

論文

ウォーターハウスの2つの《レイミア》 ——主題解釈の変化をめぐって

伊 藤 ちひろ

はじめに

ウォーターハウス (John William Waterhouse, 1849-1917) は《レイミア》と題した2点の油彩画を、1905年(図1)と1909年(図2)にロイヤル・アカデミー夏季展に出品した(以下、それぞれを第1作と第2作と略記)。これらはキーツ (John Keats, 1795-1821) が1820年に発表した詩「レイミア」¹をもとに描かれた作品である。彼はおよそ45年にわたる画業の間で300点以上の油彩画を手がけた²。しかしひとつの物語から複数の油彩作品を描いたものは、《レイミア》のほか、《シャロットの姫》や《オフィーリア》などごく少数である³。そのうちのいくつかの作品については、これまでも比較検討が試みられてきたが⁴、《レイミア》については画面の詳細な分析にもとづく考察が必ずしも十分になされているわけではない。たとえば、同じ物語を題材にしながらも両作品で描かれる場面は異なる。第1作でレイミアは騎士リシアスの前に跪き、誘惑するような視線を送っている。一方、第2作にリシアスの姿はない。レイミアは1人で水ぎわに座し、片胸を晒しながら水に映る自身の影を見つめている。この場面選択の違いは何を意味するのか。また第2作と同じ1909年の夏季展に出品された作品に、ウォーターハウスと親交のあった画家ドレイパー (Herbert Draper, 1864-1920) による《ラミア》がある。この作品は水ぎわの岩場に女性1人を配する構図がウォーターハウスの第2作と類似している。しかしトールが指摘するように、ドレイパーが主題に選んだのはウォーターハウスが描いたキーツの「レイミア」ではなく、ギリシア・ローマ神話に登場する蛇女「ラミア」であった⁵。では、なぜウォーターハウスは「ラミア」ではなく「レイミア」を

選んだのか。

以下では、まず神話の「ラミア」とキーツの「レイミア」の物語を比較する。すると「レイミア」の物語には蛇女の恋という、「ラミア」にはない悲劇性が含まれていた。次にウォーターハウスの2点の《レイミア》と、彼自身の習作やドレイパーの《ラミア》を比べてみる。そして最後に示唆されるように、第2作の《レイミア》で画家が描いた鏡を見る女性の図像は、当時の人々が関心を寄せた「報われない恋」の主題をあらわしていた。以上のことから、2つの《レイミア》におけるウォーターハウスの発想の変化が「レイミア」の物語解釈の両義性を示しており、それが花や鏡を用いた独自の絵画表現であらわされていることを明らかにしたい。



図1 《レイミア》1905年



図2 《レイミア》1909年

1. 2つの主題 —— 神話のラミアとキーツのレイミア

ラミアの物語はギリシア神話に遡る。版によって多少の相違はあるが、たとえば1849年に初版が出版されたスミスの『ギリシア・ローマ伝記神話辞典』でラミアは、ゼウスに愛されたためにヘラに子供を殺され、その復

讐心から他人の子供を襲うようになった怪物として描かれている⁶。またスミスによれば、こうした解釈に加え後年には、ラミアが若者の血肉を食らう手段として官能性を狡猾に利用する手ごわい女性ともされた⁷。さらにウォーターハウスが第1作を描く2年前の1903年に出版されたアボットの『古代マケドニアの民間伝承』では、ラミアを蛇の形態をもつ美しい魔女とする伝承もあったとしている⁸。このように、ラミアは人間を誘惑し襲う怪物・魔女として解釈されるのが通例であった。

キーツの「レイミア」はコリントスの青年リシアスと正体の謎めいた女レイミアの異類婚姻譚で、1820年に出版された詩集『レイミア、イザベラ、聖アグネス祭の前夜、その他の詩』の巻頭に収録された。キーツは物語のおわりにバートン (Robert Burton, 1577-1640) の『憂鬱の解剖』(1621年)を引用し、その着想源を示している。その内容は次の通りである。青年リシアスはコリントスへと向かう道中、美しい貴婦人の身なりをした妖霊に出会う。一緒に暮らしてくれるなら夢のような生活を送らせてあげるといふ彼女の誘いに感情を抑えることのできなかったリシアスは、激しい恋心のままに彼女と暮らし始め、ついには結婚した。しかし彼らの結婚式に現れたアポロニウスが彼女をラミア、すなわち蛇と見抜いた。ラミアは泣き崩れ見逃してくれるよう頼んだが彼は聞き入れず、ラミアも彼女たちが暮らした家も全てが一瞬にして消えた。

