

なぜ蜜柑は「空から降って来た」のか

― 芥川龍之介『蜜柑』を読む

田 島 俊 郎

はじめに

芥川龍之介の『蜜柑』は一見わかりやすい作品である。だが、蜜柑が「空から降って来た」、「得体の知れない朗な心もちが湧き上って来た」、「まるで別人を見るようにあの小娘を注視した」など、解釈にとまどう表現も多い。そもそもよく読まれている作品かと思っていたのだが、それ

ほどでもないらしい。学部初年度学生向けの授業で比喻表現の素材として取り上げたのだが、これまで読んだことがない者も多い。読んだことがある者も、象徴的な物語として読んだことなどなかったそうで、なぜ蜜柑は「空から降って来た」のか、なぜ「得体の知れない朗な心もちが湧き上って来た」のか、なぜ「私」は「まるで別人を見る

ようにあの小娘を注視した」のか、考えたことはないと言  
う。

本論はこれらの問いに答え、一見わかりやすそうな『蜜  
柑』に芥川の技巧を探ることを目的とする。本論は二部に  
分ける。一では先の問いへの答えを先行研究に探す。二は  
先の問いへの答えを考えながら、芥川の修辭を読み解く試  
みになるだろう。最後に、『蜘蛛の糸』、『沼地』など他の作  
品との関連を見ながら考察する。

一

評価

『蜜柑』は1919（大正8）年5月刊行の『新潮』に、  
『私の出遭った事』の総題で『沼地』と同時に発表された。  
文学事典等の記載によると、発表当初から好印象で迎えら  
れ、好ましい小品という評価が定まっているようだ。

「芥川文学作品論事典」は、「南部修太郎は、へいささか

も表現に無駄のない、作者の人間的な心持の温く染み出た  
作品」と好感している。（片々たる小篇だが、粗野な小娘の  
野生の中にある純情が、いくつかの蜜柑に象徴されて、簾  
索たる、又陰惨たる風景の中に乱落する風景は美しい）（吉  
田精一）とか、〈暗い背景を背にした、つかの間の明るいス  
ケッチ風の作品〉（菊池弘）などの評が一般的であり、評判  
のよい作品<sup>2</sup>とまとめている。中村真一郎は、『蜜柑』  
は、書齋人、知識人である作者の、素朴な人間性に対する  
共感を、随筆風に書いた小品<sup>3</sup>と評する。

初出時の評価では、菊池寛による「五月の（新潮）に芥  
川氏の書いたみかんなどは、世評はかなり高かったが、自  
分はあまり感心しなかったが、此作品に対しては最上級の  
感心を払つても少しも邪しくない」<sup>4</sup>のように、好意的な  
評価は示しながらも判断を保留する例もある。

いずれも「蕭索」「陰惨」「暗い背景」といった暗さと「つ  
かの間の明るい」といった明るさを組み合わせて形容し、  
決まって「人間的な心もち」「純情」「素朴な人間性に対す

る共感」といった人間性や温かさに言及し、「スケッチ風」「随筆風」といった素材の身近さを指摘することで締めくくる。このような評価の仕方は、『蜜柑』研究の潮流が、作品解釈に関するもの、芥川のひととなりや思想および伝記的背景を扱うもの、そして作品外の事情を探るもの、の三種に分類できることを反映しているのだろう。

以下、近年の研究をやや詳しく見る。作品の解釈についての論考を主に検討し、芥川思想の証言を見る論考や、作品外の事情を探る論考については考慮しない<sup>55</sup>。

「空から」は無償の誇張ではない

菅野昭正は『蜜柑』の修辞について論じている。「芥川龍之介の文体——『蜜柑』についての覚書」という論を、パリの東洋語学校での教育経験を報告することから始める。

フランス人の学生たちは、「疲労と倦怠」に覆われた「私」の心境が説明もなくいきなり前面に出てくるのは小説としておかしい、という疑問をまずは述べたが、「私」をとにか

く「疲労と倦怠」に悩まされている人物であると受け入れると、芥川の巧みさに感服していたようだ、と伝える。そして、芥川の叙述には贅言 (redundance) に当たるものがなく、心境を叙述するのに必要なものが、必要なだけ配置され、明確で無駄がない、と評する。「私」が語る作品の情景描写は実在を付与されているのではなく、事物は「私」の心境の鏡である。そういった観点から見れば、「心を躍らすばかり」や「ばらばらと空から」は無償の誇張ではなく、「一瞬、風穴を開けられたような「朗な心もち」の鼓動を刻むための修辭的な誇張」である、とする。「空から」は、「大袈裟であるにちがいない。が、ここには、それを大袈裟と受けとらせない脈絡が働いている」と、「空から」も位置についての正確な叙述であるというよりも修辭である、とする。

