

J.W.ウォーターハウスのオフィーリア作品における生への賛美 — 《オフィーリア》三部作を中心に—

小林 聡子

Abstract

Ophelia, Shakespeare's heroine, has been painted in British and other countries from the 19th to the 20th century. The features of most of them are the water which will bury her and a glance which did not cross with the viewers. J.W. Waterhouse also painted Ophelia three times. In his pictures of Ophelia, Waterhouse did not paint the water, and the presence of Ophelia is more foregrounded than the water. Therefore, Ophelia leaves from the literary source in which she will drown, and is presented as the woman who has will. Moreover, Waterhouse painted Ophelia who communicates with viewers. One of the factors is a glance. Ophelia forces viewers to notice her by exchanging glances with each other or devote their attention to her by turning her eyes away from them and showing her concentration. As a result, Ophelia becomes a woman who has will and a sense of existence. While Ophelia is the existence who will drown by facing misfortune in literary sources, she becomes a woman who is living and acting in Waterhouse's paintings. Therefore, paintings of Ophelia by Waterhouse represent the praise of living.

キーワード……オフィーリア 視線 存在 共感

1 はじめに

オフィーリアは、シェイクスピアの戯曲『ハムレット』の登場人物である。彼女は物語のアクションを先に進める役回りを演じ、その死はハムレットを危険な運命へと誘うことになる(山田 1996: 48)。しかし彼女の死の場面は、戯曲においてはハムレットの母、ガートルードによって語られるのみで、舞台にオフィーリアが登壇することはない。それにもかかわらず、19世紀から20世紀初頭に至るまで、イギリス国内外でオフィーリアの死の場面が数多く描かれた。E. ショーウォルターは、オフィーリアはシェイクスピア作品のヒロインのうち、最も頻繁に描かれ、引き合いに出されたと述べる (Showalter 1985: 78)。

19世紀イギリスの画家、ジョン・ウィリアム・ウォーターハウス(1849-1917年)は、ギリシャ神話やシェイクスピア、テニスンなどから時代地域を問わず主題を求め、多くの物語画を制作した。その主題の多様さにより、同じ主題を繰り返し描くことは少なかったが、シェイクスピアの戯曲『あらし』のミランダ、『ハムレット』のオフィーリア、テニスンの詩『シャロットの姫』のシャロットの姫は繰り返し描かれた。その中でも、ウォーターハウスが3度描いた、

オフィーリアとシャロットの姫の主題は、制作期間がともに 1880 年代から 1910 年代にわたっていることから、画家が画業を通じて強い関心を寄せていたことが分かる。本論文で対象とする《オフィーリア》三部作の制作年代はそれぞれ 1889 年（図 1）、1894 年（図 2）、1910 年（図 3）である。

戯曲『ハムレット』の中では、オフィーリアは川に落ちて溺死したと語られている（第 4 幕第 7 場）。19 世紀の画家たちはオフィーリアの死の場面を多く絵画化するが、若名咲香が指摘するように、19 世紀にイギリスで描かれたオフィーリア図像群を俯瞰すると、水中のオフィーリアよりも、水中に沈まず水辺に留まる姿のオフィーリアが多く描かれている（若名 2017:17）。しかし、水中に沈む図像と水辺に留まる図像のどちらにも、その状況設定から水の要素がほぼ描かれる。ここで水の要素とは、川や川辺、水たまり、水中などを指す。オフィーリアの死の場面と水の要素の関係については、高橋裕子と山口茜のそれぞれが論を展開している。高橋は、水は「受け身」でありどんな器にも収まることから、女性の受動性を表すと指摘している（高橋 1993:62）。山口はウォーターハウスの《オフィーリア》を対象に、女性と当時の精神病のひとつである「狂気」を水によって関連付け、水による死の先にある浄化や救済を描いていると結論付けている（山口 2016:48）。このように水と女性の関係が指摘されることはあるが、概念的な言及に留まり、実際の画面上におけるオフィーリアと水との関係についてはほとんど考察されていない。また、若名咲香はオフィーリアの周りに描かれる花を分析し、画中の花がオフィーリア図像に様々な意味を付与し、イメージを増幅させる役割を持っていたと述べている（若名 2017:27）。

しかし、これらの研究は水や花のモチーフに着目するものが多く、オフィーリア自体の表現に関する言及は少ない。そのため本稿では、ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作を取り上げ、オフィーリア自身の描かれ方をより具体的に図像分析することで、画面に表れるウォーターハウスの思想を考察する。

オフィーリア作品に表れるウォーターハウスの思想を明らかにするために、本稿ではまず 19 世紀から 20 世紀初頭にかけてイギリスやフランスで描かれた、制作年の分かるオフィーリア図像 26 点の数的分析から、オフィーリアの死の場面が好まれたこと、特にイギリスでは水辺のオフィーリア図像が多いことを確認する。そのうえで、ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作において、水との関わり、オフィーリアの視線の点からそれぞれ分析する。これから、ウォーターハウスの独自の表現と、生きる人間に対しての肯定的な眼差し、いわば人間の生の賛美の思想が作品に表れていることを明らかにする。なお、図は一括して本稿末尾に掲げた。

2 ヴィクトリア朝におけるオフィーリアの図像表現

シェイクスピアの『ハムレット』に着想を得た絵画作品は 18 世紀末から 20 世紀初頭にかけて多く描かれており、高橋はそれらを 3 つに分類している。一つは登場人物に扮した俳優の姿

