

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—

山口茜

はじめに

本稿は、先行研究において取り上げられていないウォーターハウス自身のモデルに関するコメントを参照し、謎に包まれてきたウォーターハウス作品のモデル像と、理想の女性イメージを再構成していくウォーターハウスの試みを詳らかにする。その上で、これまでヴィクトリア朝の画家として知られてきたウォーターハウスの作品が、世紀転換期においてモダニズムへの萌芽を見せていることを明らかにする。

十九世紀後半のイギリスでは、肖像画ではない絵画作品において、画家が気に入ったモデルを繰り返し起用することが頻繁にあった。たとえばラファエル前派のダンテ・ゲイブリエル・ロッセッティは、その多くの作品において、妻のエリザベス・シダル、愛人のジェイン・モリスをモデルとして起用した。また、ジェイムズ・マクニール・ホイッスラーは代表的な作品《白のシンフォニーNo.1—白衣の女》(1862年)や《ワッピング》(1860-64年)に愛人のジョアンナ・ヒファーンを起用したことで知られる。ウォーターハウスの作品には、彼らの作品以上に同じ顔貌の女性が繰り返し登場するのだが、その女性たちの名前や素性はほとんど明らかになっていない。

ウォーターハウス研究の大家であるホブソンは、「モデルの顔が少しずつ混ぜられている」としながらも、作品に登場する女性をその髪色や雰囲気の違いから二タイプに分類した。この二タイプは、二名の女性が描かれた《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1900年, 図1)の左側の「髪色の濃い (darker)」女性と右側の「少し丸みを帯びた」女性がそれぞれ代表する (Hobson 1980, 171)。このうち、より多くのウォーターハウス作品に登場するのは右側の女性である。またホブソンは、この二名の他にウォーターハウスの妹ジェシーも数作品のモデルを務めたと指摘している (Hobson 1980, 31)。マーヴィックは、ホブソンと同様に二種類の女性像を認めているが、そのうち「色白で、劣性の、静かに哀願するような若者」(Marvick 84)のタイプは妹ジェシーを、そして「髪色が濃く、(前者よりも)より聡明で、

型にはまった世紀末的妖婦」(Marvick 84)のタイプは、夭逝したウォーターハウス自身の母親¹⁾のイメージを元に作り出された可能性があるという。ペイカー夫妻は、ホブソン、マーヴィックによる論考をふまえ、モデルをより細かく分類した上で、各モデルの人物特定を試みている。

だが、ウォーターハウス作品ではモデルの特定が極めて難しく、研究者によってモデルの同定にゆれが見られる。本稿ではそうした点にむしろ着目し、特定の人物に集約できないウォーターハウスのモデル像を明らかにする。

第一節 作品に描かれた女性像について

1-1 繰り返し登場する女性の姿

ホブソンは《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》の右のタイプの女性が、《つれなき乙女》(1893年)、《ヒュラスとニンフたち》(1896年)、《人魚》(1892-1900年)、《金色の箱を開けるプシュケ》(1903年)、《エコーとナルキッソス》(1903年、図2)、《キューピッドの庭に入るプシュケ》(1904年)、《レイミア》(1905年、図3)、《アポロとダフネ》(1908年)、《ペネロペと求婚者たち》(1912年)《デカメロン》(1916年)、《魅惑の園》(1916-17年)に描かれていると述べているが、これらのどの作品にも、似通った顔貌の女性が描かれている。

ウォーターハウスが、ある特定のモデルを繰り返し起用したことを例示する作品として、まず《エコーとナルキッソス》と《レイミア》(1905年)が挙げられる。《エコーとナルキッソス》は、オウィディウスによる『変身物語』より、自己陶醉に陥り命を落としてしまう青年の物語を題材とした作品である。画面左側には薄桃色の衣装を身につけた半裸のエコーが、身体を正面に向け、顔をナルキッソスのいる方へ真横に向けて座っている。右側にはナルキッソスが伏し、水面に映る己の姿に見入っている。

《レイミア》は、1819年に発表されたキーツの詩「レイミア」の一場面を主題とし、ギリシャ神話の全能神ゼウスの愛人であるレイミアを描いている。物語では、ゼウスの妻ヘラが、激しい嫉妬からレイミアの子どもを殺し、レイミアを男性の生き血を吸う蛇の姿をした怪物に変えてしまう。ウォーターハウスの作品では、怪物となったレイミアが美しい女性の姿に変身し、餌食となる若い男性を誘惑する場面が描かれている。画面左側の女性がレイミアで、岩に腰掛ける騎士の左腕に両手を添え、哀願するかのように、下方から騎士の顔をじっと見つめているのだが、その腰から腕にかけては彼女の冷酷さを象徴する蛇の皮が絡みついている。

このように二つの作品は全く異なる物語を描いているのだが、両作品の女性の横

顔が非常によく似ていることに注目したい。他の多くの作品にも共通して見られる特徴だが、彼女たちの顔には、低い頬骨、鼻先の膨らみ、丸みを帯びた主張のある顎を認めることができる。さらに、二人が身につける薄桃色の衣装は、色だけでなく、肩から流れ落ちるようなデザインも類似している。また中央分けにして後方で結った髪型も共通している。これらは制作時期が比較的近いことから、同一のモデルを起用した可能性が高い。

また、ホブソンは挙げていないが、《エコーとナルキッソス》、《レイミア》(1905年、図3)の制作時期から5~10年ほどの期間を空けて制作された《レイミア》(1909年、図4)と《キルケのスケッチ》(1911-14年、図5)にも、薄桃色の、デザインの似た衣装を身につけ、髪を中央分けにした女性が描かれている。顔の角度が先の二作とは異なるが、先にあげた顔貌の特徴は共通して認められるものである。しかし、先述のとおり、このモデルが誰なのか明らかになっていない。ここで、便宜上このモデルを Model A と呼ぶことにする。

1-2 モデル "Muriel Foster"

