

西洋絵画における裸婦像

はじめに

1. 古代～近代の男女関係

1-1. 古代ギリシャ・ローマ、キリスト教の性に対する見方

1-2. 自慰行為

2. 裸体像の成立と展開

2-1. 成立初め

2-2. 歴史画と裸体像

3. 女性裸体像の発展

3-1. 発展の過程

3-1-1. 『エスキリーノのヴィーナス』

3-1-2. 『ウェヌス・ゲネトリクス』

3-1-3. 『クニドスのヴィーナス』

3-1-4. 『カピトリノのヴィーナス』

3-1-5. 『テスピアエ人のヴィーナス』

3-1-6. 『ミロのヴィーナス』

3-2. ルネサンス以前の「間違い」

4. 画家達の裸婦像

4-1. 天上のヴィーナス

4-1-1. サンドロ・ボッティチェリ 『春』、『ヴィーナスの誕生』

4-1-2. ラファエロ・サンツィオ

4-1-3. ジョルジョーネ 『眠れるヴィーナス』

4-1-4. ティツィアーノ・ヴェチェリオ 『ウルビーノのヴィーナス』

4-2. 自然のヴィーナス

4-2-1. レオナルド・ダ・ヴィンチ

4-2-2. ジョルジョーネ 『田園の合奏』

4-2-3. 「自然のヴィーナス」の巨匠・ルーベンス

5. 新古典主義～19世紀以降の裸婦画

5-1. 批判された主題・描写

5-2. 近代化を経て

5-3. 現代美術

結論

註

文献目録

はじめに

ヌード「裸体画、裸身像。裸の人間または人間態をした神や悪魔を表現した絵画や彫刻。また裸体そのもの、特に裸婦を指す。体の一部を衣服で覆ったものも含まれる。人間の生命力の象徴として、あるいは感情や性格の身体的表出を直接示すために、また人体のプロポーシオン、肉付きの複雑な量感、皮膚の微妙な色調などの感覚的・美的要素によって、さらに男女両性の違いを端的にあらわにするエロティックな面から取り上げられる」(佐藤 1981: 1104)。

裸体画を描く意味とは、なんだろうか。人間の裸体の外観や外形に見られる構造の複雑さと多様性、各部分と全体との微妙なバランスと完璧さ、そこに「生命」が宿っていることの表現などが、裸体を描くことの奥深さと難しさ、魅力だろう。また、人体の構造、つまり筋肉や骨格、内臓の関連を知ることが、建築やその他の事物の構造把握に有効である。

美術館や展覧会へ絵画を鑑賞に行くと、どんな主義・画家のものでも、必ず一枚は裸婦画が展示されている。その主題は神話であったり日常のものであったりと、さまざまだ。2005年に開催されていたルーヴル美術館展でアングルの『泉』(註1)[図1]を鑑賞したときに私はまず、神秘性と滑らかさを感じた。しかしその次に思ったのは、こういった女性の裸体画を観て、まず最初にエロティックさを感じる鑑賞者はいないのだろうか、ということだった。つまり、芸術の中に生理的エロティシズムを求めることはそもそもナンセンスであるのだが、果たして裸婦画＝ヌード画を性的欲求の対象にする鑑賞者は全く居ないのだろうか。そして、裸婦画はポルノグラフィではないのだろうか、ということに疑問を持った。

ポルノグラフィという語は、もともとは古代において売春婦に関連した記述、文献を支持していたギリシア語の「pornographos」という語を「pornography」という近代語として復活させたものだ(白倉 2002: 16)。ヨーロッパの18世紀から19世紀にかけては、性が医学的なまなざしにさらされ、オナニズムが糾弾された。ポルノグラフィは、それを助長するものとして位置づけられた。西欧近代、それは「人を性的に興奮させ、オナニーに駆り立てるもの」として一般的に規定されていた。

先ほど私は、性的興奮と芸術は結びつかないのだろうかかと自問した。しかし、では逆に、官能性と結びつく芸術作品は悪しき物であり、誤った芸術なのだろうか。芸術作品がエロティックな内容を収めうる限界量は非常に大きい。10世紀のインドの寺院彫刻は肉体的欲望のあからさまな高まりを示しているが、そのエロティシズムが彫刻の表す哲学全体とかがわっているため、偉大な芸術作品となっている。

日本では江戸時代に、性風俗を描いた浮世絵春画が流行した。幕府の規定を守る必要がない春画は、通常では出版できない極彩色の作品が作られた。そのため、浮世絵の最高の技術が使われているものは春画だとも言われている。有名な絵師のほとんどがこれを手がけた。当時は画家同士、いかに見事な性表現をするかを競っていた。裸の体を鑑賞に値する、まじめな主題として提示するという考えは、中国人や日本人の心には思い浮かばなかったし、そのことが今日なお、われわれの間で些細な誤解を生む原因となっている。ゴシック時代の北方においても、事情は根本的にかなり似通っていた。そして、女性のヌードを取り扱った絵画や写真などの芸術は、19世紀以降に広く認められるようになった。

本稿では、「女神でない普通の女性」を主題とした裸婦画がこのように受け入れられる以前の、そのような絵画に対する人々の見方、また、神話主題・寓意主題でない裸婦画が認められるようになった歴史的・社会的背景をふまえながら、芸術と社会の関わりを性という側面から見ることによって、裸婦画というテーマの芸術がどのように社会に受け入れられていったのか、また、社会がなぜ裸婦画を欲したのかを考察する。

具体的には、西洋の裸婦画を中心に考察を進める。まず初めに古代から近代の男女関係について触れる。当時の人々が性に対してどのような考えを持っていたか、宗教はどのような影響を及ぼしていたか、また、性に対する社会の動向を探る。第二章では男性裸体像が主であった時代から、女性裸体像が主流になる流れを追う。第三章では古代ギリシャで多数制作され、裸婦画の元となったさまざまなヴィーナスの彫刻をもとに、彫刻の段階で裸婦像がどのように洗練されてきたかを考察する。第四章では、ルネサンス時代の神話主題の裸婦画と、画家たちがそれを利用して裸婦像をどのように発展していったかについて述べる。第五章では、19世紀以降に、社会からの批判を受けながらも一般女性の裸婦画を提示していった画家達の挑戦について述べ、そこから育っていった近現代美術における裸婦像の位置とその意味、そしてこれからの取り扱われ方を考察する。

1.古代～近代の男女関係

1-1.古代ギリシャ・ローマ、キリスト教の性に対する見方

フーコーは、ギリシャの道徳性は「自己の統治」を中心的なテーマとして展開されたことを明らかにする。古代ギリシャにおいて性行為は積極的な意味を持った。しかし、性という営みが、本人の身体と精神に好ましくない影響を与える可能性がある、と考えられたゆえに、古代においては性の営みは「他者との関係」いかんではなく「自己との関係」すなわち「自己の統治」という視点から問題にされた。

また、古代ギリシャでは一夫一婦制は重視されなかった。つまり、夫が妻以外の女と性的な関係を持つことは禁止されていなかった。家庭では快楽を求めるべきではなく、快楽は家庭の外で、遊び女とのあいだで求めるのがよいのだ、とさえ考えられていた。ローマにおいても共和制の時期には、妻以外の女性と関係を持つことは禁じられていたのだが、それには何の罰則もなく、その規制は無視されていた(阿部 1991: 49)。

