

戦時期における張愛玲の散文 ——日本文化観と日本人観をめぐって

陸洋

1. はじめに

1943年から1945年までの期間、張愛玲¹ (1920–1995) は散文創作においてすぐれた手腕を見せた。この時期の彼女の散文には、日本への関心が顕著にみられる。取り扱われているトピックは、着物、東宝舞踊隊²の踊りや浮世絵などの鑑賞から、日本人論にいたるまで幅広い。本稿では、まず日本の事物のどのような側面に張愛玲の注意が向けられたのかを確認する。次に、1940年代における戦時中の散文のなかで、なぜ日本の話題が取り上げられたのか、また、日本に関する記述または評論を通して、どのような張愛玲の時代感覚と文明意識が浮かび上がるのかを問う。³

ここで本論の目的を、張愛玲にかかわる二枚の写真に即して述べてみたい。一枚は、1961年に張愛玲のサンフランシスコの家で撮られた写真だ。そこには、部屋の壁に飾られた能面が写っており、彼女の日本文化への未練が垣間見られる。もう一枚の写真は、張愛玲自身が被写体である1944年に撮られた写真である。注目すべきはその装いである。彼女は、清朝様式の旗袍の上に浴衣を羽織っており、ヘアスタイルは民国上海のモダンガールによく見られるミディアムのカールヘアである。そのファッションは、自国の伝統を礎として、その上に重層的な文化が積み重なっていることを示している。本論文は、第一の写真が示す日本への張愛玲の関心から考察を開始し、第二の写真が示す特徴、すなわち、彼女の本質をなすと思われる文化の重層性へと考察を進める。

張愛玲と日本とのかかわりについての研究、また張愛玲文学における日本に対する関心の位置づけについての研究は、主にNicole Huangによってなされてきた。Huangによれば、日本と日本の事物は張愛玲の「文学的秩序に一角を占めている」。⁴ Huangは、張愛玲の日本への言及を、本人の日本占領下の文化政策への配慮と、戦時下においても上海に見られた特徴的な異文化融合 (cultural cross-fertilization) の影響とに結びつけている。⁵ Huangの論は、戦時中、日本についての散文作品を書く張愛玲がどのような立場におかれていたか、その重要性を指摘している。彼女は上海の爛熟した商業文化の消費者であり、異文化交流が盛んである租界の住民であり、また占領地に暮らす作家・知識人でもある。本稿は、作家がもつこのような複数の立場に注意を払いつつ、それぞれの立場が、作品のなかでどのような相互関連性をもっているのかを探ろうとするものである。

張愛玲文学と他国の文化との関係を主題とした先行研究として、桑島由美子

1 上海出身、1940年代のベストセラー作家であり、前期の代表作に小説集『伝奇』(1944)、散文集『流言』(1944)等が挙げられる。中華人民共和国建国後にはアメリカに移住し、主に翻訳と自伝的小説の創作に携わった。

2 東宝舞踊隊は1940年に日本劇場専属の舞踊団、日劇ダンシング・チームから改名され、1943年には上海と南京で「約40日間80回の一般公演を行った」とされる。朴祥美『帝国と戦後の文化政策—舞台の上の日本像』、岩波書店、2017年、40頁。

3 本稿で引用したテキストは、『張愛玲散文全編』(来鳳儀編、浙江文芸出版社、1992年)による。日本語訳は論文の執筆による。なお、同段落でテキストの同頁から複数回引用する場合には、最後の引用の後ろだけに頁数を付す旨を断っておく。

4 Nicole Huang, “Eileen Chang and Things Japanese”, *Romancing Languages, Cultures and Genres*, Kam Louie, ed. (Hong Kong: Hong Kong University Press), 2012, p. 50.

5 Huang, p. 58.

と河尻和也のものが挙げられる。前者は、張愛玲文学における近代性は、欧米文学の影響が交錯する様相を呈している」と論じる。⁶ 後者は、張愛玲を中国文化と外国文化の「仲介者」⁷として位置づける。しかしいずれの研究も、張愛玲の散文作品を戦時下という創作が行われた時代背景に関連付けていない。

周芬伶は、張愛玲の散文は女性的な文体の一種であり、自由な構造と民族性が色濃く刻印されていると言う。⁸ Shuang Shenは同じ民族性というキーワードを踏まえながらも、張愛玲が1940年代から中国の服装と京劇の伝統を述べるときに外国人の視点を借用していることに注目する。Shenは、張愛玲の「中国性」(Chineseness)にはアウトサイダーとしての視線、社会の外部から向けられる視線も包含されているという。⁹

屈雅紅、汪文頂、羅昌智は張愛玲散文の世俗性に焦点を当てて論じている。張愛玲の世俗性について、屈は、それは中国古典小説から引き継いだ遺産であると論じ、¹⁰ 汪はそれが淪陷区の散文創作の特徴——日常生活の体験が多く語られたことに呼応するものであると総括し、¹¹ 羅はそれが五四文学の日常化の流れを汲んだ発展¹²であると結論付けている。上記の研究は張愛玲の散文の特徴が通俗文学あるいは大衆文化に影響された可能性を指摘しているが、作家がどのように主体的にそれらの文化的遺産と取り組んだかについては考察していない。

本稿は、先行研究にも指摘された張愛玲散文の特徴を確認しながら、日本という対象、すなわち異文化想像と現実感覚とを張愛玲に呼び起こした対象について書かれた作品に焦点を絞って、張愛玲の散文の「民族性」と「文化的多元性」が意味する別のパースペクティブを浮かび上がらせたい。本稿は、日本の文芸の受容に見られる張愛玲の日本文化観、現前の国家としての日本に対する張愛玲の態度、そして日本文化の受容が張愛玲のアイデンティティ表明に及ぼした負荷、という三つの方向からアプローチし、張愛玲文学と日本との接触を多面的な角度から明らかにしようとするものである。

2. 時代背景：戦時上海における日本文化

張愛玲の散文文学について考察するにあたり、まず、なぜ日本に関する言及に焦点を当てるのか、その理由を述べる。

張愛玲と日本の関係は、彼女の個人的状況と社会的背景とから考えることができる。二つの文脈は絡み合っているが、ともに半植民的な地域¹³における近代化という時代的特性を帯びている。彼女の経験もそのことを物語っている。Tani E. Barlowは、封建制崩壊後の中国の開明知識人の特徴を考えるにあたり、「植民地的近代」(colonial modernity)という概念を提唱する。半植民地における政治、経済、文化がたどるプロセス及び外部からの影響との関係を考察する際、「植民地的近代」という概念の三つのポイントが参考になる。(1)経済、政治、

6 桑島由美子「張愛玲における審美観——欧米モダニティをめぐって」『言語と文化』(25)、2011年7期、60頁。

7 河尻和也「張愛玲の文明観の〈変容〉についての考察——外国人作家の作品との関係を中心として」博士学位論文、名古屋大学大学院言語文化研究科、2008年、138頁。

