

ウォルター・クレインの挿絵における ジャポニズム

—黒い輪郭線と装飾性をめぐる—考察—

大野寿子

1. はじめに——グリム童話と挿絵との出会い

イギリスで子ども向け挿絵本が黄金時代（広義）をむかえたのは、1823年に『グリム童話』の英語訳が出版されたときからともいわれている。¹グリム兄弟²の収集によりドイツで刊行された『子どもと家庭のメルヒェン集』（*Kinder- und Hausmärchen*, 通称『グリム童話』）³には、第1巻第1版（1812年）に86話、第2巻第1版（1815年）に70話、合計156話のメルヒェン⁴が収録されていたのだが、実は挿絵がまったく施されてはいなかった。そのような『グリム童話』の中から31話が英訳され⁵、英国風刺画家ジョージ・クルックシャンク（George Cruikshank, 1792-1878）の挿絵と共に、グリムの『ドイツ民衆物語集』（*German Popular Stories*）というタイトルで、1823年にロンドンで刊行されたのである。⁶

このドイツの童話とイギリスの挿絵との運命的な出会いが、その後の児童文学史、挿絵史、絵本史等に及ぼした影響は少なくはない。たとえば、クルックシャンクのこの挿絵付きメルヒェン集⁷は、本家本元のグリム兄弟にも影響を与えている。『子どもと家庭のメルヒェン集』第2版刊行（1819年）後、その中から50話をセレクトした「小さな版」（*Kleine Ausgabe*）を1825年に出版する際に、グリム兄弟が、彼らの末弟ルートヴィヒ・エミール・グリム（Ludwig Emil Grimm, 1790-1863）に7枚の挿絵⁸を作成させているのである。

このようなメルヒェンと挿絵のマリアージュが、産業革命後一層発展していく印刷技術に支えられ、挿絵のある書物を好むヴィクトリア朝中産階級にも求められ、アーツ・アンド・クラフツ運動やアール・ヌー

ヴォー等の波にもまれて、非現実世界や見知らぬ東方世界という「異界」への憧れに彩られた挿絵芸術へと昇華してゆく。その19世紀後半の芸術運動のうねりの中で、イギリスの挿絵画家兼装飾芸術家ウォルター・クレイン（Walter Crane, 1845-1915）は、ジャポニズムとギリシャ・ローマ古典回帰とが混在した独自のファンタジー世界を描きだした。

さて、中世ゴシック建築の復権を目指したゴシック・リバイバルや、中世および初期ルネサンス芸術を範としたラファエル前派の思潮の流れをくむ19世紀後半の「アーツ・アンド・クラフツ運動」とは、ハイ・アート（絵画等）とロー・アート（工芸品等）という近代芸術の二極性に異議を唱える、ウィリアム・モリス（William Morris, 1834-1896）を中心とした芸術運動のことである。当時モリスを陰で支えたクレインは、「絵画が国家と時代を映す姿見だとすれば、挿絵本はさしずめ手鏡とでも呼ばれる」⁹と自著に記し、一点ものの絵画と複製可能な挿絵本とは、現実を映しだしうる意においては同等であると考えた。さらに、挿絵そのものに装飾性と写実性（あるいは叙述性）との調和を求めるクレインは、身近な現実的世界と、古代世界や東洋世界という当時の英国には実在しない世界、そして自然の化身である妖精世界といった異質で不思議な世界との調和を見事に描いている。

本論考ではまず、クレインにおける東洋受容すなわちジャポニズムとその影響下にある作品を分析し、同時代人の求めたゴシック・リバイバルにも代表されるヨーロッパ中世やギリシャ・ローマ古代へと遡及する志向性が、ジャポニズムにおいて体現されたことを論じる。さらに、中世からの伝統を受け継ぐ木版印刷における挿絵と活字との調和を賛美しつつ絵本製作等に従事してゆくクレインの目指す挿絵の本質が、写実性（叙述性）よりもむしろ装飾性に傾いた可能性とそのプロセスを論じる。最後に、一点ものに代表される本格的な芸術世界と、後世に迫り来る写真等の本格的な複製技術のはざまに位置する、19世紀後半における印刷術発展期の挿絵印刷物の存在意義をふまえ、クレイン作品における輪郭線や枠等に表される「線」の役割を考察する。

2. トイ・ブックスと黒い輪郭線

英国リヴァプールに1845年に生まれたウォルター・クレインは、10代で木版師ウィリアム・J・リントン（William James Linton, 1812-1897）に弟子入りし、木版印刷の力強く明確な「線」に大きな価値を見いだす。印刷技術においてはちょうど多色刷が盛んになる1860年代、ロイヤルアカデミーに入選した彼の水彩画が、木口木版師エドモンド・エヴァンス（Edmund Evans, 1826-1905）の目にとまったことが、世に知られるきっかけとなった（1862年）。もとよりエヴァンスは、1856年にロンドンのジョージ・ラウトリッジ・アンド・サンズ社の注文で、茶・青・黄の三色刷から七色刷をも試みており、色刷の巧みな職人として名を挙げていた。この時期は、ある意味、「画家よりも、それを複製する技術の方に重味があった時代」¹⁰ともいわれる。そのエヴァンスの名を配し、ラウトリッジ社から1865年より出版を開始された子どもの絵本シリーズ「トイ・ブックス」（Toy Books）には、もともとは著作権もなく、画家名も年代も明記されてはいなかった。しかしながら、安価の消耗品という認識の子どもの絵本を、徐々に「絵の芸術性によって繰り返し読むにたえる文化財」¹¹へと押し上げていったのが、同じトイ・ブックスの中でも、エヴァンスとクレインの名を配した諸作品であろう。

このトイ・ブックスと称される絵本群は、1860年前後には200タイトルにも及んでいる。田中竜也によれば、クレインは1865年より初期3作品を、ワード・ロック・アンド・テイラー社から出版し、1作品をフレデリック・ワーン社から出版している。¹²さらに上記のジョージ・ラウトリッジ・アンド・サンズ社から「トイ・ブックス・シックスペニー・シリーズ」（Toy Books Sixpenny Series）を29作品出版し（図1）、1874年からは「トイ・ブックス・シリング・シリーズ」（Toy Books Shilling Series）を8作品出版している（図2）。¹³エヴァンスがいわば発掘したクレインではあるが、彼が多忙を極めるようになり、その代わりに抜擢された挿絵画家が、ランドルフ・コルデコット（Randolf Caldecott, 1846-1886）とケイト・グリーンナウェイ（Kate Greenaway, 1846-1901）であった。このエヴァンスと3人の挿絵画家が活躍した時代が、絵本研究においては「英

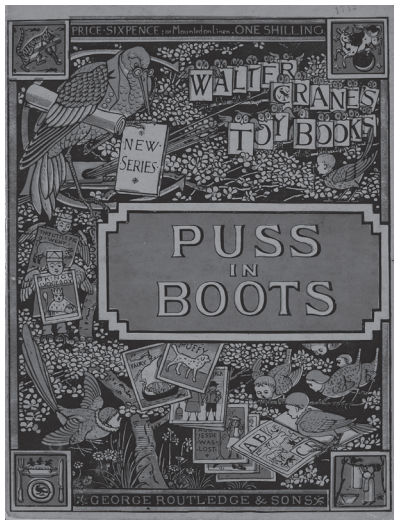


図1 ウォルター・クレインのトイ・ブックス：ニュー・シックスペニー・シリーズ（*Walter Crane's Toy Books. New Sixpenny Series*）の「長靴をはいたネコ」（*Puss in Boots*）の表紙。ロンドン（George Routledge & Sons）、1870-74年。左半分には模様まぎれて、過去クレインが出版した絵本のタイトルが埋め込まれている。たとえば、「THE LITTLE PIG WENT [TO MARKET]」、「KING LUCKY BOY'S [PARTY]」等。図4、図5を参照のこと〔論者所蔵、以下すべて同様〕。



