

小画面説話画における武者の肉体表現とその起源

山本 陽子

はじめに

本稿は、平成 19 年度・20 年度科学研究費補助金・基盤研究 (C) による「物語絵画における武士—表現の比較研究と作例のデータベース化」の研究成果の一環である。

日本絵画における「武士らしさ」とは何なのか、たとえば絵巻や屏風には合戦絵があり、浮世絵では武者絵と呼ばれる分野がある。どのような表現が武者らしいかという定義はないが、江戸時代後期には「武者絵」が浮世絵の一角を占めるほどに、武者の絵画的概念は定型化していた¹。その肉体的特徴となるのが、憤怒形の大振りな目鼻立ちと、ごぼごぼと盛り上がる筋肉の表現である。

筆者は武者の顔貌表現に関して、論文「小画面説話画における武者の顔貌表現について」(『明星大学研究紀要』[造形芸術学科] 第 17 号 2009 年 3 月発行予定) として、筋肉表現については論文「平安絵画における筋肉表現の受容と変容—武者絵以前の「瓢箪足に蚯蚓描」—」(『明星大学研究紀要』[造形芸術学部・造形芸術学科] 第 16 号 27—34 頁、2008 年) として発表した。本稿は両者を改稿し、第一部で前者の顔貌表現、第二部で後者の筋肉表現について論じたものである。

第一部 武者の顔貌表現

1 絵画における「武士らしさ」

「武士らしさ」とは対極的な表現の明星大学図書館蔵『平家物語』挿絵²から、話を始めたい。大和絵系の筆致で丁寧に描かれた、この江戸時代前期の挿絵は、軍記物であるにもかかわらず、何とも戦闘場面の迫力がない。弓を引く形態や鎧兜の描写は決して下手ではなく、軍馬等はどの角度からでも巧みに描きこなしているのだが、問題は顔貌にある。

例えば明星本の計 12 箇所にも描かれている弁慶 (図 1) を見たい。後姿の「那須与一」を除いて、顔立ちはいずれも肌色の丸顔につぶらな目と小さな口で、愛らしくはあっても、いささかも武者らしくない。嵐の中を船出させるために船頭たちを脅す「逆櫓」も、平家の軍勢を威嚇し義経を庇う「弓流」、梶原景時と同士討ちしかける義経に加担する「壇浦合戦」も、憤怒の姿を見所とする場面にもかかわらず、弁慶の容貌は、小さな目を精一杯見開き、上品な鉤鼻に赤い小さな点のおちょぼ口である。

弁慶のみではない。「大の眼を見怒らし先の座主をしぼし睨まへ奉って」³と記される比叡山の荒法師の「怒め坊」祐慶も、鎧姿に薙刀を抱え込んだ姿ながら、おちょぼ口に小さな目である。能登守教経が、安芸太郎次郎兄弟を両脇に搔挟んで入水する場面 (図 2) も、殿中に在るかのように整然とした顔で、とても「おそろしなんどもおろかなり」⁴という修羅場の武者とは見えない。

しかし、武蔵坊弁慶の実際の顔立ちは判らない。『東鏡』にその名が見られる実在の人物でこそあるものの、『平家物語』の弁慶が登場する七箇所では名前が挙げられるのみで、容貌の形容はない⁵。思い返してみれば、現実には決死の僧兵や武者の顔を見た者は稀なはずである。我々は何と引き比べて「弁慶らしくない」「武者らしくない」と考えたのだろうか。

2 林原美術館本『平家物語』絵巻の武者の容貌

そこで比較対象として平家物語絵として最も著名な、ほぼ同時代の林原美術館所蔵の絵巻⁶⁷を見たい。林原本には近世の風俗表現が混ざるものの、鎧兜や軍馬の表現は手慣れており、描写も細かい。絵師は折紙の「筆者目録」に土佐佐助と書かれるが土佐派の系図にその名は見えず⁸、画風から「民間の工房にあった人」とされている⁹。林原本の武者は明星本と比較して、我々が考える「武者らしい」容貌に近い。

林原本の土佐派とも違う¹⁰面長で頬骨を強調した顔立ちの特徴は、公家や童子よりも武者と庶民に著しい。例えば林原本中に 26 箇所描かれる弁慶〈図3〉も、巻と顔の向きによって表情が異なるものの、この範疇に含まれる。総じて眼は白目を角ばらせて大きく表し、鼻は高く小鼻を大きく、口は大きくへの字に結び、頬骨を表す線を入れる。眉が見える場合は太く吊り上げて描く。

顔貌以外に林原本が明星本と異なる特徴として、直衣や狩衣姿に比べ甲冑姿の場合は身体に対して顔が過大であること、斬られた首や手足、流れた血などの残酷な描写が多いことが指摘できる。興味深いのは人物の向きで、明星本には珍しかった真横顔が林原本にはしばしば見られる〈図4〉ことである。例えば巻十一の「弓流」の同場面の人物の向きを比較すると、明星本「弓流」では全 15 名中、いわゆる七・三の角度の斜め前向きが 11 名、後向きが 3 名で、真横向きが 1 名と少ないのに対し、林原本「弓流」では全 61 名中、斜前向きが 21 名、後向きが 14 名、真横向きが 26 名と、真横向きは斜向きと同数かそれ以上に多い¹¹。

明星本において武者たちは、同じ挿絵中の貴族たちと同様に、小さな目鼻口に描かれていた。点状の瞳を挟んで上下瞼の線を引くとはいえ、ふっくらした輪郭の顔に、くの字状の線 1 本で表された鼻、赤い点の口は、平安時代に貴人や美男美女を意味する抽象的な顔貌表現として発達した「引目鉤鼻」の描法に拠っている。

この「引目鉤鼻」は「顔の輪郭から鼻が突出して描かれることはなく、描写角度は斜後ろと斜前向きのみに限られるという。一方でそれ以外の角度の横顔は、身分が低い従者や美の範疇に入らない老女や僧尼に用いるように、対象によって明確な描き分けがあったことが指摘されている¹²。従って、明星本に戦闘場面での真横顔が少ないということは、その小さな目鼻立ちが「引目鉤鼻」表現に由来したことを裏付け、林原本に真横向きが多いことは、この大振りな目鼻立ちの武者の顔貌が、「引目鉤鼻」表現とは全く別個に発生したことを意味する。それではこのようないかにも「武者らしい」顔立ちは、どのようにして発生し、受け継がれて来たのだろうか。

3 合戦絵巻に武者の容貌を遡る

これらに先立つ小画面の平家物語絵に、土佐光信の工房作で当初は一組であったと考えられる¹³、静嘉堂美術館蔵・個人蔵・京都国立博物館蔵の『白描平家物語絵巻』がある。

このうち鎧武者の登場場面があるのは京都国立博物館蔵の都大路を武蔵権守義基の首を渡す「飛脚到来」のみである。明星本の挿絵にはこの場面はなく、林原本では首渡しの方向も視覚も異なり、場面選択の関係性はない。人物の向きは同場面の12名中、斜前向きが8名、後向き1名、斜後向き2名、真横向き1名と明星本の比率に近い。しかし源季貞以下の武者の顔貌は、顔の輪郭は丸く、大きく丸い眼に大きめのムノ字状の鼻、への字に結んだ口というややおっとりした表現は明星本・林原本のいずれとも異なる。

