

Title	アフロディテと三美神(カリテス)たち
Sub Title	Aphrodite and the three Graces
Author	柴田, 明(Shibata, Akira)
Publisher	三田哲學會
Publication year	1968
Jtitle	哲學 No.53 (1968. 9) ,p.195- 210
JaLC DOI	
Abstract	In Greek mythology Aphrodite was a heroine and the Three Graces (Charites) were attendants, (cf. Hesiodos, Theogonia"; Homeros, "Odysseus," etc.) In Greek arts Aphrodite is usually shown, as the ideal female figure, (cf. Cnidian Venus, Capitoline Venus,. Medici Venus, etc.) But the two kinds of the Three Graces with which I deal in. this paper, namely a marble group in Siena and a relief in the Louvre, are considered to have unique character which could not be found in Aphrodite as a single figure. In these the Three Graces are a group of three female figures. The central figure of the group is in back view and the other two figures in both sides are fronted, each figure entwining her arms with the others'. The unique composition seems to have been influenced by the traditional, representation. Kenneth Clark says "the complicated pose may be derived from a row of dancers with arms on each others' shoulders, front to back,, motive still common in Greek choreography. From this row some artist had the happy idea of cutting off three figures, to form a closed symmetrical group, and offering them as the sweet and charitable companions of Venus." However, when these three figures are cut off, the original motive is changed, for figures are never shown in any dancing action, but only as a group of figures simply standing casually together. In Aphrodite as a single figure, it was impossible to see its all sides from one view point at the same time. In contrast, the Three Graces theme permitted a panoramic treatment of the bodies, which were in effect one body seen from three different viewpoints, three variations on one theme. It should be a pictorial solution to represent three varying aspects of feminine beauty. Therefore in Renaissance paintings the theme was revived as a form suitable for representing female nude, as Raphael, Botticelli and Rubens did. "Bathers" painted frequently by Renoir in the 20th century, though called by various different titles, are regarded as a variation of the same motive.
Notes	守屋謙二先生古稀記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00150430-00000053-0201

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.

アフロディテと三美神たち^{カリテス}

Aphrodite and the Three Graces

柴 田 明

Akira Shibata

Résumé

In Greek mythology Aphrodite was a heroine and the Three Graces (Charites) were attendants. (cf. Hesiodos, „Theogonia”; Homeros, “Odysseus,” etc.) In Greek arts Aphrodite is usually shown as the ideal female figure. (cf. Cnidian Venus, Capitoline Venus, Medici Venus, etc.)

But the two kinds of the Three Graces with which I deal in this paper, namely a marble group in Siena and a relief in the Louvre, are considered to have unique character which could not be found in Aphrodite as a single figure. In these the Three Graces are a group of three female figures. The central figure of the group is in back view and the other two figures in both sides are fronted, each figure entwining her arms with the others'. The unique composition seems to have been influenced by the traditional representation.

Kenneth Clark says “the complicated pose may be derived from a row of dancers with arms on each others' shoulders, front to back, motive still common in Greek choreography. From this row some artist had the happy idea of cutting off three figures, to form a closed symmetrical group, and offering them as the sweet and charitable companions of Venus.”

However, when these three figures are cut off, the original motive is changed, for figures are never shown in any dancing action, but only as a group of figures simply standing casually together.

In Aphrodite as a single figure, it was impossible to see its all sides from one view point at the same time. In contrast, the Three Graces theme permitted a panoramic treatment of the bodies, which were in effect one body seen from three different viewpoints, three variations on one theme. It should be a pictorial solution to represent three varying aspects of feminine beauty.

Therefore in Renaissance paintings the theme was revived as a form suitable for representing female nude, as Raphael, Botticelli and Rubens did.

“Bathers” painted frequently by Renoir in the 20th century, though called by various different titles, are regarded as a variation of the same motive.

かつて、私は守屋教授の「ギリシア美術史の中で、一般に最も美しい女性裸像で表わされる〈愛の女神〉アフロディテ Aphrodite (ローマ名ヴェヌス Venus) が、その成立の初期には決して裸形でなかったことをはじめて知った。そしてさらに、初期の着衣像から次第に脱衣していくアフロディテが、クニドスのそれにおいて、遂に一糸も纏わぬ姿となって出現する過程を説いた、沢木先生の「アフロディテの脱衣」を興味深く読んだ。

今日、多くの西欧彫刻・絵画になじんでいる我々はアフロディテといえは直ちに美しい裸体像を連想し、その属性から推して、その方が本来の姿であるかのように思いがちである。しかし現在我々が女性裸像の理想美を享受出来るのも、それまで男子像にしか許されなかった裸形を、みずからの愛人(フリユウネ)をモデルにしてまで、女性像のうちに実現しようとした彫刻家の厳しい意欲があったからこそと、ひとり感慨にふけたものである。

