

# 「理想化」と「女体」

——西洋美術から得たもの・見失ったもの——

浜 下 昌 宏

## 【はじめに】

からだは、からだ。デジタル化も記号化も虚しくする実体性を持っている。コンピューターを超えるのは、そのプログラムを作り操作する人間の脳ばかりでなく、むしろそれ以前に、はるかにコンピューターによるコントロールを免れているのは、我々の最も身近で最も強力な自然である身体である。有機体として、心と肉体とをつなげ、人として最も身近な生きる場を提供しているのが「からだ」である。そこには、生命・生長・実存・病・老い・衰弱・死、といった、社会や自然、宇宙につながる、人間の基本的な「在ること」の証が現われる。

からだの所有者・主体にとって、自分の身体は、その背後は完全に見えず、前面の相当部分を眺め下ろすことしかできない。そして、鏡ないし何らかの姿見によって、自分の姿形が映し出るのを眺める。そのときから、身体は「かたち」となる。(むろん、かたちに還元された身体は、ほとんど脱け殻のようなものであるが。)

自分の姿を最初に見た時点では、太っているとか痩せているとかいうこと、背が高い、あるいは低い、とかいった認識はありえない。言うまでもなく、他者の姿形との比較において、大小、長短の認識を得る。からだつき全体のみならず、身体部分に関しても、鼻が高い・低い・丸い、とか、顔の形が面長・四角・丸形、胸が大きい・小さい、などといった比較と認識がなされる。

## 「理想化」と「女体」

では、からだの「かたちの美醜」についての判断はどうか？ 身体の機能から見れば、形から見ても、その美しさとは何よりも、有機体・生命体としての身体の機能が十全に発揮されているということであろう。大小、長短は美醜とは本質的に関係ない。

ところが、身体の美しさを形の面の、しかも、体形とか、または身体部分の、上肢と下肢との割合だとか、身長に対する顔の大きさの比率とかに求めるとすると、そうした比率はある種の普遍的基準を指し示すことになる。足の長いこと、八頭身であること、といったことが身体の美の条件にされる。

しかし、あらためて日本美術の歴史を振り返ってみると、そうした客観的規定による美人論はあったのだろうか？ 美人コンテストの歴史も、伝説的な古代ギリシャの「パリスの審判」以来、美人の基準づくりを好んだ西欧的美意識の所産であろう。西洋美術を遡れば、古代ギリシャの時代より、数値的客観性を以て、美形が議論され、そうした人体像が造られてきたのであった。それに対して、日本的趣味とは、個々人の嗜好の多様性に任せられてきた。むろん、時代による特徴や傾向はある程度一般化できても、相対的な好悪の違いが認容され、趣味の根拠がわかると、その好みの善し悪しのみが評定されたのであった。そうした、美の相対性に寛容の伝統が、明治以降の洋画の輸入によって、どのように崩されてきたのか？ 一言で言えば、西洋画特有の理想化が、身体に関しても、それを精神性の点では狭い恣意的なデジタル的記号の地位に落としめてしまったのではないか。

ところで、今日の社会学的身体論の隆盛は、ブライアン・ターナーによれば、次の3つの側面がある。すなわち、第1は、文化人類学的な表象論の議論において、タブーや汚れ、右手の聖性信仰などの、身体が社会関係のメタファーとして象徴的意味を有することの追究がなされている。第2は、フェミニズムやゲイの運動とも関係して、ジェンダー、性の観点からの議論がある。そして第3に、医療社会学の分野からの病、異常の身体論がある<sup>1)</sup>。たしかに、そのような、異文化理解や社会的他者理解といった実践的・政策的課題の追究からの身体論も今後の展開が興味深いところであるが、私見では、再度芸術論からの身

体論が要請されて然るべきではないかと思われる。なぜなら、芸術そのものが、たとえ今日の流行で実験的にコンピューター技術の可能性を開くかのように芸術と科学技術との蜜月が見られても、本質的には分析的精神を否定してたえず全体の有機性を再構成しようとする傾向を持っているからである。つまり、身体全体の全体性を、たとえばダンス芸術がそれを実践的に追究しているように、芸術を介してあらためて反省したい。それが、未定稿ながら、本稿の主題である。