キーツはこの物語の筋をおおむね踏襲しながらも、ニンフに恋するヘルメスや、レイミアの魔法の力といった新たな要素を加えている。キーツの詩によると、冒頭でヘルメスが出会ったレイミアは蛇の姿をしていた。むかしは人間の女だったと語るレイミアは人間の姿を取り戻せるようヘルメスに願い、交換条件としてヘルメスが恋するニンフの姿を彼女の「魔法の力」で見られるようにすることを持ちかけた。こうして美しい人間の女の姿を得たレイミアはコリントスへ向かう道中のリシアスを翻弄し、人目につかない館で共に暮らし始めた。しかしリシアスの要求に従って仕方なく開催した結婚披露宴に現れたアポロニウスがレイミアを蛇と見抜く。すると彼女の姿は恐ろしい悲鳴とともに消え、リシアスも息を引き取った。

次節以降の分析において重要と考えられる神話のラミアとキーツのレイミアのちがいは、レイミアが人間に恋をする点が挙げられる。レイミア

はリシアスへの恋心を「ああ、この幸せな気持ち！（I, 191）」と表現した。レイミアには、ラミアのように人間を襲おうとするような残忍さは強調されない。彼女はただ自分の恋するリシアスに振り向いてほしいというひたむきな願いで行動しているのである。

2. 画面の分析

2.1. ドレイパーの《ラミア》とウォーターハウスの2点の《レイミア》

ウォーターハウスの第2作が出品された1909年の夏季展に、同じくアカデミー会員であったドレイパーが《ラミア》(図3)を出品している。ウォーターハウスの死後、記録資料に乏しい彼の情報を求められるほど、ドレイパーはウォーターハウスと非常に親しい画家であった⁹。両作品は、水ぎわの岩場に腰掛ける女性の単身像という点で構図が共通している。トールはこの2点について、ウォーターハウスの第1作にも言及しながら以下のように述べている。

ウォーターハウスの[第2作の]レイミアには、ドレイパーが巧みに表現しようとしたラミアの脅迫的な存在感はほとんど見られない。ウォーターハウスは1905年にも《レイミア》を描いているが、同じくキーツ作品を扱った1893年の《つれなき美女》の焼き直しにすぎない。何の明確な理由もなく、ウォーターハウスはレイミアを、鎧を身につけた騎士の前に跪く中世の乙女として描いている。これに対してドレイパーは[神話の]テキストに忠実だ。ウォーターハウスのレイミアが申し訳なさげで儂げなのに対し、ドレイパーのラミアはまさしくセイレーンの類である。油断のない侵略者で、最も危険な種のひとつである。¹⁰

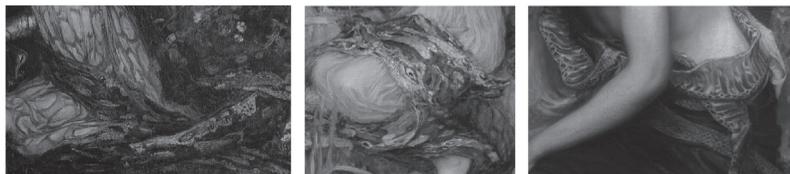
このように、トールはドレイパーの《ラミア》は神話に忠実に描かれたものであることを指摘している。キーツの詩に沿って描かれたウォーターハウス作品との違いは、どの点にあらわれているのか。

たとえば構図のほかの共通点として挙げられる、下半身に巻かれた長い布状のモチーフを比較してみよう。このモチーフの描かれ方は対照的である。ウォーターハウスは第1、2作ともに、青と金銀のまだら模様が入ったきらびやかなものを描いた(図4、5)。これはキーツに従ったものであ