図2 ウォルター・クレインのトイ・ブックス：シリング・シリーズ（*Walter Crane's Toy Books. Shilling Series*）の「カエルの王子さま」（*The Frog Prince*）の表紙。ロンドン／ニューヨーク（George Routledge & Sons）、1874-76年。左側には、山水画を思わせる掛け軸のような画面が配置されている。

国絵本第一次黄金時代」と呼ばれている。¹⁴

さて、エヴァンスにより1860年代に出版された上述の廉価な「トイ・ブックス・シックスペニー・シリーズ」に施されたクレインの挿絵には、いわゆるジャポニズムとも見なしうる黒い輪郭線の力強さが特徴的である。また1874年からの「シリング・シリーズ」の挿絵には、当時の英国画壇にも見られた古代ギリシャ・ローマ回帰の風合いと、日本風の団扇や染付け磁器のモチーフとが混在するようになる。さらに1880年代以降になると、アール・ヌーヴォー特有の丸みを帯びた柔らかな輪郭に変化し、以前は否



図3 ウォルター・クレインの「長靴をはいたネコ」(Puss in Boots)、ロンドン (George Routledge & Sons)、1870-74年。図1に同じ。

定的だった石版印刷による水彩画のような表現を好むようになる。この画風の変遷を以下に概観する。

まず黒い輪郭線は、たとえば1870年頃の作とされる『長靴をはいたネコ』(Puss in Boots)にも如実に表れている(図3)。本作品は、エヴァンスがクレインと共に制作した「ウォルター・クレインのトイ・ブックス:ニュー・シックスペニー・シリーズ」第108番の絵本であり、『ペロー童話』¹⁵(フランス)の「長靴をはいたネコ」を描いている。シリーズのタイトルに、クレインの名が堂々と掲げられているところが特徴的である。また、1860年代の彩色が赤と青をベースとしていたのに比べ、1870年頃によく黄色が加わり、色彩が一層豊かで鮮やかになったといわれる。ヨーロッパの絵画においてルネサンス以来培われてきた遠近法は、図3の見開き左頁における男の足元の板張り部分にかろうじて表れてはいるものの、陰影法の面影は薄く、むしろ太めの黒い縁取りが際立っている。主人公あるいは人物のみならず、その背景の自然描写が細やかに行きとどき、水辺の風景の一部にはスイレンがあしらわれている点からも、当時のジャポニズムが推察されうる。さらに両頁には、左側を向いた鶴(英語でcrane)とクレインの頭文字のCを象った落款印のような印が押されている(左頁右下の足元と右頁左下の草花の根元)。



図4 ウォルター・クレインの『この子ブタさんが市場へ行った』(This Little Pig Went To Market)、1869年。後に『この子ブタさんの絵本』(This Little Pig's Picture Book with the Original Coloured Pictures by Walter Crane)、ロンドン/シカゴ (John Lane, Stone and Kimball)、1895年に収録される。

さて、『長靴をはいたネコ』より少し前、1869年にクレインが製作した『この子ブタさんが市場へ行った』(This Little Pig Went To Market) にさかのぼってみると、黒い輪郭線がより顕著である(図4)。当該図見開き右頁のブタの衣装と背景こそ、ヴィクトリア朝あるいは英国の海辺の風景を感じさせるが、輪郭の黒は力強さを増している。さらに見開き左頁のマントルピースの上には日本の団扇が2つ描き込まれ、その模様には松らしきものと金魚らしきものがそれぞれ描かれている。ヴィクトリア朝のライフスタイルにおいて、暖炉は、団欒やアットホームな環境のシンボルであり、タイルがその装飾の隆盛を極めた。また、「染付け風の陶磁器『ブルー&ホワイト』や団扇が、東洋趣味が高まる1870~80年代大いにもてはやされ飾られた」¹⁶という。この暖炉の前でくつろぐ親子像を描いた挿絵には、当時流行した、とりわけ中流階級が理想とするリビングルームが描き込まれている点を見過ごしてはならない。このクレインの挿絵が、子どものための絵本の叙述に関わる挿絵の役割以外に、その絵本を購入する大人たち、多くは読み聞かせ役を担う女性たちに向けた、当時流行のライフスタイルの見本を示す役割をも果たしていたといえるのではないか。



図5 ウォルター・クレインの『キング・ラッキーボーイの宴』(King Lucky Boy's Party)、1870年。後に『この子ブタさんの絵本』(This Little Pig's Picture Book with the Original Coloured Pictures by Walter Crane)、ロンドン/シカゴ(John Lane, Stone and Kimball)、1895年に収録されている。

では、クレインをいわゆるジャポニズムへと向かわせた原因は何だったのだろうか。クレインは自伝的書物『ある芸術家の回想』(An Artist's Reminiscences)において、日本の色摺版画の「明確な黒い輪郭線」(definite black outline)、「平面的で繊細かつ輝いた色使い」(flat brilliant as well as delicate colours)、「鮮やかで印象的な装飾感覚」(vivid dramatic and decorative feeling)に心打たれたと述べている。¹⁷このとき、クレイン自身が指し示した挿絵が、上述の『この子ブタさんが市場へ行った』、『妖精の船』(The Fairy Ship, 1869)、さらに『キング・ラッキーボーイの宴』(King Lucky Boy's Party, 1870)であった。

『キング・ラッキーボーイの宴』は、幸運を司る王とも見なしうるラッキーボーイのところへと、12の月のアレゴリーとも思われる諸人物が、1月から順番に12月まで挨拶にやってくる話であり、歳時記を子どもに教えつつ、文章や挿絵に施されたユーモアを大人も楽しめる作品となっている。図5は、その中の「4月」がやってくる場面である。テキストには、「陽だまりの通り雨お嬢様」(Miss Sunshiny Shower)と呼ばれ、「エレガントで太陽光線(sunbeam)のような装い」の「アーチ・エイプリル(弓の4月)が、その後、虹や微笑みと共にやってきた」と書かれている。いわゆる「4月」の擬人化である右側の女性のドレスは、そのスカート部分のストライプが、「通り雨」あるいは「太陽光線」を表現しているようで

あり、その色も、「虹」の七色を思わせるグラデーション・カラーとなっている。御付きのメイド（左側）の胸元の虹色の扇子のみならず、背景右側の掛け軸を思わせる二羽の鶴の絵と、右端に配置された松が活けられた染め付けの壺に、東洋からの影響が見てとれる。背景のダークグリーンの色味が濃いので、『この子ブタさんが市場へ行った』ほど目立たないようではあるが、人物のまわりにははっきりとした黒い輪郭線が配されている。しかも左側のメイドに至っては、象牙のような色と質感の肌に、青花白磁を思わせる衣装の藍色とが絶妙に調和し、輪郭線の黒と共に磁器人形のような美しさが表現されている。極めて平面的で、影がないことも特徴的であり、日本の木版画の影響を度外視することはできないであろう。

このクレインに刺激を与えた日本の色摺版画は、田中竜也によれば、父親の旧友ウィルブラハム夫妻の邸宅「ロード・ホール」（イングランド・チェシャー州）で出会った、海軍大尉から譲り受けた版画であるという。¹⁸ さらに田中は、この海軍大尉がおそらくガビンズ（Gubbins）という名で、東インド会社に勤務していたことと、このとき譲り受けた版画が、四代目歌川豊国の作品であったことをつきとめている。¹⁹ また、マンチェスター大学ホイットワース・アート・ギャラリーのウォルター・クレイン・アーカイヴ日本美術コレクションには、所蔵されている版本7点と肉筆画2点の中に、豊国の浮世絵は含まれてはいないのだが、クレインが『北斎漫画』をスケッチしたものが見つかったという。²⁰ したがって、葛飾北斎の影響も当然念頭に置くべきことが伺える。

田中は、1869年刊行のクレイン作品『ひとつ、ふたつ、靴の留め金とめて』（*One, Two, Buckle My Shoe*）、さらに翌70年に出版された『妖精の船』における、中景を省いた近景と遠景との対比法に、浮世絵の影響を見いだし、以下のように語る。

クレインは、トイ・ブックスの挿絵で立体感を表現するために、当初は斜線を重ねて陰影を表現していたものの、1969年の作品からは輪郭線の強弱や色の違いで陰影を表すようになり、人物像の足元の影を描かなくなった。服の色などに黒を積極的に使い始めたことに

