

中山修一著作集 7

日本のウィリアム・モリス

はじめに——著作集7の公開に際して

ここに公開する著作集7『日本のウィリアム・モリス』は、次の三つのパートによって構成される予定です。

第一部 日本のウィリアム・モリス受容史

第二部 富本憲吉とウィリアム・モリス

第三部 画像のなかのウィリアム・モリス

第一部の「日本のウィリアム・モリス受容史」においては、一九世紀英国のデザイナーにして詩人であり、同時に社会主義者でもあったウィリアム・モリスの思想と実践に関連して、一八九六年から一九九六年までの没後一〇〇年間の日本におけるその受容の概略の様相を、同時代の英国の研究結果と対照しながら歴史的に記述します。

ウィリアム・モリスに関心を抱いた富本憲吉は、東京美術学校の卒業を待たずして、一九〇九（明治四二）年の二月一〇日にロンドンに上陸します。続く第二部の「富本憲吉とウィリアム・モリス」は、このふたりの生涯にわたる仕事と家族についての比較研究となります。「富本憲吉のモリス関心の萌芽」「芸術論とデザイン」「詩とカリグラフィー」「建築と絵画」、そして「社会主義と家庭生活」の五つの視点からの分析です。

最後の第三部は、明らかに著作権が切れていると思われる古い資料から複製された、ウィリアム・モリスに関連する写真集です。画質は決してよくありませんが、モリスの時代の臨場感や雰囲気直接的に表現しているものも多く含まれ、「中山修一著作集」の全巻を通じてのモリス論考に対する視覚資料としての役割を担います。「本編」と「付録」、あわせて、およそ二六〇点で構成されています。

今回は、第二部と第三部を公開します。第一部の完成には時間がかかるかもしれませんが、これから少しずつ書いてゆくつもりでいます。

二〇二一年六月一六日

夏のはじめの南阿蘇のわが小さき庵にて

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中宿生活を送る。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——ミッシェル・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 7

日本のウィリアム・モリス

第二部

富本憲吉とウィリアム・モリス

2021年6月

中山修一著作集7

日本のウィリアム・モリス

第二部

富本憲吉とウィリアム・モリス

目次

はじめに	三
第一節 富本憲吉のモリス関心の萌芽	四
第二節 芸術論とデザイン	七
第三節 詩とカリグラフィー	二五
第四節 建築と絵画	三一
第五節 社会主義と家庭生活	三六
おわりに	五五
注	五六
索引	六二

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

私は、「ウィリアム・モリスの家族史——モリスとジェインに近代の夫婦像を探る」（著作集6『ウィリアム・モリスの家族史』に所収）の執筆に際しまして、本稿には隠されたもうひとつの執筆目的があることを書き添えました。それは、一九世紀イギリスのウィリアム・モリスとジェインの夫婦像が、時間と地域を越えて、二〇世紀日本の富本憲吉と一枝の夫婦の肖像になにがしかつながるようなことはなかったか、それを検証してみたいということでした。そこには、「近代の家族」というプロジェクトが、国際的テーマとして地球規模で芽生え、一九世紀から二〇世紀にかけて共時進行した可能性に対する、私の密やかな思い込みに近い確信が横たわっていました。そこで、この著作集7『日本のウィリアム・モリス』の第二部「富本憲吉とウィリアム・モリス」におきまして、ウィリアム・モリスと富本憲吉の双方の家族を対象に、その類縁性や異同にかかわって少し考察したいと思います。

（二〇二一年初夏）

第一節 富本憲吉のモリス関心の萌芽

富本憲吉は、一八八六（明治一九）年六月五日に、奈良県生駒郡安堵村に生まれました。モリスが生まれたのは、一八三四年で、死亡したのが一八九六年でしたので、富本は、モリスが亡くなるちょうど一〇年前に誕生したことになります。富本家は代々続くこの土地の庄屋で、一一歳の時に父親が亡くなると、長男であった富本は、若くして富本家の家督を相続します。モリスも裕福な家庭に生まれ、父を亡くすのは一三歳のときで、生涯生活に困ることのない遺産を継承しました。

富本がはじめてモリスの存在に気づいたのは、郡山中学校の生徒のときでした。そのとき富本は、友人の勧めもあり、当時の社会主義の機関紙である『平民新聞』に連載された、堺利彦の抄訳になるモリスの「理想郷」を読んだものと思われまます。『平民新聞』の編集室には、マルクスとゾラに加えて、モリスの写真も飾られていました。モリスは、一八八五年に社会主義同盟を結成すると、一八九〇年に、機関紙『ザ・コモンウィール』に「ユートピア便り」を連載します。*News from Nowhere* という散文ロマンスは、今日にあっては、「理想郷」ではなく「ユートピア便り」という訳題で親しまれていますが、社会革命後の新世界を描いたもので、モリスの社会主義を知るうえでの最も重要なテキストのひとつでありました。この物語の語り手（語り手はモリスその人と考えてよいでしょう）は、革命後に生まれるであろう新しい社会像について社会主義同盟のなかで論議が戦わされた夜、疲れ果てて眠りにつき、翌朝目が覚めてみると、すでに遠い昔に革命は成功裏に終わり、理想的な共産主義の社会にいる自分を見出します。語り手が知っている一九世紀イギリスの搾取される労働、汚染される自然、苦痛にあえぐ生活からは想像もつかない、全く新しい世界がそこには広がり、労働と生の喜びを真に享受する老若男女が素朴にも生活を営んでいました。これを読んだ富本には、モリスが描き出していた革命後の理想社会はどのようなものとして映じたのでしょうか、それはわかりません。しかし、社会が変化することの可能性、そして、それを成し遂げるにあたっての時代に抗う力の生成、さらにはその一方で、そうした行動や言論を弾圧しようとする国家権力の存在、これらについては、少なくとも理解できたものと思います。

こうして富本は、一九〇四（明治三七）年のこの時期に、確かにモリスの社会主義の一端に触れることになるのです。それはちょうど、主戦論の前には週刊『平民新聞』の社会主義に基づく反戦論など、なすすべもなく、御前会議でロシアとの交渉が打ち切られ、対露軍事行動の開始が決定された時期であり、一七歳の青年富本が中学校の卒業を控え、美術学校への入学を模索しようとしていた、まさにそのときのことでした。

一九〇四（明治三七）年の四月、富本は東京美術学校に入学します。ここで富本は、住宅や日用生活品の図案（今日の用語に従えば「デザイン」）を学びます。そして一九〇七（明治四〇）年には、上野公園で開催された勸業博覧会に処女作となる《ステーハンドグラス圖案》を出品しました。しかしこれは、当時の美術学校の教育を反映してか、独創性という点からかけ離れた、英国の美術雑誌『ザ・ステューディオ』に掲載されていた図版をおおた転写したものでした。卒業製作は、九枚の用紙に図面や透視図やステインド・グラス案などが描かれた《音楽家住宅設計図案》（《DESIGN FOR A COTTAGE》）と題さ

れた、音楽家が住むことが想定された英国の田園住宅をテーマにした作品でした。

郡山中学校に在籍していたときに読んだ週刊『平民新聞』は、富本が美術学校へ入学した翌年の一九〇五（明治三八）年一月二九日付の第六四号をもって、官憲の弾圧により廃刊へと追い込まれました。この新聞を通じてモリスの社会主義に触れていた富本は、その廃刊に接し、どのような思いを抱いたのでしょうか。直接そのことを立証するのは難しいのですが、一九〇五（明治三八）年十一月一四日に富本が中学時代の恩師である水木要太郎に宛てて出した自製の絵はがきが残されており、そこから、当時の富本の政治的信条を読み取ることができます。この絵はがきの中央には「亡国会」という文字が並び、その下の三つの帽子に矢が貫通しています。描かれている三つの帽子は、陸軍、海軍、官僚を象徴するもので、明らかに、当時の国家体制への批判となっています。この年、八月に日露講和会議が開始されると、合意内容に国民の不満は高まるも、陸海軍の凱旋がはじまると、一転して市中は異様な昂揚感に沸き返ります。富本のこの自製絵はがきは、ちょうどこの時期に出されているのです。

のちに富本は、英国留学の動機にかかわって、「留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、……在学中に、読んだ本から英国の画家のフイスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいただき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある」と、述べています。留学中に関心をもった形跡は認められるものの、富本が在学中に「画家のフイスラー」について学習した形跡は認められませんので、英国留学の目的が、デザイナーで社会主義者のウィリアム・モリスの思想と実践に触れることにあったと限定しても、差し支えないと思います。それでは、モリスへいざなった富本が「在学中に、読んだ本」とは、一体何だったのでしょか。当時の美術学校の文庫（今日の図書館）で購入されていた雑誌のひとつに、英国の『ザ・ステューディオ』がありました。それ以外に文庫には、『装飾芸術の巨匠たち』と『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』が所蔵されていました。前者の書籍には、ルイス・F・デイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」と題された論文が所収されており、そのなかで、モリスの社会主義の輪郭も含め、モリスの主要作品が、図版とともに詳しく紹介されていました。後者の書籍は、六つの講演録で構成されています。モリスに関しては、一八八二年の二月にロンドンで行なった「パタン・デザインングの歴史」（講演五）と、同年の一月にバーミンガムで行なった「生活の小芸術」（講演六）のふたつの講演が所収されていました。講演録であるために、図版は存在しないのですが、この「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」は、現在においてもモリスのデザイン思想を理解するうえでの極めて重要なテキストとなるものです。他方、留学からの帰国後、富本は、「ウィリアム・モリスの話」を『美術新報』に寄稿します。この底本となったものが、ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』でした。この書籍が在学中に文庫に所蔵されていたことを確認することはできませんが、個人で所有していた可能性も排除できませんので、これもまた、「在学中に、読んだ本」のなかに加えることができるかと思えます。いずれにしましても、留学にあたって富本は具体的にどの本を実際に読んだのかを、資料に基づいて明確化することはできません。しかし、その全部か、そのうちの何冊かが、「在学中に、読んだ本」だったことは、間違いありません。こうして富本は、在学中にモリスの思想と実践について独習し、英国留学へ向けての夢を育んでい

ったのでした。

しかし富本にとっては、この時期に海外へ行くことには別の意味が隠されていました。それは、短い言葉で本人も語っていますが、徴兵から逃れることでした。

『平民新聞』をとおして、モリスの「ユートピア便り」を読み、美術学校に在籍中に、モリスの作品と社会主義の一端を知り、そして自製の絵はがきにみられるように、政治状況への批判をにじませ、さらに、卒業を待たずして海外へ渡航することにより、徴兵忌避の道を選ぶ——これが、富本をして、デザイナーで社会主義者であるウィリアム・モリスの思想と実践に触れるために英国へ向かわせた一連の経緯でした。英国には、美術学校に入学以来親交を深めていた、画家の南薫造が待っていました。富本の南との関係は、オクスフォード時代に知り合うモリスとエドワード・バーン＝ジョウンズとの関係に重なります。また学生時代に、富本もモリスも、建築や室内装飾に関心を抱いています。この点も、ふたりに共通しているところです。

一九〇九年二月一〇日、富本を乗せた平野丸は、ロンドンに入港します。栈橋には、一足先に渡英していた南薫造の姿がありました。こうして、富本のロンドン生活が始まります。すでにモリスは亡くなっていましたが、日々通うヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で富本は、モリスの実作にはじめて接し、強く心を打たれます。

初めて見た時から勿論大變面白いものであると考へて居りましたが、追々で見なれるに連れて、たまらなく面白いと考へました、眞面目な、ゼントルマンらしい、英吉利風な作家の、けだかい趣味が強く私の胸を打ちました¹。

その作品は、「刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン（下図）」だったものと思われます。また富本は、英国滞在中に、モリスにその源を発する、その後のアーツ・アンド・クラフツ運動の動きを目にしていますし、一方、決して具体的に述べているわけではありませんが、モリスの社会主義についても、このとき調べたことを後年語っています。主として昼間は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で作品のスケッチをし、夜間は、中央美術・工芸学校でステインド・グラスの実技を学び、その間、新家孝正に随行してエジプトとインドを旅し、その地の建築様式について調査も行ないました。英国を出帆し、神戸の地を踏んだのは、一九一〇（明治四三）年六月一五日のことで、ちょうど二四歳になったところでした。

富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に出会わなかったならば、自分は工芸家になることはなかったであろう、と述べています。一方モリスも、大学時代にバーン＝ジョウンズと一緒にフランスに行ったとき、アミアン大聖堂をはじめ幾つもの建造物に感銘を受けます。このとき、バーン＝ジョウンズは画家に、モリスは建築家になることを決意するのです。

いよいよ帰朝すると、富本のデザイナーとしての模索と実践が開始されます。それではここからは、富本とモリスの諸活動、ならびに彼らの家庭生活を相互に対比するために、「芸術論とデザイン」「詩とカリグラフィー（文字と書）」「建築と絵画」、そして「社会主義と家庭生活」の四つの項目に分けて考察することにします。

第二節 芸術論とデザイン

帰国後富本は、「ウィリアム・モリスの話」を書き、それは、一九一二（明治四五）年の『美術新報』第一一巻第四号（二月号）と第五号（三月号）に分載されました。この評伝の最後の箇所にも、富本の芸術論の端緒を認めることができます。それは、次のようなものでした。

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

この評伝は、ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』に依拠するものでした。「ウィリアム・モリスの話」の執筆に際して、ほぼ間違いなく、富本は、この本のなかの次の一節を読んだものと思われまゝ。

いずれにしても、モリスは次のように述べている。「明らかかなことは、中世に見受けられたような悲惨さと、私たちが生きるこの時代の悲惨さとは、本質的に異なっていた。こうした結論は、ひとつの証拠によってひたすら私たちにもたらされることになる。つまり中世は、本質的に民間芸術 [*popular art*] の時代、つまり民衆芸術 [*the art of people*] の時代だったのである。その時代の生活状態がいかなるものであったにせよ、民衆は、目で見て、手で触れることができる莫大な量の美を生み出していたのであった……」³。

この一節でヴァランスが引用しているモリスの言説は、自分たちがいま生きている一九世紀という時代が、有閑人に奉仕する芸術がひたすら残り、資本家に加担する芸術が新たに出現し、そして、中世の共同体に存在していた民衆による豊饒な民間芸術がすでに枯渇してしまっている、そんな悲惨な時代であることを指摘している部分です。おそらく富本は、こうしたヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』のなかで描き出されていたモリスの生涯を参照しながら、「民間芸術」ないしは「民衆芸術」という概念と用語法にたどり着いたものと思われまゝ。

それではここで、富本とモリスのふたりの「民間芸術」論を対比してみたいと思います。まずは、「民間芸術」の領域について——。富本は、一九一四（大正三）年の『藝美』に掲載された「百姓家の話」のなかで、こう述べています。

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

注意と尊敬を拂つて参りました⁴。

それに対して、一八七七年にモリスは、「裝飾芸術」（のちに「小芸術」に改題）と題した講演で、民間芸術（あるいは民衆芸術）に相当する芸術を「日常生活において慣れ親しんでいる事柄をいつでも、いくらかでも美しくしようと努力してきた人びとによって展開される多くの芸術の一団」⁵とみなしたうえで、具体的な例として「住宅建設、塗装、建具と大工、鍛冶、製陶と硝子製造、織物などなどの職業で構成される事実上の一大産業」⁶を挙げています。

それでは、「民間芸術」を実践する、とりわけ家を建てる人については、どう考えていたのでしょうか。富本は、「それ等 [民間藝術] のうち彼れ等の住宅は最も力を籠められた主要な藝術品であると考へます。勿論家を建てるのは村の大工ですが、此れも半農者で誰れか家を建てると言はねば矢張り鎌を持つて居る連中で、大工の技術としては實にヒドイものです。その大工と手巧者な中年者と家を建てる百姓、それ等の友達、親類のものが手傳つて屋根も葺けば壁も塗る譯で、大工と云つても大工以外の仕事も致します」⁷と述べています。同じくモリスも、一八七九年の「民衆の芸術」と題された講演において、「[人びとが毎日住んでいた家や、人びとが礼拝をしていた、もはや顧みられることもない教会を] デザインし裝飾したのは誰だったのでしょか……ときにはおそらく、それは修道士、すなわち農夫の兄弟であったであらうし、たいていの場合は農夫の他の兄弟、すなわち、村大工、鍛冶屋、石屋、その他いろいろ——つまり『普通の人』だったので」⁸との認識をすでに示していました。

モリスは、少数者によって享受される芸術を「民衆の芸術」の講演で、こう断罪しました。「少数者 [a few] によって少数者 [a few] のために公然と培われた芸術……このような芸術の一派の将来的見通しに多言を費やすのは悔いの種となるでしょう。この一派は…旗印として『芸術のための芸術』というスローガンを掲げています。それは、一見無害なようですが、実はそのようなことはないのです」⁹。モリスによれば、芸術は特定の一部の階層の人にしか理解できない特殊な表現ではなく、普通の人びとが、生きるために製作し、同時に普通の人びとによって生活のなかで使用されるような、まさしく万人のために存在するものでなければなりません。一方「裝飾芸術」の講演では、大芸術と小芸術が分離することの危険性を次のように分析しています。

小芸術は取るに足りない、機械的な、知力に欠けたものになり……一方大芸術も……小芸術の助けを受けず、両者は互いに助け合わなかったために、必然的に民間芸術としての権威を失うことになり、一部の有閑階級の人びとにとっての無意味な虚栄を満たす退屈な添え物、すなわち巧妙な玩具 [toys] にすぎないものになっている¹⁰。

一方の富本は、一九一一年（明治四四）年の南薫造に宛てた書簡のなかで、「[美術] 新報にテコラティブ、アーティスト [裝飾藝術家] にもインディビジュアルリティー [作家の個性] 云々と書いておいた」¹¹とも、また、一九一三年（大正二）年の『美術新報』に掲載された「半農半藝術家より（手紙）」のなかでは、「繪よりも彫刻よりも、日常自分等の實際生活に近くある工藝品を、ナイガシロにされて居る事に腹が立つ」¹²とも、述べています。そ

して、さらに鋭く、一九一七（大正六）年の『美術』に掲載の「工房より」のなかで、モリスと全く同じく「少数人（＝少数者）」や「オモチャ（＝玩具）」といった言葉を使って、こうも断言するのです。

今迄の工芸品と名のつくものは只に少数人のために造られたオモチャの様なものでないでしょうか¹³。

一方、サウス・ケンジントン博物館については、ふたりは、次のように受け止めていました。モリスは同じく「民衆の芸術」の講演のなかで、このように話しています。「私同様に、みなさまの多くも……たとえば、あのすばらしいサウス・ケンジントン博物館の陳列室をお歩きになり、人間の頭脳から生み出された美をご覧になると、驚きと感謝の気持ちで一杯になられたことでしょう。そこでどうか、これらのすばらしい作品が何であり、どのようにしてつくられたのかを考えていただきたいと思います」¹⁴。そして、それに応えるかのように富本は、一九一二（明治四五）年の『美術新報』の「工芸品に関する手記より（上）」において、「繪と更紗の貴重さを同等のもの」と云ふ事は、ロンドン市南ケンジントン博物館で、その考へで並べてある列品によつて、初めて私の頭にたしかに起つた考へであります¹⁵と、隠すことなく、この博物館への「驚きと感謝の気持ち」を告白するのです。（富本が訪問したときは、サウス・ケンジントン博物からヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へと、すでに名称が変更されていましたが、いまだ人びとのあいだでは、サウス・ケンジントン博物館という旧称も使われていたようです。）

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

驚くべきことに、モリスが死去してしままだ二〇年を経過しない早い段階にあって、富本の芸術論は、モリスのそれと多くの点で肩を並べていたのです。そして、もうひとつ注意を払うべきことは、モリスの芸術論の中心となる民間芸術（あるいは民衆芸術）の存在意義について富本が到達したのは、柳宗悦の民芸論に先立つ、一〇年以上もの前のことであったということです。のちに柳が唱道することになる民芸運動に対して一定の理解を示すうえでの、富本にとっての論理的実践的基盤が、すでにこの段階において確たるものとして形成されていたのです。

ところで、柳が、富本憲吉、河井寛次郎、濱田庄司との連名でもって「日本民藝美術館設立趣意書」を発表するのは、一九二六（大正一五）年のことでした。しかし、いつ、どのような経緯で富本が署名したのかは、富本の書き残したもののなかには見当たらず、それは判然としません。いずれにしても、柳が民芸に共感を覚えるこのころの富本の芸術論は、もはや民間芸術への固執に止まるものではありませんでした。それは後述にゆだねます。

「工芸品に関する手記より（上）」において、「工芸品と名の付く、繪彫刻以外の美術品にも、繪や彫刻に拂ふ敬意と異はない程度の貴重さを持つて向はねばならぬ事は勿論と考へます」¹⁶と主張する富本は、すでにこのとき、明らかに、絵画も彫刻も工芸も同等の価

値をもった芸術であることを確信していました。かといって工芸は、一部のお金持ちの所有欲や目利きの鑑賞眼を満たすためにあるのではないこともまた、同じく確信していました。「半農半藝術家より（手紙）」における、「自分には出来ないが、出来れば模様を繪や彫刻と同じ様に自分のライフと結び付けて書いて見たい」¹⁷という言説からして、富本が考える工芸や模様は、普通の人びとの日常の生活のなかから立ち現われ、同じく生活のなかに息づくものでなければならなかったのです。たとえば、農村部において伝承されてきている「民間藝術」や、いまだ文明化されていない土着の人びとがつくり出す芸術のように――。

明らかに富本の芸術思想は、すべてを西洋の規範にゆだねているわけではありませんし、すべてを日本の伝統につなぎとめようとしているわけでもありません。富本は、一方で、はるかに先行するモリスという巨人の哲学と実践につきながら、その一方で、継承されべき「民間藝術」という土着性を援用しつつ、西洋の繪画や彫刻に認められるような表現上の諸価値を、日常生活という現実世界における製作と使用の形式である工芸や装飾美術にも等しく見出そうとしているのです。これが、帰国から、バーナード・リーチと知り合い、本格的な作陶の道に入る前後までの、富本憲吉の芸術論の核心部分となるところでした。

「民間藝術」の発見に加えて、もうひとつ、この時期の富本にみられる、英国留学の成果を挙げておきたいと思います。それは、「分業」の発見でした。すでに述べていますように、富本の「ウィリアム・モリスの話」は、ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を参照して書かれた評伝でした。「ウィリアム・モリスの話」は上下の二回に分けて『美術新報』（一九一二年の二月号と三月号）に掲載されますが、両号をあわせて二〇枚の図版が転用されています。それぞれの図版にはキャプションもつけられており、おおかたのキャプションには、作品名に続けて、「(ウィリアム)モリス案」「モリス事務所製作」「モリス下圖」という製作にかかわるデータが記載されています。これは、ヴァランスのキャプションをそのまま翻訳したもので、それぞれに対応する原綴は、‘DESIGNED BY WILLIAM MORRIS’あるいは‘SKETCH DESIGN BY WILLIAM MORRIS’、‘EXECUTED BY MORRIS AND CO.’、‘CARTOON BY WILLIAM MORRIS’です。つまりここで重要なことは、モリス作品と呼ばれるものは、多くの場合、その作品のデザインやスケッチや下図がモリスから提供され、それに基づいて「モリス事務所」が製作して生み出されたものであるということです。

富本自身、晩年にこう述懐しています。

私は工芸の図案については音楽の場合に楽譜をつくる作曲家と、実際に楽器で演奏するプレーヤーとがあるのと同じような関係を考えているんです。……私なんか模様をこ[し]らえる側のコンポジ[シ]ョンのほうに固執しているんじゃないか¹⁸。

つまり、富本はここで、音楽における作曲家と演奏家の関係に着目したうえで、自分は、どちらかといえば演奏者ではなく、作曲家の領分に位置していることを認めているのです。富本は、こうもいっています。

私の知って居る約五十年前の英国では、既に図案者と製作者との名が別々に記されている事が普通であった¹⁹。

おそらく富本のこの言葉のなかには、「(ウィリアム)モリス案」「モリス事務所製作」「モリス下圖」という、デザインと実製作とにかかわるヴァランスのキャプションにおける使い分けが念頭にあったものと思われます。ここで注意を払わなければならないことは、こうした早い段階で、デザイン(図案や計画や設計を含む)と実製作との分離、つまりは分業に対する理解が、富本のなかに生まれていたということです。かかる認識は、手という手段のなかにあつてデザインと製作が一体化される工芸から、機械という手段を通してデザインが実体化されるインダストリアル・デザインへの原初的萌芽を、同時に含みもつものでありました。

今日では、‘Morris and Co.’(正式には‘Messrs. Morris and Co.’)に対しては、「モリス商会」という訳語が使われるのが一般的であります。富本は、この用語をキャプションでは「モリス事務所」と訳し、一方本文においては「モリス圖案事務所」という訳語もあてています。おそらく、このことと、「ウィリアム・モリスの話」の発表から二年後の一九一四(大正三)年に美術店田中屋内に本人が設立した「富本憲吉氏圖案事務所」とは、決して無関係ではなかったものと思われます。こうして、今日的表現に置き換えれば、「富本憲吉デザイン事務所」が誕生したのでした。

八月二五日、美術店田中屋が発行する『卓上』第三号に「富本憲吉氏圖案事務所」の広告がはじめて掲載されました。これには、「来る九月一日から富本氏の圖案事務所を當店内に設置し、各種圖案の御依頼に應じます」と案内されています。加えて、製作品目として、印刷物(書籍装釘、廣告圖案等)、室内裝飾(壁紙、家具圖案等)、陶器、染織、刺繡、金工、木工、漆器、舞臺設計、其他各種圖案が挙げられていました。

この「富本憲吉氏圖案事務所」が、「モリス・マーシャル・フォークナー商会」(のちの「モリス商会」)に倣ったものであることは、ほぼ明白です。エドワード・バーン＝ジョウズの娘婿で、モリスの伝記を執筆したJ・W・マッケイルは、その本のなかで、「モリス・マーシャル・フォークナー商会」の設立に際して作成された趣意書に言及していますが、以下は製作品目に関する箇所引用です。

- 一. 絵画かパタン作品による壁面裝飾。あるいは、住宅や教会や公共建築に用いられるような、もっぱら配色による壁面裝飾。
- 二. 建築に用いられる彫刻一般。
- 三. ステインド・グラス。とりわけ壁面裝飾との調和を考慮したもの。
- 四. 宝石細工も含む、すべての種類の金属細工。
- 五. 家具——デザインそのものが美しいもの、これまで見過ごされてきた素材が適用されたもの、あるいは、人物画なりパタン画なりが結び付けられているもの。この項目には、家庭生活に必要なとされるすべての品々に加えて、あらゆる種類の刺繡、押し型皮細工、これに類する他の素材を用いた裝飾品が含まれる²⁰。

比べてみてわかりますように、「富本憲吉氏圖案事務所」と「モリス・マーシャル・フォ

「クナー商会」における営業品目に、大差はありません。富本が目指したのは、まさにモリスのデザイン活動に就くことでした。この時期富本は、こうっています。

工藝家にして繪畫を談じたるを、卑下したる口調を以て批評したる人あり。詩人にして哲學を談じたりとて笑える類か、われはむしろ詩人にして政治を知り財政を論じ得る人を待つものなり²¹。

ここで富本がその出現を待ち望んでいる、「詩人にして政治を知り財政を論じ得る人」とは、どのような人でしょうか。おそらくこのとき富本には、詩人にして政治活動家であり、モリス商会のれっきとした経営者でもあった、デザイナーのウィリアム・モリスのことが念頭にあったものと思われます。しかし富本の目からすれば、世の美術家と批評家の大多数は、「工藝家にして繪畫を談じたるを、卑下したる口調を以て批評したる人」たちでした。ましてや、詩人とデザイナーと政治活動家と企業経営者のすべての側面がひとつとなって、ひとりの人間のなかに凝縮して宿る——そのようなことが理解できる人は、この時期の日本にあっては、皆無と断言していいほど、限られていたものと思われます。

そうしたことが、モリスと富本の明らかな違いとなって現前化します。それはひとえに、協同者の有無にかかわることでした。『美術新報』主筆の坂井犀水（雪堂）や美術店田中屋のような、よき理解者には巡り会うことができましたが、残念ながら、富本の周りには、製作を協同して行なう芸術家の仲間がいませんでした。それから六年が立った一九二〇（大正九）年に執筆された「美を念とする陶器——手記より」のなかで、富本は、次のような言葉を漏らします。

ウィリアム・モーリスにつき私の最も関心する處は、彼れのあの結合の力、指揮の力である²²。

この言葉は、モリスに倣った実践形態が富本にとっての理想の姿であったにもかかわらず、しかしそれがいかに困難であるものかを示す語句として理解することができます。富本のいう「結合の力、指揮の力」は、ここでは、モリスのいう「フェロウシップ」に置き換えて考えることができるにちがいありません。モリスの哲学と実践によれば、人と人とが人間的に結び付いて成立する共同体にあっては、「フェロウシップ」は、芸術的にも政治的にも、極めて重要な原理をなすものでした。すでにモリスは、「フェロウシップは天国であり、その欠如は地獄である。つまり、フェロウシップは生で、その欠如は死なのである」²³ことを表明していたのでした。

帰国から「富本憲吉氏圖案事務所」の設立までの四年間にあつて、富本は、木版画、捺染、刺繍、織物、吉野塗、樂焼などの幾つもの工芸分野において実践していました。しかしこの間、富本を悩ませたのは、自分のデザインが過去の作品に倣うものであり、個性や独創性が欠如していることでした。そのことに気づいた富本がたどり着いた造形の原理が、「模様より模様を造る可からず」というものでした。これは、先人によってつくられた模様や、雑誌などに掲載されている模様の踏襲や模倣を強く戒める言葉です。富本の生涯の道しるべとなったのが、この警句でした。のちにそれは、写しへの批判、骨董趣味への批

判、そして民芸運動への批判として立ち現われてゆきます。

「富本憲吉氏圖案事務所」が設立されたのが、一九一四（大正三）年の九月です。そして、翌一〇月二七日に富本は、日本画家の尾竹越堂の長女であり、平塚らいてうによって創刊された『青鞥』のかつての同人でもあった尾竹一枝と結婚します。そのとき憲吉は二八歳、一枝は二一歳でした。しかし、次の年の三月に、二人は東京を離れ、憲吉の生まれ故郷の安堵村へと転居します。なぜこのようなことが起こったのでしょうか——資料に基づいて正確にそのことを実証することは困難ですが、ひとつの可能性として、一枝のセクシュアリティにかかわる問題が、そこには潜んでいたものと思われます。つまりこの転居には、東京という都会を逃れ、トランスジェンダーである一枝の落ち着きのない心を誘発しかねない才能ある女性や美しい女性あまり住んでいない田舎へ移動することによる、一種の転地療法が企てられていたのではないかと、推量されるのです。

いずれにせよ、こうして「富本憲吉氏圖案事務所」は実質的な活動をしないまま、幕を閉じてしまいました。安堵村に帰還した富本は、ここに窯を築き、楽焼から離れ、本焼きの丈夫で実用的な陶器づくりへと入ってゆきます。モリスもそうでしたが、富本も全くの素人からの出発でした。そしてまた、いつの日か、ほかの工芸の分野に手を染めることも夢見ていました。富本は、後年こう書いています。

私は〔初めて陶器に親しみ出した〕その頃から、染物や織物や木工の事或は家具建築の事について忘れた事なく、陶器の一段落がすめば又、別の工藝品に手を染めて見たい考へで居た。命が短く恐らく望みだけ多く持つて私は下手な陶器家として死んで行かねばならぬ運命にあるだらう。それでもその位決定的になしとげ得ぬ望みであつても、私はその望みを捨てずに此の儘で進むで行く²⁴。

この言説から推し量ることができるように、たとえ具体的な活動をなしえないまま、すぐにも自然消滅したとはいえ、この「富本憲吉氏圖案事務所」こそが、富本のデザイナーとしての原点となるものであり、事務所開設にあたって見受けられたあらゆる工芸領域へ向けての製作願望が、晩年に至るまで、生き生きたるものとして富本の内面に残存していたようです。しかし、結果としては「なしとげ得ぬ望み」となる運命にありました。その意味で、これに関する富本の志は、道半ばで潰えてしまったということができません。

もうひとつ、富本にとって「なしとげ得ぬ望み」となった志があります。それは、安価で丈夫な陶器の量産という問題でした。亡くなる一年前の一九六二（昭和三七）年二月に『日本経済新聞』に連載された「私の履歴書」に、富本はこう書き残しています。

私は若い時分、英国の社会思想家であり工芸デザイナーであるウィリアム・モリスの書いたものを読み、一点制作のりっぱな工芸品を作っても、それは純正美術に近いものだ。応用美術とか工業美術とかいうのなら、もっと安価な複製を作って、これを広く大衆の間に普及しなければならぬ、という考えを深く胸にきざみつけていた²⁵。

この富本の言説によれば、「安価な複製」への強い意欲は、モリスの影響によってもたらされたようです。確かにモリスは、少数者のための教育も少数者のための芸術も望みませ

んでした。しかし必ずしもモリスは、「安価な複製」を唱道したわけではありません。すでに引用で示していますように、モリスは、自分たちが生きる一九世紀英国のヴィクトリア時代の悲惨さを乗り越えるために、「目で見て、手で触れることができる莫大な量の美を生み出していた」中世の民衆芸術への回帰を唱えました。しかし富本の考えは、一九世紀から二〇世紀へと向かう世紀転換期における日本の物質文化の悲惨さを乗り越えるために、日常用陶器の「安価な複製」へと向かいました。ともに共通しているのは、産業革命後のデザイン改革の一環という点です。

安堵村での築窯以降、富本が目指していたものは、安くて丈夫な陶器を大量に生産することでした。しかし、いきなりそれができるわけではありません。それには、資金、設備、協同者、技術といった克服すべき多くの問題が介在していました。陶技についての知識も技術ももたない初心者の富本にとって、すべてがはじめての体験であり、試行錯誤の連続でした。これよりのち富本は、孤高のうちにあって、白磁から染付へと、そして後年には、色絵から色絵金銀彩へと階段を上ってゆきます。別の言い方をすれば、富本にとって、これしか方法はなかったともいえます。こうして富本は、一面的には、その努力の結果、日本を代表する「陶芸家」として大成してゆくのです。しかし、ここまでの階段は、あくまでも「安価な複製」へ向けての試行のための前段にすぎません。富本がたどった約半世紀の陶工人生の道筋を概観しますと、残念ながら道半ばにして、「安価な複製」という最終目標を完全に達成することはありませんでした。富本は、『日本経済新聞』に連載された「私の履歴書」を、こう締めくくっています。

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

それは、私がデザインした花びん、きゅうす、茶わんといった日用雑記を腕の立つ職人に渡して、そのコピーを何十個、何百個と造ってもらうことである。……すでに市販もされて、なかなか好評だということだが、価格が私の意図するほど安くないのが残念である。だが、これも、まだ緒についたばかりだから、やがて、コストダウンの方法が見つかるかもしれない²⁶。

同じく最晩年に、富本は、後進に向けて書いた「わが陶器造り」のなかで、次のような一節を残しています。

美術家にいたっては食器のような安価品は自分ら上等な美術品を焼くものには別個の問題としているようにみえる。しかし公衆の日常用陶器が少しでもよくなり、少なくとも墮落の一途をたどりゆくのを問題外としておいてそれでいいのだろうか。私は大いに責任を感じる。一品の高価品を焼いて国宝生まれたりと宣伝するよりは数万の日常品が少しでもその標準を上げることに力を尽す人のいないのは実に不思議といわねばならない²⁷。

以上に挙げた三つの引用文から明らかなように、富本がその生涯にあって身を置いた「陶

器造り」の世界で目指したことは、「一品の高価品を焼いて国宝生まれたり」とする「純正美術に近い」作品の製作ではなく、「公衆の日常用陶器が少しでもよくなり」「その標準を上げることに」心血が注がれた、「応用美術とか工業美術とかいう」領域に属する量産品への挑戦だったのです。具体的な言葉に置き換えるならば、「私がデザインした花びん、きゅうす、茶わんといった日用雑記を腕の立つ職人に渡して、そのコピーを何十個、何百個と造ってもらおうこと」だったのです。実にうまく富本は、ここにデザインのモダニズムの内実を語っています。これらの言説からうかがえることは、富本は、紛れもないモダニストのデザイナーだったということです。

しかし、これまで富本の業績は、大輪の花を咲かせた「芸術家」の部分の主として喧伝されてきました。そのため、富本の真の志は、その陰に隠れてしまった観がありました。なぜそのようなことが起こったのでしょうか。それは、モリスも富本も否定していたはずの「絵画や彫刻のような大芸術」を高く見て、「工芸や装飾美術のような小芸術」を低く見る、いまにあっては支配的なわが国における旧弊で偏向した芸術観によるところが大きかったと思われます。富本本人が主張する芸術観に従っていま回復しなければならないことは、「芸術家」としての大成の道ではなく、富本が生涯を通じて求めてやまなかった「安価な複製」へ向けてのデザイナーとしての苦難の道ではないのでしょうか。この部分に目を覆うようでは、富本の真の業績の理解はおろか、日本における工芸からインダストリアル・デザインへと向かう近代の歩みについての理解もおぼつかないものとなってしまいます。そこで以下に、存命中に完結せず、富本の未完のプロジェクトとなってしまった「安価な複製」について書いておきたいと思います。ここで私が念頭に置いているのは、モリス以降の英国におけるアーツ・アンド・クラフツ運動からデザインの近代運動へと至る経緯と、富本個人におけるそれからそれへと至る経緯の類似性です。

富本が「富本憲吉氏圖案事務所」を開所したのは、一九一四（大正三）年のことでした。この年、英国にあっては、ドイツ工作連盟を手本として、デザイン・産業協会が発足しました。デザイナーや工芸家、教師や企業人などによって構成され、「新しい目的をもった新しい団体」を標榜するこの組織は、アーツ・アンド・クラフツの理念と実践から巣立ち、二〇世紀という新しい時代にふさわしいデザインを模索することがもくろまれていました。こうしてこの時期、英国におけるデザインの近代運動が開始されたのでした。英国におけるデザインの近代運動の主要テーマは、社会構造の変革と、それに伴う視覚言語の新たな創造でした。求められたのは、これまでのような一部の裕福な特権階級の人たちのためのデザインではなく、多数の普通の人びとが享受できるデザインでした。そのために、過去の特定階級の視覚言語として機能していた歴史的装飾が否定され、その一方で、少量生産としての限界性をもつ手工芸が片隅へと追いやられました。こうして、万人にとって受容可能な表現形式が模索されるなか、視覚的な装飾に代わって物理的な機能が重視され、他方で、さらにこの時期、機械を生産手段とする量産の問題が、論点として浮上してきたのでした。

