順天堂グローバル教養論集　第二巻（2017）2–16 頁

研究論文

19 世紀の「医学」と「芸術」の対話
－ 1851 年前後の J・E・ミレイの 3 つの絵画を通して－

Dialogue between ‘Medicine’ and ‘Art’ in the Nineteenth Century:
Through J. E. Millais’s Three Paintings around 1851

金光 陽子 [1)*]

Yoko KANEMITSU[1)*]

Abstract

This paper explores intersections of ‘medicine’ and ‘art’ in the Victorian era through the best-known works painted by Sir John Everett Millais（1829–1896）. In particular, I highlight Millais’s three paintings: *Christ in the House of His Parents*（1849–1850）, *Mariana*（1850–1851）, and *Ophelia*（1851–1852）, which can be seen at Tate Britain. When *Christ in the House of His Parents* was displayed at the Royal Academy exhibition of 1850, this painting was harshly criticised for its minute, painstaking detail. The most crushing criticism levelled at Millais was that his work belonged among the medical illustrations of surgical or pathological textbooks. Beyond the symbolism of Christian iconology, how, around 1851, did Millais paint the faces and bodies in these three paintings? This paper focuses attention on two Victorian scientific discourses: 1）*The Anatomy and Philosophy of Expression* written by Sir Charles Bell（1774–1842）, a Scottish anatomist and painter; 2）collodion process photographs taken by Dr Hugh Welch Diamond（1809–1886）, a British psychiatrist and amateur photographer. Through investigating the dialogue between ‘medicine’（Bell and Diamond）and ‘art’（Millais）in the mid-nineteenth century, this paper discusses the issues around the so-called ‘truth to nature’ of Millais’s three paintings from 1849 to 1852.

Key words

医学と芸術、19 世紀、J・E・ミレイ、絵画と写真

Medicine and Art, Nineteenth Century, J. E. Millais, Painting and Photography

[1)] 順天堂大学 国際教養学部　（Email：y-kanemitsu@juntendo.ac.jp）

[*] 責任著者：金光 陽子

〔September 13, 2016 原稿受付〕〔December 22, 2016 掲載決定〕

1. はじめに

1848 年、「ラファエロ前派兄弟団（PRB: Pre-Raphaelite Brotherhood）」と称する、若い芸術家のグループが誕生した。大英博物館に近いジョン・エヴァレット・ミレイ（Sir John Everett Millais: 1829–1896）の家で、ウィリアム・ホルマン・ハント（William Holman Hunt）を含む、7 人の若い芸術家によって結成され、「自然に忠実に（truth to nature）」をモットーに、自然のありのままを観察し、緻密な細部描写を目指した。ミレイは、最晩年の 1896 年にはロイヤル・アカデミー（王立美術院）の会長に選ばれ、現在は、ヴィクトリア朝時代を代表する画家として、美術史にその名を残している。

第 1 回万国博覧会がロンドンで開催された 1851 年前後、若き日のミレイは、のちにテート・ブリテン（旧称：国立イギリス美術館）を代表する常設コレクションとなる一連の傑作を生みだした。その作品とは、(1)《両親の家のキリスト（Christ in the House of His Parents）》（1849–1850）、(2)《マリアナ（Mariana）》（1850–1851）、(3)《オフィーリア（Ophelia）》（1851–1852）（図 1）である。とりわけ、シェイクスピア（Shakespeare）の戯曲『ハムレット（*Hamlet*）』に登場する「オフィーリア」の瀕死の瞬間を描いたミレイの作品は、繰り返し大衆化された絵画イメージと結びついてきた。

一例を挙げてみよう。夏目漱石のロンドン留学の後に書かれた『草枕』（1906）では、謎の女性、那美とミレイの《オフィーリア》のイメージが重ね合わされている。夏目漱石は、主人公の西洋画家「余」を通して、《オフィーリア》の表情について、次のように書いている。「何であんな不愉快な所を択んだものかと今まで不審に思っていたが、あれは矢張り画になるのだ。（略）痙攣的な苦悶はもとより、全幅の精神をうち壊わすが、全然色気ない平気な顔では人情が写らない。どんな顔をかいたら成功するだろう」と（漱石，2016［1906］，90–91 頁）。果たして、ミレイはどのような場所で、どのような

図 1. ミレイ、《オフィーリア》、1851–1852、油彩画、テート・ブリテン所蔵、出典：Smith（2007）p. 69

図 2.　ミレイ、《両親の家のキリスト》、1849–1850、油彩画、テート・ブリテン所蔵、出典：Smith（2007）p.47

資料を参照して、《オフィーリア》を描いたのだろうか。

本稿は、19 世紀の医学書や解剖学・精神医学のスケッチ、さらには湿版写真に焦点を当て、先に紹介した 1851 年前後のミレイの 3 つの絵画と医学との関係を考察していくものである。具体的には、ミレイの着想源を文学的な主題に求めるのではなく、19 世紀イギリスの 2 人の医師たちの「科学」的言説を取り上げる。その医師とは、チャールズ・ベル（Sir Charles Bell: 1774–1842）とヒュー・ウェルチ・ダイアモンド（Hugh Welch Diamond: 1809–1886）である。この 2 人の医師たちの「科学」的言説が、ミレイが《オフィーリア》を造形する上で、不可欠な参照項となっていたことを検討していく。最終的には、医学と芸術が交差しながら、(1)《両親の家のキリスト》(図 2)、(2)《マリアナ》(図 3)、(3)《オフィーリア》が「3 部作」を構成し、円環をなしていることを確認したい。