ウォーターハウスはモデルのスケッチに名前や住所を記すことがあった。ある一枚のスケッチに注目したい。現在イェール大学の英国芸術センターに保管されている《レイミアの頭部のスケッチ》(図6)は、明らかに1905年の《レイミア》(図3)の女性の横顔の下絵となったものだが(Baker & Baker 71)²、女性の頭部の右側には、この女性に関するものであると考えられる重要な情報が記されている。それは、“Miss Muriel Foster, / Buxton Rd. / Chingford”と読める文字だ(Trippi 104)。“Buxton Rd. Chingford”はロンドンの北東部に実在する地名で、“Miss Muriel Foster”は女性の名前である。筆者は、ヴィクトリア&アルバート美術館併設のナショナル・アート・ライブラリーに所蔵されているウォーターハウスのスケッチブック(Museum no. E.1-1949, E.2-1949, E.3-1949, E.1109-1963, E.1110-1963, E.1111-1963, E.1112-1963)の調査から、先のメモ以外にも、人の名前と住所が上下に組み合わせて書かれている箇所をこれらのスケッチブックの複数の頁で確認した。そうした例は、スケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1109-1963)の57頁やスケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1110-1963)の4頁、スケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1111-1963)の82頁で確認できる。スケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1109-1963)の57頁ではスケッチブックのページいっばいに人物名と住所が記入されているのみであるが、スケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no.

E.1110-1963) の4頁(図7)では人物名と住所の左に横顔の簡易なスケッチが描かれていて、横顔のすぐ右下には“good head this”という走り書きが確認できる。スケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1111-1963)の82頁では、《エコーとナルキッソス》のスケッチの下に、エコー役、ナルキッソス役を務めた男女と思しきモデルの名前と住所が確認できる。ウォーターハウスは、モデルのスケッチを行う際、モデルの名前と住所をスケッチブックにメモしていたのだろう。

ベイカー夫妻は戸籍の調査を行うことで、ウォーターハウスと同時代に実在したミュリエル・フォスターという女性の存在を突き止めた。この女性は建築家アルフレッド・ウォーターハウスの又従兄妹にあたる人物である。画家のウォーターハウスと建築家のアルフレッド・ウォーターハウスに血縁関係はないが、ホブソンはウォーターハウスの父親ウィリアムがアルフレッドの知人であったと述べている(Hobson 1980, 19)。さらに、筆者はロンドンのケンジントン地区にあるスタッフォード・テラス通り18番地(サンボーン・ファミリー・ホーム)にて、ウォーターハウス直筆の書簡(デイヴィッド・クロール・トムソン宛、1896年5月8日付。Ref. no. ST/1/4/556)の中にアルフレッド・ウォーターハウスの名前への言及を確認した。二人ともロイヤル・アカデミー会員であったことを考えると、二人の間に交友関係があり、モデルの紹介を行う間柄であったとしても不思議ではない。

ベイカー夫妻の調査によれば、問題の女性であるミュリエル・フォスターは、1878年にグリニッチで生まれ、1901年から1905年にかけてロンドンのセント・トマス看護学校に在籍していた³。その後は看護師として職務を全うし、1969年に91歳で亡くなっている(Baker & Baker 74)。生年から計算すると、フォスターは《レイミア》が描かれた1905年に27歳前後になっていた。描かれた女性の年齢としては相応しいものといえる。ベイカー夫妻はフォスターについて、ウォーターハウスの作品のうち、1893年から1906年に描かれた作品と、《レイミア》(1909年、図4)、そして《デカメロン》(1816年)、《魅惑の園》(1916-17年)に登場すると主張している(Baker & Baker 73)。ここで、便宜上このグリニッチで生まれ、看護学校に通っていたミュリエル・フォスターという女性を Model B と呼ぶこととする。

上で挙げた作品以外にもフォスターが登場している。たとえば、《薔薇の蕾は摘めるうちに摘め》(1909年)の左側の女性や、《受胎告知》(1914年)の左側の女性が挙げられる。また、冒頭で確認したように、フォスターが起用された《レイミア》(1905年、図3)とよく似た女性が登場する作品では、女性は薄桃色の衣装に、茶色い髪を中央分けにして、後ろで束ねている場合が多かった。ベイカー夫妻が取り上げていない《キルケのスケッチ》にも、そうした特徴が見られるのである。

第二節 ウォーターハウスの証言によるモデルの存在について

2-1 『ストランド・マガジン』掲載の記事「著名な芸術家と美」

ホブソンは、フォスターの名前に言及こそしていないが、ウォーターハウスにはあるお気に入りのモデルが存在したであろうと述べている。さらに、ウォーターハウスはそのモデルを「非常に丁寧に扱った」たので、モデルは画家の葬儀の際、「美しいリースを贈った」と述べている (Hobson 1980, 77)。これを受け、ペイカー夫妻はフォスターこそウォーターハウス作品に繰り返し登場する謎のモデルの正体であり、生涯にわたってウォーターハウスのモデルとして貢献したと述べる。しかし、筆者は十九世紀イギリスで発行されていた雑誌『ストランド・マガジン』に掲載された記事を発見した。この記事は、これまでのウォーターハウスのモデルに関する先行研究において言及されていないものであることから、ペイカー夫妻のフォスターに関する論考と照合してみたい。

月刊誌『ストランド・マガジン』(1908年3月号)に掲載された企画記事「芸術家と美—著名な画家たちの意見」を詳しく見てみよう。同記事は、この時代の著名な芸術家に、予め用意した女性の写真の中から最も好みの一枚を選ばせるという企画に関するもので、対象となったのは、ウォーターハウス、アーサー・ハッカー、ジェームズ・リントンら十名の画家である。記事の中には、No.1 から No.8 まで八名の女性の写真が掲載されているが、彼女たちに関する詳しい情報は記載されておらず、ロンドンの「ラファイエット写真スタジオ」から写真提供があった旨だけが記されている。

タイプの異なる8名の女性を撮影した写真のうち、最も票を集めたのは No.3 の女性(図8)で、アーサー・ハッカー、バイアム・ショーら五名の画家がこの女性を選んでいる。ウォーターハウスが選んだのもこの女性であり、その理由は彼自身によるコメントに詳しい。以下に引用する。

