覚めた翌朝、続けて一〇首をつくりました。かくして一一首からなる、逸枝の「望郷子守唄」は完成したのでした。その後、「望郷子守唄」は歌碑となって、逸枝の生まれ故郷に建立されます。憲三が、逸枝の本葬を熊本で行ないたかったのも、こうした逸枝の望郷の念を引き受けてのことであったにちがいありません。そうすることができなかった夫憲三の無念は、いかばかりのものだったでしょうか。

一方、逸枝ゆかりの松橋町久具の寄田神社の境内で行なわれた「望郷子守唄」の歌碑の除幕式には、浜田糸衛も高良真木も出席しました。憲三は、「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」にこう記しています。

B（浜田）、C（高良）の両人はかつて「望郷碑」の序幕式当時から水俣の私の姉妹と知り合い（そのときは湯の児の三笠屋旅館に案内したり自宅に接待したりした。……）……[51]。

そうであれば、浜田も高良も、ある程度、逸枝が故郷に寄せる思いを知っていたものと思われます。この引用文に続けて、憲三は、こうも書きます。憲三本人からだけではなく、浜田と高良からも逸枝の入院の知らせが、水俣に住む憲三の妹の静子のもとに届きます。

……上京に際し妹夫婦は羽田に迎えられたが、普選会館までの車中、以前とは打ってかわった不思議な私のざんぼうをきかされ驚き悲しみ私を見るまでは心もそらだったと、あとで妹は私にいった。病院に直行せず、まわり道して普選会館のA（市川）のもとに連れ込むことは私には解しがたいことであった[52]。

病院に行くよりも、まずは、病院を紹介した市川のもとに行くことが企図されています。人のいのちにかかわるこの瞬間において、あいさつやお礼、あるいは、真偽がわからない状態での兄の讒謗にかかわっての謝罪といったものが最優先されなければならない理由は、どこにあるのでしょうか。ここに形式主義や権威主義の影をかいま見るような気がします。

四点目は、死亡広告についてです。憲三にとって、妻の死亡広告を新聞に出すことは、逸枝の両親の例に倣ったもので、妻の死に対する夫の最大の儀礼を示すものでした。逸枝は、そのことについて、こう書いていました。

母が死んだとき父は九州日日と九州の両新聞に家族連名の死亡広告を出して、有縁の人たちに知らせることを忘れなかったが、またこれは母への最後の父の敬意でもあったろう[53]。

したがいまして、死亡広告を出すことに拒否反応を示した市川房枝は、明らかに高群家の習わしに無理解すぎたといわざるを得ません。どの家庭にも、あるいは、どの地域にも、家族の死に対する独自の習わしやしきたりがあるものです。

『熊日』においては、死亡広告は六月一一日朝刊四面に掲載されました。「夫　橋本憲三　親戚代表　橋本英雄　高群晃　友人代表　家永三郎　志垣寛」の連名によるもので、「告別式」を自宅で行なうことが、以下のように告知されたのでした。

高群逸枝（橋本イツエ）こと六月七日午後十時四十五分永眠いたしました　茲に生前のご厚誼を深謝しご通知いたします　追て来る六月一五日午後三時より五時まで自宅にて仏式により告別式を相営みます

友人代表を務めたのは、東京教育大学（現在の筑波大学）文学部の日本史の教授の家永三郎と、同郷熊本県の出身で教育評論家の志垣寛のふたりでした。市川房枝の名は、ここには

ありません。二日前の六月九日の『熊日』の死亡記事には、「本葬は熊本で行なう予定」と書かれていたことを覚えていた『熊日』の購読者、とりわけ逸枝を慕う人びとは、この死亡広告を見て、なぜ、予定どおりに地元熊本の地で逸枝を送り出せないのか、不自然さと不満を感じた読者も多かったのではないかと考えられます。

五点目は、市川房枝が「見舞金」の返却を憲三に求めたことについてです。すでに書きましたように、市川は、逸枝の遺体が運ばれた病院内の霊安室において、死亡広告や葬儀のあり方について憲三と意見があわず、そのためその場で、入院に先立って渡していた「見舞金」の返却を憲三に要求しました。人それぞれに「常識」は異なるとしても、私なりの「常識」からすれば、市川のこの行為は、常軌を逸した極めて異常な振る舞いのように映ります。果たして市川は、「見舞金」にどのような意味を込めて憲三に渡していたのか、それを考えると、実に複雑な思いに駆られます。

他方、憲三の受け止めとは違って、ひょっとしたら市川は、このとき激怒するがあまり、わずかな「見舞金」ではなく、これまで自身が支援に使ったすべての金品の返却を暗に求めたのかもしれません。しかし、これも意味をなしません。といいますのも、生涯にわたって逸枝が受け取った、個人と財団からのあらゆる援助金は、彼女のあの膨大な著作を通じて、学問の発展と女性の自立への貢献という点において、十分に弁済されているものと考えるからです。

最後となる六点目は、憲三が保持していた金融資産についてです。逸枝は独立研究者ですので、退職金があるわけでも、年金が保証されているわけでもなく、年をとり筆が細れば執筆料の収入も細くなり、かといって、ときおり恵まれる支援の金品もあくまでも相手次第で、いつ途切れるかわからず、そのような家計環境のなかにあって、常にその日暮らしをするわけにもゆかず、老後の生活や、医療や葬式などのために将来必要となるであろうと思われるしかるべき資金を用意していたからといって、必ずしもそれは、非難に値する事柄ではなかったのではないかと思量します。人に施しをすることは尊いことです。しかし、そのことで人を支配したり、束縛したりすることはあってはならないことではないでしょうか。

以上の諸点を踏まえて結論的にいえば、たとえどんなに生前故人に多大な援助を与えていたといえども、入院や葬式は、最終的には、遺された親族の判断にゆだねられるべき事柄であって、仮に親切心からであろうとも、あるいはまた、たとえ「貧民」とみなす思い込みがあったにせよ、強引にそのなかに割り込み、差配しようとする行為は厳に慎むべきことではなかったろうかというのが、私の理解です。

さらに加えていえば、逸枝が亡くなる日まで、着るものも貧相、家具や食器も貧弱、口にするものも粗食であったこのふたりの、貧しさに甘んじた暮らしぶりを考えたとき、また、たとい日ごろはそうであろうとも、愛する妻との最後の別れのときだけはできる限りの贅を尽くして見送りたいという夫の心情を考えたとき、日常的にはその支援行為に深い謝意を捧げながらも、このとき市川が示した言動ばかりは「考えても見るが氷解できなかった」状況に立たされてしまった憲三のつらさは、いかばかりのものであったろうかと推察されます。総じていえば、この対立には、明らかに個人的問題に対する過剰介入が災いしているように思われますし、他方、男性の行為のすべてを強権行使の結果とみなすような、ひとつの強固な女性固有の視点が、さらに問題を複雑化させているとも、感じられな

いわけではありません。社会的経験を積んだ今日にあっては、著名人の場合、近親者による本葬儀と、その後の「お別れの会」が切り分けられて営まれるようになってきていますが、当時にあってはいまだその線引きは明確でなく、あたかも遺族と後援者との綱引きを見るかのような、そのときの混乱と双方の不信は、誠に不幸な出来事であったとしかいいようがありません。以上が、私が愚考するところです。

しかしながら、こうした私のような考えを是とし、それに近い立場に立って、高群と橋本の伝記なり論評なりを書く人は、ほとんどいませんでした。多くの執筆者は、市川房枝らの行動を支持する立場から、裏を返せば、橋本憲三のエゴイズムを過度に誇張し、ことさら強調する立場から、いまなお、この件について、書き継いできているのです。そこで最後に、憲三と静子の身近にいて、ふたりの苦しみを日常的に目の当たりにしていた石牟礼道子の見解に、耳を傾けようと思います。静子の「もろさわよう子様へ」が掲載された『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）に、道子は「朱をつける人」を寄稿していますので、ここで、それを読んでみることにします。

一九七八（昭和五三）年の暮れ、道子は、沖縄の久高島に行き、その地に残るイザイホーの名で知られる祭儀を見学しました。道子はこう書きます。「一二月一四日（昭和五十三年）初日の『夕神遊び』から始まった神事の第三日目、『花さし遊び』の日が、とりわけわたしには感銘深く思われた」[54]。「『夕神遊び』から始まった祭儀は三日目に入り、『花さし遊び』の中の『朱つき』『朱つき遊び』へと展開してゆく」[55]。

イザイホーは、三〇歳を超えた島の既婚女性が神女となるために行なわれる、一二年に一度開催される一種の通過儀礼で、そのなかのひとつの儀式が、根人と呼ばれる男性主人が、ナンチュと呼ばれる巫女の額と両頬に朱印をつける神事です。道子の論考の題に用いられた「朱をつける人」は、そこに由来します。

静子が、もろさわの「高群逸枝」について、その誤謬を正そうとして正面から論じたのに対して、道子は、背後に回り、そのなかで侮蔑的に描写されていた逸枝と憲三を救い出そうとして、論理的にというよりは、むしろ詩的に、ふたりに備わる幾多の美質を説こうとします。道子は、まず、こういいます。

> ……本稿は、『高群逸枝雑誌』の発刊と終刊に立ち会いながら、ただただ無力でしかなかったひとりの同人として、森の家と橋本憲三氏の晩年について、いまだ続いている服喪の中から報告し、読者の方々への義務を果たしたい[56]。

憲三の死から四年が過ぎてなおも服喪に身を置く姿を見ると、単なる「ひとりの同人」の域を超えた道子の、「森の家」で静子を立会人として「高群夫妻とそして自分とに、後半生を誓った」[57]決意が蘇ります。道子は何としてでも、敬愛する逸枝と憲三を、落とされた闇のなかから救済し、その名誉を回復せねばならないのです。それが、道子が自覚する、まさしく「義務」だったのでした。道子は、こう書きます。

> 死の数日前水俣から上京して、病院を見舞った義妹の静子さんに、「森の家に行ったら、ぜひ『留守日記』を読んで下さい」とわざわざ彼女がいったのは……森の家に帰りたいのを訴えていたのではあるまいかと思えてならない。

私どもが夫婦の生き方に心をゆすぶられてやまないのはなぜなのか、愛の形はいろいろあろうけれども、この二人においては徹底的に相手に対して真摯にむきあい、慢性的な弛緩やなれあいが、みじんも感ぜられないからであろう[58]。

そして憲三については、こう書きます。道子は「森の家」で、自身の出発作となる『苦海浄土』の初稿となる「海と空のあいだに」を書いていました。

その後の著書はすべて『椿の海の記』に至るまで、師が最初の読者、批評者であった。いかに透徹し卓越した批評家であられたことか。水俣のせんすべない事情はえんえんにひき続き、今に至るも恩師から託された御志を果たせないでいる。御死去に逢い、はなはだしい気落ちからいまだに立ち直れないのである[59]。

道子が「久高島で十二年に一回、午年（うまどし）に行なわれるイザイホーの神事をまのあたりにした時、胸に去来してやまないことがあった」[60]。それは道子にとって、「今は亡き森の家のふたりに、生命の奥の妙音を聴くような、あるいは生命の内なる宇宙の、光源の島にたどりついたような秘祭」[61]だったのでした。道子は、「朱をつける人」を、次の言葉で結びます。

深い感動の中にいて、「花さし遊（アシ）び」の中の朱つけの儀式、素朴な木の臼に腰かけているナンチュと、その額にいましも朱をつけるようとしている根人の姿に、著者には高群逸枝とその夫憲三の姿は重なって視え、涙ぐまれてならなかった。

逸枝がいう憲三のエゴイズムは、男性本来の理知のもとの姿をそのように云ってみたまでのことであったろう。その理知とは究極なんであろうか。久高島の祭儀に見るように、上古の男たちは、懐胎し、産むものにむきあったとき、自己とはことなる性の神秘さ奥深さに畏怖をもち、神だと把握した。そのような把握力のつよさに対して女たちもまた、男を神にして崇めずにはおれなかった。そのような互いの直感と認識力が現代でいう理知あるいは叡智ではあるまいか。

憲三はその妻を、神と呼んではばからなかった[62]。

この結語をもって、もろさわから憲三に浴びせられた罵声への反論として書かれた、道子の「朱をつける人」は終わります。

かくして「朱をつける人」を擱筆した道子は、このとき、憲三のことを、逸枝に対してだけでなく、自分にも朱をつけてくれた人として受け止めていたにちがいありません。道子にとって憲三は、のちに告白するように「最後の人」であると同時に、まさしく「朱をつける人」だったものと思量します。

橋本静子の「もろさわよう子様へ」と石牟礼道子の「朱をつける人」が掲載された『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）が刊行されておよそ二箇月後、今度はもろさわようこが筆を執り、『毎日新聞』に寄稿します。以下は、「視点」欄に掲載された、もろさわの「市川房枝さん」の一部です。

市川さんとはまったく無関係に、私が執筆した文章が原因になり、昨年末、市川さん

に対する誤解をもとに編集された小雑誌が出た。このことについて市川さんは、誤解にもとづく悪口は言われ馴れている、事実はかならずあきらかになることを信じているので、気にしていませんと、濶達に笑っていた[63]。

「事実はかならずあきらかになることを信じているので」あれば、戸田の「献身」やもろさわの「高群逸枝」にみられる、周囲の人間の語りにまかせるのではなく、一方の当事者である市川本人が口を開き、自身の真意を広く公にする方が、より正確で迅速な方法だったのではないでしょうか。しかし、市川房枝の随想集『だいこんの花』（一九七九年、新宿書房）と、その養女である市川ミサオの回想記『市川房枝おもいで話』（一九九二年、NHK 出版）を見る限りにおいては、そのことについていっさい触れられていません。この沈黙こそが、憲三との絶交の意思の強さを如実に表わしているともいえますし、あるいはその沈黙を、自身の行為の正当性を述べるほどの自信がもはや希薄になっているあかしとして受け止めることもできるかもしれません。

一方、市川房枝と同じく、逸枝にとっての最大の支援者のひとりであった平塚らいてうの態度はどうだったのでしょうか。ここで改めて、一九六四（昭和三九）年六月七日に逸枝が死去した直後の、周囲の人間の動きへと、立ち返らなければなりません。逸枝を慕う、高群研究者の村上信彦がそのときの自身の体験を、こう書き記しています。

取るものもとりあえず、国立東京第二病院に駆けつけ、霊安室に直行した。室の中央の台の上に遺体が安置され、顔に白布をかけてある。一方に一段高い畳敷の小さな部屋があって、先客が集まっている。平塚らいてう、市川房枝、浜田糸衛、高良真木、熊本から来られた友人の五人である。……だが私は興奮していた。「なぜもっと前に知らせてくれなかったのです」と廊下で橋本氏に食ってかかり、こんなことになるなら面会謝絶を無視して押し入ってでもいま一度会っておきたかった。面会謝絶を忠実に守ったばかりに唯一無二の機会を逸してしまった。おれはばかだった……。無念と怒りが渦巻いて、私は強く詰め寄った。さだめし血相を変えていたにそういない[64]。

このとき村上は、憲三から、東京では密葬のみとし、その後本葬儀を熊本で執り行なう予定であることを聞かされ、この日が事実上の最後の別れとなりました。しかしその後、周囲の意見に押されて、自宅の「森の家」で葬儀が行なわれることになり、案内状が送られてきたものの、村上は出席しませんでした。葬儀も終わった、六月一八日に村上は、らいてう宅を訪ねます。この日の話題は、主に逸枝のことでした。村上は、こう書いています。

いろいろ話しているうちに、らいてうが高群さんをどのように評価していたかも分かり、この二人の女性の関わりを興味ふかく感じた。そのとき私は十日前の霊安室でのはしたない振舞を詫びたのであるが、私がまず詫びねばならなかったのは橋本氏だったと分かる日が、やがてやって来るのである[65]。

らいてうが村上をどう諭したのかはわかりませんが、霊安室で見せた橋本憲三の言動について、らいてうが深い理解と信頼を置いていたことは確かでしょう。らいてうは、東京での葬儀のあとも、自身の死が訪れるまで、引き続き水俣に転居した憲三に寄り添います。その最たるものが、らいてうの発案のもと、一九六九（昭和四四）年の春に高群夫婦の住居跡に建立された「高群逸枝記念碑」への貢献でしょう。臨終という同じ場に立ち会いながらも、その後に市川房枝が示したきずなの断絶と平塚らいてうが示した友愛の継続――この違いは一体何だったのでしょうか。学者への援助のあり方、夫婦としての存在の仕方、人の死を洞察する力等にかかわって、一考に値するテーマかもしれません。

三．栗原弘が描いた高群逸枝像と妻の栗原葉子が描いた橋本憲三像を巡って

石牟礼道子は、逸枝の死後、東京から水俣へ居を移した橋本憲三の晩年の様子を、こう描写しています。

> 水俣に移られてから、全集の売行と比例して訪問者たちがこの部屋に「防ぎようもなく侵入し」はじめていた。森の家の原則はくずれかけていた。卒論を控えた学生たちとか、新聞の人たちとか、いわゆる逸枝ファンの人たちだったが、なぜ氏が逸枝の蔭の人として終始されたか、その秘密を知りたい、隠されているそれを直接氏の口からききたい、というのはその人たちのやみがたい希求のようであった。氏はたいてい寡黙に微笑して、例のように額の汗を拭きながら悪戦苦闘して答えられる[66]。

「防ぎようもなく侵入し」てきた訪問者には、栗原弘と栗原葉子も含まれます。憲三の一九七三（昭和四八）年七月一〇日の「共用日記」に、このふたりの来水の様子について、こう記されています。

> 栗原弘・葉子さん、河野さんの紹介名刺をもってみえる。同志［社］大院生（３年）、高群研究（婚姻）をしているとのこと。６時ごろ水天荘へ。葉子さんは同大学美術科出身。また院生になって勉強したいとのこと[67]。

続く七月二三日の「共用日記」には、「同志社大学院生（３年）栗原弘さんみえる。１月ぐらい下宿して、高群婚姻史についていろいろ質問したいとのこと。下宿について西条美代子さんを紹介する」[68]、さらに七月三一日の「共用日記」には、「栗原さん、『平安鎌倉室町家族の研究』コピーはじめ、市役所で（ゼロックス）」[69]との記載があります。

それから三年後、憲三は死去します。遺された静子の大きな仕事は、憲三の遺言に従い、それを忠実に遂行することでした。それについて、道子は、こう書いています。

> ［橋本憲三先生］ご生前私は、彼女［高群逸枝］に関する資料をいただきたいとお願いしたことは一度もなかった。橋本先生ご死去の直前からそのあとにかけて、彼女の女性史研究の資料をめざして、多くの人たちが意思表示をはばからないのを知って、私はある困惑に包まれた。憲三先生が死の直前まで「彼女のゴミ類」を焼却しようとされ、妹

の静子さんに実行させられたのは周知のことである[70]。

栗原弘と栗原葉子も、「橋本先生ご死去の直前からそのあとにかけて、彼女の女性史研究の資料をめざして……意思表示をはばからない」訪問者だったようです。といいますのも、栗原葉子の文に、このような一節があるからです。

> 氏の葬儀の後、憲三氏の令妹橋本静子さんから高群の未完の遺稿「平安鎌倉室町家族の研究」と「日本古代婚姻例集」、高群の使っていた書物十冊ほど遺品分けのように譲り受けた[71]。

栗原弘の校訂による『平安鎌倉室町家族の研究』が、一九八五（昭和六〇）年二月に国書刊行会から上梓されると、続いて、栗原葉子と栗原弘のふたりの校訂になる『日本古代婚姻例集』が、一九九一（平成三）年五月に高科書店から刊行されるに至ります。しかし、この遺稿は、道子が書いているように、「彼女のゴミ類」に相当するものでした。といいますのも、憲三自身、『高群逸枝全集』の最終回の配本となった第七巻「評論集・恋愛創生」の「解題／編者」のなかで、次のように書いているからです。

> 全集には、はじめ、もう一巻、「平安鎌倉室町家族の研究」を予定していたが、編纂の最終段階で検討の結果、この原稿には書き込みが非常に多くて接合不明の箇所なども少なくなく、ことに表類にいっそうその難があり、その他にも書き入れ指定が果たされていない等、そのまま活字製版に付することは可能でないため、やむをえず、これは除外されるにいたった。別に、「日本古代婚姻例集」の採録も一応考えられたのであったが、その成果の精髄は「平安鎌倉室町家族の研究」とともに「招婿婚の研究」に吸収されていることではあり、強いて採録するにもおよぶまいとして、同じく除外されることになった[72]。

こうした背景に照らして考えますと、校訂本『平安鎌倉室町家族の研究』が刊行され、世に流布したことに、静子は、遺族として、また著作権継承者として、驚きを禁じえなかったものと推量されます。それというのも、憲三が「彼女のゴミ類」とみなした逸枝の未完の手稿である「平安鎌倉室町家族の研究」が栗原弘の手によって校訂されて上梓された翌年の一九八六（昭和六一）年に、『女人藝術』の復刻版が龍溪書舎から刊行されるのですが、そのとき、逸枝が寄稿した文のすべてが、「著作権継承者の了解が得られませんでした」という理由により、復刻版から削除されるからです。静子自らが、自分のことを「遺言による高群逸枝著作権継承者」[73]と書いていますので、『女人藝術』の復刻版が世に出るに当たって逸枝の文の掲載を見送る判断をしたのは、静子本人だったものと考えられます。憲三の遺言書は現存していないようですが、おそらくそのなかに、『高群逸枝全集』以外の著作物は、今後いっさい人の目に晒してはならぬといったような指示がなされていたのではないかと想像されます。したがいまして、「書き込みが非常に多くて接合不明の箇所なども少なくなく」、そのため『高群逸枝全集』の収録から除外された、未完手稿の「平安鎌倉室町家族の研究」が、校訂本という姿に変わり突如として発刊されたことは、高群逸枝著作権継承者で

ある静子にとって、さらには、すでに黄泉の客になっているとはいえ、『高群逸枝全集』の編集者であった夫の憲三にとっても、晴天の霹靂だったにちがいありません。『平安鎌倉室町家族の研究』の「あとがき」にも、著作権継承者の静子の承諾を得て出版に至ったというような経過説明にかかわる文言は見出せません。

続いて、一九九一（平成三）年五月に、栗原葉子と栗原弘のふたりの校訂になる『日本古代婚姻例集』が、高科書店から刊行されます。さらにそれから、三年が経過しました。一九九四（平成六）年の九月、『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』が、高科書店から世に出るのです。著者の栗原弘は、その「はしがき」において、こう述べています。

> 高群逸枝は『母系制の研究』『招婿婚の研究』という大著を発表し、日本の原始古代社会に母系制が存在し、女性の地位が高かったことを主張した。今日、この高群学説には批判と賛同が複雑に交錯し、どちらかといえば、批判の方が多いといえるであろう。しかし、婚姻史・女性史の分野では今なおその影響力は少なくないといえる。筆者は大学院生の頃、村上信彦の論文に影響を受け、高群学説に傾倒した。その当時は、同学説が正しいと信じて二、三の論文を執筆した。その後、高群の遺稿『平安鎌倉室町家族の研究』と『日本古代婚姻例集』の出版にたずさわり二著を世に送り出した。二著は、高群学説の実証部であった。筆者は二著の校訂作業の過程で、高群学説の実証には根本的な誤りがあることに気付いた。
>
> 高群学説の誤謬には洞富雄から鷲見等曜まで、実にさまざまな批判が行われてきた。筆者はそれらの多くが正しいことが理解できるようになった。しかしながら、従来の批判は、彼女がひたすら真実を追求した結果が不幸にも誤っていたとする見解に立っていたと思われる。ところが、筆者の追調査によれば、高群学説の誤謬は彼女の極めて意図的な操作改竄の産物であったことを確信するに至った[74]。

鷲見等曜の『前近代日本家族の構造――高群逸枝批判――』は専門書であったこともあり、一般の人の目には留まらなかった可能性がありますが、栗原弘のこの本は、地元紙である『熊日』の書評で取り上げられたということもあり、おそらく、静子も道子も、この書評を読み、実際に『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』を手にしたものと思われます。

それでは、この本には、どのようなことが具体的に書かれてあったのでしょうか。その内容の中心となる部分を、幾つか以下に引用します。著者は、次のように、高群史学が「整然とした誤謬」によって成り立っていることを説きます。

> このように、高群が、事実に反して、妻方提供型を主流として描いたことによる誤謬・説明不足には、実に明快な法則性がみられる。
>
> | | |
> |---|---|
> | 婚姻の前半期（詳述） | 婚姻の後半期（略述） |
> | 外祖父と外孫（詳述） | 祖父と内孫　（略述） |
> | 母子関係　（詳述） | 父子関係　（略述） |
> | 両親と娘　（詳述） | 両親と息子　（略述） |
> | 夫と妻方　（詳述） | 妻と夫方　（略述） |
> | 家の女系伝領（詳述） | 家の父系伝領（略述） |

右のように、極めて意図的に、一方に偏った叙述構成となっている。このような「整然とした誤謬」こそ、高群自身が、自身の誤謬を認めていた、動かぬ証拠というべきである。意図の内容を一語でいえば、族制上の非父系的（高群によれば母系制）側面を前面に押し出して、父系的側面を無視したわけである[75]。

それでは、こうした「整然とした誤謬」は、いかなることが原因となって生じたのでしょうか。高群史学にあっては、「男性史から女性史を自立させ、女性解放の歴史的根拠を打ち立てることが目標とされていた」[76]とみなす著者は、「整然とした誤謬」の発生要因を、自身が抱く「理想」を優先させ、見出した「史実」を隠蔽したことに求めようとします。

