

タイトル Title	ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・エコー・シリーズ》の戦間期イギリス画壇における先駆性 <i>English Echo Series, the pioneer works of the interwar period by Walter Richard Sickert</i>
著者 Author(s)	松崎章人 <i>MATSUZAKI Akito</i>
刊行物名 Journal Name	関西大学芸術学美術史研究学会 eジャーナル 第2号 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University E-Journal, no.2</i>
刊行者 Publisher	関西大学芸術学美術史研究学会 <i>Society for Art & Art History Studies at Kansai University</i>
刊行年月日 Publication Date	2021-12-31
公開年月日 Release Date	2022-1-18
資源タイプ Type	学術雑誌論文 <i>Journal Article</i>
URL	

ウォルター・リチャード・シッカート作《イングリッシュ・

エコー・シリーズ》の戦間期イギリス画壇における先駆性

English Echo Series, the pioneer works of the interwar period

by Walter Richard Sickert

松崎章人

MATSUZAKI Akito

The English Echo Series painted by Walter Richard Sickert (1860–1940) from 1927 to 1940 was a series of oil paintings based on illustrations printed in Victorian newspapers and magazines. As its name ‘echo’ suggests, the series has a special characteristic: something like a foretelling of the pop art of the postwar period. However, modernists in the British artistic circle and art critics of newspapers in those days clearly disdained Echoes and Sickert. In the 21st century, art researchers have consequently started to re-evaluate the series and told the theory wherein criticism by British modernists such as members of the Bloomsbury group attributed evil influences to the study of Sickert and Echoes in the 20th century and the series acquired a negative reputation. This theory became common in previous research; in particular, the newest study of Echoes by Merlin Seller explains the history in which criticism written by Roger Eliot Fry (1866–1934) in 1925 triggered the attack on Echoes and Sickert. However, the art theory written by Fry in his later years obviously indicated an affinity for Echoes. In addition, the timing of Fry putting forward the theory was a few years after the first exhibition of Echoes. These facts indicate that Sickert, who was conservative about English traditional paintings and Victorian popular art, was more advanced regarding the practice of reproduction art than Fry, who seemed to be the foremost British modernist of the interwar period.

For verification of the history of Echoes told in previous research, this essay will begin by analyzing criticism of the series by British modernists and studies of Echoes in the 20th century. Secondly, I will summarize Fry’s criticism of Sickert, which was regarded by Seller as a beginning of the attacks on Echoes and indicates points of difference between Fry’s

theory and other British modernists' criticisms. Next, through the features of the series and British modernists' ideology, I will state the reasons behind Echoes' negative reputation. Finally, based on photographs of Echoes that I took in Britain, I will explain the affinity between the series and Fry's theory.

はじめに

ウォルター・リチャード・シッカート (Walter Richard Sickert, 1860~1942) は、モダニズム隆盛時代の影でイギリス絵画の「伝統」に注力し、同時に本稿で述べるような先進的な活動も行った多面性のある画家である。しかし、日本では未だに画家として名の知れた人物とは言えないため、私はそこに研究の意義を見出し、主な研究対象としてきた。シッカートが1927年から1940年まで制作した《イングリッシュ・エコー・シリーズ》(以下《エコーズ》) は、ヴィクトリア朝時代の印刷物に掲載されたイラストレーション等を基にした油彩画の連作である。その名に「繰り返し」「模倣」を意味する'echo'を冠している通り、同作品群は後のポップ・アートを予期するかのような性質を持っていたが、同時代のイギリス人モダニストや、新聞・雑誌の美術批評欄における論評は、あからさまに《エコーズ》及びシッカートを見下していた。21世紀に入ってからは《エコーズ》再評価の動向が見られるようになったが、そこでは《エコーズ》発表時の批判が20世紀の同作品群及びシッカート研究に大きく影響しその価値が貶められていた、とされている。特にマーリン・セラーの《エコーズ》論においては、イギリス人モダニストの中心人物であったロジャー・エリオット・フライ (Roger Eliot Fry, 1866~1934) の言論を源として、《エコーズ》及びシッカートに対する彼らの批判が始まったという筋書きが語られている。しかしながら、フライが遺した実際の批評理論には、《エコーズ》に対し明らかに親和性を示す記述が見受けられる。更には、フライがその批評理論を初めて発表したタイミングは、《エコーズ》の公表に数年遅れている。本論では、《エコーズ》とフライの芸術理論における親和性を指摘し、イギリスの代表的モダニストであったフライよりもシッカートの方が複製芸術というジャンルにおいては先駆的であったという事実を述べる。

1. ウォルター・リチャード・シッカートとロジャー・エリオット・フライ

画家ウォルター・リチャード・シッカートは、その生涯を通してイギリスを中心に活躍した画家・文筆家である。シッカートは若い頃にジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー (James Abbott McNeill Whistler, 1834~1903) とエドガー・ドガ (Edgar Degas, 1834~1917) の二人から指導を受けており、画家として本格的に活動を始めてからの作品は、明らかにドガの影響下にあることが分かる。彼は一方で、最初の師であったホイッスラーや唯

美主義的作品を批判するような言論を遺している。シッカートは多くの批評文を残したことで知られ、1910年代以降にイギリス画壇で注目を集めたポスト印象派とそれを礼賛する風潮に対して異議を唱え、絵画における素描と物語の重要性をたびたび主張していた。

20世紀までの先行研究においては、1900年代後半から1910年代前半に制作された《カムデンタウン・マーダー・シリーズ》と呼ばれる作品群がシッカートの代表作とされ注目を集めていた。一方、本論で扱う《イングリッシュ・エコー・シリーズ》は画家が晩年に差し掛かった1927年以降に発表されたものであり、その作風はそれまでの作品とは大きく異なる。

シッカートと同時代のイギリス画壇で有力だった人物の代表として、ブルームズベリー・グループとそのメンバーが挙げられる。中でも、同グループの実質的なリーダーであるロジャー・フライは、批評家、画家、キュレーターと多彩な顔を持つ人物で、同グループの活動やオメガ工場の運営と、様々な形で20世紀美術史に名を残している。彼が1910年と1912年に開催したポスト印象派展は、先述のようなイギリス画壇におけるポスト印象派礼賛的風潮のきっかけとなった。

シッカートとフライのグループは、芸術理論から実際の作風に至るまで、その活動内容は大きく異なっていた。シッカートはフライたちのセザンヌを始めとするポスト印象派への傾倒を批判し、一方のフライはシッカートの論調と実際の作品は食い違っていると度々指摘している。しかしサム・ローズによれば、彼らの関係は断絶していたわけではなく、同じ展覧会に例年のように作品を出品するなどしてある程度の親交を保っていたという¹。また、フライや、同グループに属した批評家であるクライブ・ベル(Arthur Clive Heward Bell, 1881~1964)のシッカート評を見ると、彼らはシッカートの画家としての実力を認めた上で自身の批評を展開している。しかしながら、マーリン・セラー著「物質的記憶 1927年から1942年にかけてのシッカート後期作品」においては、シッカートがエコーズを発表するより前の1925年にフライが発表した文章を皮切りに、ブルームズベリー・グループのメンバーによるシッカートに対する評価は批判に転じていき、彼らの言論は20世紀の《エコーズ》受容とシッカート自身の評価に大きな影響を与えた、という筋書きが語られている²。