しかし、いまあらためて両教授の所説に接した当時の感激を想起しながら、アフロディテを中心とする女性裸像の変遷を西欧美術の流れのうちにたどってみると、そこに、この女神に沿う影のようにる現われ〈三美神〉(Charis 複数 Charites) たちの姿にむしろ私は心をひかれるのである。

それらは、アフロディテがギリシア神話のヒロインに応わしく 端厳・優美・華麗な姿で表わされるのに対して、常に幾つかの像と共に、その場を飾るためにのみ登場する。いわば、単にドラマの可憐なワキ役でしかないのである。たしかに、今ここにとり挙げた二種の〈三美神〉ルーヴル美術館のグレコ・ローマン期の高浮彫(図 I)とシェナ美術館の同期の彫刻(図 II)を見ても、その姿にはアフロディテのような理想化された女性美は殆んどうかがわれず、わずかに我々身邊の平凡な女性達の姿を見出すのみである。それにもかかわらず、ひとたび、それらが全く同形の極めて独得

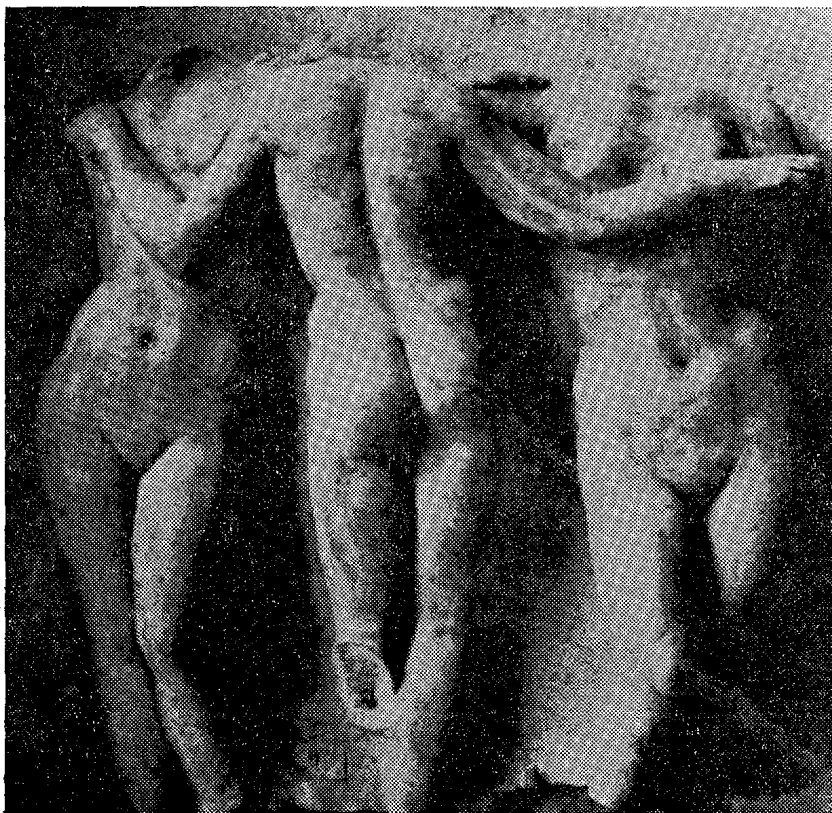


図 I

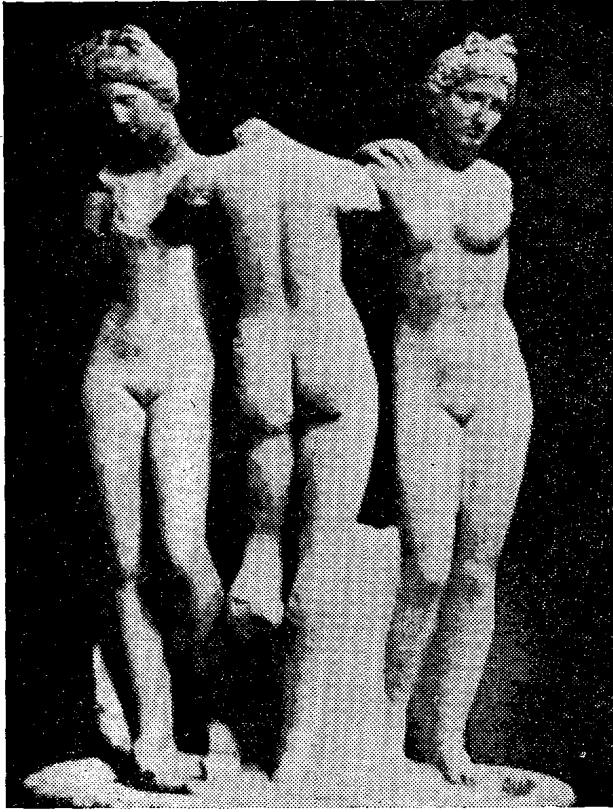


図 II

な構成をもった三女神の裸像であることに興味を持つならば、たとえその各々の姿態は平凡であろうとも、一度は立ちどまって、アフロディテには見出されなかった意味をさぐってみたい衝動にかられないだろうか。

