

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

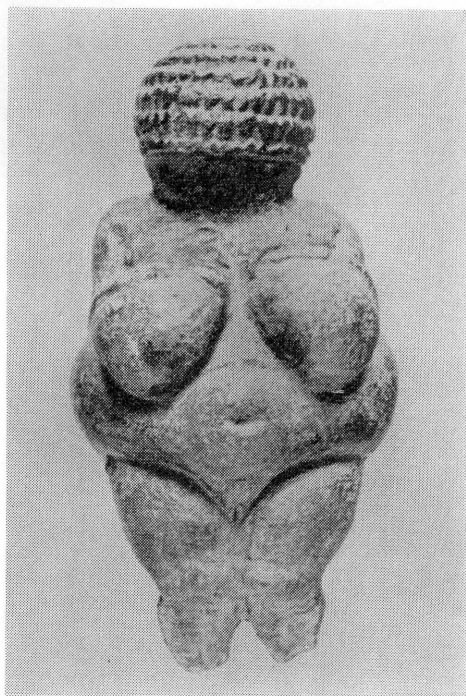
美術に現われた女性像を、そこに描かれた女性の人生観や社会的背景から説明しようと試みるならば、結果は美術においても文学においてもほとんど変るところがない。またそのような説明の根拠が得てして文学作品に求められることも多いので、こゝではなるべく「文学」の方で論じられることゝ重複しないように、あくまでも美術の作品を中心として述べてみたい。そこでまず美術において、女性がどういうテーマに扱われているか、またそのテーマにおいて女性が美術の問題とどう結びつくかを考えてみたい。

一つの女性像が与えられた場合、文学と美術と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捉えて視覚的なものとして定着させているからである。美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な角度から観察し時間をかけて説明出来るものではない。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。

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

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」とか云われるものである。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も出来るので、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はまち／＼となる。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う。しかしこ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、特定の女性にとられることなく形態や色彩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。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。このような傾向は日本の美術で絵巻物と云う珍しい形式を生み出し、女性の恋愛物語を初め榮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絵画であると云うことが出来る。しかしながら絵巻物の作者が、しば／＼時間の推移を同一画面に混合して描いている事實は、結局絵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。

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う。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。それゆえ文学作品からも、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。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ぬからで、そのため当然倫理的、社会的問題との関連において制約を受けることになる。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、ごく近代において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、画家も興味本位に墮することなく美術の問題をそこに発展させてきた。この理由は絵画に限られた平面に描かれる視覚芸術であるために、画家は裸体を日常の行動や感情から引き離して一瞬の姿として扱えたからである。そして画家は、裸体をマッサやヴォリュームをもつ決定的な形態としてこの絵画空間の中に構成したからである。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る。



(第一図)

ったのである。この場合画家にとって、裸体は「衣服をとった裸」と云うよりも、「裸体そのもの」として考えられていたと云うことが出来よう。⁽¹⁾

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神(天)の娘で、われわれはこれを天の娘 Uraniaとも呼んでいる。もう一種の年下の方はゼウスとディオオネの間の娘で

われわれはこれを万人向きのもの Pandemosと名づけている⁽²⁾

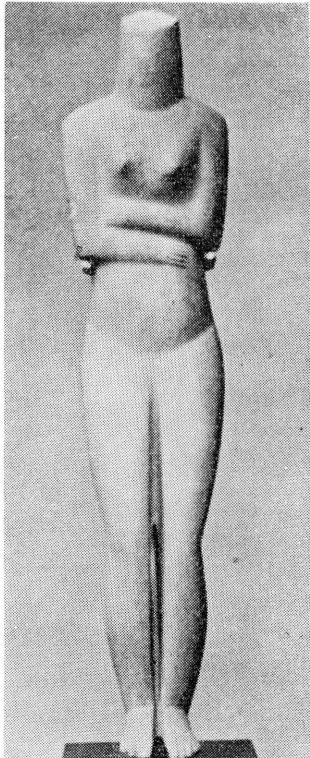
と。このプラトンのヴィーナスに関する二種類の区別は、女性像に対する一般的な人間感情を適切に云い表わしたものであり、ある意味では美術作品の価値にもかゝわってくるものである。おゝよそ人間の肉体的慾求に基づいて女性像が形造られる場合、この「天の娘」と「万人向きのもの」とはヨーロッパ美術を通じて繰り返し表わされている。この二種の女性像は既に原始時代の偶像にも見出すことが出来るのである。一つは旧石器時代の洞窟から出た「ヴィレンドルフ Willendorfのヴィーナス」(第一図)と云われる小像で、この女性像には生殖のシンボル以外には何もないくらいに女性の肉体的特徴が誇張されて表わされている。もう一つはキュクラデス諸島 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