2. 《イングリッシュ・エコー・シリーズ》とは何か

《エコーズ》とは作者であるシッカート自らによって名付けられた作品群で、1927年からシッカートが没する前々年の1940年まで、ヴィクトリア朝の印刷物に掲載されたイラストレーションなどを題材に制作された油絵の連作を指す。大半の《エコーズ》に共通する特

¹ Sam Rose, "With an almost pathetic fatality doing what is right": Late Sickert and his Critics", *Art History*, No. 37-1, pp.126~147, Blackwell Publishing Ltd, 2013, p. 141

² Merlin Seller, "Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42", University of East Anglia, 2016, pp. 14~15, 68

徴として、当時の大衆に人気があったメロドラマ的物語を想像させるイラストレーションを特に題材としている点が挙げられる。一方で、ヴィクトリア朝時代のイラストレーションが原典である点は変わらないものの、劇場の光景や風景画を転写した作品も《エコーズ》に分類されている。原点である印刷物から《エコーズ》を作成する際には、小さな対象を拡大して転写するためのスクエアリング・アップと呼ばれる技法が用いられている。それはオリジナル作品と自分の支持体それぞれに均等な格子模様を描き、それぞれの対応する位置にある格子内の図像を描き写していくという技術なのだが、多くの《エコーズ》ではその工程で描かれる格子模様が消されず残っている。また、多くの《エコーズ》は、おおよそ現実の光景とはかけ離れた鮮烈な色彩を用いて油絵として仕上げられている。《エコーズ》の総作品数は百点を超えているとされるが、失われたものや個人蔵となっている作品が多く、2006年に刊行されたウェンディ・バロンによるシッカートの総括的画集においても、その全貌はいまだに明らかになっていない³。

ここまでに述べた特徴を、《エコーズ》の代表作とされている《夏の雷》(図1)を例に照らし合わせて検証する。《夏の雷》の原典となった《予期せぬ遭遇》(図2)の作者ジョン・ギルバート(John Gilbert, 1817~1897)は1876年にロイヤル・アカデミー正会員に認定された芸術家であり、シッカートは自身の著作でその素描家としての技術を礼賛している。両作品を比較すると、人物のポーズや背景の形状などはほぼそのまま転写されていることが分かる。一方で原点の画面下部は省略され、人物の立ち位置や縦横の感覚はキャンバスに合わせて調整されている。



図1 ウォルター・リチャード・シッカート 《夏の雷》

(ジョン・ギルバートより模倣)

1931~1932年 油彩、キャンバス 62.7×72.3 cm

ウォーカー・アート・ギャラリー所蔵



図2 ジョン・ギルバート 《予期せぬ遭遇》 木版画

イラストレイテッド・ロンドン・ニュース 1932年4月9日号に再掲

³ 本論における《エコーズ》の分類は、基本的にバロンの同著書を典拠として扱う。

Wendy Baron, *Sickert: Paintings and drawings*, Yale University Press, 2006, p.502

《夏の雷》に対し筆者自身が実地調査を行った際の写真（図3、4）を見ると、スクエアリング・アップの格子模様が明確に残されていることが分かる。この転写時の格子模様を敢えて消さずに残しておくという手法は、原典の存在及び転写という制作過程をシッカートが作品を通して観る者に提示していることに他ならない。一方で、《夏の雷》の右側に立っている女性の右から左背景にかけて、陰影と考えるにはあまりにも不自然な暗い色彩が残されている。また、《夏の雷》背景の、景色を描いているにも関わらず現実離れした色彩も《エコーズ》に頻繁に見られる特徴のひとつである。反再現的・反写実的とも言える奇妙な描写は、《イングリッシュ・エコーズ》が原典となった作品の存在を明確に主張していることと併せて、再現芸術としてではなく絵画としての物質性や自律性をシッカートが意図的に強調していたと捉えることもできる。



図3

夏の雷（部分）

筆者がウォーカー・アート・ギャラリーにて撮影



図4

夏の雷（部分）

筆者がウォーカー・アート・ギャラリーにて撮影

シッカートが《エコーズ》を初めて制作した1927年に彼はロンドンに住んでおり、1924年の12月にはロイヤル・アカデミー準会員に選出されていた。1926年6月には、旧知の仲であった画家のテレサ・レソール（Thérèse Lessore, 1884～1945）と生涯三度目の結婚をしている。画家として明らかな名声を得ていたように見えるが、再々婚の翌月、シッカー

トは深刻な体調不良に見舞われている⁴。翌年からは活動を再開しているが、バロンはこの時期を境にシッカートの言動に奇行が目立つようになったとしている。またコルベツトは、1927年以降の作品とこの体調不良が決して無関係なものではないと解釈している。同年9月には、ロンドンのイズリントンで個人絵画教室を開いている。この教室は女人禁制であり、生身のモデルを使わずに写真をスクエアリング・アップで転写する手法を推奨していた。同手法は先述の通り《エコーズ》において大きな役割を担っており、シッカートがこの手法を自らの生徒に教えていたということから、画家は《エコーズ》におけるスクエアリング・アップを単に奇抜な作品を作るための手段として見なしていたのではなく、ある種の信念や確信を持って用いていたと推測できる。

最初期の《エコーズ》である《椿姫》(1927)(図5)は、その後の作品群の方向性を定めたとも言える作品である。先行研究によれば、《椿姫》の原典となった作品はジョン・ギルバートの《カウント・デ・ジョワイユ、M・デ・ベルボワ、そしてポリティア・デ・シャンバン》(図6)というイラストレーションである⁵。先述のとおりシッカートはギルバートを度々称賛しており、《エコーズ》で作品が引用されている画家の中ではギルバートの作品が最も多いことも併せて、画家の彼に対する尊敬の念は並々ならぬものがあつたと推測できる。



図5 ウォルター・リチャード・シッカート 《椿姫 サー・ジョン・ギルバート R.A からのエコー》
1927年 油彩、キャンバス 42cm×61cm 個人蔵



図6 ジョン・ギルバート 《カウント・デ・ジョワイユ、M・デ・ベルボワ、そしてポリティア・デ・シャンバン》
木版画 ロンドン・ジャーナル 1856年7月19日号掲載

1928年2月には、《椿姫》を含む二点の《エコーズ》がサヴィル・ギャラリーにおける展覧会で発表されている。この展覧会は《エコーズ》に分類される作品が初めて公に発表されたタイミングであるが、この時点ではまだ《イングリッシュ・エコーズ》というシリーズ名

⁴ Wendy Baron, "Chronology", Arts Council of Great Britain(ed.), *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery, London, 1981-82*, Arts Council of Great Britain, 1981, p.29

David Peter Corbett, *Walter Sickert*, Tate Gallery Published, 2001, p.54

⁵ Rebecca Daniels, "Walter Richard Sickert's 'Echoes' from the 'London Journal'", *The Burlington Magazine*, Vol.150, No.1261, British Art and Architecture, 2008, p.256

は用いられていなかった。シッカートはその後、1929年、1930年と休むことなく作品を制作し、ロンドンやパリで個展を行っている。そして1931年、レスター・ギャラリーにおいて「イングリッシュ・エコーズ：リチャード・シッカート ARAによる最新シリーズ」という《エコーズ》を中心においた展覧会が開かれる。この展覧会こそが、《イングリッシュ・エコーズ》という名前が一連の作品群に対して初めて正式に名付けられたタイミングであった⁶。この展覧会においては、当時出版されたカタログの序文においてシッカート自らが《エコーズ》の原典となったイラストレーター6名の解説文を残していることが大きな特徴となっている。この1931年の画家自身による文章から、ジョン・ギルバートに関する部分を引用する。