2.　《両親の家のキリスト》(1849–50)

2.1.　聖家族と病者の身体

まず最初に、ミレイの名を一躍有名にした《両親の家のキリスト》からはじめてみたい。

《両親の家のキリスト》(図 2) は、「聖家族」「磔刑図」「ピエタ（哀悼)」の「3 つ」のキリスト教図像を、大胆にも「1 つ」に組み合わせた初期ミレイの野心作である。キリストの「誕生」と「死」という異なる時間が同時に重ね合わせられ、中世美術以降の伝統的手法でもある異時同図法が用いられている。だが、ミレイはこの作品で、ヘンリー 8 世の宗教改革以降、芸術が宗教と切り離された美術アカデミーに対し、芸

図 3.　ミレイ、《マリアナ》、1850–1851、油彩画、テート・ブリテン所蔵、出典：Smith（2007）p.53

図 4.　『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』（1850 年 5 月 11 日号）、筆者所蔵・撮影

術と医学の接点を模索する、新たな試みに挑戦しようとした。その実験とは、「聖家族」の「理想化された身体」ではなく、市井の人々をモデルに「病者の身体」を描こうとしたのである。

ミレイの逝去後、彼の息子ジョンによって書かれた『回想録（*The Life and Letters of Sir John Everett Millais*）』（1899）を読むと、ミレイは「あらゆる細部まで正確を期す」との決意でもって、《両親の家のキリスト》の制作に臨んだのだという。さらに、次のように回想されている。「大工職人の仕事場にカンバスを持ち込み、仕事場で見たありのままを写し、『筋肉の発達具合を正しく理解するための唯一の方法』だと言って、父ヨセフの身体は等身大の大工職人を観察して描き、頭部はミレイの父親から描いた」（Millais, 1899, p. 78）。

だが、ミレイの努力とは裏腹に、1850 年のロイヤル・アカデミー展覧会に《両親の家のキリスト》が出品・展示された際、チャールズ・ディケンズ（Charles Dickens）に酷評され、新聞・雑誌の各紙の展覧会評で物議を醸したが、逆にミレイの名が知られるようになった。具体的にその状況を、当時を代表する新聞『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース（*Illustrated London News*）』誌と、雑誌『パンチ（*Punch*）』誌に見てみよう。

図 4 は、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』誌（1850 年 5 月 11 日号）に掲載された、《両親の家のキリスト》の油彩画を下絵に彫られた木口木版画である。ミレイのオリジナルの油彩画を展覧会で見ることができない大衆の多くが、代わりにこの複製図版を目にしていたはずである。

さらに、よく見てほしい。十字架を模した作業台の中心（心臓部）に位置する少年イエスのあどけない頬は腫れて見え、手と足には釘が打たれた傷（聖痕）がある。イエスに寄り添う痩せ身の聖母マリアの額には太い皺が 1 本引かれ、父ヨセフの右隣で水を運んでいる洗礼者ヨハネの足は曲がっているように映る。「細部まで正確を期す」とのミレイの決意が、この木口木版画から伝わるものの、人体の歪みが、簡略化された輪郭線によって誇張されているようにも見える。

だが、『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』誌は、「ヨセフの凍傷にかかった足先と聖母マリアの炎症を起こした踵といった身体障害（deformities）」まで故意に描くミレイ

の過剰さを指摘しながらも、《両親の家のキリスト》には「きわめて多くの優れた点」があるとして、むしろ評価している（Anonymous, 1850a）。

2.2.　ロイヤル・アカデミーの病理学の展覧会

『イラストレイティッド・ロンドン・ニュース』誌の評価とは逆に、ミレイを遠回りに非難した雑誌が『パンチ』誌（1850 年 5 月 18 日号）であった。「ロイヤル・アカデミーの病理学の展覧会」と題された諷刺の一部を、原文に即して以下、抜粋してみたい。

> この作品の興味深い点は、純粋に病理学的であるということだ。絵の中の人物たちは、瘰癧（るいれき：結核性頸部リンパ節炎）か甲状腺腫の病気を単純に図解している。痩せ細った体や、しなびた脚、腫れあがった足首は、この病態によくある特徴を示している。（略）技巧的には申し分ないので、この紳士（ミレイ氏）が自身の能力を、『クーパーの外科事典』の図解に生かさないのだとしたら、誠に残念なことである（Anonymous, 1850b）。

『パンチ』誌は、「病者の身体」の「聖家族」を前にした観者の混乱や不安をなんとか記述しようとして、美術を語るための語彙を医学用語に置き換えているのである。

ここで言及されている「クーパー」とは、外科医、解剖学者のアストリー・クーパー（Sir Astley Cooper）である点が興味深い。ガイ病院に勤務し、ジョージ 4 世の外科医も務めた 19 世紀イギリスを代表する医師であった。当時、ミレイは大英博物館のすぐそばのガウアー通りに両親と住んでおり、リンカーンズ・イン・フィールズ地区の王立外科医師会（ハンター博物館がある）も徒歩圏内である。多様な博物館が点在するロンドンの都市空間も、ミレイの想像力を刺激したのだろう。

