

# 梅娘の描く「日本」

— 昭和モダニズムの光芒のなかで

二八八

羽田朝子

## 一. はじめに

滿洲國の代表的な女性作家である梅娘（一九二六～二〇一三、本名孫嘉瑞）は、日本と深い関わりをもち、一九三〇年代後半から四〇年代初頭にかけて日本に滞在している。この日本滞在期に梅娘は代表作「蟹」（『華文大阪毎日』七卷五期～十二期、一九四一年九月一日～十二月十五日）を発表するなど、作家として大きく飛躍する。歸國後は日本占領下の北京に移り、華北文壇を代表する女性作家として活躍したが、戦争末期の一九四四年には第三回大東亞文學者大會で中國代表として大會宣言を朗讀し、さらに「蟹」により第二回大東亞文學賞を受賞することになる。

戦後、梅娘はその経歴から厳しい批判にさらされたが、一九八〇年代に日本占領地や滿洲國の文學のとらえ直しが始まると、その文學は日本の支配や女性を抑圧する男權社會への批判を描きだしたとして再評價された<sup>1)</sup>。そして一九九〇年代に Postek Fu（傅葆石）によって日本占領下の中國知識人の選擇を「抵抗」と「協力」の二項對立で捉えることに疑問の目が向けられ、「グレーゾーン」の概念が打ち出され

ると、梅娘研究においても、「抵抗」・「協力」の融合や置換、あるいは「忍従」・「沈黙」の交錯といった多種多様で流動的な文化的選擇がありえることを前提に、その文學活動を検討する試みがされ始めている<sup>3)</sup>。これを踏まえ、本論ではとくに梅娘が描く「日本」に着目し、そこに表出した占領下における梅娘の複雑で矛盾に満ちた精神や心理を讀み解きたい。

梅娘は日本ではもちろん歸國後の北京においても、日本を描いた作品を複数發表しており、これら梅娘作品における「日本」について概観すると、大きく二つの類型に分けられる。一つは滿洲國を舞臺とした作品群であり、「蟹」（前掲）、「一個蚌」（『滿洲文藝』第一輯、一九四二年九月）の二作品がある。これらでは「日本」は滿洲國の背後に潜む存在として描かれているものの、直接的な描寫の對象にはなっておらず、具體的なイメージがつかみにくいものになっている。もう一つは日本を舞臺にした作品群で、「僑民」（『新滿洲』三卷六期、一九四二年六月）、「女難」（『大同報』一九四一年十月二九日）、「異國篇」（『話舊篇』（長篇小説『小婦人』の一部、『中國文學』一卷八・九期、一九四四年八・九月）の三作品がある。ここでは滿洲國の中國人の目を通した日本社會や日

本人の姿が實に鮮明に描きだされている。

他の滿洲國作家たちも作品中に「日本」を描くことはあるが、その殆どが滿洲國を舞臺にした作品で、その描き方は梅娘の滿洲國を背景にした作品群と重なっている。<sup>6)</sup> また日本滞在の経験をもつ作家が日本を舞臺に作品を描くことが稀であったものの、その描き方は表層的なものに過ぎない場合が殆どである。これは當時にあつて「植民者」日本を正面から描くことが忌避されたためだろうが、そのなかで梅娘が日本を背景に三作品を創作しているのは極めて珍しいことといえる。

そのため先行研究は、梅娘の日本を背景にした作品に注目しており、とくに日本滞在期に發表された「僑民」や「女難」には複数の研究成果がある。<sup>8)</sup> しかしこれらは梅娘の再評價に關心が集まるあまり、作品分析の際に日本の植民地支配や戦時の動員による抑圧など日本社會の暗部にのみ注目し、それに對する梅娘の抵抗意識や批判を見出そうとする傾向がある。しかし梅娘がそれほど強烈な抵抗意識をもつていたにもかかわらず、なぜ戦争末期に滿洲國よりも言論統制が緩やかであった北京で日本の文化政策に關わることになつたのか、その矛盾については説明できていない。

ここで着目したいのは、當時の中國知識人にとって日本が備えていた二面性である。二〇〇〇年代以降の上海モダニズム研究では、近代以降の中國知識人は日本に「侵略者」としての側面のほか「近代化の手本」としての一面を見出しており、とくに文化領域ではその一面に對する態度によつて、その思想に多様性が生まれてきたことが指摘されている。<sup>9)</sup> これを踏まえれば、梅娘が日本を積極的に文學の題材にしたのも、近代化の一面に強く關心を抱いていたからとも考えられる。

そこで本論が注目したいのは、梅娘が日本に滞在した時期の複雑な

時代性である。當時の日本は社會全體が總動員體制へと呑みこまれていく過程にあつたものの、一方で都市を中心に昭和モダニズムと呼ばれる消費文化が最後の光芒を放つた時代でもあつた。<sup>10)</sup> この文化の擔い手になつたのは、大正期中流階級よりさらに幅の廣い都市中間層・舊中間層にあたる商工の自營業者のほか、工員・店員など勞働者、この時期に急増した職業婦人などである。當時こうした大衆により、デパート・映畫・カフェ・レコードといった娛樂や、新聞・雑誌・書籍といった諸メディアが日常的に消費されていた。そしてこれらは次第に愛國主義的な要素を積極的に取り込み、大衆を總動員體制へと導いていくことになる。物資が極端に窮乏し、日常生活にまで暗い影が及ぶのは、アジア太平洋戦争が激化した一九四三年以降のことであり、梅娘はその直前に日本を去つてゐる。そのため梅娘は日本に滞在中、モダニズムと總動員體制が併存する文化的・政治的な洪水の中に身を置いていたことになる。

本論ではこうした時代性が、梅娘の日本を舞臺にした作品群の中に色濃く反映されていることに着目したい。そして作品中にはそれを見つめる滿洲國の中國人の姿とその心理が詳細に描かれており、ここに先行研究では見過ごされてきた、梅娘の描くもう一つの「日本」が見出せるのである。

また従来の研究は、梅娘が日本の文化政策に關わつた戦争末期の作品である「異國篇」「話舊篇」については、殆ど注目してこなかった。これに對し本論ではこの二篇がこれまで不明であつた戦争末期における梅娘の日本に對する複雑な心理を窺う手がかりになると考えている。

これらを踏まえ、本論ではまず梅娘の日本イメージに大きく影響を

與えたと思われる日本滞在期の経験について検討する。その上で日本を舞臺にした作品群を對象に、梅娘の描く「日本」について再考する。これを通じて政治的・民族的な危機にさらされるなか梅娘が抱いた日本に對する複雑な精神や心理を明らかにしたい。