8 周芬伶「在艷異的空氣中」楊沢主編『閱讀張愛玲——張愛玲國際研討會論文集』、麦田人文、1999年、103-114頁。

9 Shuang Shen, "Betrayal, Impersonation, and Bilingualism", *Romancing Languages, Cultures and Genres*, p. 95-97.

10 屈雅紅「評張愛玲散文の世俗性と超越性」『河南師範大学学报(哲学社会科学版)』、2003年第30卷第1期、89頁。

11 汪文頂「戦時淪陷区散文的苦吟」『文学評論』、2014年第5期、99-105頁。

12 羅昌智「唯一的張愛玲——以張愛玲散文的“世俗”為話題」『名作欣賞』、2006年第22期、31頁。

13 ここではレーニンの定義づけにしたがって、民国中国を半植民地と呼ぶ。不破哲三『レーニンと資本論』、新日本出版社、1998年、211頁。

文化的教養、イデオロギーなどの領域における近代化言説の出現を歴史的な文脈で捉える。中国で植民地的な勢力を伸ばした国の近代化をも視野に収める。(2) 統治者側の勢力と植民地の制度の間の政治的、イデオロギー的、または知的な相互依存関係に着目する。(3) 植民地的近代を、一時的な事件としてではなく、より拡散的・広範囲的な進展として捉える。また植民的な知識を拡散する担い手は、軍事活動の主体ではなく、商人、宣教師、妓女などによって代表される民間側である。¹⁴ 張愛玲が散文作品を創作した時代は、丁度近代の帝国としての日本の勢力が上海において頂点に達していた時期である。だが、日本の影響を考えると、日本を単独に取り扱うのではなく、西洋や他の植民地とのかかわりをも視野に入れた多元的な考察が求められる。また日本の上海進出は政治・軍事的な面だけに留まらず、民間側の働きを重視し、経済的、文化的な面をも考察することが求められてくる。

張愛玲の日本とのつながりは、彼女の曾祖父である李鴻章が日清戦争に負けた清国の代表として下関で条約を調印したことにさかのぼる。李鴻章はその場で暗殺されかけたが、九死に一生を得て帰国した。それにもかかわらず、その後、朝廷から冷遇されたことを、張愛玲は自伝めいた中編小説「創世紀」(1945)に書き込んだ。張愛玲が香港大学に留学していた1941年に太平洋戦争が勃発し、校舎が日本軍に占領され、彼女は初めて日本軍人と実際に接触することになる。彼女はその体験を散文「焔余録」(1943)と小説『易経』(*The Book of Change*) (1957-64)に綴った。翌年に張愛玲は上海に戻ったが、日本軍占領下の町には「乱世」(「我看蘇青」、273)を思わせる不安な気分が漂っていた。張愛玲は、元夫で傀儡政府の文化部長であった胡蘭成を通して、日本人の役人とその家族と交流した。1952年、張愛玲は友達炎櫻を訪ねて日本へ行き、そこで3ヶ月滞在した。この経験について、彼女の手紙には「それがアメリカへの近道だと思った」¹⁵とだけ記されて、日本に関する見聞の記録は皆無である。このことから、張愛玲にとって、戦時中に、中国国内で見聞した日本もしくは日本人のイメージが強いと言えるかもしれない。

では1940年代の戦時中、一般の上海市民はどのような社会環境にいたのか。特にこの時期、上海市民が日常生活において受けた日本からの影響に触れた。1937年第二次上海事件から、孤島時期、日本軍による上海全面占領を経て、1945年日本敗戦までのあいだは、日本が上海で政治的勢力を拡大した時期である。また商業や消費文化についても、それらは民間レベルで上海の市民生活にもちこまれた。「土着派」と呼ばれた日本の商人の一派は、長期的に吳淞路(現在の虹口)の辺りで雑貨店、旅館、料理店、写真館などを営んだ。彼らは上海市民がもっとも馴染みやすい日常的な日本情緒を誘う商品を取り扱った。¹⁶

また、戦時中日本は盛んに文化的な進出にも努めた。一つの例は日本映画の流行である。太平洋戦争の勃発により、軍部の支持によって設立された中華電影は日本映画の配給権を獲得した。中華電影は、上海の映画興行を日本映画で支配しようとする一方で、日中映画製作者が提携しあう機会を与えた。¹⁷ とは

14

Tani E. Barlow, *The Question of Women in Chinese Feminism* (Durham: Duke University Press), 2004, p. 87-88.

15

夏志清編注『張愛玲給我的信件』、長江文芸出版社、2014年、29頁。

16

日本居留商人についての資料は『上海に生きた日本人—幕末から敗戦まで』(陳祖恩著、大里浩秋等訳、大修館書店、2010年)を参考にした。

17

戦時上海の日本映画の興行様子は晏妮『戦時日中映画交渉史』(岩波書店、2010年)を参考にした。

いえ、民間レベルでの日本人の大規模な上海進出は、あくまでも戦争が契機であり、政府によって指示され管理されたものである事実を忘れてはならない。一方、西洋とは違う異質的な文化的要素や、日常生活における近代性を、日本が上海市民にもたらしたことは疑いない。

こうして、日本の統治政策は張愛玲の個人的経験と上海の社会的生活の双方に影響を及ぼした。その反応として、彼女は散文で戦時中に輸入された日本の大衆文化に組み込まれた植民主義的な内容に対する自身の態度を表明している。

3. フィルターとしての異国——張愛玲の日本文化受容

(1) ジャポニズムとの多角的接触

「焔余録」によれば、張愛玲は香港陥落中に大学で日本語を勉強した。日本語の勉強は彼女が記述した戦時中の唯一の学科であった。彼女はそのときから言語の学習をもって日本文化の涉猟に本格的に取り組み始め、日本文化に関心を持ち始めたと考えられる。彼女の日本語学習は日本によって占領された香港で保身するための現実的な対策をめぐらしたわけであったのかもしれないが、結果的には日本文化に自発的に傾倒する契機となったとも考えられる。張愛玲が日本の作品を鑑賞するとき、彼女の連想は、日本以外の他国の文化にも及んでいる。このセクションでは、そのような彼女の連想が及ぶ範囲を明らかにする。

張愛玲は着物と浮世絵を取り上げた散文の中で、日本の美術手法について感想を述べている。彼女は着物の生地を「絵として」(「童言无忌」、101) 鑑賞すると言う。Huangが指摘するように、張愛玲は着物の生地の色づかいに着目している。

ビルマの小さなお寺が、棕櫚の葉の後ろに見え隠れしている、煉瓦色をした熱帯、雨は降り続けている；初夏の池、水面の上には緑色の膜がかかって、浮き草と茎が折れた紫色、白色の丁子が浮かんでいる、(この風景は)『哀江南』の小令に書き入れるべきかのようなだ；もう一枚、題材は「雨のなかの花」、白い生地のうちで、大きな暗い紫色の花が水を垂らしている。(「童言无忌」、101)

ここでは色彩を表す言葉が豊富に使用されており、読者に視覚的な刺激を与える。三つの着物についての描写には「水」というモチーフが連続している。雨が降る、花が浮かぶ、雫が垂れるなどの動作描写によって、また季節的な描写によって情景は感触と温度を帯びることになる。このモチーフは張愛玲の流れるような文体に通じており、読者は、日本の着物の柄からビルマの寺の喚起するアジアの熱帯地域の風景を思い浮かべ、最後は古典中国への印象に帰着し、一連の意識の流れが喚起される。