を描いた作品、二つ目に『ハムレット』が演じられている舞台をそのまま写し取るような作品、そして俳優や実際の舞台を離れ、戯曲内の場景を想像で描いた作品である(高橋 1993: 64-65)。

戯曲『ハムレット』においてオフィーリアは5つのシーンで舞台上に登壇する¹⁾。本稿の対象26点の内、5点は舞台上で実際に演じられるシーンが選択されている。うち3点はオフィーリアが狂気に陥っている場面であり、王ポローニウスや王妃ガートルード、オフィーリアの兄レアティーズがともに描かれている(第4幕第5場)。これらは高橋の分類でいえば、二つ目の分類である、舞台を写し取った作品に分類されるだろう。残る2点は、オフィーリアがまだ狂気に陥る前に、ハムレットに贈り物を返そうとする場面が描かれている(第3幕第1場)。このシーンも戯曲で言及されているが、舞台装置を描かず、ハムレットとオフィーリアの2人を画面に大きく描いているという点では、高橋の分類の三つ目に近いものといえるだろう。前者のオフィーリアが狂気を示すシーンを描いた3点において、オフィーリアは花を持って描かれることが多いが、シェイクスピアの戯曲では、最初に狂気が示される際には、彼女はリュートを持っており、再び現れる時には花々を持って登場し、王や王妃、兄に配る。また後者2点はともにD.G.ロセッティによって描かれたが、ハムレットとオフィーリアの身振りや部屋の内部の設定が2作品で大きく異なっている。これら5点の場景は舞台上で演じられるため、当時の絵画化の際もある程度の見本があったといえる。その中で、戯曲を遵守せずにリュートを花に変え、登場人物のポーズがいくつも試行されていることから、舞台演出の先例がありつつも、それを超える表現を画家たちは目指していたことが分かる。

しかし、舞台上で演じられない部分に関してはそれ以上に想像の余地があった。ヴィクトリア朝のオフィーリア作品には、高橋の分類では三つ目の、画家が想像で場景を描いたものが多く、そのなかでもオフィーリアの死の場面が取り上げられることが多い。その要因として、狂気のオフィーリアの性的危うさが、画家を引きつけたことが挙げられる。

オフィーリアは恋人ハムレットから拒絶され、それがオフィーリアの狂気の一因となっている。ハムレットとの成就しない男女関係は、オフィーリアの中に性的な抑圧を生んでいる。この性的な抑圧に苦しむ女性をラファエル前派は好んで描いた(Marsh 1987:45)。そして成就しない愛は女性らに情熱的な感情を抱かせた²⁾(木原 2010: 285)。オフィーリアは、父と兄の指示に従う行動から、当時の「家庭の天使」の範例であるが、同時に恋人ハムレットの拒絶によって性的な抑圧に苦しめられる、その身に性的に情熱的な感情を持つ女性像ともいえる。この「家庭の天使」の美德である貞節と情熱的な性的感情との狭間にある状態は、女性が極めて危険な状態にある瞬間のイメージであった(木原 2010: 286)。この瞬間をとらえた絵画はヴィクトリア朝では好んで描かれていた。例として、A.テニソンの詩『シャロットの姫』の、姫が騎士ランスロットを見て性的感情に目覚めるシーンが挙げられる。

A. C. Bradley はオフィーリアのヒロイン像について、同じシェイクスピア登場人物であるコーデリアやジュリエットとは異なり、単に従属的なキャラクターの一つであるとする一方で、

狂気の中にあるオフィーリアは甘美で愛おしいと評価している³⁾ (Bradley 1992: 139)。また、ダイクストラはオフィーリアには従属性が際立つと指摘しており、Bradley のオフィーリア像と一致する (ダイクストラ 1994: 89)。ヴィクトリア朝の画家たちがオフィーリアが狂気に陥って死に至る場面を好んで描いたのは、貞節さと性的感情の狭間で狂気に陥るオフィーリアに甘美さと愛らしさを感じ、引きつけられたからといえる。

オフィーリアの溺死の場面はオフィーリアが登壇する 5 シーン中では演じられず、第 4 幕第 7 場においてハムレットの母であり王妃のガートルードによって以下のように語られる。

There on the pendant boughs her coronet weeds
Clamb'ring to hang, an envious sliver broke,
When down her weedy trophies and herself
Fell in the weeping brook. Her clothes spread wide,
And mermaid-like awhile they bore her up,
Which time she chanted snatches of old lauds,
As one incapable of her own distress
Or like a creature native and endued
Unto that element. But long it could not be
Till that her garments, heavy with their drink,
Pulled the poor wretch from her melodious lay
To muddy death.

(The Folger SHAKESPEARE)

きれいな花環を上手につくり、その花の冠を枝垂れた枝に
掛けようと、よじ登った途端、枝は情なく折れて、
形見の花環もろとも、哀れにむせぶ小川に落ちました。
裳裾はひろがり、しばらくは人魚のように川面をただよいながら、
古い讚美歌を口ずさんでいたといいます。
身に迫る危険も知らぬげに、
水に生れ馴れ親しんだ生物のように。
でも、どれも束の間、裳裾はたつぷりと水を吸い、
あのかawaiiそうな娘を美しい歌声から引き離して、
川底の泥のなかに引きずりこんでしまったのです。

(野島秀勝訳、2020 年)