加え、描線を整理して少なくしたことで、色より鮮やかに見られるようになった。²¹

クレインの60年代から70年代前半にかけての画風にはこのように、日本の浮世絵の影響が色濃く、しかも意識的に刷り込まれている。さらに田中が、『ひとつ、ふたつ、靴の留め金とめて』において、暖炉の前でくつろぐ親子の傍らに描き込まれた浮世絵風の絵画が、四代目歌川豊国（二代国貞）の『姍都満源氏花乃婦宇俗』（1863年）であるときとめたことを付言しておく。²²

3. クレインにおけるジャポニズム

そもそも「ジャポニズム」は、フランスにおけるジャポニズム先駆者の1人フィリップ・ビュルティ（Philippe Burty, 1830-1890）によって、「日本の技法からの芸術的、歴史的、民族的借用を研究する新しい領域をさすために」1872年に作られた概念であると、東田雅博は、ライオネル・ランボーン（Lionel Lambourne）を引用しつつ指摘している。²³さらに高階秀爾は「ジャポニズム」の定義を、「ジャポネズリー」を経由しつつ試みようとする。すなわち、「明らかにそれとわかる日本的な主題やモチーフを、その主題やモチーフに対する特別な関心から作品に利用した場合、その利用のしかたや作品そのものを暗示する」のが「ジャポネズリー」であり、「日本に対する特別な好みを主要な動機」とするという。²⁴ それに対し「ジャポニズム」は、「『ジャポネズリー』をも含みながら、さらに広く、造詣原理、構造様式、価値観をも視野に入れて、日本とはまったく関係のない主題を扱った作品にも日本との関連、あるいは日本の影響を跡づけ、その意味を探ること」であるという。²⁵

このような分析の根底には、ジュヌヴィエーヴ・ラカンブル（Geneviève Lacambre）の主張に依拠した、フランスにおける日本美術受容の4つの段階が存在する。

1. 折衷主義のレパトリーのなかへの日本的モチーフの導入。これ

はあらゆる国、あらゆる時代の装飾モチーフに、他のものを排除することなしに新たに加わったもの。

2. 日本の異国的および自然主義的モチーフの選択的模倣、特に早い時期の自然主義的モチーフの同化。
3. 日本の洗練された技法の模倣。
4. 日本美術のなかに見られる原理と方法の分析、およびその応用。²⁶

高階はこの4段階を、「発見」、「採用」、「同化」、「創造」という異文化受容の古典的過程を示すものと位置付けている。たとえば、自身の作品内に団扇や染付け磁器といった日本あるいは東洋風のモチーフを配置するクレインの行為は、上記4段階の中の「発見」の段階と「採用」の段階に当てはまるといえよう。この最初の2段階を、厳密にはジャポネズリーと見なす研究者も少なくないが、ジャポニズムなるものを、ジャポネズリーをも含む広義で捉えることも可能である。²⁷とすれば、クレインが絵本挿絵の作成において行った日本の事物を配置する行為を、ジャポネズリーあるいは未熟な段階のジャポニズムと見なすことができよう。

ルネサンス期に成立した遠近法、肉付け法、明暗法がいまだに支配的だった19世紀のヨーロッパ絵画に、日本美術とりわけ浮世絵の平面性、輪郭線、陰影のない明瞭な色彩が影響を与えていった例は、モネの影と断片の美学、マネの平面化への志向、ゴッホの強烈な色彩、ゴーギャンの色面構成、ロートレックの奔放流麗なデッサン等枚挙にいとまがない。²⁸このようないわゆるハイ・アート（絵画作品等）の陰に寄り添うロー・アート（工芸品等）の価値を復権し、双方の芸術性を主張したのが、上述のモリスによるアーツ・アンド・クラフツ運動である。その表現手段の1つに数えられるクレインの絵本挿絵が、子どもに本物の芸術を鑑賞させる教育的側面のみならず、中流階級の生活圏にも芸術を感じさせる啓蒙の側面をも担いうるとするならば、その挿絵に表れるジャポニズムという流行のアート・スタイルが、英国中流階級の子どもと共にある日常において、ごく自然な形で享受されたともいえるのではないか。

さて、このようなジャポニズムの先駆（の1つ）として、17-18世紀ヨーロッパの庭園文化を軸に発展した「シノワズリー」を避けては語れ

ない。「ヨーロッパ人が心に思い浮かべる中国の幻影」²⁹と定義されうるシノワズリーは、王侯貴族の磁器収集、あるいは磁器や漆器を並べ中国風の壁紙を施した中国部屋の設置等へと拡大していく。この原因には、「古典古代の安定した芸術へのルネサンス的礼賛に倦み果てていたヨーロッパの人々が、中国の珍奇な芸術品に熱狂した」ことが考えられるという。³⁰ 一見するとギリシャ・ローマ古典賛美なるものが、中国の古典趣味へと変容したようでもあるが、実は、「中国の西洋への政治的経済的従属をデザインの領域で示した」との解釈も存在する。このような18世紀におけるシノワズリーという土壌が、19世紀にはジャポニズムへと進化あるいは変容するのである。その変容の背景によく挙げられるのは、19世紀後半の万国博覧会実施による日本についての情報提供³¹であるが、第二次アヘン戦争³²やインド大反乱³³といった中国やインドの混乱を示すネガティブな情報が、むしろ日本への視線を和らげ、日本への期待を高めたのではないかという指摘も見過ごせない。³⁴

さらに英国ヴィクトリア時代の「工業制度の絶対的なアンチテーゼ」として、英国の田園風景すなわちパストラル回帰、あるいはゴシック・リバイバルや中世趣味が生じた。このような中世主義者たちが、彼らが理想とする中世世界をまだ見ぬ「日本」において発見したという見解に照らすと、ギリシャ・ローマ古典賛美のアンチテーゼとしてのシノワズリーの延長線上にあるジャポニズムが、工業制度のアンチテーゼとしての田園、古典あるいは中世回帰志向によってより具体化されるという、論理のねじれが生じることになる。しかしながら、いわゆる現実逃避が理念上の過去世界へと向かうその傍らにおいて現れいでた、オリエントへと向かう志向性が、インドに魅了される傾向、中国に魅了される傾向、日本に魅了される傾向を含み、かつそれぞれを混交させていったとしても、それが、「想起された」いわば異（世）界としてのオリエントである限り、なんら不思議はない。主流も亜流も、芸術も政治も巻き込んだうねりとしてのジャポニズムは、まだ見ぬ日本（東洋）と過ぎ去りし古代を、ファンタジー幻想世界あるいは空想という名のもとに、芸術作品から生活調度に至るまで具現化してみせたといえるだろう。

4. 想起された東洋と古代ギリシャ・ローマ世界

印刷技術と教育が普及していった19世紀ヨーロッパにおいて注目すべきは、「新しい読者、つまり、子どもの出現である」と語る海野弘は、その著書において、「1860年代から子どもの絵本の黄金時代が始まる」と説き、子どもという読者の発見を通して、「絵本の黄金時代」と「挿絵の黄金時代」が重なって存在することを主張する。³⁵すなわち、本論で扱ってきた挿絵を内包する書物を「絵本」と定義するときには、子どもの読み物としての位置価値に重きが置かれるが、それを「挿絵」として捉えなおすと、目の前に存在する物質は明らかに子ども用の絵本でありながら、子どもに読み聞かせる大人の目線も度外視することができないようになる。確かに、「トイ・ブックス」にクレインが関わって以降、絵本なるものが、グリーナウエイ等の挿絵に代表されるいわゆる「子どもの絵本文化」を形成してゆく一方で、むしろ大人好みの豪華「ギフトブック挿絵文化」にもつながっていくのである。後者は、オーブリー・ピアズリー (Aubrey Beardsley, 1872-1898) を経由して、アーサー・ラッカム (Arthur Rackham, 1867-1939、エドモンド・デュラック (Edmund Dulac, 1882-1953)、カイ・ニールセン (Kay Nielsen, 1886-1957) 等の挿絵画家によって担われることになる。彼らが作りだした世界は、いわゆる美術史においては絵本文化として軽視され、児童文学史あるいは絵本史においては、その大人びた画風により児童書としての主流からは外れてゆくという意味で、極めて中途半端なポジションに置かれたといっても過言ではない。とはいえそのようなポジションあるいは時代を、アール・ヌーヴォーとアール・デコの狭間に位置し、19世紀末から第一次世界大戦前にかけて特に華やいた「ギフトブック黄金時代」に裏打ちされた、「挿絵の黄金時代 (狭義)」とも見なしうる。³⁶

