

言語文化研究 徳島大学総合科学部
第二十八巻 別刷 二〇二〇年十二月

大殿の欲望を可視化する良秀と語り手

― 芥川龍之介の『地獄変』 ―

田島俊郎

ISSN 2433-345X

大殿の欲望を可視化する良秀と語り手

― 芥川龍之介の『地獄変』 ―

田 島 俊 郎

はじめに

『地獄変』¹は芥川龍之介の芸術至上主義を表明した作品だとされる。良秀の「人を殺してまでも、屏風の画を描こうとする絵師根性」や、「画の為には親子の情愛も忘れてしまう、人面獸心」を描写したのだと解されている。たしかに娘を焼き殺されるという状況は凄まじいが、良秀の絵師としての精

進は苛烈なものとしては描かれない。娘の死も良秀自身が求めたものであったのかどうか。「人面獸心」などは、過大な評価ではないか。過激で苛烈なのはむしろ、堀川の大殿の要求であり、厳しさであり、興奮ぶりではないか。あるいは大殿の苛烈さは、良秀の絵師根性の「人面獸心」を際立たせる作品の構成上の対立物として造形されたのかもしれない。だが

そうだとしたら主客が逆転している。良秀についての記述よりも大殿の方が豊富で興味深いのだから。二十年来大殿に仕えている語り手は大殿について多く語るべきことを持っている。語り手は大殿についての噂を紹介する。大殿は自分ばかりの栄耀栄華を求め、色好みで絵師風情の娘に想いをかけ、

かなわぬ恋の恨みに焼き殺した、という噂である。これらの噂は否定を伴って語られるだが、否定はむしろ噂の信憑性を強めるための修辭のようにも思われる。否定は身振りではなく、噂を真だとすると、「人面獸心」はむしろ大殿にふさわしい形容かもしれない。大殿とは何者なのか。大殿に関する語りの豊富さと曖昧さのために、我々の注意は、芸術家良秀をめぐるいわゆる芸術至上主義的な物語からそらされてしまう。はたして『地獄変』は芸術至上主義の作品として読まれるべきなのか。

以下、まず車を焼く場面での大殿の異常な興奮に注目して、芸術を何に對して至上と規定するのかを考察する。またこの作品を評するのに使われる芸術至上主義という語が芥川自身の定義に合致しているのかを検討する。次に大殿以外の二人

の人物について、良秀の絵師としての精進のいわゆる「人面獸心」ぶりと、語り手「私」の語りの姿勢について検討し、語り手が伝える大殿の正体を探る。以上、本論では『地獄変』を、良秀の「芸術至上主義」の物語ではなく、大殿の欲望の物語として検討する。

大殿はなぜ喘ぐのか

『地獄変』のクライマックスは良秀の娘を乗せた檳榔毛の車が焼かれる場面である。ことに大殿の興奮した様子が、この作品の最も高まった場面の幕切れである。大殿は青ざめて、口元に泡をため、膝を両手にしっかりとつかみ、喉の渴いた獸のように喘ぎつつける。大殿はなぜ取り乱したのか。通説は、これを良秀と大殿の芸術をめぐる闘争の良秀の勝利と大殿の敗北のあらわれだとしている。この場面についての評を見よう。

吉田精一は「大殿の敗北したさまを表している。すなわち、権力の支配を超絶して芸術が勝利したのである」と、喘ぎを大殿の敗北と芸術の勝利と定義している。宮本顕治は「芸術

への精進の前には、いかなる野蛮な精進をも投げ出すことを厭わない芸術家の勝利—不幸な勝利がある」³と、芸術家の勝利を見ている。三好行雄は「良秀の生が芸術家としての栄光にのぼりつめた荘嚴の時に、大殿は意図の成就する残忍な（微笑）から一転して、蒼白な苦悶の中で（獣のように喘ぎつづける。地上の倫理は、大殿をとらえて放さなかったのである」⁴と、芸術家としての良秀が上昇するのに対して、大殿は地上にとどまると考えている。佐々木雅發は「大殿はだから、あらためて自らの敗北に喘がなければならなかったのである」⁵と、大殿が敗北を認めて喘いでいると見ている。笹淵友一は「世俗の王者と芸術の王者とがそれぞれの立場を賭けた戦いははつきり勝負がついたように見える」⁶と、勝負の決着の場面だと言う。石割透は「さすがの大殿も、良秀の、芸術を生み出すための狂的な振舞いに対しては、遙かに想像力も及ばず、気も顛倒した」⁷と、大殿が気も顛倒した挙げ句の振る舞いだとする。浅野洋は「大殿は、現実の死を迎えるわけではないが、クライマックスで《お顔の色も青ざめて》《喉の渇いた獣》へと変じ、現実世界の王者たる権威を喪失している」

⁸と、権威の喪失と考えている。竹盛天雄は「彼（大殿）は（中略）良秀の自己集中の徹底ぶりに、腹の底からの恐怖を感じとったのかも知れないのである」⁹と、芸術家の集中力への恐怖心だと言う。駒ヶ嶺泰暁と大館瑞城は「良秀」は絵を描き上げることによって「大殿様」の「懸想」から最愛の「娘」を奪い返すことに成功するが、それは、「大殿様」から「権者」としての絶対性を剥奪し、踏み台にすることで可能になっている」¹⁰と、良秀が大殿から絶対性を奪い踏み台にして、実質的に娘を取戻すことに成功したと言う。

以上のように、大殿の取り乱した様は、芸術と対立するものの敗北、無力を表象していると解されている。大殿は「人を殺してまでも、屏風の面を描こうとする絵師根性の曲（よこしま）なのを懲」らしめると言う。横川の僧都は、人面獸人の曲者に、「一芸一能に秀でようとも、人として五常を弁え」させると言う。評者たちは、大殿や横川の僧都の言い分を受け入れて、『地獄変』に芸術至上主義を見ている。だが大殿は敗北したのだろうか。大殿は大腹中の器量で百鬼夜行に遇っても障りがないと評され、御邸に託して壮大とか豪放とも形

容され、自らの指図で人を焼く権力者である。恐怖や後悔から取り乱すだろうか。大殿の姿を、敗北あるいは後悔などと解すべきなのだろうか。

仮に敗北あるいは後悔する大殿が良秀と対立するのであり、良秀は芸術の勝利、至上さを表現するのだとすると、大殿は何を体現しているのか。良秀は芸術の完成のために娘の死を受け入れたのだとすれば、大殿が良秀に押し付けようとして果たせなかったものは何なのだろう。ところがそれが何なのかはつきりしない。そもそも多くの評者たちは明確に名指ししないし、評者たちの意見が一致することもない。それは、評者によっては道徳であり、人生であり、現実世界であり、世俗であり、あるいはそれらの相克であったり、芸術の格闘そのものであったりする。

宮本顕治は「道徳的な芥川氏の一面は、やっぱり良秀に縊れ死にの結末を与えずには居られなかったのだ。その前には、一切を蹂躪して悔いない芸術的気魄を示しながら、氏のヒューマンな半面は、その蹂躪を妨げる」¹¹と、形容詞「芸術的」「道徳的な」「ヒューマンな」という形容詞を対立させる。

吉田精一は「芸術の為にはあらゆる非道徳的行為を許され得る」¹²と言い、芸術に道徳(的行為)を対立させている。だが、稲垣達郎は「人間が人間の「自然」にそむいて非情にまでなることで、ようやく芸術がなりたち、芸術を得られるけれども、それがやがて、人間が芸術に復讐され、人間が敗北してゆくことになってしまう」¹³と、芸術を人間と対立させる。三好行雄は「芸術至上主義は、芸術か人生かという単純な二律背反の選択では決してなかった。芥川は人生を否定して芸術をえらんだのではなく、(人生の残滓)に対して、(人生)をえらんだのである」¹⁴と、「芸術対人生」ではなく「人生対人生の残滓」なのだと言う。島田昭雄は「芥川にとつて芸術は人生(現実世界)をはるかに越える存在としてあったのである」¹⁵とする。海老井英次は「芸術至上主義が、芸術(理想)と現実(世俗)との対立相克であるとすると、その相克を生きる芸術の生を描く」¹⁶と言う。現実(世俗)とは人間や人生の言い換えだろう。関口安義は「地獄変」は芸術の格闘の意味を問うた作品」¹⁷と言うが、芸術が何と格闘しているかはつきりしない。

以上のように、宮本顕治や吉田精一のような初期の評者たちは、芸術を象徴する良秀は、大殿が体現する道徳と対峙する、と解釈している。評者によっては、大殿や横川の僧都の言い分をそのまま受け入れず、良秀は、人間、人生、人生の残滓、現実（世俗）と対立すると言う。さらには芸術と何ものかとの相克、格闘だと言う。芸術は何に對して至上なのだろう。良秀に對置される大殿が体現するものは何か、について評者たちに一致した見解はない¹⁾。まま、芸術は至上であり続け、『地獄変』は芥川の芸術至上主義を主張する作品だと言われ続ける。

