

オーブリー・ビアズリーによる 『サロメ』の「無関係な」挿絵

大城茉里恵

はじめに

1894年2月、オスカー・ワイルド著『サロメ』英訳版はオーブリー・ビアズリー（Aubrey Beardsley, 1872–1898）による挿絵をつけて、ロンドンのエルキン・マッシュューズ&ジョン・レインから出版された。

このビアズリーの挿絵について、しばしば問題とされるのは、一連の挿絵のほとんどがテキストを描写しないという点と、当時のヴィクトリア朝の社会通念からは到底受け入れられない性的モチーフが多用されているという点である。『サロメ』の挿絵の特徴は、線描による対象の明白な輪郭線と、ラインブロックによって生まれる純粋な白と黒の対比である。この画面の構成上の効果に加えて、背景や人物の位置関係といった場面の状況説明が省略されていること、テキストに登場する月や孔雀といった象徴的なモチーフ、同性愛的主題の灰めかしを抽出して挿絵に取り入れながらも、テキストそのものは描写しないという手法¹により、挿絵は明確な主題を持つというよりは装飾的性格を帯びている。

出版社にとってはそうしたテキストとの関係性よりも、まず目の前にある猥褻なイメージによって『サロメ』を出版できなくなることが問題であったため、制作の段階で修正・差し替えの指示を出し、ビアズリーはこれを受けて新たに3点の挿絵を描くことになった。そ

1 典拠となるテキストがありながら、テキストの記述のとおりには描かない手法はラファエル前派に既に見られる。モクソン版『テニスン詩集』（1857年）において、桂冠詩人アルフレッド・テニスンと画家ウィリアム・ホルマン・ハントの間で作家の意図と画家の解釈の乖離が生じている。ハントはテニスンの「シャーロットの女」の解釈を挿絵にしたところ、テニスンはそのようなことは書いていないと不満を抱いていた。19世紀半ばにおいてテキストと挿絵は主従関係にあり、テキストが優位であるというテニスンの考えは珍しいものではない。ビアズリーの挿絵とテキストの関係に対する評価も、このような価値観の例外ではないだろう。ラファエル前派とテニスンについては以下を参照。谷田博幸『ヴィクトリア朝挿絵画家列伝：ディッケンズと『パンチ』誌の周辺』図書出版社、1993年、300–306頁。

のうち2点は《サロメの化粧Ⅱ》と《黒いケープ》、3点目は諸説あるが恐らく《長椅子のサロメ》である²。これら3点の挿絵は、当初描かれた挿絵の差し替えであるにもかかわらず、『サロメ』の本文には存在しない場面が描かれており、さらにそこには当時の流行のファッションやインテリアが置かれ、新約聖書に基づくテキストの世界からは明らかに逸脱したものとなっている。そして、ビアズリー自身がこの3点は「単に美しく、全く無関係な」³挿絵であると述べたことから、本文とは「無関係な」挿絵であると解釈されている。

このような解釈が定着した要因は、ビアズリーがフォーマリズムによって評価され、アール・ヌーヴォーやモダンデザインをはじめとして、20世紀美術の先駆者として美術史に位置づけられてきた背景にあると考えられる⁴。エドワード・バーン＝ジョーンズ風の挿絵を描くことによって商業画家としてスタートしたビアズリーは、ジャポニズムの影響を受けて線とマッスによる抽象化した様式を『サロメ』で確立したという様式発展の流れはほとんど定説となっている。挿絵という媒体でありながら、ビアズリーの作品は様式の変化に伴ってテキストから次第に離れていき、その自律性によって評価されるのである。

しかし、挿絵画家として活動する以前から多くの文学や演劇に親しみ、ときにはその作品についての深い理解を友人や恩師に示し、素描を描くなどしていたビアズリーが、何も意図するところなくテキストを無視することは考えにくい。『サロメ』において「無関係な」3点の挿絵は、共通して同時代的要素が描かれているのであるが、この要素のイメージソースを辿ると演劇と女優という主題に辿りつく。本稿では、ビアズリーの挿絵とテキストの関係性を見直すことを目的として、『サロメ』において「無関係」とされる3点の挿絵を主な分析対象とし、1893年までに描かれた素描と、ビアズリーが過ごしたロンドンとパリの都市生活の検証から、これらの挿絵が何を表すのか考察する。

1. 『サロメ』英訳版の出版経緯

『サロメ』は当初、フランス語で書かれ、1893年に挿絵をつけずに出版された。1894年に出版されたのは、ビアズリーを挿絵画家に、ワイルドの恋人アルフレッド・ダグラスを形式的な翻訳者とした英訳版である⁵。初版は普及版と豪華版を限定部数で用意して2月に出版さ

2 3点目の挿絵を特定する決定的な資料がないため研究者の間で意見が分かれている。本稿第一章にて詳述する。

3 Henry Maas, J. L. Duncan and W. G. Good (eds.), *The Letters of Aubrey Beardsley*. Fairleigh Dickinson University Press, 1970, pp. 58–59. 以下 *Letters* と略記する。

4 ビアズリーの再評価は1960年代に始まる。1965年のケネス・クラークによる講演と1966年のヴィクトリア&アルバート美術館での大回顧展、それに伴うブライアン・リードのカatalog編纂による。Brian Reade and Frank Dickinson. *Aubrey Beardsley: Exhibition at the Victoria and Albert Museum 1966: catalogue of the original drawings, letters, manuscripts, paintings; and of books, posters, photographs, documents etc.* London: Victoria and Albert Museum, 1966; John Rothenstein, Introduction in Brian Reade, *Aubrey Beardsley*. New York: Bonanza Books, 1967, pp. 9–11; ケネス・クラーク『ベスト・オブ・ビアズリー』河村錠一郎訳、白水社、1992年 (Kenneth Clark, *The Best of Aubrey Beardsley*. London: J. Murray, 1978.)。

5 『サロメ』の書誌情報については以下を参照。Reade. *op. cit.*, pp. 335–336; Mark Samuels Lasner. *A selective checklist of the published work of Aubrey Beardsley*. Boston: Thomas G. Boss Fine Books, 1995, pp. 31–39; Linda Gertner Zatlin, *Aubrey Beardsley: a catalogue raisonné*, vol. 2, New Haven and London: Yale University Press, 2016, pp. 3–55.

