

芥川龍之介「わたし」の「出遇つた事」論 ——「蜜柑」「沼地」から「魚河岸」へ——

井 上 貴保子

一、芥川と私小説

鈴木登美 (2000) は、私小説は「ひとつの読みのモード」であり、「どんなテキストも、このモードで読まれれば、私小説になりうる」とした。この考えは、何をもって私小説とするか、という問題に対して、個々の作家や作品にその祖型を求める研究史の中で、パラダイムシフトとなったといえる。これを踏まえ、私小説を読者の視点から捉えてみると、

「→ A. 作家情報を作品に接続させる読み ←

| |

← B. 作品から作家像を作り出す営み →

という私小説の読みのサイクルが想定される。どんなテキストもこの読みにさらされる可能性は保持しているのだが、特に作者自身を思わせるように造形された作中人物が現れるものがスムーズにこの読みの方法と呼び込むことは確かであろう。中でも一人称小説は、登場人物の「私」に作家情報が盛り込まれている場合だけでなく、「私」についての情報を極端に欠い (篠崎美生子 (2000)) ている場合も、私小説的な読みを惹起する方式だといえよう。このように考えた時、上の読みのサイクルを呼び込むという点で、私小説と、作者が自身やその周辺について綴った随筆とはその境界が甚だ曖昧となる。

芥川龍之介 (1892~1927) は、その晩年になるに従って、上のような一人称小説を多く執筆したことで知られている。それらの作品中の「僕」には、晩年の芥川自身の病苦、精神衰弱、更に自殺という作家情報が当てはめられたり、逆に作中の「僕」から当時の芥川の精神状態、思想が読み取られたり、作家像が形成されたりしている。このような私小説的な読みを惹起する晩年の芥川作品の営みを考えた場合、それに至るまでの芥川と私小説の関わりを見ていく必要がある。

芥川と「私小説」¹⁾ についてその作品史を考えると、まず大正8 (1919) 年1月に『中央公論』に発表された「あの頃の自分の事」、5月『新潮』に発表された「蜜柑」「沼地」(「私の出遇つた事」) が上記のような一人称小説として挙げられる。それから間を空けて、大正12 (1923) 年5月から、自身の海軍機関学校奉職時代を舞台とした「保吉物」と呼ばれる一連の作品が発表され、大正14 (1925) 年1月には自己の家庭環境を明かすような内容の「大導寺信輔の半生」(『中央公論』) がある。また、9月には「海のほとり」(『中央公論』) から、「話」らしい話のない小説」と呼ばれるような、劇的な要素のない身辺雑記的な小説が発表される。

しかし、芥川の「私」を表現した作品を見る際、小説以外の作品、例えば大正後期から多く執筆される随筆を視野に入れる必要があると考えるのである。上述のように私小説と随筆は近接性を持って

いるものの、芥川の私小説的作品の研究において一緒に扱われることは少ない。随筆という固定的なジャンル設定が、小説とは異なるものという先入観を抱かせ、芥川作品と「私」の表現という問題を見る際の、障害となっているのではないだろうか。大正後期は随筆そのものに積極的価値が見いだされた時期であり²⁾、芥川も依頼に応じて多くの随筆を寄稿している。この随筆執筆が、「私」について表現する小説作品にも影響を与えてはいないだろうか。

中でも、従来あまり注目されることのなかった「魚河岸」（大正11年8月『婦人公論』）は、随筆と小説を往還する微妙な問題を含んだテキストである。この作品を上記した大正8年の作品と「保吉物」を繋ぐものとして注目するとどんなことが見えてくるだろうか。

本稿では、「蜜柑」「沼地」と「魚河岸」の「私」と「わたし（保吉）」がどのように表現されているのかを比較し、そこに見られる変化を明らかにして、芥川の「私小説」史を捉え直す第一歩としたい。また特に、従来ほとんど注目されてこなかった「魚河岸」に、小説／随筆をめぐる問題と、関東大震災という観点から光を当てることも目的とする。

二、「蜜柑」と「沼地」

「蜜柑」と「沼地」は、大正8年5月『新潮』に、「私の出遇つた事」という総題の下、「一、蜜柑」「二、沼地」という形で同時掲載された。

あらすじはそれぞれ、

「蜜柑」

「私」は汽車に乗り合わせた「小娘」に不快感を持っていたが、奉公先へ赴く（と想像される）彼女を見送りに来た弟たち（と思われる少年たち）に彼女が蜜柑を投げ与える光景を目撃する。「私」はそれまで感じていた「云ひやうのない疲労と倦怠」とを僅かに忘れる事ができた。

「沼地」

「私」はある絵画展覧会で「沼地」という油絵を発見し、「恐ろしい力」を感じる。来合わせた顔見知りの美術記者に、その絵は絵が思うように描けないあまりに発狂し亡くなった画家の描いたものだと教えられる。「私」は「異様な戦慄」を感じ、この絵が「傑作」であると断言する。というもので、二作とも総題の通り「私の出遇つた事」について描かれた作品である。

作品の「私小説」性について考えると、まずいずれも「私」についての情報を極端に欠いた（篠崎（2000））一人称小説である点で、「私」＝作者（芥川）という読みを引き起こす要因を持っている。加えて、

- ・「私の出遇つた事」という初出の総題
- ・「蜜柑」の題材を芥川から実際聞いたという菊池寛の証言³⁾
- ・「蜜柑」に登場する横須賀線の汽車を芥川が使用していたという事実⁴⁾

から、少なくとも「蜜柑」の「私」は芥川自身のことだという読みがなされてきた。「私の出遇つた事」という初出の総題を敷衍すると、「沼地」もそうだとみなすことができる。

ところで、この二作の芥川生前の単行本収録状況を見てみると、

- ・『影燈籠』（春陽堂 大正9年1月28日）

「蜜柑」「沼地」

- ・『地獄変』（春陽堂 大正10年9月18日、文藝春秋出版部 大正15年2月8日）

「蜜柑と沼地」

・『沙羅の花』（改造社 大正11年8月13日）

「蜜柑」

・『芥川龍之介集』（新潮社 大正14年4月1日）

「蜜柑」

というように、単行本収録に際し「私の出遇つた事」という総題が外され、「蜜柑」と「沼地」は独立した作品となっており、『沙羅の花』『芥川龍之介集』においては、「沼地」が収録から外されている。「蜜柑」と「沼地」がなぜ同時掲載されたのか⁵⁾については、芹澤光興（1983）、江藤茂博（2005）らが言及しているが、なぜ「沼地」が外されたのかについて言及した論は見当たらない⁶⁾。同時代評では加能作次郎が⁷⁾、「沼地」は作者の一人合点に終わっていて、作者の受けた感動が読者に十分伝わっていないため、「蜜柑」より劣っているとしている。また大岡昇平（1980）は、「沼地」が軽薄な説明役の美術記者を挟んでの安易な構成になっているとし、それを受けた芹澤は、「類型的で素人臭い単純さ」と評価している。いずれも「沼地」の完成度が「蜜柑」より劣っていることを指摘している。本論ではこれに関して、「私」の表現という観点から考える⁸⁾。

