

18世紀末イギリスにおける風刺画の意味と解釈

—フォックス派ホイッグの「共和主義者」表象—

稲垣春樹・正木慶介・鰐淵秀一

はじめに

18世紀末のイギリスは、「風刺画の黄金時代」（1760～1820年）と呼ばれる時期の中核を占め、ジェイムズ・ギルレイやトマス・ローランドソンなど天才風刺画家を多数輩出した⁽¹⁾。世紀中葉にイタリアから輸入されたグロテスクな人相の描き方は急速にイギリスで普及し、1760年代以降、風刺画は華々しい商業的成功をおさめることとなる。こうした発展の背景には、都市化に伴う出版・印刷文化と消費社会の興隆があった。加えて見逃すことができないのは、1760年代のウィルクス事件を契機に政治的アイコンの「商品化」が一般化し、文化的消費財としての政治が持ちうる市場が拡大・多様化したという点である。アメリカ独立戦争およびフランス革命に伴う国内政治の騒乱状態は、この傾向を加速させる要因となった。風刺画は、以上の歴史的展開のなかで、イギリスの政治文化における独自の位置を占めることとなったのである⁽²⁾。

風刺画は、それ自体が持つ表象のメカニズムの特異性と、時代のダイナミズムを反映するメディアとしての重要性にもかかわらず、1980年代まで真剣な研究対象とされてこなかった。デフォルメやグロテスクといった要素に着目し、風刺画がルネサンス以来のヨーロッパの図像的伝統において占めた特殊な地位を強調したT・ライトやE・ゴンブリッチらの先駆的著作を例外とすれば、風刺画研究は長く周辺に追いやられたままであった⁽³⁾。しかし、こうした状況は1980年代に大きな転換を迎えた。人文学全般における文化論的転回や美術史学におけるニュー・アート・ヒストリーといった新たな研究動向が、視覚史料分析に方法的革新をもたらし、歴史叙述の挿絵という二次的扱いに甘んじていた図像や装飾作品そのものへの関心を高めたのである⁽⁴⁾。風刺画研究もこの新たな潮流に棹さす形で展開した。18世紀イギリスの場合、風刺画に書き込まれた人物や情景などのイコノグラフィに関しては、D・ジョージ編纂の英国博物館カタログが1950年代に完成しており、一定の蓄積が存在した⁽⁵⁾。これに加え、チャドウィック・ヒーリー版風刺画集（1986年）や風刺画家の作品研究・伝記的研究が基礎となり、研究は増加しつつある⁽⁶⁾。

しかし先行研究の多くは、風刺画から「史実」を読み取ろうとするあまり、現実反映史観とも呼ぶべき素朴な読解にとどまっているという問題を抱えている。すなわちそれらは、「風刺画は同時代の政治過程・社会風俗・世論などを映し出す鏡である」という前提から議論を展開することで、風刺画が現実世界に対して働きかける表象作用を十分に検討していない⁽⁷⁾。こうした問題を克服するためには、H・T・ディキンソンらが「風刺画が何を遂行しようとしていたのか、また、それがどのような結果を生んだのかを問う必要がある」と指摘しているように、風刺画と

いうメディアのもつ行為遂行性を考察する必要がある⁽⁸⁾。すなわち、風刺画を単なる現実の反映としてではなく、ある現象のイメージや表象を自ら作り出し、あるいは作り変えていく作用を持った視覚テキストとして、その積極的役割を歴史的な文脈の中で評価することが求められている。本稿はその試みの一例として、フォックス派ホイッグの「共和主義者」表象に着目し、当時の政治風刺画において政治現象が表象されるメカニズムと、それが現実社会に及ぼした作用を検討する。

近年の研究史においては、以下の2つの論点が重要である。第一に、風刺画の生産方法、および流通と消費の範囲に関する研究である。従来、風刺画は識字層を越えてより広汎な民衆に政治的意図を伝える視覚メディアであると考えられてきた。しかしE・ニ科尔ソンによって、風刺画の流通・消費は限定的で、ロンドン在住の中・上流層が主な鑑賞者であったとする見解が発表されて以来、こうした議論は相対化されつつある⁽⁹⁾。本稿においても、これらの研究を援用しつつ風刺画の物質的諸条件について論じ、さらにそれが風刺画の解釈にどのように影響していたのかを検討する。

第二に、18世紀後半の風刺画の社会的機能についての研究である。ここには二つの対立する見解が存在する。一つは、D・ドナルドが提示した、風刺画には悪徳や抑圧的な政治制度に対する19世紀的な中産階級の道徳的批判が反映していたとする解釈である⁽¹⁰⁾。彼女は商業社会における礼節の文化と中産階級の改革の精神についての研究を参照しながら⁽¹¹⁾、風刺画をそこに描かれた対象を批判的に嘲笑するプロパガンダとして捉えた。より最近のT・ハント、A・クラーク、N・ハウらの研究も、同様の観点から議論を行なっている⁽¹²⁾。一方、V・ギャトレルは、M・バフチンらの研究を基礎とし発展した18世紀民衆文化研究を援用することで、風刺画に表れた喜劇、ユーモア、祝祭の精神に注目し、描かれた対象を肯定的に礼賛し笑うという風刺画の機能に着目した⁽¹³⁾。

これらの研究は、批判あるいは礼賛という、風刺画による現実世界への働きかけに注目している点で重要である。しかし、I・ヘイウッドも指摘するように、改革運動に賛成か反対かという視点のみで風刺画を分類するだけでは、多様な意味と解釈が可能である風刺画というメディアの分析としては不十分である⁽¹⁴⁾。風刺画には19世紀の中産階級の改革精神あるいは18世紀の民衆文化が反映していると前提するのではなく、風刺画を歴史的な文脈の中で詳しく分析することで、批判あるいは礼賛の力学が作用する様子を具体的に検討することが必要なのである⁽¹⁵⁾。

以上の論点を踏まえて、本稿は、18世紀末の風刺画の中で「共和主義者」として描かれたチャールズ・ジェイムズ・フォックスおよびフォックス派ホイッグの表象を分析対象とする。その第一の理由は、彼らが風刺画に描かれる回数が際立って多かったからである。とりわけフォックスは群を抜いており、英国博物館カタログに掲載された1778年から1797年にかけての風刺画3686点のうち、彼の登場回数は821回と最も多い。この数字は、続く首相ウィリアム・ピット（小ピット）の457回および国王ジョージ三世の441回に比べても圧倒的である⁽¹⁶⁾。フォックスは野党指導者として国王の影響力に反対し、リベラルな政策に積極的であったことに加え、当時最



図1 Thomas Rowlandson, *Public Characters* (1801) © Metropolitan Museum of Art, The Elisha Whittelsey Collection, The Elisha Whittelsey Fund, 1959.

も規模の大きな都市選挙区であったウェストミンスターの代表であったために、政治および言論において常に注目を集めた。しかしそれ以上に、この登場回数の多さは、フォックス（およびフォックス派）がロンドン社交界でひと際目立った存在であり、人々の話題の中心であったことに起因していた⁽¹⁷⁾。ローランドソンによる『公人たち』（1801年）（図1）は、当時の著名な俳優や文人たちとフォックス派が混在する一群を描き、互いに向かい合うフォックスとピットをその中心に配した。ここには、政治的領域と社交界が交差して形成されていた当時のロンドンの公共圏のあり方と、そこにおけるフォックス派の存在感が示唆されている⁽¹⁸⁾。

風刺画に頻繁に登場したフォックス派は、画の中でしばしば「共和主義者」として表象された。本稿がこの現象に着目するのは、それが上で述べた政治風刺画の表象のメカニズムとその作用、とりわけ批判と礼賛の力学の検討に適していると思われるためである。これを論じるためには、まず「共和主義」という語がこの時代のイギリスにおいて持った概念的意味を整理する必要がある。18世紀のイギリスにおける共和主義は、C・ロビンズやJ・G・A・ポーコックらが解明したように、1688年の名誉革命の諸原理にもとづき、君主・貴族・平民が等しく立法に関与する混合政体を理想として、腐敗した宮廷・政府による議会の自由と独立への干渉を警戒する姿勢を意味していた（「市民的人文主義」）⁽¹⁹⁾。フォックス自身も議会演説においてこの意味で共和主義という言葉を用い、それが自らの信条だと述べたことがあった⁽²⁰⁾。しかし、M・フィルプが強調するように、18世紀末葉にアメリカおよびフランスが君主制を否定する共和主義を掲げると、イギリスにおいて共和主義は従来の政治体制を根本的に否定する反国制的な「王殺し」を意味す

