

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》にみる特異性
—— 世界大戦間期イギリス画壇におけるモダニズム概念をめぐる考察 ——
松崎章人

はじめに

ウォルター・リチャード・シッカートが、1927年から死の前々年である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おけるイラストレーションを基にした油彩画の連作である。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、同時代のイギリス画壇におけるモダニストたちや、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》及び晩年のシッカートを見下すかのような言論を遺していた。その後、20世紀後半から《エコーズ》に対する評価の見直しが試みられるようになり、21世紀に入ってからには更に新たな角度からの再評価の動向が見られるようになったが、それらにおいては、《エコーズ》発表時のイギリス画壇における「画家の個性が如何に作品の造形面に表れているか」を重視する風潮に基づいた批判が戦後のシッカート研究に影をおとした、とする考え方が定説となっている。特にマーリン・セラーの最新の《エコーズ》研究においては、《エコーズ》批判の根源は当時のイギリス人モダニストの指導者的立場にいたロジャー・フライの言論であるとされ、彼の変節が他のモダニストたちをシッカート批判に誘導したかのような論調が展開されている。しかしながら、フライが実際に著した批評理論には、《エコーズ》の作品としての特徴に対し明らかに親和性を示す記述が見受けられる。本論では、当時のイギリス人モダニストを支配した教義とその提唱者であるフライが《エコーズ》批判の始まりであるという先行研究の言説に対し懐疑的な立場をとる。その上で、同作品群の特徴とフライの批評理論を比較分析し、《エコーズ》とそれを取り巻いていた当時の言論との関係性を改めて示したい。

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（1860～1942）は、19世紀末から第二次世界大戦前まで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・マクニール・ホイッスラー（1834～1903）とエドガー・ドガ（1834～1917）という二人の芸術家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、「上品な趣味は画家の死を意味する」⁽¹⁾ とし、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。またシッカートは、絵画における素描と物語性を重視していることを公言していた。20世紀までの先行研究においては、シッカートのキャリアの中で1900年代後半から1910年代前半までのカムデンタウン・ピリオドと呼ばれる時期に制作された《カムデンタウン・マーダー・シリーズ》という作品群が代表作とされ、注目を集めていた。一方、本論文で扱う《イングリッシュ・エコー・シリーズ》は、シッカート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とは大きく異なっている。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ていた。

一方のロジャー・エリオット・フライ（1866～1934）は、批評家、画家、キュレーターと多彩な顔を持つ人物で、ブルームズベリー・グループの活動やオメガ工房の運営と、様々な形で20世紀イギリス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、先述のようなモダニズム絵画に対するイギリス画壇における風潮のきっかけとなった。

シッカートとフライ、そしてフライが所属していたブルームズベリー・グループのメンバーは、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、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論じている。その一方で、サム・ローズによれば、彼らは断絶していたわけではなくある程度の親交を保つ

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》にみる特異性
ていたという⁽²⁾。しかしながら、先行研究においては、1925年以降ブルームズベリー・
グループのメンバーによるシッカートに対する評価は変節を迎えると言われており、
そして彼らの言論は、シッカートの死後の評価、特に《イングリッシュ・エコーズ》
への受容に大きな影響を与えたとされている。

2. イングリッシュ・エコー・シリーズとは

ここで、《イングリッシュ・エコー・シリーズ》、以下《エコーズ》の概要を整理する。
《エコーズ》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年頃
から1940年まで、ヴィクトリア朝の印刷物などに掲載されたイラストレーション等
を題材に制作された。ヴィクトリア朝時代の風潮・流行を感じさせるメロドラマ的物
語のような、内容を理解しやすく大衆的な作品を特に題材としている点が大きな特徴
である。エコーズは作品の内容だけでなく、そのタイトルにも大きな特徴を持っている。
《誘惑者》⁽³⁾や《波》⁽⁴⁾のように、《エコーズ》の多くは作品名の中に原典となっ
たイラストの作者名までもが含まれているのである。このことは、《エコーズ》が完
全なオリジナルの絵画ではなく引用元が明確に存在していることをシッカート自らが
主張している証左であると考えられる。また、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 *squaring up* と呼ばれる手法
が用いられているが、一部の作品ではその工程で描かれる格子状の下書きが消されず
に作品の表面に残されている。《エコーズ》の総作品数は百点を超えているといわれ
ているが、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・バロンによるカタログ・レゾネ⁽⁵⁾においてもその全貌はいまだに明らかにな
っていないとされている。また、その作品数の多さに反し、2020年現在美術館等
で公に公開されている《エコーズ》は極端に少なく、同作品群が画家のキャリアにお
いてはあまり重要視されていなかったことを示唆しているかのようである。

