

「羅生門」の〈作者〉

——メタフィクションにおける「顕在化する作者」の問題——

大西 永 昭

一．メタフィクションとしての「羅生門」

日本の近代作家を対象とした文学研究の中でも芥川龍之介文学はとりわけ研究の盛んな分野だといえる。伝記研究はもとより、作品研究においてもその射程は今や枝葉末端にまで及んでいる。そんな多様化・拡散化していく芥川研究において近年注目されつつあるのが、メタフィクションに関する研究である。

メタフィクションといえば、一九六〇～七〇年代のポストモダン文学隆盛の時代にアメリカを中心に流行した小説の形式であり、日本では特に筒井康隆や高橋源一郎などの作家たちによって八〇年代を一つのピークとして行われてきた。その後、一時沈静化したかに思われたメタフィクションに関する議論が再燃するのは、二〇〇〇年代に入ってから、東浩紀による〈ゲーム的リアリズム〉^(注1)なる概念の提唱と考察が行われる中で、ゼロ年代以降に登場したメディア作品の特徴としてメタフィクション性が指摘されたことがきっかけである。以降、メタフィクションをテーマとした研究論文も徐々に数を増してきており、最近のまとまった成果としては佐々木敦の著作が挙げられる。^(注2)

こうした状況と同調するようにして二〇〇〇年代以降、芥川

研究でもメタフィクションに関する論考が現れ始める。かく言う論者自身も芥川のいわゆる「中期」作品にみられるメタフィクション性を大正期の出版機構との関わりから論じるなどしてきたが、これを批判するかたちで別様のメタフィクション性を芥川作品に指摘する李敏姫や、メタフィクション的な発想と芥川の創作観の関係を論究する小谷瑛輔、芥川の初期作品における「語り」の人称の問題からメタフィクション的な議論へ接近していった早澤正人など、現在、様々な観点から芥川文学におけるメタフィクションの問題が論じられている。こうした状況を受けて、昨年（二〇一七年）の国際芥川龍之介学会では、日本におけるメタフィクション研究の大家として中村三春を迎え、小谷、李、大西らによって「芥川龍之介とメタフィクション」というテーマでパネル発表が行なわれた。^(注3)

だが、こうした状況そのものに問題がないわけではない。中でもしばしば取り沙汰されるのが、各論者間におけるメタフィクション観の相違である。そこでは時にメタフィクションと指呼される作品さえ異なる場合があり、一つの作品に対してメタフィクションであるか否か、何をもちてメタフィクションとするかで、議論の別れることも間々ある。おそらくそこには論者

間における文学観の違いなど、容易には解消されない問題が横たわっているのだが、本稿ではあえてその「メタフィクションであるか否か」という、ある意味で結論のない問いに踏み込み、メタフィクション観の背後に潜むものを明らかにしたい。

そこで本稿が議論の題材としてとりあげるのは、芥川龍之介の代表作「羅生門」(『帝国文学』一九一五年十一月)である。二〇一五年に発表からちょうど百年の節目を迎え、各誌で特集が組まれるなど、「羅生門」は今日でも文学業界の話題源として安定した人気を確立している。そんな「羅生門」の知名度を高めるのに最も貢献しているのが国語教育だということは、揺るがせようのない事実であるだろう。各教科書会社が出版する現行の「国語総合」全てに「羅生門」が採られているという状況は、現代の日本人にどれだけ「羅生門」が膾炙しているかをよく物語っている。そのあまりの定番教材化ぶりは、たしかに作品の背後に働く力を穿鑿したくなる欲望を掻き立てるものがある。

文学作品の読まれ方というのは、社会においてその作品に与えられた役割に大きく拘束される。膨大な研究論文の蓄積を誇る「羅生門」であるが、国語科の定番教材として受容されるこの作品は教室の中でも援用可能な「語り」の問題に特化するかたちで研究が進められてきたという側面がある。そうした流れの中でこれまでにいくつかの重要な成果が残されており、中でも「主人公の出来事しか読まない読み方」を批判し、「語り手と登場人物の関係を読む」という方向性を拓いた田中実の論稿