この女性たちの中から、自分の作品のモデルを選ばなければならないとしたら」と、ウォーターハウスは述べた。「迷うことなく一人を選ぶことができる。私が選んだ女性は、まさしく私のモデルのうちの一人大変よく似た顔立ちをしている。彼女はしばらく私の元でモデルを務めたあと、舞台上に立つようになった。そこで非常に大きな役柄を獲得して、彼女は当然、もとのモデルの仕事に再開することに興味をなくしてしまったんだ。それからしばらくの間見ていないよ。彼女は顔だけのモデルを務めてくれたんだ。彼女はこの写真の女性のように非常に美しい顔立ちをしていたから、描くことができなく

なってしまったのはとても残念に思う。何度か彼女の昔の住所に手紙を送っているのだが、一度も返事が来ていないままだ (Anon., “Artists and Beauty: The Opinions of Eminent Painters.”, 280, 拙訳)。

ウォーターハウスが選んだ No.3 の女性の顔は、他の女性よりも面長で、低い頬骨と丸く主張のある顎が特徴的である。先に紹介した作品に加え、『つれなき乙女』(1893年, 図9) や『ヒュラスとニンフたち』(1896年, 図10) といった作品においても『レイミア』(1905年, 図3) のスケッチ(図6) と似た女性が認められるが、これらの女性の顔貌にも、主張のある丸い顎や、低い頬骨、黒目がちの控えめな目など、No.3 の女性と共通する特徴が見られる。ここで、ウォーターハウスが『ストランド・マガジン』のインタビューで「私のモデル」として言及した女性を便宜上 Model C と呼ぶこととする。

2-2 No.3 の女性

ここで一度、ウォーターハウスのモデルに関する情報を整理する。まず、ウォーターハウス作品に繰り返し登場する、謎の女性モデル (Model A) が存在する。このモデルを描いたと考えられる『レイミア』(1905年, 図3) のスケッチ(図6) には「ミュリエル・フォスター」という人名が記されていることを受け、ペイカー夫妻は、ウォーターハウスと同時代に生きた同名の女性 (Model B) の存在を突き止めた。これが、グリニッジに生まれ、看護学校に通っていたミュリエル・フォスターで、ペイカー夫妻は Model B が Model A の正体であると主張している。一方、『ストランド・マガジン』の「著名な芸術家と美」のインタビューでウォーターハウスは、「私のモデル」と言及したモデル (Model C) は、同記事の No.3 の女性とよく似た顔立ちをしていたと述べている。ここで、No.3 の女性は、ウォーターハウス作品に頻出する謎の女性モデル (Model A) とよく似た顔立ちをしていたことを思い出したい。従って、No.3 の女性に似ているとウォーターハウスが述べる Model C も、Model A に似た顔立ちであることが想像できる。

こうした関係をもとに考えると、Model B、Model C が同一人物であるということが検証できれば、正体不明のモデルが、ウォーターハウスが「私のモデル」と言及した女性であり、その人物はグリニッジで生まれたミュリエル・フォスターであるということが出来る。それでは、そうした仮定が成立するかどうか考えてみたい。

ウォーターハウスのコメントによれば、彼のお気に入りのモデル (Model C) は、しばらくの間彼のもとでモデルを務めたが、『ストランド・マガジン』が発行された1908年以前に音信不通になっている。一方フォスター (Model B) は、1908年以

降も、先に紹介した《レイミア》(1909年、図4)をはじめ二作品に登場している。さらに、冒頭で紹介した《キルケのスケッチ》には1905年の《レイミア》のスケッチと非常によく似た女性の横顔が描かれている。

『ストランド・マガジン』にて言及された、ウォーターハウスお気に入りのモデル(Model C)がフォスター(Model B)と同一人物であるとすれば、舞台女優として成功したというModel Cの経歴と、1909年に描かれた二作目の《レイミア》に登場しているというModel Bの経歴とが、一人の人物の経歴として成立しなければならない。しかし、この作品が描かれた二十世紀初頭のイギリスにおいて、絵画のモデルという職業は、画家との身体的な関係が前提とされていたり、モデルと愛人を兼ねる女性も多かったことから、非常に社会的評価が低く、身体を売って生計を立てる娼婦と同一視されていた。従って、一度舞台の上で成功を収めた女優がそのようなモデル業を再開することは考えにくい。

さらに、もう一つ重要な事実が判明している。ベイカー夫妻によれば、1905年までセント・トマス看護学校に在籍していたフォスター(Model B)は、看護学校を卒業後、ヘイスティングスにある「オークランズ老人ホーム」で看護師として勤務していた。1905年以降にイングランド南東部の端に位置するヘイスティングスという土地で就職したというModel Bの経歴と、『ストランド・マガジン』の当該の記事が書かれた1908年ごろにおそらくロンドンで舞台女優として活躍していたというModel Cの経歴は一人の人物の経歴として、物理的に成立が困難であるということがわかる。

ウォーターハウスの謎のモデルを探し求める中で浮上した、《レイミア》(1905年)のスケッチ(図6)の女性に代表される謎のモデル(Model A)、ミュリエル・フォスターという看護師の女性(Model B)、そしてウォーターハウスが『ストランド・マガジン』にて言及した女性モデル(Model C)の計三名の女性は、スケッチや絵画、写真から確認する限り、同一人物であっても異論はないほどに顔貌の類似が見られる。しかし、現在確認することのできる情報からわかる限り、一人の女性像には集約されないのである。

第三節 ウォーターハウスのメソッド

3-1 フォスター以外のモデルについて

ここで、ウォーターハウスの作品に登場する女性モデルに関して、先行研究を参考にして、現時点で名前が判明している人物を確認する。

まず、ベイカー夫妻の検証⁴⁾によれば、《レイミア》(1905年、図3)のモデル、

フォスターが登場する最初の作品は《つれなき乙女》で、それ以降は《オフィーリア》(1894年)、《聖カエキリア》(1895年)、《ヒュラスとニンフたち》(1896年)、《南のマリアナ》(1897年)、《アリアドネ》(1898年)、《人魚》(1892-1900年)、《金色の箱をあけるプシュケ》(1903年)、《キュービッドの庭に入るプシュケ》(1904年)などでフォスターがモデルを務めているが、これ以外にも二十作ほどフォスターをモデルとした作品を確認できる。

