

「騎馬図巻」中のポーズと類似ポーズの他作例との比較検討

柴田 眞美*

A Study of Pose Representation on “*Kiba-Zukan*” and Similar Poses in Other Examples

Mami Shibata

要 旨 前報で美術解剖学的分析を行なった、わが国鎌倉時代ごろの作とされる、「騎馬図巻」について、作家の目で観察し、記述するという、研究ノートとしての試みをした。前報においては、馬学的、美術解剖学的に分析したのであった。すなわち、その視点は、分析的、客観的を旨としていたのである。しかし、本、研究ノートにおいては、そのような、いわば学術的たらんとする時にどうしても抱いていた、なにか、枷のかかったような状態から、自らを解放し、「絵画の制作者」の視点で、自由に、この作例について語ってみたかった。「騎馬図巻」の中から、古今東西に描かれた、多くの作例によく登場するポーズである三場面を抽出し、類似ポーズの他作例、他作風のものと比較した。このような試みは、制作を第一義とする者にとっては、非常に呼吸のしやすい心地であった。しかし同時に、姿勢、肉付け、アクセントなどについて語るとき、どうしてもその「強弱緩急を云々」となり、歯がゆさも残った。今後、実際に筆をとって、模写などをし、その中で、肌で得た感触を記述していきたい。

キーワード 騎馬図巻 (kiba-zukan) ポーズ (pose) 美術解剖学 (artistic anatomy)

I 序

筆者は、精密な写実的な表現を求めるためではなく、「生命感」そのものが、直接的に、そのフォルム、その線、として表出される絵画表現を求めるために、日本画の制作のかたわら、「美術解剖学」を学んできた。

これまで、論文において、研究者的視点により、さまざまな作例を分析してきたが、今回は、前回とりあげた、わが国鎌倉時代の作とされる、根岸競馬記念公苑蔵の「騎馬図巻」に描かれた、馬の表現について、絵描きの目、制作する側の視点でとりあげてみたい。

すなわち、分析的にはなく、観察的、叙述的に、である。方法は、おのおのの馬匹のポーズと、似ている他の作例と並べて観察し、姿勢のようす、肉付けのようす、アクセントの様子について、記述していく。

(なお、前回同様、登場順に、一号人馬から十二号人馬と、各場面を名づけた。そのうち、今回は、一号人馬、三号人馬、四号人馬、について観察した。)

II 本 文

II-1. 作例の観察

【一号人馬】(図1, 2)

長い引き手にて、牽き馬の情景である。中国

* 本学准教授 日本画・美術解剖学

宋時代、任 仁発作の「三駿図巻」中の、牽き馬の図と比べる。

まず、印象としては、三駿図巻のほうが、おだやかに、ゆったりと、そしてどっしりとした感じである。一号人馬のほうが、馬が（後ろのものを気にしてか）前進を拒んでいて、足先より胴体の方が後ろにあり、頸をそり挙げているに対し、三駿図巻のほうが、その場にゆったりと佇んでいる風情である。ポーズそのものが、落ち着いた様子馬匹と、落ち着いている馬匹との相違がある。

次に、からだつき、であるが、一号人馬のほうが、やせ馬である。三駿図鑑の方が、馬の骨格ががっちりとし、そこにゆったりと筋肉等がのって、腹がたっぷりとしている。ちょうど、競走馬というならば、往年の名馬が引退し、種牡馬になったような姿である。

さて、牽き馬の姿を描くとすれば、どのようにしたらいいだろうか。

ポーズに関しては、三駿図巻のように、ほぼ静かに立っている風にしておいて、脚を上げ（この場合は右前肢と左後肢をはねあげている）、これを、アクセントにするもよし、もう少し、全身を前傾させるもよし（強く前傾させれば、そりを曳く馬のようにもなる）、また、一号人馬のように、チャカついた感じにするもよいであろう。このあたりの選択は、どのような馬の風情にしたいか、によって考えていけるところである。

次に、線や、塗り込めについてである。

一号人馬のほうでは、馬体の濃淡や色彩が、背景の地と溶け込むような色合いである。そのために、背景と馬体との境目の輪郭線の線がくっきり描かれている。また、タテガミ、尾、脚の中央から先（前膝と飛節から先）を濃色として、全体を引き締めている。

