

武士の表象形式についての考察

——「平治物語絵巻」を素材に——

伊 藤 大 輔

はじめに

「平治物語絵巻」は我が国の軍記物語絵巻を代表する作品であるが、その研究は意外に進展していない。制作者や制作年代、制作事情など、事実的な側面を実証的に検証する基礎研究はあるものの、作品がその表現を通じて私たちに如何に働きかけ、何を伝えてくるのかという意味作用や語りの機能に関する研究というのはほとんど見られない。

そうした中では、池田忍氏による一連の研究は唯一と言って良いほど方法論的な洗練を見せている¹⁾。池田氏の研究はジェンダー論の枠組みにのっとり、この絵巻の制作を主導したと考えられる当時の上級貴族たちの武士に対する視線のあり方をえぐり出して行く。「まなざし(Gaze)」をキー概念に、見る側の貴族(公家)と見られる側の武士(武家)の非対称な関係が絵巻には組み込まれているとする。

例えば、「六波羅行幸巻」(東京国立博物館)では、幽閉されていた内裏から脱出し六波羅に行幸してきた二条天皇の車を、平清盛の手勢は片膝を立てて低く控えるポーズで恭しく迎えている。その姿には、王法の守護者、王法への奉仕者としての武士という当時の貴族が考える理想の武士像が端的に表されているとする。つまり、絵巻制作を通じて、自らのまなざしの下では武士をコントロール可能な存在として表象し、現実の武士に対し文化的に対抗しようとした、あるいはそうしたいという欲望がこの絵巻の背後には隠されているとするのである。

しかし、清盛側の手勢は天皇を迎えて官軍の大義名分を得ることが確定している武士達であり、王法の守護者たることをそのアイデンティティとすることが決まっている以上、秩序ある恭順の姿で描かれるのは、ストーリー上当然の処置であり、そこにまなざしの非対称性があるとは必ずしも言えない。従って、この場面の清盛の手勢の姿を武士一般に対する視線の有りようへと拡張解釈することには慎重であるべきであろう。

もちろん池田氏の論拠は多岐にわたっており、上記の点のみに限られるわけではないが、そのことは後に検討することとしたい。本論考は、池田氏の研究を大いに参考にすが、しかし池田氏のようなジェンダー・まなざしなどの概念に立脚した文化のポリティクスを探索するものではない。筆者はむしろ、当時の貴族たちが異質なものとして排除しつつ、しかし一方で自らの支配下に懐柔しようとした(と池田氏が論じるころの)武士の政治力の源泉を形づくる

(1)

「武力」というものが、いかなる視覚形式で具体化されるのかを考察したいと考えている。引力や電磁力と同様、目に見えない「武力」を目に見える形で表そうとする際に、どのような視覚の形式が必然的に呼び込まれてくるのかを考えたいと思っている。その「武力」が言葉で語られる時はどのような語りの特徴が生まれるのか、その点も検討してみたい。その過程で、「武力」を表象する際に、絵画と言語でどのような形式が要請されているか、両者の間に如何なる共通点と相違点があるのか考察することにもなるだろう。

第一章 醒めた距離感の感覚

まなざし論の枠組みを外して考えた場合、池田氏が「平治物語絵巻」に見出している表現上の特徴は以下の三点にまとめられるであろう。

第一に、武士に対する心理的な距離感の存在の指摘である。これは武士を他者としてとらえる視線の顕れであるとされる。

第二に、集団的無名性が絵画表現では強調されているとの指摘である。これは原典である『平治物語』との比較において論じられている。文学においては個人の英雄性に叙述の焦点が合わされているのに対し、絵画表現ではそうした突出した英雄的個人の表現はなく、武士は常に集団として表され、個人は無名性の中に溶解しているとされる。

そして第三に、必ずしも明言されてはいないが、本絵巻について繰り返し指摘される秩序ある形式美にも注目されていると言えよう。武士集団は菱形や紡錘形と言われる幾何学的に整った枠組みにはまるようにまとめ上げられ、個々の武士は同一形態の繰り返しによって乱れなく表現される。それが集団的無名性の感覚を支えているのである。

例えば、先に見た「六波羅行幸巻」で二条天皇の車を迎えるべく片膝を立て面を下げて控える武士達は同一形態が二列に並べられ、明快な菱形の一辺を形づくっている(図1)。

あるいは「三条殿夜討巻」(ボストン美術館)で後白河の乗る車を取り囲む騎馬武者の内、

図1 「平治物語絵巻・六波羅行幸巻」(部分)

手前側において背中を見せるものたちはほぼ同一形態の繰り返しである（図2）。

同一形態の繰り返しは規則性に通じており、秩序の保たれた状態の表象である。同時に、個人の個別性を消去し等価性、均一性への傾きを見せ、それが無名性への志向を示す。幾何学的な形態も、混沌とは逆の整理された秩序を示す。池田氏は必ずしもこの点を明言はされていないが、こうした造形上の効果が、王法の守護者として秩序に従う武士の理想像を表象するのに益していると暗に議論しているように読める。

図2 「平治物語絵巻・三条殿夜討巻」（部分）

上述の三点の内、筆者が特に注目したいのは第一の点である。「平治物語絵巻」では、制作者たちは描かれる客体としての武士達に共感的に寄り添うのではなく、逆に異質な他者として距離を置いていることが看取されると池田氏は述べる。例えば以下のような記述である。

絵巻の中には、統一された美しい甲冑に身をつつむ男の集団、見事に統制された武士団が、規模はさまざまながら繰り返し登場する。集団としての武士を画面の中にかたまりで描くということは、武士というものの存在を距離を置いて見ることであろう。また、この描き方は、武士を自分達とは異質なものとして見るまなざしと深く結び付いていよう。²⁾

集団としての武士を画面の中にかたまりで描くということは、武士というものの存在を距離を置いて見ることであろう。また、この描き方は、武士を自分達とは異質なものとして見る貴族のまなざしと深く結び付いていよう。……そこには描かれた武士達への共感認めにくい。³⁾

武士への心理的距離感の存在の具体的な根拠としては、武士を集団、塊として描いていることに求められている。集団的表現と心理的距離感の間の論理的つながりは、それだけでは少々分かりにくいだが、ここまでの議論を踏まえれば、集団化することにより実存的な個性へ配慮した細やかな視線が感じられないということであろう。

こうした一種冷ややかな距離感というのは、この絵巻を見るときに確かに感じられるものである。例えば「三条殿夜討巻」は、火事や戦闘における虐殺、無辜の人々の死などドラマチックな要素に溢れるが、どこか醒めた観察者の視線に支配されているようだ。

このことは、同じく京の火事を描く「伴大納言絵巻」と比較するとよく分かるであろう。「伴大納言絵巻」では巻頭から応天門の火事に向けて疾走する人々が描かれるが、「三条殿夜討