## 二. 日本滞在期について

### ——梅娘のモダンイズム體驗

梅娘は吉林省立女子師範高中部を卒業した後、一九三六年から新京（現長春）で政府機關紙の『大同報』で校正係として勤務し、その文藝欄で作品を発表し始める。まもなく梅娘は『大同報』文藝欄の編集者であった柳龍光（一九一五～四八）と戀愛結婚し、その後すぐに夫が『華文大阪毎日』（以下、『華毎』。大阪毎日新聞・東京日日新聞發行）に勤務することになったため、一九三八年十一月に夫とともに來日する。『華毎』の本社が大阪にあったことから、梅娘夫婦は大阪と神戸を結ぶ阪急電車沿線の夙川驛附近に居を定め、その後一九四二年二月に北京に移るまで三年あまりの間ここに暮らすこととなる。

日本では一九二〇年代後半から三〇年代半ばにわたって、西洋とくにアメリカ文化の影響を強く受けた昭和モダンイズムが隆盛を極めており、それは次のような二つの思想的側面をもっていた。フォード・システムに代表される機械文明がもたらした生活合理主義と、アメリカ映畫を通じて移入されたモダンガールをシンボルとする風俗の解放である。梅娘が來日した頃には昭和モダンイズムは衰退に向かつていたものの、アメリカ化した近代的な生活様式が社會生活の様々なレベルに浸透し、とくに大都市ではいまだ消費文化が廣汎な社會層を包み込んでいた。その一方で、日中戰爭勃發の翌年に施行された國家總動員法

により、勤勉や禁欲、滅私奉公を叫ぶスローガンやモンペ姿の愛國女性もまたその社會の中に姿を現していた。

當時大阪は昭和モダンイズムを代表する文化的大都市の一つとなっており、とくに梅娘が居住していた六甲山南斜面の阪急鐵道沿線の地域は、この大阪の近郊住宅地として發展を遂げており、後年「阪神間モダンイズム」と總稱されることになる近代的なブルジョワ文化が開いていた<sup>①</sup>。この地域には新興階級であった大卒のインテリサラリーマンなど中流階級が居住し、彼らを對象とした文化・教育・社交場としての施設や娯樂が多數造られていた。女性や子供を對象とした娯樂もここに生まれており、寶塚歌劇團（戦前は一九四三年まで公演を續けた）はその代表である。

梅娘も阪神間に居住する中流階級の主婦として、そのモダンな生活様式を享受していたものらしい。當時の梅娘夫婦の生活ぶりを『大同報』の記者堅矢が同紙で次のように傳えている。『華毎』の歡迎會が大阪道頓堀のホテルで行われた後、堅矢は柳龍光と近くのデパート街を歩き、喫茶店やレストランに立ち寄り、地下鐵の入口前で別れたという<sup>②</sup>。その大阪から電車で四十分ほどの瀟洒な住宅地にある梅娘夫婦の家を訪れると、柳龍光は高價な西洋の葉巻を、梅娘は葡萄酒を、二人の子供たちはビスケットを差し出して歡待してくれたという。さらに梅娘が作家活動のほか、一家の主婦として科學的かつ規律ある生活を取り仕切り、よく夫に盡くし子育てをしていることを傳えている<sup>③</sup>。

日本滞在中、梅娘は神戸女子義塾（詳細は不明）の家政科で學んだほか、近所に住む中流階級の日本人女性と交流をもった。そのなかで梅娘は彼女たちが體現する近代的な主婦像に強い共感を寄せており、歸國後の北京で彼女たちを稱賛する文章を發表している。そこでは、

彼女たちが夫や子供を時間通りに會社や學校に送り出すことや、家事を自ら行いながらも、自分の身なりもきれいに保ち精神的なゆとりがあるなど、時間を非常に効率的に使うことに驚愕したとしている。<sup>15)</sup>

また梅娘は日本や歸國後の北京において、日本文學の翻譯を多數行っている。その原作はいずれも梅娘の日本滞在中に發表されたか、あるいは當時日本社會で話題になっていた作品であることから、梅娘は日本でこれらの作品に觸れたものと考えられる。

まず梅娘は來日して一年ほど経った一九三九年十一月二十八日から『大同報』で久米正雄『白蘭之歌』の翻譯連載を開始する（一九四一年一月二二日まで）。その後、『大同報』で日本作家の滿洲國訪問記を四篇翻譯しており、それは長谷健「在滿洲所見的孩子」（一九四〇年九月十八日）、小田嶽夫「日本底延長？」（一九四〇年十月二三日）、吉屋信子「曠野上の人們」（一九四〇年十一月二七日）、岡田禎子「寄自北滿之旅」（一九四〇年十二月十九日・二五日）である。歸國後の北京においても、『民衆報』で丹羽文雄『母之青春』（一九四二年八月一日〜九月七日）を、また『婦女雜誌』で石川達三『母系家族』（三卷十一期〜四卷三期、一九四二年十一月〜一九四三年九月）や細川武子『女學生記』（抄譯、五卷五・七〜九期、一九四四年五・七〜九月）を翻譯連載している。<sup>16)</sup>

とくに梅娘は日本社會に廣く影響を與えていた大衆文學に關心を抱いていたようで、『白蘭之歌』や『母系家族』はもともと大衆向けの新聞連載小説であり、またこれら二作品と『女學生記』は梅娘が日本滞在中に映畫化された大きな反響のあった作品でもある。<sup>17)</sup>

日本滞在の初期に翻譯した『白蘭之歌』は、日本の中國侵略に對する幻想が織り込まれ、大陸開拓の國策小説としての色彩が強いものであった。岸陽子による研究では、當時梅娘は來日したばかりで日本社

會對する認識が淺く、映畫の大ヒットにより日本でブームを巻き起こしていたことから翻譯に着手したのであり、當初は作品の性質に氣づかなかつたという。<sup>18)</sup>當時それほどまでに判別がつかない形で、總動員體制が忍び寄ってきていたということなのだろう。

その約一年後に翻譯した四篇の滿洲國訪問記についても、滿洲國に關する様々な客觀的記述に織り込まれる形で、「滿洲國建設」の慶賀や「日滿協和」の實現が語られている。當時の日本では空前の滿洲ブームが到來しており、多くの文化人が滿洲國を訪問し、その旅行記をメディアで發表していた。<sup>19)</sup>梅娘の翻譯した一連の滿洲國訪問記もこうしたブームのもとで生みだされた作品である。特に吉屋信子は『主婦之友』の特別派遣員として滿洲の開拓團を視察し、過酷な自然條件のなか奮闘する女性に目を向けており、「大陸の花嫁」が「モンペ」をはいて農作業に精を出す様子について稱贊をこめて傳えている。

歸國後の北京での翻譯作品は、いずれも日本の國策とは關わりがなく、梅娘の滞在中の日本のモダンな都市生活とそこに生きる知識女性の姿を題材にしたものである。例えば『母之青春』は東京のモダン生活を背景に、中流家庭の母娘を軸に家族間の愛情と女性の自立を描いている。また『母系家族』は、母子家庭のための寮を經營する辯護士とその祕書との戀愛を軸に、性愛の自由や母性の保護といった社會問題を取り上げている。<sup>20)</sup>『女學生記』も當時隆盛していた女學生文化を題材にした少女小説で、女學校に通う中流階級の少女たちの生活や繊細な心情が描きだされている。<sup>21)</sup>

