

中山修一著作集 10

研究断章——日中のデザイン史

はじめに——著作集10の公開に際して

ここに公開する著作集10『研究断章——日中のデザイン史』は、次のふたつの論文によって構成されています。

第一編 富本憲吉の学生時代と英国留学——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程
(博士論文)

第二編 月份牌——中国近代のカレンダー・ポスター
(于曉妮との共著論文)

第一編の博士論文「富本憲吉の学生時代と英国留学——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」も、于曉妮との共著論文である第二編の「月份牌——中国近代のカレンダー・ポスター」も、もともとは、それぞれの完成当時、書籍にすることを考えていました。しかし、残念ながら、引き受けていただく出版社と巡り会うことができず、そのままお蔵入りしていました。そこで今回、著作集10『研究断章——日中のデザイン史』と題して、この二編の論文をセットにしてウェブサイト上で公開することにいたしました。ご高覧いただければ幸いです。

二〇二〇年三月一五日
春近し阿蘇南郷谷の小さきわが庵にて
中山修一

著者について

中山修一（なかやま・しゅういち）

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

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

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

他方、1987-88年にブリティッシュ・カウンシル（British Council）のフェローとして、続いて1995-96年に文部省（現在の文部科学省）の長期在外研究員として渡英し、主として王立美術大学（Royal College of Art）とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（Victoria and Albert Museum）を利用して英国デザインの歴史研究に当たる。

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

2013年3月に定年により神戸大学を退職し、それ以降、阿蘇山中の庵に蟄居し、執筆活動に専念する。専門はデザイン史学。

現在、神戸大学名誉教授、博士（学術）。英国にあっては、王立芸術協会（Royal Society of Arts）の終身会員（Life Fellow）、およびウィリアム・モリス協会（William Morris Society）の終身会員（Life Member）。

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

博士論文

富本憲吉の学生時代と英国留学
——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程

2008年1月

神戸大学大学院人間発達環境学研究科

中山修一

目 次

序 章・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・（４）

- 一．本研究の背景と目的
- 二．本研究の構成と概要
- 注

第一章 英国留学以前の東京美術学校時代・・・・・・・・・・・・（１３）

- 一．一九〇四年までの日本におけるモリス紹介
- 二．週刊『平民新聞』をとおしてのモリスとの出会い
- 三．東京美術学校の教師たち
- 四．文庫での図案学習と『ザ・ステューディオ』のなかのモリス
- 五．社会問題への関心とエイマ・ヴァランスなどの書物
- 六．夏目漱石の講演「文芸の哲学的基礎」
- 七．東京勸業博覧会と処女作《ステインド・グラス図案》
- 八．英国留学への思い
- 九．『翠薫遺稿』の装丁
- 一〇．卒業製作《音楽家住宅設計図案》
- 一一．ロンドンへの旅立ち
- 注
- 図版出典
- 図版
- 表

第二章 ロンドンでのウィリアム・モリス研究・・・・・・・・・・・・（５９）

- 一．ロンドン到着と南薫造との再会
- 二．ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とモリス
- 三．ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス
作品の収集と展示
- 四．富本憲吉のモリス作品を巡る評価
- 五．オリジナリティーとアーティチョークを巡って
- 注
- 図版出典
- 図版
- 表

第三章 英国生活とエジプトおよびインドへの旅 (9 7)

- 一. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での多様な工芸
との出会い
 - 二. 中央美術・工芸学校、ヘルマン・ムテジウス、そして『ザ・
ステューディオ』
 - 三. 中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの学習
 - 四. ロンドン郊外への写生旅行と下宿生活
 - 五. エジプトとインドへの調査旅行、そして帰国の航海
- 注
図版出典
図版

終 章 (1 3 5)

- 一. 考察のまとめ
 - 二. 今後の課題と展望
- 注

謝 辞		(1 4 8)
初出一覧		(1 4 9)
著者略歴		(1 5 0)

序 章

一．本研究の背景と目的

周知のとおり、富本憲吉（一八八六—一九六三年）は、とりわけ陶芸の分野において大成した、日本の近代を代表する工芸家のひとりである。

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

それは、二二歳の青年富本にとって実に大きな出来事となるものであった。それから七十数年を経て、憲吉のこの英国留学を振り返って息子の壮吉は、次のように父に寄せる思いを書き残している。

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

世界の果てから、言葉も自由でない日本の二十代そこそこの青年が欧州を見、世界を知り、しかも新しい東洋の美しさを感じとって自分自身の世界を作り上げて行ったことは、まさに驚嘆に値することと思う¹。

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

一九一〇（明治四三）年の六月に帰国すると、富本は、一九一二（明治四五）年の『美術新報』の第一一巻第四号と第五号に二回に分けて、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を底本とする評伝「ウィリアム・モリスの話」を発表する²。この一文は、まさしく富本にとっての帰朝報告となるものであり、そしてまた、その後の工芸家としての活動へ向けての声明文としての性格を有するものでもあった。

モリスの何に興味をもって富本はイギリスに渡ったのであろうか。そして富本は、イギリスの地でモリスについて何を学び、何を日本へ持ち帰ったのだろうか。

そこで、富本とモリスを論じたこれまでの代表的な言説を拾い上げて、ここに整理しておきたいと思う。というのも、以下にみられる既往研究の実態と本研究へと向う私の動機とは、少なからぬ密接な関係において成り立っているからである。

富本憲吉が一九六三（昭和三八）年六月に死去すると、幾つもの追悼文が新聞や雑誌を飾った。そのとき中村精は、「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」と題された追悼文のなかで、「富本氏は、ある意味においては、モリスの理想——大衆のためにいかにより工芸品をつくるかという問題を陶芸家としての生涯を通じてかかえつづけていた、とみることができよう」³と指摘し、モリスとの関連で富本の生涯を位置づけたのであった。

それ以降も、富本とモリスの関係性は、幾人かの研究者や批評家にとっての、富本理解に欠かせない論点のひとつとなり、今日へと引き継がれていくことになる。

一九八〇（昭和五五）年には、「新しい思想と陶芸の出会い」と題する論文のなかで今泉篤男は、富本を「一つの思想を持った作家」として位置づけたうえで、「私自身のモリスについての不勉強を棚に上げて想定するわけではあるけれども、富本憲吉がウィリアム・モリスから学んだ思想の、陶芸家としての富本憲吉の上に投影したこととして私は三つのことを考えている」⁴と述べ、「アマチュアリズムの尊重」「模様についての示唆」「大量生産に繋がる問題」の三つの観点を富本のモリス思想からの影響として示唆していた。

また、「人間国宝シリーズ」（全四三巻）として同年に講談社から刊行された『富本憲吉』においては、村松寛が、次のように、富本に及ぼしたモリスの影響に言及していた。「モリスの工芸理論はフランス、ドイツなどの各国に多大な影響を与えたが、同時に彼は詩人であり、社会改革論者としても大きな足跡を残した。憲吉はモリスのそれぞれの面から強い感銘を受けており、それは彼の晩年まで及ぶ」⁵。

一九八六（昭和六一）年は富本の生誕一〇〇年にあたる年で、それを記念する展覧会が開催された。その展覧会カタログにおいて「富本憲吉——その陶芸の思想について」論じた乾由明は、「富本憲吉の『思想』の実体について考えるとき、まず問題となるのはウィリアム・モリスとの関係である」⁶と指摘しつつ、すでに今泉が示唆していた三つの観点到触れたあとで、「モリスの思想がもっとも明確に見られるのは、[模様についての示唆よりも]むしろ大量生産にかかわる問題である」⁷と述べている。そしてその一方で、同論文の最後の部分では、帰国後の『美術新報』に掲載された、富本のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での模写について言及し、「精美な作品よりも、素朴な原始の陶器や織物が多く写されている。プリミティブな仕事のもつ剛さと品格に、すでに惹かれていたのである。富本がモリスから学んだ最大のものは、おそらくこのアマチュアリズムの仕事の豊かさであった」⁸と結んでいる。

富本の英国留学の主たる目的がモリス研究にあったことは既知の前提としてそれまで語られてきたが、しかし一九九〇年になると、それが揺らぎはじめ、「ウィリアム・モリスの工芸思想に共鳴してというのが表向きの理由であり、また美術学校で学んだ大沢三之助（建築学教授）や諸先輩が〔ロンドンに〕居たからと諸処で〔富本は〕語っているが、実際には親友の南薫造の後を追ってというのが主要な理由だったらしい」⁹という新たな解釈が現われてくることになる。

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

たとえば、一九一〇年代の日本美術を再発見する目的で一九九五（平成七）年にひとつの貴重な展覧会が企画され、その展覧会カタログに所収された、「工芸の個人主義」という表題をもつ論文のなかで、土田真紀は、「個人作家による工芸と無名工人による工芸……全く対照的なこの二つの工芸観は、富本が『絵と更紗の貴重さを同等のものと云ふ事』に気付いた〔一九一二年の〕時点では、まだ一つに交じり合っていた」¹⁰ことを指摘する一方で、結論として、次のように推論するのである。「しかしその富本自身に一九一〇年代初頭

と末では大きなずれがみられ……モリス的工芸家から求道的陶芸家へという彼自身の行き方に関わる変貌があったように思われる」¹¹。

続いて一九九九年（平成一一）年には、『南薫造宛富本憲吉書簡』が大和美術史料第三集として奈良県立美術館の尽力によって編集され、刊行された。この書簡についての解説文を執筆した宮崎隆旨は、「まとめに代えて——ウィリアム・モリスの影響」という一節を最後に設け、以下のように述べている。「富本憲吉がモリスの影響が顕著にみられるのは、イギリス留学から帰国後の数年間で、それとかなり柔軟な受容であり、また当時は賞賛していたモリスの『良い趣味』のデザインは、富本がその創作に厳しい信念を確立するようになると『オリジナリティが乏しい』ものに移り、結果的には、[すでに乾由明が一九八六年の論文で指摘していた] 独学の技術で生まれた『アマチュアリズムの仕事の豊かさ』が、陶芸家としての富本憲吉に受け継がれたと言えよう」¹²。

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

二〇〇〇（平成一二）年には、「モダンデザインの先駆者 富本憲吉展」が開催され、その展覧会カタログに収められた論文において、山田俊幸は、一九一二（明治四五）年に『美術新報』に投稿した「ウィリアム・モリスの話」のなかで富本が述べている「大變面白いものであると考へて居りました」という文言の意味は、モリスの思想ではなく、「図案（模様）」であったと断言し、さらに山田は続けて、こうも述べている。もはやここでは、富本はモリスの思想からは無縁の存在であったかのように語られているのである。「富本にとって大事なことは、単にモリスの思想を知ることでも、また、モリスの真似をし、モリスのように仕事を行うことでもなかった。それは、さまざまところに応用されているモリスの『模様』だったのである」¹³。

以上に概観してきたように、富本の死去以降のこの四〇年のあいだにあって、モリスと富本を結ぶ関係は、さまざまな立場の研究者や批評家によって、実にさまざまな関心から論じられてきた。つまり、あえて総括するならば、意識的であろうと無意識的であろうと、自らの立場や関心に由来する眼差しに基づいてモリスと富本との結節点が選択され、それぞれがそれぞれにモリスを巡る富本像をつくり上げていた、といえそうなまでに多様で、相互に異質な解釈がそこには存在していたのである。そして最近では、「富本憲吉の軌跡」の冒頭において、松原龍一は、「先行研究も多々あり、今更新しい見解は見つからない」¹⁴とも述べている。果たしてそうであろうか。もはやその余地がないほどまでに、富本研究は完成の域に達しているのだろうか。

一般的にいつて、特定の事象や人間を扱った既往研究を時系列に並べてみた場合、先行する研究成果を十分に踏まえながらも、発掘された新資料によって古い知見を更新しながら、あるいは、新しく生み出された論理のもとに主題化されたアプローチを試みながら、さらには、これまでにない別のコンテキストに置き換えることによって新たな解釈の可能性を開拓しながら、次の段階へと少しずつ入っていく過程が何がしか認められるものである。しかし、上に挙げた富本とモリスに関連したテキストにおける時系列的配置に特徴的なことは、明らかに、そうした学術的な深化や発展の過程がほとんど見受けられないということである。なぜなのだろうか。ひとつ気づかされることは、一部を除けば、そのほと

んどが、概してその研究の手法において、かつて富本が書き残したモリスへの言及に依拠しながらも、富本なりモリスなりへの程度の異なる個人的共感の一方向的連鎖によって成り立っているということである。つまり、関連する資料を正確に読み解き、それによって両者の関係の実態を少しでも明らかにしようとする実証的な精神が多くの場合欠落しているのである。したがって、これほど多くの異なる見解がこれまでに提示されてきているにもかかわらず、そのなかにあって論証の過程がほとんど明示されていないことに起因して、現状では、解釈の違いを再検証する方途も閉ざされ、より妥当な見解をそこから選択する機会さえも失われているのである。

果たして、富本へのモリスの影響は、全生涯にわたるものだったのであろうか、帰国後の一時期だったのであろうか、あるいは、そもそもモリスの影響などはなかったのであろうか。一方、仮に影響が認められたとして、その影響は、工芸家としての姿勢にかかわる側面だったのだろうか、模様そのものであったのであろうか、それとも社会主義にかかわる部分だったのだろうか。あるいはそのすべてであったのであろうか。いうまでもなくこれらの疑問は、富本研究の根幹をなす部分なのである。しかし、将来的に、こうした閉鎖された解釈の乖離を越えて収斂し、いずれが結論になろうとも、適切な資料を援用した論理的考察から導き出された結果でない限り、これまで同様に、信頼性や説得力に欠けるものとならざるを得ない。したがって、それを回避するために、現時点において、入手可能な資料を駆使し、留学以前にあって富本がモリスを知るに至った過程を明らかにしたうえで、英国におけるモリス研究の実態を再現し、それをふまえて、帰国後に執筆された「ウィリアム・モリスの話」の内容を再吟味することが、この研究主題にとっての必須の初歩的要件となるのは、疑いを入れないであろうし、そしてまた、こうした基礎的研究の積み重ねのうちにあって、富本へのモリスの影響を論じたとしても、それは、決して遅延を招いたことにはならないであろう。いままさに、学術的な地平からの本格的な富本研究が要請されなければならない理由が、ここにあるのである。

以上に述べたことが、本研究を進めるうえでの動機ないしは前提となるものである。そのうえに立って、本研究では、モリスの富本への影響を、予見をもって過大視することも過小視することもなく、富本が実際に書き残したものと信頼にたりうる周辺の前資料を可能な限り多量かつ適切に援用し、さらには未公開の図版を含む、貴重な関連図版を駆使することによって、渡英以前にあって、富本がどのようにしてモリスに関心をもつようになり、英国においてはいかにしてモリス研究に従事したのかに焦点をあて、主として、東京美術学校に入学した一九〇四（明治三七）年から英国から帰国する一九一〇（明治四三）年までにあっての富本のモリスへの関心形成の過程にかかわって、現時点におけるその全貌を実証的に再構成し、それをもって今後の富本研究のさらなる発展に資することが主たる目的とされている。

二．本研究の構成と概要

以上の目的を達成するために、本研究では、富本のモリスへの関心形成の過程が時系列

に従って学生時代と英国留学に大きく二分割されたうえで、英国留学に関しては、その内容に沿ってさらにふたつに分けられ、それぞれが各章を担い、したがって全体としては三章による構成となっている。各章題は、次のとおりである。

第一章 英国留学以前の東京美術学校時代

第二章 ロンドンでのウィリアム・モリス研究

第三章 英国生活とエジプトおよびインドへの旅

第一章「英国留学以前の東京美術学校時代」においては、いかにして学生時代に富本は、モリスの思想と作品に関心をもつようになり、モリス研究のための英国留学を決意するに至ったのかにかかわって、現時点で利用できるすべての資料に即しながら、その詳細が明らかにされている。

本章の前半では、郡山中学校時代に友人の嶋中雄作を通じて富本はモリスを知りようになり、自らも、当時の日本における唯一の社会主義運動の機関紙であった週刊『平民新聞』に掲載されたモリスの「理想郷」の抄訳を読んでいたことや、一九〇四年に東京美術学校に入学すると、文庫に所蔵されていた『ザ・ステューディオ』のなかのモリス関連の最大二八点の図版からモリス作品を知るに至った経緯について明らかにされている。さらに続けて、日露戦争に対する富本の政治的信条や、夏目漱石の「文芸における哲学的基礎」に関する講演から富本が得た知見にも触れたうえで、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を含む三冊の書物のなかの何冊かを読んだことが、おそらく富本の英国留学を決定づける要因になったことを示唆している。

後半では、学生時代に富本が製作した三つの作品である、東京勸業博覧会（一九〇七年）に出品した《ステインド・グラス図案》、『翠薫遺稿』の装丁、および卒業製作の《音楽家住宅設計図案》について分析し、その特質と意味について論じている。その結果、この時期富本は、とりわけ、ステインド・グラスや文字表現、さらには西洋文化以外のもうひとつの異文化に対して強い関心をもっていたことが例証されている。

こうして富本は、徴兵の関係から早めに卒業製作を仕上げると、一番親しかった南薫造が当時ロンドンにいたこともあって、室内装飾を学ぶとともに、美術家であり社会主義者であったモリスの実際の仕事に触れるために、一九〇八（明治四一）年の晩秋に、私費により英国へ向けて出立するのであるが、英国留学の実態については、それに続くふたつの章が用意されている。

富本を乗せた船が、ロンドンのアルバート・ドックに接岸したのは、一九〇九年のおそらく一月のことであった。下宿に落ち着くと、さっそく富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ毎日のように通い、展示されている作品のスケッチに精進することになる。第二章「英国でのウィリアム・モリス研究」においては、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館における富本のモリス研究の実証的実態解明に、その目的が設定されている。最初に、一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がどのようなモリス関連作品を収蔵し、どのように展示していたのかを明らかにしたうえで、次に、それらの作品に対して富本がどのような評価を与えているのかについて、断片的な彼の言説を拾い集めて紹介し、そして最後に、モリスの《アーティチョーク》のためのデザイン

が、富本の英国留学を象徴する模様であると同時に、その後彼が自らのオリジナリティを追求していくうえでの原点となる模様であったことを例証している。

富本がロンドン滞在中に毎日のように通ったヴィクトリア・アンド・アルバート博物館には、モリスの作品以外にも、世界の各時代を代表する優れた工芸品が集められており、すぐにも富本はこの博物館に魅了されていた。一方夜は、中央美術・工芸学校でステインド・グラスの学習に励んでいる。また、四月には、友人の南薫造と白滝幾之助とともにウィンザーに滞在し、スケッチをして楽しんでいる。この年の終わり、偶然にも富本は、回教建築を調査のために欧米を訪問中の建築家、新家孝正と知りあい、その後約三箇月間にわたって新家の助手として、エジプトとインドへと随行する。そして一度ロンドンにもどると、直ちに一九一〇年五月一日、帰路の航海につくことになる。

続く第三章の「英国生活とエジプトおよびインドへの旅」にあっては、主としてモリス研究以外の側面に焦点があてられている。この章では、中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの学習や下宿生活、さらには郊外へのスケッチ旅行の実態を再現するとともに、他方、西洋の工芸と同等に、世界の各地から集められた非西洋の工芸を展示していただけではなく、純粋美術と同等の価値をもってそれらの工芸を陳列していたヴィクトリア・アンド・アルバート博物館が、いかに大きな衝撃を富本に与えたかを例証している。そしてその後に続くエジプトとインドへの調査旅行が富本のこうした衝撃をさらに強化するものであったことを明らかにしたうえで、非西洋への関心の高まりは、すでにモリス自身のなかにあっても認められた傾向であり、帰国後の富本が「近代」へと向かううえでの、ひとつの重要な観点となるものであったことを指摘している。

以上が本研究の構成と概要であるが、最後に基本となる資料とその性格について述べておきたい。本研究の骨格を形成する基本資料は、自らの英国留学について富本自身が触れている、次の三つの文書記録である。ひとつは、「重要無形文化財保持者」の認定を受けて、一九五六（昭和三一）年に口述され、一九六九（昭和四四）年に文化庁によって編集された『色絵磁器〈富本憲吉〉』のなかの第三部「富本憲吉自伝」¹⁵（以下の本論においては、この文献を「自伝」と略す）。もうひとつは、一九六一（昭和三六）年の「作陶五十年展」にあわせて開催された座談会の『民芸手帖』における記録¹⁶（以下の本論においては、この文献を「座談会」と略す）。そしていまひとつが、死去する一年前の一九六二（昭和三七）年に日本経済新聞に連載された「私の履歴書」¹⁷である（以下の本論においては、この文献を「履歴書」と略す）。

これらの文書記録が、本研究の主題にとっての一級の資料であることはいうまでもない。しかし、幾つかの難点も含まれている。ひとつは、いずれの文書も内容的には断片的なものであり、空白部分が多いことである。いまひとつの難点は、これらの文書記録には、晩年に書かれたこともあり、富本の記憶違いや勘違いによる不正確な記述が散見される点である。したがって、本論では、他の資料と常に照合したうえで、空白部分を埋め、さらにはその誤謬を補正したうえで、信頼に足りうるとされる記述内容に限って利用されている。

注

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

(2) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、14-20頁。および、富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(下)」『美術新報』第11巻第5号、1912年、22-27頁。

この評伝「ウィリアム・モリスの話」のおおかたの骨子がエイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』を底本とする翻訳として成り立っていることについては、以下の拙論においてすでに論証した。

中山修一「富本憲吉の『ウィリアム・モリスの話』を再読する」『表現文化研究』第5巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2005年、31-55頁。

(3) 中村精「富本憲吉とモリス——工芸運動家としての生涯」『民芸手帖』63号、1963年8月、18頁。

(4) 今泉篤男「新しい思想と陶芸の出会い」、乾由明編『やきものの美 現代日本陶芸全集全14巻 第3巻富本憲吉』集英社、1980年、46頁。

(5) 松村寛「富本憲吉の世界」『富本憲吉』(人間国宝シリーズ6)講談社、1980年、34頁。

(6) 乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について」『富本憲吉』(同名展覧会カタログ)朝日新聞社大阪本社企画部、1986年、173頁。

(7) 同論文、174頁。

(8) 同論文、181頁。

(9) 熊田司「ロンドンの青春：前後——白滝幾之助・南薫造・富本憲吉の留学時代を中心に」『1908/09 ロンドンの青春：前後 白滝幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』(同名展覧会カタログ)ふくやま美術館、1990年、4頁。

(10) 土田真紀「工芸の個人主義」『20世紀日本美術再見〔I〕——1910年代……光り耀く命の流れ』(同名展覧会カタログ)三重県立美術館、1995年、223頁。

(11) 同論文、同頁。

(12) 宮崎隆旨「南薫造宛富本憲吉書簡について」『南薫造宛富本憲吉書簡集』(大和美術史料第3集)奈良県立美術館、1999年、114頁。

(13) 山田俊幸「モダンデザインの先駆者・富本憲吉」『モダンデザインの先駆者 富本憲吉展』(同名展覧会カタログ)朝日新聞社文化企画局大阪企画部、2000年、15頁。

(14) 松原龍一「富本憲吉の軌跡」『富本憲吉展』(京都国立近代美術館、朝日新聞編集の同名展覧会カタログ)朝日新聞社、2006年、12頁。

(15) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』(無形文化財記録工芸技術編1)第一法規、1969年、67-80頁。口述されたのは、1956年9月12日。

(16) 富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年——作陶五十年展を記念して」『民芸手帖』39号、1961年8月、4-15頁。および、富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40号、1961

年 9 月、44-45 頁。

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

第一章

英国留学以前の東京美術学校時代

一. 一九〇四年までの日本におけるモリス紹介

晩年、富本は、自らの英国留学の目的を次のように語っている。

徴兵の関係があつたので卒業制作を急いで描き、卒業を目の前に控えて一九〇九年十月にイギリスに私費で留学しました。普通の美術家と違い留学地をロンドンに選んだのは、当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられたので、指導してもらうに好都合のためでありましたが、実はそれよりも美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したいためでした¹。

ここから読み取れるのは、主たる富本の英国留学の目的が「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という強い願望に起因していたことである。そこでまず、戦前昭和期までの日本におけるモリス紹介の全体像を概観しておきたいと思う。

ウィリアム・モリスは、周知のように、一八三四年三月二四日にロンドン北東郊外のウォルサムストウにある〈エルム・ハウス〉において、父ウィリアム、母エマの三番目の子として生まれた。そして一九三四（昭和九）年には、生誕百年を記念して、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で「ウィリアム・モリス」展が開催され、一方日本にあっては、日本橋の丸善において、モリス誕生百年祭記念「文獻繪畫展覽會」が開かれた。

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

扱て以上を通じて見ます時、大體次の二つのことが言ひ得るのではないかと考へるのであります。即ちその一つは、日本に於てはモリスの社會思想に關聯した方面の紹介が最も盛に行はれたこと、次が文學方面であるがこれとても思想上の取扱ひが主となつてゐる様であり、そして最後が工藝美術の方面でこの方面は最も盛に行はるべくして而も最も振つてゐない事實、今一つのことは、何れの方面を見てみても時代から見て大正時代の後半に於て最も盛に紹介されたことの二つであります。そしてこの二つの事實は結局日本に於けるモリスの紹介は主として世界に於けるかのデモクラシー思潮氾濫の波に乗つて行はれたものであることを物語るものであると考へるのであります²。

そして富田は、日本で紹介された個々のモリス文献について、専載本を一〇点、半専載本を五点、雑載本をその程度によって三ないしは一点としたうえで、グラフにまとめている【図1】。この統計資料からわかることは、明治二〇年代の中頃から文献をとおしてモリス紹介が行なわれるようになり、初期の小さなピークが日露戦争の開戦前後に起こるも衰

退し、さらにその後、いわゆる社会主義運動の「冬の時代」を経たのち、一九二〇（大正九）年から一九二五（大正一四）年にかけての期間に再び大規模なうねりが隆起していることである。そしてまた、このグラフから、この期間の紹介の中心が、社会主義思想家としてのモリスの側面にあったことも、理解できる。これが、一九三四（昭和九）年までの日本におけるモリス紹介のおおかたの全体像であった。

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

牧野和春と品川力（補遺）による「日本におけるウィリアム・モリス文献」のなかには、一九〇四（明治三七）年以前のモリス紹介の文献として、書籍と雑誌をあわせて、一八点が挙げられている³。それに依拠しながら代表的な事例を紹介するとすれば、おおむね以下になる。

最初の文献は、一八九一（明治二四）年に博文館から刊行された澁江保の『英國文學史全』【図2】で、「第二章 最近著述家」のなかの詩人の項目に「ウ井リヤム、モーリス 一八三四年生」⁴という、名前と生年のみの記載が認められる。

そしてモリスが死去した一八九六（明治二九）年には、『帝國文學』はモリスへの追悼文を掲載し、次のように報じている。執筆者名は「B S」のイニシャルのみである⁵。

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為め、また將來社會民福の為め種々の團軀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雑誌を參考して彼が著作の目録を示し、併せて彼が傑作「地上樂園」に付して少く述ぶるところあるべし⁶。

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賛美の基調でもってはじめられるわけであるが、注目されてよいのは、上で引用した書き出しの文のなかにあつて、わずかながら、モリスが工芸家や社会主義者であつたことも連想させるような記述がなされていることである。

さらに一九〇〇（明治三三）年には、『太陽』において上田敏も、ラファエル前派の詩人としてのモリスに言及し、「『前ラファエル社』の驍將にして空しき世の徒なる歌人と自ら稱し、『地上樂園』（一八六八—七〇）の歌に古典北歐の物語を述べたり」⁷と、短く紹介している。

『帝國文學』や『太陽』以外においても、この時期、『早稻田文學』『國民之友』『明星』などの雑誌をとおして断片的に紹介された形跡はあるものの、とりわけ社会主義者として

のまとまったモリス紹介は、一八九九（明治三二）年に出版された『社会主義』においてがおそらくはじめてであった。著者の村井知至は、「第六章 社会主義と美術」のなかで、社会主義者へと向かったウィリアム・モリスの経緯を、ジョン・ラスキンと関連づけながら次のように描写していた。

ジョン、ラスキンとウィリアム、モリスとは當代美術家の泰斗にして、殊にモリスは美術家にして詩人なり、……モリスも亦ラスキンの感化を受けたる一人にして、彼と同じき高貴なる精神を持し、己れの位置名譽をも顧みず、常に職工の服を着し、白晝ロンドンの街頭に立ち、労働者を集めて其社会論を演説せり、……ラスキンは寧ろ復古主義にしてモリスは革命主義なりも現社会に対する批評に至つては二者全く其揆を一にせり、彼等は等しく現今の社会制度即ち競争的工業の行はるゝ社会に於ては到底美術の隆興を見る可はず、……今日の社会制度を改革せざる可らずと主張せり、如此にして彼等は遂に社会主義の制度を以て、其理想となすに至れり、……モリスは社会主義者の同盟の首領として、死に抵る迄運動を怠らざりき⁸、

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

周知のように、週刊『平民新聞』とは、幸徳秋水や堺利彦らによって一九〇三（明治三六）年一月一日に創刊号が刊行され、創刊一周年を記念して第五号に「共産黨宣言」を記載すると、しばしば発行禁止にあい、一九〇五（明治三八年）一月二九日の第六四号をもって廃刊に追い込まれた、日本における社会主義運動の最初の機関紙的役割を果たした新聞である。発行所である平民社の編集室の「後ろの壁の正面にはエミール・ゾラ、右壁にはカール・マルクス、本棚の上にはウィリアム・モリスの肖像が飾られていた」⁹。この『平民新聞』においてはじめてモリスが紹介されるのは、「社会主義の詩人 ウィリアム、モリス」という表題がつけられた、一九〇三（明治三六）年二月六日付の第四号の記事【図3】においてであった。この記事は、一八九九（明治三二）年にすでに刊行されていた、村井知至の『社会主義』のなかのモリスに関する部分を転載したものであった¹⁰。おそらくその間、この本は発行禁止になっていたものと思われる。それに続いて、一九〇四（明治三七）年一月三日付の第八号から四月一七日付の第二三号までの連載をとおして、一八九〇年に社会主義同盟の機関紙『コモンウィール』に連載されたモリスの「ユートピア便り」が、はじめて日本に紹介されることになる。それは、「理想郷」と題され、枯川生（堺利彦）による抄訳であった。そして連載後、ただちにその抄訳は単行本としてまとめられ、「平民文庫菊版五銭本」の一冊に加えられるのである¹¹【図4】。

したがって、美術学校入学以前にあって文献をとおして富本が知りえた可能性のあるモリスは、おおよそ、上述のような雑誌類によって紹介されていた主として詩人としてのモリス、さらには単行本や『平民新聞』のなかにおいて記載されていた社会主義者としてのモリスということになる。しかしそれは、いまだ断片的なモリスについての情報にとどまっていただけでなく、とくに工芸家としてのモリスについてはほとんど紹介がなされておらず、全体的なモリス像の紹介という点からは程遠いものであった。しかも、モリスのような社会主義思想家の紹介は、この時期からさらなる官憲の圧迫の対象となり、その後

のいわゆる「大正デモクラシー」の高まりを迎えるまで、衰退の途を余儀なくされるのである。

二. 週刊『平民新聞』をとおしてのモリスとの出会い

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

そうです。私は友達に、中央公論の嶋中雄三^{ママ}がおり、嶋中がしよつちゆう^{ママ}そういうことを研究していたし、私も中学時代に平民新聞なんか読んでいた。それにモリスのものは美術学校時代に知っていたし、そこへもつてきていちばん親しかつた南薫造^{ママ}がイギリスにいたものですからフランスに行くとごまかしてイギリスに行った¹²。

富本と同郷の嶋中雄三は、大正、昭和期の社会運動家で、のちに東京市会議員などを務める人物であり、富本とは六歳年上にあたる。しかし、中央公論社に一九一二（大正元）年に入社し、その後社長を務めることになるのは弟の嶋中雄作であり、上で引用した「中央公論の嶋中雄三」という富本の記憶には混乱がみられる。一八八七（明治二〇）年二月の生まれである雄作は、したがって一八八六（明治一九）年六月生まれの富本と同学年だった可能性があるものの、富本は郡山中学校、雄作は畝傍中学校に当時在籍しており、中学校時代にふたりのあいだでどのような交流があり、とりわけモリスがどのようなかたちで話題になっていたのかはわからない。しかし、雄作は兄雄三の影響のもとに、中央公論社入社以前から社会運動、とりわけ女性の権利拡張に関心をもっていた可能性もあり¹³、嶋中兄弟のそうした政治的社会的関心を通じて、富本も、社会主義やモリスについての知見を得ていたのであろう。双方が中学校時代を過ごした奈良県での週刊『平民新聞』の購読数は、おおよそ二四部であった¹⁴。当時富本家で購読されていたことを示す資料は残されていない。したがって、富本が「中学時代に読んでいた」という『平民新聞』も、嶋中兄弟によって貸し与えられたものだったのかもしれない。

富本がモリスを知ったのは、こうした『平民新聞』に掲載されたモリスの紹介記事や翻訳の連載物をとおしてであった。とくに「理想郷」は社会革命後の新世界を扱っていた。この物語の語り手（語り手はモリスその人と考えてよいだろう）は、革命後に生まれるであろう新しい社会像について社会主義同盟のなかで論議が戦わされた夜、疲れ果てて眠りにつき、翌朝目が覚めてみると、すでに遠い昔に革命は成功裏に終わり、理想的な共産主義の社会にいる自分を見出した。語り手が知っている一九世紀イギリスの搾取される労働、汚染される自然、苦痛にあえぐ生活からは想像もつかない、全く新しい世界がそこには広がり、労働と生の喜びを真に享受する老若男女が素朴にも生活を営んでいた。これを読んだとき、富本には、モリスが描き出していた革命後の理想社会はどのようなものとして映

じたのであろうか。それはわからない。しかし、社会が変化することの可能性、そして、それを成し遂げるにあたっての時代に抗う力の生成、さらにはその一方で、そうした行動や言論を弾圧しようとする国家権力の存在、これらについては、少なくとも理解できていたであろう。こうして富本は、この時期、確かにモリスの社会主義の一端に触れることになるのである。それはちょうど、主戦論の前には週刊『平民新聞』の社会主義に基づく反戦論など、なすすべもなく、御前会議でロシアとの交渉が打ち切られ、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郡山中学校の卒業を控え、美術学校への入学を模索しようとしていた、まさにそのときのことであった。

三. 東京美術学校の教師たち

富本憲吉の美術学校へ向けての志望の動機は、決して明確なものではなかった。

当時、私は石彫りに心を動かし、自分でも一度手掛けてみたい気持ちもあったので、なんとなく美校を志した¹⁵。

周りの反対はあったものの、富本は、一九〇四（明治三七）年四月から仮入学生として美術学校に籍を置くことになる¹⁶。しかし、専門的な分野については、富本にとって全くの未知の世界であった。

中学校を出ると直ぐ無我夢中で美術学校へ入った私は一切模様とは如何なるものかと云ふ事を（極々幼稚な程度でゝも）知らなかった。同じ室の生徒等がウンゲンと云ふ一種の方法を得意げに話して居たのを聞いた事がある。……當時は非常に耳新らしく、そう云ふ新語や上級生のする事を一生懸命で真似たものである¹⁷。

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

学校では球だの角柱だの〔の〕画でつまらんものであった。

学校で彫刻とか云ふのをやった。土で変なことをするのである。皆なも左官らしいとか云ふて居た。僕も大ひに不満であった¹⁸。

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

学校では二十一、二の青年の生活に、およそ縁のないクラシックな物ばかり作っている。たとえば、一年の時に作った筆筒は、自分の欲望から生まれたデザインでは決してない。クラシックな物ばかり載っている本を見て、こんな物をこしらえればよいのだろうと、見よう見真似のデザインをして先生の所へ持っていくと、何がよいかわからないがよいと言うからそれを作る。……しかし私たちは、ずん胴の筆立てよりはペン皿の方が使いやすい。するとこの筆立ては、一体誰のために作るのだろうという疑問が起ってくる¹⁹。

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

学生時代の事を思いおこすと先生から菊ならば菊と云ふ実物と題が出ると菊だけを写生しておき文庫なり図書館に行つて書物——多く外国雑誌——を見る。……全体見たあとで好きな少し衣を変れば役に立ちそうな奴を写すなり或は其の場で二つ混じり合したものをこさえて自分の模様と考へ〔て〕居た事もある。……人も自分も随分平氣でそれをやった。近頃は一切そむな事が模様を造る人々にやられて居ないか、先づ自分を考へるとタマラなく恥かしい²⁰。

過去の作例に縛られた製作。雑誌や本からの模倣。教師の前であつての受身的な態度。使用者不在の製作物。こうしたことに対する疑問や不満は、言葉では表わせない何か鬱積する気持ちを富本にもたらしたことであろう。

入学すると富本は、「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもつてマンドリンをひいてばかりいた。自分でやるだけでは満足せず、おそらく日本では最初のマンドリン・バンドを作つた」²¹。美術学校での教育は、富本の興味を強くかきたてるようなものではなかつた。しかし、そのとき結成された、マンドリンのサークルでの人的交流は、その後の富本に大きな意味をもたらすことになる。それは、南薫造と知り合い、深い友情を形成することができたことに由来する。南は富本の二年前に入学し、その後一足先に、一九〇七（明治四〇）年に渡英する。そして南は、富本の英国留学の指南役を果たすことになるのである。

マンドリンのサークルの中心人物は、岩村透であつた。嘱託教員として「美学および美術史」を講じていた森林太郎（鷗外）の第一二師団（小倉）への転任に伴い、一八九九（明治三二）年に岩村は、「西洋美術史」の授業を美術学校から嘱託されている。そして、パリ万国博覧会見学のための解嘱をはさんで、一九〇二（明治三五）年からは同学校の教授の職にあつた。

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

自分等は今日でも音楽と云ふ一つの不思議な夢想界を作つて自ら楽しんで居るが〔岩村透〕先生は又たこの音楽に就ては非常な夢想家だつた。それで先生を發頭人として音楽の會合が學校の中に拵えられた。日が暮れても有象無象が蠟燭の下に集まつ

て、時の過ぎるのも知らずコールブングンの教則本を睨み附けてお隣りの動物園と競争で吐鳴った。當時先生はマンドリンに凝って居られたので器樂部の方ではマンドリンをやる事になった、今日の如く樂器が容易に手に入らないので漸やく五六人しかやる事が出来なかつた²²、

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

先生を初めて知つたのは自分が上野の學校へ這入つた時で明治三十五年であつたと思ふ。今から思ふにこの三十五年頃が教授としての先生の一番油の乗つて居た時では無いかと考へられる。美術學校も無論まだ本館が焼けない以前で、あの古い小さな教室で世界の事柄は何んでも飲み込んでしまつて居ると云ふ調子で美術史の講義をせられる時は、實に二時間が誠に早やく立つて仕舞ひ、其の痛快な先生一流の論法には全く魅せられて片唾を飲んだものだつた²³。

岩村は、学生を魅了してやまない名講義の主であつたようである。そして、南や富本が学生であつたころまでに、すでに『巴里の美術学生——外ニ美術談二』（畫報社、一九〇二年）と『芸苑雜稿』第一集（畫報社、一九〇六年）の二冊を著わしていた。その後、第四次の外遊から帰国すると、一九一五（大正四）年には、岩村にとってはじめてのモリス論となる「ウィリアム、モリスと趣味的社會主義」が所収された『美術と社會』（趣味叢書第一二篇）²⁴を、すでに南が趣味叢書第七篇として『畫室にて』を刊行していた趣味叢書發行所から出版することになるのである。

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

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

しかし岩村は、一九〇二年より一三年間、東京美術学校教授として美術史建築史を講じていたのだから、先の發表された論議の対象から見て、当然モリスの思想と運動について、しかもあやまたぬ文脈において紹介していたに違いない。富本が岩村からモリスについての知識と興味とを植えつけられたという事実はほぼ間違いないことと思われるが、今そのことの意味は問わぬ²⁵。

小野は、富本が学生だったころに、「ウィリアム、モリスと趣味的社會主義」において論じられている知見が、すでに富本に植え付けられていた可能性を示唆しているのであるが、しかし、この論文は、その冒頭において岩村自身が若干触れているように、アーサー・コムトン＝リキットの『ウィリアム・モリス——詩人、工芸家、社会改良家』²⁶を底本として語られているものであり、原著の刊行が一九一三年であることからして、コムトン＝リキットのモリスに関する記述内容を、講義をとおして岩村が富本に教授することは不可

能だったことになる。また、それまでの岩村の著述のなかにもモリスに言及した形跡は残されておらず、したがって、もし、岩村の口からモリスに関する話題が提供されていたとしても、必ずしもそれは正規の授業をとおしてのまとまった知識ではなく、ときおり断片的に話にのぼる程度の私的なものであった可能性の方が高い²⁷。

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

東京美術学校建築主任教授であった大沢三之助は、一九〇六年から一九〇九年までの滞欧中にハムステッド・ガーデン・シティを訪れている。ハワードの思想を通じてラスキンの中世主義の理想に触れた大沢は、一九一二年に「ガーデン・シチーに就て」という論文を発表している。その中で、大沢は、人間生活にとっての自然で健康的な環境を考慮することが「都市計画」において重要であることを力説している。大沢の教えた学生の一人富本憲吉も中世主義者となり、モリス崇拜者となった。富本が設計した《音楽家住宅》は、卒業制作であった。多くのイギリス本家の田園都市の住宅の場合同様、これもイギリスの伝統的なコテージに由来するハーフティンバー造りのコテージ様式のものである²⁸。

ここで、富本が美術学校に在籍していた時期（一九〇四年四月から一九〇八年一月まで）を中心に、大沢の動向に触れてみたいと思う。

大沢は、一八九四（明治二七）年七月に帝国大学工科大学造家学科卒業後、大学院へ進学、翌年一二月に一年志願兵として入営し、さらに翌年、将校試験に及第すると、一八九七（明治三〇）年三月に陸軍歩兵少尉として任官している。大沢の美術学校とのかかわりは、この時期、「建築製図」と「構造大意」の授業が嘱託されたことにはじまる。この後入隊のために一時解嘱された期間もあったが、一九〇二（明治三五）年に、同学校の教授に任命され、「建築史」「建築意匠術」および「建築製図演習」を担当することになる。しかし、日露戦争の開戦に伴い、一九〇四（明治三七）年七月には召集令に接し、近衛後備歩兵第四連隊へ入営する。召集が解除されたのは、翌年の一〇月のことであった。そして、文部省からの被命のもと一九〇七（明治四〇）年一月から一九一〇（明治四三）年一〇月まで、建築装飾の研究のためアメリカ、イギリス、フランス、イタリアへ海外渡航することになる。大沢の留学期間中、図案科の「建築学」の授業は、東京帝国大学工科大学助教授の関野貞に嘱託された。ロンドン滞在中の大沢は、富本のよき指導者としての役割を務め、帰国後の一九一二（明治四五）年には、主としてイギリスでの研究をもとに、『建築工藝叢誌』に四回に分けて、「ガーデン・シチーに就て」というタイトルで論文を発表する。そして、一九一四（大正三）年に宮内省技師に転出するのである²⁹。

こうした略歴から判断すると、建築について大沢が富本に教授することができたのは、一九〇五（明治三八）年の一一月から一九〇六（明治三九）年をとおしてのわずか約一年二箇月だったことになる。この時期までに、ラスキンの中世主義やモリスの思想や実践について、大沢がどこまで把握していたのかを示す資料は見当たらない。また一方で、すでに述べたように、この時期までに刊行されていた雑誌や書物を通じての富本のモリス理解

は確かに進んでいたとしても、富本自身が自らを「中世主義者」とか「モリス崇拜者」と呼ぶようなことはなかった。そのような傍証から推量すると、この時期大沢の教えを受けて「富本憲吉も中世主義者となり、モリス崇拜者となった」とする渡辺と菊池の指摘を現時点で受け入れるのは、困難のように思えるし、また、富本が卒業製作に入るときには、すでに大沢は洋行の途に上っており、そのような経緯からしても、富本の卒業製作に大沢の直接的な影響があったとは、考えにくいのではないと思われる。

さらに、最近の論調に目を向けると、松原龍一は、展覧会カタログ所収の論文「富本憲吉の軌跡」のなかで「美術学校では、大沢〔三之助〕や岡田〔信一郎〕からウィリアム・モリスの話は聞いて興味をもっていた富本ではあるが、一九〇八（明治四一）年十一月、ウィリアム・モリスの工芸思想を実地に見聞し、さらに西洋建築を見るために、卒業制作《音楽家住宅設計図案》を早く完成し私費で渡英したのであった」³⁰と述べ、モリスに関する知見を富本に授け、英国留学を促した可能性のある教師のひとりとして、大沢とともに岡田信一郎を示唆している。岡田は、一八八三（明治一六）年の生まれで、富本よりも三歳年長であった。東京帝国大学工科大学を卒業すると、翌年の一九〇七（明治四〇）年に、つまり二四歳のときに、「日本建築学」および「特別建築意匠」の授業と「図案科生徒製図監督」が美術学校から嘱託されている。しかし、嘱託されたのちから富本が英国へ出立するまでのおおそ一年と七箇月のあいだに、岡田が何か学術的な文章を発表した形跡はなく、したがって、この時期の岡田の学問上の関心を明確にすることはできない。岡田の最初の発言は、嘱託として三年が経過した一九一〇（明治四三）年の「我國將來の建築様式を如何にすべきや」³¹をテーマにとった討論会においてであり、同年には、「建築と現代思潮」³²と題された論説も発表しているが、少なくともそれらのなかにはモリスへの言及は認められない。したがって、仮に岡田が富本にモリスについて話をしていたとしても、それは、富本の知識を大きく超えるような、岡田独自の研究成果に基づく、まとまりをもったモリス論に類するものではなかったのではないだろうか。

高村豊周は、後年学生時代を振り返り、「大正四年頃に、こういっては悪いが、工芸科の先生でウィリアム・モーリスの名前を知っている先生はいなかったのではないと思う」³³と述べている。一方、富本の書き残したもののなかにも、川端玉章の日本画の授業についての回顧談はあるものの、それ以外の教師たちの授業についての具体的な記述はいっさい存在しない。そのように見ていくと、学生時代の富本に、「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という思いをかきたたせ、英国留学を決意させるほどまでに強い影響力をもった教師たちは、当時富本の周りにはいなかったと判断するのが自然なように思われるし、いや、ただそれだけではなく、帰国後の南薫造に宛てた複数の書簡から推し量ると、疑いもなく卒業後の富本は、彼らに対して強烈的な反感さえもちあわせるようになっていたのであった³⁴。

四. 文庫での図案学習と『ザ・ステューディオ』のなかのモリス

それでも富本は、彼の記憶違いでなければ、これもすでに引用により紹介したように、

確かに「モリスのものは美術学校時代に知っていた」。それでは、どのようにして学生時代に、富本は「モリスのもの」を知るに至ったのであろうか、そのことが明らかにされなければならない。

富本の学生時代は、「先生から菊ならば菊と云ふ実物と題が出ると菊だけを写生しておき文庫なり図書館に行つて書物——多く外国雑誌——を見る」ことが学生たちのあいだで日常化していたようである。富本は、こうした外国雑誌からの参照について、別の箇所ですらに詳しく、以下のように述懐している。

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

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

當時は此れを唯一の勉強方法と考へて、未だ題の出ない先きへ先きへと二日も三日も文庫に座り切りで寫しに寫した。又何う云ふ書物に如何な模様があるか、今度文庫で如何な模様の書物を買つたとか云ふ事さえ仲間は非常に秘密にした³⁵。

富本が学生だったころの図案の実技教育はおおよそ以上のようなものであったらしく、「先生の新らしく作られた模様を見た事もなければ……盛むに運動や雑談に油を賣つた學校に居た間の五年間の貴重な時間」³⁶は、空しくもこうして過ぎ去っていったのである。そして富本は、この「記憶より」と題された一文を次のように締め括るのである。「此の告白に類する模様學習の記憶を書いた理由は、前にも書いた様に今ではソウ云ふ不心得な圖案家及び學生は一人も居ない事を信ずると云ふ事である。只ソウ信じておきたい」³⁷。この文章が書かれたのは、一九一四（大正三）年で、絶望にも近い苦悩の末に、「模様から模様を造らない」という製作理念へ、換言すれば、過去の参照の拒絶という強い決意へ富本が到達した時期に相当する。ここで富本は、偽ることなく学生時代の學習方法を告白することによって、決然とそれを否定し、模様製作の新たな領域、つまりは、個性や獨創性という未知の領域へ分け入ろうとしているのである。確かにこの時期、富本は、旧い体制と価値觀からの脱却を果敢にも試みようとしていた。まさしくそれは、富本にとっての「近代の陣痛」と呼べるものであった。おそらく、富本の目には旧弊とも珍奇とも映る美術學校時代の教育実態に関する告白と、そのときの教師たちに向けられた帰国後の富本書簡にみられる罵声に近い反感とは、そのような意味において表裏をなすものであったのではなかろうか。したがって、これもまた、日本の工芸教育における旧来の徒弟制度から近代的

な学校制度への移行期の早い段階に認められうる「陣痛」の一場面として理解することも可能なのかもしれない。

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

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

雑誌類にて最も有名なるは、佛の *Gazette des Beaux-Arts. Revue de L'art Ancien et Moderne* 及び *Art et Decoration*（前二雑誌各々一年分代價凡そ卅圓毎月一回發行）英の *Art journal. Magazine of Art. International Studio*（各金八圓より十二圓位迄孰れも月一回發行）獨の *Kunst und Decoration. Moderne Kunst* 及び伊の *L'Arte Italiana. Enporium*. 等に御座候。此外圖畫教育家、又畫學生向け雑誌としては、米の *Art Amateur*.（月一回一年凡そ十圓）*Art Interchange*.（凡そ前同様）*Masters in Art*（一ケ年凡そ三圓）及び英の *Artist* など御座候³⁸。

おそらくこうした外国雑誌が、富本が学生であったころにも、文庫において購入されていたものと思われる。そのなかで、富本がのちに書き残した文章にも唯一『ザ・ステューディオ』への言及が認められ、この雑誌が、学生時代のみならず、それ以降にあって富本にとって欠かすことのできない、英国の美術やデザインに関する主たる情報源となっていたようである³⁹。

富本が「モリスのもの」といっているのは、おそらく「モリスの作品」を意味しているのであろう。それでは富本が、創刊された一八九三年から英国へ向けて日本を離れるまでにあって『ザ・ステューディオ』に掲載されていたウィリアム・モリスに関する作品の図版とは、一体どのようなものであったのであろうか。それをまとめたものが【表1】である。図版が掲載された記事数は、総計一〇点で、図版は延べにして二八点となる。このなかには、単にモリスのデザインだけではなく、モリス商会によって製造されたものや、室内の一部にモリス作品ないしはモリス商会の製造品が使用されている施工例の図版も含まれている。富本のいう「モリスのもの」という言葉を、『ザ・ステューディオ』のなかの「モリスの作品」に限定して考えた場合、これがそのすべてであった。極めて少数としかいいようがない。

五. 社会問題への関心とエイマ・ヴァランスなどの書物

それでは、『ザ・ステューディオ』のような外国雑誌以外で、この時期、富本がモリスに関する情報を手に入れる機会はなかったのでしょうか。また、美術に対する関心は別にして、当時の富本の社会へ向けられた関心はどのようなところにあったのでしょうか。郡山中学校に在籍していたころに読んでいた週刊『平民新聞』は、富本が美術学校へ入学した翌年の一九〇五（明治三八）年一月二九日付の第六四号をもって、官憲の弾圧により廃刊へと追い込まれた。この号は、全頁赤刷で、一面トップに「終刊の辭」が掲げられ、その一部は次のようなものであった。

嗚呼平民新聞は如此にして生き、如此にして死す、又憾み無る可き也、否な平民新聞の名は惜しからざるに非ず、社会主義運動は更に之よりも重きを奈可せん、蓋して聞く蝮蛇手を螫せば、莊士腕を解くと、今は断ずべきの秋也、故に吾人は涙を揮ふて茲に廃刊を宣言す⁴⁰

一年前にこの新聞を通じてモリスの社会主義に触れたのが富本であった。その廃刊に接し、富本はどのような思いを抱いたのでしょうか。おそらく、中学校時代にこの新聞と一緒に読んだ嶋中雄作と、そのとき何か連絡を取りあったかもしれない。もっとも、その証拠となるものはない。しかし、少なくとも何らかのかたちでふたりの交友は、中学校卒業以降も続いていたものと思われる。嶋中は、一九一二（大正元）年九月に早稲田大学を卒業し、中央公論社に入社した。一方、のちに富本の妻となる、当時青鞥社の社員であった尾竹紅吉（一枝）は、それに先立つ同年の一月に、『白樺』に掲載された南薫造と富本の「私信往復」⁴¹を読み、単身安堵村にはじめて富本を訪ねている。そして、一年後の一九一三（大正二）年の『中央公論』一月号に「藝娼妓の群に對して」⁴²を寄稿するのである。もしかすると、紅吉を中央公論社の嶋中に紹介したのは、富本だったのかもしれない。その一方で嶋中は、同年の七月、婦人の自覚と解放が叫ばれる状況のなかで平塚らいてうなどが起こした青鞥社の動きに注目し、主幹に就任したばかりの瀧田樗陰に進言して、『中央公論』夏季臨時増刊として『婦人問題号』の刊行へと漕ぎ着けている。これが、そののちの『婦人公論』の創刊へとつながる出発点となるものであった。翌一九一四（大正三）年一〇月に、富本と一枝は結婚した。そしてその後も、富本と妻一枝の文章が『中央公論』と『婦人公論』に三〇年代までをとおしてしばしば掲載されていくのである。これは、この間、政治や社会に対する関心が、問題意識に程度の差こそあったとしても、三人のあいだで何がしか共有されていたことを意味するのではないだろうか。

「日本社会主義唯一の機関新聞」を標榜していた週刊『平民新聞』が廃刊の道を選ばなければならなくなったとき、嶋中に会って、そのことについて論じあったかどうかは別にしても、その当時の富本の政治的信条は、明らかに、一枚の自製絵はがき【図5】に表われており、そこから推し量ることができる。この絵はがきは、一九〇五（明治三八）年一月一四日付で中学校時代の恩師の水木要太郎に宛てて出されたものである。中央に「亡国の会」という文字が並び、その下の三つの帽子に矢が貫通している。この自製絵はがきはじめて一般に公開されたときのキャプションには、「亡国の会 陸軍・海軍の帽子と中折帽は官僚の象徴だろう 軍人と官僚への露骨な反感」⁴³と書き記されている。この年、

八月に日露講和会議が開始されると、合意内容に国民の不満は高まるも、陸海軍の凱旋が始まると、一転して市中は異様な昂揚感に沸き返った。富本のこの自製絵はがきは、ちょうどこの時期に出されている。この間、美術学校では、六月はじめには一日臨時休業して日本海海戦の祝捷会を開き、東郷平八郎大将に感謝状を贈呈することを満場一致で可決しているし、一〇月末に大沢三之助大尉が解隊され、教授職に復帰すると、その暮れには、凱旋を兼ねた忘年会が盛大に梅川楼で開かれている⁴⁴。富本の目に、この年の一連の出来事がどのように映っていたのかは、水木に宛てた一枚の自製絵はがきがそのすべてを物語っている。

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

まず、ひとつ考えられるのは、この時期、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』（初版は一八九七年にロンドンにおいて刊行）⁴⁵を入手し、それを読んだ可能性の有無である。英国から帰国すると富本は、一九一二（明治四五）年に、二回に分けて『美術新報』に評伝「ウィリアム・モリスの話」を發表することになるが、そのときの底本に使われたのが、このヴァランスの書物であった。しかし、富本がこの本を入手したのが、美術学校に在籍していたときなのか、ロンドンに滞在していたときなのか、それとも帰国後なのか、それを確定する資料がなかった。もし、美術学校に在籍していたときにこの本を入手し読んでいたとすれば、どうだろう。美術家であるモリス、社会主義者であるモリス、そして詩人であるモリスの全体像は、この時期、しっかりと富本に把握されていたことになる。そしてもし、そうした仮説が設定されうとするならば、その書物に触れた結果、「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という強い思いのもとに、富本は英国留学を決意することになったとする説明の合理性は、明らかに一段と高まっていくことになる。もちろんその場合は、「モリスのものは美術学校時代に知っていた」（以下、同様に傍点は執筆者）という富本の言葉は、「図版をとおしてモリスのものは美術学校時代に知っていた」という意味内容に単に置き換えられるだけではなく、「モリスについて書かれたものは美術学校時代に知っていた」ことを含意するものとしてさらに読み替えられる必要性も出てくるであろうし、同じく、「夜大抵おそく迄モーリスの傳記を讀むで居る」⁴⁶という、『美術新報』への投稿を前にして、富本が南薫造に書き送っている手紙のなかの文言は、「夜大抵おそく迄モーリスの傳

記を讀み返して居る」という意味を含むものとして再解釈されなければならないことになる。確かに、美術学校在籍中にヴァランスの『ウィリアム・モリス』を富本が読んだことを立証するにふさわしい明確な根拠を、現時点で利用可能な資料のなかに見出すことはできない。それでも、「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したい」という、英国留学の動機にかかわる富本自身の述懐に対してより積極的な裏づけをここで担保しようとするならば、この時期にこの本を富本が読んでいたと推断したとしても、とくに大きな障害は残らないのでないだろうか。なぜならば、最晩年に富本は、自分のイギリス留学の経緯を回顧して、こう述べているからである。

留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、……在学中に、読んだ本から英国の画家⁴⁷フリスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある⁴⁷。

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

彼の芸術と彼の社会主義は、モリスの考えによれば、一方が一方にとって不可欠なものとして結び付くものであった。いやむしろ、単にひとつの事柄のふたつの側面にしかすぎなかった⁴⁸。

モリスの考えるところによれば、社会主義を欠いた芸術もなければ、芸術を欠いた社会主義もなく、両者はまさしく、コインの裏表のような一体化された関係のうちに認められる存在であった。もし富本がこの時期にヴァランスのこの書物を手にしていたとするならば、そのなかにみられる、こうした芸術と社会主義にかかわる記述が、間違いなく富本の目にとまったであろう。しかし、富本の在学期間中までにヴァランスのこの書物が文庫に購入された記録は残されておらず、一方、残されている記録によれば、二冊のモリス関連の書籍がそのときまでに購入されていたのであった⁴⁹。

ここで注目されてよいのは、そのうち一冊の『装飾芸術の巨匠たち』のなかで、ルイス・F・デイが「ウィリアム・モリスと彼の芸術」と題した論文をとおして、モリスの主要作品について図版とともに詳しく紹介していたことである。明らかにここでの紹介は、図版の豊富さと適切さという点において、『ザ・ステューディオ』の記事やヴァランスの書物における紹介を凌ぐものであった。しかもこの論文においても、モリスの社会主義の輪郭について言及されている。果たして富本は、この論文を文庫で読んでいたであろうか。これを特定する資料も、残念ながら現時点で見出すことはできない。それにもかかわらず、英国留学の動機にかかわって、「在学中に、読んだ本から英国の……図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある」

という最晩年の富本の述懐に記憶違いがないとする前提に立つならば、このデイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」という論文も、ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』という書物と同様に、「在学中に、読んだ本」のなかに加えることができるであろうし、それが、誘因となって、図版だけでは満足できず「モリスの実際の仕事」を見るために、富本は英国留学へ向けての関心を形成していったとする推断の可能性も排除することはできないのではないだろうか。

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

富本のいう「在学中に、読んだ本」とは、したがって、『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』、「ウィリアム・モリスと彼の芸術」が所収された『装飾芸術の巨匠たち』、および、「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」が所収された『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』の三つの書物のすべてであったか、そのうちの、一冊か二冊だったかの可能性が、現時点で残されることになるであろう。

六. 夏目漱石の講演「文芸の哲学的基礎」

こうして富本が、モリス関連の書物や雑誌を読み、また、軍人や官僚への反感を募らせながらも、一方で、「未だ題の出ない先きへ先きへと二日も三日も文庫に座り切りで〔外国雑誌の図版を〕寫しに寫した」、まさにそのころであろうか、学生のあいだから短歌や俳句などの文芸に対する熱が高まり、五年前に発足していたものの、休眠状態にあった校友会文学部が再興され、その第一回の講演会が一九〇七（明治四〇）年四月二〇日に、上田敏と夏目漱石を招いて開催された。上田敏は、すでに『太陽』において、ラファエル前派の詩人としてモリスに言及していたし、夏目漱石は、『我輩は猫である』の発表以降、すでに小説家としての名声を博し、ちょうどこの時期、東京帝国大学と第一高等学校へ辞表を提出し、朝日新聞の紙上に「入社辞」を公表するのを間近に控えていた。おそらく富本も、このふたりの講師に関心をもち、この講演会に出席したものと思われる。ふたりの講演内容を実際に再現することは困難であるが、漱石に関しては、その講演速記に大幅に手が加えられ、五月四日から二七回に分けて朝日新聞に連載された「文藝の哲學的基礎」から、

ある程度読み取することは可能である。このなかに、理想と技巧に触れた箇所があるが、もしこの箇所が実際の講演で述べられていたとすれば、おそらく富本は、とりわけこの部分に強い関心を抱いたのではないだろうか。漱石は、理想と技巧について、こう指摘しているのである。

……文藝は感覺覺的な或物を通じて、ある理想をあらはすものであります。だからして其の第一義を云へばある理想が感覺的にあらはれて來なければ、存在の意義が薄くなる譯であります。此理想を感覺的にする方便として始めて技巧の價值が出てくるものと存じます。此の理想のない技巧家を稱して、所謂市氣匠氣のある藝術家と云ふのだらうと考へます。市氣匠氣のある繪畫が何故下品かと云ふと、其畫面に何等の理想があらはれて居らんからである。或はあらはれて居ても淺薄で、狹小で、卑俗で、毫も人生に觸れて居らんからであります⁵⁰。

富本は、生涯にわたって、職工と美術家を区別した。「たとえば、絵具をこしらえるとか、その絵具を巧くくっつけるとか、きれいな色を出すとかいうのは職工の仕事です。その絵具を使って立派なものを創作するのが美術家の仕事であります」⁵¹。こうした考えを富本に用意させることになった出来事のひとつが、ひょっとすると、この若き日に聴いた漱石の講演だったのかもしれない。あるいは富本は、漱石のいう「理想」を、そのとき関心を抱いていた社会主義と結び付けて考えたかもしれない。

富本はその後、漱石との面会の機会を得ることになる。そのときの思い出を富本は、京都市立美術大学（現在の京都市立芸術大学）の教授を務めていた晩年に、学生たちに語っている⁵²。富本が漱石を訪問した時期はいつだったのだろうか。そしてそのとき、どのようなことが話題にのぼったのであろうか。漱石は、この講演会の約半年前から、毎週木曜日の午後三時から「木曜会」と称して自宅の「漱石山房」を開放し、若い文学者や学生たちと一緒に文芸や美術などを話題にした歓談を楽しんでいた。したがって、漱石の講演を聴いた富本が、その感激を胸に、ただちに単身「木曜会」に出席したという仮説も、全く考えられないことではないが、それを跡づける証拠はなく、利用できる周辺の資料から総合的に判断すると、訪問の時期は、富本が『美術新報』に「ウィリアム・モリスの話」を発表した一九一二（明治四五）年の前後のころと考えるのが、妥当なように思われる。もしそうであれば、漱石と富本の歓談は、双方に共通するイギリス生活の話題からはじまって、モリスのことへと発展していった可能性もある。もっとも漱石自身は、美術学校での講演の翌月に刊行された、東京帝国大学での講義の記録である『文學論』のなかでは、前任者のラフカディオ・ハーン（小泉八雲）と異なり、モリスに関しては「Wm. Morris」という名前のみしか言及しておらず、それを考えると、モリスについての関心はそれほど大きいものではなかったにちがいない⁵³。しかし、富本を漱石に紹介したのは、橋口五葉のあとを継いで漱石の著作の装丁をまかされると同時に、漱石に絵の個人指導をすることになる津田青楓だったのではないかと推量され、もしそれが正しければ、そうした装丁談義の文脈のなかにあつて、モリスが顔を出していた可能性もある。というのも、漱石にとっての二冊目の著書となる、短編集『漾虚集』の装丁にかかわって、江藤淳が次のようなことを述べているからである。

扉と目次、カット（ヴィネット）と奥付を描いたのは橋口五葉、挿絵を描いたのは中村不折で、漱石はその出来栄に大層満足であった。いうまでもなく、『漾虚集』をこういう凝った本にしようとしたのは漱石自身の意図で、彼はこの本をその頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに試みられていたような、文学と視覚芸術との交流の場にしたいと思っていたのである⁵⁴。

『漾虚集』が出版された一九〇六（明治三九）年は、実際には、モリスが亡くなってすでに一〇年が経った時期であり、したがって、「その頃英国でウィリアム・モリスらによってさかんに〔文学と視覚芸術との交流が〕試みられていた」とする江藤の指摘は、内容は別にしても、時期については明らかに誤認なのではあるが、しかし、江藤が述べているように、このころからモリスの例に倣って漱石の装丁への関心が高まっていたとするならば、そしてまた、その翌年の講演の場所が美術学校であったということを考慮に入れるならば、確かにその形跡は「文藝の哲學的基礎」には残されていないものの、その講演のなかでモリスの本づくりについて触れられることが仮にあったとしても、何ら不思議ではなかったし、さらには、その後の「漱石山房」での歓談のなかにモリスが話題として登場していたとしても、それはそれとして、これもまた、とくに不思議なことではなかった。なぜならば、ちょうどその時期、津田と同じく富本の関心も、書籍装丁の仕事へと向かいはじめしており⁵⁵、漱石の関心と直接つながるものだったからである。あるいはまた、時期が重なっていることを考え合わせると、逆に、漱石との会話をとおして、富本の書籍装丁への関心はこのとき一段と高まったのかもしれない。

七. 東京勸業博覧会と処女作《ステインド・グラス図案》

漱石が美術学校で「文藝の哲學的基礎」と題として講演したちょうど一箇月前の一九〇七（明治四〇）年三月二〇日から、上野公園内に設けられた三つの会場で東京府の主催による勸業博覧会が開催された。漱石は、朝日新聞入社後の第一作として、この年の六月から『虞美人草』を連載し、そのなかに、夜のイルミネーションに照らし出されたこの博覧会の情景を巧みに取り入れることになる。一方富本にとっては、この博覧会が、いわゆる処女作の公開の場となった。展示会場の「東京勸業博覧會美術館は、第一號館の東に位し、面積七百四坪あり、工學士新家孝正氏の設計にして、ローマン、レナيسانズ式の建築」であった⁵⁶【図6】。「中央より南半分を日本畫陳列場とし、北半分の東を西洋畫及圖案部、西を彫刻物其他の陳列場」⁵⁷にあてられた。したがって、このときの富本の出品作品である《ステーハンドグラス図案》【図7】は、この美術館の北半分の東側に陳列されたことになる。

この博覧会の出品部門は一九部門に分かれ、第二部（美術および美術工芸）と第三部（建築図案および工芸図案）の監査は、このふたつの部門をとおして、便宜上第一科の東洋画から第一二科の工芸図案に分けて行なわれた。全体としての監査数は一、九九〇点、その

うち合格数は八四三点であり、第一一科の建築図案に限れば、監査数、合格数ともに五点で、第一二科に限れば、監査数一九九点、合格数は一四一点であった。美術学校校長の正木直彦が両部門全体の審査部長を務め、第一一科の審査の主任を塚本靖が、第一二科の主任を福地復一が担当した⁵⁸。塚本は、渡欧のために解嘱される一八九九（明治三二）年まで、美術学校で「用器畫法」「建築裝飾術」および「建築裝飾史」の嘱託教員を務めた人物で、一方福地は、「……明治二十九年本校〔東京美術学校〕図案科初代教授となったが、校長岡倉覚三と対立して辞職し、同三〇年に帝国図案社を設立して各種図案の注文に応じ、……〔一九〇〇年のパリ万国博覧会からの帰国の〕翌三四年三月には彼は風月堂米津常次郎とともに、パリから持ち帰った美術品、工芸品、諸種の印刷物の展覧会を開き、アール・ヌーヴォーを紹介した」⁵⁹人物であった。もっとも、富本の作品が何か賞を受けた形跡は、『東京勸業博覧会審査全書』には残されていない。

さてそれでは、富本は、出品作である《ステアーヘンドグラツス圖案》をどのようにして製作したのであろうか。後年富本は、自分が美術学校時代に受けた教育を振り返り、次のように述懐している。

……私は半年ほどのうちに入学はしたがいやになった。その気持ちを今から推して考えてみると、教える人がその実技を一度も経験したことのない図案家という人であり、その教えることが実技から遊離浮動していたことが原因であつたらしい。……それで知らないことを堂々とよくも教えたと思う⁶⁰。

この引用からもまたわかるように、富本は、学生時代の教育に少なからぬ不満や反感を抱いていた。したがって、この博覧会へ出品を決意したときも、学外への出品であつたにもかかわらず、製作へ向けての指導を教師たちに仰ぐようなことはなく、独力で完成させようとしたのではないかと推測される。そこで富本は、授業での課題製作のときと同じような要領で、何度も文庫に足を運び、自分の作品の図案に取り入れるのにふさわしい図版を探し出すために、必死に外国雑誌に目を通したものと思われる。そして最終的に選択されたものが、『ザ・ステューディオ』のなかのエドワード・F・ストレインジの「リヴァプール美術学校のニードルワーク」⁶¹において使用されていた図版【図8】と、同じく『ザ・ステューディオ』のなかのJ・テイラーの「グラスゴウの美術家・デザイナー——E・A・テイラーの仕事」⁶²において使用されていた図版【図9】であつたにちがいがなかった。前者の作品は、フローレンス・レイヴァロックの《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》である。「ハンド・スクリーン」とは、うちわのことであり、製作者はリヴァプール美術学校的女子学生であつた。当時、ロンドンにあった王立ニードルワーク学校を別にすれば、地方にあつては、このニードルワークの分野では、校長のF・V・バレッジの指導のもとにリヴァプール美術学校が優れた教育成果をあげていた。後者の作品は、E・A・テイラーの《ステインド・グラスの窓のためのデザイン》である。製作者のテイラーは、一八七四年の生まれで、おそらくグラスゴウ美術学校で学び、C・R・マッキントシュの友人でもあつた。一九〇一年のグラスゴウ国際博覧会では、グラスゴウの家具製作会社が展示に使う居間のデザインを手がけ、翌年のトリノ博覧会では家具やステインド・グラスを出品している。今日、控え目で繊細な彼のデザインは、マッキントシュの手法の完成版とし

てみなされている。

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

明らかに、この作品に使用されているヴァースは、一七世紀に活躍したイギリスの詩人、ロバート・ヘリックの韻文「乙女らに——時のある間に花を摘め」からの引用であり、その第一連は下に示すとおりである⁶³。

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

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

ここでひとつの疑問が発生する。それでは富本は、どのようにしてヘリックの詩を見出したのであろうか。おそらく詩集なり書物なりを参照したと思われるが、それが何であったのかを特定することはできない。しかし、E・A・テイラーの別の作品に、ステインド・グラスの窓のための水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》（寸法は一五・七×一五・八センチメートル。製作年については、この作品を所蔵しているグラスゴウ博物館群のファイルには記載されていないが、一九〇四年ころと推定されている。）【図10】があり、それには、バラの花に囲まれた乙女の左右に ‘GATHER YE ROSEBUDS WHILE YE MAY’ のヴァースがふたつに分割され、配置されている。この作品は、『ザ・ステューディオ』で紹介された形跡はなく、もし富本がこの作品を別の外国雑誌なり、資料なりで見ていたとすれば、そこから引用した可能性もある。

富本の作品のなかに認められるこのヴァースについて、さらに次の二点を指摘しておかなければならない。ひとつは、原文の ‘ROSEBUDS’（バラのつぼみ）から ‘BUD’（つぼみ）が抜け落ち、単に ‘ROSES’ となっていることである。富本にとって何か特別の意味があったのかもしれないが、表記上の単純なミスの可能性もある。あるいは、予定してい

たスペースに、うまく配置することができなかったために、やむを得ず、部分的な削除が行われたのかもしれない。もうひとつは、‘WHILE’の文字に関してである。そのなかの‘LE’の処理の仕方、つまり‘L’のもっているスペースに‘E’を入れ込むような手法は、マッキントシュの手法として一般的によく知られていたが、マッキントシュだけに限らず、文字に精通し、スペーシングを意識した人びとのあいだにあっても当時広く見受けられた用法であった。富本は、『ザ・ステューディオ』などの英字雑誌のなかにもしばしば現われていた、こうしたアルファベットの文字表現の細部に対して、あるいは文字そのものの図案化へ向かう当時の傾向に対して、注意深い視線を向けていたことになる。そして、そうした観察と影響は、その後、たとえば、卒業製作の作品のなかで使用される文字や、英国留学を前にしてロンドンにいる南薫造に宛てて出された書簡の封筒の表書き【図11】などに、さらに引き継がれていくことになるのである⁶⁴。

いまひとつの疑問は、乙女の前後に配置されている二羽の鳥についてであるが、これを描くために富本が典拠した図案は何だったのであるだろうか。その鳥が孔雀であれば、その当時ヨーロッパで流行していた代表的な装飾モチーフのひとつであり、一九〇〇年のパリ万国博覧会以降、美術学校のなかでもアール・ヌーヴォーに対する熱気が漂っていた⁶⁵こととあわせて勘案すると、意外にも身近なところにそのインスピレーションの源はあったのかもしれない。ただ、鳥の顔の表情に限っていえば、あたかも、七世紀末期の『リンデスファーンの福音書』や八世紀後半の『ケルズの書』のなかに描かれている素朴で単純化された鳥の目の動きを彷彿させるような図案となっている。

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

八. 英国留学への思い

この東京勸業博覧会には、マンドリンのサークルを通じて友情を育んでいた南薫造も出品していた。《花園》と題された小品で、生い茂る草木に囲まれた、ふたつの煙突をもつ古い一軒の家を描いたものだった【図12】。この作品の出品に先立って、南は、自分のヨーロッパ留学について思いを巡らせはじめていた。岡本隆寛によると、「……[南は] 美校時代の日記に卒業を間近にひかえた明治三九年一二月に、学友と一緒に正木校長、黒田清輝、岩村透を訪ね留学先について相談したことを記している」⁶⁶。したがって、この作品は、留学を控えた南の準備作品ともいえるもので、ここに描かれている情景は、すでにヨーロッパの片田舎に対する南の憧れが反映されているのかもしれない。博覧会の会期は七月三十一日までであったが、もう夏休みに入っていたのであろう、南は安堵村の富本を訪ねている。「古びた北の六畳」⁶⁷で、ふたりは語りあった。話題は、ヨーロッパのこと、美術の

行く末、そして帰国後の将来などなど、おそらく尽きることがなかったであろう。そして南は、七月二四日、横浜港から博多丸に乗り込み、イギリスへ向けて出航することになるのである。残された富本の胸の内は、どのようなものであったであろうか。文庫に入って外国雑誌をせっせと引き写すだけの図案学習、手本として実作を示すことのない教師たち、社会主義への官憲による弾圧、日露戦争後の凱旋に酔いしれる国民、いずれをとっても、富本には不満だっただろう。そして何よりも、中学校時代から関心を抱いていたウィリアム・モリスの存在が気にかかっていた。富本の英国留学への関心も、こうして徐々に高まっていったものと想像される。

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

徴兵令は一八七三（明治六）年に制定されたのち、一八八三（明治一六）年の改正を経て、一八八九（明治二二）年には本格的な大改正が行なわれ、一段と厳しい国民皆兵制となっていた。しかし、この改正徴兵令にも、若干の徴集の延期や猶予（事実上の兵役免除）は残されていた。「第三章 免役延期及猶予」の第十七条から第二十二条までがそれに相当する⁶⁸。特定の階層に属する若者たちのあいだでみられた、そうした免役条項をうまく利用して徴兵を避けようとする試みは、当時決してめずらしいことではなかったようである。たとえば、漱石は、一八九二（明治二五）年に、徴兵を避けるために「分家届」を出し、「北海道後志国岩内郡吹上町一七 浅岡方」に籍を移し、北海道平民になっている⁶⁹。また、富本より二歳年上で、一九二一（大正一〇）年に文化学院を設立することになる西村伊作は、日露戦争時、召集令状に対して病氣と偽り「不応届」を出すと、神戸からシンガポールへ渡航している⁷⁰。その後には、一九一〇（明治四三）年に、「大逆事件」に関連して西村家は家宅搜索を受け、叔父の大石誠之助は、翌年処刑されている。富本一家が新宮の西村家に約一箇月間滞在し、交流を深めるのは、一九一七（大正六）年のことであった。

本人が述懐しているとおおり、富本の心になかにも、徴兵を免れたいと思う気持ちがあった。そしてこの理由が、外国留学を家族に説得するうえでの最も有効な材料になったのではないだろうか。さらにいえば、「美術家としてのモリス」は別にしても、「社会主義者としてのモリス」を研究するという渡航目的は、どう見ても、家族に理解してもらえるものではなかったであろう。そのために、「社会主義者としてのモリス」も「イギリス」も、あえて伏せたうえで、美術家の留学先として当時一般的であった「フランス」を持ち出し、家族の了解を得ようとしたのではないだろうか。富本が、「フランスに行くのごまかしてイギリスに行った」と述べていることには、おそらく、そのような富本固有の事情が関係していたものと思われる。いずれにしても、どの国に行こうとも、富本にとって海外へ留学をするということと、徴兵を逃れるということとは、表裏をなすものであった。おそらく南薫造にも、そのことはあてはまったのではないだろうか⁷¹。

南が日本を立った夏以降、富本も自分の英国留学を真剣に考えるようになっていた。しかし、南と違って、教師たちに相談した形跡はない。そしてついに、自分の思いを家族に切り出す時期が来た。それは、その年の冬休みに安堵村の実家に帰省していたときのことであった。そのときの帰省の主な目的は、妹の問題を話しあうためであった。おそらく、

結婚の問題だったのではないだろうか。以下の複数箇所の引用はすべて、一九〇八（明治四一）年一月八日付の富本が南に宛てて書き送った長文の書簡からの抜粋である⁷²。

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

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

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

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

次の便でたづね度き事は、（失礼なれど）
一ヶ月何程の金かゝり候哉、
建築図案を研究するに僕等の様なものに良き方法ありや（勿論ロンドンにて）（卒業後）
細かき事は畧して二ツだけ教えて呉れ給え。

最後に富本は、この書簡を次の一首で締め括るのである。

漫ろ歩き三笠に月のうた歌ひ
仲麻呂思ひ君思ふ夜や。

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

九. 『翠薫遺稿』の装丁

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

地域の文化振興に意を注いだ」⁷³文人肌の政治家であった。

ところで、富本憲吉の父の豊吉は、一八九七（明治三〇）年三月に死去し、憲吉は一〇歳にして家督を継いでいる。そのとき、憲吉の後見人として富本家から依頼を受けた人物が、遠山正蔵であった。「この人は明治九年（一八九六）生まれ、憲吉より一〇歳年長だが、当時まだ二〇歳そこそこの青年である。実をいうと、彼も生後間もなく父を亡くしており、憲吉の父親豊吉が、この遠山正蔵の後見人となって育てたいきさつがある」⁷⁴。

また、富本は一八九九（明治三二）年に郡山中学校に入学しているが、そのときの教頭が、水木要太郎であった。水木家略年譜によると、水木は、一八八七（明治二〇）年に東京高等師範学校を卒業すると、幾つかの学校の教員を歴任したのち、三〇歳になる一八九五（明治二八）年に、奈良県尋常中学校（郡山中学校）の教諭に着任し、同年には、奈良の地方史に関するふたつの著作を著わしていた⁷⁵。水木は、博学多才で、多芸多趣味の人であつたらしく、その周りには、水木を慕う若者たちが集まるようになった。遠山は、それを「不得要領會」と称し、水木宛に会則を送っているが、そのなかで、その会員として「岩井、今村、松村、富本、遠山」の名前が挙げられている⁷⁶。

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

この表紙のデザインが【図13】である。編者の村松は、その「はしがき」の末尾に、この本の装丁にかかわって四つの箇条書きを付け加えている。そのなかで、まず、「表装意匠は富本憲吉氏の考案になれり」と述べ、表紙についての説明として、「エジプト人は死に対して雄大無窮の感を抱くより石材に死せり人の名と紋所を彫るを選む」を書き記したうえで、石工がいま彫っているのが遠山氏の紋所であり、その上の横列の文字が、「エジプト文字で遠山なる語」を示していると解説している⁷⁷。富本は、ピラミッド内部の石室に想を得て、横たわる死者の傍らで石工が壁面に向かって家紋を彫り刻んでいる場面を図案化したものと思われるが、すでに彫られている「エジプト文字で遠山なる語」は、どれほど正確なものだったのであろうか。これについて、山本茂雄は、次のように述べている。

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

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

しかし、美術学校在学中の先生が、エジプトに強い関心を持ち、ヒエログリフの知識も聞きかじっておられたことが想像できる⁷⁸。

確かに、東京勸業博覧会へ出品したときの作品にも、旺盛な文字への関心が見受けられ

たが、この作品では、アルファベットから、エジプト文字へと関心が移り、その広がりを見せている。一方で、さらに想起しなければならないことは、富本が美術学校を選択した動機が、すでに引用によって示したように、「石彫りに心を動かし、自分でも一度手掛けてみたい気持ちもあった」ということである。この作品のモチーフを見ると、石を彫ることへの関心が、入学以来、持続していたようにも思われる。英国留学から帰国すると、富本は、さらに今度は、焼き物と同時に木版画や装丁にも強い興味を示すことになるが、「石を彫る」ことから「版木を彫る」ことへと転じながらも、この間、「彫る」ことへの関心が一貫して維持されていたと考えられなくもない。また、書籍の装丁という意味においては、すでに山本が指摘しているように、この作品が、富本にとっての事実上の第一作となるものであった。この作品は木版画ではない。しかし、あえて推量のもとにこの作品を解釈することが許されるならば、土を「加える」ことによって成り立つ焼き物と、石を「彫る」ことに類似して、版木を「彫る」ことによって成立する木版画とは、方向性を異にする製作方法であるように考えられるが、そうした問題に対するおもしろさについても、この作品の製作を発端として、徐々に富本の造形感覚のなかにあって、この時期、萌芽しようとしていたのではないだろうか。

