

2009年度 財団法人交流協会フェローシップ事業成果報告書

北川冬彦のシナリオ版『阿Q正伝』の構成特色への分析  
—「長篇叙事詩」の詩作との関連を探って—

立德大学

蔡宜静

招聘期間（2009年7月1日～8月29日）

2009年10月

財団法人 交流協会

# 日本交流協会招聘活動研究成果

## 1. 日本交流協会招聘活動の研究成果

現時点において、筆者は第一の研究計画にかかわる収集資料にもとづき、「北川冬彦のシナリオ版『阿Q正伝』の構成特色への分析」、「北川冬彦の長篇叙事詩『汜濫』」の分析」という二篇の論文を書き上げ、それぞれ台湾日本語文学会の「台湾日本語文学報 26」と台湾大学の「台大日本語文研究 18」の刊行物に投稿している。今回は以上の二篇の論文を一つにまとめ、「北川冬彦のシナリオ版『阿Q正伝』の構成特色への分析—「長篇叙事詩」の詩作との関連を探って—」という論文を、日本交流協会招聘活動報告書として提出させていただく。

### 北川冬彦のシナリオ版『阿Q正伝』の構成特色への分析 —「長篇叙事詩」の詩作との関連を探って—

蔡宜静

立徳大学応用日本語学系助理教授

#### 要旨

北川冬彦の様々な詩形実験や映像的なイメージに富む詩作の背景には、映画評論家としての、かつ、「シナリオ文学」編集関係者としての経歴とが大きく関連している。この点に関して、筆者は先年拙稿で明らかにしたが、本稿では主として彼のシナリオ版『阿Q正伝』（1937）に着目する。そして、彼が「シナリオ文学」というジャンル形成を目指して展開した主張が、このシナリオ作品に対し、具体的にどのような影響を及ぼしているかを考察したい。とりわけ、シナリオ版『阿Q正伝』に駆使された技法と彼の詩集『汜濫』（1948）における映像的なイメージ創出との対比を行いたい。これら両者間の関連性を明らかにすることによって、「シナリオ文学」をめぐる彼の主張が、後年取り組んだ詩形〈長篇叙事詩〉へいかに連動しているかを検討するうえで、ひとつの研究基盤が構築されよう。

キーワード：北川冬彦、〈シナリオ文学〉、シナリオ版『阿Q正伝』、『汜濫』、  
〈長篇叙事詩〉

（本論文は、2009年財団法人日本交流協会招聘の研究費補助金による研究成果公開の一部として発表されたものである）

## 1、はじめに

北川冬彦（1900～1990）の「長編叙事詩」生成には、その「シナリオ文学」理論が大きく関連している。この点に関して、筆者はすでに以前の拙稿<sup>1</sup>で明らかにした。北川はその詩論『詩の話』（1949）に、『汜濫』（1948）の一篇「早春」に関する解説を収録しているが、そこで彼は、「映画をイメージするシナリオの形式を、私の長篇叙事詩に導入して「汜濫」、「月光」を書いた」<sup>2</sup>と書いている。こうした彼自身の言説からして、「長編叙事詩」の創作手法がシナリオに負っていることは、やはり明らかであろう。ところで、北川の書いたシナリオには一体どのような特徴が認められるか、という問題に関しては、依然考察すべき点が多いように考えられる。筆者は先般、北川の映画論集『シナリオ文学論』（1938、作品社）の中に、「阿Q正伝」のシナリオ化」という文章があるのを見出した。のみならず、彼が書き上げたシナリオ版『阿Q正伝』は、北川が創作した唯一のシナリオであるということも明らかになった<sup>3</sup>。周知のように、坪内逍遙（1859～1935）は、その著書『小説神髓』（1885）によって、明治初・中期における近代的な小説の確立を主導した。ところが、逍遙が規範的作品として執筆した『当世書生気質』では、彼がそこからの脱却を説いたはずの「勸善懲悪」が依然大きな役割を果たしており、すぐれた理論家が必ずしも良き実践家たり得ないということが露呈された。北川におけるシナリオ版『阿Q正伝』の存在は、逍遙における『当世書生気質』のそれに相当するが、結論から先に言えば、北川は理論家としても実践家としてもすぐれた天分を有しており、この点、理論家たるに終始した逍遙とは極めて対照的である<sup>4</sup>。

そこで、この意義深い作品が掲載されている季刊『シナリオ研究』第五冊（1937

<sup>1</sup>蔡宜静、2009年6月、「北川冬彦「長篇叙事詩」創作方法に関する初探—シナリオ形式の導入に着眼して—」、『台湾日本語文学報』第25号（台湾日本語学会）、全25頁。

<sup>2</sup>北川冬彦「第二部現代詩の諸問題」『詩の話』（1956・10、角川文庫）202頁を参照。

<sup>3</sup>この点に関して、鶴岡善久編『北川冬彦詩集』（沖積舎、2000・9）所掲の年譜（作成者：鶴岡氏）に徴したが、シナリオ版『阿Q正伝』作品に関する何らの記述も認められなかった。なお、シナリオ版『阿Q正伝』の存在について触れた先行研究として、たとえば、アンネロッテ・ピーパー

（Annelotte Piper）のそれが挙げられる。同氏は、「1938年から41年にかけて彼によって映画及びシナリオに関する批判とエッセイの様々な書が出版せられた。彼自身の手で出版したシナリオの中には魯迅の有名な物語「阿Q正伝」の翻案がある」と記している（『北川冬彦論』稲門堂、平井政男訳、1962・1、34頁）。また、渋川驍（1905～1993）も、北川が「シナリオの実作についても、関心を持ち、飯田心美、滋野辰彦などとシナリオ十人会を組織し、研究をつづけてい」て、「シナリオ『阿Q正伝』を世に送った」と記している（「北川冬彦・人と作品」（248頁）、『村野四郎・安西冬衛・北川冬彦日本詩人全集27』、新潮社、1968・12）。さらに、藤一也（1922～）は、「『シナリオの魅力』（教養文庫、昭和28年8月、筆者注：本書の出版社と発行年月は、藤氏の誤記と考えられる）には、著者の実験シナリオ「阿Q正伝」がある。それはシナリオの形式を方法論として導入したものである」と記している（「4長編叙事詩運動」、『北川冬彦』、沖積舎、1993・11、125頁）。上記三氏の記述からも伺えるように、北川によるシナリオ版『阿Q正伝』と、1948年に提示した概念（長編叙事詩）との密接な関連については、いままでずっと看過されてきた、と言えよう。

<sup>4</sup>シナリオ版『阿Q正伝』はまた、近代日本における近代中国文学の積極的な享受成果でもある。したがって、その存在の意味たるや、いくら強調してもしすぎということはあるまい。日本人の中国軽視は遺憾ながら明治以降終戦に至るまで激化の一途をたどっており、魯迅作品をはじめとする近代中国文学の移入・紹介は、欧米諸国の文学に比すれば著しい遜色が認められる。その本格的な移入・紹介はやはり、竹内好（1910～1977）、武田泰淳（1912～1976）、増田渉（1903～1977）らによる中国文学研究会の設立（1934）を待たねばならなかった。

年、第一芸文社)を求めてみたが、当該巻は現在、日本の主要図書館ではどこにも所蔵されていない。ただ、幸運にも彼の著作『シナリオの魅力』(1953、社会思想研究会出版部)に、本作が収録されているのを見出した。一方、『氾濫』は1948年1月、北川によって「長編叙事詩集」と位置づけられて、草原社から刊行されているが、その中に収められた詩作五篇に関して、北川は同書「あとがき」の中で以下のとおり述べている。

昭和六年(筆者注:1931)に、それまで散文詩以外一篇の小説をも書いていない私が突然、「中央公論」から小説執筆の以来を受けた。そこで書き試みたのが、この長編叙事詩「氾濫」に収めてある「古い鏡」「早春」「狐」の三篇なのである。雑誌に出す前に私は畏友横光利一氏(筆者注:1898~1947)にこれを見せると「いままでにない小説だ、なかなかいい」と云い総題を「北方」と付けて呉れた。その年の十二月の「中央公論」に「ルール」と云うのを出した。それが、この集にある「曠野の中」である。「氾濫」は、「北方」と「ルール」の間に季刊誌「詩・現実」に発表したものである。その時の題は「河」である。<sup>5</sup>

こうして見るに、1950年に「新しい詩の研究会」を立ち上げて本格的な長編叙事詩の研究・実作を開始した北川は、その実、この宣言より20年近くも昔から、長編叙事詩を志向していたと言えよう。ところが、1931年当時、小説として書いた『氾濫』所収の諸作品を、なぜ後年において新たに「長編叙事詩」と位置づけ、再出版するに至ったのか? この点について、北川は同じ文章の中で、引き続き次のように歯切れ良く説明している。

