

## 論文 J.W.ウォーターハウス《南のマリアナ》における鋭と顔：悲哀表現の欠如にみる救済への希望

著者	山口 茜
雑誌名	論叢 現代語・現代文化
号	19
ページ	17-37
発行年	2019-02-28
URL	<a href="http://hdl.handle.net/2241/00151574">http://hdl.handle.net/2241/00151574</a>

## J. W. ウォーターハウス《南のマリアナ》における鏡と顔 - 悲哀表現の欠如にみる救済への希望

山口 茜

### A Mirror and a Face in *Mariana in the South* by J. W. Waterhouse: A Hope for Salvation Represented by a Lack of Sadness.

This paper examines why *Mariana in the South* (1897) by J. W. Waterhouse (1849-1917) was frequently criticised for its lack of tragic atmosphere, as compared to Tennyson's poem of the same title from which Waterhouse adapted the theme. Waterhouse's Mariana is unique because no other paintings nor illustrations depict Mariana facing a mirror. J. E. Millais' *Mariana* depicts Tennyson's another poem of the same title had a significant influence on Waterhouse's work, but she faces the window as she waits for her love; Waterhouse's Mariana has realised that he will never arrive. Instead, she is completely absorbed in herself and stares at the reflection of her face in the mirror. People who view the painting would naturally expect that Mariana is lamenting her loneliness, however, Waterhouse's Mariana doesn't look like that at all because she is so absorbed in herself, which is the main reason for the criticism. The mirror in *Mariana in the South* has a strong connection to the mirrors in his works that are based on Tennyson's *The Lady of Shalott* and it is certain that he was interested in the complex relationship of a woman, a curse and a mirror. Waterhouse added original motifs to his *The Lady of Shalott* (1888), which indicate hope for her salvation. A comparison between the study of *Mariana in the South* and the completed work reveals that Waterhouse made changes to the details, such as the door behind Mariana is open in the painting, while it is closed in the study. Waterhouse's *Mariana in the South* has not failed to convey her story; instead, it has succeeded in representing Mariana with hope for her salvation.

#### はじめに

「寂しくて、寂しくてしょうがない。もういっそ死んでしまいたい！」<sup>1</sup>と、自身の孤独を嘆くマリアナは、ヴィクトリア朝画壇で活躍する多くの画家によって描かれた。ジョン・エヴァレット・ミレイ (1829-1896年) の《マリアナ》(1851年, 図1) は、アルフレッド・テニソン (1809-1892年) の詩「マリアナ」(1830年) に取材した作品だ。ミレイは、真っ青な衣装を着たマリアナが、大きく上体を仰げ反らせ、冒頭の台詞を口にしたところを描いた。既に繰り返し指摘されているように、ミレイ作品の独自性はマリアナの官能性の表現にある<sup>2</sup>。衣装やポーズの工夫によって彼女の体つきを強調し、一人きりで暮らすマリアナがやり場のない欲求を持て余す様を表現した。ペンとインクで制作された下絵では、マリアナが薄眼を開けて窓の外を

見やる油彩画とは異なり、完全に目を閉じてアンジェロの来訪を夢想する様子が描かれているし、臀部の丸みも油彩画のそれ以上に強調されている<sup>3</sup>。こうしたミレイの試みからは、テニソンの原詩で詠われる悲哀と疲労に困憊したマリアナの姿を、独自の解釈を加えながら表現しようとする画家の姿勢が読み取れる。

テニソンの「マリアナ」(1830年)とその姉妹作「南のマリアナ」(1833年)はともに、シェイクスピアの戯曲『尺には尺を』(c.1603-4年)の登場人物マリアナに関する叙情詩である。持参金をなくして婚約者アンジェロに婚約を破棄されたマリアナは、うらぶれた屋敷に一人で暮らしている。アンジェロが再び彼女の元を訪れることはない、という現実を知りながらも、そうした現実と向き合うことができないまま、しきりに窓の外を見やっては己の不幸を嘆くのがマリアナだ。このように、テニソンの「マリアナ」ではアンジェロの来訪への僅かな期待を捨てられずにいるマリアナの様子が詠われる。一方「南のマリアナ」では、マリアに祈り、鏡の中の自己と向き合いながら、同時に己の孤独と正面から対峙するマリアナの姿が詠われている。

「マリアナ」を題材としたミレイに対して、ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス(1849-1917年)は、「南のマリアナ」を題材にして、同題の油彩画(1897年、図2)を描いた。広大な部屋で、大きな円形の化粧鏡と向き合うマリアナの足元には、かつての婚約者アンジェロからのものと思われる手紙が無残に打ち捨てられている。床に敷き詰められた白と黒のタイルが奥の扉まで延々と伸び、彼女が一人きりで暮らす「堀に囲まれた屋敷(Moated grange)」の空虚さを際立たせている<sup>4</sup>。

ウォーターハウスの《南のマリアナ》がロンドンのニュー・ギャラリーで展示されたのは1897年5月このことだが、この直後に『タイムズ』には以下の匿名の作品評が掲載された。

J. W. ウォーターハウス氏に関して言うと、彼の《南のマリアナ》には可愛らしい顔とその鏡像が描かれているのだが、悲劇の概念を伝えることや、説得力をもって悲哀の物語を語ることににおいては失敗している。それでもなお、マリアナの顔と色調の組み合わせは強力なものであるし、当然、この作品が今回の展示で最も人気を集める作品の一つであったとしても驚きはない<sup>5</sup>。

この記事の筆者は前半部で《南のマリアナ》の造形と色調の組み合わせを賞賛し、作品が人気を集めるであろうことを認めているが、前半部では、主題の詩「南のマリアナ」で表現される悲劇の概念や悲哀の物語を描出するという点においてはこの作品が「失敗している」と述べた。後半部の賞賛が霞むほどの痛烈な批判である。

この作品評を受けてか、悲哀表現の失敗はウォーターハウスの絵画作品に関する先行研究でも繰り返し指摘されてきた。例えば、以下で引用するように、ピーター・トリッピや箭川修は『タイムズ』における評価と同様に、ウォーターハウスの《南のマリアナ》では、本来表現されるべきマリアナの悲哀が十分に表現されていないと述べている。まず、トリッピの評を引用する。

ミレイのマリアナのほうが年上である点も、彼女がアンジェロを愛したこと、そして彼の不在を身にしみて感じていることを容易に信じさせてくれる。それとは対照的に、ウォーターハウスは思春期の娘に、それにふさわしい衣をまとわせた。この娘は恋人のいるような年頃にはほとんど見えない。ミレイはマリアナに縫いものをさせて、落ち着かない気分と時間の経過を表わしたが、マリアナが鏡をのぞき込む姿を描いたウォーターハウスは、テニソンの原作に忠実であるとはいえ、このヒロインが自分の物思いにふけっていることしか伝えていない<sup>6</sup>。

トリッピが指摘したのは、マリアナが実際の年齢設定よりもはるかに幼く描かれていること、そして彼女が、恋人に捨てられたことを悲しんでいるというよりも「物思いにふけっている」だけに見える、という点である。さらに、トリッピは引用箇所の前ページにて、マリアナの表情が「退屈そう」<sup>7</sup>であるとも述べている。

続いて、箭川の評を引用する。

Waterhouse の作品は女性を雰囲気豊かに描いており、構図としても、足元に手紙を散らしつつ、床の市松模様で遠近法を強調しながら、部屋の奥に開いたドアを描き込むなど、ニュアンスに満ちてはいる。しかしながら、この女性が本当に「悲しんでいる」のかはそれほど明らかではない<sup>8</sup>。

箭川はウォーターハウスの《南のマリアナ》の構図や雰囲気を賞賛してから、「しかしながら」と続け、悲哀表現が十分でない点を指摘している。これは、『タイムズ』の作品評と同様に、悲哀表現の欠如を絵画表現上の失敗として捉え、作品の完成度と対照させるものである。

以上からわかるように、ウォーターハウスの《南のマリアナ》はこれまで繰り返し、原詩で詠われるマリアナの悲哀を十分に表現していないと指摘されてきた。同じマリアナを描いたミレイ作品の独自性が官能性の表現にあるとすれば、ウォーターハウスの絵画表現における独自性はどのように位置付けられるだろうか。《南のマリアナ》に向けられてきた批判について、ウォーターハウス作品の独自性という観点から考察したい。なお管見の限り、過去にこうした点について論考が書かれたことはないことから、こうした点について考察することはウォーターハウス研究、さらにはマリアナの図像的系譜を検討する上で十分に意義があると考えられる。そこで、本論ではウォーターハウスの《南のマリアナ》における悲哀の表現の欠如について、以下の構成で考察を行っていく。

