



Title	大和時代後期における富本憲吉の芸術：『富本憲吉模様集』(1924, 26, 27)を中心に
Author(s)	大長, 智広
Citation	デザイン理論. 2004, 44, p. 47-62
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/53285">https://doi.org/10.18910/53285</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# 大和時代後期における富本憲吉の藝術 —『富本憲吉模様集』(1924, 26, 27) を中心に —

大 長 智 広

愛知県陶磁資料館

## キーワード

富本憲吉, 模様集, 写生, 陶磁器, 図案家

Kenkichi Tomimoto, the pattern collection, sketch, pottery, designer

## はじめに

1. 『富本憲吉模様集』と自然写生による模様制作
2. 富本以前の日本における模様・図案制作
3. 自然写生による模様と陶磁器作品との関係
4. 図案家としての陶磁器制作

おわりに

## はじめに

富本憲吉（1886－1963）は一般的に「模様の作家」として高く評価されている陶芸家である。その背景には生前中の富本が数多くの模様集、画卷、画帖等を制作、出版するとともに、模様に関する多くの言説を残していること、そして同時代に活躍した民芸運動の柳宗悦や陶芸家バーナード・リーチといった多くの芸術家や評論家たちが富本芸術の中でも特に模様を高く評価したことなどがある。そのために「模様の作家」として富本を評価するという視点は、現在まで疑いのない事実として認識してきた。こうした「模様の作家」としての富本に対する評価の中心には、「模様から模様を造らず」という富本の創作に対する厳しい意識と、その意識のもとでなされた富本の自然写生を通じて行う模様制作がある。例えば、乾由明は富本の創作（オリジナリティー）を高く評価したうえで、「富本は『模様から模様をつくらない』こと、つまり既成の模様からの転用をきびしくいましめ、あくまで自然の写生に基づく独自な模様の創造に努めた」と述べている<sup>1</sup>。

こうした乾のような富本の創作に対する態度と、自然写生による模様を高く評価するという立場は、現在においても富本研究における基本路線である。富本の自然写生による模様制作とは、自然を観察し、写生したものを何度も繰り返し描き続けることで自ずと無駄な部分が省かれ、模様として必要な要素だけが残るというものである。この富本の手法は、現在においては

特に目新しいものではない。しかし既成の装飾様式を手本とし、再構成するという伝統的な工芸模様制作にあって、富本のそれは新鮮であり、後の作家にも多大な影響を与えている。しかし富本の藝術觀や模様觀、あるいはその作風の変遷を通じてみていくと、従来のような単に自然写生による模様制作を中心とした「模様の作家」という視点では富本藝術全体を評価するには不十分であろう。

近年、金子賢治が、「『土から陶へ』の認識論」<sup>2</sup>という陶芸制作における新たな概念を提示し、従来の「模様の作家」という富本像とは異なる、富本の造形觀に踏み込んだ研究を行っている。そこで金子は「富本は陶器を最も抽象的な彫刻と考えていた『形の作家』であり、『模様の作家』としての富本は、その『陶器の形論』の上に築き上げられた、作家富本の一部にすぎない」として、「形の作家」として富本の再評価を試みている<sup>3</sup>。しかし富本を「模様の作家」として評価する立場、あるいは「形の作家」として評価する立場のいずれにしても、富本を陶芸家として捉えた際に、評価の中心となるべき陶磁器作品における形と模様との関係にまで十分に踏み込んだ研究がなされていないように思われる。

本稿は「模様の作家」としての富本像と「形の作家」としての富本像とをつなぐ一つの試みとして、1924, 26, 27年の三回に分けて出版された『富本憲吉模様集』（以下、『模様集』はこの『富本憲吉模様集』を指す）を中心に、実際の陶磁器作品と併せてこの時期における富本の藝術觀についての再考を行うものである。富本は生涯において何冊もの模様集、あるいは画卷、画帖を出版、制作しているが、その中で『富本憲吉模様集』を取り上げたのは、この模様集がそれまでの模様制作における集大成と位置付けることができる、そして現在の「模様の作家」としての富本像が形成されるにあたり、その源流をここに認めることができるからである。

## 1 『富本憲吉模様集』と自然写生による模様制作

『富本憲吉模様集』は、1924, 26, 27年と三回に分けてそれぞれ20部限定で出版されており、模様は写真的印画紙が直接台紙に貼りつけられるかたちで50葉ずつ計192図が年代順に収録されている。また1927年には、それら三冊の模様集を一冊にまとめた普及版が生活文化研究所より出版されている。

『富本憲吉模様集』に収録されている模様は、その序文から、富本が1913年から25年にかけて制作したものであり<sup>4</sup>、出版年と制作年との間にいくらかの時間的な差異が認められる。本稿では基本的に制作年に従う。『模様集』掲載模様が制作された最後の年である1925年というの、富本の大和時代が終わりを迎える時期である。富本の藝術の時代区分として通常使われるのが作陶場所による大和時代（1913～26年）、東京時代（1926～46年）、京都時代（1946

～63年）と三期に分類する区分法である。これは富本自身が生前に定めたものであることから、現在まで再考されることなくそのまま使用してきた。しかしこの区分法は陶芸家以降の活動についてのものであり、学生時代や富本の芸術観形成に大きな影響を与えた留学時代、留学からの帰国後の作陶を始める以前の様々な工芸制作等を行っていた時期が含まれていない。また研究が進むにつれ明らかにされてきた富本の模様観や芸術観の変遷についてもこの分類法では適切に捉えることが難しくなっている。そのために今後この分類法については、大枠として従来の時代区分を尊重しながらも細分化を図るなど、再考を要するものではないかと考えている。

