

「羅生門」論

—末尾改稿を軸に—

池 上 貴 子

「羅生門」は大正四年十一月「帝國文學」に発表された。初期作品でありながら、今日まで多くの研究論文が提出され続けるのは、作品の完成度は言うまでもなく、芥川文学の特徴が稠密に表れているためであろう。

羅生門下で雨宿りしていた下人は、餓死か盗人になるかを迷いながら、羅生門を登り、死人の髪を抜く老婆に出会う。生きるために蛇を魚と偽って売っていたこの遺体の女は、同じく生きるために髪を抜く自分を許すだろうというのが老婆の論理であった。ならば自分の行為も許されようと、下人は老婆の着物を剥ぎ取り、瞬く間に羅生門を駆け降りていく。走りゆく下人の先に〈黒洞々たる夜〉は広がり、次の一文で作品は閉じられる。

下人は、既に、雨を冒して、京都の町へ強盗を働きに急ぎつゝあつた。

これは初出の末尾文だが、第一短篇集『羅生門』（大六・五阿蘭陀書房）では語尾が〈急いでゐた。〉とわずかに改変されている。吉田弥生との失恋体験時に見た〈自己貫徹の夢〉を、作品で再び〈潰え〉させないために〈是が非でも、〈下人〉に〈強盗を働きに急〉がせねばならなかったと、宮坂覺は初出稿を解釈する。^(*)確かにこれら末尾には、世間一般の道徳や通念といった軀を脱し、若々しく燃焼するエネルギーが感じられよう。この意味で、初出稿および第一短篇集『羅生門』までを、大正四年時点での〈作者の現実が転位している〉テキストとし、のちの『鼻』以降に収録されたテキストとは存在の主張の意味で異なると、解釈の別を提言した関口安義の説は示唆的である。^(*)

このように初出の語り手は、駆け去る下人の後を追ひ、〈強盗を働きに〉行くその未来を語った。それは確かに〈自己解放〉であつたが、いわば作品内に限定された〈解放〉とはいえないか。作者が語り手を動かし、作品世界を意識的に構築していく以上、

〈黒洞々たる夜〉もまた、いまだ作者の眼のとどく闇に過ぎまい。だが、周知のようにこれら末尾文は、大正七年七月短篇集『鼻』（春陽堂）収録の際、ほとんど一変する。

下人の行方は、誰も知らない。

もはや語り手の手は届かない。〈誰も知らない〉とは、語り手の背後にいる作者も〈知らない〉ということであろう。先述の関口氏はこの改稿の動機として、〈鑑賞家〉（読者）を視野に入れた〈プロ作家意識の芽生え〉をよみとっている。だが、更に入れば〈鑑賞家〉は読者ばかりではあるまい。芥川自身こそが最も親密な一鑑賞家であろう。

「羅生門」末尾の改稿については、〈失恋の残り香たる実感は作品から消失⁽³⁾〉（石割透）、〈己が思いより、芸術的結構の方が先行した〉（宮坂覺）などの失恋事件時の感傷から離れて作家としての歩みを見る論者がある。また、「偷盗」失敗による〈真に無明の闇〉への〈放逐⁽⁴⁾〉（三好行雄）、〈作者の下人の力に対する信頼の表現が消去⁽⁵⁾〉（清水康次）などマイナス面からみる論がある一方で、〈多様な可能性の渦巻く世界に解き放つこと⁽⁶⁾〉（濱川勝彦）といったプラス面からみる解釈も数多く提出されている。

このように「羅生門」の末尾改稿は、一見語り尽くされたかに

みえる。だが本当に我々は末尾文の真意をくみ取っているのか。テクスト論的読みでは〈誰も〉の内に作家は含まれまい。だが、作家を含む〈誰も知らない〉ことを探るとは、作家にとっての可能性をみることであり、新たな作品の深まりを追求する手だてとなりはしまいか。以下、「羅生門」末尾改稿を手掛かりとして、芥川文学に通底する致命的な欠陥と、逆説的に浮き彫りになる一つの可能性とを考察してみたい。