本来、《両親の家のキリスト》に散りばめられた、釘、鋏、金槌、梯子などの大工道具一式は、キリスト教図像学で「キリストの受難具（アルマ・クリスティ）」を暗示する。それらを「クーパー手術鋏（クーパーに由来する）」に重ね合わすことができるのだとすれば、大工道具が手術道具に、ヨセフの作業台が手術台に見えてくる。しかも、ミレイの想像力の鋏によって、登場人物が切り貼り（コラージュ）されたように配置されているので、遠近法の空間が持つ奥行きが欠けている。

以上、ミレイは、古典的なキリスト教図像を換骨奪胎して、《両親の家のキリスト》を平板に描いたが、『パンチ』誌は、さらにクーパーの医学書を引き合いに出しながら、《両親の家のキリスト》を換骨奪胎した。つまり、ミレイの描画力がいかに秀逸でも、クーパーの医学書の図解には到底かなわない、と皮肉っているのである。

3.　《マリアナ》（1850–51）

3.1.　ベルの『表情の解剖学と哲学』をめぐって

1851 年、ミレイの次作《マリアナ》（図 3）がロイヤル・アカデミー展覧会に出品・展示された際、前述の『パンチ』誌は、翌年の記事（1851 年 5 月 21 日号）でも《マリアナ》が「身体の筋肉を伸ばして、欠伸をする姿」であるとして、ミレイが描いた病理性（神経衰弱、身体疲労）をまたもや諷刺した（Anonymous, 1851）。では、実際にミレイは、どのような医学教本（解剖学）の複製図版を手本にしたのだろうか。本章では、直接ミレイが参考にしたとされる、エジンバラの解剖学者、外科医、画家チャールズ・ベルの著作に注目していく。

1806 年にロンドンのロングマン社より上梓されたベルの『絵画における表情の解剖学試論（*Essays on the Anatomy of Expression in Painting*）』は、19 世紀にわたって何版も重ねられ、絶版になることはなかった解剖学の本である

(Bell, 1806)。1844 年にジョン・マレー社より上梓された第 3 版以降は『表情の解剖学と哲学(*The Anatomy and Philosophy of Expression*)』に改題され、同時代の若い芸術家に広く読まれた、いわば 19 世紀の美術解剖学の教科書でもあった(Bell, 1844/1847; Cummings, 1964)。また、チャールズ・ダーウィン(Charles Darwin)が『人及び動物の表情について(*The Expression of the Emotions in Man and Animals*)』(1872)の執筆の際に参考にした本が、1844 年に上梓された第 3 版の『表情の解剖学と哲学』であったことからも、19 世紀におけるベルの影響力の大きさがうかがえる(Darwin, 1872, p. 2)。

『表情の解剖学と哲学』は、あくまでも自然神学に基づきながらも、「筋肉」と表情との対応関係を導きだすことで、18 世紀から 19 世紀にかけてヨーロッパで流行した観相学(physiognomy)という疑似科学の系譜を、解剖学へと「科学」的に接ぎ木した点に特徴がある。この本で用いられる複製図版は、ベルの手によって描かれたスケッチが元になっており、1844 年の第 3 版の『表情の解剖学と哲学』以降は、1840 年にベルがイタリアへのグランド・ツアーを経験したことが契機となって、「南方」の古典絵画や古代彫刻への言及などが増補されている。

だが、ベルは「盲目的に古代芸術を模倣し(略)、理想的な美を追求する際に真実の特徴的な表情を放棄してしまう危険」を批判し、「解剖学の研究は、絵筆の使い方を教えるものではなく自然を観察することを教えること」であるがゆえに、その危険を防御できることを若い芸術家たちに力説する(ベル, 2001 [1847], 216–217 頁)。ベルがイタリアの宗教画や古代彫刻の図像を渉猟しながら、医学と芸術を接合しようとした試みは、ミレイが《両親の家のキリスト》において、「聖家族」の身体を理想化せずに、病理解剖学的と評されるまでに細部を描出しようとした努力の支えになったと考えられる。

3.2. ラファエロの《キリストの変容》の少年

ラファエロ前派の 1 人であるウィリアム・ホルマン・ハントによって 1905 年に出版された『回想録(*Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*)』によると、ミレイがベルの『表情の解剖学と哲学』に出会ったのは、ラファエロ前派の結成直前の 1847 年に、ハントが読むようにすすめたことがきっかけだったという。ラファエロ前派結成の際に、ミレイとハントらが批判の矛先に向けたのは、上段に「キリストの変容」を、下段に「悪魔に憑かれた少年の治癒」を描いたとされるラファエロの遺作《キリストの変容》(1518–1520)(図 5)であった。

少々長いが、ハントの『回想録』から引用する。

> ミレイと私は、ラファエロの《キリストの変容》をどう判断するかという点に至ったとき、この作品を手厳しく非難した。そ

図 5. ラファエロ、《キリストの変容》、1518–1520、テンペラ・油彩画、ヴァチカン絵画館所蔵、出典:高階・三浦(1997)54 頁

の根拠は、真実は単純であることをこれみよがしに無視しており、キリストの弟子たちが大袈裟なポーズをとり、キリストが魂の抜けたような気取った態度で描かれているからだ。癲癇（てんかん）発作の緊張状態にある無意味な動作を論じながら、私はミレイに「これを自分のために読むべきだ」と言って、チャールズ・ベル卿の後弓反張（Opisthotonos）の議論を引用した。ラファエロの《キリストの変容》に対するミレイと私の最終評価とは、この絵がイタリア絵画の衰退の第一歩であるということだった。この意見をほかの画学生たちに求めると、彼らは「帰謬法」であるとして、「ならば、君たちはラファエロ前派だ」と言った。ミレイと私は並んで制作している最中に、この話をしながら「ラファエロ前派」の名称を認めることにしようと、笑いながら意見が一致した（筆者、強調）（Hunt, 1905, pp. 100–101）。