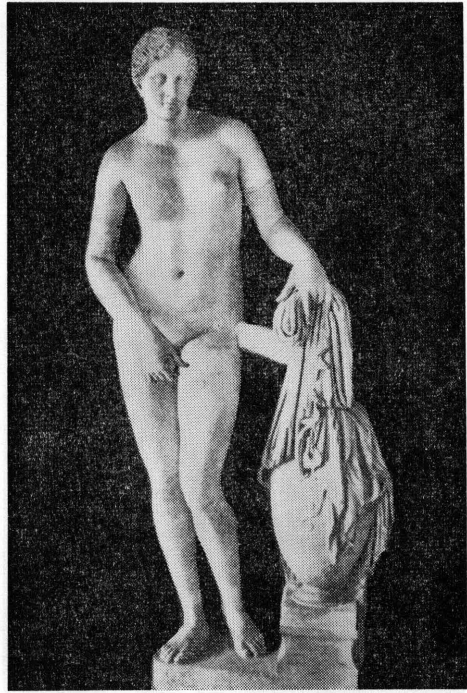
代の女性像に見る対照的な特徴は、これ以降のヨーロッパ美術に判然と現われるものではないが、むしろ共存しつゝ表わされている。例えばポッティチェルリのヴィーナスは「天の娘」に属するものであるが、その反面には繊細な官能性を秘めており、一方リューベンスのものは肉感的なヴォリュームの強調された「万人向きのもの」でありながら、生命を謳歌する女性像の理想を追求していると云う風にある。しかしながら、女性の裸体は十七世紀以降の絵画や彫刻に男性像に代ってはるかに優雅な魅力あるテーマとして扱われているが、ギリシア美術の最初のころ女性は裸体で表わされていなかったと思われる。それは古代ギリシアにおいて女性の裸体像の遺品が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。

ヴィーナスの登場に関してはギリシアの詩人ヘシオドス 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。こ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とを示している。⁽³⁾ 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)

(第二図)

に表わされた。しかしこの女神の正面向きの硬直した姿体はまだ十分にギリシア的ではない。紀元前五世紀になって、この小像とははるかに異なる女性像が現われる。それは「エスキリーノ Esquino のヴィーナス」(カピトリノ)と云われている少女の裸体像である。地中海の漁村にでも居そうなのこの快活な少女の裸体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





(第三図)

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つたものである。しかし上衣の下に隠された肉体の表現は、女神と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、しばしば用いられることゝなった。

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。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 Knidos のヴィーナス」(第三図)と呼ばれている彫像である。こ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、コス島の人たちが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

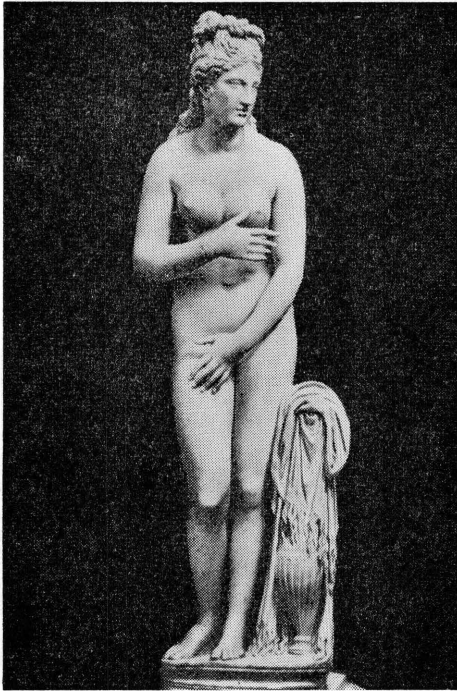
体表現や清純で抽象的な肉体は、ギリシア人の女性像の最初のものとして重要なものと思われる。後の時代においておよそ古典美術に倣おうとする芸術家が常に志す人体の理想美が、既にこの少女像に意識されている。この少女の裸体に見る肉体表現は、紀元前五世紀末の「ゲネトリクス Genetrix のヴィーナス」(テルメ)において着衣の姿ではあるが、さらに進んだ女性像へと発展する。上衣の一端は肩から落ち、そして肉体のもり上りにそって足もとへと流れてゆく、微妙な上衣と女体のリズムが克明な観察に基づいて追求されている。しかもポリュクレイトス Polykleitos が男性像に発見した規範 Kanon が、この女性像にも適用され、さらに腰部の腕曲