この挿絵の黄金時代の礎を築き、子ども (世界) の発見にも寄与し、ハイ・アートとロー・アートの境界を取り去り、かつギリシャ・ローマ世界とまだ見ぬ東洋を独自のジャポニズムにおいて接近させた芸術家として、ふたたびウォルター・クレインに注目することにする。第2章でもふれたクレインの「トイ・ブックス・シリング・シリーズ」には、KHM1



図6 ウォルター・クレインの「カエルの王子さま」(*The Frog Prince*)のカエルが城の食卓で姫と食事をする場面。ロンドン／ニューヨーク (George Routledge & Sons)、1874-76年。図2に同じ。

(グリム童話第1番)「カエルの王さま、あるいは鉄のハインリヒ」に挿絵を施したものがある。(図2、図6)グリム童話のドイツ語原題は「王さま」(König)なのだが、英語圏では「王子さま」(prince)となる。

図6は、泉に落ちた金の毬を拾ってあげたカエルが、約束を守らない姫を追いかけてきて入城し、父王の取り計らいで、姫と同じ食卓に着くことを許された場面である。このカエルは、本当は魔法にかけられた人間(王子)であり、最終的に姫の伴侶となる存在である。先に挙げた「トイ・ブックス・シックスペニー・シリーズ」(図1、図3)に比べると、黒い輪郭線が細くしなやかに変化していることが見てとれる。平面的な画風に変わりはないが、色彩が鮮やかになっていることと、その濃淡を際立たせたことにより、服等の生地張り感ややわらかさが一層細やかに表現されている。また、食卓の背後にある食器棚あるいはマントルピースに並べられた染付け磁器には、山水画風のモチーフおよび龍や鯉のような模様も見られ、日本あるいは東洋の影響を見てとることができる。

この絵において、テーブルの上で食事をしているカエルのみならず、テーブルクロス(中央あたり)にも、楽器を奏でるカエルが描き込まれていることを見逃してはならない。ドレスを着たネズミに向かって、カエルが愛の歌を奏でているようにも見えるこの絵は、テーブル上ではま

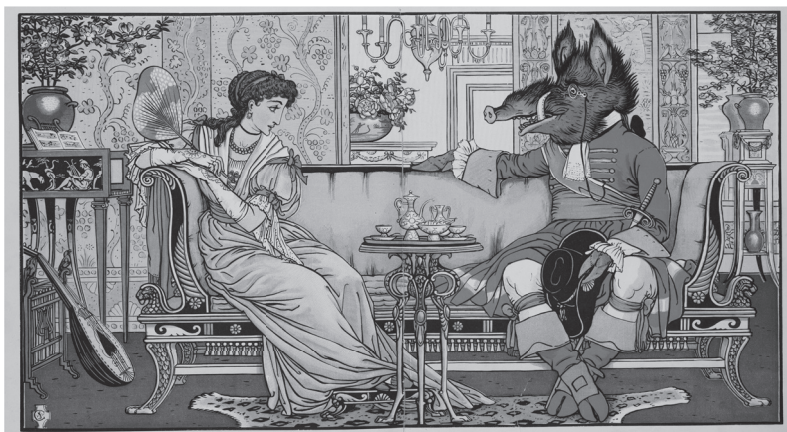


図7 ウォルター・クレインの「美女と野獣」(*Beauty and The Beast*) のベルと野獣が語りある場面。ウォルター・クレインのトイ・ブックス：シリング・シリーズ (*Walter Crane's Toy Books. Shilling Series*)、ロンドン／ニューヨーク (George Routledge & Sons)、1874-76年。

だ愛を育てていない姫とカエルの将来の姿を暗示しているようにも見受けられる。しかしながら、このネズミが糸（巻き）を持っていることと、右端で別のカエルが鳥に食べられる場面とが、『イソップ寓話』³⁷の「カエルとネズミ」を想起させる。カエルがネズミと友情を交わし、自分の足とネズミの足を糸で結んで水に潜ったことによりネズミが溺れ死ぬ。水面に浮かんだネズミの死体をタカがつかんで飛び去ったが、糸で結ばれていたカエルも共に連れ去られてタカに食べられるという話である。古代ギリシャにおいて成立したとされる『イソップ寓話』世界が、ギリシャ神殿等によく見られるエンタシス³⁸と共に描き込まれている点が興味深い。ここに前章で指摘した、ジャポニズムと古代ギリシャのアルカイック志向との混在を見てとることができよう。

また、1870年代に製作された『美女と野獣』(*Beauty and The Beast*) では、ポーモン夫人 (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, 1711-1780) による「美女と野獣」(1756年) を、「シリング・シリーズ」第72番の絵本として描いている (図7)。右側の野獣は、まるでイノシシのように見える。左に座る主人公ベルが手にしている扇子は、染付け磁器と共に、クレインが自身の作品に好んで描き入れた「日本的なもの」の1つといえる。ま

た、人物の背景に置かれた左右の花器や花の生け方にも、日本あるいは東洋らしさがにじみ出ている。しかしながらそれでいて、たとえば左端にはチェンバロのような楽器が置いてあり、その表面に描き込まれている豎琴奏者とそれに耳を澄ます野獣やヘビの姿からは、ギリシャ神話のオルフェウスの豎琴にまつわる話を想像せずにはいられない。オルフェウスが父アポロンからもらった豎琴を奏でると、人間も動物もその虜になるという。彼の妻のエウリュディーケはヘビに噛まれて死んでしまうのであるが、そのヘビもまた、豎琴の音色の虜になった動物として描かれている。

さらにオルフェウスは黄泉の国へと彼女を迎えに行くのだが、振り返ってはならないという黄泉の国の支配者ハデスとの約束を破って振り返ってしまったために、妻を取り戻すことができないという話がその後続く。実は『美女と野獣』の主人公ベルも、一度は野獣との約束を破って離ればなれになってしまうのであり、そのような先々のストーリーをも暗示しうる古のエピソードが構成要素に含まれている点は、上述の『カエルの王様』と同様である。

ウォルター・クレインは1871年にメアリーと結婚し、その後2年ほどイタリアのローマに滞在している。³⁹ ドイツに入り、ライン川に沿ってその上流へと向かい、ブレンナー峠を越えるという壮大な旅行を計画したクレイン夫妻は、実際に、ライン河畔のケルン、コブレンツ、マインツ、さらに鉄道ジャンクションのアシャッフエンブルクを經由してミュンヘンに入り、インスブルックへと至る。⁴⁰ そして、ブレンナー鉄道を使ってアルプスを越えてヴェローナに入り、ローマへと至り、さらにヴェニスやナポリも訪問している。⁴¹ その間にモノクロで写生をしては、それをロンドンのエヴァンスに郵送した⁴²という記述もあることから、ローマの古代遺跡や絵画彫刻等の芸術作品に触れては、それを作品にしたためていた経緯が伺い知れる。

さて、ラファエル前派のエドワード・バーン＝ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, 1833-1898) やウィリアム・モリスは、額縁に入った絵画だけではなく、装飾美術にも興味を持つ。挿絵のまわりにゴシック風のアラベスク文様を施した挿絵を輩出し、それがアール・ヌーヴォー

