

エアリエル絵画に投影されたヴィクトリア朝女性観

高木 範子

1. はじめに

本論の目的は、19世紀エアリエル (Ariel) 絵画を通して、ヴィクトリア朝女性観の一端を考察することにある。19世紀妖精絵画には時代の潜在意識が投影されたと言われているが (Maas 11)、独特の手法で時代のタブーを描き出した画家たちは、エアリエルに何を語らせたのだろうか。シェイクスピア (William Shakespeare, 1564-1616) が戯曲『あらし』 (*The Tempest*, 1611-12) の妖精エアリエルを “he”、つまり「男性」と指定したにもかかわらず、¹ヴィクトリア朝絵画に描かれた多くのエアリエルは女性性を帯びている。² その理由を探ることにより、この時代の女性観を考察し、エアリエル絵画が担った役割を明示したい。

まずは時代によって変化するエアリエルの性を概観し、ジョン・アンスター・フィッツジェラルド (John Anster Fitzgerald) が描いた『エアリエル』 (*Ariel*) (図2) に内在するエアリエルの天使のイメージと、ヴィクトリア朝の中産階級女性の理想像である「家庭の天使」 (*The Angel in the House*) のイメージを考察する。次にチャールズ・ロルト (Charles Rolt) の『ミランダに自分の過去を語るプロスペロー』 (*Prospero relating his history to Miranda*) (図3) や、ヘンリー・ジェームズ・タウンゼンド (Henry James Townsend) の『エアリエル』 (*Ariel*) (図4) が明らかにするエアリエルの小悪魔のイメージと、19世紀の「墮落した女」 (*The Fallen Woman*) のイメージを検討する。そして最後にエアリエルの浮遊するイメージと、ヴィクトリア朝の型にはまらない女性の実像について論じたい。

エアリエルはプロスペロー以外の人物には見えない設定になっているにもかかわらず、舞台においても絵画においても姿を現す。その姿は男性的なのか女性的なのか、それは時代によって様々である。

舞台上でのエアリエルの性は、王政復古時代はエアリエルを男性の役者

が演じていたが、18世紀初頭から1930年代にかけては女性が演じていた (Orgel 70)。つまりヴィクトリア朝の演劇においては、エアリエルは女性らしい存在として見なされていたのである。そしてその後の60年間は主に男性がエアリエルを演じた。

絵画におけるエアリエルは、その姿は特に19世紀には多くの画家に単独で描かれたが、18世紀においてはそうではなかった。1789年にジョン・ボイデル (John Boydell) が創設したシェイクスピア・ギャラリーには妖精画も出品されたが、³ エアリエルは必ずしも主役ではなかった。例えば、ヘンリー・フューズリ (Henry Fuseli) の1789年の銅版画『あらし』 (*The Tempest*) (図1) においては、エアリエルの存在感は薄いと言える。プロスペロー、ミランダ、キャリバンは特徴をとらえられ鮮明に描かれている一方、エアリエルは大気中に軽やかに浮いて存在するだけで、顔の造作さえもはっきりと描かれていない。版画の右半分にエアリエルとキャリバン、左半分にプロスペローとミランダが描かれる中、エアリエル以外の3人は地に足をつけ



図1. Henry Fuseli, *The Tempest*, engraving, commissioned for the Boydell Shakespeare Gallery, 1789.

ている。エアリエルだけ上下逆さまに浮き、そこに空から光が差して明るい色調になっているにもかかわらず、エアリエルだけタッチが弱いのでこれらの人物の中で一番存在感がない。

フューズリは、中世風で恐ろしげな幻想の世界を描き出すのを得意としていた。そのような画家がこの版画において、幻想の担い手であるエアリエルに注目しなかったのである。18世紀においては、エアリエルは主に脇役としてしか見なされていなかったと言える。⁴

ヴィクトリア朝になると、多くの妖精が鮮明に描かれるようになった (Wood, *Victorian Painting* 42)。そして多くのエアリエルが女性らしく描かれたのである。19世紀において、エアリエルが舞台上においても絵画のなかにおいても、女の化身とされたのはなぜであろうか。エアリエルが描かれた絵画やエアリエル自身の言動を分析して解明しよう。

II. エアリエルの天使のイメージ

フィッツジェラルドが描いた『エアリエル』(図2)では、18世紀に描かれた脇役エアリエルとは異なり、エアリエルが主題として絵画の中心に位置している。「妖精は、古いオークの樹木に宿っている」⁵ という解説が付いているように (Wood, *Fairies in Victorian Art* 16)、この絵画にはエアリエルがオークの木の幹からまきに出ようとしている場面が描かれている。

