

現実を映す鏡：ヴィクトリア朝絵画に描かれた鏡の表象

**Mirror reflecting the Reality :
Image of the Mirrors painted in the Victorian Pictures**

人見伸子（東京家政大学家政学部造形表現学科非常勤講師）

Nobuko HITOMI

(Part-time lecturer of Art and Representation Course, Home Economic Department, Tokyo Kasei University)

要 旨

西洋美術において、鏡はヴィーナスの持ち物、聖母マリアの純潔を表すアトリビュートであり、あるいは賢明・真理・虚栄などの擬人像とともに、繰り返し描かれてきた。ところが19世紀ヴィクトリア朝絵画では、こうした伝統的な鏡の表象とは異なる、現実の社会や日常生活を反映した作品が多数登場した。たとえばF.M. ブラウン《さあ、あなたの息子です！》やハント《良心の目覚め》といった風俗画には、当時の女性が置かれていた状況を反映する鏡が描かれている。一方で、当時よく読まれたテニソンの詩「シャロット姫」をテーマにした多くの絵画作品が、男性・女性を問わず、ラファエル前派の周辺画家の手で描かれた。窓外を見ることを禁じられ、鏡の前で機を織る姫の姿は、自立への道が厳しかった当時の女性画家を代弁しているのではないだろうか。

The synopsis

In the Western art, mirrors have been the belonging of Venus and an attribute showing the innocence of the Virgin Mary, and also painted repeatedly with the images of Wisdom, Truth and Vanity. In the 19th century Victorian era, however, there were many paintings reflecting the real society and the everyday lives, different from the traditional image of the mirror: for instance, in some genre paintings, we can find mirrors reflecting severe situations of the Victorian women. On the other hand, the Pre-Raphaelite painters and their colleagues, whether men or women, painted many works based on the popular poem by Tennyson, 'The Lady of Shalott'. We might well think that the Lady in those works speaks for the contemporary women artist who had a lot of troubles to pursuit independence.

キーワード：ヴィクトリア朝、鏡、社会と女性

Key words : the Victorian era / Mirror / Society and Women

プロローグ

1. 《アルノルフィニ夫妻の肖像》効果
2. 《シャロット姫》の系譜
3. 《白のシンフォニー》

エピローグ

プロローグ

水に映った自分の姿を認識したところから、人間と鏡の長い付き合いが始まったといつてよいだろう。それは他の動物には真似ができない人間特有の行為であると同時に、自分の姿や周囲の状況を左右逆に映し出す鏡は、古来からきわめて神秘的なものと考えられてきた。とくに日本や中国では、祭祀の道具として数多くの銅鏡が生産された歴史があり、日本の皇室の三種の神器のひとつが鏡であることは周知の通りである。

西洋美術においても、鏡はヴィーナスの持ち物として、あるいは聖母マリアの純潔を表すアトリビュートとして、多数の作品に描かれてきた¹。またルネサンス期の寓意画にも、鏡は繰り返し登場する。それ以前の擬人像を体系的にまとめたチェーザレ・リーパ『イコノロギア』(Cesare Ripa, *Iconologia*, 挿絵入り第3版、1603)をひもとくと、賢明、視覚、真理などの擬人像とともに鏡が描かれた例が紹介されている。鏡はまた

「虚栄」のアトリビュートとして女性像とともに登場し(図1)、《ヴィーナスの化粧》(図2)では、キューピッドが差し出す鏡に己の姿を映し出す女神が、たびたび描かれてきた。一方、15-16世紀のフランドル絵画では、後述するヤン・ファン・エイク(Jan van Eyck, c.1390-1440/41)《アルノルフィニ夫妻の肖像》(図3)のように、画面に凸面鏡を導入することで、もうひとつの空間世界を効果的に演出する例がいくつも見られる。また凸面鏡に映る自分の姿を描いたパルミジャーノ(Parmigianino, 1503-40)の《自画像》(図5)は、今なお圧倒的な存在感で鑑賞者に迫ってくる。本論では、そうした伝統絵画における鏡の表象を踏まえつつ、同時代の社会を巧みに反映させた19世紀ヴィクトリア朝絵画の例を考察していく。

ヨーロッパの他国に先駆けて産業革命を進展させ、海外に領土を拡大しつつあったイギリスは、1837年にヴィクトリア女王が即位した頃は、国の内外で繁栄を謳歌していた。しかしその反面で国民の間の格差が

広がり、貧困や犯罪、公害といった社会問題が噴出したことも事実である。またモラルに関して言えば、二重規範がまかり通っていた。男性は懇懇な紳士であることを求められるが、家庭外に愛人をもったとしても公に非難されることはなかった。一方女性は、父に対しては良き娘、夫に対しては良き妻、子供に対しては良き母であることを求められた。その社会的な制約、精神的束縛は現代人の想像をはるかに越えるものであり、ひとたび道を踏み外せば、社会的制裁はとどまるどころを知らなかった。こうした「墮ちた女」を主人公にした小説や絵画がヴィクトリア朝の時代に多数登場したのは、ある意味、必然だったと言えるかもしれない²。

本論では、とくに鏡とともに描かれたヴィクトリア朝絵画の女性像をいくつか取り上げ、女性が置かれた社会的立場を考慮しながら、鏡がもたらした効果を考察していくことにする。

1. 《アルノルフィニ夫妻の肖像》効果

現在ロンドン・ナショナル・ギャラリーに所蔵されているヤン・ファン・エイク《アルノルフィニ夫妻の肖像》(1434、図3)は、縦80x横60cmほどの比較的小さな作品であるが、今なお我々鑑賞者を魅了してやまない。それは小さな画面に描かれた特徴的な面差しの男女と、実にリアルな細部の描写に引きつけられるからだ。画面中央からやや上部の壁に掛けられた凸面鏡は、周囲にキリストの受難を示す10枚の小円を伴う、特殊な形態の鏡である(図4)。その中心部をよく見ると、歪んだ部屋全体や男女の後ろ姿ばかりでなく、こちらを向いて戸口に立つ二人の男性が映し出されている。鏡の上部にラテン語で書き込まれた「ヤン・ファン・エイク、ここにありき。1434」の文字から、かつてはヤン自身の肖像画と解釈されたこともあった。アメリカの美術史家エルヴィン・パノフスキー(Erwin Panofsky, 1892-1968)は、ハーヴァード大学での講演をまとめた著書『初期ネーデルランド絵画』の中で、これはブリュージュで活動したルッカ出身の商人ジョヴァンニ・アルノルフィニ(Giovanni Arnolfini)と妻の結婚の秘蹟を描いた絵であり、鏡に映った男性のひとりにはヤン自身で、結婚の立会人となっているという説を発表した³。宗教的な象徴にみちた細部の鮮やかな解釈とともに、この説は圧倒的な説得力を持って支持され、長い間このダブル・ポートレートを説明する定説であり続けた。もっとも最近の研究では、パノフスキーの結婚秘蹟説を否定する研究書も提出されつつあり⁴、本作をめぐる議論は今後し