三、「蜜柑」と「沼地」の表現

二で触れたように、「蜜柑」「沼地」の語り手「私」は芥川自身で、これらの作品は芥川自身の体験した出来事をもとに書かれた作品と見なされていた⁹⁾。

それまで「羅生門」（大正4年11月『帝国文学』）「鼻」（大正5年2月15日『新思潮』）「枯野抄」（大正7年10月『新小説』）などの作品のように、古典を題材に傍観者として理知的に人間の心理を描写する、というのが芥川の一般的な評価であったが、「自己」の「直接」「生活」を「題材」とした作品を発表したこと、芥川の「新傾向」「転換期」が見出された（宮島新三郎¹⁰⁾）。この評価の延長として、「後年の保吉物の一端」という竹内眞（1934）の評や、「あの頃の自分の事」とともに「保吉物の先蹤」「わたくし」小説のもっとも早い例」と見なせるという三好行雄（1987）の評がある。

このような見方は、「蜜柑」における「私」の「疲労と倦怠」、「不可解な、下等な、退屈な人生」という人生観を芥川自身のものと見なし、「沼地」における芸術観を芥川自身の決意と見るような読みに繋がる。以上が本作の私小説的な読みであるが、一方「私」＝芥川と読まず、作中で語られている「私」の心情を芥川のそれと見なすことをしない読みもなされている。

「蜜柑」における「私」の「疲労と倦怠」、「不可解な、下等な、退屈な人生」という人生認識も、芥川の心情を反映しているのではなく、末尾の蜜柑乱落の光景を効果的にするための基調、色調、〈トーン〉としての役割を持つものとしたのは高橋龍夫（1994）である。

田鎖数馬（2013）は「人物の無我夢中で瞬間的な行為」「迸り出る咄嗟の感情」「一瞬の輝きを放つ光景」が芥川にとっての重要なテーマで、それらを作品に積極的に描き出す傾向があることを指摘している。そして、「奉教人の死」（大正7年9月『三田文学』）「偷盗」（大正6年4、7月『中央公論』）においては、そういった行為、感情、光景の真に迫る劇的な力を描き出すために、それに到るまでの人間の心理の過程、その背後の事情を曖昧にし、なるべく合理的な説明を抑制する手法が取られているとしている。

「蜜柑」「沼地」においても、乱落する蜜柑の光景、絵の与えた感動という劇的な場面が描かれて

いる。以下、この劇的な光景をより効果的に描き出すための工夫を読み解いていく。

まず「蜜柑」においては、高橋の言う「私」の心情、汽車の外の風景の憂鬱陰惨な〈トーン〉や、蜜柑を投げる小娘がはじめことさらにおとしめられていた（平岡敏夫（1992））ことがそれに当てはまる¹¹⁾。また、蜜柑乱落の場面で

汽車を見送った子供たちの上へばらばらと空から降つて来た。

とされているところは、先行論でしばしば指摘される個所である。汽車の中にいる「私」にとっては、隣で蜜柑を投げる小娘、落ちていく蜜柑、下にいる子どもたち、陰惨たる窓の外の風景が、「一枚の絵」として眺められるわけであるが、蜜柑乱落を語る「私」の視点は、蜜柑を受け取る子どもたち側の視点といえるようなものになっている。

「私」の視点で語られていた物語のはずが、「私」以外の視点の語りが混入しているということになるが、芥川の他の作品にもこのような語りが見られる。

例えば、「父」（大正5年5月『新思潮』）は、「自分」を語り手とする作品で、「自分」の中学時代の体験が語られている。駐車場の待合室で汽車を待っている「自分」と能勢、友達らは、停車場にいる他の客たちの悪口に興じていた。その友達のうちの一人が奇妙な人物を見かけ、その人物を能勢に諷してもらおうとする場面である。

すると、その時、自分たちの一人は、時間表の前に立つて、細い数字をしらべてゐる妙な男を発見した。（中略）服装と云ひ、態度と云ひ、すべてが、パンチの挿絵を切抜いて、そのままそれを、この停車場の人ごみの中へ、立たせたとしか思はれない。——自分たちの一人は、又新しく悪口の材料が出来たのをよろこぶやうに、肩でおかしさに笑ひながら、能勢の手をひつぱつて、

「おい、あいつはどうだい。」とかう云つた。

そこで、自分たちは、皆その妙な男を見た。（中略）横顔だけ見て、自分はすぐに、それが能勢の父親だと云ふ事を知つた。

しかし、そこにゐた自分たちの連中には、一人もそれを知つてゐる者がない。

ここでは、「自分」が気付く前にこの人物が登場しているため、友達（「自分たちの一人」）の視点が混入することになる。それが能勢の父親だと知っている「自分」の視点より「客観的に」（友人の父親だという気兼ね、先入観がないことを示して）描写するために、第三者である友達の視点に立って語られていることが予想される。

また、「西郷隆盛」（大正7年1月『新小説』）は、「僕」が先輩の本間さんから聞いた体験談を伝聞体で語るという設定の作品である。食堂車で出会った老紳士に西郷隆盛に会わせると言われ、本間さんと老紳士はいったん食堂車を離れる。

（注：本間さんは）さうして蹣跚たる老紳士の後から、二列に並んでゐるテーブルの間を、大股に戸口の方へ歩いて行つた。後には唯、白葡萄酒のコツプとウイスキーのコツプとが、白

いテエブル・クロオスの上へ、うすい半透明な影を落して、列車を襲いかゝる雨の音の中に、寂しくその影をふるはせてゐる。

それから十分ばかりたつた後の事である。(中略) 二つのコツプを囲んでは、鼻眼鏡をかけた老紳士と、大学の制服を着た本間さんとが、又前のやうに腰を下してゐる。その一つ向うのテエブルには、さつき二人と入れちがひにはいつて来た、着流しの肥つた男と、芸者らしい女とが、これは海老のフライか何かを突ついてでもゐるらしい。(中略)

が、幸本間さんには、少しもそれが気にならない。何故かと云ふと、本間さんの頭には、今見て来た驚くべき光景が、一ぱいになつて拡がつてゐる。一等室の鶯茶がかつた腰掛と、同じ色の窓帷と、さうしてその間に居睡りをしてゐる、山のやうな白頭の肥大漢と、――あゝ、その堂々たる相貌に、南洲先生の風骨を認めたのは、果して自分の見ちがひであつたらうか。