る概念として理解され始めた⁽²¹⁾。

こうした言説上の変化にともない、共和主義者を題材とする風刺画には、ワット・タイラー、ジャック・ケイド、ガイ・フォークスなど、中世の農民反乱やカトリックによる陰謀事件の首謀者らが描き込まれ、その反国制的な性質が強調された⁽²²⁾。また1793年の対仏戦争開始以降、共和主義者はしばしばフランスの内通者として描かれた⁽²³⁾。しかし共和主義という観念が最も頻繁に関連づけられたのは、1640年代の内戦の記憶とクロムウェルの支配体制であった⁽²⁴⁾。実際に、1780年代以降、共和主義者フォックスとクロムウェルを類比する風刺画の数は急速に増加した⁽²⁵⁾。

共和主義という語の思想史的な意味の変化を考慮すると、確かに風刺画家たちは、フォックス派の反国制的な性格を誇張し批判するために、「共和主義者」のイメージを利用したと考えるのが妥当のように思われるかもしれない。実際、フォックス派は穏健な改革派であり決して名誉革命体制の転覆を意図していなかったにもかかわらず、敵対者は「改革者＝内乱扇動者＝共和主義者」という誇張された連想を用いて批判を展開した。そして従来の研究においても、そうした風刺画のもつ批判的・攻撃的な誇張の側面が強調されてきたのである。

しかし本稿では、共和主義の概念が礼賛から批判へ変化したという思想史上の史実の押しつけをやめ、風刺画における共和主義者表象のあり方とその作用を具体的なイメージから検討する。それは、風刺画自体のもつ行為遂行性に留意しつつ、その表象のメカニズム、とりわけ批判と礼賛の力学を明らかにする上で有益な事例となるはずである。そこで重要となるのは、風刺画の表象とその意味を歴史的な文脈において理解することである。つまり、風刺画の作者のみならず、鑑賞者がどのような社会・文化的文脈の中で風刺画に意味を付与したのかを、その解釈を規定したコードとコンテキストを踏まえて解明することである。18世紀末の風刺画は、制作者の意図とは別に、どのような意味を持ち、どのような解釈の可能性を提示していたのか。そして、それはどのような行動に人々を駆り立てたのか。本稿は、これらの問いへの応答を通じて、18世紀末イギリスの風刺画の特質を解明することを目指す。

まず第1章で、風刺画の生産・流通・消費空間、および間テクスト性に考察を加え、風刺画の主な鑑賞者がロンドンのエリート層であったことを確認した上で、彼らが風刺画を解釈したコードとコンテキストについて議論する。これを踏まえ第2章では、風刺画の多様な意味と笑いが生成されていく過程を具体的に分析し、風刺画解釈における批判と礼賛の力学について考察する。そして第3章では、風刺画がプロパガンダとして用いられた事例を考察し、風刺画の表象メカニズムが変容していく契機について検討する。

第1章 風刺画とロンドン社交界

歴史的な文脈から風刺画の意味を考察する際、風刺画の作成者および鑑賞者たちの認識枠組みと彼らを取り巻く社会・文化的環境を理解する作業が不可欠となる。なぜなら、風刺画は一定水準の文化リテラシーや解釈のコードを有した特定の鑑賞者集団に向けて描かれ、その表象戦略はその事実を前提としてはじめて十分に理解されるものだからである。本章では、風刺画を取り巻く

物質的・文化的環境と、鑑賞者が共有した戦略の一例である間テキスト性に検討を加え、視覚テキストとしての風刺画の意味を成立させるコンテキストを論じる。

第1節 生産・流通・消費空間の限定性

近年の研究では、「民衆的」メディアとして風刺画を解釈することに留保が付され、その生産・流通・消費空間が階層的にも地域的にも限定的であったことが強調されている⁽²⁶⁾。その根拠は第一に、風刺画の発行部数の少なさである。当時の風刺画は耐久性の低い銅版画によって作成されたため、1770年前後でもたいてい500枚以下しか制作できなかった。これは1760年代以降の新聞の発行部数（1,500～5,000部）や小冊子の平均初版発行部数（500部）と比較しても、決して多くはない。また値段は最低価格で色なしで1シリング、色つきで2シリングで、労働者階級にとっては高価であった⁽²⁷⁾。これらのことから、風刺画を購入できたのは、主に貴族・ジェントリ層や、商人など上層中産階級であったと判断できる⁽²⁸⁾。実際1780年代に、風刺画販売の中心地はシティから社会エリート層の邸宅の多いウェスト・エンドへと移った⁽²⁹⁾。さらに、風刺画が地方まで出回ることにはまれで、ほとんどがロンドンで消費された。これは風刺画の主題や描かれる舞台の多くがロンドンであったことと関連している。また、政治風刺画は海賊版がほとんど流通せず、廉価で大量生産を可能とする木版画の技術は1810年代まで導入されなかった。加えて、風刺画の市場が限定的で内容もエリート向けであったため、政府は風刺画を検閲の対象とせず、名誉毀損裁判が起こることも珍しかった⁽³⁰⁾。

エリートによる消費を前提とした風刺画のあり方は、風刺画家の制作態度にも影響を与えた。画家の多くは苦しい生活を送っていたため、彼らは党派を問わずエリートを喜ばせ、また彼らに売るために風刺画を描いた。貴顕のパトロネジと依頼により作品が制作されることも多かった。そのため、画家の政治的・社会的見解がそのまま風刺画に表れているとみなすことはできない⁽³¹⁾。

風刺画家は、風刺画を売れる作品にするため、その描き方や手法を変化させ、エリートが楽しめる娯楽作品に仕立て上げた⁽³²⁾。1750年代のホーガース時代の風刺画には、16、17世紀の象徴的技法を受け継ぎ、「運命」や「正義」のようなアレゴリーや、動物の擬人化、行列・葬送・人形の火あぶりなどの儀礼の描写など、バラッドやブロードサイドなどにみられた伝統的民衆文化の象徴的な表現方法が多用されていた。そのため、確かにエリートはホーガース作品を鑑賞したし、民衆文化に関する知識を持っていたが、このような風刺画を自身の文化圏にそぐわないものと考えていた。1762年に書かれたニューカッスル公爵の以下の書簡は、こうした意識の現れの例証である。「正直に申しまして、こういった版画や戯画については全く理解できません。そういったものを味わうには鈍感すぎるのです。誰かが私に解説してくれなければ、たいていは何を意味するものなのか全くわからないのです」⁽³³⁾。しかし1780年代以降、特にウェスト・エンドの風刺画店では、アレゴリーや擬人化などの象徴的技法がちりばめられた風刺画は下火となり、図1のように、政治家や著名人など特定の個人を描く風刺画が主流となった（風刺画の「キャラクター化」）⁽³⁴⁾。こうした変化は、自分がどう見られているかということにますます関心を抱き始め

た貴顕を刺激し、風刺画を彼らの間での中心的话题の一つとした。例えば、『反ジャコバン評論』誌を保護した保守派政治家ジョージ・キャンニングは、「ギルレイ氏は私についての風刺画を出版するようたくさん依頼されており、本人もその気であるらしい」と日記にしたため喜んだ⁽³⁵⁾。

一方で、この「キャラクター化」にもかかわらず、風刺画の詳細を理解するのに必要なリテラシーの水準は極めて高かった。識字能力はもちろん、歴史・文学・美術に関する知識が広く要求されただけでなく、議会議事や政治的事件、社交界の人間関係などにも精通していることが求められた。

また、上・中流階層の関心を引かない対象は、風刺画に描かれなかった。これを印象的に示しているのが、トマス・ペインと風刺画の関係である。ペインはイギリス国制の全面的な解体を主張した最も急進的な共和主義者であり、彼の著書はフランス革命をめぐる言論戦争の中核をなしていた。しかし前述の統計によれば、ペインは3,686点のうち38点の風刺画にしか登場しないのである⁽³⁶⁾。これは、ペインが労働者階級の出身であり、社交界におけるゴシップの対象としての話題性に乏しかったことを反映していると考えられる。ロンドン社交界の中核に位置したフォックス派とは異なり、ペインは風刺画を取り巻く文化的環境の外部に存在していたのである。

これに関連して重要なのは、風刺画の顧客が高級芸術の消費者層に重なっていたことである。実際に、次節で議論するように、風刺画の中には絵画作品からの借用が多く見られた。風刺画の制作・鑑賞は、サー・ジョシュア・レノルズやトマス・ゲインズバラなどの作品の存在を常に意識して行われていたのである。また高級絵画の側にも、風刺画への対抗意識は顕著であった。例えば1768年に設立されたロイヤル・アカデミーの初代院長であるレノルズは、風刺画家を辛辣に批判したことで有名である⁽³⁷⁾。これは、ホーガースの作品が示すように絵画芸術と風刺画が截然と区別されていなかった当時において、後者をスケープゴートとすることで前者を差別化し、その地位を向上させようとする試みであったと考えられる。このような絵画芸術と風刺画の競合関係は、それ自体が風刺画の制作と読解のコンテキストとなっていた。

