

中国三十年代文学における新感覚派小説手法の受容

——穆時英の『共同墓地』をめぐって——

李 征

二十世紀の三十年代は中国近代小説の収穫期であると言える。「西洋文学の薫陶を経て近代化した」五四以来の出発期の近代小説と比べて、三十年代の靳以、張天翼、穆時英、沈從文、巴金、沙汀などの小説が、物語の叙述、言語の運用、感情の表現などといった形式と内容の両面にわたって豊かな成果をあげてきた。⁽¹⁾「五四」時期の小説がこの三十年代に入るとそれまで担ってきた近代的意義をもつところの使命を終えて、新たな現代小説としての形を徐々に整え、やがて多様な小説スタイルとなるに至ったのである。⁽²⁾

この変化の底流に、外国文学の影響がどこまでおよんだかはよく注意すべきことである。「五四」前後の十年代の文学と比べて、この三十年代の文学は一段と視野が広がり、中国作家たちは世界の文学に関心を向けて、しかるべき養分を吸収しながら新しい文学を創造していった。このような文学近代化の過程で、隣国日本の近代文学が十年代に引き続いて中国が西欧文学を受容する窓口として役立つ一方で、日本の近代文学自身に起こった新しい思潮も新たに中国の文学運動に影響を与えるべく紹介されるようになった。

周知のように、日本近代文学のいわゆる白樺派の作品は、少なくとも一九二〇年前後に既に魯迅等によって翻訳された。その後、芥川龍之介等の新思潮派、さらには谷崎潤一郎、佐藤春夫等の耽美主義の作品も次々と中国に紹介されていた。しかし、なんといっても三十年代の中国文壇で圧倒的な優位を占めていたのが左翼文学である以上、その文学にとってはやはり日本プロレタリア文学の影響を離れては想像もできないものである。

このような状況のなかで、平野謙によって昭和文学の「三派鼎立」の一派とよばれ、真のモダニズムといわれた日本新感覚派の作品が、やや遅れたとはいえ、プロレタリア文学の極盛期であった一九二八年の中国文壇に紹介された。⁽³⁾この年、劉呐鷗などが水沫書店を創設して、片岡鉄兵などの『色情文化』を翻訳、出版したのがその画期となった。翌年、郭建英訳の横光利一の『花婿の感想』も同書店から刊行された。これは中国の文壇に日本新感覚派の作品が紹介された最初のものである。これと同時に、雑誌『無軌列車』なども発刊され、フランス作家ポール・モーランや日本新感覚派を紹介する一方で、編集者の劉呐鷗は自分でも新感覚派的な作品を書いている。劉呐鷗、穆時英、施蛰存等の作家によって中国文壇で模索されたいわゆる近代的な小説手法の実践は、ヨーロッパの文学や日本の新感覚派などから学びながら、新しい小説様式を創造しようとするものであった。

本稿はその中の作家の一人である穆時英、特に彼が新感覚派作家として出発する時の第二小説集『共同墓地』（原題『公墓』）を中心として、中国の作家が日本の新感覚派の作品にみられる斬新な小説手法をどのように受容したか、そしてそれを通していかなる中国的な新感覚小説を作り出していたのかを追跡することにある。さらにはこの課題と関連して、三十年代以来の中日の交流関係史上、一番きびしい時代状況の中で、両国の間にどのような文学交流があったのか、それにまた日本の作家は、中国作家の小説の近代化の努力―主に新感覚派の小説手法の受容―をどういうふうに着目していたのか、ということにも少しく触れるつもりである。

二

穆時英は一九二二年、浙江省慈溪县に生まれ、父親は銀行家であった。正確には不明だが、およそ十余歳の時、彼は父親に従って上海に行き、それ以来上海で暮らし、上海の中学からやがて光華大学に進んでいる。一九二九年十七歳の時、まだ大学在学中の頃から、小説を書き始め、本名以外には伐揚、匿名子等のペンネームを使ったこともある。一九三〇年の春、彼は当時の文壇で盛んであったプロレタリア文学の影響を受けて、『俺らの世界』（原題『咱们的世界』）、『黒い旋風』（原題『黒旋風』）等の小説を書いた。八月に書かれた『南北の極』（原題『南北極』）も同一系列に属するが、此の小説は後に施蛰存の推薦で『小説月報』に発表されてはじめて文壇の注目をあつめた。その時、彼はまだ十八歳であったから、