る。キーツはレイミアの蛇の姿を「朱の斑点、金色に緑に青」、「しま馬のような縞、豹のような茶色の斑点」、「銀色の月形」(I, 47-53)と鮮やかにあらわした。また第2作の細部に注目すると「孔雀の羽の目玉模様」(I, 50)のようなものもみられる。ウォーターハウスはテキストであらわされるモチーフを描く際には、その表現を忠実に再現するようにしていた。¹¹そうした彼の傾向が《レイミア》にもあらわれている。一方、ドレイパーのものにこうしたきらびやかさはない(図6)。半透明で光沢があり、鱗のような模様もみられるため、さながら蛇の抜け殻のようである。¹²



図3 ドレイパー《ラミア》1909年



- 左 (図4) : 第1作の部分
 中 (図5) : 第2作の部分
 右 (図6) : ドレイパー《ラミア》の部分

2.2. ウォーターハウスの第1作

ここからはウォーターハウスの2つの《レイミア》の画面の差異に、特に着目する。第1作の場面について、詩の該当箇所を引用しよう。

彼女の眼は彼の足跡を追い、上品な白い顎を
 彼の方に向けてとこう言った。「ああ、光り輝くりシアス、

あたしをたったひとり丘に置き去りにするのですか。
 リシアス、振り返って！あたしに憐れみを！」
 彼は振り返った。冷静な驚きやたじろぎからではなく、
 エウリュディケーを振り返ったオルフェウスのように。
 ……

彼の眼は彼女の美しさをすぐに飲み干してしまい、
 狼狽している彼のコップには一滴も残っていない。
 それでもコップは一杯になっていた。(I, 243-252)

美しい人間の女に変身したレイミアは森でリシアスを待ち伏せ、呼びかけた。そしてその美しさに一目で魅了されたリシアスを、レイミアが甘い言葉で巧みに虜にする場面である¹³。ここで前節で指摘した鱗模様の布に、もういちど注目しよう。身体に絡みつ়く布は彼女の臀部を強調しており、彼女の官能的な魅力を高めている。また布そのものに注目してみると、右腕部分の鱗模様は細かくあまり目立たないが、地面に近い部分、すなわちリシアスの目から遠くなるにつれて大ぶりになっていく。彼女のピンク色の衣装でも同様に、臀部から現れる模様は裾へ向かって存在感を増していく。これらの描写は彼女が蛇の姿を隠してリシアスに近づいていることを暗示し、この布が彼の足元にも及ぶことでその悲運の予兆としても機能している。この悲劇的な結末をさらに強調するのが、画面右下に描かれた芥子(カズ)の花である¹⁴。これはキーツのテキスト内には登場しないものであるため、画家の意図が反映されたモチーフだと言える。この花の茂みにも鱗模様の布が描かれているが、1枚の布というよりもまるで蛇そのものを思わせるような立体感がみられる。死を象徴する花に蛇が身を隠すように描かれることで、この場面の不吉さはより一層強調される。



図7 《つれなき女》1893年

先にも引用したが、トールはこの第1作が、同じくキーツの詩を題材にした《つれなき美女》(図7)の焼き直しにすぎないことを指摘した。第1作発表当時の新聞記事でも「なにかしら新鮮で、熱意のあるものがあればよかった」と不満が述べられている¹⁵。たしかに暗い森の中で、鎧を身につけた騎士を上目遣いに見つめる乙女という位置関係など、両者は明らかに類似した構図をとっている。キーツの「つれなき美女」(1820年)も騎士と美しい乙女の物語である。牧草地で美しい妖精の子と出会い恋に落ちた騎士は、花冠を作ったり彼女の唄を聴いたりして過ごした。騎士はその唄を聴きながら眠りに落ちると夢を見た。その夢には過去に彼女の虜になり破滅した者たちの亡霊が現れ、「つれなき美女がおまえを虜にしたぞ」と警告した。騎士が目覚めると彼女の姿はなく、彼は寒い丘を彷徨い続けた。このように「つれなき美女」も「レイミア」と同じく、美しい乙女の姿をした人ならぬ存在に騎士が誘惑される物語で、ウォーターハウスはここでも騎士が誘惑に屈する寸前の場面を描いた。「つれなき美女」は男性を破滅に追いやるファム・ファタルの典型像とみなされ、騎士の首に巻きつけられた長い髪がそれを象徴的にあらわしている¹⁶。第1作ではこの髪役割を蛇が果たしており、レイミアにもつれなき美女と同様にファム・ファタルの性格を見出すことができる。

