

イギリスのアール・ヌーヴオー研究の一側面

— ビアズリーと日本 —

日賀野 友子

序 アール・ヌーヴオーと日本美術

一 ホイツスラーを通しての日本的なるものとの出会

序 アール・ヌーヴオーと日本美術

二 ビアズリー独自の日本美術の受容

(一) 雁行図

(二) 平塗り技法

(三) 輪郭線と黒の量塊

(四) 画面構成および構図

結

十九世紀末から二〇世紀初頭にかけてのヨーロッパ美術の研究者S・T・マドセンは、アール・ヌーヴオー研究における最も基礎的な文献としてその価値を認められている著書*Sources of Art Nouveau*の序章で、“function”という語を十九世紀と二〇世紀の二つの時代を区切る概念として用い次のように述べている。「…十九世紀後半にあっては、functionは装飾を通して表現された—二〇世紀の前半においては、それは構成を通して表現される」(1)。また、別の箇所で「アール・ヌーヴオーという言葉が一八九〇年代の

大陸の運動と関連付けられたため、およそ二〇年も前のイギリスの傾向に同じラベルを適用するという、むしろ誤解を与えることになるであろう。…最も良い解決は、この初期イギリスの様式的現象をプロト・アール・ヌーヴォー (Proto-Art-Nouveau) と呼ぶことだと思われる。」(2)とも記している。

装飾を中心に開花したアール・ヌーヴォー様式は、一八七〇年代のイギリスにその萌芽を認めることができ、とりわけ書物の装丁、織物、壁紙などの平画芸術分野に成果を上げた。それは、建築と装飾工芸品を中心に隆盛を極めた大陸のアール・ヌーヴォーとは、かなり種類の異なる表現手段である。

アール・ヌーヴォー、および同時代のヨーロッパ美術形成に刺激を与えた要因は幾つかあるが、その一つに日本の影響が挙げられるだろう。またイギリスにおいて、日本の影響を最も端的に感受しているものが書物の装丁および挿絵などの小品である。そこで、イギリスを代表するアール・ヌーヴォーの美術家オーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) (3)と、日本美術との関連について論及してみたい。

当時のヨーロッパの美術家は、日本の浮世絵版画や美術工芸品を作品の中に数多く描いている。彼らは、美術作品のみならず畳、団扇、着物、扇子といった、いわばあらゆる階級の日本人が日常生活を営むための道具にまでも関心を示し、作品の中に積極的に取り入れている。

日本の浮世絵版画に触れ、その芸術感を大きく変えた最初の人物は版画家のフェリックス・ブラックモン (Félix Braquemond, 1833-1914) だといわれている(4)。彼が一八五六年に入手した「北斎漫画」のシリーズは、当時パリに留学していたホイットスラー (J. A. M. Whistler, 1834-1903) の知るところとなり、印象主義やラファエル前派の画家たちに伝えられていった(5)。無論、それはアール・ヌーヴォーの美術にも影響を与えることとなる(6)。

日本商品の最初の大公開は、一九世紀も後半に入った一八六二年ロンドンで開催された万国博覧会においてであり(7)、一八九〇年までには芸術家と目利きのコレクターによる展覧会および個人所有で世間に広く知られるようになって(8)。

クレイ・ランカスター (Cray Lancaster) は東洋の美術がアール・ヌーヴォーに果たした役割について記した文の

中で、東洋の影響 (Oriental Influence) あるいは極東の影響 (Far Eastern influence) という用語を用い、日本の美術と中国のそれを一括して論じている。その中で、彼は次のように記している。「リバティー (Arthur Lasenby Liberty, 1843-1917) はインド、中国、日本からの手織りの織物を磁器や他の骨董品と並べて展示し始め、それらが良く売れるものだと気がついた。それゆえ彼は、イギリス中部地方にある製造工場にこれらの布地を機械を使って生産するよう説得した。彼はロンドンの南部に彼自身の絹の染色工房を設置し、ここでは東洋の繊細な色彩と洗練されたデザインが忠実に複製された。」⁽⁸⁾「大陸において、イギリスに匹敵するデザインが現れるのは、一八七〇年代以降になつてからのことである。」⁽⁹⁾右記の記述から、リバティーの商才の助けにより東洋の美術がイギリスの家庭に入り込んでいった過程が理解できる⁽¹⁰⁾。

少なくともイギリスとフランスにおいて、ビアズリーが生まれた一八七二年には日本熱がにわかに上がり始め、彼が芸術家としての資質を育て磨き上げる頃には、日本の美術品や工芸品はヨーロッパの美術家の受ける無視できない影響の一つとなつていたのではないだろうか。

一 ホイツスラーを通しての日本的なるものとの出会い

ビアズリーの日本美術に対する興味は、ホイツスラーを通して触れた日本趣味により引き起こされたものである。一八五九年からロンドンに移り住んでいたホイツスラーは、船舶業を営むと同時に富裕な芸術のパトロンでもあつた、フランシス・レイランド (F. R. Leyland, 1831-1892) 邸の装飾を任される⁽¹¹⁾。これがアール・ヌーヴォーをテーマとした書物を開くと、必ずといって良いほど登場してくる、有名な「孔雀の間 (Peacock-Room)」となる⁽¹²⁾ (図一)。一八九一年七月の初旬に、プリンス・ゲイト (Prince's Gate) 四九番地にあるレイランド邸を訪れたビアズリーは、過去の巨匠およびダンテ・ゲイブリエル・ロッセティ (D. G. Rossetti, 1828-1882) の絵画作品と共に、部屋全体に装飾を施した、いわゆる「孔雀の間」を見ることになる⁽¹³⁾。「孔雀の間」を訪れた後ビアズリーは、友人の G・F・スコットソン・クラーク (G. F. Scousson-Clark) に宛てた手紙の中で「…ホイツスラーは、彼の孔雀の間に一つの大きな絵を持っている。これこそ、君が好意を抱い

た壺に絵を描く日本の少女(The Jap Girl painting a vase)なのではないかと僕は思う。人物はたいへん美しく、またきらびやかに描かれており、色彩は主として古金色である。」と感激にも近い印象を書き綴っている(「一八九一年七月のある日曜の夜」という日付があるだけで正確な記録は記されていない)⁽¹⁵⁾。

「孔雀の間」を訪れた感想を書き送ったそのほぼ一ヶ月後の八月九日付で、ピアズリーは再びスコットソン・クラーク宛てに挿絵の入った手紙を出している。彼はイギリス肖像画家(The Society of English Portrait Painters)展で見たホイッスラーの『ミス・アレクサンダー(Miss Alexander)(現在、テート・ギャラリー蔵)』について、「本当に光り輝き、言葉では言い表せない、神秘的で捕えどころのない絵である」と賞賛している。同時に「僕の印象は、ホイッスラーの『灰色と緑の習作(Study in Grey and Green)』の、黒白におけるほとんど精密な再現に等しい」と付け加え、さらに同展覧会で見たホイッスラーの作品の横写を添えながら、「君のために真の美術の宝物(Real Art TREASURE)を同封します」と記している(なおピアズリーが、Study in Grey and Green: Miss Alexanderとい

う一つの作品主題名を前半と後半の部分に分けて指し示している。現在はHarmony in Grey and Green: Miss Cicely Alexanderと命題されている)⁽¹⁶⁾。

ピアズリーが新進気鋭の挿絵画家として⁽¹⁷⁾、世間にその名を知られるようになるのは二年前、その後の(いわばプロとしてペンを握る契機となり、またプロとして活動を始めた初期の頃の)彼の挿絵スタイルを決定づける一つの重要な出会いがあったようだ⁽¹⁸⁾。

さて、論の焦点であるピアズリーの作品についてであるが、彼の日本趣味的要素が最も顕著に表わされているもの一つに、ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)の戯曲『サロメ(Salome)』に挿絵として掲載した一連の画像が挙げられよう。その中の一つ「孔雀のスカート(The Peacock Skirt)」⁽¹⁹⁾に見られるサロメの身に着けた衣装は、疑いようもなく孔雀の羽を連想させるものであり、彼女の頭部に戴いた冠も孔雀の羽でできている。また、見るものに背を向けたサロメの左手上方には、孔雀そのものがピアズリー独自の創意で表されており、まず第一に視覚的印象を利用することにより、日本的な雰囲気醸し出そうとする努力が認められる。言うまでもなく、『孔雀のスカート』の

モテイフは、ビアズリーが三年前に見たホイッスラーの作品に直接的感興を求めた最も顕著な例であり、同時にピアズリーにとってホイッスラーの「孔雀の間」はその印象の強さゆえに、日本を象徴する最初のイメージとして彼の脳裏に焼き付いていたのかもしれない。

二 ビアズリー独自の日本美術の受容

(一) 雁行図

日本の風景画にしばしば「くの字」型の鳥の群れが描かれる——いわゆる雁行図である。ビアズリーの作中には、この最も日本的ともいえる雁行図がいくつも見られる。その例として『アーサー王の死 (Le Morte d'Arthur)』の章見出し (Chapter Heading)、『』のために描かれた作品と、同じく『アーサー王の死』の挿絵『愛の媚薬を飲むトリスタン (How Sir Tristram Drank of the Love Drink)』』』を見ることにする。『アーサー王の死の章見出し』においては、画面のほぼ中央を左右に分断するように木の幹が描かれている。その右側前面に一人の人物が大きく配され、四分の三正面を向いている。中央を占める木の幹の左