芸術至上主義という解釈

作品の完成を追求するという意味で、良秀自身は芸術至上主義者なのだろう¹⁾。だが、『地獄変』を芸術至上主義で解することに疑問を呈する評もある。芸術家の勝利を言う宮本顕治も、「氏は芸術上の至上主義者とは成り得なかった」²⁾。と言う。宇野浩二は「あの主人公が芥川の芸術至上主義の「権化」ならば、あれ（良秀が首をつって死ぬこと）では、芥川

の芸術至上主義が負けたことになるではないか」²¹⁾と、良秀の肉体の死は、主義に殉じたものであっても敗北だと言う。

三好行雄は良秀を「芥川の理想の人間像であり、芸術家として登りつめた」と定義してはいるが、「芥川龍之介の（そう呼ばなければ呼んでもいい）芸術至上主義は、芸術か人生かという単純な二律背反の選択では決してなかった」²²⁾と、芸術至上主義という呼称には保留をつけている。浅野洋は「諸家の称揚する《芸術至上主義》にしても、それが作者によってどこまで深く掘りさげられた主題だったか」と懐疑的である。このような保留や疑義はあっても、多くの評者は『地獄変』の主題は芸術至上主義である、と言う。芥川自身も芸術至上主義という用語をたびたび使っている。『地獄変』を定義する前に、芥川の理解を確認しておこう。

芥川は『ピエル・ロティの死』で、ピエル・ロティにからめて芸術至上主義を語っている。

ロティは偉い作家ではない。同時代の作家と比べてところが、余り背の高い方ではなさそうである。ロティは新ら

しい感覚描写を与えた、或は新らしい抒情詩を与えた。しかし新らしい人生の見かたや新らしい道徳は与えなかった。勿論これは芸術家たるロテイには致命傷でも何でもないのに違いない。提燈は火さえともせれば、敬意を表して然るべきである。合羽のように雨が凌げぬにしろ、軽蔑して好いと云うものではない。しかし雨が降っているから、まず提燈は持たずとも合羽の御厄介になろうと云うのはもとより人情の自然である。かう云う人情の矢面には如何なる芸術至上主義も、提燈におしなさいと云う忠告と同様、利き目のないものと覚悟せねばならぬ。我我は土砂降りの往来に似た人生を辿る人足である。けれどもロテイは我我に一枚の合羽をも与えなかつた。だから我我はロテイの上に「偉い」と云う言葉を加えないのである。古来偉い芸術家と云うのは、―勿論合羽の施行をする人に過ぎない²³。

ロテイは、感覚描写は与えたが道徳は与えなかつた。感覚描写あるいは抒情詩と、人生の見方や道徳が対立している。抒情詩は提灯に例えられ、道徳は合羽に例えられる。道徳を与

えなかつたことは「芸術家たるロテイには致命傷でも何でもない」のだから、芸術至上主義者は提灯の美しさを語れば十分なのである。もつとも、(人生の)風雨に耐えるには、提灯よりも合羽が役に立つだろうから、「如何なる芸術至上主義も、提燈におしなさいと云う忠告と同様、利き目のないものと覚悟せねばならぬ」だろう。芥川自身がのちに『澄江堂雜記』の中で、「小説に於ける芸術至上主義は、確かに欠伸の出易いものである」²⁴と認めるように、小説の読者は合羽を語らなければ満足しない。芥川が芸術に対立させたのは、人生の見方であり道徳である。

また『プロレタリア文芸の可否』の中では「政治的色彩ある文芸と云えばとかく軽蔑を買い易けれど、パルナサスの頂上に達する途も東京市中の道路と同様、必ずしも芸術至上主義者の満足を買うようには出来て居らず」²⁵と言う。芸術至上主義、つまり政治的色彩など有しない芸術の理想をパルナツソスの頂上と例えたとすれば、頂上に向かう文芸の道は少なく粗末で、政治など何らかの色彩を持つ、頂上は目指さない文芸の道の方が多く立派なのだろう。芥川にとって、芸術

と「至上」の位置を競うのは、ここでは政治など何らかの色彩である。

芥川は、芸術至上主義を「芸術の為の芸術」とも呼んでいる。フランス語の *L'art pour l'art*²⁶ の訳としてはこちらが良さそうである。実際、芥川の用法にはかなっている。

『地獄変』から一年ほどあとの『芸術その他』では、「たとい人道的感激にしても、それだけを求めるなら、単に説教を聞く事からも得られる筈だ。芸術に奉仕する以上、僕等の作品の与えるものは、何よりもまず芸術的感激でなければならぬ。芸術の為の芸術は、一步を転ずれば芸術遊戯説に墮ちる。人生の為の芸術は、一步を転ずれば芸術功利説に墮ちる」²⁷ と言う。芸術には芸術に奉仕する以外の目的はなく、人生（あるいは道徳あるいは政治的色彩）に奉仕することは芸術的目的ではないのである。

もう一つ付け加えれば、河童の詩人トックはこう考えている。「トックの信ずるところによれば、芸術は何もものの支配をも受けない、芸術のための芸術である、従って芸術家たるものは何よりも先に善悪を絶した超人でなければならぬ」²⁸。

『地獄変』とよく並べて論じられる『戯作三昧』では、道家としての馬琴と芸術家としての馬琴の対立は、まさにこの芸術のための芸術論である。そして『戯作三昧』は、芸術のための芸術を語るための作品ということだろう。馬琴は、勸善懲悪という道徳が芸術に与える価値と、自分の心情が芸術に与えようとする価値との間に大きな懸隔を感じていた。

その懸隔を曖昧に調和させていた馬琴だが、「戯作の価値を否定して「勸懲の具」と称しながら、常に常の中に磅礴する芸術的感興に遭遇すると、たちまち不安を感じ出した」(『戯作三昧』十)。ところが良秀にはそのような葛藤はない。『地獄変』の原説話『宇治拾遺物語』の良秀は、我が家が燃える様子を「年ごろ不動尊の火焰を悪しく書きけるなり。今見れば、かうこそ燃えけれど、心得つるなり」²⁹と笑いながら見ている。この良秀は、火焰の描写の完成を目指したから家が焼けるのを放置した。仏の道徳を伝えることなど気にはしていない。『地獄変』の良秀も、道徳であろうと、倫理であろうと、人生であろうと、あるいは権力であろうと、それらが自分の制作活動と関係するとは思っていない。描いた。

たものは表現でしかなく、表現されたものに表現それ自体以外の価値があるとは考えていなかっただろう。吉祥天に傀儡の顔を写し、不動明王に無頼の放免をかたどって、それをなじられると、それで罰されるとは異なることとうそぶくのだから。良秀は自分の絵が絵それ自体以上の価値を表現しているとは考えていなかっただろう。芸術の完成は追求していただろうが、道徳と芸術との間の懸隔などは感じていなかっただろう。まして作品を「先王の道」の芸術的表現（『戯作三昧』

俊郎

十）と考え、芸術を道徳に奉仕させなければならないという制約など思ってもいなかっただろう。良秀は善悪を超越した河童トックの先蹤でもなかっただろう。良秀は善悪を超越したのではなく、善悪の対立そのものを感じていなかった。良秀は善悪の対立も、芸術と道徳などとの対立も思っていないかっただろう。そんな良秀に、芸術の象徴としての勝利を探す必要はないだろう。

田島

芥川自身は芸術至上を信じているのだろう。「芸術に奉仕する以上、僕等の作品の与えるものは、何よりもまず芸術的感激でなければならぬ」（『芸術その他』）ないと言うのだから。だ

が、良秀に「芸術至上主義」を探すことは、芥川の主張を裏切ることにはならないか。芸術至上主義を主張すると、「芸術に奉仕」や「芸術的感激」といったものを手放してしまうことになるのではないか。作品を「芸術至上主義」と形容すると、その作品は主義のための芸術で、芸術功利的作品に転じてしまう。『地獄変』を芸術至上主義で見るとはひとまず保留して、登場人物について見てみよう。

良秀

良秀に対置されるはずの大殿が何を体現しているのかわからず、そもそも良秀自身も芸術となにもかとの対立など思っていないとすると、良秀が体現しているのは芸術だ、という主張も疑わしい。そもそも語り手は良秀を忠実に描写しているのだろうか。

語り手は、良秀の性格を「吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠けもので、強慾で、横柄で高慢」と要約する。しかし語り手は、吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠けもので、強慾な良秀について、具体的に語ろうとはしない。せいぜい横柄で高

慢な面くらいだろう。良秀の性格に具体性がないという批判は、作品発表当初からある。中谷丁蔵（小島政二郎）は、大阪毎日新聞上への『地獄変』初出直後に、良秀の形容に關して、「吝嗇、慳食、好色無恥、怠慢、強欲等を挙げているが、さて一篇を読み終はつて見ると、良秀の性格中にこの数種のものを見ることが出来ない」と批判している。この批判を承けてか、単行本（『傀儡師』）版からは、初出にあった「好色」が削除され、文面も変更されている³⁰。

