

立体ものがたり展開試行

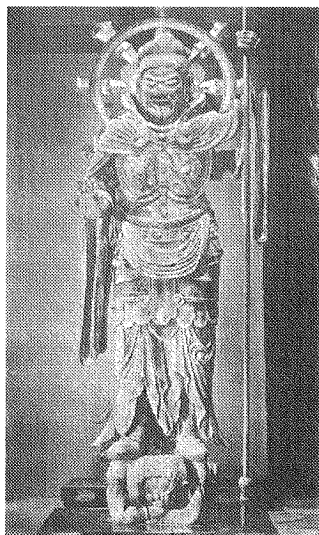
木村 朗子

1

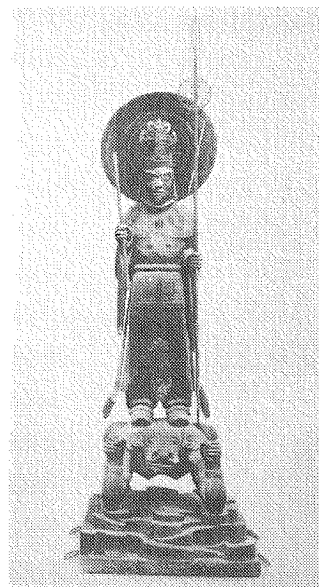
當麻寺金堂の四天王像は、白鳳時代の傑作であるが、うち一体を鎌倉時代の後補とする。この後補の多聞天像は四天王像として口惜しい欠損であるというよりは、白鳳時代の三体の中におかれることで、かえって鎌倉時代の彫刻の特徴を一目で了解させる好例となっている。白鳳時代の三体は、もみあげからあごにかけてを覆う、こよりで一本ずつ植えつけたふさやかなひげを特徴とする知的で賢者然とした端正な顔だちに対して、その胴体部分が、立て襟の衣装が立体的な膨らみをもった精緻なつくりでありながら、ぶっきらぼうなほどに平板で、法隆寺金堂の四天王像の精気のないうつろな胴を思わせる。法隆寺金堂の四天王が踏みつける邪鬼が奇妙に幾何学的な姿であるのに似て、當麻寺金堂の四天王の邪鬼たちも、台座という制約の枠内になんとしても納めようとしたかのように窮屈そうに見える。法隆寺金堂の四天王像の腕から下の袖の部分がこちら側に袖の内部を向けて、正面からみると腕の下に細長の袖が垂れ下がって見えるような印象は、當麻寺金堂の四天王像も手の配置を含め、そっくりそのまま継承しているといつてよい [fig.1,2]。

対して、右奥に配置された鎌倉時代後補の多聞天像は、その顔のつくりは明らかに他三体に劣ってはいるが、そのうつろな印象の胴を、耐えきれずわずかに腰を左にくねらせるがそれに留め、古風な装束を正確にかつ禁欲的に写す。しかし、持国天に倣って顔の上まで高く上げた左手を大きく内側に巻き込む姿勢をとらせることによって、肘から下の袖の文様をすべて正面に向けてみせてしまったことで、心ならずも躍動感を露呈してしまうことになる。そしてなによりも、踏みつけられた足元の邪鬼が異様な筋肉を表現し、右手と左足を大きく外につばねる姿勢であることで、他の三体に付随する邪鬼の小さく丸まった硬さとは決定的な異なりを示してしまう [fig.3]。

この鎌倉時代候補の一体を支える邪鬼の姿を、鎌倉時代の圧倒的な彫刻、東大寺南大門の金剛力士像¹へと直ちに結びつけるのはいささか飛躍がすぎるようであるが、しかし実際、四天王像が、武官の装束に秘した自らの身体的強度を露呈することなく、筋肉質な表現で表された邪鬼を踏みつける動作で畏怖を表現するとすれば、金剛力士像は、邪鬼がそのまま立ち上がってきたかのような姿で、憤怒の相に、半裸体の筋肉表現をその特徴とする。振り上げ、ねじ曲げた腕の筋肉と、ひざ下には浮き出る血管を表し、肋骨の下にソーセージをくの字に曲げたようなおそらく生理学的には奇妙な形の筋肉が沿う [fig.4]。ラングドン・ウォーナーが、東大寺南大門の主要な作者の一人として知られる運慶をミケランジェロ



[fig.1] 當麻寺金堂 増長天像



[fig.2] 法隆寺金堂 持国天像

1 東大寺南大門に配された金剛力士像は、重源によって完成された運慶・快慶による作。

にたとえた²のは、運慶その人の謎めいた生涯を示唆するためであったが、それにしてもここでミケランジェロの比喩に違和感をおぼえないとすれば、東大寺南大門の金剛力士像の裸体が筋肉表現のイメージを介して真っ直ぐに結ばれるためであろう。よく知られるように、東大寺南大門の金剛力士像は、建仁3年(1203)に2カ月あまりで造像された。その8年ほど前の建久6年には鎌倉から源頼朝がかけつけての東大寺供養が行われており、また慶派の仏師が鎌倉の地に多く作品を残すことから、この金剛力士像と鎌倉武士とのつながりは無視できない。とはいえ、鎌倉彫刻が、注文主である武士の好みにしたがって力強い作風を持ったとするのは、見やすい解釈でありはするものの、一方で武士の貴族化の側面³からすればこのような表現は中心的であるとはいえない。しかしなおかつ金剛力士という半裸像が圧倒的なモニュメントとして出現したことは、その像を見上げる側の身体が、体を屈して伏し拝むかたちで従属し被支配をパフォーマンスに経験することを問題にするならば決して小さい問題ではない。

つまり、ここで問題にしたいのは、如来像や菩薩像が、その肉體性を剥奪されたところにある両性具有の優美さを以て表現されるという崇拜のかたちに対して、荒々しい筋肉表現を託身した像がいかなる憧憬を以て見つめられたのかという点であり、そこに呼び込まれた鎌倉彫刻以前の美意識とは異質の表現機構のあり方である。

まず確認すべきことは、鎌倉期に一気に吹き出したかにみえる勇壮な男性の肉体表現が、平安貴族の両性具有の美意識を経てみると、非常に男性的な身体表現の鮮烈な暴発のようにみえるが、この表現を鎌倉時代固有のものとみるのではなくて、白鳳天平時代に接続してみるならば、むしろ両性具有的な美意識というのが、平安宮廷文化に特異な現象であって、逆にそうした美意識が筋肉描写のような表現を抑圧してきたこととしてみえてくる。つまり、鎌倉の表現は平安宮廷文化圏をはさんで、奈良朝の古代と地下茎で結ばれており、いわば古代の回帰としてある。しかし当然それは単純な反復ではあり得なくて、當麻寺金堂の四天王の白鳳時代の原型と鎌倉時代の後補の関係が四天王という一つのシリーズを構成しながらも後補作がそこに決定的な差異を内包していたように、鎌倉の表現には古代とは異質な文脈が付加されてある⁴。

戦に焼尽しつくされた旧都の瓦礫の中に立ち現れた東大寺南大門の金剛力士像は、寄せ木造りという手法によって廃材をつなぎ合わせて造像された。巨木にかなわぬ圧倒的な威圧感を現前せしめることを可能にした寄せ木造りの方法は、彫刻史の上では、乾漆塑像が廃れ、木造が隆盛を極めたあとに再び確保された巨像の方法であった。木造の時代を経験するうちに、一本づくりであることの大きさの限界、形状の限界に縛られてあった⁵ものが、鎌倉の寄せ木造りによって再び、自由な表現と樹木の限界を超えた巨像を可能にしたという手法的な意味で、あるいは金剛力士像というモチーフ選択の点においても、鎌倉彫刻は、平安時代の彼方の古代と地底で手を結ぶ。鎌倉彫刻から遡及的に振り返ったときに、平安彫刻は、木造一本



[fig.3] 當麻寺金堂 多聞天像



[fig.4] 東大寺南大門
金剛力士像(阿形)

²「彼の名は日本人の耳に、ちょうどわれわれの耳にミケランジェロの名がひびくのと、同じひびきをもつ。その偉大な名声にもかかわらず、或いは名声が伝説を生む性質のものであるがために、彼の実生活については、ほとんど知るところがない。」(ラングドン・ウォーナー『日本彫刻史』みすず書房 1956年 57頁)

づくりという桎梏によって巨像を抑圧してきた特異な歴史として捉え返される。

そのことを文学史の上に探るならば、『将門記』と『平家物語』の関係が一つのアナロジーとなろう。『将門記』と『平家物語』は表現に甚だしく位相差を持つにもかかわらず、文学史として、その共通性が探られてきた⁶。本稿では彫刻史と文学史を相関関係におき、彫刻史の表現機構における位相差を補助線として確保することによって物語の問題を問う。たとえば、そこに『将門記』と『平家物語』の関係の接続を試みる。つまり本稿では、彫刻の表現をひとつの物語として読み解き、物語を文学史という流れの中に置くことで、位相差を割り出すという方法を採用。これによって本稿で明らかにしようとすることは、男性の表象であり、とくに、男性の身体の表象である。