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

一〇. 卒業製作《音楽家住宅設計図案》

おそらく富本は、この『翠薫遺稿』の仕事を終えると、予定どおり一月一日に上京したであろう。上京すると、夜は、英語の勉強に費やしたものと思われる。そうするうちに、夏休みも終わり、卒業製作の時期を迎えた。富本の回想するところによると、「私たちの美術学校時代には卒業制作期というものがあつた。つまり卒業前年の九月から翌年三月までは学科をやらず、制作にかかりきるわけである。……そこで、[図案科に属する] 建築部の私は、夏休み、家に帰ると、さっそくアトリエ付き小住宅の設計にかかり、九月、学校へ行って下図を先生に見せた。担任は岡田信一郎先生で、……この先生に作図を示して『これで卒業させてくれますか』と聞くと、『よろしい。ちゃんと仕上げたら卒業させよう』とってくれた。これをもとに私はだれよりも早くどんどん制作を進めて行った。そして十月にはワットマン全紙（畳一枚よりは少し小さい）に十何枚も室内や細部の図面を描きあ

げた。……卒業制作を急いだのは、実は、かねて私費で海外留学のもくろみがあったからである」⁷⁹。こうして富本の卒業製作は、人より早く卒業を前にして完成した。

この作品は、東京藝術大学大学美術館で公表されている限りでは、富本のいう「十何枚」から構成されていたのではなく、家屋全体の外観が描かれた透視図【図14】、一階平面図(SHEET 2)【図15】、二階平面図(SHEET 3)【16】、四方向からのそれぞれの立面図(SHEET 4-7)、断面図(SHEET 8)【図17】、そして詳細図としての、一階ホール(HALL)の窓に使用するステインド・グラス案(SHEET 9)【図18】の合計九点から構成されており、そのすべてに、英文で《DESIGN FOR A COTTAGE》の表題と「1909」という製作年が記載されている。縮尺は、一階平面図(SHEET 2)から断面図(SHEET 8)までがすべて五〇分の一で、ステインド・グラス案(SHEET 9)が二分の一となっている。間取りの特徴として、実際には富本のいう「アトリエ付き小住宅」とは異なり、一階の居間(DRAWING RM)に連続させて、舞台(STAGE)のついた音楽室(MUSIC RM)が設けられていることを挙げることができる。そして、それに関連して壁面にも富本らしい特徴を見出すことができる。一階ホールの玄関(PORCH)側壁面の下部に暖炉(INGLE)が備えられているが、断面図(SHEET 8)をよく見ると、音楽家の家にふさわしく、この暖炉の上部パネルに、ひとりの男性がマンドリンのような楽器を抱きかかえて座っている場面が描かれており、この壁面パネルに描かれた、横に長い一枚の装飾用の絵が、富本の作品をさらに特徴づけているのである【図19】。

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

まず、この作品の表題についてである。これまでこの作品は、《音楽家住宅》とか、《音楽家住宅設計図案》などと、異なった幾つかの名称で呼ばれてきた。おそらくこの住宅が音楽室をもっていることが理由となって、そのように呼ばれてきたものと思われる。しかし、富本の作品のなかには《DESIGN FOR A COTTAGE》の表題しか書き残されていない。富本の学年の卒業式は、富本が卒業製作を提出し渡英した翌年の三月二七日に構内会議室において開催され、あわせて成績品展覧会が縦覧された。そのときの「卒業生姓名及卒業製作」を再録した『東京芸術大学百年史』のなかには、「音楽家在宅設計圖按 本科 富本憲吉」と記載されている⁸⁰。このことから判断すると、渡航前に富本自らが学校へ題目届を提出したのか、その後の提出の時期に誰かが代わりに提出したのかはわからないが、いずれにしても、届けられた題目は《音楽家在宅設計圖按》だったことになる。しかし、同じく『東京芸術大学百年史』のなかに記されている、図案科同期卒業生の寺尾熙一の作品名は《畫家住宅設計圖按》となっており、「在宅」は「住宅」の単純な誤記の可能性もあり、その場合は、《音楽家住宅設計圖按》が正式名称だったことになるだろうし、一方、あくまでも作品のなかに記載されている表題に忠実であろうとするならば、《DESIGN FOR A COTTAGE》が、とくに英語で表記を行なおうとする場合、正式な作品名となるのではないだろうか。また、実際にこの作品が製作され完成したのは、一九〇八(明治四一)年の秋のことであった。作品のなかに製作年として「1909」の文字が認められるのは、卒業式が行なわれる実際の卒業年である、翌年の西暦年をあらかじめ書き記したものと思われる。

次に検討しなければならないのは、この住宅が音楽家のための住宅であったということ

である。前述のとおり、富本はマンドリンのサークルに属していた。おそらくそのことが、このテーマを選んだひとつの大きな理由だったのではないだろうか。すでに紹介したように、富本は「学校へはあまり顔を出さず、年中、下宿にとじこもってマンドリンをひいてばかりいた」。このことをここで想起するならば、暖炉の上部パネルに描かれた、楽器を抱えた、一見孤独そうにも見える男性は、富本その人を表わしているのかもしれない。とはいえ、こうした芸術家の住宅をテーマにした設計は、必ずしも富本個人のみに帰属するような特殊なものではなかった。

この時期イギリスにあっては、「田園への回帰」や「簡素な生活」が、とくに工芸家たちのあいだでひとつの生活信条となっており、アーツ・アンド・クラフツの新しい実践形態になろうとしていた。たとえば、一八九三年には、アーネスト・ジムスンがバーンズリー兄弟とともにコッツウォウルズに移り住んで家具製作を再開しているし、一九〇二年には、C・R・アシュビーの手工芸ギルド・学校が、総勢約一五〇人のギルド員とその家族とともにイースト・エンドからチップینگ・カムデンへ移転し、遅れて一九〇七年には、エリック・ギルが自分の工房をロンドンからディッチリングの村へと移動するのである。

したがって、こうした田園生活を愛する建築家や工芸家たちの信条の高まりを受けて、『ザ・ステューディオ』においてもまた、当時この種のテーマに関連する記事が頻繁に掲載されることになる。‘Cottage’ ‘Suburban House’ ‘Village Architecture’ ‘Domestic Architecture’ ‘Picturesque Cottage’ ‘Country House’ ‘Week-End Cottage’ ‘Country Cottage’ に関する記事までもを含めるとその数は膨大なものになるが、美的な住宅や芸術家のための家に限定したとしても、たとえば、J・B・ギブスンが執筆した「美的な住宅」⁸¹、C・F・A・ヴォイジーがデザインした「芸術家のコテッジ」の紹介記事⁸²、さらにはM・H・ベイリー・スコットの執筆による「芸術家の家」⁸³などが、この雑誌のなかに散見され、おそらく富本も、いつものように文庫に入り、頻出するこうした記事と図面が掲載された頁をめくりながら、参照すべきものを食い入るようにして探し求めているのではないだろうか。明らかに富本だけでなく、イギリスの美術やデザインの動向に関心をもつ、当時の美術学校の多くの学生たちにとっても、この『ザ・ステューディオ』が貴重な情報源としての役割を果たしていたであろうし、彼らは、それを栄養分として自らの製作に反映させていったものと思われる。

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

痕跡をとどめていると見ることができるであろう。この‘INGLENOOK’については、大沢三之助が、帰国後の一九一二年（明治四五）年に発表する「ガーデン・シチーに就て」という論文をとおして、その後詳しく紹介することになる⁸⁴。

さらに四つ目として、富本の作品にみられる文字の表現についても、若干ここで触れておきたい。建物全体のデザインは、マッキントシュの影響の痕跡はほとんど認められず、あえていうならば、むしろベイリー・スコットの作風に近いものを感じさせる。一方、この卒業製作に表われている文字のデザインが、全体としてマッキントシュの手法や、レイモンド・アンウィンやC・F・A・ヴォイジーなどのような建築家の表現に幾分近似しているように思われることは、富本が東京勧業博覧会に出品した作品《ステインド・グラス図案》を分析した際にすでに指摘したが、ここでは個々の文字表現について、その特徴のあらましを簡単に述べてみたいと思う。

ひとつの特徴は、前述のとおり、富本の卒業製作は計九点の図面と図案から構成されているが、一枚目の透視図で外観が描かれた作品のなかの文字については、カッパープレート体の文字が使用されており、残りの八枚（SHEET 2 から SHEET 9）を見ると、SHEET ナンバーの表示と表題《DESIGN FOR A COTTAGE》に使用されている文字には、その当時の建築図面にしばしば見受けられるような、ローマン体を変形してアウトライン化した文字が用いられていることである。もうひとつの特徴は、これは一例に過ぎないが、‘DESIGNED ■ DRAWN BY K・TOMIMOTO’【図20】のなかの、‘S’‘N’‘E’に関する細部の文字が、あえていえば、いわゆるグラスゴウ流儀に倣ってデザインされていることである。そして三番目の特徴として、本来、■の部分には、‘AND’ ないしは ‘&’ が使われるべきところであるが、この箇所に、富本独自のデザイン化された一種のモノグラム（ないしは、マークと呼ばれるもの）が挿入されていることを挙げなければならない。もっとも、モノグラムやマークそれ自体については、当時のひとつの流行でもあり、『ザ・ステューディオ』のなかにもあっても紹介されていた経緯はある。しかし、いずれにしても、この九点から構成される富本の卒業製作には、多様な文字やモノグラムにかかわる習作が含まれており、総じていえば、まさしく富本にとってこの卒業製作は、文字デザインの実験の場ともなっているのである。帰国後の富本の作品には、しばしば、アルファベットを含めて文字が表現の重要な要素として用いられることになるが、図案化を含め文字そのものに対する富本の並々ならぬ関心が、すでにこの時期から芽生えていたといえるのではないだろうか。

最後に、一階ホール窓に用いることが想定されてつくられたステインド・グラス案（SHEET 9）について。いうまでもなくこの作品は、ステインド・グラスのための図案としては、前作の《ステインド・グラス図案》に続く、富本にとっての二作目に当たる。しかし、主題はもはや人物から船へと変化している。全体の透視図から判断すると、富本の作品にみられるこの一軒のコテージは、自然に恵まれた、とあるイギリスの郊外か田舎の、美しい山々と広々とした緑の草牧に囲まれた敷地に建設されることが想定されているように見える。一方、ステインド・グラス案を見ると、大海原を一杯に風を受けて走る帆船がモチーフとして選ばれている。大海の帆船をモチーフにしたデザインは、この時期、ウィリアム・ダ・モーガンのタイルにしばしば適応されているし、また『ザ・ステューディオ』のなかにも、そうした帆船に想を得たステインド・グラスのための図案が確かに認

められる。しかし、それはそれとして、富本はこの作品をとおして、山と海を対比させようとしたのではないだろうか。論証を抜きにして、連想を伴った自由な解釈がここで許されるならば、果たしてこうした一種の詩的な解釈に妥当性があるかどうかは別にして、具体的にいえば、設定されている敷地は、富本の生まれ育った自然の美しい大和の安堵村がイギリスの地に置き換えられたかのように見えるし、一方帆船は、まさしくこれからイギリスへ向けて航海しようとしている富本自身を乗せた、荒波を突き進む一艘の船をイメージしているかのようにさえ思えてくる。

それはそれとして、すでに引用により示したように、最晩年に富本は自分の英国留学の目的について、「図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかった」一方で、「室内装飾を勉強することだった」と述懐している。おそらく、卒業製作であるこの《音楽家住宅設計図案》や前作の《ステインド・グラス図案》と『翠薫遺稿』の装丁の実製作をとおして、「室内装飾」への関心が一段と高まり、このことが、富本を英国にかりたてるひとつの誘因になったものと思われる。

一、 ロンドンへの旅立ち

かくして富本の英国留学の準備はすべてあい整った。すでに本稿の冒頭で紹介したように、富本が、「普通的美術家と違い留学地をロンドンに選んだのは、当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられたので、指導してもらうに好都合のため」であった。それでは、美術学校時代から深い友情で結ばれていた南薫造は別にすると、ここに名前が挙がっている白滝幾之助、石橋和訓、大沢三之助の三人は、富本が日本を離れる時点までにあって、どのようなかたちでロンドンの地に足を踏み入れていたのだろうか。

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

以上が、富本が渡英する以前の白滝、石橋、大沢の足取りである。これから判断すると、

白滝と石橋については、渡航する以前から日本で富本が面識をもっていたのかどうかは疑わしく、ロンドンに着いてはじめて会った可能性の方が高い。大沢についても、富本がこの間大沢と手紙のやり取りをしていた形跡は残されておらず、大沢がロンドンにいることは、南からの書簡で聞かされていたかもしれないが、しかし、それもよくわからない。そう考えると、南を別にすれば、「当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられたので、指導してもらうに好都合のため」という富本の回顧談に出てくる人間関係についての記述内容は、出発の時点で十分に富本に掌握されていた事柄ではなく、実際には、ロンドン到着以降に結果的に生じた人間関係のように思われてくる。もしそのことが正しければ、渡英に先立ち、富本が本当に頼りにしていた人間は、南薫造ただひとりだったということになる。

いよいよ英国に向けての出発の日が近づいてきた。一九〇八（明治四一）年十一月六日に、友人たちが集まり富本を送る別れの宴が開かれた。席上、ロンドンにいる南に宛て、全員で似顔絵つきの寄せ書きをしている。以下はそのときの富本の文章である。

拾一月拾六日。

此週土曜にいよいよ東京をたつと云うので、アチラでも酒コチラでも馳走、大モテ。昨年君がやつた通りの事を繰りかえして居る。

今日、森田、蒲生、井上、寺尾、僕、五人相會して豚を喰ふ。^{ハナシ}談が君の事に及むだ。皆君の知って居る人だ。

サヨナラ⁸⁵。

このなかで富本は「此週土曜にいよいよ東京をたつ」といっているが、残念ながら、正確にはいつ横浜なり、神戸なりを出航したのかを特定できる資料を見出すことはできない⁸⁶。したがって、シベリア鉄道を使った陸路だった可能性も全くないわけではない。いずれにしても、こうしてこの時期、つまり一九〇八（明治四一）年の十一月末か、場合によってはその翌月に、富本は、「美術家であり、社会主義者であるウイリアム・モリスの仕事に接したい」という思いを胸に秘め、無二の親友であった南薫造を頼りに、ロンドンに向けて旅立っていったのであった。

注

(1) 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。

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

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

(4) 澁江保『英國文學史全』博文館、1891年、218頁。

(5) のちに新村出は、この追悼文の執筆者である「B S」が島文次郎であったことを、以下のように回想している。

「自分がモリスの名聲と業績の一面とを初めて知ったのは、其の死が傳へられた明治二十九年すなはち西暦一八九六年の秋のことでありました。丁度私が東京帝國大學の文科に進んだ歳のことでありました。『帝國文學』といふ赤門の雑誌の上に今の島文次郎博士が新文學士でS.B.の名を以てモリスの死を紹介されたのでありました。」(新村出「モリスを憶ふ」『モリス記念論集』川瀬日進堂書店、1934年、11頁。)

(6) 『帝國文學』第2巻第12号、帝國文學會、1896年、88-89頁。

(7) 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。

(8) 村井知至『社會主義』(第3版) 労働新聞社、1903年、43-44頁。

なお、本稿において使用したのは、1903年刊行の第3版であるが、『社會主義』は、この第3版をもって発行禁止になったようである。1899年に刊行された初版は、以下の書物において復刻、所収されている。

『社會主義 基督教と社會主義』(近代日本キリスト教名著選集 第IV期 キリスト教と社会・国家篇) 日本図書センター、2004年。

(9) 日本近代史研究会編『画報 日本の近代の歴史 6』三省堂、1979年、136-137頁。

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

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

(11) キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。

そのなかの広告文で、『理想郷』については、ベラミーの『百年後の新社會』と比較して、次のように書かれている。

「此書は英國井リアム、モリス氏の名著『ニュース、フロム、ノーホエア』を抄譯したるものであります。[同じく平民文庫菊版五錢本の] ベラミーの『新社會』は經濟的で、組織的で、社會主義的であります、モリスの『理想郷』は詩的で、美的で、無政府主義的であります。此二書を併せ讀まば人生將來の生活が髣髴として我等の眼前に浮かぶであらう。卅七年一二月初版二千部發行」

(12) 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。

(13) 嶋中雄作の中央公論社への入社前後の動向は以下のとおりである。

「嶋中〔雄作〕は奈良縣三輪町の醫家に生れた。畝傍中學を経て早稻田大學哲學科に學び、この年〔大正元年〕の九月卒業したばかりである。學生時代には、島村抱月にもつとも傾倒し、したがって自然主義文學運動には深い興味を有つていたごとくであつた。當時聲名高かつた中央公論社であつたから、大きな期待をもつて入社したのであるが、入つてみるとその組織は家内企業を出ない程度のものであつたのでいささか驚いた。……明治末年一世を風靡した自然主義文學運動は、いくつかの對立的思想を生んで衰退して行つたが、大正期に入ると、澎湃として個人主義思想が擡頭してきた。特に婦人問題が重視せられて、婦人の自覺と解放が叫ばれた。これに刺戟されて起こつたのが平塚雷鳥などの『青鞥社』の運動であつた。嶋中はこの動きに注視し、〔主幹に就任したばかりの瀧田〕樗陰に獻言して『中央公論』夏季臨時増刊を發行せしめて、これを『婦人問題號』と名付けた（大正二年七月一五日發行）。」（『中央公論社七〇年史』中央公論社、1955年、13-14頁。）

(14) 『平民新聞』第35号（明治37年7月10日）1面の「平民新聞直接讀者統計表」には、讀者数が府県別に掲載されており、それによると、富本憲吉が暮らしていた奈良県は「八」と記されている。そしてこの統計表には、「右は直接の讀者のみです、この直接讀者に約二倍せる、各賣捌所よりの讀者は如何様に配布されて居るか本社でも取調が付きませぬ」との注意書きがつけられている。これから判断すると、奈良県は、直接の讀者が8名、売捌所を通じての讀者が約16名、合計約24名ということになる。（『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、283頁。）

(15) 『私の履歴書』（文化人6）日本經濟新聞社、1983年、191頁。〔初出は、1962年2月に日本經濟新聞に掲載。〕

(16) 東京美術学校は、1900（明治33）年に入学規定を改正し、新たに仮入学制度を設け、翌年から実施している。

「仮入学制度は、明治二十五年以来本校入学志願者中の中学校卒業生に対しては実技試験のみを課してきたところが実技力不足で不合格となる例が多かったので、その救済措置として設けられたもので、希望者は三月中旬から四月初旬までの間に当該中学校長の卒業証明書および卒業試験点数の証明書を添えて願書を提出し、許可された者は四月中旬より約三ヶ月間毛筆画と木炭画、彫塑の実技授業を受けたのちに実技試験を受け、合格者は九月の新学期より予備の課程へ入学することとなった。」（『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二卷』ぎょうせい、1992年、76頁。）

富本の仮入学に関していえば、1904（明治37）年4月の仮入学生は、公立中学校卒業生70名、府県知事の推薦による師範学校卒業生7名、香川県工芸学校卒業生2名の計79名であった。同年9月、富本は同学校の「豫備ノ課程」への入学が正式に許可されている。（同書、250および262頁を参照。）

なお、同書（166-167頁）によると、「本校における授業の概要が正式に公表されたのは明治三十五年十二月発行の『東京美術学校一覧 従明治三十五年 至明治三十六年』においてであり、それ以前にはこのような記録は無い。以下、その全文を掲載する」としたうえで、「各科授業要旨」には、「本校ハ僅ニ五ケ年ヲ以テ卒業スル規定ナルヲ以テ茲ニ卒業ト稱スル」との、修業年限についての記述があり、「豫備ノ課程」については、「甲乙ノ二

種ニ分チ甲種ヲ日本畫科、西洋畫科、圖按科、漆工科ノ志望者トシ乙種ヲ彫刻科、彫金科、鍛金科、鑄金科ノ志望者トシ其實技ハ甲種ニハ繪畫及志望科ノ實技ヲ、乙種ニハ繪畫及彫塑ヲ課シ並ニ志望科ノ實技ヲ各其教室ニ就キテ學修セシム」と規定されている。そして「圖按科」を規定した箇所には「第四年ニ至リテ卒業製作ヲナラサシムルコト他科ニ同ジ」という文言が添えられている。

以上の記述内容を総合すると、富本が在籍していた当時の東京美術学校の教育課程にあつては、学生は、最初仮入学生として 4 月からの数箇月を過ごし、「假入學及競争試験に合格」した者が、9 月に正規の新入学生として「豫備ノ課程」（おそらく 1 年間だったものと思われる）へ迎えられ、その後、志望する各科での専門科目の学習を 3 年経たうえて、本科 4 年目の最終学年で卒業製作に取り組んでいたものと思われる。修業年限は 5 年であった。富本が籍を置いた科は、「圖按科」であったが、「豫備ノ課程」の在籍中から、志望する「圖按科」の実技を一部受講していたものと思われる。

（17）富本憲吉「記憶より」『藝美』1 年 4 号、1914 年、8 頁。

（18）大井健地「南薫造筆記の岩村透『西洋美術史』講義（上）」『研究紀要』第 1 号、広島県立美術館、1994 年、(1)頁。

（19）高村豊周『自画像』中央公論美術出版、1968 年、93 頁。

（20）宮崎隆旨「南薫造に宛てた富本憲吉の書簡から」『近代陶芸の巨匠 富本憲吉展——色絵・金銀彩の世界』（同名展覧会カタログ）奈良県立美術館、1992 年、11 頁。

（21）『私の履歴書』（文化人 6）、前掲書、193 頁。

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

（23）同文、20 頁。

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

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

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

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

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

中山修一「岩村透の『ウィリアム、モリスと趣味的社會主義』を再読する」『デザイン史学』第 4 号、デザイン史学研究会、2006 年、63-79 頁。

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

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

『復刻／大日本博士録 第五巻 工学博士之部』アテネ書房、2004 年、140-141 頁。な

お本書は、『大日本博士録 第五巻』（發展社出版部、1930 年）を復刻したものである。

『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』ぎょうせい、1992 年、26、196、256、315、362 および 404 頁。

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

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

また、山田俊幸も「富本憲吉のデザイン空間」において、富本とモリスに関連して当時の東京美術学校の教師たちについて言及しているが、この論文も上で挙げた松原論文と同じく、注が存在せず、また、本文中の言及箇所の前後にあっても、それを実証するにふさわしい論述がなされていないので、それを手がかりに、言及されている内容の妥当性を再検証することは困難になっている。そこで、富本とモリスを巡っての当時の教師たちに関する最近の論稿のもうひとつの事例として、以下にその当該箇所を引用するにとどめておきたい。

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

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

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

（31）「1910 我国将来の建築様式を如何にすべきや——関野貞ほか」、藤井正一郎・山口廣編著『日本建築宣言文』彰国社、1973 年、33-48 頁。および、岡田信一郎「我國將來の建築様式を如何にすべきや」『建築雑誌』282 号、1910 年、278-283 頁。

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

（33）高村豊周、前掲書、151 頁。

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

「讀賣新聞へ高村[光太郎] 君が書いて居る文章は実に嬉しい。特に小杉ミセイ[未醒]のウソのデコラティブな繪に對する感想が気に入った。アノ文章は美術を志す学生や美術

家らしい顔をしてホントに美術の解って居ない岩村男〔爵〕の様な人を教育する教科書にしたい様な気がする。」(『南薫造宛富本憲吉書簡集』大和美術史料第3集、奈良県立美術館、1999年、39頁。)

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

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

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

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

(35) 富本憲吉「記憶より」、前掲文、9-10頁。

(36) 同文、10頁。

(37) 同文、同頁。

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

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

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

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

(41) 南薫造「私信往復」『白樺』1912年1月、65-68頁。

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

(43) 『毎日グラフ』4月25日号、毎日新聞社、1982年、7頁。

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

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

なお、以下の『ザ・ステューディオ』において、この本についての書評が掲載されている。

The Studio, Vol. 12, No. 57, December, 1897, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, pp. 204-206.

(46) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、41 頁。

(47) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、198 頁。

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

(49) 東京芸術大学附属図書館へ依頼した調査の結果、富本憲吉が東京美術学校に在籍していた時期までに、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』(Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writings and his Public Life*) が文庫において購入されていた記録は残されていないことが明らかになっている。このことは、もし富本が在学期間中にヴァランスのこの本を読んでいたらとすれば、自ら購入したか、嶋中雄作のような友人に貸し与えられていたことを意味するであろう。

なお、富本が在学中までに文庫において購入されていた、ウィリアム・モリスに関連する書物は、以下の 2 冊(所収論文数は 3 編)であり、購入年月の記録は、ともに 1902 (明治 35) 年 2 月となっている。これは、富本が美術学校に入学する 2 年前の時期にあたる。

William Morris, 'The History of Pattern Designing', *Lectures on Art, Delivered in Support of the Society for the Protection of Ancient Buildings*, Macmillan, London, 1882, pp. 127-173.

William Morris, 'The Lesser Arts of Life', Ibid., pp. 174-232.

Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, pp. 1-31.

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

漱石はまた、この論文の執筆にあたっての事情を次のように述べている。

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

(51) 文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』、前掲書、79 頁。

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

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

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

(53) 1907年に大倉書店から出版された『文學論』は、1903年9月から1905年6月までの2年に及ぶ東京帝国大学における夏目漱石の講義録である。そのなかにおけるウィリアム・モリスへの言及箇所は以下のとおりである。

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

また、ラフカディオ・ハーンは、1896年から1903年まで東京帝国大学でヴィクトリア時代の英国詩を主題として講義を行なっているが、その講義録である以下の書物のなかで、ハーンは、ひとつの章を設けて、ウィリアム・モリスについて論じている。

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

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

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

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

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

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

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

(56) 『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の口絵につけられた説明文の一節。なお、本書には奥付が欠落しており、したがって、編者名、刊行年月日、出版社名を特定することができない。これについては、同書巻頭に所収の「美術館出品圖録序」の末尾に「明治四十年三月 東京府知事男爵千家尊福」と記載されており、そこから推し量るしかない。なお、口絵は、「東京勸業博覧會美術館外景」。富本憲吉の作品《ステアヘンドグラス图案》は「图案之部」の77頁に、南薫造の作品《花園》は「西洋畫之部」の71頁に掲載されている。

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

(58) 『東京勸業博覧会審査全書』興道館本部、1908年、171-175頁。

この本は、3つの『東京勸業博覧会審査報告』を合本したもので、そのうち、第二部（美術および美術工芸）および第三部（建築図案および工芸図案）の監査結果が所収された報告書は、以下のとおりである。

『東京勸業博覧会審査報告』巻壹、東京府廳、1908年。

(59) 『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、123頁。

(60) 富本憲吉「わが陶器造り（未定稿）」、辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、30頁。

(61) Edward F. Strange, 'Needlework at the Liverpool School of Art', *The Studio*, Vol. 33, No. 140, November, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, pp. 147-151.

(62) J. Taylor, 'A Glasgow Artist and Designer: The Work of E. A. Taylor', *The Studio*, Vol. 33, No. 141, December, 1904, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1997, pp. 217-226.

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

(64) 東京勸業博覧会出品作品以降の富本憲吉の文字表現への『ザ・ステューディオ』の影響のうち、卒業製作の作品に用いられている文字表現に限っていえば、土田真紀が、次のような示唆に富んだ指摘をすでにしている。

「アーツ・アンド・クラフツのコテージ建築を思わせる『音楽家住宅』設計案は、美術学校で学んだ成果というより、イギリス留学に向けての準備制作といった感じを与える。タイポグラフィーにはスコットランドの建築家マッキントッシュの影響も窺われる。恐らく雑誌『ステューディオ』などを通じてインスピレーションを得たものと思われるが、世紀末ヨーロッパの建築家にとって重要な主題であった『芸術家のための家』というモチーフを取り上げているのは、富本の留学の行方を暗示するものとして興味深い。」（土田真紀「工芸の個人主義」『20世紀日本美術再見〔I〕——1910年代……光り耀く命の流れ』同名展覧会カタログ、三重県立美術館、1995年、217頁。）

(65) 当時の東京美術学校におけるアール・ヌーヴォーに向けられた関心の背景は、おおよそ以下のとおりである。

「……[パリ万国博覧会が開催された一九〇〇年] 当時のパリはアール・ヌーヴォーの全盛時代であり、博覧会場にはそうした製品が示威的に展示されていたから、低迷が続いていた自国の図案ないし工芸との対比においてその新鮮さは日本の美術家の心を揺さぶるに十分な迫力をもっていた。それ以前は純粋美術と応用美術を故意に区分し、応用美術を見下していた美術家も図案への関心を強め、彼らが帰国するや明治三十四年頃から各種の図案団体が生まれ、各地で図案の懸賞募集が盛んに行われるようになった。それまでの日本の工芸は、応用美術という語が示すように概ね絵画を工芸図案に応用して精巧なものを作り上げることに終始し、また本校の図案科においては、本来は創造のための古典研究であるべき筈のものが往々にして古典からの借用となり、それが新鮮味のある図案の制作を妨げていたが、ここに漸くにして図案革新への気運が生じたのであった。」（『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、121-122頁。）

(66) 岡本隆寛「南薫造日記について」、岡本隆寛・高木茂登編『南薫造日記・関連書簡の研究』（調査報告書）、1988年、3頁。

この論文のなかで、続けて岡本は次のように述べている。「[教師たちとの相談の結果]ここでは、ベルギーかフランスがよかろうと薦められ、南自身はベルギーに行くことにしよう書き残している。しかし、その後の日記に留学先をイギリスに変更したことについては何も記していない。」(同論文、3頁。)

このことから推量すると、南薫造は、富本憲吉が近い将来イギリスに来ることを見越して、留学先をベルギーからイギリスに変更した可能性も全く考えられないわけではない。この場合、すでにこの時点で富本の英国留学の思いは、ある程度固まっていたことになる。

(67)『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、1頁。

(68)松下芳男『徴兵令制定史』内外書房、1943年、543-544頁。

(69)小田切進「略年譜」『新潮日本文学アルバム2 夏目漱石』新潮社、1993年、105頁。

(70)西村伊作『我に益あり』紀元社、1960年、147-148頁。

(71)有島任生馬は南薫造に宛てた明治43年5月21日付のはがきのなかで、「昨日田舎の徴兵検査から帰った 国家に不要人物とせられた これで尚ほ家庭からも不要の人物となさるれば申分なし」(高木茂登「南薫造宛書簡について」、岡本隆寛・高木茂登編、同書、37頁)と述べ、続いて6月11日付の書簡では、「僕は徴兵第二乙種だった モー大丈夫国家に有用な材でハなくなった君の方はドーなった 田舎なら君も大丈夫と考へて居る徴兵なんて聞いたより恐るに足らぬものだ」(同書、同頁)とも述べている。これは、有島が洋行後の兵役免除の適用を受けたことを意味し、南の場合はどうであったのかを問い尋ねているのではないかと考えられる。

(72)『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、2-3頁。

(73)辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』双葉社、1999年、20-21頁。

(74)同書、20頁。

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

(76)松村豊吉編『翠薫遺稿』(私家版)、1908年、24-25頁。

(77)同書、3頁。

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

(79)『私の履歴書』、前掲書、197-198頁。

(80)『東京芸術大学百年史 東京美術学校篇 第二巻』、前掲書、448頁。

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

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

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

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

(85)『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、6頁。

(86) 現在富本憲吉記念館には、一枚の写真はがきが残されている。写真は、いすに座る富本憲吉を横から撮ったもので、表には、「渡英の記念として」という文字と、水木要太郎の宛名と、明治41年12月14日の日付が書き記されている。住所の記載はないので、おそらく封筒に入れられて投函されたものと思われる。もしこれが、出発前に日本から出されたものであれば、このときまで、まだ富本は日本にいたことになるし、ロンドンで投函されたものであれば、すでにこのときロンドンに到着していたことになる。もちろん、船上から出された可能性を否定することもできない。これは、富本がいつ日本を立ち、いつロンドンに着いたのかを判断するうえでの手がかりを与える貴重な資料であることには間違いないが、しかしいまのところ、これだけでは、消印のついた封筒が存在しないために、決定的な証拠資料となりえていない。

図版出典

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

【図2】澁江保『英國文學史全』博文館、1891年。

【図3】『平民新聞』第4号、1903(明治36)年12月6日。(『週刊平民新聞』近代史研究所叢刊1、湖北社、1982年、33頁。)

【図4】キリアム、モリス原著『理想郷』堺枯川抄譯、平民社、1904年。

【図5】および【13】富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図6】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の口絵。

【図7】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「圖案之部」、77頁。

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

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

【図10】グラスゴウ・シティー・カウンスル(博物館群)のご好意により複製。

【図11】個人所蔵家のご好意により複製。

【図12】『東京勸業博覧會美術館出品圖録』の「西洋畫之部」、71頁。

【図14】—【図20】東京藝術大学大学美術館のご好意により複製。

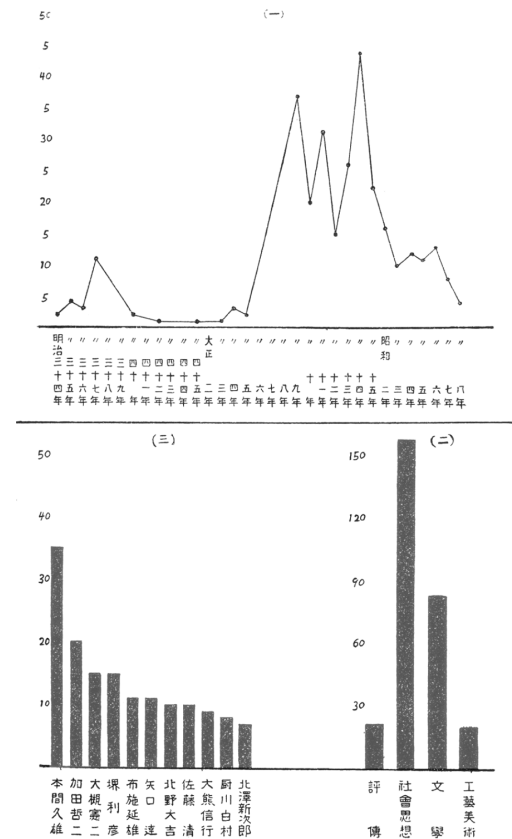


図1 戦前昭和期までのモリス受容の統計グラフ



図3 『平民新聞』に掲載の記事「社会主義の詩人 ウィリアム・モリス」



図2 澁江保 『英國文學史全』の表紙



図4 『理想郷』の目次と原著者ウィリアム・モリスの肖像

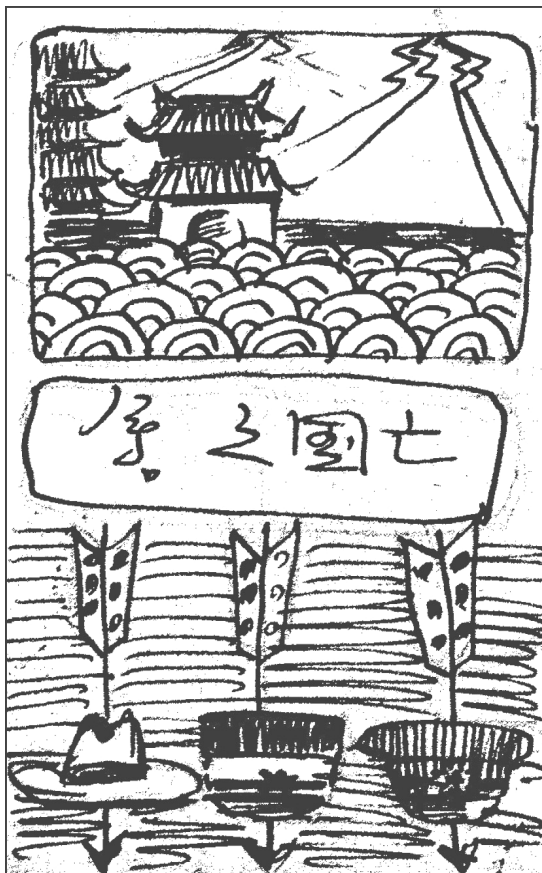


図 5 水木要太郎宛の富本憲吉自製絵はがき（富本憲吉記念館所蔵）



図 6 新家孝正の設計による東京勸業博覧会美術館の外観



図 7 東京勸業博覧会への富本憲吉の出品作《ステーヘッドグラス图案》



図 8 F・レイヴァロックの《アップリケと刺繍によるハンド・スクリーン》



図9 E・A・テイラーの《ステインド・グラスの窓のためのデザイン》



図10 E・A・テイラーのステインド・グラスの窓のための水彩画《時のある間にバラのつぼみを摘むがよい》(グラスゴウ・シティ・カウンシル、博物館群所蔵)



図11 明治41年11月16日付南薫造宛富本憲吉書簡の封筒表書き（個人所蔵）



図12 東京勸業博覧会への南薫造の出品作《花園》

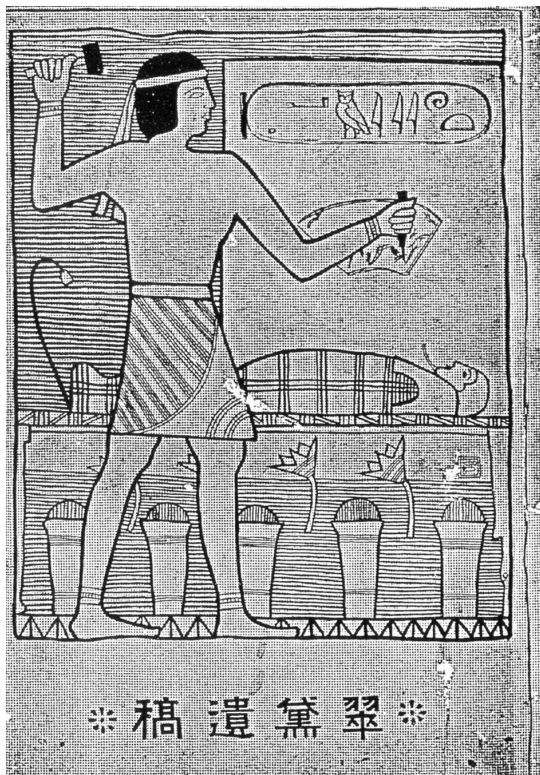


図13 富本憲吉による松村豊吉編『翠薫遺稿』の表紙デザイン（富本憲吉記念館所蔵）

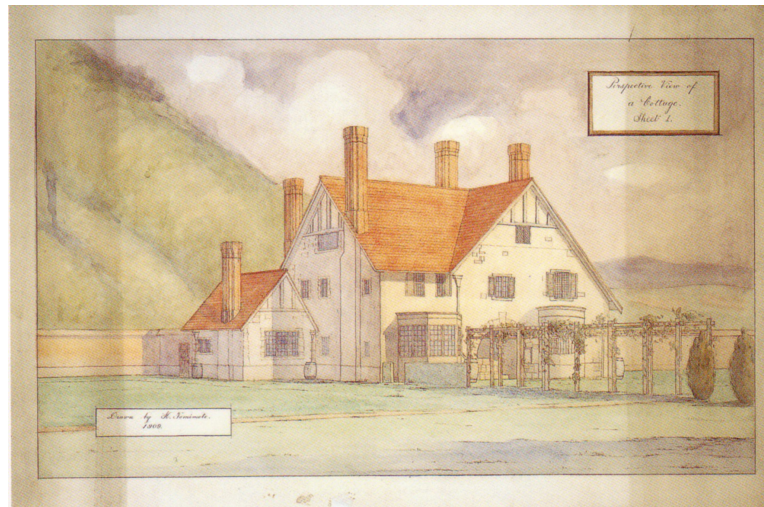


図 14 《音楽家住宅設計図案》（学生制作品 3283）の外観透視図（東京藝術大学所蔵）

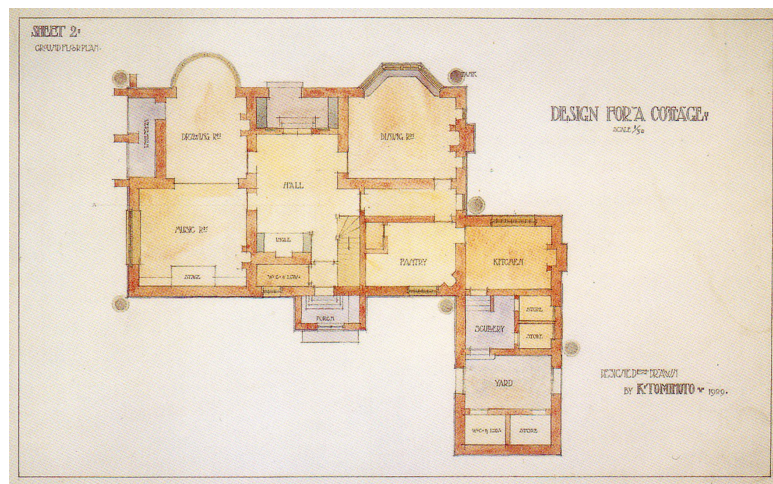


図 15 《音楽家住宅設計図案》の1階平面図（SHEET 2）（東京藝術大学所蔵）

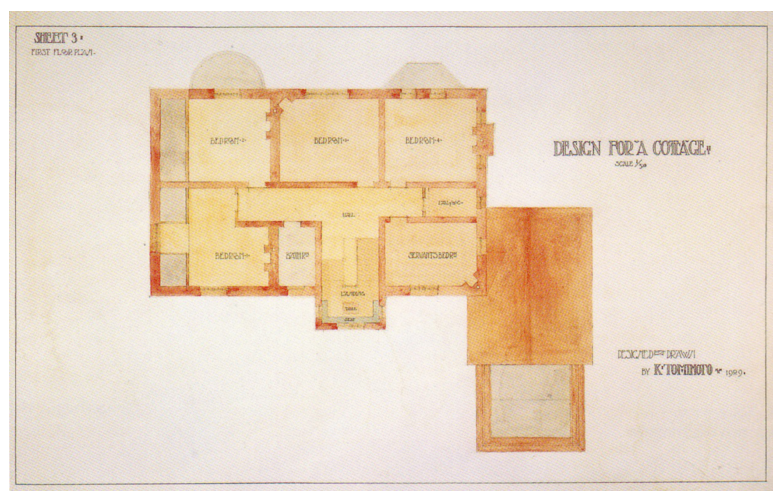


図 16 《音楽家住宅設計図案》の2階平面図（SHEET 3）（東京藝術大学所蔵）

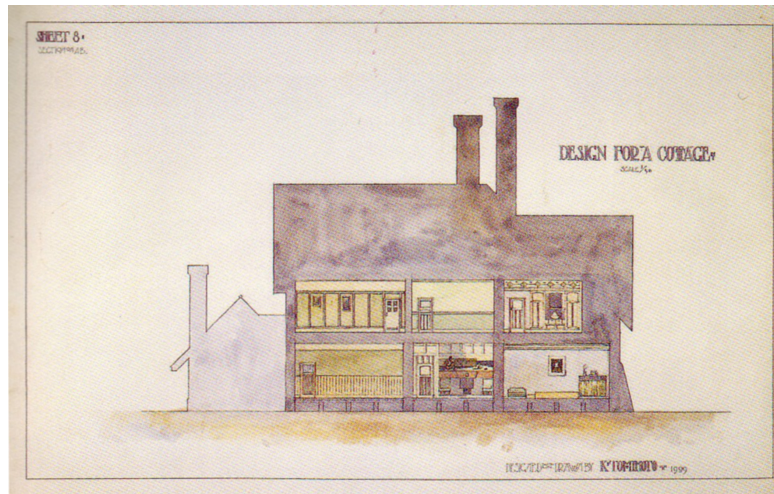


図 17 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) (東京藝術大学所蔵)



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

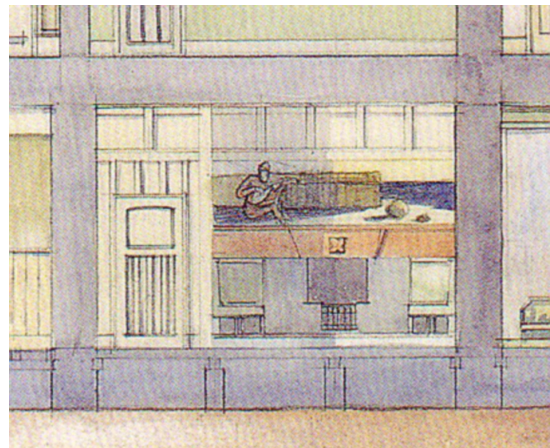


図 19 《音楽家住宅設計図案》の断面図 (SHEET 8) の部分 (東京藝術大学所蔵)

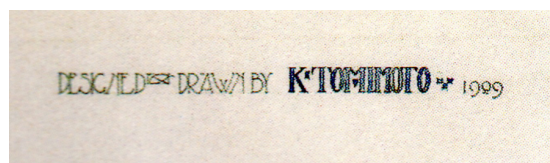


図 20 「SHEET 2」から「SHEET 9」のなかの製作者名の文字表現 (東京藝術大学所蔵)

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

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

(2006年9月 橋本啓子作成)

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

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

第二章

ロンドンでのウィリアム・モリス研究

一. ロンドン到着と南薫造との再会

【図1】は、アルバート・ドックに投錨している日本郵船会社所有の因幡丸の船尾を描いた水彩画で、ロンドンでいままさに脚光を浴びようとしていた一九〇六年か七年の牧野義雄¹の作品《アルバート・ドックの日本定期船》である。このドックは、ロンドンの中心地から約十数キロ東に寄ったテムズ川沿いに位置していた。

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

富本憲吉を乗せた船も、無事その航海を終え、この水彩画にみられるアルバート・ドックに接岸されたものと思われる²。甲板からは迎えの人影は「小さく」見えた。しかしそのなかに、確かに南薫造の姿があった。

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

何うなるか知れぬが来年夏あたりストリートとかコートとか云はなければ話の通ぜぬ地球の一隅で君と手を握り合う事が出来るか。？³

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

ところで、ロンドンの地に富本が足を踏み入れたのは、正確にはいつだったのであろうか。残念ながらそれを特定することはできないが、現在ふたつの手がかりが残されている。ひとつは、一九〇八（明治四一）年十一月一日付の南に宛てた富本の書簡で、そこには、「此週土曜にいよいよ東京をたつ……」⁴と述べられている。しかしこの資料からは、東京を発ったのち、いつ横浜なり神戸なりを出航したのかを特定することはできない。もうひとつの手がかりとなる資料は、イスに座る富本を横から撮った一枚の写真はがきである【図2】。表には、「渡英の記念として」という文字と、「水木要太郎」の宛名と、「明治四一年一二月一四日」の日付が書き記されている。水木は、富本の郡山中学校時代の恩師であった。この写真はがきには受取人住所の記載はないので、宛先が書かれた封筒に入れて投函されたか、直接水木に手渡されたものと思われる。もしこれが、出発前に日本から出されたものであれば、あるいは直接手渡されたものであれば、このときまで、まだ富本は日本にいたことになるし、ロンドンで投函されたものであれば、すでにこのときロンドンに到着していたことになる。もっとも、洋上から出された可能性も否定できない。しかしいまのところ、消印のついた封筒が存在しないために、正確な差出日や差出地を決定づけ

ることは困難になっている。

以上のふたつの資料から総合的に判断すると、全行程を航路にて「一一月一六日」以降に日本を発ち、「一二月一四日」以前にロンドンに着くことは事実上不可能であるため、三つの可能性を想定せざるを得ない。ひとつは、「一九〇八年一一月一六日」以降に日本を発ち、シベリア鉄道を使ったうえで、「一九〇八年一二月一四日」以前にヨーロッパ大陸から航路ロンドンに着き、その地から写真はがきを水木に出した可能性であり、もうひとつは、「一一月一六日」以降に欧州航路にて日本を発ち、途中の寄港地で、写真はがきを水木宛に投函した可能性である。この場合は、早くて、年が明けた「一九〇九年一月の上旬」にロンドンに到着したことになるのではないだろうか。さらにもうひとつは、日本で水木宛の写真はがきを投函、ないしは、直接本人に手渡したのち、「一二月一四日」以降に航路によりロンドンに向けて日本を出立した可能性である。この場合は、富本のロンドン上陸は、早くて「一九〇九年の一月末か二月の上旬」になるであろう。陸路なのか、航路なのか、それを決定づける資料も現在のところ存在しない。しかし、断定はできないが、最終的に富本を乗せた船が接岸されたのがアルバート・ドックであったことを考えれば、欧州航路の日本定期船を利用した可能性の方が高いのではないだろうか。もしそうであれば、富本のロンドン上陸は、「一九〇九年一月の上旬」から「二月の上旬」までのいずれかの時期であったと推量できる⁵。

南は、前年の六月一日から「ロンドン チェルシー キングスロード一八三番地 オンスロウ・ステューディオ一〇一室」に住んでいた⁶。おそらく富本は、ロンドン上陸後、この南の下宿【図3】に一時身を寄せたものと思われる。この「チェルシーのキングスロード一八三番地」は、ロンドン中心部の南西に位置し、「モリスの実際の仕事を見たかった」⁷ 富本にとって、その作品を収蔵するヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とは、距離にしてわずか一キロ少々しか離れていなかった。

……大沢三之助工博が私たちの指導者のような人であったが、その人からすすめられて、私は下宿に落ち着くと早々、サウス・ケンジントンのアルバート・アンド・ビクトリア・ミュージアム〔ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館〕へ足を運んだ。これは工芸品の研究を第一の目的として建てた博物館で、私は最初から強く心をひかれるものがあり、毎日の日課として訪れた⁸。

現在にあっても地番表示が変更されていないとすれば、「キングスロード一八三番地」にある「オンスロウ・ステューディオ一〇一室」のこの下宿を出ると、北へのびるシドニー・ストリートを通り、さらにオンスロウ・スクウェア【図4】を通り抜け、それに続くエキシビション・ロードへ入ると、すぐにも、東西に走るクロムウェル・ロードと交差する地点へ出る。目的とするヴィクトリア・アンド・アルバート博物館【図5】は、そのふたつの通りが交差する北東側の一角にあった。短い期間であったかもしれないが、その後次の下宿へ移るまで、おそらくこのルートに沿って、富本はこの博物館へ通ったものと思われる。徒歩にして約一五分の道のりであった。

二. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とモリス

富本がロンドン滞在中「毎日の日課として訪れた」ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館とは、どのような博物館だったのであろうか。そしてまた、とりわけモリス【図6】とは、その博物館はどのような関係にあったのであろうか。

一八三〇年代、英国政府は、海外市場での産業製品の競争力の低下に苦しんでいた。とりわけテキスタイル産業におけるフランスのデザインの優位性をそのまま放置することはできなかった。そうした貿易上の劣勢という背景のなかにあつて、一八三五年に「芸術と製造」に関する特別委員会が下院に設置され、二回にわたる聴聞会ののちに作成された報告書には、イギリスの主要な都市に、国家が助成するデザインの学校をつくることが盛り込まれていた。「こうして、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の祖形となる、最初のロンドンのデザイン学校は、一八三七年に設立された」⁹。その学校は、サマセット・ハウスのなかに設置された。わずかながらの図書のコレクションがあり、のちにそれが博物館付属の図書館へと発展していく。また一方で、石膏像の小さなコレクションもあり、これが、博物館収蔵品の基礎となるものであった。このロンドンのデザイン学校は、正式名称を国立デザイン師範学校といい、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の祖形であると同時に、現在の王立美術大学の母体となるものでもあった。

この博物館にとっての次の発展は、国家公務員のヘンリー・コウルとヴィクトリア女王の夫君のアルバート公によって推進され、「芸術と産業の結合」に向けたふたりの熱意は、一八五一年の大博覧会の開催へとつながっていく。正式名称を万国産業製品大博覧会といい、一回目の万国博覧会に相当するものである。このとき、ジョセフ・パクストンによって設計された〈クリスタル・パレス〉のなかに、創造性と多様性に満ちた英国の産業製品が展示され、その偉業が国の内外に向けて誇示されたのであった。そして、ここまでで「この博物館の前史は終わり、その歴史は一八五二年にはじまるのである」¹⁰。

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

大博覧会は大きな収益を残し、それを原資としてサウス・ケンジントンに広大な土地が購入された。建物群が完成すると、モールバラ・ハウスの機能はここへ移され、美術教育の新たな複合施設が完成することになった。一八五七年のことである。これよりこの博物

館はサウス・ケンジントン博物館と呼ばれるようになり、コウルが、科学・芸術局の局長とこの博物館の初代館長に就任した。

ちょうどこの年、ラファエル前派の中心的画家であったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティの誘いを受けてモリスは、新築なったオクスフォード大学の学生会館の壁画製作に参加している。「アーサー王の死」を主題とした壁画自体はロセッティのフレスコ画に対する知識が不十分だったこともあって中断することになったが、そのときロセッティのモデルを務めていたジェイン・バーデンとモリスは知りあうことになる。そして一八五九年にふたりは結婚し、フィリップ・ウェブに設計を依頼して完成した新居〈レッド・ハウス〉【図7】の内装を、芸術家の仲間たちの協力を得て、モリス自らが手がけることになる。この経験が発展して一八六一年に発足したのが、モリス・マーシャル・フォークナー商会であった（一八七五年からモリス単独の経営による「モリス商会」となる）。翌年、大博覧会に続く第二回のロンドン万国博覧会が開催され、このとき、日本の美術工芸品がはじめて博覧会をとおしてイギリスに紹介されるとともに、商会は、出品したふたつの作品がメダルを受賞し、順調にその評判を勝ち得るようになっていった。そうしたなか、コウルはこの商会に、サウス・ケンジントン博物館の西側食堂の装飾を依頼することになる。モリスとウェブが室内装飾のデザインにあたり、エドワード・バーン＝ジョウンズが、ステインド・グラスの窓に描く人物のデザインを担当し、一八六六年に完成した。これが、のちに〈グリーン・ダイニング・ルーム〉【図8】【図9】として知られるようになるのである。ジェリミー・ベンサムやジョン・ステューアート・ミルの影響を受けた功利主義者として有名であったコウルが、中世の芸術と社会を理想と考えるモリスになぜこのような大きな仕事を依頼したのかは明らかではない。しかしその後も、この博物館とモリスは深いかかわりをもつことになる。たとえばモリスは、しばしばこの博物館を訪れ、とくにインド、ペルシャ、トルコのタペストリーやカーペット、陶磁器などについて、さらには、中世の木材染料についても詳しく研究をしているし、その一方で、コウルが一八七三年にこの博物館を退いたのち、この博物館が美術品を購入するに際しての是非の判断をする「美術審査員」の制度が設けられたおりには、マシュー・ディグビー・ワイアットらとともに、モリスもその一員に加わっているのである。

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

三. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス作品の収集と展示

一九九六年に、没後一〇〇年を記念して大規模な「ウィリアム・モリス」展が、ヴィク

トリア・アンド・アルバート博物館で開催された。このときの入館者数は二万人を超え、この展覧会はこの博物館にとって過去に例を見ない記録的な成功となった。展覧会の開催にあわせて刊行されたカタログ¹¹も、それまでのモリス研究を集大成するものであり、モリスの人物については、デザイナー、著述家、経営者、政治活動家、環境保護運動家の各側面から照明が当てられ、その芸術については、絵画、教会装飾とステインド・グラス、室内装飾、家具、タイルとテーブルウェア、壁紙、テキスタイル、カリグラフィー、ケルムスコット・プレスでの印刷と造本のそれぞれの領域から分析され、さらにはモリスが後世に残した遺産や影響についても、三編の論文が所収されていた。そして巻末には、資料の一部として「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のモリス作品一覧」がまとめられていた。

富本がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館を訪れたのは一九〇九年のことであった。そのときまでにこの博物館は、どのようなモリス作品を収集していたのであろうか。つまり、この博物館で一九〇九年に富本が見たモリス作品とは、一体何だったのであろうか。それをまとめたものが次の三つの表である。【表1】は、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のウィリアム・モリスおよびモリス・マーシャル・フォークナー商会（一八七五年以降はモリス商会）関連の作品リスト」、【表2】は、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍リスト」、そして【表3】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍関連の資料リスト」である。ただし、未刊行書籍に関する資料や未確認資料等については、この表から除外されている。そして、上記の三つの表に挙げた関連作品以外に、すでに述べた〈グリーン・ダイニング・ルーム〉がモリス・マーシャル・フォークナー商会によってこの博物館内に施工されており、それに加えて、小型のタペストリー用織機（資料番号一五六―一八九三）と小型のカーペット用織機（資料番号二八三―一八九三）が、ともに一八九三年にモリス自身によってこの博物館に寄贈されていた。以上を具体的な数字に置き換えてみると、家具が一点、ステインド・グラス・パネルが四点、刺繍による壁掛けのためのデザイン（下図）が一点、壁紙（サンプル）が一点、タペストリーが二点、ケルムスコット・プレス刊行の書籍が三タイトル、三四冊、同プレス刊行書籍に関連する資料が一二点、室内装飾の施工例が一点、そして織機が二点となる。これが、富本が一九〇九年のロンドン滞在中にこの博物館において目にすることができたモリスに関連するほぼすべてのものであった。それではここで、順次それらについてその概略を述べておきたいと思う。

【表1】に挙げている最初の作品は、一八六一年に設立されたモリス・マーシャル・フォークナー商会にとって、最初期の作品のひとつに数えられるものである。このキャビネットは、フィリップ・ウェブによりデザインされ、正面のセント・ジョージの伝説を主題にした絵がモリスによって描かれている。一八六二年のロンドンで開催された第二回の万国博覧会に展示された作品である。

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

ろにモリス・マーシャル・フォークナー商会によって製作されている。

次の作品もステインド・グラスのパネルで、モリス・マーシャル・フォークナー商会のために、バーン＝ジョウonzが一八六四年にデザインした《ペネロペ》【図10】である。「このパネルは、ステインド・グラスとモザイクの一八六四年の展覧会から直接、サウス・ケンジントン博物館が入手したものである。この作品では、『善女伝』シリーズのプユリスの頭部が、円形紋の形式にうまく配置されている。これが、この商会が家庭用ステインド・グラスとして注文を受けるうえでの人気の高いデザインとなる証しでもあった」¹²。

四番目の作品【図11】は、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のための下図で、ゴッドマン夫人の注文により、一八七七年にモリスがデザインしたものである。アーティチョークは、頭花が食用となり、今日においても高級食材として一部で流通している。日本においては別名をチョウセンアザミともいう。「大きな伝統的なモチーフの繰り返しパターンが、一八七〇年代後半と一八八〇年代のモリスの刺繍デザインを特徴づけるものである。これらのデザインは、中近東とイタリアの絹やヴェルヴェットの織物に対するモリスの強い傾倒を指し示すもので、その多くは、サウス・ケンジントン博物館で研究されたものであった」¹³。ルイス・F・デイの説明するところによると、この下図は、「モリス夫人によってサウス・ケンジントン博物館に寄贈された」¹⁴。モリスが亡くなった二年後の一八九八年のことであった。現在もなお、この作品はヴィクトリア・アンド・アルバート博物館に収蔵されている。四二・〇〇×一五・二五インチの寸法で、水彩で描かれている。

一八七七年に納品されたこのモリスのデザインは、繰り返しパターンのためのアーティチョークの左半分を描いたもので、これをひとつの基本単位として、ゴッドマン夫人は、一九〇〇年までの多くの歳月をかけて刺繍をすることになる。富本がロンドンに滞在したときにはすでに完成していたものの、フィリップ・ウェブが設計した彼女の私邸にあって、その居間の壁に掛けられていたものと思われ、したがって富本自身は、おそらくこの完成作品を見る機会はなかったであろう。ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がこの完成作品を収蔵するのは一九七八年になってからである。この壁掛け《アーティチョーク》は複数枚つくられたらしく、現在ウィリアム・モリス・ギャラリーにおいても見ることができる。しかし、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の作品は左右非対称、ウィリアム・モリス・ギャラリーの作品はほぼ左右対称の繰り返しパターンとなっている。【図12】は、ウィリアム・モリス・ギャラリーが収蔵し、展示している《アーティチョーク》の作品である。

続く五番目に挙げた作品【図13】は、一八七七年にモリスがデザインし、モリス商会のためにジェフリー商会が印刷した壁紙のサンプル（見本）である。木版によるディステンプー絵の具の多色刷りのこの作品は、《キク（菊）》という作品名をもち、六八・六×五〇・〇センチメートルの寸法となっている。モリス・マーシャル・フォークナー商会が一八六一年に設立されたときの「趣意書」には、壁紙そのものは製造品目として挙げられていなかったものの、壁面の装飾については明示されており、壁紙はすぐにもこの商会の重要な製造品目となっていった。そうして生まれた最初の三つのモリスの壁紙が、《トレリス（格子垣）》（一八六二年）、《デイジー（雛菊）》（一八六四年）、そして《フルーツ（果実）》（一八六六ころ）なのである。最後に挙げた《フルーツ》は、《ザクロ（柘榴）》という作品名でもよく知られている。最初壁紙はモリス自身が印刷を行っていたが、技術にお

いて未熟なこともあって、すぐさまモリス・マーシャル・フォークナー商会はジェフリー商会に印刷を依頼するようになった。この商会は、すでに一八六二年のロンドン万国博覧会に出品していた優秀な壁紙印刷業者で、それ以降、版木がアーサー・サーンダスン社に売却される一九二七年まで、ほとんどのモリスの壁紙の印刷をこの印刷業者が請け負うことになるのである。モリスの壁紙のデザインは、一八七四年の《アカンサス》から重量感のあるパタンへと大きく変わっていく。《キク》も、そうした傾向をもつ作品のひとつに数えられている。「一八七四年にデザインされた《アカンサス》が、豊穡な効果を醸し出す時期の出発点となるものである。この作品や《ルリハコベ》《リース（花輪）》《ローズ（薔薇）》そして《キク》（一八七六―七年）にあっては、葉や花が力強く湾曲し渦を巻いている。色は深みがあり沈んでいる。線影と筋目が何がしかの三次元性を浮き立たせている」¹⁵。

モリスの壁紙のモチーフは、多くの場合、歴史的な素材に影響を受けているといわれている。しかしこの《キク》は、それにはあてはまらない。キクは、おおよそ一八世紀末から一九世紀のはじめころに中国および日本からイギリスに持ち込まれた、当時にあっては極めて新しい植物であったと思われるからである。モリスはなぜこの特殊な植物に関心を抱いたのであろうか。そしてデザインするにあたって、何を参照したのであろうか。こうしたインスピレーションの源泉に関する疑問に対して明確に答えている研究は、現在のところ英国にあっても見出すことはできないらしい。また、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がどのような経緯から一八八九年にこの作品を入手したのかも判然としない。この博物館の「登録簿」には、入手先も購入金額も記入されておらず、ただ「芸術部長」としか記載されていないからである。さらなる調査の依頼によって提供されたこの博物館からの情報によると、その人物は「トーマス・アームストロング（一八四八―一九二〇年）。彼は、多くの美術家とデザイナーを友人にもつ画家で、一八八一年から八九年までサウス・ケンジントンの科学・芸術局の芸術部長を務め、初期の幾人かの博物館高官と同じように、美術とデザインの学校の校長を兼ね、コレクションの形成に積極的な役割を担っていた」。もしそうであれば、この《キク》という作品は、トーマス・アームストロングがモリスなりモリス商会なりから譲り受け、それを当時のサウス・ケンジントン博物館へ寄贈したものであったのではないかと考えられる。明らかにこの作品は、一枚物の壁紙のサンプルである。しかし、もともとは、三巻からなるモリス商会の壁紙のパタン・ブック（見本帳）のなかのどの巻かに納められていた一枚のシートだった可能性もある。《キク》が製作された一八七七年とちょうど同じ年に、モリス商会はオクスフォード・ストリート二六四番地（のちに四四九番地に地番変更）にショールームを開設した（さらに一九一七年には、ハノーヴァー・スクウェアから少し外れたジョージ・ストリート一七番地に移転）。壁紙のパタン・ブックは一般顧客への販売のためにこのショールームに常備されていたものと思われる¹⁶。

一八八一年にモリス商会は、マートン・アビーに見つけた古い染織工場跡を賃貸により借り受け、染織、織物、刺繍などを製作するための工房として利用しはじめた【図1 4】【図1 5】。「商会を背後で支え一〇年間も製作が続くと、一八九〇年に至るまでにはマートン・アビーのタペストリーは、モリス独自の美術作品を所有したいと思う裕福な注文主たちのあいだで、ますます有名になろうとしていた」¹⁷。【表1】のなかの六番目の作品である《果樹園あるいは四季》【図1 6】は、そうしたなかにあつて、一八九〇年にマート

ン・アビーで製作されたタペストリーである。モリスとジョン・ヘンリー・ダールがデザインし、「ダールの周到な監督のもとに、ウィリアム・ナイト、ウィリアム・スレイス、ジョン・マーティンによって織り上げられている」¹⁸。一八五七年夏のオクスフォード大学学生会館の壁画製作に参加したときに実感して以来、モリスは、人物を描くことに多くの困難性を感じ取っていた。しかし、人物をモチーフにした作品の需要は高まっており、この《果樹園あるいは四季》が、「タペストリーにおいて人物を扱ったモリスの最初の試みとなるものであった」¹⁹。

【表1】の最後の七番目に記載されている《主を讃える天使たち》【図17】は、バーン＝ジョウンズの人物画を中央に配し、ダールによって全体がデザインされた作品である。「バーン＝ジョウンズの人物画は、もともとは一八七七年か一八七八年にソールズバリー・カセドラルのステインド・グラスのために描かれたものであった」²⁰。製作は、モリスが亡くなる二年前の一八九四年に、マートン・アビーの工房で熟練職人たちの手によって行なわれている。したがってこの作品は、モリス商会による製作品ではあるが、モリスが直接デザインや製作に関与したものではない。「一八九八年にサウス・ケンジントン博物館は、モリス商会から二二五ポンドでこの《主を讃える天使たち》の作品を購入した」²¹。

続いて、【表2】のリストは、一九〇九年までにヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館が所蔵していたケルムスコット・プレス刊行の書籍、三タイトル、三四冊を示している。印刷と出版は、モリスが晩年に興味をもった工芸の領域であった。そのための私家版印刷工房が、一八九一年一月に、ハマスミスの自宅の〈ケルムスコット・ハウス〉から数軒離れたアッパー・メルー六番地の建物のなかにつくられた。この工房は、ケルムスコット・プレスと呼ばれ、その年の五月末には、右隣の一四番地の〈サセックス・コテージ〉に移転し、一八九八年まで活動を続けた。モリスは、このケルムスコット・プレスを設立した動機をのちに次のように語っている。

私は、美に対する明確な要求をもつような本づくりをしたいという望みとともに、一方で同時に、本は、読みやすくあるべきで、奇怪な文字の形でもって目を幻惑させたり、読者の知性を攪乱させたりするようなものであってはいけないという希望をもって、本の印刷をはじめた²²。

この引用文は、【表2】のなかで最後に挙げている『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』の冒頭の書き出しである【図18】。こうした信念に従い、モリスは、ゴールデン・タイプ、トロイ・タイプ、そしてチャーサー・タイプの三種類の活字を考案しただけではなく、ボーダーやイニシャルについても自ら独自のデザインを施し、一八九一年の『輝く平原の物語』から一八九八年の『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』までの五三タイトル（未完の試し刷り一タイトルを含む）の本が手動の印刷機で印刷され、この印刷工房から刊行されたのであった。

富本がロンドンに滞在した一九〇九年までに、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館に所蔵されていたケルムスコット・プレス刊行の書籍は、そのうちの三タイトルであった。そのなかで、【図19】は、『折ふしの詩』の最初の頁である。『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』のなかに記述されている解説に従うと、こ

の本は、ケルムスコット・プレスで刊行された二番目のものであり、ゴールデン・タイプを使用し、黒と赤の二色刷り。二ギニーの紙刷りは三〇〇部、約一二ギニーのヴェラム刷りは一三部、それぞれが印刷された。奥付の日付は一八九一年九月二四日で、同年一〇月二〇日にリーヴズ・アンド・ターナー社から販売された。【図20】は、『世界の果ての泉』のなかの頁で、この本は、ケルムスコット・プレスの三九番目の作品。チョーサー・タイプを使用し、黒と赤の二色刷り。バーン＝ジョウズがデザインした四点の木版画が挿入されている。五ギニーの紙刷りについては三五〇部が、二〇ギニーのヴェラム刷りについては八部が、印刷された。奥付の日付は一八九六年三月二日で、同年六月四日にウィリアム・モリスにより販売された。ケルムスコット・プレスにおいて書籍が刊行されるに際しては、ボーダーやイニシャルのデザインや試し刷りが数多くなされているが、【表3】は、そうした関連資料をまとめたものである。一点を除くすべてが、富本がこの博物館を訪問する二年前の一九〇七年に入手されている。

最後に織機について。一八九三年にモリスによってふたつの小型の木製織機がヴィクトリア・アンド・アルバート博物館へ寄贈された。ひとつは、タペストリー用の織機で、「これは、マートン・アビーにおいて、見習いのタペストリー織工に教えるときに使用されていた」²³。もうひとつは、カーペット用の織機で、これもカーペット織工を教育するときのもので、マートン・アビーの工房で用いられていた。「この織機は、モリスがつくり上げたフル・サイズの織機を簡便化したものだった」²⁴。

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

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

木工、家具、そして革
 金属細工
 テキスタイル
 建築と彫刻
 版画、イラストレイション、そしてデザイン
 図書館と造本
 絵画
 陶器、ガラス、そして琺瑯²⁵

この八つの部門によって、一九〇九年当時のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館における収蔵品は分類され、展示されていたわけであるが、それでは、各部門の作品はどの階に展示されていたのであろうか。このことを知るうえで、『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』（一九〇九年刊行）【図21】は、極めて有効な情報を提供している。【図22】は一階の展示プランで、【図23】は二階の展示プランである。これからもわかるように、「木工、家具、そして革」は一階と二階に、「金属細工」はすべて一階に、「テキスタイル」は一階と二階に、同じく「建築と彫刻」も一階と

二階に展示されていた。「版画、イラストレーション、そしてデザイン」の部門は、二階の「七〇室」から「七三室」までが割り当てられていた。「図書館」は、二階の「七四室」が造本の展示室として、「七七室」と「七八室」が閲覧室として利用されていた。そして、「絵画」はすべて二階に、「陶器、ガラス、そして琺瑯」は二階と三階に展示され、地下の階は、「木工、家具、そして革」と「建築と彫刻」のふたつの部門によって利用されていた。

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

ケルムスコット・プレス刊行の書籍は、【図23】にみられる図書館の閲覧室「七七室」か「七八室」の書架か別室の書庫に置かれていたものと思われる。また、同プレス刊行書籍に関連する資料の一二点は、「本のオーナメントは、装飾写本からの一枚物や断片が多数集められて再提示されている（「七三室」）」²⁶という『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』のなかの記述から判断すると、「版画、イラストレーション、そしてデザイン」の部門に割り当てられていた二階の「七三室」に展示されていた可能性もあるし、あるいは、二階の「七四室」が造本の展示室として使用されていたことから判断すると、この部屋に展示されていたと考えることもできる。一方、室内装飾の実例の施工例としての〈グリーン・ダイニング・ルーム〉は、【図22】にみられる「一三室」の向かい側に位置していた。さらに、二点の織機については、展示室に展示されていた記述はなく、収蔵室に保管されていたのかもしれない。

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

「セント・ジョージ」のキャビネットは、「木工、家具、そして革」の部門で管理されていたものと思われる。そのうち「五六室」が比較的新しい時代の英国家具が展示されていたようであり、「セント・ジョージ」のキャビネットも、この大きい部屋のどこかに置かれていたのではないだろうか。ステインド・グラス・パネルについては、すべて、三階の「一四三室」の窓に設置されていた。「このギャラリー〔一四三室〕の東端の小さな窓に、故サー・エドワード・バーン＝ジョウズ氏のデザインに従ってモリス・マーシャル・フォークナー商会が製作したパネル類が、はめ込まれている」と、『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』のなかに明示されているからである²⁷。

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

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

た壁紙の下図を見ました²⁸。

このとき富本は、エキシビション・ロードに面した西の入り口からこの博物館に入っている。そして直ぐに階段を上がると、左手が図書館の「七四室」、右手が「テキスタイル」の「一一八室」になる。富本は、左手の「七四室」を通り、「七六室」の手前で左折して、「版画、イラストレイション、そしてデザイン」の部門が展示に使用していた「七〇室」から「七三室」のなかのいずれかの部屋に入り、そこでこの「壁紙の下図」を見たものと思われる。しかし、ここで富本が見たものは、本当に壁紙の下図だったのであろうか。

すでに詳述しているように、この時期この博物館が収蔵していたモリスの壁紙は、《キク》一点であった。しかしこの作品は、【図13】からもわかるように、全面を多色刷りで印刷されているサンプル・シートなのである。このサンプル・シートをもって富本が下図と判断することは考えにくく、実際に富本が見たものは、下図に相当する別の作品であった可能性の方が極めて高い。その推論が正しければ、残された作品から判断して、それに該当するものは、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン【図11】以外にはない。なぜ富本が、刺繍の下図を壁紙の下図に見間違ったのかはわからない。この博物館の学芸員なり、中央美術・工芸学校の引率教師なりから与えられた情報が、そもそも間違っていたのかもしれない。しかしいずれにしても、ふたつの作品の表現上の様態から判断して、富本がここで述べている「壁紙の下図」とは、「壁紙《キク》(サンプル)」ではなく、実際には「刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン(下図)」であったと考えて、ほぼ間違いのないであろう。

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

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

階段室(一二六)に展示されているタペストリーは、ひとつは、ウィリアム・モリスによってデザインされたもので、もうひとつは、サー・エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされたものである。ともに、マートン・アビーのモリス商会の工場で製作された²⁹。

「ウィリアム・モリスによってデザインされたもの」というのが、《果樹園あるいは四季》で、「サー・エドワード・バーン＝ジョウンズによってデザインされたもの」というのが、《主を讃える天使たち》であろう。展示室は、【図23】にみられるように、クロムウェル・ロードに面した正面入り口から入り、西隣の左手階段を二階に上った「一二六室」であった。

四. 富本憲吉のモリス作品を巡る評価

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

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

徴兵の関係があったので卒業制作を急いで描き、卒業を目の前に控えて一九〇九年十月にイギリスに私費で留学しました。普通の美術家と違い留学地をロンドンに選んだのは、当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられたので、指導してもらうに好都合のためでありましたが、実はそれよりも美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したためでした³⁰。

そして、最晩年の「履歴書」のなかでは、次のようにも述懐している。

留学の目的は室内装飾を勉強することだった。フランスを選ばず、ロンドンをめざしたのは、当時、ロンドンには南薫造、白滝幾之助、高村光太郎といった先輩、友人たちがいたからでもあるが、もう一つ、在学中に、読んだ本から英国の画家フリスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいただき、モリスの実際の仕事を見たかったからでもある³¹。

ここで注意しなければならないことは、「在学中に、読んだ本から……図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいただき、モリスの実際の仕事を見たかった」と述べている点である。果たして富本は、モリスに関するどのような本を在学中に読んでいたのだろうか。そして、それらの本に図版として掲載されていたモリスの作品とはどのようなものであったのだろうか。

まず、「在学中に、読んだ本」について。

富本のいう「在学中に、読んだ本」とは、したがって、『ウィリアム・モリス——彼

の芸術、彼の著作および彼の公的生活』、「ウィリアム・モリスと彼の芸術」が所収された『装飾芸術の巨匠たち』、および、「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」が所収された『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』の三つの書物のすべてであったか、そのうちの、一冊か二冊だったかの可能性が、現時点で残されることになるであろう³²。

次に、外国雑誌については、どうだろうか。

……此處例へばコーヒ [一] 器壹揃模様随意と云ふ題が出たとして、そう云ふ種類のものならば大抵ステュディオかアール、エ、デコラシオンを借りてコーヒ [一] 器と云ふ事を良く頭に置きながら出来得る限り早く、……パラパラと只書物を操る。……コーヒ [一] 器の圖案が四五冊を操るうちに二三拾も見つかり、透き寫しするに最も良く出来た蠟引きの紙を取り出して寫眞をひき寫しするのである。……寫した小さな紙片を教室なり下宿なりに持ち歸つて茶碗の把手を入れかえ、模様の一部を故意に或は無理に入れかえて、先ず下圖が出来上がったものと心得て居た³³。

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

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

【図8】と【図9】の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉、【図11】の《アーティチョーク》のためのデザイン、【図14】と【図15】のマートン・アビーの工房は、いずれも、『装飾芸術の巨匠たち』に所収されているルイス・F・デイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」から複製されている。また、【図10】の《ペネロペ》、【図19】の『折ふしの詩』の最初の頁、【図20】の『世界の果ての泉』のなかの頁については、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』から複製したものである。そして、【図16】の《果樹園あるいは四季》と【図17】の《主を讃える天使たち》については、『ザ・ステューディオ』からの複製である。出典から明らかなように、以上に挙げたすべての図版は、このロンドンの地に足を踏み入れるに先立って、美術学校時代に富本が実際に見ていた可能性をもつ図版である。「モリスの実際の仕事を見たかった」と富本は述べているが、とりわけこうした図版にかかわって実際のモリス作品を自分自身の目で直接確かめたかったのではないだろうか。

さてそれでは、「図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかった」富本にとって、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で目にしたモリスの作品は、どのように映ったのであろうか。

本人は「壁紙の下圖」といっているが、おそらく見間違っただであろう、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン（下図）を富本がはじめてこの博物館で見たと

き、次のような強い感動を覚えたことを、帰国後の一九一二（明治四五）年に『美術新報』に発表した「ウィリアム・モリスの話」のなかで告白している。

初めて見た時から勿論大變面白いものであると考へて居りましたが、追々と見なれるに連れて、たまらなく面白いと考へました、眞面目な、ゼントルマンらしい、英吉利風な作家の、けだかい趣味が強く私の胸を打ちました³⁴。

一方、「履歴書」においても、『アーティチョーク』のためのデザインについて、同様の感想を繰り返し述べている。

ここで「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で」モリスの作った壁紙の下図を初めて見て英国風の高い趣味に胸を打たれた³⁵。

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

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

大きい寺や住宅も窓でロゼッチ [ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ] やマドックス ブラウン等がやつたステインド グラスが大分方々にあります、私は小さいものですがモリスとバエンジョンスの合作した『ペネロープ』[《ペネロペ》] と云ふサウス ケンシントン博物館にあるのを大變好きです³⁶。

一八六四年にサウス・ケンシントン博物館は、モリス・マーシャル・フォークナー商会が製作した四つのステインド・グラス・パネルを購入している。《眠るチャーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》、そして《ペネロペ》である。チャーサーの『善女伝』がステインド・グラスの形式で表現された作品は、当時大変人気があり、多くのヴァージョンが製作されていた。このときこの博物館が購入した《眠るチャーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》のパネルは、現在最も完全な状態で残っているヴァージョンである一八六九年から一八七四年のあいだに施工されたケンブリッジのピーターハウス・カレッジの談話室^{コンディネーション・ルーム}にみられる作品と同一のものである。しかし富本は、この三つの作品には言及しておらず、三階一四三室の東端の小

さな窓にはめ込まれていた四点の作品のなかにあつては、《ペネロペ》（寸法は五七・〇×五一・五センチメートル）のパネルに強い興味をもった。この作品は、円形の花飾りのなかに貞節な妻を象徴するペネロペの頭部が中央に描かれており、その背後は、定型化されたふたつの植物が上下左右に交互に繰り返されるパターンで構成されている。この植物は、図版で見る限り、デイジー（雛菊）とアーティチョークのように思われる。デイジーは、『善女伝』のプロローグにおいて登場し、〈レッド・ハウス〉のカーテンのデザインにモリスが用いて以来、壁紙にも適応され、モリスの商会にとって最も永続的に使用されたデザインのひとつである。一方アーティチョーク（チョウセンアザミ）は、アカンサス（ハアザミ）やロウタス（ハス）、ハニーサックル（スイカズラ）などと並んで、その後のモリスの壁掛けにとつての重要なモチーフになる植物であった。引用に示したように富本は、『『ペネロペ』[《ペネロペ》]と云ふサウスケンシントン博物館にあるのを大變好きです』と述べているが、帰国後に製作することになる多様な図案や模様の多くは、人物ではなく植物から成り立っており、そのことから推し量ると、モチーフとしてはペネロペの頭部よりも、むしろこれらの植物の方により強い魅力を感じ取ったのでないだろうか。《眠るチョーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》の三つのステインド・グラス・パネルにとくに富本が言及していないのも、また同様に、「セント・ジョージ」のキャビネットに言及していないのも、おそらく同じ理由からだったのであろう。さらには、二階の一二六室に展示されていたと思われる《果樹園あるいは四季》と《主を讃える天使たち》の二点のタペストリーに関しても、富本の言及はみられない。それらの作品もまた、人物をモチーフにした物語的場面によって構成されており、このことが富本の関心を強く引かなかつた主たる要因となっていると考えても、差し支えないのではないだろうか。

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

以上が、【表1】に記載されているモリス関連の作品に関しての富本の評価となるものであった。次に、ケルムスコット・プレスで刊行された書籍については、富本はどのように理解していたのであろうか。「ウィリアム・モリスの話」から断片的に拾い上げてみると、以下のように構成することができる。

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

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

モリスは又彼れの圖案や詩に調和した活字の面白いものをこさへ様と考へて居りま

したが、千八百九十年冬終にケルムスコット版と云ふ名の新しい活字で書物を出版致しました、活字と云ふより一枚一枚皆手のかゝった模様と見える様な大變こつたものです³⁷。

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

……モリスのやつた新しい活字にも此〔古代文學〕の方面の深い研究が現はれて居ります、これは見た處ゴシック期の復興とも云ふ可きものですが、新らたに混じた彼れの工夫した處が、古い面白みとシックリ結び付いて非常に良い氣持を與へて居ります³⁸、

こうした心地よさを、図書館に所蔵されていた、【表2】に示すような、ケルムスコット・プレス刊行の書籍から、富本は感じ取ることができた。さらにはまた、この図書館に所蔵されていた「粉本」からは、富本はどのような印象を受けたのだろうか。