絵師としての良秀はどうだろうか。良秀は語り手が伝えるほどには写実主義の絵師ではない。確かに写実的な描写力には優れているのだろう。檜垣の巫女の憑依の姿を写したり、五趣生死の因のために往來の死骸を写したり、大火事の様子を写し、溜息や啜り泣きを聞かせ、臭気を感じさせるほどだと言う。だが、「見たものでなければ描け」ないと言っている。良秀の画才の優れた所は「見たもの」を忠実に写す模写の才ではないだろう。卑しい傀儡をもとに吉祥天を描き、無頼の放免を不動明王に、寵童を稚児文殊に、大火事の様子を

よじり不動の火焰や劍山刀樹を焼く猛火に造形する。地獄変屏風絵の中の地獄の罪人に仕立て上げられた殿上人や青女房、念仏僧、侍学生、女の童、陰陽師などは、実際は水干やら狩衣やらに着飾らせられて写しとられた弟子たちだったのである。十王を始めとした眷属、唐めいた冥官、神巫、生受領、鉄の笞に打たれるもの、盤石に押されるもの、くろがねの鎖に縛られたものも、良秀が弟子をモデルにして造形したものだだろう。大殿に「見たこととはあるまいな」と尋ねられる地獄の様子でも、牛頭馬頭の獄卒は夢に見、くろがねの鎖に縛られたものは細い鉄の鎖でぐるぐる巻きにして寝転がらせた弟子から、毒竜のあぎとは蛇の舌先から、怪鳥の嘴は耳木菟の嘴から、造形されたようである。良秀の画才は「見たもの」を忠実に写す模写の才ではなくて、想像力であり、「見たもの」をどのようにも姿かたちを作り変えられる造形力であり仮想世界を作り上げる力だろう。

語り手は画室の様子を恐ろしげに語るのだが、良秀の画室でのふるまいは、言うほどには「氣違いじみた、薄気味の悪い夢中になり方」ではない。鉄鎖に縛られ身動きできない弟

俊 郎 島 田

子の頸に蛇の舌が触れようとした瞬間慌てて蛇を弟子から遠ざけ、一筆を仕損じたと蛇をののしつたり、弟子が耳木菟を恐れてうづくまるとあわてて他の弟子たちを呼び立てたり、良秀は弟子たちを傷つけないように気を配っている。語り手が「薄気味の悪い」とか「恐ろしい」と形容する画室の様子だが、むしろどこか滑稽でもある。悪夢が怖くてか弟子を立ち会わせて午睡したり、暗闇に目の利くはずの耳木菟は、襲おうとした蛇に逆にかまれ、倒れた結燈台の油にまみれてしまう。このように身近なものから幻想世界を創りあげられる良秀が、燃える車だけには、「見たものでなければなければ描け」ないという理屈は成り立つだろうか。

良秀のたった一つの人間らしいとされるところ、娘への情愛も語り手が言うほどの実体はなさそうだ。語り手によると、良秀の娘への情愛は深い。気違ひのように可愛がる、子煩悩、金銭には惜し気ない、習を取る気はない、娘が小女房に上がつても大殿に苦り切った様子を見せ、臆面なく娘の暇を求め、など。だが語り手に、親子の情愛の場面に立ち会う機会

はあったのだろうか。語り手は親子の情愛があったと羅列するが、実際の様子は語らない。良秀と娘とが同時に登場する場面はない。小女房に上がつて以来親子の面会はあったのだろうか。絵に熱中すると五六箇月の間、娘の顔を見る気もなくし、檳榔毛の車を焼くことを願ひ出た日はこの五六箇月のあとなのだが、良秀は半年ぶりに娘の顔を見ることができたのだろうか。語り手も立ち会うことのなかった親子の睦ましい姿を、良秀親子が大殿の面前で見せることはなかっただろう。父は、娘を奪いたいというほどの気持ちを大殿に起こさせるほど、愛情表現を見せただろうか。娘は、父親のよこしまな絵師根性を懲らしめるための賭金になると大殿に感じさせるほど、情愛を表しただろうか。

そもそも親子に相応する愛情があったのだろうか。良秀の愛情は語られても、娘はどう思っていたのだろうか。娘は、気のやさしい、親思いの人物だと言う。父と同じ名前だからと猿をかばい、父親の身を案じて泣くと言う。だが、娘の内心をうかがわせることがらは報告されない。父は娘の暇を求め、娘は暇を得て御殿を下がる希望を持っている風ではな

い。襲われた夜の口惜しそうに唇を噛む様子は伝えられるが、檳榔毛の車に押し込められた時に抱いたに違いない恐怖や絶望は伝えられない。娘の意志や感情は語り手の興味の外にあり、語られない。娘は父にとっては抽象的な慈愛の、大殿にとっては性的欲望と嗜虐の対象でしかない。物語の中で主体性や人物としての深みは与えられていない³¹。

語り手は良秀について、横柄で高慢な性格と画才や画室の様子は報告する。しかし「吝嗇で、慳貪で、恥知らずで、怠けもので、強慾で、横柄で高慢」と要約した性格を具体的に述べない。画室でのふるまいは伝聞であり誇張されている。娘への愛情も、実際には見聞せずに評判を伝えているだけなのだろう。語り手の誠実さには疑う余地がありそうだ。

語り手の「私」

『地獄変』は、物語の中にいる語り手の「私」によって語られる。この語り手は信用できるのだろうか。語り手は良秀を、「吝嗇で、慳貪で、恥知らず」などと誇大に定義する。だ

がその実態は伝えない。御邸で直接立ち会った場合を除いて、語り手が伝える良秀の様子は評判であり、弟子からの伝聞である。語り手の「私」は、良秀を直接にはほとんど知らないのだろう。

良秀について情報は、ほとんどが語り手の実見ではない。良秀の描写で多いのは、少なくとも三人の弟子からの伝聞である。まず一番目の弟子「永年良秀の弟子になっていた男」は、檜垣の巫女の様子を伝え、同じ「先刻引き合いに出しました」弟子が、良秀の智羅永寿というあだ名を伝える。この「先刻申し上げました」弟子は、良秀は仕事にとりかかると狐が憑いたようになると伝え、さらにこの「これも前に申した男でございますが」と注釈される弟子が、良秀の午睡に立ち会い夢うつつの独り言の気味の悪さに師匠に筆洗の水を浴びせる。もう一人の「別の弟子」は鎖で縛られ、危うく蛇に項を舌の先で触れられてしまいそうになる。さらにもう一人の「十三四の弟子」は耳木菟につつかれそうになる。この弟子は、良秀の画室で耳木菟から逃げ惑いながら、羽音から落ち葉の匂いや猿酒の體えたいきれを感じる。さらに不思議な

ことに、顔を隠して逃げ惑っているはずなのに、師匠が描き写している自らの姿を「女のような少年が異形の鳥に虐まれる」有様だと描写している³³。このように語り手は、自身は立ち会っていない画室の様子を、弟子の伝聞として詳細に語る。良秀とさえ言葉を交わした様子はない語り手なのだが、どのようにして三人の弟子から画室の様子を細かく聞きただしたのだろう。語り手は、良秀の画家として妙な評判を伝え、地獄変の屏風の画面を描写し、画室の様子を伝聞で伝える。

俊郎

良秀については伝聞であっても誇大に語る語り手だが、大殿については、噂を伝えながら打ち消す。語り手は、噂を聞

田島

かせ、否定する。大殿の贅沢な生活については「御自分ばかり、栄耀栄華をなさろうと申すのではございません」(一)と否定する。良秀の娘を最良したことについては、孝行恩愛の情を賞味したのであって、「決して世間とやかかく申しますように、色を御好みになった訳では」なく、「絵師風情の娘などに、想いを御懸けになる方ではない」(三)と、色好みを否定する。「娘の美しいのに御心を惹かされて、親の不承知なのもかまわずに、召し上げた」という噂は「見たものの当推量」

(五)と否定する。「大殿様が良秀の娘に懸念なすつたなどと申す噂が、いよいよ拡がる」と認めざるを得ないほど噂は根強いのだが、娘を下げ渡さないことについては、「色を御好みになったと申しますのは、恐らく牽強附会の説でございます。いや、跡方もない嘘と申した方が、宜しい位でございます」(五)と否定し続ける。地獄変の屏風の由来自体にも良秀の娘への執心が元になったのではないかとこの噂を紹介し、その噂も「地獄変の屏風の由来も、実は娘が大殿様の御意に従わなかつたからだなどと申すものも居りますが、元よりさような事がある筈はございません」(五)と否定する。娘の気鬱そうな様子についての「大殿様が御意に従わせようとしていらっしゃるのだと云う評判」(十二)は、「誰も忘れた様に、ぱったりあの娘の噂をしなくな」ったと言う。語り手自身が現場に立ち会う当事者となった娘の手ごめ未遂事件については、見て認識し得たはずの襲撃者について、「性得愚な私には、分りすぎているほど分かっている事の外は、生憎何一つ呑みこめ」ない、と正体を明かさないし、「なぜかこの上問い訊すのが悪いような、気咎め」(十三)を感じて、娘に襲撃者の身

