

## Ｊ・Ｗ・ウォーターハウスとヴィクトリア朝後期の絵画：ラファエル前派「第三世代」を超えて

著者	伊藤 ちひろ
学位名	博士（芸術学）
学位授与機関	関西学院大学
学位授与番号	34504甲第756号
URL	<a href="http://hdl.handle.net/10236/00030577">http://hdl.handle.net/10236/00030577</a>

博士学位申請論文

J・W・ウォーターハウスとヴィクトリア朝後期の絵画  
——ラファエル前派「第三世代」を超えて

J. W. Waterhouse and the Late Victorian Paintings  
——Beyond the “Third Generation” Pre-Raphaelite

関西学院大学大学院 博士課程後期課程  
文学研究科 文化歴史学専攻 美学芸術学領域

伊藤 ちひろ



## 要旨

ヴィクトリア朝後期のロンドン画壇を中心に活動した画家ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス（John William Waterhouse, 1849-1917）は今日、ラファエル前派の主要な後継者の一人として認められている。たしかに彼の 1880 年代以降の作品には、ラファエル前派兄弟団（Pre-Raphaelite Brotherhood、以下兄弟団）の画家たちからの影響が認められる。しかし兄弟団は、1848 年の結成から僅か 5 年足らずで離散した。その後ロセッティが率いた活動は先行研究によってラファエル前派「第二世代」と呼ばれ、ウォーターハウスはこれに続く「第三世代」とされる。だが兄弟団が反アカデミーを掲げて団結したのに対し、彼は活動の中心を生涯アカデミーに置き続けた。さらに第三世代は先の 2 つの世代とは異なり、特定の信条を共有した一つの集団を指すものではない。ラファエル前派「第三世代」とは 19 世紀後半のヴィクトリア朝絵画において、どのような意味を持つのだろうか。もちろんある一つの枠に収めることは出来ない。それでもこの画家を美術史上でどのように位置づけるかという問題は、ウォーターハウス研究の大きな課題の一つである。

ウォーターハウスの活動した 19 世紀後半は「イギリス美術のうちでも最も複雑で、かつ最も輝かしい時代」である。こうした環境は、ウォーターハウスの死去を報じた『タイムズ』紙がその見出しにつけた「折衷的な画家」という評価とも無関係ではない。彼は後年フランスの外光派や象徴主義からも影響を受けていた。その点ではアカデミーとは相反する様式だった。つまりこの画家は、アカデミーとラファエル前派、そして大陸の芸術様式の融合によって、ヴィクトリア朝絵画の新たな局面を開いたのである。これまでウォーターハウスやヴィクトリア朝絵画の研究は、兄弟団との影響関係を主軸に進められてきた。だがこうした枠組みを超えて独自の芸術様式を追求する推進力を持った姿勢こそ、この画家の特徴として評価すべきではないだろうか。本論の目的は、これまで語られてきた「ラファエル前派」という枠組みを見直すとともに、ウォーターハウスが様々な芸術様式を折衷しながらも発揮した、彼独自の芸術表現を明らかにすることにある。

本論ではまず第 1 章でウォーターハウスの画業とラファエル前派、そしてその相互の関連を概観する。ここではラファエル前派という語のもつ位相を確認しながら、彼がその語で呼ばれたとしても、それは必ずしも兄弟団との密接性なつながりを示す訳ではなく、そこにはさらに広い意味合いが想定できることを指摘する。続く第 2 章

では、ウォーターハウスの全作品を通して様々なかたちで描かれる水をキーワードに作品分析を行う。このうち水に住むニンフたちを描いた《ヒュラスとニンフたち》(1896年)と、水から連想される鏡が主要モチーフとして登場する《南のマリアナ》(1897年)と《レイミア》(1905、1909年)を取り上げる。これらの分析から、この画家がいかに物語を再解釈し、描き出す独自の創造力を持っていたのかを明らかにする。最後に第3章では、ウォーターハウスと、絵画における、いわゆる象徴主義とのつながりについて精査する。世紀末における象徴主義運動の包括的な研究において、ヴィクトリア朝の動向はこれまでほとんど重視されてこなかった。そこで《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1901年)にフランスやベルギーの象徴主義との連関を見出し、ウォーターハウスの折衷主義がヴィクトリア朝内に留まらない、さらに広い展望を持っていたことを指摘する。こうした多彩な魅力をもつ作品は、同時代に誕生したさまざまな芸術に対するこの画家の広量な態度があったからこそ生まれたものである。彼は作品の主題から創造力を働かせ、思い描いたヴィジョンを視覚化するために必要なものを選択しすることができた。そうして得たものを彼の独創性と折衷することこそがウォーターハウスの特徴なのである。



## 目次

序文	1
序論	
第1節	ヴィクトリア朝とその絵画 5
第2節	ラファエル前派 10
第3節	象徴主義 13
第4節	折衷様式 16
第1章	ウォーターハウスの画業
第1節	画業前期（1880年代半ばまで） 18
第2節	画業後期（1880年代後半以降） 23
第2章	水の象徴性
第1節	水の女 ——《ヒュラスとニンフたち》（1896年） 33
第2節	鏡を見る女 ——《南のマリアナ》（1887年） 60
第3節	鏡——二つの《レイミア》（1905、09年） 78
第3章	ウォーターハウスと象徴主義
第1節	大陸の芸術への関心 92
第2節	《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》（1900年） 97
結論	109

## 資料

- 参考文献
- 挿図リスト
- 略歴
- 絵画作品リスト

## 序文

ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は、ヴィクトリア朝の黄金期から黄昏にかけて活躍した画家である。彼のキャンバスには、古今の様々な物語が描かれた。死の運命に粛々と身を委ねる乙女、悪事を企むような鋭い目で睨みを利かせる魔女、そして神秘的な森の中で遊ぶニンフなどが次々と現れ、彼の描き出した夢想的で美しい世界に観者たちを引き込んでいった。彼のキャンバスは遠い世界の物語を雄弁に紡ぐが、その一方でこの画家自身に関する出来事についてはほとんど霧中にある。それは手紙や日記などの文書記録がほとんど残っていないことに大きく起因する。彼が影響を受けた作家や作品は何か、国内外のどこへ足を運んだのか、作品制作にあたってなにか信条のようなものがあつたのか。私たちが知る術はほとんど残されていない。そのためウォーターハウス研究においては、私たちに残された作品の画面を、精緻に観察することが求められてきた。

そうした研究の中で、これまで彼にはラファエル前派兄弟団 (Pre-Raphaelite Brotherhood、以下兄弟団と略記) の画家たちからの影響が強く指摘されてきた。たとえば、2008年から開催された史上最大規模の回顧展はその題を「J・W・ウォーターハウス—モダンなラファエル前派 (J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite)」とした。本展の開催に際しては現代のウォーターハウス研究を牽引するエリザベス・プレットジョンやピーター・トリッピらを筆頭に、油彩画のみならずスケッチも含めた体系的な研究が進められた。そして展覧会が副題を「モダンなラファエル前派」としたように、彼がラファエル前派の新たな局面を開いたことを示した。こうした評価は1917年にこの画家の逝去を報じた『タイムズ』紙の「ウォーターハウスはラファエル前派の絵画をより現代的な方法で描いた」(*The Times*, 12 Feb 1917, 6) という記事にもあらわれている。ウォーターハウスがしばしば「ラファエル前派第三世代」とも称されるのは、このような傾向をふまえてのことだろう。ただし兄弟団の一員でもなければ、兄弟団との連関を主張したわけでもないウォーターハウスにさえも「ラファエル前派」という語が用いられていることには注意を払わなければならない。「ラファエル前派」とは単に「ラファエル前派兄弟団」の略語としてのみ用いられるわけではない。そのため「ラファエル前派」は、文脈によってその意味に若干の差異が生まれるのである。実際、兄弟団と非常に強い結びつきをもった批評家ジョン・ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) は1878年に執筆したエッセ

イ「ラファエル前派の三つの特色 (The Three Colours of Pre-Raphaelitism)」で、ミレイらに加えて、バーン=ジョーンズ (Edward Coley Burne-Jones, ARA, 1833-98) についても論じている。バーン=ジョーンズは兄弟団解散後にロセッティに追随し「ラファエル前派第二世代」と呼ばれる活動を展開したが、彼もまた「ラファエル前派」を名乗ってはいない。にもかかわらず、ミレイらが兄弟団としての活動中に描いた1850年頃の作品だけでなく、その後数十年の隔たりがあろうともラファエル前派からの影響が見出せる作品は、全て「ラファエル前派」と呼ぶことが可能なのである。柔軟とも曖昧ともいえるこの語によって、「ラファエル前派」は捉え難いものとなってしまっている。

ウォーターハウスについて言えば、彼は兄弟団の信条に特別に共感するような声明などは残していないことに加えて、アカデミーでは委員を務めるなど熱心に活動していた点で、厳密な意味での兄弟団の後継者とは言えない。トリッピはこうした逆説が「ラファエル前派がいかにしてヴィクトリア朝後期の画家や批評家によって絶えず定義し直されていたか、そして、兄弟団の特徴である緻密な細部と特異な人物像から離れていったかを裏付けている」(トリッピ、2014、4)と指摘している。さらに兄弟団の画家たちが「P.R.B.」という謎めいた署名を自身の作品の端に忍ばせて密かに彼らの団結を示したのは1848年であるが、ウォーターハウスが誕生したのはまさにその翌年のことである。彼が画家として名を上げ始めるのは1880年代後半のことであり、時間的な隔たりの大きさも懸念すべき事項の一つだろう。ウォーターハウスを「最初の、そしておそらくは最大のラファエル前派の復興者」(ニューアル、2015、121)とみなす評価はもっともであるが、本論ではそうしたラファエル前派という枠組みを超えた評価を試みたい。本論が目的とするのは、兄弟団という若き前衛たちの出現以降、ヴィクトリア朝絵画に多彩な展開をもたらした芸術活動の中での、さらに言えば、同時代のヨーロッパ絵画を踏まえてのより国際的な視点のもとでのウォーターハウスの再定義である。

本論で取り上げる作品は、「水」をキーワードに選んだ。ウォーターハウスという名字から意識するものがあつたのかは定かでないが、彼の作品の最たる特徴は「水」にあるといっても過言ではない。画壇デビュー作として英国美術家協会に提出したのは水の精《ウンディーネ》(1872年)であり、アカデミー正会員選出の際にはディプロマとして《人魚》(1900年)を提出するなど、画家として重要な局面とも言えるタイミングで選んだのは、水が強く意識される主題であつた。とはいえ水の主題の流行は、ウォーターハウスに限ったものではない。水中を住処とする人魚やセイレーンのほか、

当時圧倒的な人気を集めた二人のヒロイン——桂冠詩人テニスン (Alfred Tennyson, 1809-92) の詩「シャロットの姫 (The Lady of Shalott)」やシェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) の戯曲『ハムレット (*Hamlet*)』で運命に翻弄される乙女——の劇的な死の舞台も水上だった。こうした水の主題に注目が集まっていた中で、ウォーターハウスの特徴や独自性はどこに見出すことができるだろうか。本論ではそれを水の反射すなわち鏡像の巧みな演出や、水辺に咲く花などによってもたらされる象徴的意味解釈などに見出す。ヴィクトリア朝絵画研究者のニック・ピーターズは回顧展の展評において「ウォーターハウスは水の描写において素晴らしい腕前を發揮し、また水の透明感や反射する様を作品の構図の効果として巧みに用いた」(Peeters, 2009, 89) と所感を述べた。ウォーターハウス作品における水とは、画家が45年にわたる画業で継続的に取り組み研究を重ねた、最重要モチーフの一つなのである。また彼は古典や英文学など物語を主題にした作品を多く手がかけた。各作品において自身の主題解釈を描き表すためのモチーフを的確に選択し、また効果的に配することにも長けていた。冒頭にも述べた通り、ウォーターハウス研究で重要なのは、画面の精緻な観察である。本論では4つの作品を主に取り上げながら詳細な分析を試みるが、作品分析では画面上に描かれたモチーフを残さず拾い上げるよう細心の注意を払い、検討した。

本論ではまず第1章でウォーターハウスの画業とラファエル前派、そしてその相互の関連を概観する。ここではラファエル前派という語のもつ位相を確認しながら、彼がその語で呼ばれたとしても、それは必ずしも兄弟団との密接性を示す訳ではなく、より広い意味合いで用いられていることを指摘する。続く第2章からは作品分析を詳細に行う。本章では水に住むニンフたちを描いた《ヒュラスとニンフたち》(1896年)、水から連想される鏡が主要モチーフとして登場する《南のマリアナ》(1897年)と《レイミア》(1905、09年)を取り上げる。これらの分析から、この画家がいかに物語を再解釈し、描き出す独自の創造力を持っていたのかを明らかにする。最後に第3章では、ウォーターハウスと象徴主義について精査する。世紀末の象徴主義運動の包括的な研究においてヴィクトリア朝の動向がこれまでほとんど重視されてこなかったことは、これまでも問題視されてきた<sup>1</sup>。そこで《オルフェウスの首を見つけた

---

<sup>1</sup> ヴィクトリア朝の動向にも注目した象徴主義の近年の研究として、次の二つの展覧会が挙げられる。*The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: symbolism in Britain, 1860-1910* (exh. cat., 1997-98); *Lost Paradise: Symbolist Europe* (exh. cat., 1995)

ニンフたち》(1901年)にフランスやベルギーの象徴主義絵画との連関を見出す。ウォーターハウスは象徴主義の絵画から主題やモチーフの着想を得たが、彼はこれを単に焼き直しするだけの様なことはしなかった。彼はイギリスと大陸両方の視点を取り入れながら、第2章でも確認したような独自の世界を創造する彼の技量を、ここでも発揮したのである。また、ウォーターハウスが様々な画家や芸術様式に影響を受けたことは「模倣」とも捉えられ、この批判に対する反論がこれまでの研究でなされてきた。本論でも同様の姿勢をとりながら、ウォーターハウスが単なる「模倣」の画家ではなく、自らの世界を絵画に「創造」する力をもつ画家であったことを示したい。



挿図 1

ロンドンにて撮影されたウォーターハウス (1889年頃)



## 序 論

### 第 1 節 ヴィクトリア朝とその絵画

#### 第 1 節—1 イギリス美術の黄金期

「ヴィクトリア朝時代の絵画史を記すこととは、イングランドの黄金期について記すことである」(Wood, 1999, 6)と、ヴィクトリア朝絵画研究で知られるウッドは述べている。ヴィクトリア朝は当時 18 歳の若き女王の戴冠によって 1837 年に幕を開けた。産業革命の達成による国内の経済活動の発達に加え、植民地支配の拡大によって対外的にも大英帝国の権威を強く発揮した時代である。63 年以上にもわたる彼女の治世に大英帝国の黄金期は築かれ、ロンドンでは世界で最も発達した都市となった。

そしてこの時代、自身も絵を描くことで知られた女王のもと、芸術の分野も大きく成長した。在位期間の長さもあるが、ロンドンのナショナル・ポートレート・ギャラリーには女王がモデルとなった 811 点もの肖像画<sup>2</sup>が収蔵されている。さらに夫アルバートも熱心なパトロンとしても美術への惜しみない支援を行った。1851 年の万国博覧会の収益をもとに設立されたサウス・ケンジントン美術館は 1899 年にヴィクトリア・アンド・アルバート美術館と改称し、現在もデザインの分野を中心に優れたコレクションを公開している。1768 年に設立されたロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ（以下、アカデミーと略記）はこの時代にも中心的な役割を果たした。1769 年から開催されてきた夏季展 (Summer Exhibition) は、現在にも続く世界最古の公募展である。ウォーターハウスも本展への出品をほとんど毎年欠かすことがなかった。またこうした展覧会の様子は新聞や美術専門雑誌でも仔細に報じられ、作品についても作家についても活発に意見が交わされた。これらの記事にはロイヤル・アカデミーの人事に関わる情報も取り上げられ、ウォーターハウスも准会員と正会員選出の際にそれぞれ特集記事が掲載された<sup>3</sup>。また新興の中産階級の資本家や商人たちが作品の新たな買い手として美術の世界でも存在感を示し始めた。特に砂糖の精製業で財を成し、ウォーターハウスにとっても非常に重要なパトロンであった実

---

<sup>2</sup> <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait-list.php?search=sp&sText=Queen+Victoria> (最終確認 2021/11/12)

<sup>3</sup> 准会員選出については *The Illustrated London News* (4 July 1885, 5-6; 22 Aug 1885, 190, 193-94)を、正会員選出については *The Graphic* (25 May 1895, 626)を参照。

業家ヘンリー・テート (Henry Tate, 1819-99) は、ミレイ (John Everett Millais, PRA, 1829-96) の《オフィーリア》(1851-52年) やウォーターハウスの《シャロットの姫》(1888年) といった卓越した作品を含むイギリス美術を収集した。

## 第1節—2 ヴィクトリア朝の絵画の輪郭

ブリタニカ百科事典によると「ヴィクトリア朝時代 (Victorian era)」は、「おおよそ1820年から1914年を指し、ヴィクトリア女王の在位期間 (1837-1901年) にほぼ対応する」<sup>4</sup>。つまり「ヴィクトリア朝の (Victorian)」という語は、ほとんど一世紀にも渡る事象を修飾することができるのである。ウッドはこの「ヴィクトリア朝の」画家たちを『ヴィクトリア朝画家辞典』(初版1971年) にまとめた。この辞典の第3版(2008年)には、延べ11,000名もの画家の名が連ねられている。近年ヴィクトリア朝絵画の再研究への機運が高まってきてはいるが、このうち当時の名声を現在にまで残す者はほんのひと握りにすぎない。とはいえそうした点を考慮しても、これほど多くの画家が活動していたことはその盛況を伝えるのに十分である。だが彼らを、たとえば「ヴィクトリア朝様式」とでもいうような、ある一つの傾向のうちにまとめることはほとんど不可能である。これはヴィクトリア女王が即位した頃に活動していたターナー (Joseph Mallord William Turner, 1775-1851) の風景画と、女王が崩御した頃に活動していたウォーターハウスの物語性のある絵画を見比べれば、誰の目にも明らかだろう。

作家で書誌学者のサドレアは、1927年に出版した著書『トロロープ』の中で、ヴィクトリア朝という時代について次のように述べている。

何よりもまず初めに、我々は術語の問題に直面する。「ヴィクトリア朝の (Victorian)」という語はほとんど意味を成さないくらいに、かなり大雑把で包括的なものになっている。(……) 実を言えば、ヴィクトリア朝時代とは一つの時代ではなく、三つの時代である。(Sadleir, 1927, 17)

こうしてサドレアは初期 (1837-50年)、中期 (1851-79年)、後期 (1880-新世紀の始まり) という区分を示した。このような

---

<sup>4</sup> <https://www.britannica.com/event/Victorian-era> (最終確認 2021/11/12)

時代区分の必要性は、美術史においても認められている。ウッドは問題点も踏まえながら次のように述べている。

ヴィクトリア朝の芸術は、複雑でそれぞれが重複するような流派、運動、個性に満ちているため、初期・中期・後期というような定義さえ、用語としては事実上有用ではない。1830年の作品と1900年の作品を一括りに「ヴィクトリア朝の」と称するのは、歴史的に考えるとほとんど無意味である。  
(Wood, *op. cit.*, 9)

ただし当然のことながらサドレアもウッドも、この区分がある特定の地点を境にはっきりと線が引かれるものではないことを注記している。そうした点を考慮しながら、本論では次のようにヴィクトリア朝絵画の初期・中期・後期の区分を用いる<sup>5</sup>。

まず初期を1820年代～1850年頃とする。この時期を代表する画家はコンスタブル(1776-1837)やターナーである。ヴィクトリア朝初期は風景画の全盛期だった。風景画は19世紀においても絵画様式の序列では低い位置にあったが、彼ら二人の活躍によってイギリスの風景画は開花した。本論ではこの時期の絵画についての検討は行わない。しかし中期において兄弟団にも強い影響力をもったラスキンの『近代画家論』第1巻が出版されたのは1843年のことであった。

続く中期を1840年代後半～1860年代前半とする。初期以降、風景画の隆盛が継続したわけではなかった。この時代には中・後期のヴィクトリア朝絵画を語る上で決して避けることの出来ない新しい勢力が誕生した。ラファエル前派兄弟団である。1848年、当時ロイヤル・アカデミー付属美術学校の学生であったミレイ、ハント(William Holman Hunt, 1827-1910)、ロセッティ(Dante Gabriel Rossetti, 1828-82)らを筆頭に兄弟団は結成され、アカデミーの保守性に反旗を翻した。彼らの活動期間は5年にも満たないまま自然離散に終わったが、ヴィクトリア朝の終焉にまで及んだその影響は絶大なものである。

最後に後期を1860年代後半～1920年代とする。本論の中心となるのはこの時代である。美術史家のジョン・クリスチャンは、1860年代を「盛期ヴィクトリア朝芸術を研究する者にとって意気

---

<sup>5</sup> なお本論では美術史の区分について述べる場合は「ヴィクトリア朝初期・中期・後期」という語を用いる。歴史的・社会的な問題について言及する際は、サドレアの区分に従いながら「ヴィクトリア朝時代初期・中期・後期」と表記する。

消沈するほど複雑」(クリスチャン、1987、9)と形容したほか、ウッドが「19世紀最後の四半期は、イギリス美術のうちでも最も複雑であり、そして最も輝かしい時代である」(Wood, *op. cit.*, 234)と述べている。この「複雑」さは、アカデミーを超えて各々が目指す様式を追求しようとした画家たちの活動が、より熱を帯びた積極的なものになっていたことにあるだろう。たとえば兄弟団と同様、アカデミーでの教育に物足りなさを覚えた画家たちは自らフランスに渡り、外光派や象徴主義を学んだ。1860年代頃からそうした画家たちが帰国し始め、イギリス画壇に新たな風を吹き込んだ。ロンドンにおいてこうした画家たちの新たな作品発表の場となったのが、1887年にボンド・ストリートで開館したグローヴナー・ギャラリー(Grosvenor Gallery)と、続く翌年にリージェント・ストリートで開館したニュー・ギャラリー(New Gallery)であった。さらに印象主義を積極的に取り入れた画家たちの集団としてイギリス南西部の漁村ニューリンではニューリン派が、また保守的なアカデミーに反発する画家たちによるニュー・イングリッシュ・アート・クラブなどが形成され新たな風を吹き込んだ。

美術批評家マリオン・シュピールマンは、1897年と1898年に『ロイヤル・アカデミー・ピクチャーズ』誌の冒頭で、イギリス絵画とフランス絵画の連関について分析している。

ロイヤル・アカデミーに提出された今年の主要作品の2点<sup>6</sup>では、フランスからの影響が盲目的に受け入れられたのではなく、むしろ融合されていたことが分かる。(Spielmann, 1897, 3-4)

フランスから学びを得て、イギリス画壇において英仏派となった画家でさえその個性を失うことなく、そして何よりも、まさにフランスの制度が不用意な者に仕込む罠につまづくことなく、外国での訓練の成果を十分に引き出しているのは喜ばしい。これらの画家たちは実に見事なファランクス(密集方陣)を形成しており、その中でもウォーターハウス氏、クラウゼン氏、スタンホープ・フォーブス氏、ラ・タング氏、ブラムリー氏は傑出している。(Spielmann, 1898, 3-4)

---

<sup>6</sup> この2点は、「サージェント氏の素晴らしい肖像画《カール・メイヤー夫人と子供たち》と、ウォーターハウス氏のこの上なく美しく繊細な《ヒュラスとニンフたち》」(Spielmann, 1897, 3-4)のことである。

シュピールマンが主張するのは、イギリス絵画に見られるフランス絵画的な要素は、“影響を受けた”という受動的な行為によるものではなく、イギリスの画家たちがあくまで主導権を失わずにそれらを“融合させた”能動的な行為によるものであるということである。このような態度には、因縁深い英仏関係の歴史から生まれる潜在的な対抗意識もあるだろう。いずれにせよ、保守的なアカデミーがイギリスの芸術活動の中心にあらうとも、フランスの絵画様式の流入はヴィクトリア朝後期には益々存在感を増していたのである。それぞれの活動が平行線を辿ったのではなく交点をもったことは、この時代特有の傾向である。ヴィクトリア朝後期は、フランスをはじめ国外の芸術動向からの影響を受けながら、イギリス美術が新たな段階へと歩みを進めた時代なのである。

最後に、ヴィクトリア朝絵画史の終わりについても確認しておきたい。ウッドは「“ヴィクトリア朝の”という語は、“ジョージ朝の”という語が指すのと多少なりとも重なる期間がある」(*Ibid.*, 9)と指摘している。ヴィクトリア女王が崩御すると、同年に皇太子がエドワード7世として即位しエドワード朝が始まった。しかしエドワード朝は1901年から1910年までという10年にも満たない短命に終わった。その後即位したジョージ5世の1910年から1936年にかけての在位期間は、1914年から1918年にかけて勃発した第一次世界大戦という未曾有の事態によって大きな区切りをつけられる。ジョージ5世は1917年7月に家名を変更し、現在に続くウィンザー朝が始まった。ウォーターハウスはこの新しい時代が始まるほんの5ヶ月前の2月に没した。

この戦争が人々にもたらした負担は相当なものだった。過酷な現実を前に、ウォーターハウスのような夢想的な世界は時勢に合わないといわれ評価を下げた。さらに第一次世界大戦の開戦前後の短期間に、前衛芸術運動は最高潮に達していた(サイモン、2001、215)。キャムデン・タウン・グループ<sup>7</sup>や渦巻派<sup>8</sup>が台頭するなど、モダニズムの波が押し寄せた。ミレイの後任でアカデミー会長の座

---

<sup>7</sup> Camden Town Group. 画家シッカート(Walter Richard Sickert, 1860-1942)によって創設された、ポスト印象主義グループ。1911年から13年まで運営された。

<sup>8</sup> Vorticism. 芸術家で作家のルイス(Percy Wyndham Lewis, 1882-1957)が1914年に機関紙『ブラスト(Blast)』でmanifestoを发表し、ロンドンで結成された。キュビズムからの影響を受けながら、現代世界のダイナミズムを表現する芸術の創造を目的とした。戦争の終了とともに勢力を失った。

についたポインター (Edward John Poynter, PRA, 1836-1919) が 1918 年に院長辞任を余儀なくされたのは、アカデミーの古参たちを強制的に辞職させようとする動きの予兆だった (Trippi, 2004, 232)。このようにして、戦乱の最中にイギリスは新時代へと向かって舵を切り、ヴィクトリア朝絵画は静かに幕を引いて行ったのである。ただし「最後のラファエル前派 (The Last Pre-Raphaelite)」とも称されたクーパー (Frank Cadogan Cowper, RA, 1877-1958) など、戦後の 1950 年代まで活動した画家もいた。

## 第 2 節 ラファエル前派

先述した通り、兄弟団が団結して活動したのはほんの僅かな期間だった。学生から一人の芸術家へと歩みを進める中で各々が追い求める芸術の方向性が異なることに気づき、自然と距離が離れていったのである。彼らが明確に解散を宣言することはなかったものの、事実上、1855 年代頃には、あるいはそれ以前には既に兄弟団の活動は幕を閉じていたと言えるだろう。だが「ラファエル前派」という語が指すのは兄弟団に限らない。これこそが、ヴィクトリア朝中・後期絵画の分析を混乱させてきた大きな問題である。藪亨はこの問題を次のように分析している。

ラファエル前派という用語は、極度に単純化されて、ラファエル前派友愛団〔兄弟団〕を中心としたヴィクトリア朝ロマン主義の一側面を指しても用いられてきている。したがって、ラファエル前派という術語がそもそも何を指示し意味するのかと問われると、困惑せざるを得ない。(藪、1999、13)

詳しくは第 1 章にて論ずるが、「ラファエル前派」という語は、兄弟団の信条を共有するなどといった直接的な結びつきを持たない画家にさえも用いられてしまっているのが現状である。さらに言えば、兄弟団離散後のミレイ、ハント、ロセッティに対しても、彼らをどこまでラファエル前派として扱うのかという点にも疑問が残る。ミレイの肖像画やファンシー・ピクチャーは、ハントの宗教的テーマは、そしてファム・ファタルに魅了されたロセッティの神秘的な世界は、どこまでラファエル前派の系譜上で論ずることができるのだろうか。果たしてそれは全てを同じ水準での「ラファエル前派」とみなすことができるのだろうか。このように兄弟団離散後の「ラファエル前派」の特徴は、必ずしも兄弟団活動時のものと同じであるとは限ら

ないのである。

兄弟団離散後のラファエル前派については先行研究によって、「第二世代 (The Second Generation Pre-Raphaelite)」そして「第三世代 (The Third Generation Pre-Raphaelite)」という区分がなされている (Trippi, *op. cit.*, 4)。ただしここで忘れてはならないのが、この「ラファエル前派」は彼らが自称したものではないことである。

ラファエル前派第二世代はロセッティを慕って芸術の世界に飛び込んだバーン=ジョーンズとモリス (William Morris, 1834-96) による 1850 年代頃の活動を指す。この活動は先述の通りラファエル前派を名乗ることも、特定の団体活動を自称することもなかった。彼らは主に装飾芸術に取り組み、この経験を経て 1861 年にモリス・マーシャル・フォークナー商会 (のちにモリス商会と改称) が立ち上げられ、アーツ・アンド・クラフツ運動へと駒を進める。バーン=ジョーンズは画家として頭角をあらわしていくが、彼をラファエル前派という枠に組み込むことについては次のような疑問が呈されている。

いまやほとんどの専門家が画家バーン・ジョーンズをラファエル前派のひとりと呼ぶことに、すくなからず躊躇するのである。(……) だいいち純粋な芸術性の問題からいえば、ロセッティとてラファエル前派の一員と呼べるかどうか怪しいものであり、ましてや彼のように結成時のメンバーでもないバーン・ジョーンズの芸術を、いつまでもラファエル前派の枠にはめ込んで語ることにはやはり無理がある。(齊藤、2005、200-2)

ここで指摘されるように、兄弟団結成の中心メンバーであったロセッティとともに活動したという理由でさえも、彼らを「ラファエル前派」と認めるのには十分とは言えないのである。

この第二世代に続いて「第三世代」という区分があり、それを筆頭する画家がウォーターハウスである。だがこの第三世代を先の二つの世代と同列に扱ってしまうには齟齬がある。何よりもまず、第三世代は先の 2 世代のように特定の目的をもったグループやコミュニティを指すものではない。ウォーターハウスはロイヤル・アカデミーや王立水彩画協会などに属した。公的な組織以外では、1878 年に居を移したプリムローズ・ヒルや、その後移ったセント・ジョーンズ・ウッドでは画家たちのゆるやかなコミュニティを形成した。しかしこれは地域コミュニティのようなものに近い。親密な交流を深め相互に影響を与え合っていたものの、芸術家として同じ思想

をもって意図的に集ったものではない。ウォーターハウスが芸術に関して明確な志を共にした団体活動は認められないのである。また上記の活動とは少し毛色の異なるものではあるが、この画家が薔薇十字展<sup>9</sup>や黄金の夜明け団<sup>10</sup>に強い関心を寄せていたことが指摘されている。とはいえ秘密結社という性格もあり、詳しいことは現在までに分かっていない。

また第三世代では、アカデミーとの距離感についても変化が見られる。先の二つの世代とアカデミーの関わりについて言えば、ミレイが会長という要職に就いたが、その他は准会員に留まったバーン＝ジョーンズのみに限られる。第三世代に含まれる画家の中でも、ドレイパー (Herbert James Draper, 1863-1920) のように、付属美術学校で教育を受けたのに会員にまではならなかった者もいたが、ポインターやディクシー (Frank Bernard Dicksee, PRA, 1853-1928) など会長まで務めた者もいる。ウォーターハウスは正会員として毎年夏季展に出品したことに加え、委員を務めたり、付属美術学校の非常勤講師を務めたりするほど緊密な関係をもった。第三世代に先の二つの世代と同等の反アカデミー的性格を認めることは難しいだろう。

このように検討してみると、第三世代が、兄弟団と第二世代とは異なる性格を有していることが浮かび上がってくる。「第三世代」は、特定の団体活動を指すものではない。「第三世代」は、兄弟団に端を発するラファエル前派の気分を共有しながらも、各々の芸術様式を創造した個人個人の活動によって形成されたものなのである。そのため第三世代の芸術様式は多彩な個性に満ちている。ゆえに彼らこそ、「ラファエル前派」という枠組みにはめ込んで語っていて

---

<sup>9</sup> Salon de la Rose+Croix. 薔薇十字展はフランスの作家ペラダン (Joséphin Péladan, 1858-1918) によって1892年から97年までに6回開催され、ヨーロッパとアメリカの象徴主義の芸術家を招集した。サロンに出品された作品の全てが象徴主義に基づいていたわけではなかったが、クノッフ (Fernand Khnopff, 1858-1921) やベックリン (Arnold Böcklin, 1827-1901) らの作品が注目を集めた。

(マチユ、1995、103-105 /  
<https://www.guggenheim.org/exhibition/mystical-symbolism-the-salon-de-la-rosecroix-in-paris-1892-1897>  
〔最終確認 2021/11/22〕)

<sup>10</sup> Hermetic Order of the Golden Dawn. 魔術結社。1888年にフリーメイソン会員が設立した薔薇十字結社で、団員と超自然的力を結びつけることを目的とした。そのための活動には錬金術、魔法円、神智学、パン神の呼び出し、タロットカード、意志と想像力の鍛錬、生命の木などがあり、それらのすべてがウォーターハウスの絵画と関連があった。(トリッピ、前掲書、149)



は、その展開を適切に捉えることを妨げる。彼らを再評価する過程において「ラファエル前派」という枠組みは窮屈なので、より広い射程を想定しなければならないのである。

### 第3節 象徴主義

では19世紀の西洋絵画史という、さらに大きな視点から見たとき、ヴィクトリア朝絵画はどのように位置付けられるのか。まずは本論の中心となるヴィクトリア朝後期、すなわち1860年代後半以降にヨーロッパ大陸の国々で起こった芸術動向を確認する。この時期には各地で、保守的なアカデミズムに対抗する兄弟団のようなグループが相次いで結成されていた。代表的なのは、やはり印象派である。第一回印象派展はサロンの審査に落選した画家たちによって1874年に幕を開け、団体展としては1886年まで計8回開催された。この活動はその後、新印象派やポスト印象派を経て20世紀美術へと展開していく。また第一回印象派展から20年後の1897年には、キュンストラーハウス<sup>11</sup>の保守性に不満を持った芸術家たちによってウィーン分離派が結成された。このように19世紀の後半は、新世紀への転換期にあたって従来の伝統性から脱し、新たな芸術を創造しようとする気概に溢れた時代であったのである。

そうした中で、本論が注目したいのが象徴主義である。19世紀にヨーロッパは、技術や産業の革新によって飛躍的な近代化を果たした。その成果は1851年のロンドンから始まり続々と開催された万国博覧会でも披露され、各国の技術力の競争はますます激化していった。急速な発展を人々は賞賛して受け入れる一方、強い反発と逃避の念をもかきたてられた。その結果として「目に見えない理念や感情を、形態や色彩、音や言葉で表現しようとする象徴主義がこれにかわった」(天野、2009、165)。象徴主義は1880年代のフランスでも文学運動として開花した。ユイスマンス(Joris-Karl Huysmans, 1848-1907)の小説『さかしま』(1884年)の退廃的な世界観は、モロー(Gustave Moreau, 1826-98)やルドン(Odilon Redon, 1840-1916)らに着想を与えるなど、

---

<sup>11</sup> Künstlerhaus Wien. キュンストラーハウスは、1861年に結成されたウィーン美術家同盟の展覧会会場として1868年に建てられ、同盟会員の展覧会を毎年開催した。キュンストラーハウスは交流の場であると同時に、芸術作品の販売促進などによって会員の利益改善を図った。こうした市場的性格も分離派が批判した点の一つである(西川、2008、188-89)。

文学の領域を超えて絵画にも波及する強烈な引力を持っていた。フランスに続いて象徴主義の旗手的な役割を果たしたのがベルギーである。ボードレール (Charles-Pierre Baudelaire, 1821-67) から強く影響を受けたロプス (Félicien Rops, 1833-98) やクノッフなどは、フランスとの相関関係の中で神秘的な世界を描き出した。フランスとベルギーの象徴主義への貢献は確かなものである。だがこうした動向に先駆けてイギリスで起こっていた象徴主義運動への萌芽はこれまで重視されてこなかった。当のイギリスでさえも、1890年代の後半までそれを再評価する者は現れなかった (Wilton, 1997, 17)。

イギリスの象徴主義絵画の包括的な研究は、1997年の「ロセッティ、バーン=ジョーンズ、そしてワッツの時代 イギリスの象徴主義」展で一石を投じられた。スティーヴンスは同展の図録に論文「象徴主義 ― フランスの占有物？」を寄せ、その問題を次のように指摘した。