巻」ほど登場する人物は多くなく、それだけ個々の仕種や感情などの描写が細かく行われている。「伴大納言絵巻」では、冷静なもの、興味本位なもの、慌てるもの、恐れを抱くものなど多様な感情の入り交じった波のうねりが視覚的に押し寄せてきて、鑑賞する我々は出来事の現場に否応なく巻き込まれてゆく。火事の場面では、煙と炎が大写しになり、視界いっぱいそれらが広がる臨場感が押し寄せてくる。火事を眺める人々も、意識は火事に集中しており、かれらの振る舞いに引きずられて私たちも火事を追体験することになる。

これに対して、「三条殿夜討巻」では、三条殿へ向かう人々はより多人数の集団として引いた視点から捉えられ、顔の表情にも多様性がなく感情のうねりのようなものは感じられない。そのため「伴大納言絵巻」のように火事という出来事への没入感が生じにくく体感的なリアリティを得にくいようである。火事の場面でも、炎や煙の表現は画面の上半分に限られ、下半分では乱入した武士の狼藉や逃げまどう女房たちの悲劇など、火事とは関わりない出来事が点綴され、鑑賞者の意識はあちらの場面からこちらの場面へと分散しがちである。シーンの羅列が見られると言えよう。

「三条殿夜討巻」には、出来事を時間軸に沿って追体験して行くことで感情のうねりを実感する映画的な特質はなく、むしろ博物館の展示などでよく見られるように、戦闘現場をフィギュアで再現した模型のような、出来事の客観的描写という性格が強く顕れている。

このように「三条殿夜討巻」の表現は、ストーリーを語るというよりは、シーンを描写するという傾向が強いと言える。言いかえれば、時間軸に沿った語りを解体し、空間的な配置の構造を示そうとする意識が強いとも言えよう。

こうした「平治物語絵巻」の特質は、千野香織氏も指摘するところである⁴⁾。千野氏は「三条殿夜討巻」第一段の詞書と画面の語りの関係について以下のように分析される。

まず詞書においては出来事は時系列に沿って語られているのであるが、千野氏のまとめをそのまま引用させて頂くと、その展開過程は以下の通りである⁵⁾。

- ①信頼は数百騎の軍兵とともに院御所である三条殿へ行き、後白河院を説き伏せて車に乗せ、大内裏へ送り届けて閉じ込めた。
- ②軍兵は院御所を取り囲み、火を放ち、逃げようとする者を射殺し、斬り殺す。もしや助かるかもしれないと、多くの者たちが井戸に落ちた。女房たちは叫んで走り出たが、倒れて馬に踏まれ、人に踏まれた。命を失った者の数は計り知れない。
- ③義朝が謀反を起こして三条殿を夜討したとの知らせに、大臣、関白、公卿、殿上人などが集まってきた。行き交う馬や牛車の音が、雷のように天地に響いた。

千野氏によれば、絵画の方は「詞が記した出来事の順序に従わず、③→①の前半→②→①の後半、の順序で描」いているとされる⁶⁾。鑑賞者が最初に触れる画面右端には、出来事として



図3 「平治物語絵巻・三条殿夜討巻」第一段全図

は最後となる③に相当する画面が配置される。逆に鑑賞者が最後に触れる画面左方には、出来事としては早期の段階に相当する①の後半部が配置される（図3）。

すなわち「三条殿夜討巻」の画面においては時間軸が解体され、それぞれの出来事にふさわしい場に画面が再配置される。単純に言って、三条殿の外の出来事は建物の外に配置し、中の出来事は中に配置される。そして右から左へという巻き上げの動作を前提とすれば、三条殿から出る動きは三条殿より左方に置くことになるし、三条殿に到着する動きは三条殿より右方に置くことになる。私たちの視線は、大臣や公卿たちとともに三条殿に駆けつけ、信頼や義朝らとともに三条殿を出てゆくのである。

このように画面においては、言葉による叙述の線条性は、空間の配置の関係に転換されて組み立てられ、時間の前後関係は逆転する。つまり時間的に最後に語られる出来事が画面では最初に登場し、時間的に早く語られる出来事が画面では最後に登場するというように、時間よりも空間的配置が優先されている。空間的配置が優先されることで、出来事の体感的な追体験よりも、観察的な視線が前面化する。そのためどこか距離を置いた醒めた目線が感じられるのであろう。

総合的に考えると、戦争や火事、人の死などスペクタクルを呼び起こす緊迫したシーンを取り扱いながらも、観察者的に冷静に距離を置いた視点でそれらを羅列的に配置するという矛盾した志向がないまぜになっているところが「平治物語絵巻」の特色であり、熱狂と冷静が同居するところの無さが、作品研究を阻んでいる側面があったように思われる。

第二章 列挙・羅列の文学

ところで文学においても、ストーリーを語り出すことを目的とする文学がある一方で、シーンの羅列的描写に特化した文学もあるという。江戸文学の研究者である田中優子氏は、その最たるもののひとつが洒落本であるという⁷⁾。

例えば、洒落本の代表作である山東京伝の『通言絵籙』において主人公仇気屋艶次郎の姿は次のように記される。

黄の無地八丈に憲法〈引用者註：染めの一種〉にて留め型の小紋をおいた上着。三ついに島かんとう〈引用者註：間島縞〉の下着。紺縮緬の螺旋絞りの襦袢。下着はみな黒魚子の裏襟、うらは花色縮緬の裾回し、胴裏は白羽二重、身幅広き仕立。あわせばおりくろの無地八丈前下り長き仕立。五丁紐もあやまるとかいて黒の平打ちのちょん掛け。帯は御納戸茶、緞子の小模様。頭巾を襟巻きにして、中の町草履、八幡黒の靴足袋。花かいらぎの脇差し。髪は吉原本多、諏訪町のおやじが抜いた額、二日目の月代。⁸⁾

都会っ子の通な出で立ちが、着物や持ち物の微細な描写により語られる。艶次郎という人物は、その内面ではなく、彼の身体の上に配置される物の羅列によって造形される。その艶次郎が遊び仲間のわるゐ志庵と訪ねて行く先がたいこもちの北里喜之介である。喜之介やその女房へのあいさつもそこそこに、艶次郎は煙草を吸い始める。

腰から、越川屋が仕立の、あんべらの、内縫い、柳左の根付けの、ついたさげの煙草入れから煙管を出し、吸い付る。⁹⁾

しかもその煙管は、「住吉屋が張った青金と焼金の、布目象眼の、延べの煙管」¹⁰⁾という大変凝ったものであった。焼金とは純金であり、延べの煙管とは、吸い口と雁首の間も金属を用いたもの。普通、この部分は竹を使うので、延べの煙管は贅沢品であるが、それでも銀を用いるのがせいぜいであったのを、艶次郎は金を用いているので一段と豪華である。ちなみに芥川龍之介の『煙管』では、加州金沢の殿様、前田斉広が常に持ち歩く自慢の逸品が、住吉屋の金無垢の煙管であった。一庶民の艶次郎が大名と同じような煙管を持ち歩いているというのは度外れたことであった。