## 〔1〕異形と理想化

西洋の美的形象のひとつに、異形的女性像とでも呼べるものがある。女性嫌悪（ミソジニー）のイメージを造形したのであろうか。主題こそヴィーナス、ニンフ、セイレン、キルケ、ユディト、サロメ、メドゥーサといった馴染みあるもので、原型としては必ずしも異形で表現される必然性はあるはずがないものも、画家の手になって女性恐怖の心理を表現した、「運命の女」（ファム・ファタル）風の像にされる。〈図1〉<sup>2)</sup>ここでは敢えて「異形」と類型化して呼ぶが、それは「デフォルメ」という場合に限らず、たとえば、魔女的な風采、動物のような異様に鋭い目付き、無理なからだのひねり、極端な肥満と瘦軀、ポルノまがいの性的誘惑の姿態などといった、きわめて不自然な、おおよそ日常生活ではお目にかかることのない、ただただ屈折した心理的影像の表現であるような画像を指すことにする。そうした言わば女性恐怖の図像は、他方における地母神やマリア崇拜、中世の騎士道の徳目などの、極端な女性崇拜の裏返しなのかもしれない。そうした画像は伝統的な日本美術にはあまり見られない。むしろ、シュルレアリズムの洗礼も受け、奇想の主題による女性像も描かれている今日の日本の現代洋画の分野では、すでにそうした作品も多々目にする。〈図2〉しかし、それもきわめて現代的な作品になって初めて見られるように思われる。まるで、西洋文明の導入で突如日本にも女性崇拜と恐怖の心理が沸き上がったかのように。（実情はおそらくそれもまた独特のオクシデンタリズム、つまり、幻想に基づく西洋への景仰の表れに過ぎまい。）少なくとも、

図1 レオノール・フィニ「脚のゲーム」1936



明治期の、洋画導入のごく後の時期までは、見られない。

むろん、我々として英泉、芳年らの浮世絵その他に見られるような奇想の画家の系譜を持っているし、主題的にも「卒都婆小町」、「安達ヶ原の鬼女」のようなおどろおどろしい伝承がなかったわけではない。しかし、女性像が異形なものは日本美術にはあまり見かけないが、それはなぜだろう。

西欧芸術における奇想研究の第一人者であったマリオ・プラーツがロマン派文学の研究を始めるにあたって、まず「古典主義」の定義を確認しようとするが<sup>3)</sup>、彼は奇想の成立を、古典主義の精神に対する挑戦・反抗として捉えようとする方向ではなく、ある歴史に特有の、あるいはどの個人の内にもある感性と

図2 牧野邦夫「不思議な国に住む絵描きとモデル」1986



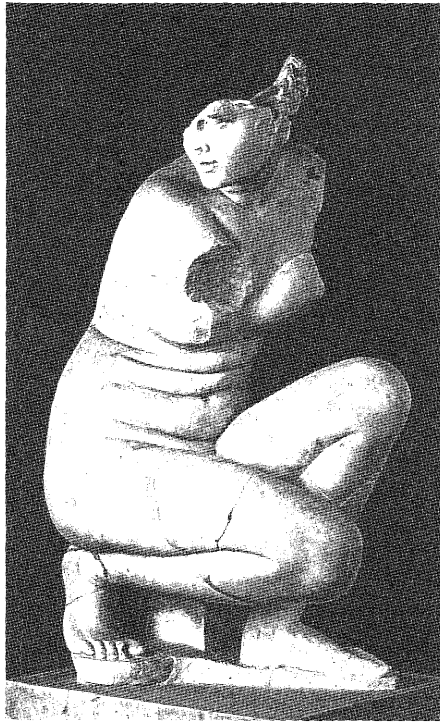
して捉える。古典主義は、むしろ、そうした感性の、後からの秩序化の表れと、彼は見る。しかし、感性が先か、古典的規範への挑戦が先か、といった議論はここでは扱わない。