是れ迄モリス獨りの名となる迄〔モリス・マーシャル・フォークナー商会からモリス商会へ改組されるまで〕に連中が一生懸命で中世紀寺院の裝飾の方法や細部に至る迄細かく研究して居ります、是れ等の尊重す可き澤山な粉本は今大部分サウスケンシントン博物館の美術圖書館に保存されて居ります、其の熱心な粉本を見ました時に私はこの忠實なやり口に関心しました。驚いて發憤した私が受けた無形の利益は決して少なく無いと信じます³⁹。

富本が述べている「粉本」とは、下図や画稿を指しているものと思われる。おそらくそのなかには、【表3】に挙げられているような、ケルムスコット・プレスの書籍として刊行されるまでに実験的に製作された、ボーダー、文字、イニシャル、それにオーナメントなどのデザインが含まれていたであろう。それ以外にも、モリス商会に集うモリスの仲間たちが手がけた「粉本」もこの図書館で目にすることができたであろう。いずれにしてもそれらは、富本に奮起を促すほどの大きな衝撃を与えるものであった。

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

まずは、モリスの模様について。

……モリスは常に「百合模様」とか「雛菊模様」とか非常に模様化されたものをやつて居ります、非常な熱心で初められた此の新しい試みは大畧研究がすむだ頃から世の中に知られて來て實際の室内裝飾に使はれる事となりました⁴⁰。

そして、〈グリーン・ダイニング・ルーム〉について。

此の頃に出來たサウスケンシントン博物館の食堂は〔モリス・マーシャル・フォー

クナー商会の] 連中が各部の飾りを受け持つてやつた見る可き例であります⁴¹。

富本は、この食堂で食事をし、ひとときの休息を楽しんだことであろう。モリス研究のあとの高揚した気持ちを静かに持続させる空間として、この〈グリーン・ダイニング・ルーム〉ほど富本にとって適切な場所はほかになかったのではないだろうか。

五. オリジナリティとアーティチョークを巡って

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

モリスの芸術はどうもオリジナリティが乏しいので期待はずれでした。それでも彼の組合運動などを「ロンドンでは」調べてきました⁴²。

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

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

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

あれ「モリス」の作品を見たときは失望しました。ことに図書館で植物のものを

たら、そっくりそのまま使用しているんですからね。古い西洋のものですけれどもね。それでモリスという人は理屈だけをいう人で、オリジナリティのない人だと思いました。オリジナリティ [イ] のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね⁴³。

富本が、モリス作品におけるオリジナリティの欠如について言及したのは、この二回のみである。それでは具体的には、どのモリス作品のどのようなところに富本は失望したのであろうか。つまり、モリスをオリジナリティのない人とみなした富本の根拠とは、一体何だったのであろうか。

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

彼 [モリス] も [フィリップ・] ウェブも、ともに率直に認めていたように、ふたりは、サウス・ケンジントンにおいてサー・ヘンリー・コウル、のちには J・H・ミドルトンによって収集された展示物のなかから、自分たちが手本とすべき多くのものを見出した⁴⁴。

モリスは、過去の作品を研究し、自己の製作の手本を探索する場としてこの博物館を活用した。そしてまたモリスは、その博物館内の図書館へもしばしば通ったことだろう。レイ・ワトキンスンは、自著の『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』のなかで、モリス自身の蔵書本でもあった、ジョン・ジェラードが収集した植物によって構成された『草本誌つまり植物の概略史』のなかの一頁を図版として挙げたうえで、「彼 [モリス] は、染織術を学ぶ際のひとつの情報源としてこの本を利用したし、この本が、パタンのアイデアを得るためのひとつの源泉となっていたとも考えられる」⁴⁵との指摘をしている。この『草本誌つまり植物の概略史』【図24】という本は、長いあいだ読み継がれてきた最も著名なイギリスの草本誌である。一五九七年にジョン・ジェラードによって出版され、一六三三年には、トーマス・ジョンソンによってオリジナル・テキストに手が加えられ、さらに内容が充実した改定版が出版された。この改定版には、およそ二、八五〇の植物が取り上げられ、約二、七〇〇のイラストレーションが掲載されている。まさにこの本は、ルネサンス植物学の恒久の記念碑となるものであった。最近にあっては、一九七五年に、その復刻版も出版されている。ワトキンスン以外にも、モリスがタペストリーや壁紙を製作するにあたってこの本を参照していたことを指摘している研究者は数多く見受けられる。今日までにあっては、こうした示唆はまさしく一種の伝説ともなっているのである。

富本が批判の対象としているのは、間違いなく、モリスの植物をモチーフにした作品であろう。そして、富本がいつている「図書館で植物のものを見た」という指摘内容は、ほぼ間違いなく、その博物館の図書館が所蔵していた『草本誌つまり植物の概略史』のなかに掲載されていた植物の図版のことであったといえるであろう。そうであるとすれば、それに該当する植物は、おそらく二階の「七二室」に展示されていたであろうと思われる、壁掛けのためのデザインのモチーフであるアーティチョーク以外にはない。なぜならば、壁紙のモチーフに使用されていたキクは、すでに述べたように、だいたい一八世紀末から一九世紀のはじめころに中国と日本からイギリスに伝わった新しい植物であり、当然な

がら、この『草本誌つまり植物の概略史』には記載されていないからである。富本は、この下図を見ると、すぐにも「七七室」か「七八室」の図書館の閲覧室に入り、『草本誌つまり植物の概略史』の頁をめくり、アーティチョークの図版【図25】（【図26】）を発見したと思われる。上に挙げたワトキンスンをはじめとする、モリスと『草本誌つまり植物の概略史』の関係性について示唆している多くの研究者の見解に従うならば、『アーティチョーク』のためのデザインを製作するに際しても、モリスが『草本誌つまり植物の概略史』のなかのアーティチョークの図版を参照していた可能性は十分にありえるものと思われる。しかし、【図11】と【図25】（【図26】）とを引き比べた場合、モリスのデザインは、源泉や参照となるものが何であったのか、その痕跡をとどめないほどまでに明らかに進化し、富本が指摘する、「そっくりそのまま使用している」とは、一見して認めがたい、独自のものになっているのである。

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

それ〔サウス・ケンジントン博物館はモリスにとって大きな存在であった〕にもかかわらず、モリスの個性は、多くのデザインのなかにとっても力強くはっきりと現われている。そのために、こうした伝統への依存によって、デザインの新鮮さやのびやかさが損なわれるといったようなことはほとんどありえない。——その主たる理由は、彼の場合、パタン・デザインングの才能が自然への強い関心と分かちがたく結び付いていたことにあった⁴⁶。

富本はモリス作品への失望の根拠として、「図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用している」ことを挙げているが、ここに、ふたつの疑問が生じてくる。ひとつは、「図書館で植物のもの」といっているのは、おそらく『草本誌つまり植物の概略史』であろうが、どのようにしてこの書物の存在を富本は知るに至ったのであろうか。いまひとつは、モリスの『アーティチョーク』のためのデザインと『草本誌つまり植物の概略史』のなかのアーティチョークの項目に掲載されている図版とを見比べて、富本は本当に独力で両者の類縁性を見抜くことができたのであろうか。これらのことは、特別の知識や情報の介在なしには、とうてい不可能だったように推量される。おそらく、モリスの作品と『草本誌つまり植物の概略史』との関係を知り得る立場にあった、たとえば、この博物館の学芸員か富本が当時通っていた中央美術・工芸学校の教師のような人から助言なり、教示なりを得て、「図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用している」ことに結果として気づかされ、再確認したのではないだろうか。

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

□表紙に使用した模様は歐洲で食用にする『アーキチヨーク』という果實の蕾です。
□私は南英吉利旅行の際、高き太き逞ましきこの花を見て獨り旅の淋しき情に打たれました。其後京都で友人西川一草亭氏に會ひ、其花園で此花を発見した時は舊友に逢つたやうに思ひました。名を聞けば『朝鮮薊』と答へました。私は早速同氏から苗を

分けて貰って歸りました。

□此様な片田舎〔安堵村〕で、陶器に隠れてゐる私は此の花を愛し此の葉を愛し、大分澤山模様の用に立てました⁴⁷。

ここで引用したものは、一九一八（大正七）年に刊行された沖野岩三郎の『煉瓦の雨』の表紙絵【図27】にアーティチョークを使用した富本の、巻末に掲載されている跋文の一部である。これによると、富本は、時期を正確に特定することはできないが、帰国後、イギリスで見たアーティチョークを京都の友人宅の花壇で再発見し、苗を持ち帰っている。日本にあつては自生していなかったと思われるこの外来種のアーティチョークを、果たして、うまく安堵村へ移植し、苗から栽培することができたのであろうか。この点は疑問の残るところである。ひょっとすると富本は、モリスのアーティチョーク・パタンを模写していたかもしれないし、そうでなかったとしても、ロンドン滞在時にこのアーティチョークを食しただけではなく、野外なり台所なりにおいて直接写生するか、あるいは、美術学校時代の文庫で行っていた要領で、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の図書館においても『草本誌つまり植物の概略史』のなかのアーティチョークの図版を転写し、それらのスケッチを日本に持ち帰っていたのではないだろうか。というのも、翌年の一九一九（大正八）年に刊行された同じく沖野岩三郎の『宿命』の表紙絵【図28】も富本によって描かれているが、その巻末に、「富本憲吉氏より著者へ」という、一種謎めいた、意味深長な一文が掲載されているからである。

表紙の薊は本年夏、大和伊賀の國境に近き一寸した高原にて發見致し候薊にて、氣候の關係にて花は總てうつむき咲けるが驚かれ申候。小生の村より僅かに四里、山へ登るだけにて既に氣候もちがひ又有様から彩まで違ふ事貴兄の所謂宿命に近からんと思われ一氣に描き上げ候。……因みに模様のモチーフは『サワアザミ』と申す由に候

⁴⁸。

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

帰国後しばらくすると、富本は、自分の製作態度に大きな疑問を感じ取り、苦悶している。

今迄やって来た自分の模様を考へて見ると何むにもない。実に情け無い程自分から出たものが無いのに驚いた。……学生時代の事を思ひおこすと先生から菊ならば菊と云ふ実物と題が出ると菊だけを写生しておき文庫なり図書館に行つて書物——多く外国雑誌——を見る……。全体見たあとで好きな少し衣を変れば役に立ちそうな奴を写すなり或は其の場で二つ混じ合したものをこさえて自分の模様と考へ〔て〕居た事もある。……人も自分も随分平氣でそれをやった。近頃は一切そむな事が模様を造る人々にやられて居ないか、先づ自分を考へるとタマラなく恥かしい。……

一切の製作を止めて暗い台處から後庭に光る夏の日を見ながら以上の考へにつかれた自分は旅に出た⁴⁹。

この「模様雑感」が南薫造に宛てて出されたのは、一九一三（大正二）年のことであった。それ以降、富本は、過去の作品や他人の作品、そして外国雑誌のなかの作品を参照する製作態度を厳しく戒めていく。富本にとって、このときのサワアザミとの遭遇は、外国種であるアーティチョークから離れることの可能性を、つまりは、モティーフという点においてイギリスからもモリスからも一定の距離を置くことの可能性を意味していた。もしそうであるとするならば、それは同時に、「模様から模様を造らない」という、この間一心に追及してきた製作理念が、さまざまな試練と苦悩を経て、やっとうこうしてこの時期に、実質的に自分のものとなり得ることの帰結性を意味するものでもあった。おそらくそのことを富本は、己のまぎれもない「宿命」として受け止めたのであろう。

そうした視点を踏まえたうえで、再度一九六一（昭和三六）年の「座談会」における富本のモリス批判の言説へと立ちもどらなければならない。中段の「ことに図書館で植物のものを見たら、そっくりそのまま使用しているんですからね。古い西洋のものですけれどもね」という言説は、確かに、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での体験談であろう。しかし、「あれ[モリス]の作品を見たときは失望しました」という前段と、後段の「それでモリスという人は理屈だけをいう人で、オリジナリティのない人だと思いました。オリジナリティ[イ]のない人は、こっちはもうひどくいやなんですからね」という、それに対する感想は、そのとき同時に富本の心に湧き出でた思いではないのではないだろうか。というのも、ロンドンに上陸する直前の美術学校時代に製作した、一九〇七（明治四〇）年の東京勸業博覧会への出品作《ステインド・グラス図案》も、一九〇八（明治四一）年の卒業製作《音楽家住宅設計図案》も、ともに外国雑誌に掲載された作品の参照や転写の痕跡が認められ、一九〇九（明治四二）年のロンドン滞在中には、いまだそうした行為に対する批判力は、富本のなかに養われていなかったと思われるからである。そうであるとするならば、この言説は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で知り得たモリスの製作手法に対して、そののちに形成された批判力でもって言及した内容として理解されなければならないことになる。これは確かにモリスの方法論への批判であり、「ウィリアム・モリスの話」における論調とは異なる。それにしてもなぜ、博物館での体験から、そして「ウィリアム・モリスの話」の執筆から、おおよそ半世紀も経っているこの時期に、唐突とも、前言を翻しているとも思える、そうした批判をしなければならなかったのでしょうか。必ずしもそこには、十分な合理性や必然性があるわけではないのではないだろうか。もしそうであるならば、この富本の言説は、直接モリスに向けられた実質的な批判というよりは、若かりし日に自分に向けた批判にかかわる、モリスの一側面を借用しながらの形を変えた一種の追憶であり、その後の富本が長きにわたって堅持しようとしてきた信念や戒めの率直な開陳の繰り返しとして解釈することの方が、より自然なように思われてくる。「座談会」でこのような発言をしたとき、富本の脳裏にアーティチョークのことが頭を過ぎったかどうかはわからないが、富本にとって、この植物が自分とモリスとを切り結ぶ、ひとつの具体的な結節点となっていたことは、おそらく本人の内面にあって終生意識されていたのではなかろうか。

その翌年の一九六二（昭和三七）年に、つまり死去する前年に発表された「履歴書」には、モリス批判に相当する記述はもはや認められず、すでに引用したように、「ここで〔ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で〕モリスの作った壁紙の下図〔刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン〕を初めて見て英国風の高い趣味に胸を打たれた」と富本は改めて述懐しており、帰国後の一九一二（明治四五）年に執筆した評伝「ウィリアム・モリスの話」におけるモリス評価の論調へと再び回帰することになる。まさしくアーティチョーク・パタンこそ、富本にとって、英国留学を象徴する模様であり、同時に、その後のオリジナリティを追及するうえでの原点となる模様だったのである。

注

(1) 牧野義雄(1869-1956年)は、1893(明治26)年にサンフランシスコに向け出航、この地で美術を学び、1897年に、ニューヨーク、パリを経て、ロンドン到着。幸いにも、日本海軍の事務所で昼間働く機会に恵まれ、夜は、美術の勉強のために、サウス・ケンジントンの王立美術大学(1896年に国立美術訓練学校が再編成され、以降この名称へ変わる)、ニュー・クロスのゴールドスミス・インスティテュート、そしてその後、リージェント・ストリートの中央美術・工芸学校へ通う。しかし、1901年、同事務所の閉鎖に伴い失職し、困窮生活に陥る。翌年には「文字通り赤貧洗ふが如き状態であつた」(野口米次郎『霧の倫敦』第一書房、1926年、11頁)。食えることさえできず、自殺を考えるまでに至ったであろうそのとき、偶然にも牧野の才能は、『美術の雑誌(*The Magazine of Art*)』の編集長であった、美術評論家のM・H・スピルマンに見出され、1904年の同誌において作品数点が紹介されることになる。その後さらにスピルマンは牧野に対して、『ロンドンの色彩(*The Colour of London*)』の出版のための便宜をはかり、翌年の1907年にその本が出版されると、掲載された作品が美術界や社交界で評判を呼び、一躍牧野はロンドンの著名人となっていく。それ以降、主として第1次世界大戦が勃発する時期までにあつて、画家として、また著述家として、牧野は成功の道をひた歩むことになる。

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

(2) 帰国後富本憲吉は、南薫造に宛てた1912(大正元)年12月13日付の書簡のなかで、「三橋文造の傳」と題された自伝小説を書いていることを伝えている。以下の引用は、その自伝小説の内容に触れた一節の一部であるが、この箇所から、富本を乗せた船は、ロンドンのアルバート・ドックに接岸され、そのとき埠頭には、友達の南が迎えにきていたものと推量される。

「昨日の處は僕の父が三拾歳と云う若い年で六人の子供を残して死ぬ處で……これから……アルバートドックで小さく待って居て呉れた友達や、……の事などを書いて行くつもり。」(『南薫造宛富本憲吉書簡集』大和美術史料第3集、奈良県立美術館、1999年、59頁。)

(3) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』(大和美術史料第3集)奈良県立美術館、1999年、2頁。

(4) 同書、6頁。

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

(6) この住所表示に関して、南薫造は、次のように日記に書き記している。

「[明治四一年]六月十一日 今日よりチェインウォークを引きはらってオンスロースチュディオへ住む事になった。No. 11 Onslow Studios Kings Rord Chelsea S. W. London」(岡本隆寛「南薫造日記について」、岡本隆寛・高木茂登編『南薫造日記・関連書簡の研究』

調査報告書、1988年、21頁。）

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

以上のふたつの資料から判断すると、当時南が住んでいた住所は、「No. 11, Onslow Studios, 183 King's Road, Chelsea, London, SW」となるのではないだろうか。

なお、このオンスロウ・ステューディオについて、富本は次のように述懐している。「この畫室は全く殺風景な汚いので有名だつた。其處で二人〔南薫造と白瀧幾之助〕から〔バーナード・〕リーチの話を聞いた。」(富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第4巻第1号、1934年、63頁。)

(7)『私の履歴書』(文化人6)日本経済新聞社、1983年、198頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に連載。]

(8)同書、199頁。

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

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

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

(12) Ibid., p. 129.

(13) Ibid., p. 244.

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

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

(16) モリス商会は、一八九六年のモリスの死以降も存続し、最終的には一九四〇年に清算されている。そのことは、一九〇九年から翌年にかけてのロンドン滞在中に富本憲吉がオクスフォード・ストリートのこのショールームを訪ねることができた可能性を示している。しかし富本は、「私がイギリスへ行ったときは、モリスが死んで間もない頃でしたけれども、だれもモリスのことはいわなかった。まだ刺繍なんかやる学校—モリスの奥さんが建てたんですけれども、あれはありました。またモリスの事務所もあつたようです。」(富本憲吉、式場隆三郎、對島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年——作陶五十年展を記念して」『民芸手帖』39号、1961年8月、6頁)と、短く回顧しているにすぎない。この「事務所」がショールームを意味している可能性は高い。もしそうであれば、この回顧から、富本は、その存在は知っていたものの、実際には足を運んでいなかったことがわかる。そうした仮定に立つならば、ロンドンの地で富本が実際に見ることができたモリス作品は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館がその当時までに収集していた作品に、ほぼ限定されることになる。ただし、富本が在籍していた中央美術・工芸学校がモリス作品を当時収蔵していたかどうかについては、現時点では未調査。

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

(18) Ibid., p. 289.

- (19) Ibid., p. 288.
- (20) Ibid., p. 290.
- (21) Ibid., p. 290.
- (22) *A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, Reprinted MCMLXIX by Photolithography in the Republic of Ireland at the Irish University Press, p. 1.
- (23) Linda Parry ed., op. cit., p. 287.
- (24) Ibid., p. 278.
- (25) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 3.
- (26) Ibid., p. 33.
- (27) Ibid., p. 53.
- (28) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、14頁。
- (29) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 21.
- (30) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』(無形文化財記録工芸技術編1) 第一法規、1969年、72頁。口述されたのは、1956年9月12日。
- (31) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、198頁。
- (32) 中山修一「富本憲吉の英国留学以前——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程」『表現文化研究』第6巻第1号、神戸大学表現文化研究会、2006年、46頁。
- (33) 富本憲吉「記憶より」『藝美』1年4号、1914年、9頁。
- (34) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、同頁。
- (35) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、199頁。
- (36) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、20頁。
- (37) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(下)」『美術新報』第11巻第5号、1912年、26頁
- (38) 同評伝、26-27頁。
- (39) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」、前掲評伝、19頁。
- (40) 同評伝、20頁。
- (41) 同評伝、同頁。
- (42) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、前掲書、同頁。
- (43) 富本憲吉、式場隆三郎、対島好武、中村精、座談会「富本憲吉の五十年(続)」『民芸手帖』40号、1961年9月、44頁。
- (44) Philip Henderson, *William Morris: His Life, Work and Friends*, Thames and Hudson, London, 1967, p. 65. [ヘンダースン『ウィリアム・モリス伝』川端康雄・志田均・永江敦訳、晶文社、1990年、109頁を参照]
- (45) Ray Watkinson, *William Morris as Designer*, Studio Vista, London, 1967, caption of figure 78. [レイ・ワトキンソン『デザイナーとしてのウィリアム・モリス』羽

生正気・羽生清訳、岩崎美術社、1985 年、図 78 のキャプションを参照]

(46) Philip Henderson, op. cit., p. 65. [ヘンダースン、前掲訳書、109-110 頁を参照]

(47) 富本憲吉「アーキチヨーク」沖野岩三郎『煉瓦の雨』福永書店、1918 年、[19] 頁。

(48) 「富本憲吉氏より著者へ」沖野岩三郎『宿命』福永書店、1919 年、巻末。

(49) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、74-76 頁。

図版出典

【図 1】Yoshio Markino, *A Japanese Liner at the Albert Docks*, in W. J. Loftie, *The Colour of London*, illustrated by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1907, p. 98.

【図 2】富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図 3】広島県立美術館のご好意により複製。

【図 4】Yoshio Markino, *Spring in Onslow Square*, in W. J. Loftie, op. cit., p. 10.

【図 5】『美術』第 1 巻第 9 号、1917 年、332 頁。

【図 6】J. W. Mackail, *The Life of William Morris*, Volume I, Longmans, Green and Co., London, 1899, p. 304.

【図 7】1995 年 12 月に執筆者撮影。

【図 8】Lewis F. Day, 'William Morris and his Art', *Great Masters of Decorative Art*, The Art Journal Office, London, 1900, p. 20.

【図 9】Ibid., p. 21.

【図 10】Aymer Vallance, *William Morris: His Art, his Writing and his Public Life*, George Bell and Sons, 1897, p. 76.

【図 11】Lewis F. Day, op. cit., p. 18.

【図 12】1996 年 3 月に執筆者撮影。

【図 13】ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館のご好意により複製。

【図 14】Lewis F. Day, op. cit., p. 3.

【図 15】Ibid., p. 6.

【図 16】*The Studio*, Vol. 2, No. 7, October, 1893, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 3.

【図 17】*The Studio*, Vol. 5, No. 28, July, 1895, Hon-No-Tomosha, Tokyo, 1995, p. 133.

【図 18】*A Note by William Morris on his Aims in Founding the Kelmscott Press*, Reprinted MCMLXIX by Photolithography in the Republic of Ireland at the Irish University Press, p. 1.

【図 19】Aymer Vallance, op. cit., p. 395.

【図 120】Ibid., p. 407.

【図 21】'Victoria and Albert Museum: Plans Showing Scheme of Arrangement of the Collections', *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London:

Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909.

【図 2 2】 Ibid.

【図 2 3】 Ibid.

【図 2 4】 John Gerard, *The Herball or Generall Historie of Plantes*, enlarged and amended by Thomas Johnson, Adam Islip, Joice Norton and Richard Whitakers, London, 1633, front page.

【図 2 5】 Ibid., p. 1153.

【図 2 6】 Ibid.

【図 2 7】 沖野岩三郎『煉瓦の雨』福永書店、1918 年。

【図 2 8】 沖野岩三郎『宿命』福永書店、1919 年。



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



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



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



図5 ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の外観（おそらく1907-9年の南薫造による撮影）



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

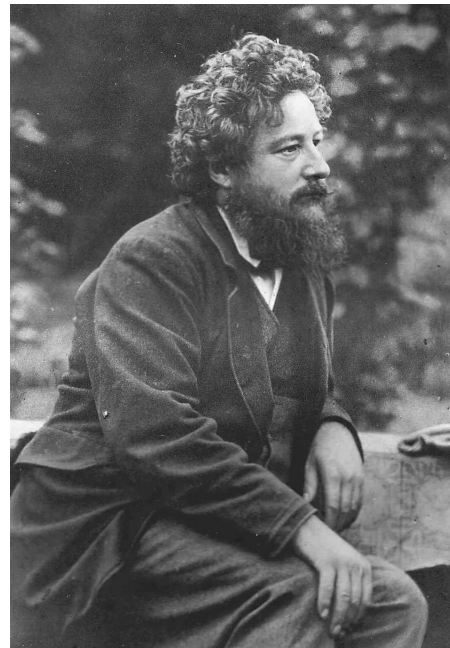


図6 41歳のウィリアム・モリス



図7 〈レッド・ハウス〉の外観

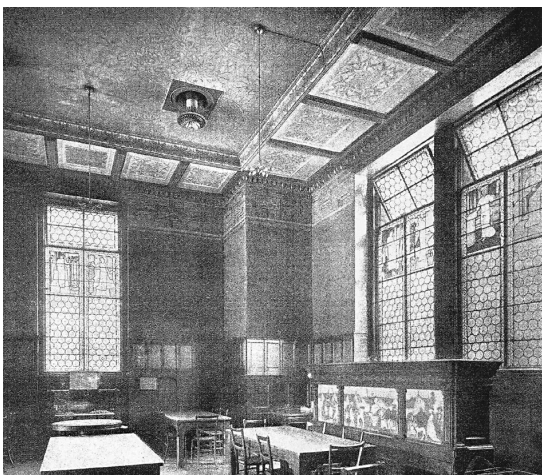


図8 サウス・ケンジントン博物館の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉(モリス・マーシャル・フォークナー商会)

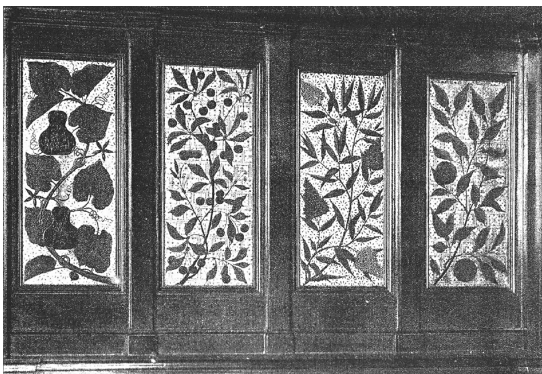


図9 〈グリーン・ダイニング・ルーム〉の飾りパネル(ウィリアム・モリス)



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



図11 《アーティチョーク》のためのデザイン(ウィリアム・モリス)



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



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



図 14 マートン・アビーの工房の外観(ウォンドル川にかかる橋からの眺め)

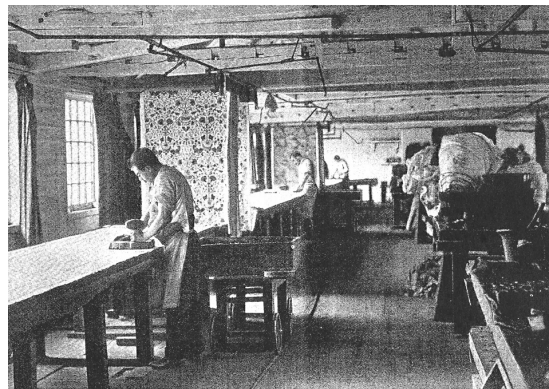


図 15 マートン・アビーの工房の内部(コットン・プリントの製作風景)



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



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

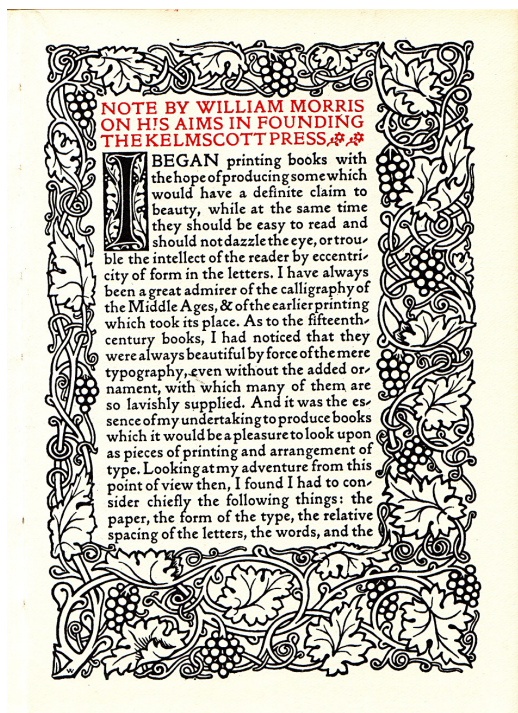


図 18 ケルムスコット・プレス刊『ウィリアム・モリスのケルムスコット・プレス設立趣意書』の最初の頁 (1969 年のアイルランド大学出版局からのフォトリソグラフィー版)

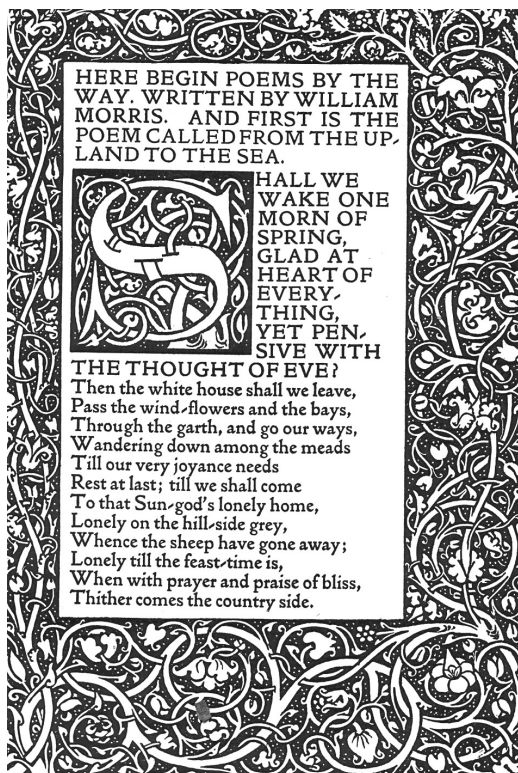


図 19 『折ふしの詩』の最初の頁 (ケルムスコット・プレス刊)

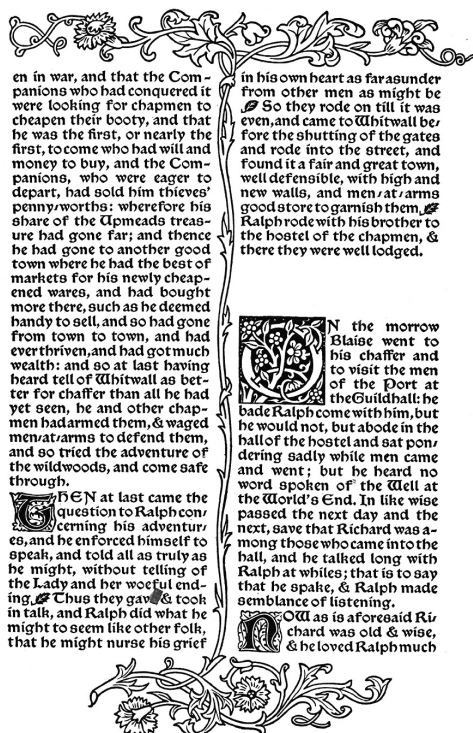


図 20 『世界の果ての泉』のなかの頁 (ケルムスコット・プレス刊)

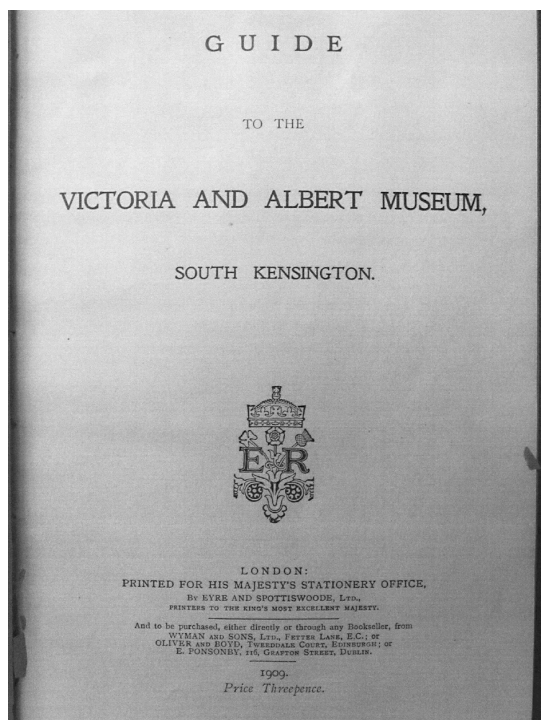


図 21 『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』(1909 年刊行)の表紙

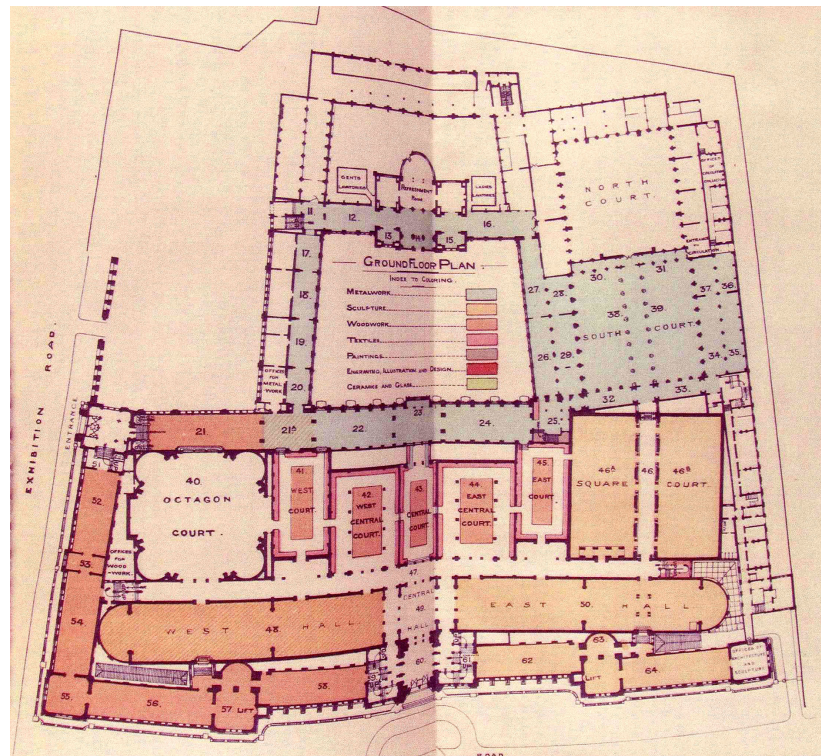


図 22 1909 年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の 1 階展示プラン

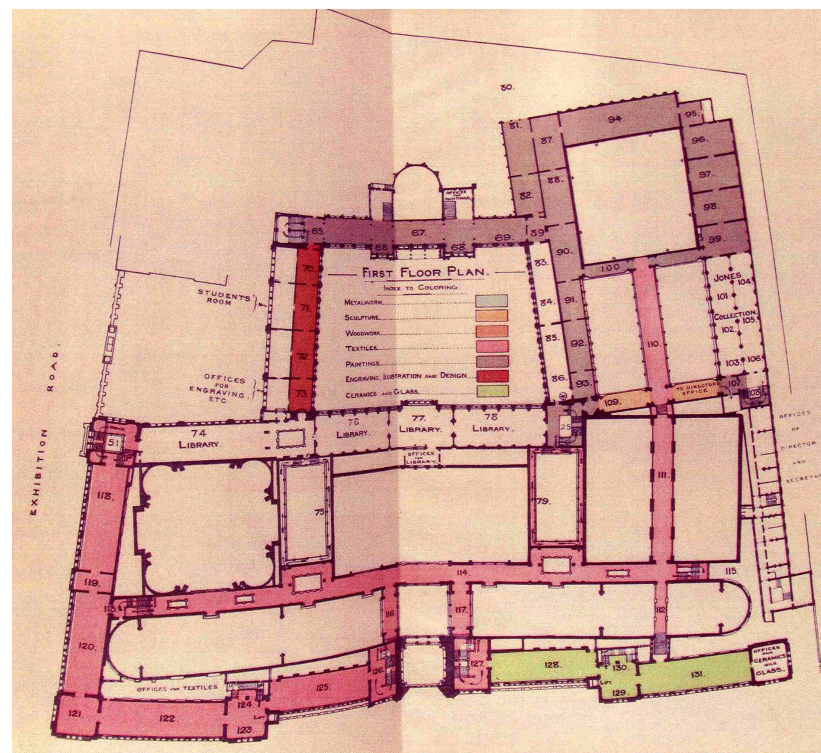


図 23 1909 年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の 2 階展示プラン



図 24 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』の表紙

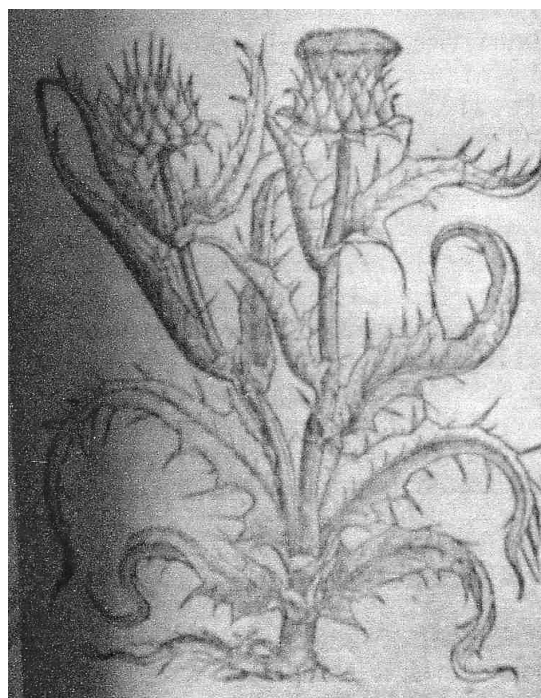


図 26 【図 25】のなかのアーティチョークの拡大図

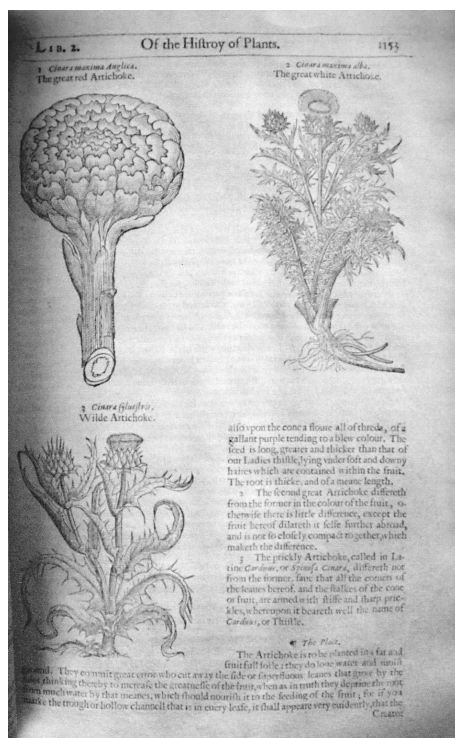


図 25 ジョン・ジェラード『草本誌つまり植物の概略史』のアーティチョークの項目からの一頁



図 27 沖野岩三郎『煉瓦の雨』の表紙絵（富本憲吉）



図 28 沖野岩三郎『宿命』の表紙絵（富本憲吉）

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

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

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

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

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

書名	出版年	資料名	資料番号	収蔵年
ゴドフロワ・ド・ブイヨンとエルサレム征服の物語	1893 年	ボーダーのためのデザイン	D.1558-1907, D.1559-1907, D.1560-1907	1907 年
モード——独白劇	1893 年	ボーダーのためのデザイン	D.1556-1907	1907 年
ジェフリー・チョーサー作品集	1896 年	ボーダー、文字、イニシャルのためのデザイン	D.172-1903	1903 年
			D.1552-1907, D.1553-1907, D.1561-1907	1907 年
		ボーダーのための試し刷り	D.1553A-1907, D.1554-1907	1907 年
地上の楽園	1897 年	ボーダーのためのデザイン	D.1557-1907	1907 年
不思議な島々の湖	1897 年	オーナメントのためのデザイン	D.1555-1907	1907 年

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

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

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

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

第三章

英国生活とエジプトおよびインドへの旅

一. ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での多様な工芸との出会い

確かに、富本の英国留学の成果は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス研究であった。帰国すると富本は、一九一二（明治四五）年の『美術新報』第一巻第四号（二月）と第五号（三月）に、「ウィリアム・モリスの話」と題する評伝を二回に分けて投稿し、いまだ日本にあってはほとんど知られていなかった工芸家としてのウィリアム・モリスの側面を紹介している。そして、同じこの年の三月一五日から三一日まで上野の竹の台で開催された美術新報主催の第三回美術展覧会においても、富本の英国留学の成果は現われることになる。この展覧会の第三部として一室が与えられた富本は、そこに一五一点から構成された作品を展示しているのである。このなかには、留学中に描いた大量のスケッチが含まれていた。評伝「ウィリアム・モリスの話」の執筆とこの美術展覧会第三部への出品が、英国留学を終えた富本にとっての、いわゆる「帰朝報告」となるものであった。

この展覧会に向けた気持ちを富本は、ロンドン時代をともに過ごし、帰国後も相互に信頼を寄せ合っていた無二の親友の南薫造に宛てた書簡のなかで、こう語っている。

いまの處の僕の計畫、

一工藝品スケッチ、二百餘枚。

一木彫。一木版。一更紗。

一図案。一皮。等

兎に角、二三百枚のスケッチを八百幾枚の僕の例の黒いポーツ〔ト〕フォリオからぬき取って此れを主とし、此れに最近作の小さい持ち運びに便利な作品を列べ様と考へて居る。……室全体を工藝、早く云へばモリスの氣持でイッパイにしたものを見せたいつもり¹。

一方、このときの「美術新報美術展覧會第三部富本憲吉君出品目録」（富本憲吉記念館所蔵）【図1】に対して序文を執筆した南は、そのなかで、モリスを敬愛する富本について、自分の思い出と重ねながら次のように述べている。

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

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

私が渡英するころには、モリスはすでに世になかったが、彼の唱導した日常生活の中に手作りの良さを浸透させようとする一種の芸術運動の影響は見いだすことができた²。

しかしながら、富本の英国留学の成果は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるモリス研究にとどまるものではなかった。もう一方の成果について、南の序文と対

をなすもう片方の序文のなかで、帰国後の富本と意気投合することになったバーナード・リーチが、こう指摘していたのである。

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

リーチは、明らかにこの序文のなかで、西洋的表現の相対化、さらには既存の表現序列の否定といった、ロンドン滞在中だけではなく、エジプトとインドへの調査旅行中に富本が新たに獲得した価値観に触れているのである。いうまでもなく、こうした異文化へ向けられた眼差しは、すでにモリスになかにあって見受けることができたが、遅れて富本の場合、このような独自の価値観は、どのような体験や過程を経て、内面化していったのであろうか。

ロンドン滞在中の一九〇九年の九月までには、富本憲吉は、さらに次の下宿へと移動している。新しい「下宿はサウスウエストのカスカードロード二十六番地、ミセス・シェファードさんという未亡人の家で中流の上といったところ。同宿にはエンジニアで電気学者の島潟右一氏、早稲田の建築科の創始者佐藤功一氏、日本で初めて自転車らしい自転車の製造を手掛けた人で蔵前高等工業の教授をした根岸政一氏というような人がいた」³。そのなかのひとりの佐藤は、それから十数年後、留学当時トミーの愛称で周りから親しまれていた富本の研究の様子を振り返り、次のように述べている。

トミーが大英博物館を訪はずに、[ヴィクトリア・アンド・] アルバート博物館で暮したのは理由のある事だった。なぜといふに、前者にはクラシック藝術が多く藏されて居るのに、後者には中世紀以後のものが陳列されてあつたから。そしてゴシック式の家具や波斯の陶器を喜んで研究したのはトミーの傾向としては當然だった⁴。

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

南ケンジントン博物館 [サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館] の近東の陶器を列べてある室に、私の好きな箱 [陳列ケース] があります。此れは一つの國民とか人種から、別の國民に模倣されて行く有様を示した様に思われます。先ず最左端に支那製の荒い山水繪の青い一色の皿を置いて、次ぎに印度で此れを模して造つたもの、最後にペルシャで印度のものを模して造つたものらしいものを置いてあります。……その崩れて行くうちに一種の面白みを認める事が出来ます⁵。

この「近東の陶器を列べてある室」とは、「ジョージ・ソルティング氏によってこの博物館へ貸し与えられた『オリエント磁器』に関する重要なコレクションが展示されている」

⁶ クロムウェル・ロードに面した建物の三階の一番東端に位置していた「一四五室」であったと思われる【図2】。続けて富本は、次のように述べている。

私は此の箱の前に立つ事が好きでした、そしてチュドルローズやホニサックルを、無暗に皿や更紗に書き散らして居る日本人の私を薄笑せずには居られませむでした。長く見て居る中には恐ろしい氣持に成つて、終ひには見えない力が私を後ろから脅かす様な心持が致しました、餘り長く立つて見張りの巡査に何にか心配でもあるかと聞かれた事さへあります⁷。

この体験は、富本にどのような影響を与えたのであろうか。帰国後の富本は、製作にあたってオリジナリティを最も重視した工芸家のひとりとなっていく。その観点からこのときの体験を考えてみると、模倣によってオリジナリティが徐々に崩れ去っていく様を文明史的文脈から例証しているかのようなこれらの展示作品は、まさしくその後の富本が工芸家として寄って立つうえでの原点に相当するものを提示していたのではないだろうか。帰国から三年後の一九一三（大正二）年、「模様というもので大変行き詰まったことがあります」⁸と、晩年富本は告白している。そのとき、バーナード・リーチが滞在していた箱根に赴き、そこである「決心」をすることになるのである。

決心というのは、「模様から模様を作らない」ということです。これは簡単なようでその実、大変なむずかしいことです。しかし決心を貫きまして、それから記憶にある古い模様を振り捨てて自分だけの道を開こうと、ありったけの力を尽しました。古い模様を写さぬはもちろん、古い模様を踏台として自分の模様を作ることはしなかった⁹。

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

「一四五室」の二つ西隣の「一四三室」にも、富本の好みの作品があった。というのも、この展示室の北東方向の隅にある小さな窓に、一八六四年にエドワード・バーン＝ジョウンズがデザインし、モリス・マーシャル・フォークナー商会が製作した《ペネロペ》のステインド・グラス・パネルがはめ込まれていたからである。富本は『『ペネロペ』[《ペネロペ》]と云ふサウスケンシントン博物館にあるのを大變好きです」¹⁰と述べている。

「この展示室の西端には、日本の陶磁器が展示されており、そのなかには、一八七七年にこの博物館のために日本政府が形成したコレクションが含まれていた」¹¹。つまりこの「一四三室」の展示室は、ステインド・グラスだけではなく、中国と日本の磁器、さらには日本の陶器を含む構成から成立していたのである。富本はここで、偶然にも乾山の作品を見ることになる。

乾山けんざんの焼き物を初めて目にしたのも、日本ではなく、この博物館であった。それは角形を二つ組み合わせた平向こう付けで、上から垂れ下がる梅一枝と詩句とを黒色で描いたものだった¹²。

この博物館では乾山の焼き物以外にも日本の作品を展示していた。「徳川頃のオリモノとか錦とか云ふ標本風に、一つの箱に列べられたものは南ケンジントン博物館で初めて見ました」¹³と富本は述べている。そしてそのときの感想を、こう書き記している。

……小さい標本とは云へ々々名から時代迄付けられた日本の織物を、獨逸や佛國の古い織物の中に發見して、ますます此れを味ふ度を強う致しました¹⁴。

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

この博物館には、「さらに、ペルシャ陶器、インカの土器、英国の木工、染織、金工などの優品が目奪うような美しさで並んでおり、私はすっかり、この博物館のとりこになった。そこで毎日足繁く通い、一点か二点ずつスケッチして、これが何百枚にもなった」¹⁵。「南ケンジントン博物館の列品の忘れがたいものを小さい手帖に寫した拙ないスケッチ」¹⁶と富本が呼んでいるもののなかには、【図3】の古代ペルーの瓶、【図4】のインドペルシャ期の皿、【図5】の一五世紀ドイツのタペストリーの一部、【図6】の一六世紀ペルーの帯などが含まれている。さらにまた富本は、この博物館でのスケッチを絵はがき【図7】にして、郡山中学校時代の恩師の水木要太郎に送ってもいる。こうして富本は、自らが述べているように、「この博物館のとりこ」になっていくのである。

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

彼らは〔ヘンリー・コウルたち〕は、大衆のための博物館建設を口にしてはいるが、実際のところ、サウス・ケンジントン博物館の展示物は約六名のために集められたんだよ。——私がそのひとりで、もうひとりが部屋の仲間（フィリップ・ウェブ）さ¹⁷。

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

しかし、このスケッチには、霧が大敵となっていた。富本は、ローマにいる南薫造に宛てた一九〇九年十一月二六日付の手紙のなかで、このような愚痴をこぼしている。

此處は例の霧、博物館もダメ。……水彩をやったって乾かず、博物館へ行ったら暗くて見えず、音楽も写真も女も此處シバラク、ダメだ。厭やだ厭やだ英国の冬。入道〔白滝幾之助〕只獨りをたよりに一週間に一度程話しては各にナグサメて居る¹⁸。

【図8】は、牧野義雄がこのころ描いた水彩画《ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館》である。昼間一日この博物館でスケッチをし、水彩も思うように乾かず、夕方疲れ果てて入館口を出ると、富本の目には、このような霧に包まれたクロムウェル・ロードの情景が飛び込んできたのかもしれない。

それでも、富本がこのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館から学び得たものは、「ペルシャ陶器、インカの土器、英国の木工、染織、金工などの優品が目を奪うような美しさ」で展示されていたことによる知見の拡大、ただそれだけではなかった。

其の博物館は工藝品の研究を第一の目的で建立したとは云ひ條、工藝品の研究には大變都合の良い處です。有名なミレーの「木挽き」バアンジョンス〔バーン＝ジョウズ〕の「水車」コンステブル〔カンスタブル〕の風景畫等が、ペルシャの陶器やエジプトローマンの織物等と、靜かに別段變つた敬意の使ひわけをしられずに列むで、美術愛好者のために好き教への光りをはなつて居ります¹⁹。

なぜ、たとえばミレーの絵画とペルシャの陶器とが、區別されることなく同等のものとして展示されているのだろうか。富本のこうした驚きには計り知れないものがあつたものと推測される。それは、日常生活に供するために無名の工人によって製作される工芸品よりも、その表現の形式において、純粹に作家の内面の投影として形づくられる純正美術を常に上位に位置づける既成概念を大きく揺り動かすことを意味するものであつたからである。富本の帰国後の製作態度は、明らかに、こうした美術の表現形式における既存の秩序概念への挑戦としての側面を有しており、そのことはまた、彼のあるエッセイの題目にあるように、まさに「美を念とする陶器」²⁰づくりへと富本を向かわせるひとつの原動力となるものでもあつた。こうして、以下に認められる、図案や模様が絵画や彫刻の従属物や派生物でないという信念が、そののち富本独自の先駆的思想として展開していくのである。

繪は繪の世界、彫刻は彫刻の世界、模様も亦それ特別の世界²¹。

こうした觀念を形成するにあつての、そのインスピレーションの源は、確かにこの博物館、そのもののなかにあつた。

繪と更紗の貴重さを同等のものと云ふ事は、ロンドン市南ケンジントン博物館で、その考えで列べてある列品によつて、初めて私の頭にたしかに起つた考へであります²²。

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

「作家の個性の面白味」とか「永久的な美しいもの」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す、モリスは此の事を誰れも知らぬ時にさとつた先達で又之れを實行して私共に明らかな行く可き道を示して呉れる様な氣が致します²³、

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

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

何と決然たる一工芸家の最晩年の総括であろうか。こうして昼間は博物館に通い、スケッチに精を出す一方で、「そのころ、私はロンドン市会立セントラル・スクール・オブ・アーツのステンドグラス科に入学した」²⁵。

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

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

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

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

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

私は若い時分、英国の社会思想家でありデザイナーであるウィリアム・モリスの書いたものを読み、一点制作のりっぱな工芸品を作っても、それは純正美術に近いものだ。応用美術とか工業美術とかいうのなら、もっと安価な複製を作って、これを広く大衆の間に普及しなければならない、という考えを深く胸にきざみつけていた²⁹。

明らかにふたりには、イギリスに学び、モリスの業績を紹介し、その後、日常生活品の工業化に関心を向けていったという点において共通性が見受けられるのである。

一方、中央美術・工芸学校で学んだのは、富本が日本人として最初ではなかった。この学校には、学籍簿に相当するような記録が残されておらず、また残すことも当時是一般적ではなかったらしく、今日にあって正確に当時の日本人学生の在籍状況を把握することはできない。しかし、少なくとも一九〇〇年には牧野義雄がこの学校の夜間の人体画の教室で学んでいた。

一九〇〇年夏、私はロンドン西北隅のケンズルライズ區に轉居し、學校も今迄のゴールドスミス校からロンドンの中央美術學校へ轉じた³⁰。

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

ウィルスン先生は、日本人としての私のやり方をもってすれば、将来の道は開けるといって、私をととても励ましてくれた。先生は、『ザ・ステューディオ』のホーム氏に私を紹介してくださった。私はその雑誌社へ数点の作品をもっていくと、ホーム氏は受け取ってくれたものの、出版まで数箇月かかることを私に告げた³¹。

そして、約束どおりその時が来た。チャールズ・ホームが受け取ったスケッチが、一九〇一年一〇月号の『ザ・ステューディオ』に掲載されたのである。掲載された七点の作品うち六点は、すべてロンドンに生きる人びとの日常生活の一場面を描いたものだったが、残りの一点は、牧野が通っていた中央美術・工芸学校の人体画の授業風景であった【図9】。中央で指導しているのが、ウィルスンであろう。この紹介記事には、作品の図版だけではなく、長文の作品解説がなされていた。そして最後に、牧野の略歴がこう記されていた。

牧野義雄が日本を離れて約一〇年が経っている。最初に彼はアメリカに行き、そこで、カリフォルニア大学附属の美術学校で学んだ。このロンドンの地では、ニュー・クロスの〔ゴールドスミス・インスティテュートの〕マリオット氏に師事し、また、リージェント・ストリートの中央〔美術・工芸〕学校では人体画を学んできた³²。

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

三. 中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの学習

この学校は、独自の校舎が完成したのに伴い、一九〇八年にリージェント・ストリートからサウサンプトン・ロウの地【図10】【図11】【図12】へ移転している。たまたま偶然であろうが、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館もこの年に完成しており、富本憲吉にとって幸運なことに、昼間を過ごすこの博物館も、夜間に学ぶこの学校も、ともに真新しい建物であった。

富本は、入学するにあたって、一九〇八―一九年度のこの学校の『概要と時間割』【図13】を入手したものと思われる³³。これには、この年度の教育スタッフ、各学科の説明、授業料、各授業のシラバス、時間割、諸規則と注意などが記載されていた。

富本が、一九〇九年の何月からどれくらいの期間、この中央美術・工芸学校に籍を置いていたのかについては、残されている資料からは必ずしも明確にすることはできない。「履

歴書」では、「四月からロンドン市会立のセントラル・スクール・オブ・アーツのステインドグラス科に入学しました」³⁴と述べているが、一九〇九（明治四二）二月二四日付の水木要太郎宛てたはがきには、「学校はツマラヌ様思はれ候」³⁵と書いている。また、在籍期間については、「自伝」では「一学期でおわりました」³⁶と述べ、一方、「履歴書」に従うと、「三ヵ月ぐらいで一通りの技術をマスターしてやめてしまった」³⁷らしい。しかし、『概要と時間割』の「諸規則と注意」のなかには、「セッションは二つに分けられる。すなわち、一九〇八年九月二日から一九〇九年二月六日まで、そして、一九〇九年二月八日から六月二六日まで」³⁸と明記されており、そこから判断すると、富本の在学は、二月八日から始まる後半の学期だったのではないかと推測される。

『概要と時間割』の記載内容によると、この学校は、女性を対象とした昼間の美術の学科があったが、それ以外は、有職者のための夜間の学科で、「建築と建設」「指し物細工と家具」「銀細工とその関連工芸」「製本」「描画、デザインおよび塑像」「刺繍とニードルワーク」「ステインド・グラス、モザイクおよび装飾絵画」の七つの学科で構成されていた。このなかから富本が「ステインド・グラス、モザイクおよび装飾絵画」の学科を選択したのは、美術学校在学中からの関心によるものであったにちがいない。一九〇七（明治四〇）年の東京勧業博覧会への出品作が《ステインド・グラス図案》であったし、一九〇八（明治四一）年の秋に卒業製作として提出した《音楽家住宅設計図案》のなかの一点もステインド・グラスのための図案だったからである。この学科は、天国に一番近い最上階の六階にあり、「ステインド・グラス製作」「モザイクと装飾絵画」「テンペラ絵画」の三つの授業から成り立っていた。開講曜日は、「ステインド・グラス製作」が火曜、水曜、木曜、「モザイクと装飾絵画」が金曜、「テンペラ絵画」が月曜で、授業時間は、いずれも夜の七時から九時三〇分までであった。富本はおそらく、「ステインド・グラス製作」の授業が開講される火曜日から木曜日までの三晩をこの学校で過ごしたのではないだろうか。「ステインド・グラス製作」を担当する教師は、G・F・ブロードリック、A・J・ドゥルアリー、カール・パースنزの三名であった。ほかにもうひとり、この学校が設立された一八九六年から一九〇四年までこの学校でステインド・グラスとデザインを教え、その後外来講師となっていたクリスタファー・W・ウォールが加わっていた。

中央美術・工芸学校が設立されてしばらくすると、一九〇四年ころから校長のレサビーは、「美的工芸の技法入門叢書」と題された各工芸分野の入門書の編集に携わることになる。執筆陣にはこの学校の教師たちも選ばれ、たとえば、クリスタファー・W・ウォールは『ステインド・グラス製作』を、ヘンリー・ウィルソンは『銀細工とジュエリー』を、そしてエドワード・ジョンストンは『ライティング、イルミネイティングおよびレタリング』を著わしている【図14】。そして、この叢書の巻頭につけられた「編者序文」のなかで、レサビーは、工芸とデザインについて自己の見解の一端を以下のように披瀝している。

過去の一〇〇年間のなかにあって、アカデミックな性格を帯びた絵画と彫刻を除くと、諸芸術の多数は、ほとんど関心をもって扱われることはなかったし、単に「外見」に関する事柄として「デザイン」をみなす傾向があった。従来のような「加飾」は、通常、製作における技術的プロセスについてしばしばそう多くの知識をもっていない芸術家が描いた絵を機械的に参照することによって得られていた。しかし、[ジョン・]

ラスキンと「ウィリアム・」モリスが各種の工芸に対して批判的な眼差しを向けたことに端を発して、もはやこの点において工芸からデザインを分離することは不可能であり、最も広い意味において、……真のデザインは良質にとっての不可分の要素であるという考えが認められるようになってきたのである³⁹。

これらの叢書を富本が実際に読んでいたことを根拠づけるような資料は残されていないが、在学期間中のいろいろな機会をとおして、こうした校長の考えは富本にも伝わっていたものと思われる。一方富本も、帰国してほぼ半世紀が経ったのちに、陶芸にかかわって、この「美的工芸の技法入門叢書」に類する内容の原稿を書いている。それが、未定稿として『富本憲吉著作集』⁴⁰に所収されている「わが陶器造り」である。

それでは、当時この学校では、それぞれの工芸実践にとってのデザインはどのように教えられていたのでしょうか。たとえば、「ライティングとイルミネーション」の授業を担当していたジョンストンのデザインの教授法は、彼の『ライティング、イルミネーティングおよびレタリング』のなかにあつて、当時同僚であったノエル・ルックが補足している図版説明文に従うと、おおよそ次のようなものであつた。T・ビューイックの木版で、一七九一年に印刷された【図15】のような「複雑な自然の一場面が、写本のペン描きのような平易な手段を使って表現するなかにあつて、単純化されるとよい」⁴¹。このようにしてできた一例が【図16】である。また【図17】は、明確に単純化された過去の作例である。そして、たとえば【図18】のような絵を「学生たちは美しい羽根ペン画へと翻案することによって自己を磨くべきである」⁴²。富本が受講したと思われる「ステインド・ガラス製作」の実習においても、おおかたこれに近いデザイン課題が学生に課せられていたものと考えられる。

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

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

……私は、ウィリアム・モリスの行なった仕事が建築家たちの心のなかで実を結びつつある一方で、W・R・レサビーに感化されたエドワード・ジョンストンの影響によって、優れた印刷物とは、幾多の優れた文字形式のなかにあつて唯一のものであるということが明らかになろうとしつつあつた、まさにその瞬間に遭遇したのであつた⁴³。

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

エリック・ギルには私は非常に感心している。……

リーチと始めてサセックスのディッチリングの僻村にメーレ夫人を訪ねた翌日、もう暗くなつてからギルの門を叩いたのが一番初めだつたかと記憶する。(一九二一年の秋)

門を開くなり、暗闇から首に鈴をつけた牝牛が寄つて来て吃驚させられたが、やがて母屋の戸があき、ランプの光を背にして、ギル夫妻や元気な子供達に迎へられた⁴⁴。

また浜田は、ギルだけではなく、ジョンストンにも会っている。「私がエドワード・ジョンストンに会ったとき、彼は、二匹のカエルについてかつて聞いたことのある、次のような日本の御伽噺を話題にした」⁴⁵。ジョンストンが誰からこの「日本の御伽噺」を聞かされていたのかも興味のもたれるところであるが、それはそれとして、果たして富本は、浜田に先立ち、在学中にジョンストンのみならず、一九〇六年からこの学校で「石彫と銘刻」の授業を担当していたギルに会って、何か会話をする機会をもったであろうか。それはよくわからない。しかし、富本の美術学校時代の卒業製作は、明らかに文字デザインの実験の場となっていたし、英国滞在の写真を整理したアルバムにも、【図19】のように、文字デザインの工夫の痕跡が認められ、その後も生涯にわたって文字への関心が失せることはなかった。一九四九（昭和二四）年の《常用文字八種図》（奈良県立美術館所蔵）のなかで、富本は「壽」の文字について、このように書いている。

文字を模様として取扱ふ事は随分以前から考へて居た事であるが、それを考へ出すと欧州中世の装飾文字や、若い頃見たカイロや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來て、全く手も足も出なかった⁴⁶。

この回想のなかの「欧州中世の装飾文字」とは、この学校での見聞を指しているのかもしれない。いずれにしても、ロンドン滞在中に、そしてその後のエジプトとインドでの調査旅行中に、文字のもつ重みにかかわって、圧倒されんばかりの何か強い体験を富本がしていたことだけは、この引用からもわかるように、確かなのである。

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

学期を通して授業ごとに、教師の案内によるサウス・ケンジントンにあるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館への訪問が間違いなく行なわれるであろう⁴⁷。

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

昼間は相変わらず博物館通いをつづけていたので、そのスケッチを先生に見せて「実は私は東京美術学校の卒業生です」というと、先生が「君はデッサンと図案の学習はやらなくてもよいね」といつてくれたので、ガラス切りと、ガラス板に絵具を塗ってカマに入れる焼き付けの技術を習った⁴⁸。

おそらく「ガラス切りと、ガラス板に絵具を塗ってカマに入れる焼き付けの技術」を富本に教えたのは、「カッティングとリーディング」を専門としていたA・J・ドゥルアリーだったものと思われる。そして、さらに続けて富本は、「これが私の窯業に関係した初めである」⁴⁹と回想している。しかし残念なことに、窯業における処女作ともいえる、この学校で製作したステインド・グラスないしは絵ガラスの作品を日本へ富本が持ち帰った形跡を示す資料は、現在のところ残されていない。

四. ロンドン郊外への写生旅行と下宿生活

富本憲吉は、ロンドン滞在中に何度かにわたって、郊外でのスケッチ旅行を楽しんでいる。その最初のものが、イースターの休みを利用しての、南薫造と白滝幾之助とともに過ごしたウィンザーへの旅だったと思われる。そのときの様子を南は克明に日記に残している。以下はその抜粋である⁵⁰。

四十二年 [一九〇九年]

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

四月一日 今日白瀧入道は倫敦に帰る。直き来るかも知れない。

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

四月四日 三人になり天気は好いので毎日面白い。

四月七日 富 [本] と船を漕ぐ。

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

四月十三日 倫敦に帰る。

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

ンの地に足を踏み入れていた。

このときのスケッチ旅行で南が描いた作品が【図20】である。四月五日の南の日記には、「白鳥が〔テムズ川の〕流れに浮かんで露の玉の様である」と書き付けている。この英国の地での南の水彩画の評価は高く、すでに前年の五月号の『ザ・ステューディオ』誌上で紹介されていたほどであった。

ヨーロッパ画家の流派に敬服の念を抱き、現在〔サウス・ウェスタン・ポリテクニクの〕ボロー・ジョンスン氏の指導のもとに人体画の教室で研鑽している、若き日本人芸術家である南薫造氏によって水彩で描かれた風景画は、その扱いにおいて全くヨーロッパ的であり、日本の影響の痕跡をいっさい示していなかった⁵¹。

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

帰国後富本は、南に宛てた書簡のなかで、「三橋文造の傳」と題された自伝小説を書いていることを伝えている。以下は、今後書く予定の内容に触れた箇所の一部である。

……カーネとイルフラコム〔イルフラクーム〕へ行つて彼の女の父が若い同志^{ママ}を知って誰れも居ない室へほつて置いた事から、ハンチンドン〔ハンティンドン〕の日本語を話せない瀬山老、その娘の鶴と云う可愛いゝ子の事などを書いて行くつもり⁵²。

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

當時同宿者のなかで一番の年少者であつた富本君はトミーと呼ばれてシェファード夫人の御氣に入りだつた。夫人の息子にボンド君といふ中年の商人が居て、其人の娘にカーネーとピオラといふ姉妹があつた。シェファード夫人はカーネーをトミーにめあはせたいといつて居た程トミーを愛して居つた⁵³。

したがって、このイルフラクームへの旅行には、少なくともカーネーとその父親のボンドも同行していたことになる。【図21】は、帰国後富本が整理したアルバム（富本憲吉記念館寄託資料）のなかの一頁で、イルフラクームの風景が撮影されている。

ハンティンドン【図22】へは、富本が出している白滝宛のはがきから判断すると、八月と一〇月の二度にわたって訪問している。【図23】は、一〇月の訪問のときにロンドンにいる白滝に宛てて富本が出した何枚かの自製絵はがきのなかの一葉である。セント・アイヴイスにある一五世紀に建造された古い橋が軽快なタッチで描かれている。この橋の中央部分の建物は教会で、イギリスに四つ現存する、橋の上に設置された中世教会のひとつであった。この時期、白滝はパリにいる南に手紙を出している。そしてそのなかで白滝は、ハンティンドンにいる富本から送られてきた自製絵はがきに触れて、こう褒め称えていた。

富〔本〕ハ此間中ハンチンドンへ行って居た、毎日絵葉書を贈って呉れた。馬鹿ニ旨くなりやがった、定めし君の方へも行ッた事だろう、明日めしを喰ひに来いと云ふ葉書が今来た、大分水彩の傑作を拵へて来たらしい、やツノイー色を出すニハほとほと感心して仕舞ふ 確ニ天才ダと思ふよ⁵⁴。

ロンドン郊外でのスケッチに精を出すだけではなく、下宿にあっても富本は熱心に研究に励んでいる。当時の同宿者の佐藤の回想からすでに引用で示したように、「ゴシック式の家具や波斯の陶器を喜んで研究したのはトミーの傾向としては當然だつた」。**【図24】**は、先に言及した、ロンドン時代の写真をまとめたアルバムの中の一部分である。ここに、正面から撮影されたゴシック様式のイスを見ることができる。富本が撮影した場所は、寄宿していたシェファード夫人宅の庭先であろうか。しかし不思議なことに、この写真の左側には、一枚の写真が剥ぎ取られた形跡が残されている。富本は帰国すると『美術新報』に「椅子の話（上）（下）」を発表しているが、おそらくここにあった写真は、その原稿の図版として使用するためにそのとき剥がされたのであろう。**【図25】**がその雑誌に掲載されている該当図版である。この図版は明らかに、このイスの左側面を撮ったものであり、ここから判断すると、もともとこのアルバムにおいては、正面から撮影されたものと左側面から撮影されたものとが一組となって貼り付けられていたことがわかる。おそらく富本は、このイスの外形三面図における正面図と左側面図とを念頭に置きながら、そうしたアングルから撮影し、同時にアルバムにも、その意図に従ってレイアウトしていたものと思われる。ところで、雑誌に掲載されたこのイスについて、長谷部満彦は、次のような解説を加えている。

椅子の話の中には、大英博物館に陳列されている椅子を主に紹介しているが、彼がロンドンの下宿で使っていた椅子についてもふれ、好きな椅子の一つだと記している。写真によるとその椅子はゴシック・リヴァイヴァル様式の椅子で、E・W・ピュージン（E. W. PUGIN 1834-1875）が自宅用にデザイン（1855年）したものと同様のものである⁵⁵。

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

ロンドンの下宿で私が好きで使つて居た櫛製の椅子は主婦が若い時分と云ふから五十年程前に買ったものだそうです、複雑な脚のくみ方、座所はスプリングなしの馬の尾の毛屑ばかりを入れたものです、飾りの金具も古い時代のものを研究して造つたあとの見えるもので好きな椅子の一つでした⁵⁶、

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

私の父は富本さんよりずっと先輩の美術学校出の工芸家であった。今の言葉で言うと、工芸家兼プロダクト・デザイナーであった。明治の末年に三年程欧米を回り、ロンドンではかなり長逗留をしていたが、その時丁度富本さんもロンドンに下宿していて、時々往来があったようである。富本さんの下宿に行くと彼はよく毛筆で線をひいていた。何で線ばかり書くのかと問うと、図案の基礎は直線であるからと言っていたと、父が語っていた事を思い出す⁵⁷。

この一文は、戦後、工芸史やデザイン論の分野にあって積極的な執筆活動を展開し、東京芸術大学の教授も務めることになる前田泰次^{やすじ}の自著『工芸とデザイン』に所収されている論文「富本憲吉」の第一節の書き出しである。そしてここに登場する前田の父が、田中後次^{のちじ}という「工芸家兼プロダクト・デザイナーであった」。田中が東京美術学校鑄金本科を卒業するのが、一八九五（明治二八）年で、その後一八九八（明治三一）から一九〇三（明治三六）年まで母校の助教授を務めている。富本のこの学校への入学はその翌年の一九〇四（明治三七）年のことであった。田中は美術学校を辞職すると、直ちに東京瓦斯会社に入社し、一九〇八（明治四一）から三年間、東京瓦斯会社の命により、また同時に農商務省海外実業練習生として欧米各国において金工および瑠璃工を学んでいる。そしてその後、東京瓦斯会社を辞職し、一九一四（大正三）年に自ら田中工場【図26】を設立するに至るのである。

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

美術家にいたっては食器のような安価品は自分ら上等な美術品を焼くものには別個の問題としているようにみえる。しかし公衆の日常用陶器が少しでもよくなり、少なくとも墮落の一途をたどりゆくのを問題外としておいてそれでいいのだろうか。私は大いに責任を感じる。一品の高価品を焼いて国宝生まれたりと宣伝するよりは数万個の日常品が少しでもその基準を上げることに力を尽す人のいないのは実に不思議といわねばならない⁵⁸。

美術学校の助教授から民間会社に移り、欧米での研鑽を踏まえたうえで自らの工場を設立した田中については、残念ながらいまだにデザイン史研究の分野からの光があてられていない。しかし、直接的にも間接的にもジョン・ラスキン、ウィリアム・モリス、そしてハーバート・リードを論じている前田泰次のいずれの著作にも、その巻頭かあとがきにおいて、控え目にも名前が明かされることはなかったにしても、決まって父のことが触れられている。その内容から判断すると、田中は、明治末年から戦前昭和期にかけての主として瑠璃や鑄造製品の分野における、まさしく富本のいう「数万個の日常品が少しでもその基準を上げることに力を尽す人」のひとりだったようである。疑いもなく、生涯にわたっ

て富本の胸中を占めていたのは、「今迄の工藝品と名のつくものは只に少数人のために造られたオモチャの様なものでないでしょうか」⁵⁹という鋭い批判精神であった。おそらくこのことは、田中と富本とをあい結ぶ、共通の精神だったのではないだろうか。しかしこの精神も、もとを糺せば、明らかにモリスの思想に由来するものであった。一八七七年に行なった「装飾芸術」についての講演のなかでモリスは、「小芸術は取るに足りない、機械的な、知力に欠けたものになり、……一方大芸術も、一部の有閑階級の人びとにとつての無意味な虚栄を満たす退屈な添え物、すなわち巧妙な玩具にすぎないものになっている」⁶⁰と分析しているからである。いずれにしても富本は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのスケッチ、ロンドン郊外への写生旅行、そして中央美術・工芸学校でのステインド・グラスの技術の修得、ただそれだけにとどまることなく、独り下宿にあっては、現前に広がる西欧文明を参照と批判の基軸にすえながら、日本の近代という新たな夜明けにおける工芸や図案のあるべき姿について、しばしば深く思いを巡らせていたものと思われる。富本は、ロンドン生活の比較的早い段階で、そこで受けた印象を水木要太郎に以下のように書き送っているのである。

日本の貴さツクヅク身に感じ候 此の地にては随分ワカッタ人も此れあり候へ共、大部分、否凡ての人は皆ダメに御座候、先生等にはシブミと云ふ事簡単な事わかり申さず候。……兎に角朝の汽車で町に行き、三時迄何処かの博物館にて立ちん坊、夕飯頃汽車にて帰宅、夜は字引と云ふ事に御座候⁶¹

さて、実際に会っている田中後次は別にして、このロンドンの地で富本が偶然にも面識をもった可能性をもつ、もうひとりの日本人芸術家がいた。それが牧野義雄である。一九〇九年の七月、お気に入りのチェルシー・エンバンクメント【図27】を散策していると、若い日本人が彼の目にとまった。そのときの様子を牧野は次のように描写している。

昨年（一九〇九年）七月のある夕方のことだった。私がチェルシー・エンバンクメントを散歩していると、ひとりの若い日本人を見かけた。当然ながら私は立ち止まり、その同胞と話しはじめた。彼は美術の勉強のためにイギリスに来ており、いまウィルスン先生の学生だといった。この日本人の美術学生がはじめてウィルスン先生に会ったとき、先生はその学生に、その後『ロンドンの色彩』や『パリの色彩』に挿絵を描いている牧野義雄という日本人芸術家を知っているかと尋ねられた。そのときその学生は「いいえ」と答えた。すると先生は、私から買った何枚かの絵をその学生に差し出し、次のようにおっしゃった。「見てごらん下さい。これが七年前ころの牧野の作品です。熱意次第で人はこんなにもうまくやっていけるようになるとは、実に素晴らしいことです。それではこれらの作品をあなたに差し上げます。もっていきなさい、そしてくじけそうになったときはいつも、これを見なさい。きっと勇気づけられると思います」⁶²。

前述のとおり、それはさかのぼること一九〇一年の春ことであったが、中央美術・工芸学校の学生だった牧野が昼間働いていた日本海軍の事務所を解職され、収入の道が断たれ

ると、ウィルスンは牧野の作品数点を買取って励まし、さらにそのうえに、『ザ・ステューディオ』のチャールズ・ホームを紹介している。牧野に関する本格的な研究も、いままさに緒についたところで、現時点の研究では、チェルシー・エンバנקメントでこのとき牧野が会ったこの学生が誰であったのかは特定されていない。果たしてその学生が富本だった可能性はないであろうか。もし会っているとすれば、富本は、「ステインド・グラス製作」の授業だけではなく、ウィルスンの「人体画」の授業にも出席していたことになるし、そしてまた、牧野の作品数点をそのときウィルスンから与えられていたことになる。富本はこの作品を日本へ持ち帰ったのだろうか。これもすでに述べたように、中央美術・工芸学校の当時の学籍簿は残されておらず、そこから富本以外の日本人学生を特定することはできない⁶³。したがって、ほかに誰か日本人がこの学校で学んでいた可能性を捨て去ることはできず、そのために、この学生を富本であるところで断定することもできない。しかし、この学生がかりに富本でなかったとしても、富本だけではなく、白滝や南も、牧野の名前と作品については間違いなく知っていたであろう。というのも、一九〇七年に『ロンドンの色彩』が出版されると、掲載された六〇点の挿絵が一躍人気を博し、彼らがロンドンに滞在するころには、牧野はロンドンの社交界や美術界の「寵児」となっていたからである。一九一四年から外交官補としてドイツからイギリスに転任し、そののちに外務大臣となる重光葵は、イギリス着任当時にはじめて会った牧野を、こう回想している。

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

彼れの立派な容兒〔貌〕と服装とは至る処の上流交際社会に見る事が出来た。其の赤裸々なる自然の人格者はろんどの寵児であつた⁶⁴。

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

ところで、富本は、美術学校の学生であつたころ、岩村透が主宰するマンドリンのサークルに参加していた。南ともそのサークルをとおして親しくなった経緯があつた。ロンドンに来てからも、南や白滝とともに、しばしば楽器の演奏を楽しみ【図28】、また「日曜日にはアルバート・ホールのサンデー・コンサートによく出掛けた」⁶⁵。佐藤は次のように、ロンドン滞在中の富本の楽器とのかかわりについて記憶していた。

暇があるとよくマンドリーヌをひいた。トミーがマンドリーヌをひくと、きつと裏の二階から「カーネーの」ピアノの音がし出すので得意だつた。その頃またギターをひき始めたやうだつた。白瀧君が來られてトミーの長椅子の一方に背をもたせてギターを手にした姿を油でかいて居つたのを記憶する⁶⁶。

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

ロンドンで一度こんなことがあった。クリスマスの夜、画学生なんかが集まって余興にいろいろな芸を披露した。私にもやかましくいうので、マンドリンを借りてひいてみた。音符も借りて、これが日本では聞いたこともないものだったが、初見でどうやら一曲ひきこなした。外人でもこうはいかないと、やんやのかっさいを浴びたことだった。そのときは、とんだところで余技が役立ったと、私も内心いささか得意になったものである⁶⁷。

このパーティーには、南はすでにパリに赴き、いなかったものの、白滝をはじめ下宿の女主人のシェファード夫人や孫娘のカーネーとピオラも参加していたにちがいない。楽譜を富本に差し出したのは、ひょっとするとカーネーだったのではなかろうか。こうした楽しい冬の一夜を過ごしていた、ちょうどその少し前のことであろう、富本にひとつのニュースがもたらされた。それは明らかに富本にとって、願ってもない、うれしい誘いの知らせであった。

五. エジプトとインドへの調査旅行、そして帰国の航海

さっそく十一月二六日の夕方、「或る人」からの誘いの知らせについて富本憲吉は、十一月一日に大沢三之助とともにパリを発ち、ローマに滞在することになっていた南薫造に手紙をしたため、次のように説明している。

実は此の間から或る人の随行員の様になって伊太利から獨逸、エジプト、印度と廻れそうだ。未だ決せぬが官費で行ければ行きたいと思ふて居た處。半月程の間には決定する⁶⁸。

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

明治天皇の五十年記念博覧会を明治五十年にやる計画があり、そのときの世界博覧会の建物と一流ホテルの設計を当時の農商務省が新家孝正という工博に委嘱することになった。当時の建築界の大御所伊東忠太氏の発案で、どちらも回教建築様式でやろうということになった。新家さんはアメリカを見てパリに回り、そこで私たちの指導者だった大沢三之助工博に会った。大沢氏に「若くて英語を話せ、建築を知っていて写真をうつせるものはいないか」と尋ねたところ「それなら富本が適任だ。会ってみろ」ということになったらしい。そこで新家さんはロンドンへきて私をホテルへ呼んだ⁶⁹。

新家孝正は、「^{にいのみ}〔明治〕四十一年七月日本大博覧會建築に關する事務取扱を囑託せらる、四十二年八月北米シヤトル市萬国博覧會、日英博覧會、伊國トリノ市及羅馬市萬国博覧會、白國ブラツセル市萬国博覧會の會場を視察の序を以て英領印度各地の建築視察の爲め出張を被命」⁷⁰していたのであった。一八八二（明治一五）年に工部大学校造家学科を卒業していた新家は、一八九四（明治二七）年の帝国大学工科大学造家学校の卒業生であった大沢の先輩にあたり、大沢自身は、一九〇六（明治三九）年のほぼ一年間、美術学校において富本に「建築意匠術」等を教授していた間柄であった。ロンドンのホテルで新家に会うに先立って、その名前をおそらく富本は知っていたであろう。というのも、富本は一九〇七（明治四〇）に開催された東京勸業博覧會に《ステインド・グラス図案》を出品しているが、その作品が展示された東京勸業博覧會美術館の設計者が、この新家孝正だったからである。

新家のインドへの調査旅行へ随行することは、日頃ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でエジプトやペルシャやインドの工芸品を見て、それに感動していた富本にとって、今度はそれを実際の地において見聞する機会が与えられたことを意味し、それはまさに、時を得た絶好の誘いであった。ふたりがいつロンドンを発ったのかは、明らかではない。いずれにしても、下宿で開催されたクリスマス・パーティーの夜以降ということになり、この年の一二月末か年が明けた一九一〇年のはじめだったのではないだろうか。

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

「私たちはまず、ドイツ製の大きな当時最新式のレフレックス・カメラと、回教建築に関する参考書類を……買い込んだ。……〔最初の滞在地の〕パリではグランド・ホテルへ泊まって、オペラハウスをはじめ、あちこちの建築を見て回り、それからエジプトのカイロへ渡った。……カイロのシェファード・ホテルでは、それが目的である回教の寺院を見て回った」⁷¹。カイロでは、回教寺院の見学だけでなく、博物館へも足をのばしている。帰国後富本は、「エヂプトの感想」という小文のなかで、カイロ博物館に展示してあった「群鴨」【図29】と「村長」【図30】のふたつの作品を紹介し、とくに後者については「初めて大英博物館にて此れの摸造を見たる時は餘り感心も致さず候。カイル^{ママ}博物館にて實物の前に立ち、只恐ろしくゾーツと後ろより水をかけられたる如き感に打たれ申し候」との体験を語り、「遠き奈良博物館にある鎌倉時代の木彫を考え合はせ申し候、……木材と云ふ材料の面白味を充分に呑み込みて製作されたる實に感伏の外御座なく候」⁷²と、そのときその作品から受けた感動を表現している。博物館のみならず、富本の目を引くものは市街地のなかにもあった。それは【図31】のイスで、「算盤玉をつなぎ合せた肘かけ椅子と長椅子はカイロ市で現に使用中のものです、夏暑い日本の夏の椅子として根源の研究を此處らにしてはと考へて居ります」⁷³と述べ、ここでも富本は、日本との対比において視線を投げかけている。一方、【図32】のように、ふたりの足は、市街地から郊外へと向かっている。「カイロ市郊外、砂丘でペルシャ風の陶片が途上に星のやうにあつた」⁷⁴と、のちのちまで富本はそこで見た光景を記憶していた。富本のカイロ市滞在の印象は総じて次のようなものであった。そのときの日記には、「エヂプト藝術は高き高き岩山なり。山を周りにて小さき花點々す、此れに摸して小さき砂丘を造り、周りに花を植ゑたりとて一日に枯れ

はてむ。模して得ず、考へて解し得ず、只見て己れの小さく強からざるを見得れば充分なり」⁷⁵と綴られていた。

一行の調査の旅は、エジプトからインドへと続いていった。ここでも数々の貴重な体験をしている。たとえば、「印度の内地、それもヅット北のラホールでモガル頃の墓で石造の建物の小さなドームが全體に青い少し緑がゝつた彩瓦で葺いてあるのを見ました、緑の樹の中に遠くから見ると小いハイライトが宛然夢の様に光つて其れが半不透明の眞青な眞珠を見る様でした」⁷⁶。そして、更紗を打っている場面にも出くわした。「廣い木綿を廣げて小さい型をコツコツ打つていく、その中に少しゆがむだのや明瞭に行かないのが出来ます、此れが暗い赤や黄、青と云ふ様な細かく點々と置かれる彩に交つて實に面白いものが出来ます」⁷⁷。またこの地でも、富本の目はイスに向けられている。「印度の田舎で英語もロクに通じない小さな町を通つて居ると重くるしい重ね目がゴチゴチした瓦でふかれた低い屋根の下に街道に沿ふて置いてあつた土人のベンチの構造が面白いと眼に残つて居ります」⁷⁸。

こうして調査旅行の「二、三ヵ月間に、回教国の寺院の宮殿、墓地といったところの建築様式、モザイクとか天井のデザインなどの部分にまでレンズを向け、約五百枚写して農商務省に送った」⁷⁹。しかし、明治天皇の死去に伴い、目的となっていた博覧会は中止されることになった。それでも富本は、新家に随行したこの調査旅行の意義を次のように回想している。

……目的が建築だったにしろ、回教のさまざまな装飾をつぶさに観察する機会を得て、私の将来の仕事にとって決してむだなことではなかったと考えている。特に、回教の様子は、具象的なものは糸杉以外はすべて宗教上のタブーとなっており、幾何的な模様ばかりなのである。この点からもユニークな収穫があったといえよう⁸⁰。

調査が終わり、ロンドンへの帰路の途中、ボンベイのタージ・マハール・パレス・ホテルから富本は、アメリカを回ってそろそろ日本へ帰着するであろう南の実家に宛てて手紙を投函している【図33】。「写真を取る事三百枚、行程五千哩の印度旅行も無事すむだ。三月拾二日此の地発、二拾八日頃 London 着、……出来きれば入道〔白滝〕と同道六月頃から欧大陸を廻って日本へも同じ船で歸ろうと考へて居る」⁸¹。そしてギリシャ沖の船中から再び南に宛てて手紙を出している。「初めて他人に使われて厭やな思ひをした歸り途、静かな Greece の沖で此手紙をかく。……印度で色々なものを見たが hindoo〔ヒンドゥー〕の彫刻には一本まいった。何むとも云へぬ氣持だ。例えば足の底を蚊にさゝれた時に美しい女にさゝやかれる様な、強い、柔かい実に面白いものだ」⁸²。一九一〇年四月五日、白滝はちょうどそのころ日本へ帰着していた南に宛てて、次のような手紙を書いている。「一昨日富が歸つて来た。新家氏はマルセーユから直ぐ伊太利へ行く、富はこちらへ戻つたのである。……僕は来月十八日に當地を發して七月二日マルセーユ發の宮崎丸に乗込て八月十日神戸着の豫定にして居る。富も一所に廻るといふから大ニ愉快でたまらん」⁸³。しかし、富本に一刻も早く帰国しなければならぬ事情がそのとき発生したようである。四月二七日付の南宛白滝書簡には、「富急に思案変り伊国旅行を見合せ俄ニ歸朝とする事となり、弥明後日出帆の三嶋〔島〕丸ニ投する事と定まり今夜は例の牛鍋にて送別の宴を張りし處

なり。誠に遺憾千萬の次第なれども致方も無し」⁸⁴と綴られている。富本の説明するところによれば、「家からはすぐ帰国せよとのたよりがあつて、それつきり金を送ってこなくなってしまった」⁸⁵らしい。

こうして、エジプトとインドへの旅行を含む約一年四箇月の英国滞在は終わり、五月一日、日本郵船の三島丸⁸⁶【図34】に富本は乗り込むことになった。「波止場までくると、若い美術学生ふうの外人を一二、三人のイギリス人が見送りに来て、ビールで乾杯している風景が目にとまった。船中で、この男に話しかけると、彼はタービー〔レジ・ターヴィー〕というトランスバール生まれの油画家だった。これから日本にいるバーナード・リーチのところへ行くという」⁸⁷。そのとき富本は、かつてオンスロウ・ステューディオという下宿で南と白滝の「二人からリーチの話を聞いた」⁸⁸ことを思い出したであろう。のちに富本はこのターヴィーとの出会いを、「因縁といふものはなかなか面白いものである。未知のリーチが糸を引いてゐるのかも知れなかつた」⁸⁹と述懐している。リーチとターヴィーは、一九〇三年にロンドンのスレイド美術学校のヘンリー・トンクスの教室で知りあって以来の友人同士だったのである。約一箇月半の船旅をとおして、日本のこと、リーチのこと、そして美術のことへと、ふたりの会話は途切れることなく続いていったことであろう。一方、船上での帰途の様子は、帰国後水木要太郎に書き送っている絵手紙【図35】がうまく例証している。そこには、ロンドン港の出発からはじまり、コロンボの海、甲板でのビリヤード、香港での鸚鵡の買い物、はじめての日本（台湾海峡）、神戸関税、安堵村への帰還、そして一生のシマリをする説教までが、手際よく図解されているからである。おそらく、「一生のシマリをする説教」のなかに、富本が帰国を急がなければならなかった真の理由が隠されているのであろう。「フランスに行くにごまかしてイギリスに行った」⁹⁰ことも、その理由のひとつだったのかもしれない。

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

今日神戸で船をおりて無事大阪へついた處が細い雨が兵庫の山々に降る處なむが涙の出る程うれしかった。……神戸に着いて拾六七の小女郎、矢ガスリに高島田と云ふ風体を見て、女、らしい女と云ふ感じ^{ママ}かした。僕船の中で高村光〔太郎〕先生の短篇を見たが何むだか氣にくわぬ。遇はない人だが腹が立ってならぬ。……雨の奈良、雨、々、雨こそ繪を作るのに最も良い材料と考へついた僕。ウレシクてならぬ⁹¹。

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

注

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

(2) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、198-199頁。[初出は、1962年2月に日本経済新聞に連載。]

(3) 同書、199頁。

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

(5) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」『美術新報』第11巻第6号、1912年、10頁。

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

(7) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、同頁。

(8) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、文化庁編集『色絵磁器〈富本憲吉〉』(無形文化財記録工芸技術編1) 第一法規、1969年、74頁。口述されたのは、1956年9月12日。

(9) 同書、75頁。

(10) 富本憲吉「ウィリアム・モリスの話(上)」『美術新報』第11巻第4号、1912年、20頁。

(11) *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty's Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909, p. 52.