以上のようなモノの描写を通じた人物造型について、田中優子氏は次のような指摘を行う。

たばこ入れはただの「アンペラのたばこ入れ」ではなく、「越川屋」のそれでないといけない。きせるはただの金ぎせるではなく、「住吉屋」の金ぎせるなのだ。髪型さえ、ただの吉原本多の剃って二日目、ではなく、「諏訪町の床屋」の剃ったそれではなくてはならないのだった。¹¹⁾

このようなモノの羅列は、吉原に通う通人のあるべき姿を模範的に示している。そして羅列的描写によって浮かびあがるのは、人間の真実のような文学的テーマではなく、都市空間にお

ける「最新の消費生活」であると田中氏は言う¹²⁾。

モノの羅列を通じた人物造型と最新の消費生活の描写という点では、1980年に発表された田中康夫の小説『なんとなく、クリスタル』も思い起こされる¹³⁾。日本におけるポストモダン小説のはじまりとされるこの小説の主人公由利もまた、モノの描写（あるいは消費行動の描写）を通じてそのイメージが具象化される。

例えば、由利の衣装は次のように記述される。

テニスの練習がある日には、朝からマジカファイラのテニス・ウェアを着て、学校まで行ってしまう。普段の日なら、気分によってポート・ハウスやブルックス・ブラザーズのトレーナーを着ることにする。スカートはそれに合わせて、原宿のパークレーで買ったものがいい。

でも一番着ていて気分がいいのは、どうしてもサン・ローランやアルファ・キュービックのものになってしまう。¹⁴⁾

服を選ぶのにも、お店の人とゆっくり相談しながら買う方がいい。アルファ・キュービックのものを買うのなら、デパートやファッション・ビルにもあるけれど、ここはひとつ、根津美術館までの軽い散歩がてらでもいいから、フロム・ファースト・ビルのアルファ・キュービックを見してみる。

ブラウスを入れてもらう袋にしても、そのブランド独自の紙袋の方が気分よくなる。デパートの袋に入れられるよりは、クレージュやサン・ローランの袋に入れてもらった方が、いかにも買ってしまったという気分になる。

千代紙を買うのだって、千代田線に乗って千駄木のいせ辰まで行くという、この行動が大切な気がする。ミッキー・マウスの絵ハガキを買うのなら、週末しか開いていないという変てこりんな青山のカード・ショップ、オン・サンデーズで買うのもいい。¹⁵⁾

このように衣装だけではなく、由利という人物は持ち物や食べ物や遊び方など、どの場所で何を消費するのか具体的な地名と商品名の列挙によって具現化されるのである。由利は大学生であるが、モデルの仕事によって収入も得ており、学生とも社会人ともつかない生活をしている。淳一という彼氏と同棲しているが、精神的にも経済的にもお互い依存してはいない。淳一も学生であるがセミプロのバンドマンであり公演のために家を空けがちである。それゆえか、二人とも外で別の人間と体の関係を持ったりもする。由利には女友だちもいるが呼べばすぐに集まってくるようなこともない。彼女は世界のどこにも所属しておらず、アイデンティティーなどというものは考えない。人間関係は希薄で、根無し草のように都会を浮遊する。

由利は根生いの東京人ではなく、子どもの頃は川崎の宮前平の社宅に住み、世田谷区や目黒

区に住みたいと考えていたという外部の人間である。東京に来てからも本当は広尾の高台に住みたかったがそれは無理で、妥協して神宮前四丁目に住み、そこから渋谷や青山や六本木に向いてゆく。由利が出向く先々の細かい地名、店名、商品名の列挙は、彼女の視線の向かう先が内向きであり、生活空間はようやく入りこんだ東京という世界の内部に閉鎖され、隔絶していることを感じさせる。

こうしてここにも山東京伝から二百年後の江戸における最新の消費生活が描写されていることが分かる。

由利も艶次郎も都市の遊歩者であり、都市の内部に沈潜して都市生活の高揚感を享受ながら、出会うモノたちの趣味の良し悪しを外部者の視点から冷静に判断する。こうしたモノの羅列を主眼とした文学における冷静と情熱の間をゆくとらえどころの無さというのは、「平治物語絵巻」の画面からうけるないまぜな画面感情と通じ合っている。同じ構造を持つ文学と絵画が同じ感覚を引き起こすというのは当然のことであろう。

第三章 列挙・羅列の効果

ところで、艶次郎も由利も、冷静に観察しながら趣味に合うものをひたすらに蕩尽することで都市生活の高揚感を得る。艶次郎が「越川屋」や「住吉屋」にこだわるように、由利も「いせ辰」や「オン・サンデーズ」にこだわる。生きるのに必要なものを、迫られて消費するのではなく、むしろブランドという無用のものにあえて金をつぎ込むことに都市生活者の心意気を見出している。それは言い換えれば、生命維持を目的とする動物的な生の宿命を断ち切り、無駄な蕩尽によって動物から離脱し、人間として解放された生をまっとうするというのである。

フランスの思想家ジョルジュ・バタイユは、人間が動物の状態から離脱し、人間として自立するには二重の否定が必要であると言っている¹⁶⁾。人間は世界から与えられるものに従属して生きるのではなく、世界から分離し、世界に働きかけて生産労働を行うことで動物的状态から分離する。しかしそれだけでは人間となるには十分ではない。なぜなら生産労働に従事することで人間は別の形の従属的な生を強いられるからである。

そこでこの生産労働のサイクルから離脱するための第二の否定が必要になる。そのために仕組まれたのが、供犠などの祝祭的な祭祀である、とバタイユは言う。生産労働のサイクルにおいては、労働の成果を現在において消費し尽くすことはできない。現在の消費を制限して将来に向けて富の蓄積を行う。不透明な将来への備え、将来への投資による利殖、あるいは来たるべき交易・交換の原資としての余剰創出など、どのような形にせよ時間の観念の存在によって常に打算が働き、今現在の楽しみ、今現在の喜びは抑圧され、先延ばしにされてしまう¹⁷⁾。

時間の継続と富の蓄積がこのシステムの根底をなしている。供犠では犠牲の動物の死によつ

て時間の継続を断ち切り、狩猟や飼育という労働の成果たる動物の肉体を今現在において消尽させてしまう。こうして供犠を通じて生産労働のサイクルの基盤を破壊することで、私たちは真の主体的で自由な人間に到達できる。たとえそれが瞬間的なものであったとしても。これがバタイユの考えである。

戦争もまた死による時間の継続の断ち切りと富の蕩尽という意味で供犠的な性質を持っている。供犠においては死を直接体験するわけではなく、観察者として動物の死を眺める冷静な視線も存在する。供犠とは死のシミュレーションであり、熱狂と冷静がない混ぜになったところに特徴がある。バタイユはこの点について説明するのに推理小説を読む時の体験を引き合いに出している。推理小説を読むとき私たちは、「他者の冒険が私たちにかけた喪失感や危機に瀕している感覚を、たいした不安感もなしに耐えながら、享受しているというのが、この場合の本質なのである」と述べる¹⁸⁾。あるいは「供犠は、一篇の小説に相当する。血なまぐさい挿絵を付された小話といったところだ。いやむしろ供犠は、根本的には、演劇表現である。動物あるいは人間の生贄だけが演じる、しかし死ぬまで演じるクライマックスに切りつめられたドラマなのである。」とも言っている¹⁹⁾。