原作においては、エアリエルは魔女シコラックスに12年間松の木のなかに閉じ込められていたところ、プロスペローに助け出してもらった。エアリエルはその時から

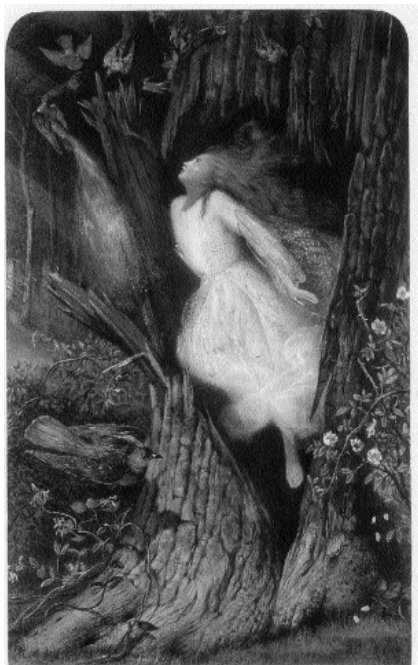


図2. John Anster Fitzgerald (1832-1906), *Ariel*, watercolor and bodycolor, 47x29cms. Photo Sotheby's.

プロスペローの召使になったが、エアリエルが自由を求めると彼は「これ以上文句を言うなら、オークの木を引き裂いて瘤だらけの幹の中に閉じ込め、冬が12回過ぎるまで吠えさせるぞ」(“If thou more murmur'st, I will rend an oak / And peg thee in his knotty entrails till / Thou hast howled away twelve winters,” 1.2.294-96)⁶ と脅すのである。フィッツジェラルドは松の木ではなく、オークの木の中から逃れようとしているエアリエルを描いたが、彼はなぜシコラックスではなくプロスペローによって木の幹に閉じ込められたエアリエルを描いたのであろうか。

フィッツジェラルドはヴィクトリア朝の現実をファンタジーに混ぜるといふ独特の手法で、時代の深層心理をキャンバス上に描き出したと言われている (Wood, *Fairies in Victorian Art* 98)。彼はプロスペローによって木の幹に閉じ込められたエアリエルを描くことにより、何を表現したのであろう。絵画やエアリエルの言動を検証すると、ヴィクトリア朝女性の「家庭の天使」像が浮かび上がってくる。

「家庭の天使」とは産業革命により誕生した、中産階級女性の理想像である。産業革命により工業化が進展した結果、仕事の間が家庭から離れ、男性が職場で働くようになった。女性は厳しい競争に疲れた男性に安らぎと憩いの場を用意し、男性の魂を清める天使の役割を担ったのである。川本静子氏は「家庭の天使」像を次のように説明している。「<家庭の天使>という名称は、コヴェントリー・パトモア (1823-96) の同名の詩『家庭の天使』(*The Angel in the House*, 1854-63) に由来する……そのなかで天使のごとく清らかな妻に捧げられた<家庭の天使>なる名称が、やがて理想の女性の呼称として定着したのである」(『清く正しく優しく』54)。「<家庭の天使>とは、一口で言うなら、家庭という神殿を司る天使のごとき女性という意味である。つまり、家庭という場で、両親に仕える従順な娘であり、夫を支える良き妻であり、子どもを慈しむやさしき母であり、かつ召使を統べる賢い女主人である女性のことなのだ。彼女はつねに正しく清くやさしく、自己犠牲と献身によって周囲の人びとを照らし導いていく、いわば灯台の光にも等しい存在である」(『<新しい女たち>の世紀末』8-10)。

絵画におけるエアリエルは、金髪碧眼、小柄で華奢な体つきをしている。これは「家庭の天使」を彷彿させる容姿である。そして画家はエアリエルにヴィクトリア朝女性のように長いスカートを着せている。エアリエルの

顔を子どもっぽく描いているが、当時の女性には子どもらしさも理想的要素と見なされていた (Gorham 6)。舞台においてもエアリエルの役は女性らしいか、子どもっぽいかの二論があったが (Jackson 39)、これは両方のタイプがヴィクトリア朝の理想女性像に当てはまるからであろう。また当時の女性は、繊細で上品であることが同様に理想の条件とされたが、エアリエルもシコラックスの粗野でいやらしい内容の命令に応えることができないほど繊細であった。