(12) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、200頁。

(13) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、12頁。

(14) 同論文、同頁。

(15) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(16) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、9頁。

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

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

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

(18) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、[3]頁。

(19) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、同頁。

(20) 富本憲吉「美を念とする陶器——手記より」『女性日本人』第1巻第2号、1920年、40-50頁。

(21) 富本憲吉『窯邊雜記』生活文化研究會、1925年、130頁。

(22) 富本憲吉「工藝に関する私記より(上)」、前掲論文、8頁。

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

(24) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(25) 同書、同頁。

(26) 中央美術・工芸学校(Central School of Arts and Crafts)は、工芸産業の従事者のために専門的な美術教育を提供する目的で1896年にロンドン市議会(London County Council)によってリージェント・ストリートのモーリー・ホールに設立された学校で、ウィリアム・モリスとジョン・ラスキンの教えに影響を受けたアーツ・アンド・クラフツ運動の直接的な産物でもあった。創設された1896年から1911年まで、ウィリアム・リチャード・レサビーが校長を務めている。1903年に、サウサンプトン・ロウにこの学校のための新たな敷地が購入されると、建物の建設がはじまり、1908年にこの学校はこの地に移転することになる。その後1966年に、この学校は、中央美術・デザイン学校(Central School of Art and Design)へ名称を変更し、さらに1986年には、インナー・ロンドン教育機構(Inner London Education Authority)によって設置されたロンドン・インスティテュート(London Institute)を構成するひとつの大学となり、続いて1989年に、もうひとつの構成大学であったセント・マーティンズ美術学校(St Martin's School of Art)と合併し、中央セント・マーティンズ美術・デザイン大学(Central Saint Martins College of Art and Design)へと衣替えしている。

(27) Godfrey Rubens, *William Richard Lethaby: His Life and Work 1857-1931*, The Architectural Press, London, 1986, p. 194.

なお、この引用文のなかで著者のゴッドフリー・ルービンズが利用しているヘルマン・ムテジウスの文章の出典は以下のとおりである。

Hermann Muthesius, *Di Krisis in Kunstgewerbe*, Leipzig, 1901, p. 18.

(28) Hermann Muthesius, *Das englische Haus*, Wasmuth, Berlin, 1904 and 1905, 3 volumes.

この本の英語版は以下のとおりである。

Hermann Muthesius, *The English House*, translated by Janet Seligman, Blackwell Scientific Publications, Oxford, 1987.

(29) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、219頁。

(30) 牧野義雄『滞英四十年今昔物語』改造社、1940年、9頁。

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

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

(33) 一九〇八(明治四一)年一月八日付のロンドンにいる南に宛てて書き送られた長文の富本の書簡のなかに、「建築図案を研究するに僕等の様なものに良き方法ありや(勿論ロンドンにて)(卒業後)」(『南薫造宛富本憲吉書簡集』大和美術史料第3集、奈良県立美術館、1999年、2頁)という一節がある。ここから推量すると、富本が日本を発つ前に、

この学校の『概要と時間割』が南から送られてきていた可能性もある。もしそうであれば、富本は、後期のセッションが 1909 年 2 月 8 日から始まることを知っており、その時期にあわせるように、日本を発ったものと考えられる。

(34) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、72 頁。

(35) 『毎日グラフ』4 月 25 日号、毎日新聞社、1982 年、12 頁。

(36) 富本憲吉述、内藤匡記「富本憲吉自伝」、前掲書、同頁。

(37) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、200 頁。

(38) London County Council Central School of Arts and Crafts, Southampton Row, W. C., Prospectus & Time-table for the Session Beginning 21st September, 1908, p. 5.

(39) Edward Johnston, *Writing & Illuminating, & Lettering*, Seventeenth Impression, The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., London, 1932. (first published in 1906) [ジョンストン『書字法・装飾法・文字造形』遠山由美訳、朗文堂、2005 年、8 頁を参照]

(40) 辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981 年。

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

(42) Ibid. [同訳書、同頁を参照]

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

(44) 濱田庄司「ギル訪問」『工藝』第 31 号、1933 年、37 頁。

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

(46) 『モダンデザインの先駆者 富本憲吉展』(同名展覧会カタログ) 朝日新聞社、2000 年、84 頁。

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

(48) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、同頁。

(49) 同書、同頁。

(50) 岡本隆寛「南薫造日記について」、岡本隆寛・高木茂登編『南薫造日記・関連書簡の研究』(調査報告書)、1988 年、24-25 頁。

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

(52) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、59 頁。

(53) 佐藤碧坐、同論文、96 頁。

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(57) 前田泰次『工芸とデザイン』芸艸堂、1978年、316頁。

(58) 富本憲吉「わが陶器造り(未定稿)」、辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房、1981年、43頁。

(59) 富本憲吉「工房より」『美術』第1巻第6号、1917年、30頁。

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

(61) 『毎日グラフ』、前掲雑誌、同頁。

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

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

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

一方、農商務省海外実業練習生以外ではどうだろうか。たとえば富本憲吉は、一九〇九年七月二九日付の白滝幾之助宛の絵はがき(富本憲吉記念館所蔵)において、「柳[敬介]

君御出発迄に皆様と小生宅にて夕飯喰ひたく候」と書き記していて、柳敬介がこの時期にロンドンに滞在していたことは明らかなのであるが、柳の作品を所蔵している碌山美術館から与えられた情報と資料からは、この滞在期間中に、柳が、中央美術・工芸学校でウィルスンのもとで「人体画」を学んでいた形跡は認められない。なお柳は、同年八月七日、伊予丸にてロンドンを出帆し、帰国の途についている。

(64) 伊藤隆・渡邊行男編『重光葵手記』中央公論社、1986年、32頁。

(65) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、同頁。

(56) 佐藤碧坐、同論文、96-97頁。

(67) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、194頁。

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

(68) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、[3]頁。

(69) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、201頁。

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

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

(70) 『復刻／大日本博士録 第五巻 工学博士之部』アテネ書房、2004年、137-138頁。

なお本書は、『大日本博士録 第五巻』(発展社出版部、1930年)を復刻したものである。

(71) 『私の履歴書』(文化人6)、前掲書、202頁。

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

(73) 富本憲吉「椅子の話(下)」、前掲論文、同頁。

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

- (75) 富本憲吉「エジプトの感想」、前掲論文、26-28 頁。
- (76) 富本憲吉「工藝に関する私記より (上)」、前掲論文、11 頁。
- (77) 同論文、13 頁。
- (78) 富本憲吉「椅子の話 (下)」、前掲論文、同頁。
- (79) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、204 頁。
- (80) 同書、同頁。
- (81) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、[4]頁。
- (82) 同書、[6]頁。
- (83) 高木茂登「白瀧幾之助の南薫造宛書簡について」、前掲論文、10 頁。
- (84) 同論文、同頁。
- (85) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、同頁。
- (86) 日本郵船株式会社は、欧米航路に対する特定航路助成が明治 42 年末をもって期間満了となることを踏まえて、「明治三十九年(1906 年)八千五百総吨級賀茂丸型、速力一五ノットの貨客船六隻を建造することに決定」(『七〇年史』日本郵船株式会社、1956 年、108 頁)した。この 6 隻とは、欧州航路第 1 次新造船として明治 41 年から翌年にかけて建造された賀茂丸、平野丸、三島丸、宮崎丸、熱田丸(第一)、北野丸を指す。富本が乗船した三島丸は、神戸川崎で建造され、明治 41 年 12 月 25 日に竣工し、1 等 83 名、2 等 32 名、3 等 140 名の船客設備を保有していた。
- (87) 『私の履歴書』(文化人 6)、前掲書、205 頁。
- (88) 富本憲吉「六代乾山とリーチのこと」『茶わん』第 4 巻第 1 号、1934 年、63 頁。
- (89) 同論文、64 頁。
- (90) 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。
- (91) 『南薫造宛富本憲吉書簡集』、前掲書、11 頁。

図版出典

- 【図 1】 富本憲吉記念館のご好意により複製。
- 【図 2】 ‘Victoria and Albert Museum: Plans Showing Scheme of Arrangement of the Collections’, *Guide to the Victoria and Albert Museum, South Kensington*, London: Printed for His Majesty’s Stationery Office by Eyre and Spottiswoode, LTD., 1909.
- 【図 3】 富本憲吉「工藝に関する私記より (上)」『美術新報』第 11 巻第 6 号、1912 年、10 頁。
- 【図 4】 同論文、8 頁。
- 【図 5】 同論文、13 頁。
- 【図 6】 同論文、11 頁。
- 【図 7】 個人所蔵家のご好意により複製。
- 【図 8】 Yoshio Markino, *The Victoria and Albert Museum*, in *The Charm of London: An*

Anthology, compiled by Alfred H. Hyatt with 12 illustration by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1925, p. 66, first published in 1912.

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

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

【図 11】 1995 年 8 月に執筆者撮影。

【図 12】 1995 年 8 月に執筆者撮影。

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

【図 14】 Edward Johnston, *Writing & Illuminating, & Lettering*, Seventeenth Impression, The Artistic Crafts Series of Technical Handbooks, Sir Isaac Pitman & Sons, Ltd., London, 1932. (first published in 1906)

【図 15】 Ibid., p. 226.

【図 16】 Ibid.

【図 17】 Ibid., p. 227

【図 18】 Ibid., p. 223.

【図 19】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図 20】 広島県立美術館のご好意により複製。

【図 21】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図 22】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図 23】 富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図 24】 個人所蔵家のご好意により複製。

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

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

【図 27】 Yoshio Markino, *A Winter Afternoon, Chelsea Embankment*, in W. J. Loftie, *The Colour of London*, illustrated by Yoshio Markino, Chatto & Windus, London, 1907, p. 44.

【図 28】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図 29】 富本憲吉「エジプトの感想」『建築ト装飾』第 3 巻第 3 号、1913 年、27 頁。

【図 30】 同論文、28 頁。

【図 31】 富本憲吉「椅子の話（上）」、前掲論文、16 頁。

【図 32】 富本憲吉記念館のご好意により複製。

【図 33】 個人所蔵家のご好意により複製。

【図 34】 『七〇年史』日本郵船株式会社、1956 年、109 頁。

【図 35】 個人所蔵家のご好意により複製。

[illegible]

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

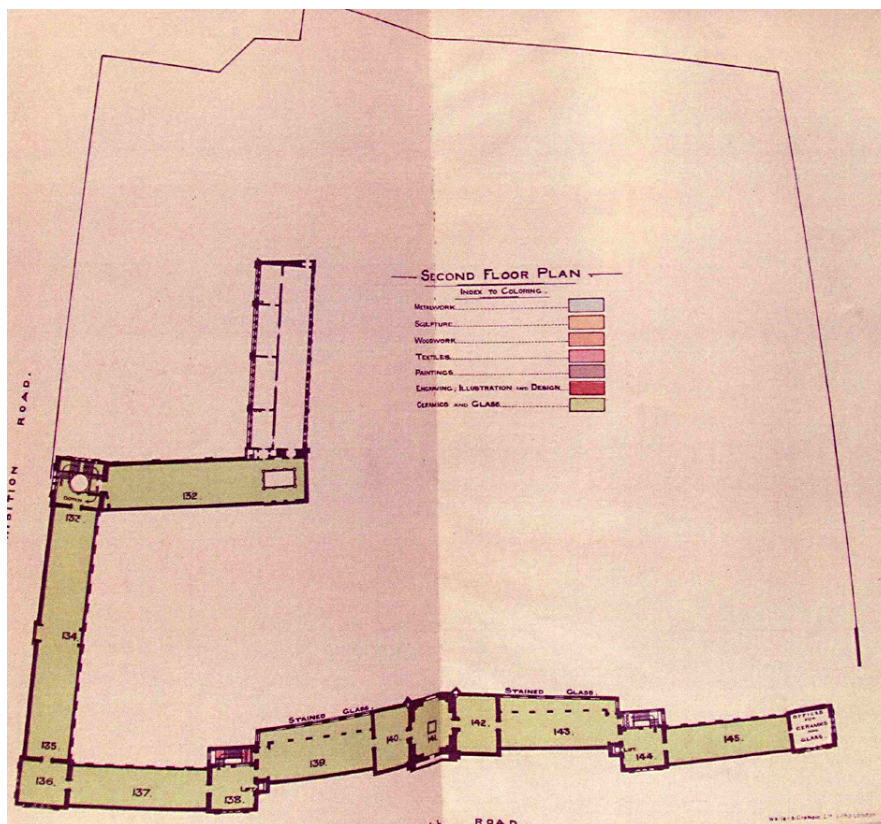


図2 1909年のヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の3階展示プラン

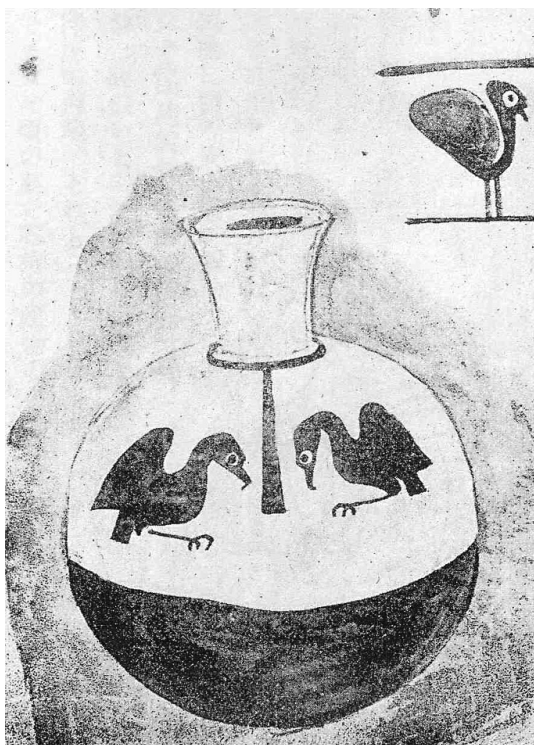


図3 古代ペルーの瓶（富本憲吉）



図5 15世紀ドイツのタペストリーの一部（富本憲吉）

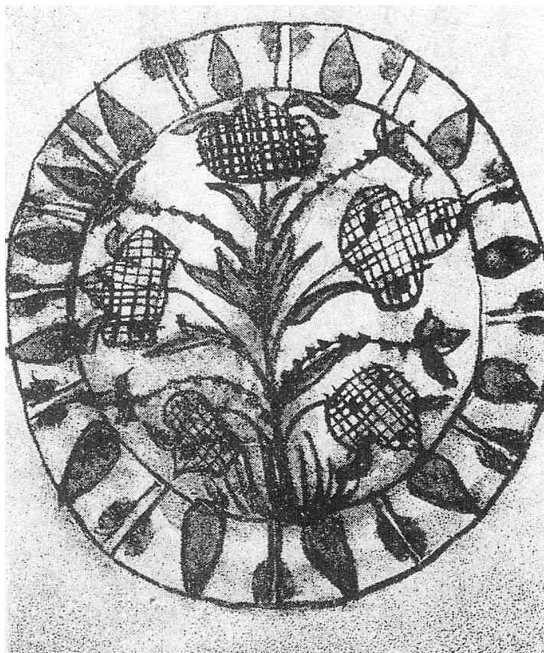


図4 インドペルシャ期の皿（富本憲吉）

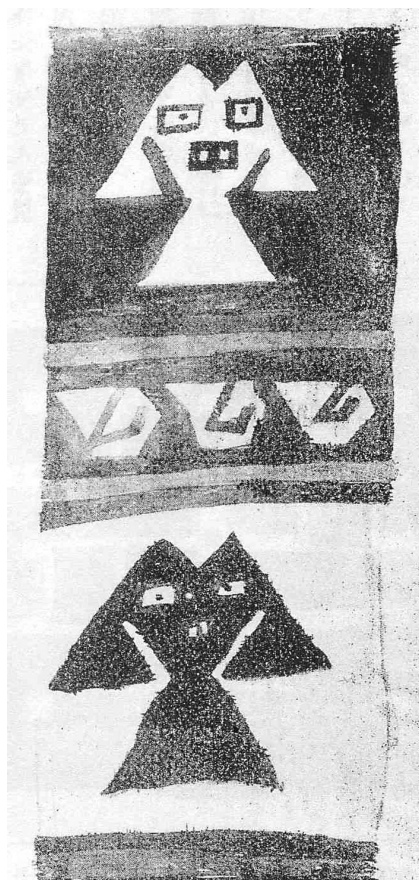


図6 16世紀ペルーの帯（富本憲吉）

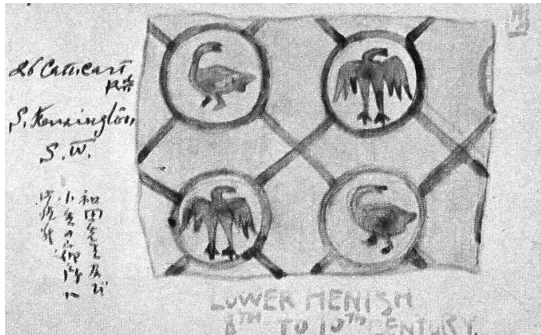


図7 水木要太郎宛富本憲吉自製絵はがき（個人所蔵）



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

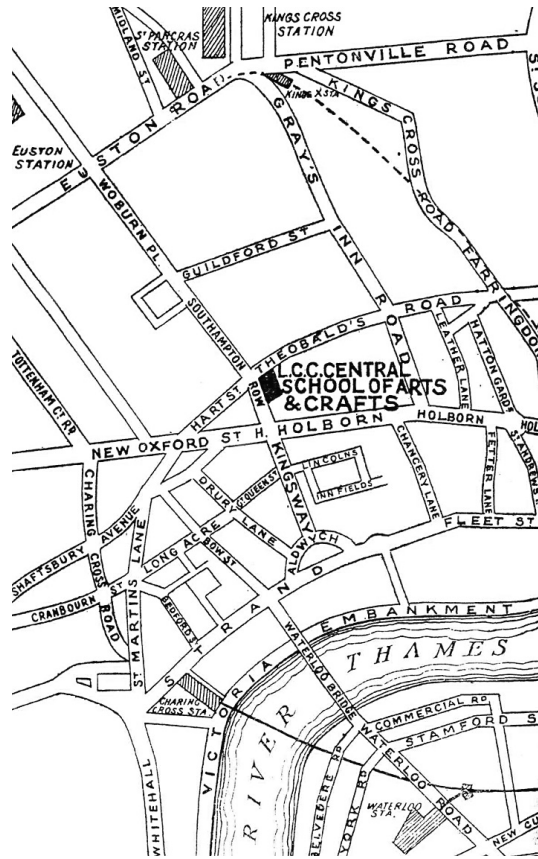


図10 中央美術・工芸学校の所在地図

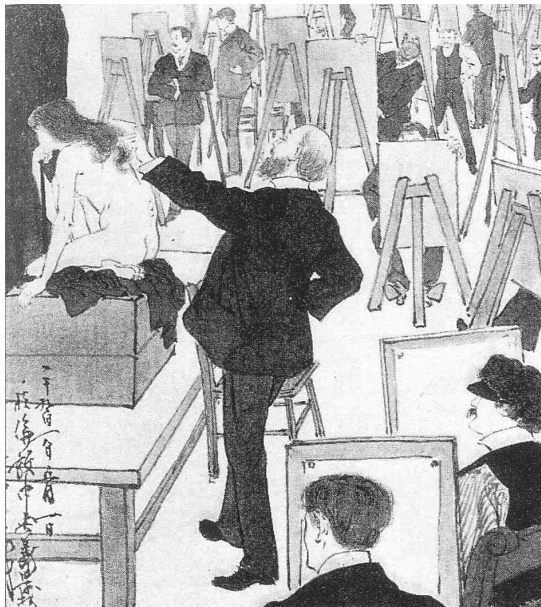


図9 中央美術・工芸学校の人体画の授業風景（牧野義雄《人体画の授業》、1901年）



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

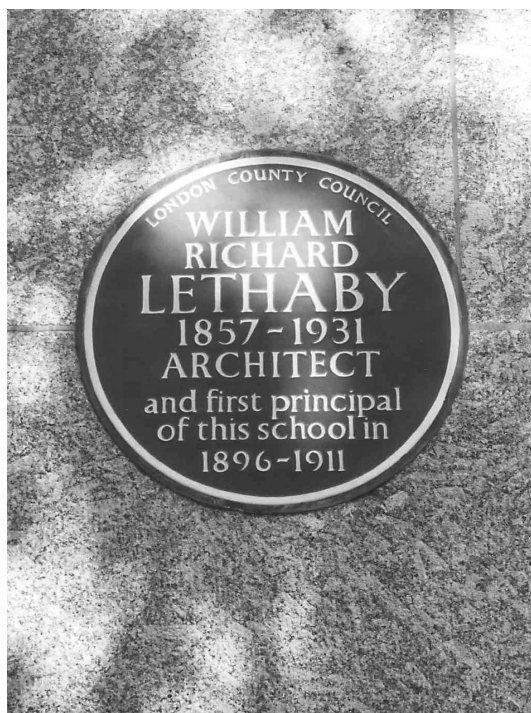


図 12 この学校の建物につけられたウィリアム・リチャード・レサビーのブルー・ブラック

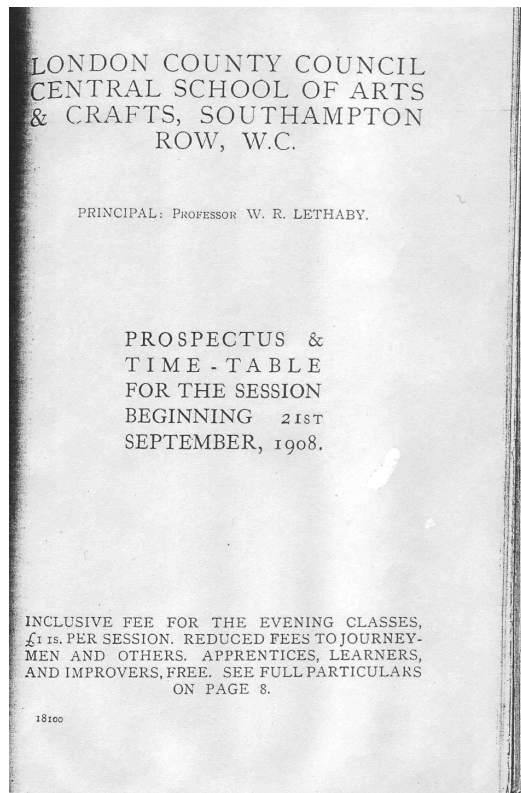


図 13 1908-9 年度の中央美術・工芸学校の『概要と時間割』の表紙

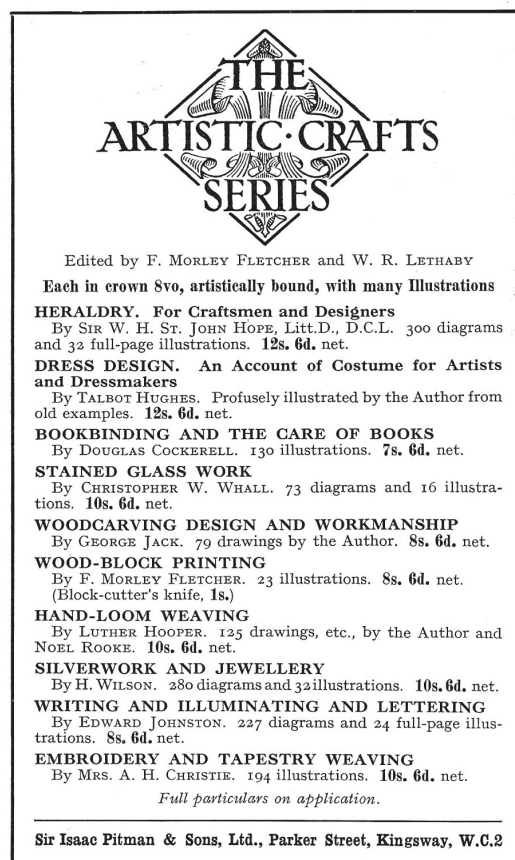


図 14 「美的工芸の技法入門叢書」の広告



図 15 細密に描かれた動物



図 16 線描きによる単純化された動物



図 17 単純化された描画を作品へ適応した一例



図 18 学生に翻案が求められている細密動物画の一例

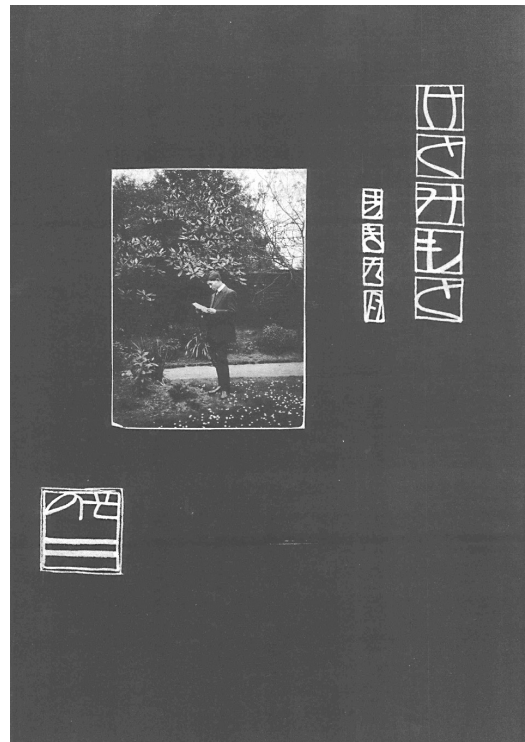


図 19 ロンドン時代の富本憲吉のアルバム（その2）表紙（個人所蔵）



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

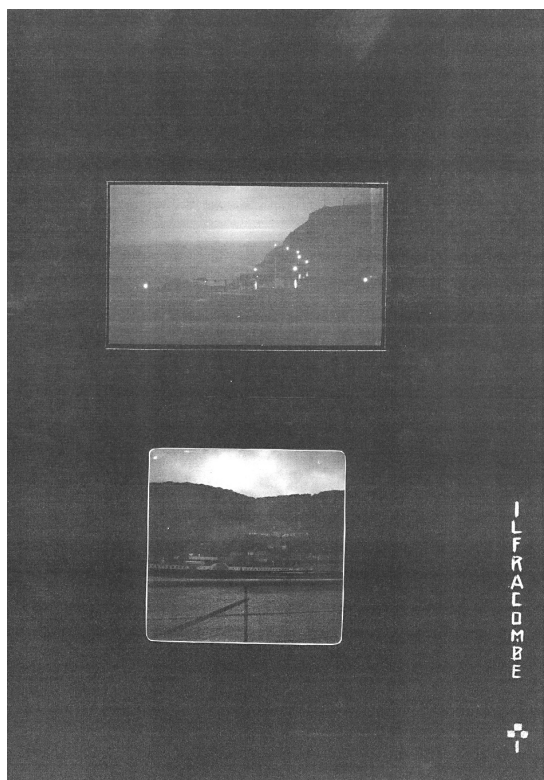


図 21 アルバム（その 2）のなかのイルフラクームの頁（個人所蔵）

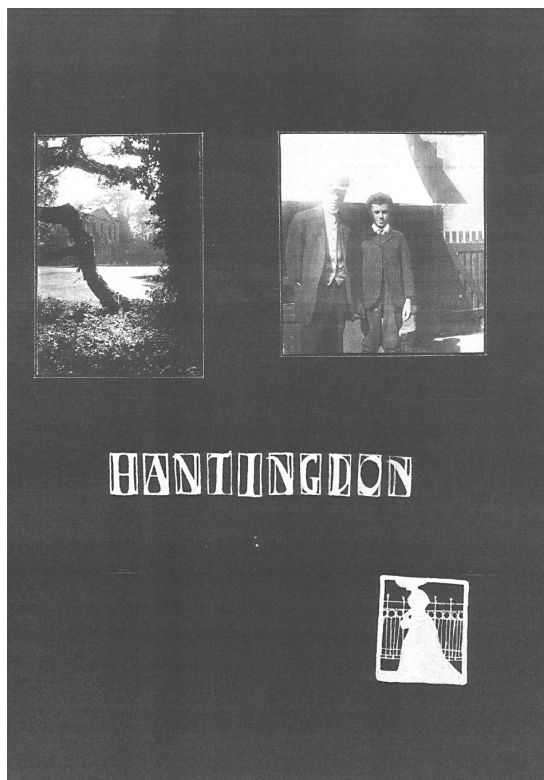


図 22 アルバム（その 2）のなかのハンティンダンの頁（個人所蔵）

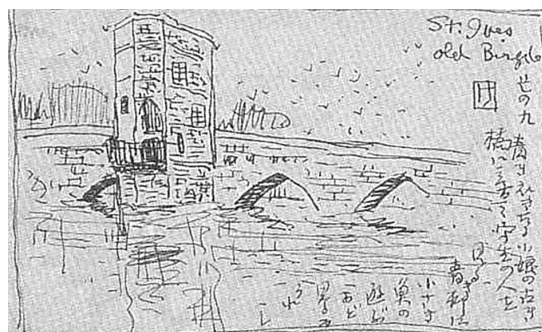


図 23 白滝幾之助宛 1909 年 10 月 9 日付の富本憲吉自製絵はがき（富本憲吉記念館所蔵）

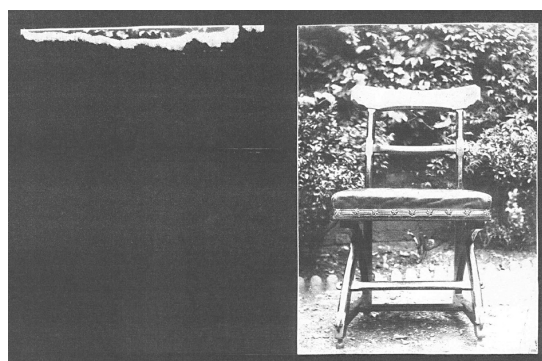


図 24 富本憲吉がロンドンの下宿で愛用していたイスを正面から撮影した写真（個人所蔵）

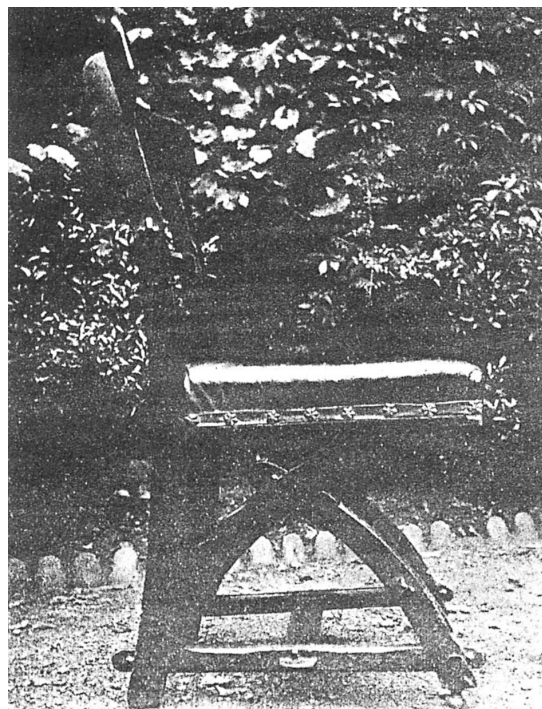


図 25 同イスを左側面から撮影した、『美術新報』掲載の図版

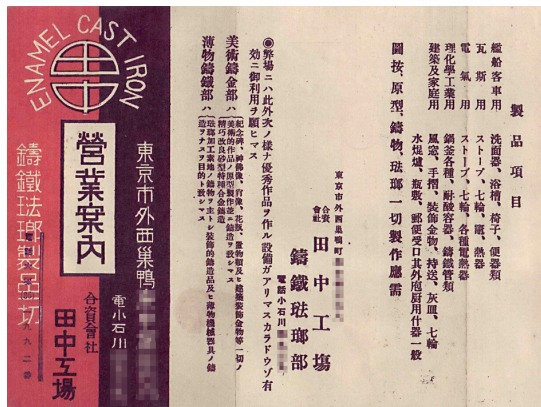


図 26 田中工場の製品項目を示したパンフレットの一部分（個人所蔵）



図 28 ギターをもつて庭先に立つ和服姿の富本憲吉（個人所蔵）

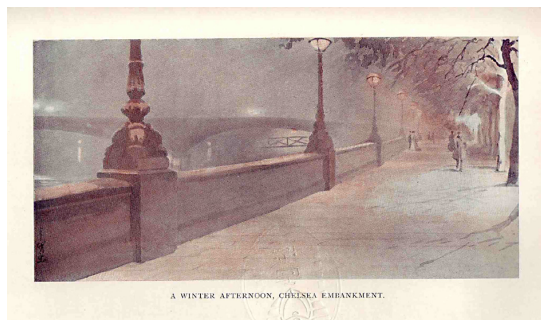


図 27 テムズ川とチェルシー・エンバנקメントの情景（牧野義雄《ある冬の午後のチェルシー・エンバנקメント》、1906・7年）

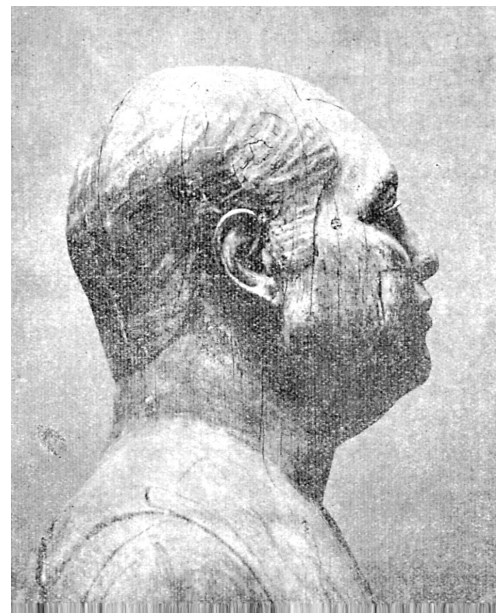


図 30 カイロ博物館に展示されていた「村長」（富本憲吉撮影）

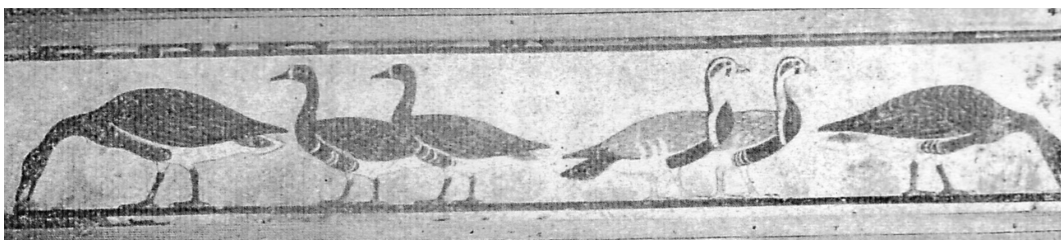


図 29 カイロ博物館に展示されていた「群鴨」（富本憲吉撮影）



図 31 カイロ市内で見かけた肘掛け椅子と長椅子（富本憲吉撮影）



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

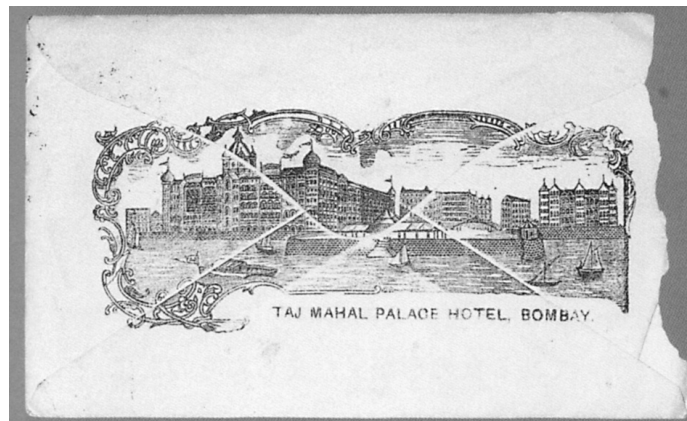


図 33 タージ・マハール・パレス・ホテルから出された南薫造宛富本憲吉書簡の封筒裏（個人所蔵）

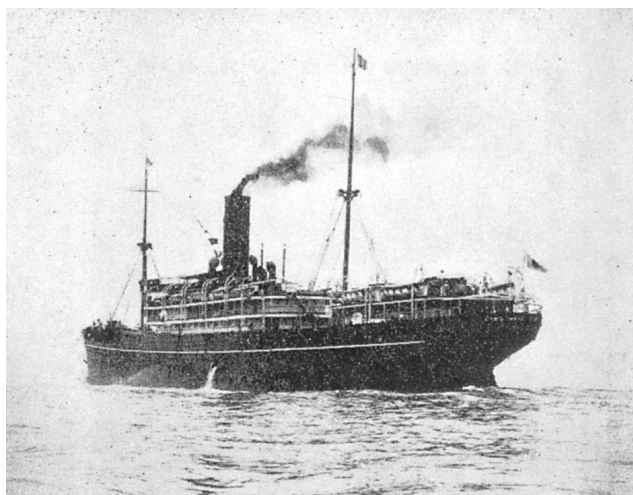


図 34 富本憲吉が乗船した三島丸と同型の貨客船賀茂丸



図 35 水木要太郎宛富本憲吉絵手紙の一部（個人所蔵）

終章

一．考察のまとめ

本研究の目的は、序章において述べたように、主として、東京美術学校に入学した一九〇四（明治三七）年から英国留学を終えて帰国する一九一〇（明治四三）年までの富本憲吉がいかにしてウィリアム・モリスへ関心を形成していったのかにかかわって、現時点で利用可能なすべての資料にあたり、その実態を実証的に明らかにすることであった。その目的を達成するために、第一章においては、郡山中学校および東京美術学校での英国留学に先立つモリス学習の様子を探り、続く第二章では、ロンドンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館における実際のモリス作品への出会いの実態に迫り、そして最後の第三章で、これはかつてモリスにも見受けられた眼差しではあったが、富本自身の非西洋文化への関心の萌芽過程を詳述した。

以下は、各章ごとの考察の結果のまとめであるが、それに先立って、まず、基本文献の性格について整理して明確にしておきたいと思う。

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

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

次に、一九六一（昭和三六）年に、「作陶五十年展」を記念して座談会が開催され、その記録が『民芸手帖』に掲載されているが、そのなかで富本は、質問に答えるかたちで留学以前における自分のモリス研究の様子に触れている。これが二番目に相当するもので、以下に再度紹介する。

私は友達に、中央公論の嶋中雄三ママがおり、嶋中がしょつちゆうママという〔モリスに関する〕ことを研究していたし、私も中学時代に平民新聞なんか読んでいた。それにモリスのものは美術学校時代に知っていたし、そこへもつてきていちばん親しかつた南薫造がイギリスにいたものですからフランスに行くとごまかしてイギリスに行った。

最後は、一九六二（昭和三七）年の日本経済新聞に掲載された「私の履歴書」のなかにみられる言及で、富本は、自分のイギリス留学の経緯を以下のように回顧している。これも、ここに再度引用しておきたい。

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

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

ここでまず問題にされなければならないのは、この文書記録の信頼性である。本論においてもすでに言及しているが、このなかには、富本の記憶違いや勘違いが幾つか含まれている。たとえば、渡航の年月については、「一九〇九年十月」と記されているが、実際には一九〇八年一月末（一二月だった可能性もある）だったし、「中央公論の嶋中雄三」については、事實は、中央公論社に入社するのは、兄の雄三ではなく、弟の雄作であった。さらには、「当時ロンドンには南薫造、白滝幾之助、石橋和訓のような先輩がい、大沢三之助先生が文部省留学生としておられた」と富本は述懐しているが、南を別にすれば、「高村光太郎」を含め彼らの消息について渡航以前の時点で富本が正確に把握していたかどうかは疑問の残るところであり、原稿執筆の際に、ロンドン滞在時の体験をもとに、結果としてこうした人間関係を跡づけたものと考えられる。同様に、「フィスラー」（現在における一般的表記は「ホイッスラー」）についても、富本が美術学校時代にとくに強い関心をもっていた形跡は見当たらず、富本の記憶違いであった可能性の方が高いように思われる¹。

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

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

これが、誤謬や重複を排除したうえで、英国留学に関して富本自身が語っている三つの回顧談を総合的にまとめたものである。そして同時に、これが、本論執筆における前提となる部分でもあった。

果たしてこのような前提を構成する個々の内容は、どのような事実関係において全体として成り立っていたのであろうか。そうした、英国留学以前にあった富本のモリスへの関心形成の過程についての実態を明確化することが、第一章「英国留学以前の東京美術学校時代」の主たる目的となるものであった。そのために、以下の諸点について実証的な手法により考察と検討を加え、結果として、幾つかの点についてその実態を明らかにすることができたが、それ以外の点については、示唆ないしは言及するにとどまることになった。

第一に、富本が、週刊『平民新聞』から得たモリスに関する知見は、村井知至の『社会

主義』のなかのモリスに関する部分を転載した「社会主義の詩人 ウィリアム・モリス」という表題がつけられた第四号の記事と、第八号から第二三号にかけて部分的に訳載されたモリスの「理想郷」(今日にあつては、一般には「ユートピア便り」という名称で呼ばれている)であり、美術学校の文庫で閲覧できたと思われるモリス関連の作品の図版は、『ザ・ステューディオ』に限っていえば、数にして最大二十八点であったことを明らかにした。

第二に、これだけでは、「美術家であり、社会主義者であるウィリアム・モリスの仕事に接したいため」に英国留学を決意した根拠としては、必ずしも十分なものであるとは断定しがたいため、富本のいう「在学中に、読んだ本」が、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』、「ウィリアム・モリスと彼の芸術」が所収された『装飾芸術の巨匠たち』、および、「パタン・デザインングの歴史」と「生活の小芸術」が所収された『古建築物保護協会の主催による芸術に関する講演』の三つの書物のすべてであったか、そのうちの、一冊か二冊だったかの可能性が、現時点で残されていることについて言及したうえで、それらの本を読むことによって、おそらく富本のイギリス留学の主要な動機が決定づけられたことを示唆した。

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

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

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

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

以上のような考察の結果により、留学以前にあつてどのようにして富本は、美術家であり社会主義者であったモリスに強い関心を抱くようになり、英国への留学を決意したのか、そのプロセスのほぼ全貌がある程度まで明らかになったものと思われる。

次に、第二章「ロンドンでのウィリアム・モリス研究」での考察をとおして明らかにしたことを整理してまとめると、おおよそ以下ようになる。

一点目は、一九九六年にモリス没後一〇〇年を記念して開催された展覧会にあわせて刊行されたリンダ・パリーの編集による『ウィリアム・モリス』の巻末に掲載されている「ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のモリス作品一覧」を主に利用して、富本が

この博物館を訪問した一九〇九年当時の同博物館収蔵のモリス関連作品を特定し、それを三つの表にまとめ、整理した。それに該当する【表1】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館収蔵のウィリアム・モリスおよびモリス・マーシャル・フォークナー商会（一八七五年以降はモリス商会）関連の作品リスト」、【表2】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館の国立美術図書館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍リスト」、そして【表3】が、「一九〇九年におけるヴィクトリア・アンド・アルバート博物館所蔵のケルムスコット・プレス刊行書籍関連の資料リスト」である。以上を具体的な数字に置き換えてみると、家具が一点、ステインド・グラス・パネルが四点、刺繍による壁掛けのためのデザイン（下図）が一点、壁紙《キク》（サンプル）が一点、タペストリーが二点、ケルムスコット・プレス刊行の書籍が三タイトル、三四冊、同プレス刊行書籍に関連する資料が一二点、室内装飾の施工例が一点、そして織機が二点となり、これが、富本が一九〇九年のロンドン滞在中にこの博物館において目にしたことができた可能性をもつモリスに関連するほぼすべてのものであった。いうまでもなくこれらは、現在特定されているモリス作品の量と比べれば、極めて少量であるといわざるを得ない。富本の一生涯にあつては、再度ロンドンを訪れる機会も、実際のモリス作品がまとまって日本で紹介された形跡もなく、したがって、富本が存命中に実際に見ることができたと思われるモリス関連作品の最大量は、ほぼこの部分に限られることになる。

二点目は、これらの作品のうち、留学に先立って日本において図版をとおして知り得た可能性をもつ作品について言及している。本論で使用している【図8】と【図9】の〈グリーン・ダイニング・ルーム〉、【図11】の《アーティチョーク》のためのデザイン、【図14】と【図15】のマートン・アビーの工房は、いずれも、『装飾芸術の巨匠たち』に所収されているルイス・F・デイの「ウィリアム・モリスと彼の芸術」から、また、【図10】の《ペネロペ》、【図19】の『折ふしの詩』の最初の頁、【図20】の『世界の果ての泉』のなかの頁については、エイマ・ヴァランスの『ウィリアム・モリス——彼の芸術、彼の著作および彼の公的生活』から、そして、【図16】の《果樹園あるいは四季》と【図17】の《主を讃える天使たち》については、『ザ・ステューディオ』から複製している。複製に利用した、これら三つの出典は、本文で述べているように、富本が美術学校在籍中に目を通すことが可能であったと推測される書籍と雑誌である。もちろん、あくまでも最大値としての可能性であり、すべての図版を富本が見ていたとは限らないが、少なくともその一部は、間違いなく、留学以前の富本の目に止まっていたものと思われる。

三点目として、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館で富本が見ることができたモリス関連作品が、当時その博物館のどこに展示されていたのかを、一九〇九年に同博物館によって刊行された『サウス・ケンジントンのヴィクトリア・アンド・アルバート博物館ガイド』を手がかりにして、ほぼ特定し、紹介することができた。その過程のなかにあつて、「ウィリアム・モリスの話」と「履歴書」において富本が言及している「壁紙の下図」が「刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン（下図）」であった可能性が極めて高いことを例証している。

四番目に、帰国後に富本が執筆した「ウィリアム・モリスの話」および晩年の「自伝」と「履歴書」のなかから、実際にこの博物館で見聞したモリス関連作品への言及箇所を拾い上げ、モリス作品に対する富本の評価内容を紹介した。ここでは、付随的に次のことが

明らかにされている。富本が賞賛している作品は、実際の展示作品（ないしは収蔵品）のうち、刺繍による壁掛け《アーティチョーク》のためのデザイン、ステインド・グラス・パネルの《ペネロペ》、ケルムスコット・プレス刊行の書籍、富本が「粉本」と読んでいる下図や画稿、そして〈グリーン・ダイニング・ルーム〉で、それとは反対に、全く言及していないものは、セント・ジョージのキャビネット、ステインド・グラス・パネルである《眠るチョーサー》《ディードーとクレオパトラ》《愛の神とアルケースティス》、タペストリーの《果樹園あるいは四季》《主を讃える天使たち》、そして壁紙《キク》であった。もちろん、これらの作品のなかには、富本がこの博物館で何らかの理由で実際には見る機会がなかったものが含まれている可能性も残されている。

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

最後の第三章「英国生活とエジプトおよびインドへの旅」においては、考察の結果、次のような結論を得ることができた。

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

第三章のまとめとして、一点目に挙げることができることは、富本が「この博物館のとりこ」になっていく、その様子についてである。ここでは、このことに関連して帰国後の富本が断片的に言及している箇所を拾い集め、再構成されている。そのなかで、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館での体験をとおして、富本は、単に西洋以外の工芸に目を向ける機会を得ただけではなく、オリジナリティの重要性に気づかされていくとともに、絵画や彫刻の下位に工芸を位置づけることが通例となっていた、当時の美術の序列概念へ疑問を抱くようになっていったことを例証している。

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

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

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

以上が、本論において考察や言及がなされている内容を各章ごとにまとめ、整理したものである。これらのまとめを総括し、本研究の主題である、富本憲吉のウィリアム・モリスへの関心過程という文脈に即して概観すれば、結論として次のような要約を導き出すことができるであろう。郡山中学校と東京美術学校の学生時代を経て、英国留学を経験し、帰国後に「ウィリアム・モリスの話」を発表するまでの期間にあって、富本の主たるモリス理解は、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館でのモリス作品をとおして、また、エイマ・ヴァランズの『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』のなかの記述内容をとおして着実に進行しており、その一方で富本は、かつてモリスがそうであったように、世界のさまざまな工芸や装飾美術の分野へ分け隔てなく関心に向け、それと同時に、図案や小芸術が、美において純正美術と同等の価値をもつものであるとの認識に到達していた。

二. 今後の研究の課題と展望

それでは、本研究でなされた考察の結果は、どのような意義をもち、その基盤に立つて今後どのような研究課題を招来することになるのであろうか。私は、以下に述べる三つの方向性にかかわって、本研究の意義を考えている。

まず、最初に挙げなければならないのは、富本の作品と思想にかかわる側面に関するものである。序章における既往研究の分析からもわかるように、これまでの多くの富本研究が、影響の大小は別にして、モリスの富本への影響を避けて通れぬものとして論じてきた。しかし、富本のモリスへの関心形成についての実証研究がいまだ不在であったために、富本の死去以降のこの四〇年のあいだにあって、意識的であろうと無意識的であろうと、かかる論者は、自らの立場や関心に由来する眼差しに基づいてモリスと富本との結節点を選択し、それぞれがそれぞれに、よくも悪くもモリスを巡る富本像をつくり上げてきたといえる。そのなかには、明らかに誤謬に近いものも、また含まれていた。本研究は、富本研究のそうしたこれまでの傾向に再考を促す役割を担うことになるであろう。

一例を挙げるならば、序章の既往研究の分析の箇所においても紹介しているが、富本の英国留学の動機を巡る論点に関してである。富本の死去以降一九八〇年代までにはあっては、富本の英国留学の主たる目的がモリス研究にあったことは既知の前提として語られてきていた。しかし九〇年になると、それが揺らぎはじめ、「ウィリアム・モリスの工芸思想に共鳴してというのが表向きの理由であり、また美術学校で学んだ大沢三之助（建築学教授）

や諸先輩が「[ロンドンに] 居たからと諸処で[富本は] 語っているが、実際には親友の南薫造の後を追ってというのが主要な理由だったらしい」²という新たな解釈が現われてくることになる。私は、本研究を進めるにあたって、こうした解釈がどこか気になっていた。しかし、その不安は一掃された。もし、留学に対する課題意識もなく、ただ他人のあとを追っかけていった人に、果たしてこれだけの明確で充実したロンドン生活が送れるだろうかと思うからである。また、単に南を追って渡英したのであれば、南が一九〇九年の七月にパリに渡るときに、なぜ富本はロンドンに独り残り、一緒にくっついていかなかったのであろうか。さらには、熱意を込めて切々と語りかけている、帰国後に執筆した評伝「ウィリアム・モリスの話」を、たとえエイマ・ヴァランスのモリス伝記が底本となっているとはいえ、確たる動機もなく、単に一時期英国に遊んだ人の文章として、本当に読めるであろうか。そうした点からも、「在学中に、読んだ本から……図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき、モリスの実際の仕事を見たかった」³という富本の言葉が、決して「表向きの理由」だったのではなく、明らかに、渡英の「主要な理由」であったことを、本研究を終えたいま、改めて実感できるのである。

この研究の二番目意義は、本研究が、日本における工芸やデザインの「近代」を論じる際のひとつの手がかりを提供していることである。この課題については、偶然にも本論の執筆過程で触れることになった田中後次を引きあいに出して少し展望してみたい。

「ウィリアム・モリスの話」の発表から二年後の一九一四（大正三）年に、富本は、美術店田中屋内に「富本憲吉氏圖案事務所」を開設している。これは、モリス・マーシャル・フォークナー商会、のちのモリス商会の範に倣ったものであることは想像に難くないが、ほとんど具体的な活動の成果をあげないまま、自然消滅している。原因は何であったのかは定かではない。しかし私は、そのひとつに、信頼できる協同者が富本の周りにいなかったことが挙げられるのではないかと想像している。モリスの周りには、明らかにバーン＝ジョウズやフィリップ・ウェブをはじめとして、多くの芸術家の友人たちが集っていた。それは、モリスが求めてやまなかった中世をモデルとした「フェローシップ」を体現するものでもあった。富本も確かに、こうした仕事上の協同者として、美術学校時代からロンドン滞在中を通して真の理解者となっていた南薫造や帰国後に知りあうことになるバーナード・リーチ、さらには結婚をまじかに控えていた尾竹紅吉（一枝）のような人たちを念頭に置いていた形跡も、わずかながら残されている。しかしそれも、結果的にうまくいかなかった。富本は、一九二〇（大正九）年に執筆したある文章のなかで、前後の文脈から逸脱し、次のようなことを唐突にも述べている。

ウィリアム・モ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⁴。

この言葉にかかわって、論証を抜きにして自由に私見を語らせていただければ、モリスに倣った実践形態が富本にとってひとつの理想の姿であったにもかかわらず、しかしそれがいかに困難であるものかを、かつて経験した挫折をふまえて告白しているように読める。富本における「結合の力、指揮の力」の欠如が、モリスとは根底において異なる点である。これは、社会変革の展望に向けた深度の違いとして最終的に現われてくる。しかし、

この点についても、富本は断念なり、挫折を強いられたようにも思える。というのは、工芸は一部の裕福な人たちのためにあるのではなく、一般大衆のためにあるという強い信念のもとに、果敢に試みた陶器の大量生産へ向けての実践を除けば、その後の富本の社会主義は、大方表面上は、かつて小野二郎が示唆したように「閑語」⁵として進行していくことになるからである。それは、モリスにとってのイギリスにおける一八八〇年代の社会主義の隆盛期と、富本にとっての日本における一九一〇年代の「冬の時代」との違いに由来していたともいえる。事実、富本がモリスのことを社会主義者という肩書きでもって呼ぶのは、戦後からしばらく時を経た、晩年の「自伝」と「履歴書」においてなのである。もっともその一方で、そうした日英間の時代状況を超えた土俵にあって、妻一枝との思想的葛藤は日常的に存続していた。富本の一九一〇年代の苦悩は、これらのことにすべて集約されるのではないだろうか。モリスのいう中世イギリスのフェローシップと引き換えに近代日本の「個人」を、また、モリスのアーティチョーク・パタンと引き換えに在来種モチーフからの「オリジナリティ」を、さらには、モリスの社会主義実践と引き換えに「安い陶器と大量生産への展望」を、結果的にこの時期、富本が確かに手に入れようとしていたとするならば、それは、そうした相克がもたらした、それなりにふさわしい富本自身の「宿命」的な帰結を意味するものであった。いまだ個人的仮説の域を出るものではないにしても、まさしくそのことが、工芸家としての富本のみならず、ひとりの人間としての富本にとっての「近代」にかかわるひとつの大きな断面だったのである。そしてこの断面こそが、決して変質することなく、その後の生涯を貫く「初心」、つまりは富本の初々しい確信となるものではなかったのではないだろうか。

一方田中も、「富本憲吉氏圖案事務所」が開設された同じ年の一九一四（大正三）年に田中工場を設立している。田中自身は、この工場の経営者であると同時に、ひとりの個人工芸家としての姿ももちあわせている。その代表作のひとつが、一九二八（昭和三）年の東京帝国大学図書館前青銅製大噴水搭である。しかし、田中の工場も不運に見舞われる。息子の前田泰次は「父の事業は経済的には成功しないで、工場は潰れてしまった」⁶と回顧している。また別の箇所では前田は、「警視庁の特高課の家宅捜査を受けた」⁷ともいっている。家宅捜査の詳細は不明であるが、富本の妻一枝が、代々木署の特高課によって身柄を一時拘束される時期と、ほぼ同じ時期だったのではないかと推測される。田中がモリス的な工場運営をしていたのかどうかはわからない。また、工場をどのような理由から閉鎖せざるを得なかったのかも、いまのところ不祥である。ただ私にとってこのことが興味深いのは、旧来の徒弟的なものづくりからは離れて、工芸における近代的な自営工場やデザイン事務所の先駆的事例として、田中工場も富本憲吉氏圖案事務所も位置づくのではないかと思われるが、大正期から戦前昭和期にあって、そのための社会的、文化的、経済的基盤はどのようなものとして存在していたのかを考察するうえで、この工場と事務所は貴重な手がかりを与えるのではないかと考えているからである。いまひとつ興味深いのは、工芸の実践家としての田中後次と研究者としての前田泰次の親子二代にわたる工芸とのかかわり方である。一九三〇年代のヨーロッパにおけるヴァルター・グロピウスとハーバート・リードとの関係が、日本にあっては、この親子のなかで醸成されつつあったのではないかというのが、現在の私の仮説であるが、その時期、バーナード・リーチは、ステューディオ・ポターとしてデザインの近代運動から全く孤立していた感があった。一方富本は、次第に

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

三番目として、本論のなかで偶然にも遭遇することになった牧野義雄を取り上げ、この学問分野の日英交流史といった文脈から本研究の発展的課題を見出し、最後に若干、補足的展望をしてみたいと思う。

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

最後に、モリス主義者の小野二郎は生前、「アール・ヌーヴォーのイギリス起源という問題」(『現代思想』一九七六年一二月号所収)と題した評論の結びを、「中村義一氏の業績と長谷川氏のそれとを踏まえて、実は富本憲吉のモリス論を論じようと思ったのだが、…なかなか富本にはたどりつけそうもない」⁸という一文で締め括っていた。あれからちょうど三〇年の歳月が流れた。しかし、このときの小野の仕事を埋めるような本格的な富本のモリス論を扱った論考はその後現われていない。本研究がひとつのきっかけとなって、今後さらなる富本とモリスを結ぶ学術研究が進展することを望みたい。

注

(1) 学生時代の富本憲吉のホイッスラーへの言及は、以下のとおり、留学が許されたことをロンドンにいる南薫造に伝える書簡に唯一認められる。

「聞きたい事云ふたい事山々。クリスマスは何うだった。ロンドン搭、音楽、プレラフワエリスト〔ラファエル前派〕の作品フィスラー……」(『南薫造宛富本憲吉書簡集』大和美術資料集3集、奈良県立美術館、1999年、2頁。)

しかし、この一節は、南が関心をもっていたラファエル前派やホイッスラーの作品について、それらがどうだったのかを富本の方から聞いているように読める。もっとも富本自身も学生時代からホイッスラーにある程度の関心をもっていたことを否定することはできないが、一方、英国滞在中にそれにも増してホイッスラーに強い興味をもつようになった可能性も残されている。というのは、ロンドンに到着した直後ではなく、ロンドンを離れる直前に、富本はホイッスラーに関する以下の書物をサウス・ケンジントンの書店で買い求めているからである。

Mortimer Menpes, *Whistler as I Knew Him*, Adam and Charles Black, London, 1904.

そこで推論になるが、「在学中に、読んだ本から英国の画家フィスラーや図案家で社会主義者のウィリアム・モリスの思想に興味をいだき」という富本の述懐にみられる、ホイッスラーに関しての「読んだ本」とは、「在学中に」ではなく、そのとき購入し、その後に読んだ本のことを指しているのではないだろうか。そのことの妥当性は別にしても、いずれにせよ、英国留学の目的のひとつになるほどまでに学生時代の富本がホイッスラーに特別強い関心を抱いていたことを根拠だてるにふさわしい資料は、現時点で見出すことはできない。なお、ロンドンで富本が買い求めた本は、現在富本憲吉記念館に所蔵されており、その本には購入の時期と場所に関して「富本憲吉 英国を去る前日 南建新町書店にて」と記されている。

(2) 熊田司「ロンドンの青春：前後——白滝幾之助・南薫造・富本憲吉の留学時代を中心に」『1908/09 ロンドンの青春：前後 白滝幾之助・南薫造・富本憲吉とその周辺』(同名展覧会カタログ) ふくやま美術館、1990年、4頁。

(3) 『私の履歴書』(文化人6) 日本経済新聞社、1983年、198頁。〔初出は、1962年2月に日本経済新聞に掲載。〕

(4) 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。

(5) 小野二郎は、富本憲吉にみられる「閑語」について、以下のように指摘している。

「アーツ・アンド・クラフツはモリスを矮小化した。リーチはさらに狭いもの、ステュディオ・ポッターの世界に閉じ込めた。楽天的に、無意識に。だが富本の陶芸作家としての自己限定に、むしろ民芸作家と距離をおいて、個人陶芸作家としての自己限定に、私は何か〔フィリップ・〕ウェッブの「孤独」に通ずる「閑語」を感ずるのである。」(小野二郎「《レッド・ハウス》異聞」『牧神』第12号、1978年、87頁。)

(6) 前田泰次『工芸概論』東京堂、1956年(3版)、1頁。

(7) 前田泰次『工芸とデザイン』芸艸堂、1978年、[3]頁。

(8) 小野二郎『ウィリアム・モリス研究』(小野二郎著作集1) 晶文社、1986年、396

終章

頁。

謝 辞
初出一覽
著者略歴

謝 辞

本研究を進めるにあたり、この間、多くの個人および機関から貴重な助言や資料の提供をいただき、また有益なさまざまな便宜と援助もちょうだいたしました。こうした惜しめない協力を接することがなかったならば、本研究は完成するに至ることはなかったと思います。以下に記して心からのお礼を申し上げます。

菊池裕子さん、岸本留美子さん、木村一男さん、ジャン・マーシュさん、露木恵子さん、橋本啓子さん、日野永一さん、森純子さん、リュパート・フォークナーさんの各個人

ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、神戸大学附属図書館、中央セント・マーティンズ美術・デザイン大学、東京藝術大学附属図書館、富本憲吉記念館、豊田市美術館、姫路市立美術館、兵庫県立美術館、広島県立美術館、礪山美術館の各機関

また、しばしば図版はテキスト以上に正確にそして雄弁に物語ってくれます。所蔵作品ないしは所蔵資料の図版を本研究に使用することを快く許可していただきました、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、グラスゴウ・シティー・カウンスル（博物館群）、東京藝術大学大学美術館、富本憲吉記念館、広島県立美術館の各機関、および個人所蔵家の海藤隆吉さん、露木恵子さん、水木筈夫さん、南建さんの各位に対しまして、深謝の意を表します。

最後に、常に私の研究の同伴者であり、ときには水先案内人でもある、妻由恵への感謝の気持ちをここに付け加えることをお許しいただきたいと思います。

初出一覧

本研究の各章に対応する 3 編の論文の初出は、下記のとおりである。

第一章 英国留学以前の東京美術学校時代

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

第二章 ロンドンでのウィリアム・モリス研究

「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅰ）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館におけるウィリアム・モリス研究」『表現文化研究』第 7 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2007 年、27-58 頁。

第三章 英国生活とエジプトおよびインドへの旅

「一九〇九—一〇年のロンドンにおける富本憲吉（Ⅱ）——ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館と中央美術・工芸学校での学習、下宿生活、そしてエジプトとインドへの調査旅行」『表現文化研究』第 7 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2007 年、59-88 頁。

なお、本研究の背景をなすウィリアム・モリスおよび富本憲吉に関する既発表論文に以下のものがある。

1. 'The Impact of William Morris in Japan: 1904 to the Present', *Journal of Design History*, vol. 9, no. 4, Oxford University Press, 1996, pp. 273-283.
2. 「ウィリアム・モリスの二〇世紀」『神戸大学発達科学部研究紀要』第 5 巻第 2 号、1998 年、277-293 頁。
3. 「アーツ・アンド・クラフツから近代運動へ」『神戸大学発達科学部研究紀要』第 7 巻第 2 号、2000 年、173-187 頁。
4. 「富本憲吉の『ウィリアム・モリスの話』を再読する」『表現文化研究』第 5 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2005 年、31-55 頁。
5. 「岩村透の『ウィリアム・モリスと趣味的社会主義』を再読する」『デザイン史学』第 4 号、デザイン史学研究会、2006 年、63-97 頁。

著者略歴

中山修一（なかやま・しゅういち）

1948年、熊本市に生まれる。東京教育大学大学院教育学研究科修士課程美術学（工芸・工業デザイン）専攻修了。1987-88年にブリティッシュ・カウンシルのフェローとして、また1995-96年に文部省の在外研究員として、主として王立美術大学（RCA）およびヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（V&A）で英国デザイン史の研究に従事。2003-2006年、ブライトン大学客員教授。現在、神戸大学大学院人間発達環境学研究科教授。英国の王立芸術協会会員（FRSA）。専門は、近現代日英デザイン史。訳書（共訳を含む）に、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）、ヒバード『ミケランジェロ』（法政大学出版局、1986年）、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）、ブレイク編『デザイン論——ミッシャ・ブラックの世界』（法政大学出版局、1992年）、マーシュ『ウィリアム・モリスの妻と娘』（晶文社、1993年）、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）など。

博士論文

富本憲吉の学生時代と英国留学

——ウィリアム・モリスへの関心形成の過程

著者 （C）中山修一

発行 2008年1月

製本 神戸大学生協

月份牌
——中国近代のカレンダー・ポスター

2013 年 8 月

于晓妮
中山修一

目 次

はじめに	四
第一章 月份牌の出現を巡って——一八七五—七六年	一四
第一節 月份牌の起源に関する諸説と新発見	
第二節 合暦としての月份牌の原型	
第三節 合暦出現の背景	
第四節 最初期の月份牌の印刷技法	
第二章 景品としての月份牌の利用——一八八四年以降	二三
第一節 合暦需要の拡大	
第二節 「月份牌」という呼称の用例	
第三節 呂宋票の景品としての月份牌	
第四節 『申報』の景品としての月份牌	
第五節 『点石斎画報』の刊行と絵師たち	
第六節 月份牌の価格と印刷地	
第三章 多色石版印刷の移入と美しい月份牌の登場——一九〇五年以降	四五
第一節 商務印書館による日本の印刷技術の移植	
第二節 印刷物供給の拡大と月份牌絵師の必要性	
第三節 企業間の贈答品への月份牌の変容	
第四節 一般消費者の視覚的欲望の対象としての月份牌	
第四章 広告ポスターとしての月份牌の発展へ向けて——一九一五年以降	五五
第一節 オフセット印刷の導入と広告ポスターの芽生え	
第二節 印刷技術を学ぶ中国人留学生の存在	
第三節 専門家としての月份牌絵師たちの活躍	
第四節 「新女性」の登場とその実態	
第五節 『申報』および『申報画刊』のなかの美女月份牌とその製作技法	
第五章 商業的月份牌の衰退と政治的改造——一九五九年まで	八一
第一節 月份牌の商業的側面への批判	
第二節 月份牌のカレンダーとポスターへの分裂	
第三節 商業広告の進化とポスターとしての月份牌の衰退	
第四節 年画から新年画への月份牌の改造	
注	九三

図版	一〇三
図版出典	一二二
主要参考文献	一二五
人名索引	一二八
著者について	一三二

はじめに

一. 近年の月份牌への関心について

月份牌は、最近の二〇年間、中国で新たなブームとなっている。たとえば、中華民国の時代を物語るドラマや映画では、月份牌がその時期の視覚的表現のひとつのシンボルとしてしばしば使用されているし、またバーやレストランなどでは、郷愁を誘う店の雰囲気醸し出すための小道具として月份牌が使われている。一方、愛好家による月份牌のコレクションに火が着くとともに、各地で実作の月份牌、あるいはその複製品が、商品として流通している。山東省龍口市に住む趙青岩^{ジョウ チンイェン}も、この二〇年間、月份牌の収集活動を行ってきたコレクターのひとりである。そのコレクションは、おそらく一、〇〇〇点を超える数に達しているらしい。彼の話によると、最初月份牌を収集したときは、その価値はまだ人びとに認識されていなかったし、価格も低かった。しかし、時間がたつにつれて、月份牌の価値が見直され、値段も急速に上がっていった。一枚の月份牌が市場で何千円の価格になることもあったという。

このように月份牌が近年注目されるようになったわけであるが、その要因はいったい何だったのであろうか。まずひとつ目に考えられるのは、近年の中国経済の発展により、骨董品市場が過熱したことであろう。たとえば、上海国際商品拍売有限公司の主催による「二〇一一年春季オークション」が二〇一一年六月二五日に上海大劇院の八階で行なわれた。そのなかには月份牌も含まれていた。金梅生^{ジン メイシェン}が描いた「春夏秋冬時裝仕女図 月份牌画原稿」【図一】の入札に際しては、最初二五万元～二八万元の価格からはじまり、最終的に八〇万六千四百円で落札された。この値段は、日本円で約一千万円に相当する。オークションに関する情報サイトである博宝拍売網において、二〇〇二年から二〇一一年までのオークションに出品された金梅生の作品の平均価格の統計が公表されている【図二】。この統計を見ると、二〇〇八年が八〇%の落札率で、それ以外の年はすべて一〇〇%となっており、近年の金梅生の作品の人気ぶりを示している。

ふたつ目の要因として考えられるのは、中国の近代化がはじまる中華民国の歴史について関心が高まったことであろう。たとえば、一九八〇年代後半から九〇年代の前半にかけて、香港ドラマの「上海灘」や「精武門」がテレビで放映されたのをはじめ、台湾の恋愛小説作家である瓊瑤^{チョン ヤオ}の作品に基づき製作された「一剪梅」や「青青河边草」などの同時期のテレビドラマも、中華民国の時代を背景にした恋愛ドラマであった。こうした作品は、大陸の人たちのあいだで大きな話題となり、これまで詳しく紹介されてこなかった中華民国時代の歴史や文化についての関心を駆り立てることになった。このような社会的背景と関連しながら、とりわけ、中華民国の時代に作製された美女月份牌に注目が集まるようになったのである。

さらにいえば、商業美術の初期の成功例として月份牌が現代の広告デザイナーたちから注目が浴びせられていることも、三つ目の要因として挙げることができるかもしれない。たとえば、香港の広告デザイナーの陳幼堅^{チェン ヨウジエン}が、二〇一一年九月一九日から一二月二七日まで、ギャラリー二七において「上海宝贝」と題した月份牌の展覧会を開催した。陳は、『南方都市报』のふたりの新聞記者の質問に答えるかたちで、月份牌について次のように

述べている。

古くて目立たないものが、ときどき我々のデザイン活動にヒントを与えてくれる。これらの美女ポスターは、厳密には、平面デザインとしての作品とはいえないかもしれないが、デザインの要素が含まれた初期の広告であるといえるだろう。当時のこうした商業広告と現代の平面デザインとを比べれば、前者には独特の眼差しと視点が備わっている。しかしながら、両者には、変わることなく宣伝媒体としての役割が存在している。今日の我々のデザイン活動にとって大変参考にすべき価値がある¹。

この引用からわかるように、陳は、月份牌を現代の広告デザインにとってのひとつの「ヒント」としてみなしている。事実、月份牌を「ヒント」とする広告デザインが近年多く見られるようになった。たとえば、上海静安麵包房の月餅の商品包装【図三】がそうである。さらには、申浦の「老上海風情」というチョコレートの商品包装【図四】や、絵ハガキ【図五】の事例もまた、それに相当する。一方、コンピュータを用いて月份牌の視覚効果を再現する試みも、最近、とくにネット上に現れている。たとえば、「用 Photoshop 手絵旧上海月份牌年画教程 [フォトショップを使って旧上海の月份牌年画を描く手順]」と名づけられたサイト【図六】がその一例である。

これらの試みは、すべて月份牌のイメージを再利用するものであり、今日のデザイン活動の領域における、古くて新しい素材としての月份牌の可能性を示すものといえるであろう。一方、さきほどの『南方都市报』におけるインタビュー記事のなかにおいて、広告デザイナーの韓湛寧^{ハン・ジャンニン}も、こう語っている。

我々が月份牌などの古い商業美術品に魅了されるのは、それらの品質や技法が素晴らしいというだけではなく、最も重要なのは、いまのデザイナーたちが中華文化を表現する能力の欠如に気づいたことによるものである²。

韓のこの発言は、中華文化の発信の視点から月份牌を再評価しようとするものであり、陳だけではなく、韓もまた、月份牌を現代のデザイン世界に呼び戻し、新しい広告デザインに結び付けようとしているのである。

このように、概して一九九〇年代ころから、骨董に対する熱狂や、中華民国時代への郷愁と関心の高まりを背景としながら、現代のデザイナーにとってのイメージの源泉として月份牌が着目されはじめたのであった。つまり、中国の経済における改革・解放は、結果として歴史の改革・解放を招来し、とりわけ一九四九年の中華人民共和国の建国以前に見受けられた社会的文化的現象に対しての興味の扉を開くことになったのである。本書『月份牌——中国近代のカレンダー・ポスター』も、そうした文脈から産声を上げるようになった。

二. 月份牌研究の近年の成果物について

それでは、これまで月份牌はどのような形式と内容をもって研究されてきたのであろうか。重農軽商の伝統をもつ中国では、中華民国時代の代表的な商業ポスターである月

月份牌は、長いあいだこれまで軽蔑されてきた。ところが、一九八〇年代以来、中国経済の体制的変更により商業が一気に発展し、それに伴って、商業広告が改めて重要視されるようになった。そうした近年の状況のなかにあつて、中国近代の商業広告や商業美術の歴史について関心をもたれはじめ、その一環として、月份牌の研究も浮上してきたといえるであろう。

そうしたなか、中国における学術研究の世界を概観すると、残念ながら、学会のような学術団体の組織化が遅れている一方で、大学における研究体制も必ずしも十分に整備されている状況ではなく、研究紀要のような学術論文を発表する場が、いまだにきわめて限られているのが実情であろう。そのため、月份牌に関する研究も、日常的に目にすることはない。その一方で、とても事実とは思えないような内容をもつ、月份牌に関する雑駁な日常文のたぐいが多数存在するのも、またひとつの特徴なのである。ここではそうしたものは除外して、近年の主要な学術的成果物として次の六点の書籍に焦点をあてて、そのなかで月份牌がどのように扱われているのかを紹介しておきたい。

〔一〕 年欣『上海月份牌年画技法』上海人民美術出版社、上海、一九八四年。

〔二〕 張燕風『老月份牌広告画』（上巻論述編、下巻図像編）漢声雜誌社、台北、一九九四年。

〔三〕 王樹村『中国社会民俗史叢書 年画史』上海文芸出版社、上海、一九九七年。

〔四〕 張偉『滬流旧影』上海辞書出版社、上海、二〇〇二年。

〔五〕 鄭立君『場景与図像——二〇世紀中国招貼芸術』重慶大学出版社、重慶、二〇〇七年。

〔六〕 郭恩慈・蘇珏『中国現代設計的誕生』三聯書店有限公司、香港、二〇〇八年。

最初に挙げた年^{ラエン シン}欣の『上海月份牌年画技法』という本は、書題からもわかるように、月份牌の技法について述べたものである。この著作は、複数の月份牌作家の幾点かの作品を取り上げ、月份牌製作における初歩的技法のほかに、描く道具、用いる紙などについて紹介している。さらに、月份牌の原画製作の過程についても、描く手順に従いながら、詳細に述べている。現在までにあつて、月份牌の技法書はいまだこの一冊しか存在しておらず、その意味で貴重な資料となっている。しかしながら、広告製作の場にあつて、コンピュータが援用される現在においては、その利用価値はもはや低く、手書き時代の遺物となった感がある。

次の〔二〕の書籍は、雑誌『漢声』（六一号と六二号）に掲載された特集である。六一号が上巻の論述編で、六二号が下巻の図像編である。著者の張^{ジャン イアンフォン}燕風は、一九四七年に瀋陽に生まれ、台湾とアメリカで主として統計学を学び、その後約二〇年間、アメリカの企業で働く。さらに一九九一年到北京中央美術学院で美術史を学び、翌年から上海に居住地を移し、一九九四年にこの本を上梓することになる。そうした略歴からしてわかるように、この著者はもともと月份牌の研究者として活躍してきた人ではない。内容的にはこの本は、この人自らが約一年間のうちに収集した月份牌のコレクションについての論述と作品紹介になっているのである。

〔三〕の著者の王^{ワン シュウツワン}樹村は、一九四九年に華北大学美術系と中央美術学院で絵画と芸術

理論を学び、その後雑誌『美術』の編集に携わり、さらに年画の調査のために、一九五三年に政府が設立した中国民族美術研究所に入所し、それ以降（文化大革命の時期には中断があったものの）、その研究所で主として年画の研究を行なっている。王は、当時中国史上最大級といわれた『楊柳青年画資料集』を一九五九年に出版したこともあり、今日においても、伝統年画の研究領域における第一人者といわれている。彼は、民間美術である年画を、その役割や表現形式によって、門神、紙褸、灯屏画、月份牌、仏経版画、戯出画、吉祥画、風俗画などのジャンルに分類し、月份牌を伝統年画の一種と考えている。果たして月份牌を年画の領域に区分することが妥当なのかどうかは、本書の第一章第一節において詳細に分析したいと思っている。

[四]の張偉^{ジャン ウェイ}の著作『滬澆旧影』では、美術、映画、広告などのさまざまな方面から、中華民国時代の上海という都市にかかわって、その近代化の様相が描き出されており、そのなかで月份牌は、近代都市「上海」のひとつの象徴物として紹介されている。

[五]の鄭立君^{チェン リジュン}の著作『場景与図像——二〇世紀中国招貼芸術』は、中国のポスターの発展史について分析したものである。その本のなかの月份牌に関する部分では、とくに月份牌の出現時期について『申報』のなかに記述された内容を証拠資料に使い、王樹村の説と張偉の説に取って代わる新しい説を提出している。果たしてそれが正しいのかも、本書第一章第一節において、明らかにされることになるであろう。

総じてこれらの研究（[三] [四] および [五]）は、民俗史あるいは広告史に関連して月份牌を部分的かつ一面的に取り上げているといえる。つまり、月份牌そのものを主たる研究の対象に据えたものではないのである。

最後の六番目の書籍は、最近発展が著しいデザイン史研究の立場から書かれたものである。この本の著者である郭恩慈^{ゴオ エンツウ}は、香港理工大学設計学院の副教授であり、蘇珏^{スウ ジョイ}は、香港中文大学哲学系修士課程在学の学生である（二〇〇八年現在）。この本は、ふたつの部分によって成り立っており、前半は、一八四二年から一九四九年までの中国デザインの編年史であり、後半は、中国近代デザインの事例研究となっている。しかしながら、『点石齋画報』については一節を設けて言及しているものの、月份牌そのものについては、数点の図版が掲載されているだけで、内容的にはいっさい言及されていない。このことをもって、民俗史や広告史のみならず、デザイン史の分野においてもいまなお、月份牌に十分な学問的関心が払われていないことの証左として指摘することも可能であろう。

なお、いまのところ、単行本としてアメリカ合衆国で出版された月份牌研究書が、以下のように一冊存在する。ただし、この本の中国語および日本語への翻訳書は、いまだ刊行されていないようである。

Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2004.