このセリフによって、オフィーリアが狂気のうちに川に落ちて溺死したということが明らかになる。特に川を表す *brook* の表現のみならず、*mermaid-like* という表現を用いていることから、オフィーリアと水が強く関わりあっていることが分かる。シェイクスピアの『真夏の夜の夢』ではマーメイドは魔法の歌をうたう存在であることが示される。またマーメイドの歌は嵐の前兆を象徴する（ド・フリース 1984: 427）。このオフィーリアの死の場面において、彼女は周囲の人物には意味の理解できない歌をうたい、静かに沈んでいく。しかし、山田が主張するように、この場면을境に物語は進み、ハムレットは危険な運命に向かうことになる。オフィーリアのこの歌は、『ハムレット』における嵐、つまりハムレットやそのほかの人物の死が描かれる第5幕の前兆と捉えることができる。この点で、シェイクスピアは物語の転機において、歌を通しオフィーリアとマーメイドを重ねていた可能性が高い。

今回対象とするオフィーリアの死の場面を描いた作品 21 点の内、アイルランドを含むイギリスの画家の作品は 13 点（うち水辺のオフィーリアは 11 点）、フランスの画家の作品が 6 点（うち水辺のオフィーリアは 3 点）、ドイツの画家の作品が 1 点（うち水辺のオフィーリアは 1 点）、ベルギーの画家の作品が 1 点（うち水辺のオフィーリアは 1 点）である。本稿ではオフィーリアが多く描かれ、かつその中でも水辺のオフィーリアの表現が多い、イギリスの画家による作品を対象とする。まず、ウォーターハウス以外のイギリス画家によるオフィーリア図像 10 点に関して、水とオフィーリアとの関係に着目して分析する。

2-1 オフィーリアを飲み込む水

同時代のイギリスの画家が描いたオフィーリア図像 10 点を分析すると、オフィーリアが水に浸かる図像（図 4）が 1 点、水に触れていたたり、川辺に佇んだりなど、オフィーリアと水が同じ奥行きに描かれている作品が 6 点（図 5）、オフィーリアの後景に水が存在する作品が 3 点（図 6）ある。それに対し、水が全く描かれない作品は 1 点（図 7）しかない。つまり水による死を暗示している作品が 9 点と大部分を占める。

水が描かれない 1 点の作品は A.ヒューズ《オフィーリア》（1865 年頃）である。ヒューズのオフィーリアは、振り向いて観者の方を向きながらも、奥に暗く描かれる空間へと足を踏み出している。この空間はオフィーリアが溺死する川であると考えられている（Toledo Museum of Art）。そのため、このヒューズの作品におけるオフィーリアも、水による死に向かうことが暗示されている。

ここで、オフィーリア絵画の原典である、シェイクスピアの『ハムレット』における水の役割を整理する。先に挙げたガートルードのセリフに用いられている言葉のうち、水に関連した単語が 5 単語用いられている（*brook*、*mermaid-like*、*a creature native and indued unto the element*（*element* は水を指す）、*drink*、*muddy*）。ド・フリースは、シェイクスピア作品において、水に溶けて消えることは、人格の崩壊や死を表していると分析している（ド・フリース 1984: 678）。

人格の崩壊とはすなわち狂気であり、シェイクスピア作品一連を通して、狂気と死は水の要素と不可分であることが分かる。

また実社会でも狂気と水は関係があった。ヴィクトリア朝における女性の狂気は家父長制に抑圧された女性の症例として見なされていた。当時、女性の自身の抑圧状況に対して、自己の外側に向けた反抗的かつ解放希求的反応の結果がフェミニスト、一方で自己の内側に向けた受動的かつ自己破壊的な社会への拒絶の結果がヒステリーとなって表れると考えられていた（武田 2003: 83）。山口は当時、精神病棟に収容されるのがほとんど独身女性であったこと、彼女らが水による治療を受けていたことを取り上げ、オフィーリアの身体を水に浮かべる表現が、ヴィクトリア朝で行われていた女性性の回復のための浸礼と重なると述べる（山口 2016: 45）。

この水による救済という観点からイギリスの画家によるオフィーリア作品を分析すると、すべて水による死が暗示されており、オフィーリアがその不運のために水に飲み込まれて死し、それによって救われる女性として描かれていることが分かる。

2-2 目が合わないオフィーリア

ここからは、視線は観者と描かれた人物との交感に寄与すると仮定し、オフィーリアの視線という観点から 10 点のオフィーリア作品を分析する。

対象の 10 点の作品のうち、8 点はオフィーリアの視線がこちらを向いていない。そのうち、目を閉じている作品が 2 点、目を開けている作品が 6 点である。視線が観者と交差しないことによって、オフィーリアの世界と観者の世界は隔絶され、オフィーリアと観者が関わり合うことがない。そのため、これら 8 点では、見られる死するオフィーリアと、それを見る観者という関係が固定する。

オフィーリアが観者と目を合わせる図像は、前出のヒューズの《オフィーリア》と、F.ディックシーの《オフィーリア》（1873 年）の 2 点である。ヒューズのオフィーリアは青い目で、蠱惑的な眼差しを観者に向けている。立位で観者に視線を向けるこの作品は、当時の作品群では特異であった。観者に媚びるかのようなこの視線によって、観者はオフィーリアのいる世界に引き込まれる感覚を持つであろう。

また、ディックシーのオフィーリアは正面から観者をまっすぐ見つめている。しかしこのオフィーリアの瞳には光を表す白が用いられておらず、生気がない。オフィーリアの茫然自失で意志のない様子が表されている。

同時代のイギリスの画家が描いたオフィーリア作品では、視線を逸らすことで見る/見られるという関係を固定する作品が主であった。また、ディックシーの作品のように視線は観者と交差するものの、その結果オフィーリアの自失の状態をかえって強調している作品も見られた。これらはオフィーリアが失意のうちに死んでいく様子を観者が鑑賞する構図を構築していた。