張愛玲が記したもう一つの着物の模様は西洋への連想を引き起こす。

日本製のシルクの生地もある。薄浅葱色、木目、水の跡がきらめく。数段おきに二つの梅の花が水面に浮かぶ。力強く巧みな筆跡は中世の礼拝堂のステンドグラスのようで、重い鑄鉄のフレームにはめられた赤色のガラスを思い出す。(「童言无忌」、101)

この模様については、線の使い方、特に平面に複数のフレームをつくる輪郭線の使用が重視されている。ここにも水のモチーフが見られるが、墨汁のイメージ、さらに硬い筆跡のイメージに転化されて、鉄の硬質と相互補足的になる。重厚なテクスチャーと、コントラストが鮮明な色使いは西欧の中世、またはゴシック文化が張愛玲の連想に寄与していることがうかがわれる。張愛玲が幼い頃に受け取った西洋の印象も、視覚と嗅覚によって形づくられたのである。彼女はイギリスの漢字表記「英格蘭」を見て、「青空の下の小さい赤い家」と想定し、漢字表記「法蘭西」を見てフランスは「小雨の青色」と、「ヘアトニックの香り」(「私語」、126)がすると判断した。張愛玲の異文化に対する想像は、このように、具象的な要素についての感覚的な体験から、その文化を特徴付ける典型的なイメージへ昇華させるというプロセスを辿っている。

色彩、テクスチャーと輪郭線のほか、張愛玲は日本の図像の非現実的な構図の取り方にも注目する。「忘不了の画」(1944)では喜多川歌麿の「青楼十二時」(1794)の丑の刻の絵を挙げています。花魁¹⁸像の写実的ではない人体比率と、傍に彼女より「遥かに小さい侍女」(167)が配置された構図は、張愛玲の注意を引いたようだ。張愛玲は日本の図像について、色彩と輪郭線の活用、空間の分割と構図の配置などの表現に関心を寄せていることがわかる。

張愛玲が取り上げるこれらの特徴、日本図画の色彩、輪郭線、極端な遠近法などは、彼女の独自の発見ではなく、19世紀後半からジャポニズム的な芸術へ向けられた欧米諸国に共通する視点に他ならない。ジャポニズムは演劇、小説、¹⁹ 工芸品などの広範な分野で観察されているが、美術の分野で用いられることが多い。馬淵明子による美術史におけるジャポニズムの定義づけを応用すると、ジャポニズムとは、日本の文芸作品からヒントを得て、日本の技法あるいはモチーフを導入し、自分の創作に新しい境界を切り開く経験を指す。²⁰ なおジャポニズムを受け容れる時期について、中国と日本やアメリカ、ヨーロッパの間に時代差があることを指摘する必要があると思う。1900年代になってジャポニズムは西洋および日本では既に下火になったが、中国では印象派の作品は1910年代から初め公衆に向けて紹介され、1930年から1940年代までは魯迅、豊子愷、陳抱一等の評論によって影響が増大し続けた。²¹

19世紀末、欧米諸国のジャポニズムは、印象派などの芸術に大きな刺激を与えた。張愛玲は印象派のゴーギャンとゴッホの絵に「興味がある」(「談画」、208)と言い、ゴーギャンの「ネヴァモア」(1897)という絵を「忘れられぬ絵」(忘不了の画)に数えた。この絵は1897年に創作されており、ゴーギャンは、ゴッホとの同居生活のなかで、彼の浮世絵に対する心酔にも影響されたと推測される。

18

この絵について、張愛玲は二所を間違えた。まず彼女は花魁を芸者と間違えた。もう一つ、実際に丑の刻に花魁だけが描かれ、振袖新道あるいは禿の姿は描かれていない。張愛玲は丑の刻の絵と巳の刻あるいは亥の刻の絵と間違えたかもしれない。

19

民国上海でのジャポニズムの受容は、1920年代後半から1940年代にかけて上海文学界におけるピエール・ロティの『お菊さん』の翻訳、流布と書き換えが挙げられる。中村みどり「中国におけるジャポニズム小説の変容」—「菊子夫人」をめぐる異国情緒と民族意識—『野草』第91号、2013年2月、86-95頁。

20

馬淵明子『ジャポニズム——幻想の日本』、ブリュッケ、2000年、10-11頁。

21

徐勤海「訳作・専著・報刊——兼論中国印象派的早期伝播」『美与時代(下)』、2013年1月、63-64頁。

張愛玲はこの絵について、「ばら色の夕日」「茶色のソファ」「ソファカバーに現れた青白い花」「青空」「赤い、青い木」「木のような黄銅色」の肌など鮮やかな色の組み合わせに目を引かれている。画面について、張愛玲は「天気は色ガラスのように暗い銅色の背景にはめられた」と描写し、平坦な色面と背景の装飾性にも注目した。彼女は、浮世絵の構図を参考にしたゴッホの強い空間表現を意識しているのだろう。そのほか、張愛玲は絵に描かれた物質の質感(テクスチャー)についての実感を文字で伝えようとしている。例えば「カラス、銅と木、三種の違う材質には人の手のひらに収まる世界の全てを包括しているようだ」(「忘不了の画」、164)という表現に見られるように、物質への感覚を世界への認識へと発展させるのである。ゴッホの絵画に対し、張愛玲の視線は、着物や浮世絵に対するときと同様に、色彩・構図・質感に向けられていることがわかる。

張愛玲はまた、セザンヌの画集を見て、印象深い作品について感想を述べているが、やはり型破りな空間表現に視線を注いだ。たとえば「死体洗い」(1868年頃)に対して、張愛玲はキリストの形象が画面を横切る構図に着目している。二人の子供が描かれた絵について、画面には「大きな平面ばかりあって、しかしなんとという充実した平面だ」(「談画」、211)と感嘆の声を上げる。張愛玲は、セザンヌ自身が否定したジャポニスム美術の「平面的な処理」²²を彼の絵に見出しただけではなく、この効果を肯定する。セザンヌは従来ジャポニスムと関係が薄い画家とされてきたが、近年の研究では彼の日本芸術受容、またその空間構成において歌川広重や葛飾北斎との共通性が指摘されている。²³ 張愛玲が見たセザンヌの画集は、日本出版のものであることが興味深い。もしかしたら張愛玲もまた、セザンヌの絵に秘められたジャポニスム美術の影響を見抜いた可能性がある。張愛玲は、セザンヌの画面構成はそれ自体にメッセージが含まれていると考えたのかもしれない。

いくつかの例について見たように、張愛玲の日本文化との接触は、たんに日本と直接的に接触したものとは限らず、ジャポニスムのように西洋文化というフィルターを通した接触もあった。多元的な異文化を通した複線による受容であったと考えられる。また、張愛玲は、その美術鑑賞についての散文において、美術作品から受けた色彩、画面構成、モノのテクスチャーなどについての感覚を文字で表現しようとしている。ここに見られる視覚性、断片性、物質性への関心は、彼女が日常生活を対象にして物事を観察するときの関心と文学創作上の技巧にも通じている。