この本の著者は、ミシガン大学中国研究センターの研究員を務めているエレン・ジョンストン・ライニング（Ellen Johnston Laing 梁庄愛倫）という研究者である。本書は、全一〇章で構成され、主として二〇世紀初期の月份牌（Advertisement Calendar Posters）の動向と絵師について焦点が当てられている。

こうして見ると、月份牌研究は、まさにその緒に付いたばかりであり、学術書のみならず学術論文もいまだ少なく、今後、量的にも質的にも、この分野の研究が発展することが望まれているところなのである。そうした現状にあって、とりわけ、月份牌の通史の記述と、それによる全体像の把握が急務であることは、言をまたないであろう。本書は、そうしたことを念頭に置いて、執筆が進められている。

それでは、月份牌にかかわる作品集についてはどうであろうか。それについての近年の刊行物を紹介しておきたい。事実上、代表的な作品集としては、以下に挙げる五点がすべてであるが、いずれも、二〇年代および三〇年代の視覚的に華やかな月份牌が集められた作品集であり、その前後に出現している、そうした形式と内容とは異なる月份牌は、ほとんど掲載されていない。これは、現存するものがほとんどないことも確かであろうが、それよりもむしろ、月份牌を、社会・文化史的視点からというよりも、美術史的視点から読み取ろうとする傾向の強さを表わしているようにも感じられる。つまり、「美術作品」の觀念に照らして、それに合致しそうな限定的なある時期の「美しい」月份牌のみが選択されて、それをもって、月份牌の作品集が構成されているのである。

そうした意味において、以下に示すおおかたの作品集の実態は、あくまでも「月份牌の部分集」であり、本来求められなければならない「月份牌の全集」とはなっておらず、したがって、それだけを見た人は、「月份牌イコール、二〇年代と三〇年代の美女月份牌」といった誤った認識をもちかねない内容となっているのである。

- [一]『老上海広告』上海画報出版社、上海、一九九五年。
- [二]『老広告』上海人民美術出版社、上海、一九九八年。
- [三]『中国近代広告文化』吉林科学技術出版社、吉林、二〇〇三年。
- [四]『老月份牌年画—最後一瞥』上海画報出版社、上海、二〇〇三年。
- [五]『美女月份牌』上海画報出版社、上海、二〇〇八年。

一方香港では、次の作品集が、一九九四年という比較的早い時期に刊行されている。そして同じ出版社から翻訳書（英語版）も、同じく一九九四年に刊行されている。

- [一]『都会摩登』三聯書店（香港）有限公司出版、香港、一九九四年。
- [二] *Chinese Woman and Modernity Calendar Posters of 1910s -1930s*, Joint Publishing (HK) Co., Ltd., Hong Kong, 1994.

さらに、日本にあっては、福岡アジア美術館・兵庫県立美術館・新潟県立万代島美術館において月份牌に一部関係する展覧会が二〇〇四年に開催され、同展のカタログ（図録）として『チャイナドリーム——描かれた憧れの中国——広東・上海』が刊行されている。この展覧会においては、福岡アジア美術館が所蔵する作品のうちの約五〇点の月份牌が主として展示された。日本においてまとまった量の月份牌をコレクションする美術館は、現在のところ、福岡アジア美術館、この一館となっている。

なお、上に列挙した作品集のなかの図版について気づいたことをいえば、展覧会図録である『チャイナドリーム——描かれた憧れの中国——広東・上海』と雑誌『漢声』（六一号と

六二号)を別にすれば、どの作品集においても、作品の出典(クレジット)が明らかにされていないということである。このことは、図版の無断借用や許可を得ない転載を意味するだけではなく、月份牌の実作が、どこにどれくらい現存しているのかさえもわからなくさせている。

三. 本書執筆の目的と方法について

こうした先行研究の特徴を踏まえたうえで、本書の目的は、次のように設定されることになる。

〔一〕 月份牌の起源とその出現を促した社会的要因を特定すること。

〔二〕 月份牌の出現から衰退までの全過程を一貫した視点から論じること。つまり、単に思弁的な美的側面からの記述に終始することなく、月份牌の機能や表現に関して社会的文化的文脈から実証的に分析を行なうこと。

〔三〕 さらに加えれば、企業(スポンサー)、絵師、製作技法、印刷技術、さらには利用者にかかわる月份牌の生産と消費の構造に着目し、たとえ資料の少数性ゆえに断片的なものになろうとも、その歴史の実態を明らかにすること。

〔四〕 一方、二〇年代および三〇年代における、高度の印刷技術を駆使して展開される月份牌が「商業広告ポスター」として完成の方向へ向かう過程において、本来の「カレンダー」として機能が縮小ないしは排除されて、その部分が独立した形式になる過程にも関心を寄せ、そうした「ポスター」と「カレンダー」の分裂という点についても例証すること。

〔五〕 中華人民共和国の建国以降の政府指導による月份牌の「改造」に関しての実態の一側面を明らかにすること。

それでは、これらの目的を達成するためには、どのような方法を用いればよいのであろうか。問題なのは、研究対象である月份牌の残存の状態である。すでに触れているように、日本において月份牌をコレクションする美術館は、現在のところ、福岡アジア美術館のみである。しかしながら、この美術館が所蔵するものは、とくに一九二〇年代および三〇年代の月份牌である。一方、本国中国にあっては、上述のように一部の個人コレクターによる収集はあるものの、公的な美術館や博物館、あるいは研究所での収蔵状況の詳細は、いまのところ不明である。

こうした実態について一般的に考えられるのは、「カレンダー」としての月份牌であろうと、「ポスター」としての月份牌であろうと、それが消費財であったがために、使用後は、これまでほとんどが廃棄される運命にあったのではないかということである。とりわけ人の注目を集めやすい「美女図」としての月份牌はまだしも、初期の「中西合暦(中国暦と西洋暦を併載したカレンダー)」としての月份牌については、ほとんど残存していないのではないだろうか。また同時に、文化大革命の時代においては、資本主義文化の象徴として月份牌はみなされたことによって、その多くが破棄された可能性がある。そのようなわけで、いずれにしても、本書にあっては、編年的かつ系統的に収集され保管されている、まとまった量の実作の月份牌を研究の対象とすることは、現実的にできないのである。つまり、残存する作品をもって、月份牌の全体史を描くことは、現状では

不可能ということになる。それでは、代替の方法として、何が考えられるだろうか。つまり必要とされるのは、月份牌が誕生したのではないと思われる時期から衰退する時期までにあつて、月份牌に最も密接に関係していたであろうと考えられる文書資料（信頼するにふさわしい一次資料）なのであるが、それは、日刊新聞『申報』をにおいてほかにないのではないかと判断される。

四. 基本資料としての日刊新聞『申報』等について

それではここで、『申報』について簡単に紹介しておきたい。

『申報』とは、一八七二年にイギリス人のアーニスト・メイジャーにより上海で創刊された中国語の商業新聞である。メイジャーは、香港で茶の取引を行う商人であつた。同時にまた、漢文に精通した教養人でもあつた。彼は、茶の商売の失敗の後、効率よく収益が得られる新聞刊行の事業に投資することを選んだ。そうして『申報』は創刊されることになった。

創刊当時の『申報』は、中国の官報と同様、朝臣の奏章、詔令、詩文などを掲載する一方で、「国家の政治、風俗の変遷、中外交渉の要務、商売貿易の利弊、およびいっさいの驚愕すべきことや喜ぶべきこと」について「その真実を探究し、読む者にわかりやすく伝える」³ことを目的としていた。また、役人や知識階級だけでなく、より多くの層の人びとが、購読者となることも想定されていた。さらには、創刊時から利潤追求が強く意識されていたため、広告収益の増大がはかれるとともに、創刊当初は隔日刊であつたのが、第五号から日刊となった。紙面を占める広告の割合が高いことが、この新聞の大きな特徴であつた⁴。『申報』は、一九一〇年二月に経営権がメイジャーから上海の資産家の席裕福に渡り、その後、一九一三年には史量才に売却された。史は、編集、経営、販売にかかわるさまざまな改革を行ない、『申報』の発展を促した。創刊時は上海が中心であつた販売の範囲は、徐々に全国の各都市、および日本や欧米にまで広がっていった。抗日戦争初期には上海での刊行は一時休止するものの、一九三八年一月一五日から七月三十一日の期間には漢口版が、一九三八年三月一日から一九三九年七月一〇日の期間には香港版がそれぞれ刊行されている。そして、最終的には、一九四九年に廃刊となる。こうした経緯のなかにあつて、『申報』は、中国で最も歴史の長い商業新聞であり、その分野にあつては最も影響力の大きい中国語新聞のひとつとなつたのである。

こうして見てみると、確かに『申報』こそが、月份牌の実態を最も正確に例証することができる可能性をもつ文書資料といえるのではないだろうか。たとえば、ひとつには、時期にかかわつてである。月份牌は、おそらく清末に出現し、一九四〇年代に衰退することになるのであるが、一方の『申報』は、一八七二年に創刊されて一九四九年に廃刊されている。明らかに両者は、発行時期（製作時期）において共通しているのである。次に、発行（製作）された地域について着目してみよう。月份牌も『申報』も、ともに上海を中心に広がりを見せた印刷物であつた。この点においても共通している。さらに、メディアとしての発信対象についてであるが、このことでいえば、月份牌も『申報』も、おおかた共通した購読者や購買者によって支持されていたものと思われる。つまり、主として上海という都市に集まる生活者を対象として、『申報』は記事と広告を通して、月份牌は、暦ないしは画像を通して、共通する関心事を発信していたものと考えられるからである。こうし

た主として三つの理由から、月份牌の全体的な歴史を記述するための最も適切で必須の一次資料として『申報』が着目されるのである。

そうしたことを踏まえて、まず『申報』の複製版（四〇〇冊、上海書店、上海、一九八三年）のなかの月份牌の実態にかかわる広告と記事をすべて抜き出し、それを一覧表としてまとめる作業を行なうことになった。そうした準備をへて、次にこれらの資料を根拠資料（ないしは証拠資料）として利用しながら、月份牌の出現から衰退までの全体史の一端が描き出されていった。

しかしながら、当然ながら、『申報』に掲載されている月份牌に関する広告も記事も、少なくとも一九二〇年代までは、ともに文字によって記述されているわけであり、そのことは、月份牌の社会的文化的文脈における実態や背景を例証するうえでは有効であるとしても、必ずしも、画像そのものの分析にとっては有効であるとは限らない。つまり、テキストとイメージの乖離が存在する可能性があるからである。そこで、その点を補うために、副次的に別の資料を援用する必要性が生まれた。

ひとつには、当然ながら、可能な限り残存する月份牌の実作を熟覧することであった。これについては、すでに述べたように、主として趙青岩の個人コレクションと福岡アジア美術館の所蔵品が熟覧の対象となった。

さらに、もうひとつには、当時刊行された「画報」のなかの画像を、貴重な手掛かりを提供する視覚資料として積極的に利用することであった。それに関しては、まず『点石斎画報』（点石斎石印書局、上海、一八八四年から一九八八年ころまで刊行）を挙げなければならないだろう。この複製版にはふたつのヴァージョンが存在し、ひとつは広角鏡出版社が出版した複製版（二冊、香港、一九八三年）で、もうひとつは大可堂から出版された複製版（一五冊、二〇〇一年）である。前者は、部分的復刻であるが、創刊者のアーニスト・メイジャーの「序」が付け加えられている。後者は、「序」はないものの、おそらく、ほぼ全体を復刻したものといえるが、もともとの版形に手が加えられた可能性があり、さらには、現代語による解説が新たに加えられているにもかかわらず、残念ながら、その内容に誤謬が認められる箇所も目につく。それでもこの『点石斎画報』が重要なのは、この『画報』の絵師のなかで、たとえば周慕橋や張志瀛^{ジョウ・ムチョウ}などのように、のちに月份牌の作家になった人たちが含まれており、その人たちの月份牌の実作を分析する際の重要な手掛かりを提供しているからである。

次に挙げなければならないのが、『申報図画週刊』（申報館、上海、一九三〇年から一九三二年まで刊行、ときには『特刊』のいう名称も使用される）と『申報図画特刊』（申報館、上海、一九三四年から一九三七年まで刊行）である。このふたつの『週刊』と『特刊』の特徴は、豊富な写真が掲載されていることであるが、そのなかの幾つかが月份牌に転用されており、とくにこの点において、月份牌研究になくてはならない一級の画像資料となっている。もっとも、復刻されるにあたっては、『申報図画週刊』と『申報図画特刊』は合本され、『申報画刊』（二冊、上海書店、上海、一九八八年）というタイトルに変えられている。

このように本書においては、基本となる文献資料である『申報』の広告と記事を補ううえで、以上に述べたように、実作の熟覧とあわせて、『点石斎画報』と『申報画刊』が、とりわけ月份牌の画像を分析するうえで援用されることになった。

五. 本書の構成について

前述のとおり、本書の目的は、趙青岩の個人コレクションと福岡アジア美術館の所蔵品を参照しながら、主として『申報』のなかの広告と記事、そして『点石齋画報』と『申報画刊』のなかの図版と写真を基本資料として、月份牌にかかわる通史を記述することにある。

『申報』（一八七二—一九四九年）に掲載された月份牌の実態に関連すると判断される広告と記事は、広告が四四四点、記事が二点あり、総計で四四六点であった。圧倒的に広告の点数が多く、記事の点数が少ない。その一方で、この時期を通じて一般に導入されることになる西洋画や、伝統的な水墨画のような「美術作品」については、『申報』においては広告ではなく記事のなかでしばしば取り上げられている。そのことから、この時期の月ぴとは、月份牌を「美術作品」とはみなしておらず、単なる「商業印刷物」として軽視していたことがわかる。しかし、過去においてそうだったからといって、今日においてもなお、論じるに値しない表現形式として、研究の対象から月份牌を除外することは不当ではないかと思われる。なぜならば、『申報』および『点石齋画報』と『申報画刊』を基本資料として、社会的、文化的、技術的文脈に沿って、月份牌の誕生から衰退までを全体史として描くことは、進行中の当時においては関心が薄かったとしても、時をへた今日の関心からすれば、中国にとっての西洋化の全体的プロセスの一端が、あるいは中国における近代化の全体像の一側面が明らかに例証されることになり、このことの学術的価値は決して無視されるべきではないと推量されるからである。

本書にあって、月份牌を通史の観点から時代区分するに際しては、したがって、基本資料として用いる『申報』のなかでの月份牌に関する記述内容の特異点に着目しなければならないことになる。

その一方で、『申報』の創刊（一八七二年）から廃刊（一九四九年）までにあつての月份牌に関する広告および記事の年度別件数についても、その推移の傾向に着目しなければならない。はじめて広告に月份牌が登場するのが、一八七〇年代の半ば（第一期）で、次の八〇年代および九〇年代に広告件数の膨張が見られ（第二期）、その後一時期激減する。しかし、一九〇〇年代および一〇年代において、件数は徐々に回復する（第三期）も、二〇年代および三〇年代は再び減少に転じ（第四期）、一九三九年を最後に、それ以降広告から月份牌は姿を消すことになる（第五期）。

そこで本書においては、この五つの段階的变化に着目し、それぞれの時期の広告に表われた記述内容におおかた対応するかたちをとりながら、基本的に各章の題目は付けられている。また、注については、章ごとに番号を付けたうえで一括して巻末に整理されている。次に図版についても、全体として通し番号を付し図版出典とあわせて、同じく巻末に記載されており、さらにそのあとに、主要参考文献と索引が続く。ただし、索引における中国人名の発音については、ウェード式ではなく、現在大陸で使用されているピンインを用いて表記している。以上が、およそその本書の構成である。

最後に、感謝の気持ちを書き留めておきたい。調査の期間中、月份牌の熟覧の機会を快く与えていただきましたご親切に対し、月份牌コレクターの趙青岩氏と福岡アジア美術館

月份牌——中国近代のカレンダー・ポスター
はじめに

の学芸員のみなさまに、この場をお借りして心からのお礼の言葉を申し述べたいと思います。
ありがとうございます。

二〇一三年 盛夏

于 曉 妮
中山修一

第一章 月份牌の出現を巡って——一八七五—七六年

第一節 月份牌の起源に関する諸説と新発見

その当否は別にして、現在中国の広告研究者のあいだで「^{ニューフンバイ}月份牌」、あるいは「老月份牌」と呼ばれるものは、一九四九年の中華人民共和国建国以前に製作された商業広告ポスターのことを指すのが一般的で、なかでも、一九三〇年代以降に製作された、チャイナドレスを着る女性をモチーフとした「美女図」が月份牌の典型的なイメージとされる。しかし、月份牌という言葉の本来の意味は、「暦を表示する札」、つまりカレンダーのことなのである。商業広告のイメージがあまりに強すぎるため、今日ではこうした本来の意味はほとんどの研究者たちのあいだでさえも忘れ去られている。そのため月份牌の起源や初期の状態については、きわめて曖昧かつ簡単にしかこれまで語られず、また、カレンダーとしての月份牌についての研究はほとんど皆無に等しい状況が続いてきた。したがって、この第一章では、カレンダーとしての月份牌の出現とその初期の社会的役割を明らかにすることを目的とする。

年画史研究者の王^{ワン}樹^{シュウツツン}村は、一九五九年の『美術研究』（中央美術学院）のなかの「記“滬景開彩図・中西月份牌”」と題された論文において、「月份牌」という名称が最初に出現するのは、一八九六年に鴻福来票行が発行した「滬景開彩図」という題名をもつ作品のなかに記載されていた「中西月份牌」【図七】であったと主張し、「月份牌」という名称は、これを起点にその後広く一般化していったと指摘した。以下が、その該当箇所の引用である。

月份牌画のはじまりは、最初に上海四馬路鴻福来呂宋大票行が行なった宝くじの贈呈品としての「滬景開彩図、中西月份牌」というものからである。この図が出現した以降、「月份牌画」の名称が使われるようになった。その後、これより変化したカラー石版印刷の新たな形式の年画も「月份牌式年画」と呼ばれることになった¹。

鴻福来票行とは、上海にあった「鴻福来」という名の宝くじ売り場であり、「滬景開彩図」とは、「上海の景色と宝くじの抽選会の様子を描いた図」という意味である。また「中西月份牌」とは、中国暦と西洋暦の合暦という意味をもつ。王の説は、その後この分野の研究者にたびたび引用され、月份牌の起源に関する不動の説として最近に至るまで引き継がれていった。

たとえば、一九九七年に至っても、宋^{ソン}家^{ジャ}麟^{リン}編の『老月份牌』に所収されている「我看老月份牌」において著者の陳^{チェン}士^シは、月份牌の起源に関する王の説を、そのままのかたちで用いて、次のように紹介している。

我が国の著名な年画研究家の王樹村先生の考証によると、「月份牌」という言葉が一番早く出てきたのは、清時代の光緒二十二年（一八九六年）である。当時繁栄していた上海の四馬路にある鴻福来呂宋大票行が「滬景開彩図、中西月份牌」という絵によるカードを宝くじと一緒に贈呈したことにはじまる。この図が出現してから、「月份牌」という名称がいまに至るまで使われることになった²。

さらに王の影響は、二〇〇八年までにも及ぶ。『美女月份牌』に所収されている解説文「我看月份牌」のなかで著者の張錫昌^{ジャン シチャン}は、上に引用した陳士の言葉を全くそのままそっくり使用して、月份牌の起源について語っているのである³。

このように、今日に至るまで、王の説は強い影響力をもっているのであるが、しかし実際は、張錫昌の文章（二〇〇八年）に先立って、二〇〇二年には張偉^{ジャン ウェイ}によって、王が主張する一八九六年以前に、すでに月份牌が存在していたことが明らかにされていたのである。張偉は、月份牌の起源は『点石齋画報』の創刊と密接な関係があることをまず述べたうえで、最初の月份牌は、申報館が点石齋石印書局に委託して製作がなされ、一八八四年二月二日の『申報』の景品として贈呈されたものであるとの見解を示した。以下が、このことについての張の主張箇所である。

最初の月份牌は、一八八四年に申報館が印刷し、お正月のときにプレゼントとして読者に贈呈されたものである……一八八四年の『点石齋画報』の創刊は、中国におけるニュース画報の様式と、描画における上海様式（海派）との形成をリードすることになった。同じくこの年に申報館が石版月份牌の印刷を開始し、そのことは、知らず知らずのうちに中国美術のもうひとつの先端に立つことになった⁴。

そして張は、上記内容の証拠資料として、一八八四年一月二五日の『申報』のなかの次の広告の文言を挙げるのである。

月分牌を差し上げます。申報館主人より。

当館は、点石齋〔石印書局〕に依頼し、華洋の月分牌〔中国と西洋の合暦〕を特別に製作しました。来年一月の初六日付の新聞に挟んで無料で贈呈します。この「牌」は、特別に加工され、字には赤と緑の二色が使われています。中国暦が赤い字、西洋暦が緑の字になっており、二色が交互に表われて模様のような感じになっています。中国暦の二四の節句を月の下に配しています。西洋の日曜日も行と行のあいだに記されているので、調べるのにとても便利です。厚くて白い外国紙に印刷し、牌の周りには縁の飾りも印刷されており、とてもきれいです。お好みで、壁に掛けても書氈に挟んでもとても美しいです。どうぞお楽しみに⁵。

『点石齋画報』とは、一八八四年五月八日に『申報』の発行元である申報館によって創刊された単色石版印刷による画報であり、一号八頁で構成されていた。これが中国最初の画報であり、用いられた石版印刷は、当時はまだ最先端の印刷技術であった。張は、そうした技術が月份牌を印刷するための土壌となり、その技術を有する点石齋石印書局で一八八四年に印刷され、申報館から発行された月份牌が、月份牌の起源であると主張しているのである。このように、張が指摘する最初の月份牌とは、上に引用した一八八四年一月二五日の『申報』の広告のなかで文字によって描写されている「月份牌」のことであって、実際のこの「月份牌」の画像がどのようなものであったのかを、現時点で知ることはもはやできないのではないだろうか。というのも、新聞や雑誌などの印刷物の図版としてだけ

でなく、実物としてもまた、現存していないものと思われるからである。

この張の説は、王の説を確かに覆すものである。だが、鄭立君^{ヂェン リジュン}は、張が主張する一八八四年よりもさらに溯る一八七六年を月份牌の起源として挙げている。鄭は、二〇〇七年に上梓した『場景與図像——二〇世紀的中国招貼芸術』⁶のなかで、月份牌の発行についての中国大陆における最初の文献記録が、一八七六年一月三日（光緒元年十二月初七日）の『申報』に掲載された海利号（会社名）の月份牌の広告【図八】であることを主張しているのである。鄭が月份牌の最初の記録として掲げるその広告とは、次のような内容のものであった。

中国と西洋の月份牌。

当店は光緒二年の中国暦と西洋暦併記の月份牌を印刷し発売しております。そのなかにイギリス、アメリカ、およびフランスの船会社の書簡を運ぶ船の出入港日が記載されており、それは英語から訳されて、正確に記されています。また色刷りなので、とても見やすいです。価格も良心的ですので、どうぞご愛顧を。以上お知らせまで。

十二月初七日 棋盤街 海利号 啓⁷。

中国暦と西洋暦を併記した月份牌の販売を告示するこの広告は、確かに張の挙げる一八八四年の広告よりも先立つものである。しかしながら、私は調査を通じて、『申報』にはじめて月份牌という言葉が出現したのは、鄭が示した一八七六年一月三日の広告ではなく、そのおよそ一年前の一八七五年一月二九日に掲載された広告であることを発見した【図九】。この広告こそ、『申報』に掲載された月份牌についての最初の記録にほかならない。それは、次のような内容を有するものであった。

値引きして販売します。

新しくできたイギリス、フランス、アメリカ三箇国の会社の蒸気船の出入港の期日が付いた月份牌を発売中です。一枚、一五〇文。

瓊記洋行内印字房 謹啓⁸。

この広告は、瓊記洋行という会社が出した広告である。瓊記洋行は、茶の貿易を行っていたアメリカ資本の商社である。「印字房」は、印刷室、または印刷工場を意味する言葉であると思われる。したがって、この広告は、この商社自らが印刷工場を有し、その会社の所在地である上海で月份牌が印刷されていたことを示している。またこの広告から、この印刷工場は、点石齋石印書局よりも一〇年ほど早く操業していたことがわかるし、このことによって、月份牌の出現を点石齋石印書局と結び付ける張偉の主張についての根拠は、この時点で、消滅することになるであろう。

また一方で、この月份牌が蒸気船の出入港の期日を示した印刷物であった以上、事の起こりからすれば、明らかに月份牌は年画とは全く関係がなかったことも、明らかであろう。そのような意味において、月份牌の起源を年画に求めようとする王樹村の主張が適切でないのは、明白である。というのも、年画と呼ばれるものは、縁起や繁栄や幸福、あるいは魔除けや神様を象徴する物語の一部を絵として描いたものを指すことが一般的であるから

である。

それ以上に重要なのは、一八七五年には月份牌という印刷物がすでに中国で印刷されていたことである。これは、月份牌の起源を「一八九六年」とする王樹村の説⁹よりも、また「一八八四年」とする張偉の説¹⁰よりも、さらには「一八七六年」とする鄭立君の説¹¹よりも早い年なのである。つまり、『申報』を根拠資料とする限り、最初の月份牌に関する記述は「一八七五年」であり、実際の月份牌の出現の時期も、ほぼこれと同時期であったであろうと推量できるのである。

第二節 合暦としての月份牌の原型

以上の第一節において述べたことからわかるように、『申報』において「月份牌」という文字が最初に登場するのは、私が発見した「一八七五年」の広告であった。次に登場するのが、鄭立君の主張に見られる翌年の「一八七六年」の広告においてである。つまり、一八七〇年代の『申報』に認められる月份牌は、この二件の広告のみにおいてであった。

それでは、これらのふたつの広告に登場する最初期の月份牌は、どのような目的でもってこの時期に製作されたのであろうか。改めてそのふたつの広告を以下に引用し、その記載内容を比較してみたいと思う。

値引きして販売します。

新しくできたイギリス、フランス、アメリカ三箇国の会社の蒸気船の出入港の期日が付いた月份牌を発売中です。一枚、一五〇文。

瓊記洋行内印字房 謹啓。

〔一八七五年一月二九日付の『申報』に掲載された広告〕

中国と西洋の月份牌。

当店は光緒二年の中国暦と西洋暦併記の月份牌を印刷し発売しております。そのなかにイギリス、アメリカ、およびフランスの船会社の書簡を運ぶ船の出入港日が記載されており、それは英語から訳されて、正確に記されています。また色刷りなので、とても見やすいです。価格も良心的ですので、どうぞご愛顧を。以上お知らせまで。

十二月初七日 棋盤街 海利号 啓。

〔一八七六年一月三日付の『申報』に掲載された広告〕

最初期の月份牌は、一八七五年の広告に見られるように、イギリス、フランス、アメリカの三箇国の会社の蒸気船が、いつ上海の港に出入港するかを示したものに加えて、「月份牌」という名称から推量して暦（カレンダー）が記載されて構成されていたものと思われる。もっともこの広告には、その「月份牌」（暦つまりカレンダー）が中国暦なのか西洋暦なのか、あるいは合暦なのかは明示されていないので、そのことは判然としない。

しかし、進んで翌年（一八七六年）の広告には、この月份牌には、イギリス、アメリカ、フランスの書簡を運ぶ船の出入港日の記載に加えて、中国暦と西洋暦が併記されていることが明示されている。したがって、このことから判断すれば、前年（一八七五年）の月份牌も、確かに「華英」という文字は「月份牌」の頭に付けられていないものの、中国暦と

西洋暦が併記された合暦だった可能性が高いのではないだろうか。

こうして『申報』に表われた広告を見る限り、このふたつ記述内容をもって月份牌の原型として認めることができるであろう。

第三節 合暦出現の背景

それではなぜ、この時期に合暦が必要になったのであろうか。

南京条約によって開港された上海は、一八六〇年代になるとすでに広東を抜いて、中国最大の貿易港となっていた¹²。一八七二年に李鴻章^{リ・ホンジャン}により輪船招商局が設立され、中国の船舶がやっと運航を開始したものの、すでにこの時期までには、上海の内外航路にあって、イギリスとアメリカの会社を中心とした多国間競争がはじまっていた。

当時、イギリスの海運業界には「三大会社」が存在していた。ひとつ目の大英輪船公司（Peninsular & Oriental Navigation Co.）は、一八三七年にロンドンで創立され、一八四五年に上海—香港航路を開いている。ふたつ目の太古洋行（Butterfield & Swire）は一八六六年に設立され、中国航業公司（China Navigation & Co.）を経営し、東方の各港に向かう中国の内陸河船を運航することになる。同会社の営業能力は、招商局の数倍以上であった。三つ目の怡和洋行（Jardine, Matheson & Co. Ltd.）は、印度中国航業公司（Indo China Steam Navigation Co.）を運営し、一八七五年に設立された同会社はロンドンに本社が置かれ、インド以外に、中国の各港と内陸河川までにも手を広げていた¹³。

このほかに、アメリカ資本の会社である旗昌輪船公司（Shanghai Steam Navigation Co.）は、一八六二年から一八七七年のあいだ、長江の航路を独占していた¹⁴。フランス資本の法蘭西火輪公司（Service Maritimes Des Messageries Imperiales）は、フランス政府の支持を受けて中仏の直行航路を開き、イギリスと生糸貿易の利益を奪い合った。そして、日本郵船会社も一八七四年に創立されて、上海—横浜、上海—神戸線を寡占的に運営し、上海経由の日本—ヨーロッパ線も有していた。また、ドイツ、イタリア諸国の小郵船会社も多数存在し、一八六〇年までに上海の主要商社が所有している船舶だけでも九九隻、容積二〇、八五二トンを超えていた¹⁵。

これらの汽船は、中国の内外航路で貨物や旅客、それに郵便物を運んでいた。激しい競争により各会社は運賃の大幅な値引きを行ない、船は大いに利用されるようになった。その結果、開港前の上海において主要な交通手段となっていた中国の人力船である「沙船」の数は激減した¹⁶。朱伯康^{ジュ・ボカン}と祝慈寿^{ジュ・ツシュウ}は、「抗戦〔一九三七年〕前の中国では、すべての領海と内陸河川航路のあらゆるところに外国汽船の勢力があった。それに比べて、中国〔自身〕の航業は、取るに足りないほど小規模であった」と記している¹⁷。

前述の一八七五年と一八七六年の広告に認められる、出入港日が記載されたカレンダーは、このような社会的文化的背景のなかから出現したと考えてよいだろう。つまり、海運業と貿易業の発展に伴い、外国船舶の上海港への出入りの正確な日程表が、この時期までに必要とされるようになったのである。ところが、そこには大きな幾つかの問題が含まれていた。たとえば、船名や寄港地の名称などの用語や言葉に関して英語から中国語へ翻訳しなければならない問題があったのは、いうまでもないことであつたであろうが、それ以上に重要な問題が存在していた。ひとつは、西洋暦の中国暦への変換であり、もうひとつは、算用数字の漢数字への置き換えの問題であった。

ひとつ目の問題——西洋暦から中国暦への変換。

一般的に中国においては、伝統的な暦を陰暦と呼び、西洋のグレゴリオ暦が入ってくると、陰暦のことを華暦、グレゴリオ暦のことを陽暦（ある場合には西暦）と呼ぶようになる。中国において陽暦が正式に使われるようになるのは、中華民国の建国（一九一二年）以降のことである。それ以前にあっては、日常生活においては伝統的な陰暦が使用されていた。

一方、この時期の『申報』を見ると、年月の表示は、創刊時から陰暦と陽暦が併記されている。皇帝の年号（同治）と干支（乙亥）、そして陰暦の日付（十二月初七日）が、それぞれ目立つ位置に縦書きにされ、それに対して、その日に対応する陽暦の日付と曜日（中国語では「曜日」を「礼拜」と表示する）が、目立たない場所に小さく横書きで表記されている。このように『申報』においては、文字の大きさや記載場所には差があるものの、確かに双方の暦が表記されていたのである。これは、『申報』が商業新聞だったことに由来していたのかもしれない。それでも、当時の一般的な中国人の日常の時間感覚のなかには、いまだ陰暦が主導的地位を占めていたものと思われる。

当時、イギリスやアメリカやフランスなどの海外の船舶の出入港に関する日程表あるいは時刻表の原本は、当然ながら陽暦で記されていたに違いない。そこで、こうした暦を巡る中国固有の事態のなかには、陽暦を陰暦へと変換する必要性が生じたものと思われる。それゆえに、一八七五年と一八七六年の月份牌には、出入港日の日程に加えて、中国暦（陰暦）と西洋暦（陽暦）の合暦が記載されていたのであろう。つまり、明らかに月份牌は、外国船舶の運航にかかわって陽暦から陰暦への変換という役割を担って、この時期に出現したのであった。

もうひとつの問題は、アラビア数字の漢数字への置き換えの必要性であった。

上述の一八七六年の広告のなかには、「英語から訳されて、正確に記載されています」という文言を認めることができる。この文言は、この月份牌においては、用語や言葉の翻訳、そして暦の翻訳（変換）だけでなく、さらには、数字の翻訳が正確になされているということを示しているのではないだろうか。このことは、単に「January」「February」といった月名を「一月」「二月」に訳したことを意味しているだけではなく、アラビア数字を中国数字に変換するという、実質的な数字の置き換えを指しているものと思われる。

数字そのものを計算（筆算）に用いる西洋数学と異なり、計算を筆算ではなく算盤と暗算で行なう中国数学においては、数字は計算のためにあるのではなく、計算の結果を記録する符号として使われるものであった。そのために、アラビア数字のように計算に便利な記数法は、いまだその当時、全く受け入れられていなかった。同時期の『申報』においても、日付や時間の表示はすべて中国数字（たとえば、一、二、三など）、あるいは漢字（たとえば、壹、貳、参など）で記載されていた。この状況は、長いあいだ変わらなかった。たとえば、一八八四年一〇月一六日の『申報』に掲載された呂宋島（ルソン島）宝くじの広告のなかに、次のような一文を見出すことができる。

……券〔宝くじ〕に書かれた年月番号〔数字〕と、宝くじの合わせ番号の数字がすべて洋文のため、お客様にわからない恐れがありますので、本社では毎月、〔その両方の番号を〕中国語に訳し、当月の当たり番号と一緒に印刷して発表しています¹⁸。

ここでわかることは、当時の中国にあっては、西洋のアラビア数字は「洋文」、つまりは、意味不明の外国語だったことである。

言語研究者の馮志偉^{フオン ジウエイ}によると、書き言葉にアラビア数字を使うことを提案したのは、朱文熊^{ジュ ウェンション}であった¹⁹。朱が一九〇六年に出版した『江蘇新字母』のなかでは、すべての数字にアラビア数字が使われている。その後、一九〇八年に劉孟楊^{リュウ モンヤン}は、『中国音標字書』において、アラビア数字を中国語で使う際の基準について論じた。しかし、中国語の縦書きの習慣により、アラビア数字が広く使われることはすぐには実現しなかった。アラビア数字の使用が徐々に普及しはじめるのは、一九五〇年代以降、中国書籍が横書きに改められてからのことである。

したがって、一八七〇年代の中国人にとっては、1234567890のアラビア数字は、英語と同じ外国語であり、そのために翻訳が必要とされたのであった。つまり、一八七六年の広告のなかで言及されている、「英語から訳されて、正確に記載されています」という文言に隠された、もうひとつの意味は、アラビア数字が中国数字（ないしは漢字）に訳されているという意味であったに違いない。こうして一八七五年と一八七六年の『申報』の広告で触れられていた月份牌は、暦の変換を助けるために合暦が記載されていただけでなく、船舶運航の日程表や時刻表にかかわってアラビア数字が中国数字（ないしは漢字）に変換されて記載されていたものと思われる。

以上のことからわかることは、船舶の出入港の日程を正確に書き表わした、単色か多色かは不明ながらも「色刷り」の印刷物が、当時の上海の海運業や貿易業の発展過程において必要とされるようになり、そのために、その印刷物には、西洋暦（陽暦）から中国暦（陰暦）へ容易に変換できるように、双方の暦が記載され、さらには、アラビア数字もまた、中国数字（ないしは漢字）に訳されて記載され、「一枚につき一五〇文」ないしは「良心的」な価格で販売された、ということである。おそらくは実作はどこにももはや残されていないものと思われるものの、これが、いまになっては想像することさえ困難な事象として受け止められることになるかもしれないが、間違いなく、一八七〇年代半ばにおける最初期の月份牌の実像だったのである。

第四節 最初期の月份牌の印刷技法

それでは、一八七〇年代半ばころの最初期の月份牌は、どのような印刷技法を使って製作されていたのであろうか。

賀聖鼐^{ヘ シンタイ}の「三十五年来中国之印刷術」によると、中国ではじめて石版印刷技術が用いられたのは、光緒二年（一八七六年）、上海徐家匯土山湾印刷所においてであった。しかし、同論文によれば、その印刷物は基督教の宣伝用品に限られており²⁰、さらに石版印刷技術を書籍などの印刷物に用いたのは点石齋石印書局が最初であった²¹。つまりそのことは、石版印刷が商業用に用いられるのは、点石齋石印書局²²が設立される一八七九年以降のことであったことを意味する。そうであるならば、それよりも早い一八七五年の瓊記洋行と一八七六年の海利号の『申報』のなかのふたつの広告に記載された月份牌は、石版印刷によってつくられた可能性は低く、そのことは、最初期の月份牌が、石版印刷以外の印刷技法によって製作された可能性を示唆することになる。

それでは、石版印刷以外の印刷技術としては、どのような印刷技術の可能性が考えられるのであろうか。

確かに、その後の一八九〇年代における『申報』に掲載された月份牌に関する広告のなかには、銅版画による月份牌が存在していたことが書かれている。その広告は、一八九三年一月二九日の『申報』に掲載されたもので、以下のように記載されている。

銅版多色月份牌を贈呈します。上海楽善堂老舗薬局。

当店では、十数年以来、毎年お正月のときに銅版多色月份牌を贈呈するのが、すでに恒例となっており、各界の称賛をいただいています。いままた工費を惜しまず、癸巳十九年（一八九三年）の合暦〔西洋と中国暦の合同暦〕を製作しました。ただいま上海に届きました。十二月の十一日（一八九三年一月二八日）から当店で商品を購入されたお客様ひとりにつき一枚を贈呈いたします。お知らせまで²³。

これは、上海の薬屋である上海楽善堂老舗薬局が出した広告である。明らかにこの広告は、一八九三年という時期にあって、銅版画による多色月份牌が存在していたことを示すものである。このことを念頭に置いて、中国において商業印刷に石版印刷が適用されるのが、点石齋石印書局が設立される一八七九年以降であるとする賀聖鼐の見解に従うならば、一八七九年以前の広告、たとえば、一八七五年の瓊記洋行と一八七六年の海利号のような広告に記述された月份牌は、ほぼ間違いなく、石版印刷ではなく、この引用において述べられているような、たとえば、銅版画のような印刷技術によって印刷されていたことになる。しかし、別のこの時期の『申報』の広告を見ると、月份牌が、銅版画だけではなく、鉛版画や木版画によっても刷られていたことが示されている。以下は、一八八八年一月二〇日の『申報』の広告である。

多色月份牌を卸し売りします。

当店は、名家の書画、西洋の銅版、鉛版、木版、および中外の文字の製版印刷を専門としています。新しい多色刷りで「八獣百子図」と「西廂」の物語の全場面を描いた月份牌を卸し売りします。値段は良心的です。上海新北門内黒橋浜にお越しください。

ガオ メイティン
高梅庭 啓²⁴。

この広告は、この店が、名家の書画を「西洋の銅版、鉛版、木版」で印刷することができること、中国と西洋の文字を使うことができること、「八獣百子図」と「西廂」を内容とする月份牌を卸し売りしていることを示すものであるが、必ずしもこのときの月份牌が、銅版、鉛版、木版のいずれの技法で印刷されたのかについては明確に示されていない。しかしながら、この広告は、印刷技術として、銅版画以外に、鉛版画や木版画もまた、月份牌の印刷技術として利用されていた可能性を示しているといえるのではないだろうか。

以上に述べてきたことから、最初期の月份牌の印刷技術についてまとめると、石版によって印刷されるのは、賀の研究に従うならば、一八七九年以降ということになり、また、少なくとも一八八八年の時点までは、銅版、鉛版および木版によって月份牌が印刷されていた可能性が残されており、そのうちの銅版による印刷は、少なくとも一八九三年の時点

までは、月份牌の印刷技術として存続していたということになるであろう。それを踏まえるならば、一八七〇年代半ばの最初期の月份牌は、石版の可能性は低く、銅版、鉛版、ないしは木版の技法を使って印刷されていたと思われるのである。

第二章 景品としての月份牌の利用——一八八四年以降

第一節 合暦需要の拡大

第一章第三節の「合暦出現の背景」で述べたように、海外に窓を開いた海運業や貿易業の発展のなかから合暦の必要性が生まれ、それが一八七〇年代の月份牌の登場へとつながっていった。しかし合暦は、海運業や貿易業といった限定された業界の範囲を超えて、一八八〇年代に入ると、広く商業や行政の場面にまで広がっていくことになる。以下に挙げる一八八一年一二月三日の『申報』の広告を読むと、月份牌の商業や行政への広がりが見えてくる。

新しい華英合暦を販売します。

当店は陽暦一八八二年の華英合暦牌を一冊に編集して印刷しました。小さな穴をあけ、壁に掛けることもできますし、日々一枚ずつ切り取ることもでき、調べるにはとても便利です。そのなかには、曜日なども掲載されており、普段の月份牌より、さらに新しく、巧みに製作されています。一冊ごとの価格は英洋七角五分です。商人や官僚の各層で必要とされる方があれば、当店までお越しください。

字林洋行¹。

この広告を読むと、ここで述べられている印刷物は、一枚ものの「華英合暦牌」である月份牌を基にしてつくられた、一冊の「日めくり」の合暦であり、広告内容は、その新たな商品の「商人や官僚の各層」への紹介というかたちになっている。ここからわかるのは、合暦の需要が、海運業や貿易業をいった狭い範囲から、一般の商業や行政の世界へと広がっていることである。そして、月份牌の利用範囲の広がり、さらに一般市民にまで及ぶことになる。

次に紹介するのは、一八八六年二月九日の『申報』に掲載された広告である。ここには、呂宋票（ルソン島の宝くじ）の景品として、月份牌が一般の市民に配布されることが告知されているのである。

天官は福をくださる。

当店は、四馬路にある第一樓の向いで営業を行ない、呂宋發財票〔ルソン島の宝くじ〕を専売しています。現在は陽暦二月の票が発売されています。従来どおり、華暦の正月十三日に抽選結果を発表します。みなさまが新年のこの時期にお金持ちになりたければ、早めにお買い求めください。遠いところから手紙で買う場合には、すばやく返信します。当店は、呂宋国王抽選全図〔ルソン島での宝くじ抽選の様子を描いた絵図〕と、申報館の新年画報および新年華英月份牌を従来どおり贈呈いたします。購入者のみなさまは、封筒の天官マークをよく確認したうえでご購入ください。

三点老泳記²。

この広告の内容は、三点老泳記という会社が、「呂宋發財票」を買った「購入者のみなさ

ま」に、「呂宋国王抽選全図と、申報館の新年画報および新年華英月份牌」を「贈呈」するというものである。明らかにここに至って月份牌は、一般人である「購入者のみなさま」に向けて提供されているのである。さらにこのことは、「現在は陽暦二月の票が発売されています。従来どおり、華暦の正月十三日に抽選結果を発表します」とあるように、合暦が、海運業や貿易業から、さらに広く商業や行政にかかわる人びとを超えて、一般市民のあいだにあっても必要とされるようになってきたことを示しているのだ。

一八七五年の瓊記洋行内印字房の広告のなかに認めることができる「イギリス、フランス、アメリカの三箇国の会社の蒸気船の出入港の期日」が、いつの時点まで月份牌に記載されていたのかは、資料が乏しく明確にすることはできない。しかしながら、上記引用の三点老泳記の広告に見られる月份牌が、「呂宋発財票」の景品としてその購入者に「贈呈」されるためのものであったことから判断するならば、少なくともこの月份牌からは、「蒸気船の出入港の期日」が除外され、中国暦（陰暦）と西洋暦（陽暦）の合暦のみで新たに構成されたうえで、宝くじを買う普通の市井の人びとに供されたものと推定することも可能なかもしれない。しかし実作は未見であるため、即断はできない。

第二節 「月份牌」という呼称の用例

一八七〇年代に『申報』に掲載された月份牌に関する広告は、一八七五年一月二九日の瓊記洋行の広告と一八七六年一月三日の海利号の広告のふたつであった。前者の広告においては「月份牌」という文字が使われ、後者の広告では「華英月份牌」の文字が使用されていた。さらに一八八〇年代および九〇年代の『申報』の広告を見ると、月份牌の表記にかかわって、「月份牌」という名称以外に、実にさまざまな表記が用いられていることがわかる。

その初出に関してのみ列举すれば、たとえば、一八八四年一月二五日の申報館からの贈呈広告では「月分牌」、一八八四年二月二日の申報館からの贈呈広告では「中西合暦月分牌」、一八八四年七月三日の広生祥からの贈呈広告では「呂宋月份」、一八八四年一二月二九日の広発行からの贈呈広告では「絵図年月要覧」、一八八五年一月一六日の屈臣氏からの贈呈広告では「英字月分牌」と「華字月份牌」、一八八五年一二月一四日の天源行からの贈呈広告では「中西両式月份牌」、一八八五年一二月一八日の振声行からの贈呈広告では「華英月份牌」、一八八五年一二月二〇日の万有利行からの贈呈広告では「中外年月單」、一八八六年一二月一日の匯源公司からの贈呈広告では「華英合暦」、一八八七年一月八日の必得利行からの贈呈広告では「中西合暦」、一八八八年一月八日の李錦祥印字館からの贈呈広告では「中西合暦図」、一八八八年二月二日の申報館からの贈呈広告では「中西合璧月分牌」、一八八九年一二月三日の天来福・万利源・源源来行からの贈呈広告では「月份図」、一八九〇年一月一日の天来福・万利源・源源来行からの贈呈広告では「月份單」、一八九二年一月七日の呂商豊和・同發財からの贈呈広告では「歲月牌」といった表記で「月份牌」が表わされているのである。そしてこの「歲月牌」を最後に、それ以降は、上記以外の新たな表記が『申報』において認められることはない。このことは、一八九〇年代のはじめ以降から、こうした多種多様な表記がだんだんと「月份牌」という単一の表記へと収斂していったことを意味している、と考えても差し支えないであろう。『申報』の広告に表われる限りでは、「華英月份牌」や「中西月份牌」のような表記は、徐々に減少しながらも、一九〇九

年まで残存していたことを確認することができる。

以上に挙げた多様な表記にかかわって、それぞれの意味の違い、あるいは用例の違いはあるのであろうか。大別してみると、どうやら三つのグループに分類できそうである。

ひとつ目のグループは、「月份牌」（一八七五年）、「月分牌」（一八八四年）、「月份図」（一八八九年）、「月份単」（一八九〇年）、「歳月牌」（一八九二年）で、この表記は、基本的に「月份牌」という三文字の表記を原型としている。

ふたつ目のグループは、「華英月份牌」（一八七六年）、「中西合曆月分牌」（一八八四年）、「中西両式月份牌」（一八八五年）、「中外年月単」（一八八五年）、「華英合曆」（一八八六年）、「中西合曆」（一八八七年）、「中西合璧月分牌」（一八八八年）で、この表記の原型は、中国と西洋のふたつの地域を表わす「華英」や「中西」や「中外」という言葉が「月份牌」という文字の頭に付けられている。

残りの三番目のグループに属する「呂宋月份」（一八八四年）は呂宋島ないしは呂宋票に関する暦を、「絵図年月要覧」（一八八四年）は絵図が入った暦を、「英字月分牌」（一八八五年）は外国語あるいはアラビア数字を使った暦を、そして「中西合曆図」（一八八八年）は中国と西洋の合曆を示した図表を、それぞれ表わしていたものと推量される。

それでは、一八七〇年代から一八九〇年代にかけて使用されている「月份牌」の字義と用例について、どのように考えておけばよいのであろうか。それについては、四つの可能性が考えられそうである。

ひとつ目の可能性——「合曆」を表わす造語としての「月份牌」。

第一章第三節の「合曆出現の背景」においてすでに述べたように、海運業や貿易業の発展に伴い、外国船舶の出入港日を記載したカレンダーが必要とされたとき、暦の変換と数字の翻訳が求められ、出入港日に加えて、中国と西洋の双方の暦（陰曆と陽曆）が記載された印刷物が登場することになった。その新たに登場した印刷物をどう呼ぶのか、こうした新しい事態が、この時期、上で見てきたように、多様な呼称の出現を引き起こしてしまったものと考えられる。

当時、中国の陰曆のカレンダーについては、「皇曆」「通書」「春牛図」という用語でもって呼ばれていたが、ここで新たに出現した合曆（中国曆と西洋曆が併記された暦）に対して、その用語をあてることはできず、そこで、新たな暦に対して新たな用語が生み出される必要があったものと思われる。そうした背景から生まれた造語が「月份牌」だったと推量できるのである。そう考えるならば、この時期の「月份牌」というこの用例は、明らかに、その印刷物の実態に即し「合曆」を意味する、ひとつ固有名詞としての新語だったということになるだろう。

ふたつ目の可能性——「曆」を表す一般用語としての「月份牌」。

しかしながら、上述のふたつ目のグループには、中国と西洋の双方を指し示す「華英」や「中西」あるいは「中外」という言葉が「月份牌」という文字の頭に付けられている。「月份牌」自体が「合曆」を表わす用語であれば、こうした「華英」や「中西」や「中外」といった言葉を「月份牌」の上に冠する必要はなく、この場合は、「月份牌」という用語は、第一章第一節の「月份牌の起源に関する諸説と新発見」において述べたように、あくまでもこの言葉そのものの字義に相当する「曆を表示する札」を示していたものと考えられる。そうした観点に立つことによって始めて、たとえば「華英月份牌」といった用語法が理

解できるのである。「華英月份牌」、つまり「中国と西洋の双方の暦を表示する札」と表記することによって、この時期に新たに登場した「合暦」の実態を正確にいい表わすことになったものと思われる。

三つ目の可能性——たとえば「華英月份牌」といった用語の省略形（ないしは短縮形）としての「月份牌」。

たとえば、『申報』の一八八五年一月二九日の広告を見ると、そのなかで「月份牌」が二回、「中西月份牌」が一回使用されている。このように、ひとつの広告文のなかにあって「月份牌」と「中西月份牌」ないしは「華英月份牌」などとの混用例は、これ以外にも、幾つもの例が『申報』のなかに確認できる。そうしたことを踏まえれば、「月份牌」という用語は、「中西月份牌」や「華英月份牌」といった呼称の省略形ないしは短縮形として使用されていた可能性も認められてよいだろう。

しかしながら、四つ目の可能性として、ここで指摘しておかなければならないことは、上で述べた暦として「月份牌」を画面の中心的な場所に位置づけ、その周りに絵図を入れたような形式の構成物全体をさす言葉としての「月份牌」の登場についてである。そのような「月份牌」の登場については、次の一八八六年一二月一日（光緒十二年十一月初六）付で『申報』掲載された広告が、うまく示唆している。

豊和老行は、呂宋開彩図〔ルソン島での宝くじ抽選の様子を描いた絵図〕の月份牌を票に付けて贈呈します。ぜひご覧ください。

当店主は昨日、抽選の実際のある場を確認して、ルソン島から中国に戻ってきました。そして、特別に名手にその様子を描くことを依頼し、月份牌のなかに絵として入れました。こうすることによって、どのお客様にも抽選の実際の様子を絵として見ていただくことができるので、〔この票が〕公正なものであることが証明されます。現在、一二月の大票を販売中です。ご購入を心からお待ちしています。

呂商豊和老行³。

この文脈にあつては、この広告のなかの「特別に名手にその様子を描くことを依頼し、月份牌のなかに絵として入れました」という文言に注目しなければならないだろう。これまでに述べてきたように「月份牌」を暦や合暦の意味にとらえ、その意味を念頭に置いてこの文言を読むならば、暦や合暦である「月份牌」のなかに「絵」が挿入されたという意味に読めそうである。しかし、第一章第一節の「月份牌の起源に関する諸説と新発見」で紹介した王樹村^{ワン シュウツン}の論文の図版として使用されている一八九六年の「滬景開彩圖・中西月份牌」【図七】は、本人所有の作品で、王自身が述べているように「滬景開彩圖」のなかに陰暦と陽暦の合暦が張り込まれているのである。おそらく「張り込み」には、糊のようなものが使用されたものと思われる。そのことを踏まえて、上記の文言をもう一度読み直してみるならば、「月份牌のなかに絵として入れました」という文言のなかの「月份牌」が「合暦」を指し、合暦としての「月份牌」のなかに「絵図」が入れられていると読むことはもはやできなくなり、そうではなくて、全体の画面を指して「月份牌」と呼び、そのなかに「絵図」が入っているという理解にたどりつくことになる。一八八六年一二月一日（光緒十二年十一月初六）付で『申報』掲載された上記の呂商豊和老行の広告から、一八

九六年の「滬景開彩圖・中西月份牌」（王樹村所有の作品）へと至るまでの変化の過程については、次節の「呂宋票の景品としての月份牌」において、さらに具体的に詳述することになるであろう。

上で見てきたように、一八七〇年代から一八九〇年代にかけて使用されている「月份牌」という用例を分類すると、合暦を指す呼称、暦を指す言葉、合暦の省略語としての呼び名、そして、暦としての「月份牌」を画面の中心的な場所に位置づけ、その周りに絵図を入れたような形式の構成物全体を指し示す用語法の四つに、おおた分かれることが判明した。そしてどの用例から判断しても、「月份牌」の実質的な内容は、事の起こりからして、中国暦（陰暦）と西洋暦（陽暦）の合暦を備えた、たとえ一部に「貼り込み」の手法が使われていたとしても、一枚物のカレンダーであったことは明らかであり、こうして、この時期に新たに誕生した商業印刷物である、合暦としての機能をもった新種のカレンダーは、その呼称において、一八九〇年代のはじめのころから、多種多様な表記がだんだんと淘汰されて「月份牌」という単独の表記へと進化していったのであった。

第三節 呂宋票の景品としての月份牌

一八八四年⁴から一八九八年のあいだに『申報』に掲載された月份牌に関する広告には、ふたつの新しい特徴が認められる。ひとつは、広告数の急増である。すでに紹介したように一八七〇年代においては月份牌に関する広告は二件しかなかったが、一八八四年に着目してみると、その一年間だけでも一三件の広告が掲載されている⁵。同年以降一八九八年までのあいだに、多いときで同じ日の同じ紙面に五、六件の月份牌の広告が掲載されたこともあった。

もうひとつの特徴は、一八八四年から一八九八年のあいだに製作された月份牌は、一八七〇年代のように月份牌そのものが「商品」として売買されるのではなく、他の商品（たとえば、「呂宋票」や『申報』、その他の会社の商品）の「おまけ、つまり景品」として贈呈される例が数多く見受けられたことであった。とりわけこの時期、「呂宋票」と呼ばれた宝くじの景品として月份牌が提供される例が圧倒的に多くみられる。

それでは、当時の中国において「呂宋票」はどのような事業として成り立っていたのだろうか。このことについて、まず触れておきたい。

「呂宋票」とは、当時、スペイン領であったフィリピンで発売されていた宝くじのことである。一八八四年八月八日付の『申報』には、次のような広告が掲載されている。

大呂宋会社の陽暦九月の券。

陽暦九月の呂宋票は、全張で六元、半張で三元。抽選日は七月二〇日、一等賞は三万元、二等賞は一万二千元⁶。その他の賞は従来の規則どおりで変更ありません。遠方の方は、通信購入の際、代理店の返信を必ずご確認ください。〔本物の〕券の上には判が押されています。便箋と封筒には各代理店のマークが入っていることも確認してください。

大呂宋公司分設洋行

豊和 天成 万有利 広和 万勝祥 永吉 同得利 協記 盈利 立發 必得⁷。

呂宋島（ルソン島）はフィリピン最大の島であり、中国では昔からフィリピンは呂宋と呼ばれていた。一五七一年にフィリピンがスペイン領となつてからは、中国では、フィリピンのことを「小呂宋」、スペインを「大呂宋」と呼ぶようになる。この広告では、呂宋票の発行会社が「大呂宋公司」となっている。つまり、この宝くじの発行者は、フィリピンではなく、スペインであつたと考えられる。スペインでは、宝くじの発行権を政府が有しており、個人による発行は厳しく禁じられていた⁸。したがって、この宝くじ（呂宋票）は、スペイン国営宝くじの一種であつた可能性がきわめて高い。

呂宋票が上海に進出したのは、一八六〇年代から一八七〇年代前半までのあいだであつたと考えられる⁹。上海で呂宋票を販売していたのは、「票行」と呼ばれる宝くじの販売所だつた。これらの販売所が中国における代理店として呂宋票の卸し売りと小売りを行なっていた。一口は「全張」または「単張」と呼ばれ、どれも一〇枚に分割できた。一枚は「分条」または「条頭」と呼ばれ、五枚組が「半張」または「四開」と呼ばれた。そして二枚組が「双張」であつた。

宝くじの値段は、上記の大呂宋会社の広告にあるように、全張で六元、半張で三元、分条で六角、または七角だつた。全張の一等賞の賞金は三万元、二等賞は一万二千元であつた¹⁰。『上海県志』¹¹によると、一九世紀上半期の上海県の米価は、一石（＝一〇〇升＝一五〇キロ）およそ二・五から三・〇両銀であり、これは三・八元から四・二元に相当する。つまり、一石を四・二元として計算すれば、全張の一等賞の賞金三万元は、お米約七、一四三石（つまり、一、〇七一、四五〇キロ）が購入できる金額であつたと思われる。現在の米価（五キロで二、五〇〇円）を基準とすれば、五億円を超える金額になる。

このように賞金が高額であつたこともあって、大衆のあいだで呂宋票の人気は沸騰し、その熱狂につれて、票行（宝くじの販売所）の数も激増した。^{リュウ シャンリン}劉善齡は、上海には呂宋票を販売する票行としては、当初、別發洋行と望益紙館の二軒しかなかったと述べているが¹²、上で紹介した大呂宋会社の広告には、「豊和」「天成」「万有利」「広和」「万勝祥」「永吉」「同得利」「協記」「盈利」「立發」「必得」といった販売所の名前を認めることができる。このように、一八八四年になると、その数が少なくとも十数軒に増えたことがわかる。これらの票行は、販売地域を上海から全国に広げていった。

『申報』の統計によれば、フィリピンが呂宋票によって一年間に得ることができた収入は、一〇八万元強に上り¹³、そのうちの七割から八割までが、中国で売られた呂宋票からの収益であつた¹⁴。

一八九八年四月二五日、アメリカ連邦議会は、アメリカ・スペイン間の戦争を四月二一日に開始したことを宣言した。こうしてはじまった米西戦争は、スペインの植民地であるキューバ、フィリピン、グアム島を主な戦場とし、同年八月一二日に、米軍の全面勝利で停戦した。そして、同年一二月一〇日にパリで平和条約が締結され、アメリカは、フィリピンを含むスペインの植民地のほとんどを獲得した¹⁵。アメリカは、イギリスと同じく宝くじの禁止国であつたために、一八九八年以降、フィリピンでの呂宋票の発売が停止され、それに伴い、中国における呂宋票の販売も停止された。

このように中国での呂宋票の購買者は、呂宋票が上海に進出したと考えられる一八六〇年代ないしは一八七〇年代から、アメリカとスペインの戦争が終了する一八九八年に向けて急増していったものと思われる。とりわけ、『申報』における広告量から判断すると、

一八八四年以降一八九八年までのあいだにあって、その傾向が顕著に現われることになる。そしてそれに伴い、票行間の競争も激しくなり、そうした環境のなかから、月份牌を景品として利用しようとする発想が生まれたのではないかと考えられる。

以上に述べたことが、当時の呂宋票を取り巻く中国における事業の状況であった。それでは、呂宋票の景品として進呈される月份牌の広告のなかには、具体的には、実際どのようなことが記載されていたのであろうか。

一八八〇年代における月份牌に関する実質的に最初の広告となる、一八八四年一月一日（光緒九年十二月初四）付の『申報』の広告には、次のような内容が書き記されていた。

豊和行が販売する呂宋票には月份牌が進呈されます。

豊和行から一等賞が出ました。

当行では洋暦の一月票を販売します。全張六元、半張三元、条頭洋七角。お買い上げのお客様には、華英の月份牌をもれなく進呈しますので、お待ちしております。お買い上げの際に、上洋棋盤街北首中市をご指名ください。

呂商豊和行¹⁶。

この広告が掲載された十二月初四は、西暦の一月一日であり、この日に一月分の呂宋票が売り出されている。この時期は、中国では旧暦のお正月を迎えようとして、新年の準備に入る時期である。カレンダー（合暦）としての月份牌を贈呈する時期としては、この日が絶好の日だったのであろう。『申報』に現われた広告によれば、おおよそこの時期（一八八四年）から、呂宋票の販売が中止される一八九八年まで、呂宋票の景品として、毎年旧暦の年末のこの時期に月份牌が購入者に進呈されることになるのである。

明らかに呂宋票は外国の商品であった。そのために、呂宋票の発売日や当選公表日、さらには交換期間日などにかかわって、陽暦から陰暦へと変換する必要が、呂宋票の購入者のあいだで生じたに違いなかった。こうした事情は、最初期の月份牌が海運業や貿易業のあいだから発生したことに似ている。つまり、外国文化の移入に際してのひとつの対応の仕方として理解することができるのである。いずれにしても、こうした事情が背景にあって、合暦が記載された月份牌が、呂宋票の景品として、新年を迎えるこの時期に贈呈されるようになったものと思われる。

しかしこの段階に入ると、一八七〇年代の広告が、「英語から訳されて、正確に記載されています」ということを強調していたことに比べれば、むしろ、この時期以降の広告にあっては、月份牌に「絵」や「図」が入っているかどうか強調されることになる。このことは、前節において「月份牌」という呼称の用例を四つに分けて説明したが、その四番目の用例と深くかかわるものである。つまりこの時期、暦としての「月份牌」を画面の中心的な場所に位置づけ、その周りに絵図を入れたような形式の構成物が登場し、その全体を指して「月份牌」と呼ぶようになるわけがあるが、こうした観点に立って、一八八四年以降、呂宋票の販売が中止される一八九八年までの『申報』のなかの月份牌の広告を見てみたいと思う。以下は、そうした新たな「月份牌」がどのように生み出されていたのかを例証するものである。

まず、一八八四年七月一日（光緒十年閏五月初九）付の『申報』に掲載された泳記行の

呂宋票広告に、次のような記述を見出すことができる。

泳記行 發財票。

發財票〔呂宋票の異名〕は長いあいだ、流行しています。しかし、ルソンでの抽選現場を知る人はほとんどいません。私は、去年の冬に泰西〔西側の外国〕から上海に戻る途中、〔ルソン島に〕立ち寄ってきました。同地で抽選のシステムが公正に運営されているのを見ました。〔發財票は〕このように真に公正なものであるがために、遠方の人までをも魅了し、中国人も外国人もみな、喜んで買うのでしょう。抽選の状況については、別紙に詳しく記録したものを、票〔呂宋票〕に付けます。現在、七月分の全張、半張、分条を販売中で、価格は市場価格と同じです。上海以外の地区は、上洋四馬路の第一樓向い側までお問い合わせください。

泳記行啓¹⁷。

この広告から明らかなことは、〔呂宋票の販売店である〕泳記行が、ルソン島で呂宋票の抽選が公正に行なわれている様子を購買者に伝えようとしていることである。しかし、この一八八四年七月の時点では、景品に付けられたものは、まだ「絵」や「図」といったものではなく、「別紙に詳しく記録したもの」、つまり文章によって説明されたチラシのようなものであったと思われる。もちろん、これを「月份牌」とも呼んでいない。ところが、その年の末の一八八四年一二月二九日（光緒十年十一月十三日）付の『申報』には、「月份牌」という名称は使われていないものの、「絵図年月要覧」という名称を使って、次のような広告が掲載されている。

廣發 陽曆正月の票。

一月票の規則は従来どおりです。全張、半張、条頭〔の値段〕は市場価格どおりです。電報にて一二月四日の抽選結果を当選者に伝えます。〔当選者の〕名前はいっさい外部に公表せず、新聞にも掲載しません。年内に賞金を現金でもらえます。このチャンスをぜひお見逃しなく。〔購買に関する〕手紙は四馬路まで。絵図年月要覧をもらえなく贈呈¹⁸。

この広告では、「絵図年月要覧」を贈呈すると書かれている。「年月要覧」という文言から判断すると、明らかに、これは「曆」のことであり、「月份牌」を意味しているであろう。しかしここには、「絵図」という文言が頭にかぶさっている。これは、何を意味するのでしょうか。考えられるのは、「月份牌」とだけいえば、単に「曆」のみを表わし、「絵図年月要覧」と表記することによって、「絵のある曆」、つまり「絵の入った月份牌」を表わしたかったのではないだろうか。しかし、その「絵」がどのようなものであったのか、その内容は、ここからはわからない。

上に紹介した「廣發 陽曆正月の票」の広告に先立つ、それ以前の広告においては、月份牌に絵や図が入っていることを述べたものはひとつも見当たらない。しかしその一方で、この広告が掲載された一八八四年一二月二九日以降にあっては、月份牌のなかの絵または図について記述された広告が続々と登場するのである。ここから、絵や図の内容を、少し

ずつ読み解くことができる。

一八八五年一月二二日（光緒十一年十月十六日）付の『申報』に、次のような広告が掲載されている。

三点老泳記 巨額を惜しまず偽物を防ぎます。

当行は、二〇年以上の歴史があり、一等賞が十数回、四、五等賞が数えきれないほど出ました。お金持ちになった人の数も数えきれません。したがって、お客様の厚い信頼を受けて繁盛してきました。しかし、[本来当行に運ばれなければならないにもかかわらず、それに反して] 人徳のない人びとが当行の利益を狙い、当行宛の購買手紙を他社に回し、当行の印鑑まで偽造し、遠方のお客様を騙しています。騙しの手口は巧妙で、防ぐことはなかなか厄介でした。そこで、我々はルソンにいる西洋人の代表者に連絡し、巨額を投じて抽選現場の様子を西洋の写真法で撮り、さらには、石版印刷を用いて開彩全図[宝くじ抽選の様子を描いた絵図]を印刷しました。さらにそのうえに、この開彩全図のなかに、上洋[上海]にある当行の店舗の外観図と、封筒にある「天官」マークとを入れました。この全図は、票と一緒に贈呈しますので、ぜひご確認ください。また、点石斎の画報の最新号も同時に進呈します。石版印刷は模倣が困難ですので、巨額を惜しまず石版でつくことで偽物を防ぎます。現在、一二月分大票を販売中です。双張一二元、単張、四開は市場価格どおり、分条七角です¹⁹。

この広告からわかることは、泳記行が呂宋票の景品として付けたのは、呂宋票の抽選現場を描いた絵、すなわち「開彩全図」であり、そのなかに、店舗の外観図やロゴマークなどが描き加えられていた。それは、自社が販売する呂宋票の偽物が市中に流通することを防ぐための手段であった。つまり、「開彩全図」という景品は、入手した呂宋票が確かに信頼できる店から購入されたことを示す、ひとつの証明書としての機能を果たしていたのである。しかしその絵は、この広告を読む限り、あくまでも一枚の独立した「開彩全図」という印刷物であって、「開彩全図」が入った月份牌（暦）ではない。「開彩図月份牌」と呼ばれるものが製作されていたことがわかるのは、次に紹介する一八八六年一二月一日（光緒十二年十一月初六）付の豊和行の広告においてなのである。つまりこの広告が、月份牌のなかに、どのような絵や図が挿入されていたのかが、はっきりと明示されている、『申報』における最も早い広告の例ということになる。

豊和老行は、ルソン開彩図の月份牌を票に付けて贈呈します。ぜひご覧ください。

当店主は昨日、抽選の実際^{ママ}の場を確認して、ルソン島から中国に戻ってきました。そして、特別に名手にその様子を描くことを依頼し、月份牌のなかに絵として入れました。こうすることによって、どのお客様にも抽選の実際^{ママ}の様子を絵として見ていただくことができるので、[この票が] 公正なものであることが証明されます。現在、一二月の大票を販売中です。ご購入を心からお待ちしています。

呂商豊和老行²⁰

前述の一八八四年一二月二九日の「廣發 陽曆正月の票」の広告に見られる「絵図年月

要覧」が、どのような「絵図」であったのかは、その内容にかかわる記載がないので不明であったが、この一八八六年一二月一日の豊和老行の広告に至って、はじめて「絵」についての具体的な記述を認めることができ、したがってそこから、「絵図」の内容を類推することが可能となる。

この広告文から明らかなように、抽選はルソン島で行なわれており、豊和老行の店主が、その事実や公正さを確認するためにルソン島に渡っていたのである。さらにこの広告文から、呂宋票の景品として「開彩図」が入った、新たな形式の「月份牌」が提供されたことも、理解できる。「開彩図」とは、すでに述べたように、抽選光景の絵図のことであり、これまで単独の絵図であった「開彩図」が「月份牌」のなかに入ってきたことを意味している。またこの広告から、遠くフィリピンで抽選が公正に行なわれていることを、呂宋票の購入者たちにアピールするために「開彩図」が用いられていることもわかるであろう。

一方、四日後の一八八六年一二月五日付の『申報』に掲載された同福利の広告には、呂宋票の購入者には、豊和老行の広告で述べられていたような「開彩図」の入った月份牌ではなく、「五福上寿図」が入った月份牌を贈呈することが示されている。

一二月の大票。

当行は、多額のお金を使って、描金の技法で名家に描いてもらった「五福上寿図」月份牌をお買い上げいただいた票につけて贈呈します。色はとても雅で、図もきわめて精巧で、大変美しいです。みなさんにぜひとも早く見ていただきたいと思います。いまの販売は一二月の票です。双張、単張、四開は市価どおり、条頭は七角。上洋棋盤街までお越しください。

同福利²¹

この月份牌に描かれている「五福上寿図」とは、五つの幸せである「寿、富、康寧、攸好徳、考終命」²²をもった郭子儀^{ゴオ、ツイイ}という武将（天官）が誕生日を迎えた場面を描いた図であると考えられるが、このモチーフは、しばしば伝統的な年画に見ることができる。このように、この年（一八八六年）の年末の広告を見ると、豊和老行は「開彩図月份牌」を、同福利は「五福上寿図月份牌」を呂宋票の景品として贈呈しているのである。しかし、「開彩図」が同時代的関心事としてのモチーフであるのに比べて、「五福上寿図」は明らかに旧来のモチーフといえる。つまり、当時の月份牌には、年画に見られる伝統的なモチーフが一部で確かに利用されて再現しているのである。それはなぜなのか——それは、立証するにふさわしい直接的な資料が不足しているので、十分に明らかにすることはできない。しかしながら、この章の第六節「月份牌の価格と印刷地」において、年画に見られるような伝統的なモチーフを用いた月份牌が低価格であったことを示すことになる。そこから若干の推論は可能となるであろう。

それでは次に、一八八九年一月二五日（光緒十五年十一月十三日）付の『申報』に掲載された鴻福来票行の広告を見てみよう。ここで言及されている月份牌には、「開彩図」ではなくて、上海の風景が描かれていたことが示されている。

景勝の月份牌を贈呈または販売します。上海鴻福来からのお知らせ。

一枚二角、一元で六枚。

当行は、コストを惜しまず、西洋銅版画の技法を用いて名人が描いた絵をつくりました。大競馬、大自鳴鐘、大橋、花園、黄浦灘、電灯、水道、巡捕房〔警察署〕、静安寺、遊女、遊び客、一層楼などを含む景色がたくさん描かれており、ここではとても書ききれません。見ていただければ、まるで海上〔上海〕に來たような気持ちになるでしょう。カラーの西洋紙に全部金色で印刷したものもあります。呂宋票に付けて無料で進呈します。呂宋票を買いたくない人には、〔月份牌だけを〕一枚につき材料費二角をいただいて販売することもできます。遠方からの通信購入をされる場合は、料金をご負担ください。大口仕入れの場合は、別途ご相談ください。各種の精巧図案の説明書、紙幣などの印刷も請け負っています。良心的価格で対応します²³。

鴻福來票行のこの広告は、「勝景の月份牌」と名づけられた月份牌を呂宋票の景品として進呈していたことを示している。「勝景」とは、「素晴らしい景色」という意味で、この月份牌に描かれた「大競馬、大自鳴鐘、大橋、花園、黄浦灘、電灯、水道、巡捕房〔警察署〕、静安寺、遊女、遊び客、一層楼」はすべて、当時の上海租界の光景であった。

さらに一八九二年一月一〇日（光緒十七年十二月十一日）付の『申報』に掲載された、同じく上海鴻福來の広告にあっては、「滬景と呂宋開彩図」が付けられた月份牌の様子が記述されている。

カラーの滬景の月份牌を景品で贈呈します。

もし月份牌だけをお望みでしたら、一枚四角で販売します。

上海鴻福來は、白地に極彩色と金粉で描いた滬景と呂宋開彩図を配し、中国と西洋の両方の暦を記載した月份牌を新たに製作しました。毎年の恒例として、呂宋票に付けて無料で進呈します。とても精密に描かれていますので、〔図を〕ご覧いただければ、上海を見たのと同じ気分を味わうことができます²⁴。

この広告内容から、この月份牌には、「滬景」つまり「上海の風景」と、「呂宋開彩図」つまり「ルソン島での抽選風景」とが合わさって描かれていることを読み取ることができるであろう。

それでは最後に、一八九六年一月二四日〔光緒二十一年十二月初十〕付で『申報』掲載された鴻福來の広告のなかで記述されている月份牌について、紹介しておこう。呂宋票の販売は、一八九八年をもって終了するが、これは、その二年前の広告ということになる。

鴻福來は〔呂宋票とは別に、小額の〕宝くじを贈呈します。五彩描金〔カラーと金粉〕の滬景開彩圖の月份牌も同時に贈呈します。

小行が大賞を連続して出したことは、内外に知られています。小行の呂宋票の偽物が出ることもありますので、〔小行ではお買い上げいただいた本票以外に、小額の〕宝くじを贈呈することで、その弊害を防ぎます。現在、陽曆二月の呂宋票を販売中です。双張一二元で、〔小額の〕宝くじの双張ひとつを贈呈します。単張、四開も同価格で計算します。分条七角でも、宝くじを贈呈します。〔購買の〕手紙が届きました

ら、すぐに送ります。
上海四馬路²⁵。

この広告で記述されている月份牌にも、一八九二年一月一〇日付の『申報』に掲載された、同じ鴻福来の広告同様に、上海の景色を意味する「滬景」と、宝くじの抽選の様子が描かれた「開彩図」とがあわさった絵が挿入されている。

実はこの一八九六年一月二四日の鴻福来の広告のなかに登場する「滬景開彩圖の月份牌」が、すでに第一章第一節の「月份牌の起源に関する諸説と新発見」において示したように、王樹村が最初の月份牌として特定した月份牌だったのである。しかし、これまでの例証で明らかなように、「滬景」と「開彩圖」が描かれた月份牌は、これが最初のものではなく、少なくとも一八九二年一月一〇日の鴻福来の広告に、そうした絵図を見てとることができるのである。この点からも、王の特定した月份牌をもって、月份牌の起源と考えることはできないのである。

しかし前節で紹介したように、王は、上記の説を説いた論文のなかで、実は、この月份牌のなかの月日を表わすカレンダーの部分は、別印刷されたのちに、絵に貼り付けたものである、と以下のように述べている。

図のなかの「發財評華英月日夷礼拝單」は別印刷され、貼り付けられたのである。…
…図の中心に、「光緒二十二年歲次丙申英一八九六至一八九七年」「發財評華英月日夷礼拝單」が貼り付けられ、陰陽両暦の対照表となっている²⁶。

このことから判断すれば、これまでに述べてきた、一八八四年の「絵図年月要覽」から一八九二年の「滬景と呂宋開彩図」を備えた「月份牌」までの月份牌が、王が所有する一八九六年の「月份牌」同様に、絵図のなかに暦が貼り込まれて構成されたような月份牌だった可能性もある。その一方で、最初から一枚物の月份牌として、絵図と暦が同時に印刷されていた可能性も否定することはできない。いずれが事実であろうとも、残念ながら、そのことを明確にする根拠資料は『申報』の広告には残されていない。

以上に見てきたように、月份牌に画像が出現するようになったのは、ルソン島における呂宋票の抽選の光景（開彩図）を描くことによって、購入される呂宋票が公正なものであることを証明するためであった。そしてまた、呂宋票の販売が拡大することによって、販売店間の競争が激しくなったためであろうか、代理店としての正当性を主張するために、ある販売店は上海の景色（滬景）をカレンダーと一緒に同じ画面に配置して、新たな形式の「月份牌」を製作した。また別の販売店は、伝統的な年画のモチーフを再利用した月份牌を製作して、呂宋票の購入者へ景品として贈呈した。

しかしながら、景品として月份牌が利用されたのは、呂宋票の販売に際してだけではなく、日刊新聞『申報』の景品としても月份牌は利用されたのであった。

第四節 『申報』の景品としての月份牌

一八八四年から一九〇八年にかけての月份牌の発展に関しては、もうひとつ言及しておかなければならない重要な要素があった。それは、月份牌がこの時期、『申報』それ自体

の景品として進呈されていたことである。

申報館は、光緒十年の正月初六（一八八四年二月二日）から、毎年『申報』の読者に月份牌の贈呈を行なった。一八八四年一月二五日付の『申報』に掲載された社告には、月份牌の贈呈について次のように記されている。

月分牌を差し上げます。申報館主人より。

当館は、点石齋〔石印書局〕に依頼し、華洋の月分牌〔中国と西洋の合暦〕を特別に製作しました。来年一月の初六付の新聞に挟んで無料で贈呈します。この「牌」は、特別に加工され、字には赤と緑の二色が使われています。中国暦が赤い字、西洋暦が緑の字になっており、二色が交互に表われて模様のような感じになっています。中国暦の二四の節句を月の下に配しています。西洋の日曜日も行と行のあいだに記されているので、調べるのにとても便利です。厚くて白い外国紙に印刷し、牌の周りには緑の飾りも印刷されており、とてもきれいです。お好みで、壁に掛けても書氈に挟んでもとても美しいです。どうぞお楽しみに²⁷。

