

博士論文の全文に代えた内容の要約

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

ファンシー・ピクチャーを西洋美術史において初めて包括的に研究するために、本論文は次のような構成となっている。

序論 「かわいい」美術の起源とその系譜

- 一 研究対象と問題提起
- 二 ファンシー・ピクチャー研究史

ゲインズバラのファンシー・ピクチャー研究／レノルズのファンシー・ピクチャー研究／ジョン・エヴァレット・ミレイのファンシー・ピクチャー研究／国際的なファンシー主題研究／ファンシー・ピクチャーの展覧会／ファンシー・ドレス・ポートレート研究

三 研究方法と目的

四 各章の目的と関係性

第一章 ファンシー・ピクチャー前史としてのゲインズバラの肖像画

- 一 「ファンシー」の概念と美術
- 二 英国のロココとゲインズバラ
- 三 ゲインズバラのファンシー・ドレス・ポートレート
- 四 ファンシー・ドレスの起源と展開について

第二章

- 一 ヴァン・ダイク風ドレスの愛好と仮装舞踏会
- 二 仮装舞踏会とファンシー・ドレス
- 三 肖像画におけるレンブラント主義とオリエンタリズム
- 四 トローニー
- 五 レンブラントのファンシー・ドレス

第三章

- 一 ファンシー・ドレス・ポートレートからファンシー・ピクチャーへ
- 二 ムリリオの《良き羊飼ひ》とゲインズバラ
- 三 風景画家としてのゲインズバラ
- 四 ゲインズバラとピクチャレスク美学の呼応
- 五 アルカディアのイメージとファンシー・ピクチャー
- 六 ゲインズバラによる最後のファンシー・ピクチャー

第四章

- 一 ジョシユア・レノルズの人生と芸術

- 二 レノルズのレンブラント主義
- 三 男性肖像画の革新―優雅さから強さへ
- 四 女性肖像画の成功―ロンドン美女鑑

「パーダイタ」としてのメアリー・ロビンソン／「クレオパトラ」としてのキティ・フィッツシャー／「ダナエ」としてのネリー・オブライエン

第五章

- 五 レノルズのファンシー・ピクチャーを検討するために
- ジョシュア・レノルズのファンシー・ピクチャー

一 英国における子供の表現の起源について

二 肖像画と風俗画のはざま

三 サブジェクト・ピクチャーとファンシー・ピクチャー

四 乞食のモデルたちとレノルズのファンシー・ピクチャー

五 性に目覚めたグルーズの「少女たち」

六 グルーズの《死んだカナリアと少女》とレノルズ

七 レノルズの《ストロベリー・ガール》

八 肖像画とファンシー・ピクチャーのあわいで

九 レノルズの「かわいい」からミレイの「かわいい」へ

第六章

ジョン・エヴァレット・ミレイのファンシー・ピクチャー

一 ミレイとラファエル前派

二 ラスキン―写実主義―写真

三 ミレイとバステイアンルパージュ

四 ミレイの《チェリー・ライブ》とレノルズのリヴァイヴァル

五 ミレイによる最初のファンシー・ピクチャー《私の初めての説教》

六 ミレイの娘たち

七 《あひるの子》

第七章

写真と交錯する絵画

一 ジュリア・マーガレット・キャメロンとラファエル前派

二 ルイス・キャロルの少女写真

三 ホイツスラーの女性美とミレイの「かわいい」

四 ヘレン・シャルフベックのファンシー・ピクチャーとキュビズムへの展開

結論

ファンシーのゆくえ

各章の内容は次の通りである。

序論 「かわいい」美術の起源とその系譜

この論文は、ファンシー・ピクチャーを初めて包括的に研究するものであるが、加えて、現代における「かわいい」文化の起源を示すことも目指している。一九九〇年代に、村上隆や奈良美

智がかわいい系美術の一翼を担い、ハローキティのような日本発のキャラクターが世界的な人気を獲得し、二〇〇〇年頃には「かわいい」という日本語が世界共通語となった。この現象は、まるで日本独自のポップ・カルチャーが世界標準を作り上げたようにも見えるのだが、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》（一九九五年）が制作された事実を見れば、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であろう。したがって本研究では、一八世紀英国におけるファンシー・ピクチャーの誕生から現代の「かわいい」までを射程に入れ、その系譜を明らかにしようとする。

一八世紀から一九世紀にかけての英国で特徴的なジャンルとして流行するファンシー・ピクチャーは、一九五〇年代半ばに厳格な抽象表現主義の登場によって表舞台から駆逐されてしまう。モダニズム芸術を美術史の頂点と考えるような批評家たちにとっては、その甘い表現が二流のものとして映ったためだ。大衆的でキツチュなものともなされたファンシー・ピクチャーは、そうして一旦姿を消すものの、一九六〇年代のポップ・アートの隆盛やフォーマリズムへの批判などを経て、一九九〇年代にこれまで抑圧されていた「かわいい系」の美術が復権し始める。キリムニクや村上、奈良たちの活動は、そうした復権現象のひとつだと言えよう。

本論文の目的は、美術史学で等閑視されてきたファンシー・ピクチャーに焦点を合わせることで、これまでの西洋美術史研究の見直しを提案するものである。各章では、ファンシー・ピクチャーの起源とその展開を考察し、最終的には再び序論で扱った現代文化における「かわいい」に立ち返るという構成をとっている。

