

# ガラスの時代の「シャロットの姫」

## — J. W. ウォーターハウスの作品における鏡 —

山口 茜

### はじめに

ロンドンのナショナル・ギャラリーがヤン・ファン・アイクによる《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434年, 図1)を獲得したのは1842年のことである。画面の中央に象徴的な凸面鏡を配置したフランドル画家の作品は多くの関心を集め、エリザベス・プレットジョンによれば、すぐに「カルト・イメージ」と言えるほどの地位を確立したが<sup>1</sup>、こうした動きはガラス生産業の進歩による生産数の増加と、それがもたらしたガラス文化の開花とも重なっていた。こうした背景については、イザベル・アームストロングの著書 *Victorian Glassworlds: Glass Culture and the Imagination 1830–1880* (2008年) に詳しい<sup>2</sup>。アームストロングは1830年から1880年のイギリスにおけるガラスや鏡、さらにはレンズについて、その生産方法から人々の受容と変化、そして絵画を含む芸術、文化との関連から細部にわたって検証、考察している。また、2017年にロンドンのナショナル・ギャラリーで開催された *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites* の展覧会カタログ<sup>3</sup>では、《アルノルフィニ》作品がラファエル前派兄弟団や、ウォーターハウスを始め、その流れにある画家たちの作品に与えた多大な影響が論じられている。《アルノルフィニ》作品とヴィクトリア朝絵画への影響については、プレットジョンの著書 *Modern Painters, Old Masters* (2017年) の第二章でも詳しく取り上げられている。特にプレットジョンは、ラファエル前派の作品から20世紀のモダニズムに差し掛かる作品までを広範に取り上げて検証し、《アルノルフィニ》作品の影響がロジャー・フライ(1866–1934年)やウォルター・シッカート(1860–1942年)ら、モダニズム画家へと引き継がれていると結論づけている。

こうした時代にあって、芸術家たちはガラスや、ガラスの加工物である鏡に大いに注目し、積極的に作品に取り入れた。例えば、エドワード・バーン＝ジョーンズ(1833–1898年)の《フェア・ロザムンドとクイーン・エレノア》(1861年)には《アルノルフィニ夫妻の肖像》と同様の円い凸面鏡が、また、ウィリアム・ホウルマン・ハント(1827–1910年)の《良心の目覚め》(1853–4年, 図2)やジェームズ・マクニール・ホイッスラー(1893–1903年)の《白のシンフォニー, no.2》(1864

年)には、同時代に加工が容易になったとされる四角い平面鏡が描かれている<sup>4</sup>。また、多くの文学作品にも鏡が登場する。アルフレッド・テニソン(1809-92年)の詩「シャロットの姫」(1842年)では、同名の主人公が外界を見る代わりに許されたのが、窓外の光景を室内に映す鏡であった。児童文学の分野では、1871年にルイス・キャロル(1832-98年)が現代でも知られる名作『鏡の国のアリス』を出版した。いずれも、鏡が物語の核を構成している。他にも、ロマン派詩人サミュエル・テイラー・コールリッジの子孫であるメアリー・エリザベス・コールリッジ(1861-1907年)は「鏡の向こう側」(1896年)という誌で、鏡に映る自分を見る女性の心境をうたった。

本論文で取り上げるジョン・ウィリアム・ウォーターハウス(1849-1917年)も、鏡というモチーフに魅了された画家の一人であった。最初に鏡が登場する《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》(1891年)以降、多数の作品に鏡が登場する。鏡が登場する文学作品を主題としている作品もあれば、ウォーターハウスが独自に鏡を描き加えているものもある。

本論文ではウォーターハウス作品に登場する鏡について論じるが、特にテニソンの「シャロットの姫」を主題にした作品に注目する。シャロットの姫は、塔の中で一人、鏡に映る窓外の光景を織物に仕立てることで日々を過ごす主人公の名である。彼女はそうした生活の中で次第に外の世界に興味を持つようになり、やがて騎士ランスロットを目にしたことをきっかけに禁忌(鏡を介さずに窓外を見ること)を冒し、やがて命を落とすというもので、ヴィクトリア朝の、特にラファエル前派兄弟団や、その影響下にある多くの画家たちの関心を集めた。

ウォーターハウスはこれを主題に三作の絵画を制作した。最初の作品である《シャロットの姫》(1888年、図3)に鏡は登場しないが、うち、後半の二作である《シャロットの姫》(1894年、図4)と《「影の世界にはもうんざり」、とシャロットの姫は言った》(1915年、図5)には、巨大な円鏡が登場する。しかし《シャロットの姫》(1888年)も、画面の半分を水面が覆っていることに着目したい。水面は鏡との関連から論じることができるので、水面と鏡の関係について後に詳述する。

ウォーターハウスの鏡作品については、ウォーターハウス研究の第一人者であるアンソニー・ホブソンやピーター・トリッピによる研究書でも論じられている<sup>5</sup>。ホブソンは、特に1894年の二作目について、ハント作品の色濃い影響を指摘すると同時に、ハント作品とウォーターハウス作品の差異にも注目し、ハントが原詩にない象徴的モチーフを数多く描き込み画面のデザイン性を高めたのに対して、ウォーターハウスはより人物にフォーカスした描写を行っている<sup>6</sup>と指摘した<sup>6</sup>。鏡に関しては、1915年の三作目は、二作目よりも鏡に映る光景に重きが置かれていること、ま