れ、ビアズリーの挿絵10点と装丁のためのデザイン3点が添えられた⁶。

フランス語が堪能で早くからフランス文学に目覚めていたビアズリーは、フランス語版『サロメ』を読み、素描《お前の口に口づけしたよ、ヨカナーン》【図1】を描いた⁷。サロメが踊りの報酬として手に入れたヨカナーンの首を手で口づけする最も衝撃的な場面を描き、ワイルドの戯曲を象徴的にあらわしたこの素描は、のちに《クライマックス》【図2】として構図はそのままにしながら、さらに洗練させた挿絵となる。この素描は装飾と応用芸術の新雑誌『ステューディオ』の創刊号にジョゼフ・ペネルの紹介文とともに掲載され、ワイルドとレインの目に留まったことからビアズリーは『サロメ』の挿絵画家となった。

ビアズリーが友人ロバート・ロスに宛てた手紙から少なくとも1893年6月の時点で『サロメ』の仕事に取り掛かっていたことが分かる⁸。挿絵の制作は順調に進められていたかのようには思えたが、そこには乳房や臍をあらわにする女の登場人物、剥き出しの男性器といったあからさまな性的モチーフが描かれていたため、レインはビアズリーに修正するよう指示をし始める⁹。

例えば、《ヘロディアス入場》【図3】では、ヘロディアスの隣に控えるマスクと化粧用のパフを持った人物の男性器が剥き出しであったため、初版ではイチジクの葉をつけて隠された。しかし、ビアズリーはあからさまに性器を露出させるだけでなく細部に巧妙に性的モチーフを描いたため、画面手前の燭台にも男性器が重ねられており、これはレインによって見落とされている¹⁰。このようにして随所に性器やそれと思わせるものが描かれていたが、ビアズリー自身、性的描写の限界について自覚していたのか、8月に友人のロバート・ロスに宛てた手紙に、タイトルページ【図4】のためのデザインが掲載不可になるだろうということを漏らしている。

1893年8月後半 ロス宛ての手紙

- 6 挿絵の掲載順は次のとおりである。口絵 (verso) : 《月の中の女》、タイトルページの枠装飾、挿絵リストの枠装飾。本文ページからは左 (verso) にテキスト、右 (recto) に挿絵が挿入される。2頁 : 《孔雀のスカート》、8頁 : 《黒いケープ》、16頁 : 《プラトニックな嘆き》、24頁 : 《ヘロディアス入場》、32頁 : 《ヘロデの眼》、40頁 : 《ストマック・ダンス》、48頁 : 《サロメの化粧Ⅱ》、56頁 : 《踊り手の報酬》、64頁 : 《クライマックス》、67頁 : キュ・ド・ランプ (章末飾り)。Oscar Wilde. *Salome: A Tragedy in One Act. Translated from the French of Oscar Wilde. Pictured by Aubrey Beardsley*. London: Elkin Mathews & John Lane, 24 February 1894.
- 7 フランス語版の出版は1893年2月であるが、ザトリンによれば、素描はビアズリーがパリ旅行から戻った1892年秋ごろに描かれている。1892年12月1日にロバート・ロスに宛てた手紙 (*Letters*, p.36) で、ニュー・イングリッシュ・アート・クラブの春の展示に招かれていることを告げ、そこで《洗礼者ヨハネの首を持つサロメ》という作品を出品した。イギリスでは結局『サロメ』の上演が禁止されたが、1892年6月にロンドンで劇のリハーサルが行われており、ビアズリーは友人を介して出版前に『サロメ』の草稿を見られる状況にあった。Linda Gertner Zatlín. “Wilde, Beardsley, and the Making of *Salome*”, *Journal of Victorian Culture*, vol. 5, no. 2, 2000, pp.341–357.
- 8 「あす水曜日、一緒に昼食をとりましょう。今日、もしエルキン・マシューズの近くにいるようなら、彼らはドローイング (『サロメ』) を持っていますよ。」 *Letters*, pp.49–50.
- 9 スタンリー・ワイントラウプ『ビアズリー伝』高儀進訳、中公文庫、1989年、121–125頁。
- 10 画面左にいる胎児をモチーフにした奇怪な人物についても、奇妙に膨らんだ衣の下に勃起した男性器があるとしばしば指摘される。Stephen Calloway. *Aubrey Beardsley*. V&A Publications, 1998, p.74; Simon Wilson. Plate 13. “Enter Herodias” in *Beardsley*. Oxford: Phaidon, 1983 (1976).