まず、序論では、一八世紀の英国で最初にファンシー・ピクチャーを制作したとされる画家トマス・ゲインズバラとジョシユア・レノルズ、また一九世紀英国でファンシー・ピクチャーを復興したジョン・エヴァレット・ミレイの研究史を整理した。加えて、ファンシー・ピクチャーを扱った展覧会やファンシー・ピクチャーの成立に関与した肖像画「ファンシー・ドレス・ポर्टレート」の研究史もまとめた。

議論を進めるにあたり、ファンシー・ピクチャーを定義しておく必要があるだろう。作家によって異なる点はあるものの、その多くは「田舎の子供や木こりなどが、農村で貧しい風情であるが気品を備えたもの」、あるいは「肖像画目的ではないため、人物像の匿名性が確保され、鑑賞者が主題を空想できるような作品」と筆者は考える。ただし、その人物像の全てが「かわいい」表現になっているとは言えない。ゲインズバラもレノルズも、決して「かわいい」とは思わない老人や青年、あるいは不良の少年なども描いているからである。本論文ではこの定義のもとファンシー・ピクチャーの系譜をめぐること、英国の「かわいい」がどのように誕生するのか、その経緯を明らかにしていく。しかし、ファンシーの特徴を最初から現代の我々が考える「かわいい」と全く同質であるとみなしてしまつては、この研究は成功しないだろう。この問題は、ゲインズバラとレノルズのファンシー・ピクチャーの制作環境の違いから「かわいい」の要素がどのようにして生まれ、それが一九世紀のミレイに継承され、現代の「キツチュウかわいい」にまでいかに変容しながら辿り着くのか、作品を精査することで初めて見えてくるものだからだ。

研究上困難なことは、ゲインズバラもレノルズも自作のなかでファンシー・ピクチャーをどのように位置付けていたのか彼ら自身が全く語っていないために、史料にあたっても明らかにならない点である。事実、画家本人たちも、肖像画、風景画、歴史画、風俗画というジャンルとの境界が接する作品と、その区別を明確に意識してこなかったことも問題を一層複雑にしている。しかし、その境界線が、作品を比較検討することで初めて明らかにされる。とりわけ、ゲインズバラにおいては風景画との境界線を、レノルズにおいては風俗画と歴史画との境界線を見つめ直すことで、両者のファンシー・ピクチャーの特徴が本研究で浮き彫りにされた意義は極めて大きいと言えることができるだろう。

なにしろ、これまでのファンシー・ピクチャー研究は、ゲインズバラに基軸が置かれ、ファンシー・ピクチャーの成立に関わった両者の作例が並列的に指摘されるだけにとどまってきた。そのため、レノルズとゲインズバラのファンシー・ピクチャーを美術史的に比較考察すること自体が、本論文の主要な成果になっている。言い換えれば、本研究は、ゲインズバラとレノルズという二つの糸を捩り合わせることで新しい知見を得ようとする試みなのであり、その捩り合わせる糸には、一八世紀フランス絵画と一九世紀のミレイによるファンシー・ピクチャーも絡めることで、ファンシー・ピクチャーの全体像が紡ぎ出されている。

研究方法については、伝統的な美術史学の方法論を活用した。ファンシー・ピクチャーの成立を準備した「場」(トポス)を歴史的な観点から考察し、そこに誕生した前兆的な「原型」(プレフィギュレーション)とファンシー・ピクチャーの直接的な「祖型」(プロトタイプ)を洗い出す作業である。しかし祖型的作品や、「最初の」ファンシー・ピクチャーを一点に決定することは歴史的にも無理があるため、いくつかの作品に絞り込むことで、ファンシー・ピクチャーが成立する状況が自ずと浮かび上がってくるような記述を心がけた。

第一章 ファンシー・ピクチャー前史としてのゲインズバラの肖像画

この章では「ファンシー」という言葉が使用されるようになった歴史的経緯から、この概念が美術とどう関わり展開していくのかを考察する。一七五五年のサミュエル・ジョンソンの『英語辞典』で「ファンシー」が「イマジネーション」と同義語として取り上げられているが、早くも一七三七年までには、ジョージ・バーチューによって「ファンシー」という言葉が、ベルリンからロンドンに移住した画家フィリップ・メルシエの作品を語る際に用いられた。この表現は、ドイツから英国に輸入されたロココ美術を評するものであり、ファンシー・ピクチャーの誕生以前に「ファンシー」という表現がロココ美術と関連していたことは、議論の最初に確認しておかなければならない。

ゲインズバラもロココ美術の影響を受けて画業を始めたが、経済上の理由から貴族たちの注文に応じて肖像画を多数描く必要に迫られた。そうした中で、甥で徒弟のゲインズバラ・デュポンをモデルとしながら、肖似性の低い《ブルー・ボーイ》(一七七〇年以前)を制作し評判となる。一〇〇年前のヴァン・ダイク風のドレスで貴族の少年に仮装したこの作品は「ファンシー・ドレス・ポर्टレート」と呼ばれて大変な流行となり、ファンシー・ド

レスをまとった《フランセス・ダンカム夫人》(一七七四年)や《グレアム夫人》(一七七五年)などのような傑作が生み出された。これらの女性肖像画に用いられたヴァン・ダイク風のガウン・ドレスは、かつてヴァン・ダイクに帰属されていたルーベンスによる妻の肖像画《ヘレナ・フルマン》(一六三五年)が手本となっていることはこれまでも指摘されてきた。この油彩画は当時英国にあったことから、ゲインズバラが現物をみた可能性もあるが、一七六七年に複製銅版画が出版されているため、それを手元において制作したと考えるべきだろう。