が、国語教育に与えた影響の大きさは看過できない。そんな「語り手」に重点を置いた田中論には、次のような一節が見られる。

《語り手》は、「平安朝の下人」の《物語》に、「作者は」とか、「と書いた」、あるいは「前にも書いたやうに」とかいうように、自ら語っているお話に「作者」を自称して登場する。こうした小説のなかに小説の書き手自身が登場し、それまでの小説のレベルを超えたレベルを登場させる小説、小説の中に二つの小説があるものを一般にメタ小説と呼ぶが、このメタフィクションの《語り手》は「作者」を自称するのだから、自己の語る「平安朝の下人」の話を小説と自覚しているだけではない。

「羅生門」研究史の中でも一つのエポックとなるこの論稿において、メタフィクションに関する言及が行われていたことは看過されがちな事実である。田中は「羅生門」に「作者」を自称する「語り手」が顕在化する点について、右のようにメタフィクション性を指摘しているようだが、この小説における「作者」の顕在化については、作中における次の箇所が顕著である。

作者はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いた。しかし、下人は雨がやんでも、格別どうしようと云ふ当てはない。ふだんなら、勿論、主人の家へ帰る可き筈である。

所がその主人からは、四五日前に暇を出された。前にも書いたやうに、当時京都の町は一通りならず衰微してゐた。今この下人が、永年、使はれてゐた主人から、暇を出されたのも、実はこの衰微の小さな余波に外ならない。だから「下人が雨やみを待つてゐた」と云ふよりも「雨にふりこめられた下人が、行き所がなくて、途方にくれてゐた」と云ふ方が、適當である。

一度書きつけられた記述を調整していくこの「語り」は、同時にそれが「書かれたもの」であるという自明の事実を読者の前に提示し、小説の虚構性をあからさまにさらけ出している。こうした特徴を見れば、たしかに「羅生門」の「語り」はメタフィクション的な観点から説明することができる。

こうした「語り」の特徴を持つ「羅生門」に対して最も早くメタフィクションの言辞を添えたのは、管見の限りでは西原千博^(注1)である。ただし、西原は「羅生門」をメタフィクションとして断案しているのではなく、あくまでその可能性を付言的に示唆しているにとどまっており、「羅生門」をはっきりとメタフィクションと呼んだのは、おそらくこの田中実の論稿が初である。また、前田彰一も「羅生門」に「メタフィクション的な異化効果」^(注2)を指摘しているが、これも田中論の影響下にある見解とみるべきだろう。そもそも田中がどういった意図でメタフィクションという語を持ち出したのかは判然としない。メタフィクションの語を用いずとも、この論文で主張されたのと同

様の論理展開は可能だったはずである。実際、近年発表された論文の中にもあえてメタフィクションの語を避けて、〈自己言及小説としての「羅生門」〉^(注3)を指摘するものもあるように、その用語選択のあり方は別にしても「羅生門」の「語り」が入れ子形式になったメタフィクション的構造を備えていること自体は多くの論者の認めるところである。

「羅生門」に「語り」の入れ子構造を指摘したいのならば、そのようにいえばよいだけであり、これをあえて「メタフィクション」と呼ぶからにはそこに相応の意図があると考えるべきだろう。そのことをふまえたうえで、本稿では「羅生門」をメタフィクションと見なすことの意味を問うていくこととする。

二. 田中理論とメタフィクション論の交錯

先に引用した田中によれば、〈小説のなかに小説の書き手自身が登場し、それまでの小説のレベルを超えたレベルを登場させる小説、小説の中に二つの小説があるものを一般にメタ小説と呼ぶ〉としたうえで、「羅生門」をメタフィクションとみなしているが、この田中による定義にも検討の余地があるだろう。たとえば、ジェラルド・ジュネットは『物語のディスコース』の中で「メタ物語世界」という概念を提唱し、第一次物語言説の内部に第二次物語言説が存在する入れ子状になった語りの構造を分析している。これはアンドレ・ジットが「紋中紋手法」^(注4)と呼んだ小説の型であり、あるいは、額縁小説、枠小説と呼ば

れてきたものである。これらはまさに田中がいうところの〈小説のなかに小説の書き手自身が登場し、それまでの小説のレベルを超えたレベルを登場させる小説である。これらをメタフィクションと呼ぶことはもちろん可能であるし、逆にあえてその用語を避けて論じることとも不可能ではない。では、「羅生門」をメタフィクションと呼ぶかどうかが、単に用語選択の問題に終始するのかといえば、決してそうではないだろう。やはりある作品がメタフィクションと呼ばれる際には、そうした用語を引き寄せる言説の磁場がそこに働いているとみるべきである。