そこで林原本の武者の顔貌を、『結城合戦絵詞』『後三年合戦絵詞』『蒙古襲来絵詞』『前九年合戦絵詞』『平治物語絵巻』等、現存する合戦絵巻と比較したい。国立歴史民俗博物館蔵の『結城合戦絵詞』は15世紀末の作とされる。宮次男はその人物描写を「かなり個性的」で、庶民の表情は初期風俗画に、乳母の面立ちは土佐光信の『星光寺縁起』に通じる「多様な様相を示す」とし、武者は「真に迫った形相」という¹⁴。また村重寧は「この野性味ある作画」に、土佐派等とは異なる南都絵師のような地方画壇による可能性を挙げる¹⁵。

兜を目深に被った武者〈図5〉の眼は目庇の曲線に沿って吊り上って見開かれ、鼻は尖って大きく小鼻が開く。顔の輪郭では頬骨が強調され、口は大きく開かれ、への字に結ばれ、下唇を噛む。顔貌表現の各要素は林原本と共通するが、その睨み方、大口の開き様はより生々しい。24名の武者の向きは、斜前向きが16名、真横向きが5名、後向きが1名で、明星本や林原本に稀な真正面向きが2名ある。

開いた口の内側まで見えるような迫真性や、顔貌の真正面向きは何に由来するのか。宮の指摘する如く、この絵では人物の属性によって表現が違ふ。絵師がそれぞれの属性ごとに、異なる先行作品に拠ったとすれば、武者の参照とされたのは何か。武者の上歯で下唇を噛む表現は、明王などの造形にも見出されるものである。筒井忠仁が『山中常盤物語絵巻』の荒武者の図像に地獄絵の鬼の転用を挙げるように¹⁶、この武者表現にも地獄絵などの仏教図像からの引用が考えられよう。

貞和3年(1347)、画工飛驒守惟久の作の東京国立博物館蔵『後三年合戦絵詞』は、鎧兜などの合戦装束も詳細で、人物描写ではその個性表現に注意が払われ、肥瘦のない細線で顔貌が描き出されると指摘されている¹⁷。しかし兜を被った戦闘場面の武者の表情〈図6〉は義家も含めて典型的で、頬骨の出た面長な顔に、目庇の線に添った白目がちの眼、鼻先が尖って大きく小鼻まで描かれた鼻、厚い大きな唇やへの字に結んだ口など、異人種すら思わせる顔立ちである。正面顔、真横顔も珍しくなく、真横顔の場合は時に目頭の窪まないギリシャ鼻型のもの〈図7〉がある。死体や首の目はいずれも閉じて表され、目の開閉が生死の指標として描かれている。

この絵巻の殺戮場面では、斬り合う者、切腹の様子、死者たちの惨状、首の腐敗まで、凄惨な場面を克明に描写していると、宮次男により指摘されている¹⁸。宮はあえて残酷場面を描く意図として、この絵巻が比叡山で企画・制作されたことから「地獄絵がなんらかの形で影響して」いたことを示唆する。

実際、中世には比叡山の横川に伝来していた、地獄絵を含む聖衆来迎寺蔵六道絵の「人道苦相Ⅱ幅」の合戦場面にも、左端では血塗れの殺戮場面がある。場所や軍を特定しない架空の合戦とはいえ、日本の武者たちの甲冑や装束も的確に描写され、「実際の戦場を髣髴とさせるに十分な迫真性を備えて」¹⁹いる。目深に被った兜の下の容貌〈図8〉は、頬骨の出た面長な顔に大きな鼻と厚い唇で、これまで見てきた合戦絵の武者達の特徴と一致する。宗

教画と合戦絵巻の制作の場は、必ずしも隔絶してはいなかったのである。

付属文書に永仁元年(1293)の年記がある御物『蒙古襲来絵詞』は、宮により『後三年合戦絵詞』との表現上の近似性が指摘される。竹崎季長の頭彰を意図した「記録画として似絵的な鎌倉絵巻の系列」に在り、複数の絵師による制作と考えられている²⁰が、竹崎季長を含めて甲冑を着た武者の顔貌表現〈図9〉は、同じく目深な兜の下で上脛の曲線を強くして見開いた目、線で小鼻と鼻孔を書いた大きめの鼻、墨線で縁取った中を赤く塗った厚目の唇、頬骨の出た面長な顔と、林原本以下の合戦絵巻の特徴とほぼ共通する。一方、蒙古軍の鎖兜は顔全体を丸く包むものなので、日本の武者と同じような目鼻であっても、兜によって作られた顔の輪郭に描き込まれる表情は異なって見え〈図10〉、口元はへの字に結んだものがある。真横向きが多いことと、真正面向きの顔があることも注目したい。

13世紀後半の歴史民俗博物館本『前九年合戦絵詞』の武者〈図11〉は、兜の下に頬を覆う半頭を着けて描かれる。顔の輪郭は幅広で、目は丸く、鼻は横広に鼻孔や小鼻が描かれ、唇は横長に開かれ、口髭と顎鬚を描き入れている。眉を吊り上げた將軍頼義や老いて痩せた大宅光任など「各人の相貌を描き分け」²¹るものの、兜で眉が隠れ、黒い半頭を着けた顔の印象は、いずれも似通ってしまう。目鼻や口が大振りになるのは、兜と半頭に負けぬ強い表情を作ろうとした結果であろう。

同じく13世紀後半の作とされる『平治物語絵詞』は、合戦絵巻としては現存最古の作例ながら、武者の表現の完成度が高い。複数の絵師の手に拠るものの、徒武者達の脚部等の造形が共通し、統一的な構想の下に制作されたと考えられている²²。殊に「三条殿夜討巻」「信西巻」の中心的絵師を、松原茂は「やまと絵の正系を引く、当時第一等の絵師であったにちがいない」といい、構図に加えて「くふうが凝らされているのは、個々の人物の顔貌描写で、その顔の向く方向、わずかに点で示された瞳による視線の方向がじつに効果的に用いられ、観者の視覚を自在にあやつる」技量が評価されている。²³

その武者の顔貌〈図12〉には林原本以下、後世の合戦絵巻の諸特徴を見ることができる。すなわち頬骨の出た長い角ばった顔、兜の目庇の下の白目の目立つ大きな目、小鼻や鼻孔の描かれた大きな鼻、厚い唇の大きな口、あるいはへの字の線で表された閉じた口などである。半頭を着けた顔は『前九年合戦絵詞』より巧みに描かれ、細く角ばった輪郭でより精悍な表情となる。真正面向きの顔や真横向きの顔も見え、真横向きの中には、目頭を窪ませないギリシャ型の鼻筋に表される者も少なくない。これらの目元や頬にわずかに朱量を入れ、合戦に上気した雰囲気までが巧みに描きこなされている。

4 『平治物語絵詞』の武者表現の受容

『平治物語絵詞』の武者の群像表現は、誰が見ても美しい。しかし個々の武者の顔貌については、異論がある。白描模本の「六波羅合戦巻」の彩色をデジタル復元した小林泰三は「ブサイクな大将」²⁴として、ここに描かれた平清盛〈図13〉を「目は小さく鼻は団子、口元はだらしなく半開きになり、のぞく歯もがたがたに見える。(中略)主人公がこんなことでいいのだろうか」と問う。たしかに清盛は眉が隠れた兜の下で小さい目をまん丸く見開き、鼻孔の広がった大きな鼻の下で反っ歯気味の歯を剥き出している。

他の箇所も、同様の顔立ちである。ならばこの顔貌は、『蒙古襲来絵詞』の竹崎季長の如く、清盛の似顔絵に基づいたのか。清盛の似絵〈図14〉は、御物の『天子撰関御影』

の「大臣影」²⁵に残されている。筆者はこの当時、後白河法皇の下で公卿たちの似絵を描いていた藤原隆信の子孫、為信と豪信であり、写しではあっても近似性は高いと思われる。清盛の顔は他の大臣像に比べやや面長で顎も長いが、切れ長の吊り上がり気味の目で、鼻筋は通り口は小さく描かれ、他の貴族の大臣像と際立った差異は見られない。従って『平治物語絵詞』の清盛像は、実際の清盛の顔貌に拠ったものではない。