また、古代では同性愛が賞賛されたが、近代ではこれを禁圧した。近代キリスト教社会では同性愛は、自然に反した行為として厳しく禁じられた。多くの諸国で同性愛は法律によって取り締まられた。一方古代ギリシャでは、快楽の客体、すなわち性行為する相手が同性だろうが異性だろうが問題ではなかった。問題はただ一つ、「快楽の主体」だったのだ。主体が節度を持って行動するか、あるいは自己統御を忘れて快楽に耽るかという区別があるのみだ。ここでの重視も、他者との関係というよりも二つの「自己の関係」である。

ローマ人の性に対する考え方は一般的には、きわめて現実的だった。一方でローマの上流階級の間では、結婚は何よりもまず財産を守り、政治や権力と関わるためのものであって、情熱とか恋愛とか性的欲望とはほとんど関係がないものとして位置づけられていた。さらにローマ人は、娼婦に対して比較的寛容であった。ヘロドトス『歴史』で確認されるように、古代ギリシャには、娼婦も存在した。ただし、男娼や女娼の性行為に関しては様々な規制が加えられた。

キリスト教道徳では性行為はネガティブな観点で考えられる。2世紀から20世紀に至るまで、性的快楽の追求は一貫して厳しく弾劾され、私たちが現在「愛」と呼んでいるものは、キリスト教的結婚を考える際には、ほとんど問題にされなかったと言って良い。それにもかかわらず結婚は公認され、神聖不可侵なものとして、養護され続けた。快楽の追求に他ならない姦淫に対して、結婚は生殖という義務であり、従ってたとえ夫婦間での性交でも快楽が追求されれば姦淫に等しいものになる。2世紀にユスティアヌスは「子供を作るためにだけ結婚する、あるいは結婚はやめて完全な禁欲を守る、我らキリスト教との選ぶべき道はそのいずれかである。」と書いている。

キリスト教社会では、男は妻以外の女と性交渉をもつことは許されなかったため、男は建前としては快楽を妻からしか得ることができないことになっていた。一夫一婦制は重視されなかったが、近代ではこの制度のもとでのみ性行為が認められた。

このような教義は、2世紀、グノーシス派(註2)が圧力を持ち始めたときから変化する。この宗派は、福音書のマタイ伝 19.12の、自発的去勢者に関する記述をとりわけ重視し、あらゆる肉のなものを、聖職につながるものを拒んだ考え方を持った。グノーシス派は、旧約聖書の肉の道をたどり続けて新約の教える逆説的な道を進もうとしないキリスト教徒達を非難した。

1-2.自慰行為

キリスト教性倫理の前に、ユダヤの性倫理が自慰を厳しく禁じていた。ブルジョワ家庭が中世以来、至高の美德としてきた「慎み」の敵とされた。こういう厳格さは、精子の破壊と殺人を同一視する古い考えに結びついている。すでに5世紀から、バビロンの書物で、自慰の罪に死を約束している記述がある。800年ごろのオルレアン司教テオドルフによる教区条例が指弾した行為の目録に、性交中断と並んで自慰行為がある。15世紀にはフランスの神学者ジェルソンが、青少年の自慰行為に対する調査をし、それを抑圧する運動を行っていた。

ルイ13世の統治下(1610-43)のフランスでは、自慰が宗教的にも医学的にも呪われるべきものというわけではなかった。この点について17世紀の半ば、法学者ル・ブラン・ド・ラ・ロシェットが、ほかの性犯罪と比較して、わが身を墮落させるこの罪に対して寛容を示したことが注目された。睡眠中に自慰が発生するのは完全に許されるべきこととし、神のみぞ知る迷いを犯罪にしようというのは無意味だと彼は考えた。

18世紀にこうした自体が一変し、自慰のもつ致命的危険という科学的な神話が發明された。啓蒙主義時代の西欧はこ

ここで、矯風運動の場と化した。世論のこういう動きが、禁じられてはいるが無害な行為を、医学的な一大事、社会的な危険にかえた。このような進展は、おそらく売春の隆盛と同様、独身時代の長期化とも関係しているだろうが、何よりもまず、それは性的抑圧のすべてが強まったことを示していた。節約、抑制、労働などに敵対するがゆえに快楽を敵視する19世紀の市民道徳の形成に貢献した。

この運動は、1710年、ベッカーの「オナニア」によって先進国イギリスで始まった。ロンドンでは早くも1720年代に、オナンの罪(註3)は文学上、神学上の無数の議論の主題になっていた。だが、一世紀半にわたって孤独な悪徳という神話を作り出したのは、1760年にローザンヌで刊行された『オナニスム—マスターベーションが引き起こす病気について』を書いたスイスの医師ティッソーだった。そのときまでオナニスムは、致命的な罪ではあったが、告解によって消し去ることのできる罪だった。それが今度は由々しい重病ということになった。自慰行為は必ず不名誉な死を招くとするこの非常識な断定に対し、医学の権威筋は、一度も異議を挟まなかった。それどころか一部の博士・医者は、自慰の体に及ぼす障害について、検査結果を報告さえしている。青少年が自慰行為を恥じるように仕向けるためのシナリオであるティッソーの論証は、抑圧の企ての社会的な力を象徴している。昔からある症例や個人的な観察から、オナニスムは知力、体力を全体に弱め、生殖器と腸にさまざまな苦痛、重大な障害をもたらすと断言した。ここにいたって、医学はキリスト教神学と交代した。

1800年ごろ自慰を扱った文献が増えたのは、性欲に対する近代的な抑圧が成功したしるしだ。事実、キリスト教とブルジョアが支配する近代西欧には、性を敵視する症候群の諸要素が発見できる。

この反マスターベーションの風潮が生まれたのは啓蒙の世紀のことだが、これはブルジョワジーによって捏造された、新しい「価値」だ。つまりブルジョワジーは、退廃した階級である貴族と一線を画さなくてはならなかった。生殖に結びつかない性行動様式をすべて規制して、ブルジョワジーは、自分たちの慎み深さを示したのだ。

2. 裸体像の成立と展開

2-1. 成立初め

性に対するこのような規制の中で、性的興奮を呼び起こす可能性のある裸体像、裸体画はどのように社会に受け入れられていったのだろうか。

裸体像とは、紀元前5世紀にギリシャ人が発明した芸術形式だった。初め、裸体は女性をモチーフにしたものではなく、男性、すなわち太陽の神「アポロン」を表したものだ。理想的人体が常に男性の体としてイメージされていたことは、古代ローマの建築家ウィトルウィウスの人体比例論に従って、レオナルド・ダ・ヴィンチが描いた『ウィトルウィウスの人間像』(註4)[図3]が、男性裸体像であることにも示されている(クラーク 1988: 50)。

17世紀以後には、女性裸体像は男性のそれよりもノーマルで魅惑的な主題のように考えられているが、本来はそうではなかった。ギリシャに紀元前6世紀の作とされる女性裸体像はなく、5世紀にも極めてまれである(クラーク 1988: 100)。伝統的な西洋美術においては、「ヌード」は両性の裸体像を公平に意味していた。