そもそも洋の東西を問わず、〈小説のなかに小説の書き手自身が登場〉することは決して珍しいことではない。日本でも近世以前の文学作品を繙けば、そのような例にしばしばいきあたる。坪内逍遙が〈作者が人物の背後うしろにありて、屢々糸を牽く様子あらはに人物の挙動に見えなば、たちまち興味を失ふべし

〔小説の主眼〕「小説神髓」一八八五年九月―一八八六年四月）とその手法をわざわざ戒めねばならなかったように、近世文学において作中に「作者」が表れることはありふれた光景だったのである。〈小説のなかに小説の書き手自身が登場し、それまでの小説のレベルを超えたレベルを登場させる小説〉がメタフィクションと呼ばれることの背景には、そういった近世以前には「普通」だったものが特殊な小説形態とみなされるようになった、近代以降の「小説」概念そのものに問題が潜んでいるといえるだろう。つまり、近代文学を席卷したりアリズムを規範として「小説」を捉えることによって、メタフィクションは

特異な小説形態とみなされるのである。

田中は、「小説は何故（Why）に応答する―日本近代文学研究復権の試み（註16）」の中で、柄谷行人が唱えた「三人称客観」形式（註16）「リアリズムの終焉としての〈近代文学の終り〉」という主張を批判的に継承するかたちでこれを取りあげているが、「羅生門」をメタフィクションとみなす田中のメタフィクション観の基底にはこうした近代文学という観念に対峙するポストモダンの認識が根差していると考えられる。「三人称客観」形式によるリアリズムを近代文学の特質とする柄谷の見解に同意する田中は、「三人称客観」の「虚偽」をどう評価するかという問いを〈近代文学の終り〉を克服するための〈問題の核心の一つ〉と見定めたうえで、「三人称客観」という形式が虚偽を孕む危うい形式であることにいち早く〈自覚的であつた〉のが芥川であつたと指摘する。

「三人称客観」という形式が虚偽を孕む危うい形式であることにいち早く芥川も自覚的であつた。芥川が鴉外・漱石の継承者であると筆者が言うのはその意味であり、芥川は志賀直哉の文学と向き合っていたのである。志賀は主観の真実を絶対化することで語られている出来事と語っている主体とを一体化するところに、小説の完成を見ていた。その意味で一人称の「自分」の視点を確立していたのに対し、芥川を書く小説には「三人称客観」による描写を多用しながら、これを批評する〈語り手〉を顕在化し、綴られ

ている出来事を相対化していったのである。芥川の小説における〈語り手〉の自己表出は常に「三人称客観」の「虚偽」を超えようとして語られた批評の文学なのである。^(金立)

田中が〈三人称客観〉の「虚偽」をいうのは、時に「神の視点」とも呼ばれるその全知の形式が結局は虚構の中にしか存在しない仮構の視点であり、近代小説がその現実にはありえない視点を基調として採用したことを殊更問題視するためである。同様の問題意識は〈三人称〉の全能性はあくまでも「よそおい」として仮設された概念^(金立)、という安藤宏にも見出せるが、「羅生門」をメタフィクションとして捉える田中の認識は、芥川にこうした〈三人称客観〉の「虚偽」に対する批評的な視座を見出すものである。

田中の「羅生門」論はそうした立場から、顕在化する〈作者〉に〈批評する〈語り手〉〉という意義を与えるものであった。その後、多くの論者たちによって提出されることになる「羅生門」研究が、この影響下に展開されていくことは最初にも述べた通りであるが、芥川が田中のいうところの〈三人称客観〉の「虚偽」と如何に格闘したかというその様相は、「羅生門」一編だけから捉えきれものではないだろう。それは芥川が自身の「語り」のスタイルを確立するまでの習作期の作品ともいふべき、「羅生門」に至るまでの初期小説の発展の中にしか見出しえないものであるだろうし、そこにこそ「羅生門」に〈作者〉が要請されるまでの経緯が刻まれているはずである。