以上のような前提に立脚する高群の歴史研究は、避けて通ることができない難問を内包していた。一方で極めて実証的な作業を行いつつ、他方では、立証不可能な理想像を追い求めていたからである。ここでは、理想像への憧憬の強さが、客観的事実における整合性の範囲を逸脱し、過去の史実を改変させる危険性が内在していた。すなわち、高群史学とは、女性に関する歴史を、冷静にみようとする存在史ではなく、女性に生きる希望を与えることを使命とした当為史であったと言えよう。ここに、高群史学の特質（生命）があり、また問題点もあったのである。高群が、歴史研究の全生活中で、最大のエネルギーを投入したのが、五〇〇家族の調査であった。ところが、高群は、五〇〇家族の数量的分析結果をどこにも発表していない。五〇〇家族という膨大な事例を婚姻形態に分類し、それを各時代別に数量的に示せば、読者には、各時代の婚姻居住形態が一目瞭然で理解されるはずである。しかし、高群は、それらの正確な調査結果の報告を、明らかに拒否している。理由は、はっきりしている。高群が発見した史実と彼女の理想とが、齟齬していたからである[77]。

さらに著者は、こうした「意図的な操作改竄」あるいは「創作原理」は、単に『母系制の研究』や『招婿婚の研究』といった学術の範囲を超えて、日記等を含む逸枝の全著述に共通する特徴であるとして、その敷衍化を試みます。

高群の誤謬問題について、参考になるのは、『火の国の女の日記』である。その中で、高群は、酒乱の父に苦悩した家族であったにもかかわらず、「一体的同志的」結合を遂げた理想的夫婦であるかの如く描写している。これは、明らかに、自己の理想的夫婦像を、父母に投影した、事実に反する虚構である。彼女の場合は、通常一般の人間が、親族の恥を隠すために、事実を改竄する性質のものと一線を画さなければならない。というのは、自己の理想のために、事実が曲げられるのは、彼女の著作に共通しているからである。高群は、自分の父母の過去の事実を正確に把握しており、また叙述のための方法論上の錯誤があったとは思われない。その上で、高群は、極端な事実の変容をおかしているのである。……ただし、『母系制の研究』『招婿婚の研究』は研究書であり、日記と同等に扱うことはできない。もちろん、それは通常の人ならばそうなのである。高群はそうではない。彼女には、詩も研究書も日記も同等の作品なのである。それ故に、すべてに共通した創作原理が存在している[78]。

一九九四（平成六）年の九月に『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』が刊行されると、学問の世界へとその影響は広がってゆきました。その一例を、翌年（一九九五年）一〇月に福岡市女性センター「アミカス」を会場に比較家族史学会との共催によって開かれたシンポジウム「『国家』と『母性』を超えて――高群女性史をどう受け継ぐか」に求めることができます。発表者は、石牟礼道子、栗原弘、女性史研究者の西川祐子の三人で、司会を社会学者の上野千鶴子が務めました。各自の当日の発言内容をまとめた、このシンポジウムの報告書は、一九九七（平成九）年三月に、田端泰子・上野千鶴子・服藤早苗編『ジェンダーと女性』（シリーズ比較家族８）として、早稲田大学出版部から公刊されました。そのなかに、道子の「表現の呪術――文学の立場から――」を見ることができます。そこには、「当日のレジュメ」も再掲載されており、道子は、その冒頭に、こう書いています。

> かの有名な、
> われ日月の上に座す
> 詩人　逸枝
> というのを、まだわたしは読めていないと近頃思う。栗原弘氏の提出された、高群逸枝の歴史改竄説以来、結構このあたりでも、藪の賑わいが聞こえてくるからである。逸枝の業績を一瞥もしないで「やっぱりそうか」と鬼の首でもとったような揶揄が聞こえてくるけれども、もとよりそれは栗原氏の望まれることではあるまい。私は、壮大な仮説の古典として高群史学を読みたい[79]。

当日の道子の実際の発言がどうであったのかは再現できませんが、その後に起稿した「表現の呪術――文学の立場から――」のなかから幾つか以下に引用して、「高群女性史をどう受け継ぐか」という主題に対しての道子の考えを探ってみることにします。道子は、どのような観点に立って、栗原弘の説く「意図的な操作改竄」から逸枝を救難したのでしょうか。まず道子は、「詩人としての逸枝」について言及します。

> 栗原さんから投げかけられました高群さんの歴史歪曲説は大変ショックでございます。……
> 栗原説の事件で、わたくし、はっといたしましたのは、かの有名な、
> 汝洪水の上に座す神エホバ
> われ日月の上に座す詩人逸枝
> という詩を若年の折に、発表致しまして、大方の顰蹙を買いました。……
> 詩人、芸術家というものは、その現身は世俗の中にあるほどに、巷を歩けば千の矢が飛ん来るという事も作品に書き付けております。そういう風にしか生きられないのが詩人ではないでしょうか。……
> 同時代の詩人たちにくらべて、熊本時代も処女詩集の時代も『婦人戦線』のときも、異性との家出事件も、「森の家」も、終始一貫、彼女は、一般社会からみれば、異様で、エキセントリックで、トラブルメーカーでさえありました[80]。

次に道子は、「詩から学問へ」という文脈で、逸枝の業績を語ります。

> 詩というものは、その世に対して即効的で有効性のあることをいえるわけではない。表現と言うのはそういう宿命を持っています。ですから、その詩は、一種、呪術的に成らざるを得ない。古代呪術の力をもった詩人が希にいます。学術論文でそれをやろうとして、人跡未踏の女性史というものに取り組んだ時、彼女の内なる詩は点火されて……鳥瞰的な表現を幻視したのではないか。そういう欲求がせめぎ合ったのではないか。……高群さんは、こうあって欲しいという女たちの国を最高に良い形で作り上げてみせる、という詩と学問との刺激的調和を、誰も書いた事のない、一種の飛躍的新世界。神話劇みたいな大叙事詩を書こうとする衝撃が、噴火状態になって出てきたのだと思います。そのとき、彼女にはやはり歴史上の女たちが乗り移って、心象世界の核に成ったのだと思います。
>
> そうすると、今まで調べてきた平安・鎌倉・室町の五百家族、藤原氏の日記の全部を読破するということで蓄積してきた資料の中から、彼女の詩的な欲求に応じて、資料の方が波頭を立てて彼女と呼応したのだと思います[81]。

このように道子は、まずに詩人の幻視があり、次に史料から聞こえてくる歴史上の女たちの声に耳を傾け、最終的にそれを歴史的時間軸に並べ直し全体が俯瞰できるようにしたものが高群史学ではないかと、いうのです。栗原学説が、「意図的な操作改竄」という用語を使って高群史学を否定的にみなしたのに対して、明らかに道子は、それを肯定的にとらえ、詩人のもつ創造的エネルギーの産物として理解したのでした。果たして逸枝は、日本史学上の「ペテン師」ないしは「犯罪者」だったのでしょうか。それとも、女性史という新しい学問の「創造主」ないしは「預言者」だったのでしょうか。道子は、憲三の言葉を紹介して、このようにまとめます。

> 橋本憲三先生は、常々、「あなたは、高群逸枝を信じなさい」とおっしゃっていました。私が聞こうとすると、早くも察知されて、「信じなさい、マルクスが、初期の頃に、人類の精神の富ということをいいましたが、高群が定説化した女性の為の精神の富は、みんなで、実らせて行く価値があるとぼくはおもいます。だから信じなさい」、といわれたことが、今思い当たります。その後、私は、水俣の事情とか、視力の事情とかがあって物理的に時間がとれなくて、勉強ができていませんが、今までやれずに来たのも幸運と思います。皆さんの実りのある研究成果を頂戴する事ができて、有難いと思っています[82]。

それでは最後に、再び「当日のレジュメ」から一節を、少し長くなりますが、引用します。これが、このシンポジウムにおいて、道子が最もいいたかったことではないかと、推量するからです。

> 人跡未踏であった女性史の原野にわけ入るのに、地母神たちの力に押されて、伏在する女たちの意識の総体に言葉を与えてきた逸枝を読みたいと思う。誰がこのことをな

しえたろうか。壮絶である。お手本はなかった。創りあげてゆく仕事だった。創作というより創造であった。国づくりでさえあった。その体系は自ずから鉱脈の露頭がつながるようにあらわれたのではないだろうか。彼女自身「ボダ」をかぶりながらの仕事である。「一坑夫」の仕事だと謙遜している。

学問的業跡というものは、いつかは乗り越えられる運命にある。そして学問というものは、乗り越えられてこそ意味があるのではないだろうか。しかしながら、あとからあとから出現する学説が流砂のように去ったあと、その流砂に洗われて、古典となって発光しながら横たわる作品もある。

書かれる前から高群逸枝は古典として出現したのだった。それゆえ、稀なる介助者があらわれた。夫妻の業跡の意味を私はそうとらえたい。二人を洗う歳月の砂は、むしろ必要なのである[83]。

道子の「表現の呪術――文学の立場から――」が所収された『ジェンダーと女性』が発刊されたのは、一九九七（平成九）年の三月一〇日でした。逸枝が亡くなって三三年の歳月が、そして憲三が亡くなって二一年の月日が、そろそろ流れようとしていました。発刊の翌日、道子は七〇歳の誕生日を迎え、それからおよそ四箇月が立った七月二五日に、静子は八六歳になりました。

さてそこで、『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』における栗原弘の「意図的な操作改竄」説と、「表現の呪術――文学の立場から――」における石牟礼道子の「詩と学問との刺激的調和」説を並べて、少しここで検討してみたいと思います。

一点目は、『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』はどのような本であるのか、その特徴についてです。すでに一一年前に弘文堂から出版されていた、岐阜経済大学教授の鷲見（すみ）等曜の『前近代日本家族の構造――高群逸枝批判――』（一九八三年刊）の書題に比べて、本書のタイトルに使われている「婚姻女性史像」という用語は、一見して内容がつかめず、実に不鮮明なものになっています。ここに外見上の特徴を見ることができます。内容的にも、際立つ特徴があります。この本は、鷲見等曜の書籍とは異なり、日本の原始・古代・中世社会における婚姻にかかわる形態についての純粋な学術研究の書ではなく、その学問領域を母系制という観点に立って日本ではじめて開拓した高群逸枝の研究手法についての批判の書として成り立っているのです。内容を端的に表現する適切な書題を与えるとするならば、少し長くなりますが、「高群史学の誤謬とそれを導いた意図的操作改竄にかかわる今日的受容状況についての研究」といったほどのものになるでしょうか。実際、『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』は、ふたつの部によって構成され、第一部「高群学説の受容と展開」において、家永三郎や村上信彦らによる高群学説の今日的受容の過程が批判的に跡づけられ、第二部「高群学説の意図的誤謬問題」において、いかにして高群が事実を無視して史料の改竄を行なったかが論じられています。結論的にいえば、鷲見等曜の『前近代日本家族の構造――高群逸枝批判――』が、この分野における最初期の先行研究である高群史学に異を唱える新説の開陳であるとするならば、おそらくそれを受けての、栗原弘の『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』は、高群史学の研究の方法論に着目し、それについて徹底的な批判を展開したところに、その特徴がありました。

二点目は、『母系制の研究』（一九三八年刊）と『招婿婚の研究』（一九五三年刊）にお

ける高群の研究手法を巡る栗原弘と石牟礼道子の解釈の相違についてです。すでに『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』から引用することによって栗原弘の考えは紹介していますが、それを総じていえば、高群には、男性史から女性史を自立させ、女性解放の歴史的根拠を打ち立てなければならないという強い願望があり、そのために高群は、意図して、史料に見出した「事実」を隠蔽し、自身が理想に抱く女性世界の「虚構」を描いてみせた、ということになるでしょうか。それに対して石牟礼道子は、まず詩人の幻視があり、次に史料から聞こえてくる歴史上の女たちの声に耳を傾け、最終的にそれを歴史的時間軸に並べ直し全体が俯瞰できるようにしたものが高群史学ではないか、と解釈するのです。

これを別の表現に置き換えるならば、栗原弘の見方は、定量的観点とでもいうべきものであり、その視点に立てば、自身が調査した五〇〇家族の婚姻居住形態を数量的に分析し、その結果を時代ごとの数的分布に置き換えて示せば事足りることを、高群は、あえてその調査結果を隠し、意図的に時代を延伸し、女性中心の結婚形態があたかも十全に存続したかのような「創作」を施したということになります。これに対して石牟礼道子の見方は、定性的観点とでもいうべきものであり、その視点に立てば、自身が渉猟した平安、鎌倉、室町の五〇〇家族に関する史料のすべてを読破し、そのなかから、自分の詩的な欲求に呼応して近づいてくる「事実」に着目して歴史を編んだということになるのでしょうか。これに関して付言するならば、高群にとっての関心は、いつからその婚姻形態が減少し、別の形態にとって変わられ衰退したかではなく、たとえ一例であろうとも、その婚姻形態が存続したのはいつまでなのか、といった定性的な問題だったのではないかと推量されます。

一般的には、栗原弘にみられる定量的観点の方が、今日における学術的手法に照らせば適切なように感じられますが、しかし、石牟礼道子の定性的観点も、容易に捨て去ることはできません。なぜならば、たとえば古事記や日本書記にみられるように、日本史それ自体の発展の原初において、その最初の歴史記述は、必ずしも数量的観点、あるいは「客観的」観点によるものではなかったのではないかと思われるからです。日本史の一分科学である女性史においても同じことがいえ、石牟礼の、「高群さんは、こうあって欲しいという女たちの国を最高に良い形で作り上げてみせる、という詩と学問との刺激的調和を、誰も書いた事のない、一種の飛躍的新世界。神話劇みたいな大叙事詩を書こうとする衝撃が、噴火状態になって出てきたのだと思います。そのとき、彼女にはやはり歴史上の女たちが乗り移って、心象世界の核に成ったのだと思います」という言説にも、それなりの真理が含まれているものと感得されるのです。私には、石牟礼道子の「詩と学問との刺激的調和」という言辞にこそ、すべての学問の誕生にかかわる秘儀が隠されているように思料されます。つまり着目すべきは、高群という人間は、完成したひとつの学問が何代にもわたって継承されてゆくなかで活躍した一学徒ではなく、誰も見たこともない全く新たな学問が産み落とされる、まさにその瞬間に立ち会った詩人＝学者だったという点にあるのです。

三番目は、「意図的な操作改竄」ということについてです。栗原弘の定量的分析の観点からすれば、調査結果を全面的に開示しなかった高群の行為は、「意図的な操作改竄」ということになるのかもしれませんが、しかしながら、史料が語りかけてくる声に耳を澄まし、それを文にした可能性のある高群自身には、己が「意図的な操作改竄」を行なったという自覚はなかったのではないかと想像されます。たとえば、多数の白と黒の碁石が床一面に広がっているなか、自分がほしいと思う白の石を拾い上げることだけに強く動機づけられた人に

とっては、一方の黒の石が目に入らないということはないでしょうか。つまりこの場合、主題となるのは、全体として石が何個あり、そのなかから白を幾つ手にしたかという数量にかかわる問題ではないのです。高群が調査したといわれている五〇〇家族のうち、自分に関心ある家族だけが目に止まり、そうでない家族の存在は視野から消えていたということはなかったでしょうか。そういうことが人間の心理学的現象として実際にあるのであれば、あえて「意図的な操作改竄」として、騒ぎ立てる必要はないのです。石牟礼道子の、「栗原弘氏の提出された、高群逸枝の歴史改竄説以来、結構このあたりでも、藪の賑わいが聞こえてくるからである。逸枝の業績を一瞥もしないで『やっぱりそうか』と鬼の首でもとったような揶揄が聞こえてくるけれども、もとよりそれは栗原氏の望まれることではあるまい」という言説に、そのことがにじみ出ているように感じられます。

栗原弘は、「筆者の追調査によれば、高群学説の誤謬は彼女の極めて意図的な操作改竄の産物であったことを確信するに至った」と書いていますが、「意図的な操作改竄」を主張する以上は、いつ、どこで、どのようにして、といったような「意図の働き」の実際的全体にかかわっての事実確認が必須となります。それは、高群の日記や書簡に見出されるかもしれません。この点の実証ができるかできないかの判定は、今後の研究における不可欠な要素となるものと考えます。

四点目として、「意図的な操作改竄」あるいは「創作原理」の敷衍化についてです。栗原弘は、高群の「意図的な操作改竄」や「創作原理」をもってして、単に『母系制の研究』や『招婿婚の研究』といった学術の範囲を超えて、日記等を含む高群の全著述に共通する特徴であると断言しました。しかし、もしそうであるとするならば、高群の書き残したものはすべて、改竄ないしは創作されたものになりますが、ところが栗原弘は、『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』のなかにおいて、しばしば高群の『火の国の女の日記』や『日本女性社会史』から引用して、立証のための根拠として使っているのです。これは、明らかに矛盾した行為といわざるを得ません。『火の国の女の日記』や『日本女性社会史』が、本当に全編にわたって操作され創作されたものであるならば、史料としての信憑性も信頼性もなく、物事を判断するうえでの証拠（エヴィデンス）とはなりえないのではないかと愚考します。

栗原弘の、「『母系制の研究』『招婿婚の研究』は研究書であり、日記と同等に扱うことはできない。もちろん、それは通常の人ならばそうなのである。高群はそうではない。彼女には、詩も研究書も日記も同等の作品なのである。それ故に、すべてに共通した創作原理が存在している」という発話は、著述家として高群逸枝の人格を全面的に否定するものであり、すべての人がこれを受け入れるには、困難性がつきまとうのではないかと思われます。

最後に五番目として、高群史学の今後についてです。引用に示していますように、石牟礼は、こう書きます。「学問的業跡というものは、いつかは乗り越えられる運命にある。そして学問というものは、乗り越えられてこそ意味があるのではないだろうか」。この見解は、極めて妥当なものでしょう。そして、すでにとっくに、乗り越えられているともいえます。たとえば、鷲見等曜は、自著の『前近代日本家族の構造――高群逸枝批判――』の「はじめに」において、「日本家族史の研究における高群逸枝氏の業績は巨大である。私もはじめ氏の説に依拠して、勤務校で社会学の講義を行なっていたが、氏の所論に多くの矛盾があることに気づきはじめた」[84]と述べ、日本の平安時代の婚制が、東南アジア社会にみられる双系制に酷似している点を根拠に挙げ、高群が述べる母系原理に基づくものでないことを、本

文において立証しようとするのでした。

おそらく今後も、次の世代の研究者たちによって新しい学説が生み出されてゆくにちがいありません。といいますのも、女性の歴史にかかわる、「恋愛」「性的少数者」「結婚と離婚」「出産と育児」「労働と政治」「教育とその継承」「財産とその管理」「母子関係と父子関係」「住居と服と家具」「看病と介護」といった観念は、それ自体が同時代的な現象に呼応して変化するものであり、新しく生み出された文脈から史料を再読し、改めてその主題への接近を試みれば、自ずと新説の誕生が続く可能性が予想されるからです。

一方で石牟礼は、「あとからあとから出現する学説が流砂のように去ったあと、その流砂に洗われて、古典となって発光しながら横たわる作品もある」ともいいます。問題は、そうして生産された幾つもの説を時間軸に沿って並べてみたとき、高群の研究がどう位置づくのかということではないでしょうか。日本の婚姻や家族を主題に考察した、これからも長く続くであろう研究の全体史のなかにあって、高群の業績が、確固としてその先史に位置づくのであれば、石牟礼がいうように、それは「古典となって発光しながら横たわる」ことになるのではないかと思われます。そのとき人は、これも石牟礼が指摘するように、「古代呪術の力をもった詩人が希にいます。学術論文でそれをやろうとして、人跡未踏の女性史というものに取り組んだ」最初の人間が高群逸枝だったのです、という讃美に満ちた評価を高群に付与するにちがいありません。

以上五点が、栗原弘の『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』に対しての、石牟礼道子の解釈を援用したうえでの私的見解です。

それでは、話を先に進めます。『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』という流砂に続いて、その五年後の一九九九（平成一一）年に、『伴侶　高群逸枝を愛した男』と題した新しい流砂が、高群逸枝研究の世界に押し寄せてきました。著者は栗原弘の妻の栗原葉子でした。この本の「あとがき」で著者は、このように書きます。

> 橋本憲三については、夫との会話の中で度々話題にのぼっていたことだった。だが、私は自分で執筆するつもりはなく、堀場清子氏か石牟礼道子氏がいずれ書かれるであろう決定版憲三論の、ただ、読者でありたいと思っていた。で、待った。待って、待って、待ちくたびれて、とうとう大胆にも自分で筆を執ることを決意した[85]。

これは、高群逸枝の夫の橋本憲三を対象としたはじめての評伝でした。すでに述べてきていますように、憲三の人生については、とりわけ次の三点が、焦点となる箇所でした。つまり、一点目が、著者の夫の栗原弘が指摘した、逸枝作品の「意図的な操作改竄」説について、二点目が、記述内容に関わる憲三からの執拗な追及によって「日月ふたり――高群逸枝と橋本憲三――」の連載が中止に至ったと語る著者の瀬戸内晴美の言説について、そして三点目が、逸枝の入院と臨終に際しての市川房枝のグループと憲三とのあいだに生じた確執について、以上の三点です。著者の栗原葉子は、この三つの焦点に対して、どのような照明をあてたのでしょうか。その箇所をこれから見てゆきます。

それではまず、著者の夫の栗原弘が指摘した、逸枝作品の「意図的な操作改竄」説について、著者は、どう書いているでしょうか。以下に引用します。

> 厖大な文献から練り出された高群史学の心臓部は、日本では平安中期になって夫婦の同居が開始され、その婚姻形態は夫が妻の家に住む妻方居住婚が一般的で、婿取式後の夫婦は絶対に夫の家に帰らないという点にあった。それを根拠にして、日本の婚姻制度は古代より一貫して家父長制であったのではなく、古代母系家族から家父長的家族へ移行したとするのが高群学説の骨格であった。だが、彼女とほぼ同じ一〇年をかけて原資料に当たって逐一検証した栗原弘によれば、高群が自説の根拠とした平安中期の妻方住居婚の事例は、高群が調査した五百家族中、藤原道長家族のたった一例のみ。道長家族は主流どころか例外的一例に過ぎなかった。が、問題点はこの次である。《女性の地位が高かった母系古代から、父系に移行して女性の地位は低下したのだ》という予めの構想のために、逸枝は調査結果そのままを提示するのではなく、史料操作や改竄まで行って婚姻史を体系化してしまったのである[86]。

それでは、そうした逸枝の行為を、憲三はどう見ていたのでしょうか。筆者は、このように推断します。

> ところで、こうした逸枝の「意思的誤謬」を、夫の憲三が知らなかったということがありうるだろうか。逸枝の書く一行一句一字を余さず読み、書き過ぎた指の痛みや背の凝りまで体験を共有していた憲三が、これを知らなかったという方が不自然である。否、それどころか、憲三は隅から隅まで知り尽くしていたのであった。……あるがままの客観的史実の上に構築するのが、実証史学の学問的誠意と真理であるとするならば、憲三は、いわば歴史学の自殺行為にも等しい改竄の共犯者だったのである[87]。

次に、記述内容に関わる憲三からの執拗な追及によって「日月ふたり――高群逸枝と橋本憲三――」の連載が中止に至ったと語る著者の瀬戸内晴美の言説について、見てみたいと思います。著者の記述の主要部分は、以下のとおりです。

> 瀬戸内が発表した内容は、水俣で人生の最晩年にあった憲三にとって、古傷をえぐり出されるような痛恨事であった。当事者の胸奥深くに封印されたと思っていた事件が、白昼に引き出されたのであるから。憲三は瀬戸内宛に長い手紙をしたためた。この時の憲三との経緯を、後に『人なつかしき』に記した瀬戸内によれば、憲三の追及は執拗を極めたようである。松本に直接取材した瀬戸内に、松本が逸枝の手紙を秘蔵しているのではないかと疑心暗鬼となって問い、異常なほどしつこく言ってきて、瀬戸内が「見せられていない」と言っても信じなかったこと。怨念をこめて延島夫妻を悪く言う意固地さに凝り固まった気配のヒステリックな憲三の追及に、とうとう瀬戸内は憲三夫妻の評伝を書きつづける意欲を失ったという[88]。

最後に、逸枝の入院と臨終に際しての市川房枝のグループと憲三とのあいだに生じた確執については、著者は、どう書いているのでしょうか。それを見てみたいと思います。

> 逸枝の入院と死をめぐる経緯は、逸枝の死後一〇年目に出た戸田房子のモデル小説

「献身」（『文学界』）によって、さらに憲三の逝去後には、もろさわようこが「高群逸枝」（『近代日本の女性史』）を書いて広く世間の目に触れた。私はここでこれらの作品の出来を云々するつもりは全くないし、また、市川房枝ら高群逸枝著作刊行後援会のメンバーであった人々と憲三のどちらが正当であるかを論議するつもりはない。ただ、双方の齟齬のあまりの大きさに、憲三の生き方がいかに世間からは理解され難いものであったかを知るのみである。この点については後に触れる[89]。

そして著者は、この点について、再びこのように触れています。

精神も肉体も、まさにその最後の光芒を放つ瞬間に、逸枝が会いたいと望んだのは憲三ただひとりであったろう。森の家ではほぼ三〇年間、夫以外のほとんど誰にも会わずにきた逸枝にとって、何の身構えの必要なく向かい合えるのは憲三だけであった。逸枝自身が面会謝絶の隠棲生活を望み、憲三は世間通常の価値判断からいえば、自己中心的な男の、妻の占有物化と誤解されなくもない、その風変わりな望みを引き受けた。だが、実際に妻の肉体の死が目前に迫ってみれば、憲三とて狼狽する。嫌がる逸枝をなだめて医者に診せ、ためらう彼女を諭すようにして入院させる。失策だったと憲三は後悔するが、あとの祭りであった。入院してみて初めて失策に気がついた憲三は、病院で必死に抵抗したのだった。面会謝絶に、個室に、と。逸枝の柩を前にして霊安室は修羅場となった[90]。