(2) 複数の国々の女性表象と比較して

張愛玲は「忘不了の画」において浮世絵の二作を挙げている。一つは歌麿の「青楼十二時」であり、もう一つは同作者の「山姥と金太郎」(1806)である。本章は、浮世絵における女性像を張愛玲がどのように捉えたか、また、そこにどのような意味があったかについて考察する。

22

ジョアシャン・ガスケの「彼が私に語ったこと……」にはセザンヌの日本絵画の技法への非難が記されている。この文章はセザンヌの言葉を引用したうえでガスケが粉飾したものと判明しているが、セザンヌの思想を拠り所としていることも確かである。P.M・ドラン編『セザンヌ回想』高橋幸次／村上博哉訳、淡交社、1995年、231頁。

23

例えば新関公子はセザンヌの絵は広重、北斎、歌麿の「典型的な構図」に共通しているという。「セザンヌとジャポニスム」『美術手帖』51号(特集 新セザンヌ解剖学——いま「近代絵画の父」からなにを学べるか?)、1999年10月、64頁。

張愛玲は「青樓十二時」に描かれた吉原の花魁を「芸者」と誤解している。それは、日本文化に疎いためというより、ある先入観からだと思われる。彼女はその先入観を谷崎潤一郎の『神と人との間』から得た。『神と人との間』は、谷崎自身に起きた細君譲渡事件に基づいた小説であり、医者穂積が親友添田の妻、芸者あがりの朝子を慕って、やがて添田を殺した物語である。小説は1934年に田漢（ペンネーム李漱泉）が中国語に翻訳した。²⁴ 張愛玲は、谷崎が朝子を「聖なるマドンナ」に喩えているのは、芸者が「きっちり」と訓練を受けて、ゆえに女性の美と善の標準にもっとも接近している（「忘不了的画」、167）からであると考えたのではないかと思う。小説では朝子が聖母に喩えられた箇所が二つある。一つは子供を産んで「慈愛」を感じさせる「母親」²⁵になったときであり、一つは夫の看病に「見も世もあらず憔悴してゐる」²⁶ときである。張愛玲は『神と人との間』のヒロインの芸者という身分設定と語り手によるヒロインについての評価をそのまま引用しており、そのことは、彼女は浮世絵に描かれた花魁を見ながら、谷崎の描いた「芸者」を想起していることを示している。

張愛玲が浮世絵から見て取った芸者像は何であろうか。張愛玲は花魁の「肩から着物が滑り落ちないように、片手で胸もとに薄い花模様のある着物をつまんで、もう片手は一本の線香を持っている」²⁷姿勢を説明し、これらの「ささやかな動作には伝統と習慣の重荷がのしかかっている」と評した。張愛玲は絵に込められた画家の花魁への「尊重と真面目な態度」を見出した。次に花魁の内面に潜り込んで、「彼女は自分が人に愛されていることを知っている」ゆえに、その心理状態は「落ち着いた」（「忘不了的画」、167）のものであると想像する。最後に張愛玲は、浮世絵を見ながら日本文化の作法について思いをはせ、その絵から「日本人の訓練重視」（同前、166）が伝わるといふ。張愛玲は、単に描かれた対象である花魁の視点からだけでなく、画家と異国の鑑賞者の視点からも浮世絵を見ている。

「青樓十二時」における花魁像についての考察は、張愛玲が、米国の画家と現代中国の画家・林風眠が描いた娼婦像と比較するくだりで登場する。叙述の違いから、それぞれの絵に向ける視線のあり方は著しく異なっていることがわかる。米国人画家による絵については、絵のなかの女性は「背中だけが見える」（「忘不了的画」、165）と述べ、語り手は人物の内面に入り込めず、人物の外見、服装の描写とインテリアの描写に留まっている。それに対し、張愛玲は、林風眠の絵の女性については「顔がはっきりしていない」、「（男性に）恋愛の可能性を感じさせる」と叙述している。すなわち、張愛玲は林風眠の絵では女性の表情が読み取れないため内面は追求し難く、個性が抹消された彼女は、男性の観客にとって普遍的な「女性」を代表していると考えているのだろう。張愛玲の評言を借りれば、林風眠の絵には「普通の男性の観点」（同前、166）が見出せる。浮世絵の花魁だけは内面性が表現され、語り手は彼女に共感することができる。女性の鑑賞者には浮世絵の女性と心情を同一化する余地が残されている。

張愛玲は、「忘不了的画」で、その花魁像について谷崎から「マドンナ」という

24

尹永順「中国における谷崎文学の翻訳と受容の変遷」、『通訳翻訳研究』(10)、2010年、108頁。

25

『谷崎潤一郎全集』第九卷、中央公論社、1973年、278頁。

26

『谷崎潤一郎全集』第九卷、385頁。

27

実は絵には線香ではなく、懐紙を持っていると描かれている。

言葉を引用したが、彼女の文脈においては谷崎のテキストにおける記号「マドンナ」の所記であるところの母性は取り除かれているようだ。母性幻想に対する張愛玲の懐疑は、母親像が描かれた絵に対する感想にも垣間見られる。ここでまた張愛玲は、日本と西洋との比較を行う。張愛玲によれば、ヨーロッパの聖母像は、実は宗教画家が「天真爛漫で、謙虚で控えめな田舎娘」を表現しようとしたもの、つまり男性にとって理想的な、両性関係における従属的な立場に甘んじる女性を描いたものである。張愛玲は、誕生したばかりのキリストを覆った絹を聖母がめくるシーンを「宝物のギフトが入った箱の蓋を自慢そうに開ける」と揶揄し、このような絵では母性が人に見せびらかす行為になっているという。張愛玲は「聖母のまわりには、いつも彼女を注視する無数の見物人がいる」（「忘不了の画」、168）という。この皮肉が示唆するのは、この聖母像はジェンダー・イデオロギーの色彩が濃い表象であるということである。

西洋の聖母像と比べて、張愛玲は歌麿の「山姥と金太郎」の母子像を賞賛している。張愛玲によれば、山姥の目には「怪しくてみだらな表情があり」、彼女は「さりげなく微笑む」。張愛玲の山姥に関する描写は人間的・世俗的な一面が際立ち、聖母像を語る際の宗教的記号に注目する描写とは対照的である。張愛玲は、山姥の「長く垂れた乳房」などのセクシュアリティを強調した描き方に注目して、山姥が金太郎を見る「彼を誘惑するか、卑しい姿勢を示すか、彼を包容し庇うかのどれとも言える」視線に、「母子関係」と「男女の間の基本的な関係」（「忘不了の画」、168）という二重の関係性を見出している。張愛玲はこのような二人の関係を肯定している。そこには西洋の聖母像よりも広くとらえられた母親像、すなわち、遊び・戯れとしての性も含む、その性的存在を承認された母親像がある。