さて、この『模様集』には、「大和川急雨」は掲載されていないものの、「柘榴」、「竹林月夜」、「薊」、「野葡萄」、「芍薬」、「曲がる道」など富本の自然写生による代表的な模様の多くがほぼ完成した形で掲載されている。富本の代表的模様制作法として知られる自然写生による模様制作とは、自然の写生を行ない、それを何度も繰り返して描くうちに無駄な要素が省略、抽象化され、模様になるという方法である。このような同じ主題を繰り返し描くという手法のために、富本の自然写生による模様制作では、模様はどの時点で完成するのかという問題が起こる。その問題解決の手がかりの一つが「鴛鴦（雌・雄）」（図1・2）である。植物と風景を自身の模様の主な主題とする富本が動物を模様に用いるというのは稀な例である。この模様は実際に陶磁器の模様として用いられるることはほとんどなかったが、晩年に出版した自選模様集である『金描自作模様集』（1950年）にも収録されている。しかし富本が「鴛鴦」を完成した模様と見ていないことは、この『金描自作模様集』における次の言葉からわかる。

（雄）私の言ふ模様に充分溶け合はなかった結果転写がウマク行かない。絵画的な要素が未だ残って居るので無からふか。

（雌）出来るだけ円に於さまる様ポーズしたつもりだが矢張り転写困難のため余り描いた事なく、むしろ書物の装禎に使った位である<sup>5</sup>。

自然写生による模様制作において当時の富本は「いい模様は容易に転写し得るということが一つの要件」<sup>6</sup>であるとしていた。それは富本の自然写生による模様が繰り返しの中から生み出されるためであるが、そのために、意識するこ

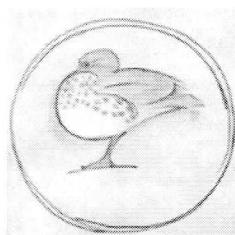


図1 《鴛鴦（雄）》『富本憲吉  
模様集 第三冊』（1927）

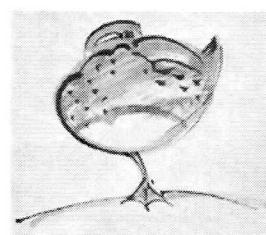


図2 《鴛鴦（雌）》『富本憲吉  
模様集 第三冊』（1927）

となくすばやく何度も繰り返し描けるもの、つまり「転写」が容易な模様でなければ、富本にとっての完成した模様とはならなかったといえる。おそらく富本は「転写」が容易な模様に対比させ、描く際に対象の姿形に意識を働かせなければならないような模様について、その性格を表現するために「絵画的要素」の語を用いたのであろう。ここでいう模様と絵画との違いは、今後更なる研究を必要とするが、富本にとっての模様とはいかなるものであるかを考える上で重要だといえる。これらの点に注目すると、確かに植物や風景以上に姿形に配慮が必要な動物を模様とした「鶴鳩」は、自然写生による模様制作の中で、「転写」を基準とした際、模様として十分に省略化、様式化が図られたものとはなっていない。ここでは富本の自然写生による模様の完成について「鶴鳩」を例として挙げたが、『模様集』の中で使用頻度の高い模様であるかないか、つまり富本にとって完成した模様であるかないかは、単純に構図等の面白さという面もあるが、それ以上に「絵画的要素」の有無、つまり「転写」が容易かどうかという点に關係しているものと思われる。それが富本の自然写生による模様の中で、使用頻度の高いものが植物と風景とに偏ることになった理由であろう。

この模様集に掲載されている模様は、1913年から25年にかけて制作されたものであり、初めの数点を除き、そのほとんどすべてが自然写生によっている。富本が自然写生による模様制作法を発見するのは、1913年夏にバーナード・リーチとの話し合いを行って以降のことである。それ以前の富本は手本の再構成を中心とする伝統的な模様制作法に従いながら制作を行っている。そのため『模様集』の初めの数点の自然写生によらない模様は、制作年代順に模様が掲載されていることを考慮すると、自然写生を通じて行う模様制作がまだ十分に身についていない時期に制作されたものだといえる。富本は模様集の序文において「多くは陶器を造る目的のために戸外に於て造られたるものなり」と述べており、また内容見本では「私が模様とはかくあるものと言ふより、それについて最も明らかに最も簡単に言い表して居るのが此書である」とも述べている<sup>7</sup>。

現在の「模様の作家」としての富本像を形成するにあたり、その評価の基盤となるものは富本の創作に対する態度と自然写生による模様制作であった。しかしそのような「模様の作家」としての富本に対する評価を確立させることになる自然写生による模様制作方法は、その代表的な模様の多くが掲載されている『模様集』からもわかるように、すでに大和時代の中で完成している。加えて模様集の序文における富本の言葉などを考慮すると、この模様集には富本の自然写生による模様制作の集大成としての意味が込められているといえる。つまり現在の一般的な富本像とは、この大和時代の自然写生による創作模様を中心とした「模様の作家」としての評価が基盤になっているのである。

## 2 富本以前の日本における模様・図案制作

しかし自然写生による模様制作とその創作模様によって、富本が「模様の作家」として評価されたのもある意味では当然であった。というのも富本の自然写生による模様制作とは富本以前の日本陶芸界を概観するとき、模様制作法としては新鮮な手法だといえるからである。基本的に富本以前における日本の陶磁器の模様・図案制作は、他の工芸品や中国・朝鮮など他の国陶磁器、あるいは様々な絵手本などを完全に写すことは少ないにしても手本としたものが多い。例えば奈良三彩は唐三彩に倣ったものであり、古瀬戸は中国宋時代の陶磁器等を手本に制作されたものである。他にも桃山時代の織部の片身替りという手法は同時代に流行していた染織の辻が花染との共通点が指摘できる。また江戸時代では奥田穎川や青木木米、永楽保全など京焼の名工たちも中国や朝鮮等の様々な陶磁器を手本とした制作を行なっている。工芸図案や工芸制作におけるこうした傾向は明治以降についても同様である。