三. 顕在化する「作者」と「三人称客観」

芥川は「羅生門」以前に「ひよつとこ」(『帝国文学』一九二五年四月)という小説を発表している。この小説中には〈どうかすると、こゝには書けもされないやうな事をする〉、〈それから踊つてゐる内に、船の中へころげ落ちて、死んだ事は、前に書いている〉といった文言があり、「羅生門」同様これが書かれたものであること、ひいてはそこで記述を行う「作者」の存在が示唆される。ただし「羅生門」と異なるのは「ひよつとこ」には「作者」という語は直接作中には顕在化しないという点である。それでも「ひよつとこ」をメタフィクションとする見方^(金立)のあることなどは、初期芥川作品における「語り」の傾向を示す傍証といえるだろう。「羅生門」と「ひよつとこ」の相似性は、この時期の芥川に小説を「書かれたもの」として提示しようとする傾向があったことを窺わせる。そんな「ひよつとこ」の冒頭近くには、次のような文章が見られる。

船は川下から、一二艘づつ、引き潮の川を上つて来る。大抵は伝馬に帆木綿の天井を張つて、其まはりに紅白のだんだらの幕をさげてゐる。そして、舳には、旗を立てたり古風な幟を立てたりしてゐる。中にゐる人間は、皆酔つてゐるらしい、幕の間から、お揃ひの手拭を、吉原かぶりにしたり、米屋かぶりにした人たちが「一本、二本」と拳をうつてゐるのが見える。首をふりながら、苦しうに何か

唄つてゐるのが見える。それが橋の上にある人間から見ると、滑稽としか思はれない。お雛子をのせたり楽隊をのせたりした船が、橋の下を通ると、橋の上では「わあつ」と云ふ晒ひ声が出る。中には「莫迦」と云ふ声も聞える。

ここに見られる〈見える〉、〈聞える〉といった知覚動詞の主体は「語り手」であるが、実際にその場において見たたり聞いたたりしているのは〈橋の上にある人間〉たちである。つまり、ここでは「語り手」が〈橋の上にある人間〉に焦点化して語っているということになる。けれども、「ひよつとこ」の「語り」は終始〈橋の上にある人間〉に焦点化され続けるわけではない。動いていく船中の出来事である以上、その一部始終が〈橋の上にある人間〉たちに全て観察できるわけではないし、途中で主人公に関する回想も挿まれているなど、明らかに「語り」のあり方が途中で変調されている。これと同様のことが「羅生門」にも確認できる。「羅生門」には次のような描写がある。

その代り又鴉が何処からか、たくさん集つて来た。昼間見ると、その鴉が何羽となく輪を描いて、高い鴟尾のまわりを啼きながら、飛びまはつてゐる。殊に門の上の空が、夕焼けであかくなる時には、それが胡麻をまいたやうにはつきり見えた。鴉は、勿論、門の上にある死人の肉を、啄みに来るのである。——尤も今日は、刻限が遅いせいか、一羽も見えない。唯、所々、崩れかかった、さうしてその

崩れ目に長い草のはえた石段の上に、鴉の糞が、点々と白くこびりついてゐるのが見える。

引用の後半部分（——尤も今日は）以降は、「語り」の行われている現在の様子であり、その部分に関しては作中人物である下人に焦点化した描写であるといえる。しかし、前半部分にある〈昼間見ると〉や〈夕焼けであかくなる時には（）見えた〉については、下人が羅生門の下に佇んでいる現在とはあきらかに別の時点での様子のことなので、やはり「語り」の変調が起きていることになる。

このように自在に変調される「語り」のあり方からは、その「語り」を行っている「語り手」が物語世界の外部に位置する存在であることを印象づけるが、同時に「見る」という動作を律儀に行っている点は注目に値する。こうした「語り手」のあり方は、日本に自然主義の潮流が押し寄せる以前に試行された坪内逍遙の小説を彷彿とさせる。逍遙の「二三歌当世書生気質」（一八八五年六月—一八八六年四月）において、主人公の紹介される場面では、次のような「語り」が行われている。

この一仲間こもは、さる私塾の大運動会の、居残と見えて、彼方かたには、空虚こもになつた孤被褥こふりの記念碑あり、此方には、竹皮包の骸がが、杉箸と共に散乱たり。酒をあまりに嗜まぬ者や、深く沈酔しんすいざる書生輩は、おほかた帰りさりと跡と見えたり。その中に一個の書生あり、しひて酒をば飲まされ