小林は清盛が「ブサイク」に描かれた理由を、「平清盛とは敵対関係にあった者たちの末裔が、この「平治物語絵巻」を手掛けたのではないかと考え、参考として源実朝が『将門合戦絵』を作らせ、『奥州十二年合戦絵』を取り寄せたという『吾妻鏡』の記事を挙げている。しかしこの「六波羅合戦巻」²⁶には、源氏方の軍勢も描かれ、義朝の名札も見える。この名札の下の武者も、また戦に負けて落ち延びゆく義朝一行の顔貌（図15）も、さらに言えば稚児の金王丸以外の、同じ角度から描かれた甲冑を着けた武者のほぼ総てが、清盛と変わらぬ大きな鼻に分厚い唇を半開きにした「ブサイク」な顔立ちなのである。従ってこの清盛の容貌が、ことさら平家方を醜く造形して源氏の末裔を喜ばせる目的で生み出されたものと考えすることはできない。

それではこれらの武者の表情は何に由来するのか。池田忍は「平治物語絵巻」に見る理想の武士像²⁷で、集団として描かれる武士団の見事さに反して、個々の武士の面貌を「その表情をあえて滑稽に、あるいは誇張して醜く描いていること」を指摘し、「たとえ上級の武士であっても、分厚い唇など一様に強調して描かれる面貌の特色には、別世界の人々として武士を見下す貴族のまなざしを指摘しうる。」という。さらに池田は註で「厚い唇、どんぐり眼などの特色が認められ、身分の低い武士ほど誇張されている。また他の合戦絵でも「前九年合戦絵巻」や「男衾三郎絵巻」などに同様の傾向が認められる。このことは、平安時代の絵巻作品において身分の異なる庶民を貴族の視点から描く場合や、後の時代の絵巻（「清水寺縁起絵巻」）において蝦夷の人々を描く場合の約束事に類似する。」という。

しかし『平治物語絵巻』に描かれた個々の武者の造形を、「信西巻」中に描かれた信西の首を見る人々（図16）と比較すると、驚愕で見開かれた目や唇の厚い半開きの口、やや芝居がかった身振り、真横向きの顔など、合戦中の武者の造作の方が大袈裟ではあるものの、庶民の造形との本質的な差はない。憎まれ役とはいえ上級貴族の藤原信頼も、「六波羅行幸巻」巻末では、どんぐり目に分厚い唇を半開きにした横顔（図17）の諧謔的な姿態で描かれているので、必ずしも身分によって描き分けたとは言い切れない。

鎌倉・室町時代を通じての、武家による合戦絵巻の制作と享受の例を考察した村重寧は²⁸、『吾妻鏡』に見える「将門合戦絵」が、実朝が京都の画工に命じて作らせ、愛蔵したものであること、「奥州十二年合戦絵」も京都から取り寄せられたことなど、「いずれも制作を京の地に委ねている点」を指摘し、「これらの画風が宮廷絵所を中心としたやまと絵の正系からはずれるものでなかった」と想像する。また室町時代の『看聞御記』の内裏と將軍家間の数々の合戦絵の受け渡しの記事から、「合戦絵は公武両層を背景に制作・鑑賞が盛んであった」と述べる。

『平治物語絵詞』に見る武者の大振りな目鼻立ちが、合戦絵巻を通し鎌倉から室町・江戸へと受け継がれたことは先に見た。仮にそれが、貴族が武士を異世界の者として見下した結果の「滑稽で誇張された醜貌」であったならば、これほど代々の將軍から愛されたであろうか。武士の時代に入ってなお、合戦絵巻が公武双方から好まれ続けた事実から、武

者の顔貌表現は、蔑視されるべき醜い顔として成立したものではなかったと考えられる。

5 武者の顔貌表現の始まり

それではなぜ、武者がこのように描かれることになったのか。文献に見る合戦絵巻の初出は、『吉記』承安4年（1174）3月17日条の、「武衡家衡等絵子細事」という²⁹。後三年合戦の絵を観覧したという記事からは、それまで文字化も絵画化もされなかったこの物語が、後白河法皇の院宣により初めて絵巻化されたことが知れ、「合戦絵が初めはやはり宮廷貴族階級の享受を目的に制作され」「鑑賞本位に愛蔵され」と推測される。しかし合戦絵の武者の容貌が、なぜこのように大振りな目鼻立ちとなったかは、記事からでは判らない。

そこで本論では、兜の下の顔を描く手順から、武者の顔貌の成立を考えたい。同じ平安末期の絵巻でも、貴族や美男美女の恋物語を描く女絵に用いられる引目鉤鼻の顔立ちと、主として庶民を主人公とした『伴大納言絵詞』や『信貴山縁起絵巻』のような説話や縁起を描く男絵の顔立ちが全く異なっていることは、早くから指摘されている³⁰。

『平治物語絵巻』の画面構成や作画態度が、後者の男絵の『伴大納言絵詞』以下の説話絵巻の系譜を引くことは、すでに宮（註22参照）や松原（註23参照）によって指摘されている。先に述べたようにその武者の顔貌は、大振りで過剰とはいえ庶民の表現と本質的な差異はない。実際『平治物語絵巻』の武者と庶民の顔貌表現の、頬骨の出た輪郭、小鼻や鼻孔を加えた鼻や、厚い唇を開いた口等は、『伴大納言絵詞』〈図18〉等の男絵にも見られる。合戦絵巻の、真横向きや正面向きの顔が多く、時には仰け反った角度の描写すらあることも、男絵の傾向と共通している。

そこで考えたいのは、兜を被った武者の顔貌を描く手順が、引目鉤鼻のような女絵を描く場合と根本的に違うことである。女絵の描き方は、絵巻の下描きの段階で企画者後白河法皇の死によって中断された「目無経」〈図19〉から、ある程度判明する。「目無経」では顔の輪郭を下描きした段階で中断されているので、まず下描きとして二筆で顔の輪郭を描いておき、着彩の後に目鼻や再度の輪郭線を加えたと考えられる。顔立ちをまず決める重点は顔の輪郭なのである。

しかし男絵の武者の場合、顔の輪郭は必ずしも最初ではない。斜前向きの顔の輪郭より突出するような高い鼻の場合〈図20〉、輪郭線は鼻を避けて幾筆かに分けられているので、鼻より後に入れられたと考えられる。また上瞼の線が兜の目庇に沿っているものもあるので、まず兜が描かれ、その目庇に沿って目を入れ、または鼻を描き、その下の空間を埋めるように口を、最後に顔の輪郭を引いて収めることになる。重要なのは目鼻立ちであり、顔の輪郭はそれらを繋ぐ役目に過ぎない。従って、宮が指摘するように、一部下級武者には横顔の輪郭が省略されたものすら存在する（註22参照）。

当然、絵師の関心は輪郭よりも目鼻口の造作に向かう。ところが目深に被った兜に隠れて、眉が見えない。女絵の引目鉤鼻であれば、顔面で最も目を引く箇所であった黒く太い描き眉を失った目は、どれほど大きく描いても物足りなく見える。先の清盛の目が小さく「ブサイク」に見えたのもそれゆえである。これを補うために、目はより大きく見開いて描かれ、鼻は高く小鼻や鼻孔も加えられ、唇も分厚く、口が大きく開かれたり豊かな髭が加えられたりする。輪郭も、これらの造作に合わせて頬の線の突出したごつごつとして長いものへと変化する。