ここでは、それまでの本間さん視点の語りとは変わって、語り手の視点は二人が去った後の食堂車に固定されたままとなっている。本間さんが「西郷隆盛」を見た作中の十分は空白にされ、本間さんの回想としてその光景が語られている。これは、まだ生きている西郷隆盛が現れるという読者の期待をいったん焦らし、後述に興味を引きつけるという小説上のテクニクの側面もあるだろう。が、この作品では、西郷隆盛が西南戦争で戦死したという「史料」(「頭」)と、それらの史料を否定するまだ生きている「西郷隆盛」を実際に見た「眼」、どちらを信用すべきなのかという問題が語られている。「西郷隆盛」を見たことをそのときの本間さんの回想にして、そのときの本間さんの印象だけを再現する。その結果、読者は本間さんにとっての「事実」、本間さんの「眼」を信用するしかないことになる。それによって、「頭」と「眼」どちらを信用すべきかという問題が力を持つ。ここでの語りは、このテーマを効果的に表現するための工夫がなされているものだといふことができる。

以上を参照すると、「蜜柑」の「私」以外の視点の混入も、蜜柑乱落の光景を最も効果的に描くことのできる視点で語られているためといえよう。つまり、「蜜柑」における語り手は固定した一視点、事件の目撃者・報告者の「私」ではない。劇的な光景を表現するのにふさわしいキャラクターを付与された「私」の視点を主としつつも、最も効果的に光景を表現することができる視点で語られている。ここにも芥川作品の特徴的な視点が現れているのだといえる。

同じように「沼地」を見ていくと、美術記者の存在が目される。この美術記者は「私」と対置される人物で、芸術をどんな人物が描いたかで判断する、「芸術家」と相対する世間の象徴のような存在である。この記者は「私」にとって不快な人物とされているが、どうしてそのような印象を抱くに至ったのか詳述されていない。これも、絵画「沼地」の作者の逆照射を際立たせるために付与された属性だといえる。「私」が記者(世間)に対する不快を忘れることによって「私」の絵に対する感動と、絵の背後にある画家の傷ましい姿とが強調されているのである。

ここで、大正6年10月20日～11月4日『大阪毎日新聞』で連載されていた「戯作三昧」を視野に入れる。「沼地」初出末尾には「(六・九・三)」とあり、「大正六年九月三日」という脱稿日だと考えられている。そうすると、執筆された時期が近く、芸術をテーマにしている点でも共通しているため、比較されることが多い作品である。江戸時代の戯作者で『南総里見八犬伝』などの作者である滝沢馬

琴を中心人物に、世間の下等さや小説を書くことに苦悩する馬琴が、観音様のお告げの言葉を孫から告げられ、現世を忘れた「不可思議な喜び」「恍惚たる悲壮の感激」を感じる「戯作三昧」の境地に入り、八犬伝を書き進めるという作品である。俗世間の不快と芸術家が対置されているように読める点は、「沼地」と共通する構図である。

ただし、「沼地」との大きな違いの一つは、「戯作三昧」が三人称小説だということである。馬琴は確かに俗世間の下等さに悩まされるが、「戯作三昧」の境地では、その俗世間を忘却することができるとし、語り手が忘却していることを語ってくれている。

この時彼の王者のやうな眼に映つてゐたものは、利害でもなければ、愛憎でもない。まして毀誉に煩はされる心などは、とうに眼底を払つて消えてしまつた。あるのは、唯不可思議な悦びである。或は恍惚たる悲壮の感激である。

「戯作三昧」の結末では、大したお金にもならないのに小説を書いている、と茶の間でうそぶく老妻の姿が描かれているが、馬琴に届くことはない。少なくともこの時点での馬琴の純粋な「戯作三昧」の境地、芸術家としての姿は守られているといつてよい。

一方、「沼地」は一人称小説であるため、芸術家と対立する俗世間のことも「私」が語らなければならない。

彼は私が私の不明を恥ぢるだらうと予測してゐたのであらう。或は一步進めて、鑑賞上に於ける彼自身の優越を私に印象させようと思つてゐたのかも知れない。

というように美術記者の心の内も想像しなければならないのである。もちろん「語る今の私／語られるそのときの私」という「私」の語りの階層を考えると、展覧会にいる時点の「私」は、美術記者の心理など歯牙にもかけておらず（「しかし彼の期待は二つとも無駄になつた。彼の話の聞くと共に、殆ど厳粛にも近い感情が私の全精神に云ひやうのない波動を与へたからである。」）、後でそれを語る「私」が美術記者の心理を想像して語っているという構図になる。しかし、「私」の受けた感動の純粋さが弱まってしまうのは避けられない。「私」の心情に記者に対する心理分析という不純物が混じり、「私」の受けた感動の質が低下する印象を受けてしまうのである。

このように、絵から受ける感動をより効果的に表現するためには、不快な記者を描出する必要があったのであるが、「私」を語り手とする一人称小説の制限が肝心の「沼地」の感動そのものを傷つけてしまうことになってしまった。「蜜柑」の「私」以外の視点（蜜柑を受け取る子どもたち側の視点）の混入は成功し、「沼地」のそのときの「私」以外の視点（美術記者の心理を想像する今の「私」）の混入は失敗したといえる。ここに、『沙羅の花』『芥川龍之介集』で「沼地」を外した原因が潜んでいるのではないだろうか。

以上から、「蜜柑」「沼地」では作中の劇的な光景、心情を際立たせるために、「私」が造形されているということが確認できた。

一方で、二で見たように、極端に「私」の情報が少ないことや、「私の出遇つた事」という総題だけでも、「私」＝芥川という呼び起こし、実際そのような読みが行われていた。

芹澤光興（1983）は意外なところに「芸術」を見出す驚きの経験、という「蜜柑」「沼地」の共通項を見出しているが、篠崎美生子（2000）は、それをさらに一歩進めて、「不可解」な事象を自分だけが「了解」することへの強い欲望を持つ「私」像の共通性を読み取っている。上記のような方法で読者に「私」＝芥川と読ませ、そういった「私」＝芥川像、「芸術家」イメージを読者に刷り込もうとする戦略の可能性を指摘している。

一方「私」＝芥川と読まれることは「私」は「蜜柑」「沼地」を書いた作者本人ということも意味する。そうすると「蜜柑」「沼地」には、篠崎（2000）の言うように「私」が日常にどんな「小説」的な出来事を見出すか、というだけでなく、小説家である「私」が、自分の出遇った出来事をどのように小説化するか、という試みを読み取ることができる。つまり、

（１）日常で出遇った光景に「芸術」を見出している。

（２）その光景を更に効果的に表現する。

という営みである。日常に「芸術」を見出す「芸術家」の「眼」と、その芸術性を更に高める「芸術家」の「手」を読み取ることができるのだ。この「手」という観点が上述してきた表現の工夫に関わっているのだと考えられる。しかし、この「手」に関しては、同時代において、小品的なもののなかに拵えている（中村武羅夫¹²⁾）、拵えた跡が見える（藤森淳三¹²⁾）というように肯定的に受け取られることはなかった。ここには、「事実」を描く際には「技巧」を排さねばならないという思想が看取される。芥川の「私小説」があくまで「私小説的作品」とされている理由の一端もここにあると考えるのだが、詳しくは別稿を期したい。

