

# J.W.ウォーターハウスのアカデミーにおける戦略 — 《パンドラ》 を例に —

小林 聡子

## Abstract

J. W. Waterhouse made an oil painting, Pandora. Pandora is painted at the moment she is about to open the box packed with every disaster. This study is to reveal his strategy to survive as the member of the Royal Academy. The circumstance in the contemporary Academy is that it is difficult for the artists to be selected for the Summer Exhibition. Waterhouse needs to use plans to be selected though he was the Royal Academician. The viewers feel uneasy when they see the painting because there is a time lag between the viewers and the inside of the painting. The viewers hope for the next moment events so that they stop before the painting for a long time. His scene selection has two elements. One shows the circumstances before the events painted in the painting and what happens after them. Another shows the moments changing the situations or the characters' mental states. Therefore, the viewers understand the situation and they are attracted by hope for the next events. Finally, Pandora's behavior is characteristic. Her kneeled pose shows her desire to know the inside of the box. And her glance into the box shows her devotion to contents of the box. Therefore, his painting Pandora attracts the viewers' consciousness so that they stop before it. He declared his guiding principles of both the way to survive in the Academy and to paint more impressive paintings using it.

キーワード……アカデミー パンドラ 没入 戦略

## 1 はじめに

J.W.ウォーターハウスは 19-20 世紀にイギリスで活動した画家である。彼は物語を主題とした作品を多く描いており、取られた題材はギリシア・ローマ神話から、シェイクスピア、テニスンやキーツなどの同時代の詩人など多岐にわたる。彼はギリシア・ローマ神話を主題とすることが最も多く、油彩作品を生涯で 18 点描いている。なお、小林萬治が指摘するように、ギリシアとローマの神話は本来分けて考察すべきであるが、それらを厳密に区別することは難しい。ギリシア神話はローマのフィルターを経て、時には脚色を経て改変されてきたためである（小林 1991: 162-163）。そのため本論文では、これら二つの神話を一括してギリシア神話として扱う。

ウォーターハウスのギリシア神話主題作品について、これまで一つの図像類型や個々の作品

についての研究が主に行われてきた。若名咲香は花を摘む図像全般を対象に、花を摘む女性はペルセボネの神話に関連しており、ウォーターハウスは彼が得意とする花と、ペルセボネの神話の悲劇性とを組み合わせ、当時の社会のギリシア観を画面に表したと述べている（若名 2020: 140）。伊藤ちひろは、《ヒュラスとニンフたち》（1896）に描かれる睡蓮に着目し、ニンフたちが能動性と受動性をともに持つことを指摘し、その両価性は当時の社会における女性像と重なることを明らかにした（伊藤 2019: 57）。また、E. Prettejohn は各作品を分析したうえで、ウォーターハウスが当時流行していたオカルトへの関心を持っていたことが、多くの作品に共通して表れていると述べている（Prettejohn 2008: 66-205）。

このような先行研究では、ウォーターハウスの作品と当時の思想との関係が多く指摘されてきた。本研究で作品によって引き起こされる観者の心理状態についてまで議論することで、ウォーターハウスがその画業の成功のために、作品制作において行った工夫とその効果を明らかにすることができるだろう。本稿ではモチーフやポーズの画面上の特徴にとどまらず、観者に喚起される感情を考察することで、観者の感情を喚起するための仕掛けと、彼の画業における戦略を明らかにする。

ウォーターハウスがアカデミー正会員になった翌年、1896 年にアカデミーの展覧会に出品したのが《パンドラ》（図 1、1896）である。彼は《パンドラ》の制作時、正会員としてアカデミーの趣旨に従いつつも、その中で埋没しないような表現の工夫をしていたと考えられる。本稿では、《パンドラ》を中心に、その場面選択や画面上の表現を分析し、それにより、本作が観者に想起させる心理状態を考察する。そして彼の 1890 年代のギリシア神話主題作品を用いた戦略を明らかにする。そのために、まず当時のアカデミー展覧会の様相を整理し、ウォーターハウスが置かれた状況を明らかにする。次に《パンドラ》に至るまでのパンドラの物語を主題とする絵画作品を整理し、ウォーターハウスの作品に 19 世紀の流行を追いながらも、独自の表現があることを確認する。そのうえで、本作の持つ観者への影響の要因を観者の時間感覚、場面選択、パンドラの所作の点からそれぞれ分析する。これらにより、ウォーターハウスが用いたアカデミーにおける戦略の手段を明らかにする。なお、図版は一括して本稿末尾に掲げた。

## 2 19 世紀後半のロイヤル・アカデミー

イギリスのロイヤル・アカデミーは 1768 年に創設された。アカデミー創立当初には、正会員は 20 人に制限されていた。その後、正会員の人数は増えていったが、会員の印である「R.A.」の印をつけるためには、絵画や浮彫り、またはその他の指標となる作品を、その時のアカデミーの委員会によって承認される必要があった<sup>1)</sup>（R.A.A. 1768: III）。アカデミーの夏の大展覧会は創立の翌年から開かれており、第 1 回目の展覧会には 136 点の作品が出品された。今回対象としている 1890 年代には毎年約 1200 点の作品が出展されており、そのうちおよそ 80% が絵画であった。