更にルネッサンス以降の絵画にその両者を比較してみれば、前者がもはや、なにかよそよそしい姿でしかないのに反して、後者はむしろ多くの巨匠達によって現世的な親しみ深い、生きいきした姿で表

わされていることに気づくであろう。ここに私はアフロディテと対照しながら、この裸形〈三美神〉が与える意味を考察してみたいと思うのである。

私はさきに、アフロディテをヒロインとし三美神をワキ役といった。そこで、まずこの両女神たちのギリシア神話における関係と役割について簡単にふれることから始めよう。

アフロディテ崇拝の起源は遠くアッシリア・フェニキアあたりのオリエントにあるとされているが、ギリシアにおいては、その誕生に二説が伝えられている。一つは紀元前8・9世紀頃の詩人ヘシオドスの「^{テオゴニア}神統記」に依るもので、創生の神^{ウラノス}天空と母なる^{ガイア}大地との間に生れた6人のティターニスの最後のクロノスが、みずからの子を嫌う父天空を恨む母大地のもとめに応じて、天空の局部を切断し、海に投げすて、その泡からアフロディテが

生れたと伝えている。

やがて西風にやさしく送られてキュテラ、ついでキュプロスに達し、そこで〈ホーラ〉の女神達に迎えられて、衣を着せられ、美しく装われて、オリンポスの神域に導びかれたというのである。

ところが紀元前8・9世紀頃の、伝説につつまれたギリシア最大の詩人ホメロスや、その後のアポドーロス（紀元1世紀前後）の伝えるところは全く異なり、ゼウスとディオネーの娘ということになっている。ヘシオドスに依れば、その名の由来を暗示するアプロス Aphros（泡）から生れ、ホメロス等に従えば、その誕生はより現世的で人間的な印象を受ける。紀元前4世紀の哲学者プラトンは「饗宴」の中で「アフロディテ・ウラニア（天の娘）」と「アフロディテ・パンデモス（万人向きのもの）」の二つのアフロディテを区別して、いづれの存在も認めている。^(注 I) ギリシアでは古来男子のみが尊重され、女性は公的な場、例えばオリンピアの競技等に参加することも、参観することも許されなかったが、^(注 II) この頃からようやく地位を認められ、尊重されるようになったといわれている。二種のアフロディテの存在はこの女性観の変化をよく示すものであり、プラトンの説もこの風潮の思想的背景となったものと解せられる。これ以降アフロディテは専ら地上的、官能的愛の女神として崇拝されるようになったのであろう。

一方、^{カリス}三美神たちについては、古くはその数も不定で、春の芽生えの力を象徴したものであったらしく、一般には美と優雅の女神と解されている。ヘシオドス以来 Thaleia 〈花の盛り〉 Euphrosyne 〈喜び〉 Aglaia 〈輝く女〉の三人の名を与えられ、ゼウスとエウリュノメーの娘達とされている。そしてアフロディテと同じくオリンポスの山上に住み、神々に従侍して、その宴で歌舞を演じたりする。

アフロディテがオリンポスの十二神の一人として荘重典雅な威容を誇り、やがて地上的なものに転じて、軍神アレースと邪な恋をしたり、或は他の女神ミュルスナーに激しい恋の心を吹き込んで、父と不倫の交わりを

させたり、又かの有名なトロイ戦争の因となったトロイの王子パリスを手引して、スパルタの王妃ヘレネーを誘惑するという、多彩な役割を演じているのにひきかえて、三美神はドラマを演ずる神々を助け、手引をし、情景を引き立てるためにのみ配される。彼女等は神話の中で、決して主役を演ずることなく、それ自身のドラマを持たないのである。

この両者の主従関係をよく示すホメーロスの挿話があるので、ここに挙げておこう。

アフロディテは醜い跛のヘパイトスの妻となったが、軍神アレースと通じ、二人の間を知った夫によって、ベッドの中で相抱いているところを魔法の網で捕えられ、神々の前にさらされる。神々は寄って笑いものにするが、ただポセイドンのみが笑わずに、いましめの網を解いてやるように夫に願い、解き放された二人は、女神がキュプロスへ、アレースはトラキアへ逃げた。女神は「自分の聖域と、かぐわしい祭壇のあるキュプロスのパポスへと赴いた。そこで雅の女神たちがアフロディテに沐浴させ、永遠におわす神々がはだにつける高貴な油を塗り、目を驚かす美しい着物を着(注Ⅲ)せた。」

