台大日本語文研究第 24 期
2012 年 12 月，頁 27-50
2012-10-20 收稿，2012-12-08 通過刊登

略觀「羅生門」

川合康三*

摘要

日本近代文學逐漸成形的大正初期，芥川龍之介以『今昔物語』爲基底，創作一系列王朝作品，並藉此登上文壇。使用和近代對立的古老故事作爲題材此舉本身就充滿新意，爲了使作品更加符合近代小說的體裁，芥川在原本的故事中添加了心理描寫和敘述主題。「羅生門」便是借用了大部分的原有劇情，隨著故事的發展，利用鮮活的描寫技巧交織登場人物的心理場景。另外，若單憑過去對其主題的認識，即以人類的利己主義作爲研究中心的話，這部作品儘管可說是十分符合近代，但卻沒有超越近代的範疇。因此，如果從善惡的相對性、以及理性的不確定性加以考量，或許能開啓用「後現代主義」小說閱讀的可能性。

舉例而言，和芥川分屬不同文學潮流的泉鏡花，其作品「高野聖」既無心理描寫，也無主題性，再加上古風文體的撰寫手法，使得它與被視爲近現代作品的「羅生門」處在極端對立的位置。但所謂「文學」，便是擁有從現今的角度來看也不會失色的魅力。其若不能歸類在近代，不妨視爲超越近代的文學。

拔屍體頭髮的老太婆，剝走老太婆衣服的下僕——這種爲了己身的生存而奪取他人身體的「惡的連環」，如果繼續往前推演，最終便會得到食亡者之肉的結果。大岡昇平的小說「野火」便描繪了上述情景，在故事中透過神，甚至是以神的形式呈現的深層倫理觀，來進一步處

* 台灣大學台灣文學研究所客座教授

理食人肉的問題。無論是「羅生門」或是「野火」，都是描寫處於極端狀況下人類的迷惘和決斷，另一方面，武田泰淳的作品「光蘚」，則是以批評將食人肉放在法律的基準下裁斷的人們。綜上所述，爲了生存而奪取他人身體的行爲，應當可以放在更廣闊的面向下探究。

關鍵詞：「羅生門」、「高野聖」、「野火」、「光蘚」、善惡

Rashomon at A Glance

Kawai, Kozo*

Abstract

Modern Japanese Literature roughly took form in the early Taisho Era. Using “Tales of Old” as the basis for his dynasty series, Akutagawa Ryunosuke quickly rose up in the literary world. Taking old stories, which stood face to face with modern times, as material had to have been both quite unexpected and novel at the time. He incorporates psychological descriptions and themes into the stories, making them modern. With Rashomon borrowing the heart of the original story as is, Akutagawa uses magnificent technique to interweave the character’s state of mind into the unfolding of the story. Moreover, up until now, viewed as having a theme of human egoism, Rashomon was quite fitting for its modern era, but that is not to say it was ahead of its time. However, when thought to have the themes of the relativity of good and evil and the uncertainty of reason, it could then be read as a postmodern novel.

Izumi Kyoka’s Koya Hijiri, following a different literary school from Akutagawa, has neither psychological descriptions nor easily identifiable themes. In direct opposition to Rashomon, irrational content together with and old-fashioned style indeed place it as a pre-modern piece. However, even now as a work of literature, it has not faded in the least. In fact, by not being modern, it is rather ahead of the modern time.

Just as the old woman pulled hair from a corpse, the servant stripped the old woman of her clothes. This evil cycle of claiming

* Visiting Professor of the Graduate Institute of Taiwan Literature, National Taiwan University

someone’s body in order to survive, if taken to a further extreme, ultimately leads to the eating of a dead humans’ flesh. In Shohei Ooka’s Nobi, which depicted just that, God, or the exposed depths of one’s ethical values taking the form of God, prevents one from eating human flesh. While both Rashomon and Nobi depict the doubts and decisions of people pushed to the limit, Takeda Taijun’s Hikari Goke directs criticism towards those trying to judge cannibalism from a legal standpoint. Thus, the act stealing another’s body to survive can be questioned more closely on an even broader stage.

Keywords: Rashomon, Koya Hijiri, Nobi, Hikari Goke, Good and Evil

「羅生門」瞥見

川合康三*

要旨

日本の近代文学がほぼ形を整えた大正初期、芥川龍之介は『今昔物語』の話をもとにした一連の王朝ものによって文壇に駆け上がった。近代とは対峙する昔の話を題材にすること自体、意表をつく新しさがあっただろう。それを近代小説に仕立て上げるために、彼は心理描写とテーマをそこに付け加える。「羅生門」の元の話の筋をほとんどそのまま借りながら、話が展開するそれぞれの箇所に登場人物の心理を鮮やかな手際で織り込む。また従来言われてきたように人間のエゴイズムをテーマとすると捉えれば、いかにも近代にふさわしくはあっても近代を超えるものではない。善悪の相対性、理性の不確定性をテーマと考えるならば、ポストモダンの小説として読む可能性も開ける。