た画面の中で、円鏡の「円」が、織物の模様や、鏡の中に映るアーチ、その上の円いガラスとともに、画面の中で「円のパターン」を構成していることを指摘している<sup>7</sup>。トリッピもハントや、エヴァレット・ミレイ（1829–1896年）、シドニー・ハロルド・メテヤード（1868–1947年）らの影響について指摘したほか、細部の象徴的モチーフについてより具体的に論じている。また、大変興味深いことに、1888年の一作目については、ウォーターハウスが作品発表時に原詩の一部を添えたが、その際に「わが身の不運をすべて見て」という一文をあえて省略したことを指摘している<sup>8</sup>。また、ホブソン、トリッピともに、スケッチブックに残された構想画の多さに注目し、ウォーターハウスがハントの二番煎じを避けようと試行錯誤したことや、特にトリッピは構想画と完成画では、鏡の形が長方形から円形へと変化していることを指摘した<sup>9</sup>。エリザベス・ネルソンが編集した、*Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts. Providence*<sup>10</sup>の展覧会カタログも、ウォーターハウス作品を含む「シャロットの姫」主題の絵画作品を網羅し、トリッピとホブソンの著書を参考にしながら、原詩の分析と作品分析を行っている。

このように、現時点での先行研究は、鏡への注目やウォーターハウスによる「シャロットの姫」三作品の比較などには消極的で、先駆作品の影響や原詩との対応関係、モチーフの分析を中心に据えている。ウォーターハウスの「シャロットの姫」作品については、これら三作が個別に、同じ場面を採用した他の画家の作品と比較されることはあるが、2017年の拙論<sup>11</sup>を除き、先行研究においてこの三作が比較、検討されたことはない。

2017年の拙論では、ウォーターハウスのスケッチブックに残された構想画のうち油彩画として採用されなかった場面に注目し、ウォーターハウスの《シャロットの姫》（1888年）は、死の先の復活を示唆するものであると論じた。具体的には、キリストの磔刑像とともに描かれた三本の蠟燭が、磔刑の三日後に実現したキリストの復活を示唆すること、そして「出発と帰還と結びつけられ、死と復活を表す」<sup>12</sup>シンボルの燕が番で描かれていることが、シャロットの姫の死と復活を結びつけることを指摘した<sup>13</sup>。さらに、ウォーターハウスがシャロットの姫の亡骸がキャメロットに流れ着く場面を構想段階で諦めたことから、やはりシャロットの姫と「死」の結びつきを避けようとしていたことがわかることを指摘した<sup>14</sup>。また先述の通り、ウォーターハウスは作品に原詩を添える際に一部省略し、シャロットの姫を待ち受ける死を示唆するフレーズを取り去った。ここには、原詩通りであれば避けられない「死」を、ウォーターハウスが自分の作品からは遠ざけようとした試みが見て取れる。

そこで本論文では、先行研究、また上記の拙論をもとに、ウォーターハウスが「死」

に直結しないシャロットの姫の物語を描いたことを、鏡のモチーフに注目して明らかにする。

なお、三作品の混同を避けるため、「シャロットの姫」主題の三作品について、本論文では以下のように言及する。

《シャロットの姫》(1888年)・・・一作目(1888年)

《シャロットの姫》(1894年)・・・二作目(1894年)

《「影の世界にはもうんざり」とシャロットの姫は言った》(1915年)・・・三作目(1915年)

## 1. 「シャロットの姫」三作品の比較と鏡の描写

まず、ウォーターハウスによる「シャロットの姫」主題の三作品の場面選択と、鏡の描写について考察する。

各作品が採用する場面は次の通りである。

一作目(1888年)：物語のクライマックス、「呪い」を被ったシャロットの姫が塔の外に出て、小舟に座し、川へ漕ぎ出る場面。

二作目(1894年)：物語の中盤、鏡の中にランスロット卿の姿をみとめたシャロットの姫が、鏡を見るのをやめて、窓外を直接見ようと歩き出す場面。

三作目(1915年)：物語の序盤、鏡の中の「結ばれたばかりの若い恋人ふたり」<sup>15</sup>を見たシャロットの姫が、「影の世界にはもうんざり」と言う場面。

「シャロットの姫」の物語は三作目(1915年)→二作目(1894年)→一作目(1888年)の順で進むことから、ウォーターハウスの主題選択の順序は物語の進行に逆らっている。進行とは逆になるが、三作はそれぞれ、物語における重要な転機を捉えている。

一作目(1888年)は、それまで出たことのなかった塔の外に出るという、「シャロットの姫」の大きな一歩、精神的・物理的な転機を捉えている<sup>16</sup>。小舟で漕ぎ出たシャロットの姫はそのまま息絶え、キャメロットの人々はその亡骸を発見する。彼女の姿はおろか名前も知らずにいたキャメロットの人々<sup>17</sup>は、ここで初めて実物のシャロットの姫を目にすることになる。

二作目(1894年)と三作目(1915年)も、それぞれ大きな転機を捉えている。二作目は、それまで見ることを禁じられていた外の景色を直接見ようとするシャロットの姫を捉える。この作品は、先行研究でも指摘されるようにハントの《良心の目覚め》から、鏡の配置と人物の姿勢を借用している<sup>18</sup>。ウォーターハウスは、シャロットの姫が禁忌を冒すことに、ハント作

品とつながる「目覚め」という精神的な転機を見出していたのだろう。三作目はシャロットの姫が「影の世界にはもうんざり」と発する場面で、テニソンに非常に近い、秘書的な立場にいた息子のハラムは、これが「物語の鍵」が見つかる場面と述べている<sup>19</sup>。それまで、織物を仕立てることの「ほかにわずらくともなく」<sup>20</sup>、自分の生き方に何の疑問も持たずに暮らしてきたシャロットの姫が、詩の中で初めて自分の心情を吐露する。この場面はのちに、窓外を直接見て(二作目)、呪いを受けながら塔の外に出るという(三作目)、他の二作の場面につながる大きな転機である。