ここまで述べた特徴を、《エコーズ》の代表作とされている《夏の雷》⁽⁶⁾を例に
照らし合わせる。原典となった《予期せぬ遭遇》⁽⁷⁾の作者ジョン・ギルバートはヴィ

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》にみる特異性
クトリア朝時代のイラストレーターであり、シッカートは自身の著作のなかでその素描家としての技術を礼賛している⁽⁸⁾。《夏の雷》と、ギルバートの《予期せぬ遭遇》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トレース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といった構図はキャンバスに合わせて調整されている。

《夏の雷》に対し筆者自身が実地調査を行った際の写真を見ると、先に述べたsquaring upの格子模様が明確に残されていることが分かる。一方で、《夏の雷》の人物の背後には陰影と呼ぶにも不自然な暗い色彩が残されている。これらの反再現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、絵画そのもの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ると捉えることができる。

以上のように、シッカートの《エコーズ》は後のポップアート等を予期するかのよ
うな特徴を持つ作品群であると言える。その先進性が研究者の間で指摘され、21世紀に入ってから
は再評価や再考の動きが起きていた。しかしながら、20世紀以前の
先行研究においては、前世紀の刊行物を油絵風にコピーしたものという点で、画家の
高齢化による独創性の枯渇などと評され、ほとんど重要視されていなかった。そして
そういった低評価の原点には、ブルームズベリー・グループに属した批評家たちの当
時の言論が存在するといわれている。

3. エコーズ及び晩年のシッカート研究の歴史

先に述べた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・コルベットの著書『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。コルベットはその著書で、《エコーズ》とはヴィクトリア朝の物語をモダニスト的作風に落とし込んだ作品群である、としている。コルベットは更に、《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

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》にみる特異性とした上で、《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⁽⁹⁾。これらのコルベットの《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。

コルベットの論を受けて2016年に発表されたマーリン・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」は、《エコーズ》をより多角的に分析すると同時に、同作品群がいかに受容されてきたかを詳細に述べている。セラーによれば、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による《エコーズ》批判や、当時の雑誌や新聞におけるエコーズへの批評文は、シッカートの死後にリリアン・ブラウズやウェンディ・バロン、リチャード・ショーンといった研究者たちに影響を与え、その低評価や軽視につながった⁽¹⁰⁾。その例として、1931年に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。

「ロンドンでは絵画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、そのどちらも、そして彼自身も失敗している。」⁽¹¹⁾

また、それから10年ほど経過した1941年のシッカート最晩年の回顧展における批評文において、クライブ・ベルはこのような言論を遺している。

「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、例の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はそのうちの一つも彼らに受け入れられないと私は思う。…それらの転写は馬鹿馬鹿しく取るに足らず、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思えないだろう。」⁽¹²⁾

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》にみる特異性

しかしながら、これらの1931年の《エコーズ》発表後のブルームズベリー・グループによる批判よりも以前に、シッカートが彼らと決別するきっかけがあったとセラーは述べている。それは、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.」⁽¹³⁾ という批評文であり、これをきっかけにフライたちはシッカート批判に転じていった、とセラーは論じている⁽¹⁴⁾。フライが直接的にシッカートを論じた最後の論文は、シッカートがレスター・ギャラリーにおける展覧会で《エコーズ》をシリーズとして大きく発表した年であり、フライの死の三年前でもある1931年11月の「イギリス現代アートのサンプル」⁽¹⁵⁾ という批評文である。ここで重要なのは、フライによるシッカート批判が《エコーズ》のその後の評価を決定づけてしまったとセラーが論じているにも関わらず、これらの批評文においてフライ自身は《エコーズ》自体を具体的に取り上げて攻撃しているわけではない、という点である。このことは、フライの死後に出版された『最終講義集』の「センシビリティ」という章⁽¹⁶⁾ を参照するとより大きな意味を持つ。

