

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——

木 股 知 史

前提

絵画や美術に関連した近代小説の中でも、芥川龍之介の『地獄変』は、絵師良秀の娘が地獄絵のモデルとして権威者大殿によって牛車ごと焼かれるというセンセーショナルな展開によってよく知られている。権威者とお抱えの絵師が対決する権力への反抗のドラマ、娘の焼殺という現実の悲劇を地獄絵の表現に昇華する芸術至上主義の問題、大殿のそば近くに仕える語り手のフィルターの問題などが、これまでの研究史の主要な論点となってきた。

しかし、本稿ではそうした論点に新たな解釈を加えることは極力控えて、テキストの中で絵画や美術的モチーフがどのように機能しているかについて考えたい。とるべき方法はシンプルなもので、表現された絵画的イメージについて、文化的コンテキストにおける相互関連性を探り出そうというものである。作者がその関連性について認知していたかどうかは問わないという立場に立ちたい。目標は、『地獄変』というテキストを単線的な物語の継起の追認によって一つの意味に困り込むことをやめて、イメージの相互関連性の網の目のなかに開くことである。

十王と地獄

(一) 絵師良秀が描き残した地獄図について、語り手は「六」で、その概要を説明して

いる。語り手は、「同じ地獄変と申しましても、良秀の描きましたのは、外の絵師のに比べますと、第一図取りから似て居りません。」と述べた後、まず次のように描写している。

それは一帖の屏風の片隅へ、小さく十王を始め眷属たちの姿を描いて、あとは一面に紅蓮大紅蓮の猛火を、剣山刀樹も爛れるかと思ふ程渦を卷かせたのでございませう。でございませうから、唐めいた冥官たちの衣裳が、点々と黄や藍を綴つて居ります外は、どこを見ても烈々とした火焰の色で、その中をまるで中のように、墨を飛ばした黒煙と金粉を煽つた火の粉とが、舞ひ狂つて居るのでございませう。

この「紅蓮大紅蓮の猛火」については、源信の『往生要集』によって伝えられた地獄観からはずれる要素とみなすことはできない。渦巻き暴れ狂う炎の表現は、六道絵の常套といってもよいだろう。²⁾ただし、「墨を飛ばした黒煙と金粉を煽つた火の粉とが、舞ひ狂つて居る」という墨や金粉を使った描写法に新奇さがあるということは言えるかもしれない。

ここで留意しておきたいのは、「一帖の屏風の片隅へ、小さく十王を始め眷属たちの姿を描いて、あとは一面に紅蓮大紅蓮の猛火が剣山刀樹も爛れるかと思ふ程渦を卷かせた」とあるように、十王図と六道絵が接合した形を、良秀の地獄図は示しているということである。小栗栖健治によれば、『十王経』（仏説預修十王生七経）

は、唐末五代の頃に成立した偽経で信仰を集めた。日本では鎌倉時代にこれを元に『地藏十王経』（『仏説地藏菩薩発心因縁十王経』）ができ、閻魔王を含む十王は、死者を裁く役割を持つが、日本では十王に本地仏が当てはめられて広まったという³⁾。

小栗栖健治は、「鎌倉時代後期以降の地獄絵において、六道十王図と称すべき作例は多い」と指摘し、事例として極楽寺（兵庫県多可町）の「六道絵」をあげている⁴⁾。三幅から成る絵であるが、上部に居並ぶ十王が描かれ、下部に地獄（黒繩地獄、阿鼻地獄、衆合地獄、寒地獄）が大きな割合をとって描かれている。阿鼻地獄では、十王の前に燃え盛る炎に呑み込まれる人々を描いている。良秀の地獄図も同じ構成要素を持つと考えてよいだろう。だから、十王と地獄の並存については、平安期の作としては異例であるが、他の絵師と異なった「図取り」とは言えない。

さて、語り手は先の引用部に続いて、罪人は「殆ど一人として通例の地獄絵にあるものではない」と語り、罪人の有り様について次のように説明する。

何故かと申しますと良秀は、この多くの罪人の中に、上は月卿雲客から下は乞食非人まで、あらゆる身分の人間を写して来たからでございます。束帯のいかめしい殿上人、五つ衣のなまめかしい青女房、珠数をかけた念仏僧、高足駄を穿いた侍学生、細長を着た女の童、幣をかざした陰陽師——一々数へ立て、居りましたら、とても際は限はございません。兎に角さう云ふいろ／＼の人間が、火と煙とが逆捲く中を、牛頭馬頭の獄卒に虐まれて、大風に吹き散らされる落葉のやうに、紛々と四方八方へ逃げ迷つてゐるのでございます。

引用の後は地獄の責苦の描写が続くが、それは、多くの実在する地獄絵にも描かれている共通の要素である。明確に異なるのは、亡者たちの描写である。「あらゆる身分の人間」が着衣のまま描かれているという点である。一部の例外、例えば、衆合地獄における女人の幻などを除いて、一般的な地獄絵では、亡者は全裸か、男は褌、女は腰布をつけた裸体に近い姿で描かれることが多い。性別は分別できるが、職業まではわからないように描かれている。多くの地獄絵では、罪人たちは衣服をつけずに描かれているが、良秀の地獄絵では、身分の上下に関わらず様々の階層の

人々が罪人として描かれ、しかも衣服を身につけている。

こうした着衣の人々がいるという着想はどこから出てきたのであろうか。十六世紀後期から十七世紀にかけて、新しい要素を持った「熊野観心十界曼荼羅」と呼ばれる地獄絵が生まれた。その構成要素は次のようなものである。⁵⁾

「熊野観心十界曼荼羅」はタテ約百四十五センチ、ヨコ約百三十七センチという大画面に、地獄、餓鬼、畜生、阿修羅、人、天の六道と声聞、縁覚、菩薩、仏の四聖の中の世界を描いている。絵仏師による正統派の仏教絵画ではない。

約五十の情景が描かれるが、「老いの坂」という要素に注目したい。画面上部に緩やかな弧を持つ楕形の曲線の坂があり、その上を渡るそれぞれの年齢と人生の状況を示す男女の着衣像が、順に描かれている。右端の始まりが赤ん坊で、左端の終端が老女である。中央の頂点部には、人生の絶頂期にあることを示す金の扇を開いた男性像が描かれる。その他にも、老若男女の着衣の人物像が描きこまれている。

「権勢を誇った高貴な人でも地獄に堕ちるといふ物語」が「熊野観心十界曼荼羅」にはあったという⁶⁾。これは、あらゆる階層、年齢の人々に性別に関わらず死が訪れるということを示した西洋の死の舞踏図にも通じる考え方である。⁷⁾

また、「熊野観心十界曼荼羅」には、地獄からの迎えを示す火車が必ず描きこまれている。車の中には、男女、あるいは女性が乗って、炎に取り巻かれている。このことは次節で詳しく触れることにしたい。

火車

良秀が描いた地獄絵の中で、一幅の焦点となるのは女房を乗せた燃える牛車の描写である。落下してくる車を語り手は次のように表現している。

が、その中でも殊に一つ目立つて凄しく見えるのは、まるで獣の牙のやうな刀樹の頂きを半ばかすめて（その刀樹の梢にも、多くの亡者が曇々と、五体を

貫かれて居りましたが)中空から落ちて来る一輛の牛車でございませう。地獄の風に吹き上げられた、その車の簾の中には、女御、更衣にもまがふばかり、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、悶え苦しんで居りますが、その女房の姿と申し、又燃えしきつてゐる牛車と申し、何一つとして炎熱地獄の責苦を偲ばせないものはございませぬ。云はゞ広い画面の恐ろしさが、この一人の人物に轉つてゐるとでも申しませうか。これを見るもの、耳の底には、自然と物凄い叫喚の音が伝はつて来るかと疑ふ程、入神の出来映えでございました。

良秀は「私は屏風の唯中に、檳榔毛の車が一輛空から落ちて来る所を描かうと思つて居ります。」と言つて、大殿様にある提案を持ちかけた。地獄絵を描けずに進みかねている良秀が大殿に懇願したのは、次のような場面であつた。