三作品の比較にあたっては、それぞれの構想画も参照する必要があるだろう。ヴィクトリア・アンド・アルバート美術館所蔵のウォーターハウスのスケッチブック(計7冊)には、二作目(1894年)と三作目(1915年)の構想画と推定される線画、水彩画が複数残されている。構想画を含めた「シャロットの姫」作品の比較においてまず注目したいのは、衣装の色の変化である。完成画では一作目(1888年)、二作目(1894年)が白、三作目(1915年)は赤で彩色されているのだが、構想の段階ではこの通りではなかった。

スケッチブック(Museum no. E.2-1949)には、三作目(1915年)の構想画が二点(図7、8)残されている。スケッチブックは鉛筆の線画がその9割以上のページを占め、彩色されたページは大変珍しい。この二点はどちらも全体的に彩色されているのだが、シャロットの姫の衣装が白く彩色されていることに着目したい。つまり、ウォーターハウスは、構想の段階では三作目(1915年)の衣装も、一作目(1888年)、二作目(1894年)と同様の白としていた。しかし、三作目(1915年)の完成画では、衣装は赤く彩色されている。完成画で、構想段階とは異なる色を選択したことにはどのような意味があるだろうか。

興味深いことに、二作目(1894年)の衣装は一見白く見えるが、よく見ると上半身だけピンクがかっている。つまり、一作目から三作目にかけて、白→ピンク→赤、と衣装が変化している。ウォーターハウス作品で赤い衣装を身につけているのは、キルケやメディア、ペネロペといった、強い意志を持った女性たちである。このことを念頭に置くと、三作目(1915年)のシャロットの姫に、ウォーターハウスがそうした性質を見出していた、あるいは付与しようとした可能性があることがわかる。さらに、シャロットの姫のポーズ、そして観者との距離感の変化にも、こうした試みが見られる。一作目(1888年)から三作目(1915年)にかけて、シャロットの姫のポーズが開かれたものになり、観者との距離も近づいていくからだ。この点を具体的に見ていこう。

一作目(1888年)では、シャロットの姫は画面右側に身体を向け、背を丸めており、人物自体の大きさも画面に対して小さめである。二作目(1894年)では、シャロットの姫の姿勢は前屈みだが、身体と顔は観者の方に向けられ、鋭い眼光を放つ。三作目(1915年)では、シャロットの姫の身体は右側を向いているが、上体を大きく反らせて両手を上にあげ、観者に対し身体を大きく開示しているように見える。このように、一作目(1888年)から三作目

(1915年)にかけ、背を丸め小さく描かれていた人物像は、次第に大きく、開かれたものになっていく。三作品を順に見た観者は、まるで彼女が近づいてくるように思うだろう。

先にも確認したように、ウォーターハウス作品の制作順は「シャロットの姫」の物語の進行とは逆である。後に説明するように、「シャロットの姫」の原詩は主体性獲得の物語として読むことも可能である。そのような展開に合わせるなら、一作目から三作目、ではなく、三作目から一作目にかけて上述のような変化をもたせたほうが効果的であろう。それとは反対に、ウォーターハウスの描いたシャロットの姫は、物語の進行順では次第に小さく、静的になっていくからだ。ウォーターハウスが、このような「逆」の描写を行ったことにはどのような意味があるだろうか。こうした、物語の進行とウォーターハウスの描写の間で生じるねじれについて、後でもう一度考察したい。

次に、鏡の描写を比較する。一作目(1888年)には鏡は描かれていないので、二作目(1894年)と三作目(1915年)に注目する。二作目(1894年)では、窓外の光景を映すひび割れた鏡が画面奥に見え、そこにシャロットの姫の後頭部が映り込んでいる。三作目(1915年)では、シャロットの姫の左側に二作目(1894年)と同じ円鏡が見えるが、シャロットの姫自身の姿は映らない。つまり、二作目と三作目には、鏡にシャロットの姫が「映る／映らない」という違いがある。こうした違いは、単なる画家の恣意的な判断による違いとも考え得る。しかし、先述のスケッチブックに残る構想画を参照すると、こうした違いはウォーターハウスの意図的な描き分けであることがわかるので、以下に説明する。

スケッチブック(Museum no. E.1110-1963)には、二作目(1894年)のための構想画が二点ある(図9, 10)。どちらも、シャロットの姫の体の向きが完成画とは反対で、ポーズも完成画とは大きく異なる。完成画のシャロットの姫は腰を折った前屈みの姿勢で、顔だけを正面に向けているが、二枚の構想画ではほぼ直立の姿勢で、一枚目(図9)では左手を首元に当て、二枚目(図10)では両手をだらりと下げている。背後の鏡は円形ではなく長方形で、アーチ付きの円柱の向こうに外界が見える。この二枚は鏡の中に映るものに大きな違いがあり、一枚目(図9)ではランスロットの影の隣に、シャロットの姫の後頭部が映っている。二枚目(図10)では、鏡にシャロットの姫は映らず、代わりにランスロットだけが映っている。

三作目(1915年)に関しては、別のスケッチブック(Museum no. E.2-1949)に十点の構想画ができるのだが、二作目(1894年)と同様に、シャロットの姫が鏡に映るパターンとそうでないものがある。三作目(1915年)の完成画では、シャロットの姫は鏡に一切映らず、構想画のほとんども同様であるが、彩色された構想画(図7)では完成画と同じ円鏡にシャロットの姫の頭部が映っている。原詩に登場する新婚の夫婦が鏡の右側に映り込み、シャロットの姫の顔はその二人に鏡の中で向かい合う構図で、二人と一人、という対比が際立つ描写である。彩色された構想画はもう一枚あるが(図8)、こちらは鏡にシャロットの姫の姿が映らない。この構想画は、その他の点でも完成画との類似性が一番高いので、最終的な採