三駿図巻のほうでは、白っぽい地に黒い馬なので、馬体の輪郭線が強調されることはなく、かたまりの際としての輪郭線が生じている。黒い馬体の中で、顔面（額から上唇にかけておおきく）と、四肢の先端（管骨の中央部から先）

の白い毛色が、アクセントとなっている。この白い部分では、背景との間は、線描になっている。そして、黒の馬体の中でも、タテガミ、尾、そして、前膝や飛節部は、一段と濃い色で、引き締められている。

馬体、内陸部の暈し（ぼかし）や肉付けはどうか。

一号人馬のほうでは、上述の輪郭線やタテガミ、尾、脚先が目立ち、内陸部のアクセントとしては、頸溝と肩甲骨前部の線、三角筋の周辺の溝の線、そして、後躯の大腿二頭筋の溝が、線によって表現されている。

三駿図巻のほうでは、頸では、喉側の溝（頸溝）よりも、うなじ側のタテガミの溝であり、三角筋、胸筋、大腿二頭筋の他、腰角に暈しをともなったやや太い線状のアクセントがある。馬体が全体的に黒いので、その黒の中で、暈しの技法により、身体の量感が表現されている。その頸の付け根の中央部では、その濃い色の部分が、頸部の筋群のマッスと一致している。その他の部では、筋肉にこだわるというよりは、胴体全体の塊感を、画面の調和を第一に思って、その濃淡をつけているように感じられる。

【三号人馬】(図3, 4, 5)

脚を前後に開いて、空中を飛ぶ姿勢で描かれている。古来、走る馬を表現するために、常套的に用いられてきたポーズである。かつて、写真技術が登場した頃、マイブリッジが撮影した、走る馬の連続写真により、実際にこのような瞬間が無いことに、人々は驚いたのである。

現在では、走る馬の写真も普通に見るようになり、空中で四肢が折りたたまれた姿や、前のめり気味で、前肢一本で支えている姿が、普通ものとなった。であるから、絵画表現においても、そのようなポーズが多く見られるようになった。それはそれで、現代の流れとしては、自然なことでもあろう。

しかしながら、翻って、もし機械に頼ることなく、肉眼で走る馬を凝視し、人間の目にはどうしても、脚を前後に開いて飛ぶように走る姿

に見えるのであれば、どちらの表現をとる方が、真実であろうか。

機械や、数値に頼りすぎ、振り回されている現代人の、自らの身体感覚に耳を傾け、素直になるとすれば、昔の造形表現が、大変に有効な気もするのである。

さて、この三号人馬と比較していくのは、正倉院宝物の「銀盤」に線刻されたペルシアンショットの図と、ジェリコーの描いた、騎兵将校である。

ポーズは、三作例ともに、脚を前後に開いているが、三号人馬は全体がやや前下がりの姿勢、銀盤と騎兵将校では、やや前上がりの姿勢である。前後開脚のポーズの絵では、へたをすると、馬が空中に浮かんでいるように見えてしまい、走っている馬に見えない（以前、ジェリコーの「エプソムの競馬」に描かれた馬を、背景を消して、一頭で見せると、飛ぶ馬、に見えてしまったことがある）。

そこで、飛んでいるのではなく、走っているように見えるための工夫についてはじめに見ておきたい。

三号人馬では、背景が無地なので、飛ぶ馬、あるいは浮かぶ馬、になりやすいところではあるが、全身が前下がりの姿勢であるのと、前肢が曲げられ、そのため前肢より前に出た頭から後方にたなびく尾への流れが、視線を画面上を左右に長く導き、上下方向の動きとしてよりは、前後方向の動きを見るものを感じさせる。それから、後肢の跳ね上げの表現の軽妙さが、前へ蹴るイメージを表出している。さらに、無地とは言え、背景の紙の年月による微妙な変色や、シワなどが、上手い具合に流れる背景のようなイメージに結びついているという効果もあろう。

