HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	「レール」から「曠野の中」へ : 北川冬彦「長編叙事詩」試論
Author(s)	寺本, 真太朗
Citation	研究論集, 25, 27（右）-47（右）
Issue Date	2026-01-16
DOI	https://doi.org/10.14943/rjgshhs.25.r27
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/98786
Type	departmental bulletin paper
File Information	23_rjgshhs_25_p027-047_r.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

10.14943/rjgshhs.25.r 27

「レール」から「曠野の中」へ——北川冬彦「長編叙事詩」試論

寺本　真太朗

要　旨

本論では、北川冬彦の戦後詩集『氾濫　長編叙事詩』（１９４８）を対象に、従来ではほとんど論じられてこなかった「長編叙事詩」の特質を明らかにするものである。まず「短詩」から「新散文詩」への方法論的展開を跡づけ、初期の創作姿勢を確認する。その上で、『氾濫』収録作「曠野の中」を取り上げ、同じ題材を扱う平林たい子「敷設列車」と比較し、作品の独自性を検討する。さらに、戦前の小説「レール」から戦後「曠野の中」として再構成された経緯を分析し、改稿過程を見てゆくことで「長編叙事詩」の形式的側面と意義を明らかにする。これらの考察を通じて、「長編叙事詩」を映画と詩の交差としての「記録」や「歴史」の詩学に位置付け直し、彼にとって「アジア」を舞台に詩を描くことの意味を問い直すことを目的とする。

はじめに

戦後において、北川冬彦は「長編叙事詩」の試みとして詩集『氾濫　長編叙事詩』（草原書房、一九四八。以下、『氾濫』）を刊行した。これまでの先行研究は、大連の時代の『亜』（一九二四・一一創刊）など短詩運動に集中しており、中期から後期にかけての「新散文詩」運動、「シナリオ文学」運動、さらに後期の「長編叙事詩」や「ネオリアリズム」諸作品に触れるものは殆どない。わずかに藤一也の『北川冬彦　第二次「時間」の詩人達』（沖積社、一九九三・一一）や蔡宜静の「長編叙事詩」作品を対象にした論文[1]があるが、いずれも北川の「シナリオ文学」理論をそのまま『氾濫』に適応する方法をとっており、個々の物語内容の具体的な分析にまでは至っていない。実際、『氾濫』収録作品は、戦前に「小説」として雑誌や単行本などに発表や収録されたものを、戦後に「長編叙事詩」として再構成・再発表した経緯があり、この点は既存の分析で十分に考慮されていない。

本稿ではまず、初期の作品の「短詩」から「新散文詩」への移行を方法論的側面から検討し、それがいかにしてプロレタリア文学への接近をもたらし、さらに戦後の「長編叙事詩」へと展開していったのかを明らかにする。

次に、『氾濫』に収録されている「曠野の中」を代表例としてあげる。この作品は、中国大陸における植民地的侵略を象徴する満州鉄道の培養線の一つ洮昂線敷設工事と、張作霖と郭松齢との間で起こった「張郭戦争」を題材としている。ここでは、北川の作品と、同じく洮昂線敷設工事を題材にした平林たい子の「敷設列車」とを比較し、相違点を明らかにするとともに、作品の独自性を検討する。

さらに、戦前に小説として発表された「レール」が、戦後には「曠野の中」という「長編叙事詩」として再構成・再発表された点に注目する。ここでは、その改稿過程において加えられた変更を追跡し、テクスト間の異動を明らかにすることで、「長編叙事詩」の形式的特質を分析する。それは同時に、映画と詩とが交差する試みとしての北川冬彦の創作姿勢を浮かび上がらせるものである。

最後に、「長編叙事詩」の試みを新たに位置付けることで、北川冬彦にとって「アジア」を舞台にして詩を描くことが、いかなる意味を担っていたのかを考察する。

一、北川冬彦と「他者」の問題
――「短詩」から「新散文詩」へ

北川冬彦の詩業を考察する上で、まず注目すべきは理論と実作の並行性である。もちろん、それは北川に限ったことではない。例えば、モダニズム文学の嚆矢とも言える未来派詩人、フィリッポ・トンマーゾ・マリネッティの「未来派宣言」（一九〇九）を皮切りに、第一次世界大戦の開戦前夜に叩きつけられたトリスタン・ツァラの「ダダ宣言」（一九一八）、さらにシュルレアリスムの祖アンドレ・ブルトンによる「シュルレアリスム宣言」（一九二四）など、当時はまさに「宣言」の時代であった。

これらの「宣言」は、単なる事実確認にとどまらず、行為遂行的に新たな詩の方法論を提示し、同時に文学運動体としての組織化を志向するという、二重の機能を持っていた。ゆえに、理論から実作へ、或いは実作から理論へという往還運動を検証する必要がある。

北川冬彦もまた、この理論と詩との往還を体現している。初期には、大連を拠点として、安西冬衛や滝口武士らと『亜』を発行、「短詩」という詩形を武器に文学運動を開始した。その方法論を端的に言えば、言葉を極限まで縮減し、空白の効果を最大限に活かした詩の設計である。

ビルディングのてっぺんから見下すと
電車・自動車・人間がうごめいている

眼玉が地べたにひっつきそうだ

（「俯瞰景」）

改札口で

指が　切符と一緒に切り取られた

（「ラッシュ・アワ」）

第一詩集『検温器と花』（ミスマル社、一九二六・一〇）にはこのような短詩が多く収録されている。まず指摘できるのは、対象を即物的に短い言葉へと縮減させてゆくことで、逆説的にイメージの豊穣さを達成している点である。例えば、「俯瞰景」では、ビルディングから街を見下ろす視線そのものを「眼玉」という語に凝固させることで、「地べた」に引きつけられるような目眩を誘う超現実的なイメージを提示している。「ラッシュ・アワ」では、改札で駅員が鋏で切符を切る場面を、「切符」と「指」とに凝固・短絡させることで、グロテスクな印象を生み出している。

加えて、「俯瞰景」という題名が、詩が描いている出来事（高層ビルディングからの眺め）を示しつつも、藤本寿彦が指摘するように「垂直方向の運動が語り手の身体内で瞬間的に結節し、分岐」する錯覚として表現している[2]。これに対して、「ラッシュ・アワ」では、題名によってラッシュアワ時の駅の改札のイメージをまず提示しながら、「俯瞰景」とは反対に、横方向の運動が身体の切断を思わせるイメージへと接続していると言えるだろう。こうした効果を可能にしているのは、梶井基次郎が評したように、北川の詩における「物質の不可視性を無視する」方法論である[3]。すなわち、題名によって規範的なイメージを提示し、その後に本文を通じて題名と強引な包含関係を結ぶことで、感覚的・知覚的な錯乱を生み出す形式的操作に他ならない。

このように初期の「短詩」を特徴づけているものは、（1）言葉の極限までの凝縮・凝固によって、一〜三行以内に収まる形式。（2）一行空けや紙面の空白を利用し、イメージの飛躍を印象付ける構成。（3）題名による本文の要約や、本文とのズレによる異化効果この三点に整理できる。初期の北川冬彦の詩は、何よりも形式面の厳密な設計によって特徴づけられる。

もっとも、『亜』から春山行夫主宰の『詩と詩論』（一九二八・九創刊）へと活動の場を移す頃から、「いかに詩を構成するべきか」という方法論的な関心から、「何を詩の中で描くのか」という主題的な関心へ転換してゆくことになる。

がらんとした税関倉庫のつめたいコンクリートの上で、わたしは一人の男を介抱している。この男は誰であるのか？　わたしはそれを知らない。わたしの腕は、男の一本の脚の上で油のない歯車のような軋音をたてゝいる。男の他の一本の脚はすでに墮ちて了った。朝から夜中まで、夜中から朝までわたしはひっきりなしに、男の残った一本の脚を撫でつゞけている。