第2節 間テキスト性—エリートのパロディの生成—

風刺画は既存のイメージを再利用して生産された。つまり、他の文化的生産物の主題、象徴、形式は、一枚の風刺画の中で新しい文脈に位置づけられ、別の意味が与えられた。さらに、そうした間テキストの関係はしばしば複合的であった。風刺画の鑑賞者には、知識と想像力を総動員してこの関係性を読み解くことが期待された⁽³⁸⁾。ここでは、ウィリアム・デントの『革命記念、あるいは愛国的まじない』（1791年）（図2）を例にとって、間テキスト性によるエリートのパロディの生成過程について具体的に検討する。

まず、図2は、ギルレイ作『連合ダンス』（1783年）（図3）という先行する風刺画を参照していた⁽³⁹⁾。フォックスらは、図2では大釜を、図3では国王の立像を囲み、手を取りあい踊っている。大釜の煙は王冠を逆さまに炊きあげ、国王像の顔には本が打ち付けられており、共に王権への侮辱を表している。その下で悪魔が楽器を演奏している点も共通している。



図 2 William Dent, *Revolution Anniversary or, Patriotic Incantations* (1791)
© The Trustees of the British Museum.



図 3 James Gillray, *Coalition Dance* (1783)
© National Portrait Gallery, London.



図 4 Sir Joshua Reynolds, *Three Ladies Adorning a Term of Hymen* (1773)
© Tate, CC-BY-NC-ND 3.0 (Unported),
(<https://www.tate.org.uk/art/artworks/reynolds-three-ladies-adorning-a-term-of-hymen-n00079>).

これら二つの風刺画は、ある高級絵画のパロディとして意識的に描かれた。レノルズ作『ヒュメナイオス像を飾る三人の淑女』(1773年)(図4)は、婚姻の神ヒュメナイオス像を踊りながら飾りつける貴族の娘たちを描いており、国王像を囲んで踊るギルレイの風刺画の構図と類似している⁽⁴⁰⁾。さらに、デント、ギルレイ、およびレノルズは、17世紀フランスの古典主義画家ニコラ・プッサンの作品、特に『人生の踊り』(およそ1634-36年)を原テキストとして意識していたと思われる⁽⁴¹⁾。立像、中央で展開する踊り、楽器の演奏などが、全てに共通する要素である。このように古典的モチーフをめぐる間テキスト性を想起させることで、風刺画家は当時の画壇をめぐるスキャンダルを風刺することも意図していたと考えられる。図4においてプッサンやブリュゲル、ルーベンスなどの絵画からモチーフを借用していたレノルズは、当時これによって剽窃疑惑を突きつけられていた⁽⁴²⁾。ギルレイがこのことを念頭において、あえてその絵画の構図やモチーフを借用してみせることで、風刺画を低級な芸術として公然と批判していたレノルズにやり返したと解釈することは、十分に可能である。

加えて、図2はシェイクスピア戯曲のパロディにもなっている。画の右端に位置するR・B・シェリダン(フォックス派下院議員・劇作家)は「大釜のシーン、マクベス」と書かれた本を持っている。これは魔女が踊る『マクベス』4幕1場を示唆するとともに、フォックス派を国王弑逆者マクベスになぞらえる行為でもある⁽⁴³⁾。D・テイラーが指摘するように、風刺画において、シェイクスピアのテンペストやマクベスはとりわけ好んで利用されたイメージであった⁽⁴⁴⁾。

このように図2の風刺画は、先行する風刺画、高級絵画、文芸作品という、少なくとも三重の参照関係の中に存在していたことがわかる。風刺画の消費者はロイヤル・アカデミーで高級絵画を鑑賞する中・上流層と重なっていたのであるから、彼らがデントの作品を手にしたとき、ギルレイ作の風刺画との共通性、レノルズによるプッサン作品の剽窃の噂、さらには『マクベス』を思い起こしたとしてもなんら不思議はない。

以上の検討から、以下のように論じることが出来るだろう。風刺画がエリート向けの文化消費財であったことによって、主題の選定、表現方法の選択、鑑賞に際して求められる前提知識といった、相互に関連する風刺画の諸条件が形作られていた。その意味で、風刺画を取り巻く文化的環境はロンドン社交界に集うエリートの価値観を中核として編成されており、地域的にも階層的にも限定されたものであった。すなわち、テキスト読解において共通の解釈戦略を共有する集団を批評家スタンリー・フィッシュにならって「解釈共同体」と呼ぶとすれば⁽⁴⁵⁾、18世紀末イギリスの風刺画の解釈共同体は、比較的同質性の高い一個の集団であったとみなすことが出来るのである。次章では、このようなエリートの特徴を持つ解釈共同体において、風刺画が実際にどのような笑いをもたらしていたのかを、批判と礼賛という二つの力学に着目して検討する。

第2章 風刺画における笑いの多様性

先行研究において風刺画の機能は批判的嘲笑(ドナルド)と礼賛的笑い(ギャトレル)のどちらから一方に比重をおいて説明されてきた。これに対し、本章では以下のように論じる。第一に、



図5 James Gillray, *The Hopes of the Party, Prior to July 14th_ 'From Such Wicked Crown & Anchor-Dreams, Good Lord Deliver Us'* (1791) © The Trustees of the British Museum.

風刺画の解釈は一樣ではなく、批判的嘲笑と礼賛的笑いは一枚の画の中に併存的に現れていた。第二に、こうした解釈の複数性と二つの笑いの併存関係は、エリート文化と民衆文化が混在して描かれるという文化的二重性に起因していた。それは風刺画の中に価値の転倒を生じさせ、一見して描かれた対象が批判されているように見える風刺画の中に、礼賛的な笑いの可能性を生み出していた。

第1節 複数の批判対象

風刺画に見られる第一の特性は、解釈の複数性である。たとえ批判的嘲笑を目的とするように思われる風刺画であっても、そこに明確な党派性を読み込むことは難しかった。そのような一つの典型例が、ギルレイ作『政党の希望』(1791年)(図5)である。ここでは、フォックス派が「王殺し」の共和主義者として表象され、非難の対象となっているように見える。画面中央でフォックスはジョージ三世の首をはねようと斧を振り上げており、シェリダンはその禿げ頭をひっぱりながらおさえている。フォックスは自らを「140年前にうすのろの首をたたき切ったあの男」に準えており、フォックスとクロムウェルが国王弑逆者として類比されている。この風刺画は、ロンドンの急進派によってフランス革命二周年記念の晩餐会が開かれたことを題材として描かれたものであった。実際にはフォックスもシェリダンもこの晩餐会に出席しなかったのであるが、この風刺画はホイッグ党と急進的改革者の真偽の疑わしい関係を誇張して伝えている⁽⁴⁶⁾。

しかしこの風刺画は、フォックス派だけでなく、その敵対者ピットと国王をも嘲笑の対象とし

ている。画面右にはピットが王妃シャーロットとともに街灯に吊るされており、国王弑逆者による攻撃の犠牲となっているように見える。しかし重要なのは、両者の腰が密着しており、性的な関係が暗示されていることである。実際、当時精神疾患に悩まされていた国王の陰で、ピットが王妃に対し政治的影響力を行使しているとの噂が流れていた⁽⁴⁷⁾。また国王は滑稽な姿勢で尻を突き出し、膝を抱えられているが、その姿は明らかに後ろから攻められている同性愛者である⁽⁴⁸⁾。

このように考えれば、図5においてフォックス派と国王派のどちらが批判されているのかは明確ではない⁽⁴⁹⁾。むしろ鑑賞者の立場によって、フォックス派に対する批判にも礼賛にもなりえたと考える方がよいだろう。ここでギルレイがフォックス派の批判を目的としていたかどうかは知りえないが、たとえそのような制作者の意図があったとしても、この風刺画が共和主義者フォックス派に対する批判（あるいは礼賛）として一義的に解釈されたと想定することは不適切である。

第2節 民衆文化の取り込みと価値の転倒—シャリヴァリと礼節—

風刺画における笑いの複数性、および批判的嘲笑と礼賛的笑いの併存関係の性質を検討する際に重要な鍵となるのが、風刺画におけるエリート文化と民衆文化の混在である。風刺画には、礼節を重んじ上品であるはずのエリート自身が下品な民衆文化に積極的に参与する様子が多数描かれた⁽⁵⁰⁾。本節では、その最も顕著な例として、民衆の祝祭形式の一つであるシャリヴァリ（もしくは粗暴な音楽^{ラフ・ミュージック}）をモチーフとする風刺画を取り上げる。シャリヴァリとは、「共同体の規範・掟に違反しているか敵対している（とされる）者に向けられた集团的制裁の示威行為で、儀礼のような様式と騒がしい音響をともなう（中略）制裁の儀式」を意味する⁽⁵¹⁾。このシャリヴァリをモチーフとする風刺画の検討から、当時の風刺画が批判的な嘲笑だけでなく礼賛的な笑いを可能とする装置をも備えていたことが明らかとなる。