この両者の主従関係もやがて5世紀頃、アフロディテ崇拜が地上的なものになるにおよび、春とともに自然をも、人間をも美しく輝かせる「美」の女神となって、しばしば、三美神と同一視されるようになるのである。(この傾向が後に像の考察においてもみられるであろう。)

さて再び、さきに挙げた二つの〈三美神〉像に戻ろう。これらはギリシアも時代の下るグレコ・ローマン期の遺作とされており、その肢体のプロポーションや mons veneris のデルタの頂角は鋭角を示して時代の下ることを物語っている。(注Ⅳ) いづれも後ろ向きのやや右に腰をひねった裸像を中心として、左右には各々内側の脚を遊脚とし、外側を支脚として外側に孤線を描く前向きの裸像を配しており、三者はそれぞれの方向にむかって対立的調和をなしている。そして中央の像は左側の像の肩に手をのせ、右腕は

右側の裸像の乳房のわずか下辺に伸ばされて遊んでいる。左右の像は相互に同じあたりで手を肩にのせて、もたれ合っている。このポーズは二つの〈三美神〉像に全く共通するもので、両者はあたかも図像の法則にもとづいて造られたかのように同じ構成をされている。更にイタリア・ルネサンス期の画家ラファエロも、その肢体のプロポーションこそ違え、全く同じポーズの〈三美神〉(図 III)を描いているのを見れば、彼もまたこれらと類似の像を見たに違いなく、恐らくこの期にはこれらに類似した作品が幾つかあったと想像されるのである。

そして、この像の成立がクニドスのアフロディテ(前 350 年頃)以降すでに 250 年以上も後のことであるから、全く裸身で表わされているのも当然といえる。しかしこの〈三美神〉も、もとはアフロディテと同様に、女性の裸像が許されなかった時期には着衣像であったようである。