「その車の中には、一人のあでやかな上臈が、猛火の中に黒髪を乱しながら、悶え苦しんでゐるのでございます。顔は煙に烟びながら、眉を擡めて、空さまに車蓋を仰いで居りませう。手は下簾を引きちぎつて、降りかゝる火の粉の雨を防がうとしてゐるかも知れませぬ。さうしてそのまはりには、怪しげな驚鳥が十羽となく、二十羽となく、嘴を鳴らして紛々と飛び繞つてゐるのでございます。——ああ、それが、その牛車の中の上臈が、どうしても私には描けませぬ。」

牛車に乗った女人が炎に包まれるという場面の着想源について考えてみよう。まず、地獄絵の要素の中で鉄車と呼ばれるものがある。真保亭は、地獄絵についての啓蒙的書物で阿鼻地獄の描写の部分として鉄車を紹介している。この本は、啓蒙的に地獄を紹介するために、中古中世近世のさまざまの画像を、地獄巡りの順番に並べて物語的解説を付けたものである。鉄車が登場する図としては、『地獄草紙模刻丙本』が引かれている。図の解説には、「獄卒たちの牽く鉄の車が真っ赤に焼けて燃えながら地獄内を走る。車上の罪人は焼死したり、生きかえつたり苦しみを繰り返す。」とある。

もう一つ、地獄からの迎への印である火車という存在がある。加須屋誠は、地獄絵における火車のイメージに注目し、いくつかの事例を指摘している。

極楽寺所蔵の「六道絵」三幅の右幅に登場するものについて、加須屋は「牛頭が曳き馬頭が押す火車には裸の男が一人乗る。その上方に法衣を着た僧侶がいて、彼が手に持つ枝から水滴が垂れている。よく見れば、車上の男はこの水滴を両手で受け取っているようだ。」と述べている。加須屋によれば、この図柄は、宋の非濁が編んだ説話集『三宝感應要略』に収められている安良の説話を元にしていう。殺生を生業とする安良はある時、火車に乗せられて地獄に運ばれる夢を見る。火車の熱さに苦しんでいると僧侶が出てきて水をかけてくれ、閻魔王庁では命乞いをしてくれる。安良の兄が仏像を作った時に寄進したことが認められて現世に戻ることになった。この図柄は中世には広く流布していたという。禅林寺所蔵の「十界図」では、臨終を迎えようとする病人の家に炎を上げた火車が走り寄る。聖衆来迎寺所蔵の「六道絵」のうちの「阿鼻地獄幅」には、坊主頭の入道が乗せられている。加須屋の描写では「火車が猛スピードで疾走することを、楯円に変形した車輪と中心部の荒い筆致による回転線をもって示す。その車に乗せられているのは、坊主頭の入道殿。火車のすぐ横を鉄札をもった鬼が並走する。」となっている。加須屋はこの図柄から、『平家物語』の巻第六「入道死去」の妻時子が清盛の夢を見る場面を関連づけている。時子の夢でも火車が訪れ、無間地獄を示す「無」の文字を記した鉄札が建てられている。『平家物語』の描写は次のようになっている。

入道相国の北の方、二位殿の夢にみ給ひける事こそおそろしけれ。猛火のおびただしくもえたるに車を、門の内へやり入れたり。前後に立ちたるものは、或は馬の面のやうなるものもあり、或は牛の面のやうなるものあり。車のまへには、無といふ文字ばかりぞみえたる、鉄の札をぞ立てたりける。二位殿夢の心に、「あれはいづくよりぞ」と御たづねあれば、「閻魔の庁より、平家太政入道殿の御迎に参つて候ふ」と申す。「さて其札は何の札ぞ」と問はせ給へば、「南閻浮提金銅十六丈の盧遮那仏焼きほろぼし給へる罪によつて、無間の底に

墜ち給ふべきよし閻魔の庁に御さだめ候が、無間の無をば書かれて、間の字をばいまだ書かれぬなり」とぞ申しける。

この二位殿(時子)の夢を踏まえているのが、『地獄変』の続編としての構成要素を持つ『邪宗門』における大殿の死の前後の描写である。⁽¹⁴⁾

あれは確、若殿様の十九の御年だつたかと存じます。思ひもよらない急な御病気とは云ふものの、実は彼はその半年ばかり前から、御屋形の空へ星が流れますやら、御庭の紅梅が時ならず一度に花を開きますやら、御厩おうまの白馬が一夜の内に黒くなりますやら、御池の水が見る間に干上つて、鯉や鮒が泥の中で喘ぎますやら、いろいろ凶むらい兆しるしがございました。中でも殊に空恐ろしく思はれたのは、ある女房の夢枕に、良秀の娘の乗つたやうな、炎々と火の燃えしきる車が一輛、人面の獸に曳かれながら、天から下りて来たと思ひますと、その車の中からやさしい声がして、「大殿様をこれへ御迎へ申せ。」と、呼はつたさうでございます。その時、その人面の獸が怪しく唸つて、頭を上げたのを眺めますと、夢現の暗の中にも、唇ばかりが生々しく赤かつたので、思はず金切声をあげながら、その声でやつと我に返りましたが、総身はびつしより冷汗で、胸さへまるで早鐘をつくやうに躍つていたとか申しました。

「或女房の夢枕に、良秀の娘の乗つたやうな、炎々と火の燃えしきる車が一輛、人面の獸に曳かれながら、天から下りて来た」とあるのは、良秀の地獄絵の焦点となる燃える車が伝統的地獄絵の火車のイメージから着想された可能性を示している。もう一つ、夢に火車が現れるとされる設定は、火車が現世と地獄をつなぐものであることを示している。燃える車は現世での罪障が地獄に現れたことを暗示している。

火車に女が乗せられている事例は、近世期に見出すことができる。『近代百物語』は全五巻、明和七年正月の刊行で、鳥飼醉雅の序によれば「遍参の僧の解説を川崎氏なるものが書きとめた」ものだとされるが、『享保以後大坂出版目録』によると、

作者は吉文字屋市兵衛、すなわち序文を識した醉雅こと吉文字屋三代目洞斎であるといふ。⁽¹⁵⁾ 吉文字屋三代目洞斎は百物語怪談集の出版に熱心でこれもその一つであり、特色は、「ありふれた地獄の怪談を何かと世話的な説話に改作しよう」とする点にあったといふ。⁽¹⁶⁾

火車が登場する説話は卷五所収の「巡るむくひの車の轍」である。備中国の山城屋善左衛門は妻が病気に伏しているため、妻をもうけるが、妻は我欲のために正妻の絵姿に毎日釘を打つて呪い殺してしまう。妻の夢に正妻が復讐を告げに現れる。火車の登場はこの後である。妻は旦那寺の和尚に懺悔して供養してもらい復讐は避けられたかに見える。しかし、四、五日後、ふとまどろむ時に恐ろしい夢を見て、その夢の様を妻は母に語る。⁽¹⁷⁾

たゞ今しばらくまどろむうち、うつ、ともなく夢ともなく、車のおとの聞ゆるにぞ、あらふしぎやと見る所に、火の車をとろかし牛頭馬頭の鬼大おんあげ、『なんちが罪広大なれば迎火の為の此車はやく来たれ』と、つかみのせ、虚空に追つたてゆきけるが、俄にはげしき風ふきおこり猛火さかんにもへあがり、骨もくだくる其くるしさ、『わつ』と、さけぶとおもひしがお世話でふた、びよみがへれど、火の車にまでのせられて、ちごくにおつる我が身の上。

この後、妻は悪事を悔いて虚空をつかんで息絶える。妻を乗せて虚空を走る火車は、挿絵では、車の先頭には牛頭が後方には馬頭が配されて、黒雲の上に描かれ、今まさに上昇しようとしているところが描かれている。乗せられた妻は炎に取り巻かれて髪をなびかせ、両手を差し上げて苦悶の表情を浮かべている。火車の左脇の地上では母親がそれを見送っている。夢ではあるが、生きながら火車に乗せられて苦しむということが焦点になっている。

この近世の説話は、「世話化」によって現世での物語展開が重視され、火車のイメージは、罪障のある者を現世から地獄へと運んで虚空を走り、業火に焼き尽くすという点で、『地獄変』の地獄図の着想に近いものを持っていると言つてよいだろう。