芥川と異なる文学潮流にあった泉鏡花の「高野聖」は心理描写もなくテーマも捉えがたく、非合理的な内容、古風な文体とともにいかにも前近代の作品であって「羅生門」の対極に位置する。しかし文学としては今も決して色褪せてはいない。近代的ならざることによってかえって近代を超えているのである。

屍体の髪を抜く老婆、老婆の服を剥ぎ取る下人、――自己の生存のために他人の身体を奪うというこの悪の連鎖を推し進めていけば、究極は死者の肉を食らうということに行き着く。それを描いた大岡昇平の「野火」では神、ないし神というかたちで露出した深層の倫理観が食人肉を押しとどめる。「羅生門」にせよ「野火」にせよ極限状況に置かれた人間の迷いと決断を描くのだが、武田泰淳「ひ

* 台湾大学台湾文学研究科講座教授

かりごけ」は食人肉を法の立場から裁こうとする人々に対して批判を向ける。生きるために他人の身体を奪うという行為が、より広い場で問い詰められるのである。

キーワード:「羅生門」、「高野聖」、「野火」、「ひかりごけ」、善悪

「羅生門」瞥見

川合康三

一、はじめに

芥川龍之介（一八九二～一九二七）の「羅生門」は、高等学校の教科書にも採られるなど[1]、日本近代文学のなかで最も広く読まれてきた作品の一つである。「羅生門」に関する論評・研究も枚挙にいとまがない。読むことができたのはそのなかのごく一部でしかないが、多くの啓発を受けた。ただ同時に、研究も時代と切り離せないものだという思いも禁じ得ない。たとえば松本修氏の「媒介としての門――「羅生門」研究――」[2]が「門」というものの記号論的な意味を説き明かしているのは、今でももちろん有効であり、これによって作品の読解が深くなることは確かであるけれども、「門」を取り上げて分析するという方法そのものに、時代の経過を覚えるのである。論文にはそれぞれの時代が投影されるのみならず、言わずもがなではあるけれど、それぞれの研究者の個性も反映している。多様な論考が多様であるがゆえにそれぞれの意義をもっておびただしく蓄積されてきたこのありさまを見ると、屋下に屋を架すことを無駄な試みとして放棄するよりも、自分なりに思ったところを書き付けておくことにもいくばくか意味があるかも知れないという気になる。顔を厚くして専家でもない者の贅言を綴ってみたい。

「羅生門」は芥川の小説のなかでごく初期に属する。大正四（一九一五）年、二十三歳の時に『帝国文学』に発表された。当時、彼は東京帝国大学文科大学英文科に在学中であって、『帝国文学』は東

---

1 資料がいささか古いが、「座談会「羅生門」を読む」（『芥川龍之介・理知と抒情』、有精堂、一九九三、八〇頁）の関口安義氏の発言によれば、一九八四年の段階で高校一年生用の教科書の八八・二パーセントに採択されていて、教科書の改訂後はさらに増えるみこみという。九十パーセント近い教科書に載っていたということは異常なほどの数値に思われる。同氏が言うように戦前の教科書には載ることはなく、この時期に至ってこうした現象が生じたことは、日本の国語教育を考えるうえでの材料にもなるだろう。

2 前掲書六一頁。初出は「グループ・ブリコラージュ紀要」No.1（一九八三）。

京帝国大学の教師、学生の評論、創作を載せる雑誌であった。翌年には「鼻」をみずからが創刊者の一人となった第四次『新思潮』に、「芋粥」を『新小説』に、さらにその翌年には「偸盗」を『中央公論』に発表するなど、王朝に題材を取った初期短篇を立て続けに執筆する。「羅生門」は発表当初はさしたる反響を呼ばなかったというが、「鼻」が夏目漱石（一八六七～一九一六）の賞賛を得たこともあずかってか、「偸盗」が『中央公論』に掲載されたことは作家として地位を確立したと考えられる。編集主幹滝田樗陰の目にかなって『中央公論』に小説が載ることが、若い作家にとっていかに重い意味をもったかは、芥川の友人、菊池寛の「無名作家の日記」からうかがうことができる。

数篇の王朝ものを矢継ぎ早に投じて文壇に駆け上ったことは、これら一連の王朝ものが当時はなはだ新鮮な印象を与えたであろうと推測される。本稿では「羅生門」が古い題材をいかにして近代文学に仕立てたか（第一章）、それとは対峙する前近代的な作風を備えた「高野聖」と比較しながら芥川の近代性がどのようなものであったか（第二章）、「羅生門」のテーマと連なると考えられる「野火」「ひかりごけ」を読み合わせることによって善悪のテーマがその後どのように展開されていったか（第三章）、そうした問題を探ってみる。

二、「羅生門」の近代性

「羅生門」という小説は、次のように書き出される[3]。

> ある日の暮方の事である。一人の下人が、羅生門の下で雨やみを待っていた。（p.6）

よく知られた冒頭である。この二つの短いセンテンスのなかには、一つの情報を伝達するために必要な要素、「いつ」、「どこで」、「誰が」、「何を」していたか、そのすべてが含まれている。まことに簡にして要を得た文というべきである。のみならず、雨の降りやまぬ日暮