英国におけるデザインの近代運動は、第一次世界大戦の勃発とほぼ時期を同じくして、その幕を開けることとなります。しかし、最初のおよそ一〇年間は、それまでのアーツ・アンド・クラフツの強い影響が残り、後ろへももどれない、かといって前へも進めない、まさに沈滞期にありました。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』を見てみますと、「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の黎明を告げるような、次の一文を読むことができます。

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倣する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²⁸。

この評論文が発表されたのは一九二六年です。モリスが亡くなって、ちょうど三〇年が経過していました。英国にとってのこの時代は、一九世紀からのアーツ・アンド・クラフツの伝統が徐々に衰退しつつも、しかしいまだにモダニズムが明確に出現していない、そのような過渡期の重苦しい時期にあたり、オランダのデ・ステイルやドイツのバウハウス、フランスの純粹主義といったような、大陸における近代運動の高まりからすれば、明らかに英国は大きな遅れを余儀なくさせられていたのです。そうした遅延を解消し、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』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、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²⁹。

リードは、モリスとその後に続くアーツ・アンド・クラフツ運動が理想に掲げた、手工芸の美の宝庫である中世への回帰を否定し、現代社会における「機械の不可避性」を主張したのでした。

富本が展開した近代的な思考と行動は、「富本憲吉氏圖案事務所」の設立を挟んで、その前半は、モリスのデザイン活動に極めて類似した傾向を示しますが、後半の道筋は、モリス没後の、英国を含むヨーロッパ諸国におけるデザインの近代運動の推移とほぼ合致します。

「富本憲吉氏圖案事務所」を閉じて、東京から大和の安堵村に富本夫婦は帰還します。そして、ここに本窯を築きます。安堵村での活動期間中、富本の脳裏を占めていたのは、次のようなことでした。一九一七（大正六）年の言説です。

大仕掛に安いものを澤山造るにはかなりの資金が必要であります、私は今その資金を何うすれば良いか、せめて陶器だけでも何うにかして見たいと思ひますが私の貧しい財産では一寸出来兼ねます。若し私の望みが少しでも達せられて安い陶器で私の考案模様になつたものが澤山市場に現はれて今ある俗極まる普通陶器と値でも質でも戦つて行ける日があるならば大變に面白いと思ひます。私は今、日夜その事を思ひつゞけます³⁰。

続く、一九二六（大正一五）年の秋に、富本一家は安堵村を出て、東京の千歳村へ移住し、築窯します。窯出しのときには、多くの知人や友人でにぎわいました。そのなかに、日本画家の小倉遊亀がいました。晩年小倉は、こう回顧しています。

大分前にきいたことであるが、富本憲吉先生が「使つて非常に使いよいと思う器はね、形も非常に美しいよ」それからまた、「これはその作家からきいた話だが、もっとも性能のよい機械を作つてゆくと、形も美的になってしまうということだ」と伺つた覚えがある。工芸品や機械までがそうだということは考えさせられる³¹。

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

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

そのうちから最も形の整つた約三分の一を白磁に選ぶ。次の三分の一を彫線や染め付けに用いる。最後の三分の一を色絵の素地とする³²。

その理由は、「染め付けや色絵は、いわばほかに見どころがあり、形の欠点を補うことができるが、白磁の形は、いっさいゴマカシのきかない純一のものでなければならぬと考へている」³³からにはほかなりません。富本は、白磁の美しさを、人間の裸体の美しさになぞらえます。

模様や色で飾られた衣服を脱ぎすて、裸形になつた人體の美しさは人皆知る處であらう。恰度白磁の壺は飾りである模様を取り去り、多くの粉飾をのぞきとつた最も簡単な、人で言へば裸形でその美しさを示すものと言へよう。……私は白磁の壺を最も好んでゐる³⁴。

このように、いっさいの模様や彩色を排除した、純粹な形態の美しさだけで成り立つ白磁に、富本は心を奪われます。白磁同様に、全く無駄のない美しさをもつたものが、確か

に富本の少年時代にありました。それは時計という機械でした。

私は時計の裏をひらき機械を見ることを一つの楽しみとしてゐる。今はあまりやらないが、少年時代にはこのことに熱中したあまりに時計師にならうと本気に考へたものだ。……私が少年であった時代には勿論、飛行機も自動車の玩具もなく、手に持つていじることの出来たものと言えへば、この時計だけであつた。……もし私の現在が少年期であつたなら、私は自動車のエンジンを楽しみ、その美しさに心をうばはれてゐよう³⁵。

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

今私は、建築及び工藝を通じて、必要缺くべからざる構造が必然的に美をうむと言う理論の根本的な問題に達した。すくなくとも装飾は第四第五次的のものであつて、殆んどすべての既成造型美術に對して感興をひかなくなつてゐることは本當である³⁶。

これこそ、まさしくモダニズムの論理です。富本がこの論理に到達する以前にあつては、「模様より模様を造る可からず」³⁷とも、「繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦それ特別な世界」³⁸とも、いっていました。つまりは、「模様」の絶対的存在性を信じ、その刷新に日々努力を重ねてきていたのです。しかし、いまここに至つて、構造そのものがまさしく美であり、その観点からすれば「模様」や「装飾」は無意味なものとなし、それゆゑに、それらはすべてはぎ取らなければならないことを自覚するのです。おそらく、社会制度の変革も同時に起きることが想定されていたのでしようが、まさしく富本のデザイン思考の進化のなかにあつて、視覚制度にかかわる大きな変革がいまこの時点で起きているのです。ここに、アーツ・アンド・クラフツから離れてモダニズムへと向かう革命的陣痛を見ることが出来ます。富本ははっきりと、こうも言い切るのです。「装飾の遠慮と云う語が建築にあるが、装飾の切り捨てを私は要求する」³⁹。

それでは、美と用途の関係については、どう考えていたのでしょうか。それについて富本は、「陶器に詩はない、然し實用がある。美も用途という母體によつて生み出された美でない限りは皆嘘の皮の皮といふ感がする。用途第一義」⁴⁰を唱えます。明らかに、機能主義に立っています。一方、機械についてはどうでしょうか。

古い道具時代から研究され發達し切つた陶器といふ技術が、今の機械時代の實用工藝品としては見捨てられ過去のものとして扱はれるのもさう遠くはないと確信する、私はさう信じて私の道を進める⁴¹。

富本の展望するところが、工芸からインダストリアル・デザインへと向かっていることは、明瞭です。このようにして、富本のモダニストとしての思想形成がなされてゆきました。

所謂趣味ある陶器が床や棚に並び、讀む書物、着る衣服から室までを、現代のものを使わずに金にあかし心を勞してよせ集めた古いもので飾りたてて住む人がある。この種の人々に限つて、味といふことをやかましくいふ。私より見ればこれこそ憫むべき俗物の一種であると斷定する。現代を本當に考へるならその人のいひ望む工藝の殆どすべては死んだ殻に同じく、決してこの現代に生きてはをらぬことを知るであろう⁴²。

死んだ古い殻に横たわるのか、それともこの真実の現代に生きるのか——この時期、富本が選り取ろうとしていた世界は、明々白々、いうまでもなく、後者の世界でした。

ル・コルビュジエの『新しい建築に向つて』の原著初版がフランスで出版されたのが一九二三年で、フレデリック・エッチャルズによるフランス語から英語への翻訳書の初版がロンドンで刊行されたのが一九二七年のことでした。この時期、『ザ・ステューディオ』を愛読していた富本が、もしこの本も目にしていたとするならば、富本を魅了したのは、次のような一節だったかもしれません。「量産住宅」の章は、次の語句ではじまるのです。

偉大な時代がはじまっている。

新しい精神が存在する。……

私たちは大量生産の精神を創り出さなければならない。……

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

それはまた、厳格で純粋な機能的要素に対して芸術家の感性が加わるとき、全く生き生きとして美しい⁴³。

一九二〇年代から三〇年代にかけての英国にあつては、モリスの思想と実践に影響を受けたアーツ・アンド・クラフツの限界を乗り越え、新しい近代精神に誘発されたデザインの近代運動が展開されていきました。つまり、家具、陶器、織物、印刷物などの旧来の工芸は、手から機械へと、その生産手段が置き換わりながら、そのための新しいデザインの模索が進行していたのです。しかしその一方で、旧来の工芸品は、生活用品から美術作品へと、その目的を変えて生き残り、新たな別の道を選択しようとしていました。

そうした状況下にあつて、ウェスト・エンドの多くのギャラリーは芸術家としてのステューディオ・ポター（個人陶芸作家）に着目し、機械生産の近代陶器とは別の相に属するステューディオ・セラミック（個人陶芸作品）を積極的に取り扱いはじめていたのです。そのなかの代表的なギャラリーのひとつが、ボザール・ギャラリーでした。『二〇世紀英国の工芸』の著者のターニャ・ハロッドは、こう書いています。

ブルートン・プレイスにあつたフレデリック・レソアが経営するボザール・ギャラリーは、短い期間ではあつたが、とりわけ陶器に寛大な姿勢を示した。……バーナード・リーチは一九二八年と一九三三年に展覧会を開いたし、一九二九年には彼の日

本の友人である河井寛次郎が、そして、一九三一年には、リーチと富本憲吉が合同展を開催した⁴⁴。

このリーチとの合同展のための富本の渡英は実現しませんでした。どのような作品が展示されたのかも、その全容は正確にはわかりませんが、おそらくはそのときのものと思われる作品が、現在ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に収蔵されています。それは、深皿（ディッシュ）、壺（ジャー）、平皿（プレート）の三点です。博物館の所蔵番号およびクレジットから判断して、深皿と壺は一九三九年に現代美術協会によって寄贈されており、平皿については、寄贈者名がなく、一九三一年の所蔵を表わしていますので、展覧会の会期中にこの博物館が直接購入したものと思われる。深皿は土焼芍薬模様で、壺は土焼刷毛目鉄絵模様、平皿は「曲る道」模様の染付の磁器です。富本は、若き日のイギリス留学中、毎日のようにこの博物館に通っては、展示作品のスケッチをしました。ボザール・ギャラリーでの二人展で、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が「曲る道」を購入したことは、富本にとって格別の喜びとなったものと思われる。

この時期柳宗悦は、一九二五（大正一四）年に、雑誌『木喰上人之研究』に研究成果を寄稿し、翌年（一九二六年）の四月には、「日本民藝美術館設立趣意書」を公表し、九月には地方紙『越後タイムス』に「下手ものゝ美」を發表します。また、一九二七（昭和二）年に大熊信行の『社會思想家としてのラスキンとモリス』（新潮社）が世に出ると、柳は、書評でこう書きました。

私は最近多くの悦びと尊敬とをもって大熊信行氏の近著「社會思想家としてのラスキンとモリス」とを讀了する事が出来た。……

何人も今日ラスキン、モリスの考へに、考へを止める事は出来ないであろう。（私もその一人である）。しかし何人も彼等の偉大な精神が見ぬいた社會の正しい目標について、思慮を拂はずして自らの考へを進める事は出来ないであろう。私達は幾多の批判を彼等の上に加へるべき資格を有つてはゐるであらうが、同時に尊敬をもって彼等を顧みるべき義務と愛慕とを持つてゐるのである。こうしてこの事實をこの著書程われわれによく示してくれるものは稀であろう⁴⁵。

この書評を読む限りでは、柳は、モリスを尊敬の対象とこそすれども、その思想と実践に倣うつもりはなさそうです。英国のアーツ・アンド・クラフツ運動の日本での後継が民芸運動であるといえないのも、この書評の言説から明らかです⁴⁶。実際のところ、その二年後の一九二九（昭和四）年に柳は英国を訪れますが、そのときの数箇月の滞在期間中に、〈ケルムスコット・マナー〉を訪問した形跡はあるものの⁴⁷、本格的にモリスを研究したり、調査したりした形跡は残されていないようです。ここからも、モリス評価を巡る富本と柳の見解の相違が浮かび上がってきます。

柳がはじめて富本宅を訪問したころの様子を、晩年富本は、以下のように回顧しています。この箇所では、モリス評価についてではなく、機械生産の妥当性についての論議が回想されています。

その時分に私がおぼえておりますのは、柳君に向って、君が民芸は工芸の一部だというのなら承認しよう、しかし全部の工芸を民芸だけにしてしまうということには不賛成だ。私は手の工芸が、水が下に流れていくように、機械になっていくのをせき止めるようなことはだめだ。もし君がこれから民芸をどんどん盛んにしていくと、その流れに対してうしろで戸を押しているようなものだ、その押し手がなくなるとさっと流れてしまう。手の工芸といえども機械生産を認めながらやらなければいかぬ、これが私の考えだった⁴⁸。

富本と柳のあいだの見解の相違は、単に機械の問題だけではありませんでした。個性や個人主義といった問題についても、見解が異なっていました。民芸論は、没個性、没個人の意義を強調するものでした。こうしたことが背景としてあって、富本が創設し、一九二八（昭和三）年から公募が開始された国画会工芸部では、その後、極めて変則的な運営が強いられるようになります。それは、立場や考え方が異なる民芸派の人たちの参入に起因するところが大きでありました。『国画会 八〇年の軌跡』には、このように記述されています。「ここに、もう一人工芸部に大きな影響を及ぼしたのが柳宗悦であった。柳は民芸運動の指導者で宗教哲学者であったが、美術についても造形が深く……その後河井寛次郎、芹澤銈助、柳悦孝、外村吉之助、船木道忠、棟方志功らの民芸運動の作家たちが工芸部に加わり活動を続けた」⁴⁹。

一九三四（昭和九）年の四月、リーチが来日しました。リーチが富本の職場を訪れたとき、富本は、「安い陶器を焼く理由、器機製の陶器、圖案のオリジナリティーについて、経済組織の事等々」⁵⁰を話題にしたであろうと思われます。しかしながら、返ってくる言葉は、必ずしも好意ある肯定的なものではなかったにちがいません。むしろそれよりも、リーチの口をついて出たのは、富本と柳とのあいだに存する工芸思想上の隔たりの穴埋めにかかわる提案だったようです。以下はリーチの回想です。

はじめのうちは、柳と富本はかなりうまくやっていたが、しかし、のちになって、工芸のあり方に関する柳の考えが美術館や工芸品店で具体的なかたちをなすようになってから、だんだんと相違点が目立ちはじめた。性格の違いも一因としてあった。遅きに失した感があったが、柳は私に、二人の溝を埋めてもらえないかと頼んできた。私は実際努力してみたが、失敗に終わった。富本はせっかちだった。極めて鋭敏な知覚力をもつ彼の眼識は、柳の意見に常に共鳴するわけではなかったし、また同時に、これこそ民芸であると主張する工芸品店の多くを認めてもいなかった。柳が宗教的な間口の広い見解をもっていたのに対して、わが友人である富本は、ある種見事なまでの品格を備えていた⁵¹。

リーチが指摘する富本に備わっていた「ある種見事なまでの品格」とは、どのようなものだったのでしょうか。この文脈においてふさわしいと思われる富本の言説から、以下に三点拾い出して引用しておきます。まずは、骨董趣味への批判――。

私はこれまで古いものをかなり見てきたが、その見たものを出来得る限り真似ない

ことに全力をあげてきた。それでもその古いものがどこまでも私をワシヅカミにしてはなさない。私は自分の無力を歎きかなしみ、どうかしてそれから自由な身になって仕事をつづけたいために、或時は美しい幾十かの古い陶器を打ち破り棄て、極くわづかな私の仕事の上での一步をふみ出したことさへある⁵²。

次に、下手物愛好への批判――。

亡びかけた民族の數人を読んで来て、都の樂堂に着飾つた男女が輝く電燈の下で彼等の歌をきく程馬鹿げた腹立たしいものはない。彼等の歌はかかる場所にかかるドギマギする心の有様のものを聞く可きものでない。下手ものも人々に此の調子で玩ばれない様私は心から祈る⁵³。

そして、富本が信じる眞の芸術とは――「眞正の藝術はその生活より湧き上つたものでなければならぬ事を私は堅く信じる」⁵⁴。

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

〔國畫會〕工藝部は同會長年の懸案を解決して、帝院第四部會員富本憲吉氏と濱田庄司、芹澤光次郎（染色）兩氏とが工藝部を兩分して富本氏が第一部、濱田、芹澤兩氏が第二部を行ふこととなつた⁵⁵。

そして、その年（一九三六年）の一〇月に、東京駒場に日本民藝館が開館し、初代館長に柳宗悦が就任しました。『国画会 八〇年の軌跡』には、このように記されています。「一九三七年（昭和一二）年に富本と民芸派の工芸觀の対立や、民芸派の拠点となる日本民藝館の設立をめぐり、柳宗悦に意を一つにする民芸派の會員が国画会を退会した。それから約一〇年、富本を中心とした工芸部が続くことになる」⁵⁶。民芸派と呼ばれる集団の眼目が、過去の民衆芸術の収集と再生であったのに比べて、富本憲吉という個人作家が求めたものは、同時代の生活芸術の創造と普及にあったのでした。

しかし、アジア・太平洋戦争が終わると、退会したはずの民芸派の作家たちが再び国画会への入会を求めてきたのです。富本の目には、理不尽な行為と映りました。そこで、話し合いがもたれます。結果は、歩み寄りはありません、決裂しました。富本は、こう回想します。「民芸は他力本願の芸術を説くが、私は自力本願ですよ。梅原（龍三郎氏）を仲介に入れて柳（故宗悦氏）と一晩けんかをしたが、合うはずがない。それで国展を飛び出して戦後に新匠会を結成した」⁵⁷。

戦後富本は、東京を出て、京都に移り住みます。そして、戦後の再出発に際して、こう論じています。「日本は、敗戦によつて有史以來はじめての社會革新をなし、民主々義國家として、文化國家として再出発の途上にある。この時に當つて工藝にたづさはるものとして我々も亦、幾多重要な問題を持ち、その解決を全く新しい立場に於いてしなければなら

ぬことは当然である」⁵⁸。この「幾多重要な問題」のひとつに図案権の問題がありました。以下は、それについての富本の認識です。

私は今よりおよそ三十年前、欧洲の工藝圖案および工藝對社會等についての學習を終り、歸朝第一に感じたことは、この國には著作権同様の圖案権の法律もなく、人々は勉強のために歴史的な作品を模倣する他、自分の作品としてその模倣したものを平氣で發表出来ることに驚いた。その頃から圖案権の法律を作る必要があることは、雜誌その他で幾度か述べたが行われることなく今日に及んでいるのは残念である⁵⁹

富本にとって、図案権というデザインに関する法的保護の制度の確立は、同時代の生活芸術の創造と普及を保障するうえで極めて重要な鍵となるものでしたし、とりわけ量産を考える場合には、必須の要件となるものでした。それでは富本は、量産について、どう考えていたのでしょうか。中村精は、「富本憲吉とモリス」というエッセイのなかで、工芸の仕事に関して、かつて富本が『東京日日新聞』へ一文を寄稿していたことを、以下のように紹介しています。「氏は東京日日新聞（後に毎日新聞と改題）に執筆した『一工芸家の提言』のなかで、工芸の仕事には次の三つの方法があるとしている。（一）工芸家自身が一切の仕事を始めから終わりまでやる工法 （二）一個の見本を自分で造り上げ、それを助手なり職人に渡してその見本に最も接近した複製を造る方法 （三）器機力により全然職工の手のみで工芸家が一指もふれずに作りあげる方法」⁶⁰。私は、この『東京日日新聞』に掲載された富本の「一工芸家の提言」は未見ですが、他方で富本は、最晩年に書かれた『日本経済新聞』連載の「私の履歴書」のなかで、以下のように締めくくっています。この一節はすでに示していますので繰り返すにようになりますが、いま一度ここに引用してみたいと思います。

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

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

この内容から推測すると、最終的に富本がなしえた量産の段階は、「(三) 器機力により全然職工の手のみで工芸家が一指もふれずに作りあげる方法」までには到達せず、「(二) 一個の見本を自分で造り上げ、それを助手なり職人に渡してその見本に最も接近した複製を造る方法」に止まったものと思われます。しかしながら、「若いころからの私の念願であった“手づくりのすぐれた日用品を大衆の家庭にひろめよう”という考え」こそが、まさしく富本の真骨頂であり、その意味で、これまでに「陶芸家」富本憲吉の作品として高く評価されてきた、白磁、染付、色絵、色絵金銀彩へと進む陶技の各段階で製作された個々

の作品は、あくまでも、「(一) 工芸家自身が一切の仕事を初めから終りまでやる工法」にすぎなかったということができるのではないのでしょうか。

「芸術論とデザイン」を締めくくるにあたり、改めて、富本の原点と初心とを想起しておきましょう。以下は、憲吉が製陶の世界に身を投げ出したばかりのときの妻一枝の言葉です。

どうして彼の模様がもつとよく人々等に解つてくれぬか。……總てこんな事が彼に孤独の感じを起させてゆく、彼の道は寂しい、しかも、苦しい。けれど、それは總ての「先驅者」の運命ではなかつたろうか。いきほい彼は、沈黙で心の感激を抑えてゐる。……これからさき、いつか、彼の模様によつて……豊富に生産されてくるなら、彼は最も喜ばしい慰藉をそこに得る事が出来やう。けれ共、不幸にして、そんな時期は、まだまだめぐつて来まい。……何故、正直な方法によつて勝つことがこんなに困難なのか、私は眞當に考へずにはおれなくなる⁶¹。

これ以上の富本憲吉という生き方に、とりわけ量産に対する憲吉の熱望に、理解を示した言辭はないでしょう。孤独と沈黙、確かにそれは、「豊富に生産されてくる」ことを見つめる「先驅者」が宿す運命だったにちがひありません。この文の表題は、「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」です。ここに、モダニストたる富本の困苦のすべてを見る思いがします。

富本は、確かにモリスに学びました。そして、それを実践しました。しかし富本が生きた時代は、モリス亡きあとの時代です。モリス亡きあと英国では、モダニズムの思想と実践が展開されてゆきます。富本も、同時並行的に進んでゆきました。これまでに述べてきました富本の「芸術論とデザイン」を一言で総括するならば、富本こそが、英国におけるモリスのアーツ・アンド・クラフツ運動からその後続く近代運動までの「芸術論とデザイン」を、まさしく正統に体现した日本におけるただひとりのデザイナーだったということになるでしょう。このことを別の言葉に置き換えるなら、英国留学の成果である「民間藝術」の発見から「分業」の発見までを、愚直にも理論と実践において遂行したところに、モダニストの「先驅者」としての富本憲吉の眞の姿があったということになります。

第三節 詩とカリグラフィー

すでに述べていますように、一八五八年に、モリスの最初の詩集である『グウェナヴィアの抗弁とその他の詩』が出版されます。その後、苦悩と思索の日々にあって断続的に詩作は続きます。代表的な作品が、『イアソンの生と死』（一八六七年）、『地上の樂園』（一八六八―七〇年）、『愛さえあれば』（一八七三年）、『折ふしの詩』（一八九一年）です。こうしてモリスは、ヴィクトリア時代を代表する詩人として、その名声を確立するのです。

日本におけるモリスの詩の紹介は早く、最初の文献は、一八九一（明治二四）年に博文館から刊行された澁江保の『英國文學史全』で、「第二章 最近著述家」のなかの詩人の項目に「ウ井リアム、モーリス 一八三四年生」⁶²という、名前と生年のみの記載が認められます。そしてモリスが死去した一八九六（明治二九）年には、『帝國文學』はモリスへの追悼文を掲載し、次のように報じました。

老雁霜に叫んで歳將に暮れんとするけふ此頃、思ひきや英國詩壇の一明星また地に落つるの悲報に接せんとは。長く病床にありしウ井リヤム、モリス近頃稍輕快の模様なりとて知人が愁眉を開きし程もなく、俄然病革りて去る十月三日彼は六十三歳を一期として此世を辭し、同六日遂にクルムスコット墓地に永眠の客となりぬという。彩筆を揮て文壇に闊歩すると四十年、ロセッテ、ス井ンバルンと共に英國詩界の牛耳を取りし彼が一生の諸作を一々品隲せんは我今為し得る所にあらず、まして彼が文壇外或は美術裝飾の製造に預かり、或は過去の實物保存の爲め、また將來社會民福の爲め種々の團躰の中心となりて盡瘁せしところ、其功績決して文界に於けるに譲らざるを述ぶるは到底今能くすべきにあらねば此篇には只近著の英國雜誌を參考して彼が著作の目録を示し、併せて彼が傑作「地上樂園」に付して少く述ぶるところあるべし⁶³。

ここからこの追悼文は、『地上の樂園』を中心としたモリスの詩の解説が讚美の基調でもって始まるのです。執筆者は、島文次郎だったものと思われます。さらに一九〇〇（明治三三）年には、『太陽』において上田敏も、ラファエル前派の詩人としてのモリスに言及し、「『前ラファエル社』の驍將にして空しき世の徒なる歌人と自ら稱し、『地上樂園』（一八六八―七〇）の歌に古典北歐の物語を述べたり」⁶⁴と、短く紹介しました。

その前年の一八九九（明治三二）年に村井知至の『社會主義』が出版されます。「第六章 社會主義と美術」が、モリスの社會主義を紹介した部分です。そこには、モリスは「美術家にして詩人なり、……常に職工の服を着し、白晝ロンドンの街頭に立ち、勞働者を集めて其社會論を演説せり……社會主義者の同盟の首領として、死に抵る迄運動を怠らざりき」⁶⁵と、書かれていました。こうして富本は、今日にいわれる、詩人にしてデザイナーであり、そして政治活動家であるモリスの姿を知ったものと思われます。しかし、富本がこうした雑誌記事や書籍を確かに目にしたことを根拠づける証拠はなく、また、英国滞在中に詩人としてのモリスに関心をもった形跡も残されていません。そうしたことを勘案しますと、詩に関しては、モリスと富本を結ぶ糸のようなものは、現時点で見出せないのです。しかし、富本が詩作を全くしなかったかということ、そうではありません。断片

的ではありますが、人生の節目ごとに「折ふしの詩」を書いているのです。量的には一冊の小さな詩集を編むにふさわしい点数があるのではないかと想像するのですが、ここでは、そのなかから、以下に六点の作品を紹介しておきたいと思います。

英国留学から帰った富本にとっての苦悩は、製作と結婚についてでした。富本は、先人の作品を模倣しない製作を、そして、家父長的な慣習を踏襲しない結婚を強く求めました。製作と結婚にかかわって富本が対峙した、このふたつの苦悩は、過去との決別という、まさしく同一の構造をもったものでした。この詩は、一九一三（大正二）年九月一七日付の南薫造に宛てた富本書簡にみられるものです。

ロクロすれば小さき
画室なりを沈め
女知らぬ馬鹿と云ふ声す
かなしきかなや⁶⁶

富本は、尾竹一枝との結婚を決意します。日本画家の尾竹越堂の娘である一枝は、同じく日本画家として画壇で知られた存在であり、平塚らいてうの『青鞥』の同人を辞したあとは、自らが主宰する『番紅花』を創刊し、憲吉は、この雑誌のために挿し絵を提供していました。憲吉は、家族や親族に結婚の承諾を得るために、一九一四（大正三）年九月一七日に東京を発って大阪へ向かいます。東海道を下る夜行列車のなかで、次の詩を一枝に宛てて書き送りました。

明日来る わが一生の
最強の言論 思ひ見つ
君もつよかれ
われも つよかれと
祈りて 眼をとづ⁶⁷

憲吉は、結婚を間近に控え「落ちつかぬ、さみしさ」に襲われます。以下は、翌一〇月に「新居秋興」と題して憲吉が詠んだ詩です。

忍ばずの池にのぞむ、／小さき家に、／道具なき小さき家に、
拾五になる書生相手に、／ひとり寝むと／蚊帳に入れば、
なさけなや／落ちつかぬ／さみしさ、甚だし

小さく道具なき家に、／寝むものと電気ひねれば
秋の夜の暗さ、／つめたく心を打つかな⁶⁸

そして、準備が整い、一〇月二七日にふたりは結婚します。結婚すると、翌年の三月に、憲吉の生まれ故郷である大和の安堵村に居を移します。さらに、理由があって、一九二六（大正一五）年の秋、今度は安堵村から東京の千歳村へ転居します。そして終戦を迎える

と、憲吉は、東京に家族を残し、独り安堵村へ帰還するのです。その翌年の一九四七（昭和二二）年の立冬、次第に秋が深まってゆくにつれ、富本に寂寥感が忍び寄ります。このときに書かれた詩が、次の切々たる詩です。

半ば枯れたる萩
風になびき倒れむとして倒れず
あゝ秋風になびく萩
窯なく放浪のわれに似たる
あゝ秋風になびく萩
われに似たる⁶⁹

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

その後富本は、製作の不便を解消するため、京都に出て、そこで作陶を本格化させます。他方で、民芸派との折り合いがつかず、自らが創設した国画会工芸部を脱会した富本は、新匠美術工芸会（のちに新匠会に改称）を創設します。その機関誌である『新匠』（第参号）に、富本は、このような一片の詩句を寄せました。

強き風よ／新匠を吹け／右より左より
吹く風よりはげしく進む／新匠を見よ
或は蛇行する如く／或は躡進する如く
新匠は進む⁷⁰

この詩は、国画会や民芸派と袂を分かち、いまや「新匠」の名の下にあって清新な工芸の息吹を鼓舞してやまない富本の頑強な心情を吐露した一作といえるのではないのでしょうか。

その後、『日本経済新聞』の「私の履歴書」への寄稿が終了してしばらくすると、「京都市東山区山科御陵檀ノ後七ノ三」に新築中であった住まいが完成し、富本とパートナーの石田寿枝はそこへ引っ越しました。新烏丸頭町の借家は、二間ほどの居室と、上絵の仕事をするために増築された別室とからなる、実に簡素な設えでしたので、これをもって、長いあいだの幾分不自由な仮住まいの生活も終わりました。

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

新庭に竹を植えたり
六拾五年前、世を去りし／わが父を思はむ爲めなり

拾月の薄日さす庭に／石に腰して微風に動く影を見る
影は植えられたる杉苔と白河砂にあり
太き竹幹は動かず／風にそよぐ竹葉のみ動く
不肖の子われ／七拾歳を越して亡き父を想ひ
動中の静の影を見て楽しむ⁷¹

この詩句を富本がつくったのは、一九六二（昭和三七）年の「拾月の薄日さす」日のことでした。その翌年の六月、富本は、安堵村にある菩提寺の永眠の客となるのです。

以上、富本の六作の詩を紹介しました。出典からもわかりますように、富本の自作の詩は、私的な書簡のなかだけでなく、幾つもの雑誌のなかで見出すことができます。また、陶板や箱書きにも、多くの作例がみられるものと想像されます。こうした詩句と、モリスの詩歌とを比較考量することは、私の手に余りますが、いずれの日か、詩学を専門とする研究者によって、検討が進められることを期待したいと思います。

ただ一点、私が気になっているのは、ロマン主義的な詩情と初期社会主義の発生基盤との関係です。両者には、明確な関係があったのでしょうか。もしそのことが立証できれば、富本は、詩人モリスに特段の関心を示さなかったとはいえ、時空を越えて、モリスに倣う詩作を必然のうちに行なったということになるのですが……。

それとも、富本とモリスの詩作は、それぞれ個別の才能にゆだねられるものであり、共通する関係はなかったと判断するのが妥当なのでしょうか。その場合は、富本とモリスの関連性は切り離されたうえで、詩人としての富本の才能に限って、単独に検証が進められることとなりますが、そこには、しかるべき新しい富本評価が生まれ出る可能性が残されていると推量されます。その一方で、視点を詩の解釈のみに固定せず、さらに進んで、富本の作陶と詩作とのあいだに存するであろうと考えられる関係性に照明が当てられるならば、富本研究の地平は広がり、さらに豊饒なものになるのではないかと愚考します。

それでは次に、カリグラフィー（文字と書）の観点から、モリスと富本の製作活動を見てみたいと思います。カリグラファーのジョン・ナッシュは、モリスのカリグラフィーについて、こう述べています。

一八七〇年から一八七五年のあいだに、モリスが計画し、文字を書き上げ、（全部ないしは一部において）模様を彩飾した作品として、およそ二一点の手稿の本がある。これらのうちのわずか二点が、完成作品となっているといわれている。残りは、未完成の断片や試作の頁として現存する。しかしながら、通常すこぶる繊細で骨の折れるこれらの仕事が行われた時期を見ると、順調にビジネスを成り立たせ、居を移動し、アイスランドへ旅をし、アイスランド語を学んでは北欧伝説を訳し、そして、（とりわけ）妻のジェインと画家のロセッティの関係がもたらした大きな精神的苦痛と折り合いをつけていた時期と重なる。そのことは、モリスの驚くべき活動力が何であったのかを物語る⁷²。

モリスがカリグラフィーに関心をもつきっかけは、北欧伝説を読み、翻訳を試みたことによるものでした。ちょうどそのころ、モリスは、『地上の樂園』の執筆に取りかかっている

ました。そこでモリスは、この翻訳を原文として、その詩集の原稿の大部分を手書きするのですが、このときモリスは、今日にいうところの「ローマン」と「イタリック」に関する五つのスクリプト（手書き文字）を発展させることとなります。こうして、カリグラファーとしてのモリスが誕生するのです。

モリスの完全なかたちの手稿本のひとつが、『詩の本』でした。これは一八七〇年の作品で、紙にインクで書かれ、水彩と金箔が用いられています。この本の作成は、ある意味で中世の伝統に倣って、共同作業で行なわれました。エドワード・バーン＝ジョウズ、チャールズ・フェアフェクス・マリ、そしてジョージ・ウォードルの三人が、イラストレーションや装飾の作業で協力しています。完成後、この本は、エドワード・バーン＝ジョウズの妻のジョージ（ジョージアーナ・バーン＝ジョウズ）に贈られました。これまでのモリス研究者のなかにあつては、『詩の本』の作成を、モリスからジョージへの愛のしるしとみなしたり、後年のケルムスコット・プレス設立の前触れとみなしたりする人も多くいます。

それでは、富本憲吉です。富本が文字に関心を示す早い事例として、英国留学を前にして、卒業を待たずして東京美術学校に提出した卒業製作に見出すことができます。富本の卒業製作は計九点の図面と図案から構成されています。一枚目の透視図で外観が描かれた作品のなかの文字については、銅プレート体の文字が使用されており、残りの八枚（SHEET 2 から SHEET 9）を見ると、SHEET ナンバーの表示と表題《DESIGN FOR A COTTAGE》に使用されている文字には、その当時の建築図面にしばしば見受けられるような、ローマン体を変形してアウトライン化した文字が用いられています。これがひとつ目の大きな特徴です。もうひとつの特徴を挙げるとすれば、これは一例にすぎないのですが、‘DESIGNED ■ DRAWN BY K・TOMIMOTO’のなかの、‘S’‘N’‘E’に関する細部の文字が、あえていえば、いわゆるグラスゴー流儀に倣ってデザインされていることです。そして三番目の特徴としては、本来、■の部分には、‘AND’ ないしは ‘&’ が使われるべきところでしょうが、この箇所には、富本独自のデザイン化された一種のモノグラム（ないしは、マークと呼ばれるもの）が挿入されていることを挙げることもできます。もっとも、モノグラムやマークそれ自体については、当時のひとつの流行でもあり、『ザ・ステューディオ』のなかにあつても紹介されていた経緯はあります。しかし、いずれにしても、この九点から構成される富本の卒業製作には、多様な文字やモノグラムにかかわる習作が含まれており、総じて、富本にとってこの卒業製作は、まさしく文字デザインの実験の場となっているのです。

後年の富本は、植物の連続模様だけではなく、文字模様にも力を入れています。好んで描いたのが、「風花雪月」や「壽」、それに「春夏秋冬」や「富貴」などの文字でした。一九四九（昭和二四）年の《常用文字八種図》（奈良県立美術館所蔵）のなかで、憲吉は「壽」の文字のデザインについて、このように書いています。

文字を模様として取扱ふ事は随分以前から考へて居た事であるが、それを考へ出すと欧州中世の装飾文字や、若い頃見たカイロ市回教寺院の建物前面に大きく彫られた回教文字に唐草模様を配されたのが頭に来て、全く手も足も出なかった。この寿文字は李朝期織物にあつたもので多分古代支那から受けついだものと思はれる。そ

れをヴァリエートしたもので横に長く帯模様にも、左右上下に連続模様にも使用に便利である⁷³。

上の引用からわかるように、卒業製作を完成させて渡英した富本は、ロンドン滞在中やそれに続くエジプトとインドにおける調査旅行中に、文字のもつ重みにかかわって、圧倒されんばかりの何か強い体験をしていたのでした。そして、「全く手も足も出なかった」状態を乗り越えて、ようやく晩年に至って、富本作品を特徴づける文字模様が完成してゆくのです。

私の記憶が間違っていなければ、ある資料のなかでリーチは、富本が優れたカリグラファーであることを指摘していました。同じく、富本自身は、ある別の資料のなかで、宮島詠士の書について言及していたように記憶します。しかし、残念ながら、それらの資料が何であったのか、いまになっては思い出せません。いずれにせよ個人的には、詩人のみならず、能書家（カリグラファー）としての富本の姿を、今後、学術的観点に立って浮かび上がらせることもまた、富本研究にとって重要な課題となるのではないかとの思いから離れることはできません。

第四節 建築と絵画

モリスは、オクスフォードでの学生時代、中世史を専攻しました。とりわけモリスの関心は中世の建築にありました。この時期の概念では、建築と芸術は、ほぼ同じ意味をもっていました。一般的に、教会などの建造物は、その外観の芸術性はいうまでもなく、その内部においてもまた、天井、壁面、ステインド・グラス、柱などの表面は、絵や浅彫りで覆われ、壁龕には彫像が設置され、床には、装飾された家具調度品が並べられ、テーブルの上には聖なる書物や、皿や盃や燭台などといった聖具が置かれていました。つまり、一つひとつの輝く星が集まって、あの調和ある大天空が構成されているように、建築という空間は、すべての芸術が和して集う総合体として存在していたのです。しかし、モリスが生を受けたヴィクトリア時代にあっては、かつて中世の時代に一体的に統合されていた大芸術（絵画や彫刻）と小芸術（装飾美術）とが、脈絡を失い、すでに無残にも分裂した状態にありました。モリスはそこに、芸術の危機を感じ取ったのです。これが、モリスが、聖職者への道を諦め、建築家になることを決意した主たる理由です。卒業と前後してモリスは、ゴシック・リヴァイヴァリスト（中世復興主義者）の建築家であった G・E・ストリーの事務所に入所します。しかし、与えられた仕事の単調さに耐えかねて、しばらくすると退所します。次に、ラファエロ前派の画家のロセッティの勧めもあり、一八五七年にモリスは、オクスフォード大学の学生会館の壁面計画に参加し、『アーサー王の死』を題材にした等身大を超える人物像を描くのですが、ここでモリスは、ふさわしい描写力が自分に欠如していることを思い知るのです。モリスの唯一の油絵の作品といわれているものが、『麗しのイゾルデ』です。この作品名は、かつては《王妃グウェナヴィア》と呼ばれていたこともありました。モデルは、このときの壁画計画で知り合ったジェイン・バーディンで、のちに妻となる女性です。かくしてモリスは絵画からは遠ざかり、一八六一年にモリス・マーシャル・フォークナー商会を設立すると、その後は、主としてパタン・デザインの分野で才能を発揮することになります。こうしてモリスの芸術実践は、建築と絵画の分野からデザインの分野へと移り進むことになるのです。