まず、ウォーターハウスが《南のマリアナ》で描いた巨大な鏡に着目し、ウォーターハウスが鏡のモチーフを採用した他の絵画作品と《南のマリアナ》との差異から本作の特殊性を明らかにする。また、ウォーターハウスの《南のマリアナ》に多大な影響を与えたミレイの《マリアナ》と比較し、マリアナを窓ガラスに向かわせたミレイの表現と、マリアナを鏡と向き合わせたウォーターハウスの表現の対照性に着目し、ウォーターハウス作品の独自性を論じる。

続いて、こうした考察を踏まえ、ウォーターハウスの《南のマリアナ》が悲劇性に欠けるといふ評価を与えられたことの要因を探るとともに、そうした表現が、ウォーターハウスが関心

を寄せていたと考えられる超自然的なもの、特に「シャロットの姫」における女性と鏡と呪いの連関に深い関わりを持つことを明らかにする。最終的な結論としては、《南のマリアナ》が絵画表現における「失敗」ではなく、ウォーターハウスの意図した仕掛けであることを、同作品の考察および、マリアナを描いた他の画家の作品との比較、そしてウォーターハウスによる《南のマリアナ》の別バージョンの油彩画との比較から導き出したい。

## 1. 《南のマリアナ》における窓と鏡

イソベル・アームストロングが *Victorian Glassworlds* (2008) で述べたように、19 世紀イギリスは「公共のガラス (Public glass)」<sup>9</sup> の時代であり、この時代を通して、ガラスやその製作技術を応用した鏡は瞬く間にロンドンの街中で普及していった。こうした時代背景を反映するように、ウォーターハウスの《南のマリアナ》には、円形の巨大な鏡が、画面の大部分を占める重要なモチーフとして描かれている。

ウォーターハウスの絵画作品において、巨大な円形の鏡は計 5 回登場している。作品を年代順に挙げると、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》(1891 年, 図 3)、《シャロットの姫》(1894 年, 図 4)、《南のマリアナ》(1897 年)、《宿命》(1900 年, 図 5)、《「影の世界にはもううんざり」、とシャロットの姫は言った》(1915 年, 図 6) である。

最初の作品《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》は、ホメロスによる『オデュッセイア』より、魔女キルケのもとを訪れたオデュッセウスが毒薬を差し出される場面を取り上げたものだ。画面中央では、玉座のような豪華な椅子に両足を揃えて腰掛けたキルケが、左手で杖を、右手で杯をそれぞれ高い位置に掲げて前方を見下ろしている。キルケの背後の鏡に映るのは髭を蓄えた壮年のオデュッセウスで、鑑賞者はこの鏡を通して、キルケが杯を差し出す先がオデュッセウスであることを知る。キルケの足元には毒薬を飲んだ者が猪に姿を変えられた状態で臥している。椅子の両脇に取り付けられた鋭い爪を持つ虎のモチーフ、そして男根を象徴する杖<sup>10</sup>が示唆するのは、オデュッセウスを威圧しようとする彼女の挑戦的な姿勢だ。しかし、乳房を露にし、身体のラインが透けて見える薄衣一枚を身につけて顔を紅潮させたキルケの姿からは、オデュッセウスを自身の性的魅力を以て服従させようという意図も見取ることができる。

エリザベス・プレットジョンが指摘するように、キルケの背後に見える円形の鏡はキルケの父親である太陽神ヘリオスを象徴するモチーフだと考えられるが<sup>11</sup>、この鏡が単なる象徴的モチーフに留まらないものであることは、鏡の中の光景を確認することで明らかにできる。杖を掲げるキルケの左腕で区切られた一角には、彼女と対峙するオデュッセウスの姿が、そして杯を掲げる右上で区切られた一角には、オデュッセウスの一行を運んできたと思われる船が映り込んでいる。絵画と向き合う鑑賞者が見ることが出来るのはキルケが中央に座し足元に豚が臥す様子のみだが、鏡の中の光景を確認すると、キルケが鑑賞者の位置にオデュッセウスを見ていること、そして、彼が今まさに船を降りてキルケのもとを訪れ、仲間たちの変わり果てた姿を発見したであろうと理解できる。したがって、本作における鏡の役割は、ヘリオスの存在と

関わる象徴的モチーフであることに加え、鑑賞者が画中の状況を理解するための補助をすることであると考えられる。

円形の巨大な鏡が登場する5作品のうち、《南のマリアナ》を除く4作品に同様のことが当てはまる。《シャロットの姫》(図4)、《「影の世界にはもううんざり」、とシャロットの姫は言った》(図6)はテニソンの「シャロットの姫」(1842年)<sup>12</sup>を主題とした作品であるが、女性(シャロットの姫)の背後にある鏡には、前者では塔を囲む川の流れと騎士の姿が、後者にはキャメロットの城塞と、並んで歩く恋人たちの姿が映し出されている。シャロットの姫自身の動作と舞台設定だけでは網羅しきれない物語の状況を、鏡の中の光景が補完している。1899年に勃発したボーア戦争の負傷者と、夫を亡くした妻たちのための基金を募るために製作された《宿命》も同様で、一見優美な女性が杯を口元へ運ぶ様子を描いただけのようにも見えるが、彼女の背後の鏡に映し出された地球儀、海、帆船が、作品の制作目的を示唆するモチーフとして機能している。つまり、今挙げた作品では全て、鑑賞者が鏡を介さずに姿を確認できる人物は一人だけしか描かれていないのだが、その背後に設置された巨大な鏡が場面の状況を映し出しているため、鑑賞者の物語理解が促進される、という仕組みが施されている。

しかし《南のマリアナ》については、鏡の描写に物語補完物としての役割を見出すことができない。ここで、改めて《南のマリアナ》の作品を見てみよう。先述の通り、描かれているのはテニソンの同名の詩の一場面である。中央に描かれたマリアナは、鑑賞者に対してほぼ背中を向け、左側を向いて膝立ちし、巨大な円形の化粧鏡に映る自分の姿を恍惚とした様子で眺めている。鑑賞者はマリアナの姿を彼女の左側面から観察することになるが、鏡に映し出された彼女の表情も確認することが可能だ。白黒のタイルが敷き詰められた床を辿ると、上半分に飾りガラスが嵌められた扉が見えるが、その扉はわずかに開き、暗い室内に明るい陽光を差し込ませている。その光は画面中央のマリアナに向かって伸びており、扉の手前に置かれた椅子のようなものがその光を途中で遮っている。

マリアナが見つめる鏡の中には、マリアナの顔と、飾りガラス付きの扉の一部しか映っていない。つまり、鏡が物語の補助材として機能していないという点で《南のマリアナ》は他の鏡を利用した作品とは性質が大きく異なる。さらに、鏡の中に正面から捉えたマリアナの顔が映し出されている点にも注目したい。ウォーターハウスが鏡を扱った作品において、画中の人物が鏡に真正面から向き合う様子を描いたものは《南のマリアナ》以外に存在しない。《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》と《シャロットの姫》で鏡に映るのは人物の後ろ姿であり、《宿命》では横顔、そして《「影の世界にはもううんざり」、とシャロットの姫は言った》においては、前面に描かれた人物の姿は鏡に映し出されてすらいない。さらに、プレットジョンが指摘するように、《南のマリアナ》にはダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ(1828-1882年)による《南のマリアナ》(1857年、図7)の影響がうかがえる<sup>13</sup>。モクソン版『テニソン詩集』(1857年)の挿絵として描かれたロセッティのイラストでは、右側の鏡にマリアナの後ろ姿が映っている。ここでもやはり鏡は、人物(マリアナ)の顔を正面から捉えてはいない。こうして「鏡」に着目してみると、ウォーターハウスの《南のマリアナ》の異質性が際立ってくる。

なぜウォーターハウスは、特殊な表現と言ってよいほどに他の作品との差異が目立つ、鏡と向き合うマリアナの姿を採用したのだろうか。その点についてまず考察していきたい。

既存の研究で指摘されているように、ウォーターハウスの《南のマリアナ》には、マリアナの画面構成とポーズの2点において、ミレイの《マリアナ》の強い影響が見られる。ウォーターハウスは1886年にロンドンのグロヴナー・ギャラリーで行われたミレイの回顧展を訪れ、その際に《マリアナ》を目にする機会に恵まれたと考えられる<sup>14</sup>。また、本作品はその後1891年にバーミンガムでも展示されている。