元を確かめようとししない。

語り手は、大殿の贅沢について良からぬ噂を述べては打ち消し、色好みの噂を根も葉もないと否定もするが、主に伝える噂は大殿の良秀の娘への執心である。そしてそこでも牽強付会と切り捨て、分かりすぎているほど分かっていたはずの襲撃者の正体を、自分の生得の愚かさで気咎めを理由に明かさない。

この伝えては打ち消す仕草は意図的なものであると芥川自身が認めている。この語りのくどくどしさは、『地獄変』初出直後に、中谷丁蔵（小島政二郎）に批判され、芥川はそれに応えている。中谷丁蔵はこう批判する。

（説明癖によって）書かなくともちゃんと分かっている説明をくどくどと繰り返している（中略）幾らナレイションの体を取ったにしても、この欠点は避ければ避け得べき欠点だったと思う。つまり事実だけを並べておいて跡はブツリと切ってしまえばいいのである³³。

これに対して芥川は、小島政二郎にあてたはがきの中でこう

説明する。

あのナレイションでは二つの説明が互にからみ合っていて、それが表と裏になっているのです。その一つは日向の説明でそれはあなたが例に上げた多くです。もう一つは陰の説明でそれは大殿と良秀の娘との間の関係を否定して行く（その実それを肯定してゆく）説明です。この二つの説明はあのナレイションを組み上げる上に於てお互いにアクテュエトし合う性質のものだからどっちも抜き差しがつきません。それで諄諄しいがああ云う事になったのです³⁴。

このナレイションの問題は評者の興味を引いている。浅野洋は、物語の結末を知っている語り手は、読者の未知を見下ろすという優位な立場を保つために、物語の本質とは無縁な修辭的レベルの問題に血道をあげているのだと考え、語り手のナレイションがくどくどしいのは、語り手が「作者の思量以上に拡がりやうもない物語を無理にも引き延ばそうとし、一方でその下心を見破られまいとして修辭的努力を重ね、悪

戦苦闘した結果」だと言う。そして浅野は、『地獄変』に「語りの修辭的技巧に腐心する文章家の熱意」は見るが、「自己の文学上の問題を重ねて（芸術至上主義）の形象化に苦心する作家精神は見出だせない」とする³⁵。竹盛天雄は「この語り手はうわべの慇懃とは、別のものを語るうとしている老獪な存在だ」³⁶と認めるが、『地獄変』が語り手のために損害を蒙った点があり、「読者としては、こちらで語り手不信任の声を発して置くべきであろう」とまで言う。杉本優は「語り手が二十章で提供する世間、世俗の理解に回収された芸術、芸術家像を読者はそのまま受け入れるわけにはいかないだろう」と、「語り手の言説の偏向」³⁷を指摘する。さきに引いた桑原佳代は、語り手が直接見聞していない画室の様子は弟子の視点に頼っていること、ところがその弟子が縛られた様子をさらに第三者の視点で報告していることの矛盾に着目する。ここで破綻した一人称は、「説明癖を封じることができず」は「だが、芥川が良秀の芸術への異常な夢中になり方を強調しよう」と作品の世界へ顔を出し、一人称の法則を壊したのだろう」

³⁸とする。

このように、語り手について論じる評者は多い。いずれも語り手の修辭に注目し、語り手の性格やさらに作者芥川について検討している。だがいずれも、語り手が伝えつつ打ち消しその実肯定した噂、語り手の「表と裏」あるいは「日向と陰」のどちらを作品世界の中の真と見なすかについては興味がないように、作品世界内の真が何かについては論じていない。語り手の反語的な修辭に注目するのならば、何を真として提示するためにその反語が使われているのかを論じるべきではないだろうか。

芥川自身が、語り手のナレーションでは大殿と良秀の娘との間の関係を否定しその実それを肯定していく、と認めているのだから、語り手の否定は肯定として読むべきだろう。語り手は大殿についての噂を真として伝えている。つまり、大殿は自分ばかりの栄耀栄華を追い求め、色好みで、絵師風情の娘に想いをかけ、親の不承知も構わず召し上げるのであり、娘は御意に従わせようという圧力に気鬱になっていくのであり、娘を手ごめにもしようとした者が誰かは語り手には分かりすぎるほど分かっているのであり、大殿は屏風絵を描く参

考にしたいという希望を口実に親の前で焼き殺してしまう。これらが反語を伴って真として伝えられる。

語り手は他にも横川の僧都や妹君の死について、噂を打ち消しつつ伝えている。僧都が良秀を嫌った理由については、

「これは良秀が僧都様の御行状を戯画に描いたからだなどと申しますが、何分下さまの噂でございますから、確に左様とは申されますまい」(三二)とする。僧都がそういった理由で良秀を嫌っていたのは噂だけではないとすると、「一芸一能に秀でようとも、人として五常を弁えぬと言う僧都の良秀評も、素直には受け取るべきではないだろう。妹君の死について「ここで御歿くなりました妹君の御身の上にも、とかくの噂」は荒れ果ててひと気のない様子を見たものの当推量(一六)だと言のだが、これは雪解の御所という舞台の不気味さを増すだけのために導入された噂などではないだろう。妹君の死亡についての噂は、当推量ではなく真実なのだろう。

横川の僧都と妹君に関する二つの例を除けば、語り手が伝えつつ打ち消す噂や評判は大殿に関する事柄である。わざわざ否定の身振りで真として明かされていくのが大殿の評判な

のである。『地獄変』で、われわれが注目すべきは、良秀ではなく大殿だろう。以下、語り手が否定しつつ垣間見せる大殿の実相を見てみよう。

大殿

語り手は大殿を例えるのに始皇帝や煬帝の名を引く。この二人の皇帝を引くのは、権勢の大きさの例えとしてだけだろうか³⁾。語り手は大殿の邸の壮大さ豪放さを例えるのに始皇帝と煬帝の名を上げているのだから、二人の皇帝がそれぞれに名を残した建造物を思い浮かべているのだろう。また大殿の性行を始皇帝や煬帝と比べているのだから、二人の皇帝の性行についての評判も想起しているのだろう。始皇帝には阿房宮、煬帝には迷楼と、それぞれ豪勢さと淫楽を思わせる建造物がある。

阿房宮とは、「中国、秦の始皇帝が渭水(いすい)の南、長安の西北の阿房に建てた宮殿。始皇帝はここに宮女三千人を置き、日夜遊楽にふけた」宮殿だと言う。また江戸吉原の例えとして「阿房宮が美女三千人を入れたというところから」

遊女三千を数えた江戸吉原をたとえた」⁴⁰ともいう。

隋の煬帝にも迷楼という建造物がある。迷楼については、菅原尚樹によれば以下のように伝承されていると言う。唐の白居易の「隋堤柳」に迷楼の名が見え「柳色煙のごとく絮雪の如し、南して江都に幸し佚遊を恣にす」とある。唐の羅隱の「迷楼賦」によつて唐代以降、煬帝が女色に迷つた場所だと認識されていった。他に迷楼に取材するものとしては、唐から五代の韋莊の「河伝」、南宋の李綱の「迷楼賦」、元の宋無の「揚州」、明の高啓の「隋宮」などがある、と言う。迷楼についてはこれらの詩作から、唐代以降、煬帝が女色に迷つた場所だと認識されていく、と言う⁴¹。

菅原は触れていないが、ほかに、宋代の伝奇小説『迷楼記』がある。『迷楼記』の中に以下のような一節がある。

大夫何稠というものが御童女車という車を迷楼へ献上した。車の構造は鳳輦などのような大きなものではない。低く小さく、僅かに一人を容れるくらいのものであったが、内部に仕掛があつて、その機械に手足を抑えられると、身

軀を少しも動かせぬように出来ているのであつた。帝は早速後宮の処女と同乗を試み、大いに悦に入つた⁴²。

燃え上がる檳榔毛の車は罪人を地獄に運ぶ火車⁴³である。だが、芥川が『迷楼記』を知っていた⁴⁴ことを思うと、檳榔毛の車の中に鎖にかけられた娘は、『迷楼記』の車の中の機械で抑えつけられた少女に触発されたのではと想像したくなる。そうすると燃え上がる檳榔毛の車は、仏教の火車とはかなり違つたものに見えてくるようだ。

大殿を始皇帝や煬帝に例えるのは、権勢の大きさのためだけでなく、邸の壮大さ豪放さを例えるためだけでなく、宮殿で女色に耽つたという評判も想起されていたのだろう。

嗜虐と男色と人肉食

大殿の評判は女色に加え暴力を伴っている。放れた牛にかけられむしろありがたがった老人、橋柱に立てられる寵愛されていたはずの童、腿の腫れ物を切り取らせる大殿自身がその例である。牛にかけられ怪我をさせられてもそれをありがた