[...]『サロメ』のために描いたタイトルページはやはり「不可能」だったと思う。本屋は店のウィンドウにそれを貼れないって君も分かるよね。

薔薇の模様とサロメと小さいグロテスクなエロスで別のものを仕上げたけど、僕の考えでは最初のものに比べて素晴らしい改良さ。¹¹

実際のところこのタイトルページは両性具有のヘルメス柱像とエロスの男性器を修正して採用され、新たに描き直した枠装飾は挿絵リスト【図5】として使用されることになった。

しかし、このような部分修正では対処できないと判断されたのが《サロメの化粧Ⅰ》【図6】である。画面左下の背中を曲げた人物が自慰行為をしていることがその決定的な理由となったようだ¹²。さらに《ヨカナーンとサロメ》【図7】についても明確な理由は定かではないが、恐らくサロメの乳房と臍が剥き出しになっていることから掲載不可となった。

11月にロスに宛てた手紙でビアズリーは3点を新しく描き直したことを報告しており、この手紙が差し替えとして描かれた挿絵が本文とは「無関係」とであると決定づける証拠となっている。

1893年11月後半 ロス宛ての手紙

[...]『サロメ』の採め事についてみんな聞いたと思う。レインとオスカー、会社との間であたたかな時を過ごしたこともあったと言える。一週間、電報と戸口にやってくる配達の子どもの数は全くひどいものだった。[...] 本はクリスマスの後すぐに出るだろう。3点の挿絵を取り下げて、新しく3枚（単に美しく、全く無関係な）挿絵を出した。¹³

ここで述べられている『サロメ』の採め事とは、出版社による挿絵のチェックのほか、ダグラスの翻訳があまりにひどく使い物にならなかったという問題、それにもかかわらずワイルドの恋人であるという立場から扱いにくい人物となって関係者間に摩擦をもたらせていたことが挙げられ、ビアズリーはこのことに辟易していた。加えて、出版のスケジュールも遅れていることがわかる。

ビアズリーが新たに描き直した挿絵は、主題をそのままに性的モチーフを排除した《サロメの化粧Ⅱ》【図8】と《ヨカナーンとサロメ》の差し替えの《黒いケープ》【図9】であるが、3点目は根拠となる資料がないため研究者の間でも断定は避けられているものの、おおかたは《長椅子のサロメ》【図10】ではないかと推測されている。これは初版では結局使用されなかったことと、主題が全く不明であり『サロメ』のために描かれたものかはっきりしないことがその要因となっている。

ホーネットは修正と3点の差し替えの問題に対して、男性器が描かれたタイトルページと《ヘロディアス入場》は修正であって取り下げではないと前置きをしながら、差し替えの対象として1組目は《ヨカナーンとサロメ》を《孔雀のスカート》に、2組目は《サロメの化

11 Letters, p. 52.

12 Reade, *op. cit.*, p. 337.

13 Letters, p. 58.

粧Ⅰ》を《サロメの化粧Ⅱ》に、そして3組目は《長椅子のサロメ》を《黒いケープ》にしたと考えている¹⁴。一方で、ザトリンはタイトルページの代わりに描いた挿絵リストが3点目で、《長椅子のサロメ》には謎があるとし、もし《長椅子のサロメ》が3点目であるとするならば、ビアズリーが挿絵リストを3点のうちに数えていなかったのかもしれないとしている¹⁵。しかし、注11で示したとおり8月の時点でビアズリーがロスにタイトルページを描き直したことを報告し、11月に新たに3点描き直したと述べていることから、挿絵リストがこの3点に含まれるとは考えにくい。そして、ビアズリーが『サロメ』のために描いた挿絵の内「全く無関係な」主題と考えられるものは、同時代のファッションに身を包んでいる《長椅子のサロメ》であると思われるため、稿者はこれが3点目であると考ええる。

実際《サロメの化粧Ⅱ》、《黒いケープ》、《長椅子のサロメ》この3点の挿絵は、一見して『サロメ』との関係性を全く欠いていると言わざるを得ない。《黒いケープ》と《長椅子のサロメ》に関しては、女性が一人描かれているのみでそこに具体的な物語を読み取ることとはできない。《サロメの化粧Ⅱ》についても、サロメがヘロデに踊りを披露する前に化粧をする場面はないのである。さらには、この3点に共通して、同時代の流行のファッションやインテリア、書物が特定できるように描かれており、新約聖書に基づく『サロメ』には当然描かれないものと判断できるのである。

では、一体なぜビアズリーはこのような「無関係な」挿絵を描いたのか。次の章では、この3点に共通している同時代的要素とそこに暗示される主題を、当時ビアズリーが過ごしたロンドンとパリの流行、1893年までにビアズリーが描いた素描を手がかりに考察していく。

2. 《サロメの化粧》：化粧をしているのはサロメではない。

まずは二つの《サロメの化粧》を見ていきたい。《サロメの化粧Ⅰ》は先述のとおり画面左下の人物が自慰行為をしていることが差し替えの理由となった。この人物は背中を曲げて、サロメの背後に控える人物を見て行為に及んでいる上、陰毛まで描かれている。サロメの背後に立っているティーセットを持つ人物は、小ぶりの胸と男性器を露出した両性具有であり、サロメも乳房をあらわにしている。この両性具有の人物の乳房を起点とし、サロメの乳房、仮面の人物の衣服の裾が乳房のかたちを反復するなど、明らかに視覚的効果を狙っている。化粧室の細部に目をやると、華奢な鏡台はヴィクトリア朝の重厚な家具に反発したエドワード・ウィリアム・ゴドウィン風のデザインであることがわかり、その書棚にはボードレールの『悪の華』、背にイプセンの名が描かれた書物、エミール・ゾラの『大地』という同時代の、スキャンダルを巻き起こした書物が置かれている¹⁶。つまり、ここには一貫して同時代のモチーフが置かれているのである。

14 Edward Hodnett. *Image and Text: studies in the illustration of English literature*. London: Scolar Press, 1982, pp.239–240.

15 Zatlin. *Catalogue Raisonné*, vol. 2, p. 6.

16 *Ibid.*, p. 33.