張愛玲が「山姥と金太郎」が西洋の聖母子像より優れていると考えたのはなぜだろう。それには、張愛玲の母親観を参照しなければならない。まず張愛玲は、母性について冷静に考えるよう提唱する。張愛玲は「自己犠牲的な母性愛」を是認するが、それは「獣の祖先から伝わってきた」「家畜と同様に具有する」ものであるゆえに、「何の自慢するところもない」（「造人」、107）と言う。次に彼女は母性の演出に反対する。張愛玲によれば、母性に誇張した表現を用いるのはだいたい男性であり、母性の重要性を過度に宣伝する結果として、女性の人格が軽視されかねないという。張愛玲は西洋のステレオタイプ化された母親像に対して、山姥のような型にはまらない母親の造型に親近感を覚えている。

以上の通り、張愛玲は日本の文芸作品を取り上げるとき、その受容には、西洋が直接的間接的に絡んでいる。張愛玲の日本の文芸作品の受容には、異文化間の比較が常に伴っている。また彼女の場合、ジェンダーに意識的であり、女性像を評価する場合には、画家の国籍ではなく、彼女自身がその描き手もしくは描かれた対象に同一化でき、親近感を覚えるか否かが評価の基準となった。張愛玲の日本の文芸作品に関する感覚がもつ意義については、あらためて後述する。

4. 戦争という現実と作家の感性——日本占領の印象と日本人観

本セクションは張愛玲の戦中における散文を考察の対象として、まず日本占領についての張愛玲の印象を確かめ、次に張愛玲の日本人観を探る。そこから、彼女が占領下で抱いていた日本のイメージが浮かび上がってくるだろう。

(1) 日本占領という現実

張愛玲の1943-1945年の間に書かれた散文の時代背景には、日本占領下における上海の不自由な市民生活があった。1941年12月以来、行政的には、日本軍は上海で封鎖を行ったり、反日行為への参加が疑われた市民を逮捕したりした。経済的には、生活用品の戸籍配給制度が実施された。インフレーションが深刻になるとともに失業率も増大し、市全体が食糧不足に苦しんだ。²⁸ 夜は燈火管制が行われて、かつて「不夜城」を誇った都市は暗闇に覆われることになった。²⁹ 戦時下の上海の市民たちは日本占領がもたらした生活上の異変と生存の危機に見舞われていた。

戦時下の知識人たちは、生活と経済の危機に加え、政治姿勢の選択を迫られ、さらに厳しい状況のなかにあった。彼らは日本軍部によって監視され、反日の発言を疑われると自身及び身の回りの人たちの安全が危うくなる。³⁰ もし占領側や傀儡政府とある程度「親密」な関係を持つことになれば、彼らは民衆の敵に回され、名誉が傷つけられるだけではすまなく、最悪の場合は「漢奸狩り」という暗殺目標にされることもあった。³¹

戦時下において張愛玲が公の場において用心深く振舞う様子は、日本関係者主催の行事に参加したときの言動から見て取れる。1944年の遊園会で李香蘭と一緒に撮られた写真のなかで、カメラに向かって微笑んで立っている李香蘭に対して、椅子に坐った張愛玲は視線を斜め下に落とし、無表情である。張愛玲は『対照記』でこの撮影について、「私は背が高すぎて、一緒に立つと滑稽に見える恐れがある。誰かが椅子を探し出して私に坐らせた。彼女には我慢してもらい、私に待るように傍に立ってもらった」³²と、このときの事情についてユーモアをまじえて記録した。³³ 「待る」はもちろん冗談の言葉だが、自分が主役で李香蘭が端役というニュアンスは伝わっている。写真の中で張愛玲は組んだ両足を李香蘭の立ち位置とは反対方向に伸ばし、カメラに視線を向けず、李香蘭とも、カメラとも距離を取っている。Huangは張愛玲の姿勢が「カメラの力を妨げて、写真の構成を挫けさせている」³⁴と言う。Huangが示唆するように、張愛玲はこの写真のそもそもの意図について、また掲載後にこの写真がどのような社会的影響をもつかについて、気づいていたかもしれない。中国女性の代表と日本女性の代表を引き合わせる³⁵この対談での写真撮影には、若い女性同士が他愛無く話し合う雰囲気をかもしだし、³⁶ 「日中親善」を演出する政治的目的があったと考えられる。だからこそ、張愛玲はこのようなポーズをとったのではないだろうか。

28

熊月之主編『上海通史』(第七卷)上海人民出版社、1999年、403-409頁。

29

楊光政「灯火管制所見」『中華週報(上海1942)』、1942年第16期、4-6頁。

30

日本憲兵は魯迅の夫人である許広平等の知識人を逮捕、監禁した。『上海通史』(第七卷)、409-410頁。

31

南京傀儡政府側では、これらの人々を「平和運動」に殉じたと思なし「平和運動殉難同志」として悼んだ。「平和運動殉難同志一覽」『中央導報(南京)』、1940年 第1巻第5期、11-14頁。

32

張愛玲『対照記:1952年以後作品』、哈爾濱出版社、2003年、80頁。

33

邵迎建の研究によれば、張愛玲は1945年の納涼会の撮影を「1943年」の「遊園会」と覚え間違えた。邵迎建「忘れられた細部」『UP』(31)、2002年第5期、32頁。

34

Huang, p. 52.

35

記事の冒頭では「東亜の映画スター」と「中国女性作家」という言葉で二人を紹介している。「納涼会記」、67頁。

36

記事では、李香蘭が「扇子で隣に坐っている張愛玲の顔を覆い隠して」、張愛玲と二人で内緒話を交わすような場面が書かれている。「納涼会記」、「雑誌」、1945年第15巻第5期、69頁。

同記事の張愛玲と李香蘭とのやりとりには、含みのある言葉が多く見られる。ゲストの一人が、張愛玲に映画のシナリオを作って李香蘭に演じさせればどうだろうかという話を持ち出すと、張愛玲は、李香蘭が「普通の女性ではない、仙女だ」³⁷、だから自分の映画に向いてないとやんわりと拒絶した。李香蘭は張愛玲が自分より年下だと知って驚いた様子を見せ、張愛玲は「たとえ貴方は三十を超えたとしても、相変わらず少女のように元気なままに違いないでしょう」³⁸と李香蘭を揶揄するように言った。張愛玲のこのような迂遠な言い回しは、彼女の個性と作家としての習性によるものだろう。それに彼女が戦時下の厳しい言論統制を感じ取っていたからだろう。

戦時下における日常生活に起きる突発的な事件を題材とした張愛玲の散文では、彼女の日本占領政策体験が語られている。そこには陥落中の上海の陰悪な環境と人々が神経を尖らせている様子が、断片的ではあるが、強烈なドラマ性と臨場感とともに描かれている。例えば、「道路以目」(1944)で、語り手は買い物に出かけた途中で封鎖に合う、その前後の情景が描かれている。

太陽の下、ある女中は防衛ラインを超えようとした。彼女はもがきながらこう叫んだ、「もう晚いよ！放してください、ご飯を作らなきゃ！」皆はハハハと笑った。通りの隅に坐って米を売っている広東人のおかみさんは息子に言った。「病院には行ってもいいが、ご飯を作るのではだめなんだよ。」彼女は、初級外国語教科書のような口調、平板で丁寧な声で話し、すべてに満足しているようだった。しかしなぜか彼女の言葉は意味ありげに聞こえ、不安な気持を引き起こしたりした。実はなんの含みもなかった。(「道路以目」、38-39)