次にプロスペローとエアリエルの会話から、両者の関係を見てみよう。そこからエアリエルの従属させられる女性のイメージが透けて見えてくる。プロスペローのエアリエルに対する態度は傲慢で、「出て来い、使い走り、来い」 (“Come away, servant, come,” 1.2.187) と自分の召使としてエアリエルを呼び寄せ、「お前は、おれの奴隷だが」 (“Thou, my slave,” 1.2.270) とエアリエルを自分の奴隷に位置付けている。またエアリエルも主人であるプロスペローに対して従順な態度で仕え、エアリエルがプロスペローに対して「あなたのお心に忠実に従います」 (“Thy thoughts I cleave to,” 4.1.165) と言うほど従順である様子は、パトモアの詩『家庭の天使』における理想的な妻の献身的様子を彷彿とさせる。

エアリエルの主人に対する従順さは、16世紀封建制社会における小姓をも連想させるが、19世紀においてはエアリエルを少年らしく描けない理由が存在した。プロスペローは、エアリエルに「私を愛しいと思っていますか、ご主人様？ どう？」 (“Do you love me, master? No?” 4.1.48) と尋ねられ、「心からそう思っているよ、おれのかよわいエアリエル」 (“Dearly, my delicate Ariel,” 4.1.49) と答え、そして最後の命令を出す前に「おれのかわいいエアリエル！ おまえがいなくなると寂しくなるだろうな」 (“Why, that’s my dainty Ariel! I shall miss thee,” 5.1.95) と述べる。これらの台詞は両者の愛情を仄めかすものである。しかしヴィクトリア朝において同性愛は自然に反する重罪として禁止され、1967年になるまで成人男性同士の合意による関係は法的に認められていなかった (度会 117)。19世紀には少年が成人男性に甘えるという事は許されなかったので、エアリエルの台詞は女性が発するものと解釈されるべきである。

ヴィクトリア朝の社会が「家庭の天使」として女性崇拜を行う反面、女性の地位は低いものであった。彼女たちの行動範囲はあくまで「家庭」に

限られていて、いくら彼女たちが望んだとしても、学問、政治、ビジネスなどの外の世界に立ち入ることはできなかった。そのことをもこの画家は、「家庭」という木の幹から逃げ出そうとしているが、依然としてそのなかにいるエアリエルを描くことにより表しているのではないだろうか。エアリエルは光が差し込んでくる方の空を見上げていて、外の世界に出ることに憧れている様子である。エアリエルはプロスペローによって全体の計画を告げられていない。展望の見えない雑用ばかりさせられていることも、ヴィクトリア朝の中産階級の女性と重なるところである。エアリエルがプロスペローの拘束に苛立ち自分を自由にしてほしいと願ったとき、彼は「恩を忘れて、働くのを嫌がるとは、なんと悪いやつだ」 (“Thou liest, malignant thing!” 1.2.257) と叱る。プロスペローの立場は必ずエアリエルの上であり、彼が傲慢にもエアリエルを言いくるめて従属させるのも、当時の男性が女性を隷属させる様子に重ねることができる。

ヴィクトリア朝の中産階級の家庭において、妻は夫に服従するべきで、夫は妻を服従させるべきであると固く信じられていた。もし女性が自分自身の独立を願えば罰を受けたが、それはまるで絵画の中のエアリエルが無断でオークの木の下から出ようとすると、すぐ外にある茨の棘に刺されてしまうかのようなものである。フィッツジェラルドはプロスペローによってオークの木の下に閉じ込められたエアリエルを描くことにより、当時の女性がエアリエルのように主人に従わざるを得ない状況をも表現したと言えるだろう。

III. エアリエルの小悪魔のイメージ

次はエアリエルの「小悪魔」のイメージについて考察しよう。本論での「小悪魔」のイメージとは、誘惑者や悪事を働く者を意味する。19世紀に描かれた小悪魔のようなエアリエルはどのようなものであろうか。ロルトはエアリエルやその他たくさんの精霊を『ミランダに自分の過去を語るプロスペロー』（図3）に描いた。この絵画はエアリエルとミランダの比較が可能である点で効果的である。プロスペローの腕の中にいるミランダは、キャリバンに対しての嫌悪感を右腕を上を反らせることにより表している。エアリエルはプロスペローの命令に従って働いているが、ミランダと同じように右腕を上げている。エアリエルはミランダと同じような姿勢をとり、



図3. Charles Rolt, *Prospero relating his history to Miranda*, oil on canvas, 36.8x28.6cms., Forbes Magazine Collection, New York, c.1857.