2

金剛力士像の筋肉表現はたとえば、『平家物語』⁷で、「金武といふ大力の剛の者」⁸「熊野そだちの大力」⁹と呼ばれる^{神武}大力の表現に表されるのであり、ときに、「越中前司は二三十人が力わぎをするよし人目には見えけれども、内々は六七十人してあげおろす舟を、唯一人しておしあげおしおろす程の大力なり。」¹⁰のような具体性を以てその怪力ぶりは表現される¹¹。

それにしても、巻第二の「座主流」「一行阿闍梨之沙汰」の章段が描く、後白河法皇による天台座主明雲の配流の命を力づくで阻止する祐慶の姿は、まさに彫刻的である。

ここに西塔の住侶、戒浄坊の阿闍梨祐慶といふ悪僧あり。たけ七尺ばかりありけるが、黒革威の鎧の大荒目にかねまぜたるを、草摺ながに着なして、甲をばぬぎ、法師原にもたせつつ、しら柄の大長刀、杖につき、「あけられ候へ」とて、大衆の中をおし分けおし分け、先座主のおはしける所へつツと参りなり。大の眼を見いからし、しばしにらまへ奉り、「その御心でこそ、かかる御目にもあはせ給へ。とうとう召さるべう候」と申しければ、おそろしさにいそぎ乗り給ふ。(巻第二「一行阿闍梨之沙汰」103頁)

ここでは、「大衆の中をおし分けおし分け」歩みよる動きのある場面が、先座主の所へ「つツと」寄ってから、「その御心でこそ、かかる御目にもあはせ給へ」と口を開くまでのあいだに、「大の眼を見いからし、しばしにらまへ」ることが描かれることで、物語の時間が停滞させられている。ここでの静止をつくるのは、のちに「いかめ房」と呼ばれる祐慶のにらみの表情である。祐慶はここで躍動感に満ちた表情で彫刻的に「しばし」動きを止める。

引用場面は、天台座主配流の沙汰に怒った山門大衆たちが配所へ向かう明雲の奪還に押し寄せたところ。明雲は「院宣宣旨のなりたるにしばしもやすらふべからず」¹²と言い、院宣に従うべく、衆徒を山へ返そうとする。祐慶がにらみをきかせるのは、この明雲に対してである。「そのような御心だから、このような目にも遇われるのだ」とにらみつける祐慶に、明雲は「おそろしさ」のあまり迎えの輿に乗り込んでしまったのだという。明

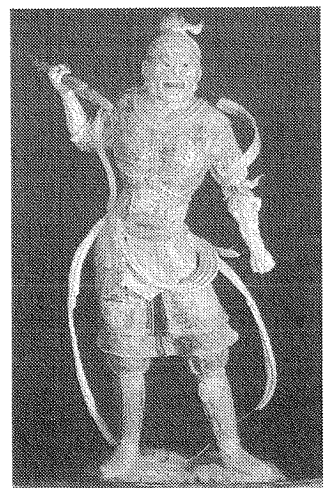
³ 三山進氏は、鎌倉時代の武士俗体肖像彫刻について、写実的な面部に対して狩衣、指貫姿といった胴部装束の表現が図式化している点について肖像という性質上、顔に注意を向ける効果を指摘した上で「一部高級武士たちが一族の代表者の肖像をつくった時、なぜ烏帽子狩衣指貫の強装束姿をえらんだのか」を問う。このような肖像の表現が絵画で流行した図柄とも運動してあることを指摘し、室町時代以降の束帯姿の俗体像の流行と合わせて「武士の貴族化現象」の問題と解する。(三山進「鎌倉時代の武士俗体肖像彫刻について」『鎌倉彫刻史論考』有隣堂1981年)

⁴ 中世を古代と結び、文学史と接続する方法自体は、石母田正『中世的世界の形成』岩波文庫 1985年(初版1944年)の第4章「黒田悪党」第二節「中世的世界」にはよく展開され、示唆を受けた。

⁵ 「八世紀および九世紀においては、木はきり倒される前でも、すでに、そのなかにかくされている丈の高い円筒風の彫像を思わせた。そこで彫像ができあがると、木を思い出させるのであった。襷の衣文をだすために、丸太の全体にわたって、深く或いは浅く、線や溝がさきにつけられた。両肩は四角にきりだされ、頭のかたまりの部分のがこされて、しかもこれがとりつけられた。それから腕が加えられ、立像の足指が木の幹をはみでると、足指もまた追加せられた。しかし丸太はその間つねに芸術家を窮屈にし、その思想や形体的観念を限定していたのである。」(ラングドン・ウォーナー『前掲書』58頁)

雲を乗せた輿を運ぶのは、「いやしき」法師ではなく、奪還に沸く「ヤンごとなき」修学者たちである。代わる代わるに輿をかついで山を登るのだが、祐慶は一人代わらず「前興かいて、長刀の柄も、輿の轡もくだけよとそのままに、さしもさがしき東坂、平地を行くが如くなり」と、軽々と輿をかついで坂をのぼっていったことが添えられるのは、「たけ七尺の大男」の怪力ぶりを言うためであろう。むしろ「たけ七尺の大男」など、8メートルを優に超える現実の東大寺南大門の金剛力士像の足元にも及ばない。むしろ、ここは東大寺三月堂（法華堂）に所狭しと並べられてある諸尊の像を思い起こすところであろう。たとえば、この法華堂の諸像に祐慶の造形を重ねるとすれば、それは、ここでは金剛力士の像ではない。法華堂の阿吽の対をなす金剛力士像は、阿形の像が赤色の髪を上逆立しているのが個性的でありはするが、その装束の文様においても、3メートルを超える大きさを誇る上でも、堂内の四天王像と同じ造形様式を持ち、堅牢な武具に覆われた胴は肉体の表現を持たない。東大寺南大門の金剛力士像にむしろ近いといえるのは、ここでは金剛力士の前身を表現するとされる単身像の執金剛神像である〔fig.5〕。3メートルを超える金剛力士像よりも、1メートル70センチの執金剛神像のほうが「たけ七尺」の現実に近いという指摘もできなくはないが、しかしなによりも執金剛神像の、口を大きく開き上下の歯をみせ、目を剥く形相が、いっそう力強いことに注目したい。金剛力士像が手の甲に浮きでる血管を表現する他は、その肉体部をさらすのが顔とわずかに覗く首の部分のみであるのに対し、執金剛神像のほうは、七分丈の袖から露につき出した腕に、浮きでた血管と筋肉が表現されてある。また立て襟の装束を着けた金剛力士像・四天王像とは異なって、執金剛神像は、襟ぐりが丸く開いた装束であるために、首から胸の上部にかけての筋肉が小さなこぶが並んだような形で表現され、そのこぶの上にも血管が這う。祐慶について「鎧ノ胸板キラメカシ、扇披遣テ」¹³と描く『源平盛衰記』の表現は、扇の風を送られるべき剥き出しの皮膚感を、鎧に覆われた胸板のその奥にいっそう生々しく見据える。それにしても、法華堂の諸像は、この堂内空間だけが膨張して別次元の世界を形成しているかのよう、とにかく巨大である。梵天・帝釈天にいたっては高さ4メートルを超える。この巨像群の謂われについては、諸説あるようだが、天平12年（740）の藤原広嗣の乱の討伐祈願のために、諸国に造立が命じられた¹⁴という「高7尺の観音像」に法華堂本尊の不空罽索観音像の成立を連関させる説は、「高7尺」が、堂内のどの像にもびったりこないという問題はあにしろ、依然として魅力的ではある¹⁵。天平12年の七尺観音造立の命が、祈願としての守り神たる観音像の造立を指示するものであったのにもかかわらず、荒ぶる者をさらなる力で押さえ込むような諸尊の造立を付随させたことは、今なおその大きさにおいて圧倒的である諸尊の像を、東大寺南大門の巨大な金剛力士像へと連接させる思考へと導く。東大寺法華堂の金剛力士像は、四天王像とよく似る武官らしい装束の着衣の像である。東大寺南大門の金

『将門記』を軍記物語というジャンルにおける初出として短絡させることについては、とくに語り物という口承のものがたりを考える場合は注意が必要である。兵藤裕己氏は『将門記』が真名文字で書かれたことの問題を重くみるべきであるとする。『将門記』が軍記物の文獻的（文学史的）初出であることを過大に評価することはできないと思う。将門の乱以前に存在した無数の辺境の敗退の歴史は、まさに「ものがたり」であったから消滅したという事実をおもうべきである。そして軍記物の文獻的初出としての『将門記』は、それが文字（しかも真名）という正の表現媒体に組みこまれた「史実」の記録である以上、透視されるべきは、現存する文獻の向こう側にかくじつに透かしてみえる負の歴史語りである。』（『物語・オーラリティ・共同体 新語り物序説』ひつじ書房2002年 16頁）また、一方で、藤井貞和氏は『将門記』そのものはけっして唱導文学といえる性格でなかろう。唱導文学に隣接するところにこそ成立する“大文章”であることを思いみたい。唱導者の協力なくしてはえがきえない“文学”であった。』（『平安物語叙述論』東京大学出版会 2001年 718頁）とし、『平家物語』を「産みだす機制を十分に持ちこらえてあること」（72頁）を指摘する。『平家物語』を考える場合、当然、語り物としての問題を考慮にいれねばならない。事実『平家物語』の表象をいうとき、口承による伝播を考慮に入れているし、仏像雕刻との接点は、口承性の上に置いて考えている。ただし『将門記』と『平家