2-2. 歴史画と裸体像

何故現代のわれわれは、「ヌード」という語によって、もっぱら女性のそれを連想するのだろうか。その転換は、19世紀に起きた。おそらく、ダヴィッドの『テルモピュライのレオニダス』(註5)[図3]と、アングルの『トルコ風呂』(註7)[図4]の間の時代に、その転換が起こったと考えて誤りはないだろう。根拠のひとつとしては、19世紀前半ごろから、歴史画の文脈の希薄な女性裸体像が増加したということが挙げられる。そうした作品は、女性裸体像以外の物語的な要素がほとんど描かれていないのが特徴だ。また、1970年代後半に、私たちのヌード感に近い感覚が生まれてきていた兆候として、ルノワールのヌード作品が、ほとんど「歴史画風」題名を欠いた女性裸体像であることが考えられるだろう。

歴史画は、マネ以前の時代の画家には大きな拘束力を発揮していた。ルネサンス以降の西欧精神史の二つの柱とされてきた古典古代文明とキリスト教に密接に結びついていることによって、最も高位の画題領域としての絶大な力を、近代美術の歴史において振るってきた。

『テルモピュライのレオニダス』は、紀元前5世紀のスパルタの王、レオニダスを主人公とする物語を題材にした、歴史画だ。この作品の裸体の多さは歴史画としても極端で、当時からそれは批判の対象となった。これは、女性のイメージを意識的に排除している作品だ。ここに描かれている男性には、二つのタイプがある。やや年長でひげがある人物と、若くてひげが無く、その多くが花で編んだ冠をかぶっている人物とだ。たとえば右手の木の下で抱き合っただけを惜しんでいる二人は、その二つのタイプを典型的に示している。この二人の雰囲気は、恋仲を暗示する以外のなにものでもない。つまりこの絵の男性の二つのタイプは、男女のイメージの代替物なのだ(鈴木 1995: 88)。ここでダヴィッドは、少年に男性と女性のイメージを兼備させることによって、鑑賞者の性的関心から女性イメージを排除することに成功している。

女性裸体像がこのように少なかったことについては、宗教的理由と共に社会的理由があった。すなわち、女性の裸体を、人間(つまり男性)を墮落に導く誘惑物とみなす、中世的伝統の反映。そして、アポロンの裸は彼の神性の一部をなしていたのに対し、アフロディテ(註7)は衣をまとっていなければならぬとする、古い儀式の伝統とタブーだ。

後に述べる『クニドスのヴィーナス』について、プリニウスが伝えているエピソードがある。プラクシテレスは、最初この女神像を、コス島の人々のために作ったが、それが裸体像だと言うことで受け取りを拒否され、結局クニドスに落ち着くことになったのだという(高階 1984: 140)。この話の真偽はともかく、このような話が伝えられていたということ自体、女神像は本来着衣の姿でなければならないという通念のような物があったことを物語っている。コス島の人々が作品を拒否したのは、「裸」の姿は、女神に対する冒瀆だと考えたからに他ならない。

若い男が体育のため衣を取って素裸になり、また普段でも短い衣しかつけていなかったのに対して、ギリシャの女たちは頭から足まで重々しく衣をまとって歩き、家事だけにいそしむのが慣わしとなっていた。

このような考え方が広く一般に認められている背後には、女性という神秘的な存在に対する深い畏怖と崇拝の念があったことが、推察される。我々の知る造形的作品で最も古い物のいくつかは、女性の裸体をモチーフとしているということが、このことと関係があるだろう。旧石器時代の彫像で有名な『ヴィレンドルフのヴィーナス』(註8)[図5]だが、この像は、後のヴィーナスの本質的な属性の一つである生命力、ないしは繁殖と結びつけられていた。それは女性の生命力と、生命創造力に対する敬意であり、また、そのいっそうの繁栄を願うための呪物だった。その力には、人間の理解を超えた何か神秘的な物があっただけに、それをあまりにあからさまにすべきではないという心性が、やがて女性の像を幾重にも多い隠すという規制を生んだのだろう。女性の裸体像が、男性のそれと並んで美の理想的携帯の表現となるためには、このような原始的な心性を、一步一步乗り越えてゆく必要があった。

3. 女性裸体像の発展

3-1. 発展の過程

ギリシャの初期のつぼ絵に見える裸の女性の珍しい線画(B.C.6)[図6]は、こっけいなほど非理想的だ。彼女らの姿は、理想化されていない。ルーヴルにあるテラコッタの人形(B.C.5)[図7]でも、作者の彫刻家は、生の人体が持つ不完全で不規則な要素を少しも除去せずにここに残した。そこでは、究極的な形態の追求、つまり私たちの定義で言う裸体像の基盤をなすものは全く見られない。

ギリシャ的な女性観とゴシック的な女性観の間に見られる比例の変化を見ると、女性裸体像に関して、二つの乳房の間の距離と低い位置のほうの乳房からへそまでの距離、さらにへそから両腿の付け根までの距離が、尺度単位として同じ長さを持っていた。こうした構成は、古典期のあらゆる人像や、それらを模した西暦1世紀までのほとんど全ての像に維持されている。

これを15世紀の典型的な裸体像である、ウィーンのハンス・メムリンクの『エヴァ』(註9)[図8]と比較してみる。その胴体は長く伸び、乳房は小さい。二つの乳房間の距離という尺度単位の見地から見れば、へそが古典的な構成の場合よりも、二倍ほど身体の下方向についていることがわかる。細長い胴体には、肋骨や筋肉が認められず、細長い体は、何かゴムのような物質でもできているかのようだ。こうしたゴシック的裸体像は普通「自然主義的」と呼ばれているが、このエヴァは、古代の裸体像よりも平均的な女性の姿に近いとは、感じられない。

プラトンは『饗宴』の中で、ヴィーナスには「天上のヴィーナス」と「自然(地上・世俗)のヴィーナス」の二種があると主張している。中世とルネッサンスの哲学ではそれが根本命題となって、女性裸体の存在を正当化している。太古より、肉

体的欲望という人間につきまとい悩ます非理性的本性は、イメージに救いを求めてきた。そしてこれらのイメージに形式を与え、それによってヴィーナスを低俗なものから天上的なものへ高めることがヨーロッパ芸術の常に立ち返る目標の一つとなってきた。

紀元前5世紀に出現した『エスキリーノのヴィーナス』以降、女性裸体像はめざましい発展を遂げてゆく。転機となる像を一つ一つ取り上げ、その経緯を追う。

3-1-1. 『エスキリーノのヴィーナス』(レプリカ)[図9, 10]

この像は丈低く角ばっていて、骨盤はせり上がり、小さな乳房は互いに遠く離れた、ずんぐりとした小さな百姓女である。しかし、がっしりとして緊密で、均衡が取れている。像の比例は単純な数学的尺度に基づいて割り出されていて、その軽量の単位は頭部にある。丈は七頭身あって、両乳房間が一単位分、乳房からへそまでと、へそから腿の付け根までがそれぞれ一単位の長さを持つ。

基本的にはこれが、19世紀の末まで芸術家の人体観察を支配し、現代に至ってルノワールが新鮮な生命力を与えることとなる、人体の建築となった。

ギリシャ芸術の盛期における女性裸体像は、きわめて数が少ない。そこで、プラクシテレスのヴィーナスまでの展開をたどろうとするならば、完全に裸のものを探し出すのではなく、薄くて体にぴったりついた着物に覆われた、人体の浮き彫りをも含めて考えなければならない。