ところで、「ばらばらと空から」が無償ではなく「朗な心もち」を誇張する修辭なのであれば、「朗な心もち」で象徴されるのは何なのか、フランス人学生にならって尋ねて

みたい気がする。

### 朗な心もち

「朗な心もち」について説明してくれるのは、芹澤光興の『蜜柑』論への一視覚——或得体の知れない朗な心もち——をめぐって——である。

志賀直哉の『出来事』と対比させ、『出来事』が電車に轢かれかけた子供の無事を乗客が喜ぶ「人道的感激」を表現しているのに対し、『蜜柑』は姉弟の愛情が偶然に描いた一つの絵画的印象であり、この印象がもたらした「芸術的感激」を描いている、とする。また『蜜柑』が初出の際、『沼地』とともに『私の出遭った事』の題名で二編まとめて発表されたことから、この二作品は「相互的な牽引力の中で捉えられる」べきだと指摘する。いずれも芸術からは遠いと思われる、下品で不潔な小娘の投げた蜜柑が与えた感謝と、狂人が残した濁った黄色に塗り込められた絵が与えた感激、を描いており、ともに「私」が出遭った芸術的感激

だと言う。最後に、この芸術的感激は架空線上の「紫色の火花」<sup>8</sup>でもあると言う。もつともその口調は、『蜜柑』から、(人口の翼を太陽の光に焼かれ)、(凄まじい空中の火花だけは命と取り替えてもつかまへたかった)芥川を思い浮かべるのは、飛躍に過ぎるのだろうか」と、いささか自信なさげではある。

芹澤のいう芸術的感激の説明は物足りない。そもそもこの語の定義について混乱してはいないか。同じ用語を、作品内のレベルと作品外のメタレベルとに区別せずに使っていないだろうか。芹澤は、次のような芥川のことを引用して説明する。

「芸術は表現であるとは近来何人も云ふところである。それならば表現のあるところには芸術的な何ものかもある筈ではないか? (中略)

いや芸術的な何ものかは救世軍の演説にもあり得る。共産主義者のプロバガンダにもあり得る。況や薄暮の汽車の窓に蜜柑を投げる少女の如き、芸術的なのも当然ではない

か?」。

芹澤はこれを、「あらゆる表現に芸術は不可避である。というより、芸術とは無縁に見える人生の様々な場面においても芸術は遍在している」と敷衍し、『蜜柑』は芸術的感激に基づく作品だ、と言う。だが、「少女」を「演説」や「プロバガンダ」と同列に並べることはできない。芥川は「救世軍の演説」や「共産主義者のプロバガンダ」に続けて「薄暮の汽車の窓に蜜柑を投げる少女」を列挙しているが、「演説」や「プロバガンダ」は「表現」の例なのであり、いわゆる「蜜柑を投げる少女」も「表現」の例であるはずではないか。少女の行為が芸術的ではなく、少女の行為が表現することが芸術的でありうるのではないか。芥川は、「蜜柑を投げる少女を描くが如き」と、メタレベルに括って例示すべきではなかったか。「蜜柑を投げる少女を描くが如き」で芥川が読み手に与えようとしたものを、芸術的感激と呼ぶのは構わないが、表現された作品の中の「蜜柑を投げる少女」が「私」に与えた心もちを、芸術的感激と呼ぶ