軍記物語を読む行為もまた同じような体験ではないだろうか。命をかけた武将たちの生き様を知ることで、死という究極状況をシミュレートする。その脱生産労働的な性質が読者を惹きつける。軍記物語の持つ死のシミュレーションとしての供犠の構造が、熱狂と冷静のないまぜを生み出す。それが、「平治物語絵巻」という作品が戦争の狂躁を描きながらもどこか醒めた距離感を見せることにも反映していると見るべきではないだろうか。

列挙・羅列はつまるところ時間の破壊と富の蕩尽を表象する文学形式である、ということになろう。田中優子氏は『通言総籙』の手法を、唐物を並べ立てることで日常から隔絶した世界を生んだ数寄の精神に類比して、「言葉で作った数寄の空間である」と評し、京伝の描き出した文学世界は「ブランド商品を消費することによって成り立つ、市場の時代の数寄空間なのである」²⁰⁾とまとめられる。

空間の前面化は時間の解体であり、モノの名の羅列は蕩尽を表す。京伝はそのことに深く自覚的であったのであろう。時間は否定されるのでストーリーの展開は不可能であり、代わりにシーンの描写が並列される。

軍記物語においてもまた列挙・羅列の手法がしばしば用いられる。例えば、『平治物語』において、待賢門合戦の場に現れた若き大将、平重盛の出で立ちは、その装束や持ち物の細かい記述を通して次のように描写される。

赤地の錦の直垂に、櫛の匂ひの介よろひに、蝶の裾金物をぞうちたりける。鶉毛なる馬のはなはだたくましが八寸あまりなるに、金覆輪の鞍をきてぞのりたりける。²¹⁾

ここでは、艶次郎や由利と同様、身体という場に配列されたモノの描写によって人物造型がなされている。そしてそれは、艶次郎や由利と同様、平家の貴公子としての重盛の都会的な趣味の良さを強調するものなのであった。そのことは武骨な悪源太義平については、こうした趣味性を感じさせるモノの描写が存在しないことから推察できる。趣味判断を目的とした観察者的な視線は、艶次郎や由利に対するものと同じである。

また軍記物語においては、軍勢を説明するのに武将の名を列挙する方法が頻繁に用いられる。『平治物語』では、例えば、源義朝の軍容について次のように記述される。

義朝、たのむ所のつはものどもには、嫡子悪源太義平、十九歳、次男中宮大夫進朝長、十六歳、三男兵衛佐頼朝、十二歳、義朝が舎弟三郎先生義章、同十郎義盛、伯父陸奥六郎義隆、信濃源氏平賀四郎義信。(郎)等には、鎌田兵衛正清、三浦介二郎義澄、山内首藤刑部丞俊通、子息滝口俊綱、長井斎藤別当実盛、信濃国の住人片切小八郎大夫景重、上総介八郎広常、近江国の住人佐々木源三秀義。²²⁾

固有名詞の羅列によって、概念的ではなく、より直接的実体的に軍の構成が提示されるのである。こうした形式の最たるものは『平家物語』における「源氏揃」(巻四)であろう。

「源氏揃」では、以仁王に令旨の発給を求める源頼政が、味方に駆けつけるはずの全国の源氏の名を挙げて、王の決起を促す場面で、以下のような源氏武者の羅列が続く。やや長いが主要部を掲げてみよう。

まづ京都には、出羽前司光信が子共、伊賀守光基・出羽判官光長・出羽蔵人光重・出羽冠者光能、熊野には、故六条判官為義が末子十郎義盛とてかくれて候。摂津国には、多田蔵人行綱こそ候へども、新大納言成親卿の謀反の時、同心しながらかへり忠したる不当人で候へば申に及ばず。さりながら、其弟、多田二郎朝実・手島の冠者高頼、太田太郎頼基、河内国には、武蔵権守入道義基・子息石河判官代義兼、大和国には、宇野七郎親治が子共、太郎有治・二郎清治・三郎成治・四郎義治、近江国には、山本・柏木・錦古里、美濃・尾張には、山田次郎重広、河辺太郎重直、泉太郎重光、浦野四郎重遠、安食次郎重頼、其子太郎重資、木太三郎重長、開田判官代重国、矢島先生重高、其子太郎重行、甲斐国には、逸見冠者義清・其子太郎清光・武田太郎信義・加賀見二郎遠光・同小次郎長清・一条次郎忠頼・板垣三郎兼信・逸見兵衛有義・武田五郎信光・安田三郎義定、信乃国には、大内太郎維義・岡田冠者親義・平賀冠者盛義・其子四郎義信・故帯刀先生義賢が次男木曾冠者義仲、伊豆国には、流人前右兵衛佐頼朝、常陸国には、信太三郎先生義教、佐竹冠者正義、其子太郎忠義・同三郎義宗・四郎高義・五郎義季、陸奥国には、故左馬頭義朝が末子九郎冠者義経、これみな六孫王の苗裔、多田新発満仲が後胤なり。²³⁾

漢字が密集する字面からは、いかめしく武装した武将たちがひしめき集まっている絵画的なイメージが意識の中に立ち上がってくる。「平治物語絵巻」に描かれたような武士団の群像表現が連想されてくるであろう。人名の単純な列挙は、武士という存在の多数性や軍の規模感を直感的に示すことに効果的であり、軍容の圧倒的なイメージを視覚像としてふくらませる力を持っている。

その一方で、こうした人名の羅列があまりに過剰になると、細かく一々の意味を読みとろうという気は起きなくなることも事実であろう。過剰になることで個々の存在の価値は希釈化され無名性へと溶解する。

第一章の冒頭において確認したように池田氏は、「平治物語絵巻」の特徴として、文学との比較から、絵画においては、武士の姿は集団によって表現されており、それゆえに個々の武将の英雄性は、集団的な無名性の中に溶解しているという認識を示されていたことを述べた。こうした絵画における集団的な無名性は、実のところ文学における過剰な列挙表現に由来しているのではないだろうか。少なくとも現象として軌を一にしており相互に関係している可能性は高いと言えよう。

しかし『平家物語』を筆頭に軍記物語が語り物として伝承されてきたことも踏まえると、こうした列挙・羅列は、見事な口調とリズム感によって聴衆に音楽的な興奮をもたらしたであろう。あるいは、長く列なつた人名を澀むことなく言い切るゲーム性は、丁度落語の『寿限無』の聞かせどころと同様、聴く者の心を昂ぶらせたであろう。

軍記物語における列挙・羅列は固有名詞の単純な羅列にとどまらない。『平治物語』では、豪毅な藤原光頼が、死を覚悟の上で、信頼等の軍勢が支配する内裏に乗り込み、弟の惟方に天皇等の在所を質す場面の会話が注目される。