現在のところ、フォスターのほかにモデルを務めた可能性がある人物は三名存在する。そのうちの一人はウォーターハウスの実の妹であるジェシー・ウォーターハウスで、現在は模写版画でしか確認することができない《囁き》(1875年)と、油彩画の《ミランダ》(1875年)、《露店の花屋》(1880年、図11)の中央の俯いた少女のモデルであると考えられる(Hobson 1980, 29-31, Baker & Baker 73)⁵。3作品に描かれた女性は、丸みを帯びた鼻と結びあげた髪が共通している。さらに、これらの女性はウォーターハウスの他の作品と比べ、非常に若い、まだあどけなさの残る女性をモデルに起用しているという特徴がある。ジェシーの生年は1853年であることから、《囁き》と《ミランダ》は彼女が十二歳頃、《露店の花屋》は十七歳頃に描かれたと推測できる。

もう一人は画家と母親が異なる妹であるメアリー・ウォーターハウスで、彼女は《魔法円》(1886年)、《シャロットの姫》(1888年)、《花を手折る》(1900年頃、図12)のモデルであると考えられる(Trippi 78, 91-92, Baker 73)。メアリーは鋭角的な高い鼻とやや突き出た顎、そして高い位置から下向きに弧を描く眉が特徴的である。ウォーターハウスは《花を手折る》を4バージョン制作しているが、大変興味深いことに、四作とも背景やモデルの衣装、ポーズには変化をつけず、モデルの頭部だけを入れ替えている。ベイカー夫妻はこのうちの一作(Hobson 1989, pl.59⁶)にメアリーをモデルとして確認しており、他三作はフォスターがモデルであると推定している。《シャロットの姫》(1888年)のモデルに関しては、ウォーターハウスのスケッチブック(ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum.no. E.1110-1963)の解説文においても画家の妹メアリーへの言及が確認できる。解説文はナショナル・アート・ライブラリーがこのスケッチブックを収蔵した際に付したものの(筆者不明)だが、このスケッチは、スケッチブックの寄贈者であり、ウォーターハウスの大甥であるジョン・フィジックが“a portraits of the artist's sister Mary”であると証言したとの記述が確認できる。

さらに、ベイカー夫妻はグレアム・リチャード・ギブズという人物に独自に取材し、ギブズの祖母にあたるベアトリス・エセル・ハックマン(フラックスマン)という女性も、ウォーターハウスのもとでモデルを務めていた可能性があるとして述べて

いる（Baker & Baker 72）。ギブズ氏の証言が真実であれば、ベアトリスという女性は《ダナイデス》（1906年）、《バラの魂》（1908年）、《オフィーリア》（1910年）、《虚栄》（1910年）、《魔法使い》（1911年）、《ペネロペと求婚者たち》（1912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、図13）のモデルを務めている⁷。これらの作品に描かれた女性は、目と眉の間隔が狭く、顎の骨格がはっきりと浮き出ているという特徴が見られる。

このように、ウォーターハウスが用いたモデルは数名ほど特定されつつある。しかし、こうしたモデルの特定に関して画家自身の証言が得られていないことや、モデルの特定方法も描かれた女性の顔の比較に留まっているという点で、特定はまだ推測の域に留まっている。また、分類を行った研究者の間にも意見の相違が見られる。異なるモデルの作品であるとされていながらも、容貌に類似点が見出すことのできる作品も存在するのだ。

例えば、ギブズの証言から、ベアトリスという女性がモデルと推定される作品のうち、《キルケのスケッチ》（1911-14年）に関して、ホブソンは《レイミア》（1905年）と同じモデル、つまりフォスターがモデルであると推測している。先述のとおり、《エコーとナルキッソス》は《レイミア》（1905年）のスケッチ（図6）と女性の顔貌の類似が見られる作品のうちのひとつである。このように、研究者によってモデルと作品の関連付けが異なるのはなぜだろうか。

3-2 スケッチの転用と繰り返しの使用

上記の問題について考察するにあたり、ここで、フォスターがモデルを務めたと考えられる作品を再検討してみよう。《つれなき乙女》（1893年、図9）と《ヒュラスとニンフたち》（1896年、図10）は、公開年から推測して比較的近い時期に制作された作品だが、《つれなき乙女》の左側の女性と、《ヒュラスとニンフたち》の男性の手を引く女性の横顔との間に強い類似が見られ、まるで同じスケッチをもとに、左右反転して描いたかのように見える。また、ウォーターハウスのスケッチブック（ナショナル・アート・ライブラリー所蔵, Museum no. E.1109-1963）には、顔や身体の一部をクローズアップして描いたスケッチと、絵画全体の構図を取る為にモデルにポーズをとらせて描いたスケッチが残されている。スケッチブックに残されたスケッチの他にも、雑誌『ストゥディオ』の記事には、ウォーターハウスが描いた女性の横顔のスケッチが多数掲載されている。ウォーターハウスは女性の横顔を好んで描いた。確認できるだけでも、習作を含む油彩画112作品中59作において、女性の横顔が描かれている⁸。

『ストランド・マガジン』のインタビュー記事において、ウォーターハウスは連

絡が取れなくなってしまったモデルについて、「機会があればもう一度描きたい」と述べている。そしてその言葉の通り、当該のモデルが彼のもとを離れた 1908 年に降に制作された作品にも、ウォーターハウスが選んだ写真の女性によく似た顔貌の女性が描かれていることは、非常に重要である。この点について、別のスケッチと、対応する作品を比較して確認したい。

