

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——

伊藤ちひろ

はじめに

ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は 19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて、ロンドンのロイヤル・アカデミーを中心に活動した画家である。誕生から 5 歳頃までをローマで過ごしたこともあり、画業初期においては古代ローマやポンペイの情景を多く描いた。しかし画業中期以降、彼の作品においてそうした題材が選ばれることは比較的少なくなる。その代わりに神話や古典、また中世の物語やヴィクトリア朝時代の詩に取材した作品が優勢となっていったのである。《ヒュラスとニンフたち》⁽¹⁾ もギリシア神話を題材に描かれた。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。池のほとりにかがみ甕を水に浸そうとした時、そ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。

作品はマンチェスター市立美術館で発表され買い上げられた後、ロイヤル・アカデミーでも展示され好評を博した。『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ている。

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じゅうに広がっている⁽²⁾。

しかし一部では批判的な意見もあった。

(……)《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1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(……) (3)。

『タイムズ』紙はこのように、ニンフの容貌の類型性を指摘し批判したのである。これに対しエリザベス・プレットジョンは「(……) [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」(4) と、ニンフたちの類型性を認めつつもむしろ好意的に評価した。またクリストファー・ウッドも

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 (5)。

と述べている。このように、現代の研究においてはニンフの容貌の類型性をむしろ評価する傾向がある。

しかしその議論においてニンフのどの特徴をもって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4枚のスケッチ (6) と完成作の比較からモデルが少なくとも2人以上いると指摘している。ポーズや顔つきの特徴からスケッチとの関連が見られるニンフもいるが、どちらのタイプにも当てはまらないニンフもあり、容貌の類型性に関する議論はまだ曖昧な部分が多い。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、ウォーターハウスが描く女性のイメージにはある種の定型が指摘されている。そのイメージとニンフの関係については検証の余地があるが、本論ではニンフたちの行動に目を向けたい。容貌の曖

味さとは異なり、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、各ニンフの性格付けなど、内面性の差異を指摘することができるのではないだろうか。

そこで本論ではまず作品制作の背景と、1890年頃の画題を確認する。次に7人のニンフそれぞれの行動を分析する。そして、異なる性質をもつ行動の混在を示すことで、ニンフに差異がもたらされていることを指摘する。続いて本作品と同様に7人の女性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》(1891年)と比較し、ニンフとセイレーンの表現の違いを確認する。ニンフの行動が差異化されることによって、ニンフには善悪どちらの性質も認められるようになる。善悪の両価性は水の妖精の特徴であり、ファム・ファタルの特徴でもあった。ニンフの行動に表される相反的要素は、これを強調するものではないだろうか。

1. 作品制作の背景

ウォーターハウスは1886年にジョン・エヴァレット・ミレイ(1829-96年)の回顧展を訪れて以来、ラファエル前派兄弟団からの影響を強く受けるようになった⁽⁷⁾。彼らが熱中したファム・ファタルの表象への関心を強め、画題にも変化が見られるようになる。それは彼が画業初期から精力的に取り組んだ古典的題材においても例外ではなかった。主役はローマ皇帝から魔女に代わり、力をもった女性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。

この作品が出品される前年、ウォーターハウスはロイヤル・アカデミーの正会員に選出された。当時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を提出することが義務付けられていた。しかし彼は間に合わせる事が出来ず、アカデミーの秘書からの問い合わせに対し、作品が満足いく出来に仕上がっていないと手紙で説明している⁽⁸⁾。結局《人魚》が発表されたのは選出から6年後の1901年のことだった。《ヒュラスとニンフたち》はその間に描かれた作品の一つである。画家は

この作品を1896年、つまり正会員選出翌年のロイヤル・アカデミー夏季展に出品しようとしていた。だがこちらにも間に合わせる事が出来ず、発表の場をマンチェスター美術館の秋季展に変更している⁽⁹⁾。両作品の提出が遅れた詳細な理由は分かっていない。とはいえ画家が水の妖精に関心を寄せており、それをアカデミーで発表する題材として強く意識していたことが窺える。