ジョン・ギルバートは1817年にブラックヘルスに生まれた木版画の素描家であり、『イラストレイテッド・ロンドン・ニュース』、『ロンドン・ジャーナル』などの誌面で活動した。彼はシェイクスピアのイラストで最も知られていた。私が思うに、彼は最終的には『ロンドン・ジャーナル』やその他の刊行物における小さなイラストによって人々に記憶されており、それらにおいて彼はロマンスやメロドラマ的な主題の巨匠であって、尚且つ、彼は劇場を題材とする紋切り型の作家だったわけでもなく自由に活動していた。彼の筆は、下層階級の人々も、大陸的主题も、貴族の眩いサロンも同等に難なく描いた⁷。

ここで言及されているロマンスやメロドラマといったキーワードは、まさにヴィクトリア朝時代の代表的主題であり、シッカートはあくまでギルバートをその歴史的背景から切り離さず、「ヴィクトリア朝芸術の巨匠」及び「偉大なイラストレーター」として称賛していたのである。ヴィクトリア朝芸術自体が当時のイギリスにおける有力な芸術家たちの間でどう捉えられていたかは後に論じるが、シッカートがヴィクトリア朝時代のイラストレーターを評価する際の重要な点を、この解説文から読み取ることが出来る。

⁶ Ibid., p.256

⁷ “JOHN GILBERT, born at Blackheath in 1817, draughtsman on wood, *Illustrated London News, London Journal*, etc. He best known for his illustrations of Shakespeare. It is probable that he will be ultimately remembered by his smaller cuts in the *London Journal* and other periodicals, where he was master of romantic and melodramatic subject, and could move more freely in ground that had not been stereotyped by the theatre. His pencil shone with equal facility in low-life, colonial subject, and in dazzling saloons of aristocracy.”

Walter Richard Sickert, “The Sources”, reprinted in Baron, “Echoes”, Arts Council of Great Britain(ed.), *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery, London, 1981-82*, Arts Council of Great Britain, 1981, pp.102~103

ギルバートを含め、このカタログ序文では六人のヴィクトリア朝時代のイラストレーターが解説されている。同カタログは2020年現在日本からの入手が不可能であったため、再掲されたものを引用する。

同年には、シッカートは《エコーズ》に関連してもうひとつ重要な文章を残している。それは先述の《エコーズ》をメインに扱ったレスター・ギャラリーがシッカートと取引する際に送られた手紙の中の一部である。シッカートは其中で、自身が《エコーズ》を制作する上での動機を語っている。以下はその引用である。

私は自ら、それらの偉大な芸術家による厳格で「大衆的」なコンポジションに人々の関心を引き付けるための謙虚な手先になりたいのである。それらのドローイングはロンドン・ジャーナルのあらすじを描写してはいたが、一方でそのストーリーが持つ文学的長所はイラストレーションに読者の興味を引きつけるには適当でなかったのだ。私が絵画にしたいと感じなければ、それらのデザインは埋没したままだっただろう。（中略）若い世代の芸術家たちをけしかけて英国的な発想源の富を盗ませるためのプロパガンダを行いたいという欲望があることを、ここに白状しておこう⁸。

この手紙で述べられていることこそが、シッカートが《エコーズ》を制作する表向きの「狙い」である。この手紙からは、シッカートがヴィクトリア朝時代の風潮や芸術のすべてを盲目的に肯定していたわけではなかったこと、それと同時に、近年の先行研究ではその先進的な面を指摘されることが多い《エコーズ》であるが、彼の目的意識が伝統主義的な方向へと向かっていたことが読みとれる。

翌年の1932年には、ボザール・ギャラリーで出品作品に多くの《エコーズ》を含む展覧会を開いている。2006年の画集を参照すると、1931年～32年とその前後で制作されたとされる《エコーズ》の点数は同作品群全体の3割ほどになっているため、《エコーズ》はこの時期に最盛期を迎え、それと同時に名実ともに当時のシッカートの代表作となっていたと言える。シッカートはその後も、1940年まで毎年最低1枚はエコーズの新作を制作している。

シッカートが制作した《エコーズ》の最後の一枚には、《テンプル・バー》(1940) (図7)

⁸ “I little I should be the humble instrument of drawing public attention to the interest of a rigorous and ‘populacier’ composition by that great artist. The drawing illustrated a story in the London Journal, the literary merit of which story is not sufficient to attract permanent interest to the illustrations. The design would have remained buried for ever if I had not felt inspired to translate it into a painting. …… I confess also to a desire to do a little propoganda by sending the younger painters to rifle the wealth of English sources of inspiration.”

Walter Richard Sickert, “The Letter to the Leicester Art Gallery”, reprinted in Baron, “Echoes”, Arts Council of Great Britain(ed.), *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery, London, 1981-82*, Arts Council of Great Britain, 1981, p.102

バロンによれば、この手紙の文章はバロン自身が1981年にレスター・ギャラリーに問い合わせた個人的に入手した資料であり、通常は一般公開されていない。しかしながら、ここでシッカートが述べていることは、シッカートが《エコーズ》を制作する際の表向きの動機として先行研究の間で通説化している。

というタイトルがつけられている。《テンプル・バー》というタイトルは作品のモチーフである建造物そのもののことを指している。同作においては色彩が抑えられており、1930年代に制作された《エコーズ》のような非現実的鮮やかさは見られない。その一方で、スクエアリング・アップの格子模様は、他の作品よりもはるかにはっきりと残されている。画家の義妹にあたるヘレン・レソール(Helen Lessore, 1907-1994)は、1981年の『レイト・シッカート』という展覧会の図録において、同作の制作時にシッカートはスクエアリング・アップの痕跡を更に上からなぞって強調していた、と述べている⁹。セラーによれば、この《テンプル・バー》は制作順的に最後の《エコーズ》というだけでなく、作品制作を通じたシッカートのヴィクトリア朝に対する取り組みの総括的作品であるという¹⁰。1878年、テンプル・バーは道路の幅を広げるという開発目的のために一度解体され、10年後の1988年にロンドン郊外のセオバルズ・ハウスにて歴史的モニュメントとして再建された。セラーはヴィクトリア朝を象徴するトピックのひとつに、都市部へと通じる交通手段の発達を挙げており、そのために都市への通用口という役割を終えて移築されたモニュメントを描いた《テンプル・バー》は、発展・拡大していく「現代」というヴィクトリア朝時代の象徴を可視化した作品なのだという¹¹。更にセラーは、他の《エコーズ》よりも殊更に強調された画面を区切るスクエアリング・アップの格子模様は、解体され再構築された現実のテンプル・バーの比喻であり、なおかつ既存のイメージを絵画として再構築するという制作過程に対する自己言及でもあるため、現実の歴史と絵画上の手法という二重の意味でのヴィクトリア朝の「転写」を描写しているのだとする¹²。《エコーズ》のみならず自身の画家としてのキャリアの到達点が、大衆的なイラストレーションや鮮やかな色彩ではなく、時代の変化を象徴する歴史的建造物を題材とした静的な作品であることは、画家の関心がヴィクトリア朝絵画の技法という表面的主題から時代そのものの本質へと移ったことを暗示するかのようである。