銀盤では、三号人馬とは逆に、全身がやや前上がりであり、四肢の関節も比較的伸ばされている。背景については、銀盤の素材から来る微妙な肌合いが、風を感じさせる。しかしこの像は、上に乗って振り向いて矢を放っている人物を隠すと、途端に、むしろ飛んでいるイメージ

が勝ってくる作例である。このあたりの馬は小柄なのか（現在のモンゴルの馬も小さい）、人物が大きい。しかも弓を引いているポーズで、腕が広がり、さらに弓のかたちで、人物の造形的に占める空間が拡大されている。そこで、上へ跳ね上がろうとする、馬のみの動勢が、背の上のほうから押さえられ、その分、前方への動きに、視覚的な動勢として働くのであろう。

騎兵将校では、全体に前上がりの姿勢であり、しかも、斜め後ろからの構図である。四肢の関節は屈曲されており、乗り手は矢は放っていないが、ペルシアンショット風に後ろを振り返っている。この絵でも、乗り手を隠すと、跳ね上がっている動きが強調されてくる。前上がりの馬の姿勢では、乗り手の押さえがあって、上への動きを抑制することが、前へ走る馬に見えるためには必要なようである。ジェリコーの、この騎兵将校の後肢の跳ねあがり方は、つくづく、騎馬図巻の三号人馬のような、東洋的な一種の軽妙さを感じずにはいられない。

次に、馬体の内陸部、線や肉付けについてである。

三号人馬では、ツートンの被毛（背中側の茶褐色と、腹側の白色）のところに、タテガミ、尾、脚の先、および顔と胴体にかかる馬具の紐の黒色が、アクセントになって引きしめている。被毛のツートンは、ラスコーの洞窟壁画にえがかれた馬とよく似ている。東洋絵画、日本画では、彩色の仕方が、物の固有色によって色分けされていく例がよくみられる。（西洋画的な訓練の第一歩の、デッサンや描画では、まず始めに否定される事も多い、見方である。）固有色による色分けを保ちつつ、その中での微妙な濃淡の変化を楽しんでいる。こういう行き方をする場合、部分に目が行きすぎ、全体の造形的調和感が弱くなりすぎないように気配りが必要であろう。

銀盤では、ひたすら線刻の勝負である。明快な刻線で、顔の造作、頸溝、胸筋、肩甲骨前部（と筋）、三角筋、腰角、大腿二頭筋、飛節などが彫られている。また、素材の銀という材料の

表面が自然にかもす微妙な光沢の変化が、半人技的に、ほどよい重さや渋さの味わいにつながっている。東洋の工芸的しごとでは、このように、すべて合理的・人工的に押しすすむのではない、なにか、半分自然のありようを借りるような、そんな姿勢を感じる。現代の日本画では、あまりにも人の力を前面に押し出そうとしすぎてきたきらいを感じる時があるが、日本画が東洋の精神をその根本に持つものとするれば、このような、人技のみではなしえない、人業をこえた大きなものに、身をゆだねるような謙虚さのような姿勢が、振り返られても良いのではなかろうか、と思う時があるのである。

騎兵将校は、西洋画である。西洋的な写実表現であり、塊感や、奥行き感を表出している。この角度で、それが良くわかるのは、後軀の骨盤から、大腿部にかけてのマッスの表現である。とくに、左側の腰角から飛節にかけては、画面上で一番手前にあり、明暗のコントラストが、強く表現されている。固有色を大切にしつつも、現代の（美大生の）石膏デッサンに通じるような、立体感の二次元上での把握の統一感で貫かれている。背景も、現実的な、地や山を描き出している。このような背景の描写的表現と、人馬の現実的表現は、非常に調和している。

【四号人馬】(図6, 7, 8, 9)

このように、後ろ脚立ちさせたポーズは、馬の造形表現では、非常に多く登場するものである。馬の美しさや力強さが表出しやすく、いわゆる、絵になるポーズである。また、乗り手の威厳も表現しやすく、肖像的な表現にも多く用いられている。

さて、この四号人馬と比較するのは、わが国12Cの「伴大納言絵詞」の一場面に登場するものと、ダヴィッドのナポレオン1世の肖像画、それに、古代ギリシャのパルテノンのフリーズの一場面である。

