

シナリオ「浅草公園」論：関東大震災の記憶と「花束」

大石, 富美
九州大学大学院地球社会統合科学府：博士後期課程二年

<https://doi.org/10.15017/1901737>

出版情報：九大日文. 29, pp.55-67, 2017-03-31. 九州大学日本語文学会
バージョン：
権利関係：



シナリオ「浅草公園」論

——関東大震災の記憶と「花束」——

OISHI
大石 富美

一、はじめに

芥川龍之介「浅草公園」は、昭和二年四月、「或シナリオ」の副題で『文藝春秋』に発表された⁽¹⁾。シナリオを構成する短い七十八の章は、父親とはぐれた少年がさまよう浅草公園の、幻想的な光景の連続からなる。本所で幼少期を過ごした芥川にとってごく身近な場所であった浅草を舞台に展開されるイメージ群について、神田由美子は「関東大震災後著しい変化を来した新しい都会としての東京に、「江戸文明」の残骸を求めて彷徨う彼の、喪失感の反映」⁽²⁾であると論じている。また前田愛も「現実の都市空間がうとましく、堪えがたいものになつて行くからこそ、芥川は心のなかであたためつつけてきた追憶の東京、幼年時代の生を包みこんでいた幻想都市へと回帰しなければならぬ」⁽³⁾かつたと述べており、モダン都市に投影される幻想から、晩年の芥川の追い詰められた精神状態と江戸文化への回帰願望を読み取っている点において神田論と共通している。

一方、「浅草公園」のシナリオという形式の実験性に着目し

た先行論として、友田悦生の論を挙げることができる。先に引いた神田論では、「浅草公園」作中で登場する、増え続ける「背むし」について、「資本主義の恥部」であると同時に「人間存在そのものの醜悪なる本質を暗示している」とされている。友田は神田論の解釈の正当性を認めつつ、「しかしシナリオという表現形式の側面からいえば、意味の解説以前にわれわれを襲う不気味さの直接性こそが着目されるべきである」という。そしてシナリオが「いつさいの概念的説明、前後関係や因果関係の指示、心理の解説等を禁じること、そして可視的なイメージのみを提示することによって（略）物語的な枠組みに回収されないものを現前させようとする」⁽⁴⁾点に、芥川が新たな表現の可能性を見いだしていたと論じている。

しかしそれに対し井上洋子は、「芥川のシナリオが読むことを前提としたレーゼシナリオである以上、純粹な視覚芸術と異なることもまた事実であろう。視覚的イメージの連続が小説の物語の枠組みや〈筋〉を無効にすることはできても、それが言語の概念的能力を媒介とする限り、読者は知的認識を完全に放棄することはできない」⁽⁵⁾と述べている。そもそも、かつて「背むし」と呼ばれた身体障害に人間悪を読み取ることはもちろん、その視覚イメージに不気味さを見いだすことにも厳密には何ら自明性はないはずであり、友田論でなされていることもまた、何らかの知識や先入観を前提にした一つの「意味の解説」、「知的認識」といえるだろう。友田論で述べられている通り、「物語的な枠組み」すなわち少年が迷子になるという事件の顛末自

体にさしたる重要性はないとしても、断片的なイメージが連ねられることで、シナリオ全体としてどのような世界をなしているかを「解読」していく必要は充分にあると考える。

本稿では、関東大震災後の復興著しい浅草公園という時と場所を、シナリオ「浅草公園」に対する「知的認識」の前提、いわばひとつの先入観として設定する。「浅草公園」は、大正十二年九月の関東大震災から三年半後に発表されている。次節で詳述するが、浅草は隣接する本所とともに、震災によってとりわけ大きな被害を受けた地域だった。現代の我々のうちに平成二十三年三月十一日の記憶が焼き付いているように、昭和二年当時、浅草公園という場所にまつわる「喪失感」は、大災害の記憶と結びついて広く共有されていた。このシナリオが発表された時点において、一種の〈ポスト震災文学〉として成立した可能性は十分に考えられる。

「浅草公園」は同じく「或シナリオ」の副題をもつ「誘惑」⁽⁶⁾とともに、発表当時「やゝこしくて、読むのが面倒くさい」、「兎に角むづかしい僕にはわからない」⁽⁷⁾という評価を受けた。しかし「やゝこし」い、「むづかしい」という言葉は、シナリオという形式自体に向けられたものであった。内容の共通点が少ない「誘惑」が同時発表されていることから、⁽⁸⁾「浅草公園」の構想過程ではシナリオ形式の文体実験というコンセプトが先行しており、映画館の街である浅草という舞台から震災の記憶という連想が導かれていったものと推測されるが、裏を返せば広く共有されやすい——ある意味で安易な——連想だからこ

そ、難解な形式の発見を待つて託さなければならなかったと考えることもできるだろう。前掲の神田論や前田論における読解は、芥川龍之介が三ヶ月後に自ら死を選ぶという、昭和二年四月の時点では誰も知るよしのない事実から逆算して導かれている。しかしこのシナリオの内容は、発表当初の読者には理解の余地もない、というものでは決してなかったと思われる。

