

博士論文 要旨

ファンシー・ピクチャー研究—英国における「かわいい」美術の系譜

佐藤直樹

本論文は、「ファンシー・ピクチャー」を初めて包括的に研究したものである。ファンシー・ピクチャーは、英国18世紀のトマス・ゲインズバラとジョシュア・レノルズが始祖とされる。本研究ではこの二人が活動した芸術的環境におけるこのジャンルの生成と展開を明らかにしながら、両者の交流および後世への影響も射程にとらえている。また、彼らの死後に評価が下がったファンシー・ピクチャーをジョン・エヴァレット・ミレイが19世紀に復興し、それがモダニズムの成立に寄与していたことも明らかにした。これまで個別に研究されてきた彼らの作品をひとつの系譜として束ねたことが本研究の最大の意義と言えよう。本論文の構成は以下のようである。

序論では、ファンシー・ピクチャーの研究史に加え、現代における「かわいい」文化の起源を解き明かそうとした。村上隆や奈良美智、ハローキティの世界的な人気を「かわいい」という日本語を世界共通語にする。しかし、アメリカのカレン・キリムニクによってレノルズのファンシー・ピクチャーのオマージュ作品《ベイビー》(1995年)が制作された事実から、かわいい系美術の起源は西洋美術史の文脈において慎重に考察されるべきだろう。英国のファンシー・ピクチャーから現代に続く「かわいい」の系譜を明らかにすることが、現代文化論にとっても重要であるはずだ。

第一章では、「ファンシー」という概念の普及が、英国でのロココ美術の導入と表裏一体であったことを確認しつつ、ゲインズバラがファンシー・ドレスをまとった肖像画を多数描いていた事実に注目する。アンソニー・ヴァン・ダイク風のドレスをまとった肖像画は、当世風ではない装いが逆に古びさせない効果を持つことや、貴族の邸宅に飾られた古絵画のコレクションとの調和を見せることから需要が高まっていた。そこでゲインズバラは、アトリエでの見本絵のために甥にヴァン・ダイク風の「ファンシー・ドレス」を着せて肖似性の低い《ブルー・ボーイ》(1770年頃)を制作したところ、それが空想の青年像として評判となり、この作品が、いわばファンシー・ピクチャーの「祖型」の一つとなったことを明らかにした。

続く第二章では、ヴァン・ダイク風ファンシー・ドレスの起源と流行の他、レンブラントやオリエント風な衣装も分析した。また、オランダ黄金期に人間の頭部を絵画化した「トローニー」と呼ばれたジャンルをフラゴナールがファンシー・ドレスを用いて18世紀に展開していたことにも注目する。この比較により、ファンシー・ピクチャーが英国だけでなく国際的な動向であったことが確かめられた。

第三章では、英国初のファンシー・ピクチャーとされるゲインズバラの《羊飼いの少年》(1781

年)を考察した上で、それ以前の《ロバといる老いた農夫》(1752年頃)を「予型」的作品と位置付けた。また、ゲインズバラのファンシー・ピクチャーが、フランスのジャン＝バティスト・グルーズと17世紀スペインの画家ムリリョの影響下にあったことも検証する。そして、風景画を愛していたゲインズバラが、英国で失われつつあった農村社会への眼差しとピクチャレスクな美意識をファンシー・ピクチャーで表現していたことを指摘した。

第四章は、レノルズによる肖像画をファンシー・ピクチャーの前史として論じた。ロイヤル・アカデミー長となるレノルズは、有名人たちを神話や歴史上の人物に仮装させ寓意画や歴史画の趣のある肖像画を制作することでファンシー・ピクチャーの誕生を準備する。レノルズのファンシー・ピクチャーにしばしば物語的な要素が認められるのは、彼が肖像画で取り組んだ神話や歴史物語の要素がファンシー・ピクチャーの人物像に継承されているためであった。

第五章では、レノルズのファンシー・ピクチャーを扱う。ファンシー・ピクチャーの分野ではレノルズがゲインズバラよりも先行していた可能性を指摘しつつ、1770年代にはジャンルとしては肖像画と未分化な作例をゲインズバラと比較検討した。その結果、レノルズもムリリョの影響を受け、グルーズをパリに実際に訪問するなど直接的な感化を受けていたことから、両者が類似した芸術的環境でファンシー・ピクチャーの生成に向かっていたことが明らかになった。そして、レノルズのファンシー・ピクチャーからは、英国の童話や古代の恋愛詩、民間伝承などに基づく傾向が浮かび上がってきた。そこには、フランスで最上位の格をもつ歴史画が英国の画壇に根付かなかったというジレンマから、それに代えてファンシー・ピクチャーを英国特有のジャンルとして確立しようとしたレノルズの戦略もあったに違いない。また、ゲインズバラがピクチャレスクな風景画からファンシー・ピクチャーを生み出したのとは異なり、レノルズは《ペネロピー・ブースビー》(1788年)と《ストロベリー・ガール》(1773年)のように、肖像画とファンシー・ピクチャーの間に境界線を設けないことで英国流の「かわいい」子供の表現を確立する。そうした子供の愛らしさの表現には、レノルズがイタリア滞在期に強く傾倒したフェデリコ・バルロッチの影響があったことも特筆すべき点である。

第六章では、ミレイが19世紀にファンシー・ピクチャーを復興することの意義と文化的背景を検討した。19世紀にレノルズ再評価の機運を感じ取ったミレイは、《ペネロピー・ブースビー》を手本に《チェリー・ライブ》(1879年)を制作し、自分がレノルズの正統な後継者であることを宣言する。また、この作品の成立には、子供たちが仮装舞踏会で《ペネロピー・ブースビー》と同じモブキャップを被ったという流行も関与していた。ミレイの《チェリー・ライブ》は、週間新聞『グラフィック』の付録版画となり人気を博す。印刷媒体を通じて世界中に英国の甘いイメージが浸透することで、いわば美術の民主化を成し遂げた最初のポップ・アートとなり、現代の「かわいい」系美術の礎が築かれたのである。

第七章では、ミレイによる「かわいい」が、ジュリア・マーガレット・キャメロンやルイス・キャロルが撮影した思春期前後の少女写真として展開する様子を見る。さらに、ホイッスラーによる《ホワイト・ガール》(1861-63年)を検討することで、ファンシー・ピクチャーがモダニズムの成立にも貢献した可能性も論じた。加えて、英国の「かわいい」子供の表現が、フィンラン

ドの画家ヘレン・シャルフベックを刺激し、北欧にまでファンシー・ピクチャーが広がったことにも言及した。

結論では、これまでの考察を踏まえ、英国のファンシー・ピクチャーが、ゲインズバラによる牧歌的風景の中で哀愁を見せる少年少女のタイプと、レノルズによる都会的で肖像画から展開した2つのタイプから成立したことを総括した。しかし、20世紀になると厳格な抽象表現主義の台頭と歩調を合わせるかのように、ミレイの《チェリー・ライブ》がキッチュなものとなされ『デイリー・エクスプレス』紙（1958年）の漫画で笑いの種となってしまう。ファンシー・ピクチャーはこうして、一時、美術の表舞台から姿を消すのだが、ポップ・アートが美術界の主役に躍り出ると、ファンシー・ピクチャーの系譜に連なる「かわいい」系美術がまた息を吹き返すのである。