この手順で描かれなかった武者の顔はどうなるのか、鎌倉末期の『男衾三郎絵詞』の合戦場面³¹を見たい。ここには目鼻立ちから先に描かれた雑兵と、顔の輪郭線から描き始められた武者とが混在する。丸みのある輪郭線でくくられた中に小さな鉤鼻で描かれた武者の顔〈図 21〉は、精一杯目を丸く描き、口を一文字に結んでも、雑兵ほどの凄みは出ない。同じことが丸い輪郭に小さな目鼻の明星本『平家物語』の武者にも言える。引目鉤鼻の描き方を選択したことで、修羅場にもかかわらず武者が人形のように見えてしまうのである。

以上の如く、武者の目鼻口を誇張した顔立ちは、醜貌としてではなく、兜の下にふさわしい表現として、男絵の目鼻立ちから先に顔を描く手順から発展したと考えられる。

6 武者の顔貌表現の受容と仏画

ただし、絵師がこのような顔立ちを醜貌として描いたのでないとしても、仮に享受者側、特に武士階級がそれを嫌悪すべき醜い顔と認識したならば、「武者らしい」顔貌の合戦絵巻が、これほど長期間にわたって武士たちから好まれ続けることは無かったであろう。このような武者の顔貌が、公武双方から抵抗感なく受け入れられたのはなぜか。

ここで視野に入れたいのが仏画である。合戦絵の残虐場面では宮が『後三年合戦絵詞』で、すでに地獄絵の影響を指摘している。切られた首や手足が散らばり、内蔵の飛び出た戦場や、生きながら舌を抜かれる拷問の場面も、地獄絵の責め苦の光景としてであれば、既に見慣れたものであった。合戦絵の成立した平安時代末期までは合戦の舞台とならなかった都でも、例えば西行に「地獄絵を見て」の連作³²があり、和泉式部が「地獄絵に剣の枝に人のつらぬかれたる」歌として「あさましやつるぎの枝のたわむまでこはなにのみのなるにかあるらむ」³³と詠むように、女性歌人たちでさえ、すでにその具体的な図様を詳細に知っていた³⁴。地獄でも過去の現世であっても、自らが直接関与せずに済む世界であれば、残酷な場面も鑑賞の対象となり得たのである。

一方、地獄の鬼卒や、修羅道の阿修羅軍と帝釈天軍の合戦場面〈図 22〉の姿態や表情にも、武者の造形に共通するものがある。地獄絵など六道絵の作者が絵仏師か世俗の画家かは議論されるところだが、岩佐又兵衛派の絵巻の残虐な武者の造形に地獄絵の鬼との近似が指摘されるように（註 16 参照）、世俗画と仏画相互の影響が考えられるであろう。

しかし地獄の鬼卒と相似するだけでは、合戦絵の武者の顔貌が好ましいものとして受容されるまい。恐ろしければ恐ろしいほど喜ばれた武人像は、地獄絵の鬼以外にも仏教図像中に存在する。迷妄を破砕する明王の類であり、また仏教を外的から守る金剛力士や四天王、十二神将等、天部の護法神たちである。特に金剛力士像と毘沙門天以下の四天王像は、寺院中でも外部との境界の人目につく場所に置かれ、民間に伝説や俗信すら生ずるほど、その役割と形態は熟知されていた。

それゆえこれらの諸天は、『義経記』や『源平盛衰記』等の軍記中でも武者の最上級の形容として用いられる。『義経記』で義経主従が本尊と四天王になぞらえられ、特に弁慶の立ち往生の箇所では、「武蔵は敵を打払ひて、長刀を逆さまに杖に突きて、仁王立に立ちにけり。偏に力士の如くなり。」³⁵と、仁王すなわち金剛力士に例えられ、賞賛すべきものとして語られる。また『源平盛衰記』では、弁慶が「式は観音講、貌は毘沙門講、あな貴くあなおそろし」と義経によって毘沙門天になぞらえられるくだりがある。³⁶仏教の武神が言葉の比喩に使われるのであれば、天部像の形態や表情が武者の顔貌に模倣され、好ましい

ものとして受容されたとしても不思議ではない。

実際、武者の顔貌の見開かれた目や、鼻筋の通った巨大な鼻や、大きく開いた口の造形は、金剛力士〈図 23〉や四天王〈図 24〉の憤怒の表情に近い。それらのアジア人離れした大きな目鼻や、彫りの深い顔立ちと、筋骨隆々とした肉体で現される隋代以降の仏教の護法神やその眷属像の表現は、ヘラクレス像や異国の王達などインド・ヨーロッパ系人種の容貌と体格に由来する造形³⁷を継承したものと考えられている³⁸。時として合戦絵に現れる日本人離れした武者の容貌〈図 25〉³⁹があることも、このような仏教図像の武神に表現を借りることがあったことを推測させる。

合戦絵以外でも、絵巻の中の筋肉質の体型や、役者絵の主人公の足を踏ん張った姿勢は、しばしば彫像や仏教図像の金剛力士像から借用されている（第二部「武者の筋肉表現」参照）。描かれた武者の顔貌はひとときわ恐ろしげな憤怒相とはいえ、仏教の護法神として見慣れた仏像の表情に近く、時には実際の尊像になぞらえられて語られたために、武士階級からも好しいものとして歓迎されたのである。これらの護法仏神との造形的な近似こそ、滑稽なまでに目鼻立ちが誇張された合戦絵巻の武者の顔貌が、時代を超えて公武双方から愛され、継承され続けた所以であろう。

第二部 武者の筋肉表現

1 武者絵の筋肉表現

武者の肉体的特徴である、憤怒形の大振りな目鼻立ちと、ごぼごぼとした筋肉のうち、後者の著しい表現として近世初期の役者絵に「瓢箪足に蚯蚓描」と呼ばれる特徴的な描写がある。力強い荒事歌舞伎の所作を浮世絵で表したもの〈図 26〉で、「まるでくびれた瓢箪のような手足の形態と、蚯蚓の這っているような肥瘦の強い描線」⁴⁰をいう。この表現は、江戸の芝居小屋の絵看板や絵番付を描いていた鳥居清信や、同時代の清倍によって生み出されたもので、「もともとは絵看板に描いて遠目が効くことを考えた手法であろうが、これが一枚絵にも導入されたものと思われる（註 40 参照）」とされていた。

佐藤康弘は、この瓢箪足に近似する形状が清信より約半世紀前の岩佐又兵衛の人物表現〈図 27〉に見られることを指摘し、その起源である可能性を示唆した⁴¹。これを受けて論者は平成 19 年、「瓢箪足小考—鳥居派・又兵衛・仁王像—」⁴²において、その原型となる金平本や荒事役者の表現が、仏教の仁王像や鬼神像に由来するという言及がなされていること⁴³を紹介する一方、岩佐又兵衛やその一派の説話画にも仏教絵画が引用されていることをその描写から指摘し岩佐又兵衛派と鳥居派の役者絵双方の源流として、仁王像のような仏教の護法神の図像が想定されることを述べた⁴⁴。

2 力士と武者の筋肉表現

説話絵巻の中でこれに近似する表現を捜すと、鬼や妖怪、地獄の獄卒もしくは憎まれ役の造形として、「鬼のような」顔立ちとともに、肥瘦の強い揺れる墨線で描かれた手足と胴体の輪郭や筋肉の線を見出すことができる⁴⁵。また、船の漕手などの肉体労働に従事する