《サロメの化粧Ⅱ》はこれらの細部描写を一切排除して、人物はサロメと仮面をつけた侍従、部屋に置かれているのは鏡台と書物のみである。ここに置かれた書物はゾラの『ナナ』、『雅宴』、マルキ・ド・サド、『マノン・レスコー』、アプレイウスの『黄金の驢馬』に変わっている。

ここで注目すべきことが2点ある。まず、ビアズリーは描き直しを要求されてもなお、本文には書かれていない化粧という主題を変えなかったこと、次にタイトルを変えても同時代の書物を置いたということである。このことが示す意味について考えてみたい。

まず本文との関わりであるが、戯曲にはサロメが踊りを披露する前に「奴隷が香料と七つのヴェールを持ってきて、サロメのサンダルを脱がせる」¹⁷というト書きがある。《サロメの化粧》という主題は、このト書きから派生したものと解釈しうるが、『サロメ』という戯曲自体は一幕物の悲劇と副題がついているように、基本的には場面転換は想定されていないもので、サロメが化粧室に移動して化粧をすることは考えられない。

では、そもそも化粧という主題自体が何かと考えるべきではない。《サロメの化粧Ⅰ》は基本的には美術における化粧の図像の系譜に連なるものである。例えば、ヴィーナスの化粧を思い返せば、鏡に向かうヴィーナスと鏡を持つエロスという図像があり、そこから派生して化粧をする貴婦人と、それを手伝う侍従という図像が風俗画として成立しており、《サロメの化粧Ⅰ》においてもそれが踏襲されていると考えられる。女性のプライベートな空間、しかも身支度する姿を見るというエロティックな主題でもある。

化粧の図像についてビアズリーが恐らく参照したと思われるのは、18世紀の版画、もしくは同時代のフランス文学作品の挿絵やカリカチュアである。1889年の秋から1890年の春にかけて、ビアズリーは結核による咯血で安静を余儀なくされていたため、この期間にフランス文学を読んで過ごしていた¹⁸。《サロメの化粧》に描かれた化粧室の原型は既に1889年に『マノン・レスコー』【図11】や『椿姫』【図12】を読んで描いた素描に認められる。ここで《サロメの化粧Ⅱ》に『マノン・レスコー』と『ナナ』が置かれていたことを思い出したい。

『マノン・レスコー』の主人公マノンは、娼婦として自分に恋する男グリユウを魅了し破滅させ、やがては自らも破滅していく物語であり、『椿姫』の主人公マルグリットも高級娼婦であり、最終的には破滅へと向かい、しかも作中で『マノン・レスコー』を贈られている。さらにゾラの『ナナ』も高級娼婦が主人公であることを踏まえると、ビアズリーの中で化粧室の女性は高級娼婦と結びついていると考えられる。

19世紀後半における化粧と娼婦の図像は、新聞や大衆版画などで広く流布してだけでなく、エドゥアール・マネ【図13】やエドガー・ドガといった画家たちに取り上げられるモダンな主題であった¹⁹。ビアズリーは1892年6月と1893年5月に二度のパリ旅行をし、カフェや美術展で文化人と交流し、劇場にも足を運んでいることから、実際に都市を歩く女優や高級娼婦の姿、彼女たちを広告とした出版物やポスターを目にする機会は十分にあったと考えられる。

17 Wilde. *op. cit.*, p. 52.

18 Zatlin. *Catalogue Raisonné*, vol. 1, p. 78.

19 ヴェルナー・ホーフマン『ナナ：マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、PARCO出版局、1991年；同書収録のヨアヒム・ホイジンガー・フォン・ヴァルデックによる補稿「マネの「ナナ」の図像」に詳しい。

ここで二つの《サロメの化粧》に目を戻して、両者に共通する身支度の様子と同時代の書物を手がかりに読み解くと、ひとつには『マノン・レスコー』と『ナナ』はそこにいる人物が娼婦であることを示唆し、さらにはサロメがマノンやナナと同様に破滅をもたらす人物、いわゆるファム・ファタルという性格を持つことを暗示する。二つ目には置かれた書物のほとんどが劇場で上演される作品であるということ、当時、高級娼婦はカフェ・コンセールなどの舞台に女優として立っていたこと、ナナが一方では女優でもあったことを踏まえると、この化粧の場面はサロメを演じる女優の姿としてあらわれるのみならず、戯曲としての『サロメ』に言及するメタイメージとしてあらわれてくる。つまり、《サロメの化粧》は化粧をする娼婦のエロティックなイメージと、女優の楽屋風景というメタイメージのダブルイメージとして解釈できるのである。

この同時代の風俗で描かれた挿絵が、近代都市に現れた女優や高級娼婦であるという解釈を、《黒いケープ》と《長椅子のサロメ》にも応用してみたい。

3. 《黒いケープ》：近代都市に現れた女

《黒いケープ》は、先行研究をいくつか見ても本文との関わりは当然見出されないために、解釈はほとんど放棄されている。むしろ、その造形性をジャポニズムとの関係において検証したモダニズム的視点に立った分析に重点が置かれる。この挿絵が暗示する物は何かという問いには、ほとんどの研究者は同時代のファッションの風刺であるとしている。美術史家ケネス・クラークは「このドローイングは抽象的なデザインでまったく自由に描かれていて、その意味ではビアズリーの最も珍しい作品のひとつである。どうやらワイルドの本文とは全く無関係で、ビアズリーがいかに関心の才能に自信を持つようになっていたかがわかる」²⁰として、「無関係な」挿絵であることを明言し、背景も何もない女性の立ち姿という構図は浮世絵に由来すると見ている。ジャポニズムという文脈では、キャロウェイが春江斎北英による袴を纏った立ち姿の役者絵と並べているが、その比較には少々困難が伴っている²¹。

ザトリンもファッションの風刺という見解を持っているが、その細部に着目し「ヴィクトリア朝のミュージック・ホールの麦わら帽子も、小さな冠状髪飾りのかたちをした櫛も、同時代のコスチュームを茶化しているのかもしれない。もしくはそれらは《ヘロディアス入場》のように劇場の一要素として単に戯曲を補強しているのかもしれない」と興味深い指摘をしている²²。