側に中景として四本の針葉樹が寄り添うように生え、その奥に遠景として同様の針葉樹が中景の針葉樹林を両側から挟むように立っている。その内の一本の針葉樹と中景の針葉樹林の間に、「くの字」型の鳥の群れが描かれている。一瞥した限りでは見落とすほど小さい雁行図である。また、『愛の媚薬を飲むトリスタン』では、左右にそれぞれ配置された二人の人物の背景に奥行きをさえぎる形で左右両側から襖のように仕切るスクリーン状のものがあり、その間からのぞくわずかな遠景に右記と同様の小さい雁行図が表されている。どちらの挿絵においても、雁行図は構図全体を左右する程の存在感を有するものではない。しかしながら、一瞥しただけでは見落としがちなほどの細部の描写が、思いも掛けぬ日本情緒を作品の雰囲気の中に漂わせる場合があることを示している。見るものの無意識の下に潜む意識を覚醒させるような構図の取り方であるといえよう。

雁行図のある浮世絵の一つに、大英博物館の所蔵する歌川広重筆『関東名所図会—下総国府ノ台 (Kou-no-dai-in Shimousa Province, from the Famous Views of the Kanto Area Series)』 (作年 NO. 1934 10-13 010) がある。これは遠景に雁行図、中景に海とそこに浮かぶ船を

表した海浜の風景画である。浮世絵には作者の視線を高い位置に押し上げ、描かれた対象を見下ろすような構図に仕上げたものがしばしば見られる。広重の作品に見る遠景の雁の群れも空を飛翔しているにもかかわらず、見るものの視線とほぼ同じ高さに位置する。

ビアズリーの作中に描かれた雁行図も、我々見るものおよび作中人物の視点と同等の高さを示している。もちろん、視点を高く置いた風景描写は他の作家の作品にも見られ、ビアズリーのみが用いた構図とはいい難い。しかしながら、遠景に一群の雁を描き入れる手法は当時の他の作家にはほとんど認められないものであり、ビアズリー独自の着眼による日本の効果であったように考えられる。

(二) 平塗り技法

ビアズリーが取り入れた日本美術の特徴の初源は、一度ホイットスラーの目を通して表現された作品の中にあつた。

アール・ヌーヴォーのイギリス起源について学術的な論文を執筆した、ロバート・シュムツラー (Robert Schmutzler) は、ホイットスラーとビアズリーの作品構成について次のように記している。「ホイットスラーの孔雀の絵の

スケッチは：明確な線描の働きに対する一様に塗られた黒色の全体領域の驚くべき革新により、高度な装飾的效果の完全なる非ヨーロッパ的構成を示している。」⁽²⁰⁾「これは、張り詰めた輝きで、ビアズリーによりさらに発展されたのであつた。」⁽²¹⁾

一八九三年十一月にはすでに、彼は版画入りの日本の本を手に入れている。ウィリアム・ローゼンスタイン (Sir William Rothenstein, 1872-1945) から贈られたのである⁽²²⁾。ビアズリーは贈物に対するお礼の手紙をローゼンスタインに送っている。「素敵な愛の本をどうもありがとう。あなたがその事を記憶してしてくれたなんて、とても嬉しく思います。」⁽²³⁾

無論それ以前にも、ビアズリーが日本の浮世絵版画を含む日本美術を直接見た可能性は高い。先にも述べたように、ロンドンには個人所有を含め、相当数に上る日本の美術品が存在したからである⁽²⁴⁾。

彼の初期の作品を特徴づける重要な要素は、浮世絵に見られる平塗り技法と、奥行き感の無視である。どちらもすでに後期印象派の画家の作品に見られるものではあるが、ビアズリーはそれを黒と白というごく限られた色一という

より白い紙の上に黒のインクのみで表現する方式—を使用することによって、よりそれらの効果を高めることに挑戦している⁽²⁵⁾。

ビアズリーは浮世絵の特質を彼なりの造形言語—白黒の明確な対比—に置き換えて、その持ち味を作品に最大限描写したのである。

ビアズリーが用いた単色の画面構成を有効に、かつ効果的に視覚化することに、当時急速に進歩しつつあった印刷技術が大いに手伝っていたことは周知の事実である。なお、印刷技術のビアズリー作品に及ぼした影響、および恩恵に關しては別の箇所で触れることにする。

H・K・フレンツェル (H. K. Frenzel) は、雑誌『商業デザイン (Gebrauchsgraphik)』の中で次の様に述べている。「今日、我々はユージェントシュティール(フレンツェルはドイツ人なので、アール・ヌーヴォーをこの様に表現する)を、その最も頹廢的で墮落した形態においてのみ考えることに慣れてしまっており、ビアズリーやウォルター・クレイン等の最良で偉大な先駆者が芸術家であることを通常忘れてしまっている。」⁽²⁶⁾

ウォルター・クレイン (Walter Crane, 1845-1915) は、

ビアズリーより二七才年長であり、ヴィクトリア朝時代からアール・ヌーヴォー期を代表するイギリスの装飾芸術家である。彼はビアズリーと同様、挿絵画家としても名高い。クレインは、その著書の中で、彼の制作に多大なる影響を与えたものに浮世絵の画面構成を挙げている。彼は平塗りの技法と共に、力強い輪郭線とどっしりとした黒の量塊を浮世絵から学び、一八七〇年頃から取り組んでいた子供向けの絵本の挿絵に応用したと記している⁽²⁷⁾。また同じ箇所で、当時の絵本作家の一人にケイト・グリーナウェイ (Kate Greenaway, 1846-1901) がおり、クレインは同業者のライヴァルの一人として、彼女を見ていたとも付け加えている。

一方、ビアズリーが幼少の頃家族ぐるみで交流があり、経済的な援助も頼っていた人物にヘンリエッタ・ペラム (Lady Henrietta Pelham) がいた。一八八三年二月一日、ビアズリーが十才の時(ただし年号に關しては疑問符が付いている)、ペラム宛てに手紙を書いている。そこには子供ながらに氣遣った社交辞令と共に、数枚の素描が同封してあった。その素描は数種の本から写しとったものであり、その中の二枚はペラムから送られた本より描いたものだ

記している(28)。ペラムに送った素描の中の教葉は、グリーンナウェイの絵本から写しとったものであるようだ。ピアズリーの母親エレン (Ellen Beardsley) の伝えたところによると、ピアズリーは八才になるかならない頃から絵本より模写をし、とりわけグリーンナウェイの手掛けたものに興味を示していたようである(29)。

ピアズリーが幼少の頃に模写を試み、その描写方法を真似ていたグリーンナウェイと、挿絵画家として本格的に仕事を始め、彼自身の様式を創り上げる過程で、すでに取り入れていた日本趣味において共通点を持つクレインが、ある時期にライヴアルとして意識していたことは、疑いようもない事実である。

さて、青年期に入ってからピアズリーに論を戻そう。彼は、出版界にデビューしてまもなく、クレインが意識していた制作上の日本趣味導入の一つである平塗りの技法を、彼なりの解釈で消化し発表した。その成果が最も顕著に表わされているものに『太った女 (The Fat Woman)』^{〔圖6〕}がある。これには、ピアズリーの性格を伺い知る上で興味深い逸話が残っている。この作品はミセス・ホイッスラーを戯画化したものであり、イエロー・ブック (The

Yellow Book) 編集者のジョン・レイン (John Lane) に掲載を拒絶されたものだといわれる(30)。ピアズリーは、レインに手紙を送り次のように訴え掛けている。「もちろんですとも、親愛なるレイン、もし『太った女』がイエロー・ブックの第一号に掲載されなかつたら、僕は間違いなく自殺するだろう。」^{〔註〕}黒く塗りつぶされているかのように見える背景の中のほぼ中心に、帽子を被った太った女が顔の約四分の三を見せる角度で描かれている(実際には太った女の背後に鏡があり、カフェ・ロワイヤルの室内風景を描写してはいるものの、その形態は漠然としたものである)。豊満というよりは肥満という言葉が似つかわしい身体から、やはり太い二本の腕が露に出ている。画面の下三分の一には白いテーブルがあり、酒瓶が載っている。帽子のつば、両腕にはめた長手袋、テーブルの上の酒瓶は、一様に黒く塗られている。背景とテーブルは同次元に配置されているかのように、まったく奥行きを感じさせない。また、肥満体であるはずの彼女の身体さえ存在としての厚みをも有せず、きわめて平面的な作品となっている。

これは、浮世絵の平塗り技法を黒一色に置き換えて、白黒の対比を強調した好例といえるであろう。

次に挙げる作例は、右記で示した黒と白の比率をいわば逆転させたものである。また、特定の人物を戯画化して作中に取り入れているという点においても、共通点が見い出される。