スは、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「カピトリノのCapitolineのヴィーナス」(ローマ)(第四図)において腕の位置が置き換わっているが、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、カピトリノのものは手と腕で全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

(第四図)

の「天の娘」としてのヴィーナスが「万人向きのもの」となつてゆく過程を見ることが出来る。しかしカピトリノのものと同じ姿体の「メディチ Medici のヴィーナス」(ウフィツイ)は、イタリア・ルネサンスを通じて他に並ぶものなき権威を芸術家によって負わせられた。

例えばポッティチェルリがロレンツォ・ディ・ピエルフランチェスコの依頼でポリツィアノの詩に基づいて「ヴィーナスの誕生」(ウフィツイ)を描いたときにも、この姿体とらわれている。また高期ルネサンスにおいて、プラクシテレスと同様に理想的女性像を追求したラッファエロのヴィーナスの素描(「オルレ안의マドンナ」習作の裏面)にも、こ





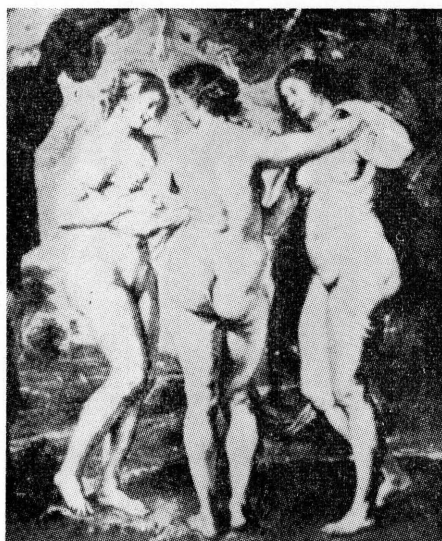
(第五図)

れとほとんど同じ姿体を発見する。しかしこの二つのヴィーナスは「メデイチのヴィーナス」の姿を受け継ぎながら、肉体のしまった均衡のある理想的な女体構成と云う点では「天の娘」に属するものと云えよう。一方「万人向きのもの」を受け継ぐものとして、レオナルド・ダ・ヴィンチの「白鳥とレダ」のレダの姿体をあげることが出来る。この絵をチェザーレ・ダ・セスト *Cesare da Sesto* の模写によって見ると、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る。云わばレダは、プラクシテレスの清純な、理想的な調和をもつ女性像としてよりも、生殖のアレゴリに適った肉体のポーズを与えられているのである。

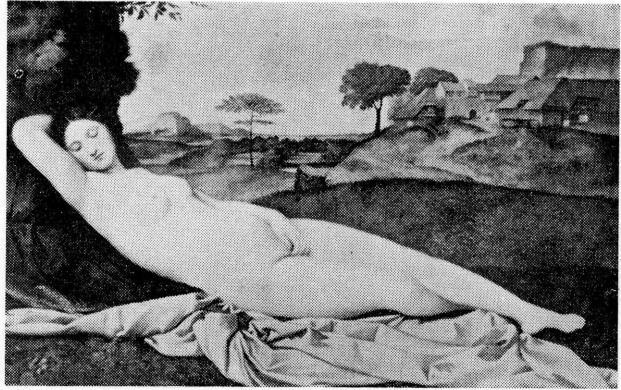
ヴィーナス」も、一八二〇年ミロ島 *Milo* で半裸の女神が発見されるにおよび、その權威を失うことになった。この「ミロのヴィーナス」は「万人向きのもの」に比べて豊かな逞しい肉体をもち、自意識の表情や周囲への媚態を表わさない古典時代のヴィーナスに共通性をもつ理想的な女性像への接近を示していたからである。