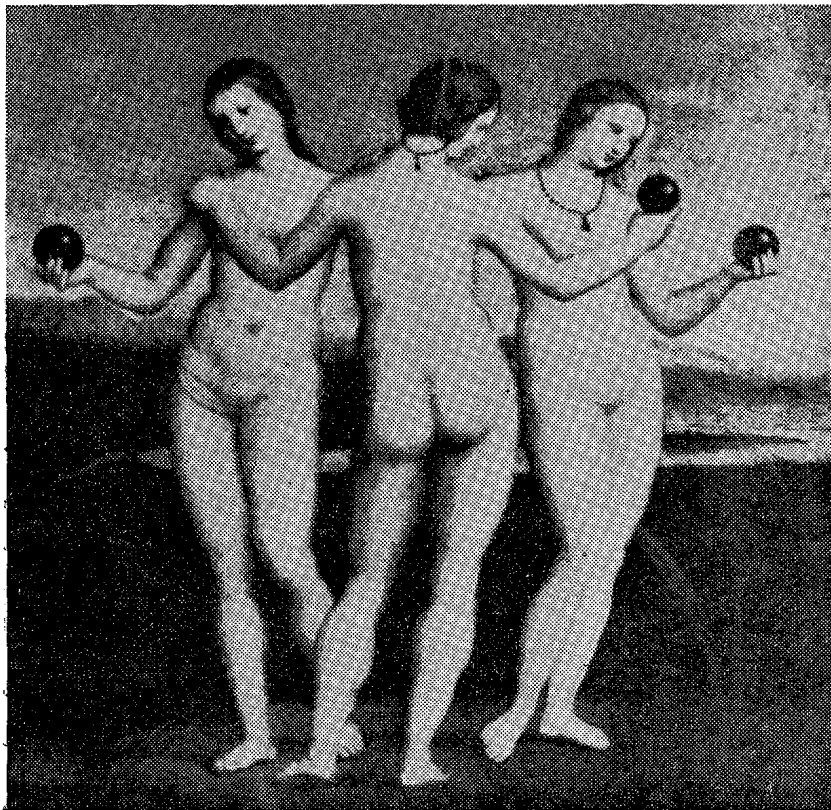


図 III

パウサニアスの時代にはなお着衣の三美神がアテネのアクロポリスの入口に立っていたと伝えられ、^(注 V) タソス島発見の〈ヘルメスとカリテス〉と呼ばれる前5世紀初頭の浮彫（ルーヴル美術館蔵）や、カリマコス（前5世紀末）の作とされる〈パンとつれ立つ着衣の三美神〉を見出すことが出来る。しかしその構成はわづかに柱のように直立した着衣の側面像をら列するに過ぎない。更にパルテノンの東破風にあったと伝えられる衣文の流れと、見事な構成で有名な〈三女神〉（運命の女神又はヘスティア・ディオネー・アフロディテを表わしたものと解されている）をみれば、若し同じ彫刻家が三美神を扱ったなら、風にひるがえる衣と豊かな肉体をダイナミックに構成した、すばらしい群像を生み出したであろうと思われるが、所詮想像の域を出ない。それらからこの〈三美神〉に至るまでの糸をたどるにはあまりにも距離が遠いのである。そしてこの裸像が生れるまでに、ヴィンケルマンの引用が正しいとすれば、「プラクシテレスは情婦クラティナをモデルとして〈クニドスのヴェヌス〉を作り、他の画家はライスによって〈三美神〉を画いたと伝えられて^(注 VI)いる」ことから、〈クニドスのヴェヌス〉をもって裸形のはじまりとするのと同様に、〈三美神〉もまたはじめてここに裸形をもって描かれたのではないかと、類推することは極めて好都合であるが、またあまりにも憶測が過ぎるようでもある。^(注 VII)

(注 I) プラトン「饗宴」久保 勉訳 岩波文庫 61頁。

「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とも呼んでいる。もう一種の年下の方は、ゼウスとディオネとの間の娘で、われわれはこれを万人向きのものと名づけている。

(注 II) 川村堅太郎「オリンピア」中公新書 171頁。

(注 III) ホメーロス「オデッセイア」第8巻 336。

(注 IV) 沢柳教授は「L'AFRODITE DA SINUESSA」(美術史 No. 47)において5世紀以降広いものから狭いもの、即ち次第に鋭角に展開していくようであると附言しておられる。

(注 V) ヴィンケルマンは「ギリシア芸術模倣論」にこの像を彫むソクラテスの

銅版画を挿入している。

(注 VI) 同書. § 38 沢柳大五郎訳——但し訳者はその注において「クニドスのアフロディテのモデルはプリニウスの伝えによって、フリュウネとするのが普通であるがヴィンケルマンはルキアノスの説に従った」としている。

(注 VII) クニドスのアフロディテが裸像のはじまりとする説には今日異論がある。エスクリーノのヴェヌス（前 460 年頃）ミュンヘンの少女像等 5 世紀の先例が伝えられているが、しかし、これも、ケネス・クラーク氏に依れば、信じ難いとされているから、更めて論をまたねばならない。

以上述べた如く、〈三美神〉像の発生と、その変遷の経緯を有力な根拠によって明らかにすることは、浅学な私にとっては至難のことである。しかし、このことは今この小論を進めるにあたって、さほど重要なことではない。なぜならば、私がここで考察を加えたいのは、さきに述べた如くこの〈三美神〉が三人の裸婦のみによる集合像であることにその特色を見出すからであって、着衣像は問題ではないからである。三美神もその成立の初期には着衣像であったが、それらはここに挙げた裸形の〈三美神〉の特徴を全く持たないのである。たとえ、他の着衣像が〈三美神〉と名づけられたとしても、それはこの裸形の〈三美神〉とは全く異った質のものと解せられるのであって、この〈三美神〉の特色は、本来裸形にこそあることを私は明らかにしたいのである。

ケネス・クラーク教授はその著〈The Nude〉の中で「この複雑なポーズはお互いの肩に前から後へと手を置いた踊り手達の列——それはギリシアバレエ舞踊術においては一般的なモチーフであるが——から由来するもののようである。この列から或る芸術家達は三人の像を切り取って緊密なシンメトリカルなグループに形成し、そしてヴェヌスの甘美な慈悲深いコンパニオンとしてそれを捧げるという、うまいアイディアを持ったのである」と。たしかに輪舞する裸婦達を一瞬切り取って静止させた場合これに近いポーズをとることはあり得るであろう。しかしこのように三人に限

って切り取られ、シンメトリックに構成されたとき、像の各々は相互に支えあって均衡を保ち、互に動きをさまたげて、ダンスの動きはまったく消え去ってしまう。若しそのような動きを示そうとするならば、両側の像のどちらかは内側をむき、遊脚と支脚の関係は逆になっていなければ、リズムカルな流れは生み出されない。因みに、ルーベンスの〈三美神〉(図 IV)と比