下人、例えば明星大学本『北野通夜物語』巻三の馬牽き〈図 28〉や、荷運び人夫などにも用いられている⁴⁶。

このような筋肉表現は、説話の悪役や下人のみではなく、力持ちの描写として雑技の図像にも存在する。模本のみが知られる『信西古楽図』⁴⁷「散楽雑技の類」中の「柳格倒立」図では、二人の芸人を頭上に載せる男〈図 29〉の上半身裸の身体が、肥瘦の強い線を揺らして描かれている。決して巧みな人体表現とはいえないが、肩と胸の線が二重に引かれているのは、盛り上がった筋肉を意味するものであろう。男は額に皺を寄せて目玉を剥き、口をへの字に結んだ鬼のような表情で、胡座を組み膝に手をついて均衡を保ちつつ力む。

『信西古楽図』の呼称は、末尾の書き入れの「以少納言入道本信西追加入之別記」に拠り、原本は平安時代に溯るとされる⁴⁸。同じく散楽を描いた正倉院御物墨画弾弓の墨絵では、頭に立てた竿に乗った四人を支える上半身裸の男が描かれるが、胸筋の表現として膨らんだ乳を描くものの、ここまで恐ろしげな顔貌と、進んだ筋肉表現は見られない。従って肥瘦のある線を揺らすことによる筋肉表現が、力持ちの人体に用いられ始めたのは、正倉院の弾弓以後、少なくとも平安末期の藤原信西以前と考えられる。

その平安末期に日本の力士を描いたものとして、後白河法皇の命による『保元相撲図』なる絵巻があったことが『玉葉』承安4年の記事から知られる⁴⁹が、現存しない。ただ、力士のこのような肉体は、文字の上では『新猿楽記』⁵⁰六の君の夫である相撲取りに「腕の力筋、股の肉、支の成、骨の連、外に見るもの、当に迷惑すべし」と、好意的な感嘆の記述がなされている。

後世の絵巻中の相撲取りにも、江戸時代の林原美術館本『平家物語』巻八「名虎」の、大男の力士紀名虎〈図 30〉の四肢に同様の形状と、筋肉表現の線がある。同様の筋肉表現は同巻四「鶴」の怪獣を退治する場面の源頼政と郎党〈図 31〉にも細いながら見出される。

また江戸時代前期の、明星大学所蔵本『十番切』絵巻挿絵⁵¹の曾我兄弟の夜討において、曾我五郎が大力の童子、御所の五郎丸に捕まる場面〈図 32〉では、両者の怒らせた目と大振りの鼻と口とともに、墨線に肥瘦はないが瓢箪状の手足の輪郭と筋肉を強調する線を見出すことができる。

そこで、武者絵に特有の目鼻立ちの大きな顔貌と同様に、この筋肉表現も平安末期の合戦絵の武者まで遡って存在したかを検証したい。しかし合戦絵巻の武士の多くは甲冑に身を固めた姿であり、むき出しの手足が描かれることは少ない。わずかに『後三年合戦絵詞』（註 17・18 参照）において、降伏する女子供に矢を射掛ける源義家軍〈図 33〉の手足の輪郭線は細く均質であるが、手首と足首、関節をくびらせて筋肉を強調している。残酷な場面にも拘わらず見得を切るかのような美しい姿態に描かれ、目に刺さった矢を抜かれる兵士、木に吊された千任の半裸体の描写も、難しい姿勢ながら巧みである。

さらにこの手足の形状は『平治物語絵詞』にも見出される〈図 34〉。すでに、宮次男により「三条殿夜討巻」「信西巻」「六波羅行幸巻」「六波羅合戦巻」に共通する要素の一つとして、「線描の質は別として」脚部の「脛をやや太くし、足頸のところで細くしまった形」が挙げられている。また、やや芝居がかった武者たちの動勢や、信西の首を切る場面すら筋肉隆々たる肉体が、巧みな短縮法で立体的に表現されていることも指摘しておきたい。

3 仏教絵画の力士の表現

このような筋肉表現は、何に由来するのだろうか。第一部では武者の顔貌表現を、兜から描き始めることに拠ったと推察し、その受容背景として金剛力士や毘沙門天など仏教の護法神像の存在を指摘した。また先の「瓢箪足小考」（註 42 参照）では、江戸初期の岩佐又兵衛派の説話画や鳥居派の役者絵の「瓢箪足に蚯蚓描」の表現が、仏教図像の仁王に由来した可能性を述べた。それでは武者の筋肉表現は、何に起源を求められるだろうか。

まず挙げられるのが、仁王、すなわち金剛力士である。寺門に立つ一対の金剛力士は力持ちの代名詞であり、多くは上半身裸で手足の筋肉を誇示する。仏教絵画では涅槃図に見ることができ、例えば、平安後期の東京国立博物館本涅槃図の腰を落とした金剛力士〈図 35〉⁵²は、打ち込みの強い、肥瘦のある墨線を揺らしつつ描かれ、筋肉の隆起が表される。このような描線は、周囲の鬼神や四天王の顔面、老いた十大弟子には見られるものの、釈迦や菩薩たちには用いられない。

その線と筋肉表現の古例と思われるものに、白描図像の戒壇院厨子扉絵の金剛力士像〈図 36〉があり、肥瘦のある揺れる線で肉体が表現される。この線が原本の扉絵に基づくとすれば、筋肉を表す肥瘦線は奈良時代まで溯ることになる⁵³。このような線は、鎌倉時代の薬師十二神将図や釈迦十六善神図の裸形像の輪郭にもあり、金剛力士に限るものではない。ただし四天王や護法神の多くは鎧や着衣によって覆われ、剥き出しの手足が描かれる機会は稀で、四天王に踏まれ付き従う邪鬼にのみ、このような肉体表現を見ることができる。

他に半裸で力を振るう尊形として各種の明王や金剛童子が想起されるが、この筋肉表現が使われることはない。恐らくは、経典に不動明王が「童子形を顕はし」⁵⁴と書かれ、霊力はあっても童子として規定されていたため、このような肥瘦線による肉体は成人の表現と想定されていたと思われる。

この例外に黄不動⁵⁵がある。円珍が感得したという黄不動は成人の体型であり、ふくらはぎや腕の輪郭は弧状の曲線を重ねごぼごぼと波打って描かれる⁵⁶。描線は均等な太さの朱線で肥瘦はないが、一部の弧線の端が打ち込みのようになっており、肥瘦のある線で描かれた形を太さの等しい線に置き換えたような印象を受ける。黄不動の造形への影響が示唆される⁵⁷白描図像の「仁王経五方諸尊図」には、金剛到岸菩薩〈図 37〉のような筋肉質の菩薩像が含まれる。その体型と筋肉表現は近似し、輪郭線には肥瘦の強い打ち込みのある線が用いられている。

4 筋肉表現の起源

この「仁王経五方諸尊図」は、空海請来の唐本図像の転写本と見られ、この筋肉表現は唐代に溯る可能性があるという⁵⁸。するとこの肥瘦線による筋肉表現は、晩唐の中国に溯って存在したことになる。もっとも唐時代の仏教絵画はその後、840年代の会昌の破仏でほとんどが破壊されて残らず、実物を以て検証することはできない。

ただし後世の仏画、例えば宋初の作とされる敦煌出土大英博物館蔵の金剛力士図〈図 38〉⁵⁹には、肥瘦の強い線を揺らして盛り上がった胸筋を、また打ち込みの強い弧線を並べてごぼごぼとした手足の筋肉を表現したものがある。図自体の製作時代は下り、「筆法は形式化して」いる⁶⁰ものの、金剛力士図のこのような肥瘦線による筋肉表現、片手を振り上げ、足の親指を曲げて力んだ姿勢や、翻る天衣、ぼうぼうと靡く顎髭といった描写は、白描図像の原図は奈良時代に溯るという先の戒壇院厨子扉絵金剛力士像〈図 36 参照〉に極めて