アカデミーの夏の展覧会では、提出された作品は通常、会場で最も大きい部屋、Room III で審査された。8 人の評議員が一枚ずつ作品を審査したため、審査は 4, 5 日間に及んだ (Leslie 1914: 82)。それほど審査が長期にわたるほど、数多くの作品が審査対象となっていたために、実際に展示されるためには競争を勝ち抜く必要があった。1890 年代の展覧会では提出された約 80% の作品は展示不可 (reject) にされている (R.A.Index. 1890-1900)。また、Room IV は評議会の中では宝石の部屋 (Gem Room) と言われ、もっとも興味深い部屋とされていたが、カタログを手に展示室をめぐる観覧者はこの部屋にたどり着く前に、展示を楽しめないくらいに疲れていただろうと、レスリーは述べている (Leslie 1914: 80)。この状況を踏まえて、1890 年代のロイヤル・アカデミー会長であった、J.E.ミレイ、F.レイトン、E.J.ポインターの作品の展示場所を調査したところ、油彩作品は主に Room III に展示されていた。そのほかの部屋に展示されている作品も、Room I, II, IV に集中しており、アカデミーの中で地位を確立していた人物の作品には Room III が多く用いられたことが窺える。

また、展覧会場には目線の高さに「線 (the line)」が引かれ、画家たちはこの「線」の高さに作品が展示されるよう工夫を凝らした。レスリーは、J.コンスタブル (J. Constable) が、1836 年にレスリーの父に対して、「D.ウィルキー (D. Wilkie) は、私に来年は『線』を超えるように、大きい絵画を描くように勧めている。」という趣旨の手紙を送っていたことを回想している (Leslie 1914: 77)。1837 年にコンスタブルは亡くなっているため、この勧めを画家が受け入れようとしたかは分からない。しかし、1829 年にアカデミー正会員となっていたコンスタブルに、展覧会でより良い位置取りのための勧めがされるほど、正会員であっても観衆の目に留まることを考慮しなければならなかった状況がここから窺える。

その後時代が下っても作品の混雑は変わらなかった。1883 年に W.フリスが描いた、《ロイヤル・アカデミー展の招待日 1881 年》(図 2、1883) では、作中に描かれた絵画から、この部屋は、展覧会場のパーリントン・ハウスの Room III であることが分かる。この年の Room III の展示点数は 134 点であり、フリスの作品から壁一面に絵画が掛けられている状況が見て取れる。この作品の右手前には、アルマ=タデマの《サッフオー》(1881) と思われる作品があり、観衆が単眼鏡でこれを鑑賞している。このように目線の高さに作品が掛けられれば、観衆の関心を得られたと考えられる。

ウォーターハウスが正会員に選ばれた翌年の 1896 年の展覧会には 1226 人の作家が作品を展示しており、そのうち画家は 80 パーセントで 980 人前後であった。この年のアカデミー正会員は 37 人、準会員を含めても 67 人しかおらず、アカデミー会員であることは画家たちにとってステータスの一つであったと推測できる。しかしウォーターハウスの《パンドラ》は 132 点の油彩画が展示された Room III にかかけられており、正会員であるとはいえども、作品が観衆の関心を引くことができない可能性があったと推測できる (R.A.Index 1896: 10-13)。今回対象とする 1890 年代の混雑状況を示す写真は残っていないが、展示状況はフリスが描いた 1881 年と

大きく変わっていなかったと推測できる。すなわち、1890年代においても、先述したコンスタブルの例と同様に、正会員も観衆の目を引く工夫、すなわち戦略が必要であった。

### 3 アカデミーにおけるウォーターハウス作品

ウォーターハウスはロイヤル・アカデミーの大展覧会に 1874 年から亡くなる 1917 年までの 43 年間に、1890 年と 1915 年を除いて毎年、計 85 点の作品を展示した。1915 年に出品されなかったのは、彼の体調が思わしくなかったためであると考えられている（Noakes 2004: 177）。しかし、アカデミーに多く出品した一方で、彼は地方のギャラリーにも出品している。そして現在の作品の収蔵館から推測するに、彼の絵画はしばしば彼から直接地方のギャラリーに買い取られていた（Noakes 2004: 178）。

アカデミーとそれ以外のギャラリーに出品した作品に主題の統一性はない。しかし、1890 年代のウォーターハウスには、自身の作品をアカデミーとその他のギャラリーに分散して出品する傾向があった。例えば、同じオデュッセウスの物語でも、《オデュッセウスとセイレーン》（1891）はアカデミー展覧会に、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》（1891）はニュー・ギャラリーに、同じ 1891 年に出品されている。また、イギリスの文学が主題という点が一致している、《シャロットの姫》（1894）はアカデミー展覧会に、《オフィーリア》（1894）はニュー・ギャラリーに、ともに 1894 年に出品されている。同じ年のアカデミーにギリシア神話やイギリス文学など、同一の文学主題の絵画を出品したのは、43 年間アカデミーに出品していたうちの、5 年であり、それ以外の年は、ギリシア神話主題、イギリス文学主題、肖像画など様々なジャンルを織り交ぜて出品している<sup>2)</sup>。このように、ウォーターハウスは主題に類似性のある作品を、展示場所を分けて提出していた。