これに対し、ヒューズの作品だけは観者に蠱惑的な視線を向けていた。これによりオフィー

リアが観者を挑発的に見ているように感じられ、オフィーリアに意志を読み取ることが可能となる。このヒューズの視線の用い方は、ウォーターハウスのオフィーリア表現にも見られる。

ここまでの分析で、ヒューズを除き、当時のイギリスの画家たちは水の存在を強調することによって、水に飲み込まれるオフィーリア像を描き、また、彼女の視線を観者から逸らしたり、目が合っても意志のない視線にしたりすることで、オフィーリアから意志を剥奪したことが明らかになった。次節では、この水の存在と視線の交差という観点からウォーターハウスの《オフィーリア》三部作を分析し、ウォーターハウスのオフィーリア表現の特異性と、そこに表れるオフィーリアの、ひいては人間の存在に関する思想を明らかにする。

3 ウォーターハウス《オフィーリア》三部作

ウォーターハウスはその画業で三度オフィーリアを主題にした作品を描いているが、それらはすべてガートルードの言葉によって示される水辺のオフィーリアである。先の高橋の分類によれば、ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作は、特定の俳優を描いておらず、また舞台の枠や装置も描いていないことから、3つ目の、戯曲内の情景を想像で描いた作品に分類できる。

1889年の作品では、草地に横臥し、画面手前に顔を向けているオフィーリアが描かれている。オフィーリアは装飾のない、白の長袖の丈の長いドレスを着ており、腰の低い位置に茶色のベルトを締めている。右手は黄色の花の束を持って地に投げ出し、左手は髪をかきあげている。オフィーリアの頭上には二羽の燕が飛んでいる。1855年のパリ万博で展示された、ノエル・ソニエの《オフィーリア》にもこの片腕を頭の近くに置き、もう片腕を横に投げ出すポーズが採用されている(図8)。燕のモチーフはガートルードの言葉でも語られておらず、また同時代の他の画家の作品にも同じ作例は見られないことから、ウォーターハウス独自の表現といえる。また、オフィーリアの死の直前を描いた作品であるにもかかわらず、その現場である川や水辺が描かれていない。

一方1894年の作品では、画面左を向いて木の幹に腰かけるオフィーリアが描かれている。1作目とは異なり、金の模様や赤や青、白などの石で装飾された白い長袖の丈の長いドレスを着用し、頭には赤と白の花を挿している。両手を顔のわきに寄せて、髪を整えるような仕草をしている。膝の上には白い花が何輪か乱雑に集められている。オフィーリアの奥にはこの後彼女が落ちていく水辺が描かれており、水面には白い睡蓮の花と葉が浮いている。この场景はガートルードのセリフで「その花の冠を枝垂れた枝に掛けようと、よじ登った途端、枝は情(つれ)なく折れて」と語られており、この部分に着想を得たと考えられる。

《オフィーリア》三部作の最終作品である1910年の作品では、画面手前を向いて、草地を歩いているオフィーリアが描かれている。襟と裾に金色の装飾がされた青い長袖の丈の長いドレスを着用しており、袖口と裾から下に着ている赤の衣服の一部が見えている。頭には2作目と

同様に、赤と白の花を挿している。右手は木の幹をつかみ、左手はドレスをつかんで持ち上げ、大量の花を握っている。オフィーリアの奥には睡蓮の葉の浮かぶ水辺が描かれており、その上にかかる木橋の上には二人の人物が描かれている。

これら3作品の内1, 3作目はロイヤルアカデミーに出品、展示され、2作品目のみがニューギャラリーで展示された。ニューギャラリーは1887年に前身のグローヴナー・ギャラリーの共同運営者であったC. ハレとJ.C. カーによって開設された。ウォーターハウスはこのギャラリーに、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》(1891年)、《祠堂》(1895年)、《南のマリアナ》(1897年)などを出品している。ニューギャラリーの前身であるグローヴナー・ギャラリーは唯美主義運動の中心的ギャラリーであった。同時にニューギャラリーは前身のグローヴナー・ギャラリーと同様にロイヤルアカデミーの縮小版でもあった(トリッピ 2006: 113)。このことから、ニューギャラリーはロイヤルアカデミーに似ており、かつ唯美主義的な色が濃い環境であったと考えられる。ウォーターハウスはニューギャラリーとロイヤルアカデミーに同時に出品することが多く、この1894年の《オフィーリア》をニューギャラリーに出品したと同時に、《シャロットの姫》をアカデミーに出品している。1894年の《オフィーリア》と《シャロットの姫》を比較すると、《シャロットの姫》の姫は鋭いまなざしで観者を見つめているのに対して、《オフィーリア》でオフィーリアは観者から視線を逸らしている。シャロットの姫が観者を見る存在であるのに対し、オフィーリアは観者に見られる存在である。

以上より、ウォーターハウスは三部作を通して多様な表現を試していたことが判明した。オフィーリアに横臥から座位、立位とそれぞれ異なる姿勢を採用し、着用の衣服も、無地の衣服から装飾を付け、ドレスの色も大胆に変えた。また、1, 3作目のように視線によってオフィーリアを見る存在としたり、2作目のように見られる存在にしたりと、差別化も行った。つまり同じオフィーリアの死の場面を選択しているにもかかわらず、三部作でまったく異なるオフィーリア像を表現しているのである。先に挙げた同時代の画家のオフィーリアの制作年と比較すると、ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作は主題の流行の最盛期が過ぎた時期に描かれたことが分かる。前例が多い中で、独自の表現を模索したウォーターハウスの思考の跡が窺える。