この描写は封鎖時の人々の相反する傾向を書く。語り手が広東人の奥さんの言葉を意味づけようとする過程のなかで、二回立て続けに前の結論、「彼女は満足している」「彼女の言葉に含みがある」を打ち消した逆転が起きる。奥さんは果して何を意味しているかはもはや重要ではない。重要なのは、その内心で閉じられる推測の語りによって一種のコミュニケーションの障害が露呈する。封鎖時の市民たちは不安を共有し臨時の共同体を作る一方、人々は互いに疑心暗鬼である。言外の意味を探するのは、どうやら陥落中の人々の交流のパターンになっているらしい。

「強盗」逮捕のエピソードは、「談音楽」(1944)の結末にも登場する。その作品においては、陥落中の上海が作者に与える厳しい印象は、さらに即物的に表現される。燈火管制のため、「明かりがついた家はほぼない」、「夜の空漠が際立つ」。「街を疾走するあやしい車」は「強盗」を捕まえに行くのだろうか、サイレンを鳴らしている。しかし、描写は即物的なものに限らない。語り手は夜景を「凶暴で残忍で、大きくてぼろぼろ」と形容するが、それは時局の隠喩でもあるだろう。そして、「人心は底まで冷え切っている」(228)という描写は人々の時勢に対する反応でもあろう。ここで張愛玲は、現実を隠喩によって暗示し、

37

張愛玲は「談跳舞」では二つの仙女像を描いた。一つは「寒気をそそらせる」ような日本仙女、一つはディズニーの子供騙しの仙女。いずれも不自然な感じを与える。「談跳舞」、203頁。

38

「納涼会記」、72頁。

乱世という時代感覚を直感的に表している。

Huangは、「失業、社会の動乱、経済の不安定」などのテーマも張愛玲の作品に扱われることがあり、そのような作品では、「不安感に満ち動悸がする世界」³⁹が提示されると言う。この議論の文脈で問うべきは、張愛玲が陥落中の経験を通して得た現実感覚は、彼女にとって批判的・分析的考察の対象になっているのかという問題だ。張愛玲の日本人に関する認識は、すでに指摘したように、彼女の淪陥期の経験と密接に関係しており、この問題を検討するには格好な例であると思われる。

39

黄心村『乱世書写：張愛玲与淪陥時期上海文学及通俗文化』胡静訳、上海三聯書店、2010年、176頁。

(2) 形式化された日本人、周縁化された日本人の身体

張愛玲は散文のなかで、しばしば日本人の身体を話題に取り上げる。本セクションでは、張愛玲が言及した日本人の礼儀作法への重視、集団意識と女性的または幼児的な表象を扱っていく。そこには戦時下を背景にした張愛玲の日本人への理解と彼女による日本人の造型に表れる作家の戦争と占領に対する認識が読み取れるだろう。

「双声」では、張愛玲と炎櫻は、ただ日本文化についてだけでなく、日本人についても議論しあう。炎櫻によれば「徹底的な日本人」は、「お辞儀をし、微笑んで、お世辞ばかり言い、愛国心が篤く、同時に深いような浅いような佻しさを帯びている」(250)。「双声」における炎櫻の発言は、張愛玲自身の考えを代弁しているようにも見える。日本人についての彼女による素描は、張愛玲の浮世絵から見た日本人のイメージと似ている部分がある。

皆己の分を弁えて大人しくしている。女が嫁いだあと夫と子供に奉仕し、同じ髪型をして、同じお世辞を言う。そこには抑圧があり、かすかな哀愁が漂っている。(「談跳舞」、202)

張愛玲は、日本人がしきたりを重んじることに言及する。「馴染み深いものの一つ一つに対して、彼ら(日本人)は規定された感情を持つ——「こういう風に考えるべきだ」。(「双声」、248)「焜余録」では日本語を教えるロシア人の先生が学生に冗談を言うエピソードが記されている。先生は、もし自分が学生の部屋に行ったら、その学生はたとえ嫌でも「日本語で「お入りください」、「お座りください」、「お菓子を召し上がってください」などしか言わない。「出て行け」は絶対言わない」(58)のである。このエピソードでは、学生たちは、日本語を使用する場合は自分の意志にも関わらず常套句に縛られていることが揶揄されている。日本語は決まり文句が多いという張愛玲の印象は、日本人はしきたりを厳守するという彼女の印象とは地続きである。

礼儀作法は身体技法の一種だが、社会生活における「抑圧」のテーマは、日本人の身体について張愛玲が抱く印象とも関連する。そのために、踊りの鑑賞を扱う文章を取り上げる。張愛玲は東宝舞踊隊が上演した日本舞踊が好きだと言う。踊り子の頸は「取り付けられた」ようで、振り付けは「玩具のようだ」と

言う。玩具の比喩は日本舞踏を描写する別の箇所にもみられる。東宝の『鏡獅子』を見たときも、張愛玲は再度「玩具のような恐怖」を感じたという。これは、「子供が感じるような恐怖」であると言い換えられる。続いて張愛玲は「日本人が子供をよく知っており、彼らも子供だからかもしれない」（『談跳舞』、203）と推測する。Huangは張愛玲が日本文化を「女性化、子供化、微小化する」⁴⁰傾向があると指摘する。張愛玲が感じ取った日本文化の特徴は、占領側が打ち出す大日本帝国のイメージとは相容れない。

日本占領下の親日的な雑誌に載った写真や漫画では、日本は往々にして男性軍人として表象され、被占領地側は対照的に女性や子供として表象される。1943年の『華鉄月刊』に載った「共存共榮的黎明」という記事には、民族衣装を着ている日本や中国やその他のアジア女性が、西洋人を殴っている日本軍人と中国人に拍手喝采を送る挿絵（図1）が添えられている。1942年『撮影新聞』に載った「共榮實現の先声」というタイトルの写真シリーズには、日本軍人が占領先の子供と女性に記念品を贈る写真がある（図2）。また1930年代後半に一時盛んに上演された日中男女の恋愛を取り扱う大陸映画では、日本男性が中国女性を助け保護したことがきっかけで二人が恋に落ちるといのがお決まりの筋である。⁴¹ 上述した納涼会の会話でも、李香蘭が「日本の美男子に恋している中国女性を演じたことが多い」⁴²ことが話題になった。



図1（『華鉄月刊』1943年第3期、11頁）

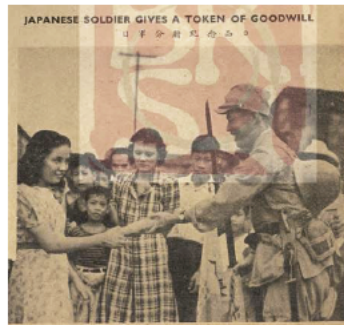


図2（『撮影新聞』1942年第3期、25頁）



図3（『流言』、1944年、41頁）

以上の状況に照らして見れば、張愛玲が表現した幼児化した日本人像は、男性性を際立たせる占領側によるイデオロギー的イメージを転覆させているとも言える。散文集『流言』（1944）の挿絵に張愛玲自身が描いた「日本美男子」（図3）というスケッチがある。細長い眉、流し目、薄くて小さい唇、すこし俯いた姿勢。止庵は、この絵を解釈して、「髪が性別の特徴をあらわしている以外、ほとんど女性と見間違えてしまうだろう」⁴³という。この女性性を帯びた男性像は、明らかに日本が意図的に作りあげたプロパガンダ用の日本人像とは違っている。