象徴主義に関する一連の活動において否定することのできないフランス中心の性質にもかかわらず、「象徴主義」のいくぶんか寛容な信条の下にイギリスで創られた芸術と文学は、それ自体が大陸の芸術の新たな方向性にとって重要かどうかを検討する価値がある。(Stevens, 1997, 54)

このようにスティーヴンスは、フランスや大陸中心の象徴主義研究のうちに、イギリスの動向を連結させることの意義を主張した。さらにウィルトンは本展に先駆けて1995年に開催された「失われた楽園 ヨーロッパの象徴主義者たち」展を引き合いに出し、象徴主義絵画研究においてイギリスの動向に向けられている状況を次のように指摘した。

展覧会の開催に際して調査された膨大な資料の中で、象徴主義に対するイギリスの貢献は決して無視されなかった。しかしヨーロッパの象徴主義においてその立場は取るに足らないものと評価されていた。そのことは、選ばれた作品を見れば明らかである。それらの作品は、この運動に関して交わされてきた多くの似通った議論の枠を超えていくものはなかった。(Wilton, 1997, 13)

これに続く「イギリスの象徴主義」展で試みられた再評価は、象徴主義運動が明確にはイギリスから始まったことは明確であるとして、その再評価が示された。その中で示された、ロセッティやバーン=

ジョーンズ、ワッツ、レイトンらをヨーロッパの象徴主義の先駆者とみなす見方は、今日広く受け入れられている (*Ibid.*)。イギリスと国外の芸術との関係についてウッドは次のように述べている。

イギリス絵画の強みや個性はラスキンなどイギリスの批評家だけでなく、国外の同年輩たちからも認められるところだった。ドラクロワやジェリコーはイギリス美術を賛美し、ボードレールやゴッティエ、ジェームズなど多種多様な作家もそれを記述した。イギリス美術史は、シェノー、ロベール、ムーテルらによって記された。(……) ハーコマー、アルマ＝タデマ、ティソ、ホイッスラー、サージェントなど、多くの外国人画家がイギリスへと移住していた。(Wood, *op. cit.*, 8)

ヴィクトリア朝時代に世界の注目を集めたのは、経済や産業の分野だけではなく、美術の分野においても、たしかに熱い視線が向けられていたのである。大陸の国々からしても、海峡一つ隔てられた島国イギリスに向けての意識と地続きのヨーロッパ各国に向けての意識とは異なるところがあっただろう。ヴィクトリア朝絵画はたしかに 19 世紀の西洋絵画史の一つの動向として存在感を放っていたのである。

また興味深いことに、『さかしま』で主人公デ・ゼッサントがヴィクトリア朝絵画について言及する箇所がある。第 11 章で彼はロンドンを訪れ、書店で広げた旅行案内書にロンドンの美術館についてのページを見つけた。そして「彼の注意は、古い英国の絵画から逸れて、新しい絵画に向かった」(ユイスマンス、1984、188)。デ・ゼッサントがここで思い浮かべた画家には、ミレイやワッツ (George Frederick Watts, RA, 1817-1904)、また「病的なギュスターヴ・モロオ風のタッチで素描され、貧血のミケランジェロ風に絵具を塗られ、青の中に溺れたラファエル口風に仕上げられた絵」(同上) と挙げられている。ユイスマンス自身は、いわゆるラファエル前派の絵画を、フランスの画廊で 1882 年と 83 年に開催された「国際絵画展」で目にしていた。きわめて小規模な展覧会で、おそらく展示された点数も数少なかったために、この 2 人の名前のみが挙げられることになったと考えられている (岩淵、1990、32-3. cf. Lutheve, 1959)。ワッツはアカデミー付属美術学校卒業後、イタリアに渡ってルネサンスの巨匠たちの作品を次々と見て歩き、1847 年に帰国した。彼がヴィクトリア朝の画家のうちで、象徴主義からの影響を最も明白にあらわした画家というわけではない。しかし特に《希望》(1886 年) に代表される彼の画業後期作品は、象徴主義との連関を強く窺わせている (Bryant,

1997, 65)。

ではウォーターハウスはどうだろうか。鈴木は、ウォーターハウスが「真の象徴主義画家のラディカルな本質を持たなかったゆえに忘れ去られる傾向にあったが、近年はヴィクトリア朝全般に対する関心の増大に伴って再び注目されるようになった」(鈴木、1992、45)と述べている。本論冒頭でも指摘した通りだが、たとえばフランスで開催されたペラダンの薔薇十字サロンに出品したり訪問したりした記録など、象徴主義に関連する言説や行動記録などはやはり残されていない。とはいえウォーターハウスは、ラファエル前派においても兄弟団の信条までも共有していたわけではなかった。ウォーターハウスを「象徴主義者」と呼ぶことは難しいが、様々な芸術様式を受け入れる土壌が元来彼にはあり、象徴主義に関してもその柔軟さが発揮されたと考えられる。

#### 第4節 折衷

様々な芸術様式を受け入れる姿勢はしばしば「折衷的(eclectic)」という語で評された。ウォーターハウスの逝去を報じた『タイムズ』紙がその見出しを「折衷的な画家」としている(*Times, op. cit.*, 6)。まずはこの折衷という語の意味を、辞書から確認したい。オックスフォード英語辞典では、「さまざまな典拠から借りたり借りられたりすること。(……)排他的ではなく、多様である」「“選択”で構成される」「選択であり、見境なく受け取ることではない」<sup>12</sup>と説明されている。またケンブリッジ英語辞典を見ると、「単一の方式に従うのではなく、多くの異なる領域または方式から最良または最も有用と思われるものを組み合わせた折衷的な方法、信念、アイデアなど」<sup>13</sup>とある。これに従えば折衷とは、様々な典拠から自ら選択したものを組み合わせることだと言える。その選択には意味があり、単なる思いつきのままに採用されるわけではない。

ウォーターハウスのとったこの折衷という手段は、これまで必ずしも肯定的に捉えられてきたわけではない。たとえばシルバーは、

---

<sup>12</sup>

<https://www.oed.com/view/Entry/59353?redirectedFrom=eclectic#eid> (最終確認 2021/11/22)

<sup>13</sup>

<https://dictionary.cambridge.org/ja/dictionary/english/eclectic> (最終確認 2021/11/22)

次のような疑問を呈している。

模倣はお世辞の最も誠実な形態かもしれないが、画家の訓練として有効なものという認識を超えるのはどこからだろうか？ウォーターハウスは美術史上で重要な画家であるのか、それとも巧妙で、専門的で、商業的には成功したが本質的には空虚な、他の画家の模倣者なのか？その問題は宙に浮いたままとなっている。(Silver, 2011, 263-264)

トリッピは「他の画家を想起させるところが、まさにウォーターハウス氏の得意とするところだ」というジョージ・バーナード・ショーの意見を引用しながらこの問題と向き合った。そして、ウォーターハウスがそうした選択をすることが出来たのは、それを見極めるだけの慧眼を持っていたからだとむしろ肯定的に捉えている。そして作品分析にあたってほかの芸術家に言及することは、この画家の素養の高さを明瞭にするためであり、彼が独創的でないことを示唆する意図はないと説明した (Trippi, *op. cit.*, 4-6)。たしかに彼は芸術様式という大きなものから、画面に描かれる小さなモチーフまで、様々なものを借りて描いている<sup>14</sup>。

しかし本論が注目したいのは、そうした様々な典拠から着想を得ながらも、画家がそれを自分のものにしてキャンバスに描き出した独創性である。彼は絵画制作のための着想を他の画家から得たとしても、そこで選択したものをただそのまま流用するようなことはなかった。なぜならこの画家には、思い描く世界を効果的に描き出すための明確なヴィジョンがあったためである。その世界を効果的に描き出す過程においてとられた手段の一つとして、彼の折衷様式を評価する。

---

<sup>14</sup> このほか、折衷主義に関する研究には次のようなものがある。Bolus-Reichert, Christine, *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885* (2009); Marvick, Andrew Bolton, *The Art of John William Waterhouse: Eclecticism in Late Nineteenth-century British Painting*, 1994.

## 第1章 ウォーターハウスの画業

### 第1節 画業前期（1880年代半ばまで）

#### 第1節-1 画壇デビューまで（1849-72年）

ウォーターハウスは父ウィリアム・ウォーターハウス（1816-90年）と、彼の2番目の妻イザベラ・マッケンジー（1821-57年頃）の第一子としてローマで誕生した。ここから始まるイタリアとの縁は、ウォーターハウスに生涯大きな影響を与え続けた。彼らはウォーターハウスが5歳のときロンドンのケンジントンに引っ越した。これ以降彼の活動拠点はロンドンにあったが、定期的にイタリアを訪れていたことが分かっている。リーズの学校に通っている間にも、ローマの歴史を学ぶのを楽しんだ。

両親はどちらもアカデミーへの出品歴のある画家であった。ウォーターハウスはアカデミー付属美術学校に入学するまで、将来進む道を考えながら父の仕事の手伝いをしていた。父ウィリアムが美術教育を受けた場所は判明していないが、美術学校で有名なベルギーのアントウェルペンに彼が住んでいた記録がある。またイタリアとイギリスを往復する生活をしながら、イタリアに来る旅行者や収集家が欲しがるといわれるような巨匠作品の模写や、遺跡や風俗を多く描くようになる。ウォーターハウスは幼い頃から父の工房に出入りしており、ロンドンへ移りウィリアムが肖像画に専念するようになるとその背景を描く手伝いをしていた。こうした時間を経て、結局彼も1870年にはアカデミー付属美術学校に仮入学したが絵画専攻ではなく彫刻専攻であった。半年後には正規学生となったが、彼が彫刻作品を発表した記録は確認できない。またアカデミーが発表している画家の来歴には彼の入学日は1871年1月28日と記録されているが、卒業ないし退学した時期は書かれていない<sup>15</sup>。また通ったのは夜間クラスのみだったことから（*American Art News*, 10 Mar 1917, 4）、この時期にも父親の仕事の手伝いを継続していたことが可能性として指摘できる。トリッピは「伝記作家の記述もまちまちだが、学校からはほとんど得るものがなかったという点では一致している」（トリッピ、前掲書、17）とまとめている。正規学生として入学して間もない1872年には英国美術家協会に絵画作品《ウンディーネ》（挿図2）を出品していることから、画家としてアカデミー付属美術学校に入学することは叶わなくとも、画家として

---

<sup>15</sup> <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/john-william-waterhouse-ra>（最終確認2021/11/23）

大成する道を強く志していたことが推測される。

## 第1節—2 前期様式（1872年～80年代前半）

ウォーターハウスは23歳の年に《ウンディーネ》で画壇デビューを果たした。兄弟団の結集は1848年であるためウォーターハウスの画業は全て兄弟団以後のものであるが、彼の作風ははじめからそれに従っていたわけではない。ウォーターハウスの初期作品は《招かれざる客—カイロの街頭》（1873年、挿図3）のようなオリエンタルな雰囲気漂うものや、《踊りのあと》（1876年、挿図4）のように古代ローマを題材にしたものが主だった。



こうした題材が描かれた背景に、挿図2 ウォーターハウスが誕生から5歳までをローマで過ごした経験が影響していることは数々の先行研究で認められてきた。この画業初期の作風はアルマ＝タデマ（Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912）とたびたび関連づけられた。アルマ＝タデマは古代ローマの風俗を描いて絶大な人気と名声を誇った画家である。彼の制作姿勢は、1860年に始まったポンペイの考古学的発掘と大きく関係している。古代ローマ人の生活が手に取るように感じられるポンペイの世界に画家は強く魅了され、20年余りに渡って調査へ出向いている。だが古代世界への憧れは、ウォーターハウスやアルマ＝タデマに限ったことではない。ローズは以下のように指摘している。

1860年代半ば頃からの英国の画壇では、古代の神話世界に画題を求め、古代彫刻やヴェネツィア絵画に範をとって古典的な美の理想を追求しようという機運が現れ始める。（ローズ、2009、15）

ローズはこうした傾向をリードした画家として、レイトン（Frederic Leighton, 1830-1896）の名を挙げている。彼が1864年にアカデミー会員となり、78年から96年まで会長を務めていたことから、そうした傾向とアカデミーとの関連が窺える。

プレットジョンは、ウォーターハウスが1876年のアカデミー夏

季展に出品した《踊りのあと》(1876年、挿図4)について、アルマ＝タデマの《踊りのあと》(1875年)からの影響を認めている(Prettejohn, 2008, 72)。たしかにウォーターハウスが描いた少女の寝そべるポーズはアルマ＝タデマのものを左右反転させたものであり、タンバリンを手にしている点でも一致している。こうした点からケストナーは、「ウォーターハウスの初期の実習は、タデマの古典様式だった」と述べている(Kestner, 1989, 117)。またウォーターハウスの《踊りのあと》はアカデミーでの展示の際、「ライン上(on the line)」と呼ばれる好位置に掛けられた(川端、2014、18)。これは壁一面に数多くの作品が展示される中でも特に人目につきやすい高さにあたり、画家たちはそこに作品が飾られることを望んだ。アカデミー初出品からわずか3年のことではあったが、若手ながらも彼の作品が認められていたことの証左である。その後1883年には作品が初めて美術館に買い上げられ、85年にはアカデミー准会員に選出されるなど、順風満帆に業績を積んだ。またこの頃のパトロンであった実業家のジョン・エアドはオリエンタルな画題を好み、アルマ＝タデマの作品も収集していた(Trippi, *op. cit.*, 23)。こうしたパトロンの嗜好も、初期のウォーターハウスの作風に影響したであろう。

画業初期の代表作に挙げられるのが、1885年に発表した《聖エウラリア》である。本作品に対する高評価は彼のロイヤル・アカデミー准会員選出を後押しした。しかしアルマ＝タデマと関連づけられるようなオリエンタルな作品は1890年以降見られなくなっていく。これまでの研究において、この転機は1880年中頃に彼がラファエル前派を発見したことによるものだと強調されてきた。そのた



挿図3 ウォーターハウス  
《招かれざる客》1832年



挿図4 ウォーターハウス  
《踊りのあと》1876年



め、これ以降のウォーターハウスの作品はしばしばラファエル前派「第三世代」と称される。

### 第1節-3 二つの転機（1880年代後半）

こうした中で、ウォーターハウスには二つの大きな転機が訪れていた。その一つは、1886年にグローヴナー・ギャラリーで開催されたミレイの回顧展である。ここでウォーターハウスがミレイを「発見」したことは、数々の先行研究で強調されてきた（トリッピ、前掲書、83；Upstone, 2008, 38など）。ウォーターハウスが美術学校に入学した1870年頃に、ミレイは主に子供をモデルにした絵や肖像画で知られていた。そのため、ウォーターハウスがミレイの初期作品を目にする機会がこの回顧展以前にはなかった。アプストンはこの回顧展がウォーターハウスにとって、いわゆるラファエル前派らしい題材への傾倒の萌芽を見せた、啓示的な経験であったとしている（Upstone, *op. cit.*, 37-38）。回顧展を機に、1880年代後半からウォーターハウスの作風は大きく変化し始める。ここでウォーターハウスが目にしたミレイの初期作品の様式的特徴について斎藤は以下のように述べている。

[《オフィーリア》で]よく指摘されるように、死を暗示するケシや、美を意味するバラなどの原作にはない花々が、オフィーリアの悲運の象徴として巧みに機能している点も見逃せない。写実的な描写に象徴性を織り込むのは、ラファエル前派結成後まもない《両親の家のキリスト》のころから、ミレイが得意とするところであった。いうなれば、《オフィーリア》においても彼は宗教から文学へ画題を変えたにすぎず、徹底的な真実性の追求という芸術的姿勢そのものは、なんら変わってはいないのである。（斎藤、前掲書、67）

ウォーターハウスが回顧展の2年後にアカデミー夏季展に出品した《シャロットの姫》（挿図5）はその変化を特に印象付ける作品である。トリッピは次のように述べている。

ラファエル前派「第3世代」としての、ウォーターハウスの新境地は、しかるべくして『シャロットの姫』とともに始まった。（トリッピ、前掲書、89）

本作には画面左手前に描かれた葦はやはりミレイの《オフィーリア》からの着想を窺わせる。だがこの葦はミレイに描かれた瑞々し

い緑ではない。黄色く変色した葉は力なく途中で折れている。シャロットの姫の死出の旅を象徴するかのような枯れた葦をはじめ細部までよく観察され描き込まれた本作品には、画家の気概が感じられる。こうした写実的な自然描写のほかにも、舳先に立てられた消えかかった3本の蝋燭という象徴的なモチーフなどにも、ミレイに学んだ実習の跡が確認できる。



挿図5 ウォーターハウス  
《シャロットの姫》1888年

そしてもう一つの転機は、1890年の父親の死である。ウォーターハウスが、画家として父親からどれほど影響を受けたかについてははっきりしていない。それでも、物心ついた頃からその仕事ぶりは彼が間近に目にするところで、自身の進む道を画家と決めた一つのきっかけであっただろう。最も身近にいた画家の喪失は、ウォーターハウスに今後の画業について見直させるきっかけをつくっただろう。この年、ウォーターハウスは1874年の初出品以来毎年欠かさなかったアカデミー夏季展への出品を見送り、故郷のイタリアに長期滞在した。

ウォーターハウスは画業初期において、古代世界を主題とした作品で一定の評価を得ていた。だがその一方で、そうした題材を描いた際のアルマ＝タデマとの比較に苦しんだ。ウォーターハウスはアルマ＝タデマよりも題材に物語性があるという点では評価された (Upstone, *op. cit.*, 38)。アルマ＝タデマは現地に何度も足を運び最新の発掘調査の情報を積極的に得ていた。対してウォーターハウスは、大英博物館に所蔵されていたエルギン・マーブルズなどを用いた博物館や美術館での写生を主にしていた。そのため、考古学の知識でアルマ＝タデマに劣っていたことが窺える。考古趣味を徹底したアルマ＝タデマに対して、ウォーターハウスは美の追求を優先させるために正確さという点で妥協することがあったという批判を受けた (Trippi, *op. cit.*, 28)。こうした批評は古典的題材の扱い方について再考させる要因となったのかもしれない。

この転換期を経た1891年、ウォーターハウスはオウィディウスを主題にした2作品を発表し、彼の様式が新たな局面に入ったことを印象づけた。たしかにこれ以降の作風は「ラファエル前派」の画家たちと切っても切り離せない関係にあるだろう。しかしウォーターハウス自身が兄弟団の後継者を名乗ったり、彼らとの関係について言及したりした記録はない。さらにこの《シャロットの姫》が発表されたのは1888年のことで、兄弟団が結成された1848年か

らは 40 年もの時が経っている。そのうえ先にも述べた通り、ウォーターハウスは画業の始めから終わりまでアカデミーでの活動に積極的だった。このように、彼と兄弟団は必ずしも密接な関係にあったとは言えない。それにもかかわらず、ウォーターハウスがラファエル前派と強く関連づけられるのはなぜか。次節ではラファエル前派「第三世代」という呼称について、それに至るまでの兄弟団、第二世代の分析とともに確認していく。

## 第 2 節 画業後期（1880 年代後半以降）

### 第 2 節－1 ラファエル前派の系譜

兄弟団は、当時アカデミー付属美術学校に在学中のミレイ、ハント、ロセッティの出会いから始まった。ミレイは裕福な家庭に生まれその支援を受けながら史上最年少の 11 歳で同校に入学し、成績優秀で将来を期待されていた。対して倉庫管理人の息子として生まれたハントは両親に反対されながらも画家の道を志したがすぐにはうまくいかず、3 回目の挑戦でやっと入学を果たした。そしてハントが《聖アグネス祭前夜》（1848 年）の構想をミレイに相談したことをきっかけに親密な交流に発展した。この作品はロマン派の詩人キーツ（John Keats, 1795-1821）の詩に着想を得て描かれた。この作品はキーツを詩の範としていたロセッティを惹きつけ、間もなく 3 人の交流に発展した。

1768 年に創設されたロイヤル・アカデミーは、初代会長レノルズ（Joshua Reynolds, 1723-92）の提唱にのっとり、絵画の範を、ラファエロをはじめとする盛期ルネサンス絵画に置いていた。美術学校では模写やデッサンなどの基礎が重視され、モデルを前に絵筆を握るまでには多くの時間を費やさなければならなかった。こうした教育方針は 19 世紀にまで引き継がれ、旧態依然とした体制に疑問を持ったのが若い兄弟団の画家たちだった。また 1848 年はフランスの二月革命や、ウィーン体制の崩壊など、ヨーロッパ各地で革命が相次いだ年だった。イギリスでも 1830 年代にはじまるオックスフォード運動や 1840 年代のチャーティスト運動の再興など、改革の波は押し寄せていた。社会を変革しようとする大きな流れのうちに彼らがいたことも、兄弟団結成の後押しとなったと考えられている。

互いのアトリエを行き来し意見を交わすようになった 3 人はある日、ピサのカンポ・サントの壁画の複製版画を目にした。彼らはアカデミーで学ぶラファエロのものとは異なる、その純粹で素朴な画風に目を奪われた。ラファエル前派結成当時の目標は以下の通りで

ある。

- 一．表現するにあたって真正なアイデアを持つこと
- 二．どう表現すべきかを認識するために、自然を注意深く観察すること
- 三．過去の芸術の、率直で、真剣で、心あるものに共鳴し、因習的で自己顕示的なもの、型にはまったものを排除すること
- 四．そしてもっとも欠くべからざる点は、どこからどう見ても素晴らしい絵や彫刻を生み出すこと

(斎藤、前掲書、16)

ただし斎藤は「これらは正確にはラファエル前派独自の理念とはいえ、美術批評家ジョン・ラスキンの思想に依るところがおおきかった」と述べている(同上)。ラスキンは『近代画家論』で自然を真摯に観察し、偽ることなく表現することを提唱した。

初期のラファエル前派の芸術の理想とは、作品における絶対的な独創性と、自然の事象を注意深く観察し、ありのままに描くというリアリズムの追求にほかならない。そうした芸術的理想の実現のために、既存の図像学的ルールをもあえて犯す大胆不敵ぶりが、この時期のラファエル前派の画風における最大の特徴ともいえる。(同上、49)

兄弟団結成後の1850年に、ミレイは《両親の家キリスト》(1849-50年、挿図6)をアカデミーで発表した。中央の少年キリストの頭上に掛けられた三角定規は三位一体を表し、キリストの掌の傷、ヨハネの持つボウルに入った水などはキリスト教の図像に則っている<sup>16</sup>。自然への忠実という信条のもと、ミレイの写実性は宗教的テーマに対しても容赦なく発揮された。しかしこれは作家ディケンズ(Charles Dickens, 1812-1870)の強い批判を招き、間もなくラファエル前派批判にまで波及した。ラスキンの擁護を得たものの、厳しい批判を受けて活動は下火になり兄弟団は離散していく。

後年の作品群から判断するに、ハント、ミレイ、ロセッテ

---

<sup>16</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/millais-christ-in-the-house-of-his-parents-the-carpenters-shop-n03584>  
(2020年3月20日確認)

ィはそれぞれ本質的に相反する資質の持ち主であり、すなわちタイプの異なる画家であったが、けっして体制や流行に与しない反主流という芸術家としてのスタンスが、この時期の彼らを「兄弟」として強く結び付けていたといえるだろう。  
(同上、22)

「彼らが本質的に相反する資質を持っていた」ことは、その後の彼らのキャリアにもあらわれている。ミレイは兄弟団の活動に対しての反感を受けたものの、1852年に発表した《オフィーリア》(挿図7)がきわめて高い評価を受けた。かつてアカデミー付属美術学校に史上最年少入学を果たした期待の学生は、再び将来を嘱望される画家となった。そして《オフィーリア》出品の翌年にはアカデミー准会員となり、最終的には会長まで上り詰めた。ハントは宗教画の研究のため、1854年から2年間パレスチナなどを旅行した。兄弟団の離散後も厳密な自然主義を守ったことから、ハントはラファエル前派に最も忠実だったと認められている。対して自然に忠実という姿勢にやりづらさを感じていたロセッティはそれを放棄し、ファム・ファタルとされるような魅力的な女性を主に描くようになった。兄弟団の活動は結成から5年も経たないうちに自然消滅というかたちで終わりを迎えたのである。



挿図6 ミレイ  
《両親の家のキリスト》  
1849-50年



挿図7 ミレイ  
《オフィーリア》  
1851-52年

その後の3人の活動や作品を一つのまとまりとして捉えることは難しい。そして彼らの後継者として名乗りを上げる画家はいなかったにもかかわらず、彼らの次の世代の画家たちにラファエル前派「第二世代」、「第三世代」という区分が用いられることがある。彼らはなぜ兄弟団の後継者とみなされたのか。この考察において念頭に置いておきたいのが、フレイドマンの指摘する「ラファエル前派 (Pre-Raphaelite)」という言葉に含まれる三つの位相である。

その区分の詳細は次の表 1 のとおりである (Fredeman, 1965, 1-2; 藪、前掲書、13)。

表 1 「ラファエル前派」に含まれる 3 つの位相

ラファエル前派兄弟団 The Pre-Raphaelite Brotherhood	19 世紀中葉に英国の美術と詩の革新を目指して集結した七人の青年芸術家を巻き込む歴史的事象
ラファエル前派運動 The Pre-Raphaelite Movement	最初の友愛団のみならず、その信条に端を発してひとつの「流派」にまで達する美的勢力のすべてを含む
ラファエル前派主義 Pre-Raphaelitism	ラファエル前派に関与した一群の気質の異なる芸術家がそれにもかかわらず共有した美術と文芸の特徴を包含する

すでに触れておいたように、ラファエル前派という用語は、ラファエル前派兄弟団に起因するあらゆる芸術活動をも含意する非常に曖昧な語となっている (藪、前掲書、13)。すなわち兄弟団と直接的な関係がなくとも、「ラファエル前派」と呼ぶことは可能であるということである。

ウッドは著書『ヴィクトリア朝絵画』で、その包括的な研究を試みている。その中で兄弟団結成以降のヴィクトリア朝絵画は第 8 章から第 17 章までの 9 つに分類された (表 2 参照)。ラファエル前派は 1890 年代まで「ラファエル前派の追随者たち (第 9、13 章)」という新たな勢力によっても展開され、そのうえ「ラファエル前派から唯美主義へ：唯美主義運動 (第 11 章)」ともあるように、また少し毛色の異なった活動とも連関していく。フレイドマンのいう位相のうち「ラファエル前派主義」は、「気質が異なれどラファエル前派と少なからず関与をもつ画家」を指す。そうすると、ウッドが同書で第 8 章から第 17 章までに区分した画家たちは、全て「ラファエル前派」という一つの言葉でまとめることが可能なのである。こうした点に「ラファエル前派」という語の扱い難さがあらわれる。

フレイドマンの指摘する 3 つの位相の問題は、第二世代、第三世代の呼称の問題とも無関係ではない。当然ながら第二世代も第三世代も、ラファエル前派の核である「ラファエル前派兄弟団」の画家ではない。さらに言えば、先にも述べた通り兄弟団が団体として活

動した期間は僅かであった。ただしフレイドマンらによって指摘された3つの位相はたがいに相容れないものではなく、ゆるやかに連なっているものだと説明されている(同上)。そのため兄弟団離散後の活動は、「ラファエル前派運動」や「ラファエル前派主義」へも連なっていく。兄弟団からの広がりやグラデーションのようにとらえる必要があり、ある一つの領域に確定されるものではないということも念頭に置いておきたい。

ラファエル前派第二世代は、ロセッティのもとに集ったバーン＝ジョーンズとモリスらに呼称される。バーン＝ジョーンズとモリスはオックスフォード大学で神学を学んでいた。彼らはラスキンの『建築と絵画についての講義』に感化され、またラファエル前派の絵画と出会いから、芸術家への転身を決断した。彼らはロセッティを慕って集い、1857年にはオックスフォード大学に新築された討論室の壁画を共に手がけることとなった。彼らは『アーサー王物語』を主題に取り組み始めた。しかしフレスコ画に関する技術的な知識不足が災いし、作品は失敗に終わった。しかしニューアルは「それぞれが目指した装飾的豊かさとロマン主義的効果を志向したその活動は、ミレイやホルマン・ハントのラファエル前派主義を特徴付けた自然主義的な色彩や詳細な細部描写からの離脱の兆しとなった」(ニューアル、2015、13)と評価している。だがロセッティのこうした独自路線は、第二世代から始まったものではない。ニューアルはロセッティが兄弟団の活動時から仲間とは距離を置き、ハントやミレイのリアリズムに共感することはなかったと指摘している(ニューアル、2019、10)。さらにミレイは「ロセッティが心からラファエル前派であったことは一度もなかった」と証言しており、ロセッティのラファエル前派が他の二人とは趣を異にするものであったことがわかる(Wilton, *op. cit.*, 18)。このことから確認されるように、第二世代は兄弟団の方針を引き継いだわけではなく、それとは違った新たな指針を掲げた活動だったのである。

表 2

Wood, Victorian Paintings (1999)での  
兄弟団結成以後のヴィクトリア朝絵画の分類

章	タイトル	主に取り上げられる画家
8	The Pre-Raphaelite Brotherhood ラファエル前派兄弟団	ミレイ ハント ロセッティ
9	Pre-Raphaelite Followers in 1850s 1850年代のラファエル前派の追随者たち	ブラウン ヒューズ
10	The Pre-Raphaelite Landscape ラファエル前派の風景画	ミレイ、ハント ロセッティ、ブラウン ダイス
11	Pre-Raphaelitism to Aestheticism: The Aesthetic Movement ラファエル前派主義から唯美主義へ——唯美主義運動	ホイッスラー スウィンバーン ペイター
12	Edward Burne-Jones 1833-1898 エドワード・バーン＝ジョーンズ	バーン＝ジョーンズ
13	Pre-Raphaelite Followers 1860-1890 1860-90年代のラファエル前派の追随者たち	サンディ シメオン・ソロモン
14	Leighton and the Classical Revival レイトンと古典復興	レイトン
15	Olympian Dreamers: Watts, Alma-Tadema, Poynter and Albert Moore オリンピアの夢想家たち——ワッツ、アルマ＝タデマ、アルバート・ムーア	ワッツ アルマ＝タデマ ポインター ムーア
16	Lesser Olympians その他のオリンピアンたち	ウォーカー、フィールズ ホール、ハーコマー
17	John William Waterhouse and the Last Romantics ジョン・ウィリアム・ウォーターハウスと最後のロマン主義者たち	ウォーターハウス ディクシー ドレイパー



では第二世代はどのような点で兄弟団と結び付けられたのか。彼らの共通点は2点挙げられる。まず1つめに、きっかけとなった著作こそ異なるが、ラスキンの思想に感化されている点である。2点目はアカデミーと距離を取り続けた点である。バーン＝ジョーンズは1885年に准会員に選出されているが出品作はわずかだった。以上の2点を考慮すると、彼らはフレイドマンの3つの位相ではどの段階にあたるだろうか。まず、第一の友愛団（兄弟団）は先に述べた兄弟団のみを指すため、ロセッティ以外に該当しない。次のラファエル前派運動は、兄弟団の信条に端を発し一つの勢力にまで至る勢力とある。のちにこのグループも兄弟団同様離散することにはなるが、バーン＝ジョーンズとモリスはロセッティの方針を共有しようと努めていた。以上のことから第二世代には、フレイドマンの区分でいう「ラファエル前派運動」とみなすことのできる要素が特に強く指摘できる。

## 第2節—2 ラファエル前派第三世代

ウォーターハウスを「ラファエル前派」の画家とするのは間違いではない。ただしそれが必ずしも「ラファエル前派兄弟団」に従った画家を意味するわけではない。短絡的に彼をラファエル前派の後継者と結びつけないよう注意しなければならない。ラファエル前派第三世代という呼称は、これまでほとんどウォーターハウスを指すものとして用いられている。そこでまずはウォーターハウスと先の二世代之との比較を通して、その特徴を確認する。両者に指摘できる相違点は3点ある。まず1点目に、ラスキンとの関係である。ウォーターハウスが特別にラスキンの思想に共感していた記録は見られない。2点目は先にも述べた通り、アカデミーの活動に積極的だった点である。3点目は、いくらか趣味を共有する友人はいたものの、結団して活動するようなことはなかったことである。以上のように、ウォーターハウスはラファエル前派と思想を共有していたわけではないことは明らかである。このような関係の希薄さが、彼をラファエル前派とすることへの疑問を促している要因だろう。よって第三世代の位置付けは、フレイドマンの提示する3つの位相のうちで最も広義な「ラファエル前派主義」が最も適しているといえる。では先の二世代之とは異なる第三世代の特徴はどういった点に見出すことができるのだろうか。ウォーターハウスの折衷様式という特徴に着目して検討する。

ウォーターハウスがラファエル前派と結びつけられる要因は、先にも述べた通りやはりミレイにある。画業の転機に与えた影響を無視することは出来ない。このほかにもハントの《シャロットの姫》

の挿絵や、ロセッティの独創的な女性像など、かつて兄弟団として活動した画家たちから学んだところは大きかった。

《シャロットの姫》に強くミレイからの影響が指摘されることは、先にも述べた通りであるが、さらにこの作品の自然描写には、フランス外光派の画家ルパージュ (Jules Bastien-Lepage, 1848-1884) からの影響が指摘されている。しかしテニスンという純英国的な主題にフランスの技法を用いることには強い批判も寄せられた。こうした反応の背景には、自国の伝統に固執する保守派と、同時代の進歩的なフランス美術に学ぼうとする前衛の対立があった (加藤、2014、46)。とはいえアカデミーの委員会はこの作品をアカデミーの展示で、高評価の作品が飾られる位置に掛けて評価した。この背景にはアカデミーがラファエル前派などに対する態度を軟化させていたことがあり、《シャロットの姫》はそれまで敵対的だったラファエル前派とアカデミーとの関係に新局面を開いた作品としても評価されている (Trippi, *op. cit.*, 91)。ウォーターハウスはこうしたフランスの画法を、プリムローズ・ヒルでの交流から得た。ニューリン派のログズデイル (William Logsdail, 1859-1944) やブラムリー (Frank Bramley, RA, 1857-1915) ら海外で学び帰国した画家たちとの交流はウォーターハウスに良い刺激を与えた。フランスの技法を取り入れたのは《シャロットの姫》が初めてではなかった。画業初期の代表作の一つとして挙げられる《マリアムネ》(1887年)にも、その要素は認められる。すなわち、《シャロットの姫》はミレイ作品から得た着想と、それ以前から検討していたフランス外光派の様式を効果的に組み合わせた作品だといえる。まさにこうした点にウォーターハウスの折衷様式という特性が認められるのである。

### 第2節—3 ヴィクトリア朝後期とウォーターハウスの後期様式 (1880年代後半～1917年)

また、ウォーターハウスが影響を受けた大陸の芸術動向には象徴主義も挙げられる。トリッピはウォーターハウスがラファエル前派に比類ない象徴派の感性を持ち込み、ラファエル前派のみならず大陸の象徴主義をも魅了したと述べている (同上、6)。しかしウィルトンは、象徴主義運動はフランスやベルギーばかりが目され、ヴィクトリア朝があまり重要視されていないことを指摘している (Wilton, *op. cit.*, 14)。後期ヴィクトリア朝の象徴主義は、ラファエル前派第三代としてのウォーターハウスの作風にどのような影響を与えたのか。

彼の象徴主義への関心は、《マリアムネ》(1887年)ですでに認

められている（クリスチャン、1985、98）。またミレイの《オフィーリア》に見られたような花に象徴的な意味をもたせる表現は、当時大流行を起こした花言葉から持ち込まれたものである。次章以降で確認するウォーターハウスの作品においても、花に象徴的意味解釈をもたせる表現が特徴的にみられる。花言葉は19世紀のヨーロッパで流行したが、ガーデニングが階級を問わず流行していたヴィクトリア朝では特に強い関心が寄せられ、関連する書籍も数多く出版された。こうした背景もあり、花言葉はヴィクトリア朝らしい象徴的モチーフとして広く認められたものだと言えるだろう。

後期ヴィクトリア朝の画家で象徴主義に関心を寄せたのはウォーターハウスだけではない。ニューアルは19世紀後半のヴィクトリア朝の象徴主義者たちを大きく二つのグループに分けている。一つはバーン＝ジョーンズの主導するラファエル前派第二世代で、もう一つは「イギリス絵画により野心的で挑戦的な主題を導入した画家たちのゆるやかなまとまり」である。後者に属する画家たちは「一定期間、大陸で教育を受けたり生活したりした結果、連綿と受け継がれてきた芸術的伝統を認識し、自らをその末裔と考えるようになった」（ニューアル、前掲書、116）。こうした画家にはイタリアでルネサンス絵画を学んだワッツなどが挙げられる。彼らは大陸の新しい感性を持ち込み、ヴィクトリア朝絵画のさらなる展開を目指した。ウォーターハウスは幼年期にイタリアで過ごした以外、イギリス国外で学んだり、アトリエを構えたりしたことはない。また海外旅行でどのような作品を見たのかといった記録もほとんど残されていない。しかし1901年に発表した《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》には、モローら大陸の象徴主義者の作品から着想を得た可能性が指摘できる。彼らの作品は当時の雑誌でも紹介されていたため、ウォーターハウスが作品を目にした可能性は大いにあり得る。彼は大陸での教育こそ受けていないが、国内外を問わず多様な表現方法を採用しようとしていた。このようにラファエル前派に国際性をもたらした点に、ウォーターハウスの特質を見出すことができるだろう。