『月のなかの女 (The Woman in the Moon)』⁽³²⁾は、先述した『孔雀のスカート』と同様、ワイルドの戯曲『サロメ』の挿絵のために描かれたドロイイングである。一見したところ、日本の花札を思わせる構成に仕立て上げられている。画面右側に、二人の若い男女がほぼ真横を向いて立っている。ピアズリーが『サロメ』の挿絵のために描いた作品において、複数の人物が同等の価値を有して表されている場合、反発あるいは敵対関係を想像させる構図が多い。だが、珍しいことにこの二人の人物は同方向に視線を送り、ある種の共鳴感を示している。その視線の先には、人間の顔を持つ丸い月が描かれている。一説によると、この顔はワイルドを風刺したものだといわれており、『太った女』同様ピアズリー特有の皮肉が込められている。(実際、一連の『サロメ』のドロイイングの中には、ワイルドを風刺し、戯画化したと思われる醜悪な顔がいくつも見られる

(32)。

二人の人物の内、男性は左肩からわずかに掛けた布を除き一糸まとわぬ姿で現されており、右腕を身体の前面で曲げ左肩の位置までとどかせている。膝をやや曲げ気味に前に出し、両足を揃えて足っている。左肩から掛けられた布の間から彼の左手がのぞき、あたかも背後に位置する女性に注意を促しているようである。(この男性は身体的な線がきわめて細く、ある意味で中性的である。おそらく、ピアズリーの性的未発達によって表面化した両性の潜在なのであろう⁽³³⁾)。一方、男性の手によって前方に踏み出すことを遮られているかのように描かれた女性も、長いドレスを肩からはおっぺおている。彼女の腕や足は、取り立てて特徴のない長いドレスに隠されて見えない。そのドレスの裾を、彼女の前に位置する男性が足の下に踏み、実際にはあり得ない構図で描かれている(この構図においては、彼女は前に進むことも、後ろに退くことも不可能である)。また、彼女のまとうドレスは白い背景と融解、一体化し、奥行きがまったく感じられない。この作品の中で黒色は、これらの髪とドレスの一部、そして雲の間に浮かぶ月の背景、つまり夜を示す暗闇のみの使用に限られている。この配色比率により、白い紙の上に黒いインクで描くのではなく(も

ちろん、技巧的にはそうであるが)、白く平塗りを施した残りの部分が黒く表されているという考え方も可能なのではないだろうかと思われる。換言すれば、手を加えた部分のみが平塗りの対象となるのではなく、白く残した部分も平塗りの技法を意識して表したものと考えられる。ピアズリーは、白と黒という限られた色彩において、両者を同等の価値を保有するものと考えていたのだと推察する。加えて、白い面の部分が、画面の大半を占有することで、その対照となる黒い部分がいつそう際立ち、作品としての価値を高めている。

(三) 輪郭線と黒の量塊

さて、クレインの指摘する浮世絵からの影響の残りの要素——力強い輪郭線と黒の量塊——についてであるが、その好例を示すものとして『尼になった王女ギネヴィア』(How Queen Guenever Made Her a Nun) [図8] を挙げて説明を試みるでしょう。

これは、J・M・デント(J. M. Dent)がピアズリーに依頼し、『トーマス・マロリー(Str. Thomas Malory)の『アーサー王の死(Morte d'Arthur)』の復刻版として出版した

本に付された挿絵である(34)。

上下左右を非対称に縁取った画面のほぼ中央に、黒い衣装を身にまとった人物がやや腰を前に屈めて立ち、教会にある説教壇のような背の高い机の上で開かれた書物のページ上に右手を置いている。人物の背景には、装飾的な植物と日本の生け垣のような図柄が、左右に分割された左側の画面を占めるように書き込まれている。この作品においては、縁取りの装飾模様と内枠の中に描かれた人物の黒く塗り込められた衣装が印象深い。前者に関しては後に述べるとして、まずは衣服について見ていくことにする。

重量感のある黒い衣装は人物の頭から足先までを覆い、素肌が認められるのは横向きの小さい顔と右手首から先のみに限られる。一見して外套の類であろう事が理解できるその衣服は明確な力強い輪郭線の中に一様にすべて黒く塗られ、その黒色の示す量塊は見るものにきわめて強い印象を与える。これは植物模様、生け垣風の図柄、白い空白部分という背景描写から明確に区別され、存在感のある黒の量塊と平面的でパターン化された地紋とを対照的に印象づけることに効果を上げている。この技法も浮世絵版画の示す特徴であり、ヨーロッパにおける象徴主義の画家らが積

極的に取り入れた方法でもある。また人物の描かれている挿絵そのものが画面全体の中央部分を占めず、左上側の方向にずらされている。内枠と外枠の間に描かれた裝飾模様は、不規則に拡がりながら互いに絡み合う複雑な組紐状のつる草模様から構成されている。このつる草状の裝飾模様も単純な一定の方式に則ったものではないが、偶発性を装った緻密な計算の元に造り上げられたものであろうと思われる。というのも、英国の書物デザイナーとイラストレータージョンについて著作のあるジョン・ラッセル・テイラー(John Russell Taylor)が、その書物の中で次のように述べているからである。「これはページのアシンメトリーを際立たせるために故意にデザインされたものである。——これらのスタイルとデザインがあいまって、遠近法、奥行き感覚を無効にし、陰影、立体効果を失墜させるため、図版全体が平面的(二次元的)な紋様と化してしまうのである。」⁽³⁵⁾「ページのアシンメトリー」とあるが、左右非対称は日本の浮世絵版画の際立った特徴の一つであり、歌麿をはじめとする作家の作品に頻繁に見られる。(ただ、裝飾模様を「書物の装丁における上下左右の余白と同質のもの」と考えた場合、他の要素も十分考慮に入れる必要があると思われ

る。この点については別の機会に触れることとする。)また、奥行きや陰影の拒絶による二次元的芸術表現も、浮世絵版画の特質であることは否定し得ない。これまで、構図上の非対称について何度か触れてきたが、ここで改めて浮世絵に見る画面構成とピアズリーの作品に見る画面構成とを比較してみることにする。

(四) 画面構成および構図

これまで、ピアズリー作品における浮世絵の特性および技法の導入について、細かい視点で見えてきた。以上述べたことを踏まえて、ピアズリーの作品と浮世絵を含む日本美術の全体的な画面構成および構図について考察してみたい。

先に例証としてあげた『孔雀のスカート』について、シュムツラーは次のように述べている。「ピアズリーの『孔雀のスカート』の構図と様式は、歌麿と他の日本の芸術家による木版画の知識なしには想像も及ばないものとなっている。左右非対称の重心の配置、線の処理、陰影と遠近法の拒絶——これらすべてが日本から来ている。」⁽³⁶⁾

ピアズリーは画面の中心を故意にずらし、明確な描線と

ともに二次元的な絵画空間を創造することで、浮世絵から得るすべての芸術的特質を表現した。

すでに述べたことであるが、ピアズリーはロトゼンスタインから日本の版画入りの本を手に入れていた。さらにチャールズ・レニイ・マッキントッシュ (Charles Rennie Mackintosh, 1868-1928) と近代美術について著書のあるハワース (Thomas Howarth) も、「…また彼は、日本の版画を収集し研究していた。」と上記を裏づける記録を残している。加えて、「彼の奇妙なドロイイングは魅惑的な細部に富み、彼の作品は多くの特徴を持っている。…すなわち、豊富な紋様で満たされた、比較的小さな面と広い空白面とのコントラスト、感覚に訴える垂直のリズム、そして木々や、花々の日本的な手法において高度に様式化された処理である。」と記し、ピアズリー作品全般に対する彼なりの評価を与えている(37)。

ピアズリー作品の中で、日本の浮世絵と特に類似する構図を持つものがある。

『黒いケープ (The Black Cape)』(図6)と命名された作品も、戯曲『サロメ』の挿絵のためのドロイイングである。

細い描線で外界と明確に区切られた三本の平行線の内側

に、後ろを振り返るポーズをとった女性が表されている(いわゆる『見返り美人』を背後からではなく前面から見たような構図といえるかもしれない)。彼女の後頭部から上方へ向かって、通常では考えられないほど大きく張り出した髪と、江戸時代に武士の礼装として着用された袴のような形のドレスが印象深い。一瞥して「S字」曲線を意識した構図を示していることが分かり、人体構造上きわめて無理な姿勢で表現されている。(画面右上隅から斜め左下へ、そして右下へと進み、最後に画面左下隅へと導線が移動する。

対角線の頂点からもう一方の頂点へ視線を導く。髪先端からドレスの裾にかけて、ごく一部の装飾を除き一様に黒く塗られ、既述した浮世絵の影響である平塗りの技法がここでも認められる。またドレスの構造を考えた場合、不自然な部位から彼女の右手がのぞき、本来のものとはその形状を幾分違えた扇子を掴むように持っている。左手は着物の裾がはだけることを防ぐかのようにドレスにそっと添えられ、腰のあたりから右側に広がった白いレースの部分(画面の左右非対称を特徴づけることに控え目ながら役立ち、加えて幾重にも重なったレースのひだは、上半身にまとったケープの重なりと呼応する。さらに、見るものから

向かって左を振り向いた人物の頬に、おくれ毛のように下がっている三本の線があり、視線を右下に送ると、ピアズリーがサイン代わりに挿入した三本線をデザイン化したマークが見て取れる図¹⁰。これはケープと同様に、枠取りとして描かれた三本の細い描線と呼応する。これらの細かい手法は、ピアズリー独特の凝った表現方法の一つであると言えよう。