とはいえ本稿の意図は、芥川個人の「喪失感」がシナリオへ反映されていることを否定するということではない。遺稿である「或阿呆の一生」⁽⁸⁾において、芥川自身が投影されたと思われる「彼」は震災後の焼け跡に佇み「誰も彼も死んでしまへば善い」と呟く。自身の悲劇的な像を強調する意図があるとしても、震災直後における「人間の尊厳」と芸術の価値を強調する複数の発言（後述）とはあまりに激しい落差があるように思われる。しかしその二点の間に「浅草公園」を配置することで、災害の傷跡を芸術に昇華しようとする姿勢が、晩年においても維持されていたことが確認できるだろう。陰鬱なイメージがちりばめられたこのシナリオを、震災の記憶が刻印されたものとして読み解くことは、昭和二年当時の芥川の苦闘をより精緻に浮かび上がらせることにもつながると考える⁽⁹⁾。

二、震災の記憶と「二重写し」

まずは、昭和二年前後の浅草の状況について確認しておきたい。大正十二年九月二日の関東大震災で、旧東京市十五区は大

大きな損害を受けた。建物の密集した繁華街であつた浅草区は特に地震火災の被害が大きく、大正十四年の記録では、「消失区域二於ケル全焼戸数ノ最モ多イノハ浅草区ノ七八、八四七戸デアツテ本所区ノ五九、〇三三戸、京橋区ノ五〇、三二一戸ガ之二次グ」⁽¹⁰⁾とされている。この火災によつて多くの人命が失われ、当時田端に居を構えていた芥川龍之介も、川端康成、今東光とともに吉原の「幾十幾百の男女を泥釜で煮殺した」「見た者だけが信じる恐ろしい「地獄絵」」⁽¹¹⁾を見に行つてゐる。

しかし、災害によつて甚大な被害を受けた浅草だが、その後の復興もまた著しかった。明治二十三年の建設から長らく浅草のランドマークであつた凌雲閣（通称・浅草十二階）は、揺れによつて崩壊する姿が震災被害の一種のシンボルとして多くの絵画や文学に登場したが、同時にその破壊は新しい時代の到来の象徴とも目されていた。

震災後復興の第一歩として行はれた浅草凌雲閣の爆破を見物に行つた。⁽¹²⁾（略）崩れ終ると見物人は一度に押寄せたが、酔狂な二三の人達は先を争つて碎けた煉瓦の山の頂上へ駆け上つた。中にはバンザイと叫んだのも居たやうに記憶する。明治煉瓦時代の最後の守りのやうに踏みとどまつて居た巨人が立腹を切つて倒れた、其の後に来るものは鉄筋コンクリートの時代であり、ジャズ、トーキー、プロ文学の時代である。

実際に、昭和五年の『帝都復興史』には、「大震災に因り区内大部分は焼失したが、（略）仲見世の復興、各活動館、劇場等の新築等に依つて公園一帯の面目一新し、映画熱の勃興に伴れて倍旧の繁昌を示し依然帝都に於ける歓楽遊蕩の中心地となつてゐる」⁽¹³⁾と記されている。ここに「映画熱の勃興」とあるように、浅草の復興には映画産業が大きな役割を果たしていた。

『日本映画事業総覧昭和二年版』によれば、大正十二年における東京の映画館数は百二館となつてゐるが、震災翌年の大正十三年には十一館にまで落ち込んでいる。しかし、翌十四年には百九十一館と、震災前の倍近くにまで回復している。⁽¹⁴⁾震災前から映画（活動写真）の街として広く認識されていた浅草でも、昭和二年の時点で、日本初の常設映画館であつた電気館をはじめ多くの大規模な映画館が、多くが仮建築ではあつたが営業を再開していた。⁽¹⁵⁾

では、そういった状況を踏まえ「浅草公園」作中の時期を推定することはできるだろうか。シナリオ内では、仮設建築やバラック⁽¹⁶⁾など、昭和二年の時点で残つていたはずの震災の傷跡には直接的に言及されていない。しかし震災前だとすれば、当時の浅草の象徴であつた凌雲閣について全く触れられていないことになる。これは「田舎者らしい」⁽⁴⁾「⁽⁸⁾」父親に連れられて上京してきた少年の見た都会の風景であることを考えれば、なおのこと不自然であるように思われる。

さらに、作中に具体的な施設・建築物の名称が登場するのは、仁王門（「⁽¹⁾」「⁽²⁾」「⁽⁹⁾」「⁽⁷⁸⁾」）、雷門（「⁽²⁾」「⁽⁸⁾」）、観音堂（「⁽⁶⁹⁾」「⁽⁷⁰⁾」）