上記で強調した「癲癇（てんかん）発作の緊張状態にある無意味な動作」とは、《キリストの変容》の右端に登場する「悪魔に憑かれた少年」のポーズのことである。ベルは先に紹介した『表情の解剖学と哲学』の中で、ラファエロの少年のポーズを、身体が後ろに反り返って痙攣する「後弓反張」であると診断している。さらに、「後弓反張」を起こした男性患者（負傷兵）を描いたスケッチ（図 6）と比較しながら、ラファエロの少年のポーズが、「後弓反張」の症状といかに異なっているか、次のようにベルは詳説している。

（後弓反張の）描き方が全く自然に忠実（truth to nature）であったら、顎はぎゅっと引き締まり、歯がきしんでいたであろう。（略）　ラファエロの絵の形の障害を呈する子供はいまだかつていない。本来の痙攣では伸縮がより強力な屈伸の収縮に負けてしまうのに対し、絵の中では少年は腕を伸ばし、左手指が不自然に後方に伸びている。下肢も真実とは一致せず、彼はしっかりと立っている。この目は自然ではない（筆者、強調）（ベル，2001［1847］，150–151 頁）。

図 6.　「後弓反張」のスケッチ
出典：Bell（1844）p. 160.
© Wellcome Trust（Photo: Wellcome images）

ハントはベルのこの箇所をミレイに読むようにすすめており、ラファエロの絵画を複製版画でしか見たことのないラファエロ前派の画家たちが、なぜグループ名を PRB と称したのか、その経緯がうかがえ、大変興味深い。徹底した観察眼や緻密な細密描写を目指したラファエロ前派のモットーである「自然に忠実に（truth to nature）」は、ベルの医学解説の語彙でもあったのである。

3.3. ブルイエの《シャルコーの臨床講義》

ところで、「後弓反張」とは、俗に「ヒステリー・アーチ」ともいわれ、1882 年、パリ・サルペトリエール病院に神経学講座を世界で初めて開設したことで名高い「神経学の父」、ジャン＝マルタン・シャルコー（Jean-Martin Charcot）が「ヒステリー性癲癇（てんかん）」と解釈したことで知られている。パリ第 5 大学の構内にある医学史博物館の入り口に展示されている、

図 7.　ブルイエ、《シャルコーの臨床講義》、1887、油彩画、パリ第 5 大学・医学史博物館にて筆者撮影（2011）

アンドレ・ブルイエ（André Brouillet）が描いた油彩画《シャルコーの臨床講義》（1887）（図 7）を見てみよう。この絵は、シャルコーの「火曜講義」の様子を伝えており、1885 年にサルペトリエール病院に留学したジークムント・フロイト（Sigmund Freud）が、この講義がきっかけで、最初の著作『ヒステリー研究（*Studies on Hysteria*）』を上梓した話は有名である（フロイト，1974［1895］）。

さらに、この絵の左端をよく見てほしい。「後弓反張」を描いたスケッチが掲げられており、90 度回転させれば、右端の女性患者の立ち姿と対応させているのがわかる。図 6 のベルの「後弓反張」のスケッチが男性患者（負傷兵）だったのに対し、この絵の患者は女性に代わっている。

19 世紀に女性の病気として「発見」されたヒステリーは、いまや死語となった歴史的概念として、現代の医学用語では「演技性人格障害」に変わっている。シャルコーがヒステリー女性患者を写真に記録し、定期刊行物『サルペトリエール写真図像集（*Photographic Iconography of the Salpêtrière*）』の出版を開始したのが 1876 年、そして、フロイトが『ヒステリー研究』を上梓したのが 1895 年である。本稿は、これらの出版よりも 30–40 年前の 1851 年前後の初期ミレイ作品を対象とするものであり、ミレイの女性像と、シャルコーが「狂気の可視的徴候についての疾病分類学（nosology）」（ディディ＝ユベルマン，2014［1982］，66 頁）に還元したヒステリー的身体を同列に扱うものではない。だが、神経衰弱、身体疲労やヒステリーが、女性特有の病気（狂気）の隠喩となっていた 19 世紀という時代性を広くとらえれば、女性の病気に対するミレイの関心は問題意識を共有していたともいえよう。ただし、ミレイの眼差しは好奇と偏見というよりも、救済に近いものを感じさせる。

《マリアナ》（図 3）は、針仕事に勤しむ若い女性がつかの間の休息をしている姿が描かれ、青い衣裳を身に纏い、大天使ガブリエルを型取ったステンドグラスの格子窓の前で刺繍している図像から、「受胎告知」を踏襲している。だが、ミレイはこの作品で、シェイクスピアの戯曲『尺には尺を（*Measure for Measure*）』を元に詩人テニスン（Tennyson）が詠んだ詩「マリアナ」（1830）と「受胎告知」を対比させながらも、必ずしも文学的な主題に依拠することはなかった。

図 8.　ミレイ、《マリアナのための習作》、1850、ヴィクトリア＆アルバート美術館所蔵、筆者撮影（2010）© Victoria and Albert Museum, London