補足的なことであるが、語り手は牛車が転落する周囲を「まるで獣の牙のやうな刀樹の頂きを半ばかすめて（その刀樹の梢にも、多くの亡者が曇々と、五体を貫かれて居りましたが）」と表現している。刀樹の描写は、伝統的な地獄絵の衆合地獄に見られるもので、その頂には、着衣の美しい女性の幻が描かれることが多い。愛欲にまみれた亡者はその美女の幻に魅せられて木を登り、刀の刃のように鋭い樹木の葉に身を引き裂かれる。高所に現れる美しい着衣の女性像が、『地獄変』に登場する女房が乗った転落する牛車のイメージに暗示を与えた可能性についても指摘しておきたい。¹⁸⁾

語り手

さて、次に地獄絵の最も凄惨な場面の元となった良秀の娘が焼死する前後のイメージについて考えてみたいが、その前に焼死に至るモチーフと、語り手の問題に簡単にふれておきたい。

大殿と良秀は、主従関係にあり、身分差がある。二人の対立の原因は、良秀の娘が、大殿に召し出されて仕えることを、良秀が認めないということにあった。身分差があるとは言え、良秀は、女房として召し出されることを拒むために、大殿に、牛車を焼くことを願い出るのである。この点について、明確な意味づけをしているのが細江光説である。細江は「娘を殺す事で大殿が娘を汚すことを防ごう」という動機が良秀にあり、「うまく持ち掛けさえすれば、残虐な人間である大殿が娘を殺すであろう事は、充分予想できた」としている。¹⁹⁾

この読解の当否は別にして、ここで明確になるのは、娘の心事は語り手を通して推測するしかないという構造になっているということである。娘の心理については、多義的な読みとを試みることができるが、その多義性と引き換えに娘の犠牲は物語の縁辺に封じ込められてしまうことになる。

小説の語り手の構造を論じる際の共通知となっていることであるが、物語の世界に参加している一人称の語り手を採用した場合、その語り手の信憑性が問題となることは、ウエイン・C・ブースが、「信頼できない語り手」として取り上げた。²⁰⁾

こうした、語り手の導入によって、作者の設計通りの矛盾のない整序された読みがただ一つあって、それが覆い隠されている、という前提が揺らぐことになるが、しかし、それは、小説の構成自体が流動化することを意味してはいない。

ここでの立場は、語り手の裏表がある言葉は、流動的な要素を作品に導入することとなるが、小説の構造自体が無意味化されることはないものである。どんなことが描かれても、語り手のフィルターを通じた記述であり、その真偽は流動しているという見方もできる。ただ、本稿ではそうした読みは退けたい。根源的不定性が招来されるとすれば、あらゆる物語は無意味にならざるを得ないからである。

語り手のフィルターが最も影響しているのは、行動の描写が限定されている良秀の娘である。娘は、細江説の主張する、良秀の計画、つまり、死をもって大殿に抵抗することを、受容していたかどうか不定のまま残されることになる。娘は、おとなしく、大殿の誘いに応じたくないと考えているが、死んでまでそれを拒もうとは思っていないのか、娘は、いろいろな思いはあるが、父の指示には従おうと考えており、死を覚悟していたのか、娘は自分が牛車とともに焼かれるなどとは思ってもせず、苦悩のうちに犠牲となるのか、決定することができない。

語り手の判断の不定性は、小説の謎を作る娯楽的要素として機能するとともに、一義的なメッセージを壊す機能も持っている。

特に問題となるのは、語り手の娘についての判断である。それがどのような経過をたどっているかを確認しておこう。語り手は、娘が誰かに襲われそうになった時には、艶しさを感じ取り、良秀の様子を描く時は、良秀の感覚や判断を観察によって代弁している。それはあくまで外見であって、ほんとうに良秀がそう感じていたかは不明の域に置かれる、良秀や娘の内面は多義的な様相を帯びることが余儀無くされるのである。裏表のある言葉を語る語り手によってとらえられた娘の像は、たいへん興味深い矛盾を露呈している。娘の焼死は芥川が関心を寄せたキリスト教的受難に近く、苦痛の聖性を示しているとともに、潜在するエロティシズムをも喚起するのである。

娘の変貌

猿を若殿の折檻から救ったことが、事の発端となって、若殿⇨大殿と、娘⇨良秀の間に緊張関係が生じることになる。猿は父の身代わりであり。猿を許したことで借りが生じる。借りの返済は娘そのものが負うことになる。若殿の不満を聞いて、良秀の娘と猿に大殿は会うことになり、娘の容貌を確認した。婿を取ること考えない父良秀は娘を溺愛している。娘の出仕を阻んだために、大殿と良秀の関係は悪化する。そうした状況下で娘は次のように描かれている。

よく桂の袖を噛んで、しく／＼泣いて居りました。そこで大殿様が良秀の娘に懸想なすつたなどと申す噂が、愈々拡がるやうになつたのでございませう。中には地獄変の屏風の由来も、実は娘が大殿様の御意に従はなかつたからだなどと申すものも居りますが、元よりさやうな事がある筈はございませぬ。

裏表があるとすれば、大殿は娘に懸想したし、屏風制作指示もそのことにかかわるといふことになる。「十二」では、父良秀ともども、さらに「氣鬱」になつた娘の状態が描かれる。

それが元来愁顔の、色の白い、つ、ましやかな女だけに、かうなると何だか睫毛が重くなつて、眼のまはりに隈がか、つたやうな、余計寂しい気が致すのでございませぬ。初はやれ父思ひのせめだの、やれ恋煩ひをしてゐるからだの、いろ／＼臆測を致したものがございませぬが、中頃から、なにあれは大殿様が御意に従はせようとしていらつしやるのだと云ふ評判が立ち始めて、夫からは誰も忘れた様に、ぱつたりあの娘の噂をしなくなつて了ひました。

この後、大きな転換点となる一つの事件が起こり、娘は「つつましやかな」「寂しい」様子とは異なつた印象を語り手に与えることとなる。邸内で語り手は不審な

物音を耳にする。「十三」では、娘は次のように描かれる。

が、その時私の眼を遮つたものは——いや、それよりもつと私は、同時にその部屋の中から、弾かれたやうに駈け出さうとした女の方に驚かされました。女は出合頭に危く私に衝き当らうとして、その儘外へ転び出しましたが、何故かそこへ膝をついて、息を切らしながら、私の顔を、何か恐ろしいものでも見るやうに、戦き戦き見上げてゐるのでございませぬ。

それが良秀の娘だつたことは、何もわざわざ申し上げるまでもございませぬ。が、その晩のあの女は、まるで人間が違つたやうに、生々と私の眼に映りました。眼は大きくかゝやいて居ります。頬も赤く燃えて居りましたらう。そこへしどけなく乱れた袴や桂が、何時もの幼さとは打つて変つた艶しささへも添へてをります。これが實際あの弱々しい、何事にも控へ目勝な良秀の娘でございませうか。——私は遣り戸に身を支へて、この月明りの中にある美しい娘の姿を眺めながら、慌しく遠のいて行くもう一人の足音を、指させるもの、やうに指さして、「誰です」と静に眼で尋ねました。

娘は語り手の「誰です」という問いに答えなかつた。伏線から見ると、相手が大殿であつたとするのがもつとも自然であらう。語り手は、娘の様子を「いや、それと同時に長い睫毛の先へ、涙を一ぱいためながら、前よりも緊く唇を噛みしめてゐるのでございませぬ」と記すのである。この悲哀は、屈辱を耐えていることからわき出てくるもので、猿が語り手に礼をするのも、心に反した屈辱の完遂を、通りがかつた語り手が回避させることになつたからだと推定できる。

しかし、ここには屈辱と同時に「しどけなく乱れた袴や桂が、何時もの幼さとは打つて変つた艶しささへも添へてをります」という官能の目覚めも描かれている。語り手の男性の視点は、屈辱と官能を区別できずに、矛盾した要素を同時に描き出しているという理解も可能であらう。

平安朝の歴史的状況を考慮すれば、語り手も指摘しているやうに、娘が、大殿の庇護を受けることは、悪いことではないといえるだらう。ただ、混入している近代

的視点は、娘の意思を踏みにじることを悪だと考える。それは直接主張されるわけではなく、大殿と良秀の対決という物語の主線のなかにさりげなく織り込まれている。

娘における、「屈辱と官能の共存は、伏線としては、結末の焼死と「法悦」という二重性の矛盾を連想させるように機能していくことになる。

髪を噛む

娘が焼かれる際の語り手の描写を「十八」から引いてみよう。

あの煙に咽んで仰向けた顔の白さ、焰を掃つてふり乱した髪長さ、それから又見る間に火と変つて行く、桜の唐衣の美しさ、——何と云ふ惨たらしい景色でございましたらう。殊に夜風が一下しして、煙が向うへ靡いた時、赤い上に金粉を撒いたやうな、焰の中から浮き上つて、髪を口に噛みながら、縛めの鎖も切れるばかり身悶えをした有様は、地獄の業苦を目のあたりへ写し出したかと疑はれて、私始め強力の侍までおのづと身の毛がよだちました。