たるその苦しさにや堪へざりけん、遙か離れし古木の根へ、
臥^{ふしな}れしまま前後もしらず、この時までも熟眠^{うまい}せしが、春
とはいへどさすがにも、黄昏^{くれな}きはの風寒^{ふうかん}み、どやどや帰る
足音^{あしおと}の、耳に入りてや起あがる、その容姿^{なりかたち}はいかにかとい
ふに、年の頃は二十一、二、瘦肉^{やせがた}にして中背、色は白けれ
ども、麗^{めづ}やかならねば、まづ青白いといふ、貌色^{かおど}なるべし。
鼻高く眼清^{めす}しく、口元もまた尋常^{じんじょう}にて、頗る上品^{かみだち}なる容貌
なれども、頬の少し凹^へたる塩梅、髪に癖ある様子などとは、
神経質^{しんけいしつ}の人物らしく、俗にいはゆる苦勞性^{くろうせい}ぞと、傍で見る
さへ笑止らしく、その粧服^{いんち}はいかにといふに、この日は日
曜日の事にてもあり、かつは桜見の事なるかな、貯^{たくえ}の晴衣
装を着用したりと見ゆるものから、衣服^{いふく}は屑糸銘線^{くせきめいせん}の薄綿
入、たしかに親父からの被讓^{ゆずられ}もの、近日洗張^{ちかごろあらいはり}をしたりを見
えて、襟肩もまだ無汚^{むけ}なり。鼠色^{ねずみいろ}になつた綿縮緬^{めんしゅくぼん}の尻子帯
を、裾から糸が下りさうな嘉平^{かへい}の古袴で隠した心配、これ
も苦勞性^{くろうせい}のしるしと思はる。羽織は糸織^{いとおり}のむかしもの、母
親^{うわ}の上被^{うわぎ}を仕立直したものか、その証拠には裾の方ばかり、
大層痛^{いた}みたるけしきなり。その服装^{みなり}をもて考ふれば、さま
で良家^{よきとら}の子息にもあらねど、さりとて地方^{いなか}とも思はれねば、
府下のチイ官吏^{さん}の子息でもあらんか。とにかく女親^{おめ}のなき
人とは、袴の裾から推測^{おため}した、作者が傍観^{おめ}の独断なり。

ここでも「見えたり」(「傍で見る」といった言葉がしきりに
使われており、「語り手」がその現場を観察していることがわ

かる。そして、その「語り手」は自らを(「作者」と名乗って顕
在化している。逍遙の「当世書生氣質」は文学史的には、「浮雲」
より先に出現した近代小説の試行作と評価されることが常であ
るが、「三人称客観」文体の成立以前にリアリズム小説を試み
ようとした逍遙が、作中に位置をとった(「作者」を名乗る「語
り手」に(「傍観」させることで「語り」を展開させたことは興
味深い。こうした「語り」の特徴は「羅生門」とも重なるもの
である。

顕在化する「作者」の一人称的な「語り」から「三人称客観」
への変遷が、近代リアリズム小説の発展の道筋なのだとすると、
「羅生門」以前の芥川はむしろその展開を逆行しているとさえ
いえる。「ひよつとこ」の前作にあたる「老年」(『新思潮』
一九一四年五月)は、「羅生門」や「ひよつとこ」のように「作
者」を思わせる「語り手」は顕在化していない、いわゆる「三
人称客観」の視点から書かれた小説である。だが、早澤正人^(注20)は、
そうした「老年」を三人称小説とする従来の見解に対し、(「も
し「老年」が(局外の語り手」による三人称小説であるとする
と、このテキストには説明のつかない矛盾や混乱がいくつも確
認されてしまう」として、「三人称小説を擬装した一人称小説」
という意見を提出している。早澤はその例として、「老年」作
中に(「聞いているのを見ると」や(「費やしたとは思はれない」
などの観察・推量を示す一人称的表現を指摘しているほか、(語
り手が現場に居合わせている人物であることを指し示す唯一の
実存的根拠」として、二人の登場人物が連れ立って(は、かり

に立つ場面での、次のような表現に注目している。

そこで一緒に小用を足して、廊下づたひに母屋の方へまはつて来ると、どこかで、ひそひそ話し声がする。

早澤は右の引用文中の〈母屋の方へまはつて来る〉という部分をとり挙げ、登場人物が〈語り手の位置から、対象的に眺められている〉表現だとして、この場面が三人称の視点から語られているなら「まはつて行く」と表現すべきはずだと指摘している。