申報館が『申報』に挟んで月份牌を贈呈しようとした「一月初六日付」は、正月明けの最初の発行日であった。その意味で、カレンダーとしての月份牌を景品として贈呈するには、この日は最もいいタイミングであった。こうした正月のこの時期に月份牌を購読者に贈呈する慣行は、一九〇八年まで続くことになる。この種の月份牌の贈呈広告は、申報館の社告として、常に『申報』第一面の題字と社論のあいだに挟まれた箇所に掲載されていた。紙面の同じ位置に掲載された広告としては、申報館が出版する書籍への出資者募集の広告や、新刊書の価格表などがあった。この位置に掲載された月份牌に関する広告としては、上で紹介した一八八四年一月二五日の広告が最初のものであった。

この広告文を読むと、このとき申報館によって贈呈された月份牌は、赤色と緑色の二色を使って陰暦と陽暦の両暦が表記され、その周りに「緑の飾り」が施されていたことは確かにわかるが、絵や図案に関する記述はないため、それについては不明となっている。しかしながら、一年後の一八八五年一月二九日（光緒十年十二月十四日）の『申報』の第一面の同じ位置を見ると、申報館による次の広告が掲載されている。

月份牌贈呈のお知らせ。申報館主人より。

師走もまもなく終わり、そろそろ新年が来ます。当館は月份牌を愛読者のみなさまに配る慣例があり、すでに点石齋に委託し、中西月份牌を石印で印刷しています。当月份牌は、真っ白な西洋紙を使い、中央には目が覚めるような美しい赤い字で中西合暦が、そしてその周りには緑色で一二の芝居が干支の順に沿って描かれています。この発想は斬新で、模様は精緻です。どれも名人の手になるものです。ご覧いただければ、手放さないで大切にもっていただくと思われることでしょう。年明けにできしだい、新聞に付けて進呈します。取り急ぎ予告まで²⁸。

この広告で述べられている月份牌は、一年前の一八八四年一月二五日付の『申報』に掲載された社告で言及されていた月份牌と比べて、レイアウトが大きく進化している。中心

に、赤色で表記された陰暦と陽暦併記の暦が配され、その周りを囲むように、緑色で一二の芝居の絵が描かれているのである。このことから、明らかに、面積的に暦の部分が減少し、図の部分が増大していることがわかる。また、前者の社告では、「調べるのにとっても便利です」という文言があるのに対して、後者の社告では、「この発想は斬新で、模様は精緻です」という文言が記されている。このことからして、前年の社告に比べて、視覚的な美しさが追求されはじめたのではないかと推量することもできるのである。

申報館発行の『申報』の景品として挿入された光緒十五年（一八八九年）の月份牌【図一〇】が、これまでのところ現存する最も古い月份牌とみなされており、現在、上海図書館に所蔵されている。一八八九年一月二四日（光緒十四年十二月二十三日）の『申報』に、この月份牌の贈呈についての広告が掲載されている。

月份牌印刷のお知らせ。申報館主人より。

当館は、年が明けるにあたって、中西対照月份牌を印刷し、愛読者のみなさまに贈呈することにしています。今年もすでに彫版も終わり、今日から印刷の予定です。縁飾りの模様は、著名な絵師に依頼し、二十四孝の物語を描きました。人物も景色も精妙無比です。赤と緑の二色版で印刷されています。最も良質の西洋紙に印刷され、往年のものよりも丁寧につくられています。中西の暦を毎日確認できるだけではなく、座席の傍に掛けても斬新でかわいい感じがするでしょう。でき上がり次第、新年の新聞に付けてみなさまに配布します。取り急ぎお知らせまで²⁹。

【図一〇】を見ると、この広告の記述にあるとおり、暦が中央の位置に配され、絵が暦の周りを囲んでいる。真ん中の暦には、「申報館印送中西月份牌」と記されている。その下には、「光緒十五年歳次己丑 西曆一千八百八十九年至八百九十年」という表記にあるように、中国と西洋の記年法で年が記されている。さらにその下には、一二の欄が設けられて、漢数字を使って陰暦が表記され、各日に対応する陽暦がアラビア数字によって併記されている。周りに描かれた絵は、伝統的人物画によく用いられる「白描」と呼ばれる手法で、二四の物語をサイクル状に描いたものである。各物語は枠や線では分節されず、人物の背景のなかにある石や、木、あるいは建物の柱や壁などによって「自然に」分けられている。

呂宋票の景品として使用された月份牌には、伝統的な武将がモチーフとして挿入されたものもあれば、同時代的な新しいモチーフである開彩図や上海の風景が描かれたものもあった。しかし、申報館が景品として贈呈した月份牌の絵図のモチーフは、すべてにおいて伝統的な物語によって構成されていた。

他方、呂宋票の景品としての月份牌と、申報館が景品として贈呈した月份牌のあいだには、もうひとつの違いがあった。それは、これまでの記述からもわかるように、前者の月份牌についていえば、絵図のなかに暦が貼り込まれて構成されたような月份牌であった可能性があるが、しかし後者の月份牌は、その可能性はなく、すべて、最初から一枚物の月份牌として、絵図と暦が同時に印刷されていた。

申報館が出稿した別の年の月份牌贈呈に関する広告を見てみると、記述内容としては、上で示した一八八九年一月二四日の広告とほぼ同じであることがわかる。このことから判断すると、申報館の月份牌贈呈の最後の広告となる、一九〇八年二月一五日の広告におい

て言及されている月份牌までにあつて、デザインに関していえば、上記紹介の【図一〇】のデザインと大きな変化はなかったものと思われる。

すでに紹介した一八八四年一月二五日付の『申報』に掲載された広告に見られるように、申報館は「点石齋〔石印書局〕に依頼し、華洋の月分牌〔中国と西洋の合暦〕を特別に製作」していた。また、第一章第四節の「最初期の月份牌の印刷技法」においてすでに述べたように、申報館は、点石齋石印書局という最先端の石版印刷技術をもつ工場を有していた。このことが、月份牌の精度を高めることに寄与し、一八八五年一月二九日の広告に見られるような、「この発想は斬新で、模様は精緻です」という紹介内容へつながっていったものと考えられる。そしてそのことは、実は、点石齋石印書局が刊行する『点石齋画報』と、また、そこで働く絵師たちと、ある意味で連動していたのであった。

第五節 『点石齋画報』の刊行と絵師たち

一八七九年、『申報』の生みの親であるアーニスト・メイジャーは、『申報』の発行元である申報館の傘下に「点石齋石印書局」を設立し、土山湾印刷所の石版印刷技師であった邱子昂^{チュウ ツイアン}を招いて、石版印刷の事業を開始した。最初上海で石版印刷技術が用いられた徐家匯にある土山湾印刷所とは違い、メイジャーは、キリスト教の宣伝品や聖書などではなく、彼が蒐集してきた古典籍を石版技術によって復刻し、それらを販売することをはじめた。その石版印刷技術を用いた書籍は、原書と全く同じような版形であったり、縮小されたりしてはいたものの、文字そのものはきわめて鮮明であった、と語り継がれてきている³⁰。また木版よりもコストが低く抑えられたため、廉価で販売された復刻本は、当時の知識人たちに大いに歓迎された。それについては、商務印書館編『最近三十五年之中国教育』所収の「三十五年来中国之印刷術」のなかで、賀聖鼐^{ヤオ ゴンヘ}は、姚公鶴の『上海閑話』の以下の一部を引用している。

点石齋〔石印書局〕が石版印刷したもののうち、一番儲かった本は『康熙字典』だったといわれる。最初は四万部印刷したが、数箇月で全部売りきれたらしい。二回目は六万部印刷された。ちょうど試験を受けるために上京したある科挙子は、上海に寄った際、自分用と友人への土産用に五、六部も買ったとか。[このように]二回目の六万部も数箇月内に完売した³¹。

点石齋の成功に刺激されて、上海ではさまざまな印刷局が建てられ、石版印刷書籍のブームが沸き起こった。書籍だけではなく、創立当年から点石齋は、その進んだ石版技術を柔軟に使い、年末年始のときには「門聯」や「衆神図」³²を、中仏戦争のときにはベトナムの地図を、時節にあわせて製作した。たとえば、一八八〇年一二月二八日（光緒庚辰十一月念七日）の『申報』には、発売に関するこのような広告が掲載されている。

任伯年^{ニン ボニエン}が描いた山水^ク神図を発売します。

旧い年も残りわずか、新しい年がまもなく来ます。家々にとって神を祭ることが一大事です。当齋は、高い揮毫料を払い、任伯年氏に頼んで、小李將軍の山水神軸のスタイルに則って一枚の山水神軸を描かせました。長さは六尺あり、当齋によって石印

で作製しました。山水は青緑色で着色され、美しさにうっとりさせられます。景色の合間に雲が流れ、高い松が天まで伸びています。松の木の下に、四神が立っています。一に城隍の神、一に土地の神、一に竈の神、一に富の神です。井戸の神は、あぐらをかいています。松の木の傍にある白石の橋は、符の神の位置です。神は早馬に乗ってきます。また、左には杏花台があり、右に石蔵の欄干が取り巻いて、とても静かで優雅な景色です。山の峯には天台があり、日月と一緒に並んでいるところが將軍の位置です。その線は非常に^く□^く□です。広間に掛ければとても美しいでしょう。いま当館の申昌書画室で発売しています。^く□色のものは五角、着色したものは一元、表装したものは、別に表装料金六角が加算されます³³。

当館発売

任伯年は、当時の有名な画家である。光緒八年正月初六（一八八二年二月二三日）の『申報』を見ると、彼が描いた絵が、新年の挨拶として掲載されている【図一一】。明らかにこの絵は、伝統的な中国画の描き方（白描）を使い、そしてまた、伝統的なテーマ（道教の神仙や吉祥模様）でもって描かれている。

さらにメイジャーは、一八八四年に中法戦争の報道を目的として『点石斎画報』を創刊した。『点石斎画報』の創刊に関する広告が、一八八四年五月八日（光緒十年四月十四日）の『申報』に掲載されている。

画報を販売します。

当館は、新しく画報を創刊します。[この画報は] 名手の画師を招き、新聞のなかから敬うべきことや喜ぶべきことを選び、絵に描き、略伝も添えて点石斎によって印刷されます。毎月定期的に数回、毎回八枚の絵[によって構成されます]。新聞販売人が、新聞と同じように販売します。一冊をただの五分の値段で販売します。[その絵は] 描写が精緻で、筆遣いが細かく、書き加えられた背景もとても精巧です。ご覧になれば、ご購読のみなさまはきっと[その素晴らしさを] 賞賛されるはずなので、ここではいちいちくどく述べる必要もないと思います。上海では、新聞販売人以外に、申昌書画室でも販売しています。ほかの都市なら新聞と一緒に郵送させていただきます。四月一四日に第一巻を発売します³⁴。

『点石斎画報』は中国で最初の画報であった。この画報は、外国の先進科学技術や政治体制、地理や珍事件などの中国人にとっての「外の世界」と、国内のさまざまな出来事や伝統的ないしは教訓的な怪談話などの中国人の「経験のなかの世界」とのふたつの異なる世界を、現代の目から見れば奇妙で矛盾しているとしか思えないようなイデオロギーにより統合するかたちでもって、つくり出されていた。こうした表現のなかでは、現実と虚偽が混じり合い、事実と空想が区別されなくなるものの、しかし、そうした形式は、当時の知識人にとって、ある意味で適切であったといえるであろう。なぜならば、それによって読者は、全く理解できない西洋の科学技術などを無理やりにでも自らの伝統的な価値観のなかに収めることができたからである。もっとも、そうせざるを得なかったがために、『点石斎画報』は、新しい刺激をそのまま伝えず、その強大な衝撃を弱めることによって、結

果的に「新奇逸聞」（おもしろく、おかしい話）になってしまったということもできる。その意味で、『点石斎画報』は、価値観が転換するこの時期の中国知識人の彷徨と苦痛を忠実に反映したものだった。しかし、このことについて郭恩慈と蘇珏は、西洋的發展を善とする歴史的立場に立って、異なる見解を示している。

『点石斎画報』は新聞媒体として、封建主義と迷信の思想を広範囲に発信しているに過ぎない。大衆に対して世界の新しい変化を伝えただけでなく、逆に封建・迷信の伝統的価値観を強化するとともに、民衆の視野の拡大と、客観的な科学的精神による新知識と新科学の学習とを妨害している。世界の全体的な形勢と自分自身の位置を適切に確認することもできなくなる³⁵。

それでも、掲載された内容のもつ価値や意味の評価は別にすれば、一八九八年の廃刊までの一五年間、いや、一九〇五年に商務印書館が日本から新しい多色石版印刷技術を導入するまでの二十数年間、当時の中国の印刷技術の点から見れば、『点石斎画報』は、印刷物としてその頂点に立つ存在であったのである。

この『点石斎画報』にあつては、呉友如〔字を嘉猷という〕（？——一八九三年）、張志瀛（生没年不明）、周権〔彼は慕橋と慕喬のふたつの字、つまり別名をもつ〕（一八六八——一九二二年）、金桂〔字を蟾香という〕（生没年不明）といった絵師たちが主として活躍していた。張志瀛は呉友如の師匠であり、周慕橋はこのときはまだ若手であつたが、後に商業広告ポスターとしての月份牌を描く絵師の第一人者として知られるようになる人物である。

残念ながら周慕橋の経歴についてはほとんど知られていない。しかし、『点石斎画報』に掲載された絵に付けられた署名から、彼が『点石斎画報』に勤めていた期間を推測することができる。一八八四年五月から一八八五年四月までのあいだ、周が署名した作品が三三枚もあるのに対して、一八八五年四月から一八八六年四月までの一年間には、その数は一六枚までに減っている。そして一八八六年以降、彼の作品が消えるのである³⁶。周が『点石斎画報』の画師として勤めた期間は一八八四年から一八八六年までの約二年間でしかないが、その後の一八九七年までには、同じく『点石斎画報』の絵師として名高かった呉友如と組んで、『飛影閣画伝全集』を出版している³⁷。このことは、『申報』に掲載されている南京天祿閣（書店ではないかと思われる）の広告から判断することができるものの、しかしながら、その内容については不明のままとなっている。

この二年間の周の作品を見ると、広角的な場面を描くことが多く、その際、建物の外観や室内については透視図法的手法が用いられている。また、人物については、頭部に比較して手足を長く描くことが特徴的であり、その描写は、細かい線を使い、細部まで丁寧に描かれている。たとえば、【図一二】が、そうした周の特徴を表現している作例といえる。彼のこのような画風は、のちに彼が描く月份牌【図一三】にも認めることができる。【図一二】を見てもわかるように、明らかに室内は透視図法的に描かれているし、登場する人物も、人体の比例からすれば手足が極端に長く描かれている。このように、手足の表現や室内の表現に関しては、西洋的な描き方を導入しようとする意図を認めることができる。しかしながら、必ずしも正確な比例や分割、あるいは透視図法的表現になっていないことも、

認めざるを得ない。一方、構図の点から見れば、主要人物は全身像として描かれているし、また、それぞれの人物に焦点をあわせる散点透視（あるいは多焦点透視）の手法が用いられており、この点については、中国の伝統的な表現を踏襲しているといえるであろう。このように、周慕橋に関していえば、明らかに、『点石斎画報』において展開した表現形式（つまり中国の伝統的な表現のなかに、稚拙ではあるが、西洋的な表現を導入しようとする表現上の手法）が、そのままその後の月份牌の表現形式へとつながることになるのである。

第六節 月份牌の価格と印刷地

それでは、この時期の月份牌の価格は、どのくらいであったのであろうか。また、月份牌は、どこで製作されていたのであろうか。

すでに第一章第一節の「月份牌の起源に関する諸説と新発見」において引用した一八七五年一月二九日の『申報』に掲載された瓊記洋行内印字房の広告を改めてここで見てみると、次のように、値引きはされているものの、月份牌が「一枚、一五〇文」で販売されていることがわかる。

値引きして売ります。

新しくできたイギリス、フランス、アメリカ三箇国の会社の蒸気船の出入港の期日が付いた月份牌を発売中です。一枚、一五〇文。

瓊記洋行内印字房 謹啓³⁸。

一方、一八七六年一月三日付『申報』の海利号の広告では、具体的な価格は明記されていないが、以下に読めるように、「価格は良心的」と書かれている。

中国と西洋の月份牌。

当店は光緒二年の中国暦と西洋暦併記の月份牌を印刷し発売しております。そのなかにイギリス、アメリカ、およびフランスの船会社の書簡を運ぶ船の出入港日が記載されており、それは英語から訳されて、正確に記されています。また色刷りなので、とても見やすいです。価格も良心的ですので、どうぞご愛顧を。以上お知らせまで。

一二月初七日 棋盤街 海利号 啓³⁹。

このふたつの広告から判断して、最初期の月份牌が、値段の付いた商品として扱われていることがわかる。それでは、前者の広告に見られる一枚につき「一五〇文」とは、どれくらいの価格だったのであろうか。同じ日付の『申報』には、『申報』一部が「一〇文」であることが告げられている⁴⁰。そこから判断すると、月份牌一枚の価格は、『申報』一五部分に相当していたことがわかる。必ずしも正確な比較にはならないかもしれないが、今日、日刊新聞（朝刊）が店頭で一二〇円の値段で販売されていることから類推すれば、一八七五年当時の月份牌は、今日の価格にして一、八〇〇円相当で売られていたということになる。

上で示した一八七〇年代のふたつの広告から判断すると、西洋暦と中国暦を併記したカレンダーである月份牌は、明らかに商品として売られていた。しかし、これもすでに言及

しているように、一八八〇年代に入ると、呂宋票や『申報』の購入時の景品として、新しい年を迎える時期に購入者に贈呈されるようになる。景品として進呈される場合には、もちろん無料なのであるが、月份牌単独で購入することも可能で、その場合には値段が付けられていた。

まず、一八八九年十一月二五日（光緒十五年十一月一三日）付の『申報』における鴻福来票行の広告を見ると、月份牌の値段が次のように明示されている。すでに詳述したように、この月份牌は、単なる暦ではなく、暦に加えて上海の景色が描かれており、印刷は銅版画によるものであった。

景勝の月份牌を贈呈または販売します。上海鴻福来からのお知らせ。

一枚二角、一元で六枚。

当行は、コストを惜しまず、西洋銅版画の技法を用いて名人が描いた絵をつくりました。大競馬、大自鳴鐘、大橋、花園、黄浦灘、電灯、水道、巡捕房〔警察署〕、静安寺、遊女、遊び客、一層楼などを含む景色がたくさん描かれており、ここではとても書ききれません。見ていただければ、まるで海上〔上海〕にきたような気持ちになるでしょう。カラーの西洋紙に全部金色で印刷したものもあります。呂宋票に付けて無料で進呈します。呂宋票を買いたくない人には、〔月份牌だけを〕一枚につき材料費二角をいただいて販売することもできます。遠方からの通信購入をされる場合は、料金をご負担ください。大口仕入れの場合は、別途ご相談ください。各種の精巧図案の説明書、紙幣などの印刷も請け負っています。良心的価格で対応します⁴¹。

さてそこで、ここで使われているお金の単位である「角」と「元」であるが、「一枚二角、一元で六枚」という文言から、おそらくは「一元＝一〇角」であったものと思われる。一方、光緒二十九年四月初四日（一九〇三年四月三〇日）付の『申報』に掲載された社説「論中国圖法之壞」のなかに、「道咸〔正式には道光と咸豊で、一八五〇年代からの年号〕以降……銀一両毎を制錢千八、九百文に〔兌換でき〕、スペイン銀貨一元が制錢千二、三百文に相当する、同治〔一八六二年から一八七四年まで〕の時代にもあまり変わらなかった」という記述を見出すことができる。このことから判断すれば、「一元＝一、二〇〇～一、三〇〇文」に相当していたことがわかる。それらを根拠に算出するならば、一八八九年における月份牌一枚が二角というのであれば、それは〇・二元となり、二四〇～二六〇文に相当することになる。一八七五年においては月份牌一枚が一五〇文であったことからして、幾分高くなっていることがわかる。しかし、一八八九年における印刷方法は銅版画で、色は金色単色であるが、一八七五年における印刷方法と色は特定することができないし、また印刷部数についても、双方の月份牌とも明らかにすることができないので、単純に高価なものになったという判断を下すことはできないかもしれない。

次に、一八九二年一月一〇日（光緒十七年十二月十一日）付の『申報』に掲載された広告を見てみよう。

カラーの滬景の月份牌を景品で贈呈します。

もし月份牌だけをお望みでしたら、一枚四角で販売します。

上海鴻福来は、白地に極彩色と金粉で描いた滬景と呂宋開彩図を配し、中国と西洋の両方の暦を記載した月份牌を新たに製作しました。毎年の恒例として、呂宋票に付けて無料で進呈します。とても精密に描かれていますので、[図を] ご覧いただければ、上海を見たのと同じ気分を味わうことができます⁴²。

この広告にある月份牌は、内容的には、中国と西洋の両方の暦に加えて、上海の景色と呂宋票の抽選風景が、白地に極彩色と金粉で描かれている。しかしながら、印刷方法や発行部数については、ここからは特定できない。価格が「一枚四角」と告げられているので、一八八九年の広告に現われた月份牌（一枚二角）の、ちょうど二倍になり、四八〇～五二〇文に相当する。なぜこの時期に、このような高額な月份牌が出現したのであろうか。

この時期の高額月份牌の出現の可能性として、次のふたつのことが考えられる。ひとつは、イギリスで印刷されたために高額になった可能性である。すでに第一章第四節の「最初期の月份牌の印刷技法」のなかで紹介したように、『三十五年来中国之印刷史』のなかで著者の賀聖鼐^{ヘンナイ}は、中国国内における多色刷の石版印刷に関連して、次のように述べている。

当時〔点石齋石印書局の時代（一八七九年から一九〇九年まで）〕は、上海では多色刷の石版印刷〔技術〕はなかった。市場で発行されるカラーの石版印刷の月份牌は、すべてその原稿を、雲錦公司を通じてイギリスのカラー石版印刷局に送り、そこで印刷してもらった⁴³。

上の引用文は、月份牌のなかには、原稿を送って、イギリスにおいて多色石版印刷で刷られていたものがあることを示している。すでに紹介した瓊記洋行一八七五年一月二九日の『申報』に掲載された瓊記洋行の広告の末尾には、「瓊記洋行内印字房謹啓」という表記が見られ、このことから、この広告が示す月份牌は、明らかに上海において製作されていることがわかる。ところが、第一章第四節の「最初期の月份牌の印刷技法」において紹介した、一八九三年一月二九日付『申報』のなかの上海楽善堂老舗藥局の広告を見ると、「ただいま上海に届きました」という文言が使われており、このことは、この薬屋が「十数年以来」贈呈していた月份牌は、上海ではなく、外国で製作されていた可能性を示唆している。このように見てくると、この時期の月份牌が、上海と同時に外国において製作されていたことがわかるであろう。

そのように考えるならば、一八九二年一月一〇日付の『申報』に掲載された広告のなかで「一枚四角で販売します」と述べられている月份牌は、こうした事情、つまりはイギリスにおいて印刷されていたという事情があって高価なものになった可能性がある。

しかし、もうひとつの可能性も考えられる。同じく賀聖鼐は、当時の中国国内でのカラーの石版印刷物について、こうも指摘しているのである。

点石齋石印書局では……単色の石版印刷によって印刷が行なわれていた。だいたい黒を使い、たまには、赤、青、紫のうちの一色を使うこともあった。また、そこで印刷された神軸山水などはすべて人の手によって着色された⁴⁴。

この引用は、神軸山水のような掛け軸が、当時にあつては、単色で石版印刷された紙の上に職人の手で一枚ずつ何色かの色が塗られていたことを示している。月份牌もまた、このような塗り絵的な手法で多色に塗り分けられていたとするならば、おそらく高価なものになっていたであろうし、さきほどの「一枚四角で販売します」と述べられている月份牌が、そのようにして製作された可能性もあるだろう。

一九〇六年二月一三日（光緒三十二年正月二十日）の『申報』で掲載された一通の「声明」⁴⁵を読むと、こうした手作業によって彩色を行なう職業として「描金業」と呼ばれる職業が存在していたことがわかる。その「声明」の一部に、次のような話題が述べられている。

ある描金職人が手持ちの原稿を外国商社に売った。しかしその商社が買った原稿を石印にしようとしたときに、その職人の同僚に発見された。このことによって、その職人は描金職人の組合のような組織によって処罰された——この話題は、著作権の密売を明らかにするものであるが、このことから、描金職人が当時存在していたことと同時に、外国の商社が、石版印刷用の原画を欲しがっていたことがわかるであろう。

「一枚四角で販売」されていた月份牌は、「白地に極彩色と金粉」でもって、おそらく、こうした描金職人によって描かれたものだったのではないだろうか。こうした高価な材料を使用し、手間と時間をかけて製作されたがために、結果的にこうした月份牌は、一枚四角（〇・四元）という高額になったものと思われる。

また、本章第三節の「呂宋票の景品としての月份牌」のなかで紹介した王樹村の所蔵物である一八九六年の月份牌は、一八八九年の鴻福来の広告に認められるように、おそらく二角であったであろうと思われる。これも、比較的高額な月份牌といえる。この月份牌は、王が述べているように、別刷されたカレンダーが絵図（滬景と開彩図）の上に貼り付けられて構成されていた。この事実を踏まえるならば、呂宋票の真偽を証明するための滬景と開彩図の部分（絵図の部分）は、毎年変わることなく同じ版が使われ、カレンダーの部分だけが毎年新たに印刷されて貼り込まれた可能性があり、そうすることによって、高い印刷コストを少しでも節約しようとしていた——そのように考えることもできるのではないだろうか。

もっとも同時期には、より安価な月份牌もまた存在した。以下は、一八九一年一二月五日（光緒十七年十月二十九日）の『申報』に掲載された広告である。

特別大安売り。月份牌の卸し売り。

新式の『水滸伝』の〔月份牌〕が一〇〇枚一元半〔一・五元〕、『西遊記』の〔月份牌〕が一元二〔角〕、十二花神の〔月份牌〕が七角、双龍の〔月份牌〕が六角、小財神の〔月份牌〕が五角。千枚単位で買うともっと安くなります。

上洋〔上海〕フランス租界彩視街⁴⁶

この広告にある月份牌の価格は、卸し売りのため一〇〇枚を単位としている。このなかでは『水滸伝』をモチーフとしたものが一〇〇枚で一・五元〔一枚で〇・〇一五元〕で、最も高い値段となっているが、前述の一八九二年一月一〇日付の『申報』に掲載された広告の月份牌が一枚四角〔〇・四元〕であったことと比べれば、卸し売りである点を差し引

いても、『水滸伝』をモチーフとしたこちらの月份牌の方が遥かに安い。なぜこの時期に、一方でこのような廉価な月份牌が製作されていたのであろうか。価格を考える場合、その要因として、印刷方法、使用する色数、用紙の質、印刷部数、印刷場所（国内か海外か）が考えられるが、一枚四角の月份牌の場合は、すでに述べたように、イギリスで印刷されたか、あるいは国内の描金職人の手によってカラー化がなされたために高価格になった可能性があるが、一方、『水滸伝』や『西遊記』をモチーフとした月份牌の場合は、年画印刷に使われた古い木版画に暦が加えられて再利用されることによって、こうした低価格の月份牌を印刷することが可能になったと考えることはできないであろうか。一八九一年一二月五日の広告のなかの「新式の『水滸伝』」のうちの『水滸伝』に着目すれば、これは、しばしば年画に用いられてきた伝統的な題材であるし、「新式」という言葉に着目すれば、年画用の木版画が月份牌印刷に転用されたことを指して「新式」といっているようにも読める。古い木版画の転用することによって、この広告で言及されている月份牌は、低価格なものになったものと推量することができるし、その一方で、古い年画の形式が、カレンダーとしての新しい月份牌の形式に再利用されたと推論することもできるのである。つまり、本章第三節「呂宋票の景品としての月份牌」において暗に指摘したように、呂宋票の販売店の財政状態にかかわって、同時代の新しいモチーフが使えるような、財政的に余裕のある販売店がある一方で、伝統的な古いモチーフを使いまわして廉価な月份牌をつくらなければならなかったような、弱小の販売店も存在していたのではないだろうか。

こうした月份牌を巡る印刷技術も、二〇世紀に入ると、大きく変化することになる。それは主として日本との関係においてもたらされた。

第三章 多色石版印刷の移入と美しい月份牌の登場——一九〇五年以降

第一節 商務印書館による日本の印刷技術の移植

すでに述べてきたように、月份牌は最初、外国の船舶会社が中国で業務を展開するなか
にあって、とくに船の出入港の日程にかかわって、西洋の暦を中国の暦へと変換する役割
をもった印刷物の商品として、一八七〇年代の半ばころに上海に出現した。そして一八八
〇年代に入ると、月份牌は呂宋票や『申報』などの景品として利用されながら、新たな展
開へと入っていった。一方、二〇世紀を迎えるころになると、中国の印刷業において、大
きな進展が見られるようになる。それは、商務印書館と日本の印刷会社との合併のなかか
ら、つまりは資金や人材、技術などの新たな協力関係のなかから生み出されていった。こ
うした出来事は、月份牌の印刷にとって、その後の発展へ向けての大きな推進力となるも
のであった。

印刷と出版を業務とする商務印書館は、光緒二十三年（一八九七年）、^{シャ}夏^{ルイファン}瑞^{バオ}芳^{シヤンエン}や鮑^{シヤンエン}威^{シヤンエン}恩^{シヤンエン}
などの七人により上海の地に創設された¹。創業当時は、簡単な小型手動式の印刷機二、三
台があるのみであった。一九〇〇年、同館は、同じ上海で活動していた日本資本の修文書
館を低価格で買収し、規模を拡大した。同時に業務内容も、印刷と出版の分野から、さら
に印刷材料の小売りの分野へと広げられた。そして同館は、光緒二十九年（一九〇三年）
に日本の金港堂と合併し、二年後の一九〇五年には正式に株式会社として改組し、強大な
組織となった。この合併は、資本の面においても、また技術の面においても、同館に大き
な転機をもたらした。そのことは、結果として、それまで中国の印刷技術をリードしていた
点石齋石印書局を圧倒することになった。

合併する一年前の明治三五年（一九〇二年）に、いわゆる「教科書事件」が日本で起き
ている。この贈収賄事件は、二〇社以上の日本国内の出版社を巻き込み、一〇〇名以上の
者に有罪判決が下され、その後の国定教科書制度のきっかけとなるものであった。実は、
金港堂自身も、この事件に関与していた出版社のひとつであった。したがって、一九〇三
年のこの商務印書館と金港堂の合併は、残されている資料が少ないために、必ずしも判然
とはしないが、日本の側からすれば、贈収賄に関与していたがために日本での活動が狭め
られていた人たちを中国に送り込むメリットがあり、そして一方、中国の側からすれば、
日本の資本と技術を導入するメリットがあったといえる。そうした背景のなかであって、
長尾太郎と小谷重は、事件ののちに、商務印書館で中国の教科書編集の仕事に携わるこ
とになる。とりわけ長尾は、一九一四年までの長い期間、商務印書館で仕事をした。

『申報』は、この「教科書事件」について一箇月半にわたり継続的に報道した。このこ
とからして、当時の中国においても、日本の「教科書事件」がかなりの影響をもたらして
いたことが想像できる。それぞれの記事の分量はそれほど多くはなかったが、金港堂の名
前は頻繁に登場し、同社元社長の原亮三郎、その父親である原亮一郎、重役の小谷重など
も実名でもって報道されている²。そして報道の口調からわかるように、金港堂をはじめ事
件に関連した各会社に対して、さらには官僚に向けて、『申報』はかなり強い批判を展開
していた。

そのため、金港堂と商務印書館のこの合弁は、商務印書館にかなり有利な条件で推移することになった³。日本側は、一〇万元の資金を出した。商務印書館は総資産を五万元とし、さらに現金五万元を追加して、一〇万元にまで補足した。合弁初期は、日中双方、ともに二人の理事を指定して理事会を結成した。日本側は、原亮一郎と加藤駒二、中国側は、印有模^{イン・ユウモ}と夏瑞芳であった。しかし、その後の理事会の構成を見ると、一九〇七年には理事五人のうち中国は三人で日本は二人。一九〇八年には理事三人のうち中国は二人で日本は一人。一九〇九年には、理事会の七名全員の理事が中国人となった。日本人理事の人数が減った理由として、ふたつのことが考えられる。ひとつには、中国側が続けて増資することにより、商務印書館における日本側の資金比率が次第に減っていったこと。もうひとつは、新政府の新しい法令により、合資会社では外国人が理事になることが禁止されるようになったことである⁴。中国側は日本投資者を計画的に理事会から排除しながら、日本人の顧問や技師を随時に解雇できる権限をもつことが合弁条件のひとつとして出されていた⁵。商務印書館の創立者のひとりである高翰卿^{ガオ・ハンチン}も、一九九二年刊行の『商務印書館九十五年——我和商務印書館』のなかの「本館創業史——在發行商所学生訓練班的演講」において、商務印書館が日本の印刷会社である金港堂と合弁した理由に関して、「一時的な措置であり、ひとつには、外国人の知識を利用して印刷技術を学ぶためであり、もうひとつには、外資を借り入れることにより資本を充実させるためであった」⁶と述べている。このように商務印書館は、組織の規模においては、この合弁によって、金港堂の資金と技術を十分に利用して増強を成し遂げたものの、会社の政策決定権や経営権については、いっさい日本側に渡すことはなかった。この合弁によって生み出された商務印書館と金港堂との位置関係は、光緒三十一年（一九〇五年）に『申報』に掲載された商務印書館の以下の広告からも見ることができる。この広告は、金港堂との合弁について全く触れられていないばかりか、金港堂の名前さえ挙げていない。代わりに、日本の印刷技術を輸入したことを堂々と述べているのである。

カラー地図、有価証券、月份牌、および写真銅版（を使った印刷物）を印刷したい方への朗報。

当館は、最近日本の東京から多色石版印刷や写真銅版に熟練した技師を十数名招聘しました。製作された作品は、いずれも素晴らしいものであり、有識者に大いに称賛されました。各省の役所あるいは民間企業において、もし上記の印刷物を必要とされる場合には、どうぞこちらまでいらしてください。安くて品質がよく、必ずご希望に沿うことと思います。ぜひ当館までお出かけください。

上海商務印書館⁷。

一九三一年の商務印書館刊の『最近三十五年之中国教育』に所収されている賀聖鼐^{ヘ・シインタイ}の「三十五年来中国之印刷術」によると、二〇世紀のはじめに上海で発行されていた多色石版印刷の月份牌は、次のような状態にあった。「市場で発行されるカラーの石版印刷の月份牌は、すべてその原稿を、雲錦公司を通じてイギリスのカラー石版印刷局に送り、そこで印刷してもらった」⁸。一方、中国における最初の高精度の多色石版印刷は、その後の光緒三十年（一九〇四年）に文明書局によって行なわれることになり、その技術は「中国人が日

本の技師から教わった」⁹もので、「印刷された図案は、色彩や明度の濃淡が鮮明であり、もともとの古い原画とほとんど見分けがつかない」¹⁰ほどであった。さらに同書の記述するところによれば、その後の光緒三十一年（一九〇五年）に商務印書館は、和田樞太郎、細川玄三、岡野、松岡、吉田武松、村田および豊室らの日本技師を招き、彼らから多色石版印刷の技術を習得していた¹¹。

上で示した商務印書館の広告が『申報』に掲載された時期（一九〇五年）と「三十五年来中国之印刷術」の記述にある日本人技師が商務印書館に派遣された時期（一九〇五年）とが一致することにより、この時期（一九〇五年）を起点として、和田樞太郎や細川玄三といった日本人の技師たちが持ち込んだ多色石版印刷が、月份牌に適用されたものと考えられる。

このようにしてできた月份牌が、中国におけるはじめての多色石版印刷による月份牌であった。高翰卿は、合併後「日本から技師が派遣され、写真製版、原版製版——銅版製版、ツゲの木彫り版等の多色印刷技術が持ち込まれ、これまでわれわれにはなかった技術のすべてを習得することができた」¹²と、自社の印刷技術の向上を回想し、さらには、「とくに多色石版印刷は、当時の中国にはまだなかったものである。今日にあつて人びとが知る精巧かつ華美な月份牌もその多色石版印刷であり、我が社が中国でそれを製版印刷した第一人者である」¹³と、証言している。

先ほど紹介した賀聖鼐の「三十五年来中国之印刷術」によると、日本人をとおして伝わった多色石版印刷技術には、二種類があった。ひとつは「光石法」（磨き石版）で、もうひとつは「毛石法」（砂目石版）であった。「光石法」はおおよそ次のとおりである。まず、転写紙やゼラチンシートに先の尖ったペンのようなもので原図の輪郭線や色の境界部分を詳細になぞり、それをインキでよく磨いた石版に転写して捨て版をつくる。その捨て版を、色の数に応じた数の艶紙に印刷し、さらに紅殻粉を用いて必要な数だけ原版に転写する。その後、原図を見ながら原版で各色の濃淡を付け、順番に色を印刷することによって、カラーの印刷物が完成する。「ぼかし」の表現を要する箇所では、ふたつの方法が用いられた。ひとつは、同じ大きさの点を使う場合には点の密度を少しずつ変化させることによって「ぼかし」を表現し、いまひとつは、用いる点の大きさそれ自体を変えることによって「ぼかし」の効果を得ようとするものであった。

「毛石法」は「光石法」とほぼ同じ手順で製版がなされるものの、石版の表面に金鋼砂でざらざらとした砂目をたてておき、尖ったペンを使わずに、ゼラチンシートとクレヨンを用いて製版する。そのため、「ぼかし」はコンテチョークや木炭を使った効果と大きな差はなかった。

大正二年（一九一三年）には、日本の印刷界においても、月份牌は注目されていた。

……月份牌と云つて恰度我国の商人が新年に華客へ送る柱暦の様な種類のもので精巧華美な大形石版物がある。……前に云つた月份牌は非常に華麗を尊重するもので、尤も綺麗に仕上げねばならぬ必要からインキは大抵独逸製の優良品を使つて居る¹⁴。

この時期の月份牌の印刷に用いられた技術は、先述べたように、日本から導入された近代的な多色石版印刷に関する技術であった。そして、上の引用からもわかるように、インキも

また、高い画質を得るために、ドイツ製の優良品が用いられていた。一方、月份牌自体は「大形石版物」（菊全判）であり、そのために、高性能の印刷機械が求められたと推測される。こうして、二〇世紀の一〇年代の半ばまでにあつて、明らかに月份牌は、質において、より大きな飛躍的發展をとげたのであつた。

第二節 印刷物供給の拡大と月份牌絵師の必要性

第一節で述べたように、二〇世紀に入ると、商務印書館などの印刷会社が積極的に外国の印刷技術を輸入することによって、中国の近代印刷技術は、飛躍的な進歩を果たした。当時すでに上海の印刷会社は、その数も多く、技術が進んでおり、精巧な月份牌を印刷することができるようになっていた。たとえば、一九一一年七月二五日の『申報』に、次のような集成図書公司印刷所の広告が掲載されている。

集成図書公司是各種印刷品をお引き受けいたします。

当社は、完全華商資本で集合した会社です。利権が外国へ流失することを恐れ、印刷業の發展をはかるために、大金を惜しむことなく、ドイツの有名工場から彫刻、メッキ、凹凸版などの各種新式機械を購入しました。さらに、外国技師を雇い、お客様の大事な印刷品を製作いたします。数年の改良をへて、去年の南洋で行なわれた博覧会で、当社が印刷した凹凸版の紙幣、小切手、証券、株券、証明書などの作品が展示され、そして最優秀賞をいただきました。商戦時代の今日にあつては、印刷品の使用範囲は日々多くなってきました。もしご利用いただければ、必ずや細心の注意を払って製作し、低廉な値段でお客様のご愛顧に応えます。以下に主要な印刷品目を書かせていただきます。ぜひとも参考にしてください。……彩色月份牌を多色石版印刷で製作します。色鮮やかで美しい（当社には、時裝、古裝の名家による原稿が何種類もありますので、ぜひお選びください）……¹⁵

この広告では、集成図書公司の印刷所のなかには、ドイツから輸入した機械が設置されているだけではなく、印刷技術に精通する外国人の技師も雇用していることが書かれている。このような機械と技術を用いて印刷した月份牌は、「色鮮やかで美しい」ものであつた。さらに一九一三年一月六日の『申報』を見ると、上海文華書店印刷所が、以下のような自社の開業広告を出している。

上海で新しく開業した文華書店印刷所の広告。

上海アメリカ租界の唐家弄に位置し、石版印刷機械を備え、各種の書籍を印刷します。各種石版印刷書籍、絵画、説明書、拓本などの発行と印刷を行ないます。多色の絵画、説明書、証券、紙幣、月份牌などの印刷も、あわせて行なっています。質は高く、値段は安いです。どうぞお越してください。お知らせまで¹⁶。

この広告に見られるように、この時期、幾つもの新規の印刷会社が誕生している。このことは、印刷についての需要が拡大していたことを示すものであろう。印刷技術が向上したことによって、月份牌についても、印刷上の質が高まり、さらには、「時裝」（同時代

のテーマ)や「古装」(伝統的なテーマ)など、その種類も多様化していった。こうしたなか、その原画を描く「絵師」が必要となったものと思われる。「絵師」と関連する広告が、はじめて『申報』に掲載されたのは、一九〇五年九月二二日のことであった。以下の広告がそれであり、錦隆洋行が月份牌絵師を募集する内容となっている。

上手に描く人を募集する。

当行は、多色人物月份牌を描く人を募集します。巧みな技術の持ち主は、陽暦の九月三〇日に面接に来てください。期限をお守りください。

錦隆洋行¹⁷。

さらに、一九〇七年一二月一二日にも絵師募集の広告が『申報』に掲載された。

絵図人を募集します。

当工場は、絵図人ひとりを募集します。描くことがうまく、石版印刷に堪能な人は浦東英美煙会社の印字房までお越しください¹⁸。

この時期、このような絵師を募集する広告が『申報』にたびたび掲載されている。しかし残念ながら、最終的にどんな絵師がこれらの広告を見て応募し、そして彼らがどのような絵を描いたかは、資料が乏しく明らかにすることはできない。それでもこうした事実が重要なのは、月份牌の役割が、「カレンダー」から、徐々に「ポスター」へと変貌しようとしていることを例証しているからである。こうして二〇世紀に入ると、多色石版印刷の技術が移植されるなかで、幾つもの印刷会社が設立され、さらには、月份牌の美しさを追求するために、それにふさわしい能力を備えた絵師が必要とされたのであった。

第三節 企業間の贈答品への月份牌の変容

第二章の「景品としての月份牌の利用——一八八四年以降」において詳述したように、この時期までの月份牌は、主として呂宋票や『申報』を購入する際の景品として旧暦の年末年始に消費者に贈呈されていた。こうした贈呈に用いられた当時の月份牌の印刷技術は、これもすでに第二章で明らかにしたように、石版(単色ないしは描金によるカラー、あるいはイギリスで印刷された多色石版)、木版および銅板であった。しかし、本章の第一節で分析しているように、二〇世紀に入ると、一九〇三年の商務印書館と金港堂の合併の結果、多色石版印刷(「光石法」と「毛石法」)の技術が一九〇五年に日本の技術者たちからもたらされて月份牌の印刷に適用された。さらに一九〇七年になると、商務印書館は「玻璃版」(コロタイプ印刷)による多色石版印刷の技法を日本ないしは欧米から輸入した¹⁹。しかし、その技術がすぐにも月份牌の印刷に適用されたかどうかは、適切な資料が不足しており、正確にはわからないが、少なくとも一九一一年の商務印書館の『申報』の広告²⁰においては、商務印書館は、色については「三色版」、製版に関しては「玻璃版」を使った多色石版の月份牌を印刷することができると述べている。こうしてこの時期、月份牌を印刷する技術が中国において劇的に進歩した。その結果、旧来の技術で印刷されたもの、たとえば【図七】に見られるような一八九六年の「滬景開彩図・中西月份牌」の作品に比

べて、きわめて色彩が豊かで精巧な画面をもつ美しい印刷物として、月份牌は生まれ変わるようになったのである。

【図一四】は、趙青岩のコレクションのなかに見られる一九一〇年（宣統二年）の作品で、色彩の豊かさからして、こうした新しい技術によって印刷されたことを例証するものである。【図一五】はその一部で、それを見ると、細かく表現された原画が見事に再現されていることがわかる。一方、一九一五年の【図一六】の作品は、福岡アジア美術館が所蔵する作品で、これもまた、この時期の新しい多色石版印刷による印刷事例である。モチーフとしては前者では伝統的な物語の一場面が、後者では同時代の女性が用いられていることにも着目されなければならないが、こうした革新的な印刷技術の登場が、カレンダーとしてのこれまでの機能に加えて、人びとを魅了する視覚的な力となって、月份牌に新しい役割を付与することになったことは、ここで強調されてもよいであろう。

その新しい役割とは、企業間の年末年始のあいさつの際に進呈される贈答品としての役割であった。このことについて確認できる最初の広告が、一九〇五年二月一三日に『申報』に掲載されている。これは、「色とりどりでとても鮮やかで優れた」月份牌を受け取った申報館からのお礼の広告であった。

贈答品に対しての感謝。

昨日〔『申報』の編集室は〕廣智書局から、『中国の武士道』『申國國債史』『華英合璧二十世紀新讀本袖珍日記』の各一冊を、手紙と一緒に贈呈してもらいました。衰弱者を奮い立たせ、貧困者を救済することは、維新の重要点であるため、これらの本は、本当に我が国の志士たちの各家庭に一冊ずつ置かれるべきものです。中英大薬房からは、今年の月分牌一枚を贈呈していただきました、色とりどりでとても鮮やかで優れたものです。とくに、上の位置には、各支店が掲載されているため、薬品を買う者にとても便利です²¹。

この広告から、書籍や手帳と同じような扱いで月份牌が進呈されていたことがわかる。つまり、受け取った会社に喜ばれ、お礼の言葉が広告に掲載されるほどの美しく貴重な印刷物へと、月份牌はこの時期大きく進展していたのであった。このように、他の企業や商社から美しい月份牌を受け取ったことに対する、それらの企業へのお礼を述べた申報館の広告は、その後にあってもしばしば『申報』に掲載されることになる。たとえば、一九〇七年二月二〇日の広告においては、茂生洋行、文寶石印局、何錦豊号などの企業から数枚の多色印刷の月份牌をもらったことが記載されている。

月份牌贈答への感謝。

昨日茂生洋行から数枚の月份牌をいただきました。金色と混じり合って色鮮やかです。また、匯發洋行、文寶石印局、何錦豊からも月份牌をいただきました。みんな全て精巧で鮮明なものです。ここで数語を尽くして、感謝の意を表わします。そして、各商号のさらなる発展を祈ります。（顛）²²

この広告においても、贈答された月份牌が「金色と混じり合って色鮮やか」であったこ

とが述べられ、その美しさが賞賛されている。これと同じ内容をもつお礼の広告は、一九〇九年にあっては実に一二回も出されているのである²³。

すでに論述してきたように、確かにこの時期、印刷技術の飛躍的な進歩により、月份牌の印刷の質は一段と向上した。そして、そうした背景のなかにあつて、月份牌の存在価値は高まり、企業間のあいさつや宣伝のために月份牌が使用されるようになる。その一方で、この時期の『申報』には、月份牌の印刷業務を引き受ける広告が続々掲載されていく。一九〇三年から一九一一年までに『申報』に掲載された広告を見ると、数のうえからは商務印書館が一番多かったものの、商務印書館以外にも彩文五彩石印局や文宝五彩石印局などの幾つもの業者が、多色月份牌の印刷業務を扱っていたことがわかる。そうした広告の一例として、ここでは、一九一一年二月二五日の『申報』における集成図書公司印刷所の広告を紹介しておきたい。集成図書公司という会社は、もともとの点石齋石印書局、ならびに図書集成鉛印局と申昌書局、および開明書店の四つの会社の合併によってできた会社であった。以下は、その広告のなかの月份牌に関する箇所引用である。

集成図書公司印刷所は紙幣、債券、株券、証書等を印刷します（広告）。

当社は、完全華商資本で集合した会社です。利権の外部への流失を恐れ、印刷業の発展をはかるために、大金を惜しむことなく、ドイツの有名工場から彫刻、メッキ、凹凸版などの各種新式機械を購入しました。さらに、外国技師を雇い、お客様の大事な印刷品を製作いたします。数年の改良をへて、去年の南洋で行なわれた博覧会で、当社が印刷した凹凸版の紙幣、小切手、証券、株券、証明書などの作品が展示され、そして最優秀賞をいただきました。いまのこの維新の時代では、印刷物も時代と一緒に発達します。もし内外のお客様がいらしてくだされば、小社は、ますます勤勉に仕事を遂行し、品物をもっと精巧に、値段をもっと安くすることで、同胞各位のご希望を満たします。以下に主要な印刷品目を書かせていただきます。ぜひとも参考にしてください。……月份牌を多色砂目石版〔毛石法〕またはアルミ版で印刷します。どちらも色鮮やかで、洋の東西において並び立つものです。……²⁴

『申報』を見ると、こうした広告がこの時期、何社もの印刷会社から出されている。このことから、当時、多色石版印刷の急速な普及があつたことがうかがわれる。その背景には、精巧な印刷物への関心と需要があつたに違いなかった。当然ながら月份牌も、そうした動きの渦中にあつて存在していたといえるであろう。

そのことは、一九〇五年からこの時期（一九一一年ころ）までにあつて、多色石版印刷の色鮮やかな月份牌が、企業間の年末年始のあいさつの際に進呈される贈答品としての新しい役割を担いはじめていたことを物語っている。しかしそのことはまた、一方で、いまだこの種の美しい、色鮮やかな月份牌が一般の消費者の手には届いていなかったことを示している。確かに印刷会社はその数も増え、それに応じて、年末年始の贈答品としての月份牌の流通も活発になっていたとしても、それはあくまでも、大きな企業にとっての重要な取り引き先や、申報館のようなマスメディアに対してのあいさつや宣伝のためであり、その意味で、実際には限定的に流通していたわけであり、一般の大衆にとっては、この多色石版印刷による月份牌は、まさしく別世界の存在物であり、直接手に触れることは

なかったようである。こうした状況下にあつて、月份牌を巡ってひとつの大きな事件が起こった。一九一〇年一月二四日の『申報』の記事は、ある詐欺事件に関して、次のように報じることになる。

月份牌をちょろまかす。災いのはじまり。

西門の内側に居住する周 蓮 榮^{ジュウ リアンロン}は、昨日外国語で書かれた一通の手紙に南京路敦慶隆号の印を押し、それを九江路にあるト内門洋鹼公司に持参して、月份牌を請求した。当会社が敦慶隆号に問い合わせたところ、そのような手紙を敦慶隆号は出していないことが判明した。詐欺であることがわかったので、当会社はさっそく総警察署に通報した。探偵の鐘 星 南^{ジョウ シンナン}と一八四番の西洋人の警官が周を逮捕し、人力車に乗せて連行した。周は屈辱のあまり、人力車の中で自らの喉をナイフで刺して自害しようとした。警察署に到着後、警官が周の首の周りに大量の血を発見し、急いで仁済病院に連れて行った。その後、中国人と西洋人の警官は、周の自宅で敦慶隆号の偽印鑑を一点発見し、それを警察署に保管して後日の取り調べに備えている²⁵。

この事件はあまりにも恐ろしくかつ奇妙であると感じられよう。周蓮榮がどのような人物であったのかは、記事には詳しく紹介されていないが、外国語の手紙が書け、偽物の印鑑をつくることができたことからして、おそらく知識人であったのではないかと考えられる。中国の知識人であれば、泥棒とみなされることほど、大きな屈辱はない。そのため彼は、警察に連行され、裁判にかけられることよりは、死んだ方がましであると考えたのであろう。しかし、なぜこの人物は、たかだが一枚の月份牌をもらうためにこのようなことをしでかしたのであろうか。一般的に考えられることは、普通の人びとにとって、すでに月份牌が、視覚的に魅力に満ちたものになっていたということであろう。つまり、この事例からも明らかのように、まさしく月份牌は、この時期までにあつて、人の所有欲をかきたてる存在へと徐々に変貌しようとしていたのであった。

第四節 一般消費者の視覚的欲望の対象としての月份牌

それでは、この美しい多少月份牌は、いつごろから大衆に流通しはじめたのであろうか。一般の消費者に多色月份牌を贈呈したのは、中法大薬房が最も早い業者であったのではないかと考えられる。以下の引用は、一九〇七年二月一八日付の『申報』に掲載された中法大薬房の広告である。

新年の贈呈は一五日まで。

新しい一年がはじまるときには、官、学、商、紳の各界の人びとは、互いに新年のあいさつをしますが、それは煩わしく意味のない儀礼に過ぎません。現在、当薬局においては、新年のあいさつ代わりに新たな贈呈のイベントを行なっています。このことにより、当薬局の主人がいかに実務に励んでいるかがおわかりになっていただけるでしょう。当薬局で品物をお求めの方に、もれなく贈り品を差し上げます。数角から一、二元までのお買い上げの方には、九芝堂新民小説手帳一冊を、数元の方には一九種類の月份牌のなかから一枚を、一〇元以上の方には、薔薇の香水一瓶、石鹼ひとつ、

月份牌一枚、さらに手帳一冊を贈呈します。月份牌には、衛生測候花二鉢が描かれています。それは五色に変化し、もし各家庭にこの一枚を置いていただければ、日にちや年間行事がわかるだけでなく、晴れと雨のバロメーターとしても使用できます。これこそが、商業界の新年の特別なあいさつなのです。

上海三馬路中法大薬房 謹啓²⁶。

中法大薬房は、光緒十六年（一八九〇年）に上海のフランス租界に創建された²⁷。創設者の黄承乾^{ホアン チェンチヤン}は、もうひとつの名を楚九^{チュジュウ}といい、号は礎玖^{チュジュウ}で、同治十一年三月初二（一八七二年四月九日）に妾の子として浙江余姚に生まれた【図一七】。一五歳のときに父が他界し、その後、母親と上海に移住し、家伝の医学を活かして薬の製造と販売を行なう²⁸。一八九〇年、彼は自らが経営する薬局、頤寿堂をフランス租界に移し、中法薬房（Great Eastern Dispensary）と改名し、西洋薬の販売をはじめた²⁹。【図一八】は一八九〇年代ころの中法大薬房で、おそらくこれが、黄楚九にとっての最初の事業であった。その後、彼は、五洲大薬房や新新舞台、大世界、楼外楼、新世界、大昌煙公司等、さまざまな領域の会社を経営するようになる。彼は、商品の販売に独特な方法を用いた。中国の商人らが「酒香不怕巷子深〔酒がよければ売れる。場所が辺鄙であろうと構わない〕」という諺を信じ、いまだ宣伝という行為を軽視していた時代に、黄楚九は幾つもの広告手段を使い、積極的に商品を販売することを試みたのであった。

彼は、一九〇四年に自らが生み出した保健薬に「艾羅補腦汁（Yale Stimulant Remedy）」という商品名を付け、雲獅のマークと Dr. TC. Yales の英文を商標に入れた【図一九】。Dr. TC. Yales というのは、実は製造者の黄楚九の名前の英語表記なのである。彼はまた、商務印書館に頼んで、精美なパッケージと説明書を印刷させた³⁰。当時の中国においては、国民全体のなかに舶来品を崇拝する傾向があったため、黄は、頻繁的に新聞広告を掲載し、「艾羅補腦汁」を外国最新処方の舶来品として大々的に宣伝したのであった【図二〇】。次いで一九〇七年には、日本の森下製薬の人気商品の「仁丹」【図二一】と同じ効用の薬をつくり出し、「龍虎標人丹」と命名する。「仁丹」と「人丹」は、中国語の発音が同じ「RenDan」であり、文盲の多い中国人消費者にはほとんど区別がつかなかった。そのうえ黄は、外国商品排斥運動の波に乗り、「人丹」の広告においては「完全国貨〔すべて国産品〕」【図二二】のスローガンを打ち出した。森下製薬は、「人丹」が「仁丹」の偽物であるとして起訴するが、黄は逆にそれを利用して、「人丹」の影響のさらなる拡大を成し遂げる。裁判は一〇年以上も続き、最終的には「人丹」の勝訴で終止符が打たれた。その期間中、何度も黄は薬局を移転させている。店の外装をますます豪華にしたり、大きな看板を出したり、政治が変動するたびに、政局のニュース記事を装った広告を掲載したり³¹、あらゆる広告手段を用いて絶えず新鮮な感覚を人びとに与え続けた。また、薬局だけではなく、娯楽界、金融界、そして実業界にも進入し、幾つものクラブ、劇場、銀行、煙草会社などの企業を設立している。それらの商売は、黄楚九に莫大な富と「百家經理〔百もの業種の社長〕」のあだ名をもたらしたが、同時に、その破天荒な営業手段によって、「滑頭商人〔海千山千の商人〕」であるとの評判も招くことになった³²。

その一方で黄楚九は、とくに月份牌という広告媒体に着目し、当時一般人の入手が困難であった多色刷の月份牌を、真っ先に消費者に贈呈した。しかも彼は、ただ単にすでにで

き上がった月份牌をそのまま使うだけではなく、表現や使用法においても常に新しい月份牌を追求していったのであった。

先に紹介した上海三馬路中法大薬房の広告において述べられている月份牌は、とても奇妙なものであり、何と五色に変わるだけではなく、天気によっても変色するようである。中国においては、このような天気を予知する絵は、古い伝説のなかの仙人の家にしかなかった。したがって、こんな珍しいものをただの何元かの薬を買っただけでもらえるとは、とてつもなくいい話ということになる。もしこの広告の記述内容に虚偽がないとすれば、その月份牌を印刷するときに使ったインクはおそらく特殊なインクで、湿度の変化によって変色するものだったのかもしれない。いうまでもなくこうしたインクは、当時としてはとても目新しく新奇なものであったにちがいない。このように絶えず新しいものを積極的に活用しながら、黄楚九は、常に消費者の好奇心を引き寄せ、商品をうまく宣伝していたようである。そうした商売上の才覚のなかにあつて、月份牌も利用され、一般の消費者の手の届くものになった。これまで企業間の贈呈品として存在していた多色刷りの月份牌が、かくして人びとの所有可能なものへと進化を遂げたのである。

さらに驚くべきことに、彼の才覚は、月份牌の商売上の効果だけではなく、月份牌を描く絵師についても、向けられた。一九一四年、彼は、その後の月份牌に新たな変革をもたらすことになるひとりの絵師を起用した。その人物は、鄭曼陀^{ヂェン マントオ}という絵師であつた。

鄭曼陀は、名を達^ダ、字を菊如^{キョル}といい、杭州の出身であつた。彼は、小さいころから目に病があり、体が弱かつた。それでも彼は絵を描くことを愛し、努力を重ね、弱冠一四歳にして早くも絵の才能が認められた。彼は、杭州の育英学院で英文を修めたことがあり、そのことが西洋画法の習得に有利な条件となっていた。また、若いときに写真館で「写真画」を描いたことがあり、それも、のちの彼の創作スタイルに大きい影響を与えた³³。一九一四年に黄楚九は、上海南京西路の「張園」で鄭が描いた四枚の仕女画（女性を描いた伝統的な中国画）を見て、すぐにもその絵を買って、中法大薬房を宣伝する月份牌に用いた。その後鄭は、中法大薬房のために次々と月份牌を描いていく。彼が描いた月份牌は、顧客のあいだで評判となり、彼自身も月份牌の新しい人気絵師となるのである³⁴。

ここに、人の欲しがるものを提供することによって、また、欲しがるものを製作することができる人物を起用することによって、自らの商売を発展させようとする、黄楚九の商売感覚を見ることができよう。彼に見られるような、こうした先見性に支えられながら、中国近代における広告や宣伝のさきがけとなる概念は誕生したといえるであろう。つまり、生産者、販売者そして消費者間の商品の迅速な流れをどのようにつくるのかに関して、黄楚九はいち早く理解していた人だったのではないだろうか。その彼が着目したひとつの手段が、人びとがもらって喜ぶ月份牌を、自社の商品に付けて進呈することだったのである。こうしてこの時期、徐々に月份牌は、広告のひとつの手段としての役割を、より明確に担わされようとしていたのであった。

第四章 広告ポスターとしての月份牌の発展へ向けて——一九一五年以降

第一節 オフセット印刷の導入と広告ポスターの芽生え

日本人の技師たちが当時もたらしたのは、多色石版印刷技術だけではなく、それ以外にも最新の印刷技術や教科書の編集方法、さらには洋本書籍の装丁法などが含まれていた。こうした広い意味での技術移転が、商務印書館の新しい血となり肉となり、同館の発展に貢献した。それからほぼ一〇年がたったのちの商務印書館の様子については、次の調査報告書に詳しく述べられている。これは、大正四年（一九一五年）に大阪の中田印刷所の大澤克と中田良夫のふたりが上海の印刷事情について行なった調査をまとめたものである。

上海には御承知の通り我が東京の博文館のような組織を有してゐる商務印書館と云ふ印刷所がある、面積に於ては我が博文館よりも遥に膨大である、そして印刷ばかりでなく印刷機械から、紙、インキ其他の印刷材料に至るまで営業をしてゐる、丁度印刷のデパートメントストアと云ふものだ¹。

さらに同報告書では、商務印書館が所有する印刷機械類が列挙されており、それを表にまとめると、次のようになる。

印刷部

活版ロール三二頁	六〇台
平版ミシン菊全	一台
四六半截	五台
アルミ版四六全紙	一台
オフセット自動紙差付	一台
凸版機	四台

写真部

全版カメラ機	一台
半折	一台
四つ折	四台

ここから、当時の商務印書館がかなりの印刷能力を有していたことがわかる。印刷や製本にかかわる機械は、初期に日本から輸入した機械、アメリカから輸入したオフセット印刷機、ドイツ、イギリスなどのヨーロッパの国々から輸入した機械類であった。報告書のなかで中田良夫らは、「工場の設備は内地（日本）と殆ど変わりが無い、中には内地よりも一層進歩したところがある」と分析し、さらには、「ここひとつ奮発せないと支那に後れるように思ふた」²と、驚嘆している。

こうして商務印書館は、積極的に諸外国から印刷技術や印刷機械を輸入して、中国にお

ける近代的な印刷事業の発展に大きな貢献をなした。残された作品がきわめて少なく、同時に年代を特定するうえでの根拠となるものが不足している現段階においては、その前後の具体的な作品を対照して例証することはできないが、これらの技術と機械の導入により、月份牌にもこの時期新たな変化が生じたことは疑いを入れないであろう。

同じくこの時期、中国資本の商務印書館だけではなく、日本の印刷会社も積極的に中国に進出して、月份牌を印刷している。精版印刷株式会社がそのひとつであった。

印刷業界の専門誌『大阪印刷界』（のちに『日本印刷界』と改名）において、精版印刷株式会社の社名が頻繁に登場することから判断して、同社は当時の日本の印刷業界においてかなりの影響力を有していたものと推定できる。しかしながら、同社を知るうえでの資料はほとんど現存していない。そうしたなかであって、私が入手した貴重な資料がひとつある。それは、昭和九年（一九三四年）に発行された『精版印刷株式会社ノ現況』³という書物で、以下に、これを基に、この会社についての簡略な紹介を行なっておきたいと思う。

精版印刷株式会社は、明治三十八年（一九〇五年）に日本精版印刷合資会社として創業し、大正五年（一九一六年）に「アルモ」印刷合資会社と合併して日本精版印刷株式会社を設立し、大正一〇年（一九二一年）に上海出張所を拡大して、上海に工場を設け、さらに、大正一二年（一九二三年）に市田オフセット印刷株式会社と合併し、そのとき精版印刷株式会社へと改称した⁴。

『精版印刷株式会社ノ現況』に記載されている、一九二九年（昭和四年）当時の精版印刷株式会社は、資本金三〇〇万円、従業員一、三七八人の大企業であった。そのうち上海分工場は、事務員二六名と職工五三六名で構成され、職工の内訳は九四人の日本人と四四二人の中国人であった。そして、この上海分工場の昭和三年度の一年間の印刷枚数は、一億九四四万一七九五枚で、売り上げ高は二、四三一、〇〇五・四〇円に上っていた⁵。また同書には、上海分工場の住所は「齋齋哈路四号」と記述されているが、当時の地図にはこうした表記は見当たらず、したがって、おそらく「齋齋哈爾路」の間違いではなかったかと思われる。

「齋齋哈爾路」は当時上海の共同租界にあり、周囲には日本系企業が多数存在していた【図二三】。

さらに同じく、『精版印刷株式会社ノ現況』によると、当時の上海分工場については、次のように記述されている。

大正三年上海ニ出張所ヲ設ケ、南洋兄弟煙草会社及英米トラスト煙草会社等ヨリ大量ノ注文を獲得セリ、殊ニ欧州戦乱勃発ト同時ニ益々注文品殺到シ、一時中支方面ニ於ケル欧米印刷物ヲ駆逐スルノ盛況ヲ呈シタリ。茲ニ於テ年来ノ懸案タル支那ニ於ケル邦人経営ノ先駆タラントシ、且ツ在支事業経営ガ内地ニ比シテ、遙カニ有望ナルコトヲ考察シ、大正十年四月上海共同租界ニ土地及工場ヲ買収シテ、米国ヨリ新ニ新式オフセット印刷機拾数台ヲ輸入シ、同年九月設備完成創業ノ運びニ至レリ⁶。

精版印刷株式会社は、上海をはじめ、天津、青島、漢口など、中国の主要都市にある大手企業と業務提携を結んでいた。とくに英米煙草公司（英米トラスト）、花旗煙公司（米商）、三興煙公司（華商）、大東南煙公司（華商）、中和煙公司（華商）、スタンダード石油会社（米商）、テキサス石油会社（米商）、南洋兄弟煙草会社（華商）、華成煙公司

(華商)、華達煙公司(華商)、瑞倫煙公司(華商)、主義煙公司(華商)、サンメード乾葡萄公司(米商)、ライジングサン石油会社(英商)、カラザス・ブラザーズ商会、東亜煙草株式会社、山東煙公司(華商)などの会社と取り引きをしていた⁷。

『精版印刷株式会社ノ現況』には、さまざまな種類の印刷物の見本が多数掲載されているが、「ポスター類」の見本のひとつとして、南洋兄弟煙草有限公司の社名入りの月份牌が紹介されている【図二四】。このことから、日本の精版印刷株式会社が煙草のパッケージのみならず、月份牌も印刷していたことがわかる。また、同書に掲載されている「意匠室」という題名の写真では、背景に見られるイーゼルに月份牌の原画らしきものが置かれている【図二五】。この原画が日本で日本人画家によって描かれたものであるのか、あるいは、中国で中国人画家によって描かれ、その後日本に運ばれ、それを基に製版されようとしているものであるのか、残念ながら、詳しいことはわからない。ただ、この原画にはまだ社名や商品名が書かれていないことから、少なくとも、商業広告ポスターになる最後の工程が、当時日本において行なわれていた可能性も十分に考えられる。【図二六】は精版印刷株式会社が印刷した月份牌の一枚である。

大正五年(一九一六年)に、日本精版印刷合資会社は、第二回広告画図案懸賞募集を主催した。そのとき、南洋兄弟煙草会社の月份牌が、第三等第一席を受賞した【図二七】。この月份牌を描いたのは、江蘇省出身の周柏生^{ジュウ・ボシ}であった。周は、本名を周桐^{ジュウ・トン}といい、著名画家である周彬^{ジュウ・ビン}の息子である。彼は宮廷画師の黄山寿^{ホアン・シヤンシュウ}を師とし、古装人物画にも造詣が深く、一九一七年に南洋兄弟煙草公司広告部に入社し、同社をはじめ華成煙草公司や華美煙草公司などの会社のために月份牌を描いた画家である⁸。

一方、【図二八】は、『日本印刷界』(第七七号、大正五年三月)に掲載されている月份牌である。この図版のキャプションには、「支那向最新ポスター」と書かれ、その下に括弧に入れて、「現物多色オフセット、菊全判」と注釈されている。このキャプションには、どうかすれば見落としがちであるが、きわめて重要な用語がふたつ使われている。それは、「ポスター」と「オフセット」という用語である。そこで以下に、それをキーワードとして、当時の日中の状況について少し触れておくことにしよう。

まず、「オフセット」について。

すでに述べてきたように、日本の印刷会社である金港堂の技術者たちによってもたらされた多色石版印刷の技術によって、一九〇五年以降、月份牌の印刷は中国において飛躍的に発展した。商務印書館が一九一一年に『申報』に出したある広告では、多色印刷について、用途との関連において、次のような説明がなされていた。

上海商務印書館は各種印刷品を印刷する(広告)。

……(三) 多色石版印刷により各種の色彩図画を原図と同じように印刷することができます。(四) 三色版により青[シアン]、黄[イエロー]、赤[マゼンタ]の三色の配合をもって数十色を印刷することができ、とても精巧かつ華美です。(五) 玻璃版により文字、図画の濃淡を原本どおりに印刷することができます。(色彩月份牌、色彩地図、各色の証明書、株証券、利息書、商標、ラベル、名人書画、書法本、絵葉書等は、これを使うのが最も適切です)⁹。

この広告では、当時商務印書館の多色印刷方法が、「三色版」と「玻璃版」のふたつに分けられて紹介されているようにも読めるが、しかし実は、石版印刷は平版印刷の代表として、一時期平版印刷の代名詞にもなっており、ここでは、「多色石版印刷」と書いてあるが、本当は多色平版のことを指しているのではあるまいか。そして、この新しい平版印刷のことを「製版方法」（三色版）と「印刷方法」（玻璃版）のふたつの観点から紹介しているように読めるのである。したがって、この広告で紹介されている印刷法は、より正確に言えば「写真平版コロタイプ印刷」なのではないかと思われる。

一八六八年にフランスのルイ・デュコ・デュ・オーロンが、色の三原色である黄、赤、青によるカラー写真の原理を考案し、カラー・フィルターを使って、色を分解して表現する技法が導入された¹⁰。上の広告のなかで記述されているように、数十色もの色が使われなければならないような印刷物であっても、この方法によれば、わずか三色で同じ効果を得ることができた。この広告で言及されている「三色版」は、写真技術が多色印刷の製版に応用されていることを示している。写真製版は、光学的で機械的な方法であり、描き版のような人の手技に頼る方法よりは効率がよく、これによって、職人に対する技術的要求を大幅に下げる利点があった。さらに、「玻璃版」はまた、コロタイプ印刷ともいい、磨きガラス板に感光性ゼラチンを塗布し、図柄はフィルムで露光して形成する。光に当たると硬くなり吸水性が低くなるゼラチンの性質を利用して、インキの量を調整して印刷する。この方法は、平版と凹版の合わせ技であり、最も原画に近い画質が出せる。しかし、印刷の精度が高いが、耐刷性の低さに弱点があり、ひとつの版で最大で何百枚しか印刷できない。いまでは美術館などにおさめられる美術品コレクションの複製以外に用いられることはほとんどないが、その当時月份牌の印刷に使われていたのは、この広告から明らかである。【図一五】は、コロタイプ印刷による月份牌である。

上で引用した広告に見られるように、一九一一年の商務印書館は、耐刷性が低いにもかかわらず、この「石版写真平版コロタイプ印刷」を多色月份牌に最適な印刷法として宣伝していた。一方、一九一五年になると、商務印書館はアメリカからオフセット印刷機を導入し、技師のジョージ・ウェバー（魏抜）を招いたという記録が残っている¹¹。オフセット印刷は、それまでの直刷りと違い、完成した版面を一回ゴム胴に転写して、それをさらに紙に転写する【図二九】。「版より弾力性のあるゴムから紙に印刷するため、安価なザラ紙にもきれいに印刷できる」、また「紙よりも柔らかいゴムに転写するため、版の摩耗が抑えられ長持ちする」、さらには「版を作るときに原画（原稿）を反転させなくてよい」¹²などの理由で急速に普及したオフセット印刷は、コロタイプ印刷のような精密度の高い画質は出せないが、コロタイプより耐刷性をアップすることができ、大量印刷を可能にする技術であった。このオフセット機が、一九一五年においてすでに月份牌の印刷に用いられたかどうかは、資料が不足しているために現時点で明らかにすることはできない。しかし、一九一六年の『日本印刷界』が紹介している【図二八】の月份牌には、先に指摘したように、確かに「多色オフセット」の印刷方法が用いられている。【図二八】は、まさにこの技術変革の証左となる作品である。この時期から、月份牌の製作は大量生産の方向に向けてさらに大きく前進したものと思われる。別の言葉に置き換えるならば、明らかにそのことは、一般大衆に対する有効な広告ポスターのための生産的手段の準備が整ったことを意味していた。

それでは次に、もうひとつのキーワードである「ポスター」に関して。

この時期、日本で印刷された月份牌は、「ポスター」という名称で呼ばれている。しかし、この時期の中国においては、月份牌は、今日にいう「ポスター」に相当する「招貼」でもなく、かといって、月份牌の原義の「カレンダー」でももはやなく、名状しがたい、曖昧な表現上の形式ないしは範疇に置かれていたものと思われる。また一方、当時日本に滞在していた中国人の徐瑾は、『日本印刷界』に投稿した文章「支那一般広告法式」のなかで、当時の中国の広告方式を、主に「新聞紙面の広告」「招貼と白貼」「鉄道線路の広告と夜間広告」「電柱の広告」「内海航路汽船上の広告」「活動写真と劇場の広告」「雑誌に於ける広告」「店の広告」の八つの種類に分けているが、月份牌については全く言及していない。現在の中国語では、ポスターのことを「招貼」ともいうこともあるが、徐の文章のなかで言及された「招貼」とは、「多くは街道の壁や公衆の共同便所内や城門の前に貼るもので、大抵花柳病に関する広告である、用ふる紙は赤色と黄色と青色と白色との四色に限って居る、勿論文句だけで図案などは全然ないと云つても好い、稀に図案を入れて石版や活字で印刷したものもある、がしかし概ね木版である」¹³。この「招貼」は、明らかに前述した精巧な月份牌とは別物である。つまり、当時の中国において月份牌は、「招貼」でもなければ、「広告」の一種としても意識されていなかったといえるだろう。そもそも、「ポスター」という概念さえもなかったのである。

さらにいえば、【図二七】と【図二八】の二枚の月份牌は、日本の同時期の美人画ポスターとは明らかに視点が異なる。日本のポスターでは、美人が大きく描かれているとはいえ、視覚の中心に置かれているのはやはり商品である。他方、【図二七】の周が描いた月份牌は、美人が画面の一番重要な位置を占めており、商品は絵の背景に小道具として描かれているに過ぎない。すなわち、周の作品は広告的な要素を最小限にし、装飾的な役割を最大限にしているのである。「広告」と「装飾」のいずれを強調するのかという点において、当時の月份牌と、日本の商業ポスターとでは、明らかに異なっていた。そうであったにもかかわらず、日本では、周柏生の月份牌が「広告図案画」として入賞し、加えて、「優秀なポスター」としても紹介されたのである。

当時「広告」として中国では認識されていなかった月份牌が、なぜ日本にあっては「広告」あるいは「ポスター」の領域におさまっていたのだろうか。田島奈都子が『大正レトロ昭和モダンポスター展——印刷と広告文化史』のなかで、当時日本にあっては、目的の異なるふたつの原画募集の懸賞が行なわれていたことを指摘している。ひとつは、三越呉服店が行なっていたような、自社商品を売るためのポスター用原画の懸賞であり、もうひとつは、精版印刷株式会社が行なっていたような、第三者に転売できるような作品とそのような絵を描くことができる人材を発掘することを目的とした懸賞であった¹⁴。周柏生の作品が入賞したのは、後者の懸賞であり、彼の月份牌が中国人の好みにあい、市場に適応していると考えられたがゆえに、授賞が決定されたのではないのかと推測されるし、それゆえに、日本人の目には、周の作品は「広告」であるし、また「ポスター」と呼ぶにふさわしいものであったに違いなかった。

周の授賞した月份牌は、精版印刷会社が南洋兄弟煙草会社のために印刷した広告のひとつであるが、この作品は、受賞以前にあって、すでに市場に投入され、広告としての効果を勝ち得ていた可能性もないわけではない¹⁵。この事例が指示していることは、周の月份

牌は、中国人に好まれて、すでに商品や企業の宣伝の手段に利用されていた可能性があったことからすれば、いまだそれが「広告」として中国で認識されることはなかったとしても、実際には、すでに「広告」としての社会的機能を果たしていたといえなくもないのである。

第二節 印刷技術を学ぶ中国人留学生の存在

他方、この時期は、企業を介して日本の印刷技術が中国に伝えられただけではなく、多くの中国人留学生が日本に渡り、彼らによって印刷技術が移転された時期でもあった。彼らは、日本各地の学校で、印刷技術を含む自然科学や社会科学の幅広い領域において近代的な知識を学んだ。光緒二十二年（一八九六—七年）に一三人の中国人留学生が日本に渡ったのが、近代における日本留学のはじまりである¹⁶。以降、光緒三十三年までの留学者の総人数は一万二、三千人に達した¹⁷。『申報』によると、光緒三十一年（一九〇五—六年）に日本に在学していた中国人留学生の人数は、二、八一八人であり、日本各地の七〇校に分布していた¹⁸。これらの留学生のうち、卒業後に帰国した者は、朝廷の試験を受け、合格者は科挙試験合格者と同様、「挙人」出身と見なされて、実官に任命された¹⁹。

しばらく帰国しなかった者もいた。徐瑾のように、日本の企業に入り、働きながら技術を身に付ける人も少なくなかった。彼らは、長年日本の有名企業に勤務し、その働きぶりは高い評価を得た。たとえば、『日本印刷界』は、このような留学生のひとりである沈逢吉^{シン フォンジ}に対して、次のような評価を与えている。

沈逢吉氏は上海芸術学校の出身にて殊に彫刻に妙技を有す目下東京凸版印刷株式印刷株式会社彫刻部員として益々其の特技を揮ひつつあり支那人中稀に見る前途有望の青年なり²⁰

沈逢吉によれば、彼は凸版印刷彫刻部に配属後、日本人とともに仕事をする中で技術を習得し、さらにほかの会社も見学に行くなど日本の印刷業者のさまざまな実態を肌で感じることができた²¹。無論、彼は単に働いただけでなく、自分が日本で見たもの、感じたこと、そして身に付けたものを積極的に中国国内に発信したものと考えられる。沈逢吉や徐瑾は、中国と日本の印刷業界の状況について分析した文章を『日本印刷界』に投稿し、また、徐瑾と劉傳亮^{リュウ チュアンリャン}は、日本の印刷技術の書籍を中国語に翻訳した。さらに、徐瑾は、大正四年七月に中国に帰り、日本で学んだ技術と経験を中国で発揮した。『日本印刷界』には、徐瑾の帰国を報じる次の記事が掲載されている。

支那政府より留学生として派遣せられ日本にあること十一ヶ年東京高等工業学校製版科優等卒業生としてその秀才を認められ特に本誌漢文欄の担当者として尽くすところ尠からざりし同氏は今回支那華商石印局技師長として招聘せられ本月十六日東京駅発帰国の途に着けり、尚ほ帰国後における同氏の支那通信は漢文欄と共に本誌の最も好読物たらんとす氏や前途多幸なれ²²

このように、『日本印刷界』という一冊の雑誌に限っても、三人の中国人留学生の名前

が登場する。ここで述べられた彼らの活躍は、当時の多数の留学生のごく一部に過ぎないだろう。徐瑾らが翻訳した、柏谷末太郎のような日本の印刷技術者たちが著した書籍が、実際のところどれほど中国の印刷技術の向上に役立ったのかは、資料が不足しているために正確に例証することはできない。だが、少なくとも、当時の日本の最新の印刷事情がリアルタイムで中国に伝えられたことは確かであろう。もしかしたら、「広告」や「ポスター」という概念を中国に伝えたのは、彼らだったのかもしれない。しかし、残念ながら、彼らの活動と月份牌とを結ぶ実質的な資料は、いまだ見出されていない。

第三節 専門家としての月份牌絵師たちの活躍

月份牌が広告ポスターとしての形式を整えていく発展の過程は、同時に、専門家としての絵師たちの活躍の場を形成する道程でもあった。その主たる絵師が、鄭曼陀^{ヂェン マントオ}、徐詠青^{シュ ヨンチン}、および但杜宇^{ダン ドウユ}の三人で、『申報』においても、しばしば取り上げられ、当時脚光を浴びた作家たちであった²³。

一九一〇年代半ばの『申報』に掲載された月份牌の広告を見れば、鄭曼陀の名前が常に広告コーナーに登場する。そのことから、鄭曼陀の絵が当時いかに人気があったのかを知ることができる。【図三〇】は一九一六年一月一日の『申報』である。新聞の半分の版面を占めるこの広告コーナーには、八つの広告が掲載されているが、そのうちの三つの異なる商品の広告に、「鄭曼陀が描いた月份牌を贈呈する」という文言に相当するコピーを認めることができる。

このような「鄭曼陀ブーム」とでも呼べる時流を発生させていた要因は、何だったであろうか。それはやはり、彼が描いた月份牌のなかに認めることができるふたつの新しい特徴に起因していたものと考えられる。ひとつは、擦筆水彩という技法が使用されたことであり、もうひとつは、時装の美人を月份牌のモチーフにしたことであった。

それではまず「擦筆水彩技法」について——。この技法は、鄭曼陀により最初に使用されたものである。鄭曼陀は、杭州の「二我軒」という写真館に務めた経験があり、擦筆技法を使い、肖像画を描くことを得意としていた。彼は、この擦筆人像画と水彩画のふたつの技法を融合し、新しい「擦筆水彩技法」と名づけられた描き方を編み出した。この技法は、まずカーボンと擦筆を使って、描いた人物に明暗を付け、顔の立体感をつくり出す。その上に透明な水彩色を施し、色を付ける。【図三一】は、一九五〇年代に金梅生^{ジン メイシェン}によって描かれたこの技法の手順図である。