仮装した肖像画が好まれた理由は二つ考えられる。ひとつは、流行のファッションで肖像画を描いてしまうと、すぐに古びて見えるようになってしまうこと。もう一つは、肖像画が飾られる貴族の邸宅には、必ずと言ってよいほどヴァン・ダイク風の作品が壁に架けられているために、新しく制作された肖像画がそれらと調和できるという効果もあった。

ただし、これらの仮装肖像画のうち《ブルー・ボーイ》と《グレアム夫人》については、注文制作ではなくゲインズバラのアトリエで展示され画家の力量を示すためのデモンストレーション用の「見本絵」として展示されていたことがわかっている。その肖像性が問題なのではなく、画家の想像力の豊かさ、ヴァン・ダイク風ドレスの効果を誇示するものとしての真価があった。そして本章では、これらが単にヴァン・ダイク風のドレスを着た「ファンシー・ドレス・ポートレート」とどまらず、一〇〇年前の衣装によって人々の「空想」ファンタジー」を誘発する媒体のような空想の肖像画「ファンシー・ポートレート」となり、ファンシー・ピクチャーの誕生につながる祖型としての役割を果たしていることを指摘した。

第二章 ファンシー・ドレスの起源と展開

この章では、ファンシー・ピクチャーの成立を俯瞰するために、ヨーロッパ全域を視野に入れた仮装の流行を検討する。実際に仮装舞踏会で着用されたヴァン・ダイク風の古風な衣装をまとった肖像画が、ファンシー・ピクチャーの形成に大きな役割を果たしたことがこの章で浮き彫りにされた。ヴァン・ダイク風の衣装の流行に加え、一七世紀以来のオスマン・トルコのヨーロッパへの接近を通して入ってきたスルタンの宮廷や市井の人々のファッションなども仮装舞踏会で人気を呼んでいたことも取り上げた。オリエンタルな衣装の手本となったのは、一七一四年に出版された銅版画による風俗画集『東方の国々を表した一〇〇枚の版画集』などであった。こうしたドレスの流行に乗って、レンブラントによるオリエント風俗を描いた作品も肖像画の手本として利用されていく。画家たちはヴァン・ダイクだけでなくレンブラントの権威を作品に付与しようとするのだった。

さらに、オランダ黄金期に流行した頭部習作「トローニー」に見られるオリエンタリズムも、ファンシー・ピクチャーの主題を拡張することに貢献した。オリエンタルな装いの人物像が、トローニーではしばしば主題とされていたが、ファンシー・ピクチャーを考察する上で重要なのはそうした衣装だけではない。トローニーは、注文制作の肖像画とは異なり、皴

だらけの老人や魅力的な若い娘、東洋人や兵士の顔など、特定のできない人物像が描かれた。モデル不詳の小型な絵画は、人々の購買意欲を刺激する。画家たちにとっては、注文を待たずに販売ができることから、経済的にも大きな支えとなっていた。なにより、この絵画ジャンルは様々な種類の人間の特徴的な顔を自由に表現できる上に、モデルの匿名性という性質からもファンシー・ピクチャーの生成に貢献する。異国風の衣装を着た半身像は、時空を超えた空想を生み出してくれるのである。

なお、この章で考察した、仮装舞踏会と表裏一体となり展開するファンシー・ドレス・ポートレートは、第六章で扱う一九世紀のミレイによるファンシー・ピクチャーの復興に関する重要な布石となっている。

第三章 トマス・ゲインズブラのファンシー・ピクチャー

ファンシー・ドレス・ポートレートで人気を博したゲインズブラが、いわゆる最初のファンシー・ピクチャーとされる《羊飼いの少年》（一七八一年）をロイヤル・アカデミーで展示すると大きな評判となる。この作品は、戸外で座る少年をクローズアップの構図で描いたものだが、スペイン画家ムリリョからの影響が大きい。実際、ゲインズブラはロンドンでムリリョ派の《良き羊飼いと》の幼子イエス》（一七世紀）を実見しただけでなく、模写をするほどムリリョ作品の研究に熱心であった。この作品の評価を受けて、翌年にゲインズブラは《子豚と少女》を発表する。しかも、レノルズがこの作品を購入したことで、ゲインズブラのファンシー・ピクチャーの評価は一層高まった。ゲインズブラは評価が高まるなかで、自身のファンシー・ピクチャーの方向性を定めていくが、それは、ファンシー・ドレス・ポートレートのような肖像画の形式からではなく、むしろ画家が一七五〇年代に得意としていた、田舎の低層階級の人々を添景人物に描いたパストラルな風景画からの展開であった。貧しい身なりの子供たちを大型の人物像として主役に据え、牧歌的な風景の中で感傷に浸る様子を取り上げられた。こうした主題が人気を呼んだのは、一七八〇年代のロンドンの人々が、初期産業革命の結果として破壊されていく田園の風景にノスタルジーを感じていたからに他ならない。

ゲインズブラ独自のファンシー・ピクチャーが確立していくなかで、傑作《犬と水差しを持つ田舎の少女》（一七八五年）が描かれた。本作はムリリョの《良き羊飼いと》の幼子イエス》の影響に加え、フランスのジャン・バティスト・グルーズの《壊れた水差しを持つ少女（壊れた甕）》（一七七二年）からも大きな刺激を受けている。一七八五年には、グルーズによる異作がロンドンで売りに出されていたのをゲインズブラが見た可能性も指摘されている。とは言え、グルーズ作品のモチーフ「壊れた甕」の欠損部分の形状が処女喪失をほのめかすのに対して、ゲインズブラは、当時の英国人の趣味に合うように少女の姿から性的な含意を取り去り、服の乱れも汚れもない田舎の簡素な生活の象徴に変えている。加えて、この頃の英国で誕生しつつあったピクチャレスクの美学が、これまでの「理想的な風景」から「廃墟」や「貧しい人々」「荒廃した農村」といったものに美を見出していたことに呼応