「身の毛がよだつ」「地獄の業苦」という恐怖を指し示しておきながら、それは同時に「美しさ」とも表現されている。特にこだわりたいのは、「髪を口に噛みながら縛の鎖も切れるばかり身悶えをした有様」という娘の姿態の描写である⁽²¹⁾。

例えば、『地獄変』とほぼ同時代制作の上村松園《焰》(大正七年(一九一八)絹本着色 東京国立博物館)には、嫉妬の表現として髪を噛む女性像が見られる。松園は『青眉抄』で、源氏物語の六条御息所の生き霊を描いたものだとしている。髪を口に噛む表現はこの場合は「中年女の嫉妬」を描き出したものだ⁽²²⁾。しかし、「髪を口に噛みながら縛の鎖も切れるばかり身悶えをした有様」という良秀の娘の姿態の描写は、明らかにエロティシズムの表示を隠している⁽²³⁾。

歴史的には、地獄絵は宗教的な救済や畏怖を知らしめるという効用を持たされていた。しかし、この娘の姿態は、いわゆる責め絵を連想させる。宗教的な地獄の責

苦が、この描写では、浮世絵や近世演劇の一部に伝わっている責め場に通じるものに転倒させられている。

芥川の同時代には責め絵で知られる画家伊藤晴雨が活躍していた。晴雨伊藤一は、明治十五年東京浅草の生まれ、父は元旗本の金属彫刻師であった。十歳の時、母に連れられて本所の寿座で『吉田御殿招振袖』を観劇し、責め場に関心を持つきっかけとなった。十六歳の頃、女が縛られている責め絵の収集を始めた。明治三十九年、帝国新聞用達社に入社。翌四十年には毎夕新聞社の挿絵画家として入社し、演芸欄も担当する。四十二年には、やまと新聞社の挿絵主任となり、兼任で読売新聞社に入社し、挿絵、三面記事を担当した。

伊藤晴雨の絵のコレクターであった福富太郎は、画壇の表舞台に立とうとしなかった晴雨について、「大正七年十一月、晴雨は号を晴雨と改めるのだが、このあたりを境にして、芝居や風俗研究に、さらには「責め絵」とと、彼自身の趣味の世界に、よりいっそう沈潜していったようにみえる」と述べている⁽²⁴⁾。『地獄変』の公表の後であるが、晴雨は妊娠した二度目の妻を逆さ吊りにするなど、責めの場面をモデルを使って実演し、それを絵にしている。晴雨は髪乱れに固執し繰り返し責め絵のモチーフとしている⁽²⁵⁾。晴雨の責め絵のためのモデル使用は、絵師良秀が地獄のリアリティ追究のためにモデルを必要とすることに相似している。

『地獄変』遺響としての『燔刑』

女人焚死をモチーフにした、鈴木泉三郎の一幕ものの戯曲『燔刑』は、『早稲田文学』大正一〇年十月号に掲載された⁽²⁶⁾。伊藤晴雨をモデルにして書かれたものであり、『地獄変』の遺響を見てとることができる⁽²⁷⁾。福富太郎の要約を引いてみよう。

芝居は責め絵師・津村有年(月岡芳年をもじったものか、脚本の設定では四十五歳)とその妾・富山くに(二十六歳)、内弟子・木村火葉(二十五歳)の三角関係を描いたもので、痴話喧嘩から有年がくにを縛りあげて切りつけ、つ

いには火を放ち、縛られた女が悶え苦しむ様を描こうとする……という、芥川の『地獄変』さながらのストーリーである。

福富は『地獄変』を想起しているが、もちろん芥川の作の方が先に書かれており、その遺響がこの戯曲には感じられるということである。自分の妾おくと弟子火葉が情交を持つことに怒った絵師有年はおくにを縛りあげる。有年は、おくにを虐待し、髪がこわれたのを見て、「もう少し顔へ毛が乱れかからねえちやアいけねえ」と言つて、髪を毛を顔にかけ、小刀で頬を切る。この場面では、しつらえた演出によつてモデルを虐げても得られない臨場性が、妾を罰するという怒りの振る舞いのうちに潜んでいることに、有年が気づくというように描かれている。行為はエスカレートし、有年は「さうだ。燔刑にしてやろうかどうだその足許から火を焚きつけて、苦しむところを描いてやろうか。」と言つた。

有年は、おくにの足元に炭俵や木端を積み、ついに火をつける。「8 火葉と有年とおくに」では次のように急激に結末に達する。

有年 よし、さうしてゐる。今描いてやる。己が一代の名画にしてやる(立上る) 貴様の姿が千古に残るんだ。光栄におもつて静かにしてゐる。

火葉飛びかかる有年声を立てずに倒る。

火葉の介入によつて、おくにが救われたという暗示がある結末である。有年の髪へのフェティッシュなこだわりは、晴雨が自伝で記している嗜好に一致し、晴雨も自分がモデルであることを認めている。²⁸⁾

『燔刑』は、責め絵のリァリテイの極限を追求する絵師有年が、倒錯的なふるまいに邁進し、その結果生まれる絵を永遠に残る傑作だと考えている点で、『地獄変』に重なる部分を持っている。『燔刑』を『地獄変』に重ねると、女性に対する嗜虐性が共通のジグソーの一片として浮かび上がってくる。また、『燔刑』に欠落しているものは、救済や法悦という宗教的な道具立てである。

縛られて焼かれる良秀の娘の「髪を口に噛みながら、縛の鎖も切れるばかり身悶

えをした有様」が示す倒錯的な要素は、大殿との対決や、真実を描く芸術の完遂などというわかりやすい理屈に巧妙に隠されているといつてもよいだろう。絵画的要素の相互関連性という視点から『地獄変』を考えると、そこには毀損することが充足することであるという邪悪なエロティシズムの要素が潜在していることに気がつくのである。

順序と転倒

猿の良秀が、娘に殉じるように牛車に飛び込んだ後、良秀に訪れる変化は「十九」で次のように語られている。

その火の柱を前にして、凝り固まつたやうに立つてゐる良秀は、——何と云ふ不思議な事でございます。あのさつきまで地獄の責苦に悩んでゐたやうな良秀は、今は云ひやうのない輝きを、さながら恍惚とした法悦の輝きを、皺だらけな満面に浮べながら、大殿様の御前も忘れたのか、両腕をしつかり胸に組んで、佇んでゐるではございませんか。それがどうもあの男の眼の中には、娘の悶え死ぬ様が映つてゐないやうなのでございます。唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる——さう云ふ景色に見えませんでした。

「火の柱」に「キリスト教の神の道しるべ」を読みとる見解がある。²⁹⁾ 火刑と浄化が並立する画像は、火刑台のジャンヌ・ダルクの絵画に先例がある。構図は、薪の上に白衣を着たジャンヌが鎖で縛られて十字架を抱き、煙や炎が上がりつつあるという事例が多い。³⁰⁾

『地獄変』ではサディズムの聖性への転換はどのように図られているのか。「唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる」というのは、むしろ、語り手の推測が混じった表現ではある。ただ、自らの娘の苦痛と無辜の死が、心を喜ばせるというのは、倒錯した反応である。ここで、良秀は、人の

世界の埒を踏み越えているといえるだろう。この矛盾は、厳かさを強調することで、乗り越えようとされる。語り手は「何故か人間とは思はれない、夢に見る獅子王の怒りに似た、怪しげな厳さがございました。」と語る。

ここで、表現された画像と、語り手たちが見た凄惨な現場はどう違うのか考えてみよう。「六」では、地獄の苦しみが「入神の出来映え」で描かれているという迫真性が強調されていた。「六」では、描く者、良秀の法悦は伏せられているわけである。そして、「十九」の「唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる」というような邪悪なエロティシズムは、完成作からは除去されているのである。