〔fig.5〕 東大寺三月堂（法華堂）
執金剛神像

剛力士像のように、半裸の筋肉表現をもつ造形は、前述したように四天王に踏みつけられている邪鬼にむしろ近い。乱の討伐祈願のために造立された観音が武官の像を付随させたとすれば、本尊を守る門番の位置に置かれる金剛力士像の関係はゆるやかな連関性を持つ¹⁶。

浅井和春氏は、法華堂本尊の空羂索観音像の真後ろに安置される執金剛神について次のように指摘する。「空羂索の後ろに安置される執金剛神に若干触れておくと、新訳『華嚴經』の冒頭に諸神の代表として名があげられ、同経と無関係でないことが明らかである。その手の金剛杵で暴竜をも教化すると伝えられるように（『大唐西域記』巻第三）、護法神あるいは護国神としての信仰もしだいに定着しつつあった。執金剛神像の場合、『日本霊異記』の金鷲行者にまつわる霊験伝説も無視できないが、むしろ平安時代の口伝にある、平将門の乱のとき髻の元結の一端が蜂となって飛び出し、乱を調伏したとの伝説の方が示唆的である（『七大寺日記』他）。なぜならそれは、広嗣の乱が将門の乱に置き換えられ、伝承されたとも解されるからである。」¹⁷

執金剛神像の髻の元結の一端が蜂となって飛び出したという伝説は、おそらく執金剛神の髻の一端が欠けていることから起こった物語であって、『日本霊異記』が執金剛神像のこむらに縄をつないで引くという説話を載せることについても「現在本尊の右足ふくらはぎに塑槌の表皮欠落部が二カ所」あることが指摘される¹⁸。彫刻と鑑賞者という関係以上に、仏像と参拝者の関係は、物語的である。彫刻の欠損部は信仰を媒介として物語を紡ぎ出し、さらに新たな信仰を産出する。信仰が物語であるという意味において、仏像は物語を介して信仰を引きつける役割を担うわけだが、それだけではなくて、仏像が伝説というかたちで物語を付随させ、流布していくことを考えたとき、彫刻の問題は、物語の問題となる。

法華堂執金剛神像にしろ、東大寺南大門金剛力士像にしろ、乱と討伐という〈暴力〉の果てに造像されたモニュメンタルな像が、いずれも筋肉表現を有し、身体的脅威を表した姿であることに注意したい。

翻って、「身体性の顕現が可能なかぎり抑止されている」¹⁹とされる『平家物語』において、祐慶の造形が、このような肉體表現を持つことの意味は、ここでは「無実の罪」を着せられた明雲奪還を完遂せしめた祐慶が、なぜ「悪僧」²⁰なのか、という問題に関わって考える必要がある。そもそも明雲奪還は、「鶴丸」として生年十八歳になる「乗円律師の童が託宣を受ける憑巫となって、吉兆を示した事と連接してあり、それを実現する祐慶が、「いかめ房」とよばれる異形の男であることが、民間伝承に基づく意味を持つのかもしない。あるいは西光法師父子の讒奏によるとして、「彼等親子が名字を書いて、根本中堂におはします十二神将のうち、金比羅大将の左の御足のしたにふませ奉り、「十二神将七千夜叉、時刻をめぐらさざう、西光父子が命を召しとり給へや」と、をめきさけんで呪詛し」という「聞くもおそろし」い前段「座主流」の逸話と重ねられるとき、西光親子の名前を踏みつける十二神将の姿もまた彫刻の作風において、四天王を経由した金剛力士に連なる像といえ、ここでの金比羅大将の像が祐慶に重なっていくとも言える。しかし「一行阿闍梨之沙汰」の章段は、「一行阿闍梨」を媒介項として、唐の

物語』の関係を捉える場合、本稿では、『平家物語』がたしかにその前史を『源氏物語』などの宮廷文学のなかに持っていたその証として『将門記』を位置づける。したがって物語を書かれたものとしてのみ扱い、口承のものがたりや唱導文学としての側面を捨象した議論に徹するふるまいをする。

¹⁷『平家物語』の引用は断りのないかぎり新編古典文学全集（小学館）による。横書き表示の便宜上、繰り返し記号は文字を埋めた。また本稿では『平家物語』の射程を鎌倉時代と総称するが、本稿が参照した第一本の成立年代を考えるとそれは正確ではなく、広く中世と言っておくべきであろう。本稿では摂関政治体制にあった時代を宮廷文化と呼び、それ以後、つまり院政期以後を便宜上「鎌倉時代」と呼ぶことがある。

¹⁸巻第四「信連」288頁

¹⁹巻第九「忠度最期」227頁

²⁰巻第九「越中前司最期」223頁

¹¹怪力の問題は、異形であること同様、民間伝承や神話の問題と関わるが、ここでは省く。

¹²巻第二「一行阿闍梨之沙汰」102頁

¹³巻第五「澄意賜血脈」164頁（『源平盛衰記』（一）三弥井書店 1991年）

¹⁴『日本紀略』天平12年9月の記事に次のようにある。「己亥。勅四畿七道諸國曰。比來。緣筑紫境有不軌之臣。命軍討伐。願依聖祐欲安百姓。故今國別造觀世音菩薩像一軀高七尺。并寫觀音經一十卷。」（『国史大系』吉川弘文館 1965年）

¹⁵川瀬由照「東大寺法華堂の造営と空羂索観音像の造立について」（『佛教藝術』210号 1993年9月号）は、天平12年説を批判し、法華堂と空羂索観音像の成立年代を双方向から問うことで問題に迫った。たしかに、「高七尺」の観音像の造立が命じられているなかで、空羂索観音像が一丈二尺の高さを誇ることを指摘す

「玄宗皇帝の御持僧」であった一行阿闍梨が、「玄宗の妃、楊貴妃」と関係を持ったとして浮名を流し、果羅国にながされた逸話を語ることを以て物語を唐突に終結する。この逸話は「されば彼一行阿闍梨は、大犯の人なれば」として、「遠流の重科をかうむる」のだが、結局は「無実の罪」であったとして「天道」に守られたことを語る。それを、一行阿闍梨は、右の指を食いちぎった血で左の袖に描き、それが「真言宗の本尊たる九曜の曼陀羅」なのだ、と起源説話風にまとめあげてある。「無実の罪」と「一行阿闍梨」が共通するとしても、それがなぜ楊貴妃との浮名を流して玄宗皇帝の勅勘を被ったという話へと帰結するのか。後白河法皇の勅勘を被ったのは、そもそも明雲であったものを、その「無実の罪」をかばって「祐慶張本に称ぜられて、禁獄流罪もせられ、かうべをはねられん事、今生の面目、冥途の思出なるべし」とて、双眼より涙をはらはらとながす」時点で、請け負った「張本」は、明雲の罪というよりは、ここでの奪還の首謀者としての罪へと文脈上、置換されてしまっているはずだ。それでも楊貴妃と一条阿闍梨の関係に連ねることができるとすれば、祐慶と明雲との「共犯関係」という一点において接続を果たす。そこへ「それよりしてこそ祐慶は、いかめ房といはれけれ。其弟子に恵慶律師をば、時の人、こいかめ房とぞ申しける」と屋代本、平松本にはない結語が付加されれば、この共犯関係がまた「いかめ房」「こいかめ房」という師弟関係にずらされることになる。ここにある師弟の関係が、いずれ玄宗皇帝たる後白河法皇に対して敵陣を組むという結果を誘引する駆動力となり得る。と同時に、後白河院の命に従おうとすることで、明雲が後白河院に重なろうとするならば、それに反逆する祐慶は、後白河院に抵抗するとともに、主人たる明雲に逆心を向けたという解釈をも可能にする。そしてそれらは「大力」のみが頼りの権威なき剥き出しの〈暴力〉の発現としてのみ描かれてある。『源平盛衰記』によれば、祐慶はひと睨みで明雲を動かしたわけではなく、「御手ヲムズト取奉、引立、御輿ニ奉昇乗。座主ハ戦々乗給ケリ。祐慶ヤガテ先輿ヲ仕ル。」²¹とあるように、明雲の手を「むずと」つかんで引立て、半ば引きずり込むかたちで力づくで輿に乗せた。

後白河院と明雲（＝祐慶）の対立構造は、山門衆徒の離脱という内部分裂が描かれることでさらに強化される。「山せめらるべしと、聞えしかば、山門の大衆、さのみ王地にはらまれて、詔命をそむくべきにあらず」とて、内々院宣に随ひ奉る衆徒もありなど聞え」てくると、「前座主明雲大僧正は、妙光房におはしけるが、大衆二心ありと聞いて、「つひにいかなる目にかあはむずらん」と、心ばそげにぞ宣ひける。」のだが、結局のところ「されども流罪の沙汰はなかりけり」のように、流罪の沙汰が立ち消えになってのちは、物語は新大納言成親と平清盛の対立構図へと流れていき、西光が捕らえられ切られる事件に巻二が収斂することで、ようやく明雲は完全に「無実の罪」を逃れる。「つひにいかなる目」にも遇わずに、明雲は物語を生き延びる。「無実の罪」が、その「無実」性によって取り返されたのならば、祐慶は、なぜ「悪僧」なのかという問題が巻末に至って再び浮上する。