それでは、富本憲吉における芸術実践の変化を見てみましょう。そこに何か共通することはあるのでしょうか。まず、建築に関して――。

富本は、東京美術学校では図案科に所属し、ここで主として住宅のデザインや室内装飾を学びます。卒業製作は《DESIGN FOR A COTTAGE》と題されたもので、音楽家が住むことが想定された田園住宅でした。指導教員は、建築家の岡田信一郎でした。美術学校の教授で建築史や建築意匠術を講じていた大沢三之助が、富本より一足早く、英国に渡っていました。このとき、大沢は、ロンドンに立ち寄った建築家の新家孝正に富本を紹介します。こうして富本は、新家に随行してエジプトとインドを旅し、回教国の寺院や神殿や墓地のデザインを調査するのです。英国留学から帰朝すると、定職に就かぬ富本を見かねてのことか、大沢は、京橋区南鞘町の清水組（清水満之助本店）を富本に紹介します。富本は、毎日製図に向かわなければならない単調な仕事について、「大沢先生は僕に見せしめのために此の事務所をショウカイして呉れたそうだ。此れを以て先づ一ヶ月ほどは働いて来た。一日に一円や一円五〇銭で頭の中、脚の形ちどくづされて、は、タマラぬタマラぬ」⁷⁴と、

述べています。富本も、モリスと同じように、図面を引くだけの仕事には耐えられなかったようです。

こうして富本は建築の実践から離れ、この時期に知り合ったリーチの熱に引き込まれるようにして、作陶の道へと入ってゆきます。しかし、生涯を通じて、建築論的な思考は、富本の製陶に大きな力となって作用します。

一九二五（大正一四）年十一月、富本のはじめての随筆集となる『窯邊雜記』が文化生活研究會から上梓されました。年が明けた一九二六（大正一五）年二月七日の『東京朝日新聞』を見ますと、卒業製作の指導教員であった岡田信一郎による「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」と題する長文の書評が掲載されています。そのなかで岡田は、富本の所説に、ウィリアム・モリスに倣う建築論を見出しました。

建築家である私にとっては、彼の建築に対する一々の言葉が強く響く。……美術學校で學習し、欧米にも渡航し、印度にも見學した。然しウキリアム・モリス、と、同じように、建築に対する研究は、彼を廣い工藝の理解に導いて、モリスが工藝に志したに對して、彼は陶器に走つた。それ故にモリスの言説がしばしば建築に觸れるやうにこの雜記の中にも、建築が時々引合に出される。しかして彼の深い理解が、職業的に墮し易い私達の心をおのゝかす事がある⁷⁵。

この書評が紙上に現われた一九二六年という年は、ヨーロッパに目を向けると、校長のヴァルター・グロピウス設計によるバウハウスの新校舎がデッサウに完成し、モダニズムという新しい造形教育の理念を視覚的に象徴する建築デザインが誕生した、歴史的に見て特筆すべき年でした。今日にあってデザインの近代運動は、次に述べるふたつの段階に区分されて、考察されることが多いと思います。一九一九年の第一次世界大戦終了後から、一九三三年のヒトラー政権の誕生までの、バウハウスをはじめとする各地各国で展開された近代精神の発露としてのデザイン運動の時期を前半としますと、その後続く後半が、一九三二年のニューヨーク近代美術館で開催された「国際様式」展から、反モダニズムないしはポスト・モダニズムの動きが顕著になる一九七〇年代の終わりまでの、モダニズムの視覚的な原理が国際的に浸透してゆく時期です。富本が、大和の安堵村で本窯をつくるのが一九一五年です。そして東京での生活を経て、京都で亡くなるのが一九六三年です。まさに富本は、ヨーロッパにおける近代運動の時期とほぼ同じ時期にあって、遠く日本で陶器をつくっていたこととなります。

すでに引用によって紹介していますが、富本の言葉に、次のようなものがあります。「裝飾の遠慮と云う語が建築にあるが、裝飾の切り捨てを私は要求する」——これこそ、まさしくモダニズムの基本となる原理であり、富本は、この原理を建築から工芸へ移植しようとしていることがわかります。この時期、富本は、英国のデザイン雑誌である『ザ・ステューディオ』やル・コルビュジエの『新しい建築に向って』といった雑誌や建築関係の書籍を通じて、西洋の動向を知ったものと思われます。また最晩年には、のちに染織家として大成することになる志村ふくみに、こうもいっています。「工芸の仕事をするものが陶器なら陶器、織物なら織物と、その事だけに一しんになればそれでよいが、必ずゆきづまりが来る。何でもいい、何か別のことを勉強なさい。その事がいいたかった」⁷⁶。続けて

富本は、志村にこう論じます。「あなたは何が好きか。文学ならば、国文学でも仏文学でも何でもよい。勉強しなさい。私はこれから数学をやりたいと思っている。若い頃英国に留学した時、建築をやりたいと勉強したが、それが今大いに役立っていると思う」⁷⁷。このとき富本が志村に語った数学とは、幾何学のことだったのではないのでしょうか。ヨーロッパのモダニストたちが、具象的な装飾を排除し、それに代わって、抽象的な形態を求めていたことに、富本は気づいていたものと思われまます。

このように、富本の作陶には、明らかに西洋のモダニズムの原理が投影されています。その背景に、学生時代とロンドン滞在中に体得した建築についての知識が基礎となって存在していたことは、ここに特筆しておいてもいいのではないかと考えます。

それでは次に、絵画については、何かモリスと相通じる場所があったのでしょうか——それを見てみたいと思います。

富本は、東京美術学校時代、川端玉章の授業で日本画を学びました。しかし当時は、あまりいい印象をもっていなかったようです。富本は、こう回想しています。「あるとき『ちょっと起て』と書いて、私のいすに腰掛け、自ら筆をとって一気に一枚の絵を描いてくれた。そんなことは、めったにしない人なのである。それほどにしてくれても、私は先生の絵は少しも好きでなく、内心『こんな絵なんか描くもんか』と思っていたのである」⁷⁸。

すでに、水木要太郎に宛てた自製の絵はがき「亡国の会」につきましては前述していますが、こうした学生の時期、そして、それに続く英国留学中、富本は好んで絵はがきや絵手紙を書いています。留学中は一緒に写生旅行に出かけるほどに、画家である白滝幾之介と南薫造のふたりと富本は仲がよく、あるとき富本は、ロンドンから離れた旅先から白滝に宛てて自作の絵はがきを送っていますが、それを見た白滝が感動し、同じくロンドンに滞在していた南に「富本（トミー）は天才だ」と、はがきか手紙に書きました。その言葉が書かれてあるのがどの資料だったのかは、記憶が薄れていますが、いま私は、この文脈でその逸話を思い返しています。

帰国後、富本にとっての最初の作品発表の場が巡ってきました。それは、一九一一年（明治四四）年の四月に〈吾楽殿〉で開催された新進作家小品展覧会でした。富本は、リーチとともに会場の装飾を行ない、しおりとして使える入場券を自らデザインし、会場には自分でデザインした椅子を配置しました。そしてそのとき、約四〇点の版画、一、二点の皿、加えて水彩画が一点売れました。富本は、「僕初めて水彩を一枚拾円で賣つた。何むだか変な気がする」⁷⁹と、感想を漏らしています。

この展覧会が、富本の芸術家としての原点となるものであります。展示会場の装飾に携わったという点では、今日にいうインテリア・デザイナーとしての、椅子や入場券兼しおりをデザインしたという点ではプロダクト・デザイナーでありグラフィック・デザイナーとしての、楽焼きと木版画を製作したという点では陶芸家であり版画家としての、水彩を描いたという点では美術家としての——多様な能力の片鱗が、この展覧会で示されたこととなります。しかし富本は、その多様な芸術的関心のなかにあつて、偶然のいきさつから、その後陶工の道を歩むことになり、こうして、絵画的要素は、陶器の表面を飾る模様として追及されてゆくのです。しかしその一方で、富本の絵画的関心は、生涯にわたって、雑誌や書籍の表紙を飾る挿し絵となって展開されます。このことは、つつい見落とされがちなので、ここで朱書きしておく必要があるものと思われまます。すでに、絵はがきや絵手

紙につきましては、一著に編集されて上梓されていますが、他方、富本が描いた挿し絵の一部始終を時間軸に沿って並べてみれば、同じくそこには、陶器の模様とは違った一大絵巻が出現するにちがいありません。この点からして、明らかに富本は、挿し絵作家、いまにいうところのイラストレーターでもあったわけです。

富本にとって陶器に模様を上絵することと、日本画を描くこととは、表裏一体の行為だったものと思われまふ。富本の日本画の個人展覧会として私の知る限りでは、「富本憲吉日本畫展覧会」が、一九三六（昭和一一）年の一月一九日から二二日まで、上野松坂屋で開かれています。このころのことではないかと思われまふが、富本は、かつて美術学校の学生だったときに教わった日本画家の川端玉章のことを、次のように思い出しています。

戦前よく信州の野尻湖の別荘に秋の紅葉を描きに行ったものだが、あるとき、人々が東京に引き揚げた後の静かな境地で写生をしていた。ところがいままでと全然異なった墨色が出た。「オヤッ」と思っかわくのを待って見たが墨色が変わらぬ。そのとき、こつ然として前述の〔川端玉章〕先生のことばとともに、ありし日の先生がうしろからのぞきこまれているような思いにかられてゾーッとした⁸⁰。

玉章は、退任前の最後の授業のとき、富本のところに来て、「ちょっと起て」といって、一枚の水墨画を描きました。そして、こういっていたのです。

ここに君の描いた絵と、僕の描いたものと二つある。この二つはどちらも、いま描いたばかりだが、僕のは墨がかわいても、いまのぬれたのと同じ効果を持つ。君のはかわくと〔か〕さかさになり、焼いたすめめのようにになってしまう。君と僕の絵のちがいはそれだけだ⁸¹。

富本が描いた日本画が、何点現存するかわかりませんが、ここにも私たちは注目すべきであり、とりわけ、日本画に描かれたものと、陶器の模様として現われたものとを詳細に比べて分析することは、富本の創造のプロセスを知るうえで重要な知見をもたらすものと推測します。

振り返りますと、モリスは、建築家としての道も画家としての道も、早い段階で諦めています。しかし、モリスの周りには、建築家のウェブや画家のバーン＝ジョウンズがいて、彼ら友人たちがモリスの仕事を支えました。つまり、モリスのデザインの多くは、多様な芸術家と専門職人との協同において成り立っていたのでした。そしてまた、装飾についての当時の考えがどうであったかという点、それは、一八八二年にデザイナーのルイス・F・デイが刊行した、『日常の芸術——純粹にあらぬ芸術についての短篇評論集』のなかの次の一節に、うまく集約されていますので、紹介します。

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、私たちのなかにあつ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⁸²。

一方、富本の場合は、モリスと同じように、職業建築家になることへの断念は早かったのですが、絵画、なかでも挿し絵や日本画の製作は、モリスと違って自身の独りの力によって、長く続けました。そして、三次元の陶器製作における理念上のひとつの到達点が、「装飾の遠慮と云う語が建築にあるが、装飾の切り捨てを私は要求する」というものでした。これは、モリスの時代にあっては、「心に描くことはほとんどできない」考えでした。しかしながら、モリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に続く、二〇世紀の近代運動を遂行した、多くの西洋のモダニストたちは、形態の表面から絵画的要素も彫刻的な要素も追放し、それに代わって、形態を機能に従わせました。同じく、同時代に生きる日本の富本も、白磁を好み、機能を重視し、装飾否定あるいは反歴史主義という新しい理念との安定的関係を保とうとしました。しかし他方で、鑑賞者や使い手は、富本の絵や模様を好みました。ここに、陶器の絵画性を巡っての不安定な闘争が生じ、最後まで富本に付きまどったものと推量されます。

一九六三年の富本の死去以降の西洋を眺めてみますと、富本も読んだであろうと思われる『新しい建築に向けて』を著わしたル・コルビュジエが一九六五年に、バウハウスの初代校長を務めたヴァルター・グロピウスが一九六九年に、相次いで「近代」の巨匠建築家たちが世を去ってゆきました。そして、あたかもそれを待っていたかのように、七〇年代に入ると、「反モダニズム」や「ポスト・モダニズム」といった用語のもとに、「近代」への懐疑と批判が現われるようになります。こうしてモダニズムが乗り越えたと思われた、世紀転換期前後のアーツ・アンド・クラフツやアール・ヌーヴォーへの関心が高まってゆき、改めてここに、デザインにおける装飾や絵画の表現上の役割や視覚上の機能が問われることになるのです。

英国では、デザインの近代運動の崩壊以降、モリスの再評価が始動しました。日本にあっては、「近代運動の崩壊」という認識は、当時それほど自覚されたものではなかったかもしれませんが、今後の富本評価は、そうした日英双方の歴史的な脈から、再度試みる必要性があるのではないのでしょうか。日本ではじめて、モリスの社会主義思想とデザイン実践に関心を抱き渡英、帰朝後、その研究成果を生涯のなかで展開していった富本憲吉への新たなまなざしが、いま、モリスの再評価と連動して、デザイン史家に求められていることを、私は強く感じます。

第五節 社会主義と家庭生活

一般的には、社会主義の理解と行動は、公的活動の場だけではなく、同じく家庭という私的な場においても、その姿を現わします。モリスの場合は、公的には、政治団体を組織し、デモに参加し、野外で聴衆に向かって政治を論じました。家庭においては、自宅の地下室を社会主義者の会合の場として提供し、娘のメイも、父親に倣って政治活動に参加しました。他方、富本の場合は、生きた時代が、社会主義を極度に抑圧する時代であったためか、公的な場での活動を見出すことはできません。したがってそれは、外からは見えにくい家庭生活のなかにおいて観察されることとなります。ここに、モリスと富本の根本的な違いがありました。モリスの社会主義につきましても、本文「ウィリアム・モリスの家族史——モリスとジェインに近代の夫婦像を探る」（著作集6『ウィリアム・モリスの家族史』に所収）で詳しく述べていますので、ここでは、富本の家庭内における社会主義のあり様につきましても主として紹介し、部分的にモリスの事例と照合してみたいと思います。

郡山中学に在籍したころに富本が、社会主義者の堺利彦の訳によって『平民新聞』に連載されたモリスの「理想郷」（今日の一般的な訳題は「ユートピア便り」）を読んでいたことは、すでに紹介しました。おそらくこれが、富本にとっての最初のモリスとの出会いであり、社会主義との出会いであり、そしてまた、のちの英国留学を決意する主要な動機となるものでした。中学を卒業すると、この年（一九〇四年）の四月に、東京美術学校に入学します。上京した富本は、このとき、堺利彦の投獄のニュースを知ったものと思われます。モリスの「理想郷」の訳載が終わると、次の号（『平民新聞』四月二四日付の二四号）において堺自身が、「花見には少し後れたれど、小生は本日〔四月二一日〕より二箇月の間、面白き『理想郷』に入りて休養致します。……いざさらば！諸君願はくば健在なれ、小生も必ず無事で歸つて來ます」⁸³と、自己の収監について書き記しているからです。富本は、おそらくこの記事を読んで、少なからぬ恐怖を感じ取ったにちがいない。

さらに富本を恐怖に陥れたであろうと思われる出来事が、ロンドンから帰朝した一九一〇（明治四三）年の六月一五日の翌月の二五日に起こった宮下太吉の逮捕に端を発する大逆事件でした。同年の一二月一〇日、大審院において二六名の逮捕者について裁判開始。年が明けて一九一一（明治四四）年一月一八日、全員に有罪の判決言い渡し。何と六日後の一月二四日に、一名の男性死刑執行。翌二五日、一名の女性死刑執行。こうして、架空の「天皇暗殺計画」の容疑により逮捕された社会主義者や無政府主義者の二六人のうち、『平民新聞』を創刊した幸徳伝次郎（秋水）と管野スガを含む二人に対して、大逆罪での死刑が執行されたのでした。その一週間後の二月一日付の南に宛てた書簡のなかで、富本は次のように述べています。

明治の今は僕等を苦しめる様に出来きて居る時代とも考へられる⁸⁴。

私の知る限りでは、その後の富本の公的な言説に、「社会主義」という用語を見出すことはできませんし、ましてや、社会主義運動に公然と参加した形跡も確認することはできません。わずかな事例として、モリスの肩書に社会主義者をつけて「社会主義者のウィリア

ム・モリス」という表現をするのは、戦後、それも最晩年のことでした。したがって、富本がモリスに倣った社会主義者であったことは、一部の数少ない身近な人たちを別にすれば、存命中にあって、そのことに気づいた人は、ほとんどいなかったものと推量されます。これが、富本にみられる社会主義受容の特徴でした。しかしながら、富本が社会主義者であったことは、幾つかの資料が、如実に物語ります。以下において、富本の社会主義者像を構成してみたいと思います。

口の重い富本は、やっと晩年になって、英国留学を振り返るなかで、ロンドンでは「彼[モリス]の組合運動などを調べてきました」⁸⁵と、はっきりと述べます。富本は「組合運動」という曖昧な言葉を使っていますが、これが、モリスの社会主義運動を指し示していることは、ほぼ間違いないものと思われます。しかしながら富本にとって、イギリスで調べてきたモリスの社会主義のことを書くことは、時の政治状況からして、ためらわれました。富本は、同じく晩年に、こう告白します。

[イギリスから]帰ってきてモリスのことを書きたかっかんですけれども、当時はソシアリストとしてのモリスのことを書いたら、いっぺんにちょっと来いといわれるものだから、それは一切抜きにして美術に関することだけを書きましたけれども⁸⁶。

富本がここで述べている「ちょっと来い」というのは、官憲による連行や検束、さらには検挙や投獄を意味しているものと思われます。また、「美術に関することだけを書きました」というのは、一九一二（明治四五）年の第一巻第四号（二月号）および第五号（三月号）の『美術新報』に、上下二回に分けて掲載された「ウィリアム・モリスの話」を指します。しかし、富本のいうように、この評伝なかでモリスの社会主義について触れられることは、全くありませんでした。それにかかわって富本は、晩年の聞き取りのなかで、こう記しています。

[ロンドンから帰ってその]後の話ですが岩村^{とある}透氏の美術新報に大和から原稿を送ったことがありました。それに美術家としてのモリスの評伝を訳して出しましたが、社会主義者の方面は書きませんでした。あの当時もしも書けば私はとっくに獄死して、焼物を世に送ることはできなかったかもしれません⁸⁷。

このとき富本は「獄死」を意識しています。モリスの「理想郷」を訳載した堺利彦が投獄されたことや、大逆事件で死刑となった幸徳秋水のことが念頭にあったものと思われます。裏を返せば、それほどまでに、「ウィリアム・モリスの話」の執筆当時、富本の社会主義理解は深く進んでいた、と考えていいのではないのでしょうか。それ以降、晩年に至るまで、富本は、二、三の例を除いてモリスに言及することも、また社会主義を話題にすることも、意識的に避けた観があります。別の観点に立てば、陶工として「焼物を世に送る」ことに徹し、政治的には保身を貫いた、と指摘することもできるでしょう。ここがモリスとの大きな違いです。しかしながら、家庭生活では、そうではありませんでした。富本の社会主義的思考と行動は、尾竹一枝との結婚と、その後続く夫婦関係のなかに、明確に現われることになるのです。

振り返りますと、一九一一年（明治四四）年は、日本の女性にとって、極めて重要な意味をもつ年でした。それは、性的少数者の発見、加えて、婦人問題への自覚という文脈においてでした。この年、ふたりの女工が手を携えて投身したり、一博士の令嬢と一官吏の令嬢とが同じような最期を遂げたりしました。それを受けて、八月一日の『婦女新聞』は、一頁の社説において「同性の愛」という表題をつけ、女性間の「不可思議な」セクシュアリティについて論じます。この社説では、女工の例と令嬢の例を、ともに「オメ」の関係とみなしながらも、前者については、女性相互の「熱烈な精神的友情」に基づく関係とし、後者については、男性的な女と女性間の「肉肉的墮落」との烙印を押しました。それに続いて、『新公論』（九月号）は「性欲論」と題して幾編かの論考を掲載し、同じく九月に、「同性の愛」に関する論説文が『新婦人』に掲載されました。こうして、今日的な用語である「性的少数者」に、世間の関心が集まってゆきます。

一方、時を同じくして、平塚らいてうの主宰する『青鞥』の初号が世に出ます。『青鞥』の創刊にあたって、らいてうは、「原始、女性は大太陽であった」にもかかわらず、いまや女性は、男性を頼りに生きる月にすぎない存在に化してしまっていることを指摘したのでした。ハヴロック・エリスの文の抄訳として「女性間の同性恋愛——エリス——」が『青鞥』に掲載されたのは、一九一四年（大正三）年の四月号（第四卷第四号）においてのことでした。らいてうは、巻頭のかなで、「私の近い過去に於て出逢つた一婦人——殆ど先天的の性的轉倒者とも思われるやうな一婦人によつて私はこの問題に非常な興味をもつやうになりました。私はその婦人の愛の対象として大凡一年を過しました。そして色々のことを考へさせられました結果、いよいよこの問題に就いて、知りたくなりました」⁸⁸と述べています。らいてうのいう、この「殆ど先天的の性的轉倒者とも思われるやうな一婦人」が、のちに富本憲吉と結婚することになる尾竹一枝（青鞥時代のペンネームは「紅吉」）でした。

エリスは、「女は家の中の陰氣な倉の内で嘆息しながら、決して来る事のない男を待たねばならないと云ふ様な舊い教へに對する嫌悪」⁸⁹という表現をしています。これが、女性の解放や独立を叫ぶ、近代の婦人運動の原点となる思いであったにちがいません。エリスはいみじくも、この近代運動が「間接な原因」となって「性的轉倒を惹起した」とみなすのです。そうであれば、近代日本の婦人運動の原点に位置づく青鞥社の運動には、それ自体に、「性的轉倒」を招来せしめる力が必然的に最初から内在していたこととなります。そして、その歴史的な主人公が、まさしく、紅吉こと尾竹一枝、その人だったのでした。

父親である日本画家の尾竹越堂の意向もあって、一枝は、女子美術学校で日本画を学びます。しかし、日本画に専念することを好まず、文学に関心をもちはじめたとき、平塚らいてうの『青鞥』の創刊に出会います。そして翌年の一九一二年（明治四五）年のはじめに、一枝は青鞥社へ入社することになるのです。ちょうどそのときのことです、英国帰りの工芸家が大和に住んでいることを聞きつけた一枝は、憲吉を安堵村に訪ねました。これがふたりの最初の出会いでした。

青鞥時代の一枝は、「紅吉」をペンネームに使いました。「紅」が女性を、「吉」が男性を表わしているとも考えることができます。そして青鞥社に集う女たちは、「新しい女」とも「新しがる女」とも呼ばれました。その呼称には、皮肉も侮蔑も批判も含まれていました。とりわけ紅吉に対してそうでした。平塚らいてうと同性の恋に陥り、メイゾン鴻ノ巣では五色の酒を食らい、紅灯の吉原へは足しげく通う紅吉の姿を、当時の新聞や雑誌は、興味

本位に書き立てたのでした。紅吉が青鞥社に在籍したのは、一年程度でした。その後一枝は、文芸雑誌『番紅花』を創刊し、その雑誌の挿し絵を憲吉が提供するようになり、こうしてふたりは接近してゆくのです。

日本の「新しい女」の登場と婦人運動の開始を、この一九一一年（明治四四）年の『青鞥』創刊に求めるとするならば、英国における、そうした動きはどうだったのでしょうか。「時の女」と「新しい女」について、『ヴィクトリア時代の女たち』という本のなかに、次のような記述がありましたので、ここに紹介します。まず「時の女」について――。

幾人かの若い女性たちが、自分たちを保護するしつけの垣根を打ち破るための衝撃的な方法を見出しました。一八六〇年代、独立心が強く裕福な女たちのなかには、慇懃な服装や行動に対抗することによってセンセーションを巻き起こしました。こうした「時の女」は、激怒した新聞にとっての記事の主題となり……⁹⁰。

次に、「新しい女」については、こう描写されています。

「時の女」の出現からおおよそ三〇年後、若い婦人たちの慣例に反した行動について、さらにもうひとつの批判の嵐が巻き起こりました。一八九〇年代のジャーナリストたちは、この「新しい女」の現象に関して論じはじめたのでした⁹¹。

ウィリアム・モリスの妻のジェインは一八三九年の生まれですので、「時の女」の側面を、また、一八六二年に生まれた、その娘のメイは、「新しい女」の一面を宿していたかもしれません。一方、日本にあっては、英国の「時の女」から約半世紀遅れて「新しい女」が誕生します。それは、「青鞥の女」と同義語でもありました。しかし、一枝自身は、世間でいう「新しい女」ではありませんでした。当時一枝は、取材のために自宅にやってきた『新潮』の記者に、率直に、こう答えています。

私は寧ろ、世間で言はれて居るやうな「新しい女」と云ふものが実際にあるならば、「新しい女」を罵倒して遣り度く思ひます。「新しい」「舊い」と云ふことは意味の分らない事ですけれども、舊い新しいの意味が、昔の女と今の女と云ふのなれば、私は昔の女が好きで且つそれを尊敬し、自分も昔の多くの傑れた女の様になりたいと思つて居ます。そして、私自身はどちらかと云ふと昔の女で、私の感情なり、行為なりは、道徳や、習慣に多く支配されて居る事を感じます⁹²。

この言葉どおりであれば、一枝は「旧い女」、あるいは「昔の女」だったということになります。むしろ、憲吉の方が「新しい」男の側面を有していました。結婚に際して憲吉は、次のような一文を一枝に書き送っています。

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⁹³。

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、まさしく革命的なものとなっているのです。過去の先人の模様を模倣しないという決意が、ここでは、旧弊な婚姻の制度をそのまま踏襲しないという決断へと置き換わっていると考えていいでしょう。つまり、「図案（デザイン）の近代化」と「結婚の近代化」が、憲吉の場合にあっては、ひとつの思想のもと同時並行的にこの時期進行していたのでした。

一九一四（大正三）年一〇月二七日、二八歳の憲吉と二一歳の一枝の二人は、日比谷大神宮での挙式に臨みました。憲吉は英国紳士風のタキシードとシルクハットによる正装に身を包み、一方、あでやかな振袖に高島田の一枝は、伝統に則った見事な婚礼姿でした。しかし、喜びもつかの間、新婚旅行から帰ると、そこには、過激な雑誌記事が待ち受けていました。それは、一二月一日発行の『淑女畫報』一二月号に掲載された「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき戀の犠牲者」⁹⁴という題がつけられた暴露記事でした。

「深草の人」と名乗る執筆者は、冒頭でまず、「Tさま」に宛てて紅吉（一枝）の書いたものであろうと思われる手紙の原文を紹介したうえで、「私はこの不思議な手紙、謎の手紙の註解者として、またこの手紙を鍵として彼女の『不思議な過去』不思議な性格、不思議な行為の秘密を語る魔法使いになりませう」と宣言し、それから本論が開始されます。書かれてあることを要約的に引用すれば、こうなります。

「月岡花子嬢こそ、不思議な謎の手紙の主のTさまで、Tは月岡の頭文字なのです……花子嬢が女子美術の生徒であり、紅吉女史も一時女子美術に席を置いたことがあると云ふ関係から、おそらく知己ちかづきとなり友達になつたと云ふことはだけは確かです……紅吉女史は當時『若き燕』と呼ばれた青年畫家奥村博氏の問題から、らいてう事平塚明子女史と悲しくも別れなければならない事となり……例の不思議な謎の手紙を花子嬢宛に書いたものでした……それからと云ふもの、二人の仲は親しい友と云ふよりも、その友垣の垣根を越えて、わりなき仲となつたのでした。同性の戀！まあ何といふあやしい響きを傳へる言葉でせう。そして執筆者は、紅吉の結婚と新婚旅行に触れ、こう述べます。「新郎新婦手を携へての新婚旅行！それが新しい女だけに一種の矛盾と滑稽な感じをさへ抱かせます。男性に對する長い間の女性の屈辱的地位、そこから跳ね起きて、あくまでも女性の開放開放を主張し、男性と等しい権利を獲得し、そして男ならで自立して行くと云ふ所に新しい女の立場があるのです。然しながら我が新しい女の典型タイプとも見られてゐた尾竹紅吉女史は若き意匠畫家富本憲吉氏と共に、目下手に手を携へて北陸地方に睦まじい新婚の旅をつづけて居ます」。さらに執筆者は、この結婚の陰に隠れて涙を流している、もうひとりの別の若い女性がいるというのです。「やがてその次にあらはれたのが大川茂子といふやはり女子美術の洋畫部の生徒でした。茂子嬢と紅吉女史との戀……は花子嬢のそれと比べてはなかなかまさるとも劣ることない程の強く深く切ないものでありました……悲しい戀の犠牲者、茂子嬢は今

どうして居るでせう？……紅吉女史と富本氏との今日此頃の関係を茂子嬢はどんな氣持で
きいて居るでせう？私は紅吉女史の新生活を祝福すると共に、あえかにして美しい茂子嬢
の生涯に幸多きことを祈つて居ります」。

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

紅吉女史は女か男か？この質問ほど世に笑ふべき、馬鹿らしい、不思議な質問はあ
りません。然しそれ程紅吉といふ女は不思議な女とされてゐるのです。彼女は勿論女
である、而も立派な女性であることは争はれない事實です。然し彼女の一面に男性的
なところのあるのも事實です。先づ第一にその體格の如何にもがつしりとして、あく
までも身長の高い所に『男のやうだ。』と云ふ感じが起ります。セルの袴に男ものゝ駒
下駄を穿いて、腰に印籠などぶら下げながら、横行闊歩する所に、『まるで男だ。』と
云ふ感じが起ります。太い聲で聲高に語るところ、聲高に笑ふところ、其處にやさし
い女らしさと云ふ點は少しも見出すことは出来ません。男のやうに女性を愛するところ、
その女性の前に立つて男のやうに振舞ふところ、それは彼女が愛する女と楽しい
食卓に就いた時のあらゆる態度で分ると云つた女がありました。甘い夜の眠りに入る
前に男のやうに脱ぎ棄てた彼女の着物を、彼女を愛する女が、さながらいとしい女房
のやうにいそいそと畳んだと云ふことを聞いたこともありました。

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

この記事の記述内容が真実であるとするならば、ほぼ間違いなく、紅吉（一枝）はレズ
ビアン（女性間の同性愛者）ではなく、肉体的には女性であるも心的には男性を自認する
トランスジェンダーであつたということになります。そしてまた、性的欲望や恋愛感情が
女性へと向かう性的指向を示していることから判断して、紅吉のその愛は、同性愛ではな
く、異性愛だつたということになるでしょう。いずれにせよ、富本憲吉と尾竹一枝の結婚
は、この暴露記事「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき
戀の犠牲者」によって、広く世間に告知されることになりました。しかしこの記事につい
て、憲吉も一枝も、調べる限りでは、何も発言していません。

その雑誌記事から数箇月後の一九一五（大正四）年の三月、ふたりは東京を離れ、安堵
村の憲吉の実家へと移り住みます。若い女性が多く住む都会から、そうでない寒村へのこ
の移転は、一枝にとっての転地療法であつた可能性もあります。一方、前年の九月に開設
した「富本憲吉氏圖案事務所」も、これにより実質的な活動をしないまま、自然閉鎖とい
うことになりました。

夫婦としての新しい生活が、安堵村ではじまりました。憲吉が妻に要求したのは、旧い
しきたりに従うことではありませんでした。たとえば食事のときには、妻の一枝に自分と
一緒に座って食べるように求めました。一枝は、次のように回想します。

大和に来ますと、今言いましたような旧家で、夫はあくまで戸主の座で食事をとるさだめで、姑も弟妹たちも、そして嫁である私も、それは夫と離れたところに坐って食事をするような生活でした。夫は、私と食事を共にしようとします。私は姑への気がねでそれを拒みます。すると夫はひどく腹を立てて怒るのですが、私はどうしても姑をさし置いて夫の座の近くに坐れません⁹⁵。

憲吉にとっては、夫婦とは、対等の個と個の結び付きであり、上下の支配、被支配の関係ではありません。憲吉は、戸主の立場を顧みることなく、夫と妻とが相並んで食事をする仕方を望みます。ここに、未来形としてのひとつの「近代の夫婦」のかたちがありました。しかしながら、これにはおそらく富本家の誰しもが驚いたにちがいありません。そして、憲吉の激怒の矛先は、因習を越えきれず、むしろ踏襲するかのような一枝の「旧い女」の態度に向けられました。日本画家としての彗星のごとき登場、青鞥社での自由奔放な言動、それに加えて、その後の雑誌創刊へ向けての強い意欲——東京にあってこのように積極的に物事に挑戦しようとするひとりの女の姿を、この間遠く大和の田舎から新聞や雑誌で眺めては、憲吉は一枝のことを、旧弊で封建主義的な家制度を乗り越えて、個人主義に立脚した思想や判断を果敢にも推し進めることができる「新しい女」とばかり勘違いしていたのかもしれない。憲吉が、この安堵村生活で妻の一枝に求めたのは、おそらく次の二点であったと思われます。ひとつは、旧い価値観の放棄と、それに代わる新しい価値観の体得にかかわることでした。いまひとつは、一枝の有する性自認と性的指向の変更にかかわることでした。一枝にしてみれば、大きな課題の解決が迫られたこととなります。

安堵村への転居から二箇月が過ぎようとしていた一九一五（大正四）年の五月、ふたりは、富本家の本宅から少し離れた地において居宅と本窯の建設に着手します。八月、娘の陽が誕生します。そして年が押し迫った師走の二一日、家と窯と庭、すべてが整い、憲吉と一枝と陽の家族はここに移り住み、それ以降、新しい生活がこの地から生み出されることとなりました。新生活にあたっての決意を、憲吉は次のごとく述べています。

我等此處にありて心清浄ならむことを願ひ、制止するを知らざる心の欲望を抑壓しつゝ語りつ、相助け、相闘ひ、人世の誠を創らむとてひたすらに祈る⁹⁶。

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

一九一七（大正六）年六月、神田小川町流逸荘において「富本憲吉氏夫妻陶器展覧會」が開催されます。この家の窯でできた陶器は、憲吉だけの作品ではなく、夫婦の作品であるという考えが、この展覧会に反映されています。すべてが対等かつ共有によって成り立つ家族という単位の共同体が、この新しい家においてこの時期に胎動しているのです。そうしたなか、次女の陶が、この年の一月に誕生します。

夫婦による協同製作は、モリス夫婦にもみられました。モリスは、古い刺繍技術の復活にかねがね関心をもっていたこともあって、新妻のジェインとふたりで、中世に起源をもつともいわれていた伝統的な刺繍の技法を自分たちなりに実験して、学ぶことからはじめました。モリスが花の図案を描き、ジェインが刺繍をすると、その作品は、〈レッド・ハウス〉の寝室の壁に掛けられました。いまは、色あせた断片しか残っていないとのことですが、これがオリジナルの《デイジー》と呼ばれる壁掛けです。こうしてふたりは、一緒になって、〈レッド・ハウス〉の壁や天井に模様や絵を描いたものと思われまます。

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

私の陶器を見てくださる人々に。どうか私共の考へや生活も見てください、私は陶器でも失敗が多い様にいつも此の方でも失敗をして居りますが陶器の方で自分の盡せるだけの事をしたつもりで居る様に此方についても出来るだけ良くなるためにつとめています。それが縦ひ非常に不十分なものであつても⁹⁷。

ここから、明らかに憲吉は、陶器と生活とのふたつの事象についてともに改善を図ろうとしていることがわかります。製陶についていえば、過去の時代に姿を現わしたデザインを模倣しないということであり、生活についていえば、過去の時代から規範とされてきた夫婦関係を継承しないということでした。「過去の時代」の否定という意味で、憲吉の考えは、反歴史主義とも近代主義とも呼べるものでした。そして、この夫婦にとって、さらに否定されなければならないことがありました。それは、一枝の性自認と性的指向についてであつただろうと思われまます。もっとも、「性自認」という言葉も「性的指向」という言葉も、今日的な用語法です。「トランスジェンダー」もそうです。当時は、女性同士の愛のかたちは、「といちはいち」や「でや」をはじめとして、幾つかの隠語で表わされていました。また、今日にいう「FTMのトランスジェンダー」については、「男女」という表現が陰で使用されていました。いずれにせよ、こうした行為は、「女性間同性色情」とも「顛倒的同性間性慾」とも、みなされていたのです。

憲吉の家庭運営上の革新的な原理は、生み出される陶器は夫婦共有の協同作品であるという認識をもたらしただけではなく、家事にかかわる夫婦の役割分担にも、変化をもたらししました。以下は、「私達の生活」と題された、一枝の『女性日本人』への寄稿文のなかの一節です。

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⁹⁸。

読んでのとおり、一枝は憲吉のことを、「旦那さま」とも「主人」とも呼ばず、「富本」と呼んでいます。他方憲吉は、家事のすべてを一枝に押し付けるのではなく、積極的に自らも参加しています。しかし、村人や親類はそうした生活や考えを危険視しました。官憲もまた、同じでした。『近代の陶工・富本憲吉』の著者の辻本勇によりますと、すでに英国に帰っていたリーチに宛てて出された手紙のなかで、憲吉は、こうしたことを書いているといいます。

「日本や国家のことについては書かないで下さい。警察がぼくへの君の手紙を調べているようだ」とか、「手紙は陶器のことだけを書いて下さい、君の手紙は竜田郵便局からまず警察署へ送られ開封され読まれているようだ、君には考えられもしないことだろうが……これが近代日本なのだ」⁹⁹。