の源流の1つにもなっていく。ウィリアム・モリスの運動は、中世の職人のギルドを復活させようという意味も持っており、近代美術が油絵を中心とする純粹美術と応用美術を分裂させ、アーティスト（芸術家）とアルチザン（工芸家）に区分してしまったことを嘆き、大芸術と小芸術の区別を排除し、挿絵、織物、家具などを装飾的なアートとして、ほかの芸術作品とも平等に扱うよう提言するものであった。彼の目指すものには共同作業が不可欠であり、その始まりは、ことばを書く人と挿絵を描く人の共同、絵を描く人、絵を彫る人、活字を作る人、活字を彫る人、刷る人との共同作業でもあった。イラストレーションを通俗的で低級な飾りではなく、人間を表現する芸術と見なすモリスの考え方は、そのままウォルター・クレインに引き継がれたといっても過言ではない。

クレインはこのようにして、挿絵画家から壁紙装飾等をも手がける工芸家、装飾師としての顔を覗かせるようになる。その際たるものが「ケルムスコット・プレス」⁴³の装飾画等であり、ゴシックスタイルに回帰しつつ細密化した画風へと変化していく。この時代のクレインの代表作が、『輝く草原の物語』(*The Story of the Glittering Plain*, 1894)である。⁴⁴ ヴェラム総革表紙が施された大型四折本であり、トロイタイプ活字（1891年版はゴールデンタイプ）、目次のみチョーサータイプ活字という独自の活字が使用され、黒と赤の二色刷であった。いわゆるモリスとクレインの理想の書物を実現するものであったといっても過言ではない（クレインの理想の書物については後述する）。

さらに時代がもう少し下ると、クレインの挿絵には、70年代の黒い縁取りが目立つ画風とも、中世およびゴシックを意識したスタイルの細密画風とも異なった、柔らかな曲線が躍る水彩画のような濃淡が見られるようになる。1908年に出版された『シェイクスピアの花園』(*Flowers from Shakespeare's Garden*)には、シェイクスピア作品の主に花や植物の擬人化されたものが描かれており、その中には、『テンペスト』(*Tempest*, 1612)に登場する豊穡の女神ケレース（シーリーズ）を描いた箇所がある（**図8**）。「豊穡の女神ケレース、その豊かなる田畑には、小麦、ライ麦、大麦が〔後略〕」というセリフが添えてあるこの絵は、その文字においても画風においても、たおやかな曲線に満ちている。植物の「擬人化」ある



図8 ウォルター・クレインの『シェイクスピアの花園』(*Flowers from Shakespeare's Garden*)、ロンドン (Cassell & Co. Ltd.)、1906年における「豊穰の女神ケレス」(『テンペスト』第4幕第1場より)。

いは「妖精化」は、アーツ・アンド・クラフツ運動およびアール・ヌーヴォー期に好んで描かれた、「ボタニカル・アート」の延長線上に置くこともできるのではないだろうか。

このように、日本の浮世絵に影響されたジャポニズムと、ローマ滞在にも影響されたであろうアルカイック志向、さらにはアール・ヌーヴォーに見られる曲線美へと画風が移り変わる過程は、まさに19世紀後半の芸術思潮の移り変わりにも即した変化であり、なにもクレインだけに特徴的なものではない。しかしながら、芸術思想史において忘れ去られがちなロー・アートの範疇で考えられる挿絵文化が、ハイ・アートと同様に、時代のうねりの中でこのような試行錯誤を繰り返していた点は注目値する。

5. 挿絵の写実性と装飾性

ウォルター・クレインは自著『書物と装飾—挿絵の歴史』(*The Decorative Illustration of Books. Old and New*, 1896)において、「筆者自身が書物デザイナー、イラストレーターであるため、自分の仕事のテーマは当然ながら、装飾と挿絵に絞られていった」⁴⁵と自らを振り返りつつ、挿絵と活字からなる書物デザインの文化史を、装飾性と写実性の balan

スという観点から展開してゆく。人類の物語すなわち歴史が、「生き生きと精彩を失わずに芸術と書物の中に保存されて」⁴⁶おり、創作行為を歴史の保存そのものとみなすクレインは、上述のハイ・アートと、ロー・アートの位置関係について、以下のように語るのである。

絵画 (painting) が国家と時代を映す姿見だとすれば、挿絵本 (pictured-books) はさしずめ手鏡とでも呼ばれうるだろう。その中には、さまざまな世紀や民族の抱いた気まぐれな空想、夢、憧ればかりか、彼らの些細で卑近な事柄、風変りな家庭生活に至るまで、実にあらゆる生活の側面が、絵画にも増して、身近に映し出されている。⁴⁷

いわゆる宗教的な側面と身近な側面からなるロー・アートとしての挿絵本（ここでは主に中世写本）の特性が、ポジティブに捉えられているのがよくわかる。

アルファベットそのものも、もともとは絵文字等の象徴的記号であったと説くクレインは、さらに、書物における文字や文章に対する挿絵の優位性を主張しつつ、「文字」(letters) と「能書法」(calligraphic art) の発展と共に、「写実能力」(the graphic power) と「芸術的感覚」(the artistic sense) が向上したと語る。⁴⁸ つまり前者は、「自然や劇的な出来事の綿密な模写」(close imitation of nature and dramatic incident) へ向かう写実性追求の方向性であり、後者は、「創造的な美」(imaginative beauty) と「体系的で有機的な装飾」(systematic, organic ornament) へと向かう装飾性追求の方向性といえるであろう。⁴⁹ この写実性とは、時代そのものを映し出す意味での写実性のみならず、出来事や物語に即した意味での叙述性とも解釈可能となる。さらに、文字と絵画のコラボレーションとしての書物の歴史を紐解く中で、中世写本の時代、つまり印刷技術発明以前の時代と、その後が続く印刷された書物の時代とに区分して分析を進めるクレインは、中世写本の本質について以下のように説く。

芸術は程度の差こそあれ、つねに二つの分野——模倣的芸術 (the imitative) と創作的芸術 (the inventive)、もしくは挿絵的芸術 (the

illustrative) と装飾的芸術 (the decorative) ——に分けられるが、中世写本にもその二分野の芸術の例がいずれもみられた。とはいうものの、中世写本の主流を占める精神は、圧倒的に創造的・装飾的傾向が強かった。⁵⁰

能書法 (カリグラフィー)、彩飾画 (イルミネーション)、ミニアチュアによって成立していた中世の写本技術およびその作品において、物語の挿絵という意味での写実性よりは、圧倒的に装飾性が勝っていたというのである。

その後のルネサンス期の芸術的発展性をクレインは、「後期ゴシック様式の写本の余白装飾やグロテスク模様に見られる自由奔放さ、騎士道ロマンス、自然主義の生鮮が、あらたに目覚めたばかりの古典古代の感性から生ずる優雅な線、神話学研究成果として生まれた」と賛美する。⁵¹ 中世写本デザイナーが色彩と装飾美を追求したのに対して、ルネサンスの書物デザイナーは、線、形、立体感等が関心の対象となっていった。ローマ風の衣装や遺跡のモチーフ⁵²が詰め込まれているルネサンス期の書物の挿絵を賞賛するクレインが、自身のイタリア旅行という経験もあいまって、1870年代の画風に、日本風のモチーフのみならず、ローマの神殿風のデザインや彫像のモチーフを組み込んだのもうなずける。

ただし、ルネサンス期も後期になると、生き生きとした芸術様式の自然な発展は停止し、権威主義と古典古代主義様式を模倣しようとする熱意がそれにとってかわることになる。⁵³ さらに挿絵の印刷技術においても、木版画から銅版画が採用され (17-18世紀)、活字と挿絵の不調和をきたすようになると説く。すなわち、凸版印刷様式の木版印刷で活字も挿絵も作成されていた時代から、挿絵のみが凹版印刷様式の銅版画に変わったことで、凸版印刷のままの活字と凹版印刷の挿絵との間に、紙面上の不均衡あるいは不調和が生まれたというのである。しかしながら銅版画そのものの価値をクレインは、「描線が細密、精確であり、細部を複雑にし、明暗画法 (陰影効果) を駆使」⁵⁴できるものとして認めており、銅版画そのものの否定ではなく、あくまでも紙面デザインの活字と挿絵との不均衡を批判している点を見逃してはならない。