[3] 本稿に引用する「羅生門」は、岩波文庫『羅生門・鼻・芋粥・偸盗』（二〇一二、改版第一三刷）による。

れ時という設定は、その場の情景、雰囲気、気分までも伝えている。情報の要求するもう一つの要素「なぜ」については言述されていないが、それは読者を惹きつけるために伏せられている。

「なぜ」以外はすべての要素をそろえながら、実はその「情報」には個別的なことは、小説の題にもなっている「羅生門」という場所以外、何一つ記されていない。時は「ある日の暮れ方」でしかない。登場人物は「一人の下人」でしかない。執筆時期も題材も「羅生門」に近い「鼻」の方は、これもやはりよく知られた書き出し、「禅智内供の鼻といえば、池の尾で知らない者はない」というのが、「禅智内供」という人物の固有名詞をいきなり出し、「池の尾」という読者にはなじみのない、したがって個別性が強い地名から始まるのと大きな差異がある。「鼻」の場合は異様な鼻をもった特別の人物が主人公であるために個有の名を与えざるをえない。「羅生門」では登場人物は二人、「下人」と「老婆」、いずれも名前はない。個別性が薄いのである。物語の展開にとっては「下人」「老婆」という語が表象する意味があれば十分なのであり、それ以上に特定する必要はない。ちなみに二人の人物のなかで老婆が鮮やかな視覚的映像を結ぶのに対して、下人の方はどのような顔をもっているのか今一つ鮮明でない。「洗いざらした紺の襖（あお）」を着て、「右の頬に」「大きな面皰（にきび）」ができているといった描写があるのにもかかわらず、その形象ははっきりしないのである。「面皰」は一見余分であるかに思われるが、繰り返し書かれて、「蟋蟀」と同じく効果的な小道具としての機能を果たしている。王朝の物語のなかに「面皰」が出てくるのは異質な物が投入された感じがあるが、これは作者がちょっとしたユーモアを添えたのではないかと思う。老婆については「猿のような」と動物になぞらえるのに始まり、「鶏の脚（あし）のような」、「肉食鳥のような」、「鴉の啼くような」と続く一連の鳥の比喩、繰り返される直喩だけでも十分に形象を伝えている。のみならず、小説のなかの役割が一定していて、読み手の方でもそのような人物の類型がもともとなじみのものであるので、老婆の形象は容易に得られる。それに対して、

下人はその思いがしばしば変わるように、人物像そのものが捉えにくいように思う。

固有名詞の有無に戻れば、ただ一つの固有名詞である「羅生門」も、古くから「羅生門」という表記もあるとはいえ、「羅城門」と書くのがおそらく一般的であって、「羅生門」を選んだことでいくらか具体性が薄められるという効果も伴うかも知れない。「下人」「羅生門」、それによって、時は王朝、所は都であると、その程度のことが漠然とわかるのみである。

草稿の段階では、下人には「交野平六」という名前が与えられていたという[4]。固有名詞を削って「下人」に改めたことは小説の性格を大きく変えたことになる。近代小説が個別の名前、個別の人格をもった人物を描くのから遠ざかるのである。個別性を消したこの書き出しは、昔話とつながるところがある。「むかしむかし、ある所におじいさんとおばあさんがおりました」――時も所も人もそれ以上に絞り込まない。それが昔話の定型的な語り出しである。つまり「羅生門」は近代小説であるにもかかわらず、近代小説と対峙する昔話的な書き方で始まるのである。近代小説は造型された一人の特定の人物の時間軸における心理と行動の展開を書くものといえよう。個別化されない人物は近代小説では主人公になれない。近代小説の器のなかに、昔話的な結構を設けること、ここにまず意表をつく新しさがあったことだろう。

冒頭が一見、昔話を思わせるとはいっても、「羅生門」がそのような語り口で展開していくわけではない。むしろそれとは逆に近代小説ならではの書き方が挟まる。「作者はさっき、「下人が雨やみを待っていた」と書いた」（p.7）のように、わざと作者を登場させることもあり、話の展開から離れて「旧記によると」（p.6）、「旧記の記者の語を借りれば」（p.11）と書き手の舞台裏をわざと垣間見せたり、「この平安朝の下人の Sentimentalisme に影響した」（p.8）のようにいかにも知的作家らしくフランス語を交えることもある。

[4] 石割透『芥川龍之介―初期作品の展開―』（有精堂、一九八五）八三頁。

坪内逍遙、二葉亭四迷をはじめとする明治の人たちの努力は、江戸期の読み物から近代の小説へ転換することに注がれた。明治二五（一八九二）年に生まれた芥川は幼少期に江戸の読本などに親しむことから読書人としての自己形成を始めたことであろう。少年、青年と成長するにつれて明治の文学、さらには西洋の文学に親しんでいったそのキャリアは、近代以前のものと近代のものとを混淆して受け入れていたはずである。文学の系譜としては漱石、鴎外といった西洋の知に基づく作家に、おそらくは自分を位置づけていたであろう。そうした系譜のなかに「今昔物語」という、当時は必ずしも広く読まれていなかった本に題材を取ること自体、新鮮で意表を突いたはずである。