用案に近いものであると考えられる。

鏡に話を戻そう。以上で確認したように、「シャロットの姫」は物語における鏡の役割が非常に重要であり、また、スケッチブックにも数々の試行の跡が残されている。従って、鏡にシャロットの姫の姿が「映る／映らない」という違いは、単に画家の恣意的な判断によるとは考えにくく、ウォーターハウスは、構想画による試行錯誤の結果、二作目（1894年）では「鏡に映る」、そして三作目（1915年）では「鏡に映らない」という描写を選んでいる。

さらに、鏡に「映る／映らない」という違いが「シャロットの姫」において重要であることを確認するため、以下のイレイン・ジョーダンの論考を参照したい。

私には興味深い事実であると思えるのだが、誰もコメントしていないことがある。それは、虚飾の象徴である鏡とともに暮らす女性 [= シャロットの姫] に関する詩の中で、女性が「これは私だ」と言って、彼女の姿が鏡に映るようなことがない、という点である。鏡に映るのは常に、部屋の外の現実世界、つまり女性自身の外側にあるものだ。 [...] 「シャロットの姫」において、自我 [selfhood] は沈黙の状態にある<sup>21</sup>。

ここでジョーダンが指摘するように、原詩には鏡が登場するのに、そこにシャロットの姫の姿が映ったり、あるいはその鏡像をシャロットの姫が自分の姿として認識するような描写は原詩にない。こうした“selfhood”の沈黙は、原詩では、鏡に映るか映らないか、ということ以外においても確認できる。原詩の冒頭では、彼女が外界との直接の接触なしに塔の中で暮らしている様（「だが、一体何ひとが姫の手を振るのを見たことか？／また窓辺に佇む姫の姿を見たことか？／国中に姫の名は知られているのか、シャロットの姫君は？」）が説明され、続く場面では、シャロットの姫が自分の境遇に一切疑問を抱いていないこと（「その呪いがいかなるものか姫は知る由もない、／それゆえ姫は絶え間なく織り続ける、／ほかにわずらうこともなく」）が述べられる。これ以降も、シャロットの姫が自分の境遇や、なぜ窓外を直接見ることを禁じられているのか、といったことを考えるような場面はない。

塔の中で、シャロットの姫が従事するのは織物の制作である。これは彼女の唯一の活動で、織物を作品として考えれば、創作活動ともみなせる。しかしこの織物は、クライド＝ド＝ローシュ・ライアルズが述べるように、あくまで「影の影（the shadow of a shadow）」<sup>22</sup>にすぎない。シャロットの姫の制作する織物は、鏡に映る「影」をさらに「影」として織物に写したものであるからだ。「影の影」、コピーのコピーを制作する作業には、シャロットの姫の“selfhood”が介入する余地はない。従ってシャロットの姫は、創作活動とも呼べる、塔内での唯一の作業においてすら“selfhood”を必要としていないことになる。

しかし、ジョーダンは触れていないが、物語の後半でこの「沈黙の状態」に変化が訪れる。ウォーターハウスも一作目（1888年）・二作目（1894年）に描いたように、シャロットの姫は

この後、禁じられた行為に及び塔から出て行くのだが、塔から出た時、自分が乗る小船の船先に“Lady of Shalott”という文字を刻み込む。この文字は詩の最終連において、キャメロットの人々によって、小舟に乗った女性の名前だと理解される(「そして小舟のへさきに読めた名前こそ／「シャロットの姫」)。彼女がこれを自分自身の「名前」として認識していたかは明確ではないが、他者から「名前」として理解されるであろう文字を自分の亡骸を乗せることになる船に刻む行為には、自分の存在の顕示の意図、つまり“selfhood”の萌芽を見ることができる。そして、ウォーターハウスはこの小舟の描写を、一作目(1888年)で忠実に再現している。

ウォーターハウスはさらに、一作目(1888年)に、小舟に掛かる織物を描いた。この織物は二作目(1894年)、三作目(1915年)で制作中の織物とデザインが類似しているから、ウォーターハウスはこれを、シャロットの姫が制作したものとして描いている。これは、シャロットの姫が自分で持ち出したもの以外にほかならない。つまりここで、シャロットの姫は、自分の存在を示すものとして、織物と、“Lady of Shalott”という文字を小舟に残したことになるのではないだろうか。沈黙した“selfhood”の元、窓外を見てはならないとする謎の指示に盲目的に従ってきたシャロットの姫にとって、誰にも知られていない自分の存在を示すことができるのは、制作した織物と名前だけであったのではないか。原詩の「名前」を刻む行為だけでなく、ウォーターハウスが描いた「織物の持ち出し」という行為にも、シャロットの姫の、沈黙の状態を脱した“selfhood”を見ることができる。

そして、ここで改めて、物語の進行とウォーターハウスの描写方法の間に生じる「ねじれ」について考えたい。ウォーターハウスが描いたシャロットの姫は、物語の進行順で見ていくと、その存在が次第に小さく、静的になっていく。これは、先述のように「シャロットの姫」を“selfhood”の目覚めを描いた物語と考えれば、そうした物語の進行とは逆行する。このねじれについて考えるにあたっては、まず、ヴィクトリア朝のガラス文化と、芸術における鏡の描写を検討したい。

## 2. ヴィクトリア朝のガラス文化と芸術

*Victorian Glassworlds* の第五章では、19世紀イギリスにおいて、ガラスと鏡による「知覚の新しい秩序」が生まれたことが論じられる<sup>23</sup>。その一つとして取り上げられているのが、ロンドンのロイヤル・コバルグ劇場に設置された「姿見の緞帳 (the looking-glass curtain)」である。これは、大きな姿見程度の大きさの鏡を何枚も繋ぎ合わせ緞帳のように仕立てた巨大な鏡の幕で、1920年代初頭に大きな話題になった<sup>24</sup>。アームストロングは、この緞帳を目の前にした観客たちが、自分たちが初めて「舞台上に」いるところを見て大変喜んだというホレイス・フット<sup>25</sup>の言葉を紹