一度び散文の形式で書いたものを、行ワケ詩に書き更めることは、いかにも不見識のようであるが、しかし、これは私個人の責任ばかりではない。それは、日本の現代詩の責任でもある、と考えられるのである。(中略)この種の模索は、日本現代詩人の詩探求途上の実験として、その実験の創造性の故に許されてよいところであろう。私の小説は(今にして見ればそれは叙事詩なのだが)映画的であるとよく評者に云われたが、それに間違いはない。私は詩の仕事の外に、二十数年映画批評とシナリオに身を打ち込んでいるから、その間、私が小説なるものを書けば自ら映画シナリオ的表現が顔を出すのも当然なことなのである。私は、私の小説なるものが映画的でありシナリオ的であることを少しも恥としない。むしろ、そのことに誇りをさえ覚える。それは私の小説なるものを今までの小説と分つ新しさであるとさえ考えるからである。

やや長文の引用となったが、1948年の詩集『氾濫』出版に際し、収録作品たる旧作の原文へ「行ワケ」を加え、「長編叙事詩」たらしめんとした北川の意向が、こ

---

<sup>5</sup>鶴岡善久(1936~)編『北川冬彦詩集』(沖積舎、2000・9)所収の詩集『氾濫』への「あとがき」(503頁)による。なお、北川最晩年の1988年1月、東京の沖積舎から『北川冬彦全詩集』が刊行され、没後10周年にあたる2000年9月にも同出版社から『北川冬彦詩集』が刊行されている。ともに上記鶴岡氏の編纂に係るが、内容的に見て、後者は前者の抄本をなしている。また、前者巻末には鶴岡氏の手になる詳細な年譜を添えているが、後者所載の年譜は前者の年譜の簡略版である(ただし最晩年2年分は、後者で新たに増補されている)。両『詩集』ともに北川研究の基礎をなす重要文献である。

ここには明示されていよう。そこで、改めて北川が書いた作品の発表時期を年に追ってみるに、1931年、のちに『汜濫』に収められた作品五篇を創作してからというもの、1937年にはシナリオ版『阿Q正伝』を発表、そして、1950年前後に至って、詩形としての「長篇叙事詩」を確立している。北川の多様な創作様式は一見互いに深く連鎖しており、それぞれの境界線が不明瞭のように思えなくもない。ただ、結論から先に言えば、彼の詩運動を1. 短詩運動、2. 散文詩運動、3. 長篇叙事詩運動、4. ネオ・リアリズム詩運動という四つの実験過程から成るもの<sup>6</sup>とみなせば、シナリオは3・4二つの戦後詩運動の発生に欠かせない道程であった。換言すれば、北川による「長篇叙事詩」の発端、および「ネオ・リアリズム詩」の到達は、そのシナリオ理論に大きく負うていよう。

そこで本稿では、まずシナリオ版『阿Q正伝』（1937）に着目し、北川による自作解説、および「シナリオ文学」に関して彼の唱えた論理と照合しつつ、そこに見る構成上の特色を分析したい。次に、シナリオ版『阿Q正伝』における創作手法が、詩集『汜濫』（1948）における映像的なイメージの創出にどのように影響を及ぼしているかを考察したい。以上の総合的検討を通じて、「古い鏡」、「早春」、「狐」、「汜濫」、「曠野の中」の五詩篇（1931）からシナリオ版『阿Q正伝』（1937）への移行、およびシナリオ版『阿Q正伝』（1937）から『汜濫』（1948）までの間に、文芸理論上の変化がどのように進行したか、さらには創作手法上どのような相違が認められるか、について検討し、「長編叙事詩」形成過程と戦後制作の詩篇に見る創作手法を検証するうえでの研究基盤を構築したい。

## 2、シナリオ版『阿Q正伝』の構成上の特色

周知のように、小説『阿Q正伝』は、中国の作家魯迅（1881～1936）によって、1921年から北京の新聞『晨報』に発表された長編小説である。阿Qという近代中国の庶民を主人公とし、中国人の精神的な後退性に一喝を与えるべく執筆されている。困窮農民の家に生まれた阿Qは職もなく、金もなく、女性にも縁がなく、字も読めず、容姿も性格も最低という、およそ人間として最下層に位置する存在であった。にもかかわらず、阿Qはそのいわゆる「精神勝利法」によって、どんなに他人から詰られようが、喧嘩で負けようが、結果を自己に都合の良いように解釈し、心の中で自分が勝利したものと見なしていた。さて、阿Qは、ある日、地主の女中に手を出してしまい、村民からまったく相手にされなくなる。かくて貧窮の果てに盗みを働き、逃亡生活を続ける中で、革命軍が近くの都市へ入城したことを耳にし、わけもわからぬままこの「革命」に参画しようとした。しかし、こと志と違い、革命軍の略奪に加担したとして、無実のうちに見せしめの処刑に遭うという結末を迎える。

原作の概要は以上のとおりである。これをシナリオに改編した北川は、原作との出会いについて、随筆「『阿Q正伝』のシナリオ化」<sup>7</sup>の中で、以下のとおり回顧

<sup>6</sup>藤一也「北川冬彦と戦後詩運動」『北川冬彦』（沖積舎、1993・11）125頁を参照。むろん、こうした北川の詩運動の年代区分を絶対的にも見れば、そこには危険な落とし穴も生じよう。そのためか、藤氏はこれら運動における文学的実験の過程を、北川が「日本の正統な現代詩の歩み」を模索し、ネオ・リアリズム詩に帰結するための必然的な路程であった、と見なしている。

<sup>7</sup>北川冬彦「『阿Q正伝』のシナリオ化」、『シナリオ文学論』（作品社、1938・7）。その120～125

している——「この小説は、昭和六年（筆者注：1931年）に日本でははじめて林守正氏の翻訳（四六書院版）の出たとき感激して読んだものである。さうだ、これの一つ実験に使はせて貰はうと思ひ立つたのである」と。

同随筆ではまた、シナリオ化に際しての方針について、「魯迅は、阿Qを容赦しない。徹底的にやっつけてゐる。それは、魯迅の支那農民に対する怒りであらう」としつつも、「私は、阿Qを、つつ離して冷酷にはどうしても描けなかつた。つひ、阿Qに同情してしま」い、その結果、「魯迅の作では、城下で、見知らぬ者の中を引廻はされて刑場の露と消えるのだが、私は阿Qの永年すんでみた未荘の村の人たちと会はせてゐる」<sup>8</sup>と、具体的な改変箇所を提示している。思うに著者自身の自作解説にまさる解説はないから、次節では北川自身の言説に徴しつつ、シナリオ版『阿Q正伝』に見る構成上の特色について考察したい。

## 2.1 複数エピソードの結合

北川はいわば、魯迅の原作に見るいささか乾燥した気味のある結末を、より人情味ある結末へと改変した、と言えよう。北川はまた、シナリオ版『阿Q正伝』の執筆に際しては、魯迅原作の「阿Q正伝」ばかりでなく、他の短編「孔乙己」「風波」「故郷」などに人物や情景を求めた<sup>9</sup>として、魯迅の他の作品にも題材を求めたことを明記している。こうした「複数エピソードの結合」に関して、彼は以下のように説明している。

私がかねがね、文芸作品のシナリオ化の一等いい方法は、ある作家の一つの作品によつてそれを行ふのではなく、幾つかの作品を打つて一丸とすることにあることを確信してゐる者である。嘗てジャン・エプスタンは「アッシャー家の末裔」に於てそれを行つた。

1929年7月に日本で公開されたエプスタン監督の無声映画『アッシャー家の末裔』は、ポオのいくつかの短篇小説を取り入れて作り上げられたシュール・レアリスム的な内容である。この映画が萩原朔太郎（1886～1942）や堀口大学（1892～1981）などの日本詩人にもたらした影響については、すでに拙稿<sup>10</sup>で詳しく論じたので、ここでは再説しない。映画評論者としての北川は、このフランス映画を試写会ですでに見ていたと想定できよう。彼はすでに映画で実験されていたこのリメイク手法に関して、魅力を感じていたからこそ、それを自己のシナリオ創作に実践したのであろう。北川によれば、彼ばかりでなく、原作者・魯迅とは同国人である田漢もまた、「戯曲「阿Q正伝」に於て」、魯迅の複数の作品を取り入れつつ、原作を戯曲へと改編しているという。田漢（1898～1968、一般には中国国歌作詞者として知られる）による戯曲版『阿Q正伝』は、恐らく北川にとって、シナリオ化実践のきっかけとなったものと見られよう。北川が参照したと見られる田漢編劇の『阿Q正伝』は、1938年『戯曲時代』に発表されている。その日本語訳は、1953年に成った中澤信三訳（未来社刊、『阿Q正伝』、『てすびす叢書』所収）が比較的容易に閲覧で