しかしながら、先に例として挙げた『孔雀のスカート』ほど、日本の生活様式や象徴的物質から直接的に借用をしたと思われる小道具は見当たらない。この作品に認められるのは、白い色面のほぼ半分を占める黒色の平塗りと、奥行きをまったく感じさせない画面の二次元性、および現実離れた衣装の形態と人物の姿勢である。とはいえ、『黒いケープ』の作品全体から醸し出す日本的な雰囲気は否定し得ないであろう。

というのも、この作品はおそらく日本の版画に着想を得えたものであり、例えば溪斎英泉(1790-1848)および歌川豊広(1783)の版画作品にきわめて類似した単身像が存在するからである。前者は大英博物館(The British Museum)にある『月下、団扇を持つ娘 (A Beauty Holding a Fan

in Moonlight)』(作品 No. 1906. 12-20. 313) [図11]という掛け物絵、後者はヴィクトリア・アンド・アルバート美術館(The Victoria and Albert Museum)に所蔵されている『柳下風に悩む美人 (A Beauty by the Wind Under a Willow)』(作品 NO. E. 425-1895) [図12]という間判(あいはん)³⁸錦絵である。

これらの単身像は、ピアズリーの『黒いケープ』に表された「S字」曲線による身体表現のみならず、構図自体にも幾つかの類似が認められる。浮世絵中のはだけた着物の裾、風に煽られた袖は、左右に不均衡な広がりを見せるピアズリーのドレスの裾や、レースのひだを想起させる。同時に浮世絵に頻繁に見られ、その特徴の一つといえる人物の振り返り姿勢が、ピアズリーの作品と同様な角度で表わされ、人体構造上かなり無理のある構図だといえよう。

また、髪型にも共通点が見い出され、後頭部に異常なほど引き伸ばされたピアズリーの描写と、喜多川歌麿(1753-1806)の作品(例えば、『歌撰恋之部』のシリーズ)や、東洲斎写楽の作品(例えば、役者絵シリーズ)の日本髪の中に類似が見られる。さらに、『黒いケープ』中の人物が前頭部に乗せた帽子の類のものと、美人画、役者絵に見られ

る髪飾りもほぼ同じ位置に配されている。ただ、完全な横向きの顔を表現したものが、浮世絵版画にはほとんど見られず、その多くは顔の四分の三を正面に向けたものとなっている。よって人物のプロファイルについては、双方の構図における相違点であると指摘せざるを得ないが、広意味で捕える横向きの顔という点では異論の余地は無いであろう。

浮世絵のヨーロッパ諸国への輸入は反古紙や包装紙として使用されたものが偶然見付けられたという経緯があり(39)、美術作品としては必ずしも恵まれた管理状態ではなかった。よって、ビアズリー作品に直接的な因果関係を持つ浮世絵の断定はできない。あくまでも、これまでに挙げた、溪斎英泉、歌川豊広、喜多川歌麿および東洲斎写楽の筆による幾つかの種類の浮世絵作品に、ビアズリーが参考にしたであろう日本美術の特質を見出すしか解明の手段がない。ただ、上記に挙げた単身像や美人画が大英博物館を初めとする英国の施設に収蔵されていること、収蔵される以前はおそらく個人のコレクターが所有していたであろうことを考え合わせると、ビアズリーが参考とした浮世絵はこの様な種類のものであったと思われる。

以上見てきたように、ビアズリーは日本の浮世絵版画から、画面構成に関する美術的特質を吸収し、彼の作品創造の重要なエッセンスにしていたことは明白である。

なお、ビアズリーは彼の作品であることを同定する署名の代わりに、その作品の中にしばしばあるマークを書き残している。二本の線の間から突き出た一本の線があり、その下に三個の点が描かれたものである。一八九三年の二月、これまでたびたび登場した友人のスコットソン・クラークに宛てて手紙を書いている。この時、ビアズリーは「これが僕のトレード・マークです。」と手紙の最後に記し(後から追伸文が加えられているが、翌年から頻繁に用いることになるトレードマークを初めて披露している(41))。ホイッスラーが日本趣味に傾倒し、蝶のマークを彼の署名代わりに使用したことは良く知られているが(40)(図13)、ビアズリーも彼の署名の代わりに右記のマークをたびたび使用している(図10、図14)。ビアズリーの採用したマークはホイッスラーのものに比べ抽象的であり、その発想源をただちに特定することはできない。一説によると三本の蠟燭と炎であるとか(42)、あるいはビアズリーの性的表現の一つである(43)などの様々な憶測を呼んでいる。しかしながら、どれも定かだ

はない。当時はホイットスラーやピアズリーのみならず、多くの作家が独自のマークをデザインし、それぞれの標章としていた(44)〔図15〕。このことについて、テイラーは次の様に述べている。「十九世紀において初めて、挿絵本ばかりか片々たる印刷物に至るまで、書物全体のバランスに配慮してデザインしなければならぬという認識が生じてきた。」〔45〕テイラーは書物について執筆しているため、バランスの配慮という言葉の意味も書物の装丁を前提に著したものであるが、この事はそのまま当時の美術全般に当てはまるものだと思われる。それは、ホイットスラーの例を見るだけで十分推測が成り立つ。無論、作家自身のイニシャルを組み合わせサインの代わりとする、いわゆるモノグラム (Monogramme / 組み合わせ文字) を作品の中に挿入することは、ホイットスラー以前にも行われていた。例えば、十五世紀末から十六世紀にかけて活躍した画家、版画家であるアルブレヒト・デューラー (Albrecht Durer, 1471-1528) も、イニシャルを元にデザイン化したモノグラムを作中に取り入れている。ピアズリーはデューラーからヒントを得、Aubrey Beardsley の頭文字を組み合わせたモノグラムも考案し、時折作品の中に描き入れている(46)。しかし

ながら、イニシャルとも名前とも無関係な動植物を署名の代わりに使用した美術家は、西洋においてはおそらくホイットスラーが最初の人物であったのではないかと思われる。動植物を紋様化し作品の一部として挿入することは、アール・ヌーヴォー様式の美術においてきわめて日常的なことである。しかしながら、紋様化した動植物を自分自身の署名代わりにした発想源は一体どこにあるのであろうか。日本の美術品においては、中世の頃から落款と呼ばれる署名と共に版元印が押される。また、書簡の類においては自筆の署名の下に花押 (華押) という書判が使用されてきたという歴史がある。

花押には次の四つのタイプがある。

- 1 名前を紋様化したもの (二合体)
- 2 任意の文字を紋様化したもの (一字体)
- 3 名字や文字とはまったく無関係な図柄を利用し形態化させたもの (別用体)
- 4 その他に○や×などの簡単な形を代用したもの (略押、平押)

ホイットスラーの用いた蝶のマークは3の「別用体」と称される花押と発想の根源が類似する。

さて、ピアズリーのトレード・マークについてであるが、発想の根源はホイットスラーと同様の事が類推される。というのも、既述したピアズリーのホイットスラー作品に対する初見の感動と、ホイットスラーの蝶のマークの導入が早い時期から行われていたことを考え合わせれば(47)、ピアズリッドがマークを署名の代替として使用するヒントを、ホイットスラーの作品から得たことは想像に難くないからである。しかしながら、前述したようにホイットスラーのマークに比べて、ピアズリーのものには抽象的だといえる。彼はホイットスラーの試みをそのまま踏襲せず、彼なりに創意工夫したのだと思われる。というのも、彼が日本の要素を取り入れて描いている作品の多くに、このマークが挿入されているからである。浮世絵に限らず、日本の美術品には作者の名前が縦書きに記され、花押や印が押されている。縦書きの習慣もなく、漢字に特別精通していない西洋人がこれを見た場合(無論、作者のサインの類だと判別することは間違いないが)、装飾的な記号として彼の感覚に残ることは容易に推察し得る。それは、我々が知識を持たない言語に遭遇した際の印象を想像すれば簡単に説明がつく。よって、ピアズリーが浮世絵を見た際に、この署名の方法に気づき興味

を抱いた事は十分考えられる。独自に開発したマークは全体のバランスを破壊せずに、しかもピアズリッドの作品だと証明可能な理想的形態となる。彼は道具類、技法、構図に止まらず作品の仕上げ方までも日本美術から吸収し独自の芸術作品に昇華したのである。

また、「一」ピアズリー独自の日本美術の受容」の「(一)雁行図」中で例に挙げた『アーサー王の死の章見出し』(図3)のために描かれたドローイングと、『愛の媚薬を飲むトリス』(図4)両者にも作品構成上の興味深い日本美術導入が認められる。画面の中央部分を左右に分断する対象物があり、それは両者に共通する。前者においては木の幹、後者においては左右に別れたスクリーンの間に見られる隙間である。どちらも画面上における物理的存在感、その幅から判断する限り同等の比重を有する。いうまでもなく、ある対象物を描くことにより、画面を上下あるいは左右に分断する技法は、浮世絵の持つ特質の一つである。屋内を描いたものであれば、柱や欄間、風景を含むものであれば樹木や水平線などに明瞭に表されている。この点においても、ピアズリーが日本美術の技法的特質を意識し、作品の中に取り入れていたことが理解できる。

結

本論文は、イギリスのオール・ヌーヴォー研究の一側面として、同国を代表するオール・ヌーヴォーの作家オーブリー・ビアズリーと日本との関係を取り上げて考察を試みたものである。