ならば彼のすべきことはすでに決まっている。古い革袋に新しい酒を盛り込むこと、具体的には元の話に登場人物の「心理」を加えること、全体に「テーマ」を組み込むこと、その二つにほかならない。心理とテーマは近代文学の必需品なのだ。それが彼の求めたものだとすれば、「羅生門」は昔のお話から近代の小説へと、みごとに、余りにもみごとに転換しえたといわねばならない。と同時に、そうした手法に手垢がついてしまったら、作品の意義も薄れてしまうことになる。

「羅生門」の「心理」と「テーマ」についてはもはや語り尽くされているといっていい。下人の気持ちの変化は実に明晰に描かれて間然するところがない。行き所がなくて「途方にくれていた」（p.7）→餓死はしたくないが盗人になる「勇気が出ずに」（p.8）逡巡する→屍骸にうずくまる老婆を見て恐怖を抱く→屍骸の髪を抜く老婆に対して「恐怖」（p.11）は消えて「憎悪」（p.11）が湧き起こる→「あらゆる悪に対する反感」（p.11）が生じる→老婆を詰問することで「得意と満足」（p.13）と覚える→屍骸の髪を抜いていたのだと知って「失望」「憎悪」「侮蔑」（p.14）が生じる→老婆の理屈を聞いて悪に向かう「勇気」（p.15）に転じる。こうした一連の心の展開のあと、老婆の服を剥ぎとり、おそらくは盗人として生きていこうと心を決めて

夜闇に消えていく。一方、下人の行動をたどってみると、羅生門に雨止みを待つ→寝る場所を求めて楼上に登る→老婆の所為を見て「引剥（ひはぎ）」をする→門から出て行く、それだけに過ぎない。そしてその行動の展開と心の変容とがきっちり一対一に対応するかたちで描き出されている。これは元の話、『今昔物語』巻二九、「羅城門　上層に登り死人を見る盗人の語第十八」と比べてみれば、「羅生門」が心理の潤色をしたのはあまりにも明白である。原話では人を避けて上層（うわこし）に登った盗人が死人の髪を抜く嫗（おうな）を見て、死人の服、嫗の服、そして嫗が手にしていた死人の髪を取って逃げた、というもので、行動の展開はほぼ同じでも盗人の心のうちはまったく記されていない。そもそも盗人は摂津の国から盗みをするために京に入った男であり、「羅生門」の下人のように餓死するか盗人になるかの迷いはないのである。『今昔物語』でも単に盗みを語るだけでは話にならない。屍体の髪を抜くという行為の異常さ（それが当時異常と受け止められたとして）、そして嫗のいわば上前をはねる、つまりは盗人の盗んだ物を盗むという二重の盗みを働くところがこの話の核心なのであろう。原話ではそれを淡々と行為だけを記す。「羅生門」はその行為の節々に下人の心の変転を織り込む。ただしかし、下人の行動と心理とがあまりにもきっちり対応しすぎてはいないか。それを明快ととらえるか、底の浅さととらえるか、そこに読み手の好悪が分かれるだろう。

近代文学における心理の特徴の一つが迷い悩むこととすれば、下人は餓死するか盗人となるか迷い悩む。このままでは餓死が免れない。それを避けようとしたら盗人になるほかない。が、盗人になることを「肯定するだけの、勇気が出」（p.8）なかったのは何によるか。作者はこの部分では筆を押さえて書かないが、老婆を見て「悪を憎む心」（p.12）が燃え上がったことから、善悪の間で迷っていたことがわかる。ここにあらわれた善悪という判断が近代的な倫理観を帯びているかに感じるのは筆者だけだろうか。王朝の下人だったらせめてバチがあたりはしないかと恐れる方が自然なように思う。

ついでに言えば、楼上に登ろうとする下人は、「上なら、人がいたとしても、どうせ死人ばかりである」（p.9）と階段に足をかける。生身の人は何をするかわからないが死人は何もしないというのは、これも近代人的な発想のように思われる。死人そのものへの恐れを下人は抱かなかったのだろうか。このように近代化された装いに戸惑いを覚える箇所にぶつかることが時々ある。今昔物語の話を近代小説に改めるためにはやむをえないのだろうか。そもそも昔の話に近代の意匠をほどこす試みは無理を免れない。

近代小説はテーマも備えなければならない。目的のためには手段を選ばない、自分が生きるためには人を踏みにじる、そうしたエゴイズムが主題であると捉えられているのだろうけれど[5]、ドストエフスキーの『罪と罰』にも通じるそれが浅薄なきらいがあるのは、作者の力量のせいではなく、善悪とかエゴイズムとかを俎上にのぼせた時、日本の風土のなかには西欧の神に相当する絶対者がいないためではないだろうか。それは西欧近代を日本で受容する困難に行き着いてしまう。