この方法で描かれた人物画は、それまでの中国画の伝統技法と違い、色彩はより鮮やかで、形はより鮮明であり、人物の皮膚は軽くて軟らかく感じられる特徴をもつ。しかも画面の構成は、伝統的な仕女画のように綿密さがあっても、西洋画のような立体感を有していたため、旧来の月份牌の画質を一新することとなった。

このような新技法が使用されて製作された月份牌は、おそらく当時の人びとに強烈な印象を与えたに違いない。歩及^{フジ}は、一九七九年の『美術』に投稿した「月份牌画和画家鄭曼陀先生」のなかで、鄭曼陀の作品について、当時の人たちは、「[人物が]画面から飛び出てきそう」「生き生きとした」「[描かれた人物の]目線が観客を追いかけいているように見える」などの言葉を使って、その表現の新鮮さをほめたたえていた、と述べている²⁴。その一方で、一九一〇年代以降の当時、「点啥画啥（客の希望したとおりのものを描くこ

とができる)」といわれながらも、伝統的な技法でしか表現できなかった「古い」月份牌作家であった周慕橋²⁵たちなどにとって、その活動の場は、その後徐々に狭くなっていく傾向にあった。

次に、モチーフとしての時装美女について——。歩及の「解放前的“月份牌”年画史料」によると、鄭曼陀が月份牌を描きはじめたころに、費曉楼^{フエイ ショウロウ}や王小明^{ワン ショウモウ}などの作家たちの仕女画はまだ人気があった²⁶。確かに一九一三年一月六日の『申報』を見ると、申報館が「仕女画幅」を贈呈するといった内容の広告が掲載されている。

多色印刷の仕女画幅を贈呈します。

当社は、多色印刷の仕女画幅を二回にわたって贈呈しました。大変好評で、たくさんの方々から、三回目の贈呈日を聞かせてほしいとの手紙をちょうだいしました。いまちょうど印刷所に送ったところです。[今回の絵は]とてもきれいで、色も品があり、精良な品質を追求しています。各界の希望に応じられるものと思います。印刷ができましたら、改めて贈呈日をお知らせします、楽しみにしてください²⁷。

この贈呈広告は、申報館が掲載したものであり、以前贈呈した仕女画幅が大変高い評判を受けたことが書かれている。仕女画というのは、古装の美女を描く絵のことで、伝統的な中国絵画のなかでよく見受けられるテーマである。しかし、翌年の一九一四年になると、「時装仕女」が描かれた月份牌が出現している。

中華図書館は本と一緒に多色月份牌を贈呈します。

当館は開業以来二年、政、学各界の称賛を受け、大変恐縮な思いを感じています。感謝の意を表わすために、陽暦の二月一日から、名家周慕橋さんが描いた時装仕女が多色月份牌を贈呈いたします。本館が出したリストに載せられた書籍を店頭で購入したお客様に、総額一元を超えれば一枚を贈呈いたします。あるいは、手帳一冊と交換することもできます。二日まで。

上海棋盤街 五一六號²⁸。

この広告は、『申報』に掲載された周慕橋により描かれた時装女性の月份牌の広告であるが、同時期に鄭曼陀も同じように時装女性をモチーフとする月份牌を製作していた。以下は、一九一五年一月一日の『申報』に掲載された広告である。

上海國華書局 恭賀新禧 多色月份牌を贈呈いたします。

新年を迎えるこの時期、世間万像が一新します。当局は、鄭曼陀氏にお願いして、美女が椅子の隣に立つ絵を描いてもらい、多色石版印刷で月份牌を製作しました。氏は、有名な当代の大画家で、彼の描くことにかけてのうまさを知らない人はいません。しかしこれまで、半身像しか描かないことが多く、ほとんどの作品に背景がありませんでした。今回のこの図は、当局の要請に応じ、特別に全身像が描かれています。楚々として立つ美人の可憐な様子が人の心を癒します。その背景となっている室内もとても華麗です。それを今回は月份牌にして製作しましたので、座右に置いていただけれ

ば、日付を調べることができ、実用品として使えます。壁に掛ければ、目を楽しませることができ、装飾品としても使えます。本当にこれ以上考えられない優れたものです。（後略）²⁹。

この広告が掲載されたのは一九一五年であり、鄭曼陀がはじめて『申報』に名前が掲載された一九一四年一月二四日の広告から半年しかたっていないにもかかわらず、国華書局は、鄭曼陀を「知らない人が」いないほど「有名な当代の大画家」と称賛している。間違いなく同時期の鄭曼陀の作品であることを確信できる作品が、時装女性を描いた一九一四年の《晚粧図》である。この作品については、その後「月份牌画和鄭曼陀先生」のなかで歩及が言及している。【図三二】は、「月份牌画和鄭曼陀先生」で使用されている図版であるが、不鮮明である。【図三三】は、ネット上の同作品である。歩及は、「月份牌画和鄭曼陀先生」のなかで、こう記述している。鄭曼陀が「一九一四年に審美書館で描いた《晚粧図》は、嶺南派画家である高劍父と高奇峰の兄弟から称賛を受けた。また高劍父は、この絵に長い跋文を書いた。話によると、[この絵は]日本で印刷されたものらしく、鄭曼陀のデビュー作でもある」³⁰。

鄭曼陀は、同時期の月份牌画家の徐詠青と協力して作品を製作したことがあった。鄭が人物を描き、徐が背景を描く月份牌は、当時「合璧」と評判された³¹。

徐詠青は、西洋絵画技法が得意で、他の画家と共作する以外に、単独で水彩風景の月份牌も製作していた。【図三四】は、徐詠青が描いた風景月份牌である。一九一九年一月二五日の『申報』を見ると、新たに設立した図画事務所についての広告を徐詠青自身が出していたことがわかる。

画家徐詠青のお知らせ。

弊社はいまも徐家匯の土山灣にあります。現今のさらなる利便性を考えて、当日から図画事務所を上海申報館ビルに特設しました。各種図画の仕事および印刷製版などの仕事を受け付けます。（しかし、一切道德に違反するものを除く）。御用の方は毎日午後にご来社ください³²。

この広告から、徐詠青は、各種の図画の製作および印刷、製版に関する仕事を行っていたことがわかる。そしてまた、月份牌の製作以外にも、彼は美術教育にも力を入れていた。この広告のすぐ傍には、同じく徐詠青画室の学生募集の広告が掲載されている。

徐詠青畫寓招生

又本寓招收學生數名，每日由弊人親自教授，學科：鉛筆，毛筆，鋼筆，擦筆，水彩畫，油畫以及五彩石印等。卒業期三年，凡有志專門圖畫之青年即日速來報名，章程函索附郵票即寄。上海徐家匯土山灣南三角地徐詠青畫寓啓。

徐詠青画寓の学生募集。

当社は学生を数名募集します。毎日小生自らが指導します。指導内容としては、鉛筆〔絵〕、毛筆〔絵〕、万年筆〔絵〕、擦筆〔絵〕、水彩画、油絵および多色石印刷

技術など。修業期限は三年で、図画を志す青年はすぐにも申し込んでください。切手を添付すれば募集要項を郵送します。

上海徐家匯土山湾南三角地 徐詠青画寓 啓³³。

この広告から読み取れるように、徐は、西洋画や擦筆絵、石版印刷技術などの授業を行っていた。しかし、彼が描いた人物月份牌は、人気が起こらず、失意のうちに、彼は上海を去って香港に渡り、その後消息を絶つことになる³⁴。

一九一〇年代の『申報』に掲載された広告のなかにその名前が認められる、もうひとりの月份牌画家は、但杜宇であった。一九一八年二月一四日に『申報』に次のような広告が掲載されている。

謹賀新年 国華書局は美女月份牌を書籍の景品として贈呈します。

「おめでとう」の祝いの言葉があちこちで響き渡り、新年の喜びを天下のみなさんはともに楽しんでいます。当局は、このめでたい時節を飾るのにちょっと喜ばしいものを贈呈します。それは、記念品として、お買い上げの書籍と一緒に贈呈する但杜宇さんが描いた双美人の月份牌です。この絵は、杜宇さんが最も得意とする作品で、木陰の下で、ふたりの美人が一緒に遊んでいる場面を描いたものです。ひとりは、欄干をもちながら、ほほえんでいます。もうひとりは、流し目がとても美しいです。大喬小喬³⁵のようにふたりともに美しく、別の駄作とは全く比べ物になりません。当局が出版した小説は、一律三割引きです。一元を満たすと月份牌一枚を、二元以上であれば二枚を贈呈します。たくさん買えば、たくさんもらえます。上海以外の町で郵送購入の場合には、送料が一分増えます。月份牌の送料は一枚つき七・五分。有効期限は一月末まで。しかし、月份牌の数量は限られていますので、そのうちになくなり次第終了いたします。お早めにお越しください³⁶。

この広告は、国華書局が掲載した広告である。ここから読めるように、但杜宇は、国華書局のために月份牌を製作した。その作品は残されていないようであるが、その内容は、この広告文に見られるように、明らかにふたりの美人をテーマとする絵であった。

但杜宇は、月份牌画家としては殆ど今まで注目されることはなかった。しかし研究者のあいだでは、中国の早期の映画監督のひとりとして認められる存在であった。但について、ひとりの日本人研究者である佐藤秋成は、「ヴィジュアルリスト但杜宇の足跡——一九一〇～一九二〇年代を中心とする中国画壇・文壇・映画界の動きに関する一考察」のなかで、次のような記述を試みている。

中国映画史において、但杜宇のようなユニークな足跡を残した人物はおそらく数多くいないだろう。映画監督として主に一九二〇年代の前半から三〇年代の後半にかけて活躍した但は、本格的に映画を撮る前に、西洋画、漫画、イラストレーション、そして写真分野ではすでに頭角を現し、数々の作品を発表した名の知られた存在であった。一九一八年に、彼は上海において映画製作会社「上海影戲公司」を興し、一九二一年から三七年まで計四三本の作品を手がけた³⁷。

佐藤は、別の論文「埋もれた中国映画史の断片——シネアスト但杜宇とその知られざる映像の世界」において、映画監督としての但は、「常にカメラとライトの位置に細心の注意を払っており」³⁸、このことによって、画面の装飾性が高められ、軟調で抒情的な雰囲気をつくり出すことに成功している、と評している。このような但の独特な美意識は、映画監督になる前の画家としての経験に何か関係があるのであろうか。佐藤は、同じく「ヴィジュアルリスト但杜宇の足跡——一九一〇～一九二〇年代を中心とする中国画壇・文壇・映画界の動きに関する一考察」のなかで、『上海美術誌』と『二十世紀上海美術年表』に基づき、但が一九一〇年代から一九三〇年代までに製作した美術作品の一部をピックアップしている。その内容を見ると、但は、月份牌以外にも、漫画、美人画、スタイル画などのさまざまな領域に属する作品を製作していることがわかる。しかも、ほぼどの絵も、当時の女性をテーマにしており、これが、但の作品のひとつの共通した特徴となるものであった。

しかし、この特徴は、但の作品に限られた特徴ではなく、一九一〇年代の後半以降に製作された月份牌それ自体の特徴でもあった。そこで次の第四節においては、「新女性」の登場とその実態について述べ、続く第五節においては、『申報』と『申報画刊』に現われた美女をモチーフにした月份牌とその製作技法について言及しようと思う。

第四節 「新女性」の登場とその実態

前節で見てきたように、一九一〇年代の半ば以降、月份牌絵師の名前が頻繁に『申報』の広告に出現していた。また、彼らが描く月份牌のモチーフにしばしば女性が登場するようになった。これが、今日「月份牌」として一般に呼ばれるものであり、この時期から一九三〇年代の半ばまでのあいだにあって、いわゆる「商業広告ポスター」として、その内容と形式を整えながら完成へ向けて発展していくのである。

それでは、なぜこの時期に月份牌のモチーフとして女性が新たに登場してきたのであろうか。そのような「新女性」とは、どのような女性たちだったのであろうか。

この時期の中国においては、清王朝の統治が次第に崩壊し、国内では自由と民主化に対する要求がますます激しくなった。そしてついに、一九一一年一月一日に武昌蜂起が起き、武装兵士の反乱により辛亥革命の幕が開いた。この革命によって、二〇〇〇年の歴史をもつ中国の王朝専制体制は崩れ去り、一九一二年一月一日、中国史上はじめての共和制国家である中華民国臨時政府が設立した。武昌蜂起の勝利から中華民国臨時政府の設立までわずか二箇月しかなかったが、これは決して容易に手に入った成果ではなく、長年の抗争と犠牲による必然的な結果であった。

そのなかにあつて最も目を引くことは、この時期から女性の解放運動がはじまったことである。女性に関する問題は、民族の生死存亡にかかわる問題である、と当時の知識人に認識され、広く社会の注目を集めた。女性の教育、経済、政治、婚姻、生育などの諸問題、さらに延長して、家庭のあり方や子どもの教育などが最も熱い話題となった。この時期の女性問題についての研究は、すでに多数存在している。たとえば、中国にあつては、羅蘇文の『女性と近代中国社会』³⁹や夏曉虹の『晚清女性と近代中国』⁴⁰が中国の女性と近代国家の関係について論じているし、日本にあつては、中山義弘の『近代中国における女性

解放の思想と行動』⁴¹と須藤瑞代の『中国「女権」概念の変容——清末民初の人権とジェンダー』⁴²が、この時期の女性解放について照明をあてている。これらの研究はそれぞれ固有の角度から論述されているものの、共通しているのは、近代中国の女性問題が西洋の女性問題と違う特徴をもっていることを示していることである。つまり、半植民地である清末民初における中国女性は、男性の専制と戦うと同時に、社会的専制と戦わなければならなかったし、さらには、ひとりの国民としては、侵略者である異民族とも戦わなければならなかったのである。別の言葉でいえば、この時期の中国の女性は、単純な両性間の利害問題のなかだけではなく、男に対する女、専制に対する民主、異民族に対する自民族といった三重の戦いが混在するきわめて苛烈な問題群のなかに身を置いていたのである。女性を取り巻くこうした複雑で困難な状況は、当時の社会の各界各層から注目を集めることになった。

たとえば二〇世紀初頭の『申報』を見ると、「女性」についての記事が一日も欠かさず掲載されている。総じて内容としては、「新しい女性」についてのニュースや紹介に加えて、さらには、そうした女性たちのあるべき姿についての論議が目立ち、社会の各方面からの意見が寄せられていた。ひとつの例を挙げると、何立三^{ヘリサン}という人物が、一九一二年三月一〇日の『申報』に次のような文章を寄稿していた。

西洋の考えが東へとやってきて、女学校が林立し、学術のうえで自由あり。化粧をやめ、鉄血に従事し、軍事のうえで自由あり。共和制度が確立し、参政権を得、政治のうえで自由あり。新聞に意見が掲載され、言論のうえで自由あり。皮靴を履き、はやりの化粧をし、[恋人と]手をつないで堂々と街を歩き、行動のうえで自由あり。喫茶店や劇場に出入りし、娯楽のうえで自由あり。[恋人と]甘い恋心を語り、ともに白髪までの約束を結び、婚姻のうえで自由あり。さらにそのうえに、軽薄な女が思わせぶりな態度を示し、風流な男の魂は奪われ、みだらなことも何のその、交際のうえでも自由あり。「不自由」の三文字は昔の女子に付けるのはよいとしても、いまの女子に付けることはできない。数千年来、愚鈍無知なかよわい女子たちが一気に自由の領域に駆け登り、氣勢が沸き上がり、止めることもできず、さらに勢いは男性を上回る。これは今日の女性の大きい幸福ではないか⁴³。

何立三は、「学術」「軍事」「政治」「言論」「行動」「娯楽」「婚姻」「交際」の八つの「自由」を並び立てて、「今の女子」は「昔の女子」と全く違い、「不自由」などなく、むしろ「自由」過ぎることに対して驚嘆しているのである。この記事と同じように、この時期の報道に見られる主たる特徴は、女性たちを新式の女子と旧式の女子の二種類に分けて比較をしていることである。そして彼女たちを分ける基準として用いられる最も重要な尺度が、「教育」を受けたかどうかであった。

中国の近代女子教育は、一八五〇年代に上海で芽生え、清道光三十年（一八五〇年）に創立された裨文女塾⁴⁴から数えて、一九四九年五月までに上海で設立された女子小学校と中学校の総計は、一八校⁴⁵に及んでいる。しかしそのほとんどが、一九一二年以前の創立である。一九〇七年末までにあって、全国的に見れば、女子学堂は四二八校、女子学生は一五、四九八人までに達しており、また、一九〇三年から一九〇八年までの五年間で、全

国の女子学校数は五八・五倍に膨れ上がった⁴⁶。こうした数字から判断して、清末のこの時期、女子教育がかなり重視されていたことがわかるであろう。こうした女子学校の学生たちは、当時「女学生」と呼ばれ、一〇歳前後の子どもたちだったと思われる。

清末文人にとって、西洋は「先進」と「文明」の代表と見なされ、「新」という言葉は、中国の伝統と相對することを示す言葉として使用されていた。つまり、「新」には「西洋の」あるいは「西洋化された」という意味が含まれていたのである。そして、一般的に言えば、「自由」や「文明」などの西洋から伝来した言葉が、「新式の女子」としての女学生たちと結び付けられていた。こうして彼女たちは、「自由」や「文明」のシンボルとなったのであった。

『申報』の「自由談」コーナーの口絵においても、長きにわたって常にこのような「自由な」女性をテーマとする絵が登場していた。【図三五】と【図三六】がその例である。

一方、一九二〇年代の月份牌である【図三七】に描かれている女子も、上で述べた意味での「自由な」女性であろう。彼女は、一通の手紙をもって、西洋式の暖炉の鏡の前に立っている。洋服を身にまとい、手に西洋の腕時計を付けている。さらには、周りの室内の環境も西洋式のものとなっている。暖炉の上には若い男性の写真が置かれている。恋人かもしれない。明らかに、彼からの手紙が届き、彼女は、その彼のことを思いながら手紙を読んでいるのである。まさに何立三が述べた、服装や言動などに「自由」をもつ「今日の女子」なのである。

しかしながら、女学生が「自由」と「文明」のシンボルとして持ち上げられる一方で、ある女学生が官僚の妾になったという話を『申報』は興味深げに記事にしている。

女学生の価値 松江〔の地から〕。

郡西松秀女学校の元学生で、現在、文秀女学堂の手工教諭である張宝瑛^{ジャン・ポイン}さんは、年のころは一六歳、容姿はとても可憐である。ちょうど某官長は奥さんを亡くしたばかりで、彼女を見るや、とても気に入った。ついに六〇〇の大金を出して彼女を購入し、妾のひとりとして彼女を連れて赴任した⁴⁷。

女子教育が注目されたこの時期に、『申報』の教育ニュースのコーナーである「学務」の欄において、旧式の文人が「自由」と「文明」のシンボルである女学生を購入し妾にしたという記事が掲載されているわけであるが、今日の眼からすれば、絶妙な皮肉となるであろう。しかし、記事の原文には、その行為についての評論はなく、ただ、その言葉づかいから判断すれば、この記事を書いた著者は、「某官長」のこの行ないをとても風雅な行為として受け止めているようである。若くてかわいく、そのうえに、元女学生で、現在は女学校の先生でもある、そのような女性を妾にするのは、当時の知識人男性にとっては、ハイカラで、人がうらやむ行為だったようである。

さらに注目されてよいのは、この記事の表題が「女学生の価値」となっていることである。ここから判断して、記者がこの記事で伝えたかったメッセージは、「女学生」であれば、妾になっても値段が違う——これも女子教育の「おかげ」であろう、ということだったのではないだろうか。もしそうしたメッセージがこの記事に込められていたとするならば、当時の「女学生」や「新女性」はそのことをどのように受け止めたであろうか。資料

が不足しているので、断定することはできないが、女性のなかには、とりわけ貧しい女性にあっては、そのように考え、環境を改善するために自分も「教育」を受けたいと望む人もいたのかもしれない。

一方、「新式的女子」は、旧式の文人だけではなく、新式の文人にとっても、違った意味で、ある種心を動かす存在であった。つまり、旧式文人は新式女子を「飾り」として求めたのに対して、新式文人は新しい女子を「つくる」ことに情熱を傾けた。以下はそのひとつの具体例である。当時の雑誌である『新女性』に掲載された章錫琛^{ジャン シンチン}の「一個實際問題的討論」という文章は、このような新式の男性のことについて述べている。

西洋的教育を受けた「新式の文人」であるP君は、両親の強い意思によって「旧式的女子」のLさんと結婚した。結婚後彼は、彼女を「新式的女性」に改造することを誓った。彼は両親を説得し、彼女を学校に通わせ、初等の教育を受けさせることにした。彼の目標は、彼女が経済の面で自立できることであつた。そして彼は、その目標を達成するまではどんな困難があつてもあきらめないとの決心をした。しかし、そのあとふたりのあいだに何人かの子どもができ、彼女は育児と家事に追われ、学校をあきらめようとする。彼は、彼女のこの考えに不満を感じ、乳母を雇って子どもの世話をさせるか、あるいは、末子の赤ちゃんを殺すか、こうした解決案を彼女に提示した。赤ちゃんを殺そうとしたのは、この子に将来ちゃんとした教育を受けさせることができず、社会に「有害な人間」になってしまうよりは、いま殺した方がいいという見解に彼が立っていたからにほかならなかった。彼の考えによれば、第一に、女性は職業をもたなければならならず、男性に頼り寄生するのは完全な人格の養成に有害となるものであつた。第二に、彼だけでは家族を養うことが困難であり、もし彼女が外で働くことができるならば、家計の助けにもなる。これに対して、彼女の意見はとても単純であつた。彼女は、職業をもつことはいいことであると認めながらも、家庭と職業の両立は極めて困難なことであると感じ、家庭を捨ててまで職業に専念することは、母親としての自分の天職と母性感情に反することであると考えたのであつた⁴⁸。

この事例のなかに、新式女性に対する当時の新式男性がもつ考えを垣間見ることができる。彼は、自分が「新女性」の「創作者」を気取っていて、彼女を自分の望むとおりにつくろうとしているのである。そして彼がつくろうとする「新女性」の形象は、必ず教育を受け、そのことによってひとつの職業をもつことができ、経済的には男性に頼らなくてもよいだけではなく、男性を助けることもでき、そうして女性は男性と同じように人格的に完全な人間になる、というものであつた。しかし、彼の「新式女性」についてのこの理想像は、女性の実際の生理と感情を無視するものであり、彼の一方的な女性に対する理想像でしかなかった。明らかに、この理想像は情熱的ではあるが、現実と離れた「虚像」だったのである。

上に述べてきたことから明らかなように、旧式男性と新式男性では、「新女性」に対する眼差しと態度が違っていた。しかし、共通しているのは、いずれの男性も「新女性」をひとつのシンボルとして見ている点である。前者は、彼女たちを自分自身の「飾り」として見ているし、後者は、自分自身の理想を投影した新たな形象へと彼女たちをつくり変えようとする視点が介在する。意味する内容は異なるものの、旧式男性も新式男性も、「新女性」を虚像としてとらえていることには変わりがない。このことは、当時製作された月

月份牌にも、投影されている。【図三八】の月份牌は、鄭曼陀が一九一四年に描いた《執卷沈吟図》という作品であると思われる。題目の《執卷沈吟図》とは、「本をもって物思いに耽っている図」という意味である。一方、【図三九】は、胡伯翔（^{ホー・ボシヤン}）が一九二九年に描いた月份牌《閑情》で、この《閑情》という題目は、「悠々とした気持ち」といった意味をもつ。モチーフは、いずれもこの時期の「女学生」ではないかと思われる。おもしろいのは、描かれた女性は、ともに移ろうように遠くを見つめ、画面を見る人（この絵の鑑賞者）と視線をあわせることのないポーズで描かれていることである。明らかに、この絵を製作した絵師は「夢見る少女」の雰囲気表現しようとしているのであろう。その幻想的で静寂な、そして人を遠ざけようとする自我にこもった夢想的な雰囲気は、「新式女性」としての当時の「女学生」の虚像や虚無そのものであり、《執卷沈吟図》も《閑情》も、移ろいやすい「夢」の世界を表象していたのではないだろうか。

この時期のほとんどの女子学校は、「賢妻良母」の養成を主要な教育目的としようとしていた。しかし、ここでいうところの「賢妻良母」は、家のなかにあつて夫と子どもに従わなければならないとする伝統的な「賢妻良母」の意味とは異なる。たとえば、「知識を啓発し、礼教を保存することの両立」⁴⁹を旨とする女子師範学堂では、「女子教育の興起は家庭教育の根本であり、家庭教育は社会を改良し、国民を養成する基本である。……教育を受けた女性は、必ず家政を整理し、児童を保育することができる」⁵⁰との認識に立っていた。清末において梁啓超（^{リョウ・チチョウ}）によって提出された「新民説」という考え方では、女性のうちの「十分の六ないしは七の女性は〔生産に従事することなく〕利益を享受するだけの存在でしかない」⁵¹と認識され、女性は「国民」として認められていなかった。しかしその後、女性は「国民」である男性を産むという事実を鑑みて「国民の母」として重視されるようになった。「国民」を生み、「国民」を教育する女性は、利益を享受するだけの存在ではなくなり、国家に対して自らの義務を果たしていると考えられるようになり、女性もまた男性と同じようにひとりの「国民」として認められ、「女国民」という言葉さえも出現した。初我（^{チュイ}）という署名の人物は、『女子世界』に投稿した「新年之感」と題名した文章において、こう書いている。

私は、女子が国民の母と聞き、精神〔思想〕が事実の母と聞いた。〔女性は〕尊い神聖な資格〔天性〕をもち、高貴完璧な精神を養成し、自由な思想を吸収して、それを千万人に伝える。これは新中国の新女子である。〔彼女たちは〕この二〇世紀の新事業を行なう⁵²。

この文章では、「国民の母」としての女性は、子どもを産み育てる役割を担うという意味で、近代化する新しい中国における「新女性」であることがうたわれており、彼女たちが行なう「新事業」は、子どもの教育をとおしての古い過去を切り離す事業であり、新しい未来をつくり出す事業であることが主張されているのである。

こうした、「国民の母」としての女性に投影された「期待」や「理想」は、二〇年代中期以降の月份牌にも、見出すことができる。いうまでもなく、その多くは若い奥さんをモチーフにした作品であった。【図四〇】は謝之光（^{シェ・ジグアン}）が描いた一枚の月份牌である。画面中心に母親としての女性が描かれ、三人の子どもがその周りを囲んでいる。彼女は赤いシル

クのチャイナドレスを着、耳にはダイヤモンドのイヤリングを、手首には舶来品の腕時計を、そして指にはエメラルドのリングを付けている。一方子どもたちは、水色や薄いピンクの洋服を着ている。そして後景の本棚には、多くの本が並べられている。これらのことは、彼女たち一家は知識人階級に属し、母子ともに健康で裕福な生活を送っていることを暗示している。おもしろいのは、この家庭の男性主人がこの画面から抜け落ちていることである。この月份牌のスポンサー企業は「中国大東煙草公司」という煙草会社である。この作品の絵師である謝之光は、このような美人妻と健康な子どもをもつことを「夢」とする、そうした男性を消費者として設定しているのであろうか。それとも、自分もこの絵に描かれた「夢」のような生活を送りたいと思う、そうした女性の関心を引こうとしているのであろうか。いずれにせよ、社会や男性が女性に対して抱く「理想」や「期待」や「夢」の実態が二〇年代から三〇年代にかけて変化していく過程にあって、月份牌のなかの女性の形象は、より現実的で家庭的な「国民の母」を主題化する方向へと移っていったのである。この時期、このような「家庭的」な雰囲気表現する月份牌がしばしば出現している。たとえば【図四一】や【図四二】などの作品がその例である。

月份牌で表現されたこの時期の女性を見ると、一方では、上で述べてきたように、清純な女学生から世俗的な幸福を象徴する若奥さんの形象へと推移する道筋がつけられながらも、その一方では、「かよわい女学生」から「勇猛な愛国者」としての女性形象へと変化するもうひとつ道筋が用意されていたことがわかる。

清末からはじまった女子教育の推進により、女性が社会に進出する度合いが深まると、女性自身による闘争の重心は、「私という個人的な女性」の権利（たとえば、教育を受けたいと思う権利）を求める闘争から、「私たちという社会的な女性」の権利（たとえば、政治や選挙に参加したいと思う権利）を求める闘争へと移り変わるようになった。たとえば、一九一二年三月二四日の『申報』には、「女子以武力要求参政権」（女子が武力で参政権を要求する）と題された記事が掲載された⁵³。このようなニュースの出現からもわかるように、当時女性たちは、国政への参加を要求することにより、自身が「国の主人である国民の一員」であることを確立したいという考え方をもちはじめたようになった。実際、女性の参政権はすぐにも認められることはなかったが、この時期の社会にあって、女性が「国民の母」として認識される一方で、女性も「国民の一員」として認識されるようになり、女性も男性と同じように国や民族に対して責任をもつべきであるとする考えが、胎動しはじめた。たとえば、一九一一年一月一六日付の『申報』には、このような「国民の一員」として自らをみなす女性の「愛国者」に関する記事が掲載されている。この記事の述べるところによると、尚侠女校の学生五、六人が、軍事の長官に「女国民軍」を組織するべく要請書を提出した。この要請に対して、軍事長官は次のような返事を行なった。

……君たちの要請書を読み、女子が国を愛する気持ちが男性に劣らないことがよくわかった。もし女性がみんな君たちのような愛国者になれば、我が国はきっと世界の強国となるであろう。君たちが、化粧を落とし、男性と同じように戦う覚悟をもつことは、おそらく異族者たちを落胆させるに違いない。しかし、軍事は規律が第一である。もし訓練のうえ敵を制し、確かに侮りを防ぐことができれば、〔政府は〕武器と経費などの諸問題を解決することを約束する。軍務にかかわるものなので、すみやかにし

っかりと規則に従って処理しなければならない⁵⁴。

この長官の返事を読むと、明らかに「愛国者」としての女性に対して、肯定的な評価をし、励ましている。これも、当時の社会の主流となる思想傾向であった。この傾向は、一九一〇年代末にピークを迎え、具体的な行動の事例となったのは、一九一九年の「五四運動」であった。「五四運動」とは、第一次大戦の終戦に伴い、パリ条約の締結により、青島をはじめとする山東省での利権が、ドイツから日本へと移転されることに対して中国全土で起こった反発運動であった。この運動は、女学生を含む学生たちのあいだから最初に起こり、工農商各界が支持する愛国運動へと広く展開していった。女学生は、この運動の主体ではなかったが、このことにより、女性をはじめ男性と一緒に国のために前線に立って戦う存在として社会的に認識されたといえるであろう。

この時期から、「愛国者」である女性の形象は、しばしば月份牌を含む多数の宣伝媒体において取り上げられた。多いときには、自然性としての「女性」という性別をわざと曖昧化して、中性的な「愛国者」の姿として出現した。たとえば、このような性別を曖昧化する形象が月份牌に投影された事例として、花木蘭を挙げることができる。

一九三四年二月一日付の『申報』には、中国華東煙草股份有限公司の檳榔牌という煙草の広告【図四三】が掲載されている。そして、その広告のなかに《呉宮入贅図》【図四四】と《木蘭従軍図》【図四五】の二枚の月份牌の写真が載せられており、その右上のコピーには、この煙草を買った人に、この月份牌を贈呈すると書かれてある。二枚の月份牌のうち、一方の《呉宮入贅図》では、伝統的に縁起のよいめでたい話が主題になっている。もう一方の《木蘭従軍図》で描かれている木蘭は、中国における伝承文芸や歌謡文芸などで語られる物語上の女性主人公である。伝説上の人物である木蘭の姓は「花」「朱」「木」「魏」などと一定していないが、京劇では「花^{ホア}木^ム蘭^{ラン}」とされる。老病の父に代わり、娘の木蘭が男装して従軍する。異民族（主に突厥）を相手に各地を転戦し、自軍を勝利に導いて帰郷するというストーリーである。

この物語は、南北朝時代の作品である「木蘭詩」や「木蘭辞」に根拠を置いている。見てきたように、その主題をもつ月份牌が『申報』に掲載されるのが一九三四年であり、それに先立つ一九一六年には京劇の主題として復活し、遅れて一九三九年には映画の主題にもなっている。この映画は、日本軍の占領下にあった上海の美商中国聯合影業公司華成製片廠が製作した映画「木蘭従軍」で、監督のト^フ万^{ワン}蒼^{ツァン}たちによる異民族（すなわち日本）への抵抗の意思を暗に示した作品とされている。

京劇の「花^{ホア}木^ム蘭^{ラン}（または木蘭従軍）」は、梅^{メイ}蘭^{ラン}芳^{ファン}が共作し演じた、新しい演目であった。この芝居のなかで彼は、女性が男性と同じように国を救う義務と能力をもっていることを表現した。彼は、創作の理由について、こう語っている。

三四年前（一九一六年）の中国は、現在の状況とは大きく違います。普通の女子は、男性に頼り家に隠れて生きていて、社会に出ることがあまりありませんでした。同時に一般男性たちも、女性は大したことはできないと思っていました。この二種類の間違った観念を修正し、女性の愛国心を呼び起こすうえで、「木蘭従軍」の上演は意義があったと思います⁵⁵。

こうして木蘭は、本来は伝説上の古代人物であるにもかかわらず、期待される当時の女性の役割になぞらえられながら、新しい意義を担わされたのであった。芝居の最後の場面は、一二年の軍隊生活を終え、木蘭が部下を連れて家に帰ってきたシーンである。再び女の姿に戻った木蘭も見て、同じく従軍していたその部下はとても驚いた。そこで木蘭は彼にこういう。「われらが従軍していく途中、君は、女の人はいいいね、苦勞なく家で樂な生活を送っているのだから、といったよね。まだその話を覚えていたかしら」⁵⁶。こうして、その部下を困らせたところで、この芝居は終わる。これは原詩とほとんど同じ結末であり、全ストーリーのおちでもあった。

しかし、一九三九年に創作された映画「木蘭従軍」⁵⁷では、このシーンで終わるのではなく、木蘭は、別の部下の劉元度^{リウ エンド}と結婚することをもってラストシーンとなる【図四六】。この結末は、原詩のなかに見られる、国防における男性と同等の能力を有する女性像からは、幾分乖離したものとなっている。男装しているときの、いかにも男らしい木蘭と、その後実際の女性に戻ったときの、いかにも女らしい木蘭の表情や動きにも、かなり差を認めることができる【図四七】。監督が表現したかったメッセージは、いくら社会に貢献しても、女はやはり家庭に戻り、結婚することが最終の幸福であるということだったのであろうか。

このように見ていくと、一九一六年の京劇「木蘭従軍」から一九三九年の映画「木蘭従軍」までのあいだに、木蘭をとおして問われた女性への「期待」や「理想」は、確かに大きく変化していた。つまり、前者の作品は、女性に対する偏見を是正するとともに、女性の愛国心を高揚させることが主たる目的にすえられており、後者の作品は、愛国心的活躍後の家庭への復帰が女性の幸福と結び付けられていたのであった。ちなみに、映画「木蘭従軍」で表現された木蘭が戦場から家に戻るシーンとよく似た構図をもつ月份牌が存在する。【図四八】がその作品である。

三〇年代の月份牌を見ると、そこにはもうひとつの異なった「夢」が存在していたことがわかる。それは、京劇という舞台の上に立ち現われた「夢」の化身であった。その人物は梅蘭芳（一八九四—一九六一年）【図四九】で、名は蘭^{ラン}、字は畹華^{ワンホア}、芸名を蘭芳といった。二〇世紀中国京劇界の代表的な女形役者である。彼は、北京の演劇世家に生まれ、祖父、父、伯父とも昆、京両劇の名優であった。八歳から芸を学び、一一歳から舞台に立ち、世を去る一九六一年まで、彼が舞台で創作した多くの女性形象は、人びとに忘れがたい印象を残した⁵⁸。これらの女性形象は、あるときは伝統のなかの人物であり、あるときは時事ニュースのなかの主人公であり、あるときは神話のなかの女神であり、またあるときは当時の小説のなかのヒロインであった。しかも、彼が創作した人物は、すべて彼独自の魅力を持ち、観客を魅了し、彼の名を知らない人がいないほど人気の高い俳優であった。

この人気の高さは月份牌にも反映され、その形象が紙の上に再現されていった。一般的にいて、月份牌に描かれる人物はほとんどが女性で、たとえ男性が描かれる場合あったとしても、主要人物として描かれるのはきわめて稀であった。梅蘭芳の場合も、月份牌に登場するときは女装した梅蘭芳であった。【図五〇】はこの一例である。この一枚は、伝統小説『紅樓夢』の第二三回「西廂記妙詞通戲語 牡丹亭艷曲警芳心」の一節から取った、「黛玉葬花」という芝居の一場面を画像化したもので、ヒロインの黛玉^{ダイユイ}（梅蘭芳）が、落

ちた花を土に埋めながら、のちに自分が死ぬとき、誰がわが身を埋めてくれるのであろうか、と嘆き悲しんでいるシーンである。ここからもわかるように、この芝居で使用された化粧法や服装は、すべてこれまでの京劇と違っており、面目一新の視覚的感銘を観客に与えた⁵⁹。【図五一】は、「黛玉葬花」を創作したときの服装を試着している写真である。この演目が上海の天蟾舞台ではじめて上演されたのは民国五年（一九一六年）の冬で⁶⁰、【図五〇】の月份牌がつくられたのは民国十六年（一九二七年）で、この演目は彼が亡くなるまで続いた。

同じように、梅蘭芳の創作新京劇として「廉錦楓」がある。これは、伝統小説の『鏡花縁』から取ったものである。病気の母親のために海に潜り、なまこを取っているときに、ヒロインの廉（梅蘭芳）は漁師たちに捕らえられるが、幸いにも、林之洋という男性に助けられる。彼女は恩返しに巨貝を殺し、そのなかの真珠を林に捧げた。しかし、実際の舞台の上では、こうした巨貝や真珠も、物質化したものは何ひとつ存在せず、役者の立ち振る舞いだけで物語が表現されていく。【図五二】は、梅蘭芳がこの演目のなかで演じている踊りの場面である。そして、それが投影された月份牌が【図五三】である。この作品の絵師は、この写真を参考にしながら描いたのではなかろうか。しかしこの月份牌には、実際の舞台には存在しない貝や貝の妖精、背景の山や川が描き出されている。明らかにこれは、梅蘭芳が演じる「夢」の世界の視覚化といえるであろう。

梅蘭芳が舞台上で演じた形象は、いずれもが生き生きとした女性であったために、観客のなかには、彼を女性として見ていた人も少なくなかった。^{イ・ジュンディン}易順鼎が梅蘭芳について書いた「万古愁曲」と題された詩には、こう書かれている。「舞台の下に座っている者が百も千も万もいる。私には彼らが思っていることがわかる。男たちは、蘭芳を嫁にしたい、女たちは、蘭芳の嫁になりたい」⁶¹。まさに梅の存在は、女性と男性の双方にとっての「夢」の形象であり、そのことが、この時期の月份牌のなかで開花していくのである。

第五節 『申報』および『申報画刊』のなかの美女月份牌とその製作技法

前節において、一九一〇年代半ばから三〇年代末までに見受けられた「新女性」の出現のその実態の一部を描写し、あわせて、そうした女性が形象化された幾つかの月份牌を紹介した。この節では、それを受けて、『申報』および『申報画刊』に登場したすべての美女月份牌を抽出したうえで、個別作品にかかわって、主としてその製作技法の特徴について言及してみたいと思う。

ここで使用する『申報画刊』⁶²という資料は、本書の「はじめに」においてすでに触れているように、上海書店出版社が一九八八年に出版した復刻版で、一九三〇年代『申報』の副刊として出版された『申報図画週刊』⁶³と『申報図画特刊』⁶⁴のふたつの画報から構成された、あわせて三五六期の総称である。このふたつの画報の刊行時期は、一九三〇年五月一八日から一九三七年八月一二日までの時期に相当し、週一回⁶⁵、付録として『申報』本紙と一緒に読者に販売されていた。『申報』本紙がシリアスな雰囲気もっていたのに比べて、『申報図画週刊』と『申報図画特刊』（以下、略称して『画刊』と記す）は、全面が写真で埋められ、もちろん長い文章はなく、写真の下にわずかな文字が写真の説明文として配されるかたちになっていた【図五四】。発刊当時の『画刊』には、次のような広告【図五五】が掲載されていた。

写真を募集します。

当誌は、読者の知識と興味を増進することを趣旨としているため、もしよろしければ、海内の諸同志のみなさま、ご投稿をお願いします。そうしていただければ、当誌にとって、幸甚の極みとなるであります。

(甲) 時事写真 突発事件、群衆運動、集会結社、名人行動、社交界、婦女児童と家庭、学校生活、華僑と留学生、中国の国際活動に関するもの。

(乙) 学芸写真 考察、旅行、研究、発掘を系統的に紹介するもの、はやりの絵画、彫刻、建築、装飾に相当するもの。

ほかに、多くの人の注目と関心を引くものであれば、すべて歓迎します。入選されたものは、一枚一元から五元の謝礼を差上げます。とくに素晴らしいものなら、特別の謝礼を出します。入選の是非にかかわらず、原画はお返しいたします。

申報図画増刊編集部 謹啓⁶⁶。

上の広告のとおり、『画刊』において報道された内容は、国内外の時事ニュースだけではなく、ファッション、珍聞異事、外国（先進国家）の流行情報、異民族（非先進国家）の風習などさまざまな領域に関連していた。そのなかで女性についていえば、たとえば、前総統の令嬢の海水浴姿【図五六】に見られるような、上海や北京などの大都市の「社会名媛たち」が、報道の対象となっていた。つまり、名家に生まれ、裕福な生活をしているお嬢さん、新興メディアとしての映画の女優さん、さらには、ある程度（少なくとも中学校までの）新式の教育を受け、服に敏感で、新しいものや西洋のものを素早く、しかも大胆に受け入れる、ファッションリーダー的な存在の女性たちであった。そのような意味で、この『画刊』にも、当時の女性の行動が、確かに反映されていた。

一九二三年の『申報』にはじめて月份牌に関する写真が掲載されてから、一九四九年に『申報』が廃刊になるまで、『申報』および『申報画刊』に掲載された月份牌、ないしは月份牌に関する写真図版は計二六点であった。二六点の内訳は、『申報』において一六点、『画刊』において一〇点。そして月份牌そのものが一八点、月份牌に関する写真や絵などが八点であった。内容的には、広告が二一点、写真記事などが五点。また、広告二一点の内訳は、煙草五点、化粧品五点、食品二点、日常用品二点、薬品五点、印刷品二点となっていた。

それではこれより、そのなかの幾つかの月份牌およびその関連写真を取り上げ、表現上の特徴を明らかにし、それをとおして、全体として一九二〇年代から三〇年代の月份牌に刻み込まれた視覚世界の一端を指摘してみたいと思う。

一九二三年一月一二日、『申報』の広告コーナーに月份牌贈呈の広告が掲載された。従来のこの種の広告と違い、贈呈する月份牌の写真が掲載されている【図五七】。これが、『申報』に見ることができる最初の月份牌の画像である。その意味で、これは貴重な広告といえる。しかし、この月份牌の画質はそれほど鮮明ではなく、細部まで読み取ることができない。全体としては、清朝時代の服を身にまとった老人が、右手に肝油をもって、右手に抱いた幼子と前にいる小さい子どもに、おそらく差し出そうとしている場面であろう。暦が記載されているかどうかは判別できない。コピーの一部には「この上の図は月份牌の

見本です。これはあまりきれいではないですが、本物は一〇種類の色が使われ、とてもきれいです」とある。この広告主は、肝油を販売する外国（イギリスかドイツ）の会社で、一瓶を購入した人に、この月份牌一枚を贈呈することが述べられている。この月份牌の実作が今日において現存する可能性は、きわめて少ないと思われる。

その翌日の一月一三日の『申報』を見ると、月份牌を印刷することができるという中華印書館の広告が掲載されている【図五八】。この月份牌には、まだ広告主の社名や商品は盛り込まれていない。そして、その広告文には、こう書かれている。

みなさま、この双美人図は、上海の名画家の鄭曼陀氏が最も自慢するところの作品であります。当館は高額の潤筆料を支払い、何度も何度も交渉をして、やっと原画を手に入れました。当社の製版部の最も優れた技術をもつ技師が、数箇月をかけて、きわめて精巧な製版法を用い、それを一五の色版に分けて印刷しました。各工場やお店の屋号と広告を加えて月份牌につくり上げ、贈呈品として使うのにととても便利です。御社の知名度を上げることや、商品を宣伝することにかかわって大変効果があります。それに価格は良心的で、ものは美しいです。もしご利用をいただく場合には、ぜひ当館までご足労をいただき、見本をご覧になってください。もし見本を郵便でご請求される場合には、市内は切手二〇分、市外は三〇分を添付してください。切手のない封筒には返信できませんので、ご了承ください⁶⁷。

この広告に掲載された月份牌の写真も、残念ながら鮮明なものではなく、おおよその輪郭しかわからないが、モチーフに使われているのは双美人で、向かって右手の女性が本をもっていることから判断して、ふたりは女学生であろう。着ている服も、清朝の常服ではなく、スカートのデザインからわかるように、一九二〇年代の流行の服を身に付けている。この月份牌の原画作家である鄭曼陀の製作過程については、資料が少なく、双美人を直接見て描いたのか、写真をもとに描いたのか、あるいは、想像的に描いたのかは、現時点でそれを判断することはできない。

おそらく葉に関連する会社と思われる、この「種徳園」の月份牌の実物は、現存していないものと思われるが、同じ原画を使用し、社名と商品名だけが入れ替わった月份牌が、現在残されている。それは、瑞士国汽巴化学廠を広告主とする月份牌である【図五九】。春の庭園にたたずむふたりの美人が仲よさそうにポーズを取っている。鄭曼陀の原画は、図案化された枠で囲まれていて、枠の上部には「瑞士国汽巴化学廠」とメーカー名が明記されている。下部は三つの部分に分かれ、中央に一九二三年の一二箇月分のカレンダー、その左に商品の図案、右に会社の紹介を読み取ることができる。【図五八】と対照すれば、「種徳園」の月份牌にも同じように枠があることがわかる。上で引用した一月一三日の『申報』の広告に述べられているように、この時期の月份牌は、原画に枠が付けられ、さらにそれから「各工場やお店の屋号と広告を加えて」完成したようであり、メーカーの屋号と商品を入れ替えることによって、幾つもの違うメーカーが、同じ原画と枠を使って月份牌という形式の広告を作製していたことがわかる。

同じように複数のメーカーに使われた月份牌は、同年の二月一日にも掲載されている。【図六〇】は「種徳園」のもう一枚の月份牌である⁶⁸。この月份牌は、同じく鄭曼陀によ

って描いたもので、ひとりの女性が釣り竿をもって湖畔で釣りをしている。右上の隅の部分には詩が書かれている。そして、その下には落款を認めることができる。この形式は、伝統的な中国画にしばしば見られる「画のなかに詩がある」表現の趣に倣ったものであろう。しかし、同じ原画を使った【図六一】の月份牌は、周りは枠で囲まれ、上にメーカー名の「駐奉 中俄煙草公司」が、下には英語で「RUSSIA CHINA TOBACCO MFG.CO.」と記入されている。両サイドには、「請將愛慕此美麗画片之至意仰移歡迎吸本公司各種煙草〔この美しい絵を愛する気持ちを我が社の各種煙草にもお分けください〕」のキャッチコピーが書かれている。さらには、原画にあった詩と落款は消されている。このように手を加えることによって、原画の中国伝統的な雰囲気は薄められ、メーカーの外国資本のイメージが強調されることになる。もっとも、別の観点に立てば、広告への純化へ向かう過程において、詩と落款が姿を消し、キャッチコピーが新たに登場しているとも見られるであろう。

本節の冒頭において述べたように、『申報』の『画刊』が一九三〇年五月一八日に発刊した。この『画刊』は、前述のとおり、写真を主体として、いろいろな側面から報道される、いわゆる「画報」の一種であった。しかし、この写真を主体とする画報としては、決してこれが中国における最初のものではなかった⁶⁹。それでも、この『画刊』が注目されなければならないのは、先行する画報である『良友』（一九二六年に創刊）とは違い、『画刊』に掲載された写真が月份牌絵師の興味を引き、月份牌の製作に利用されたことである。『画刊』に掲載された写真がしばしば月份牌の原型として使われたのである。たとえば、【図六二】は、一九三七年五月一三日の『画刊』に掲載された写真で、チャイナドレスを着た上流階級の女性が西洋的なモダンなソファに腰掛けている。この一枚の写真が原型となって、陰丹士林布地を広告する月份牌（【図六三】）は製作されたものと思われる。署名からもわかるように、この月份牌は、月份牌絵師として、いまなお名声を博していた杭稚英【図六四】の作品である。

『美術研究』の一九五九年第二号の五三頁に掲載されている歩及の「解放前的“月份牌”年画史料」⁷⁰によると、杭稚英（一九〇一—一九四七年）は、一三歳から練習生として商務印書館美術室に入り、中国画、西洋画、水彩画、商業デザインなどの課程を習得した。そして一九二一年から翌年にかけて、商務印書局の発行部で直接客とのやり取りの仕事をしている。一九二三年ころに独立し、「稚英画室」という名称のデザイン事務所を設立、月份牌のデザインと製作業務にあたった。稚英画室は、商務印書館美術室の後輩の金雪塵（一九〇四—一九九七年）、稚英の弟子の李慕白（一九一三—一九九一年）といった凄腕の月份牌画家を擁していた。稚英は、会社の運営や営業などの仕事に没頭し、本人が直接月份牌を描くことは少なく、「稚英」と署名された月份牌は、実はこの三人の共同作業によってつくられたものが多かった。慕白が人物を描き、雪塵が背景を描き、最後に稚英が全体のまとめと修正を行なう。彼の事務所では、七、八人の絵師がおり、分業の方法で月份牌が製作されていた。さらに歩及の見解に従うと、このようなやり方は、効率がよく、質を保つことができ、新たな作品が続々と製作され、最盛期には年間八〇種類以上の月份牌が製作された。

稚英画室の作品はモダンな美女をモチーフとするものが多く、その「嗲、甜、糯、嫩」（女性の魅力に満ちた甘く、モチモチとしてみずみずしい感じ）を備えた女性は、その後

においても、月份牌を語るうえでなくてはならない、月份牌を代表する形象となっている。稚英画室の作品の特徴は、多くの場合写真を参考して製作することであった。『画刊』に掲載された写真を参考にして製作された月份牌の事例のほとんどは、稚英画室による作品である。これは、稚英画室が『画刊』をとおして同時代の実際に存在する女性に目を向けており、社会や文化の動きに積極的に呼応して創作していたことを示している。こうした製作態度は、鄭曼陀のそれとは異なるものである。鄭曼陀の原画があくまでも伝統的な形式に沿うものであるとするならば、稚英画室の作品は、同時代の関心をテーマにした広告という機能を十分に意識したものであった。そういう意味において、鄭曼陀は伝統的な流れを保つ自己の内面の表現者としての「絵師」の側面をもつ一方で、杭稚英は、同時代の社会的文化的背景から新たに登場してきた市場の要求を表現する「デザイナー」としての側面を確かに持ち合わせていたといえるであろう。それは、一八八五年生まれの鄭と一九〇一年生まれの杭の世代から生じる格差によるものであったとしても、確実にこの時期、視覚表現の世界は、新たな広告や宣伝といった形式と内容に直接向き合おうとしていたのであった。

それではここで、稚英画室における月份牌製作における写真の利用方法について、三つの事例を挙げて分析してみたいと思う。ひとつ目の事例は、ソファに座る女性の画像が反転されて月份牌へ応用された事例で、ふたつ目の事例は、室内でローラースケートを楽しむ女性の横長の構図を変形させて縦長の月份牌独自の形式へ応用した事例である。そして最後の三つ目の事例は、屋外で琵琶をもった五人の女性たちの集団写真が、ひとりの美しい女性が琵琶を奏でるモチーフへと生まれ変わった月份牌の事例である

まずひとつ目の事例——。これは、ソファに座る女性の画像が反転されて月份牌へ応用された事例である。【図六二】は、すでに述べたように、一九三七年五月一三日の『画刊』に掲載された写真である。見てもわかるように、左向きの女性がソファに腰掛けている。一方、これを利用したと思われる月份牌が【図六三】である。しかしこの女性は右向きに座っており、明らかに写真が反転された状態の絵になっている。さらに月份牌には、「陰丹士林」という布地の商品名が加えられている。別の観点からこの写真と月份牌を比べてみると、前者の構図は横長であり、後者の構図は縦長である。例外を除いて大多数の月份牌に見受けられる構図は縦長であり、この写真も、そうした月份牌の形式にあわせるために変形されたものと思われる。

ふたつ目の事例も、横長の写真を縦長の月份牌の形式へ転用された事例である。【図六五】は、一九三六年一月五日の『画刊』に掲載された写真である。見てもわかるように、凍った湖でアイススケート楽しむ女性がモチーフとなっているが、その構図は横長である。一方、この写真を利用したと思われる月份牌が【図六六】である。しかしこの女性の構図は縦長であり、明らかにこの作例もまた、この横長の写真が変形されて月份牌の縦長の形式にあわせられているといえるであろう。こうした変形が必要であったがために、写真に見られる左足は、【図六六】の月份牌にあっては、より高く上げられ、右手は前向きから後ろ向きへと変えられているのであろう。これからわかることは、写真のポーズの身体的自然さが、月份牌の形式にあわせる過程において、幾分不自然なポーズへと描き改められていることである。また、服装や場面に着目すれば、屋外でアイススケートをする写真の女性は、どこにでも見られるような日常の普段着を着ているように見えるが、一方の

月份牌の女性は、流れるようなエレガントな服に身を包み、場面は、屋外から室内に変わり、優雅にローラースケートを楽しんでいるのである。写真から月份牌への応用は、この事例から推察すれば、日常から非日常の世界、つまり憧れの世界への変形と考えることもできるかもしれない。こうした現実世界から虚構世界への越境を大胆に試みることによって、この時期、月份牌は、新たに広告という機能を担っていったのであった。それは、視点を変えれば、「カレンダー」の世界から「ポスター」の世界への越境でもあった。

最後に三番目の事例について分析しなければならない。一九三六年六月一八日の『画刊』に掲載された【図六七】は、国立北平女子文理学院音楽系の女子生徒が琵琶を演奏する場面の写真である。この写真では、五人の女性が並んで琵琶を演奏しているが、この写真をもとにして製作されたと思われる月份牌が【図六八】であり、描画の対象は五人の女性からひとりの女性と変わっている。写真と対照してみれば、月份牌に描かれた女性の上半身は、写真の右から二番目の女性を参照し、下半身は、写真の一番右の女性を参照していることがわかる。しかしながら、【図六八】で描かれている女性の足に着目すると、写真のように左足を右足の上にのせて足組みしているポーズではない。なぜなのだろうか。琵琶を演奏する女性は、昔から芸人や妓女などの下流階層の女性であった。琵琶を演奏することは、彼女たちが生きるために必要な技であったし、演奏するためには、どうしても技術的に演奏者は足を組む必要があった。つまり、足を組んで琵琶を奏でることは、演奏者自身、下流階層の人間であることを表明することと同義だったのである。そう考えると、このような女性のイメージを、当時月份牌が担おうとしたとは考えにくい。この月份牌の絵師は、足を組ませないことによって、つまり「正しい、行儀のいい姿勢」を取らせることによって、ここで描かれる女性は下流階層に属する女性ではなく、「上流階層のお嬢様」が芸術としての音楽を楽しむ場面を懸命に表現しようとしていたと考えられるのである。しかしその結果、わざと足を組まないようにしたために、この女性の座り方に見られる表現は、この作品をして、視覚的に不安定で不自然な姿勢をさらけ出すことになった。それでもこの作品は、確かに、足を組まないで琵琶を演奏する場面を描くことで、「新しい女性」の出現を強調し、象徴化していたのであった。

以上の三つの事例は、稚英画室における月份牌製作における写真の利用方法についての事例であったが、これから以下に分析するふたつの事例は、稚英画室以外の絵師たちの写真利用に関する事例紹介である。ひとつ目の事例は、二匹の犬を連れた若い女性の写真が、異なるふたつの月份牌に利用された事例で、ふたつ目の事例は、屋外でアイススケートを楽しむ女性の緊張した表情を享樂的な表情に変形させて月份牌へ応用した事例である。

まず前者の事例について——。「中国育狗会之展覽」と題された写真が一九三一年五月二四日付の『画刊』に掲載された【図六九】。この写真は、ひとりの女性が二匹のボルゾイ犬を連れたものである。ボルゾイ犬は、従来からロシア貴族のペットであって、ロシア皇帝がイギリスのヴィクトリア女王にプレゼントしたことでも有名であった。ロシア革命後、この犬は貴族の象徴とも見られていたので、ロシアでは大虐殺され、数量が激減した。この写真は、「中国育狗会」が主催した展覧会で賞を取った犬とそれらの飼い主である。おそらく上海に逃亡したロシア貴族が連れてきたものであろう。その意味で、当時ボルゾイ犬は貴重な存在であり、また、そうした犬を所有しているこの女性も、決して一般の女性ではなかったであろう。さて、この写真を使って作製されたと思われる月份牌の実作が

二種類あり、【図七〇】と【図七一】がそれである。【図七〇】の署名は「梅生」となっている。間違いなく金梅生の作品であろう。チャイナドレスを身に付けたひとりの女性が、二匹のボルゾイ犬を連れている姿が描かれている⁷¹。写真と比べれば、月份牌では女性は左側に立ち、二匹の犬の立ち位置は同じであるが、前方にいる犬の頭の様子が、月份牌では、後の犬の頭に転用され、月份牌に描かれている前の犬の頭は、写真とは逆に右向きに変わっている。こうして、写真では、女性と二匹の犬の顔の方向性は外へ向けて無秩序に発散していたが、月份牌では、その作製の過程においてその構図が矯正され、三者の視線が内向きに秩序立てられて整頓された表現となっている。これは、見る側の視線の無意味な移動と分散を防ぎ、全体としてひとつの作品として視覚的に把握することを助ける効果をもつことになったものと思われる。こうした工夫が、写真を利用して月份牌を製作するうえで、どうしても必要とされた表現上の手法となっていたようである。

一九三一年五月二四日付の『画刊』に見られる「中国育狗会之展覽」と題された写真【図六九】が利用されたもうひとつの月份牌の作例が【図七一】である。これは、志^ジ廠^{チャン}が描いた中国鶴峰煙公司の名誉牌煙草の広告である。この月份牌では、女性は右側に立ち、犬は、二匹から一匹となっている。女性と犬の顔、ともに左向きとなっている。この両者の目の位置が左へ延長され交差するところに、この絵の背景として描かれている西洋式の庭園が存在する。このような構図を用いることによって、この作者は、犬の飼い主であるこの女性が、西洋的で近代的な裕福な生活を享受する人物であることを暗示しようとしたのではないだろうか。事実、この作品には、一番底辺となる箇所「摩登狗児図」という文言が挿入されている。これは、「狗児（犬）」の発音である *gou/er* と、女性の *girl* をかけており、「摩登」は *modern* を表すために、「近代犬」と「近代女性」の双方を表現した実に巧みな言葉遣いとなっているのである。

次に後者の事例について——。この事例に関連する写真【図七二】は、一九三六年二月二〇日の『画刊』に掲載されたものである。写真に付けられているキャプションを見ると、この女性は、北平（北京）中南海氷上競技大会のこの年の女子チャンピオンであることがわかる。服装も冬の厚着であるし、顔の表情もとても真剣で、ちょっと疲れているようにも見える。ところが、この写真にヒントを得て作製されたものと思われる月份牌【図七三】は、そのすべてが一変する。モチーフの女性は、ひとりからふたりになり、服は冬物から夏の薄着へ変えられ、場面も、川（あるいは湖）から個人の庭園に置き換わり、それに加えて最も目を引くのは、ふたりの女性のセクシーで豊かで挑発的な表情である。こうした身体的要素を強調し、人の関心を引こうとする表現へと変えられていく手法もまた、上で指摘した現実世界から虚構世界への越境と同様に、広告や宣伝に求められるものであり、この作例から、そうした効果を月份牌が担おうとしていたことがわかる。明らかに、一九二〇年代から三〇年代にかけて、写真を参考して月份牌を描く手法が頻繁に用いられている。この手法は、商業的な月份牌の製作においてきわめて効率的で効果的な手段となってこの時期成熟していったといえるであろう。

一方、発行や流通という点からも、この時期月份牌は、より専門化し、大規模化していた。スポンサー企業にとって直接絵師とやり取りする機会は少なくなり、それに代わって発行業者が、その両者のあいだに立って重要な役割を担うことになった。歩及の「解放前的“月份牌”年画史料」によると、毎年五月から八月ころに、印刷会社や出版社は、計画

的に絵師に原稿を注文して見本をつくり、一ヶ月ころから、各地の卸し屋や企業が上海に集まり、サンプルを選び、その後、仕上がった月份牌を購入し、全国各地、さらには国外（主に南洋、インド、南アメリカなどの華僑集中地）で発行した⁷²。こうした製作と発行とスポンサーの三者の分離と専門化によって、月份牌の製作や発行は確かに効率的になっていったし、月份牌の発行範囲もかなり大規模になった。あわせてこの時点で、単なる一枚の景品のための装飾的な絵から、上述したような専門的な計画と流通のシステム化と、稚英画室に見られるような分業と全体的な製作のコントロール化とを基盤とした広告ポスターへと、月份牌が変貌したことも、認めてよいであろう。

しかし、こうした実質的变化は、これまで月份牌が担っていた合暦としてのカレンダーの機能を希薄にしていっていったし、さらには、商業的表現の強さに対する批判を招来することにもつながっていった。次の第五章「商業的月份牌の衰退と政治的改造」は、そうした側面に焦点をあて、月份牌の政治的視点からの変容を明らかにしたいと思う。

第五章 商業的月份牌の衰退と政治的改造——一九五九年まで

第一節 月份牌の商業的側面への批判

前章の終わりの箇所ですでに述べたように、一九二〇年代から三〇年代にかけて、月份牌^{ヌエフンバイ}を取り巻く環境は、製作と発行とスポンサーの三者の役割の分化と専門化によって、ひとつの産業として機能するようになった。そのことは、月份牌に対して、より商業的な生産物としての性格を強めさせる結果をもたらした。これについて、一九五九年の論文「解放前的“月份牌”年画史料」なかで著者の歩^{フジ}及は、概略、次のように述べている。自社の月份牌をもっと売れるようにするために、発行業者は、さまざまな工夫をした。たとえば、発行する前に、新しい原稿を秘密にしたり、各地の消費者の異なる好みを考慮しテーマを決めたり、前年までの自社と他社の売れ行きを研究し、人気のあるテーマや様式を絵師に注文するなどの手段を使っていた——論文のなかでこうしたことを歩は明らかにしているのである¹。

一方、産業化し、商業的な動機が強化されることによって、製作と流通の効率化が促進されると同時に、市場や需要に迎合する特質もまた顕在化していった。その一例は、道徳的自律性を欠く猟奇的で低俗なテーマを扱った月份牌の登場である。【図七四】と【図七五】に見られるような裸体美女をテーマにした月份牌がそうした事例として認めることができるであろう。このようなある種醜悪ともいえる低品質の月份牌が続出することに対して、社会各界から、月份牌に対する批判の声が上がっていった。

そもそも商業美術に、猟奇的な作品が氾濫することへの批判、とりわけ裸体美女を描くことについての批判は、早くとも一九一〇年代半ばころから現われていた。一九一六年二月一八日の『申報』を読むと、租界において裸体美人画を販売することを禁止する判決と命令が出されたことがわかる。

裸体美人画の販売禁止令。

イギリス租界の南京路八四号の鏡屋では、裸体美人画を店に陳列し販売した。巡捕房の巡査によりこのことが発覚し、逮捕令状が申請されると、先日、当店主の朱志成^{ジュ ジチヤン}が役所に連行された。まず巡捕房の代表弁護士の牛門さんが出廷して、被告がこのような図画を販売するのは、大変風化〔社会規律〕を妨害するので、禁止されるべきであるとの陳述を行なった。官長は朱に罰金五〇元の支払いを命じ、今後このような裸体美人画を販売することを厳禁し、違反する者は処罰する旨、言い渡した²。

裸体美人画の販売が役所によって厳重に禁止されたこのニュースに対し、同日の『申報』「雑評」は、次のように述べている。

裸体美人。

人物を描くときには、その躯体と姿勢を描くのは難しいことではなく、最も難しいことは人物の精神と筋肉を描くことである。ゆえに、西洋の名画家は裸体美人を描いてその技術を誇示する。しかし、それが中国に伝来したのち、その本意が失われ、淫

らなものとなった。なぜに、描く者と見る者の心のなかは、これほどまでも汚いのであろうか。私は画家の才能を惜しみ、世の人心を心配する。現在、教育部が年画を調査し、すでに命令によって禁止する動きが見られ、巡捕房も次第に販売を禁止することとなった。我が国の名画家と称する人たちは、道德のことを考えて、赫々たる名声を淫画と一緒に世に流伝させないようにできるであろうか³。

この「雑評」は、『申報』の社評であると思われる。この文章は、まず冒頭において、西洋画家が裸体画を描く理由は技術を誇示することであると考え、裸体美女画について肯定的な評価を与えている。しかし後半部分においては、中国の画家が裸体画を描くことについて口調を一変して批判的になり、それは道德の乱れの元凶であるとの認識を示している。この一説は、裸体美人画に遭遇した中国知識人の矛盾ないしは混乱として見なすこともできるかもしれない。

こうした矛盾や混乱は、一九一〇年代に見受けられた現象であり、しかし三〇年代になると、女性の裸体は美しく健康的であるとする西洋的な考えが受け入れられるようになっていった。つまり、描く対象としての人体を「抽象的」で「象徴的」なものと見なす伝統的な審美観は、徐々にこの時期、「写實的」で「自然」で「健康」な西洋式の人体観へと変わっていったのである。こうした変化は、単に知識人の世界に止まらず、広く社会全体にも波及していった。

しかし、広く社会全体に波及していったのは事実であったとしても、受け入れられる内容には幅が見られ、そのなかには、正しい理解によらない安易で表面的な受容も散見された。それは、正確な「写実性」に基づかない、単に裸体であれば、それがすべて「西洋化」ないしは「近代化」の視覚的象徴であるかのような偏狭な視点であり、そうした視点から描き出された事例として、月份牌の世界にあっては、すでに紹介した【図七四】や【図七五】の作品を挙げることが可能であろう。

この時期の美女月份牌は、確かに「新しい女性」や「愛国の女性」を主題にした作品もあったが、一方では、媚俗な作品もまた製作され社会に流布していたのであった。しかし、女性が商業的に媚びたり、利用されたりしていることは、双方の作品に共通しており、それに対する批判もこの時期に見受けられた。一九二二年二月七日の『申報』は、【図七六】に見られる一枚の風刺画を掲載した。「中国民衆の芸術」と題されたこの風刺画のなかで、美女月份牌は、猟奇的な小説や噂話や作り話、あるいはくだらない演劇の類と同等の下劣なものとして扱われているのである。

さらに、中国近代文学及び近代大衆美術に大きい影響を与えた魯迅^{ルシュン}も、月份牌に対して寛容的な態度ではなかった。彼は、一九三〇年の上海中華芸術大学での講演のなかで、月份牌について次のような講話をしている。

「中国一般社会の歓迎を受けている月份牌で描かれた女性像は、病態的な女性です。月份牌は、技術上の不十分がある以外に、その内容も、最も卑劣なものとなっています。現在の中国では、健康な女性がいけないわけではないにもかかわらず、月份牌では病弱な女子が描かれています。この『病態』は、社会の病ではなく、画家の病です。新女性を描くときには、基本的な絵画技術を高めることに深い注意を払わなければな

りません。そうでないと、新女性を美しく表現できないだけではなく、逆に醜さを大々的に宣揚することにもなりかねません。」……「今日私は、中国五千年の文化の結晶を、一枚もってきました。みなさん、一緒に観賞しましょう。」彼は話をしながら、手を長袍のなかに伸ばし、ひと巻の紙を取り出した。広げてみると、それは病態な月份牌であった。それにより満場の笑いが巻き起こった⁴。

魯迅は、この講演のなかで、月份牌に描かれた女性に対して「病態的な女性」というレッテルを張り、「新しい女性」であろうと「半裸体の女性」であろうと区別なく、すべての描かれている女性が健康的ではないとの悪評を与えた。魯迅の価値観に従えば、健康な女性とは、享樂とは対極にある汗を流して働く女性であり、また、宗教に頼らない自立した女性であった。その点からすると、当時の月份牌に描かれていた女性は、「不健康」な女性たちだったのである。

さらに魯迅は、「中国五千年の文化の結晶」という表現でもって月份牌を揶揄し、「中国一般社会の歓迎を受けている月份牌」を民衆の悪趣味の代表としてみなした。そして、彼のこの考え方は、講演参加者の共鳴を得て、「満場の笑いが巻き起こった」。この講演が芸術大学で行なわれたことを考えれば、参加者の多くが、芸術や高度な知識を保有する階層の人たちであったことが予想される。したがって、魯迅に見られるこのような見解は、当時の社会の上層知識人の考え方を適切に表わしていたといえるかもしれない。「中国一般社会の歓迎を受けている」という言葉から、魯迅は、月份牌が商業的に成功していることを認めていたのは明らかである。しかし、彼は、「最も卑劣なもの」である月份牌が一般社会に歓迎されること——つまり、民衆に受けられていることは、社会（民衆）に問題があるのではなく、画家が病んでいると考えた。こうした考えから推測すれば、魯迅自身、画家は民衆を教育する責任を負うべきであると考えていたといえる。つまり、この講演をとおして彼は、文学者と同じように画家もまた、高い倫理観や社会的役割のもと表現活動を行なうべきであり、月份牌の作家は、その部分を見失い、民衆に迎合する商業的関心に支えられた表現に身を落としていると考えていたといえるであろう。そのような意味において、魯迅は、近代中国にあつての商業や産業の発展過程に認められなければならない、生産と消費を前提とした「広告」や「宣伝」、さらにはそのための「表現」に関して、決して理解が進んでいたとはいえないのである。

実質的にこれよりのち、魯迅は、中国共産党に「新文化運動の指導者」あるいは「革命者」として高い評価が与えられ、中華人民共和国の建国後も、彼の思想は、不動の高い地位に置かれていく。こうして建国後に見られる、月份牌に対する「社会主義的改造」の基調もまた、彼のこの講演の延長線上に位置づけることが可能かもしれない。この点については、本章の第四節において詳しく分析することにする。

第二節 月份牌のカレンダーとポスターへの分裂

上の第一節において引用した社会各界からの月份牌に対する批判的な言説に着目すれば、ある別の観点に注目しなければならないことがわかる。

そもそも中国語にいうところの「月份」は、暦の「月」または「月順」を意味しており、したがって「月份牌」という言葉の本来の意味は、「暦を表示する札」、つまりは「カレン

ダー」ということになる。事実、これまでに発行されたほとんど月份牌に、暦が表示されていた。しかも、多くの場合は、合暦であった。暦そのものは、当然ながら、生活に欠かせない必需品あったことはいうまでもないであろう。したがって暦自体が批判の対象になることは考えにくく、そうであれば、魯迅の月份牌批判は、暦に向けられたものではなく、月份牌を「美術作品」とみなす視点からの批判ととらえなければならない。そのことは、「技術上の不十分がある以外に、その内容は、最も卑劣なものです」という文言からも、明らかであろう。そうであるとするならば、この時期、商業的發展に伴い、月份牌から暦の機能が薄れ、その分、広告や宣伝の機能を増したポスターとしての表現が強化されたことが予想される。これが、先に述べた、「ある別の観点に注目しなければならないこと」なのである。果たして、月份牌から暦は、どのようにして姿を消そうとしていたのであろうか。

第一章で紹介した初期の月份牌は、【図七】や【図一〇】に見られるように、暦は紙面の中心に配されていた。それに比べて、第四章で紹介した【図五九】【図六一】【図六三】【図六六】【図六八】【図七〇】【図七一】【図七三】のような月份牌を見ると、中心は絵によって占められ、暦の部分は、たとえば作品の左右の端や下の部分へ、つまり、全体から見れば周縁部分へと追いやられていった。さらには、暦が完全に画面から消えた月份牌も幾つか製作された⁵。このような過程をたどりながら、確かに月份牌は、「暦」を表わすカレンダーから、製造者と製品の名称が入った一枚の「絵」として認められる、今日というところのポスターとしての表現形式へと変貌していったのである。ここに、新たな問題が出現することになるのである。

もしこの時期の「月份牌」の実態が、「暦」から「ポスター」へと変貌しようとしていたとすれば、そのことによって日常の実用品である「暦」が生活のなかから消えるはずはなく、「暦」としての独自の形式で生き残り、生活のなかにあって活用されていたことが想像される。それは、どのようなものであったのであろうか。

【図七七】の月份牌がそのことをよく例証している。この月份牌は、一九四五年のものである。これは、名称は月份牌となっているが、これまでに述べてきた月份牌とは、大きく異なっている。つまり、この作品は、あくまでも暦を中心として構成されており、また、製造者と製品の名称が記載されることもなく、商業ポスターとしての機能を具備していないのである。この事例からもわかるように、同じ月份牌という名称を使いながらも、一方では、絵を中心に据えた商業的なポスターとしての月份牌と、他方では、暦を中心に据えた実用的なカレンダーとしての月份牌とが、事実上共存していたのである。これは、明らかに、これまでの月份牌における、ポスター機能とカレンダー機能の分裂を意味していた。

このような実態を受けて、月份牌をポスターとして見なす用語法と同時に、月份牌をカレンダーとして見なす用語法も、コインの裏と表のように、分離したまま、同時に共存していった。それを例証するひとつの証拠として、現在の中国語の方言のなかに、いまだに「月份牌」を「暦」という意味として使用する用語法が残されているのである⁶。実は、後述するように、中華人民共和国の建国後に、ポスターとしての「月份牌」に対する「社会主義的改造」運動により、それは「新年画」として生まれ変わることになるが、暦としての「月份牌」は「改造」の対象外に置かれたために、その用語法は今日に至るまで生き残ったものと考えられるのである。

その一方で、ポスターとしての月份牌にも、徐々にその限界が、認められるようになって

ていった。それは、商業広告の進化によってもたらされた。

第三節 商業広告の進化とポスターとしての月份牌の衰退

一九二〇年代後半から一九三〇年代の中国においては、とりわけ上海のような国際的で商業的な都市にあっては、商品の流通が活性化し、それに伴い広告の生産量も増加していった。たとえば、一九二六年に上海で創刊された画報『良友』では、新しい都市生活者の様子が画像によって紹介される一方で、たばこ、化粧品、電化製品などの広告も積極的に掲載され、消費者の関心を喚起している。こうした商業広告の増大は、雑誌や看板、ラジオ広告だけではなく、『申報』のような新聞広告にも、認めることができる。

こうした商業広告の増大は、月份牌にとって、ひとつの脅威となって作用していった。ポスターとしての月份牌も、その性格上、広告の一種として機能していた。しかしそれは、伝統的に暦の機能を担っていたために、おおかたの月份牌は、年末の一時期に集中的に販売されてきた。つまり、一年をかけて製作され販売される広告媒体だったのである。しかし、三〇年代に入り、商活動がいつそう活発化すると、一年をサイクルとした広告は、そのニーズに適合することができず、それが、月份牌の存続を脅かす一因となっていたのである。しかし、『申報』に掲載された一連の広告の製作手法を見ると、明らかに月份牌のそれを踏襲していることがわかる。

一九三〇年代半ば前後の『申報』には、月份牌絵師として知られる謝之光（^{シェ ジダエン}一九〇〇—一九七六年）が描いた新聞広告画が続々と掲載されている。そのなかで最も多いのは、華成煙草会社の「美麗牌」というブランドのたばこのために描いた広告であった。【図七八】はその一例である。この広告は、一九三六年一月八日の『申報』に掲載されたものである。

この【図七八】に見られる広告は、モチーフとして時流の女性を起用している。これは、美女月份牌の場合と同じである。さらに、美女の描き方に着目すれば、原画は水彩で描かれたものと思われ、そうした描画上の質感や、さらには女性のしぐさや表情においても、月份牌の特徴を踏襲していることがわかる。しかしその一方で、月份牌の控えめな広告的性格を超えて、よりいつそうの商業広告としての性格が強化され、表現されているとみなすことができるのではないだろうか。

モチーフには、大胆なポーズを取るひとりの女性が描かれている。木の柵の上に座り、チャイナドレスの裾が高々とめくられ、組んだ足の膝が露出している。彼女の表情はやさしく微笑んでいるが、その凛々しい目つきとおおようなしぐさは、自信あふれる女性であることを主張している。とくにおもしろいのは、彼女の左手の指のあいだには、一本のたばこが挟まれている。直接吸っている場面が描かれているわけではないが、ゆらゆらと舞い上がっていく煙は、つい先まで、そのたばこが美人の口元にあったことを暗示している。画面の右上上には、大きく商品名の「美麗牌香煙」が、画面の右手下には商品のパッケージ、そして左手下にはキャッチコピーの「有美皆備、無麗不臻 [すべての美しさを具備しているという意味]」が入れられている。

それに比して、一般的な月份牌の場合、モチーフが全面に描かれ、商品のパッケージや商品名は小さく背景に配されていることが多く、その点から見れば、この広告作品は、すでに述べたように、モチーフに美女を使っているという点においては月份牌と同じであるが、商品のパッケージと商品名のような宣伝要素の取り扱いにおいては、月份牌の表

現とは全く逆な表現となっているのである。明らかにこの広告作品は、月份牌の形式を原型としながらも、それと比べ、より本格的で、より効果的で、より専門的な商業広告の性格を志向しているのである。

この「美麗牌」たばこの広告は、モチーフに女性を使っているのみならず、女性自身が購買者として考えられている。さらに、商品名は「美麗牌」、キャッチコピーは「有美皆備、無麗不臻」である。ここから、「美しくてきれい」の文字が目飛び込んでくる。明らかに女性消費者の心理が計算されているのである。こうしたことから、謝之光のこの一連の広告のなかに、月份牌のような単純な贈呈品式の広告から質的な脱却を認めることができるであろう。正しくこの広告作品は、消費者の心理研究からはじまり、商品のイメージや商品の外観デザインへと至る総合的な企画概念が反映されているのである。このような広告は、日刊新聞という媒体に載せられ、低価、安易、スピードを伴って消費される運命をもつ。制限された時期にしか話題性を提供できない、しかもコストの高い月份牌とは、もはや比べようもない新たな展開が、広告世界に生じているのである。月份牌に、時代遅れの匂いが漂いはじめた。こうして、結果的に、この時代に見られた商業広告の進化ないしは尖鋭化が、広告ポスターとしての月份牌を徐々に衰退させていったのであった。

しかしながら、その後の商業広告の発展も、また月份牌の衰退も、本研究の基本資料である『申報』から跡づけることは、事実上困難になっている。

そでに第四章において詳述しているように、『申報』と『申報画刊』に出現した月份牌に関連する写真図版は、一九二三年から一九三九年のあいだに集中しており、それ以降、月份牌に関しては、図版だけではなく、文字による広告さえも、完全にその姿が消える。それでは、一九三九年以降、『申報』と『申報画刊』から、なぜ月份牌は消えたのであろうか。

一九三七年七月の「盧溝橋事件」を発端として、抗日戦争が全面的に展開され、一月には上海の外国租界以外の区域が被占領区となり、内地へ避難するために『申報』は一時的に停刊した。翌年の一九三八年一月に漢口で、そして一九三八年三月に香港の地でそれぞれ復刊したものの、上海地元の読者層から離れたため、経営困難に陥り、相次ぎ停刊した⁷。それでも、一九三八年一〇月、日本軍のメディア検閲制度から逃れるため、アメリカコロンビア公司の名義で再び上海の外国租界において復刊を果たしたが、一九四一年、租界を含む上海全市が日本軍により占領されるとともに、一二月には、日本軍の指導の下での出版となり、さらにその後、完全に日本軍によって管制され、論調もまた日本軍のそれと一致させられることになった。このような不安定で重苦しい出版環境のなかであって、『申報』の版面も、最盛期の四枚一六面から一枚四面までに削減され、もちろん紙面の大半を占めていた広告も大幅に削除された。こうした政治的、軍事的背景から、月份牌に関する広告や写真などが、一気に『申報』および『申報画刊』から消えることになったのである。

そうした軍事的展開のなかであって、陳超南・馮懿有^{チン チョナン フォン イユ}著の『老広告』のなかに認められるある人の回想によると、理由ははっきりしないが、日本軍は三流絵師を買収し、品質や内容が劣る月份牌を製作させた。また日本軍は、画商になりすまして絵師の原画を騙し取り、東北地方で印刷し、日本の商品を売るための月份牌を製作した⁸。商業広告の進化とは別に、こうしたことも一因となって、月份牌は、内容、質、印刷の数量において急速にその勢いを失っていった。同じ回想者の記憶しているところによると、終戦後の一時、勝利

の喜びを表現する月份牌が出現したが、やはり続いて起きた内戦の混乱が経済の発展に余裕を与えることはなく⁹、こうして、商業広告としての月份牌の存在基礎がどんどんと潰れていき、衰退の勢いを挽回することはもはやできなかった。

第四節 年画から新年画への月份牌の改造

一九四九年、中国の内戦が終わり、中国共産党により大陸が統一され、一〇月一日に、社会主義国家——中華人民共和国が設立した。その後間もなく、国家主席の毛沢東^{モウ ツェドン}は、文化部長である沈雁冰^{シン ヤンビン}が署名した「關於開展新年画工作的指示」に同意し、そして同「指示」は、十一月二七日の『人民日報』により公表された。この「指示」は、旧来の年画や月份牌などを、「新年画」という新たに用意された概念へと「改造」することを目的としていた。こうして新政府は、成立後すぐにも、旧来の年画や月份牌などの民衆的文化媒体に注目することになるが、それは、そうした媒体をうまく利用することによって政権を強化する目的があったものと考えられる。

「指示」を読むと、旧年画は民間における最も流行性の高い芸術形式のひとつであり、かつては封建思想を広める道具として利用されたと指摘されており、一九四二年の延安文芸座談会において、人民民主主義思想を宣伝するために旧年画を改造する必要があることが確定され、それ以降、相当な成果を得たと記述されている。「指示」はまた、宣伝目的、内容、モチーフ、絵画技術、印刷、発行などの面から「新年画」の製作と発行に指導命令を出している。「指示」のなかの「新年画」の内容に関する一部に、次のように書かれている箇所がある。