寺本　「レール」から「曠野の中」へ

わたしは、何故この男を介抱しなければならないのか？　見知らぬ男を、屍のような見知らぬ男を。夜が更け月の光が燐のように流れても曇った硝子のような眼球をかすかに見開いて「絶望、絶望だ、絶望していなければ生きてはいられない――」と呻きやめないこの見知らぬ男を。わたしには、判らない、判らない。判らない、判らない、判らない。

（「絶望の歌」）

この作品においては、短詩時代に見られたような、知的に構成された感覚は影を潜め、代わって実存的・内面的な側面が前景化している。ある一つの情景――すなわち、「税関倉庫」の「冷たいコンクリート」の上で、片足を失った見知らぬ男の介抱をする「私」の姿である。そこで「私」は、なぜ自分がこうしているのかを理解できず、混乱、悲嘆、苦悩、絶望といった感情を抱えながら、ただ「判らない」という言葉を繰り返すほかない。この詩を代表とする第二詩集『戦争』（厚生閣書店、一九二九・一〇）の諸作品は、『花と検温器』に見られたモダンな感覚を知的に構成する手法から大きく逸脱している。

北川冬彦は「新散文詩への道」というエッセイにおいて、「新散文詩」の具体的な方法論を、語と語、句と句、行と行を「煉瓦」とし、それらをつなぐ「セメント」のように設計することだと述べている。これは同時に「無闇に行をかへ、連を切ること」の必然性が失われることの自覚であり、「言葉の音楽」ではなく「言葉の結合」が生むメカニズムによって構成される詩作を意味していた[4]。このエッセイは、方法論を提示すると同時に、「短詩」における方法論の延長線上に「新散文詩運動」を位置付けようとする、戦略的意図を備えたテクストであるといえる。

しかし、「詩人の眼」というエッセイにおいては、「詩の形式の変革は、同時に詩人の精神」の変革であること、換言すれば「詩人が社会的に自覚」することこそが「新散文詩運動」の目的であるとされている[5]。これは、『詩と詩論』誌上で春山行夫が展開した「ポエジイ」論――すなわち、詩の内容を極力剥ぎ取り、逆説的に詩の枠組みや機能を浮かび上がらせようとする方法論――への明確な批判であった。

「新散文詩への道」における理論的／方法論的探究から、「詩人の眼」における詩人の社会的自覚という転回は、モダニズム的なメカニカルな方法論を突き詰めた結果、逆説的にその割り切れなさに直面したとも言える。

この視点から読むと、詩に登場する片足を失った見知らぬ男は、生々しい実在感を備えた「他者」として現れているとまず見ることができる。北川にとって、この「他者」――すなわち、どうしようもなく現前しながらも抱えきれない存在――は、短詩における「言葉の結合」というメカニカルな設計図には回収し得ない、不気味な裂け目として現れていたのである。

この裂け目をいかに埋めるのか――その問いへの模索こそが、「新散文詩運動」以後の方針を決定づけたのではないだろうか。第三詩

集『氷』（蒲田書房、一九三三・一一）や第四詩集『いやらしい神』（蒲田書房、一九三六・四）前後の時期にプロレタリア作家同盟に加入することになるのも、そのような意識からであったと考えられる。彼はこの時期のプロレタリア文学運動への参加について、「自分の思想を錬磨する」[6]ためであり、その活動が「私の視野をひろめ、生甲斐を感ぜしめた」[7]と回想している。しかし同時に、その活動には違和感を抱き、作品を創作することは出来なかったとも述べている。この違和感の核心には、決して自己の内部には回収することはできない「他者」にどう応答するかという問題であったのではないか。それは、同時に北川冬彦と「アジア」というテーマにも重なり合ってゆくことになる。

二、北川冬彦と平林たい子
――「洮昂鉄路」を巡るフィクションと現実

北川冬彦がプロレタリア作家同盟への加入の時期に紙筆した「レール」は、『中央公論』の一九三一年一二月号に掲載された。その後、『年刊プロレタリア創作集一九三二年版』（一九三二・三、日本プロレタリア作家同盟出版部）に収録される際、「一九二五年の記録」というサブタイトルが付されている。のちに、戦後『氾濫』に「曠野の中」と改作され、「長編叙事詩」として収録されることになる。ちなみに『氾濫』に収められた他の作品――「古い鏡」「早春」「狐」「氾濫」――はいずれも内蒙古を舞台としており、これらは共に『北方』（蒲田書房、一九三五・一〇）や『古鏡』（河出書房、一九四〇・一〇）に小説として収録されていたものを「長編叙事詩」として改作したものである。

「レール」と「曠野の中」は、結末部分を除けば内容面の大きな変更はない。物語は、一九二五年の張郭戦争を背景に展開し、中国東北地方と熱河省を含む地域――一九三二年に満州国として成立する地帯――を舞台としている。満州鉄道の培養線の一つである洮昂線敷設工事をめぐり、日本側の支配層、中国側の支配層、さらに工事に従事する苦力たちなど、階層の異なる登場人物たちの思惑が絡み合い、群像劇として物語が進行する。

物語の大きな枠組みの一つは、苦力の一人である劉のストライキ騒動がある。しかし、劉は同じ中国人で現場監督をしている王から連帯を得られず、無惨な最後を迎えることになる。さらに、このストライキの失敗の物語と並行して、満鉄・関東軍・張作霖の共謀によって郭松齢の反乱が鎮圧されるという歴史的事件が同時進行的に語られる。

小説「レール」の評価として、佐藤静夫は「ここには中国の地方軍閥の抗争をも利用しての、日本の軍、官、財による中国侵略と、中国人民の植民地的酷使が描かれている」と述べ、「満州は日本の生命線」という現実を告発したものとしている[8]。

一方、城侑は「無駄のない凝縮された詩的な言葉が、現実に起きている一つ一つの事件を一層重々しく伝えてくれる」ものとし、北川冬彦のその他の作品（「戦争」「大軍叱咤」）と比較しながら「ワイ

ロを使って侵略の野望をとげようとする軍部や満鉄を告発している様には思わ」ず、「むしろ、言葉数少なく、静かでさえもある。読んでいて言葉につまずくことはない。ただ、現実が静かに、しかし、しっかりした形で目の前に告発を受けてぶらさがっている」ものとして高く作品を評価している[9]。

ここではまず作品分析において重要な舞台装置として物語内に位置付けられる「満州鉄道」（以下、「満鉄」）について考察したい。意外なことに、「満鉄」を真正面から描いた文学作品は意外に少ない。仮にあったとしても、菊池寛（実際の執筆者は、山田清三郎と言われている）の『満鉄外史』（原書房、一九四一）に代表されるように、多くは「満鉄」創設の苦難、苦労を植民者である日本人側から一方的に英雄的物語として描いたものである。たとえば、『満鉄外史』の「自序」では、「満鉄」の意義を「東亜共栄圏の一大動脈であると共に、日本民族が大陸に獲得した最初の生命線」と位置付け、さらに「新興日本民族の最も進取的な血と情熱とが、永久に脈々と通っているような気がする」と述べている[10]。

ここで、「満鉄」と、それを文学がどのように描いているのかを考えるにあたり、対外侵略の尖兵としての「満鉄」を、単なる領土の侵犯や収奪の問題へと矮小化するべきではなく、より多角的な権力構造として捉える必要がある。