人間の究極的なエゴイズムがテーマであるとすると、小説は重苦しいものとして捉えられる。そして芥川の失恋体験がその暗い小説世界の動機となったとする説もある。しかし芥川自身は「愉快な小説をかく」と語っている[6]。たとえ何度の改稿を経て苦心したにしても、作者はこの小説によって小説を書く楽しさを知ったのではないだろうか。それはテーマうんぬんとは関わりなく、人物を作者の思うままに操り、小説世界を自分の手で作り出す楽しさである。作者が時々顔を出したり、一度言ったことを打ち消したり、それも作者が手中で操ることを楽しんでいるかのようにも見える。雨降りやまぬまま暮れていくすさんだ都、食うに困って盗みを働く下人、屍体の髪を抜く老婆――道具立ては決して明るい世界に属するものでな

---

5 たとえば長野甞一「「羅生門」」（志村有弘編『芥川龍之介『羅生門』作品論集』、クレス出版、二〇〇〇。初出は一九六七年）一五頁に「一見して分ることは、作のテーマが生存のためにエゴイズムにあるということだ」など。

6 石割透前掲書七二頁。

いにもかかわらず、明快な論理とともに話が展開するせいか、小説は決して重苦しさに覆われてはいないのである。

「羅生門」のテーマは果たして、自己の生命が危うい状況のなかで人は善悪の判断を捨ててエゴイズムを露呈するということに帰着するのだろうか。台湾大学日文系の人たちと一緒に読んでいた時、善悪という基準は相対的なものに過ぎないということを主張するのが主旨ではないかという意見が出された。さらには善悪を判断する理性の不確実さがテーマだとする考えも提起された。もしテーマがそういうものであるとすれば､この小説の書き方とも呼応している。小説の叙述には朱雀大路にはほかにも人が「もう二、三人はありそうなものである」（p.6）と言ったかと思うと､「それが、この男の外には誰もいない」（同）と打ち消す。夕焼け空に飛ぶ鴉の美しい描写をしたかと思うと､「もっとも今日は、刻限が遅いせいか、一羽も見えない」（p.7）と否定する。さらには「作者はさっき､「下人が雨やみを待っていた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようという当てはない」（p.7）とひっくり返す。このようにＡ－非Ａ、Ｂ－非Ｂ、といったかたちで続く叙述が目立つ。この書き方の特徴も、確かなものは存在しないというテーマと響き合うかに思われてくる。善悪そのものの相対性、善悪を判断する理性の不確実性、それがテーマであると捉えるのは、近代を超えている。作者自身は果たしてそのような意図を含んでいたのかどうか。これはむしろ作品は作者を超えて時代に応じた新たな相を展開していくものだと言うべきだろう。｢羅生門｣はそうした可能性を内蔵した作品であると読むこともできる。

三､「羅生門」と「高野聖」

極めて近代的な意匠をこらした「羅生門」を、それと一見対極にある小説と比べてみたい。それによって近代的なるものがより鮮明に照らし出されるのではないか。比較のために持ち出すのは、泉鏡

花の「高野聖」[7]である。芥川龍之介と泉鏡花は文学史的な位置づけも対照的といっていい。硯友社の中心作家、尾崎紅葉（一八六八～一九〇三）の死と入れ替わるかのように、紅葉より一歳年長の夏目漱石が小説を書き出し、江戸時代を引きずったかのような硯友社の文学とは対蹠的な新しい文学の潮流を作り出した。芥川はその漱石に連なる。一方、泉鏡花は尾崎紅葉の弟子として小説を書き始め、芥川が時代の表舞台で活躍している時期に、いわばその裏側でせっせと自分の小説世界を繰り広げていた。江戸の面影がのこる路地裏のひっそりとした住まいで火鉢に手をあてながら書き続けたかのように。まったくかけ離れるかに見える二人であるが、実は接点はあって、芥川は鏡花全集の賛辞を書いているし、芥川の葬儀の席では泉鏡花が真情あふれた、そして名文とはこういうものをいうのかとうなるような弔辞を読んでいる。芥川はこれもまた資質のうえでも文学のうえでも相い容れない志賀直哉を羨望していたとはよく言われるが、実は彼は泉鏡花に対してこそ自分には及びがたいという思いを抱いたのではなかったか。近代路線を疾走せざるをえなかった芥川にとって、黙々と前近代の小説を紡いでいる鏡花はまねたくてもまねられない存在だったと思われる。

「高野聖」は明治三三（一九〇〇）年に発表され[8]、「羅生門」より十五年早い。どちらも二十代の時の作であり（泉鏡花は時に二十八歳）、二人にとって代表的な作品であるほかに共通する所はなく、むしろ差異ばかりが目立つ。何より大きな違いは、合理性の有無である。「羅生門」には元の話もそうであるが、非合理的な部分がまったくない。そのために、死者の髪を抜くという、その行為自体は恐ろしいものであっても、得体の知れないものに触れた空恐ろしさは感じられない。すべてが合理的に説明され、合理的に事が運ぶのである。一方、「高野聖」は非合理性が話の根幹を作っている。妖しい