のみだが、仁王門と観音堂は、震災時の火災によって周囲が壊滅的な被害を受ける中、奇跡的に焼け残ったことが知られている。また雷門も、慶応元年の火災焼失以降何度も仮設の門が建てられており、震災後は大正十四年に建設されている⁽¹⁸⁾ため、これも作中時間のヒントにするのは難しい。

また【34】には、「池の向うに並んだ何軒かの映画館。池には勿論電燈の影が幾つともなしに映つてゐる」とあるが、昭和二年の時点で、浅草の映画産業がすでに震災前の隆盛を取り戻しつつあったことはすでに述べた通りである。シナリオ内の時期は、特定することが難しいというより、むしろ意図的に不明瞭にされているようにも思われる。

前掲の前田論では、「幻灯や覗きからくり、パノラマや倒さに覗いた遠目鏡などの向う側に出現するミニチュアの幻想都市——このモチーフは、芥川ばかりでなく、二〇年代を生きた詩人や作家たちに共通する奇妙な磁場をつくりだしている」⁽¹⁹⁾として、萩原朔太郎の『定本青猫』の「自序」をその例に挙げている。前田論で引用された箇所を左に引く。

人も、馬車も、旗も、汽船も、すべてこの風景の中では「時」を持たない。それは指針の止つた大時計のやうに、無限に悠悠と静止してゐる。そしてすべての風景は、カメラの磨硝子に寫つた景色のやうに、時空の第四次元で幻燈しながら、自奏機の鳴らす侘しい歌を唄つてゐる。その侘しい歌こそは、すべての風景が情操してゐる一つの郷愁、即ちあ

の「都会の空に漂ふ郷愁」なのである。⁽²⁰⁾

萩原によつて解説されているのは、『定本青猫』の挿絵として使用された明治十七年の『世界名所図会』の銅版画だが、シナリオ「浅草公園」の中に描かれた浅草も「時空の第四次元で幻燈し」、現実の時間の流れとは異なる場所にあるかのようなのである。また福田恆存も、「浅草公園「誘惑」のシナリオ形式の中の時間について次のように評している。

この形式は作者にとつて偶然なものではないとおもひます。時間といふものが脈絡ある構成を失つて、過去も現在も未来も、たゞ並列的、同時に投影されたとき、さういふ観点に立つてなほ構成を整へようとすれば、カットをいくつも重ねて連続点綴するシナリオの形式は、格好な方法であるはずです。⁽²¹⁾

しかし「浅草公園」の場合、時間は完全に「静止」しているというより、「並列的、同時に投影」されたことによつてむしろ曖昧に揺らいでいる。それはシナリオ内に登場するモノや人が、次々と別のなかに「変つてしまふ」のと同様である。中盤の【32】に注目したい。

黒い一枚の掲示板。掲示板は「北の風、晴」と云ふ字をチヨオクに現してゐる。が、それはぼんやりとなり、「南

の風強かるべし。雨模様」と云ふ字に變つてしまふ。

関東大震災の起こつた大正十二年九月二日、正午前後の東京の天候はまさに「南の風強」く「雨模様」だつたことが氣象觀測記録に残っている⁽²²⁾。そしてこの強風によつて火災が延焼し、浅草や隣接する本所の被服廠跡で多くの人命が奪われたのだつた。災害を経験した人々にとつて、その日の天候が三年半の後にも忘れられないものであつたことは容易に推し量ることができる。「北の風、晴」という字が「南の風強かるべし。雨模様」に變つてしまふというシーンは、復興の途にある現在の浅草に震災当日やそれ以前の浅草を重ねてしまふ視線の、一つの象徴として読むことができる。

今泉康弘は「浅草公園」全七十八章のうち、四分の一以上に「二重写し」で再現可能な幻影が描かれていることを指摘している⁽²³⁾。確かに、シナリオ内では「提灯は次第に上へあがり、雑沓した仲店を見渡すやうになる。但し大提灯の下部だけは消え失せない」(11)、「少年はこの右に佇んでゐる。但しこれも膝の上まで」(19)など、カメラのアングルまで細かく指定されており、イメージをスクリーン上に再現するための具体的な撮影過程が想定されたうえで執筆されたことが推測される。

「二重写し」(ダブル・エクスポジジャー、二重露出)とは、一度撮影したフィルムを巻き戻し、その上に別の映像を撮影するテクニクを指す⁽²⁴⁾。これを言い換えれば、異なる二つの時間を一所に重ね合わせる技法ということになる。「浅草公園」という

シナリオで「二重写し」にされているのは、震災後(現在)の浅草と震災前(過去)の浅草である、ということができらう。

同じ劇場の裏の上部。火のともつた窓には踊り子が一人現れ、冷淡に目の下の往来を眺める。この姿は勿論逆光線の為に顔などはつきりとわからない。が、いつか少年に似た、可憐な顔を現してしまふ。踊り子は静かに窓をあけ、小さい花束を下に投げる。(30)