ばらくは続くことになるだろう。

《アルノルフィニ夫妻の肖像》の解釈は本論の主旨ではないので、他に譲ることにして、ここでは本作が当時のヴィクトリア朝絵画にもたらした影響と凸面鏡の効果について考えてみたい。

ナショナル・ギャラリーが本作を購入したのは19世紀半ば、1842年のことである。翌年ギャラリーの初代館長となるイーストレイク(Charles Lock Eastlake, 1793-1865)や当時、大きな影響力をもっていた美術評論家ラスキン(John Ruskin, 1819-1900)は、前述の画中の銘からこれをファン・エイクの自画像と考えていた。また丸みをおびた女性の腹部から彼女が妊娠していると想定し、生まれて来る子が自分の子供だと認める「嫡出子承認の儀式」(legitimation ceremony)を表現した作品だというのが、19世紀中頃の一般的な解釈であった⁵。

実際のところ、このダブル・ポートレートがロンドンにもたらされるや否や、光に満ちた室内描写、犬や衣装など細部のリアルな表現に圧倒され、ラファエル前派など多くの画家たちが熱心に作品を研究したという。また肖像画の中央にある凸面鏡の効果に目を奪われ、自作に借用した画家が少なからず現れた。その顕著な例のひとつが、1851年に描き始められたが未完に終わった、フォード・マドックス・ブラウン(Ford Madox Brown, 1821-93)の油彩画《さあ、あなたの息子です!》(1851, 1856-57、図6)である。画面ではひとりの女性が裸の赤子を抱え、こちらに差し出そうとしている。女性のモデルは画家の妻エマ、そして赤子のモデルは、1856年9月に生まれた2番目の息子アーサーと考えられる⁶。彼女の頭部の背後には凸面鏡があり、まるで後光のような役割を果たすので、本作は聖母子像のようにも見える。しかし鏡に映し出されているのは、小型ピアノのある典型的なヴィクトリア朝の居間であり、画家自身に似た風貌の男性が、両手を広げて待ち受けている。つまり一見すると聖母子像とおぼしきものが、実は家族の肖像画、あるいは時代を反映した一種の風俗画と考えられるのである。ブラウン自身はこの作品について何も説明していないので、その後さまざまな解釈が生じる結果となった。二人は正式の夫婦で、我が子の誕生を祝っている場面と考えるのが順当であろうが、非嫡出子を我が子と認めるように迫られる男とその愛人?という相反する解釈も可能なのである。しかも男性の鑑賞者自身が、もし不道德な行いをしていたとするならば、画中の女性の大膽な行動に、思わず我が身を省みることがあったかもしれない。

ブラウンはちょうど同時期に制作していた《労働》

(1852-56、マンチェスター市立美術館)で、ヴィクトリア朝の階級格差の現実を描いた。こうした同時代を見つめる冷静な眼差しは本作にも反映され、表向きは一夫一婦制の行儀のよい社会であるが、その裏で非嫡出子を抱える女性が数え切れないほど存在した当時の状況を暗示するかのようだ。そして父親である男性を映し出すことでその効果を高めているのは、手を取り合うアルノルフィニ夫妻の背後にあるのと同じ凸面鏡なのである。

では同時代の他の画家たちは、鏡をどのように利用したのであろうか。

W.H. ハント

ヴィクトリア朝の風俗画の中で最もよく知られた作品のひとつに、ラファエル前派の中心メンバーの一人ウィリアム・ホルマン・ハント (William Holman Hunt, 1827-1910) の《良心の目覚め》(1953-54、図7)がある。これは《世の光》(1851-53、オクスフォード、キーブル・カレッジ)とともに、1854年のロイヤル・アカデミー展に出品された対作品と考えられてきた。《世の光》が、家々の扉を叩いて改悛を呼びかけるキリストを描いた宗教画であるのに対し、《良心の目覚め》はまさに同時代の状況を切り取った世俗画である。多くのものが雑然と置かれた部屋の中で、ピアノの前にいる男女は、囲われた女と妾宅を訪れたパトロンであろうか。女は口ずさんでいた歌(ピアノに置かれた楽譜から「静かな夜、時々」であることがわかる)によって突然、無垢であった少女の頃を思い出し、ふと顔を上げる。画面左下の猫に苛まれる小鳥、右下のもつれた毛糸や片方だけの手袋など、さまざまの象徴的な細部を用いることで、ハントは彼女の社会的立場(娼婦、あるいは墮ちた女)を示唆しているのだが、決してそれを否定し、諦観しているわけではない。なぜなら二人の背後に掛けられた鏡を見ると、女の視線の先には、光あふれる庭に向かって開かれた窓の存在が確認できるからだ。彼女が一瞬見せる明るい表情に、救済の可能性が暗示されている。

ちなみにこの作品のモデルになったのは、アニー・ミラー (Annie Miller) という労働者階級出身の女性である。ハントはこの時期、彼女に恋をし結婚まで考えていたようで、何とか彼女を教育し、自分にふさわしい淑女に仕立てようと努力した。この身分違いの恋は破局を迎えたが、ロセッティ (D.G. Rossetti) と妻エリザベス・シダル (Elizabeth Siddal)、モリス (William Morris) と妻ジェイン (Jane) も似たような関係にあった。とすると、ラファエル前派の男性画家の多くが、身近な女性を自分が思い描く理想像に仕立て上げよう