ウォーターハウスはロイヤル・アカデミーに、1890 年代には、1890 年を除く 9 年間で 16 点の作品を展示している。そのうち、1893 年から 1898 年までは、先述の最も大きい部屋である Room III で展示されている。この 6 年間に Room III で展示された作品は、《つれなき美女》、《シャロットの姫》、《フィリップス・ウォーターラー》、《パンドラ》、《ヒュラスとニンフたち》、《アリアドネ》である。《フィリップス・ウォーターラー》の肖像画を除いた 5 点はすべて物語を主題とした作品であり、彼の物語画は特に Room III で展示されることが多かった。アカデミーの展覧会の概略でも挙げたように、Room IV に入る前に人々は鑑賞に疲れていたと考えられるため、前半の部屋、Room I から III で展示されることは、人々から注目される可能性がより高くなったと考えられる。ウォーターハウスの作品は、1890 年代初期には Room IV、V、X などに展示されることが多かったが、正会員に選ばれる 2 年前の 1893 年からは Room I から III の部屋にほとんどが飾られた。このことから、アカデミー会員の作品は優先的に Room III に掛けられる傾向があったといえる。

ウォーターハウスのギリシア神話主題の作品は、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》と

《ナイアス》(1893)を除き、すべてアカデミーの展覧会に出品されている。彼は、アカデミーにおける最初のギリシア神話主題作品である《オデュッセウスとセイレーン》を出品した 1891 年から、最後のギリシア神話主題作品である《ペネロペと求婚者たち》を出品した 1912 年の間の 21 年間で、この主題の作品を選択しなかったのはわずか 6 回のみであり、ほぼ毎年アカデミーにギリシア神話主題の作品を出品していた<sup>3)</sup>。加えて、彼は 1 年に複数の主題の作品を制作していても、そのうちアカデミーに出品する作品には必ずギリシア神話主題の作品を含めたことから、やはり彼にとってギリシア神話はアカデミー出品を前提とした主題であったことが窺える。次節ではそのギリシア神話主題の中でも、正会員となった次の年に出品された《パンドラ》を分析するために、当時のパンドラの受容とその他の画家の表現を整理する。

#### 4 19 世紀におけるパンドラ

パンドラの主題はヘシオドスの『神統記』と『仕事と日』に現れる。彼女はヘファイストスによって形作られ、女神たちによって美しい服と冠が与えられた。彼女はその後、エピメテウスと結婚するが、ある壺を開けてしまうことで中身は解放され、希望だけが残るという物語である。壺の中に入っていたのが、災厄などの悪しきものか、希望を含む善なるものか、また壺を開けたのはパンドラなのかヘファイストスなのかは議論が続いている部分ではあるが、ここでは対象としないこととする。

原作者とされているバブリオスや、その後の訳者の解釈では、パンドラの物語は壺を開けてはいけないという言いつけを守れない意志薄弱な女性の物語ではなく、壺の中身を知りたいという人間の欲求の物語であるとしている<sup>4)</sup>(中務 2002: 233)。また、17 世紀イギリスの詩人、J.ミルトンはしばしばパンドラと旧約聖書のイブを重ねて表現した。著書『失樂園』ではパンドラとイブが同じ巻の中に登場し、パンドラは厄災を、イブは原罪とその罰を人間にもたらしたものと直接対比されている<sup>5)</sup>(ミルトン 1986: 200-201)。物語における彼女らに共通するのは、知恵を得ることの対価として災いが降りかかるという点である。これらから、ふたを開けたのは人間の欲求の結果であり、イブもパンドラもその欲求がゆえに人間に苦しみをもたらした。つまり、人間に苦しみを与えたのは人間自身であり、知恵であるという解釈がなされていたことが窺える。

パンドラの表象は、人物の性別や、その持ち物が箱か大瓶か、またその大きさなどが、時代や叙述家、芸術家によって交錯していた。それは、先に例として挙げた原作とされるバブリオスの作では、箱を開けたのは男性とされているところからも窺える。ドーラ&アーウィン・パノフスキーは各時代のパンドラの図像を調査することによって、16 から 17 世紀にはパンドラの持物は壺であり、箱の表現になるのは 18 世紀末であったことを指摘している(パノフスキー 2001: 79-118)。そして彼らは 1819 年にパリのサロンに出品されたジャン＝ピエール・コルトーの彫刻《パンドラ》から、19 世紀のパンドラとその持物を裸体や半裸体を描く口実にする潮流

が始まったとしている（パノフスキー 2001: 110）。

19 世紀にはイギリス国内外でパンドラを主題に絵画が制作された。フランスでは、カバネルやブグロー、ルドンなどもパンドラを主題に作品を制作している。パンドラを描いたイギリスの画家としては、ロセッティやアルマ=タデマ、E.ペルジーニが挙げられる。

ロセッティの描いた《パンドラ》（図 3、1871 年）では、片手で持てるほどの箱を持ったパンドラが箱のふたを少し開け、その中からは煙が弧の形を描いてあふれ出てきている。この作品で、パンドラは観者へ挑発的に視線を向けている。