誰でもあの屏風を見るものは、如何に日頃良秀を憎く思つてゐるにせよ、不思議に厳かな心もちに打たれて、炎熱地獄の大苦艱を如実に感じるからでもございませうか。

「六」では、「厳かな心もち」は、「炎熱地獄の大苦艱」から生じると考えられている。

語り手のフィルターの問題にも立ち止まっておこう。娘の死を目撃する良秀の「法悦」は語り手の推測であるという見方もできる。娘のイノセンスは、男性中心化視点の見る幻だという立場もありうる。娘の苦悶に満ちた死は、父の芸術への殉教と、支配者への挑戦という大義の向こうに蓋をされて隠されて、封印されてしまったという見方もできる。この封印こそが邪悪な暴力であり、それがエロティシズムを発動させるのだと言ってみてもよいかもしれない。

バタイユ、サド、ユイスマンス

娘の死を見る良秀について、語り手は「唯美しい火焰の色と、その中に苦しむ女人の姿とが、限りなく心を悦ばせる」ようだというが、惨苦と悦楽の相反一致は、ジオルジュ・バタイユの思想を想起させる。

ジオルジュ・バタイユという思想家は、苦痛と官能、宗教とエロティシズムは相補う存在であるという主張を行った。もちろん、主著『エロティシズム』の刊行は一九五七年であり、バタイユは芥川の死後に活躍した思想家である。しかし、バタイユの思想は、『地獄変』が接近しつつも回避した問題を鮮明に照らし出す。³¹⁾バタイユは、人の心に巢食っているサディズムについて、次のように指摘してい

すなわち私たちの内部には、焼き尽くしたい、滅ぼしたい、自分の財を炎に変えたいという欲望があり、一般的にこの焼尽、破壊、炎は私たちに幸福感を与えるのであるが、まさにこの焼尽、破壊、炎こそ私たちに神聖なるものに見えるのであり、唯一それだけが、私たちの内部で至高の態度を決定しているのである。至高の態度とはすなわち無私無欲で、役立たずで、ただこの態度自体にしか仕えず、将来の成果などには絶対従属しない態度のことだ。

焼尽と破壊が幸福感を与えるというバタイユの思想の着想の源の一つである、マルキ・ド・サドの思想や文学について、芥川はふれたことがあったと推定できる。³²⁾ユイスマンスの『さかしま』は明治末によく知られていたが、ジャンヌ・ダルクを補佐した武人でありながら、幼児虐殺という反道徳的行為に迷い込んだジル・ド・レエ伯爵を研究するデュルタルを主人公とした『彼方』については知られていなかった。『彼方』には、聖人志向と悪魔礼賛が円環する構造を持つことが、「聖人が美德の極致にいたるように、罪悪の奥底を極めようという自尊心も人間にはあるからね」というデュルタルの言葉に表現されている。美德と悪徳の一致はバタイユの思想の圏内に属している。³³⁾

苦痛の法悦への転換は、禁忌への侵犯を現している。禁忌への侵犯という、ほんとうに追究すべき課題が、宗教的な救済に回収されてしまっているのではないか。娘の死が相似しているのは、殉教である。父の表現、すなわち、地獄絵という宗教画の作成という父の聖なる行為に対して、娘は命をささげたということになる。それを近代的な価値観に置き換えれば、芸術への献身ということになる。しかし、

私たちは献身的な死がタブーへの侵犯を隠しているという視点を留保しておく必要がある。

死を描く

モデルを必要とせず描くことができる画家は存在するだろうが、たとえ幻想的な表現であっても、リアルな表現を志向する場合、モデルの存在は、必須ではないだろうか。

『地獄変』を書くのに芥川が参照したと考えられている『宇治拾遺物語』「巻第三」の「六 絵師良秀、家の焼くるを見て悦ぶ事」では、隣家の火事が自分の家に燃えうつって焼けるさまを見て、不動尊の火焰をこれからは上手く描けるので、たいへん得をしたと、良秀が言う。自家が焼けるのは通常は災難であるが、仏を立派に描くためには得難い経験だという趣旨でそう言うのである。リアルな表現のためには、モデルとなる現実が必要だと言う点では『地獄変』のモチーフの原型を示していると言えるだろう。

越境的な事例をあげると、「裸女蛇責め」の図を描こうとした河鍋暁斎は、モデルを探すに応じてくれるものが出ず絵を描くことを断念したという。³⁴『地獄変』の弟子を蛇に襲わせるシーンを想起させる。

モデルを用いずに、リアルな人体表現をするのは、一般的に難しく、美術史の事例としてはモデルを使用することが慣例となっていてよいだろう。それゆえ、計略のためにだけ、良秀が大殿にモデルを請うたとするのは一面的である。むしろ、凄惨な場面を必然的に必要とする地獄絵を描くためには、凄惨な現実を再現するモデルが必要であるということが重要である。そこから、人道的には認められない場面を描くことは許されるかという倫理的問題が発生する。その倫理的問題の極点に存在するのが、人の死をそのまま描くという行為ではないだろうか。

人の死の様をそのまま描くという美術史上の事例がいくつかある。『地獄変』の制作より後の時代のことであるが、熊谷守一が肺炎で亡くなった次男の姿を『陽の死んだ日』(一九二八年)という絵にしている。³⁵また、熊谷は、一九一〇年の文展

に、鉄道事故死した若い女性の死体を描いた『轢死』を出品しようとして拒まれている。

クロード・モネは、妻カミーユが亡くなった際に、死に顔を絵に描いている。作品は『死の床のカミーユ』(一八七九年)で、臨終直後の変貌する妻の表情を、白とグレーを基調にして描いたものである。モネは、この絵を描いた時の心境について、知人のクレマンソーに、次のように語っている。³⁶

私は自分が彼女の痛ましい額を見つめ、死が彼女の固くなった顔の色を、青、黄色、灰色、といった具合に、刻一刻と替えてゆくありさまを、ほとんど機械的に観察しているのに気づいた……けれどもそれらの特徴を記録しようという考えが頭に浮かぶ前でさえ、生物としての私は色彩の感覚に反応し、反射作用によっていやおうなく、われしらず無意識の行動を私に取らせていた。

画家の本能に従うかのように、無意識のまま描くという行動に出たというように、モネは語っている。倫理的な配慮よりも、無意識の画家としての反応が上回ったのだと説明している。

死を描くということは、キリスト磔刑のように宗教画では画題として珍しくない。ただ、日常的には、死を描くことは近代的なモラルを侵犯する出来事である。描く対象の死を描くということは、写実の極北を示している。良秀の娘の焼死の場面には、そのことが含意されているように思われる。

子供の死を描く画家を描いた小説がある。エミール・ゾラの『制作』である。主人公の画家クロード・ランティエは、新しい絵画を描きながらも、なかなかアカデミーに作品が認められない画家で、マネとセザンヌを合成してモデルにしているという指摘がある。³⁷

サロンに出品する作品の制作にクロードは専念しているが、子供は病気が重く、ついに亡くなる。

「クロード、クロード、来て！ 子供が死んでいる！」

「なに！ 死んだと！」

彼はびっくり仰天してさげふや、目をかっとひらき、よろめきながら無我夢中で駆け寄った。

しばらく呆然とベッドをのぞきこんでいるだけだった。あわれな子供は、仰向けのまま、クレチン病のため巨大化した頭を枕に埋めていた。前夜からずっとそのままのようだった。ただ、大きく開けた口は蒼ざめ、もはや息をしていなかった。目もうつろに開いたままだった。クロードはそっと触れてみた。氷のように冷たかった。

「ほんとだ。死んでいる」

あまりに急な信じられない出来事のショックで、二人はただ呆然と立ちつきし、涙も出ない目で凝視しているだけだった。

突然、クリスティヌのひざがくずれたかと思うと、ベッドの前にとつと倒れこんだ。彼女は、腕をよじり、額をマットレスのへりにぶっつけては、全身をふるわせて泣きはじめた。このおそろしい一瞬、彼女の心を襲ったのは、まづなによりも、このかわいそうな子供を充分に愛してやらなかったという、自責からの絶望感だった。過ぎた日々のが、つぎつぎと彼女の脳裏を駆け抜けた。

妻クリスティヌの反応は、貧困ゆえに十分な介護を息子の与えられなかった母の後悔と絶望を示しているが、クロードの反応は少し異なる要素があった。最初は、妻と同じく、親としての苦悩に苛まれるが、やがて画家の意識が頭をもたげてくる。

