

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——

伊 藤 ちひろ

はじめに

後期ヴィクトリア朝の画家ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は今日、ラファエル前派兄弟団 (Pre-Raphaelite Brotherhood, 以下 PRB) の主要な後継者の一人として認められている。彼の初期作品は、アルマ=タデマ (Lawrence Alma-Tadema, 1836-1912) からの影響が指摘されるような、古代を主題にした作品が多かった。1885年に発表した《聖エウラリア》は、彼のロイヤル・アカデミー准会員選出を決定づける高評価を得た。しかしそうした作品は1890年以降はしだいに減少する。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。そのため、これ以降のウォーターハウスはしばしばラファエル前派「第三世代」と称される。

ウォーターハウスが PRB の画家たちから影響を受けたことは確かである。しかしそれと同時に、短絡的に彼らの後継者とみなすことのできない相違点も存在する。具体的には次の2点が挙げられる。1つ目は、アカデミーとの関係性である。PRB は当時ロイヤル・アカデミー付属美術学校の学生だったハント (William Holman Hunt, 1827-1910)、ミレイ (John Everett Millais, 1829-96)、ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) の3人を中心に結成された。彼らの団結のきっかけは、ラファエロを偏重する教育方針に疑問

を抱いたことにあった。離散後のアカデミーとの関係こそ三者三様ではあるが、PRBは反アカデミズムに端を発した活動だった。対してウォーターハウスは1874年の初出品から亡くなる前年まで、アカデミー夏季展での作品発表をほとんど毎年欠かすことがなかった。さらにアカデミー美術学校で客員講師を務めることもあり、彼はむしろアカデミーの活動に積極的だったのである。2つ目には、時間的な隔たりが大きいことが挙げられる。PRBの結成はウォーターハウスが誕生する前年のことであるうえ、彼らはそれから5年足らずで離散している。ウォーターハウスが画家としてデビューする頃には、彼らの作風はPRBとして活動していたときのものから変化していた。ウォーターハウスが彼ら3人から受けた影響は、必ずしもPRBとしての彼らからのものではない。では彼の美術史上の位置付けはどのようなものと考えられるだろうか。

『タイムズ』紙は1917年のウォーターハウス死去を報じる記事に、「折衷的な画家 (eclectic painter)」という見出しをつけ、「ラファエル前派の絵画をより現代的な方法で描いた」と評している⁽¹⁾。これまでの研究においてウォーターハウスとラファエル前派、すなわちヴィクトリア朝画壇内での影響関係は盛んに研究されている。しかし、その枠組みを越えた研究、たとえばその国際性についての研究はまだ十分に進められていない。そこで本論では、ウォーターハウスとラファエル前派との関係を精査し、彼に称される「ラファエル前派第三世代」について再度検討するとともに、この国際性にも目を向ける。

本論ではまず、ウォーターハウスがラファエル前派へと傾倒していくきっかけにあった人生の2つの転機について確認する。続いて先行研究で指摘されるラファエル前派の3つの世代区分について、フレイドマンの指摘する「ラファエル前派」の3つの位相の問題に着目しながら分析する。このことから、ラファエル前派とみなされてきたウォーターハウスの作風は、じつはその枠組みを越えてはるかに広いものであることを示す。そして第三世代としての特性をその折衷様式に見出し、象徴主義に代表される大陸の芸術運動と連関をもつ

た点にウォーターハウスの特質を見出す。

1. ウォーターハウスとラファエル前派

1.1. 初期様式

ウォーターハウスは1872年の英国美術家協会に《ウンディーネ》を出品し、画壇デビューを果たした。PRBの結成は1848年であるためウォーターハウスの画業は全てPRB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。初期



図1 《踊りのあと》1876年

作品には《招かれざる客——カイロの街頭》(1873年)のようなオリエンタルなものや、《踊りのあと》(1876年、図1)のように古代ローマを題材にしたものが目立った。この初期の作風はアルマ=タデマとたびたび関連づけられた⁽²⁾。アルマ=タデマは古代エジプトやギリシア、ローマの風俗を描いて人気を誇った画家である。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》について、プレットジョンはアルマ=タデマの《踊りのあと》(1875年)からの影響を認めている⁽³⁾。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=タデマ作品に描かれたものを左右反転させたもので、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⁽⁴⁾。

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。これは壁一面に数多の作品が展示される中でも特に人目につきやすい位置にあたり、画家たちはそこに作品が飾られることを望んでいた。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⁽⁵⁾。こうしたパトロンの嗜好も、彼が古代世界を描き続けたことの一因として考えられるだろう。