近い。両者の表現の原型となるような肥瘦線を持った金剛力士図が、唐代の中国に存在していたことは想定できよう。

この金剛力士図は、「おもかげをしのぶよすがとするにはいささか心もとない」とはいうものの、呉道子を起源とする蘭葉描の筆法を用いた作例の代表として挙げられていた。盛唐の名画家、呉道子に残される逸話のほとんどは、技法に関するものであるといい⁶¹、それが当時、極めて斬新であったことをうかがわせる。主体となるのは彩色よりも線描とされ、なかでも蘭葉描は「きわめて抑揚に富み、肥瘦のある線」で、呉道子の早描きの武器として常用されたといい、具体的な筆法として後世まで伝えられる。

呉道子の絵画を評する「呉帶当風」の成句があるゆえに、蘭葉描は衣の翻るさまを表現するものとして挙げられることが多い。しかし抑揚に富み肥瘦の強いこの線は、はたして衣に使われるのみのものに過ぎなかったのか。張彦遠の『歴代名画記』⁶²「顧・陸・張・呉の用筆を論ず」で、呉道子の芸術の真髓を「思いを運らし毫を揮い、意は絵に在らず、故に画を得」と、表面上の形似にとらわれないものだと述べる箇所、例に挙げられるのは人体表現である。「虬鬚、雲鬢は数尺飛動し、毛根は肉より出づ。力健やかにして余りあり。(中略)数仞の画、或いは臂より起こり、或いは足より先にす。巨壯詭怪にして、膚脉の連結せるは僧繇に過ぎたり」という言葉から想起されるのは、髭を乱し力のあふれるこれらの金剛力士像のような巨人であろう。

このような肥瘦のある線を揺らし、或いは弧を重ねて筋肉の盛り上がりを描くことは、厳密な写実ではない。もともと短時間で大きな寺院壁画を描かなければならないために、即興的に生み出された技法とも推測されている⁶³。しかし結果的に力士の強さの表現として十分な効果を挙げたであろうことは、「点画を離披し、時に欠落を見る。此れ筆は周からずと雖も、而も意は周し。」という『歴代名画記』の言からも知れよう。日本の金剛力士像の筋肉表現としての肥瘦の強い線の源流は、このような技法である可能性がある。

『歴代名画記』によれば呉道子は、玄宗皇帝のために鍾馗図を描いたともいう。沈括の『補筆談』によれば、鍾馗とは病中の玄宗皇帝の夢に現れた大鬼で、皇帝の病を起こした小鬼を捕食したので、玄宗はその姿を呉道子に描かせ、天下に布告して歳暮に鍾馗図をつくり悪魔払せよと命じたといい、「無数の模本が作られ、天下に流布された」とされる(註 62 参照)。

この鍾馗は「其大者戴帽、衣藍裳袒一臂、鞞雙足、乃捉其小者、剝其目、然而擘而啖之」と記述される。呉道子が描いたという唐代の鍾馗像とその模本は伝来せず、現存最古の作例は日本の奈良国立博物館本『辟邪絵』の鍾馗像(図 39)とされる⁶⁴。この鍾馗の剥き出しの腕は、さきの金剛力士と同様、肥瘦の強い線を揺らし瓢箪のように膨らませて描かれる。鏝の広い帽子をかぶり、正面向きで腕を剥き出して鬼の目を剝り抜く構図は、元刻本『新編連相搜神廣記』の鍾馗図(註 64 参照)と酷似し、共通する原図が存在したことを想像させる。

仮にこの図様が『補筆談』に言う玄宗皇帝が描かせた鍾馗図の模本であったとすれば、鍾馗の腕や鬼の肉体の肥瘦線は、呉道子に由来するものとなろう。鍾馗の翻る袖や条帛、ぼうぼうと広がる鬚も、伝呉道子画の特徴を連想させる。仏画の金剛力士や鬼神、世俗画の力持ち、平安末期の力士や武士の筋肉表現とその肥瘦線は、このような作例を模倣することによって、学習されたものではないだろうか。

この技法が呉道子の手を離れて模倣され、後世の絵師や工人たちによった量産されたときまでも、当初のような生気を保ち得たかは極めて疑わしい。それでも「瓢箪足に蚯蚓描」のような合戦絵巻の肥瘦の強い線による武士の筋肉描写を、仏教絵画に溯って起源を考える場合、唐代に端を発する呉道子風人物画の模倣者たちの闊達な肉体表現を、その濫觴として想定することは可能であろう。

5 筋肉表現の受容

本論では、江戸初期には「瓢箪足に蚯蚓描」と云われたような武者絵の独特の筋肉表現が、どのようにして成立したのか、描線とその形状の起源を追った。

周囲の人物の輪郭線とは異質の肥瘦の強い線を、揺らしたり弧線を重ねたりしつつ、腕やふくらはぎの盛り上がった筋肉を誇張した輪郭線で描くことは、説話絵巻では鬼や妖怪、鬼のような男や下人などの嫌悪されるべき対象と同時に、力持ちや勇ましい武者などの好ましい対象の表現としても行われて来た。

これらの肉体表現の筆線の起源を唐時代の仏教絵画に求め、呉道子の蘭葉描と呼ばれる筆線が人体表現に用いられ、即興的に肥瘦の強い墨線を揺らして力感を表した鍾馗や金剛力士の描法が一般化したものに由来すると想定した。平安時代の日本において、その肥瘦線は仏教絵画の中でも羅刹や地獄絵の獄卒などと、金剛力士や鍾馗など憤怒形の護法神の双方の表現として、日本の世俗画に取り入れられたと考えられる。

それゆえ世俗画の造形の中でも、この人体表現は好悪双方の面を持って受容されてきた。鬼神の造形に由来したゆえに、説話画中で鬼や『伴大納言絵詞』の出納のような悪人の醜い表現として、否定的に使われる場合もある。しかしまた護法神の形状でもあったため、強さの象徴として好意的にも用いられる。武者の際立つ筋肉表現は、造形である。

おわりに 武者絵と仏教図像

大きな鼻と口に目を剥いた顔貌、ごぼごぼと盛り上がった筋肉という武士の定型化された造形は、その恐ろしげな姿にもかかわらず、繰り返し合戦絵巻に描かれ果ては武者絵として、公武双方から庶民に至るまで愛されてきた。

その特異な顔貌は、目深にかぶった兜から描き始める手法に因ったもので、仁王や毘沙門天といった仏教の憤怒形の護法神像との近似によって親しまれたのである。また肥瘦の強い線描による筋肉表現は、唐代の呉道子風の護法神像に由来し、それらの仏教図像を模倣したことに拠ったと見た。

これら武士の造形の各要素は、ときに仏教図像の影響を受けて成立し、また仏教の護法神像との近似によって好意的に受容されたことになる。隔絶しているかのようではあるが、合戦絵の武者像は、仏教図像から多大なる影響を受けていたと考えられる。

〔註〕

¹ 「武者絵の国芳」と呼ばれた歌川国芳も、出世作である通俗水滸伝の連作を描くに当たって本所五百羅漢寺の羅漢像を参考としたと伝えられる（飯島虚心『浮世絵師歌川列伝』『歌川国芳伝』）。ここでも武者絵の造形の出典として仏教美術が挙げられていることに注目したい。