クロードはといえば、もういたたまれず、むやみに歩き廻っていた。顔がけいれんし、ときどき溢れ出る涙を手の甲で拭っていた。小さな死体のそばを通りかかると、そこにどうしても目が向くのだった。大きく見ひらいた子供の目が、異様な力で彼の心をひきつけるのだった。はじめ、彼はある思いに強く抵抗した。だが迷いに迷っているうち、その思いが、とうとうどうしようもない

執念にまでなっていた。意を決した彼は、小さいカンヴァスを取ってくるや、死んだ子供を写生しはじめた。はじめの数分間、溢れ出る涙で目がくもり、はっきり見ることもできなかった。それでも彼は、涙を拭っては、ふるえる筆を一心に動かしつつづけた。そのうち、仕事への没頭が涙を乾かし、手も確かさを取り戻した。そして彼の面前にあるのは、もはや冷たくなった息子の姿ではなく、一個のモデル、情熱をかき立ててやまない一つの画題と化していた。巨大な頭の輪郭、蠟のような肌の色調、虚空を見つめる穴のような目、それらのすべてが彼を興奮させ、燃え立たせていた。彼は、後ろにさがったり、じっと見つめたり、ときには作品を見て、かすかに微笑を浮かべさせていた。

ようやく起き上がったクリスティヌは、写生に熱中している彼の姿を見た。涙がどつと溢れ出た。

「一つの画題」として死んだ息子を見るということは、この死を悲しむ親ではなく、画家としての視点にたっていることを示している。

クロードと深い親交がある小説家サンドーズは、埋葬の後、クロードの絵を見て、「憐れみと感嘆の念に、体がふるえた」と表現されている。それは、かつてのすぐれた作品と同じく、明るさと力がみなぎり、しかも無限の悲哀を湛えている傑作だった。すべての終り、子供の死による生命の消滅、それがそこにあった。

サンドーズの勧めによって、『死んだ子供』と題された絵は、サロンに出品されることになった。いったん落選した絵は、クロードの画風を学び、世俗に受け入れられるような絵を描いている知人ファジュロールの推薦によって復活する。「慈悲」といって、審査委員が一点ずつ落選作品を選入することができたのである。しかし、サロンの壁の高い位置に配置されたその絵は、何の話題にもならなかった。

もともと、サロンへの出品を前提としていたクロードの作品は、サン・ニコラの船着場、水泳場を近景に、セーヌ川とシテ島を遠景に配し、中央に水浴する三人の女性たちを据えたものであった。中心となる女性はヌードであるが、それが思うように描けず、サロンへの出品はかなわなかった。女性像のモデルは、妻のクリスティヌがつとめたが、彼女は、夫を虜にしているその女性像に嫉妬を覚えていた。最後

には、その巨大なカンバスの前で、クロードは首を吊って自殺する。自分が描いた女性の虜になるといふピグマリオンズムのモチーフが垣間見えている。

クロードは、「外光」を重視するとともに、「真実以外のものを描かない」と主張していたとされる。サンドーズは、「想像の産物」で、この絵を台無しにすると、クロードに不満を述べている。それゆえ、クロードが、死んだ自分の子供の絵を描くのは、想像から「真実」への態度の転換を示している。

リアリズムの極北

リンダ・ノチリンの『リアリズム』という美術史研究があり、一九世紀の絵画における死の表現がどのように変化したかを取り上げた章で、死を描くことの意味について考察を加えている。⁽³⁸⁾興味深いことに、ノチリンは、この章で、ゾラの『制作』とともに、モネの事例に言及している。

『制作』のクロード・ランティエについては、リアリストによる死の表現の特質がよく表れているとされている。ノチリンは、息子の死を描いたクロードの行為について、「より伝統的な態度や、おそらくより自然な感情以上に、本当らしさへの渴望が上回った」と指摘している。ゾラへの直接的な示唆は、新印象派の画家、アルベール・デュボア・ピエの《死んだ子供》(一八八一年)と、フローベールの『感情教育』に出てくる画家ベルランの事例にあったと指摘している。ノチリンは、また、クロードの絵画制作には、多くの先例が見られることも指摘している。一八世紀の画家シャルル・ドミニク・ジョゼフ・アイゼンの《死んだ息子を描くシニョレツリ》(一七五二年)、一九世紀のレオン・コニエの《死んだ娘を描くティントレット》(二八四六年)などがあげられている。カール・ジラルドやエルテリオ・パグリアノもコニエと同じ画題を取り上げているという。これらの死を描く事例について、「対象それ自体を捉えたい、感覚によって運ばれる事実の真实性への渇きを貪りた」という芸術家のやむにやまれぬ要求にとつて、リアリズムがパラダイムとなったことを示しているとノチリンは指摘している。

モネの事例についてノチリンは、死んだ妻カミーユは、モネにとつて、睡蓮と同

じものだと指摘している。ノチリンは、「モネの死んだ妻のイメージは、池の表面の睡蓮のように、あるいは絵具がキャンバスの表面の筆の運びそれ自体のようにキャンバスの上に浮揚しており、この表層の向こうには何もかも含まれていない」と述べている。おそらく、モネについてのノチリンの指摘を補うならば、倫理的葛藤を超えて、死が景物のように捉えられているということになるだろう。

ベルランはフローベール『感情教育』の登場人物で、主人公フレデリックの死んだ子供を描くように依頼される。⁽³⁹⁾『感情教育』の主人公フレデリック・モローは実際にいる高等娼婦ロザネットとの間に男児をもうける。しかし、子どもは病気で亡くなる。形見としてこの記憶を残すために、フレデリックは、画家ベルランに死んだ子どもを描くように依頼する。やってきたベルランは、「かわいそうに！ まったく、これほど痛ましいことはないな」と言いつつも、「もちまへの芸術家気質が頭をもたげてきて」、パステル画で描くことに決める。母親であるロザネットは、「似てさえいればいいのよ」というが、ベルランは「ふん、似てるかどうかなど問題じゃない。リアリズムなどくそくらえだ！ 画家は精神を描くんだ。」と応じる。ベルランは、ただ似姿を描くようなリアリズムを嫌悪していることがわかる。完成した肖像画は、「赤、黄、緑、それに藍色の斑点がどぎつくぶつかり合つて、醜悪な、ほとんど滑稽ともいえる代物になっていた」。しかも、それは、実際の「死んだ赤ん坊」の変貌と対照されている。単なる似姿を描くのみリアリズムに否定的なベルランは、自らの「芸術家気質」のために、死による過酷な変容過程を絵筆にとらえたことになる。浄化のモチーフがないのが、『感情教育』の表現の特性であるが、「芸術家気質」が働く点では、ゾラ『制作』と相似しているといえるだろう。

「精神」の表現を目指しながら、「滑稽ともいえる代物」を結果として生み出したベルランは、救済や浄化という概念による、死に対してのコーティングの無意味さを暴露している。ベルランの事績と比較すれば、『地獄変』の救済への志向が明確になる。

ゾラの『制作』のクロード・ランティエの場合は、子供の死を描くことが、リアリズムの本質として現れているということになるだろう。迫真性が問題とされているのである。

画家が死者を描く事例を『地獄変』を比較すると、イメージの重なりと異質さの双方を取り出すことができる。まず、大きな違いは、『地獄変』には「大殿」という外在する権力が関与していることである。ゾラの『制作』では、古いアカデミーの権威とクロードは対立するが、それは直接的な権力とは言えない。同質性については、死を描くことのタブーを、画家の本能が乗り越えるという点である。クロードは、息子の死体を「もはや冷たくなった息子の姿ではなく、一個のモデル、情熱をかき立ててやまない一つの画題」として認識し、画家としての欲求を激しく刺激される。クロードは、時に「作品を見て、かすかに微笑を浮かべさせたい」のである。この変化は、良秀の変化に対応する部分を持っている。友人サンドーズが完成した『死んだ子供』に感銘を受ける点も、横川僧都の発言に対応している。作品完成後の自殺という点は、動機は異なるが共通している。

もっとも立ちどまりたい点は、芸術至上主義、すなわち、芸術の完成のために生活を犠牲にして省みないということがモチーフになっているのではなく、リアリズムの極北に死を描くという行為が設定されているという点である。むしろ、『地獄変』の場合、焼死した黒焦げの死体が描かれたわけではない。ただ、死のプロセスが現実として目撃された後、絵画化されたことは確かである。