1.2. 2つの転機とラファエル前派への傾倒

その一方、ウォーターハウスには二つの大きな転機が訪れていた。その一つが、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。ウォーターハウスが美術学校に入学した1870年頃、ミレイは主にファンシー・ピクチャー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はこの回顧展以前にはなかった⁽⁶⁾。アップストンはこの回顧展がウォーターハウスにとってラファエル前派式の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⁽⁷⁾。この後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。彼が回顧展の2年後にアカデミー夏季展に出品した《シャロットの姫》(1888年)はその変化を特に印象付ける作品である。トリッピは

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⁽⁸⁾

と述べている。これには PRB が 1848 年に発表した「不朽の名声リスト」に『シャロットの姫』の作者であるロマン派の詩人テニスン (Alfred Tennyson, 1809-92) の名が挙げられていることも影響している。『シャロットの姫』はテニスンが 1832 年に発表した詩で、多くの画家に取り上げられた代表作の 1 つである。ウォーターハウスはこの後『シャロットの姫』を主題にあと 2 作品描いたほか、《南のマリアナ》(1897年)などでもテニスンを取り上げた。

そしてもう一つの転機は、1890年の父親の死である。ウォーターハウスの

父ウィリアム・ウォーターハウス（1816-90年）も画家だった。ウィリアムが美術教育を受けた場所は判明していない。しかし、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ほか、イタリアとイギリスを行き来しながらイタリアの遺跡や風俗を多く描いていたことがわかっている⁽⁹⁾。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。ウォーターハウスはアカデミー付属美術学校に通っていたものの、その間の作品や在籍年数ははっきりしていない。トリップは「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」とまとめている⁽¹⁰⁾。彼が父親からどれほど影響を受けたかについてもはっきりしていない。しかし、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夏季展への出品を見送り、出生地であるイタリアに長期滞在した。

またウォーターハウスは古代世界を主題とした作品で一定の評価を得ていたものの、アルマ=タデマと絶えず比較された。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⁽¹¹⁾。しかし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⁽¹²⁾。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付けた。たしかにこれ以降の作風はラファエル前派と切っても切り離せない関係にある。しかしウォーターハウス自身がPRB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、PRB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

ウォーターハウスの生涯と主な作品

年	年齢	主な出来事と主な出品作品
1849		ローマで誕生
1854	5	家族でロンドン、サウスケンジントンへ移る
1857	8	結核のために母が死去
1861	12	父の故郷にほど近いリーズ市ヨークシャーの学校に通う
1870	21	ロイヤル・アカデミー付属美術学校に、彫刻の学生として仮入学
1871	22	ロイヤル・アカデミー付属美術学校で、彫刻の正規学生となる
1872	23	英国芸術家協会の展覧会に出品
1874	25	ロイヤルアカデミー夏季展初出品《眠りとその兄弟、死》
1876	27	《踊りの後》が夏季展で評価される
1878	29	プリムローズ・ヒル・スタジオにアトリエを借りる
1883	34	エステル・マライア・ケンワージー（画家）と結婚 プリムローズ・ヒル No.3 に移る
		作品が初めて美術館に買い上げられる《ホノリウス帝のお気に入り》
1885	36	ロイヤル・アカデミー准会員に選出される 《聖エウラリア》夏季展出品
1886	37	ミレイの回顧展 《魔法円》がチャントリー基金を通じて国のコレクションに認められる。
1887	38	ロイヤル・アカデミー付属学校で非常勤講師を断続的に務める（1908年まで）
1888	39	《シャロットの姫》夏季展出品
1889	40	《マリナムネ》（1887年）がパリで開催された展覧会でメダルを受賞 のちシカゴ（1893年）、ブリュッセル（1897年）にも出品される
1890	41	父が死去、イタリア長期滞在、夏季展出品なし
1895	46	ロイヤル・アカデミー正会員に選出される
1897	48	《ヒュラスとニンフたち》マンチェスター美術館秋季展出品
1900	51	セント・ジョンズ・ウッド、ホール・ロード 10 番地に転居
1909	60	ローズ、E. D. スケッチリーが、『アート・ジャーナル』誌のクリスマス特別号でウォーターハウスに関する存命中で最も長い記事を書いた。
1915	66	ガンに罹る、夏季展出品なし
1917	68	2月10日、肝臓がんのため自宅で死去
1926		エステルがスタジオに残された作品を大規模なオークションにかける
1944		エステルがケント州ファーヴァーシャムで死去
1978		回顧展がシェフィールドとウォルバーハンプトンで開催される
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
2000		《聖カエキリア》（1895年）が660万ポンドで落札される
2018		マンチェスター市立美術館が《ヒュラスとニンフたち》を一時的に撤去する