四、「魚河岸」

次に、「魚河岸」の分析に移りたい。

「魚河岸」は、大正11年8月『婦人公論』に発表され、単行本『黄雀風』（新潮社 大正13年7月18日）に収められた、「保吉物」の第一作である。「保吉物」とは、芥川の分身とされる堀川保吉を主要人物とした小説で、主に海軍機関学校に勤務していた時期（大正5（1916）年～大正8（1919）年）を舞台とした私小説的作品とされている作品群である。

「魚河岸」の舞台は海軍機関学校時代ではなく、発表時の前年（大正10（1921）年）が想定される。「去年の春の夜」、保吉と友達の露柴、風中、如丹の四人は魚河岸（東京日本橋区本船町界限）の往來を歩いていた。洋食屋に入り食事をしていると、感じの悪い客が入ってくる。保吉は、泉鏡花の小説ならこの客は粋な芸者か何かに退治される場所なのだが、現代ではそのようなことは起こるまいと思う。保吉たちはこの客の雰囲気「中てられ」てしまい、「心もちに、妙な狂ひ」が出てきて、会話がはずまなくなる。すると、露柴がその客に声をかける。露柴は魚河岸の、その「界限では知らぬものはない」店の檀那であった。客はそれまでの横柄な態度を一変させ、露柴の機嫌を窺い出す。「嫌な奴」が退治されるスカッとした光景のはずだが、保吉はなぜか陽気になれなかった、という作品である。

しかし、「魚河岸」は、「保吉物」として微妙な位置にある作品である。確かに『黄雀風』、本文をそれに従った岩波全集等では、「保吉」が主要人物の三人称小説となっている。が、初出は「わたし」が語り手の一人称小説であった。「蜜柑」「沼地」と同じく、「わたし」の「出遇つた事」について書かれた作品だということになる。このため、「保吉の手帳から」（大正12年5月『改造』）が、「保吉物」

の実質的な第一作とされることが多い。

また、初出では冒頭に「この話は小説ではない。実際にあつた話である。」の二文があり、非小説的な自己規定がなされていることがわかる。これについては、芥川を書くものはフィクション性が勝っているという先入観が当時存在し（篠崎（1993））、それに対処したものだと考えられる。初出の『婦人公論』では、「納涼台上の話」という大見出しで、岡本綺堂「昔の東京の夏」、宇野浩二「夏の海辺の話」などの五作とともに掲載されている。今野哲（2000）によると他の作品は随筆で、そのことも初出の冒頭に関係していると思われる。

このことは「魚河岸」＝事実という読みを促し、実際に作品のモデルについて問いたず書簡が読者から送られたようである。その返答として大正11年8月31日吉田東周宛の芥川書簡で、作中人物のモデルが明かされている。

魚河岸の露柴は仰せの如く碧童氏、如丹は古原草氏、風中は小穴隆一氏に御座候

小沢碧童（1881～1941）は、河東碧梧桐門下の俳人。遠藤古原草（1893～1931）は、同じく碧梧桐門下の俳人・蒔絵師。小穴隆一（1894～1966）は芥川と終生交友を結んだ洋画家である。大正8（1919）年末、芥川は小穴の紹介で碧童と知り合い、三人で「書く会」という会を作って短歌、俳句、絵などを楽しんでいた。また、古原草を加えた四人で「行燈の会」という句作の会を作っていた。大正9年末から大正10年初めにかけて、頻繁な交遊が見て取れる¹³⁾。このことは、「魚河岸」の「去年の春」が、発表年の前年大正10年の春だと考えると、交友関係の伝記情報と一致していることがわかる。また、作中の露柴の特徴も、ほぼ碧童の伝記情報と一致しており、「魚河岸」の出来事が実際に起ったことという証言も見られる¹⁴⁾。

また、「魚河岸」以前に『婦人公論』に発表された芥川の記事を見てみると、

大正7年8月「私の好きな夏の女姿」（大見出し「私の好きな夏の女姿——文士、画家の観たる」）

10月「私の嫌いな女」（大見出し 同左）

大正10年3月「三味線も好き」（大見出し「御茶の水の「心中・三味線問題」批判」¹⁵⁾）

大正11年1月「ほのぼのとさせる女」（大見出し「今後の婦人の行くべき道——貴下は今後の婦人に何を期待し給ふか？」）

というように、雑誌からのお題、質問に答えるアンケートで占められている。「魚河岸」はその延長で、「納涼台上の話」というお題を与えられ、執筆された作品だということがわかる。

しかし、この作品が随筆と言い切れるかという点、そうは断言できない。それは、「わたし」が「保吉」に変更された点に端的に現れている。今野はこれによって随筆から小説へ転移したとしている。しかし、内海宏隆（2002）は、友人が仮名とされているところに、最初からすでに虚構化の意図があったと指摘する。本稿ではこの仮名の問題¹⁶⁾だけでなく、「魚河岸」の語りから、「蜜柑」「沼地」と同じく、「わたし」の出遇ったことの小説化という側面を見て行きたい。

五、「魚河岸」の表現

以上「魚河岸」の基本情報をおさえた。以下、「魚河岸」の作品分析、そして「わたし／保吉」がどのように表現されているのか見ていく。

作品は「わたし／保吉」、露柴、風中、如丹の四人で魚河岸の往来を歩いているところから始まるが、ここで注目したいのは、四人を指す「我我」という言葉である。これは初出も単行本化後も変わらない表現で、初出の「わたし」が単行本化後も消え残っていることになる。「我我」は、四人が店に入った直後までに五回使われているが、その後は一回出てくるのみである（後述参照）。

店に入って食事が出ると、風中、如丹、「わたし／保吉」は、店の物珍しさに反応している。この三人はこの魚河岸の店にとってアウトサイダーだということがわかる。しかし露柴は作中で説明されている通り「土地つ子」であり（モデル小沢碧童はまさに魚河岸の生まれである）、露柴と他の三人は異質だということになる。店に入ってから「我我」という言葉の使用が乏しくなるのも、「土地つ子」露柴とアウトサイダーの三人の分離を示している。この分離は結末の「わたし／保吉」の心情へつながっていく。

食事をしていると店に客が入ってくる。客は語り手により「嫌な奴」「横柄」「敵役」と形容され、感じの悪さが強調されている。この客の登場により、「わたし／保吉」、風中、如丹の「我我三人」は「中てられ」てしまい、「心もちに、妙な狂ひ」が出てきてしまう。ここで注目したいのは、「我我三人」という表現である。露柴が「我我」から除かれていることがわかる。露柴はというと、「中てられたのか、電燈の光に背きながら、わざと鳥打帽も目深にして」いる。この振る舞いが「中てられた」からではないことは、後を読めばわかる。ここで露柴がしているのは、いかに効果的に客をへこませられるかというタイミングを見計らう身振りなのである。その身振りに語り手も共犯関係を結ぶ。