4. ヴィクトリア朝の芸術とそれに対する反発

モダニストたちによる《エコーズ》への批判と、フライによる1925年以降のシッカート批判の共通点として、シッカートのヴィクトリア朝芸術への傾倒に対する反発が挙げられる。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⁽¹⁷⁾。

1837年から1901年まで続いたヴィクトリア朝は、都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『ロジャー・フライの批評理論—知性と感受性の間で』によると、後者のリスペクタビリティ精神は容易に虚栄、偽善へと変化するものであったと言われる⁽¹⁸⁾。サー・デイヴィッド・ウィルキー《最初のイヤリング》⁽¹⁹⁾ や、オーガスタス・レオポルド・エッグ《過去と現

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》にみる特異性
在 I》⁽²⁰⁾ 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、感傷主義的な
人物表現やモラルを訴える教訓的物語性はいわゆるヴィクトリア朝絵画の典型的な特
徴である。また、ヴィクトリア朝時代は印刷技術が発達し、イラストレイテッド・ロ
ンドン・ニュースやザ・グラフィックといったイラスト付き大衆向け印刷物が人気を
博した。先に紹介したエコーズの原典はまさにこれらの印刷物から引用されたもので
あり、そういった大衆向け印刷物の存在もまた、ヴィクトリア朝的イメージの流布を
促進した⁽²¹⁾。

19世紀後半には、ホイッスラーやフレデリック・レイTON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、ヴィクトリア朝絵画の人物表現を引き継
いだ面を持ちつつ、物語性は影を潜め、純粹芸術的特徴を持っている。

これらのヴィクトリア朝の代表的な芸術ジャンルと先述のシッカートの主張とを照
らし合わせると、シッカートは感傷主義的な人物画や道徳的な主題の作品、またホ
イッスラーの作品が持つような「趣味の良さ」を否定してはいた。しかしながら、《エ
コーズ》において頻繁に引用されているジョン・ギルバートに代表されるヴィクトリ
ア朝時代のイラストレーターたちの技能を称賛する文章⁽²²⁾を著していたことを例に、
彼は他のイギリス的モダニストたちのようにヴィクトリア朝の芸術自体を批判してい
たというわけではない。また、ヴァージニア・ウルフによるシッカートに関するエッ
セイ『シッカートとの対話』において、シッカートは「常に私は物語的な画家であっ
た」と述べていたとされる⁽²³⁾。

一方で、フライらモダニストのヴィクトリア朝芸術への姿勢は、その時代背景を
考えると明確になる。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・アカデミーは感傷的な主題を描くヴィクトリアニズム絵画の温床となり、
その審査基準も形骸化していたと言われる。また、国家の援助ではなく商業活動によ
る利潤から資金を捻出するというアカデミーの運営上の性質は、大衆人気を集めやす
いヴィクトリアニズム絵画の隆盛に拍車をかけた。それに対し反アカデミー運動が芸
術家や知識人の間に広まり、新たなギャラリーや美術批評雑誌が生まれ、芸術家や批
評家の活動が領域を広げていく中でフライは批評家としてのキャリアをスタートし、
アカデミーの運営のみではなく彼らのヴィクトリア朝的作品や芸術理論までも攻撃

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》にみる特異性
した、と同著書では解説されている⁽²⁴⁾。コルベットが述べたようなヴィクトリア朝
芸術に対する反発的風潮⁽²⁵⁾は、このような時代背景のもとに作られていった。モ
ダニストたちによる《エコーズ》に対する当時の反発は、こうした時代背景を考える
と正当性があると言える。