両者の類似点としては、まず画面構成に関して、画面左を向いたマリアナが画面中央に描かれ、彼女から見て正面、つまり画面左側にはそれぞれ、ミレイ作品では窓が、ウォーターハウス作品では鏡が配されている点があげられる。こうした比較は《マリアナ》の窓と《南のマリアナ》の鏡を対照的なモチーフとして浮き上がらせる。さらには両作品とも、マリアナの頭部を境にして背後の壁面が途絶えている点も共通する。途切れた壁面の右側には、ミレイ作品ではキャンドルが、ウォーターハウス作品ではわずかに開いた扉の隙間からの陽光が、それぞれ暗い室内をほのかに照らしている。マリアナの描写に関して言えば、両作品ともマリアナを彼女の左半身を捉えているという点、また上体を後ろへ反らしたマリアナの姿勢が共通する。

以上のように、ウォーターハウス作品には先行するミレイ作品からの強い影響が見られる。続いて両者の間に見られる差異についても検討したいのだが、その前にここで、ウォーターハウスが鏡を利用する際の特徴を再び確認したい。ウォーターハウスは、鏡の中の光景を詳細に描くことで物語の伝達に鏡を効果的に利用する傾向があった。先述のように、鏡は多くの作品で物語の伝達そのものに活用されていたが、《南のマリアナ》ではそれが該当しない。では、本作の鏡はどのように利用されているのだろうか。それは両作品の差異を検討することで明らかにすることができる。

ミレイは斜め後ろからマリアナの姿を捉え、豊かな乳房と臀部を備えた女性らしい体つきを強調して彼女の官能性を描出したが、同時に彼女の頭部をやや左に傾けることで、悲哀と疲労、諦念の入り混じる複雑な表情を鑑賞者に対して効果的に提示した。一方ウォーターハウスは、ミレイ作品とはほぼ同じ角度からマリアナを捉えながら、画中の鏡を利用して彼女の表情を描き出した。こうした差異は、両作品が取材した原詩における、マリアナが向かう対象物の違いと関係している。マリアナが見つめるものはテニソンの「マリアナ」では窓、「南のマリアナ」では鏡とされているからだ。ウォーターハウスは、原詩の描写に即して作品に鏡を描き、その性質を効果的に利用したと言える。

そこで、それぞれの原詩を参照したい。まず、ミレイが取材したテニソンの「マリアナ」の第2連の後半部を引用する。

After the flitting of the bats;  
 When thickest dark did trance the sky,  
 She drew her casement-curtain by,  
 And glance athwart the glooming flats.  
 She only said, 'The night is dreary,  
 He cometh not,' she said;  
 She said, 'I am aweary, aweary,

I would that I were dead!<sup>15</sup>

「マリアナ」のマリアナは、元婚約者のアンジェロが再び訪ねてくるのではないかと頻りに窓の外を眺める。ここで彼女が向き合うものは窓 (casement) である。彼女は窓ガラスの向こうにアンジェロの姿を探し求めるが、そこにはただ暮れゆく平原 (the glooming flats) が広がるのみで、希望を毎夜打ち砕かれることになるマリアナは、全編を通して繰り返し「寂しい (dreary)」「疲れた (awearry)」という言葉を発する。

続いて、ウォーターハウスが主題とした「南のマリアナ」の第3連を引用する。

Till all the crimson changed, and past  
 Into deep orange o'er the sea,  
 Low on her knees herself she cast,  
 Before Our Lady murmur'd she;  
 Complaining, 'Mother, give me grace  
 To help me of my weary load.'  
 And on the liquid mirror glow'd  
 The clear perfection of her face.  
 'Is this the form,' she made her moan,  
 'That won his praises night and morn?'  
 And 'Ah,' she said, 'but I wake alone,  
 I sleep forgotten, I wake forlorn.'<sup>16</sup>

「南のマリアナ」は、窓ではなく、鏡 (mirror) にはっきりと映し出される自分の顔 (The clear perfection of her face) を見つめている。そして、「これがあの方が昼夜褒め称えた顔なのでしょうか?」と誰にともなく問いかける。それに続くのは「でも私はひとりぼっち／忘れられたまま眠り、報われることなく目を覚ます」という台詞だ。マリアナが、第1、2、6、7連の最終行でも繰り返し「忘れられたまま生き、報われないまま愛する (To live forgotten, and love forlorn)」<sup>17</sup>と述べている点に注目したい。今後おそらく永遠に続く孤独な境遇を、少し客観視するような口調で述べている台詞からわかるのは、マリアナが、「マリアナ」と異なり、もはやアンジェロが彼女の元を訪れないことを受け入れているということである<sup>18</sup>。「マリアナ」では各連の最終行に繰り返し“dreary”と“awearry”が登場するのに対して、「南のマリアナ」では、各連の最終2行に、決まって「孤独だ (alone)」「忘れられた (forgotten)」「惨めだ (forlorn)」といった、心情ではなく状況や状態を意味する形容詞が登場する。つまり、前者のマリアナが自身の精神的苦悩を直接的に述べるのに対し、後者は自身の置かれた状況をやや客観的な視点から説明していると言える。

ただここで注意したいのは、ウォーターハウスが描いたマリアナは、彼女が自身の状況を客観視する段階を経た上で、自分自身の内面と向き合った状態にあるということだ。この、客観視と自己没入は一見矛盾するように思われるが、次のように考えることができるだろう。



テニソンの「マリアナ」におけるマリアナは、アンジェロが来ないという現実を受け入れることができないので、「もしかしたらやってくるかもしれない」という思いでひたすらアンジェロを待ち続けている。したがって、彼女の関心は彼女の外側、屋敷の外側に向いているため、「疲れた」とか「寂しい」といった直接的な心情表現はするものの、そうした感情や自身の置かれた状況に向き合おうとする姿勢は全く認められない。ミレイが描いた、自身の欲望をあらわにするマリアナは、そんな彼女の状態を表している。

一方で「南のマリアナ」は、アンジェロが来ないという現実を受け入れ、「人々から忘れ去られ、孤独で惨め」という、自身の置かれた状況を客観的に認めているので、彼女の関心は彼女自身の内側へと向かっていく。なぜならマリアナは、もはや自身の外側には彼女に関心を持つ人間が存在しないことを知っているからだ。「堀に囲まれた屋敷」の中で、物理的にも精神的にも外部と断絶されたマリアナは、そうして自己との対面を果たす。彼女の視線が鏡の中のマリアナの視線とぴったりと重なる様は、そうした閉鎖的状況を示していると捉えることもできる。屋敷をぐるりと囲む堀はそれだけで完結し、閉じられているが、彼女自身と、鏡の中のマリアナの視線は、彼女たち自身の身体を通してその堀と同じように完結し、閉じられている。

このように、二つの詩を比較することで、窓と鏡の違い、そして台詞の違いから、現実を受け入れられずに寂しさを訴える前者の状況から現実を受け入れ孤独を嘆く中で自己との対面を果たす後者の状況へ、というマリアナの変化を読み取ることができる。そうした変化と連動するかのように、「マリアナ」でアンジェロに向けられていた不満は、「南のマリアナ」では聖母マリアへの祈りに取って代わられる。こうした様子からも、マリアナの関心がもはやアンジェロではなく、彼女自身へと向いていることが読み取れるだろう。

特にウォーターハウスは、そうして鏡と向き合うマリアナの姿を、鏡に真正面から向き合うものとして描いた。ここで、最初に提起した、なぜウォーターハウスの《南のマリアナ》では悲哀の表現が十分でないのか、という問いに、この鏡に向き合うマリアナの姿が大きく関わってくることを確認したい。トリップはこのマリアナが「物思いにふけている」<sup>19</sup>と述べたが、物思いに耽るというよりも、鏡の中の自身の姿に魅入っていると言えないだろうか。先の「南のマリアナ」の引用部において、マリアナが鏡の中に見出したのは“clear perfection of her face”であった。自身の顔の、完璧な美しさがはっきりときらめく (glow'd) さまを見た彼女は、「これがあの方が昼夜褒め称えた顔なのではないでしょうか？」と発する。この後にマリアナは「でも私はひとりぼっち／忘れられたまま眠り、報われることなく目を覚ます」と述べ、輝くほどの美しさが日々無駄になっていくことを嘆く様子が読み取れる。しかし、ここで重要なことは、ウォーターハウスが描いたのは、鏡に映る自身の美しさに見惚れるマリアナの姿であったということだ。では、マリアナが自分自身に見惚れる様子を、ウォーターハウスはどのように描出しているのかという点について、以下で考察する。これは、悲哀の表現の欠如という観点からも重要なポイントになる。