以上が、《エコーズ》の絵画作品としての特徴と歴史のあらましである。絵画としての物質的特色を強調したつくりなどから、《エコーズ》は極めて自己言及的な作品群である。

⁹ Helen Lessore, "Sickert's late work", Arts Council of Great Britain(ed.), *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery, London, 1981-82*, Arts Council of Great Britain, 1981, p.22

¹⁰ Seller, op. cit., p.73

¹¹ Ibid., p.71

¹² Ibid., p.72



図7 ウォルター・リチャード・シッカート
《テンプル・バー》 1940年 油彩、キャンバス
68.5cm×76cm 個人所蔵

3. 《エコーズ》及びシッカート研究の歴史と現状

本章では晩年のシッカート及び《エコーズ》の受容・研究の歴史を1920年代から概観し、先行研究で言われるような批判的な扱いの実態を述べる。2021年現在、《エコーズ》をメインに扱った最新の先行研究は、マーリン・セラーの「物質的記憶 1927年から1942年にかけてのシッカート後期作品」という論文である。その中で、21世紀に入ってからの《エコーズ》に対する再評価は2001年に出版されたデヴィッド・ピーター・コルベットによる著書『ウォルター・シッカート』が契機になっているといわれている¹³。コルベットはその著書で、《エコーズ》ではヴィクトリア朝における物語、寓話、筋書き、社会的意味に対する省略が行われており、その後に残るのは絵画それ自身の価値であるとした上で、《エコーズ》におけるシッカートの功績は、アウラが失われる時代における画家の能力・役割の肯定、そして芸術自身の洗練や表現といった現代的な姿勢にある、と論じている¹⁴。そしてセラーによれば、これらのコルベットによる《エコーズ》に対する肯定的な評価は、その後の《エコーズ》研究の指針を作り上げたという¹⁵。

そしてセラーの同論文は、コルベットの論を引き継いだ上で、《エコーズ》の原典となった作品たちや、同作品群が制作された当時のイギリスおよび世界の情勢にフォーカスし、《エコーズ》は様々な歴史的な脈絡それ自体がシッカートによって可視化されたもの、すなわち「物質的記憶」であると述べている。セラーはこのような新しい《エコーズ》論を展開すると同時に、20世紀のシッカート及び《エコーズ》評に対する批判を試みている。セラーは20世紀における代表的なシッカート研究家の名前から、《エコーズ》を正當に評価しな

¹³ Ibid., p.32

¹⁴ Corbett, *op. cit.*, pp. 54~58

¹⁵ Seller, *op. cit.*, p.32

かった20世紀の研究者を「バロン・ショーン派」と呼称している¹⁶。そしてセラーは、ヴァネッサ・ベルやクライブ・ベルといったブルームズベリー・グループのメンバーであるフォーマリストたちによる《エコーズ》及びシッカートへの批判や、当時の雑誌や新聞における《エコーズ》に関する批評文が、シッカートの死後に研究者たちに影響を与え、バロン・ショーン派のような20世紀中の《エコーズ》に対する低評価・軽視の流れを形作ったとする¹⁷。そして、彼らのシッカート批判のきっかけは、彼らイギリス人モダニストのリーダー的な立場であったロジャー・フライが1925年に発表した「ウォルター・リチャード・シッカート A.R.A.」という批評文であり、ここからイギリス人モダニストたちはシッカート批判に傾いた、という筋書きを述べている¹⁸。ここで、セラーが言う《エコーズ》批判の推移に疑問が生まれる。《エコーズ》が発表されている時期にフライが遺した批評理論と同作品群の間には、確かな親和性が見受けられるのだ。更には、シッカートに直接言及した最後の批評文であり、《エコーズ》が大々的に発表されて間もない1931年11月の「イギリス現代アートのサンプル」という批評文において、フライ自身は《エコーズ》の存在に不自然なほどに全く触れていないのだ。フライの発言に周囲のモダニストたちは確かになびいたろうが、以上のことを踏まえると、フライが引き金となった派閥的なシッカート批判と《エコーズ》批判は、明確に分けて考察するべきではないだろうか。

《エコーズ》に対する直接的な批判の中でも重要視されているブルームズベリー・グループのメンバーによる言論の実例として、1931年にロジャー・フライに向けて書かれた手紙の中で、ヴァネッサ・ベルは《エコーズ》を以下のように評している。

ロンドンには芸術でいっぱいだけれど——シッカートの（私が思うに）馬鹿げた展覧会は、多くの兎を追いすぎて一兎も得られないどころかその存在自体が危うい。彼は無名のヴィクトリア朝の人々を作品の起点として洒落をきかせようとしているけれど、そのいずれもが、そして彼自身もまた失敗している¹⁹。

また、それから10年ほど経過した1941年のナショナル・ギャラリーにおけるシッカート最晩年の回顧展に対する批評文において、ヴァネッサの夫であり美術批評家であったクライブ・ベルはこのような言論を遺している。

¹⁶ Ibid., p.36

¹⁷ Ibid., p.68

¹⁸ Ibid., p.68

¹⁹ “London is full of pictures——an idiotic (I Thought) show of paintings by Sickert, which fall between so many stools they hardly exist. He tries to be witty by taking these unknown Victorians as a starting point and doesn't succeed in being either them or himself.”

Regina Marler, (ed.), *Selected Letters of Vanessa Bell*, Bloomsbury Publishing PLC, 1993, p. 364

たとえ後の世代の批評家たちがシッカートに対し真剣に敬意を表そうとも、この展覧会の外観を損なわせている、ヴィクトリア朝時代のイラストレーターからの不幸な転写物は彼らに受け入れられないと私は思う。（中略）それらの転写物は馬鹿馬鹿しく、取るに足らないものであり、よく知らない者からすればその全てが巨匠の手による作品だとは決して信じられないだろう²⁰。

更にその後、1956年に出版されたクライブ・ベルの『旧友たち』という回顧録で、筆者は第二章全体をシッカートに関する叙述に割り当てている。クライブはその中で何度もシッカートを画家としては偉大であったが過度に目立ちたがり屋であったと強調した上で、エコーズ及びそれを制作していた時期のシッカートに関して以下のように論じている。

シッカートは自身の絵画は自分の一部であると信じていた。しかし、彼は執着や愛情を彼の一部でないものを感じてしまっていたのでは、と私は疑っている。彼は自分の作品に関して真剣だった。しかしおそらく晩年にかけてはその真剣さは薄れていた。それはまさにシッカートがヴィクトリア朝のイラストレーションからおかしな複写物を作っていた時期である。それらはシッカートの毫碌による産物であった。そして、彼がそれらの複写で今までも戯れてきたのではないかと観る者がいぶかしがらずにはいられないほどに、彼はそれらで熱心に遊び、作品の外部においても潔かった。しかしながらそれらの冗談も一定の地位を得てしまい、ある種の流行に敏感な婦人や晩年のシッカートを気に入った素人を喜ばせた²¹。

以上から分かるように、ベル夫妻の《エコーズ》批判に共通しているのは、ヴィクトリア朝のイラストレーションを題材としていること自体をネガティブに受け止めている点、《エコーズ》を原典から切り離して論じる試みすら見受けられない点、そして《エコーズ》を何ら

²⁰ “Also they will salute him as “serious”: for I cannot suppose that any of those unlucky transcriptions of Victorians Illustrators, too many of which disfigures this exhibition, will be admitted. …… These transcripts are so ridiculously feeble that one would never guess that they were all from the hand of the master.”