かつて憲吉が「ウィリアム・モリスの話」を書いたことも、また、かつて一枝が青鞥社の社員であったことも、官憲の目からすれば、体制に抗う行為のひとつとして、受け止められていたのかもしれませんが。あるいは、当時の人的交流に疑いの目が向けられた可能性もあります。数例を挙げるならば、一九一七（大正六）年に憲吉と一枝は、幼子の陽を伴い、和歌山の新宮にある西村伊作邸を訪ね、そこに約一箇月間滞在しました。西村の周辺では、叔父の大石誠之介が大逆事件に連座して死刑に処されていましたし、友人には、美術家や文学者のみならず、社会主義者の賀川豊彦や堺利彦なども含まれており、のちに西村本人の手によって、自由主義的な校風をもつ文化学院が創設されます¹⁰⁰。一九二三（大正一二）年には、自由学園の創設者の羽仁もと子が、卒業旅行として第一期生を率いて富本家の本宅に宿泊しています。そのなかには、のちに社会運動家として活躍することになる石垣綾子や、童話作家で児童文学者となる村山^{みづこ}籌子が含まれていました。それからしばらくして、一枝は、川崎・三菱両造船所での労働争議の際に陣頭に立って指揮した賀川豊彦へ宛てて綾子を紹介する文を書いていますし¹⁰¹、一方籌子は、富本一家が東京に移転したのちの一九三一（昭和六）年に、ロシアから帰国したプロレタリア文化運動の指導者である藏原惟人を密かに連れてゆき、富本家にかくまわれるように手配を整えました¹⁰²。また、当時しばしば安堵村の富本家に顔を出していた、奈良女子高等師範学校の学生だった丸岡秀子が記憶するところによれば、マルクス主義者の片山潜の娘が、日本を去る前に富本家に立ち寄っていました¹⁰³。こうした人的な交流の影響もあってのことでしょうか、警察の監視下にあるような状態は、安堵村時代以降も、アジア・太平洋戦争が終結するまで連綿と続くこととなります¹⁰⁴。

米価の高騰が民衆の生活を圧迫し、暴動事件へと発展したのが、いわゆる米騒動と呼ばれるもので、一九一八（大正七）年の七月の富山での勃発以降、全国規模の広がりをみせました。地主であるがゆえの不安と苦悩が常に憲吉の身に影を落としていたことは、十分に想像できます。それでも憲吉には、地主と小作農の関係が今後どのようなかたちへ向かうのか、つまりこの社会的課題の決着の方向性として農地の解放のようなことがどう行な

われるのか、ある程度の確信をもって展望されていたにちがいありません。というのも、憲吉はのちの座談会で、モリスの社会主義が話題になる文脈において、こう語っているからです。

私は大正のはじめ頃、いまに小作権を持っている者が、地主から田地をとってしまうようになるといったんですが、叔父がそんな因業なことをいうなとってけんかした。戦後叔父が死ぬ前にあいつのいうようになってしまったが、どうしてあいつは知っていたのだろうかといったそうです¹⁰⁵。

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

世界的には、一九一七（大正六）年のロシア革命、一九一八（大正七）年の第一次世界大戦の終結、国内では、一九一八（大正七）年の米騒動、一九二〇（大正九）年の第一回メーデーの開催、一九二一（大正一〇）年の川崎・三菱両造船所での労働争議、一九二二（大正一一）年の水平社の結成、同じく一九二二（大正一一）年の日本共産党の創設、他方、教育に目を向ければ、一九二一（大正一〇）年の文化学院や自由学園の創立にみられるような自由教育への関心の高まり——。憲吉と一枝が、旧い生活秩序を否定し、それに代わる新しい夫婦関係の構築に向けて、この安堵の地において奮闘していたこの時期は、変革を求める政治、社会、教育上の新しい動きの顕在化と重なります。富本家の私設学校である「小さな学校」も、部落問題を扱った一枝の小説「貧しき隣人」も、この文脈から読み解かれる必要があります。

一方、その後、一枝の恋愛感情にかかわって、ひとつの事件が起きました。ふたりは悩み、苦しみます。そして最終的に、東京への移転を決意するのです。このとき一枝は、「東京に住む」というエッセイを書きました。事件については具体的に何も触れていませんが、そのなかで、自身のセクシュアリティについて、こうした言葉を残しています。

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来ない人間のあはれな煩悶を冷酷にも見下してゐる。平氣であ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×に對して憎悪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悪しかないのか、それでは偽だ。あんまり苦しい¹⁰⁶。

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ります。あえて「性」をあててみます。自分のセクシュアリティを憎悪する。しかし、それだけでは、偽りであるし、あまりにも苦しすぎる。ここに、セクシュアリティ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。別の箇所では、次のような、一枝のさらなる悲痛の声を聞くことができます。

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、並大抵の力では出来るものではなく、身と心をかか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来た¹⁰⁷。

一枝は「心の轉移」という言葉を使います。一枝が、自身を女性間の同性愛者（当時の通称では「レスビアン」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ない。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」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」させる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ません。しかし、どちらにしてもそれは、「並大抵の力では出来るものではなく」、過度の心身の葛藤と衰弱を伴うものでありました。

朝鮮半島や九州の山奥に住むことも論議されました。しかし、娘たちの教育のことも考慮に入れなければなりません。このときの東京移住は、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壯感漂う、療法としての転地だったものと思われまます。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安堵村をあとにし、東京へと上って行きました。おおよそ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、陽一歳、そして陶は、まもなく九歳になろうとしていました。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。

東京の千歳村での新生活がはじまって一年が過ぎようとしていたころ、文芸雑誌『女人藝術』の創刊を進めていた長谷川時雨は、かつての『青鞥』の社員に、協力を求めました。まだ一歳半にしかない小さな壮吉を抱えながらも、一枝もまた、この雑誌の創刊に積極的に協力したにちがいません。安堵村にいるときは、一枝は、自分のセクシュアリティについての苦悩について書き、その一方で、それをいやすかのように自然の美しさや子どもの純真さをたたえる文を書き、加えて小説「貧しき隣人」や「鮒」を執筆していました。しかし、千歳村に移ると、そうした傾向の文章は影を潜め、時代の潮流に乗るかのように、徐々にプロレタリア文学に惹かれてゆきます。一九二九（昭和四）年七月号の『女人藝術』に寄稿した「夜明けに吸はれた煙草——一九二九年の夢」は、マルクス主義へ足を踏み入れてみたいという誘惑に駆られながらも、躊躇して思い止まるという、いまだ思想的に混乱した一枝の心的風景を描写した最初期の作品です。

一九三一（昭和六）年四月のある夜のことでした。前年の七月に、当時の共産党中央委員会の命令のもと非公然とソ連に渡り、モスクワで開かれたプロフィンテルン（労働組合

国際組織)の第五回大会に出席したのち、党の事情でそつこの二月に日本に帰ってきていた藏原惟人が、村山^{かづこ}籌子の案内で、畑のなかの暗い道を通して密かに富本家を訪れました。藏原は、当時の日本にあってプロレタリア文化運動を理論面で支える中心的な人物でした。藏原は約一箇月間、富本家にかくまわれました。一方、藏原を富本宅へ案内した村山籌子の最初の富本夫妻との出会いは、羽仁もと子が園長を務める自由学園高等科の一期生として関西へ卒業旅行に出かけたおりに、安堵村の富本家を訪問したときのことでした。いまや、舞台芸術の演出家の村山知義の妻となり、当時童話作家で詩人として活躍していました。

村山知義の二度目の収監が、一九三二(昭和七)年の二月で、藏原惟人が獄窓の人になるのが、同年の七月のことでした。そして、次の年(一九三三年)の二月二〇日に、今度は小林多喜二が逮捕され、同日、拷問により死亡します。当時のプロレタリア文化運動にとって、最大の受難の時代でした。官憲の手により一枝が連行されるのは、それからおよそ半年後の八月五日のことでした。一九三三(昭和八)年八月一三日の『週刊婦女新聞』は、「富本一枝女史檢舉——警視廳に留置、転向を誓ふ」という見出しをつけて、次のように報じています。

青鞥社時代の新婦人として尾竹紅吉の名で買った現在女流評論家であり美術陶器製作家富本憲吉氏夫人富本一枝女史は過日來夫君と軽井澤に避暑中の處、去る五日單身歸京した所を警視廳特高課野中警部に連行され留置取調べを受けてゐるが、女史は先週本欄報道の女流作家湯浅芳子氏と交流關係ある所から、湯浅女史を中心とする女流作家の左翼グループの一員として約百圓の資金を提供した事が暴露したもので、富本女史は野中警部の取調べに對して去る七日過去を清算轉向する事を誓つたと¹⁰⁸。

一枝の釈放に際しては、憲吉が出迎えました。このときの憲吉の心情がどうであったかを記す資料は見当たりません。おそらく憲吉自身は、社会主義的な考え方や実践それ自体に対しては好意的であったものの、その立場を公にしたり、さらには、そのことにかかわって檢舉されたりすることには、極めて慎重な態度を取り続けていたものと推量されます。

一枝と湯浅芳子が、面識をもつようになったのは、ほぼ間違いなく『女人藝術』を通じてのことであつたろうと思われまゝ。しかし、ふたりの政治的關係や役割がどうであつたかは、正確にはわかりません。当時、『女人藝術』は、文学を志す女たちのマルクス主義を介する人間關係の構築の場となつただけではなく、一枝にとっては、自身の恋愛の對象を見出す場ともなつていたようです。後年、近代文学研究者の尾形明子は、『女人藝術』を調査するうへから、この雑誌の編集に携わつていた熱田優子に聞き取りを行なう機会をもちました。以下は、尾形が聞き書きした、一枝に関する熱田の発話内容です。

すらつとしていたけれど筋肉質でしっかりした体型でね。芸術家の奥さんというより、富本さん自身が芸術家。着物をきりつと粋に着こなしていて、感性が鋭くて趣味もよかつた。……女の人が好きで、横田文子がかわいがられていたわね。それで長谷川さん、私たちにひとりで祖師谷に行つてはいけないよつて言つていたけど、大谷藤子さんも親しかつたのではないかしら¹⁰⁹。

上の発話内容は、熱田と尾形のふたりが伝達者として中間に入っており、いわゆる「伝言ゲーム」の危険性が全くないわけではありませんが、それでも、もし長谷川が、「ひとりで[一枝の自宅のある]祖師谷に行ってはいけないよ」といって、生前に周囲の人間に注意を促していたことが本当に事実であるとするならば、一枝のセクシュアリティは、すでに「公然の秘密」となっていただけではなく、美貌と才能をもつ女性にとっては、「危険な存在」になっていた可能性さえ残ります。この時期、一枝と親しかった女性として、横田文子や大谷藤子以外にも、深尾須磨子、軽部清子、堀文子の名が資料に散見されます。

この時期、別な意味で性の問題が論議を呼んでいました。それは、「共産党の検挙者に婦人が多い」という内容の『東京朝日新聞』の記事を受けて、『婦人公論』（一九三三年三月号）が組んだ「主義と貞操の問題」と題した特集でした。平塚雷鳥（らいてう）の評論は「女性共産黨員とその性の利用」と題したもので、そのなかで雷鳥は、こう持論を展開します。

共産党検挙のいつの場合も、必ず幾人かの女性をその中に見る。そしてそれらの女性は、又大方黨幹部の男性と性関係をもつ人たちです。……彼等自身は同志愛などと呼んであるものの……女性が道具とされているか、最上の場合が便宜上の性の相互利用といった程度の機械化され、物質化された性関係であって、何等の新しい貞操観念も、性道徳の新思想も見出されません。……社会組織がどんなに變らうとも、人間の創造性が性によらねばならず、人間を産み、育てるものが女性である限り、女性の「性」の社会に對し、種族、人類に對する使命を變へることは出来ません。して見れば、わたくしたち女性は、女性がこの使命に安心して生き、安心してその使命を果せるやうな社会を造ることに努むべきです¹¹⁰。

まさしく、「産み、育てる」女性の使命の安定的な遂行こそが、性にかかわる雷鳥にとっての普遍的な価値だったものと思われれます。一方、野上彌生子の評論「平凡なことか」は、雷鳥の考えとは対照的に、ジャーナリズムの女性に対する興味本位の報道に苦言を呈したうえで、報道のごとき「事実」がもし仮に存在していたとしても、肯定的に受容すべく、理解を示します。

少なくともわたしは、婦人黨士のあるものが、資金獲得のために彼女の若さと美貌を利用したと云ふことが、果してどこまで××であるかは、疑問だと思つてゐる。かりに一步をゆづつて、ある程度の事實があつたとしても、べつに珍しいことでも、おどろくことでもない。史上の例によつて見ても、また小説戯曲の中においても、秘密な非合法的な團體運動ではそれはむしろ平凡な××であることをわれわれは見出さないであらうか。……また黨士らのあひだの戀愛問題についても、むしろ最も自然な現象と云ふべきであらう。共通の思想、共通の理解、共通の認識において、おなじ仕事にたづさはつてゐる若い男女の熱情が、すすんで戀愛にまで燃えあがることは……殆んど必然である¹¹¹。

そして、「何れの矛盾か」の表題で寄稿した窪川いね子（佐多稲子）は、この『婦人公論』の特集に先立ち、すでにこの主題かかわって『東京朝日新聞』の婦人欄に「女共産黨員への抗議」と題する一文を書いていたらしい発言内容をとらえ、これをもって、「かつてのブルジョア民主主義に根底をおいた青鞥社の婦人解放論者であつた雷鳥女史の今日の立場」¹¹²とみなしたうえで、「かつての性の平等を唱へた雷鳥女史にして、も早、今日のプロレタリア婦人の××な活動、婦人の大きな自覚と闘争力については、何ものも理解することができなくなつてゐるということは、何という皮肉なことであつたらう」¹¹³と述べ、雷鳥の無理解と限界を指摘したのでした。

この一九三三（昭和八）年三月号の『婦人公論』の特集「主義と貞操の問題」における三者三様の主張を、自分のセクシュアリティと重ね合わせて、一枝はどう読んだでしょうか。それを示す資料は残されていないようですが、次のような記憶が蘇った可能性があります。それは、大杉栄と荒畑寒村との最初の出会いでした。

大正期に入り、台頭してきたのは、ただ個人主義思想だけではありませんでした。大杉栄と荒畑寒村の手によって、『近代思想』が創刊されるに至りました。

天皇の死とともに明治時代は終り、改元して大正となった。……大正元年〔一九一二年〕の十月一日にやっと初号を出した。誌名は『近代思想』……三十二ページ定価金十銭という薄っぺらなものであったが、とにかく大逆事件以降、沈黙雌伏を強いられていた社会主義者が運動史上の暗黒時代に、^{かす}微かながら初めて公然とあげた声である¹¹⁴。

寒村の回想は、さらに続きます。

当時の文壇には、人生の無解決なんていう従来の自然主義説に代って、自我の解放とか個人の自由とかいう観念が、個人主義の哲学的な体系を^{ととの}整えないまでも、一つの新しい傾向として現われていた。たとえば、雑誌『青鞥』のいわゆる「新しい女」のグループは個性の完成を唱えていたし、『早稲田文学』の相馬御風君は自我の生命の^{ねんしょう}燃焼を説いていた。「白樺」派の主張や作品にも、こういう傾向が明らかにうかがえたのである。大杉〔栄〕の主張には、こういう文壇の新しい思潮と共通するところが多く、私たちはこれらの傾向にもとより同情を惜しまなかった。しかしその反面、これらの文壇人が社会と個人との関係に深い認識を欠き、社会改革を度外視して個性の完成や自我の^{きゆうとう}拡充を可能と考えるような、二元論的な個人主義の旧套を脱しない観念に、私たちは失望を禁じ得なかった¹¹⁵。

ちょうどそのころのことかと思われませんが、「ある時、私〔荒畑寒村〕と上野から根岸の方を散策した際、青鞥社同人の尾竹紅吉の家を見つけると、彼〔大杉栄〕はいつもの流儀で臆面もなくこの未知の女性を訪問した。そして画室に迎えられた彼は、空腹を訴えて飯のご馳走になつた上、『あなたは知らぬ男にでも、空腹だといえば飯を出してくれるが、もし性欲に^う餓えていると言ったらどうしますか』と質問した。彼女が返答に困っていると、食欲も性欲も生理的には同じじゃないかと追及して、^ま生まじめな紅吉女史をからかって面

白がった」¹¹⁶。こうしたことがきっかけとなって、それ以降、大杉は紅吉の家をときどき訪ねてくるようになりました。のちに一枝は、大杉のことをこう回顧しています。

その頃大杉〔栄〕さんとおつきあいしていましたから大杉さんが尋〔訪〕ねてみえるたびに、無政府主義やクロボトキンのことをうかがったりしていました。大杉さんは私のぼんやりさをなんとかしてやりたいとされたようです。幸徳秋水の大逆事件のことも、大杉さんからきいて……。そのとき、私たちの自由も、進歩も、それをはばんでいられるものをとりのぞかない限りどうすることも出来ないのだときかされたことは、なんといつても、それからあとの自分の考えの基底となつてきているような気がします¹¹⁷。

一枝がこのように回顧しているところをみると、一枝の社会主義への初期の関心は、この時期に大杉によって植え付けられたことがわかります。

ところが、自由主義的な「多角恋愛」により、血に塗られた惨劇が、その数年後に引き起こるのです。大杉には年上の堀保子という妻がありました。夫の入獄中は苦労を重ね、『近代思想』の刊行では広告を担当して事業を支えました。大杉と伊藤野枝が知り合うのは一九一四（大正三）年のことで、当時伊藤はまだ辻潤の夫人でありました。次に翌年、自分のフランス語の私塾の生徒であった神近市子と、大杉は関係をもつこととなります。そうするうちに大杉は、伊藤との恋愛を進展させ、保子夫人と別居し、同棲生活に入ります。そしてこの「多角恋愛」は、一九一六（大正五）年十一月、神奈川県葉山村の日蔭茶屋の旅館で大杉が神近に刃物で傷つけられるといった惨事へと展開し、終末を迎えるのです。いわゆる「日蔭茶屋事件」と呼ばれるものです。

『婦人公論』の特集「主義と貞操の問題」は、それから、一七年近くが経過していました。私は、特集「主義と貞操の問題」と「日蔭茶屋事件」に触れながら、この文脈において思い起こしているのは、マルクスの娘のエリナ・マルクスと、妻のあるエドワード・エイヴリングとの悲惨な結果を生じさせた共同生活についてであり、そしてまた、モリスの娘のメイと同志のヘンリー・ヘリデイ・スパーリングの結婚生活に入り込んできた、かつてのメイの恋人のジョージ・バーナード・ショーとの「三角関係」についてです。初期社会主義の理想に「自由な恋愛」や「平等な愛欲」が潜んでいたことは、日英の双方を問わなかったようです。他方、スパーリングとの離婚を経験したメイは、その晩年をメアリー・ロブと過ごします。このふたりがレズビアンの関係だったと論じられることも多くありますが、ロブが、FTM のトランスジェンダーだった可能性も全く排除することはできません。その場合は、このふたりの親密な関係は、異性愛だったということになります。

一九三三（昭和八）年八月の検挙事件以降の一枝は、プロレタリア文学の退潮と軌を一にして、一転して、特定の女性についての印象や作品を好意的に紹介する機会を多くもつようになります。たとえば、「福田晴子さん」（『婦人文藝』一九三五年一月号）、「宇野千代の印象」（『中央公論』一九三六年二月号）、「仲町貞子の作品と印象 手紙」（『麵麴』一九三六年二月号）、「原節子の印象」（『婦人公論』一九三七年四月号）などがそれに相当します。他方で、長谷川が「行ってはいけないよ」といっていた一枝の自宅に泊まり込む女性もいました。一九六三（昭和三八）年に憲吉が亡くなると、ただちに筆を執り、「失わ

れた風景」と題するエッセイに仕上げ、富本家を訪問していた当時を懐かしんだのは、作家の大谷藤子です。「私は戦争中から戦後にかけて、しげしげと富本家を訪ねた。陶芸家として第一人者である先生を訪ねたのではなく、夫人と親しくしていたからだった。ときどき泊まり込んだりした」¹¹⁸。

一九四五（昭和二〇）年四月、米軍、沖縄本土に上陸。八月、広島と長崎に原爆投下。そしてポツダム宣言を受諾し、日本は敗戦に至ります。八月一五日、終戦のこの日を、当時東京美術学校の教授をしていた憲吉は、疎開で出張していた岐阜県の飛騨高山で迎えました。一枝と子どもたちは、大谷の実家のある埼玉県の秩父で――。すべてが終わりました。憲吉五九歳、一枝五二歳の暑い夏でした。

終戦を迎えると、憲吉は、「敗戦でどんでん返しになった世の中に、従来、帝国芸術院と称していたものがそのまま存続するのはおかしい」¹¹⁹という考えから、芸術院に辞表を提出し、同時に、東京美術学校の教授も辞任しました。軍事政権下にあつて両組織が、間接的といえども、戦争遂行に加担した事実に変わりはなく、富本の辞表提出は、それらの組織の一員であったことへの自らの責任を明確にする意味があつたものと思われま

す。さらにこのとき、すべての財産を家族に残し、独り祖師谷の自宅を出て、安堵村へ帰還します。のちに憲吉は、ある人に別れた理由を聞かれて、「あの人はレスビアンだった」と答えたといひます¹²⁰。実際には、一枝の場合、肉体的には女であつたとしても、心の性は「男」で、恋愛感情が女へと向かう、今日的な用語法に従えば、FTMのトランスジェンダーだつたものと思われま

す。こうして富本は、公職を辞し、国画会を退き、家族と別れ、加えて、安堵村の田畑も農地改革により失ひ、自ら詩に歌う「窯なく放浪のわれ」になつたのでした。

富本が、モリスのことを「社会主義者」という肩書をつけて呼ぶのは、最晩年です。この間、富本の言説のなかに「社会主義」という文字は見当たりません。もちろん自分が「社会主義者」であることを公言するようなことなどは、ゆめゆめありませんでした。しかし、富本が亡くなると、さっそく蔵原惟人が筆を執り、「富本憲吉さんのこと」と題して『文化評論』へ寄稿します。そのなかで、蔵原は、こう証言したのでした。

富本さんは戦後、日本芸術院会員、東京美術学校教授を辞任して、郷里である奈良県安堵村の旧宅に帰り、京都で陶業に従っていたが、そのあいだ京都府委員会の同志を通じて、わが共産党の活動にも協力して下さっていた¹²¹。

この証言のとおりであれば、その生涯を閉じるまで、富本は、共産党を支持していたこととなります。モリスが、社会という外に向かつて積極的に行動を展開する社会主義者であつたのに対して、富本は、個という内面に向かつて深く根を下ろす社会主義者だつたということになるのでしょうか――。

一方、憲吉が家を出たあとの戦後の一枝は、孤独でした。神近市子は、このように語っています。

晩年は夫君と別居され、青春時代の華やかな紅吉を思うと涙をそそられるような淋しい日々だったが、花森安治氏が彼女をかばって、いつまでも『暮しの手帖』に執筆を

依頼した。中村汀女氏も彼女を選者に迎えて、最後まで彼女の才能を評価された。その意味では、一枝さんは幸せな人であった。私たちの友情も終生変わらなかった¹²²。

また、そのころの一枝の口癖は、「社会主義社会でないと、本当の解放はあり得ない」¹²³、というものでした。一九六六（昭和四一）年、一枝は、『婦人民主新聞』の「小石」というコラムに、短い論評の連載をはじめます。三月一三日の「米軍の迷走」、五月八日の「戦争とはいわずに」、そしてそれに続く、七月一七日に掲載された「危ない街角」が、一枝の絶筆となるものでした。憲吉の死去から三年後の同年九月、一枝の亡骸も、同じく富本家の菩提寺に埋葬されます。

一枝の社会主義への熱望は、おそらくは、自己のトランスジェンダーとしてのセクシュアリティと結び付くものであり、もとをただせば、一九一一（明治四四）年の一連の雑誌に認められる、性的少数者の発見と婦人問題の自覚へとさかのぼることになります。一枝の生涯を一言のもとに総括するならば、「婦人問題（女性解放）とジェンダー／セクシュアリティ」という極めて本質かつ先鋭な問題を、直感的かつ身体的に提起した人生だったといえるのではないのでしょうか。

モリスと富本には、社会主義者としての共通点がありました。そしてまた、結婚の失敗も共通していました。もっとも、「結婚の失敗」を云々しているのは、後世の伝記作家たちであって、本人たちがそうした認識に立っていたかどうかは、資料的には不明です。確かなことは、どちらの男性も共通して、配偶者たる女性について悪口も不満も書き並べていないということです。それだけに、とりわけモリスの「結婚の失敗」にかかわっては、伝記作家の感情を揺さぶるものがあるのかもしれない。

学生会館の壁画計画に参加するためにオクスフォードに滞在していたときに、トプシー（ウィリアム・モリス）はジェイン・バーデンと出会いました。彼女の家庭は貧しく、父親は馬屋番をしていました。彼女は、壁画製作のモデルとして、たまたまオクスフォードの劇場でロセッティによって見出された女性でした。背が高く、手足も大きく、髪の毛は縮れた黒髪で、血の気のない顔色をしていました。したがって、当時の理想の女性の体つきとは大きく異なっていたのですが、しかし、ロセッティをはじめ、ラファエル前派の画家たちのあいだでは、ジェインのような女性が「スタナー（絶世の美女）」と呼ばれ、偶像視されていたのでした。壁画の仕事が進行しているあいだジェインはロセッティのモデルを務めました。思いやりがあり、礼儀正しく、穏やかなロセッティのモデルをしながら、男性に接することがほとんどなかったこの若い女性が、何らかの特別な感情をこの画家に抱くようになったとしても、何ら不思議はありません。またロセッティもその間、ジェインに一枚の肖像画を贈っています。

しかしロセッティには約六年ものあいだ非公式の婚約を続けていた病弱の女性がおり、彼女の呼び出しを受けて、突然ロセッティはオクスフォードから姿を消すことになります。そうしたなか、モリスはジェインに求婚するわけですが、その理由は憶測の域を出ません。ロセッティによってその美しさが空高くほめられたあげくに、再び貧困の世界へもどらなければならないジェインの悲しい宿命をモリスは敏感にとらえ、中世さながらの騎士道精神からジェインに思いを募らせていったのかもしれない。モリスの立場に立てば、自分より階級の低い女性と結婚することはロマン主義的でドン・キホーテ的であると思わ

れたかもしれませんが、一方、身分の上昇が強く求められていた当時の労働者階級の女性としてのジェインには、トプシーからのこの求婚を断わる理由はどこにもなかったのです。しかしこの時点でトプシーの求愛を受け入れたとしても、本当にジェインが思いを寄せていたのはトプシーではなく、ロセッティだったようです。いずれにしましても、こうしたことが、結婚後のモリスの人生に大きな影を落としてゆくことになるのです。

一方、富本憲吉の場合はどうでしょう。富本が、モリスの思想と実践を学んで帰国すると、帰朝報告として、評伝「ウィリアム・モリスの話」を書き、実践的には、「模様より模様を造る可からず」という自らの造形の原則を打ち立てます。それは、いっさい過去の作品を模写したり、模倣したり、参照したりしないということを意味していました。つまり、歴史や因習や慣例の否定なのです。憲吉はこの原則を、自分の作品づくりだけではなく、自分の結婚に対しても当てはめようとしていました。そのことは、女性の規範として広く浸透していた「良妻賢母」の思想を否定することを意味します。したがってそれは、困難なパートナー探しを意味するものでもありました。しかし、当時の日本に、「良妻賢母」の対極にあって生きようとしていた女性たちが、現われようとしていたのです。

幼少期を富山、東京、大阪で過ごした一枝は、絵の勉強を口実に、再び憧れの東京に上り、叔父の竹坡の食客となります。ちょうどそのころのことではないかと思われませんが、竹坡の妻のきくと一枝は、連れ立って上野へ出かけたことがありました。そのときのきくの記憶は、このようなものでした。「一枝さんと一緒に上野の山へ行った時よ、その人マントをすらっと着ているものだから男と間違えられちゃってね、笑ったことがあるわよ……」¹²⁴。男さながらのセルの袴にマントの着用、これが若き日の一枝の特異な衣装姿だったのです。

一九一一年（明治四四）年の秋のある朝、一枝は、表庭の掃除をしていると、きく宛ての一通の手紙が配達夫から手渡されました。封を切れればそのなかから、『青鞥』発刊の辞と青鞥社の規約が現われました。まさしく一枝のその後の人生を決定づける一瞬でした。一度大阪にもどった一枝は、実際に『青鞥』を手にしします。そして何度も、主宰者の平塚らいてうに手紙を書き送ります。このころの様子をらいてうは、こう描写します。

型破りな、男とも女とも判らない妙な手紙を度々よこす大阪の変な人として、姿は見えないけれども、かなり早くから社の人たちに、軽い好奇心のようなものをもたせていました。……上京後は社の事務所にも、私の家にもよく来るようになり……人にもてることの好きな紅吉は、幸福のやり場のないようなかがやいた顔をして、大きな、丸みをもったからだを、着物と羽織とおついの、いきな久留米飛白かすりに包んで、長い腕をそらして、いつも得意然と市中を歩き、大きな声でうたったり、笑ったり、実に自由な、無軌道ぶりを発揮していました¹²⁵。

こうして一枝は、望みどおりに青鞥社の一員となったのでした。一枝が青鞥社に吸い寄せられたのは、そこに、女性の解放を目指す思想の集団というよりも、むしろ、恋愛の対象としての女性の集団を見出したからなのかもしれません。憲吉は、らいてうが描写する「いつも得意然と市中を歩き、大きな声でうたったり、笑ったり、実に自由な、無軌道ぶりを発揮」する一枝に惹かれたのでしょう。こうして、ふたりは結婚します。しかし実際

には、一枝は、真の意味での「新しい女」ではありませんでした。本人がいうように、「旧い女」の側面を多く抱えた女性でした。さらにそのうえに、らいてうの表現を借りるならば、「男とも女とも判らない」セクシュアリティを宿す女性だったのです。一枝が憲吉の求婚を受け入れたのも、自分を悩ますセクシュアリティの混乱に、結婚することによって終止符を打ちたかったのではないかと推量されます。いずれにしましても、こうしたことが、結婚後の憲吉の人生に大きな影を落としてゆくことになるのです。

かくしてモリスと富本の結婚生活は、結果として、ともに破綻します。その原因は、おそらく、それぞれ別個のものであった、と考えるのが妥当でしょう。しかしながら、共通するロマン主義的でフェミニズム的な女性への接近方法、換言すれば、女性や結婚に対する偶像化と理想化が、そうした同じ結果を生んだ可能性も、全く排除することはできないようにも思われます。また、モリスについていえば、詩的で観念的な結婚の失敗が、モリスをして、その後、旺盛な仕事へと、そして社会変革のヴィジョンへと現実的に向かわせた、と指摘する人もいます。もしその論理が成立するならば、そのことはそのまま富本にもあてはまる可能性があります。しかし、これについても、意見が分かれるところかもしれません。

他方、英国の「時の女」の時代を生き、モデルの仕事を誇りに思い、そして、夫以外の男性に愛情を移したジェイン、また、英国と日本の「新しい女」の時代をそれぞれに生き、そして、それぞれに刺繍家として、また文筆家として職に就き、さらに加えて、女性同士の親密な関係をも経験したメイと一枝——確かにそうした彼女たちの行動を見ると、「近代」が含みもつ、自由と自立にかかわる価値が投影されている最初の事例のように感じられます。その意味で、ジェンダー／セクシュアリティや社会主義といった文脈から日英の女性解放の歴史を検証するとき、今後おそらく、この三人の女性への言及は避けて通れないものと推量いたします。

おわりに

長くなりましたが、これをもちまして「第五節 社会主義と家庭生活」を閉じ、同時に、「富本憲吉とウィリアム・モリス」を結びたいと思います。確かに、上に述べてきましたように、ウィリアム・モリスと富本憲吉の双方の家族には、共通点が見受けられます。もちろん相違点もあります。しかし、厳密に比較実証されたものでない以上、感想はあっても結論はなく、かかる諸点を、この段階でことさら強調しても、あまり意味をなすとは思えません。まだまだ地道な研究の積み重ねが必要なようです。

今日にあってモリスの全体像は、デザイナー、著述家、企業経営者、政治活動家、環境保護運動家としての幾つもの側面から分析されることが一般的です。また、モリスの妻や娘についての研究も進んでいます。他方、富本の活動も、述べてきましたように、多様な側面を有します。これまでの富本評価は、「陶芸家」としての絶対的な側面が独走する傾向にありました。しかし今後には、矮小化されたその一語に代わって、「デザイナー」「詩人」「カリグラファー」「イラストレーター」、そしてまた「社会主義者」としての富本の複雑で多彩な全体像が、学術的に検証されなければなりません。さらには、妻一枝に関しましても、その研究は緒についたばかりで、発展の余地が多く残されています。

一九世紀英国のモリスとその家族、対するは、二〇世紀日本の富本とその家族——デザイン史の文脈からだけではなく、それを含み、日英の女性史、家族史、思想史、政治史、経営史、環境史、さらには文化史、文学史、書道史、絵画史、建築史などの多様な視点からの総合研究が待たれるところです。その意味で、本稿がその一助となれば、著者として、その喜びに勝るものはありません。最後までお読みいただき、ありがとうございました。

(二〇二一年六月)

注

- (1) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話（上）」『美術新報』第11巻第4号、1912年2月、14頁。
- (2) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話（下）」『美術新報』第11巻第5号、1912年3月、27頁。
- (3) Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*, Longwood Press, Boston, 1977, p. 326. (reprint of the 1898 second edition, published by G. Bell, London, and originally published by George Bell and Sons, London, 1897.)
- (4) 富本憲吉「百姓家の話」『芸美』第1巻第1号、1914年、7頁。
- (5) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris (1910-1915)*, 24 vols., reprint, Routledge / Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XXII, p. 4. [モリス『民衆のための芸術教育』内藤史朗訳、明治図書、10頁を参照]
- (6) Ibid. [同『民衆のための芸術教育』、同頁を参照]
- (7) 前掲「百姓家の話」、同頁。
- (8) May Morris (ed.), op. cit., p. 41. [前掲『民衆のための芸術教育』、53頁を参照]
- (9) Ibid., pp. 38-39. [前掲『民衆のための芸術教育』、50頁を参照]
- (10) Ibid., pp. 3-4. [同『民衆のための芸術教育』、10頁を参照]
- (11) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』（大和美術史料第3集）奈良県立美術館、1999年、28頁。
- (12) 富本憲吉「半農藝術家より（手紙）」『美術新報』第12巻第6号、1913年、29頁。
- (13) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。
- (14) May Morris (ed.), op. cit., p. 40. [同『民衆のための芸術教育』、52頁を参照]
- (15) 富本憲吉「工藝品に関する手記より（上）」『美術新報』第11巻第6号、1912年、8頁。
- (16) 前掲「工藝品に関する手記より（上）」、同頁。
- (17) 前掲「半農藝術家より（手紙）」、同頁。
- (18) 座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』39号、1961年8月、10頁。
- (19) 中村精「富本憲吉と量産の試み」『民芸手帖』178号、1973年3月、36頁。
- (20) J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, pp. 151-152.
- (21) 富本憲吉「東京に來りて」『卓上』第4号、1914年9月、22頁。
- (22) 富本憲吉「美を念とする陶器——手記より」『女性日本人』第1巻第2号、1920年、48頁。
- (23) May Morris (ed.), *The Collected Works of William Morris (1910-1915)*, 24 vols., reprint, Routledge/Thoemmes and Kinokuniya, London and Tokyo, 1992, vol. XVI, p. 230.
- (24) 富本憲吉『製陶餘録』昭森社、1940年、36頁。

(25) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、219頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載]

(26) 同『私の履歴書』(文化人6)、229頁。

(27) 『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、43頁。

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

(29) Herbert Read, *Art & Industry: The Principles of Industrial Design* (1934), Faber & Faber, London, edition of 1956, pp. 47-50 and 51. [リード『インダストリアル・デザイン』勝見勝・前田泰次訳、みすず書房、1957年、50および54頁を参照]

(30) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。

(31) 小倉遊亀『画室の中から』中央公論美術出版、1979年、145頁。

(32) 前掲『私の履歴書』(文化人6)、214頁。

(33) 同『私の履歴書』(文化人6)、214-215頁。

(34) 前掲『製陶餘録』、64-65頁。

(35) 同『製陶餘録』、139-140頁。

(36) 同『製陶餘録』、140-141頁。

(37) 同『製陶餘録』、104頁。

(38) 富本憲吉『窯邊雜記』生活文化研究會、1925年、130頁。

(39) 前掲『製陶餘録』、107頁。

(40) 同『製陶餘録』、109頁。

(41) 同『製陶餘録』、108頁。

(42) 同『製陶餘録』、134頁。

(43) Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978, p. 210.

なお、翻訳書として、ル・コルビュジエ『建築をめざして』(吉阪隆正訳、SD選書21、鹿島出版会、1967年初版)があります。また、この本の巻末にある訳者による「あとがき」には、「日本では早くも一九二九年に宮崎謙三氏の訳で『建築芸術へ』として訳出されている(構成社書房刊)」(210頁)との注釈がみられ、富本憲吉がこの訳書を手にした可能性も否定できません。

(44) Tanya Harrod, *The CRAFTS in BRITAIN in the 20th Century*, Yale University Press, 1999, p.128.