ぶわけには行かないだろう。

#### 蜜柑は恩寵

蜜柑の象徴性を指摘する論に、平岡敏夫の「『蜜柑』—アメリカの学生はどう受け止めたか—」がある。平岡は、英訳教材を使った授業でのアメリカ人学生の反応を報告している。興味深いのは「空から降って来た」の部分についての訳と一学生の反応である。一学生から、蜜柑は神の恩寵であるとする解釈が提示された、と言う。英訳教材では、*from the heavenly skies* の訳が使われていたようだが、平岡は「heavenly」を加えた訳者の気持ちに理解を示しつつも「*from the sky*」で十分であると答えた、と言う。さらに、もし芥川が「*heavenly*」にあたるニュアンスを出したかったのなら、「空」と言わず「天」を使っただろうと、蜜柑を神の恩寵とする解釈には与しない。ただ、積極的には採用しないが、「聖書を胸にのせて逝った(中略)地下の芥川にとっても自身の心を感じ取ってくれた読み手として、うなずく

べきものではないかとも思われる」と理解は示している。

### 羽目を外す語り手

語り手と「私」の関係については石原千秋が論じている。

「この名作を知っていますか 近代小説の愉しみ 第八回  
語り手は「私」ではないく芥川龍之介「蜜柑」<sup>1)</sup>で、

石原はジェラール・ジュネット<sup>2)</sup>を援用して論じる。まず

「私」と語り手の持つ情報量が等しいので、『蜜柑』は一人称小説と定義する。ところがすぐ後に、語り手が「私」より情報量が多い場合がある、と訂正する。そして直喩の分析から、語り手が「私」を外から眺めているように観察していることを指摘する。最後に「空から降って来た」に着目して、「たとえ誰がなんと言おうと「空から降って来た」(傍点石原)はおかしい。せめて「空から降った」でなければヘンだ」と指摘し、これを「語り手は「私」よりももっと大きな感動を受け」て、「ついに羽目を外してしまったのである」と説明する。最後には、一人称小説でも「作者

「私」ではないのである。一人称小説は繊細なのだ」と結論する。

だが、「空から降って来た」が語り手の勇み足だとしても、「一人称小説は繊細なのだ」と指摘するだけでは、なぜ蜜柑を投げる小娘が感動を与えるのか、という問いが残ってしまう。「私」が受けた感動の正体がわからないのに、語り手も感動を受け、二つの感動の間に大小があるというのは、疑問は深まるばかりである。

そもそも、〈作者≡私〉などという等式は、ジュネットに存在するはずはなく、誤解としてあり得べくもない。言うまでもないが、ジュネットは、等号不等号を情報量の多寡を示すために使っている<sup>3)</sup>。語り手は「私」より多くの情報を持つている。いわんや作品の創造者である作者は全知である。「私」は登場人物、つまり作者に操られる傀儡である。作者と登場人物の持つ情報量が同じであるなどということがあるはずがない。だからこそ、石原も含めてわれわれは、「私」をかつこ書きに示し、まして「私」を「作者」

と言い換えることは決してしないのではないか。

以上、『蜜柑』の先行研究について、「空から」の修辭を論じる菅野、「朗な心もち」についての芹澤、蜜柑の象徴性についての平岡、語り手の位置についての石原の各氏の論考を見てきた。いずれも刺激的で教えられるところの多い論考なのだが、なぜ蜜柑は空から降って「来た」のか、なぜ得体の知れない朗な心もちが湧き上って来たのか、なぜ「私」はまるで別人を見るようにあの小娘を注視したのか、といった問いに、統一的な回答を与えるには至っていない。

## 二

本論後半ではわれわれの解釈を述べる。手がかりは「空から降って来た」などの奇妙なねじれを感じさせる位置関係を表す表現たちである。

## 錯覚

「私」の感覚は錯覚しやすい。動き始めた乗り物の動きを見間違ふことは不思議ではない。自分が乗った汽車ではなく、「眼の前の停車場がずるずると後ずさりを始める」と勘違いすることはよく経験するところである。「私」自身はこれを「錯覚」と呼ぶのだが、どうしてこう何度も繰り返すのだろうか。「すべては、窓へ吹きつける煤煙の中に、未練がましく後へ倒れて行つた。」「汽車の走っている方向が逆になつたような錯覚を感じながら」など、錯覚と呼ぶにはあまりに「私」の感覚は混乱していかないだろうか。本当に「私」の感覚は何度も混乱を繰り返すのか。それともこれは贅言 (redundance) に類する修辭なのか。