再度美術史に戻ると、画像の異形もまた、古典的規範への挑戦からであれ、特有の感性の発現であれ、それが際立つのは古典主義的形態を前提としたうえである。すなわち、古代ギリシャ以降の西欧文明のヘレニズムの流れを形成し、アカデミズムを作り上げ、芸術と文明の権威づけに成功してきた古典主義（的精神）の定着という事実を無視しては、美術史上の革命、前衛的実験の歴史は

理解できない。

そこで、古典主義の伝統に基づく規範志向の「理想化」が、西洋美学を理解するうえでのひとつの有力なキーワードとなる。それは何よりも、古典ギリシャ以来の、彫刻の大理石製の如何を問わず、絵画ですら表現される「大理石のような肌」、そして、実際の人間には希少なプロポーションを持った人体像で示される。発掘時に完全な像がくずれたままに、かろうじて人体全体を想像させるようなアプロディテ像すらも、見事な美しさを現わす。〈図3〉理想化とは西洋的知性主義の反映であり、プラトニズム的思考の視覚化と言ってもよ

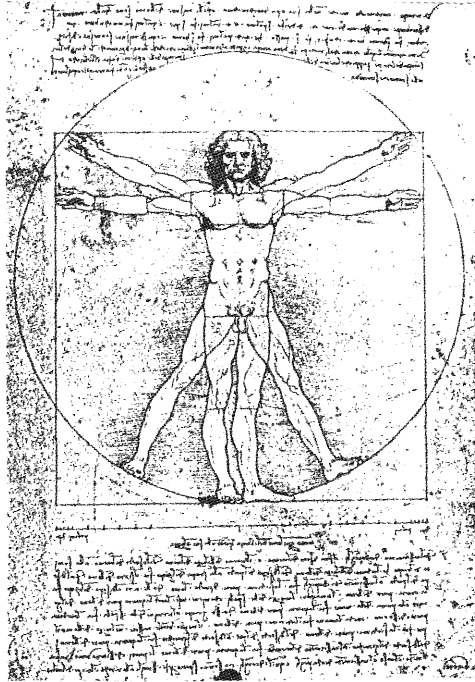
図3 <sup>うずくま</sup> 蹲るアプロディテ 紀元前3世紀後半原作の模刻  
(ローマ国立美術館)



い。

紀元前5世紀後半に活躍したという彫刻家ポリュクレイトス (Polykleitos) が残した芸術技法の書『カノン』(Kanon) では、理想的な人間像について身体各部の比率を厳格に規定している。そして、実際に彼は、作品「アキレウス像」において(現存するのはローマ時代の模刻)、その理論の具体例を示している。さらに、古代ローマの建築家ウィトルウィウスが『建築十書』(De architectura libri decem) で論じた神殿建築の比例構造の理想は、イタリア・ルネサンスに引き継がれて、人体比例論として今日「ウィトルウィウスの人間像」と呼ばれる、人間の理想形の作品が作られた。たとえば、レオナルド・ダ・ヴィンチの有名な素描画「人体権衡図」(アカデミア美術館、ヴェネチア) <図4>に書かれている文章は、かの鏡文字で記したウィトルウィウスの建築書の第3書第1章であることがわかっており、その内容は、「神殿の構成はシュムメトリアから定まる。……シュムメトリアまたは比例を除外しては、すなわち容姿の立派な人間に似るように各肢体が正確に割付けられているのでなければ、いかなる神殿も構成の手段をもちえない」とあり、続けて「実に、自然は人間の体を次のように構成した——頭部顔面は顎から額の上毛髪の生え際まで十分の一、同じく掌も手首から中指の先端まで同量。頭は顎からいちばん上の頂まで八分の一、首の付け根を含む胸のいちばん上から頭髪の生え際まで六分の一、<胸の中央からは>いちばん上の頭頂まで四分の一。顔そのものの高さの三分の一が顎の下から鼻孔の下までとなり、鼻も鼻孔の下から両眉の中央の限界線まで同量。この限界線から頭髪の生え際まで額も同じく三分の一。足は、実に、背丈の六分の一、腕は四分の一、胸も同じく四分の一。……」<sup>9)</sup> といった具合に、数値の比例を以て人体の自然の、すなわち、理想的な体型について理論化している。むろん、ウィトルウィウスの思想は、そして、それを承けたレオナルドの思想は、調和世界としての宇宙のマクロコスモスに対応するミクロコスモスとしての人間という、世界像、人間観に基づいているのであって、たんに、視覚的な好みや快の原理として、このような見事な比例化・理想化を達