7 「高野聖」は『泉鏡花集』（日本近代文学大系 7、角川書店、一九七〇、二〇〇二年八版）所収による。
8 『新小説』明治三三年二月号。

女の手に撫でられることによってそこに通りかかった人がみな動物に変えられてしまうのである。このありえない話を合理的に解釈することもできないわけではない。「上人」の話をすべて上人の作り話と解すれば、一気に合理的な物語に転じる。しかしそうしたら、物語のおもしろさも一気に消滅してしまう。読者は語り手の「私」と同じように上人の話を実際の体験として信じなければならない。つまり「高野聖」においては非合理性が物語の核心を作っている。近代小説はそれに先立つゴシックロマンスなどに濃厚な非合理性を排除したところに生まれたといっていい。非合理性を核とする「高野聖」はその意味でも前近代的な小説に属する。

物語の結構が前近代的であるのと呼応するかのように、「高野聖」はその文体も古風である。豊富な語彙がちりばめられているが、その多くは古めかしい。「辿り着いたのが名指の香取屋。」のような体言止め、「ねぢねぢした厭な壮佼(わかもの)で。」のように文の末尾を省略してしまう言い方、いずれも近代以前の行文のなごりをとどめる。それに対して「羅生門」の文体は、百年近くを経た今読んでも古めかしさはほとんどない。そのまま通用するということは、見方を変えれば、芥川の文体以後、日本の小説の文体はそれによって確立した、それが定着して以後は大きな変化はない、と言うこともできる。

非合理の奇怪な内容、古風な文体、いずれも「高野聖」が前近代的な小説であることを示す顕著な特徴であるが、にもかかわらず決して色あせているわけではない。読者を引き込んで息もつがせずに読み耽らせてしまう小説の力をいまだに存分に備えているのは、何によるのだろうか。

それを解き明かすことは筆者の及ぶところでないが、その一つは物語を読み進ませる駆動力を備えていること。伏線を所々に設けながら、この先、何が起こるかに引かれ、最後に農夫が謎解きをするまで、読み手は作者の思うままに操られる。しかもそこに至る道筋で、読者は「頭身の毛も太る」(「羅生門」のことば)ようなぞっとする怖さと、ぞくぞくする好奇心を持続できるのである。あるいは

話を展開していくこうした牽引力は、近代小説では求めないもので、物語的な特徴であるともいえる。

二つは「高野聖」の個々の描写における鮮烈な印象。「羅生門」の方にも鴉が夕焼けの赤い空を背景に「胡麻をまいたように」飛び回る光景、楼上に「黄いろい光」が「揺れながら映」る光景など、ことに視覚的に鮮明な描写がある。「高野聖」の方は山中で木から落ちてくる「山海鼠（やまなまこ）」と呼ぶほどに巨大なひるが体にまといつく、触覚に関わる描写がある。「羅生門」の視覚性優位に比べて、原初的な感覚である触覚を駆使することによって、「高野聖」では気味悪さが生々しく迫る。そして何より、山中の女の妖艶な姿態、彼女と夫婦関係にあることがほのめかされる痴呆の少年の異様な形象。自分の臍をいじるばかりで口もきけない異形の少年には、すさまじいばかりの印象を与えられる。

小説の語り口には「羅生門」にも「高野聖」にも工夫が凝らされている。しかしその工夫のありかたが同じでない。「羅生門」には時に故意に作者を登場させることで、一方的に説き進む物語的な話法から逸脱しようとしていたが、「高野聖」の仕掛けは語りが二重になっていることである。すなわち旅する「私」がたまたま同行した「旅僧」、すなわち「高野山に籍を置」いて各地を説教して歩く「高野聖」の体験談を聞くというかたちを取る。中心となる話はすべて旅僧の語ったことである。直接の話者とは別の人の語ったこととして叙述を展開するのは、唐代伝奇をはじめとして物語によく見られるが、しかし小説「高野聖」における語りの二重性は、伝統的なものというより、むしろ逆に近代的なものであるかも知れない。少なくともこの語りの装置によって、内容の非合理性にヴェールがかぶせられるのである。そして旅僧の語る話に引き込まれる「私」は、読者の立場を代行し、話を受け入れやすくしている。

「羅生門」は『今昔物語』の話を近代小説に仕立てるために、心の動きとテーマを加えたと先に記したが、「高野聖」には登場人物の心理描写も用意されたテーマもない。テーマを探そうという気にも

ならないほどに、物語自体のおもしろさに惹きつけられてしまうのである。こうして読者を魅了する「高野聖」を単なる物語に過ぎないとして遠ざける見方もありうるだろう。ただこの作品をカウンターパートに置くことによって、日本の近代小説の性格が照らし出されるのではないだろうか。近代文学に必要な心理描写、テーマをあえて加えない。この対蹠的な二作を並べてみると、心理描写、テーマを備えた近代文学とは異質の文学もありうることがわかり、近代文学への疑義が生じてしまうのである。