以上が、憲三の人生を語るうえで焦点となるにちがいない主要な三点についての、『伴侶高群逸枝を愛した男』における著者が示した見解です。明らかにこの三箇所は、栗原弘の『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』、瀬戸内晴美の『人なつかしき』、戸田房子の「献身」ともろさわようこの「高群逸枝」をなぞるようにして描写されています。なぜ著者は、『高群逸枝雑誌』終刊号（第三二号）に掲載されていた憲三の「瀬戸内晴美氏への手紙」も、憲三の「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」も、そして静子の「もろさわよう子様へ」も、同じように対等かつ十全に検討の俎上に取り上げなかったのでしょうか。同様に、『ジェンダーと女性』のなかの道子の「表現の呪術――文学の立場から――」も、なぜ、栗原弘の言説への反論として、同等の重みをもって適切に拾い上げて検討しなかったのでしょうか。栗原弘は、高群逸枝の学問的業績を指して「整然とした誤謬」という言葉を使って批判しましたが、明らかに、栗原葉子の『伴侶　高群逸枝を愛した男』においても、「誤謬」であるかどうかは別にして、類似の「整然とした」偏った叙述の手法が見出されるのです。

橋本静子や石牟礼道子の目には、この書は、憲三の伝記でありながら憲三の立場には立たず、ほとんど先行する文献の吟味もなされず、自分にとって都合のいい、憲三へ向けられた既往の批判言説だけが延々と羅列されたものとして映り、言葉を失ってしまったのではないかと愚考します。静子も道子も、もはやこの本について、何も語っていません。これもまた、必要不可欠な、逸枝と憲三の「二人を洗う歳月の砂」であってみれば、多弁を労せず無言のうちにそれを甘受し、いつかは、逸枝の作品同様に、ふたりの「一体化した近代の夫婦」像も、神話世界の「双頭の蛇」のごとくに、あらゆる歴史の流砂に耐え忍んだ古典像となって発光するにちがいないことを静かに夢想していたのかもしれません。

それでは、著者の栗原葉子が向けていた橋本憲三へのまなざしというのは、どのようなものだったのでしょうか。以下に引用します。

> 橋本憲三とは、いったい何者だったのだろうか。鑽仰の中の逸枝像にまつわる得体の知れない不分明さの秘密を知りたくて、多くの研究者は背後にある影のような憲三の存在にいきつく。が、ぶ厚い不分明な壁の前に、ある者は断念し、ある者は嫌悪する。理知の言葉で掬おうとすればするほど、結ぶ像は下手物性を帯びるからで、真面目な研究者はだまされたような、うさんくささを味わわされる。だが、大抵、「稀有な」とか「かけがえのない」といった修飾語をつけ、不分明さの究明は意識的、無意識的に避けられてきたように思われるのである[91]。

果たして、そうだったでしょうか。以下に、早稲田大学教授で日本思想史を専門とする鹿野政直の言説を引用して、それに対置してみたいと思います。

憲三が死亡すると、鹿野政直は、「女性史学を支えた人　橋本憲三氏の生涯」と題された追悼文を『朝日新聞』に寄稿しました。一九七六（昭和五一）年六月七日の夕刊五面に掲載されたその文において、鹿野は、憲三をこのように評しました。

> わたくしは橋本氏に会って、氏がじつに編集者的な感覚に富んでいるのを発見したが、有能であったにちがいないその仕事をすてて、妻の仕事のささえ手にまわった。家事を一切ひきうけたばかりでなく、資料さがしにでかけ、生活設計をし、研究の方向に助言をあたえ、妻のかいたものの最初の読者となり批判者となった。さらに、おしよせる世間のまえに、一人でたちはだかった。彼女の作品には、今日ふつうに思われているよりはるかにふかく、その夫がかかわりあっている。橋本氏の編集者的な才能はその妻に向かって集中し、彼女のプロデューサーになった、というのがわたくしの観測である。

そして末尾を、以下の文で締めくくるのでした。

> こういう生涯があったということに、やはりわたくしは、大正期のデモクラシーの機運の一端をみとめずにはいられない。そうして氏は、日本女性史に少なからず貢献をなしとげたのだった。と同時に、もし日本男性史というものが書かれるとしたら、橋本氏は、既成の男性像を身をもって否定した人間として（否定のかたちは、必ずしもそれが唯一ではないにせよ）、いわば「新しい女」にたいする「新しい男」として、位置づけられるのが至当ではなかろうかと、わたくしは、氏をいたむ念とともに夢想する。

この文が『朝日新聞』に載ったのは、奇しくも逸枝の一三回忌に当たる、その日のことでした。憲三の死後、逸枝と憲三に関心をもつ人は絶えませんでした。おおかたの人は、憲三を誹謗中傷しました。もろさわようこは、風体貧しく、品行卑しき男として憲三を罵りました。瀬戸内晴美は、自身の小説の連載断念に至った原因を憲三の意固地でヒステリックな性格のせいにしました。栗原弘は、逸枝が書いたすべての著作が事実を隠蔽した偽造品であると推断しました。栗原葉子は、人前に仁王立ちし、ふたりの恥部を隠す熱演者であり共犯者

として憲三を活写しました。こうした幾度となく押し寄せてくる受難のなかで、憲三同様に静子も、自身の晩年を過ごすのでした。静子にとっては、なぜここまで、市井の一人間である兄が、著名な詩人で学者の夫であったという理由だけから、口汚く罵声を浴びせられ、人としての人格を疑われ、誇りも名誉も毀損されなければならないのか、自分自身、理解ができなかったかもしれません。それは、道子も同じであったろうと推量されます。といいますのも、石牟礼道子が描く橋本憲三像は、以下のようなものだったからです。

> 一人の妻に「有頂天になって暮らした」橋本憲三は、死の直前まで、はためにも匂うように若々しく典雅で、その謙虚さと深い人柄は接したものの心を打たずにはいなかった[92]。

次にもうひとつ、道子の目に映った憲三の姿を紹介します。

> まなうらにあり続ける橋本憲三、わが恩師は、匂やかな含羞を湛えた典雅な方であった。……私事を書かせて頂ければ、処女作「苦海浄土」のかなりの部分は東京世田谷の朽ち果ててゆく森の家で、お励ましにうながされて書き進められた。当時そこしか、わたしの身の置く場所はなかった。……
>
> その後の著書はすべて『椿の海の記』に至るまで、師が最初の読者、批評者であった。いかに透徹し卓越した批評家であられたことか[93]。

何ゆえに、栗原葉子が描く憲三像と、鹿野政直や石牟礼道子が抱く憲三像とのあいだに、かくも隔たりがあるのでしょうか。もはやそれに立ち入る愚行は慎まなければなりません。ここでは、『伴侶　高群逸枝を愛した男』の「あとがき」から再び引用することに止めます。

> 橋本憲三については、夫との会話の中で度々話題にのぼっていたことだった。だが、私は自分で執筆するつもりはなく、堀場清子氏か石牟礼道子氏がいずれ書かれるであろう決定版憲三論の、ただ、読者でありたいと思っていた。で、待った。待って、待って、待ちくたびれて、とうとう大胆にも自分で筆を執ることを決意した。だから、こうして書き上げた今も、大先輩の前に頭を垂れて審判が下されるのを待っている気分である[94]。

一見挑発とも受け止められかねないこの言葉を、堀場清子と石牟礼道子がどう受け止めたのかは明確にするだけの資料が残されていないようです。また、本人たちが「審判」を下す目的で上梓したのかどうかもわかりませんが、遅れること二〇〇九（平成二一）年に、堀場清子は『高群逸枝の生涯　年譜と著作』を世に問い、一方の石牟礼道子は、二〇一二（平成二四）年に『最後の人　詩人高群逸枝』を世に出すのでした。前者の作品は、これよりのちのさらなる実証研究になくてはならない、精緻を極めた、逸枝の「年譜と著作」が綴られ、後者の作品において、自身にとっての「最後の人」が橋本憲三その人であることを告白するのでした。

四．堀場清子の『高群逸枝の生涯』と石牟礼道子の『最後の人』を巡って

橋本静子の一周忌が巡ってきました。そして、その二箇月後の二〇〇九（平成二一）年の六月、堀場清子の『高群逸枝の生涯　年譜と著作』が世に出ます。その「あとがき」に堀場は、こう記しました。

> 橋本静子氏の死は、単にひとりの女性の死には止まらない。九歳のとき、兄の妻になった高群逸枝に会った最初の日から、逸枝を愛し、生涯変わることがなかった。逸枝・憲三夫妻の貧しい研究生活を、物心両面で支え、夫婦の没後もひたすら顕彰に努めて来られた。その深い愛と、豊かな記憶と、つねに支持を表明してやまない強靭な意思が、活動を終熄したのである。なんと大きな喪失であったことか[95]。

そして堀場の記憶は、静子が亡くなる三年前の水俣訪問へと向かいます。

> 二〇〇五年一月、鹿野政直と私が水俣へ静子氏を訪ねたときの、彼女の言葉が蘇ってくる。
>
> 「憲三はね、いうなれば、普通ですよ。しかし、逸枝は天才です」。
>
> 高群逸枝に関する仕事では、いつも有りうる限りのご助力をいただいてきた。本稿の完成を、終焉に近い日まで気にかけていられたという。静子氏が亡くなるなど、思ってもみなかった私の愚かさ。しかも仕事が遅く、その「旅立ち」に間に合わなかったことは、痛恨の極みというほかない[96]。

水俣に帰郷した橋本憲三のもとをしばしば訪れ、高群逸枝についての資料の収集に当たってきた堀場清子の手によって、静子没後一年目に、この『高群逸枝の生涯　年譜と著作』は上梓されました。高群と憲三に関する詳細かつ精緻な年譜と関連著作の一覧から構成されています。また、本書が対象とするのは、静子が亡くなる二〇〇八（平成二〇）年四月までで、そのなかには、憲三が書き残したそれまでの「共用日記」も随所に配置されていました。そうした意味において本書は、逸枝と憲三の生涯と業績を知るうえでの欠かせない貴重な文献が整理された有益な資料集成となっているのです。このとき堀場は七八歳になっていました。それではなぜ、自身の晩年にあって、堀場はこうした性格をもつ書物を公にしたのでしょうか。この本は、従来一部にみられた、独断的な多弁と能弁によって成り立つ逸枝や憲三についての評論や評伝とは大きく異なり、書き手の言葉は最小限度に抑制されています。そこから判断しますと、踏まえなければならない必須の一次資料（エヴィデンス）の全貌を開陳することによって逆に生まれてくる、事実から乖離した一部の独善的な既往研究への暗黙裡の抗議の表明だったのではないか――もしかしたら、そうした思いが込められていたかもしれません。

一方このころ、堀場より三歳年上の石牟礼道子も、自身の晩年と向き合っていました。憲三を亡くし、憲三の姉妹である藤野と静子を見送ったいま、自分が蘇生した「森の家」を知る人は誰ひとりいなくなりました。道子は、何を頼りに生きていけばいいのか、自問したにちがいありません。そしていよいよ、その思いをかたちにするときが巡ってきたのです。

『最後の人　詩人高群逸枝』が藤原書店から上梓されたのは、堀場の『高群逸枝の生涯年譜と著作』から遅れて三年のちの、二〇一二（平成二四）年一〇月でした。本書は、『高群逸枝雑誌』に連載した「最後の人」に加えて、補遺として、「森の家日記」「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死」「朱をつける人――森の家と橋本憲三」を含む旧稿の数編と、「〈インタビュー〉高群逸枝と石牟礼道子をつなぐもの」とによって構成されていました。そのなかの「森の家日記」については、編集部によって、次のような注釈が記されています。

> 本稿は、「最後の人」執筆のもとになった、石牟礼道子が森の家に滞在した時の覚え書（取材メモ）である。「東京ノート」と題されたこのノートは近年渡辺京二氏によって発見された。重要かつ興味深い記述があるため、ここにそのまま収録する[97]。

ここに述べられている「重要かつ興味深い記述」とは、いかなる記述なのでしょうか。次に挙げる箇所が、おそらくそれに該当する記述であることに疑いを入れる余地はないでしょう。「彼女」とは、高群逸枝を指します。

> わたしは　彼女を
> なんと　たたえてよいか
> ことばを選りすぐっているが
> 気に入った言葉が見つからないのに　罪悪感さえ感じる
> ……
> わたしは彼女をみごもり
> 彼女はわたしをみごもり
> つまりわたしは　母系の森の中の　産室にいるようなものだ[98]。

次に、七月三日のノートには、こう書かれてあります。

> 今夜更に高群夫妻とそして自分とに、後半生について誓った。それは橋本静子氏に対する手紙の形で（つまり、静子氏を立会人として）あらわした。午前三時これを書き上げる[99]。

そして、神秘に包まれた聖夜が明け、帰郷する七月一一日の朝が来ました。以下も、道子の「森の家日記」からの引用です。

> 六時目覚め。
> 木立の中の深い霧。
> 私の感情も霧の中に包まれてしまう。しかしそれは激烈で沈潜の極にあるものだ。
> 沐浴。
> 今朝の私は非常に美しい、貴女は聖女だ、鏡を見よと先生おっしゃる。悲母観音の顔になったと見とれる[100]。

「九時半、逸枝先生にお別れつげる。彼女は私の内部に帰る。切ない。玄関を出る」[101]。こうして道子は「産室」を出たのでした。

「森の家日記」に書かれている内容は、極めて衝撃的なものでした。さらに加えて、衝撃的なことが、「〈インタビュー〉高群逸枝と石牟礼道子をつなぐもの」のなかにも現われます。このインタヴィューは、二〇一二（平成二四）年八月三日に道子の自宅において行なわれました。聞き手は、藤原書店の藤原良雄です。

「最後の人」が所収された『石牟礼道子全集・不知火』の第一七巻の刊行が、二〇一二（平成二四）年の三月です。それから七箇月後に『最後の人　詩人高群逸枝』は世に出ます。道子は、こう書きます。「この度、『最後の人』を『全集』のなかから取り出して、わざわざ単行本にして下さるという。藤原良雄氏のご厚意にはお礼の申しあげようもない」[102]。それでは、あえて『全集』から取り出し、どうしても「最後の人」を単行本として世に送り出さなければならなかった、その目的とは一体何だったのでしょうか。「〈インタビュー〉高群逸枝と石牟礼道子をつなぐもの」のなかの藤原良雄と道子のやり取りのなかに、その一端を見出すことができます。「最後の人」の連載は、憲三が亡くなる直前に刊行された『高群逸枝雑誌』第三一号における掲載を最後として、あえなく終了します。それから三六年が経過していました。藤原の「どうしてずっと単行本にされなかったんですか」という質問に、道子は、こう答えます。

> 高群逸枝のファンはたくさんいますよね。ですから、慎んでいたという気持ちです。森の家に滞在する特典を与えられて、そこで『苦海浄土』まで書かせていただいて、『西南役伝説』の一部も書いているのです。それも全部、憲三先生の目を通って、とても大切な時間をいただきました[103]。

「高群逸枝のファン」とは、その一部に、もろさわようこ、栗原弘、栗原葉子なども含まれるものと思われます。そして、この返答に続けて、道子の意味深長な語句が並びます。「奇跡のような時間をいただきました。それをひけらかしたくない、と思っておりました。……そのうち、だれかが見つけて読んでくださるだろうと、そんな気持ちでした」[104]。上述のとおり、「最後の人」の取材メモとなる「森の家日記」には、「森の家」で憲三と道子が交わした、静子を仲立ちとする「後半生の誓い」と、男女としての「聖なる夜」に関する記述が含まれますので、そのことを暗に指しているのかもしれません。藤原良雄のインタヴィューは続きます。

> ――憲三さんから逸枝さんのことをお聞きになって、憲三さんの姿もそばで見ておられて、［憲三さんのことを］そう思われたわけですね。
> 石牟礼　はい。憲三さんのような人、見たことないです。純粋で、清潔で、情熱的で、一瞬一瞬が鮮明でした。おっしゃることも、しぐさも。何かをうやむやにしてごまかすというところが感じられない。言いたいことははっきりおっしゃる。
> ――「最後の人」というのはどういう思いで。
> 石牟礼　こういう男の人は出てこないだろうと。
> ――憲三さんのことを。

石牟礼　はい。高群逸枝さんの夫が、「最後の人」でした[105]。

ここではっきりと道子は、「最後の人」が橋本憲三であることを、世に告白するのでした。それには、多くの人が驚愕したものと思われます。といいますのも、石牟礼や高群の研究者たちは、これまでに「最後の人」を、こう解釈していたからです。たとえば、女性史家の西川祐子は、次のように書いています。

> 石牟礼道子は『高群逸枝雑誌』に「最後の人」の序章、第一章「残像」、第二章「潮」、第三章「風」を連載した。連載は編集責任者であった橋本憲三の死、雑誌の終刊によって中断されたままである。「最後の人」という題名は、文明の最後をみとどける人ととれる。高群逸枝は、人類はしだいに子どもを生まなくなり、やがて寂滅すると、終末を予言したのであった。「最後の人」とはまた、チッソの工場がはきだす産業社会の毒に汚染される水俣の海とさまざまな生命の死を見届ける石牟礼道子その人でもある[106]。

また、同じく女性史家の河野信子は、「最後の人」を、このように推断していました。

> 高群逸枝の史料処理をめぐっては、いくつかの錯誤が指摘され、『母系制の研究』からは、十五年戦争中のヒメの力への期待が導き出され、女たちの原記憶の潜在性を浮上させた。これらの事実をめぐって、石牟礼道子は「鬼の首をとったように」（一九九五年十月福岡市アミカスで開かれた「高群逸枝をめぐるシンポジュウム」のレジメ）はしゃぐものではなく、その最も内質である場にこそ、視線を集中させることを提言している。やはり、石牟礼道子にとって「最後の人」は高群逸枝であった[107]。

上の事例からもわかるように、道子にとっての「最後の人」が橋本憲三であることを指摘した研究者はこれまでに存在せず、それだけに、この公言は、石牟礼道子研究および高群逸枝研究の全面的刷新をも招来しかねない、激震を伴って受け入れられたものと思われます。

『最後の人　詩人高群逸枝』の刊行から六年後の二〇一八（平成三〇）年二月、石牟礼道子は帰らぬ人となりました。享年九〇歳でした。

それから四年の歳月が流れ、藤原書店から『高群逸枝 1894-1964　女性史の開拓者のコスモロジー』（別冊『環』２６、二〇二二年刊）が世に出ました。これは、多くの論者による論考を集めたものでした。そのなかに、橋本憲三と石牟礼道子に触れたものとして、女性史研究家で評論家の山下悦子の「小伝　高群逸枝」と、戦時下の女性史・女性作家を研究する岡田孝子の「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」が所収されていますので、ここに紹介します。

山下悦子は、高群逸枝についての「小伝」のなかで、概略、逸枝の思いに理解を示さない自己中心的で欺瞞的な性格をもつ憲三をからませながら、疎外された逸枝の苦悩の人生を描きます。おおかたこれは、これまでしばしば逸枝の評伝や評論にみられた記述の観点と手法を踏襲したものといえます。以下に紹介する事例も、その延長線上にあります。山下は、「森の家」の売却益に着目し、こう述べるのでした。

……橋本が石牟礼に語った一〇〇〇万円（当時のお金）しか残らなかったという言葉が事実に基づくかは疑問も残るが、森の家を売って今のお金でいえば数千万から億単位の資産を得たことは間違いない。こういった事実から筆者に見えてくるのは、高群逸枝は徹頭徹尾「無産者」を貫いた人であり、無欲の人、「放浪者の詩」を生きた人だったということである。

若い頃、妻子を持つことは負担になるからと瞬間恋愛説をいい、金持ちの後家との結婚が理想だなどと言って高群を悩ませた橋本だったが、かなりの財産を稼ぎ、財を残して死んだ高群は、最高の女性だったということになるだろう。ぼろ着をまとい、栄養失調になるまでやせ衰え、死ぬ直前まで研究し続けて……[108]。

この引用文にも、高群を哀れんでは擁護し、憲三を金の亡者とみなしては切り捨てようとする著者の視点がよく表われています。もしこれを、憲三なり、静子なり、道子が読むことができたとするならば、どう反論したでしょうか。いまや三人とも永眠の身にあります。そこで、彼らの無念の思いに耳を傾け、私なりに代弁してみます。

山下は、「森の家」の処分に伴う収益についてしか言及していません。正しく憲三を知るためには、そのお金が何に使われたか、つまり、収入と支出の両面から検討する必要があり、このままでは、明らかに片手落ちというべきものであって、読者に間違った印象を与える原因にもなりかねません。憲三は、公園への転用を計画する世田谷区に「森の家」を売却すると水俣に帰還し、一階を実家の商品倉庫に、二階を雑誌の編集室と自身の居室に使う、二階建ての家をつくります。また、逸枝の遺骨を納めるために石造の大きな墓廟をつくります。その正面左手には、彫刻家の朝倉響子に製作を依頼した逸枝のレリーフがはめ込まれていました。さらに憲三は、逸枝の業績を顕彰する目的で、季刊の『高群逸枝雑誌』を、死が訪れるまで刊行し続け、没後の終刊号（第三二号）は、静子の編集により世に出ます。この雑誌には、いっさい広告はありません。編集や出版にかかわる費用も、全国の主要な大学や図書館への配送料金も、すべて自前によります。この間、豪華な食事を楽しんだり、美酒に酔いしれたり、外国はもとより、国内にあってさえも旅行へ出かけたりした憲三の形跡は残されていません。ひたすら清貧に甘んじ、心から逸枝を追慕する日々を送るのでした。

ここで重要なことは、あくまでも当時の具体的金額によって、収入と支出の全体的バランスを明らかにすることではないかと愚考します。そうすれば、憲三が、逸枝への恭順の思いのなかにあって、いかほどの金子を実際に使ったかがわかり、自ずと正しい憲三像が見えてくるはずです。つまりは、ふさわしい地道な調査をしたうえで、換言すれば、公平で正確な動かしがたい証拠（エヴィデンス）に基づいて、もしするのであれば、憲三の品行を云々すべきであったものと思われます。そうしたことがいっさいなされず、単に憶測による収入の面だけを強調して、一方的に憲三を、「財産を稼ぎ、財を残して死んだ高群」の遺産を喜び勇んでわがものにする、あくどき「有産者」の夫であるかのように、にべもなく断罪しているところに、この山下論考の特徴を見出すことができます。さらに加えれば、果たして逸枝は、意に反して、夫に服従するようなかたちにあって、「ぼろ着をまとい、栄養失調になるまでやせ衰え、死ぬ直前まで研究し続けて」いたのか、その真実性もまた、思い込みや印象に頼らず、一次資料を根拠として問われなければならなかったものと判断します。

想像するに、憲三も、そして静子も道子も、私の思量するところとほぼ同じ思いであるに

ちがいありません。以下に、逸枝と憲三の夫婦に向ける石牟礼のまなざしを、山下の言説に対置するために、ここに書き残します。

> それにしても、憲三にむけてのみ終生積極的に愛を訴え、それを確認したがり、共に「完成へ」と歩んだのは、よくよくその夫を好きであったと思われる[109]。

そしてまた、すでに引用で示していますが、あえていま一度、この夫婦についての石牟礼の理解を、下に書きます。

> 私どもが夫妻の生き方に心をゆすぶられてやまないのはなぜなのか、愛の形はいろいろあろうけれども、この二人においては徹底的に相手に対して真摯にむきあい、慢性的な弛緩やなれあいが、みじんも感ぜられないからであろう[110]。

これらふたつの石牟礼の言説からもわかりますように、山下が理解する逸枝と憲三の夫婦像と、石牟礼の理解するそれとは、はっきりと完全に分かれます。

参考までに、ついでにひとこと――。道子は、「森の家」の売却代金について、「森の家日記」のなかで、こう書いています。「およそ二千万で売れて、税金に半分とられて千万円（半分）のこるとのこと。この家が一千万の値打ちとは安すぎる」[111]。また、同じく「森の家日記」には、逸枝の蔵書を引き取った古賀書店の見積もりが二〇〇万円であったことや、当時買ったアンパンが一個一四円、中村屋で食べたカレーライスが一二〇円であったことなども書き記されています。

さらにもうひとつついでにいえば、憲三が逸枝のために秋葉山の中腹に建造した墓廟の図版がこの山下の論考に掲載されていますが、そのキャプションには〈詩碑「望郷子守歌の碑」〉とあります。これは、明らかに誤りです。

さて、「森の家」の売却の話まで書くと、そこで山下の筆が止まります。山下は、こう書きます。「最後に、ここでは高群逸枝の死後、一二年間生きた橋本憲三に触れる予定だったが、枚数の関係で別の機会に譲りたいと思う」[112]。筆が止まった理由は、「枚数の関係」もあったのかもしれませんが、それだけではなく、石牟礼道子が『最後の人　詩人高群逸枝』のなかで書いていた、橋本憲三との親密な関係を理解することができなかったことに、多くの要因があったものと推量します。つまり、逸枝を抑圧する夫として憲三を見立て「小伝」を草した自身の観点と、憲三をして典雅なわが恩師であり自身の「最後の人」とみなす石牟礼の観点との両極にあって、山下自身、どうしても折り合いをつけることができなかったのではないでしょうか。そこで、そのことにかかわって、高群逸枝、橋本憲三、橋本静子、石牟礼道子へ向けられた、著者の山下悦子のまなざしがよく現われている箇所を拾い出し、少し長くなりますが、以下に引用してみます。