改稿とは自作品へ向けられた作家の疑問の表れだが、大正七年に行われた「羅生門」改稿もその例に漏れない。たとえば大正五年から六年にかけての芥川は、「鼻」（大五・二）が漱石に称賛された新進気鋭の作家として、第一短篇集の表題に『羅生門』と掲げるなど、「羅生門」に自信をみせている。〈小さく纏まりすぎている〉という当時の評価に対しても、〈大いなる完成品に至る途は、小なる完成品あるのみ〉、〈大なる未成品〉は自分にとって意味がないとまで断言しており、疑問の跡はみられない。

〈完成品〉を手掛けたいと作家は言うが、初稿および第一短篇集収録の「羅生門」は、そのテーマ性からも決して〈小さ〉い作品ではないものの、たしかに〈纏まりすぎ〉た〈完成品〉という一面はもっていた。その自覚がありながら、記念すべき第一短篇

集の表題に「羅生門」を掲げたのは、〈小なる完成品〉の代表として、更には〈大いなる完成品に至る〉突破口と見なしていたのではないか。下人の未来を〈盗人〉に限定した初出末尾は、この時点で芥川に省みられることなかったのである。

だが、この〈完成〉認識は作家とともにまた成長する。大正八年の芥川は、「芸術その他」(大八・十一)において、〈完成とは読んでそのない作品を拵へる事ではな〉く、〈芸術上の理想のそれぞれを完全に実現させる事〉であると述べた。ここに否定される〈読んでそのない作品〉とは、先程の〈小さく纏ま〉る完成品、いわゆる〈筋〉としての完成のことであろう。大正五年時期に肯定したこの「完成品」を、大正八年に半ば否定的に捉え直しているのである。

ならば、〈下人の行方〉を〈知らない〉とした大正七年「羅生門」改稿もまた、〈そのない作品〉への自己批判が影を落としていまいか。今野哲は、〈「作者」の掌中から逸走し、「黒洞々たる夜」へ溶融〉した下人を描くことにより、作家の位置が〈下人の行方〉をつかめない老婆と同様の地点にまで後退したという^(*)。だが、むしろ芥川は積極的な形で末尾改稿を選択している。そこに我々は、意識的に作品世界を破り、あえて下人を〈逸走〉させた作者と、その背後の作家としての自己変革をみる。たとえば、「羅生門」という系列からいえば、「偷盗」(大六・四、七)などもあるが、何よりも「地獄変」との関わりは看過で

きまい。「地獄変」は大正七年五月、大阪毎日新聞社社友契約後はじめての新聞小説である。すでに一月から起稿されており、この時期の作者が最も力を入れた意欲的な中編小説だが、「羅生門」において対象を積極的に捉え続けた語り手が、更はその支配を強くし、稠密な作品世界の構築をなし遂げている。〈小なる完成品〉を手掛けてきた作家が、ついに〈大いなる完成品〉に手を伸ばしたとすれば、「羅生門」の進化形として、実験的な語り手を操る「地獄変」をみる事ができよう。

こういった意欲の甲斐あり、当中谷丁蔵(小島政二郎)は、原典を〈巧みに使ひこなした鋭さ〉、〈少しの危なげがない〉描写力と、〈漸々として高まって来る詩人的資性の発露〉から、〈芥川一代の傑作〉と断言し^(*)、また石坂養平も〈美的観照が純粹〉であり、〈代表作と見做していいほど傑れたもの〉と高い評価を与えた^(*)。

だが、これら高い評価にもかかわらず、芥川が「地獄変」に否定的であったことは留意すべきだろう。特に執筆中は、〈いやにボンバスティックで氣に食はない作品〉(大七・四・二四 薄田泣菫宛書簡)、〈本来もう少し気の利いたものになる筈だったんだがと毎日、新聞を見ちや考へてゐます〉(大七・五・十六 小島政二郎宛書簡)等と厳しい自己評価を書き送っている。表現しようと思図したものと、実際の作品との齟齬に苛立つ作者の肉声が聞こえてこよう。