先に指摘したように、『地獄変』が抱え込んでいる歴史物語としての性格は、歴史的な意味と、現在の視点からなされる近代的解釈の二重性を呼び寄せることになる。良秀は、タブーを侵犯する表現者として迫真性を探求するが、その迫真性は、地獄絵に当時求められていた宗教性に包摂されて、見る者に宗教的畏怖を喚起する地獄絵の傑作を残して、葛藤や悲劇は救済にいたるよう思われる。

時間的な叙述の順序としては、惨苦とエロティシズムの相反的並立と、死を描くことという二つのタブーへの侵犯は、宗教的畏怖を喚起する地獄絵の完成と、侵犯者の自死によって、覆い隠される。良秀の行為は、タブーへの侵犯という契機を孕みながら、地獄絵の救済機能という歴史性に回収されて、彼の死は、タブーへの侵犯に対する謝罪というごく平凡な帰結を喚起することになる。

そういう言い方が不十分だとするなら、隠蔽的な救済の結末から時間を逆行させてみれば、惨苦とエロティシズムの相反的並立と、死を描くことという二つのタブー

への侵犯のモチーフは、宗教的救済という表層の下に確かに存在しているということになるだろう。言語的な物語に取り込まれているイメージの要素を相互関連性の視点から拡張的に眺めて、言語的物語表現の継起的順序から離脱させると、氷に埋もれたマンモスのように、見えているのに隠されたモチーフがはつきりと浮かび上がってくるのである。

注

- (1) 『地獄変』は、大正七年五月一日から二二日まで『大阪毎日新聞夕刊』に、五月二日から二二日まで『東京日日新聞』に、二〇回連載された。単行本への初収録は、『傀儡師』(大正八年一月、新潮社)である。本文の引用は、森本修、清水康次編『近代文学初出復刻5 芥川龍之介集 第二巻』(昭和六二年一〇月、和泉書院)によった。ルビは適宜省略した。
- (2) 樹下龍児『風雅の画像 和風文様とはなにか』(二〇〇七年一月、筑摩書房、ちくま学芸文庫)第二章「地獄と業火(こころの炎)」が炎の描写の諸相についてまとめている。
- (3) 小栗栖健治『図説 地獄絵の世界』(二〇一三年七月、河出書房新社)三六頁。
- (4) 同前、四八頁。
- (5) 同前、五四頁。林嵐「芥川龍之介『地獄変』と変相変文」(平八年三月、『比較文学』三八号)に、「十王図・十王像が制作されたのは鎌倉時代以後のことだと言われているから、平安時代の地獄変の屏風に十王の姿が現れるはずがないのではないか」という指摘がある。三七頁。須田千里「芥川龍之介歴史小説の基盤——『地獄変』を中心として——」(一九九七年二月、『叙説』第二五号)は、芥川が織田得能『仏教大辞典』(大正六年一月、大倉書店)を参照している可能性があるとして、写真版口絵の「第六十九図(十王の図。京都大徳寺国宝)では、「鬼に引かれる女の罪人は、衣装を纏っている」と指摘している。九〇頁。十王の裁きの場では罪人が着衣の姿である場合がある。乾英治郎「芥川龍之介における仏教的(地獄)表象——原家田蔵品との関わりから——」(二〇一五年三月、『蓮華寺佛教研究所紀要』第八号)は、原三溪旧蔵出光美術館蔵『十王地獄図』を見た可能性を示唆している。二九一—三〇頁。この図でも、裁きや責苦を受ける人々は衣を着ている。
- (6) 同前、七〇頁。
- (7) 細江光「芥川龍之介『地獄変』論——誤読を終わらせるために」(初出、一九九四年三月『甲南国文』41号、『作品よりも長い作品論 名作鑑賞の試み』二〇〇九年三月、和泉書院、所収)は、ダンテ『神曲』『地獄篇』からの示唆を指摘している。三二頁。
- (8) 真保享『地獄ものがたり』(二〇一二年一月、毎日新聞社)五九頁。

- (9) 加須屋誠『生老病死の凶像学』(二〇一二年四月、筑摩書房) 二一九頁。
- (10) 同前、二二〇頁。
- (11) 同前、二二二頁。
- (12) 同前、二二二頁。
- (13) 『平家物語』巻第六「入道死去」。引用は、『新編日本古典文学全集45 平家物語①』(一九九四年六月、小学館) によった。四四九―四五〇頁。
- (14) 引用は、『芥川龍之介全集 第四巻』(一九九六年二月、岩波書店) によった。三一―四頁。『邪宗門』は、大正七年一〇月三日から二月一三日まで、『大阪毎日新聞』夕刊、同年一〇月二四日から二月一八日まで『東京日日新聞』に掲載された。須田千里「芥川龍之介歴史小説の基盤——『地獄変』を中心として——」(一九九七年二月、『叙説』第二五号) は、芥川が参看した可能性が高い『校註国文叢書』の七、八巻所収の『源平盛衰記』の記述のほうに『邪宗門』に近いと指摘している。七七頁。
- (15) 高田衛、原道生監修『続百物語怪談集成』(一九九三年九月、国書刊行会) 太刀川清「解題」三七五―三七六頁。
- (16) 同前。
- (17) 『近代百物語』巻五 一 巡るむくひの車の轍 (高田衛、原道生監修『続百物語怪談集成』(前出) 三二二頁)。
- (18) 刀葉林や剣樹地獄については、田村正彦『描かれる地獄語られる地獄』(二〇一五年九月、三弥井書店) が詳しく分析している。
- (19) 細江光「芥川龍之介『地獄変』論——誤読を終わらせるために」(前出) 八頁。須田千里「芥川龍之介歴史小説の基盤——『地獄変』を中心として——」(前出) は、細江説と重なるところがあり、『地獄変』は、「画のために娘を殺した良秀が地獄へ落ちる物語」の背後に、「大殿から奪還するために娘を殺さざるを得なかった絵師の物語を隠していたのであった。こうした非当事者である凡庸な語り手に誤った解釈を語らせ、それによって読者を正しい解釈に導こうとする作者の試みは、従来、正確に読み取られてこなかった。」と指摘している。九七頁。
- (20) ウェイン・C・ブース著、米本弘一・服部典之・渡辺克昭訳『フィクションの修辭学』(一九九一年一月、書肆風の薔薇) 二八五―二八九頁。
- (21) 縮刷普及版『傀儡師』(大正二二年六月、新潮社) では、「猿轡を噛みながら」となっている。
- (22) 上村松園「青眉抄」(『上村松園全随筆集 青眉抄・青眉抄その後』二〇一〇年七月、求龍堂) 一〇一頁。
- (23) 細江光「芥川龍之介『地獄変』論——誤読を終わらせるために」(前出) に「大殿の(そして作者の) サディスティックなエロティシズム」という指摘がある。二〇頁。
- (24) 福富太郎「私の伊藤晴雨探究」(伊藤晴雨著、福富太郎編『伊藤晴雨自画自伝』一九九六年二月、新潮社、所収) 四九頁。
- (25) 弓立社編『美人乱舞 責め絵師伊藤晴雨頌』(一九九七年三月、弓立社) 所収、伊藤晴雨『今昔憶談』一二八頁、一六五ページ。晴雨は、「女の乱れ髪」に興奮を覚えること記し、芸妓の島田鬻が髪油を使わない水髪ゆえに乱れやすいと述べている。『今昔憶談』の初出は、『人間探求』第二号(昭和二十七年一月) 一三〇号(昭和二十七年一〇月)。なお本書には、『美人乱舞』(昭和七年七月、粹古堂) の復刻が収められているが、髪が口に噛まれているものは三葉ある。『美人乱舞』は、国立国会図書館のデジタルコレクションによってカラー版で見ることが出来る。
- 二番目の妻となる佐原キセ子を縛りのモデルとしたのは、大正八年である。伊藤晴雨著、福富太郎編『伊藤晴雨自画自伝』一九九六年二月、新潮社、所収) 一七五頁。それ以前大正五年ごろに、縛りのモデルとして使っていたのは、モデル俱樂部から紹介された、後、竹久夢二との交際で有名になるお葉(佐々木カ子ヨ)であった。金森敦子『お葉というモデルがいた 夢二、晴雨、武二が描いた女』(一九九六年五月、晶文社) では、大正五年に二人は出会い大正五年から七年にかけて、晴雨のモデルをつとめたという。七四頁。福富太郎『伊藤晴雨自画自伝』(前出) では、大正六年から八年頃と推定している。二三四頁。
- (26) 単行本『火あぶり』(昭和三年二月、プラトン社) に収録された際に、『火あぶり』と改題された。おおくの年齢が三十六歳と変更されている。
- (27) 福富太郎「私の伊藤晴雨探究」(前出) 五七頁。
- (28) 伊藤晴雨『今昔憶談』(前出)、二二八、一三〇、一三五頁。
- (29) 細江光「芥川龍之介『地獄変』論——誤読を終わらせるために」(前出) 一二三頁。
- (30) 例えば、ジュール・ウジェーヌ・ルヌヴー(Jules Eugene Lenepveu) の《ルーアンで処刑されるジャンヌ・ダルク》(一八八六―一八九〇年) 参照。他に、ヘルマン・アントン・シュテイルケ(Hermann Anton Stike) の《火刑に処されるジャンヌ・ダルク》(一八四三年)、フランソワ・チフラート(François Chiffart) の《ジャンヌ・ダルク》(一九〇一年) も同趣向の構図である。良秀の娘の死の殉教的性格については、『地獄変』と『奉教人の死』の関連性に注目した宮坂覺「芥川文学における二つのへ処女の焚死」——『地獄変』と『奉教人の死』をめぐる——(一九八九年三月、『玉藻』第二四号、フェリス学院大学国文学会) は、二作品の焚死の場面を比較して、「二人とも、大殿のへ屋敷へとへえけれしあ」という市民生活から隔絶された空間に住んだ薄幸の処女である。そして、死によって初めて自己主張ができたのである。誤解を恐れず言えば、〈男〉社会の思惑の犠牲になったそれである。良秀の娘は父と大殿との聞き合いの故に、おれんぞは父の戒めと〈男装〉を強いられた倫理故にである。彼女達は、登場人物の中で、外面的にも内面的にも際立って汚辱の世界から遠い存在である、聖化された処女たちである。」と指摘している。一九二頁。また、良秀の娘の「凄惨な最後」に対する