張愛玲はまた、玩具のイメージを日本人とその社会環境との関係について述べるのに使っている。彼女は、社会への日本人の適応力を、「紙の枠で玩具箱を

40
Huang, p. 68.

41
Miriam Silverbergは李香蘭が演じた映画の特徴を「威勢のよい日本人の男性主人公が中国人の淑女を征服するロマンスのメロドラマ的な象徴化」と総括している。Miriam Silverberg, "Remembering Pearl Harbor, Forgetting Charlie Chaplin, and the Case of the Disappearing Western Women: A Picture Story", *Formations of Colonial Modernity in East Asia*, Tani E. Balow, ed. (Durham: Duke University Press), 1997, p. 280.

42
「納涼会記」、68頁。

43
止庵, 万燕編著『張愛玲画話』、天津社会科学院出版社、2003年、179頁。

分割し、小さい水差しと小さいおもちゃの兵士をなかに嵌め込む」と喩えている。邵迎建はそこから張愛玲の「共同体の思想の根底にある全体主義」⁴⁴への異議を読み取る。筆者はこの解釈に同意するが、さらに言えば「兵士」の語は、国民総動員という戦時下の日中両国の言説状況⁴⁵をほうふつとさせる。張愛玲は、「現実には、ほとんどの人間が玩具箱のような環境に適している」（『談跳舞』、202）と認めている。この場合の「現実」は目下の社会現状、つまり戦時下という特殊な時期を指しているだろう。この議歩は、戦時の社会における日本人の心性についての張愛玲の冷静な認識とも見なされている。

「談跳舞」のなかで張愛玲は、日本人の二つの身体、「玩具」のような身体と抑圧から解放された身体とについて書いた。映画『阿波の踊り子』（1942）を取り上げた箇所では、町中が盆踊りで盛り上がるシーンに言及する。張愛玲は、踊る人たちの「狂喜の肢体」に着目し、「国民性は希薄になり、純粋な人間性だけが浮かび上がる」と、身体が国民文化の枠からはみ出ることによって、人間が本性を取り戻すと解説する。張愛玲は、さらに踊る人たちは「指示に従わない」、「彼（男主人公）の脇役にはなりたがらない」（『談跳舞』、205）ことに注目する。実際に盆踊りは、「風俗を害する恐れあり」という理由から、明治・大正時代にかけて禁止され、解禁されたのはようやく昭和になってからのことである。⁴⁶『阿波の踊り子』の撮影は、それを記念する意味をも帯びており、徳島の民衆は奮って参加したという。⁴⁷映像として提示された身体的躍動感、結果的に、脇役にあたる群衆が、英雄でもある主人公の存在感を希薄にしまうと張愛玲は述べた。ここにも、社会的秩序の顛覆が観察される。

張愛玲は戦争というスコープを通して現実の日本を見ている。日本社会の特質や国民性などについて、彼女は戦時中の現実体験をもとに考察した。彼女が戦時下の上海で感受した、日本占領による身体・精神上的の不安や抑圧が、日本と日本人論を通して表明されている。それらは、意識するかしないかに係わらず、作家の感性が戦争という現実と接触することによって生まれたものなのだ。

5. 日本文化と張愛玲のアイデンティティ構成

前節では、日本文芸に対する張愛玲の関心に見られる異文化融合的な側面と、彼女の描いた日本人像に投影された戦時下の心象を取り上げ議論した。本セクションでは、なぜ張愛玲は日本文化を好んだのか、その際にどのような日本文化と中国文化との関係を想定していたのか、戦時下という特殊な時期において日本文化を受容しようとするとき、彼女は、自身の民族的アイデンティティについてどのような不安を抱いたのかについて考察する。

再び「双声」のテキストに戻ろう。「双声」には張愛玲と炎櫻の声が相互に織り込まれている。炎櫻は日本文化を熱狂的に歓迎する立場に立ち⁴⁸、張愛玲は、あるときは炎櫻の意見に賛成しながらも、あるときは反対するコメントも出す

44

邵迎建「張愛玲と日本文化」『戦時上海グレーゾーン 溶解する「抵抗」と「協力」』【アジア遊学205】、勉誠出版、2017年2月、238頁。

45

日本側は「挙国一致」、「総力戦」を宣伝して、中国側は「十万青年十万軍」のスローガンを打ち立てた。相関資料は久米依子「少女小説から従軍記へ」（『少女小説』の生成—ジェンダー・ポリティクスの世、青弓社、2013年、257頁）と「十万青年十万軍」（『新潮月刊』、1944年、第4期、21-23頁）を参考にした。

46

坪井秀人『感覚の近代：声・身体・表象』、名古屋大学出版会、2006年、431-436頁。

47

山根貞男、『マキノ雅弘：映画という祭り』、新潮社、2008年、39頁。

48

一方で聖約翰大学で炎櫻の教師を勤めた阿部知二の回想によれば、炎櫻の日本への態度は彼から見ればむしろ「徹底的な悪感情」に近かったという。阿部知二「追憶」『ニューエイジ』、1949年6月号、73頁。

という保留するような態度を取る。もしHuangの観点に従い、この会話文を「演劇」⁴⁹だと見なして、日本の伝説にゆかりのある文字を自分の名前に取り入れたという⁵⁰炎櫻の役割は、日本文化に対する普遍的な愛好を述べるものだとすれば、張愛玲は中国文化に深く馴染んだ立場から日本文化についての理解を開陳する役を演じていることになる。炎櫻が日本文化を愛好する理由は、日本文化には上述の幼児的な一面があり、「可愛い」からである。張愛玲は自分の日本文化への好みについて、そこに「古代中国の温厚で含蓄のある空気が彼ら（日本文化）にもある」（248）からだという理由を述べる。炎櫻は外国文化としての日本文化に魅了されているのに対して、張愛玲は日本文化のなかに自国の文化の一部を見出している。

張愛玲が日本の文芸作品を扱うとき、彼女の連想はたんに西洋文化のみならず、また中国文化にも及ぶ。しかし連想されるのは、彼女も認めるように、彼女が生きた時代の中国ではなく古典の中国なのだ。例えば本論の第三のセクションで論じた着物の鑑賞において、張愛玲は花柄の模様は中国の古詩に出る情景に似ていると言う。「双声」では、彼女が香港帰りに台湾を通過したときのことを思い出す。現地の山水を見ていると日本の風景を思い出す一方で、「中国の青緑山水画」⁵¹（248）も思い出したと述べられる。張愛玲が賞賛する日本文化の一面は、古典的な中国文化と共通性を持つ一面であるわけだ。