幕末から明治初期にかけて日本の陶磁器は欧米でのジャポニスムの流行などにより海外での需要が急速に高まっていく。その際、特に人気を博したのは陶磁器である。明治期の日本では機械工業が十分に発達しておらず、工業とは手工業と同義であるといつても過言ではない状態であった。そのために明治政府は殖産興業の一環として工房の中での分業体制という手工業的生産方法であった陶磁器など工芸品を重要な輸出貿易品と位置付けることになる。明治期は特に世界各国で万国博覧会が開催された時期もあるが、その際、万国博覧会は各国からの出品作品の見本市の観を呈していた。そのために各国は競って自国の特産品や最新技術などを展示するようになる。その傾向は日本もまた例外ではなく、特に工芸品に関しては政府主導で図案指導を行なっている。これは万博を通じて日本工芸を世界に示すことで、海外からの注文増加など、殖産興業の一環として美術工芸品の輸出を考えていた政府の立場を考慮すると当然だといえる。

明治期、最初の十数年間における政府の工芸図案の指導振りを今に伝えてくれるのが『温知図録』である。しかしそこの図案制作における基本姿勢とは、「形容紋章を搜索し兼て新意を加」えたものでしかなかった<sup>8</sup>。つまり過去の作品を基本とし、それを海外の嗜好に合わせて変化させることで図案や模様を制作していたのである。これは工芸において伝統的に行われてきた模様制作方法と何ら変わることろがない。それまでジャポニスムの流行の中で人気を博していた日本工芸であったが、欧米各国はそれらを研究し、アール・ヌーヴォーという新たな装飾様式を生み出している。その一方で日本工芸の多くは従来の装飾様式を固持しており、1900年のパリ万国博覧会などで旧態依然の図案だとして批判の対象となる。

こうした万国博覧会において旧態依然だと批判された日本工芸の図案改良を目指した作家に洋画家の浅井忠がいる。フランス留学中に1900年のパリ万博を視察した浅井はアール・ヌー

ヴォー様式に強く興味を抱き、フランス留学から帰国後、京都高等工芸学校教授として後進の指導にあたる一方で、遊陶園、京漆園を組織するなど自ら率先して工芸図案の改良に取り組んでいる。浅井は日本人としていち早くアール・ヌーヴォー様式の根底に日本の装飾様式の影響があることを見抜いていた<sup>9</sup>。基本的に浅井の図案はアール・ヌーヴォー様式に琳派や大津絵、鳥獣戯画など様々な日本美術の要素を取り入れたものだといえるように、浅井の図案制作姿勢は、富本の創作に対する姿勢とはかなりの隔たりを見せており、これは浅井が工芸を従来の産業的枠組みの中で捉えていたことに起因するのではないかだろうか<sup>10</sup>。

また陶芸家として初めて文化勲章を受章した板谷波山に関しては、現存するスケッチ帖の研究が進み、波山の模様、図案制作に対する姿勢が明らかにされている<sup>11</sup>。波山の残したスケッチ帖には、海外の雑誌や陶磁器、また日本の古陶磁や正倉院宝物など、和洋、新古を問わず、様々な美術品の詳細なスケッチが数多く描かれている。波山はこうした装飾様式を再構成することで模様、図案を作り出している。これらは波山の持つ高い技術力と相まって波山独自の気品あふれる陶磁器作品へと昇華している。波山の陶磁器作品における模様の中には一見しただけでは手本を特定するものが困難なものもあるが、模様制作という観点からすると、従来の模様制作の範疇で捉えることが妥当であろう。

このように当時の工芸における模様制作の状況を概観すると、富本のように「模様から模様を造らず」という意識の実践として、自然の写生から模様を創作するという態度は、手本を既成のものではなく自然に求めるという意味で、工芸図案制作の中で極めて新鮮であった。これらをふまえると、この時点で富本が「模様の作家」として評価されたのも当然であろう。

### 3 自然写生による模様と陶磁器作品との関係

富本は『模様集』の序文で「陶器を造るために」と述べているように、『模様集』に収録されている模様の多くは富本が自身の陶磁器制作のために作り出したものである。当時の富本は「私の製作しているものすべてが模様」という言葉からもわかるように、模様と図案という語に差異を認めておらず、ほとんど同義のものとして使用している<sup>12</sup>。実際に『模様集』では、模様の多くはそのまま単独で描かれるのではなく、平面性の強い皿や陶板を想定したと思われる円形の枠、箱の蓋や側面などを思わせる四角形の枠といった陶磁器の器形を想定した枠組みの中に描かれた図案（図3・4）としてのものが多い。それらの数は全192図中96図である。一方、立体性、あるいは曲面性の強い器形である壺やカップといった図案も14図あるが、全体としては少数にとどまっている。『模様集』に掲載された、この器形における数の違いというのは、この時期の富本の制作態度を考える上で重要である。

ここで改めて述べるまでもなく陶磁器の多くは立体である。立体であるということは、形は

当然ながら、模様を描く際、絵画のように目に見える面だけに注意を払えばよいというものではない。それは壺などの曲面性の強い器形の場合、正面は一定ではなく見る位置を変えることで正面が変わっていくように、正面とその反対側が連続しているからである。富本