往来に立つた少年の足もと。小さい花束が一つ落ちて来る。少年の手はこれを拾ふ。花束は往来を離れるが早い、いつか茨の束に變つてゐる。(31)

右に引いた箇所では、「花束」が「冷淡」な踊り子によつて投げ落とされ、拾い上げるとすぐに「茨の束」に變つてしまふ。これ以外にも、【2】の「枯れ木ばかり」の樹木、【50】の松葉杖をついた「癡兵」、【57】【58】の「看護婦」の指から滑り落ちる婚約指輪、【68】の老人に變つてしまふ男女の写真など、シナリオ中には不穏なイメージがちりばめられている。【51】の「急げ。急げ。いつ何時死ぬかも知れない。」という、字幕としての挿入が想定されていると思われるカギ括弧つきの記述は、それらのイメージの漠然とした意味づけを《死》に収斂させ明確化する。

前の石燈籠の上部。石燈籠は柱を残したまま、おのづから炎になつて燃え上つてしまふ。炎の下火になつた後、そこに開き始める菊の花が一輪。菊の花は石燈籠の笠よりも大きい。(75)

浅草という場所や繰り返し提示されてきた死のイメージの誘導によつて、シナリオ最終盤での右記のシーンは、三年半前の火災と、亡くなった人々に捧げられた弔花を想起させるだろう。

さらにいえば、シナリオにおける少年のように親とはぐれた「迷ひ子」は震災後の東京中にあふれていた。シナリオ内に登場する「XYZ会社特製品、迷ひ子、文芸的映画」(49)との直接的な関係は不明だが、大正十三年には松竹キネマが東京市社会局からの要請で「震災の哀れな孤児を一般に紹介して引取り手を探すべく」、『震災迷子心当たりはありませんか』という映画を浅草の映画館四館で上映している。⁽²⁵⁾

昭和四年から五年にかけて連載された川端康成「浅草紅団」では、「あの地震が振り出し」に「新しく生れた」浅草が、具体的な地名や建物の名前を挙げたルポルタージュに近い形で描かれている。この小説の前半を中心に、語り手「私」と関わることになる「不良少女」弓子の捨て鉢な生き方には、「私は地震の娘です。地震の真中で生まれ変わったのよ」と自称する通り、明らかに震災が影を落としている。十歳から十一歳にあたる尋常小学校五年生の頃、火事の中を観音堂へ逃げたという弓子もまた、浅草の「迷ひ子」のひとりだった。

「ほんたうにね。その私がこんなになつちやつて、それをあんたが小説に書いて——へん、不思議な因縁で。」と、彼女は臉をつぼめて、「ありし日」をなつかしむのだ。

「でも、十二階のあつた時分の私つてものは、どこの世界へ、どう消えちやつたのよ？ さう思ふと——いくらお書きになつてもいいわ。そのために公園にめられなくなつたつて、私はいつかどこかで誰かに、それを読んで聞かせてやりませう。」⁽²⁶⁾

弓子のように災害に人生を塗り替えられ「ありし日」をなつかしむ」人々は、現実にも少なくなかつたはずである。「浅草公園」において「迷ひ子」は、震災の記憶をよみがえらせるイメージの一つとして機能しうる。と同時に、現在と「どこの世界へ、どう消えちやつた」かわからない過去との間を(迷う)という、シナリオ全体の構造をも示唆しているのではないだろうか。

三、「否定的精神」と花のイメージ

ここまで、シナリオ「浅草公園」で展開される幻想について、復興の途にある浅草と、関東大震災の記憶が「二重写し」に焼き付けられたイメージである、という読解を示してきた。これは昭和二年の段階である程度一般的に——実際に震災を経験した読者には特に——共有されうる連想であつたと考えられる。

災害を直接的に描くのではなく、復興途中の時点から喪失を悼むものという意味での〈ポスト震災文学〉として、「浅草公園」という作品は昭和二年の社会の中に位置づけられるだろう。とはいえ既に「はじめに」で述べたように、シナリオ内に作者芥川の「喪失感」「崩壊感」⁽²⁷⁾が表明されていることを否定しようというわけではない。

自然は人間に冷淡なり。されど人間なるが故に、人間たる事実を軽蔑すべからず。人間たる尊厳を抛棄すべからず。人肉を食はずんば生き難しとせよ。汝とともに人肉を食はん。人肉を食うて腹鼓然たらば、汝の父母妻子を始め、隣人を愛するに躊躇することなかれ。その後には尚余力あらば、風景を愛し、芸術を愛し、万般の学問を愛すべし。(略)

僕のこの言を倣す所以は、渋沢子爵の一言より、滔滔と何でもしやべり得る僕の才力を示さんが為なり。されどかならずしもその為のみにはあらず。同胞よ。冷淡なる自然の前に、アダム以来の人間を樹立せよ。否定的精神の奴隷となること勿れ。⁽²⁸⁾