早熟の天才と称してよからう。一九三二年一月、穆時英は上記した、それまでの三篇の小説とその後に書かれた『指』（原題『手指』）、『海に生くる人々』（原題『生活在海上的人们』）を纏めて『南北の極』という題名で、処女小説集を出した。この『南北の極』は穆時英の初期の代表作で、失恋で田舎から大都会上海に逃げて流浪漢となった一人の若者の精神遍歴をめぐって、彼の「上流階級に対しての軽蔑と憎悪」を表現した作品であった⁴⁾。その文体は主人公の第一人称による語りの形式で、下層民衆の口語を効果的に駆使して、生き生きとした人物が描かれている。そこにみられる叙述の技巧には相当の成熟度が認められ、当時の文壇に大きな衝撃を与えた。朱自清が後に穆時英の処女小説集『南北の極』と張天翼の小説集『小さいベーター』（原題『小彼得』）を口語文の成功作だと評価したが、特に『南北の極』の中の『海に生くる人々』を取り上げて、「前の時期のスローガン文学と比べて、この小説には叙述の巧妙さが見えているところから、読者におのずと影響力を及ぼすはずだ」と高く評価した⁵⁾。

『共同墓地』は『南北の極』について穆時英の第二の小説集である。その中に収める八篇の作品を見ると、作風は『南北の極』とはすっかり変わっていて、新感覚派の特色が明らかに現れている。初篇の『遊ばれた男』（原題『被当作消遣品的男子』）が女性から遊ばれた男主人公の悲哀を伝えようとするのに対して、『共同墓地』は二人の都市青年男女の哀れな恋情を描いたものであった。『上海のフォックス トロット』（原題『上海的狐步舞』）は、当時作者が計画していた長編小説『中国：一九三一年』（原題『中国一九三一年』）の一節として書かれたものであるが、長編化されることがないままに中絶してしまつた。残りの五篇『夜』、『リエン・ホウ・ルオ』（原題『蓮花落』）、『夜總會の中の五人』（原題『夜總會里的五個人』）、『黒い牡丹』（原題『黒牡丹』）、『Craven "A"』はおおむね似通つた情緒の下に書かれたもので、主人公の身分がかなり異なっているけれども、彼らがいずれも結局、生活の失意者、没落者であつたことからみて、やはり相当に共通性があるといえるであらう⁶⁾。

穆時英の新感覚派技法がこの小説集から始まっていることは、第一小説集『南北の極』と比べるとすぐ分かることである。もし、両者の異なっているところをあげるとすれば、最も目立つ点はやはり叙述技法にある。『共同墓地』によくみられる比喩表現や象徴性などが『南北の極』のなかにはほとんどみえない。そこで問題となるのは、この小説集の中の、決して創作の時間順序によつて並べられたわけではない八篇の作品は、どれが最初に書かれたものか、すなわち穆時英の新感覚派的な小説技法はいつ頃から始まつたのかということである。

中国近現代文学研究者嚴家炎は、初版の小説集『南北の極』の中の作品はそれぞれ一九二九、一九三〇年の二年間に書

かれたと言ひ、また『共同墓地』に収録された作品は、最初のものでも、一九三二年以後に執筆されたのだと言う。このような判断に立つて巖氏は、穆時英の『共同墓地』の「自序」の中で述べている第一と第二創作集に収められる、それぞれの作品を「同時に書いた」という点に疑問を提出して、初版の『南北の極』から『共同墓地』までの間にはほぼ二年間の隔たりがあつて、決して「同時に書いた」のではないと断定した。この判断について巖氏は、穆時英の第一小説集『南北の極』と第二小説集『共同墓地』の作品の完成時期を根拠にしたと主張している。⁽⁷⁾しかし、この判断は事実と少しく異なるようである。

というのは、初版の『南北の極』に収められた『海に生くる人々』が作者自身の記した日付によると、一九三一年一月二日に脱稿したものだからである。この作品は、五篇の中で最も遅れて書かれたものであるから、巖氏が言うように、「一九三〇年に書かれた」ものではないことは明かである。