ウォーターハウスが描いた、唇をわずかに開き、やや目を伏したマリアナの表情は、ミレイがエロティックな側面を強調して描いたマリアナの表情とよく似ている。しかしトリップが指摘したように、マリアナは実際の年齢よりかなり幼く描かれているため、ミレイのマリアナが体現する官能性とは結び付きにくいし、何より、そうした官能性が表れるはずの身体は、《南

のマリアナ》の場合、幾重にも重ねられた衣装で完全に覆い隠されてしまっている。ミレイのマリアナが誇る乳房と臀部に関しては、《南のマリアナ》では、それぞれ腕と髪がその上に重なっていて、鑑賞者はそのふくらみすら確認できない。そのことと関連して、《南のマリアナ》は露出度の低さも他のウォーターハウス作品と比べて傑出している。特に《南のマリアナ》衣装に関しては、官能性とはかけ離れた位置にいる聖人を描いた《聖カエキリア》(1895年)の衣装と強い類似が見られることにも触れておきたい。

以上のように、ウォーターハウスが描いたマリアナは、ミレイのマリアナのような、閉じ込められた女性の官能性を期待する鑑賞者にとっては、まったく期待外れな作品であると言える。彼女の視線は鏡の中の彼女自身の視線と完全に重なっており、そこに鑑賞者の視線が介入する余地は一切ない。彼女はおそらく、誰かが陰から彼女の姿を覗いていたとしても、鏡の中の自分の姿に夢中で一切気がつかないだろう。そもそも見られたところで、彼女が羞恥を覚える必要があるような要素は一切見当たらない。

こうしたマリアナの様子は、スティーブン・カーンが言うところの「自己没入」<sup>20</sup>の状態に該当する。これは、カーンがウォーターハウスと同時代にフランスで活躍した印象派の画家、エドガー・ドガ(1834-1917年)のパステル画に言及した際に用いた表現である。カーンによれば、ドガが1886年に印象派展に出品したパステル画の水浴する女性たちは、絵画上でのヌード、つまり「見る人間を前提とした」格好であるにも関わらず、そこでの「見る人間」、つまり窃視症的な男性の視線を全く受け入れるつもりがなく、そうした視線を意に介さない、「自己没入」の状態にある。カーンが引用するドガの言葉を参照すれば、「自分の身体のいかなるかということ以外に何も関心がない」<sup>21</sup>。カーンはドガが描いたヌードの女性たちについて、彼女たちが見られることをあまりにも意識していないので、それを覗き見ようとする男性の視線が行き場を失い、「宙づり」になってしまうと指摘している。逆に言えば、伝統的図像としてのヌードは、男性のそうした視線を受け止めることを前提として、あくまで覗かれているかのような「ポーズ」をとっていたにすぎないとも言えるだろう<sup>22</sup>。ドガが描いた女性たちには、そうした様子が一切見出せないのである。

ドガとウォーターハウスの接点はまだ確かでないが、ウォーターハウスがエドゥアール・マネ(1832-1883年)やジュールズ・バスティアン＝ルパージュ(1848-1884年)をはじめとしたフランスの画家たちから多大な影響を受けていたことは明らかであるし、トリップも指摘するように、特に印象派の技法を積極的に取り入れていた<sup>23</sup>。そうしたフランスの画家や作品との関わりの中で、ドガの作品に触れる機会があったとしてもおかしくない。

ウォーターハウスの作品では、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》は覗き見る視線を受け入れる作品だと言える。ここでのキルケはオデュッセウスを自分のものにするためには手段を厭わない状態であるから、覗き見られることを想定しているし、それを望んですらいるだろう。彼女は進んで自身の身体を鑑賞者に提示しているのだから、鑑賞者にまるで覗き見をしているようなつもりを味わわせながらも、そうした視線の着地点をしっかりと用意している。ここで重要な点は、窃視とは、覗き見ている側ではなく、覗き見られる側に主導権が存することで成り立つ行為だということである。

一方、「自己没入」の状態にあるマリアナの場合はどうであろうか。マリアナの悲哀の表現が

足りない」と評した『タイムズ』の記者やトリップ、箭川は、嘆き悲しむマリアナの様子を覗き見ることを期待してウォーターハウスの作品を覗いたはずだ。期待していたからこそ、表現が十分でないという評価が生まれたのである。しかしマリアナの方とはいうと、彼女を陰から覗く人物の視線やそれに伴う期待など一切受け止めるつもりがない。先にも触れたが、衣装は彼女の体を覆い尽くしているし、鏡を通してかろうじて見ることのできる表情もあくまで彼女自身に向けられたものだ。先述のように、マリアナの「これがあの方が昼夜褒め称えた顔なのではないか？」という問いは、鏡の中の自身の美貌に向けられた賞賛のように聞こえる。したがって、期待を持った視線が着地する場所はやはりどこにも用意されていない。

先述のように、絵画的伝統としての窃視においては主導権が覗かれる側にあるので、窃視的な視線の着地点が用意されていないマリアナの図像は、嘆き悲しむマリアナの姿を想像する鑑賞者の期待を裏切る。「悲哀の表現に欠ける」という評価は、そのようにして期待が裏切られた人々によって下されたものだった。そして、そうした、覗き見ようとする視線をかかわす「自己没入」の状態にあるマリアナは、ウォーターハウスが独自に構成した、鏡と向き合う姿を通して作り出されたものである。以上の点を考え合わせると、「悲哀の表現に欠ける」という評価は、ウォーターハウスの絵画表現における成功を逆説的に証明している、と言えるのではないだろうか。

## 2. 鏡と〈呪い〉

これまで見てきたように、ウォーターハウス《南のマリアナ》では、鏡と、それに向き合うマリアナの「自己没入」の状態が作品を特徴付ける重要な要素である。先に触れたように、ウォーターハウスは円形の鏡を複数の作品に描き入れているのだが、その多くが魔法や呪いといった超自然的なものと関わりのあるテーマを扱っている。例えば、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》のキルケは、彼女自身が魔女であり、魔法のワインを使ってオデュッセウスの一行を豚に変えてしまう。《シャロットの姫》では、シャロットの姫は謎の呪いのせいで、塔の中に閉じ込められ、鏡の中に映る光景しか見ることができないことになっている。最終的に彼女は呪いを振り切って塔を飛び出すのだが、掟を破ったために命を落としてしまう。さらに《魔法円》(1886年、図8)では、先に挙げた二作品とは異なり鏡は描かれていないが、タイトルが示すように大きな魔法の「円」が描かれている。画面中央の女性は魔女で、今まさに魔法の儀式に取り掛かったところだと考えられる。彼女の前には沸々と煮立つ大鍋が置かれ、その周りを彼女が杖で描く円が取り囲んでいる。この作品も、魔法や呪いといった超自然的なものを扱っているのだが、そこで「円」が重要な役割を果たしていることは、ウォーターハウスがシャロットの姫やキルケの物語に描きこんだ「円形」の鏡と無関係でないだろう。ウォーターハウスは日記や手紙の類をほとんど残していないため、生前の彼の関心の在りかについて確証を得ることは困難であるのだが、こうして作品を見るだけでも、彼が超自然的なものや「円」、「鏡」との関連に強い興味を抱いていたことがうかがえる。トリップやプレットジョンが指摘するように、一説には、ウォーターハウスは当時イギリスで流行していたオカルト的なものに強い関

心を寄せており、魔術結社「黄金の夜明け団」にも属していたと言われている<sup>24</sup>。そのシンボルが太陽であるということも、そうした円形のものや鏡と、魔法や呪いといったものとの関連づけに影響を与えているのかもしれない。