はこの模様集の模様を「陶器を造る目的」で制作したと述べている。そうであれば富本の制作した実際の陶磁器作品を通じて、自然写生による模様と陶磁器作品との関係を検証することが当時の富本の模様観を考えるうえで必要であろう。ここでは富本の自然写生による模様の大部分を占める風景模様と植物模様を中心に考察を行う。富本の場合、後に紹介する「老樹」のように植物模様と風景模様との区別が付きにくいものがある。本稿では、植物が主題となる模様であっても、その背後に空間的広がりを感じさせるものであれば風景模様として扱う。

この模様集に収録されている富本の風景模様は郷里である大和の風景、そして1922年に旅行した朝鮮の風景など富本にとって親しみを感じる風景を中心となっている。この時期に風景模様が絵付けされた陶磁器作品は多いが、風景模様と器形との関係を見ていくと、富本の風景模様は、陶板や皿、箱の蓋や側面、また八角鉢などでは底の平らな部分に描かれるなど、陶磁器の中でも平面性の強い器形や部位に数多く描かれている（図5・6）。風景模様同様に富本の自然写生による植物模様もまた器形の平面部に描かれることが多い（図7・8）。

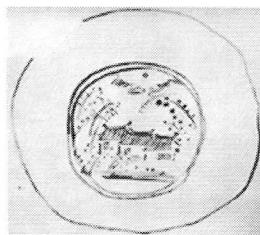


図3 『竹林月夜』『富本憲吉 模様集 第一冊』(1924)

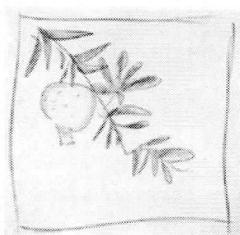


図4 『柘榴』『富本憲吉 模様集 第一冊』(1924)

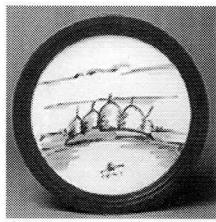


図5 『染付「薦棒塔」模様 陶板』(1921)

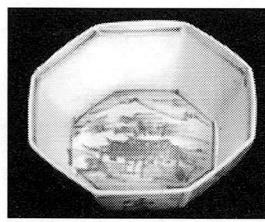


図6 『染付「清涼里」模様八角鉢』(1922)  
富本憲吉記念館蔵



図7 『色絵金彩薊模様 耳付筆筒』(1919)  
富本憲吉記念館蔵

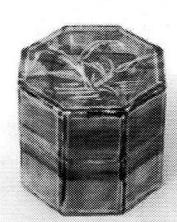


図8 『吳須芦の芽模様 八角香合』(1925)

この時期の富本は主に染付けの技法で陶磁器の絵付けを行っている。これにはまだ色絵の技術を十分に習得していなかったという理由がある。しかし染付の技法は慣れれば紙の上で水墨画を描くような勢いのある線を描けること、ダミと呼ばれる濃淡によって様々な面白さを表現できること、また複雑な工程を必要とする色絵と異なり、大量の模様を陶器に描くのに適し

た技法でもある。つまり繰り返し描くことにより自然に省略化、抽象化が起こり、模様として完成していくことを期待していた当時の富本にとって、同時に



図9 《染付「老樹」模様湯呑》(1924)

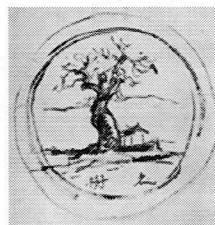


図10 《老樹》『富本憲吉模様集 第三冊』(1927)

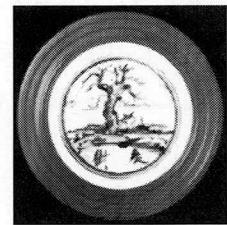


図11 《染付「老樹」模様大陶板》(1924)

ある程度の量産にも対応できる染付は理想的な技法であったといえる。こうした陶磁器の平面上に描かれた自然写生による模様は、模様集における模様そのままに富本の個性が表現されており、陶磁器に絵付けされることで富本の模様が本来持つべき勢いや新鮮さを減じてはいない。

次に自然写生による模様と曲面性の強い器形との関係について考察を行う。この時期までに風景模様を曲面上に描いた作品は平面作品と比べると極端に少なくなる。しかしそれは「陶器を造る目的」で制作した模様を掲載した『模様集』において、平面性の強い器形を意識した図案が多いことからも当然であろう。ここでは湯呑という小品であるが、《染付老樹模様湯呑》(図9)を一例として挙げる。この作品は湯呑という小品であることを考慮しても、目に見える器形の面全体に「老樹」模様を描いており、器形の反対側にまで続く陶磁器の曲面といった特徴に対する配慮が欠けた作品だといえる。本来、「老樹」模様は模様集に掲載されているように平面上で成立した模様である(図10)。富本は陶板作品としても「老樹」模様を描いている(図11)。「老樹」模様について曲面性の強い湯呑作品と平面性の強い陶板作品とを比較すると、陶板作品の方が模様集に掲載されている模様に近いことがわかる。このように模様集に掲載されている模様を基準とした時、陶磁器の平面上に自然写生による模様が絵付けされる場合と曲面上に絵付けされる場合との違いは当時の富本の模様観を考察する上で重要である。

一方、植物模様が曲面上に描かれた作品は風景模様に比べてその量は多くなる。植物模様が風景模様よりも多く曲面に描かれているのは、風景模様に比べて植物模様は模様としての単位が小さいということがある。そのために時には器形との調和の取れた優品もある。しかし全体としては、風景模様同様に、植物模様に関しても曲面性の強い器形の持つ特徴、その曲面性や反対側にまで続く面などを考慮することなく模様をそのまま絵付けした作品が多い(図12・13)。