介し、観客が舞台上の自分の姿を眺めるときには「鏡が自己と消費対象の間の境界を消し去る」と述べた<sup>26</sup>。こうした、鏡のこちら側と向こう側、そしてその境界に関するアームストロングの議論はさらに続く。アームストロングはトマス・ハーディ(1840–1928年)の『日陰者ジュード』(1895年)と、エドゥアール・マネ(1832–83年)の《フォリー・ベルジェールのバー》(1882年)に共通する、「鏡の前に立つパーメイド」に着目し、パーメイドはその後ろ姿が鏡に写り、体の前面は客に向けた状態、つまり全身を客に提示している状態であるにもかかわらず、その存在が消える(客に認識されない)ことを指摘する<sup>27</sup>。さらにメアリー・エリザベス・コールリッジの詩「鏡の向こう側」では、詩に登場する“ghost”や“shade of a shadow in a glass”が、鏡のどちら側を指しているのか、つまりそれが実物なのか鏡像なのか、という点が曖昧であると述べる。

アームストロングは、「影の世界にはもううんざり」と発するシャロットの姫が、コールリッジの「鏡の向こう側」で扱われる「鏡の両サイド」の問題の先駆として紹介している<sup>28</sup>。これは、シャロットの姫の言う「影の世界」が、反復される鏡像のうちのどれを指しているのか曖昧であるということだ。「影の影」を織るシャロットの姫は、その存在自体が影と影に挟まれている。さらには、テニソンの「シャロットの姫」は、そこにいるはずの人物が鏡によって姿を消す、という点で『日陰者ジュード』と《フォリー・ベルジェールのバー》と重なる。シャロットの姫の目の前に鏡には、実際にはシャロットの姫の姿も映っているはずであるが、先述の様に、シャロットの姫が自分の鏡像を認識する描写はない。従って、同時に読者も彼女の鏡像を認識できない。つまり、「シャロットの姫」も鏡を介してその存在を消している。このように、境界として機能するはずの鏡は時として、その境界を消し去る、あるいはその境界を曖昧にして、観者を混乱させる。

鏡という境界の曖昧さが顕著な形で現れる例として、キャロルの『鏡の国のアリス』を取り上げたい。本書は大変な注目を集めたルイスの前作『不思議の国のアリス』に続いてベストセラーを記録し<sup>29</sup>、多くの人々の関心を集めた。少女アリスを主人公とした二作は、著名な画家ジョン・テニエル(1820–1914年)の挿絵でも知られる。『鏡の国』の、アリスが鏡を通り抜ける場面(図 11)は、現代でも多くの人が目にしたことのある挿絵の一つであろう。この場面は鏡のこちら側と向こう側、双方からアリスを捉えた二枚の挿絵で表現された。作者ルイス・キャロルの仔細な指示により、この二枚の挿絵は一ページの裏表になるように印刷され、挿絵のキャプションとなるように意図された地の文の配置など、挿絵としての効果を緻密に計算されたものであった<sup>30</sup>。キャロルがこれほど念入りに計算した場面は、多くの読者に強く印象付けられただろう。

物語は、自宅の居間で猫と戯れていたアリスが「鏡の向こうの家」について想像を膨らま

せるうちに、「明るい銀色のような霧に見えたかと思うと溶け始め」<sup>31</sup>た鏡を通り抜けてしまうところから始まる。鏡を通り抜けたアリスは「何でもあべこべ」<sup>32</sup>の世界で数々の冒険を繰り広げるが、最終的には全て夢であった、というのが物語の筋である。目覚めたアリスはすでに鏡のこちら側、つまり自宅の居間に戻っていて、アリスが、果たして今まで見ていた夢が自分の夢なのか、それとも夢の中、つまり鏡の国にいた赤の王様の夢だったのか混乱するところで物語は幕を閉じる。アリスにとって、鏡の向こう側の世界は確かに存在し、鏡のこちら側と向こう側は相互に干渉し得るものであった。

ここで、ウォーターハウスと『鏡の国』の接点を考えたい。ウォーターハウスは『鏡の国』が出版された1871年には22歳になる。彼には10歳以上離れた異母弟妹が4名おり<sup>33</sup>、そのうち1870-71年ごろ生まれた末の妹はアリスという名前であったことがわかって<sup>34</sup>いる。ウォーターハウスはリーズの寄宿学校に通うなど一時期実家を離れていたが、1869年ごろ制作された作品《コクレスの死》には、ウォーターハウス一家が1867年から1874年まで居住していた住所のラベル(11 Scarsdale Villas, Kensington)が貼付されている<sup>35</sup>。『鏡の国』が世間で話題となっていた時期に、ウォーターハウスが幼い弟妹たちとともに実家に住んでいたことはほぼ間違いない。末の妹のアリスは偶然『鏡の国』の主人公と同じ名前を持つのだが、他にはメアリーという5歳の妹、そして10歳と1歳の弟がいた(1871年時点)。この頃のウォーターハウス一家は、父ウィリアムの後妻(幼い弟妹の母)の実家が非常に裕福であったことを考えると、おそらく経済的に余裕のある生活を送っていたはずだ<sup>36</sup>。『鏡の国』の人気ぶり、そして世間の注目度からして、年齢にかかわらずこの作品を認知していた人が多かったのではないかと考えられる。特に幼い子どものいたウォーターハウス家に、当時ベストセラーの児童書であった『鏡の国』があり、ウォーターハウスがそれを目にした可能性は非常に高い。

ウォーターハウスは、時代の「新しい知覚の秩序」を反映した『鏡の国のアリス』の挿絵を目にした可能性がある。筆者は、このことを踏まえて「シャロットの姫」作品の鏡の描写に注目することで、既存とは異なる見方をすることができるのではないかと考える。特に、鏡の両サイドの境界となる鏡、そしてそのどちら側が問題なのか、という点は、本論文の論旨と照らし合わせても非常に重要である。シャロットの姫の言う「影の世界」とは、鏡のこちら側と向こう側、どちらを指し得るのだろうか。

