## 慶應義塾大学学術情報リポジトリ

Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	美術に現われた女性像
Sub Title	Western art
Author	八代, 修次(Yashiro, Shuji)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1965
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.19, (1965. 1) ,p.65- 75
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	特集:文学・芸術に現われたる女性像
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00190001-0065

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって 保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

## 美術に現われた女性像

**八代修次** 

筋の運びに従って長々と叙述しているのに反して、美術ではその一瞬の姿を把えて視覚的なものとして定着させているからである。美 性がどういうテーマに扱われているか、またそのテーマにおいて女性が美術の問題とどう結びつくかを考えてみたい。 おいてもほとんど変るところがない。またそのような説明の根拠が得てして文学作品に求められることも多いので、こゝではなるべく 「文学」の方で論じられることゝ重複しないように、あくまでも美術の作品を中心として述べてみたい。そこでまず美術において、女 美術に現われた女性像を、そこに描かれた女性の人生観や社会的背景から説明しようと試みるならば、結果は美術においても文学に 一つの女性像が与えられた場合、文学と美術とではその女性から受ける印象が幾分異ってくる。それは文学では女性の環境や心理を

るものではない。美術が空間芸術であるとか、視覚芸術であるとか云われるのも、このような文学との相違があるからである。

姿や衣服を忠実に伝えている点で、またその女性のイメージをはっきりと描き表わしていると云う点で文学のなし得ない特性を備えて

さて美術において絵画を例にとってみるならば、女性をテーマとしたものにまず肖像画があげられる。女性の肖像は、その美しい容

術作品の中には女性の環境や心理にたち入って観察したものもあるが、文学作品のように様々の角度から観察し時間をかけて説明出来

な 文 学 に — 65 -

う。しかしとの文学的解釈の不明確な点が、却って画家にとって美術の問題を展開してゆくためには好都合であった。しばしば画家が 絵画であると云うことが出来る。 絵巻物と云う珍らしい形式を生み出し、女性の恋愛物語を初め栄与や信仰の物語を扱っている。それゆえ絵巻物は文学に一層接近した と、その背後には有名な文学作品や祭礼儀式などがあって、しばしば物語的要素をもたせられている。とのような傾向は日本の美術で その女性の実名を知っていても「少女像」と云うような題をつけている場合があるのは、特定の女性にとらわれることなく形態や色彩 はまちくしとなる。 も出来るので、 るものである。 やそれらの配合と云う美術の問題を自由に追求することが出来るからである。 いる。しかし一方では何某と断わらない無名の女性をテーマとしたものが非常に多い。普通には「婦人像」とか「美人画」とか云われ ある意味では文学的興味の対象となり得るのである。しかし無名の女性となると、その絵を見る人の見方によって解釈 この点肖像画は実名がはっきりしていることから、テーマとなっている女性の生涯や思想を絵から離れて想像すること たゞそこに描かれている女性の姿を手がかりとして憶測するだけで、肖像の場合ほど具体性をもってこないであろ しかしながら絵巻物の作者が、しばく~時間の推移を同一画面に混合して描いている事実は、 しかし同じ無名の女性をテーマとしながら風俗画となる 結局絵

ゆえ文学作品からも、 ることなく美術の問題をそこに発展させてきた。 も物議をかもしたこともあったが、特にヨーロッパ美術において、裸体は伝統的に重要なテーマとして扱われ、 的問題との関連において制約を受けることになる。 もし文学作品で裸体を扱うとすれば、どうしても衣服をとると云う理由を説明しなければならないからで、そのため当然倫理的、 以上の点からみて文学的解釈から離れた美術独自の分野に女性像を求めるとするならば。そこに裸体画の問題が起ってく るで あろ 裸体画には元来肖像画のように実名がつけられている場合がほとんどなく、「裸婦」と題されるように無名の女性を扱っている。それ また社会的な風習からも離れた分野として見ることが出来る。文学作品では裸体だけを賛美したものが少ない。 この理由は絵画が限られた平面に描かれる視覚芸術であるために、 美術の場合でも裸体が羞恥や猥褻の感情を刺戟するものとして、どく近代において 画家も興味本位に堕す 画家は裸体を日常