祐慶の「悪」は明雲の罪の可能性を疑惑として残しながら祐慶と明雲の罪深くも濃密な関係を暗示させるだけでなく、「いかめ房」という、身体的〈暴力〉を伴って明雲を支

るだけでなく天平12年説は危うい。川瀬氏は少なくとも天平15年から17年をまっけて本尊の完成があったであろうとしている。本稿の論旨においては具体的な制作年代より、むしろ「高七尺」という巨大な像を祐慶の「たけ七尺」に結ぶ経由地として法華堂諸像を引用する方法に拘つてみる。

¹⁶ 五味文彦氏は絵巻物『男衆三郎繪詞』を読み解き武士の姿を探り、門前という場について注目し、そこを侍のテリトリーとしている。東大寺金剛力士像はまさに侍（武士）のテリトリー立つ。（五味文彦『殺生と信仰—武士を探る』角川選書 1997年）

¹⁷ 浅井和春『法華堂本尊不空観索観音像の成立』『日本美術全集 第4巻 東大寺と平城京—奈良の建築・彫刻』講談社 1990年 173頁。なお、浅井氏は天平12年説をとる。

¹⁸ 『奈良六大寺大観 東大寺二』岩波書店 2001年。西川新次氏の解説による。

¹⁹ 佐倉由泰氏は『中世軍記物語における身体と表現機構』において『太平記』『保元物語』などと比して『平家物語』が凄惨な殺戮にともなう生々しい身体性の描出がないことを指摘し、『平家物語』の権頂巻の機能は鎮魂と解する議論を踏まえて、鎮魂のために身体表現が抑止されるとする。『鎮魂とは、非業の死を遂げた人々の過剰な情念の慰撫であるとともに、身体性を拭拭することである。身体性の拭拭を通して魂の浄化は図られる。（中略）阿弥如来の衆生済済の本願を頼み往生することは身体からの魂の超脱を意味する。魂が身体性を脱することが教いなのである。身体固有性、実体性への沈黙も、表現の様式化、定型化も、鎮魂の所作となる。因果応報の理は、このような鎮魂の所作と機能を同じくして表現世界を整序するが、その一方で、身体固有性を顕現する。しかし、それとても、建礼門院の仏像生活における祈りに集約される形で、最終的には鎮魂の志向に包み込まれる。『平家物語』、特に、覚一本では、鎮魂の志向が表現世界

配し、山の上までやすやすとかつぎ上げることで、院宣を受けた官の兵たち（＝「追立の鬱使」）を蹴散らすことにありはしないか。祐慶の身体が文字通りに支える輿に乗り込んだ明雲は、結果として強靱な筋肉という肉体的な脅威による剥き出しの〈暴力〉によって正統な後白河院の〈権力〉への謀反をなし遂げるという罪垢にまみれた共犯関係を結ぶ。事実、「無実の罪」を着せられたが、その汚名をそそぐことができたという物語構造自体は、少しも「悪」を意味しない。しかし、いかに「無実の罪」であったとしても、祐慶が「悪僧」として造形されざるを得なかったのは、『平家物語』が、この種の〈暴力〉を容認するいかなる契機も持たないことを意味する。そのことは「山門の大衆」自らが、明雲の正統性を主張するとき自身の寺社の正統性をまず帝都の護国に置かねばならないという自家撞着的論理に拘り取られる文脈に端的に表される。

抑義真和尚よりこのかた、天台座主はじまって五十五代に至るまで、いまだ流罪の例を聞かず。情事の心を案ずるに、延暦の比ほひ、皇帝は帝都をたて、大師は当山によちのぼって、四明の教法を此所にひろめ給ひしよりこのかた、五障の女人跡たえて、三千の浄侶居をしめたり。峰には一乗読誦年ふりて、麓には七社の靈験日に新たなり。彼月氏の靈山は王城の東北、大聖の幽輻なり。この日域の叡岳も、帝都の鬼門に峙って、護国の靈地なり。代々の賢王智臣、此所に壇場をしむ。末代ならんがらに、いかに当山に瑕をばつくべき。心うし」とて、をめきさけふといふ程こそありけれ、満山の大衆、みな東坂本へおり下る。（巻第二「座主流」99-100頁）

「悪」の表象は、正統な〈権力〉に対立せざるを得ないものとしての「悪」であると同時に、無実性と汚名をそそぐという物語構造のなかで、大衆の畏怖と共感という甘美な英雄性をどうしてもなく纏ってしまっている。「悪」は、「大力」であることによって、戦いの物語において武者という勇者を表象する。いかに正統性を主張しても拭拭きれないヒロイックな「悪」（＝大力）の像は、戦いの論理に巻き込まれた大衆に熱狂的に迎え入れられ、その熱狂は、正統性の根拠を欠くために、独自の「契り」によって主従関係を結んでいく物語となる。戦を主題とする物語において、朝廷にとっての「悪」である〈暴力〉が、さらなる〈暴力〉によって討伐されることが必要とされる。「悪」なる〈暴力〉は反・朝廷的だとされるのだが、『平家物語』において、それは絶対的ではなく、常に反転する。木曾義仲が朝敵を倒す善なる〈暴力〉であったとき、「悪」に落ちていくところの〈暴力〉には質的な差がない。だからこそ、〈暴力〉が発露する度に、同時に帝都と朝廷が執拗に正統性として位置づけなおされる言説が必要とされ、そしてそれらは一つの物語のなかで、互いに正反対の方向に引き合う。したがって『平家物語』は、等価に置かれた大衆が均質空間のなかに幻視する統一的な「主」体を生み出すことなく、奇妙なねじれを抱え込む。帝という中心が一点に収斂することなく、院や女院といった複数の点にぶれることを許すとき、大衆自らが心酔し焦がれる理想の「主」はむしろ〈暴力〉的な支配に拠っているのであって、その〈暴力〉の主体たる衆徒の「主」

の隅々にまで行き渡り、身体性の顕現が可能ながぎり抑止されている。」（124頁）ただし、佐倉氏のいう身体表現は戦闘における血や討ち取った首に関わって検証されており、本稿でいう「肉体表現」「筋肉表現」とは問題を異にしている。

※『平家物語』の「悪」の意味については、兵藤裕己氏が「悪七兵衛カゲキヨ」について語り手の問題として論じているように、『平家物語』の「悪」は現代語でいう意味以上のものを負っている。（兵藤裕己「Ⅱ物語の定型、共同体の生成 iii「平家」語りの発生と表現―儀礼の構造」『物語・オーラリティ・共同体 新語り物序説』ひつじ書房 2002年）

※巻第五「澄意賜血脈」163頁（『源平盛衰記』（一）三弥井書店1991年）ただし『源平盛衰記』には祐慶が「たけ七尺」の大男であるというような表現は逆にみられない。「大慢偏執ノ者ニテ我執強キ僧也」と言われるのは、もともと三井寺の僧であったのが、自らの寺の山徒にあざむかれ、「遺恨ニ思ケルガ、妄念晴レ難ク覺テ」、三井寺を打ち捨て、西塔へ渡ったという経緯が記されるためである。

が、帝のために働くのならそれは朝敵を倒した武者として善なる〈暴力〉となる。しかし戦というカーニバル状況において大衆をまとめあげる「主」はそこに参加する大衆たちが持つべきものと同じ武力を、より強く持つ者であるにすぎない。「主」に寄り集まった大衆は、戦の行方をみるまで、その〈暴力〉が「善」となるのか「悪」となるのか、正統性の落ち着く先を知らない。より強い「主」を求める大衆の心性は、戦局のいかんによつては自らの主人をいつでも取り換え可能にしておきながら、同時に主と従を結び合わせる機能を主従の「契約」そのものの中に循環的に位置づけられる。たとえば、藤原成親の処分をめぐる平清盛と争った清盛の長子重盛は自らの一声でどれだけの軍勢が集まるかを試し、馳せ参じた勢、一万余騎に向かって次のように言う。「日来の契約をたがへず、参りたるこそ神妙たれ。」²² つづけて、周の幽王とその最愛の後褒姒の逸話を語る。笑わぬ後の褒姒が太鼓を打って兵を召すのを見て、興を起こして笑ったという。幽王は、それを喜び、用もないのにたびたび兵を集めたので、大事でないと知った兵は次第に集まらなくなった。そうこうしているうちに、隣国より賊が攻めてくることがあって兵を集めようとするが集まらず、都は亡んだ。この故事を語ると重盛は「自今以後もこれより召さんには、かくのごとく参るべし」と命じる。「日来の契約」が、召されたら参ることにあったとすれば、この故事の引用は、召されたならば必ず参れということのみ語っているにすぎず、その「契約」を保証するものは、〈召す→参る〉の関係の他にない。