汽車の動きを錯覚することは不思議ではないにしても、光についてはどうだろう。「その時夕刊の紙面に落ちていた外光が、突然電燈の光に変わって、刷の悪い何欄かの活字が意外な位鮮に私の眼の前へ浮んで来た。云うまでもなく汽車は今、横須賀線に多い隧道の最初のそれへはいつたので

ある。』外光の明るさに対して隧道の暗さを強調しようとするのならわかるが、雪曇りの夕暮れ時とはいえ外光が遮られて電灯に照らされた活字が鮮明に浮かび上がるというのは妙だ。電化前の横須賀線客車の電灯の光は、夕暮れ時の外光より明るかった<sup>14</sup>ののだろうか。錯覚なのだろうか。それともやはり誇張(hyperbolic)なのだろうか。

#### 内と外

錯覚はさらに強調される。「私」は客車の中にいる。客車の窓が開いていようと閉じていようと、客車の外が「中」と呼ばれるいわれはない。蒸気機関車の煤煙は外から入ってくるはずだ。しかしトンネルの中に入ると、まるで汽車と停車場の動きが入れ替わるように、また外光と電灯の明るさが入れ替わるように、窓の内と外は入れ替わる。「そうしてその四角な穴の中から、煤を溶したようなどす黒い空気が、俄に息苦しい煙になって、濛々と車内へ漲り出した。」汽車に迫る山腹の枯草の明るさとトンネル内の暗さが入れ

替わるのと同時に、蒸気機関車の煙が入り込む。「煤を溶したようなどす黒い」や「濛々と」という濃密な形容のけむにまかれて見落としてしまいそうになるが、「穴の中から」はヘンだ。電灯に照らされた車内に対して、トンネルの闇を覗き込む窓を狭い穴と「私」は錯覚したのでだろうか。

動き、光、それに内と外と、執拗に繰り返され強調される感覚は錯覚なのだろうか。いや、「私」にとって内と外とは容易に入れ替わるのである。「私」自身がそう述べている。「檻に入れられた小犬が一匹、時々悲しそうに、吠え立てていた。これらはその時の私の心もちと、不思議な位似つかわしい景色だった。私の頭の中には云いようなない疲労と倦怠とが、まるで雪曇りの空のようなどんよりした影を落していた。」檻の中の小犬は「私」であり、「私」の頭の中には雪曇りの空があつた。これらは明らかに、錯覚ではなく修辞である。芥川は意図的に内と外を入れ替えながら表現しているのである。外を内で、内を外でたとえる直喩を交錯(chiasme)させながら、読み手の空間感覚を錯乱



させている。小犬と頭の中の雪曇りの空は、明らかに錯覚ではなく比喩である。

#### 上と下

比喩 (parabole) とは指し示したいものを別のことばで表現する手段である。「檻に入れられた小犬」は「私」の表現である。「私」自身、事物は「私」の心境の表現であると語っている。汽車や小娘や夕刊が「象徴でなくて何であろう。不可解な、下等な、退屈な人生の象徴でなくて何であろう」と。汽車や小娘や夕刊の記事が人生の象徴であることは「私」が種明かししてくれるのだが、後半、謎解きは読み手に委ねられる。檻に入れられて吠え立てる小犬さえ象徴なのである、弟たちや蜜柑が象徴でなくて何であろう。隠喩 (metaphore) とは、似ているものは入れ替え可能、と主張する比喩である。芥川はこの作品の前半で、感覚は相対的で動きは入れ替わりうる、内と外も入れ替わりうる、と読み手に思わせている。弟たちは「蕭索とした踏切りの

柵の向こうに」「この町はずれの陰惨たる風物と同じような色の着物を着て」と形容される。「蕭索」や「陰惨」という形容は「索漠」と似ている。また弟たちはこの「曇天に押しすくめられたかと思う程、揃って背が低かった」と描写されるが、「私」自身の頭の中には雪曇りの空のようなどんよりした影がかかっている。索漠とした記事ばかりの夕刊をポケットに入れ、頭の中に雪曇りの空を感じている「私」と、蕭索とした踏切りの柵の向こうに、陰惨たる風物と同じような色の着物を着て立つ、曇天に押しすくめられたかのように背が低い弟たちも、入れ替え可能だろう。弟たちが「私」であるのならば、小娘が霜焼けの手を左右に振った次の瞬間、「私」はもう小娘の隣にはいない。蜜柑が落ちて行くのを見たりはしていない。「私」は弟たちの位置にいたのであり、蜜柑は「空から降って来」なければならぬ。この瞬間に、「私」は弟たちとして空から降ってくる蜜柑に喊声を上げているはずだ。「私」は小娘が霜焼けの手を左右に振るのを汽車の中から見、日の色に染まった蜜