ベルは『表情の解剖学と哲学』の中で、「もし画家（ラファエロ）が（後弓反張の）あらゆる状態を忠実に表現したら、それはあまりに痛々しい結果となるため、画家の趣味や想像に一部委ねられたにちがいない」として、「後弓反張（ヒステリー性癲癇）」の絵には画家のセンスが求められると書いている（ベル，2001［1847］, 150 頁）。《マリアナ》の後ろに反り返って捩れる身体のポーズは、ラファエロの「後弓反張」を起こした少年の「大袈裟」で不自然な表情や手ぶりをミレイのセンスで排し、自然な女性のポーズに改めた試作の結果であったと解釈できるのではないだろうか。

この点を確かめるべく、ヴィクトリア＆アルバート美術館に保管されている《マリアナ》の習作のスケッチ（1850）（図 8）を実際に確認したところ、後ろに反って、ぎこちなく体を捩る緊張と弛緩の全身の動きを、ミレイが「線」で描出することにこだわり、試行錯誤していたことがわかる。

図 8 の下絵では、「針」が「釘」のように大きく描かれているように、《両親の家のキリスト》の水平の作業台に打たれた「釘」は、次作《マリアナ》では、刺繍台に垂直に刺さる「針」へと連鎖している。《マリアナ》の針仕事（刺繍布）は、さらに《オフィーリア》が纏う刺繍があしらわれた衣裳に結びつき、彼女は水を含んだ衣裳の重みで殉教者のように沈んでいくのである。ここで《両親の家のキリスト》から《マリアナ》を経由して、ようやく《オフィーリア》にたどり着くことができる。

4.　《オフィーリア》（1851-52）

4.1.　「驚きと一緒になった恐れ」のスケッチ

ミレイは、ウィリアム・ホルマン・ハントとともに、1851 年の 7 月から 12 月初旬まで、ロンドン郊外のサリー州の州都キングストン・アポン・テムズ近郊の村ユーウェルに長期滞在した。ミレイが《オフィーリア》の背景に選んだ場所は、ユーウェルを流れるホグスミル川（テムズ川の水源にあたる）の自然であったと考えられている（Millais, 1899, pp. 115-116）。

興味深いことに、夏目漱石は『草枕』の中で、この場所を「不愉快な場所」と書いているが、このセリフは「浴室」を舞台に《オフィーリア》が仕上げられたことにも無関係ではない。ミレイの『回想録』によれば、ユーウェルでの長期滞在後、ミレイはロンドンの自宅に帰り、病弱な女性（シダル）に衣裳を着せ、水の入った浴槽に寝かせて絵を完成させたのだという。「水治療」を示唆するような逸話であるが、注目すべきは『回想録』にある次の記述である。「画家（ミレイ）が完全に絵に没入（absorb）したため忘我の境に入り、病弱な女性（シダル）は寒さで麻痺するまで、冷たい水の上を浮かび続けた（筆者、強調）」（Millais,1899, p. 144）。

ミレイの初の大回顧展を 2007 年秋に企画したテート・ブリテンの学芸員アリソン・スミス

図 9.　ミレイ、《オフィーリアのための習作》、1852、プリマス市立博物館・美術館所蔵、出典：木島（2008）61 頁

（Alison Smith）は、ミレイをラファエロ前派における「近代心理学の先駆者」として位置づけ、「まるで絵の前の観者に気づかないかのように、物事に没頭している人物に焦点を当てる描写法」―「没入（absorption）」―にミレイの絵の特徴があることを指摘している（Smith, 2007, p. 16）。

確かに、観者（あるいは画家）の存在など全く気にしていないかのように、無表情のまま「没入」している人物描写は、ミレイの絵の多くに共通して見られる特徴である。《オフィーリア》は、異様なまでに成長した木々や植物が迫っていることも知らず、虚空に目をやり、完全に「没入」している。絵の外の観者に「どんな（オフィーリアの）顔をかいたら成功するだろう（漱石，2016［1906］，91 頁）」と不思議がらせ、絵の内へ観者も「没入」してしまうのである。

ここで、比較のために《オフィーリア》の習作（1852）（図 9）を見てみよう。前章で取り上げたベルの『絵画における表情の解剖学試論』（第 3 版以降『表情の解剖学と哲学』に改題）には、この習作の劇的な表情と酷似したスケッチ（図 10）が所収されており、ミレイが習作段階で逆立つ髪を描くにあたっては、ベルのこのスケッチの説明を手掛かりにしたと思われる。「血液が引くことから様相は青白く死体のようである。後頭―前頭筋の働きで皮膚にからみつく感じで毛が逆立つ。上記のスケッチでは、驚きと一緒になった恐れを表現しようと試みた」（ベル，2001［1847］，155 頁）。

ベルは「驚きと一緒になった恐れ」を、逆立つ髪の毛と表情筋の働きの関係から「科学」的に説明しようとしているが、図 10 は大きく広げられた手の動きが描き加えられているため、不自然で、芝居がかったようにも見えてしまう。1844 年の第 3 版以降の『表情と解剖学の哲学』では、大袈裟な手の動きを削除した「驚きと一緒になった恐れ」のスケッチに差し替えられており、ミレイはこの矛盾を意識したのかもしれない。結局、ミレイはベルのスケッチに似た習作を描いたものの、完成作の《オフィーリア》では「驚きと一緒になった恐れ」の劇的な表情ではなく、「没入」する表情に変更している。では、完成作の《オフィーリア》の表情の手掛かりになったものは、何だったのだろうか。