震災翌月に発表された右の「大震に際せる感想」の中で、芥川は「僕の才力を示さんが為なり」と韜晦のポーズを取りつつも、驚くほど強い口調で渋沢栄一らの所謂「震災天譴説」⁽²⁹⁾を否定し、「否定的精神の奴隷となること勿れ」と喝破している。一方で、同月他誌に掲載された「鸚鵡」⁽³⁰⁾には「覚え書を覚え

書のまま発表するのは(略)気持の余裕に乏しいためである」という一文があり、また「大震雜記」⁽³¹⁾にも「いつか僕を捉へてゐた否定の精神」という記述が(それが打ち破られた、という文脈ではあるが)みられる。田鎖数馬はこれらの記述を参照しつつ、「大震に際せる感想」の主張の背後には、一步転ずれば虚無感や絶望に押し流されていくような芥川の心境が存在していた(略)そうであるが故に、その「否定的精神」をのり超えなければならぬとする主張が先鋭化していった」⁽³²⁾と論じている。「大震に際せる感想」には「人間たる尊厳を抛棄すべからず」という言葉があるが、「大震雜記」の中でもまた、芥川は「人間たる尊厳」への所信を熱っぽく表明している。

芸術は生活の過剰ださうである。成程さうも思はれぬことはない。しかし人間を人間たらしめるものは常に生活の過剰である。僕等は人間たる尊厳の為に生活の過剰を作らなければならぬ。更に又巧みにその過剰を大いなる花束に仕上げねばならぬ。生活に過剰をあらしめるとは生活を豊富にすることである。

僕は丸の内の焼け跡を通つた。けれども僕の目に触れたのは猛火も亦焼き難い何ものかだつた。⁽³³⁾

大正十二年の芥川は「生活の過剰」すなわち芸術を「大いなる花束」にしなければならぬという。しかしその三年半後、震災の記憶があちこちに潜まされた「浅草公園」において提示

されたのは、前節で引用したように、「花束」がすぐに「茨の束」に変わってしまうという幻（30）（31）だった。またシナリオ後半には、雑誌の広告という形で、引き裂かれうち捨てられた「生活」のイメージも登場する。

前から斜めに見おろした往来。往来の上には落ち葉が一枚風に吹かれてまはつてゐる。そこへ又舞い下つて来る前よりも小さい落葉が一枚。最後に雑誌の広告らしい紙も一枚翻つて来る。紙は生憎引き裂かれてゐるらしい。が、はつきりと見えるのは「生活、正月号」⁽³⁴⁾と云ふ初号活字である。（22）

もちろん「浅草公園」を書いた時の芥川が、かつて自らが「大震雑記」で語ったことを意識していたかは定かではない。しかし、芥川の死後に公表された断片には、「科学そのもの（略）或は芸術そのもの」を「即ちわたしたちの精神的飛躍の空中に捉へた花束」⁽³⁵⁾と言ひ換える記述が見られる。これがいつ執筆されたものか正確な日付けははっきりしないが、晩年の芥川の中でも、「大震雑記」の頃と同様に「花束」と芸術とが比喩として明確に結びついていたことが確認できる。かつて「猛火も亦焼き難い何ものか」として語られていた「花束」が、まさに「猛火」の記憶が潜まされた「浅草公園」において、手にした途端に「茨の束」に変わってしまうものとして描かれている。「否定的精神」への芥川の接近を物語ると同時に、そこに大正十二

年の震災が遠くから影を落としていることを示すシーンでもあるのではないだろうか。

また「花束」の他にも、「浅草公園」の中で花のイメージは複数回登場している。シナリオ前半の【14】から【17】では、少年が造花屋の飾り窓に「幽霊のやうにぼんやりと」姿を映しながら、店内に飾られた「鬼百合」と言葉を交わす。「わたしの美しさを御覧なさい。」「だつてお前は造花ぢやないか?」。萩原朔太郎は芥川の死後、彼の詩文学全般を酷評する文脈でまさに「造花的美術品」⁽³⁶⁾という表現を用いているが、人工的、技巧的、造り物、といった評価は、芥川の創作の最初期から死後、現在に至るまで常套であり続けている。いくら美しくても造花に過ぎないという会話は、先述の「花束」＝芸術の比喩や、遺稿で繰り返される「人工の翼」⁽³⁷⁾というフレーズを考え合わせるまでもなく、芥川の自作に対する皮肉として響く。

一方、中盤【37】における、「カツフエ」で「にこにこ笑ひながら、首を振つたり手を挙げたりしてゐる」子供と、その後には落ちる薔薇の花は、全体的に薄暗い雰囲気になったシナリオ内で特異に明るい印象を与える。しかしその直前にあたる【34】で「殆ど絶望に近い表情」を見せる迷子の少年からすれば、両親と共にいる子供の笑顔は「飾り窓」に隔てられた幸福であり、自分の孤独を際立たせるものでしかない。またこのシーンでは、「歯車」において「僕」が日本橋通りの「カツフエの薔薇色の壁に何か平和に近いものを感じ」るも、五分もたたないうちに周囲が「容子を改め」、調和が失われてしまうという