柑が空から落ちてくるのを弟たちの位置から見、反対側の席に戻った小娘を客車の中に戻って注視している。

汽車の中と外、檻の中と外、頭の中と外が入れ替わりうるように、「私」は上と下を行き来する。われわれは「私」に連れられて小娘が蜜柑を投げる瞬間を上から眺め、落ちてくる蜜柑を下から眺め、小娘をまた汽車の中で眺めている。

### 『蜘蛛の糸』

この上と下への行き来には見覚えがある。『蜜柑』の前年1918（大正7）年に発表された『蜘蛛の糸』は、極楽の蓮池の底を見下ろす御釈迦様からの視線で始まり、血の池地獄の空を眺める犍陀多の視線が語られ、最後に見下ろす御釈迦様に戻る。『蜘蛛の糸』の上と下を行き来する視線は、『蜜柑』でも繰り返される。『蜘蛛の糸』の語り手が、蓮池を見下ろし血の池から見上げるよう読み手の視線を導くように、『蜜柑』の読み手は、客車の窓から見下ろし踏切

りから見上げるよう連れ回される。この視線の運動が同じなのであれば、それぞれの視線の先にあるものも同じものだろう。天上から細く光りながらすると垂れてくる銀色の蜘蛛の糸と、空から降って来た心を躍らすばかり暖な日の色に染まっている蜜柑は、同じものである。視線の先にあるものが同じなら、視線を送る者も同じだろう。銀色の蜘蛛の糸を見上げる犍陀多は、日の色に染まった蜜柑を見上げる（弟たち）「私」<sup>15</sup>でもある。

『蜘蛛の糸』研究は、作品の素材についての議論と、教訓をどう読み解くかあるいはどう読み解かせるかという議論が多いようである。芥川が素材から何を残し、何を省き、何を付け加えたかを論ずる流れは、結局は作品に芥川の教訓を探る流れに合流する。吉田精一によると、芥川が見たに相違ない原作には教訓があり、芥川はその部分を省いていると言う<sup>16</sup>。その教訓が省かれたのは、芥川の意に添わなかったから、ではないだろう。もともと芥川の興味は教訓などにはないのだ。『蜘蛛の糸』を教訓童話として読む必要

はない。犍陀多の救済と転落に教訓を見る必要はない。芥川が描いたのは、血の池地獄に浮き沈みする犍陀多の状況である。犍陀多が地獄に落とされたのはなぜか、は問う必要はない。『蜜柑』でも、疲労と倦怠に沈む「私」は、何の説明もなく読み手の前に投げ出される。フランス人の学生を悩ませたかもしれないが、疲労と倦怠の理由は問わなくても良い。そして犍陀多に蜘蛛の糸が垂れてくるように、〈弟たち〉「私」には蜜柑が落ちてくる。『蜘蛛の糸』も『蜜柑』も、下の方で疲れはてている〈犍陀多〉「私」に、上から救いがおりてくるという状況だけが描かれているのである。

#### 別人としての小娘

「得体の知れない朗な心もち」とは何なのか、「私」はなぜまるで別人を見るようにあの小娘を注視するのか、を考えよう。

小娘は変容している。しかし小娘自体が変容しているの

ではなく、「私」の見る目が変容してしまっている。言うまでもなく、人間性や兄弟愛を認めたために変容している、のではない。下品で不潔なために好まなかった小娘が蜜柑を投げる姿を見るだけで「素朴な人間性に対する共感」(中村真一郎)を感じたというのであれば、芥川の人間性に対する認識の浅薄さに驚くほかない。犍陀多は「私」かつ弟たちであり、蜘蛛の糸は蜜柑であった。とすると、〈蜘蛛の糸を垂らす御釈迦様〉蜜柑を投げる小娘の等式も成り立つに違いない。蜘蛛の糸を垂らす御釈迦様と同じ役割を担っているとすると、小娘がただ者であるはずはない。

