

G・F・ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現

岡田実沙子

1. 問題提起

19 世紀イギリス・ヴィクトリア朝の画家・彫刻家であるジョージ・フレデリック・ワッツ (George Frederic Watts, 1817-1904) は、87 年の生涯のなかで、絵画と彫刻で 800 点以上の作品を手掛けている。その中でも絵画作品については、背景や装飾物を最小限まで削り、画面を占めている人物の身体の構図や身振りに細心の注意が置かれている。

その一方で、ことに 1860 年代以降の絵画作品のなかで、画中の人物について、顔の表情が全く見られない、見えにくいポーズで描く、または顔だけを筆遣いによって暈す、〈顔の表情を隠す〉表現がしばしば見られる⁽¹⁾。単身像または画中の主要人物である場合にもこの表現が見られ、あきらかに意識的に人物の顔の表情を隠していると考えられる。

顔の表情を隠す表現については、先行研究、主に展覧会カタログの作品解説のなかで、ワッツの絵画作品に度々表れる特徴として言及されている。さらに、頭部をひねったり、顔を隠したりすることで、顔の表情よりも身体による感情表現に重きを置いている、という指摘もある⁽²⁾。また、当時の作品批評の中でもこの特徴が述べられている。イギリスの作家・批評家のギルバート・キース・チェスタートン (Gilbert Keith Chesterton, 1874-1936) は、評伝『G・F・ワッツ』のなかで、《懺悔するイヴ》(1868 年制作開始; 1868-1903 年) について、画中に描かれたイヴの「背中」は芸術的な効果を有していると主張する⁽³⁾。

しかしながら、これまで顔の表情を隠す表現の身体的特徴や効果については、作品ごとに言及されることはあるものの、画家の作品全体を通した、ひとつの表現として

追究されることはなかった。ところが、この特徴が見られる作品を整理してみると、画家が目的を持ってこの表現を成立させ、展開させていったことを明らかにすることができる。そこで本論文では、顔の表情を隠す表現の成立と展開を整理したうえで、表現に込められた画家の意図について再検討し、ワッツの絵画作品における顔の表情を隠す表現の位置づけを行う。

2. 顔の表情を隠す表現の成立

ワッツがはじめに顔の表情を隠す表現を試みた作品は、ワッツの初期の油彩画のひとつである《サタン》(1847-48年)と考えられる。ここではサタンの胸像がクローズアップされ、神の象徴である光を遮るように左の掌を掲げている。そしてサタンの顔は不自然なまでに後方へ反らされ、鑑賞者はその表情を伺うことができない。

本作の制作には、画家の初期からの身体表現に対する関心と、1840年代のフランス・イタリア研修での経験が大きく起因していると考えられる。ワッツは幼少期に彫刻家ウィリアム・ベーネス (William Behnes, 1795-1864) のアトリエに入門した。そこで彫刻デッサンのためにアトリエからエルギン・マーブルスの石膏像を提供され、彫刻の生命感に満ちた身体表現に関心を寄せていく。ここでの学習は晩年の作品まで表れ、エルギン・マーブルスはワッツの生涯に亘っての作品制作の靈感源となった。

その後も、肖像画で生計をたてつつ、ナショナル・ギャラリーなどで過去の巨匠たちの作品を学びながら、歴史画への関心を高めていった。そして、1843年に新しいウェストミンスター宮殿の壁画装飾のコンペに応募し、見事に上位3位の1人に選ばれると、そこで得た賞金でフランス、イタリアへ渡る。ここでも肖像画を積極的に制作する一方で、過去の巨匠たちのフレスコ画からその技術を学んだ。

以上のような、初期からの古代ギリシア彫刻への関心と、研修旅行での歴史画、とくにフレスコ画制作に対する意欲は、帰国後のワッツの作品に表れた。そのひとつが《サタン》であり、大画面のキャンバスに雄渾な筆致で描かれた、簡潔で率直な画面は、イタリアでフレスコ画を学んだ成果であると考えられる。また、《サタン》に見られる、画中人物の著しくねじれたポーズは、ワッツが研修旅行中に影響を受けたミケラ

ンジェロによるシスティーナ礼拝堂の壁画から学んだと推察される⁽⁴⁾。

しかし、後方へ極端に顔を背け、顔の表情が見えない不自然な身振りは、既述のねじれを強調した身体のみ起因するものではないと考える。ここでの顔の表情を隠すという発想は、ウィリアム・ブレイク (William Blake, 1757-1827) からイギリスのロマン主義の画家たちの作品を参照した結果であると推察する。