図12 《染付蓼模様大鉢》(1921)

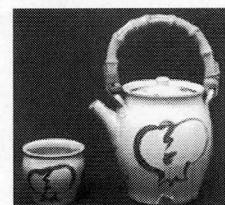


図13 《染付柘榴模様番茶器セット》(1923) 土瓶：富本憲吉記念館蔵

ここで当時の富本が制作した自然写生による模様と立体性の強い陶磁器の器形とが一つの作品としてそれほどの関連性をみせることができなかった理由について考察してみたい。富本の自然写生による模様制作は、独自の視点で切り取った自然を何度も繰り返し描く中で省略化、抽象化が起こり、模様として成立するというものである。この模様制作法がいかに当時は新鮮なものであったかについてはすでに述べた。しかし基本的に平面上での繰り返しという模様制作方法の性格上、『模様集』に掲載されているように模様は二次元の平面上ですでに完結してしまう。また陶磁器における器形の曲面上に模様を描くということは、平面上での繰り返しという模様制作とほぼ同様の状態で絵付けを行うことができる陶板や皿などとは、その模様を描く際の出発点が異なっている。加えて曲面を持つ器形は、目に見える面だけではなく、目には見えない裏側にも面が続いている。そのために平面上で完結する富本の自然写生による模様は立体性の強い器形における曲面の広がりに対する応用力が乏しくなる。つまり平面性の強い器形に絵付けする場合に比べ、富本の自然写生による模様はそのままでは曲面性の強い立体を飾るための模様としてはあまり適するものではないといえる。これらが当時の富本の自然写生による模様と立体性の強い陶磁器の器形とが作品としてそれほどの関連性をみせることができなかった理由の一つであろう。

#### 4 図案家としての陶磁器制作

こうしてみると、富本の自然写生による模様が平面性の強い一つの単位として完結した模様となるのは、「模様の作家」としての富本の名声を高めることになった、まさにその自然写生による模様制作法が平面上での繰り返しによって成立していたためだと考えられる。しかしそこには、富本が本来図案家として活動を始めたことが関係している。

富本が創作模様に対する意識を持つのは、それまで伝統的な模様制作法に従い、手本の再構成を通じて模様・図案制作を行っていた反省から、1913年の夏に「模様から模様を造らず」という創作に対する誓いを立てた後のことである。創作模様を掲載した富本初の模様集が1915年1月に美術店田中屋より出版された木版主体による『富本憲吉模様集第一』(以下、『模様集第一』)である。この時期の富本はすでに陶磁器作品の制作を開始していたとはいえ、1914年9月に美術店田中屋内に図案事務所を開設するなど、室内装飾、工芸図案、書籍装丁といった様々な図案を手がける図案家としての活動を最も積極的に行なっていた時期でもある。この図案事務所自体はそれほど長続きをしていない<sup>13</sup>。しかしこのことを念頭におくと、『模様集第一』に掲載されている模様は、「陶器を目的とする」と序文にあるとはいえ、当時の図案家としての意識が大きく反映されているといえる。またこの『模様集第一』は出版された時期から考えると、富本が主催する図案事務所の見本的な性格を持っていたとも考えられる。そ

の象徴的な模様として「彼岸花」(図14)を挙げることができる。

この模様は木版による模様に加え、写真版による刺繡作品(図15)、そしてガラス瓶の模様(図16)とに応用されたもの全三種が模様集に掲載されている。こ

こから富本は図案家としての意識のもと、模様の創作を第一においており、その模様を陶器をはじめとして、様々な工芸作品等に応用させるという意図を持っていたことがわかる。もともとこの『模様集第一』は『富本憲吉自刻陶器図案集』として出版が計画されていたものである<sup>14</sup>。しかし実際には「陶器図案」の語を外し、単に「模様集」としたところに、当時の富本の意識が窺える。つまり図案事務所を開設した「図案家」としての富本は、見本的性格を持つ『模様集第一』に陶器だけではなく、模様の様々な応用例を併せて掲載することで多方面からの注文を期待していたのだといえる。

自然写生による模様制作法は図案家としての意識の下で発見されたものである。そして同一の模様を様々な工芸品や器形に応用させる際、模様としての単位がまとまっていた方が容易であるのは当然であろう。それは転写が容易かどうかを模様の要件とする当時の富本の考え方からもわかる。当時の富本は自身の表現手段を陶芸に絞っていく時期であるが、図案家としての意識の下で発見した自然写生による模様を、そのまま陶磁器の模様へと応用させている。これは富本が陶磁器制作をそれまでの図案家としての制作活動の延長上に置いていたことを物語っている。当時の富本は模様と器形の関係について次のように述べている。

壺につけられたる枝条。自然のはかかる曲がりたるものを見ずと君はいう。曲げられたるに非ず。曲がりたる、それ模様なればなり<sup>15</sup>。

富本の自然写生による模様は、平面上での繰り返しという制作方法のために必然的に平面性が強いものとなる。この富本の言葉からは、平面性の強い自然写生による模様を壺という曲面性の強い立体に絵付けする際、平面と立体との違いから少々もとの模様の形が変化したとしても当然だと考えていたことがわかる。これは富本が始めから立体物を想定して模様を制作していたのではなく、平面上での繰り返しを通じて成立した二次元の模様を三次元の立体に応用していたことを示している。金子はこのあたりの富本の陶磁器制作を説明するにあたり「模様の

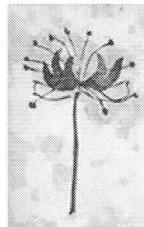


図14 『彼岸花』  
『富本憲吉模  
様集第一』  
(1915)