そうしたことを踏まえ、ここでは特に、シャロットの姫における鏡と呪いの関係を確認したい<sup>25</sup>。アシュリー・プラットは、ウィリアム・ホウルマン・ハント(1827-1910年)の油彩画《シャロットの姫》(1886-1905年)に関する論文の中で次のように述べている。「鏡は自己投影の象徴であることから、それが割れたという事実は、シャロットの姫に新たなアイデンティティが開かれたことを意味している」<sup>26</sup>。ここでいう新たなアイデンティティとは、他者に見られる存在としての「社会的生」である。拙著論文に詳しいが、ウォーターハウスが3作にわたって描いた「シャロットの姫」は、彼女と鏡の関係を通して、プラットが言う「社会的生」の獲得の過程を象徴的に描き出したものとして捉えることができる。これは、シャロットの姫が「見られる」存在へと変貌を遂げると同時に、鏡に映る虚像ではなく本物の世界を「見る」ことができるという実体性を獲得する過程<sup>27</sup>である。ハントの《シャロットの姫》についてプラットが分析した点について、ウォーターハウスがどのように分析及び解釈していたのか確かな記録は残っていないが、トリップが既に指摘しているように、少なくともウォーターハウスはハントが1886年ごろから手がけていた、シャロットの姫を主題とした油彩画について知っていたはずだ<sup>28</sup>。

こうした過程について簡潔に説明すると、次のようになる。まず、呪いが発動する前の場面を描いた《「影の世界にはもううんざり」、とシャロットの姫は言った》(図6)では、鏡には彼女の姿は映っていないのだが、この時点では、彼女は塔の外で暮らす人々から姿を見られたことがない。従って、鏡に姿が映らないことが、謎の掟によって塔の中に閉じ込められているために、他者の視線の対象になり得ない彼女の状態を暗示していると考えられる。続く場面を描いた《シャロットの姫》(1894年)では、先の鏡に大きくひびが入り、その上にシャロットの姫の後ろ姿が映り込んでいる。この時点では、彼女は窓の外を直接見るという禁忌を犯したと同時に、そうした禁忌を犯すことでそれまで閉じ込められていた塔を脱出し、外の世界で暮らす人々の視線の対象になりうる状態となっている。これは、プラットが言うところの「新たなアイデンティティ」を獲得と連動して起こっている。塔の外へと出ることは、他者から直接「見られる」存在になることであり、ハントが同じ場面を描いた作品についてプラットが指摘したように、これは「社会的生」<sup>29</sup>を獲得することと同義である。それまで姿が一切映らなかった鏡には彼女の姿が映るようになることは、そうした変化と連動している。

そうした「新たなアイデンティティ」と「社会的生」の獲得によって、シャロットの姫は他者の視線を介して自己との対面を果たす。すなわち、それまで自身を外側から眺める視点を持たなかったシャロットの姫は、ここでそうした視点を獲得し、改めて、内と外とを含んだ包括的な視点から自分自身を眺めることになるのだ。ウォーターハウスの作品において、シャロットの姫が鏡に映る自身の姿を見る場面は描かれていないし、テニソンの原詩でもそうした場面の説明はない。しかし、ウォーターハウスの《シャロットの姫》(1888年)では、シャロットの姫が小舟の舳先に刻みつけた自分の名前がはっきりと描かれているし、これは原詩でもはっきりと描写される場面である。自分だけの完結した世界で生きる上では名前など必要なかった

が、他者との対峙にあたっては、それを明確に示す必要があったのである。また、鏡に関して言えば、彼女が振り返りさえすればそこに彼女の姿が映っているということ自体が重要である。拙著論文では、物語中の、鏡に映るか映らないかという設定の違いが、シャロットの姫の自己認識そのものと連動しているという点を指摘した。したがって、ウォーターハウスはシャロットの姫が鏡に映る自分の姿を見ている場面を描いていないが、姿が鏡に映っているということ自体が、彼女の自己認識の変化を示していると考えられる。それ以前はそうしたチャンスすら与えられていなかったことを考えると、この変化は非常に重要である。そして、こうした変化を象徴するかのよう、塔の中に彼女を縛り付けていた鏡そのものが大きくひび割れてしまう。さらに、現実存在する鏡が機能なくなり、自分の外側に鏡を持たなくなったシャロットの姫は、鏡に代わるものを自身の内に構築するために、その表情は「無表情／ガラスのような表情 (glassy countenance)」を呈するのだ。これは彼女が自分自身と対面したことの証である<sup>30</sup>。そうしたシャロットの姫の様子は、ウォーターハウスの《シャロットの姫》(1888年)において描かれている。

つまり、上記の過程を通して、シャロットの姫は次のような変化を経ている。最初、シャロットの姫は、誰にも見られず、彼女自身も自分に向けられる他者の視線を獲得していない。しかし変化を経た後は、他者に見られる存在となり、またそうした存在としての自己を認識する機会を得たことで、内と外の双方向へと向けられた視点を身につける。

こうした過程に即して《南のマリアナ》を考えてみると、マリアナの姿は鏡に映っているし、マリアナ自身もその鏡像を認識していることから、マリアナはシャロットの姫が上記のような過程を通して獲得した「社会的生」をすでに獲得した状態にあると考えられる。なぜなら、彼女にとってはアンジェロがいたからだ。先に引用した、「これがあの方が昼夜褒め称えた顔なのではないでしょうか？」というマリアナの台詞は、彼女がシャロットの姫とは違ってすでに他者の視線を自身の内に取り込んでいることを端的に示すものである。先述のように、この時のマリアナは「自己没入」の状態自身を自賛しているのだが、そうした、自分の美しさを自分で讃えるという行為は、他者の視点を自身の内に取り込むことで可能になる<sup>31</sup>。先述のように、「南のマリアナ」は自分の置かれた状況を客観視する過程を経てから「自己没入」の状態に陥っているのだが、これは、そうした過程とも辻褄が合う。

そうして生まれた「自己没入」の状態は、「シャロットの姫」で言えば、呪いが解けるか解けないかの瀬戸際である。マリアナは救いのない自身の境遇を嘆くが、救いを得るためには鏡の前から離れ、自分自身の内側で自己と向き合う必要があるということにまだ気がついていない。しかし、次で見るように、ウォーターハウスは作品中に、マリアナに対する救済の契機を暗示している。

### 3. 《南のマリアナ》下絵との比較

以上の点を踏まえ、改めてミレイとウォーターハウスのマリアナを比較すると、作品の対照性と差異がより有意味に際立ってくるが、ここでさらに、ウォーターハウスによる別バージョン

ンの《南のマリアナ》(1897年頃, 図9)との比較を試みたい。現在、ロンドンのハマスミス・アンド・フラム特別区が所有する《南のマリアナ》(マリアナ①とする)は、1897年の《南のマリアナ》(マリアナ②とする, 図2)と同じ場面設定、構図を採用した油彩画である。マリアナ①はマリアナ②と比べ色調が控え目で、また、ひとつひとつのモチーフの輪郭がそれほど明確ではないため、マリアナ②の下絵として制作されたとも考えられる<sup>32</sup>。ウォーターハウスはこれ以外にも、油彩の下絵と考えらえる同様の特徴を持った作品を制作しているため、ここではこの別バージョンを下絵と考え、細部に見受けられる差異に注目し、個別に検証していきたい。

マリアナ①は、②と採用した場面は同じ、マリアナが鏡に向かって問いかける場面であり、円形の鏡やマリアナのポーズ、足元に散らばるアンジェロの手紙、といった大まかな構成と要素は酷似している。表情に関しては、マリアナ②と比べるとぼんやりとしか描かれておらず、マリアナは物思いにふけるというよりも不満や怒りを感じているように見える。腰下あたりまで垂れる黒髪は②と比べるとやや量が少なく、全体的に乱れている。衣装は赤い衣服の上にタバードと呼ばれる白い外衣を身につけているが、全体的にもたついていて、まるで少女が少し背伸びをして大人の衣装を身につけてしまったかのようなのだ。足元に散らばるアンジェロの手紙は、彼女の手前と奥に散乱し、奥に散らばる手紙の右側には、アクセサリーが覗く宝石箱のようなものが蓋が開けられた状態で置かれている。さらに奥には、完成画と同様、館の扉が描かれており、そこから一筋の光が差し込んでいるようにも見えるが、確認できる限りは扉が開いている様子はない。マリアナが向かう鏡の中に映り込む扉も同様だ。

続いて、完成画との比較を試みたい。

まず一点目として、床に落ちた手紙に注目したい。マリアナ①において、手紙の束はマリアナを挟んで画面の奥に配置されている。さらに奥には扉が見えるが、アンジェロの恋文が彼女と扉の外の世界を隔てているようにも見える。一方マリアナ②において、手紙は画面の手前側へ移動し、マリアナの足元に散乱している。マリアナと奥の扉の間に何も障害物はない。二点目は奥の扉に関する差異である。マリアナ①ではびたりと閉じられていた扉が、マリアナ②ではわずかに開かれているのは重要な違いである。