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 PRB 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。次章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や第二世代の分析とともに確認していく。

2. ラファエル前派の系譜

2.1. ラファエル前派兄弟団

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ルをはじめとする盛期ルネサンス絵画に置いていた。付属の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 PRB 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・ムーブメントや、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、PRB 結成の後押しとなったと考えられている。

PRB は当時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もので、キーツを詩の範としていたロ

セッティを惹きつけた。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。

- I. 表現するにあたって真正なアイデアを持つこと
- II. 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
- III. 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
- IV. 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

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ず、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⁽¹³⁾。ラスキン (John Ruskin, 1819-1900) 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。⁽¹⁴⁾

PRB 結成後の1850年に、ミレイは《両親の家キリスト》(1849-50年)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学に倣っている⁽¹⁵⁾。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, 1812-70）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 PRB 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。⁽¹⁶⁾

「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 PRB の活動に対する反感を受けたものの、1852年に発表した《オフィーリア》の非常な評判をうけて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。PRB 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、主に女性の半身像を描くようになった。このように、PRB 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。その後の3人の活動や作品をひとつのまとまりとして捉えることは難しい。ラファエル前派の第一の段階はここで終結したと言える。

2.2. ラファエル前派第二世代

PRB 離散ののち、当人たちを含め「ラファエル前派」を名乗った団体や活動はない。にもかかわらず後世の批評において、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 PRB 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。区分の詳細は以下の表 1 のとおりである⁽¹⁷⁾。

表 1 「ラファエル前派」に含まれる 3 つの位相

ラファエル前派友愛団 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

これを参照して、藪は次のように指摘している。

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。⁽¹⁸⁾

すなわち PRB と直接的な関係がなくとも、彼らからの影響がみられるというだけでも「ラファエル前派」と呼称されることがあるということである。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にも関連があると考えられる。ただしこれら 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。そのため PRB からの広がりには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。以上を考慮しながら、ここでは第二世代の画家たちに注目する。

ラファエル前派第二世代に該当するのは、ロセッティのもとに集ったバーン=ジョーンズ (Edward Burne-Jones, 1833-98) とモリス (William Morris, 1834-96) らである。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 PRB 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が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。とはいえニューオルは「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」と評価している⁽¹⁹⁾。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。ニューオルはロセッティが PRB 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⁽²⁰⁾。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、ロセッティがラファエル前派の画家として他の二人とは趣を異にするものであったことがわかる⁽²¹⁾。けっきょくのところで、第二世代は PRB 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。

では第二世代はどのような点で PRB 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の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 PRB 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、PRB の信条に端を発しひとつの勢力にまで至る勢力とある。のちにこのグループも PRB 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、「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。

3. ラファエル前派第三世代

ラファエル前派第三世代という呼称は、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2世代との比較し、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、ウォーターハウスが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起こ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2世代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。

まずはウォーターハウスがミレイからどのような影響を受けたのか整理する。ミレイの初期様式の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》(図2)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。⁽²²⁾

この回顧展ののちに発表されたウォーターハウスの《シャロットの姫》(図3)には徹底した自然主義や、3本の蠟燭という象徴的なモチーフなどがみられ、



図2 ミレイ《オフィーリア》1851-52年



図3 《シャロットの姫》1888年

ミレイから得た着想を自身の作品に生かし始めていることがわかる。

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ージュ（Jules Bastien-Lepage, 1848-1884）からの影響が認められている。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⁽²³⁾。とはいえアカデミーの委員会はこの作品を、人目につきやすい位置に展示し評価した。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った。《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⁽²⁴⁾。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。ニューリン学派のログズデイル（William Logsdail, 1859-1944）やブラムリー（Frank Bramley, 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ひとつとして挙げられる《マリムネ》（1887年）にも、その要素は認められている。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うまく組み合わせた作品だといえる。こうした点には明らか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だろう。

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。トリップはウォーターハウスがラファエル前派に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⁽²⁵⁾。しかしウィルトンによれば、象徴主義運動はフランスやベルギーばかりが注目され、ヴィクトリア朝があまり重要視されていなかった⁽²⁶⁾。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》ですでに認められている。王の妻であるマリアムネに偽りの嫌疑をかけて処刑しようとする王の妹サロメは、象徴主義者たちの好んだ「宿命の女」の主題を採用しているからである⁽²⁷⁾。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。花言葉は《ヒュラスとニンフたち》(1897年)などの作品にも特徴的に採用されている。花言葉は19世紀のヨーロッパ、特にヴィクトリア朝で大流行したため、ヴィクトリア朝らしい象徴主義表現とも言えるだろう。