3

呼応関係それ自体にしか条件付けられない〈召す→参る〉の主従「契約」を、物語は保証していかなければならない。『平家物語』において、それは「恩愛」という大きな「契り」の一部となり、〈夫／妻〉との関係、〈親／子〉との関係と等価にく主／従〉との関係が置かれることで、悲劇を物語る²³。「恩愛」の別れが悲劇のクライマックスとして成立するためには、その別れがありふれたものであってはならない。したがって、たとえば、〈夫／妻〉は複数あってはならず、他ならぬこの人との別れとしての唯一絶対性を付与されることに悲劇は支えられる²⁴。戦という圧倒的な死の可能性を常に目の前にした物語が別れを悲劇のクライマックスとするとき、物語の中の「契り」は強固に絶対化される。それは〈主人／従者〉を慕って、「死なば一所で死なん」という「契り」の物語となって散りばめられる。

木曾義仲が後白河院御所であった法住寺に攻め入った巻第八「法住寺合戦」で、院方の近江守仲兼の軍勢は、戦法もなくただ自死へと向かう。「敵の大勢のなかへをめてかけいり、さんざんに戦ひ、かけやぶつてぞとほりける。」ことで、五十騎の勢は、わずかに「主従八騎」となる。仲兼の愛馬に乗り換えた「河内の日下党、加賀房といふ法師武者」はさらに二百騎で支える敵軍の中へ「をめて懸けいり」、八騎は三騎へと無駄に討たれゆく。主従三騎となった仲兼は落ち延びたのだが、駆けつけた「信濃次郎藏人仲頼」は、軍勢から駆け出してくる仲兼の馬をみて仲兼が討たれたのだと思う。

²² 巻第二「烽火之沙汰」141頁

²³ 〈主／従〉と等価なく〈夫／妻〉〈親／子〉関係は、いずれも上下関係を有し、〈主〉あるいは〈親〉〈夫〉は、恩愛の崇高な対象として結果的に家父長制の枠組みに包摂される。

²⁴ 田中貴子「女性史の視点から見た『平家物語』」(『軍記文学研究叢書7 平家物語 批評と文化史』汲古書院 1998年)が、「家父長的な「家」が主体となっている価値観は、乳母や母親という「家」に取り込まれた女性たちによって、夫を亡くして悲嘆にくれる妻たちに否応なく注入されていった。ここでは、妻たちはほかの選択肢を持つことが許されず、夫の「家」を鎮魂するためだけに生きる存在となっている。」(101頁)と述べるように、〈夫／妻〉関係は物語構造の上で、鎮魂の役割を担う。一方で「もちろん、夫は夫婦というもっとも小さな「家」の単位における家父長であるから、建て前上は「家」の存続を最優先させているかに見えるが、その裏には、我が身を捨てても妻子を守りたいという本音が見え隠れしているのである。「家」のくびきを離れ、一対の男女として「ひとつはちす」に生まれ変わるという考え方は、中性人の「愛のかたち」を如実に物語っているのだ。」(105頁)のように「愛のかたち」が論じられることは、物語が家の問題を越えて二者関係の絶対性を描くためだといえよう。

源藏人の家の子に、信濃次郎藏人仲頼といふ者あり。敵におしへだてられて、藏人のゆくゑを知らず。栗毛なる馬の下尾白いがはしり出でたるを見て、下人をよび、「ここなる馬は源藏人の馬とこそ見れ。はやうたれけるにこそ。死なば一所で死なむとこそ契りしに、所々でうたれん事こそかなしけれ。どの勢の中へかいると見つる」。(巻第八「法住寺合戦」150-151頁)

主人仲兼の死は、仲頼にとって「死なば一所で死なむ」という「契り」が果たされなかった「かなし」みとなって、彼を「只一騎敵のなかへ懸けい」らせ、「敦実親王より九代の後胤、信濃守仲重が次男、信濃次郎藏人仲頼、生年廿七歳。我と思はん人々は寄りあへや、見参せん」とて、堅様、横様、くも手、十文字に懸けわり懸けまはり戦ひけるが、敵あまた打ちとってつひに打死」という勇猛な死へと走らせる。敵陣に闇雲に単身駆け入り戦いを挑む勇ましさは、「死なば一所で死なむ」の盟約を原動力として、主人仲兼を討ったその同じ刀に討たれたいという欲望に貫かれる。換言すれば、武士の勇ましさは、主人と共に死ぬことに支えられてあり、主人が駆け入る敵陣に躊躇なく続くことを「契り」は誘う。それは、単純な経済原則に基づく「契約」では決してない。〈主／従〉関係における「契り」の実現に際しては、個と個のあいだに緊密に結ばれた関係が必要とされる。そのような「契り」の関係が、院方軍勢を打ち取った木曾義仲の最期において最も印象的に反復される。追い詰められて、「既にうたれんとする事度々に及ぶといへども、かけやぶりかけやぶりとほ」ってきた過去を振り返って、いよいよ敗れる覚悟をしたとき「涙をながいて」義仲が思うのは、「死なば一所で死なん」と「契り」を交わした今井と再び行き合うことであった。

木曾涙をながいて、「かかるべしとだに知りたりせば、今井を勢田へはやらざらまし。幼少竹馬の昔より、死なば一所で死なんとこそ契りしに、所々でうたれん事こそかなしけれ。今井がゆくゑを聞かばや」(巻第九「河原合戦」174頁)

今井を探し求めて後退していくことは、これまで戦線において前進を続けていた道程を逆行することであり、義仲の歩みは今井探しの旅へと意味を変える。しかしながら、今井との関係は、巴、山吹という二人の女のエピソードにいったん迂回させられる。

木曾殿は信濃より、巴、山吹とて、二人の便女をぐせられたり。山吹はいたはりあって、都にとどまりぬ。中にも巴は色しろく髪ながく、容顔まことにすぐれたり。ありがたき強弓精兵、馬の上、かちだち、打物もっては鬼にも神にもあはうといふ一人当千の兵者なり。究竟のあら馬乗り、悪所おとし、いくさといへば、さねよき鎧着せ、太刀、強弓もたせて、まづ一方の大將にはむけられけり。度々の高名肩をならぶる者なし。されば今度も、おほくの者どもおちゆき、うたれける中に、七騎が内まで巴はうたれざりけり。(巻第九「木曾最期」175-176頁)

二人の便女と「木曾殿」との具体的な関係については語られることがなく、その代わりに巴の容姿が「色しろく髪ながく、容顔まことにすぐれたり」と語られる。それに続いて語られる「一人当千の兵者」である武者ぶりとは、木曾が巴を具している理由に代わる。これだけの武者ぶりがあれば、あとは「容顔まことにすぐれ」ているだけで供にする理由になると言わんばかりの抑揚のない叙述である。これにつづく今井と行き合う場面は、これとは対照的に熱情を込めて語られる。

木曾殿、今井が手をとって宣ひけるは、「義仲六条河原でいかにもなるべかりつれども、なんぢがゆくゑの恋しさに、おほくの敵の中をかけわって、これまではのがれたるなり。」今井四郎、「御誕まことにかたじけなう候。兼平も勢田で打死仕るべう候ひつれども、御ゆくゑのおほつかなさに、これまで参つて候」とぞ申しける。木曾殿、「契はいまだくちせざりけり。義仲が勢は敵におしへだてられ、山林にはせ散って、この辺にもあるらんぞ。汝がまかせてもたせたる旗あげさせよ」と宣へば、今井が旗をさしあげたり。京よりおつる勢ともなく、勢田よりおつる者ともなく、今井が旗をみつけて三百余騎ぞはせ集る。(巻第九「木曾最後」176-177頁)

今井と再会し、今井が旗をさしあげることによって、散り散りになった味方の軍勢三百余騎が再び集められた。今井との再会と三百余騎の軍勢の再結集とのあいだに置かれた「契はいまだくちせざりけり」は、はせ集まる勢との「契」をいうのか、あるいは、再び陣を組むことができたことにより、今井との「死なば一所で死なん」の「契」が再び有効になったことをいうのか。この一文は微妙な位置を占める。今井と向かう敵軍は「六千余騎」と知って「さてはよい敵ござんなれ。同じう死なば、よからう敵にかけあうて、大勢の中でこそ打死をもせめ」と、木曾義仲は「まっさきに」「すすみ」ゆく。主従五騎になったとき、いまだ討たれず残っている中に、巴がいた、と、ここで再び物語は、木曾義仲と今井との最期の心中を期待させながら、再び巴のエピソードに迂回する。

ここで義仲は次のように言って、巴を自らから遠ざけようとする。「おのれは、とうとう、女なれば、いづちへもゆけ。我は打死せんと思ふなり。もし人にかからば自害をせんずれば、木曾殿の最後のいくさに、女を具せられたりけりなンド、いはれん事もしかるべからず」²⁵

²⁵ 巻第九「木曾最期」178頁

このことばを受けて、巴は「最後のいくさ」をしてみせる。

武蔵国にきこえたる大力、御田の八郎師重、卅騎ばかりで出できたり。巴その中へかけ入り、御田の八郎におしならべて、むずととってひきおとし、わが乗ったる鞍の前輪におしつけて、ちつともはたらかさず、頸ねぢきつてすててンげり。其後物具ぬぎすて、東国の方へ落ちぞゆく。手塚太郎打死す。手塚の別当落ちにけり。(巻第九「木曾最期」179頁)