「……主上は、いづくにましますぞ」「黒戸の御所に」、「上皇は」「一本御書所に」、「内侍所は」「温明殿」、「剣璽は」「夜の御殿に」……²⁴⁾

このように対句的とも言い得る言葉のやり取りを通じて、小気味よい音楽的なリズム感が生み出されている。空間が話題となっていることから、これは列挙・羅列の一形態と言ってよいであろう。

また、「平治物語絵巻」の「三条殿夜討巻」において、火事の場面以外にも、武士の狼藉や逃げまどう人々、さらされた死体など、複数のシーンが並列的に点在する構成になっていることを指摘したが、軍記物語においても同様の構成を見出すことは出来る。

永積安明氏は、鎌倉時代における軍記物語の開花に至る前段階として、『今昔物語集』巻二十五に集められた合戦譚に注目されている²⁵⁾。

その一例として、「平維茂、藤原諸任ヲ罰チタル語第五」（巻二十五）の一部を見てみよう。

平維茂は、所領争いで不仲になった藤原諸任に屋敷を襲撃されるが辛うじて生き残り、直ちに反撃に出る。やがて勝利の美酒に酔って野営していた諸任の軍を発見し、襲いかかると、諸任の陣は混乱に陥る。その場面の描写である。

(維茂の軍は)馬場の様なる野を、笠懸を射るように、音を叫て鞭を打て、五六十人許、押懸けたり。

其の時に、沢勝の四郎(藤原諸任)より始て軍共俄に起上て此れを見て、或は胡録を取て負ひ、或は鎧を取て着、或は馬に轡を□、或は倒れ迷ひ、或は調度を棄て逃る者も有り。或は楯を取て戦はむとする者も有り。馬共はどよみにどよまされて走り騒げば、拈かに取て轡を□る者も無し。然れば舍人を蹴丸ばして走る馬も有り。時の間三四十人許の兵を箭庭に射臥せつ。或は馬に乗て戦はむの心も無くして、鞍を打て逃る者も有り。然て、沢勝をば射取て頸を切つ。²⁶⁾

ここでは突然の襲撃に混乱する武者たちの様子が「或は、或は、或は」と同じ言葉を重ねることで並列的に示される。細かくカット割りされた映像を、テンポ良く複数つなげていく構成であり、混乱する個々の武者たちの様子がシーンの連続で点綴されてゆく。それは、「三条殿夜討巻」における複数シーンの列挙的構成と重なり合う表現方法であろう。

このように、「平治物語絵巻」の視覚表現の特質(距離感や集団的無名性)は、軍記物語における列挙・羅列の文体と深く関わり合う形で生まれていると言えるのである。

第四章 語り芸としての性格

ところで前章でも少し触れたように、列挙・羅列の方法は、語り物の芸とも深く結び付いている。軍記物語も語り物として発展した側面があることは言うまでもない。

歯切れの良いリズム感によって音楽的な高揚感を呼び覚ます列挙・羅列の文体が、実際に語り物芸の口上を模写しながら発展していることは、これもまた田中優子氏による指摘がある²⁷⁾。田中氏は、平賀源内の小説『根南志具佐』、『根無草後編』あるいは彼が書いた「嗽石香」という歯磨き粉の広告文などに、単語の単純な、あるいは対句的な組み合わせによる列挙が多用されることを指摘し、その効果について考察されている。

田中氏の取りあげた例に依拠しつつ、『根無草後編』巻四で空海が歌舞伎の素晴らしさを滔々と演説する場面を見てみよう。

……仕切場・留場・棧敷番、半畳・中売・火縄売、衣装目立(ち)鬢光り、勢ひ猛に声高し。貴賤・老若・僧俗・男女、胸さはぎ魂飛(び)、足を空になして脇目をふらず、衆

星の北辰に共ひ、河水の海に朝するに似たり。上座敷・下座敷、内簾・太夫・新格子、場所の善悪手筋を求め、茶屋の云込前後を競ふ。……向棧敷・土間棧敷、切落し・追込など、分に応じ好にしたがふ。……番附・つらね・新浄瑠璃、饅頭・煎茶・おこし米、蜜柑・弁当・酒肴……春狂言・曾我祭り・土用休み・秋狂言、又顔見世の入替り、環の端なきがごとく、年々歳々人同じからず。……ぼんばち・火まはし・道具まはし、八べ衛へ八兵衛、地口・どぐわんす・羅漢舞、蔭絵・声色・中返り、男は女は・獅子ちよきりちよ、投壺の矢数・拳の変化、蛇は蛞蝓にまけ、里長は狐に誤る。²⁸⁾

田中氏によれば、この引用部分に限っても、「かなり多くの語彙羅列」となっており、芝居関連の言葉が列挙されている。さらに語の配列は、劇場内外の諸空間、観客、食べ物、年間スケジュール、演し物の種類など「カテゴリーごとの羅列」によって整序されている。その結果、「源内は語彙の列挙と対句方法とを交互に使いながら、そこに都市における躁状態と興奮、熱気をリズムに表現したの」であった²⁹⁾。

あるいは、「嗽石香」という歯磨き粉の広告文は次の通りである。

はこいりはみがき 嗽石香 歯を白くし
口中あしき
匂ひをさる
二十袋分入 壹箱代七十二文
つめかえ四十八文

トウザイへ、抑私住所之儀、八方は八ツ棟作り四方に四面の蔵を建てんと存立てたる甲斐もなく、段々の不仕合、商の損あいつゞき、浪団扇にあふぎたてられ跡へも先へも参りがたし。然所、去御方より何ぞ元手のいらぬ商売おもひつくやうにと御引立被下候はみがきの儀、今時の皆様は能御存の上なれば、かくすは野夫の至也。³⁰⁾

田中氏は、「このコピーは芝居の口上の文体で書かれている。これを読むものは、芝居の劇場のなかで、袴を着けた役者が自分に語りかけているように感じるだろう」³¹⁾と述べられている。

田中氏によれば、こうした列挙によって世界は微細に切り分けられ、「記述の過剰は、物の過剰に変換される」。そして「物の世界は日常より過剰に分節されて、過剰に豊かな世界として現出する」ことになる³²⁾。そうして物の名を数えあげる「文のはずむようなリズムと歯切れ」の良さが、「くだくだしい論理をけとばす」ことで都市の祝祭感が描出されてゆくことになるのである³³⁾。

ここで言われているのは、語り芸と結び付いた列挙・羅列の文体は、言葉の意味の側面を後

退させ（くだくだしい論理をけとばす）、音声という形式的側面（はずむようなりズムと歯切れ）が前面化するということであろう。

全体として語り芸においては言葉の形式的側面への鋭敏な感覚が発達するものであろう。リズムや歯切れ、語呂の良さ、対句、押韻、細かくは音節の数などが意識されるはずである。実際の語りにおいては、イントネーションや緩急、音の高低、響きなどにも十分な気配りを語り手はしたであろう。