早澤の論は、ここから「老年」に〈三人称（全知）小説〉の「語り」には回収しきれない〈肉体を持った幽霊〉として「語り手」の存在を仮定し、「老年」を主人公の房さんではなく「語り手」にスポットを当てて読み直しすることへの提言に繋がっていく。たしかに早澤のいうとおり「老年」の「語り」には厳密にいうと「三人称客観」とはいきれない部分があるのは事実である。けれども、早澤の指摘の中心となる、「老年」が三人称小説であるにも拘わらず、部分的に一人称の視点を含んでいるということが、本当に「老年」に限られた特徴といえるのかはいささか疑問である。

安藤宏は島崎藤村の「春」（『東京朝日新聞』一九〇八年四月七日〜八月十九日）を例にとつて〈小説全体は、あくまでも統括的な三人称の形がとられているのだが、必ずしも全能的視点で統一されているわけではない〉とし、作中に推定表現が登場する箇所を抜粋しながら〈現場を浮遊する実況中継者を想定し

なければ解決のつかぬ視点〉と述べている。これはまさに早澤がいうところの〈肉体を持った幽霊〉そのものである。安藤によれば、近代小説の文体が確立されていく時期において、主観的な一人称と客観的な三人称の折り合いをいかにつけるかということが、作家たちに課された課題だったという。芥川も無論この問題と無縁だったわけではないだろう。その格闘の跡が先ほど確認した「老年」に見られる「三人称客観」文体の中に点在する一人称の跡なのだと見える。

このように見ると三人称の中に一人称が部分的に現れる現象は、とりたてて「老年」だけの特徴ではないことになる。橋本陽介が〈日本語で書く場合、私たちは物語世界の中に身を置いて物語を語っていくことが多く、そのため〈三人称小説〉であっても、語りの位置が物語世界の中に入り込みやすい〉と指摘するように、そもそも三人称で書くこととときに一人称的表現が混入してしまうことは、ある意味で日本語という言語の宿命とさえいえるかもしれない。「三人称客観」と呼ばれる形式の根底には、どうしようもなく一人称による認識が潜在しているのであり、その一人称が備える主観性をなんとか隠蔽して書かねばならないということが〈三人称客観〉の「虚偽」といわれる所以であるだろう。「老年」における〈肉体を持った幽霊〉とは、そんな〈三人称客観〉の「虚偽」から起ち上がるものにほかならない。

〈三人称客観〉の「虚偽」に直面した「老年」から「ひよつとこ」を経て「羅生門」へ到る初期芥川作品の「語り」の変

遷は、ある意味では日本近代文学の「語り」の進展に対して批評的な様相を呈している。逍遙の「当世書生気質」に続く、初の本格的な近代小説として文学史にその名を記憶される二葉亭四迷の「浮雲」（一八八七年六月―一八八九年八月）の「語り手」について、「無人称の語り手」という呼称を与える亀井秀雄は、次のように説明している。

その語り手は、みずからを作品内に現すこと、たとえば「余」とか「私」とかいう具合に名乗ることはけつしてなかった。物語の展開にも参加はしない、けれども、一体、どの位置からこの光景を眺めているのか分からないような、単なる観照的な眼差しだけでもなければ、また、作品内のどこにでも入り込んでゆくことのできる、特権的な語り手でもない。それがとくに強調されていた。役所を退けてきた若い一人（内海文三）を選んでその後を尾けてゆき、彼が「トある横町へ曲り込んで、角から三軒目の格子戸作りの二階家へ這入」ったとき、この語り手は、「一所に這入って見よう」と読者に断っている。このように、その語り手は明らかに自分の存在を意識していて、それが明示されるとともに、読者は単なる聴き手の立場を離れ、語り手と共犯的な位置に立たされてしまうのである。^(注23)

ここに指摘される「余」とか「私」とかいう一人称は伴わないものの、「語り手は明らかに自分の存在を意識していて、

それが明示される」という特徴は、そのまま「ひよつとこ」の「語り」の説明にも適用できるものである。そのように考えるならば、「当世書生気質」↓「浮雲」↓「春」の間に見られる日本近代文学が歩んだリアリズム発展の行程をそのまま逆行するかたちで芥川文学は「語り」のスタイルを確立させたといえる。そのことはリアリズムを基調とする日本近代文学に対する芥川文学の批評性とすることも可能だろう。