巴は、「物具ぬぎすて、東国」へと落ちていくのだが、その前に、「武蔵国」の「大力」といわれる、いわゆる身体的に逞しい男の常套語を纏う師重の「頸」を「ねちきッてすてて」、見せつけた。「女なれば、いづちへもゆけ」と宣告された巴は、「大力」たる男を、「むずととって」力によって振じ伏せた。このエピソードの最後に「手塚太郎」の「打死」がなんの叙事表現もなく付け加えられることにより、巴の女武者としての剛力ぶりは遺憾なく表される。再び、巴の容姿の表現に戻ってみる。巴の武者ぶりが、むしろ男女の別なく、典型的な勇壮な武者の描写を持つのに反して、その容姿はまずもって「色しろく髪ながく」とあるとされる。宮廷を舞台とした王朝物語は『とりかへばや物語』『在明の別』などの平安後期物語において、男装する女主人公を生み出したが、ここでの巴は、いかにその武力において対等にあっても、身体の上に「女」性を消しがたく刻印されてある。『とりかへばや物語』『在明の別』における「男装」という装置が、『平家物語』において武力に置換されているとするならば、巴の勇姿はかえって、男性こそが力の象徴であるという意味を補強するために働く²⁶。

五騎の木曾勢が、ついに今井四郎と義仲の「主従二騎」となったことの前奏として巴の退場はある。巴が、武蔵国の師重を平らげてばっさりと武具を脱ぎ捨て去っていくのは、この後に続く義仲、今井の最後の別れを印象的に際立たせるだろう²⁷。二騎の前に、「あら手の武者五十騎ばかり」が姿を表すと、今井は義仲を援護し、松原へ逃げる道を用意しようとする。そこで義仲は再び「死なば一所で」をくり返す。

木曾殿宣ひけるは、「義仲都にていかにもなるべかりつるが、これまでのがれくるは、汝と一所で死なんと思ふ為なり。所々でうたれんよりも、一所でこそ打死をもせめ」（巻第九「木曾最後」179-180頁）

今井は、主人をむぎむぎ死なせるのは従者の恥だとの説得の末、義仲を行かせた後、名乗りをあげ、威勢をつくるが、ほどなく義仲の首がとられたことを知ると、自らを壮絶な死へと急がせる。「[今]は誰をかばはむとてかいくさをもすべき。これを見給へ、東国の殿原、日本一の剛の者の自害する手本」とて、太刀のさきを口にふくみ、馬よりさかさまにとび落ち、つらぬかってぞうせにける。²⁸

「木曾殿の御内に四天王ときこゆる今井、樋口、楯、根井」²⁹のなかでも、「日来は木曾殿の御内に今井、樋口とて聞え」³⁰た、今井の兄、樋口次郎が、続く「樋口被討罰」の章段で、「児玉党」の「降人」となったのを見れば、今井四郎の自死が、義仲との通常の主従関係をはるかに超えたものであることがわかる。

いずれにしろ、ここで重要なのは、樋口にしろ巴にしろ、義仲と主従の「契り」を交わした者があるなかで、「死なば一所で死なん」の「契」に壮絶な死で応える今井で「木曾最期」の段が終結する点である。義仲と今井が再び出会った場面において、集められた従者との「契」と今井との「死なば一所で死なん」の「契」にまたがってあった「契はいまだくちせざりけり」は、結局のところ、今井一人との「契」を実現する物語に収斂されることによって、唯一絶対的に選ばれた従者としての今井の姿を浮かび上がらせる³¹。

²⁶ とはいえ、これは、あくまでも「男装」という方法と重ね合わせた場合の問題であり、一面的である。高木信「戦場を踊りぬける——鎮魂する巴——」（『日本文学』1994年8月号）は、諸本の物語を複層的に検討し、巴について考察し、一面的な男性中心主義的な語りをすり抜ける方法として位置づける。

²⁷ もちろん、巴の退場は、義仲、今井の関係を単に用意しただけではなく、義仲の死に際して守護神の離脱とみるなど、読みの深度はさまざまにある。（細川涼一「巴小論 中世女武者の伝説」『女の中世 小野小町・巴・その他』日本エディタースクール 1989年）

²⁸ 巻第九「木曾最後」182頁

²⁹ 巻第九「生ずきの沙汰」163頁

³⁰ 巻第九「木曾最後」185頁

³¹ 高木信「男が男を（愛）する瞬間〈女の物語〉としての『平家物語』は存在するか？」（『叢書・文化学の境界Ⅰ 王朝の性と身体——逸脱する物語』森話社 1996年）は、義仲と今井の「契」について今井が義仲の乳母子であったことから「乳母子契約」と捉え、物語が約束の履行へ向かって突き進む機能について論じている。

ここでは、今井との関係がその他の従者とよりも深くあることが示されるだけではなく、「女」武者の巴を描くことによって、その対極である「男」との関係という側面をより鮮烈にしている。ここで巴は、武者としての力の上で、今井に劣るわけでは決してない。ここで今井が選ばれた理由は、力による闘争といった競争原理に因らないことはいうまでもないが、あえて巴を力によって劣らぬ者として描いたあとに唯一残る差異は、巴の「色しろく髪ながく、容顔まことにすぐれた」女性としての身体であった。つまり、ここにおいて今井は、まずもって男性の身体性を有することで選ばれているのであり、だからこそとりわけて今井の最期がエロスに突き動かされたタナトスの発露としての甘みな陶酔を誘う。

4

新薬師寺に伝わる地藏菩薩像が、景清地藏と呼ばれるようになるのは、この像の顔面の「玉眼の損傷が、源頼朝への復讐の念を断つため自らの両眼を抉ったという景清の物語に結びつけられた」³²ためだとされるが、この景清の物語もまた、「もちろん史実ではなく、室町時代に幸若舞曲や謡曲に登場した物語」である。この物語の変容と連動して「さらに貞享三年（1686）初演の近松の浄瑠璃や歌舞伎にさまざまに脚色されていった」のちに、「本像が右手に弓を執る姿となったのも、室町時代以降、延宝以前のある時期」だとされる。

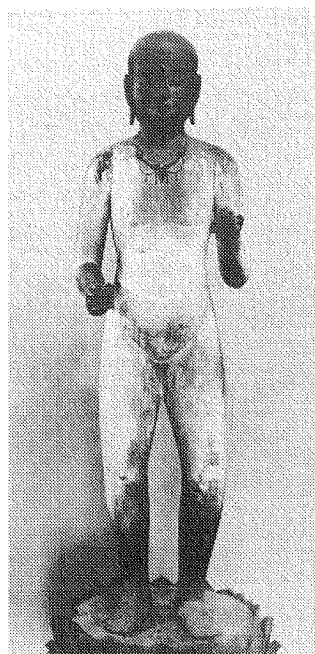
ラングドン・ウォーナーが鎌倉時代彫刻について次のように述べるのは、新薬師寺の景清地藏を意識してのことであっただろうか。「いったん芸術家の足がリアリズムと肖像画にむかってふみだされると、当然さらに一步をすすめる誘惑がおこった。このようにして、彼らははじめて神聖な像を裸体で彫刻し、あとから、われわれが人形に着物を着せるように、衣服をきせるというところみに耽ったのがみられる。しかしこうしたことがらについて、また後世にいたってこうした彫像に附せられた密教的な意味について、これ以上知識をもつ前に、われわれはその事実を、新鮮な出口をもとめ、機械的な困難によるこんでとりくみ——それを創造さえする立派な職人が次々と輩出したということ、そのこと自体からはじめなければならない。」³³

景清地藏は1983から84年の修理を経て、造像当初、裸形像として造られ、衣服を着せて奉られていたことが明らかになる。その後、ある段階で、木造の着衣が貼装された。修理にあたってこの着衣を剥いだところ、この地藏の股間に蓮の蕾のような男性シンボルが造形されていたことが発見され注目を浴びた³⁴。たしかにウォーナーが指摘するように、裸体の像はこの一例にとどまらないが、たとえば奈良の伝香寺に伝わる地藏菩薩も通常の仏像表現と同じく、性器部分は、年輪のような図を描くのみで観念的に捨象される[fig.6]。菩薩像が、両性具有性を表現する身体表現を持つのを特徴とするならば、そこに男性性器をシンボリックに造形してしまったことは³⁵、彫刻表現の上の矛盾あるいは飛躍である。