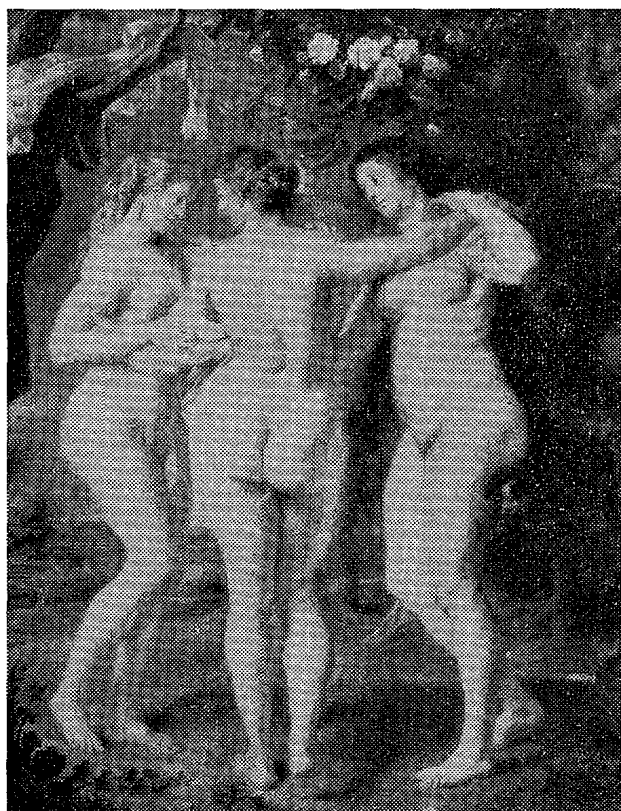


図 IV

較すれば、左側の像の足の動きは逆になっており、したがって各々の像の姿勢は右から左へと移動する全体のムーヴメントを暗示している。さきに述べた通り〈三美神〉はオリンポスの神々に従い、その宴で舞踊をしたりするものと伝えられているから、教授のいう如く、このモチーフが舞踊にあったと想像することは一面正しい。しかし三人に限って切り取られたこの像たちには、もはや舞踊す

る群像としての統一された、一定の方向に流れる動きは感じられず、各像は平列的に並び、同じ一つの像がその違った三つの面を示すヴァリエーションに変質してしまっているのである。したがって、彫刻家は舞踊から発したにもかかわらず、それを意図することなしに、むしろ、三つの像で一つの裸体の異った観面を表現したものと解することが出来るのである。

このような表現法の生れるに至る経過を明らかにするために、ここで再び、ギリシア美術にあらわれたアフロディテの変遷をたどってみよう。

即ち、ケネス・クラーク教授は、今日〈Venus Genetrix〉（豊饒のヴェヌス）と誤って呼ばれているローマ国立美術館にある着衣のヴェヌスと、同じく前5世紀頃のフィディアス派の作〈サンダルを脱ぐニケ〉（アテナ・ニケ神殿の欄干高浮雕）を比較して、「〈ニケ〉においてはその肉体の美しさは全く偶然的 (incidental) に示されたのであるが、ヴェヌスでは本質的 (essential) になっている。恐らくこれが、肉体的情感 (physical passion) を惹き起こす美を賞揚し、附与された神像としての最初のヴェヌスであろう」としている。このまだ神像の名残りとどめ、肉体的官能美をヴェールのかげに秘めた古典期の崇高様式は、5世紀の後半には殆んどその発展を遂げたと見られている。

これに続く4世紀は一般に優美様式の時代とされ、冒頭に挙げたクニドスのヴェヌスにおいて女性の理想的裸体像が完成されるのである。この頃のアテネは隆盛の頂点に達し、哲学に、科学に、芸術に幾多の天才を生んだ。それまで男性のかげにかくれて価値を認められなかった女性もようやく尊重されるようになった。さきに挙げたプラトンが〈アフロディテ・ウラニア〉と〈アフロディテ・パンデモス〉を区別して、それに天上的な崇高美のみでなく、地上的な豊かな官能美を認めようとしたが、クニドスのアフロディテは、いわば、これを最初に具現したものといっても過言ではあるまい。この像の製作にまつわる叙情的な逸話はプリニウスや、ルキアノスのよく伝えるところである。そのやや右に腰をひねり、左手で脱いだばかりの衣をつまんで、そっと香料の壺の上に垂らし、右手で前をかくす脱衣の瞬間のポーズは、宗教上の秘儀としておこなう神聖な沐浴という意図から生れた必然的結果であり、我れと我が身の美しさを知りつつも、なお瞬間的におそう女性特有の感情をとらえて、像の内面的心の動きと全く合致し、その内面性にふさわしく円熟しているが、まだどこかに雅びと品格を持つといわれている。

このような像の表現を技術的に可能ならしめたのは、5世紀ポリクレイ

トスに依って完成された^{コントラポスト}相対的調和という原理であろう。これは本来男子像のためのものであったが、女性像に適用されて、これほどの効果を発揮した例も少ない。これは遊脚と支脚の上に全身のバランスを保つ形で肢体を調和させるもので、正面のみならず、側面にも静止した中に無数のムーヴマンを暗示する。引きあげられた腰の丸味と、やわらいだ長い両脇の起伏とのたゆたう曲線を造り出すのである。(今日婦人裸像が彫刻的権威をかち得たのはこの姿態の美しいバランスに負うものと考えられている。)