以上を踏まえると、次のことが言えるだろう。マリアナ①ではアンジェロの存在が彼女が鏡の前を離れて外の世界へ向かうことを妨げているということがマリアナと扉の間に置かれた手紙が示唆していたのだが、マリアナ②ではマリアナと扉を妨げるものは何もなく、彼女は今すぐにも「ジャロットの姫」と同様に扉へ向かって歩みを進めることができる。その証拠に、マリアナ②で扉はわずかに外へ開かれている。

開かれた窓や扉が解放を意味することの例としては、ハントの《良心の目覚め》(1853-54年、再着手1856, 1857, 1879-80, 1886年)が挙げられる。裕福な男性に愛人として囲われた女性が、自身の墮落した状態を脱しなければならぬということに気がつく場面を描いた作品で、彼女がそうした状況を打開するためのチャンスを与えられていることが、鏡に映りこむ開け放された窓によって暗示されている。この作品は他にも多数の象徴的モチーフが採用されていることから、こうした描写に暗示的意図を読み取ることは妥当である。先行研究でも既に指摘されているように、ウォーターハウスの作品には随所にハントの影響が見出せるので、こうした点でも影響を受けていた可能性が高い。トリッピは特に、ウォーターハウスのスケッチブック

(Museum no. E.1110=1963) の11頁に残された「シャロットの姫」を主題としたスケッチに関して、その構図や姫のポーズがハントの《良心の自覚め》の影響を受けたものと指摘している<sup>33</sup>。1906年にはマンチェスター市立美術館にてハントの回顧展が行われているが、それに先立つ1896年には、同美術館がウォーターハウスの《ヒュラスとニンフたち》を購入している<sup>34</sup>。同美術館とウォーターハウスの関わりが事実として明らかなこと、また両画家の作品から影響関係が明白であることを踏まえると、ウォーターハウスが少なくともこの回顧展でハントの作品を見る機会に恵まれた可能性は十分にあると言える。

一方、ミレイの《マリアナ》では、マリアナが向かう窓は開閉不可能な飾り窓で、画面がとらえる空間には扉も描かれておらず、彼女がやがて絶望の状態から救済されるということを示唆するモチーフが一切描かれていない<sup>35</sup>。ウォーターハウスの《南のマリアナ》(マリアナ②)にはミレイの《マリアナ》との対照性を随所に見出すことができるが、こうした扉の描写についてもそれがあてはまる。

マリアナ②の右上の扉はわずかに開き、そこから室内に明かりが差し込んでいるが、マリアナが見つめる鏡に映る扉はまだぴたりと閉じられているように見える。こうした描写が示すように、鏡の中の自分に見入った「自己没入」の状態にあるマリアナは、まだ先の救済にむけて扉が開きつつあることを知らないでいる。さらに、マリアナ①と比べて、マリアナ②の碁盤目状の床はより奥に向かって引き伸ばされていることが示唆するように、彼女が外へ通ずる扉へ到達するまでにはまだ時間がかかるのだろう。このように、まだ彼女の「呪い」はしばらく解けないことが予想されるが、それでもやがて訪れる開放と救済は随所で示唆されている。

ウォーターハウスは、マリアナだけでなく、先述のシャロットの姫や、オフィーリアといった、悲劇的な運命を辿る女性を多く描いているのだが、そうした女性を描く際、他では見られない独自の絵画表現として、彼女たちの物語が決して単なる悲劇には終始しないことを暗に示してきた。その一例は、《シャロットの姫》(1888年)と《オフィーリア》(1894年)に描かれた燕のつがいである。どちらも原作には登場しない、ウォーターハウスが独自に描き加えたモチーフだ。絵画史上、復活や再生のモチーフとして知られる燕がつがい描かれていることには、悲劇のヒロインたちの救済を暗示しようとするウォーターハウスの意図が表れている。《南のマリアナ》における悲哀の表現の欠如は、ウォーターハウスの独自性を担保するものであると同時に、マリアナが経験する「自己没入」という状態を通して、やがては彼女の救済へとつながるものであったと言える。

#### 4. おわりに

ウォーターハウスが描いた《南のマリアナ》(図2)は、作品評や先行研究において、本来表現されるべき悲哀の要素が欠如している、という指摘が繰り返し加えられてきた。こうした指摘は、《南のマリアナ》がテニソンの同名の詩に取材したものとしては不十分な作品であるという指摘と同義であり、ともすれば、文学作品と深く関わる美術作品としてはその価値が認められていないことにもなる。しかし、こうした表現は、ミレイの《マリアナ》との対照性や、ミ

レイとロセッティによるマリアナ、そしてウォーターハウスによる他の〈鏡〉作品との差異から見出すことのできるウォーターハウスの絵画表現の独自性に注目することで、逆にウォーターハウスの描いた「南のマリアナ」を際立たせるものとして機能していたことが明らかとなった。以上について、具体的には、次の三点から考察を試みた。

一点目は、ウォーターハウスの《南のマリアナ》が、ウォーターハウスの作品史においても、「南のマリアナ」の図像としても特殊であるという点である。ウォーターハウスの作品では、巨大な円形の鏡が画面の大部分を占める重要なモチーフとして何度も取り上げられている。こうした作品のほとんどが鏡を物語の補助材として扱う中、《南のマリアナ》では鏡に物語の補助材としての役割が課されていない。また、画中の人物が鏡と正面から向き合う様子も、他のウォーターハウスの絵画作品では描かれたことのない独自の構図である。さらに、ウォーターハウスが影響を受けたと考えられるロセッティの木版画においても、鏡はマリアナの背後に置かれ、マリアナは反対方向を向いているので、ウォーターハウスが独自にこうした構図を創造したことがわかる。

こうした特殊な表現が生み出された背景には、テニソンの原詩への念入りな取材と、ミレイの《マリアナ》の多大な影響があった。ウォーターハウスの《南のマリアナ》は、構図とマリアナのポーズにおいて、ミレイの《マリアナ》との強い類似が見出せる。そして逆に、その中で差異として浮き上がってくるのは、マリアナが向き合うものが、ミレイ作品が取材したテニソンの「マリアナ」では〈窓〉であり、ウォーターハウス作品が取材した「南のマリアナ」では〈鏡〉であった、という違いだ。そうした差異を有意に生かして構想された「鏡と向き合うマリアナ」は、ウォーターハウスの《南のマリアナ》の独自性を担保するものであるだけでなく、悲劇性が欠けている、という先の指摘とも深く関わる点で非常に重要である。アンジェロが来ないという現実を受け入れた「南のマリアナ」は、誰にも気に止められず、孤独に生きるしかない自身の現状を客観的に認めているからこそ、その関心を、屋敷の外側、自身の外側ではなく、自己の内側へと向けていく。

このように、「南のマリアナ」は彼女を覗き見る他者の視線やそれに伴ういかなる期待をも受け止めない「自己没入」の状態にある。だからこそ、持参金を失くして婚約者に捨てられるという「悲劇」に見舞われた彼女が嘆き悲しむ様を期待して作品を眺める人々の期待は裏切られ、行き場をなくしたそうした視線が画面の上を彷徨うことになるのだ。したがって、本文中でも述べた通り、「悲哀の表現に欠ける」という指摘がなされたことは、ウォーターハウスの絵画表現が成功していることの証明となる。

二点目として、「シャロットの姫」における鏡と呪いの関係を参照することで、鏡を利用したウォーターハウスの《南のマリアナ》の表現が、マリアナにとっての救済へとつながるものであることを明らかにした。ウォーターハウスが鏡にまつわる「呪い」のテーマに関心を寄せていたことは、彼が「シャロットの姫」を繰り返し描いたことから明らかであるだけでなく、鏡の崩壊から、鏡を通して他者の視線を取り込む、という過程を辿るシャロットの姫の変化の過程にマリアナを重ねて考えると、ウォーターハウスが描いた《南のマリアナ》が、そうした過程の途上にあるものとして描かれていることがわかる。

最後に、《南のマリアナ》の下絵と完成画の比較を通して、オフィーリアやシャロットの姫を



主題とした作品と同様に、ウォーターハウスが仕掛けたと考えられる救済の暗示について検証した。ウォーターハウスは独自にモチーフを書き加えることで、マリアナが鏡から離れ、外の世界へと向かうことのできる希望を示した。このような希望は、先述の通り、オフィーリアやシャロットの姫のような、悲劇的結末を迎える女性たちを描いた作品においても見られることから、画家の独自性を特徴付ける絵画表現上の仕掛けであると言えるだろう。