のちに芥川は『西方の人』の中で、「我々はあらゆる女人の中に多少のマリアを感じるであろう。(中略)我々は炉に燃える火や島の野菜や素焼きの瓶や巖畳に出来た腰掛けの中にも多少のマリアを感じる」<sup>17)</sup>と言う。腰掛けの中にもマリアを感じられるのに、軼だらけの頬を萌黄色の毛糸の襟巻に埋めながら、大きな風呂敷包を抱えた手に三等切符を握った小娘にもマリアを感じられないはずがない。マ

リアで象徴されるものは「唯の女人」ではなく、聖霊が訪れる存在である。芥川はキリシタンを描きながらもキリスト教の信仰を持っていたようには見えない。しかし奇蹟的な救済のようなものの訪れは待望していたように思える。

「私」は、蜜柑を投げる小娘に、マリアつまり聖霊の訪れを感じたのである。小娘にマリアを感じた「私」は、その発見を「得体の知れない朗な心もち」と表現する。アメリカ人の学生のことばを借りれば、「私」には恩寵が訪れたのである。

ところで、恩寵に理由はない。因果応報という人間界の論理など御釈迦様には必要ない。恩寵を授かった人間が、恩寵の理由を勝手にでっち上げているだけである。われわれは物事をたいてい「欲するままに、いろいろ実相を塗り変えて」<sup>18</sup>見ている。恩寵と思うかどうかは受け手次第である。与える側は、与えたものが恩寵と解釈されるかどうかには無関心である。御釈迦様が悲しそうな顔をしたただけだったように、〈小娘＝マリア〉も「私」に朗な心もちを与

えたことに気づくはずはなく、大きな風呂敷包みを抱えた手に、しつかりと三等切符を握っている。

### 『沼地』

『蜜柑』は、初出誌では『私の出遭った事』の総題で『沼地』と一緒に発表された。芹澤の「相互的な牽引力の中で捉えられるはず」との指摘は考慮されるべきだろう。『蜜柑』と『沼地』の関係について考える。

蜘蛛の糸が犍陀多の思い込みの恩寵であつたように、蜜柑も「私」の思い込みによる恩寵ではない。御釈迦様は少しも頓着せず歩き続けるし、小娘は三等切符を握っているだけである。沼地の画はどうだろう。沼地の画を「私」は傑作だと感心するが、画家は余程前から気が違っていた、と明かされる。われわれには、「私」の判断が正しいのか、腹を揺つて笑つた記者の判断が正しいのかはわからない。だが、わからなくてもかまわない。沼地の画が本当に傑作であるかどうかは本質的な問題ではない。「私」が沼地の画

を傑作だと思いついでいるだけで十分である。価値は「作品そのものの中にある訣ではない、作品を鑑賞する我々の心の中にある」<sup>19</sup>と芥川は言う。

そして、心の中の価値が他者に共有される保証はない。われわれのみならずキリストにおいても確かではない。芥川は「キリストは一本の百合の花を「ソロモンの栄華の極みの時」よりも更に美しいと感じている」<sup>20</sup>と評する。百合の花をソロモンの栄華の極みより美しくしているのはクリストの心の中の価値である。この価値は使徒たちにさえ理解されるとは限らない。芥川は急いで付け加える、「もつとも弟子たちの中にも彼ほど百合の花の美しさに恍惚としたものはなかったであろう」<sup>21</sup>と。キリストの心の中の価値を使徒たちでさえ理解できないのである。いわんや「私」が沼地の画を傑作と言つても、記者は腹を揺つて笑うだけである。朗な心もちも恍惚たる悲壮の感激も、蜜柑や沼地の画の中ではなく、「私」の心の中にだけある。『蜜柑』と『沼地』二作は、蜜柑に幻想としての価値を見出す物語、