本作の制作が開始された1847年前後に開催された3年分の公的な展覧会カタログを参照し、当時の画壇における〈サタン〉というモチーフについて調査したところ、毎年1500点近くの作品が集まるなかで、サタンを主要なモチーフとした作品は1点あるかないか、つまり、当時の画壇では相当マイナーなモチーフであったことがわかった⁽⁵⁾。この調査結果から、このモチーフの選択には画家の確かな意図があると推測できる。

また、先行研究において、本作の着想源となった主題については、『失樂園』と「ヨブ記」が指摘されている。ジョン・マーティン (John Martin, 1789-1854) による『失樂園』挿絵のひとつである《万魔殿》(1824年)では、右手で槍を持ちあげながら悪魔の軍勢を呼び起こすサタンの後ろ姿が描かれている。ワッツの《サタン》は、《万魔殿》の場面とは異なるものの、顔を見せず片腕を掲げる姿は、《サタン》を制作するうえでのきっかけとなったと推測する。さらに、《サタン》制作とほぼ同時期のデッサンである《軍勢を呼び起こすサタン》(1849年頃-50年)では、マーティンと同様の場面を描いているうえ、後ろ姿のサタンの身振りが近似していることから、《サタン》を制作するうえで、マーティンの『失樂園』の挿絵を参照したと推測できる。

また一方で、《サタン》がはじめて公に展示された展覧会のカタログに、『旧約聖書』の「ヨブ記」の始め詩の引用が付け加えていることにも注目したい⁽⁶⁾。さらに、ワッツの《サタン》と、1825年にウィリアム・ブレイクが自費出版した『ヨブ記への挿絵』との共通点も指摘されている⁽⁷⁾。ブレイクの《ヨブにその不幸を告げる使者たち》(1826年)には後ろ姿のサタンの姿が描かれており、加えて、その上部に記されている文章は、ワッツがカタログに引用した文章と一致することからも、《サタン》の着想源にはブレイクによる後ろ姿のサタンがあったと考えられる。

18世紀末のイギリス画壇において、ロイヤル・アカデミーの提唱する均整と抑

制のとれた理想美の追求に反し、マーティンやヘンリー・フュースリ（Henry Fuseli, 1741-1825）らは古代ギリシアの建築や彫刻に美を求め、ブレイクなどはミケランジェロ作品からも靈感を得たことは広く知られている。つまり、ワッツは自身がイタリア研修で受けたミケランジェロの衝撃と、それまで自身の関心を締めていた古代ギリシア彫刻の身体表現を、自身の作品に落とし込むために、先例としてブレイクら、イギリスのロマン主義の作品を参照したと考える。そして、彼らの間で共有されていたと思われる、背を見せ顔の表情が見えないサタンの姿が、ワッツの《サタン》の顔を見せない身振りという発想のきっかけになったと推察する。

さらに、ワッツは顔の表情を隠すことで、《サタン》と、当時のワッツの画業の中心であった肖像画を区別しようとしたと考えられる。肖像画では人物の個性や感情を顔で直接的に表すが、ワッツの《サタン》については、その顔の表情が隠されている。ここでワッツは、神の光から顔を背けるという場面の設定は残しつつも、あえて顔の表情を隠し、クローズアップによって物語性を取り除くことで、鑑賞者に能動的な鑑賞を促そうと試みたのではないだろうか。

3. 顔の表情を隠す表現の展開

しかしワッツは《サタン》を、当時の芸術には合わないと考え、約30年間自身のアトリエに仕舞い込んでしまう。さらに、《サタン》と同様に、聖書主題であり、簡潔な画面に彫刻的な身体を描いた《善きサマリア人》(1850年)をロイヤル・アカデミーに提出したところ、会場内の質の悪い場所に展示されたことをきっかけに、ワッツは1857年までアカデミーに主要な作品を提出することはなかった。その一方でワッツはリトル・ホーランド・ハウスを活動拠点とし、主に知識階級の中から肖像画のパトロンを増やしていく。こうしてワッツは肖像画家としての地位を確立していくのだが、《サタン》制作後から1860年代前半までの間、ワッツの絵画作品について顔の表情を隠す表現を見ることはできない。しかし、1850年代末以降、唯美主義運動を中心とする画壇の新たな動向のなかで、古代ギリシア彫刻とミケランジェロに造形的理想を見出す画家たちが台頭していくと、ワッツの絵画作品に顔の表情を隠す表現が再び現