とするピュグマリオン的な願望を、潜在的にもっていたのだろうか。

ハントは後述する「シャロット姫」のような文学的典拠のある作品のみならず、同時代の社会を反映した風俗画の中でも、鏡を効果的に利用している。もう一枚の例として、比較的初期に描かれた《甘美なる無為》(1859-66、図8)を取り上げることにしよう。当作品には複数のモデルがいたことが判明している。まずハントが最初に本作に着手したとき、エジプト風の椅子に腰掛けた女性のモデルは、当時彼と恋愛関係にあったアニー・ミラーであった。女性の波打つ髪の毛や太い眉、豊かな唇がアニーのものであることは、ロセッティの素描 (1860-63、図9)からも確認できる。1859年末に彼女とハントの間に破局が訪れたことを考慮すると、本作の制作開始時期はもう少し早かったかもしれない。しかし1865年頃に再びこの制作に戻ったとき、今度は妻となったファニー・ウォー (Fanny Waugh) がモデルとなり、画中の女性は二人の容貌が合成されたものとなった。ファニーは1866年12月旅行先のフィレンツェで、出産後亡くなっているから、妻の面影を留める最後の作品となったわけである。

ハントは聖書や道徳的な主題をことのほか好んだが、本作はそうした主題を離れて、いくぶん官能的な女性の美しさを追求した作品であり、1867年にロイヤル・アカデミー展に出品された折には、決して評判は芳しくなかったようだ。確かに女性のしぐさやたつぷりとした袖の衣装は官能性に結びつくが、細部を見ると、決してそれだけがハントの本意ではなかったことがわかる。

まず女性の背後にある鏡の右端に鐘型のガラスが見えるが、中に入っている像は、《キューピッドとプシュケ》の物語を題材にした、ミントン製の陶磁器であることが指摘されている⁷。これは数々の苦難を乗り越えて結ばれる恋人たちの物語である。一方、女性は紫水晶の装身具をつけているが、紫水晶 (アメジスト) の語源となったギリシア語は「酔止め」の意味、つまり「過度な陶酔を避ける」ことであり、彼女の脇にあるアザレアがヴィクトリア朝の花言葉では「節度」を意味するのと同じ効果をもたらすことになる⁸。左手に婚約指輪をはめた女性が夢見るのは、背後の円鏡に示された暖炉が燃える穏やかな家庭生活なのだろうか。官能性と家庭的な側面という相反する性格をもつこの肖像画は、二人の女性アニーとファニーの間で揺れる、ハント自身の心の葛藤が表象されたものかもしれない。

ロセッティ

ハントと同様にラファエル前派の中心的画家だったダンテ・ゲイブリエル・ロセッティ (Dante Gabriel Rossetti, 1828-82) は、1860年代になるとそれまでのアーサー王伝説やダンテの主題を離れ、《ボッカ・パチアータ》(1859、ボストン美術館)に代表されるような単独の女性像を多く描き始めた。鏡を伴う女性像の一例として、イタリア・ルネサンス期に波乱の人生をおくった女性、ルクレチア・ボルジア (Lucrezia Borgia, 1480-1519) の立像を描いた水彩を取り上げる(1868、図10)。ローマ教皇アレクサンドル6世 (Pope Alexander VI) の庶子だったルクレチアは、父と兄チェーザレ・ボルジア (Cesare Borgia, 1475-1507) の政治的野望に翻弄される運命にあった。本作は、ルクレチアが夫ビシェリエ公アルフォンソ (Alfonso of Aragon, Duke of Bisceglie) に毒入りワインを飲ませた直後に、銅の器で手を洗っている場面であり、彼女の背後のテーブルには、ワインの入ったデカンタと死の象徴であるケシの花が置かれている。そして彼女の視線を捉えているのは、毒が体中に回るように夫を支えて部屋中を歩く父の姿であり、それがちょうど凸面鏡に映し出される構図となっている。本作では《アルノルフィニ夫妻の肖像》と同様に、我々は鏡をみることで別の情景を、つまり一見するだけではわからない、画面の主要人物の隠された状況を読み解くヒントを得ることができるのである。実際、チェルシーにあったロセッティの自宅には多くの鏡が掛けられていたことが報告されているし、画家はこの後も1860年代を中心に、複数の作品に鏡を描き込み、重層的な絵画空間を創り出している⁹。

女流画家サンズ

ここでもう一点、凸面鏡のある作品を取り上げよう。ヴィクトリア朝の女性画家エマ・サンズ (Emma Sandys, 1843-77) の油彩画《ヴァイオラ》(c.1870、図11)である。エマの父および兄のフレデリック (Frederick Sandys, 1829-1904) も画家であり、彼女自身はラファエル前派風の優美な女性像でその名を知られていた。ヴァイオラ (Viola) はシェイクスピアの戯曲『十二夜』(William Shakespeare, *Twelfth Night*) のヒロインで、本作の額には第2幕4場より、次のような引用がある。公爵「して彼女の経歴は?」、ヴァイオラ「何もございませぬ。我が愛について語ったことはございませぬ」。台詞はシザーリオ (Cesario) に変装したヴァイオラが公爵と冗談を言い合う場面だが、画中のヴァイオラは侯爵との会話を思い出し、甘美な思い出に浸っている。

このヴァイオラのように、シェイクスピア『ハムレット』(Shakespeare, *Hamlet*) のオフィーリア (Ophelia) やテニスン (Tennyson) の詩のヒロイン、マリアーナ (Mariana) が自己耽溺する場面は、とくにラファエル前派やその周辺画家によって好んで描かれた¹⁰。本作は確かにシェイクスピアの引用を伴っているが、幾つかの事実から、これがアーサー王伝説のヒロインのひとり、円卓の騎士ジェレイント (Geraint) の貞淑な妻イーニッド (Enid) でないかという指摘がある¹¹。まず右側のクローゼットがいかにも中世風であると同時に、左上の窓外の風景は、イーニッドは夫の疑いを晴らすために旅に出かけたことを連想させる。さらに不思議なのは、右上の《アルノルフィニ夫妻の肖像》風の凸面鏡に映し出されているのが、シェイクスピアが活躍したエリザベス朝でも中世風でもない、ヴィクトリア朝様式の部屋だという点である。すると彼女は、シェイクスピア劇のヒロインでも中世の貴婦人でもない、画家と同時代を生きる女性であるということだろうか。

サンズにはまた鏡の前に立つ女性を描いた《舞踏会の準備》(1867、図12)という作品が残されている。これは生まれ故郷ノリッジで同年に開かれた展覧会に出品された2枚の作品のひとつで、モデルが誰であるか、注文作か否かは特定されていない。しかし凝ったドレスを着込み、舞踏会に出かける前に最後のチェックをするかのように鏡をのぞき込む女性には、展覧会を前にした画家自身と同様の緊張感、そして意気込みのようなものが感じられる。