Clive Bell, “Sickert at the National Gallery”, *New Statesman and Nation*, 6 September, 1941

²¹ “…he was at any rate willing to have it believed that to him his pictures were part of himself: also I doubt whether he felt as possessively and affectionately about anything which was not part of himself. His art he took seriously. Not quiet seriously towards the end maybe, when he took to making those comic the end maybe, when he took to making those comic transcripts of Victorian illustrations. That was Sickert playing the fool. And he played it so heartily and with so good a grace outside his art that one cannot but regret he should ever have played it within. However, those facetiae found their billets : they pleased certain ladies of fashion and amateurs who had taken to Sickert late in life…”

Clive Bell, *Old Friends : personal recollections*, Chatto & Windus, 1956, p.21

かの冗談や老齡の産物と受け止めている点である。総じて、彼らは《エコーズ》を独立した絵画作品として考えることすらやめている。ヴィクトリア朝の芸術は、それを引用している時点で一考にすら値しないほどに、彼らにとっては嫌悪の対象だった。

次に、《エコーズ》がシリーズとして大々的に発表された年である1931年の新聞記事における同作品群への反応において印象的なものを取り上げる。デイリー・メール誌は、展覧会批評欄において《イングリッシュ・エコーズ》という見出しを付けてレスター・ギャラリーにおけるシッカートの展覧会を批評している。

シッカート氏のぎょっとするような懐古の才能は、観る者に彼がイギリス美術界のピーター・パンであるかのような印象を抱かせる²²。

「イギリス美術界のピーター・パン」という評価は、どう好意的に読んでもシッカートに対する蔑みでしかない。これは《エコーズ》を報じた新聞記事のごく一部であるが、セラーが言うような《エコーズ》のその後の評価を決定づけたのは、ブルームズベリー・グループの数少ない言論だけに限らず、こういった同時代の新聞や雑誌における批評欄の存在が決して無視できない役割を果たしたと推測できる。

クライブ・ベルが《エコーズ》を批判する記事を発表した翌年の1942年1月にシッカートはこの世を去ったが、その更に翌年の1943年には、リリアン・ブロウズ (Lilian Browse, 1906～2005) というアートディーラー兼美術史家が、『シッカート』という本を出版している。ブロウズは、セラーが言うところのバロン・ショーン派が出現するまでの間にシッカートに関する研究および出版物の刊行を行った人物であり、当時のシッカート研究の第一人者と考えてよい。1960年にテイト・ギャラリーで開かれた大規模なシッカートの回顧展に合わせ、ブロウズは1943年の著書を再編集し、同じタイトルで出版している。このカタログにおけるブロウズの文章は、それまで断片的に語られていた《エコーズ》の情報を詳細に述べており、それらを初めて体系的に論じたものと言える²³。以下はその引用である。

エコーズ——この名前は悲しいほどこの作品群にふさわしい——は、しばしば明るく娯乐的であるが、シッカートのこのような技法を用いた作品に関して語らなければならないこと自体が屈辱的である。物語的な倫理観におけるかつての精神性をとらえなおす試みは時代遅れである。それら（ヴィクトリア朝のイラストレーション）は感傷主

²² "Mr Sickert's astounding faculty of rejuvenation makes one think of him as the Peter Pan of British art ..."

"Mr. Sickert's New Manner, Lively Picture by His Wife", *The Daily Mail*, 29, April, 1931

²³ 1943年のカタログに収録された作品解説においても《エコーズ》は語られているが、その解説は極めて完結なものにとどまっている。

Reginald Howard Wilenski, "Sickert's Art", *Sickert*, Faber & Faber, 1943, p.31

義が過ぎており、その質も粗悪で、すでに何の権威も持っていない²⁴。

この一節から分かる通り、ブラウズにとっては《エコーズ》の存在自体がシッカートという巨匠の零落を象徴するものであった。そしてここでもまた、ヴィクトリア朝時代の芸術はそれに触れること自体が忌むべきことかのように扱われている。

ブラウズのこの評論が発表された13年後に、セラーがいうところのバロン・ショーン派の片割れであるウェンディ・バロンが、画家の生涯や作品解説を収録した大判の著書を刊行する。同著の《エコーズ》評は、既存のイメージを転写するという特質を画家の老齢による独創力の枯渇とは断言せず、その色彩の巧みさはメediumの扱いに長けた職人にのみ可能な離れ業である、としている²⁵。しかしながら結論としては、《エコーズ》はシッカートが同年代に制作していた写真を用いた絵画群と大差がない、と断じている²⁶。また、バロンはこの批評文で、シッカートがヴィクトリア朝時代の芸術を作品の踏み台に用いたということと、《エコーズ》がポップ・アートに類似した作品群であることを新しく述べている。特に前者は、ブラウズの「(ヴィクトリア朝風の) 物語的な倫理観におけるかつての精神性をとらえなおす真剣な試み」がシッカートによって行われているという主張に対する反論として述べられており、バロンは全体的に《エコーズ》とは画家の懐古に基づく内面的な営みではなく、シッカートが純粋に画家としての技術を振るうことを楽しんだ作品であると捉えている。それから30年以上が経って、バロンは現代におけるシッカート研究の決定版ともいべき画集を刊行する。しかし《エコーズ》全体に関する解説文は1973年のものを大幅に流用しており、バロンの《エコーズ》に対する主張は大きな変節は迎えていないと考えられる。戦後シッカート研究の大家であるバロンは、ブラウズがブルームズベリー・グループのメンバーからそのまま引き継いでいたヴィクトリア朝芸術に対する嫌悪からは距離を置いているようだが、《エコーズ》を深く分析してはいない。加えて、ブラウズが述べたシッカートによるヴィクトリア朝芸術への傾倒・称賛を否定することで、また別の形で「シッカートがヴィクトリア朝芸術をあえて引用した」という事実の軽視を行ってしまっている。

バロン・ショーン派のリチャード・ショーンはイギリスの美術史家で、1992年の出版物『シッカート：ペインティング』においてシッカートのキャリアを概観する論文を掲載しているが、その中の《エコーズ》に関する記述は画家と作品の実情をとらえているとは言い難い。まず、ショーンは晩年のシッカートが既存のイメージを作品に使い始めたことや、妻に

²⁴ “The Echoes—the name is sadly apt—are often gay and amusing, but how slighting it is to have to speak of Sickert’s work in such a manner. Trying to recapture the spirit of an earlier era whose story-telling, orality was by then out of date, they are false in sentiment, relatively poor in quality, and they became progressively weaker.”