れる。

ワッツは1856年から1857年の小アジア旅行の際、ハルカリナッソスの発掘調査に同行したことで、古代ギリシア彫刻への関心が再び高まり、ことに1860年代後半から古代ギリシア彫刻をモデルとする彫刻と絵画を積極的に制作していく。そのひとつが水の妖精クリュティエを主題とする彫刻と油彩画であり、中でも絵画については顔の表情を隠す表現が認められる。油彩画の《クリュティエ》(1860年代後半)では、クリュティエの上半身がクローズアップされ、首より下は正面を向いているが、首は異常なほど反らされ、後方に佇むひまわりに顔が向けられている。このひまわりはクリュティエが想いを寄せる太陽神アポロンのアレゴリーであり、それを見つめるクリュティエの表情は観察できない。左下部の花びらのシルエットは、叶わぬ恋に衰弱し、やがて一輪の花へ変身してしまうクリュティエの運命を暗示している。また、彫刻の《クリュティエ》(1868年)については、油彩画と似たポーズの胸像であり、油彩画に見られる下部の花びらのシルエットも装飾されている。この胸像を制作する際、特に頭部については、ミケランジェロによる《瀕死の奴隷》(1513-1516年)を参照したと考えられている⁽⁸⁾。

再び油彩画の《クリュティエ》について見てみると、彫刻と比べ首がより長く描かれ、首の反りもより極端になっていることから、画家が意図して顔の表情を隠していると推察できる。さらに、首を著しく反らす大胆な身振りによって、恋に翻弄されるクリュティエの激しい感情が表出し、また同時に、隠されている顔の表情を鑑賞者に強く想像させるだろう。

また、《クリュティエ》と同時期に制作、構想が始まった他の絵画にも、顔の表情を隠す表現が見られる。《誘惑されたイヴ》(1868年制作開始)のイヴは、《クリュティエ》と同様に首を大きく反らし、花と果実の芳しい香りに惹かれるようにその中へ顔を埋めている。《オルフェウスとエウリュディケ》(1872-77年)の画中の人物もまた首を極端に反らし、さらに顔に落ちた影によって顔の表情が暈されている。

加えて、顔の表情を隠す表現が再試行された際に、《サタン》の制作と同様に、イギリスのロマン主義の作品も再び参照したと推察される。例えば、《オルフェウスとエウリュディケ》には、18世紀末の画家リチャード・ウェストール(Richard Westall,

1765-1836) が原画を担当した版画《美しい幼子の死によせて》(1797年)との類似が認められる。《美しい幼子の死に際して》は、作品と同名のジョン・ミルトン(John Milton, 1608-1674)による詩を絵画化したものである。冬の神が幼子にキスをするつもりが、死なせてしまう場面を描いたものであり、画中的こと切れて後ろへ倒れる女性と、その女性の腰を抱く男性の身振りは、ワッツの《オルフェウスとエウリュディケ》のものと近似する。さらに、両作品は死に行く女性の姿が描かれ、その腰を抱く男性がまさにその女性の死の原因となる。厳密な主題は異なるものの、その身振りと登場人物の関係性の類似から、ワッツが本作を描くうえで、ウェストールの作品を着想源とした可能性は十分に考えられるだろう。しかしながら、ここでワッツは、ウェストールとは異なり、やはり画中の人物の顔の表情を隠していることに注意を向けておきたい。

また、ワッツが1870年代以降に意欲的に制作した寓意画のなかにも、顔の表情を隠す表現が表れている。《愛と死》(1877年頃-87年)では、死の擬人像と愛の象徴であるクピドが登場し、愛は死に抗うことはできないという寓意を表している。画中の布を全身にまとう者が死の擬人像であり、愛を表すクピドは死の擬人像の進行を妨げようと立ちふさがるものの、その歩みを止めることはできず、とうとう壁際まで追い詰められてしまう様子が描かれている。追い詰められ、怯えた表情を浮かべる愛と、鑑賞者側に背を向けて顔の表情を見せない死を対比することによって、愛のみに見せている死の顔の表情を、より積極的に鑑賞者に想像させていると考えられる。加えて、本作については当時の美術雑誌の中で、死の擬人像について、「布を纏う人物は(中略)その顔はわざと私たちから隠されているのだが、死を表している(後略)。」⁽⁹⁾と言及されていることから、死の顔が見えないことを当時の鑑賞者も意識していたと解することができるだろう。

さらに、死の身振りは、《軍勢を呼び起こすサタン》のサタンの身振りと近似し、1860年代後半以降の顔の表情を隠す表現にも、初期の構想が残っていたことが推測できる。また一方で、ワッツは死の擬人像を他の作品のなかで描いているものの、そこでは顔の表情が鑑賞者に見えるように描かれている。例えば《時間、死、審判》(1870年代後半-1896年)の死の擬人像は正面を向き、眠るような表情からは、《愛と死》の