ウォーターハウスのスケッチブック（ナショナル・アート・ライブラリー所蔵、Museum no. E.1-1949, E.2-1949, E.3-1949, E.1109-1963, E.1110-1963, E.1111-1963, E.1112-1963）を調査したところ、先に紹介した 1905 年のバージョンとは異なる《レイミア》（1909 年、図 4）の頭部スケッチ（図 14）が残されていた。このスケッチより数ページ前には、《アドニスが目覚め》（1900 年）の構図スケッチが、また数ページ後には《エコーとナルキッソス》（1903 年）の構図スケッチが描かれていた。従って、《レイミア》の頭部スケッチ（図 14）は 1900 年頃に描かれたものであると推測できる。しかし、この頭部スケッチを利用したと考えられる《レイミア》（1909 年）はスケッチの制作より十年近く経過してから描かれている。

先に、《つれなき乙女》と《ヒュラスとニンフたち》を比較して、女性の横顔が反転されている例を確認したが、《エコーとナルキッソス》と《レイミア》（1909 年）のスケッチに関しても同様の手法が取られている可能性が高い。《エコーとナルキッソス》の画面右側に描かれた男性、ナルキッソスは顔を水面に向けており、鑑賞者からは俯いているように見えるのだが、この顔に、《レイミア》（1909 年）の女性の顔との類似が認められる⁹。そして、この《レイミア》（1909 年）と《エコーとナルキッソス》の画面右側に描かれた男性の顔とともに、先に紹介したスケッチ（図 14）を元に描かれた可能性が高い。全く同じ角度からの描写ではないことは確かであるが、僅かに開かれた唇の様子が共通しているだけでなく、ウォーターハウス作品全体に共通する低い頬骨という特徴も見られる。

『ストランド・マガジン』のインタビューからもわかるように、ウォーターハウスは人物の顔のスケッチと構図の為のスケッチをそれぞれ別のモデルを起用して行っていた。ウォーターハウスがモデルとして起用した女性に関しては、現在四名ほど名前が挙がっているが（ミュリエル・フォスター、ジェシー・ウォーターハウス、メアリー・ウォーターハウス、ベアトリス・エセル・ハックマン）、ホブソン、マーヴィック、ベイカー夫妻らによる先行研究を見ただけでも、モデルと作品とのアイデンティフィケーションの仕方が異なっていることは注目に値する。先に挙げた四人のモデルが特定された作品に関しても、異なるモデルを使用しているとされる作品との間に類似点が見つかる場合もある。ベイカー夫妻のように、ほぼ全ての作品

にフォスターの面影が見られるとする研究者も存在する。ウォーターハウスの二人の妹、ジェシーとメアリーがモデルを務めた作品は、モデルの顔にこの二人の特徴を認めることができるが、素性が判明していないベアトリスという女性がモデルとされている作品と、フォスターがモデルとされている作品では、描かれた女性の顔貌がよく似ていることも多くある。

こうした事実から導き出されるのは、ウォーターハウスの、お気に入りのモデルの顔をスケッチとして描き溜めて保存し、異なる作品に繰り返し利用するという方法である。現在4バージョン確認することができる《花を手折る》において、女性の頭部だけを入れ替え、他は全くといっていいほど同じように描いていることや、女性の頭部スケッチが数多く残されており、《レイミア》(1909年, 図4)と《エコーとナルキッソス》の例に見られるように、一つのスケッチが複数の作品において繰り返し利用されている可能性がある。ほかにも、《つれなき乙女》(図9)と《ヒュラスとニンフたち》(図10)は先ほど紹介したように、横顔がほぼそのまま反転されている。また、ウォーターハウス自身が『ストランド・マガジン』誌において、「顔だけのモデル」と述べていることは、彼が身体モデルと頭部のモデルを別々に起用していたことを意味している。このように、具体的に作品を見てみても、モデルの頭部を切り取って、別の作品に流用するといった手法が想像されるだけでなく、ウォーターハウスのインタビューでのコメントも、そうした推論を裏付けているのである。

3-3 ウォーターハウスのメソッド—身体の一部による再構成

美術批評家のローズ・スケッチリーは、ウォーターハウス本人へのインタビューを元に、美術雑誌『アート・ジャーナル』のクリスマス特集号(1909年)を執筆した。この特集号は一冊全てがウォーターハウスの伝記と作品紹介に当てられており、全てスケッチリーが執筆している。そこで彼女は、見習い時代のウォーターハウスに関して次のように述べている。

彼の自宅の部屋にある戸棚には、ドローイング、スケッチ、さまざまな巨匠の作品を真似た構図スケッチが積み上げられていた。こうしたものは、彼がナショナル・ギャラリーで行った、熱心ながらも慎重に行った模写の結果である。実際の模写者として美術館に行くほどの自信を持ち合わせていなかったウォーターハウスは、絵画の細部に至るまでをじっと眺め、作品の美のあり方を、記憶から再現しようと試みた。誰も目にする事のなかったスケッチにおいて、彼は巨匠たちの様子を模倣している。こうしたスケッチを描

くことで、彼は構図の取り方を習得し、作品の構想を頭に留める力を身につけた (Sketchley 6-7)。

スケッチリーの記事からわかるように、ウォーターハウスは画家の見習いであった頃に、一度見た絵画を記憶し、再現する能力を身につけていたのである。

この方法は、《オデュッセウスとセイレーン》(1891年、図15)において独創的なセイレーンを描かせた。同時代のセイレーンの図像は一般的に、ハーバート・ドレイパーの《オデュッセウスとセイレーン》(1909年頃)に見られるように、美しい裸体の妖婦として描かれていたが、ウォーターハウスは独自のモチーフとして、人間の女性の頭部に鳥の胴体を組み合わせたセイレーンを描いた。このようなウォーターハウスの画期的試みは、当時の批評家から賞讃と批判を同時に浴びることとなる¹⁰。

こうした、モデルの顔を含むパーツを再構成する試みは、彼の画家人生全体を通して認められるものである。この試みの中で、ウォーターハウスはお気に入りのモデルの顔や複数のモデルの顔を混ぜ合わせて描いたであろうことは容易に想像がつく。先行研究において、モデルと作品のアイデンティフィケーションに相違が見られるということに関しても、こうしたことから説明が可能である。