Lilian Browse, *Sickert*, Hart-Davis, 1960, p.49

²⁵ Wendy Baron, *Sickert*, London, Phaidon, 1973, pp.172~173

²⁶ *Ibid.*, pp.172~173

作品の転写を手伝わせていたことを指して、シッカートは40年間こだわり続けた素描を放棄してしまった、と述べている²⁷。しかしながら、シッカートが写真やイラストレーションを用い始めたのは素描を重視する故であり、また写真の使用に関しては《エコーズ》の制作以前から用いているため、ショーンのこの指摘は明らかに誤りである。それを踏まえてショーンは、《エコーズ》はシッカートが老齢に差しかかって得た新たな創作性ではあるものの、彼の場合はその試みは失敗しており、実際の作品は見るものを困惑させる奇怪さに満ちている、と述べている²⁸。総じて、1992年のショーンは、《エコーズ》および既存のイメージを用いたシッカートの作品は画家が年齢故に行ってしまった迷走のひとつであり、到底評価するに値しない作品群と見なしている。

総括すると、「当時のモダニストたちの《エコーズ》批判・軽視がバロン・ショーン派にも引き継がれ、20世紀後半のシッカート研究において主流となってしまった」というシナリオには妥当性があると分かった。ブラウズ以前の《エコーズ》批評と、バロン・ショーン派の主張の最も大きな差異は、ヴィクトリア朝芸術の引用に嫌悪感を示しているか否かという点である。

以上の流れの根源を作ったとセラーが述べていたフライの批評文「ウォルター・リチャード・シッカート A.R.A.」は同1925年のシッカートによるドローイング作品を集めた展覧会に対するフライの批評文なのであり、その内容はシッカートがロイヤル・アカデミー準会員になったことに対する痛烈な皮肉で幕をあける。そしてフライは、シッカートの作品の見かけやタイトル、画家が公言していた素描や物語性へのこだわり、そしてかつての師であるホイットスラーの「趣味」に対する批判に反して、実際はホイットスラーが手掛けた物語を持たない純粋芸術という「遺産」によって助けられている、ということ、具体的な作品を解説しつつ述べている²⁹。

フライがシッカートに関して最後に言及した批評文である1931年11月の「イギリス現代アートのサンプル」においてもまた、シッカートはホイットスラーの影響から逃れられていない、と述べられている。しかしながら、この批評文でのフライはシッカートの素描に対する「強情な意図」を認めざるを得なくなっているのも確かであり、彼の作品に魅了される人々がいることも仕方のないことだ、と最後には述べている³⁰。そして先述の通り、この文章は《エコーズ》が大々的に発表された年のものであるにも関わらず、《エコーズ》には全く触れていないのである。

フライによるシッカートが抱える「矛盾」への批判は、フライがポスト印象派展を行った翌年である1911年の「スタッフォード・ギャラリーにおけるウォルター・シッカート氏の

²⁷ Richard Shone, "Walter Sickert the Dispassionate observer", in Baron., Wendy and Shone., Richard (eds.), *Sickert: Paintings*, New Haven, Yale University Press, 1992, p.10

²⁸ *Ibid.*, p.10

²⁹ Roger Fry, "Walter Sickert A.R.A.", *The New Statesman*, 17 January, 1925

³⁰ Roger Fry, "Samples of modern British art", *The New Statesman and Nation*, 21 November, 1931

作品」という批評文に遡ることができる³¹。しかしながら、この前年の1910年には、シッカートはホイッスラー的な趣味の良さを批判する文章を何本も発表している³²。つまり、フライが述べた純粹芸術的画家というシッカートへの解釈は、シッカートの言論を20年近くも真っ向から否定し続けていたのである。ローズはフライの批評文における芸術家たちの言動を無視する傾向を、彼のシグニフィカント・フォームに関する理論は画家の無意識の個性が作品に表れることを重視していたためである、と説明している³³。

ここまでの情報を整理すると、ベル夫妻とフライそれぞれのシッカート批判は、実はその焦点が全く異なっていることが分かる。フライが《エコーズ》に全く触れていない点も加味すれば、フライがイギリス人モダニストの中心人物であったとは言え、やはり《エコーズ》批判とフライは完全に切り離して考えるべきなのだ。



図8 オーガスタス・レオポルド・エッグ《過去と現在 I》

1858年 油彩、キャンバス 63.5cm×76.2cm

テイト・ギャラリー所蔵

4. ヴィクトリア朝の芸術とそれに対するモダニストたちの姿勢

それでは、当時のイギリス人モダニストたちが忌み嫌っていたヴィクトリア朝芸術とはいかなる物なのか。また、彼らの嫌悪感は一切何に起因するのか。高橋裕子氏によれば、「ヴィクトリア朝」という言葉自体が「上品ぶった」「偽善的な」「装飾過多の」といったマイナスイメージを含むのだという³⁴。1837年から1901年まで続いたヴィクトリア朝は、都

³¹ Roger Fry, “Mr. Walter Sickert’s Pictures at the Stafford Gallery”, *The Nation*, 8 July 1911, reproduced in Reed, Christopher., *A Roger Fry Reader*, The University of Chicago Press, 1996, p.142

³² 以下は、1910年に書かれた「ホイッスラー的な趣味の良さを批判」が含まれる文章の一例である。
Walter Sickert, “Where Paul and I differ”, *Art news*, 10 February, 1910, reproduced in Robins, Anna Gruetzner., (ed.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford University Press, 2000, pp.194~195

Walter Sickert, “Idealism”, *Art News*, 12 May 1910, reproduced in Robins, (ed.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford University Press, 2000, p. 228

³³ Rose, op. cit., p.129

³⁴ 高橋裕子、高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』、新潮社、1993年、p.10

市部を中心にブルジョワ階級が隆盛し、ピューリタン精神およびリスペクタビリティ精神といったモラル観が市民の間で広まり、理想とされた時代である。しかしながら、要真理子氏によると、後者のリスペクタビリティ精神は容易に虚栄、偽善に変化するものであった³⁵。《過去と現在》シリーズ(1858) (図8)はそうしたヴィクトリアニズムを反映した作品の良い例で、感傷主義的人物表現や教訓的物語性は、ヴィクトリア朝風俗画の典型である。そういった理想主義的思想を反映した芸術とは相反して、産業革命から年月を経ても貧困は深刻な問題のままであり、都市部の片隅で困窮する人々の存在はヴィクトリア朝の表面的な偽善性に拍車をかけていた。また、ヴィクトリア朝時代は産業革命の恩恵によって印刷技術が発達し、イラスト付きの大衆向け印刷物が人気を博した。《エコーズ》の原典となったジョン・ギルバートらによるイラストレーションはまさにこの時代を象徴する技術革新によって流布された印刷物から引用されたものである。

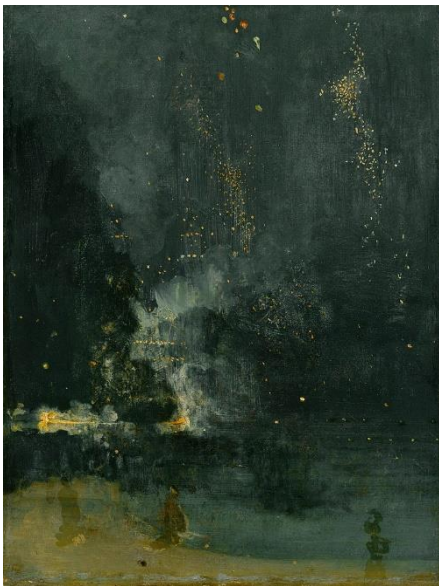


図9 ジェームズ・アボット・マクニール・ホイッスラー

《黒と金色のノクターン——落下する花火》

1872～1877年頃 油彩、キャンバス 60.3cm×46.6cm

デトロイト美術館所蔵

1860年代以降には、ホイッスラーやフレデリック・レイトン(Frederic Leighton, 1830～1896)を代表に、唯美主義が大きな発展を遂げた。唯美主義においては、ヴィクトリアニズム的人物表現を引き継ぎつつも物語性は影を潜め、いわゆる「芸術のための芸術」と呼称される純粹芸術的特徴を持っている。こうした「何も語らない絵画」は当時の芸術家たちの間では前衛芸術の最先端であって、有名なホイッスラーとラスキンの《黒と金色のノクターン——落下する花火》(c.1872～1877) (図9)をめぐる裁判のように論争を巻き起こした側面もあった³⁶。こうして19世紀後半のイギリスでは、従来の「物語る絵画」と、全く逆の「物語らない絵画」が共存していくことになる。