ビアズリーの感性を刺激し、後に日本趣味的な作品を生み出させる契機となったのは、ホイットスラー作品との出会いである。結果的には異なる絵画作品を見たとはいえ（註15を参照されたい）、友人から伝えられたホイットスラー作品の素晴らしさは、ビアズリーを感嘆させるに十分なものであり、彼の創造活動に大きな影響を与えた事は間違いない。その二年後、彼は日本の版画入りの本を手に入れ、浮世絵の手法を研究する機会を得る。無論、ビアズリーがそれ以前にも日本の浮世絵を見た可能性は実に高い。というのも、日本の版画入りの本をビアズリーに贈ったローゼンスタインの回想録と、その札状としてビアズリーがローゼンスタインに宛てて書き送った手紙の内容から、浮世絵の春画をすでにビアズリー自身を知っていたことを裏付ける言葉が見

い出されるからである（註22、23を参照されたい）。

日本趣味を連想させるビアズリーの作品の中には、ホイットスラーとは違うアプローチで彼なりの表現を試みようとする意図がうかがえる。浮世絵から直接的に拝借したと思われる視覚表現は、ビアズリーが遠景に用いた雁の群れに限られる。彼が浮世絵から取り入れた多くのものは、日本の風景や生活様式と直接関係を持つ事が一瞥して解る物質ではなく、むしろ日本美術の有する技法的特質であった。

平塗り技法、明確な輪郭線、重量感のある量塊、画面構成および構図など、ビアズリーは浮世絵から多くのものを摂取し、彼の持つ芸術的資質と融合させた。また、デュラーの作品を参考に考察したモノグラム、およびホイットスラーよりヒントを得たサインの方法をさらに発展させ、ビアズリー独自の視点から浮世絵等の日本美術の中に見る落款、版元印あるいは花押を想起させるマークを発案し用いた。彼は作品全体の調和を重要視し、その仕上りをより芸術性の高いものとする工夫を日本美術から得たと言えるのではないだろうか。

註

- (1) Madsen, Stephan Tschudi, *Sources of Art Nouveau*, New York, 1975, p. 12.
- (2) Madsen, op. cit., p. 148.
- (3) マドセンは、イギリスのアール・ヌーヴオー期において、ピアズリーがきわめて重要な挿絵画家であったことを示唆する旨を次のように記している。「オーブリー・ピアズリーは、この時代イギリスの最も華々しい挿絵画家であった。」Madsen, op. cit., p. 239.
- (4) 「ホイッスラーがパリに在任中であつた一八五六年、ブラックモンは陶器の詰め物のために使われ、印刷業者のドゥラトルにより救い出された北斎の小さな書物の中に日本を発見した。北斎漫画は版画家ラヴィーユの手を経て、ブラックモンが所有することになる。」E. R. and J. Pennell, *The Life of James MacNeill Whistler*, London, 1908, pp. 115-116.
- マドセンにも同様のことが記されている。「フランスの画家が、ある早い時期にジャポニスムと接触を持つようになる…一八五六年頃、ブラックモンがまったく偶然に日本の版画に遭遇した。」Madsen, op. cit., p. 195.
- (5) ベネル夫妻はホイッスラーの生涯を綴った書物の中で、日本熱がいかにして画家および著述家の間に広がっていったのかを記している。「北斎漫画を手に入れた後、ブラックモンは常に本を持ち歩き、あらゆる人に見せ話を聞かせた。また、夫と共に日本に住んだ経験のあるマダム・ドソワが一八六二年にリヴォリ通りのアーケードの下にオリエンタル・ショップを開き、日本熱はマネ、ファンタン、テイソ、ボードレール、ゴンクール兄弟らに瞬く間に広がった。(大意)」E. R. and J. Pennell, op. cit., p. 116.
- 次に挙げる文献にも同様のことが簡単に述べられている。Anaya, Mario, *Art Nouveau*, 1973 (斎藤稔訳「アール・ヌーヴォー」一九七六年、三三頁。)Crane, Walter, *Of the Decorative Illustration of Books Old and New*, London, 1896 (高橋誠訳「書物と装飾―挿絵の歴史」一九九一年、二三三―三四頁。)
- (6) マドセンは、日本の浮世絵版画家がイギリス、フランスをはじめとするヨーロッパの美術家たち、とりわけ当時注目を浴び始めていたアール・ヌーヴォーの作家らに多大なる影響を与えたと述べている。Madsen, op. cit., pp. 188-206.
- (7) 「一八六二年、ロンドンの万国博覧会において初めて日本が参加した。」Madsen, op. cit., p. 188.
- (8) 「日本の木版画は、一八六〇年代にフランスとイギリスの美術家たちに関心をもたれはじめ、美術家と目利きのコレクターによる所有と展示で、一八九〇年までには広く知られるように

- なつた」Johnson, Diane Chalmers, *The Studio. A Contribution to the '90s*, in *Apollo New Series*, vol. 91, 1970, p. 202.
- (9) Lancaster, Clay, *Oriental Contributions to Art Nouveau*, in *The Art Bulletin*, New York, vol. xxxiv, No. Four, 1952, p. 302.
- (10) Lancaster, op. cit., p. 302.
- (11) 「一八六二年のロンドンで開催された万国博覧会において、日本ははじめて参加し、フーマー・アンド・ロジャース商会 (Firm of Farmer and Rogers) は万博終了後に日本の出品物の売買を取り扱った。…一八七四年にフーマー・アンド・ロジャース商会の東洋部門が閉鎖したが、一八六二年から商会の支配人を務めていたアーサー・ラセンビー・リバティが東洋の織物の需要を満たすことがいかに重要なことかに気付き、一八七五年ロンドンのリージェント・ストリートに彼自身の店、東インド商店 (East India House) を開いた。当初雇用者三人という質素な事業であったリバティ商会は急速に評判になっていった。」Madsen, op. cit. (註一) p. 188-189. ランカスターは、上記と同様のことが述べらる。Lancaster, op. cit., p. 301.
- (12) Brophy, Brigid, *Bearsley and His World*, London, 1976, p. 43.
- (13) Lancaster, op. cit., p. 300. 関川左木夫「ヒュースレイの芸術と
- 系譜」昭和五一年、東出版、五十六三頁。Russell Taylor, John, *The Art Nouveau Book in Britain*, London, 1966 (高橋誠記「英国ブルー・ヌーヴォー・ブックとその書物デザインとイラストレーション」一九九三年、国文社、三三頁) Costantino, Maria, *Art Nouveau*, New York, 1989, pp. 20-23.
- (14) 「彼(ヒュースレイ)はプリンス・ゲイトの家を訪ねた。そこには一八七七年にホイッスラーが船主のフランシス・レイランドのために装飾した孔雀の間があった。」Brophy, op. cit., p. 44.
- (15) Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Goodled, *The Letters of Aubrey Bearsley*, London, 1971, p. 21.
- また、スロットトン・クラークが好意を示した「壺に絵を描く日本の少女」とは、おそらく「紫と薔薇色：六つのマークの長スレインケン (Purple and Rose: The Lange Leizen of The Six Marks)」であろうと思われる。この作品は一八六三年から四年にかけて描かれ、一八六四年ロンドンで行われたロイヤル・アカデミー (Royal Academy) のDie Lange Lizenのラベルと初出品された。 (Andrew McLaren Young, Margaret Macdonald, Robin Spencer, *The Painting of James McNeill Whistler*, Yale University Press, New Haven and London, 1980, p. 25.
- また、この作品は、標題とLeizenとLizenが混同して使用されている。手紙と作品の示す内容から、ヒュースレイがスロットトン

ン・クラークから聞いた話はこの「Die Lange Lizen」についてであった可能性が高い(ただし、主題と作品の内容から、日本の少女と言うより、むしろ中国の少女を描いたものであると思われる。おそらく、当時の西欧人の一般的な知識からは、日本と中国の区別が困難であったのだろう)。一方、ビマズリーが日本風の孔雀の画面と共に「孔雀の間」で見た一つの大きな絵とは

『磁器の国の姫君 (La Princesse du Pays de la Porcelaine)』
 だと思われる。というのも、この日本趣味の絵画は(Die Lange Lizen)と同様一八六三年から四年にかけて描かれたスコットランドの仲介によりある収集家に買われた。その後、収集家の死により一八六五年のパリのサロンに出品される。パリのサロンでは「La Princesse du Pays de la Porcelaine」も、また一八七二年のロンタン博覧会「The Princess, Variations in Flesh Colour and Blue」の主題に出品された「ロンタン」の所有する「オリスとオリス」(McLaren Young, Macdonald, Spencer, op. cit., pp. 26-27)とはらくはレイランド邸の食堂の壁炉の上に飾られていたが、ホイットスラーは一八七六年から七年にかけて手がけた「孔雀の間」にその絵を移すこととなる。一八九二年の一月にレイランドが没するまで(Duval, M. Susan, F. R. Leyland a *Maecenas from Liverpool, in Apollo*, vol. 124, August, 1986, p.115) ホイットスラーは再びその絵を売り出す企てを怠らなかった。(McLaren Young, Macdonald, Spencer, op. cit., p. 27.) 少な

くとも、ビマズリーがレイランド邸を訪れた一八九一年、「磁器の国の姫君」は「孔雀の間」の壁に掛かっていたはずであり、彼が手紙の後半部分で賞賛したのはこの作品であろうと推察される。スコットソン・クラークがビマズリーに対し、彼が好意を抱いた作品についてどの様な説明をしたかという記録は残念ながらない。しかしながら「Die Lange Lizen」は一八六〇年代の中頃、ニューキャッスル(New case)の収集家に買われ、幾度か展覧会に出品された後、一九六三年からフィラデルフィア美術館(Philadelphia Museum of Art)に収蔵されている。(McLaren Young, Macdonald, Spencer, op. cit., pp. 24-25.)
 「Die Lange Lizen」にはレイランド邸に納められた記録は全く、ビマズリーが「孔雀の間」で見たものは、スコットソン・クラークの語ったものとは別の作品であったと推察される。

(9) Maas, Duncan and Goodled, op. cit., pp. 25-26. McLaren Young, Macdonald, Spencer, op. cit., p. 78. 後者には「オリス・アレクサンダー」が少しずつ異なる主題で多くの展覧会に出品され、一八九一年のイギリス肖像画家展にも参加していたことが記されている。

(17) ショセフ・ベネルは美術雑誌『ストゥディオ』の創刊号で、ビマズリーを新進気鋭の挿絵画家として大きく取り扱った。(Pennell, Joseph, A New Illustrator: Aubrey Beardsley, in *The Studio*, London, 1893, vol. 1, pp. 14-18.)