ウォーターハウスが描く女性が、十九世紀の一般的な「美しさ」の範疇に収まる容姿をしていることは、彼が選んだ No.3 の女性が彼のほかにも四人の画家によって選ばれていることから明らかだ。彼が描く女性の姿は、ほとんどの場合、批評家や鑑賞者には好意的に受け入れられた。美術雑誌『ストゥディオ』に掲載されたボードリーの“Some Drawings by J. W. Waterhouse, R.A.”という記事では、油彩の完成画と異なり、本来は経済的価値を持たない作品としての鉛筆画に、ウォーターハウスの「真のスタイルと個性」を見ることができるとして、彼のスケッチが絶賛されていた (Baldry 248)。この記事では、先述の《レイミア》(1905年)のスケッチ (図6) も“chalk study”と称して取り上げられており、おそらく同一のモデルを使用したと考えられる、《ヒュラスとニンフたち》のニンフや《黄金の箱をあけるブシュケ》(1903年)のブシュケのスケッチも、本文の中で特に言及はないが、参考に掲載されている。

1908年の『ストランド・マガジン』の記事において「著名な画家」の一人として取材されたウォーターハウスの人気は、二十世紀初頭にかけて、次第に陰りを見せる。決して逸脱することのない定型的な美しさは退屈であるとして、批判の対象にもなっていた。『アート・ジャーナル』の記事において、シュピールマンは、ウォーターハウスが一貫して描き続けた「愛らしい顔」の女性は、ときには「ウォーター

ハウス自身のため」に変化をつけられて然るべきであったと述べ、ウォーターハウスが凡庸な「美しい女性」のイメージに執着していたことを婉曲的に非難している(Spielman 465)。

ウォーターハウスは 1917 年に病のため逝去するが、死亡記事の扱いは、芸術雑誌を除くと非常に小規模なものであった。1917 年 2 月 12 日付の『タイムズ』紙に掲載された死亡記事は、縦に六分割されているうちの一連すら埋めていない。1875 年以降、ほぼ毎年ロイヤル・アカデミーに出品し、1880 年代から 1890 年代にかけて人気を誇った画家としては異例であると言えるだろう。1880 年代から変わらずに彼が好んだ女性のイメージを追い続けたウォーターハウスの作品は、第一次世界大戦の開始という過酷な現実に向き合うことを強要される大衆にとっては、時代遅れ、あるいは時代錯誤に映っていたのかもしれない。

しかし、ウォーターハウスが一つの画面の中で完結する「夢の世界」を描くことは、同時に絵画の下敷きとなる実存のモデルを芸術作品へと昇華し、彼の理想の女性イメージを画面上で再現する試みであったといえる。十九世紀後半から二十世紀にかけて、ヨーロッパの芸術界では、印象派絵画やキュビズム絵画のように抽象化へと向かう動きが強まっていた。そうした動きにあって、モデルの身体部分、顔を再構成することは時代の流れに則ったものだったのではないだろうか。

おわりに

本稿では、ウォーターハウスのモデルに関して考察し、彼が求めた女性イメージの創造過程を追跡した。第一節では、《レイミア》(1905 年) や《キルケのスケッチ》といった作品に見られるように、同じ顔をした女性が長期間にわたって繰り返し登場していることを明らかにした。女性像には、服装や髪型だけでなく、顔の造形においても共通点が確認できる。その原型として考えられる《レイミア》のスケッチ(図 6) に名前が記された女性、ミュリエル・フォスターという人物に着目し、バイカーやトリッピの調査結果を参考に、ウォーターハウス作品に最多の登場を見せる謎の女性モデルをフォスターと仮定して、彼女がモデルを務めたと考えられる作品を確認した。

第二節では、これまでモデルに関する先行研究で取り上げられてこなかった雑誌記事「芸術家と美—著名な画家たちの意見」(『ストランド・マガジン』)を取り上げた。インタビュー記事は 1908 年に出版されたが、彼のインタビューからそれ以前にウォーターハウスのお気に入りのモデルが存在したこと、その女性とは音信普通となっていることが明らかになった。ウォーターハウスはここで「機会があればも

う一度このモデルを描きたい」と述べ、モデルへの執着を見せている。しかし、事実関係を確認する中では、絵画に登場する謎のモデルと、ウォーターハウスが記事で言及しているお気に入りのモデル、そして先のフォスターという三名の女性像を、一人の人物に集約することは不可能であった。

そこで、第三節ではまずフォスター以外のモデルについて、これまで判明している事実を確認し、作品とモデルとのアイデンティフィケーションを行った。現時点でモデルを務めた人物として判明しているのは、フォスター以外に、ウォーターハウスの妹ジェシー、メアリー、そしてベイカー夫妻が取材から明らかにした、ベアトリスという女性三名である。しかし、こうしたモデルと作品との組み合わせについては研究者によってばらつきが見られる。特に、《キルケのスケッチ》はフォスターがモデルであるように見えるが、ベイカー夫妻の調査では、これはベアトリスがモデルを務めた作品である。こうした問題を考えるにあたり、《つれなき乙女》と《ヒュラスとニンフたち》の間に見られるモデルの顔の反転や、《レイミア》(1909年)と《エコーとナルキッソス》の間に見られる転用が手がかりとなる。また、スケッチブックに残された、顔や身体のパーツを描いたスケッチも同様に手がかりとなる。おそらくウォーターハウスは、モデルのスケッチをもとにして、頭の中で人物像および顔の造形を再構成していたと考えられるのだ。こうした手法は、ウォーターハウスが見習い時代に身につけた、強い再現能力や、気に入ったモデルの顔に対する執着によるものである。こうしたウォーターハウスのメソッドは、ウォーターハウスの作品に対する賞讃と非難を同時にもたらすものであった。

しかし、彼が一つの画面の中で完結する「夢の世界」を描くことは、同時に絵画の下敷きとなる実存のモデルを芸術作品へと昇華し、彼の頭の中に存在する理想の女性イメージを画面上で再現する試みであったといえる。