3-1 水を克服するオフィーリア

ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作には重要な共通点がある。それは、描かれているオフィーリアはすべて生きている姿であるということである。すでに取り上げた同時代の画家の《オフィーリア》ではすでに水の中で絶命している姿も多く描かれてきた。ウォーターハウスの描くオフィーリアもすべて水辺にいる姿ではあるが、テキストに言及のない部分に画家独自の場面設定や描写がなされている。以下では、戯曲が言及しているがゆえに自明と見なされてきた水と、ウォーターハウスが描いたオフィーリアとの位置関係について分析する。

1 作目となる 1889 年の作品では、横臥するオフィーリアを取り囲む木や草が画面の全体を占め、川や水の表現は後景に黒い筋が一本見えるのに留まり、ほとんど見られない。この作品において存在を確定できるのはオフィーリアと彼女が握る花々のみであり、主体となる存在はオフィーリアである。同時代の同じ横臥するオフィーリア作品ではほとんどが水に浸かる図像であったのに対し、ウォーターハウスのこの 1 作目では水の存在は遠景に押し込められ、消去されている。

2 作目である 1894 年の作品では、オフィーリアの後ろに足元から後景まで睡蓮が浮かぶ水辺が広がっている。同時代の他の画家は、装飾の少ない白の衣服を選択していたが、ウォーターハウスは金の装飾のある白のドレスを選択することで、オフィーリアの存在を草花などの自然と対比させ、画面から浮かび上がらせている。さらに画面内に占めるオフィーリアの割合は前作よりもはるかに大きくなり、観者の目の前にオフィーリアが存在するかのようである。

3 作目の 1910 年の作品では、水辺はオフィーリアの足元の後方にわずかに描かれるのみであり、ほとんど存在感がない。そしてオフィーリアはもはや川に背を向け、画面手前に向かって歩き出している。

ウォーターハウスはこれらの作品群で、オフィーリアの存在をより強調するためにそれぞれ表現手法を模索している。2 作目では、1 作目の城の衣服と比較すると、ドレスの装飾で存在を浮かび上がらせる手法を採用していた。3 作目では装飾に加え、緑色中心の背景と色相が異なる青のドレスを採用した。加えて、それまでの《オフィーリア》では用いられていなかった、緑と補色の関係にある赤を衣服の色に採用することによって、よりオフィーリアを画面から浮かび上がらせている。また、2 作目の画面上のオフィーリアの大きさで観者に迫る効果はこの 3 作目にも用いられ、3 作目では、画面の面積の半分以上をオフィーリアが占めている。そして 3 作目ではこれらの手法に加え、オフィーリアに歩くという動作をさせることで、物理的にオフィーリアを水から遠ざけ、観者に近づけさせた。

ウォーターハウスは作品の画面上に水を大きく描かないだけでなく、オフィーリアに水を拒むような動作を採用することで、なし崩し的に水に向かって死んでいくオフィーリアではなく、狂気の中にあっても水に抵抗し、水を克服するオフィーリアを描いた。

3-2 視線の交差

水とオフィーリアの関係では、従来のオフィーリアを呑み込む水という構図から、ウォーターハウスは水とオフィーリアを切り離し、最後には水を克服するオフィーリアを描いた。その結果、ウォーターハウスのオフィーリアは画面から浮かび上がっている。ここからはその浮かび上がったオフィーリアがどのように観者と関わるのかを視線の観点から分析し、ウォーターハウスの表現に見るオフィーリアの存在感を分析する。

1 作目では、横臥したオフィーリアが両目を見開いて観者側を見つめている。Rhodes は

Ophelia' s head turns toward the viewer and we see her from the side, as if we are approaching her on foot と述べ、画面内のオフィーリアと画面外の観者が、彼女の視線によって干渉しあっていることを認めている（Rhodes 2008: 116）。

トリッピはこのオフィーリアのポーズを、ミレイの《春（林檎の花）》（1859年）から借用していると分析している（トリッピ 2006: 87）。またミレイのこの作品以前にも、前述のようにソニエの《オフィーリア》に同様のポーズが用いられていた。ソニエの作品をウォーターハウスが見たかは定かではないが、ミレイとソニエ、それぞれの《オフィーリア》が1855年の万博に出展されていることは、イギリスとフランス双方でのオフィーリア人気を物語っている。

ウォーターハウスが1作目の《オフィーリア》で採用したこのポーズは、《踊りのあと》（1876年）を皮切りに、《聖エウラリア》（1885年）、《休息》（1886年）など80年代に続けて現れる。Rhodes は聖エウラリアとオフィーリアのポーズが類似していることを指摘した（Rhodes 2008: 126）。この類似点からは、ウォーターハウスが聖エウラリアとオフィーリアの姿を似せることによって、犠牲者としてのオフィーリアの性質を強調したとも考えられる。

しかし、聖エウラリアは殉教者として死した姿で描かれているのに対して、先に挙げたように、オフィーリアは生きた姿で描かれている。その結果、彼女の見開いた目とその視線が印象的に観者に投げかけられる。この視線が観者と交差することで、観者が死にゆくオフィーリアを鑑賞する構図ではなく、オフィーリアに観者が見つめられているように感じ、生身のオフィーリアが眼前に現れる効果が生まれている。

3作目のオフィーリアは、顎を少し上げ、両目を見開いて観者を見つめている。彼女の大きさやポーズから、観者はオフィーリアにやや見下ろされているような構図になる。Rhodesはこの作品に対し、以下のように述べている。

In this work Waterhouse has made Ophelia' s face more expressive of her madness than in his earlier example; her chin is thrust out and her eyes stare wildly toward the viewer. It is this gaze that defines the woman in the painting as Ophelia (…). (Rhodes 2008:119) .

