

はじめに

オーブリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) は世紀末イギリスの挿絵画家として活躍し、彼の画風は「線と黒のマッス」¹と呼ばれる単純化された線と大胆な黒の使用とで知られている。『名言集』(*Bon-Mots*)²挿絵は、1892年から翌年にかけて、ビアズリーの画業では比較的初期に制作された。『名言集』 図1 は、著名人たちの短い文章をウォルター・ジェロルドが編集したもので、3巻がシリーズ化されている。『名言集』の文中には、ビアズリーによる表題装飾や全頁大挿絵、文中挿絵(ヴィネット)が描かれている。

ビアズリーの画業において、『名言集』は『アーサー王の死』と『サロメ』という二つの出世作に挟まれた小作品であることから谷間の観を呈している。³ビアズリーとともに雑誌編集に携わったエイマー・ヴァランスの「真面目なコメントには値しない」⁴という記述は、『名言集』に対する評価を端的に表わしている。従来の研究では影響源の特定が議論の中心となり、様式面についての積極的な評価はされてこなかった。⁵

美術史家ケネス・クラークは、ビアズリーを評し、「天才、ビアズリーに会ったほとんど誰もがこの疑わしい言葉を使い、彼の芸術に対して、法外に思われるような賛辞を捧げた」と述べている。⁶この言葉によって示されるように、ビアズリーにはヴィクトリア朝美術における特権的な位置が与えられてきた。また、ビアズリーには存命中から世紀末の天才という芸術家イメージが付きまっていた。⁷ビアズリーの様式を論じる際には独自性を強調することに力点が置かれ、アカデミックな陰影法や立体表現を乗り越えて個性を創出していくとする見方が議論の前提となっている。しかし、実際には、ビアズリーは同時期に対照的な様式の作品を多く描いている。従って、多岐にわたる様式の中でなぜ線的な様式が選択されていくのかという疑問に答えるためには、単線的な発展の構図を見直し、他の挿絵画家たちとの影響関係において再度ビアズリーを捉えることが必要だと思われる。

『名言集』挿絵はビアズリーが自己の画風を確立するまでの通過点としてのみ扱われてきたが、様式面の展開という側面に注目してみると、『名言集』は単純化された描線の様式が発展する上で極めて重要な場となっている。そこで本稿では、ビアズリーの画業における『名言集』挿絵の検討、そして同時代の挿絵画家たちとの比較を通してビアズリーが様々な影響に敏感に反応しつつ自己の様式を形成したことを考察していきたい。

1. 『名言集』挿絵について 制作の経緯と画業における位置づけ

『名言集』は、縦 13.5cm、横 8.5cm の小型本である。表題頁 図 2 にはビアズリーのイラストが縁飾りとして用いられ、左上中央の枠には、上から表題、作者名、編集者名、そして「オーブリー・ビアズリーによるグロテスク」と書かれている。

ビアズリーが『名言集』挿絵の依頼を受けたのは 1892 年である。この時期には、いくつかの他の作品と制作期間が重なっているのだが、それは次のような理由からである。ビアズリーは出版社から初めて依頼された『アーサー王の死』挿絵を制作していた。この作品は廉価版のケルムスコット・プレスを目指したもので、出版社にとっても非常に大きな企画であった。ビアズリーは知人を介して出版社に腕前を認められ、この仕事を得たのであったが、『アーサー王の死』は全頁大挿絵も多く、ビアズリーは 500 点以上もの挿絵、装飾を制作しなければならなかった。最初こそ意気揚々と挿絵制作に取り組んでいたものの、ビアズリーの熱意はすぐに薄らぎ、仕事が滞るようになってしまう。このようなビアズリーの態度から、出版社は企画が頓挫することを恐れた。そこで、ビアズリーに挿絵制作を放り出させないために、『アーサー王の死』に必要な挿絵数と締切日を明記した契約書に署名をさせた他、『名言集』等の小規模な出版物にビアズリーが自由に描いた絵をヴィネットとして載せることで、画家に自身の個性を存分に発揮できる場を与えた。図 3-6 このため、『名言集』の表紙や表題頁における表記には、テキストの挿絵（図解）を意味する言葉は用いられず、装飾模様の一様式である‘GROTESQUES’⁸ という語が使われている。（図 1、2 参照。）従って『名言集』においては、ビアズリーは様式的拘束やテキストへの従属を逃れて自分の着想を挿絵に反映させることが可能だったのである。⁹