ニューアルはウォーターハウスが、「ラファエル前派の画家たちの没後に開催された展覧会で目にした作品に感応したために、それゆえに最初の、おそらくは最大のラファエル前派復興者としてみなされる」と述べている。（同上、119）彼は学校の講師を務めるほどアカデミーと密接な関係にあったが、アカデミズムにとらわれることなく新しい表現方法を取り入れようとした。このような彼の方針は賛否両論を受けながらも、アカデミーの保守的態度の軟化にも後押しされ評価を得ていったのだろう。ウォーターハウスの折衷様式はラファエル前派という枠組みにとどまるものではなく、より国

際的な広がりをもっていたのである。

## 第 2 章 水の象徴性

### 第 1 節 水の女——《ヒュラスとニンフたち》(1896 年)

#### 第 1 節—1 19 世紀の人魚物語

ウォーターハウス作品には最初期の作品《ウンディーネ》以来、水が様々なかたちで繰り返し登場する。その特徴には次の 3 点が挙げられるだろう。一つ目は人魚やセイレーンといった水の女、すなわち水に潜む超自然的な存在を描いたもの、二つ目は鏡など水から連想されるモチーフが主要素として描かれたもの、3つ目は水上や水際などの場面設定で水が関連するものである。一つ目の特徴はたとえば《オデュッセウスとセイレーン》(1891 年)や《ヒュラスとニンフたち》(挿図 8、1896 年)に、二つ目の特徴は鏡を見る女性が描かれた《南のマリアナ》(1897 年)や《虚栄》(1908-10 年頃)に、3つ目の特徴は〈シャロットの姫〉や〈オフィーリア〉のシリーズなどに見出すことができる。

19 世紀において水の女たちは絵画のみならず文学でも熱狂的に取り上げられた主題であった。人魚物語の金字塔とも言えるデンマークの童話作家アンデルセン(Hans Christian Andersen, 1805-75)の『人魚姫(Den lille Havfrue)』(1837 年)や、アイルランド出身の作家ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)の「漁夫とその魂(The Fisherman and his Soul)」(1891 年)などは今日でも広く知られている。ウォーターハウスの画壇デビュー作である《ウンディーネ》も、ドイツの作家フケー(Friedrich de la Motte Fouqué, 1777-1843 年)が 1811 年に発表した『ウンディーネ(Undine)』に着想を得たものである。これらは概して水の女と人間の恋物語であるが、必ずといって良いほどその結末には死が待ち受けている。水の女と人間それぞれが持って生まれた性質の相違ゆえに、肉体を超えて魂で結びつくことができないからである。

この主題に魅了された 19 世紀の画家たちについてはダイクストラの『倒錯の偶像——世紀末幻想としての女性悪』(1994 年)で鋭く分析されているが、ウォーターハウスも水の女を繰り返し描いた画家の一人であった。特に 1890 年代頃はディプロマ作品《人魚》(挿図 9、1900 年)を完成に向けて人魚の全身と頭部のスケッチで研究を重ねていた。そのほかにも川から陸に上がってくる精霊を描いた《ナイアス》(1893 年)や、人魚の姿や背景が《人魚》とほとんど同一と見られる《セイレーン》(1901 年)など関連するような主題への関心がきわめて強く見られる。またこの時代に描かれる人魚といえばほぼ間違いなく女性の姿をしていたが、非

常に珍しいことにウォーターハウスは男の人魚《マーマン》  
(1892年頃)までも描いている。本作を展覧会などで公開すること  
はなかったが、彼が人魚の主題を多角的に捉えようとしていたこ  
とが窺える。



挿図 8 ウォーターハウス《ヒュラスストとニンフたち》1896年



人魚への熱中は、この時代にウォーターハウスが女性を主題とした作品に関心を強めていたことが背景にあるだろう。画業後期に作品の主役は古代ローマの皇帝から魔女やセイレーンなどに代わり、女性の存在感が男性を圧倒するようになっていったのである。《ヒュラスとニンフたち》も画家のこうした傾向のうちに描かれた。本作が出品される1年前の1895年に、ウォーターハウスはアカデミーの正会員に選出された。准会員選出からちょうど10年後のことだった。正会員に選出された者には定められた期限内にディプロマ作品の提出が義務付けられていたが、彼は期限内に《人魚》を満足のいく



挿図9 ウォーターハウス  
《人魚》1900年

出来栄えに仕上げる事が出来ず、なんとか猶予を得ようと交渉したという (Hobson, 1980, 91)。結局この作品がアカデミーの壁に掛けられたのは、選出から6年後の1901年のことだった。《ヒュラスとニンフたち》は、まさしく画家が人魚に没頭していた時代に描かれた作品の一つである。彼は本作品を1896年のアカデミー夏季展に出品しようとしていたが結局こちらも締め切りに間に合わず、発表の場をマンチェスター市立美術館の秋季展に変更している。こちらやはり納得のいく出来に行き着くまでに苦心したのかもしれない。このような状況からも、水と女性の主題にウォーターハウスが並々ならぬ関心を寄せていたことが分かる。文化芸術のみならず、精神分析の分野においても水が女性のヒステリーを引き起こす要素として強調されたこともあり、水と女性の関係は19世紀に非常に注目を集めていた。この時代に特徴的なこの主題をウォーターハウスはどのように描き出したのか。本章では《ヒュラスとニンフたち》、《南のマリアナ》、《レイミア》を取り上げて検討する。

## 第1節—2 モデルの類型性に対する批判

《ヒュラスとニンフたち》はギリシア神話に登場する美少年ヒュラスの悲劇を題材としている。ヒュラスはヘラクレスの従者また愛人としてアルゴ船の旅に同行した美少年である。途中立ち寄ったある島でヒュラスは水を汲むために一人で森に入った。池のほとりに屈んで甕を水に浸そうとした時、彼の美貌に魅了されたニンフた

ちによって水底へと連れ去られてしまう。

本作は、彼の画業後期の作品について盛んに議論される女性の類型性に関する研究でも取り上げられた。この時期の作品に似たような顔つきの女性が繰り返し描かれていることから、先行研究ではモデルの特定や分類が試みられたのである<sup>17</sup>。しかしモデルを特定するための情報は乏しいため依然として不明点が多く、最終的な結論には至っていない。またモデルの容貌の分類はどうしても主観に依るところが大きく、研究者によって判断の基準に差が出やすくなってしまう。《ヒュラスとニンフたち》についても、残されたスケッチとの比較などからモデルの容貌が検討された。この議論も同様に曖昧にされたままであるが、7人のニンフに対して用いられたモデルがごく少数であることは分かっている。そのためにこれまで、ニンフの類型性が認められた上での議論が続けられてきた。だが、女性の容貌の典型的な表現という彼の既存のイメージと照合するだけでは、この恐ろしくも魅力的な7人のニンフの分析は十分とは言えない。そこで本節ではこうした没個性的な類型性という評価にとらわれず、むしろ差異化の表現を明らかにすることを目的とする。

本項（第1節-2）ではまずニンフたちの類型性に関する批評を整理し、むしろその類型性こそが、超自然的な存在であるニンフを描くのに効果的な手段であったことを指摘する。続いて第1節-3ニンフたちの容貌ではなく、それぞれの行動について詳細な分析を行う。本作のニンフと同数の7人のセイレーンが男性を取り囲む構図をとった《オデュッセウスとセイレーン》と比較し、両者の表現の違いを確認する。一斉に襲い掛かって攻撃性を全面に出したセイレーンとは異なり、ニンフの行動は丁寧に描き分けられている。ニンフの行動には攻撃的なものと静観的なもの、すなわち能動と受動という二つの性質が混在されており、彼女たちを差別化しようとする意図が見出せるのである。最後に第1節-4,5,6では本作にあらわされた花とその象徴的意味解釈に注目する。ここで描かれた睡蓮などの花は物語のテキストに描写がなく、全て画家が独自に描き加えたものである。ヴィクトリア朝では花言葉の流行が最盛期にあった。そのため絵画に描かれる花も作品を読み解くための重要なモチーフとなり、まさしく睡蓮は善悪両方の複雑な意味解釈をもつ花

---

<sup>17</sup> 先行研究には Baker, James K. & Baker, Cathy L., 'Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model,' (1999) や、山口茜「J. W. ウォーターハウスの作品におけるモデルの女性とイメージ化の過程 —モダニズムへの展望を探る—」(2016年) などがある。



であった。睡蓮はその花の白さと、ニンフの肌の白さで視覚的な共通点をもつだけではない。ニンフの行動と、睡蓮の意味解釈における善悪の両価性は、強い連関をもっているのである。本説ではこれまでの研究でニンフの容貌の類型に認められてきたような、いわば単純な絵画表現という評価に対し、画家が試みた複雑な意味解釈とその表現を明らかにすることを目的とする。

トリッピは《ヒュラスとニンフたち》を、「性と水と死が充満した大判の傑作」(Trippi, *op. cit.*, 145) と評している。「性と水と死」は、ウォーターハウスの全作品を通して最も重要な主題の一つであると言っても過言ではない。この主題を扱った作品の初期の犠牲者は女性だった。なかでも特に熱中したのがオフィーリアと、テニスの『シャロットの姫』である。どちらも恋によって破滅の道を通り、水上で命を落とす。ミレイやハントらにも取り上げられたこのヒロインたちを、ウォーターハウスは長年に渡って3度も取り上げた<sup>18</sup>。女性の悲劇は、《聖エウラリア》の殉教や《マリムネ》(1887年)の受難などでも描いてきた。しかしイタリア長期滞在からロンドンの画壇に復帰した1891年にウォーターハウスが発表した二つの作品は、それらとは趣を異にしたものだった。ホメロスの『オデュッセイア』を題材に描かれた《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》(1891年)と《オデュッセウスとセイレーン》において、物語の犠牲者となったのは男性だった。ニュー・ギャラリーに出品された《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》において、大きな鏡を背に玉座のような椅子に座るキルケの周囲には、彼女の魔法によって豚に姿を変えられたオデュッセウスの従者たちが力なく横たわる。オデュッセウスにも魔法をかけようと、薬の入った杯と杖を高く掲げるキルケはその脅威を誇示している。この状況ではキルケが優勢のようではあるがオデュッセウスは策略に嵌らず、むしろ彼女を懐柔して次なる旅路の助言を受けた。そうして彼らはセイレーンの潜む海域に向かい、その誘惑に屈することなく越えていく姿が《オデュッセウスとセイレーン》に描かれている。キルケとセイレーンは「怪しい魅力で男を誘い破滅させるファム・ファタル」(斎藤、前掲書、104)である。どちらの物語も結局は男性が誘惑に打ち勝つが、1890年代には画家のカンヴァスにおいて「性と水と死」の主題が強調され、描かれる男女の立場は変化を見せ始めていた。ファム・ファタルのような女性の存在感が増したとはいえ、彼はオフィーリアとシャロットの姫を1890年代以降も描

---

<sup>18</sup> ウォーターハウスは《シャロットの姫》を1888年、1894年、1910年に、《オフィーリア》を1889年、1894年、1905年に描いている。同じ主人公を題材に3作も描いたものはこれ以外にない。

き続けており、女性犠牲者の主題への熱中はその後も続いた。しかし男性が物語の犠牲者などではなく、威厳のある姿で再びキャンバスに登場する機会はほとんどなくなっていた。

《ヒュラスとニンフたち》はマンチェスター市立美術館で初出品されたのち、翌年には当初出品を予定していたアカデミーでも展示された。また既に本作を購入していたマンチェスター市立美術館が、1900年のパリ万国博覧会をはじめ多くの国際的な展覧会に貸し出したことで、作品は世界中の観者に認知されることとなる。アルフレッド・テンプルはマンチェスター市立美術館がこの作品を「抜け目なく」購入していたことを、賢明な判断だったと評価している (Temple, 1897, 203)。アカデミーでの発表時、『マガジン・オブ・アート』誌はこの作品を絶賛する記事を掲載した。

魅力的なまなざしを投げかけるこのニンフたちの配置は、まるで偶然のように見えるところが素晴らしい。彼女たちの姿は睡蓮の葉のうちに花のように浮かび上がり、肌の色調は冷たく美しい。真に詩的な精神がキャンバスの一面に広がっている。( *The Magazine of Art*, Jun 1897, 58)

このような高い評価を受けた一方、否定的な見方をする記事もあった。『タイムズ』紙はこのニンフたちの欠点を次のように批判している。

《ヒュラスとニンフたち》で、彼には少なくとも非常に愛らしい顔を多数描く格好の機会が与えられた。彼女たちの欠点は極度に似通っていることで、まるで一人のモデルから描かれたように見えるほどよく似ている。これでは幻想的な場面が台無しだ。( *The Times*, 1 May 1897, 10)

彼女たちの容貌の類型性はたしかに認められるところであるが、近年の研究においてプレットジョンやウッドらは、むしろこの類型性こそが作品の魅力であると、好意的に評価している。

[ニンフたちの] 顔は不思議なまでに似通っていて、その類似性はこの場面の眠りを誘うような力と、その超自然的な余韻に対して決定的な役割を果たしている。(Prettejohn, 2008, 134)

たしかに彼女たちの誰を見ても、「いかにもウォーターハウスが描きそうな」顔つきをしていて、そのことについて誤解の

余地はない。しかし、だからといって神秘的で詩的なこの作品の雰囲気は決して損なわれてはいない。この作品にはきわめて強い説得力がある。(Wood, 1983, 234)

しかしこれらの議論において、ニンフのどの特徴をもってその類型表現を指摘するかはほとんど明らかにされていない。プレットジョンは『タイムズ』紙に掲載された4枚のスケッチと完成作の比較からモデルが少なくとも二人以上いると指摘している (Prettejohn, *op. cit.*, 134)。まず一つ目のタイプは、3枚のスケッチ (挿図 10、11、12) で描かれたモデルである。プレットジョンはこのモデルが、ヒュラスの手を引くニンフの奥にいる二人のニンフのスケッチであるとしている (*ibid.*)。このモデルは顎を引き、黒目の下の白目が覗く程に上目遣いをしている。瞳孔の開いたような目つきには、見つめる対象に執着するような強い力が感じられる。二つ目のタイプはアシュモレアン美術館に所蔵されるスケッチに描かれたモデルで、完成作の右端に描かれた二人と関連づけられる (*Ibid.*)。こちらのモデルは顎を上げ、気怠そうな眼差しでヒュラスを見下している。プレットジョンの指摘する二つのタイプのモデルは、たしかにその目元の印象が異なる。しかしどちらのタイプにも当てはまらないようなニンフもいる。たとえばヒュラスの手を引くニンフの眼差しは、執着とも気怠さとも言い表すことができない。このように、容貌の類型性に関する議論は観者の主観に頼るところが大きくなってしまふ。また、ウッドが「いかにもウォーターハウスが描きそうな顔」と述べていたように、彼が描く女性にはある種の定型が指摘されている。その傾向とニンフの関係についてはまだまだ検証の余地があるが、ここではニンフたちの行動に目を向けたい。容貌の曖昧さとは異なり、7人のニンフそれぞれの行動には明確な違いが見られる。よってその行動を分析することで、表面的な部分ではなく、ニンフの性格といった内面性に表された差異を指摘することができるのではないだろうか。



左：挿図 10 右：挿図 11  
ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》のためのスケッチ  
1895-96 年頃



挿図 12  
ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》のためのスケッチ  
1895-96 年頃

### 第 1 節 - 3 行動の両価性

ここからは、これまであまり触れられてこなかったニンフたちの行動を精査する。以後、判別のため 7 人のニンフそれぞれに A から G の記号をつける (挿図 13)。また、その行動は 4 つのグループに分けて分析する。グループについては表 3 を参照いただきたい。



挿図 13 ニンフの判別図 ※図中の記号は筆者による

表 3 ニンフのグループ分け

グループ	ニンフ
I	E、F
II	B、C
III	D、G
IV	A

## グループ I

ニンフ	行動
E	ヒュラスの服の裾を掴む
F	ヒュラスの右腕を両手で掴む

まずヒュラスと接触しているニンフ E と F をグループ I とする。画面中央のニンフ F は軽く口角を上げて微笑んだような表情でヒュラスと正面から見つめ合い、彼の手首と肘を手で掴み優しく引き寄せている。ヒュラスの身体は前に傾き、ニンフの眼差しの虜になったようで抵抗する様子はみられない。ニンフ E は観者に背を向け、右手でヒュラスの服の裾を掴んでいる。ヒュラスは彼女の姿を捉えておらず気にかけていないが、彼女もヒュラスを引き寄せようとしている。すなわちグループ I のニンフの行動は明らかな攻撃性を見せてはいないものの、ヒュラスを彼女たちの領域に転落させる意図を持ったものと言える。

## グループ II

ニンフ	行動
B	両手で真珠を差し出す
C	両手で髪を掲げる

続いて、プレットジョンが第一のタイプのモデルから描かれた可能性を指摘したニンフ B と C をグループ II とする。彼女たちはグループ I と異なり、ヒュラスとの接触はない。ニンフ B は《人魚》にも描かれた真珠に似た小さな白い粒をヒュラスに差し出している。ニンフ C は両手を肩の上まで上げ、髪を掲げている。このポーズについて高橋裕子は次のように述べている。

この [髪を掲げる] ポーズには明らかに女の魔的な力を髪に認め、強調する意図が窺われるのである (……)。このポーズは毛髪という女性の武器を誇示する一つの約束事として定着していたと考えてよい (高橋、1996、139-142)。

つまりこのポーズは彼女の女性性を強調するためのものであると言える。以上のことから、グループ II はヒュラスに直接的な攻撃を仕掛けてはいないものの、彼の気を引き誘惑するような行動をとって

いる。

### グループ III

ニンフ	行動
D	両手を水面近くで両手を遊ばせる
G	両手を胸の前で握る

次に、プレットジョンの指摘した第二のタイプから描かれたと考えられるニンフ D と G をグループ III とする。彼女たちもグループ II と同じく、ヒュラスとの接触はない。だがグループ II と異なり、ヒュラスに近づこうとしたり、自身の存在を主張したりするような行動はとっていない。遠巻きに眺めながら手をこまねいているだけのようである。ニンフ D は関心がないようなぼんやりとした視線を向けているが、ニンフ G の両手を胸の前で握る姿は少し気遣わしげにも見える。いずれにせよ、グループ III の行動は先の 2 グループとは異なり、消極的で受動的なものだといえる。

### グループ IV

ニンフ	行動
A	ヒュラスに背後から近づき、陸地に片手を掛ける

最後にニンフ A をグループ IV とする。彼女はヒュラスに背後から近づき片手を陸地にかけているが、彼の様子を窺うような表情からはその後の行動は予測できない。はっきりと分類することはできないが、積極的な主張をしていないことから、グループ III と同じ受動的立場に近いと言えるのではないだろうか。

このように、ニンフの行動はその性質から大きく二分することができる。一つはヒュラスを誘うような意図をもって積極的に行動するもので、グループ I と II がこれに当たる。もう一つはヒュラスに関心を寄せつつも自ら行動を起こせないもので、グループ III と IV のニンフがこれに当たる。このように、ニンフの行動はその性質の能動性と受動性によって差異化されているのである。



《ヒュラスとニンフたち》は7人の女性が男性を取り囲むという特徴的な構図で《オデュッセウスとセイレーン》(挿図14)とも類似している。セイレーンは美しい歌声で航海中の人を惑わせ、海に転落させる怪物である。乗組員たちはキルケからの助言に従って耳を蠟で塞いでいるが、オデュッセウスは歌声を聞くために耳を塞がず、それでも衝動的に身を投げてしまわないよう身体をマストに括り付けてセイレーンの潜む海域を越えていく。19世紀にセイレーンは人気の題材であったため数多くの作品が描かれた。レイトンの《漁夫とセイレーン》(1856-58年)やドレイパーの《オデュッセウスとセイレーンたち》(1909年頃)などのほか、《ヒュラスとニンフたち》を所蔵するマンチェスター市立美術館にはエティ(William Etty, 1787-1849)による、縦3m×横4mもの際立って大きな《セイレーンたちとオデュッセウス》(1837年初公開)がある。これらの例でもそうであるように、人魚やセイレーンは美しい女性や半人半魚の姿で描かれる場合がほとんどだった。しかしウォーターハウスは異例にも、半人半鳥というセイレーンの原初の姿を選んでいる。これは大英博物館に所蔵されていた古代ギリシアの壺に描かれた半人半鳥のセイレーンから着想を得たものである(Trippi, op. cit., 107)。セイレーンとニンフ両者の物語にはいくらか共通点がある。まずはどちらも女性の姿をした、人ならざる者に男性が襲われる点である。この他にも物語の舞台に水が大きく関係すること、犠牲者が水中に転落して命を落とすという点が挙げられる。以下ではセイレーンの行動を精査しその性質を明らかにすることから、ニンフとセイレーンの描写の相違点を明らかにしたい。



挿図14 ウォーターハウス《オデュッセウスとセイレーン》1891年



《ヒュラスとニンフたち》と《オデュッセウスとセイレーン》には、物語だけでなく画面上にも共通点がある。一つは人ならざる者たちが、狙いとなる一人の男性すなわちヒュラスやオデュッセウスを中心に弧を描くように配されていることである。このうちで前者の分析におけるニンフ A のように、弧から少し外れたところで観者に背を向けたセイレーンがいることも、両作品の興味深い共通点だと言えるだろう。また彼女たちの顔は横や下を向いていたりするためはっきりと読み取ることが出来ないが、ほとんど同じ角度で描かれた左端の二人のセイレーンを見比べると、その類似性は明らかである。ニンフと同様に、セイレーンのために用意されたモデルも二人ほどだったと予想される。両者とも髪の色が明るい者と暗い者が混在しているが、セイレーンのうちには髪を纏めている者が3人ほど見られる。ここでもう一つの相違点として、物語の舞台の違いを挙げる。《オデュッセウスとセイレーン》の舞台は海上で、彼らの船は画面左奥の崖の合間を通って来たのだろうか。遠景に見えるような高い崖に囲まれた場所かもしれないが、彼らの頭上は開けていて空を見ることが出来るだろう。対して《ヒュラスとニンフたち》の舞台は鬱蒼とした森の中である。密生した木々と水の暗さによって、この場所が光のほとんど射すことのない閉じた空間だということが分かる。このような環境の暗さはニンフたちの生気を感じさせないほどに白い肌と効果的な対照をなしている

セイレーンたちを詳細に見ていこう。まずは画面左側の3人は大きな翼を羽ばたかせて真正面からオデュッセウスに対峙している。このうち二人の髪は後ろに大きく広がっており、迫り来る彼女たちの勢いが強調される。口元に注目してみると揃って口を開けており、彼女たちが男たちを海に誘い込むための致命的な歌を歌っていることが分かる。果敢にもセイレーンの脅威に立ち向かうオデュッセウスには英雄らしさが際立つ。画面右上の3人のセイレーンも同様に翼を広げているが、彼女たちは船を力一杯に漕ぐ乗組員たちに狙いを定め頭上から見下ろしている。口元がはっきり見えないものもあるが、こちらもやはり歌を歌っていることが示唆される。セイレーンたちの翼を大きく広げる行動は、自身の強さを示すために身体を大きく見せて威嚇するような、動物の本能的な行動をも想起させる。あと一人の画面手前で船の縁に留まり乗組員に最接近したセイレーンも、萎縮する乗組員の顔を覗きこむようにして目を合わせている。乗組員はセイレーンたちの攻撃をあらかじめ知っていたため混乱する様子はほとんど見られないが、舵権をとる人物の足元には耳を塞いで必死に恐怖に耐えようとする者もいる。以上のように本作には、この危機的状況における攻撃一辺倒のセイレーンたちの威圧的な気

が満ちている。

このセイレーンたちと比較すると、ニンフたちの態度や行動の複雑さがより効果的に示される。画面上ではセイレーンたちが圧倒しているように見えるが、この描写とは裏腹に彼女たちは誘惑に失敗し、代償として海に身を投げる。対してニンフにはセイレーンほどの明らかな攻撃性を見せている者はいない。全員が揃って動的なセイレーンに対して、ニンフたちは静的である。一番の攻撃手であるヒュラスの手を引くニンフは彼の腕を捕えているものの、両者の力関係は拮抗している。ヒュラスにはまだその手を振り解いて逃げる余地が残されているようにも見える。こうした結末からニンフは男性を脅かすファム・ファタル（宿命の女）としての性格がより強調される。これに関連して、松浦暢は次のように述べている。

水の妖精の人魚は、〈宿命の女〉として善・悪の両面をもち、愛に殉じる純情型、男を破滅させる妖婦型、探求者を導く女神・デーモン型など、可変的で多様性に富んでいる。（松浦、1997、18）

このような人魚の多様な性格は、ウォーターハウスの他の作品にも見ることができる。セイレーンやニンフは妖婦型の典型例だといえるが、《ウンディーネ》など純情型の性格が強いものも取り上げられている。水の妖精であるウンディーネは人間と結婚して魂を得るものの裏切りに遭い、掟によって夫の命を奪った。純情型や妖婦型といった性質は二項対立的なものではなく、ウンディーネも結局は人間を惑わし命を奪ったという点で、ファム・ファタルとも解釈されうる。また松浦は人魚の物語が人気を集めた理由を次のように分析している。

官能的な〈<sup>パンデモス</sup>低次のヴィーナス〉と精神的な〈<sup>ウラニア</sup>高次のヴィーナス〉というヤーヌスの二面、かぎりない両価性こそ、人魚のもつふしぎな魅力の源となり、その謎を深めている因子となっているようである。（同上、18）

両価性（ambivalence）とはオクスフォード英語辞典によると、「人や物に関して矛盾した、または混合した感情、態度、または衝動を持っている状態」<sup>19</sup>とある。また『世界大百科事典』では、

<sup>19</sup>

<https://www.oed.com/view/Entry/6176?redirectedFrom=ambivalence#eid>（最終確認 2021/11/23）

「同一の対象に対して相反する感情、とくに愛と憎しみが同時に存在している状態。両価性と訳される。このような状態を精神分裂病のおもな症状と考えたブロイラーの造語で、フロイトが借用し、必ずしも病的でない、様々な現象の説明に用いた」(2007、80-81)とある。つまり善と悪の相反的要素の同居が人魚の性質に多面性をもたらし、そうして生まれる両価性こそが人魚の魅力であるということである。この両価性はウォーターハウスのニンフにも見出すことができる。ニンフの行動の能動性はヒュラスを破滅させようと企む悪徳を、受動性は遠慮がちで純潔な美德をあらわす。行動が差異化されることによりニンフのもつ両価性が示され、善悪どちらか一辺倒ではない複雑な性質が示されているのである。

またセイレーンとニンフを比べてみると、ニンフがより若い女性として描かれていることも特徴として挙げられる。ウォーターハウス作品に度々登場するこれらの女性たちをホブソンは「ジュヌフィユ・ファタル (jeune fille fatale)」と称し、その特徴を「若く、繊細で、物言いたげで、人を引き付ける愛らしさがある」(Hobson, *op. cit.*, 52)とした。またトリッピは「1880年代に始まった科学的調査により、青年期は子供の純潔さが性的な欲求へと変わる過渡期であるとみなされるようになった」(トリッピ、前掲書、95)と指摘している。若いニンフたちはまさしくこの危うい年頃の外見の未熟さと、内面の性的な魅力を窺わせるという点での両価性ももたらされた。ヴィクトリア朝の社会は女性が性的欲求を持つことはないとして理想化し、そうした欲求を持つこと自体を悪とした。こうした思想も、ヒュラスを誘惑するニンフをファム・ファタルとみなす一因となるだろう。

さらに、水の妖精の表象についてはより複雑な解釈も提言されている。たとえばダイクストラは、「無垢なふりをして人を欺き受動的な方法で破滅へ導くもの」(ダイクストラ、1994、422)もいると述べている。また1860年代には「ニンフォマニア」という言葉が、性的充足感に異常な関心を示す女性たちを表す言葉として一般的に用いられていたと指摘する。これに関してダイクストラは、ニンフォマニアが女性の生まれつきの特徴に連なるものとされていたことを指摘している(同上、401)。先行研究においてはこの作品の神秘的な魅力は、ニンフの顔がもつ類型性によってもたらされると主張されてきた。しかし彼女たちの行動が見せる両価的、また可変的な性質もその魅力を生む大きな要因である。

#### 第1節-4 ヴィクトリア朝の花の文化

《ヒュラスとニンフたち》でニンフとともに目を引くのは、水面

を埋め尽くすように群生する睡蓮である。葉の間から現れるニンフはさながら睡蓮の花のようで、作品の神秘的な雰囲気を増している。本節以降で分析する作品を含め、ウォーターハウス作品では実に様々な種の花が描かれた。その豊富さは、ヴィクトリア朝が花の文化の黄金時代であったことが大きく影響している。

ヴィクトリア女王の統治のもと栄華を極めたイギリスは、インドをはじめ世界規模での貿易を盛んに行った。これによって世界各地からイギリスに新たにもたらされたものの一つに、イギリスにはない植物があった。気候の異なる地域から持ち込まれた目新しい植物も、温室での栽培技術が発展したこともあり国内で栽培され広く知られるようになった (Sarah, 2008, 1)。こうして異国趣味の一つとしても、珍しい花々は人々の目を喜ばせたのである。花に関連して当時大流行を起こしたものの一つがガーデニングである。自宅に庭をもつことは階級を超えて広まっており、イギリス人のガーデニング好きはほぼ国民的な現象となっていた。アマチュアの植物学者が増え、中産階級の主婦たちは押し花でつくった作品を家庭に飾って楽しんだ (Seaton, 2015, 255-256)。さらに、自宅に庭を持つことは上流階級のみならず、下流階級にまで広がっていた (Mancoff, 2011, 8)。ガーデニングは階級を超えた国民的な趣味として、広く親しまれていたのである。

しかしヴィクトリア朝時代の人々にとっての庭は、ただ単に娯楽や趣味のためのものではなかった。メンコフはこれについて、「庭が形成する外界との厳重な境界線は、個人的な内省の場や私的で親密な関係を育むための安全な場所を区別するためのものであった」 (Ibid.) と述べている。産業革命によってイギリスは急速な発展を遂げた。めまぐるしく変化する社会に疲弊した心身の癒しは、家庭に求められた。すなわちこの時代の庭は、家庭を安息の場として守るための盾でもあったのである。女性たちにはこの癒しの場を守護する役割が求められた。ダイクストラはこれに関して、男性の能力が行動的かつ能動的であるのに対し、女性の才能が「慎ましい奉仕」のためであるとみなされていたことを指摘している (ダイクストラ、前掲書、36)。さらに、そうした受動的な性質において、女性と花が同等とみなされていたことも加えている。

「汚れなき」女性、すなわち、受動的、服従的、模倣的で、御しやすい性質のため、家の庭の草木独特の特徴のすべてを花と共有しているように見える女性は (……) 花そのものであり、花と同じように、成長するためには栽培してもらわなければならないものとみなされるようになったのである。(同上、45-46)

このようにヴィクトリア朝にもたらされた新たな花々は、ただ単に趣味として親しまれただけではない。「管理されなければならないもの」という花の性質と同様の観念を女性に投影するようになったのである。

そして花の流行とともに広まったものとしてもう一つ挙げられるのが、花言葉である。花に象徴的な意味を持たせる文化は古くから東西を問わず見られるが、近代ヨーロッパにおける流行は19世紀のフランスに端を発する。花とロマンチックな愛の物語は上流階級の若い女性を魅了し、1819年に出版されたシャルロット・ド・ラトゥールの『花ことば』以来、花言葉辞典は数えきれないほど登場した<sup>20</sup>。そしてこの流行はすぐさまイギリスにも波及し、1825年にはヘンリー・フィリップスが『フローラの紋章』を刊行した。しかし辞典の様式は概ね踏襲されたものの、花言葉の意味までもがそのままイギリスに持ち込まれたわけではない。イザベラ・シートンは以下のように述べている。

花言葉がフランスからイギリスに持ち込まれた時、フランスの道徳に対するイギリスの例の不信感だけでなく、フランス革命やナポレオン戦争によって引き起こされた世間一般のフランス恐怖症ゆえに、不健全な大陸の要素は除去されなければならなかった。(Seaton, *op. cit.*, 80)

これに関して樋口康夫は、フィリップスが「性的な表現や暗示に富む部分はイギリス人にも受け入れられるように削除や言い換えするのに腐心したものらしい」(樋口、2004、194)と述べている。

さらにフランスでの花言葉の流行は長くは続かず、世紀半ば頃には既にその流行の終焉を見せた(同上)。だが、その影響はすぐにはイギリスに及ばなかった。イギリスでは世紀半ばを過ぎても新たな花言葉辞典が出版され、その流行が持続する中で彼らは、イギリス人の考え方で花言葉を再解釈しようと試みたのである。このことから、花言葉がイギリスにおいて独自の方法で展開していったことが示唆される。

---

<sup>20</sup> 花言葉に関する本は多数出版されたが、花の名前はアルファベット順に並べられ、巻末に索引がつけられるなど、その構成はほとんど定型化されていた。そこで本論ではそうした書籍の総称として「花言葉辞典」を用いる。上記以外の内容について、フィリップスは曜日や季節ごとの花の象徴を、グリーンナウェイは花に関する詩を添えるなどしている。

表 4 睡蓮と蓮の花言葉の変遷

筆者（出版年）	植物名	意味
ド・ラトゥール （1819年）	ヨザキスイレン ( <i>Nymphaea-Lotus</i> <sup>21</sup> )	雄弁 (Éloquence)
フィリップス （1825年）	蓮の花または睡蓮、 スイレン属 (Lotus Flower, or Water Lily, - <i>Nymphaea</i> )	静寂 (Silence)
グリーナウェイ （1884年）	蓮 (Lotus)	雄弁 (Eloquence)
	蓮の花 (Lotus Flower)	仲違いした愛 (Estranged love)
	蓮の葉 (Lotus Leaf)	放棄 (Recantation)
	睡蓮 (Water Lily)	こころの純潔 (Purity of Heart)

表4はこのあと精査していく睡蓮について、19世紀前半のフランスとイギリス、19世紀後半のイギリスそれぞれの意味を追ったものである。ここで注意しなければならないのが、睡蓮（Water Lily）と蓮（Lotus）の混同である。両者はともにスイレン科（*nymphaeaceae*）の植物で花の形状などはたしかに酷似しているが、スイレン属（*nymphaea*）とハス属（*nelumbo*）で区別される（『改訂新版 世界文化生物大図鑑 植物1（双子葉植物）』、2004、92）。また睡蓮はヨーロッパやエジプト、アジアなど各地に原生する種があるが、蓮は東アジア原産であることに加え（樋口、前掲書、35）、睡蓮の葉には切れ込みがあるが蓮にはないといった違いもある。だが春山行夫は睡蓮と蓮が東洋では区別された一方、西洋では両方をロータス（Lotus）と称していたと指摘しており、こうした理由からか植物名にはばらつきがある（春山、1996、32）。ド・ラトゥールの場合は蓮そのものの項がなく、フ

<sup>21</sup> *Nymphaea-Lotus* はスイレン属のヨザキスイレンの学名である。樋口はこれが古代エジプト美術に見られる睡蓮のことであると指摘している（樋口、前掲書、34）。

イリップスは両者を並列している。だがウォーターハウスが絵画制作を行っていた時期に最も近いグリーンハウエイの『花ことば』においては明確に区別されている。

#### 第 1 節—5 ヴィクトリア朝絵画における花の象徴性

こうした花の象徴性は、ラファエル前派兄弟団の画家を筆頭に絵画にも持ち込まれた。特に熱狂的に取り上げられたのが、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』のヒロイン、オフィーリアである。兄に「五月の薔薇」と喩えられた彼女は、恋人ハムレットからの拒絶と度重なる不幸により狂気に陥る。花輪を木にかけようとして川に転落し、沈んでいくさまを描いたミレイの《オフィーリア》は、この題材において最も著名な作品だろう。彼女の周囲に描かれたとりどりの花は、彼女が宮廷で王や王妃たちに、花言葉になぞらえたメッセージとともに手渡した花や、花輪に用いられた花に由来している。若名はこうしたシェイクスピアの描写に加えて、ミレイは死と眠りを象徴する芥子などでオフィーリアの「死にゆく女」としての側面を強調したと述べている（若名、2017、21）。画家が描く花は原作のテキストに即したものだけでなく、画家自身の創造によっても加えられた。メンコフはラファエル前派の画家が女性を花と共に描く際の注意点を次のように指摘している。