---

頁を参照。

<sup>8</sup>注7参照。

<sup>9</sup>注7参照。

<sup>10</sup>蔡宜静、2004年7月、「朔太郎詩における活動写真の影響」、『新潟大学国語国文学会誌』第46号（新潟大学人文学部国語国文学会）、27～41頁。

きる。

この戯曲は『阿Q正伝』中の登場人物たちばかりでなく、同じく魯迅の小説集である『呐喊』（魯迅の第一作品集。1923年8月、新潮社から出版、1926年10月、改版されて北新書局から「烏合叢書之一」として出版された）のそれら——たとえば「故郷」の閩土、「風波」の先頭七斤一家、「孔乙己」の主人公などをも——登場させつつ、これらエピソードを点綴している。また、その構成を見てみると、計五幕からなり、それぞれの幕の冒頭に、主たる場や時間が提示され<sup>11</sup>、各登場物が同一の场景の中に登・退場している。そして、「舞台暗転」の指定によって場面転換が示されている。加えて、登場人物の会話および人物の動作や表情を指定する括弧も提示されている。とりわけ興味深いのは、第二幕の最後では、「外で犬の吠え声、蛙の鳴声」（46頁）、そして第四幕の最後では、「遠く銃声、人のさわぎ声、犬の遠ぼえ」（97頁）と、いずれも不吉な効果音によって阿Qの災難が予告されているということである。

田漢による戯曲版『阿Q正伝』に見るこうした特徴は、北川によるシナリオ版へも多分に継承されている。北川自身、「シナリオは、簡単に云えば、時間芸術である映画の形式の中に、小説の細叙を省略・凝縮、形式化して表現したものだと見たらいい。また、戯曲から舞台的場面の制約を自由に解放したものだと考えてもいい」と述べており<sup>12</sup>、彼が田漢による戯曲版に学んだことは、ある意味で当然の成り行きであったと言えよう。次節では、北川によるシナリオ版『阿Q正伝』の他の構成上の特色について考察しよう。

## 2.2 地の文のこだわり

北川の考える、あるべきシナリオ構成に関して、彼は次のように述べている——「映画は時間芸術である。シナリオにあっても、そのことは厳格に規制されてくる。そのことが、他の文学ジャンルから、シナリオを峻別するところである」<sup>13</sup>と。彼がシナリオの執筆に際し、常に映画を意識していたことが、この言葉からも明白となろう。とりわけ、シナリオの「地の文」について、彼は後進のシナリオ作家らに対し、以下のような強いこだわりをもつべきことを要請している。

---

<sup>11</sup>たとえば、第一幕では、「紹興の片田舎の居酒屋「咸亨」の店先、看板に「不二価」などの文字が書いてある」（3頁）。そして、第二幕では、「趙家の台所」（26頁）、第三幕では「未荘の村はずれ。右手の曲りかどの柳の木かげに、居酒屋ののぼりがかかげてある。その少し手前は他家の表門。やや左手に静修庵の白壁が新緑の中につき出している。前側の背の低い土塀の向う側は野菜畑、桑の木が一本、そのそばに背の低い門がある」（47頁）、第四幕では、「居酒屋の側面。九月の陽気」（69頁）、そして最後の第五幕では、「紹興府の監獄の一角」とある（98頁）。以上、いずれも固定された场景の中で登場人物は演技していることが指摘されよう。

<sup>12</sup>注2を参照。「長篇叙事詩の復興」202頁。なお、今後の課題として、北川が『戯曲時代』所掲の田漢の戯曲を入手もしくは閲覧した具体的手段について一層考察を加えたい。1930年代後期の東京において、多量の中国語雑誌図書を輸入・販売していた書店として、東京本郷の文求堂書店がまず念頭に浮かぶ。今後、北川と同書店とのかかわりについて諸資料に徴してゆきたい。フランス語（北川が最も得意とした外国語）ならぬ中国語に関する北川の素養がいったいどの程度のものであったか、いささか検討を要するが、いわゆる「満州育ち」の彼は、同世代の他のインテリ青年たちに比すれば、中国および中国語に対し格段に大きな関心を寄せていたであろうことは疑いを容れまい。

<sup>13</sup>北川冬彦「シナリオの新人に望む」、『シナリオの魅力』（1953・7、社会思想研究会出版部）を参照。61～64頁。

シナリオにおける地の文、つまり情景描写、行動描写をも、たとえそれがそのまま映画とならなくても、それを含むものをシナリオ文学として認める考えである。これは私なぞの考え方である。(略) 具体的に考えて見ると、シナリオの地の文は直裁簡明でなければならぬ。小説なぞの描写の文章よりも、詩の文章に近いであろう。それは、詩が時間芸術であることによってもシナリオの地の文に近いものであることが明かであろう。しかも、形象的表現によるであろう。近代の詩は映画的表現を重要視するから、なお更である。<sup>14</sup>

「直裁簡明」という特徴を彼自身の手になるシナリオの描写に、求めてみるに、132頁もの紙幅を費やしたこのシナリオ版『阿Q正伝』では、情景描写と会話部分を「行ワケ」手法で展開しており、彼が自らの言葉を実践に移していることが明瞭に見て取れる。たとえば、同じく冒頭の「咸亨」の「居酒屋」の場面では、情景描写に「無駄話に花を咲かせる」とあり、一方、会話部分には、脇の人物小Dと阿伍が異口同声に「ふん、畜生！世の中ア逆さまだ。餓鬼が親父をブン殴んだからなあ」と阿Qの口癖を繰り返している。彼ら2人による阿Qの口真似には、阿Qのいわゆる「精神勝利法」を敷衍する効果がある。

また、シナリオ版『阿Q正伝』では、「居酒屋」の場面の前後に「祠堂裏」の場面を挿入しており、いわば「居酒屋」以外の場でも阿Qの飲んだくれのぐうたらであることを強調している。原作にないこの改変部分こそは、北川が「戯曲から舞台的場面の制約を自由に解放した」具体的実践である、と見なせよう。次節以下では、北川がシナリオの「地の文」に要請されるものとした二項目について、さらに見てゆこう。二項目とはすなわち、1. 情景描写、および2. 会話創出との関連、である。

### 2.2.1 情景描写

北川はシナリオの改編について、「小説のシナリオ的置きかへと云ふが、これは結局は人物を圍繞せる環境の形象的設置にある」<sup>15</sup>と説いている。つまり北川は、こうした場所にかかわる設定は、その全体的な物語の雰囲気や醸し出すうえで欠かせない要素である、と考えているのである。こうした見解について、筆者は前稿<sup>16</sup>で北川の他の言説に多数看取される「実写的、記録的な立場」の項目として整理したので、ここでは再説しない。置かれた環境に左右される人間という「実写的、記録的な」配置を強調すべく、北川はこのシナリオにおいて原作にない以下のような改変を行っている——「原作に、樹が一本もない。阿Qの棲居にある榆の木は私のオリジナルである。又、豚、ニワトリなぞも一匹も小説では出ない。ラストでまるで、阿Qの運命を象徴するかのやうに一こゑ鳴く鳥も、又オリジナルである」<sup>17</sup>と。彼が加えた改変は、一見した限りでは、小道具的規模のものであるに過ぎないが、それら小道具はその存在自体が主人公の心境や運命を如実に代弁していると言えよう。

以上の設定のほかにも、北川は自ら加えた「遠くで蛙が鳴いている」、「遠い蛙

<sup>14</sup>注 13 参照。

<sup>15</sup>注 7 参照。

<sup>16</sup>注 1 参照。たとえば、北川は環境と人物との間の力関係について、小論文「シナリオ文学運動に就て」（『現代映画論』1941・9、三笠書房、83～84頁）の中で次のような注意点を繰り返し強調している——「先づ、事件の起きるところ、人物の活躍するところ、その場所の精確なる把握から始まる方向がある」べきこと、そして、「人間は人間の群として環境の裏に表現しなければならない」こと。

<sup>17</sup>注 7 参照。

の声」などのいくつかの描写によって、深夜を象徴せしめ、かつ時間の転換を提示している。ニワトリの「鳴く鳥」にこめられた意味について、北川は自作解説の中で詳述している。ただ、確かに北川の言うとおりに、原作には豚一匹登場しないものの、原作『阿Q正伝』に見える、阿Qのいびきを「どうかすると豚の鼻声に似た音を立てる」とする描写は、北川に相当な着想を与えていよう。また、シナリオ冒頭に見える「榆の古木。殆ど枯れているらしい」という描写は、刑場に送られる阿Qの姿を人々が目送する場面が続けて、「夕陽の中に立っている祠堂裏の榆の古木」とする最終場面と照応しており、その結果、「榆」は擬人化され、あたかも冷静なまなざしで傍観する語り手のような存在となるのである。こうした設定は、シナリオ作者ならではの得がたい手腕である。現代映画学の術語を使えば、「全知的な観点」に相当していよう。北川はシナリオが有すべき「設定前提」の存在意義について、「人々は、作者の冷静な批判の眼をとほった作中人物を知る訳である」<sup>18</sup>と見ているが、これこそは実に、筆者が前稿で論じた「散文構成」の精神に要請される具体的項目をなしていよう。