ビアズリーの画業を概観してみると、1891 年に描かれた《父親の亡霊に従うハムレット》
図 7 からは、ラファエル前派の画家バーン＝ジョーンズからの強い影響が見受けられる。画中の人物の手足の長いプロポーションや表情、背景を植物で埋め尽くす手法はバーン＝ジョーンズの作品 図 8 に見られる特徴と一致している。『名言集』挿絵を手がける前に制作された《音楽の亡霊》 図 9 にはまた異なった画風がみられる。ビアズリーはこの作品に言及し、「この上なく繊細な輪郭線」(‘the finest possible outline’) を用いたものだと説明している。¹⁰ 人体の陰影は省かれ、浮世絵やギリシャの壺絵から学んだ単純化された線で領域を限定する手法、また対象の一領域を黒のベタ塗りのみで表現する手法が用いられている。『アーサー王の死』挿絵の初期作品 図 10 はケルムスコット・プレス 図 11 を意識して制作されており、ペンとインクを用いているのにも関わらず木版画調で描かれ

ている。一方『名言集』挿絵では、ペン画とはっきり分かる線が用いられている。『名言集』は、様式面では《音楽の亡霊》を引き継いでいる。しかし、文中の小さなヴィネットは独立した作品に比べ、四角い枠中での構図や体裁を意識する必要がない。そのため、ピアズリーはより自由な着想や写実性に捕われぬ奔放な線を描くことが可能であったことが指摘できよう。

『名言集』挿絵にみられた実験的な線は、ピアズリーの出世作『サロメ』挿絵にも継承され一層の洗練がみられる。《クライマックス》 図 12 は、王女サロメが踊りの報酬として手に入れた洗礼者ヨハネの首に口づけをする場面だが、この黒の領域の縁に小さな突起をつける手法は、『名言集』においてまず試みられている。(図 4 部分図参照。)体が宙に浮かんでいるように描かれていることや、背景が文様化されていること、陰影のない単純化された線が使われ画面下方が黒のベタ塗りで塗りつぶされていること等、名言集のヴィネットにみられた自由闊達さが全頁大挿絵という場に持ち込まれていることが分かる。

ここで着目したいのは、ピアズリー自身が「7つの明確に区別できる様式(‘seven distinct styles’)を持ち、いずれにおいてもすでに成功を納めている¹¹という言葉を残しているように、諸様式が同時に試みられている点である。マックフォールは、「バーン＝ジョーンズ風」、「中世趣味」、「日本風」といったようにピアズリーの主要作品にみられる様式に基づいて画業を区分している。しかし、実際のピアズリーの様式はこのように時系列による単線的な発展を遂げてはいない。『名言集』挿絵と同じ1893年には《ヴェルディの肖像》 図 13 のような対照的な作品も描かれているのである。このような緻密なデッサンによる作品は、『名言集』挿絵で単純化された線の様式が選択された以降も制作されている。例えば、後述する《アンドレア・マンテーニャ》 図 14 である。

2. 描線への関心

ピアズリーは理論面でも線について言及している。1891年の書簡では「私は『線』と線描画という問題について、どこかで何かを言いたい気持ちがしきりとします」¹²という記述がみられ、この文面からはピアズリーが早い時期から描線について意識的であったことが分かる。そしてまたヴィクトリア朝の美術界においても絵画における描線は盛んに論じられる問題であった。特に、色彩を用いずに線のみですべてを表す版画において、線の問題はさらに重要となる。例えば、『ステューディオ』誌でピアズリーの紹介記事を書いた批評家ジョセフ・ペネルは、自著『書物の挿絵』のなかで線の芸術性について言及し、意味の

こめられた生き生きとした線を描けるのが芸術家だとしている。¹³このように、ピアズリーが線について論じたいと願った背景には、描線に対する同時代的な関心の高まりが存在していた。ここで、1つピアズリーへの重要な影響源として指摘できるのはウォルター・クレインの存在である。

ウォルター・クレインは、ラファエル前派の影響を受けた女性像や子供向けの絵本で知られる挿絵画家だが、美術学校で教鞭を執るなど教育面にも携わっていた人物である。クレインは、1888年の『マガジン・オブ・アート』誌に掲載された「線の言語」という論文において、美術における線の重要性を論じている。クレイン自らが挿絵を描いた「線の言語」表題装飾 図 15 には、プリニウスの『博物誌』に取材した「絵画の誕生」の主題が描かれている。これは遠隔地へ赴く恋人のシルエットを写し取る場面であり、ここからは描線こそが絵画において最も根本的な要素だとするクレインの主張を読み取ることができる。(本来の逸話では、男性の影を女性が写すことになっているが、クレインの絵においては、男女の役割がプリニウスとは逆になっている。)