第1作の制作背景には、ウォーターハウスのパトロンの1人であった資本家ヘンダーソン (Alexander Henderson, 1st Baron Faringdon, 1850-1934) の意向が反映されていると考えられる。彼は美術への関心が強く、レンブラントやムリーリョといった巨匠の作品のほか¹⁷、バーン=ジョーンズ (Edward Burne-Jones, 1833-1898) など同時代の作品収集にも熱心だった¹⁸。そして彼は晩年のウォーターハウスの主要なパトロンの1人でもあった¹⁹。『モーニング・ポスト』紙(1905年6月2日付け)は、《レイミア》第1作について、「アレグザンダー・ヘンダーソンの依頼によって描かれた作品で、おそらくはアーリントン通りの邸宅に飾られるものだろう」と報じている²⁰。注文の内容がどのようなものであったのかは明らかにされていないが、自宅に飾るものと想定されていることを念頭に置くと、注文主の趣味も考慮されたのかもしれない。

2.3. ウォーターハウスの第2作

第2作で描かれたのは、レイミアが人間の姿を手に入れた直後の場面と考えられる。キーツから引用しよう。

レイミアはどこへ行ったのか？ あでやかで、
初々しいおとなの美女に変身したレイミアは。
……

透きとおった泉のほとり、苔むす小径の
緑の坂に彼女は美しい姿で立っていたが、水仙の花々と
競うようにローブを華やかに翻しながら、あんなにも
辛い不幸を免れた自分の姿を水面に見て感動した。(I, 171-184)

ヘルメスとの取引によってレイミアは人間の姿を手に入れた。しかしその変身には激しい痛みを伴った。その苦しみを経て得た美しく生まれ変わった姿を、彼女は泉に映して熱心に眺めたのである。第2作には2点の油彩習作(制作年不詳)が残されている。この2点にはそれぞれ《首飾り》²¹、《みえっばりのラモーナ》(図8)²²という題もつけられており、第2作が当初から「レイミア」を構想したものではないことが窺える。ではこれらの習作を経て、なぜ《レイミア》が主題に選ばれたのか。これを明らかにするため、《レイミア》と同様に物語を題材に描かれた《みえっばりのラモーナ》をとりあげる。

ラモーナは、ド・モーガン(Mary de Morgan, 1850-1907)の童話集『針さしの物語』(1877年)に収録された「みえっばりのラモーナ(Vain Lamorna)」の主人公である²³。農家の娘であるラモーナは、毎日時間を忘れるほど鏡や小川の水面に映る自分の影に見入っていた。だが自分のことに夢中になるあまり、彼女を慕う漁師エリックのことはぞんざいに扱った。そのような彼女の態度を罰するため、水の住人たちは彼女の影を奪ってしまう。自分の影を失ったうえに不注意で顔に傷を負ってしまったラモーナは、どうしようもない不安に駆られ憔悴していった。しかしその姿の変化にもかかわらず、変わらず愛してくれるエリックの言葉にラモーナが改心し、奪われた影を取り戻して物語は締めくくられる。

ウォーターハウスはラモーナの上半身しか描いていないが、背後に小川

のような水流があることから、彼女が水面に映る影を見ている場面だと考えられる。作者の兄ウィリアムが描いた挿絵(図9)でも同じ場面が描かれており、草木に囲まれた中に女性1人を置く構図などには類似性が認められる。とはいえウォーターハウスはこのような舞台設定を《オルフェウスの首を見つけたニンフたち》(1900年)などでも繰り返し用いているため、この挿絵から特別に影響を受けたものとは言えない。ラモーナが両手で髪を掲げる特徴的なポーズは、第2作にも引き継がれている。このポーズに関する議論は次節に譲る。

3. 鏡を見るレイミア



図8 《みえっばりのラモーナ》制作年不詳



図9
「みえっばりのラモーナ」
の挿絵

3.1. 鏡に映される蛇

レイミアもラモーナもそれぞれのテキストにおいて、鏡に映る自身を熱心に見つめる姿が印象的に描かれる。このことから第2作の制作背景には、鏡を見る女性という主題に対する関心が根底にあったものと考えられる。鏡はウォーターハウス作品にも多く用いられ、《オデュッセウスに杯を差