たがる老人の姿は、檳榔毛の車ごと娘を焼き殺される良秀の予型でもあろう。牛はたまさかに放れたのではなく、意図的に放たれたと疑うべきかもしれない。生きたまま橋柱に立てられたに違いない童は、生きたまま車ごと焼き殺された良秀の娘の予型でもあろう。腿の腫れ物を切り取らせることは、華陀の名前から『三国志演義』第七十五話の関羽を想像させ、大殿の豪放さを例えているようではある。だが、寵愛の童や良秀の娘など、自分にとって貴重なものを壊す衝動を持つ大殿である。暴力嗜好が向きを変えて自傷に至ったのかもしれない。大殿の暴力性は、弱者をいたぶるという意味で加虐的だが、大事にしているものを毀損し、自らを傷つけることに至るとすれば被虐的な方向も向いているようだ。

大殿の色好みは女色にとどまらず男色に及んでいる。異性に不自由しなかったであろう大殿だが、少年愛にも親しんでいたようである。寵愛の童をモデルに、良秀に稚児文殊を描かせている。そばに仕えた侍童を寵愛し稚児文殊に描かせたとなれば男色を想像せざるを得ない。稚児文殊とは「稚児若衆である文殊菩薩。（「文殊」は「文殊師利」の略、「師利」を

尻に通わせて男色の意とし、男色の道が文殊に始まるところから）」⁴⁵と云う。長良の橋柱に立てられた寵童と稚児文殊に描かれた寵童とは同一人物だろうか。いずれにせよ、姿を写し取るほど寵愛することと寵愛の果てに暴力的に破壊すること、これらは大殿においては一連の、あるいは少なくとも並立する好みなのだろう。大殿には美しさが毀損される姿への嗜好があるようだ。

大殿の性癖は人肉食にも及んでいるらしい。檳榔毛の車を焼く場には「先年陸奥の戦いに餓えて人の肉を食」った強力侍が控えている。大殿自身に人肉食の経験はあるまいが、人肉食の経験者をあえて側に侍らせている。しかし大殿が稚児を寵愛し、橋柱に立てて殺してしまった経験もあることも考えると、『雨月物語』の「青頭巾」を思い浮かべてしまう。「青頭巾」では、篤学だった僧が秀麗な童に迷い長年の修行を怠る。童が病で亡くなると、葬りもせず腐敗した肉を食べたてしまい、墓をあばいて死体を食うようになってしまう⁴⁶。大殿が寵愛の童を橋柱に立たせた逸話は、下々のことを考えて貴重なものを犠牲にする権力者の器量⁴⁷をあらわしている

るのかもしれない。だが、童を寵愛した末に橋柱に立てる、また人肉食の経験がある侍を召し抱える、と並べてみると、青頭巾の僧と同じような性行を見るべきかもしれない。

小児性愛と近親姦

大殿には少女への傾倒についても前科があるようだ。檳榔毛の車を焼く舞台となった雪解の御所には因縁話がある。「ここで御歿くなりになった妹君の御身の上にも、とかくの噂が立」ったと言う。この噂の信用性を語り手は「当推量でございましょう」と否定する。だが語り手の否定は身振りではなく、否定の身振りはもっぱら大殿にかかわる事柄についてであると、われわれは知っている。われわれは、妹君の身の上についての噂にも大殿が関わっているのだ、と想像する。芥川が、語り手にわざわざあやしげな噂をほめかし否定させているのは、読者が噂について憶測することを期待してのことだろう。大殿の少女嗜好と若く亡くなった妹君、その死をきっかけに放棄されたとも想像される山荘。これらの要素からは、大殿の若い妹君への情欲と近親姦または暴行、その

結果としての妹君の自死あるいは大殿による殺害、のようなおぞましい噂を想像してしまいそうになる。

噂の内容は語られないのだから、われわれの想像は妄想ではない。しかし亡くなった妹君と、これから殺される良秀の娘につながるにはある。亡くなった妹君は袴の緋の色で認識されるといふ。袴の緋色は、良秀の娘が孝行の褒美に賜った柏の紅色とつながっているだろう。かつて死に追いやったのかもしれない若い妹の緋袴へのフェティッシュな記憶から、大殿は良秀の娘に紅の柏を身に付けさせようとしたのだろうか。

良秀の娘と妹君を結びつける色は緋や紅だけではない。白さも強調されている。娘は「元来愁顔の、色の白い、つつましかかな女」である。妹君について肌の白さは語られないが、「雪解の御所」という名前は妹君にも白い属性を付け加えていないか。大殿は雪解の御所で焼く檳榔毛の車に閉じ込められる女房の肌の白さを「雪のような肌」と雪の白さで例える。

白い肌と黒い髪

燃え上がる檳榔毛の車に閉じ込められた女房の肌の白さ

は三度、描写される。登場順に並べてみよう。まず、語り手が屏風絵の様子を伝える。「綺羅びやかに装った女房が、丈の黒髪を炎の中になびかせて、白い頸を反らせながら、悶え苦しんで」（六）いる。二度目は、雪解の御所で車を焼く手配を済ませた大殿が、「雪のような肌が燃え爛れるのを見のがすな。

黒髪が火の粉になって、舞い上るさまもよう見て置け」（十七）と良秀に命じる。三度目は、語り手が現に燃え上がる車の様子を「あの煙に咽んで仰向けた顔の白さ、焰を掃ってふり乱れた髪の長さ、それから又見る間に火と変って行く、桜の唐衣の美しさ」（十八）と伝える。娘の焚死の場面は、白さと黒さを強調しながら美しいものとして描写される。肌の白さと髪の黒さという要素が、作品の時間の流れの中で現れる順序は異なる。まず「雪のような肌」と「黒髪」を描くように良秀に命じるのは大殿である。つぎに、語り手が「顔の白さ」と「髪の長さ」を伝える。最後に良秀が、屏風絵の中に「丈の黒髪」と「白い頸」を描く。白い肌と黒髪は大殿の注文である。

そもそも良秀は大殿に庇護された絵師である。気位は高く

とも職人である。大殿が稚児文殊の絵を命じ、自家用に地獄変の屏風の制作を命じる。地獄変の屏風の制作は良秀の自発的なものではない。作品はパトロンの注文があつて初めて着手され、実現する⁴。良秀は自発的に自由に画題を選んで描くのではない。良秀を庇護するパロンである大殿は、良秀の美意識と技量を十分に心得た上で注文する。大殿は絵師の趣向に一任するのではなく、絵の要素にも嘴を入れる。「雪のような肌」と「黒髪」を描くことは大殿の要求である。大殿は寵童を描かせ、寵童を橋柱に立てた経験がある。手ごめにかけた娘を焼き殺し、父親に娘の死を描かせる。大殿は美しいものを毀損する嗜好を持っている。大殿は良秀を「その方はとかく醜いものが好きと見える」と評して言う。良秀も「醜いものの美しさ」を理解していると応じている。美しいものを毀損することを醜いと呼ぶとすると、大殿も醜いものを好んでいるのだらう。いやむしろ大殿こそ、「醜いものの美しさ」の可視化を良秀に命じている。

誰が見るか

良秀が醜いものを描くのは、良秀自身の発案によるものではない。大殿の「醜いものの美しさ」への嗜好を可視化することが、良秀の役割である。ところで、娘の焚死を「美しい」と伝えているのは誰か。

白い肌と黒い髪は三度語られる。大殿が指示し、良秀が描いた屏風絵が描写され、焚死の現場を語り手の「私」が語る。

俊郎 現場に立ち会った「私」は語り手として、良秀によって描かれる前に焚死の様子を描写する。あの煙に咽んで仰向けた顔の白さ、焰を掃ってふり乱れた髪長さ、それから又見る間に火と変って行く、桜の唐衣の美しさ（十八）。白い肌と黒い髪を注文するのは大殿だが、焼け死んでいく娘の様子を「美しさ」と名付けるのは語り手の「私」である。

檳榔毛の車が焼かれる場面を語る語彙は、凄惨さよりも美しさや賛嘆と歓喜を語るそれである。白い肌と黒髪、桜の唐衣に続いて、猿ぐつわに、縛めに身悶えする姿に、「私」は身の毛をよだたせる。さらに良秀の様子を「云いようのない輝き」、「恍惚とした法悦の輝き」と描写する。その表情を「美しい火焰と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦

ばせ」、「断末魔を嬉しそうに眺め」ている、と描写する。さらに、良秀に「敵かさ」を感じ、「頭の上に、円光の如く懸かっている、不思議な威厳」を見ている。良秀の感情を付度するだけではない。「私」自身も「身の内も震えるばかり、異様な随喜の心に充ち満ちて、まるで開眼の仏でも見るよう」と告白する。「何と云う莊嚴、何と云う歓喜」と感嘆するのは、娘の死に立ち会う良秀の心中を推し量って莊嚴と形容するだけではないだろう。「恍惚」、「法悦」、「女人」、「断末魔」、「随喜」、「開眼」、「莊嚴」、「歓喜」などは仏教用語として選ばれたものではあるのだろう。だが、同時に官能性を感じさせる⁴、用語ではないか。語り手「私」自身も、美しいものが毀損されていく「醜いものの美しさ」を目の当たりにし、歓喜しているのだろう。美しいものを破壊する嗜虐、醜いものの美しさ、について、語り手「私」も大殿と同じような感覚で見、また語っている。良秀や大殿と等しく、語り手「私」も「醜いものの美しさ」を理解している。