さて、このシナリオで一番注目される場面設定として、筆者はやはり「河」の場面を挙げたい。この場面に関して、北川自身も次のように述べている。

この物語は、未荘と云ふ村と城下と二つに大きな場所が別れてゐるが、私は殆ど未荘に於て物語を表現した。(略)原作に、この未荘から、城下へ通ずる河が一本流れてゐるがまことに幸ひであつた。この河がないと、シナリオにうるほひが出ないし、又、物語展開上支障を来たしたであらう<sup>19</sup>。

北川はなぜ、「河」の設定がないと、「物語展開上支障を来た」すであろうと考えたのか？シナリオ版『阿Q正伝』本文に徴してみるに、物語のちょうど中間地点で、阿Qから呉媽（地主の下女）への破廉恥な求愛行動が村の人々の反感をもたらし、その結果、人々に無視黙殺された阿Qが、未荘から城下へひっそりと、まるで神隠しさながらに去ってゆくという場面に突き当たる。そこには以下のように書かれている。

阿Qの姿、小さくなって行く。

阿Qの歩いている途は、城下へつづく一本道である。

短く軽い溶暗溶明

広い畑に雨が煙っている。

街道。

荷馬車のワダチの跡へ水が溜り、なおも雨は降り続けている。

氾濫した河。

そこに落ちる雨脚。

河の水は濁り返えり、木片れ、樹の根っ子、ゴミ、野菜の屑なぞ浮べて、ゆったり流れている。

舟着場は水浸りである。

北川はこの「河」の情景に続けて、未荘の人々が、去っていった阿Qを偲んで短い会話を交わす、という場面を設定している。前に触れた「榆」の設定と同じよう

<sup>18</sup>注7を参照。「シナリオの散文構成」22-23頁。

<sup>19</sup>注7参照。

に、「河」は人間の物語と関係なく悠々と流れているのに対して、「河」のこちら側の未荘の人物の日常も同じように淡々と続いていく、という設定である。また、城下の拳人旦那が革命党による略奪を恐れ、趙旦那に預けた財物を、銭若旦那が計略によってわがものとしたばかりか、無実の罪を阿Qになすり付けるという場面が、シナリオ全体の冒頭から約三分の二のところにおいて置かれており、ここでも「河」の設定が重要な役割を果たしている。

より具体的には、たとえば、秘密裡に事態が進行する状況を「よく澄んだ月、中天にかかっている。(夜半過ぎ三時ごろ) /河の上に/この辺ではほとんど見掛けない大型の屋形船が、月光の中に浮んで見える。/ギーギーと櫓の音。/屋形船は、静かに趙家の傍の船着場に<sup>そば</sup>着いた。/黒い人影が数人、パラパラと船から下り/大きな箱をめいめい<sup>かつ</sup>担いで/趙家の門さしてゆくと、/門は開き、人影は門の中に消えた」と描いている。また、銭若旦那による悪事を描いて「未荘の村外れの河っ端(夜中) /ソフトを目深にかぶった長身の男が一人、船から降りるそのクロズ・アップ。銭若旦那である。(照明) /河っ端(黎明) /城下の手間である。大形の船から、枯葦をガサガサ分けて荷上げがされている」としている(筆者注:記号「/」は、北川による行ワケを示す。以下同様)。つまり、作中人物による陰謀劇が、すべて「河」と絡んだ形で描かれているのである。したがって、こうした陰謀の果てに起きた阿Qの終末もまた、「河」を描くことによってはじめて導入されるのであり、これなくしては北川の言うとおりの、「物語展開上支障を来たした」ことであろう。しかも、「河」のほりりで展開するこれらのシーンは、北川自身のシナリオ執筆に対する「急所」の定義<sup>20</sup>と吻合している点も見落とせない。

## 2.2.2 会話創出

このシナリオで設定された人物のセリフについて、北川は次のように提示している。

セリフは、原作にあるものは佐藤春夫、増田渉両氏の訳(岩波版)と林守正氏の訳(四六書院版)を土台として、やや標準語化した福島地方の東北弁で統一した。始めは、荒けぶりのセリフとして書いて置き、全体に<sup>わた</sup>亘つて、福島地方生れで東京に住むこと七、八年のある人に、雰囲気と意味とを話し、セリフをいろいろ発声して貰ひながら、その中から選択したのである。<sup>21</sup>

なぜ北川は人物のセリフに地方色<sup>22</sup>を添えるべく、かくまで力を入れたのであろうか? 筆者が思うに、それは彼がつとにトーキーに着目していたからではないだろ

<sup>20</sup>北川冬彦「シナリオ構成の急所」『現代映画論』(1941・9、三笠書房)。100~101頁。北川はこの「急所」に関して、以下のように定義している——「シナリオの進行、発展に於て、約三分の二すぎたころのところになる」のが通例であり、そこでは「もう筋も一応発展してゐるし、登場人物も出揃ふだけでなく、それぞれ一応の役割を演じてしまつてゐる。それから先どうなるか、一つのたるみと云はうか、淀みといはうか、淵といはうかそのやうなものが出来るのである」と。

<sup>21</sup>注7参照。

<sup>22</sup>北川の示した原作を求めたが、前者(佐藤・増田共訳版)しか見つからなかった。そこで今回はひとまず、佐藤・増田(岩波書店、1935.6)の共訳版と北川のシナリオ版における会話部分とを対照してみた。たとえば、趙旦那が阿Qを罵った際、佐藤・増田共訳版では「阿Q、この馬鹿野郎!お前は俺の家と親類だと言つたさうだな」、「お前が趙の姓だなんて!」とあるのに対して、シナリオ版では、「阿Q!このバカ野郎め!貴様は、このわしと縁つづきだとぬかしおつたさうだな!」、「貴様なんかどうして趙ちゅう苗字なんだ」と改変している。

うか。かつてトーキーを「散文」に擬した彼の見解によれば、「散文」とは、「意味内容を主眼とする文章のこと」であり、「物を見、考へると云ふことが重点となつてゐる」。北川は、映画がサイレントからトーキーになってからというもの、「人物が物を云ふ」<sup>23</sup>ようになり、その結果、映画の「題材も日常性を色濃く」<sup>24</sup>するようになったと見ている。シナリオ版『阿Q正伝』に関して言えば、舞台たる未荘は、魯迅が少年期を過ごした紹興がモデルとされており、ここは典型的な中国の農村社会である。そこに溢れる日常性を、北川はより効果的な形で日本の読者に理解させべく、これも典型的な農村社会である「福島地方」のなまりを導入したのではないだろうか。なお、なまりの導入に際し、詩人としての北川の言葉に対する鋭敏な感受性にも注意しておきたい。

## 2.3 映画を意識する構成と展開

さきに触れたように、北川はシナリオ執筆に際し、つねに映画を意識し、両者の密接な関連性について、「シナリオがシナリオたる所以は、それが映画的イメージの湧出を孕んでゐるか否かにかかつて」いる。そのうえで、シナリオが「文字を表現手段とすることには変りないが、スクリーン・イメージを湧出せしめるのはいままでの文学芸術とは異なる技術によ」るのであり、したがって、「小説、或は戯曲と、シナリオが截然と区別されるところは、このところである」<sup>25</sup>と見ている。シナリオをシナリオたらしめる要素として、北川は、1. 撮影技術の設定、および2・「現在進行形」の「テンポ・リズム」の二点にまとめている。以下、具体的な事例を見てゆこう。

### 2.3.1 撮影技法の設定

北川は、シナリオの地の文における撮影技法の設定に関して、「映画記号がそこになくとも、シナリオの地の文をとおして浮び出るところのイメージはカメラのアンクル・ポジションを感じさせねばならない」<sup>26</sup>と考えている。つまり、北川にとっては、撮影に際して実際に使われる技法をシナリオに入れるかどうかはさして重要なことではなく、むしろ「カメラのアンクル・ポジション」を明確に描き出すことこそが重要であったのである。実際、シナリオ版『阿Q正伝』を通読する限り、「映画記号」が明示されている箇所は決して多くはない。たとえば、前に触れた阿Qが立ち去ってゆく場面では、時間の転換を示す「短く軽い溶暗溶明」という技法が用いられている。また、陰謀者が誰であるかを明かす場面では、「船から降りるそのクロズ・アップ。銭若旦那である」という手法が用いられている。これらの事例と同じ設定としては、阿Qの帰還を示す場面に先立つ「溶暗長く／ゆったり溶明」という設定や、「カメラは／馬車の上で立膝し、首を延ばし、ゾロゾロ従いてくる人群れの中に呉媽を探している阿Qを写す」とする設定が挙げられよう。このうち後者では、今まさに村民の前で見せしめのために引き廻され、斬罪に処せられんとする阿Qの心残りがよく表現されていよう。