こうした事情は、平曲として語り物の芸の形で大々的に受容された『平家物語』を筆頭に軍記物語の受容と鑑賞においても変わるところは無かったであろう。このように列挙・羅列の文体は意味よりも形式美へと意識を向かわせる特性があるのである。語り物と結び付いた場合には特にその傾向が強まるはずである。

先に「平治物語絵巻」の特徴の第三として、武士集団が菱形や紡錘形という幾何学的形態で表現される形式性があることを指摘したが、こうした画面は、語り芸と結び付いた軍記物語における言葉の形式面への美意識が、視覚的な形式美に転成したものと考えられるのではないだろうか。

軍記物語が語り物の芸として整備されるのは、鎌倉時代の後期頃からであるとされる。永積安明氏によれば、「永仁五年（一二九七）成立の『普通唱導集』や『花園院宸記』の元亨元年（一三二一）の条等には、琵琶法師が「平治・保元・平家之物語」を皆滞りなく暗誦して興味があつたとか、盲目の唯心というものが琵琶を箏のように弾じて、平治・平家等を語り、女房たちもこれを聴聞したなどと記している」ことが指摘されている³⁴⁾。

これらの史料では語り物として大きく発展した『平家物語』だけでなく、今ここで問題にしている『平治物語』も語り物として琵琶法師が芸を披露していたという点が興味ぶかい。「平治物語絵巻」の成立年代は現在のところ詳しいことは分らないが、松原茂氏による詞書書風の研究から、筆者は弘誓院藤原教家と比定されている。詞書執筆はその晩年期、建長元年から七年（一二四九～五五）頃と考えられており、これが絵巻の成立年代の目安となっている³⁵⁾。これは、軍記物語が語り物として世に現れる時期よりも半世紀弱早く、絵巻成立の時点で語り物としての性格がどの程度影響していたかははかりがたいところがある。

『徒然草』には『平家物語』の草創譚が記されていることはよく知られているところであろう。兼好法師が語るところでは、『平家物語』は、後鳥羽院の頃、信濃前司行長が作り、生仏という盲目の法師に語らせたことから始まったという。

この草創譚は、実証的な観点からは疑問があることは言うまでもないだろうが、永積安明氏は、それでもなお「『平家物語』という作品が、平曲としての語りをぬきにしては、当時すでに考えられなかったということ、さらにいえば語りであることにおいて、中世文学としての独自性を、最もよく発揮したということが大切なのである。だから『徒然草』の伝承は、平板な実証として読まれるべきではなく、右のような『平家物語』の存立条件を、いみじくも伝えて

いるという点で貴重なのである」³⁶⁾と述べられている。『平家物語』の本文と語る行為の根源的な不可分性が、草創譚の形で表象されているということであろう。そして、語る行為との緊張関係において、軍記物語の文体が形成されていることは疑いようもないというのが永積氏の見解であろう。その語りという行為との緊張関係で生まれた文体の典型が列挙・羅列であったと言えるのではないだろうか。

このように軍記物語の文体と語り芸の結びつきの根源性を踏まえると、「平治物語絵巻」制作時においても、列挙・羅列が引き起こす言葉の形式面への意識の傾斜が、絵巻における幾何学的な形式美へとつながったと考えることも許されるであろう。

第五章 武力による相対化の力

以上のように、第一章で池田忍氏の分析を踏襲して掲げた「平治物語絵巻」の表現上の特徴——醒めた距離感、集団的無名性、形式美——は、軍記物語を支える列挙・羅列の文体が視覚的に転成したものであると言えるであろう。

列挙・羅列はつまるところ時間の破壊と富の蕩尽を表象する文学形式である、とすでに書いた。また、列挙・羅列は語る行為と結び付いて、言葉の形式面を前面化させ、意味の側面を後退させてしてしまう。時間と意味が消滅することで、物語は体系化されたストーリーの体を成さなくなる。

例えば田中優子氏は、羅列を方法とする『通言総籙』について、「場面は家庭からはじまり、艶次郎は松田屋（松葉屋）に行っておす川（瀬川）と口舌し、何の面白いこともなく帰って来るのだ。こういうものが通人の指南であるとする、ずいぶん奇妙な指南書である。」と述べており、ストーリーの起伏や体系性の不在を指摘されている³⁷⁾。

ストーリーが失われることによって何が現れるのだろうか。田中優子氏は列挙・羅列によって世界は過剰に分節され、物が過剰にあふれる豊かな世界が創出されると先に述べていた。そして列挙・羅列のもう一つの効用は、相対化であるとも田中氏は述べる。源内の『風流志道軒伝』では、主人公深井淺之進（後の志道軒）が、風来仙人から与えられた羽扇の力で、諸国見聞のため、江戸から京へ、そして日本全国はもとより、日本を飛び出して世界中を遍歴する。異国の旅では、大人国や小人嶋、長脚国と長擘国のような『山海経』以来の神話的な知識と、インド、スマトラ、ペルシャのようにヨーロッパ由来の地図によって得たと思われる地理学的な知識が同じテーブルに載せられて並列されていく。田中氏はこのような世界認識のありように基づいて、近世では、「知を羅列してゆく、ひたすら並べてゆくのであり」、「この「ひたすら並べる」精神」によって、「日本近世は、相対化というメカニズムを働かせ」ていたとする³⁸⁾。近世の思考様態では、近代とは反対に「ものごとに意味付けし、価値を認め、価値の上下をつけ、あるものに絶対的な位置を与えたり、逆にあるものを排除したり、体系を作り上げ

たりするのではなく、今、人を引きとめ、凍りつかせ、固まらせているものがあると、それを徹底的に相対化してしまう」³⁹⁾のであり、その方法のひとつが列挙・羅列であるという。

列挙・羅列により世界は多元化され、豊かであるが無限の相対化にも陥ることになる。世界には中心もなく、それゆえに中心と周縁という関係性も生じず、体系的な組織化はなされない。体系がないから意味も割り振られない。この豊かでアナキーな相対性というものがストーリーの代わりに現れるのである。

そしてこのアナキーな相対化の力というものが武力というものと関わっているのではないだろうか。ピエール・クラストルは『暴力の考古学』において、未開民族が、戦争に熱狂的に没頭することをとらえて、これを「戦争—へと向かう—社会」と名づけ、その背景事情を考察した⁴⁰⁾。クラストルの議論によれば、未開社会においては、小集団が常に争い合い合う状況を維持することで、単一の権力に統合されることを避け、個々の集団の自立性を維持することが目論まれているとされる。つまり、武力とは、(アナキズムとは言わないまでも)権力の集中を避け、社会諸集団を分割し、相対化する力であるということになる。

実際、武士が社会勢力として伸張する院政期には、日本の社会でも権力が多元化する傾向が顕著である。唯一の権力者である天皇だけでなく、まずは摂関家が、やがて院も意思決定に関与するようになる。さらに公家以外にも、武家や寺社も政治を動かすことになる⁴¹⁾。