² <http://ehon-emaki.meisei-u.ac.jp/>参照（書誌担当は柴田雅生）・本報告書柴田論文参照。

³ 『平家物語』巻二「座主流」

-
- 4 『平家物語』巻十一「能登殿最期」（高野本による。ただし明星本にこの文言はない。）
- 5 藤原成一「影薄い弁慶—『平家物語』の世界—」『弁慶』法蔵館 pp.9-15 2002年
- 6 小松茂美編『平家物語絵巻』巻一〜十二 中央公論社 1990-92年
- 7 これらと時代の近い小画面の『平家物語』絵として、明暦二年本をはじめとする数種類の版本、真田宝物館本・熊本大学北岡文庫本・神奈川県立博物館本・チェスタービーティーライブラリー本などの奈良絵本、数種類の扇画面の揃いがある（出口久徳「平家物語絵をめぐる」『平家物語を知る事典』p.279 東京堂出版 2005年、参照）が、いずれも両者とは画風が異なるのでここでは扱わない。
- 8 小松茂美「林原美術館本「平家物語絵巻」のすべて」『平家物語絵巻』巻十二 pp.206-243 中央公論社 1992年
- 9 相澤正彦監修「作品解説三」『平家物語の世界展』p.112 1993年
- 10 豊頼長頤とも言い得る容貌は、貴族女性の長い髪の描写や、残酷な表現とともに、極めて崩れてはいるものの、同じ越前松平家の下で工房作を含む多くの作品を残した岩佐又兵衛派の画風に、むしろ近く思われる。
- 11 ちなみに巻十一の「壇浦合戦」でも明星本の全11人中斜向き7・真横向き1・後向き3に対し、林原本は全63人中斜向き26・真横向き24・後向き13と、「弓流」と近似した結果となる。
- 12 村重寧「引目鉤鼻考」『早稲田大学大学院文学研究科紀要』第45輯第3分冊 pp.139-143 1999年
- 13 相澤正彦監修「平家物語と絵画」『平家物語の世界展』1993年
- 14 宮次男「結城合戦絵巻 六 制作年代の問題」『合戦絵巻』pp.140-143 角川書店 1977年
- 15 村重寧「結城合戦絵詞」『続日本絵巻物大成』17「前九年絵詞 平治物語絵巻 結城合戦絵詞」pp.147-152 中央公論社 1983年
- 16 筒井忠仁「山中常盤物語絵巻」の図像表現に関する一考察『京都美学美術史学』6号 pp.1-30 2007年
- 17 高崎富士夫「後三年合戦絵詞」上・下『ミュージアム』136・137号 pp.13-17・12-15 1962年
- 18 宮次男「後三年合戦絵詞」について『日本絵巻物大成』15 pp.114-137 中央公論社 1977年
- 19 山本聡美「人道苦相Ⅱ幅」解説 『国宝 六道絵』p.92 中央公論社 2007年
- 20 宮次男「蒙古襲来絵詞 四 絵巻の絵画史的考察」『合戦絵巻』pp.122-129 角川書店 1977年
- 21 村重寧「前九年合戦絵詞」『続日本絵巻物大成』17「前九年絵詞 平治物語絵巻 結城合戦絵詞」pp.125-138 中央公論社 1983年
- 22 宮次男「六 平治物語絵巻の絵画史的考察」「七 絵画的特色と制作年代」『合戦絵巻』pp.92-104 角川書店 1977年
- 23 松原茂「平治物語絵詞」の伝来と成立『日本絵巻物大成』10 pp.82-100 中央公論社 1977年
- 24 小林泰三「ブサイクな大将」光文社新書 375『日本の国宝、最初はこんな色だった』pp.101-105 光文社 2008年
- 25 『続日本絵巻大成』17「隨身庭騎絵巻・中殿御会図・公家列影図・天子摂関御影」中央公論社 1983年
- 26 東京国立博物館蔵「六波羅合戦図」白描模本および国際日本文化センターによるデジタル復元図 <http://kikyo.nichibun.ac.jp/heijiemaki/html/>参照。
- 27 池田忍「平治物語絵巻」に見る理想の武士像『美術史』138号 pp.255-259 1995年
- 28 村重寧「合戦絵巻 序章」『続日本絵巻物大成』17「前九年絵詞 平治物語絵巻 結城合戦絵詞」pp.122-125 中央公論社 1983年
- 29 宮次男「序章—中世合戦絵の概観—」『合戦絵巻』pp.3-7 角川書店 1977年。宮はさらに約300年後の『康富記』の記事を挙げ、承安元年に絵師明実が描いた四巻本の絵巻であったことを裏付ける。
- 30 梅津次郎「鎌倉時代大和絵肖像画の系譜—俗人像と僧侶像—」『仏教芸術』23号 pp.49-58 1954年
- 31 『日本絵巻物大成』12「男衾三郎絵詞 伊勢新名所絵歌合」中央公論社 1978年
- 32 『聞書集』198-224 すぐ後に続く「よのなかに武者おこりて」の武者に関する歌よりも、地獄絵の記述の方がはるかに具体的である。
- 33 『金葉和歌集』二度本巻第十・雑部下・644

-
- 34 宮次男「平安時代の六道絵」『日本の美術』271「六道絵」pp.20-25 1988年
- 35 『義経記』巻八―五「衣川合戦事」
- 36 『源平盛衰記』巻四十二「金仙寺観音講事」
- 37 例えば執金剛神（金剛力士）像は当初ガンダーラ地方ではヘラクレスの像容を借りて造形され、四天王像はインド人王侯やクシャン族王侯の姿で造形されていたという。（田辺勝美『毘沙門天像の起源』山喜房佛書林 2006年）
- 38 見田隆鑑「滋賀・園城寺所蔵 金色不動明王画像に関する一考察」『美術史』165号 pp.99-115頁 2008年
- 39 例えば『男衾三郎絵詞』の合戦場面に、「オロシア人」のような顔貌の雑兵が描かれていることを小松茂美が指摘している（註31参照）。
- 40 大久保純一「役者絵」『浮世絵の鑑賞基礎知識』至文堂 p.5 1994年
- 41 佐藤康宏「又兵衛風諸作品の再検討」美術史学会第58回全国大会招待発表 2005年（引用は「研究動向」として同題で『美術史』160号 p.390 2006年に掲載された論旨による）
- 42 山本陽子「瓢箪足小考―鳥居派・又兵衛・仁王像―」『明星大学青梅校日本文化学部共同研究論集・第10輯 言語と芸術』pp.252-278、2007年
- 43 ハワード・リンク「初期鳥居派の巨匠たち―清信と清倍」『芝居絵に歌舞伎を見る』麻布美術工芸館 1990年 pp.156・157、鈴木重三「芝居絵の性格と展開」『芝居絵に歌舞伎を見る』麻布美術工芸館 1990年 p.146、木村仙秀「金平本挿絵とその影響」『日本書誌学大系』31(5)「木村仙秀集五」p.237 青裳堂書店 1984年
- 44 同年に発表された筒井忠仁の『山中常盤物語絵巻』の図像表現に関する一考察（註16参照）も、又兵衛派のこの絵巻の武者の表情に、地獄絵の獄卒からの図様の転用を指摘している。
- 45 山本陽子「平安絵画における筋肉表現の受容と変容―武者絵以前の「瓢箪足に蚯蚓描」―」『明星大学研究紀要』[造形芸術学部・造形芸術学科]第16号 pp.27-34頁 2008年 序-3章参照、
- 46 本報告書近藤論文参照。
- 47 「信西古楽図」覆刻『日本古典全集』（オンデマンド版）現代思潮新社 平成19年
- 48 山田孝雄「信西古楽図改題」（註46参照）pp.1-6 昭和2年
- 49 小松茂美「年中行事絵巻」誕生」『日本絵巻大成』8 pp.106-128 中央公論社 昭和52年
- 50 『新猿楽記 雲州消息』藤原明衡撰・重松明久校注 p.29 現代思潮新社 古典文庫66
- 51 本報告書大月論文参照。
- 52 『特別展覧会 王朝の仏画と儀礼 善をつくし美をつくす』図録番号133 京都国立博物館 平成10年
- 53 浜田隆「図像のもつ役割と意義」『日本の美術』55号「図像」pp.26-31 昭和45年
- 54 有賀祥隆「不動明王 剣と索で教化する大日如来の変化身」『日本の仏像大百科』3「明王・曼荼羅」pp.85 ぎょうせい 平成2年
- 55 石川知彦「図版3解説」・末吉武史「三井寺の不動明王像」『国宝 三井寺展』大阪市立美術館・サントリー美術館・福岡市博物館 2008年、参照
- 56 見田隆鑑（註38参照）は、「ギリシャ・ローマ由来のヘラクレス型の肉体描写が受容された力士や夜叉・鬼神形像の表現を受けたものと考えられる。」という。
- 57 佐和隆研「日本に於ける不動明王とその展開」『佛教藝術』12号 1951年
- 58 浜田隆「図像の宝庫」『日本の美術』55号「図像」pp.62-96 昭和45年
- 59 『水墨美術大系』第1巻「白描画から水墨画への展開」図版40 講談社 昭和50年
- 60 米澤嘉圃「盛唐期における白画の成立」『水墨美術大系』第1巻「白描画から水墨画への展開」pp.127-138 講談社 昭和50年
- 61 小杉一雄「呉道子の技法」『綜合世界文芸』12号 pp.324-335 昭和32年
- 62 長廣敏雄訳注『歴代名画記』1・2 東洋文庫305・311 平凡社 昭和52年、による。