シャロットの姫が仕立てる織物は「影の影 (the shadow of a shadow)」であり、それは二つの「鏡」によって生み出される。一つはシャロットの姫の前に掛かる物体としての鏡。「影の影」ということはもう一つ「影」を作る鏡が必要になるが、それはシャロットの姫自身である。鏡は窓外の光景を映し、シャロットの姫は鏡に映る「影」を織物(もう一つの「影」)に写す。ここで、シャロットの姫は単なる媒体

となるから、先に確認したように、その姿は鏡に映らず、また“selfhood”を沈黙させている。このように、「影の世界にはもうんざり」という台詞は、鏡に映る「影」を見ることにうんざり、という意味と別に、「影」と「影」の間に囚われた自分の状況に対する倦怠と捉えることもできるのではないか。

では、そうした状況を打開する二作目(1894年)において、鏡と影はどのように描写されているのだろうか。

### 3. 鏡のこちら側と向こう側

二作目(1894年)が描く場面は、原詩ではシャロットの姫は「織物の手をとめ、機から離れた。／部屋の中を三歩あるいた。／睡蓮が咲いているのが見えた。／兜と羽根飾りが見えた」<sup>37</sup>。つまりシャロットの姫は、織機と鏡の前を離れて窓の方へと歩き、外の光景を直接見ている。二作目(1894年)のシャロットの姫は観者の方に向かって来ているので、窓の配置は、ハントの《良心の目覚め》と同様に、画面の手前側という設定である。ここまでの見方では、シャロットの姫は単純に、織機から、「影」の世界から離れ、現実の世界へと歩みだそうとしているように見える。

ウォーターハウスの二作目(1894年)では、先述の様に、鏡の中にシャロットの姫の姿が映っている。つまり、人物と、その鏡像が同時に描かれている。観者の方を向くシャロットの姫が手前に向かって歩むとき、鏡の中のシャロットの姫は、鏡の向こう側へと歩みを進めることになる。鏡に映るようになったシャロットの姫は、塔の外へ出ると同時に、鏡の向こう側の「影」の世界へも歩みを進めることになる。このようにして見ると、二作目(1894年)は、実物の世界と影の世界という、鏡の両サイドに向けて歩みを進めるシャロットの姫を同時に描いていることになる。では、そうしてシャロットの姫が歩みを進めた先を描いた一作目(1888年)では、何が描かれているだろうか。

二作目(1894年)と三作目(1915年)には鏡があるが、一作目(1888年)には鏡がない。その代替となるのは「水面」で、シャロットの姫が織った「影の影」を鏡のように映し出している。水面鏡はウォーターハウスが関心を寄せたモチーフの一つであった。《エコーとナルキッソス》(1903年)では、ナルキッソスが水面に映る自分の顔を眺める場面を描いた。また、《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1900年)では、水面を見つめるニンフと、その水面に浮かぶオルフェウスの首がまるで人物とその鏡像のように、水面を介して相対するように配置されている。《ヒュラスとニンフたち》(1896年)でも、水面を覗き込むヒュラスと水面からヒュラスを見上げるニンフたちという、「水面」を挟んで向かい合う関係が描かれる。このように、複数のウォーターハウス作品において、水面を見る人物、その人物に相対する人物が、鏡を挟んで向かい合う人物

と鏡像のような関係を呈しており、こうした描写からは水面鏡へのウォーターハウスの関心が窺える。そして、一作目(1888年)も、その一つとしてみなせる。

原詩の通りであれば、シャーロットの姫はそのまま息絶え、亡骸だけがランスロットとキャメロットの人々の元に辿り着く。しかし先述のように、一作目(1888年)には、シャーロットの姫の救済と復活を示唆するモチーフとして、キリストの磔刑像と三本の蠟燭、そして番の燕が描かれる。さらに、ウォーターハウスは原詩の一部を作品に添える際、シャーロットの姫の死を示唆する文(「わが身の不運をすべて見て」)を削除した。鏡の向こう側の世界は、たとえそれが「影」の世界であっても、「何でもあべこべ」だとしたら、数々のモチーフが示唆するように、シャーロットの姫を待ち受けるのは死ではない。そして、先述の様に、三作品を通して見た観者には、鏡のどちら側が実物で、どちらが「影」なのかということの判断がつかず、シャーロットの姫は鏡を介して複雑に入り組んだ世界をさまよう存在として理解される。

ここで、シャーロットの姫が“selfhood”を獲得する物語の進行と、ウォーターハウスの描いたシャーロットの姫の描写の変化が相反することを思い出したい。ウォーターハウスの三作を通して、シャーロットの姫は次第に大きく、開かれた存在になっていく。それだけではなく、衣装の色は白から、キルケやメディア、ペネロペといった、強い意志を持つ女性たちと同じ赤へと変化する。作品が物語の進行に沿って描かれていればこの通りで問題ない。しかしウォーターハウスは物語を遡るように主題選択を行っているから、物語の進行とシャーロットの姫の描写が相反するのだが、ここでも、鏡が鍵となる。先述のように、ホブソンは三作目(1915年)で、円鏡の「円」が、織物の模様や、鏡の中に映るアーチ、その上の円いガラスとともに、画面の中で「円のパターン」を構成していることを指摘している。つまり、この円形は、鏡であり、織物であり、窓である。さらには、一作目(1888年)では織物が水面という、もう一つの鏡に映る。これらすべてが鏡として、互いの「影」を映しているとすれば、そこでは「影」が永遠に反復されていくだろう。アリスが鏡を通り抜けた先に見つけたのは「あべこべ」の世界であったが、ウォーターハウスは、シャーロットの姫の物語も「あべこべ」、つまり反転可能なものとして捉えていたのではないか。作品の制作順とシャーロットの姫の描写の矛盾は、こうした反転可能な世界を描いているからこそ起こり得た。そして、その要にあるのは「鏡」であった。