京における戦争の始まりである保元の乱では、源氏も平家も、親兄弟が敵味方に分かれて戦っており、ここにも過酷な分節と相対化の現象が現れている。

現実社会だけでなく、文学としての軍記物語においても、武力の相対性というものが強く意識されているという。日下力氏は、日本の軍記物語と西洋の叙事詩を比較して、両者の違いを、戦いにおける相対的視点の有無に見出されている。

軍記物語が扱うのは、内戦に過ぎない。それゆえか、勝敗を相対化する視座が内在している。少年敦盛の首を取った熊谷直実は、武士の家に生まれた我が身の出自を嘆く。勝つことが絶対的価値を持つものではなく、勝者も単純には喜び得ない戦いの現実がものごとがたられているのである。叙事詩に熊谷の人物は登場しない。アキレウスは、親友を殺された恨みから、徹頭徹尾、敵を倒し続け、人の命を奪うことに、なんらの内省もない。ロランも、味方の死には慟哭しつつ、異教徒の死に涙することはない。敵・味方を峻別し、勝つことに最大の意義を見出す。そうした表現を通して闘う心を鼓舞するエピックと、まがりなりにも戦いの現実を伝えようとする軍記物語とでは、歴史に対する姿勢と視線がまったく異質なのである。⁴²⁾

西洋の叙事詩に詠われた戦闘とは違い、日本の軍記物語は内戦であるがゆえに、同じ日本人同士が戦うことになる。敵は必ずしも絶対的な敵、殲滅しつくべき相手ではない。同じ文化を

共有していて、相手の心情や立場に共感できる関係である。関係は対称的であり、事と次第によっては、相手の立場に自分になっていたかもしれないという想像力が働く。

そうした相対的な視点は、軍記物語においては運命論と結びついている。日下力氏は、壇の浦の戦いで、平知盛が、「運命尽きぬれば、力及ばず。されども名こそ推しけれ」と人々を鼓舞しながらも、勝敗が決してもなお戦い続ける教経には、「いたう罪なつくり給ひそ（あまり罪つくりをなさるな）。さりとて、良き敵か（たいした敵ではあるまいに）。」と無駄な殺生をいさめ」ていることを取りあげて、「冷静に物事を見通す目を持つ知盛は、運命を自覚することによって、敵・味方を相対化する視座を獲得していたのである」と述べている⁴³⁾。

戦争という出来事は、人智を超えた運命が支配しているのであり、その運命の前ではどの武将も平等である。誰に何が起るかは単なる巡り合わせであって、人間の側に責任はない。軍記物語が、運命論と紐付いた相対性に傾くのは、戦争には道理がなく、不条理なものであるからだろう。『平家物語』では、書き起こしの有名な文章が示すように、戦争の不条理を仏教的無常観に還元しており、戦争が起き、勝ったり負けたりする理由は超越者に委ねてしまっている。それと同時にその語りから何を受け取るかは読者に委ねられている。

戦争は不条理であるから、体系的論理としては提示しにくい。ただ出来事の展開を叙述することだけが可能である。軍記物語がストーリーの構築を放棄し、列挙・羅列によりシーンの点綴を自らの方法としているのも、そうした戦争のそもそもの性質に由来する部分も大きいであろう。

列挙・羅列が生み出す世界は目に見える表層で成り立っており、それを裏で支える原理などにあえて意識は及ばせない。私たちは言葉や意味の桎梏にとらわれ、ことあるごとに生きる意味を探求せざるを得ない。しかし軍記物語の武将たちは、目の前の死を賭した出来事だけに集中して、いちいち意味の領域には踏み込まない。同様に、艶次郎や由利たちも、文学的・哲学的な悩みとは無縁である。なんとなく生きるのであり、世界のありようや出来事にいちいち理由を求めるような面倒なことはしない。あえて文学的な批判性を欠いていることが両作品の文学としての特色であろう。軍記物語でも同じであり、戦争に巻き込まれるのに理由はない。ただ不条理なだけである。諸行は無常なのであり、そこで意味や論理は停止される。

列挙・羅列の表現は、世界の表層で思考停止することによって、言葉の意味作用を機能不全に陥らせる。その結果、意味や時間や労働といった私たちの日常を拘束する諸条件を一時なりとも解除する。列挙・羅列は、意味作用を葬り去ることによって、言葉によって生きる私たちを死に近づけるのであり、供犠と同じようなきわどい祝祭性を持つ。つまり、列挙・羅列は言葉の供犠であり、それによって言葉が支配する日常（それは時間と労働に支配された世界でもある）から離脱する喜びを与えてくれる。繰り返しになるが、軍記物語を読み、あるいは聴く楽しみはそこにある。

列挙・羅列においては、内在する言葉よりも外在する身体、すなわち人間の表層が主役とな

るのであり、語り物のように身体器官を用いた「芸能」が文化の中心に躍り出る。文字と意味の領域は、身体に従属することになる。永積安明氏が指摘していた軍記物語の文体と語り物の根源的不可分性は、敢えて深読みすれば、言語的意味に対する身体的芸能の優位を示しているとも考えることも可能ではなかろうか。精神と肉体という使い古された二分法では、通常、精神が中心を占めるが、列挙・羅列はその序列を逆転させる効果を持つのである。

「平治物語絵巻」の研究が進展しないのも、言葉が供儀に付され、意味探求を拒絶するところがこの絵巻にはそもそもあったからではないだろうか。記号の意味作用の解明を主たるミッションとする現在の美術史の方法論では通用しにくい作品であったと思われる。

[附記] この論文は、2021-2025年度科学研究費補助金「鎌倉時代絵画における武士表象の研究」(基盤研究(C)・研究代表者・伊藤大輔)の成果の一部である。

註

- 1) 池田忍「平治物語絵巻」に見る理想の武士像(『美術史』138、1995年3月)。
池田忍「平治物語絵巻」を読む(『軍記文学研究叢書4 平治物語の成立』1998年12月)。
池田忍「合戦絵の中の女性像——「性」を印された身体」(伊東聖子・河野信子編『女と男の時空 日本女性史再考3 おんなとおとこの誕生——古代から中世へ(上)』、藤原書店、2000年9月)。
- 2) 前掲註1、池田氏「平治物語絵巻」に見る理想の武士像」、256頁。
- 3) 前掲註1、池田氏「平治物語絵巻」を読む」、258頁。
- 4) 千野香織「平治物語絵巻」が語る、もう一つの物語——名古屋ボストン美術館の「三条殿夜討巻」展示を機に(『平治物語絵巻』図録、名古屋ボストン美術館、2000年4月)。
- 5) 前掲註4、千野氏論考、19-20頁。
- 6) 前掲註4、千野氏論考、20頁。
- 7) 田中優子「洒落本の空間」(同氏『近世アジア漂流』、朝日文芸文庫、1995年6月)。
- 8) 山東京伝『通言総籙』(『新日本古典文学大系85 米饅頭始・仕懸文庫・昔話稲妻表紙』、岩波書店、1990年2月)78頁に基づき、適宜漢字を宛て、句読点を加えた。
- 9) 前掲註8、新日本古典文学大系本『通言総籙』、80頁に基づき、適宜漢字を宛てた。
- 10) 前掲註8、新日本古典文学大系本『通言総籙』、82頁に基づき、適宜漢字を宛てた。
- 11) 前掲註7、田中氏論考、166頁。
- 12) 前掲註7、田中氏論考、166頁。
- 13) なお『通言総籙』と『なんとなく、クリスタル』の共通性については、京伝の原文を現代語訳されたいとうせいこう氏による指摘がすでにある。いとう氏は、『なんとなく、クリスタル』のスタイルをまねて、左頁に語註を細かくつける形式で現代語訳をされている。
いとうせいこう訳『通言総籙』(池澤夏樹=個人編集『日本文学全集11 好色一代男・雨月物語・通言総籙・春色梅児誉美』、河出書房新社、2015年11月)、268頁。
- 14) 田中康夫『なんとなく、クリスタル(新装版)』(河出文庫、2013年11月)、48頁。
- 15) 前掲註14、田中氏著書、54頁。
- 16) 否定の二重性は、パタイユにおいては多彩な角度から考えられている。しかし、結論的な文言としては、『エロティシズム』における以下のようなものが挙げられるであろう。
「この世界は、動物性あるいは自然への否定のなかでまず形成され、次いでそうした自分自身を否定してゆく人間世界なのだ。ただしこの第二の否定においてこの人間世界は、自分自身をさらに乗り越えてゆ