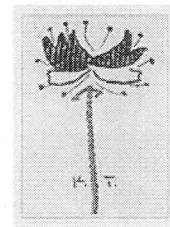


図15 『彼岸花模様刺  
繡』『富本憲吉  
模様集第一』  
(1915)

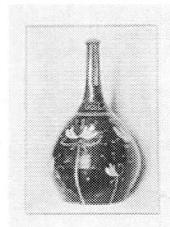


図16 『彼岸花模様ガ  
ラス瓶』『富本  
憲吉模様集第一』  
(1915)

「立体化」との語を使用している<sup>16</sup>。こうしてみると『富本憲吉模様集』の序文で、富本が「陶器を造る目的で」模様制作を行ったと述べてはいるものの、ここでいう陶器とは、当時の富本にとって立体感を持つ実際の陶磁器として認識されたものではなかったのではないかと考えられる。そのことについて富本は次のように述べている。

模様について一言するをゆるされたい。第一にその外形である。普通には通用せぬことであるが、私は模様という語のうちに立体的のもの及び外形等をも含ませて考えている<sup>17</sup>。

この言葉が述べられたのは木版主体の『模様集第一』と『富本憲吉模様集』とが出版される間の時期である。模様にも立体あるいは外形をも含ませるというこの富本の考えは一見するにすでに立体に対する意識を持っていたように受け取ることも可能であろう。しかし『模様集第一』において富本が外形の線のみで表した白磁の壺（図17）を模様として提示していることを考えると、ここでいう立体あるいは外形とは平面上で考えられた図案における器形の中のことだといえる。

富本はもともと図案家として芸術活動を始めたが、図案家である以上、当然ながら平面上での図案制作が中心となる。富本は平面上での繰り返しを通じて成立する自然写生による模様制作法を発見したが、それはあくまでも図案家としての態度がその根底にあった。また陶器の器形を平面上で考えていたこともふまると、この時期の富本が陶磁器作品を制作するにあたり、平面性の強い自然写生による模様と立体性の強い陶磁器の器形との調和を図ることができなかったのは当然であろう。民芸運動の柳宗悦はこの頃の富本について次のように述べている。

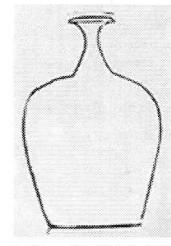


図17 《白磁壺》『富本憲吉 模様集第一』(1915)

現代の日本に於ける個人陶工として、私の尊敬する富本の例を挙げよう。彼は特に模様を重要視する。元来は下図であった模様を遂に独立せしめ、彼はその『模様集』を出して世に問ふた。それは南画の真意に迫り、その筆画の美は彼の陶磁器より一步先んじている感を抑えることが出来ぬ<sup>18</sup>。

この柳の言葉は個人作家的立場について述べた際のものである。柳は富本以外にもいくつか例を挙げた後、富本など個人作家による陶磁器作品を「美術家」の手によるものとし、それらが無名の工人の作に劣るとする理由を次のように結論付けている。

作者は多く絵画的分野に於て、彼の個性をより自由に、より充分に表現し得るからである。之に反し工藝に要する素材と、其物理的工程とは幾多の自由を拘束する。彼等の工藝は彼等の絵画より優れてゐた場合は殆どない<sup>19</sup>。

富本の模様を「南画の真意」に迫ると評価しながらも実際の陶磁器作品としては今一步であるという柳の富本に対する評価からは、当時の「絵画」が平面に限定できることを考慮すると、柳は富本の自然写生による模様の持つ平面的性格を見抜いていたといえるのではないだろうか。これはこの時期の富本の作品に見られる自然写生による模様と立体性の強い陶磁器の器形との関連性の弱さを示すよい例だといえる。

富本は後に自身の自然写生による模様制作における意識の変化について次のように述べている。

久しく観察してきた雑草から直接模様を造り、模様から模様を造ることを断然やめてから随分多い年月が流れ去った。直接日光にさらされ寒風に吹きつけられて労働しなくとも、見てかえりその総合と組立てによって充分写生は出来る筈であるのに、長い間の習慣がやはりそうはさせないで無理にも自分をひき廻す<sup>20</sup>。

この言葉は1928年に述べられたものである。富本はここで「写生」について、「総合と組立て」というそれまでの手法とは明らかに異なる意味を含ませている。この時期の富本は従来の自然写生による模様制作に加え、「四弁花」など構成的な模様制作へと移行する時期でもある。その意味ではこの「写生」という語に対する意味の変化は富本の模様観の変遷を考察する上で重要な点である。また晩年の回想の中では次のようにも述べている。

私のある時は自然の草花から模様を造り、一切写生以外のものは描かないと決心した時もあった。その頃の私を今から思うと実に情けない気持ちがする。この写生はそのごく一部が私の旧著「富本模様集」に収録されているが、これも陶器の技法を今のように知っていたらば苦しみつづけて、ただ無闇と山野をかけ廻り、あんなものを描かなくてもよかったのである<sup>21</sup>。

この回想を述べたとき、富本は自然写生とは異なる手法で「四弁花」や「羊歯」などの構成的な模様を作りだし、成熟させ、それらの模様を使い数多くの作品を制作していた時期である(図18)。また幾何学文を多用するのもこの時期である。その意味では先の「総合と組立て」