ウォーターハウスの「シャーロットの姫」作品は、鏡の「こちら側」と「向こう側」、実物の世界と鏡の世界を同時に描いた。鏡や衣装を通して有機的に結びついた三作品の関係も、そうした事実を裏付けている。ウォーターハウスの描いたシャーロットの姫は、影の世界へ入り、また同時にそこから出てきてもいる。鏡を介して多層的に入り組む物語の結末は、“selfhood”を獲得した女性を死に追いやるものではない。

おわりに

本論文では、ウォーターハウスの「シャロットの姫」を主題とした三作品が、「鏡のこちら側と向こう側」という問題を孕みながら、有機的な結びつきを通して、反転可能性を示していることを明らかにした。

ヴィクトリア朝絵画において何度も取り上げられてきた「シャロットの姫」は、そもそも女性の義務とその放棄をうたったものであると解釈され、女性の死という悲劇的な結末をもって人々に受け入れられてきた。しかし、ウォーターハウスは独自の表現として、死を迎えるはずのシャロットの姫を描いた場面に、復活や救済を示唆するモチーフを加えている。こうした独自性が単に構図上の問題ではないことを示すため、本論文では「鏡」を鍵にして、ウォーターハウスの三作品をその構想画を含めて検討した。その結果、三作品自体が鏡によって反転可能なものとして構成され、その中に描かれたシャロットの姫も、本来の結末とは異なる、「あべこべ」の結末にたどり着くかもしれない存在として描かれていることがわかった。

ウォーターハウスは「シャロットの姫」作品以外にも、数多くの作品で鏡を取り上げており、冒頭でも述べた通り、それらは一貫して巨大な円鏡である。ウォーターハウス作品における鏡のテーマについて検討する上では、本論でも触れたように、鏡としての「水面」にも焦点を当てる必要があるだろう。ウォーターハウス作品における、鏡に映る「影」と“selfhood”の問題について、引き続き追求していきたい。

---

<sup>1</sup> Elizabeth Prettejohn, *Modern Painters, Old Masters: The Art of Imitation from the Pre-Raphaelites to the First World War* (London: Yale University Press, 2017), 58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, 37.

<sup>3</sup> Alison Smith, *Reflections: Van Eyck and the Pre-Raphaelites* (London: National Gallery Company, 2017).

<sup>4</sup> *Ibid.*, 40–41. 19世紀にはそれまで主流だった Crown glass (球状のガラスを潰して成形する円形のガラス) に代わる Cylinder glass (四角く平らなガラス) の生産が始まった。Crown glass の製作には一つあたり 17名の職人による共同作業が必要になるのに対して、Cylinder glass の製作はたった4名で、かつ同時に複数枚を製作することができ、生産性が大幅に向上した。

<sup>5</sup> Anthony Hobson, *J. W. Waterhouse* (New York: Phaidon Press, 1989), ピーター・トリッピ『J・W・ウォーターハウス』曽根原美保訳(ファイドゥン、2006年)。

<sup>6</sup> Hobson, 82–83.

<sup>7</sup> *Ibid.*, 137.

<sup>8</sup> トリッピ、前掲書、九〇頁。

<sup>9</sup> Hobson, *op. cit.*, 83, トリッピ、前掲書、一三三頁。

<sup>10</sup> Elizabeth Nelson, *Ladies of Shalott: A Victorian Masterpiece and Its Contexts. Providence* (Rhode Island: Brown University, 1985).

<sup>11</sup> 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

画を通して一』『論叢 現代語・現代文化』第18巻（筑波大学人文社会科学研究所 現代語・現代文化専攻、2017年）。

12 ブルース・ミットフォード『サイン・シンボル大図鑑』小林頼子・望月典子訳（三省堂、2010年）、六〇頁。

13 山口、前掲論文、三〇頁。

14 同上、三一頁。

15 西前美巳編『対訳テニソン詩集-イギリス詩人選（5）』（岩波書店、2003年）、三五頁。

16 ホブソン、トリッピともに指摘するように、ウォーターハウスの画家人生における一つのターニングポイントを印付けた作品でもある。ホブソンは、本作がそれまでのウォーターハウス作品で最大であることに着目し、本作がウォーターハウスにとっても重要であった可能性を指摘した。また、ホブソンとトリッピともに、これ以降ウォーターハウスがロマンス文学へ転向すること、またフランスの外光派の影響を取り入れるようになったことを指摘している。Hobson, *op. cit.*, 51. トリッピ、前掲書、八七頁。

17 西前、前掲書、二九頁。

18 同上、一三三頁。

19 Christine Poulson, *The Quest for the Grail: Arthurian Legend in British Art, 1840-1920* (Manchester: Manchester University Press, 1999), 184.

20 西前、前掲書、三一頁。

21 Elaine Jordan, *Alfred Tennyson* (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 58. 括弧内は筆者による補足。

22 Clyde de L. Ryals, *Theme and Symbol in Tennyson's Poems to 1850* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1964), 73.

23 Armstrong, *op. cit.*, 95.

24 *Ibid.*, 96.

25 『ロンドン劇場ガイド』の著者 (Horace Foote, *A London Companion to the Theatres; and, A Manual of the British Drama* [London: Marsh & Miller, 1829]).