そして更にヘレニスティックの時代に至り、カピトリーヌのヴェヌスやメディティのヴェヌスの出現は基本的にはプラクシテレスの理想を範として彫んだものであるが、その様相は大きく変化し、地上的な女性像そのものとなっている。即ち、なにはばかることなく、その官能美を誇示し、あらゆる面からの視線を意識しているのである。この変化はクニドスのヴェヌスとカピトリーヌのヴェヌスとの比較によって明らかになる。両者は共にコントラポストをなしているが、前者の場合、「体重は一つの足から他の足へ移されているとはいえ、まだ殆んど均等に配分されているので、中心線は平衡を保っている。後者では左足に体重がかかり、それを支えて脚は寺院の支柱のようにしっかりした線を形づくっている。クニドスの右手の動きはカピトリーヌの左手に与えられているが、両者の顔は同じ方向をむいている。最後に最も明確な変化は彼女の自由な方の手が衣をもっていたにもかかわらず、体の上、丁度胸の下に曲げられていることである。これらの変化は簡潔性(compactness)と安定性(stability)を造るために考案されたのであって、あいまいなところは全くないのである。腕は鞆のように体をかこみ、その動きによって基本的なリズムを強調するのに役立っているのである。」

「彼女の凝視している方向からクニドスに近ずくと、その体は開放されており、無防備であるが、カピトリーヌの方は恐ろしく取り囲まれているのである。」^(注 VIII)つまり、クニドスにおいてはまだそのむいている方向からの視

線を受け入れ、吸い込むように、そこに留まることになんの抵抗も与えないのであるが、カピトリヌでは腕が完全に体のまわりをとりまいて、視線が一ヶ所に留まることを拒否し、自然にその周囲をひと巡りするよう誘うのである。

そして次の例、「美しい尻のアフロディテ」（ヘレニスティック期・ナポリ美術館）に至れば、女性の美しさを誇り、その美をほしいままに示すことを知った爛熟しきった特色を示しており、己れの美しさを見せるため、故意に衣をめくって腹や、尻や、股や、脚をあらわに見せようとするのである。ここにおいてはもう、女性の具えるあらゆる官能的な美しい部分をすべて人に誇示しなければ満足しないかのようであり、観者の注意は各部に分散して全体的な印象は希薄になるのである。

以上たどった変遷は、ヴェヌスが単身像なるがゆえの当然の運命とでもいえようか。女神像として薄い衣装の内に秘められた神秘的な肉体は、やがてその優美な姿をあらわにされねばすまされなかったろうし、その全体として調和したおおらかな姿は、部分的な美に磨きをかけるにしたがって華麗さを加え、どこからの視線に対してもその美しさを誇示しようとする。そして個々の官能美にとらわれればそれだけ末稍的な美の追求に溺れる結果となる。そして、それが極限に達したとき、その解決法は異なる面を平面的な二次元の画面に統一的に展開して見せるという、絵画的処理ではないだろうか。さきに私は〈三美神〉を、一つの像がその異った観面を示すバリエーションとした、これこそ、その要求に合致するものであったのである。〈三美神〉の芸術家は舞踊をモチーフとしながらそれにとどまらず、ヴェヌスにおいて求めて来た姿態の前後左右の美しさを、観者が一点に立って視点を移動することなしに観賞することを可能にしているのである。だから、この〈三美神〉たちはそれぞれ異った名前を与えられているにもかかわらず、個性的には表現されず、そのどれを指してヴェヌスと呼んでもよく、いわば、ヴェヌスの分身であるとさえいえるのである。

とはいえ、いまこの〈三美神〉を個々に切り離してヴェヌス像と比較すれば、その差は極めて著しく、個々の像はアフロディテに比べてあまりにもみすぼらしい。従って、若しこれらがバラバラになって現われたとしたら、恐らく美術史上殆んど顧みられることなしに、倉庫の隅に忘れ去られてしまうであろう。この像がアフロディテの分身と考えられたにもかかわらず、各々は独立しては存在し得ず、一つの像の三つのヴァリエーションとして展開し、合成されるところにその価値を発揮する。この裸形の〈三美神〉はアフロディテから生じたと考えられるにもかかわらず、質的に変化してしまったので、個々の像にアフロディテのような追求が再びなされなかったのは当然である。最後に私は両者の基本的な質を明らかにして結論としよう。

ヴァレリーは「裸体画について」の中で、肉体のもつ有機的な美しさと安定感を賞讃したのち「いかなる芸術もこれほど物の現在性を要求しはしない」といい、そして建築作品に裸体との遠いつながり要求进行して、その作品が生命の一つの限界に到達して、神秘的印象を与えるのは、「その外形と実在が同一の必然性にあるような事物なのである」と結んでいる。さきに述べたアフロディテの変遷を再び思い返えしてみれば、古典期のアフロディテが求めて来たものはまさにこの「物の現在性」であり、「外形と実在が同一の必然性にある」ようなものではなかったか。古典美術の理想は様相と実体の一致であり、肉体と精神の調和であったのである。