17-18世紀は銅版画の挿絵時代が続くことになるが、芸術としての木版画が復活したのは、トマス・ビューイック（Thomas Bewick, 1753-1828）の業績が大きいとされる。⁵⁵ 木口木版による版画は、黄楊や椿のように均質な密度を持つ硬い機の木口をビュランで彫っていくもので、従来の板目木版のように、版木の板目にそって小刀で削りとっていきやり方とは一線を画していた。クレインは、想像力あふれた詩情には欠けていたと、そのデザイン性においては辛口評価であるが、木口木版としての木版技術あるいは版画芸術の価値を、一般大衆にも知らしめ高めた点は評価している。

さらに自身の師匠であるリントンについて、そして自身の修行時代を振り返り、デザイン、素材、製作方法の間の必然的な関係についての見方を身に付けることができたと評価している。⁵⁶ 彫版師が原画通り驚異的なほど精確に複製版画を生み出す技術を彼は賞賛するのだが、それとは対照的に19世紀も中庸になると、「写真製版技術に盲従する人間」が現れ始め、「絵描きの奴隷」に身を落としてしまうと嘆く。そのような手工業に敬意を表する態度が、エヴァンスのもとの彩色木版画の技術習得と、その結実としての「トイ・ブックス・シリーズ」へとつながったのである。この『理想の書物』の中でもクレインは、「私が力強い輪郭、フラットカラー、どっしりとした黒いマッスを使うようになったのは〔中略〕、特に日本の浮世絵版画の影響が大きかった」⁵⁷と語り、まさにその応用が、1870年頃から手がけた子ども向け絵本だったと見なしている。さらに北斎の版画『北斎漫画』について、クレインはこう語る。

装飾を応用した小さなデザインをみると、日本人が全体の構図、および幾何学の基礎を熟知していたのがよくわかる。⁵⁸

ここでは、たとえば日本の家紋文様にもふれており、その幾何学的なフォームが、デザインに支配的影響力を与えたと見なしている。この点は、クレインの後期作品の作風へとつながっていくといつてよい。

さらにコールデコット、グリーナウェイについてもクレインは、彼らの目標は性格描写の方に向いており、装飾的というよりは絵画的性格を

持っていたと、自身の主義主張と袂が分かれた存在であることを認め、かつ、自身がむしろ装飾性を重んじる傾向に落ちいったことを独白している。⁵⁹ 彼にとっての「絵本」とは、「想像力に富むデザイナーにとっては大きな魅力」であり、「生真面目で即物的な時代では、絵本こそ当代の挿絵作家が自由奔放に想像力を発揮できる、おそらく唯一のはげ口だった」⁶⁰と回想する。すなわちクレインは、絵本における教育的価値よりも芸術的価値に重点をおいており、その挿絵世界あるいはその製作過程のすべてにおいて、現実とは違う世界への自己投影を模索していたといっても過言ではない。そしてそのやり方が、手工業としての技を残す木版印刷であり、その木版印刷の手本としての浮世絵が、そのまま精神的な空想世界という仮想東洋へと誘う先導者の役割をも果たしたといえよう。つまりクレインは、望むと望まざるとに関わらず、子ども世界という大人から見た異界を模索し、写真製版へと技術が進みつつある中でも木版にこだわりながら、伝統という名の異界を模索し、古代ギリシャ・ローマという過去世界やまだ見ぬ東洋という空想世界を模索していたのである。

このような意思是、先に指摘したウィリアム・モリスが設立したケルムスコット・プレスでの創作活動に活かされる。中世の木版印刷による挿絵の作成のみならず、独自の活字をも作成したケルムスコット・プレスの存在意義は、「書物デザインにたいする感性を第一に装飾的な観点から」育成していこうとするものであったとクレインは考える。⁶¹ 活字のデザイン、書物の装飾や挿絵等、書物の総合デザインの問題を配慮し、「タイポグラフィ」に加えて、紙質、インク、字・語・行の間隔、版面の位置、装飾・挿絵・余白のバランスを含めた総合的な書物デザインに対する着眼が、理想の書物を生み出すという。このような点から、ケルムスコット・プレスの存在意義とは、「本文の図解をする」方向へと「写真製版技術が横行した当時の挿絵の趨勢」が検出される時代にありながらも、「木版画特有の『装飾的』な『線』を主張しながら、書物のトータル・デザインに配慮した点」にあったと高橋誠は考察する。⁶²

輪郭線、枠線等あくまでも「線」を重視する木版画と、線の連なりである文字とに、「写実性」と「装飾性」の双方を模索する点において、ク

レインはモリスと目的性を同じくしていたことは事実である。しかしながら、「本文の図解」とも見なしうる「写実性」（あるいは「叙述性」）が重視されゆく時代において、「写実性」と「装飾性」の双方を等しく模索する志向性は、客観的に眺めればやはり、「装飾性」の価値に重きを置いていたと見なされても仕方がないのではなかろうか。

6. おわりに——挿絵における枠の役割とグリム童話

ウォルター・クレインは姉のルーシー・クレイン（Lucy Crane, 1842-1882）の翻訳と共に、『グリム童話』の52話のセレクト版『グリム兄弟収集による家庭の物語』（*Household Stories, from the Collection of the Brothers Grimm*）を、1882年にマックミラン社から出版している。1頁全体を使ったクレインの挿絵が10枚と、KHM50「いばら姫（＝眠れる森の美女）」の扉絵が配され、「昔むかしあるところに」といったテキストの始まりには、中世写本にも見られる飾り文字があしらわれているのが特徴的である。本書の挿絵の中でも後世の研究者によって高く評価されているのは、KHM89「ガチョウ番の娘」の挿絵であり（図9）、海野弘は自著において次のように評する。

メルヘンの世界は精霊たちに縁どられているのだ。風にたなびく金髪、帽子をひろうコンラート、鶯鳥たちは水辺に群れている。こんなどかな田園風景が、縁取りによって閉じられ、それを見下ろす馬のまなざしによって二重化されると、幻想的で、不思議な世界へと移しおかれるのだ。私たちが見えないもの、つまり私たちの風景にあらわれてこないもの、が、その風景の外縁に、なぞめいた顔をのぞかせる。⁶³

ヴィクトリア朝のイギリスにおいて見られたパストラルな田園風景を繊細に描くのみならず、そこにそよぐ風やガチョウの生き生きとした姿を描き出す図9の構図は、いわゆる額縁にもたとえられる枠によって切りとられている。さらにその枠自体においては、「ガチョウ番の娘」の中で



図9 「ガチョウ番の娘」(*The Goose Girl*) 挿絵。ウォルター・クレインの『グリム兄弟収集による家庭の物語』(*Household Stories, from the Collection of the Brothers Grimm*)、ロンドン (MacMillan and Co.)、1882年。

殺され壁につるされてしまう愛馬ファラダの首が不気味なアクセントとなり(上部)、そのファラダのお告げによって展開する不思議なストーリー世界が、先の田園風景として切りとられているというのである。この枠は、文字の世界と挿絵世界との境界、あるいは現実世界と物語世界、この世とあの世との境界などさまざまな意味を付与することが可能となる。実は、この挿絵を見たウィリアム・モリスが、この挿絵でタペストリーを作成したいと熱望し、実際に製作させたという有名な話がある。⁶⁴

この挿絵の枠構造について、絵画の「額縁」(Bildrahmen)の境界性について論じたゲオルグ・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918)の論に依拠し分析を試みる。⁶⁵「芸術作品には、それ自身ひとつの全体でありながら、同時に自分を取りまく環境とのあいだで統一的全体を作り上げねばならない、という本来矛盾した要求が課せられている」⁶⁶と唱えたジンメルは、額縁の役割について以下のごとく考察する。

芸術作品とその環境のあいだを分離しつつ相互に媒介していくという課題を、額縁が視覚的なもののなかで解決していこうとすれば、額縁が前景に出るべきか背景に退くべきか、エネルギーは放出すべきかせき止めるべきかといったことについて、いかに細心の注意を