大殿と同じ見方をすることを、語り手はこれより前に告白

している。襲われていた良秀の娘を偶然に救った時、「私」は襲撃者を見ずに、娘の様子に見とれてしまう。

その晩のあの女は、まるで人間が違ったように、生々と私の眼に映りました。眼は大きくかがやいて居ります。頬も赤く燃えて居りましたろう。そこへしどけなく乱れた袴や桂が、何時もの幼さとは打って変わった艶（なまめか）しささえも添えております。これが實際あの弱々しい、何事にも控え目勝な良秀の娘でございましょうか。——私は遣戸に身を支えて、この月明かりの中にある美しい娘を眺めながら、慌しく遠のいて行くもう一人の足音を、指させるもののように指さして、誰ですと静に眼で尋ねました。

襲撃者については「生得愚か」と口をつぐむ語り手だが、娘については饒舌である。これまで「娘」と呼んでいたのを思わず「あの女」と呼び、「眼は大きくかがやいて」、「頬も赤く燃えて」、袴や桂は「しどけなく乱れ」、「幼さと打って変わった艶めかしさ」、「月明かりの中にある美しい娘」、と、手ごめにされかけた被害者を描写するのにふさわしいとは思えない

い言葉で語り、さらに眼で尋ね、黙って噛みしめる唇を見、耳に口をつけようとし、胸の動悸に耳を澄ませてしまう。「私」はこの時、救援者としてではなく、十五歳の少女を手ごめしようとした襲撃者と同じ目で娘を見ている。それであればこそ、「自分ながら、何か見えてはならないものを見たような、不安な心もちに脅されて、誰にともなく恥しい思い」を抱くことになったのだろう。襲われた少女の艶めかしさは「何か見えてはならないもの」だろう。自分の視線が襲撃者と重なったからこそ「恥しい思い」を抱くことになったのだろう。「私」は大殿と視線を共有している。

良秀が描く「醜いものの美しさ」は、大殿が見たいものである。大殿の嗜好を可視化することが、良秀の役割である。語り手の「私」も、良秀と同じように大殿の嗜好の理解者である。「私」は、屏風を描写し、手ごめにされかけた娘の艶めかしさを感じ、悶え苦しむ女人の姿に随喜を感じる。「私」が「醜いものの美しさ」を語るのは大殿に命じられたからではない。「私」も、「醜いものの美しさ」を感じる感性を持っている。「私」は屏風が描かれる前に、檳榔毛の車が燃え上がる

惨たらしい景色の中に、顔の白さや髪の長さの美しさを見出ししている。「私」は、大殿と同じものを同じ視点で見、大殿に代わって描写する。良秀の絵も大殿の欲望も、語り手の描写力を借りないと伝えられない。『地獄変』とは、大殿の異常な嗜好を、良秀が図像化する物語である。そして、大殿の嗜好も良秀の絵も、「私」の語りを得て初めて言語化される。

喘ぐ大殿

俊 郎 良秀の画室には弟子たちの目を借りて侵入し、大殿が見たものについては、視線を沿わせともに眺める語り手の「私」だが、大殿の内心は外から眺めることしかできない。良秀が恍惚とした法悦の表情を浮かべる時、語り手の視線は大殿に向かい、大殿を外側から観察する。大殿は「顔の色も青ざめて、口元に泡を御ためになりながら、紫の指貫の膝を両手にしつかり御つかみになって、丁度喉の渴いた獣のように喘いでいる。この時大殿は何を見ていたのか、何に興奮していたのか、この興奮をわれわれはどう理解すべきなのか。われわれは最初の問に戻る。

大殿が口元に泡をためるのはこれが唯一の場面ではない。語り手は大殿が同じように口に泡をためて興奮する様子ですでに目撃している。良秀が檳榔毛の車を焼くことを願い出た時、大殿の「口の端には白く泡がたまっている」。

この時の大殿の興奮は無気力な状態から徐々に感情を激昂させて行つた末のことである。この場面での大殿の感情の高まりを追ってみよう。まず、絵が完成に近いことを告げられた大殿は「妙に力の無い、張合の抜けた」様子を見せる。だが、描けぬ所があると聞かされて嘲るような微笑を浮かべる。さらに、罪人や獄卒は描けぬことはないと言う良秀に苛立ちを見せる。そして、燃える檳榔毛の車と悶え苦しむ上臈の画想を聞かされると「妙に喜ばしそうな御景色」になる。しまいには、良秀の「もし出来まするならば」の言葉に、「突然けたたましく御笑い」、「口の端には白く泡」をため、「眉のあたりにはびくびくと電が起こ」し、しまいには「何かが爆ぜたような勢いで、止め度なく喉を鳴らして」笑う。

最初の大殿の力の無い、張合の抜けた様子は、嗜虐的感興

を刺激することなく絵が完成することを惜しんでいるのだろうか。続く、描けぬところがあると言う良秀に、まだ期待できそうだと心を取り直したのか。さらに、悶える上臈という嗜虐趣味を刺激する画想への期待に笑みがこぼれたのだろう。そして車を焼く願い出に、内心の興奮を抑えきれず、口角に泡をため、眉を蹙ませ、喉を鳴らす。

ところで、「火をかけて頂きとうございます」と願い出た時、良秀は生身の人間を焼くことまでは提案していない。車に火をかけることを求めているが、「もし出来まするならば」とまで言った瞬間に、大殿に「おお、万事その方が申す通りに致して遣わそう」と引き取られてしまう。「もし出来まするならば」のあとに続く要求が生身の人間を焼くことだった、と読み取ってしまうのは読者の勝手な思い込みでしかない。時には注によつて、そう解釈するよう促される。だが、良秀が言いよんだ内容と大殿が察した内容が一致していたという保証はない。吉祥天を傀儡から、不動明王を放免から、稚児文殊を童から、毒竜を蛇から、怪鳥を耳木菟から、よじり不動の火焰を大火事から造形することのできる良秀である、

悶える上臈を描くのに生身の人間の苦悶を見たいと考えていただろうか。このとき確かなのは、生身の人間を焼く構想が大殿にはあつたということだけである。悶える上臈を実見することを思つて、大殿は激しく興奮している。

雪解の御所で娘を焼き殺す場での大殿の興奮も徐々に高まっていく。鋭く良秀に呼びかけ、車に火をかけると予告する。さらに苦々しい調子で、「雪のような肌が燃え爛れるのを見のがすな。黒髪が火の粉になつて、舞い上るさまもよう見て置け」と命じて口をつぐみ、気が高ぶつて来たのか声もなく肩を揺すつて笑う。檳榔毛の車に火がかけられると、語り手や強力侍たちの視線は、良秀の大きく見開いた眼と歪んだ唇や引きつった頬の震えに向かうのだが、大殿の視線は良秀には向けられない。大殿は「眼も放さずじつと車の方」、すなわち「仰向けた顔の白さ、焰を掃つてふり乱れた髪長さ、それから又見る間に火と変つて行く、桜の唐衣の美しさ」を見つめている。火の車が火の柱になつて燃え上がっていくと、語り手や仕丁たちは皆、良秀の表情が莊嚴や歓喜に変わる様を見つめる。だが「その中でたつた一人、御縁の上の大殿様

「だけ、は」⁵¹良秀を見てはいなかったのだろう。大殿だけは語り手や強力の侍や仕丁たちとは違うものを見、それを見ながら激しく興奮していたのだろう。

大殿が興奮して口に泡を溜める様子は二度報告される。悶え死にする上臈の凄惨な情景を思い浮かべた時の興奮と、娘が悶え死ぬ場に立ち会ったの興奮である。最初の興奮の時、

俊郎 情景は大殿の頭の中にしかない。二度目の興奮の際も「大殿様だけは」良秀の莊嚴や歓喜以外のものを見ている。口角に

島 泡⁵²をためて喘ぐほどの激しいこの二度の興奮は、良秀との争いによるものでも、芸術の勝利に屈した道徳や人生あるいは権力の敗北でもないだろう。この興奮は大殿の嗜好を考えると、性的な随喜なのだろう⁵³。

おわりに

『地獄変』は通説では、芸術至上主義をめぐる作品であり、大殿の取り乱した様は芸術と対立するものの敗北や無力を表象している、と解されている。芸術と対立するものは、道徳

や人生あるいは権力などとされる。だが、大殿は権力でこそあれ、道徳や人生を表象しているとは作品から読み取れるだろうか。また、芥川自身の定義による「芸術至上主義」によれば、芸術を一定の思想や道徳の主張の具とするべきではない。『地獄変』は芸術の勝利を描いていると見なすと、芸術至上主義という「主張」のための芸術となり、芸術のための芸術ではなくなる。