<sup>23</sup>注 14 に同じ。16～22 頁。

<sup>24</sup>注 14 に同じ。22 頁。

<sup>25</sup>注 13 参照。「シナリオ詮議」80～81 頁。

<sup>26</sup>注 13 参照。

ほかにはたとえば、「晩秋田園風景／午後の陽を浴びて、藍色の一隊の兵隊を先頭に立て、幌なしの馬車が一台やってくる（ロング）」とする場面に注意したい。ここではいわゆる「遠写」の手法が用いられている。この技法に関して、もう一つの事例を挙げたい。それは城下の挙人旦那の扱った財物が略奪されたというニュースが村人の間に広がっていくという場面である。

#### 俯瞰（遠景）

俯瞰遠景だから鄒七嫂が何を喋っているのか聞えない。しかし読者には、それと察しがつくだろう。

聞き付けるらしく

村の人々が次から次へと集まってくる、仕事もほっぽり出して。

あちらに一かたまり。

こちらに一かたまり。

と、幾つものかたまりが舟着場の広場を埋めてしまった。

そして一つのかたまりが崩れたかと思うと、また新たなかたまりが形成されて行く。

そのかたまりの中を鄒七嫂が縫って歩いているのである。

こうした「遠景」手法の要所要所での使用は、北川が「環境の形象的設置」にかかわる情景描写を重視していたことに関係していよう。「遠景」は、「クローズ・アップ」がカメラのほうから人物に近寄るのとは対照的に、対象から距離を置き、俯瞰的な観点から、より大きな場面の中の人物の動きを映し出し、その騒々しい状況が波紋のように広がって行くという状況をすこぶる映像的に示すことができる。しかも、北川はこの手法が用いられていることを「読者には、それと察しがつくだろう」と見ており、北川が映像作家としての自ら強い意向に基づいて「遠景」を用いたことは、この上もなく明白である。

撮影技法が明示されている箇所自体は以上の数例にとどまる。しかしながら、北川がそのシナリオにおいて映画映像の特徴を念頭に置きつつ「カメラのアンクル・ポジション」で文章の流れを展開している箇所は、なお多く認められるのである。たとえば、阿Qが城下から未荘へと村民の前で見せしめ処刑のために連行されるシーンを見よう。

城下町外れ

街道。

夜明け、あたりは濃紫色一色にぬりつぶされている。

一隊の兵士と阿Qを載せた馬車がゆく。／広々とした畑。

稲の実り切った水田。

ところどころにある農家。空気が澄みきって、つめたい。

馬車の上であぐらをかいた阿Q、うっとりして見惚れている。

ゆっくりした田園風景の異動である。

濃紫色の紫がだんだん淡くなり、いつの間にか空色になっている。

阿Qが引締った顔をしている。

（阿Qがこんないい顔をするとは誰も想像しないところだろう。阿Qみたいなへんな奴が、急にいい顔になるなんておかしいと思う人があるかも知れないが、作者は阿Qのほかに、死に直面せるへんな男のこんな場合を、事実経験したこ

とがある)

まず、遠景で「城下」、「街道」、「畑」、「農家」などのショットがまんべんなく映し出され、日常と変わらない農村風景が示される。次に折り返しショットの手法で、阿Qが沿道の情景を「うっとりして見惚れている」という表情を映し出し、これらの景色が彼の目に映ったと設定している。そして、再び空の色の変化が描かれ、その荘厳な「異動」ぶりを描いている。最後に、ふたたび折り返しショットの手法で、阿Qの「引締った顔」の大写しが描かれる。こうした一連の撮影手法の運用こそは、北川の意図する「カメラのアンクル・ポジション」の実践だと言えよう。しかも、北川の感想を綴りこむ箇所は、前と同じように書かれている。こうした箇所はさして多くはないが、北川はなぜ、シナリオ作家としての立場をかなり逸脱してまで自己の立場や感想を前面に出したのであるだろうか？ 筆者が思うには、北川はこのシナリオを読む人々がこうした映像手法を万が一にも理解できないことを憂慮し、阿Qの表情が示した意味をことさら代弁せようとしたのではないだろうか。ともあれ、このシナリオにおいて、北川は撮影関連の専門用語を最小限に抑えつつ、シナリオの地の文で映画映像のイメージを詳細に描こうとしている。その理由は恐らく、彼自身が述べているように、「シナリオと云うと、一般の人には、技術的に大変むずかしいもののように思われるらしいが、（それは、<sup>ひところ</sup>一頃のシナリオが、F・I、F・OとかO・LとかWとか、映画用語をしきりに使ったことからきているに違いない）」<sup>27</sup>からであろう。そして、こうした固定観念を打破すべく、シナリオ版『阿Q正伝』にあっては、シナリオが決して「むずかしいものではない」ことを知らしむべく、以上に紹介したような専門用語を極度に抑えた叙述を採用したのである。

### 2.3.2 「現在進行形」の「テンポ・リズム」

映像における「現在進行形」の「テンポ・リズム」という用語は、一見すこぶる難解なように思われる。しかしながら、北川の解釈によれば、「映画は、時間芸術でありながら、そこには物語が畳み込まれる。シーン（場面）の堆積は、その間、おのずからテンポ、リズムを生む」ものであり、「それぞれのシーン（場面）は諧調のために組立てられ、シーンの堆積より成るシーケンス（挿話）は全体の構成のために自己制約をな」し、その結果として、そこに「起承転結がある」<sup>28</sup>のである。そして、シナリオ版『阿Q正伝』においても、「一つのシーンは絶えず、そのシーンだけのものではなく、まへのシーンを、ずつとまへのシーンを思ひ起させるやうにと重ね合はせた」<sup>29</sup>という技法が採用・実践されている。

たとえば、このシナリオの中の人物の行動を描いた箇所から五例を挙げよう。

(1) 阿Qは呉媽の件で村人から敬遠され、しばらく身を隠してからというもの、趙大胆の家で、同家の「大奥様」が日雇い仕事をする小Dと阿伍の効率の低さを不満に思い、「阿Qだったら上手にやるのにね。アレどこに行ったのかしら？」となつかしむ。(2) 「錢旦那の家」で「土塀の一角の崩れている」ところを見て、錢若旦那の母親が、「阿Qが居れやいいになア」と呟くシーンがある。(3) さらに、「祠堂」の管理人が「阿Qの小屋に這入りかけて、「ああそうだ、いねえんだなア、

<sup>27</sup>注 12 参照。

<sup>28</sup>注 12 参照。

<sup>29</sup>注 7 参照。

店賃がだいぶ溜ったのになア」と、ひとり言」をいうシーン。(4) 尼寺「静修庵」の若い尼が「こんなひどい雨でも、あたし、このごろ外歩きが楽だわ、阿Qがいないからよ」というシーン。(5) そして、船頭の七斤が「居酒屋」で「こないだ、城下でどうも阿Qに似た奴を見かけたよ」と語るシーン。

このように、村の人々はそれぞれ異なる場面において、それぞれの脳裡に最も印象づけられた阿Qを思い出す。また、これらのシーンの集積から、阿Qのような人間がいないと、村の人間にとって生活上の一断片に微かながらも無視できない影響があるというシーケンスが呈される。そして、世間話のような形で阿Qの行方を予告する設定に続いて、「溶暗長く／ゆったり溶明」という技法とともに阿Qが次のシーンにおいてひさびさに出現するという展開となる。こうした設定は、一つの小さな「起承転結」を成しているものと見なせよう。また、この部分の「組み立て」に見られる「諧調」は、彼ら村人から忌み嫌われていた頃の阿Qにかかわる一連のシーンと対応している。物語の終わりに近く、阿Qは革命のどさくさにまぎれて悪事を働いたという疑惑の主人公となるが、村人が阿Qに疑いの視線を向ける場面で、これら一連のシーンは再び描出されている。こうした設定は確かに、北川が観客に関連する「シーンを思ひ起させるやうにと重ね合はせた」ことを証していよう。のみならず、それは「現在進行形」の直線上に「畳み込まれ」ているがゆえに、このシナリオの独特の「テンポ・リズム」を観客に感じさせる効果があるのではないだろうか。

以上の考察から、シナリオ版『阿Q正伝』の地の文において、北川がそのシナリオの書き方に関する見解をいかに実践したかが明らかになる。北川は各ショットに撮影技法を織り込み、シーン、シーケンス、コンティニューティという方向から、「現在進行形に於けるモニタージュ」<sup>30</sup>という手続きを進めている。こうした手法こそは、撮影監督の作る映画さながらの効果を発揮していよう。次節では、シナリオ創作において発揮された北川の意匠が、彼の長篇叙事詩集『汜濫』の映像的内容といかに照応しているかについて、とりわけシナリオ的表現と構成がその詩作品へ具体的にどのような影響を及ぼしたかについて、考察しよう。