3作目はヒューズの作品と類似した構図であるが、立位でかつ足を観者側に踏み出している図像は同時代のイギリスで描かれた作品群には見られない。国外においては、1880年代に描かれた、マドレーヌ・ルメールの《オフィーリア》に、立位で足を踏み出す図像が見られる。しかし、この作品をウォーターハウスが見ていたという記録はなく、また二人の画家の活動地域も異なることから、このポーズはほとんどウォーターハウスの着想から描かれたと考えられる。

立位でドレスの裾を持ち、観者に歩み来る女性像は《シャロットの姫》（図9、1894年）にも見られる。また花を、ドレスを持ち上げた際のたわみに置く図像は《アネモネ》（1902年）や《春の歌》（1913年）に用いられている。このことから、3作目の1910年の《オフィーリア》

におけるポーズは、1894年の《シャロットの姫》とウォーターハウスが1900年代に好んで採用した図像を組み合わせられて構成されていることが分かる。1894年の《シャロットの姫》が糸によって歩みが制限されていたのに対し、1910年の《オフィーリア》は何者にも縛られずに歩み出している。つまり、解放的なオフィーリアの表現が、観者にオフィーリアの存在を強く提示しているのである。そしてこのポーズによる存在感は、3作目のオフィーリアの目を見開き、観者を見下ろす視線からより顕著になる。この視線によって観者の眼前に大きなオフィーリアが歩み出して現れる。そこには男性によって翻弄され、悲嘆にくれて死んでいく、消えゆくオフィーリア像ではなく、狂気状態にあるにしても、自身の存在を観者に顕示する存在感のあるオフィーリア像が表されている。

3作目が描かれたこの頃には、実社会においても新しい女性像が確立されてきており、ウォーターハウスの作品にもそれが表れていると考えられる。新しい女性像の確立過程の中でも、女性参政権運動が代表的であり、1000人以上の運動家が逮捕されるなど運動が激化していた。19世紀の運動が議員を対象としたロビー活動にとどまっていたことと比較すると、20世紀初めの参政権運動はその激しさのため、より広く世間にその存在を知らしめたであろう。その背景を加味すると、画面の大部分を占め、観者に迫るオフィーリアの姿は、現実社会の増大する女性の存在感と重なる。

それに対し2作目のオフィーリアは体も完全に左を向き、目も閉じられ、観者と視線を交差することはない。ここまでの分析でも明らかのように、ウォーターハウスは各時期に同じポーズを異なる作品で用いている。2作目の1894年のオフィーリアも同様に、両手で髪を梳くポーズは同時期の《人魚》(1895年)や《ヒュラスとニンフたち》(図10、1896年)、《南のマリアナ》(図11、1897年)にみられる。

髪を梳くポーズは、同時代の画家D.G.ロセッティの描いた《レディ・リリス》(1868-73年)において男性を誘惑するリリスにも用いられている。ウォーターハウスの《人魚》は特定の物語から主題を採った作品ではないが水に住む人魚を描いており、同じく水に関連する存在として《ヒュラスとニンフたち》のニンフも《人魚》と同じく髪を梳くポーズをしている。ニンフも男性ヒュラスを水に引き込む女性たちであり、官能的な魅力を持つ。それと同じポーズのオフィーリアも官能的な魅力を持っているといえるだろう。また、《南のマリアナ》のマリアナは婚約者に捨てられ、美しい自らの姿を鏡に映しながら嘆いている。この場面において、マリアナの性的魅力が発揮されていないことが、穏やかに流れる垂髪とそれを梳いて整える姿で象徴されている。これら類例から、2作目のオフィーリアもハムレットと結ばれることなく、自らの性的魅力を持って余している女性を表していると考えられる。

この美を強調して描くことには、美術界における流行とそれに対するウォーターハウスの反応が窺える。1890年代には唯美主義のピークは過ぎていた。同年のアカデミー出品作品《シャロットの姫》と比較すると、オフィーリアは見られる存在であり、シャロットの姫は見る存在

であったように、描かれた女性を描き分けていることが分かる。《オフィーリア》では美を優先した手法をとっていたが、ウォーターハウスの画業全体としては、それまでの唯美主義の流行を考慮しつつも、新しい女性像を描くことに取り組み始めていたといえるだろう。

2 作目でオフィーリアはその目を閉じることで自分に没入している。自己没入とは自己の内面を注視することである。オフィーリアが自己の持て余した性的魅力について思いめぐらせ、恍惚とする姿は、観者にこの前後の物語の劇的な展開を想起させ、その場面とは対照的なこのオフィーリアの静謐さに引き込ませる。2 作目においてオフィーリアの視線は観者に向いてはいないが、彼女が彼女自身に視線を向けることで、自ずと観者までも彼女の内面に集中させられる。

中村英樹は、人物をかたどった人型について、人物と観者は他者であるとする「他者現前化的」な特性と、人物は観者の分身であるとする「自己顕在化的」な特性があるとしている（中村 2011: 7）。この両義的な特性が、オフィーリアと観者との関係にも応用できる。