ただし『女學生記』では女學生を通じて將來の近代的主婦像とともに銃後の女性像が提示されており、出征兵士のために千人針を集める少女たちの姿が垣間見えている。梅娘は對日協力的な言論を發表する

ことはなかったが、こうした日本の統後の女性像に對しては肯定的に受け取つていたようで、戦争末期に「爲日本女性祝福」(『婦女雜誌』六卷五・六號、一九四五年六月一日)を發表し、國防に貢獻し統後を守る日本女性を讃えている。そこでは日本滞在期に出會つた日本女性を例に、「慈愛のある母親、勤勉な妻(慈祥の母親、勤勉の妻子)」として女性が「國家民族社會に對する責任(對於國家民族社會的責任)」を果たすことを肯定している<sup>22)</sup>。

梅娘が取り上げた作家の中には當時從軍作家として活躍していた者も多く、久米正雄や丹羽文雄、吉屋信子は内閣情報部によつて結成された「ペン部隊」の一員であつた。また岡田禎子や細川武子もその後戦局が激化するとともに戦争協力の度合いを高めていくことになる<sup>23)</sup>。

當時の日本の文學界の状況について梅娘がどれだけ理解していたのかはいまだ検討の餘地があるだろう。しかし、ともかくも梅娘がこれらの作品や作家に觸れたことから、少なくとも彼女が日本滞在期において總動員體制へと呑みこまれていくモダニズム世界の中に在つたということが言えよう。

### 三. 梅娘の描く「日本」

梅娘は來日後三年近く經過した後、日本を背景とする小説を發表し始める。まず日本滞在中の一九四一年に「僑民」、「女難」を發表し、さらに歸國後の北京で一九四四年に發表した「異國篇」「話舊篇」も舞臺が日本に設定されている。これらには、眩いばかりのモダニズム世界が再現されており、その光芒の中に身をおく主人公の「日本」に對する複雑な心理が描きだされている。

#### (1) 「僑民」(一九四一年)

「僑民」の舞臺は阪神間を走行する阪急電車の車内であり、主人公は日本に住む異國の若い女性「私」に設定されている。

そのあらずじは次の通りである。ある日大阪から神戸に向かう阪急電車に乗り込んだ「私」は、見知らぬ朝鮮人夫婦から席を譲られる。その夫婦には周囲から差別の目が向けられており、夫らしき男は「私」が自分と同程度の身分だと判断し、妻に席を譲させたものらしい。ふと「私」は自分の腕時計を彼に與えることを思いつくが、躊躇し思いとどまる。しかし、その男が自分の妻に横柄にふるまうのを見ると強い嫌悪感を抱くことになる。

タイトルが「僑民(異郷の人)」とあるように、この作品は「私」が自分と同じ境遇にある「僑民」——朝鮮人夫婦に對して抱く複雑な心理が物語の中心となつている。とくに「私」が日本で差別を受けながら働く朝鮮人の男の境遇に思いを致し、自分の腕時計を與えようと思いつくものの、それによつて男にもたらされる嫉妬や悪意のある噂に思い至り、ひとり唇をかみしめるまでの心理描寫に焦點が當てられている。岸陽子による先行研究もこの點に着目し、この作品は日本の植民地支配に對する直接的な表現はないものの、滿洲國の中國人であると思われる「私」が朝鮮人の男に寄せる深い同情を強調することにより、「私」自身の植民地人としての鬱屈も同時に描きだしたのだと指摘している<sup>24)</sup>。

本論もこの解釋に基本的には同意するものである。ただし丹念に讀み解いてみると、この作品が日本と植民地といった單純な二項對立の物語に止まらないことに氣づかされる。

### ① 阪急電車／階層社會とモダン文化

本論がまず注目したのは、作品の舞臺が阪急電車——當時最新の都市間電鐵であり、阪神間モダンイズムの象徴であることである。車内には中流階級の日本人が乗車しているが、そのなかに異質な存在として朝鮮人が交じりこんでいる。當時朝鮮人は日本の各大都市に末端の勞働者として流入し、モダンな都市景觀の建設を支えながらも、日本社會から差別を受けていた存在であつた。この作品では、阪急電車の車内を舞臺に日本の階層社會の縮圖が再現されているのである。

この物語の冒頭、主人公の「私」は最先端の交通機關に乗りながらも、日本社會の周縁に置かれた「異國の人間」として、窓の外に見える曇り空と同じような陰鬱な感情を抱えている。そして阪急電車の外に存在する、差別のない大自然の風景や粗末な小屋を希求する。その一方で「私」は新聞を片手に阪急電車に乗り込み、日常的にアメリカ映畫を鑑賞するモダンな女性としても描かれている。

こうした「私」の目を通して阪急電車内に日本の階層社會が再現されることになるのだが、それは主にモダンな服飾文化を通じて呈示されている。

日本人である「二人の美しく着飾った娘たち（兩位豔裝的姑娘）」は朝鮮人の男とその妻を見かけると、「レースの白いハンカチで口を押えながら車兩の向こう側のきれいな服を着た人たちところに行つてしまった（都用細白の手帕掩着嘴走到車那端的穿着漂亮的衣裳的人們之間去了）」。ただし、この朝鮮人の男は一般勞働者ではなく、職工頭にまで出世した人物であるようで、その服装は一見モダンではあるものの、どこか不調和な部分がある。例えば男は貴重な本革の靴を履く一方で、安物のツイードのズボンを身につけている。また上着を着ているもの

の、それはズボンと揃いではなく、袖はシャツより一寸ほど短い。シャツの袖口にはカフスボタンがついているが、それはどぎつい赤色で、手首のところには汗染みができている。

そして「私」は朝鮮人の男の境遇を次のように推測する。管理する立場になつた男は、もう自分より低い身分の職工とはつきあえないが、身分の高すぎる者ともまだつきあえない。日本人の「あの美しく着飾つたお嬢さんの日本のコートは私のより大して高價ではなさそうだけど、彼女は彼からまだ遠い。だから私に席を譲つたのだ、着古したコートを買いなおすお金を持つていない私に（雖然那位豔裝姑娘的日本外衣的素質並不能比我底大衣高貴多少。但她離我還遠，所以他找我，一個穿破了大衣而沒錢再買的人）」と。

### ② 腕時計／モダン文化への順應・憧憬・ジレンマ

このように服飾文化とともに、日本の階層社會における朝鮮人の男や「私」の微妙な位置が示されているのだが、特に注目したのは腕時計の描寫である。この作品では腕時計が重層的な意味を持つて何度も登場しており、これによつて「私」のモダン文化に對する複雑な心理が浮き彫りにされている。

「私」は觀察の結果、朝鮮人の男がいくらか出世しながらもそれでもまだ日本人と同等ではないというジレンマを抱えているのに氣づく。そしてふと自分がしている男物の腕時計をあげようと思ひつき、次のように思う。「これをあげれば、男は完璧になる。彼はもうすでに自分の手で何かをする必要はない。指揮棒をもつて監督する時に時計はキラキラ光つて男の地位を高めることだろう（給他，正成全他，他已經不會用他底手臂作些什麼了，當他提了指揮棒巡視的時候，錶可以反射着光亮而增高了他底身份）」と。ここでは腕時計は、朝鮮人の男の不足を