し出すキルケ》(1891年)や《シャロットの姫》(1894、1916年)などで描かれた大きな円形の鏡が独特である。鏡はガラス加工技術の発展によって19世紀に広く普及した²⁴。ガラス張りの建物で街並みは一新され、そこに映る影に向けられる意識、すなわち見ることと見られることに対する関心は人々にとって不可避のものとなっていた²⁵。鏡、特に水に映して自身を見る女性の主題について、ダイクストラは次のように述べている。

自然界の鏡である水は女性の非人格的で自己充足的な自己同一性の源泉であった。女は、自己の喪失を防ぐためには、この自然界の鏡をのぞき込むことによって、たえず自分の存在を確認しなければならなかった——ヴィーナスがそこから生まれ、オフィーリアがそこへ帰ってゆく運命にあったように、水は、いわば女の存在の源なのである。²⁶

ダイクストラの指摘するように、レイミアもラモーナも自分のアイデンティティを保つために鏡を覗いた。しかしそれぞれが鏡に映る影に求めたものは異なる。ラモーナは鏡を見て、自身の美しい姿を確かめた。その美しさを他者からも認められることに充足感を覚えていたが、影を失うと途端に憔悴してしまう。対してレイミアが鏡で確かめたのは、リシアスに見合うように変身した自身の姿である。蛇の姿が露見することを恐れたレイミアがリシアスとともに隠れて暮らしたことに、その不安があらわれている。第2作で描かれた鏡を見るレイミアは、自身の正体を鏡に問いかけるような内省的な姿を示しているのである。

続いて鏡の影の描かれ方について、同じく水を用いた描写のある《エコー



図10 《エコーとナルキッソス》1903年



図11 《エコーとナルキッソス》の部分

とナルキッソス》(1903年、図10)と比較しながら考察する。ナルキッソスは水面に映る自分の影に恋い焦がれるあまり命を落とす美少年である。ニンフのエコーはナルキッソスに恋をするも拒絶され、その苦しみから肉体を失い声だけの存在になってしまう。ウォーターハウスが描いたナルキッソスは水面の影を覗き込むように身を乗り出しており、その影の熱烈なまなざしがはっきりとナルキッソスを見返している(図11)。レイミアの場合はどうだろうか。鏡に映るのは腰あたりまでで、顔を見ることはできない(図12)。また水面に浮かぶ葉のせいもあるが彼女のピンク色の衣装はほとんど映らず、蛇の鱗模様の布だけが映っている。すなわち、鏡が彼女のアイデンティティとして映し出したのは、レイミアが望む人間の姿ではなく蛇の姿だったのである。さらに水面を注視してみると、彼女の足先まで巻きついた布は水面の境を越え、影と結びつくように水中へと入り込んでいる。このことは、彼女が蛇と決別することができない運命を示している。これはレイミアが賢者に蛇女だと見破られ消滅する結末とも合致する。



図12 《レイミア》1909年の部分

3.2. レイミアの二面性

ここで第2作に描かれた花についても検討してみよう。第2作には水面近くに2種類の黄色い花が描かれている。水面には睡蓮の葉と黄色い花が浮かび、その隣にはもう1種類の黄色い花が咲いている。水面に浮かぶ花はスイレン科の河骨コウホネ、背の高い花はアイリスだと考えられる²⁷。キーツはこの場面に「水仙(ラッパスイセン)の花々」(I, 182)を描写しているが、第2作には描かれていない。第1作と同様に、第2作でも画家は独自に花を描き加えている。アイリスの花言葉はギリシア神話の女神イーリスにちなんだ「伝達」のほか、後期19世紀には「報われない恋、片思い(unrequired love)」という解釈もあった²⁸。アイリスは《エコーとナルキッソス》でエコーの足元にも描かれた。エコーとナルキッソスの間にも「報われない恋」の

要素は認められ、ウォーターハウスがそうした意味をもってアイリスを用いていたことが確認できる。よって第2作で描かれるアイリスは、蛇女レイミアの人間への報われない恋を象徴している。ホブソンはこうした「報われない恋」の主題が、彼の作品のうちでも特に注目を集めていたことを認めている²⁹。この好評の要因をトリッピは、ヴィクトリア朝の人々が「礼節と早世が原因で、かなわぬ恋愛を味わわされることが実生活で多々あった」ためだと分析している³⁰。こうした当時の人々の趣味から、画家は教訓的な物語であるラモーナよりも、レイミアの悲恋のほうが世間の関心をひきやすい画題であると考えたのではないだろうか。