ギルレイ作『自由の虐殺者（butchers of freedom）』（1788年）（図6）は、従来、フォックス派の暴力性を暴露し彼らの野党活動を批判するために描かれたと解釈されてきた⁽⁵²⁾。確かに、群衆の中央にはシェリダンやタウンゼンド卿などフォックス派貴顕の姿があり、彼らは手に大包丁を持ちエプロンを着けた肉屋（butchers = 虐殺者）の格好をして民衆に襲いかかっている。さらに画面右側では群衆を率いるフォックスが「国王の首」が描かれた看板を破壊している⁽⁵³⁾。

しかしこの風刺画は、フォックス派を批判するのではなく、むしろ肯定するものとして解釈された可能性がある。ここで鍵となるのがシャリヴァリのモチーフである。まず、風刺画の中に民衆が描かれるとき、肉屋はその代表として頻繁に登場した。そうした風刺画の多くは、彼らが大包丁と髓骨を打ち鳴らして粗野な音楽に加わる様子を生き活きと描写していた⁽⁵⁴⁾。この図の中では、赤子を抱いた女性の背後で包丁と髓骨を打ち鳴らすタウンゼンド卿がその典型である。さらに、これの直後に制作された模造風刺画には、『反対派の音楽、あるいは選挙の自由』という、粗暴な音楽を連想させるタイトルがつけられていた⁽⁵⁵⁾。また、図6はホーガースが同じ場所を同じ構図で描いた『勤勉な徒弟は年季があけて、親方の娘と結婚』（1747年）のパロディであり、

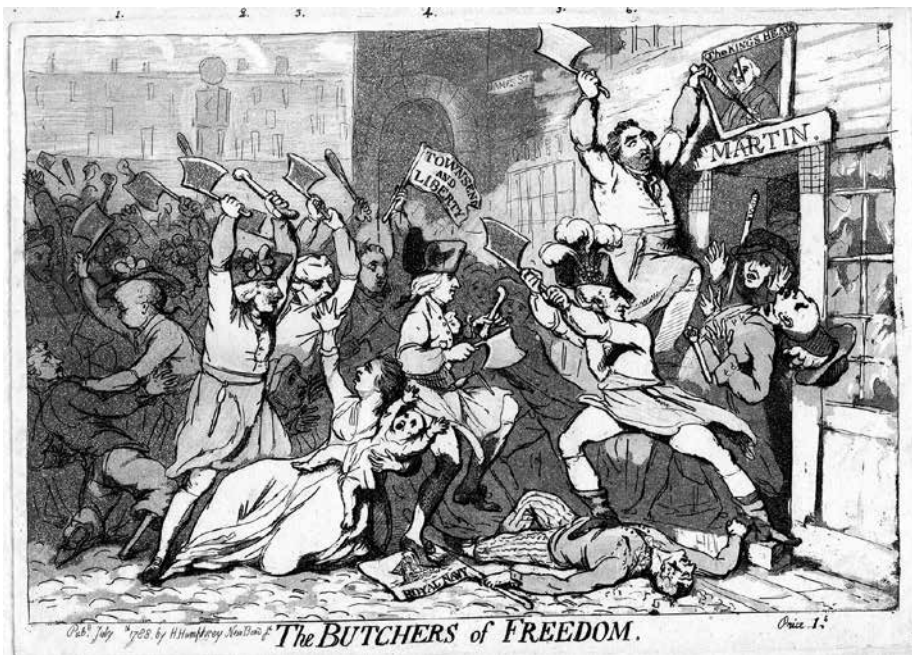


図6 James Gillray, *The Butchers of Freedom* (1788) © The Trustees of the British Museum.

その中には楽団に先を越されてシャリヴァリに失敗した肉屋の姿が描かれていた⁽⁵⁶⁾。これらのことから、この風刺画がシャリヴァリを描いているものとして解釈された可能性は極めて高い。そして、シャリヴァリは規範に対する逸脱者あるいは敵対者を対象とするのであるから、図6において制裁の対象となっているのは、むしろフォックスに攻撃されている国王と、その看板を掲げる政府の支持者であると解釈することができるのである。

ギルレイが1795年に発表した『共和主義者の襲撃』(図7)もシャリヴァリの特徴が現れた風刺画である。ここでも共和主義者として描かれたフォックス派は、作り手・読み手双方によって礼賛されたと解釈することが可能である。画の中でボロボロの服を着たフォックス派は、首相ピットが操る馬車の中の国王を襲撃している。この題材は、1795年10月29日に政府の戦争政策を批判する群衆が国王の馬車を襲撃した事件からとられた。フォックス派は当然ながらこれに参加していなかったのだが、風刺画で彼らは事件の遂行者として描かれ民衆の代役となっている⁽⁵⁷⁾。一見こうした描写は、フォックス派の国王殺しとしての側面を強調しているように見える。

しかし石や生卵が飛び交う風刺画全体の雰囲気は、フォックス派への批判という以上の何か祝祭的な印象を鑑賞者に与える。馬車を襲撃するフォックス派が活き活きと描かれているのに対し、馬車の中の国王と廷臣はなす術もなくただ驚くだけである。御者のお仕着せを着て馬車の後につかまる四人の従者(ピット政権の重臣)が、全く同じ姿勢で立ち尽くす様も滑稽である。彼らも馬車を操るピットも、馬車の周りで起こっている事件には無関心なように見える。さらに、群衆の掲げるフランス三色旗に書かれた「平和とパン」の文字は、当時頻発していた食糧暴動と、職務怠慢な当局者に対して私刑をもって小麦の適正価格を回復しようとする民衆による「法



図7 James Gillray, *The Republican Attack* (1795) © The Trustees of the British Museum.

の代執行」を思い起こさせる⁽⁵⁸⁾。また馬車の上に猫が飛んでいるが、猫の虐待はシャリヴァリの最中によく見られた行為であった⁽⁵⁹⁾。さらに重要なのは、イギリス国家・国民を象徴するブリタニアが、右下で馬車に轢かれていることである。彼女の盾は、共和主義者によってではなく、ピットの操る馬によって踏みつけられ、槍は折れている。ここには、民衆の訴えを無視して国家を誤った方向に導こうとする国王と首相に対するフォックス派のシャリヴァリが、喜劇とユーモアをもって肯定的に描かれていると解釈することができるのである⁽⁶⁰⁾。

このようにみえてみると、エリート向けの文化ジャンルであった18世紀末の風刺画においても、ギョトレルが強調する喜劇とユーモアの民衆的伝統が強固に生きていたことがわかる。確かに風刺画の表現形式は、民衆文化の象徴体系から中・上流層向けの「キャラクター」を強調する作風に変化した。この変化は、18世紀にエリートが自らの洗練された文化を粗野な民衆文化から区別し始めたという文化史の知見に合致する⁽⁶¹⁾。しかしそれは、民衆文化への道徳的批判の高まりを意味していなかった。本節で見てきたように、民衆文化の主題は風刺画に描かれ続け、キャラクター化して特定可能になったエリートがそこに参加する様子が盛んに描かれ、しばしば彼らは礼賛的な笑いを生み出していたのである⁽⁶²⁾。この点で、18世紀末においてもなお、風刺画の解釈共同体は洗練されたエリート文化と粗暴な民衆文化との交渉を前提としていたとすることができよう。そしてこのような二つの文化の交渉によって、様々なレベルで価値の転倒が起き、多様な、ときに矛盾する笑いを生み出すコンテキストが形成されたのである。こうした点から、風刺画が対象を批判するものであると想定するドナルドの議論は、やはり一面的であると言える。

ただしこれらの風刺画が実際に個々の鑑賞者によって礼賛的に解釈された、あるいは全ての鑑

賞者が一義的な解釈を共有していたと断定することはできない。図6と図7についても、メッセージの複数性は顕著である。解釈者は、シャリヴァリであることを読み取った上で、民衆に同調して野蛮な残虐行為を行うフォックス派を批判的に嘲笑することもできたであろう。その意味で、ドナルドの議論を裏返して、礼賛的な笑いが主旋律であったと論じるギャトレルらの議論もまた不十分である。むしろ、18世紀後半のイギリスにおいて風刺画が解釈共同体の内部に置かれたとき、風刺画は批判と礼賛の二つの要素を併せ持つものとして存在したのであり、両者の拮抗が生み出す解釈の複数性こそが、多様な笑いを生み出す要素となっていたのである。