次に、第二小説集『共同墓地』に収められた作品の完成時期の上限を調べてみよう。その八篇の作品のなかで創作日付が明記されるのは、『夜總會の中の五人』（一九三二年十二月二十二日）、『Grave "A"』（一九三二年二月二日）、『共同墓地』（一九三三年三月十六日）、『黒い牡丹』（一九三三年二月七日）という四篇だけである。他の『遊ばれた男』、『リエン・ホウ・ルオ』、『夜』、『上海のフォックス トロット』がいつ書かれたのかは、また小説集の「自序」や他の史料を調査する必要がある。そのなかに、『上海のフォックス トロット』と『遊ばれた男』が作者の『共同墓地』の「自序」によると、二つとも早い時期のものに属しているから、したがつてこの二篇の執筆時期がもし同じ一九三二年だと分かれれば、もっと遅れて書かれたはずの『リエン・ホウ・ルオ』と『夜』の具体的な完成時期については、ここでは調べなくておいてもよからうと思うのである。

三十年代の出版物を調べてみると、『上海のフォックス トロット』が一九三二年十一月に雑誌『現代』二巻四期に発表され、巖氏の「一九三二年」説に一致して、疑問の余地はない。しかしながら『遊ばれた男』になると、すぐに問題が生じてくる。すなわちこの小説は、少なくとも一九三一年にすでに完成したとみなせる。というのは、この年の十月、良友図書印刷会社の趙家璧が編集した『一角叢書』には、この作品が収められているからである。⁽⁸⁾完成された時期はもっと早かつたはずであることも明かなことである。

ここまで来ると、穆時英の新感覚派的な小説の始まる時期に関しては、概ね結論を出せるだろう。すなわち、初版の『南

北の極』の中で最も遅れて執筆された『海に生くる人々』から第二小説集『共同墓地』の『遊ばれた男』までのほんの十カ月足らずの間だということである。これによって、穆時英の新感覚派作家としての出発時期は、少なくとも一九三一年十月以前だと認めることができるだろう。

三

『遊ばれた男』など第二小説集『共同墓地』に収録された小説が、確かに初版『南北の極』に収められる『海に生くる人々』などより後に書かれたもので、またその作風もまったく違ったようにみえるが、そうすると、作者はどうして、「全く異なった二種類の小説を同時に書いた」と強調したのであろうか。巖氏は穆時英が「おそろく他に企図がある」⁽¹⁰⁾からだと推測したが、具体的にどういうことなのか、かならずしも明らかにはしていない。このことは穆時英の創作と深く関連があるとみられるゆえに、どうしても説明する必要がある。その場合、問題はまた彼の第一小説集『南北の極』の初版と改訂版に関わって説明しなければならないことになる。

初版の『南北の極』は一九三二年一月に湖風書局から出版された。その初版本には『黒い旋風』、『俺らの世界』、『指』、『南北の極』及び『海に生くる人々』などの五篇の短編小説が収められるだけだった。『海に生くる人々』が脱稿された時期から、一九三三年一月に改訂版『南北の極』が出版されるまでのちょうど一年の間に、穆時英は更に『油布』、『遊ばれた男』、『空閑少佐』(原題も同名。なお『空閑』は日本軍人の姓)、『Craven "A"』、『共同墓地』、『パンを盗んだパン作り屋』(原題『偷面包的麵包師』)、『片腕を失った人』(原題『断了条胳膊的人』)、『上海のフォックス トロット』、『夜總會の中の五人』、それに執筆時期が明記されていない『リエン・ホウ・ルオ』、『夜』などの十一篇の小説を執筆した。後に作者は、これらの作品の中から初期の五篇の写実的な作品と作風の上で共通している『パンを盗んだパン作り屋』、『片腕を失った人』、『油布』といった三篇を初版『南北の極』に補充して、改訂版として出版した。⁽¹¹⁾残った『遊ばれた男』、『Craven "A"』、『空閑少佐』、『共同墓地』、『上海のフォックス トロット』、『夜總會の中の五人』および『リエン・ホウ・ルオ』、『夜』などの七篇の作品は、一九三二年三月に単行本として出版された『空閑少佐』一篇を除いて、改訂版『南北の極』の刊行直後に書かれた『黒い牡丹』とあわせて、第二小説集『共同墓地』の中に収録された。