- 「レクイエムとしてのファクター」が『奉教人の死』に影響していると指摘する。一九三頁。田村修一「芥川龍之介『地獄変』論——汚れなき娘の死による良秀の救済——」（一九九六年六月、『立命館文学』第五四五号）は、「罪の無い良秀の娘は、父の罪を贖うがごとく、父の罪を背負って焼き殺されたということが言える」と指摘している。一三頁。ただ、「聖化された処女」や「救済」の裏に、責苦が悦楽に反転する侵犯的エロティシズムが潜在していることは、本文で指摘したとおりである。
- (31) ジョルジュ・バタイユ著、酒井健訳『エロティシズム』（二〇〇四年一月、筑摩書房）三二―四頁。
- (32) 『上海遊記』（大正一〇年八月一七日―九月二日、『大阪毎日新聞』）の「十四 罪悪」で、芥川は上海の「悪の都会」の側面にふれて、「男堂子とは女の為に、男が媚を売るのであり、磨鏡堂とは客の為に、女が姪戯を見せるのださうです。そんな事を聞かされると、往来を通る支那人の中にも、辮髪を下げた Marguis de Sade などは何人もいそいそと気がします。」と記している。文脈から判断して、芥川がサドの思想と作品に知識があったことを示しているとみていいだろう。
- (33) J・K・ユイスマンス著、田辺貞之助訳『彼方』（一九七五年三月、東京創元社）七一―頁。日本近代文学館発行の『芥川龍之介文庫目録 日本近代文学館所蔵資料目録2』（昭和五二年七月）には、ユイスマンス、およびサドの著作は見当たらない。
- (34) 飯島虚心『河鍋曉斎翁伝』（一九八九年二月、ぺりかん社）「辻氏曰く、翁、嘗て婦人の裸体にして縛に就き、蛇責めに遇ふ所の図を製せんとし、意匠頗る苦みて余に問へり。余の曰く、実況を写すは固より難けれども、婦人を裸体にして縛り、これを写生し給はば宜しからん。翁、手を拍ちて大に然りとし、即ち共に浅草辺に赴き、或家に入り、忽ち談を遂げて一外妾を貯へり。一夕翁外妾に謂て曰く、余は画工なり。婦人の裸体にて縛に就き、蛇攻に遇ふ図を製せんと欲す。你に若干金を与ふべければ、今宵裸体になりて縛に就くべし。余はこれを写生せんと欲するなりと。外妾大に驚き、急遽起ちて家を出で、己が親の許に逃げ帰たり。翁は茫然為す所を知らず、空しく金円を費したり。しかし終に此の図を製する能わざりきと。」一八七―一八九頁。
- (35) 『へたも絵のうち』（二〇〇〇年二月、平凡社）。一九二八年二月、次男、陽が病死し、「このときは、枕元で死んだ子供の顔を油でかきました。」と記している。一二二頁。このほか飯島虚心『河鍋曉斎翁伝』（前出）によれば、河鍋曉斎も妻の死を描いている。「按に、一説に、狂斎が其の妻の死体を抱き起こさしめて真相を写したるは、人情に近からざるの挙動にして、常人の忍びざる所なりと。又一説に、狂斎は、恋々の情に堪へずして其の死相を写しおけるなり。これ人情の至りなりと。共に理あるに似たり。然れども狂斎は、別に意あるにあらず、唯画道に熱心なるよりして其の死相を写したるものなるべし。」一五五頁。
- (36) カーラ・ラックマン著、高階絵里香訳『モネ』（二〇〇三年一月、岩波書店）一三三―三六頁。
- (37) エミール・ゾラ作、清水正和訳『制作（下）』（一九九九年九月、岩波書店）「解説」（清水正和執筆）は、「画家クロードは、ゾラが親しく交わったセザンヌとマネを複合して創られたことは一目瞭然」と指摘している。三五―一頁。ゾラの『制作』（一八八六年の一部（第二章の途中まで））は、一九一〇年に、高村光太郎によって、翻訳され、雑誌『スバル』に3回にわたって掲載されている（一九一〇年二月、三月、八月）。『制作』の引用は、清水正和訳、岩波文庫版『制作（下）』によった。
- (38) Linda Nochlin, *Realism, Pelican Books*, 1971. pp. 60-63. 3章は、Death in the Mid Nineteenth Centuryである。引用は、一九九〇年のリプリント版によった。アルベール・デュボアール Albert Dubois-Pillet (1846-1890) はフランスの画家、サン・シールの陸軍学校を卒業し、独学で絵を描く。パリ赴任中にスーラやシニャックと知り合い、一八八四年のアンデパンダン展の中心となって活躍。《死んだ子供 Infant Mort》は一八八一年の作品。白い産着の赤ん坊が白布の上に横たえられ、足のあたりには花輪が添えられている。袖から出た指先は硬直している。シャルル・ドミニク・ジョゼフ・アイゼン (Charles Dominique Joseph Eisen 1720-1778) は、フランスの画家。絵については未詳。レオン・コニエ (Léon Cogniet 1794-1880) は、フランスの画家。《死んだ娘を描くティントレット》は、ティントレットが画家になった娘マリエッタの遺体を絵にするところを描いている。娘は高い枕に頭を置きベッドに身を横たえて亡くなっている。ベッドの向こう側に座ったティントレットは、娘を見つめパレットを持っている。そばにはキャンパスが立て掛けられている。ティントレットの古い伝記にはこの逸話は記録されていないという。この画題は、一九世紀に繰り返し描かれている。カール・ジラルド (Carl Girardet 1813-1871) はフランスの画家、作品については未詳。エルテリオ・バグリアノ (Eleuterio Pagliano 1826-1903) は、イタリアの画家。《ティントレットの娘の死》（一八六一年）は、ベッドに横たわる娘の足下に身を投げ出して悲嘆に沈むティントレットを描く。この作品ではティントレットは絵を描いていない。その他、ニコラ・ピトコ (Nicola Piccolo 1840-1872) の《ティントレットの娘の死》（一八六二年）は、バグリアノの作と構図は似ているが、ティントレットは、キャンパスを立てて娘の遺体を描いている。
- (39) 以下、引用は、フローベール著、太田浩一訳『感情教育（下）』（二〇一四年二月、光文社）によった。三六九頁、三八〇頁。