要氏の同著書によれば、19世紀のイギリス美術界においては、ロイヤル・アカデミーは

³⁵ 要真理子『ロジャー・フライの批評理論——知性と感受性の間で』東信堂、2005年、p.152

³⁶ *Ibid.*, p.241

感傷的なヴィクトリア朝絵画の温床となり、その審査基準も形骸化していた。ステューブズによれば、ロイヤル・アカデミーはイギリス政府に保護されてはいたものの、その資金は国家の援助ではなく商業活動による利潤から捻出されていた。そしてその方法は、年次展覧会の入場料や図録の販売料の徴収といったものであった³⁷。そして、大衆にも分かりやすい内容や人物表現を扱い、視覚的快楽を伴うヴィクトリア朝絵画は、客を呼び込み資金を稼ぐための重要な資本であった。つまり、イギリスのロイヤル・アカデミーは本質的に商業主義と結びつきやすい構造を有していたのだ。そうした性質を批判する反アカデミー運動が芸術家や知識人の間に広まる中で、フライは批評家としてのキャリアをスタートさせた。そして彼らは、アカデミーの運営のみではなく彼らが繁栄させたヴィクトリア朝絵画や芸術理論までもを攻撃した³⁸。ベル夫妻やブrouズたちによる《エコーズ》に対する反発は、こうした時代背景を考えると正当性があると言える。彼らからすれば、主義主張に違いはあったものの同世代の巨匠であるシッカートが、ロイヤル・アカデミー準会員という自分たちが抗ってきた体制側の名誉を得た上で、完全に過去のものであるヴィクトリア朝時代の大衆向けイラストレーションをリメイクして作品として発表しはじめたのだから、反発が起きることは想像に難くない。そしてコルベットによれば、《エコーズ》が制作・発表された1920年代から30年代は、当時のモダニストたちによるヴィクトリア朝芸術に対する拒絶が最高潮に達していた時期だとされている³⁹。彼らにとって、前世紀のイギリス画壇とそれを象徴するジャンルは、「芸術の社会的意義」というレベルで問題を抱えていた。そして、《エコーズ》の原典となったヴィクトリア朝のイラストレーションは、媒体や技法は異なるものの、「商業主義的目的で生産されたヴィクトリア朝の大衆的芸術」という点で攻撃の対象となったのである。つまり、ヴィクトリア朝絵画に対する攻撃と、シッカート及び《エコーズ》に対する批判は、批判者たちの中では「ヴィクトリア朝芸術という概念」で結びついていたと推測できる。

5. ロジャー・フライの批評理論とエコーズの親和性

1920年代にそれほどまでに支配的であったフライの芸術理論は、自らによる軌道修正を経てはいるものの、シグニフィカント・フォームという概念を中心に展開されている。シグニフィカント・フォームとは、要氏によれば「芸術作品全体を貫く統一性」であり、フライにとっての芸術家はそれを表現する者であった⁴⁰。そしてフォームは、フライによって実践的ヴィジョン、好奇のヴィジョン、美的ヴィジョン、創造的ヴィジョンの四つに大きく細分

³⁷ マリアン・ステューブズ著、堀川麗子訳「ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ 1768～1910」東京富士美術館、静岡市美術館、東京新聞編『ロイヤル・アカデミー展』、東京新聞、2014年、p. 15

³⁸ 要、*op. cit.*, pp.152～156

³⁹ Corbett, *op. cit.*, p.54

⁴⁰ 要、*op. cit.*, p. 70

化された人間の「みる」行為のうち、芸術家の才能や個性に左右される「創造的ヴィジョン」によって見出され、作り出されるとされる⁴¹。フライはこうした理論を基に、芸術家の無意識のうちの個性を作品の内に見出すことに力を注いだ。フライのシッカート批判においては、シッカートの実際の作品が彼の言論からは乖離しているということがその中心にあり、そもそも作品自体に対する否定は積極的に行ってはいない⁴²。そして、1931年はフライがシッカートに対して直接的に言及した最後の年だとされているが、それ以降のフライの批評理論においては、当時の反ヴィクトリアニズム的風潮からすれば確かに批判の対象であった《エコーズ》と親和性のある記述が見受けられる。

フライの死後である1939年に出版された『最終講義集』の「センシビリティ」という章において、フライは芸術家の「個」はその描く線においてどう表れるかというシグニフィカント・フォームの延長線上にある議論を展開しているのだが、そこで彼は以下のように述べている。

もし同じ形が別の芸術家によって描かれても、それらはそれぞれ神経の働きによる異なった習慣的なパターンや、その芸術家がそれを描いたときの雰囲気や、その芸術家がそれを描いたときの雰囲気や、その芸術家がそれを描いたときの雰囲気を反映した多様性を示すであろう⁴³。

(中略) (ある作品に関して) オリジナルにおいてのみ、その仕上げは創造者本来のセンシビリティをテクスチュアにおいて示すだろうが、一方でコピーにおいては(それを制作した)別の人間のセンシビリティがそれにとって代わってしまうだろう。……我々は、コピーである作品がそのオリジナルよりも実は優れている場合があるという可能性を受け入れなければならない⁴⁴。

この論考を踏まえて、《エコーズ》の物質的な特徴や、実際の《エコーズ》の写真資料などを考えると、同作品群の特徴はフライの論にまさに合致している。《エコーズ》の表面においては、一例としての《若き英国人》(1933~1934)(図10~12)や《ドン・ジョアンとハイ

⁴¹ *Ibid.*, p.69

⁴² Roger Fry, op.cit., pp.141~143

⁴³ “And if the same figure had been repeated by different artists each one would have declared a different habitual pattern of nervous forces and a variety of that habitual pattern due to the mood in which he drew them.”

Roger Fry, *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939, p. 23

本書に収録された講義録は、1933年から34年にかけて、フライが教鞭を取ったケンブリッジ大学で行われたものである。

⁴⁴ “Only in the original the execution will show the sensibility in texture of the creator, whereas in the copy another man’s sensibility will have been substituted for it. … we ought to admit the possibility of a copy being actually a better work of art than the original.”