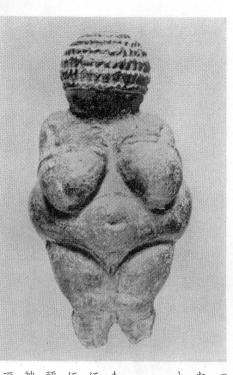
てこの絵画空間の中に構成したからである。

の行動や感情から引き離して一瞬の姿として把えたからである。そして画家は、裸体をマッスやヴォリュームをもつ決定的な形態とし

画家の苦心はまさにこの瞬間的な裸体に、

いかに決定的な形態を与えるかと云うことにあ

画では到底物語ることが不可能であると云うことを暴露したようなものである



(第一図)

と云うことが出来よう。と云うことが出来よう。

以上のような観点から、美術に現われた女性像の代表的なものとしてヴィーナスの像を取りあげてみたい。ヴィーナスに関してプラトンは「饗宴」Symposionの中で、客人の一人に次のように語らせている。「ところが実はあの女神には二種あるのだから……。一方は思うに年長で母の無いウラノス種あるのだから……。一方は思うに年長で母の無いウラノスでいる。もう一種の年下の方はゼゥスとディオネの間の娘でいる。もう一種の年下の方はゼゥスとディオネの間の娘でいる。もう一種の年下の方はゼゥスとディオネの間の娘でいる。

Cyclades出土の新石器時代に属する大理石の人形(第二図)で、この一見不自然に見える女性像には既に幾何学的構成が与えられてい とが出来るのである。一つは旧石器時代の洞窟から出た「ヴィレンドルフWillendolfのヴィーナス」(第一図)と云われる小像で、この 味では美術作品の価値にもかゝわってくるものである。おゝよそ人間の肉体的慾求に基づいて女性像が形造られる場合、この「天の娘 と。このプラトンのヴィーナスに関する二種類の区別は、女性像に対する一般的な人間感情を適切に云い表わしたものであり、ある意 る。この裸体像の抽象化が地中海の民族によって表わされたと云うことは、ギリシア美術を通じてヴィーナスの発展に重要な意義をも 女性像には生殖のシンボル以外には何もないくらいに女性の肉体的特徴が誇張されて表わされている。 もう一つはキュクラデス 諸 島 と「万人向きのもの」とはヨーロッパ美術を通じて繰り返えし表わされている。との二種の女性像は既に原始時代の偶像にも見出すと つものである。この二体の女性像をプラトンに倣えば前者は「万人向きのもの」で、後者は「天の娘」であると云えよう。この原始時

代の女性像に見る対照的な特徴は、これ以降のヨーロッパ美術に判然と現われるものではないが、むしろ共存しつゝ表わされている。 り、女性は上衣を着けていなければならないと云う習慣やタブーが存在していたに違いない。 が紀元前五世紀以前まではほとんど稀れであると云う理由によるものである。当時裸体で表わされた多くの男子の青年像の 場 合と 異 いるが、ギリシア美術の最初のころ女性は裸体で表わされていなかったと思われる。それは古代ギリシアにおいて女性の裸体像の遺品 風にである。しかしながら、女性の裸体は十七世紀以降の絵画や彫刻に男性像に代ってはるかに優雅な魅力あるテーマとして扱われて 例えばボッティチェルリのヴィーナスは「天の娘」に属するものであるが、その反面には繊細な官能性を秘めており、一方リューベン スのものは肉感的なヴォリュームの強調された「万人向きのもの」でありながら、生命を謳歌する女性像の理想を追求していると云う

とを示している。紀元前六世紀頃ギリシアにヴィーナスが出現したとき、明らかにその起源を示す女神の裸体が銅鏡の柄(ミュンヘン) とのヴィーナスがキュプロス島に上陸したときの姿は、この女神がギリシア本来のものでなくオリエントに起源をもつものであったこ 雅の女神カリテスがこれに美衣を纏わせ、これに従ってギリシア本土に渡ってオリュンポスの神々の許に案内したと云うことである。 ってまずキュテラの島に着き、それからキュプロス島に渡るとその容姿の美しさが全てのものゝ心を征服し、季節の女神ホーライや優 ヴィーナスの登場に関してはギリシアの詩人へシオドス Hesiodos の神話にヴィーナスが海の泡から生れ、 西風に吹き送られ波に漂