理めるもの——管理者としての社會的ステータスを表している。

そして、これに續く「私」の心理描寫では、腕時計は近代的な時間意識を象徴するものとして登場する。明治以來、日本人の時間意識は精緻化され、とくに大正時代にはアメリカ生まれの科學的管理法が導入されるなど、時間嚴守や効率性は仕事場はもちろん家事や育児など家庭内の日常生活にも浸透していた。速記を職業としている「私」も、腕時計とともにこうした近代的な時間意識を身につけており、モダン文化に順應した人物として描かれているのである。

私はこの大ぶりの腕時計に頼つて、決まつた時間内に薄い布團から這い出し、決まつた時間内に長い道を急いで停車場に駆けつけて、いつ来るかわからない本数の少ない電車を待ち、決まつた時間内に職場にたどりつかなければならぬ。そのうえ速記をするときにはこれで作業時間を計らねばならない。これは永遠にどんどん遅れていくが、私はいつとも氣にかけてちよつと進めておくからこれが遅れるせいで何かしくじることにはなかつた（我要靠着這隻大錶在一定的時間內鑽出我底薄的被窩，在一定的時間內趕着長長的路去電車站上等着時間不定而且車輛稀少的電車，在一定的時間內趕到班上。而且在我作着速記的時候，我還要用它來計算我工作的時間。雖然它永遠是越走越慢，但因為我總是留心地把它比別的錶撥快一點，我並沒有因它底遲緩耽誤過了什麼）（下線部は筆者による）

この一方で、腕時計は消費のシンボルとしての意味を付與されている。腕時計は大正時代に國産化されてから高級品としての性格を残しつつも大衆へ普及し、當時にあつて消費のシンボルともなつていた。<sup>(26)</sup>「私」は自分の大ぶりの腕時計に引け目を感じ、美しく小さな腕時計に憧れており、次のように思う。

こんなに丸くて大きな時計は女の細胞に相應しくない。これまで何度もこの時計のために恥ずかしくて涙を流しているのだ、同僚に綺麗で精巧な小さな腕時計を見せられたときに。：（中略）：私にもう一つ買うお金があるだろうか？私が欲しくてたまらないデパートに並んでいる少なくとも二十圓はする綺麗で小さな腕時計を（這樣一個又圓又大的錶對女人的細手臂是不合適的，我會無數次爲這隻錶羞得流淚，當我底同伴顯示着她們的玲瓏的精巧的小小的腕錶的時候。：（中略）：我會有錢去買另一隻嗎？那些使我垂涎的百貨店裏擺着的起碼二十圓的美麗小錶

つまりは「私」自身も、實用的な腕時計——時間意識を身につけてはいても、洗練された女物の高級時計——消費のシンボルには手が届かないというジレンマを抱えていたのである。「私」もまた日本のモダン文化に順應し、そして憧憬を抱きながらも、そのすべてを手に入れることのできない、日本社會の周縁に置かれた「僑民」なのである。そのジレンマと「私」が日本の階層社會で抱えている鬱屈は表裏一體のものである。それが故に「私」は同じ思いを抱えているであろう朝鮮人の男に強い關心を抱くこととなつたのである。

そして「私」は腕時計を與えることで男にもたらされる嫉妬や惡意のある噂に思い至り、彼に深い同情を寄せ、次のように思う。「人に喜びをあげようとする自分が自分で喜びをみつけるよりずっと難しいと思ひ至つた時、私の心は幻想から目の前の暗く沈んだ空模様落ちていき、私は自らの唇をかんだ（我開始覺到了想給人一點快樂是比自己找快樂還難的時候，我底心由幻想裏墜到眼前的灰沉的天色上，我咬着自己的嘴唇」と。

### ③朝鮮人夫婦に對する嫌惡感／愛憎

しかし物語の終盤、その朝鮮人の男は來日したばかりで日本のモダン文化に馴染まぬ妻には横暴にふるまう。その妻は日本では見かけない朝鮮靴を履き、白いチマの下に着ている繼ぎの當たつたブラウスが透けてみえていた。怯えた妻の様子を見た「私」は、その朝鮮人の男に對し「ちよつと這い上がつたばかりでもうこんな威張ることを覚えていて（他剛爬上二級便學會了作威作福）」と、強い嫌惡感を抱く。そして電車を降りた「私」は、雨の降るなか「高價な服を着ている人（穿着高貴的衣服的人）」しか乗れないタクシーに乗るふりする。これを男に見せ付けて狼狽させることにより、ささやかな報復をしたのである。その一方で「私」は、妻が着ていた「張羅の朝鮮服——「彼女の大事な服（她底寶貴的衣裳）」が雨に濡れて駄目になつてしまわないようにと願うのである。

このように「僑民」では、日本の階層社會に組み込まれ、その周縁に置かれた主人公の鬱屈とともに、モダン文化への順應や憧憬、それが故に生じるジレンマも同時に描きだされていた。そして同様の境遇に置かれながらもその抑壓構造に無自覺な朝鮮人の男に對する嫌惡感と、階層社會の最下層に位置しながらも素朴な民族性を留める朝鮮人妻に對する愛憎の念が最後に強調された形になつてゐる。

### (2)「女難」(一九四一年)

「僑民」から四か月後に發表された「女難」は、阪急沿線にある寶塚周邊を舞臺にしている。「僑民」では主人公の國籍は示されなかつたが、この作品では主人公「私」が滿洲國の中國人女性であることが明示されている。主な描寫の對象は、「私」が幼い娘を連れて立ち寄つた喫茶店での出來事である。この喫茶店とは、當時の日本で都市部

を中心に流行していたバーやキャバレーを兼ねる「特殊喫茶」であり、そこには大勢の女給——昭和モダンズムを代表するモダンガールが登場する。

あらずじは以下の通りである。「私」は幼い娘とともに寶塚歌劇のレビューを観劇した後、アイスクリームが食べたいという娘にせがまれ、近くの喫茶店に立ち寄る。そこには派手な身なりをした女給たちが大勢控えているが、みな化粧に餘念がなく、注文を取りにも來ない。しかし「私」たちが「滿洲人」であると氣付くと強い關心を示し、滿洲國の話題に夢中になる。ところが店に大學生らしき青年が入つてくると、彼女たちは先を争つて彼の接待を始める。寶塚に觀光にやつてきたその青年は、この過分なもてなしに戸惑い、ハンカチで汗をぬぐつていた。

この作品に關する先行研究では、特殊喫茶や女給といった當時の社會風俗について理解が及んでおらず解釋に誤解が生じている。ここでは、女給たちが怠惰な態度であるのは戦争による物資不足により疲弊しているからであり、また青年に熱心に媚びを賣るのも徴兵による男性不足のためだとしてゐる。そしてこの作品は日本の國策への動員や戦争の不景氣によつて抑壓される日本女性の姿を描いたものだと結論付けている<sup>(2)</sup>。しかし當時の時代背景を踏まえてみると、この作品においても阪神間の眩いモダンズム世界が再現されていることは明らかである。