イギリスのミュージック・ホールはフランスのカフェ・コンセールと似て、歌やパントマイムなどの出し物を楽しみながら飲食をする庶民の娯楽施設である。ビアズリーは、ロンドンの中心地で劇場が多く建つピカデリーサーカスの周辺を歩き、ライシウム劇場などで演劇を見ただけでなく、ワイルドや、批評家であり風刺画家のマックス・ビアボームなども出

20 クラーク、前掲書、作品解説19番、84頁。

21 Calloway, *op. cit.*, p.69.

22 Zatlin, *Catalogue Raisonné*, vol.2, pp.45-47.

入りしたカフェ・ロワイヤルやケトナーズに足を運んでいる²³。パリのそれと同様、高級娼婦や女優たちは最新のファッションで都市を歩いており、そのリーダーシップを発揮していた²⁴。また、《黒いケープ》は1893年のジュール・シェレのポスターに描かれたドレス【図14】、【図15】とよく似ており、ビアズリーはパリでこのようなポスターを目にしたか、実際にこれに身を包んで娯楽施設に出入りする女性を見た可能性は大いにある。

ビアズリーが『アーサー王の死』（1892-94）の制作と並行して進めていた『名言集』（1893-94）のヴィネットのうち1893年頃制作されたものには、同時代のファッションのスケッチや女優の姿と思われるイメージが多く描かれている。『名言集』は才人の名言を収録した出版物であり、物語を叙述するものではないため、ビアズリーはテキストに関係なく自由にヴィネットを制作することができた。そこでは『アーサー王の死』の後期に描かれた挿絵や『サロメ』に続く抽象的な線の様式への実践が繰り広げられ、浮世絵から想を得たとされる胎児や奇怪な生物といったイメージの生成が見られるとして、ビアズリーの様式発展の上で実験的な作品として位置づけられている²⁵。特に『サロメ』においては、胎児のモチーフが《ヘロディアス入場》と《サロメの化粧Ⅰ》に登場していることや、ジャポニズムとの関連から『名言集』に言及されるが、ファッションを主題としたヴィネットが多くあることを指摘しておかねばならない。《黒いケープ》の女性が身につけている帽子【図16】や扇【図17】、胸までの短いケープ【図18】は、似たイメージを『名言集』の中に認めることができ、背景など空間描写を省略している点では、ビアズリーはヴィネットとしての役割を《黒いケープ》に与えていたのかもしれない。

ザトリンが示唆するように「劇場の一要素」であるとするならば、《黒いケープ》は物語の構成要素である登場人物ではなく、劇場に出入りする人物、すなわち流行のファッションを纏った女優であると考えられる。そこにはファッションや身体の誇張は確かに見られるが、これまで特に考慮されなかったファッションに関する素描が『サロメ』と同時期に多く描かれている事実を踏まえると、《黒いケープ》は同時代の観察に基づくスケッチから複合して作られたイメージであると言える。

4. 《長椅子のサロメ》：複数の女優のイメージ

《長椅子のサロメ》はその主題が不明であるだけでなく、初版では採用されなかったという理由のためか、そこに性的なものを認めようとする解釈が非常に目立つ。例えば、ウィルソンはそのタイトルの解釈からまず性的ニュアンスを読み取り、サロメが右手に持つ先がとがった棒は、男根、勃起状態のそれであるとする。

23 ワイントラウブ、前掲書、112頁。

24 眞嶋史叙「ファッションとロンドン——技術革新がもたらしたドレスシルエットの変遷——」山口恵里子編『ロンドン——アートとテクノロジー』（西洋近代の都市と芸術 第8巻）竹林舎、2014年、369-388頁。

25 下田智子「オーブリー・ビアズリー『名言集』挿絵研究——線の様式発展への考察——」『ヴィクトリア朝文化研究』第6号、2008年11月、18-34頁。

ビアズリーが『サロメ』のために制作したデザインであるが、1894年のエディションでは使用されなかった、この作品は1899年の『オーブリー・ビアズリーの初期作品』で初めてフランス語のタイトルで掲載され、1906年にはポートフォリオで『長椅子に座るサロメ』として掲載された。フランス語のタイトルは彼の生前中には見られなかったが、彼は多くのドローイングにフランス語のタイトルを付け、指揮者を意味する *chef d'orchestre* というフランス語文をもじって女性化しているだけに、フランス語のタイトルの方が正しいように思われる。この洒落は *maitresse* という言葉の性的な意味に関するもので、サロメがオーケストラの情婦であることを暗にほのめかしている。この暗示はサロメのポーズによって強められている。彼女のガウンは前がはだけ、彼女が身につけているのはパンタロンであるにもかかわらず、彼女は足を拡げ、オーケストラに向かって身を任せているかのようである。彼女が手にしているタクトは男根のイメージあるいは勃起状態のそれであると、多くの研究者たちが指摘してきた。[…]

戯曲にはこのような場面はなく、本作品はそれ故にビアズリーが「単に美しくまったく原文に即していない」と叙述したもののひとつであると考えべきである。²⁶

サロメが持つ棒についてリードは人口ペニスであると指摘し²⁷、ザトリンは床に垂れ下がっているタッセルも男性器の象徴であると見ている。服装について、ウィルソンが指摘するように下着姿であることは確かであろうが、ガウンの前がはだけていて、画面には描かれていないオーケストラに身を任せているという解釈は少々行き過ぎているのではないだろうか。

この女性像のイメージソースを辿っていくと、これは明らかに女優のイメージが組み合わされたものであることがわかる。《長椅子のサロメ》は1893年秋までに描かれたとされる『名言集』のヴィネットのひとつ、《ガウンと短いジャケットを着た、椅子に座る女》【図19】と一致しており、これを転用して描かれたものであることが先行研究では繰り返し指摘されている²⁸。同じ『名言集』のヴィネットには下着姿で長椅子、もしくは寝台のようなものに座る女性【図20】が描かれており、《長椅子のサロメ》はこれら2つが組み合わさったもの、もしくはそのヴァリエーションであると考えられる。