マリアナに関して、彼女にとっての救済が何かという点については今後も検討が必要である。シェイクスピアの『尺には尺を』のマリアナは、最終的に、計略の中でアンジェロと結ばれ、結婚することになっている。その計略はマリアナがアンジェロに捨てられてもなお彼を愛しているという事実を利用して図られたものであったが、結果として、形式上は彼女の希望を叶えることにつながった。しかしこれは、結局女性が自立しないまま、愛する男性と添い遂げることで幸福を得るというステレオタイプに基づくハッピーエンドである。

ウォーターハウスの作品に関して言えば、描かれた場面の時点ではまだこの先の彼女の行く末が決定されているわけではない、と考えれば、そうした救済の希望を示すことには十分に意義がある。シャロットの姫やオフィーリアも、取材元の物語作品においては、最終的に命を落とす悲劇のヒロインであるが、ウォーターハウスが彼女たちを描く際には、そうした物語の結末には反する形で、救済の希望を示した。《南のマリアナ》にも、《シャロットの姫》や《オフィーリア》と同様に、そうした仕掛けが施されていると結論付けたい<sup>36</sup>。

## 参考文献

- Anon. "The New Gallery." *The Times*, 10 May 1897: 3.
- Armstrong, Isobel. *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Blaikie, J.A. "J. W. Waterhouse, A. R. A." *The Magazine of Art* 9 (1886): 1-6.
- Graves, Algernon. *The Royal Academy of Arts: Complete Dictionary of Contributors and Their Work from Its Foundation in 1769 to 1904*. London: Henry Graves and Co. Ltd. and George Bell and Sons, 1906.
- Hobson, Anthony. *J. W. Waterhouse*. New York: Phaidon Press, 1989.
- Hobson, Anthony. *J. W. Waterhouse RA*. London: Cassell & Co., 1980.
- Marsh, Jan. *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1987. (邦訳: ジャン・マーシュ『ラファエル前派の女たち』蛭川久康訳 平凡社, 1997年.)
- Marvick, Andrew Bolton, "Herself a Psyche': Feminine Identities in the Art of John William Waterhouse." *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 5 (Spring 1996): 81-95.
- Pratt, Ashley. "The Lady of Shalott: Pre-Raphaelite Representation of the Poem by Alfred, Lord Tennyson", *Lycoming College Schemata Art* 349W (April 2011): 1-18.
- Prettejohn, Elizabeth. "Waterhouse's Imagination." *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groninger Museum, Royal Academy of Arts, Montreal Museum of Fine Arts, Dec. 2008- Feb. 2010.
- Sketchley, R. E. D. "The Art of J W Waterhouse, RA." *The Art Journal* (Christmas 1909): 1-31.

- Tennyson, Alfred. *The Works of Tennyson with Notes by the Author*. Ed. Hallam Tennyson, London: MacMillan and Co., 1913
- Trippi, Peter. *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon Press, 2002. (邦訳: 曾根原美保訳『J・W・ウォーターハウス』ファイドン, 2006年.)
- イーグル＝ラセット, シンシア『女性を捏造した男たち－ヴィクトリア時代の性差の科学』上野直子訳 工作舎, 1994年.
- カーン, スティーブン『視線』高山宏訳, 研究社, 2001年.
- シュライナー, オリブ『アフリカ農場物語』大井真理子・都築忠七訳 岩波書店, 2006年.
- シェイクスピア『尺には尺を』松岡和子訳 筑摩書房, 2016年.
- ストイキツァ, ヴィクトル・I『ピュグマリオン効果－シミュラクルの歴史人類学』
- ロワレット, アンリ『ドガ: 踊り子の肖像』遠藤ゆかり訳, 創元社, 2012年.
- 松原知生訳 ありな書房, 2006年.
- 石塚久郎編『イギリス文学入門』三修社, 2014年.
- 川端康雄・加藤晶子『ウォーターハウス 夢幻絵画館』東京美術, 2014年.
- 鈴木杜幾子・千野香織・馬淵明子編著『美術とジェンダー—非対称の視線』ブリュッケ, 2003年.
- 高宮利行「女・死・水—画像化されたテニソンの『シャロットの女』」『ユリイカ』23.10(1991年): 135-137.
- 西前美巳編『対訳テニス詩集—イギリス詩人選(5)』岩波書店, 2003年.
- 武田美保子『〈新しい女〉の系譜—ジェンダーの言説と表象』彩流社, 2003年.
- 箭川修「〈悲しむ女〉の作り方: テニソンの Mariana と絵画的演出」『東北学院大学論集 English Language & Literature』(東北学院大学) 98号(2014年): 67-85.
- 山口茜「J. W. ウォーターハウス《シャロットの姫》における逆行と再生—最終場面を描いた構想画を通して—」『論叢 現代語・現代文化』(筑波大学) 18(2017年): 19-39.
- 山口恵里子編『西洋近代の都市と芸術 8 ロンドン アートとテクノロジー』竹林舎, 2014年.

#### 【展覧会図録】

- J. W. Waterhouse, R. A., 1849-1917*. Mappin Art Gallery, Central Art Gallery, Oct. 1978 – Jan. 1978.
- J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groninger Museum, Royal Academy of Arts, Montreal Museum of Fine Arts, Dec. 2008 – Feb. 2010.
- Millais*. Tate Britain, Sep. 2007 – Jan. 2008.
- Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*. Tate Britain, Dec. 2012 – Jan. 2013.
- Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*. The National Gallery, Oct. 2017 – Apr. 2018.
- The Pre-Raphaelite Lens: British Photography and Painting, 1848-1875*. National Gallery of Art, Musée d'Orsay, Oct. 2010 – May 2011.
- 『「ラファエル前派からウィリアム・モリスへ」展』いわき市立美術館・横須賀美術館・美術館「えき」 TOKYO, 2010年9月-2011年3月.

図版

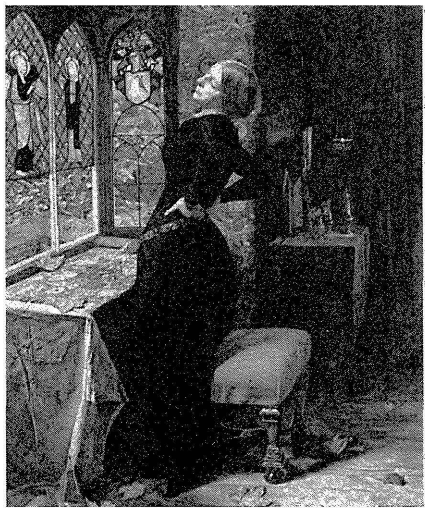


図1

ジョン・エヴァレット・ミレイ  
《マリアナ》(Mariana, 1851)

Oil on wood, 59.7 × 49.5cm. Tate Britain London.  
(Trippi 104)

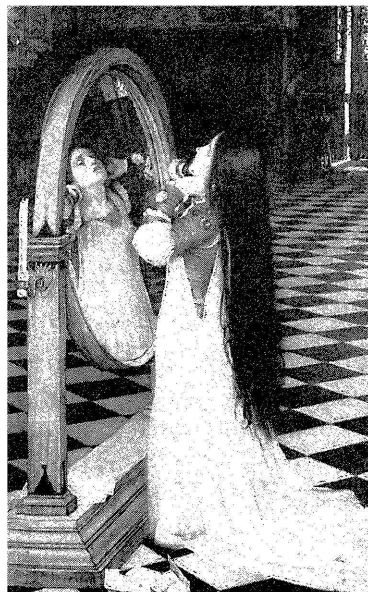


図2

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
《南のマリアナ》(Mariana in the South, 1897)

Oil on canvas, 114.4 × 72.4cm. Private Collection.  
(Trippi 150)



図3

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》  
(Circe Offering The Cup to Ulysses, 1891)

Oil on canvas, 149 × 92cm. Gallery Oldham, Oldham.  
(Trippi 108)



図4

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
《シャロットの姫》  
(The Lady of Shalott, 1894)

Oil on canvas, 142.2 × 86.3cm.  
Leeds Art Gallery, Leeds. (Trippi 132)



図5

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
《宿命》(Destiny, 1900)

Oil on canvas, 55 × 68.5cm.  
The Towneley Hall Art Gallery and  
Museums, Burnley. (Trippi, 171)



図6  
 ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
 《「影の世界にはもううんざり」、とシャロットの姫は言った》  
 (*I am Half Sick of Shadows, said the Lady of Shalott*, 1915)  
 Oil on canvas, 100 × 74cm.  
 Art Gallery of Ontario, Toronto, ON. (Trippi, 218)