するかのように、ゲインズバラは田舎の少女が持つ「壊れた」水差しを、フランスの性的なモチーフからピクチャレスクなモチーフへと転換したのである。

第四章 ジョシユア・レノルズの肖像画に見るファンシー・ピクチャー前史

肖像画の第一人者として君臨していたレノルズによる肖像画とファンシー・ドレス・ポートレートとを、ファンシー・ピクチャーの準備段階として考察する。ゲインズバラが風景画からファンシー・ピクチャーを生み出していったのに対し、レノルズは英国の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、独自のファンシー・ピクチャーを準備していたことが明らかにされた。また、ゲインズバラがヴァン・ダイクを肖像画の手下としたのに対し、レノルズはレンブラントを第一とする両者の違いも見えてきた。レノルズは、レンブラントの《机の前のティトウス》（一六六五年）をロンドンで実際に見た可能性が高く、これに基づいた明暗表現に富む《本を読む少年》を早くも一七四七年に制作する。子供のいなかったレノルズは、姓名不詳の少年をモデルに、学習に関する「孤独」や「集中」という寓意が読み取れる作品に仕上げている。本作をレノルズによるファンシー・ピクチャーの嚆矢とする見方もあるが、本作はなにより、風俗画の要素を取り入れることで自身の肖像画の幅を広げる契機になった点が重要であろう。また、レノルズは本作をもって、自身がレンブラントに並ぶ力量を持つことを肖像画の依頼主に示すだけでなく、レンブラント風に描かれた自作が貴族の邸宅の古絵画コレクションと並べられることも意識していたことがうかがえる。事実、レンブラント風に描かれた《ポートフォリオを持つ少年》（一七七七年）は、注文主の書齋でレンブラントと並べて架けられることで壁面の調和に貢献するのである。

レノルズは初期に、男性の力強い全身肖像画をもって画壇に登場したが、女性肖像画においても男性肖像画で培った歴史画や神話の要素を取り込んだ多くの傑作を残している。とりわけ、有名女優メアリー・ロビンソンを役名の「パーディタ」として描き、新聞を賑わせていた高級娼婦キティ・フィッシャーを「クレオパトラ」に扮装させ、ライバルのネリー・オブライエンを「ダナエ」として描いた。これらは、モデルたちのスキヤンダラスな生活が人目をひいていたこともあり、ロイヤル・アカデミーで展示されると、ゴシップ好きな英国人の間で大きな話題を呼びレノルズの名声は益々高まっていく。このように扮装した美人画が、ファンシー・ドレス・ポートレートとしてレノルズのファンシー・ピクチャーの祖型となる。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確認されるのは、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からなのである。

第五章 ジョシユア・レノルズのファンシー・ピクチャー

この章では、レノルズのファンシー・ピクチャーを扱う。英国での「かわいい」の誕生の核となる内容をもつため、他の章よりも多くの頁が割かれている。

まず、オランダ絵画における子供の表現の系譜を概観し、肖像画と風俗画のはざまでレノルズが独自のファンシー・ピクチャーを確立していく様子を見た。第四章でも挙げたように、

一六四七年の《本を読む少年》はレンブラント風の作品であるが、本作がレノルズの生前に公開されたことは一度もなかった。レノルズの没後もアトリエに残されたため、一七九六年のアトリエ・セールで売却されている。つまり、本作はレノルズにとって習作であったことを意味し、一七七〇年代から多く描かれるようになる子供を主題としたファンシー・ピクチャーに先行する実験的作品だったことがうかがえる。この作品が描かれた一七四〇年代は、ファイリップ・メルシエによって、子供を主題としたロココ風の子供の絵が多数描かれた時期で、多くの画家たちがその影響を受けていた。当然、レノルズもレンブラントだけでなく、メルシエの《素描する少年》（一七三〇年代）や《若いバグパイプ奏者》の複製版画（一七四〇―五六年）などを通して、かわいらしい子供のイメージを獲得していったに違いない。

デイヴィッド・マニングズによるレノルズのカタログ・レゾネには、「サブジェクト・ピクチャー」という概念が副題に与えられている。ファンシー・ピクチャーと一線を画すこの用語は共著者のマーティン・ポスルによるものだが、本章ではこの二つの概念の差異を考察することで、レノルズのファンシー・ピクチャーの特徴が一層浮き彫りにされることを目指した。ポスルは、まずファンシー・ピクチャーを「明示されたがイメージーションを超えた、より特定具体的な〈含意〉があるもの」とし、この用語の適用範囲が広いと認めた上で「一般的には風俗画に含まれる主題」や「空想上のロマンス」などもファンシー・ピクチャーの傘下に入ると定めた。この概念規定は画期的なものであったが、彼の指針に従うと、風俗画や仮装肖像画のファンシー・ドレス・ポートレートもファンシー・ピクチャーに含まれることとなり、ファンシー・ピクチャーの境界線が曖昧なまま残されるというきらいがある。ポスルがこうした見解を表明したのは、レノルズにおいては違和感がありながらもファンシー・ピクチャーの範囲を広く設定しないことには、歴史画と分離しがたい主題作品のレゾネにおける分類場所がなくなってしまうことが理由であろう。そのために、「サブジェクト・ピクチャー」というレノルズ特有の概念を作り出すことで、ゲインズバラのファンシー・ピクチャーとは異なるタイプの作品がそこに含まれることになった。例えば《地下牢のウゴリーノと息子たち》（一七七〇―七三年）や、母と子の愛情を宗教画の伝統的構図で表した《慈愛》（一七八〇年）は、それぞれ歴史画や宗教画にくくられそうなものである。レノルズの画業で極めて例外的なこれらの作品は、ロイヤル・アカデミーで根付くことのなかった歴史画というジャンルへの挑戦でもあった。ポスルは、サブジェクト・ピクチャー、すなわち「主題画」という概念を使ってそれらを取り込もうとしたわけだが、レノルズのファンシー・ピクチャーの多くが物語主題との親和性が高いために、かえってその独自性を浮き彫りにしてくれる。