という「写生」に対する意識の変化がさらに進んでおり、これは富本が晩年にたどり着いた模様觀の集大成だといえる。

「四弁花」、「羊齒」といった構成的な模様は、現在まで自然写生による模様とは明らかに異なる性格を有しているにも関わらず、研究対象として正面から取り上げられることがなかった。また富本の幾何学文についても、自然を対象としたものでないためか、ほとんど言及されていない。こうした理由の一つに従来の自然写生による模様制作を中心とする「模様の作家」という富本像があまりにも一般的になってしまったことが考えられる。「四弁花」、「羊齒」といった構成的な模様は、自然写生による模様同様に単独で使用されることもある。しかしそれらは縦、横、斜めと連続させることで、平面や曲面を問わず、あらゆる器形の面の広がりに適応させることのできる模様であり、自然写生による模様とはその性格を異にしている。ここでは明らかに富本の中で陶磁器の器形と模様との関係に対する意識の変化、そして深化を窺うことができる。この点については今後さらに研究を必要とする問題であろう。

富本が器形と模様との調和を意識するようになるのは、この模様集を出版する前後から開始する模様のない形と釉薬の調子のみで表現する白磁制作が大きく関係しているといえる。すでに模様が高く評価されていたにも関わらず、富本は1919年に初めて白磁壺を制作して以来、主に東京時代に一時期集中的に白磁制作を行っている<sup>22</sup>。富本はこの白磁制作を通じて陶磁器の立体性に対する鋭敏な感覚を養うものと考えられるが、その過程において形成された独自の造形觀により、富本は従来の平面上で行う自然写生による模様制作とは異なる、陶磁器の立体性を意識した模様制作へと進むことができたのであろう。

### おわりに

本稿では『富本憲吉模様集』を中心に、大和時代の後半における富本の模様と陶磁器作品との関係を通じてこの時期の富本の芸術について再考した。今まで富本に対する評価は、創作に対する態度と自然写生による模様制作を中心とした「模様の作家」としてのものが中心であった。しかし自然写生による模様制作に関しては、本稿で考察したように『模様集』が制作される大和時代後期にはすでに完成している。つまり現在の創作と自然写生による模様を中心とした「模様の作家」としての富本像とは、大和時代後期における富本の芸術觀を基準として富本芸術全体を解釈したものであり、本稿ではほとんど言及できなかったが、その後、変化する富本の芸術觀に対して正面から向き合ったものでは無いことがわかる。

今後の研究においては、従来のように漠然と富本を「模様の作家」として捉えるのではなく、



図18 《色絵金銀彩四弁花模様 蓋付壺》(1956)

陶磁器と模様との関係を富本芸術全体の中で検証し、図案家として創作模様それ自体を対象とするのか、それとも最終的に陶芸を表現手段として選択した以上、模様だけではない、器形なども含めた陶磁器作品を評価の中心とするのかについて十分に考慮していく必要があろう。また富本にとっての模様とはいかなるものであったのかという、富本の模様観に対してさらに踏み込んだ研究を進めることも大切である。それにより「模様の作家」と「形の作家」という富本に対する異なる評価を結びつけ、図案家から陶芸家へとその歩みを進めていく富本の芸術観の変遷をよりはっきりと捉えることができるものと考えている。

(付記) 本稿は、第45回意匠学会大会プレイベント（2003年11月14日）での口頭発表「『富本憲吉模様集』（1924, 26, 27）にみる図案家としての富本憲吉」を加筆訂正したものである。なお引用その他に関しては、原則的に常用漢字体に改めて記載した。

#### 註

- 1 乾由明「富本憲吉——その陶芸の思想について——」『生誕百年記念富本憲吉展』図録 朝日新聞社 1986年（『現代陶芸の系譜』用美社 1991年 所収 p. 249）乾は、富本について模様だけではなく、その陶磁器の形についても、「やきもののさまざまな造形要素のなかでも、形体は、とりわけ憲吉が重視したものであった」（「富本憲吉の陶業」『現代日本陶芸全集』第三巻 集英社 1980年 p. 230）と述べているが、全体としては、その一言に終始し、また富本の造形観の変遷を考慮に入れることなく論を展開している。加えて、乾はここで富本作品の形について述べながらも、その評価自体は形そのものに対してではなく、陶磁器に施された釉調や模様へとすり替えている。そして富本の創作を重視するあまり、陶磁器の器形に対しても、陶磁史全体を視野に入れることなく、安易に富本の「創案」としてその器形を評価している観がある。ここに乾の富本評価の立場が端的に現れているといえる。
- 2 金子の「『土から陶へ』の認識論」とは、「輶轄—土の構築—焼成—完成」という陶芸独自のプロセスに注目し、陶芸作品とは、器、オブジェなどに關係なく、土という素材と、そのプロセスを進行させる技術の展開からできた形であるとする。そして陶芸家と、単に土を使用しただけの「芸術家」とを分ける際、その作品が「陶芸の伝統的秩序の解体・再検討という水面下へ一旦降りて行って実現されたもの」であるかどうかということを基準においている。なお、金子の「『土から陶へ』の認識論」については、「『土から陶へ』の認識論」、「壮大な模倣——『土から陶へ』の認識論Ⅱ」（共に『現代陶芸の造形思考』安部出版 2001年 所収）に詳しい。
- 3 金子賢治「富本憲吉の『立体の美術』」「工芸現想」第2号 1995年5月（『現代陶芸の造形思考』所収 p. 198）「形の作家」として富本を論じる中で金子は、陶芸独自のプロセスの一部である富本の輶轄成形における意識の深化についての論を展開しており、本稿もこの金子の研究に負うところが大きい。