しかし第2作が示すのは、彼女が悲劇のヒロインであるということだけではない。第1作でもみられた、彼女の誘惑者としての側面も同様に示唆されているのである。これは習作から引き続き採用された、髪を掲げるポーズにもあらわれている。このポーズは《ヒュラスとニンフたち》(1896年、図13)のニンフでも用いられ、ヒュラスに向かって髪を見せつけるように掲げている。このポーズについて、高橋裕子は以下のように述べている

この[髪を掲げる]ポーズには明らかに女の魔的な力を髪に認め、強調する意図が窺われるのである(……)このポーズは毛髪という女性の武器を誇示する一つの約束事として定着していたと考えてよい。³¹

すなわち、このポーズは女性としての魅力を誇示し誘惑するものだといえ



図13 《ヒュラスとニンフたち》1896年



図14
《金色の箱を開けるプシケ》
1903年

る。またシルバーはウォーターハウスの描くファム・ファタルの特徴に、座ったり横たわったりしたポーズと、薄く透けるような布で片方の胸を露わにするか軽く覆うかした衣装を挙げている³²。ベイカーも他の多くの画家がレイミアを裸同然で描いた中で、ウォーターハウスが彼女を完全にヌードにしないことを選んだと指摘している³³。第2作と同様の構図で描かれた《金色の箱を開けるプシュケ》(1903年、図14)で、プシュケにもレイミアと同様のピンク色の衣装が着せられている。しかしプシュケは身体を屈めているため胸部は露わにされない。エロティックな描写は第2作に特徴的で、画家が意図的に取り込んだものである。これによって悲恋のヒロインであり、ファム・ファタルでもあるレイミアの多面性が巧みにあらわされている。さらにシルバーは、こうした挑発的な半裸の姿を描いた作品が商業的に成功する見込みがあると、画家が気づいていたと述べている³⁴。第2作は鏡を通して自分自身を見るレイミアの視線と、そのレイミアを見る観者の視線が巧妙に組み合わせられた作品なのである。

おわりに

レイミアは神話の時代から多くの芸術家たちに想像力を与えてきたファム・ファタルだった。キーツは彼女を単に残忍な怪物とはせず、人間に恋をする乙女に変身させた。この美しい変身は、画壇デビュー作の《ウンディーネ》(1873年)以来、多くの変身物語を採り上げたウォーターハウスにとっても魅力的なものだっただろう。そうした中で2つの《レイミア》に共通して描かれる蛇の鱗模様の布は、神話に由来する彼女の獣性をも効果的に暗示している。さらに第2作では、第1作でも示された彼女のファム・ファタル性だけでなく、悩めるレイミアの姿が鏡や花を用いてあらわされた。そしてその中にみられる「報われない恋」の主題やエロティックな表現は、観者の趣味や視線を意識したものであった。鱗模様の布で彼女の隠しきれない正体を示しつつ、自身の姿を内省するレイミアの姿は、キーツ研究において議論されるレイミアの正体や物語の曖昧さや両義性を巧みに描き出しているのである³⁵。

図版リスト

1. ウォーターハウス《レイミア》1905年、カンヴァスに油彩、146.0/90.2cm、個人蔵。
2. ウォーターハウス《レイミア》1909年、カンヴァスに油彩、92.5/57.5cm、個人蔵。
3. ドレイパー《ラミア》1909年、カンヴァスに油彩、127.0/69.0cm、所在不明。
4. 図1の部分。
5. 図2の部分。
6. 図3の部分。
7. 《つれなき美女》1893年、カンヴァスに油彩、110.6/81.0cm、ヘッセン州立美術館、ダルムシュタット。
8. ウォーターハウス《みえっばりのラモーナ》(《レイミア》(1909年)の習作)、制作年不明、55.0/74.0cm、個人蔵。
9. ウィリアム・ド・モーガン、『みえっばりのラモーナ』の挿絵、詳細不明。
10. ウォーターハウス《エコーとナルキッソス》1903年、カンヴァスに油彩、109.2/189.2cm、ウォーカー・アート・ギャラリー、リヴァプール。
11. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》1896年、98.2/163.3cm、マンチェスター市立美術館。
12. 図2の部分。
13. ウォーターハウス《ヒュラスとニンフたち》1896年、カンヴァスに油彩、98.2/163.3cm、マンチェスター市立美術館。
14. ウォーターハウス《金色の箱を開けるプシュケ》1903年、カンヴァスに油彩、117.0/74.0cm、個人蔵。