くのであって、けっして自分が最初に否定した自然へ舞い戻ったりはしないのである。」

ジョルジュ・バタイユ〈酒井健訳〉『エロティシズム』（ちくま学芸文庫、2004年1月）、138頁。

また、解説書としては、以下のものも参照した。

佐々木雄大『バタイユ エコノミーと贈与』（講談社選書メチエ、2021年10月）。

- 17) バタイユはまた、道具を用いて労働に従事するが、経済的に有用な活動の範囲に留まる人間をホモ・ファーベルと呼び、そこに留まることなく有用性の外側に出て芸術や遊びなど非生産的な活動にも価値を見出す人間をホモ・サピエンスと呼び分けている。
ジョルジュ・バタイユ〈出口裕弘訳〉『ラスコーの壁画』（二見書房、1975年2月）。
- 18) 前掲註16、バタイユ著書、141-142頁。
- 19) 前掲註16、バタイユ著書、142頁。
- 20) 前掲註7、田中氏論考、168頁。
- 21) 『新日本古典文学大系43 保元物語・平治物語・承久記』（岩波書店、1992年7月）、188頁。
- 22) 前掲註21、新日本古典文学大系本『平治物語』、186頁。
- 23) 『新日本古典文学大系44 平家物語（上）』（岩波書店、1991年6月）、210-211頁。
- 24) 前掲註21、新日本古典文学大系本『平治物語』、174頁。
- 25) 永積安明『軍記物語の世界』（岩波現代文庫、2002年2月）の結章。
- 26) 『新日本古典文学大系36 今昔物語集 四』（岩波書店、1994年11月）、510-511頁。なお表記は、片仮名を平仮名に直した。
- 27) 田中優子「平賀源内の広告術」（前掲註7、『近世アジア漂流』所収）。
- 28) 『根無草後編』（『日本古典文学大系55 風來山人集』、岩波書店、1961年8月）、134-136頁。
- 29) 田中優子「羅列する文体」（前掲註7、『近世アジア漂流』所収）、197頁。
- 30) 「飛花落葉」（平賀源内先生顕彰会編『平賀源内全集（上巻）』、名著刊行会、1970年6月）、444-445頁。表記には適宜句読点を追加した。
- 31) 前掲註27、田中氏論考、200頁。
- 32) 前掲註29、田中氏論考、197-198頁。
- 33) 前掲註27、田中氏論考、202頁。
- 34) 前掲註25、永積氏著書、66頁。
- 35) 松原茂「平治物語絵詞」の伝来と成立（『日本絵巻大成13 平治物語絵詞』、中央公論社、1977年9月）。
- 36) 前掲註25、永積氏著書、69-70頁。
- 37) 前掲註7、田中氏論考、165頁。
- 38) 田中優子「世界の国尽し」（『江戸の想像力』、ちくま学芸文庫、1992年6月）、244頁および247頁。
- 39) 前掲註38、田中氏論考、247頁。
- 40) ピエール・クラストル〈稔藻充訳・解説〉『暴力の考古学 未開社会における戦争』（現代企画室、2003年8月）。
また、箭内匡『イメージの人類学』（せりか書房、2018年4月）の内、特に第6章「自然のなかの人間」を参照。
- 41) 田中優子氏は『枕草子』や『徒然草』の「ものは尽くし」、『新猿蓑記』における京の人士の列挙、「年中行事絵巻」における都市生活を切り取ったシーンの並列などの現象をとりあげ、近世の江戸における列挙・羅列の思考が、院政期の平安京における思考を継承したものであることを指摘されている。
これに関しては、院政期に流行した今様も注目されよう。ジャクリーヌ・ピジョー氏は、今様において、物尽しの技法が最高度に駆使されていることを指摘されている。今様は単なる文芸ではなく、歌謡であり、声の芸という点では平曲などの語り物とも近縁関係にある。その意味では、院政期を、列挙・羅列の思考の第一の隆盛期と見ることは妥当な考えのように思われる。
前掲註38、田中氏論考、256-259頁。
ジャクリーヌ・ピジョー〈寺田澄江・福井澄訳〉『物尽し——日本のレトリックの伝統』（平凡社、1997年11月）の内、特に「第四章 物尽しの構造——『梁塵秘抄』の場合」。
- 42) 日下力『いくさ物語の世界——中世軍記文学を読む』（岩波新書、2008年6月）、17-18頁。

43) 前掲註42、日下氏著書、194-195頁。

図版出典

図1～3 『日本絵巻大成13 平治物語絵詞』（中央公論社、1997年9月）。

キーワード：平治物語絵巻、軍記物語、物尽くし、言葉とイメージ

Abstract

A Study of the Form of Representation of the Samurai:
Based on *Heiji Monogatari Emaki*

Daisuke Ito

The expressive characteristics of *Heiji Monogatari Emaki* can be summarized in three points. The first is that the authors of the scroll treat the warriors with a sense of detachment. It is difficult to sense any sympathy for the warriors in the way court nobles look at them in this scroll.

The second point is that the warriors are treated as a group and their individual existence is made anonymous. It is said that there is a gaze that refuses to see samurai as heroes.

The third point is that while depicting the chaos caused by the war, the formal beauty is maintained. The group of warriors is depicted in an orderly fashion that fits within the geometric frame of a diamond shape.

This essay will explain these three features in relation to the stylistic characteristics of *Heiji Monogatari* and other military tales. In doing so, I will use Edo and modern literature, paying attention to a common stylistic phenomenon: the method of enumeration. I conclude that the invisible power of military force was realized in visual form through this enumeration.

Keywords: Heiji Monogatari Emaki, military tales, enumeration, words and images