アルマ=タデマの《パンドラ》（図 4、制作年不明）では、あどけないパンドラの上半身が真横から描かれ、壺はまだ閉じられた状態で、パンドラはその上の獣の彫刻を見つめている。

また、ペルジーニの《パンドラ》（所在、制作年不明）ではパンドラの上半身が背後から描かれ、箱のふたは完全に開けられた状態である。パンドラは画面手前の上部を見上げている。

これらの作品群に共通するのは、箱とパンドラとの関係の希薄さである。前掲の作品のうち、箱が視認できないルドンを除いた 5 作品において、箱は手に乗る、または両手で持てるほどの大きさで、ほとんどの作品で箱を持ち上げている。そのためパンドラの手元に焦点が当てられ、みな上半身のみが描かれている。これは当時の唯美主義にもみられるような、肖像画にも似た描き方であり、その場面の文脈は重要視されていない。これはパノフスキーが指摘した、パンドラが 19 世紀に女性の裸体または半裸体を描くための口実となっていたことと関連している。裸体こそ描かれてはいないが、箱よりも女性像に焦点が当てられていることは、パンドラが物語の文脈ではなく、女性を描く理由をつくるための人物として選ばれていたことが窺える。

また、パンドラの視線から、パンドラは箱の中身に無関心であることが読み取れる。アルマ=タデマの作品以外では、パンドラはもはや箱から目を離している。アルマ=タデマの作品ではまだパンドラは壺の上の彫刻と目を合わせており、中身を覗こうとはしていない。どちらにせよ、パンドラの視線からは箱の中身を知ることへの欲求は感じられない。このように、同時代のパンドラを描いた作品では、小さい箱を持つパンドラのポーズや箱から目を離す視線がほとんど共通していた。

## 5 ウォーターハウス《パンドラ》の心理的效果と要因

ここまで見たように、パンドラは 19 世紀に好んで選ばれた主題であった。最も多く描かれた箱を開けるパンドラを描く際は、上半身のみを描き、箱は手のひらに乗るほどの大きさである作品が多かった。さらに、パンドラの視線は箱に向いておらず、箱の中身に無関心な図像が多かった。

そのような作品が描かれている中で、ウォーターハウスの《パンドラ》は、パンドラが大きい金の箱を開ける瞬間が描かれている。この作品では、パンドラの全身が画面内に描かれている。縦長の画面の中心にはパンドラが画面左を向いて跪いており、右手で岩の上に据えられた

箱のふたを開けている。箱からは灰色の靄がもれ出ている。髪を一つに結ったパンドラは、青いドレープのある衣服を着ており、左肩の布は胸元まではだけている。パンドラの足元には水が流れ落ちており、後景には暗い森が描かれている。この作品では、箱からもれ出る靄は箱の中に詰まっていたとされる厄災と考えられ、この場面はパンドラが箱を開け、厄災が世界に飛び散る場面であると判定できる。

ウォーターハウスの《パンドラ》では、箱は抱えきれない大きさである。さらに、パンドラの視線はわずかに開けた箱の中を覗いており、パンドラの箱の中身を知りたいという意志が感じられる。このように当時の画家の作品と比較すると、ウォーターハウスの作品にはパンドラの所作に大きな違いがみられる。

次節では、このような当時の流行とは異なるパンドラ像を描いた、ウォーターハウスのアカデミーにおける戦略を、観者の作品鑑賞時の時間感覚、採用された場面、描かれたパンドラの所作から明らかにする。

### 5-1 画面内の時間変化

絵画を鑑賞する際、作品内の画面は動くことはないにもかかわらず、観者は物語の流れを意識する。M.フリードは 18 世紀のフランスの画家ジャン＝バティスト＝シメオン・シャルダンの例を挙げ、作品の中の時間経過が、観者の実際の時間経過に伴っているように感じさせることがあると述べている。さらにそれは逆説的に、画面のイメージが安定して、変わらないことによって、今にも何かが起きるのではないかという感覚を生み出すとも主張する（フリード 2020: 92）。つまり、作品はある場面を切り取っているにもかかわらず、観者は画面の中で時が流れていくように感じ、その結果、画面の中で固定されている人物に次の瞬間の展開を期待する。画面の中のイメージである人物は決して動くことはないため、観者は常にその期待を持っている状態が持続する。期待を持ち続けることで、何かが唐突に起きるのではないかという感覚が引き起こされる。フリードの用いた、イメージの安定性と不変性という言葉と対比するのであれば、画面内と観者が時間を共有する感覚により、観者が感じる各場面は不安定で、可変的であるといえる。

ウォーターハウスの《パンドラ》でも、画面内のパンドラは無論動くことはなく、周りの情景も変化しない。しかし、観者が時間経過を想定するがゆえに、彼女が箱を完全に開けて災厄がまき散らされる次の瞬間が思い起こされるだろう。これが、この作品を見た時の観者の心理の変化である。この心理の変化が次の瞬間を観者に期待させるがゆえに、長い時間作品に目を向けさせる効果があると考えられる。フリードの論を考慮すると、この心理変化の効果はウォーターハウスの《パンドラ》に限らず、どの画家の作品でも引き起こされうる。では次にウォーターハウスの《パンドラ》が時間感覚の変化以外でも観者を引きつける要素を持っていたことを、場面選択と実際の画面内の表現から考察する。