図4 レオナルド・ダ・ヴィンチ「人体権衡図」



成しているのではない。

西洋美術における理想化は、数的比例の普遍的基準をめざすかたちで、またさらに、自然的偶然の要素を排除して人為的選択によって理想的人工美を実現する方向で、美術史の流れを創ってきた。女性の肉体を赤裸々に描く裸婦像についても、体形や肌の肌理、状況設定や構図などに、裸体の生々しさ・卑猥さを払拭せんとするほどの理想化された肢体がモデルとなってきた。



## [2] 日本美術における理想化と自然

日本美術の伝統においては、裸婦像は、浮世絵などに入浴図や湯上がり美人図、浴後納涼図、海女図などで婦人の裸体が描かれていたりするが、それも風俗画としての一要素としてであり、日本において裸婦像が自覚的に主題化されたのは明治以降の洋画の導入によってである。「はだかの身体を觀照に値するまじめな主題としてただそれ故に提示するという考えは、シナ人とか日本人の心には思い浮かばなかった」<sup>9)</sup> とするケネス・クラークの指摘は誇張ではない。いわゆる文明開化以降、実際の女性モデルの素描の訓練をヨーロッパで受けて

図5 黒田清輝「智・感・情」のうち「感」1899

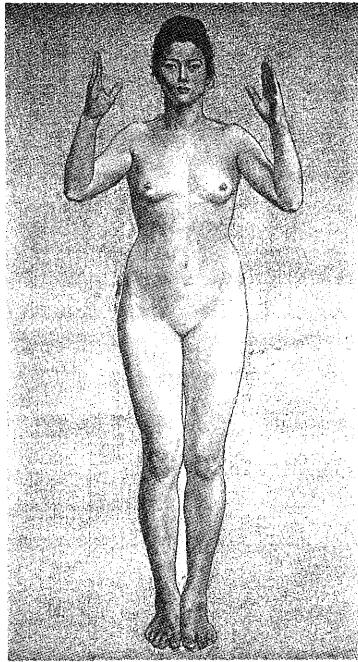


図6 新海竹太郎「ゆあみ」1907



きた洋画家たちは、意欲的にこの主題に取り組んできた。日本の近代美術史の例では、黒田清輝「智・感・情」(1899、東京国立文化財研究所)の構想画<図5>、新海竹太郎「ゆあみ」(1907、東京国立近代美術館)<図6>などを見ると、明らかに理想主義的な女性像となっている。その理想化とは、とくに当時の日本人女性には想像しがたい人体のプロポーションに見られる。とりわけ黒田の場合、その構想画の意味自体が、「或る考へを一つに纏めて顕はす」(「絵画の将来」)絵という、「理想・理念＝イデア」を具体的形象として表現することを狙いとするものである。したがって、素材そのものも観念的であるのは当然である。さらに、モデルを使いながらも、いささか土着的特徴を捨象した、非現実

### 「理想化」と「女体」

的理想美の趣がある。また、「智・感・情」における裸体画を以て構想画を制作したことについては、「朝妝」（1895）をめぐって裸体画への非難が高まっている折りに、再度裸体画の意味をその理想性において説得するべく、具体例としてこの「智・感・情」が描かれた。「或る高尚なる文字なり又理想なりを哲学的に解剖して人物を以て一つの画を組み立て人の心を楽しませる」（「裸体画談」）という芸術的目的としての裸体画は、その限りでは、実在的肉体ではなく、寓意を込めた身体を意味するのである。日本画でも、たとえば村上華岳「裸婦」（1920、山種美術館）〈図7〉などは、日本画の側からの、西洋画的理想化の影響による肢体の均整的表現が見られる。