- (18) 河村氏は「ビアズリーに裝飾デザインへの眼を開かせた決定的要因は、ホイットスラーの『孔雀の間』をはじめて見たときの強烈な印象であった。」と述べている。河村錠一郎「ビアズリー私論」、『カイエ』一九七八年、十月、一一二頁。
- (19) 雁行図は、ビアズリーの創作活動全般を通してしばしば見られる。彼の描いた雁行図は、一つとしてその画面の目立った部分を占めるものは見当たらないが、作品全体の日本趣味を醸し出すことに役だっていることは否めない。『ビアズリーの芸術と系譜』を著わした関川氏は、ビアズリーの取り入れた雁行図について次のように指摘している。「雁行図は『アーサー王の死』の挿絵だけでなく、『スミスとシェリタン名言集』の装画にも用いられ、『ビアズレイ晩年の雑誌『サヴォイ』の挿絵、同時期の『ジェロの図書館』また『水浴者たち』などの作品にも描かれていて、結局、短い生涯ではあるが機会あることに純日本風のこの図形を繰り返している。」関川左木夫、前掲書(註13)、五九一—六〇頁。
- (20) Schnutzler, Robert, *English Origin of Art Nouveau*, in *Architectural Review*, 1955, p. 110.
- (21) Schnutzler, op. cit., p. 110.
- (22) ローゼンスタインは「私はあまりにもわいせつで、それを持つことがはかれる絵のある日本の書物をパリで見つけた。しかしそれはビアズリーを喜ばせるものだったので彼に贈った。」
- (23) Maas, Duncan and Goodled, op. cit., p. 56.
- (24) Madsen, op. cit., p. 188. Johnson, op. cit., p. 202. (註へ、8を参照されたこと)
- (25) このことについては、関川氏も先に掲げた著書の中で簡単に述べている。「…要するにビアズレイは浮世絵から色彩の単純化と白黒の美を感得し画面に消化したのであった。」関川左木夫、前掲書、六七頁。
- (26) Frenzel, H. K. Aubrey Beardsley: with English translation by Scheffauer, E. T, in *Gebrauchsgraphik*, 1932, p. 3.
- (27) Crane (高橋 訳)、前掲書、一八八—一八九頁。
- (28) Maas, Duncan and Goodled, op. cit., pp. 13-14.
- (29) Brophy, op. cit., p. 28. ホルブルック・ジャクソンも「ビアズリーの好みは読書に向かっていたが、先天的に鉛筆画が巧みで、ケイト・グリーンナウェイのドロイニングに影響を受けた。」と記し、ブリジッタ・ブローフィーの記述を裏付けている。Jackson, Holbrook, *The Eighteen Nineties — a Review of Art and Ideas at the Close of the Nineteenth Century*, New York, p. 92.
- (30) 「ホイットスラーの小太りで可愛らしい妻の、必要のない胸の

悪くなるような戯画を描き…。その戯画が翌年『太った女』として発表された時、ホイッスラーは誰が似顔絵のために不注意にもモデルとなったのかを気づいた。ホイッスラーは激怒し、「ピアズリーは喜こんだ。」Weintraub, Stanley, *Aubrey Beardsley*, U. S. A, 1976, p. 52. Brophy, op. cit., p. 76. ピアズリーがホイッスラーの妻の戯画を描くようになるいきさつについて、ワイントラウブは次のように記している。Weintraub, op. cit., pp. 50-52. 「パリで、ある土曜の夜、ピアズリーとペネルはトリスタンとイゾルデを観にオペラ劇場へ行った。オペラ終了後、彼らは通りの反対側にあるカフェ・ドゥ・ラ・ペに行き、そこでホイッスラーに気がついた。彼はピアズリーとペネルを見るときぐさま冷淡な態度を取った。ピアズリーがホテル・ドゥ・ポルトゥガルに帰り就寝した後、ホイッスラーはペネルを鼻であしらい、ピアズリーに対する悪態をついた。ペネルはピアズリーを弁護し、日曜の午後ホイッスラーの家にピアズリーを連れて行っても良いかと許可を申し出たが、ホイッスラーは曖昧な返事をしただけだった。結局、彼はバック通りの自分の家の側にある美しい庭を自慢して見せたかったので、ピアズリーも連れてくることをしぶしぶ許可した。ホイッスラーは、マラメを含む彼の多数の賞賛者たちに囲まれており、ペネルとピアズリーもまた、シャンゼリゼーにあるカフェの一つで晚餐を取るため招待されたホイッスラーの客であった。彼らが晚餐の正

装準備のためバック通りを去る時、ホイッスラーはペネルに彼の不満を訴えるようにささやいた。そしてホイッスラーはペネルに対しては好意的な態度を示し、是非晚餐に来るようにと言ったが、ホイッスラー自身はとうとう姿を見せなかった。ピアズリーは、そのことを個人的な侮辱とみなした。その夜、ピアズリーはホイッスラーの戯画を辛辣に描きペネルに見せた。どういう訳かウォルター・シツカートがその戯画を手に入れ、その後タクシーの中に置き忘れてしまった。活躍している他のどの作家よりも賞賛していたホイッスラーから受けた冷遇が、ピアズリーの心に深く食い込み、うずき続けていた。そして彼は、後に戯画を描くことにより、いわば恨みを晴らすことを試みたのである。(大意)』

(31) Maas, Duncan and Gooded), op. cit., p. 65.

(32) 「サロメの四枚の挿絵には、ふてぶてしく変装したワイルドの似顔絵を含んでいる。」Brophy, op. cit., p. 73. 「ピアズリーはサロメのドロイイングの仕事を続け、それらの内の四枚のドロイイングにオスカーの戯画を悪魔のように書き入れた。扉絵に使用された『月の中の女』は女性の顔というよりもオスカーを表し、…『プラトニックな嘆き』においてオスカーは再び月の中に現れた…。彼は『ヘロドの眼』、『ヘロディアス入場』の中にも描かれている。」Weintraub, op. cit., p. 62.

(33) 河村氏は、ピアズリーの描く人物像が中性的である理由とし

- て、彼の性的未発達が大いに関係していることを指摘している。
- 河村錠一郎「ピアズリーと性のアンビヴァレンツ」『現代思想』、一九七八年、臨時増刊号、一〇六頁。
- (34) トーマス・マロリーの「アーサー王の死」の初版本は、一四八五年にウィリアム・カクストン (William Caxton) により出版されている。
- (35) Russell Taylor (高橋 訳)、『前掲書(註13)』一四〇—一四二頁。
- (36) Schutzieler, op. cit., p.110.
- (37) Howarth, Thomas, *Charles Rennie Mackintosh and The Modern Movement*, London, 1977, p. 226.
- (38) 浮世絵の紙型の一つで小奉書(こほうしょ)と言われるサイズの紙を縦二つ切りしたもの。およそ三三×二三cmで、錦絵には大判、中判について多く使用された。
- (39) 海野弘「アール・ヌーヴォーの世界—モダン・アートの源泉」、一九九〇、中公文庫、九二頁。なお、註(4)に北斎漫画が初めて発見された際の状況を記載してあるので参照されたい。
- (40) Maas, Duncan and Goodled, op. cit., p. 45.
- (41) Russell Taylor (高橋 訳)、『前掲書』六三頁。「ホイッスラーは日本の木版画に興味を抱いており、彼の有名な蝶のマークは空間とアウトラインの東洋的な使い方を彼が理解したことを実証してみたいと表している。」Peter selz, *Mildred Constastined*), *Art Nouveau—Art and Design at the Turn of the Century*.
- The Museum Modern Art, New York, 1959, p. 28.
- (42) Wilson, Simon, *Bazsley*, London, 1983. (中川伸子訳『ピアズリー生涯と作品』、昭和六〇年、岩崎美術社、「獲物を探す獣と出会ったアーサー王」の説明文中)
- (43) 海野弘『世紀末美術の世界』、一九七九、美術出版社、一二七頁。
- (44) Russell Taylor (高橋 訳)、『前掲書』三六頁。当時は標章を用いることが流行となり、ホイッスラーのみならず、アーサー・ヘイゲイト・ペンローエマン (Arthur Heygate Mackmurdo) が「センチュリー・ギルド」(The Century Guild)、『チャールズ・ロバート・アシビー (Charles Robert Ashbee) が「ギルド・オブ・ハンディクラフト (Guild of Handcraft)』、『チャールズ・リケッツ (Charles Ricketts) がワイルドの『レディング監獄の歌 (The Ballad of Reading Gaol)』の標章をそれぞれ作り出した【図15】。
- (45) Russell Taylor (高橋 訳)、『前掲書』四五頁。
- (46) 「彼の新しい芸術的自信において、アルブレヒト・デューラーのモノグラムを手本に図案化し、署名した。」Brophy, op. cit., p. 68. また、ブローフィーは別の著作においても同様のことを述べている。Brophy, *Kinged, Black and White—a Portrait of Aubrey Beardsley*, 1969. (須山静夫訳『黒と白—オーブリー・ピアズリーの肖像』、昭和44年、求龍堂、七二頁。)