3-2. 『ウェヌス・ゲネトリクス』(ヘレニスティック彫刻)[図11]

衣紋の流れが肉体美を強調して、われわれの欲望を掻き立て、宗教的な地位が与えられたという意味で、おそらくこれが最初のヴィーナスだった。

「体重を右足にかけ、左足のほうは動き出さんばかりに屈曲している理想的均衡の表現を完成(ケネス 1988:110)」

こうしたバランスの配分の結果、乳房を思わせるまでに球形に膨らんでゆく臀部の円弧と、力を抜いた側のなだらかなうねりの間に、自然と対照感が作り出された。フランス人が「腰のひねり」と呼ぶ、この美しい形態のバランスがあればこそ、女性裸体像は現代までその造形的権威を維持しえた。このモチーフの表れている芸術は全て、ヘレニスティックの影響と無関係でない。

3-1-2. プラクシテレスの『クニドスのヴィーナス』[図12]

欲望のヴィーナスの形態の持つ豊饒な官能性は、ギリシャ人の端正を重んずる感覚によって修正されている。だからインドなどの東方の宗教の影響のある作品では、ヴィーナスの手の身振りが彼女の諸力の源泉を見せるようになっているが、『クニドスのヴィーナス』では慎ましやかに覆い隠す。その後いかなる宗教も、肉体の欲望をこれほど穏やかに甘美に、またこれほど素直に、形象化したことはない。

3-1-3. 『カピトリノーのヴィーナス』[図13] 『メディチのヴィーナス』[図14]

19世紀に制作されたヴィーナス像は、『カピトリノーのヴィーナス』『メディチのヴィーナス』というヘレニスティック期の非常に名高い彫像から派生したものだ。

『クニドスのヴィーナス』は、これから入ろうとする儀式的水浴のことしか考えていないが、『カピトリノーのヴィーナス』は意識的にポーズをとっている。彼女のポーズは、古代芸術において裸の女体が提出した、ある種の形式上の問題のもっとも完璧な解決法だった。それは『クニドス』をもとにして変更を加えたものであるが、その変更が、微妙ながらも決定的となっている。

まず、体重が一方の足から他方の足に移されており、しかもクニドスよりも均等に配分され、そのためからだの軸線は平行に近くなっている。次に、クニドスの右足の所作がカピトリノーの場合左腕に与えられているが、両者の顔は同じ方向に向けられている。最後に、自由な側の腕が衣を抑える代わりに、胴体の上方の、ちょうど乳房の下に回されていることだ。これらの変化はすべて、緊密性と安定性を作り出す意図に発している。

『クニドスのヴィーナス』の体は開かれていて無防備だ。一方、『カピトリノーのヴィーナス』は手ごわく身を閉じている。両腕はまるで鞆のようにぴったりと体につけられ、その動勢によって、からだの基本的リズムを強調する助けをし

ている。これは、「貞潔のヴィーナス」の名で知られるポーズだ。このイメージが、以後二千年間にヴィーナスがこうむったあらゆる破壊をすり抜けて、もっとも長く生き続けた。

3-1-4. 『テスピア工人のヴィーナス』

これは、『クニドスのヴィーナス』より豊かな貢献を後世にもたらすことになった。この像は、トルソという完璧な造形的単位を、紡錘上に先細りしてゆく支持脚の上に安定して乗せなければならぬという、彫刻の主要問題のひとつを解決する。プラクシテレスはただ足に衣をまきつけて、トルソをむき出しにした。こうして彫像の足場を極めて堅固にすることに成功した結果、つばや柱やいるかといった支持体無しで済まし、自由に両腕を演じさせることができるようになった。これにより、今までよりも、奥行きで再構成されることになった(クラーク 1988: 119)。

3-1-5. 『ミロのヴィーナス』 [図 15]

1820 年に発見されてから数年と立たぬ間に、「ミロ」は、かつて「メディチ」が占めていた中枢的な、揺るがぬ地位を掌握していた。今日でもなお、彼女は「美」のシンボルやトレードマークとして、確固たる地位を占めている。彼女のイメージには、理想とする完全性の標準の意味が込められている。

3-2.ルネサンス以前の「間違い」

紀元前 2 世紀以後の作とされる女性の単身裸体像は、ただの一点もない(クラーク 1988: 127)。ヴィーナスは、宗教から娯楽に、娯楽から装飾へと変転し、ついで消滅してしまったのだ。しかしヴィーナスは、やがて新しい手法とともに再び姿を現す。

ルネサンスに先立ち、その他の美術品に対してと同じように、ヴィーナスにもいくつか間違っただけの解釈がなされた。14 世紀の半ばに、イタリアのシエナでヴィーナス像と思われる彫像が発掘された。市民はそれを街の中央に据え付けたが、当時は、偶像破壊の伝統がまだ強固に生きている時代だった。1357 年、その像は取り外され、フィレンツェの領内に埋められた。この決定が下されたのは、像が裸体のせいではなく、異教の偶像だったためであることに注意したい。

また、シエナ大聖堂の建築家ジョヴァンニ・ピサーノは、ピサ大聖堂の説教壇上に「節制」「貞潔」の寓意像と見なされている裸像を置いた。この像は 1300 年から 1310 年の間の作品で、美術史上最も驚くべき間違いのひとつとされる。ヴィーナスをキリスト教化することで、古典的パターンの裸像を同化させ、時代に裸像を受け入れさせたのだ。その手段は、首の回転と顔の表情を変化させることだ。胴体と同じ方向に視線を向けることによって、現在における自己の存在を確認する代わりに、彼女は首を回し、肩越しに未来の約束された世界を仰いでいる。右腕は乳房に達し、それを覆い隠すように曲げられているため、見る人の視線を首の方へ導く。この身振りは、後に来世への憧憬を語る公認の表現となり、反宗教改革期の聖人達がその意味を使い果たすまで、幾度も繰り返し利用された。

この後、裸の美しさが尊敬に値する象徴の一つとして表現されるべき物、と主張できるようになるには、さらに百年以上も待たなければならない。

4. 画家達の裸婦像

4-1. 天上のヴィーナス

14.15 世紀、ヨーロッパでは、ギリシア神話の神々や女神達の絵が、なぜあんなにもたくさん制作されたのだろうか。それは「裸の女性をじっくりと眺めたい」という人間の欲望に応えるためだ。「ヴィーナス」と名が付いていれば、世間から批判されることなく女性の裸を観ることができる上に、「美を理解する人」として尊重されるのだった。

宗教画家や神話の画家達がある主題を扱うとき、ほとんど必然的に、彼ら自身の属する社会の風俗的情景を参照している。ティントレットが『ウルカヌスに驚かされるマルスとヴィーナス』(註 10)[図 16]を描いたとき、彼の関心は、神話的世界への創造力によってではなく、風俗的な物語の構想によって運ばれている。若い男と通ずる美しい人妻、突然家に帰ってきて不義の現場を見つけようとする老いた亭主、ベッドの下に隠れる男。嫉妬に燃える亭主は、妻の体を改めて不義

の痕跡を見いだそうとする。もしこれが、神話という口実を、そして神話的情景であるがためのある種の格調を持たなかったなら、単なるボルノグラフィーになったかもしれない。