³² 水野敬三郎「新薬師寺地藏菩薩像（景清地藏）について」『日本彫刻史研究』中央公論美術出版 1996年 418-419頁

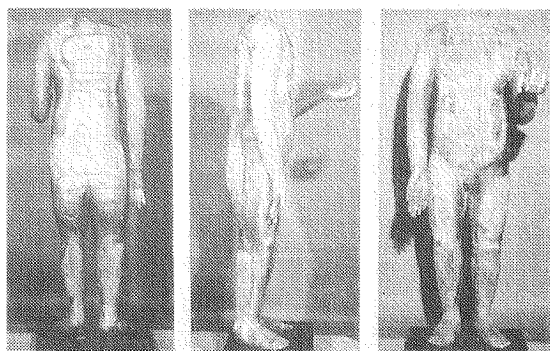
³³ ラングドン・ウォーナー『日本彫刻史』みすず書房 1956年 56頁

³⁴ 現在、新薬師寺でこの地藏像は「おたま地藏」と称されている。



[fig.6] 伝香寺 地藏菩薩像

伝香寺地藏菩薩の二倍ほどの像高がある新薬師寺地藏菩薩像は、伝香寺像に比して、全体にでっぷりと太った体軀である。おそらくバランスをとるための膝をわずかに前に屈する姿勢では共通するが、腹がつきだす体型が、伝香寺像では、童子のもののようにみえ、両性具有的だといえるのに対して、新薬師寺像の体型が、童子のようにも、中年のようにも見えるのは、あまりにも肉付きのよすぎる後ろ姿からか、やはり男性性が刻印されることによる制約のせいなのか[fig.7]。しかしこのような彫像印象はまた、造立の経緯を評価軸に入れ込んだとたんに決定不能に陥ることになる。



[fig.7] 新薬師寺 地藏菩薩像 (景清地藏)

水野敬三郎氏は、伝香寺の像などが「いずれも女性の発願であったことが注目され、そこに着せかえ人形的な趣味の反映を創造することもできよう。」とした上で、新薬師寺の地藏菩薩像の造立事情について非常に興味深い論を展開する。水野氏によれば、本像は実尊の死後に、その弟子である尊遍が発願造立したもので、完成は延応元年頃(1239)とみられる³⁶。「その願文中に「一体の形像を造り聖霊の御質に擬し、昼夜に親近して、常に随い仕え奉らん」とあるところから、裸形像造立の趣旨はかなりはっきりしている。先師実尊への切々たる思慕の情が、裸形像としての地藏菩薩像造立を促したに相違ない。この地藏菩薩像を実尊その人と同体視し、おそらくこれに実尊着用の法衣などを着せて、その生前同様にこれに奉仕せんとしたものであろう。」³⁷

水野氏は「先師実尊への切々たる思慕の情」について「実尊と尊遍の間には、師弟の域をこえた特殊な関係、感情が存在したのかもしれない。尊遍造像願文中の「云真云俗蒙厚恩」という言葉もそれを暗示するように思われる。」³⁸と注を付しているが、この「師弟の域をこえた特殊な関係、感情」が、すなわちホモセクシュアル関係であることはここではあからさまにしない代わりに、尊遍が老境に入ったころ、わざわざ多大な労力と手間をかけて、この裸形像が改変されたことについて、「すでに自らの命終のことに思いを馳せていた尊遍が、その死期の近いのを知り、先師実尊に擬した地藏菩薩像を裸形のままにこの世に残してゆくのにたえられなかったのではないか。その裸形をかくし、永久保存をはかるため、木造の着衣を貼装させたということは、ありうるように思われる。」³⁹と示唆する。

こうしてみると、この裸形像は、43歳で入滅した実尊の形代^{かたしろ}なのだから、中年の身体表現であってしかるべきだということになる⁴⁰。しかし、地藏菩薩という制約によって、童子の身体のようにもみえてくるとすれば、実尊に愛でられた自らの童子としての身体を、師の像の上に表現することで倒錯的に死後の師弟の合一を実現することになる⁴¹。

水野氏が述べるように、裸形像が、着せかえ人形の趣向で、女性の発願によって造立されるのが一つの流行であったとすれば、実尊と尊遍という二人の濃艶な物語において、裸形像は、尊遍の欲望の代替(=形代)として意味を変えたといえる。尊遍の物語(=欲望)の痕跡が裸形像の股間に刻印されたとすればこそ、尊遍は死後にその裸像を残すわけにはいか

³⁵ 水野敬三郎氏は「陰馬相を未敷蓮華であらわしているのは珍しい。」という言い方で述べている。(水野敬三郎「地藏菩薩立像」『大和古寺大観』補訂表及び補遺 岩波書店 1985年。水野敬三郎「新薬師寺地藏菩薩像(景清地藏)について」『日本彫刻史研究』中央公論美術出版 1996年 423頁)

³⁶ 実尊と尊遍の関係は、延慶二年(1309)の『春日権現験記』第十五巻第四段にも説話がのることが指摘される。

³⁷ 水野敬三郎「新薬師寺地藏菩薩像(景清地藏)について」『日本彫刻史研究』中央公論美術出版 1996年 415頁

³⁸ 水野敬三郎前掲書 422頁 注8参照

³⁹ 水野敬三郎前掲書 417頁

⁴⁰ 『源氏物語』宇治十帖の「宿木」巻には、大君の死を悲しんだ薫が、その人形を作って供養しようと思う場面がある。「思ふたまへわびにて侍り。をとなしの里求めまほしきを、かの山里のわたりに、わざと寺などはなくとも、むかしおぼゆる人形をもつくり、絵にもかきとりて、をこなひ侍らむとなん思ふ給へなりにたる」(『源氏物語』五 新日本古典文学体系 岩波書店 1997年 82頁) 薫のこの発言に対し中の君は異母姉妹の浮舟を「人形」として差し出す。この浮舟は「形代」とも呼ばれ、亡き大君の代わりとされる。

なかったということになる。しかし、問題は、尊遍の欲望の刻印のために、男性性器が必要とされることの意味にある。つまり、表象レベルにおいて、身体の表現がもはや両性具有性ではたちかなくなつたところに、ホモセクシュアルの欲望はあるのであり、男性であることの表現が身体的に強調されることと連動して欲望の表象はある。

新薬師寺裸形地藏菩薩像の問題は、鎌倉時代成立がほぼ確実である『石清水物語』において、秋の侍従が、東国武士として造形された伊予守とのホモセクシュアル関係を持つにあたって、成人男性同士の関係であるにも関わらず、伊予守の幼名である「鹿島」と呼称される類の表現における混乱状態と関わってあるといえるかもしれない。長谷川政春氏が「中世物語に一つの色を添えている稚児物の場合と、同じ男色関係とは言え、この秋の侍従と伊予守との関係は異質だと思う。彼らは成人した男性同志である。」とし、「つまり成人した男性同志の睦み合いの意味するものは、同一性ではないか。」⁴²と述べるのは、物語の構造に関わって、秋の侍従から伊予守への主人公が交代する問題を論じる意味である。しかし「物語史あるいは物語の表現史の上から」考えると、「中世らしい物語史の新しいヒーローを登場させながら、遂にそのヒーローを時代を鋭利に切り取った形で造型化できなかったり、戦いの場面を表現し得なかったりしたのはすぐれて表現史の問題であると思うのである。」⁴³とはじめる論点に据え直してみると、「なお、先に成人した男性同志の男色で稚児物のモチーフと異なることを述べておいたが、この物語にあって、稚児物の影はあると言えそう。秋の侍従が伊予守に木幡の里で初めて逢った時には、伊予守を「鹿島」と稚児時代の呼称で表記し、物語の最後の伊予守出家の場面では、秋の侍従の心中思惟の詞として「鹿島なる類」と表記している。」⁴⁴というように成人男性同士のホモセクシュアルは表現の上で稚児物に回収されざるを得ないということになる。また永田明子氏は伊予守が武士として造型されながら、貴族的であることを指摘し、『義経記』との接続関係をみるのだが⁴⁵、そのような一種、熟しきらない表現の限界の問題として、収まりのわるい曖昧性があるとすれば、この表現が確定しないことの意味は、美意識の過渡期を示すことになるだろう。物語が腐心しつづけた男性同士のホモセクシュアル関係の表現が、『風に紅葉』においては、稚児愛の物語として語り出されるにも関わらず、その果てにホモセクシュアル関係にある二人の男性が一人の女性を共有する物語へと発展する。そこに行われていることは、稚児がもはや両性具有性をのみ維持しつづけることができないホモセクシュアルにおける男性性の発現である⁴⁶。それによって逆に見えてくることは、単に宮廷物語によって正統性を認められたにすぎない両性具有と稚児愛という表象が、霸権的にその男性性を抑圧しつづけてきたという前史である。

5

平将門の乱という極めて政治的な出来事が、『将門記』においては、「女論」をめぐる平良兼との不仲の発端とするのはやはり奇異な感じがする。「女論」をめぐる争いは東国の伝説と結びついてあるのかもしれない。『源氏物語』の浮舟物語において、匂宮と薫のあいだで引き裂かれる浮舟に女房右近が語って聞かせる東国の悲恋譚は、一方の男が他

⁴¹ ただし現実的なことを言えば、この裸形地藏菩薩像は、188.1センチメートルであり、童子とするには大柄である。

⁴² 長谷川政春「境界・変換・話型—物語史としての石清水物語—」『東横国文学』第20号1988年3月 15頁（『叢刊・日本の文学7〈境界〉からの発想—旅の文学・恋の文学—』新典社1989年所収）