ピーター・トリッピは《ヒュラスとニンフたち》について、「性と水と死が横溢した大判の傑作」⁽¹⁰⁾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シェイクスピアの戯曲『ハムレット』のオフィーリアと、ヴィクトリア朝時代の詩人テニソンの『シャロットの姫』に登場する同名の主人公である。どちらも恋によって破滅の道を辿り、水上で命を落とす。ウォーターハウスはこのヒロインたちを長年に渡って3度も取り上げた⁽¹¹⁾。しかし先述のとおり、1890年代以降彼の作品においては身を滅ぼす男性の存在が強調されるようになっていた。この主題において男性が犠牲者として初めて登場したのはホメロスの『オデュッセイア』を題材とした1891年の2作品である。《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》と《オデュッセウスとセイレーン》はどちらも女性が優位に立ち、それに脅かされる男性が描かれている。このように《ヒュラスとニンフたち》の制作された1890年代頃、画家のキャンバスにおいて男女の立場は変化を見せ始めていた。とはいえ、彼は先述の《オフィーリア》と《シャロットの姫》を1890年代以降にも2作品ずつ描いている。ファム・ファタルが登場しても、女性犠牲者の主題への熱中は画業後期まで継続していた。しかし、男性が皇帝や哲学者のような威厳ある姿で再びキャンバスに登場することはなかった。

2. ニンフの行動の差異化

ウォーターハウス作品における女性の類型性は、作品発表当時から現在まで繰り返して指摘されている。ホブソン⁽¹²⁾やマーヴィック⁽¹³⁾はウォーターハウス作品に登

場する女性をそれぞれ2つのタイプに分類した。ただしホブソンは「あるモデルの特徴が別のモデルの顔に混ぜられることがある」ということも指摘している。ウォーターハウスが用いたモデルに関しては謎が多く現在も盛んに議論されているが、こうした点からモデルを特定することの難しさや危うさも認められている⁽¹⁴⁾。ニンフに指摘されてきたモデルを巡る見解の不一致もこれが一因と言えるだろう。そこで本章で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。ニンフに割り当てる記号とその行動、画面上の位置については【表1】に詳記した。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2】を参照いただきたい。

記号	行動	位置
A	ヒュラスに背後から近づく	左
B	両手で真珠を差し出す	中央奥
C	髪を両手で掲げる	中央奥
D	水面近くで両手を遊ばせる	右側奥
E	ヒュラスの服の裾を掴む	中央手前
F	ヒュラスの右腕を両手で掴む	中央
G	胸の前で手を握る	右側手前

表1 ニンフに割り当てる記号と行動の特徴

グループ	ニンフ
I	E・F
II	B・C
III	D・G
IV	A

表2 ニンフのグループ分け

グループ I のニンフはヒュラスと接触し引き寄せるような仕草をみせる。すなわち、ヒュラスを彼女たちの領域に転落させる意図を持っている。対してグループ II は、グループ I と異なりヒュラスと接触はしてはならず、瞳孔の開いた特徴的な目つきでヒュラスを鋭く見つめている。ここで、ニンフ C の髪を掲げるポーズに注目する。高橋裕子によれば、

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」⁽¹⁵⁾。

とされる。つまりニンフ C 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。ニンフ B は《人魚》にも描かれた真珠をヒュラスに差し出している。以上のことから、グループ II はヒュラスとの接触はないものの、彼の気を引こうとする行動をとっていると考えられる。グループ III もグループ II と同じく、ヒュラスとの接触はない。しかし、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。また視線も、ヒュラスを熱心に見つめるというよりもむしろ事の成り行きを傍観するような印象がある。グループ III は先述の 2 グループとは異なり、むしろ受動的な行動をとっている。最後にグループ IV のニンフだが、ヒュラスに近づこうとはしているものの、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。一つはヒュラスを破滅させる意図をもち積極的に行動するもので、グループ I と II のニンフがこれに当てはまる。もう一つは関心を寄せつつも傍観的な行動をとるもので、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。