Ibid., p. 26

デー》(1930) (図13、14) の写真資料から分かる通り、筆跡や絵具の物質的な質感といったいわゆる「テクスチュア」を強調した技法をシッカートが用いていることが明らかである。それに加え、スクエアリング・アップの格子模様や反写実的な描写は《エコーズ》の物理的特徴の一つだが、これはフライがいうテクスチュア重視を他の角度から行った結果と言えるのではないだろうか。これらの技法は、「シッカートという画家の手が原典となったイラストレーションに介入した」という事実の主張である。ヴィクトリア朝のイラストレーションを転写し、その上から自身の感覚に基づいた色彩や質感を与えた《エコーズ》は、フライの理論が実行されている絵画に他ならず、更には《エコーズ》の発表はフライによる例の講義に5年ほど先駆けているのである。

以上のように、セラーによって同作品群に対する批判の起原であると語られたフライ当人の批評理論に対し、《エコーズ》は明らかな親和性を持っているのである。加えて重要なのは、シッカートが《エコーズ》を初めて公に展示したのは1928年のサヴィル・ギャラリーにおける展覧会であり、更に《エコーズ》という名を用いて大々的に展示を行ったのは1931年の5月であるということだ。これは、フライが1933年から没年である1934年の間に「センシビリティ」の講義を行うよりも《エコーズ》の方が先に世間に送り出されていたということを示す。この時系列から、フライのコピーに関する考えをシッカートの作品が先取りしていたことは明白である。1920年代後半になっても、フライたち元ブルームズベリー・グループの勢いは弱まらず、イギリス人モダニストの中心に座していた。そんな中、シッカートはよりによって彼らが嫌悪した前世紀の大衆芸術を用いて、当時の「最先端」であった彼らの指導者であるフライの言説を何年も先取りしていたのである。

終わりに

先行研究において晩年のシッカート及び《エコーズ》の低評価のきっかけとなったとされていたフライによるシッカート批評は、実際は《エコーズ》自体には触れておらず、フライの批評理論には《エコーズ》との親和性が明確に述べられていた。フライの「センシビリティ」は《エコーズ》発表の後に述べられているため、フライが同作品群を意識して発言していた可能性もあるが、この場ではそこまで論証することはできない。また、シッカート自身の言論にも、《エコーズ》制作をフライの批評理論と関連付けている内容を見出すことはできない。しかし、フライという世界的モダニストの言論に先駆けて、シッカートの《イングリッシュ・エコーズ》が複製芸術の可能性をイギリス画壇に示していたことは、ここまで述べてきた彼らの時系列からして疑いようのないことである。



図10、11、12

ウォルター・リチャード・シッカート

『若きイギリス人』(ケニー・メドウからの模倣)

1933~1934年 油彩、キャンバス イギリス政府所蔵

76.5cm×64cm

画像は筆者がロンドン郊外のイギリス政府所有取蔵施設にて撮影



図13、14

ウォルター・リチャード・シッカート 『ドン・ジュアンとハイデー』 (ケニー・メドウからの模倣)

1930年 油彩、キャンバス イギリス政府所蔵 76.5cm×64cm

画像は筆者がロンドン郊外のイギリス政府所有収蔵施設にて撮影

図版出典

- 図1 リバプール国立博物館ウェブサイトより
<https://www.liverpoolmuseums.org.uk/artifact/summer-lightning>
(11月20日最終閲覧)
- 図2、7 Merlin Seller, "Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42", University of East Anglia, 2016
- 図3、4、10~15 イギリス各地にて筆者が撮影
- 図5、6 Rebecca Daniels, "Walter Richard Sickert's 'Echoes' from the 'London Journal'", The Burlington Magazine, Vol.150, No.1261, British Art and Architecture, 2008, p.256
- 図8 テイト・ギャラリーウェブサイトより
<https://www.tate.org.uk/art/artworks/egg-past-and-present-no-1-n03278> (11月20日最終閲覧)
- 図9 デトロイト美術館ウェブサイトより

<https://www.dia.org/art/collection/object/nocturne-black-and-gold-falling-rocket-64931>（11月20日最終閲覧）

参考文献

- 荒川裕子「唯美主義絵画の位相 —ハイ・アートとの関わりを手掛かりに—」富士川義之執筆者代表『文学と絵画：唯美主義とは何か』英宝社、2005年
- 要真理子『ロジャー・フライの批評理論——知性と感受性の間で』東信堂、2005年
- サイモン・ウィルソン著、多田稔訳『イギリス美術史』岩崎美術社、2001年
- 高橋裕子、高橋達史『ヴィクトリア朝万華鏡』、新潮社、1993年
- マリアン・ステューブズ著、堀川麗子訳「ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ 1768～1910」東京富士美術館、静岡市美術館、東京新聞編『ロイヤル・アカデミー展』、東京新聞、2014年、pp. 15～33
- Wendy Baron, *Sickert*, Phaidon, 1973
- Wendy Baron, *Sickert: Paintings and drawings*, Yale University Press, 2006
- Clive Bell, *Old Friends : personal recollections*, Chatto & Windus, 1956
- Clive Bell, “Sickert at the National Gallery”, *New Statesman and Nation*, 6 September, 1941
- Lilian Browse, *Sickert*, Faber & Faber, 1943
- Lilian Browse, *Sickert*, Hart-Davis, 1960
- David Peter Corbett, *The Modernity of English Art*, Manchester University Press, 1997
- David Peter Corbett, *Walter Sickert*, Tate Gallery Published, 2001
- Rebecca Daniels, “Walter Richard Sickert's 'Echoes' from the 'London Journal'”, *The Burlington Magazine*, Vol.150, No.1261, British Art and Architecture, 2008
- Roger Fry, *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939
- Roger Fry, “Line as a means of expression in modern art”, *Burlington Magazine*, December 1918, reproduced in Reed, Christopher(ed.), *A Roger Fry Reader*, The University of Chicago Press, 1996
- Roger Fry, “Mr Walter Sickert’s Pictures at the Stafford Gallery”, *The Nation*, 8 July 1911, reproduced in Reed, Christopher(ed.), *A Roger Fry Reader*, The University of Chicago Press, 1996
- Roger Fry, “Samples of modern British art”, *The New Statesman and Nation*, 21 November, 1931
- Roger Fry, “Walter Sickert A.R.A”, *The New Statesman*, 17 January, 1925
- Regina Marler, (ed.), *Selected Letters of Vanessa Bell*, Bloomsbury Publishing PLC, 1993

Richard Morphet, "Late Sickert, then and now", Arts Council of Great Britain(ed.), *Late Sickert: Paintings 1927 to 1942: Hayward Gallery, London, 1981-82*, Arts Council of Great Britain, 1981

Gillian Naylor(ed.), *Bloomsbury*, Pyramid Books, 1990

P.G.K, "Mr. Sickert's New Manner, Lively Picture by His Wife", *The Daily Mail*, 29, April, 1931

Sam Rose, "With an almost pathetic fatality doing what is right': Late Sickert and his Critics", *Art History*, No. 37-1, pp.126~147, Blackwell Publishing Ltd, 2013

Merlin Seller, "Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42", University of East Anglia, 2016

Richard Shone, "Walter Sickert the Dispassionate observer", Wendy Baron and Richard Shone(eds.), *Sickert: Paintings*, Yale University Press, 1992

Walter Richard Sickert, "Idealism", *Art News*, 12 May 1910, reproduced in Anna Gruetzner Robins(ed.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford University Press, 2000, p.228

Walter Richard Sickert, "Where Paul and I differ", *Art news*, 10 February, 1910, reproduced in Anna Gruetzner Robins(ed.), *Walter Sickert: The Complete Writings on Art*, Oxford University Press, 2000, pp.194~195

Lisa Tickner, *Modern Life & Modern Subjects: British Art in the Early Twentieth Century*, Yale University Press, 2000

Reginald Howard Wilenski, "Sickert's Art", Browse, Lilian., *Sickert*, Faber & Faber, 1943