四 「羅生門」のメタフィクション性

芥川の生前に活字として出版された小説は「老年」が最初だが、芥川の死後公開された習作「老狂人」は「私」という一人称の「語り手」を置いた形式になっている。「老狂人」については松本常彦が「作品の枠として覗き見の構図があり、その際に、覗き見られる者が、下町の落伍者の老人であるという「老年」との共通性^(注24)」を指摘しているように、「老年」以前、芥川が物語世界に肉体を持つて立脚する視点人物としての「語り手」を用いていたことが確認できる。「老狂人」から「老年」、そして「ひよつとこ」へという「語り」の変遷をみると、芥川が具体的な「語り手」を隠匿するかのようには一度は「三人称客観」へと接近し、しかし、それには馴染まず近世文学的な「作者」としての「語り手」へと赴いた様子が想像できる。こうした初期芥川文学に窺える「三人称客観」から「顕在化する作者」への、一見すると文学史的な後退とも思える方針転換は、しかし、

この場合、必ずしも近代から近世以前への退行ともいえないだろう。

たとえば、「羅生門」の〈作者〉は、この論稿の冒頭でも引いた〈作者〉はさつき、「下人が雨やみを待つてゐた」と書いたと、自身を顕在化させているその段落内において、次のように作中人物である〈下人〉の内面に踏み入っている。

その上、今日の空模様も少からず、この平安朝の下人の Sentimentalism に影響した。申の刻下りからふり出した雨は、未に上るけしきがない。そこで、下人は、何を措いても差当り明日の暮しをどうにかしようとして——云は、どうにもならない事を、どうにかしようとして、とりとめもない考へをたどりながら、さつきから朱雀大路にふる雨の音を、聞くともなく聞いてゐたのである。

物語世界である平安朝には存在しない〈Sentimentalism〉という近代語を駆使しながら〈今日の空模様〉という外的な要素が〈下人〉の内面に〈影響した〉ことを語る、この〈作者〉のあり方は、近世文学に現れる「作者」たちとは一線を画している。近世文学の「作者」が敬語という待遇表現によって作中人物と自身との上下関係を示さずにはおかなかったがために、作中人物の内面に自身を重ねていくことは困難だったのに対し、言文一致で語る「羅生門」の〈作者〉は常に顕在化するだけではなく、時に自身を中性化することでそれを可能としている。

そのようなことをなしたのは、芥川が「三人称客観」という近代小説の洗礼を潜り抜けたうえで、近世文学的な「顕在化する作者」を方法化したからにはかならないだろう。敬体で語る〈私〉という「語り手」を採用した「老狂人」が、〈秀馬鹿〉と呼ばれる作中人物の内面には決して立ち入らなかったことは、肉体を持った人間には神のように他人の内面へ入っていくことはできないという、リアリスティックな芥川の認識のあり方を物語っているかのように読めもするが、そのような芥川にとつて「三人称客観」は潜在する一人称性を隠した虚偽の形式であつたのだろうし、そうであるならば神ではない人間が他者の内面へ入り込みつつ、同時に世界を見渡せることの根拠を明確に示した「作者」を顕在化させる書法は、虚構の虚構性に対するある種の誠実さに立脚した形式だったとさえいえるのではないか。そのように考えれば、「三人称客観」という象徴形式を選ぶことができたにも拘らず、あえて「作者」を顕在化して書くことを選択した「羅生門」に、近代文学という観念を相対化しようとするメタフィクシヨンの志向の胚胎をみないわけにはいかない。そして、それはリアリズムを基調とした近代文学史に対するポストモダンの観点からの積極的な読み替えという意義をそこに内在させているのである。

その初期からすでにメタフィクシヨンのであつた芥川文学が、そのメタフィクシヨンをより先鋭的に発露させるには、芥川がその作家人生の「中期」に遭遇した、「文学」が商品として消費される日本史上初の出版業の好況時代の到来を俟たねばな

らない。「中期」の芥川は、自身の創作行為を「売文」として対象化することで「葱」（『新小説』一九二〇年一月）などの「売文小説」を発表していくが、そこでも作品のメタフィクション性の機軸をなしているのが、この最初期に試行された「三人称客観」を経て辿り着いた「作者の顕在化」という方法論だったといえる。このほとんど機能としてのみ要請された「作者」が、メディア空間上に構築された「芥川龍之介」というキャラクターと融合されたとき、メタフィクションとしての「売文小説」が成立していくのである。