サンズは正規の美術教育を受けたわけではなく、活動範囲も故郷を中心とする地域に限られていた。また兄のフレデリックと主題や画風が似ていたために、《エレイン》(c.1862-65、コーンウォール、ナショナル・トラスト)のように、ずっと兄の作品と認識された自作もある。そうした情況にあっても休まず描き続け、次第に評価を得てパトロンを増やしていった。そういう同時代のしたたかな女性画家の生き様を提示する作品でもある。

このように同時代の社会情況が少なからず反映された風俗画に対して、文学的典拠がある絵画では、鏡はどのように扱われてきたのだろうか。次章で取り上げることにする。

2. 《シャロット姫》の系譜

19世紀イギリスの桂冠詩人テニスン (Alfred Tennyson, 1809-92) の詩「シャロット姫」¹²は1832年に初版が発表され、その色彩と輝きにみちた詩句は

当時たいへんな評判となった。その後『1842年詩集』に収録された際にかなり改訂されたが、現在ではこちらが定本となっている。アーサー王伝説を扱ったという点では、後年の『国王牧歌』（1859初版）と共通しているが、美術に与えた影響ははるかに大きく、とくにラファエル前派の画家たちに多くがこの主題の絵画化を試みた¹³。

まずはじめに、ヒロインであるシャロット姫とは一体誰なのだろうか。4部構成のテニスの詩を読み進めても、シャロット姫の帰属は非常に曖昧であり、あ

館にて夜となく昼となく姫の織るは
色鮮やかな魔法の織物。
姫はある囁きを耳にしたのだ、
それはある呪いが姫に降りかかるのとこと、
 姫がじっとキャメロットを見下ろし続けるならば。
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、
他にわずらうこともなく
 シャロットの姫君は。

一年中、姫の前にぶら下がる
澄んだ鏡に映るのは
この世のできごとの動く影。
鏡に映は大道の一筋、くねくねと曲がりつつ
 キャメロットへと通じ行く様。

らゆる社会的コンテクストから分離している。彼女は塔に幽閉されているが、その理由は語られず、また周囲の人は誰も彼女のことを知らない。詩の最後の部分で、彼女はボートに乗ったままキャメロットに流され、そこで死ぬのだが、その遺体に群がった人は「これは誰なのか、何がここで起こったのか」と問いかける。一方、その存在が曖昧であればあるほど、画家は自由な発想で彼女を描くことが可能となる。多くの画家が描いた場面は、「シャロット姫」第2および3部の次のような詩句である。

There she weaves by night and day
A magic web with colours gay,
She has heard a whisper say,
A curse is on her if she stay
 To look down to Camelot.
She knows not what the curse may be,
And so she weaveth steadily,
And little other care hath she,
 The Lady of Shalott.

And moving through a mirror clear
That hangs before her all the year,
Shadows of the world appear.
There she sees the highway near
 Winding down to Camelot:

テニスン作、西前美巳編『テニスン詩集』「シャロット姫」第2部より引用

この詩で重要な役割を果たすのが、姫の前にぶら下がる鏡である。姫は鏡に映った「この世のできごとの動く影」からイメージを得て、「夜となく昼となく、色鮮やかな魔法の織物を織りつづける」のだが、直接鏡を見た瞬間に呪いがかかると言われ、そうならぬように心がけてきた。ところが円卓の騎士ランスロット

卿が通りかかったとき、姫が掬を破って窓外を見た途端に鏡は割れ、織物が枠からはずれて、ほぐれた糸が彼女にまとわりつく。つまり姫が受動的役割を捨てて、「直接見る」という能動的行為に出たときから、死に至る運命に突き進むことになるのだ。

姫は織物の手をとめ、機から離れた。
部屋の中を三歩歩いた。
睡蓮が咲いているのが見えた。
兜と羽根飾りが見えた。
 姫はキャメロットの方を見下ろした。
飛び散る織物、あちこちに広がり、
端から端までひび割れる鏡。
「あの呪いが私に降りかかったのだわ」と叫んだ、
 シャロットの姫君は。

She left the web, she left the loom,
She made three paces through the room
She saw the water-lily bloom,
She saw the helmet and the plume,
 She looked down to Camelot.
Out flew the web and floated wide;
The mirror cracked from side to side;
“The curse is come upon me,” cried
 The Lady of Shalott.

同上 「シャロット姫」第3部より引用

「シャロット姫」を主題にした数多くの絵画作品の中から、まずラファエル前派の主要メンバーの一人ホルマン・ハントが描いた、比較的早い時期の素描の例(1850, 図13)を取り上げてみよう。縦23.5cmの小品で、初期のやや生硬な線で描かれた作品だが、物語の説明としてはわかりやすい。姫の背後にある大きな鏡は走り去る騎士の姿を映しつつもひび割れ、その周囲を取り囲むように8つの小円が存在し、右上から時計回りに物語りの展開を図示する。円の周囲に小円を配して別の物語を挿入するプログラムは、前述のヤン・ファン・エイク《アルノルフィニ夫妻の肖像》の凸面鏡と、受難を表す周囲の小円を想起させる。

ハントの8つの小円のうち、一番上には姫が機を織る塔が示される。時計回りに2番目の小円で、彼女は熱心に仕事に励んでいるが、3番目になると、ふと手を休めて鏡をのぞき込み、外の様子を確認する。4番目の小円は、輝く兜と羽根飾りをつけた騎士ランスロットが通り過ぎる場面で、機から延びた糸がちょうど騎士の心臓あたりに達し、今後の展開を予感させる。そして姫の真後ろにあたる5番目の小円は黒く塗りつぶされ、彼女が外を見たことで生じた混沌を象徴する。一方、残りの小円は後日談を示している。姫は自分の名前を刻んだ舟に乗り、ほの暗く広がる川を下っていく。やがて流れ着いたキャメロットで、舟をのぞき込んだ人々は、姫の亡骸を発見するのである。

ハントの素描の中央に立つシャロット姫に、もう一度注目してみよう。姫はちょうど「慎みのヴィーナス」のように左手を腰の前に置き、運命に抗おうとするかのように右手を差し出すが、鏡を背に下を向いたままの姿勢を保っている。それに対して、ちょうど同じ頃エリザベス・シダル(Elizabeth Siddal, 1829-62)が描いた同題のペン素描(1853, 図14)を見ると、機を織るシャロット姫が振り向いて窓外を見た瞬間が描かれている。シダル自身は1860年にロセッティと結婚し、画家として大成することなく亡くなる運命にあるが、このシャロット姫は「見られる」のではなく、「見る」立場の行動する女性として描かれる。他の男性画家が決して描かなかった姫が窓外を「見る」場面を、シダルは敢えて選んだわけである。