図7 村上華岳「裸婦」1920



理想化は、むろん裸体画に限らず、西洋画教育の一つの原理でもあった。フォンタネージによる、わが国の近代的美術学校の先駆である工部美術学校における明治9年の開校記念の講義には、「凡ソ写生ノ法則ハ、仮令好趣ナリト雖モ、天然ノ儘ニテ写生シ優等ノ画トナルハ稀ナリ」と指示され、いわゆる選択的模倣としての理想化が示唆されている。黒田、久米桂一郎、原田直次郎、山本芳翠といったヨーロッパ留学組の洋画家たちは、すでに留学先で西洋婦人をモデルとして西洋人の体型にも接し、また伝統的なアカデミーの訓練や思想も教授されている。したがって、洋画の導入とともに、理想化という西洋的観念は日本の芸術文化の領域に新しく入ってきたのは必然であった。

ところで、今日の美術状況に触れておくと、この理想的造形が、精神的基盤である知性主義から切り離されると、「大理石の肌、この世のものならぬプロポーション」は、肉体の現実性を失い、ただのキッチュ的人体像に陥り、ここでは肉体が端的に表象しうる欲望も感情も捨象されるために、即人形のような対象物（オブジェ）となる（ハンス・ベルメール、金子國義、などの作品を見よ）。そうした人体は、衣裳との解離を招来して、今度はファッションが物神崇拜（フェティッシュ）的扱いを受ける。人体もまた物体として对象的に処理可能となって、肉体に変形を加えたり強制的に苦痛を与えるサド・マゾヒズムの場と材料に墮する。こうして、肉塊・物質としての身体を代表するものは、すでに人間的感情や思考ではなく、かろうじて皮膚だけにすぎない。谷川渥が近年精力的に追究している皮膚論<sup>9)</sup>も、以上のような文脈で評価したい。身体が皮膚のみによって表象されることの異常さについてはあらためて注意を促すまでもないだろう。

さて、本題に戻って、明治以前の日本の伝統的美術史を回顧すると、そこに「理想化」はなく、あったのは「類型化」であった。たとえば、浮世絵に見られる浴女の姿態などはその典型であろう。〈図8〉立て膝をした坐像、後ろ姿を見せて湯槽に入る美人像、後方を振り返る立像、湯上がりの身体を弓なりにした姿形などは、いわゆる「型の文化」の所産でもあろう。そうした「類型化」

図8 勝川春章「夏姿図」(東京国立博物館)



を、日本文化が維持してきた、身体を精神から剥離させない企ての一環として位置付けることにしたい。

たしかに、日本画の画家たちが描く女性像に、ミソジニー的な恐るべき女性を思わせる像はない。むしろ、洋画の普及とともに注目できるのは、豊満で血色のよい、土の香りさえ連想する、農婦を思わせる逞しい女性像である。萬鉄五郎、梅原龍三郎、中村彝や、彫刻では高村光太郎による作品がその例である。〈図9〉それらの姿態は、ときに西洋の美術・芸術に見られるような、異形の女性像ではない。きわめて自然な裸像である。そして、それらは必ずしも「理