また、「線の言語」のなかで2種類の花の図を挙げている箇所では、絵画における描線は弁論術における声音になぞらえて論じられている。¹⁴クレインによれば、線はあたかも言語のように芸術家の考えを表現するツールであって、線の性格をモチーフの特性に当てはめることで描線という言語がモチーフの性質を表現できるという。例として、《花の繊細さを表す線》 図 16 では薄く柔らかな花弁を表現するために細く震えるような波線が用いられ、《花の堅固さを表す線》 図 17 では太く抑揚のない線が用いられている。

ピアズリーはクレインに面識があったわけではないが、1892年初頭の書簡において自分の考えとよく似たクレインの理論について報告しているのが見出せる。¹⁵この手紙のなかでピアズリーはわざわざ「線を用いた素描」(‘line drawing’)という言葉を使っていることから、彼がクレインの様式における描線という要素を明確に意識していたということが分かる。さらに、この影響関係は図像面からも指摘することができる。クレインの《円に適應された人間の形態》 図 18 と、ピアズリーの《マーリン》 図 19 を比較してみると、どちらも円形の枠組みに人体が当てはめられ背中を折り曲げて腕を伸ばすポーズを取っており、ピアズリーがクレインの構図から影響を受けたことは明らかである。

3. 様式を選択 先進性への嗜好と線の自律性

以上みてきた諸作品から「線と黒のマッス」と呼ばれる様式を規定してみると、 画面

から陰影表現や奥行き、写実性が排除されていること、線で区切られた一領域を何も描きこまずに白く残すこと、または黒で塗り潰してしまうこと、単純化された線が用いられていること、が挙げられる。さらにピアズリーはこれらの特徴が見出せる画風を「新しい様式と方法」と呼んでいることから、ピアズリーにとって単純化された線の様式を用いるというのは革新的で好ましいことであったということが指摘できる。これに対して、あまり好まなかった芸術家に対しては、ピアズリーは「古い」という言葉で否定的な判断を下している。例えば、書簡のなかでピアズリーはウィリアム・モリスを名指し「モリスの作品が古いものの単なる模倣にしか過ぎないのに対して自分の作品は新鮮で独創的だ」と述べ、また挿絵の先達を槍玉に挙げて自分の作品は「既に古い連中を遥かに抜いてしまっている」として対抗意識をあらわにしている。¹⁶ピアズリー以前に活躍した挿絵画家の作品は銅版や木口木版で製作されていた。これらの技法では、線を密集させて陰影や立体感が表現される。つまり、輪郭線および線そのものの存在を感じさせない。従って、世紀末において自分の個性を作り出し、彼らを乗り越えて人々に認知されようとしていたピアズリーにとっては、線自体を際立たせ強調する手法は「新しさ」という価値観を体現するものであり非常に魅力的な表現手段であったといえるだろう。

クレインの作品とピアズリーの作品は共に線の単純化を進めているが、両者の描線の扱いには相違が指摘できる。クレインの作品では描線は単純化されているが、輪郭線はあくまで画面上のモチーフと他の領域とを分けることを目的としており、描かれている対象を明確に示している。これに対してピアズリーの作品では、図 20 の女性が着ている着物の裾は装飾的に広がり、着物の中の体は消えてしまっているかのような印象を与える。画面を構成している曲線は実体感よりも装飾性が優先され、線は具体的な対象から離れて抽象的なものとなっているといえよう。動物が走り回る図 図 21 においては、円環運動が線の軌跡によって表されている。このように、『名言集』挿絵において、ピアズリーは運動や雰囲気といった目には見えないものを表すための線や、いわば線の奏でる調和のためのみ線が存在しているような、抽象化が進んで描き出す具体的な対象があいまいになっている線を随所に用いている。ここから、ピアズリーは線の抽象化、及び単純化をクレインより進めていることが指摘できる。

このようなピアズリーの画風は『サロメ』へと引き継がれていく。画面からは奥行きや三次元性が排除され、描線は極度に省かれ、あるいは黒のマスの断面となっている。《クライマックス》では、衣の一部は画面下部の黒の領域と装飾的に交わる非現実的な線を構

成している。『サロメ』は過激な内容のために大きなスキャンダルを巻き起こし、ビアズリーの画風もしばしば風刺の対象となった。ビアズリーへ向けられた非難は、描かれたモチーフの為だと考えられがちだが、実際にはその様式も大きな話題を呼んでいたのである。