1, 3 作目にみられる観者と視線を交わすオフィーリアは、中村の言う「他者現前化的」特性を持ち、オフィーリアという他者が観者の前に現れる。この効果によって、オフィーリアは観者に自身の存在を観者に顕示する。それに対し、2 作目の観者から目を逸らすオフィーリアは「自己顕在化的」特性を持ち、観者は自己の分身のオフィーリアと対峙する。オフィーリアは、共感を通して観者に自身の感情を顕示する。視線の交差は異なるが、存在と感情を観者に顕示することで、オフィーリアは観者にとって生身の人間として感じられる。

ここまで、水の克服と交差する視線という観点から、ウォーターハウスの《オフィーリア》三部作を考察してきた。ウォーターハウスの描くオフィーリアは、水辺という後に自らの生を奪う場所から離れ、画面前の観者に向かってその存在を見せつけ、画面に引き込む。このときオフィーリアは、画面内の戯曲の登場人物という存在を超えて、観者と視線を交わす。観者はオフィーリアに意志を感じ、見られる事物ではない、人間としてのオフィーリアと対峙することになる。ウォーターハウスは、オフィーリアをその他の画家の作品における背景と同化した、見られるだけの事物としてではなく、視線を向けることで直接的にその存在を見せつけ、視線を逸らした自己没入の姿で感情を観者に共感させる存在として描いた。これによって、ウォーターハウスは観者にオフィーリアの存在を誇示した。ウォーターハウスは、なされるがままの悲劇のヒロインを哀れむのではなく、たとえ最終的に狂気に陥り死を迎えるとしても、意志を持ち行動する、存在感のあるオフィーリアを認め、肯定的に表現した。

また、ウォーターハウスのオフィーリアを描く際の取り組みから、ウォーターハウスがオフィーリアに対する新解釈を模索していた可能性が指摘できる。19 世紀後半に人々はオフィーリアの自殺ではなく、彼女の美しい顔や服、体に焦点を当てていた（Rhodes 2008: 111）。自殺がヒステリーや狂気と関連していることを加味すると、当時の人々はオフィーリアの精神状態に立ち入らず、女性的な美しさを重視していたといえる。同時代の画家の作品は、不運の悲し

みにより死にゆくという状況に焦点を当てたオフィーリアの図像が多かった。それに対して、ウォーターハウスは状況だけではなく、オフィーリアの精神にも関心を示し、作品に表していたといえる。ウォーターハウスの描くオフィーリアは、同時代の作品と同じように見た目の美しさを感じさせるものの、悲愴な面持ちではなく、挑戦的または恍惚とした表情をしている。この表現から、オフィーリアが状況としては死にゆく存在だったとしても、感情までが悲しみや苦しみに飲み込まれているのではなく、それ以外の感情や意志があったことが暗示されている。オフィーリアの悲しみの克服、父や兄による抑圧からの逃避の欲求、さらにはハムレットを主体的に愛したいという性的欲求をも、ウォーターハウスは描き出そうとしていた可能性がある。

4 結論

ここまで見てきたように、ヴィクトリア朝においてオフィーリアの死の場面は画家にとっての表現の自由度により、多くの画家に取り上げられ、ウォーターハウスも画業で三度描くほど、この主題に強く惹きつけられていた。

同時代の画家の作品との比較の結果、ウォーターハウスの描くオフィーリアはすべて生きており、さらに彼女の死の原因となる水を克服していたことが分かった。同時代の他の画家は、オフィーリアを水に飲みこまれる女性として描いていたのに対し、ウォーターハウスは、彼女の死の原因となる水の存在を縮小し、水から背を向けさせた。そうすることで彼女を、水を克服する存在として描いた。

オフィーリアの視線にもウォーターハウスの独自性がみられた。他の画家の作品では、オフィーリアの目は閉じられたり、視線を画面外の彼方に向けていたりしている作例が多かった。しかし、ウォーターハウスの《オフィーリア》の 1, 3 作目ではオフィーリアの目は大きく開かれ、観者に視線を向けていた。これによってオフィーリアは観者と直接対峙し、自らの存在を誇示している。また目を閉じている 2 作目においても、悲嘆を示しているというよりも、その造形によってオフィーリアの自らの魅力への自己没入を表しており、彼女と目が合わないにもかかわらず、観者は画面内のオフィーリアに視線を向けるように導かれる。その結果、オフィーリアは感情を通してやはり観者に自己を誇示する。

このようにウォーターハウスの描くオフィーリアは、受動的に死に向かう悲しみの女性ではなく、その積極的な行動によって見る者を引き込む、存在感と意志のある人間であった。ウォーターハウスは従来の、オフィーリアを悲劇の女性として感傷的に見る主体としての観者と、悲劇の客体のオフィーリアという関係ではなく、浮かび上がるオフィーリアと視線を交わし合う主体と主体の関係にオフィーリアを引き上げた。ウォーターハウスは、オフィーリアを通して、最終的には死にゆくとしても、意志を持ち、動的である人間の生を賛美していたといえるだろう。

1894年に描かれた2作目の《オフィーリア》は、3作目に対して多くの違いがある作品であった。同年のアカデミーに《シャロットの姫》を出品していることは、この2作品の女性像の違いも含めて今後検証の必要があるだろう。また、同じ物語主題である『シャロットの姫』や『デカメロン』、そしてウォーターハウスが画業で最も多く取り上げたギリシャ神話主題についても、人間観や人生観という視点から今後検討していく必要がある。ウォーターハウスの描く物語画に、画家の思想がどう表れているのか明らかにしていきたい。