なぜ「地獄変」は〈ボムバスティック〉であるのか。また、
〈毎日、新聞を見〉て苛立ちながらも、なぜ作品の軌道修正を試
みなかったのか。この二点には、語り手の設定が関わっている。
再び書簡を繙けば、次のごとき言及がある。

あのナレエションでは二つの説明が互いにからみ合つてゐて、
それが表と裏になつ

ゐるのです。その一つは日向の説明でそれはあなたが例に挙げ
た中の多くです。もう一つは陰の説明でそれは大殿と良秀の娘
との間の関係を恋愛ではないと否定して行く（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エションを
組み上げる上に於てお互にアクテユエトし合ふ性質のものだ
からどつちも差し抜きが付きません。それで諄々しいああ云ふ
事になつたのです。（大七・六・十八 小島政二郎宛書簡）

二重の語り手の〈説明〉によって炙り出すとは、対象を表裏の
存在として捉える作家の眼から生まれたものだろう。語られない
部分からも対象を照射することによって、表裏一体の完全な実相
に近づこうとしていることが窺える。〈際立って制約されてい
る〉「地獄変」の語り手（宮坂覺）を一つの戦略として用い、
〈陰の説明〉でもって、〈恋愛〉という情念の側から、大殿像を
深く掘り下げようとしたのである。

だが、その二重の方法をもってしてもたどり着けない暗部があ
ることに、芥川は早々に気づいたのではないか。本来大殿とは、
〈恋愛〉の果てに娘を焼殺する〈闇〉の情念の持ち主として、
〈芸術〉の為に娘をも見殺しにする〈芸術家〉良秀と拮抗する存
在ではなかったか。〈芸術〉と、〈恋愛〉が生む人間の〈闇〉と、
この二本の柱によって「地獄変」は成立し、作品は二方向から深
化されていく予定ではなかったか。

大殿が持つ〈闇〉に芥川は踏み込もうとするが、実際の作品を
みれば、深入りできない身分設定と尊重視の状況設定を受けた語
り手は、大殿の心象を曖昧化せざるを得なくなっている。その為
に大殿は、〈どう思召したのか〉地獄変屏風の創作を命じ、〈ど
う云ふ訳か〉悦ばしそうに良秀の苦悶の提案を促し、〈何を御思
ひになつたのか〉声も立てずに笑い出してしまふ奇妙な人物になつ
たのである。芥川はこの語り手を使って、〈大殿と良秀の娘との
間の〉恋愛関係、その裏の裏まで浮き彫りにしようとしたのだら
うが、つまるところ語り手は、大殿を前に口ごもるかにみえる。

浅野洋は〈コケオドシの言説である類義累積〉を多用し、〈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〉ることに
〈自足〉する語り手を徹底的に批判し、花田俊典は、〈ある臨界
点からは、ただ「不可解な」とか、「不可思議な」とか、「なぜか」
といった表現を用いて、その向こう側の領域を囲い込み、それ以
上はその領域に対して、けっして言語によって「解剖的」な分析

を試みようとしなさい」芥川作品の語り手を鋭く指摘した。^(*)18)

〈どう思召したか〉という言説の更に奥にある〈臨界点〉の先には、おそらく大殿の娘を焼殺するほどの、情念とも悪とも付かぬ深い〈闇〉の心象が存在する。芥川にはそれが見えていたといっている。〈御顔を暗くすつたと思ふと、突然けたたましく御笑ひになゝる大殿のヒステリックともいえる態度の急変に、その暗部の存在は充分窺い知れよう。だが、それらは作品において、雰囲気として生きるだけである。下司であるがゆえに語り手はそれより深層に下りていけず、作家もその〈闇〉を見ながら、語り手の不自由、すなわち自らの文体に縛られるしかない。その結果、娘を焼き殺し、〈まるで別人かと思はれる程〉青ざめ〈獣のやうに喘ぐ〉ほどに抱え込んだ〈闇〉を、捉えることができなかったのである。

はたして、末尾において良秀の画を称賛する〈横川の僧都〉に〈苦笑〉する〈大殿様〉は、もはやかつての不気味な情念の影はみられない。こうして脇役にとどまった大殿の存在は、それ自体作品の不徹底さの象徴といえよう。