一節⁽³⁸⁾も想起させるだろう。

そして最後に花が登場するのが、既に引用した【75】、観音堂の石灯籠が燃え上がり、その後に「石燈籠の笠よりも大きい」菊の花が咲くというシーンである。菊が火災によって失われたものに捧げるための弔花だとすれば、これは「猛火も亦焼き難い」「大いなる花束」の悲壮な色を濃くした変奏とも捉えられらるだろう。【31】では「茨の束」に変わってしまったとしても、「花束」への希求はここでも維持されているのである。

シナリオ「浅草公園」において花のイメージは、初め美しい人工物として登場し、次に拾い上げた途端「茨の束」に変わってしまうものとなり、手の届かない平穩の象徴となり、最後には大きな弔いの花になる。その過程は、「だつてお前は造花ぢやないか？」と言われながら「猛火も亦焼き難い」「大いなる花束」を造ろうとし、結局は失われたものへの懐古と幻視にたどり着くという、芥川自身の「迷ひ子」としての道程と重なり合っているのではないだろうか。

四、おわりに

本稿では「浅草公園」が発表された昭和二年当時の浅草の復興状況をふまえ、シナリオ内で展開される幻影について、震災前と震災後という異なる時間が「二重写し」にされたものとして読み解いた。また芸術Ⅱ「花束」の比喩を指標として、震災直後に書かれた「感想」や「雑記」類と、最晩年の遺稿の間で

の「浅草公園」の位置を探ることを試みた。

その過程で浮かび上がってきたのは、一見無秩序に展開されているとも思えるイメージの連鎖の中にある、一種の論理性である。幻影として登場する事物の選択と配置、花のイメージのズレを含んだ繰り返しや、「迷ひ子」のモチーフの多義性、シナリオ内の時間と「二重写し」という表現手法との呼応など、いずれも緻密な計算に基づいて構成されていることを窺わせる。このことは萩原の「造花的」という言葉に代表されるような、今や紋切り型になつてしまった芥川評を補強するだろう。しかし作中に「造花」を登場させている芥川自身にも、それは充分に自覚されていたことと思われる。

「浅草公園」と同月に発表された「文芸的な、あまりに文芸的な」連載第一回⁽³⁹⁾の中で、芥川は所謂「小説の筋」論争としてよく知られることになる議論を展開している。長々と引用することは避けるが、谷崎潤一郎に応答する形で発表されたこの文章の中で、芥川は自身の擁護する「話」らしい話のない小説」とは「通俗的興味の乏しいもの」を指すのであり、谷崎が理解（芥川からすれば誤解）したように「構成的美観」を欠いたものを指すわけではない、ということ述べている。注目したのは、芥川が自らの提唱するものを一貫して「話」らしい話のない小説」と呼称し、谷崎による「筋のない小説」という呼称とは明確に区別しているという点である。⁽⁴⁰⁾ここでの芥川の「文芸的な、あまりに文芸的な」中の表現を借りれば、意図的に「谷崎氏の言を曲解」した定義を整理すれば、「話」らしさとは「通俗

的興味」を招くもの、「筋」とは「構成的美観」、ということになると思われる。

芥川は「浅草公園」「誘惑」執筆中と推測される昭和二年三月十一日、谷崎潤一郎に宛てて「唯今大いに筋のあるシナリオを製造中」という手紙を書き送っている。この「大いに筋のある」という言葉は、「話」と「筋」を同一のものとして読めば一見「文芸的な、あまりに文芸的な」での芥川の主張と矛盾するようにも思える。しかし先の定義を当てはめれば、二本のシナリオが「通俗的興味はないが、大いに構成的美観のある小説」として企図されたことが導き出せるだろう。

本稿ではシナリオ「誘惑」についてはほとんど触れることができなかった。「誘惑」については複数の先行論で、諸々の媒体の他作品からの引用の抽出を中心に、展開される個々のイメージについて分析が行われている。今後はそれらの成果を踏まえつつ、「浅草公園」との全体の構成レベルでの比較を視野に入れながら、「構成的美観」を目論む「造花」として、「誘惑」を読解していくことが必要なのではないかと考えている。