同じような長いブロンドの髪をなびかせているにもかかわらず、双方には大きな相違点が見られる。ミランダが丸くて優しく、無垢な印象を与える眼をしているのに対し、エアリエルは細長くて鋭く、何かを狙うような狡猾な印象を与える眼をしている。ミランダは全身を覆う白い衣を身に付け、体の特徴がはっきりと描かれていないのに対し、エアリエルの上半身は裸で、ふくよかな成熟した姿をさらしている。つまり、ミランダが子どもっぽく描かれているのに対し、エアリエルは成熟して大人びた顔や体つきをした妖精として描かれている。

タウンゼンドによる『エアリエル』(図4)では、妖精は何も纏わず蔓草

の上に寝そべり、妖しく微笑んでいる。版画の中央に描かれたこのエアリエルもふくよかな体つきをしていてそれを露わにし、羽を取りさえすれば人間の女性のヌードそのものである。この妖精は月の光を浴びているが、⁷ 古来西洋では月が「女」を暗示する習慣があるので (Biedermann 224)、この画に満月が描かれることにより、エアリエルの女性性が強調されている。ヌード画はたいていの場合、鑑賞者が安心して見ることができるように「視線はずし」が施されているものだが、このエアリエルは視線を真っ直ぐ私たちの方へ向け、挑戦的なポーズをとっている。エアリエルが横たわっている蔓草だが、同じ



図4. Henry James Townsend (1810-1890), *Ariel*, steel engraving, approximately 26.7x15.2cms., Charles Knight's two-volume Imperial Edition of *The Works of Shakespeare* (London: Virtue and Company, 1873-76).

蔓性木本である鳶は「女性」と「愛情」を意味し、この強い植物に絡まれた樹木は枯死する場合もある(金城 102)。⁸「女性の愛情」と「死」を彷彿とさせるエアリエルがタウンゼンドによって描かれたのである。

これらの画家たちがエアリエルに投影したものは何であろうか。原作におけるエアリエルの小悪魔のイメージと妖精画が描かれた背景を考察し、答えを探りたい。

原作のエアリエルは、プロスペローにとっては従順な召使いだ、キャリバン、トリンキュロー、ステファノ - にとっては悪魔である。エアリエルは彼らをけんかせ、汚い沼に落とし、猟犬をけしかけるのである。同様にアロンゾーたち宮廷一行にとってもエアリエルは悪魔的存在であると言える。疲労と飢えてへとへとなった彼らの前に御馳走の山を持ってきて、彼らが夢中になって食卓へ向かおうとすると、さっと御馳走を取り上げてしまうのである(3.3)。

そしてエアリエルは小悪魔の姿に変装する。プロスペローはエアリエルをニンフ(nymph) やハーピー(harpy) に変装させるが、これらは性の魔力により男性を陥れるギリシア・ローマ神話の生きものである。まずエアリエルは船を難破させ、「海の精」(nymph o'th'sea, 1.2.301) に変装するよう指令を受けてファーディナンドを島のなかへ引き込んでいくが、このときのエアリエルは、美しい歌声で近くを通る船人を誘い寄せて難破させた半女半鳥の海の精セイレーンを彷彿とさせる。次に、エアリエルは水の精(water-nymph) に変装して登場するが、ギリシア・ローマ神話の水の精は魔性を持つ精である。⁹ そして最後にハーピーに変装するが、これは女の顔と体をし、鳥の翼と爪を持つ貪欲な怪獣である。

性道徳にやかましかったヴィクトリア朝の道徳観念も、妖精画となると大目に見ていたと言える。最高の理想美とされたヌードも、当時は生身の裸体が少しでも垣間見れば厳しい非難を浴びたが、妖精画であれば容認されていた。人間でなく妖精ならば、裸体は自然な姿であり生々しくないという言い訳ができたからであろう。ジョン・ラスキン(John Ruskin, 1819-1900) は1893年の「フェアリーランド」という講義において、「人間は必ずしも自由に好きなことができるとは限らないが、好きなことを空想することはいつでもできる」(Beddoe 31) と述べたが、これは当時、男性の抑制されなければならない性的欲求が、一部空想によって満足させられ