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。ニューオルは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2つのグループに分けている⁽²⁸⁾。ひとつはバーン=ジョーンズの主導するラファエル前派第二世代で、もうひとつは「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」。これにはイタリアでルネサンス絵画を学び、アカデミー会員でもあったワッツ(George Frederick Watts, 1817-1904)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。後期ヴィクトリア朝において象徴主義は、アカデミーとの関係いかににかかわらず関心の寄せられた分野であるといえるだろう。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⁽²⁹⁾。彼らの作品は『マガジン・オブ・アート』誌など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。

お わ り に

ニューオ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⁽³⁰⁾。ただし、彼のラファエル前派はその主題選択や技法においてのものである。PRBの画家たちは様式を異にしながらも芸術に対する態度で結びついていた。これを共有しなかった点からもウォーターハウスは必ずしも先の2つの世代に続く「第三世代」とはいえない。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、世紀転換期における象徴主義運動と共鳴したより国際的な広がりをもっていたのである。

図版リスト

1. ウォーターハウス《踊りのあと》1876年、油彩、カンヴァス、76.2×127.0 cm、個人蔵。
2. ミレイ《オフィーリア》1851-52年、油彩、カンヴァス、76.2×111.8 cm、テイト・ブリテン、ロンドン。
3. ウォーターハウス《シャロットの姫》1888年、油彩、カンヴァス、153.0×200.0 cm、テイト・ブリテン、ロンドン。

注

- (1) Anon., “Mr. J. W. Waterhouse. R. A. An Eclectic Painter”, *The Times*, Febru-

- ary 12, 1917, p.6.
- (2) ピーター・トリッピ 『J・W・ウォーターハウス』 曾根原美保訳, ファイドン, 2006年, 4頁。
 - (3) Prettejohn, Elizabeth, *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, Royal Academy of Arts: London, 2008, p.72.
 - (4) Kestner, Joseph, *Mythology and Misogyny: the Social Discourse of Nineteenth-Century British Classical-Subject Painting*, University of Wisconsin Press: Madison, 1989, p.117.
 - (5) トリッピ, 2006年, 23頁。
 - (6) Upstone, 2008, p.37.
 - (7) Ibid., 2008, p.38.
 - (8) トリッピ, 2006年, 89頁。
 - (9) 前掲書, 10頁。
 - (10) 前掲書, 17頁。
 - (11) Upstone, Robert, "Between Innovation and Tradition: Waterhouse and Modern French Painting, *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, Royal Academy of Arts: London, 2008, p.38.
 - (12) トリッピ, 2006年, 28頁。
 - (13) 斎藤貴子 『ラファエル前派の世界』, 東京出版, 2005年, 16頁。
 - (14) 前掲書, 49頁。
 - (15) ロンドン, テイト・ギャラリー, Web ページより。 <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)
 - (16) 斎藤, 2005年, 22頁。
 - (17) Fredeman, William E., *Pre-Raphaelitism, A Bibliocritical Study*, Harvard University Press: Cambridge, 1965, pp.1-2.
 - (18) 藪亨 「ラファエル前派と装飾芸術」 『美学』 第50巻第3号, 13-24頁, 美学会, 1999年, 13頁。
 - (19) クリストファー・ニューアル 「ラファエル前派とロマン主義の絵画——リバプールより」 『英国の夢 ラファエル前派展』 三谷知子訳, アルティス, 2015年, 13頁。
 - (20) クリストファー・ニューアル 「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』, アルティス, 2019年, 10頁。
 - (21) Wilton, Andrew, "Symbolism in Britain", *The Age of Rossetti, Burne-Jones & Watts: Symbolism in Britain, 1860-1910*, Tate Gallery Publishing: London, 1997, p.18.

- (22) 斎藤, 67 頁。括弧内は筆者による補足。
- (23) 加藤明子『ウォーターハウス夢幻絵画館』, 東京美術, 2014 年, 46 頁。
- (24) トリッピ, 2006 年, 91 頁。
- (25) 前掲書, 6 頁。
- (26) Wilton, 1997, 14 頁。
- (27) ジョン・クリスチャン『ラファエル前派とその時代展』藤田啓子訳, 東京美術, 1985 年, 98 頁。
- (28) ニューアル, 2015 年, 116 頁。
- (29) この件については稿を改めて論じる予定である。
- (30) 前掲書, 119 頁。