四、「羅生門」と「野火」「ひかりごけ」

「羅生門」の話を煎じ詰めれば、老婆が屍体の髪を抜く、それを見た下人が老婆の服を剥ぎ取る、といういわば悪の連鎖である。いずれも自分が生きていくために他者の身体の一部、ないし身体に附随するものを奪う行為であり、それが連鎖することで「羅生門」が成立する。では他人の身体の一部を奪うことで生き延びようとする行為を突き詰めていくとどうなるか。他者の身体の一部を奪う行為の究極は、死者の肉体を食べることに行き着く。自分の命をつなぐために人肉を食べるという、おぞましい行為である。その問題に向かい合った小説として、大岡昇平の「野火」と武田泰淳の「ひかりごけ」の二つを取り上げよう[9]。いずれも戦後の作品であって「羅生門」と時代は隔たるが、題材の連続性という点で必ずしも唐突な比較ではないだろう。

「野火」[10]は大岡昇平の戦争体験に基づいているが、もちろん小説のなかの「私」は作者自身ではなく、精神病院に入れられた元兵士の手記というかたちを取る。章の一つは「狂人日記」と題されて

---

[9] 「野火」と「ひかりごけ」を並べて論じることは、海老坂武『戦後文学は生きている』(講談社、二〇一二)からヒントを得た。海老坂氏は「問題は人肉食の善し悪しということではなく」、かくも過酷な状況で死んでいった兵士たち、彼らにそれを強要した日本軍隊の問題へと向かう(六七頁)。「野火」はそうした問題へ拡がる可能性を内包する小説であろうが、ここでは食人肉の善悪の問題に限定する。

[10] 『大岡昇平全集３』(筑摩書房、一九九四)所収による。

いるが、「狂人日記」といえばまずゴーゴリの小説があり、そこから題名を取った魯迅の小説「狂人日記」がある。魯迅の「狂人日記」は周知のように人を食う身内に囲まれ、自分も食われるのではないかとおののく男の恐怖が綴られ、「野火」と同じく食人肉のモチーフが中心となっている。共通するところはそれだけではなく、魯迅の「狂人日記」は友人の弟が病気の時に書いた日記を手に入れるという前書きがあり、大岡昇平の「野火」も初出では俘虜病院で知り合った肉を食べない奇妙な男に書かせた手記であるというかたちを取る[11]。ただしのちにその冒頭部分は削って、末尾に主人公の男が精神病院で医師の勧めによって書いた手記であることが明らかにされる。つまり魯迅も大岡昇平もともに精神に異常をきたした男の綴ったものとして、合理的な枠組みを与えている。それは泉鏡花「高野聖」がやはり「私」が旅の僧から聞いた話とする結構をもつのと似通った工夫である。いわば異常な出来事に緩衝装置としての役割を果たしている。

魯迅と大岡昇平とはこのように共通するところがあるが、しかし魯迅の場合、人を食らうことは中国の旧社会が個人としての人間を抹殺することの隠喩であって、「野火」が戦争末期の極限状況のなかで人の肉を食べることを直接の問題としているのとは異なるので、魯迅についてはこれ以上に取り上げない。

「野火」は病気のために軍営から追い出され、かといって病院でも受け入れてもらえず、食料も尽きてあてもないまま南の島を歩き続ける「私」の物語である。彷徨の途中で瀕死の将校に出会う。将校は「俺が死んだら、ここを食べてもいいよ」といって、「私」に腕を見せる。彼がほどなく死ぬと、「私」はさんざん迷ったあげく、とうとう剣を抜いて死者の体に刃を入れようとする。

その時変なことが起った。剣を持った私の右の手首を、左の

[11] 「野火」の初出は一九四八年であるが、その後たびたび改訂されていることは前掲書改題（六九六頁）以下に詳しい。また同書には初出の冒頭部分も収められている（一三七頁）。

手が握ったのである。（p.100）

そして「私」は突然、何者かの「声」を聞く。

「汝の右手のなすことを、左手をして知らしむる勿れ」（p.101）

結局、「私」は死者の肉体を食べることを思いとどまる。「私」が聞いた声は神の声であるかのように書かれている。そこに至るまでも「私」は何度か神の声らしきものを聞くことがあり、また常に誰かに見られているような感覚を味わう。彼の行動を見ている存在とはこれも神であることが示唆される。しかしながら「私」はもともとのクリスチャンであるとは設定されておらず、最後に精神病院に入った「私」が医師に向かって「僕の神の観念は甚だ不完全なものですね」（p.130）というように、かなり漠然としたものだ。それゆえ、彼が聞いたのは神の声というよりも、人の深層にある倫理観が神の声となって聞こえたと解することもできる。人肉を食らうという極限の悪に向かいかけたのを、自分のなかのもう一人の自分が押しとどめるのである。神の声か自分の判断かというところが、「野火」の記述は微妙で曖昧であるが、しかしもしいずれかに断定して書かれたとしたら、この小説はわかりやすいが底が浅いものになってしまう。神か人かという二項対立ではおさまらないところに、人が生きるうえで指針とする何者かの存在が示唆される。キリスト教における絶対的な存在である神に直結できないとすれば、「野火」は日本的な精神風土に基づいた小説と言えるかも知れない。