また月が地上に輝く夜半に
結ばれたばかりの若い恋人ふたりがやって来た。
「私はつくづく影の世界が嫌になったわ」と言った、
シャロットの姫君は。

ハントの方は、その後も繰り返しこの主題を描きつづけた。中で最も有名なのはモクソン版『テニスン詩集』の挿絵(1857, 図15)であろう。基本的な構図は前作と同じであるが、姫はすっかり成熟した女性となり、その髪はうねるように周囲に広がり、ほつれた糸が自由を奪うかのように彼女の体からみつく。作者のテニスは、挿絵が物語の道徳的コンテクストからあまりに逸脱したとしたという理由で、ハントを非難したという逸話が自著に記されている¹⁴。さらに鏡の描写にも大きな変更が行われ、周囲の小円が消滅し、その代わりに大きな鏡の左右に楕円の鏡が挿入されている。向かって右には磔刑のキリスト像、左にはわかりづらいが父なる神の姿が描かれて、キリスト教的要素が強調される結果となった。

ハントは晩年、この挿絵を油彩画として完成させた(1889-92, 図16)。絵を前にしたとき、我々はまず変化に富む明るい色彩に目を奪われるが、楕円の中に描かれたキリストと神の位置が前作とは逆転している。また姫の足元どころがったサンダル、そして神の座像は、ヤン・ファン・エイクの作品を想起させる¹⁵。いずれにせよ、ハントの3点に共通する中央の鏡に映るのは、彼女が見てはならぬ現実の騎士の姿であり、女性の性を背負う^{さが}姫がそれに反抗する行動を取ったために、ひび割れが生じたのである。女性が自立しようと取った行動が、彼女自身の破綻を招いたという皮肉なテーマを表象している。

ハントに劣らず、「シャロット姫」の主題に取り憑かれたかのように繰り返し描いたのは、ラファエル前派の影響下にあった画家ウォーターハウス(John William Waterhouse, 1849-1917)である。彼が選択したのは、ハントと同様の鏡がひび割れる場面(1894、リーズ市立美術館)ばかりでなく、それに先行する鏡に映った若いカップルを見てため息をつく場面(1916, 図17)、および姫が平底舟に乗ってキャメロットへ流れ下る場面(1888、ロンドン、テイト・ブリテン)だった。

図17に描かれている場面は、テニスンの詩では次のような箇所である。

Or when the moon was overhead,
Came two young lovers lately wed;
“I am half sick of shadows,” said
The Lady of Shalott.

同上「シャロット姫」第2部より引用

ウォーターハウスが描くシャロット姫は両腕を頭の後ろに回し、半ば放心したかのように椅子の背にもたれかかる。彼女の背後にあるのは現実の情景か、それとも鏡の中の影か、恋人たちが歩く様子がうかがえる。ため息をついたシャロット姫は、このままでよいのかと悩み、「影ではなく現実を見る」というひとつの選択をくだすことになるだろう。

一方、ウォーターハウスに先行する形で、バーミンガムを中心に活動した画家メトヤード (Sidney Meteyard, 1868-1947) が同じ場面を描いている (1913、図 18)。青のドレスが印象的なシャロット姫は、眼前のタピスリーに騎士の刺繍を施しながら、ため息をつく。恋人たちを映し出す鏡は再び凸面鏡となり、彼女の背後にある水晶玉は、呪術的な要素が存在することを暗に示している。スタンドグラスなどの工芸、あるいは挿絵も手がけたメトヤードの作品だけあって、画面の細部まで精緻に描き込まれているが、それはまたラファエル前派の本質であり特徴でもあった。

ラファエル前派とその周辺画家たちがこれほど「シャロット姫」の主題にこだわったのには、何か特別の理由があるのだろうか。プレットジョンは著書の中で、姫を芸術における女性性の典型とみなし、ラファエル前派の本質の説明を試みている¹⁶。それによると、姫は「自然から」制作することを許されず、その代わりに鏡に映った「影」を模倣しなければならない。彼女が初めて窓から「現実の」世界を見るとき、それは陽光を受けて明るく輝く風景、つまりラファエル前派の風景そのものを見ることができるのである。しかし画家が男性ではなく、女性の場合、状況は苛酷なものとなるだろう。彼女は純粋芸術ではなく、織物という装飾芸術、つまり芸術的価値が劣ると考えられたレッスナー・アートの分野に縛り付けられ、「自然」を研究することが許されていない。そして女性画家が自立に目覚め、外の現実を見たときに、織物は機から飛び散り、彼女の創造力も失われてしまうのである。

19世紀後半のイギリスでは、高等教育の普及が進むにつれて女子の画学生の数も増え、1852年548名いた女性画家が1870年代には1000人を越えたという記録がある¹⁷。しかしロイヤル・アカデミーで正規教育を受けた女性はごく限られていたし、私的な画塾においても、1890年代まで人体デッサン・クラスへ参加することはできなかった。前述のエマ・サンズのように家族が画家であったり、画家と結婚した女性、あるいはマリー・スティルマン (Marie Stillman, 1843-1927)¹⁸のように裕福な家の出身で、経済的な心配をすることなく絵の勉強ができた者など、女性画家の出自や経歴はさまざまであるが、自立への道が厳し

い点では共通していた。ラファエル前派の周辺にはプロ・アマを問わず、こうした女性が多数存在したことを考慮すれば、「シャロット姫」がそうした状況を反映し、女性芸術家の代弁者となり得たのではないか。

3. 《白のシンフォニー》

本論の最終章では再びヴィクトリア朝の風俗画に戻り、アメリカ出身の画家ホイッスラー (James McNeill Whistler, 1834-1903) の代表作のひとつ《白のシンフォニー No.2: 白衣の少女》(1864-65、図 19) を取り上げることにする。これはバリの落選展で酷評された No.1 と同様、画家の恋人でもあったジョアンナ・ヘファナン (Joanna Hiffernan) をモデルにした《白のシンフォニー》シリーズの第2作で、1865年のロイヤル・アカデミーに出品された。この作品はいくつかの点で考察に値するだろう。