1894年の『パンチ』では、ビアズリーの描く女は「指が3本で、頭には髪の毛が7本しかない」と、あまりに単純化されて描かれているのを風刺している。¹⁷またビアズリーと同時代を生きたロバート・ヒッチنزは、1895年の小説『グリーン・カーネーション』の中で、登場人物の1人が『イエロー・ブック』誌を思わせる雑誌でビアズリーがどんな絵を掲載しているのか訊ねる場面を書いている。ここでは以下のように会話が続く。「『私ももうその絵を見ましたよ』とウィンザー夫人が言った。『とても才気あるものですよ。絵全体の中には、たった3本の線しかありません。手押し車のために2本、大主教様のために1本』」。¹⁸実際には『イエロー・ブック』誌でビアズリーが大主教を描いた作品は存在しないが、ここでは大主教の存在をカリカチュア化してしまうビアズリーの芸術の傾向、そして何よりビアズリー作品においては単純化された線が注目を集める要素であることが示されている。1898年のビアズリーの追悼記事の中で、アーサー・シモンズは「そして結局、ビアズリーの秘密はそこにある。知的に認識され、線が表現しようとするいかなるものよりも、線そのもののなかに」と断言している。¹⁹これらの記述はビアズリーの描き出す線がそれ自体で鑑賞の対象として認知されていたことを示す資料である。ビアズリー自身も書簡で繰り返し線を用いた表現方法について言及していることから、ビアズリーの描く線は対象を表現する際のツールとしてだけでなく、線自体に自律的な価値が込められていたことが指摘できる。

対照的に、ビアズリーが伝統的な陰影表現を用いて制作している作品として、先に《マンテーニャ》に言及した。ビアズリーは15世紀イタリアの画家マンテーニャの肖像を描いている。真横向きの人物の上半身が枠内に収められており、背景は見通しよく奥行きを持って繋がっている。この形式はルネサンス期の絵画を意識したもので、細部は入念に描きこまれ『名言集』の線的で二次元的な様式とは対照的なものである。ビアズリーはこの作品に「フィリップ・ブロートン」というペンネームをつけ、本名である「オーブリー・ビアズリー」の署名を付した作品 図 22 と共に『イエロー・ブック』誌に掲載した。この時の顛末は、ビアズリーの同時代人マックス・ビアボームが次のように回想している。「批評家の1人はビアズリーに、『フィリップ・ブロートン氏が彼の熟達した様式で描いた真っ当で学識の窺われるデッサン法から学び、教訓を得る』ようにと忠告した。その両方の素

描を描き、両方の名前を考案していたピアズリーは大いに面白がり、また喜んだ。²⁰

保守的な批評家の賛同を得たいと思うときには、ピアズリーはルネサンスの巨匠マンテニャというモチーフを伝統的な陰影表現を用いた様式で描いている。これに対し、『名言集』挿絵や、ピアズリーの名が華々しく知られることとなった『サロメ』の挿絵を描く際には陰影表現は画面から放逐され、単純化された線の様式が用いられている。従って、先進性という意識が媒体となって、ピアズリーは受容者や挿絵が発表される場を意識した戦略的な様式の選択を行っていたと指摘することができるだろう。

結論

ここまで、ピアズリーの同時代からの影響を明らかにし、その枠組みの中でピアズリーがなぜ単純化された線の様式を嗜好したのかという問題を考察してきた。ピアズリーの生きた時代、描線は挿絵画家にとって自己の個性を決定する重要な問題であり、ピアズリーもまさにその文脈に属していた。ピアズリーは線を用いて様々な様式を試みていたが、自分の嗜好を反映させることが可能であった『名言集』挿絵を描く機会を得たことは以後の様式の方向性を決定するにあたり重要な転機をもたらした。単純化された線の様式は、ピアズリーの先進性への希求に合致するものであった。これから世に出ようとしていた若きピアズリーは、同時代の挿絵画家たちの線的な表現をさらに押し進め、線の存在を特化させることで進取の気鋭に富む自身の個性を作り出そうしたのである。『名言集』のヴィネットにおいて自由闊達に描かれた描線は、同時期の『アーサー王の死』や『サロメ』の全頁大挿絵にも、より洗練された形で反映されていく。『名言集』挿絵は、ピアズリーが線的な様式を試み、最初の確実な手ごたえを得た場であったといえるだろう。なお本稿では、ピアズリー近辺の画家たちを中心に描線への関心について論じたが、ジャポニスムやアール・ヌーヴォー等、19世紀のヨーロッパ美術においては描線という要素がしばしば注目されている。この全体的な状況を視野に入れ、同時代の描線への意識をより周到に研究していくことが今後の課題である。

¹ 本論において、「線」という言葉は、特別な記載がある場合を除き、素描を構成する絵の中の線を意味する。また、「マッサ」という言葉は、ヴォリューム感を想起させ、ピアズリーの黒のベタ塗りを表すには若干の違和感を生じるかもしれない。しかし、同時代的に、例えばクロワゾニスムやポスターの表現にみられる色の平面的な領域は、「マッサ」として記述され、一次資料においても、ピアズリーの様式に用いられている表現である為、この呼称を採用した。

² Sydney Smith & Sheridan, R. Brinsley, et al., *Bon-Mots*, Walter Jerrold (ed.), 3vols, London: J. M. Dent, 1893-94.