この視点に関連して想起させるのが、北川冬彦の中野重治の有名な詩「機関車」（『驢馬』一九二六・九）の評である。北川はこれを力作であると認めつつ、詩が「ファシズム」の詩へと転換する危険性を指摘している。すなわち、この詩には「機関車という盲目な巨人的機械」に対する洞察が欠けているというのだ。さらに彼は、「プロレタリア詩の立場から（…）汽車や機関車をかつて歌わなかった仕方で階級的に歌う」ことの必要性を主張している[11]。

では、この「巨人的機械」に内在する権力関係や構造を、北川冬彦は具体的にどのように描いたのか。

軍国の鉄道は凍った砂漠の中に無数の歯を、釘の生えた無数の歯を植えつけて行った。

突然、一かたまりの街が出現する、灌木一本ない鳥一匹飛ばないこの凍った灰色の砂漠に。

芋虫のような軌道敷設列車をめぐって、街の構成要素が一つ一つ集ってくる。例えば、足のすでに冷却した売淫婦。

一連の列車の中の牢固とした階級のヴァリアション。

軌道は人間をいためることによってのみ完成される。人間の腕が枕木の下で形を変える。それは樹を離れる一葉の朽葉よりも無造作である。

軌道の完成は街の消滅である。忽ち、一群の人間は散ってしまう。

砂漠は砂漠を回復する。一本の星にとどく傷痕を残して。

軍国はやがてこの一本の傷痕を擦りへらしながら腕を延ばすのである。

没落へ。

（「壊滅の鉄道」）

王中忱はこの詩の喩法について、「隠喩と換喩と錯綜している表現及び喩えられるものと喩えるものとの意味交換・生成」によって構成されているとした。すなわち、「軍国の鉄道」が、「軍国」の産物であると同時に、「軍国」そのものを隠喩的に表象している。また、その鉄道の「釘の生えた無数の歯」は、枕木を指すと同時に、「鉄道」と換喩的な隣接関係を指示しつつ、「軍国」の侵略的イメージに呼応している。このように、隠喩的表現は換喩的表現に二重に折り畳まれる形で構成されているのである[12]。さらに王が指摘するように、身体あるいは肉体を表現する語を軸とすることで、植民地的侵略のイメージと人間の身体の破壊・欠損のイメージとが二重化している点も特徴として挙げられるだろう。

ただ、ここでは敷設列車と共に姿を現す「一かたまりの街」に注目したい。周知のとおり、「満鉄」が半官半民の第三セクターとして機能し、鉄道業務にとどまらず、ホテルや倉庫の経営、鉄道附属地の管理、炭鉱と製鉄所の運営、大連港の経営と海運業、理・工・農の研究開発、経済政策の立案、高等教育や病院経営といった福祉運営などを含めた巨大コンツェルンであった。北川は、この多面的な実態を、重層的な喩法を駆使して詩的に描き出しているといえる。

北川自身、父親が「満鉄」創設期からこの国策会社の社員として勤務し、息子である彼にも「満鉄」への就職を望んでいた。しかし北川はその期待に背き、文学の道へ行った。そのため「満鉄」は、彼にとって父親の世代を代表とするような反抗の対象となっていたと考えられる。さらに、大連で幼少期を過ごした経験を持つことから、「満鉄」で搾取的に働かせられる苦力たちへ同情的な視線を持っており[13]、そのことも含めて「満鉄」の実態を正確に把握していた。その認識を裏付ける例として、彼の映画批評「満鉄映画」がある。そこでは、「英国が印度を植民地化するときに『東印度会社』を設立したやうに、対満政策具体化の第一戦に立たせたもの」[14]こそが「満鉄」であると論じ、資本主義的な欲望と帝国主義的な野心が結びついた複合的な権力の象徴として捉えている。

ここで、代表的なプロレタリア文学者である平林たい子の「敷設列車」（『改造』、一九二九・一二）と北川冬彦の「曠野の中」と物語内容・構造を比較することで、北川が目指した「汽車や機関車をかつて歌わなかった仕方で階級的」に歌うという試みの具体像を検討したい。

北川は、「支那を描いた小説」において中野重治の「戦争と文学」というエッセイに言及する[15]。中野はそこで「日露戦争後三十年になつても日本がそれと戦つたロシアについては勿論、日本軍が直接そこで戦ひ、そこで食ひ、そこで寝泊まりした国とその住民とについて日本文学は全く何一つ書いてゐない」と述べている。この批判に対して北川は、一面の事実を認めつつも、「今はロシア人と日本人とにわが大地、わが村で戦争されてゐる、支那住民のない」作品しかないという中野の議論には疑問を呈する。その上で、北川は黒島

伝治の諸策作や、平林たい子の「敷設列車」、さらに自身の「レール」「古い鏡」「氾濫」「曠野」を挙げ、「戦争の渦中」ではないが「平時の戦争」を描いているものだ反論している[16]。

平林の「敷設列車」は、北川の作品と同じく洮昂線敷設工事を題材とし、さらに敷設工事に従事する苦力のストライキを大きく描くなど、両者の共通点が見られる。前述のエッセイで、北川が平林の作品を意識していたことも、この関連を裏付ける一例となるだろう。したがって、両作品を比較することで、共通点を確認するだけでなく、むしろ両者の差異を通して北川作品の独自性を浮かび上がらせたい。

平林たい子の「敷設列車」について、川村湊は、「過酷な労働現場と、民族あるいは階級間の差別」や「鉄道建設の『敵』が、宗主国―被植民地の民族対立に根ざしたもの」を早い時期に提示した作品として評価している[17]。岡野幸江もまた、本作を「満州の最下層労働者に焦点を当てて、その民族的、階級的主体の回復を主題化」したものであり、「日本人が中国人に課した苛酷な労働や暴虐も細部のリアリティに支えられ可視化」したものと評している[18]。

「敷設列車」は、作者自身が満州に赴いた体験に基づき、帰国後に満鉄東京支社所蔵資料調査を経て執筆された。物語は、「満鉄」が奉天政府との契約に基づき鉄道の敷設工事を強行し、そのために工夫や苦力を過酷な労働に従事させる過程を描く。工事は「土匪」「鼠」「伝染病」「洪水」など多くの困難に直面し、それらへの不満から労働者たちは団結して現場監督に反旗を翻し、汽車を洮南へと走らせる――これが物語の骨格である。

ここで注目すべきは、平林と北川の両作品に共通して物語の背景を形成している歴史的事実が、洮昂鉄路の敷設という点である。日露戦争終結後、一九〇五年九月五日にポーツマス条約が締結され、翌一九〇六年には南満州鉄道株式会社成立が設立された。さらに二年後の一九〇八年一〇月二八日には、大連・長春間で急行列車の運行が開始される。その後、洮昂鉄路は、「満蒙鉄道建設借款予約大綱」に基づき建設されることとなり、一九二四年九月には、東三省自治政府総理・張作霖と南満州鉄道株式会社との間で建設工事請負契約が結ばれた。

洮昂鉄路は、四洮鉄路の延長線として、「培養線」を目的とする日本の借款鉄道であった[19]。この「培養線」は、「各地の農産物や鉱産物を自社の鉄道に取り込む」ことを意図したものであり、それは単に満鉄発展にとどまらず、中国進出をもくろむ日本政府にとっても使命を制する重要事業と位置付けられていた[20]。もっとも、この資源輸送という当初の目的は、張作霖との共謀を経て、次第に「対ソ作戦鉄道」という軍事的な性格を強くしてゆくことになる[21]。

平林たい子の「敷設列車」と北川冬彦の作品との大きな相違は、後者には洮昂鉄路敷設工事に張郭戦争という歴史的事件を絡めている点にある。北川は『氾濫』のあとがきで、「曠野の中」について「張郭戦争の真相について、執筆当時から教示されるところ少なくなかった」と記している。この「教示」を与えた人物として、藤枝丈夫の名前を挙げ、本作品を彼に捧げている[22]。