死の擬人像のような攻撃性は感じられない。つまり、ワッツは同じ死の擬人像を描くうえでも、その場面における意味を意識して、顔を見せないことを選択していると考えられる。

加えて、ここで選択された背をみせるという身振りは、19世紀後半、ことに唯美主義の画家たちの間で関心を集めていた、ドレーパリーを強調させていると推察する。ワッツとの親交の深い画家フレデリック・レイトン (Frederic Leighton, 1830-1896) が描くドレーパリーは、《浜辺で小石を拾うギリシアの娘たち》(1871年) などに見られるように、身体を引き立てる役割を越えて、画家の自由な構想によって形態を変え、ドレーパリーそのものに表情が与えられている。ワッツも1860年代以降、当時の唯美主義の画家たちと同様に、古代ギリシア彫刻やサンドロ・ボッティチェリの絵画に見られるドレーパリーの表現に関心を寄せていたと考えられている。《愛と死》の準備素描について見てみると、死の擬人像が纏う衣服のドレーパリーについて何通りも描かれていることから、ワッツは本作の制作にあたって、ドレーパリーの表情を試行錯誤していたことがわかるだろう。

このように1870年代以降の顔の表情を隠す表現には、フランスや小アジアでの作品との出会い、唯美主義運動による画壇の関心の変化から、新たな効果の模索が伺える。例えば《ミノタウロス》(1885年) では、腕の筋肉の表現によってその力の強さ、場面の緊迫感が表されていると考えられる。簡潔な画面には、鑑賞者側に背を向け、左手に小さな鳥を閉じ込め、海の遙か先を見つめるミノタウロスの上半身がクローズアップされている。画面の中央に位置する左腕の上腕二頭筋は張りつめ、今まさに力を入れる場面、つまり左手の鳥を握りつぶそうとする瞬間であると解せられ、画面に緊迫感を与えている。

ワッツは古代ギリシア彫刻の雄弁な身体の量感表現に憧れ、様々なポーズの老若男女の手や脚などの身体の部位の石膏を大量に制作し、デッサンに利用して、表情豊かな身体表現を目指していた。《ミノタウロス》においても、背を見せ、顔の表情を省くことで、部分的な身体の量感表現を強調させていると考える。また、本作と同時期に制作された《怪物と幼児》(1885年頃) について、怪物が手のみで表されていることから、ワッツは顔の表情を隠す表現の新たな効果として、身体の一部にスポット

を当てた量感表現を試みていたと推測できる。

そして晩年にかけては、人物の身振りによって顔の表情が隠されるのではなく、筆遣いによって顔面を暈す、さらには頭部そのものを背景と同化するほど暈すことで、顔の表情が隠される作品が現れるようになる。《エンディミオン》(1900年頃)では、永遠の眠りについてのエンディミオンと、彼に寄り添う月の女神ディアナの姿が描かれている。しかしながら、ディアナの首から下の身体は描かれるものの、顔の表面のみが暈され、目や鼻といった顔のパーツさえ確認できない。さらに油彩習作については、ディアナのみならず、エンディミオンの頭部そのものが闇の中へ溶け込んでしまっている。エンディミオンとディアナの物語は、以前から多くの画家たちによって絵画化されているが、そこでのディアナの姿は、はっきりと顔の表情が見えるように描かれるか、もしくはアンヌ・ルイ・ジロデ・ド・ルシー＝トリオゾン (Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, 1767-1824) による《エンディミオンの眠り》(1791年)のように月の光そのものとして描かれている。しかしワッツの《エンディミオン》では、むしろ意図的に顔のみを暈すことで、眠りから覚めない想い人を見つめる女神の表情を想像するよう、鑑賞者を駆り立てていると考えられる。

また《天体の創造者》(1902年頃)は、天地創造の壮大なプロセスのなかで、天体を創る神の姿を描いたものであり、両腕を広げ天体を創造する場面は、ミケランジェロによるシスティーナ礼拝堂天井画や、ブレイクによる『ヨブ記への挿絵』の中で絵画化された神の姿と共通する。しかし、ワッツによる神の姿は、頭部が闇に溶け込んでいるが、一方で両腕を広げ舞うように回転する身体は、その指先から創造された天体の光に照らされている。ワッツは頭部そのものを画面から隠すことで、鑑賞者の視点を光に照らされた身体に移し、光の回転と同化するように両手で光を播く身体の運動性を強調させていると推察する。