### ①寶塚歌劇場と特殊喫茶／モダンズム世界の光と闇

まずこの作品の冒頭では寶塚大劇場の華麗なレビュー、騎士に扮した人氣スター、詰めかけた中流階級の若い女性觀客たち、熱烈な拍手喝采、劇場と驛を結ぶ名物の櫻竝木、劇場周邊の土産物屋が描かれて

いる。そして主な舞臺となる特殊喫茶の店内ではシャンデリアや観葉植物がしつらえられ、派手な格好の女給たちがハムサンドやアイスクリーム、ソーダ水といった西洋風の軽食を提供する。そして當時流行歌手として人氣を呼んでいた淡谷のり子の「赤い唇」(古賀政男作曲、コロムビア、一九三二年一月)のレコードが流されるのである。

この作品では、主人公の「私」の目を通して女給たちの様子が主な描寫の對象となつており、女給の退廢的なエロティシズムが強調され、その厚化粧や派手な身なり、男性客に對する露骨な媚態に描寫が集中している。

こうした女給たちが蠢く特殊喫茶は、中流階級のお嬢さんが集まる寶塚大劇場とは對照的に描かれており、寶塚歌劇の餘韻に酔いしれて特殊喫茶に迷い込んだ「私」は、まるでモダンズム世界の闇に足を踏み入れたかのような形になつている。作品のタイトル「女難」とは、女給に圍まれて戸惑う青年の「女難」と、男性に追従することしかできない女給の「女性の困難」とをかけたものなのだろう。

### ②滑稽で身勝手な女給／滿洲國に對する幻想

注目したいのは、こうした女給たちの口によつて滿洲國に對する幻影が語られていることである。當初、女給たちは女性である「私」には見向きもしなかつたが、滿洲人だと知ると、それまでの冷淡さとは打つて變つて、「私」の周りに「一群のハチのように押し寄せてくる(一窩蜂地擁過來)」。そして彼女たちは次のように矢繼ぎ早に尋ねるのである。

「滿洲つて男性がたくさんいるんでしょう」／「滿洲の男性は人をぶたないって聞いたけど、そうなの？」／「滿洲の旦那さんはみな奥さんのいうことをきくって聞いたわ」／「滿洲の男性つて

みな情が深いのね」／「滿洲の男性は……」／「こうした矢繼ぎ早の質問に、私はただうなづくしかできなかった。ほかに何が言えただろう。(滿洲男人多吧!)」／「聽說滿洲男人從來不打人是嗎?」／「聽說滿洲的丈夫都聽妻子話的。」／「滿洲的男人都是鍾情的。」／「滿洲的男人……」／對這些飛矢似的問話,我只好點着頭,另外我還能說什麼呢?」

このように女給たちは滿洲國に對し強い關心を抱いているが、その實情をよく知つてゐるわけでもなく、その認識には自分勝手な願望が入り混じつてゐる。そしてこれに續く以下の部分では、「私」の目は女給たちの厚化粧や飾り立てた身なりに向けられてゐる。ここに彼女たちの滿洲國に對する認識もそれと同じように虚偽に滿ち、粉飾された幻想であることがほのめかされてゐる。

「滿洲に行きたいわ!」一人が大きな溜息をついた。私はちらりと彼女を見た。／それはおしろいを厚く塗つた、驚くほど瘦せた顔で、少なくとも三十歳はいつている、と私は思った。彼女はけげばしい赤いリボンで髪を結んでいた(希望到滿洲去約!)」

個人長歎息着。我瞧了她一眼。／那是一张蓋着很多粉的,瘦得出奇的臉,我想她至少有三十歲了,她用了一條紅得扎眼的絲帶,束着她底髮)

そして結末では次のように女給の滑稽で身勝手な姿が強調されてゐる。一人の女給が「大陸の人も娛樂が必要よ、私はダンスを踊れるわ大陸の人也是需要娛樂的,我會跳舞」と言つて踊り出すと、その滑稽な姿に娘が笑いだす。「私」も正視にたえられず「慌てて下を向き、(食べべたいた)パンに目をおとした(我趕快低下頭去把眼睛放在面包上)」のである。そこへ「日本人」男性が入つてくると、女給たちは一齊に「肉をみた犬のように直ちに駆け寄つていき(立刻見了肉的狗似的搶過去)」、もはや「滿洲人」母娘には興味を失い、見向きもしなくなる。男性に

氣をとられているため「私」に注文より少ない金額を請求しているのにも気づかない。そんな女給の愚かな姿が描かれ、物語が終わっている。

このように「女難」では、モダンズム世界の闇に生きる女給たちの姿と、その満洲國に對する滑稽で身勝手な幻想が描かれていた。そしてそれらに對する、主人公の満洲國女性による冷淡なまなざしが描かれている。

### ③女給と「大陸の花嫁」の對置

ここで指摘しておきたいのは、この作品における女給の退廢的で享樂的な姿を強調する描き方は、當時の日本社會が彼女たちに向けていたまなざしと重なることである。もちろん女給に對し新しい女性像として評價する立場も存在していたが、それは少數派に過ぎず、一般的には資本主義的退廢のシンボルとして批判的な目を向けていた。<sup>20</sup>

さらに注目すべきは、作品中こうした女給の口により「大陸の花嫁（大陸新娘）」に言及されていることである。満洲へ行きたいという女給は、政府が獎勵する大陸の花嫁について話題にする。すると他の女給が「政府が」獎勵していてもあなたはいらぬわよ、足も柴みたいに細くて、あなたはモンペをはいたことがあるの？（獎勵也不要你瞧、腿細得跟柴似的、還有你穿過モンペ嗎？）とからかう。これに反論して「脚が細くたつて關係ないわ。たくさんご飯を食べれば太くなるし、モンペがなによ（腿細、不要緊約、多吃點飯就粗了、モンペ算什麼？）」と言いつ返すのである。

作品における大陸の花嫁への言及はごく僅かであり、それに對する梅娘の認識を明確には讀み取ることができない。しかしモンペをはいて勤勉に働く女性になりえぬ、享樂的な女給の姿を強調させるために

對置していることは確かである。このことから、梅娘のまなざしは一部ではあるものの當時の日本社會の主流と重複しているといえる。

### (3)「異國篇」「話舊篇」(一九四四年)

上述の「僑民」や「女難」では、主人公による朝鮮人あるいは女給に對する觀察が主な描寫の對象であり、主人公の目が一般の日本人に向けられることは極めて少なく、また主人公自身の境遇やその心理に深く踏み入ることもなかった。そのため主人公の日本社會に對する眼差しは必ずしも明確に示されていなかった。特に「女難」では梅娘自身の視點に日本社會の主流と同化している箇所が見られる。