まず日本美術の影響を受けた作品、つまりジャポニスムの作品であること。白い服を着た少女が暖炉の脇に立っているが、その背後には鏡が置かれ、部屋の一部を映し出している。鏡に映った少女の亡霊のような影の向こうに見えるのは、日本の屏風の一部と思われる。つまり描いている画家の背後に、屏風が置かれていたということだ。そして画面右手のマントルピースの上に、細長い青花磁器と並んで赤い磁器が置かれているが、これは日本というよりは中国製である可能性が高い。一方、彼女が右手にもつ団扇や画面右下のアザレアの花は、日本を連想させるモチーフである。1860年代、ホイッスラーはロセッティたちとともに、陶磁器や屏風など日本の事物を熱心に蒐集していたが、本作は、自分が想像した極東のイメージを、複数の日本的モチーフを用いて画面に巧みに取り込んだ作品と考えられる。

次は詩との関連について。本作は1865年4月には完成し、同年のロイヤル・アカデミー展に出品されるまで、ホイッスラーのアトリエに置かれていた。彼の親友である詩人アルジャーノン・スウィンバーン (Algernon Swinburne, 1837-1909) がこの絵を見て書いたのが、「鏡の前で」(Before the Mirror) という詩である¹⁹。この詩は単にホイッスラーの絵を説明しているというのではなく、絵からインスピレーションを得た詩人がまったく自由に想像したイメージの世界とってよいだろう。

その中で詩人は「妹よ、お前は亡霊か、そこにいる白い妹よ。おのれが亡霊だということを、誰が知っているというのか」と問いかける。さらに詩を読み進めると、鏡の中の像は盛りの季節をすぎた花、あるいは

捨てられた花のイメージと結びつく少女の虚像であることがわかる。そして彼女は「輝く鏡の奥深く、過去がすべて消え去り、甘美な生活が待ち受けるのを見る」のである²⁰。ホイッスラーはたいそう詩が気に入って「詩が絵画に捧げた気品ある賛辞の希有な例」と褒めるとともに、その一部を金色の紙に印刷して額に貼り付け、ロイヤル・アカデミー展に出品した。確かにマントルピースに置かれた女性の左手の薬指には指輪がはめられ、白い服の彼女は結婚を目前にして過去と決別していると考えられることは可能だが、来るべき未来がすべてバラ色であると信じているわけではない。

ホイッスラー作品の3つ目のポイントは、直接的なイメージの源泉となった可能性のある先行作品の考察である。彼はこの時期、パリ時代に親交のあったレアリスト、クールベ (Gustave Courbet, 1819-77) の影響から脱しつつあった。代わりに彼の心を捉えたのは、フランス新古典主義の領袖アングル (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867) である。ホイッスラーがまだ若かった頃、1855年のパリ万博の際に見たアングルの回顧展には、本作同様に鏡を導入した肖像画《ドーソンヴィル伯爵夫人》(1845、図20) が出品されていた。鏡の前のテーブルにもたれた若い伯爵夫人は、顎に手をあてて小首をかしげ、何やら物思いに耽る佇まいだ。ホイッスラーの肖像画が「白衣の少女」なら、こちらは「青衣の女性」と呼ぶにふさわしい青の色調で統一された画面である。

またアングル晩年の傑作《座るモワテシエ夫人》(1856、図21) も、《白衣の少女》の先行作品としてきわめて重要である。歴史画を何よりも尊重したアングルは、この裕福な銀行家夫人の肖像画を依頼された当初は難色を示したが、彼女に会ってその美貌に惹かれ、1847年に早速制作に取りかかった。しかし途中、画家の妻が死んで何ヶ月も絵筆を握れなかったこともあり、肖像画が完成したのは9年後の1856年のことだった。夫人はすでに35歳になっていたが、そのふっくらした頬や肩から腕にかけての滑らかな線、磁器のような白い肌は、十分に若さを留めている。頬に軽く手を添えたポーズは、ヘルクラネウム出土のフレスコ画に描かれたローマ時代の女神像を連想させる²¹。背後にある金縁の鏡に後ろ姿の上半身が映っているが、実際に見えるはずの位置よりも右側にずれ、ホイッスラー《白衣の少女》と同様にやや違和感を感じさせる。また鏡の前に置かれた色絵の壺は中国製か日本製かを特定できないが、アングルの東洋趣味を反映するもので、この点も《白衣の少女》と共通している。あえて両者の違いを指摘するならば、それは二人の女性の佇まいの差であろう。自信に満ちあふれたモワテシエ夫

人の様子に対して、白衣の少女は、未来に対して漠然とした不安を抱えているかのように見える。それはスウィンバーンの詩に現れた不安感でもある。

そしてもう1枚、《白衣の少女》に先行する例として、かつてはジョン・エヴァレット・ミレーの作とされたエッチング《鏡の前で》(1861、図22)²²が存在する。横顔を見せて立つ女性の顔は、鏡の中ではまさに正面向きで描かれ、ホイッスラーの例と非常に似通っている。鏡と現実、どちらが実像で、どちらが虚像なのか、鑑賞者はジレンマに陥ってしまうのだ。ホイッスラー、アングル、ミレーの作品は一見ありきたりの風俗画、あるいは肖像画であるが、鏡を用いることで、非常に奥深い問題を内包することになる。女性たちは若さと美貌の頂点にあるように見えるが、各々が小なり小なりの悩みをかかえ、内省しているのである。

エピローグ

『不思議の国のアリス』(*Alice's Adventures in Wonderland*, 1865) で大成功を収めたルイス・キャロル (Louis Carroll, 本名 Charles L. Dodgson, 1832-98) は、1871年、その続編『鏡の国のアリス』(*Through the Looking-Glass, and What Alice Found There*) を発表した。秋のある日、子猫と空想遊びをしていたアリスが、暖炉の前に掛けられた大きな鏡を通り抜け、向こう側の世界で赤の女王やハンプティ・ダンプティなど、さまざまなキャラクターに出会う物語である。ここで鏡は時空を越えた別世界へと主人公を導く役割を果たす。

そして20世紀がスタートしてまもない1903年11月、「鏡」を名乗る新聞「デイリー・ミラー」(*The Daily Mirror*) 紙がロンドンに誕生した。これは当初、女性記者の記事を主体にした女性のための新聞であったが、発行部数が思うように伸びず、翌年には方針を転換して絵や写真主体の新聞となり、50万部を超える大新聞となった。現在でもセンセーショナルな記事や写真を一面に掲載するタブロイド版として存続するが、2003年アメリカ主導で始まったイラク戦争に一貫して反対したイギリス唯一の新聞であることを自負していると聞く。