客は注文のフライが来ると、正宗の饅を取り上げた。さうして猪口へつがうとした。その時誰か横合ひから、「幸さん」とはっきり呼んだものがあつた。客は明らかにびつくりした。しかもその驚いた顔は、声の主を見たと思ふと、忽ち当惑の色にvariety出した。「やあ、こりや檀那でしたか。」――客は中折帽を脱ぎながら、何度も声の主に御時儀をした。声の主は俳人の露柴、河岸の丸清の檀那だつた。

ここの引用で、露柴の発言ということが始めは伏せられていることがわかる。態度が一変した客と堂々たる露柴の姿を際立たせるため、露柴と語り手は身分を「隠す」という身振りを共に行っていることがわかる。ここまでは、「蜜柑」「沼地」と同じで、語り手は露柴の鮮やかな行動を引き立てる役割を担っていることがわかる。

しかし、「魚河岸」は露柴の鮮やかな演技だけでは終わらない。

鏡花の小説は死んではゐない。少くとも東京の魚河岸には、未にあの通りの事件も起るのである。

しかし洋食屋の外へ出た時、保吉の心は沈んでゐた。保吉は勿論「幸さん」には、何の同情も持たなかつた。その上露柴の話によると、客は人格も悪いしなかつた。が、それにも関わらず妙に陽気にはなれなかつた。保吉の書斎の机の上には、読みかけたロシユフウコオの語録がある。――保吉は月明りを履みながら、何時かそんな事を考へてゐた。

ここでは、(ささやかだが)「劇的な光景」に入り込めない「わたし／保吉」の心情が語られている。

「ロシュフウコオの語録」の登場は唐突で、なぜ陽気になれないのか詳しい理由は明かされていないが、「劇的な光景」に供するものではない。ここに、心情と光景の地と図が、「蜜柑」「沼地」とは反転していることが見てとれる。「わたし／保吉」の心情は光景に供する従から、主へと変化している。

以上、同じ「私／わたし」の出会ったことを小説化していく試みでも、「蜜柑」「沼地」では、劇的な光景を際立たせるために「私」の心情が造形されていたのが、「魚河岸」では「わたし／保吉」の心情にスポットライトが当てられていることが分かった。この「私／わたし」の変化はなぜ起こったのだろうか。

このことを考える時、「上海游記」（大正10年8月17日～9月12日『大阪毎日新聞』、8月20日～9月14日『東京日日新聞』）、「江南游記」（大正11年1月1日～2月13日『大阪毎日新聞』）の存在が注目される。芥川は大正10年3月下旬から7月上旬にかけて大阪毎日新聞の特派員として中国視察旅行を行っている。当初旅行をしながら旅行記を発表する予定だったが、体調を崩し強行スケジュールだったこともあり、果たされなかった。帰国後執筆されるも体調不良で休載がちで¹⁷⁾、予定されていた紀行が全て書かれることはなかった、難産な旅行記であったことが知られている。芥川はこのように、苦しみながらも、自己の体験、考えたことを文章化していく作業をこなさなければならなかった。しかしこういった経験が、劇的な光景よりも、自身の見たこと、感じたことに重きを置くような作品へ繋がったのではないだろうか。大正8年に発表された「蜜柑」「沼地」と大正12年からの「保吉物」の間に、紀行文や「魚河岸」を挟むことによって、芥川の「私」を描く作品の変遷を読み取っていくことができるのである。

六、「魚河岸」の問題

最後に、「魚河岸」の問題について考えたい。「魚河岸」には、(1)なぜ『黄雀風』に収録したのか？(2)なぜ「わたし」が「保吉」に書き換えられたのか？という問題がある。以下考察していきたい。

(大正11年5月20日 第一随筆集『点心』金星堂)

大正11年8月「魚河岸」『婦人公論』

大正12年5月18日 第六短篇集『春服』春陽堂

大正13年7月18日 第七短篇集『黄雀風』新潮社

ここから、「魚河岸」は時期的に『春服』に入れるべき作品であったことがわかる。しかし『春服』には「私小説」的な作品は入っておらず、そこへ入れると異質と考えたからか、「魚河岸」を小説作品とは認めていなかったからか、収録されることはなかった。再び『点心』のような随筆集を刊行するときに入れようと考えたのであろうか。それとも、「保吉物」のような身近な題材にした作品を連続して書こうと考えていたから、その時まで保存しておこうと考えたのだろうか。あるいは単行本に収録する意図はなかったのか。「魚河岸」の随筆的な指標という側面を見ると、少なくとも小説集に入れることは当初考えられていなかったのではないかと、と思われる。芥川作品で、他に「魚河岸」になされたような操作が施され、小説集に収録されたものは他にないことも、「魚河岸」の例外的位置を感じさせる。

ところが、「魚河岸」は『黄雀風』に収録されることになり、またその際に、「わたし」は「保吉」に書き換えられることになる。そもそも三人称小説の特徴として、

- ・中心人物を客観的、批評的に語る。

- ・中心人物の知りえない、考ええないことまで語れる。
- ・中心人物以外の人物の心情も語れる。

などが挙げられるが、そのような操作を加えるための改稿が他に見られないため、以上のような効果を求めて変更されたわけではない。もっとも語り手と作中の視点人物が分離されることにより、結果的に露柴の演技を支える語り手と、その光景に入り込めない作中人物とが同じ「わたし」であることがなくなり、「沼地」に見られた矛盾が解決されている（三参照）。また、「わたし」を「保吉」とすることにより登場人物性が高まり、露柴を主役とした劇という性質がより高まったことになるともいえる。

しかし、『黄雀風』に「我我」という言葉が残っているところから、大幅な手直しを避け、「わたし」を「保吉」と置き換えただけのようであり、そうすると目的は保吉コンテキストへ入れるためだったということになる。『黄雀風』は他に七作の保吉が登場する作品が収録されている。そのことによって、冒頭を削ってもそれが保吉＝芥川の体験談、実際にあったことだということを読者に伝えることを可能にしようとしたのか。もしくは私小説的な作品は「保吉物」として統一を持たせようとしたのか。しかし『黄雀風』収録作品中、同じく芥川コンテキストを語り手が背負い込んでいる「不思議な島」（大正13年1月『随筆』）「子供の病気」（大正12年8月『局外』）「文放古」（大正13年5月『婦人公論』）では、「僕」「自分」「わたし」が保吉に改変されることは行われていない。

詳しくは今後の課題としたいが、暫定の結論だけいうと、「魚河岸」の「わたし」は上の三作と比べ、芥川だと示す情報が乏しかったからではないかと考える。「不思議な島」では、発表誌『随筆』から原稿を受け取りに来られる様子が書かれ、「子供の病気」でも、原稿の執筆、受け取りの様子、息子の名前などが登場する。「文放古」では「芥川龍之介」という名前が出てくる。これらの情報から、語り手の「僕」「自分」「わたし」は芥川自身を指していると読者は容易に読み取ることができる。しかし、「魚河岸」では、「わたし」の名前や小説家であることなどの情報は書かれていない。それゆえ、「保吉」にすることでその弱さを補おうとしたのではなかろうか。