図9 中村 彝<sup>つね</sup>「少女裸像」1914（愛知県立美術館）



想化」への反動の結果とも言いがたい。洋画の普及とともに、さらにおそらくは石膏デッサンの訓練とともに、一定程度の理想化は見られるが、しかし、日本美術における「理想化」は芸術思想的に定着してはいない。その結果、理想化・理想主義への反抗も必要とせず、そして、西欧に見られるような女性の異形像を作らせなかったのではないかと。つまり、日本美術は西洋的理想主義の採用を徹底しなかったゆえに、身体を持つ感情や思考の容器・媒体としての表現的なぬくもりを持ち続けたのではないかと。「西洋の裸体画が必ず歴史や寓意の衣をまとっていたことを考えると、[浮世絵的な] 風俗的設定は、より自然」とする宮下規久朗の指摘は正しい<sup>9)</sup>。それは健全な「自然の保持」の嗜好でもあった。たとえば、小出楯重は次のように書いている（「裸婦漫談」）。「日本の女はとても形が悪い、何んといっても裸体は西洋人でないと駄目だとは一般

## 「理想化」と「女体」

の人のよく言う事だ、そして日本の油絵に現れた女の形を見て不体裁だといって笑いたがるのだ。」そして、モナリザのような理想的美人像に触れながら、しかし、世界の女がみなあの顔になったり、自分の愛人の顔がモナリザに化けてしまったら、失望するだろう、と言う。「どんなに世の中が、あるいは政府が、これが一番だと推奨してくれても、私が好まないものであれば、恋愛は更らに起らないのだ」。小出の視点は明快である。つまり、普遍的な、客観的基準とやらで美の理想を説かれても、大切なのは自分の趣味判断、好悪の気持ちが優先する、ということである。そこには趣味の多様性を許容すると同時に、まさにそれこそが生の気分を高めることを認める思想がある。知性が捉える理想よりも、美的感情が優先される。したがって、「浮世絵に現れた裸体の美しさは、如何に西洋人が描いた理想的という素敵な裸体画よりも、如何に人を感動せしめるか」、と言う。西洋の理想的美人の裸体画では、技術性・写実性に優れていても、「心臓が昂進する」という体験がない。さらに小出が浮世絵を評価するのは、「手足や姿勢のうまさ」ゆえである。そこに、「あたたか味と肉臭」を感じる身体の表現を見ている。好悪の個人性、趣味の多様性は、身体表現に関しては、理想化された女性像ではなく、自然で近い像を求めさせるのである。

ここで、さらに日本の伝統的美意識の女性像の一例として、能における「女体」の概念とその実践の意味が、再度注目されるだろう。

### [3] 「女体」——身体の復権に向けて

能楽における女体（によたい）は、元来、女性をどのように物真似して演じるかを主題とする、世阿弥の演劇技術論であり、人間論も含む役柄論であった。能の稽古について世阿弥は『至花道』において「二曲三体」を説き、二曲とは舞と歌、三体とは、あらゆる人間の形態を三種に大別して、老体、女体、軍体を指す。それぞれ、老人を演ずるための技術、女性の役を演ずるための技術、そして、激しい役柄を演ずるための技術を意味する。「体」とは、「用（ゆう）」と一対の概念であり、譬えれば花とその匂いのように、体は本質的構造、用は

## 「理想化」と「女体」

その現われという関係をなす。能の演技はたんなる模倣ではないので、用が先行することはありえず、必ず、演技の根底の体から出発しなければならない。体を内面的直観によって見極め、演技に取り入れることにより、自然に用は生じる、というように世阿弥は考える。皮相的な模倣はありえないのである。さらに女体について、『拾玉得花』において、女性の役柄を演じる場合は「体心捨力（たいしんしゃりき）」、すなわち心を女の姿にすることで無理に模倣しようとする身体の力は抜ける、ということを強調する。（ちなみに、老体の場合は「閑心遠目（かんしんえんもく）」、つまり、心を静かに持って目は遠くを見る姿、軍体では「体力砕心（たいりきさいしん）」として、力を主体としながら心遣いにも配慮することが肝要とされる。）

このように、女体は、女の身体的姿・かたちの外面的模倣ではなく、心の真実を捉えきること、自ずと外面的表現が生ずるという演技論である。『三道』では、女性を中心に据える能を具体的に考察し、美しく優雅な品位をそなえた貴人、はでやかな白拍子、さらに曲舞芸人、狂女、というように、主人公の役柄の違いに応じて、それぞれが持つ情趣や風情の演出・表現が説かれている。女性の美しさをあくまでも内面から追究しようとする世阿弥の態度は一貫している。心を体にするという「体心」の心得によって、身体のもちかたを整え、そうすることで優美な花から「幽玄」という能の極致が現われるのであろう。女性の身体がそれを醸成するのである。「からだ」もその「かたち」も、決して「心」から分離しない。