花言葉に通じた観衆が理解できるうわべの意味の背後にある、画家のより私的な思想や親密な欲望は、エリートで啓蒙された観者のみに共有された。（Mancoff, *op. cit.*, 9）

ヴィクトリア朝時代には中産階級の台頭が見られた。経済的な余裕が生まれ、余暇の楽しみに美術に親しむ人も多かったのである。現存作家の作品収集も積極的に行われ、中産階級の人々は自分の楽しみのために絵画を買い、家に飾った（ニューアル、2000、9）。このような時代の傾向はもちろんウォーターハウスとも無縁ではなかった。彼の作品の買い手は美術館だけでなく、テートやアレクサンダー・ヘンダーソン（Alexander Henderson, 1st Baron Faringdon, 1850-1934）<sup>22</sup>など新興中産階級の資本家もいた。

---

<sup>22</sup> ヘンダーソンは鉄道業などで財を成した資本家であり、英国議会の議員でもあった。彼は美術への関心が強く、レンブラントやムリーリョといった巨匠の作品のほか、バーン＝ジョーンズなど同時代の作品の収集にも熱心だった（<https://buscot-park.com/history>〔最終確認

ウォーターハウスは自分の絵画の買い手が、花の意味解釈に関心を持つことを予想できたはずである。そのため、彼の作品に描かれた花の一つ一つは、その作品を読み解くための重要なモチーフとなるのである。

#### 第1節—6 《ヒュラスとニンフたち》に描かれた花

《ヒュラスとニンフたち》の舞台はヒュラスが水を汲むために入った森の中の泉である。画面の大部分を占める泉の水面は睡蓮の葉に覆われており、ところどころに白や黄色の花が咲いている。白い花は先述のとおりスイレン属の睡蓮だが、黄色い花はスイレン科コウホネ属 (nuphar) の河骨 (Nuphar) だと考えられる。そして画面の右上に咲くもう一種類の黄色い花は、アイリスである。また画面左下に描かれた葦はウォーターハウスの《オフィーリア》(1894年) などにも用いられており、トリッピはこれがミレイの《オフィーリア》から借用したものであると指摘している (Trippi, *op. cit.*, 135)。また水面に小さく浮かぶ白い花が見える。特定は困難だが、ミレイの《オフィーリア》にも同様の花が描かれている。これは金鳳花で、花言葉は「子どもらしさ」だとされている (山口恵里子、2014、10-11)。

水中にある睡蓮の茎やニンフの下半身が少し透けて見えてはいるものの、泉の水は暗く澱んでいる。背景の鬱蒼とした森の描写もあいまって、ほとんど光の射さない閉鎖的な空間になっている。そうした重苦しい描写との対比で、ニンフの肌の白さは一層際立つ。テンプルはこれについて「水から浮かび上がるニンフの象牙のような首と肩の洗練された造形は、睡蓮の葉が絡みついて群生するさまと対立するように輝いている」(Temple, *op. cit.*, 204) と評した。またマンディ・カークビーは睡蓮の花弁を雪花石膏 (alabaster) の杯に喩えている (Kirkby, 2011, 157)。こうした点からも、睡蓮はこの作品の主要な要素となっている。しかしギリシア神話やアルゴナウティカといった、画家が参照したと考えられるどの物語においても睡蓮は登場しない。そのほとんどでは、ヒュラスが水を求めて森の中の泉に辿り着いたという描写に留まる。テオクリトスの『牧歌』においては「藺草」、「暗色のクサノオウ」といった描写がされているが、これらを画面の中に同定することは

---

2021/11/23]: トリッピ、前掲書、177)。晩年のウォーターハウスの主要なパトロンの人である。



出来ない<sup>23</sup> (テオクリトス、2004、104)。またウォーターハウスが目にしたか現時点では確認できていないが、彼以前に描かれたヒュラスを主題にした作品においても、特定の植物が象徴的に描かれたものは見当たらない<sup>24</sup>。こうした点から、睡蓮はウォーターハウス独自のモチーフであると言える。以後、この作品における睡蓮の意味解釈を、作品が制作された時期の花言葉を手がかりに分析を進めていく。

睡蓮は池や沼地に生息し、地中に根を張り水中で茎を伸ばし、花と葉を水面に浮かばせる水生植物である。睡蓮は古代エジプトにおいて花卉が太陽の光線に似ていることや、花を朝に開いて夕方に閉じることから太陽や復活のシンボルとなった (春山、前掲書、326 頁)。またドイツの民俗には睡蓮に関するものが多く、ニンフが睡蓮の花に化けたり、睡蓮の葉の下には邪悪な水の魔物が潜んでいたりとといったものがある (同上、327 頁)。イギリスではエリザベス朝において、「スイレンとカワホネの地下茎をタールに漬けたものが薬種店で禿頭を防ぐ薬として売られていたが、奇妙なのは情熱過剰の女に白いスイレンの種子や地下茎を粉にしたものをのませると、浮気がおさまるといわれていた」 (同上、328)。そして 19 世紀初頭には、植物学者たちがインドや南アメリカから新たな種の睡蓮を持ち帰り、見世物として大衆に公開されるとその人気は最高潮に達した (Kirkby, *op. cit.*, 157)。

メンコフは睡蓮が「キリスト教の伝統において、穢れのない純潔さを象徴した」 (Mancoff, *op. cit.*, 58) と述べている。近年カークビーによってまとめられた『ヴィクトリア朝花言葉辞典』においても、睡蓮の花言葉は「こころの純潔 (purity in heart)」と紹介されている (Kirkby, *op. cit.*, 157)。これはグリーナウェイをはじめイギリスで出版された多くの辞典で一致している。これはヨーロッパ原種の睡蓮が白い花であったため、それにちなんだ象徴であると春山は指摘している (春山、前掲書、328-329)。ウォーターハウスが花言葉辞典を持っていたかどうかという記録は

---

<sup>23</sup> ほかにも「緑の女髪草 (ハウライシダ)」、「セリ」、「シダ」の描写がある。これらはヒュラスのいる陸地に描かれているとも考えられるが、特定は困難である。

<sup>24</sup> ウォーターハウスが目にした可能性が高いのは、エティ (William Etty, RA, 1787-1849) が 1833 年にロイヤル・アカデミーに出品した《ヒュラスと水のニンフたち》(1833 年) である。翌年には個人に買い上げられたが、その後 1859 年、66 年、94 年、1937 年の計 4 回クリスティーズの競売にかけられている。買い手は全て個人であるため広く公開されていたわけではないが、競売に際して目にしていた可能性がある。  
<http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/515509>  
(最終確認 2021/11/23)

現時点では見当たらない。また花言葉辞典は当時数えきれないほど出版されていたため、ウォーターハウスが目にした本を特定するのは困難である。しかしグリーンウェイの『花ことば』は1884年の出版以来、何度も重版された。これはウォーターハウスがアカデミー会員として精力的に活動していた時期と重なる。グリーンウェイの本を彼が目にしていただ可能性は非常に高い。



挿図 15 ウォーターハウス《エコーとナルキッソス》1903年

《ヒュラスとニンフたち》における純潔の象徴としての睡蓮は、頭部にこの花を飾った右端のニンフ G に読み取ることができる。このニンフは受動型に分類され、ヒュラスを遠くから見つめ、ただ手をこまねいている。スイレン属の学名 *nymphaea* は、ヘラクレスに捨てられた美しい水の妖精 *Nymphæa* がナイル川に身を投げ睡蓮の花に変身したというギリシアの言い伝えに由来する（樋口、前掲書、35）。この性格は、ウォーターハウスが描いた《ウンディーネ》の物語とも重なる。水の妖精であるウンディーネは人間と結婚するが裏切りに合い、精霊の掟という逃れられない運命を嘆きながらも夫の命を奪う。人間への愛に殉じるいわば純情型は、松浦の指摘した水の妖精の一つの定型である（松浦、前掲書、7-8）。もしかすると、白い睡蓮を飾ったこのニンフはヒュラスに恋をしているのかもしれない。そうすると彼女に飾られた睡蓮は、悪意のない彼女の純粋な性格を表すものと解釈することができる。

純情型としてのニンフの性質を強めるのがアイリスである。アイリス (*Iris*) という名は、ギリシア神話の虹の女神イーリスに由来している。彼女が天上と地上を結ぶ使者であることから、花言葉

は「伝達 (message)」となった (Kirkby, *op. cit.*, 67)。ただしマリナ・ハイルマイアーは、アイリスが 19 世紀後期には「報われない恋 (unrequited love)」を意味したと述べている (Heilmeyer, 2006, 46)。

ウォーターハウスの作品でアイリスが描かれているものは他に、《エコーとナルキッソス》(挿図 15、1903 年)と《レイミア》(1909 年)の 2 点ある。ナルキッソスは水面に映る自分の姿に恋い焦がれるあまり衰弱死 (もしくは溺死) してしまう美少年である。ナルキッソスの足元には白い水仙 (Narcissus) が描かれている。これはナルキッソスの命が尽きた後、そこに水仙が咲いたという伝承に由来する (樋口、前掲書、28-29)。スイセン属の学名ナルキッソスはこれに由来し、グリーンナウェイはその花言葉を「うぬぼれ (egotism)」と記している (Greenaway, *op. cit.*, 30)。森のニンフであるエコーは呪いによりこだま返しでしか声を発することが出来ない。彼女はナルキッソスに恋心を伝えようとするも拒絶され、その苦しみで衰弱し肉体を失い声だけの存在になってしまう。彼女の髪に飾られた赤い花は、先述の《オフィーリア》(1894 年)の髪に飾られた芥子の花に類似している。そして、彼女の足元に描かれているのがアイリスである。ナルキッソスと、彼が恋い焦がれた水面の像の間にも「報われない恋」の関係を見出すことはできる。しかしこの作品においてはアイリスがエコーの側に描かれていることから、その主題はエコーのナルキッソスへの恋心を物語るものであると考えられる。

《レイミア》は、ロマン派の詩人キーツの同名の詩を題材にしている。森の中で聞こえた美しい声の主をヘルメスが辿ると、そこには蛇の姿のレイミアがいた。彼女は人間の若者リシウスに恋をしたため、ヘルメスの助力を得て人間の姿を手に入れる。だが結局は正体を見抜かれ両者とも破滅の道を進む。本作の詳細な分析は本章第 3 節に譲るが、ここでもアイリスは「報われない恋」と解釈することができる。

以上のように、ウォーターハウスはアイリスをたしかに「報われない恋」を意味する花として用いている。《ヒュラスとニンフたち》でアイリスは、前項で指摘した純潔の睡蓮を飾ったニンフの近くに描かれている。睡蓮とアイリスによって、彼女の受動的性質はたしかに強調されているのである。

純潔の象徴としての解釈が定着する一方、19 世紀後期において睡蓮は別の意味合いも持ち始めた。澱んだ水で育った花であることが、睡蓮に「不吉、邪悪 (sinister)」という特質をもたらしたのである (Mancoff, *op. cit.*, 58)。カークビーはこれに関連して以下のように述べている。

白い睡蓮に囲まれ、未熟で若々しい顔をしたウォーターハウスのニンフたちは、たしかにその容姿においてはこころの純潔さを表している。しかしそれは見せ掛けだ。(……) この作品で画家が物語る睡蓮は、ファム・ファタルのように邪悪な秘密を隠しているのかもしれない。表面的には純粹で悪意のないように見えていようとも、濁った水の深みから上がってくる花が本当に染み一つないことなどあり得るだろうか。(Kirkby, *op. cit.*, 158)

すなわち、ウォーターハウスが《ヒュラスとニンフたち》を制作した時期に、睡蓮の花は「純潔」と「邪悪」の両方での解釈が可能だったのである。こうした解釈が生まれた背景に、ニンフから派生したもう一つの言葉が考えられる。それは色情狂の女性を指す「ニンフォマニア<sup>25</sup>」である。ダイクストラは以下のように述べている。

花が妖婦となり、純潔の百合が欲望の赤い花卉を持つ薔薇に変身したならば、悪の花が、まず間違いなく、女性の無節操な好色性の初期の兆候にすぎないものとなることは明らかであろう。(ダイクストラ、前掲書、392)

先に述べたように花と女性は、純潔や儂さといった女性の美德を連想させるモチーフだった。しかしヴィクトリア朝においてはこの美德にも翳りが見え始める。男女の機会均等を求めて反旗を翻した「新しい女 (New Woman)<sup>26</sup>」の台頭により、男性たちが女性に求めた家庭の天使といった理想像が絵空事に過ぎないことが顕在化し始めた。この背景には、ヴィクトリア朝の急速な近代化が及ぼした人々の心への負担が窺える。激しい競争の中で日々はめまぐるしく変化し、懐疑心があらゆるものの価値観を覆した。女性の純潔に対する疑念が、睡蓮の純潔という意味解釈をも覆したのかもしれない。

ニンフォマニアという言葉は、性的充足感に異常な関心を示す女性たちを表す言葉として、1860年代には一般的に用いられていた(同上、402)。19世紀後期において睡蓮に「不吉、邪悪」といっ

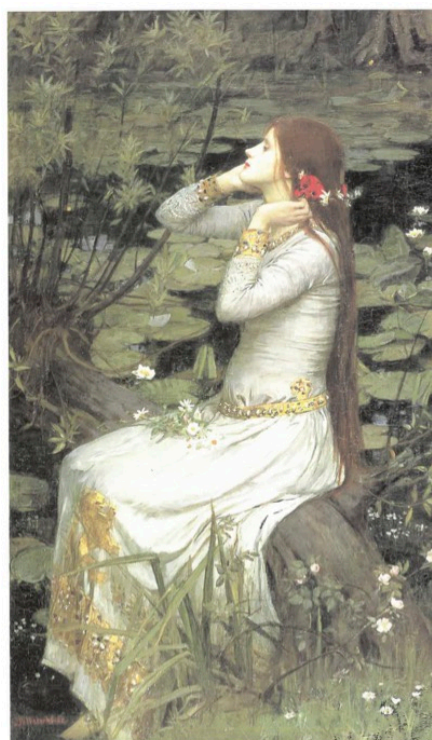
---

<sup>25</sup> Nymphomania. 「女性特有の、制御できない、また過度な性的欲求」。http://www.oed.com/view/Entry/129426 (最終確認 2021/11/23)

<sup>26</sup> 19世紀末、伝統に逆らい、男女同権を求めた女性たちのことを指す。(ダイクストラ、前掲書、79)

た意味が付加されたのは、ニンフォマニアないし女性の危険性に人々の意識が集まっていたからだろう。ウォーターハウスの描いたニンフのうち、両手で髪を掲げるニンフ C は良い例である。先に述べた通り、このポーズは女性性を誇示するポーズである。彼女はヒュラスに対して自らの魅力を押し出したアプローチを仕掛けており、そのニンフォマニア的解釈を助長している。

またウォーターハウスは睡蓮を《オフィーリア》(挿図 16、1894 年/1910 年)や《シャロットの姫》(1888 年)でも用いている。《シャロットの姫》はテニスンの同名の詩を題材にしている。テニスンは彼女に課された掟を破って窓から外を見た時、彼女には「睡蓮が咲いているのが見えた(III:111)」と詠んだ。これはテニスンが用いた性的な目覚めの隠喩とされている (Trippi, *op. cit.*, 90)。また若名は《ヒュラスとニンフたち》と《オフィーリア》(1894 年)における睡蓮の描写が酷似していることから、睡蓮が破滅を予期する花として描かれていると指摘している (若名、前掲書、24)。このように、睡蓮に込められた意味解釈は非常に複雑な様相を見せる



挿図 16 ウォーターハウス  
《オフィーリア》1894 年

最後に《ヒュラスとニンフたち》に描かれた花が、他作品にも描かれた例を確認する。まずは河骨である。これは水面だけでなくヒュラスの背後から近づくニンフ A とヒュラスの手を引くニンフ F の髪に描かれている。これもスイレン科の植物であるが、先出の睡蓮がスイレン属で、河骨がコウホネ属である点で異なる。花言葉も区別されると考えられるが、現時点ではどの花言葉辞典にも見つからない。またニンフの行動分析でニンフ A は受動、ニンフ F は能動に分類した。性質を異にするニンフに同じ花が飾られている点には、考察の余地が残される。さらに河骨は《エコーとナルキッソス》でナルキッソスが覗き込むナルキッソスの鏡像のすぐ隣に、また《レイミア》ではアイリスの傍にも描かれている。この 2 作品についても、物語のテキストに睡蓮や河骨の描写はない。だが《ヒュラスとニンフたち》、《エコーとナルキッソス》、《レイミア》の 3 作

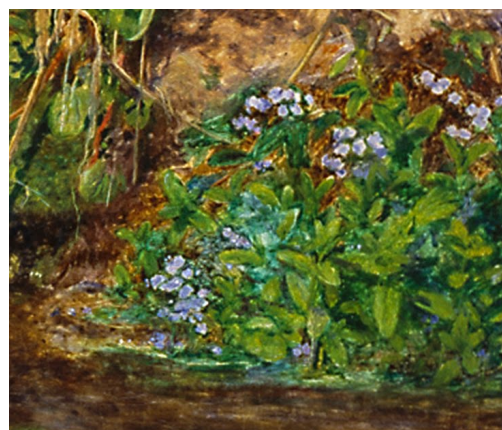


において、アイリスと河骨が共に描かれていることは特徴的で、画家が意図的に描いていることが想定される。この意味解釈については今後の課題とする。

もう一つは画面左下の河骨のすぐ左に描かれた青い花（挿図17）である。青い絵の具が点々と置かれただけのようなうえ、付随する茎や葉などが見当たらない。この図像のみでの同定は困難であるが、水際に生息する小さな青い花卉をもつ花といえ、勿忘草（Forget-me-not）が挙げられる。画面の端にさりげなく描かれているが画家の署名の間近であるため、画家はこれが観者の目に入るよう意図していたのかもしれない。勿忘草の花言葉は「真実の愛（true love）」と「わたしを忘れないで（forget me not）」である（Greenaway, *op. cit.*, 18）。花言葉の由来はいくつかあるが、ここではドイツの伝承を参照する。ある騎士がその婚約者と水辺を散歩してい



挿図17 ウォーターハウス  
《ヒュラスとニンフたち》の勿忘草



挿図18 ミレイ  
《オフィーリア》の勿忘草

たとき、青い小さな花が目にとまった。騎士は婚約者のためにその花を摘もうと枝に捕まり手を伸ばしたが、甲冑の重さに耐えきれず枝は折れてしまった。騎士は川に流されながらも、「私を忘れないで」とその花を恋人の待つ岸へと投げた。つまりこの伝承において勿忘草は、恋人からの最期の言葉を伝える花でもある。ミレイの《オフィーリア》でも水際に勿忘草が描かれており（挿図18）、オフィーリアから恋人ハムレットへの最期の言葉と解釈することができる。ヒュラスにも同様の意味を読み取れる。ヒュラスはヘラクレスの愛人だった。ヘラクレスはヒュラスの叫び声を聞いたという仲間の報告を聞くやいなや、怒り狂ってヒュラスを探しに森へ入ったが二度とその姿を見つけることは出来なかった。ヒュラスとヘラクレスの愛はニンフによって断絶される。こうした点からもニンフの悪徳は強調されるのである。

ここまで《ヒュラスとニンフたち》に描かれた7人のニンフの行動と花の図像から、その性質の善悪両価性をあきらかにしてきた。

ニンフの外見、すなわちモデルに関する議論はまだまだ必要だが、ニンフの性質においては行動と花の象徴性によって差異化が試みられていることが明らかとなった。またダイクストラは以下のように述べている。

明らかに、十九世紀後期の芸術に描かれたニンフ、セイレン、マイナデスは、十九世紀の男性の頭の中に渦巻いていた、願望充足的な幻想、不安、恐怖、希望、嫌悪を性急に混ぜ合わせ、それを視覚的に表現したものである。(ダイクストラ、前掲書、404)

当時イギリスだけでなくヨーロッパ大陸においても水の妖精の主題は画家に多く取り上げられた。それぞれが水の妖精を解釈し、様々な表現が生まれたことは、画業初期からその主題に取り組み続けたウォーターハウスにとっても刺激となっただろう。

本作の花の描写には、やはりミレイの《オフィーリア》からの影響が強くあらわれていた。ミレイをきっかけに新たな表現のヒントを得ながら、ウォーターハウスは独自の様式の模索を奮励していった。彼の《マリアムネ》(1887年)はアカデミー夏季展での好評から1889年のパリ万国博覧会、93年のシカゴ万国博覧会など国外の展覧会に貸し出された。そこでメダルを獲得したことは、この画家の自信にも繋がったに違いない。本作は、画題の転換とともに国際的な評価とアカデミー正会員の地位を得たことで名声を高めつつある中で描かれた。《ヒュラスとニンフたち》のほの暗い水に鬱蒼とした森という舞台は、ミレイの《オフィーリア》とも似ている。この舞台で両面的な性質をもつ睡蓮の複雑な意味解釈に画家は挑戦したことは、画家の意欲の現れではないだろうか。

## 第2節 鏡を見る女——《南のマリアナ》(1897年)

### 第2節-1 ウォーターハウス独自のマリアナ像とその着想

本節と次節では、第1節-1で、水を描いたウォーターハウスの絵画作品の特徴の一つに挙げた「鏡など水から連想されるモチーフが主要素として描かれた作品」に注目する。

《南のマリアナ》(1897年、挿図21)はテニスンが1833年に発表した同名の詩をもとに描かれた油彩画である。詩はシェイクスピアの戯曲『尺には尺を』(1603-04年頃)から着想を得ている。マリアナは婚約者のアンジェロに見捨てられ、濠に囲まれた屋敷に一人で閉じこもって暮らす。テニスンはこの孤独の乙女を主題に1830年に「マリアナ(Mariana)」を(1832年に改訂)、続けて「南のマリアナ(Mariana in the South)」を発表した。

ウォーターハウスが本作の主題に選んだのは、彼女が鏡を見つめる場面である。この姿をトリッピは「自分の美しさと、身ごもる性としての豊かさが薄らいでいくようすを憑かれたように見つめて」(トリッピ、前掲書、151)いると描写した。この解釈の背景には、ミレイの《マリアナ》(1851年)からの影響が窺われる。ミレイの描いたマリアナは、窓のステンドグラスを眺めながら立ち上がり、針仕事に疲れたように腰を伸ばす。倦怠感の漂う雰囲気は、後に描かれたマリアナ作品にも影響を与えた。ウォーターハウスの作にも、画面左側に置いたモチーフにマリアナを向かわせ、観者に左半身のみを向けるという構図に類似性が認められる。だがこのマリアナには、ミレイのマリアナのような疲労感や無気力さは見られない。

ウォーターハウスのマリアナは濃い茶色の豊かな髪を背中に垂らし、肌にも光を跳ね返すような艶が見える。当時の新聞評でも彼女は「うぶで若い乙女」(*Daily Telegraph & Courier*, 24 April 1897, 5)や「美しい少女」(*The Truth*, 29 Apr 1897, 1070)などと表現されており、若い人物像が想定されていることは明らかである。そうすると、このマリアナは衰えを感じるというよりも、むしろまだ成長段階であったり、その盛りにあつたりするような女性だといえるのではないだろうか。このような人物像は、詩中で彼女が鏡を見ながら、自身の身を持て余していることに不満を漏らす姿とも合致する。画家の想定した人物設定は、彼女の自己愛的な行為に危うい官能性をも持たせるのである。

本節ではまずシェイクスピアの『尺には尺を』と、テニスンの「マリアナ」と「南のマリアナ」において、それぞれで想定されるマリアナ像が異なることを確認する。そして「南のマリアナ」で鏡を見る場面にはほのめかされる自己愛的性格が、ウォーターハウスの



着想点であることを指摘する。続いて習作<sup>27</sup>との比較から作品分析を進める。彼女の自己愛性は、小道具の配置や鏡像表現、周囲の環境の表現によってあらわされた。さらに完成作に描かれた室内の調度品は過去の時代に由来するものでありながらも、ヴィクトリア朝時代の人々にも馴染みのあるものが選ばれていた。また一つの場所に閉じ込められていたマリアナの状況は当時の女性が家庭に縛られていた状況と重なり、物語の世界の中に当時の現実世界が見え隠れするようになっていっているのである。だが彼女はそうした状況にも目もくれず、ひたすら鏡に向かい、自己に深く没頭していく。この姿こそが、ウォーターハウスの創造した新たなマリアナなのである。

## 第2節-2 マリアナの多様な人物像

マリアナはシェイクスピアの戯曲『尺には尺を』の主要登場人物の一人である。戯曲はウィーンを舞台に繰り広げられる。公爵の不在の間代理を務めることになったアンジェロは法の厳格化を進め、結婚前の男女の不義を取り締まった。そこで死刑を宣告された男クロードイオの減刑を求めて妹イザベラがやってくると、アンジェロはその美貌の虜になって彼女に不義をもちかける。イザベラはこれを拒否するが、不在のはずの侯爵の機転により、別の女性を替え玉に立てるという作戦を提案した。ここで登場するのがマリアナである。マリアナはかつてアンジェロの婚約者であったが、持参金を事故で失ったことで婚約を破棄されていた。未練を捨てられずにいたマリアナがこの作戦に協力し、最終的にはアンジェロとマリアナが結婚して舞台は幕を下ろす。ここでマリアナは不幸の底から這い上がって、恋人を自分の手に取り戻す情熱的な性格を見せた。

シェイクスピアの戯曲はヴィクトリア朝絵画においてもきわめて人気の高い主題だった。たとえばハントはこの戯曲を基にした《クロードイオとイザベラ》(1850年)で、死刑撤回のために妹の純潔を差し出そうと策略する兄と、心配そうに兄を見遣る妹の姿を巧みに描いた。ウォーターハウスも《南のマリアナ》のほか、『ハムレット』の《オフィーリア》(1889年、1894年、1910年)や

---

<sup>27</sup> 本作を別ヴァージョンとする意見もある。「ほぼ同じ完成度でサイズもこちらがやや大きく、人物のポーズや細部に違いがあることから、実際には別ヴァージョンに近い。」(『ラファエル前派からウィリアム・モリスへ』(展览会カタログ)、2010-11、117)しかし一つの主題を全く同じ構図で描いた作品に、別ヴァージョンと扱われている作品はない。さらにホブソンが指摘する通り、この画家は重要な作品のためにサイズの大きな油彩習作を手がけることが慣例的であったため(Hobson, *op. cit.*, 122)本論では習作として論じる。

『ロミオとジュリエット』の《ジュリエット》(1898年)、『テンペスト』の《ミランダ》(1875年)、《ミランダ―テンペスト》(1916年)など、シェイクスピア作品のヒロインを多数描いた。だが《南のマリアナ》という題からも分かるように、ウォーターハウスが主題に選んだのはシェイクスピアの戯曲ではない。



挿図 19 ウォーターハウス《南のマリアナ》1897年

テニスンの「マリアナ」の冒頭には「濠をめぐらした屋敷のマリアナ（『尺には尺を』）」とあり、彼の着想点がシェイクスピアにあることを明らかにしている。とはいえ戯曲の内容を全て忠実になぞっているわけではない。詩に取り上げられる場面は戯曲の第4幕第1場に絞っており、婚約を破棄され屋敷で塞ぎ込むマリアナの姿を詠んでいる。彼女の不幸な状況は各連末で繰り返される「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>28</sup>という言葉で強調される。そして「雑草の生えた茅葺きの荒れ果てた屋敷（7-8）」には「ヒューヒューと鳴る風が吹き（50）」、彼女の捨て置かれた状況の寒々しい様子を一層印象づける。この詩についてジョン・ステュアート・ミルは、1835年の『ロンドン・レビュー』誌に次のような批評を寄せた。

仮にも詩人であれば、恋人に見捨てられた乙女という題材でこの詩の以上のものを詠うことができただろう。しかし、そのようなことはテニスン氏の目指すものではなかった。彼の中で、マリアナの恋物語はあまり重要ではなかったのだ。そうした恋の要素は詩の中では、「彼は来ない」という言葉でしかあらわされない。正しい見地に立つために我々はシェイクスピアのマリアナ像を捨て、「濠をめぐらせた屋敷」とそこに住む忘れ去られた孤独の乙女のみを集中し続けなければならない。(Mill, 1835, 407)

この批評の通り、シェイクスピアとテニスンのマリアナ像は異なる。シェイクスピアのマリアナは恋人の愛を取り戻すために奮起する、情熱的で積極的な姿を見せた。テニスンのマリアナはこれとは対照的である。テニスンのマリアナは自分の身の世話もままならないほどに悲嘆にくれ、その嘆きは昇華されないままひたすら内へと深く沈んでいく。ウォーターハウスも所有していたテニスンのモクソン版詩集（1857年）には、ミレイによる挿絵が掲載された（挿図20）。ほとんど装飾もなく、簡素で、天井が低く狭苦しい空間は彼女の抑圧された状況とも共通しており、その中で顔を両手で覆い身体を小さく丸めるマリアナは、耐えきれない孤独からなんとかその心を守ろうとしている。ミレイのマリアナは、たしかにミルが孤独の乙女と描写したテニスンのマリアナを的確にあらわしている。

---

<sup>28</sup> 「マリアナ」の邦訳は全て『対訳テニスン詩集 ―イギリス詩人選（5）』西前美巳編、岩波書店、2003年に基づく。

「南のマリアナ」は「マリアナ」の後続作として1833年に発表された。ウォーターハウスは両作が所収された詩集を持っていたことが分かっている (Trippi, *op. cit.*, 151)。

「南のマリアナ」でも彼女の孤立した状況は変わらない。彼女は孤独なままで、救いの手が差し伸べられることも、屋敷を飛び出して行くこともない。さらにマリアナの嘆きの原因であるアンジェロとの恋物語をほのめかす部分は、ごくわずかに限られる。第3連の鏡に語りかける場面と、第6連のかつての恋人からの「昔の手紙(62)」のみ

である。本作でもやはり、恋物語に重きが置かれているとは思えない。そうであれば、本作にもシェイクスピアとは異なる、テニスの創作した独自のマリアナ像を認める必要がある。

「南のマリアナ」と「マリアナ」には、もちろん相違点がある。まず物語の舞台は、題名に示されるように「南」になる。具体的にどこであるかは示されていないが、作中でマリアナは「Aye Mary (9-10, 21)」、「Madonna (22)」、「Sweet Mother (59)」と聖母マリアへの祈りの言葉を口にする。このことから箭川修は、舞台がカトリック信仰の強いイタリアやスペイン、南フランスあたりかと推測している (箭川、2014、72)。詩の風景描写を抜き出すと、「右手には青く朧な山の背／目前には水が尽きたからっぽの川床／遠くに見える海岸の浅瀬には／ぎらぎら照り返す砂にきらきら輝く入江 (5-8)」とある。このあとの「暑さは日毎に増していく (40)」という箇所からも、季節は夏の盛りへ向かう頃だと示唆される。「マリアナ」の暗く寒々しい雰囲気とは正反対の、夏の地中海の陽光眩しい景色が想像される。しかし彼女の目の前の景色が「からっぽの川床 (6)」とされていることが、世間から隔絶された彼女の異質さを際立たせる。こうした状況を箭川は次のように分析している。

*Mariana* は女性を周囲の環境に寄り添わせることで、つまり、風景の侘しさと女性の侘しさを連動させることによって〈悲しむ女〉を作る。



挿図 20 ミレイ  
モクソン版テニス詩集 (1857年)  
「マリアナ」のための挿絵

*Mariana in the South*は女性を周囲の環境から浮き立たせることで、風景の晴朗さに女性の侘しさを対立させることによって、〈悲しむ女〉を作る。(同上、73-74)

暗く寒々しい世界の中に同化する影のような存在であったマリアナの姿は、ミレイの描いた挿絵のマリアナにも指摘することができる。対して「南のマリアナ」では、世間から離隔された異質な存在となっているのである。

マリアナの嘆きも前作とは様相が異なる。「マリアナ」で見られたのは、アンジェロが自分を迎えに来ないために寂しいから死んでしまいたいという気持ちの吐露のみであった。一方「南のマリアナ」で繰り返されるのは、「わたしはひとりぼっち／忘れ去られたまま生き、見捨てられたこの孤独を愛するの(11-12)」、「けれど私は一人で目を覚ます／忘れ去られたまま眠り、寂しさの中で目を覚ます(35-36)」といった、「孤独で」「忘れ去られて」「見捨てられた」という語を含む台詞である。「マリアナ」で彼女の絶望は「死んでしまいたい!」という直接的な言葉であらわされた。これと比べると「南のマリアナ」の嘆きはいくぶんか気鬱さを増し、いかなる希望も見出せず無気力になってしまっているように思われる。

しかしそうした停滞した雰囲気の中で、マリアナがそれまでとは違った行動を起こす場面がある。それは第3連で詠まれる部分で、まさにウォーターハウスが着想を得たと考えられる箇所である。

そして澄んだ鏡面のうちに輝くのは  
一点の曇りもない彼女の面。

「これがその姿でしょうか」その不遇にうめき声を漏らす  
「夜に朝に、彼が褒め称えたのは？」(31-34)

このように彼女は鏡に向かい、自分の姿を確かめる。そこで彼女が漏らしたのは、一点の曇りもない面、すなわち彼女の外見の完璧な美しさが認められないことへの不平である。かつての恋人との思い出を回想しながらの台詞ではあるが、マリアナは自分の容姿を褒めた恋人自身のこと、あるいはそこでかけられた言葉を考えているのではない。あくまで自分の容姿が賞賛されたことを回想しているのである。このような発言には彼女の自己愛的な性格が滲み出している。この台詞の次の行からは再び嘆きの言葉に立ち戻るが、このような自己愛性を覗かせる姿は「南のマリアナ」の大きな特徴だと言える。

「南のマリアナ」の中には、彼女の自己愛性が垣間見える部分がある。第6連を引用する。

彼女の胸の内を言いあらわす  
昔の手紙の数々が、彼女に残された価値をささやく  
「愛は」曰く「真実でなければならない」  
「地球上で最も美しいものに。」  
心象風景が扉をすり抜けたようだ  
わずかに彼女を見やって、また語りかける  
「だが今や汝の美しさは流れ去った  
この先も永遠に孤独でいるがいい。」  
「なんてひどいことを」彼女は声音を変えた  
「最後に蔑まれるとはなんと無慈悲な愛でしょう  
放っておかれた末の結末がこんなものなのだというの  
忘れ去られたまま生きて、見捨てられたまま死を迎えること  
が？」(62-73)

ここでも彼女は「汝の美しさは流れ去った」と言われたことに、「声音を変えた」。彼女の声をあらわす語はこの詩の全 8 連全てに登場するが、この第 6 連以外では「うめき声をあげる (moan)」という語が用いられる。低調なうめき声から、激情のような正反対の態度に変わるのである。一貫して気鬱な雰囲気 that 充満する詩の中で、唯一大きな変化がみられる場面である。彼女は美しさを否定され蔑まれる心象に苛まれ、自身の存在価値をも否定する言葉が、彼女に強い感情を発現させた。こうした感情の暴露は「南のマリアナ」に特徴的なものである。ウォーターハウスはこの場面を絵画として描き出すにふさわしい物語の核と捉え、的確に読み取っているのである。

### 第 2 節 - 3 ウォーターハウスのマリアナ

《南のマリアナ》は 1897 年 4 月にニュー・ギャラリーに、同年 9 月にはリヴァプールのウォーカー美術館秋季展に出品された<sup>29</sup>。

---

<sup>29</sup> 先行研究において、本作が初めて公開されたのはニュー・ギャラリーでの展示で、制作年は 1897 年とされてきた。しかしこれよりも半年早い 1896 年 10 月 15 日付の『ダンディー・クーリエ』紙は、翌 16 日に開幕するアバディーン芸術家協会展\*に《南のマリアナ》が《ハマドリュアデス》(1893 年)とともに出品されると報じている (*Dundee Courier*, 15 Oct 1896, 4)。ホブソンのまとめた作品目録には、3 点のマリアナ作品が記録されている。完成作のほかは、習作と考えられる油彩画と、完成作とほぼ同じ大きさであること以外詳細の分かっていない作品がある

ウォーターハウスは当時ニュー・ギャラリーには滅多に出品していなかったため、《南のマリアナ》の出品は大変に歓迎された (*The Truth, op. cit.*, 1070)。また A というサインが記された『ウェストミンスター・ガゼット』紙の記事は、出品された主題画のうちで最高のものが本作だと絶賛した (A, 24 Apr 1897, 2)。加えて両紙とも、作品の色遣いと画面の構成に注目し、ウォーターハウスの技量を認めている。ウォーカー美術館秋季展はその年の出品数が1350点に迫るなど、開催規模でも全体的な完成度でも例年を大きく上回った。その中でも特に注目すべき作品としてポインター、ワッツに続いてウォーターハウスの名が挙げられている (*Exmouth Journal*, 11 September 1897, 8)。だがこうした期待と賛辞の声が送られた一方で、『タブレット』紙は「普段の作よりもいくらかおもしろみに欠ける」 (*The Tablet*, 8 May 1897, 723) と、画家がその期待に応えきれていないことを残念がりもした。結局のところ《南のマリアナ》にはすぐに買い手が付かなかったのか、現在分かっている限りで最初に売却されたのは1927年のクリスティーズの競売でのことだった。その後も何度かの競売を経て、最終的には1971年にレジャー・ギャラリー<sup>30</sup>が買い上げ、同年の「19世紀後期絵画展 (Late Nineteenth Century English Paintings)」で公開されている。