※引用の際には旧漢字は新漢字に改め、ルビは適宜省略した。

【注記】

- 1 『芥川龍之介全集 第十四巻』（岩波書店、平成八・十二）。以下、本稿における芥川龍之介のテクストは同全集（至二十四巻、平成七・十一・十・三）による。

2 神田由美子「芥川龍之介のシナリオ『浅草公園』について——「歯車」との関連から」『文学・語学』83、昭和五十三・十

3 前田愛「芥川と浅草——都市空間論の視点から」『国文学解釈と教材の研究』30（5）、昭和六十二・五

4 友田悦生「芥川龍之介と前衛芸術——シナリオ「誘惑」「浅草公園」をめぐって」『立命館文学』517、平成二・七

5 井上洋子「シナリオ「誘惑」の方法——芥川、フロアベール、映画」『近代文学論集』21、平成七・十一

6 『改造』昭和二・四（全集 第十四巻）

7 「新潮評会 第四十六回 四月の創作評」『新潮』昭和二・五（引用部の発言者は徳田秋声）

8 『改造』昭和二・十（全集 第十六巻、平成九・二）

9 本文中で挙げることでできなかった先行論について簡単にまとめておく。三嶋譲「芥川龍之介と映画——「影」から二つのシナリオへ」（『昭和文学研究』18、昭和六十三・二）では、大正末から昭和にかけて作家の手によるレーゼシナリオが多く発表されていることを取り上げ、「芥川の場合、説明抜きに純粋にイメージのみで組み立てていく表現がとりわけ徹底化されており、その意味ではこの時期の日本のシナリオとしてはずばぬけて前衛的であったと言つてよい」（『アバンギャルド運動がそれにアプローチしたひとつの方向は（略）いかに文学や映画を純粋な芸術にするかという大胆な実験だったと思われるが、芥川もまたその方向に向かつていた」と評価している。安藤公美・保坂雅子「芥川龍之介「浅草公園」完成原稿翻刻・校異と考察——付〈映画と文学〉の時代のシナリオ」（『芥川龍之介研究』9、平成二十七・七）では、完成原稿の訂正・

抹消・挿入から推測される「浅草公園」執筆の過程において、「映画の演出の濃度が格段に上がっていること」や「映画的效果を重視する一方で、

「少年」表記の画定や表現、構成などシナリオを文学として表現することへの強い拘りがみられること」等が指摘され、「文芸誌掲載の芥川のシナリオは、映画的效果を組み込みながら雑誌「映画時代」に背を向けると同時に、映画制作を牽制するだけの文学性と共にあった」と位置づけられている。また、今泉論（後掲注23）と同様にシナリオ内で想定されている具体的な映画技法の抽出を試みた論として、蔡宣静「谷崎と芥川のシナリオ観——「筋のない小説」論争を中心に」（『現代社会文化研究』27、平成十五・七）がある。

10 東京市庶務課 編『東京大正震災誌』東京市、大正十四・四（10頁）

11 川端康成「芥川龍之介氏と吉原」『サンデー毎日』8（3）、昭和四・一（『川端康成全集 第二十九巻』新潮社、昭和五十七・九）

12 寺田寅彦『LIBER STUDIORUM』改造『昭和五・三』（『寺田寅彦全集 文学篇 第三巻』岩波書店、昭和十二・六）

13 復興調査協会 編『帝都復興史——附・横浜復興記念史 第二巻』興文堂書院、昭和五・五（124〜125頁）

14 『日本映画事業総覧 昭和二年版』国際映画通信社、昭和一・十二（238頁）

15 『日本映画事業総覧 昭和三・四年版』国際映画通信社、昭和三・五（243〜244頁）。なお、ほとんどの映画館の本格的な新築・改築が始まるのは昭和三年頃からとなる。「浅草富士館の施設について」（『国際映画新聞』国際映画通信社、昭和三・二）等を参照。

16 大正十五年六月十日付『東京朝日新聞』朝刊には、「バラックの撤去請求 浅草の地主店子を訴ふ」という記事が掲載されており、「震災後臨時

バラックを建て貸しつけたがズル／＼ベツタリに動かず三年後の今尚困つてゐる地主もかなり多い」とある。

17 以下、シナリオ内の章ごとに付された番号は「算用数字」で示す。

18 「朝から賑かな新仲見世開き 飯の雷門も美しく芸妓二百人もくり出して」（『東京朝日新聞』夕刊、大正十四・九・十二）

19 前掲注3

20 萩原朔太郎「自序」『底本青猫』昭和十一・三（『萩原朔太郎全集 第二巻』筑摩書房、昭和五十一・三）。なお、萩原は「文学としてのシナリオ」（『シナリオ研究』昭和十二・七、『萩原朔太郎全集 第十一巻』筑摩書房、昭和五十二・八）の中で、「それ自身で完成された文学であり、且つその文学自身の中に、一巻の映画をイメーヂさせる種類」のシナリオの例として「浅草公園」を挙げている。

21 福田恆存「解説」『湖南の扇』新潮社（新潮文庫）、昭和二十七・八

22 藤原咲平・中央気象台 編『関東大震災調査報告 気象篇』中央気象台、大正十三・八（11〜15頁）

23 今泉康弘「芥川龍之介と映画の技法——二つのシナリオから「園車」へ」『日本文学誌要』66、平成十四・七

24 「二度撮影したフィルムを逆回転で、もとへ戻して、更に又撮影する方法、又はその撮影法によつて得た画面を言ふのである。同じ俳優が同一場面へ出て来たり、画面中の人物が見る幻が同じ画面へ現はれて来たりする画面がそれである。」（川添利基『キネマ・ハンドブック——映画辞典』聚芳閣、大正十四・四）