《慈愛》には、レノルズがイタリア滞在において吸収したフェデリコ・バルッチの画風が確認されている。レノルズはバルッチの《民衆の聖母》（一五七四―七九年頃）を見た際に、天使とプットーのスケッチを残している。これこそ、イタリア訪問をしなかったゲインズバラにはないレノルズ特有の要素となる。バルッチの天使やプットーに見られる薔薇色の肌は子供の愛らしさを演出するものだが、レノルズが描いた子供たちにゲインズバラとは雰

囲気の異なる愛らしさが認められるのは、バロッチからの影響だろう。まさしく、このイタリア由来の「かわいい」が、レノルズが後に描く子供たちの基盤となっているのである。

ポスルは、一七七〇年代から描き始められた子供をモデルとした作品群を「ファンシー・ピクチャー」と呼ぶこともあり、自ら名づけた「サブジェクト・ピクチャー」という概念との混同を引き起こすのであるが、レノルズのモデル帳から子供モデルの急激な増加を発見し、最初のファンシー・ピクチャーがこの時期に誕生しただろうとする重要な指摘をしている。事実、レノルズの弟子のノースコートも、レノルズが子供たちを描くにあたり、乞食をアトリエに呼んでモデルにしたことを報告している。レノルズは、午前中の光のよい時間帯は注文による肖像画の制作にあて、午後の自由な時間に乞食の子供たちを使って自由な制作をしたという。ゲインズバラが貧しい農村の子供たちをモデルに《子豚と少女》などを描いたように、レノルズも一人の子供をモデルにファンシー・ピクチャーの開発に取り組んでいたのである。

森の中で眠る二人の子供たちを描いた《森の子供たち》(一七七〇年)は、英国童話の『森の子供たち』を彷彿とさせるものの、その物語内容を正しく表現したわけではない。無邪気な子供たちが森の中で眠る場面が表され、子供(一人の子供の顔の角度を変えて二人としたもの)の匿名性からも、本作はレノルズによる初期のファンシー・ピクチャーの一枚であったと言える。ゲインズバラはこの頃、架空の肖像画「ファンシー・ポートレート」の《ブルー・ボーイ》を制作した頃であるから、レノルズが彼よりも早く《森の子供たち》を完成していたことは意味深い。

レノルズの一風変わった一七七三年の対作品《スリとしてのメルクリウス》と《松明を持つ案内人に扮したクピド(リンクボーイ)》は、田舎の少年ではなく都会の悪童をモデルとしたものである。リンクボーイとは、通行人のために松明で街路を照らす案内人のことで、同時に悪名高いこそ泥でもあった。ゲインズバラは、牧歌的な風景の素朴な田舎の子供を得意としたが、レノルズは都会の闇もファンシー・ピクチャーに仕立てていた。

また、ゲインズバラと同様、レノルズもグルーズから多大な影響を受けていた。実際、一七七一年にはレノルズがパリでグルーズを訪問したことが記録されていることから、グルーズの《壊れた水差しを持つ少女(壊れた甕)》を直接見て感化された可能性が高い。しかし、むしろレノルズは、グルーズの《死んだカナリアと少女》(一七六五年)から創作意欲をより刺激されたようだ。レノルズの《死んだ鳥と少女》(一七七八―八九年頃)が、主題が同じことから、グルーズからの直接的な引用であることは疑いようがないからである。ただし、ゲインズバラがしたように、グルーズに特徴的なエロティックな表現はレノルズでも巧みに排除されている。グルーズの少女は、死後に萎えて横たわる状態のカナリア(性交後の男性器を象徴する)を発見し、カナリアの死と自分の処女喪失を悔やんでいるが、レノルズの少女は死んだ小鳥を両手で優しく包み込み、ただ純粋に悲しみにくれる無垢な姿で表されている。この作品が《無垢の時代》(一七八五年)の対画としてロイヤル・アカデミーに展示され評判となったことから、レノルズは英国で受け入れられる少女像が無垢でなけ

ればならないことを十分に理解し、これ以降のファンシー・ピクチャーの主題には純粹でかわいい少女に的を絞って行くようになる。

一七七三年頃に描かれた《ストロベリー・ガール》は、レンブラント風のオリエンタルな装束をまとったいちご売りの少女を描いたものである。いちごが詰まったポトルと呼ばれる籠を下げ、たくし上げた前掛けにもいちごが沢山入っているのだろう。少女の姿勢や構図から、レノルズがグルーズの《壊れた水差しを持つ少女（壊れた甕）》を手本としていることを確実に見て取れる。本作でも、グルーズの性的な表現を取り除いて無垢な少女を描いているが、加えて、一七一八世紀に英国で人気であった版画連作「ロンドンの呼び売りの声」からも着想を得ていよう。若い娘が「ストロベリー、ライブ、熟したいちごだよ」という口上とともに売り歩くのはロンドンの風物詩であったが、ここでは年端も行かない少女（おそらく姪のオフィー）にいちご売りの娘の仮装をさせている。