先にも述べた通り、この場面は詩の第3連部分から着想を得ている。マリアナは観者に左半身のみを見せ、鏡に映された上半身が正

---

(ホブソンはこの作品が1926年7月23日のクリスティーズの競売で、C. トムソンが22ギニーで購入したと記録している (*Hobson, op. cit.*, 187)。習作を出品したとは考えづらいが、この記事のみではどの作品が展示されたのか確実に同定することはできない。だがもしかすると、《南のマリアナ》の制作年は1896年かもしれない。同紙以外にこれを報じた記事は現在のところ見つからないが、展覧会記録などの調査を継続したい。

\* アバディーン芸術家協会 (Aberdeen Artists Society)。1827年にスコットランド北東部の港湾都市アバディーンにて、画家ジェームス・ジャイルズ (James Giles, ARSA, 1801-70) と建築家アーチバルド・シンプソン (Archibald Simpson, 1790-1847) を筆頭にした芸術家集団によって設立された。アバディーンにおける絵画の相互成長と芸術全般の促進を目的とした。現在も活動を継続している。

<https://aberdeenartistsociety.co.uk>

(最終確認 2021/11/15)

<sup>30</sup> アイルランド出身で、芸術家かつ写真修復家のジョセフ・レジャー (Joseph Leger, 1867-1925) は1892年から絵画の収集を始めた。息子のハロルドがギャラリーの運営を発想し、1930年から運営を始めた。  
<https://www.artbiogs.co.uk/2/galleries/leger-galleries>  
(最終確認 2021/10/27)

面の姿を補っている。彼女が居るのは広間のようなのだが調度品も少なく、何もないがらんとした空間が広がっている。白と黒のタイルが交互に敷き詰められた床は、「彼女のとてつもない孤独を強調する」（トリッピ、前掲書、151）。

画面上で強い存在感を放つ鏡は「淡いグレーの木製フレームで縁取られた奇妙な楕円の鏡」（*Daily Telegraph & Courier, op. cit.*, 5）と珍しがられた。たしかに化粧鏡というには大袈裟で、姿見というには高さが足りない。左側の支柱には蝋燭台が設置され、支柱に留める金具はハート型と特徴的である。マリアナのカトリック信仰と照らし合わせれば、聖心のモチーフとも見ることができるだろう。重厚な台座部分には手紙が何通か散らばっているが、これは詩中で決定的なはたらきをした「昔の手紙（62）」である。開封されてはいるが、雑多に放られている。その鏡の前で膝をつくマリアナの長い茶色の髪は一部にもつれがありながらも、臀部あたりまで緩やかに流れている。そして彼女の衣装の色遣いは、当時の批評で特に賞賛された部分だった。胴着の鮮やかな色はヘリオトロープ色（*The Scotsman*, 24 Apr 1897, 8）やモーヴ色（A, *op. cit.*）、プラム色（*The Tablet, op. cit.*）などとりどりにあらわされ、白色の上着との対比が目された。胴着は左肩に三つの丸い花のような飾りがあり、腰の少し高い位置には小さな石で飾られた帯を留めている。またこの上から身体を覆い隠すように重ねられた白いドレープ地の衣装は、タバードと呼ばれる中世の上着である。鏡に向かって突き出すように開かれた胸元には、赤い薔薇のような花が飾られている。彼女の薄く開けられた唇はこの薔薇を写しとったような色をしており、頬も同じくうっすらと紅潮させた姿は、不遇を嘆くというテキストからは乖離している。

発表当時にもこうした悲劇性の欠如は批判の対象ともなった。「ウォーターハウス氏の《南のマリアナ》は（……）悲劇の概念を伝えることも、説得力をもって悲劇を伝えることも出来ていない（*The Evening Mail*, 10 May 1897, 6; *The Times*, 10 May 1897, 3.）」との匿名の新聞評が出ている。『ジェントルウーマン』紙は「悲劇的な絶望はないものの、魅力あふれる“優しい憂鬱”が行き渡っている（*The Gentlewoman*, 8 May 1897, 670）」といくぶんか肯定的に捉えたが、やはり物語の悲劇性に関しては物足りなさを覚えている。テニスンの2編の詩は、シェイクスピアの戯曲から恋の文脈を排し、彼女の孤立という悲劇に焦点を絞った。だがウォーターハウスはその悲劇を重視しているとは言えない。先に（第2節-3の初めに）引用したミルの言葉を借りて言えば、「仮にも画家であれば、恋人に見捨てられた乙女という題材でこの作品の以上のものを描くことができただろう」。恋に苦悩す



る女性の悲劇という主題は、ウォーターハウスの目指すものではなかった。シェイクスピアからもテニスンからも離れ、ウォーターハウスの描く新しいマリアナのみに集中しなければならないのである。

ウォーターハウス独自のマリアナ像を捉えるために参照したいのが、習作とされている一回りサイズの大きな油彩画である(1897年、挿図 21)。こちらは当時画家かつラファエル前派を中心とした絵画の収集家であったセシル・フレンチ<sup>31</sup>が所有し、現在はハマスミス・フラム行政区に遺贈されている。習作と完成作を見比べても、構図に大きな変化は見られない。長い髪を背に流したマリアナは、画面左側に置かれた鏡に自身を映している。だが細部を観察すると、いくつかの相違点を指摘することができる。ここからは二つの相違点に注目することで、ウォーターハウスがどのようにして彼自身の新たなマリアナを創造したのか明らかにする。



挿図 21 ウォーターハウス  
《南のマリアナ》の習作 1897年

<sup>31</sup> Cecil French, 1879-1953. ダブリン出身。ロイヤル・アカデミー附属美術学校とドイツ出身の画家ヘルコマー (Hubert von Herkomer, 1849-1914) が開いた美術学校で学ぶ。20世紀に入ってから19世紀後半から同時代画家の作品収集に専念した。

<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG27900> (最終確認 2021/10/26)

## 第2節-4 第1の変更点——恋物語の排除と鏡の強調

まず検討するのは、彼女の周りに置かれた小道具の変化である。習作ではマリアナから見て右側に数通の手紙と箱一つが置かれ、その中には首飾りのような装飾品が入っている。この首飾りと、さらに数通の手紙は鏡の台座部分にも無造作に置かれている。画面手前の床に落ちているのも手紙だろうか。首飾りと宝石箱は詩のテキストには登場しないが、手紙の近くに置かれているため、かつてアンジェロから贈られたものと連想される。しかし完成作には手紙しか描かれていない。首飾りと宝箱が描かれなくなったことで、彼女のポーズや置かれた環境の意味合いに変化が見られるようになる。習作と完成作の両方でマリアナは顎を軽く上げ、やや見下ろすように鏡を見つめている。そして露わになった首元に両手をやり、長い髪を背中へと流すような姿勢をとっている。身なりを整えているようだが、習作に描かれた首飾りと宝箱はそれ以上に、着飾るという目的をもった行動を色濃く示唆する。首元に手をやる動作は首飾りを当てる動作と捉えても不自然ではない。さらに観者の視線を画面手前から奥へと誘導する床の格子柄のタイルは、館の外へ出るための扉とマリアナを結ぶ導線でもある。しかしこの導線上に置かれた宝石箱はその進路を塞ぐだけでなく、鏡と共に彼女を囲い込んでいる。これによって、外部を遮断した、より私的な空間となっているのである。だがこの空間は、アンジェロからの贈り物で形成されている。閉ざされた彼女の口の口角が下がっていることから、恋人への未練に囚われ満たされない状況への不満気な態度と捉えられる。一方完成作には鏡と、台座と床に散らばった手紙のみが描かれている。彼女を囲い込んでいた画面右手の宝石箱と手紙がなくなったことで扉へと向かう導線が開かれると同時に、彼女が置かれた環境の空虚さが強調されている。また習作では彼女の膝近くにあった手紙は台座の端に追いやられており、それらの贈り主である恋人の存在は最低限にまで減らされた。対照的に鏡の木枠は習作の倍ほどの太さになり台座の意匠もかなり頑強になっているが、鏡そのもの以上に、そこに映る彼女の鏡像を目立たせている。こうして観者の視線はマリアナのみに集中させられるようになった。

鏡はウォーターハウス作品でも数多く用いられる特徴的なモチーフである。特に大きな円形の鏡は本作のほかには《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》(1891年)、《シャロットの姫》(1894年)、《宿命》(1900年)、《「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)の4点に登場する<sup>32</sup>。しかしこれらの作品において、鏡は《南のマリアナ》のように自分自身を映すためのものとしては使われない。いずれにおいても、その絵の主人公となる人物の視界にほとんど入らないような場所、主に背後に置かれている。そしてその鏡にはキルケと対峙するオデュッセウスや、盃を手にした女性が見つめる先の海景など、観者が見ることのできないはずのカンヴァス内の世界を拡張して映し出す。これらは1842年にロンドンのナショナル・ギャラリーに所収されたファン・エイク(Jan van Eyck, c.1395-1441)の《アルノルフィーニ夫妻像》(1434年)に描かれた鏡と同様のはたらきを持っている。当時の画家たちはこの作品に強く刺激され、テニソンのモクソン版詩集のためにハントが手がけた「シャロットの姫」の挿絵にもその影響を見ることができる。

《南のマリアナ》は上述の4作品とは異なり、描かれる人物は鏡に向かい、そこに映る自身の姿を真正面から見ている。ウォーターハウスは《虚栄》(1908-10年頃)でも鏡を見る女性を描いているが、彼女が見る丸い手鏡に鏡像までは描かれない。《南のマリアナ》における鏡の用法は非常に独特で特徴的なものだといえる。本作の鏡には、マリアナの上半身が映される。観者はマリアナの左半身しか見ることができないはずだが、鏡像の中に正面から捉えた姿を確認することができる。アプストンはこのような鏡の使い方に、ホイッスラー(James Abbott McNeill Whistler, 1834-1903)の《リトル・ホワイト・ガール：白のシンフォニーNo. 2》(1864年、挿図22)との連関を指摘している(Upstone, *op. cit.*, 138)。マリアナと同じくこの女性も、片側しか見えないはずの顔が鏡に映されることで、別の角度の表情が見られる



挿図22 ホイッスラー  
《リトル・ホワイト・ガール：  
白のシンフォニー No. 2》  
1864年

<sup>32</sup> これら4点と同様の構図で、四角い鏡が描かれた作品として《「薔薇の蕾は摘めるうちに摘め」》(1908年)がある。

ようになっている。マントルピースに左手を掛け軽くもたれるようにして佇む女性の横顔は、一見すると穏やかで血色も良く見える。だが鏡に映った顔は物悲しげに目を伏せており、顔色も悪い。その表情の差は、鏡像の女性の口角が下がっていることにも顕著である。鏡像を用いることで、その人物の深層を表すような表現がなされるのである。

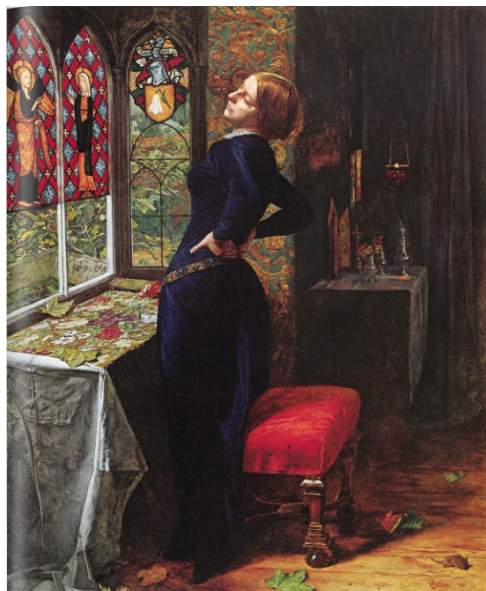
またダイクストラは女性が覗く鏡の形状について「鏡なら何でもよかったが、できれば円いものが好ましく、楕円形ならさらによかった。むろん、水の鏡が最良である」(ダイクストラ、前掲書、225)と興味深い指摘をしている。家父長制の価値観が強いヴィクトリア朝において、女性は男性の助けなしに、一人では自立できない存在とみなされていた。彼女たちが自己を保ち、現実世界と繋がり続けるためには、鏡を覗いて心を落ち着ける必要があるとされた(同上、221-225)。そして鏡を覗く女性と鏡像の間で発生する循環の心象は円環に象徴され、絵画にもその要素が取り入れられるようになった。さらに鏡を覗くことは、女性を制御しようとする男性の意志を拒否する態度ともみなされたため(同上、226)、マリアナが鏡を見る行為は、不本意に押し付けられた孤独な状況から逃避するためのものとも捉えられる。このようにして彼女は自己に没頭するための円環を、鏡とともに形成するのである。

このことを踏まえてマリアナの習作と完成作の鏡像を比較する。鏡は、顎を上げてやや角度のついたマリアナの顔と呼応するかのようになんやら上向きに傾いている。これによって互いが見つめる角度が大きくなり、見下ろす姿勢がより顕著になる。両作品のマリアナ本人にそれほど大きな違いは見られない。しかし鏡に映った顔はやはりそれぞれ違っている。先にも確認した通り、習作の鏡像は口角を下げ、報われない身の上への不満気な態度を見せている。対して完成作では引き結ばれていた口元がうっすらと開かれている。加えてマリアナの彼女の姿勢もわずかに変化した。習作よりも完成作のほうが肘を大きく広げ、首元に差し込む手もやや深くなったことで、胸部がより高く前に押し出されるようになっている。手で髪をかき上げる姿は前節で論じた《ヒュラスとニンフたち》に描かれるヒュラスを誘惑するニンフにも類似する。完成作における口をうっすらと開いた表情や胸部を強調するようなポーズは、官能性を強調する表現である。

こうした官能性は、完成作に加えられた聖母マリアに祈るための祭壇(Trippi, *op. cit.*, 151)の描写にもあらわれている。このような信仰のための場を設けるのは、ミレイの油彩画の《マリアナ》(1851年、挿図23)あるいはモクソン版詩集の「南のマリアナ」のためのロセッティの挿絵(挿図24)からの影響だと考えら



れる。ミレイのマリアナの目の前の窓には受胎告知の場面がステンドグラスであらわされ、部屋の奥には観音開きのイコンが置かれた小さな祭壇も設けられている。そして側方の窓の萎れた百合の花のモチーフは、身を持って余す彼女の満たされない思いを暗示する。ロセッティの挿絵のマリアナは、磔刑像の足先に口づけをしている。ここではマリアナの背後に鏡が置かれ、その後ろ姿と共に磔刑像が映っているのが確認できる。虚な目で縋るように口づけをする姿は退廃的な雰囲気満ちている。ウォーターハウスは画面の左上に金塗りの祭壇を設け、火の灯った蠟燭が1本立てられている。祭壇はマリアナの視線の延長線上に配されているように見えるが、鏡によって遮られる。彼女は詩中でマリア信仰の言葉を繰り返したが、自身の存在価値が否定された第6連以後の2連では一度も口にしなくなる。蠟燭の火が消えていない点に希望が残されるが、マリアナはそれに気づいていない。救済への望みを視界から追いやって、鏡の中の自身に没頭する。その中に映るのは官能性を強調する彼女の姿であり、聖母マリアへの信仰が薄れていることを伝える。



挿図 23

ミレイ《マリアナ》1851年



挿図 24 ロセッティ

モクソン版テニスン詩集（1857年）  
「南のマリアナ」のための挿絵

## 第 2 節-5 第 2 の変更点——光とマリアナ

続いて注目するのは周囲の環境とマリアナの関係性である。扉の開口部からは「南」という舞台からにふさわしく明るい光が射し、地中海の陽光眩しい景色が見える。ニュー・ギャラリーでの展示を報じた『タブレット』紙も、この絵の舞台にイタリアを想起した (*The Tablet, op. cit.*, 723)。「南のマリアナ」を主題にした作例は多くないが、クーパーが1906年に王立水彩画協会で発表した《南のマリアナ》(1906年)では、マリアナがリュートを抱え、大きな赤いセトルにゆったりともたれている。壁には掛けられた鏡には陽光に包まれた屋外の景色が映り、その光は部屋にも充満している。彼女の足元で寝転ぶ犬の前にはサンダルが二足並んでおり、気だるい暑さの中でくつろぐ彼女の顔は血色も良く、健康的な印象を与える。散らばった手紙が捨て置かれた彼女の状況を示唆するが、彼女に深刻な様子は一切見られない。さながら夏の休暇を楽しみにきた婦人と言えよう。

ウォーターハウスの《南のマリアナ》における光は、画面右奥の扉から部屋に射し込んでくる。完成作と習作のどちらにおいても扉の全貌は見えず、大きさや形状を想像することは難しい。だが外光を取りこむ開口部に施された意匠には違いが見て取れる。習作では水平方向に広がる開口部が下方まで続いている。テクスンのテキストには「閉じた格子戸(3)」、「格子の目隠し(87)」とある。テキスト通りの格子状ではないものの、扉の木枠の隙間からまばらに外の光を取り込んでいる。差し込む黄金色の光は所々でまばらになっているが、これは木漏れ日をあらわしているのかもしれない。光はこの開口部だけでなく、画面外の右奥方向からも一筋の非常に強い光が見られる。扉が僅かに開けられているのかもしれないが、それを確認することはできない。この一筋の黄金色の光は、全体的にくすんだ色をした画面の中で強い存在感をもって描かれている。

対して完成作の開口部には、円型の連なったような模様が見える。兄弟団と近い関係にあったスティルマン (Marie Euphros-yne Stillman, 1844-1927) の《マリアナ》(1867-69年)や、ウォーターハウスの追随者ともされるリー (Henrietta Rae, 1859-1928) が1892年にアカデミーに出品した《マリアナ》(制作年不明)にも、これと同種の窓が描かれている。これはクラウン法と呼ばれる手吹き製の製法で作られたガラスで、ヨーロッパでは少なくとも14世紀には製造されていた<sup>33</sup>。その製法はフランス

<sup>33</sup> <https://www.britannica.com/technology/crown-glass>  
(最終確認 2021/10/27)

からロンドンに伝わり、19世紀半ばまで主流なものだった<sup>34</sup>。ウォーターハウスがこの作品を手がけるまでに街中で目にする機会があっただろう。開口部がガラスになったことで、習作のものよりも外光が室内に入りやすくなった。加えて完成作では扉が開いているのが確認できる。習作以上に外光が室内に入るようになり、屋外の眩い景色がよく分かるようになった。しかしその光は室内にまで十分には届いていない。そしてこの光はマリアナの救済の糸口となるはずだが、彼女はこの光に全く気づいていない。彼女の意識はひたすら鏡の中のみに向かい、その没入した状況を強調している。またこのやや暗い室内の中で、マリアナの肌は光を跳ね返すような輝きを放っており、その姿は周囲の環境から浮いている。習作は画面全体がくすんでいるうえ画面の奥はほとんど黒く塗りつぶされているほどに暗いが、やはりここでもマリアナは一人だけが浮かび上がるように描かれている。先に引用したようにテニスンの「南のマリアナ」は、周囲の明るい景色と女性の侘しさを対立させてその孤独をあらわす点に特徴がある（箭川、前掲書、72）。だがウォーターハウスの場合は、むしろ、侘しい景色の中でマリアナを輝かせてその異質性を強調しているのである。

さらにこの扉の手前には椅子が置かれている。これは座部と脚部が交差した意匠が特徴的なエックス・チェア（X-chair）と呼ばれる折りたたみ式の椅子である。古代ローマ将軍など有力者が使用したものに由来して中世や近世に作られたエックス・チェアは、ルネサンスの装飾芸術への関心の高まりから1880年頃から複製品が作られたり、修理されたりして、ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館にも所蔵された<sup>35</sup>。以上のように完成作で描かれた扉と椅子は、過去の時代に由来する意匠でありながらも、当時の人々にとっては馴染みのあるものとして映ったはずである。

このような画面内のモチーフのみならず、「南のマリアナ」であらわされたような抑留された女性の主題も、19世紀らしいものだといえる。マリアナは閉ざされた世界で満たされない生活を送る女性である。ウォーターハウスが3作品にわたって取り上げたテニスンの詩「シャロットの姫」にも、同様の主題が読み取れる。アプストンは「南のマリアナ」と「シャロットの姫」が、「自身の価値を

---

<sup>34</sup> 産業革命以後はガラスの製法も改良が進み、大きな一枚板のガラスが作られるようになった。その成果は1851年のロンドン万国博覧会で建設された、外壁に大量のガラスを用いた水晶宮（Crystal Palace）でも披露された。

<sup>35</sup> <https://collections.vam.ac.uk/item/O122666/armchair-unknown/>（最終確認2021/10/27）

正当に評価されないことに苦しみ、実体のある愛を求めながらも、最も残酷な罰に苦しむ」女性の物語である点で共通項をもつと指摘する (Upstone, *op. cit.*, 138)。シャロットの姫は正体の分からない呪いによって塔に幽閉されており、鏡を通してのみ外の世界を覗くことが出来たが、あるとき鏡の中を横切っていく騎士ランスロットの姿に心を奪われ、思わず窓の外を見てしまった。そして彼女は呪いが現実のものとなったことを自覚し、船を出して死出の旅へと向かう。理不尽な理由で幽閉されながらも愛を求めるという状況は、たしかにマリアナとも類似している。ウォーターハウスが「シャロットの姫」を主題にした作品を3つも手がけていることには、その特別な関心が窺われる。特に《シャロットの姫》(1888年)の顎を上げて薄く口を開く姿は、マリアナとよく似ている。

ヴィクトリア朝時代の女性観といえば、パトモア (Coventry Patmore, 1823-96)による詩「家庭の天使 (The Angel in the House)」(1855-56年)でも知られるように、まさしく家庭を守る良妻賢母が理想視される傾向がきわめて強かった。このような女性が求められた背景を、平林美都子は「ハード」と「ソフト」という語で説明している。「ハード」とはこの時代が、産業の発達による「硬い」鉄と石炭の時代であると同時に、経済的効率の優先が人の心をも「苛酷」にした時代だったことを形容している。そして、そのようなハードな社会において欠けていた「ソフト」な精神が女性に求められた (平林、1998、223-224)。女性は純潔と献身によって、家庭を「罪によって傷つけられることもなく、労働によって汚されることもない場所」(ダイクストラ、前掲書、31)として保つべきだと考えられた。そしてこの理想像は、女性自身からも推奨され受け入れられる精神的風土すらあったと平林は指摘している (平林、前掲書、40)。このように閉ざされた世界に抑留された女性の状況は、マリアナとシャロットの姫が抑留されていた状況と重なる。この状況から抜け出そうとする女性のたどる結末は「シャロットの姫」に示される通りである。当時のジェンダー問題に対するウォーターハウスの立場を知る手立てはない。だが当時大きく揺れ動いていた女性を取り巻く社会問題は、彼の作品解釈とも無縁ではなかつただろう。物語の世界の中に当時の現実世界を思わせるモチーフや主題を忍ばせた点も、本作の特徴と捉えることができるだろう。

シェイクスピアの戯曲を再解釈したテニスの詩に、ウォーターハウスはさらなる解釈を加えた。そうして、逆境を乗り越える行動力をもった『尺には尺を』のマリアナとも、暗い世界で嘆きに沈む「マリアナ」とも異なる、鏡を見る「南のマリアナ」の姿のうちに秘められた自己愛的性格を見出した。この着想は、詩中で象徴的に



登場する鏡を効果的に配することで描き出された。その鏡に映る彼女は唇を薄く開き頬を紅潮させ、胸元を顕にするような姿勢をとっている。習作と比較すると、官能的な描写が強調されていることは明らかで、彼女の若さがそれに拍車をかける。そうして鏡を見る彼女の視線は、円い鏡との間で循環し続け、周囲の状況を意識の外へ追いやりながら没頭の度合いを強めていく。マリアナを疎外し悩ませたアンジェロの手紙にも彼女の意識は向けられなくなり、彼女の孤独はほとんど問題ではなくなっている。このようにして自己にのみ集中する彼女の姿は、やや過剰とも思われるほど存在感のある鏡によって一層はっきりと示される。自己に没頭し、退廃性をも覗かせるようなマリアナがウォーターハウスの創造した新たなマリアナ像であり、この姿はまさにヴィクトリア朝らしい価値観の中でこそ生まれたものなのである。

### 第3節 鏡——二つの《レイミア》(1905、09年)

#### 第3節-1 主題解釈をめぐって

ウォーターハウスは《レイミア》と題した2点の油彩画を、1905年(挿図25)と1909年(挿図26)にアカデミーの夏季展に出品した(以下それぞれを第一作、第二作とする)。これらはキーツが1820年に発表した詩「レイミア」をもとに描かれた作品である。彼はおよそ45年にわたる画業の間で300点以上の油彩画を手がけた<sup>36</sup>。しかし一つの物語から複数の油彩作品を描いたものは、《レイミア》のほか、《シャロットの姫》や《オフィーリア》などごく少数である<sup>37</sup>。そのうちのいくつかについては、同一主題間での比較検討がこれまでも試みられてきたが(山口茜、2017年;若名、2017年)、《レイミア》については画面の詳細な分析にもとづく考察が必ずしも十分になされているわけではない。

両作品は同じ物語を題材にしながらも、描かれる場面は異なる。第一作でレイミアは騎士リシアスの前に跪き、誘惑するような視線を送っている。一方、第二作にリシアスの姿はない。レイミアは一人で水際に座し、片胸を晒しながら水に映る自身の影を見つめている。この場面選択の違いは何を意味するのか。また第二作と同じく1909年の夏季展に出品された作品に、ウォーターハウスと親交の深かった画家ドレイパーによる《ラミア》(1909年)がある。この作品は水際の岩場に女性1人を配するという構図がウォーターハウスの第二作と類似している。しかしサイモン・トールが指摘するように、ドレイパーが主題に選んだのはウォーターハウスが描いたキーツの「レイミア」ではなく、ギリシア・ローマ神話に登場する恐ろしい蛇女「ラミア」であった(Toll, 2003, 145)。では、なぜウォーターハウスは「ラミア」ではなくキーツの「レイミア」を選んだのか。

以下では、まず神話の「ラミア」とキーツの「レイミア」の物語を比較する。ウォーターハウスは本作以前から作品の主題に神話もキーツも取り上げていた。とくにキーツの「レイミア」には叶わぬ恋の悲劇性や自己愛など、彼が特に関心を寄せていた主題が含まれ

---

<sup>36</sup> ホブソンがまとめた作品目録のうち、主に油彩や水彩による絵画作品(Paintings)に分類されたものは316点ある。(Hobson, *op. cit.*, pp.179-196)

<sup>37</sup> オデュッセウス(1891年に2作品)、シャロットの姫(1888、1894、1915年)、オフィーリア(1889、1894、1910年)、キルケ(1891年、1894年、ほか油彩によるスケッチ数点)、プシュケ(1903年に2作品)、ミランダ(1916年に2作品)がある。

ており、その点に魅了されたのだと考えられる。次にウォーターハウスの二つの《レイミア》と第二作のための習作2点を、ドレイパーの《ラミア》も参考にしながら比較する。そこで明らかになるのは、画家が二つの《レイミア》を通して、キーツのテキストであらわされる複雑なレイミア像を多面的に捉えようとことしていることである。そして最後に示唆されるように、第二作の《レイミア》には当時広く流行していた「報われない恋」の主題や、《南のマリアナ》にも指摘した自己愛的性格が引き続きあらわされている。以上のことから、2点の《レイミア》におけるウォーターハウスの主題解釈が「レイミア」の物語解釈の両義性を示し、それが花や鏡を用いた独自の絵画表現であらわされていることを明らかにしたい。

ラミアの物語はギリシア神話に遡る。版によって多少の相違はあるが、たとえば1849年に初版が出版されたウィリアム・スミスの『ギリシア・ローマ伝記神話辞典』でラミアは、ゼウスに愛されたためにヘラに子供を殺され、その復讐心から他人の子供を襲うようになった怪物とされている (Smith, 1849, II:713)。またスミスによれば、こうした解釈に加え、後年にはラミアが若者の血肉を食らう手段として官能性を狡猾に利用する手ごわい女性ともされた (*Ibid.*)。さらにウォーターハウスが第一作を描く2年前の1903年に出版されたジョージ・フレデリック・アボットの『古代マケドニアの民間伝承』では、ラミアを蛇の形態をもつ美しい魔女とする伝承もあったとしている (Abbot, 1903, 265-266)。このように、ラミアは人間を誘惑し襲う怪物・魔女として解釈されるのが通例であった。

キーツの「レイミア」はコリントスの青年リシラスと、正体の謎めいた女レイミアの異類婚姻譚である。本作は1820年に出版された詩集『レイミア、イザベラ、聖アグネス祭の前夜、その他の詩』の巻頭に収録された。キーツは物語のおわりにロバート・バートンの『憂鬱の解剖』(1621年)を引用し、その着想源を示している。その内容は次の通りである。25歳の青年リシラスはコリントスへと向かう道中、美しい貴婦人の身なりをした妖霊に出会う。一緒に暮らすなら夢のような生活を提供するという誘いに心を奪われたリシラスは彼女と暮らし始め、ついには結婚した。しかし彼らの結婚式に現れたアポロニウスが彼女をラミア、すなわち蛇であり、全ては幻影だと見抜いた。ラミアは泣き崩れアポロニウスに見逃してくれるよう頼んだが彼は聞き入れず、ラミアも彼女たちが暮らした家も全てが一瞬にして消えた。



挿図 25 ウォーターハウス《レイミア》1905年





挿図 26 ウォーターハウス《レイミア》1909年

キーツはこの物語の筋をおおむね踏襲しながらも、蛇から人間に変身する場面や、レイミアの魔法の力といった、物語の鍵となる新たな要素を加えている。キーツの詩によると、冒頭でヘルメスが出会ったレイミアは蛇の姿をしていた。昔は人間の女だったと語るレイミアはその姿を取り戻せるようお願い、交換条件としてヘルメスが恋するニンフの姿を彼女の「魔法の力」で見られるようにすると持ちかけた。取引が成立し美しい人間の女の姿を得たレイミアはコリントスへ向かう道中のリシアスを誘い込み、人目につかない館で共に暮らし始めたが、彼はレイミアを多くの人の前で紹介したいと言い出す。考えを改めてほしいという彼女の願いは聞き入れられず結婚披露宴を開催することとなったが、彼女は老師アポロニウスだけは招待しないようにと条件をつけた。しかしその祝宴の場にアポロニウスが現れ、彼女を蛇と見抜く。恐ろしい悲鳴とともに彼女の姿は消え、リシアスも息を引き取る。

次節以降の分析で重要となる神話のラミアとキーツのレイミアの違いとしては、レイミアが人間に恋をする点が挙げられる。レイミアはリシアスに恋をするを「ああ、この幸せな気持ち！（I, 191）」<sup>38</sup>と表現した。ラミアのように人間を襲おうとするような悪意が、レイミアには示されない。たしかにレイミアとの出会いがリシアスに死をもたすが、これは彼女の悪意が引き起こした結末ではない。レイミアはただリシアスに振り向いてほしいという恋心から、彼の前に現れたのである。

ウォーターハウスの第二作と同じ1909年の夏季展に、彼の友人であったドレイパーが《ラミア》（挿図27）を出品した。ドレイパーもウォーターハウスと同じくアカデミーで活動した画家である。ウォーターハウスの死後、ウォーカー・アート・ギャラリーのディレクターが記録資料に乏しい彼の情報を求めて連絡をとったほど、ドレイパーはウォーターハウスに非常に親しい画家であった（Hobson, *op. cit.*, 9）。彼の《ラミア》とウォーターハウスの第二作は、水際の岩場に腰掛ける女性の単身像という構図が共通している。トールは、この2点について、ウォーターハウスの第一作にも言及しながら以下のように述べている。

ウォーターハウスの〔第二作の〕《レイミア》には、ドレイパーが巧みに表現しようとしたラミアの脅迫的な存在感はほとんど見られない。ウォーターハウスは1905年にも《レイミア》を描いているが、同じくキーツ作品を扱った1893年の

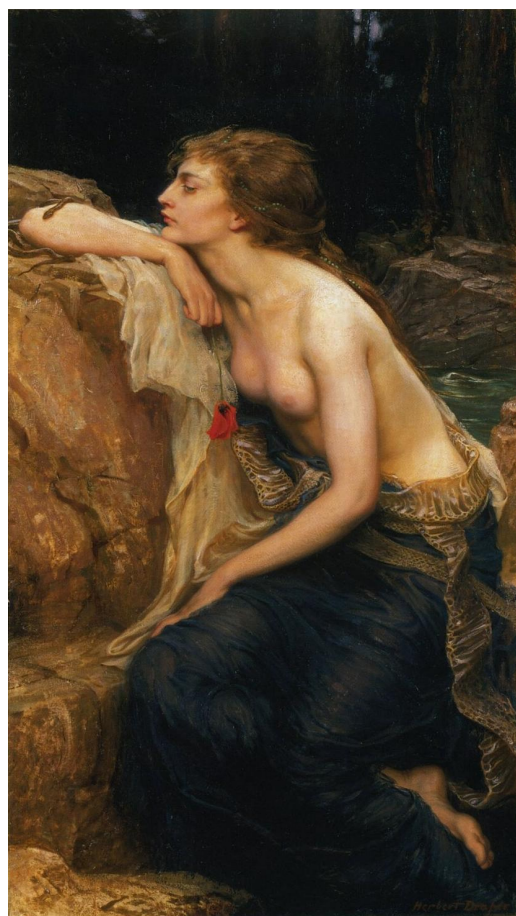
---

<sup>38</sup> 「レイミア」の邦訳は全て『キーツ詩集』（中村健二訳、岩波書店、2016年）に基づく。

《つれなき美女》の焼き直しにすぎない。何の明確な理由もなく、ウォーターハウスはレイミアを、鎧を身につけた騎士の前に跪く中世の乙女として描いている。これに対してドレイパーは〔神話の〕テキストに忠実だ。ウォーターハウスのレイミアが申し訳なきで儂げなのに対し、ドレイパーのレイミアはまさしくセイレーンの類である。油断のない侵略者で、最も危険な種の一つである (Toll, *op. cit.*, 145)。

このように、トールはドレイパーの《ラミア》が神話に忠実に描かれたものであることを指摘している。これに対して、ウォーターハウスはキーツの物語に忠実なのである。両作品における主題の違いは、どの点にあらわれているのか。

たとえば構図のほかに、下半身に巻かれた長い布状のモチーフも共通点に挙げられる。しかしその描かれ方は対照的である。ウォーターハウスが第二作で描いたのは青と金銀のまだら模様が入ったきらびやかなものである。これは第一作から変わっていない。キーツはレイミアの蛇の姿を「朱の斑点、金色に緑に青」、「しま馬のような縞、豹のような茶色の斑点」、「全体に深紅の筋」や「銀色の月形が浮かぶ」とあらわした (I, 47-53)。また、第二作の細部に注目すると「孔雀の羽の目玉模様」 (I, 50) のようなものも見られる。このようにウォーターハウスはキーツの描写を作品におおむね反映させている。ウォーターハウスはテキストであらわされるモチーフを採用する際には、その表現を忠実に再現するようにしていた (Peeters, *op. cit.*, 89)。そうした彼の傾向が《レイミア》にもあらわれている。一方、ドレイパーのものにこうしたきらびやかさはない。半透明で光沢があり、鱗のような模様がみられるため、さながら脱皮したばかりの蛇の抜け殻のようである。



挿図 27

ドレイパー《ラミア》1909年

### 第 3 節 - 2 ウォーターハウスの第一作

ここからはウォーターハウスの二つの《レイミア》の画面の差異に、とくに着目する。第一作の場面について、詩の該当箇所を引用しよう。

彼女の眼は彼の足跡を追い、上品な白い顎を  
彼の方に向けるとこう言った。「ああ、光り輝くりシアス、  
あたしをたったひとり丘に置き去りにするのですか。  
リシアス、振り返って！あたしに憐れみを！」  
彼は振り返った。冷静な驚きやたじろぎからではなく、  
エウリュディケーを振り返ったオルフェウスのように。  
… …

彼の眼は彼女の美しさをすぐに飲み干してしまい、  
狼狽している彼のコップには一滴も残っていない。  
それでもコップは一杯になっていた。(I, 243-252)