> 「憲三さんのような人、見たことないです。純粋で、清潔で、情熱的で、一瞬一瞬が鮮明でした。おっしゃることも、しぐさも。何かをうやむやにしてごまかすというところが感じられない。言いたいことははっきりおっしゃる」。「こういう男の人は出てこないだろうと」「高群逸枝さんの夫が『最後の人』でした」という石牟礼の言葉を読ん

だとき、石牟礼と橋本のワールドが見えてきたのだ。それは明らかに高群逸枝の世界とは別のものである。

夫と息子のいる石牟礼は三九歳、橋本六九歳の森の家での奇妙な同居生活（六月二九日～一一月二四日）。この間同居生活を導いた橋本の妹橋本静子の真意も筆者には理解し難いものがある……。馬事公苑へ行った時のこと、「先生」とわたくしの表現が「わたくしたち」、「わたくしたち」とかわる場面があったり、肉感的な表現も見え隠れする箇所があったりと、それが何を意味するのかというような意味深な表現も多々ある本が『最後の人』なのである。……

［憲三から道子は］眼鏡をプレゼントしてもらい、中村屋のカレーを食べといったような楽しいデートを森の家に籠ってからの高群は経験したことはなかったのではと思うと、なにか割り切れないものを感じる。橋本のために甲斐甲斐しく食事の世話もする石牟礼は高群とは違い、伸びやかな性を発散できるタイプの女性であり、橋本は石牟礼に高群を重ねるというより、三〇歳も年下の石牟礼との同居生活に楽しさを感じていたのではないだろうか。……

高群の死後のこととはいえ、森の家での若い女性との奇妙な同居生活、しかもそれに協力した橋本の妹静子（高群にとっては小姑）という事実に対し、多くの女性はいい感情をもたないのではないか[113]。

「小伝　高群逸枝」の末尾にこのように書く著者は、本文の記述内容においてと同じく、あくまでも憲三を、妻に曲従を強いり、支配しては劣等感に陥らせようとする、理解しがたい異質の人間としてみなしているといえます。あたかも、自分にわからないものは否定し排除しようとするかのような視線です。自分の観点を死守するためかもしれませんが、そうしたまなざしは、周りの橋本静子にも石牟礼道子にも、同じく向けられるのでした。静子の役割、道子の思いへの共感は、ここには微塵もありません。

一方の岡田孝子の「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」における論調も、山下のそれとほぼ同じです。岡田は、「もうこれ以上の素晴らしい男性は出てこない、『最後の人』だと石牟礼道子にそこまで思わせた橋本憲三とは、どのような人物だったのか」[114]という問いを発します。しかし、『最後の人　詩人高群逸枝』に書かれていた記述内容は、岡田にとって驚きの連続だったようです。岡田が驚きの読後感を書き並べた箇所を、これも少し長くなりますが、以下に引用します。

「そこしか、わたしの身を置く場所はなかった」とはどういうことなのか。夫の弘や息子のいる水俣の「家」は、彼女の居場所ではないのだろうか。告白めいたことばでもある。しかも、この後さらに彼女は「その後の著書はすべて『椿の海の記』に至るまで、師が最初の読者、批評家であった」という。逸枝に対してと同じようなことを憲三は道子にしていたことになる。

「森の家日記」の十一月六日のメモは、なかなか衝撃的でもある。

「晴れ　弘より手紙、ガックリ、内容空疎」

当時の彼女の心境が実にリアルに記されていてドキッとさせられてしまう。それに、その前の七月五日には「彼女の遺品――帽子とオーバー――着てみよとおっしゃる。そのとおりする。鏡をみてみる。よく似ているとのこと。感動」。

七月十一日の日記は、さらに読む者に戸惑いを与える。「木立の中の深い霧。私の感情も霧の中に包まれてしまう。しかしそれは激烈で沈潜の極にあるものだ。沐浴。今朝の私は非常に美しい、貴女は聖女だ、鏡を見よと先生おっしゃる。悲母観音の顔になったと見とれる」。

このような記述が随所にあり、また、道子は甲斐甲斐しく一人住まいの憲三の食事から身の回りの世話までしている。全体を流れる不思議な関係の、それもどこか悩ましさえ漂う雰囲気を私は感じてしまうのだが、これは考え過ぎだろうか。ちなみに十月七日のメモには、谷川雁と会い、「森の家」に滞在していることを告げると、彼は複雑な表情をみせたとある。彼女は何を思い、『最後の人』で伝えようとしているのか[115]。

やはり岡田孝子も、『最後の人　詩人高群逸枝』に書かれてある、「森の家」での憲三と道子の同棲生活がどうにも理解できないようです。これまでに自分が獲得した憲三像と、この本のなかで石牟礼が語る憲三像とが一致せず、混乱に陥ってしまったのではないかと思われます。ふたつの像の乖離を、もろさわようこの「高群逸枝」を引き合いに出して説明する箇所がありますので、紹介します。

一九五二年、初めての出会いの時、もろさわようこの目に映った憲三は「膝のつきでた古いズボンをはき、ちびた下駄をせかせか」と鳴らしながら歩き、「都会人のダンディズムはみじんもなく、野の少年のひねこびたなれの果てといったおもむきの人」だった。十年余の後、病院で再会したものの、「大人の男の気配を相変わらずその身に宿してはいなかった」し、「おもいを妻に密着させ、他者への配慮を欠く憲三の自己中心的な態度」「偏屈な男」等々と描写していて、石牟礼道子が描く憲三像とはあまりにもかけ離れている。道子は「一人の妻に『有頂天になって暮らした』橘本憲三は、死の直前まで、はためにも匂うように若々しい典雅で、その謙虚さと深い人柄は接したものの心を打たせずにはいなかった」と記しているのだから[116]。

すでに引用で示していますように、このもろさわの「高群逸枝」を読んだ橘本静子は、このように反駁しました。

兄憲三をいわれもなく侮辱されていますし、二人の四十五年の共生が憲三の卑しい志のゆえんであったと、意図してお書きになっているように思います。憲三には、いずれも「普選会館」のかかわりで二度の面識と言われながら、二回の瞥見で他人の七十九歳の生を斬られたことは無謀だと思いました[117]。

他方、静子と道子は、憲三の死に際して、心からの献身的対応をします。以下は、道子の文からの引用です。なかにでてくる「佐藤さん」という人物は、憲三の主治医で、佐藤の母親と逸枝が幼年時代の同期生でした。

静子さんこの十日間ほとんどお睡りにならない。……
佐藤さん、午後からほとんどつきっきり、いよいよフェルバビタール打たねばならぬようになったようですとおっしゃる。お悩みのご様子。
先生のお姉さんの藤野さんが、若主人におんぶされておいでになる。そしておんぶされたまま肩越しに、よく透る声で、
「憲さぁん、憲さぁん！姉さんが面会に来たばぁい。もう、もの言わんとなあ」
とおっしゃる。そのお声の愛情、哀切かぎりなく、先生の寝息と交互に、
「おお、思うたより、やせちゃおらんなあ。憲さぁん、うつくしゅうしとるな」
静子さんも佐藤さんも髪ふりみだしている、たぶん私も。徹夜[118]。

憲三とはわずか二回しか顔をあわせたことのないもろさわの言説を信じるか、憲三の最期を必死に看取った静子と道子の言説を信じるか、それは人さまざまでしょうが、比べれば、その信頼性なり信憑性は、明らかなように思われます。
最後に岡田は、こう語ります。

憲三がいなければ高群逸枝という偉大な女性史家は生まれず。その大著を私たちは手にすることはできなかった。また、逸枝は幼児が母親を求めるように憲三を死の間際まで求め、全存在をゆだねていた。まさに、逸枝にとって永遠の「最後の人」そのものだった。私の想像をはるかに超えることだけれども、それらの事実は、そのまま認めるしかないだろう[119]。

もっとも、これが、この論稿の最終結論ではありませんでした。続けて著者は、次のような言葉をもって結びに代えるのでした。

しかし、『婦人戦線』の最終号、「森の家」に閉じこもる直前に掲載された短編「みぢめな白百合花の話」は、当時の逸枝の心境を物語っているように、私には思えてならない[120]。

とくに実証も論証もされることなく、暗に、憲三に虐げられる逸枝の孤独感を言外に漂わせながら、その姿を、いかにも「みぢめな白百合の花」であるかのごとくに、読み手に印象づけるのでした。どう見ても、窮地のなかから生まれた、思わせぶりな結論です。
『婦人戦線』の最終号に掲載されている逸枝の短編「みぢめな白百合花の話」についての私の解釈は、著作集１４『外輪山春雷秋月』に所収しています「火の国の女たち――高群逸枝、中村汀女、石牟礼道子が織りなす青鞜の女たちとの友愛」におきまして、少し検討していますので、ここでの繰り返しは避けることにします。他方、山下の論考と岡田の論考で私が興味をもったのは、女性に向ける男性の行為に対しての、女性である論者が着眼する固有の視点に関してです。すでに引用文において示していますように、山下は、「森の家」でかいま見せた憲三と道子の楽しそうなデートに着目し、逸枝には見せたことのない憲三のもう一面の行為であるがゆえに釈然としないようです。その一方で岡田は、「森の家」で憲三

が道子の作品の最初の読者になっていたことに着目し、憲三がかつて逸枝にとった行為と同じであるがゆえに合点が行かないようです。男性である私の目には、ここに、女が男に求める異なるふたつの固有の内在的視点が表出されているように映ります。

それはそれとして、岡田孝子もまた、山下悦子同様に、石牟礼の新刊『最後の人　詩人高群逸枝』に動揺こそせよ、自己の抱える呪縛された憲三像を捨て去るまでには至らず、いやむしろ堅持する姿勢を貫いているように見えます。おそらくこれが、広く高群逸枝研究者が示す現在の状況ではないかと思われます。しかし、岡田は、山下と違って、たとえ印象批評であれ、憲三は「逸枝にとって永遠の『最後の人』そのものだった」と、率直に書きます。逸枝にとっても、道子にとっても「最後の人」であった憲三――そこで、次の最終節で、私の理解する「高群逸枝と橋本憲三と石牟礼道子の三つの巴」について、短く述べることにします。おそらくその結果は、岡田孝子のみならず、多くのこの分野の研究者の一人ひとりにとって、「私の想像をはるかに超えること」になるかもしれませんが――。

五．高群逸枝と橋本憲三と石牟礼道子の三つの巴

石牟礼道子（旧姓吉田）は一九二七（昭和二）年三月に熊本県天草郡宮野河内において出生しました。それから数箇月後、石工を生業とする一家は、八代海（不知火海）を挟む対岸の水俣町に移ります。道子が物心ついたころには、すでに祖母のモカ（おもかさま）は精神に異常をきたしていましたし、父の亀太郎は、酒におぼれる日々を過ごしていました。一九四五（昭和二〇）年八月、日本は終戦を迎えます。そのとき一八歳の道子は、小学校の代用教員をしていました。その二年後、結婚話が持ち込まれます。そのときのことを、次のように道子は、述懐します。「結婚はまとまった。……家にいると弟たちの邪魔になりはすまいか、また口減らしをしなければ、という思いもあり、弟の友人というのが何よりありがたくて、ゆく気になった。……いまひとつ思ったのは、吉田姓であるよりも石牟礼姓を名乗った方が、ペンネームのようで面白い。……父は並々ならず石を尊敬していたから、石牟礼弘という弟の友人と式を挙げることになった」[121]。しかし、結婚生活は、殺伐としたものでした。ここへ至るまでに、自殺未遂も複数回ありました。この願望は終生続きます。

それから一〇年ほどの歳月が流れます。水俣病の出現と拡大、『サークル村』の創刊と参加、弟の死、日本共産党への入党と離党――これが、おおまかな一九五〇年代後半における石牟礼道子の足取りでした。労働者をつなぐ「表現」の場として、炭坑のある筑豊の地で谷川雁や上野英信、森崎和江らによって創刊された文芸雑誌が『サークル村』でした。谷川雁も同じ水俣の出身でした。この雑誌の創刊は、一九五八（昭和三三）年九月で、その二箇月後の一一月に弟を鉄道事故（自殺）で亡くします。道子は、自分が置かれているこのころの状況について、こう書きます。

> サークル村に参加することと、入党することは、いまだ書かれざる近代思想史がどうであれ、私にとっては突然湧いてきた美学でした。いえ、すべて混沌の内部にいつもいて引き裂け、つぎなる混沌を生みだす民衆のひとりとして私はそこにいました[122]。

道子はさらに、こうも書いています。

私はサークル村に入っててちょっと書いたり、谷川雁さんがやっておられた大正行動隊に行ってみたりしていました。短歌をやめかかっていたので、別な表現を獲得したかったのです。そのころ、自分を言い表せるものが何にもないと思って、いろいろ悩んでいました。結婚とは何ぞやとか。そして表現とは何かと[123]。

そこで、石牟礼の足は、図書館へ向かうようになりました。水俣には、渕水文庫と呼ばれる、徳富蘇峰が寄贈した図書館がありました。館長の中野普は、本や文献といったものにまるで知識がなかった一家庭婦人に、噛んで含めるように、一から十までを教示しました。最初は郷土史についての古い文献に関心をもつ道子でしたが、しばしば通ってくる道子に対して館長は、特殊資料室の書物を自由に閲覧できるように便宜を図りました。ここに、まさしくひとつの大きな出来事が待ち受けていたのです。石牟礼は、そのときの衝撃を、このように文字にしています。少し長くなりますが、省略することなく、書き写します。

それまでの家庭生活にくらべてあまりに世界がちがうのに圧倒され、特殊資料室の大書架に誘われてたたずむうちに、ふと夕日の射している一隅の、古びた、さして厚味のない本の背表紙を見たのである。「女性の歴史・上巻・高群逸枝」とある。われながら説明のつかぬ不可思議な経験というよりほかないが、夏の黄昏のこの大書架の一隅の、背表紙の文字をひと目見ただけで、書物の内容については何の予備知識もないのに、その書物がそのとき光輪を帯びたように感じられた。つよい電流のようなものが身内をつらぬいたのを覚えている。そのため、しばらくその書物を手にとることがためらわれた。ややあって、なにかに操られるような気持ちでそれを手にとるとかすかな埃が立った[124]。

時は「夏の黄昏」という。高群逸枝が亡くなるのが一九六四（昭和三九）年の六月です。であれば、このときの『女性の歴史』（上巻）との出会いは、逸枝が亡くなる前年の、つまりは一九六三（昭和三八）年の夏の出来事ということになります。「ハットして読みふけりましたが、興奮しましてね。かねてから私が思っていることに全部答えてある。それですぐ高群逸枝さんに手紙を書きました。そしたら逸枝さんは一カ月くらいして亡くなられました」[125]。

道子が逸枝に宛てて手紙を書いたのが、逸枝が亡くなる一箇月ほど前であるとしますと、一九六四（昭和三九）年の四月か五月ころになり、道子は三七歳になっていました。逸枝が、「森の家」に入居し、女性史研究に着手するのも、三七歳のときでした。ふたりの女性の再出発の時期が、偶然でしょうが、重なります。道子の文に、このようなものがあります。

一九六三（ママ）年冬、私は三十七歳でした。
ようやくひとつの象徴化を遂げ終えようとしていました。
象徴化、というのは、――なんと、わたしこそはひとつの混沌体である――という重たい認識に達したのでした。いまや私を産みおとした〝世界〟は痕跡そのものであり、かかる幽愁をみごもっている私のおなかこそは地球の深遠というべきでした[126]。

この一文を、地球の起源に由来する、いまだ混沌体として現存する自分を含めての人間、とりわけ性を司る族母、そして混沌世界を描く文筆家――このことへの道子の自覚の第一歩として読むことも可能かもしれません。逸枝宛ての道子の手紙は、それを象徴するものであったはずなのですが、残念ながら、残されていないようです。後年、本人は、このような内容のものであったと回想します。「ともかく私のふだん思っていること、一番悩んでいること、一番つらいことに、逸枝さんのこの本は全部答えてくださっています、感謝しましたとか……まだお尋ねしたいことがいろいろあるとか、こんな本を読んだのは生まれてはじめて、と書いたと思います」[127]。石牟礼が記憶するところによれば、橋本憲三は「逸枝と二人で、あなたの話を、ちょこちょこしておりました」[128]という。これは、このとき出された手紙のことだったかもしれませんが、『詩と眞實』（通巻第百六十四号）に掲載された石牟礼の「石の花」のことだったかもしれません。「石の花」は、「テレビ劇のための試作」という副題がつけられていて、筑豊のボタ山に生きる人たちを扱ったものです。発行日は、一九六二（昭和三七）年一二月二五日です。「石の花」について、石牟礼は、このように書いています。「同じ時期、この夫妻は、ある同人雑誌にはじめて書いて『石の花』と題してのせた、まるでなっていない戯曲のつもりのものを読んで話題にしていられたということだった。その雑誌はわたしがお送りしたものではなく、たぶんその雑誌の発行者が同郷の先人に敬意を表して、森の家に定期的に送っていたものだった」[129]。

以下の文を読むと、図書館での偶然の邂逅が、いかに強い心的衝撃を石牟礼にもたらしたかがわかります。

> そのような出遭いが、水俣病問題とほぼ同じ時期におとづ(ママ)れて、わたしは、自分自身で名状しがたい何ものかに、突然変異を遂げつつあるのではないかという予感がしてこの頃内心異様な戦慄に襲われ続けていたのである。必然の時期が訪れたのだと言えなくもないのだった[130]。

高群逸枝の書物に遭遇したことは、決して単なる偶然ではなく、石牟礼の生きづらさを感じる深刻な苦悩が引き寄せた結果だったのかもしれません。であれば、確かに石牟礼にとって、生まれ変わって生き直すための、このときが「必然の時期」だったということになるでしょう。それ以降、異様な戦慄を覚えながら石牟礼は、自身が名状しがたい何か別物に大きく変貌するにちがいないという予感を抱き続け、煩悶の時を過ごすのでした。

逸枝の死去ののち、東京の「森の家」では、『火の国の女の日記』の後半部分が憲三の手によって書き進められていました。一九六五（昭和四〇）年六月の逸枝の一周忌にあわせて、この自伝が刊行されると、迎えに来た静子と英雄の夫妻に付き添われて憲三は、遺骨をもって水俣に一時帰省します。そして、すぐにも東京にもどるや今度は、『高群逸枝全集』（全一〇巻）の編集に全力を注ぐのでした。第一回の配本は第四巻の『女の歴史一』で、一九六六（昭和四一）年二月に刊行されました。およそこの二年間、静子は、二箇月に一度、二週間くらいの滞在予定で「森の家」に行き、憲三の編集作業の手伝いに当たります。

その間道子は、しばしば憲三に宛てて手紙を書き、自身の苦悩と逸枝への追慕の念を伝えたものと思われます。それについての、わずかな証拠が残っています。『火の国の女の日記』

を執筆した時期、憲三は道子に手紙を書いています。「――もう二カ月も、誰とも、ひとことも対話しない日々が続いています。ただ姿なき彼女と――」[131]。前後が省略されています。ここに何が書かれてあったのか、興味がもたれるところです。もし、そうした手紙類が現存するならば、この時期の憲三と道子の関係は、いっきに明確になるのですが――。

加えて想像するに、水俣にあって道子は、静子を訪ね、自分が宿す苦境の実際を同じく告白したにちがいありません。さらにそれを受けて、「森の家」で静子と憲三が、道子のことを話題に取り上げていた可能性も決して否定することはできないでしょう。現在のところ、逸枝の死去（一九六四年六月）から三回忌（一九六六年六月）までの二年間の憲三、静子、道子をつなぐ交流の軌跡は、一次資料（エヴィデンス）にあってどうしても十全に確認することができない、全くの空白部分となっています。しかしながら、この期間が三者にとって、濃密な関係構築の時期となっていたことは、その後に続く出来事から判断して明らかなように推量されます。

さて一方の石牟礼は、逸枝が亡くなると、さっそく筆を執り、「高群逸枝さんを追慕する」という追悼文を七月三日の『熊本日日新聞』（六面）に寄稿します。以下は、その一節です。

> 高群逸枝氏が、その女性史の中で、まれな密度とリリシズムをこめて、ほかに使いようもないことばで「日本の村」と書き、「火の国」と書き、「百姓女」と書き、「女が動くときは山が動く」と書いたとき、彼女みずからが、古代母系社会からよみがえりつづけている妣（ひ）であるに違いない。（注＝妣は母）

石牟礼は、『女性の歴史』以外の高群逸枝の著作について、「ほかの作品は『森の家』に行ってから徐々に読ませていただいたんです」[132]と、述懐しています。しかし、この一著からの知識と感動のみをもってして新聞に追悼文を書き寄せるに至ったとは到底考えにくく、実際その文面を読む限りにおいても、淇水文庫で『女性の歴史』（上巻）を手にして以来、逸枝への関心は持続し、「高群逸枝さんを追慕する」を執筆するまでの約一年間、石牟礼は、『女性の歴史』以外にも、入手可能な限りの逸枝の書物に目を通していたのではないかと推察されます。分量もあり、学術的な内容をもつ難解な部分もあります。石牟礼にとって、自分の再生を賭した必死の読書だったにちがいありません。しかしその結果、このときまでに、すでに石牟礼の内面には、逸枝をもって自分の妣／母とみなす慕情の念が、醸成されようとしていたのでした。換言すればそれは、逸枝を妣／母として、いま一度生まれ変わりたいという強い願望の発露だったにほかなりません。石牟礼の暗部に、ほのかな希望の閃光が射した瞬間でした。

続く一九六五（昭和四〇）年六月、逸枝の一周忌にあわせて『火の国の女の日記』が出版されると、道子はそれを読み、逸枝にとって憲三という夫の存在がどのようなものであったのか、その真の姿にはじめて接し、強い感銘を受けたものと思われます。しかしそれに先立って、実際には道子は、「全集に組まれる前の『火の国の女の日記』の初稿ゲラ刷を読んでいる」[133]のです。これは、明らかに憲三が、道子の求めに応じて「森の家」から送ったものであると思われます。こうした交流を背景に、すでにこの時期、憲三に会ってみたいという情感が道子に湧き上がっていたとしても、それはそれとして、決して不自然なことではなかったのではないでしょうか。

他方で、渡辺京二が『熊本風土記』を創刊すると、石牟礼道子の「海と空のあいだに」の連載がはじまります。第一回が創刊号（一九六五年一一月）に、そして第五回が通巻七号（一九六六年六月号）に掲載され、最終的には第八回（通巻第一一号、一九六六年一一月号）まで続きます。これが、『苦海浄土　わが水俣病』（講談社、一九六九年）のおおかたの部分を構成する、事実上の元原稿となるものでした。

明らかにこの時期、石牟礼は、死に傾く自身を生へと蘇らせる術（すべ）をひたすら逸枝の著作に見出そうとしていました。憲三との手紙のやり取りもしていました。そしてまた、原因不明の奇病が体を麻痺させ、それによりいのちを落とす人間の悲惨な姿に、血筋として自分が宿しているかもしれない狂死の発現を折り重ねるかのようにして、これまた必死になって、この病気と向き合っていたのでした。

そうしたふたりを取り巻く状況のなかにあって、いよいよ憲三と道子が巡り会う日が訪れました。憲三の「共用日記」には、次のような記述が残されています。時は、一九六六（昭和四一）年の五月と六月です。逸枝の三回忌（二周年）にあわせて、憲三が水俣に帰ってきたときのことでした。それは、道子の「海と空のあいだに」の第五回が『熊本風土記』に掲載された時期でもありました。

> 五月一六日　静子と石牟礼さん訪問。
> 六月七日　二周年。……石牟礼さんお花。／ささやかな法事。読経。
> 六月八日　午後石牟礼さん。世田谷にいきたいといわれる。ごいっしょしていいとはなす。
> 六月二九日　１５じ１１分きりしまで出発、一週二週で帰水の予定。石牟礼さん同道。帰りはべつべつか[134]。

五月一六日に、憲三と静子が石牟礼宅を訪れると、今度は、六月七日の逸枝の三回忌に、道子が花をもって憲三と静子を訪ね、翌八日に再び訪問して、「森の家」に行きたい旨を伝えます。それから三週間後の六月二九日、ふたりはそろって、西鹿児島発東京行きの急行「霧島」の一等車に国鉄水俣駅から乗り込むのです。この一箇月半のあいだ、三者でどのような会話が取り交わされたのか、そして、どのような取り決めがなされたのか、それを明らかにするための証拠となる一次資料は残されていません。その後に起こる出来事から推量するしかないのです。

それにしても、子どももある既婚女性が単身、遠路東京まで行って、妻を二年前に亡くした寡夫である男性と一週間ないしは二週間を過ごすに当たっては、それなりの覚悟と目的があったものと思われます。その一方で、初見に近い人妻に東京へ連れて行ってほしいと懇請された場合、思慮ある男性であれば、二つ返事でその申し出に同意するとはにわかに信じがたく、それであればそれは、わずか一箇月半という短時間のうちにまとめられた計画ではなく、この約二年間の三者の交流のなかにあって熟慮が重ねられた結果の成案であり、この三回忌にあわせて、実際に三人が顔をあわせて気持ちを確かめあい、そのうえで、外部の人間からすれば無分別にも見えそうなこの計画が三者のあいだで共有されるに至った――この場合は、そう考えるのが妥当ではないかと、思量されます。

五月一六日に、憲三は静子と一緒に道子の家に行きました。憲三にとって道子に会うのは、

これがはじめてだったのではないかと思います。しかし、静子の方は、栄町にいたころの子ども時分の道子を知っていました。道子は、こうも書き記しています。

> 橋本憲三氏の妹の静子さんという人をわたしは幼い頃から知っていた。というのも、水俣川の河口へうつる前に住んでいた栄町に、憲三氏の姉妹のお店がわたしの家の四、五軒先にあったのだ。食品の卸問屋をしておられた[135]。