図版出典

- ・ トリップピ、2014年。(図1、7、10、11、13、)
- ・ ド・モーガン、1997年。(図9)
- ・ ウィキメディアコモンズよりダウンロード
 - 図2 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lamia_Waterhouse.jpg)
 - 図3 (<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Draper-Lamia.jpg>)
 - 図8 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse_-_Vain_Lamorna,_A_Study_for_Lamia.jpg)
 - 図14 (https://commons.wikimedia.org/wiki/File:John_William_Waterhouse,_Psyche_Opening_The_Golden_Box.jpg)

注

- 1 John Keats, *Lamia, Isabella, the Eve of St Agnes and Other Poems*, London, 1820.
(日本語訳は中村健二訳『キーツ詩集』岩波書店、2016年を参照。)
- 2 ホブソンがまとめた作品目録のうち、絵画作品 (Paintings) に分類されたものは316点ある。(Anthony Hobson, *The Art and Life of J W Waterhouse, RA: 1849-1917*, Cassell: Studio Vista, 1980, pp.179-196.)
- 3 トリップピはこの作例にシャロットの姫 (1888、1894、1915年)、オフィーリア (1889、1894、1910年)、キルケ (1891、1894年、ほか油彩スケッチ数点)、プシュケ (1903年に2作品)、ミランダ (1916年に2作品) を挙げているが、オデュッセウス (1891年に2作品) も同列に数えられる。(Peter Trippi et al. *J. W. Waterhouse: The Modern Pre-Raphaelite*, London: Royal Academy of Arts, 2008, p. 162.)
- 4 たとえば《シャロットの姫》については山口茜「J. W. ウォーターハウスにおける逆行と再生 —最終場面を描いた構想画を通して—」(『論叢 現代語・現代文化』第18巻、筑波大学人文社会科学研究所現代語・現代文化専攻、2017年)が、《オフィーリア》については若名咲香「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』第12号、筑波大学文化交流研究会、2007年)など。
- 5 Simon Toll, *Herbert Draper, 1863-1920: A Life Study*, Woodbridge, England: Antique Collectors' Club, 2003, p. 145.
- 6 William Smith, *Dictionary of Greek and Roman Biography and Mythology, Vol. II*, London: Murray, 1849, p. 713.
- 7 Ibid.
- 8 G. F. Abbott, *Macedonian Folklore*, Cambridge: Cambridge University Press, 1903, pp. 265-266.
- 9 Hobson, 1890, p. 9.
- 10 Toll, 2013, p. 145. ([] 内は筆者による補足。)
- 11 Nic Peeters, 'Enchanted by Women: John William Waterhouse (1849-1917)', *British Art Journal*, Vol. 9 No. 3, 2009, p. 89.
- 12 James K. Baker & Kathy L. Baker, 'The "lamia" in the art of JW Waterhouse', *British Art Journal*, Vol. 5, No. 2, 2004, p. 16.
- 13 Anon., 'Royal Academy', *Daily Telegraph* & *Courier*, 29 May 1905, p. 10.
- 14 ピーター・トリップピ『J・W・ウォーターハウス』曽根原美保訳、ファイドン、2014年、190頁。(Peter Trippi, *J. W. Waterhouse*, London: Phaidon, 2005)
- 15 Frederick Wedmore, *London Evening Standard*, 1 June 1905, p. 5.
- 16 若名咲香「誘惑と緊張——J. W. ウォーターハウス《つれなき美女》をめぐ