これは純真な乙女に変身したレイミアが、その姿に魅了されたリシアスを魔法の力を使って囲い込もうとする場面である。1905年6月2日付けの『モーニング・ポスト』紙は、《レイミア》第一作について、「アレクサンダー・ヘンダーソンの委員会のために描かれた作品で、おそらくはアーリントン通りのタウン・ハウスに飾られるものだろう」(*Morning Post*, 2 June 1905, 9)と報じているが、注文の内容がどのようなものであったのかは明らかにされていない。

先述した鱗模様の布に、もう一度注目しよう。この布はレイミアの右腕、腰、膝裏に絡みつき、地面にも広く這っている。臀部が強調されるように布が巻かれているため、彼女の女性的な魅力が強調されている。また腕に巻かれた部分の鱗模様は細かくあまり目立たないが、地面に近い部分、すなわちリシアスの目から遠くなるにつれて模様は大ぶりになっていく。これと同様にレイミアのピンク色の衣装の臀部から現れる鱗を模したような楕円状の模様も、裾へ向かって濃くなっている。これは、彼女が蛇女から変身したことをリシアスに隠していることを暗にほのめかしている。さらに画面右手前の草木の茂みあたりに這わせられた部分は、1枚の布というよりも多少のふくらみが見られ、蛇そのものの立体的な姿を表しているようである。この蛇のような部分はレイミアの脛の下を通り、奥にあるリシアスの足と剣が置かれた箇所にもまで及んでいる。このように、レイミアが隠そうとする蛇の姿を暗示するような布は、リシアスを囲い込むようにも描かれているのである。ただしリシアスの足



がこの布に絡みとられることなく、むしろ踏みつけて押さえている点には、誘惑に屈しない騎士道精神を読み取ることもできる。

続いて本作に描かれた花について検討する。第一作の画面右下には、眠りと死を象徴する芥子(ケシ)の花が描かれている (Trippi, *op. cit.*, 190)。芥子の花はキーツの物語のテキストにも、神話やバートンのテキストにも登場しない。そのため《ヒュラスとニンフたち》と同様に、画家が独自の着想のもとに描き加えたものである。命の危機を予感させるこの場面で、まさに致死的な役割を暗示する鱗模様の布に絡められて芥子の花が描かれることで、その不吉さが強調されている。

先に引用したが、トールはこの第一作が《つれなき美女》(1893年、挿図28)の焼き直しにすぎないと指摘した。実際に第一作発表当時の新聞記事でも「なにかしら新鮮で、熱意のあるものがあればよかった」と不満が述べられた (Wedmore, 1 June, 1905, 5)。たしかに鎧を身につけた騎士を上目遣いに見つめる乙女という位置関係や、小さな花の咲く森の中という場面設定など、両者は明らかに類似している。「つれなき美女」(1820年)も、キーツが発表した騎士と美しい乙女の物語である。牧草地で美しい妖精の子と出会い恋に落ちた騎士は、花冠を作ったり彼女の唄を聴いたりして過ごした。騎士はその唄を聴きながら眠りに落ちると夢を見た。その夢に現れたのは、過去に彼女の虜になって破滅した王や王子たちの亡霊で、「つれなき美女がおまえを虜にしたぞ」と警告した。騎士が目を覚ますと彼女の姿は見えず、それ以来彼は寒い丘を彷徨い続けている。このように「つれなき美女」も「レイミア」と同じく、美しい乙女の姿をした人ならぬ存在に騎士が誘惑される物語で、この騎士もリシラスと同じく誘惑に屈する寸前にある。「つれなき美女」は男性を破滅に追いやるファム・ファタルの典型像とみなされ、騎士の首に巻きつけられた長い髪がそれを象徴的にあらわしている (若名、2019、42)。第一作ではレイミアの正体を具現化したような蛇模様の布がリシラスを捉えようとしていることから、「つれなき美女」と同様にファム・ファタル的な性格を見出すことができる。



挿図 28 ウォーターハウス  
《つれなき美女》1893年

### 第3節-3 ウォーターハウスの第二作

第二作で描かれるのは、レイミアが人間の姿を手に入れた後の場面と考えられる。キーツから引用しよう。

レイミアはどこへ行ったのか？ あでやかで、  
初々しいおとなの美女に変身したレイミアは。  
… …

透きとおった泉のほとり、苔むす小径の  
緑の坂に彼女は美しい姿で立っていたが、水仙の花々と  
競うようにローブを華やかに翻しながら、あんなにも  
辛い不幸を免れた自分の姿を水面に見て感動した。  
(I, 171-184)

ヘルメスとの取引によってレイミアは人間の姿を手に入れた。しかしその変身には、身を裂かれるような激しい痛みが伴った。そして水面に映る像を通して、それが確かに自分自身のものであることを認めることができたのである。第二作には、2点の制作年不詳の油彩習作が残されており、それぞれ《首飾り》、《みえっぱりのラモーナ》<sup>39</sup>という題もつけられている。前者は全身像で後者は半身像である。両作とも第二作と同様に、森の中の川沿いを舞台に、女性が左下を見下ろしながらポーズをとっている。特に前者は身体を右に向けて座る姿勢や、水面に反射する足先の描写などに、第二作に向けての研究の跡を見ることができる。《南のマリアナ》の習作に指摘した、鏡を見る女性と首飾りの組み合わせがここでも登場しているのも興味深い。舞台やポーズには強い類似点が見られるものの、暗い髪の色や青いドレスなど、女性像には相違点も認められる。このような点から、第二作が当初から「レイミア」を構想して制作が始められた作品ではないことが分かる。ではこの作品の構想はなぜ《レイミア》に展開したのか。これを明らかにするため、《レイミア》と同様に物語を題材に描かれた習作《みえっぱりのラモーナ》を取り上げる。

ラモーナは、ド・モーガン (Mary de Morgan, 1850-1907) の童話集『針さしの物語 (On a Pincushion, and Other Fairy Tales)』(1877年)に収録された「みえっぱりのラモーナ (Vain Lamorna)」の主人公である。農家の娘であるラモー

39

<http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/british-irish-art-113133/lot.3.html> (最終確認 2021/11/23)

ナは、毎日時間を忘れるほど鏡や水面に映る自分の姿に見入っていた。だが自分のことに夢中になるあまり、彼女を慕う漁師エリックのことをぞんざいに扱った。ラモーナが姿を映しにやってくる小川の住人たちは、自分本位な彼女の態度を罰するため、水面に映る彼女の影を奪ってしまう。自分の姿を映して見ることができなくなったうえに不注意から顔に傷を負ってしまったラモーナは、どうしようもない不安に駆られ憔悴してしまう。しかし彼女の姿の変化にも態度を変えず愛してくれるエリックの言葉にラモーナが改心し、奪われた影を取り戻して物語は締めくくられる。

ウォーターハウスが描いたのは、ラモーナが小川に映る自分の姿を眺める場面である。作者の兄ウィリアムが描いた同書のための挿絵にも同じ場面が描かれている（挿図 29）。

挿絵と第二作は、草木に囲まれた小川の前に人物を置くという共通した構図をとっている。とはいえこのような舞台設定をウォーターハウスは《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》（1900年）などでも用いているため、この挿絵から特別に影響を受けたものとは言えない。またウィリアムの描いたラモーナが立っているのは、「小川のほとりに立ち、身をかがめて、水にうつる自分のすがたに呼びかけていた<sup>40</sup>」というテキストに従ったものだろう。ウォーターハウスのラモーナは上半身しか描かれておらず、彼女がウィリアムの挿絵のように立っているか、第二作のレイミアのように座っているかは判別できない。同様に彼女の視線の先に何があるのかも確認することはできないが、彼女の背後に小川が描かれていることから、やはり本作も水辺が舞台であることが推測される。



挿図 29 ウィリアム・ド・モーガン  
「みえっぱりのラモーナ」の挿絵

### 第 3 節 — 4 鏡を見るレイミア

それぞれのテキストにおいて、レイミアもラモーナも、鏡に映る自分自身を熱心に見つめる姿が印象的に描写される。《南のマリアナ》に引き続き、ウォーターハウスが鏡を見る女性という図像に強

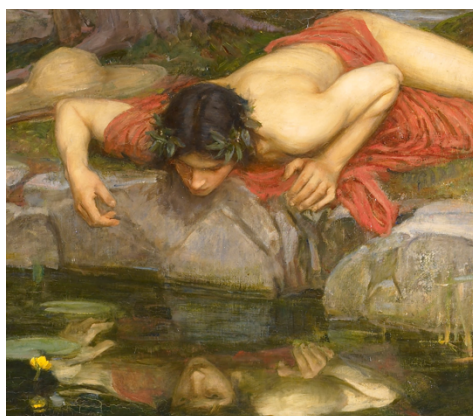
<sup>40</sup> 邦訳は『針さしの物語』矢川澄子訳（岩波書店、1997年）を参照。

い関心を持っていたことが窺える。鏡はガラス加工技術の発展によって19世紀に広く普及した (Armstrong, 2008, 1)。姿見のようなサイズの大きい鏡が大衆にまで広く普及したのもこの時代である。1851年のロンドン万国博覧会で建てられた水晶宮 (クリスタル・パレス) は、巨大なガラス張りの建物で大きな注目を集めた。街中でもガラスを用いた建物が増え、ショー・ウィンドウが続く通りでは絶えず自分自身の影が付き纏うようになった。それによって自分から自分自身へはもちろん、自分から他者へ、また他者から自分へ向けられる視線を意識せざるを得ない環境が生まれた。見ることと見られることへの関心は、当時の人々にとって不可避のものとなっていた (*Ibid.*, 95-96)。

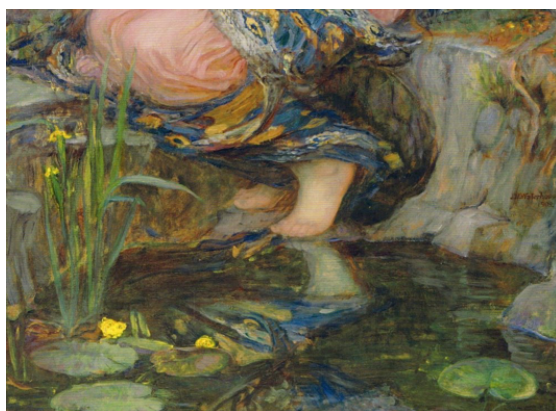
《南のマリアナ》でも指摘したが、女性が自己の喪失を防ぐためには鏡を覗いて自分自身の存在を絶えず確認しなければならなかった (ダイクストラ、前掲書、221)。レイミアもラモーナも、自分のアイデンティティを保つために鏡を覗いた。レイミアはリシアスとともにいるための人間の姿に、ラモーナは自他ともに認める美しい姿に、自分自身の存在を確かめていたのである。ラモーナは自分の姿を鏡越しに見ることも、他人から見られることにも初めは喜びを感じていたが、それは自分の姿を鏡で確かめることができていたからであった。そのため彼女は影を失い自分の姿がわからなくなると、途端に見られることに居心地の悪さを感じ始め、他者からの視線を拒絶するようになるのである。レイミアが鏡を見て確かめたのは、人間になった自分の姿である。彼女の不安は蛇の姿が露見することにあった。この不安は、レイミアが魔法の力をもってリシアスを魅了し、世間から隠れて暮らしたことにもあらわれている。第二作で描かれた鏡を見るレイミアは、自身の正体を鏡に問いかけるような内省的な姿を示しているのである。

水面を鏡にして自身を映して見る姿は、第二作より6年前に発表された《エコーとナルキッソス》にも描かれている。本作では水鏡に映る自分の姿を自分と気づかないまま一心不乱に見つめるナルキッソスを、彼に片想いをするニンフのエコーが川を隔てて反対岸から見つめている。ウォーターハウスが描いたナルキッソスは水面の影を覗き込むように身を乗り出しており、その影の熱烈なまなざしがはつきりとナルキッソスを見返している (挿図 30)。《南のマリアナ》と同様に、ナルキッソスの表情は鏡の中に詳細に見ることができるようになっている。レイミアの場合はどうだろうか。水面に映るのは下半身のみであるため、顔は見ることができない (挿図 31)。水面に浮かぶ睡蓮の葉に隠されているためでもあるが、彼女のピンク色の衣装は葉の隙間からですらほとんど映らないが、蛇の鱗模様の布ははつきりと映っている。このことは、彼女のアイデン

ティティとして鏡に映し出されたのが、レイミアの望む人間の姿ではなく蛇の姿であったことを示している。さらに水面との境に接近して見てみると、彼女の足先まで巻きついた鱗模様の布は、水鏡に映る影と結びつくようにしてつま先から境界を越えて水中へと入り込んでいる。これは彼女が蛇から変身した存在であることや、その姿と決別することができない運命を暗示している。そしてこの解釈は、レイミアが賢者に蛇女だと見破られ消滅する結末とも合致する。



挿図 30 ナルキッソスと水鏡



挿図 31 第二作の水鏡

### 第 3 節— 5 悲恋の蛇女

ここで第二作に描かれた花についても検討してみよう。第二作には水面近くに 2 種類の黄色い花が描かれている。水面には睡蓮の葉と黄色い花が浮かび、その隣にはもう一種類の黄色い花が咲いている。本章第 1 節の《ヒュラスとニンフたち》でも確認した通り、水面に浮かぶ花はスイレン科の河骨、背の高い花はアイリスだと考えられる。キーツのテキストではこの場面に「水仙（ラッパスイセン）の花々」(I, 182) が登場するが、第二作には描かれていない。第一作と同様に、第二作でもやはりウォーターハウスは独自に花を描き加えている。アイリスの花言葉は「伝達 (message)」と「報われない恋、片思い (unrequited love)」で、ウォーターハウスがこうした意味をもってアイリスを用いていたことは、ここまでに確認してきた通りである。このことから、第二作で描かれるアイリスは、蛇女レイミアの人間への報われない恋を象徴するものとして機能する。木村恵子も第二作のレイミアに対して、同情的な所感を述べた。

「レイミア」と題されているが、そこには怪物としての要素



は微塵も見られない（……）まるで蛇女という運命を背負わざるを得なかったレイミアの哀しみを観る者に感じさせてしまうような意向が感じられる。（木村、2018、213）

ホブソンはこうした「報われない恋」の主題が、ウォーターハウスの作品のうちでも特に注目を集めていたことを認めている（Hobson, *op. cit.*, 120）。この好評の要因をトリッピは、階級意識の強いヴィクトリア朝の人々が「礼節と早世が原因で、かなわぬ恋愛を味わわされるのが実生活で多々あった」（トリッピ、前掲書、160）ためだと分析している。こうした当時の人々の趣味をふまえて、画家は教訓的な物語であるラモーナよりも、レイミアの悲恋のほうが世間の関心をひきやすい画題であると考えたのではないだろうか。

また第二作のレイミアは、1900年代のウォーターハウス作品に繰り返し登場する女性モデルをもとに描かれている。たとえば《エコーとナルキッソス》のエコーはピンク色の衣装が共通しているほか、片方の胸がはだけた描写も反復されている。このピンク色の衣装はエコーと同年に描かれた《黄金の箱を開けるプシュケ》（挿図32）と、翌年の《クピドの庭に入るプシュケ》（1904年）でも描かれる。ウォーターハウスにはお気に入りのモデルが数名おり、その女性の顔が繰り返し描かれることはこれまでも多く論文にされてきた通りである（Marvick, 1996. 山口茜、2016）。その中でもレイミアとエコー、そして2点のプシュケにおいてはモデルが同一であるだけでなく、衣装まで反復されている点において特徴的である。特に《金色の箱を開けるプシュケ》の身体を右に向けて岩場に腰掛ける姿はレイミアとほとんど同じであるが、プシュケが身体を小さくかがめているのに対し、レイミアは髪を高く掲げながら大きく身体を開いて見せているため胸元がはだけている。こうした点においても、第二作にはエコーから続けられ



挿図 32 ウォーターハウス  
《金色の箱を開けるプシュケ》  
1903年

た、ポーズの研究の過程が確認できる<sup>41</sup>。レイミアの髪を掲げるポーズは《ヒュラスとニンフたち》と《南のマリアナ》でも繰り返して確認してきた通りであるが、女性としての魅力を誇示する意図がある。特にレイミアは髪を掲げる動作に伴ってドレスがはだけているために、エロティックな要素が一層強く表現されている。またキーツは、レイミアが変身した姿を水鏡に見る様子を「passioned（夢中で、激しい感情をもって）」という語を用いてあらわした。これには「南のマリアナ」と同様の、強い自己愛的性格も指摘することができる。ただし《南のマリアナ》では、マリアナと鏡像の間に築かれる循環関係が他者を寄せ付けないような自己没頭の領域を示すが、《レイミア》第二作でレイミアの身体は正面方向に向けられているため、観者からの視線をその身に受けるようになっている。鏡を通して自分自身を見るレイミアの姿と、そのレイミアを見る観者の窃視的な視線が巧妙に組み合わされており、エロティシズムが明らかに強調されている。以上のように、第二作は「報われない恋」という当時人気のあった主題に基づいて蛇女の悲恋物語をあらわしながらも、レイミアの自己愛や彼女に向けられる観者の窃視など、欲望の絡んだ視線が交差させられたエロティシズムが特徴的な作品だといえるのである。

キーツの詩の冒頭に蛇の姿で登場するレイミアは、本来の人間の姿に戻して欲しいと請う。しかし最も狡猾な生き物とされる蛇が語る言葉であるために、その真偽には疑わしさが残る。レイミアは彼女自身が語る通りに純粹に恋をする人間の乙女なのか、それとも人間を誘惑する危険な存在なのか、彼女の正体は謎めいている。レイミアも《ヒュラスとニンフたち》のニンフのように、善悪の両価性をもつ存在だとみなすこともできるだろう。ウォーターハウスは二つの《レイミア》で、このような複雑なレイミア像に挑んでいる。両作においてキーツのテキストから着想を得た煌びやかな蛇の姿を布にして彼女に纏わせ、第一作ではリシウスに忍び寄る危険を、第二作では彼女に見え隠れする蛇の姿を暗示させた。さらにキーツのテキストを超えたモチーフとしてそれぞれに花を描き加えることで、ファム・ファタルと、報われない恋という異なる物語解釈をあらわした。このようにしてキーツ研究においても議論されるレイミアの魅力的な曖昧さや両価性を、ウォーターハウスは独自の絵画表現で巧みにあらわしているのである。

---

<sup>41</sup> 身体を右側に向けながら岩場に腰をかける姿は《セイレーン》（1900年頃）にも見られる。また第二作を左右反転させたような構図の《魅惑者》（1911年）には水鏡の描写が用いられているが、水面で魚が盛んに波紋を立てているため、影は崩れてほとんど確認することができない。

第 3 章 ウォーターハウスと象徴主義



挿図 33 ウォーターハウス  
《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》1900年



## 第1節 大陸の芸術への関心

最後に、第1節-1で、水を描いたウォーターハウスの絵画作品の特徴の一つに挙げた「水上や水際などの場面設定で水が関連する作品」に注目する。ウォーターハウスは1901年に、例年の作品発表の場であったロイヤル・アカデミー夏季展に《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1901年、挿図33、以下作品名は《オルフェウス》と略記)を出品した。オルフェウスの物語は19世紀のヨーロッパで広く流行し、絵画作品にも多く取りあげられた。ヴィクトリア朝の絵画作品を見てみると、たとえばレイトン(1864年)やワッツ(1869年など)の《オルフェウスとエウリュディケ》と題された作品がある。これら2作品にもみられるような妻エウリュディケの奪還の場面が、ヴィクトリア朝では多く描かれた。しかしウォーターハウスが選んだのは、オルフェウスの死後の場面である。この選択には、モローの《オルフェウス》(1865年、挿図34)からの影響が先行研究によって指摘されている(Trippi, *op. cit.*, 173)。モローの作品は象徴主義者たちから強く支持され、多くの画家に着想を与えた(Barringer, 1999, 29)。そうした作品からの影響も、ウォーターハウスの《オルフェウス》に認められる。以上のようにこの作品には、ヴィクトリア朝内のみでは説明し尽くせない、大陸の美術との影響関係が指摘できるのである。

このようなフランスからの影響を受けた絵画作品は、19世紀後半になると存在感を増していた。イギリス画壇の中心であるアカデミーは、1768年の設立以来確かに権威ある機関で、ヴィクトリア朝においても多大な影響力を持っていた。しかし、自国の伝統に固執する旧態依然とした態度は批判の対象ともなっていた。1848年のラファエル前派兄弟団結成も、そうした状況に起因した先駆的な活動であった。結局この活動はほんの数年で自然消滅してしまっ



挿図34  
モロー《オルフェウス》1865年

たものの、ここで表明された革新への気概は、ヴィクトリア朝絵画史上の一つの転機となった。アカデミーの保守性に関する議論は、1880年代になるとより一層大きな問題となっていた。アプストンは次のように述べている。

1880年代のイギリスは、「国立学校」がとるべき方向性について、激しい思索がなされた時代だった。保守派は伝統と過去のイギリス美術の価値を、それからこれまで教えられてきた通りの様式を擁護しようとした。しかし若い画家たちは、パリの自然主義や印象派の発展を、芸術がとり得る多くの可能性を秘めた刺激的な例と見た。(……)ロイヤル・アカデミーでの教育の質と方向性は疑問視され、1880年代までに、アカデミーの伝統と厳格な規則が当代の芸術的要求から外れたものだという主張が口を揃えて起こった。(Upstone, *op. cit.*, 38)

1885年の『マガジン・オブ・アート』誌も「もはやロイヤル・アカデミーの名に人を惹きつける力はない」と批判し、付属美術学校での教育が不十分であるために、彼らがパリへ学びに行かなければならなかったと指摘している(*The Magazine of Art*, 1885, 470)。このように国内の美術教育に疑問をもった若い画家たちは、パリに目を向け始めていたのである。こうした中でパリへ渡った画家にはレイトンやホイッスラーらが挙げられる。彼らは1860年代になるとロンドンへと戻り、アカデミーにも作品を出品していた。彼らの活動によって、ヴィクトリア朝画壇はいよいよ変化の時を迎えようとしていたのである。

一方、ウォーターハウスが国外で誰かに学んだ記録は残っていない(Silver, 2011, 264)。しかしトリッピは彼の作品のうちにフランス絵画からの影響があることを認め、次のように述べている。

ウォーターハウス作品の決定的な魅力は、フランスの影響を受けた技法にある。(……)ウォーターハウスは1880年代のアカデミー系の画家にしては比較的めずらしいことに、印象派の実例を吸収していた。(トリッピ、前掲書、235)

彼がアカデミーの文脈とは異なる美術様式を受容した背景についてアプストンは、この画家の1880年代の交友関係が新たな領域への展開を手伝ったと分析している(Upstone, *op. cit.*, 40)。ウォーターハウスは1878年に、リージェンツ・パークの北に位置するプリムローズ・ヒルのアパートメントに、アトリエを兼ねた住居

を移した。ここで深い交友関係を築いたのが、アカデミー会員であり、戸外制作を得意としたログズデイルである。彼が中庭で作業をするのを見て、ウォーターハウスもそれに倣ったかもしれないとアプストンは推測している (*Ibid.*, 40)。さらにログズデイルを通して、ニューリン学派のブラムリーとも接点をもった。ニューリン学派はイングランド南西端、コーンウォールの漁村ニューリンやセント・アイヴスに定住し、戸外制作に取り組んだ画家たちの集団である。彼らはルパージュなどフランスの画家から、自然主義の手法を学んだ。ウォーターハウスには「セント・アイヴス・スケッチブック」と題されたスケッチブックが残されており、彼がブラムリーらと行動を共にし、フランスの画法を学ぶ機会があったことが窺われる (*Hobson, op. cit.*, 52)。ルパージュの作品はアカデミーのほか、「ロイヤル・アカデミーにも代わる、もっと刺戟的で、アカデミーとは相容れない、伝統に囚われないグローヴナー・ギャラリー」(クリスチャン、1987、11)の夏季展などでも展示された。またグローヴナー・ギャラリーのディレクターたちが仲違いして分裂し、新たに設立されたニュー・ギャラリーにおいては、ワッツやレイトンらも積極的に活動した。19世紀半ば以降に頭角を表し始めた、アカデミーとは方針を異にするギャラリーからも、ウォーターハウスは学びの機会を得ていたのかもしれない。さらにブラムリーは1886年になると、フォーブス (*Stanhope Forbes, RA, 1857-1947*) らとともにニュー・イングリッシュ・アート・クラブ (*New English Art Club*) を結成した。この活動もまたフランスの絵画技法と、田園を自然主義的に描くことを擁護することを目的としており (*Upstone, op. cit.*, 41)、イギリスの印象主義の中心的な団体であった。ただしウォーターハウスはこれに加入はしていない。だがここまで確認してきたように、彼の周囲では確かに、フランス絵画の技法を積極的に取り入れようとする動きがあったのである。

フランス絵画から学んだ手法は、1888年の《シャロットの姫》で発揮された。しかしテニスンというイギリスを代表する詩人の題材をフランス絵画に影響された技法で描き出したことは、挑戦的な試みでもあった。これについてアプストンは次のように述べている。

(ウォーターハウスの新様式は) ラファエル前派らしい題材と、自然主義様式の描き方を融合するための大胆な試みであり、目下ロンドン画壇を席卷する保守的なロイヤル・アカデミーと、前衛的なニュー・イングリッシュ・アート・クラブの印象主義者たちの痛烈な仲違いの文脈のうちに認められるべきものである。 (*Ibid.*, 41)

さらに当時の批評はそれ以上の連関を指摘していた。

ウォーターハウス氏の《シャロットの姫》は、(……) 非イギリス的な系統に属しているようだ。だが彼の作品制作をフランス式と呼ぶのは妥当ではない。なぜなら、パリのスタジオで採用されるのと同じくらい早くから、その様式を彼自身で確立させていたからである。とはいえ意識的であろうとなかろうと、その基盤はイギリスよりも限りなくフランスに近い絵画の論理的概念に基づいたものである。(Armstrong, July 1893, 198)

ウォーターハウスにフランス絵画との同時代性を見出す点で、この指摘は非常に興味深い。こうした大陸の芸術様式との相関関係について研究を継続して行えば、この画家の評価により国際的な広がりを見出すことができるだろう。こうしてウォーターハウスはヴィクトリア朝内外の様式を積極的に受容し、さらにそれらの「折衷」を試みた。この「折衷」様式によって、彼はヴィクトリア朝絵画の新たな可能性を示した。最終的に《シャロットの姫》が展示会場の中でも目立つ位置に掛けられたことには、この画家に対する期待も込められていたのかもしれない。彼は画家活動の拠点を生涯ロンドンのアカデミーに置き続けた。それでもこの画家の作風は保守的になることはなく、大陸からくる風をうまく取り込みながら、その独自性を確立していったのである。

そこで本章は、ウォーターハウスの《オルフェウス》にみられる象徴主義からの影響を、彼の「折衷」様式のうちの一側面と捉えることを目指す。『タイムズ』紙はウォーターハウスを「折衷的な画家」と評したが、彼が《シャロットの姫》や《ヒュラスとニンフたち》などで得た名声への期待に、完全に応えることができなかつた要因こそ、この折衷主義にあると批判もした (*The Times*, 12 Feb 1917, 6)。しかしトリッピはこうした批判が、第一次世界大戦の渦中において、この画家のロマンティックな物語性を時流にそぐわないものとみなした時代背景に起因するものだと述べている (Trippi, *op. cit.*, 232)。ウォーターハウスが活動の中心としたロイヤル・アカデミーはヴィクトリア朝の後期になると、若い画家たちを中心にその保守性への批判が高まっていた。そうした画家たちはパリ留学を経て帰国してロンドンでも势力的に活動し、ヴィクトリア朝画壇は新たな局面を迎えていたのである。ウォーターハウスが国外で誰かに学んだ記録は残っていない。しかし彼が大陸の美術にも関心を寄せていたことは《オルフェウス》からも明らかで

ある。よってこうしたウォーターハウスの国際的な姿勢を象徴主義から明らかにし、そこに新たな歴史的意味を見出す。

以降、まずは本作品の制作背景について、オルフェウスの主題の汎ヨーロッパ的流行と併せて整理する。続いて後期ヴィクトリア朝画壇におけるフランス美術の流入と、ウォーターハウスがそれをどのように受容したか確認する。最後に、ウォーターハウスの《オルフェウス》を、二つの観点から詳細に分析する。1点目は、彼が描き出した新たなオルフェウスの物語である。オルフェウスの首の発見は二人のニンフによってあらわされ、観者たちの想像力を巧みに喚起した。2点目はその物語解釈をさらに促す、花による象徴的表現である。本作品に描かれた二つの花の花言葉は、それぞれ対照的な意味をもつものだった。以上のことから、ウォーターハウスの《オルフェウス》が大陸の象徴主義からの影響を受けながらも、画家の独創性が発揮された作品であることを示す。

## 第2節 《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1901年)

### 第2節-1 オルフェウスの物語とヴィクトリア朝での流行

オルフェウスの物語はオウィディウスの『変身物語』でも広く親しまれていた。自身の失策によって愛する妻を失ったオルフェウスは悲しみから女を拒絶し、怒りを買って八つ裂きにされた。ウォーターハウスが多く着想を得たオウィディウスの『変身物語』では、彼の死を次のようにあらわしている。

オルペウスのからだは、ほうぼうに散らばっている。頭と、  
豎琴とは、ヘブロスの河がこれを受け取った。そして、不思議なことには、河の真ん中を流れているあいだに、琴は、何やら悲しげな響きをたてた。命を失った舌も、悲しげなつぶやきをもらす。両岸が、悲しくこれに答える。

早くも、それらは故国の河をあとにして、海へと運ばれ、あのレスボス島のメテュムナの岸にたどりつく。ここで、異国の砂浜に打ち上げられた頭と、今なお水を滴らせている頭髮とを目がけて、兇暴な蛇が襲いかかる。こうして、ついに、アポロンの出番となった。この神は、今にも噛み付こうとしている蛇を払いのけると、その開いた口を岩に変じさせ、大きく広がったままで、こわばらせた。

(オウィディウス、2000、113-4)

このほかにウォーターハウスが参照したと考えられるものには、ス

ミスの『ギリシア・ローマ伝記神話辞典』が挙げられる。それによればオルフェウスの死後の描写はいくつかある。まず「より広く知られていた神話の形式によるもの」として、次のようなものが紹介されている。

八つ裂きにされた彼の身体はミューズたちによって集められ、オリュンポス山のふもとのリベトラに埋葬された。そしてその墓前ではナイチンゲールの歌う声が心地よく響いた。(中略)ヘブルス川に流されたオルフェウスの首はレスボス島へと運ばれ、アンティッサの地に埋葬された。このとき彼の豎琴も、ともにレスボス島に流れ着いた。レスボス島は豎琴の演奏に関して、最初の、そして重要な中心地であった (Smith, *op. cit.*, 683)。

このほかにも天文学者が語った逸話として、オルフェウスの豎琴がゼウスによって、アポロとミューズたちを横切る星々のうちに置かれたとも記されている (*Ibid.*)。

ヴィクトリア朝におけるオルフェウス主題の流行は、様々な分野で確認できる。たとえばオペラの『オルフェオとエウリディーチェ』は1858年にパリでのグリュック版再演によって人気が再燃し、翌年にはベルリオーズ版が初演された。この公演はオルフェウス役を務めたポーリーヌ・ヴィアルドによる私的公演として、同年にロンドンへ上陸した。その後1890年にはアマチュア劇団が英語版として発表するなど、ロンドンでも様々に上演された (Goldhill, 2011, 116-117)。また大英博物館にはオルフェウスを描いた古代ローマ時代の陶磁器のほか、15世紀から19世紀までの素描や版画なども多数所蔵されている。これらのほとんどが19世紀中頃に収集されたものであることから、その流行の様相を垣間見ることができる。さらにヴィクトリア朝時代に制作された絵画作品については、「ロイヤル・アカデミー展における音楽」と題された1901年の記事で、トンプソンが次のように報告している。

近頃のロイヤル・アカデミーで展示される作品のうち、音楽と関連するものを分析してみると、画家たちが好んだ楽器が豎琴で、また好んだ奏者がオルフェウスであることがわかる。(Thompson, 1901, 383)

ウォーターハウスの作品でも豎琴は最も多く描かれた楽器で、5点

の油彩作品に登場している<sup>42</sup>。このうち1911年に発表された《魅惑者》(挿図35)では、意匠が異なるものの《オルフェウス》と同型と思われる豎琴<sup>43</sup>が描かれている。ここで豎琴を奏でる女性は《オルフェウス》の左のニンフとほとんど同一人物のように見え、さらに舞台設定や構図もほぼ変わらない。豎琴の音に誘われて魚たちが集まってくる様はオルフェウスが豎琴で動物たちをも魅了したことを想起させ、《オルフェウス》との関連が窺われる作品である。

オルフェウスに関する研究は多数ある。そうした中で喜多崎は、オルフェウスを主題にした絵画に関して次のような類別を提示している。それによれば、近世の絵画で描かれる主題は「詩人として歌うオルフェウス」「黄泉で歌うオルフェウス」「エウリュディケを連れ帰ろうとするオルフェウス」と大きく3つに分けられる。そして19世紀になると新たな傾向として、「バツカントたちによるオルフェウスの虐殺」の主題が目立つようになった(喜多崎、2020、181)。モローと同年のサロンに出品されたフランスの画家レヴィ(Émile Lévy、1826-90年)の《オルフェウスの死》(1866年)は、まさしくオルフェウスが八つ裂きにされようとする残虐な場面を描いている。しかしこうした陰惨な場面はヴィクトリア朝絵画にはほとんど現れなかった。トリッピは次のように指摘している。



挿図 35 ウォーターハウス  
《魅惑》1911年

<sup>42</sup> 《オルフェウス》のほかに、《セイレーン》(1901年)、《魅惑者》(1911年)、《アポロとダフネ》(1908年)、《ペネロペと求婚者たち》(1912年)がある。また豎琴以外の楽器が描かれた作品には次のようなものがある。《踊りのあと》(1876年): タンバリン、《ハマドリユアデス》(1893年)と《我が甘き笛の音を聴きながら》(1911年): パンフルート、《聖カエキリア》(1895年): 2種類の擦弦楽器とピアノ。

<sup>43</sup> トンプソンはウォーターハウスが《オルフェウス》で描いた豎琴は、チターないしキタラと呼ばれる古代の豎琴だと指摘している。(Thompson, *op. cit.*, p. 384.)