注

- (1) 東浩紀『ゲーム的リアリズムの誕生 動物化するポストモダン2』（講談社、二〇〇七年三月）
- (2) 佐々木敦『あなたは今、この文章を読んでいる パラフィクションの誕生』（慶應義塾大学出版会、二〇一四年九月）
- (3) 詳細は、拙稿「戦略としての〈売文〉小説―芥川龍之介『葱』試論―」（『日本近代文学』80、二〇〇九年五月）、「〈売文〉小説とメタ構造―芥川龍之介『奇遇』試論―」（『国文学攷』198、二〇〇八年六月）、「広告する／し損ねる小説―芥川龍之介『文放古』試論―」（『国文学攷』224、二〇一四年十二月）等に譲る。
- (4) 李敏姬「芥川文学における〈現代物〉に対する理解―保吉物及びメタフィクション生を中心として―」（『芥川龍之介

- 研究』5/6、二〇一二年九月）
- (5) 小谷瑛輔「切実か、不真面目か―芥川龍之介の〈神聖な愚人〉とメタフィクション―」（『富山大学人文学部紀要』64、二〇一六年二月）
- (6) 早澤正人「叙述ブロック」と「描写ブロック」―「ひよつとこ」の構造―」（『文学研究論集』38、二〇一三年二月）
- (7) 「パネル発表②芥川龍之介とメタフィクション」（『芥川龍之介研究』12、二〇一八年）
- (8) 「特集 羅生門一世紀」（『国語教室』102、二〇一五年十一月）、「特集 羅生門 百年」（『叙説Ⅲ文学批評』13、二〇一六年三月）、「特集・定番教材を問い直す―芥川龍之介『羅生門』」（『日本文学』65、二〇一六年四月）
- (9) 川島幸希『国語教科書の闇』（新潮社、二〇一三年八月）は、「羅生門」などの定番教材を教科書掲載の制度性の観点から考察している。
- (10) 田中実「批評する（語り手）―芥川龍之介『羅生門』」（『小説の力 新しい作品論のために』大修館書店、一九九六年二月）
- (11) 西原千博「『羅生門』試解―「下人」と「作者」―」（『稿本近代文学』15、一九九〇年）
- (12) 前田彰一「物語のナラトロジー―言語と文体の分析」（彩流社、二〇〇四年二月）
- (13) 石川巧「『羅生門』精読―「下人の行方は、誰も知らない」と書く「作者」―」（『日本文学』65、二〇一六年四月）

- (14) リュシアン・デーレンバック『鏡の物語 紋中紋手法とヌーヴォー・ロマン』（ありな書房、野村英夫／松澤和宏・訳、一九九六年七月）
- (15) 田中実「小説は何故（Why）に応答する―日本近代文学研究復権の試み―」（『これからの文学研究と思想の地平』松澤和宏／田中実・編、右文書院、二〇〇七年七月）
- (16) 柄谷行人「講演・近代文学の終り」二〇〇三年十月、近畿大学国際人文科学研究所付属大阪カレッジ（柄谷行人『近代文学の終り』（インスクリプト、二〇〇五年十一月）
- (17) (15) に同じ。
- (18) 安藤宏／高田祐彦／渡部泰明『読解講義 日本文学の表現機構』（岩波書店、二〇一四年三月）
- (19) (6) に同じ。
- (20) 早澤正人「擬装された〈三人称〉―「老年」における語りの構造―」（『芥川龍之介研究』56、二〇一二年九月）
- (21) (18) に同じ。
- (22) 橋本陽介『ナラトロジー入門 プロップからジュネットまでの物語論』（水声社、二〇一四年七月）
- (23) 亀井秀雄『感性の変革』（講談社、一九八三年六月）
- (24) 松本常彦「「老狂人」から「羅生門」まで―「羅生門」前史における視点の獲得と関連して―」（『語文研究』55、一九八三年六月）

【附記】

芥川作品の本文は『芥川龍之介全集 第一巻』（岩波書店、一九九五年十一月）に依った。また、すべての引用において、旧字は新字に改め、ルビ・傍線等は適宜省略した。

（おおいし ひさあき・松江工業高等専門学校）