## 5-2 場面選択

ウォーターハウスの《パンドラ》では、先述の通り、パンドラが金色の箱を開ける瞬間が描かれている。ウォーターハウスが選択する場面には二つの側面がある。一つは前後の文脈をうかがわせるモチーフや構図の利用によって、その場面に至った経緯やその結末を想起させる側面であり、これには異時同図法と類似した効果がある。また、次の瞬間に状況が一変することを想起させる側面も持ち、その場면을境に、物語の流れや状況、また登場人物の様相や心境が変化する。これらをそれぞれ「説明的側面」と「転機的側面」と呼ぶこととする。

この二つの側面のうち、《オデュッセウスに杯を差し出すキルケ》は「説明的側面」の要素が強い作品である。この作品は、ホメロスの叙事詩『オデュッセイア』において、オデュッセウスが乗った船が魔女キルケの住む島にたどり着き、飲むと動物に変えられてしまう液体をキルケから与えられようとしている場面を描いている。ここでは、鏡を背にしたキルケがオデュッセウスに杯を振りかざしている。鏡の中にはオデュッセウス一行が乗っていた船が映り、キルケの足元には動物に変えられたかつての部下たちが描かれている。この作品の観者はオデュッセウスがこの場面に至るまでの物語の経過や、もし液体を飲んでしまった場合の末路を想像させられる。このように「説明的側面」には、画面が物語のある時を捉えながらも、その前後の文脈を想起させる効果がある。

それに対し「転機的側面」では、その状況に至るまでの経過は明示されない。この側面の効果が強くみられるのが、《ヒュラスとニンフたち》である。ここでは青年ヒュラスが水を汲みに湖を訪れ、そこに住むニンフによって水中に引き込まれようとしている。この作品では、水汲みに来たヒュラスと、湖から上半身を出している7人のニンフがおり、そのうちの一人がヒュラスの腕を掴んでいる。この作品の中で、この場面を説明するのはヒュラスの持った水甕のみである。この場面の動きはほとんどなく、静的である。しかしこの場面の次の瞬間には、ヒュラスが水に落ちる結末が待ち受けている。そのため観者はこの作品を見たとき、時の止まった場面を目撃しているにもかかわらず、次の瞬間には状況の変化が起きることを予見させられる。このように「転機的側面」は、物語のある時を捉えているが、次の瞬間の変化を想起させる効果がある。

つまり「説明的側面」では描かれた場面の前後の時間の流れを示す効果が、「転機的側面」では前後の文脈を時系列で示すことはないが、捉えた一瞬と次の一瞬との変化を際立たせる効果がそれぞれあるといえる。

ここで「転機的側面」をさらに分類する。一つは、捉えた瞬間の次に状況が変化する「状況転機的側面」、もう一つは人物の心情が変化する「心理転機的側面」である。

「状況転機的側面」の例として、《エコーとナルキッソス》（図5、1903）が挙げられる。この作品ではナルキッソスが湖に映った自分をのぞき込み、彼に思いを寄せるエコーがそれを見て



いる。ナルキッソスはこのあと湖に落ちて死んでしまう。この作品で描かれているのはその直前の瞬間であり、観者はまさに水に落ちようとするナルキッソスに危うさを感じ、画面に引き付けられる。ただし、ナルキッソスは湖に映る自身に恋い焦がれて、やつれて死に至るというエピソードも存在する。この作品でもナルキッソスの足元に自惚れ、ひいては彼のアトリビュートとなる水仙が咲いていることから、彼が死後、水仙の花に姿を変えるという物語も予見しており、この作品は「説明的側面」の要素も持ちうる。

他方、「心理転機的側面」の例としては《フローラとゼピュロス》(図 6、1897) が挙げられる。この場面では、ゼピュロスに見初められたフローラが、その頭に花の冠を掛けられている。トリッピはこの瞬間にフローラは性の目覚めを経験していると解釈している(トリッピ 2006: 157)。この作品ではフローラに冠が掛けられる瞬間が描かれており、ここを境にフローラの性的感覚は変化することになる。場面の大きな転換はないが、登場人物の内面世界が変化する瞬間という意味では、この作品も「転機的側面」が強く、さらに内面世界の変化を描いていることから、「心理転機的側面」の効果が強く出ているといえる。

《パンドラ》では女性が箱を開け、その中から異質なものがもれだしていることから、観者はこの女性がパンドラ、箱が厄災の詰まった箱であることを認識する。この瞬間に至る物語の流れこそ見て取ることはできないが、次に起こる、箱を開けると厄災が世界にまき散らされる場面が連想される。画面上の表現が状況や前後関係を示唆していることから、まずこの作品は「説明的側面」を持つ。その一方で、この場面の次の瞬間には厄災がまき散られ、世界に広がるという場面を捉えていることから、この作品は「転機的側面」、とくに状況の変化がこの時を境に起きることから「状況転機的側面」の効果も強く持っている。