〈完成〉を〈芸術〉の条件とした時期の〈最傑作〉などとも評されながら、意識的に対象を囲い込む方法の限界性を露呈している。そして高い評価を受けながら、その限界性と自らの資質を痛感したのは、〈ボムバスティック〉と独りつぶやく芥川自身だったのである。

〈"There is something in the darkness." says the elder brother in the Gate of Rasho.〉とは、手帳に記された「偷盗」関連のメモだが、〈something〉の存在する〈the darkness〉を内包する場所として〈the Gate of Rasho〉すなわち羅生門が想定されている。「羅生門」から「偷盗」、そして「地獄変」へと、人間の「闇」を見つめる芥川の眼は終始一貫していたことが窺えよう。



芥川の没後、正宗白鳥が「地獄変」を〈芥川龍之介の最傑作〉と称賛したのは周知の通りだが、〈ボムバスティック〉を厭う芥川は、むしろ白鳥の作品にこそ芸術的価値を認めていたのではないか。最晩年になって、当時称賛を受けた「芋粥」と、同月に発表された白鳥の作品「死者生者」(大五・九「中央公論」)とをとりあげ、〈僕は未だに「死者生者」は「芋粥」の比ではないと思つてゐる〉と述懐したのも、〈この地面の下に必ず地獄を覗かせてゐる〉白鳥文学にこそ、底知れぬ人間の〈闇〉をみたからであらう。^(*)19)

「芋粥」から〈未だに〉と芥川はいう。それは気鋭の作家として文壇に台頭しはじめた「芋粥」当時から自らの文体の欠陥を知り、「地獄変」でも乗り越えられず、ついに晩年までその欠陥が通底していたことを明らかにしている。

困い込んでおはみ出していく人間の〈闇〉を、ついに芥川の文体は捉えることができなかった。〈ボムバスティック〉に終わった「地獄変」の反省は、晩年の作品へと影響を与えていく。

「歯車」(昭二・六)において二度も「地獄変」の名が登場するのは偶然ではあるまい。〈僕〉が「地獄変」の主人公——良秀と云ふ画師の運命〉とを想起する時、また或る青年の手紙に「地獄変」への言及を見て苛立つ時、過去の不徹底の代表作として「地獄変」がもたらす作家の感慨は大きいといえよう。

対象を困い込み完成をめざす自らの文体と、それをなお越えていく人間存在と。両方ともに見えてしまう卓抜した認識者としての芥川は、ここにきて、再起を賭けてそれらの懸隔を問いなおしていく。すなわち「地獄変」を代表とする〈完成品〉で捉え得なかった人間そのものを掴もうとした。

晩年の評論「文芸的な、余りに文芸的な」(昭二・四、六、八)に、ゴーギャン作「タイチの女」の〈装飾的な背景と調和しない〉〈野蛮人の皮膚の匂〉に〈反発〉を感じた昔と、どうしようもなく魅かれている現在の心象とを語った文章がある(「三十野性の呼び声」)。〈装飾的な背景と調和しない〉、いわば整合性のない不調和に不快を感じる芥川の気質は、一度〈タイチの女〉を退けた。それは〈小さく纏まりすぎて〉も〈完成品〉を手掛けようとする都会人的な気質であろう。

〈タイチの女〉は、これら芥川の気質が向かう〈完成品〉をは

み出す存在である。〈装飾的な背景〉に関わらず、〈どつしりと立つてゐる〉とは、調和、不調和という意味そのものを無化してしまう、実在の力であろう。晩年になり、その実在は〈皮膚の匂〉をもって作者に迫ってきたといえる。それは〈ゴオグの糸杉や太陽〉が〈もう一度僕を誘惑する〉とした告白にも通じていよう。〈芸術的食欲を刺戟〉する、〈何か切迫したもの〉の表現への〈誘惑〉は、遺稿となった「闇中問答」(昭二・九)においては、〈僕の意識してゐない部分〉、〈何かはまだ眠つてゐる〉〈無辺の闇〉であるところの〈魂のアフリカ〉への誘惑である。