「羅生門」では盗人にならねば自分が餓死してしまうという二者択一に迷う下人のなかで、善と悪がせめぎ合う。決断がつかない下人に「勇気」を与えたのは、老婆が屍体の髪を自分が生きるために抜いているという行為を目睹したことであった。つまり自分自身での判断は停止して、他者の判断、行為によって決めたのだった。老婆が屍体の髪を抜くことで下人は自分が同じことをしても許容されるかに思ったのである。『今昔物語』の原話では、老婆の衣、屍体の衣、老婆が取った屍体の髪もすべてを持ち去るのに対して、「羅生門」

では老婆の衣だけを剥ぎ取って逃げるのは、善悪に悩んだ下人の「良心」のなごりでもあるし、悪の連鎖が重なることなくつながることをあらわしてもいる。老婆の服を奪い盗人になる方向に進んだ下人と、死者の身体を食らうことをやめた「野火」の「私」とは、どちらも迷いながら反対の結果に向かう。「私」の方は自分自身の判断によったのだけれども、もしそこに人肉を食べているもう一人の男がいたとしたら、「私」も下人のように躊躇を振り切って同じことをした可能性もある。逆に老婆の行為を見た下人が老婆に対する「憎悪」をさらに燃え立たせて、盗人になるより餓死がましだと考える可能性も排除はできない。そのように考えれば、下人と「私」の結果の違いも紙一重のものということになる。

そして実際、一時は思いとどまった「私」も、ほかの二人の兵士と合流して彼らが猿の肉と称して、実は兵士を殺してその肉を食べているのを知ると、自分も気づかぬふりをしてその肉を食らう。最後にその仲間を撃ち殺したところで本人が書いた回想は終わっている。殺した仲間の肉は食べていないと「私」は思っている。

食人肉の事件に題材を取った小説に武田泰淳の「ひかりごけ」(一九五四年)がある[12]。これも複雑な構成をもつ小説で、北海道を旅する「私」は村の「校長」に案内されてひかりごけを見に行く。そしてかつてその地に漂流した船長が仲間の屍体を食べて生き残った事件を聞かされる。「校長」はその異常なできごとをいとも軽々しく語るのだが、「私」は村の歴史を編纂した「S 君」からさらに詳しく聞きただす。曖昧な記録しかのこらない事件に対して「S 君」は小説のような推理を話す。そして最後には「私」がその事件をもとに作り上げた戯曲が置かれている。つまり語り手である「私」自身は、「野火」の「私」が人肉を食する当事者であるのと違って傍観者にすぎないが、羅臼を旅する自分、村の二人の相い異なる話、そして自分で書いた戯曲、それらから成り立つというように、構成がはなはだ入り組んでいる。穏やかな旅行者の見聞から書き出された小説

[12] 『武田泰淳集』(日本文学全集 63、新潮社、一九六〇)による。

が、最後に過激な内容の戯曲を置くのは木に竹を接いだかに思われるが、しかし作者の言わんとすることを述べるためにはこうしたかたちを取らざるをえない、苦心の末にたどりついた構成なのだと納得できる。

「ひかりごけ」とは羅臼の海に面した岩のくぼみに自生する苔の一種で、金緑色の光を発する天然記念物である。これを題名としているのは、人肉を食べた人間には首のうしろにひかりごけのような光の輪が浮かぶと言い伝えられていることによる。小説に付された戯曲は漂流した船員たちの飢餓を描く第一幕、一人生きのこった船長が裁かれる裁判の第二幕、その二つの幕から成る。裁判のなかで船長は人肉を食べた自分にだけはひかりごけのような光の輪が着いている、それが見えるはずだという。しかし検事にも弁護士にも裁判長にも傍聴する人々にもそれは見えない。逆に船長以外の人々の首にはみな光の輪が着いて、「おびただしき光の輪、密集してひしめく」（p.144）というト書きで幕が下りる。

すなわち「ひかりごけ」では人肉を食べた行為を否定するのでなく、その人を裁く行為を糾弾しているのである。人肉を食べるという行為にはそうせざるをえない必然があり、それほどの状況に追い込まれたこともない人々が、法的に悪として裁くことの偽善ぶりを告発する。裁く人々こそ加害者なのだと言おうとしているかのようだ。

「野火」は死を覚悟するような状況で人肉を食べることへのためらいが、まわりの兵士たちがそれをしているのを見て、しだいに禁忌が薄れていき、自分も同じ行為をするに至るという経緯を描いている。食人肉を悪とすることは一貫していて、ただそれに対する罪悪感が希薄になっていくというにすぎない。「羅生門」も同じであって、下人が強奪の行為を悪とすることに変化はなく、悪と知りながらあえてするだけのことである。「羅生門」も「野火」も悪に手を染める立場だけが描かれる。それに対して「ひかりごけ」は彼らの行為を悪とみなし自分は善であると信じ込んでいる人たちに批判を向

けるのである。そのように見てくると、「羅生門」と「野火」との連続性は、「ひかりごけ」によって途切れ、前二者にはなかった観点が導入されたということができる。このようにして人間の善悪をめぐる小説は新しい展開を迎えたのである。