以上を踏まえるならば、風刺画の中で「王殺し」の共和主義者として描かれたフォックス派は、笑いの対象とされる限りにおいて、国制に対する深刻な脅威としては認識されなかったと推察される。18世紀後半において、風刺画はエリートの価値観に沿うように生産され、彼らに共有された政治的な知識と読み解きのコードを駆使して解釈されていた。そこで風刺画は、批判・攻撃の道具であると同時に娯楽・社交の道具でもあり、解釈共同体の内部には批判と礼賛の併存状況が常に存在した。そのため、風刺画は明確に批判的な目的で制作された場合でも、解釈共同体のコードに従う鑑賞者にとって両義的で曖昧なものでありつづけた。そうである以上、当時の解釈共同体において、風刺画の共和主義者は恐怖や脅威という意味を生成しにくかったと考えられる。風刺画の引き起こす笑いには、共和主義者を骨抜きにし「消毒する」機能があったのである。

そのため、ディキンソンらも指摘するように、風刺画は現状を肯定する保守的なメディアとして機能しえた⁽⁶³⁾。思想史研究が明らかにしたように、18世紀末に共和主義＝「王殺し」という認識が支配的になったことは確かである。しかし、「王殺し」の共和主義者が笑いを誘う共和主義者でもあったことを考えれば、共和主義者というレッテル貼りの攻撃性を過度に強調し、この時代を保革のイデオロギー対立に染め抜かれた「観念の戦争」の時代として把握することには一定の留保が必要である⁽⁶⁴⁾。反国制的な共和主義者は、風刺画に描かれることで国制の内部に取り込まれたと言うこともできるであろう。風刺画の鑑賞は、社会的・倫理的な価値基準を共有する集団の内部において行われる行為であり、排除ではなく包摂の原理を前提としていたのである⁽⁶⁵⁾。風刺画の中の笑いを誘う共和主義者の存在は、エリートの中に国制的枠組みの護持というコンセンサスが存在していたことを示唆している⁽⁶⁶⁾。

第3章 風刺画の政治化

18世紀末の風刺画を特徴づける批判と礼賛の均衡は、特定の状況において崩れ、批判的機能が前面化することがあった。その時、風刺画は何らかの政治的対処を必要とする深刻な批判・攻撃として認識された。本章では、そのような風刺画の政治化について二つの事例を検証する。まず、1784年に党が危機的状況に陥った際に、多数出版された敵対的な風刺画に対してフォックス派が取った対抗策を検討する。これはエリート内部で風刺画の批判的機能が高まった事例である。次に、ジョン・リーヴスが結成した「共和主義者と水平主義者に反対して自由と所有権を擁

護する協会」(以下リーヴス協会と略す)が1790年代に出版した風刺画を検討する。リーヴス協会は風刺画をプロパガンダとして用いており、生産・流通の様態や表現方法に変化がみられた。強調すべきは、これによって解釈共同体のあり方が一時的に脅かされたことである。それは長期的にみて、従来の風刺画のあり方とその解釈共同体を変容させる契機となった点で重要である。

第1節 エリート文化内部における政治化

1783年末、フォックスとノース卿の連合政権は、東インド会社の管理権を政府任命の委員会に委ねるインド法案を提出した。しかし同法案は下院を通過したものの国王の圧力により上院で否決され、内閣は責任を問われ更迭された。国王と新首相ピットを支援する世論が巻き起こる中で翌年3月に総選挙が行なわれると、フォックス派は100名近い議員を失う大敗を喫した。

この政治的混乱の間、フォックス派を描いた大量の風刺画が出版された⁽⁶⁷⁾。ジェイムズ・セイヤーズやギルレイといった画家は特に精力的で、東洋の富と権力の象徴であるインドを独占しようとする野心家としてフォックスを描いた。この時期に出版された風刺画の数の多さは、この問題に対する風刺画家の関心の高さを示している。1784年の1年間に制作された風刺画は410点にのぼり、1780年代全体を通じて出版された風刺画の約5分の1を占めた⁽⁶⁸⁾。また、フォックスを描いた全風刺画の約3割が、この年に集中して出版された⁽⁶⁹⁾。

加えて、こうした風刺画は、娯楽ではなく、フォックス派への批判として明確に認識されていた。例えば、自らフォックス批判の先頭に立つ国王は、「サー・ジョシュア〔・レノルズ〕の絵画はうまく描けている。美術の見本だ。しかしギルレイのほうが良い絵師だ。彼はフォックス氏を皮肉るのが一番うまい」と述べ、風刺画がフォックス批判の道具に使われていることに満足を覚えた⁽⁷⁰⁾。また保守派政治家エルドン卿の日記は、「フォックスは、セイヤーズの風刺画は議会討論や新聞報道よりも手に負えないと言っていた。(中略)東インド会社本社を独占しようとするフォックスや、地位を失ったフォックスとパークの楽園追放など、数多くの版画となって現れたカルロ・カーン・シリーズは確実に公論に大きな影響を与えた」と伝えている⁽⁷¹⁾。

こうした風刺画による攻撃に対し、フォックスは自身のイメージ回復を図る手段をとった。まず、彼はローランドソンに依頼し、対抗風刺画を作成した。その『人民の闘士』は、「圧政」や「腐敗」を表現する多頭の怪物に「正義」の剣と「真実」の盾で立ち向かうフォックスを描いている⁽⁷²⁾。同時に、彼はレノルズに依頼し自らの肖像画を描かせ、対抗プロパガンダとして利用しようとした⁽⁷³⁾。この時フォックスは、レノルズに宛て「私の肖像画のテーブルの上に『東インド会社に関する事柄をよりよく規制する法案、等々』と記入した紙を書き加えることはできませんか」と書き、自身の政策の正当化を図った⁽⁷⁴⁾。

この総選挙では、デヴォンシャ公爵夫人も痛烈な批判対象となった。彼女はウェストミンスター選挙区でフォックスを支援したのだが、その方法と程度は女性が選挙に関わる基準を逸脱していると考えられた。彼女に対する批判は新聞などの主要メディアだけでなく、風刺画でも展開された。彼女が一票を求めて肉屋の主人にキスをしたという噂は急速に広まり、スキャンダルとして

報じられた。彼女はこうした逸話を題材とした風刺画を嫌悪し、三つの方法で対抗した。まず、フォックス同様、自身のイメージ操作を目的とする風刺画の制作を依頼した。その一つが『公爵夫人の賛美』であり、この中で彼女は「真実」と「徳」に助けられ、「スキャンダル」を踏みつぶしている⁽⁷⁵⁾。次に、彼女もまた自身の肖像画を描かせ、ロイヤル・アカデミーに展示した⁽⁷⁶⁾。第三に、彼女は自らに都合の悪い風刺画を買い占め、一般に流布することを防ごうとした⁽⁷⁷⁾。

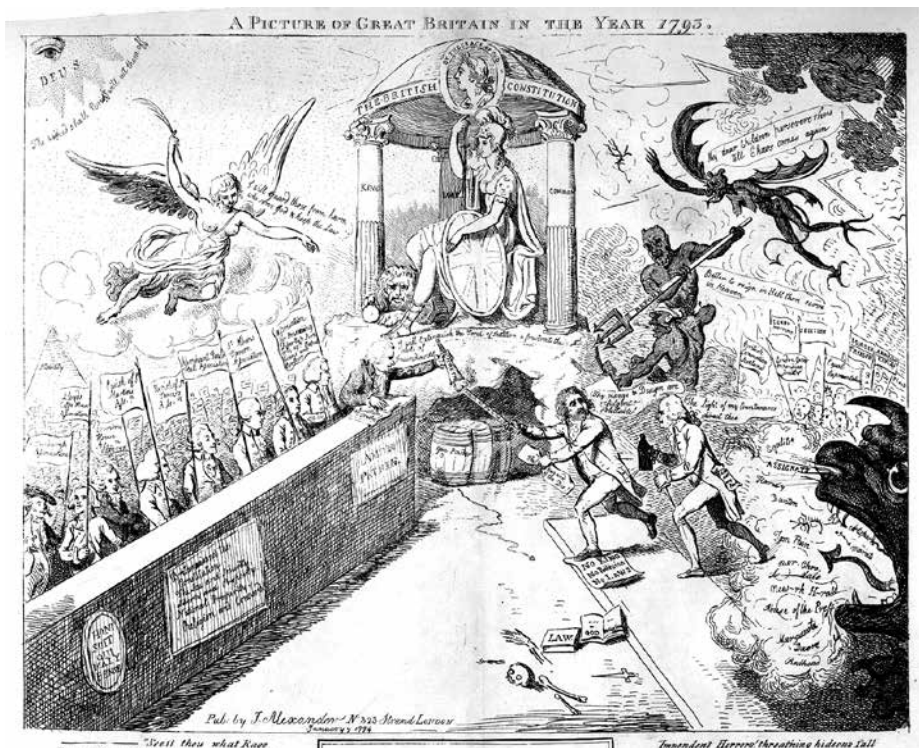
これらフォックスとデヴォンシャ公爵夫人による対抗戦術は、一時的に批判の側に傾いた解釈共同体のあり方を、礼賛の側に引き戻そうとする行為であったと言えるだろう。そのために彼らはまず、明確に礼賛的な対抗風刺画の作成を試みた。しかしそれ以上に重要なのは、彼らが肖像画の制作および風刺画の買い占めという手段に訴えたことである。第一節で検討したように、風刺画の解釈共同体のあり方は生産・流通・消費という物質的な側面、および間テキストの関係という二つの要素を前提としていた。その内部において変化をもたらそうとした時、フォックス派は、間テキスト的関係における参照元であるところの風刺画そのものに加えて、参照先であるところの文化的生産物（高級絵画）、そしてそれを取り巻く物質的環境（流通）に対しても介入を行ったのである。彼らの対抗戦術は、当時の風刺画の解釈共同体のあり方を逆照射している。