佐藤泰正は、ゴッホ、ゴーギャンの絵が持つ〈何か切迫したもの〉への晩期芥川の志向を、大正三年の書簡に認められる〈ゴーホの絵〉が代表する〈ラツフでも力のあるもの〉への志向と通じるとして、〈初心への還帰〉を指摘した。¹⁶〈ふり返って初源のいのちを掴み、これを未来に向けて打ち返す〉キェルケゴールの〈反復〉を、芥川もまた行ったという。

ならば青年期に求めた〈ラツフでも力のあるもの〉への〈反復〉とは、晩期の〈魂の底から必死に表現を求めてゐるもの〉、〈魂のアフリカ〉といった、より肉薄した言葉への成長を遂げる営為といえよう。それは、人間の実存的な、未知なる根幹を見いださんとする意志の強さをも表す。〈無辺の闇〉への〈恐れ〉を明確に自覚し、眼を逸らさず自作の中心に据えたところに、回帰ならぬ〈反復〉の進化が生まれていよう。



かつて話の面白さに引かれていた『今昔物語集』に、最晩年あらためて魅かれていったのも、これまで述べてきた〈魂のアフリカ〉的なものへの志向の表れであった。「今昔物語鑑賞」(昭二・四)において、〈やつと〉発見した『今昔物語集』の〈本来の面目〉は、〈優美とか華奢とかには最も縁の遠い〉〈brutality(野性)の美しさ〉であると芥川はいう。また〈陰影に乏しい原色〉の人間心理を〈少しの手加減を加えず〉に描き出している筆致は、写実の極致であると称賛した。この〈フィクションとはまったく異質なこの迫真力〉宮田尚こそ魅かれたとすれば、自作品「羅生門」との懸隔もまた大きい。「今昔物語鑑賞」の他に本格的に『今昔』に言及した文章は存在しないが、実際をみれば「羅生門」的なものも『今昔物語集』的なものも、晩年まで火種として残り続けていよう。ならばいま一度「羅生門」を『今昔』との比較から考察する必要がある。

「羅生門」と『今昔物語集』巻二十九第十八話「羅城門登上層見死人盗人語」十八との比較は長野嘗一、石割透などの諸家によって詳細に論じられてきた。^{(*)18}芥川の原典改変をみれば、端々からも創作の方向性は明らかだが、その中でも際立って〈原典離れ〉させたのは、死体の女の素性の改変であり、〈枕上ニ居テ、

死人ノ髪ヲカナグリ抜き取ル〉〈嫗〉の描写であり、それを見た下人との問答場面以降であろう。

原典では〈嫗〉の弁明は、〈己ガ主ニテ御マシツル人の失給ヘルヲ。繚フ人ノ无ケレバ。此テ置奉タル也。其ノ御髪ノ長ニ餘テ長ケレバ。其レヲ抜き取テ鬘ニセムトテ抜ク也。〉となっている。〈主〉とは、〈若キ女〉と長い〈御髪〉から、没落した姫君であろう。だが芥川はこれを採用せず、巻三十一第三十一話「大刀帯陣売魚嫗語」の挿話を組み込んだ。〈嫗〉と〈主〉の無残にも打ち砕かれた主従という縦の関係を、魚と偽り蛇を売る〈女〉と死体の髪を抜く老婆との、〈仕方なくする〉者同士という横の関係に改変したのである。

改変の意図が、老婆の〈生存のエゴイズムを二重三重にする〉という構造的な〈念の入れ方〉にあることは明白だが(長野嘗一)、作者の切り捨てた〈嫗〉と〈主〉の関係こそが、実は「今昔」の〈本来の面目〉ではなかったか。昨日まで自分の主であり、〈繚フ人ノ无〉い、唯一の身内として仕えた女主人の〈御髪〉を、今日には自分が生きる為に〈カナグリ抜き取ル〉という、人間の相。もっと時間を縮めて言えば、〈置奉タル〉時には〈主〉であった人の〈御髪〉を、〈長ニ餘テ長〉いと感じた瞬間、〈カナグリ抜き取〉ってしまったという人間の相。また老婆の境遇を聞き、〈助ケ給ヘ〉と命乞いされたにも関わらず、〈死人ノ着タル衣ト嫗ノ着タル衣ト抜き取テアル髪トヲ奪取〉る〈男〉の、乾ききったり