今年の新年画は、中国人民解放戦争と人民大革命の偉大なる勝利を宣伝するべきであり、中華人民共和国の成立したことを宣伝するべきであり、「共同綱領」¹⁰を宣伝するべきであり、革命戦争を徹底することを宣伝するべきであり、そして工業・農業生産の回復と発展を宣伝するべきである¹¹。

さらにそのなかで、とくに「門神画」「月份牌」を「改造」して新芸術普及運動道具として利用することが強調されていた。そして、その後すぐ、一九四九年一二月二九日に、文化部と出版総署は、北京で大衆図画出版社を設立し、「新版連環画」の一二〇種類と翌年の年画や月份牌などの出版計画を立案することになった¹²。

陳叔亮^{チン シュリョウ}の「上海新年画運動記」によると、一九五〇年までのあいだに、上海を中心に「計画的年画改造運動」に関する四回の会議が、「文芸処美術室」による主催のもとに開催された¹³。陳のこの文章は、公式的な口調で一九五〇年までの「新年画運動」の過程を総括したものである。以下に、この文章の記述に基づき、四回の会議を簡単に紹介してみよう。

一回目の会議は、一九四九年一二月七日に開かれた「年画創作会議」であった。この会議では、新年画宣伝にかかわる六つの主題が策定された。その六つの主題とは、次のようなものであった。

一．「共同綱領」を宣伝する

- 二. 人民解放軍の勝利を宣伝する
- 三. 革命を最後まで徹底することを宣伝する
- 四. 建国の大典を祝う
- 五. 生産と国家建設を宣伝する
- 六. 華東地区の六つの任務を宣伝する¹⁴

この六つの主題は、前述の「指示」の基調と一致し、「指示」を具体化したものと考えてもよいだろう。

政府が主導するこの会議には、四〇人の美術家たちが出席したが、そのうちの二四名は鄭曼陀、謝之光、楊俊生、張碧梧などの月份牌絵師で占められていた。たくさんの月份牌絵師を招いたことは、「月份牌を改造して新芸術普及運動道具として利用する」という「指示」の精神を強く反映するものであった。会議では、上記の六つの主題に関連して、絵師各自が一枚か二枚の草稿を製作し、後日審査を受けることが決定された。

二回目の会議は、翌日の一二月八日に行なわれた。その日の会議には、前日の出席者とは異なり、華東出版委員会の会員、それに美術協会の画家と協会代表者が参加し、会議では、年画の出版や発行問題を巡って、問題とその具体的な対策が論議された。たとえば、「印刷しても売れない」という出版商の不安に対しては、「公家」つまり政府が、普及と広告に関して協力をし、「公家書店」が販売することを約束した。これにより政府は「年画（月份牌）」の出版と販売過程に介入し、出版と販売を市場に任せて調節しようとする、完全な商業主義的な行為は、市場需要より政治需要を優先する政府の行為に取って代わられることになった。

一二月一四日に行なわれた三回目の会議は、「年画」草稿の評定会であった。評定会に参加したのは、草稿を作成した絵師以外に、「美術協会の責任者、草稿製作に参加しなかった一般会員、出版商、文芸処の指導者同志と各新聞社の記者」¹⁵も出席した。このような出席者の顔ぶれを見れば、「年画」の草稿の価値を判断するにあたっては、専門家（美術協会の責任者、草稿製作に参加しなかった一般会員）による美術的な面からの評価だけではなく、出版界（出版商）による出版の面からの評価、さらに政府方面（文芸処の指導者同志）による政治的な面からの評価もまた、重視されていたことがわかる。新聞社の記者が出席したことは、「年画」改造運動に対する宣伝がそのとき必要とされていた、と考えてもよいだろう。この日の評定結果として、六十数枚のなかから一〇枚が落選させられた。

四回目の会議は、一週間後の一二月二日に行なわれた。前回の会議で選定された草稿に基づいてつくり上げられた原稿が、くじ引きの方法で各出版社に配られ、出版される運びとなった。くじ引きによる原稿の分配方式は、機械的で計画的なものであって、出版商間の競争は存在せず、確かに「公平」な方法であった。しかし、一連の会議のまとめ役を務めた陳叔亮は、上で述べた「上海新年画運動記」のなかで、「編者按」という立場から、「この方法は、みなさんの団結協力の精神を発揮することを妨害した」と述べ、反省の気持ちを明らかにしている。

一連の会議は、初顔合わせとしての一回目の会議の一二月七日から、出版が決められる四回目の会議の一二月二日までの、わずか一四日という短期間のうちに進められた。従来の「月份牌」が発行されるのに半年以上を必要としていたことを考えれば、これは、か

なり驚異的なスピードであった。製作、出版、そして発行の過程のなかにあつて、市場需要は政治需要に譲られ、政府の強力な干渉により商業的な色合いは排除された。つまり、共産党が指導する新政府は、建国以前の「月份牌」に見られた商業的で資本主義的な性格を排除したうえで、広告や宣伝としての効果をもつ「月份牌」の機能をうまく利用し、建国を祝い、新たな人民の生活を視覚的に表現しようとしたのであった。こうして新政府は、年画（伝統的年画だけではなく、門神画や農民画、そして月份牌を含む）から新年画（政治的宣伝画）への改造運動のなかで主導的な立場に立ち、指導者として、主として「月份牌」を「新年画」とする「改造」を試みるなかで、大衆的表現媒体を意識的にコントロールしていったのである。

こうして、より計画的に視覚媒体の「改造」が進行していったのであるが、さらに一九五八年第四号の雑誌『美術』を見ると、「年画座談会」と題された無署名の文章が掲載されており、それを読むと、新たに「改造」された月份牌年画の地位の獲得について、あるいは、理論研究の必要性について問題が提起されていたことがわかる。この文章を起点として、年画改造運動は、さらに新たな方向へと動くことになる。この「年画座談会」は、一九五八年一月二五日に北京人民美術社が主催したもので、主たる出席者は、「各美術協会支会の指導者たち」であった。会議では、次のような幾つの問題点が提出された。ひとつは、年画創作にはたくさん問題が存在していること。ひとつは、年画の理論に対する認識が不足していること。ひとつは、現実生活を反映する年画作品に対する宣伝が不足していること。さらにもうひとつは、年画に「ポルノグラフィ」が出現したことであった。そして最後に、そうした問題に対して幾つかの解決策が出された。まず年画創作に対しては、年画の特徴を強調するような作品を今後出版社は絵師に注文するべきであり、また、今日の現実を反映している作品に対しては、新聞雑誌はもっと宣伝するべきであり、さらに、年画の理論的問題については、もっと討論をなすべきである、といったような解決策が示された¹⁶。いずれにしても、こうした問題の提起と解決策の提示は、新政府の政治的指導のもとに進められていったといえる。

それでは、新たに「改造」された月份牌年画のしかるべき地位の獲得について、あるいは、しかるべき理論研究の必要性について、当時の理論家たちは、新政府の意向を受けて、具体的にいえば、どのようなことを論じていたのであろうか。

そのひとつの例を、一九五八年第四号の雑誌『美術』に掲載された「為月份牌年画説幾句話」と題された論文のなかに見ることができる。この文章は、実際の刊行に先立つ二年前の一九五六年に薄松年が書いたもので、月份牌についての次のような記述を認めることができる。

……都市と農村の家庭の至る所で月份牌年画が張られていることは、みなさんが実感しているところでしょう。近年来の月份牌年画は、一定の程度で旧来の広告画のスタイルから一転し、新生活を描写するものとして出現しています。そのなかには、優秀年画を受賞した作品もありましたし、印刷数が数万枚を超えたものもありました

（陳風以が描いた建国記念日の閱兵式をテーマとした《強大的武装力量》という作品は四四万枚も印刷されました）。このように群衆に好まれ、歓迎された形式の作品は、美術界の注目を浴び、研究の対象となって、その歓迎される原因と不足点が指摘され、

改新を促されたのではないかと思います。しかし事実はそうではなくて、美術の世界からは蔑視されたのでありました。美術の理論家たちは、群衆が示した「月份牌」に対する歓迎の気持ちを完全に忘れ去り、無視してしまったようです。月刊雑誌である『美術』も、一度も月份牌年画の作品を紹介したことがなく、美術界から排除したようです。さらに、何溶同志は、「試談年画的特点及其発展問題」（『美術』一九五六年八月号）のなかで、研究対象として月份牌年画に言及してこなかったし、いまの月份牌は、「人物を美化していたが、実際は下品な趣味を撒き散らしている」ことを認めています。これについては、まだ十分に議論する余地が残されている問題であります。……月份牌には足らざる部分がありますが、画家たちの努力によって、素晴らしい作品が出現することは、明らかに可能であります。いままでの成果に対して我々は、それを抹殺するのではなく、事実を尊重し月份牌を重視しなければならないと思います。月份牌画家たちはさらなる努力をし、月份牌から古くて健康ではない要素を排除しなければなりません。その一方で、理論家も月份牌に関心をもって研究し指導すべきであります。人民はこの芸術の花を好ましく思い、歓迎していることは明らかです。しかしながら、我々の園芸師たちのこの花への肥料のやり方や手入れの仕方は、少量に過ぎたのではないのでしょうか¹⁷。

この論文においては、薄松年は、「月份牌」が歓迎されてきた状況を紹介したうえで、改造された「月份牌」の成果の例を挙げてその成功を讃えていた。さらに、当時の美術界が「月份牌」を蔑視していたことに対して批判をした。そして薄は、「月份牌」の「足らざる部分」の点に対しては、「画家」たちはそれを補う義務があり、また、それに対して「理論家」たちは、関心をもってさらに研究し、指導するべきであるとの見解を示した。

加えて論文の後半において薄は、優秀な「月份牌年画」作品として、何逸清の《這兒將要建立工場》、劉旦宅の《講故事》、金梅生の《菜緑瓜肥産量多》、そして李慕白の《經常運動，使身体強壯起来》の四つの例を挙げている。【図七九】は、現在、福岡アジア美術館に所蔵されている作品であるが、これは、薄が列举した四点のなかのひとつの作品である金梅生の《菜緑瓜肥産量多》を原画として印刷されたものであろう。この月份牌年画を見れば、モチーフは働く農民女性であることがわかる。薄の見解に従うならば、このような形象こそが、健康で正しい表現であった。さらに、一九五八年第五号の『美術』に掲載された論文「一朵無名的花」のなかで、著者の張曼如も、この作品の図版をもって、美しく正しい月份牌年画の代表的作例として引用することになる¹⁸。

続く、一九五八年第九号の『美術』には、呉歩乃の「從農民画看“月份牌”年画」という論文が掲載されている。この呉の論文では、薄の論文から一歩進んで、単に理論的研究の必要性の提唱に止まらず、「受け手としての農民」にかかわって月份牌が論じられることになる。

この論文で呉が指摘するところによれば、建国以前の商業ポスターとしての月份牌は、写真を利用して、擦筆の技法を使って人物を描く製作方式により、画面は「きめが細かくて滑らか、色はむらがなく、透明」であったが、しかしながら、建国以降の「改造」の時代の専門家たちの目には、そうした月份牌は「機械的で、人物の顔が蠟人形のようになっている」と映り、そうした理由から、商業ポスターとしての月份牌を「芸術ではない」と

批判した¹⁹。このような批判に対して呉は、確かに、鄭曼陀が活躍した時期以降の月份牌には、このような傾向が見られるかもしれないが、擦筆の技法は、すでにひとつの確立した「民族的な」技法となっており、また群衆にも歓迎されているのを考えれば、このような擦筆という技法上の特徴は、捨て去られるべきものではなく、今後積極的に利用されるべきであるとして、その技法を擁護したのであった。

擦筆という技法とは別にして、月份牌の色彩については、当時の専門家たちは、伝統年画の濃淡のない単純明朗な平面的な塗り方に純色を使うべきであるという意見をもっていたのに対して、呉は、月份牌の複合的な色彩の使い方は、農民の好みとあっていると述べ²⁰、この点についても、月份牌を擁護している。さらに、内容と題材については、どうであろうか。この点について呉は、昔好まれた美人や英雄などのテーマは、旧社会（建国以前の社会）の精神と一致するものであり、その点については批判されるべきものであるとしても、テーマ自体は単純で、表情やポーズもパタン化され、描かれている人物は横顔ではなく、正面像であり、鑑賞者との視線をとおした視覚的交流が可能となっていると述べ、さらに、このような構図は、見る人の自己の感情が移入しやすいため、年画を製作するときにもこのような心理的な要素が重視されなければならないと強調していた²¹。

こうして呉は、「新年画」へと「改造」される過程において、従来の月份牌の特徴をすべて放棄するのではなく、美点となる箇所は加味すべきであることを主張したのであった。

そしていよいよ、「改造」された「新年画」にかかわる当時の理論的研究の最終的成果が現われることになる。『美術研究』一九五九年第二号に掲載された、歩及の「解放前の“月份牌”年画史料」²²と王樹村の「記“滬景開彩圖・中西月份牌”」²³のふたつの研究論文をもって、そのように位置づけることが可能であろう。つまり両論文とも、月份牌を建国以前の歴史のなかに閉じ込めることによって、月份牌を完全に過去のものとして扱っており、こうして「改造」は完成の域へと導かれていったのであった。

他方で、上で挙げた一九五八年から一九五九年までの幾つの文章のなかで提出された観点を総括的にまとめながらも、「改造」を試みる新政府の考えを代弁するかたちで、風刺漫画家として知られていた華君武^{ホァー ジュンウ}の「“群衆鼓掌、画家點頭”」が、一九五九年第六号の『美術』に掲載された。この文章で華は、専門家としての美術家たちが月份牌年画に対して当時示している態度を四つに分けて列挙した。ひとつ目は、月份牌年画の発展と進歩に関心を払う態度。ふたつ目は、月份牌が群衆に歓迎されることを認めながらも、必ずしも格調の高い表現内容ではないとする態度。三つ目は、月份牌年画を批判もしないし、賛成することもしないとする態度、つまり無視する態度。四つ目は、昔の月份牌年画に出現したポルノ的な部分を過剰に批判し、全くレベルが低いとする完全否定の態度である²⁴。華はこの文章において、ひとつ目の態度以外の残り三つの態度は、すべて月份牌年画の発展に有害であると述べている。華は、月份牌年画がすでに群衆に歓迎され、「拍手」を受けていたことを踏まえて、これからは、専門家たちも群衆の「拍手」に目を向け、それを無視することなく「點頭」（承認）をしなければならない、と結論づけたのであった²⁵。

華君武のこの文章は、国家の主導のもと一九四九年からはじまる月份牌に対する「社会主義的改造」、つまり商業的な広告としての「月份牌」から商業的な要素を排除して、政治宣伝を目的とする「月份牌年画」へと進む「改造」、この一連の「改造」がこの時期、つまり一九五九年において完成したことを宣言することと同じ役割を担っていたと考えてもよ

いであろう。これ以降、『美術』と『美術研究』のふたつの主流的な美術雑誌において、文化大革命が終わる一九七九年までの二〇年間、月份牌に関する話題は一度も提起されることはなかった。

こうして、一九四〇年代までに見受けられた商業ポスターとしての「月份牌」は、一九四九年一〇月一日の中華人民共和国の誕生を境として、新政府の政治的指導のもとに、「新年画」という内容と領域に新たに「改造」されていった。それは、商業的資本主義的な観点から商品内容を消費者に伝えるという広告画から、政治的共産主義的観点から理念と価値を人民に伝える宣伝画への「改造」を意味していた。こうして、従来の「月份牌」を規定する本質的な機能が政治的に剥奪されることによって、「月份牌」の生命は、名実ともに、ここで終焉を迎えた。次に「月份牌」の名を耳にするようになるのは、文化大革命が終わる一九七九年以降まで、待たなければならなかった。しかし、その「月份牌」は、もはや現代の産物ではなく、歴史上の幻影として、つまりは、人びとの郷愁を誘う過去の遺産として姿を変えてしまっていたのであった。

注

はじめに

- 1 謝宇野・胡可「月份牌映射当下設計師不具備中華文化的表達能力？」『南方都市報』南方都市報社、2011年10月22日付。
- 2 同上。
- 3 1872年4月30日付『申報』。
- 4 「民国時期上海の広告とメディア」(『史学雑誌』第114編第4号、山川出版社、2005年、8頁)において、著者の村井寛志は、1925年に刊行された『清華学報』のなかの「五種類の広告分析」(『清華学報』2-2、1925年)のデータに基づき、『申報』を含む5社の新聞紙について、1923年11月ころに掲載された全体の紙面に占める広告の割合を計算している。『申報』に掲載された広告と非広告の比率は54:46であり、これによって、当時の『申報』の広告の割合が、全紙面の54%を占めていたことがわかる。ちなみに、この割合は5社のうち2位であった

第1章 月份牌の出現を巡って——一八七五—一七六年

- 1 王樹村「記“滬景開彩図・中西月份牌”」『美術研究』1959年第2号、57頁。同じこの雑誌のなかで、歩及は、「解放前的“月份牌”年画資料」という論文において、月份牌という名称は、1885年ころすでに天津にある年画製作で有名な桃花塢という村で使われていたことを指摘している。しかし、彼のこの主張は、その後の研究者に注目されることはほとんどなかった。
- 2 陳士「我看老月份牌」、宋家麟編『老月份牌』上海画報出版社、1997年、4頁。
- 3 張錫昌「我看月份牌」、張錫昌編『美女月份牌』上海錦繡文章出版社、2008年、3頁。
- 4 張偉『滬流旧影』上海辞書出版社、2002年、15頁と65頁。
- 5 1884年1月25日付『申報』。
- 6 鄭立君『場景与図像——20世紀中国招貼芸術』重慶大学出版社、2007年。
- 7 1876年1月3日付『申報』。
- 8 1875年1月29日付『申報』。
- 9 王樹村「記“滬景開彩図・中西月份牌”」『美術研究』1959年第2号、57頁。
- 10 張偉『滬流旧影』上海辞書出版社、2002年、15頁。
- 11 鄭立君『場景与図像——20世紀的中国招貼芸術』重慶大学出版社、2007年、16-23頁。
- 12 1875年1月29日付『申報』。
- 13 1876年1月3日付『申報』。
- 14 陳正書『晚清經濟』(熊月之主編「上海通史」第4卷)、上海人民出版社、1999年、300頁。
- 15 朱伯康・祝慈寿『中国經濟史綱』商務印書館、1946年、220-221頁。この書物は、「民国叢書」編輯委員会編『民国叢書』第1編35巻經濟(上海書店、1990年)に所収されており、本論文の執筆に際しては、こちらの1990年刊行の復刻版を用いた。
- 16 陳正書『晚清經濟』(熊月之主編『上海通史』第4卷)、上海人民出版社、1999年、300頁。
- 17 聶宝昌主編『中国近代航運史資料』第1輯、上海人民出版社、1983年、16頁。

- 18 1884 年 10 月 16 日付『申報』。
- 19 <http://www.yukexue.org/jianti/forum/viewtopic.php?t=224> (2009 年 10 月 15 日現在) における馮志偉「漢語書写形式的改革是歴史的必然和時代的需要」。
- 20 賀聖鼐「三十五年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931 年版 (『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第 2 編 45 卷文化・教育・体育類、上海書店、1990 年に再録)、187 頁を参照。
- 21 同上、188 頁を参照。
- 22 点石齋石印書局は、『申報』の創刊者のアーニスト・メイジャーにより 1879 年に設立された。点石齋石印書局は、技師として土山湾印刷所の邱子昂を招いた。最初の印刷物は、皇帝や西太后の命令に関する『聖諭詳解』という本であった。
- 23 1893 年 1 月 29 日付『申報』。この日付は中国暦によれば「光緒十八年十二月十二日」であり、このことは、お正月前に、西洋と中国暦の合同暦である月份牌が贈呈されていたことを示している。
- 24 1888 年 11 月 20 日付『申報』。

第 2 章 景品としての月份牌の利用——一八八四年以降

- 1 1881 年 12 月 3 日付『申報』。
- 2 1886 年 2 月 9 日付『申報』。
- 3 1886 年 12 月 1 日付『申報』。
- 4 実は月份牌の広告は、前年の 1883 年 12 月 21 日付『申報』にも 1 件ある。それは、豊和行の贈呈予告広告である。それによると、月份牌が実際に贈呈されるのは、その次の月であって、つまり 1884 年の 1 月となる。また、贈呈される月份牌も、当然 1884 年分の月份牌(合暦)であったに違いない。そのため、ここでは、この広告を掲載された 1883 年の 1 件については、とくに言及することではなく、実質性の観点に立って、『申報』に掲載された「呂宋票」の景品として贈呈される月份牌に関する広告の起源を 1884 年とすることにした。
- 5 1 月 1 日の豊和行の広告、1 月 18 日の万勝祥の広告、1 月 25 日の申報館の広告、2 月 2 日の申報館の広告、7 月 3 日の広生祥の広告、9 月 30 日の万有利の広告、10 月 9 日の万有利の広告、10 月 16 日の泳記の広告、10 月 25 日の豊和行の広告、11 月 5 日の天祥票行の広告、12 月 7 日の泳記の広告、12 月 8 日の豊和行の広告、12 月 29 日の広發行の広告。計 13 本。同じ内容の広告も 1 本として計算する。
- 6 ここでの「元」は、清の晩期に流通している銀貨の単位である。宣統二年 (1910 年) に清政府が「幣制条例」を發布し、「元」を正式に国の貨幣単位とし、庫平七錢二分の銀貨を発行した。その前に、市場で流通していた通貨は、主に重量で計る「銀両」とその補助貨幣の「制錢」と、外国から流入してきた「元」を単位とし、「銀洋」と呼ばれた外国銀貨であった。そのなか、最も多く使われたのは、スペインの植民地であったメキシコで製造された銀貨である。その表面に鷹の模様が鑄造されているため、「鷹洋」と呼ばれている。外国造の銀貨と銀製補助貨幣が中国造の銅製補助貨幣(銅元)および制錢との両替制度は、以下のようであった。銀貨 1 元 = 銀製補助貨幣 10 角、1 角 = 銅元 10 枚、銅元 1 枚 = 制錢 10 文。しかし、銀と制錢の為替レートは常に変動しているし、その「鷹洋」1 枚には、0.72 両の銀を含有するため、1 元を制錢に換算して兌換すると千文ではないことが多か

- った。光緒二十九年四月初四（1903年4月30日）付の『申報』に掲載された社説「論中国園法之壊」のなかで、「道咸〔正式には道光と咸豊で、1850年代からの年号〕以降……銀一両毎を制錢千八、九百文に〔兌換でき〕、スペイン銀貨一元が制錢千二、三百文に相当する、同治〔1862年から1874年まで〕の時代にもあまり変わらなかった」と述べられている。
- 7 1884年8月8日付『申報』。
 - 8 このスペイン国営宝くじの売上額の3割は、スペイン政府の国庫収入となった（藤木高三『富籤の話』今日の問題社、昭和15年、63頁）。また、宝くじはフィリピンにも莫大な利益をもたらした。フィリピンの1888年の歳入予算案のうち、宝くじによる収入は直接税、関税、政府専売収入の次にあたる第4位（全歳入予算の5%、金額にして513,200スペインドル）であった。民友社編纂『比律賓群島』民友社、1896年1月、86頁を参照。
 - 9 崔国因は、1890年出版した『出使美日秘国日記』では、「呂宋票が上海で発売されて、もうすでに30年になる」と述べている。その一方、1924年出版した『上海軼事大観・彩票』のなかでは、呂宋票が「光緒初年に発売された」と述べている。光緒元年は西暦の1875年である。しかし、同治十年三月二十二日（1871年5月11日）の『上海新報』に、すでに呂宋票の広告が掲載されているため、1875年説は遅すぎることになる。したがって、呂宋票が上海に進出した時期は、1860年代から70年代前半のあいだであったと考えられる。
 - 10 1889年11月26日付の『申報』の広告によると、規則が変わって、双張を基準とし、売価が12元、1等賞の賞金が8万元となった。
 - 11 上海県志編纂委員会編『上海県志』第33篇、特記（上）上海人民出版社、1993年。
http://www.shmh.gov.cn/mhgl_cssy_xz1.aspx?ID=6128&ContentID=1389
。2009年10月15日現在。
 - 12 劉善齡「晚清上海彩票軼事」『尋根』華東師範大学、2005年第1期、59頁。
 - 13 「呂宋票論」、1889年3月13日付『申報』。その計算方法は次のとおりである。（1口6元×月の発行数4万口－1等賞～9等賞と上下副彩の賞金15万元）×12箇月＝108万元。しかし、1886年11月29日（光緒十二年十一月初四）に掲載された広告によると、呂宋票の月の発行数は、3万口であった。
 - 14 「呂宋票論」、1889年3月13日付『申報』。
 - 15 加茂雄三『世界の歴史 第23巻 ラテンアメリカの独立』講談社、1978年、304頁。
 - 16 1884年1月1日付『申報』。
 - 17 1884年7月1日付『申報』。
 - 18 1884年12月29日付『申報』。
 - 19 1885年11月22日付『申報』。
 - 20 1886年12月1日付『申報』。
 - 21 1886年12月5日付『申報』。
 - 22 「五福」は、『周書・洪範』によると次のように定義されている。「五福：一曰寿、二曰富、三曰康寧、四曰攸好徳、五曰考終命」。
 - 23 1889年11月25日（光緒十五年十一月十三日）付『申報』。
 - 24 1892年1月10日付『申報』。
 - 25 1896年1月24日付『申報』。
 - 26 王樹村「記“滬景開彩図・中西月份牌”」『美術研究』、1959年第2号、57頁。
 - 27 1884年1月25日付『申報』。

- 28 1885 年 1 月 29 日付『申報』。
- 29 1889 年 1 月 24 日付『申報』。
- 30 賀聖鼐「三十五年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931 年版（『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第 2 編 45 卷文化・教育・体育類、上海書店、1990 年に再録）、189 頁を参照。
- 31 同上、187 頁。
- 32 「門聯」とは、扉に貼る縁起のいい言葉が書かれた紙のことであり、「衆神図」とは、家の神棚で祭るために描かれた神の絵のことである。中国ではこの両者を年末年始に張り替える習慣がある。
- 33 1880 年 12 月 28 日付『申報』。
- 34 1884 年 5 月 8 日付『申報』。
- 35 郭恩慈・蘇珏『中国現代設計的誕生』三聯書店有限公司、香港、2008 年、169 頁。
- 36 大可堂版『点石齋画報』（復刻版、大可堂、2001 年）により算出。
- 37 1897 年 3 月 10 日付『申報』。
- 38 1875 年 1 月 29 日付『申報』。
- 39 1876 年 1 月 3 日付『申報』。
- 40 1875 年 1 月 29 日付『申報』。
- 41 1889 年 11 月 25 日付『申報』。
- 42 1892 年 1 月 10 日付『申報』。
- 43 賀聖鼐「三十五年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931 年版（『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第 2 編 45 卷文化・教育・体育類、上海書店、1990 年に再録）、188-189 頁。
- 44 同上、同頁。
- 45 「描金同業声明」、1906 年 2 月 13 日（光緒三十二年正月二十日）付『申報』（第 5 版）。
- 46 1891 年 12 月 5 日付『申報』。

第 3 章 多色石版印刷の移入と美しい月份牌の登場——一九〇五年以降

- 1 出資したほかの 5 名は徐桂生、張蟾芬、鮑咸昌、高翰卿、郁厚坤である。高翰卿「本館創業史——在發行商所学生訓練班的演講」『1897～1992 商務印書館九十五年——我和商務印書館』商務印書館、1992 年、2 頁。
- 2 教科書問題が日本で発覚したのは、1902 年（明治 35 年）の秋。同年 12 月 17 日、当局は金港堂を含む 20 箇所以上を一斉に捜査し、原亮一郎らを検挙。そのわずか 10 日後、『申報』はその事件を記事にした。『申報』における日本の「教科書事件」についての報道は、1902 年 12 月 26 日（光緒二十八年十一月二十七日）から、1903 年 2 月 8 日（光緒二十九年正月六日）までおよそ 1 箇月半にわたり、記事と社説をあわせて計 11 回に及んだ。そのうち、金港堂の社名が出たのは、1902 年 12 月 26 日、同年 12 月 28 日、1903 年 1 月 8 日、同年 1 月 16 日の計 4 回であり、原亮三郎、亮一郎らの重役の実名が出たのは、1902 年 12 月 26 日、1903 年 1 月 4 日、同年 1 月 8 日、15 日、16 日の計 5 回であった。
- 3 日本側は金港堂として合弁に参加したのではなく、実際は、原亮三郎、原亮一郎、山本条太郎、加藤駒二など金港堂の関係者が個人として出資したのである。そのため、厳密に言えば、この合弁は金港堂と商務印書館との合弁ではなかった。
- 4 高翰卿「本館創業史——在發行商所学生訓練班的演講」『1897～1992 商務

- 印書館九十五年——我和商務印書館』商務印書館、1992年、9頁。
- 5 同上、同頁。
 - 6 同上、同頁。
 - 7 1905年2月11日、光緒三十一年正月初八付『申報』。
 - 8 賀聖鼐「三十五年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931年版（『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第2編45卷文化・教育・体育類、上海書店、1990年に再録）、189頁。
 - 9 同上、同頁。
 - 10 同上、同頁。
 - 11 同上、同頁を参照。
 - 12 高翰卿「本館創業史 在發行所学生訓練班的演講」『1897-1992 商務印書館九十五年——我和商務印書館』商務印書館、1992年、8頁。
 - 13 同上、8-9頁。
 - 14 本社特派員「支那印刷業の現況（一）」『日本印刷界』第48号、大正2年10月、56頁。
 - 15 1911年7月25日付『申報』。
 - 16 1913年11月6日付『申報』。
 - 17 1905年9月22日付『申報』。
 - 18 1907年12月12日付『申報』。
 - 19 賀聖鼐「三十五年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931年版（『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第2編45卷文化・教育・体育類、上海書店、1990年に再録）、189頁を参照。
 - 20 1911年10月18日付「申報」。
 - 21 1905年2月13日付『申報』。
 - 22 1907年2月20日付『申報』。
 - 23 1909年1月14日付で、「老沙遜洋行」と「永年人壽保險」の2社に対して。1月15日付で、「中法大藥房」と「屈臣氏大藥房」2社に対して。1月16日付で、「華洋保險公司」に対して。1月17日付で、「公裕太陽火險公司」に対して。1月26日付で、「廣貫藥局」「錦隆洋行」「香港福安公司」および「望賚洋行」の4社に対して。1月27日付で、「合衆火險公司」と「華成保險公司」の2社に対して。1月28日付で、「華安保險公司」「中西大藥房」「藻文印刷所」「福和煙公司」「怡德洋行」「ト内門洋鹼公司」および「大清郵政局」の7社に対して。1月30日付で、「三井洋行」に対して。2月1日付、「何錦豐行經理之萬豐保險公司」に対して。2月3日付で、「中国信益保險公司」に対して。2月6日付で、「華通水火保險公司」に対して。12月30日付で、「英昌洋行」に対して。
 - 24 1911年2月25日付『申報』。
 - 25 「本埠新聞」、1910年1月24日付『申報』（第2張第3版）。
 - 26 1907年2月18日付『申報』。
 - 27 曾宏燕『上海巨商黃楚九』人民文学出版社、2004年、63頁。
 - 28 同上、39頁。
 - 29 同上、64頁。
 - 30 同上、81頁。
 - 31 1911年の10月10日、湖北省の武昌で革命派の軍隊が蜂起し、辛亥革命がはじまったところであった。各新聞紙の報道の焦点は、すべて湖北省の軍事動静であって、読者も毎日最新の革命の情報を求めている。黄楚九は、この機に乗じて、広告のタイトルに「湖北」の文字を入れて、新聞記事を

装って広告文をつくった。こうして、人びとの目を引くような中法薬房の商品宣伝を行なったのであった。1911年10月17日付の『申報』の第二張第一版に、「湖北伝来之報告」というタイトルの文章が掲載されている。その内容は、「八月二十三日の漢口にある中法薬房の報告によると、地方は平和で営業上の影響は何も受けていない。ただ昨日の正午、多くの人々が当薬房の前に集まったために、部外者からは、何らかの危険があったのではないかと思われた。実は、「哈麦脑血」という新薬が届いたために、みんな争って見ていたのであった。その後、大変売れていた。誤解を招かないようにここでお知らせを。」

- 32 曾宏燕『上海巨商黄楚九』人民文学出版社、2004年、374頁。
- 33 鄧明『最後一瞥・老月份牌年画』上海画報出版社、2003年、127頁。
- 34 曾宏燕『上海巨商黄楚九』人民文学出版社、2004年、17頁。歩及は、「月份牌画和鄭曼陀先生」（『美術』中国美術家協会、1979年第5号、10頁）のなかでも、このことについて記述している。しかし、黄楚九の名前を出さず、「西薬を経営するある大商人」というような文言で表現している。

第4章 広告ポスターとしての月份牌の発展へ向けて——一九一五年以降

- 1 大澤克・中田良夫「上海の一瞥——商品とレッテルと広告・支那人の気風と印刷」『日本印刷界』第69号、大正4年7月、40頁。
- 2 同上、同頁。
- 3 『精版印刷株式会社ノ現況』精版印刷株式会社、昭和9年、1頁。
- 4 昭和十九年凸版印刷株式会社により合併され、凸版印刷株式会社の大阪支社および大阪工場となった。『会社早わかりシリーズ・40・凸版印刷』株式会社教育社、1983年10月、10頁を参照。
- 5 『精版印刷株式会社ノ現況』精版印刷株式会社、昭和9年、6頁。
- 6 同上、1頁。
- 7 同上、9頁を参照。
- 8 陳超南・馮懿友『老広告』上海人民美術出版社、1998年、12頁を参照。
- 9 1911年10月18日付「申報」。
- 10 寺本美奈子「大正昭和期初期の平版印刷技術革新——ポスター印刷の基礎」、田島奈都子編集『大正レトロ昭和モダンポスター展——印刷と広告の文化史』図録、姫路市立美術館、2007年2月、47頁を参照。
- 11 張樹棟・龐多益・鄭如斯等『中華印刷通史』財團法人印刷傳播興才文教基金會、1998年10月初版電子版、第13章第2節を参照。
http://33.cgan.net/book/books/print/g-history/big5_12/13_2.htm#1323。
2013年3月31日現在。
- 12 寺本美奈子「大正昭和期初期の平版印刷技術革新——ポスター印刷の基礎」、田島奈都子編集『大正レトロ昭和モダンポスター展——印刷と広告の文化史』図録、姫路市立美術館、47頁。
- 13 徐瑾「支那一般広告法式」『日本印刷界』第73号、大正4年11月、28頁。
- 14 田島奈都子編集『大正レトロ昭和モダンポスター展——印刷と広告の文化史』図録、姫路市立美術館、2007年2月、107頁を参照。
- 15 実際、周の作品は中国の市場の好みに適合していた。そのことは、精版印刷会社と南洋兄弟煙草との関係からある程度例証することができる。中田祐夫の回想録によると、彼の父、中田熊次が中田印刷所と精版印刷会社の社長を兼任していた際、中田家は南洋兄弟煙草会社の社長である簡照南の一家と親交をもっていた。簡照南は中国人資本家であるが、一時期日本国

籍を有していたことがあった。このことは、のちに中国で日本製品排斥運動が生じたとき、南洋兄弟煙草公司の製品が排斥される理由となり、それにより営業が大きな打撃を受け、中田印刷所と精版印刷会社も中国での仕事が激減し、ついには中国から撤退して、最終的には凸版印刷と合併した。これらの事実から、精版印刷が南洋兄弟煙草公司からいかに多大な注文を受けていたかが想像できる。南洋兄弟煙草公司の製品の売り上げに比例して、中田印刷所と精版印刷会社の事業も繁盛していったに違いない。つまり、中田印刷所・精版印刷会社は、南洋兄弟煙草公司与唇齒の関係にあったのである。

- 16 舒新城編『近代中国留学史』、1939年中華書局版より影印、上海文化出版社、1989年、22頁を参照。
- 17 「学部奏咨輯要・第1編」、十洲古籍書画社編『中国近代教育史料匯編・晚清卷』全国図書館文献縮微複製中心、2006年。
- 18 「調査留学日本人数表」、1905年9月22日付『申報』（第2面）。
- 19 舒新城編『近代中国留学史』、1939年中華書局版より影印、上海文化出版社、1989年、279頁を参照。
- 20 沈逢吉「日本印刷業者への希望」『日本印刷界』第72号、大正4年10月、44頁。
- 21 同上。44-45頁を参照。
- 22 「徐瑾氏の帰国」『日本印刷界』第69号、大正4年7月、52頁。
- 23 本節「専門家としての月份牌絵師たちの活躍」において取り上げるのは、鄭曼陀、徐詠青、および但杜宇の3人の絵師たちであるが、『美術研究』（中央美術学院）の1959年第2号の57頁に掲載された「解放前的“月份牌”年画史料」のなかで、著者の歩及は、1949年以前に活躍した月份牌絵師のリストを整理している。そこには、次のような名前が挙げられている。冷石、福榮、王承英、袁秀堂、徐硯、金少梅、鄭少章、李少章、胡曼英、果禪、廷康、卓金明、趙藕生、丁悚、張光宇、龐亦鵬、荻寒、汪耀、陳梓青、曼廠、耀先、叔達、瘦鶴、胡維敏、銘生、殷悅明、景吾、唐琳、志翔、朱鴻、稚良、顏元、顏文梁、蟬聲、金肇芳、吳少云、謝慕蓮、周柏生、周慕橋、丁云先、鄭曼陀、徐詠青、謝之光、杭稚英、金雪塵、李慕白、何逸梅、胡伯翔、金梅生、楊俊生、張碧梧、楊馥如、章育青、張大昕、王柳影、江風、俞微波、邵靚云、孟慕頤、徐寄萍、陳澤之、忻禮良、魏瀛洲。ここで注目されてよいのは、但杜宇の名前が挙げられていないことと、名前が挙げられている絵師はすべて男性であることである。
- 24 歩及「月份牌画和画家鄭曼陀先生」『美術』1979年第5号、10頁を参照。
- 25 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、51頁を参照。
- 26 同上、52頁。
- 27 1913年1月6日付『申報』。
- 28 1914年2月12日付『申報』。
- 29 1915年1月1日付『申報』。
- 30 歩及「月份牌画和画家鄭曼陀先生」『美術』1979年第5号、10頁。
- 31 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、52頁を参照。
- 32 1919年1月25日付『申報』。
- 33 1919年1月25日付『申報』。
- 34 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、52頁を参照。

- 35 大喬小喬は、三国時代の絶世の美人姉妹であり、大喬は孫策（伯符）の妻、小喬は周瑜（公瑾）の妻であった。
- 36 1918年2月14日付『申報』。
- 37 佐藤秋成「ヴィジュアルリスト但杜宇の足跡——1910～1920年代を中心とする中国画壇・文壇・映画界の動きに関する一考察」『演劇映像』41号、早稲田大学演劇映像学会、2000年、45頁。
- 38 佐藤秋成「埋もれた中国映画史の断片——シネアスト但杜宇とその知られざる映像の世界」『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』早稲田大学演劇研究センター、2007年、241頁。
- 39 羅蘇文『女性与近代中国社会』上海人民出版社、1996年。
- 40 夏曉虹『晚清女性与近代中国』北京大学出版社、2004年。
- 41 中山義弘『近代中国における女性解放の思想と行動』北九州中国書店、1983年。
- 42 須藤瑞代『中国「女権」概念の変容——清末民初の人権とジェンダー』研文出版、2007年2月。
- 43 何立三「自由談中之自由声」、1912年3月10日付『申報』（第8版）。
- 44 1850年にアメリカ公理会伝道師のイライジャ・コウルマン・ブリッジマン（Elijah Coleman Bridgman、1801年～1861年）夫婦により創建され、所在地は老西門外白雲觀の隣（今方斜路西林后路102号）で、上海歴史上はじめての女子学校であった。
- 45 上海地方誌事務室「上海県誌 南市区誌 第二十九編 教育」。この「上海県誌」は、現在、以下のサイトに再録されている。
<http://www.shtong.gov.cn/node2/node4/node2249/nanshi/node44792/index.html>。2013年3月31日現在。
- 46 杜学元『中国女子教育通史』貴州教育出版社、1996年、333頁を参照。
- 47 1908年12月3日付『申報』。
- 48 章錫琛「一個實際問題的討論」『新女性』第1巻第4期、1927年、227頁。
- 49 「学部奏遵議設立女子師範学堂摺」、李又寧・張玉法編『近代中国女権運動史料 1842-1911』下冊、伝記文学出版社、1991年、990頁。
- 50 「江督飭辦女師範学堂」、1907年4月25日付『申報』（第11面）。
- 51 梁啓超『新民説』中州古籍出版社、1998年。155-156頁
- 52 初我「新年之感」『女子世界』第11期、1904年10月。頁の記載はない。
- 53 1912年3月24日付『申報』。
- 54 1911年11月16日付『申報』。
- 55 梅紹武・屠珍等編『舞台生活四十年』（梅蘭芳全集第1巻）、河北教育出版社、2000年、397頁。
- 56 同上、401頁。
- 57 ト万蒼監督、欧陽予倩シナリオ、陳雲裳主演、美商中国聯合影業公司華成製片廠撮製、1939年。
- 58 梅紹武・屠珍等編『舞台生活四十年』（梅蘭芳全集第1巻）、河北教育出版社、2000年、1-3頁を参照。
- 59 同上、293頁を参照。
- 60 同上、294頁を参照。
- 61 易順鼎「万古愁曲为歌郎梅蘭芳作」『琴志楼詩集』上海古籍出版社、2004年、13頁。
- 62 復刻版の表紙には『申報画刊』と書かれているが、奥付は『申報画冊』となっている。

- 63 1930年5月18日創刊、1932年1月24日廃刊、総87期、他祝日専門号1期。
- 64 1934年3月15日創刊、1937年8月12日廃刊、総265期、他祝日専門号3期。
- 65 発刊当時は、毎週日曜日に刊行されていたが、1935年からは毎週木曜日の出版へと変更された。また、祭日には曜日に関係なく、「特刊」という名称を使って出版されたものもあった。たとえば、1930年10月10日は辛亥革命記念日であったため、金曜日であるにもかかわらず、出版された。
- 66 1930年5月18日付『申報図画増刊』。
- 67 1923年1月13日付『申報』。
- 68 1923年2月1日付『申報』。
- 69 すでに1926年に画報『良友』が創刊されている。
- 70 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、53頁を参照。
- 71 この図版は原画と思われるが、『チャイナドリーム』のなかでは、同じ原画を用いた光華汽灯廠の広告ポスターが残されていることが明記されている。
- 72 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、54頁を参照。

第5章 商業的月份牌の衰退と政治的改造——一九五九年まで

- 1 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、51-56頁を参照。
- 2 「本埠新聞」、1916年2月18日付『申報』。
- 3 「雜評」、1916年2月18日付『申報』。
- 4 「魯迅先生一九三〇年二月二十一日在上海中華芸術大学の講演（記録稿）」刘汝醴『美術』、1959年4期、5頁と13頁。別の回想者によると、この講演記録は、1930年3月9日の同大学での講演内容であるとされている。
- 5 月份牌の画面（表面）には現われてないが、その裏面にカレンダーが印刷されたものが実際に存在している。
- 6 少なくとも、本書著者（于晓妮）の出身地である山東省青島市の方言のなかに、この用語法がいまだに存在している。父親の世代（1940年代後半に生まれた世代）では、まだ普通に使用されているが、しかしながら、標準語である普通話が普及している今日にあっては、この言葉を使う若者はほとんどいない。彼らは暦（カレンダー）のことを、「日曆」「月曆」という言葉で表現する。
- 7 許煥隆『中国現代新聞史簡編』河南人民出版社、1988年、339-340頁を参照。
- 8 陳超南・馮懿有『老廣告』上海人民美術出版社、1998年、48頁を参照。
- 9 同上、同頁を参照。
- 10 「中国人民政治協商会議共同綱領」のことである。中国人民政治協商会議により1949年9月に策定された建国綱領で、「中華人民共和國憲法」が制定される前の臨時憲法に相当する。
- 11 沈雁冰「關於開展新年画工作的指示」、1949年11月27日付『人民日報』。
- 12 1949年12月30日付『人民日報』。
- 13 陳叔亮「上海新年画運動記」『美術』1950年第2号、54-56頁を参照。
- 14 同上、54-56頁。
- 15 同上、55頁。

- 16 「年画座談会」『美術』1958年第2号、35頁を参照。
- 17 薄松年「為月份牌年画說幾句話」『美術』1958年第4号、21頁。
- 18 張曼如「一朵無名的花」『美術』、1958年第5号、17頁を参照。
- 19 吳步乃「從農民画看“月份牌”年画」『美術』1958年第9号、27頁を参照。
- 20 同上、27頁。
- 21 同上、26頁。
- 22 歩及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959年第2号、51-56頁を参照。
- 23 王樹村「記“滬景開彩圖・中西月份牌”」『美術研究』1959年第2号、56-57頁を参照。
- 24 華君武「“群衆鼓掌、画家點頭”」『美術』、1959年第6号、15頁を参照。
- 25 同上、同頁を参照。



【図1】2011年オークションに出品された金梅生の月份牌原画「春夏秋冬時裝仕女図」。

艺术家金梅生指数

季度	成交额	成交率
2002秋季	11,000	100%
2003秋季	12,100	100%
2006春季	35,200	100%
2008春季	277,105	80%
2010春季	4,250	100%
2010秋季	748,700	100%
2011春季	140,000	100%
	1,228,355	0%

【図2】オークションサイト博宝網に掲載された金梅生作品の落札額の統計。



【図3】美女月份牌のイメージを用いた上海静安麵包房の月餅の商品包装。



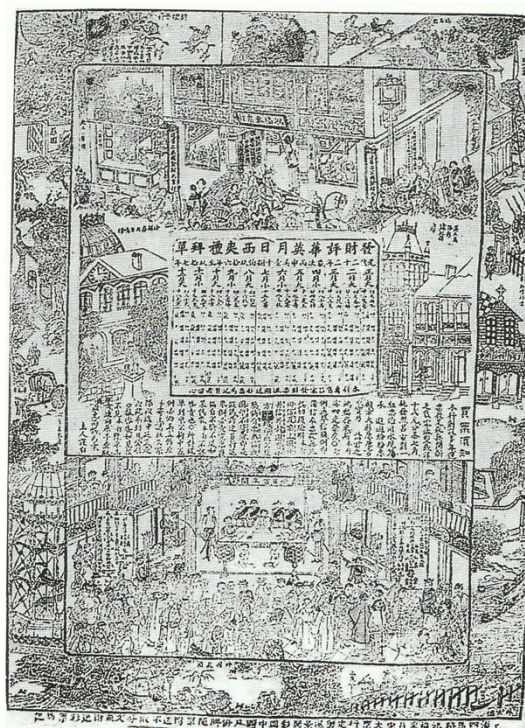
【図4】美女月份牌のイメージを用いた申浦「老上海風情」チョコレートの商品包装。



【図5】美女月份牌のイメージを用いた絵ハガキ。本書著者（于晓妮）所蔵。



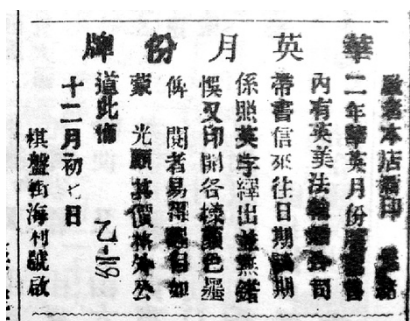
【図6】ネット上に現われた月份牌技法を再現するPhotoshopの教程。



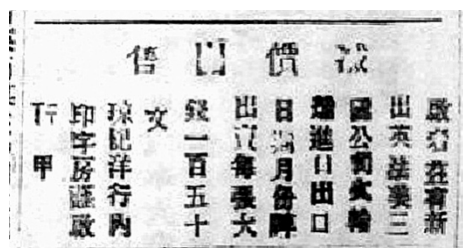
【図 7】 光緒二十二年（1896 年）の「中西月份牌滬景開彩圖」。作者不詳、王樹村所蔵。



【図 10】 光緒十五年（1889 年）に申報館が贈呈した月份牌。作者不詳、上海図書館特別館蔵。



【図 8】 1876 年 1 月 3 日（光緒元年十二月初七日）付の『申報』に掲載された広告。



【図 9】 1875 年 1 月 29 日（甲戌十二月二十二日）付の『申報』に掲載された広告。



【図 11】 1882 年 2 月 23 日付の『申報』に掲載された伝統テーマの年賀絵。



【図 1 2】周慕橋によって描かれた、『点石斋画報』のなかの絵入りニュースの1枚。



【図 1 4】コロタイプ印刷による月份牌。作者不詳、1919年、趙青岩所蔵。



【図 1 3】周慕橋によって描かれた1918年の月份牌。福岡アジア美術館所蔵。



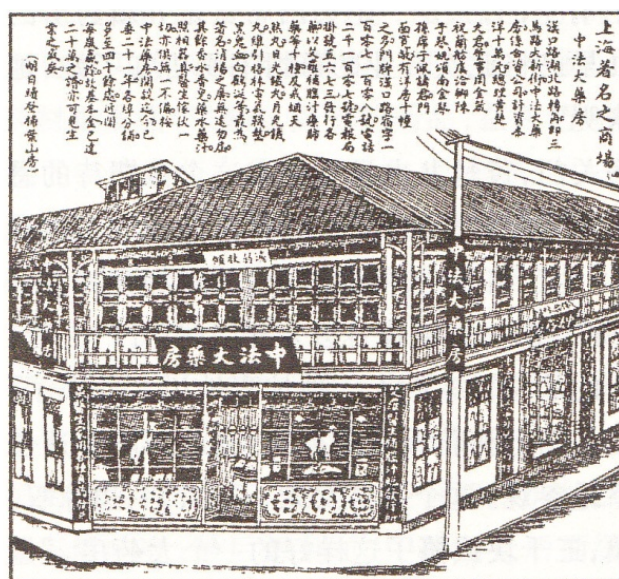
【図 1 5】【図 1 4】の一部。原画とほとんど見分けがつかないほど見事に印刷された細部。金粉を贅沢に用いて表現されている。



【図 1 6】多色石版印刷技術が用いられた、時装女性をモチーフとする 1915 年の月份牌。作者不詳、福岡アジア美術館所蔵。



【図 1 7】青年時代の黄楚九。



【図 1 8】初期（1890 年代ころ）の黄楚九の中法大藥房。



【図 1 9】黄楚九が発案した保健薬「艾羅補腦汁」の商標。



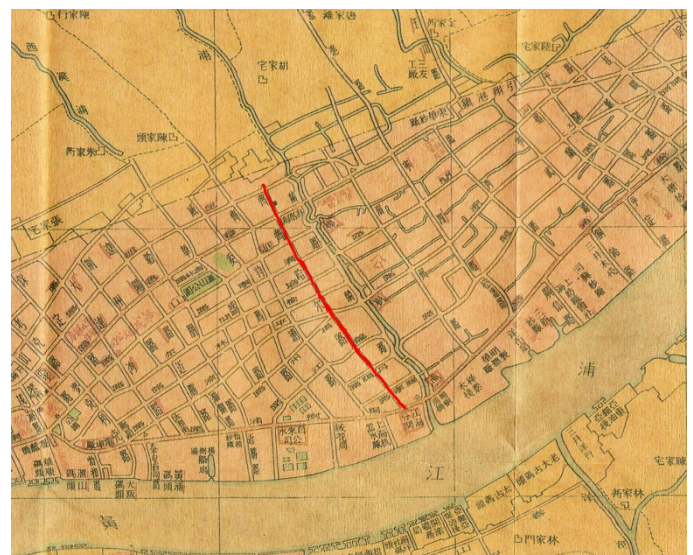
【図 2 0】中法大藥房の「艾羅補腦汁」の新聞広告。



【図 2 2】龍虎「人丹」の広告。



【図 2 1】森下「仁丹」の広告。



【図 2 3】当時の上海の共同租界地を示す地図の一部。
赤い線が「齋齋哈爾路」という道路で、この界限に当時の精版印刷株式会社の上海工場のあったと思われる。



【図 2 4】精版印刷株式会社の社史に見られる「ポスター類」。ここでは、南洋兄弟煙草有限公司の社名が入った右上の月份牌も「ポスター」として扱われている。



【図 2 6】中山太陽堂の「雙美人牌香蜜粉」の月份牌。精版印刷株式会社によって印刷されたことが、小さく右下に書かれている。作者不詳、趙青岩所蔵。



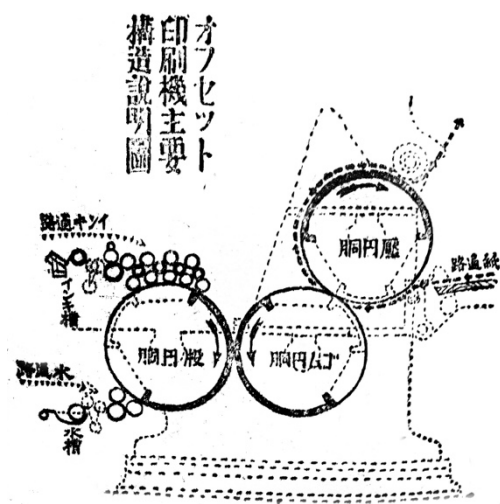
【図 2 5】精版印刷株式会社の「意匠室」。左端のイーゼルに掛けられているものが、月份牌の原画ではないかと思われる。



【図 2 7】日本精版印刷合資会社の第 2 回広告図案懸賞募集において第 3 等第 1 席を受賞した周柏生の月份牌。



【図 2 8】『日本印刷界』に掲載された月份牌。



【図 2 9】当時のオフセット印刷の仕組みを示したイラストレーション。



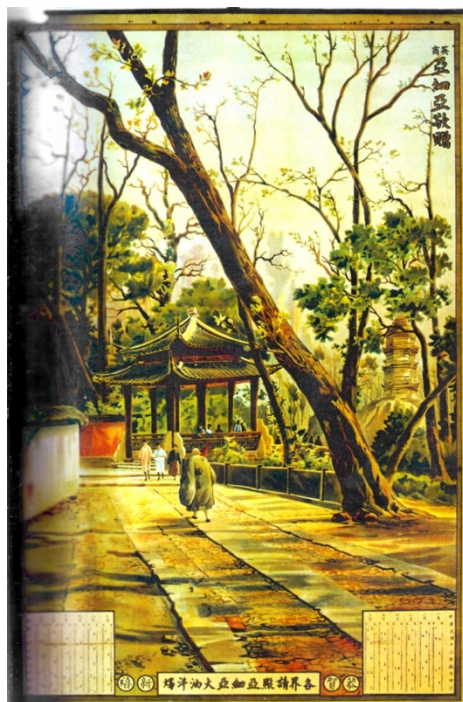
【図 3 0】鄭曼陀が描いた月份牌の贈呈を告知している『申報』（1916 年）の広告欄。「小説新報」「上海国華書局」および「眉語」のなかに「鄭曼陀」の名前を見ることができる。



【図 3 1】李慕白と金雪塵によって描かれた《秋艶図》。鄭曼陀が編み出した「擦筆水彩法」の描写の手順を示している。



【図 3 2】鄭曼陀によって描かれた《晚粧图》。1915 年。



【図 3 4】徐詠青によって描かれた月份牌。年代不詳、趙琛所蔵。



【図 3 3】鄭曼陀によって描かれた《晚粧图》。1915 年。



【図 3 5】と【図 3 6】「自由談」の口絵は、とくに女性を描いたものが多い。



【図 3 7】西洋化した生活様式のなかの「今日の女子」を描いた月份牌。稚英、1925 年、福岡アジア美術館所蔵。



【図 3 9】優雅な少女と静かな雰囲気表現している月份牌。柏翔、1925 年、福岡アジア美術館所蔵。



【図 3 8】遠くを見つめる清純な女学生を描いた月份牌。曼陀、年代不詳、趙琛所蔵。



【図 4 0】若い奥さんをモチーフとする月份牌。之光、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 4 1】家庭的な雰囲気を描写している南洋兄弟煙草会社の月份牌。稚英、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 4 3】月份牌を贈呈するタバコの広告。



【図 4 2】家庭的な雰囲気を描写している南洋兄弟煙草会社の月份牌。稚英、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 4 4】伝統的な縁起のいい話を描いた月份牌《吳宮入贅図》。作者不詳、1934 年、趙琛所蔵。



【図45】《木蘭從軍圖》月份牌。稚英、1934年、趙琛所蔵。



【図47】木蘭が、男装を解き、女性の身分に戻るシーン。



【図46】映画「木蘭從軍」において、木蘭が戦場から戻り、部下の劉と結婚するシーン。



【図48】《木蘭返鄉圖》月份牌。木蘭が戦場から家に戻る場面が描かれた1枚。構図は映画「木蘭從軍」のシーンとよく似ている。集団製作、製作年不詳、趙青岩所蔵。



【図 4 9】京劇女形俳優の梅蘭芳（1894-1961 年）。



【図 5 1】梅蘭芳が「黛玉葬花」で使用した服の試着写真。



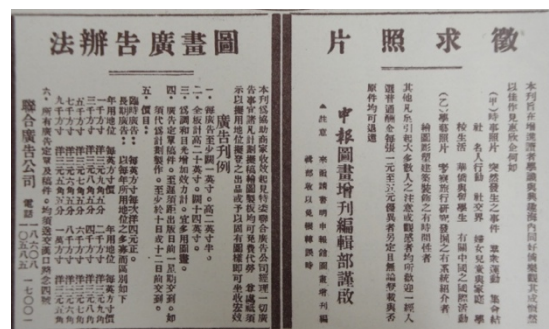
【図 5 0】梅蘭芳の「黛玉葬花」を描いた月份牌。作者不詳、1928 年、趙青岩所蔵。



【図 5 2】梅蘭芳が演じる主人公（廉錦楓）の写真。



【図 5 3】「廉錦楓」のなかのひとつの場面を描いた
月份牌。作者不詳、1926 年、趙琛所蔵。



【図 5 5】『画刊』に掲載された写真募集の広告。



【図 5 6】『画刊』に掲載された、前総統の令嬢が
海水浴をしている写真。



【図 5 4】『申報圖画週刊』



【図 5 7】月份牌を贈呈する広告。この広告なかの左
上に、贈呈される月份牌の写真が掲載され
ている。



【図 5 8】月份牌を贈呈する中華印書館の広告。



【図 6 0】月份牌を贈呈する広告。右上に文字（詩文）が書かれていることがわかるが、判読不能。



【図 5 9】鄭曼陀によって描かれた「雙美图」の月份牌。曼陀、1924 年、趙青岩所蔵。



【図 6 1】鄭曼陀によって描かれた月份牌。年代不詳、趙琛所蔵。



【図 6 2】『画刊』に掲載されたソファに座る女性の写真。



【図 6 4】杭稚英の結婚記念写真。



【図 6 3】陰丹士林布地の月份牌。稚英、年代不詳、趙琛所蔵。



【図 6 5】『画刊』に掲載された氷の上でアイススケートをする少女の写真。



【図 6 6】ローラースケートをする少女を描いた月份牌。稚英、年代不詳、福岡アジア美術館所蔵。



【図 6 8】稚英画室によって製作された琵琶を弾く女性の月份牌。稚英、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 6 7】琵琶を弾く女子校生徒の集合写真。



【図 6 9】中国育狗会が主催した展覧会で受賞した犬とその飼い主の写真。



【図 7 0】金梅生が製作した月份牌。梅生、年代不詳、福岡アジア美術館所蔵。



【図 7 2】《冰運首選》と題された写真。



【図 7 1】《摩登狗兒》と題された月份牌。志廠、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 7 3】庭園でローラースケートを楽しむ少女を描いた月份牌。梅生、年代不詳、福岡アジア美術館所蔵。



【図 7 4】露出の多い月份牌。作者不詳、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 7 5】入浴シーンが描かれた月份牌。作者不詳、年代不詳、趙青岩所蔵。



【図 7 6】『申報』に掲載された月份牌を皮肉る風刺画。



【図 7 7】1945 年の月份牌（カレンダー）。



【図 7 8】謝之光によって描かれた「美麗牌」タバコの新開廣告。



【図 7 9】金梅生によって描かれた「新年画」の《菜緑瓜肥産量多》。梅生、1956 年、楊培明所蔵。

図版出典

【図 1】【図 2】

博宝拍売網。

<http://auction.artxun.com/paimai-67270-336345859.shtml>

(2013 年 3 月 31 日現在)

【図 3】

阿邦美食（黄琦舫摄影）。

<http://shanghaimeishi.abang.com/od/shanghaicuisine/ig/mooncakes/mooncakes03.htm>

(2013 年 3 月 31 日現在)

【図 4】

Vchrès。

<http://www.kisshoney.com/goods.php?id=146>

(2013 年 3 月 31 日現在)

【図 5】

本書著者（于晓妮）所蔵。

【図 6】

第 2 電腦網。

<http://www.002pc.com/master/College/Design/Photoshop/10448.html>

(2013 年 3 月 31 日現在)

【図 7】

王樹村『中国社会民俗史叢書 年画史』上海文芸出版社、1997 年。

【図 8】【図 9】【図 11】【図 30】【図 35】【図 36】【図 43】【図 57】【図 58】【図 60】【図 76】【図 78】

『申報』。

【図 10】

上海図書館特別館蔵。

【図 12】

『点石齋画報（複製版）』大可堂版、2001 年。

【図 13】【図 16】【図 37】【図 39】【図 66】【図 70】【図 73】

福岡アジア美術館所蔵。

【図 14】【図 15】【図 26】【図 38】【図 40】【図 41】【図 42】【図 48】【図 50】【図 59】【図 68】【図 71】【図 74】【図 75】

趙青岩所蔵。

【図 17】【図 18】【図 19】【図 20】【図 21】

曾宏燕『上海巨商黄楚九』人民文学出版社、2004 年。

【図 22】

由国慶『再見老広告』百花文芸出版社、2004 年。

【図 23】

『上海老地图系列・上海 1932（複製版）』中華地图学社、2006 年。

【図 24】【図 25】

『精版印刷株式会社ノ現況』精版印刷株式会社、昭和 9 年。

【図 27】【図 28】

『日本印刷界』1916 年。

【図 29】

角田隆弘編『基本印刷技術』産業図書、1978 年。

【図 31】

年欣『上海月份牌年画技法』上海人民美術出版社、1984 年。

【図 32】

歩及「月份牌画和画家鄭曼陀先生」『美術』1979 年第 5 号。

【図 33】

黄頌豪「嶺南画派の海上歲月」『広州日報』2012 年 1 月 1 日。

【図 34】【図 44】【図 45】【図 53】【図 61】【図 63】

趙琛『中国近代広告文化』吉林科学技術出版社、2001 年。

【図 49】【図 51】【図 52】

梅紹武・屠珍等編『舞台生活四十年』（梅蘭芳全集第 1 卷）、河北教育出版社、2000 年。

【図 46】【図 47】

張善琨監督映画「木蘭從軍」米商中国聯合影業公司華成製片廠、1939 年。

【図 54】【図 55】、【図 56】【図 62】【図 65】【図 67】【図 69】【図 72】

『申報図画週刊』。

【図 64】

『上海漫画（複製版）』上海書店出版社、1996 年（『上海漫画』31 号、中華民国 17 年 11 月 11 日出版）。

【図 77】

孔夫子旧書網。

<http://book.kongfz.com/13981/74057477/>

（2013 年 3 月 31 日現在）

【図 79】

楊培明所蔵。

主要参考文献

I. 新聞および雑誌

1. 『申報』複製版 400 冊、上海書店、上海、1983 年。
2. 『点石斎画報』複製版、広角鏡出版社（2 冊、香港、1983 年）。
3. 『申報図画週刊』（申報館、上海、1930 年から 1932 年まで刊行、ときには『特刊』のいう名称も使用される）と『申報図画特刊』（申報館、上海、1934 年から 1937 年まで刊行）『申報画刊』（2 冊、上海書店、上海、1988 年）。
4. 『点石斎画報』複製版、大可堂（15 冊、2001 年）。

II. 書籍

1. 『精版印刷株式会社ノ現況』精版印刷株式会社、昭和 9 年。
2. 加茂雄三『世界の歴史 第 23 巻 ラテンアメリカの独立』講談社、1978 年。
3. 『会社早わかりシリーズ・40・凸版印刷』株式会社教育社、1983 年 10 月。
4. 聶宝昌主編『中国近代航運史資料』第 1 輯、上海人民出版社、1983 年。
5. 中山義弘『近代中国における女性解放の思想と行動』北九州中国書店、1983 年。
6. 年欣『上海月份牌年画技法』上海人民美術出版社、上海、1984 年。
7. 許煥隆『中国現代新聞史簡編』河南人民出版社、1988 年。
8. 舒新城編『近代中国留学史』1939 年中華書局版より影印、上海文化出版社、1989 年。
9. 朱伯康・祝慈寿『中国経済史綱』商務印書館、1946 年。この書物は、「民国叢書」編輯委員会編『民国叢書』第 1 編 35 卷経済（上海書店、1990 年）に所収されており、本書の執筆に際しては、こちらの 1990 年刊行の複製版を用いた。
10. 賀聖鼐「三十年来中国之印刷術」商務印書館編『最近三十五年之中国教育』1931 年版（『民国叢書』編輯委員会編『民国叢書』第 2 編 45 卷文化・教育・体育類、上海書店、1990 年に再録）。
11. 張燕風『老月份牌広告画』（上巻論述編、下巻図像編）漢声雜誌社、台北、1994 年。
12. 『都会摩登』三聯書店有限公司出版、香港、1994 年。
13. *Chinese Woman and Modernity Calendar Posters of 1910s -1930s*, Joint Publishing (HK) Co., Ltd., Hong Kong, 1994.
14. 『老上海広告』上海画報出版社、上海、1995 年。
15. 羅蘇文『女性与近代中国社会』上海人民出版社、1996 年。
16. 杜学元『中国女子教育通史』貴州教育出版社、1996 年。
17. 王樹村『中国社会民俗史叢書 年画史』上海文芸出版社、上海、1997 年。
18. 陳超南・馮懿友『老広告』上海人民美術出版社、1998 年。
19. 『老広告』上海人民美術出版社、上海、1998 年。
20. 陳正書『晚清經濟』（熊月之主編「上海通史」第 4 卷）、上海人民出版社、1999 年。
21. 張偉『滬澆旧影』上海辞書出版社、上海、2002 年。
22. 趙琛『中国近代広告文化』吉林科学技術出版社、吉林、2001 年。
23. 『老月份牌年画—最後一瞥』上海画報出版社、上海、2003 年。

24. 鄧明『最後一瞥・老月份牌年画』上海画報出版社、2003 年。
25. 曾宏燕『上海巨商黄楚九』人民文学出版社、2004 年。
26. 夏晓虹『晚清女性与近代中国』北京大学出版社、2004 年。
27. Ellen Johnston Laing, *Selling Happiness: Calendar Posters and Visual Culture in Early-Twentieth-Century Shanghai*, University of Hawai'i Press, Honolulu, 2004.
28. 鄭立君『場景与図像——20 世紀中国招貼芸術』重慶大学出版社、重慶、2007 年。
29. 須藤瑞代『中国「女権」概念の変容——清末民初の人権とジェンダー』研文出版、2007 年。
30. 郭恩慈・蘇珏『中国現代設計的誕生』三聯書店有限公司、香港、2008 年。
31. 『美女月份牌』上海画報出版社、上海、2008 年。
32. 梅紹武・屠珍等編『舞台生活四十年』（梅蘭芳全集第 1 卷）、河北教育出版社、2000 年。

Ⅲ. 論文

1. 初我「新年之感」『女子世界』第 11 期、1904 年 10 月。
2. 本社特派員「支那印刷業の現況（一）」『日本印刷界』第 48 号、大正 2 年 10 月。
3. 大澤克・中田良夫「上海の一瞥——商品とレッテルと広告・支那人の気風と印刷」『日本印刷界』第 69 号、大正 4 年 7 月。
4. 徐瑾「支那一般広告法式」『日本印刷界』第 73 号、大正 4 年 11 月、28 頁。
5. 章錫琛「一個實際問題的討論」『新女性』第 1 卷第 4 期、1927 年。
6. 沈雁冰「關於開展新年画工作的指示」『人民日報』1949 年 11 月 27 日。
7. 陳叔亮「上海新年画運動記」『美術』1950 年第 2 号。
8. 「年画座談会」『美術』1958 年第 2 号。
9. 薄松年「為月份牌年画說幾句話」『美術』1958 年第 4 号。
10. 張曼如「一朵無名的花」『美術』1958 年第 5 号。
11. 吳步乃「從農民画看“月份牌”年画」『美術』1958 年第 9 号。
12. 「魯迅先生一九三〇年二月二十一日在上海中華芸術大学の講演（記録稿）」、刘汝醴『美術』中国美術家協會、1959 年 4 号。
13. 華君武「“群眾鼓掌、画家點頭”」『美術』1959 年第 6 号。
14. 步及「解放前的“月份牌”年画史料」『美術研究』1959 年第 2 号。
15. 王樹村「記“滬景開彩図・中西月份牌”」『美術研究』1959 年第 2 号。
16. 步及「月份牌画和画家鄭曼陀先生」『美術』1979 年第 5 号。
17. 阮慧敏「一九四九年以前上海地区月份牌所反映的市民品味」国立台北芸術大学美術史研究所修士論文、1990 年。
18. 「学部奏遵議設立女子師範学堂摺」、李又寧・張玉法編『近代中国女権運動史料 1842-1911』下冊、伝記文学出版社、1991 年。
19. 高翰卿「本館創業史——在發行商所学生訓練班的演講」『1897～1992 商務印書館九十五年——我和商務印書館』商務印書館、1992 年。
20. 上海県志編纂委員会編『上海県志』第 33 篇、特記（上）上海人民出版社、1993 年。
http://www.shmh.gov.cn/mhgl_cssy_xz1.aspx?ID=6128&ContentID=1389（2009 年

10月15日現在)。

21. 陳士「我看老月份牌」、宋家麟編『老月份牌』上海画報出版社、1997年。
22. 梁啓超『新民說』中州古籍出版社、1998年。
23. 張樹棟・龐多益・鄭如斯等『中華印刷通史』財団法人印刷伝播興才文教基金会、1998年10月初版電子版、第13章第2節。
http://33.cgan.net/book/books/print/g-history/big5_12/13_2.htm#1323 (2013年3月31日現在)
24. 佐藤秋成「ヴィジュアルリスト但杜宇の足跡——1910～1920年代を中心とする中国画壇・文壇・映画界の動きに関する一考察」『演劇映像』41号、早稲田大学演劇映像学会、2000年。
25. 易順鼎「万古愁曲为歌郎梅蘭芳作」『琴志楼詩集』上海古籍出版社 2004年。
26. 劉善齡「晚清上海彩票軼事」『尋根』華東師範大学、2005年第1期。
27. 「学部奏咨輯要・第1編」、十洲古籍書画社編『中国近代教育史料匯編・晚清卷』全国図書館文献縮微複製中心、2006年。
28. 佐藤秋成「埋もれた中国映画史の断片——シネアスト但杜宇とその知られざる映像の世界」『演劇研究センター紀要 VIII 早稲田大学 21世紀 COE プログラム〈演劇の総合的研究と演劇学の確立〉』早稲田大学演劇研究センター、2007年。
29. 張錫昌「我看月份牌」、張錫昌編『美女月份牌』上海錦繡文章出版社、2008年。
30. 于曉妮「月份牌ポスターから見る中国の近代化過程」神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程修士論文、2008年。
31. 馮志偉「漢語書写形式の改革は歴史的必然和時代的需要」。
<http://www.yukexue.org/jianti/forum/viewtopic.php?t=224> (2009年10月15日現在)
32. 趙月娥「月份牌広告画風格形成浅析」『文教資料』南京師範大学、2011年1号。
33. 謝宇野・胡可「月份牌映射当下設計師不具備中華文化的表達能力？」『南方都市報』南方都市報社、2011年10月22日付。
34. 吳昭瑩「從上海『月份牌』看近代中国女性妝飾与女性意識的演變」国立屏東教育大学視覚芸術学系修士論文、2011年。
35. 彭靜「初涉月份牌芸術形式產生的条件」『文教資料』南京師範大学、2011年22号。
36. 黃頌豪「嶺南画派的海上歲月」『広州日報』、2012年1月1日。

IV. 展覧会カタログ

1. ラワンチャイクン寿子・堀川理沙編『チャイナドリーム——描かれた憧れの中国——広東・上海』福岡アジア美術館・兵庫県立美術館・新潟県立万代島美術館、2004年7月24日。
2. 田島奈都子編集『大正レトロ昭和モダンポスター展——印刷と広告の文化史』図録、姫路市立美術館、2007年2月。

人名索引

ア行

- アーニスト・メイジャー (Ernest Major 美査) 10, 11, 37, 38
易順鼎 (イ・シュンディン Yi Shunding) 73
印有模 (イン・ユウモ Yin Youmo) 46
呉歩乃 (ウ・ブナイ Wu Bunai) 90
呉友如 (ウ・ユウル Wu Youru 字を嘉猷という) 39
エレン・ジョンストン・レイグ (Ellen Johnston Laing 梁庄愛倫) 7
大澤克 55

カ行

- 高劍父 (ガオ・ジャンフ Gao Jianfu) 63
高奇峰 (ガオ・チフォン Gao Qifeng) 63
高翰卿 (ガオ・ハンチン Gao Hanqin) 46, 47
高梅庭 (ガオ・メイティン Gao Meiting) 21
加藤駒二 46
郭恩慈 (ゴオ・エンツウ Guo Enci) 6, 7
郭子儀 (ゴオ・ヅィイ Guo Ziyi) 32
小谷重 45

サ行

- 佐藤秋成 64
席裕福 (シ・ユイフ Xi Yufu) 10
史量才 (シ・リャンツァイ Shi Liangcai) 10
謝之光 (シェ・ジグァン Xi Zhiguang) 69, 70, 85, 86, 88
志廠 (ジチャン Zhichang) 79
夏曉虹 (シャ・ショウホン Xia Xiaohong) 65
夏瑞芳 (シャ・ルイファン Xia Ruifang) 45, 46
張燕風 (ジャン・イアンフォン Zhang Yanfeng) 6
張偉 (ジャン・ウェイ Zhang Wei) 6, 7, 15-17
張志瀛 (ジャン・ジイン Zhang Zhiying) 11, 39
張錫昌 (ジャン・シチャン Zhang Xichang) 15
章錫琛 (ジャン・シチン Zhang Xichen) 68
張碧梧 (ジャン・ビウ Zhang Biwu) 88
張宝瑛 (ジャン・ボイン Zhang Baoying) 67
張曼如 (ジャン・マンル Zhang Manru) 90
朱文熊 (ジュ・ウェンション Zhu wenxiong) 20
朱志成 (ジュ・ジチャン Zhu Zhicheng) 81

徐瑾（シュ・ジン Xu Jin） 59-61
祝慈寿（ジュ・ツシュウ Zhu Cishou） 18
朱伯康（ジュ・ボカン Zhu Bokang） 18
徐詠青（シュ・ヨンチン Xu Yongqing） 61, 63, 64
周権（ジュウ・チョアン Zhou Quan 字を慕橋あるいは慕喬という） 11, 39, 40, 62
周桐（ジュウ・トン Zhou Tong 字を柏生という） 57, 59
周彬（ジュウ・ビン Zhou Bin） 57
周蓮榮（ジュウ・リアンロン Zhou Lianrong） 52
趙青岩（ジョウ・チンイエン Zhao Qingyan） 4, 11, 12, 50
ジョージ・ウェバー（George Weber 魏拔） 58
鐘星南（ジョン・シンナン Zhong Xingnan） 52
金桂（ジン・グイ Jin Gui 字を蟾香という） 39
金雪塵（ジン・シュエチン Jin Xuechen） 76
沈逢吉（シン・フォンジ Shen Fengji） 60
金梅生（ジン・メイシャン Jin Meisheng） 4, 61, 79, 90
沈雁冰（シン・ヤンビン Shen Yanbing） 87
蘇珏（スウ・ジョイ Su Jue） 6, 7, 39
須藤瑞代 66
宋家麟（ソン・ジャリン Song Jialin） 14

タ行

黛玉（ダアイユイ Daiyu） 72
田島奈都子 59
但杜宇（ダン・ドウユイ Dan Duyu） 61, 64, 65
陳士（チェン・シ Chen Shi） 14, 15
陳叔亮（チェン・シュリャン Chen Shuliang） 87, 88
陳超南（チェン・チャナン Chen Chaonan） 86
陳風以（チェン・フォンイ Chen Fengyi） 89
鄭曼陀（ヂェン・マントオ Zheng Mantuo 名を達、号を菊如という） 54, 61-63, 69, 75-77, 88, 91
陳幼堅（チェン・ヨウジェン Alan Chan） 4
鄭立君（ヂェン・リジュン Zheng Lijun） 6, 7, 16, 17
邱子昂（チュウ・ヅィアン Qiu Ziang） 37
初我（チュワ Chuwo） 69
瓊瑤（チョン・ヤオ Qiong Yao） 4

ナ行

長尾太郎 45
中田良夫 55
中山義弘 65

年欣（ニエン・シン Nian Xin） 6
任伯年（ニン・ボニエン Ren Bonian） 37, 38

ハ行

鮑咸恩（バオ・シャンエン Bao Xianen） 45
原亮一郎 45, 46
原亮三郎 45
韓湛寧（ハン・ジャンニン Han Zhanning） 5
杭稚英（ハン・ジイン Hang Zhiying） 76, 77
費曉樓（フェイ・ショウロウ Fei Xiaolou） 62
馮懿有（フォン・イユ Feng Yiyou） 86
馮志偉（フォン・ジウエイ Feng Zhiwei） 20
歩及（ブジ Buji） 61-63, 76, 79, 81, 91
何逸清（ヘ・イチン He Yiqing） 90
賀聖鼐（ヘ・シンナイ He Shennai） 20, 21, 46, 47
何溶（ヘ・ヨン He Rong） 90
何立三（ヘ・リサン He Lisan） 66, 67
薄松年（ボ・ソンニエン Bo Songnian） 89, 90
胡伯翔（ホ・ボシャン Hu Boxiang） 69
華君武（ホァ・ジュンウ Hua Junwu） 91
花木蘭（ホァ・ムラン Hua Mulan） 71, 72
黄山寿（ホァン・シャンシュウ Huang Shanshou） 57
黃承乾（ホァン・チェンチャン Huang Chengqian 別名を楚九、号を礎玖という） 53, 54
細川玄三 47

マ行

梅蘭芳（メイ・ランファン Mei Lanfang） 71-73
毛沢東（モウ・ツェドン Mao Zedong） 87

ヤ行

姚公鶴（ヤオ・ゴンヘ Yao Gonghe） 37
楊俊生（ヤン・ジュンシェン Yang Junsheng） 88
吉田武松 47

ラ行

李鴻章（リ・ホンジャン Li Hongzhang） 18
李慕白（リ・ムバイ Li Mubai） 76, 90
廉錦楓（リァン・ジンフォン Lian Jinfeng） 73
梁啓超（リャン・チチョ Liang Qichao） 69
劉善齡（リュウ・シャンリン Liu Shanling） 28

劉旦宅（リュウ・ダンジャイ Liu Danzhai） 90
劉傳亮（リュウ・チュアンリヤン Liu Chuanliang） 60
劉孟楊（リュウ・モンヤン Liu Mengyang） 20
劉元度（リュウ・ユェンド Liu Yuandu） 72
林之洋（リン・ジヤン Li Zhiyang） 73
ルイ・デュコ・デュ・オーロン（Louis Ducos du Hauron） 58
魯迅（ルシュン Luxun） 82, 83, 84
羅蘇文（ロ・ソウエン Luo Suwen） 65, 96

ワ行

和田穠太郎 47
王樹村（ワン・シュウツウン Wang Shucun） 6, 7, 14, 16, 17, 26, 27, 34, 43, 91
王小某（ワン・ショウモウ Wang Xiaomou） 62

著者について

于曉妮（う・しょうに）

1980 年、中国青島に生まれる。浙江工程学院（現在の浙江理工大学）服装芸術学院ファッション・デザイン専攻卒業。2008 年 3 月、神戸大学大学院総合人間科学研究科博士前期課程修了。2013 年 3 月、神戸大学大学院人間発達環境学研究科博士後期課程修了。現在、神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究員。博士（学術）。専門は、視覚・物質文化研究。

論文に、「月份牌の出現と初期の社会的役割——『申報』の記事と広告を基本資料として」『表現文化研究』（第 9 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2009 年）、「簡析日本明治開化時期的“錦繪新聞”——与《點石齋画報》相对照」、楊曉陽主編『中国国家美術』（2010 年第 1 期創刊号、『中国国家美術』出版社、2010 年、本論文は、中国留日同学会主催第 13 回在日中国人留学成果報告会優秀論文として神戸市長賞を受賞）、「月份牌起源探究——以《申報》登載之広告和新聞記事為資料」、袁熙陽主編『設計学論壇』（第 1 巻、南京大学出版社、2010 年）、「20 世紀初頭の中国における印刷技術の近代化とその月份牌への影響——『申報』の記事と広告を基本資料として」『表現文化研究』（第 10 巻第 1 号、神戸大学表現文化研究会、2010 年）など。

中山修一（なかやま・しゅういち）

1948 年、熊本市に生まれる。東京教育大学農学部林学科木材工学専攻卒業、そして東京教育大学大学院教育学研究科修士課程美術学（工芸・工業デザイン）専攻修了。1987-88 年にブリティッシュ・カウンシルのフェローとして、また 1995-96 年に文部省（現在の文部科学省）の在外研究員として、主として王立美術大学（RCA）とヴィクトリア・アンド・アルバート博物館（V&A）で英国デザイン史の研究に従事。2013 年 3 月、定年により神戸大学を退職。現在、神戸大学名誉教授。博士（学術）。英国にあっては、王立芸術協会会員（FRSA）、ブライトン大学客員教授、および学術雑誌 *The Journal of Modern Craft* (Berg Publishers, Oxford) の国際諮問委員会委員を務める。専門はデザイン史。

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