しかし既存の解釈共同体のあり方を前提とする彼らの対抗戦術においては、風刺画における解釈の複数性は依然として問題になったであろう。多頭の怪物と戦うフォックスもスキャンダルを踏みつぶすデヴォンシャ公爵夫人も、本人の意図通りに解釈されない可能性があった。多様な笑いを可能にする解釈共同体の内部において、鑑賞者に一義的な解釈を要求することは困難であったと推測できる。肖像画や流通への介入も限定的・散発的であった。その意味で、これらの対策がどの程度本人の名誉回復に寄与したかを判断するのは難しい。風刺画がプロパガンダとして利用されるためには、解釈共同体そのものの変化が引き起こされる必要があったのである。

第2節 非エリート向けプロパガンダ風刺画の出現

18世紀末のイギリスにおいて、リーヴス協会は、風刺画を公論形成のためのプロパガンダとして積極的に利用した。フランス革命の暴力的な展開が明らかになると、イギリス社会では、革命の理念が輸入されることの危険性を説く論説が顕著となり、「民衆の保守主義」が空前の盛り上がりを見せた⁽⁷⁸⁾。その典型がリーヴス協会の展開であり、これを支援する自発的な政治結社はブリテンの末端部にまで短期間で広がった。リーヴス協会の依頼と資金援助を受けて制作され配布された風刺画は、流通形態や消費空間の点でも、また描かれる内容の点でも、これまで検討してきたエリート向け風刺画とは大きく異なっていた。

リーヴス協会が制作に関与した風刺画は、第一に、非常に安価であった。アイザック・クルクシャンク作『1793年のイギリスの描写』（図8）は1ペニーと破格の安さで売られ、大口注文に対する割引も行われた⁽⁷⁹⁾。同じくリーヴス協会が制作を依頼した『対比、1792年—どちらが最善か—』（図9）も、色なし3ペンス、色つき6ペンスと安価で販売された⁽⁸⁰⁾。次に、これらの風刺画は、ロンドンのみならず、協会のネットワークを通じて地方都市にも配布された。例えば『対



✉ 8 Isaac Cruikshank, *A Picture of Great Britain in the Year 1793* (1794)
© The Trustees of the British Museum.



✉ 9 Thomas Rowlandson, *The Contrast 1792/Which is Best* (1792)
© The Trustees of the British Museum.

比』は、「目立つところ、特にパブや床屋に貼るように」と指示され、全国の地方支部に宛てて500部ずつ配布された⁽⁸¹⁾。さらに『対比』は、マグカップなどの生活品にも転写され、歌の歌詞にもなった⁽⁸²⁾。このようにリーヴス協会は、それまでロンドンのエリート層に限定されてきた風刺画の流通・消費空間を、地方の非エリート層にも拡大しようと試みた。

また、風刺画の表現方法は民衆が容易に理解できるものへと変化した。二項対立の構図が多用されるようになり、18世紀後半以降に下火となった伝統的民衆文化における象徴の利用が復活した。エリート内部での消費に合わせて特定可能な個人の「キャラクター」を強調した風刺画は、中・下層階級への普及を意図して、ふたたび民衆の象徴体系とそのボキャブラリーを用いるようになったのである⁽⁸³⁾。図8では、国王、上院、下院の三列柱が表現する「イギリス国制」を中心として、左側に天使に見守られたピットやリーヴス率いる政権派が、右側に悪魔と共に火薬や凶器で武装した野党フォックス派が対比されている。図9においても、イギリス商船を木陰で見守る静穏なブリタニアを描く「イギリスの自由」のメダルと、串刺しの生首を持った復讐の女神を描く「フランスの自由」のメダルが対称的に描かれている⁽⁸⁴⁾。

さらに、リーヴス協会もまた、風刺画と間テクスト的關係にある他の文化的生産物への介入を行った。とりわけ活字メディアが大規模に活用されたことは、風刺画におけるメッセージの複数性を低減させたと考えられる。協会の議事録や出版物を集成した『協会紙』の記事の多くは、善きイギリス国制と悪しきフランス革命の原理とを対比する単純な二元論的構図を利用していた⁽⁸⁵⁾。安価なプロパガンダ冊子が大量に配布され、ジャコバン主義に対する対抗言説空間が形成されたことで、風刺画の多義性は大幅に狭められた。

このような変化によって、リーヴス協会は、風刺画を幅広い地域・階層に働きかけるプロパガンダとして機能させようとした。そこには、1784年のフォックス派の事例とは異なり、エリートの多様な解釈と笑いを可能とする既存の解釈共同体の諸前提に対する挑戦が見いだせる。19世紀初頭以降、風刺画は中間層・労働者階級に向けた全国的なプロパガンダとして一般的に利用され始めるが、リーヴス協会はこのような19世紀的な風刺画の萌芽とみなすことができる。

しかし同時に、リーヴス協会の風刺画の革新性を強調しすぎることは注意が必要である。先行研究が所与としてきた風刺画のプロパガンダ的性格は、対仏革命戦争という特殊な政治状況におかれたリーヴス協会のイメージ戦略によって意図的に作り出されたものであった。これは長期的に見れば革命的な変化ではあったが、しかし依然として、18世紀後半においては例外とみなされるべき現象であった。大部分の風刺画は、第1章および第2章で示したような、エリートによる消費と解釈を前提とするものであり、それらについて一義的な批判・攻撃の機能を想定することはできない。リーヴス協会の後にも、例えば図7のように、解釈と笑いの複数性を特徴とする従来型の風刺画が制作されつづけたことは重要である。18世紀末という「風刺画の黄金時代」の中核を占める時期においては、そのような風刺画こそが代表的なものであったのである。

結論

18世紀末イギリスの風刺画は、教養あるロンドン社交界のエリート層に多様な笑いをもたらす文化消費財であった。木版画が可能とした大量生産・大量消費は、全国規模で中間層・労働者階級に影響を与えるメディアに風刺画を成長させたが、それはあくまでも19世紀の現象であった。風刺画の中心地ロンドンでさえ、下層階級向けの風刺画店は1810年代にようやく開業した⁽⁸⁶⁾。18世紀末における風刺画の解釈共同体は、その閉鎖的な生産・流通・消費空間や、何重もの間テクストの関係から明らかなように、エリートを中心に構成されていた。また、当時の風刺画を本質的に批判と礼賛のどちらか一方を目的としたメディアであったと一元的に決定することはできず、むしろ両者を包含する解釈の複数性という点にこそ、その独特な特徴があった。

こうした風刺画の歴史的特性は、「市民的人文主義」から「国王殺し」へという思想史上の定式を、そのまま風刺画に表された共和主義者に適用することを困難にする。少なくとも風刺画における笑いの中で、その逸脱的・体制転覆的な意味合いは和らげられた。シャリヴァリの意匠を通して見たとき、風刺画におけるフォックス派表象は陰謀的・体制転覆的なものではなかったし、批判と礼賛が均衡する画の中から攻撃性や脅威だけが読み取られたとは考えにくい。そして共和主義者イメージの一部がこのような笑いを誘う共和主義者によって構成されていたとすれば、共和主義者という概念の同時代的な意味と解釈もまた、見直されなければならないだろう。プロパガンダとしての風刺画は、18世紀末にはリーヴス協会の試みの中に限定的にみられるにすぎなかったが、19世紀初頭に顕著になっていった⁽⁸⁷⁾。党派的な政治的プロパガンダが生み出した階層横断的な流通革命とメッセージの固定化によって、批判と礼賛の均衡が可能としていた風刺画の多様な笑いは、次第に道徳的で一義的な批判的嘲笑という性格を強めていった⁽⁸⁸⁾。そしてこの傾向を確定したのが、作家ウィリアム・ホーンが風刺画家ジョージ・クルクシャンクと制作した『ジャックの建てた政治的な家』(1819年)であった⁽⁸⁹⁾。