《パンドラ》に描かれた場面は状況の変化を表す「説明的側面」と次の瞬間に状況が変化する「状況転機的側面」の要素を併せ持ち、観者に状況の理解を促し、その場にいるような感覚を抱かせた。箱を開ける瞬間を描いている点で、前掲したロセッティの《パンドラ》とウォーターハウスの《パンドラ》は共通しているが、その印象は異なる。次節では、この二者の表現の差であったパンドラの所作の点から分析することで、ウォーターハウスの《パンドラ》が観者に与えた心理的影響を考察する。

### 5-3 パンドラ表現

ウォーターハウスの《パンドラ》では、パンドラは画面左に向かって跪いている。このポーズは彼のその他の作品にもたびたび現れる。

《ミサ聖典》(図 7、1900) は女性が窓際で聖書を読む姿が描かれている。この作品は《水晶球》と同年に制作された作品で、《ミサ聖典》が聖性を、《水晶球》が魔性を表し、対になっている(トリッピ 2006: 183)。

物語画では、《南のマリアナ》(図 8、1897) においては、マリアナが自身を捨てたかつての恋

人を思いながら、だれにも求められず自らの若さが失われていくことを嘆く様子が描かれている。《イザベラとバジルの鉢》（所在不詳、1907）では、兄に恋人を殺されたイザベラが、恋人の頭部をバジルの鉢に埋め、その鉢を抱えながら涙を流している。《レイミア》（図 9、1905）では、美しい妖精レイミアが青年リシアスに、共に暮らさないかと誘惑している。

これらの作品に共通するのは、女性たちの対象物への没入である。それは《ミサ聖典》では、聖書に、《南のマリアナ》では自身の美しさや過去の回想に、そして《レイミア》や《イザベラとバジルの鉢》では騎士や殺された恋人に向けられる。抽象的に言えば、聖性、自分自身、男性に注意が向けられており、対象の性格は異なるものの、それらに対する意識の没入という意味では一致している。

ウォーターハウスの《パンドラ》において、パンドラは金色の箱を少し開け、中身をその隙間から覗き込んでいる。パンドラの概観でも述べたように、この時パンドラは箱の中身を知りたいと願い、箱に手をかけたと考えられていた。この場面において、パンドラは箱の中身に対する探究心に駆られていた。つまり、自身の中の箱の中身を知りたいという欲求に傾倒していた。《パンドラ》の跪くポーズは、箱の中身という対象物へ彼女が没入していることを示しており、このポーズの意味は後年の作品にも引き継がれていく。

ウォーターハウスの《パンドラ》のもう一つの特徴として、パンドラの視線が挙げられる。ロセッティら、同時代の画家の《パンドラ》では彼女は観者に向かって視線を投げかけており、アルマ=タデマの作品ではふたの開いている小さな壺を上から見下ろしていた。それに対し本作では、パンドラは薄く開いた金の箱の隙間を、目を伏せて覗いている。この伏せる目元の表現は、《オフィーリア》（図 10、1894 年）や《バラの魂》（図 11、1908）、《虚栄》（図 12、1908）に表れる。

1894 年の《オフィーリア》では、『ハムレット』のヒロイン、オフィーリアが狂気に陥り、水辺の木に座っている様子を描いている。この作品で彼女は、パンドラと同様に顎を軽く上げて口を少し開け、目を伏せている。この作品において、オフィーリアは自身の境遇や精神状態に没入し、内面世界に集中している（小林 2022: 82）。

《バラの魂》と《虚栄》は特定の物語主題を表してはいないが、《パンドラ》と同じ視線の構図が採用されている。《バラの魂》は目を伏せながら、壁のバラの香りを嗅いでいる。その視線によって女性がバラの香りに集中していることが推測される。一方《虚栄》では、女性が自身の映った手鏡を見ている。この作品は《虚栄（原題‘Vanity’）》と名付けられ、女性が自身の外見にのみ注目していることを揶揄しているようにも捉えられるが、ここでは女性が鏡を通して、自身の外見を見ることに没頭している様子がうかがえる。

これらの作品での、目を伏せて対象を見る行為は《パンドラ》と共通している。この視線は狂気に陥ったオフィーリアの意識が完全に自身の中に向いていることを表していた。また物語主題でなくとも、人物の精神世界への没頭が窺えた。《バラの魂》や《虚栄》では、女性は目の

前のバラの香りや、鏡に映る自身の姿に集中しており、ここでもまた自分の世界に没入している。つまり目を伏せて何かを見る図像は、人物の内面世界への没入を、さらに視線の先に対象物がある場合は、内面世界で思案しているものを示している。

この視線の意味を踏まえて《パンドラ》を改めて解釈する。パンドラは伏し目で箱の中を覗いているため、先の例から、パンドラは自身の世界に没入している状態といえる。さらに自己没入に加え、その視線の先に箱があることから、パンドラは箱の中身について思案していると考えられる。このパンドラの所作は、その後のウォーターハウス作品において画面内の人物の眼前のものに対する没入を表したいときに、主題の枠を超えて積極的に用いられる。