- って」、『論叢 現代語・現代文化』第20巻、筑波大学人文社会科学研究所
現代語・現代文化専攻、2019年。
- 17 <https://buscot-park.com/history> (2020年5月25日最終確認)
- 18 トリップ、2014年、177頁。
- 19 同上。
- 20 Anon., *Morning Post*, 2 June 1905, p. 9.
- 21 Hobson, 1890, p. 195.
- 22 Ibid., p. 196. <http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2013/british-irish-art-l13133/lot.3.html> (2020年5月20日最終確認)
- 23 Mary De Morgan, *On a Pincushion, and Other Fairy Tales*, London: Seeley, Jackson, & Halliday, 1877. (日本語訳: 矢川澄子訳『針さしの物語』岩波書店、1997年)。『グラフィック』紙は「クリスマスの本」と題した記事内で『針さしの物語』を紹介している (Anon., Graphic, 18 November 1876, p. 17.)。
- 24 Isobel Armstrong, *Victorian Glassworld: Glass Culture and the Imaginatio* 1830-1880, Oxford: Oxford University Press, 2008, p. 1.
- 25 Ibid., p. 95.
- 26 Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-siècle Culture*, New York: Oxford University Press, 1988. (日本語版: 富士川義之ほか訳『倒錯の偶像: 世紀末幻想としての女性悪』、パピルス、1994年、221-225頁。)
- 27 河骨はスイレン科コウホネ属 (Nuphar) の水生植物である。睡蓮 (スイレン科スイレン属) と蓮 (スイレン科ハス属) の花言葉が区別されることから、河骨も区別されると考えられるが、現時点ではどの花言葉辞典にも見つからない。(拙論「ウォーターハウス作『ヒュラスとニンフたち』における花の図像 —睡蓮の両価的解釈をめぐって—」、『美学論究』第34編、関西学院大学文学部美学研究室、89-106頁、2019年。)
- 28 Marina Heilmeyer, *The Language of Flowers: Symbols and Myths*, Munich: Prestel, 2006, p. 46.
- 29 Hobson, 1980, p. 120.
- 30 トリップ、2014年、160頁。
- 31 高橋裕子『世紀末の赤毛連盟 象徴としての髪』、岩波書店、1996年、139-142頁。括弧内は発表者による補足。
- 32 Carole G. Silver, 'Waterhouse Revisited', *Victorian Literature and Culture*, Vol. 39, No. 1, 2011, p. 266.
- 33 Baker, 2004, p. 18.
- 34 Silver, 2011, p. 266.
- 35 たとえば伊木和子「キーツの『レイミア』における矛盾と曖昧性の展開」『イ

ギリス・ロマン派研究』第34巻、イギリス・ロマン派学会、1-13頁、2010年。Donald H. Reiman, 'Keats and the Humanistic Paradox: Mythological History in Lamia', *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 11, No. 4, 1971, pp. 659-669 など。

——関西学院大学大学院

Summary

Why Waterhouse Changed the Subject of His Two *Lamia*

Chihiro Ito

John William Waterhouse (1849-1917) produced two oil paintings titled *Lamia* in 1905 and 1909, and both of these works were exhibited at the Royal Academy Summer Exhibition (hereinafter, these works will be referred to as Painting 1 and Painting 2, respectively). These paintings are depictions of the poem, *Lamia*, which was published by John Keats in 1820. Waterhouse completed more than 300 oil paintings in the approximately 45-year period he was active. However, he only created multiple paintings for some stories such as the aforementioned *Lamia*, *The Lady of Shalott*, *Opheelia*, and a select few others. Although some of these works have been the subject of research conducted up until now, comparative consideration through detailed image analysis of the two *Lamia* paintings has not been sufficiently conducted. For example, although the same story is the subject of both works, the scenes depicted in the two *Lamia* paintings differ. What is the meaning between the different scenes selected for these paintings?

Answering this question requires a comparison of the myth of “La’mia” and the story of Keats’ *Lamia*. *Lamia* features a tragic element in the form of the snake-woman monster’s love, which is not present in the “La’mia” mythology. Next, the two *Lamia* works by Waterhouse, his own personal studies, and the *La’mia* painting by Herbert Draper must be compared. This comparison shows that Waterhouse chose different scenes for his two paintings because of assumptions about the recipients’ preferences. In addition, comparison of these materials also suggests that the depiction of

a woman looking into a mirrored surface in Painting 2 could possibly be linked to the theme of unrequited love. Based on the findings above, the development of the interpretations in the two *Lamia* paintings represents the artist's own ideas and the uniqueness of painting as a form of expression.

Kwansei Gakuin University