こうした18世紀末の風刺画から19世紀初頭の風刺画への転換については今後の検討課題としたい。風刺画は18世紀末の間に、社会上層階級の消費財としての性格を強めるとともに、解釈において批判と礼賛の二つの力学が併存しつつ拮抗するという独自の歴史性を獲得していた。18世紀末が「風刺画の黄金時代」の中でもとりわけ精彩を放った時期であったのは、個々の画家達の才能や風刺画を取り巻く社会・文化的環境の成熟にとどまらず、一見矛盾する要素の混合と緊張がもたらす笑いの豊かさゆえであったといえるだろう。

註

- (1) 本稿において「風刺画」は、絵画ではなく版画を指す。
- (2) John Brewer, 'Commercialization and Politics', in N. McKendrick, J. Brewer and J. H. Plumb, eds, *The Birth of a Consumer Society: The Commercialisation of Eighteenth-Century England* (London, 1982), 201.
- (3) E. H. Gombrich and Ernst Kris, *Caricature* (Harmondsworth, 1940); トマス・ライト／幸田礼雅訳『カリカチュアの歴史—文学と美術に現れたユーモアとグロテスク—』新評論、1999年(原著1875年)。
- (4) ピーター・バーク／諸川春樹訳『時代の目撃者—資料としての史学イメージを利用した歴史研究—』中央

- 公論美術出版、2007 年（原著 2001 年）；同／長谷川貴彦訳『文化史とは何か』増補改訂版第二版、法政大学出版局、2019 年（原著 2008 年）。
- (5) British Museum, *Catalogue of Prints and Drawings in the British Museum: Division I. Political and Personal Satires*, 11 vols, by F. G. Stephens and M. D. George (London, 1870–1954). 以下で風刺画を参照する際には BMC と省略し、カタログ番号を示す。このカタログの記載内容は、英国博物館のウェブサイトで見ることができる。<https://www.britishmuseum.org/collection> (2023/11/6 参照)。
 - (6) Michael Duffy, ed., *English Satirical Print, 1600–1832*, 7 vols (London, 1986). 風刺画家の情報・文献については、*Oxford Dictionary of National Biography*, 61 vols (Oxford, 2004)。
 - (7) これは特に、階級・ジェンダー・人種といった差異のカテゴリーに関する同時代人の観念を風刺画から読み取ろうとする研究に顕著である。例えば以下を参照。Tamara L. Hunt, *Defining John Bull: Political Caricature and National Identity in Late Georgian England* (Burlington, 2003); Anna Clark, *Scandal: The Sexual Politics of the British Constitution* (Princeton, 2004)。
 - (8) H. T. Dickinson, 'Review on *Defining John Bull* by Tamara L. Hunt', *English Historical Review*, 119 (2004), 1430. 同様の論点を主張するものとして、Roy Porter, 'Seeing the Past', *Past and Present*, 118 (1988), 186–205; idem, 'Prinney, Boney, Boot', *London Review of Books*, 8:5 (1986), 19–29; John Brewer, *The Common People and Politics 1750–1790s* (Cambridge, 1986), 16; Ian Haywood, *Romanticism and Caricature* (Cambridge, 2013), 6. 行為遂行性については、クエンティン・スキナー「思想史における意味と理解」スキナー／半澤孝磨・加藤節編訳『思想史とは何か—意味とコンテクスト—』岩波書店、1990 年、45–140 頁（原論文 1969 年）；John Brewer, *Party Ideology and Popular Politics at the Accession of George III* (Cambridge, 1976), Introduction。
 - (9) Eirwen C. Nicholson, 'English Political Print and Pictorial Political Argument, c. 1640–c. 1832: A Study in Historiography and Methodology' (unpublished PhD thesis, University of Edinburgh, 1994); idem, 'Consumers and Spectators: The Public of the Political Print in Eighteenth-Century England', *History*, 81 (1996), 5–21; Porter, 'Prinney, Boney, Boot'; 近藤和彦「モラルと表象—制作者・買い手・読み手—」山之内靖他編『岩波講座社会科学の方法 IX 歴史への問い／歴史からの問い』岩波書店、1993 年、113–44 頁。
 - (10) Diana Donald, *The Age of Caricature: Satirical Prints in the Reign of George III* (New Haven, 1996)。
 - (11) 例 えば、Paul Langford, *A Polite and Commercial People: England 1727–1783* (Oxford, 1989); Lawrence Klein, 'Politeness and the Interpretation of the British Eighteenth Century', *Historical Journal*, 45 (2002), 869–98。
 - (12) Hunt, *Defining John Bull*; Clark, *Scandal*; N. G. Howe, *Statesmen in Caricature: The Great Rivalry of Fox and Pitt the Younger in the Age of the Political Cartoon* (London, 2019)。
 - (13) Vic Gatrell, *City of Laughter: Sex and Satire in Eighteenth-Century London* (New York, 2006). 近藤和彦『民のモラル—ホーガースと 18 世紀イギリス—』ちくま学芸文庫、2014 年、281–85 頁も参照せよ。
 - (14) Heywood, *Romanticism*, 9.
 - (15) なお、同時代の風刺詩においては喜劇的笑いを強調する新ホラティウス様式と道徳性を強調する新ユウェナリウス様式が併存していたことが指摘されている。Gary Dyer, *British Satire and the Politics of Style, 1789–1832* (Cambridge, 1997), chapter 2. 風刺詩など他の文学的テキストと風刺画との比較検討は、今後の課題としたい。
 - (16) Nicholas Robinson, *Edmund Burke: A Life in Caricature* (London, 1997), Appendix 1.
 - (17) L.G. Mitchell, *The Whig World: 1760–1837* (London, 2005)。
 - (18) Thomas Rowlandson, *Public Characters* (Ackermann, 1801)。
 - (19) キャロライン・ロビンズ／田中秀夫訳『イギリス 18 世紀のコモンウェルスマン—自由主義思想の伝播と発展』ミネルヴァ書房、2020 年（原著 1959 年）；J・G・A・ポーコック／田中秀夫他訳『マキアヴェリアン・モーメント—フィレンツェの政治思想と大西洋圏の共和主義の伝統—』名古屋大学出版会、2008 年（原著 1975 年）。
 - (20) *Parliamentary History of England*, 36 vols (1816), xxix, cols 112, 401, 424–25.