さらにこの《椅子に座る女》の髪型に注目していくと、ザトリンは1893年6～7月頃に描かれた《レジェーヌ》【図21】と比較して、この素描がその原型になっている可能性がある指摘している²⁹。そして、タイトルのレジェーヌとはフランスの女優ガブリエル・レジェーヌのことであり、ビアズリーはこの素描を描いて以降くりかえしレジェーヌの姿を描いている。結核のために安静にしていた1889年秋から1890年春に描かれた素描【図22】と、『名言集』のヴィネット《カンカン・ダンサー》【図23】も同じ髪型で描かれており、《カンカン・ダンサー》はのちにレジェーヌの姿として描き直されている³⁰。《長椅子のサロメ》はレジェーヌ

26 サイモン・ウィルソン、作品解説106番《長椅子のサロメ》中村隆夫訳、『オーブリー・ビアズリー展：世紀末芸術の華』神奈川他、川崎市市民ミュージアム他、1998年、134頁。

27 Reade, *op. cit.*, p.337.

28 Hodnett, *op. cit.*, p.240; Reade, *op. cit.*, p.337.

29 Zatlin, *Catalogue Raisonné*, vol.1, p.474.

30 *Ibid.*, p.478–479.

のスケッチが下地になっていることは確かである。

加えて、もう一人の有名なフランス人女優に登場願わねばならない。《フェードル（第二幕第五場）》【図24】は女優サラ・ベルナールがモデルであるとされ³¹、ビアズリーは1889年と1892年にロンドンで行われたサラのツアーで『フェードル』の舞台を見た可能性がある。1890年から1891年頃に描かれたスケッチには、サラ・ベルナールの頭部【図25】があり、1891年9月には友人のスコットソン＝クラークにグレース・ホーソンの『テオドラ』を見て、サラ・ベルナールの演技スタイルに近いと感想を送っていることから、サラの演技を知っていたことは確かである³²。この当時、街中にはサラをモデルとした化粧品やビスケットの広告【図26】、写真家ナダールによるサラの写真が溢れており、ビアズリーにインスピレーションを与えたとしても不思議ではない³³。

《長椅子のサロメ》が何を意味するのか、その主題を確定することはできないが、ビアズリーがフランス文学を愛読し、演劇に熱を入れ、女優たちを描いていた状況から、そこに描かれているのは女優のイメージであると解釈することは可能であろう。ペチコートにガウンを羽織った姿という点では、《サロメの化粧》と同様に楽屋の風景であるのかもしれない。

以上、3つの「無関係な」挿絵に共通する同時代性を手がかりに、そのファッションや書物が意味するところを読み解いてきた。『サロメ』の一連の挿絵のなかで、物語に言及している挿絵がその舞台を描いているとするならば、同時代の化粧室及びそのファッションを描いている挿絵は、物語の外側に位置して舞台の裏側を見せる。この虚構と現実をビアズリーは確かに読者に示している。

おわりに

最後に2つの挿絵を見てみよう。《ヘロディアス入場》では、戯曲の作者であるワイルドは戯曲を持たされて、興行主として黒い舞台の手前に立ち、右腕を挙げてヘロディアスの姿を観客に示している。この物語が芝居であることを読者にばらす明白なメタイメージである。ヘロディアスの小姓の手には化粧用のパフと白粉がある。ヘロディアスもまた化粧を終えて舞台に登場した女優であることを示している。

そして、物語は踊りの褒美にヨカナーンの首をもらったサロメがその口に口づけをし、その姿におぞましさを覚えたヘロデが兵士にサロメを殺すよう命じ、サロメが死ぬところで終わる。この書物の終わりにつけられたキュ・ド・ランプ³⁴【図27】は、伝統的な埋葬の図像

31 *Ibid.*, p. 92.

32 「昨夜、ビザンティンの有名な売春婦『テオドラ』に扮するグレース・ホーソンを見に行ったよ。彼女は実に素晴らしかったし、サラ・ベルナールのスタイルに近いものを演じるイギリスで唯一の女優だ。」 *Letters*, pp. 28–29.

33 Zatlin, *Catalogue Raisonné*, vol. 1, p. 102.

34 キュ・ド・ランプ (cul de lampe) とは、ページの下部につけられる小さい装飾的挿絵のことであり、多くの場合、章末につけられるため章末飾りと訳される。tail pieceと同義。書誌用語については以下を参照。ジョン・カーター『西洋書誌学入門』横山千晶訳、図書出版社、1994年 (John Carter, *ABC for Book Collectors*, 6th ed. with corrections and additions by Nicolas Barker, London and New York: Granada, 1980.)。

にサロメを重ね、パウダーケースという棺にその体をしまおうとする。テキストの外側で、物語の終わりと劇の終わりを、女優が作り出すサロメをしまいこむことで暗示しているようだ。

『サロメ』の「無関係な」挿絵は戯曲に沿って物語を描写するという意味において確かに無関係である。しかし、そこに描かれた同時代的要素を検証するとき、サロメは物語の登場人物としてあらわれてくるのではなく、サロメを演じる女優の姿や、女優を取り巻くイメージとしてあらわれてくる。ビアズリーが随所にワイルドの戯画を描き、《ヘロディアス入場》のようなメタイメージを描いたことから、「無関係な」挿絵は物語の外側・舞台の裏側を描いたものとして解釈できる。『サロメ』は結局のところ、イギリスでは上演することができなかったが、ビアズリーの挿絵によって空想の舞台は描かれた。ビアズリーは『サロメ』という物語を描くだけでなく、『サロメ』という演劇について言及しようとしたのではないだろうか。