付け加えるとすれば、パンドラの衣服にも没入の様子が表れている。フリードは観者に、画面の人物の没入の深さを示すためには、人物が今やろうとしていること以外のすべてに対して無頓着であることを表す必要があったと述べている（フリード 2020: 91）。《パンドラ》の場合、彼女の左肩に掛かっているべき衣服の布がずり落ち、今にも胸元が見えそうになっているが、彼女は自身の衣服を気に留めていない。この表現がパンドラの箱への没入感を観者により感じさせる効果を生んでいる。

このように、ポーズや視線、また衣服の表現から、パンドラの没入に観者は入り込む隙がなく、災厄が降ることに抗うことができないと感じることになる。

時間感覚、場面選択と図像の分析から、《パンドラ》には観者に画面内の世界を理解させながらも、物語への介入を拒む特性があることが判明した。観者はこの作品に対峙した時、パンドラが箱を開け、厄災があふれ出る場面に引きつけられるが、その先の物語の展開を止めることのできないという不安に陥る。先述の通り、観者は作品を見たときに時間の経過が強制的に止められてように感じる。これにより、物語の展開を待ちわびながらもその時が永続的に感じられるため、観者は作品に長い時間引き留められる。これらの考察から、《パンドラ》はウォーターハウスの画業において、人目を長く引きつけるための手段の一つを得た作品であったといえるだろう。

## 6 おわりに

ここまで、ウォーターハウスの《パンドラ》を中心として彼がロイヤル・アカデミー内で活動し続けていくために作品に施した工夫と戦略を考察した。最初に、アカデミーの展覧会の状況を当時の展覧会カタログを用いて分析した。そこからは、ウォーターハウスを含む会員は優先的に良い部屋で展示されることが多いものの、一部屋に掛けられる作品数を鑑みると、観者の関心を長く引くための工夫は必要であったことが明らかになった。さらにウォーターハウスの出品作を整理したことで、展覧会の競争のなかで彼は常にギリシア神話を主題として選んでいたことも判明した。

次にギリシア神話のなかでも、パンドラの物語の受容を概観し、19 世紀に描かれたパンドラ

像の傾向を整理した。そして、それらの作品と比較すると、ウォーターハウスが採用した場面の効果、画面内の人物と観者との関係は流行とは異なっていたことが判明した。

これらを踏まえて、ウォーターハウスの《パンドラ》での彼の工夫を、時間感覚の変化、場面選択と画面内の表現に分けて考察した。まず観者は作品に対峙するとき、本来流れるべき時間が、絵画では止まっていることによって、常に次の展開を期待させられている状態が継続し、長い時間作品に引き付けられることが判明した。また、《パンドラ》は、女性が金の箱を開け、一筋の靄が漂っていることによって、パンドラが箱を開けるという事実を説明する「説明的側面」と、さらに箱から災厄があふれ出る瞬間を描き、世界が一変する「状況転機的側面」を持っていた。この二つの側面の効果により、観者が状況を把握したうえで、状況が変わる瞬間に立ち会っていると感じるようになっている。

さらに、画面内の表現にも観者を長く引きつける工夫がなされていた。パンドラの跪くポーズは、ウォーターハウスが生涯で主題を超えて多用したものであり、その他の主題作品では、聖書や自身の若さ、男性を対象として、これらを希求する女性の姿を表す際に用いられた。加えてパンドラの伏せた目元は《オフィーリア》や《虚栄》にも同様にみられ、自身の精神世界への没入を表す際に用いられた。これら画面内の表現によって、パンドラが箱の中身の正体を知ることを一心に求める様子が示されている。それによって観者はパンドラに干渉する余地がなく、この物語の流れが変えられないと感じる。

これらの要素による《パンドラ》での観者の干渉の不可能性は、当時の人々の目を長く引きつけた。それは 毎年 1000 点以上が出品されるアカデミーの展覧会において、新しく正会員となったウォーターハウスが、自身のキャリアの始点として他の画家と差別化するために採用した手段の結果だった。加えて、ここまでの分析でみたように、本作の跪くポーズや目を伏せ視線を下げる表現は、その後のウォーターハウス作品にも転用されていった。本作はその後のウォーターハウス作品に引き継がれる要素が多く含まれており、画面上の表現においても、後の作品群の始点となる作品であった。つまり、《パンドラ》は、ウォーターハウスのキャリアと表現という二つの側面においての指針表明であったのである。

## <注>

- 1) 'to be duly elected, and he shall not receive his Letter of Academician, till he hath deposited in the Royal Academy, to remain there, a Picture, Bas-relief or other Specimen of his Abilities approved of by the then sitting Council of the Academy.' Royal Academy Archive, Instrument of Foundation, RAA/IF, 10 December 1768, Clause III. (<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/archive/instrument-of-foundation> 2022/11/15 最終閲覧)

ウォーターハウスも正会員になる際に《人魚》(1890)を提出している。

- 2) 同一主題が出品されたのは 1892 年、1898 年、1903 年、1916 年、1917 年の 5 年である。
- 3) 1894、1895、1899、1902、1910、1911 年を除く。