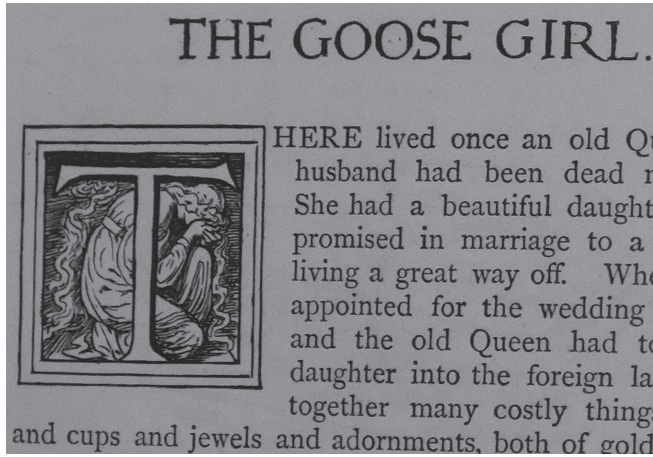


図10 「ガチョウ番の娘」(*The Goose Girl*)の最初の頁(見開きで図9の左側)。ロンドン(MacMillan and Co.)、1882年。図9に同じ。

払って考察していく必要があるかが分かるだろう。⁶⁷

芸術作品の境界たる額縁のこのような本質は、さらに自然界の境界と比較される。すなわち、「自然物における境界とは、そのかなたにあるすべてのものとのあいだで、たえまなく内浸透と外浸透が生じている場所というほどの意味しかない」のに対し、「芸術における境界とは、外の向っては無関心と自己防衛を、内に向かっては統一的結束と同時に実行する無条件の隔絶を意味している」。⁶⁸ すなわち額縁なるものが、外側に向けて防衛機能を、内側に向けては芸術の統一的結束性を高めるために機能していることがわかる。

挿絵における枠なるものも、その意味では額縁と同じ機能を有しているともいえるが、それは外側というものが、あくまでも読者の世界すなわち現実世界であると仮定したときの話である。その外側を文字の連なる活字の世界と規定すれば、その機能はむしろ前者である自然界の境界機能に近くなるのではないだろうか。すなわち、外から内へ、内から外へという浸透圧のせめぎあいの中で、逆に文字の挿絵内への流入を防ぎ、挿絵の文字世界への流出を防ぐという意味において、挿絵における枠という存在は、書面におけるバランスを保つ機能をも果たしているともい

える。しかしながら、クレインの当該挿絵には、枠で縁取られた挿絵の内部に、その切りとられた場面を叙述する箇所が、韻文に近い形で組み込まれていることは見過ごせない（図9の下方、左右に2羽のガチョウのレリーフを配した箇所）。

とはいえ、このような挿絵世界への文字の流入に関しては、見開きの左頁において（図10）、絵文字を施された活字が存在することによって、調和が保たれるのではないだろうか。物語の始まりの“*There*”の頭文字Tの背後には、悲しみにくれる少女の姿、すなわち、主人公の試練を暗示する姿が配されており、中世からの伝統に依拠しつつも、明らかに文字世界に組み込まれた絵画的装飾性の一部と見てとることができる。クレインの『グリム童話集』における文字と挿絵のバランスは、文字世界における装飾性の浸透と、挿絵世界における文字を含む叙述性の浸透とのバランスにおいて成立しているといっても過言ではない。

ウォルター・クレインが自身の挿絵付き出版物において実現しようとしたものは、外部と内部、文字世界と挿絵世界、あるいは、現実世界と物語世界の枠組みを規定しつつも、双方の浸透性を緩やかに保つ枠構造によって規定された挿絵配置といえるだろう。ジャポニズムという時代の流れに乗って仮想東洋を西洋の物語世界へ流入させ、ゴシック・リバイバルや儀古典主義の流れに乗って仮想古代と仮想東洋を相互浸透させつつ調和させ、ハイ・アートとロー・アート、大人世界と子ども世界の融合を試みてきたクレイン作品の「写実性」と「装飾性」の間のバランスおよび緊張感が、とにもかくにも輪郭線に代表される「線」によって成立していることはゆるぎない事実であり、ひいては、その「線」が帯びる「装飾性」にこそ、最大の価値が見いだされるのである。

注

- ¹ リチャード・ダルビー（吉田新一／宮坂希美江訳）『子どもの本 黄金時代の挿絵画家たち』、西村書店、2006年、9頁。
- ² ヤーコブ・グリム (Jacob Grimm, 1785-1863) とヴィルヘルム・グリム (Wilhelm Grimm, 1786-1859)。ドイツの言語学者にして法学者でもあり、伝承文学の収集で知られている。

- 3 第2版は1819年、第3版1837年、第4版1840年、第5版1843年、第6版1850年、そしてグリム兄弟の生前最後の版である第7版は1857年に出版される。創作童話ではなく伝承文学としての民間メルヒェン（民話）という位置付け。第7版（決定版）には、「メルヒェン」というジャンルで201話（通し番号は200番まで）、「子どものための聖人伝」というジャンルで10話が収録されている。
- 4 ドイツ語の Märchen とはもともと、「報告の小さなもの、短いもの、他愛もないもの、親しみのもてるもの」を意味し、「童話」のみならず「民話」、「昔話」、「おとぎ話」から「噂話」、「笑い話」、「ホラ話」等も指し示すが、ここでは原語の発音に近い「メルヒェン」あるいは「童話」と訳すこととする。詳しくは、大野寿子編『カラー図説 グリムへの扉』、勉誠出版、2015年、13-16頁参照のこと。
- 5 時期的には1819年に出た第2版（「メルヒェン」161話、「子どものための聖人伝」9話収録）の翻訳と考えられる。
- 6 英国においてはチャールズ・ディケンズ（Charles Dickens, 1812-1870）の目にもとまり、『オリヴァー・ツイスト』（1837年）等の挿絵を依頼されるようになる。浅木尚美「ジョージ・クルックシャンクの挿絵についての考察」、『淑徳短期大学研究紀要』51号（2012年）、77頁参照のこと。
- 7 1826年には第2巻が出版されている。
- 8 挿絵が施されたのは、「マリアの子」、「いばら姫」、「灰かぶり」、「赤ずきん」、「ヘンゼルとグレーテル」、「白雪姫」、「ガチョウ番の娘」の7話。
- 9 ウォルター・クレイン（高橋誠訳）『書物と装飾—挿絵の歴史』、国文社、1990年、27頁。Walter Crane, *Of the Decorative Illustration of Books: Old and New*, 3rd. ed. (London: George Bell and Sons, 1905), p. 2. 以後、主に高橋訳を使用するが、必要に応じて原文を参照し、自身で訳出する。
- 10 三宅興子『イギリス絵本論』、翰林書房、1994年、16頁。
- 11 前掲書。
- 12 田中竜也「ウォルター・クレインのジャポニズム—挿絵、装飾デザインを中心に」、ジャポニズム学会編「ジャポニズム研究」34号別冊（2015）、59頁。
- 13 ペニーの複数形は普通はペンスであるが、ここでは Sixpenny と表記されている。シックス・ペニーには「安物」という意味もある。クレインのトイ・ブックス「シックスペニー・シリーズ」は正確には、1865-66年、1867-68年、1870-74年の3期に分類される。また、「シリング・シリーズ」の刊行は1874-76年であった。
- 14 生田美秋／石井光恵／藤本朝巳（編）『ベーシック絵本入門』、ミネルヴァ書房、2013年、9頁。ちなみに、「英国絵本第二次黄金時代」は、1955年にケイト・グリーン・ウエイ賞が設立されて以降の60年代を指す（同書10頁）。チャールズ・キーピング（Charles William James Keeping, 1924-88）、ブライアン・ワイルドスマス（Brian Wildsmith, 1930-）等が活躍した時代である。