MARIANA IN THE SOUTH

図7  
 ダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ  
 《南のマリアナ》 (*Mariana in the South*, 1857)  
 Wood engraving on paper, 9.5 × 8cm.  
 Illustration for Moxon's Poems of Alfred Tennyson.  
 (*Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its  
 Context*, 148)



図8  
 ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
 《魔法門》  
 (*The Magic Circle*, 1886)  
 Oil on canvas, 182.9 × 127cm. London, Tate.  
 (Trippi, 76)

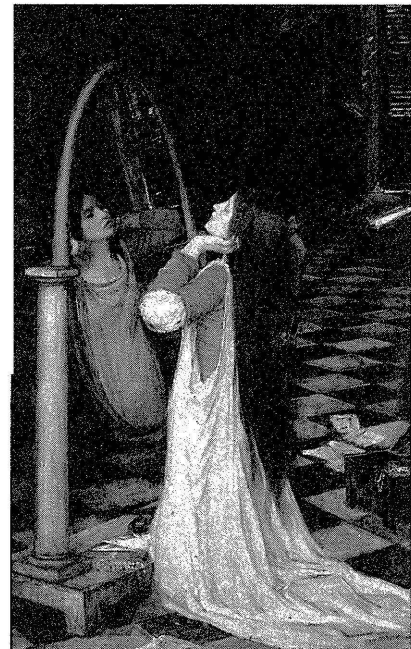


図9  
 ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス  
 《南のマリアナ》 (*Mariana in the South*, 1897)  
 Oil on canvas, 134.5 × 186.3cm.  
 London Borough of Hammersmith and Fulham.  
 (『ラファエル前派からウィリアム・モリスへ』展, p.117)

<sup>1</sup> 西前, p.19.

<sup>2</sup> Millais, p.52. *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, p.58.

<sup>3</sup> Millais, p.52. アリソン・スミスはここで、マリアナの背後に描かれた鏡にも注目し、「マリアナの頭の後ろに描かれた鏡のアウトラインは、ミレイがマリアナの緩んだ髪が鏡に映る様を描こうとしていたことを示している」と述べている。最終的にミレイは鏡を描かず、また、この下絵の展示歴を確認する限りウォーターハウスがこのペン画を見る機会に恵まれたとは考えにくい。この下絵に描かれた鏡がウォーターハウスのマリアナ作品に直接影響を与えているとは考えられない。しかし、ラファエル前派兄弟団を通してミレイと個人的な関わりを持っていたロセッティの木版画にこれが影響を与えている可能性がある。本論にてのちに言及するように、「雨のマリアナ」を描いたロセッティの作品では、マリアナの背後に円形の鏡が描かれているからだ。ウォーターハウスはロセッティ作品から円形の鏡のインスピレーションを受けているはずであるので、ミレイの下絵とウォーターハウスの油彩画は、ロセッティ作品を通じて間接的に繋がっていると言うことができる。

<sup>4</sup> *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, p.138.

<sup>5</sup> Anon., "The New Gallery," p.3.

As to Mr. J. W. Waterhouse, his "Mariana in the South," though it gives us a charmingly painted head and its reflection in the mirror, fails to convey a notion of tragedy, or to tell the sad story with any convincingness. Still, the face and the colour taken together make a strong combination, and it is not surprising that this should be one of the most popular pictures here.

<sup>6</sup> Trippi, p.153.

<sup>7</sup> Trippi, p.151.

<sup>8</sup> 箭川, p.72.

<sup>9</sup> Armstrong, p.1.

<sup>10</sup> *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, p.114.

<sup>11</sup> Armstrong, p.114.

<sup>12</sup> テニソンの「シャロットの女」には1833年版と改訂版の1842年版が存在する。本作は1888年のロイヤル・アカデミー夏季展覧会にて展示されたものだが、展覧会図録にはウォーターハウスが引用した詩の一部が掲載されており、それが1842年版であることから、本作が1842年版に取材したことが明らかになっている。

<sup>13</sup> Armstrong, p.114.

<sup>14</sup> Trippi, p.153.

<sup>15</sup> 西前, p.18.

<sup>16</sup> Tennyson, p.29.

<sup>17</sup> Tennyson, p.29-30.

<sup>18</sup> シェイクスピアの『尺には尺を』では、最終的にマリアナは孤独なまま生涯を終えるのではなく、計略の中でアンジェロと結ばれ、結婚するのだが、テニソンの「雨のマリアナ」はまだそうした未来を知らないため、永遠に続く孤独を思っで憂っている。

<sup>19</sup> Trippi, p.135.

<sup>20</sup> カーン, p.148.

<sup>21</sup> カーン, p.148.

<sup>22</sup> 窃視を受け入れる女性は受動的な存在と受け取られがちだが、ここでのキルケやドガ以前のヌードの女性たちは窃視を知らぬ間に受け入れているのではなく、覗き見る人物に「窃視している」と思わしめさせているだけで、実際には覗かれていることを知っているし、覗かれることを想定して「ポー

ズ」をとっているだけであるから、彼女たちはあくまで能動的に「見せる」姿勢をとっている。こうした、見られる女性の「ポーズ」については、ヴィクトル・I. ストイキツァ『ピュグマリオン効果－シミュラクルの歴史人類学』（pp.268-269）を参照されたい。

<sup>23</sup> Trippi, p.235.

<sup>24</sup> トリッピ, p.149. Prettejohn, p.30-31.

<sup>25</sup> ウォーターハウスによる「シャロットの姫」を主題とした三作品と、そこで描かれる鏡と呪いに関する論考の詳細については、拙著論文「J. W. ウォーターハウス《シャロットの姫》における逆行と再生－最終場面を描いた構想画を通して－」を参考されたい。

<sup>26</sup> Pratt, p.2.

<sup>27</sup> 山口茜, p.27.

<sup>28</sup> Trippi, p.89, p.133. トリッピはここで、ウォーターハウスのスケッチブックにハントの作品に影響を受けた「シャロットの姫」の構想画が残っていることを根拠にしている。筆者も現地調査において、ロンドンのナショナル・アート・ライブラリーにあるスケッチブック (Museum no. E.1110-1963) の9頁、11頁に、ハントの油彩画の影響を大きく受けたと考えられるスケッチが残されていることを確認した。したがって、トリッピの指摘する通り、ウォーターハウスがハントの「シャロットの姫」を主題とした油彩画を見る機会に恵まれたのだと考えられる。

<sup>29</sup> Pratt, p.8.

<sup>30</sup> 山口茜, p. 32.

<sup>31</sup> ここでマリアナは「他者の視点を自身の内に取り込んでいる」状態で自分自身を眺めているのだが、あくまで彼女は「自己没入」、つまり窃視的視線を受け入れない状態にある。他者の視点を取り入れていることと、窃視的視線を受け入れることとは区別されなければならない。また、「自己没入」の状態はそうしたプロセスを経てから作り出されたものであるので、自己を客観視する段階と「自己没入」の状態は段階的に生じるものであり、並存しない。

<sup>32</sup> 「ラファエル前派からウィリアム・モリスへ」展の展覧会カタログでは、本論で下絵とした方の《南のマリアナ》が、完成画とほぼ同じ完成度でサイズもこちらの方がやや大きく、またポーズや細部にも違いが見られることから、「実際には別ヴァージョンに使い」（p.117）と述べられている。

<sup>33</sup> Trippi, p.133.

<sup>34</sup> マンチェスター市立美術館は1896年にウォーターハウスの《ヒュラスとニンフたち》(1896年)を購入し、その後同美術館は1900年から1908年にかけて同作品をパリ万国博覧会を始め各所の展覧会へ貸し出している (Trippi, p.149, p.168)。そのうち、1900年のパリ万博への貸し出しに関しては、ロイヤル・アカデミー院長及びナショナル・ライブラリー館長であったエドワード・ポインター (1836-1919年) に対し、ウォーターハウスが《ヒュラスとニンフたち》のパリ万博への出展を許可する内容の書簡がロンドンのナショナル・アート・ライブラリーに残されている (Ref. no. MSL/1999/2/2439)。

<sup>35</sup> 『テート美術館の至宝：ラファエル前派展－英国ヴィクトリア朝絵画の夢』, p.48.

<sup>36</sup> ウォーターハウスの女性観に関する議論はまだ憶測の域を出ないが、一説に言われるように、保守的であったり、女性嫌いであったりするといった推測に対しては、本論が一石を投じることができると考える。