これに對し、梅娘が歸國後の北京で發表した「異國篇」「話舊篇」では、よりはつきりとした形で主人公の「日本」へのまなざしを見出すことができる。この作品は長篇小説『小婦人』の全八篇のうち最後の二篇にあたる。なお作品世界の時間設定は發表時の一九四四年ではなく、梅娘が日本に滞在していた一九四〇年頃であり、主人公は満洲國からやってきた中國人男性・袁良である。

全體のあらすじは以下の通りである。袁良と鳳凰は駆け落ちをして北京を飛び出し、「彷徨する大衆を導く」という大志を抱いて満洲國へとやってきた。鳳凰は満洲國で息子麟を産したが、經濟的に逼迫するなかで二人の間には大きな溝が生まれることになる。それと同時に袁良は勤務先の小學校で、モダンな校長夫人婉瑩に魅かれ、戀愛關係へと陥る。罪惡感に苛まれた袁良は、婉瑩への氣持を断ち切つて三角關係を清算するために、鳳凰と麟を信賴できる友人宅に預けると、單身日本へと渡る。

### ①昭和モダンズムの象徴・銀座／満洲國青年の卑屈な心情

袁良の來日後を描いているのが「異國篇」と「話舊篇」であるが、

とくに「異國篇」では婉瑩への思いを斷ち切れぬ袁良が帝都東京・銀座の街を徘徊する様子が全篇をとおして描かれている。當時銀座は關東大震災から復興して以來、東京全域の文化を束ねる求心點となっており、昭和モダン・ニズムの象徴ともなっていた。作品中には例えば銀座の街中を走行する急行電車、輝くネオン、デパート、カフェ、立ち竝ぶ露店や屋臺が登場している。着目したいのは、袁良がこの東京・銀座のモダン・ニズム世界のなかで数々の名もなき日本の大衆に出會い、彼らが體現するモダン文化に對して卑屈な心情を抱く姿が、處々に描かれてゐることである。

まず「異國篇」の冒頭は、靖國神社からほど近い場所にある、袁良が下宿するアパートから始まる。大家のお婆さんは日本女性らしい優しさを備えており、ほかの日本人と區別せず袁良に接してくれるが、それでも袁良はどこか卑屈な心情を抱えている。彼は簡単な日本語を話す時でさえも「自分は言い間違えてはおらず發音も正確だと分かっていたけれど、わけもなく恥ずかしさを感じている（雖然他知道他並沒有說錯，而且字音也說得很正確，他却沒理由地覺得羞澀）」のである。

そんな袁良は、ある夜突然思ひたち、電車に乗って銀座へ向かう。デパート街の兩側に立ち竝ぶ露店のなかに子供服を賣る店を見付けた彼は、ふと息子の隣を思ひだして立ち寄る。その女店主は袁良の好みをすぐに理解し、見繕つて持ってきたのはすべて袁良の意になつたものだった。女店主の周到で洗練された接客やその顔に浮かんでゐる微笑みを見て、袁良は次のように卑屈な思いを抱くのである。

わけもなく、袁良にはその謙遜した微笑みは彼を嘲笑してゐるように思えた。彼には自分の同胞の女性の顔にはそのような純粹な表情はみられないと分かつており、彼女が包装してくれた包みを

うけとると、彼女のお禮の聲を聞きながら急いでその場を立ち去る彼の心の中はいいようもない恥ずかしい思いでいっぱいであつた（袁良無端地覺得那謙遜的笑是在嘲笑他，他知道自己底女同胞的臉上難找尋到這樣純情的表徵，他接過來她包好的包裹，在她道謝聲中，急急地跨開去，他心裏充滿了一種難以形容的慚愧的感情）

## ②日本社會の滿洲熱／滿洲國青年の違和感と悲哀

袁良はこうした卑屈な思いを抱えながら銀座を徘徊するが、その後には日本社會の滿洲國に對する熱狂が描かれてゐる。

半年前、滿洲國の皇帝がこの東亞の最も榮えた都市を來訪し、長きにわたつて宣傳されていた日滿親善が全面に押し出された。今ではこの都市は至るところ大陸の色で飾り立てられてゐる。デパートのショーウィンドーには大陸の秋が描かれ、廣告畫にはふくよかな黄金色の大兵（大豆の誤りか）が描かれてゐる。カフェには李香蘭の大きな寫眞がかけられ、擴声器からは「何日君再來」が流れてゐる。／これらは人々の話題となり、學校では漢文が必修となり、北京語が最新の流行の言語となつた。若い男女の學生は開發に出かけようと大陸に憧れ、その黄金の肥沃な國土を夢見ている（半年之前，滿洲國的皇帝來訪問過這東亞的最繁華的都市。宣傳很久的日滿親善表面化起來。現在在這都市裡到處都裝飾着大陸的色彩。百貨店的窗飾繪着大陸的秋天，廣告畫上畫着飽滿的金黃的大兵，咖啡店裏挂着李香蘭的放大照片，播音機在唱着「何日君再來」／這些作了街頭談話的資料，學校裏的漢文成了必修課了，北京話成了最時髦的語言。年輕的男女學生都憧憬着去開發大陸，夢着那遍地黄金的肥沃的國度）

袁良は日本のモダン・ニズム世界に渦巻く滿洲熱に壓倒され、その中で自分が「啞者（啞子）」のように「話す機能を失つた（失去了說話的功能）」

かのように感じる。そして「同じ民族の人（他同種族的人）」や「故郷の言語（故郷的語言）」を渴望するのである。

そして袁良は、休息するために銀座の脇道に竝ぶ焼鳥屋の屋臺に入る。この焼鳥屋のシーンで、袁良の満洲熱に對する複雑な心情が描かれるのである。

袁良は店主から日本酒を手渡されると、それを見つめながら満洲國で飲んだ山葡萄酒を思いだし、次のように思う。「自分がほしいのはこんな酒ではない、ほしいのは黒紫でじつと見ていると赤に變わる葡萄酒だ（袁良要的な不是這樣的酒，他要的是黑紫的，凝視中又變成紅顏色的葡萄酒）」と。

袁良の隣に座った商人らしき男は、満洲熱にかされた大衆の一人であり、袁良が満洲國の中國人だと氣がつくと、友情のしるしに乾杯を求め、そして熱のこもった態度で袁良を見つめ、次のように話します。そこには日本人の植民者としてのエゴイズムが露骨な形で表れていた。

「これは親善だ。私達は兄弟の國で、兄弟のように共同して仕事をせねばならない。満洲人には實業開發の力がないけれど、日本人にはあり、日本が開發すれば満洲人を助けることになり、満洲と日本は共存共榮する。皆で一緒に飯を食うんだ」：（中略）：「私は大豆を賣るんだ。満洲の大豆を世界の各地に運ぶのさ。こんな大きな賣買は日本人がやらなくちゃならないし、日本人にはそれだけの膽力があるし、日本人は最も公平で正直なだから」（「這是親善，我們是兄弟之邦，要像兄弟一樣地共事。滿洲人沒有力量開發實業，日本人有，日本去開發，這是幫助滿洲人，滿洲和日本共存共榮。大家一塊吃飯。」：（中略）：「我去賣大豆，把滿洲的大豆運往世界的各個地方