『鏡の国のアリス』や「デイリー・ミラー」の例を引くまでもなく、「鏡」は別世界への入り口であると同時に、現実の社会や世相を映し出す象徴的な役割を与えられてきた。ヴィクトリア朝の風俗画にしばしば登場した鏡は、画面のこちら側にいる人物や状況を映し出すことで、一見しただけではわからない隠された状況を解き明かす鍵を鑑賞者に提供する。それはときにはヒロインが見ることを禁じられた外の世界であり、これから投げ出される荒海のような社会であり、

あるいは解放され、贖罪を与えられる世界でもある得るのだ。

我々は日常生活で鏡をあまりに見慣れたために、それについて深く考えることはない。また科学万能の現代では、かつて鏡にあるとされた神秘的な力を信じるものは誰もいないだろう。しかし美術作品に描かれた鏡をもう一度見つめ直すとき、我々は改めて鏡がもつ不思議な力に気づかされるのである。

【註】

- 1 後者の例としてバルデス・レール《無原罪の御宿り》(1661、ロンドン NG)、ジョルダノ《神の叡智のアレゴリー》(1680、ロンドン NG) などがある。
- 2 小説の例としてトマス・ハーディ『ダーバヴィル家のテス』(1892)、絵画ではロセッティ《見つかつて》(1853～未完成、デラウェア美術館)、エッグ《過去と現在》(1858、テイト・ブリテン) をあげておく。
- 3 Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 1953, Harvard University Press.
- 4 Edwin Hall, *The Arnolfini Betrothal: Medieval Marriage and the Enigma of Van Eyck's Double Portrait*, 1994, University of California Press.
- 5 Elizabeth Prettejohn, *The Art of Pre-Raphaelites*, 2000, Tate Publishing, p.275, note 13.
- 6 1856年11-12月頃制作されたアーサーの素描が現在、大英博物館に所蔵されている。
- 7 P. Atterbury (ed.), *The Parian Phenomenon: A Survey of Victorian Parian Porcelain*, 1989, Beauchamp, Somerset, p.68.
- 8 Judith Bronkhurst, *William Holman Hunt: a catalogue raisonné*, 2006, Yale, p.188.
- 9 Julian Treuherz, Elizabeth Prettejohn and Edwin Becker, *Dante Gabriel Rossetti*, 2003, Thames & Hudson, p.158. これ以外に鏡が描かれたロセッティの作品として、《ベアトリーチェの一周忌》(1853、オクスフォード、アシュモリアン美術館)、《髪を櫛でとく女》(1864、個人蔵) などがある。
- 10 例えば、ジョン・エヴァレット・ミレー《マリアーナ》(1850-51、メイキング・コレクション)、マリー・スティルマン《マリアーナ》(c.1867-9、個人蔵) など、枚挙にいとまない。
- 11 Jan Marsh and Pamela Gerrish Nunn, *Pre-Raphaelite Women Artists*, 1997, Thames and Hudson, p.121.
- 12 Lord Tennyson, 'The Lady of Shalott', 1832. Lady という言葉は元来、中世の騎士に崇拜された貴婦人を意味する。「シャロットの女」あるいは「シャロッ

トの乙女」などタイトルの邦訳はさまざまあるが、本論では翻訳された詩との整合性から「シャロット姫」を採用する。

- 13 アーサー王伝説が英国美術に与えた影響を論じた研究書として、Christine Poulson, *The Quest of the Grail: Arthurian Legend in British Art 1840-1920* (1999) をあげておく。
- 14 W.H.Hunt, *Pre-Raphaelitism and the Pre-Raphaelite Brotherhood*, 1905. 2 vols.
- 15 サンダルは《アルノルフィニ夫妻の肖像》、神の座像は《ゲントの祭壇画》の神の像と比較していただきたい。
- 16 Prettejohn, op. cit., pp.228-230.
- 17 Marsh and Nunn, op. cit., p12.
- 18 マリーの父マイケル・スパルターリは、ロンドン領事をつとめたこともあるギリシア系実業家である。彼女は F. M. ブラウンのもとで、画家の二人の娘とともに絵を学んだ。
- 19 1865年4月2日付、スウィンバーンからホイッスラー宛の書簡に、この詩についての言及がある。
- 20 Algernon Swinburne, *Poems and Ballads*, 1866, dedicated to Edward Burne-Jones.
- 21 現在、ナポリ、カポディモンテ国立美術館蔵
- 22 Richard Dormant and Margaret F. Macdonald, *James McNeill Whistler*, 1995, Harry N. Abrams, p.286, fig.42.

【図版リスト】

- とくに明記のないものは、油彩・カンヴァスの作品
- 1 ティツィアーノ《虚栄》1515 ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク
 - 2 ティツィアーノ《ヴィーナスの化粧》1553-54 ワシントン NG
 - 3 ヤン・ファン・エイク《アルノルフィニ夫妻の肖像》1434 油彩・板 ロンドン NG
 - 4 同 細部
 - 5 パルミジャニーノ《凸面鏡の自画像》1523-24 油彩・板 ウィーン美術史美術館
 - 6 F. M. ブラウン《さあ、あなたの息子です!》1851, 1856-57 ロンドン、テイト・ブリテン
 - 7 W. H. ハント《良心の目覚め》1853-54 ロンドン、テイト・ブリテン
 - 8 ハント《甘美なる無為》1859-66 NY、フォーブス・マガジン・コレクション
 - 9 D. G. ロセッティ《アニー・ミラーの肖像》1860-63 鉛筆デッサン 個人蔵
 - 10 ロセッティ《ルクレチア・ボルジア》1868 水彩 テイト・ブリテン

- 11 エマ・サンズ《ヴァイオラ》c.1870 リヴァプール、ウォーカー・アート・ギャラリー
- 12 サンズ《舞踏会の準備》1867 個人蔵
- 13 ハント《シャロット姫》1850 デッサン メルボルン、ヴィクトリア国立美術館
- 14 エリザベス・シダル《シャロット姫》1853 デッサン 個人蔵
- 15 ハント《シャロット姫》1857 モクソソ版『テニス詩集』挿絵
- 16 ハント《シャロット姫》1889-92 マンチェスター市立美術館
- 17 ウォーターハウス《「私はつくづく影の世界が嫌になったわ」とシャロット姫は言った》1916 トロント、オンタリオ美術館
- 18 メトヤード《「私はつくづく影の世界が嫌になったわ」とシャロット姫は言った》1913 個人蔵
- 19 ホイッスラー《白のシンフォニー No.2：白衣の少女》1864-65 ロンドン、テイト・ブリテン
- 20 アングル《ドーソンヴィル伯爵夫人》1845 ニューヨーク、フリック・コレクション
- 21 アングル《座るモワテシエ夫人》1856 ロンドン NG
- 22 作者不明（以前はJ. E. ミレーに帰属）《鏡の前で》1861 エッチング、ロンドン、ヴィクトリア&アルバート美術館