イギリスの芸術家は通例、オルフェウスが歌ったり妻を救い出そうとしたりしている場面を描き、たいていは、モローに代表される大陸の象徴派の画家が魅せられた、逸話のなかの陰惨な場面を避けた（トリッピ、前掲書、173頁）。

すなわちヴィクトリア朝においてオルフェウスの画題は、モローを中心に展開したフランスやベルギーでの流行とは異なる様相を見せていたのである。《オルフェウス》に限らず、ウォーターハウスは概して暴力的な描写を避ける傾向にあった。たとえば《オデュッセウスとセイレーン》はセイレーンたちの襲撃が主題にあるものの、エティの《セイレーンたちとユリシーズ》で描かれた船乗りたちの骸を前に歌い騒ぐセイレーンや、ドレイパーの描いた《オデュッセウスとセイレーンたち》で船上に身を乗り上げて迫り来るセイレーンと比べれば、ウォーターハウスのセイレーンは幾分か大人しく見える。また《聖エウラリア》では若き少女の殉教を描いた。彼女はキリスト教徒としての純潔を貫き皇帝に逆らったため、拷問の末に死刑に処せられた。そのとき彼女は口から鳩を吐き出し、その痛々しい身体を隠すように雪が降った。拷問の後とはいっても彼女の肌に傷はなく、身体の大部分が薄紅色の衣に覆われている。痛ましい死の場面ではあるが、この画面にあからさまな暴力描写は見られない。こうした傾向から見ても、《オルフェウス》において斬首された頭部を描いたことは、この画家にとって異例な場面だと言える。

本節冒頭でも言及したレイトンやワッツの作にも、たしかにトリッピの指摘が該当する例が認められる。レイトンの描いたオルフェウスは、熱心に縋り付いてくるエウリュディケから苦悩しながらも顔を背けている。エウリュディケを拒絶するオルフェウスという主題は他に例がなく、ウォーターハウス同様、画家自身が創作した場面だと考えられる。ワッツはヴィクトリア朝の画家のうちでもオルフェウスへの関心が特に高く、少なくとも8点の油彩画を描いた。そこで描かれたのは、宿命的な一瞥によって力をなくしたエウリュディケをオルフェウスが抱きとめる場面である。この2作品の他にもたとえば、ポインターの《オルフェウスとエウリュディケ》（1862年）や、スペンサーの《ステュクス川のオルフェウスとエウリュディケ》（1878年）などがある。前者は豎琴を抱えたオルフェウスと彼の腕にしがみついたエウリュディケが厳しい山道を越えようとする姿を描き、後者は二人が身を寄せながら冥府の川を渡ろうとする場面を描いた。このように、エウリュディケの奪還という主題は、ヴィクトリア朝の画家たちによっても様々にあらわされたのである。さらに19世紀のヨーロッパにおけるオルフェウス主題の展開については、ダイクストラが次のように指摘している。

19世紀後期には、古典的資料のなかに散在する示唆から大まかな着想を得て、オルフェウスの悲劇的な死の象徴的な意味をめぐって、手の込んだ物語が編み出されるようになった。(ダイクストラ、前掲書、584)

オルフェウスの物語の多様な図像表現が試みられた中で、先に挙げたようにヴィクトリア朝絵画では、夫婦愛による悲劇が中心的な主題に選ばれた。当時の画家たちがこうした場面を好んで描いた理由をコシンスキは、「神話をきわめて人間的な愛や衝突に変換する、ヴィクトリア朝の人々の思考によく合うものであった」(Kosinski, 1989, 119) ためだとしている。このような作品群のうちにウォーターハウスの《オルフェウス》を並べると、その主題選択における差異がはっきりと見て取れる。斬首の図像は1893年に出版されたワイルドの戯曲『サロメ』英語版に掲載されたビアズリー(Aubrey Beardsley, 1872-98)の挿絵でも知られていたほか、ホロフェルネスの首を落とすユディットも人気の画題であった。楚輪松人は、切られた首という「元気な死の主題」が西洋美術史には横溢しており、19世紀における生首の表象の流行はフランス革命以降ヨーロッパに広まったギロチンとも無関係ではないと指摘している(楚輪、2015、66-71)。加えて楚輪は生首の表象を「見る者を動揺させる絵、画家による一種の暴力の行使である。絵画の暴力性は、見る者にショックを与え、目を背けさせると同時に見たいという欲望を掻き立てる」(楚輪、同上、65-66)とも述べている。

しかし、オルフェウスの首を取り上げた図像は、ヴィクトリア朝ではウォーターハウス以前に見当たらない。先に述べた大英博物館の収蔵品を見てもやはり斬首の図像は見当たらず、その典拠を求めることはできない。作品発表当時、『モーニング・ポスト』紙が「まだどの画家も描いたことのなかった(オルフェウスの首を二人のニンフが発見するという)場面を取り上げた、ウォーターハウスの《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》は評価に値するものだ」(*Morning Post*, 6 May 1901, 3)と述べていることから、彼の作品が当時の観者の目に新鮮に映ったことがわかる。ここまで確認してきたように、ウォーターハウスはオルフェウスの主題を、当時の主流的な形式とは異なる方法であらわした。冒頭でも述べた通り、やはり本作品にはモローをはじめ、フランスやベルギーといった大陸の象徴主義の画家たちの作品群から着想を得たことが認められるのである。

## 第 2 節— 2 ウォーターハウスのオルフェウス

ウォーターハウスが描写したのは、水面に浮かんだオルフェウスの首と豎琴をニンフが発見する情景である。この場面は『変身物語』などにも例がない、画家自身が創作したものである。この状況設定は、おそらくモローから着想を受けたものだろう。豎琴に乗ったオルフェウスの首を一人の娘が抱える姿はモローが創作したものだと推測されており、これもまた他に例のない新たな解釈だった（喜多崎、前掲書、182）。モローの《オルフェウス》は 1900 年発行の『マガジン・オブ・アート』誌に掲載されていたため、ウォーターハウスもここで作品を目にすることは可能だったのである（Frantz, 1909, 101）。モロー作品にインスピレーションを受けて描かれた作品は少なくない。たとえばクルトワ（Gustave Claude Étienne Courtois, 1852-1923）の《オルフェウス》（1875 年）や、デルヴィル（Jean Delville, 1867-1953）の《オルフェウスの死》（1893 年、挿図 36）、ルドン（Odilon Redon, 1849-1916）の《オルフェウス》（1903-1910 年頃）、などがある（Kosinski, *op. cit.*, 198）。いずれもオルフェウス以外の人物は登場せず、首と豎琴以外のモチーフは徹底的に抑えられている。このように、19 世紀のフランスやベルギーで描かれた作品には物語性を排除したものが目立つ。これらの作品をウォーターハウスが目にした可能性についてはまだ明らかにされていない。

とはいえ特にデルヴィルの作品は、首と豎琴を水に浮かべる着想や長く豊かな髪をもつオルフェウスの容姿が、ウォーターハウスのものと興味深い類似性を示している。両者の相違点の一つは舞台設定にある。ウォーターハウス作品の舞台は森の中の水場である。今日のものとも、さらに遠い過去のものとも思われるこの森は

(*London Daily News*, 4 May 1901, 6)、遠景に赤い空がわずかに見えるものの、水場の周りは鬱蒼としている。睡蓮の咲く池であるためか、水も濁っていて暗い。この中に現れる血の気のない首は、より一層不気味な雰囲気醸し出している。対してデルヴィルの作品の舞台は、穏やかな波が寄せる砂浜



挿図 36 デルヴィル  
《オルフェウスの死》1893 年

である。観者の方を向いた首は月明かりを受けたような黄金色に照らされ、波間に散りばめられた光の粒もあいまって夢想的な雰囲気を漂わせている。さらに首の周りに散らばった貝殻は、豎琴に施された石飾りとともに装飾的な印象を加えている。この作品が1893年の薔薇十字団のサロンに出品されたものであることから、神秘主義的な雰囲気が色濃く窺える<sup>44</sup>。ウォーターハウスにもオカルトへの関心があった。この薔薇十字団のサロンなどの秘密結社に関心をもっていたことは先行研究で示唆されている (Trippi, *op. cit.*, 77)。

ここまで、ウォーターハウスがオルフェウスの主題を首と豎琴であらわす着想を、モローやデルヴィルから得た可能性を指摘した。ではこうした中でウォーターハウス作品の独自性として際立つのは何だろうか。それはやはり、オルフェウスの「首を発見するニンフたち」という新たな物語が付加されたことだろう。新たな女性登場人物が描き加えられた点は、モロー作品と共通している。しかし彼女たちが作品に与える印象は異なる。モローの描いた首を抱く娘は、目を伏せながら豎琴に乗ったオルフェウスの顔と向き合っている。彼女の横顔は感情を顕にしておらず、静謐な空気感に満ちている。一方ウォーターハウスのニンフたちの表情や動作には、より動きのある描写が加えられている。二人は二つの水場の間の岩場で膝を突き合わせて座し、その間からは水が勢いよく流れ落ちている。この水流は右側のニンフの視線の先にあり、観者はこの視線を追って彼女とともに首の発見を経験する。そして彼女は右手を水瓶の上に置き、身体を屈めながら左手を胸に当てている。眉をひそめる表情からも、驚き怯えるような様子が窺える。左側のニンフも顔が強張っているが、右側のニンフよりかはいくらか冷静に見える。だが手近な木や岩に掴まって身体を支え、右足を一段下の岩場に下ろしながら慎重に水面を覗く姿からは緊張感が伝わってくる。このようにオルフェウスの首の発見は、その衝撃を物語るニンフたちの情感豊かな表情や動作によって描き出された。作品発表当時の新聞記事を確認すると、各紙がこのカンヴァスの物語を読み取ろうとしていることがわかる。たとえば『ロンドン・デイリー・ニュース』紙は「優しげで、純粹で、怯えたような二人の乙女は、オルフェウスの首に心を奪われたような視線を送っている」(*London Daily News*, *op. cit.*, 6) と述べ、『セント・ジェームズ・ガゼット』紙は彼

---

<sup>44</sup> <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2019/19th-century-european-art/jean-delville-orphee-aux-enfers> (最終確認 2021/06/28)

女たちがオルフェウスの首を「哀れんで見つめている」(*St. James's Gazette*, 4 May 1901, 12)と記した。さらに『グローブ』紙は、「(ウォーターハウス氏の)感情や技術への真摯さは相変わらず魅力的だ」(*Globe*, 4 May 1901, 5)と評価している。これらの記事からは、ウォーターハウスが物語をいかに視覚化するかという点に観者の関心が向けられていたことが読み取れる。文学と結びついた象徴派絵画について、高階は次のように述べている。

(……)「文学的」ということは、何かある文学的作品、ないしは物語世界に鼓吹されたというだけではなく、それ以上に、鋭敏な文学的精神に働きかけ、新たな想像力の糸を紡ぎ出させるだけの起爆力を秘めていることを意味する。(高階、1992、182)

先に提示した新聞記事にも見られたように、《オルフェウス》の二人のニンフは観者たちの想像力を刺激し、それぞれの物語を紡ぎ出させた。彼女たちにもたらされた差異によって《オルフェウス》のキャンバスは、より一層深みを持った物語世界を展開したのである。

またこのニンフたちについては、もう一つ興味深い指摘がある。ホブソンは、ウォーターハウス作品に登場する女性を二つのタイプに分類した。そしてそれぞれのタイプの特徴が、《オルフェウス》のニンフたちの身振りや容貌にはっきりと現れていると指摘しているのである。つまり左側の「暗い色の髪」で「いくらか劇的な存在感のある」第一のタイプと、右側の「優しげな身振り」で「人を惹きつける無垢な美しさのある」第二のタイプである(Hobson, *op. cit.*, 171)。現在は所在不明となっているが、1917年の『ステュディオ』誌に掲載された本作のための素描(*The Studio*, 1917, 15; 挿図37)を見ると、当初は二人のニンフがどちらも第一のタイプで構想されていたことが分かる。身を寄せ合う彼女たちの表情や動作に示されるのは、生首に対する恐れと拒絶



挿図37 ウォーターハウス《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》のための素描、1898-1900年頃

的な態度である。この素描と比べると、ウォーターハウスが完成作でニンフたちの身振りや容貌に差異を持たせることで、この作品の物語世界を豊かに膨らませようとしていることは明らかである。本作の主人公はオルフェスではなく彼女たちであり、また観者たちが経験するオルフェウスの首の発見を一層劇的に演出する媒体ともなっているのである。

## 第2節-3 オルフェウスと花

本作品には花や音楽、水など、象徴的な意味をもつモチーフがいくつみられる。本節ではそのうち、花に注目する。本作品に特徴的な花は2種類ある。一つはオルフェウスの首の傍に、もう一つは二人のニンフの傍に描かれている。このような花の描写もやはり『変身物語』などに遡ることのできないもので、画家が創造し描き加えたものである。第2章の作品分析でも指摘した、物語のテキストに登場しない花を用いて新たな意味解釈を観者に促す手法は、本作でも発揮されている。本作の購入者は、ウォーターハウスの画業後期最大のパトロンであったヘンダーソンである (Trippi, *op. cit.*, 177)。花のもつ象徴的な意味解釈はウォーターハウスの作品を多く手にしていたパトロンの目を楽しませる要素の一つだったとも考えられる。

オルフェウスの首の傍に描かれた花は睡蓮である。画面手前には満開ものが、右端には蕾が描かれている。オルフェウスの髪は睡蓮と一体化するように絡み、その髪自体も花が開いたように大きく広がっている。睡蓮は、「純潔」「邪悪、不吉」と解釈される。そして二人のニンフの傍には、ピンク色の小さな花を咲かせる低木が描かれた。『モーニング・ポスト』紙は、これが「ワイルドローズ」であると述べている (*Morning Post, op. cit.*, 1901, 3)。だがワイルドローズ (wild rose) の項は先述のグリーンウェイを含め、他の花言葉辞典にも見当たらない。描かれた花をよく観察すると、5枚の淡いピンク色の花卉に黄色いおしべがみえる。これはワイルドローズのうち、イングランド原種でよく知られていたイヌバラ (dog rose) とその特徴が一致する。グリーンウェイの『花ことば』によると、イヌバラの花言葉は「喜びと痛み (pleasure and pain)」である (Greenaway, *op. cit.*, 37)。以上のように、ウォーターハウスの《オルフェウス》に描かれた二種類の花は、それぞれが肯定的な意と否定的な意の両方をもつ、多義的な意味解釈が可能なものだったのである。

花言葉の解釈をまとめると次のようになる。まず否定的な意であ

る睡蓮の「不吉・邪悪」とイヌバラの「痛み」は、オルフェウスの悲劇的な別れを暗示するものと考えられる。彼は一度自分の手でエウリュディケを取り戻すが、振り返ってはならないという掟を破るという自身の過ちによって失った。さらに悲しみから女を軽蔑したために、怒りを買って身体を八つ裂きにされたのである。一方で肯定的に解釈できる睡蓮の「純潔」とイヌバラの「喜び」は、オルフェウスを英雄として讃えるものだろう。オルフェウスとともに流れていた豎琴が本来何弦の楽器であったかはっきりしないが、少なくとも3本が切れずに残っていることが確認できる。豎琴と切れた弦のモチーフといえば、ワッツの《希望》(1886年)は無視できない。球体に座る女性は目隠しをしながら、弦が一本だけ残った豎琴を手をしている。希望ではなく絶望だろうという声に対してワッツは「希望とは期待を意味する必要はない。むしろ残された弦から生まれる音楽を示唆しているのだ」と答えている。イギリスの象徴主義を代表する本作は1889年のパリ万国博覧会に出品され大いに賞賛されたが、同展にはウォーターハウスも《マリアムネ》を出品していた。また二つ描かれた《希望》のうちの一つは1897年にテートに贈られている<sup>45</sup>。こうした機会にウォーターハウスが作品を目にし、残されたわずかな弦から生まれる音楽という着想を得たのだろう。彼の髪には「栄光 (glory)」(*Ibid.*, 26)を花言葉にもつ月桂樹が飾られている。このことからウォーターハウスがワッツの解釈に共鳴しながら、肉体的な死を迎えようとも、オルフェウスの音楽が不滅であることを強調していることが分かる。以上のように、本作で画家は、多義的な解釈の可能な二つの花を組み合わせ、オルフェウスの肉体的な死の痛みと、それを超越する彼の芸術の不滅を歌ったのである。

最後に、今度は水面に描かれたもう一種類の花について触れておきたい。睡蓮よりも小さな白い花が、画面の両端に点々と描かれているのがわかる。この小さな花は、同じくギリシア神話を題材にした《ヒュラスとニンフたち》でも睡蓮とともに描かれている。しかしこの花は非常に小さく、付随する葉などの特徴もはっきりしない。似た特徴をもつ植物にはバイカモやガガブタなどが挙げられるが、このほかにも似たような特徴をもつ水生植物は多数存在する。先に挙げた2種はアジア原種の植物であるが、ヴィクトリア朝には国外からも様々な種の植物が持ち込まれており、異国的で珍しい花として人気を集めた。グリーナウェイの『花ことば』には、たとえば日

---

<sup>45</sup> <https://www.tate.org.uk/art/artworks/watts-hope-n01640> (最終確認 2021/11/08)



本原種の花も掲載されている<sup>46</sup>。このことから、外来種にも花言葉が与えられていたことが確認できる。先述の2種に該当する項目は見つからなかったが、なにかしらの意味が与えられている可能性は捨てられない。

ここまで精査してきたように、ウォーターハウスはオルフェウスの物語を、二人のニンフと二つの花によって創り上げた。これはヴィクトリア朝で好まれた愛の悲劇の主題とは異なる文脈にあり、大陸の象徴主義の画家たちから着想を得ていたことが確認できた。とはいえデルヴィルやルドンなど象徴主義に傾倒していた画家たちと比べると、ウォーターハウスの作品は象徴的というよりも物語的である。こうした点からも彼を「象徴主義者」と呼ぶことは難しいが、アカデミーの枠組みに囚われず、当時のヨーロッパで起こった様々な美術様式に目を向けていたことは、彼の作品を見れば明らかである。そしてそれらの様式を受容するだけでなく、そこから新たに得た着想と自らの絵画表現の融合を積極的に試みた点には、ウォーターハウスの意欲的な姿勢が窺える。こうしてあらわされた《オルフェウス》は、1895年のアカデミー正会員選出を経て円熟期に入ったウォーターハウスの豊かな創造力とその技量を裏付けている。

---

<sup>46</sup> Rose, Japan (日本自生種のバラ)」、「Camellia Japonica, Red/White (ツバキ 赤・白)」、「Rose, Multiflora (日本自生種のノバラ)」などが掲載されている。(Greenaway, *op. cit.*, 37.)

## 結 論

ウォーターハウスは物語のテキストでは語り尽くされない空白をキャンヴァスの上で補完してみせた。モチーフの細部までよく計算され描きこまれた舞台と、情感溢れる人物の仕草が説得力のある世界を作り出し、彼自身が思い描いた世界を観者にも経験させた。そして彼の描き出す物語を、まさしく実感しながら鑑賞できるほどに創造性に満ちた世界へとキャンヴァスを解放し、その解釈の豊かな拡張を促した。

暗い水の底と森の中に閉ざされ、さらにニンフたちが形作る円にも捕えられるヒュラスには、死の宿命が強く印象づけられる。しかしウォーターハウスは、悪女に破滅へと導かれる少年の悲劇という安易な解釈を避けるために、同情的な振る舞いをするニンフを加えるなどして7人のニンフたちそれぞれの行動に意味を持たせた。それによって、水の精たちの捉え難い性質ゆえの魅力を存分に伝えたのである。恋人に捨てられた苦しみに救いを求めるマリアナには、鏡の中の自己に没頭するときの恍惚とした瞬間を詩中に鋭く捉えた。光と影の対比やモチーフなどの着想をテキストから拾い上げながらも、独自の世界観を創り上げるためにその配置の工夫などがなされた。そして抑圧と解放の間で葛藤した女性の同時代的な社会状況を物語の世界に重ね合わせて、観る者の想像力を一層掻き立てた。同じく19世紀の詩を題材にした《レイミア》では、人間と蛇のアイデンティティが複雑に絡み合う、ニンフと同様に捉えがたい性格をもつ彼女の姿を二つの作品にわたって描いた。特に第2作ではレイミアを鏡に見立てた水に向き合わせながら、観者の視線をも巧みに取り込む技量を発揮した。そして古代の英雄オルフェウスの主題にあたっては、大陸の象徴主義に対する彼の造詣が示唆された。オルフェウスの首と豎琴という象徴的なモチーフに対峙する情感豊かなニンフたちの仕草が、残虐な死の場面を優しい同情で包んだ。そうして首を発見する物語を、観者にもともにたどらせたのである。

こうしてあらわされた絵画作品の数々は、ウォーターハウスの尽きせぬ創造力があつたからこそのものである。彼は徹底してテキストを精読することで物語の決定的な瞬間を捉え、画家としてその世界をあらわすに足る十分な技量を持っていた。それゆえに私たちは、彼の作品から更に想像力を働かせることができるのである。これを支えたものこそ、彼の折衷的な態度である。彼にとっての折衷とは、自分の思い描くヴィジョンを実現するために必要なものを選択することであつて、決して単に良いと感じたところなら何でもすぐに自分のものにしてしまうような軽率な態度ではない。必要なものを適切に選択するには、その着想の源泉を豊富に持つことも必要になる。

ウォーターハウスはラファエル前派や自然主義、象徴主義との関係において、その核心となる信条にまでは深く共感せずともその様式を積極的に取り入れた。こうした態度は一見すると浅薄な模倣者と解釈されてしまうかもしれない。だが一つの様式に固執しなかったからこそ様々な芸術様式に目を向けることができるのであり、多くの様式を柔軟に取り入れられたからこそ、彼のキャンバスは奥深く唯一無二のものとなった。その結果ウォーターハウスの絵画は、多彩な姿とともに魅力的な光を放つのである。

トリッピは著書『J・W・ウォーターハウス』の巻末に「美術史に関する文献が再発見されるにつれ、ウォーターハウスの一生に関する研究が進み、彼が属したラファエル前派の後期についても、多くのことが明らかになるだろう」（トリッピ、前掲書、236頁）との期待を述べた。彼の言う通りウォーターハウスをはじめとするヴィクトリア朝後期の画家の研究は、まだ途上にある。本論ではウォーターハウスが大陸の芸術から受けた影響について取り上げた。だが逆に彼の作品はフランスなどでも展示の機会をもち、メダルを獲得するなど高評価を得た。ウォーターハウスが、そしてヴィクトリア朝絵画が大陸の芸術に与えた影響についても研究を深めれば、一方通行的ではない国際的な相関関係が明らかになるだろう。

さらにヴィクトリア朝絵画の日本における受容についても今後の展望が開かれるかもしれない。当時日本美術は『ステュディオ』誌などでも頻繁に特集記事が組まれていた。そのようにジャポニズムが西洋の絵画にも影響を与えたことはよく知られている。だが日本がヴィクトリア朝絵画から得た影響についてはまだまだ検討の余地が残されている。文豪夏目漱石（1867-1916年）はヴィクトリア朝最末期の1900年からイギリスへ留学し、ロンドンの美術館を訪れた（河村、2019、13）。『三四郎』（1908年）に登場する「マーメイドの図」は、ウォーターハウスの《人魚》に着想を受けたものとも言われている（同上、17-8頁）。また画家の青木繁（1882-1911年）は、日本にいながら画集などでラファエル前派の絵画に触れた（高橋、2013、5-6）。この画家は早世だったために、残された作品は限られている。それでもこのイギリスから遠く離れた、イギリスと同じ島国で、ラファエル前派がどのように受容されたのかという問題は、ヴィクトリア朝絵画の国際的な一面を明らかにする期待を確かに抱かせてくれる。

2019年にウォーターハウスは没後100年を迎えた。残念ながら回顧展の開催などには至らなかったが、それでも世界各地から向けられる視線は確実に熱気を増している。今後も彼の名とともに彼の創造した美しい作品世界が広まることを期待する。



## 資料

- 参考文献
- 挿図リスト
- 略歴
- 絵画作品リスト

## 参考文献

### 凡例

- ・ 新聞記事、雑誌、書籍・論文、展覧会カタログの順に記した。
- ・ 新聞記事、雑誌および展覧会カタログは発行年順に、書籍および論文はアルファベット順または50音順で並べた。
- ・ 展覧会カタログは（著者、）展覧会名、開催都市：開催館、開催年の順に記した。またウォーターハウス作品の出品がある場合は cat. no. と作品名、制作年を記した。ただし、個展にあたる *John William Waterhouse R.A. -1849-1917-* と、Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* については、絵画作品リストに記載したためここでは省略した。
- ・ 表記は原則として原典に沿っている。

### ○新聞記事（発行順）

- ・ Anon., 'New Associates of the Royal Academy,' *The Illustrated London News*, 4 July 1885, pp. 5-6.
- ・ Anon., 'Mr. J. W. Waterhouse, A.R.A.,' *The Illustrated London News*, 22 Aug 1885, pp. 190, 193-94.
- ・ Anon., 'The New Royal Academician,' *The Graphic*, 25 May 1895, p. 626.
- ・ Anon., 'The Aberdeen Artists' Exhibition,' *Dundee Courier*, 15 Oct 1896, p. 4.
- ・ Anon., 'The New Gallery. First Notice,' *Daily Telegraph & Courier*, 24 April 1897, p. 5.
- ・ Anon., 'The New Gallery,' *The Morning Post*, 26 Apr 1897, p. 6.
- ・ A., 'The New Gallery and What is in it. First Notice,' *The Westminster Gazette*, 24 Apr 1897, p. 2.
- ・ Anon., 'The New Gallery, Regent Street London,' *The Scotsman*, 24 Apr 1897, p. 8.
- ・ R.A.M.S., 'The New Gallery. -II,' *Pall Mall Gazette*, 26 Apr 1897, p. 3.
- ・ Anon., 'Art Notes. The New Gallery,' *Truth*, 29 Apr 1897, p. 1070.
- ・ Anon., *The Country Gentleman*, 1 May 1897, p. 551.
- ・ Spielmann, M. H., 'An Artistic Causerie. The New Gallery,' *The Graphic*, 1 May 1897, p. 543.
- ・ Anon., 'Art Notes,' *The Illustrated London News*, 1 May 1897, p. 608.
- ・ Anon., 'The Royal Academy,' *The Times*, 1 May 1897, p. 10.
- ・ Iris, 'New Gallery,' *The Gentlewoman*, 8 May 1897, p. 670.
- ・ Anon., 'The New Gallery,' *The Tablet*, 8 May 1897, p. 723.
- ・ Anon., 'The New Gallery. Second Article,' *The Evening Mail*, 10 May 1897, p. 6.
- ・ Anon., 'The New Gallery Second Article,' *The Times*, 10 May 1897, p. 3.
- ・ Lichtie, Red, 'The Art Shows. The Royal Academy,' *Arbroath Herald and Advertiser for the Montrose Burghs*, 3 June 1897, p. 2.
- ・ Anon., 'Art and Literature,' *English Lakes Visitor*, 11 Sep 1897, p. 7.
- ・ Anon., 'Art and Literature,' *Exmouth Journal*, 11 Sep 1897, p. 8.
- ・ Anon., 'Art and Literature,' *Wigton Advertiser*, 11 Sep 1897, p. 7.
- ・ Anon., 'The Royal Academy,' *Edinburgh Evening News*, 03 May 1901, p. 2.
- ・ Anon., 'The Royal Academy Exhibition,' *The Scotsman*, 03 May 1901, p. 5.
- ・ Anon., 'The Royal Academy. First Notice,' *Globe*, 4 May 1901, p. 5.
- ・ Anon., 'Royal Academy: First Notice,' *Illustrating Sporting and Dramatic News*, 11 May 1901, p. 7.
- ・ Anon., 'The Royal Academy (First Notice),' *London Daily News*, 4 May 1901, p. 6.
- ・ Anon., 'The Royal Academy First Notice,' *London Evening Standard*, 4 May 1901, p. 5.
- ・ Anon., 'Royal Academy First Notice,' *St. James's Gazette*, 4 May 1901, p. 11.
- ・ Anon., 'Royal Academy Summer Exhibition,' *Morning Post*, 6 May 1901, p. 3.
- ・ Anon., 'Royal Academy Notice,' *Cheltenham Examiner*, 08 May 1901, p. 2.

- Anon., 'Our London Letters,' *Horfield and Bishopstone Record and Montepeller & District Free Press*, 11 May 1901, p. 4.
- Anon., 'The Royal Academy Marine and Landscape Works Third Notice7,' *Birmingham Daily Gazette*, 20 May 1901, p. 4.
- Anon., 'Royal Academy,' *Daily Telegraph & Courier*, 29 May 1905, p. 10.
- Wedmore, Frederick, *London Evening Standard*, 1 June 1905.
- Anon., 'Art and Artist,' *Morning Post*, 2 June 1905, p. 9.
- Anon., 'Mr. J. W. Waterhouse. R.A. An Eclectic Painter,' *The Times*, 12 Feb 1917, p. 6.
- Anon., 'John William Waterhouse,' *American Art News*, 10 Mar 1917, p. 4.
- Anon., 'Art Exhibition at Aberdeen,' *The Scotsman*, 21 May 1920, p. 8.
- Anon., 'Art of the Victorians in Eclipse,' *The Sphere*, 30 June 1934, p. 532.

○雑誌記事（発行順）

- Mill, John Stuart, 'Tennyson's Poems,' *The London Review* 10, no. 2 (July 1835): 402-423.
- Anon., 'The Exhibition of the Royal Academy,' *The Art Journal* (1883): 211.
- Anon., 'The Royal Academy,' *The Art Journal* (1885): 189-191.
- Blaikie, John Arthur, 'J. W. Waterhouse, A.R.A.,' *The Magazine of Art* (1886): 1-6.
- Armstrong, Walter, 'The Henry Tate Collection. III.,' *The Art Journal* (May 1893): 129-134.
- Armstrong, Walter, 'The Henry Tate Collection. IV.,' *The Art Journal* (July 1893): 193-138.
- Blaikie, John Arthur, 'J. W. Waterhouse, A.R.A.,' *The Art Journal* (Jan 1886): 1-7.
- Baldry, Alfred Lys, 'J. W. Waterhouse and his Work,' *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art* 4 (1895): 101-115.
- Anon., 'A New Departure Royal Academy Sketches and Studies,' *The Art Journal* (June 1897): 249-255.
- Anon., 'The Exhibition of the Royal Academy -I,' *The Magazine of Art* (June 1897); 57-62.
- Spielmann, M. H., 'Introduction,' *Royal Academy Pictures* (1897): 3-4.
- Carter, A. C. R., 'The Royal Academy, 1897,' *The Art Journal* (1897): 161-184.
- Anon., 'The New Gallery Exhibition,' *Ibid.*, 189-190.
- Anon., 'Passing Events,' *Ibid.*, 287-288.
- Spielmann, M. H., 'Introduction,' *Royal Academy Pictures* (1898): 3-4.
- Anon. (Spielman?), 'Introduction,' *Royal Academy Pictures* (1899): 3-4.
- Anon. (Spielman?), 'Introduction,' *Royal Academy Pictures* (1900): 3-4.
- Anon., 'The New Gallery,' *The Art Journal* (June 1901): 183-186.
- Thompson, Herbert, 'Music in the Royal Academy exhibition,' *The Musical Times and Singing Class Circular* 42, no. 700 (June 1, 1901): 383-386.
- Sketchley, R. E. D., 'The Art of J. W. Waterhouse, R.A.,' *The Art Annual (The Art Journal Christmas Number, 1909)*: 1-32.
- Anon., 'Consulting the Oracle,' *The Art Journal* (1909): 14-15.
- Baldry, Alfred Lys, 'Some Recent Works by Mr. J.W. Waterhouse, R.A.,' *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art* 53 (1911): 174-185.
- Baldry, Alfred Lys, 'The Late J W Waterhouse,' *The Studio: An Illustrated Magazine of Fine & Applied Art* 71 (1917): 5-15.
- 河村錠一郎 「ラファエル前派 運命の女たち」 『芸術新潮』 第 36 巻第 2 号通巻 422 号、1985 年 2 月、4-17 頁。
- 岡部昌幸 「ラファエル前派とオックスフォード ヴィクトリア朝のフォトリアリズム」 『美術手帖』 1987 年 9 月号 (585)、128-141 頁。
- 「宮崎駿インタビュー 高潔さや美を含む通俗性」 『熱風 (GHIBLI)』 第 10 巻第 9 号通巻 117 号 (2012 年)、4-14 頁。



- ・ 加藤明子「J・W・ウォーターハウス《シャロットの姫》考」『熱風 (GHIBLI)』第10巻第9号通巻117号(2012年)、15-17頁。
- ・ 「特集 ラファエル前派」『美術手帖』1985年2月号(539)。
- ・ 「特集 英国ヴィクトリア朝美術の陶酔 ラファエル前派から唯美主義まで」『芸術新潮』第65巻第2号通巻770号(2014年2月)。
- ・ 山口恵里子「『オフィーリア』にみるラファエル前派の特徴」『美術手帖増刊 特集：19世紀イギリスの美術革命 ラファエル前派』美術出版社、2014年、66-71頁。

#### ○書籍・論文

- ・ Abbott, George Frederick, *Macedonian Folklore*, Cambridge: Cambridge University Press, 1903.
- ・ Armstrong, Isobel, *Victorian Glassworld: Glass Culture and the Imagination 1830-1880*, Oxford: Oxford University Press, 2008.
- ・ Baker, James K. & Baker, Cathy L., 'Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model,' *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 8 (1999): 70-82.
- ・ Baker, James K. & Baker, Cathy L., 'The lamia in the art of JW Waterhouse,' *The British Art Journal* 5, no. 2 (2004): 15-22.
- ・ Barringer, Tim, *Frederick Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*, New Haven: Yale University Press, 1999.
- ・ Barringer, Tim and Rosenfeld, Jason, 'Victorian Avant-Garde,' in *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (exh. cat., 2012-13): 9-17.
- ・ Bate, Percy, *The English Pre-Raphaelite Painters, their Associates and Successors*, London: G. Bell & Sons, 1905.
- ・ Bills, Mark, and Bryant Barbara et al., *G.F. Watts Victorian visionary: highlights from the Watts Gallery collection*, New Haven: Yale University Press, in association with Watts Gallery, c2008.
- ・ Bilston, Sarah, 'Queens of the Garden: Victorian Women Gardeners and the Rise of the Gardening Advice Text,' *Victorian Literature and Culture* 36, no. 1 (2008): 1-19.
- ・ Bolus-Reichert, Christine, *The Age of Eclecticism: Literature and Culture in Britain, 1815-1885*, Ohio: Ohio State University Press, 2009.
- ・ Brennan, Michael G., *Rossetti His Life and Works*, Oxford: Oxford University Press, 2017.
- ・ Bryant, Barbara, 'G. F. Watts and the Symbolist Vision,' in Wilton, Andrew and Upstone, Robert, *The age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910* (exh. cat., 1997-98): 65-81.
- ・ Bugler, Caroline, 'The Pre-Raphaelite Brotherhood,' in *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites* (exh. cat., 2017-18): 25-28.
- ・ Burke, L., *The Illustrated Language of Flowers*, London: G. Routledge & Co., 1856.
- ・ Burton, Robert, *The Anatomy of Melancholy*, rev. A. R. Shilleto, M.A., with an Introduction by A. H. Bullen eds., London: George Bell and Sons, 1903.
- ・ Chevalier, Jean and Gheerbrant, Alain, *A Dictionary of Symbols*, trans. John Buchanan-Brown, Oxford; Cambridge, Mass.: Blackwell, 1994.
- ・ de Latour, Charlotte, *Le Langage des Fleurs*, Paris: Audot, 1819.
- ・ de Morgan, Mary, *On a Pincushion, and Other Fairy Tales*, London: Seeley, Jackson, & Halliday, 1877.
- ・ Fish, Arthur, *Henrietta Rae (Mrs. Ernest Normand)*, London, Paris, New York, & Melbourne: Cassell and Company, 1905.
- ・ Delville, Olivier, *Jean Delville Peintre 1867-1953*, Belgique: Editions Laconti, 1984.
- ・ Dijkstra, Bram, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in fin-de-siècle Culture*, Oxford University Press: New York, 1988.
- ・ Dormont, Richard, 'The J. W. Waterhouse Exhibition: Sheffield and Wolverhampton,' *The Burlington Magazine* 120, no. 909 (1978): 866, 869, 909.
- ・ Fredeman, William E., *Pre-Raphaelitism: A Bibliocritical Study*, Cambridge: Harvard

- University Press, 1965.
- Goldhill, Simon, *Victorian Culture and Classical Antiquity*, Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2011.
  - Goldman, Paul, *John Everett Millais: Illustrator and Narrator*, Aldershot: Lund Humphries, 2004.
  - Greenaway, Kate, *Kate Greenaway's Language of Flowers*, London: George Routledge and Sons, 1884.
  - Gunzburg, Darrelyn, 'John William Waterhouse, Beyond the Modern Pre-Raphaelite,' *The Art Book* 17, no. 2 (May 2010): 70-72.
  - Heilmeyer, Marina, *The Language of Flowers: Symbols and Myths*, Munich: Prestel, 2006.
  - Hobson, Anthony, *The Art and Life of J W Waterhouse, RA: 1849-1917*, Cassell: Studio Vista, 1980.
  - Hobson, Anthony, *J W Waterhouse*, Oxford: Phaidon, 1989.
  - Hunt, William Holman, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, London: Macmillan, 1905.
  - Jullian, Philippe, *Dreamers of Decadence: Symbolist Painters of the 1890s*, London: Phaidon, 1974.
  - Keats, John, *Lamia, Isabella, The Eve of St Agnes and Other Poems*, London, 1820.
  - Kestner, Joseph, *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, Madison, Wis: University of Wisconsin Press, 1989.
  - Kirkby, Mandy, *A Victorian Flower Dictionary: The Language of Flowers Companion*, New York: Ballantine Books, 2011.
  - Kosinski, Dorothy, *Orpheus in Nineteenth-century Symbolism*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
  - Mancoff, Debra, *The Pre-Raphaelite Language of Flowers*, Munich: Prestel, 2011.
  - Marvick, Andrew Bolton, *The Art of John William Waterhouse: Eclecticism in Late Nineteenth-century British Painting*, Columbia University, 1994.
  - Marvick, Andrew Bolton, "Herself a Psyche": Feminine Identities in the Art of John William Waterhouse,' *The Journal of Pre-Raphaelite Studies* 5 (Spring 1996): 81-95.
  - Newall, Christopher, 'Themes of Love and Death in Aesthetic Painting of the 1870s,' in Wilton, Andrew and Upstone, Robert, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910* (exh. cat., 1997-98): 35-46.
  - Noakes, Aubrey, *Waterhouse: John William Waterhouse*, London: Chaucer, 2004.
  - Peeters, Nic, 'Enchanted by Women: John William Waterhouse (1849-1917),' *The British Art Journal* 9, no. 3 (2009): 89.
  - Peeters, Nic, 'John William Waterhouse,' *The British Art Journal* 10, no. 3 (2009): 83-84.
  - Phillips, Henry, *Floral Emblems*, Saunders and Otley, 1825.
  - Prettejohn, Elizabeth, *The Art of the Pre-Raphaelite*, London: Tate Gallery Publishing, 2000.
  - Prettejohn, Elizabeth, 'The Pre-Raphaelite Legacy,' in *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde* (exh. cat., 2012-13): 231-36.
  - Prettejohn, Elizabeth, 'Waterhouse's Imagination,' in Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* (exh. cat., 2008-10): 23-35.
  - Rhys, Ernest, *Frederick Lord Leighton, Late President of the Royal Academy of Arts, an Illustrated Record of His Life and Work*, London: George Bell & Sons, 1900.
  - Riding, Christine, *John Everett Millais*, London: Tate Publishing, 2006.
  - Rosenfeld, Jason, *John Everett Millais*, London: Phaidon Press, 2012.
  - Ruskin, John, *The Works of John Ruskin*, Cook, Edward Tyas and Wedderburn, Alexander eds., Cambridge University Press, 2015.
  - Sadleir, Michael, *Trollope*, London: Constable, 1927.
  - Seaton, Beverly, 'Considering the Lilies: Ruskin's "Proserpina" and other Victorian Flower Books,' *Victorian Studies* 28, no. 2 (1985): 255-282.
  - Seaton, Beverly, *The Language of Flowers: A History*, Charlottesville: The University of Virginia Press, 2015.