⁴³ 長谷川政春前掲論文 1頁

⁴⁴ 長谷川政春前掲論文 20頁

⁴⁵ 永田明子『石清水物語』試論—軍記物語との接点をめぐって—『日本文芸学』第31号 1994年12月

⁴⁶ 神田龍身『『かぜに紅葉』考—少年愛の陥穽—』（『源氏物語とその前後』桜楓社1986年）は稚児物語と物語文学の相同性と対極性を合わせたところに、少年愛の問題を捉えるため、あくまでも稚児の「アンドロギュヌス」性を手放さない。稚児物語は僧侶たちの「児灌頂」から導かれたきわめて仏教的な聖性を内包する。（神田龍身『風に紅葉物語』『体系物語文学史 第四巻 物語文学の系譜Ⅱ 鎌倉物語Ⅰ』有精堂1989年参照。）また長谷川政春「性と僧坊—稚児への祈り」『叢刊・日本の文学7〈境界〉からの発想—旅の文学・恋の文学—』新典社1989年。

方を殺すことで決着する。それを右近は「国にもいみじきあたらずは物一人失ひつ」と言い、「兵」に喩える。それが常陸という東国の物語であるにもかかわらず、薫と匂宮の浮舟をめぐる闘争が、「兵」の争いもとに連想されている。実際、右近が憂慮するのは、薫の御荘の者たちによって、匂宮と薫の関係が武力闘争に発展することである。しかし、『源氏物語』は、それらを朝廷の論理が抑圧しつづける潜在暴力として描くに留める。ただし、財務管理には長けておらず、調度類ばかりは多く持つものの、祖父から引き継いだ土地である「御処分」をことごとく失っていることから、八の宮が「女のやうにおはすれば」と評されている⁴⁷、この物言いを裏返せば、「御荘」を多く所領する薫が、「女のやう」であることの対極としての「男」役割を潜在させているのはもちろんのこと、この「御荘」なくして、「兵」の力が行使不能であることは、ここで指摘しておいてもよい。

『将門記』の「女論」がいかなるものであったか知ることができないが、浮舟に右近が語ってきかせた、一人の女をめぐる戦い、刺し違えて死んだ東国の二人の男の物語から逆に推定するとすれば、このような物語を成立させる背景に、「貞女二夫にまみえず」（『史記』）の思想を『将門記』が抱え込んでいることがみえてくる。

したがって『将門記』においては、戦の勝者が敵方の女を陵辱することを略奪行為の一環とし、かつまた一つの制裁機能とする。朝廷側の軍勢を討ち取った将門軍勢は、幾多の財宝を略奪する。その略奪行為のなかに女たちの衣服を剥ぎ裸にする行為が混じる。

世間の綾羅は、雲の如くに下し施し、微妙の珍財は、算の如くに分ち散じぬ。万五千の絹布は五主の客に奪はれぬ。三百余の宅の烟は滅びて一旦の煙と作る。屏風の西施は急に形を裸にするの魄を取り⁴⁸、府中の道俗は、酷く害せらるるの危ぶみに当る。」（『将門記』⁴⁹57頁）

戦に勝利することで「女人」の着物をはぎ取るという性的略奪は、『将門記』の戦が、動産財産の徹底的な略奪であるのに呼応している。ここでの「女人」は、性という動産財にすぎない。『平家物語』の戦と支配が、「日本国に平家の庄園ならぬ所やある」⁵⁰とまでいわしめるほどに「王地」を平家の土地に染め上げることであるのに対し、『将門記』においては、動産財の略奪を描くことで、戦のあり方そのもの異なっていることはすでに指摘されるところである。土地の収奪が目的化されるなら、女性の性の交換は婚姻という形を伴う。男女の関係の正統性が土地の獲得を基とした婚姻関係に回収し尽くされて「家」制度に囲い込まれるとすれば、「契」はむしろ男と男の関係の上に極めて純粹な愛の物語を捏造する。彫刻という形で明らかに現前されたヴィジュアルイメージは、その肉体性を観るものに深く刻みつけ、たとえば男色物語を、稚児愛から成人男性同士の性関係へと離陸させていく。

しかし『平家物語』の男性表象は、身体的（暴力）を強烈な美意識として立ち上げ「契」の根拠としながらも、物語として、その終極に向かうにしたがって、優美さへと収斂しようとしていく。美しき若君、歌の上手といった宮廷貴族の価値観を付与された者たち

⁴⁷ 「高き人と聞こゆる中にも、あさまじうあてにおほかなる、女のやうにおはすれば、古き世の御宝物、祖父おとゞの御処分、何やかやと尽すまじかりけれど、行くゑもなくはかなく失せはてて、御調度などばかりなん、わざとうるはしく多かりける。」（『橘姫』303-304頁）

⁴⁸ 「屏風之西施急取裸形之魄」『将門記』（新編日本古典文学全集『将門記・陸奥話記・保元物語・平治物語』小学館 2002年 59頁）

⁴⁹ 『将門記』の引用は、新編日本古典文学全集『将門記・陸奥話記・保元物語・平治物語』小学館 2002年によった。

⁵⁰ 巻第三「行隆之沙汰」『平家物語』250頁

の死には、荒ぶる武者たちの死とは異なる哀惜を以て語られる。帝というシステムが衰微し、貴族が武士に吸収されていくことを憂う物語の欲望に突き動かされて、数々の武者たちの死は、「恩愛」に報いるための名誉の死に彩られながら次々と生み出されては捨て去られる。討ち取られ、並べられ、数量化される死者の首のその累積の中に平清盛、木曾義仲らが押しやられ、鎌倉幕府を打ち立てた新たな権力〈は貴族的な価値観に回収することで言祝がれる。

東大寺法華堂の執金剛神像が、東大寺南大門の金剛力士像に連なるとして、執金剛神像が、本尊の不空罽索観音像の守りとしての武士であったとすれば、同様に、本尊である盧遮那仏の巨像を門前で守る金剛力士像は、武士であるはずにもかかわらず、裸体を曝し、武官という〈権力〉を離れた〈暴力〉性を筋肉造型に表現するという位相差は、当麻寺四天王像が、鎌倉時代後補作において、ふっと、袖を返してしまったところに露呈してしまったような表現の暴発に似る。『将門記』において、将門が端的に天皇を志向していき、新皇と呼称される物語が、『平家物語』においては、木曾義仲の中にその欲望が屈折して表現され⁵¹、一つの烏訥話に変換されることに端的に示されるように⁵²、平安宮廷物語が抑圧しつつげた〈暴力〉の古代からの回帰は、正統性の論理によって念入りにかつ完全に排除され得る。『平家物語』がむしろ『将門記』よりも徹底して、天皇と朝廷の失墜の物語でありながら、物語は決して〈暴力〉にそれを乗っ取らせはしない。それどころか、むしろ〈暴力〉に熱狂する大衆のトラウマとして天皇制は刻印されるのだ。〈暴力〉を潜在させる筋肉質な裸体を晒す東大寺南大門の金剛力士像は、欲望の求心力となって門前に立つ。しかし、あれほどに巨大で強大な〈暴力〉の可能性をその筋肉表現の中に潜在させているにもかかわらず、「半裸体」であるという一点において、それは〈王〉の根拠を欠いているのである。

【図版転載元一覧】

- [fig.1] 當麻寺金堂 増長天像：『大和古寺大観 第二巻 當麻寺』岩波書店 1978年 98頁
[fig.2] 法隆寺金堂 持国天像：『奈良六大寺大観 法隆寺二』岩波書店 1999年 185頁
[fig.3] 當麻寺金堂 多聞天像：『大和古寺大観 第二巻 當麻寺』岩波書店 1978年 108頁
[fig.4] 東大寺南大門 金剛力士像（阿形）：『奈良六大寺大観 東大寺三』岩波書店 2000年 39頁
[fig.5] 東大寺三月堂（法華堂）執金剛神像：『奈良六大寺大観 東大寺二』岩波書店 2001年 95頁
[fig.6] 伝香寺 地藏菩薩像：『国宝・重要文化財大全 彫刻（下巻）』朝日新聞社 491頁
[fig.7] 新薬師寺 地藏菩薩像（景清地藏）：水野敬三郎『日本彫刻史研究』中央公論美術出版 1996年 413頁

*本稿執筆にあたって高木信氏にコメントをいただいた。記して感謝したい。

⁵¹ 木曾、家子郎等召しあつめて評定す。「抑義仲、一天の君にむかひ奉りて軍には勝ちぬ。主上にやならまし、法皇にやならまし。主上にならうと思へども、童にならむもしかるべからず。法皇にならうと思へども、法師にならむもをかしかるべし。よしよしさらば関白にならう」と申せば、手書に具せられたる大夫坊覚明申しけるは、「関白は大織冠の御末、藤原氏こそならせ給へ。殿は源氏でわたらせ給ふに、それこそ叶ひ候まじけれ」。「其上は力およばず」とて、院の御厩の別当におしなつて、丹後国をぞ知行しける。院の御出家あれば法皇と申し、主上のいまだ御元服もなき程は、御意形にてわたらせ給ふを知らざりけるこそうたてけれ。前関白松殿の姫君とり奉つて、總て松殿の聲におしなる。（巻第八「法住寺合戦」153頁）

⁵² 木曾義仲のほかに『平家物語』を彩る烏訥者あるいは烏訥話について阿部泰郎氏は、語り物の担い手としての芸能者の問題を捉える。（阿部泰郎「第八章 ヲコ人の系譜」『聖者の推参 中世の声とヲコなるもの』名古屋大学出版会 2001年）