³ ピアズリーの画業および作品に関しては、以下の文献を参照した。

Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, London: The Unicorn, 1898; C. Lewis Hind (intro.), *The Uncollected Work of Aubrey Beardsley*, London: John Lane the Bodley Head, 1925; Osbert Burdett, *The Beardsley Period: An Essay in Perspective*, London: John Lane, 1925; Haldane Macfall, *Aubrey Beardsley: The Man and his Work*, London: John Lane, 1928; A. E. Gallatin, *Aubrey Beardsley Miscellany*, London: Bodley Head, 1949; Brian Reade, *Aubrey Beardsley*, London: H.M.S.O., 1966; Stanley Weintraub, *Aubrey Beardsley*, N. Y.: George Braziller, 1967; Brigid Brophy, *Black and White: A Portrait of Aubrey Beardsley*. London: Jonathan Cape, 1968; Henry Maas, J.L. Duncan & W. G. Good (eds.), *The Letters of Aubrey Beardsley*, London: Cassel, 1970; Simon Wilson, *Beardsley*, Oxford: Phaidon, 1976; Kenneth Clark, *The Best of Aubrey Beardsley*, N. Y.: Doubleday, 1978; Linda Gertner Zatlín, *Aubrey Beardsley and Victorian Sexual Politics*, Oxford: Clarendon Press, 1990; Chris Snodgrass, *Aubrey Beardsley, Dandy of the Grotesque*, N. Y.; Oxford; Tokyo: Oxford University Press, 1995; Stephen Calloway, *Aubrey Beardsley*, London: V&A Publications, 1998.

⁴ 「あまりにつまらないものなので真面目なコメントには値しないし、雑多な作家の寄せ集めのようなものには一貫した扱いは必要とされなかった」(下線は筆者による)

Aymer Vallance, 'The Invention of Aubrey Beardsley', *Magazine of Art*, London: Cassell & Company, 1889, p. 367.

⁵ ブライアン・リードは、ピアズリーの伝記的研究を行い、その中で『名言集』に見られるモチーフの影響源を解説している。またリンダ・ザトリンはカリカチュア表現や着物のような衣装から日本美術、中でも浮世絵からのモチーフの借用を強調している。

⁶ 'Genius: almost everyone who met Beardsley committed himself to this questionable word and made claims for his art which seem to us extravagant.'

Kenneth Clark, 'Out of the Black Lake', *The [London] Sunday Times*, 8 May 1966, p. 43.

⁷ ピアズリーが作品を制作する際には、「さかしま」の主人公のように、夜、蠟燭の光のもとで行うという逸話が多く同時代人によって証言されている。ここから、退廃的、倒錯的芸術家というイメージが流布していたことが分かる。また、1890年代は、「黄色の90年代」「ピアズリーの時代」などということが言われる。マックス・ピアボームは、「私は、ピアズリーの時代に属している」という有名な言葉を残した。Max Beerbohm, 'Be It Cosiness', Shannon; White (ed.), *The Pageant*, London: Henry & Co, vol. 1, pp. 230-235, 1896. ピアズリーの伝説化された逸話に関しては、注3にあげた Symons (1898), Burdett(1925)を参照した。

⁸ グロテスクという言葉は、もともと15世紀後半に発掘された古代ローマ建築の装飾模様と与えられた名称だが、装飾様式としては、人間の一部分と動物の一部分を組み合わせたり、それらを植物の一部分と絡ませたり、燭台や柱と融合させたりするのを特徴としている。また、ピアズリーは後年、グロテスクのもつ「奇抜・不自然・滑稽」という意味を自らの個性を象徴する言葉として用いている。

⁹ ピアズリーは『名言集』のために、実質130点の挿絵を制作した。

¹⁰ 「私は作品の新しい様式と方法を作り出しました。それは、日本美術に基づいていますが、大部分は全く独創的なものです(中略)「黒い染み」を伴ったこの上なく繊細な輪郭線によって表現された空想的な諸創意なのです」(1892年8月、マーシャル宛の手紙) Maas (eds.), *op. cit.*, p. 33-34.

¹¹ 'I have seven distinct styles and have won success in all of them.' (1893年2月15日近辺、スコットソン＝クラーク宛の手紙) *ibid.*, p. 45.

¹² 「私は「線」と線描画という問題について、どこかで何かを言いたい気持ちがしきりとなります。輪郭の重要性は最上の『画家』によってさえ、ほとんど理解されていないことがあるのです。オールド・マスターズがあれば現代画家より優れているのは、『線』のハーモニーに対する感覚のためなのです。現代の画家は『色彩』のハーモニーだけが獲得するに値する唯一のものだと考えているように思われます」(1892年12月25日付、キング宛の手紙、下線は筆者による、二重鉤括弧部分の原文はイタリック体) *Ibid.*, p. 31-32.