そこで比較する価値のある対象として浮かんでくるのが、医師ヒュー・ウェルチ・ダイアモンドが 1850 年代に撮影した精神障害のある女

図 10.　「驚きと一緒になった恐れ」の表情
出典：Bell（1806）p. 142
© Wellcome Trust（Photo: Wellcome images）

性患者の写真である。一体、ダイアモンドはどのような人物で、ミレイとダイアモンドの間に接点はあるのだろうか。

4. 2.　ダイアモンドとコロディオン湿版写真

ダイアモンドは、サリー州立アサイラムの女性病棟の管理監督者（1848–1858）を務めた精神科医である。10 年の在任期間に、世界で初めて女性の精神障害者の写真撮影に成功したことから、医学史の分野では、「精神医学写真の父」として位置づけられている（Gilman, 1976, p. 5）。

アサイラムとは、ヴィクトリア朝時代の精神障害者の保護施設を示し、サリー州立アサイラムは、1841 年にウィンブルドン・パークの東に位置するトゥーティング地区に設立され、奇しくも、ミレイが《オフィーリア》の制作のために長期滞在したユーウェルからは数マイルしか離れていない。イギリスでは 1845 年に「精神障害者法」という、公立のアサイラムの設置を各州に義務づける法律が施行されたこともあり、サリー州立アサイラムの『年間報告書（*Annual Report of the Committee of Visitors of the Surrey Lunatic Asylum*）』（Diamond et al., 1852）で詳細をたどる労をとってみると、《オフィーリア》の構想が練られた 1851 年には、「お針子」などの入院患者が急増していたことがわかる。だが、このアサイラムは世間から「隔絶」しているわけではなく、文人墨客が集う「クラブ」や「サロン」が隆盛だったヴィクトリア朝時代、いわば社交の場としての「クラブ」の役割も果たしていた。このクラブに集った写真家や芸術家たちが中心となり、世界初の写真協会となる「ロンドン写真協会（のちの王立写真協会）」が 1853 年に結成された事実は、特筆すべきであろう。現在は、スプリングフィールド大学病院に改名しており、現存するテューダー朝様式の城のような病院建築が、その歴史的重みを物語っている（蛭川久康ほか，2002）。

いっぽう、写真史の分野では、ダイアモンドは、彼の患者でもあった彫刻家フレデリック・スコット・アーチャー（Frederick Scott Archer）が開発したコロディオン湿版写真（感光剤を塗ったガラス板をネガとするガラス写真）の実験に協力したアマチュア写真家として、その名を残している。1851 年、アーチャーが『ケミスト（*The Chemist*）』誌でコロディオン湿版写真の方法を発表し（Archer, 1851, March）、第 1 回ロンドン万国博覧会を通して写真術が紹介されたことで、写真ブームが起こったことは、写真史の多くの文献が紹介しているところである。こうした 1850 年代の写真の黎明期の状況証拠から推察しても、ミレイが絵画の競合相手として意識していた最先端の技術は、ダゲレオタイプ（銀板写真）やカロタイプ（自然の鉛筆）よりも感度が良く、細部まで肌理細かく再現可能なコロディオン湿版写真（ガラス写真）だったと考えられる。

4. 3.　ダイアモンドが撮影した《オフィーリア》

ダイアモンドが撮影した写真は、メトロポリタン美術館やオルセー美術館をはじめとする主要な美術館でも所蔵されているが、現在、ダイアモンドが撮影した患者の写真を多数（22 枚）保管しているのは、ロンドンにある王立医学協

会である。筆者は、2010 年 3 月に、王立医学協会の図書館で、1850 年代にダイアモンドが撮影した写真の実物を閲覧させてもらう機会を得た。A5 ほどの大きさの鶏卵紙に印画されたコロディオン湿版写真で、必ずしも女性ばかりが被写体ではなく、しかも、ぼやけて朦朧としたものもある。腰掛ける老人（男性）の横顔をとらえた写真もあれば、中高年女性の全身像の写真もあり、オフィーリアに扮した若い女性の写真（図 11）もある。

1856 年の王立協会においてダイアモンドが行った講演（「精神障害の観相学的および心理的現象への写真の応用について」）によれば、カメラを医学に応用することは、患者の外観や入退院時の様子を正確に記録するだけでなく、患者がセルフ・イメージを獲得するための医療（治療）行為の一環でもあるという（Diamond, 1856; Gilman, 1976, p. 23）。ここで、疑問がわいてくる。ダイアモンドの撮影行為は、前述のベルの「観相学（表情研究）」のスケッチに代わる最新技術として、どの程度まで「科学」的にカメラで診断することを目的としていたのだろうか。そして、ダイアモンドの女性患者の写真は、前述の医師シャルコーが記録したヒステリー症状の「疾病分類学」に還元させることができるのだろうか。1850 年代にダイアモンドが撮影した 22 枚の患者の写真（実物）を見た限りでは、答えを断定することは難しい。むしろ、これらの写真は、19 世紀の「観相学」や「疾病分類学」を超えて、今日でいう「芸術療法（セラピー）」を含めた、医学、医療、芸術が交差する広い視座からとらえなおすべき写真であるという印象を与える。ダイアモンドが残した写真は、同時代のイギリスの女性写真家ジュリア・マーガレット・キャメロン（Julia Margaret Cameron）やヘンリー・ピーチ・ロビンソン（Henry Peach Robinson）、さらにはルイス・キャロル（Lewis Carroll）の「芸術写真」に近い側面があることがすでに指摘されているように（Gilman, 1976, p. 8; Showalter, 1987［1985］, p. 87）、アマチュア写真家としての「芸術活動」の一環だった可能性もありうるからだ。