- 15 シャルル・ペロー (Charles Perrault, 1628-1703) が伝承されたメルヒェンをまとめ出版した、『教訓を施した過ぎし日の物語あるいはお話集 (ガチョウおばさんのお話)』(*Histoires ou contes du temps passé, avec des moralités: Contes de ma mère l'Oye*, 1697) のことであり、通称『ペロー童話』といわれている。「赤ずきん」、「長靴をはいたネコ」、「眠れる森の美女」、「サンドリヨン (シンデレラ)」等が収録されている。「長靴をはいたネコ」は、『グリム童話』にも初版にのみ収録され、第2版からは削除されたという経緯があり、本作品を『グリム童話』と思っているドイツ人も多い。
- 16 吉村典子 (他) 『ヴィクトリア時代の室内装飾—女性たちのユートピア』、LIXIL出版、2013年、17頁。
- 17 Walter Crane, *An Artist's Reminiscences*, repr. of 1907 ed. (London: Forgotten Books, 2015), p. 107. 田中竜也氏の訳を参考にしている (注18, 19)。また、以下の研究書も参考にした。Rodney K. Engen, *Walter Crane as a book Illustrator*, London: Academy Editions/ New York: St. Martin's Press, 1975. Isabel Spencer, *Walter Crane*, London: Cassell & Collier Macmillan Publishers, 1975. The Art Institute of Chicago (ed.), *Catalogue of a Collection of Designs by Walter Crane A.R.W.S.: Including Original Drawings for Books*, Chicago: Decorations & Pictorial Work with Prefatory & Explanatory Notes by The Artist, 1892. *Illustrated Books by Walter Crane: National Gallery of Canada. Library and Archives*, 10. January – 27. April 2007, Ottawa, 2007.
- 18 田中竜也「ウォルター・クレインと日本美術—資料研究序論—」、大阪大学「待兼山論叢・美学篇」、第41号 (2007年)、28頁。
- 19 田中竜也「ウォルター・クレインのジャポニズム—挿絵、装飾デザインを中心に」、ジャポニズム学会編「ジャポニズム研究」34号別冊 (2015年)、59頁。
- 20 田中竜也 (2007年)、30-31頁。
- 21 田中竜也 (2015年)、60頁。
- 22 前掲書、59頁。
- 23 東田雅博『シノワズリーか、ジャポニズムか』、中公叢書、2015年、31頁。Lionel Lambourne, *Japonisme: Cultural Crossings Between Japan and the West*, repr. ed. (London: Phaidon Press, 2005), p. 6.
- 24 ジャポニズム研究会編『ジャポニズム入門』、思文閣出版、2014年 (第7刷)、5頁。
- 25 前掲書
- 26 高階秀爾「ジャポニズムの諸問題」、国立西洋美術館学芸課編『ジャポニズム展図録』、国立西洋美術館 (出版)、1988年、13頁。
- 27 東田雅博 (2015年)、32頁。
- 28 ジャポニズム研究会編 (2014年)、7頁。
- 29 レイモンド・ドーソンによる。東田雅博 (2015年)、16頁。

- ³⁰ 前掲書、20頁。
- ³¹ 第2回ロンドン万博（1862年）では日本のコーナーが設けられた。第2回パリ万博（1867年）では、薩摩藩や佐賀藩も出展したという。ウィーン万博（1873年）では、約1300坪の日本庭園を造園し、浮世絵等の展示も行った。第3回パリ万博（1878年）では日本の田舎風家屋を建築したという。
- ³² 英国とフランスの連合軍と清との間で起こった戦争（1856-60年）で、アロー号事件ともいう。アヘン戦争（第一次）は英国と清との間の戦争である（1840-1842年）。
- ³³ イギリスの植民地支配に対するインドの抵抗運動のこと（1857-59年）で、第一次インド独立戦争ともいう。
- ³⁴ 東田雅博（2015年）、20頁。
- ³⁵ 海野弘（解説監修）『おとぎ話の幻想挿絵』、PIE International/PIE Books、2011年、5頁。
- ³⁶ 「挿絵の黄金時代」に関する作品については、大野寿子「挿絵展『ヨーロッパのメルヒェン世界—グリム童話と挿絵の黄金時代—』」、東洋大学日本文学文化学会編「日本文学文化」第15号（2015年）、(1) 76-(22) 55頁を参照のこと。
- ³⁷ 古代ギリシャの寓話作家アイソポス（紀元前619-564年頃）の作による寓話とされているが、実際はそれ以前のメソポタミアのものやさまざまな地域の伝承が入り混じり、後世において編集された寓話集の総称。全体的に教訓や道徳をテーマとした話が多く、ギリシャ語・ラテン語から英訳されたのは15世紀頃。
- ³⁸ 円柱の柱の下部と上部は細いまま、真ん中部分にふくらみを持たせた、古代ギリシャ神殿等に多く見られる建築様式。
- ³⁹ 田中竜也（2015年）、61頁。
- ⁴⁰ Crane (2015), pp. 113-120.
- ⁴¹ Ibid., pp.120-153.
- ⁴² Ibid., p.148.
- ⁴³ 19世紀後半に詩人および工芸家、社会主義活動家として活躍し、アーツ・アンド・クラフツ運動を牽引したウィリアム・モリスが、自身の「理想の書物」の具現化のため、ロンドン郊外に1891年に設立した私設版印刷工房であり、同工房で出版された書籍は、『ケルムスコット・プレス設立趣意書』によれば、53書目66巻にのぼる。モリスにとっての「理想の書物」とは、芸術の中世ルネサンス期への回帰および職人技術と芸術性の融合を目指すものであり、木版印刷の力強い輪郭こそ挿絵に適していると考えたモリスは、挿絵画家にして装飾デザイナーであるウォルター・クレインを、同工房において重用した。また、テキストを表す活字もまた芸術家がデザインするべきと考えたモリスは、同工房にて「ゴールデンタイプ活字」、「トロイタイプ活

- 字]、「チョーサータイプ活字」といった独自の活字を生みだした。
- 44 モリスが執筆した散文ロマンズ10編の1つであり、もともと『イングリッシュ・イラストレイティッド・マガジン』（1890年6-9月号）に掲載されていた。それを一部改稿し、ケルムスコット・プレスの記念すべき第1番目の作品として出版したのは1891年のことだったが、予定していたクレインの挿絵をモリスは待ちきれず、結局は挿絵も装飾もほとんどないシンプルな形の出版となった。その3年後の1894年に、クレインの木版挿絵と縁枠装飾画を加え、ケルムスコット・プレス第22番目の作品として再版された。
- 45 クレイン（1990年）、25頁。Crane（1905）、p. 1.
- 46 前掲書、26頁。Ibid., p. 2.
- 47 前掲書、27頁。Ibid., pp. 2-5.
- 48 前掲書、33頁。Ibid., p. 9.
- 49 Crane（1905）、pp. 9-10.
- 50 クレイン（1990年）、57頁。Crane（1905）、p. 34.
- 51 前掲書、156-157頁。Ibid., p. 125.
- 52 この点でクレインは、ギリシャではなくローマ起源を主張する。前掲書、159頁。Ibid., pp. 126-129.
- 53 前掲書、160頁。Ibid., p. 129.
- 54 前掲書、161頁。Ibid., p. 130.
- 55 前掲書、173頁。Ibid., p. 140.
- 56 前掲書、177-178頁。Ibid., p. 148.
- 57 前掲書、188-189頁。Ibid., pp. 156-158.
- 58 前掲書、196頁。Ibid., p. 163.
- 59 前掲書、189頁。Ibid., p. 158.
- 60 前掲書、192頁。Ibid., pp. 158-159.
- 61 前掲書、400頁。（訳者解説）
- 62 前掲書、400-401頁。（訳者解説）
- 63 海野弘『世紀末のイラストレーターたち』、美術出版社、1976年、29頁。
- 64 前掲書、29-32頁。
- 65 Georg Simmel. *Der Bildrahmen. Ein ästhetischer Versuch. Der Tag. Nr. 541, 18. November 1902.* [<http://socio.ch/sim/verschiedenes/1902/bildrahmen.htm> (2016年12月28日参照)]
- 66 ゲオルグ・ジンメル（北川東子・鈴木直訳）『ジンメル・コレクション』、ちくま学術文庫、1999年、126-7頁。
- 67 前掲書、126頁。
- 68 前掲書、115頁。