¹³ 「線は、いかなる時も形を表現するために使用されてきたのだが、それは芸術家によってのみでなく、芸術性のないものによっても用いられてきたのである。そして、唯一の違いはこうだ。芸術家が、意味の込められた生き生きとした線を用いるのに対し、芸術性のないものは生命力を欠いた意味のない線を用いるという違いである」 Joseph Pennell, *The Illustration of Books: A Manual for the Use of Students*, London: T. Fisher Unwin, 1896, pp.7-8.

¹⁴ 「輪郭線の素描は、例えば陰影が付けられたドロイングや写真よりも、より明瞭に、そしてより強調して植物の特徴や構造を示すことができる(中略)添付したペンの輪郭線は、私の意図するところを図解したもので、線の扱い加減によって、花々の様々な特徴の印象を特によく示している。例えば、ポピーの薄く繊細な花びらは、トルコユリのがっしりしてピンと張った花びらとよい対照となるだろう。線の性質に関して、そして、ペン、筆、鉛筆、エッチング針、ピュランの繊細な筆致、または大胆な筆致の使用に

関して、その差異というものは、弁論術における声の調子の差異と非常に似ている。言うべきことを穏やかに囁くか、それとも大声でまくしたてるのか。全ては主題と対象、そして芸術家の感性にかかっている」(下線は筆者による) Walter Crane, 'The Language of Art', *Magazine of Art*, London; Paris; N. Y.; Melbourne: Cassell & Company, 1888, p. 145.

なお、クレインが自身の論文を発表したのは 1888 年のこの『マガジン・オブ・アート』誌が初めてのことであり、ピアズリーの手紙が書かれた 1892 年 1 月 5 日まで他の論文は出ていない。このためピアズリーがクレインの論文を読んで彼の線の理論に接していたのだとすれば、それはこの『線の言語』であったと考えられる。

15 「私はちょうど、美術雑誌のなかに、私自身のものとあまりにもよく似ているウォルター・クレインの線描画についての論文を見つけたところだ」(1892 年 1 月 5 日付、キング宛の手紙) Maas (eds.), *op. cit.*, p. 32.

16 「ウィリアム・モリスは、私が生意気にも奴のやり方で本を作ろうとしていると、ひどい悪口を言った。本当のところは、彼の作品が古いものの単なる模倣にしか過ぎないのに対して、私の作品は新鮮で独創的なのだ(中略)私は 2 つの様式を同時に発達させ、既に古い連中を遥かに抜いてしまっている(中略)私のアーヴィングの肖像は白黒の老いぼれどもを仰天させた」(1893 年 2 月 15 日近辺、スコットソン=クラーク宛の手紙) *ibid.*, p. 44.

17 'The Yellow Poster Girl looks out from a green and purple Heaven; She hath three fingers on one hand And the hairs of her head are seven' (下線は筆者による、なお、この文章はロセッティ "Blessed Damozel" の冒頭のパロディとなっている。"The blessed damozel leaned out / From the gold bar of heaven;.../She had three lilies in her hand,/ And the stars in her hair were seven.') Anon., *Punch*, November 1894, p. 37.

18 (最近面白い読み物はないものかと訊ねられたアマリンスがそれに答える場面)

'I will stay at home and read the last number of *the Yellow Disaster*. I want to see Mr. Aubrey Beardsley's idea of the Archbishop of Canterbury. He has drawn him sitting in a wheelbarrow in the gardens of Lambeth Palace ...'

'I have seen it', Mrs. Windsor said; 'it is very clever. There are only three lines in the whole picture, two for the wheelbarrow and one for the Archbishop.' 'What exquisite simplicity!' said Lord Reggie. (ヒッチンズはオスカー・ワイルドを小説中の唯美主義者、エズミ・アマリンスに見立てている。) Robert Hichens, *The Green Carnation*, London: The Unicorn Press, 1949 (first ed. 1895), pp. 70-1.

19 'And after all, the secret of Beardsley is there; in the line itself rather than in anything, intellectually realized, which the line is intended to express.'

Arthur Symons, *Aubrey Beardsley*, London: The Unicorn, 1898, p.26.

20 'It had a rather a success with the reviewers, one of whom advised Beardsley 'to study and profit by the sound and scholarly draughtsmanship of which Mr. Philip Broughton furnishes another example of his familiar manner.' Beardsley, who had made both the drawings and invented both signatures, was greatly amused and delighted.'

Max Beerbohm, 'Aubrey Beardsley', *Idler: An Illustrated Monthly*, vol. 13, London: Chatto & Windus, 1898, p. 544.