- 4) 「ゼウスはある限りの善を集めて壺に入れ、ふたをして、ある男に預けた。男は中身が知りたくて我慢がならず、蓋をずらしたため、中のものは神々の館へと逃げ帰り (…)」(第 312 話) ここでは壺の中身は善とされているが、人間が中身を知りたいという欲求のままにふたを開けてしまったことが明示されている。
- 5) 「この時の彼女の美しさは、神々がそのありとあらゆる贈物を与えて祝福したパンドラさながらに、いや、パンドラ以上に美しく愛すべきものであった。そしてまた、悲しい結末においてもなんと似ていたことか！ユピテルの始原の火を盗んだヤペテの子プロメテウスに対する復讐をとげるために、その愚かな兄弟エピメテウスのもとにヘルメスによって連れてこられ、その美しい容色をもって人類を誘惑し陥れたあのパンドラに！」(第 4 巻 713-719 行)

## <引用文献>

Noakes, Aubrey (2004), *Waterhouse: John William Waterhouse*: Chaucer Pr.

Prettejohn et. al. (2008), *J. W. Waterhouse: the modern pre-Raphaelite*: Royal Academy of Arts.

Leslie, George Dunlop (1914), *The Inner Life of the Royal Academy: With an Account of Its Schools and Exhibitions Principally in the Reign of Queen Victoria*: John Murray.

伊藤ちひろ (2019), 「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—」『第 69 回美学会若手研究者フォーラム発表報告集』 美学会, pp.49-59.

小林聡子 (2022), 「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—」『現代社会文化研究 (74)』新潟大学大学院現代社会文化研究科, pp.71-88.

小林萬治 (1991), 「イギリス詩の中のギリシア神話」『ギリシア神話と英米文化』新井明、新倉俊一、丹羽隆子共編、大修館書店, pp.160-203.

中務哲郎 (2002), 『イソップ寓話集』岩波書店.

若名咲香 (2020), 「J・W・ウォーターハウスの花を摘む女性図像の考察—ペルセポネ神話と〈暗い〉ギリシア—」『美学 (71) 2』 美学会, pp.133-144.

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, Phaidon.

パノフスキー, ドーラ&アーウィン (2001), 『パンドラの匣: 変貌する一神話的象徴をめぐって』尾崎彰宏、菅野 晶、阿部 成樹訳, 法政大学出版局.

フリード, マイケル (2020), 『没入と演劇性: デイドロの時代の絵画と観者』伊藤 亜紗訳, 水声社.

ミルトン, ジョン (1981), 『失樂園 上』平井 正穂訳, 岩波文庫.

R.A. Index. Royal Academy Chronicle. (<https://chronicle250.com/>)

R.A.A.Royal Academy Archive. (<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/archive/royal-academy-of-arts-archive>)

主指導教員 (田中咲子教授)、副指導教員 (市橋孝道准教授・甲斐義明准教授)

<図版>（表記のないものは、J.W.ウォーターハウス作）



図1 《パンドラ》1896年、ロイド＝ウェバー卿、トリッピ 2006, p150



図3 D. G. ロセッティ《パンドラ》1871年、個人蔵、V. Surtees 1971, Vol.2 p,312



図2 W. P. フリス《ロイヤル・アカデミー展の招待日 1881年》1883年、個人蔵、ウィキメディアコモンズよりダウンロード

([https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/William\\_Powell\\_Frith\\_-\\_Private\\_View\\_at\\_the\\_Royal\\_Academy%2C\\_1881.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c7/William_Powell_Frith_-_Private_View_at_the_Royal_Academy%2C_1881.jpg))  
(<https://www.martinbeisly.com/fine-art/29.webp>)



図4 アルマ＝タデマ《パンドラ》制作年不詳、Royal Watercolour Society



図 5 《エコーとナルキッソス》  
1903 年、Walker Art Gallery



図 6 《フローラとゼピュロス》  
1897 年、個人蔵、A.Hobson 1980,  
p.85



図 7 《ミサ聖典》1902 年、所  
在不詳、トリッピ 2006, p.182

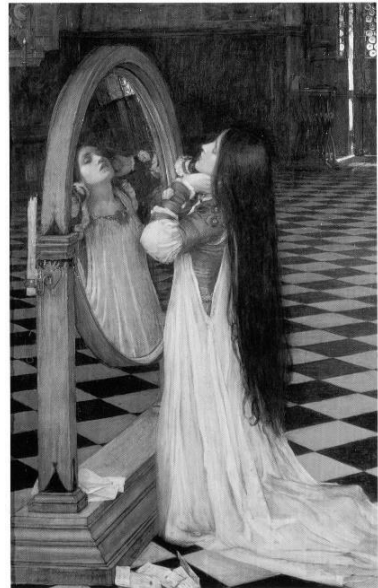


図 8 《南のマリアナ》1897 年、  
個人蔵、トリッピ 2006, p.150



図9 《レイミア》1905年、  
個人蔵、トリッピ 2006, p.188



図10 《オフィーリア》1994年、  
個人蔵、トリッピ 2006, p.134



図11 《バラの魂》1908年、  
個人蔵、トリッピ 2006 p.196



図12 《虚栄》1908年頃、個  
人蔵、トリッピ 2006 p.197