(45) 『柳宗悦全集』第十四巻、筑摩書房、1982年、520-522頁。

(46) しかしながら、工芸運動の内部にあつては、柳をモリスに見立てる考えが存在していました。壽岳文章は、一九三五(昭和一〇)年に『工藝』に発表した「ウィリアム・モリスと柳宗悦」のなかで、こう述べています。

「モリスが、工芸の領域で、わが国に与えた影響はどうであろうか? ジャーナリズムのうえでは、明治の末ごろからしばしば「美術家」モリスの名が、書物や雑誌へかつぎだされているが、明治四十五年二月発行の、「美術新報」第十一巻第四号に載った富本憲吉氏の一文、その他二、三をのぞき、工芸家モリスの仕事に、深い理解を示したものは、まず

少ないといってよい。まして、作品のうえに、モリスの意図がとりいれられた（とりいれられることの可否は別問題として）顕著な例を私は知らない。しかし、私たちはいま日本に、欧米のどの国においてよりもモリスにちかい、ひとりの熱心な工芸指導者と、その指導者に統率される工芸運動とをもっている。それは、柳宗悦そのひとと、その提唱による民芸運動とである」。(壽岳文章『壽岳文章書物論集成』沖積社、1989年、475-476頁。[初出は、「キリアム・モリスと柳宗悦」『工藝』50号、1935年])

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

(47) 濱田庄司は、一九二九年の五月から八月までの柳宗悦の短い英国での滞在中に、連れ立って、「テームス川上流のケルムスコットに、モリスの旧居を訪ね、まだ健在だったモリスの妹さんから、モリスの日常をいろいろ聞いている」、と書き記しています。このとき応対した「モリスの妹さん」というのは、「モリスの娘さん」のメイだった可能性も残ります。(濱田庄司『無尽蔵』講談社、2000年、60-61頁を参照)

(48) 前掲、座談会「富本憲吉の五十年」『民芸手帖』、12頁。

(49) 『国画会 八〇年の軌跡』国画会、2006年、11-12頁。

(50) 前掲『製陶餘録』、176頁。

(51) Bernard Leach, *Beyond East & West: Memoirs, Portraits & Essays*, Faber & Faber, London, 1978, p. 76. [リーチ『東と西を超えて——自伝的回想』福田陸太郎訳、日本経済新聞社、1982年、71頁を参照]

(52) 前掲『製陶餘録』、129頁。

(53) 同『製陶餘録』、80-81頁。

(54) 前掲『窯邊雜記』、47頁。

(55) 『東京朝日新聞』、1936年3月25日、11頁。

(56) 前掲『国画会 八〇年の軌跡』、12頁。

(57) 「文化勲章の人々(5) 富本憲吉氏 つらぬく反骨精神」『朝日新聞』、1961年10月25日、9頁。

(58) 富本憲吉「工芸家と圖案權」『美術及工藝』第1巻第1号、1946年8月、8頁。

(59) 富本憲吉「圖案に關する工芸家の自覺と反省」『美術と工藝』第2巻第3号、1947年10月、16-17頁。

(60) 中村精「富本憲吉とモリス」『民芸手帖』63号、1963年8月、18-19頁。

(61) 富本一枝「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」『美術』第1巻第6号、1917年、29頁。

(62) 澁江保『英國文學史全』博文館、1891年、218頁。

(63) 『帝國文學』第2巻第12号、帝國文學會、1896年、88-89頁。

(64) 上田敏「『前ラファエル社』及び近年の詩人」『太陽』第6巻第8号、臨時増刊「一

九世紀」、博文館、1900年、180頁。

(65) 村井知至『社会主義』(第3版) 労働新聞社、1903年、43-44頁。

(66) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、69頁。

(67) 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、76頁。

(68) 富本憲吉「新居秋興」『卓上』第5号、1914年12月、12頁。

(69) 富本憲吉「繪と詩」『馬酔木』第27巻第1号、1948年、ノンブルなし。

(70) 『新匠』第参号、1955年、3頁。なお、この詩の末尾に付けられた摺筆日は「1953・1・10」。

(71) 『生誕120年 富本憲吉展』(展覧会カタログ) 朝日新聞社、2006年、210頁。

(72) John Nash, 'Calligraphy', Linda Parry ed., *William Morris*, Philip Wilson Publishers, London, 1996.

(73) 富本憲吉記念館編『富本憲吉の陶磁器模様』グラフィック社、1999年、124頁。

(74) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、16頁。

(75) 岡田信一郎「土と詩の生活 富本君の『窯邊雜記』」『東京朝日新聞』、1926年2月7日、6頁。

(76) 志村ふくみ「富本先生からいただいたことば」『富本憲吉陶芸作品集』美術出版社、1974年、229頁。

(77) 同「富本先生からいただいたことば」『富本憲吉陶芸作品集』、同頁。

(78) 前掲『私の履歴書』、196頁。

(79) 前掲『南薫造宛富本憲吉書簡集』、23頁。

(80) 前掲『私の履歴書』、196-197頁。

(81) 同『私の履歴書』、196頁。

(82) 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.

(83) 『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、196頁。

(84) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』(大和美術史料第3集) 奈良県立美術館、1999年、14頁。

(85) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』(無形文化財記録工芸技術編1) 第一法規、1969年、72頁。口述されたのは、1956年。したがいまして本書は、富本憲吉死去(1963年)以降の刊行となります。

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

(87) 前掲、文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』(無形文化財記録工芸技術編1) 第一法規、1969年、同頁。

(88) 「女性間の同性戀愛——エリス——」『青鞥』第4巻第4号、1914年4月、1頁。

(89) 同「女性間の同性戀愛——エリス——」『青鞥』、21頁。

(90) Suzanne Fagence Cooper, *The Victorian Woman*, V&A Publications, London, 2001, p. 64.

(91) Ibid., p. 66.

(92) 「謂ゆる新しき女との対話——尾竹紅吉と一青年」『新潮』、1913年1月、107頁。

(93) 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。

(94) 「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき戀の犠牲者」『淑女畫報』第3巻第13号、1914年12月、32-39頁。

(95) 富本一枝「青鞥前後の私」、松島栄一編『女性の歴史』（講座女性5）、三一書房、1958年、177-178頁。

(96) 前掲『窯邊雜記』、25頁。

(97) 前掲「美を念とする陶器」『女性日本人』、50頁。

(98) 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。

(99) 辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年、121頁。

(100) 『我に益あり・西村伊作自伝』紀元社、1960年、271-274頁を参照のこと。

(101) 石垣綾子『我が愛 流れと足跡』新潮社、1982年、44頁を参照のこと。

(102) 蔵原惟人「富本憲吉さんのこと」『文化評論』8、1963・NO. 21、57頁を参照のこと。

(103) 丸岡秀子『ひとすじの道 第三部』偕成社、1983年、128頁を参照のこと。

(104) 詩人で作家の辻井喬は、このような言葉を残しています。「尾竹紅吉は私の同級生富本壯吉の母親であった。彼とは中学・高校・大学を通じて一緒だったが家に遊びに行くようになったのは敗戦後である。それまで富本の家は警察の監視下にあるような状態だったから、壯吉も私を家に誘いにくかったのである」（辻井喬「アウラを発する才女」『叢書月刊』2月号（通巻185号）弘隆社、2001年、2頁）。

(105) 「座談会 富本憲吉の五十年（続）」『民芸手帖』40号（9月号）、1961年、44頁。

(106) 富本一枝「東京に住む」『婦人之友』第21巻 1927年1月号、110頁。

(107) 同「東京に住む」『婦人之友』、112頁。

(108) 『週刊婦女新聞』、1933年8月13日、2頁。

なお、『讀賣新聞』は、この件について、「富本一枝女史 檢舉さる 某方面に資金提供」の見出しをつけて、すでに次のように報じていました。「澁谷區代々木山谷町一三一國畫會員としてわが國工藝美術界の巨匠（陶器藝術）富本憲吉氏の夫人で評論家の富本一枝女史（四一）は去る五日夕刻長野縣輕井澤の避暑地から歸宅したところを代々木署に連行そのまゝ留置され警視廳特高課野中警部補の取調べをうけてゐる、さきごろ起訴された湯淺芳子女史の指導によつて、某方面に百圓と富本氏制作の陶器を與へたことが暴露したものである、女史は青鞥社時代からの婦人運動家で女人藝術同人として犀利な筆を揮つたことがあり、最近では湯淺女史らと共にソヴェト友の會に關係左翼への關心を昂めてゐた」（『讀賣新聞』、1933年8月9日夕刊、2頁）。

一週間後には、「富本一枝女史 書類だけで送局」の見出しで続報。その一部は、次のとおりです。「すべてを認めたらへ従來の行動一切の清算を誓約したので十五日起訴留保意見を付して治安維持法違反として書類のみ送局となつた」（『讀賣新聞』、1933年8月16日夕刊、2頁）。

そして、さらにその三日後、『讀賣新聞』は、「富本女史の令嬢も検舉」の見出し記事を掲載しました。以下はその全文です。「某方面に資金を提供して代々木署に留置されてみた女流評論家富本一枝（四一）女史は既報の如く轉向を誓つたので起訴留保となり十八日朝夫君憲吉氏の出迎へをうけて釋放されたがこんどは愛嬢で文化學院高等部二年生陽子（一九）さんが皮肉にも母親が歸宅する前日十七日朝突如澁谷區代々木山谷町一三一の自宅から代々木署に檢舉、警視廳特高課から出張した野中警部補の取調べを受けてゐる 陽子さんは日本女子大學を中途退學して二年前文化學院に入學したもので、地下深くもぐつて左翼運動に關係してゐることが判明したゝめで 母親の一枝女史とは何等關係がない、特高課では母親と一緒に檢舉する筈であつたが同家には子供が多く女手を一度に失ひ家事に差支へるので一枝女史の釋放が決するまで檢舉を差しひかへてゐたものである」（『讀賣新聞』、1933年8月19日夕刊、2頁）。

（109）尾形明子「富本一枝と『女人藝術』の時代」『叢書月刊』2月号（通巻185号）、弘隆社、2001年、17-18頁。

（110）平塚雷鳥「女性共產黨員とその性の利用」『婦人公論』第18巻第3号、1933年3月、132-133頁。

（111）野上彌生子「平凡なことか」『婦人公論』第18巻第3号、1933年3月、138頁。

（112）窪川いね子「何れの矛盾か」『婦人公論』第18巻第3号、1933年3月、142-143頁。

（113）同「何れの矛盾か」『婦人公論』、143頁。

（114）荒畑寒村『寒村自伝』上巻、岩波書店、1975年、347頁。

（115）同『寒村自伝』、349-350頁。

（116）同『寒村自伝』、377頁。

（117）『青鞜社』のころ（二）『世界』第123号、岩波書店、1956年3月、138-139頁。

（118）大谷藤子「失われた風景」『學鐙』第60巻第12号、1963年12月号、42頁。

（119）『私の履歴書』（文化人6）日本經濟新聞社、1983年、222頁。〔初出は、1962年2月に日本經濟新聞に掲載。〕

（120）井手文子「華麗なる余白・富本一枝の生涯」『婦人公論』第54巻第9号、1969年9月、346頁を参照のこと。

（121）前掲「富本憲吉さんのこと」『文化評論』、58頁。

（122）神近市子『神近市子自伝——わが愛わが闘い』講談社、1972年、242頁。

（123）座談会「婦人運動・今と昔——この半世紀の苦難の歩み——」『朝日ジャーナル』第3巻第36号、1961年、77頁。

（124）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、247頁。

（125）平塚らいてう『わたくしの歩いた道』新評論社、1955年、121-124頁。

索引

ア行

- 『アーサー王の死』 *Le Morte d'Authur* 31
アジア・太平洋戦争 22, 44
「新しい女」（「新しがる女」を含む） 38, 39, 49, 53, 54
アーツ・アンド・クラフツ Arts and Crafts 15, 16, 18, 19, 35
アーツ・アンド・クラフツ運動 Arts and Crafts Movement 6, 15, 16, 20, 24, 35
熱田優子 47, 48
荒畑寒村 49
アール・ヌーヴォー Art Nouveau 35
石垣綾子（旧姓田中） 44
石田寿枝 27
伊藤野枝 50
岩村透 37
ヴァランス、エイマ Vallance, Aymer 5, 7, 10, 11
『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』 *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life* 5, 7, 10
ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（正式名は、国立美術・デザイン博物館） Victoria and Albert Museum (V&A)（→サウス・ケンジントン博物館） 6, 9, 20
『ヴィクトリア時代の女たち』 *The Victorian Women* 39
上田敏 25
ウェブ、フィリップ Webb, Philip 34
ウォードル、ジョージ Wardle, George 29
梅原龍三郎 22
エイヴリング、エドワード Aveling, Edward 50
『越後タイムス』 20
エリス、ハヴロック Ellis, Havelock 38
「女性間の同性恋愛——エリス——」 38
大石誠之助 44
大熊信行 20
『社会思想家としてのラスキンとモリス』 20
大沢三之助 31
大杉栄 49, 50
大谷藤子 47, 48, 51
「失われた風景」 50, 51
尾形明子 47, 48
岡田信一郎 31, 32
「土と詩の生活 富本君の『寮邊雑記』」 32

奥村博（平塚らいてうの夫、のちに博史に改名） 40
小倉遊亀 17
尾竹越堂（本名熊太郎、尾竹一枝の父） 13, 26, 38
尾竹きく（尾竹竹坡の妻） 53
尾竹紅吉（本名一枝、尾竹越堂・うたの長女、のちに富本憲吉の妻）（→富本一枝） 13, 26,
37-41, 47, 49-51, 53, 54
『番紅花』 26, 39
尾竹竹坡（本名染吉、尾竹越堂の弟） 53

カ行

賀川豊彦 44
片山潜 44
神近市子 50, 51
軽部清子 48
河井寛次郎 9, 20, 21
川端玉章 33, 34
管野スガ（幸徳秋水の妻） 36
機能主義 functionalism 18
近代運動（→モダニズム）Modern Movement 15, 16, 19, 24, 32, 35
『近代思想』 49, 50
窪川いね子（佐多稲子） 49
「何れの矛盾か」 49
『暮しの手帖』 51
藏原惟人 44, 47, 51
「富本憲吉さんのこと」 51
グロピウス、ヴァルター Gropius, Walter 32, 35
クロポトキン Kropotkin 50
『藝美』 7
現代美術協会 Contemporary Arts Society 20
幸徳秋水（本名伝次郎） 36, 37, 50
国画会（前身は国画創作協会） 21, 22, 27, 51
『国画会 八〇年の軌跡』 21, 22
国展 22
ゴシック・リヴァイヴァル（ゴシック・リヴァイヴァリストを含む） Gothic Revival 31
小林多喜二 47
米騒動 45
〈吾楽殿〉 33

サ行

サウス・ケンジントン博物館（→ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館） South

- Kensington Museum 9
坂井犀水（本名義三、雅号は雪堂） 12
堺利彦（→『平民新聞』） 4, 36, 37, 44
 「理想郷」（抄訳）（→モリス『理想郷』） 4, 36, 37
『ザ・ステューディオ』 *Studio, The* 4, 5, 19, 29, 32
 『装飾美術——ザ・ステューディオ年報（1926年）』 *DECORATIVE ART, 1926 "THE STUDIO" YEAR-BOOK* 15, 16
澁江保 25
 『英國文學史全』 25
島文次郎 25
清水組（清水満之助本店） 31
志村ふくみ 32, 33
社会主義同盟 Socialist League 4
 『ザ・コモンウィール』 *Commonweal, The* 4
自由学園（→羽仁もと子） 44, 45, 47
 『週刊婦女新聞』 47
 『淑女畫報』 40
 「謎は解けたり紅吉女史の正體——新婚旅行の夢は如何に 若く美しき戀の犠牲者」
 40, 41
純粹主義 Purism 16
女子美術学校（現在の女子美術大学） 38, 40
ショー、ジョージ・バーナード Shaw, George Bernard 50
 『女性日本』 43
白樺派 49
白滝幾之助 33
 『新公論』 38
新匠美術工芸会（のちに新匠会） 22, 27
 『新匠』 27
 『新潮』 39
 『新婦人』 38
水平社 45
スウィンバーン、アルジャノン・チャールズ Swinburne, Algernon Charles 25
ストリート、G・E Street, G. E. 31
スパークリング、ヘンリー・ヘリデイ（ハリー） Sparkling, Henry Halliday (Harry) 50
青鞞社（青鞞時代、青鞞の女を含む） 38, 39, 42, 44, 47, 49, 53
 『青鞞』 13, 26, 38, 46, 49, 53
芹澤銈助 21, 22
相馬御風 49
ゾラ、エミール Zola, Émile 4

夕行

- 第一次世界大戦 45
大逆事件（大逆罪を含む） 36, 37, 44, 49, 50
『太陽』 25
「小さな学校」 45
『中央公論』 50
中央美術・工芸学校 Central School of Arts and Crafts 6
辻潤 50
辻本勇 44
『近代の陶工・富本憲吉』 44
帝国芸術院 51
『帝國文學』 25
デイ、ルイス・F Day, Lewis F. 5, 34
「ウィリアム・モリスと彼の芸術」（『裝飾芸術の巨匠たち』に所収）‘William Morris and his Art’ in *Great Masters of Decorative Art* 5
『日常の芸術——純粹にあらぬ芸術についての短篇評論集』 *Short Essays on the Arts Not Fine* 34
デザイン・産業協会 Design and Industries Association (DIA) 15
デ・ステイル De Stijl 16
ドイツ工作連盟 Deutscher Werkbund 15
『東京朝日新聞』 22, 32, 48, 49
東京勸業博覧会（1907年） 4
『東京日日新聞』 23
東京美術学校 4-6, 29, 31, 33, 34, 36, 51
「時の女」 54
外村吉之助 21
富本一枝（富本憲吉の妻、旧姓尾竹、雅号は紅吉）（→尾竹紅吉） 3, 24, 40-54
「危ない街角」 52
「宇野千代の印象」 50
『番紅花』 26, 39
「戦争とはいわずに」 52
「東京に住む」 45
「仲町貞子の作品と印象 手紙」 50
「何故、正直な方法で勝つ事が困難か」 24
「原節子の印象」 50
「福田晴子さん」 50
「鮎」 46
「米軍の迷走」 52
「貧しき隣人」 45, 46
「夜明けに吸はれた煙草——一九二九年の夢」 46

- 「私達の生活」 43
富本憲吉 3-47, 50-55
「ウィリアム・モリスの話（上、下）」 5, 7, 10, 11, 37, 44, 53
《音楽家住宅設計図案》（《DESIGN FOR A COTTAGE》） 4, 29, 31
「工藝品に関する手記より（上）」 9
「工房より」 9
《常用文字八種図》 29
「新居秋興」 26
《ステインド・グラス図案》（1907年の東京勸業博覧会への出品作品） 4
富本憲吉氏圖案事務所（→美術店田中屋） 11-13, 15, 16, 41
富本憲吉氏夫妻陶器展覧會 42
富本憲吉日本畫展覧會 34
「半農藝術家より（手紙）」 8, 10
「百姓家の話」 7
「美を念とする陶器」 12, 43
「模様より模様を造る可からず」 12, 18, 53
『窯邊雜記』 32
「わが陶器造り」 14
「私の履歷書」（『日本經濟新聞』に連載） 13, 14, 23, 27
富本壯吉（富本憲吉・一枝の長男） 46
富本陶（富本憲吉・一枝の次女） 42, 46
富本豊吉（富本憲吉の父） 27
富本陽（富本憲吉・一枝の長女） 42, 44, 46

ナ行

- 中村精 23
「富本憲吉とモリス」 23
中村汀女 51
ナッシュ、ジョン John Nash 28
奈良県立美術館 29
奈良女子高等師範学校 44
新家孝正 6, 31
西村伊作（→文化学院） 44
日本共産党 45, 46, 48, 49, 51
『日本經濟新聞』 13, 14, 23, 27
日本民藝館 22
ニューヨーク近代美術館 Museum of Modern Art, New York 32
「国際様式」展（1932年）‘The International Style’ 32
『女人藝術』 46, 47
野上彌生子 48

「平凡なことか」 48

ハ行

バウハウス Bauhaus 16, 32, 35

博文館 25

長谷川時雨 46-48, 50

花森安治 51

羽仁もと子 (→自由学園) 44, 47

濱田庄司 9, 22

ハロッド、ターニャ Harrod, Tanya 19

『二〇世紀の英国の工芸』 *The CRAFTS in BRITAIN in the 20th Century* 19

反モダニズム Anti-Modernism 32, 35

バーン＝ジョウンズ、エドワード Burne-Jones, Edward 6, 11, 29, 34

バーン＝ジョウンズ、ジョージアーナ (エドワード・バーン＝ジョウンズの妻)

Burne-Jones, Georgiana 29

「日蔭茶屋事件」 50

『美術』 9

『美術新報』 5, 7-10, 12, 37

美術店田中屋 11, 12

『卓上』 11

富本憲吉氏圖案事務所 (→富本憲吉) 11-13, 15, 16, 41

平塚らいてう (本名明子) 13, 26, 38, 40, 48, 49, 53, 54

「女共産黨員への抗議」 49

「女性間の同性戀愛——エリス——」 (巻頭) 38

「女性共産黨員とその性の利用」 48

深尾須磨子 48

『婦女新聞』 38

『婦人公論』 48-50

『婦人文藝』 50

『婦人民主新聞』 52

船木道忠 21

プロレタリア文化運動 44, 47

文化学院 (→西村伊作) 44, 45

『文化評論』 51

『平民新聞』 (平民社を含む) 4-6, 36

ホイッスラー、ジェイムズ Whistler, James 5

ボザール・ギャラリー Beaux Arts Gallery 19, 20

ポスト・モダニズム Post-Modernism 32, 35

堀文子 48

堀保子 50

マ行

- マッケイル、J・W Mackail, J. W. 11
『ウィリアム・モリスの生涯』(全2巻) *The Life of William Morris*, 2 vols. 11
松坂屋 34
マリ、チャールズ・フェアフェクス Murray, Charles Fairfax 29
丸岡秀子 44
マルクス、エリナ(カール・マルクスの娘) Marx, Eleanor 50
マルクス、カール Marx, Karl 4, 50
マルクス主義(マルクス主義者を含む) 44
水木要太郎 5, 33
水原秋櫻子 27
『馬酔木』 27
南薫造 6, 8, 26, 33, 36, 37
宮下太吉 36
宮島詠士 30
民芸(民芸論、民芸運動、民芸派を含む) 9, 13, 20-23, 27
『民芸手帖』 45
棟方志功 21
村井知至 25
『社会主義』 25
村山籌子(旧姓岡内、村山知義の妻) 44, 47
村山知義 47
『麵麴』 50
『木喰上人之研究』 20
モダニズム(モダニストを含む)(→近代運動) Modernism 15-18, 24, 32, 33
モリス、ウィリアム(トプシー) Morris, William (Topsy) 3-16, 19, 20, 24, 25, 28, 29,
31-37, 39, 43, 45, 50-55
『愛さえあれば』 *Love is Enough* 25
『イアソンの生と死』 *Life and Death of Jason, The* 25
《麗しのイゾルデ》(《王妃グウェナヴィア》) ‘Belle Iseult, La’ (‘Queen Guenevere’)
31
『折ふしの詩』 *Poems by the Way* 25
『グウェナヴィアの抗弁とその他の詩』 *Defence of Guenevere, and Other Poems,*
The 25
ケルムスコット・プレス Kelmscott Press 29
〈ケルムスコット・マナー〉 Kelmscott Manor 20
『詩の本』 *A Book of Verse* 29
「生活の小芸術」(『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』に所収) ‘The
Lesser Arts of Life’, *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for*

- the Protection of Ancient Buildings* 5
「装飾芸術」(のちに小芸術に改題) ‘The Decorative Arts’ (‘The Lesser Arts’) 8
『地上の楽園』 *The Earthly Paradise* 25, 28
《デイジー》 ‘Daisy’ 43
「パタン・デザインングの歴史」(『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』
に所収) ‘The History of Pattern Designing’, *Lectures on Art, Delivered in
Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings* 5
「民衆の芸術」 ‘The Art of the People’ 8, 9
モリス商会 (→モリス・マーシャル・フォークナー商会) *Morris & Company* 10-12
モリス・マーシャル・フォークナー商会 (→モリス商会) *Morris, Marshall, Faulkner
& Co.* 11, 12, 31
『ユートピア便り』(初出は『ザ・コモンウィール』に連載)(一般的訳書題同左) *News
from Nowhere* 4, 6, 36
『理想郷』(初出は『平民新聞』に連載)(堺利彦訳書題) *News from Nowhere* 4, 36,
37
〈レッド・ハウス(赤い家)〉 *Red House* 43
モリス、ジェイン(ジェイニー、ウィリアム・モリスの妻、旧姓バーデン) *Morris, Jane
(Janey, née Burden)* 3, 39, 43, 52-54
モリス、メイ(ウィリアム・モリスとジェインの次女) *Morris, May* 36, 39, 50, 54

ヤ行

- 柳宗悦 9, 20-22
「下手ものゝ美」 20
「日本民藝美術館設立趣意書」 9, 20
柳悦孝 21
湯浅芳子 47
横田文子 47, 48

ラ行

- ラファエル前派 *Pre-Raphaelites* 25, 31, 52
リーチ、バーナード *Leach, Bernard* 10, 19, 20, 21, 30, 32, 44
リード、ハーバート、*Read, Herbert* 16
『芸術と産業——インダストリアム・デザインの諸原理』 *Art and industry: The
Principles of Industrial Design* 16
ル・コルビュジエ 19, 32, 35
『新しい建築に向って』(フレデリック・エッチャルズ訳) *Le Corbusier, Towards a
New Architecture*, translated from the French by Frederick Etchells, The
Architectural Press, London, first published 1927, reprinted 1978 19, 32, 35
レッソニア、フレデリック *Lessoro, Frederick* 19
ロシア革命 45

著作集7『日本のウィリアム・モリス』
第二部 富本憲吉とウィリアム・モリス
索引

ロセッティ、ダンテ・ゲイブリエル Rossetti, Dante Gabriel 25, 31, 52, 53

ワ行

『早稲田文學』 49

中山修一著作集 7

日本のウィリアム・モリス

第三部

画像のなかのウィリアム・モリス

2021年6月

中山修一著作集7

日本のウィリアム・モリス

第三部

画像のなかのウィリアム・モリス

目次

まえがき	三
I. 本編図版	
本編図版01. ウィリアム・モリスとジェイン・モリスの肖像	四
本編図版02. 結婚までのウィリアム・モリスの住居	七
本編図版03. 結婚に際して新築した〈レッド・ハウス〉	八
本編図版04. モリスと仲間たちの芸術〔絵画〕	一二
本編図版05. モリスと仲間たちの芸術〔教会装飾とステインド・グラス〕	一四
本編図版06. モリスと仲間たちの芸術〔室内装飾と家具〕	一八
本編図版07. モリスと仲間たちの芸術〔タイルとテーブルウェア〕	二一
本編図版08. モリスと仲間たちの芸術〔壁紙〕	二三
本編図版09. モリスと仲間たちの芸術〔テクスタイル〕	二七
本編図版10. モリスと仲間たちの芸術〔カリグラフィ〕	三八
本編図版11. モリスと仲間たちの芸術〔印刷と造本〕	三九
本編図版12. ウィリアム・モリスの詩集	四二
本編図版13. ウィリアム・モリスの政治活動	四三
本編図版14. マートン・アビーの染織のための仕事場	四四
本編図版15. 私家版印刷工房のケルムスコット・プレス	四六
本編図版16. モリス家の別荘〈ケルムスコット・マナー〉	四七
本編図版17. モリス家後年の住居〈ケルムスコット・ハウス〉	五一
本編図版18. ウィリアム・モリスの墓	五三
II. 付録図版	
付録図版A. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー	五四
付録図版B. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵の写真から	六一
付録図版C. モリスとその家族に関する主要な伝記と展覧会カタログ	六三
付録図版D. ウィリアム・モリスの理想とともに——遥かなるわが隣人たち	六七
あとがき	七〇

まえがき

この第三部「画像のなかのウィリアム・モリス」につきまして、少し説明を加えさせていただきます。

視覚資料は、文字による記述以上に、多くの場合、雄弁で的確な情報を提供します。そのひとつのいい事例として、かつて私は、著作集2『ウィリアム・モリス研究』におきましては、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が所蔵する、ウィリアム・モリスの壁紙のサンプル《キク（菊）》とグラスゴー・シティー・カウンスル（博物館群）が所蔵する、E・A・テイラーのステインド・グラスのための水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》を利用したことがありました。とりわけ前者の作品の画像は、私の申し出に沿って、はじめて当博物館で写真撮影がなされたもので、極めて貴重な公開資料となっています。

しかし、英国の博物館や美術館が所蔵する作品の画像を利用する場合には、学術研究が目的であろうとも、所定の使用料金を支払う必要があります。上のふたつの画像の使用に際しても、高額の料金が伴いました。そのときの経験から、そうしたかたちでの多数枚の画像の利用につきましては、一介の独立研究者の経済的許容範囲を大きく超えることが予想されるため、とりわけ、著作集6『ウィリアム・モリスの家族史』ならびに著作集7『日本のウィリアム・モリス』につきましては、そうした利用方法を断念し、明らかに著作権が切れていると思われるものから複製して、視覚資料とすることにいたしました。しかもその際には、論稿ごとに関係する図版を個別にまとめるのではなく、ウィリアム・モリスに関連するすべての画像を一括して整理し、テーマごとにまとめて掲載することの方が、読者のみなさまの便益にかなうのではないかと考えました。そうした思いから編集されたものが、この第三部「画像のなかのウィリアム・モリス」です。テキストにおいては十分に描き出すことができないイメージのなかのモリスです。

そうはいいましても、著作権フリーの限定されたもののなかからの複製ですので、枚数に限りがあったり、テーマによって偏りがあったりしています。加えて、古い資料からの再利用になりますので、画質が悪いものも多くみられます。しかし、古いがゆえにモリスの時代の臨場感や雰囲気直接的に表現しているものも多数枚含まれており、隠さずに申し上げれば、当時のモリス家に存在したであろう家族のアルバムのようになることを密かに念じているのです。実際にそうなっているかどうかは、読者のみなさまのご判断にゆだねます。「本編」と「付録」、あわせて、およそ二六〇点で構成されています。お楽しみいただければ幸いです。

なお、「付録図版 B. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵の写真から」を構成しています画像（八点）は、当時館長を務められていたノーラ・ジロウさんから、「今後の研究のために」といって贈与を受けたものです。改めてここに、謝意を表します。

（二〇二一年初夏）

本編図版01. ウィリアム・モリスとジェイン・モリスの肖像



【図01-01】ウィリアム・モリスの自画像。
1856年。



【図01-03】ウィリアム・モリスを描いたカリ
カチュア（風刺画）。



【図01-02】23歳のウィリアム・モリス。こ
の年（1857年）に、ダンテ・ゲイブリエル・ロセ
ッティの誘いを受けて、オクスフォード大学学生
会館の壁画製作に携わり、そのとき、のちの妻とな
るジェイン・バーデンと知り合う。



【図01-04】36歳のウィリアム・モリス。油
彩画。G・F・ワッツの作品。



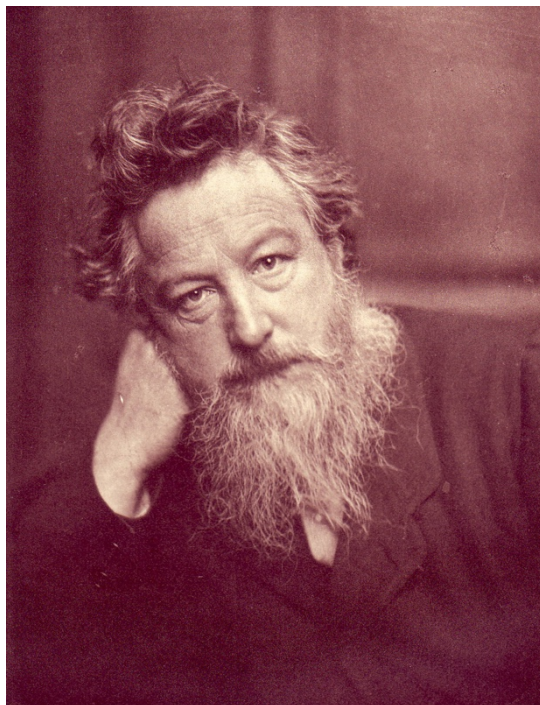
【図01-05】41歳のウィリアム・モリス。



【図01-07】ウィリアム・モリス。1887年ころ。



【図01-06】1880年のウィリアム・モリス。



【図01-08】53歳のウィリアム・モリス。



【図01-09】晩年のウィリアム・モリス。



【図01-11】18歳のジェイン・バーデン。ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティによる描画。ペンとインク。

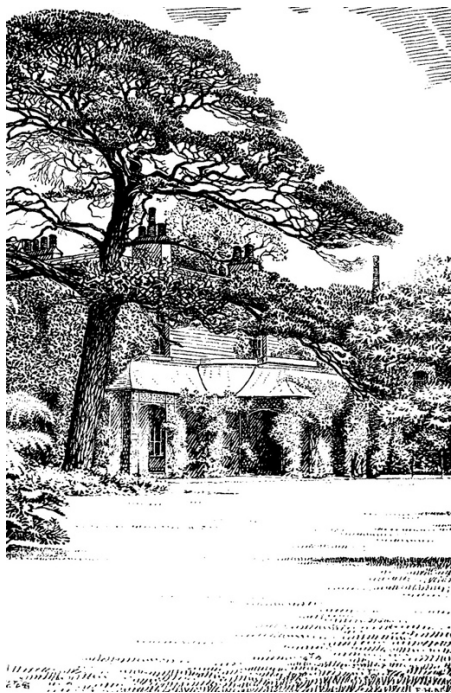


【図01-10】ジェイン・バーデン。ウィリアム・モリスによる描画。ペンとインク。1857年。



【図01-12】ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティによるウィリアム・モリス夫人の肖像画《水柳》。

本編図版02. 結婚までのウィリアム・モリスの住居

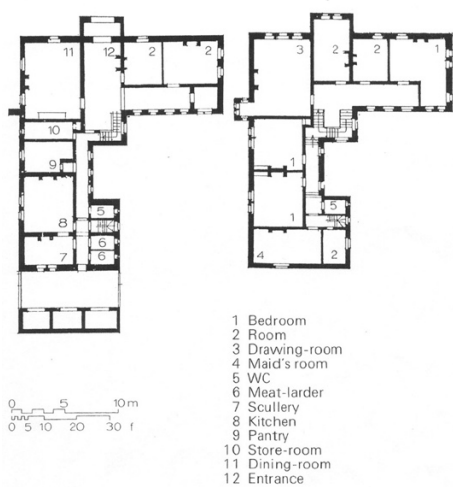


【図02-01】〈エルム・ハウス〉。E・H・ニューの描画。この屋敷でウィリアム・モリスは、1834年3月24日に誕生した。

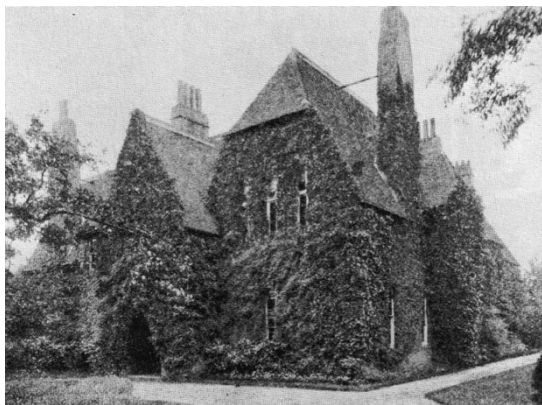


【図02-02】父親の死後、1848年にモリス一家は、〈ウッドフォード・ホール〉からこの〈ウォーター・ハウス〉に転居。現在この建物は、ウィリアム・モリス・ギャラリーとして使用されている。1987年に撮影。

本編図版03. 結婚に際して新築した〈レッド・ハウス〉



【図03-01】ウィリアム・モリス夫妻の新居として、1859年にフィリップ・ウェブによって建造された〈レッド・ハウス〉の1階と2階の平面図。入居したのは、1860年。建築地は、ケント州のベクスリー・ヒース。



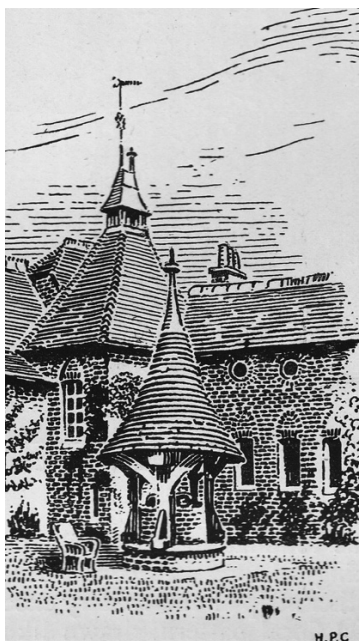
【図03-02】〈レッド・ハウス〉の正面からの眺め(1)。



【図03-03】〈レッド・ハウス〉の正面からの眺め(2)。外壁に用いられている赤いレンガに因んで、この建物は、〈レッド・ハウス〉(赤い家)という名称で呼ばれる。1995年に撮影。



【図03-04】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(1)。



【図03-05】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(2)。手前は井戸。



【図03-06】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(3)。E・H・ニューの描画。



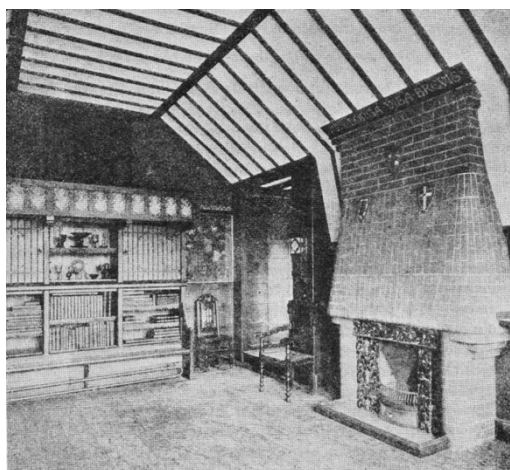
【図03-07】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(4)。



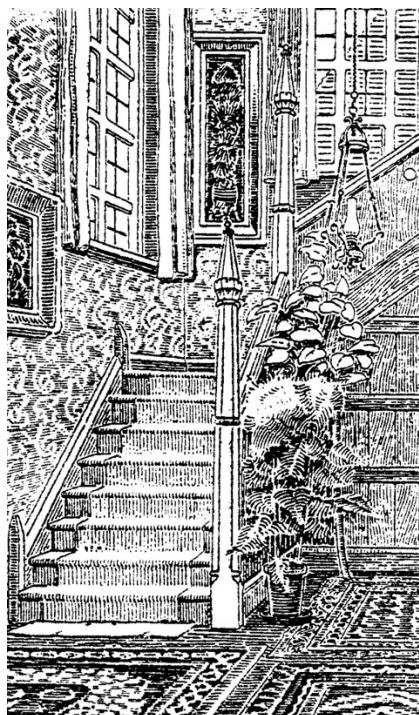
【図03-08】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(5)。