『サロメ』は抽象的な様式の確立と自律性によって、ビアズリーの画業だけでなく挿絵史上、美術史上の重要な作品に位置づけられることは疑いがない。しかし、演劇と言う主題に注目すると、『サロメ』の後に制作される作品にしばしば登場するコメディ・デラルテの登場人物たちや、通常は1896年以降の『サヴォイ』や『髪盗み』から表出すると考えられる18世紀の文学と美術の影響が、既に準備されており、『サロメ』がその萌芽期にあるという側面が見えてくる。

付記

本稿は成城美学美術史学会第7回例会（2018年9月14日 於成城大学）での口頭発表に基づく。

図版

作者名の記載がないものはビアズリーによる。



図1 《お前の口に口づけしたよ、ヨカナーン》
1892年11月後半、ペン、インク、筆、水彩、紙、
276×154mm、プリンストン大学図書館。

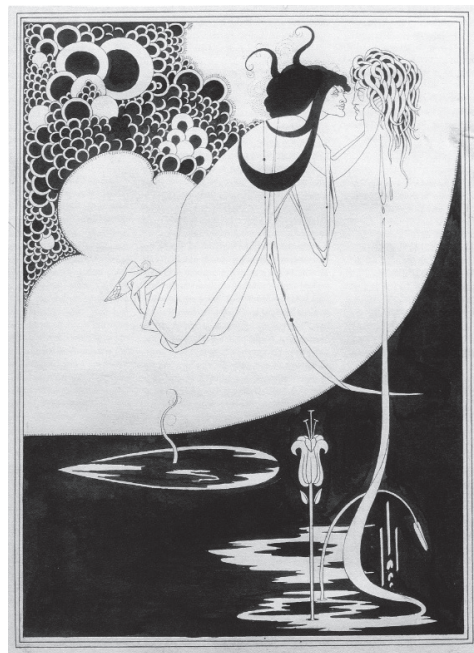


図2 《クライマックス》ペン、筆、インク、
紙、228×165mm、1893年8月、個人蔵。

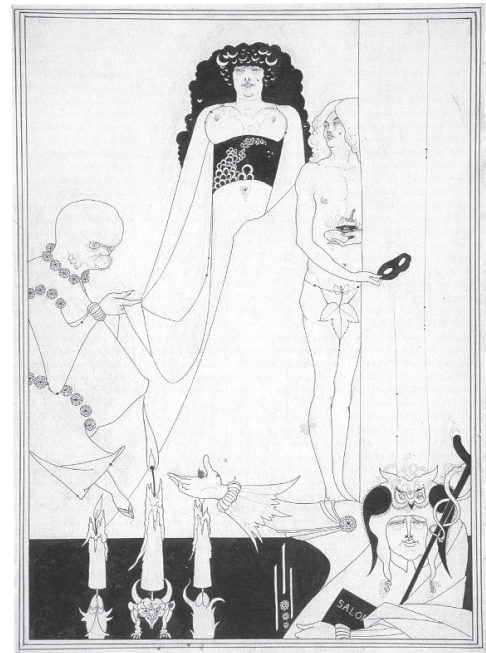


図3 《ヘロディアス入場》ペン、筆、インク、
紙、232×170mm、1893年秋、
ロサンゼルス・カウンティ美術館。



図4 《タイトルページ》ペン、インク、紙
226×172mm、1893年6～7月
フォッグ美術館。

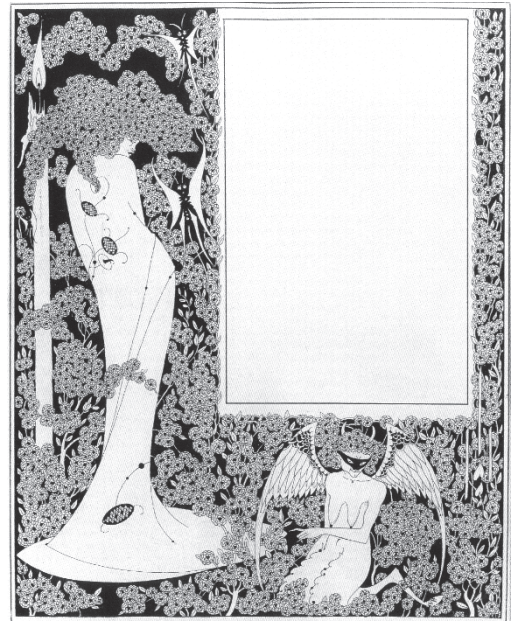


図5 《挿絵リスト》ペン、筆、インク、紙
240×198mm、1893年夏、フォッグ美術館。

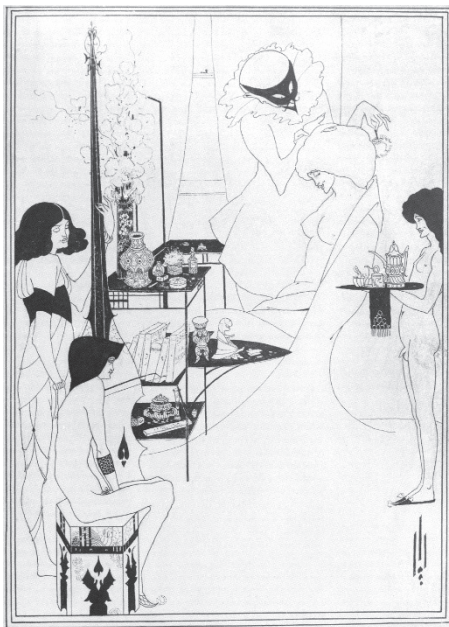


図6 《サロメの化粧I》ペン、筆、インク、紙、232×193mm、1893年夏、個人蔵。



図7 《ヨカナーンとサロメ》ペン、筆、インク、紙、233×164mm、1893年夏、フォッグ美術館。



図8 《サロメの化粧Ⅱ》ペン、筆、インク、紙、227×162mm、1893年11月、大英博物館。



図9 《黒いケープ》ペン、筆、インク、紙、230×163mm、1893年11月、フォッグ美術館。



図10 《長椅子のサロメ》ペン、筆、インク、紙、230×164mm、1893年11月、フォッグ美術館。



図11 《マノン・レスコーの場面》ペン、インク、紙、185×157mm、1889年秋～1890年春、プリンストン大学図書館。

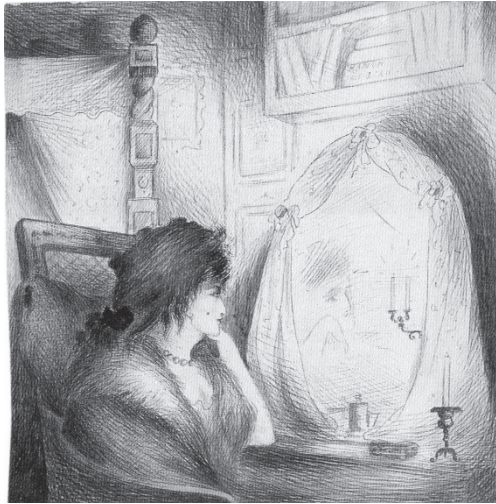


図12 《椿姫》ペン、インク、紙、
112×112mm、1889年秋～1890年春、
プリンストン大学図書館。



図13 エドゥアール・マネ《ナナ》油彩、
カンヴァス、264×115cm、1877年、
ハンブルク美術館。



図14 ジュール・シェレ《シャンゼリゼ通
りのグレース宮殿》リトグラフ、紙、
124.5×88cm、1893年。



図15 ジュール・シェレ《エッフェル塔劇場
パリーシカゴ》リトグラフ、紙、
120.2×85.7cm、1893年。



図16 『名言集』より《豊んだ日傘を持った夏服の若い女》ペン、インク、紙、63×53mm、1893年秋、個人蔵。



図17 『名言集』より《扇を持った着物の女性》ペン、インク、紙、136.5×73mm、1893年春、サイモン・ウィルソン所蔵。

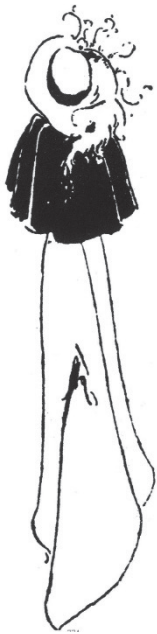


図18 『名言集』より《白いドレスと短い黒いケープを着た女の後ろ姿》ペン、インク、紙、110×40mm、1893年春、原画所蔵不明。



図19 『名言集』より《ガウンと短いジャケットを着た、椅子に座る女》1893年秋、原画所蔵不明。



図20 『名言集』より《座る半裸の若い女》ペン、筆、インク、グレーホワイトのカード、116×67mm、1893年秋、ウェルズリー大学。フォッグ美術館。



図21 《レジェーヌ》ペン、鉛筆、チョーク、紙、193×158mm、1893年6～7月、リンダ・ガートナー・ザトリン所蔵。



図22 《マノン・レスコー》筆、水彩、紙、131×88mm、1889年秋～1890年春、プリンストン大学図書館。



図23 『名言集』より《カンカン・ダンサー》ペン、筆、インク、紙、152×63mm、1893年秋、原画所蔵不明。



図24 《フェードル（第二幕第五場）》鉛筆、筆、水彩、紙、109×108mm、1889年秋～1890年春、プリンストン大学図書館。