梅娘の描く「日本」

去、這樣的大買賣一定要日本人來作，日本人有這樣的魄力，日本人最公平，（正直）」

これに店主も同調して口を挟み、「日本人は最も公平で正直で、しかも人を助けるのが好きなんだ（日本人最公平，正直，而且最愛幫助別人）」と、同じ趣旨を繰り返す。そしてお互いに楽しそうに笑いだし、熱心に袁良に乾杯を求めたのである。

こうした日本人のエゴイズムに満ちた満洲熱に、袁良は強い違和感を抱くものの、異議を唱えることもできずただ沈黙するしかない。袁良の目の前にある「この酒はどうしたつて袁良の心の中の山葡萄酒の代わりになれない。商人と酒屋の主人の楽しそうな、煙草と酒と興奮のために赤く染まった顔は、袁良の青ざめて寂しそうな顔と鮮明な對照をなしていた（這酒怎麼也不能代替袁良心中的山葡萄酒，商人和賣酒的老頭底快樂的，被煙酒和興奮的感情染紅了的臉，和袁良蒼白的寂寞的臉成了一個明顯的對照）」のである。その後、袁良は深い悲哀を抱えながら、逃げるように焼鳥屋をあとにする。

このように「異國篇」では、日本のモダン文化や大衆に對する満洲國青年の卑屈な心情が描かれていた。その一方で日本社會に渦巻く満洲熱には、植民者としてのエゴイズムが含まれていることが明確な形で描かれていた。そしてそれに強い違和感を抱きながらも押しつぶされる、満洲國青年の悲哀に焦點が當てられている。

### ③ 満洲國青年の再生

これに續く「話舊篇」では、袁良の再生が描かれることになる。焼鳥屋を出た後、袁良は幼馴染の蓮に偶然出會う。そして留學のため来日したという蓮が母親と暮らす豪華な洋館に招かれる。袁良はそこで日本と融合しながらも中國人らしさを保った生活様式を目にするので

ある。

袁良はその洋館で北京式の挨拶で迎えられ、通された日本式の居間には鄭孝胥〔滿洲國の初代國務院總理。滿洲國の獨自性を主張し關東軍と對立したため、一九三五年に辭任に追い込まれる。書家としても有名〕の書の掛軸が掛けられ、召使のなかには日本人の女中も含まれていた。袁良が慣れない胡坐をかこうとすると、蓮は「私たちは日本人じゃないんだから、胡坐の練習なんてすることないわよ（我們又不是日本人、用不着練習盤腿）」という。そして蓮の母親は「日本茶にはない濃厚な香りをもつ（帶着日本茶沒有的濃郁的香味）」中國茶をふるまう。袁良は蓮やその母親がこのような快適な暮らしをしていることに驚く。また彼女たちから慈愛をもつて接され、袁良は「世間の冷笑を経験した後には他人から子供のように大切にされた（在嘗過了人世間的冷嘲之後又被人慈愛地看成孩子）」ように感じる。そして二人に勧められ、袁良は滿洲國に残してきた妻・鳳凰を迎えに行き、日本でもう一度やり直すことを決意するのである。<sup>(30)</sup>

このように「話舊篇」では、袁良が中國人としての自尊心を取り戻し、日本で再生する決意が描かれており、その先には日本と共生しながらも滿洲國の中國人としての獨自性を保ちながら生きていく未來が示唆されているといえる。

## おわり

梅娘の日本を舞臺にした作品群では、主人公はそのモダンニズム世界のなかに身を置きながら、日本の階層社會、日本人の滿洲國に對する幻想、植民者としてのエゴイズムを見出している。ただしそれと同時に、主人公の近代的なモダン文化への順應や憧憬、それによって生ま

れるジレンマや葛藤、卑屈な心情もまた、日本の支配に對する鬱屈や抵抗意識と絡み合った形で描き出されている。ここに從來の研究で見過ごされてきた、梅娘の描くもう一つの「日本」の姿を見出すことができる。

そして日本滞在期の作品である「僑民」や「女難」と、戦争末期の作品「異國篇」「話舊篇」では、日本の描き方に大きく變化が生じていた。「僑民」や「女難」では主人公の日本に對する眼差しは必ずしも明確ではなく、梅娘自身の視點にも日本社會と同化している部分が見られた。しかし「異國篇」「話舊篇」では主人公の滿洲國青年が日本社會と向き合う姿が描かれており、さらに滿洲國と日本との間で葛藤し、民族の獨自性を希求する心理に深く踏み入っている。また「僑民」や「女難」では舞臺が梅娘自らの生活圏であった阪神間であり、主人公も梅娘自身を投影したと思われる滿洲國女性であったのに對し、「異國篇」「話舊篇」では「日本」を象徴しうる帝都東京を舞臺としており、主人公も國家を憂える滿洲國男性に設定されている。

こうした變化からは、梅娘が戦争末期に日本と接近するなかで、むしろ中國知識人としての意識を強め、日本社會と向き合い、そして滿洲國と日本の關係性を模索し、それを自覺的に描きだそうとしていたことが窺える。

このことから、これら作品群には梅娘が日本のモダンニズム世界の光と闇に直面し、それに呑みこまれる危機にさらされるながらも、中國知識人としての思索を深めていく過程が映し出されているといえよう。