### 3、 『阿Q正伝』の構成特色と『汜濫』の設定との比較

さきに整理した北川シナリオ文学の五大特色、すなわち 1. 「複数エピソードの結合」、2. 「情景描写」に関する設定、3. 「会話創出」、4. 「撮影技法の設定」、5. 「現在進行形」の「テンポ・リズム」にもとづきつつ、『汜濫』に見るシナリオ的設定や詩作内容について検討したい。

#### 3.1 「複数エピソードの結合」

前にも触れたように、『汜濫』は、以下の五つの詩篇からなる。(1) 「古い鏡」は、かつて中国に存在した日本の植民地(租借地)で、日本人に下女代わりに使われていた中国人少年「ボーイ」の凶行を描く。(2) 「早春」は、間島(筆者注:朝鮮と中国東北地方との境界地域)にいた売春少女「載蓮」の事故による水死を描く。(3) 「狐」は、モンゴルのとある荒野で牛糞(筆者注:燃料として使われた)の盗

<sup>30</sup>注7参照。

難事件をめぐる「牛礫」と「苦力頭の馬（筆者注：人名）」との間に繰り広げられた喜劇である。（4）「氾濫」は、中国の「日華合併福昌材木公司」に勤務する日本人数名が氾濫した河のほとりで「宴遊会」を開いた際の事故を描く。（5）「曠野の中」は、黒龍江のほとりにあった「満鉄派遣事務所」が、内戦のさなか、苦心して「洮昂線」のレールを敷設した際の出来事を描く。

これらの詩篇の内容を概観するに、いずれも当時、日本の植民地統治下にあった中国を背景としていることがわかる。北川の父は、福井の農家に生まれ、長じて国鉄に入り、日露戦争に際し野戦鉄道隊員として渡満し、同地に居を定めた。そのため、北川自身は七歳から十九歳までの人格形成期を旧満州で過ごしたのである<sup>31</sup>。したがって、これら五篇の作品にこうした背景が認められるのは、彼にとってはごく自然なことであつたろう。『麵麴』（1932・11）以来の北川の同人であつた桜井勝美（1908年生）は、こうした旧満州（現在の中国東北地方）の風土にこそ「彼の精神を徹底的に鍛え」、「鮮烈な乾燥空間を彼に開眼させ」、「「砂漠の中に」、貪婪な侵略の手を伸していく「軍国の鉄道」（「壊滅の鉄道」）の牙を見、海港では鞭の下でボロ切れのように酷使されている苦力（「汗」）たちの姿を見」、「やがて詩集『検温器と花』『戦争』を中心とする彼の詩の世界が形成されるわけである」<sup>32</sup>と指摘している。

確かにその幼少年期の環境からの見聞は、日本の植民地統治への批判を多く含んだ詩作へと直接に反映されている。たとえば、（1）「日本人のお神さん」が「載蓮」に売春への道を歩ませるといふ設定（「早春」）。（2）「満鉄の鉄道架設隊がここへやって来てから再々」起こる盗難事故（「狐」）。（3）「人の命」を「奪い去った」、「氾濫の河の上で、「宴遊会」をやるなぞ横道なこつた」と思っている中国の「老人」の日本人への批判（「氾濫」）。（4）レール敷設工事に携わつた苦力の惨めな状況や、「栗と刻んだ葱の粥」の食事に対し、「設備のまるで段違いの日本人の満鉄職員の車」が描かれ、「日本人の監督たちは食堂車へ行って、白い飯と豚の味噌汁の朝飯」を摂るといふ対比的な描写（「曠野の中」）。（5）好色な日本人「内田のいい様を頭の中」で「嘲」る苦力（「狐」）。こうした描写からは、植民地ならではの民族差別や戦争の実態を叙事的に告発する、軍国主義日本を生き延びた詩人・北川の人間洞察がひしひしと伝わってくるようである。

1931年に書かれたこれらの詩篇は、1940年に至って『古鏡』という題目のもと、一冊に収められ、再版されている。北川はその「付記」の中で、以前「北方」の名前を出した際、日ごろ敬愛する「横光利一氏（筆者注：1898～1947）から、身にあまる「序」を貰つた感銘は今も生々しい」と述べるとともに、この詩集の題名について「「古鏡」は、耳で聞くと「故郷」にも通じる。これは友人森敦君（筆者注：1912～1989）に示唆されたものが面白い偶然だと思ふ」<sup>33</sup>と記している。北川はまた、『氾濫』の「あとがき」においても、「これら諸作は、私の「民衆の中へ」（筆者注：19世紀ロシア知識人の標語）を志向した青年期純情の所産であつて、望郷にも

<sup>31</sup>注3参照。

<sup>32</sup>桜井勝美「北川冬彦・安西冬衛」、『北川冬彦の世界』（宝文館、1984・5）227-228頁。

<sup>33</sup>北川冬彦「付記」、『古鏡』（1940、河出書房）。同書267頁。

似て、うたた愛惜に堪えないものがある」<sup>34</sup>と記している。ともあれ、この『氾濫』という詩集には、中国や朝鮮、モンゴルを舞台にしたエピソード五篇を集成されており、故郷を偲ぶ壮大な「長篇叙事詩」としての北川の思いが託されている。この点について、彼は随筆「長篇叙事詩と映画」において、おおよそ以下のような自作解説を行っている——彼は『氾濫』が「長篇叙事詩とは云うものの、五つ又は六つのエピソードの集積から成」り、「日本帝国主義の満蒙への侵略の様相の記録を叙事詩化したものであ」って、「私は、これらの作品を、歴史の記録として存在せしめたい欲望を持」ち、「極力冷静な客観的表現を心掛けた。事実の堆積に意を用いた」と。また、こうした「エピソードの集積」については、「イタリア映画『戦火のかなた』を見て、その創作方法があまりにも類似しているのに一驚を喫した」<sup>35</sup>とも述べている。この詩集に見る「複数のエピソードの結合」という構成手法は、シナリオ版『阿Q正伝』に見るそれとまさしく同様の発想であり、北川のいわゆる「長篇叙事詩」がそのシナリオ文学にいかにも多く負っているかを如実に物語っている。

ちなみに、『戦火のかなた』は、ロベルト・ロッセリーニ監督が1946年に製作した映画であり、日本においては、1949年9月6日に東京・有楽座で公開された。その内容は六つの挿話からなり、米英軍を中心とする連合軍が、イタリア本土へ上陸するのに1943年7月10日以降、1944年冬、イタリア全土がドイツ支配下から解放されるまでの間に起った実際の出来事を扱っている<sup>36</sup>。この作品に横溢するイタリア映画のリアリズムは北川のネオ・リアリズム詩運動とは無縁ではないであろうが、この点に関して、筆者は今後新たな稿を起し、一層具体的な考察を加えたい。

### 3.2 「情景描写」に関する設定

五つの詩篇の「情景描写」は、いずれも「実写的、記録的な立場」に立脚している。とくに、その設定はほぼ各詩篇の冒頭部分から描き出すように設定されている。たとえば、(1)「早春」の冒頭では、「遠のいていた親しみのない空が振りてき／河下から／海から／がさがさにささくれ立った<sup>ひろびろ</sup>広々とした氷の河面を 生暖かい風が撫でた」という情景を描き出す。そのうえで、河のほとりで生活を営む人間の様態を描いている。(2)また、「狐」の冒頭では、「まだやっと十月にはいったばかりなのに／ここでは もう雪が降った。／降るといよりも風がこれを叩きつけた。／果てしない砂地は／最初は灰色に煽り立てられ／次第に白色がちに、／とうとう他の色は白色に負けてしまった。／烈しくまくし立てる風はやんだ。／陽は雪の曠野から昇って雪の曠野に沈んだ。／一面の雪は／弱々しい陽の光と風とに鍛えられ さらさらした氷片の丘となって、／遠く 高く低く果てしなく続いた」という自然風景を写し出してから、モンゴルの土民たちの生活様相を書く方法が伺える。

<sup>34</sup>注5参照。512～513頁。

<sup>35</sup>北川冬彦「長篇叙事詩と映画」、『映画への誘い』（1952・10、温故堂）。111～112頁。

<sup>36</sup>キネマ旬報社『映画史上ベスト200 シリーズヨーロッパ映画200』（1984）を参照。同書「戦火のかなた」の関連項目（34頁、および180-181頁）によれば、この映画の六つの挿話の舞台は、シチリア、ナポリ、ローマ、フィレンツェ、某地のフランシスコ派修道院、ポー河のほとりである。それぞれの土地の人々とよそから来た軍人たちとの間の出来事が綴られている。最後の挿話から数週間後、春の訪れとともにイタリア全土もまた連合軍によってドイツから解放された、という結末である。