アリテイ。〈アナーキーな世相^{(*)19}〉(石割透)を背景に、突然に人間の奥からわき上がる〈生ま々々し〉い闇が『今昔物語集』には見事に描かれているのである。

西郷信綱は〈カナグリ抜き取ル〉という一連の描写を挙げ、〈抜きとる音が不気味にきこえてくるような〉、〈何ら思念と虚飾を交えぬ原色さながらの素朴な文章〉と評した。^{(*)20}芥川が「羅生門」において、作品構造のために切り捨てたのは、そのような人間存在の〈原色〉の世界であった。それは芥川が白鳥文学にもみた〈この地面の下に必ず地獄を覗かせてゐる〉世界である。〈變に知的に現代化した芥川の作品よりは、はるかに無慈悲であり、かつリアリスチックな力をもっている〉とは、『今昔』評でありながら同時に芥川の欠陥をも見抜いた西郷の卓見と言わざるをえない。

〈盗みを実践するための予行〉としての着物強奪行為を笠井秋生は言及するが、〈着物一枚〉の強奪が、〈盗人になる勇氣を獲得〉する事と同義になるとは、そこに小説ならではの象徴性を作者が含ませたことは明らかだろう。この都会人的に形を整え、技巧に引かれる氣質が、『今昔物語集』の〈生ま々々し〉い力への接触を阻害するものであった。〈人間がたゞ〈存在〉の蠢きにのみ還元された姿こそ、『今昔物語集』が語るべき当体〉とは佐々木雅發の言だが、^{(*)21}芥川も「今昔物語鑑賞」において、〈陰影に乏しい原色ばかり〉と人間存在を語っている。〈陰影〉というへ一

切の意味や理由〉が去った為露になる〈存在〉の〈色〉を、晩年の芥川は見つめていたのである。

佐々木氏は、原典に欠損した〈認識〉と〈論理〉という〈人間的なもの〉を芥川が付与したというが、芥川は近代に生きる小説家として、あるいは都会人としての自己矛盾に苦しんだのである。如何に下人に近代的な自我を組み込み、語り手を通すことによつて、緻密に自己の表現を構築したか。長谷川泉の言う〈薄汚いハムレット〉なる批判もまた、『今昔物語集』の内包する〈存在の現前〉の力に文体でもって抵抗しようとした小説家に向けてのものだったろう。^{(*)22}

原典のような荒々しい力に向かえば、抵抗の振幅は大きくならざるをえない。〈存在〉の現前に解釈を施し、再構築せんと試みる近代的作家としての芥川だったが、「小説家一として『今昔物語集』に立ち向かえば、複雑な心理的解釈の書き込みから、『作られた小説』としての姿を露呈する。それが初稿および短編集『羅生門』の末尾であった。〈着物一枚〉を奪い取る事で象徴化された下人の未来を、語り手は更に念押しのごとく〈強盜を働きに〉と限定し、からめとっている。

このような創作態度が、「地獄変」の破綻に直面して、揺らいでいく。大正七年「地獄変」執筆時期は、芥川の〈完成〉された〈芸術〉への志向が最も高く、理想主義的といえる程に純粹であった。正宗白鳥の称賛を待つまでもなく、「地獄変」は当時の芥川

の芸術的営為の頂点に据えられたといえよう。だが、その絶頂とともに、晩年へ向けての下降もまたはじまったのではないか。

〈羅生門〉に関連する覚え書の〈There is something in the darkness. 〉なる言葉、その〈something 〉が、「暗中間答」〈魂のアフリカ〉に眠る〈何か〉であるとすれば、芥川の眼はずでに「羅生門」の時期から人間の実存に届いていたことになる。ならば「羅生門」とは、「地獄変」の決定的な「失敗」を経て、自らの文体の限界を知らせる予兆的な作品といえるのではないか。そして大正七年七月、下降点において「羅生門」は作家と邂逅し、芥川は末尾を改稿することになる。