(第三図)に表わされた。しかしこの女神の正面向きの硬直した(第三図)に表わされた。しかしこの女神の正面向きの硬直したの生像とはまだ充分にギリシア的ではない。紀元前五世紀地中海の漁村にでも居そうなこの快活な少女の裸体像である。は女性像と云うには未熟な肉体をしているが、頭部の長さを規準として全身の比例を定めた均衡のとれた人



ヴィーナス」(テルメ)において着衣の姿ではあるが、さら 規範Kanonが、この女性像にも適用され、さらに腰部の腕曲 る。しかもポリュクレイトスPolykleitosが男性像に発見した して肉体のもり上りにそって足もとへと流れてゆく、微妙な が、既にこの少女像に意識されている。この少女の裸体に見 上衣と女体のリズムが克明な観察に基づいて追求されて に進んだ女性像へと発展する。上衣の一端は肩から落ち、そ る肉体表現は、紀元前五世紀末の「ゲネトリクス Genetrix の

(第三図) もつけ加えられて妖艶な女性の姿体を表わしている。

なった。 しての尊厳を備えているとは云え、後の時代に現われる「万人向きのもの」としてのヴィーナスの姿体に、しばく〜用いられることゝ うな女性美は、エジプトやメソポタミアの美術には全く見出せなかったものである。しかし上衣の下に隠された肉体の表現は、

着衣の方を選んだと伝えられるのもギリシアにおける前述の理由によるものであろう。もう一方のクニドス島に渡った裸体のヴィーナ ナス」(第三図)と呼ばれている彫像である。との時プラクシテレスは着衣と裸体の二つのヴィーナスを作ったが、 紀元前四世紀になって初めて裸体のヴィーナスが登場してくるのが、プラクシテレス Praxiteles の作になる「クニドス Cnidos のヴィー ギリシャではヴィーナスを裸体で表わしてはならないとする宗教的な風習が、少なくとも紀元前四世紀までは続いていたと思われる。 コス島の人たちが

このよ

覆う右腕さえもその役割を充分果しておらず、却ってプラクシテレスのヴィーナスに比べれば自意識をもった肉感的な女性像となって 身を覆っているため閉鎖的となり、周囲への気使いを示している。云わば謙譲な女神の姿をしているのである。しかしその実は胸部を 見るならば、プラクシテレスのヴィーナスが開放的であり、云わば無防備の姿勢であるのに反して、カピトリーノのものは手と腕で全 いて腕の位置が置き換られているが、明らかに姿体はプラクシテレスから受け継がれたものである。それがために一定の距離をおいて ことを知るのである。プラクシテレスが裸体に発見したこの古典的女性像は、続く紀元前三世紀にも裸体のヴィーナスの規範となりつ 像として制作されていたことが推測される。即ち紀元前四世紀には依然としてヴィーナスが「天の娘」に属するものと考えられていた ゝ、その「天の娘」としての姿を変更してゆくことになる。例えば「カピトリーノ Capitolino のヴィーナス」(ローマ)(第四図)にお 現在ヴァティカーノ宮にある模造から見ても、この女神が繊細な感触や官能性をもちつゝ美の抽象的調和に基づく理想的な女性 (第四図) と同様に理想的女性像を追求したラッファエルロのヴィーナ ィ)は、イタリア・ルネサンを通じて他に並ぶものなき権威 スの素描(「オルレアンのマドンナ」習作の裏面) られている。また高期ルネサンスにおいて、プラクシテレス スの誕生」(ウフィツィ)を描いたときにも、 ンチェスコの依頼でポリッィアノの詩に基づいて「ヴィーナ のと同じ姿体の「メディチ Medici のヴィーナス」(ウフィッ を芸術家によって負わせられた。 例えばボッティチェルリがロレンッオ・ディ・ピエルフラ

いる。このような一見謙譲に見える姿体に、プラクシテレス の「天の娘」としてのヴィーナスが「万人向きのもの」とな ってゆく過程を見ることが出来る。しかしカピトリーノのも