これが示すように、裸婦を描く風俗画は、神話や聖書を下敷きとして生まれたと言ってよい。近代風俗画は、オランダに生まれた。それは、そもそもイタリア主義者、ローマ主義者に対するものであったし、市民的、プロテスタント社会の産物だった。裸婦を描く風俗画は、イタリア主義の伝統と、華麗な宮廷趣味とが容易に混じり合いうるフランス、とりわけフォンテーヌブロー派の中に生まれる。

ルイ 15 世が統治していた 18 世紀のフランス。彼の統治時代、大きな戦争はポーランド継承戦争、オーストリア継承戦争、七年戦争の三回であった。しかし、規模はそれほど大きくなく、国内も戦場とならなかった。こういった時代には、軍事を主としてきた貴族は軍馬を降り、屋敷にいて愛人と営んだり、ブランコの女性の相手をする(フラゴナール「ブランコのいたずら」(註 11)[図 17])。ロココ時代には柔和で軟弱な男性が受け入れられ、もてはやされた。ここが、官能的な裸体画が一般に受け入れられていく始まりである。

ルネサンス以降、画家達はどうやって、自分たちの手で裸婦像を発展させていったのだろうか。主要な画家を取り上げながら、裸婦の系譜をたどる。

4-1-1. サンドロ・ボッティチェリ(1444-1510) 『春』(註 12)[図 18]、『ヴィーナスの誕生』(註 13)[図 19]

1482 年、ボッティチェリは『春』の三美神を創造した。三美神の裸体像は当時、ヴィーナスの裸身を断罪するキリスト教の著述家からも、誠実の表象として是認されていた。ボッティチェリはこの裸体で、ギリシャの像との合致を成し遂げた。

『ヴィーナスの誕生』には、古代礼賛の意図が含まれており、作品全体の概念も『春』よりはるかに古典的だ。しかし、このヴィーナス自体はゴシック的であるという観察がなされている(クラーク 1988: 137)。彼女の全身はゴシック象牙彫刻の曲線をなぞっていて、古典芸術で賞賛された、安定した垂直性と呼ばれる特質を全く持たない。つまり、体重が正中線の両側に均等に配分されていない。両肩は、古代の裸体像におけるように胴体部に対して一種の支えの役割をすることなく、髪と同じく切れ目のない運動のまま、両腕に落ちる。それぞれの動きは、切れ目なく優雅に延びる線によって他の動きと関連付けられる。

4-1-2. ラファエロ・サンツィオ(1483-1520)

ラファエロの初めてのヴィーナス像[図 20]は『オルレアンの子供』のための習作の紙の裏に、簡略な素描で表されている。

この裸体は、卵形に内接し、堅固だ。体をいったんよじらせ、最後に顔を正面向きにさせることによって、各形態をねじのように締めこんでいる。また、どっしりとして重みがあり、率直に肉としての存在を受け入れていることにより、ラファエロと古典趣味的模倣者との間に本質的な相違があることを証明してくれる。ラファエロは、裸体像の原理を完全に吸収していた。

4-1-3. ジョルジョーネ(1477-1520) 『眠れるヴィーナス』(註 14)[図 21]

ヨーロッパの絵画においてこのヴィーナスが占める地位は、古代彫刻における『クニドスのヴィーナス』のそれに匹敵するだろう。彼女のポーズがあまりにも見事なため、以後 400 年にわたって、優れた裸体像の画家達は、同じモチーフを描き続けることになった。

彼女のポーズがあまりに自然なため、私たちはその独創性にすぐには気づかない。しかし、ジョルジョーネのヴィーナスは古代的ではない。裸体婦人の横たわる姿は、古代の著名な芸術作品の主題とはならなかった。先例が見あたらないばかりでなく、形態的にみても、彼女はヘレニスティックではない。下半身にかかる重力が欠けている。古代世界は上への成長と下にかかる重力に、等しく尊敬の念を覚えていた(クラーク 1988: 154)。

4-1-4. ティツィアーノ・ヴェチェリオ(1488-1576) 『ウルビーノのヴィーナス』(註 15)[図 22]

プラクシテレスのヴィーナスは、短い外衣を脇において、儀式的な水浴につつましく歩みだすところだった。ジョルジョ

ーネのヴィーナスは、天上の風景の中に、穏やかな表情で眠っていた。そしてティツィアーノと共に、貞潔の境界線は退いた。

ベッドやソファに横たわる一連の裸婦像が次々に生まれ、その最初のものがティツィアーノ『ウルビーノのヴィーナス』だ。『眠れるヴィーナス』をこの物質的世界の彼方に高めているかに見える、速やかなゴシック的流動感、ルネサンス的な「現在この場」の充足に取って代わられた。両者の相違を指摘する際に、ジョルジョーネ作品の閉じられた目とか、ティツィアーノ作品の艶っぽいまなざしとかは、取り立てて必要ではない。これらの間に区別がたてられるとすれば、ジョルジョーネのヴィーナスの方が天上的だということだ。とはいえ、このように裸体像だけを切り離して別個の表現を与えることなど、長続きするものではなかった。だからジョルジョーネ様式の最高潮をなす『田園の合奏』(註16)[図23]には、ゴシック的処女性の面影は求むべくもない。

ティツィアーノの『水から上るヴィーナス』(註17)[図24]は、神話を主題としたこれらの作品とは異なる。女体はここで一切の感覚的な重みともども、それ自体を目的として、単独で提示されている。物語とか周囲の道具立てを口実に使うことなくこのように裸婦を提示することは、19世紀以前には極めてまれであった。

4.2.自然のヴィーナス

4.2-1.レオナルド・ダ・ヴィンチ(1452-1519)

裸の女を最初に表現したルネサンス芸術家は、フィレンツェ人レオナルド・ダ・ヴィンチだ。彼は1504年から1506年の間に、少なくとも三点の「レダと白鳥」の習作を作った。

なぜ彼は、こうした主題を描く気になったのだろうか。レオナルドは古典神話に心動かされなかった。新プラトン主義の空想に我慢がならなかったし、古典的裸体像の源流をなす人体の幾何学的な調和といったことになんら興味を感じなかった。何よりもまず彼は、情緒的にも官能的にも女達に惹かれなかった。「レダ」の最初のスケッチは、一連の解剖デッサンの一枚の傍らに描かれている。女はなんら肉欲の情を書き立てない、そうすればこそかえってますます、彼は生殖の持つ神秘的な性格に好奇の目を向けたのだった(クラーク 1988: 159)。

各部分の形態が互に入り組んだりまきついたりする人体表現やその手法は、ヴェネチア芸術の開放的で正面向きに人体を提示するやり方に反するものだった。ヴェネチアの地で「自然のヴィーナス」が始めてその姿を示すのは、ルーヴル美術館所蔵の『田園の合奏』においてだ。

4.2-2.ジョルジョーネ『田園の合奏』

この作品の特異性は、婦人が衣装をつけていない点にある。ジョルジョーネいかにしてこの異例な絵を自然なものとしてわれわれに受け入れさせるにいたったのだろうか。いくつかの絵画や文学が、すでに彼の想像力を明確化する働きをしていたはずだ。彼の周辺には泉や花、皮、木々、精霊まで、自然界の一切の精は美しい少女の姿をとると考えることのできる、古代的な擬人化の習慣があった。