このようにワッツの作品の展開を追うことで、1840年代後半に始まった顔の表情を隠す表現は、明確な意図をもち、さらに年代を追うごとに新たな効果が模索されていたと解することができるだろう。

4. 結論

ワッツの顔の表情を隠す表現は、ロマン主義の作品を参照し、古代ギリシア彫刻やミケランジェロ作品から得た身体表現に対する関心を反映させた《サタン》を完成させたことから始まる。《サタン》制作後は、しばらくこの表現をみることはできないが、唯美主義運動の高まりに伴い、ワッツは1860年代後半から再び古代ギリシア彫刻とミケランジェロに関心を寄せ、よりはっきりとその効果を意識して顔を隠す表現に取り組んでいった。そして晩年まで、ドレーパリーの効果、肉体の強調や運動性、さらには鑑賞者による想像の喚起といったさまざまな効果を、主題に応じて模索していったことが確認できる。つまり、顔の表情を隠すという特徴は、ワッツが明確な目的を持って生涯取り組んだ、重要な絵画表現の試みのひとつであると位置づけることができるのである。

註

- (1) 本論文では、画中の人物について、意図的な顔の表情を隠す身振りや、顔の表情を暈す筆遣いを含めた表現について、〈顔の表情を隠す〉表現という言葉当てている。
- (2) Bills, Mark and Barbara Bryant; with contributions by Stephanie Brown, Michael Wheeler and Julia Dudkiewicz, *G.F.Watts Victorian Visionary – HIGHLIGHTS FROM THE WATTS GALLERY COLLECTION*, Watts Gallery, Compton, 2008, p. 74.
- (3) Chesterton, Gilbert Keith, *G. F. Watts*, Duckworth & Co., London, 1904, p. 136.
- (4) 先行研究において、ワッツの絵画作品にしばしば見られる、人物のねじれた身体の表現は、ミケランジェロに由来するものであると度々指摘される。また、ワッツはシステイーナ礼拝堂の壁画の詳細な写真を所持しており、その写真を参照したであろうデッサンもいくつか残っている。
- (5) 当時のイギリスの画家・彫刻家たちにとって最も重要な作品発表の場である、ロイヤル・アカデミーによる定期展覧会のカタログを参照し、サタンを主要なモチーフとする作品の有無について調査した。参照した展覧会と該当作品は以下の通りである。

① 第78回ロイヤル・アカデミー展（1846年）

(*The exhibition of the Royal Academy 1846: the seventy-eighth*, printed by W. Clowes and sons, London, 1846.)

G・F・ワッツの〈顔の表情を隠す〉表現

該当作品：ウィリアム・ロング (William Long, 生没年不明) 《サタン、罪、死》

② 第79回ロイヤル・アカデミー展 (1847年)

(*The exhibition of the Royal Academy 1847: the seventy-ninth*, printed by W. Clowes and sons, London, 1847.)

該当作品：アレクサンダー・ケロック・ブラウン (Alexander Kellock Brown, 1849-1922)

《地獄に堕ちるサタン》

③ 第80回ロイヤル・アカデミー展 (1848年)

(*Bound volume of catalogues for Royal Academy of Arts*, London. Vol. V, 1848-1863,

Royal Academy, London, 1848-1863.)

該当作品：無し

(6) 《サタン》は、1881年にグローヴナー・ギャラリーにて開催されたワッツの回顧展で初めて公に展示された。その展覧会カタログには以下の詩の引用が記載されている。

‘And the Lord said unto Satan, Whence comest thou?

Then Satan answered the Lord and said,

From going to and fro in the earth and from walking up and down in it.’

「主はサタンに言った、お前はどこから来たのか。

そこでサタンは主に答えて言った、地上をあちらこちら歩きまわっていました。」

[ヨブ記1章7節]

(*Winter exhibition*, Grosvenor Gallery, London, 1881.)

(7) Gould, Veronica Franklin (ed.), *The Vision of G.F.Watts*, Watts Gallery, Compton, 2004, p. 111.

(8) ワッツは、制作年は未だ不明であるものの、ミケランジェロの《瀕死の奴隷》と思われるデッサンと、頭部の石膏像を制作している。おそらく、1843年にパリへ渡った際か、1855年から1856年にフランスに滞在した際にデッサンし、帰国後に頭部の石膏を制作したと思われる。

(9) *Works of Mr. G. F. Watts, R.A.: With a Complete Catalogue of his Pictures*, Pall Mall Gazette “Extra.” No. 22, Pall Mall Gazette, 1886, p. 22.