5. ロジャー・フライの批評理論とエコーズの親和性

ロジャー・フライの芸術批評は、自らによる修正などの変遷を経てはいるものの、
significant form という概念を中心に展開されている。significant form とは、要氏の
同著書によれば「芸術作品全体を貫く統一性」であり⁽²⁶⁾、芸術作品の造形面に表れ
る作者の「個性」や「感受性」であった。更に、フライにとって form と作者の心理
は切り離せないものであり、form を介して観者は作者の感情を共有することができ
る、されている。⁽²⁷⁾そして form 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細分化された人間の「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外界から見出
され、画家自身の内で作り出されていくとされる⁽²⁸⁾。フライは、これらの理論を基
に芸術家の無意識の個性を作品から見出すことに注力した。

これらのフライの芸術理論を踏まえ、フライによるシッカート批判を整理する。サ
ム・ローズによれば、1910年代初頭からのフライによるシッカートに対する批評に
おいて、シッカートは彼自身の主張に反して、本質的かつ無意識的に描く対象に関心
を持たない純粋なフォーマリストである、とされていたという⁽²⁹⁾。そして1911年
の時点で、フライはシッカートが持つ純粋芸術への志向は彼の師であるホイッスラー
の美学から逃れられていない、としている⁽³⁰⁾。このフライの主張は、これまでに述
べてきたようなシッカートが表明していたホイッスラー批判や物語重視などの要素を
無視したものであった。1925年に発表されシッカート批判のきっかけとなったとさ
れる論文でも、フライのシッカート批判はやはりホイッスラーの「良い趣味」にシッ
カートが無意識のうちにとらわれており、またそれによって助けられている、という

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》にみる特異性論を中心に置いている。先述の1931年の批評文でも、シッカートの作品にはフライ自身を含めた見るものを魅了する力がある、とした上で、フライはやはりシッカートの作品と理論の齟齬を指摘している。以上から、フライのシッカート批判では、ヴィクトリア朝的な「良い趣味」を代表するホイッスラーの支配からシッカートが無意識のうちに逃れられていないことと、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の二点がある中心にあるとすることができる。

しかしながら、その後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批判の対象であった《イングリッシュ・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』は、1933年にフライがケンブリッジ大学で行った講義の内容をまとめたものである。それに収録された「センシビリティ」という章において、フライ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を反映した多様性を示すであろう。」⁽³¹⁾

「(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。」⁽³²⁾

つまり、フライは、ある作品が他の作品のコピーであっても複製した芸術家の個性はそのコピーのテクスチュアに表れ、またそのコピーがオリジナルよりも優れている可能性もあると述べているのである。また、要氏によれば、フライはテクスチュア、つまり芸術作品の表面的な質感から芸術家の感受性を透かして見ようとしていた⁽³³⁾。

これらのことを踏まえて実際の《エコーズ》を考えると、同作品群の特徴はフライ

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》にみる特異性の芸術家の個性と作品のコピーに関する論に一致していることが分かる。《エコーズ》においては、筆跡や絵具の物質的な質感といったテクスチュアを強調した技法が用いられている。また、squaring up の格子模様や反写実的な描写は、フライが言う「画家の感受性が表れるテクスチュア表現」を他の視点から行った結果、つまり原典の作品にシッカートという芸術家が介入したことの強調ではないだろうか。シッカートは、ヴィクトリア朝当時のイラストレーションの「デザイン」をあえてトレースし、その上から自身の感覚に基づいた色彩や質感を与え、《エコーズ》という作品として発表した。過去の作品のコピーでありながら模倣者である芸術家の存在を強調するテクスチュアを持つ《エコーズ》は、先行研究においてシッカート批判の口火を切ったとされていたフライの批評理論に対して明らかな親和性を持っていたのである。

おわりに

フライによるシッカート批判は、エコーズ以外の作品とシッカートの主張が矛盾しているという考えに基づくものであった。しかしながら、本論における分析によって、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ることが分かった。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》制作の意図をフライの批評理論を関連付けている言説を見出すことはできない。しかし、ロジャー・フライという戦前のイギリスを代表するモダニストに先駆けて、シッカートの《イングリッシュ・エコーズ》が過去の作品を引用・複製した芸術作品という可能性を示していたことは確かである。