ここで、オフィーリアを髣髴とさせる若い女性の写真（図 11）を見てみよう。オフィーリアを暗示する「花輪」や「ヴェール」の小道具は、ダイアモンドの演出によるものであろう。彼女は、重たそうなヴェールで体が覆われていることにも無関心で、何かに「没入」している。ミレイの《オフィーリア》と比較すれば、両者の間には、相貌的な類似性はないが、共通点があるとしたら、モデルが「没入」している点だ。ダイアモンドは 1852 年 12 月から 1 ヶ月間、精神障害者の写真を含む、自ら撮影した肖像写真などを一般公開しており、その展示場所は、ロンドンの王立技芸協会が開催したイギリス初の公共の写真展覧会であった。ミレイが、ダイアモンドが撮影した写真を見たかどうかを証明することはかなわないが、むしろ強調すべき点は、さまざまな緊張関係をはらみながら、ダイアモ

図 11.　ダイアモンド、《オフィーリア》、1850 年代、コロディオン湿版写真で撮影、王立医学協会所蔵、出典:Gilman（1976）PLATE 32.

ンドが撮影した写真《オフィーリア》とミレイの絵画《オフィーリア》が、軌を一にするかのように、1851 年前後の同じ時空間（サリー州郊外）から誕生したという事実にある。

「精神障害」とは、自己を意識的に捉えられていないがゆえに、「無意識」の状態を体現させ、自然状態に「没入」したものとなる。ミレイの《オフィーリア》の「自然に忠実に」とは、無意識的で自然的状態をリアルに捉え、そこに「絵筆」で迫ろうとした試みであり、ダイアモンドが「精神障害」という究極のリアルに「写真」で迫ろうとした試みと表裏一体となっていたと解釈できるのではないだろうか。本稿で明らかにしたかったことは、ミレイが医学的志向性をもった画家だったのではないだろうかということである。

古物学協会のフェローとして、熱心な古物収集家・美術愛好家でもあったダイアモンドの実像は、いまだにわかっていないことの方が多い。彼の患者でコロディオン湿版写真を開発した彫刻家アーチャーに関する文献も極めて少なく（Gernsheim, 1988, p. 17）、ダイアモンドの業績や生涯をまとめた先行研究（文献）も、1970 年代から 1980 年代にかけて出版された 2 冊にとどまっている（Bloore, 1980; Burrows & Schumacher, 1990［1979］）。今後、ダイアモンドやアーチャーが撮影した写真や 1 次資料が揃い、全体像がより鮮明になれば、ミレイの《オフィーリア》にも新たな解釈が吹き込まれることになるだろう。

5.　結びにかえて

以上、これまで論じてきたことをまとめれば、ミレイ（画家）、ベル（解剖医・画家）、ダイアモンド（精神科医・写真家）の 3 者の間には、医学と芸術が交差する明らかに歴史的な連続性が存在しているということだ。本稿が考察を試みたことは、1851 年前後のロンドンにおける医学と芸術の結節点として、《オフィーリア》が《両親の家のキリスト》と《マリアナ》とともに「3 部作」を構成していく軌跡であり、その対話である。《両親の家のキリスト》の「誕生／死」と《オフィーリア》の「死／再生」は、確かに円環をなしているのである（巻末年表参照）。

最後に、冒頭で引用した、夏目漱石の『草枕』（1906）のセリフを再び想起してみよう。漱石は、『草枕』の主人公、西洋画家「余」を通して、

図 12.　企業広告、全国紙（4 紙）（2016 年 1 月 5 日号）朝刊の見開き全面広告として掲載、筆者撮影

【参考年表】

1844 年	医師チャールズ・ベル：『表情の解剖学と哲学』（第 3 版）を出版
1848 年	医師ダイアモンド：サリー州立アサイラムに赴任、1850 年頃より患者の写真撮影開始
1848 年 9 月	ミレイ：W・H・ハントらと共にラファエロ前派兄弟団（PRB）を結成
1850 年 5 月	**ミレイ：《両親の家のキリスト》をロイヤル・アカデミー展覧会に出品・展示**
1851 年 3 月	F・S・アーチャー：『ケミスト』誌に「湿版写真術」の方法を発表、ダイアモンドが実験に協力
1851 年 5 月	第 1 回ロンドン万国博覧会、開催
1851 年 5 月	**ミレイ：《マリアナ》をロイヤル・アカデミー展覧会に出品・展示**
1851 年 7 月～ 12 月	ミレイ：サリー州ユーウェルに滞在、《オフィーリア》を構想
1852 年 5 月	**ミレイ：《オフィーリア》をロイヤル・アカデミー展覧会に出品・展示**
1852 年 12 月	医師ダイアモンド：自ら撮影した写真をロンドンの王立技芸協会の写真展覧会で一般公開
1856 年	医師ダイアモンド：王立協会で「精神障害の観相学的および心理的現象への写真の応用について」を講演
1882 年	医師シャルコー：パリ・サルペトリエール病院で世界初の神経学講座を開設
1895 年	医師フロイト：『ヒステリー研究』を出版
1896 年	ミレイ：ロイヤル・アカデミー会長に就任のち、咽頭癌により逝去
1900 年（明治 33 年）	夏目漱石：ロンドン留学（2 年間）
1906 年（明治 39 年）	夏目漱石：『草枕』を発表