北川に張郭戦争の示唆を与えたとみられるのが、藤枝丈夫の「生きた新聞2郭松齢の贈り物」（『戦旗』一九二九・一）である。この一種のルポタージュでは、日本軍が張作霖と共謀することで郭松齢の反乱を鎮圧した事実が告発されおり、北川の作品構想における重要な手掛かりとなったと考えられる。

北川冬彦の作品と平林たい子の「敷設鉄道」は、ともに洮昂鉄路敷設という共通の舞台背景を持ち、さらに北川の作品には張郭戦争という事件が絡んでいることを先に見た。ここから、両作品の特色と相違点を確認したい。

第一に挙げられるのは、敷設工事の劣悪な環境における苦力の描き方の差異である。両作品とも、苦力が劣悪な環境で敷設工事に従事する姿を描いている。しかし、平林の作品では、例えば苦力たちが押し込められる住居について〈天幕の裾から幾株も転がり出たままになっていた。それがベタベタに腐りはじめて皮膚病みたいになっている〉[23]といった、生理的嫌悪感を呼び起こす隠喩を駆使し、労働環境の苛酷さを告発する。これに対し、北川は抑制的な筆致によって同様の状況を描き出している。

砂がパラパラと落ち　下にある顔にふりかゝった。／その顔は何の反応も起こさない。／開けっ放しの扉からは　凍った風が吹き込んでいる。／手足は痺れ／その痺れが睡さと入り交り、皆　うつらうつらとしていた。／劉は／顎を立てた両肱に乗せ、／前餅布団にくるまりゴロゴロ転っている苦力達の姿を見廻した。

（「曠野の中」）

語り手の注釈を極力排し、まるでカメラのレンズのように即物的な視線で捉えている。「曠野の中」におけるこの文体上の方法論については後に詳述するが、ここで指摘できるのは、対象を冷静かつ俯瞰的な立場で描こうとする意図が明確にうかがえる点である。

あるいは、鉄道敷設の請負契約が物語展開において果たす役割の違いにも注目できる。両作品とも、鉄道敷設の請負契約が重要な要素となっているが、その意味づけは異なる。平林の作品では、工事完了までのタイムリミットが物語の推進力となり、さらに苦力のストライキの遠因として作用する。一方、北川の作品では、物語の推進力だけでなく、「借款鉄道」という洮昂鉄路の位置付けそのものが問題化される。加藤聖文が指摘するように、「借款鉄道」という形式は、日本による中国への独占的な投資を牽制するアメリカの新四国借款団を回避するために考案された。すなわち、外交交渉によって敷設権を獲得し、日本側銀行団が建設資金を中国政府に貸与し、実際の建設は満州が行うという方式である。この方法は、中国側に主体性を持たせつつも、新四国借款団の制約を回避し、日本の権益拡大と米英との摩擦回避を両立させる唯一の手段として採用された[24]。こうした「借款鉄道」の契約形態は、日本側だけではなく中国側の支配層の思惑も複雑に絡み合い、物語に立体的な奥行き与えている。

最後に「借款鉄道」をめぐる日本側と中国側の複雑な思惑や対立という政治的な次元に加え、敷設工事に従事する苦力たちの民族内部における対立・葛藤が描かれている点にも注目したい。平林の「敷設列車」は、階級対立を民族内部の団結と日本帝国主義への反抗として構図化するのに対し、北川の作品は、階級対立が民族内部にも存在することを指摘し、むしろ連帯の不可能性を露呈させる。この差異は、歴史＝物語の描き方に関わる。

平林の作品においては、敷設工事に伴う苦難や過酷な労働環境、さらには日本人との対立が引き金となってストライキに至る経過が描かれている。ここでは、現場監督である日本人と苦力である中国人たちとの民族的対立が大きく前景化され、中国人苦力たちの民族的連帯が称揚されている[25]。物語は、〈「天亮了（テョリヤンヲ）！天亮了！」〉という〈「夜が明けた！」〉という歌が響き渡り、ストライキの成功と解放の喜びを象徴的に描き出している[26]。

一方、北川の作品においても、平林の作品と同様に、苦力たちがストライキに至る原因は劣悪な労働環境にある。しかし、それが挫折する原因として描かれるのは、同じ中国人内部での不和・仲違いがある。たとえば、登場人物の一人でストライキ首謀者である劉は、同胞の中国人でありながら、敷設工事の現場監督である王とストライキ成功のために共闘しようとする。しかし、最終的には、王の裏切りによってストライキは頓挫し、劉は拷問によって悲惨な最期を迎える。

ここで印象的なのは、王が連帯を決裂させた後に劉を激しく殴打し、〈しばらくでも劉に唆されて不甲斐なくも靡いたと思うと劉が憎くて仕方がない〉として劉を拷問死に至らしめる場面である。そこに描かれるのは、むしろ自分の利益や地位を守るために、より一層同胞を残酷に痛めつける姿である。

さらに、敷設工事現場におけるミクロな民族的対立の不和だけでなく、物語の背景として描かれる張郭戦争においても、自国の勢力・権力拡大のためであれば日本帝国軍の力をも借りて勝利する張作霖の姿が取り入れられている。北川がこの歴史的事件を作品に導入したのも、こうした構造を浮き彫りにするためであろう。

このように平林は苦力という存在を、日本と中国という二元対立構造の中に位置づけることで、日本の植民地的支配への批判的な視座を担わせる一方で、中国人内部の微細な差異を捨象してしまう。一方、北川はそのような過度な意味づけを回避し、複雑に絡み合う歴史をドキュメントとして描き出そうとする。この姿勢は、小説「レール」から長編叙事詩「曠野の中」への結末部分の書き換えによって、より具体的に結実している。

三、「レール」から「曠野の中へ」
――改稿の比較による「長編叙事詩」の方法論の分析

戦後において北川冬彦は、「長編叙事詩」の試みについて一連の理論的評論やエッセイを発表している。詩集『氾濫』の「あとがき」に始まり、「長編叙事詩の復興」（『詩の話』、宝文館、一九四九・八）、

「長編叙事詩の制作方法」「定型なき定型」（『第二詩の話』、宝文館、一九五一・一二）、「長編叙事詩と映画」（『映画への誘い』、温故堂出版、一九五二・一〇）、「長編叙事詩問答」「『長編叙事詩』批判に答える」「叙事詩制作の経験」（『詩と随筆集　カクテル・パーティー』、宝文館、一九五三・八）などで、体系的な整理を試みている。

まず、北川の『氾濫』の「あとがき」において「日本の現代の詩には長編叙事詩というものがない」と述べるとともに、「短い抒情詩」ですら文学の片隅に追いやられている現状を「散文万能時代」と規定している。さらに、「詩が文学に占める地位がこのようなものであってよいものであろうか」と問いかけ、「本格の文学支柱と云うものが、今日も往昔も詩であることを想えば、詩は新たに復興されなければならない」として、その復興の方途として「長編叙事詩」の意義を位置付けている[27]。

では、北川が意図する詩の「復興」としての「長編叙事詩」とは、具体的にいかなる方法論なのか。北川は「長編叙事詩と映画」において、叙事詩を「事件と物語」を含み、それらを展開する「行動描写」によって構成されるものと定義している。さらに、「映画をイメージするシナリオ」の形式を導入し、一つ一つのショットを接続してシーンを形成し、それらの集積としてのシークエンスを構成すべきだと論じる。こうした構成原理により必然的にテンポとリズムが生まれ、「全体の構成のために自己制約」が働き、その結果として分量が規定されるのだと説いている[28]。