『地獄変』を、絵師良秀の芸術への精進の物語として読んで良いのだろうか。良秀に関しての語り手の報告は表面的であり、具体的ではない。詳細に語られる良秀の画室の様子は語り手の実見ではなく、良秀の弟子からの伝聞である。師匠への畏怖のためか、あるいは語り手の技巧によるものか、良秀の周囲は過剰に不気味さをまとわされているようだ。

『地獄変』で語られるのは、堀川の大殿の暴力であり欲望である。大殿はサディストであり小児性愛者で、寵童を死なせたり少女を襲う。また緋色の袴や白い肌、黒い髪にフェテイツシユな嗜好を持つのだろう。近親相姦や人肉食への傾倒がある、とも匂わされている。自分が命じた暴力に立ち会い、

おそらく性的に歓喜している。『地獄変』は芸術家の精進の物語ではなく、芸術至上主義の表明でもないだろう。『地獄変』は大殿の嗜虐的な欲望についての物語だろう。

大殿の欲望は語り手の語りによって伝えられる。語り手は大殿の嗜虐性が良秀の娘に向かう現場に二度立ち会って、大殿の恍惚を共有している。手ごめにされかけた娘に艶めかしさを感じ「あの女」と呼び、苦悶する娘を女人と呼び、「恍惚」、「法悦」、「随喜」、など、惨たらしさにはそぐわない官能的な語彙で報告する。語り手は大殿と同じく、「醜いものの美しさ」を理解し嗜好している。良秀の筆と語り手の語りを得て、大殿の欲望は視覚化され言語化される。

しかし、なぜ『地獄変』は芸術至上主義の表明として読まれてきたのだろうか。大殿の嗜虐的な欲望が繰り返し語られ、凄惨な場面に官能的な語彙が使われているにもかかわらず、

1 『地獄変』の初出は1918（大正7）年5月『大阪毎日新聞夕刊』。引用は『文庫版 芥川龍之介全集』（筑摩書房、1989年）による。

2 『日本近代文学大系38巻 芥川龍之介集』、吉田精一解

『地獄変』は官能的な作品とは読まれていない。あるいは、女性をいたぶる嗜虐の官能性が、当時の評者の理解を超えていたのだろうか。たしかにサディズムという言葉そのものは、『地獄変』当時の一般にはまだ目新しい言葉だったかもしれない⁵⁴。だが、日本は、近松のように女性をいたぶり殺す場面を舞台に乗せる演劇⁵⁵の伝統を持ち、月岡芳年や伊藤晴雨⁵⁶など責めを画材とする美術を持ち、谷崎潤一郎⁵⁷のようにマゾヒズムを取り扱う文学を持つ。そんな日本の評者に、いたぶられる女性という図式が見えなかったということはなだろうか。あるいは、「男女の情さえ書いてあれば、どんな書でも、すぐ誹淫の書になってしまう」改名主（『戯作三昧』十二）による検閲を恐れた芥川が、官能性を感じさせないように筆を抑え、評者たちもそれに応じたのだろうか。

（2020年10月31日）

説・注釈、角川書店、1970年

3 宮本顕治、「敗北の文学」、『改造』、1929年 『近代作家研究アルバム 芥川龍之介』（筑摩書房、1964年）所収、かな遣いを現代かな遣いに改めた。

- 4 三好行雄、「ある芸術至上主義——「戯作三昧」と「地獄変」——『芥川龍之介論』筑摩書房、1976年
- 5 佐々木雅發、「地獄変」幻想——「下」芸術の欺瞞」、「『文学』51(8)、1983年
- 6 笹淵友一、「芥川竜之介「地獄変」新釈」、「『文学』47(12)、1979年。海老井英次編、『芥川龍之介作品論集成』第2巻「地獄変」歴史・王朝物の世界」、翰林書房、1999年に再録。
- 7 石割透、「芥川龍之介」中期作品の位相(4)、「『地獄変』その魔的なる暗渠」、「駒沢短大国文』18、1988年
- 8 浅野洋、「地獄変」の限界——自足する語り」、「『文学』56(5)、1988年
- 9 竹盛天雄、「語り手の陰——『地獄変』」、「『介山・直哉・龍之介』一九一〇年代 孤心と交響」、明治書院、1988年。海老井英次編、『芥川龍之介作品論集成』第2巻「地獄変」歴史・王朝物の世界」翰林書房、1999年に再録。
- 10 駒ヶ嶺泰暁、大館瑞城、「地獄変」論、「良秀」の屏風絵における達成と昇華、あるいは「大殿様」の失墜」、「『中央大学国文』(58)、2015年
- 11 宮本顕治、前掲書
- 12 吉田精一、前掲書
- 13 稲垣達郎、「『地獄変』をめぐる」、『国文学解釈と鑑賞』、1958年8月号(ちくま文庫版『芥川龍之介全集』第3巻に「解説」として再録。)
- 14 三好行雄、前掲書
- 15 菊地弘「ほか」編、『芥川龍之介事典』、明治書院、1985年、「地獄変」の項の執筆者は島田昭男。
- 16 海老井英次、「地獄変」と「邪宗門」——芥川竜之介と芸術至上主義(3)、「『文学論輯』(25)
- 17 関口安義、『芥川龍之介——闘いの生涯』、毎日新聞社、1992年
- 18 「『戯作三昧』(1917(大正6)年)では芸術と対立するものについては明確である。道徳と芸術の対立であり、「道徳」とは「先王の道」である。戯作に「勸懲の具」という役割を引き受けながらも、それを超える芸術的勸興をも追求したい、という馬琴が感じる矛盾が作品の主題である。したがって芸術と対立するものがわからないということはない。
- 19 清水康次のまとめ(『国文学——解釈と教材の研究』、33(6)(482)、學燈社、1988年)によれば、1960年代までは、『地獄変』の主題について、芸術至上主義が作品の主題であると論が主流であるらしい。主な論は、「芸術至上主義と倫理主義の葛藤」(塩田良平、『国語と国文学』1935年)、「狂気に近い芸術至上主義」(吉田精一、『芥川龍之介』1942年)、「権力と芸術家の対立」(和田繁太郎、『芥川龍之介』1956年)など。
- 20 宮本顕治、前掲書
- 21 宇野浩二、『芥川龍之介』、文藝春秋新社、1953年
- 22 三好行雄、前掲書
- 23 『ビエル・ロティの死』(1923(大正12)年、岩波全集版『芥川龍之介全集』第10巻)
- 24 『澄江堂雜記』(1922(大正11)年、岩波全集版『芥川龍之介全集』第9巻)
- 25 『プロレタリア文学の可否』(1923(大正12)年、ちくま文庫版『芥川龍之介全集』第7巻)、岩波全集版『芥川龍之介全集』第9巻には「改造」プロレタリア文学の可否を問ふ」の題で所収。
- 26 『集英社世界文学大事典』は、l'art pour l'art の訳として「芸術のための芸術」を次のように定義している。「芸術を、社会変革や道徳的教化など、それ自身以外のなんらかの

目的のために用いることに異を唱える、芸術至上主義的な考え方。テオフィル・ゴーチエは「モーパン嬢」の「序文」で、(中略)「真に美しいものは唯一、なんの役にも立たぬものだけである。有用なものはずべて醜い。」と書く。(『デジタル版英社世界文学大事典』1998年、「芸術のための芸術」の項。執筆は鈴木啓一)

ヨーロッパで作家たちは、悪徳を描くのは楽しませながらも正すためだ、と宣言しなければならなかった。例えば、モリエールは聖職者批判を疑われ上演を禁止された『タルチュフ』について、王イ14世に「喜劇の役目は人々を楽しませながら矯正することにあるのですから。」(Le devoir de la comédie étant de corriger les hommes, en les divertissant,

(Molière, Le premier placet présenté au roi sur la Comédie du Tartuffe, 1669. 『タルチュフ』上演のための嘆願書。拙訳による)と解禁を嘆願する。また、『騎士グリユーとマノン・レスコーの物語』の序で著者アヴェ・プレヴォーは、マノンたちの不道徳なふるまいを物語ることを、「私に言わせれば、公衆を楽しませつつ同時に教育するのは、彼らに大きな奉仕をすることになるのである (à mon avis, un service considérable au public, que de l'instruire en amusant. (Avis de l'auteur des mémoires d'un homme de qualité, *Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescau*, 1731.) 青柳瑞穂の訳による。『マノン・レスコー』(新潮文庫)と正当化する。モリエールもアヴェ・プレヴォーも、馬琴流に言うのと、作品は「まさに「先王の道」の芸術的表現である」と弁明している。

27 『芸術その他』(1919 (大正8)年)

28 『河童』五(1927 (昭和2)年)

29 小林保治、増古和子校注・訳、『宇治拾遺物語』卷三の六「絵仏師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事」、小学館、新編