### [結語]

カルト宗教の跋扈によって、近年はマインド・コントロール議論が喧しいが、より大切なのは、ボディ・コントロールなのであり、それが可能となるのは、言うまでもなく、身体のかたちを極端に商品化する美容、ファッションの業者の戦略に添うことによってではなく、まさにボディ・コントロールのためにマインド・コントロールに集中することによってである。しかし、こうした



語法は誤解を招きかねないので、以下のように換言すべきであろう。

心身二分の分析的便法からは、たしかに、女性の身体論、さらには美術における裸体論や身体フェティシズムは展開しよう。しかし、身体を知ることにも「汝自身を知れ」の命令の実践の主要部分である。それはむろん、身体が最も身近で正直な自然ゆえであり、生の知恵を体現すべき場であるからである。要は、どのように身体に精神を回復させるか、ということであろう。その際、芸術、とくに日本の伝統芸術が媒介となり得る。本稿で示唆したかったのはそのことである。

[注]

- 1) Cf. Bryan S. Turner, "Preface" to Pasi Falk: *The Consuming Body*, London, etc.: Sage Publications, 1994, pp. viii-x.
- 2) マリオ・プラーツ『肉体と死と悪魔』倉智恒夫ほか訳、国書刊行会、1986 [Mario Praz: *La Carne, la Morte e il Diavolo nella Letteratura romantica*, 1966]; ブラム・ダイクストラ『倒錯の偶像』富士川義之ほか訳、パピルス、1994 [Bram Dijkstra: *Idols of Perversity—Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*, Oxford U.P., 1986]、などを参照せよ。
- 3) マリオ・プラーツ、上掲書、p. 37ff.
- 4) 森田慶一訳『ウィトルウィウス建築書』、東海大学出版会、1979、p. 69
- 5) 高階秀爾、佐々木英也訳『ザ・ヌード』、美術出版社、1988、p. 24
- 6) 『表象の迷宮』ありな書房、1992; 『鏡と皮膚』ポーラ文化研究所、1994、など参照のこと。
- 7) 宮下規久朗「裸体表現の変容」、辻惟雄編『幕末・明治の画家たち』ペリかん社、1992、p. 247

## Summary

# Idealization and “Nyotai” (the Female Body) —An Aspect of Western Art and Japanese Art in Terms of the Female Body—

Masahiro Hamashita

The human body is in essence an organism which implies life, growth, existence, aging, sickness, death, etc., showing elemental aspects of being to man. In this sense the body is a whole rejecting any kind of analytic and semiological explanations. However, once seen in terms of shape or figure, it may naturally be reduced to a quantitative mass and calculable object.

In the history of Western aesthetics there have been ideas to set a standard of beauty, the secular version of which is a so-called ‘beauty contest,’ requiring competitors to keep a built-up body in a proportional balance. Ideal beauty or idealization can be traced back to Polykleitos, Vitruvius, Leonardo da Vinci, and others who eventually tried to draw an ideal human figure with “marble-like skin and unearthly proportion.”

In contrast, Japanese conceptions of art have never produced such a notion of idealization. The import of Western painting led to the emergence of Japanese followers of idealization such as Kuroda Seiki and others. Traditional Japanese art such as ukiyo-e prints only suggests a concept of typical expressions. Even in Western paintings in Japan, as time went on, we can see the tendency to depict women in a natural style, neglecting idealization. Japanese art has maintained the tradition not to separate the body and the emotion, the mind, etc. which the body comprises.

In particular, the concept of “nyotai” (the female body) in the Noh play will clearly explain the Japanese idea of the female body which always

bases the body on how the mind works.