芥川は小説と非小説を区別して作品集に収録していた。初出冒頭の非小説的な自己規定は、「魚河岸」を小説集に入れる資格をなくしてしまうため、取り除かなければならない。しかし、初出冒頭を除いてしまうと、テキスト中では「わたし」に関する情報が乏しいため、「わたし」は一体何者なのか、作品集の中のこの作品の位置づけを一体どう捉えればいいのか読者がわからず、「魚河岸」の立ち位置が不安定になってしまう。この事の背景には、随筆が文学のジャンルとして認められてきていたことが存在すると思われるのだ¹⁸⁾。そこで、随筆でないということを示すために、「わたし」を「保吉」に変更し保吉コンテキストによりかからせることで、解決を図ったのだと考えられるのである。その結果、小説家「わたし」による、日常で出遇ったことの小説化の試みという側面は消えてしまうことになった。

以上から、上述（2）の問題の回答として『黄雀風』に入れるために「わたし」を「保吉」に変えたのだと結論付ける。ではなぜ、時期が離れている上に、「わたし」を「保吉」に変えてまで「魚河岸」を小説集に収録したのか。その理由として、「魚河岸」発表と『黄雀風』刊行の間に関東大震災（大正12年9月1日）が発生したことが考えられる。魚河岸も甚大な被害を受け、それが現在の築地へと市場が移転するきっかけとなったのであるが¹⁹⁾、生まれ故郷の被害に碧童も以下のような句を残している²⁰⁾。

予の生地なる魚河岸はすでに昨日のうち焦土に化したと覺しく、二日にその慘状をまのあたりに見て、全く呆然自失す
 ときに土地の者らしきが二三人、腰をかがめて居たるを何ぞと立ち寄り見れば
 焼け土やほり出す海老も秋暑し

今となつてはないはずの鏡花的世界を現出していた「魚河岸」の世界も、『黄雀風』刊行時には大きな痛手を受けていた。「わたし／保吉」の心情が主になっていたとはいえ、露柴の鮮やかなパフォーマンスは、舞台が去年のまだ寒い春であるにも関わらず、「納涼台上の話」にふさわしい涼しげなものである。その世界への哀悼として、「魚河岸」の一編が『黄雀風』に加えられたのではないだろうか。

おわりに

本論では、「蜜柑」「沼地」と「保吉物」を繋ぐものとして「魚河岸」を捉えた。いずれも作者自身の体験を小説化している、と読者に見られる作品であるにも関わらず、「蜜柑」「沼地」では作品の「劇的な光景」に供していた「私」が、「魚河岸」の「わたし（保吉）」ではそこから一步離れるような位置に置かれていることがわかる。大正後期に随筆が多く求められるようになったことが「私」を描く小説作品にどう影響していったのかを視野に入れて考察することも必要なのではないだろうか。

今後、「上海游記」「江南游記」の検討を通し、芥川がどのように自己の体験を表現しようとしていくのか、明らかにし、「魚河岸」に見られたこの変化が、後の「保吉物」の表現にどう関係していくのかについて考察を進めていきたい。また、「保吉物」では、「或恋愛小説」（大正13年5月『婦人グラフ』）「少年」（大正13年4、5月『中央公論』）で震災に触れられており、特に「少年」と震災の関連は多くの先行研究で言及されている²¹⁾。震災との関連が、直接触れられていない他の「保吉物」、『黄雀風』の作品にも見られないか、今後読みを深めていきたいと考える²²⁾。

注

- 1) 私小説は一の冒頭で述べた、読者の読みに関わる広いものとし、「私小説」は作中に作者当人とみなせるような人物が登場する作品といった、狭義のものを指すこととする。
- 2) 随筆の需要が高まった理由として、いわゆるサラリーマン階級の出現により肩の凝らない読み物が求められた、「私小説」の出現により作家の私的な文章の価値が社会的に認められた、などが挙げられる（塩田良平（1965）、高田瑞穂（1965））。
- 3) 芥川氏の「蜜柑」という小品がある。私は、あの題材を芥川氏から口頭で聴いたとき、すでにある感動に打たれた。
 （菊池寛「文芸作品の内容的価値」（大正11年7月『新潮』）（平野謙編『現代日本論争史 上巻』未来社 1956年（参照：1964年）より引用）
- 4) 芥川は大正5年から大正8年まで、横須賀の海軍機関学校で教官をしていた。下宿していた鎌倉から通勤する際や、帰京する際などは、横須賀線を利用していたという。（『芥川龍之介全集』第4巻 松本常彦「蜜柑」注解）

- 5) 初出では「蜜柑」の末尾に「(八・四・三)」、「沼地」の末尾に「(六・九・三)」と付されている(『影燈籠』『沙羅の花』の末尾は二作とも「一八年四月作一」とされている。『地獄変』『芥川龍之介集』には何も付されていない)。これをそれぞれ脱稿日大正8年4月3日、大正6年9月3日を意味すると仮定すると、執筆時期の離れた二作を一つの総題で同時掲載したことになり、なぜそんなことをしたのか、という疑問が生まれる。

芹澤光興(1983)は、「蜜柑」の田舎者らしい小娘、「沼地」の見物から黙殺されていた絵画というおおよそ〈芸術〉からほど遠いような風景から「私」が〈芸術的感激〉を得ている共通性があるとし、そこに私小説的な〈平凡〉で〈卑俗な現実〉の中でそれを超えるべき鮮烈な瞬間を構築する芥川の試みを見て、停滞^{*}からの脱却の模索だと評価している。

また、江藤茂博(2005)は、「蜜柑」は「私」が否定的な「現実」から、小娘をきっかけに蜜柑の乱落という絵画的世界に到達し、「沼地」は絵画を見た「私」が、記者の発言をきっかけに芸術至上主義の世界という理想的、肯定的な「現実」に向かうという、シンメトリカルな構造を二作が備えていることを指摘している。

*) 大正8,9年は、芥川が勤めていた海軍機関学校を退職し、大阪毎日新聞社に入社して作家一本で生計を立てていくという生活の変化があったこと、長編小説「路上」(大正8年6月30日～8月8日『大阪毎日新聞』)の中絶、失敗、「龍」(大正8年5月『中央公論』)のマンネリズムだという自己評価(「芸術その他」(大正8年11月『新潮』))などから、停滞の年だという評価が与えられている。

- 6) 単行本『地獄変』は、「ヴェストポケット傑作叢書」として、大正10年9月18日春陽堂から発行された短編小説集である。後に文芸春秋出版部に出版権が移り再刊された異装版が、大正15(1926)年2月8日発行のものである。春陽堂版の紙型は大正12年9月1日の関東大震災で全て焼失してしまったらしく、異装版は新しく活字を組み直したものである。しかし、活字の組み方、ページ数は両者同じである(『芥川龍之介全集』第24巻清水康次「単行本書誌」)。