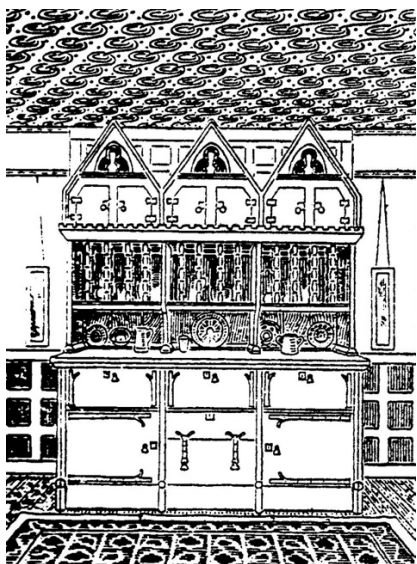
【図03-09】〈レッド・ハウス〉の裏庭からの眺め(6)。1995年に撮影。



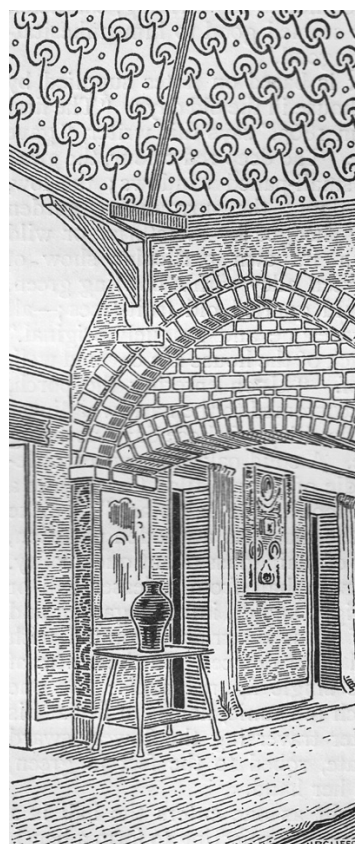
【図03-10】〈レッド・ハウス〉の居間。向かって左手の書棚上部の帯状装飾は、エドワード・バーン＝ジョウンズによる。



【図03-12】〈レッド・ハウス〉の階段周り。



【図03-11】〈レッド・ハウス〉の食堂の食器棚。



【図03-13】〈レッド・ハウス〉の階段の踊り場。



【図03-14】〈レッド・ハウス〉の初期のステインド・グラス(1)。ウィリアム・モリスのデザインによる。



【図03-16】1861年かそのころにウィリアム・モリスが〈レッド・ハウス〉の窓ガラスに描くために製作したデザイン。このなかに、モリスがモットーとしていた「私にできることであれば」という一文が挿入されている。



【図03-15】〈レッド・ハウス〉の初期のステインド・グラス(2)。ウィリアム・モリスのデザインによる。

本編図版04. モリスと仲間たちの芸術 [絵画]



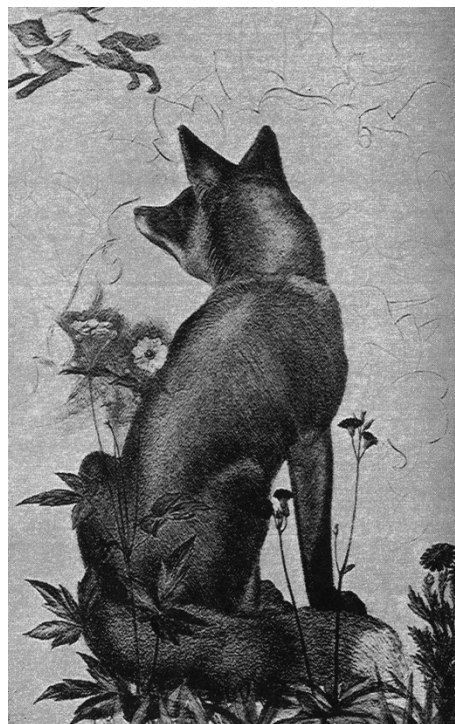
【図04-01】ウィリアム・モリスの唯一の油彩画である《王妃グウェナヴィア》。1858年。今日にあっては、《麗しのイゾルデ》の作品名で呼ばれることもある。モデルは、ジェイン・バーデン。



【図04-03】W・K・ダーシからの依頼を受けて、モリス商会が製作するタピストリーのために、H・ダールが描いた彩色画《聖杯の幻影》。人物はエドワード・バーン=ジョウンズによるデザイン。



【図04-02】エドワード・バーン=ジョウンズの水彩画《ベツレヘムの星》の細部。



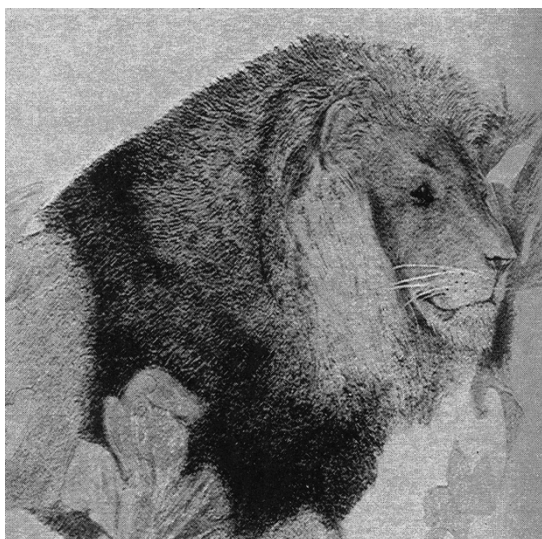
【図04-04】ウィリアム・モリスのタピストリーのために描かれた、フィリップ・ウェブによる水彩画《キツネ》。1886年ころ。



【図04-05】ウィリアム・モリスのタピストリーのために描かれた、フィリップ・ウェブによる水彩画《ウサギ》。1886年ころ。



【図04-07】ウィリアム・モリスのタピストリーのために描かれた、フィリップ・ウェブによる水彩画《カラス》。1886年ころ。



【図04-06】ウィリアム・モリスのタピストリーのために描かれた、フィリップ・ウェブによる水彩画《ライオン》。1886年ころ。

本編図版05. モリスと仲間たちの芸術〔教会装飾とステインド・グラス〕



【図05-01】 Brightonのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会の表示板。1987年に撮影。



【図05-02】 Brightonのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会の建物。1987年に撮影。



【図05-03】 Brightonのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会のステインド・グラス(1)。1862年にモリス・マーシャル・フォークナー商会によって施工。1987年に撮影。



【図05-04】 Brightonのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会のステインド・グラス(2)。1862年にモリス・マーシャル・フォークナー商会によって施工。1987年に撮影。



【図05-05】ブライトンのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会のステインド・グラス(3)。1862年にモリス・マーシャル・フォークナー商会によって施工。1987年に撮影。



【図05-07】サウス・ケンジントン博物館の絵ガラス(ステインド・グラス・パネル)《ペネロペ》。円形の像はエドワード・バーン＝ジョウンズによるデザインで、施工はモリス・マーシャル・フォークナー商会。1864年。



【図05-06】ブライトンのセント・マイケル・アンド・オール・エンジェルズ教会のステインド・グラス(4)。1862年にモリス・マーシャル・フォークナー商会によって施工。1987年に撮影。



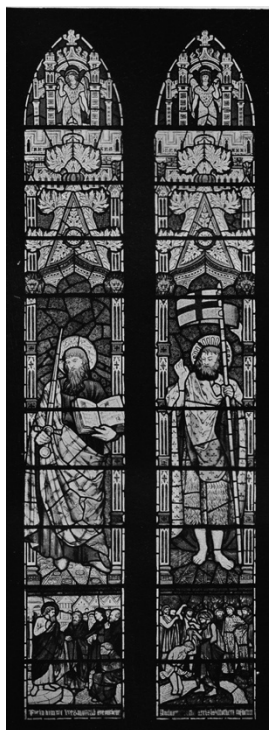
【図05-08】フォード・マドックス・ブラウンのデザインによるアダム像。モリス・マーシャル・フォークナー商会が施工した、スカーバラのセント・マーティンズのガラス窓。



【図05-09】フォード・マドックス・ブラウンのデザインによるイヴ像。モリス・マーシャル・フォークナー商会が施工した、スカーバラのセント・マーティンズのガラス窓。



【図05-11】エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされ、モリス・マーシャル・フォークナー商会が施工した、ケンブリッジのジーザス・カレッジのガラス窓。1870年代。



【図05-10】ウィリアム・モリスのデザインによるセント・ポールの像。モリス・マーシャル・フォークナー商会が施工した、ケンバウエルのセント・ジャイルズ教会のガラス窓。



【図05-12】ケンブリッジのジーザス・カレッジ・チャペルの身廊天井のためのスクロールをもつ天使。ウィリアム・モリスによる下図。



【図05-13】エドワード・バーン=ジョウンズによってデザインされ、モリス・マーシャル・フォークナー商会が施工した、オクスフォードのクライスト教会のガラス窓。1870年代。



【図05-15】崇拝を捧げる天使たち（1）。ウィリアム・モリスによる下絵から。

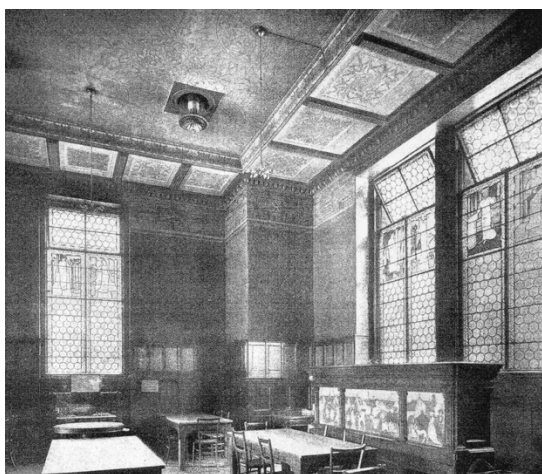


【図05-16】崇拝を捧げる天使たち（2）。ウィリアム・モリスによる下絵から。

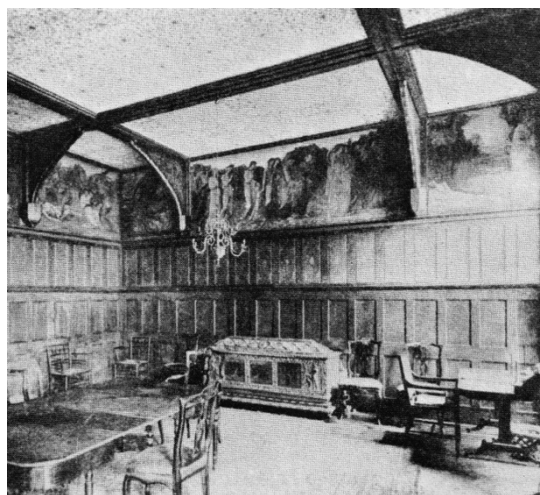


【図05-14】オクスフォードのクライスト教会の窓。装飾はウィリアム・モリス、人物はエドワード・バーン=ジョウンズによる。モリス・マーシャル・フォークナー商会による施工。

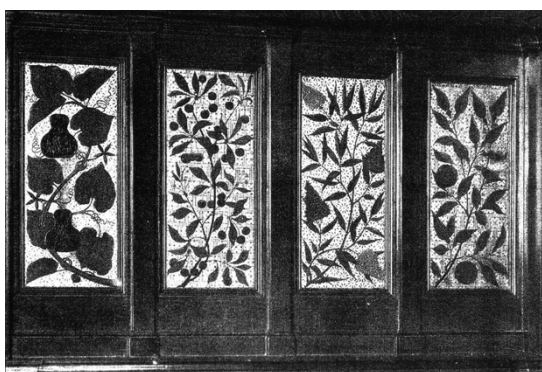
本編図版06. モリスと仲間たちの芸術〔室内装飾と家具〕



【図06-01】サウス・ケンジントン博物館のグリーン・ダイニング・ルーム。ウィリアム・モリスのデザインによる装飾。ステインド・グラスの人物はエドワード・バーン＝ジョウンズのデザインによる。



【図06-03】1868-69年にフィリップ・ウェブが設計した、ロンドンのケンジントンにあるカーライル伯爵邸。ウィリアム・モリスとエドワード・バーン＝ジョウンズが、食堂を飾る帯状装飾（壮麗な一連の人物画による構成）を請け負う。



【図06-02】彩色装飾の細部。サウス・ケンジントン博物館のグリーン・ダイニング・ルーム。ウィリアム・モリスによるデザイン。1866年。



【図06-04】カーライル伯爵邸の食堂の帯状装飾。モリスの叙事詩『地上の樂園』の場面が再現されている。デザインはバーン＝ジョウンズで、完成させたのはウォルター・クレイン。



【図06-05】彩色される壁の装飾。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1877年ころ。



【図06-07】窓の凹部分側の彩色壁の装飾。チェルシーのスワン・ハウス。ウィリアム・モリスによるデザイン。1881年。



【図06-06】セント・ジェイムズ・パレスの階段のアーチ部分の彩色装飾。ウィリアム・モリスのデザインによる。1881年。



【図06-08】1893年にフィリップ・ウェブによって増築されたタンگری・マナー。書斎は、ウィリアム・モリスによるデザイン。



【図06-09】タングリー・マナーの書斎。向かって右手のグランド・ピアノは、エドワード・バーン＝ジョウズによる装飾。



【図06-12】イグサ編み座面のサセックス・アーム・チェア。片方のアームは破損。1860年ころに、おそらくフィリップ・ウェブによってデザイン。製造はモリス・マーシャル・フォークナー商会。2020年に撮影。



【図06-10】スタンモア・ホールの室内。モリス商会による装飾。デザインはウィリアム・モリス。



【図06-13】イグサ編み座面のサセックス・コーナー・チェア。1870年ころにモリス商会によって製造。2020年に撮影。

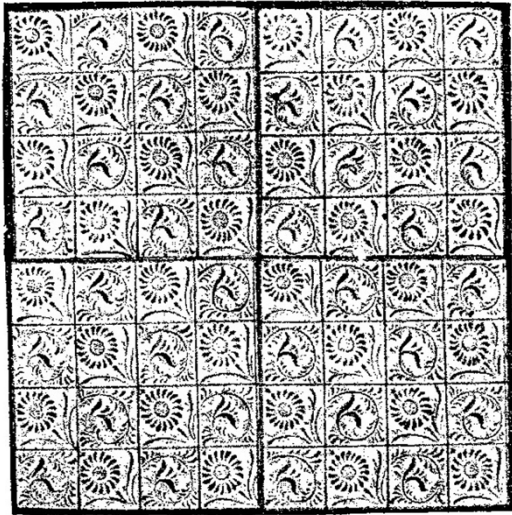


【図06-11】ロンドン近郊のスタンモア・ホール。この部屋の帯状装飾は、ウィリアム・モリスによるデザイン。

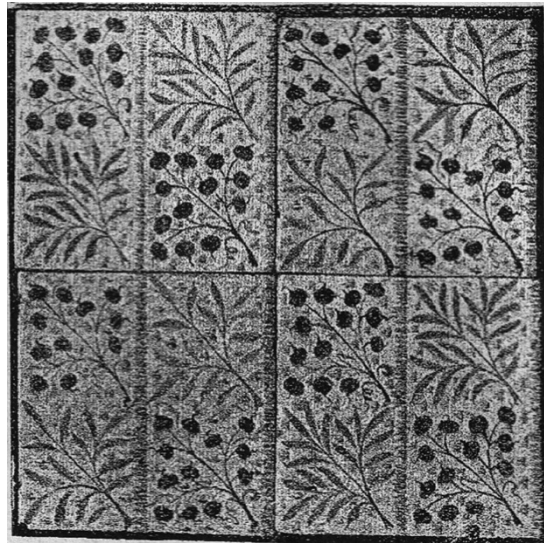


【図06-14】サセックス・アーム・チェア（片方のアームは破損）とサセックス・コーナー・チェア。2020年に撮影。

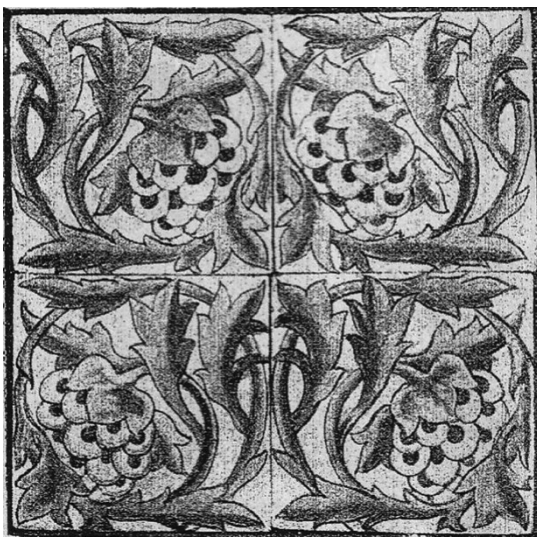
本編図版07. モリスと仲間たちの芸術 [タイルとテーブルウェア]



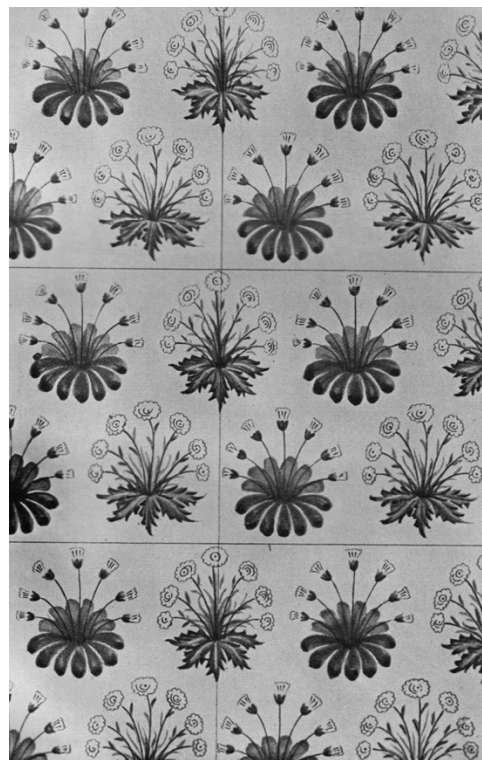
【図07-01】スクロール・パタンの絵タイル。ウィリアム・モリスによるデザイン。1870年ころ。



【図07-03】《小枝》パタンの絵タイル。ウィリアム・モリスによるデザイン。1870年ころ。



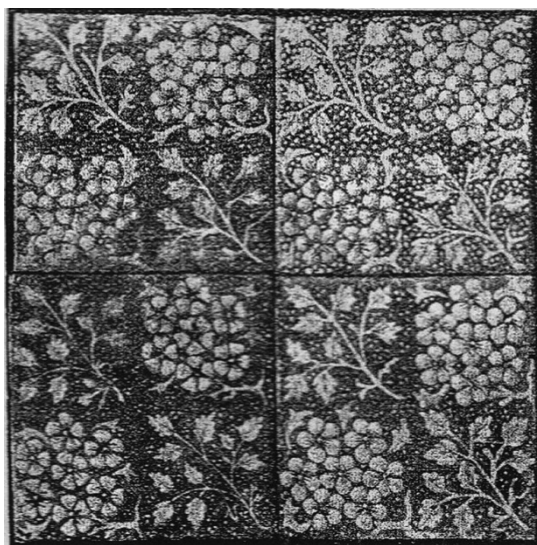
【図07-02】アーキョーク・パタンの絵タイル。ウィリアム・モリスによるデザイン。1870年ころ。



【図07-04】ウィリアム・モリスのデザインによる、手書きの絵タイル。《デイジー（ヒナギク）》パタン。



【図07-05】ウィリアム・モリスのデザインによる、手書きの絵タイル。《バラ》パターン。

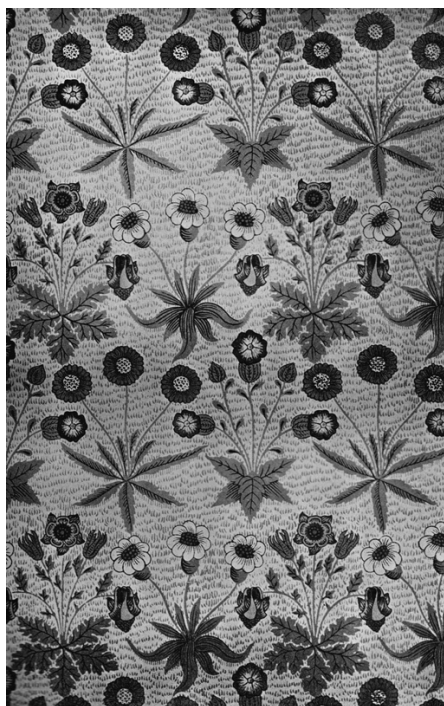


【図07-07】サンザシ・パタンのエナメル加工されたタイル。モリス商会のためのフォークナー嬢によるデザイン。1885年。



【図07-06】タイル・パネル。デザインはウィリアム・モリス、製作はウィリアム・ダ・モーガン。1876年。

本編図版08. モリスと仲間たちの芸術 [壁紙]



【図08-01】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《デイジー（雛菊）》。1864年。



【図08-03】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《ザクロ》。今日にあつては、《果物》の作品名で呼ばれることもある。1866年ころ。



【図08-02】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《トレリス（格子棚）》。1864年。



【図08-04】壁紙のための《ルリハコベ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1873年ころ。



【図08-05】壁紙のための《アカンサス》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドロッキング)。1873年ころ。



【図08-06】壁紙のための《ブドウとヤナギ》のパタン(1)。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドロッキング)。今日にあっては、《ブドウ》の作品名で呼ばれることもある。1874年。



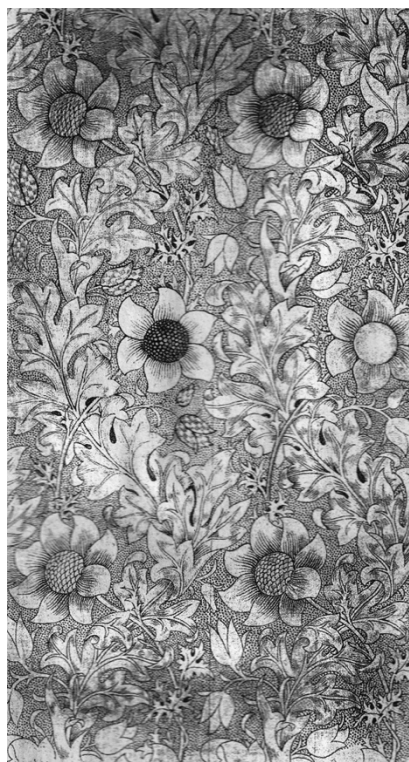
【図08-07】壁紙のための《ブドウとヤナギ》のパタン(2)。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドロッキング)。今日にあっては、《ブドウ》の作品名で呼ばれることもある。1874年。



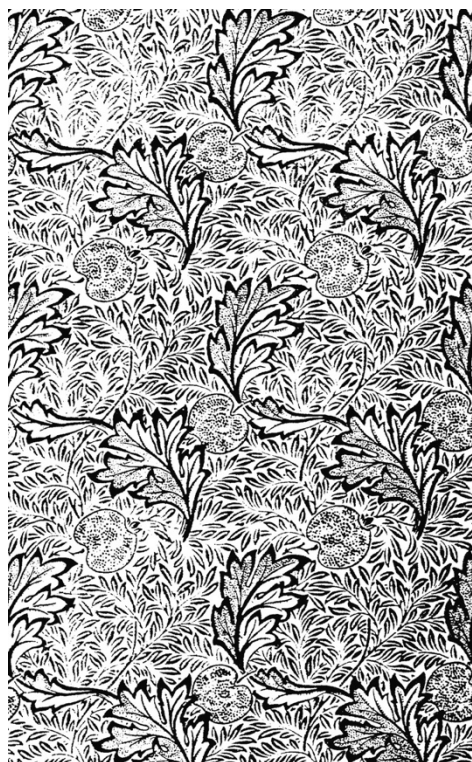
【図08-08】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《アカンサス》。1874年。



【図08-09】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《マリーゴールド》。1875年。



【図08-11】壁紙のための《パイモ（貝母）》の 패턴。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1885年。



【図08-10】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《リンゴ》。1877年。



【図08-12】壁紙のための《ユリとザクロ》の图案。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1887年。



【図08-13】壁紙のための《秋の花》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1888年。



【図08-15】ウィリアム・モリスのデザインによる壁紙《ブルージュ》。1888年。



【図08-14】壁紙のための《ノリッジ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1889年。



【図08-16】壁紙のための《ナデシコとバラ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1891年。

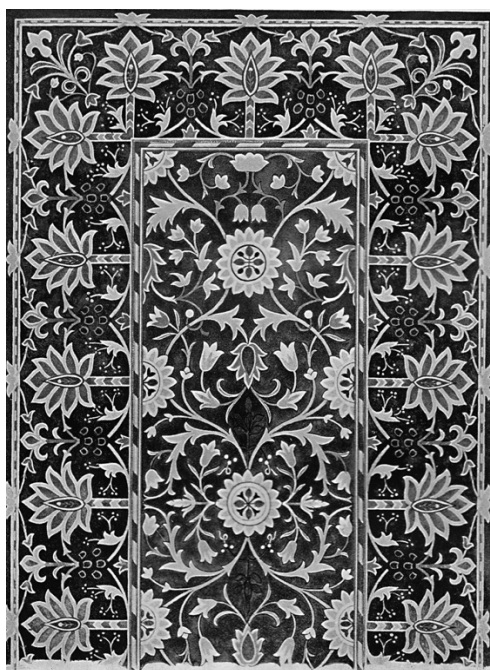
本編図版09. モリスと仲間たちの芸術 [テクスタイル]



【図09-01】カーペット《スモール・バー》のためのウィリアム・モリスによるスケッチ・デザイン。



【図09-03】カーペット《ブラの森》のためのウィリアム・モリスによるスケッチ・デザイン。



【図09-02】カーペット《小さな花々》のためのウィリアム・モリスによるスケッチ・デザイン。



【図09-04】ウィリアム・モリスのデザインによるカーペット《黒い木》。



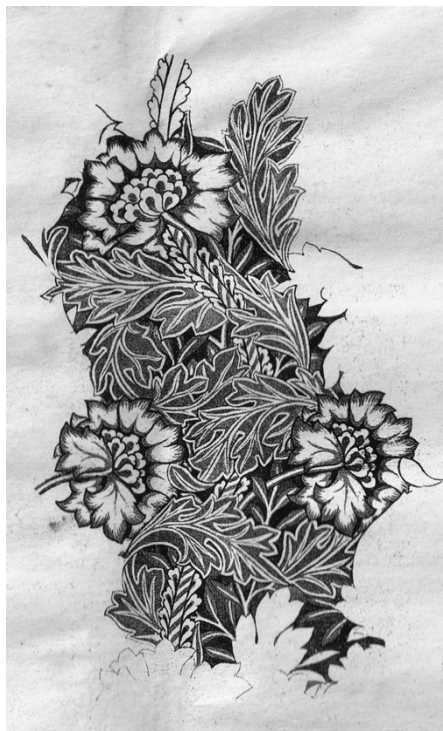
【図09-05】ウィリアム・モリスのデザインによるカーペット《小さな木》。



【図09-07】アクスミンスター・カーペット。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1873年。



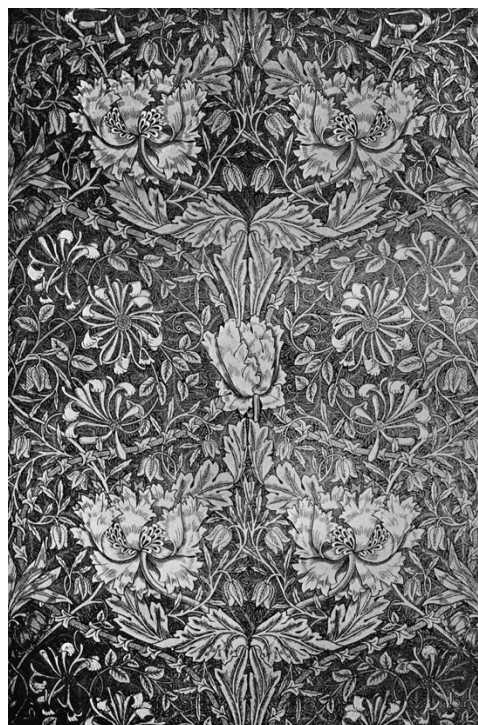
【図09-06】刺繍のための《アーキチョーク》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。



【図09-08】シルクとウールのカーテン生地のための《アネモネ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1874年。



【図09-09】コットンに捺染するための《アフリカ・マリーゴールド》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1874年ころ。



【図09-11】ウィリアム・モリスのデザインによるチンツ《スイカズラ》。1876年ころ。



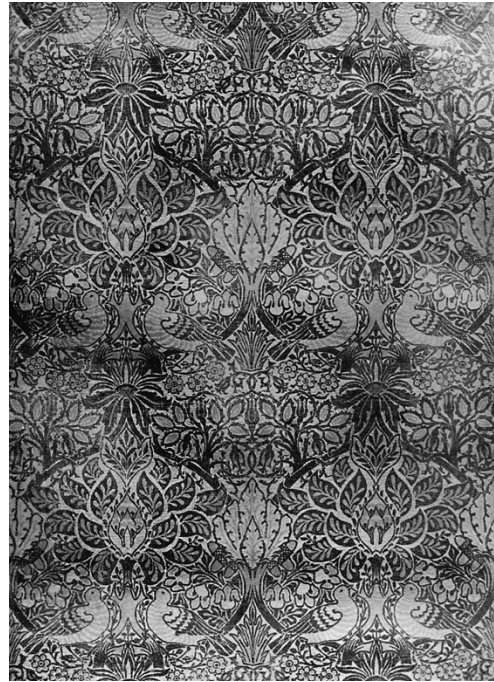
【図09-10】《ポピー》のパタンによる刺繍。ウィリアム・モリスによるデザイン。1875年。



【図09-12】リネンに捺染するためにウィリアム・モリスがデザインした《ハニーサックル》の下図(ワーキング・ドローイング)。1876年ころ。



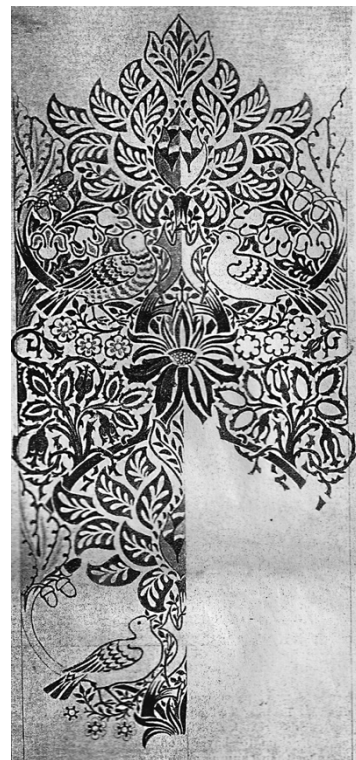
【図09-13】ウールの壁掛けのための《ピーコック (クジャク)》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1878年。



【図09-15】ウィリアム・モリスのデザインによるシルクとウールのタピストリー《ハトとバラ》。1879年。



【図09-14】ウィリアム・モリスのデザインによるシルクの刺繍《フラワー・ポット》。刺繍をしたのは、モリスの娘のメイ・モリスとその他の人たち。1878-80年ころ。



【図09-16】シルクとウールのダマスク織りのための《ハトとバラ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1879年。



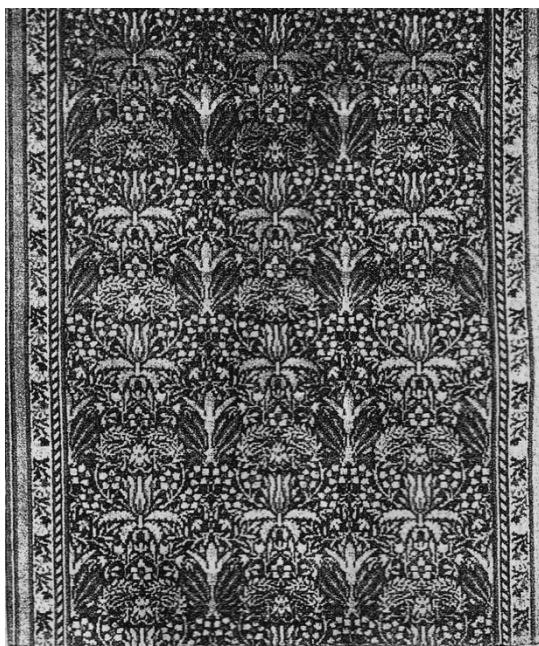
【図09-17】タピストリー《果樹園》。今日にあっては、《キツキ》の作品名で呼ばれることもある。ウィリアム・モリスによるデザインで、1880年代に製作。1888年の第1回アーツ・アンド・クラフツ展覧会において展示される。



【図09-19】ウィリアム・モリスのデザインによるカーペット《レッドカー》。1881年ころ。



【図09-18】ウールのダマスク織りのための《鳥とブドウ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1881年。



【図09-20】《ユリ》のパタンによる、「ウィルトン・パイル」の階段用カーペット。ウィリアム・モリスのデザイン。1881年ころ。



【図09-21】ウィリアム・モリスのデザインによるカーペット。いわゆる「ハマスミス・カーペット」と呼ばれる作品のひとつ。1881年ころ。



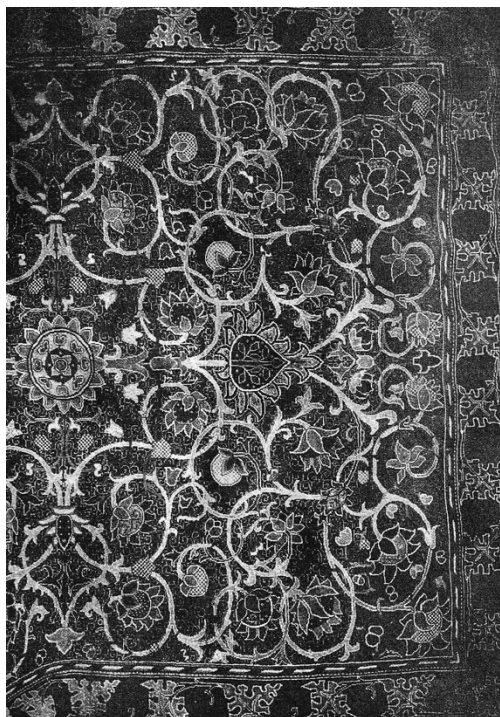
【図09-22】リネンに捺染される《ハニーサックル（スイカズラ）》の 패턴。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1883年。



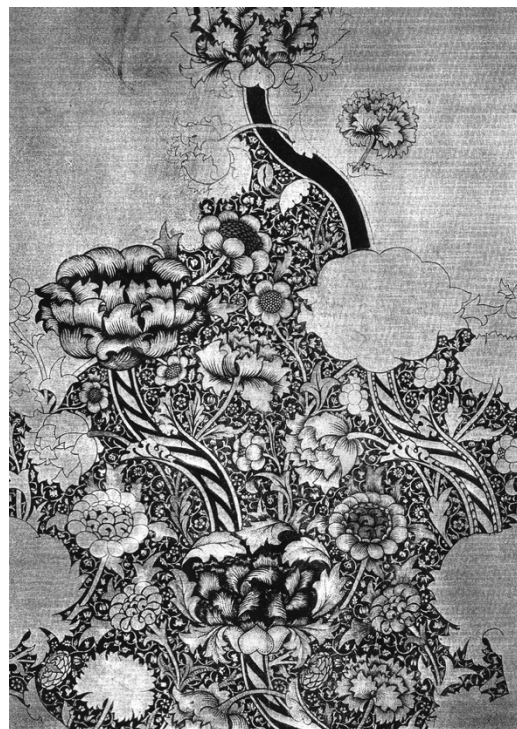
【図09-23】コットンに捺染される《イチゴ泥棒》の图案。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1883年。



【図09-24】コットンに捺染される《ウサギ》の图案。ウィリアム・モリスによる下図（ワーキング・ドローイング）。1883年。



【図09-25】いわゆる「ハマスミス・カーペット」と呼ばれる作品のひとつ(部分)。ウィリアム・モリスによるデザイン。1883年。



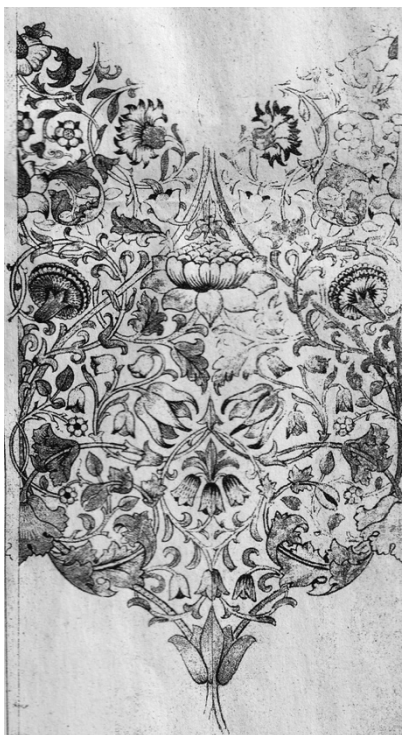
【図09-27】コットンに捺染される《ウォンドル》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1884年。



【図09-26】ウィリアム・モリスのデザインによるチンツ《ウェイ》。マートン・アビーで製作。1883年ころ。



【図09-28】ウィリアム・モリスのデザインによるチンツ《ウォンドル》。マートン・アビーで製作。1884年ころ。



【図09-29】コットンに捺染される《ロドン》のボタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1884年ころ。



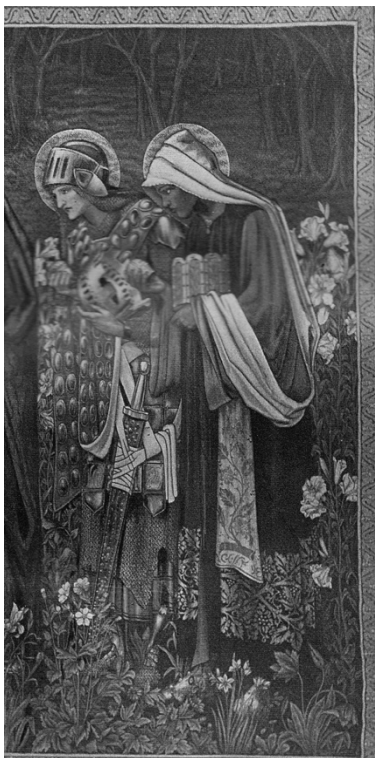
【図09-31】ウィリアム・モリスのデザインによるタピストリー《フローラ》。人物は、エドワード・バーン＝ジョウンズによる。1886年ころ。