日本古典文学全集、1996年

30 中谷丁蔵(小島政二郎)、「地獄変—芥川龍之介氏作・大阪毎日新聞所載」、『三田文学』大正7年6月、『芥川龍之介II 日本文学研究資料叢書』所収。同じ批評中で、十八節の最後にあった猿の良秀に関する説明を無用だと批判している。この批判を承けてか、初出にあった「この猿がどうしてこの御所まで忍んできたか、それは勿論誰にもわかりませんが日頃可愛がっていたくれた娘なればこそ、猿も一しよに火の中へはいったのでございませう」の部分が、初版『傀儡師』では削除されている。

31 竹腰道子は「一人の娘が自らの意志を頼りに、毅然と命を燃焼させたところにこの作品の救いがある」と、娘に人格を探そうとする。(竹腰道子、「芥川龍之介『地獄変』…語りの日向と陰」、『経営情報学部論集(浜松大学)』11(2)、1998年)

32 桑原佳代は、二番目の弟子の縛られた様子を「一面に皮膚の色が赤み走って」と観察し伝えるのが誰なのかわからず、視点点が曖昧だ、と指摘する。また、三人の弟子たちの「まるで虎狼と一つ檻にでもいるような心もち」というまとめは「一人称小説でこのように対象人物の内面が直接に描かれるのはおかしい」と、「一人称の法則のずれ」を指摘する。(桑原佳代、「芥川龍之介『地獄変』における語り手の視点の問題」、『樟蔭国文学』32、1995年)

33 中谷丁蔵(小島政二郎)、前掲書。かな遣いを現代かな遣いに改めた。

34 1918 (大正7)年6月18日 小島政二郎あてはがき『芥川竜之介書簡集』石割透編、岩波文庫、2009年、228ページ

35 浅野洋、前掲論文。引用中の傍点は原著者による。

36 竹盛天雄、前掲書

- 37 杉本優、「芥川竜之介「地獄変」の言説空間」、『国文学解釈と鑑賞』56(4)(近代文学と「語り」(特集Ⅴ))—(近代文学作品と「語り」の位相)、1991年
- 38 桑原佳代、「語り」論
- 39 角川全集版の吉田精一の注では、始皇帝には「万里の長城の増築、大宮殿の建造、焚書坑儒など権勢を振った」、煬帝には「父を殺して帝位につき、豪奢を極め、運河・長城などの大工事を行った。」と、特に暴虐とは説明しない。ちくま文庫版では、始皇帝については「分裂した天下を統一。万里の長城を増築し、書をやき儒を坑にし、宮殿を築いて威を示した」と、煬帝については「父を殺して位につき、大運河・長城などの大土木工事をおこし、豪奢をきわめた」と、ほぼ同様である。岩波全集版では始皇帝については「万里の長城増築、焚書坑儒、壮大な宮殿の築営など、性急過酷で独善的な施政を断行した」と、煬帝については「文帝(父)と皇太子(兄)を殺害して帝位につき、権勢をふるって、部下から殺害され、後世に悪名を残した」と、暴虐に言及している。
- 40 いずれも小学館『日本国語大辞典』第二版、「阿房宮」の項。
- 41 菅原尚樹、「迷楼」から「摘星楼」へ…『武王伐紂平話』に見える遺跡について、『東北大学中国語学文学論集』11(2006年)
- 42 『迷楼記 外十一種』、支那文叢刊行会、1925(大正14)年。国立国会図書館デジタルコレクション <https://dl.ndl.go.jp/info:dl.jp/id/1016864>。
- 43 火の燃えている車。生前、悪事を犯した罪人を地獄に運ぶという。また、地獄で罪人に乗せて責める火の車(小学館『例文 仏教語大辞典』、1997年)
- 44 『江南游記』(1922(大正11)年)の大運河の章

で『迷楼記』に言及している。また『迷楼記』の著者に擬される韓偓には、『漢文漢詩の面白味』(1920(大正9)年)の中で言及している。

45 小学館『日本国語大辞典』第二版、「稚児文殊」の項。

46 「さるに茲年四月の比、かの童児かりそめの病に臥けるが、日を経ておもくなやみけるを痛みかなしませ給ふて、国府の典薬のおもだたしきまで迎へ給へども、其のしるしもなく終にむなしくなりぬ。ふところの壁をうばはれ、挿頭の花を嵐にさそはれしおもひ、泣に涙なく、叫ぶに声なく、あまりに嘆かせたまふまに、火に焼き、土に葬る事をもせで、臉に臉をもたせ、手に手をとりくみて日を経給ふが、終に心神みだれ、生きてありし日に違はず戯れつつも、其の肉の腐り爛るを呑みて、肉を吸ひ骨を嘗て、はた喫ひつくしぬ。」(上田秋成、『雨月物語』、岩波文庫、2018年、長島弘明校注)

47 人身御供を捧げる権力者の姿を見るべきだろうか。アンドロメダ、イビゲニアなどのギリシア神話、聖ジョージ(ゲオルギウス)のキリスト教神話から櫛名田姫まで、ことに処女を人身御供に捧げる神話は多い。王アガメムノンが娘イビゲニアを捧げるように、権力者が身を切るほど効果があるのだろう。

48 画師が有力貴族に庇護されていた例については『御堂関白記』長和四年十二月九日の記載に、「地獄変御屏風画 画師等賜禄」とあると言う(家永三郎、「地獄變と六道繪」、『美術研究』150、1948年)。また地獄図は屏風の形で描かれる場合は、寺院に寄進するではなかった。家永三郎によると、「この時代の貴族階級の人々にとって最も親しい関係をもち、その精神生活に影響を与えたのは、寺壁の地獄変であるよりも、むしろ内裏の仏名会に使用せられた地獄変屏風であった」という(同論文。漢字を常用に、かな遣い

を現代かな遣いに改めた。」

49 例えば「歓喜」は、歓喜天としては「形像は象頭人身で、双身のものは男女和合の姿に作られる」という。また「開眼」は「女陰を開くこと。処女と関係すること」の義もあるという（いずれも小学館『日本国語大辞典』第二版による）。

ただ浅野洋は、「恍惚たる悲壮の感激」という表現が『戯作三昧』や『沼地』（1919（大正8）年）などで繰り返されることを指摘して、「恍惚たる法悦の輝き」もこの時期の芥川の同工異曲の常套句であった、とする（浅野洋、前掲論文）。

50 吉田精一による、日本近代文学大系本（角川書店、1970年）に付された注では、「突然けたたましくお笑い」について、「良秀の言おうとすることを察しとり、それが冷酷無残なものであることに対する驚き、しかも大殿の意に従わない女性に対する報復と一致したことに対する満足を表している」とある。

51 傍点は田島による。

52 大殿の口角の泡はもちろん唾液には違いない。だが、泡状の体液といえ、ギリシア神話のアプロディテ

(Aphodite、ヴィーナス)の誕生が思い出される。父ウラノスの精液が白い泡となって海原を漂い、その泡の中から (apoptosis) が生まれる（ヘシオドス、『神統記』、岩波文庫、1984年、廣川洋一訳、188-197行）。口角の泡は精液の表象かもしれない。

53 三島由紀夫は『地獄変』を1963年に義太夫狂言として劇化し、プログラムでその解釈を語っている。「私も大臣を可也偽善者に描いた。そして車が火で焼かれるのを見て、はじめてその本質を露わにし、幕切れて異常な昂奮の咲

笑をするように描いた。大臣の本質は、日本のサド公爵であり、チェザレ・ボルジャであり、幼児殺戮者ジル・ド・レエであると思ってい。」（『竹本劇『地獄変』歌舞伎座プログラム28・12』、『三島由紀夫全集』21巻、新潮社、所収）。三島は芥川の素材を、良秀の物語ではなく大殿の物語として戯曲化している。

54 『文章』（1924（大正13）年）の中で、堀川安吉は「普通の英和辞書には出ておらん」ような *maochin* の意味を童顔の中尉に説明している。

55 例えば、近松門左衛門の『女殺油地獄』、お吉殺しの場。「南無阿弥陀仏と、引寄せて、右手より左手の太腹へ、刺いては切り、抜いては切り、お吉を迎ひの冥途の夜風、庭も心も暗闇に。うち撒く油、流るる血、踏みめらかし、踏

滑り、身うちは血潮の赤面赤鬼、邪慳の角を振立てて、お吉が身を裂く剣の山、目前油の地獄の苦しみ」（鳥越文蔵校注、『近松門左衛門集 二』、日本古典文学全集44、小学館、1975年）もつとも、芥川はこの劇を嫌っていたよう

だ。（『有楽座の「女殺油地獄」』（1919（大正8）年、岩波全集版『芥川龍之介全集』第4巻）

56 月岡芳年については、『開化の良人』（1919（大正8）年）で言及がある。伊藤晴雨についての言及はないようだが、木股知史は芥川との同時代性を指摘している。（木股知史、「芥川龍之介『地獄変』覚書・イメージの相互関連性の視点から」、『甲南大学紀要・文学編』（167）、2016年）

57 例えば谷崎潤一郎の『悪魔』（1912年）。芥川はこの作品を、『彼 第二』（1927（昭和2）年）で、アイルランド人の彼に「世界で一番汚いことを書いた小説」と言わせている。