- 【図版一覧】
- ・作者名のないものは全てピアズリーの作品
 - ・『名言集』挿絵には、巻数と並び順に従い番号を割り振った。

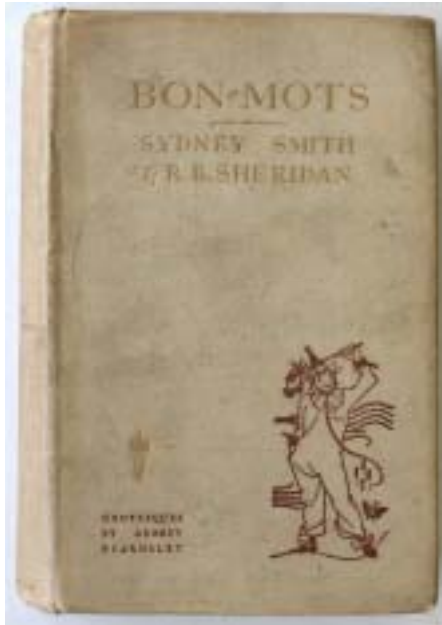


図 1 『名言集』 第一巻表紙

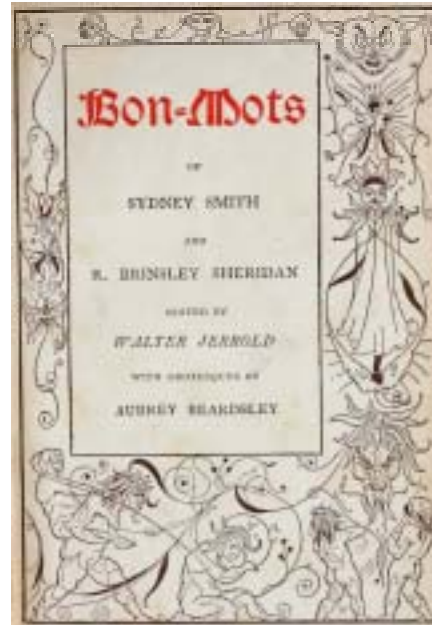


図 2 『名言集』 第一巻表題頁



図 3 『名言集』 第一巻 26-7 頁見開き、挿絵右 No. 1-10; 左 No. 1-11



図4 『名言集』挿絵
No. 1-10



図5 『名言集』挿絵
No. 2-47



図6 『名言集』挿絵
No. 3-26



図7 〈父親の亡霊に従うハムレット〉
1891年、紙 鉛筆、29×13.5cm、
ロンドン、大英博物館



図8 エドワード・バーン＝ジョーンズ
〈欺かれるマーリン〉1874年、カンヴァス
油彩、186.2×110.5cm、ポート・サンライ
ト、レイディ・リーヴァー・アート・ギャラリー