25 「活動だより」『東京朝日新聞』夕刊、大正十三・二・二十三

26 川端康成「浅草紅団」『東京朝日新聞』夕刊、昭和四・十二〜昭和五・

二、『新潮』昭和五・九、『改造』昭和五・九（『川端康成全集 第四巻』新潮社、昭和五十六・九）

27 前掲注 2

28 「大震に際せる感想」『改造』大正十二・十（全集 第十巻、平成八・八）

29 「世の中が浮華軽佻に赴いた時分に、或変災を来たすと云うことは、蓋し免れぬように思うのであります（略）この位な激しいお灸がすわらなければ、本当に人の心を心底から改革することは、難かしいのではないか」（『渋沢栄一』『青淵先生演説速記集（二）』大正三年十一月四日於竜門社例会、大正十二年十二月五日於東京銀行倶楽部）『渋沢栄一』伝記資料 第四十三巻『渋沢栄一伝記資料刊行会、昭和三十・七・五』等。なお芥川は、菊池寛らとの座談会の中で「人間がさう解釈して、大いに自省するのは必要と思ふ」等「天譴」を擁護する秋江近松に対し「天譴説を真としたならば渋沢栄一先生などは真先に死んでも好きさうだがね」（『創作合評 第八回 凶災後の文芸時事六項』『新潮』大正十二・十一）とも発言している。

30 『サンデー毎日』大正十二・十（全集 第十巻）

31 『中央公論』大正十二・十（全集 第十巻）

32 田鎖数馬「関東大震災と文学——芥川龍之介と谷崎潤一郎」（『高知大文学』45、平成二十六・十二）。なお野中潤「震災後文学論序説——芥川龍之介・川端康成・梶井基次郎」（『現代文学史研究』20、平成二十六・六）も同様に、「芥川龍之介自身が、皮肉にもわずか三年後に「否定的精神の奴隸」となり、「死と暗黒への門」をくぐったことを考えれば、これらの激しい言葉の中にむしろ、書き手の精神が深刻な危機に瀕している兆候を読み取らなければならないのかもしれない」と述べ、さらに「芥川龍

之介が「ぼんやりした不安」を感じて自殺を選び取った原因の一つに、関東大震災という出来事を想定することも可能である」と論じている。

33 前掲注 31

34 筑摩書房版『芥川龍之介全集』三巻（昭和四十六・五）の「浅草公園」脚注によれば、昭和二年当時『生活』という名称の雑誌は存在しなかったという。

35 「十本の針」『文藝春秋』昭和二・九（全集 第十六巻）

36 「彼は俳句の外に、いくつかの抒情詩と数十首の短歌をも作つてゐるが、それらの詩文学の殆んど全部が、上例の俳句と同じく、造花的美術品で、真の詩がエスプリすべき生活的情感の生々しい熱意を欠いている」（萩原朔太郎「小説家の俳句」『俳句研究』昭和十三・三）

37 「僕はこの商標に人工の翼を手よりにした古代の希臘人を思ひ出した。彼は空中に舞ひ上つた揚句、太陽の光に翼を焼かれ、とうとう海中に溺死してゐた」（『歯車』『文藝春秋』昭和二・十、全集 第十五巻、平成九・一）、「人生は二十九歳の彼にはもう少しも明るくはなかつた。が、ヴオルテエルはかう云ふ彼に人工の翼を供給した」（『或阿呆の一生』前掲注 8）

38 「それは「避難」に違ひなかつた。僕はこのカツフエの薔薇色の壁に何か平和に近いものを感じ、一番奥のテエブルの前にやつと楽々と腰をおろした。（略）僕のここへ避難したのは五分もたたない前のことだつた。

しかしこのカツフエは短時間の間にすつかり容子を改めてゐた。就中僕を不快にしたのはマホガニイまがひの椅子やテエブルの少しもあたりの薔薇色の壁と調和を保つてゐないことだつた」（『歯車』前掲注 37）

39 『改造』昭和二・四（全集 第十五巻）

40 「文芸的な、あまりに文芸的な」連載第一回において「筋」という語は、

谷崎の言葉を引用する形以外では用いられていない。なお連載の後半では「筋のない小説」という表現も使用されているが、これは「この頃雑誌の広告などに僕の「筋のある小説」さへ「筋のない小説」と云ふ名をつけられてゐる」という当時の状況に即したものと思われる。

41 前掲注5井上論、安藤公美「『誘惑——或シナリオ』論——物語の構造

と映画雑誌」(『キリスト教文学研究』14、平成九・五)、澤西祐典「『誘惑』——誘惑の論理性と「後記」を手掛かりに」(『芥川龍之介と切支丹物——多声・交差・越境』宮坂寛編、翰林書房、平成二六・四)など。

(九州大学大学院地球社会統合科学府博士後期課程二年)