下人の行方は、誰も知らない。

〈誰も知らない〉とは、どんな未来を描くこともできなくなった作家の声ならぬ声であろう。同時に、当時の作者が人間存在の〈原色〉の〈事実〉に近づく唯一の方法ではなかったか。完全に整えられた作品に風穴を開け、芥川は深い肉声を響かせたのである。もはや下人は一般的人間を象徴する一傀儡物ではない。なぜなら下人の〈原色〉を通して、作家は普遍的に通じる自己をも見ようとしはじめたからである。それは、作品が読み手のみならず、作家自身にも開かれたことを意味する。はたして、〈行方〉とは、時間的未来ではなく、〈存在〉と同義になる。

下人の走り去った〈黒洞々たる夜〉は〈虚無〉などではない。末尾改稿の現在、作品の枠を破壊しきった作家は、〈原色〉の在り処である〈夜〉と、〈誰も知らない〉自己を凝視している。

- * 1 宮坂覺「羅生門」論——異領野への出発・「門」（夏目漱石）を視野に入れ——（平二・十二）『作品論 芥川龍之介』双文社
- * 2 関口安義「羅生門」を読む（平十一・二）小沢書店 および『芥川龍之介とその時代』（平十一・三）筑摩書房
- * 3 石割透「芥川龍之介の「歴史小説」——実生活との関連において——」（昭四九・三）『日本文学』
- * 4 三好行雄「無明の闇——『羅生門』再説」（昭五十・四）『国語と国文学』
- * 5 清水康次「芥川文学の方法と世界」（平六・四）和泉書院
- * 6 濱川勝彦「羅生門」攷——可能性への志向——」（昭五五・一）『女子大国文』
- * 7 「校正後に」（大五・九）『新思潮』第一年第七号
- * 8 今野哲「羅生門」論——生を希求するかたち——」（平三・三）『二松』
- * 9 中谷丁蔵「地獄変」（大七・六）『三田文学』
- * 10 石坂養平「芥川龍之介助論」（大八・四）『文章世界』
- * 11 宮坂覺「芥川龍之介「地獄変」再論——大殿の領域・良秀の領域、そして〈噂〉の言説——」（平七・六）『国文学論叢』
- * 12 浅野洋「地獄変」の限界——自足する語り手——」（昭六三・五）『文学』

- * 13 花田俊典「僕の魂のアフリカ——芥川龍之介の自我と身体——」
（平十二・三）『芥川龍之介を学人のために』所収 世界思想社
- * 14 正宗白鳥「芥川龍之介」（昭二・十）『中央公論』
- * 15 「続文芸的な、余りに文芸的な」（昭二・四）および「文芸的な、余りに文芸的な」（昭二・四）
- * 16 佐藤泰正「芥川——その〈最終章〉の問いかけるもの」（平十五・五）『芥川龍之介を読む』所収 笠間書院
- * 17 宮田尚「芥川龍之介と『今昔物語集』との出会い——使用したテキストの推移——」（平十五・五）『芥川龍之介を読む』所収 笠間書院
- * 18 長野嘗一『古典と近代作家——芥川龍之介——』（昭四二・四）有朋堂）「石割透『芥川龍之介——初期作品の展開』（昭六十・二）有精堂」
- * 19 石割透「芥川龍之介の歴史小説——実生活との関連において——」（昭四九・三）『日本文学』
- * 20 西郷信綱『日本古代文学史』（昭二六・十）岩波書店
- * 21 笠井秋生「『羅生門』再読——失恋動機説への疑問——」（平四・三）『梅花短期大学研究紀要』
- * 22 佐々木雅發「『羅生門』縁起——言葉の時——」（昭六十・一）『早稲田大学大学院文学研究科紀要』
- * 23 長谷川泉『新編 近代名作鑑賞』（昭四五・五）至文堂
尚、『今昔物語集』本文は『國史大系第十七卷 今昔物語集 本朝』（増補新訂版）（昭六・八）國史大系刊行會）に拠る。