をもたせられ、脚のねじれも肉体の焦燥を表わすごとく曲げられていて見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割で見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割で見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割で見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割で見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割で見ると、レダの胸の前の腕はわざと胸部のふくらみを強調する役割をもたせられ、脚のねじれも肉体の焦燥を表わすごとく曲げられていれとほとんど同じ姿体を発見する。しかしての二つのヴィーナスはれとほとんど同じ姿体を発見する。しかしての二つのヴィーナスはれとほとんど同じ姿体を発見する。しかしての二つのヴィーナスはれいとほとんど同じ姿体を発見する。しかしての二つのヴィーナスはれいとほとんど同じ姿体を発見する。

ヴィーナス」も、一八二○年ミロ島 Milo で半裸の女神が発見されるにおよび、その権威を失うことになった。この「ミロのヴィーナ 性をもつ理想的な女性像への接近を示していたからである。 「万人向きのもの」に比べて豊かな逞しい肉体をもち、 (第五図) 自意識の表情や周囲への媚態を表わさない古典時代のヴィーナスに共通 このようにルネサンスを通じて女性像の規範となった「メディチの

lli (1444頃—1510) 両者は女神たちのダンスの列の中から三人一組を取り出してシンメトリカルに配列していることゝ、中央の女神が背面であるのに対し 術にほとんど先例がなく、ボッティチェルリが何を参考にしたかは不明であるが、現存するものにポムペイの壁画のものがある。 古典美術における「天の娘」としてのヴィーナスを初期ルネサンスの女性像にに求めるなら、再びボッティチェルリSandro Bottice・ の「春」(ウフィツィ)に描かれている「三美神」(第五図)をあげることになる。この「三美神」の形式は古典美

生殖のアレゴリに適った肉体のポーズを与えられプラクシテレスの清純な、理想的な調和をもつ女

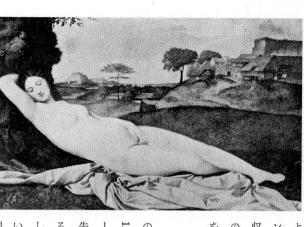
らを覆う錯綜した衣襞の線によって厳重に閉め出されている。云わばとの三美神は「天の娘」としてのヴィーナスに接近したものであ まとった薄衣は肉体に密着したり、四方へ拡がってゆくリズムが与えられている。この着衣の女神は古典美術の伝統的表現に基づくも の「三美神」とポムペイの壁画を比べて見ると、ポムペイの方が単純な一列に並んだ裸体で表わされているのに対して、ボッティチェ 描き表わすことになるので、当然そこにはヴィーナスに共通する女性像が要求されてくることになる。しかしながらボッティチェルリ て両側の女神は正面向きの姿をしていると云う構成において共通している。云わば三美神とは云え、三体でもって一体の女神の全貌を トリクスのヴィーナス」のもつ「万人向きのもの」の傾向は、ボッティチェルリにおいてやゝ細長い姿体や神経質な肉体の分節、それ シア的な女性像である。とのボッティチェルリの「三美神」において、「ゲントリクスのヴィーナス」の発展を見るのであるが、「ゲン のであって、ポムペイの女神が胴体の長い腰の張った明らかに古典美術のデフォルメイションを企てゝいるのに反して、はるかにギリ ルリは女神の肉体と腕に動勢を与えることによって画面に深みをもたせ、立体的な構成として扱っている。しかも動く身体につれて、 (第六図 ってポムペイの壁画よりも一層古典美術の理想的女性像にかなうものであ



ボッティチェルリのものと対照的なものは、リューベンス Pieter Paul

る。

Rubens (1577—1640)の「三美神」(プラード)(第六図)である。心からの喜びを表わすことが決して不純なことではないことを確心していたリューベンスは、ギリシア人よりももっと楽天的に女性の肉体を賛美した。リューベンスは、ギリシア人よりももっと楽天的に女性の肉体を賛美した。リューベンスの「三美神」はポムペイの壁画と同様に裸体の女神として表わされているが、この肥満した女神の姿はボッティチェルリの古典的な女性美とはおっよそ異るものである。リューベンスはむしろ何にも束縛されないで発育したよそ異るものである。リューベンスはむしろ何にも束縛されないで発育したよく異るものである。リューベンスにとっては外形の均衡