やや唐突とも思える映画の「シナリオ」の形式の導入によって、「長編叙事詩」を現代に甦らせようとする北川の提言の背後には、「詩における定型」という問題意識がある。北川によれば、「長編叙事詩」は明治期に岩野泡鳴、薄田泣菫、蒲原有明、北村透谷らによって試みられたものの、最終的には挫折を余儀なくされた。その理由として、音律数定型の崩壊と口語自由詩への移行という歴史的経緯が「長編叙事詩」を不可能にしたことを挙げている。そこで北川は、音数律のリズムに代わるものとして映画の「ショット」、「シーン」、そしてそれの積層である「シークエンス」という映画的イメージによって詩を構成する方法を構想する。これにより、「定型なき定型」を創出できるのではないかと考えたのである。

北川冬彦は詩作だけでなく映画評論をも盛んに執筆し、生涯を通じて映画と詩の関係を思考し続けた人物である。したがって、「長編叙事詩」の試みは映画と詩という二つの異なるジャンルを融合させた試みとみなすべきであろう。ここで注意すべきは、北川が語る映画の「シナリオ」にも独自の考えがあったことである。

戦前、北川は「シナリオ文学運動」を主導した。この運動は、「映画」における「脚本」（＝「シナリオ」）を単なる制作のための筋書きとしてではなく、それ自体で完結しうる芸術的価値をもつものとして自立させようとするものであった。例えば、トーキーの登場に対して、友人である映画評論家の飯島正が登場人物の台詞を中心に作品を構成しようとしたのに対し、北川は「地の文」や「ト書き」といった「映画における環境描写」[29]を重要視していた。

具体的には、「可能な限りの具体的描写」、「心理描写よりも行動描

写」、「地の文よりも会話」[30]を通して、あたかもスクリーンで映画を観るかのような「スクリーン・イメーヂ」を構築することを目指したのである。この映像的構築法こそが、北川にとって、「シナリオ文学」の核心であり、また彼の「長編叙事詩」の方法論の基盤であった。

では、実作品において、「シナリオ文学」の方法論を如何に利用しているのか。蔡宜靜は「長編叙事詩」を読み解いている。つまり、蔡によれば、「シナリオ文学」における（1）「撮影テクニック」の指定の省略、（2）「散文構成」の精神、（3）「実写的・記録的」な立場、（4）「急所」の開示という方法論を踏まえつつ、「長編叙事詩」ではさらに、（1）「複数エピソードの結合」、（2）「情景描写」の設定、（3）「会話創出」、（4）「現在進行形」の「テンポ・リズム」として組み換えてゆくことで成立していると指摘する[31]。

もっとも「シナリオ文学」の理論から「長編叙事詩」を読む視点は有効である一方、『氾濫』に収められた「曠野の中」を含む諸作品が、元来は戦前に小説として雑誌や単行本に発表されたものを、戦後に「長編叙事詩」として改稿した事実は、蔡の分析には含まれていない。本稿では、この理論的枠組みだけに依拠するのではなく、小説から「長編叙事詩」への改稿過程に着目することで実態を明らかにする。

そこで、例として、同一の場面を取り上げ、「レール」から「曠野の中」へ、どのような改稿が行われたのかを検討してゆきたい。

（A）

冬になると、このへん一帯は、――終日頭の上に火山灰がおっ被さったのを経験した人があるだろう、くる日もくる日も、空と云えばあんな調子なのだった。

砂煙りがぱっぱっとあがっていた。風がふきつけたり、馬車がぽかぽかがらがら通ったりする度びばかりではなかった、人が静かに歩いて行ってもそうだった。乾いた砂埃りがぽこぽこ堆って足首がすっぽりもぐりこんで了うのだった。

その砂埃りを浴びながら、土壁の低い家並みの前で、眼脂で膏薬貼りをした子供が二人、いやにませた格好でふんぞりかえって斬り合いの真似をやっていた。

小さい方が『やっ』と斬り込むと、大きいのが凍った捨て水に脚をすくはれて仰向けに倒れた。わーんと大声を立てた。すると、扉のない家のうす暗い奥から白い息がほっほっと見え、出てきたのがめっかちの婆さんだ。

婆さんは、泣いているのの尻を蹴とばした。と、そいつはぴったり泣き止んで立ち上がり、べそを掻きながら、小さいのと並んで家の中へ這入って行った。べそを掻いているその突っ張った小さな肘を見送ると、婆さんは尻をふって歩き出した。馬車が砂埃りをぱっぱとと立て、通った、婆さんも足許からぱっぱっと埃りを立てた。負けずにやっている訳ではないが埃の方で立つのだった。

（「レール」）

冬になると　来る日も来る日も／火山灰がおっかぶさったような空である。／砂煙りがぱっぱっとあがる、／風が吹きつけたり／馬車がガラガラ通ったりする度びばかりではない、／人が静かに歩いて行ってもそうなのだ。／乾いた砂埃りが堆って　足首がすっぽりもくりこんでしまうのである。／土壁の低い家並みの前、／砂埃りを浴びながら／子供が二人――大きいのと小さいのが／いやにませた格好で芝居の立廻りの真似をやっている。／ひどい眼やにの目。／その小さいの「やっ！」と云って斬り込むと／大きいのが／凍った捨水に脚をすくわれ　仰向けに倒れた。／「わーん」と大声で泣く。／家の薄暗い奥から／白い息がほっほっと見え／出てきたのはメッカチの婆さんである。／婆さんは、／倒れたまゝ泣いている奴の尻を蹴とばした。／するとそいつは／ぴったり泣き止んで立ち上がる、／小さいのと並んで家の中へはいって行く。／べそを掻いている突っ張った肘。／婆さんは尻を振って歩き出した。／馬車が砂埃りをパッパッと立てゝ通る。／婆さんの足許から立つ砂埃り。／婆さんは負けずにやっているわけではないが　砂埃りの方で立つのである。

（「曠野の中」）

（B）

敷設機は活動しはじめた。材料車の脇の方へ、枕木がごごがんとほうりこまれた。片方の溝では、レールが、ががががんと鳴っていた。溝の下で歯車が廻って、それらをまえの櫓の方へ送った。櫓の下では、流れてくる枕木を苦力が一本ずつかつきあげて、築堤の上へほうり出した。熊手のような鉄の棒が、それを並べた。十五、六本ならぶと、レールが二本流れてきた。レールが四呎八吋の巾で継目板が締められ、犬釘が打たれると、櫓の上で青い旗がゆれた。と、汽笛がなって、敷設旗が押された。レール一本の長さだけ前進した。それが二分間かゝるか、かゝらないでなされた。

苦力たちを、機械があとからあとから追っかけていた。レールの前の方をかついでいた崖の足許へ、枕木がなげ出された。傍の寒さでしびれた虞の腕が云うことをきかず、その肩からすべり落ちたのだった。

左利きなのでレールを左肩にかついでいた崖は、ぐっと右へよけた。すると、うしろの右肩にかついでいたのが、ぶっ倒れた。レールで右耳の下をしたたか敲かれたのだった。

（「レール」）

施設旗は活動しはじめた。／枕木車の脇腹の方の溝へ／枕木が抛り込まれて流れてゆく。／片方の溝を／レール車から流れてきたレールが　動いてゆく。／溝の下で歯車が廻って押し出されてゆく仕掛けである。／突端に櫓があって／櫓の下で苦力たちが／流れてくる枕木を、／一本ずつ担ぎ上げて築堤の上へ抛り出す。／鉄の熊手でこれを手早く並べるのが居る。／十五本枕木が並ぶと　レールが二本流れてくる具合になっている。／