注

- (1) 代表的な梅娘研究としては、張泉『抗戰時期的華北文學』第八章第二節、貴州教育出版社、二〇〇五年）、岸陽子「梅娘の短編小説『僑民』をめぐって」（『中國文學研究』二六號、二〇〇〇年）、岸陽子「滿洲國」の女性作家、梅娘を讀む」（『中國知識人の百年』早稲田大學出版部、二〇〇四年）がある。
- (2) Poshek Fu, *Passivity, resistance, and collaboration: intellectual choices in occupied Shanghai, 1937-1945* (Stanford University Press, 1993)
- (3) 代表的な研究に、陳言『忽值山河改』（中央編譯出版社、二〇一六年）がある。
- (4) 梅娘作品における「日本」について概観する先行研究として、張欣『梅娘と中國「淪陷區」文學』第三部（東京大學博士論文、一九九九年）、王珏『梅娘小説中的日本人形象』（吉林大學碩士學位論文、二〇一一年）があるが、作品紹介に止まっており、深い考察には至っていない。
- (5) 長篇小説『小婦人』は『中國文學』に一九四四年一月から九月にわたって連載されており、全部で「雙燕篇」、「夜行篇」、「姐弟篇」、「黃昏篇」、「西風篇」、「白雪篇」、「異國篇」、「話舊篇」の八篇に分かれている（ただし「黃昏篇」のみ『苗是怎樣長成的』新民印書館、一九四四年に収録）。
- (6) 例えば梁山丁「臭霧中」（『大同報』一九三三年十一月五日・十二日・十九日）、王秋螢「血債」（『華文大阪毎日』第六卷十一號、一九四一年六月一日）など。
- (7) 例えば小松「男與女」（『華文大阪毎日』一九三九年九月十五日）、田瑯「感傷的散步者」（『華文大阪毎日』三卷十二期、一九三九年十二月十五日）、但娣「櫻花的季節」（『安荻和馬華』開明圖書公司、一九四三年）など。
- (8) 「僑民」と「女難」の先行研究については、本論第三章で詳しく述べる。
- (9) 代表的な研究に以下のものがある。Shu-mei Shih（史書美）, *The lure of the modern: writing modernism in semicolonial China, 1917-1937* (University of California Press, 2001)、『鈴木將久』『上海モダニズム』（中國書店、二〇一二年）。
- (10) 時代背景については以下の文献を参照。L・ヤング著『總動員帝國——滿洲と戰時帝國主義の文化』（加藤陽子・川島眞ほか譯、岩波書店、二〇〇一年）、吉見俊哉「帝都東京とモダニティの文化政治」（小森陽一、千野香織ほか編『擴大するモダニティ』岩波書店、二〇〇二年）、アン・ドルー・ゴードン「消費、生活、娯樂の「貫戰史」」（倉澤愛子・杉原達ほか編『日常生活の中の總力戰』岩波書店、二〇〇六年）。
- (11) 昭和モダニズムについては、南博「日本モダニズムについて」（南博編『現代のエスプリ 日本モダニズム』一八八號、一九八三年三月）、菅野聰美「昭和モダニズムに關する一考察」（『近代日本研究』六號、一九八九年）を参照。
- (12) 阪神間モダニズムについては、竹村民郎『阪神間モダニズム再考』（三元社、二〇一二年）等を参照。
- (13) 堅矢「異地相逢——赴日視察別記之二」（『大同報』一九三九年十二月二日）
- (14) 堅矢「六甲山下訪梅娘——赴日視察別記之一」（『大同報』一九三九年十二月十九日）
- (15) 「佐藤太太」（『藝文雜誌』一卷三期、一九四三年九月）、「爲日本女性祝福」（『婦女雜誌』六卷五・六號、一九四五年六月一日）
- (16) 翻譯原本（掲載誌・掲載年月日）については以下の通り。久米正雄「白蘭の歌」（『東京日日新聞』・『大阪毎日新聞』一九三九年八月三日〜一九四〇年一月九日）、のち單行本『白蘭の歌』新潮社、一九四〇年三月として出版）、長谷健「滿洲で見た子供」（一九四〇年八月、初出不詳）、小田

- 嶽夫「沃野と快速車」(『文藝春秋 現地報告』一九三九年九月號)、吉屋信子「滿洲大陸の土に生くる人々」(『主婦之友』一九四〇年十一月號)、岡田禎子「滿洲紀行・車窓風景」一九四〇年に執筆、初出不詳)、丹羽文雄「母の青春」(明石書房、一九四〇年十月)、石川達三「母系家族」(『東京日日新聞』・『大阪毎日新聞』一九四〇年六月十一日〜十一月八日、のちに単行本『母系家族』新潮社、一九四〇年十二月として出版)、細川武子「女學生記」(有光社、一九四一年三月)。詳細は拙稿「滿洲國作家・梅娘の日本における文學經驗」(『中國東北文化研究の廣場』四號、二〇一七年掲載豫定)を参照。
- (17) 『白蘭の歌』は一九三九年十一月三日公開(東寶映畫・滿洲映畫協會製作)、『母系家族』は一九四一年一月三十日公開(日活・多摩川製作)、『女學生記』は一九四一年八月二七日公開(東京發聲映畫會社制作、東寶映畫配給)。
- (18) 岸陽子「もうひとつの『白蘭の歌』——梅娘の翻譯をめぐって」(『植民地文化研究』三號、二〇〇四年)を参照。
- (19) 『總動員帝國——滿洲と戰時帝國主義の文化』(前掲)を参照。
- (20) 『母系家族』翻譯については、張志晶「石川達三『母系家族』試論」『早稻田大學大学院教育學研究科紀要』別冊十號、二〇〇二年)、張志晶「梅娘「手術を前に」考——石川達三『母系家族』との接點」(『比較文學』四五號、二〇〇二年)を参照。
- (21) 『女學生記』の翻譯については、拙稿「滿洲國作家・梅娘の日本における文學經驗」(前掲)を参照。
- (22) 戦時下における女性の動員や戦後の女性に對する梅娘の認識については、稿を改めて論じる豫定である。
- (23) 木村一信編『戦時下の文學——擴大する戦争空間』(インパクト出版會、二〇〇〇年)、中島佐和子「岡田禎子(フェミニスト)の翼賛」(新・フ
- エミニズム批評の會編『昭和前期女性文學論』翰林書房、二〇一六年)などを参照。
- (24) 「梅娘の短編小説「僑民」をめぐって」(前掲)、「滿洲國」の女性作家、梅娘を讀む」(前掲)。
- (25) 近代日本における時間意識については、橋本毅彦・栗山茂久編『遅刻の誕生——近代日本における時間意識の形成』(三元社、二〇〇一年)、西本郁子『時間意識の近代——「時は金なり」の社會史』(法政大學出版局、二〇〇六年)を参照。
- (26) 腕時計については永瀬唯『腕時計の誕生』(廣濟堂、二〇〇一年)を参照。
- (27) 陳言「大同報」與「滿洲國」時期梅娘的文學活動」(『中國現代文學研究叢刊』二〇一四年、第五期)、陳言「忽值山河改」第二章第三節(前掲)を参照。なお「女難」については、拙稿「梅娘の日本滞在期と『大同報』文藝欄——小説「女難」と梅娘の描く日本」(『中國二一』四三號、二〇一五年)でも論じている。ここでは「女難」について梅娘の『大同報』文藝欄での文學活動全體を踏まえながら考察を行ったが、本論ではとくに昭和モダニズムとの關連に着目して検討している。
- (28) 小説中では歌詞の一節(原文「獻給你約! 這紅的唇……」)が引用されているのだが、これは「赤い唇」の中で最も印象的な一節「赤い唇ならあげましょか」と酷似している。
- (29) 女給については、注(11)のほか、小林真二「女給へのまなざし……」つゆのあとさき」と同時代女給表現」(『日本文化研究』筑波大學大学院博士課程日本文化研究學際カリキュラム紀要』九號、一九九八年)を参照。
- (30) 袁良が再生を決意した洋館は、作品中にその住所が明記されており、「麻布區材木町二丁目八番地」とある。當時の麻布區には各國の大使館が集まっており、材木町に隣接する櫻田町には滿洲國大使館が、飯倉町には中華民國大使館があった。おそらく梅娘はこうした政治的な空間

を意圖して配置したのだろう。地形社編『昭和十六年 大東京三十五區  
内 六 麻布區詳細圖(復刻)』(人文社)を参照。

〔附記〕本研究は科研費(26770127)の助成をうけたものである。