ミレイの《オフィーリア》に重ね合わせられた謎の女性、那美の表情に何かが足りないことに気づき、物語の最後の最後で、「憐れ」という日本的な「人情」の一筆を加えた。以降、21 世紀の今日に至るまで、ミレイの《オフィーリア》は何度となくメディアを変えて換骨奪胎され、日本の大衆文化でも復活／再生を繰り返している。

例えば、CG を使わず「手描き」のアニメーションにこだわって制作された映画《崖の上のポニョ》（2008）は、『草枕』を読んだ宮崎駿監督が、2006 年にテート・ブリテンを訪れたことがきっかけで誕生したことでも知られている。キリスト教色を払拭したこの冒険譚に登場する「母なる海」グランマンマーレがミレイの《オフィーリア》に重ね合わされていることは、今や、子供たちも知っている逸話として、《オフィーリア》を未来につないでいる。

さらに、2016 年 1 月には、女優の樹木希林さんが、大きな見開き全面広告のためにミレイの《オフィーリア》に扮し、全国紙（4 紙）に掲載されたことで話題になった（図 12）。「死ぬときぐらい、好きにさせてよ」という広告コピーは、「高齢化社会」を超えて「多死社会」とも言われる現代の死生観を問うメッセージを投げかけている。

ミレイの《オフィーリア》は「瀕死」の状態ではあるが、「瀕死」は「死」ではなく、まだ生きた状態である。《オフィーリア》は「死」を選択しているが、「瀕死」の瞬間を生きている。美しくも謎に満ちたミレイの《オフィーリア》は、《両親の家のキリスト》と《マリアナ》とともに円環をなしながら、「生と死」「健康と病気」をめぐる根源的な問い（To be, or not to be）を、将来に向かって問い続けていくことであろう。

引用文献

Anonymous.（1850a, 11 May）. Exhibition of the

Royal Academy. *Illustrated London News*, p. 336.

Anonymous.（1850b, 18 May）. Pathological exhibition at the Royal Academy（noticed by our surgical adviser）. *Punch, or the London Charivari, vol. 18*, p. 198.

Anonymous.（1851, 21 May）. Punch among the painters. *Punch, or the London Charivari, vol. 20*, p. 219.

Archer, F. S.（1851, March）. On the use of collodion in photography. *The Chemist: A Monthly Journal of Chemical Philosophy, and of Chemistry Applied to the Arts, Manufactures, Agriculture, and Medicine, and Record of Pharmacy. vol.2*, 257–258.

Bell, C.（1806）. *Essays on the Anatomy of Expression in Painting*. London: Longman.

Bell, C.（1844/1847）. *The Anatomy and Philosophy of Expression; as Connected with the Fine Arts*. London: John Murray.

ベル，チャールズ（2001［1847］）.『表情を解剖する（神経心理学コレクション）』（岡本保訳）医学書院 .

Bloore, C.（1980）. *Hugh Welch Diamond: Doctor, Antiquarian, Photographer*. Twickenham: Orleans House Gallery.

Burrows, A. & Schumacher, I.（1990［1979］）. *Portraits of the Insane: The Case of Dr Diamond*. London: Quartet Books.

Cummings, F.（1964）. Charles Bell and the anatomy of expression. *The Art Bulletin, vol. 46*, 191–203.

Darwin, C.（1872）. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: John Murray.

ダーウィン、チャールズ（1931［1872］）.『人及び動物の表情について』（浜中浜太郎訳）岩波文庫.

Diamond, H. W. et al.（1852）. *Annual Report of the Committee of Visitors of the Surrey Lunatic Asylum*. London: D. Batten.

Diamond, H. W.（1856）. On the application of photography to the physiognomic and mental phenomena of insanity. *Proceedings of the Royal Society of London, vol. 8*, 117.

Didi-Huberman, G.（2003［1982］）. *Invention of Hysteria: Charcot and the Photographic Iconography of the Salpêtrière*（A. Hartz, Trans.）. Cambridge, MA: MIT Press.

ディディ＝ユベルマン，ジョルジュ（2014［1982］）.『ヒステリーの発明〈上〉』（谷川多佳子・和田ゆりえ訳）みすず書房.

フロイト，ジークムント（1974［1895］）.『フロイト著作集 7: ヒステリー研究』（懸田克躬・小此木啓吾訳）人文書院.

Gernsheim, H.（1988）. *The Rise of Photography 1850–1880 The Age of Collodion*. London: Thames and Hudson.

Gilman, S. L.（1976）. *The Face of Madness: Hugh W. Diamond and the Origin of Psychiatric Photography*. NY: Brunner/Mazel.

蛭川久康ほか（編）（2002）.「スプリングフィールド病院」『ロンドン事典』（730 頁） 大修館書店.

Hunt, W. H.（1905）. *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*（vol. 1）. London: Macmillan.

木島俊介（監）（2008）.『ジョン・エヴァレット・ミレイ展』朝日新聞社.

Millais, J. G.（1899）. *The Life and Letters of Sir John Everett Millais: President of the Royal Academy*（vol. 1）. London: Methuen.

夏目漱石（2016［1906］）.『草枕』新潮文庫 .

Showalter, E.（1987［1985］）. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago Press.

Smith, A.（2007）. ‘The poetic image’: The art of John Everett Millais. In A. Smith & J. Rosenfeld（Eds.）, *Millais*（pp. 14–19）. London: Tate Publishing.

高階秀爾・三浦篤（編）（1997）.『西洋美術史ハンドブック』新書館 .