まず、気づく事は、この四号人馬と、伴大納言絵詞の馬のポーズがほとんどそっくりであることである。(四号人馬の前肢の屈曲角度がや

や強いようであるが。)顔の上向き加減や、胴体の丸まり具合、尻から後肢、そして尾にかけてのかたちはそっくりである。この事からすれば、騎馬図巻を描いた作者は、伴大納言絵詞を参考にしたか、あるいは古来、両者が共通に手本にするような、馬の図の見本があったのかもしれない。ただ、乗り手の腰つきの姿勢は、かなり異なる。そのため、四号人馬では、馬の調教中のような印象をうけるのである。伴大納言のほうの乗り手は、肖像画のポーズのような姿勢をとっている。

ナポレオンでは、西洋の写実的表現だけに、きわめて現実的な表現スタイルをとっている。馬のポーズでいえば、後肢の蹄がしっかりと大地について、立ち上がった馬体をささえている。そもそも、地面や空といった背景も、現実的な風景を描いている。その地面に、蹄が重力を受けて立っているのである。もし、このような全体的な現実的表現の中で、四号人馬や伴大納言のような、蹄（とくに後肢の）を強く返して（したがって、後肢は地上に立たない）表現すれば、カプリオールのように、飛び上がる演技をしている馬になってしまうであろう。

パルテノンのフリーズであるが、こちらは、後肢が一本だけで着地していて、もう片方は空中に振り上げられている。また前肢も前後に大きく開きつつ振りかざされているので、全体として、軽快な印象のポーズになっている。

次に、線描や彩色、肉付けや陰影について見てみる。

四号人馬では、白描に近い表現である。そして、馬体のところどころに、白色の顔料で厚みの表現をつけているように窺える、痕跡が認められる。顔と胴体にかかる馬具の赤い紐が、アクセントとなっている。三角筋や大腿二頭筋には、線描が認められる。

伴大納言絵詞では、被毛のツートンカラーや武具による色彩のリズムが魅力である。馬具、武具の紐などの線條が、馬体の立体的つくりを表わす、いい位置に来ている（肩甲骨前縁や尻部）。

ナポレオンでは、画面全体が、明暗のコントラストが強い。したがって、馬の肉付けも、全身のマッサを、大きな塊として示すような、大きな明暗の調子が施されている。後躯の明暗の境目の強い変化などを見るとよくわかる。このように、明暗を伴った、写実的表現であるがしかし、筋骨の表現はいかなるものかという視点でながめると、意外に、それらの表現は少ない。前肢の管部に、細い腱の溝の表現など見られるが、くびから肩、胴体、後躯にかけては、大きなマッサとしての表現をとっている。この絵の場合、それで退屈にならないのは、タテガミや尾の華麗ななびき、またマントのたなびきの表現が、存在しているからであろう。もし、これらのたなびく表現に加えて、馬体の内陸部の筋骨のレリーフ的な表現も存在させてしまえば、かえって、賑やかに、うるさくなりすぎ、造形としての調和が破られることになるであろう。

パルテノンでは、ナポレオンとは逆に、馬体の構造的要素を、引出しとして充分用意し、それらを造形的に、強く出したり、また弱めたりして、制作しつつ、造形的リズム、調和を楽しんでいるかのようである。

骨的表现としては、下顎骨、肩甲骨、肘頭、手根骨、寛骨、膝蓋骨、飛節が、筋的表现としては、頸部の筋群、肩甲骨まわりの筋群、三角筋、前肢の筋群、大腿四頭筋、大腿二頭筋、脛の筋群が、楽しまれている。さらに、腹部の皮静脈や、頸部と喉の外皮のシワもアクセントとされている。これらの要素を、強弱、緩急つけつつ、全体として優美な印象になるように表現されている。

II-2. 美術にとっての解剖学について

さて、今回、研究者的に客観的に分析をしなければ、というなにか一種、脅迫めいた感じを排除して、絵画の制作をする時のような心情のまま、しかしツールは言葉によって、馬の絵画を観察してみた。