本稿で明らかになったのは、ウォーターハウスの作品に繰り返し登場する謎のモデルは、フォスターをはじめ、複数存在した実在のモデルの女性のうちただ一人には集約することができない、という事実である。ウォーターハウスの頭の中で自由に組み合わせられ、改変された女性たちは、実在の女性モデルとは全く別の存在として画面に再構成されていたといえるだろう。こうした、モデルの顔のイメージ化は、ウォーターハウスの作品においてどのような意味を持つのだろうか。物語を題材として作品を描いたウォーターハウスの作品は、ナラティブをもつ物語を描いているのにもかかわらず、モデルの顔と物語の性質、女性の性格にはまったく区別なく、同じ顔が繰り返し転用されるという特徴があった。その中で行われる顔のイメージ化の過程は、女性の顔をひとつのモチーフとして身体から切り取り、単なるフォルムとして独立させるものであったのだ。これは、ウォーターハウスの作品に見られ

るひとつのモダニズムの萌芽として考察することが可能だ。ウォーターハウスは抽象化へと向かうヨーロッパ絵画の動きのなかで、あくまで人間の女性という、具象物を具体的に描きだすことに執心していたと考えられ、作品が顧みられなくなった。しかし実は女性モデルの顔を再構成し、身体イメージを作り変えている点で「モダニズム」と接近している。このウォーターハウス、ひいてはイギリス独自の「モダニズム」について今後明らかにしていきたい。

1 ウォーターハウスの母親が実際にモデルを務めたという記録はない。

2 1999年出版の論文でベイカー夫妻はこのスケッチを「行方不明」(Baker & Baker 71)としているが、2008年から2010年にかけて行われた展覧会 J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite の図版では、同一のスケッチが Yale Center for British Art 収蔵とされている。筆者は同センターのホームページの収蔵作品検索にて同スケッチを確認した (Yale Center for British Art: Search Details)。

3 トリッピもアルフレッド・ウォーターハウスの姪にあたるミュリエル・フォスターについて調査を行い、「チンフォードからは、セント・トマス看護学校とウォーターハウスのスタジオ、双方に十分通うことができる」と述べている。しかしこれはフォスターが看護学校を卒業する1905年までの時期にしか当てはまらない。

4 《レイミア》(1905年)のスケッチに書かれた「ミュリエル・フォスター」という女性の名を、描かれたモデルの名と仮定した具体的な検証はベイカー夫妻が最初に行ったものである。夫妻に先駆けてモデルに関する考察を行ったホブソン、マーヴィックは、それぞれモデルを二種類のタイプに分類するのみにとどまっている。夫妻はそのうちホブソンの分類を参考に、《レイミア》を含むグループの作品をミュリエル・フォスターがモデルであると仮定し、さらにそこから拡大して、フォスターと似た顔貌の女性が描かれた作品を17作発見している。

5 ホブソンは、ロイヤル・アカデミーにおける《囁き》の展示の際、作品に添えられた詩に注目し、モデルが画家の妹ジェシーであると推定した (Hobson 1980, 31)。トリッピによれば、詩はウォーターハウス自身が創作したもので、画家の妹と同じ“Jessie”という名の女性が登場する。

6 白黒図版。Trippi 186においてカラー図版を確認できる。

7 ホブソンは、ベアトリスがモデルを務めたというギブズの証言がある作品もフォスターがモデルと考えられる作品群と同じグループに分類している。

8 ホブソンが編纂した Catalogue of Works (Hobson 1980, 179-200) を参考に、現在出版されている書物において、カラーで見ることのできる作品を確認した。

9 性別を超えた類似に関しては、ベイカー夫妻も指摘しているように、ウォーターハウスの他の作品においても散見される。ベイカー夫妻は、《セイレーン》(1900年)の左側に描かれた男性の顔はフォスターをモデルとしていると述べている (Baker & Baker 72)。

10 “The Picture Galleries.”(*The Saturday Review*LXXI.1853, 2 May 1891: 532-533).や“Fine Arts: The Royal Academy (First Notice).”(The Athenaeum, no.3314, 2 May 1891: 577). “The Royal Academy: Third Notice.”(*The Times*, 21 May 1891: 4)といった記事において、こうした賞讃や批判が見られる。

参考文献

- Anon. "Artists and Beauty: The Opinions of Eminent Painters.", *The Strand Magazine* 35.27 (Mar. 1908): 280-293.
- Anon. "The Picture Galleries.", *The Saturday Review* LXXI.1853, 2 May 1891: 532-533.
- Anon. "Fine Arts: The Royal Academy (First Notice).", *The Athenaeum*, no.3314, 2 May 1891: 572-578.
- Anon. "The Royal Academy: Third Notice.", *The Times* 21 (May 1891): 4.
- Baker, James K. & Cathy L. Baker. "Miss Muriel Foster: The John William Waterhouse Model.", *Journal of Pre-Raphaelite Studies* 8 (Fall 1999): 70-82.
- Baldry, A. L. "Some Drawings by J. W. Waterhouse, R.A.", *The Studio* 44.186 (Sept. 1908): 246-255.
- Blaikie, J.A. "J. W. Waterhouse, A. R. A. ", *The Magazine of Art* 9 (1886): 1-6.
- Bonollo, Michelle. "J. W. Waterhouse's Ulysses and the Sirens: Breaking with Tradition and Revealing Fears.", *Art Bulletin of Victoria* 40 (1999): 19-30
- Hobson, Anthony. *The Art and Life of J. W. Waterhouse R. A. 1849-1917*. London: Cassell, 1980.
- Hobson, Anthony. *J. W. Waterhouse*. New York: Phaidon Press Inc., 1989.
- Kestner, Joseph A. *Mythology and Misogyny: The Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1989.
- 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.
- Prettejohn, Elizabeth. "Waterhouse's Imagination.", *J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. Groninger Museum, Royal Academy of Arts, Montreal Museum of Fine Arts, Dec. 2008- Feb. 2010.
- Sketchley, R. E. D. "The Art of J W Waterhouse, RA", *The Art Journal* (Christmas 1909): 1-31.
- Spielman, M. H. "Royal Academy Exhibition-II.", *The Magazine of Art* 22 (July 1898): 465.
- Trippi, Peter. *J. W. Waterhouse*. London: Phaidon, 2002 (邦訳: 『J・W・ウォーターハウス』 曾根原美保訳 ファイドン, 2006年) .
- アプレイウス『黄金のろば』上・下 呉茂一訳 岩波書店, 1977年.