そして画に見出した価値を他者に幻想として否定される物語、として連作に編まれたのだろう。

### 随筆風の小品ではない

蜜柑は蜘蛛の糸であり、「私」は韃陀多である。小娘はマリアであり、狂人が残した沼地の画はキリストが見る百合の花である。さらに、空から降って来た蜜柑が架空線の紫色の火花でもあることも論者たちに指摘されている<sup>22</sup>。さらに、．．．もしこれらを一括りに、夢を求めること、とでもまとめると、ひとつの名前で呼べそうだ。「若し夢を求めることをロマン主義と呼ぶとすれば、芥川も亦ロマン主義者であろう」<sup>23</sup>。

しかし、芥川その人まで論じるのは本論の枠を越えている。『蜜柑』は人生些事のスケッチでもなければ随筆風の小品でもない、と指摘しておくだけにしよう。『蜜柑』は、実体験に基づくと思わせるような材料を使いながら、修辭で読み手の感覚を混乱させる、技巧を凝らした作品である。

「粗野な小娘の野生の中にある純情」や「素朴な人間性に対する共感」といった評は、芥川の修辭を読み違えていると言わざるを得まい。

あるいは、「降って来た」のようなあからさまな手がかりにもかかわらず多くの読み手たちに読み違えられてきたとすると、芥川の技巧のほうにこそ瑕疵があつたと言ふべきなのだろうか<sup>24</sup>。

### さいごに

本論では芥川龍之介の『蜜柑』について、なぜ蜜柑は空から降って「来た」のか、得体の知れない朗な心もちとは何か、なぜ「私」はまるで別人を見るように小娘を注視したのか、という問いに答えることを試みた。一では、近年の先行研究を概観した。それぞれ教えられるところの多い論なのだが、先の問いに統一的な解を得ることはできなかつた。二では、「私」の錯覚を手がかりに、錯覚は文字通り錯覚のではなく、視線の位置や方向を移動させることを

可能にさせるための芥川の意図的な修辭であることを示した。さらに『蜘蛛の糸』や『沼地』などの作品と関連させながら読むことによつて、『蜜柑』は、私的な体験に基づく随筆風の小品ではなく、周到な仕掛けを施した作品であることを示した。

(2013年9月22日)

<sup>1</sup> 芥川からの引用についてはちくま文庫版の『芥川龍之介全集』(筑摩書房、1986年)に拠っている。ただし、多くの版で流布している作品については、作品名のみ示し、引用ページは特に示さない。

<sup>2</sup> 「芥川文学作品論事典」、『蜜柑』の項。『國文學別巻2 芥川龍之介必携』、學燈社、1979年、103ページ。署名は海老井英次。なお、繁をさけるため、書誌情報は引用から省き、ここに記す。南部修太郎、「五月号創作の印象(五)」、「読売新聞」、大正8・5・7。吉田精一、「芥川龍之介」、三省堂、昭和17・12。菊池弘、「芥川龍之介『蜜柑』」、「解釈と鑑賞」、昭和44・4。

<sup>3</sup> 『日本近代文学大事典』第一巻、講談社、1977年、「芥川龍之介」の項。署名は中村真一郎。

<sup>4</sup> 菊池寛、「毎日文芸 文壇動静」四、『東京日日新聞』大正8年7月7日(関口安義編、『芥川龍之介研究資料集成』

第一巻、日本図書センター、1993年、217ページ）  
 菊池寛はこの引用の後に、「たゞ、結末の所、あの主人公が告白をしないで、黙つて苦しみつけて行く方が、より自然ではないかと思ふ」と一文を続ける。つまり「朗な心もち」についての説明を不要と考えるわけで、作品の理解と評価を定めかねていたのである。