この絵画に対応するものは、ラファエロの原画によるマルカントニオ・ライモンディの『パリスの審判』(註18)[図25]だ。この版画は以後、長期にわたってアカデミックな画面構成の発想元となり、マネの『草上の昼食』(註19)[図26]にまで影響を及ぼしている。

4.2-3.「自然のヴィーナス」の巨匠・ルーベンス

ルーベンスはいくつもの輪郭線の重ねあわせとか豊かな内部の肉付けによって、自身の裸体像に重量感を持たせようとした。この方法によっていっそうのふくよかさを得、いっそう前面に動感をみなぎらせようとした。古代の女体では、衣をまといつかせるという工夫によって表されていたものを、ルーベンスはしまったり緩んだりする微妙な皮膚のしわやくびれによって前面に表すことができた。

『エレヌ・フルマン』(註20)[図27]は、友人シュザンヌ・フルマンの妹で、1630年に挙式した若々しい二番目の妻エレヌ・フルマンを描いた作品だ。古代ローマの彫刻『メディチのヴィーナス』[図14]と、ルーベンス自身も模写をおこなったティツィアーノの『毛皮のコートをまとう婦人』(註21)[図28]を典拠としたヴィーナスの姿を、妻をモデルに描いた作品とされている。ルーベンスの裸婦像の大きな特徴である豊富な肉体表現と輝く肌の質感は、この主題にお

いても如何なく発揮されている。

5.新古典主義～19世紀以降の裸婦画

5-1.批判された主題・描写

アングル・ブーグロー・カバネルらは、滑らかに磨き上げた形態や蠟のような肌といった、同じ約束的手法を使っていた。また、裸体像を薄命の木立とか大理石の浴槽の中のみ存在するものとして表していた。こうした浮世離れた肌触りや道具立てを喜んで受け入れる心が、やがてマネの『オランピア』(註22)[図29]を觀て、ショックを受けることになる。

『オランピア』が美術愛好者たちを刺激した理由はもうひとつ、ルネサンス以来ほとんど始めて、裸体の絵が実在の女性を実際に見かけられそうな環境の中に描き出していたからだ。この裸婦は娼婦であることは否むべくもなく、そうなる、気高い主題などではない。そうした人間を画題にすれば、絵はポルノグラフィにならざるを得ない。裸婦というモチーフの特殊性は、一方においては、理想的な人体の美しさ及び官能性の追求をよく具現してくれるものでありながら、他方では、宗教的・社会的編成によって否定されねばならないものであったという、本来の矛盾する性格に由来する。ギリシア神話のような響きのこの名称は、当時のフランス文学においては娼婦によく用いられる名前だった。洒落たアクセサリー類が輝き、サンダルを履いたままベッドに横たわる姿はかなり直接的な官能表現であり、髪には催淫性をもたらすとされるランをさしている。黒人のメイドが抱えている花束は、おそらく曩眞の客からのものだろう。高級娼婦の姿を描いたこの絵は、日常の裸婦を描いたという点において、当時「理想化された女性美」を描くのが常であった絵画界では、革新的なものであった。

『草上の昼食』も、同じ理由で美術愛好家たちの驚きと憤慨の対象となった。これはラファエロの原画による版画や、ティツィアーノの『田園の合奏』などの伝統の流れには乗らずに、画家・マネの生きた時代を描いた。

故に、マネに対する批判は、裸婦というモチーフそのものに向けられていたのではない。問題とされたのは、その提示の仕方だった。裸婦を描くには、それにふさわしい状況設定が必要だ。これは、古典主義演劇の理念において、悲劇の主人公は身近な現実の存在であってはならないという考え方に対応する。裸婦は、本来それ自身が極めて身近な、生々しい存在であるだけに、ある程度現実から距離を置いた状況設定の中で初めて存在を許されるものであった。19世紀において、「オダリスク」の主題があれほどまでに好まれたのは、そのためだ。

オダリスクは、マハやオランピアとともに、近代が生み出した新しいヴィーナス、裸婦像の新たなタイプだ。オダリスクとはトルコ語で、部屋を意味するオダ、そして部屋の女、つまりスルタンの妃達に使える奴隷女を意味するオダリス、それがフランス語でオダリスクとなり、奴隷女ではなく、後宮の女として誤用されるに至った。ほとんどのタイプは、豪華なクッション、挑発的な姿態、傍らに置かれたオリエント風の低い飾り机や宝石類によって、オリエント風の雰囲気がかもし出している。

これは18世紀時代の趣味の典型である。18世紀後半、急速度に中近東情緒趣味は拡大してゆく(中山1979:19)。しかし、アングルの『グラント・オダリスク』(註23)[図30]はフランスの美術界でさんざんに批判された。発表時は調和や統一性、形式美などが尊重された時代であったため、いびつな背中と伸びきった腕を持つこの裸婦は、評論家たちにとっては受け入れがたかった。19世紀の多くの知識人にとって、解剖学的に正しくない裸婦に美しさを感じるのは困難なことであり、「この裸婦には筋肉も骨もない、血も通っていないければ生命もなく、体にあるべき凹凸がない」「デッサンは不正確で、腕は不気味なほど細い」「脊椎が三つ多い」などの批判がなされた。

5-2.近代化を経て

1863年、マネの『オランピア』からピカソの『アヴィニヨンの娘たち』(註24)[図31]にいたるまで、パリで生み出された近代絵画の主要な領域は、都市空間の中で自由にその快樂の対象を求めることのできる男性画家と、その快樂に奉仕する階級の低い女性たちからなっている。この問題についてグリセルダ・ポロックは、19世紀ヨーロッパのブルジョワ社会は女性を二つに分断していた、つまり、都市空間の中で男性の快樂に奉仕する身分の低い女性たちと、市民の家庭のよき妻であると述べる(若桑1997:81)。市民の家庭における女性のドメスティックな領域を最初に中心にすえたのはオラ

ングのフェルメールであり、先行して 17 世紀にブルジョワ社会を構成していたオランダ画派はシャルダンを通して 19 世紀のドメスティック主題に流れ込んでいった。

フランス革命・第一帝政・産業革命を経て、19 世紀、フランスは近代都市として生まれ変わった。近代化は、光の当たる部分だけではなくその裏側に、歓楽街の喧噪や娼館、場末のバーなど陽の当たらない部分も同時に生み出した。画家はもはや、神話の女神だオリエントの架空の女性の裸だと言い逃れをするのではなく、現実に生きているありのままの女性の裸体を正面から取り上げ、スキヤンダルを巻き起こした。世紀後半の象徴的存在、高級娼婦は 1830 年代から社会の表舞台に現れ始めた。

19 世紀には、職業モデルを無目的に描く事はまれでは無い。T.J.クラークは、無目的な「女性ヌード」は 19 世紀のフランスのサロンの支配的なジャンルになっていたと言っている(若桑 1997: 37)。このジャンルは、ヌードを描くという単純な目的しか持っておらず、意味は可能な限り排除される。主題はエロティシズムそのものであり、その女性が現実を思わせる社会的なつながりから抜けていることが、必要なのだ。

自分の描く女性を、人間性を抜き去られた美的なオブジェとするために、アングルは「視線を隠した女」を数多く描いている。後ろを向いて見せた『ヴァルパンソンの浴女』(註 25)[図 32]がその典型だ。