対象作が動物をモチーフとしたものであり、自分自身、生命感を感じるような絵を描けるようになりたくて、美術解剖学を勉強してきた経緯から、その観察内容は、自然に馬体の構造的要素を手がかりとするような視点がはいま出てくる。

そこで、ここで、今一度、美術にとっての解剖学について、今、この気分のまま書きとめてみたい。

まず、解剖学そのものであるが、解剖学イコール、解剖をすることではない。目的は、生物体の構造を理解する事である。しかも、究極的には、生きたからだ、の理解である。また、目的を考えれば、解剖学 (anatomy) の名称は不十分で、誤解をまねきやすい (切り開く事は解剖学の、数ある研究方法の一つに過ぎないが、それが名称になってしまっていること、また、切り開くことは、死体においてのみ可能であるが、目的は生体の理解であるからである。) (注1)

そして、今回観察した作例の中でも、馬体の解剖学的構造で指摘が可能なものもあれば、比較的そうでもないものもあったが、解剖学的構造を多いに用いている作例でも、美しい作例は、その構造に振り回されるのではなくて、緩急・強弱を思い切り楽しんで、美の世界に遊んでいるのである。

この点に関連して、レオナルド・ダ・ヴィンチはすでに『おお解剖画家よ、骨格、腱および筋についてあまり造詣深いために、君の裸体画にあらゆる機構の細部まで表現しようとする意図によって、君をば材木屋式の画家たらしめることのないように用心したまえ。』と、述べている (注2)。

何の世界でもそういうものかもしれないが、すぐれた第一人者は、それに打ち込み始めた当初から、そのものの陥りやすい逆魔力に気づき、留意しているものである。

一方で、よく目にする、解剖学そのものの、精緻な「図譜」であるが、これは、その描画手法から、きわめてリアリスティックであり、実

際に解剖実習を経験しないうちは、人体を一度剥けば、すなわちこのようになっているのではないか、と思わせるほどである。しかし、どれだけ、描画手法のせいでそのような感じが出ていようとも、あくまでも、こちらは図である。すなわち、理論的に、人体の形態を、『解釈し、整理した結果』が、精緻な図としてかかっている、そういうものである。また、形態を理解し、解釈した結果とは、いつでも、現実的なリアルな図として表現されるのではなく、きわめて簡潔で、抽象的な図としても示される。

それなのに、こと美術表現と解剖学との関連性として論じられる時には、なぜか、前者のタイプのイメージのみに目が行きがちな気がする。

それだけではなしに、解剖学でも、美術でも「抽象された」世界のものも、もっと交流が見つけられるはずである。

そのような交流の、糸口に、いわゆる、ルネッサンス以降19世紀までの、西洋的な写実的表現以外の、さまざまな表現の美術作品が、なりえる気がしていいならない。

またそのことを、本当に自分自身、納得させられるためには、文章による表現のみならず、絵画の制作を一生涯継続しつつ、探求するほかはない、そのように思っている。

III 結 語

今回は、極力、分析者の立場ではなく、制作者の立場に立って、造形的な世界に自由に身を

置きながら（すなわち、学術的呪縛から開放されて）、騎馬図巻を中心としつつ、絵画表現ということについて、ことに、描かれたモチーフの構造をひとつのキーワードとしながら語ってみる、試みをした。

なるべく、制作をしている時の世界、そのような心情のままに、言葉で語れないものかという、そういうところに身を置きたかったのである。

しかし、言葉では、なんとも歯がゆい思いが随所に残っている。その歯がゆさを、どうにかしようとするほど、分析的な世界に陥って行きそうな、そういう感じもした。

さらに、実際に絵筆をとって、描画をしなからでなければ、絵画制作をする中での、繊細な要素には触れることがかなわない。

そこで、今後は、実際に、比較検討する作例の、模写を試みるなどしつつ、研究の足跡を残していけたらと、念じている。もちろん、それは、そのとき時点での、自分自身の、絵画の解釈、また技術の限界の範囲での試みになるので、一種の恐ろしさを伴ってはいるが、楽しみなことでもある。