⁶³鈴木敬「呉道玄とその人物画法」『中国絵画史』上「本文篇」pp.61-69 吉川弘文館 昭和56年

⁶⁴松村英哲「鍾馗考」(三)『近畿大学教養学部紀要』29巻2号 pp.87-104 平成9年。この絵は現在、奈良国立博物館の所有で『辟邪絵』と呼ばれている。

「小画面説話画における武者の肉体表現とその起源」



1 武者絵らしくない弁慶

明星大学図書館蔵『平家物語』挿絵巻十一「弓流」部分



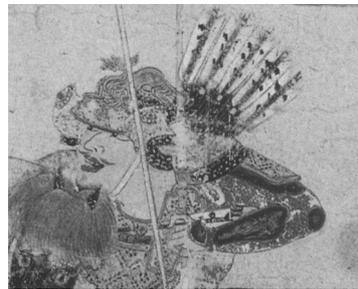
5 『結城合戦絵詞』の武者の顔貌

国立歴史民俗博物館蔵『結城合戦絵詞』部分



2 武者絵らしくない教経

明星大学図書館蔵『平家物語』挿絵巻十一「能登殿最期」部分



6 合戦中の義家の顔貌

東京国立博物館蔵『後三年合戦絵詞』中巻第二段部分



3 「武者らしい」顔貌の弁慶

林原美術館蔵『平家物語』挿絵巻十一「壇浦合戦」部分



7 ギリシャ鼻型の真横顔 東京国立博物館蔵『後三年合戦絵詞』

上巻第五段部分



4 真横向きの武者の顔

林原美術館蔵『平家物語』挿絵 巻十一「弓流」部分



8 合戦絵と近似した表現の六道絵の武者

聖衆来迎寺蔵六道絵「人道苦相Ⅱ幅」「怨憎会苦」部分



9 竹崎季長の顔貌 御物『蒙古襲来絵詞』上巻部分



10 蒙古軍の兜の中の顔貌 御物『蒙古襲来絵詞』上巻部分



11 半頭をつけた頼義

歴史民俗博物館蔵『前九年合戦絵詞』上巻部分



12 正面・真横・斜前向きの武者の顔

ボストン美術館蔵『平治物語絵詞』「三条殿夜討巻」部分



13 「ブサイク」な清盛 東京国立博物館蔵白描模本

『平治物語絵詞』「六波羅合戦巻」部分



14 清盛の似絵 御物『天子撰関御影』「大臣影」部分



15 義朝一行の顔貌 東京国立博物館蔵白描模本『平治物語絵詞』

「六波羅合戦巻」部分



16 信西の首を見る人々

静嘉堂文庫蔵『平治物語絵詞』「信西巻」部分



17 藤原信頼の顔貌 東京国立博物館蔵『平治物語絵詞』「六波羅行幸巻」部分



21 顔の輪郭線から描き始められた武者
東京国立博物館蔵『男衾三郎絵詞』第三段部分



18 『伴大納言絵詞』の下級貴族の顔
出光美術館蔵『伴大納言絵詞』上巻部分



22 帝釈天軍の配下 聖衆来迎寺蔵六道絵「阿修羅道幅」部分



19 「目無經」の引目鉤鼻の下描
個人蔵白描絵料紙金光明經断簡



23 金剛力士（仁王）の顔貌 興福寺蔵金剛力士（阿形）部分



20 『平治物語絵巻』の武者の顔
ポストン美術館蔵『平治物語絵巻』「三条殿夜討巻」部分



24 持国天の顔貌 興福寺蔵二天像部分



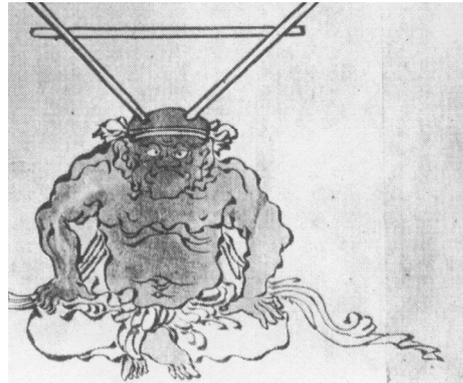
25 異人種のような顔貌の武者
東京国立博物館蔵『男衾三郎絵詞』第三段部分



28 馬牽きの筋肉表現 明星大学本『北野通夜物語』巻三（部分）



26 「瓢箪足に蚯蚓描」鳥居清信「市川団十郎の竹ぬき五郎」



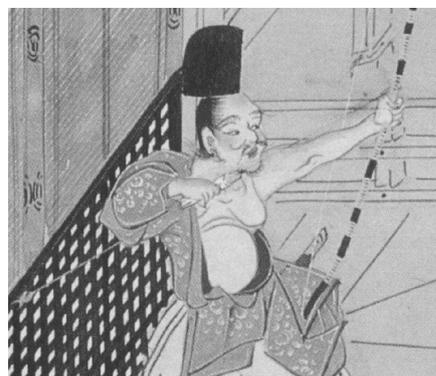
29 力持ちの筋肉表現『信西古楽図』「柳格倒立」



30 力士名虎の筋肉表現
林原美術館本『平家物語』巻八「名虎」（部分）



27 「瓢箪足」的な表現 岩佐又兵衛「本性坊振力図」（部分）



31 源頼政の筋肉表現
林原美術館本『平家物語』巻四「鶴」（部分）



32 曾我五郎と御所の五郎丸の筋肉表現
明星大学所蔵本『十番切』絵巻上巻



33 源義家軍の武士の筋肉表現『後三年合戦絵詞』



34 信頼軍の武士の筋肉表現『平治物語絵詞』「六波羅合戦巻」



35 金剛力士の筋肉表現 東京国立博物館本釈迦涅槃図



36 金剛力士の筋肉表現 戒壇院厨子扉絵の白描図像



38 金剛到岸菩薩の筋肉表現 仁王經五方諸尊図」の白描図像



39 金剛力士の筋肉表現 敦煌出土大英博物館蔵金剛力士図