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求めるなら、再びポッティチェルリ *Sandro Botticelli* (1445—1510) 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」の形式は古典美術にほとんど先例がなく、ポ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。この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、中央の女神が背面であるのに対し

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。しかしながらポッティチェルリの「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、ポッティチェ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、まとった薄衣は肉体に密着したり、四方へ拡がってゆくり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であつて、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ーションを企て、いるのに反して、はるかにギリシア的な女性像である。このポッティチェルリの「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、「ゲントリクスのヴィーナス」のもつ「万人向きのもの」の傾向は、ポ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、それらを覆う錯綜した衣襞の線によって嚴重に閉め出されている。云わばこの三美神は「天の娘」としてのヴィーナスに接近したものである。(第六図)



ポッティチェルリのもつ対照的なものは、リューベンス Pieter Paul 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信していたリューベンスは、ギリシア人より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ポッティチェルリの古典的な女性美とはおよそ異なるものである。リューベンスはむしろ何にも束縛されないで發育したフランドルの女性の裸体を扱うことによって、豊かな肌の表面に様々に變化する感觸や弾力性を表わそうとしている。リューベンスにとっては外形の均衡



(第七図)

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「ヴィレンドルフのヴィーナス」に似たこれらの豊かな女神の乱舞には、山積みにされた野菜や果物の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「万人向き」の「の」の傾向をもつリューベンスの女性像は、ティツィアーノやルノアールの女性像に共通性を見出すものである。

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」に共通するものを、高期ルネサンスの絵画に求めるとするならば、ジョルジョーネ Giorgione (1478 頃—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。ジョルジョ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先例がない。それゆえこの形式はヴェネツィア派のジョルジョーネの創意によるものである。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しようとする女神の瞬間の姿体をしているのに対し、ジョルジョーネのヴィーナスは眠っていて自分の裸体であることにも気がつかないかのようなのである。しかしこの両者とも女神が全裸で、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。ジョルジョーネのヴィーナスはプラクシテレスのものに比べて、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だらかな起伏の中に融け込んでいる。ジョルジョーネはヴィーナスの足もとにキューピッドを描いたが、後にそれを塗りつぶしてしま⁽⁴⁾った。それは初め神話をテーマとして描こうとしたジョルジョーネが、自然の風景を描くことに変えてしまったからであろう。それゆ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

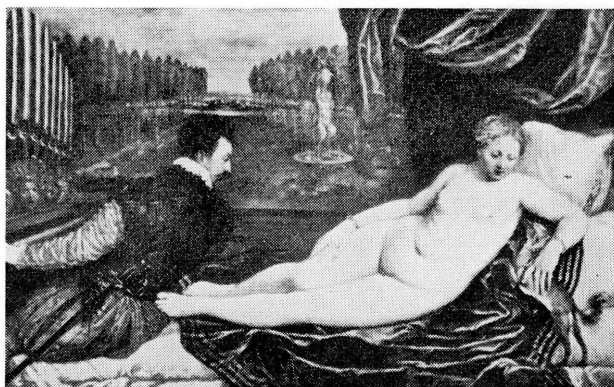
をもつことになった。

ジョルジョーネと同じヴェネツィア派のティツィアーノ Vecellio Tiziano (1476^頃—1576) も好んで横臥のヴィーナスを描いている。「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異っている場合でも常に変りない。しかし明らかにジョルジョーネのヴィーナスの形式に倣いつつ、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。これをジョルジョ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こうとしたのではなく、むしろ寝合に横臥する豊富な貴婦人の心理を描いている。こゝに描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「万人向きのもの」の傾向を著しく示しているものである。

(第八図)

このようにジョルジョーネに始まるヴィーナスが美しい裸体の全貌を觀賞者に見せると云う横臥の形式は、クラナツハ、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性像の重要なテーマとなったのである。

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



服をとった裸」であってヨーロッパ美術に見るような「裸体そのもの」の理想的な女性美を求めることは出来ない。

註

- (1) Kenneth Clark, *The Nude*, 1956. P. 7
- (2) プラトン「饗宴」久保勉訳、岩波文庫、五四頁
- (3) 沢木四方吉「アフロチャイテの脱衣」(西洋美術史論放所載) 四四一頁
- (4) Lionello Venturi, *Four Steps toward Modern Art*, 1956. P. 15