(47) ジョン・ラッセル・テイラーは「一八七四年に初めて、彼のデザインした招待状に有名な蝶のサインが添えられることになった。」と記述している。Russell Taylor (高橋 訳)、前掲書、六三頁。しかしながら、一八七二年から三年にかけて制作された「ミス・アレクサンダー」には、すでにこれと同様のサインが表されており、一八七四年以前からこの方法が試みられていたことは十分考えられる。以上のことより、ホイットスラーの蝶のマークはピアズリーがマークを導入する二〇年以上も前に試みられていたことが理解できる。

(ひがの ともこ)

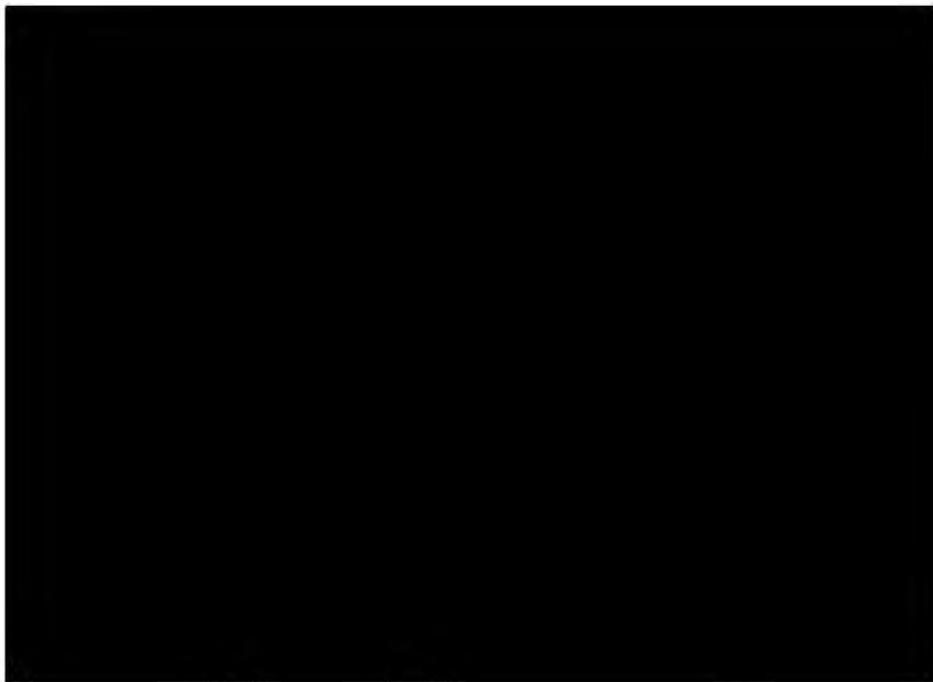


図1-a ホイッスラー「青と金のハーモニー：孔雀の間」1876 7 ワシントン フリーア・ギャラリー

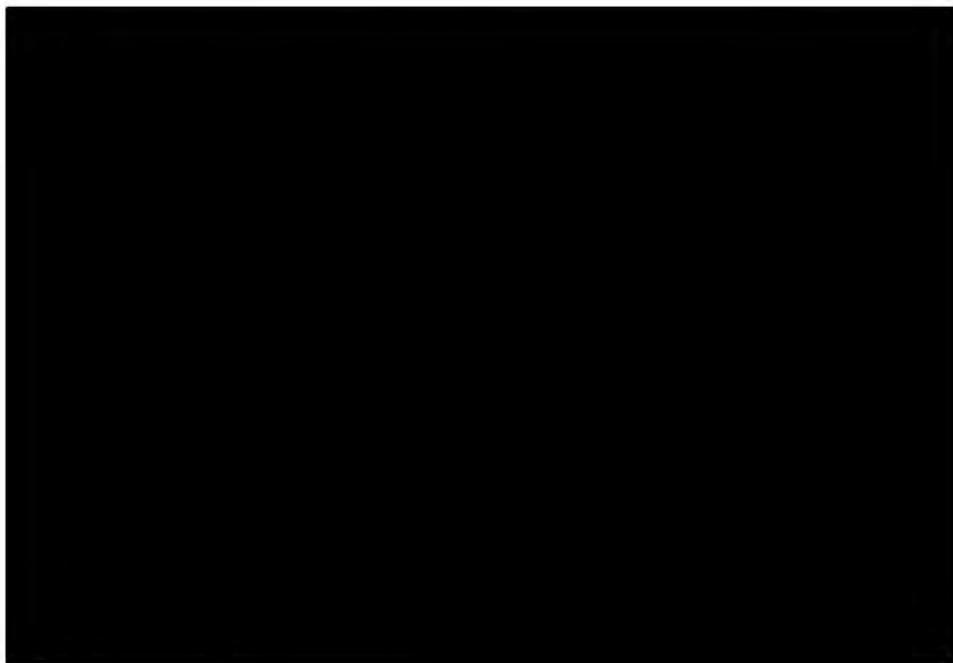


図1-b ホイッスラー「青と金のハーモニー：孔雀の間」1876 7 ワシントン フリーア・ギャラリー

図2 ビアズリー「孔雀のスカート」1894
 マサチューセッツ州 ケンブリッジ ハーヴァード大学 フォック美術館

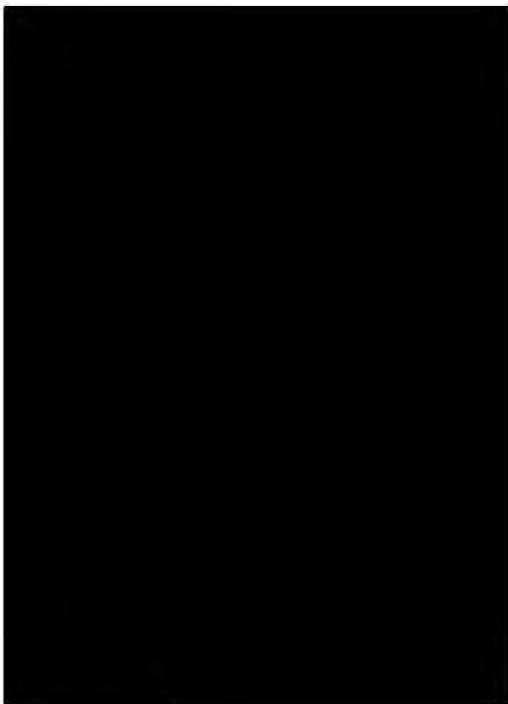


図3 ビアズリー「アーサー王の意見出し」1893
 ワシントン国会図書館

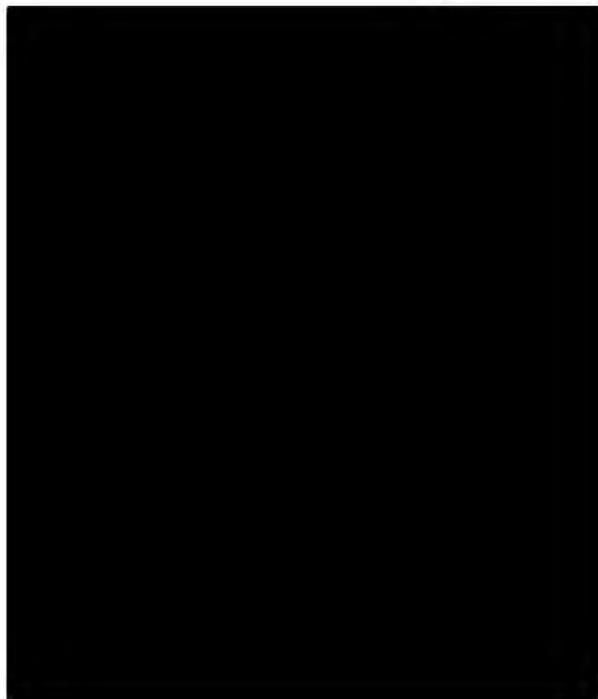




図5 歌川広重 関東名所図解一下総国府ノ台 (No. 1934 10 13 010) ロンドン 大英博物館

図4 ビアズリー『愛の船業を飲むトリストン』1893
マサチューセッツ州 ケンブリッジ
ハーヴァード大学 フォッグ美術館

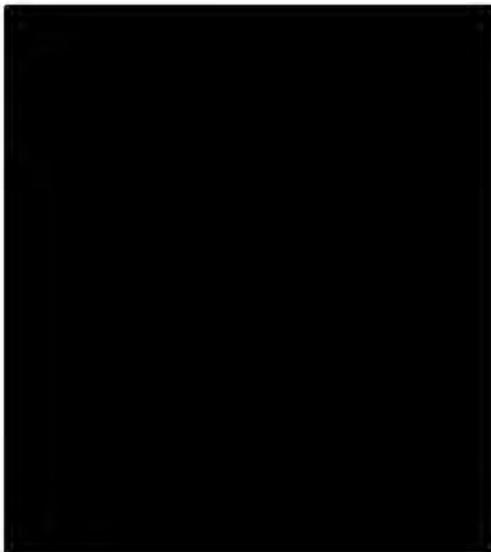


図6 ビアズリー『太った女』1894
ロンドン テート・ギャラリー

図7
 ビアズリー「月の中の女」1894