また『地獄変』と同じ出版経緯をたどる『或日の大石内蔵之助』(春陽堂 大正10年11月28日、文芸春秋出版部 大正15年2月8日)に収録されている作品も、春陽堂版、異装版で変動がないため、異装版『地獄変』で「沼地」がわざわざ外されることはなかったのだと考えられる。

- 7) 自分は「蜜柑」の方がより傑であると思った。(中略)

「沼地」では、薄倖な無名の美術家に対する作者の同情の心はよく分るが、多少作者の独り合点に終つてゐるやうな気がする。読者には作者が受けたと同じ強さの感動を与へるに至つてゐないやうな気がする。

(加納作次郎「五月創作凡評」(大正8年5月7日『国民新聞』)(参照:平野清介『新聞集成 芥川龍之介像二』明治大正昭和新聞研究会 1984年)ルビは省略し、旧字は新字に直した。以下同)

- 8) 「沼地」がなぜ単行本で外されたのかという議論は、本論においては本筋ではないため、他の可能性の考察は注で引き取ることにした。

作品集『沙羅の花』の序には、「種々の企図に書かれた作品を集めたかつた」という芥川の編集方針が記されている。実際『沙羅の花』に収録されている短編小説作品を見てみると、

王朝物 五篇・切支丹物 三篇・江戸時代を舞台にしたもの 二篇・中国を舞台にしたもの

二篇・開化物 二篇・「現代」（に近い時代）を舞台にしたもの 四篇
 というように、様々なジャンルから作品が選ばれ、作品がジャンルごとに並べられていることがわかる。『芥川龍之介集』の場合も、

王朝物 六篇・切支丹物 六篇・中国を舞台にしたもの 二篇・江戸時代を舞台にしたもの
 二篇・古代日本を舞台にしたもの 一篇・童話 四篇・開化物 二篇・「現代」（に近い時代）
 を舞台にしたもの 九篇・語り手、主要人物が芥川自身（に近い） 八篇
 というように複数のジャンルの作品がきれいに整序されている。こういった整列意識が、ジャンルを代表する一篇として「蜜柑」だけを選んだ理由となっているのかもしれない。

また、『沙羅の花』では、大正9年4月『改造』に発表された「小品二種」（「沼」「秋」）が初収録されている。芥川には、同年同月に『中央公論』に発表したものにも「秋」という作品があり、「小品二種」の方の「秋」は、「東洋の秋」と改題されている。「沼地」と「沼」もタイトルが類似しているため、どちらかを収録し、どちらかを外すという選択的意思が、そこに働いた可能性も考えられる。

- 9) 同時代評には、南部修太郎による、「ほんたうの」「氏の心の世界へ引き入れられた」「作者の人間的な心持の温く染み出た作品」「心の世界を見せた氏」という評や、加藤一夫の、「芥川氏」が「表はれ」ている作品という評などがある。

（南部修太郎「若葉の窓にて——五月号創作の印象——」大正8年5月7日『読売新聞』（参照：『新聞集成 芥川龍之介像二』）

加藤一夫「怯えて居る日本＝憂鬱な詩人としての芥川氏＝」大正8年5月15日『時事新報』（参照：『新聞集成 芥川龍之介像二』）

- 10) 宮島新三郎「本年度に於ける創作界総決算」（大正8年12月『新小説』）、「大正八年の文壇を論ずる書」（大正8年12月『文章世界』）（参照：平野清介『日本文豪資料集成 雑誌集成 芥川龍之介像六』明治大正昭和新聞研究会 1984年）

またこの評価は、「芥川氏の一大転機なりとて文壇を驚倒せしめたる蜜柑」「蜜柑」を発表し作者の深刻なる現実眼を開き文壇をして氏の一大転機来れりと驚倒せしむ」という『影燈籠』の広告の文句にも反映されている（『影燈籠』広告（大正9年1月「新小説」ほか）（参照：『日本文豪資料集成 雑誌集成 芥川龍之介像六』））。

- 11) 岩佐壯四郎（2003）によると、汽車から乗客が何かを投げのを見て感動する、という「蜜柑」の構図は、有島武郎の日記「観想録」、およびそれをもとにした作品『旅する心』に現れているものと同一であるという^{*}。この事実を考えると、芥川が本当に自分の体験をもとにして「蜜柑」を執筆したのか疑問になるわけなのだが、有島の作品の方では、語り手は憂鬱な風景や心情を強調されているわけではない。もし有島の作品に現れた出来事をもとに「蜜柑」が執筆されたのだとしても、「私」の心情、風景、小娘への印象は、芥川のオリジナルだということになる。

^{*}）日記は「観想録 第九」明治三十九年十月二十一日の条（『有島武郎全集』第11巻（筑摩書房 1982年）所収）。ヨーロッパ旅行中のもの。汽車の女性が車外の少女達に、紙に包んだリボンを投げ与える。

『旅する心』は、ヨーロッパ滞在時の体験をもとにした小説。大正6年8月19～25日『時

事新報』に「アッシジの秋」の題で掲載され、大正7年1月31日～2月2日、8月23日～10月2日『読売新聞』で「旅する心（欧州を旅せし時の日記より）」「旅の心」の題で連載された。大正9年11月18日、単行本『旅する心』が叢文閣から出版された。『有島武郎全集』第6巻（筑摩書房 1981年）所収。汽車に乗った一人の貴婦人が、色紙や菓子の入った箱を窓から子どもたちに投げ与える。

- 12) 「創作合評（九月の創作）」大正14年10月『新潮』（参照：関口安義編『芥川龍之介研究資料集成』第2巻 日本図書センター 1993年）
- 13) 大正9年末から大正10年初めにかけて碧童、古原草、小穴と芥川の様子を物語る書簡が多く残されており、大正10年1月30日には四人で千葉県布佐へ泊旅行、芥川の中国旅行前の同年3月15日頃には四人で送別会が開かれている。
- 14) 碧童の次女朝女さんは、

「魚河岸」には、「露柴」として父が登場しています。それに、最後にぎゃふんとやられる「いやみな男」には、モデルがあると祖母から聞いていましたが、だれだか忘れてしまいました。小説は本当に在った話です。