26 Armstrong, *op. cit.*, 99.

27 『日陰者ジュード』では、それが自分の妻である気づかないまま、鏡に映るバーメイドの後ろ姿を眺め、そのバーメイドが顔の向きを変えた途端にそのことに気がつき驚くという場面に言及している。《フォーリー・ベルジェールのバー》でも鏡の前に立つバーメイドが描かれるが、正面から鏡に映る観客に対して、バーメイドは後ろ姿しか鏡に映らない。このバーメイドは背後の鏡の効果で全身が晒されている状態ではあるが、こうした状態は逆に「彼女を不在にする」(*Ibid.*, 101)という。彼女と一緒に鏡に映る客たちはぼやけたタッチで描かれ、これは彼らがバーメイドにとっては何者でもないことを意味する。*Ibid.*, 101.

28 *Ibid.*, 111.

29 1865年に出版された『不思議の国のアリス』は1898年までに18万部、1871年出版の『鏡の国のアリス』は1893年までに6万部を売り上げた。これはテニソンの著作で最も売り上げ部数の多い『イノック・アーデン』(1864年)に並ぶ出版部数である。Richard Daniel Altick, *The English Common Reader: A Social History of the Mass Reading Public, 1800-1900* (Columbus: Ohio State University Press, 1998), 387, 389.

30 マイケル・ハンチャー『アリスとテニエル』石毛雅章訳（東京図書株式会社、1997年）、二三七頁。

- <sup>31</sup> ルイス・キャロル『鏡の国のアリス』安井泉訳（新書館、2005年）、一九頁。  
<sup>32</sup> 同上、一八頁。  
<sup>33</sup> トリッピ、前掲書、一二頁。  
<sup>34</sup> 1871年の国勢調査でアリスは生後8ヶ月と記録されている（同上、二三八頁）。  
<sup>35</sup> 同上、一四頁。  
<sup>36</sup> 後妻フレデリカの父親は、元首相スペンサー・パーシヴァルの娘で、爵位を持つ親戚もいた（同上、一二頁）。  
<sup>37</sup> 西前、前掲書、三九頁。

図版



図 1

《アルノルフィニ夫妻の肖像》  
(*The Arnolfini Portrait*, 1434)  
Oil on oak, 82.2×60cm.

The National Gallery, London. (Smith, 8)



図 2

《良心の目覚め》  
(*The Awakening Conscience*, 1853)  
Oil on canvas, 76.2×55.9cm.

Tate Britain, London. (Smith, 43)



図 3

《シャロットの姫》  
(*The Lady of Shalott*, 1888)  
Oil on canvas, 153×200cm.  
Tate Britain, London. (トリッピ、八八頁)





図 4  
《シャロットの姫》  
(*The Lady of Shalott*, 1894)  
Oil on canvas, 142.2×86.3cm.  
Leeds Art Gallery, Leeds.  
(トリッピ、一三二頁)



図 5  
《「影の世界にはもうんざり」、  
とシャロットの姫は言った》  
(*I am Half Sick of Shadows,  
said the Lady of Shalott*, 1915)  
Oil on canvas, 100×74cm.  
Art Gallery of Ontario, Toronto.  
(トリッピ、二一八頁)



図 6  
ウィリアム・ホルマン・ハント  
「シャロットの姫」  
アルフレッド・テニスン  
『詩集』所収の木版画、  
エドワード・モクソン発行、  
ロンドン、1857年。  
(トリッピ、八九頁)



図7  
ウォーターハウスによる  
「シャロットの姫」の構想画  
Sketchbook (Museum. no. E.2-1949),  
Pencil, watercolour and bodycolour on  
white woven paper, bound in canvas  
boards, 17.8×25cm, p. 26.  
© Victoria and Albert Museum,  
London.



図8  
ウォーターハウスによる  
「シャロットの姫」の構想画  
Sketchbook (Museum. no.  
E.2-1949),  
Pencil, watercolour and  
bodycolour on white wove paper  
bound  
in canvas boards,  
17.8×25cm, p. 39. (筆者撮影)



図 9  
ウォーターハウスによる  
「シャロットの姫」の構想画  
Sketchbook (Museum. no. 1110-1963),  
Pencil on white woven paper, bound in  
canvas boards,  
15.5×24cm, p.13. (筆者撮影)



図 10  
ウォーターハウスによる  
「シャロットの姫」の構想画  
Sketchbook (Museum. no. 1110-1963),  
Pencil on white wove paper, bound in  
canvas boards,  
15.5×24cm, p.11. (筆者撮影)

11

LOOKING-GLASS HOUSE.



glass, and had jumped lightly down into the Looking-glass room. The very first thing she did was to look whether there was a fire in the

LOOKING-GLASS HOUSE.

11



there. And certainly the glass *was* beginning to melt away, just like a bright silvery mist.

In another moment Alice was through the

図 11

『鏡の国のアリス』初版本（1872年），pp.11-12.  
（ハンチャー、二三八頁）

**“Lady of Shalott” in the Age of Glass:  
Mirrors in the Paintings by J. W. Waterhouse.**

Akane YAMAGUCHI

One of the themes most drawn by Victorian painters, Alfred Tennyson’s *The Lady of Shalott* (1842), is known as story sung about a woman who tragically dies by abandoning her duty. However, when the painter John William Waterhouse (1849–1917) painted the theme, he added several unique motifs that connote rebirth and resurrection. To discuss his unique representation, this article focuses on the mirrors in Waterhouse’s paintings and the glass culture in Victorian Britain. Waterhouse repeatedly drew women with large round mirrors, which were produced in the glass culture that flourished in the nineteenth century Britain. There were many paintings and novels featuring mirrors at this time, one of which was Lewis Carroll’s *Through the Looking-Glass* (1871). By comparing the paintings and the illustrations in the novel, this article shows that in three “The Lady of Shalott” themed paintings by Waterhouse, the world outside the mirror and the inside are represented as interchangeable through the mirror. Therefore, it is possible that Waterhouse implied that “The Lady of Shalott” would not end with her tragic death by the painting.