レノルズの《ストロベリー・ガール》が人気を博すと、今度は逆に、いちご売りの少女に扮した貴族の子女の肖像画が描かれた。レノルズにおいては、子供の肖像画とファンシー・ピクチャーの境界線が交差し始める。そうした特徴が肖像画に付されたために、一七八八年に描かれた三歳の少女の肖像画《ベネロピー・ブースビー》が、一九世紀にミレイのファンシー・ピクチャーの手本となるのである。レノルズの肖像画は、時代を超えてファンシー・ピクチャーへと転換されてゆく。

第六章 ジョン・エヴァレット・ミレイのファンシー・ピクチャー

この章では、レノルズの没後に廃れてしまったファンシー・ピクチャーを、ミレイが一九世紀に復興することの意義と文化的背景を検討する。見るだけで大人を楽しませてくれるような子供の肖像画はレノルズの発明であり、その影響を受けた作品がレノルズ・リヴァイバルによって一九世紀に多数描かれるようになっていく。

ミレイがロイヤル・アカデミーの古びた教育方針に反旗を翻して友人らとラファエル前派を結成した一八四八年には、初代アカデミー長レノルズの作品をまるで「泥がはねたように茶色い」ことから「スロシユア卿」と揶揄していた。それにもかかわらず、一八六三年に自身がロイヤル・アカデミーの正会員に選ばれると、レノルズの正統な後継者として自分の立場を確立しようとする政治的野心からか、その作風は大きく舵を切った。とりわけレノルズの《ベネロピー・ブースビー》を手本にした《チェリー・ライブ》（一八七九年）は、ミレイのファンシー・ピクチャーの代表作となる。この作品は、週刊新聞『グラフィック』の一八八〇年のクリスマス号綴じ込み付録版画の原画として制作されたものだった。社主のウィリアム・ルーソン・トマスは、姪のエディー・ラミジがモブキャップを被るベネロピーの扮装で仮装舞踏会に出席するのを見て、あまりの可愛らしさに肖像画を描かせようと思いつく。それには、ライブアル紙『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』のクリスマス号の付録版画を真似て、自社の売り上げを伸ばそうという目算があった。《チェリー・ライブ》の付録版画は人気を呼び、新聞業界で前代未聞の五〇万部という成功を取めたこと

で、ミレイのファンシー・ピクチャーのイメージが瞬く間に世界を席捲する。印刷物というメディアを通して、これまで大陸からの影響を受容する側だった英国の美術が、世界的な流行を発信する側になったのだ。しかし、隣国のフランスでは英国発の甘いイメージに警戒を呼びかける記事が出る。英国でも『パンチ』が時事問題としてこの熱狂に注目し、一八八一年一月八日号で「チェリー・アンライプ」、すなわち「熟れていないさくらんぼ」と題したカリカチュアを掲載した。醜くデフォルメされた不安そうな少女の姿によって、無垢な少女が熟したチェリーとされたことを批判したのである。

しかしながら英国では、かわいい子供のイメージは好評を博し、多くの作家たちが取り組む主題となる。ミレイは『ヴェロニカの小さい可愛い青い花』（二八九―一九二二年）で、レノルズの《無垢の時代》を手本にするが、それはミレイの政治的野心だけでなく、レノルズの再評価という英国美術界の動向も見極めてのことであった。実際、一八七〇年代にはレノルズの《ペネロピー・ブースビー》の実物が少なくとも三回は展示されたことに加え、複製版画の出版によって可憐な少女のイメージが確実に広まっていった。それ以前に、ラファエル前派の美術批評家フレデリック・ジョージ・ステイヴンズによる『サー・ジョシユア・レノルズが描いた英国の子供たち』（一八六七年）が複製写真入りで出版されていたことも、ミレイがレノルズ作品を参照しやすくなった理由のひとつになったと思われる。

エディー・ラミジ嬢がモブキャップを被って仮装舞踏会に参加したのは、絵本作家ケイト・グリーナウェイの『窓の下で』（一八七八年）の流行も関係していたことも指摘した。ベストセラーになったこの本の、モブキャップを被った少女たちの挿絵が、子供の仮装舞踏会のパターン・ブックになっていたからである。『イラストレイティッド・ロンドン・ニューズ』は一八七九年二月二七日号で、常軌を逸した流行として、子供たちがごぞつてモブキャップを被って仮装舞踏会に参加した様子を挿絵入りで報告したほどであった。つまり、ラミジ嬢がモブキャップを被っていたのには、レトロな子供ファッションの流行が大きく関与していた。

子沢山だったミレイは、自分の娘たちや孫のウィリーをモデルに、かわいい子供のイメージを次々と版画にすることで、ファンシー・ピクチャーを大衆文化の一ジャンルとして定着させることに成功する。レノルズの時代の注文主は貴族や上流階級であったが、ミレイの時代には芸術が上流階級の占有物であることをやめ、雑誌付録の版画として市民たちの手に降りてきた。《チェリー・ライプ》は、一シリングほどの廉価な価格で、世界中にイメージが広まっただけでなく、どこの家の壁にも掛けられていた。これこそ美術の完全な民主化であり、ミレイのファンシー・ピクチャーは、版画というメディアを通して最初のポップ・アートとなったのである。