道子はまた、次のように、静子のことを書いています。「静子さんは、わたしがどういう育ち方をしたか十分にご存知でいらしたにちがいない。祖母が街中をさまよっていた姿などもしょっちゅうごらんになっていただろう」[136]。それだけではなく、精神病院を出るや鉄道事故で死亡した道子の弟のことや、道子自身の自殺未遂のことも、静子は知っていたにちがいありません。しかし、静子は、そうしたことを理由に道子を避けるようなことは決してなく、むしろ温かく包み込むような、理解ある態度で接しました。次は、道子による静子についての人物評です。「妹の静子さんは、たいそうのびやかな見かけの美女で、頭脳明晰な人だった。時々お手紙を頂いたけれども、切れ味のある名文である」[137]。

六月八日の午後、道子は憲三に、「森の家」がある「世田谷にいきたい」と懇願します。しかし、その理由や目的については何も書かれてありません。この間の状況から判断すれば、おおよそ道子は、次のようなことを憲三と静子に伝えたのではないでしょうか。「尊敬する逸枝先生を慕いながら、再び自分は逸枝先生を妣として『森の家』で生まれ変わり、これからの後半生を憲三先生の後添いとなって、逸枝先生とともに過ごしてゆきたい、静子さんを立会人として――」。そのように推測する理由のひとつには、道子が「森の家」で書いた日記の冒頭に、次のような文字が並んでいるからです。

> わたしは　彼女を
> なんと　たたえてよいか
> ことばを選りすぐっているが
> 気に入った言葉が見つからないのに　罪悪感さえ感じる
> ……
> わたしは彼女をみごもり
> 彼女はわたしをみごもり
> つまりわたしは　母系の森の中の　産室にいるようなものだ[138]。

別の箇所で道子は、こうも書いています。

> 私には帰ってゆくべきところがありませんでした。帰らねばならない。どこへ、発祥へ。はるか私のなかへ。もういちどそこで産まねばならない。私自身を。それが私の出発でした[139]。

こうした文面を読むにつけ、産室としての「森の家」で、敬愛する妣なる逸枝の子宮に一度帰着し、そこから再び自分が生まれ落ちる――そのことへの道子の避けがたい衝動を、そ

こから感じ取ることができます。自分の出自、育った家庭環境、そしていまの結婚生活、そのすべてを産湯に洗い流し、別のもうひとりの「石牟礼道子」としてこの世に再誕生、つまりは再生を成し遂げる――何にもましてそのことを、道子は無心に願望していたのでした。

上京する前日の六月二八日、道子は、最後の行動に出ます。「橋本家へあいさつに行った。『うちのセンセイ』をつれていったのはひとまず進行したといえる」[140]。道子は夫の弘に、今回の東京行きをどう説明したかはわかりません。おそらくは本心を隠し、弘をあまり傷つけないように、水俣病の調査のためとか、それに類するもっともらしい理由をつけて説得したものと考えられます。

六月二九日、一五時一一分、水俣駅のホーム。その時が来ました。「いよいよ東京行き霧島に乗る。厳粛な気持ち。はじめて夜汽車に乗ることになった。瀬戸内海見えず。関門トンネルに気づかない。憲三氏とつい話しこんでしまったので」[141]。ふたりは、どのようなことを話題にしたのでしょうか。想像するしかほかに手立てはありません。逸枝のこと、「森の家」のこと、全集刊行のこと、水俣病のこと、さらには、連載中の「海と空のあいだに」のこと、そして、ふたりの今後のこと――。翌日の午後東京駅に着くまでのおよそ二五時間、ふたりの会話が途切れることはなかったでしょう。実にこうして、六九歳の憲三と三九歳の道子の一昼夜にわたる、生まれ変わりへ向けての厳粛なる道行きが、進んでいったのでした。

道子は、憲三について、こう吐露します。

> ほとんど宿命的にかかえこんでしまった故郷水俣の出来事についても、同郷のよしみで直感的に把握していられた。その上突如としてこの森にかけこみをした盲目的衝動をも、たぶん理解されていたのだっただろう。静と動との極点を、わたしはゆきつもどりつせねばならなかった[142]。

水俣病との対峙、そして逸枝と憲三への恭順、このふたつが、道子の内面を駆け巡っていました。まさしくこの時期に形成された両要素が動力となって、こののちの道子の生涯を先導することになるのです。道子は、それについて、以下のように分析しています。

> 水俣のことも、高群ご夫妻のことも、一本の大綱を寄り合わせるかのごとき質の仕事であった。二本の荒縄をよじり合わせて一本の綱を作る。人間いかに生きるべきかというテーマを、二つのできごとは呼びかけていた[143]。

ここに引用した文は、そののちの道子の生涯を規定する極めて重要な言説であるように思われます。といいますのも、人間のいのちと暮らしについての無自覚な生後体験から、民衆へ寄せる私的かつ詩的な独自のまなざしへの昇華、――そしてその、まさしく着床された土着的魂に導かれて描かれる普遍的な人類族母の史的再生。これが、その後の石牟礼文学を通底する「人間いかに生きるべきかというテーマ」の原像ではないかと考えるからです。

「産室」となる「森の家」でのふたりの生活がはじまりました。七月三日の日記に、「昨夜、というより今晩（一時）憲三氏（以下Ｋ氏と書く）より、ノートの御許し出る」[144]とあります。これは、尊敬してやまない憲三と逸枝を主人公とする伝記執筆のためのノートを意味します。この伝記は、水俣へ帰郷後、まず「最後の人」と題されて『高群逸枝雑誌』に

連載され、そして最終的に、道子が八五歳のときに、『最後の人　詩人高群逸枝』として書籍化されます。それを思うと、まさしく道子の生涯は、これよりのち、「最後の人」とともに歩んでゆくことになるのでした。

同じく七月三日のノート（東京日記あるいは森の家日記）には、こう書かれています。

> 今夜更に高群夫妻とそして自分とに、後半生について誓った。それは橋本静子氏に対する手紙の形で（つまり、静子氏を立会人として）あらわした。午前三時これを書き上げる[145]。

その手紙は、次のように書き出されます。

> 深い感謝の気持でこの手紙を書きます。このたびの上京について、私自身にとっては破天荒なことであり、はためにはずいぶんづかづかとしたお願いを、みなさまによっておききとどけ下さいましたことに、貴女さまの御配慮が全面的に動いて下さいましたことを、その経緯の積み重ねがありましたことを、私は肝にめいじているつもりでございます[146]。

「高群夫妻とそして自分とに、後半生について誓った」という語句や「静子氏を立会人として」手紙を執筆していることから推測しますと、このとき道子は、女としての自身が寄って立とうとする立場を明確に「誓った」のではないかと思量されます。この手紙には、世俗的な「後添い」や「後妻」といった言葉はいっさい使われていませんが、配慮の「経緯の積み重ねがありました」という字句に目を向けますと、およそこの二年間にあって、しばしば道子は静子に会っては、そのことにかかわって暗に意思表示をしていたのではないかという推断の道が開きます。こうした「積み重ね」が、すでに引用で示しています、「突如としてこの森にかけこみをした盲目的衝動」となって、ここに顕在化したものと思われるのです。しかし、「静子を立会人として、高群夫妻と自分に対して、後半生について誓った」というわずか一語だけに頼って、本当にそれが「後妻」になるという意味を招来する、と即断していいものかどうか――。残されている資料のなかから、この疑問の解消に資するであろうと思われる事例を拾い上げ、以下五点について言及したいと思います。といいますのも、このことをここで明確化することによって、これ以降の道子の人生と作品とを適切に理解するうえでの極めて重要な判断材料が入手できるものと考えるからです。

一点目。「森の家」に滞在中の道子の書くもののなかに、「われわれの森はと云えばそれらの中にそびえ立ち、その夕闇の一瞬を司る」[147]という表現があります。また、別の箇所では、自身の外出からの帰りを「二時、わが家へ。化粧部屋で着替え」[148]と表現しています。もし、道子と憲三が明白な他人同士であれば、決して「われわれの森」とか、「わが家」とかいった表現は使わず、それぞれにおいて、事実に即して「憲三氏の森はと云えば……」、そして、「二時、憲三氏の家へ。……」という言葉遣いに、止めるのではないでしょうか。「われわれの」という所有格の表現は、これ以外にも散見されます。

また、憲三と自分を主語として書くに当たって道子は、数箇所で「わたくしたちは」という表現を使っています。たとえば、「秋から冬に入ってゆく空の重さを心に抱いて、わたく

したちは馬事公苑へゆく」[149]という箇所が、その例に相当します。単なる一介の滞在者であるならば、「憲三氏と私は」と書くのが通例でしょう。「わたくしたちは」と書く以上は、ふたりがすでに極めて親密な関係になっていたことを例証します。

二点目。その年（一九六六年）の一一月二四日、ひと足先に道子は、「森の家」をあとにして水俣に帰ります。しかし、そこでの生活が懐かしく思い出され、憲三に手紙を書きます。以下はその一節です。日付は一二月二〇日。「森の家」の処分がすべて終わり、すでに憲三も水俣に帰っていました。

> お話がしたいと思います。お話に飢えています。……わたくしはよく逃げ出していました。トンコたちのように。
>
> おもえばまるでわたくしはあの鶏たちとよく似ていました。……結構お二人にいたわられて、愛されさえして、（実際それは本当でしたから）うつくしくしあわせに暮させていただきました。まるで窓から飛びこむように、彼女の書斎にもお茶の間にも寝室にさえ飛び込んでいたのですから[150]。

この文にみられる「愛されさえして」「寝室にさえ飛び込んでいた」といった字句に注目するならば、道子は単なるひとりの食客として過ごしたのではなく、この言葉は、明らかに「森の家」での同居中、憲三と道子のあいだに性的関係があったことを示唆します。

三つ目。一九七六（昭和五一）年五月二三日、憲三が死去します。それに際して、主治医が、憲三に死期が迫っていることを告げたのは、静子ではなく、道子に対してでした。

> 最後の逸枝雑誌、三十一号の編集が終ってしばらくした頃、主治医の佐藤千里氏から、私は、もうあまりお互いの持ち時間がないことを具体的に知らされていた。つらいことだったが実妹の静子さんにその状態を理解してもらわなければならなかった[151]。

医師はその倫理において、人の生死を安易に他人に口外することはありません。それでは、なぜ佐藤は、肉親である静子に先立って、他人であるはずの道子にまず一番に伝えたのでしょうか。それは佐藤が、戸籍上はどうであれ、また、たとえ同居はしていなくとも、道子が実質上の憲三の内縁の妻であることを、これまでの付き合いを通して、すでに知っていたからにほかなりません。「もうあまりお互いの持ち時間がない」という表現に、そのことが十全に凝縮しているように感じられます。

四つ目。憲三が亡くなって四年が過ぎた一九八〇（昭和五五）年のこと、『高群逸枝雑誌』の終刊号が発行されます。道子は、「朱をつける人――森の家と橋本憲三――」を表題にもつ一文を寄稿します。そのなかで道子は、次のように語ります。

> ……本稿は『高群逸枝雑誌』の発刊と終刊に立ち会いながら、ただただ無力でしかなかったひとりの同人として、森の家と橋本憲三氏の晩年について、いまだに続いている服喪の気持の中から報告し、読者の方々への義務を果したい[152]。

道子は、没後四年が立ったいまも、喪に服しています。これは、仕事上の限定された仲間

関係の域を超えるものではないでしょうか。「森の家」での生活から憲三を看取るまでの一〇年間、道子は、水俣病闘争へ身を投じているさなかにあっても、心は途切れることなく憲三に添い続けました。「喪主」であるとの隠された自覚は、次の最後の五番目の事例にみられるように、おそらく、その後引き続き最晩年に至るまで道子の心情の海底を支配していたにちがいありません。ここは、「高群夫妻とそして自分とに、後半生について誓った」という道子の言葉が、決して偽りではないことを信じたいと思います。

また、「朱をつける人――森の家と橋本憲三――」のなかには、「わたしたちの逸枝はしかし、詩人としての出発に当ってまことよい理解者にめぐまれたといわねばならない」[153]という一文があります。注目すべきは「わたしたちの逸枝」という表現です。つまり逸枝は、単に「憲三の逸枝」ではなく、もはや「憲三と道子にとっての逸枝」という位置づけがなされているのです。理由は何でしょうか。逸枝は『戀愛論』のなかで「寂滅」という用語を使っています。本人によれば、その語が含意するところは、「他の新生命への發展」です。「森の家」を離れるとき、「寂滅（□□）の言葉はゆうべたしかめあった」[154]と、道子は書きます。つまり、この時点で、逸枝と憲三と道子の三つの巴はすでに一体化しており、そうした共有化された認識があったればこそ、「わたしたちの逸枝」という表現がここで現前化したものと考えられます。

いよいよ最後に五点目として。「最後の人」の初回が、『高群逸枝雑誌』の創刊号に掲載されたのは、一九六八（昭和四三）年のことでした。それから数えて四四年後の二〇一二（平成二四）年、藤原書店から単行本となって世に出ます。この『最後の人　詩人高群逸枝』の巻末には、藤原良雄による「高群逸枝と石牟礼道子をつなぐもの」と題されたインタヴィュー記事が収められています。

> ――憲三さんから逸枝さんのことをお聞きになって、憲三さんの姿もそばで見ておられて、［憲三さんのことを］そう思われたのですね。
>
> はい。憲三さんのような人、見たことないです。純粋で、清潔で、情熱的で、一瞬一瞬が新鮮でした。おっしゃることも、しぐさも、何かをうやむやにしてごまかすというところが感じられない。言いたいことははっきりおっしゃる。
>
> ――「最後の人」というのはどういう思いで。
>
> こういう男の人は出てこないだろうと。
>
> ――憲三さんのことを。
>
> はい。高群逸枝さんの夫が、「最後の人」でした[155]。

このインタヴィューのとき、道子はすでに八五歳になっています。亡くなる五年と数箇月前のことです。「最後の人」という題を道子が考えついたのは、「森の家」滞在中の一九六六（昭和四一）年の秋でした。

> たぶんこのような一文を草せねばならぬ日が確実におとづれ(ママ)るのを予感しながら、あの「森の家」の一室で、ノートの表題を「最後の人」と名づけたのだった。
>
> 「最後の人としたのですか。なるほど、うん。よい題だなあ」[156]。

このとき憲三は、道子にとっての「最後の人」が自分であることを十分に理解していたことでしょう。それから時が流れ、道子にも最期が近づいてきていました。『最後の人　詩人高群逸枝』の出版とほぼ同じ時期、道子は、新作能「沖宮」を書きます。著作集１４『外輪山春雷秋月』に所収する「火の国の女たち――高群逸枝、中村汀女、石牟礼道子が織りなす青鞜の女たちとの友愛」の第一五章「志村ふくみ監修の能衣装による石牟礼道子の『沖宮』初演」において詳述していますように、描かれているのは、少年天草四郎と五歳のあやの、海底（うなぞこ）に沈む「沖宮」への道行きです。事実上の絶筆となるこの虚構空間において、おそらく道子は、自覚された死期が近づくまさしくこの時期に、四郎に憲三を託し、あやを自分自身に見立て、現世で果たせなかった実相を、悲しくも美しい幻想世界に置き換えて、誰にはばかることもなく、そのすべてを表出したのではないかと愚考します。

かつて道子は、「森の家」から静子に宛てて、次のような手紙を書いていました。

> うつし世に私を産み落とした母はおりましても、天来の孤児を自覚しております私には実体であり認識である母、母たち、妣たちに遭うことが絶対に必要でした。……
> つまり私は自分の精神の系譜の族母、その天性至高さの故に永遠の無垢へと完成されて進化の原理をみごもって復活する女性を逸枝先生の中に見きわめ……そのなつかしさ、親しさ、慕わしさに明け暮れているのです。そして私は静子様のおもかげに本能的に継承され、雄々しいあらわれ方をしている逸枝先生のおもかげを見ます[157]。

この言説から判断すれば、〈沖宮〉に住むいのちたちの大妣君は、まさしく逸枝その人であり、周りでそれを支えるいのちたちが、藤野であり静子であるということになります。かくして、逸枝、藤野、静子といった敬愛する妣たちが住む死界の「沖宮」へ向けて、読経がとどろき渡るなか道子は、最愛の「最後の人」である憲三に導かれて旅立つのでした。

精神に異常をきたした盲目の祖母と、酒に酔い狂う父と、若くして自殺に走った弟とを家系にもつ石牟礼道子は、結婚生活にも展望が開けず、本人もはっきりと気づいていたように、明らかに、生きることへの適応障害を引き起こしていました。彼女にとっての選択肢は、死か再生しかありませんでした。繰り返した自死行為もすべて未遂に終わります。そのとき彼女は、高群逸枝が書いた『女性の歴史』（上巻）に偶然にも出会うのです。こうしてここに、蘇生へ向けての扉が開き、かつて高群逸枝と橘本憲三が住んだ「森の家」が産室となり、逸枝の面影を宿す、憲三の妹の橘本静子が産婆役となって、道子は生まれ変わるのでした。水俣に帰った憲三と道子は、逸枝を顕彰する雑誌づくりに励みます。一方、生と死を主題にする執筆活動が、生き返った道子により再開され、それは生涯続くことになります。しかしその間、憲三には、逸枝の過去や自身の性格にかかわって、いわれなき罵詈雑言が執拗に繰り返されるのです。それをまぢかで見ていた静子と道子は苦しみます。そうしたなか、やがて憲三も静子も旅立ち、そのとき、遺児同然となった道子に救いの手を差し伸べるのが、再び憲三その人でした。ここに至りて道子は、もはや「再生」ではなく、「最後の人」たる憲三との「心中」を選ぶのでした。ふたりを待っていたのは、大妣君の逸枝だったにちがいありません。これが、最晩年の道子が思い描いていた、自身の人生物語の全容だったのではないかと、私は推量します。

ところが、道子の自叙伝である「葭の渚」（『石牟礼道子全集』別巻に所収）は、「森の家」

から水俣に帰ったところで、つまり、新たないのちが吹き込まれたところで、突如途切れます。最終章の章題が「道行きのえにしはまぼろしふかくして」です。この時点で道子は、再生なった自身の、憲三との「道行き」を胸に秘めていたにちがいありません。そして、その思いの決定的な告白瞬間が『最後の人　詩人高群逸枝』のなかに出現し、続くまさしく終幕となる「沖宮」で、「道行き」が満願成就されるのでした。

以上に述べてきました五点を根拠として、私は、「森の家」での同棲生活にはじまる憲三と道子の親密な交わりを、男女関係のあり様にかかわる、現実世界に規定されるところの特殊なひとつの愛の形態とみなしたいと思います。その上に立って私は、「静子を立会人として、高群夫妻と自分に対して、後半生について誓った」という一語を、これよりのち憲三の「後添い」つまりは「後妻」となって生涯を生きてゆくことを契った道子の決意の表明であると解釈します。ここに、橋本静子の立ち合いのもと、高群逸枝、橋本憲三、石牟礼道子の三つの巴が誕生し、生涯の強靭なきずなとなって、この巴はひたむきに生き抜いてゆくのでした。これを、逸枝の恋愛論に謳われる「寂滅」の完成形とみることもできるかもしれません。この間、数々の心ない罵声が憲三に浴びせられました。それに対して道子は、静子とともに毅然として闘いました。絶筆となる新作能「沖宮」において、道子は憲三に守られながら、恋い慕う妣たちである逸枝、藤野、静子の三人が待つ、天草灘の海底の死界へと向かいます。こうして、大妣君高群逸枝を巡る一大叙事詩は幕を下ろしたのでした。

以上が、私の確信するところです。

おわりに

私の専門分野は、歴史学の一分野であるデザイン史学です。デザインの通史にも興味がありますが、個別デザイナーにも関心を寄せ、英国のデザイナーで、詩人にして社会主義者でもあったウィリアム・モリスと、その思想と作品に影響を受けて英国に渡り、のちに陶工として世に出た富本憲吉について研究してきました。その過程で私は、富本憲吉の妻の富本一枝の存在を知りました。その研究成果の一端が、著作集３と４の『富本憲吉と一枝の近代の家族』です。しかしそのとき、大きな「衝撃」を受けました。参考までに読んだ二冊の、一枝に関する伝記が、あまりにも事実から逸脱していたことを知ったからです。それについては、第二編「伝記書法論（２）――富本一枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」において詳述していますので、ここでは触れません。一方このとき、偶然にも、汀女が主宰誌『風花』を創刊するに当たって、一枝がその能力を活かして編集者になっていたことや、志村ふくみが染織の道に入るに当たっては、一枝と憲吉からの温かい励ましがあったことを知りました。その後、郷里の熊本で仕事を続けるなかで、同郷人である高群逸枝と石牟礼道子に関心をもったことにより、高群の著作後援会の一覧のなかに一枝の名前があることに気づく一方で、石牟礼の最晩年の作である「沖宮」における能装束を志村ふくみが担当していたこともわかってきました。それをきっかけに私は、一枝を媒介として見出された、高群、汀女、石牟礼の三人の火の国の女に焦点をあてて、ひとつの物語を書いてみたいと思うようになりました。それが、先ほど擱筆した、著作集１４『外輪山春雷秋月』に所収する「火の国の女たち――高群逸枝、中村汀女、石牟礼道子が織りなす青鞜の女たちとの友愛」です。しかし、ここでも、同じような苦い思いを味わうことになりました。といいますのも、逸枝にか

かわる評伝や小説のなかにあって、その夫である憲三に対しての風当たりがあまりにも強く、それを不思議に思い少し調べてみると、一枝に関する二著の伝記と同じく、至る所で事実から乖離した記述に出くわすことになったからです。なぜにこうも、憲三は、逸枝の伝記作家や小説家から足蹴にされなければならないのか――。そうした思いのもと、その実態と背景を探ったのが、この第三編「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」でした。

伝記を読む場合も伝記を書く場合も、英国由来の伝記書法に照らして接近することが、いつのまにか私の慣わしとなっています。英国由来の伝記書法については、第一編の「伝記書法論（１）――モリスの伝記作家はその妻をどう描いたか」において、少し書きました。また、そこに書き記した内容は、著作集６の『ウィリアム・モリスの家族史』を著わすに際して、私が一番意を用いた点でもあります。私は、二度の英国での長期滞在を通じて、伝記執筆にかかわる多くの知見を現地の同僚研究者たちから得る機会をもちました。彼らが考える「伝記」とは、おおよそ以下のようなものでした。それをここに箇条書きにします。

（１）歴史上の人物の生涯を第三者である研究者ないしは伝記作家が書く場合は、本人や遺族のプライヴァシーや人権を絶対的に尊重して、少なくとも没後五〇年の歳月が経過しない限り、着手してはいけない。
（２）一般に英国の場合、著名人が死去すると、その人の書簡類や日記は、しかるべき図書館かまたは博物館に寄贈され、少なくともおよそ五〇年は非公開となるため、いずれにしても、定められた時を経て実際に一般公開された暁に、研究者や伝記作家は筆を執ることになる。
（３）執筆に当たっては、根拠となりえない、単なる思いつきや思い込みは排除し、すべて一次資料をもって論述の証拠（エヴィデンス）として実証に努め、あらゆる読者がのちに検証することが可能となるように、それを注および出典という書式でもって、巻末に加える。
（４）このように、伝記というものは、記述内容の検証が将来的になされることを前提に、完全なる一次資料に基づいて執筆されることになる以上、決して書いてはいけないというタブーの領域はいっさい存在せず、歴史の真実を知りたいという、人類に共通する普遍的な知的欲求の観点に立ち、たとえ夫婦の性生活であろうと、夫婦外の恋愛事件であろうと、すべての事象が論述の対象となる。
（５）つまり伝記は、かつて実在した個人の生涯についての、換言すれば、その人の家族、生活、教育、仕事、恋愛、結婚、性、育児、友人、イデオロギーなどにかかわる、厳密なる歴史書なのである。そこには、苦悩や喜びに満ちた、その人の生きたあかしが叙述されることになり、当然ながら、真実に肉薄しなければならないし、決して虚偽であってはならない。ただ、同じ個人について、ほぼ同じ一次資料を使って叙述しようとも、書かれるときの社会的文化的状況に違いがあり、そして、書く人の人間に対する興味や観点に違いがあり、さらにその一方で、新しい資料の発掘が進行し、また、学問全体の求める主題や文脈が推移するため、そうした要因によって伝記それ自体も日々進化する。その意味において書かれた伝記は、すぐれて独創性の産物であり、人類全体にとっての希求されるべき共通知となる。

だいたい以上のようなことが、これまでに私が英国で学んだ伝記書法の原理です。そこで次に、その具体例として、私の研究の対象であるウィリアム・モリスと、加えて、モリスの親友で、モリスの妻の愛人でもあった、画家で詩人のダンテ・ゲイブリエル・ロセッティについての、直近のフル・スケールの伝記を紹介します。発行年は少し古いのですが、フル・スケールの伝記というのは、研究に多くの時間を要し、一〇年から二〇年くらいのピッチで刊行されるのが通例です。しかしそれだけに、十全に論証と実証がなされた信頼に足るだけの重厚さがあります。その二冊のデータは、以下のとおりです。著者はふたりとも、ウィリアム・モリス協会の会長を務めたことのある、著名な英国女性の伝記作家です。

Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994, 780pp.

Jan Marsh, *Dante Gabriel Rossetti: Painter and Poet*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1999, 592pp.