また、「入浴後の女の姿」という主題が選ばれるのは、裸体でいることに口実を与えるためだけではない。後ろ向き、鏡、浴後化粧という仕掛けは、男性にとって女性が特別にエロティックなオブジェになりきるための装置であるばかりでなく、彼女自身が自分を眺めることで、女性もまた自分を物としてみていることを示す。男性鑑賞者は背後にいて、彼女に気取られることなくその体の前面をも観ることができる

19 世紀半ばになると、「かわいい女」という新しい裸の美の理想が確立された。この肉体的タイプの特異な形成は、ロココ絵画を代表するフランソワ・ブーシェによって完成された。ブーシェは芸術の力によって、私たちにほとんど羞恥心を覚えさせることなく、裸の女性の姿を楽しませてくれる。ブーシェの作品のうち最も技巧的なのはルーヴル美術館の『ディアナの水浴』(註 26)[図 33]だ。

ブーシェは 1742 年ごろから、神話画に田園趣味を結びつけた小型の神話画を制作している。いずれも森や水辺の自然表現の中に神話の人物を配し、休息や戯れをテーマにした作品で、次第に主人公はニンフや羊飼いに変わっていく。

5-3.現代美術

19 世紀後半、性に対する社会の認識が寛容になり、ヌード写真が「芸術」として表現されても、それを素直に受け入れられるまでに社会は変化した。芸術家はもはや、ヴィーナスを描かないことを気にしなくて良いばかりでなく、草原に裸体の女性が寝そべった絵を描いても、鑑賞者からの批判を気にする必要がなくなった。

20 世紀の美術は、グラフィックアートや装飾のジャンルにも関わってくる。ゆっくり鑑賞させるために絵画の判読を困難にさせ、画面全体を簡潔な形で総合し、絵の印象を高めることが重要になった。現代美術の大きな特徴のひとつは、遠近法の解体と陰影法の消失だ。20 世紀の画家たちは、印象派が重視していた、画家は感度の良いカメラであるべきだ、という協議を打ち崩した。その結果、その抽象的要素のために印象派には不向きであった裸体像が、それ以後の画家たちには再び注目されるようになった。20 世紀芸術の出発点としては、ピカソの『アヴィニョンの娘たち』を挙げられるだろう。この作品では、描かれている裸体の女性、果物、背景などの前後関係はあいまいで、すべてが同一平面上に並べられている。このように、現代美術での裸婦の取り扱い方は、ピカソ以降、実にさまざまだ。裸婦も含め、全ての物を見たまの姿、素直に描くのではなく、抽象画や像へと変化させる。そこからは、生活感やエロティシズムのかけらも感じられないものが多く出来上がる。

一方でクリムトのように、素材や技法に工夫を凝らすことによって、画面をより魅力的にした画家もいる。彼は、さまざまに組み合わせた硬質の装飾模様や質感表現と、やわらかい人体の対比を、最も効果的に表現した。『ダナエ』(註 27)[図 34]では独自の感性で金箔を使用し、インパクトと官能性をより強めている。ダナエの顔は現代人じみている。古典古代の画家たちが日常を非現実の世界に転換して描いたのに対し、クリムトは、非現実の神々の世界をわざわざ現実へと引きずり落とした。

20 世紀以降、今まで絵画でなされていた、理想の裸体を表現する方法は、ヌード写真へと取って代わられる。世紀前半に活躍したマン・レイの『アングルのヴァイオリン』(註 28)[図 35]を見ると、これまで絵画で表現されていたことが、

写真という手段でも可能になっていることがわかる。また、この他にヘンリー・ムーアの『横たわる像』(註 29)[図 36]などを見ると、現代美術は、過去の芸術以上にはっきりと、裸体像とは単に人間の体を再現するものではなく、人間の体をあらゆる構造に結びつけるものであるということが実感される。現代の理想美とは、見た目以上に深いところに求めるものなのだ。

結論

芸術と社会の関わりを性という側面から見ることによって、裸婦画というテーマの芸術がどのように社会に受け入れられていったのか、また、社会がなぜ裸婦画を欲したのかを考察してきた。

古代ローマ・ギリシアでは性行為は積極的に行われていたが、キリスト教の伝達とともに、快楽を求める性行為は自慰行為とともに糾弾されるべきものとなっていった。裸体像は紀元前 5 世紀以降に出現したが、初期のものには宗教的理由と社会的伝統による理由により、女性のものが無かった。14.15 世紀にヨーロッパでは裸婦像をもとめた人々に応えるために、ギリシア神話の神々の絵が多数制作された。女性上位の時代であり、洗練された社交が大変重んじられたロココ時代が、官能的な裸体画が一般に受け入れられていく始まりとなった。それ以降、ティツィアーノやジョルジョーネを初めとして、女性を題材とした作品が多数制作されていった。19 世紀に発表され、批判されたマネの『オランピア』や『草上の昼食』をきっかけに、裸婦像は変化を見せていくことになる。世紀後半、性に対する社会の認識が寛容になり、ヌード写真が「芸術」として表現されても、それを素直に受け入れられるまでに社会は変化した。

ポルノグラフィのカモフラージュとして、神話を題材に選んでいた時代があった。マネが批判された時のように、人々の目には、裸婦画がポルノグラフィに見えた時代もあった。古代から現代に至り、裸婦像を描く目的、その主題、表現方法は、さまざまに変化した。現代美術では、いかなる表現も社会に受け入れられるようになった。性を取り扱う表現も、どんどん自由になってゆく。欧米のアーティストの間だけではない。あからさまな性の表現への偏見が残るアジア諸国でも、現代美術では性に向き合い、かなりきわどい表現までもされるようになってきた。

現代の社会にはエロティシズムがあふれている。テレビやインターネット、雑誌、広告にまでヌード写真、卑猥さを感じさせる表現、画像は使われる。もちろん普通の浮世絵と春画のように、性的興奮を満す目的で作られるものとそうではないものの違いははっきりとしている。現在では、芸術の場だけが作り手がこっそりとエロティシズムを表現する場ではなくなった。そして古代中世とは異なり、「卑猥なもの全て悪」として否定するのではなく、受け手に判断が任せられるようになった。

私は、現代絵画に裸婦画の面白さを求めることはもはや不可能だと感じる。ポッティチェリのように「美しい」裸婦画(絵画)ならば、現代美術の中でも現れうる可能性はある。だが、エロティックな表現があふれすぎている現代では、時代の流れを汲んだ裸婦画を描くことに意味を見出すことは難しい。

これまで裸婦という主題が社会的にさまざまな論争を引き起こし、また、もてはやされてきたのは、芸術家と鑑賞者たちが少なからずとも、隠す事への美学を感じていたからに違いない。古典芸術は、常に社会背景や主題がわかりやすい、目に見えるものを描いてきた。その中において、裸婦画を描きながらも卑猥さを感じさせないようにごまかしてきた。一方、現代美術で扱うものは人間の精神世界、社会体系、それへの批判など目に見えないものが主だが、性の描写は開けっぴろげになってしまった。現代においては、こんなにもわかりやすい「ヌード」という主題をあえて描く理由が無いと感じる。ピカソ以降、表現方法すら解体されてしまったために、鑑賞者にとっては主題の理解すら難しい。現代の裸婦は見て楽しむものではなく、考えて楽しむ裸婦である。