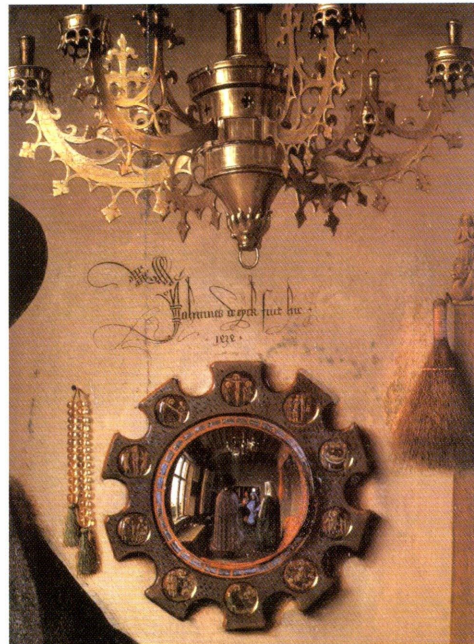
1



2



3



4



5



6



7



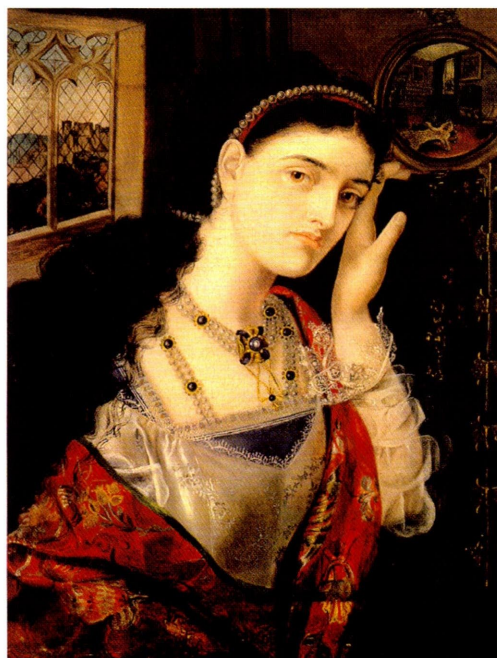
8



9



10



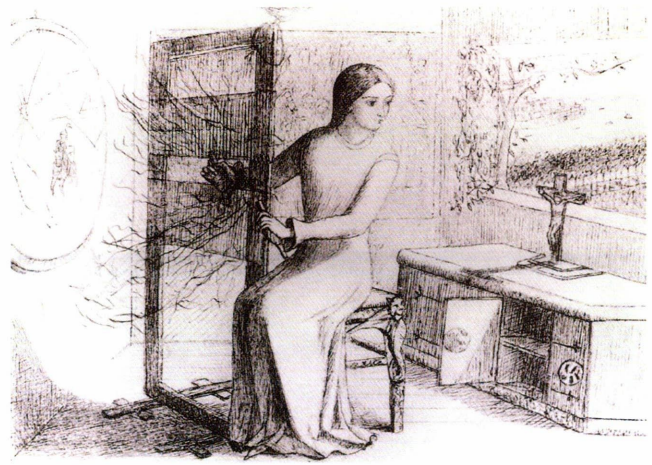
11



12



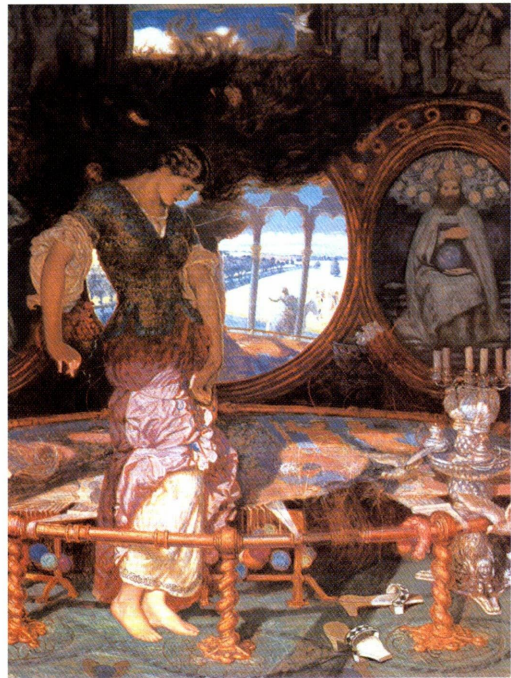
13



14



15



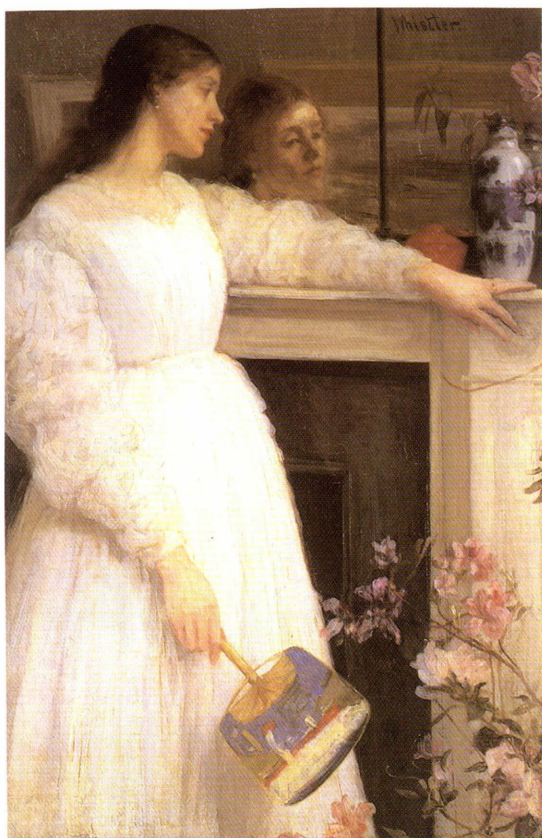
16



18



17



19



20



21



22