寺本「レール」から「曠野の中」へ

二本のレールが／四呎八吋の幅で　継目板が締められ、／犬釘が打たれると／櫓の上で青い旗が揺れる。／汽笛が鳴って／敷設列車が／レール一本の長さだけ前進する。／苦力たちを／機械があとからあとから／せき立てるように迫っていた。／レールの前担ぎの崖の足元へ　枕木が投げ出された／冷寒のため虞の腕が痺れ　その肩から辷り落ちたのである。／左利きなので／レールを左肩に担いでいた崖は　左へ除けた。／すると／右肩に担いでいた後担ぎがぶっ倒れた。／レールで右耳の下を敲かれたのである。

（「曠野の中」）

（A）と（B）には、「レール」と「曠野の中」における同一場面をそれぞれ引用し、両者の改稿過程を可視化した。傍線は、動詞表現における改稿の差異を示しており、「レール」における改稿前の表現を波線で、「曠野の中」における改稿後の表現を点線で示した。

小説「レール」から長編叙事詩「曠野の中」への変更点でまず目につくのは、行分けの導入である。行分けが前提とされる詩の形式が、必然的に一行ごとの圧縮／短縮を要求されて、イメージは明確化されている。北川自身も『氾濫』の「あとがき」で、もともと「詩的発想」を小説の形式を借りていたという齟齬が「レール」の読みにくさをを生んでいたと述べている。そして「曠野の中」への改稿を、「本来のあるべき姿への復元」であると位置付けている[32]。

そのような行分けを想定した言葉の選択によって、小説「レール」であったような語り手の注釈的な語りは大幅に削られている。例えば、（A）の場面における「レール」の〈このへん一帯は、――終日頭の上に火山灰がおつ被さったのを経験した人があるだろう〉という導入部は、「曠野の中」においては削除され、語り手の視点や感情を抑制するようなものに変化をしている。

加えて、（B）の場面におけるような〈ごごがん〉〈ががが〉などの擬音語や、時間的な経過を示す「と」「すると」などの接続詞、あるいは、登場人物の身体的感覚などに焦点化する描写などは削除されている。

このように、「曠野の中」においては、登場人物の感覚に寄り添うよりも、カメラのレンズ越しに事物を捉えるかのような記録的視点が導入されている。（A）の場面において、〈目脂で絆創膏貼りをした子供〉という説明的な描写から、〈目脂の眼〉という簡潔な提示へと置き換えられている。北川は、「シナリオ文学」論において、映画を見ているかのようにシナリオを組み立てる為には、具象的な映像を媒介とするフィルムに比べて、文字は抽象的であるがゆえに齟齬が生じると述べる[33]。換言すれば、文字によって映画的な感覚を喚起するには、記述を最小限に切り詰めることで、逆説的に読者の想像力を最大限に引き出す必要があるという方法論である。

実際、描写を圧縮してゆくことで、（B）の場面では、「レール」であれば、身体性を軸に説明的に展開されていた敷設工事の描写が、「曠野の中」においては、敷設工事それ自体を即物的な、メカニカルな動きそのものとして簡潔に提示され、読者の想像の中に再構成さ

れている。

以上の改稿過程から浮かび上がるのは、「レール」におけるやや過剰と言える人物焦点的・小説的語りから、「曠野の中」においては抑制的で客観的、記録的な映像断片を積み重ねることによる映画的な語りへの変化している、という点にある。

このような映画的な語りへの変化は、「……だった」（タ形）という過去完了的な語りの処理から、「……である」（ル形）という現在進行形の語りへの移行への変化と並行している。

橋本陽介はタ形とル形の差異を、「タ形がその動作の完結と客体の変化」を示すものであるのに対して、「ル形はその変化を起こさせる動作自体を捉え」ようとするものであると指摘している。つまり、ル形では、その動作の持続と変化の過程に焦点が置かれて、短い間ながらも時間が内部から継起的に捉えられるのだ[34]。

この文体的な変化は、「レール」におけるような、語り手がタ形によって時間の流れを制御して、物語を過去の出来事として確定的に語るスタイルとは対照的である。「曠野の中」において採用されたル形は、語り手の介入を後景に退かせ、カメラのレンズ越しに、出来事が現在進行形で次々と展開してゆくような印象を与える。

また、このタ形からル形への転換と並行して、句点が減少して読点が増加という文体論上の変化も見られる。これにより文がその場で意味を閉じずに、次の行へ、さらにその先への行へと、視線と意味をテンポ／リズムとして滑らしてゆく機能を持っている。

しかし、この文体の変化は、単に出来事を継起的に進行させるだけではない。そこには、櫻井智佳恵が指摘したような「シナリオ文学」の独自性――すなわち、先のイメージを引きずる形での同時化の問題が関わっている[35]。言い換えれば、「読む」行為の線状性を部分的に解体し、音響と視覚的情報を同時化させること、あるいは映画的な登場人物たちの並列性を生み出している。

例えば、（A）の場面では、子供が「泣く」という動作自体がまだ終わらないうちに、メッカチの婆さんが〈家の薄暗い奥〉から登場する。このように二つの出来事が並列化され、「レール」であったような「すると」という因果を示す接続詞は削除される。ここには、理由・出来事・結果という散文的な因果の鎖を前提とした語りから、タ形とル形を微細に使い分けながら音響と視覚の同時化を志向する語りへの転換が見られる。

また、（B）の場面では〈片方の溝〉や〈鉄の熊手〉といった説明を省いた換喩的な語りを媒介とすることで、人や物が映画の画面上でメカニカルに並列するかのような効果を獲得しているといえる。

北川冬彦にとって映画的であることはまず何よりも「文学に於いては個々別々にしか描きえないものなり人間なりを、同時に描き出し得ることであらう」としている[36]。例えば、「レール」においては、敷設工事に従事していた苦力に焦点を当て、彼らの身体感覚や臨場感を強調しているのに対して、書き換えられた「曠野の中」においては、敷設工事そのもののメカニカルな工程が前景化されている。すなわち、前者は人間が機械を使うという能動的な構図であり、主体としての人間が描かれている。これに対して、後者では機械のメ

カニカルな作動に人間が組み込まれ、巻き込まれていく様子が浮かび上がるのだ。

これまで見てきたように、「レール」から「曠野の中」への改稿によって、散文的な描写によって線的に読む受動的なものから、並列的・同時的に置かれた部分や断片を能動的につなぎあわせ、一連のシーンとして読者が再構成（モンタージュ）してゆくものへと変化したのである[37]。小柏裕俊が指摘するように、複数の「描写」＝ショットを結合するモンタージュは、それぞれの内部に潜んでいた全体性を揺さぶると同時に、新たな「イメージ」へと質的飛躍をもたらす。さらに、この「イメージ」は、もはや二つのショットの総和ではなく、まったく別の「第三のあるもの」へと変化をし、作品全体を規定するに至るのである[38]。

この読む行為の変化こそが、「レール」において近代小説的な主体として描かれていた人間を、「曠野の中」においては、非主体的にメカニカルな機械の作動や張り巡らされた事件・陰謀に巻き込まれる存在――すなわち新たな意味を帯びた「第三のあるもの」として提示し直すのである。

したがって、「レール」から「曠野の中」への改稿において、必然的に結末部分の描き方の変化と共に、作品の意味をも変容させることになったのである。

果てしない曠野に、新しいレールが日に日にのびていた。仕事は遅らしてはならぬ。いつどんな邪魔が這入らぬとも限らぬ、――地平線の向こうでは、共産ゲリラが自分たちの解放区を造っている。そして、その力はぐんぐんのびていた。

やつらの背後にまで！

（「レール」）

一望果て知れぬ曠野に／新しいレールは　日に日に延びていた。／どんな犠牲を払っても仕事は急がねばならぬ　いつどんな邪魔が這入らぬとも限らないからである。／地平の彼方では／ソビエート・ロシアが　腕を伸ばそうとしていた。