ていた状況を指している。するとヴィクトリア朝の社会を分析することにより、その中でのエアリエルの役割が見えてくると言える。

19世紀には妖精画という名のもとで、女性のヌードがたくさん描かれていたが、現実の世界においても19世紀半ばになると、「墮落した女」と呼ばれた娼婦が、ヴィクトリア朝女性の中で大きな割合を占めていた。正確な数ははっきりしないにしろ、15歳から50歳までの独身女性の6分の1が娼婦であったというデータなど (Sigsworth 78)、ロンドンの街には娼婦が溢れていたという証言が多く残っている。

産業革命により地方から富を求めて大都会にやって来た女性は工場労働者やお針子になったが、これらは低賃金の長時間労働であった。その為これらの女性の多くが、娼婦に転落して稼ぎを補うことを余儀なくされたと言われている。しかし貧困の他にそれらの供給が増加した理由がある。それは男性に対して女性以上に性的な自由を許すダブル・スタンダード (double standard) である。ヴィクトリア朝の男性は上品さへの欲望と肉体への欲望との葛藤に悩み苦しみ、両方を手に入れる為にこの理不尽な道徳律を作り出したのである。「墮落した女」は彼女たちの不道徳によってではなく経済的、社会的圧力によって男性に服従させられていたという見方により、「汚染と病気と社会的無秩序の体現者」というステレオタイプだけではなく、「哀れな犠牲者」というステレオタイプも出来上がった (荻野 171-80)。

ヴィクトリア朝を通じて「セイレーン」は「娼婦」を指す婉曲な代名詞であったので (谷田 45)、絵画の中の魔性を持つ女の姿は、当時のファム・ファタール的な「墮落した女」を暗示したと言えるだろう。画家は神話の世界を設定することにより、直接的に描くことがはばかれた破壊的な魅力を持つ女に対する、陶醉と恐怖の念をばかすことができたのである。19世紀絵画におけるエアリエルの小悪魔の姿、ふくよかな成熟した体をあらわにしたエアリエルに投影されたものとは、ヴィクトリア朝において大きな割合を占めていた「墮落した女」の存在であった。エアリエルは男性のもう一つの欲望の化身なのである。

IV. エアリエルの浮遊するイメージ

今まではエアリエルの「天使」のイメージと「小悪魔」のイメージについて考察してきたが、ここではこれら2つの固定されたイメージからはみ出し、浮遊するエアリエルの姿を論じる。

もう一度『エアリエル』(図2)を検討しよう。この絵画には「家庭の天使」像が示唆されていると述べたが、ここにエアリエルの「家庭の天使」ではない側面を見ることもできる。ヴィクトリア朝において髪は性的で罪深いものとして女性が人前で髪を束ねるのが当然であったにもかかわらず、エアリエルは髪を束ねていないので木の外へ飛び出そうとする際に長くて豊かな髪がふわりと舞い上がっている。またこの絵画の中でエアリエルは素足を見せている。当時は女性が人前で素足を見せることはもってのほか、「脚」という言葉ですら人前で口に出してはいけない破廉恥なものであったにもかかわらず、エアリエルの太股までが透けて見えているのである。このように当時の常識でこの絵画を見ると、「家庭の天使」というイメージの上に非常にセクシャルなイメージが付け加えられたと判断できる。

ヴィクトリア朝の女性は「家庭の天使」と「墮落した女」という2つのカテゴリーに区分され、これらの境界を越えることは混乱を招くとして許されないと考えられていた。しかしヴィクトリア朝の「家庭の天使」像は単に規範としての女性像であると言うこともできる。ヴィクトリア朝の女性は「家庭の天使」として振舞うべきだとされたが、そのような理想像に匹敵する能力がなかったり、またそうすることを自ら拒否した女性も存在していた。中産階級の女性の自己犠牲的精神やけがれの無さは長年信じられてきたが、実際不親切で怠惰な中産階級の娘や (Gorham 51)、純潔を守らない中産階級の女性も少なからず存在していたので (度会 133-36)、「家庭の天使」像というのは時代が社会的に作り出したという方が正確である。同様に「墮落した女」に関しても、「哀れな犠牲者」や「汚染と病気と社会的無秩序の体現者」という画一的なイメージに収まり切らないケースも存在した (荻野 180-83)。

ヴィクトリア朝の妖精画家たちは絵画を隠れ蓑として性や暴力などのタブーを探究したが、なかでも最もフィッツジェラルドが時代の暗い秘密をキャンバス上に顕在化させることに成功した画家である (Wood, *Fairies in Victorian Art* 16)。フィッツジェラルドは当時の女性が「天使」ではないが「小悪魔」とまでは言えない性質を持ち合わせていることを知っていて、そ