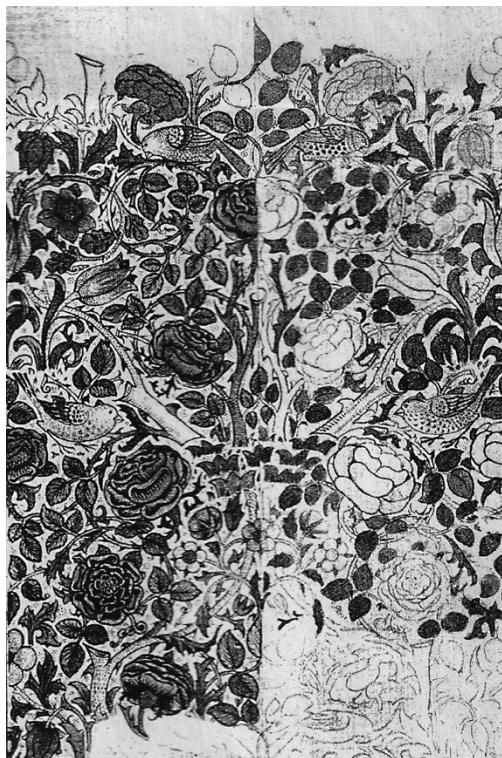
【図09-30】ウィリアム・モリスのデザインによるシルクとウールのタピストリー《アネモネ》。1885-90年ころ。



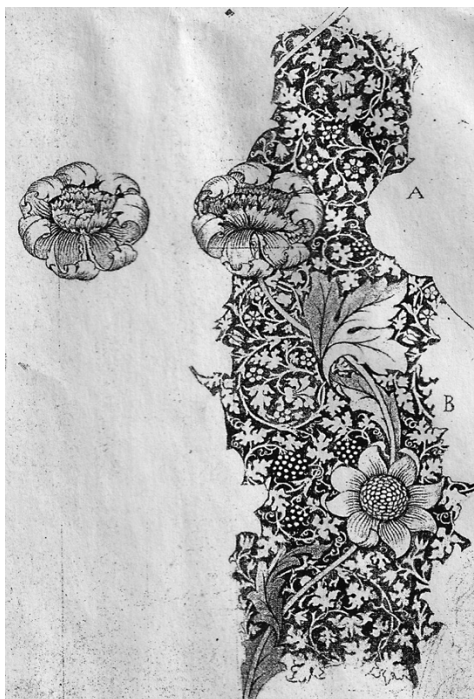
【図09-32】ウィリアム・モリスのデザインによるタピストリー《ポモナ》。人物は、エドワード・バーン＝ジョウンズによる。1886年ころ。



【図09-33】タピストリー《ベツレヘムの星》の細部。オクスフォードのエクセタ・カレッジ。デザインはエドワード・バーン＝ジョウズ。1888年。



【図09-35】コットンに捺染するための《バラ》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1889年ころ。



【図09-34】チンツのための《ケニット》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1889年ころ。



【図09-36】タピストリー《果樹園あるいは四季》。ウィリアム・モリスとジョン・ヘンリー・ダールのよるデザイン。1890年にマートン・アビーにおいて製作。



【図09-37】タピストリー《騎士たちの聖杯探索の旅への出発》の細部。スタンモア・ホール。デザインはエドワード・バーン＝ジョウンズ。



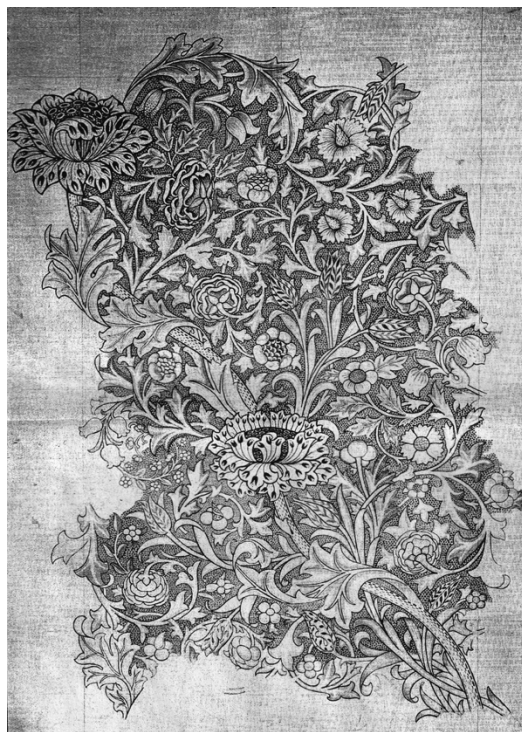
【図09-39】スタンモア・ホールの壁掛け。ウィリアム・モリスによるデザイン(1)。



【図09-40】スタンモア・ホールの壁掛け。ウィリアム・モリスによるデザイン(2)。



【図09-38】タピストリー《聖杯の幻影》から。スタンモア・ホール。デザインはエドワード・バーン＝ジョウンズ。

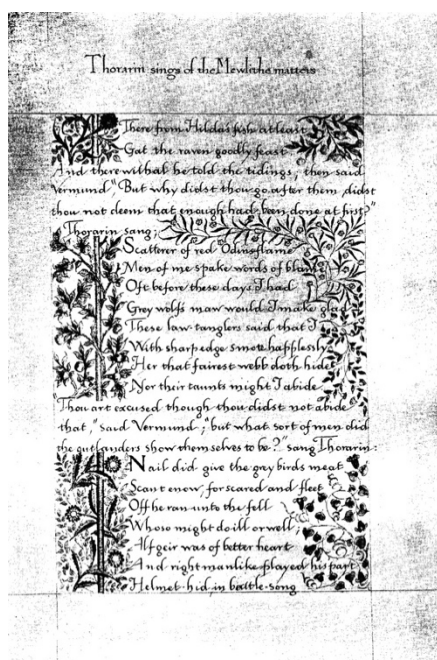


【図09-41】リネンに捺染するための《トレント》のパタン。ウィリアム・モリスによる下図(ワーキング・ドローイング)。1892年ころ。

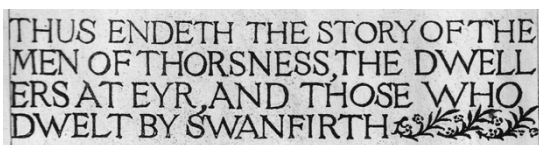


【図09-42】タピストリー《主を讃える天使たち》。ジョン・ヘンリー・ダールによるデザイン。人物画はエドワード・バーン＝ジョウンズ。1894年にマートン・アビーにおいて製作。なお、この作品には対となる《主に奉仕する天使たち》がある。

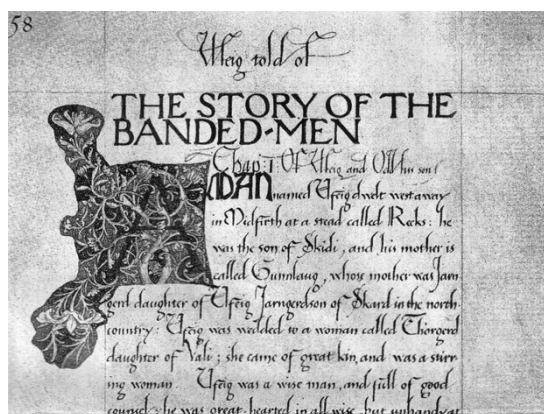
本編図版10. モリスと仲間たちの芸術 [カリグラフィー]



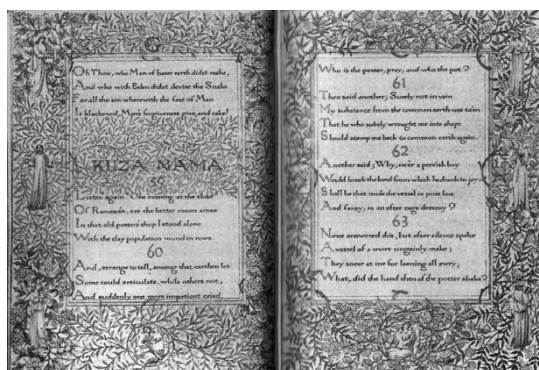
【図10-01】1871年にウィリアム・モリスによってアイスランド語から訳され、正式なかたちで清書された『エイルの住民の物語』からの一頁。



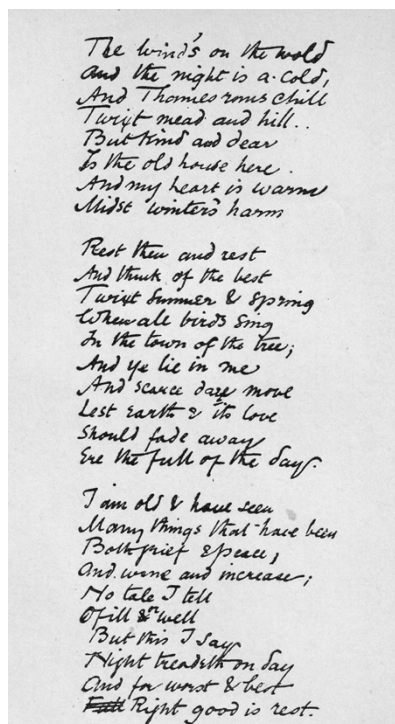
【図10-02】『エイルの住民の物語』の最後の言葉。ウィリアム・モリス筆。1871年。



【図10-03】ウィリアム・モリスによってアイスランド語から訳され、正式なかたちで清書された『アイスランドの物語』からの一頁(部分)。

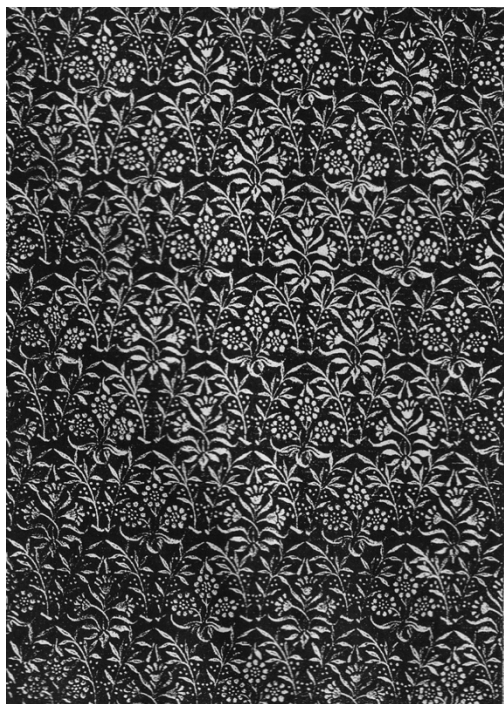


【図10-04】エドワード・フィッツジェラルド『オマル・ハイヤームのルバイヤート』の頁。1872年のウィリアム・モリスの彩飾手稿本。

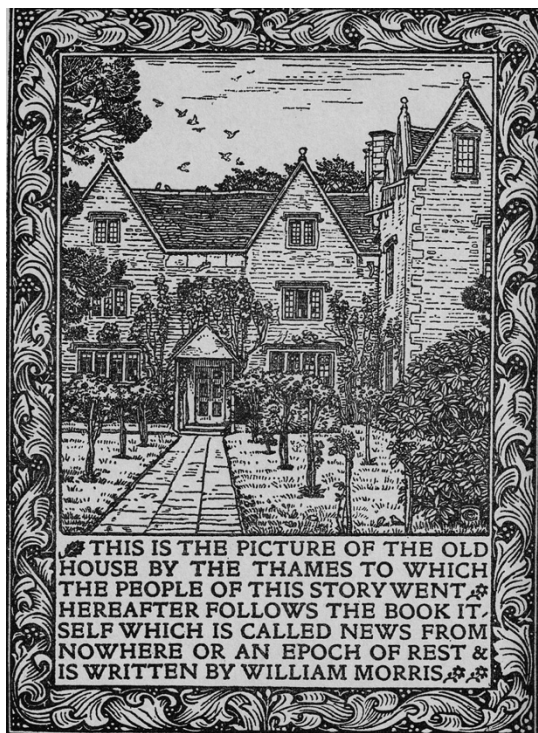


【図10-05】ウィリアム・モリスの筆跡。

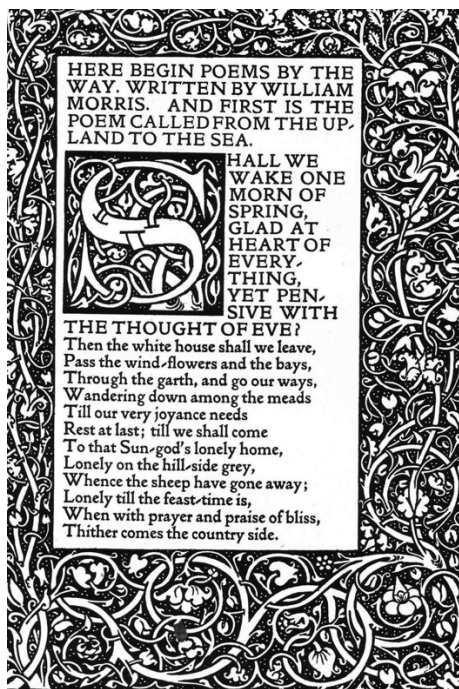
11. モリスと仲間たちの芸術 [印刷と造本]



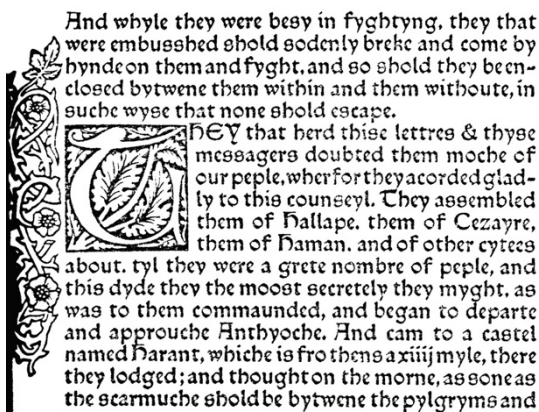
【図11-01】『オマル・ハイヤームのルバイヤート』の彩色手稿本の型押しによる装丁。デザインはウィリアム・モリス。1872年。



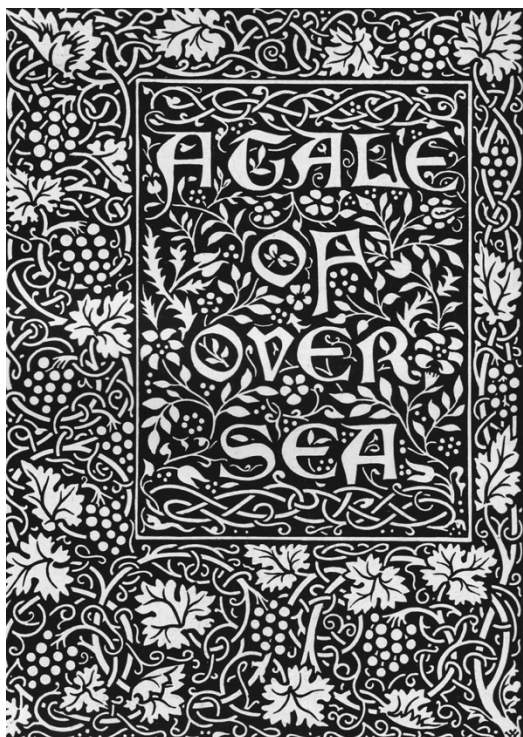
【図11-03】ウィリアム・モリスの『ユートピア便り』の扉絵。1893年。



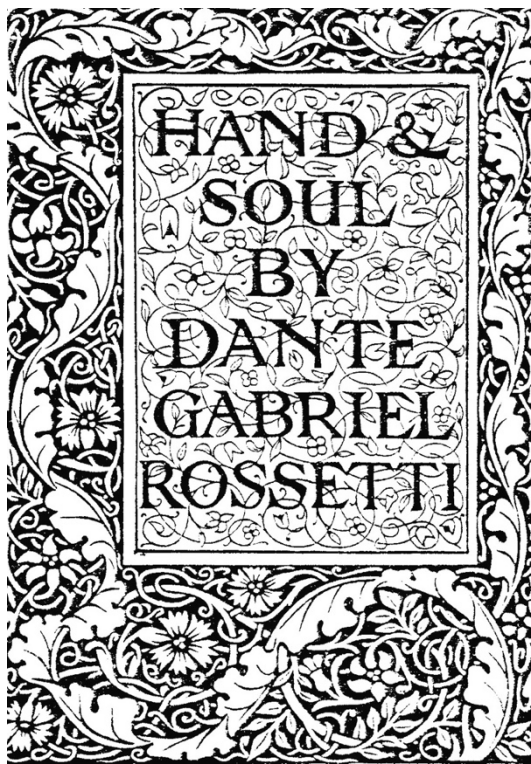
【図11-02】『折ふしの詩』の最初の頁。ケルムスコット・プレス。1891年。



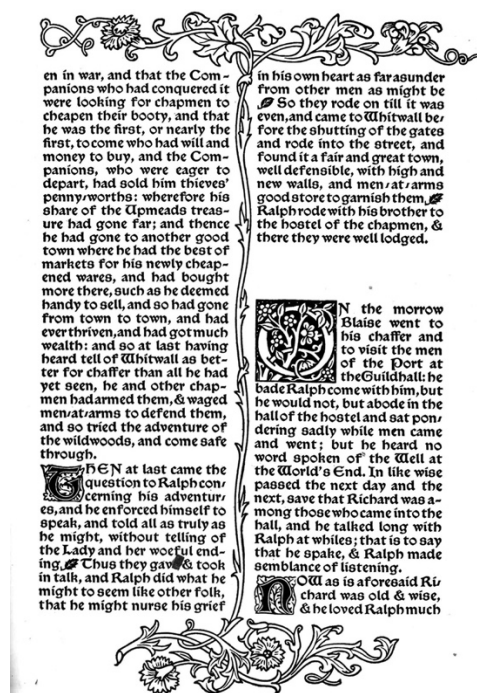
【図11-04】テュルスの大司教ギレルムス著、H・H・スパーリング編『ゴドフロワ・ド・ブイヨンとエルサレム征服の物語』のある頁の一部。ケルムスコット・プレス。1893年。



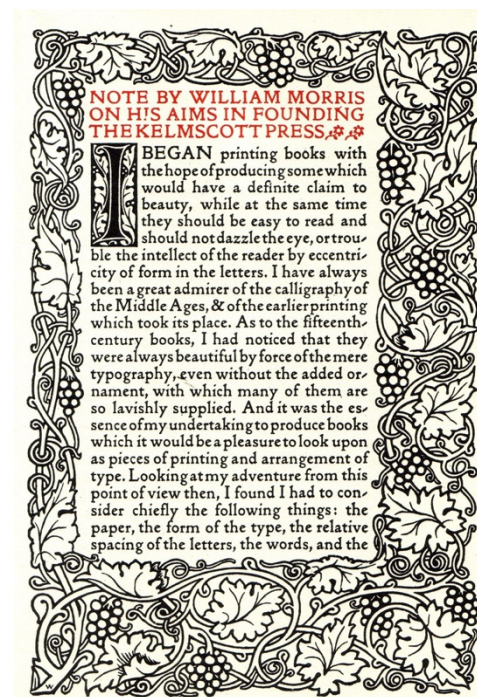
【図11-05】『海のかなたの物語』の表題頁。ケルムスコット・プレス。1894年。



【図11-06】ダンテ・ゲイブリエル・ロッセティの『手と魂』の表題頁。ケルムスコット・プレス。1895年。



【図11-07】『世界の果ての泉』のある頁の一部。ケルムスコット・プレス。1896年。



【図11-08】『ケルムスコット・プレスの設立目的に関するウィリアム・モリスによる覚え書き——S・C・コカラルによるプレスの小史と、そこで印刷された書籍の解題とを併載』の最初の頁。ケルムスコット・プレスで刊行された最後の53番目の書籍。1898年。

The Love friend, this is what I came out for to see: this many-gabled old house built by the simple country-folk of the long-past times, regardless of all the turmoil that was going on in cities and courts, is lovely still amidst all the beauty which these latter days have created; & I do not wonder at our friends tending it carefully and making much of it. It seems to me as if it had waited for these happy days, and held in it the gathered crumbs of happiness of the confused and turbulent past." ¶ She led me up close to the house, and laid her shapely sun-browned hand and arm on the lichened walls as if to embrace it, and cried out: "O me! O me! How I love the earth, and the seasons, and weather, and all things that deal with it, & all that grows out of it, as this has done!" ¶ I could not answer her, or say a word. Her exultation and pleasure were so keen and exquisite, & her beauty, so delicate, yet so interfused with energy, expressed it so fully, that any added word would have been commonplace and futile. I dreaded lest the others should come in suddenly and break the spell she had cast about me; but we stood there a while by the corner of the big gable of the house, and no one came. I heard the merry voices some way off presently, & knew that they were going along the river to the great meadow on the other side of the house and garden. ¶ We drew back a little, & looked up at the house: the door and the windows were open to the fragrant sun-cured air; from the upper window-sills hung festoons of

292

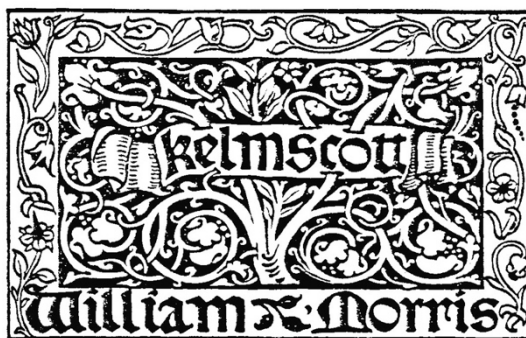
【図11-09】ウィリアム・モリスの「ゴールデン・タイプ」の字面。

I any the more: though it would indeed be hard if there were nothing else in the world, no wonders, no terrors, no unspeakable beauties. Yet when we think what a small part of the world's history, past, present, & to come, is this land we live in, and how much smaller still in the history of the arts, & yet how our forefathers clung to it, and with what care and

【図11-10】ウィリアム・モリスの「トロイ・タイプ」の字面。

not see how these can be better spent than in making life cheerful & honourable for others and for ourselves; and the gain of good life to the country at large that would result from men seriously setting about the bettering of the decency of our big towns would be priceless, even if nothing specially good befell the arts in consequence: I do not know that it would; but I should begin to think matters hopeful if men turned their attention to such things, and I repeat that, unless they do so, we can scarcely even begin with any hope our endeavours for the bettering of the Arts. (from the lecture called The Lesser Arts, in Hopes and Fears for Art, by William Morris, pages 22 and 33.)

【図11-11】ウィリアム・モリスの「チャーサー・タイプ」の字面。



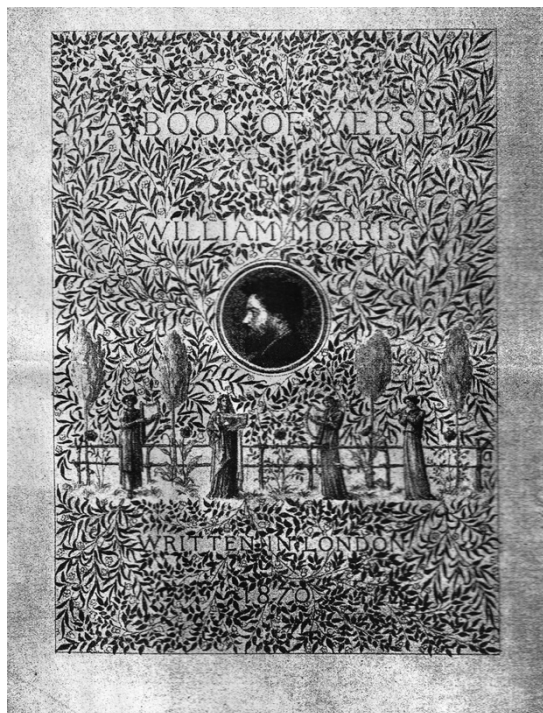
【図11-12】ケルムスコット・プレスのマーク(1)。



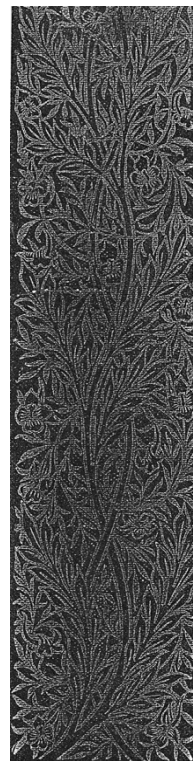
KELMSCOTT PRESS MARK.

【図11-13】ケルムスコット・プレスのマーク(2)。

本編図版12. ウィリアム・モリスの詩集



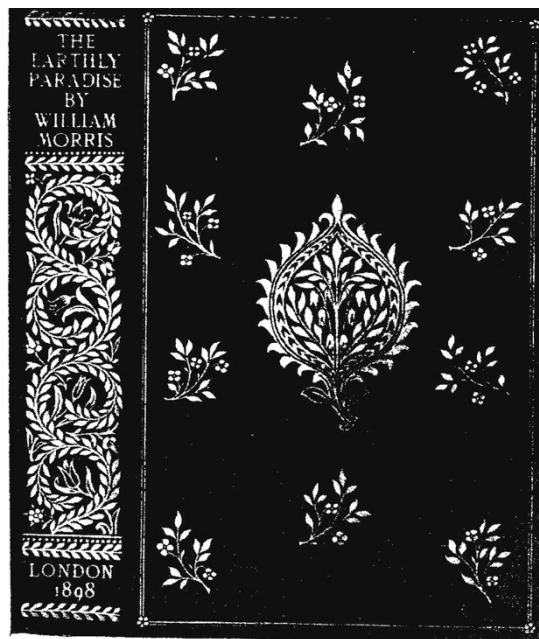
【図12-01】1870年にウィリアム・モリスが書いた『詩の本』の表題頁。



【図12-03】『愛さえあれば』の装飾版のための縁飾りデザイン。

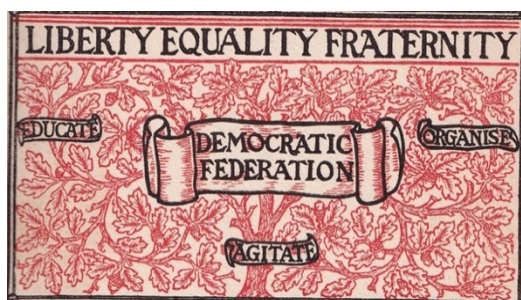


【図12-02】『地上の楽園』の表題頁の扉絵のために、ウィリアム・モリスによって彫られた木版。エドワード・バーン＝ジョウズ的设计で、三人の音楽師が描かれている。

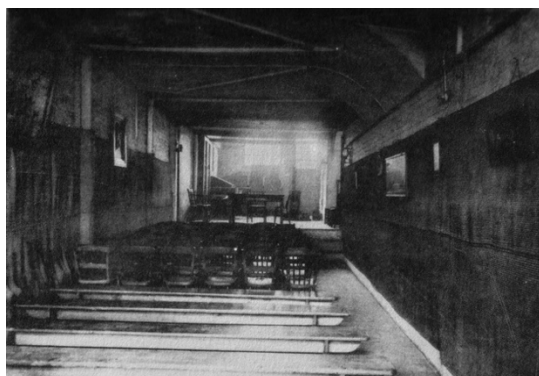


【図12-04】1898年版の布装丁の『地上の楽園』。ウィリアム・モリスによるデザイン。出版はロングマンズ社。

本編図版13. ウィリアム・モリスの政治活動



【図13-01】民主連盟の会員証。ウィリアム・モリスによるデザイン。1883年。



【図13-02】〈ケルムスコット・ハウス〉の馬車小屋（あるいは艇庫）。1890年代に政治集会の場として使用された。マートン・アビーに移る前までは、カーペットを織る空間として利用されていた。

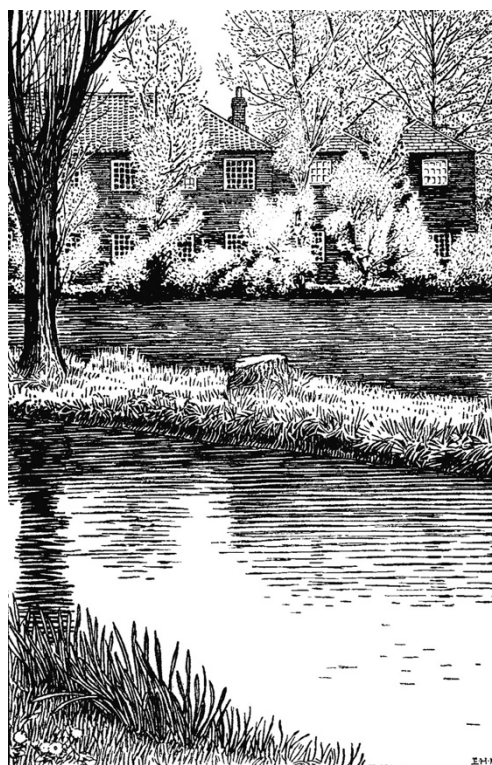
本編図版14. マートン・アビーの染織のための仕事場



【図14-01】マートン・アビーの仕事場。橋からの眺め。



【図14-03】マートン・アビーの染織のための仕事場。



【図14-02】マートン・アビーの水車用貯水池。後方の建物は、織物と捺染のための小屋。E・H・ニューの描画。



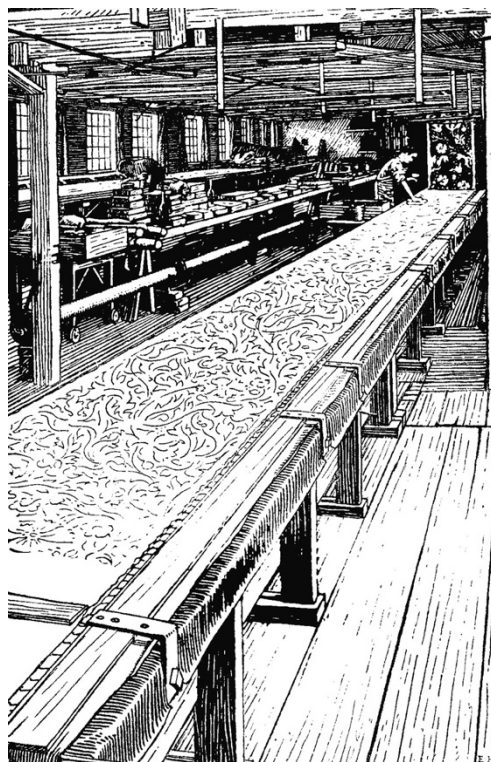
【図14-04】マートン・アビーのガラス色付けのための小屋。染色小屋からの眺め。E・H・ニューの描画。



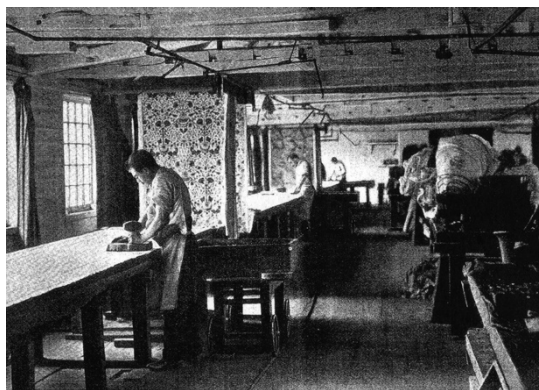
【図14-05】マートン・アビーでの布洗い。



【図14-06】マートン・アビーで織られている「ハマスミス・カーペット」。

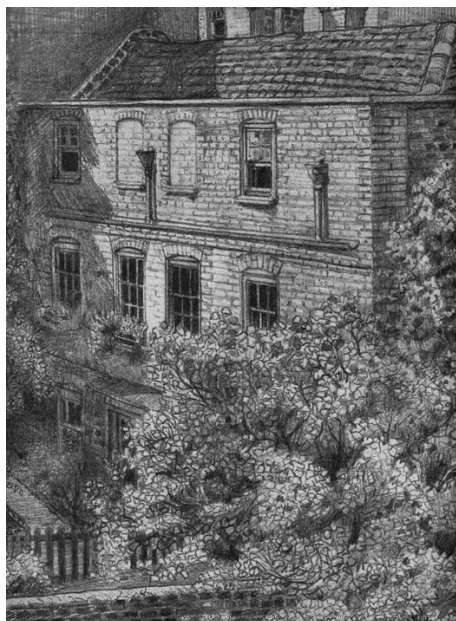


【図14-07】マートン・アビーのチンツ色付けの部屋。E・H・ニューの描画。



【図14-08】マートン・アビーでのコットンの捺染。

本編図版15. 私家版印刷工房のケルムスコット・プレス



【図15-01】ウィリアム・モリスの私家版印刷工房「ケルムスコット・プレス」の建物。1891年1月から5月までのあいだ使用されていたのではないと思われる。住所表示は、ハマスミスのアップパー・モール16番地。



【図15-02】この建物の左半分の〈サセックス・コテージ〉が、ウィリアム・モリスの私家版印刷工房の「ケルムスコット・プレス」。1891年から1898年まで使用。住所表示は、ハマスミスのアップパー・モール14番地。

本編図版16. モリス家の別荘〈ケルムスコット・マナー〉



【図16-01】〈ケルムスコット・マナー〉の正面入口からの眺め(1)。ウィリアム・モリスは、1871年にダンテ・ゲイブリエル・ロセッティとの共同名義でこのマナー・ハウスを賃貸する。



【図16-03】〈ケルムスコット・マナー〉の庭からの眺め(1)。



【図16-02】〈ケルムスコット・マナー〉の正面入口からの眺め(2)。E・H・ニューの描画。



【図16-04】〈ケルムスコット・マナー〉の庭からの眺め(2)。E・H・ニューの描画。



【図16-05】〈ケルムスコット・マナー〉の庭からの眺め(3)。写真。



【図16-08】〈ケルムスコット・マナー〉の家庭菜園からの眺め。E・H・ニューの描画。



【図16-06】〈ケルムスコット・マナー〉の果樹園からの眺め(1)。



【図16-07】〈ケルムスコット・マナー〉の果樹園からの眺め(2)。E・H・ニューの描画。



【図16-09】〈ケルムスコット・マナー〉の農園からの眺め。E・H・ニューの描画。



【図16-10】〈ケルムスコット・マナー〉の裏の牧草地からの眺め(1)。



【図16-11】〈ケルムスコット・マナー〉の裏の牧草地からの眺め(2)。E・H・ニューの描画。



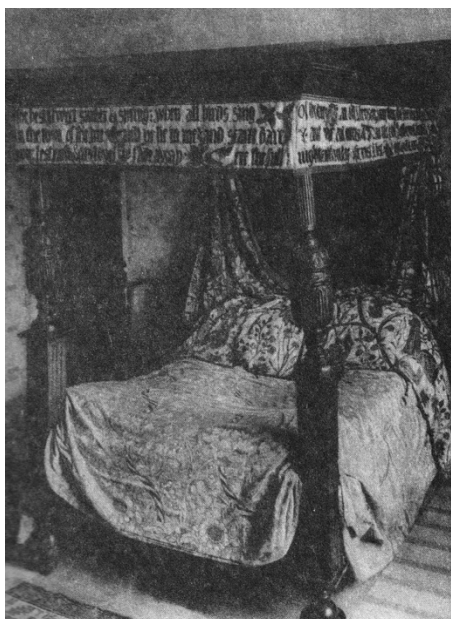
【図16-12】〈ケルムスコット・マナー〉の「タピストリーの部屋」。



【図16-13】〈ケルムスコット・マナー〉のウィリアム・モリスの寝室(1)。「タピストリーの部屋」からの眺め。E・H・ニューの描画。



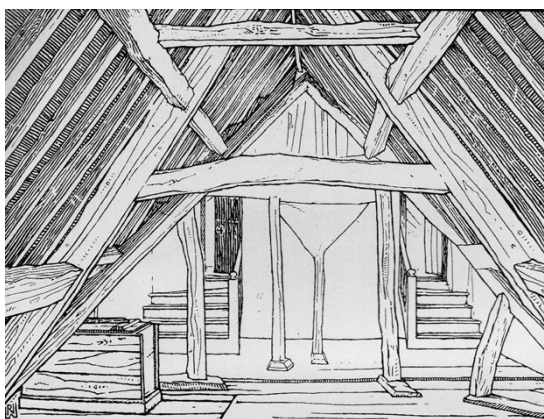
【図16-14】〈ケルムスコット・マナー〉のウィリアム・モリスの寝室(2)。17世紀の曲面処理された支柱をもつベッドで、ハンギング(掛け布)には、モリスの娘メイによってデザインされ、製作された刺繍が施されている。壁紙は、「リリー(ユリ)」パターン。



【図16-15】〈ケルムスコット・マナー〉のウィリアム・モリスの寝室(3)。

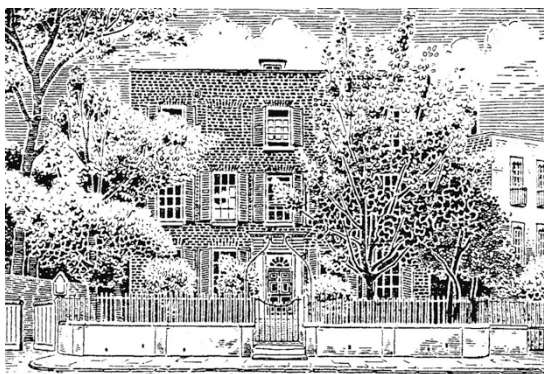


【図16-17】〈ケルムスコット・マナー〉の屋根裏部屋(2)。E・H・ニューの描画。



【図16-16】〈ケルムスコット・マナー〉の屋根裏部屋(1)。

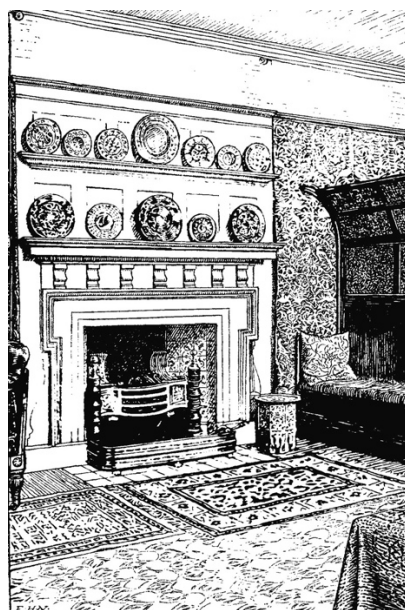
本編図版17. モリス家後年の住居〈ケルムスコット・ハウス〉



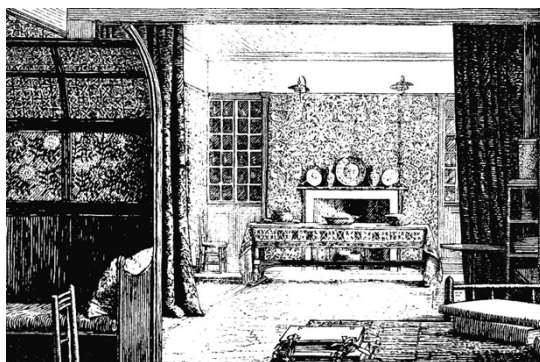
【図17-01】正面から見た〈ケルムスコット・ハウス〉。1878年にウィリアム・モリス一家はロンドン西部のハマスミスのテムズ川に面したこの邸宅に転居。1896年10月3日にモリスはこの自邸で死去。