- (21) Mark Philp, *Reforming Ideas in Britain: Politics and Language in the Shadow of the French Revolution, 1789-1815* (Cambridge, 2014), 102-32.
- (22) ワット・タイラーおよびジャック・ケイドについてはBMC 7492, 7890, 8138, 8685を、ガイ・フォークスについては、BMC 6007, 6022, 6389, 6478, 7862を参照。
- (23) 例えば以下を参照。BMC 7889, 8305 (後述), 8426, 8826, 8987 (後述), 9167.
- (24) Hunt, chapter 3.
- (25) 例えばJames Sayers, *The Mirror of Patriotism* (Bretherton, 1784)やWilliam Dent, *Meeting of Dissenters, Religious and Political 1790* (Dent, 1790), BMC 7630を参照。他にはBMC 6239, 6379, 6391, 6408, 6410, 6422, 6424, 6671, 7630.
- (26) この段落の記述は、註(9)で挙げた論考に依拠する。
- (27) 18世紀前半ロンドンの肉体労働者の日給は約2シリング、熟練職人の週給は約18シリングであった。さらに、中間層の平均年収は約50~400ポンドであった。近藤『民のモラル』、283頁。1760年以前の風刺画は色なしで6ペンス、色つきで1シリングで販売された。Nicolson, 'Consumers and Spectators'.
- (28) Howe, 21-23.
- (29) Gatrell, 241-45. 従って風刺画店の窓に飾られた作品を鑑賞したのも主に彼らであった。
- (30) Nicolson, *History*, 14-15; Gatrell, 220.
- (31) Donald, chapter 1.
- (32) この段落で指摘する表現形式の変化については、Donald, chapter 2を参照。
- (33) Duke of Newcastle to Earl of Hardwicke, 30 Sep 1762, quoted in *ibid*, 57.
- (34) Howe, 1.
- (35) Diary of George Canning, 21 Aug 1795, quoted in Robinson, 9.
- (36) Robinson, Appendix 1.
- (37) David Birdman, 'William Hogarth', in *Oxford Dictionary of National Biography*.
- (38) D・テイラーは、このような間テクスト性あるいは「間メディア性」を分析することの重要性を強調しており、本稿の関心に近い。David Francis Taylor, *The Politics of Parody: A Literary History of Caricature, 1760-1830* (New Haven, 2018), 4.
- (39) William Dent, *Revolution Anniversary, or Patriotic Incantations* (Dent, 1791), BMC 7890; James Gillray, *Coalition Dance* (Humphrey, 1783), BMC 6205. また、BMC 6240も参照。
- (40) Sir Joshua Reynolds, *Three Ladies Adorning a Term of Hymen* (Tate Gallery, 1773).
- (41) Nicholas Poussin, *A Dance to the Music of Time* (Wallace Collection, c.1638-40).
- (42) エルンスト・H・ゴンブリッチ「模倣に関するレノルズの理論と実践《ヒュメナイオスの境界柱を崇める三人の婦人》」ゴンブリッチ／岡田温司・水野千依訳『規範と秩序—ルネサンス美術研究—』中央公論美術出版、2000年、342-56頁(原論文1942年)。
- (43) ウィリアム・シェイクスピア／安西徹雄訳『マクベス』光文社古典新訳文庫、2008年、117頁。
- (44) Taylor, *The Politics of Parody*, 71-139.
- (45) Stanley Fish, *Is There a Text in This Class?: The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge, Mass., 1980), esp. chapter 8. 以下は抄訳。スタンリー・フィッシュ／小林昌夫訳『このクラスにテキストはありますか』みすず書房、1992年。
- (46) James Gillray, *The Hopes of the Party, Prior to July 14th_ 'From Such Wicked Crown & Anchor-Dreams, Good Lord Deliver Us'* (Fores, 1791), BMC 7892. この風刺画はホーガース『テンプルバー市門にてピューリタン残党を焼く』(1726年)を元になっている。William Hogarth, *Burning ye Rumps at Temple Barr / Hudibras* (Cooper and Overton, 1726), BMC 514.
- (47) Amanda Foreman, *Georgiana's World: The Illustrated Georgiana, Duchess of Devonshire* (London, 2001), 136.
- (48) Marcus Wood, *Radical Satire and Print Culture 1790-1822* (Oxford, 1994), 61. 18世紀末までに同性愛を異常と

- みなす風潮が一般的となった。Gatrell, chapter 11, esp., 317.
- (49) この風刺画のさらに詳しい分析は以下を参照。Howe, 122-25.
- (50) Gatrell, chapters 4 and 6.
- (51) 近藤『民のモラル』、55 頁。
- (52) Robinson, 113-17.
- (53) James Gillray, *The Butchers of Freedom* (Humphrey, 1788), BMC 7352.
- (54) Brewer, *Common People and Politics*, 25.
- (55) Anon., *Opposition Music Or Freedom of Election* (1788), BMC 7362.
- (56) William Hogarth, *The Industrious 'Prentice Out of His Time, & Married to His Master's Daughter/Industry and Idleness* (1747), BMC 2945; 近藤『民のモラル』、277-81 頁。
- (57) James Gillray, *The Republican Attack* (Humphrey, 1795), BMC 8681.
- (58) 近藤『民のモラル』、第3章。
- (59) ロバート・ダーントン／海保真夫・鷺見洋一訳『猫の大虐殺』岩波書店、2007 年（原著 1984 年）、127-29 頁。
- (60) Howe, 47.
- (61) ロバート・W・マーカムソン／川島昭夫他訳『英国社会の民衆娯楽』平凡社、1993 年（原著 1973 年）；ピーター・バーク『ヨーロッパの民衆文化』人文書院、1988 年（原著 1979 年）；Peter Stallybrass and Allon White, *The Politics and Poetics of Transgression* (London, 1986); E. P. Thompson, *Customs in Common: Studies in Traditional Popular Culture* (London, 1991).
- (62) 本稿では扱わなかったが、「寝取られ夫に生える角」のモチーフについては、John Wallis, *The Devonshire Amusement* (Wallis, 1784), BMC 6625; cf. 5767, 6266 を、放屁・排泄などの下品な行為の描写によるエリート階級の格下げ・転倒については、Isaac Cruikshank, *The Renunciation of an Ex Noble Now Become a Republican Sans-Culotte Citizen* (Fores, 1794), BMC 8468; Matthew Darly, *A Petitioning, Remonstrating, Reforming Republican* (Darly, 1780), BMC 5665 をそれぞれ参照。
- (63) Brewer, *Common People and Politics*, 38-39, 45-47; H. T. Dickinson, *Caricatures and the Constitution, 1760-1832* (Cambridge, 1986), 21; Gatrell, 141-45.
- (64) Marilyn Butler, *Jane Austen and the War of Ideas* (Oxford, 1988); E. V. Macleod, *A War of Ideas: British Attitudes to the Wars Against Revolutionary France, 1792-1802* (Aldershot, 1998). 以下も参照。Gregory Claeys, *The French Revolution Debate in Britain: The Origins of Modern Politics* (Basingstoke, 2007); E. V. Macleod, 'British Attitudes to the French Revolution', *Historical Journal*, 50:3 (2007), 689-709.
- (65) Cf. Ruben Quintero, 'Introduction: Understanding Satire', in do, ed., *A Companion to Satire: Ancient and Modern* (Chichester, 2011), 1-11.
- (66) Cf. T. M. Parssinen, 'Association, Convention and Anti-Parliament in British Radical Politics, 1771-1848', *English Historical Review*, 88:348 (1973), 504-33.
- (67) 例えば、以下を参照。BMC 6257, 6271, 6275-83, 6285, 6286, 6287, 6289, 6290.
- (68) 1760 年代は 1033 点、1770 年代は 964 点、1780 年代は 2027 点が掲載されている。Brewer, *Common People and Politics*, 30.
- (69) フォックスを描いた全風刺画 864 点中、252 点が 1784 年に出版された。David Schweitzer, *Charles James Fox 1749-1806: A Bibliography* (London, 1991), 111-76.
- (70) Henry Angelo, *The Reminiscences of Henry Angelo* (London, 1828), i. 363.
- (71) Diary of Lord Eldon, [Mar 1784], Horace Twiss, *The Public and Private Life of Lord Chancellor Eldon*, 3 vols (London, 1844), i. 162.
- (72) Thomas Rowlandson, *The Champion of the People* (Humphrey, 1784), BMC 6444.
- (73) この肖像画は同年ロイヤル・アカデミーに展示されたが、その後紛失している。類似した肖像画は以下の

- 文献で見られる。Nicholas Penny, ed., *Reynolds* (London, 1986), 306.
- (74) Fox to Sir Joshua Reynolds, Apr 1784, in C. R. Leslie, and Thomas Taylor, *Life and Times of Sir Joshua Reynolds: With Notices of Some of his Contemporaries*, 2 vols (1865), ii. 429.
- (75) William Humphrey, *The Apotheosis of the Duchess* (Humphrey, 1784), BMC 6597.
- (76) Michael Rosenthal, 'Public Reputation and Image Control in Late-Eighteenth-Century Britain', *Visual Culture in Britain*, 7:2 (2006), 83.
- (77) Amanda Foreman, *Georgiana: Duchess of Devonshire* (London, 1998), 151.
- (78) Robert R. Dozier, For King, *Constitution, and Country: The English Loyalists and the French Revolution* (Lexington, Ky., 1983); H. T. Dickinson, 'Popular Conservatism and Militant Loyalism 1789-1815', in idem, ed., *Britain and the French Revolution 1789-1815* (London, 1989), 103-126; Philp, *Reforming Ideas in Britain*, 40-70.
- (79) Isaac Cruikshank, *A Picture of Great Britain in the Year 1793* (Alexander, 1794), BMC 8424.
- (80) Thomas Rowlandson, *The Contrast 1792/Which is Best* (1792), BMC 8149; cf. BMC 8284.
- (81) Donald, 152.
- (82) Hunt, 141-42.
- (83) Donald, 74.
- (84) James Gillray, *French Liberty English British Slavery* (Humphrey, 1792), BMC 8145; Isaac Cruikshank, *French Happiness English Misery* (Fores, 1793), BMC 8288; BMC 8301, 8609, 8695.
- (85) *Association Papers: Part I; Part II* (London, 1793). 保守派の出版物については、Macleod, 'British Attitudes', 692-96 も参照。
- (86) Gatrell, 246-51.
- (87) Ibid, chapter 14.
- (88) Howe, 2; Ian Haywood, *The Rise of Victorian Caricature* (London, 2020), 8.
- (89) 金澤周作「旧き腐敗の諷刺と暴露—19世紀初頭における英国国制の想像／創造—」近藤和彦編『歴史的ヨーロッパの政治社会』山川出版社、2008年。