こうした手法は、「氾濫」と「曠野の中」の書き出しに徴しても同様である。まず作品の中の、出来事の舞台となった風土背景を、遠い「俯瞰」の視角で映し出す。ついで、その大自然の中に生きる人間の諸相や具体的な事件を描いてゆくのである<sup>37</sup>。北川が「河」、「雪の曠野」などの自然風景を好んで描いている理由は、前述したように、人間の動きはすべてこうした自然環境に大きく左右されると見たからであろう。たとえば、「氾濫」の中で、「河岸近辺の人々」は命を奪う自然の恐ろしさを「知っていながらどうにもならないのであった」。にもかかわらず、彼らは、「この物騒な手に負えない河岸を去ろうとはしなかった。／去ってしまおうにも／人々には／ここは離れて他に行くところがないのだった」とされている。このように、北川は自然のただ中に置かれた人間が、とりわけ、自然の豊かさに富む——そのことは日本を代表とする列強の餌食とされやすいことを意味する——植民地にもともと住まう人々が、その運命を受け容れるしかないという哀れな状況を、己の理念に基づきつつ詳細に描き出したかったのではないだろうか。

### 3.3 「会話創出」

五つの詩篇の中でも、「曠野の中」にのみ顕著に「会話創出」の手法が取り入れられているように見受けられる。この詩篇は全5段から構成されるが、ほかの四つの詩篇と比べれば、格段に長い。また、登場人物の数も多いし、ともに軍閥である張作霖（1875～1928）と郭松齡（1883～1925）とが反目するという状況下、これに乗じて日本軍（関東軍）が旧満州制圧を企図するという複雑な筋を織り込むことが要請されており、情景描写だけでは伝えられない部分が生ずる。その結果、「会話創出」も随所で必要とされるに至ったのではないだろうか。たとえば、この作品の最後には、以下のような会話を見る——「実は、日本軍の絶対な応援にあずかったんだよ。郭松齡は奉天軍の精鋭三十万と最新式の武器とをひっさげて<sup>かんがい</sup>関外へ遠征していたんだからね。（張作霖も、まさか寵愛の郭松齡に反旗を翻えされるとは想像もしていなかったんだ）奉天はもぬけの殻同然だった。臨時に集められた土民兵や巡察や張作霖のお小姓隊という劣勢さ。危かったんだ」、「郭松齡に足腰立たなくなるほどの痛手を負わせたのは、数十機編隊の爆撃だったが、奉天軍にそんな飛行機のある筈はない。操縦、爆撃すべて日本軍によって為された」と。こうしたかなり長い会話によって、なぜ満鉄当局が苦力の劉らを酷使してレール敷設に取り組む必要に迫られたかが説明されている。

また、同作品の第2段では、「満鉄派遣建設事務所」の主任・早田、工事を請負う大倉組の代理人と仲介の陳の三人は、馬車の車輪が溝へと落ち込む瞬間、「三人がめいめい<sup>ひげ</sup>耽っていた 三様の考えから／<sup>ほう</sup>抛り出すほうに 三人を目醒めさした」と書か

<sup>37</sup>ただ、「古い鏡」の詩篇だけは、「大河の流れを感じさせる男、／その底には何が隠されてあるか判らぬ、と感じさせる男、／私はこんな奴に一等興味を感じる」という書き出しで始まり、主人公たる「ボーイ」の「顔は、風雨に晒された荒地のよう／ちょっと見たのでは老人としか思われぬ、／頭は坊主狩りである。／こいつを初めて見たとき／私には／砂漠の中に横たわっている砂丘の幻想が来た」と著しく接写的に描写されている。すなわち、北川はここで俯瞰的視線を取らず、「ボーイ」の風貌を「大河の流れ」、「荒地」などの自然風土に喩え、「砂丘の幻想」をもたらすものと見ており、この点、北川の平素の詩風たる「実写的、記録的な立場」とも無関連とは言えまい。

れている。北川はこの三人のそれぞれの胸の内にひそむ思いを独白・並列させたうえで、「三人は体を起すと／同時に「馬鹿野郎！」と怒鳴った」と結んでいる。ここには、北川一流のユーモアが窺われよう。ただ、前の会話と同じように、やや冗長な感じがしなくもない。結局、こうした「会話創出」が一番バランスを取っている部分は、第4段と考えられよう。この部分では苦力の劉が惨死する経緯を描き出すべく、全詩篇に占める比重が一番大きい。ここに見る「会話創出」は、シナリオ版『阿Q正伝』に見る形式や物語の展開方法に最も近いものがある。北川は「あとがき」の中で、以下のように回顧している——「「ルール」は発表当初の検閲によって、伏字だらけのものとしていたが、その伏字は数行に亘っている箇所さえあり、そのような個所の復元は殆ど不可能で、新たに書くより外はなかった。「ルール」即ち「曠野の中」は、ここに面目を一新した訳である」と。ここから、この詩篇に見る「会話創出」がほかの四篇と格段に異なる重さを示している理由が推し量れよう。つまり、北川がその長篇叙事詩に「会話創出」を取り入れた意図は、他の技法に比すれば時期的にはやや後期に生じたものと考えられるのである。

### 3.4 「撮影技法の設定」

北川は、「早春」の中で、ヒロインの「載蓮」が「風に煽られて氷上に蹲ったときの思出の情景」を描写するに際し、「映画のモンタージュ（組立）に倣った」<sup>38</sup>ことを披瀝している。この技法の詳細について、ここでは再説しない。ただ、この「モンタージュ」手法は、「古い鏡」においても使われていることを指摘しておきたい。(1) たとえば、主人公の「ボーイ」は、自己の主人である老婆がほかの下人を罵る場面に、「叱るごとに／皺くちやの唇が四方へよれ上って／そこに ぼろぼろのドス黄い朽ちた歯並みがいらわれた」という情景を目にし、「その歯並みを見た瞬間／胸が板のように固くな」り、「茫々としていたその風貌が／剣のように鋭くなったと思うと／大股に歩き出し／台所へ姿を消した」と描いている。(2) この文に続いて、老婆が「手に 重い砥石のような薪割りを握って引き返して来た」とし、その「註」では、「養母は大きくにやにやと笑った、／ひきつった口から／ぼろぼろの朽ちた歯並みが現れた。／彼は胸の中へ棒がささった。／こ奴つを叩き殺したい衝動に駆けられたが、／思い返し／彼はもう一度妹の息をうかがった。」としている。ここには明らかに「モンタージュ」が使われていることが理解されよう。すなわち、「ボーイ」は、たちまち「大股に歩き出し」た。彼は「老婆」の「朽ちた歯並み」の大写しを目にしたことで、自己の妹を苛めていた「養母」のそれが彷彿され、一旦胸裡におさめた恨みがまた燃え上がり、その挙句に「養母」をついに殺してしまうという結果が導き出されるのである。

北川は「あとがき」において、「春婦」の二節の短文を例として取り上げる。そして、それぞれの「行ワケ」された形を示し、「飛躍するイメージがその在るべき位置に落ち付いたためにやはりイメージがはっきりとし、行ワケすることによってアクションの間が出来、読み易くなっていることが知られるであろう」と述べている。ここで試みに、彼が「行ワケ」した意味を、その作品「狐」の地の文の一節

<sup>38</sup>注2 参照。

を分析することによって考察してみよう。以下は牛糞を盗む真犯人が明かされたときに、追跡するモンゴル人と苦力頭クレーリーがしらの双方の反応に関する描写である。

蒙古人たちも 馬も

どえらい謎でも突き付けられたように 思い深ふかげに首をかしげた。

やがて

蒙古人たちは「はは一ん」と思った。

馬は「ほほ一ん」と呟つぶやいた。

彼らは

めいめい「オレにだ」と思い込んだのである

この内容を、用いられている撮影技法に即しつつ分析してみると、最初に双方がそれぞれ「思い深ふかげに首をかしげ」ている姿を同一のフレームに取り、次にそれぞれの「はは一ん」と「ほほ一ん」の大写しと同時に「オレにだ」という表情のショットを取り、それらをクロスカッティングしていく手法が駆使されている。

ここでは五つの詩篇のそれぞれについて詳しく分析していく紙幅はないが、大まかに整理すると、どの詩篇においてもそれぞれアラビア数字を附して明確に段落分けを行っており、加えて「溶暗明」による場面転換もなされている。また、前に触れた各詩篇の冒頭部分に見る情景描写は、まず俯瞰による「カメラのアンクル・ポジション」で「遠景」を撮影し、ついで登場人物へと近づいて、それを「中接写」もしくは「大写し」などの手法で描いている。ただし、これら詩篇がシナリオ版『阿Q正伝』との違うは、詩篇の中に映画用語が全く使われていないということである。われわれは、北川が映画の撮影技法を意識しつつ、具体的には「モンタージュ（組立）に倣」しつつ、これら小説作品へ新たに「行ワケ」を施し、「長篇叙事詩」へと改作したことを、北川自身による自作説明によって知らされている。北川のいう「行ワケすることによってアクションの間が出来」とは、一々の撮影手法もしくは「カメラのアンクル・ポジション」により、場面の中に時間的な変化が生ずることと解釈しても大過ないであろう。ちなみに、北川はこれら詩篇に関して、「大切なのはその構成と一行一行の詩的充実である」<sup>39</sup>と言っているが、ここにいわゆる「一行一行」を「一カットーカット」と読み換えても差し支えないのではないだろうか。