しかしながら、この第三編「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」において取り上げた、瀬戸内晴美の「日月ふたり――高群逸枝・橋本憲三――」、戸田房子の「献身」、もろさわようこの「高群逸枝」、栗原葉子の『伴侶　高群逸枝を愛した男』、山下悦子の「小伝　高群逸枝」は、こうした英国における伝記執筆上の原則や書法とは大きくかけ離れています。これらの作品と、先に挙げた英語圏のふたつの伝記とを読み比べてみれば、すぐにも、幼児と成人ほどの歴然とした差があることに気づかされます。その一方で、上の高群に関する伝記のなかの幾つかにあって、その記載内容に関連してこの間、本人はもとより遺族や関係者からの強い反発を招いたという事実もありました。

そこで、以上に触れた諸点を踏まえて、私の周辺に散見されたわが国の伝記書法の特徴を概略整理すれば、次のようになるかと思います。ひとつには、いまだ存命中の、あるいは死去して日が浅い人物であるにもかかわらず、いきなり伝記の対象に選ばれ、記述にあたっては、いっさいの証拠を示すことも、プライヴァシーや人権への配慮もなく、その結果、その人物の名誉と人格を傷つけかねない状況のなかにあって、おおかたその伝記は世に出ていること。いまひとつには、女性の伝記作家や小説家たちの記述するところにあっては、あたかも女性擁護の反転であるかのように、事実を無視してまでも執拗に男性を攻撃しようとする傾向がおおかた共通して認められること。この二点をもって、私は、その特徴として挙げることができるものと考えます。別の言葉に置き換えれば、概して、英国におけるフェミニスト・アプローチによる伝記書法が、著名男性の陰にあって無視されてきていた女性を発掘し、共感の思いをもってその人の生涯と仕事に積極的な評価を与え、再び歴史に配置しようとするのに反して、日本においてのそれは、著名女性に寄り添った男性を無理にも引っ張り出してはいわれなき罪を覆い被せ、あたかも鬼退治でもするかのように罵倒して叩き潰すことに、その意義を見出しているように感じられます。私の経験は貧弱で狭いものですが、そのようなかたちで発表される伝記は、英国ではまず見かけることはないような気がします。なぜ私たちの国では、こうしたことが平然とまかり通るのか、それが、富本一枝伝記と

高群逸枝伝記から受けた私の「衝撃」の内実でした。この国の、おそらく多くの女性伝記作家たちにみられる、人権を無視し事実をないがしろにした一方的な男性蔑視の記述手法が、何に起因するのかはわかりませんが、ここではその論点までは踏み込まず、とりあえず、ここまでの論議をもちまして、この第三編「伝記書法論（３）――高群逸枝の伝記作家はその夫をどう描いたか」の結論といたします。

ところで、以上のような本稿における考察を踏まえて、一種、義憤という力に後押しされて、私はこれから著作集１８『三つの巴――高群逸枝・橋本憲三・石牟礼道子』を執筆しようとしています。ここに、予告として書き記します。

（二〇二四年五月）

注

（１）堀場清子『高群逸枝の生涯　年譜と著作』ドメス出版、2009 年、178 頁。
（２）同『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、同頁。
（３）瀬戸内晴美『談談談』大和書房、1974 年、⑳⑥頁。
（４）同『談談談』、同頁。
（５）同『談談談』、⑳④頁。
（６）前掲『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、58-59 頁。
（７）松本正枝「『婦人戦線』時代の想い出――高群逸枝のある恋愛事件――」『埋もれた女性アナキスト　高群逸枝と「婦人戦線」の人々』(国立国会図書館デジタルコレクション)、31-32 頁。
（８）同「『婦人戦線』時代の想い出――高群逸枝のある恋愛事件――」、33-34 頁。
（９）同「『婦人戦線』時代の想い出――高群逸枝のある恋愛事件――」、34 頁。
（１０）瀬戸内晴美『人なつかしき』筑摩書房、1983 年、69-70 頁。
（１１）前掲『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、184 頁。
（１２）瀬戸内晴美「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」『文芸展望』第 5 号、1974 年 4 月号、424 頁。
（１３）橋本憲三「瀬戸内晴美様への手紙」『高群逸枝雑誌』終刊号（第 32 号）、責任者・橋本静子、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1980 年 12 月 25 日、59 頁。
（１４）同「瀬戸内晴美様への手紙」、54 頁。
（１５）同「瀬戸内晴美様への手紙」、同頁。
（１６）同「瀬戸内晴美様への手紙」、52 頁。
（１７）前掲『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、186 頁。
（１８）尾竹親『尾竹竹坡傳――その反骨と挫折』東京出版センター、1968 年、217 頁。
（１９）丸岡秀子『田村俊子とわたし』中央公論社、1973 年、239 頁。
（２０）『瀬戸内寂聴全集　第二巻』新潮社、2001 年、836 頁。
（２１）吉永春子『紅子の夢』講談社、1991 年、274-275 頁。
（２２）橋本憲三・堀場清子『わが高群逸枝　下』朝日新聞社、1981 年、183 頁。
（２３）前掲『人なつかしき』、69 頁。
（２４）同『人なつかしき』、70 頁。

（２５）前掲「瀬戸内晴美様への手紙」、58-59 頁。
（２６）前掲『人なつかしき』、69 頁。
（２７）前掲「日月ふたり（第三回）――高群逸枝・橋本憲三――」、427 頁。
（２８）石牟礼道子「本能としての詩・そのエロス　高群逸枝の場合」『思想の科学』思想の科学社発行、1982 年 1 月号（通巻 349 号）、44 頁。
（２９）同「本能としての詩・そのエロス　高群逸枝の場合」、同頁。
（３０）志垣寛「高群さんと橋本君」『日本談義』日本談義社、1964 年 8 月、57-58 頁。
（３１）橋本憲三「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」『高群逸枝雑誌』終刊号（第 32 号）、責任者・橋本静子、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1980 年 12 月 25 日、36-37 頁。
（３２）同「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」、36 頁
（３３）月刊『婦人展望』、1964 年 7 月号、3 頁。
（３４）戸田房子「献身」『文学界』文藝春秋、1974 年 7 月号、80-81 頁。
（３５）同「献身」、114-115 頁。
（３６）同「献身」、115-116 頁。
（３７）村上信彦「私のなかの高群逸枝８」『高群逸枝雑誌』第 25 号、責任者・橋本憲三、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1974 年 10 月 1 日、21 頁。
（３８）前掲「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」、25 頁。
（３９）前掲「献身」、116-117 頁。
（４０）橋本静子「編集室メモ」『高群逸枝雑誌』終刊号（第 32 号）、責任者・橋本静子、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1980 年 12 月 25 日、100 頁。
（４１）橋本静子「もろさわよう子様へ」『高群逸枝雑誌』終刊号（第 32 号）、責任者・橋本静子、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1980 年 12 月 25 日、3-4 頁。
（４２）もろさわようこ「高群逸枝」、円地文子監修『文芸復興の才女たち』（近代日本の女性史　第二巻）集英社、1980 年、204 頁。
（４３）前掲「もろさわよう子様へ」、19 頁。
（４４）前掲「高群逸枝」、204-205 頁。
（４５）同「高群逸枝」、202 頁。
（４６）同「高群逸枝」、205 頁。
（４７）同「高群逸枝」、244 頁。
（４８）前掲「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」、38-39 頁。
（４９）石牟礼道子「最後の人　第九回　序章　森の家日記９」『高群逸枝雑誌』第 18 号、責任者・橋本憲三、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1973 年 1 月 1 日、27 頁。
（５０）『高群逸枝全集』第一〇巻／火の国の女の日記、理論社、1976 年（第 8 刷）、381 頁。
（５１）前掲「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」、30 頁。
（５２）同「高群逸枝の入院臨終前後の一記録」、同頁。
（５３）高群逸枝『今昔の歌』講談社、1959 年、236 頁。
（５４）石牟礼道子「朱をつける人」『高群逸枝雑誌』終刊号（第 32 号）、責任者・橋本静子、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1980 年 12 月 25 日、97 頁。
（５５）同「朱をつける人」、98 頁。

（５６）同「朱をつける人」、78 頁。
（５７）石牟礼道子『最後の人　詩人高群逸枝』藤原書店、2012 年、247 頁。
（５８）前掲「朱をつける人」、92-93 頁。
（５９）同「朱をつける人」、94 頁。
（６０）同「朱をつける人」、96 頁。
（６１）同「朱をつける人」、同頁。
（６２）同「朱をつける人」、99 頁。
（６３）視点「市川房枝さん」『毎日新聞』（夕刊）1981 年 2 月 26 日、5 面。
（６４）前掲「私のなかの高群逸枝８」、18 頁。
（６５）同「私のなかの高群逸枝８」、18-19 頁。
（６６）石牟礼道子「『最後の人』覚え書（二）――橋本憲三氏の死――」『暗河』暗河の会（編集兼発行人／石牟礼道子・松浦豊敏・渡辺京二）、第 15 号、1977 年春季号、58 頁。
（６７）前掲『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、180 頁。
（６８）同『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、181 頁。
（６９）同『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、同頁。
（７０）石牟礼道子「夢の中のノート」『毎日新聞』（夕刊）1979 年 10 月 17 日、3 面。
（７１）高群逸枝編、桑原葉子・桑原弘校訂『日本古代婚姻例集』高科書店、1991 年、i 頁。
（７２）『高群逸枝全集』第七巻／評論集・恋愛創生、理論社、1967 年、372 頁。
（７３）前掲「もろさわよう子様へ」、3 頁。
（７４）栗原弘『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』高科書店、1994 年、i 頁。
（７５）同『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』、359 頁。
（７６）同『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』、368 頁。
（７７）同『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』、同頁。
（７８）同『高群逸枝の婚姻女性史像の研究』、364 頁。
（７９）石牟礼道子「表現の呪術――文学の立場から――」、田端泰子・上野千鶴子・服藤早苗編『ジェンダーと女性』（シリーズ比較家族８）、早稲田大学出版部、1997 年、213 頁。
（８０）同「表現の呪術――文学の立場から――」、206-209 頁。
（８１）同「表現の呪術――文学の立場から――」、209-211 頁。
（８２）同「表現の呪術――文学の立場から――」、211 頁。
（８３）同「表現の呪術――文学の立場から――」、214 頁。
（８４）鷲見等曜『前近代日本家族の構造――高群逸枝批判――』弘文堂、1983 年、i 頁。
（８５）栗原葉子『伴侶　高群逸枝を愛した男』平凡社、1999 年、250 頁。
（８６）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、189 頁。
（８７）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、190-191 頁。
（８８）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、156 頁。
（８９）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、211-212 頁。
（９０）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、219 頁。
（９１）同『伴侶　高群逸枝を愛した男』、18 頁。

（９２）前掲「『最後の人』覚え書（二）――橋本憲三氏の死――」、53 頁。
（９３）前掲「朱をつける人」、94 頁。
（９４）前掲『伴侶　高群逸枝を愛した男』、250 頁。
（９５）堀場清子『高群逸枝の生涯　年譜と著作』ドメス出版、2009 年、249 頁。

引用で示しましたように、『高群逸枝の生涯　年譜と著作』の著者の堀場は、「あとがき」において、「なんと大きな喪失であったことか」という言葉で、こころから橋本静子の死を悼みました。他方、『伴侶　高群逸枝を愛した男』の著者の栗原葉子は、その「あとがき」のなかで、「橋本静子さんには、私にはどうしても確認できない点を教示いただき、感謝にたえません」（二五二頁）と、一言書いているのみで、いつ水俣を訪れたのか、あるいは、単に手紙などによる問い合わせだったのか、そして、何を確認したのかも、全く不明です。同じ「あとがき」にあって書かれてある、堀場清子と栗原葉子の、静子に対する思いの差は、歴然としています。ひょっとすると静子は、栗原葉子の問い合わせに冷たかったかもしれません。というのも、静子の胸のなかには、兄の橋本憲三が「ゴミ類」とみなしていた、逸枝の「平安鎌倉室町家族の研究」と「日本古代婚姻例集」が、栗原弘と葉子の夫婦の校訂によって上梓されたことに、著作権継承者としての不信感が残余していた可能性が残るからです。

また、『伴侶　高群逸枝を愛した男』のなかで、著者の栗原葉子は、橋本憲三に宛てた堀場清子の「おたずね通信」に触れたあとで、こうしたことも書いています。「しかし、そのような堀場や、その夫君である近代思想史家・鹿野政直による研究であっても、憲三にはこれ以上の他人の介入を許すまいとする不可侵の壁があり、氏に対する遠慮や敬意が研究者にあればあるほど、不分明さを突き崩すことを断念させている」（一九頁）。こう断言するに当たって、著者は、いっさいの根拠も証拠も示していません。果たして本当に、憲三は、鹿野政直の調査に対して、「不可侵の壁」をつくっては、「不分明さを突き崩すことを断念させて」しまったのでしょうか。一方、堀場清子は『高群逸枝の生涯　年譜と著作』の「あとがき」のなかで、「二〇〇五年一月、鹿野政直と私が水俣へ静子氏を訪ねた」と述べています。このときのこの夫婦の水俣訪問は、静子が亡くなる三年前のことでした。ここから、憲三死去ののちも、この夫婦は、妹の静子と親密な交流を重ねていたことがわかります。その視点に立って判断しますと、鹿野政直に対して、「憲三にはこれ以上の他人の介入を許すまいとする不可侵の壁があり、氏に対する遠慮や敬意が研究者にあればあるほど、不分明さを突き崩すことを断念させている」という、栗原葉子の言説は、あまりにも独断的にすぎ、懐疑的にならざるを得ません。

さらに付け加えるならば、栗原葉子は、その本の「あとがき」の最後に、「小著を橋本憲三と高群逸枝の墓前に一冊……捧げます」（二五三頁）と、書きます。実際にふたりが眠る水俣の墓廟へ足を運んだのかどうか、それは知る由もありませんが、いずれにせよ、そうした内容をもつ『伴侶　高群逸枝を愛した男』を捧げられた橋本憲三と高群逸枝は、地底の泉にあって、怒り狂ったのではないかと、私は想像します。

（９６）同『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、同頁。
（９７）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、244 頁。
（９８）同『最後の人　詩人高群逸枝』、244-245 頁。
（９９）同『最後の人　詩人高群逸枝』、247 頁。

（１００）同『最後の人　詩人高群逸枝』、265 頁。
（１０１）同『最後の人　詩人高群逸枝』、266 頁。
（１０２）同『最後の人　詩人高群逸枝』、464 頁。
（１０３）同『最後の人　詩人高群逸枝』、452 頁。
（１０４）同『最後の人　詩人高群逸枝』、同頁。
（１０５）同『最後の人　詩人高群逸枝』、453-454 頁。
（１０６）西川祐子「一つの系譜――平塚らいてう、高群逸枝、石牟礼道子」、脇田晴子編『母性を問う（下）――歴性的変遷』人文書店、1985 年、188 頁。
（１０７）河野信子「『火の国』から『近代』を問い直す――高群逸枝と石牟礼道子」、加納実紀代編『リブという〈革命〉――近代の闇をひらく　文学史を読みかえる⑦』インパクト出版会、2003 年、246 頁。
（１０８）山下悦子「小伝　高群逸枝」『高群逸枝 1894-1964　女性史の開拓者のコスモロジー』（別冊『環』２６）、藤原書店、2022 年、50-51 頁。
（１０９）前掲「朱をつける人」、91 頁。
（１１０）同「朱をつける人」、93 頁。
（１１１）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、314 頁。
（１１２）前掲「小伝　高群逸枝」、同頁。
（１１３）同「小伝　高群逸枝」、51-53 頁。
（１１４）岡田孝子「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」『高群逸枝 1894-1964　女性史の開拓者のコスモロジー』（別冊『環』２６）、藤原書店、2022 年、200 頁。
（１１５）同「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」、201-202 頁。
（１１６）同「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」、203 頁。
（１１７）前掲「もろさわよう子様へ」、3 頁。
（１１８）前掲「『最後の人』覚え書（二）――橋本憲三氏の死――」、63-64 頁。
（１１９）前掲「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」、210 頁。
（１２０）同「『最後の人』橋本憲三と『森の家』」、同頁。
（１２１）『石牟礼道子全集・不知火』別巻／自伝、藤原書店、2014 年、208-209 頁。
（１２２）石牟礼道子「高群逸枝との対話のために（１）まだ覚え書の『最後の人・ノート』から」『無名通信』No. 3、1967 年 9 月、2 頁。
（１２３）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、436-437 頁。
（１２４）石牟礼道子「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」『暗河』暗河の会（編集兼発行人／石牟礼道子・松浦豊敏・渡辺京二）、第 14 号、1977 年冬季号、12 頁。
（１２５）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、439 頁。
（１２６）前掲「高群逸枝との対話のために（１）まだ覚え書の『最後の人・ノート』から」、１頁。
（１２７）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、440 頁。
（１２８）同『最後の人　詩人高群逸枝』、439 頁。
（１２９）前掲「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」13 頁。
（１３０）同「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」、同頁。
（１３１）石牟礼道子「最後の人２　序章　森の家日記（二）」『高群逸枝雑誌』第 2 号、

責任者・橋本憲三、発行所・高群逸枝雑誌編集室、1969 年 1 月 1 日、9 頁。
（１３２）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、444 頁。
（１３３）前掲「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」、11 頁。
（１３４）前掲『高群逸枝の生涯　年譜と著作』、153 頁。
（１３５）前掲『石牟礼道子全集・不知火』別巻／自伝、274-275 頁。
（１３６）同『石牟礼道子全集・不知火』別巻／自伝、275 頁。
（１３７）同『石牟礼道子全集・不知火』別巻／自伝、同頁。
（１３８）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、244-245 頁。
（１３９）前掲「高群逸枝との対話のために（1）――まだ覚え書の『最後の人・ノート』から」、1 頁。
（１４０）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、246 頁。
（１４１）同『最後の人　詩人高群逸枝』、同頁。
（１４２）前掲「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」、12 頁。
（１４３）前掲『石牟礼道子全集・不知火』別巻／自伝、287 頁。
（１４４）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、247 頁。
（１４５）同『最後の人　詩人高群逸枝』、同頁。
（１４６）同『最後の人　詩人高群逸枝』、同頁。
（１４７）前掲「最後の人２　序章　森の家日記（二）」、5 頁。
（１４８）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、271 頁。
（１４９）石牟礼道子「最後の人　第九回　序章　森の家日記９」、24 頁。
（１５０）石牟礼道子『潮の日録　石牟礼道子初期散文』葦書房、1974 年、219 頁。
（１５１）前掲「『最後の人』覚え書（二）――橋本憲三氏の死――」、56 頁。
（１５２）前掲「朱をつける人――森の家と橋本憲三――」、78 頁。
（１５３）同「朱をつける人――森の家と橋本憲三――」、84 頁。
（１５４）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、327 頁。
（１５５）同『最後の人　詩人高群逸枝』、453-454 頁。
（１５６）前掲「『最後の人』覚え書――橋本憲三氏の死――」、8 頁。
（１５７）前掲『最後の人　詩人高群逸枝』、248-249 頁。

Appendixes

Appendix A: 'The Impact of William Morris in Japan, 1904-1994', a talk to The William Morris Society on Saturday 26 August, 2.30pm 1995 at Kelmscott House, 26 Upper Mall, Hammersmith, London, W6 9TA.

Appendix A: The Impact of William Morris in Japan, 1904-1994', a talk to The William Morris Society on Saturday 26 August, 2.30pm 1995 at Kelmscott House, 26 Upper Mall, Hammersmith, London, W6 9TA.

First of all, I would like to thank Professor Naylor for her kind introduction, and also for supporting my application to this sabbatical period in Britain pursuing my researches into design history from the nineteenth century up to the present day. Secondly, thanks are due to Dr Jan Marsh, who kindly read through the text and made useful comments on it. Lastly, I wish to thank your former President Ray Watkinson for arranging this opportunity for me to speak here in the Kelmscott House coach-house to the William Morris Society. Last time my wife and I were in Britain we met many friends of William Morris whose acquaintance we look forward to renewing and extending.

The title of my talk today is:
The Impact of William Morris in Japan, 1904-1994.

and in it I would like to trace the development of studies on William Morris in Japan by taking three approaches. The first approach is to roughly divide the history of studies on Morris into three periods, and to clarify the general features of the studies in each period. The second is to consider the implications of each Morris study in relation to the particular social and cultural contexts in Japan during the period when it was made. The third is to compare the image of Morris in Japan with that in Britain, and to recognise the differences between the two. From these perspectives, I would like to examine how studies of William Morris in Japan have developed up to the present day.

The first part of my talk concerns the flourishing interest in Morris from 1904 to 1940.

In 1976 'A Bibliography of William Morris Studies in Japan', edited by Kazuhiko Makino and Tsutomu Shinagawa, was published. It listed 316

bibliographies of William Morris which were published between 1891 and 1975. Of these, 272 appeared before the Second World War. Judging solely from the volume of work, studies of Morris appear to have reached a peak before the war, and to have declined somewhat after it.

As early as 1904, News from Nowhere was partly translated into Japanese and introduced by Toshihiko Sakai, a socialist. However, it was not until the 1920s that Morris's work was more widely introduced and studied. During this period, Hopes and Fears for Art and The Earthly Paradise were translated, and a few books on William Morris were published in Japan. As the 1920's progressed, the thoughts and ideas of William Morris gained wider acceptance among Japanese intellectuals.

The influence of the growing interest in the social movement, and the emergence of a popular culture should not be overlooked. The 1920s in Japan was an era of widespread economic depression, and one in which monopolistic and financial capital were all-powerful. One of the peaks of the labour movement in Japan was in the early 1920s, and there were major industrial disputes in the steel and shipbuilding industries. In 1920, various socialist movements united, and the Japanese Socialist League was founded. In 1922, the Japan Communist Party was founded as a branch of Communist International. In these ways, socialist and communist thinking spread rapidly during this period.

In terms of culture, this period saw a great increase in the circulation of newspapers and magazines, and radio broadcasting began in Tokyo and in Osaka in 1925. In addition, facilities for higher education organizations were also increased, and these produced many intellectuals, who acted as disseminators, spreading the culture of this period. This was the social and cultural climate of the 1920s, in which intellectuals began to draw attention to the thought of William Morris as a socialist.

1927 saw the publication of Ruskin and Morris as Social Thinkers by the economist Nobuyuki Okuma. In this book, he vividly describes how William Morris was receptive to the thoughts of John Ruskin, and became a socialist artistic craftsman. He says of the purpose of his book:

This book is a study of only one side of John Ruskin and William Morris. I have not yet considered Ruskin as the writer of Modern Painters, nor Morris as the author of The Earthly Paradise. I have touched on both as social thinkers. Of course, there is a need for studies on Ruskin as a commentator on art, and on Morris as a poet, but these things are beyond my reach. What I can do is to make clear the extent to which the labour theory of William Morris, a socialist decorative artist, depended on the thoughts of John Ruskin. . . . I think the theory that Art embodies an Ideal that should be included in the system of socialism is very interesting.

Three important points are implied in these words of Nobuyuki Okuma. First, he emphasises Morris as a successor to Ruskin. This tendency to regard Ruskin and Morris as a pair was deep-rooted, and continued until some time after the War. Second, he does not discuss to Morris as a poet. As modernism gained importance in this period, poetry drawing on a symbolic world and utopian romances, was already becoming out of date in Japan as well as in Europe. Third, he takes note of a view of labour based on an organic relationship between art and society. At that time in Japan, a special term was used for Morris's standpoint of social thought, the term 'artistic socialism', which can be considered to have occupied a unique position.

Interest in Morris continued to flourish into the 1930s. A peak of activity occurred in 1934 when, in celebration of his centenary, an exhibition of William Morris was held at Maruzen, Tokyo. The main display was composed of Morris's own publications and other works relevant to Morris. In the preface to the exhibition catalogue, Kenji Otsuki expresses his gratitude to the library of the Imperial University of Tokyo for 'showing generosity in providing the Kelmscott Chaucer, a rare book worthy of being called a national guest, even if displayed for only a day.' Then, he states that his 'only regret was that the exhibition included few original works of Morris's art and craft.' This implies that, while most of Morris's written work published in London had arrived in Japan quickly, most of his tapestries, furniture, and wall papers could be seen only in photographs in those days. For this reason, the catalogue of the exhibition included Morris's bibliographies, but did not include his art and craft work.

Newspapers and magazines made much of the celebration of Morris's centenary, and a book, Essays in Celebration of William Morris's Centennial Birthday was published in 1934. This book includes several excellent papers by Morris researchers, for example, 'Morris: the man and his thoughts' by Daikichi Kitano, 'Morris of the Earthly Paradise' by Masaru Shiga, and 'Morris as a book craftsman' by Bunsho Jugaku. The last work begins as follows:

Our purpose in celebrating Morris's centenary is to examine and look back on the enterprises of this giant who was gifted with a talent which appears to exist very rarely in modern society. . . . When we look back on the general movement in craft, which has lasted since the beginning of Morris's activities as a craftsman until the present day, we are amazed by the extent of his influence. Needless to say, the craft movements: 'Art Nouveau' which arose in Paris at the end of the last century, and 'Secession' which occurred in the same period in Vienna, were directly stimulated by Morris. . . . The craft movement,'Bauhaus', which was founded at Weimar in 1919, by the architect, Gropius, as its leader, was a direct successor to Morris as it tried to bring all the crafts together into 'architecture'. . . . Since Morris devoted his later passion to book craft . . . it had a direct effect and influence which other craft did not have. . . . Thus, to talk of Morris as a book craftsman . . . would also result in our admiring his greatness as a craftsman.