これらの要素をも『エアリエル』(図2)の中に忍ばせたという可能性が非常に高い。彼はエアリエルの姿に天使らしくない要素を込めることにより、「家庭の天使」という規範の枠組みのなかに収まり切らない当時の女性たちの実像を表し、このイメージが当時の中産階級の女性の規範として完全には機能していなかったことを示唆したと言えるだろう。

この浮遊するエアリエルの姿は、家庭の中で夫の存在に依存すべきである「家庭の天使」でもなく、夜の街で金銭をばら撒く男性に依存するしか術のない「墮落した女」でもない。劇の最後でエアリエルはプロスペローのもとから去って行く。エアリエルと同じシェイクスピアの妖精である『真夏の夜の夢』(*A Midsummer Night's Dream*, 1595-96)のパック(Puck)は、いつまでも主人であるオベロン(Oberon)に仕えて森の奥に留まるが、エアリエルは解放されるとすぐに大気中に消えていくのである。プロスペローが彼の存在でもってエアリエルの心を彼のもとに引き留めることができなかつたことは、ヴィクトリア朝の男性が女性の心までも支配できなかったことを暗示しているようである。エアリエルがプロスペローの拘束への苛立ちを隠し、彼に対して従順、純真で、優しい妖精として振舞っているのと同じように、ヴィクトリア朝の女性は従順、無垢で、自己犠牲的に振舞うことによって、その時代の中で自分自身を守っていたとも言える。「家庭の天使」という概念は彼女達の生き残るための逃げ場としても機能していたのである。

V. おわりに

エアリエルは原作において男性として認識されているにもかかわらず、ヴィクトリア朝絵画においては女性化されて描かれた。それはその性格や言動が、ヴィクトリア朝の従順で純真、繊細そして従属させられる「家庭の天使」という規範の女性観に一致し、また当時の「墮落した女」を暗示するファム・ファタールの「小悪魔」の要素を併せ持っていたからであると論じてきた。産業革命が当時の女性に二極化したイメージを与えたということは、女性性を帯びたエアリエルは産業革命の産物であると言える。そしてエアリエルが、「家庭の天使」ではない中産階級の女性たちの姿により近いという理由も挙げられる。フィッツジェラルドは相対する2つのイメ

ージのどちらかだけではなく、「天使」からははみ出るが「小悪魔」には属さない中間的なイメージをも描き出した。彼はそうすることにより、「家庭の天使」像が当時の女性たちに完全には受け入れられず、一人歩きしているという状況を表したということもできるだろう。19世紀に描かれたエアリエルが担う役割は、当時の男性にとって必要な二種類の固定された女性性を表すことであり、またそれらに収まり切らない実在の女性達の実態をも明るみに出すことであった。つまりエアリエルは男性の欲望の化身であり、同時に当時の女性の姿を映し出す鏡なのである。

本論においては、紙面の都合上論点をヴィクトリア朝女性の「家庭の天使」と「墮落した女」という2つのステレオタイプと、その間を行き来する女性たちの実像に限定した。同時代に流布していた「新しい女」(The New Woman) という女性観については別の機会に言及したい。今後の課題は、さらに多くの絵画資料を元にヴィクトリア朝の社会情勢と女性の実情に迫ることである。

註

本稿は日本ヴィクトリア朝文化研究学会第3回大会(2003年11月22日、於駒澤大学)における口頭発表原稿に加筆・修正を施したものである。

1. シェイクスピアはエアリエルを男として認識していた。エアリエル自身、“Ariel and all his quality” (1.2.193) と言い、キャリバンも「自分をいじめる妖精に見つからないかもしれない」と言う時、“Perchance he will not mind me” (2.2.17) と述べる。ステファノ - は、姿は見えないが小太鼓をたたいているエアリエルを「彼」と呼ぶ：“I would I could see this taborer; he lays it on” (3.2.148-9)。
2. 19世紀にエアリエルを少年らしく描いた絵画 (David Scott, *Ariel and Caliban* (1837) 等) や中性的に描いた絵画(John Everett Millais, *Ferdinand Lured by Ariel* (1849-50) 等) も存在した。しかしAmelia Jane Murray, “On The Bat’s Back I do Fly” *The Tempest, Act V* (1820s)、John Anster Fitzgerald, *Ariel* (c.1858) (図2とは別) やHenry John Stock, *Ferdinand and*