と証言している（伊藤一郎（1997））。

- 15) お茶の水の東京女子高等師範学校で、創立四十五年の記念祝賀会の日には学生が曾根崎心中の芝居の真似をして、問題になった出来事について意見を求めたもの。
- 16) ちなみに露柴の実家は「丸清」（初出は「山清」という名前の店となっているが、碧童の実家は「西徳」という屋号だった。
- 17) 「上海遊記」は二十一回連載するうち、『大阪毎日新聞』では六日、『東京日日新聞』では五日、「江南遊記」は二十八回連載するうち、十六日休載している。
- 18) 大正末期に随筆は、小説、詩、戯曲に並ぶ確固たるジャンルとして、ジャーナリズムにおいて制度化された。大正12年1月創刊の「文藝春秋」は「随筆」欄を常設し、大正12年11月には随筆のみを掲載する文芸誌『随筆』が刊行された（鈴木登美（2000）, p.272.）。
- 19) 二野瓶徳夫「日本橋魚市」国史大辞典編集委員会編『国史大辞典』第11巻 吉川弘文館 1990年
- 20) 「最中集「災後句録」自大正十二年九月 至同十三年二月」『碧童句集』中央公論事業出版 1960年（参照：阿部喜三男等編『日本詩人全集30 河東碧梧桐他』新潮社 1969年（参照：1971年））引用の際、ルビは省略した。
- 21) 篠崎美生子（1993）、清水康次（1997）、行吉正一（2013）、五島慶一（2013）ほか。
- 22) 例えば五島慶一（2013）は、それまで「保吉の手帳から」という単発作品の主人公だった保吉（物）が、震災後「お時儀」（大正12年10月『女性』）以下でシリーズ化したことを指摘している。

参考文献

- ・『芥川龍之介全集』第1～24巻 岩波書店 1995～1998年 引用の際、ルビは省略した。傍線は全て井上。
- ・石原千秋「語り手は「私」ではない 芥川龍之介『蜜柑』『文蔵』45 PHP研究所 2009年（参照：『あの作家の隠れた名作』PHP研究所 2009年）
- ・伊藤一郎「《聞き書き》父・碧童と思い出の人々——小澤朝女さんに聞く——」『湘南文学』第28号（東海大学日本文学会）1994年
- ・伊藤一郎「《聞き書き》続 父・碧童と思い出の人々——小澤朝女さんに聞く——」『湘南文学』第29号（東海大学日本文学会）1995年
- ・伊藤一郎「《聞き書き》続々 父・碧童と思い出の人々——小澤朝女さんに聞く——」『湘南文学』第31号（東海大学日本文学会）1997年
- ・伊藤一郎「《聞き書き》父・碧童と思い出の人々（完結編）——小澤朝女さん逝く——」『湘南文学』第35号（東海大学日本文学会）2001年
- ・岩佐壯四朗「『旅する心』と「蜜柑」——芥川的エクリチュールをめぐる——」『日本文学』第52巻第7号 2003年
- ・内海宏隆「魚河岸」志村有弘編『芥川龍之介大事典』勉誠出版 2002年
- ・江藤茂博「芥川龍之介「蜜柑」と「沼地」——「私の出遭った事」論として——」『武蔵大学人文学会雑誌』第36巻第3号 2005年
- ・大岡昇平「私の一篇「沼地」芥川龍之介 対象に迫る」『すばる』第2巻第8号 1980年
- ・勝又浩『私小説千年史 日記文学から近代文学まで』勉誠出版 2015年
- ・菊地弘・久保田芳太郎・関口安義『芥川龍之介事典 増訂版』明治書院 2001年
- ・五島慶一「関東大震災——芥川龍之介と東京・両国——」『東京都江戸東京博物館紀要』第3号 2013年
- ・今野哲「魚河岸」関口安義・庄司達也編『芥川龍之介全作品事典』勉誠出版 2000年
- ・佐藤博美「芥川龍之介「沼地」論」『日本文学会誌』19（盛岡大学日本文学会）2007年
- ・塩田良平「随筆文学論」『国文学解釈と教材の研究』第10巻第9号 1965年
- ・篠崎美生子「芥川『少年』の読まれ方——「小品」から「小説」へ——」『繡』6（早稲田大学文学研究科榎本・佐々木ゼミ）1993年 pp.10～26
- ・篠崎美生子「蜜柑」『芥川龍之介全作品事典』2000年
- ・清水康次「芥川龍之介『少年』論」『叙説』第24号 1997年（参照：清水康次編『芥川龍之介作品論集成 第4巻 舞踏会 開化期・現代物の世界』翰林書房 1999年）
- ・鈴木登美『語られた自己 日本近代の私小説言説』大内和子、雲和子訳 岩波書店 2000年
- ・関口安義編『芥川龍之介新辞典』翰林書房 2003年
- ・芹澤光興「「蜜柑」論への一視覚——〈得体の知れない朗な心もち〉をめぐる——」『日本文学』51号（立教大学）1983年（参照：関口安義編『芥川龍之介作品論集成 第5巻 蜘蛛の糸 児童文学の世界』翰林書房 1999年）
- ・高田瑞穂「近代の随筆」『国文学解釈と教材の研究』第10巻第9号 1965年

- ・ 高橋龍夫「芥川龍之介『蜜柑』——その創作意識——」『研究紀要』31集（東京学芸大学付属高校）1994年（参照：「『蜜柑』における手法——「私」の存在の意味——」『芥川龍之介作品論集成 第5巻 蜘蛛の糸 児童文学の世界』）
- ・ 田鎖数馬「芥川龍之介と「表現」」『国語国文』第82巻第9号949号（京都大学文学部国語学国文学研究室）2013年
- ・ 竹内眞「作品論 第四章「影燈籠」時代」『芥川龍之介の研究』大同館書店 1934年（参照：『近代作家研究叢書47 監修・吉田精一 芥川龍之介の研究』日本図書センター 1987年）
- ・ 平岡敏夫「『蜜柑』——アメリカの学生はどう受けとめたか——」『文学研究論集』9号（筑波大学）1992年（参照：『芥川龍之介作品論集成 第5巻 蜘蛛の糸 児童文学の世界』）
- ・ 三好行雄「『蜜柑』論のための素描」『国語展望』77（6）1987年（参照：『三好行雄著作集 第3巻 芥川龍之介論』筑摩書房 1993年）
- ・ 行吉正一「芥川龍之介文学の揺籃としての両国——芥川の怪奇文学——」『東京都江戸東京博物館 紀要』第3号 2013年

The comparison of Akutagawa Ryunosuke's “Mikan” “Numachi” and “Uogashi”

Inoue, Kihoko

This paper deals with Akutagawa Ryunosuke (1892~1927)'s “Mikan [The oranges]” (1919), “Numachi [The bog]” (1919) and “Uogashi [The fish market]” (1922). “The oranges” and “The bog” are first person novels so some people consider the narrators are Akutagawa himself. Therefore they think these novels are his early shishosetsu [I-novels]. On the other hand, because the Akutagawa's avatar Horikawa Yasukichi appears in “The fish market”, this novel belongs to Akutagawa's I-novels Yasukichimono [Yasukichi stories]. But in this first appearance, this novel was a first person novel too. Accordingly, “The oranges” “The bog” and “The fish market” are given commonality that “I” talked about what “I” had looked. This paper is aim to analyze how the narrators are expressed in these novels, reveal changes of “The oranges” “The bog” and “The fish market” and find beginnings to analyze the development of his I-novels.