図9 〈音楽の亡霊〉1892年、
紙 インク、36×15cm、
個人蔵



図 10 《湖の麗人、アーサー王に宝剣エクスカリバーについて告げる》（『アーサー王の死』挿絵）1893年、ライン・ブロック、V&A

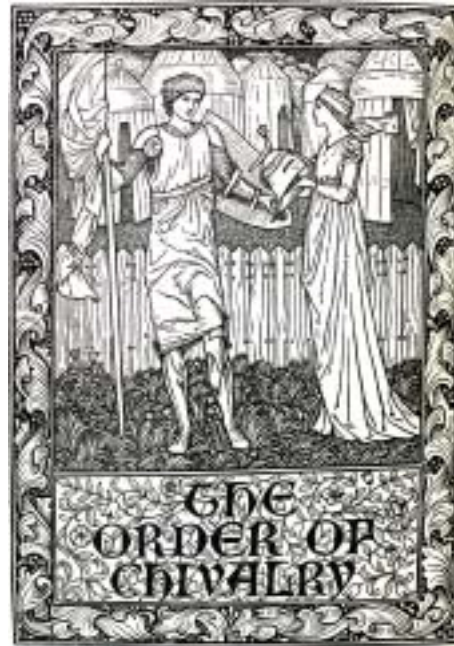


図 11 エドワード・バーン＝ジョーンズ下絵、ケルムスコット・プレス『騎士道物語』挿絵、1892年、木口木版、共立女子大学図書館



図 12 《クライマックス》（『サロメ』挿絵）1894年、ライン・ブロック、35×27.5cm、実践女子大学図書館



図 12 部分図

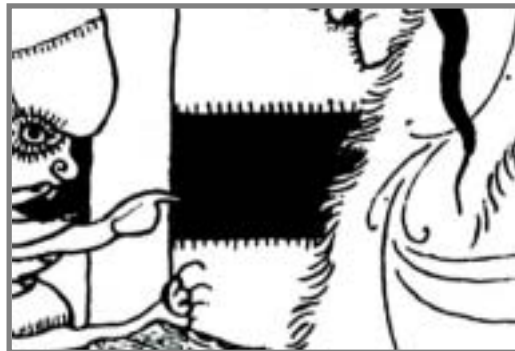


図 4 『名言集』挿絵 1 10 部分図



図 13 (ヴェルディの肖像)
 (『ペル・メル・バジェット』誌に掲載)
 1893 年



図 14 フィリップ・ブロートン(オーブリー・ピアズリー)
 (アンドレア・マンテーニャの肖像) (1894年10月に刊行
 された『イエロー・ブック』第3巻に掲載。) 1894 年

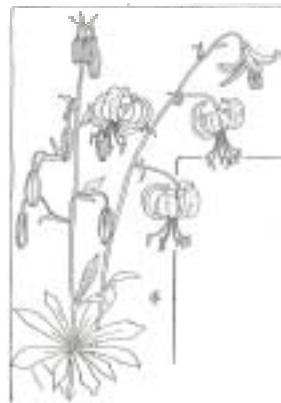


図 15,16,17
 ウォルター・クレイン「線の言語」挿絵
 全て 1888 年
 上(図 13) 「線の言語」表題装飾
 下左(図 14)
 (花の繊細さを表現する線)
 下右(図 15)
 (花の堅固さを表現する線)



図 18 ウォルター・クレイン
 〈円形に適應された人体の形態〉
 (『線の言語』図版) 1888 年



図 19 (マーリン)
 (『アーサー王の死』挿絵)
 1892 年、ライン・ブロック印刷



図 20 『名言集』第 1 巻表題頁装飾 1 28

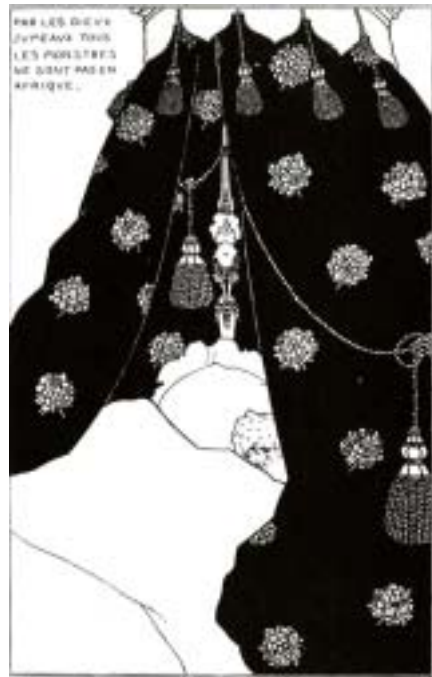


図 22 (寝室の自画像)
 (1894 年 10 月に刊行された『イエロー・
 ブック』第 3 巻に掲載。) 1894 年



図 21 『名言集』第 1 巻表題頁装飾 1 4

Aubrey Beardsley's *Bon-Mots* Vignettes: their significance in the development of his style

This paper deals with Beardsley's vignettes for *Bon-Mots* (1893), the three-volume anthology of witticisms compiled from various authors by W. Jerrold. Between two of his masterpieces, Malory's *Le Morte d'Arthur* (1892-4) and Wilde's *Salomé* (1893-4), *Bon-Mots* has been neglected by art historians. The over one hundred vignettes, however, had a special significance in the development of Beardsley's idiosyncratic style of drawing.

The publisher gave the work as a little diversion to Beardsley, who became weary of toiling at his first major commission, the illustrations for *Le Morte d'Arthur*. While he had to follow the text and imitate the style of wood-engraving in his drawings for the Malory, he was free from these restraints with the *Bon-Mots* vignettes. He could draw anything he liked, regardless of the text, and the small scale of a vignette allowed him to explore various possibilities of line drawing. Some novel characteristics of his lines noticeable in the illustrations for *Salomé* first appeared in these light-hearted vignettes.

Beardsley mentioned his keen interest in 'the subject of lines and line drawing' in a letter written in 1891. At about the same time he also expressed his agreement with Walter Crane's view of line drawing published in the *Magazine of Art*. It is true that Beardsley's interest in line as the essential element in artistic creation was shared by Crane and many other contemporary illustrators. But while Crane emphasized the importance of using different lines in accordance with the different character of each object, Beardsley as the illustrator of *Bon-Mots* pursued abstract beauty and effects of lines themselves, often ignoring the logic of representation. Though he could draw in the traditional style if he intended to, Beardsley selected and further refined this simplified-line style in his later works, in part strategically, to shock and impress the public with its utter newness.