Ariel (1880) 等、割合としては女性らしく描かれたエアリエルの方が断然多い。

3. ボイデルは30人以上の代表的な画家から作品を集め、200点近い作品の一部をロンドンのシェイクスピア・ギャラリーに展示した。その後原作を銅版画で複製し、これにテキストを添えて刊行した(千足 214)。
4. William Hogarth, *A Scene from 'The Tempest' (I.ii)*, c.1735においても、エアリエルはキャンパスの上端で軽やかに浮いているだけであり、Caroline Watson after Robert Edge Pine, *Miranda: "What is't, a Spirit?" (The Tempest, I)*, 1784においても、エアリエルは雲の上からそっと顔を覗かせているだけである。
5. "Fairy folks / Are in old Oaks"は古謡からの一節であり、古代ケルトには、オークは神聖な木で魔力があり妖精が棲んでいる、という言い伝えがある。
6. 『あらし』の原文はオックスフォード大学版の*The Tempest* (1998) から引用し、拙訳を記載した。
7. 妖精は一般的に太陽の光を嫌い、日が暮れてから姿を現す超自然の生きものなので(井村『妖精学入門』83)、図4に描かれたのは太陽ではなく満月である。
8. 鶯は『あらし』において、成長を助けた木(プロスペロー)の樹液を吸って滅ぼす、邪悪なプロスペローの弟の喩えになっている(1.2.85-87)。
9. 神話において、美少年ヒュラスが真水を求めてさまよっていたとき、淵のほとりで水の精達に遭遇してしまう。彼女達は彼への欲情にかられ、彼を水に入れて抱擁したまま水中深く引きずり込んでしまうのである。

参考文献

- Beddoe, Stella. "Fairy Writing and Writers." *Victorian Fairy Painting*. Ed. Jane Martineau. London: Merrell Holberton, 1997. 22-31.
- Biedermann, Hans. *Dictionary of Symbolism: Cultural Icons and the Meanings Behind Them*. Trans. James Hulbert. New York: Facts On File, 1992.
- Clark, Sandra. *Penguin Masterstudies: The Tempest*. Harmondsworth: Penguin Books, 1986.
- Cooper, Suzanne Fagence. *The Victorian Woman*. London: V&A P, 2001.

- Coursen, H. R. *The Tempest, A Guide to the Play*. Westport: Greenwood P, 2000.
- Dymkowski, Christine. Introduction. *The Tempest*. By William Shakespeare. Cambridge: Cambridge UP, 2000.
- Gere, Charlotte. "In Fairyland." *Victorian Fairy Painting*. Ed. Jane Martineau. London: Merrell Holberton, 1997. 62-72.
- Gorham, Deborah. *The Victorian Girl and the Feminine Ideal*. London: Croom Helm, 1982.
- Jackson, Russell. "Shakespeare's Fairies in Victorian Criticism and Performance." *Victorian Fairy Painting*. Ed. Jane Martineau. London: Merrell Holberton, 1997. 38-45.
- Lambourne, Lionel. "Fairies and the Stage." *Victorian Fairy Painting*. Ed. Jane Martineau. London: Merrell Holberton, 1997. 46-53.
- Maas, Jeremy. "Victorian Fairy Painting." *Victorian Fairy Painting*. Ed. Jane Martineau. London: Merrell Holberton, 1997. 10-21.
- Orgel, Stephen. Introduction. *The Tempest*. By William Shakespeare. Oxford: Oxford UP, 1998. 1-87.
- Roberts, Helene E. "Marriage, Redundancy or Sin: The Painter's View of Women in the First Twenty-Five Years of Victoria's Reign." *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Ed. Martha Vicinus. Bloomington: Indiana UP, 1973. 45-76.
- Shakespeare, William. *The Tempest*. Ed. Stephen Orgel. Oxford: Oxford UP, 1998.
- Siddall, Stephen. "The Tempest: Confinement and Release." *Critical Essays on The Tempest William Shakespeare*. Eds. Linda Cookson and Bryan Loughrey. Harlow: Longman, 1988.
- Sigsworth, E. M., and T. J. Wyke. "A study of Victorian Prostitution and Venereal Disease." *Suffer and Be Still: Women in the Victorian Age*. Ed. Martha Vicinus. Bloomington: Indiana UP, 1973. 77-99.
- Vaughan, Virginia Mason and Alden T. Vaughan. Introduction. *The Tempest*. By William Shakespeare. Surrey: Thomas Nelson and Sons, 1999.
- Wood, Christopher. *Victorian Painters: 2. Historical Survey and Plates*. Suffolk: Antique Collectors' Club, 1995.
- . *Victorian Painting*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1999.
- . *Fairies in Victorian Art*. Suffolk: Antique Collectors' Club, 2000.