これに対し〈三美神〉における個々の像の平列的展開は仮象的である。従って、アフロディテにおけるような理想的な肉体の完成を求心的に求めることなく、人体そのものはありのままの姿でよく、転回させることによって絵画的な独自の世界を創り出すのである。だから、これらの像は5世紀以来疑うことなしに従ってきたプロポーションのカノン Kanon を放棄してしまい、現実的な胴長な姿をもって表わされているのである。これは古典主義者の理想からすれば、あるいは一種の凋落であり、頹廢であっ

たかも知れない。グレコ・ローマン期のギリシアはその範囲を遠く東洋にまで及ぼし、東洋文化との交流があったと考えられている。その結果、人体のプロポーションも東洋的なものとの融合によって、胴長に表わされるのは一般的な様式であったと思われる。たしかにそれは現象的には正しい。しかしまた、同時にそれがさきに述べたような芸術形式それ自身の内容的な変化であると考えすることは間違いであろうか。

私は結論を急ごう。即ち以上述べた〈三美神〉の特質はまづ、それぞれ異った名称をもつ女神でありながら、決して個性的な表情を持たず、一人の女神のヴァリエーションと考えられ、ただ仮象的に絵画的構成の中で展開する裸体美の表現であった。だから人体そのものは理想化されることなしに、現実的なありのままの姿であればよい。しかしそれらは決して物語的な統一ある動きに従って構成された群像ではなく、単なるパノラマ的な、平列的構成によるものであり、女性裸像のみを絵画的平面のうちに純粋にもとめる形式となっているのである。今あらためて、ここに挙げた二つの像「高浮彫」と「彫刻」を比較すると、私には前者が後者よりはるかに優れてみえて来るのである。彫刻ではまだ違った観面から見られることを気にしてか、各像の線の動きはどこかぎこちなく、全体としての緊密性を欠く。これに対して高浮彫は姿態が伸び伸びと表現され、背筋の切り込むような曲線と、両側の二像のひねった肢体による構成は、はるかにダイナミックである。それはこの像のもつ本質と表現形式がよりびつたりと合致し、作者の意図が自由に放出された充実感に溢れているからにほかならない。

だからこの形式は例えばポンペイの壁画に見られるように、ローマ期の記念碑的芸術が汨濫する中においても、なお現世的な可憐な女性の裸体図として残っているのである。

そして中世の裸体排斥の時代を経て、ルネッサンス期に再び人体美への礼讃が復活すると、この形式は純粋に裸体美のみを表現する絶好の表現形式となったのである。事実ルネッサンス以降、多くの画家達はこの形式を

かりて、さまざまな傑作を残している。ラファエロの、ルーヴェンスの、そしてボッチェリーの「春」における三美神等、各々はそれぞれに時代と地域的特色を示しながら、しかもそのモチーフはあの〈三美神〉から引き出したことは明らかなのである。ルーヴェンスの三美神たちの姿態が創り出す交叉する線は、明暗による広がりの中で躍動し、光につつまれた肉体の大きな塊量は一段と輝きをまし、なんと活々と息づいていることだろう。更に近世に至れば、この〈三美神〉は〈沐浴する裸婦〉というテーマに変じて、さまざまな角度から、自由なポーズの裸婦をなんの物語性も含めずに全く美的に構成する。例えばルノアールの〈沐浴〉と、〈パリスの審判^{エステイック}〉を比較すれば、後者がその物語性のゆえに、なお裸婦だけの観賞を妨げられるのに対して、前者はなんと自由に裸体美そのものを表現し得ていることだろうか。

かくて、〈三美神〉はヨーロッパ美術の流の中で「ギリシアが創った芸術形式」とされる「裸体美」を、今日に伝える媒体として、その本来与えられたワキ役という役割を徹頭徹尾演じたということができよう。

(注 Ⅷ) “The Nude” by Kenneth Clark. p. 79. (Pelican Books, 1960)

(株式会社 便利堂 勤務)

参 考 文 献

アポロドーロス著、高津春繁訳 「ギリシア神話」 (岩波文庫, 1967).

呉 茂一, 高津春繁訳 「ホメーロス」 (筑摩書房 世界古典文学全集, 昭 39).

ヴァレリー著、高島正明訳 「裸体について」 (筑摩書房 ヴァレリー全集 10. 芸術論集, 1967).

ヴィンケルマン著、沢柳大五郎訳 「希臘芸術模倣論」 (座右宝刊行会, 昭 18).