を見出すものである。 の」の傾向をもつリューベンスの女性像は、 収穫を祝うがごとく、造物主が与えた生への感謝の心が溢れている。この「万人向 ンドルフのヴィーナス」に似たとれらの豊な女神の乱舞には、 よりも、 内部に躍動する生命の表現の方がはるかに重要であった。丁度原始時代の「ヴィレ ティツィアーノやルノアールの女性像に共通性 山積みにされた野菜や果物の

ーナスはプラクシテレスのものに比べて、(第七図) プロポーションがやゝ細長く逞しい肉体ではないけれども、却って背景に描かれた風景のな 裸で、その正面を観賞者の方に向けていると云う点で共通している。ジォルジォーネのヴィ のを、 る。プラクシテレスのヴィーナスが、上衣を足もとに脱ぎ捨て余り周囲に気をくばらず沐浴 先例がない。それゆえこの形式はヴェネツィア派のジォルジォーネの創意による もの であ いて自分の裸体であることにも気がつかないかのようである。しかしこの両者とも女神が全 しようとする女神の瞬間の姿体をしているのに対し、ジォルジォーネのヴィーナスは眠って ーネのヴィーナスは全裸で横臥し眠っているが、この横臥の形式のヴィーナスは古典美術に 1510)の「眠れるヴィーナス」(ドレスデン)(第七図)をあげることが出来る。 プラクシテレスが全裸の女性像の理想を表わした「クニドスのヴィーナス」に共通するも 高期ルネサンスの絵画に求めるとするならば ジォルジォーネ Giorgione(1478 🖾

だらかな起伏の中に融け込んでいる。ジォルジォーネはヴィーナスの足もとにキューピッドを描いたが、 れがためこのヴィーナスの姿が決して日常の偶然的な状景として受け取られることなく、プラクシテレスと同様に「天の娘」の理想美 え眠っているヴィーナスの裸体は自然の一部となり、次第に拡がってゆく黄昏の瞬間の中に自然の美しさをも高めることゝなった。 「それは初め神話をテーマとして描こうとしたジォルジォーネが、自然の風景を描くことに変えてしまったからであろう。 後にそれを塗りつぶしてしま

異っている場合でも常に変りない。しかし明らかにジォルジォーネのヴィーナスの形式に倣いつゝ、このティツィアーノのヴィーナス は衣服を脱いだ女性の肖像とも云うべきものである。これをジォルジォーネのものに比べて見ると、ティツィアーノは神話の女神を描 る。「オルガン演奏者のいるヴィーナス」(プラード)(第八図)は幾点か現存するが、ヴィーナスの姿体は足もとにいる賛美者の姿の ジォルジォーネと同じヴェネツィア派のティツィアーノ Vecellio Tiziano(1476頌―1576)も好んで横臥のヴィーナスを 描い (第八図 こうとしたのではなく、むしろ寝台に横臥する豊満な貴婦人の心理を描いている。こゝに描 てい



う横臥の形式は、クラナッハ、ゴヤ、マネ、モディリアーニと近代美術に至る間に繰り返え の」の傾向を著しく示しているものである。 かれた全てが偶然的なことであり、それだけに現実的なものであり、云わば「万人向きのも を誘惑する姿として、また近代では光と色彩の荷ない手として、ヨーロッパ美術における女 し用いられた。そしてあるときは理想的女性美の表現のために、またあるときは見る人の心 このようにジォルジォーネに始まるヴィーナスが美しい裸体の全貌を観賞者に見せると云

比較の上に立って云えば、東洋美術には優れた裸体画を見出すことが困難である。これには 中心として見て来たために東洋美術について触れるところがなかった。最後に東洋と西洋の ある。特に女性の裸体像となると風俗画の極く限られた分野に見られる程度で、それも「衣 の肉体に理想的な形式を追求すると云うことが、美術の上で積極的に行われなかったことに 風俗習慣や地理的条件の相違と云うことも考えられようが、その一つには東洋において人間 美術に現われた女性像として裸体の問題を取りあげて来たのであるが、ヨーロッパ美術を

(1) 註

(3) (2)

Kenneth Clark, The Nude, 1956. P. 7

プラトン「饗宴」久保勉訳、岩波文庫、五四頁

沢木四方吉「アフロディテの脱衣」(西洋美術史論放所載)四四一頁

Lionello Venturi, Four Steps toward Modern Art, 1956. P. 15