張愛玲は中国の文化圏で獲得した文化教養を審美感の基準にして、異国文化を自国文化との対照においてみる。しかし彼女が異文化を考察しようとする際、そこに他国に対する自国の一方的な「一種の知的権威」や「審美ならびに評価の基準」⁵²を持ち込もうとする優越的心理はみられない。他国に対して自身の優勢を証明し、誇示する目的はない。「双声」では、張愛玲は「西洋と中国の現代文明と較べれば、日本文明を選ぶ」と言った。彼女は日本文化と中国の古典文化を高く評価する一方で、「現在の中国（文化）は確かによくはない」（249）と認めた。張愛玲は日本文化を賞賛するだけでなく、中国の現状への批判も行っている。

一方、日本占領下の現実を目の前に突きつけられた張愛玲は、国難に直面する中国人の一人として、中国人のアイデンティティを強化させる。終戦の一年後に上海の町並みを素描した散文「中国的日夜」では、張愛玲は「中国の太陽の下で歩くことに嬉しさを覚えている」と言う。「ラジオの音や町中の色彩は、私にも感染する」（299）という告白や、散文作品における「嬉しい」・「好き」の類の言葉の頻出は、作者が終戦を喜ぶ一般中国人と気持を分かち合っていることを示している。

しかし張愛玲は、戦時中の自分を振りかえるとき、一度は日本文化を是認したために一種の罪悪感を負うことになる。邵によれば、戦時下の張愛玲文学では「中国の愛着、中国人としての高い誇りを抱きながら危機の現代史の頂点において揺れ動くアイデンティティ」⁵³が浮き彫りにされている。さらに言えば、この「揺れ動き」は、張愛玲がもつ文化融合的な志向と戦時体制における文化上の国粹的・排他的な主張の間に齟齬をきたして、彼女を二者択一的な局面に

49
『乱世書写』、166頁。

50
炎櫻はインド人と中国人の間に生まれたハーフであり、自分につけた漢字の名前は「猿夢」である。彼女は阿部知二の授業で日本の伝説の獣「猿」のことを聞いて、それを自分の名前に取り入れたようだ。（「双声」の作者による注釈、241頁。）

51
青緑山水画とは、中国の山水画の一つの流派であり、青色、緑色のほか各種の顔料や金泥を用いて、色鮮やかな色彩を特徴とする。

52
エドワード・W・サイド『オリエンタリズム』今沢紀子訳、平凡社、1987年、19頁。

53
邵迎建『伝奇文学と流言人生——一九四〇年代上海・張愛玲の文学』、お茶の水書房、2002年、167頁。

追い込んだのではないか。張愛玲にとって、これは日中戦争期から冷戦の終結まで続く課題でもあろう。1970年代に書かれた自伝的な小説『易経』には、主人公が日本の印刷物展に行く前に、年寄りの農民が日本軍人に殴られるのを見るエピソードがある。主人公はあたかも自分自身が平手打ちを食らったかのように感じる。この後、日本版画に感心しながらも、「彼ら[日本人]のものが好きになったのは悪いことだと知っているが」⁵⁴と躊躇する。Shenが指摘した冷戦期における基本的な政治原理、「ナショナリズムの支配と両極的な対立」(95)は1940年代の戦時中にも見いだせるため、1970年代執筆当時の張愛玲に香港戦争中の立場と心理活動を思い起こさせたかもしれない。小説『易経』には戦時下主人公が抱いた中国人としてのアイデンティティが、敵国日本の文化の受容によって動揺するさまが書かれており、これは1940年代当時の張愛玲自身にも当てはまる心理だったのかもしれない。

戦時下において、張愛玲の日本文化の受容と彼女が再確認した中国人アイデンティティとの関係は、彼女のなかでは矛盾し合う対立項となる。その時期の張愛玲の散文に読み取れるのは、アイデンティティの主張と異文化の容認との間にある、また日本の文芸作品に対する共感と現実に対する個人的立場との間にある、一種の綱渡りのような緊張状態、そして均衡を保とうとする並々ならぬ努力なのだ。

6. 終わりに

1940年代に書いた散文において、張愛玲は日本の文芸作品への賞賛とともに、日本人の礼儀作法と風習に対する批判も表明している。

日本の文芸作品を鑑賞するとき、張愛玲は主に文化的な連想を発動する。張愛玲は日本文化を単独な対象として取り扱うより、西洋や中国などほかの地域の文化と関連付けて考察した。あるときは、複数の異文化表象をたぐり寄せ共通するテーマを発見することもあり、あるときには、相互を比較することによって、それぞれの特質を解き明かすこともある。日本の浮世絵に描かれた女性像についての心象形成にも比較の視点があった。そこに張愛玲が見、連想したのは、日本の文芸作品の女性像であり、男性の視線にそぐわず型にはまらない女性像・母親像を発見する。

一方、日本社会と日本人についての張愛玲の認識は、上海の危機的な戦時情勢に関係づけられ、作家自身および上海市民の戦時中の身体・精神状態を反映しているものである。日本人に関する張愛玲の印象は、戦時中のプロパガンダ化された日本人のイメージとは異なり、女性的、幼兒的な一面が見いだせる。日本社会の理解については、集団の規則への厳守と抑圧的な身体管理という二つの点に作家の関心が向けられた。その反面、彼女は日本人の身体表現における規制への反撥をもほのめかしている。

54

Eileen Chang, *The Book of Change* (Hong Kong: Hong Kong University Press), 2010, p. 222.

先行研究で言及された張愛玲の散文における文化的な多元性は、日本文化との関係においては、文化的な包摂力と言い換えられると思われる。「文化的な包摂力」の意味とは、第一に、自分の文化と他者の文化を、互いに置かれた政治的環境を抜きにして、直感的に評価しようとする事である。張愛玲の散文は常に同時代の政治的イデオロギーに浸透されながら脱政治化する傾向をもっているのである。⁵⁵ 第二には、他者のなかに自分の属性を見出しながら、同時に自分のなかに他者の属性をも見出す事である。同時代の文学者沈啓無は張愛玲の散文について、「偉大な愛とは、他人の命のなかで生きること」⁵⁶という感想を述べた。「他人の命のなかで生きること」とは、すなわち他者の体験が共有できる事である。張愛玲は、日本文化に中国文化が嘗てあった「空気」を嗅ぎ分けることができ、また、浮世絵のなかの女性に共感し、彼女の心情を読み取ろうとした。彼女が異文化について考察しようとするとき、それは国境・年代・階級などの、他者と自我の境界線を越えるはずのものなのだが、戦時下で国民性の尊厳を守らねばならない状況におかれると、そのコスモポリタ的な性格をそのまま発揮することには躊躇がみられる。日本文化の受容に関しては、文化的な多元性を特徴付ける越境性をみられる一方で、自己の民族性についての意識の前景化、戦時情勢における中国人としてのアイデンティティの強化が見られるのである。

55

例えばShenは張愛玲の散文は「人種と政治のイデオロギーに影響されながら、帰属への不安な心理をあらわすことによってプロパガンダに必要な政治的自信を損なうことになる」と言う。Shen, p. 110.

56

沈啓無「南来随筆」『苦竹』、1944年第2期、12頁。