（「曠野の中」）

両者を比較すると、「レール」の結末部分は日本帝国主義や満鉄の横暴に対して、共産党勢力や共産党ゲリラがその植民地的な野望を打ち砕く希望の担い手として描かれている。

これに対して、改稿の「曠野の中」では、ソ連、共産主義勢力を単純に希望として描く視点は捉えられていない。

これは、単に「レール」を描いた当時、北川冬彦がプロレタリア文学運動に属し、戦後には政治的転向をしたからという側面だけでは説明できない。すでに見てきたように、「レール」から「曠野の中」への改稿は、主体的な人間像を中心に据える叙述から、さまざまな思惑や人間模様を含みつつも、権力のメカニズムに巻き込まれてゆく人間像を記録映画的に映し出す叙述へと転じており、その移行は結末の改変と密接に呼応しているのである[39]。

すなわち、「レール」では、マルクス主義的な解釈的フレームに基づき、物語は日本帝国主義の横暴を共産主義勢力の闘争が打ち砕くという構図が描かれている。しかし、改稿後の「曠野の中」では、日本帝国主義に当然与しないながらも、共産主義勢力に対しても批判的な距離を持っていることが示される。その為に「レール」であったようなプロレタリア文学運動の枠組みとしての抵抗史観・解放史観的な含意は抑制されるのである。

この志向は、題名を「レール」から「曠野の中」へと改題した点にも端的に表れている。「レール」では、敷設工の過程を描きながら単線的な階級闘争の推移とその挫折（および新たな希望）を線的に描き出していた。これに対し「曠野の中」では、さまざまな民族・権力・思惑という複数の線が交錯し、絡み合いながらも決して融合することのない空間として、中国大陸を捉えようとする方向へ変化しているのである。

ところで、北川冬彦は「シナリオ文学」において重要なのは、近代社会における複雑極まる事象や人間関係を「散文精神」[40]によって描くことであると述べる。すなわち、円や正三角形のような単純な構造として還元するのではなく、「精巧な時計のごとく、中心がいくつもできている」ことを示しつつ、それぞれが自律し合いながらも全体として一つの大きな円を構成することを求めている[41]。

この観点から考えれば、「シナリオ文学」の方法論を「長編叙事詩」に組み入れるというのは、単なる文体論的試みではなく、「散文精神」を物語構造に導入することであったと言える。したがって、「レール」から「曠野の中」への結末の改変は、複数の中心がそれぞれ自立しつつも、最終的に一つの中心に収束することなく、さまざまな利害や欲望が渦巻く空間＝「茫漠たるもの」[42]としての中国大陸＝「曠野」を、歴史（ドキュメント）として描き出そうとする試みであったと言えるだろう。

おわりに

小説「レール」から長編叙事詩「曠野の中」の改稿過程を見てゆくことで、「長編叙事詩」の意図が文体的な問題だけではなく、実は、歴史を如何に描くのかという叙述の方法論と密接に結びついていることが明らかになる。

「曠野の中」を収録した『氾濫』は、アジア、具体的には内蒙古周辺を題材にしている諸作品で構成されている。例えば、「古い鏡」は、日本人に下女がわりに使役されていた中国人の少年「ボーイ」の凶行を幻想的に描き、「早春」は、朝鮮と中国東北地方の境界に位置する間島にいた売春を糧に生活をする少女が事故で水死する顛末を悲劇的に描いている。「狐」では、モンゴルのとある荒野で引き起こされる牛糞の盗難事件を巡る顛末をコメディタッチで描き、「氾濫」では、中国で材木会社を営む日本人たちが氾濫した河のほとりで「宴遊会」の最中に起きる沈没事故に遭うさまを寓話的に表現されている。このように、内蒙古周辺という空間を舞台に、多様な事件の交錯を異なる視点を通して描き出している。

ここで最後に問うべきは、北川冬彦にとって「アジア」とは何であり、それをこのような「長編叙事詩」として描くことは、いかなる意味を担っていたのかという点である。

瀬尾育生は、北川冬彦と安西冬衛を共に、「外地」という辺境に自身を位置付けることで「アジア」という「アブジェクト」（クリステヴァ）――不快、おぞましさ、恐怖、罪障感――を作品空間にイメージとして取り込み、構築したと指摘している。だが同時に、日本＝「内地」の外部空間としての「アジア」＝「外地」が孕んでいた「混在郷（エントロピー）」とでもいうべき諸民族の共和と均質化のイメージに決定的な亀裂を走らせる契機から、かえって後退してしまったと批判している[43]。

確かに、瀬尾の批判は日本のモダニズム文学の脆弱性を鋭く突き、結局「アジア」という問題設定から北川も安西も後退したという事実の一面を言い当てている。ただ、ここで強調したいのは、確かに、両者は『亜』や『詩と詩論』の運動を共にし、中国大陸を舞台とする作品を描いたという点でしばしば並び評される存在であるにせよ、重要なのはむしろ両者の差異なのではないだろうか。

実際、両者の作品を比較すると、共通点以上に差異が際立つ。たとえば、同じく「満鉄」を題材とした安西冬衛の「北」（『大学の留守』、一九四三・一二）は、中国大陸における「満鉄」の位置付けに対する批判的視座を欠き、侵略的なイデオロギー無批判に媒介としている。同時に、それは自身の心情を増幅させて表象するための装置として機能しているのにすぎない。ある意味で、安西にとって「アジア」は、内面的に回収可能な対象にとどまっていたのである。

これに対して北川冬彦にとっての「アジア」は、自己の内部には容易に解消できない異質な存在であった。守屋貴嗣は安西冬衛との比較から、安西の場合は、「政治的社会的主題を正面から取り上げ創作することはな」く、一貫して「夢想のアジア」として仮構化していたと指摘する。これに対して、北川は、プロレタリア文学運動への加入前後を通じて、作品で描く「アジア」と現実の「アジア」との落差を埋められず、その葛藤が作品に横たわっているという[44]。

すなわち、北川冬彦にとって、容易には「アジア」が自己の内部に回収できない距離を伴う対象であったと言える。だからこそ「歴史の記録性と批評」[45]を媒介として、個人的心情や主観に還元・均質化されない多元的な歴史・現実として描こうとする「長編叙事詩」の方法論に接続しているのである。

しかし、北川冬彦は『氾濫』の出版の後に、「現実主義の詩」というエッセイにおいて、ルネ・ネリの「開かれた詩」と「閉ざされた詩」を引き合いに出し、現代において詩を書くことは物と物との間にある新しい関係を詩人によって再発見することであり、それを「内的神話」＝「詩的現実」という新しい現実主義（ネオ・リアリズム）として詩に再構成する営為であると論じた[46]。

換言すれば、「長編叙事詩」の試みからネオ・リアリズムの詩への展開は、外部としての「アジア」のモチーフが後退する一方で、内部としての戦後日本空間の歴史（ドキュメント）を記す方向へと移行していったと考えられる。それは同時に、戦前の作品と比して詩的強度が減退したのは、「アジア」という外部的な葛藤や緊張関係が失われてゆくこ

とであった。そして、「アジア」をいかに描くのかという問題は、未解決なまま戦後詩における課題として残されたのである[47]。

北川冬彦の詩作品の引用は、『北川冬彦全詩集』（沖積舎、一九八八・一）に、小説「レール」は、『日本プロレタリア文学集・20『戦旗』『ナップ』作家集（七）』（新日本出版、一九八五・三）に拠った。旧字体は適宜新字体に改めた。

（てらもと　しんたろう・映像・現代文化論研究室）

注

1 蔡宜靜、「北川冬彦のシナリオ版『阿Q正伝』の構成特色への分析 ――『長編叙事詩』の詩作との関連を探って」、交流協会 https://www.koryu.or.jp/Portals/0/nittaichiteki/fellow/2009/caiyijing2.pdf（2025/8/16 所得）