【図17-02】1895年の〈ケルムスコット・ハウス〉。住所表示は、ハマスミスのアッパー・モール26番地。この建物の一部は、現在、ウィリアム・モリス協会の本部として使用されている。



【図17-03】〈ケルムスコット・ハウス〉の居間の一部。E・H・ニューの描画。



【図17-04】〈ケルムスコット・ハウス〉の居間。E・H・ニューの描画。



【図17-05】〈ケルムスコット・ハウス〉の居間。エマリー・ウォーカーによる写真。



【図17-06】〈ケルムスコット・ハウス〉の書斎。E・H・ニューの描画。



【図17-07】テムズ川からの〈ケルムスコット・ハウス〉の眺め。1996年に撮影。

本編図版18. ウィリアム・モリスの墓



【図18-01】ウィリアム・モリスの墓石。ケルムスコットの教会墓地。デザインと描画は、フィリップ・ウェブによる。

付録図版A. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー



【図A-01】ウィリアム・モリス・ギャラリーの正門。



【図A-04】ウィリアム・モリス・ギャラリーの正面入り口。



【図A-02】正面から見たウィリアム・モリス・ギャラリー。



【図A-03】裏庭から見たウィリアム・モリス・ギャラリー。



【図A-05】「ウィリアム・モリス」の紹介パネル。



【図A-06】「レッド・ハウス」の紹介パネル。



【図A-09】家具の展示（1）。



【図A-07】教会装飾の展示。



【図A-10】家具の展示（2）。



【図A-08】ウィリアム・ダ・モーガンのタイルの展示。



【図A-11】「壁紙の印刷」の紹介パネル。



【図A-12】 壁紙印刷用の版木の展示。



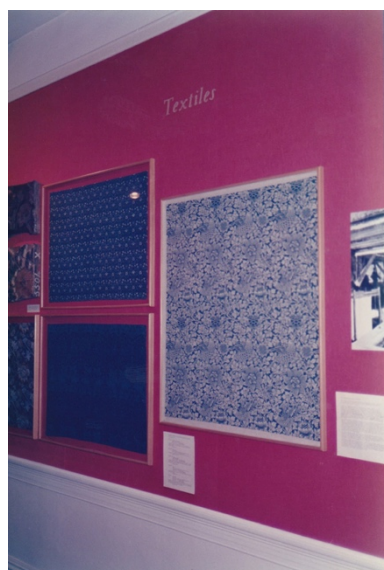
【図A-13】 壁紙の展示（1）。



【図A-14】 壁紙の展示（2）。



【図A-15】 テクスタイルの展示（1）。



【図A-16】 テクスタイルの展示（2）。



【図A-17】 テクスタイルと家具の展示（1）。



【図A-18】テキスタイルと家具の展示（2）。



【図A-21】「ケルムスコット・プレス」の展示パネル。



【図A-19】「印刷と造本」の紹介パネル。



【図A-22】「ケルムスコットとアイスランド」の紹介パネル。



【図A-20】「マートン・アビー」の紹介パネル。



【図A-23】「ケルムスコット・ハウス」の紹介パネル。



【図A-24】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある図書室（1）。ドアの奥が作品収蔵室。



【図A-27】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある図書室（4）。



【図A-25】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある図書室（2）。



【図A-28】ウィリアム・モリス・ギャラリー図書室の資料閲覧用テーブル（1）。



【図A-26】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある図書室（3）。



【図A-29】ウィリアム・モリス・ギャラリー図書室の資料閲覧用テーブル（2）。



【図A-30】ウィリアム・モリス・ギャラリー図書室の資料閲覧用テーブル（3）。



【図A-31】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある作品収蔵室（1）。



【図A-32】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある作品収蔵室（2）。



【図A-33】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある作品収蔵室（3）。



【図A-34】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある作品収蔵室（4）。



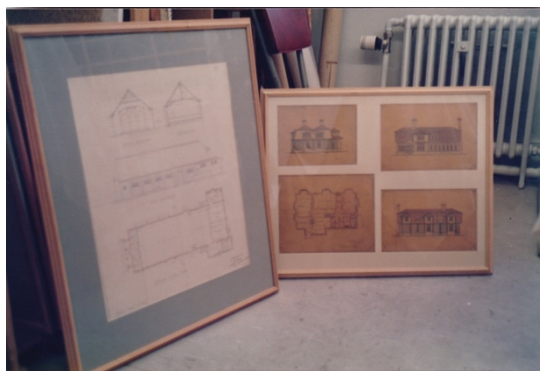
【図A-35】ウィリアム・モリス・ギャラリーの3階にある作品収蔵室（5）。



【図A-38】ウィリアム・モリス・ギャラリー作品収蔵室のなかの一部の作品（3）。



【図A-36】ウィリアム・モリス・ギャラリー作品収蔵室のなかの一部の作品（1）。



【図A-39】ウィリアム・モリス・ギャラリー作品収蔵室のなかの一部の作品（4）。



【図A-37】ウィリアム・モリス・ギャラリー作品収蔵室のなかの一部の作品（2）。

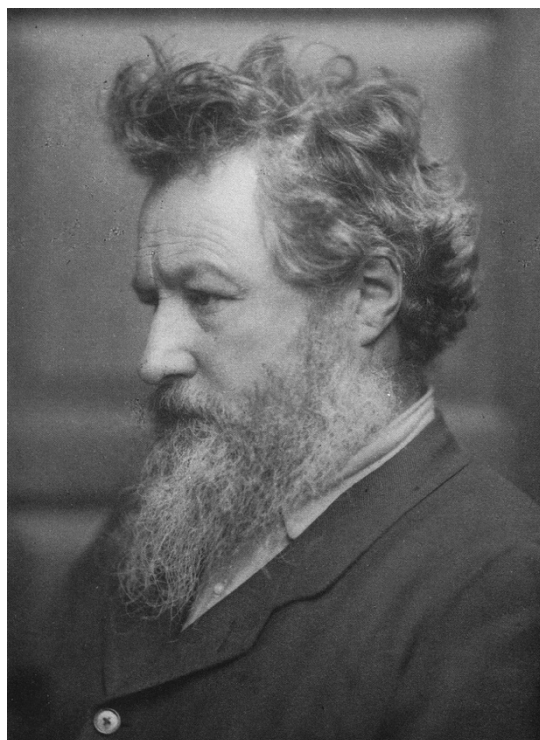


【図A-40】ウィリアム・モリス・ギャラリー作品収蔵室のなかの一部の作品（5）。

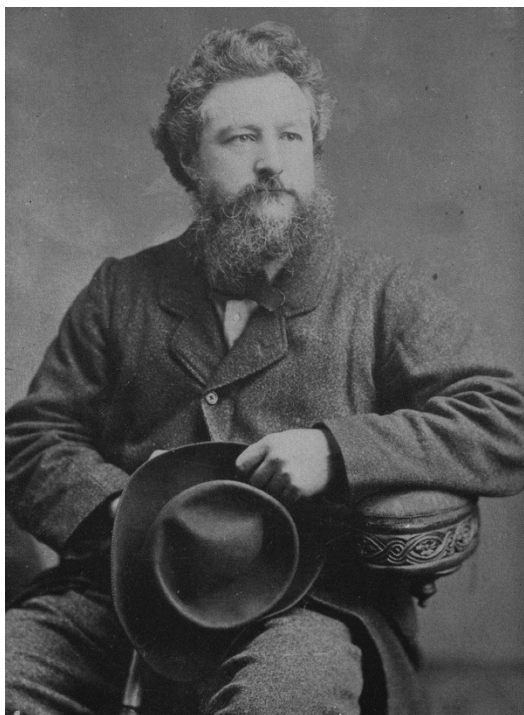
付録図版B. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵の写真から



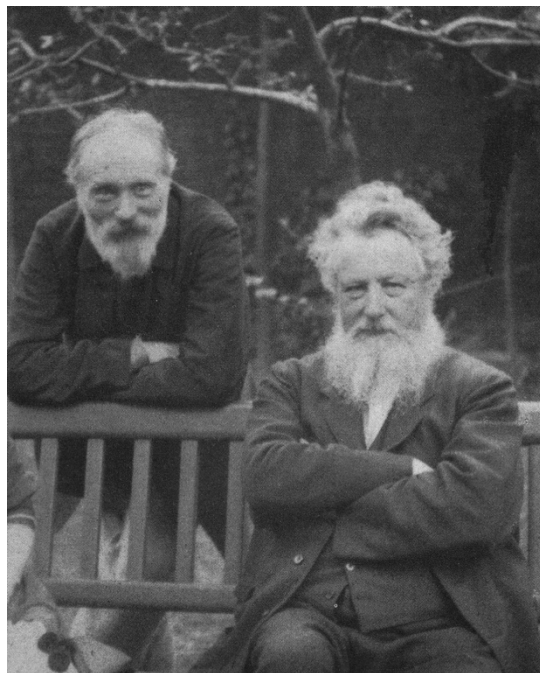
【図B-01】1870年前後ころのウィリアム・モリス。



【図B-03】1886年ころのウィリアム・モリス。



【図B-02】1877年のウィリアム・モリス。



【図B-04】1890年ころのウィリアム・モリスとエドワード・バーン＝ジョンズ（左）。



【図B-05】ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティのモデルをするジェイン・モリス。1865年。



【図B-07】1879年のジェイン・モリス。

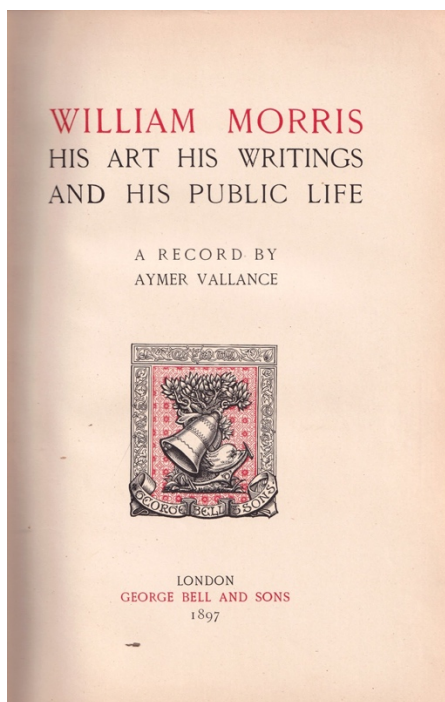


【図B-06】ジェイン・モリスと娘のジェニー・モリス。1860年代の半ばころ。

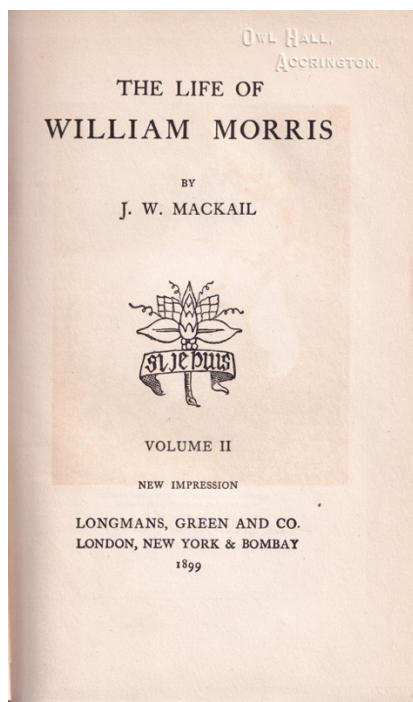


【図B-08】1886年ころのメイ・モリス。

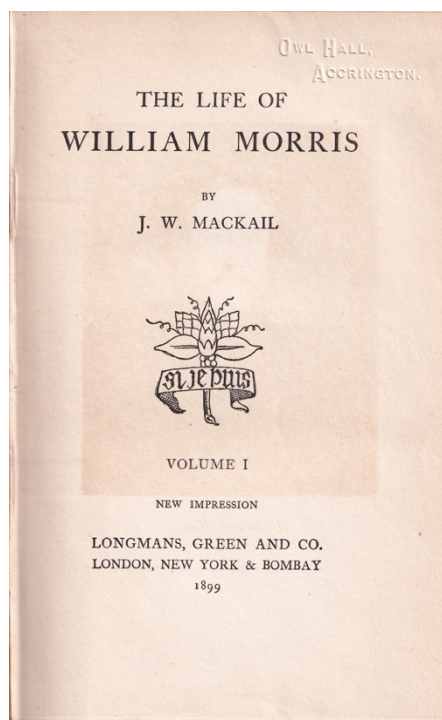
付録図版 C. モリスとその家族に関する主要な伝記と展覧会カタログ



【図C-01】エイマ・ヴァランス『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』(1897年)の表題頁。



【図C-03】J・W・マッケイル『ウィリアム・モリスの生涯』(第2巻)(1899年)の表題頁。



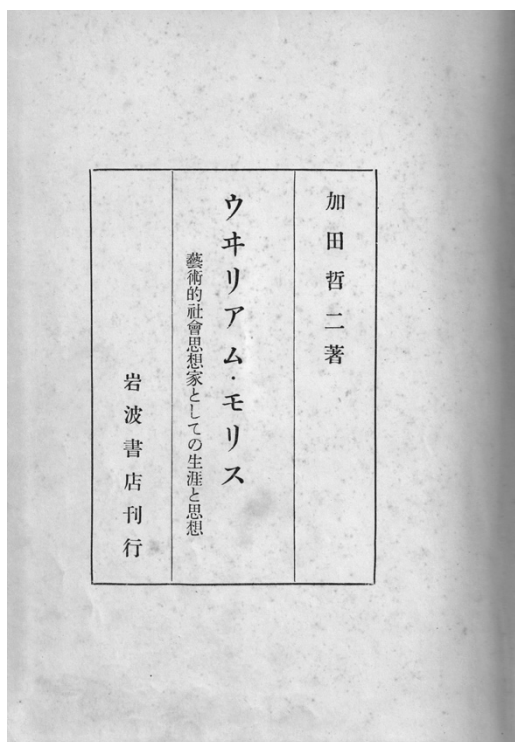
【図C-02】J・W・マッケイル『ウィリアム・モリスの生涯』(第1巻)(1899年)の表題頁。



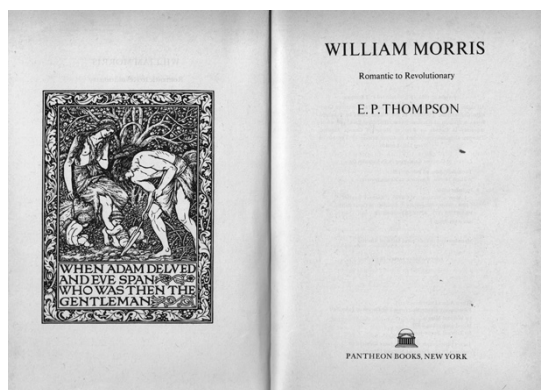
【図C-04】富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」(1912年)の最初の頁。



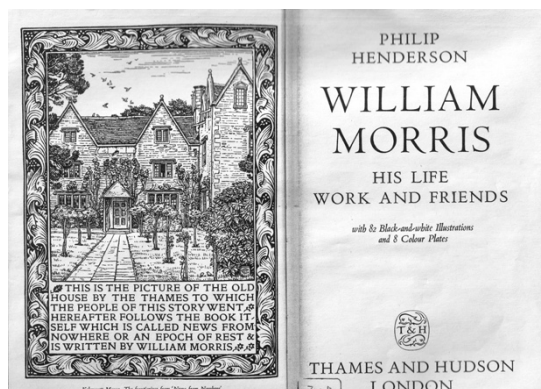
【図C-05】富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(下)」(1912年)の最初の頁。



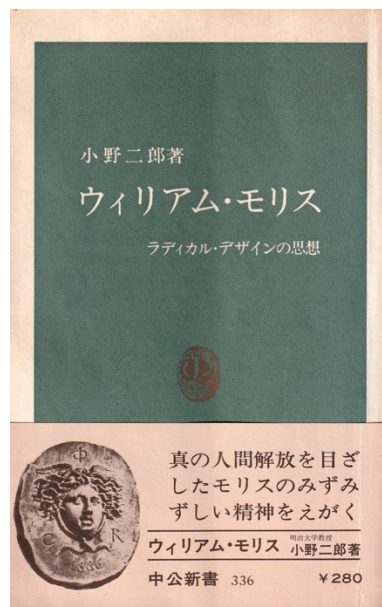
【図C-06】加田哲二『ウキリアム・モリス——藝術的社會思想家としての生涯と思想』(1924年)の表題頁。



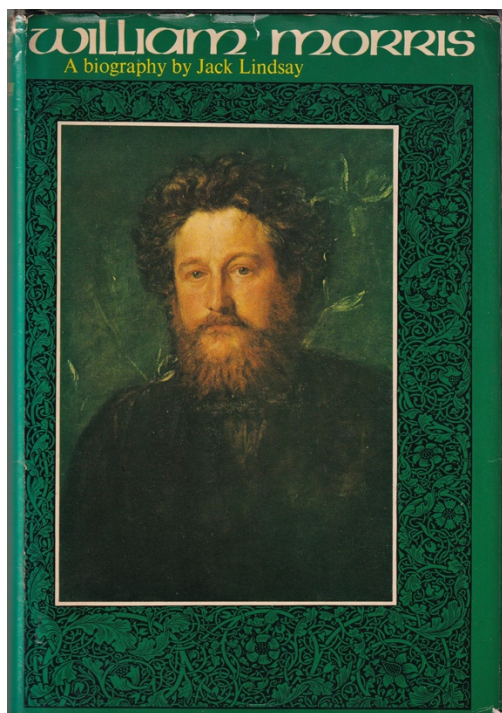
【図C-07】E・P・トムソン『ウィリアム・モリス——ロマン主義者から革命主義者へ』(第2版)(1976年)の表題頁と扉絵。



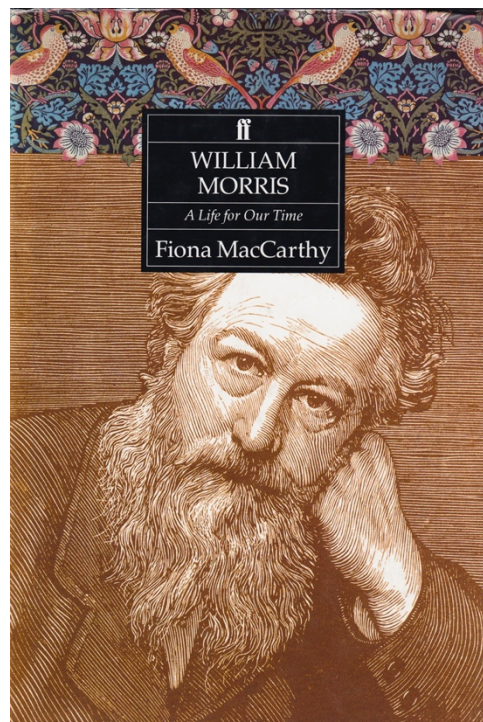
【図C-08】フィリップ・ヘンダーソン『ウィリアム・モリス——彼の人生、仕事、友人たち』(1967年)の表題頁と扉絵。



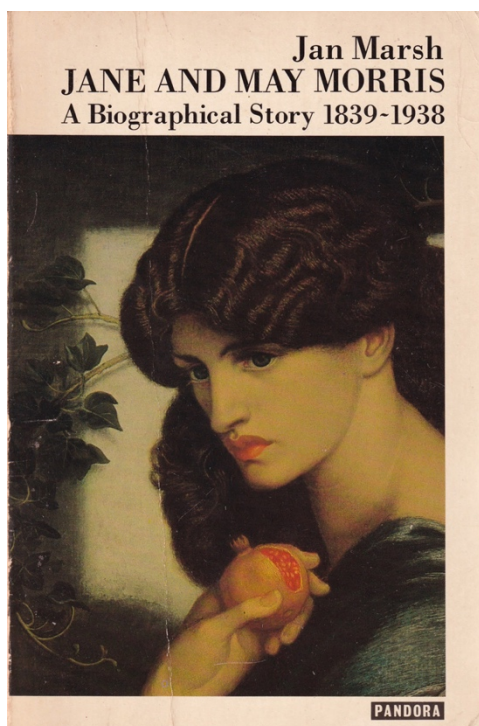
【図C-09】小野二郎『ウィリアム・モリス——ラディカル・デザインの思想』(1973年)の表紙。



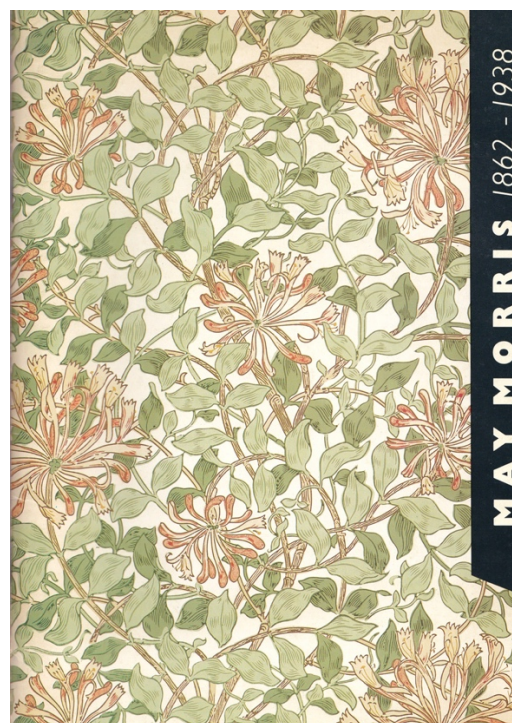
【図C-10】ジャック・リンジー『ウィリアム・モリス——彼の生涯と仕事』（第2版）（1979年）の表紙カバー。



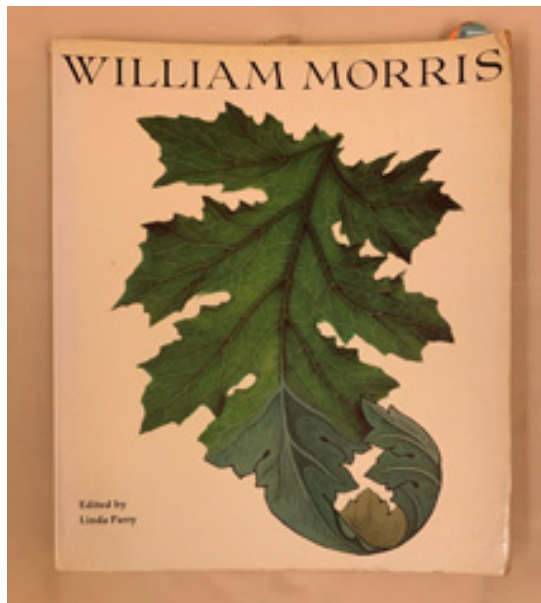
【図C-12】フィオナ・マッカーシー『ウィリアム・モリス——われわれの時代のための生涯』（1994年）の表紙カバー。



【図C-11】ジャン・マーシュ『ジェイン・モリスとメイ・モリスの生涯——1839年から1938年』（1986年）の表紙。



【図C-13】1989年にウィリアム・モリス・ギャラリーで開催された「メイ・モリス——1862年から1938年」展の展覧会カタログの表紙。



【図C-14】1996年にヴィクトリア・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」展の展覧会カタログの表紙。

付録図版D. ウィリアム・モリスの理想とともに——遙かなるわが隣人たち



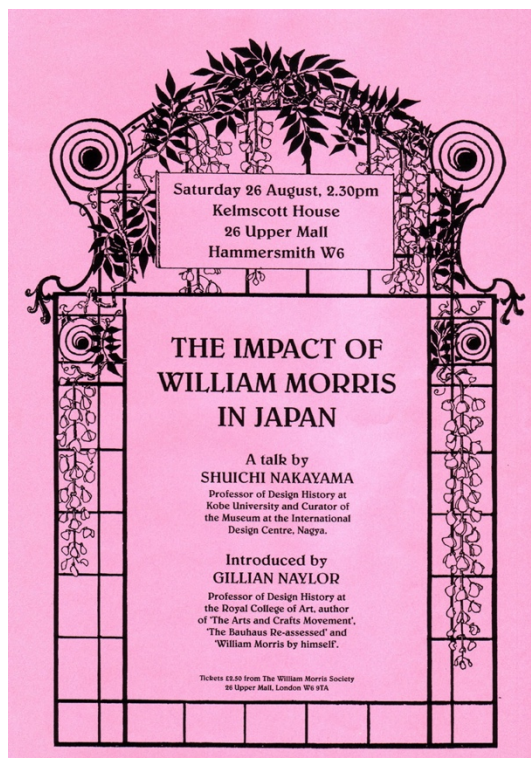
【図D-01】地元子どもたちにモリスを教える、学芸員（館長補佐）のヘレン・スロウン。ウィリアム・モリス・ギャラリーにて。1987年。



【図D-03】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）の右の女性がウィリアム・モリス・ギャラリーの館長のノーラ・ジロウで、左の男性がウィリアム・モリス協会の会長のレイ・ワトキンソン。



【図D-02】ジリアン・ネイラー（左）とレイ・ワトキンソン（右）。ブライトン駅にて。1987年。



【図D-04】1995年8月26日に〈ケルムスコット・ハウス〉のウィリアム・モリス協会で開催された講演会「日本におけるウィリアム・モリスの影響」のリーフレット。デザインはライオネル・セルウィン。



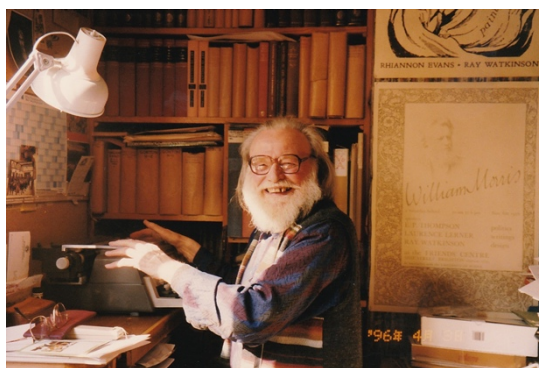
【図D-05】講演に先立ち講師（中山修一）を紹介するジリアン・ネイラー。ウィリアム・モリス協会にて。1995年。



【図D-07】ジャン・マーシュ（左）と中山修一。ウィリアム・モリス協会にて。1995年。



【図D-06】ジリアン・ネイラー（左）、中山修一、そしてジャン・マーシュ（右）。ウィリアム・モリス協会にて。1995年。



【図D-08】ブライトンの自宅書斎のレイ・ワトキンスン。1996年。



【図D-09】ピーター・ホリデイ（左）、ジリアン・ネイラー（中央）、そして中山修一。レイ・ワトキンスンの自宅にて。2002年。

あとがき

一. 図版の出典について

各図版の出典につきましては、以下のとおり、便宜的に略号を用いて表示します。略号の詳細につきましては、次の「二. 図版出典の略号について」をご参照ください。

I. 本編図版

01. ウィリアム・モリスとジェイン・モリスの肖像

- 【図01-01】【図01-06】【図01-10】【図01-12】 =加田哲二
- 【図01-02】【図01-04】【図01-05】【図01-11】 =Mackail, vol. 1
- 【図01-03】【図01-09】 =記念論集
- 【図01-07】 =Vallance
- 【図01-08】 =Mackail, vol. 2

02. 結婚までのウィリアム・モリスの住居

- 【図02-01】 =Mackail, vol. 1
- 【図02-02】 =著者の個人所蔵写真

03. 結婚に際して新築した〈レッド・ハウス〉

- 【図03-01】【図03-02】【図03-07】【図03-10】 =Muthesius
- 【図03-03】【図03-09】 =著者の個人所蔵写真
- 【図03-04】【図03-05】【図03-11】【図03-12】【図03-13】
- 【図03-14】【図03-15】 =Vallance
- 【図03-06】【図03-16】 =Mackail, vol. 1
- 【図03-08】 =Lethaby

04. モリスと仲間たちの芸術 [絵画]

- 【図04-01】 =Mackail, vol. 1
- 【図04-02】 =Vallance
- 【図04-03】 =Day
- 【図04-04】【図04-05】【図04-06】【図04-07】 =Lethaby

05. モリスと仲間たちの芸術 [教会装飾とステインド・グラス]

- 【図05-01】【図05-02】【図05-03】【図05-04】【図05-05】
- 【図05-06】 =著者の個人所蔵写真
- 【図05-07】【図05-08】【図05-09】【図05-10】【図05-11】
- 【図05-12】【図05-13】【図05-15】【図05-16】 =Vallance
- 【図05-14】 =Day

06. モリスと仲間たちの芸術 [室内装飾と家具]

【図06-01】【図06-02】【図06-05】【図06-06】【図06-07】

【図06-10】 =Day

【図06-03】【図06-04】【図06-08】【図06-09】【図06-11】

=Muthesius

【図06-12】【図06-13】【図06-14】 =著者の個人所蔵写真

07. モリスと仲間たちの芸術 [タイルとテーブルウェア]

【図07-01】【図07-02】【図07-03】【図07-06】【図07-07】 =Day

【図07-04】【図07-05】 =Vallance

08. モリスと仲間たちの芸術 [壁紙]

【図08-01】【図08-02】【図08-09】【図08-10】【図08-15】

=Vallance

【図08-03】【図08-07】【図08-08】 =Muthesius

【図08-04】【図08-05】【図08-06】【図08-11】【図08-12】

【図08-13】【図08-14】【図08-16】 =Day

09. モリスと仲間たちの芸術 [テクスタイル]

【図09-01】【図09-02】【図09-03】【図09-04】【図09-05】

【図09-11】【図09-14】【図09-15】【図09-17】【図09-19】

【図09-26】【図09-28】【図09-30】【図09-31】【図09-32】

【図09-33】【図09-37】【図09-38】 =Vallance

【図09-06】【図09-07】【図09-08】【図09-09】【図09-10】

【図09-13】【図09-16】【図09-18】【図09-20】【図09-22】

【図09-23】【図09-24】【図09-25】【図09-27】【図09-29】

【図09-34】【図09-35】【図09-41】 =Day

【図09-12】【図09-21】【図09-39】【図09-40】 =Muthesius

【図09-36】 =The Studio, vol. 2, no. 7

【図09-42】 =The Studio, vol. 5, no. 28

10. モリスと仲間たちの芸術 [カリグラフィー]

【図10-01】【図10-02】【図10-03】 =Day

【図10-04】 ==May, vol. XXII

【図10-05】 =記念論集

11. モリスと仲間たちの芸術 [印刷と造本]

【図11-01】 =Day

【図11-02】【図11-04】【図11-05】【図11-06】【図11-07】

【図11-12】【図11-13】 =Vallance

【図11-03】【図11-09】【図11-10】【図11-11】 = 記念論集
【図11-08】 = Note

12. ウィリアム・モリスの詩集

【図12-01】【図12-04】 = Day
【図12-02】 = Vallance
【図12-03】 = Mackail, vol. 1

13. ウィリアム・モリスの政治活動

【図13-01】【図13-02】 = 加田哲二

14. マートン・アビーの染織のための仕事場

【図14-01】【図14-05】【図14-06】【図14-08】 = Day
【図14-02】【図14-04】【図14-07】 = Mackail, vol. 2
【図14-03】 = Vallance

15. 私家版印刷工房のケルムスコット・プレス

【図15-01】 = 記念論集
【図15-02】 = Vallance

16. モリス家の別荘〈ケルムスコット・マナー〉

【図16-01】【図16-03】【図16-06】【図16-10】【図16-12】
【図16-14】【図16-16】 = Vallance
【図16-02】【図16-07】【図16-09】【図16-17】 = Mackail, vol. 1
【図16-04】【図16-08】【図16-11】【図16-13】 = Mackail, vol. 2
【図16-05】 = 記念論集
【図16-15】 = May, vol. XVI

17. モリス家後年の住居〈ケルムスコット・ハウス〉

【図17-01】 = Vallance
【図17-02】【図17-05】 = May, vol. XXIII
【図17-03】【図17-06】 = Mackail, vol. 2
【図17-04】 = Mackail, vol. 1
【図17-07】 = 著者の個人所蔵写真

18. ウィリアム・モリスの墓

【図18-01】 = Lethaby

II. 付録図版

付録A. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー

【図A-01】～【図A-40】＝著者の個人所蔵写真

付録B. 1987年のウィリアム・モリス・ギャラリー所蔵の写真から

【図B-01】～【図B-08】＝著者の個人所蔵写真

付録C. モリスとその家族に関する主要な伝記と展覧会カタログ

【図C-01】＝Vallance

【図C-02】＝Mackail, vol. 1

【図C-03】＝Mackail, vol. 2

【図C-04】＝富本憲吉（上）

【図C-05】＝富本憲吉（下）

【図C-06】＝加田哲二

【図C-07】＝Thompson

【図C-08】＝Henderson

【図C-09】＝小野二郎

【図C-10】＝Lindsay

【図C-11】＝Marsh

【図C-12】＝MacCarthy

【図C-13】＝WM Gallery

【図C-14】＝Parry

付録D. ウィリアム・モリスの理想とともに——遙かなるわが隣人たち

【図D-01】～【図D-09】＝著者の個人所蔵写真

二. 図版出典の略号について

上記の「一. 図版の出典について」におきましては、略号により各図版の出典を明示しています。略号の詳細は、以下のとおりです。

The Studio, vol. 2, no. 7 = *The Studio*, Vol. 2, No. 7, October, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 3.

The Studio, vol. 5, no. 28 = *The Studio*, Vol. 5, No. 28, July, 1895, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 133.

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

Mackail, vol. 1 = J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. I, Longmans, Green

and Co., London, 1899.

Mackail, vol. 2=J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Vol. II, Longmans, Green and Co., London, 1899.

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

Muthesius=Hermann Muthesius, *The English House*, translated by Janet Seligman, Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1987. (First published as *Das englische Haus* by Wasmuth, Berlin in 1904, 1905, 3 volumes.)

May, vol. XVI=May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, 24 vols. Longmans, London, 1910-15, reprinted by Routledge/Thoemmes Press, London and Kinokuniya Co., Tokyo in 1992.

May, vol. XXII=May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, 24 vols. Longmans, London, 1910-15, reprinted by Routledge/Thoemmes Press, London and Kinokuniya Co., Tokyo in 1992.

May, vol. XXIII=May Morris ed., *The Collected Works of William Morris*, 24 vols. Longmans, London, 1910-15, reprinted by Routledge/Thoemmes Press, London and Kinokuniya Co., Tokyo in 1992.

Lethaby=W. R. Lethaby, *Philip Webb and his Work*, Oxford University Press, London, 1935, first appeared as a series of articles in *The Builder* in 1925.

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

Thompson=E. P. Thompson, *William Morris: Romantic to Revolutionary*, Lawrence and Wishart, London, 1955, reprinted by Pantheon Books, New York in 1976.

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

Lindsay=Jack Lindsay, *William Morris: His Life and Work*, Constable, London, 1975, reprinted by Taplinger Publishing Company, New York in 1979.

Marsh=Jan Marsh, *Jane and May Morris: A Biographical Story 1839-1938*, Pandora Press, London, 1986.

MacCarthy=Fiona MacCarthy, *William Morris: A Life for Our Time*, Faber and Faber, London, 1994.

WM Gallery=*May Morris 1862-1938*, William Morris Gallery, London, 1989.

Parry=Linda Parry ed., *William Morris*, Philip Wilson Publishers, London, 1996.

富本憲吉（上）=富本憲吉「ウィリアム・モリスの話（上）」『美術新報』第11巻第4号、1912年2月。

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

加田哲二=加田哲二『ウィリアム・モリス——藝術的社會思想家としての生涯と思想』岩波書店、1924年。

記念論集=モリス生誕百年記念協會編『モリス記念論集』川瀬日進堂、1934年。

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

三. 図版のキャプションについて

図版のキャプションにつきましては、各図版の出典に記載されているキャプションを尊重し、原則としてそれに準拠しています。したがって、翻訳された記載内容につきまして、今日の研究水準に照らして若干異なる表記もありますが、当時の状況や今日に至る経緯を知るうえから、こうした取り扱いにも一定の妥当性があるのではないかと判断して、あえて手を加えていない箇所が数箇所あります。

たとえば、モリスが一八五八年に婚約者のジェインをモデルにして描いた作品のキャプションの場合です。この作品は、作者であるモリスの手を離れると、転々と所有者を渡り歩いたあと家族の手もとにもどり、モリスが没したのちの一八九八年にロンドンのニュー・ギャラリーで公開され、その後、おそらくメイの生前の意向によるものと思われませんが、彼女が死去した翌年の一九三九年にテイト・ギャラリーに寄贈されます。現在この作品は、現存するモリスの唯一の油絵（イーゼル画）として、テイトを構成する四つの美術館のひとつであるロンドンのテイト・ブリテン（二〇〇〇年の改組以前のテイト・ギャラリー）において見ることができます。

問題は、この絵の作品名です。この作品は、マッケイルの伝記（一八九九年刊）の図版

(イラストレーション)に使われ、そのキャプションには《王妃グウェナヴィア》と書かれてありました。そのため、近年に至るまで、この作品のキャプションには、マッケイルの伝記のなかの表記に倣って、《王妃グウェナヴィア》と記載され、王妃グウェナヴィアのアーサー王に対する不義の物語の視覚的表現の一部として、さらには、モリスの第一詩集である『グウェナヴィアの抗弁』と重ね合わせて、鑑賞されてきました。

しかし、詳細に分析すると、その絵にはトリスタンがイゾルデに贈ったとみられる小さな猟犬が描かれており、いまではそのことを主たる根拠に、トリスタンとイゾルデの悲恋の物語を主題にした作品として解釈され、《麗しのイゾルデ》という作品名で表記されることが一般的となっています。もっとも一方で、多くのこれまでのモリス研究書や評伝にあって、《王妃グウェナヴィア》の作品名が使用されて、それに慣れ親しんできた経緯も残存します。

そこで、そうした歴史的な事象に鑑みて、混乱を避けるために、この作品名を一例として、若干ですが、この「画像のなかのウィリアム・モリス」に使用したイラストレーションのキャプションにおきましては、出典の表記を一部そのまま踏襲したり、一部新たな知見に置き換えたりしていますので、そのことを、あらかじめご承知おきください。しかしながら、あくまでも詳細につきましては、主たる本文であります「ウィリアム・モリスの家族史——モリスとジェインに近代の夫婦像を探る」(著作集6『ウィリアム・モリスの家族史』に所収)における記述内容をご参照いただければ幸いです。

(二〇二一年六月)