- 井村君江『フェアリー』 新書館、1989年。
- 同『妖精学入門』 講談社現代新書、1998年。
- 同『妖精とその仲間たち』 ちくま文庫、2000年。
- 荻野美穂「「堕ちた女たち」 虚構と実像」 松村昌家他編『英国文化の世紀4 民衆の文化誌』所収 研究社出版、1996年、163-184頁。
- 川本静子「清く正しく優しく 手引書の中の<家庭の天使>像」 松村昌家他編『英国文化の世紀3 女王陛下の時代』所収 研究社出版、1996年、53-85頁。
- 同『<新しい女たち>の世紀末』 みすず書房、1999年。
- 金城盛紀『シェイクスピアと花』 東方出版、1996年。
- 千足伸行「ポイデルのシェイクスピア・ギャラリー」 ジョン・ポイデル編 小田島雄志著『シェイクスピア・ギャラリー』所収 社会思想社、1992年、213-217頁。
- 谷田博幸「ヴィクトリア朝の闘うヌード」『芸術新潮』54巻6号(2003年6月) 5-78頁。
- ポイデル、ジョン編 小田島雄志著『シェイクスピア・ギャラリー』社会思想社、1992年。
- 北条文緒他編『遥かなる道のり イギリスの女たち 1830-1910』 国書刊行会、1989年。
- 松村昌家編『ヴィクトリア朝小説のヒロインたち 愛と自我』 創元社、1988年。
- 度会好一『ヴィクトリア朝の性と結婚 性をめぐる26の神話』 中公新書、1997年。

(神戸女学院大学大学院博士課程)

resemblance, then, to the pre-modern Islamic reformist activity like the Wahhabism than the nationalist movement like the Urabi revolution. These two movements, taken place in the Nile Valley in the heyday of the Victorian Age, have relevance to the nationalist and Islamist activities in the modern Muslim world.

* This article is based on the paper I read at the Third Annual Conference of Society for the Victorian Cultural Studies in Japan on 22 Nov. 2003 at Komazawa University, which I widely revised for the publication. I greatly appreciate Professor Masaie Matsumura, its president, and other members of the executive committee for giving me such an opportunity, and Professor Kumie Inose(Konan University) for reading this article and giving several comments on it before publication.

The Victorian Womanhood Reflected in Ariel Paintings

Noriko TAKAGI

The aim of this paper is to re-examine the Victorian womanhood through Ariel paintings in the nineteenth century. Though William Shakespeare specified that Ariel is a male character in *The Tempest*, many Victorian painters portrayed feminine Ariels on canvases. We will investigate the Victorian subconscious which the painters challenged to disclose in a uniquely individual way.

First, the focus will be on what John Anster Fitzgerald tried to represent in his painting, *Ariel*: Ariel's image of an "angel" and the image of Victorian

middle-class women as “The Angel in the House.” What Fitzgerald implied by painting Ariel confined by Prospero was the image of Victorian women who were made to devote themselves to their husbands obediently. Second, Ariel’s image of an “enchantress” and the image of Victorian working-class women as “The Fallen Women” will be discussed through Charles Rolt’s *Prospero relating his history to Miranda* and Henry James Townsend’s *Ariel*. Ariel’s figures of “enchantress” displaying her mature nude in the pictures, imply men’s sexual desire which the existence of “The Fallen Women” represents. Finally, in the painting of Fitzgerald’s *Ariel*, we will find the image of authentic Victorian women who do not conform either to the image of “The Angel in the House” or to the image of “The Fallen Woman.” Fitzgerald also revealed the uncertainty of the fixed woman images.

The role of Ariel depicted in the nineteenth century is to indicate two stereotypes of Victorian women which satisfy men’s double demands and to reveal Victorian women’s unvarnished selves.

The Conservative Aspects of *The Woman in White*: relevance for a middle-class readership

Tomoko HASHINO

The Victorian England of the 1860’s saw ‘the sensation novel’ in great vogue. It saw ‘sensational’ themes such as crime, passion or madness come into the stories of the idealised middle-class household. This undermined middle-class values of ‘home’, and aroused readers’ thrills. Wilkie Collins