第七章 写真と交錯する絵画

ミレイによるファンシー・ピクチャーの成功は、写真や映画といった新しいメディアにも受け継がれ、現代に繋がる「かわいい」の起点となる。この章では、ミレイによる「かわい

い」がラファエル前派の周辺で活発になっていた写真芸術において継承、展開されていく経緯を見ていく。ジュリア・マーガレット・キャメロンとルイス・キャロルによる写真作品が考察対象となる。

キャメロンは「最後のラファエル前派」と呼ばれるほど、兄弟団のメンバーとの交流が深く、作風にも彼らの影響がうかがえる。カメラを初めて手にしたのは四八歳と遅かったものの、一ヶ月も経たないうちに八歳の少女をモデルに《アニー（私の最初の成功）》（一八六四年）という肖像写真を撮影する。「最初の成功」とプリントに自筆で記したように、キャメロンが初めてうまく現像できた作品で、無垢な少女時代の一瞬が切り取られている。この作品がレノルズの《無垢の時代》を彷彿とさせるのは、レノルズのリヴァイバルとも関係しているだろう。加えて、ミレイからの影響については、写真の撮影時期から判断すると、ミレイの最初のファンシー・ピクチャー《私の初めての説教》（一八六三年）よりも、唯美主義的な傾向をもつ《秋の枯れ葉》（一八五五―一八五八年）に表された感傷的な少女像のほうに説得力がありそうだ。

キャメロンは、美術教育を受けていなかったが、妹宅のサロンに出入りするフレデリック・ワッツやダンテ・ゲイブリエル・ロセッティをはじめとしたラファエル前派のメンバーとの交流から芸術的な刺激を受けたことは間違いない。《断固としてラファエル前派!》（一八六四―一八六五年）という題名からもわかる通り、自分の絵画的な写真がラファエル前派の様式に準拠していることを宣言している。また、キャメロンの作品には「ファンシー主題」として画廊で販売される作品が多く、彼女は単にラファエル前派の追随者ではなく、一八六〇年代のファンシー・ピクチャーの主導的な担い手であったこともうかがえる。ワッツやロセッティの作風に近い写真を発表することで、その名声を確立するのである。

キャメロンによる、あどけない子供を天使やクピドに仮装させた写真は、ミレイが描いたファンシー・ピクチャーの子供たちを思い出させるものの、ミレイ作品との直接的な関係はあまり証明できそうにない。一方で、ミレイが子供のあどけない瞬間を捉えている画風は逆に写真的だ。キャメロンは妹宅での交流から確実にミレイの作品を知っていたはずであり、ミレイもまたキャメロンの写真を直接に、あるいは画廊で目にしてきた可能性が高い。すると、キャメロンは、ミレイと並走しながらファンシー・ピクチャーの制作を行っていたとするほうが正しそうだ。写真と絵画が、ファンシー・ピクチャーを通して交錯するような時代であった。

ルイス・キャロルは、最初の写真を一八五六年五月に撮影している。六月には、のちに『不思議の国アリス』（一八六五年）のモデルとなる四歳のアリス・リドルを撮影する。キャロルは、キャメロンよりも七年早く撮影を開始しているが、彼女との違いは、二四年間の活動期間に二八〇〇点近い写真を撮影したにもかかわらず、自分の作品を公開したのは一八五八年の第五回ロンドン写真協会展に四点を出品した一度きりだったことである。現存する一五八六点もの写真のうち、半分以上が少女モデルで占められているのも特徴的だ。キャロルは文学作品と同時に、写真を通して自分の理想的な少女像を視覚化しようと努めていたこ

とがわかる。

ルイス・キャロルとファンシー・ピクチャーとの関係は、《乞食に扮したアリス・リドル》（一八五八年）ではつきりと見て取れよう。これは、乞食に仮装したアリスのファンシー・ドレス・ポートルートであり、ゲインズバラによる《犬と水差しを持つ田舎の少女》を彷彿とさせるからだ。しかし、片肌脱いでこちらに挑発的な視線を投げかける少女は、金銭を要求する手振りを見せることで、レノルズによる都会の悪童たちのファンシー・ピクチャーも連想させ、過去のファンシー・ピクチャーの語彙を巧みに組み合わせたものになっている。

キャロルもまた、ラファエル前派との交流があり、ミレイやロセッティの肖像写真も撮影している。したがって、キャロルの写真にラファエル前派の画風や雰囲気の色濃く反映されているのも無理はない。また、キャメロンとも写真を見せ合って意見交換をしたことが日記に残されている。キャロルは、キャメロンのぼかした焦点に批判的だったようだが、相互にモデルを紹介するだけでなく写真の交換もしていた。実際、キャメロンはキャロルからの紹介でリドル家の三姉妹と知り合っている。二〇歳になったアリスを撮影した《ポモナ》（一八七二年）は、ロセッティの《キスされた唇》（一八五九年）の構図を借りていることが明らかで、ラファエル前派の絵画作品との交錯がここでも確認される。キャメロンとキャロルの二人は、ラファエル前派の様式を借用することで写真という新技術を絵画に接近させ、芸術のジャンルの一つに引き上げることを目指していたのである。