- 4 序文の内容（抄）は以下の通りである。「本集に集められたる素描は、作者が千九百拾式年春陶器研究の目的を以て、その出生地たる大和国安堵村に移り住みたる翌年より同式拾五年拾式月迄凡そ拾式年間に作製したる数多きものゝうちより選出し略年代順に配置したるものにして、多くは陶器を造る目的のために戸外に於て造られたるものなり。」（『富本憲吉模様集』生活文化研究所 1927年）
- 5 これは『金描自作模様集』（1950）の中の「鴛鴦」模様（雄・雌）の項で述べられている言葉である。
- 6 富本憲吉「工房より」『美術』1巻6号 1917年4月（辻本勇編『富本憲吉著作集』五月書房1981年 所収 p. 514）
- 7 この内容見本については（辻本勇『近代の陶工・富本憲吉』ふたばらいふ新書 2000年 p. 136）の記述を参考にした。
- 8 これは横溝廣子「〔解題〕『温知図録』の成立と構成」（東京国立博物館編「明治デザインの誕生—調査研究報告書『温知図録』—」国書刊行会 1997年 p. 24）の中で紹介されているものを参照した。
- 9 例えば浅井はアール・ヌーヴォー様式について次のように述べている。「全体西洋も三四十年前迄は装飾画といつても至極温順な線であつたのですが三四十年前から新派が起り出してアールヌーボーと云様な突飛な線を遣つて。様々な物をこしらへる様になつたので、（中略）夫には日本画なり、日本模様なりの感化が余程あるだろふと思ふのです。」（『図案の線に就て』『小美術』第1巻第4号 1904年7月）（『浅井忠の図案展』佐倉市立美術館・愛媛県美術館 2002年 所収 p.130）
- 10 例えば浅井は次のように述べている。「西洋人はまだ大津絵を知らんが、大津絵は面白い物であのやり口は慥かに参考になるからあいつを紹介してやつたら非常に受けるだろふと思ふ」（浅井前掲文 p.130）また、日本（京都）の工芸振興策の中での浅井の位置付けについては、梶岡秀一「京都美術協会派における図案奨励論と浅井忠」（『浅井忠の図案展』2002年）に詳しい。
- 11 波山の図案等については荒川正明『板谷波山の生涯——珠玉の陶芸——』（河出書房新社 2001年）などに詳しい。また出光美術館より『板谷波山素描集』（全6巻 2001～03年）として波山のスケッチ帖が刊行されている。
- 12 富本憲吉「模様雑感」『美術新報』13巻12号（『富本憲吉著作集』所収 p. 499）しかし模様に対する意識の変化が見られる晩年になると、図案、模様に対する意味に違いが現れてくる。それは『わが陶器造り（未定稿）』（1952年）（『富本憲吉著作集』所収）の図案の項目で「図案という語は、英語のDesignという語から来たものと思う。同じ字を建築で通用しているような計画とか設計とかの意味なら字義がもっと判然とするように思える。何か図案というと、絵でない模様風の染物等の平面に限られたもののように明治以来慣らされてきた。ここでは陶器を造る最初の計画、設計という意味の図案を書く」（p. 30）とあることが示している。つまりあらかじめ平面上で考えておいた陶磁器の器形やそこに描かれる模様を図示したものを図案と考えているといえる。そこでは模様は図案全体から見た一部として位置付けられている。加えて富本は晩年になるに従い、『模様集』と『図案集』とを使い分けるようになるが、『自作陶器図案集』（1950年）のように自作陶磁器の全体像を描いたもの、あるいは『輸出陶器図案集（草案）』（1947年）のように職人に製作させるための下図等に対して「図案」

の語を使っている。

- 13 これは美術店田中屋の機関紙である『卓上』3号（1914年3月）から見られた富本の図案事務所に関する広告が、5号（1914年12月）を最後に6号（1915年5月）には掲載されていないことからわかる。
- 14 これは美術店田中屋の機関紙『卓上』1号（1914年4月）の余録の中で言及されている。
- 15 富本憲吉「工房にて」『美術と文藝』6号 1916年5月（『富本憲吉著作集』所収 p.511）
- 16 金子前掲書 pp 226-227
- 17 富本憲吉「李朝の水滴」『白樺』13巻9号 1922年9月（『富本憲吉著作集』所収 p.275）
- 18 柳宗悦「工藝の道」1928年（『柳宗悦全集第8巻』筑摩書房 1980年 所収 p.166）
- 19 柳前掲書 p.166
- 20 富本憲吉「武藏野雑草譜」『製陶餘録』昭森社 1940年6月（『富本憲吉著作集』所収 p.407）
- 21 富本憲吉「三、図案」『わが陶器造り』（未定稿）1952年（『富本憲吉著作集』所収 p.31）
- 22 富本の壺の基本形として、首を切り詰めた形、高台のない底などが挙げられる。この特徴は1919年の最初の白磁壺においてすでに表現されている。しかしこの時点では、後の「私はろくろで形を造る時一切の下図を用意せず、ただ坐って思うままに形を造ることとしている」（「陶技感想二篇」『美術と工藝』2巻3号 1947年（『富本憲吉著作集』所収 p.604））という態度とは異なり、図案家としての意識のもとで造形的面白さをねらって制作されたものだといえる。その理由として、富本の手による『とりで』2号（1913年）の表紙図案が、模様は描かれているものの、首を切り詰め、高台を挿した壺という富本の白磁壺と共通する図案であること、また友人であり、ともに陶磁器制作を始めたバーナード・リーチが1913年にすでにほとんど同形の壺（これはおそらく中国清朝の染付の壺を手本としたものであろう）を楽焼で制作していることなどを挙げることができる。富本が平面上で考えた形を立体物として制作するのではなく、立体をはじめから立体物として制作するのは、1914年の時点で一度は言及しているものの、その後長く同様の発言を認めることができないために、形とその構造にまで踏み込んだ言及が増える1925年以降、東京時代に入ってだと考えられる。そしてこの時期とは、富本の白磁制作が本格化する時期でもある。