<sup>5</sup> 作者に関する知識は文学作品を理解するのに必ずしも必要ではないし、そもそも作者に関する完全な知識を得ることは不可能である。匿名や作者不詳の作品は言うまでもない。よく知られた作家であっても、その感情や思想と言われるものを知るためには、作者が発したことに頼るしかない。「ゆるやかに動き出す汽車にかすかな心の寛ぎを見出すことに、現在の状況、停滞している存在からの脱出を求めて焦慮する作者の切迫した心がある」（菊池弘、「芥川龍之介『蜜柑』」、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」、東京、翰林書房、1999年（本論では、以下『芥川龍之介作品論集成』と呼ぶ。161ページ）と評者が思う時、評者が前提とする「作者の切迫した心」は、畢竟、作者が書いたものから得られているはずである。評者が「作者の切迫した心」を作り上げた時、『蜜柑』も材料の一つであつたかもしれない。作品外の事情は多く知るにこしたことはない。蒸気機関車がなく赤帽がない時代の読者には説明が必要かもしれない。成立の時代から遠ざかると考証の必要は増していく。しかし、「あらゆる芸術の作品は、その製作の場所と時代を知つて、初めて、正当に愛し、かつ、理解し得られる」と承知しながらも、「時代と場所との制限をうけない美があると信じたがつている」（『野呂松人形』芥川のことばに拠るならば、作品外の事情は捨象すべきかもしれない。たとえ横須賀が、近代国家がもたらした闘争と個人の人間性を疎

外する象徴としての驚異的な磁場（高橋龍夫、「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』、1991ページ 初出は東京学芸大学付属高校『研究紀要』31集、1994年）を持つ地名であっても、『蜜柑』を読むにあたって、横須賀という地名や海軍機関学校で英語を教えていたという事情は捨象できるかもしれない。

<sup>6</sup> 『芥川龍之介作品論集成』、164—168ページ 初出は『國文學』1975年2月。

<sup>7</sup> 『芥川龍之介作品論集成』、169—181ページ 初出は立教大学『日本文学』51号、1983年12月。

<sup>8</sup> 『或阿呆の一生』 八 火花

<sup>9</sup> 芹澤論文の引用による。ただし略の位置は異なる。『芥川龍之介作品論集成』、176ページ。『所謂内容的価値』（『芥川龍之介全集』岩波書店、1929年。339ページ）という未定稿であり、初出の事情は芹澤論文の注に詳しい。

<sup>10</sup> 『芥川龍之介作品論集成』、194—204ページ 初出は筑波大学『文学研究論集』1992年3月。

<sup>11</sup> 『文蔵』45号、PHP研究所、2009年、466—481ページ

<sup>12</sup> Gérard Genette, *Discours du Révisé*, dans, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972. シェラル・ジュネット（花輪光一和泉涼一訳）『物語のディスクール——方法論の試み』、書肆風の薔薇、1985年

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.206. 同書 221ページ

<sup>14</sup> 大船・横須賀間の電化は1925（大正14）年12月である。『鉄道80年のあゆみ…鉄道80周年記念出版』1872—1952 東京…日本国有鉄道、1952年、57ページ）

電化以前で蒸気機関車に牽引されていても、客車には車

軸よりベルトで動力を取り小発動機で発電する電灯があった。1936（昭和11）年当時の鉄道省の発電機は「ボルト」にキロワットであつたという。「照明度は座席読書面において最低のルクスを以って理想とする」（朝倉希一、『鉄道交通全書』XII上、鐵道車輛、『春秋社、昭和11年、190ページ）というので、われわれの目からは「意外なくらい鮮やか」とはとも思えないだろう。

<sup>15</sup> この等号はジュネットの使う等号ではない。情報量が等しいという意味ではなく、類似している、隠喩の関係である、という意味である。

<sup>16</sup> 『蜘蛛の糸・杜子春』、新潮文庫、1968年 あとがき、138—143ページ

<sup>17</sup> 『西方の人』2 マリア

<sup>18</sup> 『侏儒の言葉』鼻

<sup>19</sup> 『侏儒の言葉』批評学 —佐佐木茂索君に—

<sup>20</sup> 『西方の人』22 詩人

<sup>21</sup> 同箇所

<sup>22</sup> 今回参照した論考の中では、菊池弘と芹澤光興が関連を指摘している。

<sup>23</sup> 『文芸的な、余りに文芸的な』二十二 近松門左衛門 ただし、引用の一部を改変している。原文は「芥川」ではなく「近松」である。

<sup>24</sup> 『蜜柑』と『沼地』の2作品は、初出の翌1920（大正9）年1月刊行の作品集『影燈籠』には、それぞれ独立した作品として収められている。連作とする意図は早々に放棄されているわけで、2作をまとめる意図が理解されていない、という思いは芥川にあつたかもしれない。