注1) Encyclopedia Britannica (1965年) anatomy の項

注2) レオナルド・ダ・ヴィンチの手記より「絵画論」

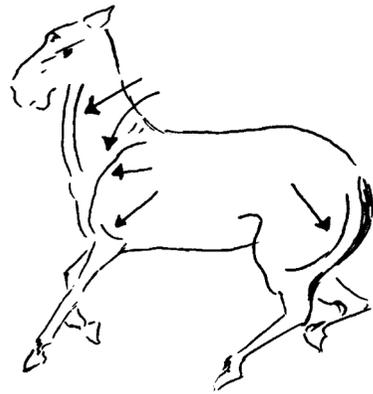
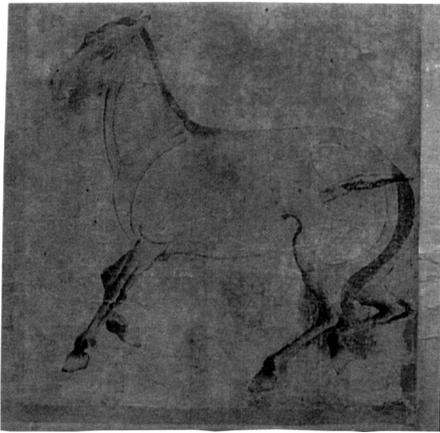


图1 一号人馬

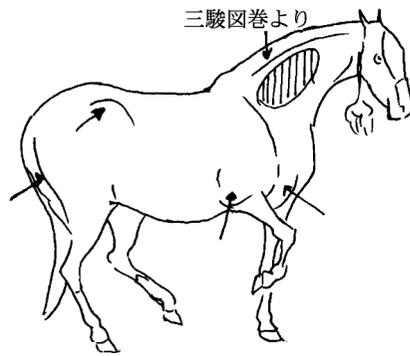
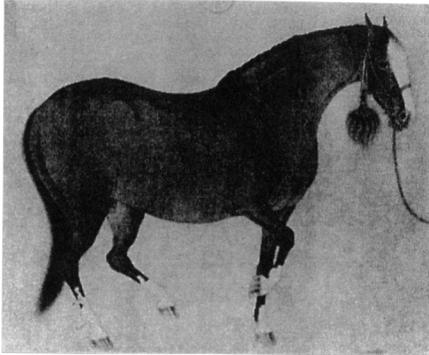


图2 任 仁尧 作

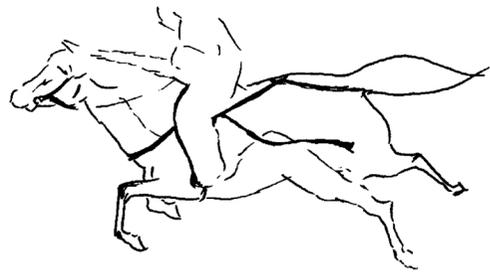


图3 三号人馬

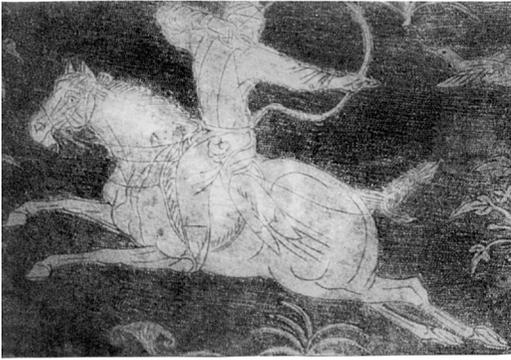


図4 正倉院宝物 銀盤（ベルシアンショット）

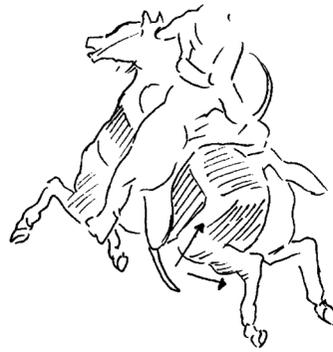


図5 ジェリコー作 騎兵将校



図6 四号人馬



図7 伴大納言絵詞より



図8 ダヴィッド作 ナポレオン1世



図9 古代ギリシャ パルテノンのフリーズより