《エコーズ》が制作・発表された 1920 年代後半～30 年代は、ヴァルター・ベンヤミンが著した複製技術時代の芸術とほぼ同時期であった。この場では字数の問題によりそこまでは言及することが出来ないが、フライと同時代の批評家たちが持っていた複製芸術に対する姿勢と《エコーズ》の関係性の分析を今後の研究における課題とし

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》にみる特異性
て、本論を締めくくる。

註

日本語訳は全て筆者によるものである。

(1) シッカートのホイッスラーや唯美主義に対する批判は、ホイッスラーが没してから始まったと言われている。

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

(2) 1922年から1934年まで、フライの誘いをきっかけにシッカートとフライたちはロンドン・グループの展覧会に毎年作品を出品し続けていた。

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

(3) ウォルター・リチャード・シッカート《誘惑者》1929～1930年、油彩・キャンバス、42.5cm × 62.5cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(4) ウォルター・リチャード・シッカート《波》1931～32年、油彩・キャンバス、73cm × 73cm、スタッフォードシャー、ポタリー・ミュージアム&アートギャラリー所蔵

(5) Baron, Wendy, *Sickert: Paintings and drawings*, New Haven, Yale University Press, 2006, p. 502.

(6) ウォルター・リチャード・シッカート《夏の雷》1931～1932年、油彩・キャンバス、62.7 × 72.3cm、リバプール、ウォーカー・アート・ギャラリー所蔵

(7) サー・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日再掲載

(8) Sickert, Walter, catalogue notes to Leicester Galleries show ‘English Echoes’, May 1931, reprinted in Morphet, Richard, ed., *Late Sickert : Paintings 1927 to 1942*, London, Arts Council, 1981, pp. 102-103.

(9) Corbett, David Peter, *Walter Sickert*, London, Tate Gallery Published, 2001, pp. 54-56.

(10) Seller, Merlin, “Material Memory: The Work of Late Sickert 1927-42”, University of East Anglia, 2016, p. 68. (<https://www.semanticscholar.org/paper/Material-memory%3A-the-work-of-late-Sickert-1927-42-Seller/2ee4ab23970eb8a5d5e0006cfc479df87b8c18c8#paper-header> 2020年10月19日最終閲覧)

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》にみる特異性

(11) “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.”

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

(12) “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.”

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

(13) Fry, Roger, “Walter Sickert A.R.A” , *The New Statesman*, 17 January, 1925.

(14) Seller, *op. cit.*, p. 68.

(15) Fry, Roger, “Samples of modern British art”, *The New Statesman and Nation*, 21 November, 1931.

(16) Fry, Roger, *Last Lecture*, Cambridge University Press, 1939, pp. 22-36.

(17) Corbett, *op. cit.*, p. 54.

(18) 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、152頁。

(19) サー・デイヴィッド・ウィルキー《最初のイヤリング》1835年、油彩・キャンバス、74.3 × 60.3cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(20) 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、63.5 × 76.2cm、ロンドン、テイト・ギャラリー所蔵

(21) 《エコーズ》の引用元となったイラストレーションは、アカデミックな油彩画とは全く異なるメディアではあったが、ヴィクトリア朝という時代を象徴する芸術ジャンルの一側面を担っていた。

(22) Sickert, Walter Richard, “The Sources”, reprinted in Baron, Wendy, “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.

(23) Woolf, Virginia, *Virginia Woolf : A Conversation with Walter Sickert, the Renowned English Painter*, loc. 170-186, Musaicum Books, 2017 (Kindle)

(24) 要、前掲書、154-155頁。

(25) Corbett, *op. cit.*, p. 54.

(26) 要、前掲書、70頁。

- (27) 同上、88-89 頁。
- (28) 同上、51-72 頁。
- (29) Rose, *op. cit.*, pp. 128-129.
- (30) Fry, Roger, “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.
- (31) “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.

- (32) “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.

- (33) 要、前掲書、171 頁。