3. ウォーターハウス作品における水の妖精の表象

3-1. 《オデュッセウスとセイレーン》との比較

《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》⁽¹⁶⁾と類似している。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。オデュッセウスは身体をマストに括り付け、乗組員たちは耳を蠟で塞いでセイレーンの入江を越えていく。当時既に、美しい女性の姿をした半人半魚のセイレーンの図像が絵画表現の主流となっていた。しかしウォーターハウスはそれを踏襲せず、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に着想を得た、よりおぞましい姿で描いている⁽¹⁷⁾。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、人ならざるものに男性が襲われる点である。また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するという点でも共通している。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。

まずは画面左側、オデュッセウスと向かい合う3人を見てみると、全員が翼を大きく羽ばたかせてオデュッセウスに接近している。口元に注目してみるとこちらも揃って口を開けており、歌を歌っていることが分かる。画面右上の3人も同様に翼を羽ばたかせ、乗組員たちを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、こちらも歌を歌っていることが示唆される。画面手前で船の縁にとまっているものは、怯える乗組員の顔を覗きこむようにして迫りながら歌を聞かせている。以上のように、7人のセイレーンは全員がオデュッセウスたちを威圧し襲いかかっている。その行動に差異を見せたニンフとは異なりセイレーンの行動は統制され、男性を破滅させようとする悪徳の面が強調された。ではなぜセイレーンの行動が統制され、ニンフの行動は変化を見せたのだろうか。これには原典における結末の違いが大きく関係している。すなわち、女性の力が男性を圧倒し、真に男性の脅威となり得たのかという点である。オデュッセウスたちを誘惑することに失敗したセイレーンが海に身を投げ自滅したのに対し、ニンフはヒュラスを水底へと引き摺り込むことに成功している。

ニンフはヒュラスを破滅へ導き、ヘラクレスとの愛を断絶する存在である。松浦暢はヴィクトリア朝において、女性は美德に少しでも抵触する行為をしただけで墮落した悪女、悪徳のファム・ファタルとみなされていたと述べている⁽¹⁸⁾。家庭の天使として道徳を遵守することが求められた時代においてヒュラスを転落させたニンフは、男性を脅かすファム・ファタルとしての性格を強めているのである。

3-2. ニンフのファム・ファタル性

ヴィクトリア朝の画壇において人魚は人気の図像であった。その人魚の特質について、松浦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・ディーモン型など、可変的で多様に富んでいる⁽¹⁹⁾。

ウォーターハウスは画業最初期の1872年に、ドイツの作家フリードリヒ・フケーの同名の小説を題材に《ウンディーネ》を描いている。水の妖精であるウンディーネは人間を愛し結婚するがその夫に裏切られ、精霊の掟によって夫の命を奪う。画家はここでも「性と水と死」の主題に取り組んでいた。このように、セイレーンのような妖婦型だけでなく、いわゆる純情型の表象も彼の内にはあった。しかし純情型、妖婦型といった性質は二項対立的なものではない。そのことはウンディーネがその宿命を嘆きながらも、最終的に人間の命を奪っていることから示唆される。また松浦は、

官能的な〈^{パンデモス}低次のヴィーナス〉と精神的な〈^{ウラニア}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⁽²⁰⁾。

と述べている。つまり善と悪の相反的要素が人魚に多様性をもたらし、そこから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る悪徳を、受動性はヴィクトリア朝の女性に求められた美德を表す。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「ジュヌフィーユ・ファタル (jeune fille fatale)」と称した⁽²¹⁾。トリップは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ことを指摘している⁽²²⁾。こうした意味においても、ニンフたちには未熟さと性的な魅力という両価性がもたらされているのである。ヴィクトリア朝の社会において、人々は女性が性的欲求を持つことはないと当然のように考えており、それを持つこと自体が悪徳とされた。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。たとえばブラム・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ものと述べている⁽²³⁾。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。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⁽²⁴⁾。当時の鑑賞者も7人のニンフにこうした性質を認めることができただろう。そうすると、ニンフがヒュラスを誘惑する行為は本能的なものであり、必ずしも悪意をもった行為ではないとも言える。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。

むすびに

ここまで、《ヒュラスとニンフたち》に描かれた7人のニンフの行動から差異の表

現を見出し、その性質の両価性をあきらかにしてきた。ウォーターハウス以前に描かれたヒュラスとニンフの主題は、ヒュラスが身体に纏わりつくニンフの腕に抵抗するような姿など、ニンフがヒュラスを圧倒する姿で描かれたものが多い。これらの作品をウォーターハウスが目にしたかは現時点では確認できない。しかし彼はこの場面を暴力的な略奪の場面にせず、両者が対峙する緊張の瞬間を描いたのである。