2 藤本寿彦「一九二〇年代の言語空間を旅する（二）―北川冬彦詩集『三半規管喪失』が表象した第四次元の世界」（『始更』二〇二〇・一〇）

3 梶井基次郎「詩集『戦争』」（『梶井基次郎全集1』、筑摩書房、一九九一・一〇）

4 北川冬彦「新散文詩運動への道」（『詩人の行方』、第一芸文社、一九三六・一一）

5 北川冬彦「詩人の眼」（『詩と詩論』第六冊一九二九・一二）

6 「北川冬彦氏に聞く」聞き手・鈴木沙那美（『早稲田文学』一九八一・一一）

7 北川冬彦「プロレタリア詩について」（『第二詩の話』、寶文館、一九五一・三）

8 佐藤静夫「解説」（『日本プロレタリア文学全集20『戦旗・ナップ』作家集7』、新日本出版社、一九八五・三）

9 城侑「北川冬彦『レール』」（『民主文学』一九八七・二）

10 菊池寛「自序」（『満鉄外史』、原書房、二〇一一・六）

11 北川冬彦『現代詩鑑賞上』、有信堂、一九七〇・二

12 王中忱「北川冬彦の植民地体験と詩法の実験―詩集『戦争』の時期を中心として」（『近現代詩の可能性』二〇一一・三）

13 例えば、大連埠頭で働く苦力を主人公とした詩に「汗」（『氷』収録一九三三、蒲田書房）という詩がある。苦力の「わたし」は、靴の先を節穴に引っ掛け、豆粕の荷を落としてしまい、その拍子に後方の仲間の苦力の舌を噛み切るという、グロテスクな事故の場面を描いている。ただ、和田博文（「大連のアヴァンギャルドと北川冬彦」『環』、二〇〇二）が指摘するように、北川は単純に同情的に苦力を描いているではなく、その事故の顛末を「主情的な言葉を排除する」ことによって、「フィルムのように言語化」しているのである。この手法は、のちの「レール」や「曠野の中」の苦力表象へとつながっていく。

14 北川冬彦「満鉄映画」（『純粋映画記』、第一芸文社、一九三六・一〇）

15 中野重治「漫談的月評――戦争と文学――」（『中野重治全集』第一〇巻、筑摩書房、一九七九・一）

16 北川冬彦「支那を描いた小説」（『詩人の行方』、前掲）

17 川村湊「植民地鉄道の夜」（『川村湊自撰集4巻アジア・植民地文学編』、作品社、二〇一五・五）

18 岡野幸江「満洲という最前線―「敷設列車」からみる一九二〇年代」（『平林たい子　交錯する性・階級・民族』、菁柿堂、二〇一六・六）

19 『南満州鉄道鉄道の発展と蒸気機関車』誠文堂新光社、一九七二・八

20 天野博之『満鉄を知るための十二章』、吉川弘文館、二〇〇九・三

21 原田勝正『増補満鉄』、日本経済評論者、二〇〇七・一二

22 藤枝丈夫は、義父の命令で中国に渡り軍関係のスパイ・浪人組織に従

事したが、郭松齢の反乱事件を契機に軍や権力との関わりに疑問を抱くようになった人物である。帰国後は東京でプロレタリア演劇運動や前衛芸術作家同盟に参加し、一九二九年一〇月には、プロレタリア科学研究所の創設に関与するとともに中国問題研究会を設立した。日中開戦までの期間を通して『中央公論』『プロレタリア科学』『文芸春秋』などに数多くの論文を発表するという、異色の経歴を有している。以下、「インタビュー　戦前のプロレタリア科学研究所の中国研究――藤枝丈夫氏に聞く」（『アジア経済』一九七四・一）を参考にしている。

23 平林たい子「敷設列車」（『平林たい子全集』第一巻、一九七九・四）

24 加藤聖文『満鉄全史「国策会社」の全貌』、講談社、二〇一九・七

25 郭璇「平林たい子の「敷設列車」における「苦力」表象：プロレタリア文学と「満洲」の労働者へのまなざし」（『比較文化研究』二〇二〇）に詳しい。郭璇が指摘するように、平林たい子の小説が単純な二項対立ではなく、むしろ苦力と日本人監督の立場の差異をなくし、最終的に両者の同一性を示しているとも読むことが出来る。しかし、同時に日本人現場監督と苦力との関係にフォーカスを強調したために、中国人内部における差異は捨象されることになる。

26 平林、前掲

27 北川冬彦「あとがき」（『長編叙事詩　氾濫』・『北川冬彦全詩集』、沖積社、一九八八・一）

28 北川冬彦「長編叙事詩と映画」（『映画への誘い』、温故堂出版、一九五二・一〇）

29 北川冬彦「シナリオの研究」（『シナリオ研究』一九三七・七）

30 北川冬彦「シナリオ詮議」（『シナリオ文学論』、作品社、一九三八・七）

31 蔡、前掲

32 北川「あとがき」（『氾濫』、前掲）

33 北川冬彦「シナリオの文章」（『シナリオの魅力』、社会思想研究会、一九五三・七）

34 橋本陽介『物語における時間と話法の比較詩学』、水声社、二〇一四・九

35 櫻井智佳恵「シナリオにおける独自性――北川冬彦『阿Q正伝』を中心に――」（『日本文学文化』二〇一一）

36 北川冬彦『現代映画論』、三笠書房、一九四一・九

37 北川冬彦「シナリオの研究」（前掲）において、小説とシナリオとの違いを、「作家の頭脳に反映させる現実の世界」であり、シナリオは小説とは違い、直接の反映ではなくて「スクリーイン・イメーヂ」という媒介を必然的に経由することで完成すると述べている。換言すれば、読者は映画を観るように、脳内で能動的に再構成する作業を要するのである。この読者の能動性はまた、「長編叙事詩」における言葉の縮減性や断片性、並列性においても要請されている。

38 小柏裕俊『モンタージュ小説論――文学的モンタージュの機能と様態』、水声社、二〇一九・一二

39 北川冬彦は戦前から記録映画についての関心を示しており、「シナリオ文学」における「環境」概念に大きな影響を受けている。戦後においても「記録」と「歴史」という側面からロベルト・ロッセリーニの映画『戦火のかなた』に代表されるネオリアリズモの方法論と、自らの「長編叙事詩」の方法論の親近性を語っている。

40 山本峻「北川冬彦の映画論――「純粋」と「散文」の背景など」（『FB』二〇〇二）。北川冬彦の「散文映画」について、横光利一の「純粋小説論」、広津和郎の「散文精神について」、アランの『散文論』と関連づけ、当時のトーキー映画への移行といった動向を踏まえて論じている。さらに、映画と詩の交差点として北川冬彦の詩を論じる必要性を指摘しており、示唆に富む。

41 北川冬彦『現代映画論』、前掲

42 北川冬彦「詩の悠久感」（『カクテル・パーティ』、宝文館、一九五三・八）

43 瀬尾育夫「寓意のなかのアジア　安西冬衛と北川冬彦」（『あたらしい手の種族　詩論1990–96』、五柳書院、一九九六・四）

44 守屋貴嗣『満洲詩生成伝』、翰林書房、二〇一二・三

45 北川冬彦『詩の話　現代詩とは何か』、角川書店、一九六六・一〇

46 北川冬彦「現実主義の詩」（『現代詩十講』、宝文館、一九五一・三）

47 戦前、小熊秀雄もまた、アイヌや朝鮮人を主人公とする「叙事詩」を書き、抵抗の形式とした。この点における北川冬彦と小熊秀雄の共通性については、別稿に譲る。