図25 《サラ・ベルナール》鉛筆、紙、187×276mm、1890～1891年、プリンストン大学図書館。



図26 ジュール・シエレ《ラ・ディアファース》リトグラフ、紙、127×90cm、1890年。



図27 キュ・ド・ランプ（章末飾り）ペン、筆、インク、紙、164×174mm、1893年夏、フォッグ美術館。

図版出典

Bargiel, Réjane and Ségolène Le Men. *La Belle Époque de Jules Chéret: de l'affiche au décor*. Paris: Les Arts Décoratifs, 2010. 図14、15、26。

Zatlin, Linda Gertner. *Aubrey Beardsley: a catalogue raisonné*. New Haven and London: Yale University Press, 2016. 図1-12、16-25、27。

ヴェルナー・ホーフマン『ナナ：マネ・女・欲望の時代』水沢勉訳、PARCO出版局、1991年。図13。

Aubrey Beardsley's 'irrelevant' illustrations for *Salome*

OSHIRO Marie

Oscar Wilde's English translation of *Salome* was illustrated by Aubrey Beardsley and published by Elkin Mathews and John Lane in 1894. Since Beardsley used numerous sexual motifs in his drawings, the publisher required that Beardsley modify or replace his illustrations with other drawings. Beardsley submitted three new drawings, *The Toilette of Salome II*, *The Black Cape* and *Salome on a Settle*, to the publisher. Wilde's play was based on a story in the New Testament, but the three drawings are considered 'irrelevant' to the story because they did not depict scenes in the play or New Testament attire or interior accessories. A second piece of evidence for this 'irrelevance' is Beardsley's letter to his friend, Robert Ross. Beardsley wrote that the three new illustrations were 'simply beautiful and quite irrelevant'.

Focusing, however, on the contemporary elements that are shared in these three drawings, we find that they imply a drama and an actress. Famous actresses in modern fashions appeared in posters and magazines at that time, and their images spread over urban areas. Actresses and dramatic scenes often appeared in sketches drawn by Beardsley around 1893, and these motifs were also used in the three 'irrelevant' illustrations. In this article I discuss and interpret what these 'irrelevant' illustrations aim to express by investigating Beardsley's sketches drawn by 1893 and his life in London and Paris.