### 3.5 「現在進行形」の「テンポ・リズム」

北川は「行ワケ」を、撮影技法の駆使によるショット（「画面」）と見なし、シーン（「場面」）の堆積によってシークエンス（「挿話」）を構築することによって、これら詩篇における段落分けを行ったものと考えられる。たとえば、「狐」の五つのシークエンス（5段からなる）を見てみよう。1段では、雪の曠野の風景とその中に生活するモンゴル人の牛碌の人物を導入される。2段では、満鉄の鉄道架設隊が牛糞を盗んだと見なし、これを征伐せんとする牛碌が雪の丘を苦心して越えてゆく、という状況を描く。3段では、架設隊の苦力頭クレーリーがしらたる馬（人名）が牛碌を目撃し、これと戦おうと備える姿勢を描く。4段では、狐の姿に目を奪われた牛碌が

<sup>39</sup>注 12 参照。

狐を捕まる状況を描く。最後に5段では、双方がばったり直面し、いよいよ殺し合うという直前になって、牛糞を盗んだ真犯人が「蒙古人の小倅」であり、「どうやら買物でも捧げている格好だが／一体誰に捧げているんだろう？」という疑問のセリフに引き続いて、牛礫と馬がそれぞれ自己の勘違いを思って笑い出すという結末を示し、喜劇風に物語を収束させている。これらの「挿話」は時間の流れに即して発展・拡大したにもかかわらず、4段に至って、急落下の展開となっている。北川は、映画の「現在進行形」には「起承転結」というテンポがあると提示している<sup>40</sup>。すると、この「狐」においては、4段の冒頭部分はその「転」に相当していよう。北川はまた、「急所」の提示が作品全体の初めからおおよそ三分の二のところで見られると見ているが、その考えは彼自身のこの作品にも明瞭に示されていよう。こうした「急所」の開示方法は、3段構成からなる「早春」においても見ることができる。

たとえば、同作品2段の最後においては、「先程稼いだお金で焼酎の大瓶を一本仕込もうとしているのだ。／これを あちらの岸へ帰ってお神さんに売れば二倍の金になる、／すると 十日や二十日は楽に暮してゆけるのだ」とある。「載蓮」は売春で得たお金を焼酎に投資しはじめたのであるが、3段に至るや、焼酎の瓶を抱えつつ、河にかかった丸木橋を渡ろうとする。ところが、「その丸太が、ぐるいと廻った。／載蓮の足がさわわれた。／あっ！と声を立てようとする 口の中へ水が詰まった。／そして耳の底へ／氷面をぴぴぴーんと焼酎の壺が転げてゆく音を残しながら、ずぶずぶと沈んだ。／沈んだ載蓮を 河底の流れが捉えた」。この場面は実に、物語が急落下する個所である。やがて淡々と「夜。河底の流れがざわざわざわめきの音を高めていた」という一文によって、一人の若い女性の物語が締めくくられる。こうした「急所」の示し方は、ほかの詩篇における主な登場人物らの迎えた悲劇的な結末<sup>41</sup>にも当てはまろう。

#### 4、 おわりに

以上の考察から、シナリオ版『阿Q正伝』から『汜濫』所収の〈長篇叙事詩〉へと継承されたものの具体的内容が明らかになった。それは以下の五点である——1. 「複数エピソードの結合」、2. 「情景描写」に関する設定、3. 「会話創出」、4. 「撮影技法の設定」、5. 「現在進行形」の「テンポ・リズム」。北川独特の〈長篇叙事詩〉に見る、こうした表現技法は、筆者が以前の稿でとりまとめた彼のシナ

<sup>40</sup>注5参照。北川は、映画には「起承転結がある」とする見解を示し、「このような性質である映画に、骨ぐるみ影響されている私の書いた小説なるものが、「定型なき定型詩」として、長編叙事詩を自ら形成していたことは偶然なことではない」と説明している（512頁）。

<sup>41</sup>これら五つの詩篇の中で、唯一喜劇的な結末で締めくくった作品が「狐」である。「狐」の副題には「或いは手と手」とあり、この両者が最後には和解するという結末が想定できよう。また、こうした性質は、フランスのトリック映画『月世界旅行』（1902）の中で、登場人物の顔が月を彷彿させる描写に学んでおり、そのことは「いつの間にか雪の曠野の果ての地平線に現れた大きな月は「うふっ」と笑って白い息を吐いた。／この狐はよい狐である。逃してやらねばならぬ」と書かれた最後の一行からも伺える。ちなみに、この作品の第4段で「ブドフキンのフィルム「アジアの嵐」を見た人なら／蒙古人が／狐に／その皮にだが／どんなに心を奪われるかを知っているであろう」と記されており、この詩篇が1928年、ソビエトの映画監督によって製作された『アジアの嵐』に少なからず負っていることが推察されよう。

リオに見る四大特色——すなわち、1. 撮影テクニックの指定なし、2. 「散文構成」の精神、3. 「実写的、記録的な立場」、4. 「急所」の開示法——が例外なく生かされた結果であろう。ただ、〈長篇叙事詩〉では、なんら撮影テクニックは表示されず、もっぱら「行ワケ」という形式によってのみ場面の転換が示されている。これは〈長篇叙事詩〉がシナリオのような映画化を前提としたものではないがゆえであろう。

魯迅原作の『阿Q正伝』のシナリオ化に関して、北川は今後「オリジナル物と脚色物と、両方をやつて行くつもりである」<sup>42</sup>と述べている。ただ、結局のところ、シナリオ文学の制作は、北川にあってはこの一作にのみ限られた。ただ、『汜濫』の「あとがき」で、北川は「ここに収めた作品が、映画をイメージするシナリオに近いものであることは、私に、今後、この一つの新たな創作方法によって、もっと長い、文字通りの長篇叙事詩の創作を可能とする確信を与えるのである。日本の文壇に、小説の外に、物語性と構成を持つ長篇叙事詩と云うジャンルを回復し、小説万能の日本文壇を豊穡に」したいと述べており<sup>43</sup>、この高らかな宣言からして、シナリオを主体とする「脚色物」の創作意図は〈長篇叙事詩〉に継承されているものと思われる。シナリオと名づけられる作品こそないものの、彼の文学世界にあっては、以後、〈長篇叙事詩〉が見事シナリオの代役を果たしたと言えよう。

本稿では、北川のいわゆる〈長篇叙事詩〉が創作手法としていかに実践されたかについて、その詩集『汜濫』とシナリオ版『阿Q正伝』のそれぞれの構成上の特色を比較しつつ考察せんとした。今回はしかし、『汜濫』所収の詩篇に認められるいくつかの具体的な映像表現や構成がいかに描かれたかを概観するにとどまった。戦後、彼は雑誌『時間』（第二次）を創刊し、ネオ・リアリズム詩運動を提唱・実作した。この詩運動たるや、現実批判・抵抗の精神をもって現実を凝視し、それを芸術的な形象として造形しようというものであった。この詩運動と〈長篇叙事詩〉という詩形との関連については、今後新たな稿を起し、一層具体的な考察を加えたい。

### 〈テキスト〉（発行年代順）

本論文における文章や作品の引用は、以下の一次文献による。

- 北川冬彦（1938）『シナリオ文学論』作品社
- 北川冬彦（1941）『現代映画論』三笠書房
- 北川冬彦（1948）『詩の話』宝文館
- 北川冬彦（1952）『映画への誘い』温故堂
- 北川冬彦（1953）『シナリオの魅力』社会思想研究会
- 北川冬彦（1956）『詩の話』角川文庫
- 佐藤春夫・増田渉訳（1935）『魯迅選集』岩波書店

<sup>42</sup>注7参照。

<sup>43</sup>注5参照（512頁）。

- 魯迅原作・田漢脚色・中澤信三訳（1953）『阿Q正伝』未来社

〈参考文献〉（50音順）

- アンネロッテ・ピーパー（1962）『北川冬彦論』稲門堂
- キネマ旬報社『映画史上ベスト 200 シリーズヨーロッパ映画 200』（1984）  
キネマ旬報社
- 桜井勝美（1984）『北川冬彦の世界』宝文館
- 鶴岡善久編（2000）『北川冬彦詩集』沖積舎
- 藤一也（1993）『北川冬彦』沖積舎