さらにこの章では、ミレイによって息を吹き返したファンシー・ピクチャーが、モダニズムの旗手の一人、ジェームズ・マクニール・ホイットスラーとも相互に影響し合いながらファンシー・ピクチャーを展開する経緯も考察した。とりわけ、スキャンダラスな展示となったホイットスラーの《ホワイト・ガール》（一八六一―六三、七二年）が、ファンシー・ピクチャーの要素を持ち合わせている点に関しては本研究で初めて取り上げられた。当時、グルーズの《壊れた水差しを持つ少女（壊れた甕）》（二七七年）を引き合いに、ホイットスラーの白衣の女性に処女喪失の主題を嗅ぎ取ろうとした批評もあつた。ホイットスラーはグルーズのこの作品を一八五八年の冬に模写した事実があることから、この指摘は的を射るものである。それゆえ、本作をファンシー・ピクチャーの系譜に置いて検討することの意義は決して小さくはないだろう。ホイットスラーは、愛人のジョアンナ・ヒファーンをモデルにしたがら「ホワイト・ガール」という題名で展示したことも、名作として人気の高かったゲインズバラの《ブルー・ボーイ》の匿名性を想起させることから、空想の肖像画として本作を構想した可能性が高まる。したがって筆者は、《ホワイト・ガール》を唯美主義的な美意識に基づく「ファンシー・ポートルート」として結論づけた。

また、ミレイがホイットスラーの《ホワイト・ガール》を高く評価していたことが、ヒファーンの一八六二年の手紙において確認される。ミレイは本作から強い刺激を受けたように、白いナイト・ドレスで真夜中の海岸を歩く《夢遊病者》（一八七一年）を発表する。これ以降のミレイは、これまでの「かわいい」少女によるファンシー・ピクチャーとは路線の異なる作品を発表するようになっていく。例えば、一八八一年に一二歳の女優ビアトリス・バ

ツクストーンをモデルに、三点のファンシー・ピクチャーを描いた。どれも思春期の少女に特有の痛ましいほどの憂いを捉え、大人への扉を開く瞬間を性的な表現を介さずに描ききり、英国美術の「かわいい」の領域を拡張することに成功している。なかでも《シンデレラ》は、唯美主義のシンボルとされる孔雀の羽を手に行っていることから、ミレイがホイットスラーの主導した新しい美術運動にも興味を持っていたことがほのめかされている。さらに、ミレイがこの作品を制作するにあたり、友人でアマチュア写真家のルパート・ポターがミレイのアトリエでシンデレラに扮装したビアトリスを撮影した写真を利用していたことにも触れた。写真と寸分違わない構図で描かれた《シンデレラ》は、ミレイのファンシー・ピクチャーにおいても絵画と写真が交錯していることを示してくれる。

ファンシー・ピクチャーが北欧の画家ヘレン・シャルフベックによって描かれた事例も検証した。英国風の「かわいい」少女を描いた《快復期》(一八八八年)で、一八八九年のパリ万博の銅メダル獲得という成功を収めたシャルフベックは、フィンランドを代表する作家となる。彼女は英仏の美術雑誌をヘルシンキで購読し、その複製版画や写真図版を通してファンシー・ピクチャーという主題を手に入れることができた。その後、彼女がイタリア旅行中に描いた《鎧を着た少年》(一八九四年)に関しては、経由地のウィーンで訪れた国際美術展に出品されていたエドワード・バーンジョーンズの複製写真から影響を受けたことを当時の批評記事から検証した。一九世紀末のイタリア風俗とは異なる、時代錯誤的な鎧で仮装させられた空想の少年像が、北欧におけるファンシー・ピクチャーであることが本研究で初めて指摘された。

結論 ファンシーのゆくえ

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女少女のタイプと、レノルズによる都会的で肖像画から展開したタイプの二つから成立したことを総括した。

加えて、彼らがこの新しいジャンルで取り組もうとしたものの、展開することのできなかつた主題についてもこの結論部で補足した。ゲインズバラは晩年になると「若い男女の恋愛模様」や「年老いた木こり」などを主題とすることで、子供以外のファンシー・ピクチャーの開発を試みたが道半ばで亡くなってしまふ。一方のレノルズは、英国に歴史画のジャンルを定着させようと《地下牢のウゴリーノと息子たち》(一七七三年)という大作をロイヤル・アカデミーで展示したが、これ以降こうした物語主題をファンシー・ピクチャーで展開することはなかった。その帰結として、英国美術における「かわいい」の種がこの二人によって撒かれ、それが一九世紀にミレイによって開花させられるのである。

しかし、二〇世紀を迎えて厳格な抽象表現主義が台頭すると、フォーマリズム批評と歩調を合わせるかのように、ミレイの《チェリー・ライプ》はキツチュなものと捉えられるようになり、ついには『デイリー・エクスプレス』紙(一九五八年)のオズバート・ランカスターの漫画(ポケット・カートゥーン)で笑いの種となってしまう。ミレイの《チェリー・ライプ》が漫画で

取り上げられたのは、付録版画が英国中に広まったことで、美術愛好者でなくても誰もが知っているイメージとなったからに他ならない。そうしたイメージの普及が、逆にファンシー・ピクチャーをキツチュなものにしてしまったのである。ファンシー・ピクチャーは、こうして美術の表舞台から姿を消してしまうが、ポップ・アートが美術界の主役に躍り出るとキツチュなものが再評価されるようになり、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。「キツチュ||かわいい」ものが、今、美術という領域に揺さぶりをかけている。このように、結論において英国で誕生した「かわいい」のゆくえを見据えることで、序論で取り上げた現代のポップ・カルチャーと「係り結び」となり本論文は綴じられている。