ウォーターハウスが1887年のアカデミー夏季展に出品した《マリアムネ》は展示期間中に、高評を得た作品を特に熱心に収集したコレクターに買い上げられた⁽²⁵⁾。そして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メダルを獲得した⁽²⁶⁾。《ヒュラスとニンフたち》に試みられた女性表現の差異化は、国際的な評価とアカデミーでの地位を得て名声を高めた彼の意欲的な姿勢の現れといえるだろう。

註

- (1) 1896年、油彩、カンヴァス、98.2/163.3 cm、マンチェスター市立美術館。
<http://manchesterartgallery.org/collections/search/collection/?id=1896.15> (2018年1月10日確認)。
- (2) Anon. (Spielman M. H.?) , “The Royal Academy Exhibition -I,” *The Magazine of Art*, June 1897. p. 58.
- (3) Anon., “The Royal Academy,” *The Times*, 1 May 1897, p. 10.
- (4) Prettejohn, Elizabeth, et al, J. W. Waterhouse: *The Modern Pre-Raphaelite*, London: Royal Academy of Arts, 2008. p. 134.
- (5) Wood, Christopher, *Olympian Dreamers: Victorian classical painters, 1860-1914*, Constable, 1983. p. 234.
- (6) うち3枚は『ステューディオ』誌 (Anon. (Baldry A. L.?) , *The Studio: an illustrated magazine of fine & applied art*, vol. 10, 1987, pp. 244-7.)掲載のもの。1895-6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。ポーズや目つきの特徴から、完成作の中央奥に描かれている2人のスケッチであることが分かる。プレットジョンはこの3枚が明らかに1人のモデルから描かれたものであると指摘している。1枚はアシュモレアン美術館蔵のものであるが、詳細は不明。プレットジョンは完成作右側の2人との関連を示唆している。また彼女は、それが前

ウォーターハウス作《ヒュラスとニンフたち》

者のスケッチとは明らかに異なるモデルから描かれたものであると指摘している。

- (7) ピーター・トリッピ、『J・W・ウォーターハウス』、曽根原美保訳、ファイドン、2006年、83頁。
- (8) Hobson, Anthony, *The art and life of J W Waterhouse, RA: 1849-1917*, Cassell: Studio Vista, 1980, p. 91.
- (9) *Ibid.*, p. 97.
- (10) トリッピ、145頁。
- (11) ウォーターハウスは《シャロットの姫》を1888、1894、1910年に、《オフィーリア》を1889、1894、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。
- (12) Hobson, p. 171.
- (13) Marvick, Andrew Bolton, “Herself a Psyche’: Feminine Identities in the Art of John William Waterhouse,” *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 5 (Spring 1996) : 81-95.
- (14) Prettejohn, p. 134.
- (15) 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、139-142頁。
- (16) 1891年、カンヴァスに油彩、100.6/201.7 cm、ヴィクトリア国立美術館、メルボルン。
<https://www.ngv.vic.gov.au/explore/collection/work/4457/> (2018年1月10日確認)。
- (17) トリッピ、104頁。
- (18) 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、40頁。
- (19) 松浦、7-8頁。
- (20) 松浦、19頁。
- (21) Hobson, Anthony, *J W Waterhouse*, Phaidon, 1989, p. 52. ホブソンはジュヌフィーユ・ファタルを「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」と説明している。
- (22) トリッピ、95頁。
- (23) ブラム・ダイクストラ、『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、422頁。
- (24) 同上、401頁。
- (25) 作品を購入した企業資本家で下院議員のウィリアム・クスバート・クイルターは、イギリスやヨーロッパ大陸の絵画の多様なコレクションを築いた。彼は高評を得た作品を購入し、展覧会に貸し出すことで自分自身の名声に磨をかけるとともに作品の価値を高め、画家の評判をも高めた(トリッピ、84頁)。
- (26) トリッピ、同上。