So, as early as 1934, the extent of Morris's influence on Art Nouveau and Bauhaus, and his passion in his later years for the work at the Kelmscott Press, were already appreciated. Later, Bunsho Jugaku combined his articles on book art, and published Collected Writings on the Book. As you may know, we in Japan have long placed a high value on book art.

Also in Japan during this period, a movement similar to the British Arts and Crafts movement occurred. It was called the People's Craft Movement and its founder was Muneyoshi Yanagi. In 1910 when he was still an undergraduate student, he was involved in launching a new magazine called Shirakaba, which means White Birch, and became a member of the Shirakaba Circle. The members of the Circle were more interested in the

contradictions of society, and the problem of self, than in the nation. The content of this magazine was not only literary, also partly an art magazine, which introduced western art since Post-Impressionism. In 1926, Muneyoshi Yanagi founded the Japanese People's Craft Society, and through the close interchange with Shoji Hamada and Kanjiro Kawai, he developed the People's Craft Movement. Bernard Leach, the famous British potter, was included in its membership. Yanagi insisted that his idea was original and was not derived from Ruskin and Morris at all. However, it is clear that his thought and ideas were very similar to those of Morris. He stated his idea about craft as follows:

I recognise the direction of material culture, in the development from art culture into craft culture. It never means a denial of art. I think that the direction of beauty exists in combination with daily life. . . . When beauty and life are combined, the culture of craft appears and beauty becomes sound. Beauty which is not based on everyday life cannot be called true beauty. There must be a means for beauty to become ever more beautiful by its being combined with daily life. Shouldn't it be the duty of aesthetics to explain truth in this way in the future?

Muneyoshi Yanagi called things which were made to be used in everyday life'minshu-teki kogei' or sometimes 'seikatsu-kogei'. These terms can be translated as 'people's crafts' or 'life crafts'. Another term used is 'mingei', which is a compound made from 'min', which means 'people' and 'gei' which means 'craft'. The People's Craft Movement which was developed by Yanagi and his colleagues, found beauty, not in 'aristocratic crafts, nor in 'machine crafts', but in handicrafts made by people and used by people in their everyday lives, and pursued a culture based on those handicrafts.

In the late 1930s, the ideas of William Morris also influenced education althought in Japan. In 1934, to celebrate Morris's centenary, a collection of writings in praise of Morris was published by the Walthamstow Antiquarians. Morris's daughter, May, wrote a preface to the booklet, which was entitled 'Some appreciations of William Morris', and G. W. H. Cole, J. W. Mackail, Herbert Read, and Bernard Shaw were among the contributors. The educationist Tatsuo Morito, who read this booklet, acutely pointed out

that 'not one of the 28 contributors refers to "Morris as an educator" which is our theme,' and then he gave the following analysis of the relationship between Morris and education:

The fact that Morris was not what is called an educator . . . does not mean that he had no contact with education at all. On the contrary, he interacted with education in various ways.

Tatsuo Morito cited the following sentences from News from Nowhere, to prove that Morris had an interest in 'education' in the new society. They are spoken by the character Old Hammond, who says:

. . . you expected to see the children thrust into schools when they had reached an age conventionally supposed to be the due age, whatever their varying faculties and dispositions might be, and when there, with like disregard to facts to be subjected to a certain conventional course of 'learning'. My friend, can't you see that such proceeding means ignoring the fact of growth, bodily and mental?

Morito also gleaned Morris's views on education from Hopes and Fears for Art and Signs of Change. He made it clear that Morris was confident of the importance of education in future society, and that Morris advanced liberal education, which is quite the opposite view to mechanical and narrow knowledge-based education. Citing Morris's works, Morito clearly demonstrates that Morris was a unique educator, and claims that this was because he was an artistic socialist.

Certainly, as one can see from his testimony to the Royal Commission on Technical Instruction, William Morris was not interested in craft and design under the general education system. But he recognised that 'social reform' and 'educational reform' were inseparable, and this was the reason that Morito was interested in Morris's thoughts on education. In 1938 when his book Owen and Morris was published, reform of the educational system was also needed in Japan. Morito tried to present his socialist views of education, which were contrary to the predominantly nationalistic view of the time. However, in Japan in those days, there was considerable control of thought

and speech, and oppression of democratic and liberal learning occurred over and over again. Therefore, Morito's new and advanced view of education was virtually unacceptable to Japanese society at that time.

The second part of my talk concerns a lull in studies of Morris, and some results from 1941 to 1972.

For two decades during and after the Second World War, there was very little activity in the study of William Morris in Japan. It is perhaps not surprising that a society for which modernism had become the dominant ideology would feel little need for the thoughts of Morris. After all, Morris's ideal was the society of the Middle Ages, and he dreamed of a revival of handicrafts.

However, in the 1950s some Japanese translations that gave valuable insight into Morris's philosophy and design practice, were published. In particular, Pioneers of Modern Design by Nikolaus Pevsner had a major influence on researchers who were interested in the Modern Movement in architecture and design. It is well-known that Pevsner regarded Morris as a pioneer of the Modern Movement. As he wrote:

. . . the phase between Morris and Gropius is an historical unit. Morris laid the foundation of the modern style; with Gropius its character was ultimately determined.

This image of William Morris drawn by Pevsner, as a father of the Modern Movement, has endured among historians of architecture and design in Japan. However, at the time most of them tended to be more interested in the development of Continental European Modern Movements, such as Deutscher Werkbund, Bauhaus, and the Purist Movement, than in the Arts and Crafts Movement of Morris. They must have agreed that 'Morris's notion of art . . . is part and parcel of nineteenth-century "historicism",' as Pevsner stated. Moreover, Morris's hatred of modern industrial methods, must have been a difficult attitude for Japanese society to accept during the period after the war, when what people wanted was economic recovery. However, in spite of this state of affairs, Morris occupied an important position in the history of design. Here I would like to quote a passage from

a paper entitled Ruskin and Morris; The Arts and Crafts Movement, which was written in 1966 by the theorist of craft and design, Yasuji Maeda:

In considering the stream of modern design and its sources, the thoughts of Ruskin and Morris are of great importance. Even though Ruskin and Morris respected medieval architecture, and discussed it extensively, and even though the old-fashioned aspect of Morris's designs may make them seem contradictory to the newness of modern style, I would still regard these two as the starting point of modern design.

In considering Ruskin and Morris together, Maeda follows the tradition set by Ruskin and Morris as social thinkers by Nobuyuki Okuma. The view of 'these two as the starting point of modern design' clearly owed much to Pevsner. Continuing, Maeda states that:

The distortions brought to society by industrialisation did not end with the era of Ruskin and Morris. These distortions are still a cause for concern and criticism in society today. Most theories which criticize industry do not deny it completely, as Ruskin and Morris did, but seek to prevent humans from becoming the slaves of industry. This thinking seems to be more or less influenced by Ruskin and Morris. . . . Mingei Undo (the People's Crafts Movement), which confronts industrial civilisation in a part of modern society . . . is part of the same stream of the thought as that of Ruskin and Morris, and represents a further stage of development. The more industrialised a society is on the one hand, the more the beauty of hand crafts of former times is respected on the other. However, there is a limit to this, and the danger that Mingei taste will become a kind of aristocratic taste beyond daily life. This is . . . a contradiction which Morris's Arts and Crafts Movement also contains.

In modern society, one of whose ideals was that all should be equally able to enjoy culture, reversion from the industrialised world to the handicraft world had already become an impossible proposition. However, it was also true that industry deprived people of the pleasure of their own labour, and that it tended to provide only standardised goods which lacked individual character. Although in this period it was very effective to take William Morris's thoughts

on the theory of design as a principle from which to criticise the distortions of society brought by industry, it also involved the risk of strengthening a revival of aristocratic taste. Yasuji Maeda regarded this ambivalence of Morris's thought as 'a contradiction which Morris's Arts and Crafts Movement also contains.'

As you know, since the time when the Design and Industries Association was founded, departing from the Arts and Crafts Movement, British theorists and practitioners of design have hotly disputed the relationship between industry, art and labour, time and time again. C. R. Ashbee who was a key-person in the Guild and School of Handicrafts asserted that: 'Modern civilisation rests on machinery, and no system for the teaching of art can be sound that does not recognise this'. Then, W. R. Lethaby, who was one of the founding members of the Design and Industries Association advocated 'A New Body with New Aims', but repeatedly demanded that 'the machine must be controlled'. And at almost the same time as Yasuji Maeda wrote Ruskin and Morris, Professor Misha Black of the Royal College of Art made the following assertion in a lecture in Australia:

'What business have we with art at all', asked William Morris in the 1850s, 'unless all can share it?' But it was still a universal application of art which was his goal, not a new discipline which might spring fully fledged in its own right from the industrial revolution.

In fact, the problem of 'machine and art' has been transferred to the arena of 'art and labour', or even 'labour and society', and has been a major point of contention in Japan for some time. Therefore, to investigate the point at issue, not only theories of art and design, but also those of social science, have had to be considered.

As you may well know, when the Second World War was over, the process of democratisation began in Japan, and advanced rapidly. Hence, political parties were reinstated and various trade unions were organised. Furthermore, control over freedom of thought and speech was removed, authorities were no longer regarded as absolute, as they had been in the past, and a large current of thought based around the freedom of the

individual, and the democratisation of institutions, was formed.

In this post-war political, social and ideological climate of Japan, in the late 1950s, the economist Masami Kimura, took up Morris's political thoughts and ideas of utopia in a series of papers. He published 'A new stage in the interpretation of William Morris' in 1957, 'The policy of romantic revolt: the case of William Morris' in 1962, and 'The nature of William Morris's thoughts on utopia: chiefly on his view of the essence of labour' in 1963.

In the first paper, Kimura points out that 'whatever the conclusion is, the level of Morris studies entered into an epoch-making stage in the terms of its logic and problem-grasping'. In this he is referring to the book William Morris: Romantic to Revolutionary by E. P. Thompson, which was published in 1955, but regrettably not published in Japanese. Kimura shows his agreement with Thompson's interpretation that regards 'Morris as a creative practitioner of scientific socialism who was supported by a romantic rebellious spirit'. In the next paper, following Fritzsche's Morris studies, he proves that while Morris changed from social reformist political thought to socialist political thought, the political notion of 'education' for him developed from 'increasing the people's consciousness and dissatisfaction about the loss of "pleasure of the labour"' into 'producing socialists.' In the last paper, comparing Morris's News from Nowhere with Looking Backward 2000-1887 by Edward Bellamy, Kimura goes on to examine Morris's thoughts on utopia, and his view of labour from the viewpoint of historical social thought. Following E. P. Thompson's view, this series of Morris studies by Masami Kimura revised the image of Morris which had been formed, of a dreamy decorative artist, or a visionary socialist. Instead he presented an image of Morris as a scientific socialist. In Japan in this period, Morris studies, although they were rather few in number, entered a new stage.

From the 50s to the 60s, in addition to Kimura's work, there were some precious harvests from the field of social science, which were indirectly related to studies on Morris in Japan. One of them was the translation of the writings of G. D. H. Cole and E. J. Hobsbawm on the history of the British labour movement. From these, the position of William Morris in the history of British labour movement came to be more precisely understood. The other

was that Japanese editions were published of the writings of E. P. Thompson and Raymond Williams, who belonged to, what you call, 'the New Left'. These translations, rightly or not, provided the grounds to criticise the socialist ideology of the time, which was still dragging along the old constitution.

Another harvest came from the field of politics, although the source was quite unusual, as the result of translations on the history of the British labour movement and responses to the New Left's account of their political stand point. For example, in this period, the political scientist Hidekazu Kawai published a paper entitled 'The formation of English socialism', in which he gives a clear and precise account of Morris's political role in the process.

These studies in social science and politics shed new light on Morris during the 1960s. Although they provide only fragmentary references to him, they allow a clear and real image of Morris as a revolutionary socialist to be constructed.

The theme of the final part of my talk is:
Searching for a new image of Morris from 1973 to 1994.

It goes without saying that Morris's activities covered many fields. He has been given the title of poet, designer, and socialist. However, from before the war until the 1960s the work of Japanese researchers usually elucidated only a single aspect of his work. For example, as we have seen, Nobuyuki Okuma and Masami Kimura were interested in Morris as a social thinker; Bunsho Jugaku and Yasuji Maeda focused on Morris as a craftsman; and for Tatsuo Morito, Morris was of interest as an educator. Naturally, Morris did not divide his activities discretely into poetry as a poet, arts and crafts as a designer, and politics as a socialist. In view of this, an essential theme for reaching a complete understanding of Morris is identification of the greater spirit which penetrates all three aspects of his work. A book which responded to this challenge was William Morris: Radical Design Thoughts by Jiro Ono. In this book, Ono pointed out the importance of Morris's activities as follows:

. . . activity in each [of Morris's three fields] has an importance which is not dependent on the others. Thus, it is natural that he should be given successive titles. This does not simply mean that he was a genius who had successive or simultaneous achievements in those fields, however. The more remarkable his achievements in each field are, the more convinced we should be of the existence of single spirit and the form of its movement . . . which penetrates them.

This study of William Morris by Jiro Ono had the aim of combining the results of Morris studies from different fields, which had previously been considered in isolation from one another; based on the supposition of the 'existence of a single spirit and the form of its movement' which permeates all of Morris's activities; and in this way to approach a complete image of Morris. Prior to this work, Ono had already written a criticism of culture under capitalism, following the critical thoughts of Morris. In that book too, it was necessary for him to describe the details of Morris's spirit, as this was a central point of his criticism. In a postscript to that book, he states that '. . . I want to share the fascination of Morris with others, and will never cease to try to do so. In this respect, I am not only a researcher of Morris, but also an advocate.'

The basic axis of Jiro Ono's cultural criticism was a new principle, which necessarily penetrated the mechanism of production, labour structure, creation of the living environment, and the systematic principle of group formation as a whole. In accordance with this principle reformation of the 'quality of life' could be achieved. According to his understanding, 'it was Morris that showed that the new principle had to be a principle of imagination, by his way of life.' The significance of Jiro Ono's study of Morris was that, by drawing the outline of the whole spiritual image on which Morris's activities were based as a dynamic one, it presented a new point of view from which to criticise culture under capitalism, which had previously served only to realise individual desire.

Apart from the writings of Jiro Ono, research on Morris from the end of the 60s through the 70s was characterised by the vigorous translation and publication of Morris's writings into Japanese. For a while during and after the war, Morris had almost been forgotten, except by a small number of

researchers. He came to be read again through this series of translations. As a background to this, I should draw your attention to unstable state of Japanese society and stagnated state of culture at that time. Rapid economic growth after the war had brought great changes to the lifestyles of Japanese people. On the one hand, consumption of clothes, foods, and household electrical appliances rapidly increased, in what has been called the 'Consumption Revolution', and high-rise buildings came to stand side by side in cities. On the other hand, there were serious problems associated with urban life, such as housing, traffic congestion, environmental problems, such as air and water pollution, and the destruction of nature that development involved. Action by city dwellers against such problems increased. Under these social circumstances, people came to think about 'quality of life' and, perhaps were able to meet with Morris there. So, interests in Morris did not weaken, but succeeded into the 80s.

If we think of the 70s as the period when the writings of Morris himself were actively translated, then we could refer to the 80s as the period when studies relating to Morris were enthusiastically translated and introduced. Since the results of studies in Britain were translated into Japanese and introduced quite rapidly, Japanese research on Morris gained new knowledge and developed still further, especially in the field of design history. To take two examples, in the book entitled Studies in Art, Architecture and Design, volume 2, Pevsner compares Morris with the Henry Cole circle, while Noel Carrington, the author of Industrial Design in Britain, describes how the Modern Movement developed in Britain after parting from the Arts and Crafts Movement. Furthermore, through the translations of William Morris as Designer by Ray Watkinson, and William Morris Textiles by Linda Parry, details of Morris's activities in design were introduced, and Utopian Craftsmen by Lionel Lambourne provided us with further information on the role of Morris in the Arts and Crafts Movement.

The positive attitude towards learning the result of Morris studies in Britain through the publication of translations has accelerated greatly from the late 80s to the present day. In particular, the biography by Philip Henderson, which reconstructed Morris's life, was based on newly available information. This work was important in that it drew a life-size image of Morris, updating

the ‘non-worldly' image of Morris drawn by J. W. Mackail. In 1991, it was 100 years since the founding of the Kelmscott Press, and this centenary aroused considerable interest in Japan in the book arts of Morris. In this year, not only was there an exhibition of Morris's book art, but also the work by William S. Peterson was translated, which was eventually published in 1994. Since the late 1980s, strong interest in the history of art and literature of the Pre-Raphaelites has developed and, the relationship between the Arts and Crafts Movement and Morris, and also the relationship between the Pre-Raphaelites and Morris has come to draw attention. What is more, Jane and May Morris by Jan Marsh introduced a new feminist viewpoint of Morris studies.

These enthusiastic introductions of British studies of Morris to Japan naturally led to exhibitions. The ‘William Morris' exhibition held in Tokyo and Osaka in 1989 provided the first opportunity to view many of the actual works of Morris in Japan, because the exhibition in 1934 had displayed only his publications for the most part. Prior to this, in 1985 an exhibition entitled ‘The Pre-Raphaelites and their Times’ was held, and in 1990 there was the ‘Rossetti’ exhibition, so many people were able to enjoy Victorian arts in earnest.

So how has this enthusiastic acceptance of Morris, through the translations and the exhibitions from the 80s to date, influenced Morris researchers in Japan? Generally speaking, as in Britain, the 80s was a time when the academic framework in Japan was beginning to shake. This was caused, in part, by the impact of Post-modernism. Perhaps such changes of thought, social, and cultural climates must have an influence on Morris studies, and might be related to the strengthening of interest in Morris and the Pre-Raphaelites. As I have discussed these factors already, I would like to examine future questions for Morris studies in Japan from various points of view.

First of all, we should discuss the place of Morris in design history. To date, Morris’s position as a pioneer of Modern Movement in design has been stressed, because of his contribution to the emergence of Art Nouveau and the practice of Bauhaus. However, when you think about the death of the

Modern Movement, and new movement of craft revival, it seems that Morris's role was greater than this. He should not only be regarded as a father of the Modern Movement on the Continent, as Pevsner drew him, but he should also be re-positioned as a pioneer of Crafts Movement in Britain, from the nineteenth century until the present day. I am not sure yet whether a series of movements of art crafts or decorative arts, which has continued from Morris's Arts and Crafts Movement, through the 'Omega Workshops', the crafts revival in 70s, and to recent 'Green design', exists as a continuous history in Britain. However, if it has been overlooked in the shadow of the Modern Movement, historians of crafts and design should pay attention to this point. It would be fundamental work, essential for a precise understanding of modernism in Britain. Moreover, in describing such a history, it would not be enough to use only modern approaches, such as feminism, structuralism, and psychoanalysis, it is also important to examine it in the light of the social, political, and cultural context of the time. In general, the tastes which have dominated studies of arts and crafts have tended to be too conservative, and this may have been a factor which has prevented us from an accurate understanding and interpretation.

On the other hand, Morris's poetry and romances have been evaluated rather negatively as escapist literature, full of decorative factors, in an era when modern realism was main stream in literature. As to the reason why 'Morris's romance has not correctly been treated', Yasuo Kawabata pointed out that 'those who were themselves accustomed to the descriptive method of modern literature could not understand the symbolic world specific to romance, nor the language of symbolism which created that world.' Recently, as general trend, many people have come to be very interested in the symbolic world which modern literature cannot express, and this surely provides adequate scope for studies in the future. However, as far as Morris is concerned, we should not treat the symbolic world expressed in his literature in isolation. It is important rather to interpret it in an organic manner, that is, in relation to the visual expression which Morris used in his decorative art. Furthermore, in the case of such an interpretation, we should necessarily include an examination of the strong conception and form of his ideas, which were essential to his involvement in the early development of socialism, because both Morris's decorative art and romance would have

the same structure, at least for himself, and both the power to produce these forms, and to plan socialism would emanate from the same non-specialised single life. In other words, I conjecture that the power creating a real art, and the power constructing a new society, might come from the same source and origin, and that as an instrument to prevent the two powers from being divided, by factors such as capital and authority and to keep the two powers always connected, the form of romance might have been very important for Morris. Anyway, Morris's symbolic world expressed through the form of literature should come to receive more attention from researchers in the future.

Incidentally, looking at the present academic world, both literature and art seem to have strong interests in the symbolic world. By contrast, history, in Japan as in Britain, tends to have interests in the history of people, or in an integrated approach. It might thus also be productive tore-examine Morris's practices from the new viewpoint of 'social history', in other words in the context of Victorian people's lives. For instance, we might hope to see in Japan studies along the lines of William Morris: Design and enterprise in Victorian Britain, by Charles Harvey and Jon Press, which was published in 1991. However, such studies would naturally be faced with the difficulty of getting first-hand information.

In addition to the thriving field of social history, recently in Japan a new field called cultural economics has come into being, and it has involved some re-appreciation of Ruskin and Morris. Jun Ikegami who is an advocate of this new field concludes that '. . . by returning Morris and Ruskin from the art world to the world of economics, one could tackle some of the problems of the improvement of life which present Japanese society is confronted with'.

When Japanese ask themselves about their own lives, it is usual to find Morris there. This has been so in the past, it is so now and it will not change in the future. Next year, it will have been 100 years since Morris's death. What kind of Morris will we be able to meet with then? The more eagerly we ask for Morris, the more he will smile back, without disappointing us. I am already looking forward to seeing Morris's smile next year here in London.

Thank you for your attention.　As Gillian Naylor already said, I don't feel able to answer specific questions just yet.　But I am interested to hear your comments and observations and if there are any simple questions about Morris and Japan, I'll do my best, with assistance, to respond.

Note:
You can also read an article shown below as the written version of this talk: Shuichi Nakayama, 'The Impact of William Morris in Japan: 1904 to the Present', *Journal of Design History*, vol. 9, no. 4, Oxford University Press, 1996, pp. 273-283.

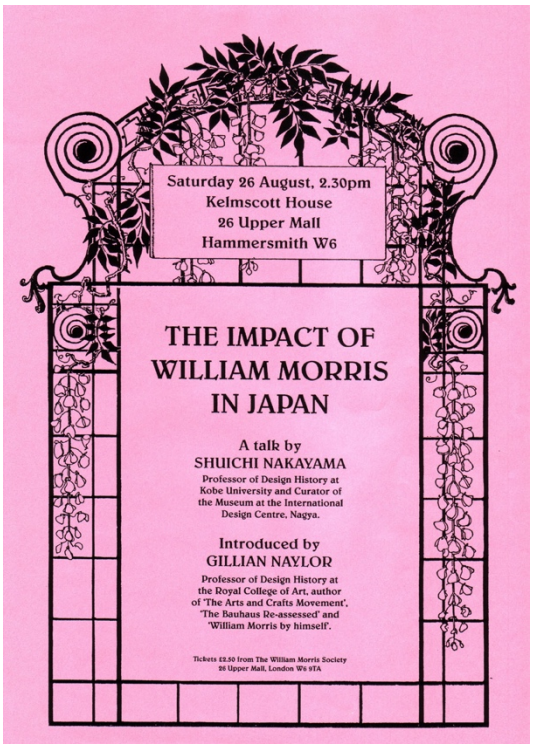


fig. 1　Visual Information on the talk held at Kelmscott House on Saturday 26 August 1995, designed by Lionel Selwyn.



fig. 2　Professor Gillian Naylor who is introducing the talker Shuichi Nakayama to the audience.



fig. 3　Gillian Naylor (left), Shuichi Nakayama (centre) and Jan Marsh (right) after the talk.



fig. 4　Jan Marsh and Shuichi Nakayama at the entrance to the William Morris Society (the basement of the Kelmscott House).



fig. 5　The Kelmscott House: a view from the Thames.

中山修一著作集 9

デザイン史学再構築の現場

Appendixes

Appendix B: The abstracts and keywords in English attached to my main articles on William Morris and Kenkichi Tomimoto.

Appendix B: The abstracts and keywords in English attached to my main articles on William Morris and Kenkichi Tomimoto.

Article (1) [fig. 1]

'Rereading "The Story of William Morris" by Kenkichi Tomimoto', *Journal of Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text*, Volume 5 Number 1, 2005, p. 31, published by the Society for Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text, Kobe University, Japan.

Abstract:

As soon as architectural and interior design student Kenkichi Tomimoto (1886-1963) submitted his graduate work, 'A Musician's House', to Tokyo School of Art (now Tokyo National University of Fine Arts and Music), he left for London in autumn of 1908, where he enrolled on a stained glass evening course at the Central School of Arts and Crafts, and studied and sketched many pieces of art and design at the South Kensington Museum. During his overseas trip days in London, he also enjoyed traveling to Cairo and India to research in Islamic architecture. Returning to Japan in June 1910, his article entitled, 'Uiriamu Morisu No Hanashi' ('The Story of William Morris' in English), which was the first biography of William Morris as designer in Japan, appeared in *Bijutsu Shinpou* (Art News in English) magazine in 1912. Since publication, it has been recognized as a key text to understand how Tomimoto as a craftsman endorsed Morris's philosophy and work.

In this article I first review some important commentaries on Tomimoto's biography on Morris cited by researchers and critics. Second, I demonstrate that the biography was mainly based on Aymer Vallance's *William Morris: His Art, His Writings and His Public Life*, which was first published in London in 1897. Owing to the description of Red House in 'The Story of William Morris', since the 1970s several scholars have clearly stated that Tomimoto visited Red House personally. However, the last section of my article makes clear that, in all the materials I have to date been able to consult, there is no evidence of Tomimoto's visit to the house.

Keywords:

Kenkichi Tomimoto, 'The Story of William Morris', Aymer Vallance, Red House

Article (2) [fig. 2 and fig. 3]
'Rereading 'William Morris and Æsthetic Socialism' by Iwamura Toru', *Design History*, Issue 4, 2006, p. 64, published by the Design History Workshop Japan.