 ハーヴァード大学 フォックス美術館
 マサチューセッツ州 ケンブリッジ

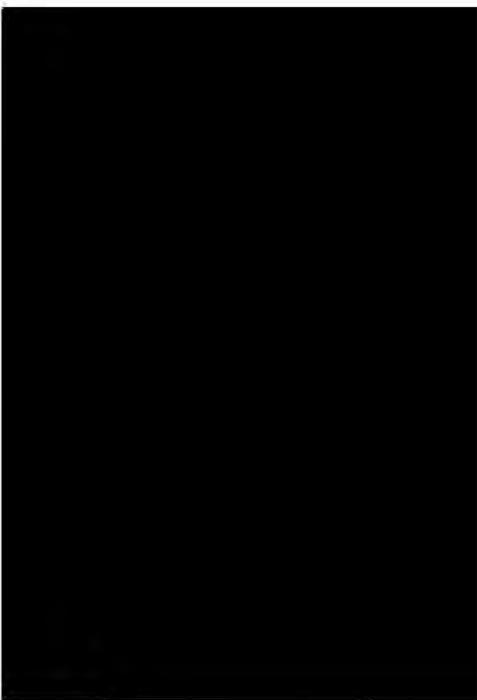


図8
 ビアズリー「尼になった王妃ギネヴィア」1893
 トーマス・マロリー作「アーサー王の死」からの転用

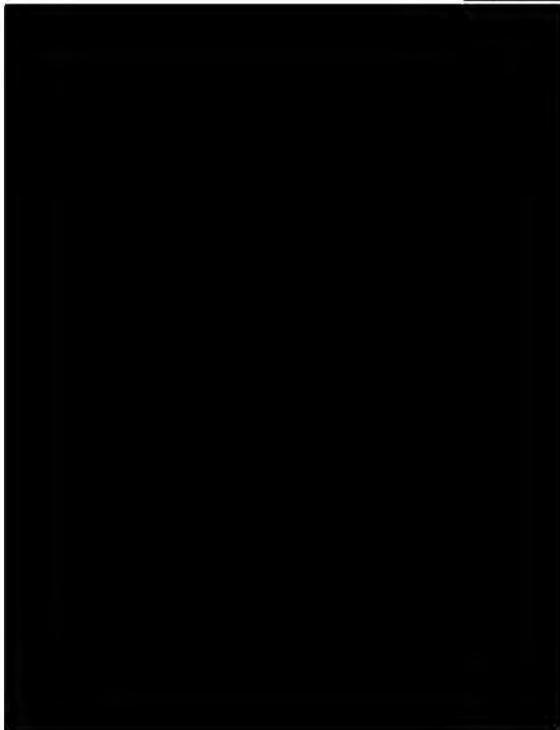


図10 図9

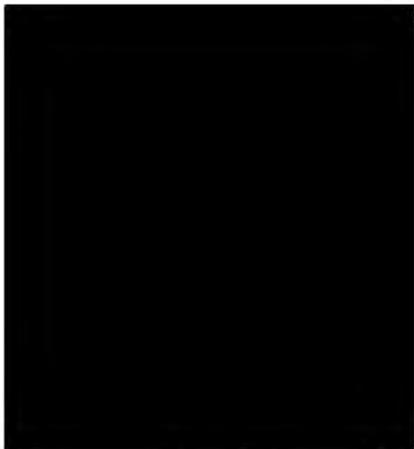


図9 ビアズリー『黒いケープ』1894 ニュージャージー州
プリンストン プリンストン大学付属図書館

図10 (図9の部分) ビアズリーのマーク

図11 漢斎英泉『月下、団扇を持つ娘』(No. 1906.12.20)
ロンドン 大英博物館

図12 歌田豊広『柳下風に荷む美人』(No. E. 425. 1895)
ロンドン ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館

図11

図12

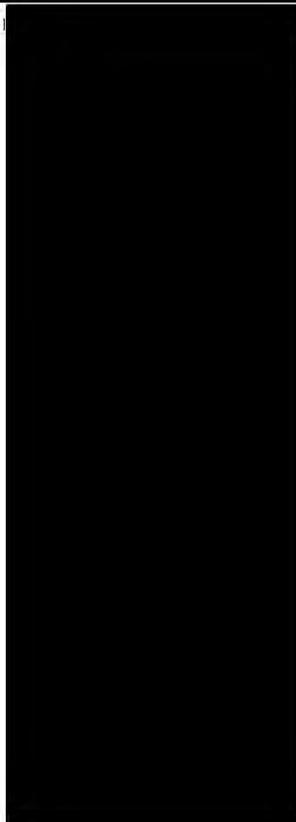
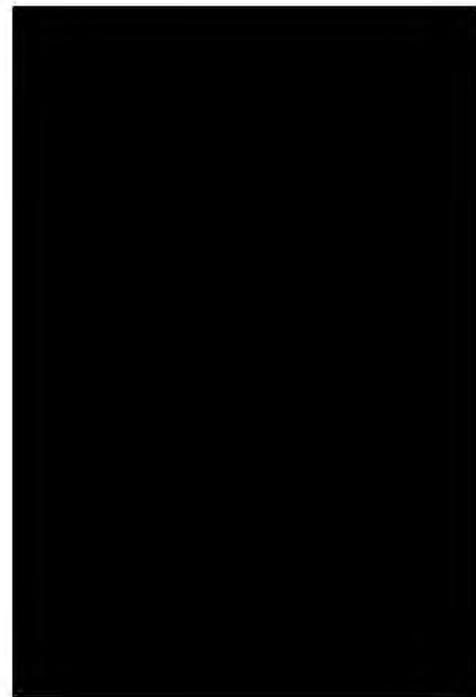
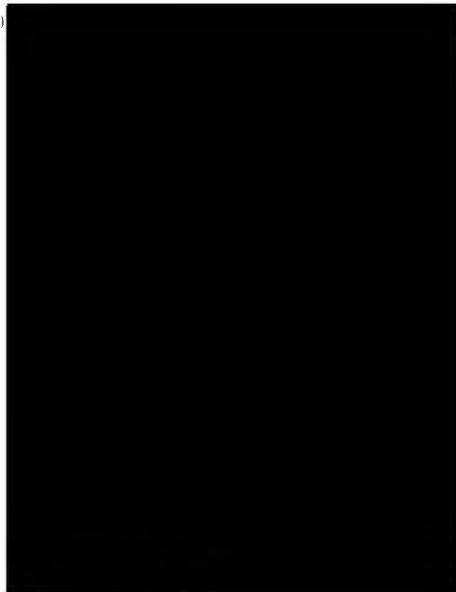




図13

図13 (部分)ホイッスラーのマーク 1879年のもの

図14 (図7の部分)ピアズリーのマーク

図15-1 マクマードゥ「センチュリー・ギルド」の標章

図15-2 アッシュビー「ギルド・オブ・ハンディクラフト」の標章

図15-3 リケッツ ワイルド作「レディング監獄の歌」の標章

図14

図15-3

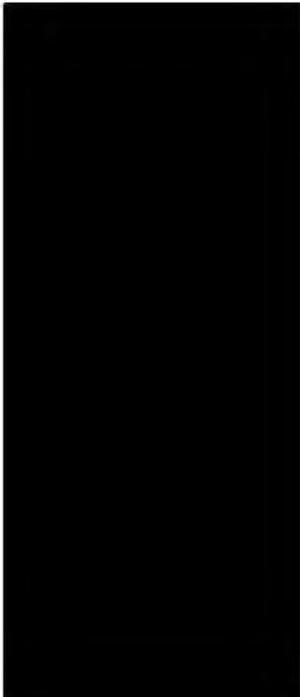


図15-2

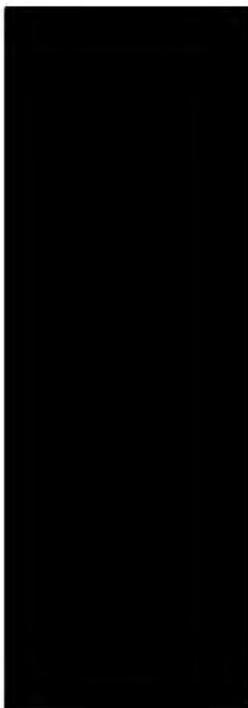


図15-1