オウィディウス『変身物語』上・下中村善也訳 岩波書店, 2011年.

グレイヴズ, ロバート『ギリシア神話 新版』高杉一郎訳 紀伊國屋書店, 1998年.

スポールディング, フランシス『ホイッスラー』吉川範子訳 西村書店, 1997年.

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.

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.

小野寺玲子「ヴィクトリア朝絵画」今井武, 小野寺玲子, 内堀奈保子, 橋本由紀子『不道德な女性の出現—独仏英米の比較文化』南窓社, 2011年.

小野寺玲子「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』神戸市立博物館, 東京藝術大学大学美術館, 2003年 2-8月: 8-15.

川端康雄・加藤晶子『ウォーターハウス 夢幻絵画館』東京美術, 2014年.

展覧会図録

J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite. Groninger Museum, Royal Academy of Arts, Montreal Museum of Fine Arts, Dec. 2008 - Feb. 2010.

参考 Web ページ

Yale Center for British Art: Search Details.

<http://collections.britishart.yale.edu/vufind/Record/3642992>

(2015年11月8日最終閲覧)

V&A Search the Collections, Sketchbook.

<http://collections.vam.ac.uk/item/O155150/sketchbook-waterhouse-john-william/>

(2015年11月8日最終閲覧)

図版



図1 《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》
(*Nymphs Finding the Head of Orpheus*, 1900)
Oil on canvas, 149×99cm.
Private Collection. (Trippi 174)



図3 《レイミア》(*Lamia*, 1905)
Oil on canvas, 146×90.2cm.
Private Collection.
(*J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. 163)



図2 《エコーとナルキッソス》(*Echo and Narcissus*, 1903)
Oil on canvas, 109.2×189.2cm.
Walker Art Gallery, Liverpool.
(*J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*. 157)



図4 《レイミア》(Lamia, 1909)
Oil on canvas, 92.5×57.5cm.
Private Collection.
(J.W. Waterhouse:
The Modern Pre-Raphaelite. 173)



図6 《レイミアの頭部のスケッチ》
(Study for the Head of Lamia, 1904-1905)
Pencil on paper, 12×11.5cm.
Yale Center for British Art,
New Haven, Connecticut.
(J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite. 212)



図5 《キルケのスケッチ》(Study of Circe, 1911-14)
Oil on canvas, 76×110.5cm.
Private Collection.
(J.W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite. 182)

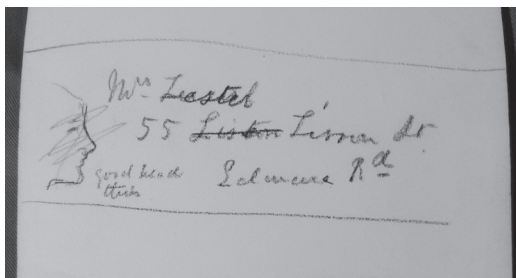


図7 ジョン・ウィリアム・
ウォーターハウスによる
モデルに関するメモと横顔のスケッチ
Sketchbook
(Museum. no. E.1110-1963), p.4
Pencil on white wove paper, bound in
canvas boards, 15.2×23.5cm.
Victoria and Albert Museum, London.
筆者撮影



図8 “No.3” と題された女性の写真
“Artists and Beauty:
The Opinions of Eminent Painters.”,
The Strand Magazine 35.27 (Mar. 1908): 283.



図9 《つれなき乙女》
(*La Belle Dame Sans Merci*, 1893)
Oil on canvas, 110.6×81cm.
Dalmstadt, Hessisches Landesmuseum.
(Trippi 122)



図10 《ヒュラスとニンフたち》
(*Hylas and The Nymphs*, 1896)
Oil on canvas, 98.2×163.3cm.
Manchester City Gallery,
Manchester.
(J.W. Waterhouse:
The Modern Pre-Raphaelite. 135)



図11 《露天の花屋》
(*A Flower Stall*, 1880)
Oil on canvas, 57.8×79.3cm.
Newcastle upon Tyne,
Laing Art Gallery. (Trippi 46)



図 12 《花を手折る》(A Flower Picker, c.1900)
Oil on canvas, 29.2×20.3cm.
Private Collection. (Trippi 186)

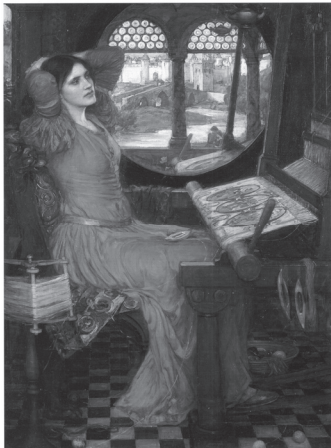


図 13 《「影の世界にはもううんざり」、
とシャロットの姫は言った》
('I am Half Sick of Shadows,
said the Lady of Shalott, 1915)
Oil on canvas, 100×74cm.
Art Gallery of Ontario, Toronto. (Trippi 218)



図 14 ジョン・ウィリアム・ウォーターハウスによる
《レイミア》(1905年)の頭部スケッチ
Sketchbook (Museum. no. E.1111-1963), p.11
Pencil with some pen and ink on white wove paper,
bound in canvas boards, 15.2×21.6cm.
Victoria and Albert Museum, London.
筆者撮影



図 15
《オデュッセウスとセイレーン》
(Ulysses and the Sirens, 1891)
Oil on canvas, 100.6×201.7cm.
National Gallery of Victoria,
Melbourne.
(Trippi 106)