Abstract:
The introduction of William Morris (1834-1896) in Japan started at the beginning of the 1890s. It treated him rather fragmentarily either as poet or socialist. Later in 1912, Tomimoto Kenkichi (1886-1963) the potter-to-be who had studied Morris's work and philosophy in London, published a biography on Morris as craftsman, 'The Story of William Morris', based on Aymer Vallance's account. Then Iwamura Toru (1870-1917), Professor in the History of Western Art at Tokyo School of Art (now Tokyo National University of Fine Arts and Music), enjoyed travels in England before publishing an article, entitled 'William Morris and Æsthetic Socialism' in 1915.

The purpose of this paper is to explore Iwamura's article on Morris and is also to clarify the relationship to Morris between Iwamura and Tomimoto at Tokyo School of Art.

In summary, the first section of my paper shows that there is no evidence for the claimed assumption that Iwamura officially through his lectures taught Morris's work and philosophy to Tomimoto who was a student at the School. This makes it necessary to reexamine how Tomimoto acquired his knowledge of Morris in his student days and why he decided to visit London. Subsequently I clarify that Iwamura not only partly misread Arthur Compton-Rickitt's *William Morris*, which he used for his own article, but also in his own way presented another image of Morris as socialist which was extremely far from the real one and was not corrected until new studies on Morris's socialism were reopened in the beginning of the 1920s, that is to say, in the peak times of so-called Taisho Democracy.

Keywords:
William Morris, Socialism, Iwamura Toru, 'William Morris and Æsthetic Socialism', Tomimoto Kenkichi, 'The Story of William Morris'

Article (3) [fig. 4]
'Tomimoto Kenkichi's Schooldays before his Visiting London for the Study on William Morris', *Journal of Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text*, Volume 6 Number 1, 2006, p. 35, published by the Society for Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text, Kobe University, Japan.

Abstract:
Tomimoto Kenkichi (1886-1963) was one of the greatest ceramists who established his own philosophy and work as part of Japanese modernity. In order to see the actual work of the artist and socialist William Morris (1834-1896) and to study interior design, he quickly completed his graduate work, and then left for England at his own expense around the end of November 1908. This was in part because not only had he wanted to avoid conscription into the army, but also Minami Kunzo, one of the closest friends in his schooldays, was already in London.

The purpose of this article is to clarify in detail how in his schooldays he was interested in Morris's philosophy and work and decided to visit London to study them, using all the materials I have to date been able to consult.

The first half of my paper shows that when he was a student in Koriyama Junior High School, he not only knew about Morris through the guidance of his friend, Shimanaka Yusuke, but also read a partial translation of Morris's News from Nowhere in the weekly *Heimin Shimbun* which was the only newspaper for the socialist movement in Japan at the time. I also show that entering into Tokyo Art School in 1904, he had a chance to see at most 28 plates of Morris's work in *The Studio* at the library. Subsequently I refer to Natsume Soseki's lecture on the philosophical base in literature for the

students at the School as well as Tomimoto's political belief against the Russo-Japanese War, before demonstrating that some of three books including Aymer Vallance's account, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, probably helped Tomimoto to decide to visit London.

In the latter half of the paper, I also discuss the characters and meanings of three works made in his schooldays: *Design for Stained Glass* displayed in the 1907 Tokyo Industrial Exhibition, a cover design for *The Late Suitai's Writings* and his graduate work, *Design for a Cottage*, for a musician. The paper demonstrates that at the time, he was particularly interested in stained-glass work, lettering arts and cultures other than Western cultures.

Keywords:
Tomimoto Kenkichi, Minami Kunzo, William Morris, Shimanaka Yusuke, *The Heimin Shimbun*, Tokyo Art School, The Studio, Natsume Soseki, The Russo-Japanese War, Aymer Vallance, *Design for Stained Glass*, *The Late Suitai's Writings*, *Design for a Cottage*

Article (4) [fig. 5]

'Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (I): His Study on William Morris at the Victoria and Albert Museum', *Journal of Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text*, Volume 7 Number 1, 2007, p. 27, published by the Society for Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text, Kobe University, Japan.

Abstract:
When Tomimoto Kenkichi (1886-1963), the ceramist-to-be, was a student at his Junior High School, he first knew about the artist and the socialist William Morris (1834-1896) through the guidance of his friend and also read a partial translation of Morris's 'News from Nowhere' in the Weekly *Heimin Shimbun* which was the only newspaper for the socialist movement in Japan at the time. Entering into Tokyo Art School in 1904, he had further opportunities to read some books and magazines on Morris. At last, in order to see Morris's actual work, he quickly completed his graduate work, and then

left for London at his own expense around either the end of November or the end of December in 1908. This was a great event for young Tomimoto, the age of 22.

The purpose of this article is to demonstrate in detail what he learned from Morris's work at the Victoria and Albert Museum in 1909, using all the materials and images I have to date been able to consult.

In this article, I first review how the Victoria and Albert Museum had collected and displayed Morris's work by the time, and then I make clear what Tomimoto felt about them, using the fragmentary comments seen in some articles which he wrote after his returning to Japan. In summary, the last section of my paper shows that Morris's design for artichoke in 1877 was not only what is a symbol of Tomimoto's study on Morris at the Victoria and Albert Museum, but also what is the origin for him to search his own original patterns shortly afterwards.

Keywords:
Tomimoto Kenkichi, William Morris, Victoria and Albert Museum, Artichoke Pattern

Article (5) [fig. 6]

'Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (II): His Study at the Victoria and Albert Museum and the Central School of Arts and Crafts, Lodging Life, and Research Trip to Egypt and India', *Journal of Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text*, Volume 7 Number 1, 2007, p. 59, published by the Society for Cultural Studies in Body, Design, Media, Music and Text, Kobe University, Japan.

Abstract:
This Article follows the previous one, 'Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (I), and mainly focuses on his other activities except studies on William Morris. In this I fully discuss the following topics as a whole, consulting a lot of valuable materials and photographs.

The Ship Tomimoto Kenkichi (1886-1963) took, arrived in Albert Dock probably in January of 1909. Settling in lodgings, he started visiting the Victoria and Albert Museum, where he spent almost every day in sketching the exhibits. Immediately, he was strongly charmed by the Museum, because they displayed not only William Morris's work but also good examples of craft in each period in the world. On the other hand, he studied stained-glass work in the evening class at the Central School of Arts and Crafts, and also stayed in Windsor about for two weeks in April to enjoy drawing sketches together with his close friends in art, Minami Kunzou and Shirataki Ikunosuke. Around the end of the year, he accidentally met the Japanese architect-officer Niinomi Takamasa who was traveling around North America and Europe for research on Islamic architecture. The meeting gave Tomimoto a good chance to visit Egypt and India as an assistant to Niinomi for some three months. Returning to London after the work there, Tomimoto quickly shipped for Kobe on 1 May 1910.

The fruit of his studies at the Victoria and Albert Museum was not only about Morris. The excellent exhibits of craft which were gathered from various areas of the world brought about a great impact to him, because both Western and non-Western crafts were equally displayed and both pieces of fine art and applied art were treaded with same respect. Such strong impact to him on their collection policy was more reinforced with his research trip to Egypt and India. This was another fruit for him.

Keywords:
Tomimoto Kenkichi, Victoria and Albert Museum, Central School of Arts and Crafts, Minami Kunzo, Shirataki Ikunosuke, Niinomi Takamasa, Egypt, India, William Morris



研究論文 | ©2005 神戸大学表現文化研究会 | 2005年9月9日受理 |
Article | ©2005 SCBDMMT, Kobe University | Accepted on 9 September 2005 |

富本憲吉の「ウイリアム・モリスの話」を再読する

Rereading 'The Story of William Morris' by Kenkichi Tomimoto

中山修一　Shuichi Nakayama

概要

東京美術学校（現在の東京芸術大学）の学生だった富本憲吉（1886-1963年）は、卒業を待たずに、卒業制作（音楽室住宅設計図案）を提出すると、1908年11月にイギリスに向けて出発した。目的のひとつは、ウィリアム・モリスについての研究を行なうことであった。ロンドンでの富本は、昼間はサウス・ケンジントン博物館でのスケッチに、夜は中央美術・工芸学校でステンド・グラスの実習に多くの時間を費やした。また、ロンドン滞在中にカイロとインドへの回教建築の調査旅行も楽しんでいる。1910年6月に帰国すると、1912年に、日本ではじめてデザイナーとしてのモリスを紹介した評伝となる「ウィリアム・モリスの話」を『美術新報』に発表した。そしてこれまで、この評伝は、工芸家としての富本の製作活動を理解するうえでの重要なキーテクストとしてみなされてきた。

この論文では、「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、解釈や論点についてまず整理したうえで、次に、この評伝には底本が存在し、それが、1897年にロンドンで出版されたエイマ・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』であったことを明らかにした。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、そのことは、富本のモリス受容の内実を具体的に探ろうえでのさらなる有効な手がかりが得られたことを意味している。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30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に値する証拠は残されていないことを、私の利用可能な資料の範囲にあって論証した。

キーワード：富本憲吉、「ウイリアム・モリスの話」、エイマ・ヴァランス、レッド・ハウス

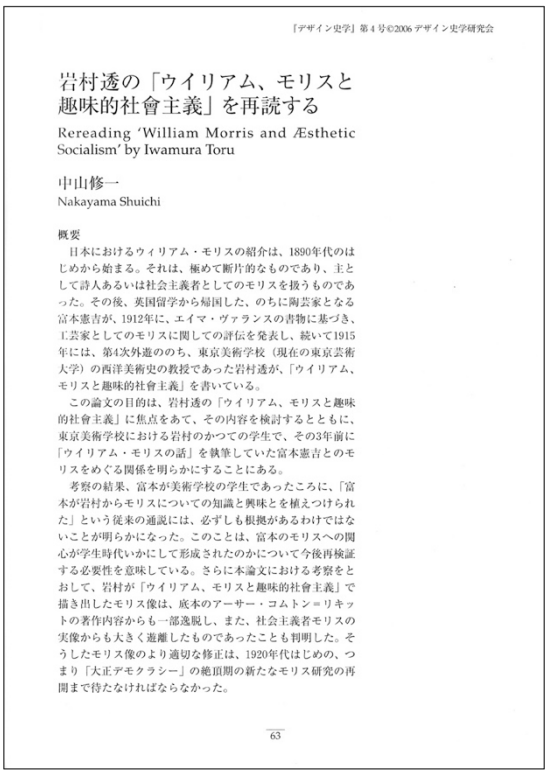
Abstract

As soon as architectural and interior design student Kenkichi Tomimoto (1886-1963) submitted his graduate work, 'A Musician's House', to Tokyo School of Art (now Tokyo National University of Fine Arts and Music), he left for London in autumn of 1908, where he enrolled on a stained glass evening course at the Central School of Arts and Crafts, and studied and sketched many pieces of art and design at the South Kensington Museum. During his overseas trip days in London, he also enjoyed traveling to Cairo and India to research in Islamic architecture. Returning to Japan in June 1910, his article entitled, 'Uriamu Morisu No Hanashi' ('The Story of William Morris' in English), which was the first biography of William Morris as designer in Japan, appeared in *Bijutsu Shinpou* (*Art News* in English) magazine in 1912. Since publication, it has been recognized as a key text to understand how Tomimoto as a craftsman endorsed Morris's philosophy and work.

In this article I first review some important commentaries on Tomimoto's biography on Morris cited by researchers and critics. Second, I demonstrate that the biography was mainly based on Aymer Vallance's *William Morris: His Art, His Writings and His Public Life*, which was first published in London in 1897. Owing to the description of Red House in 'The Story of William Morris', since the 1970s several scholars have clearly stated that Tomimoto visited Red House personally. However, the last section of my article makes clear that, in all the materials I have to date been able to consult, there is no evidence of Tomimoto's visit to the house.

Keywords: Kenkichi Tomimoto, 'The Story of William Morris', Aymer Vallance, Red House

fig 1.　The abstract and keywords on a front page of the Article (1)



岩村透の「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」を再読する

Rereading 'William Morris and Æsthetic Socialism' by Iwamura Toru

中山修一
Nakayama Shuichi

概要

日本におけるウィリアム・モリスの紹介は、1890年代のはじめから始まる。それは、極めて断片的なものであり、主として詩人あるいは社会主義者としてのモリスを扱うものであった。その後、英国留学から帰国した、のちに陶芸家となる富本憲吉が、1912年に、エイマ・ヴァランスの書物に基づき、工芸家としてのモリスに関しての評伝を発表し、続いて1915年には、第4次外遊ののち、東京美術学校（現在の東京芸術大学）の西洋美術史の教授であった岩村透が、「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」を書いている。

この論文の目的は、岩村透の「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」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3年前に「ウイリアム・モリスの話」を執筆していた富本憲吉とのモリスをめぐる関係を明らかにすることにある。

考察の結果、富本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が明らかになった。このことは、富本のモリスへの関心が学生時代いかにして形成されたのかについて今後再検証する必要性を意味している。さらに本論文における考察をとおして、岩村が「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」で描き出したモリス像は、底本のアーサー・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ったことも判明した。そうしたモリス像のより適切な修正は、1920年代はじめの、つまり「大正デモクラシー」の絶頂期の新たなモリス研究の再開まで待たなければならなかった。

fig 2.　The abstract and keywords on a front page of the Article (2) - a part in Japanese



キーワード：ウィリアム・モリス、社会主義、岩村透、「ウイリアム、モリスと趣味的社會主義」、富本憲吉、「ウイリアム・モリスの話」

Abstract

The introduction of William Morris (1834-1896) in Japan started at the beginning of the 1890s. It treated him rather fragmentarily either as poet or socialist. Later in 1912, Tomimoto Kenkichi (1886-1963) the potter-to-be who had studied Morris's work and philosophy in London, published a biographical essay on Morris as craftsman, 'The Story of William Morris', based on Aymer Vallance's account. Then Iwamura Toru (1870-1917), Professor in the History of Western Art at Tokyo School of Art (now Tokyo National University of Fine Arts and Music), enjoyed travels in England before publishing an article, entitled 'William Morris and Æsthetic Socialism' in 1915.

The purpose of this paper is to explore Iwamura's article on Morris and is also to clarify the relationship to Morris between Iwamura and Tomimoto at Tokyo School of Art.

In summary, the first section of my paper shows that there is no evidence for the claimed assumption that Iwamura officially through his lectures taught Morris's work and philosophy to Tomimoto who was a student at the School. This makes it necessary to reexamine how Tomimoto acquired his knowledge of Morris in his student days and why he decided to visit London. Subsequently I clarify that Iwamura not only partly misread Arthur Compton-Rickitt's *William Morris*, which he used for his own article, but also in his own way presented another image of Morris as socialist which was extremely far from the real one and was not corrected until new studies on Morris's socialism were reopened in the beginning of the 1920s, that is to say, in the peak times of so-called Taisho Democracy.

Keywords: William Morris, Socialism, Iwamura Toru, 'William Morris and Æsthetic Socialism', Tomimoto Kenkichi, 'The Story of William Morris'

fig 3.　The abstract and keywords on a front page of the Article (2) - a part in English



研究論文 | ©2006 神戸大学表現文化研究会 | 2006年9月8日受理 |
Article | ©2006 SCBDMMT, Kobe University | Accepted on 8 September 2006 |

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

Tomimoto Kenkichi's Schooldays before his Visiting London for the Study on William Morris

中山修一　Shuichi Nakayama

概要

のちに、とりわけ陶芸の分野において大成し、日本の近代を代表する工芸家のひとりとなった富本憲吉（一八八六――九六三年）は、学生時代に一番親しかった雨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ウィリアム・モリス（一八三四――八九六年）の実際の仕事に触れるために、私費で英国に向けて出発した。

本論文は、いかにして学生時代に富本は、モリスの思想と作品に関心をもつようになり、モリス研究のための英国留学を決意するに至ったのかにかかわって、現時点で私にとって利用できるすべての資料に即しながら、その詳細を明らかにすることを目的としている。

本稿の前半において、郡山中学校時代に友人の嶋中雄作を通じて富本はモリスを知るようになり、自らも、当時の日本における唯一の社会主義運動の機関紙であった週刊『平民新聞』に掲載されたモリスの「理想郷」の抄訳を読んでいたことや、一九〇四年に東京美術学校に入学すると、文庫に所蔵されていた『ステューディオ』のなかのモリス関連の最大二八点の図版からモリス作品を知るに至った経緯について明らかにされている。さらに続けて私は、日露戦争に対する富本の政治的信条や、夏目漱石の「文芸における哲学的基礎」に関する講演から富本が得た知見にも触れたうえで、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』を含む三冊の書物のなかの何冊かを読んだことが、おそらく富本の英国留学を決定づける要因になったことを示唆している。

後半においては、学生時代に富本が製作した三つの作品である、東京勧業博覧会（一九〇七年）に出品したステンド・グラス図案2、『寒巌遺稿』の装丁、および卒業製作の「音楽家住宅設計図案」について分析し、その特質と意味について論じている。その結果、この時期富本は、とりわけ、ステンド・グラスや文字表現、さらには西洋文化以外のもうひとつの異文化に対して強い関心をもっていたことが明らかにされている。

キーワード：富本憲吉、雨薫造、ウィリアム・モリス、嶋中雄作、『平民新聞』、東京美術学校、『ステューディオ』、日露戦争、夏目漱石、エイマ・ヴァランス、《ステインド・グラス図案》、『寒巌遺稿』、《音楽家住宅設計図案》

Abstract

Tomimoto Kenkichi (1886-1963) was one of the greatest ceramists who established his own philosophy and work as part of Japanese modernity. In order to see the actual work of the artist and socialist William Morris (1834-1896) and to study interior design, he quickly completed his graduate work, and then left for England at his own expense around the end of November 1908. This was in part because not only had he wanted to avoid conscription into the army, but also Minami Kunzo, one of the closest friends in his schooldays, was already in London.

The purpose of this article is to clarify in detail how in his schooldays he was interested in Morris's philosophy and work and decided to visit London to study them, using all the materials I have to date been able to consult.

The first half of my paper shows that when he was a student in Koriyama Junior High School, he not only knew about Morris through the guidance of his friend, Shimanaka Yusuke, but also read a partial translation of Morris's *News from Nowhere* in the weekly *Heimin Shimbun* which was the only newspaper for the socialist movement in Japan at the time. I also show that entering into Tokyo Art School in 1904, he had a chance to see at most 28 plates of Morris's work in *The Studio* at the library. Subsequently I refer to Natsume Soseki's lecture on the philosophical base in literature for the students at the School as well as Tomimoto's political belief against the Russo-Japanese War, before demonstrating that some of three books including Aymer Vallance's account, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, probably helped Tomimoto to decide to visit London.

In the latter half of the paper, I also discuss the characters and meanings of three works made in his schooldays: *Design for Stained Glass* displayed in the 1907 Tokyo Industrial Exhibition, a cover design for *the Late Suitai's Writings* and his graduate work, *Design for a Cottage*, for a musician. The paper demonstrates that at the time, he was particularly interested in stained-glass work, lettering arts and cultures other than Western cultures.

Keywords: Tomimoto Kenkichi, Minami Kunzo, William Morris, Shimanaka Yusuke, The Heimin Shimbun, Tokyo Art School, The Studio, Natsume Soseki, The Russo-Japanese War, Aymer Vallance, Design for Stained Glass, The Late Suitai's Writings, Design for a Cottage

fig 4.　The abstract and keywords on a front page of the Article (3)



研究論文 | ©2007 神戸大学表現文化研究会 | 2007年9月10日受理 |
Article | ©2007 SCBDMMT, Kobe University | Accepted on 10 September 2007 |

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

Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (I)
His Study of William Morris at the Victoria and Albert Museum

中山修一　Shuichi Nakayama

概要

のちに陶芸家となる富本憲吉（一八八六――九六三年）は、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（一八三四――一八九六年）を知るとともに、「日本社会主義唯一の機関新聞」を標榜する週刊『平民新聞』に掲載されたモリスの「理想郷」を読んでいた。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、一番観した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。

この論文は、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態を明らかにしようとするものである。

最初に、一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がどのようなモリス関連作品を収蔵し、どのように展示していたのかを明らかにしたうえで、次に、それらの作品に対して富本がどのような評価を与えているのかについて、断片的な彼の言説を拾い集めて紹介し、そして最後に、モリスの《アーティチョーク》のためのデザインが、富本の英国留学を象徴する模様であると同時に、その後彼が自らのオリジナリティを追求していくうえでの原点となる模様であったことを例証している。

キーワード：富本憲吉、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、アーティチョーク・パタン

Abstract

When Tomimoto Kenkichi (1886-1963), the future ceramicist, was a student at his Junior High School, he first learnt about the artist and socialist William Morris (1834-1896) through the guidance of his friend and also read a partial translation of Morris's 'News from Nowhere' in the Weekly *Heimin Shimbun*, the only newspaper for the socialist movement in Japan at the time. Entering Tokyo Art School in 1904, he had further opportunities to read books and magazines on Morris. In order to see Morris's actual work, he speedily completed his graduate work, and left for London at his own expense around in November or December 1908. This was a great event for young Tomimoto, the age of 22.

The purpose of this article is to demonstrate in detail what he learned about Morris's work at the Victoria and Albert Museum in 1909, using all the materials and images I have to date been able to consult.

In this article, I first review how Morris's work was collected and displayed at the Victoria and Albert Museum at this time, and then describe Tomimoto's responses, using the scattered comments in articles he wrote after returning to Japan. In summary, the last section of my paper shows that Morris's design *Artichoke* (1877) was both a symbol or emblem of Tomimoto's study of Morris at the Victoria and Albert Museum, and also the origin of his search for own original designs and patterns shortly afterwards.

Keywords: *Tomimoto Kenkichi, William Morris, Victoria and Albert Museum, Artichoke Pattern*

fig 5.　The abstract and keywords on a front page of the Article (4)



研究論文 | ©2007 神戸大学表現文化研究会 | 2007年9月10日受理 |
Article | ©2007 SCBDMMT, Kobe University | Accepted on 10 September 2007 |

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

Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (II)
His Research at the Victoria and Albert Museum and the Central School of Arts and Crafts, Lodging Life, and Research Trip to Egypt and India

中山修一　Shuichi Nakayama

概要

この論文は、前稿の「一九〇九――一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅰ）」の続編であり、富本のウィリアム・モリス研究以外の側面について主に焦点が当てられ、多くの貴重な資料と図版を駆使しながら、全体として以下のような内容が詳細に論じられている。

富本憲吉（一八八六――九六三）を乗せた船が、ロンドンのアルバート・ドックに接岸したのは、一九〇九年のおそらく一月のことであった。下宿に落ち着くと、さっそく富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ毎日のように通い、展示されている作品をスケッチした。ここには、モリスの作品以外にも、世界の各時代を代表する優れた工芸品が集められており、すぐにも富本はこの博物館に魅了されていった。一方夜は、中央美術・工芸学校でステインド・グラスの学習に励んでいる。また、四月には、友人の南薫造と白滝幾之助とともにウィンザーに滞在し、スケッチをして楽しんでいる。この年の終わり、偶然にも富本は、回教建築を調査のために欧米を訪問中の建築家、新家孝正と知り合い、その後約三箇月間にわたって新家の助手として、エジプトとインドへ随行することになる。そして一度ロンドンにもどると、直ちに一九一〇年五月一日、帰路の航海につくことになる。

富本の英国留学の成果はモリス研究だけではなかった。世界の各地から集められ、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に展示された工芸品は、大きな衝撃を富本に与えた。というのも、そこには、西洋の工芸と同等に非西洋の工芸が展示されていたし、純粋美術と同等の価値をもって工芸が展示されていたからであった。そしてまた、エジプトとインドへの調査旅行は富本のこうした衝撃をさらに強化するものであった。これが、富本にとってのもうひとつの成果となるものであった。

キーワード：富本憲吉、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、中央美術・工芸学校、南薫造、白滝幾之助、新家孝正、エジプト、インド、ウィリアム・モリス

Abstract

This Article follows the previous one, "Tomimoto Kenkichi in London in 1909-10 (I)" and mainly focuses on his other activities apart from studies of William Morris. In this I fully discuss the following topics as a whole, based on the consultation of many valuable materials and photographs.

The ship on which Tomimoto Kenkichi (1886-1963) travelled arrived in Albert Dock probably in January 1909. Settling in lodgings, he spent almost everyday at the Victoria and Albert Museum sketching exhibits. He was immediately and strongly charmed by the Museum, because it displayed not only William Morris's work but also good examples of craft in each period in the world. At the same time, he studied stained-glass work in the evening class at the Central School of Arts and Crafts, and in April spent about two weeks in Windsor, sketching with his close friends, Minami Kunzo and Shirataki Ikunosuke. Around the end of the year, he by chance met Japanese architect-officer Nimomi Takamasa who was traveling around North America and Europe to research Islamic architecture. The meeting gave Tomimoto the opportunity to visit Egypt and India as Nimomi's assistant for about three months. Returning to London, Tomimoto left for Kobe on 1 May 1910.

The fruit of his studies at the Victoria and Albert Museum related not only to Morris. The fine examples of craft items which were gathered from various regions of the world made a great impression on him, because both Western and non-Western crafts were equally displayed, and examples of both fine and applied art were treated with equal respect. This impact of the museum's collection policy was then reinforced during his research trip to Egypt and India, providing him with a further harvest.

Keywords: *Tomimoto Kenkichi, Victoria and Albert Museum, Central School of Arts and Crafts, Minami Kunzo, Shirataki Ikunosuke, Nimomi Takamasa, Egypt, India, William Morris*

fig 6.　The abstract and keywords on a front page of the Article (5)