ただ、手段は変わっても、裸体を表現するということ、裸体が持つ「命」を表現することに対する情熱は、これからもなくならないだろう。ポルノ的な要素は、芸術以外の場で表現されることになっただけである。このテーマは明確な答えが導き出されるものではないゆえに、今後も常に模索され続けられるだろう。そこに、裸体画・裸体像の奥深さがある。

註

- (註 1) 『泉』1856年 油彩(カンバス)163×80cm 所蔵:オルセー美術館(パリ)
- (註 2) ゲノーシス主義は、1世紀に生まれ、2-3世紀にかけて勢力を持った古代の神秘思想の一つであり、物質と霊の二元論に特徴がある。「ゲノーシス」は認識、知識を意味するギリシア語に由来し、認識によって真の神に到達できるとした。本来はキリスト教とは独立に成立した思想であったが、キリスト教徒の中にも影響を受けるグループがあり(キリスト教ゲノーシス主義、ゲノーシス派キリスト教)、創生当初のキリスト教の正統教会(カトリック教会)からは、最も危険な異端の一つと目されていた。また、他の宗教とも融合し、ユダヤ教ゲノーシス主義(ゲノーシス派ユダヤ教)なども生み出した。
- (註 3) 旧約聖書・創世記にある「オナンの罪」。オナンは兄の未亡人と結婚したが、子供を作りたくなかったため、セックスしても「その種を地上にこぼした」という。そのため、彼は神の怒りに触れて、命を奪われてしまう。この言葉は、もともとは自慰行為を示すのではなく、膣外射精を意味していたのである。
- (註 4) 『ウイトルウィウスの人間』1490頃 所蔵:アカデミア美術館(ヴェネツィア)
- (註 5) 『テルモピュライのレオニダス』1814年 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 6) 『トルコ風呂』1863年 油彩(カンバス)108×108cm 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 7) 愛と美と性を司るギリシア神話の女神でオリュンポス十二神の柱。ローマ神話の女神、ウェヌス(ヴィーナス)と同一視される。また、戦女神としての側面も持つ。神統記によれば、クロノスによって切り落とされたウラノスの男性器にまわりついた泡(アプロス)から生まれ、キプロス島に行き着いたという。古くは東方の豊穡多産の女神アシュタロト、イシュタルなどと起源を同じくする外来の女神で、キプロスを聖地とし、キュプリスという別名を持つ。東洋的な大地母神としての性格は、繁殖と豊穡を司る者として、庭園や公園に祭られることにその名残を留めている。
- (註 8) ヴィレンドルフのヴィーナス (ヴェヌス・フォン・ヴィレンドルフ)は、ヴィレンドルフの女としても知られるが、女性の姿をかたどった、高さ 11.1cm (4-3/8 インチ) の小像だ。1908年に、オーストリアのヴィレンドルフ近くの旧石器時代の遺跡で、考古学者ヨーゼフ・ソンパティが発見した。
- (註 9) 『エヴァ』15世紀 所蔵:ムムリンク工房
- (註 10) 『ウルカヌスに驚かされるマルスとヴィーナス』1553年頃 所蔵:アルテピナコテーク(ミュンヘン)
- (註 11) 『ブランコ』1767年頃 油彩(カンバス)489×600cm 所蔵:ウォーレス・コレクション(イギリス)
- (註 12) 『春(プリマヴェーラ)』1476年頃 テンペラ(板)203×314cm 所蔵:ウフィツィ美術館(フィレンツェ)
- (註 13) 『ヴィーナスの誕生』1485年頃 油彩(板)172×278cm 所蔵:ウフィツィ美術館(フィレンツェ)
- (註 14) 『眠れるヴィーナス』1511年頃 油彩(カンバス)108.5×175cm 所蔵:ドレスデン美術館(ドレスデン)
- (註 15) 『ウルビーノのヴィーナス』1538年 油彩(カンバス)119×165cm 所蔵:ウフィツィ美術館(フィレンツェ)
- (註 16) 『田園の合奏』1510年 油彩(カンバス)105×136cm 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 17) 『水から上がるヴィーナス』所蔵:エルスミア・コレクション
- (註 18) 『パリスの審判』1515-16年 エングレーヴィング(透かし入りレード紙)29.6×44.6cm 所蔵:チャルトリス美術館(ポーランド・クラクフ)
- (註 19) 『草上の昼食』1863年 油彩(カンバス)214×269cm 所蔵:オルセー美術館(パリ)
- (註 20) 『エレヌ・フルマン(毛皮さん・小さな毛皮)』1631年頃 油彩(板)176×83cm 所蔵:ウィーン美術史美術館(オーストリア)
- (註 21) 『毛皮のコートをまとう婦人』1536年頃 油彩(カンバス)95.9×63.2cm 所蔵:ウィーン美術史美術館(ウィーン)
- (註 22) 『オランピア』1863年 油彩(カンバス)130×190cm 所蔵:オルセー美術館(パリ)
- (註 23) 『グランド・オダリスク』1814年 油彩(カンバス)91×162cm 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 24) 『アヴィニョンの娘たち』1907年 油彩(カンバス)243×235cm 所蔵:ニューヨーク近代美術館(ニューヨーク)
- (註 25) 『ヴァルパンソンの浴女』1808年 油彩(カンバス)146×97.5cm 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 26) 『ディアナの水浴』1742年 油彩(カンバス)56×73cm 所蔵:ルーヴル美術館(パリ)
- (註 27) 『ダナエ』1907-8年 油彩(カンバス)77×83cm 所蔵:個人蔵(グラーツ)
- (註 28) 『アングルのヴァイオリン』1924年 モノクロフォト
- (註 29) 『横たわる像』1951年 石膏 所蔵:フィッツウィリアム美術館(ケンブリッジ)

参考文献

阿部謹也

1991 『西洋中世の男と女』筑摩書房

深井晃子

1999 『名画とファッション』小学館

ジャック・ソレ

1985 『性愛の社会史 - 近代西欧における愛』西川長夫訳 人文書院

ケネス・クラーク

1988 『ザ・ヌード - 裸体芸術論 - 理想的形態の研究』高階秀爾、佐々木英也訳 美術出版社

1992 『レンブラントとイタリア・ルネサンス』法政大学出版部

宮原信

1992 『性の歴史』藤原書店

中山公男

- 1979 「生活と風俗の中の裸婦」、中山公男編『全集 美術の中の裸婦 風俗と女たち』:9-22 集英社
ロジェ = アンリ・グラン
- 1993 「マスターベーション糾弾!」『愛と結婚とセクシュアリティの歴史』:295-307 福井憲彦、松本雅弘訳 新曜社
佐藤亮一
- 1985 『世界美術辞典』新潮社
白倉敬彦
- 2002 『江戸の春画 - それはポルノだったのか』洋泉社
鈴木杜幾子
- 1995 『フランス絵画の「近代」』講談社
高階秀爾
- 1984 「裸婦画の系譜 その成立と展開」『THE NUDE 西欧美術にみる裸婦の系譜 』:135-143 中央公論社
1996 『パリで出会う名画 50』小学館
高橋幸次
- 2000 『日本でみる西洋名画の鑑賞ブック』淡交社
若桑みどり
- 1997 『隠された視点』岩波書店
由水常雄
- 1984 「絵の中の鏡」『THE NUDE 西欧美術にみる裸婦の系譜 』:78-80 中央公論社
吉田秀和
- 1992 「マネの肖像」白水社