<注>

- 1) それぞれのオフィーリア登壇シーンは次の通り。第1幕第3場、第2幕第1場、第3幕第2場、第3幕第2場、第4幕第5場。
- 2) 木原は、このような女性像を感傷的女性像と呼んでいる。
- 3) なおこの情報は、小野百合香氏からご提供いただいた。

<引用文献>

- Bradley, Andrew Cecil(1992), *Shakespearean tragedy : Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* (3rd ed.), Ed. J. R. Brown, Basingstroke ; London: Macmillan Education.
- Delphine, Gervais de Lafond(2012), "Ophelia in Nineteenth-Century French Painting", Ed. Williams L. Peterson and Deanne Kaara, *The Afterlife of Ophelia*, New York: Palgrave Macmillan, 169-191.
- Kimberly, Rhodes(2008), *Ophelia and Victorian Visual Culture -Representing Body Politics in the Nineteenth Century*, Hampshire and Burlington : Ashgate.
- Marsh, Jan(1987), *Pre-Raphaelite Women: Images of Femininity in Pre-Raphaelite Art*, London: Weidenfeld & Nicolson.
- Showalter, Elaine(1985). "Representing Ophelia: Women, Madness, and the Responsibilities of Feminist Criticism", Ed. P. P. Hartmen, *Shakespeare and the Questions of Theory*, New York and London: Methuen, 77-94.
- 木原貴子 (2010),「ヴィクトリア朝の感傷的女性像—絵画、テキスト、挿絵—」『名古屋女子大学紀要』56(人・社),名古屋女子大学, 283-295.
- 高橋裕子(1993),「オフィーリア—絵になったシェイクスピア劇のヒロイン」『名画への旅 20 19 世紀IV 音楽をめざす絵画』講談社, 56-75.
- 武田美保子(2003),『「新しい女」の系譜 : ジェンダーの言説と表象』彩流社.
- 中村英樹(2011),『〈人型〉の美術史—まなざしの引力を読む』岩波書店.
- 山口茜(2016),「J.W.ウォーターハウスの《オフィーリア》—水、女性、狂気の表象」『英語英文学研究』(22), 東京家政大学人文学部英語コミュニケーション学科, 37-52.
- 山田直道(1996),「シェイクスピアにおける女性像—四大悲劇を中心に—」『人文科学研究』(33),一橋大学, 39-62.

若名咲香(2017),「ヴィクトリア朝絵画のオフィーリア図像と花—ウォーターハウスの狂気のオフィーリアを中心に—」『文化交流研究』(12),筑波大学文化交流研究会, 17-36.

度会好一(2004),『ヴィクトリア朝の性と結婚』中公新書.

シェイクスピア,ウィリアム(2020),『ハムレット』(野島秀勝 訳),岩波文庫.

ダイクストラ,ブラム(1994),『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.
ド・フリース,アト(1984),『イメージ・シンボル事典』(山下主一郎ほか 訳),大修館書店.

トリッピ,ピーター(2006),『J.W.ウォーターハウス』(曾根原美保 訳),ファイドン.

The Folger SHAKESPEARE. "Hamlet". <https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/hamlet/> (Accessed 2021/11/26)

Toledo Museum of Art. "Nov. 27 Art Minute: Arthur Hughes, Ophelia (“And He Will Not Come Back Again”)".
<https://www.toledomuseum.org/about/news/art-minute-arthur-hughes-ophelia-%E2%80%9Cand-he-will-not-come-back-again%E2%80%9D> (Accessed 2021/11/26)

<図版>

特に記載のないものはウォーターハウス作



図 1. *Ophelia*. 1889. oil on canvas.
98×158cm. Private Collection.
(トリッピ, p.94.)



図 2. *Ophelia*. 1894. oil on canvas.
124.4×73.6cm. Private Collection.
(トリッピ, p.135)



図 3. *Ophelia*. 1910. oil on canvas.
101.5×63.5cm. Private Collection.
(トリッピ, p.210.)



図 4. John Everett Millais. *Ophelia*. 1851-52. oil on canvas. 76.2×111.8cm. Tate Britain, London.
Photo credit: Tate.



図 5. Thomas Francis Dicksee. *Ophelia*. 1873. Oil on canvas. 141.6×101cm. Touchstones Rochdale, Greater Manchester. Photo credit: Rochdale Arts & Heritage Service.



図 6. George Frederic Watts. *Ophelia*. 1875-80. Oil on canvas. 76.2×63.5cm. Watts gallery-artists' Village, Guildford. Photo credit: Watts Gallery-Artists' Village.



図 7. Arthur Hughes. *Ophelia*. 1863. oil on canvas. 94.8×58.9cm. Toledo Museum of Art, Ohio.



図 8. Nöel Saunier. *Ophelia*. 遅くとも 1855. サイズ不明. 所在不明. (Delphine, p.181)



図 9. *The Lady of Shalott*. 1894. oil on canvas. 142.2×86.3cm. Leeds Art Gallery, Leeds Museum and Galleries. (筆者撮影)



図 11. *Marian in the South*. 1897. oil on canvas. 114.4×72.4cm. Private Collection. (トリッピ, p.150.)



図 10. *Hylas and Nymphs*. 1896. oil on canvas. 98.2×163.3cm. Manchester Art Gallery, Greater Manchester. Photo credit: Manchester Art Gallery.

主指導教員（田中咲子准教授）、副指導教員（市橋孝道准教授・甲斐義明准教授）