- Smith, William, *A Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology*, Cambridge, MA: Harvard University, 1873.
- Silver, Carole G., 'Waterhouse Revisited,' *Victorian Literature and Culture* 39, no. 1 (2011): 263-169.
- Smith, Alison, 'The Pre-Raphaelites and the Arnolfini Portrait,' in *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites* (exh. cat., 2017-18): 30-75.
- Smith, Julianne Nelson, *Notorious Bodies of Faith: Holy Women in Victorian Art and Literature*, Texas: Texas Christian University, 1999.
- Stevens, MaryAnne, 'Symbolism: A French Monopoly?' in in Wilton, Andrew and Upstone, Robert, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910* (exh. cat., 1997-98): 47-63.
- Tennyson, Alfred, *Poems*, London: Edward Moxon, 1857.
- Temple, Alfred George, *The Art of Painting in the Queen's Reign: Being a glance at some of the Painters and Painting of the British School during the Last Sixty Years*, London: Chapman and Hall, Limited, 1897.
- Toll, Simon, *Herbert Draper, 1863-1920: a life study*, Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2003.
- Treuherz, Julian, 'J. W. Waterhouse Groningen, London and Montreal,' *The Burlington Magazine* 151, no. 1279 (2009): 718-719.
- Trippi, Peter, *J. W. Waterhouse*, London: Phaidon, 2004. (邦訳版：トリッピ、ピーター『J・W・ウォーターハウス』曾根原美保訳、ファイドン、2014年)
- Trippi, Peter, 'John William Waterhouse: A Biographic Overview,' in Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* (exh. cat. 2008-10): 15-21.
- Upstone, Robert, 'Between Innovation and Tradition, Waterhouse and Modern French Painting,' in Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* (exh. cat. 2008-10): 37-48.
- Wageman, Patty, 'Dream or Reality? Waterhouse's Women and Symbolism,' in Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* ((exh. cat. 2008-10): 51-61.
- White, Gleeson, *The Master Painters of Britain*, Birmingham: Combridge, 1910.
- Wilton, Andrew, 'Symbolist in Britain', Wilton, Andrew and Upstone, Robert,' in *the Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910* (exh. cat., 1997-98), 11-33.
- Wood, Christopher, *Olympian Dreamers: Victorian Classical Painters, 1860-1914*, London: Constable, 1983.
- Wood, Christopher, *Victorian Painting*, London: Weidenfeld & Nicolson, 1999.
- Wood, Christopher, *The Dictionary of Victorian Painters*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2008.
- Wood, Christopher, *Victorian Painters*, Woodbridge: Antique Collectors' Club, 2008.
- Anon., *The Language of Flowers*, London: Ernest Nister, New York: E. P. Dutton & Co., 1800.
- Anon., *Language and Poetry of Flowers*, London: Milner and Company, 1871.
  
- 伊藤ちひろ「J・W・ウォーターハウス《南のマリアナ》におけるヴィクトリア朝時代の女性の変化と自己愛性について」(卒業論文)、関西学院大学文学部、2017年。
- 伊藤ちひろ「ウォーターハウス作《ヒュラスとニンフたち》における花の図像：睡蓮の両面的解釈をめぐって」『美学論究』第34号、関西学院大学文学部美学科研究室、2019年、89-106頁。
- 伊藤ちひろ「J・W・ウォーターハウス作《ヒュラスとニンフたち》—ニンフと睡蓮の両面性をめぐって—」(修士論文) 関西学院大学大学院文学研究科、2019年。
- 伊藤ちひろ「ウォーターハウス作《ヒュラスとニンフたち》—女性表現の類型性と差異化をめぐって—」『第69回美学会若手研究者フォーラム発表報告集』、美学会発

- 行、2019年、49-59頁。
- ・ 伊藤ちひろ「ウォーターハウスは「第三世代」のラファエル前派か? : 同時代コンテキストからの再考」『人文論究』第70巻1号、関西学院大学文学部、2020年、215-231頁。
  - ・ 伊藤ちひろ「ウォーターハウスの2つの《レイミア》—主題解釈の変化をめぐって」『ヴィクトリア朝文化研究』第18号、日本ヴィクトリア朝文化研究学会、2020年、121-137頁。
  - ・ 岩淵邦子「ユイスマンス研究—«さかしま»論(I)—」『愛知教育大学研究報告(人文科学編)』第39巻、愛知教育大学、1990年、23-34頁。
  - ・ ウィルソン、サイモン『イギリス美術史(美術名著選書29)』多田稔訳、岩崎美術社、2001年。
  - ・ オウイディウス『変身物語 上』中村善也訳、岩波書店、1981年。
  - ・ オウイディウス『変身物語 下』中村善也訳、岩波書店、1984年。
  - ・ 岡田温司『ミメシスを超えて: 美術史の無意識を問う』勁草書房、2000年。
  - ・ 岡田温司『カラヴァッジョ鑑』人文書院、2001年。
  - ・ 岡田隆彦「妖艶な夢幻を入念に描く」『英国19世紀の愛と詩——ラファエル前派展』(展覧会カタログ、1976年)。
  - ・ 小野寺玲子「序論: ヴィクトリア朝社会とヌードの流行」『ヴィクトリアン・ヌード—19世紀英国のモラルと芸術—』(展覧会カタログ、2003年)、8-15頁。
  - ・ 鹿島茂『ギュスターヴ・モロー: 絵の具で描かれたデカダン文学』六耀社、2001年。
  - ・ 加勢俊雄「先祖がえりのヴィジョン: 世紀転換期イギリス美術の印象派的展開と社会」『言語情報科学』第10巻、2012年、177-192頁。
  - ・ 嘉門安雄「イギリス・アカデミズムの絵画」『英国ヴィクトリア王朝絵画展』(展覧会カタログ、1975年)。
  - ・ 川端康雄監修・著、加藤明子著『ウォーターハウス夢幻絵画館』東京美術、2014年。
  - ・ 河村錠一郎「記録のない時間—バーン=ジョーンズ美学の深海を探る」『バーン=ジョーンズと後期ラファエル前派』(展覧会カタログ、1987年)、21-24頁。
  - ・ 河村錠一郎「ラファエル前派——自然主義、象徴主義、そして唯美主義」『ラファエル前派展』(展覧会カタログ、2000年)、18-24頁。
  - ・ 河村錠一郎「ラファエル前派、ラスキン、そして漱石——1900年のロンドン」『ラファエル前派とその時代展』(展覧会カタログ、1985年)、13-19頁。
  - ・ 木島俊介「「地上の楽園」とラファエル前派の夢」『リバプール国立美術館所蔵 英国の夢—ラファエル前派展』(展覧会カタログ、2015-16年)、19-23頁。
  - ・ 喜多崎親編『前ラファエッロ主義—過去による19世紀絵画の革新』三元社、2018年。
  - ・ 喜多崎親「前ラファエッロという理想」同上、9-44頁。
  - ・ 喜多崎親「哀悼の神話: ギュスターヴ・モローの《オルフェウス》の戦略」『美学美術史論集』第22巻、成城大学大学院文学研究科、2020年、159-184頁。
  - ・ 喜多崎親『聖性の転位: 一九世紀フランスに於ける宗教画の変貌』三元社、2011年。
  - ・ キーツ、ジョン『キーツ詩集』中村健二訳、岩波書店、2016年。
  - ・ 木村恵子「蛇女の変容——「レイミア」と「蛇性の淫」の場合」『東の妖怪・西のモンスター—想像力の文化比較』勉誠出版、2018年。
  - ・ クリスチャン、ジョン「序文」河村錠一郎訳、『バーン=ジョーンズと後期ラファエル前派』(展覧会カタログ、1987年)、8-15頁。
  - ・ クリスチャン、ジョン「序文」千足伸行訳、『マンチェスター市立美術館所蔵—珠玉の英国絵画展』(展覧会カタログ、1993年)、14-19頁。
  - ・ クリスチャン、ジョン「序文——「ラファエル前派とその時代」」阿部信雄訳『ラフ

- ァエル前派とその時代展』(展覧会カタログ、1985年)、11-18頁。
- ・ クリスチャン、ジョン「ラファエル前派主義：その再構築の試み」門田牧子訳『ラファエル前派からウィリアム・モリスへ』(展覧会カタログ、2010-11年)、8-15頁。
  - ・ ケネス・マッコンキー「イギリス印象主義」『イギリス絵画と印象派』(展覧会カタログ、1997年)、10-17頁。
  - ・ コーツ、アリス・M『花の西洋史事典』白幡洋三郎・白幡節子訳、八坂書房、2008年。
  - ・ 小柳玲子『ジャン・デルヴィル』岩崎美術社、1995年。
  - ・ 斎藤貴子『ラファエル前派の世界』東京書籍、2005年。
  - ・ 酒井明夫・黒澤美枝「狂気の外観——19世紀ヨーロッパの観相学 (physiognomy) と精神医学——」『臨床精神病理』第18号、日本精神病理学会、1997年、181-190頁。
  - ・ 佐々井啓「19世紀末イギリスの演劇 The New Woman にみる「新しい女」—その精神とファッション—」『日本家政学会誌』第58巻1号、2007年、22-33頁。
  - ・ 千足伸行「イギリス美術の一世紀——産業革命からヴィクトリア朝へ——」『マンチェスター市立美術館所蔵 珠玉の英国絵画展』(展覧会カタログ、1993年)、24-37頁。
  - ・ 楚輪松人「生首と美女 —ヴェロニカ・ユディト、サロメー」『金城学院大学キリスト教文化研究所紀要』第19巻、金城学院大学、2016年、65-137頁。
  - ・ ダイクストラ、ブラム『倒錯の偶像——世紀末幻想としての女性悪』富士川義之ほか訳、パピルス、1994年。
  - ・ 高階秀爾「世紀末と象徴派絵画」中山公男、高階秀爾、鈴木杜幾子ほか『象徴派の絵画』朝日新聞社、1992年、176-183頁。
  - ・ 高階秀爾『世紀末芸術』ちくま学芸文庫、2008年。
  - ・ 高階秀爾、三浦篤編、天野知香ほか『西洋美術史ハンドブック』新書館、2009年。
  - ・ 高橋沙希「青木繁とラファエル前派」『文化交渉：Journal of the Graduate School of East Asian Cultures：東アジア文化研究院院生論集』第1巻、関西大学大学院東アジア文化研究科、2013年、3-27頁。
  - ・ 高橋裕子『世紀末の赤毛連盟 象徴としての髪』岩波書店、1996年。
  - ・ 谷田博幸『ロセッティ：ラファエル前派を超えて』平凡社、1993年。
  - ・ デイディ=ユベルマン、G『アウラ・ヒステリカ』谷川多佳子、和田ゆりえ訳、リポート、1990年。
  - ・ テオクリトス『牧歌』古澤ゆう子訳、京都大学学術出版会、2004年。
  - ・ デ・カール、ローランス『ラファエル前派 ヴィクトリア朝の幻視者たち』(「知の再発見」双書94)高階秀爾監修、村上尚子訳、創元社、2001年。
  - ・ テニスン、アルフレッド『対訳テニスン詩集——イギリス詩人選(5)』西前美巳編岩波書店、2003年。
  - ・ ド・モーガン、メアリー『針さしの物語』矢川澄子訳、岩波書店、1997年。
  - ・ 友部直「楽園の芸術家たち——ヴィクトリア時代のイギリス美術——」『ラファエル前派とオックスフォード』(展覧会カタログ、1987年)、23-26頁。
  - ・ 鳥海久義『ラファエル前派と世紀末』評論社、1993年。
  - ・ 中村隆夫『象徴主義と世紀末世界』東信堂、2019年。
  - ・ 中村隆夫『象徴主義：モダニズムへの警鐘』東信堂、1998年。
  - ・ 中山公男、高階秀爾、鈴木杜幾子ほか『象徴派の絵画』朝日新聞社、1992年。
  - ・ 中山公男「世紀末 象徴主義 アール・ヌーヴォー」『象徴派の絵画』朝日新聞社、1992年、4-11頁。
  - ・ 中山公男「世紀末のヌード J・W・ウォーターハウス」『日経アート』1999年3月号、日経BP社、1999年、68-70頁。
  - ・ 西川智之「芸術により飾られて 分離派結成までのウィーンの芸術運動」『言語文化

- 論集』第 29 卷第 2 号、名古屋大学大学院国際言語文化研究科、2008 年、187-203 頁。
- ・ 西前美巳『テニスン研究』中教出版株式会社、1979 年。
  - ・ ニューアル、クリストファー「ラファエル前派とヴィクトリア朝のイギリス絵画」河村錠一郎訳、『ラファエル前派展』(展覧会カタログ、2000 年)、9-17 頁。
  - ・ ニューアル、クリストファー「ラファエル前派とロマン主義の絵画——リバプールより」三谷知子訳『リバプール国立美術館所蔵 英国の夢 ラファエル前派展』(展覧会カタログ、2015-16 年)、11-18 頁。
  - ・ ニューオル (ニューアル)、クリストファー「ラスキンとラファエル前派の軌跡」河村錠一郎訳『ラファエル前派の軌跡』(展覧会カタログ、2019 年)、9-11 頁。
  - ・ 春山行夫『花言葉——花と象徴のフォークロア 上』平凡社ライブラリー、1996 年。
  - ・ 樋口康夫『花ことば——起源と歴史を探る』八坂書房、2004 年。
  - ・ 人見伸子「現実を映す鏡」『人間文化研究所紀要』第 2 号、東京家政大学人間文化研究所、2008 年、87-102 頁。
  - ・ 平林美都子『女と隠遁——テニスンの一九世紀——』山口書店、1998 年。
  - ・ ヒルトン、ティモシー『ラファエル前派の夢』岡田隆彦・篠田達美訳、白水社、1992。
  - ・ フーケー『水妖記 (ウンディーネ)』柴田治三郎訳、岩波文庫、1938 年。
  - ・ 堀川麗子「「ラファエル前派」の三段階 ——イギリスにおけるイタリア初期ルネサンス美術の受容」『前ラファエロ主義 過去による 19 世紀絵画の革新』三元社、2018 年、209-232 頁。
  - ・ ホルト、イーサン「農夫の詩はその目の中に」『イギリス絵画と印象派』(展覧会カタログ、1997 年)、24-27 頁。
  - ・ マーシュ、ジャン『ラファエル前派画集「女」』河村錠一郎訳、リブレポート、1990 年。
  - ・ マーシュ、ジャン『ラファエル前派の女たち』蛭川久康訳、平凡社、1997 年。
  - ・ マチュ、ピエール＝ルイ『象徴派世代 1870-1910』久保田般彌訳、リブレポート、1995 年。
  - ・ 松浦暢『水の妖精の系譜——文学と絵画をめぐる異界の文化史』研究社出版、1997 年。
  - ・ 松山正男「ヴィクトリア朝の英文学にあらわれた愛の概念 ——「女性崇拜」とその社会的背景」『青山学院女子短期大学』第 12 号、青山学院女子短期大学、1959 年、109-134 頁。
  - ・ 六人部昭典「ルドンのオルフェウス作品」『実践女子大学文学部紀要』第 54 集、実践女子大学、2012 年、20-30 頁。
  - ・ 箭川修「〈悲しむ女〉の作り方：テニスンの Mariana と絵画的演出」『東北学院大学論集 英語英文学』第 98 号、東北学院大学学術研究会、2014 年、67-85 頁。
  - ・ 藪亨「ラファエル前派と装飾芸術」『美学』第 50 巻第 3 号、美学会、1999 年、13-24 頁。
  - ・ 山口茜「J. W. ウォーターハウスの作品におけるモデルの女性とイメージ化の過程——モダニズムへの展望を探る——考察」『文化交流研究』第 11 号、筑波大学文化交流研究会、2016 年、37-57 頁。
  - ・ 山口茜「J. W. ウォーターハウス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』第 18 巻、筑波大学人文社会科学現代理語・現代文化専攻、2017 年、19-39 頁。
  - ・ 山口茜「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」、『論叢 現代語・現代文化』第 19 巻、筑波大学人文社会科学現代理語・現代文化専攻、2018 年、17-37 頁。
  - ・ 山口恵里子「ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム ——19 世紀英国

- の「ラファエッロ以前」問題」『論叢 現代語・現代文化』第4巻、2010年、97-155頁。
- ・ 山口恵里子「ラファエル前派兄弟団におけるプリミティヴィズム——マテリアリティのリアリズム」『前ラファエッロ主義 過去による 19世紀絵画の革新』喜多崎親ほか編、三元社、2018年、149-208頁。
  - ・ 山口恵里子、「PRB 誕生前夜から「結成」まで」『前ラファエッロ主義 過去による 19世紀絵画の革新』三元社、2018年、66-71頁。
  - ・ ユイスマンス、J・K『さかしま』澁澤龍彦訳、光風社出版、1984年。
  - ・ ローズ、アンドレア『ラファエル前派』谷田博幸訳、西村書店、2009年。
  - ・ ロード、トニーほか『フローラ』井口智子翻訳責任、産調出版、2005年。
  - ・ 若名咲香「ヴィクトリア朝絵画のオフィーリア図像と花：ウォーターハウスの狂気のオフィーリアを中心に」『文化交流研究』第12号、筑波大学文化交流研究会、2017年、17-36頁。
  - ・ 若名咲香「誘惑と緊張——J. W. ウォーターハウス《つれなき美女》をめぐって」『論叢 現代語・現代文化』第20巻、筑波大学人文社会科学現現代語・現代文化専攻、2019年、41-62頁。
  - ・ 若名咲香「J. W. ウォーターハウスの花を摘む女性図像の考察 ——ペルセポネ神話と〈暗い〉ギリシア——」『美学』第71巻1号(256号)、美学会、2020年、133-144頁。
  - ・ 『改訂新版 世界文化生物大図鑑 植物1 (双子葉植物)』世界文化社、2004年。
  - ・ 『世界大百科事典 2』下中直人編、平凡社、2007年。

#### 展覧会カタログ (開催順)

- ・ *John William Waterhouse R.A. ~1849-1917~*, Sheffield: Mappin Art Gallery, Weston Park; Wolverhampton; Central Art Gallery, Lichfield Street, 1978-79.
- ・ Christian, John (eds), *The Last Romantics: The Romantic Tradition in British Art, Burne-Jones to Stanley Spencer*, London: Barbican Art Gallery, 1989.
- ・ *Lost Paradise: Symbolist Europe*, Quebec: Montreal Museum of Fine Arts, 1995.
- ・ Wilton, Andrew and Upstone, Robert, *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, Quebec: Montreal Museum of Fine Arts, 1997-98.
- ・ Valentine, Helen (ed.), *Art in the Age of Queen Victoria: Treasures from the Royal Academy of Arts Permanent Collection*, Colorado: Denver Art Museum / Seattle, Washington: Frye Art Gallery / West Palm Beach, Florida: Norton Museum / New York: National Academy Museum / Ohio: Cincinnati Art Museum, 1999-2000.
- ・ Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, Groninger Museum / London: Royal Academy of Arts / Quebec: Montreal Museum of Fine Arts, 2008-10.
- ・ *Pre-Raphaelites: Victorian Avant-Garde*, London: Tate Britain; Washington: National Gallery of Art; Moscow: State Pushkin Museum of Fine Arts, 2012-13.
- ・ *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites*, London: The National Gallery, 2017-18. (cat. no. 32 *The Lady of Shalott*, 1894)
- ・ Jacobi, Carol and Ward, Lucina (eds.), *Love and Desire: Pre-Raphaelite Masterpieces from the Tate*, Canberra: National Gallery of Australia, 2018-19. (cat. no. 58 *The Lady of Shalott*, 1888; cat. no. 71 *Dolce far niente*, 1879; cat. no. 80 *The magic circle*, 1886; cat. no. 81 *Circe Invidiosa*, 1892)
- ・ 『英国ヴィクトリア王朝絵画展』東京、高輪プリンスホテル (クラウンルーム)、1975年。



- ・ 『英国 19 世紀の愛と詩——ラファエル前派展』銀座三越特別会場、1976 年。
- ・ 『ラファエル前派とその時代展』東京、伊勢丹美術館／浜松市美術館／愛知県美術館／梅田・大丸ミュージアム／山梨県立美術館、1985 年。(cat. no. 45 《マリアムネ》1887 年、cat. no. 46 《嫉妬に燃えるキルケ》1892 年、cat. no. 47 《オフィーリア》1894 年、cat. no. 48 《ペネロペと求婚者たち》1912 年)
- ・ 『バーン=ジョーンズと後期ラファエル前派』東京、伊勢丹美術館／久留米、石橋美術館／栃木県立美術館／山梨県立美術館、1987 年。(cat. no. 44 《オデュッセウスに酒を勧めるキルケ》、cat. no. 45 《ダナイデス》)
- ・ 『ラファエル前派とオックスフォード』新宿・伊勢丹美術館／滋賀県立近代美術館／梅田・大丸ミュージアム、1987 年。
- ・ 『ヴィクトリア朝の絵画』山梨県立美術館／大丸ミュージアム、大阪／山口県立美術館／石橋財団石橋美術館、久留米／伊勢丹美術館、東京、1989 年
- ・ (cat. no. 56 《甘美なる無為》1880 年、cat. no. 57 《花売り》1880 年、cat. no. 58 《ディオゲネス》1882 年、cat. no. 59 《ホノーリウス帝のお気に入り》1883 年、cat. no. 60 《シャーロットの乙女》1894 年、cat. no. 61 《フローラとゼピュロス》1898 年頃、cat. no. 62 《宿命》1900 年、cat. no. 63 《人魚》1900 年、cat. no. 64 《春の歌》1913 年、cat. no. 65 《ダンテとベアトリーチェ》1916 年頃)
- ・ 『マンチェスター市立美術館所蔵 珠玉の英国絵画展』三越美術館・新宿／北海道立帯広美術館／呉市立美術館／平塚市美術館／高松市美術館、1993 年。(cat. no. 98 《ヒュラスとニンフたち》1896 年)
- ・ 『ベルギー象徴主義の巨匠展』高知県立美術館／茨城県つくば美術館／東京、小田急美術館／秋田県立近代美術館／栃木県立美術館、1996-97 年。
- ・ 『イギリス絵画と印象派』東京、大丸ミュージアム／徳島県立近代美術館／大阪、ナビオ美術館、1997 年。
- ・ 『ラファエル前派展』滋賀県立近代美術館／東京、安田火災東郷青児美術館／足利市立美術館／大阪、近鉄アート館／郡山市立美術館／高知県立美術館、2000 年。(cat. no. 88 《ヒュラスと水の精》1896 年)
- ・ 『英国アバディーン美術館所蔵 イギリス・フランス近代名画展』長崎県立美術博物館／東京、日本橋高島屋 8 階ホール／奈良県立美術館／浜松市美術館／高松市美術館／刈谷市美術館／島根県立美術館、2000-01 年。(cat. no. 30 《ペーネロペーと求婚者たち》1912 年)
- ・ 『ヴィクトリアン・ヌード ——19 世紀英国のモラルと芸術——』神戸市立博物館／東京藝術大学 大学美術館、2003 年。(cat. no. 73 《聖女ユーラリア》1885 年)
- ・ 『ラファエル前派からウィリアム・モリスへ』いわき市立美術館／横須賀美術館／美術館「えき」KYOTO／目黒区美術館／鹿児島市立美術館、2010-11 年。(cat. no. 115 《南の国のマリアナ》1897 年頃、cat. no. 116 《フローラ》1914 年頃、またはそれ以前)
- ・ 『テート美術館の至宝 ラファエル前派展』東京、森アーツセンターギャラリー、2014 年。
- ・ 『ホイッスラー展』京都国立近代美術館／横浜美術館、2014 年。
- ・ 『リバプール国立美術館所蔵 英国の夢 ラファエル前派展』新潟市美術館／名古屋市美術館／東京、Bunkamura ザ・ミュージアム／山口県立美術館、2015-16 年。(cat. no. 61 《エコーとナルキッソス》1903 年、cat. no. 62 《デカメロン》1916 年、cat. no. 63 《魔法をかけられた庭》1916-17 年)
- ・ 『ヌード ——英国テート・コレクションより』横浜美術館、2018 年。
- ・ 『ラファエル前派の軌跡』東京、三菱一号館美術館／久留米市美術館／大阪、あべのハルカス美術館、2019 年。
- ・ 『ギュスターヴ・モロー展 サロメと宿命の女たち』パナソニック汐留美術館／大阪、あべのハルカス美術館／福岡市美術館、2019 年。
- ・ 『神話の世界』、美術館「えき」KYOTO／群馬県立近代美術館／岡崎市美術博物館

／高知県立美術館、2019-20年。(cat. no. 13 《フローラ》1914年頃)

## 挿図リスト

1. 1889~91年頃のジョン・ウィリアム・ウォーターハウス（ラルフ・ウィンウッド・ロビンソン撮影）、オフホワイトの紙、プラチナプリント、20×15cm、ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ、ロンドン。
2. ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス、《ウンディーネ》1872年、カンヴァス、油彩、25.4×20.3cm、個人蔵。
3. ウォーターハウス《踊りのあと》1876年、カンヴァス、油彩、76.2×127cm、個人蔵。
4. ウォーターハウス《招かれざる客—カイロの街頭》1873年、カンヴァス、油彩、59×49.5cm、タウンリー・ホール・アート・ギャラリー・アンド・ミュージアム、バーンリー。
5. ウォーターハウス《シャロットの姫》1888年、カンヴァス、油彩、153×200cm、テート・ブリテン、ロンドン。
6. ジョン・エヴァレット・ミレイ、《両親の家のキリスト》1849-50年、カンヴァス、油彩、86.4×139.7cm、テート・ブリテン、ロンドン。
7. ミレイ《オフィーリア》1851-52年、カンヴァス、油彩、76.2×111.8cm、テート・ブリテン。
8. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》1896年、カンヴァス、油彩、131.1×197.5cm、マンチェスター市立美術館。
9. ウォーターハウス《人魚》1892-1900年、カンヴァス、油彩、96.5×66.6cm、ロイヤル・アカデミー・オブ・アーツ。
10. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》のためのスケッチ、1895-96年頃、青い紙に黒のチョークと白のチョークのハイライト、寸法不詳、所在不詳。
11. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》のためのスケッチ、詳細同上。
12. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》のためのスケッチ、詳細同上。
13. ニンフの判別図。挿図8の部分図。図中の記号は筆者による。
14. ウォーターハウス《オデュッセウスとセイレーン》1891年、カンヴァス、油彩、100.6×201.7cm、ナショナル・ギャラリー・オブ・ヴィクトリア。
15. ウォーターハウス《エコーとナルキッソス》1903年、カンヴァス、油彩、109.2×189.2cm、ウォーカー・アート・ギャラリー。
16. ウォーターハウス《オフィーリア》1894年、カンヴァス、油彩、124.4×73.6cm、個人蔵。
17. 《ヒュラスとニンフたち》の勿忘草。挿図8の部分図。
18. ミレイ《オフィーリア》の勿忘草。挿図7の部分図。
19. ウォーターハウス《南のマリアナ》1897年、カンヴァス、油彩、114×74cm、個人蔵。
20. ミレイ、モクソン版『テニスン詩集』（1857年）「マリアナ」のための挿絵
21. ウォーターハウス《南のマリアナ》の習作、1897年頃、カンヴァス、油彩、134.5×86.3cm、ロンドン、ハマミス・フラム行政区。
22. ジェームス・アボット・マクニール・ホイッスラー、《白のシンフォニー No.2：リトル・ホワイト・ガール》1864年、カンヴァス、油彩、76.5×51.1cm、テート・ブリテン、ロンドン。
23. ミレイ《マリアナ》1851年、カンヴァス、油彩、59.7×49.5cm、テート・ブリテン、ロンドン。
24. ロセッティ、モクソン版『テニスン詩集』（1857年）「南のマリアナ」のための挿絵
25. ウォーターハウス《レイミア》1905年、カンヴァス、油彩、146×90.2cm、個

- 人蔵。
26. ウォーターハウス《レイミア》1909年、カンヴァス、油彩、92.5×57.5cm、個人蔵。
  27. ハーバート・ドレイパー《ラミア》1909年、カンヴァス、油彩、127.0×69.0cm、所在不明。
  28. ウォーターハウス《つれなき美女》1893年、カンヴァス、油彩、110.6×81cm、ヘッセン州立美術館、ダルムシュタット。
  29. ウィリアム・ド・モーガン、『みえっぱりのラモーナ』の挿絵、詳細不明。
  30. ナルキッソスと水鏡。挿図15の部分図。
  31. 第2作の水鏡。挿図26の部分図。
  32. ウォーターハウス《金色の箱を開けるプシュケ》1903年、カンヴァス、油彩、117×74cm、個人蔵。
  33. ウォーターハウス《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》1900年、カンヴァス、油彩、149.0×99.0cm、個人蔵。
  34. ギュスターヴ・モロー、《オルフェウス》1865年、板、油彩、154.0×99.5cm、オルセー美術館。
  35. ウォーターハウス《魅惑》1911年、カンヴァス、油彩、97.0×61.0cm、個人蔵。
  36. ジャン・デルヴィル《オルフェウスの死》1893年、カンヴァス、油彩、79.3×99.2cm、ベルギー王立美術館。
  37. ウォーターハウス《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》のための素描、1898-1900年頃、チョーク、寸法不明、所在不明。

挿図出典

Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite* (exh. cat. 2008-10).

-1, 4, 5, 7, 8, 13, 15, 17, 18, 26, 28, 30, 31, 33

Trippi, Peter, *J. W. Waterhouse*, London: Phaidon, 2005.

-2, 3, 9, 14, 16, 19, 25, 32, 35,

ローズ、アンドレア『ラファエル前派』谷田博幸訳、西村書店、2009年。

-6, 23

*The Studio*, vol. 10, 1987.

-10, 11, 12

Tennyson, Alfred, *Poems*, London: Edward Moxon, 1857.

-20, 24

『ラファエル前派からウィリアム・モリスへ』いわき市立美術館／横須賀美術館／美術館「えき」KYOTO／目黒区美術館／鹿児島市立美術館、2010-11年。

-21

『ホイッスラー展』京都国立近代美術館／横浜美術館、2014年。

-22

Toll, Simon, *Herbert Draper, 1863-1920: a life study*, Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2003.

-27

ド・モーガン、メアリー『針さしの物語』矢川澄子訳、岩波書店、1997年。

-29

小柳玲子『ジャン・デルヴィル』岩崎美術社、1995年。

-36

*The Studio*, Vol. 71, 1917.

-37

ウォーターハウス略歴

- ・本略歴はウォーターハウスが存命中（1849～1917年）の出来事のほか、死後の出来事についても記載した。
- ・本略歴の作成にあたっては、主として以下の資料を参考にした。

'Principal Events,' *John William Waterhouse R.A. ~1849-1917~*, Sheffield: Mappin Art Gallery, Weston Park; Wolverhampton; Central Art Gallery, Lichfield Street, 1978-79, pp. 5-6; 'Chronology,' Prettejohn, Elizabeth, et al., *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, Groninger Museum / London: Royal Academy of Arts / Quebec: Montreal Museum of Fine Arts, 2008-10, p. 235; Hobson, Anthony, *The art and life of J W Waterhouse, RA: 1849-1917*, Cassell: Studio Vista, 1980; トリップ、ピーター 『J・W・ウォーターハウス』 曽根原美保訳、ファイドン、2014年。

- ・ロイヤル・アカデミーに関する項目は、ロイヤル・アカデミーのWebページ内のウォーターハウスのページを参考に記載した。

西暦	出来事
1848	*ラファエル前派兄弟団の結成
1849	イギリス人画家ウィリアム・ウォーターハウスの息子としてローマで誕生 [4月6日]。イタリア人の乳母に育てられる
1851	*ロンドン万国博覧会が開催される
1854	家族でロンドン、サウスケンジントンへ移る
1857	結核のために母が死去
1860	父がロンドンでフレデリカ・メアリー・ジェーン・パーシヴァルと再婚
1860s	父の故郷にほど近いヨークシャー州リーズの学校に通う
c. 1868	父のスタジオでアシスタントを務める
1870	ロイヤル・アカデミー付属美術学校に、彫刻専攻の見習い学生として仮入学
1871	ロイヤル・アカデミー付属美術学校で、彫刻専攻の正規学生となる（7年制） [1月28日]
1872	<b>英国芸術家協会の展覧会に出品 《ウンディーネ》</b>
1874	<b>ロイヤル・アカデミーに初出品 《眠りとその兄弟、死》</b>
1873-80	イタリア再訪 ローマ的な主題を扱った作品を発表する
1876	《踊りの後》が夏季展で評価される (hung on the line)
1878	ロンドン北西部のプリムローズ・ヒル・スタジオ3号にアトリエを設ける
1883	画家エスター・マライア・ケンワージーと結婚 《ホノリウス帝のお気に入り》が初めて美術館に買い上げられる (サウス・オーストラリア美術館、アデレード)
1885	<b>ロイヤル・アカデミー准会員に選出される [6月4日]</b> 《聖エウラリア》を発表、ヘンリー・テイトに買い上げられる
1886	ミレイの回顧展 (グローヴナー・ギャラリー) 《魔法円》がチャントリー基金を通じて国有作品となる (現在はテート・ブリテンが所蔵)
1887	ロイヤル・アカデミー付属美術学校で非常勤講師を断続的に務める (1908年まで) プリムローズ・ヒル・スタジオ6号にアトリエを移す *グローヴナー・ギャラリー開館
1888	《シャロットの姫》連作の第一作目を発表。この頃から戸外制作の実践の時代が始まる リージェンツ・パーク・ロード22番地に転居 *ニュー・ギャラリー開館
1889	《マリアムネ》がパリ万国博覧会で銅メダルを受賞
1890	父ウィリアムが死去 1872年以来毎年出品を続けたロイヤル・アカデミー夏季展への出品なし (イタリア滞在を延長したためと考えられている)
1893	《マリアムネ》がシカゴ万国博覧会に出品される
1894	シャルコット・クレセント36番地に転居
1895	<b>ロイヤル・アカデミー正会員に選出される [5月16日]</b>
1897	《マリアムネ》がブリュッセル万国博覧会に出品され、金メダルを受賞する *テート開館
1900	ロンドン北西部のセント・ジョンズ・ウッド、ホール・ロード10番地に転居 終の住処となり、現在はブルー・ブランクが設置されている
1901	*ヴィクトリア女王崩御
1909	ローズ・E・D・スケッチリーがウォーターハウス (の存命中で最も長い) 特集記事を執筆する (『アート・ジャーナル』誌クリスマス特別号)
1915	がんに罹る アカデミー夏季展への出品なし (1890年に続いて2回目)
1917	<b>肝臓癌のため68歳でセント・ジョンズ・ウッドの自宅で死去 [2月10日]</b>
1918	*第一次世界大戦終戦
1922	《近年死去したロイヤル・アカデミー会員の作品展》 (バーリントン・ハウス) に13点が出品される
1926	妻のエスターがスタジオに残された作品をクリスティーズの競売にかける [7月23日]
1933	エスターがセント・ジョンズ・ウッドを離れる
1942	《レイミア》(1905)が競売で落札される。確かではないが、32ギニー程
1944	エスターがケント州フェイヴァーシャムで死去
1978	回顧展がイギリス国内2カ所 (マッピン・アート・ギャラリーとセントラル・アート・ギャラリー) で開催される
1980	アンソニー・ホブソンがウォーターハウスの初のモノグラフを出版する
2000	《聖カエキリア》が競売で660万ポンドで落札される。競売を介して売却されたヴィクトリア朝時代の絵画で最高値を記録した
2008	回顧展がフローニンゲン美術館 (オランダ)、ロイヤル・アカデミー (イギリス)、モントリオール美術館 (カナダ) で開催される
2018	マンチェスター市立美術館が《ヘュラスとニンフたち》を一時的に撤去する 《セイレーン》がサザビーズの競売で380万ポンドで落札される