上記の写実的な作品と新感覚派的な作品を、作者の創作時期の順序に従って並べれば次のようになる。

写実的な作風

新感覚派的作風

一九三一年

一月 『海に生くる人々』 脱稿（二日）

六月 『油布』 脱稿

十月 『遊ばれた男』 刊行

一九三二年

一月 初版『南北の極』 刊行（五篇）

二月 『Craven "A"』 脱稿（二日）

三月 『空閑少佐』（単行本刊行）

四月 『共同墓地』 脱稿（十六日）

四月 『パンを盗んだパン作り屋』 脱稿

（二十四日）

八月 『片腕を失った人』 発表

十一月 『上海のフォックス トロット』

発表

十二月 『夜総会の中の五人』 脱稿

（二十二日）

一九三三年

一月 改訂本『南北の極』 刊行（八篇）

二月 『黒い牡丹』 脱稿（七日）

（ここには、『リエン・ホウ・ルオ』と『夜』の具体的な完成時期が分からないため、欄中に記していない。『遊ばれた男』などのような〈刊行〉あるいは〈発表〉の時期だけが分かる作品の脱稿時期は、当然もっと早かったはずである。）

以上のことからみて、穆時英が「同時に書いた」と言ったのはおそらく、後に改訂版『南北の極』に加えた増補三篇の作品と『共同墓地』に収めた作品とを、ある程度併行して書くような場合があったことを指すのではないだろうか。はっきりと断定することはできないけれども、『海に生くる人々』が脱稿された後になって、穆時英は日本の新感覚派に関心を抱くようになったといっているが、たぶん『海に生くる人々』の脱稿時期からあまり離れた時期ではないだろう。一九三一年の六月に脱稿された『油布』から、次の写実的な小説『パンを盗んだパン作り屋』や『片腕を失った人』が出されるまでの間に、新感覚派的な作品である『遊ばれた男』や『Craven "A."』や『共同墓地』などを書いたことは確かなことである。

ここまで来ると、問題はもう明かになったかと思う。すなわち、穆時英の創作実態からみて、その初期の写実的な作風（初版『南北の極』の中の作品を執筆している時期）から、新感覚派的な作風が優位を占めるようになった中期（『上海のフォックス トロット』、『黒い牡丹』などを執筆している時期）までの間には、一つの過渡期があったとみるものである。彼の新感覚派作家としての出発といわれる『共同墓地』に即して言えば、この過渡期は少なくともその中に収められた半分以上の作品の執筆とかかわっていた。それゆえに、この過渡期の特徴はまさに「同時に書く」ということであつたといってもよからう。

以上のような経緯からいって、穆時英の二種類の小説は確かにある程度「同時に」というより、「併行的に」書かれたのである。初版『南北の極』の中に最後に脱稿した写実的な『海に生くる人々』から『油布』まで、六カ月の隔たりがあるが、その同じ写実的な作品『油布』から新感覚派的な傾向が現れ始める『遊ばれた男』まで、わずか四カ月たらずの間隔しかない。同じようなことが『Craven "A."』、『共同墓地』などから『パンを盗んだパン作り屋』、『片腕を失った人』を経て『上海のフォックス トロット』、『夜總會の中の五人』、『黒い牡丹』にいたるまでの間にもはつきりいえるのである。そのことは更に後に第三小説集『白金の女体像』（原題『白金の女体塑像』）、第四小説集『聖処女の感情』（原題『聖処女的感情』）に収められた『街の風景』（原題『街景』）、『五月』、『旧宅』、『父親』、『当地ニュース欄編集室の一束の没原稿の上の物語』（原題『本埠新聞欄編輯室里一札廃稿上的故事』）などの作品の間に、意味がやや違うかもしれないが、『併行的に』書いたという関係がまだ存在していた。

穆時英の「自序」からもわかるように、彼の二つの小説集の刊行時期の違いによって、その作風の相違を区別しようと

した批評家に対して、彼が「同時に書いた」ことを強調したのは、他人から「転身」といわれることを認めたくなかったからであるのだ。ここです、穆時英自身の言葉から見ていこう。

私はよく人々から、『南北の極』が初期の作品で、この小説集（『共同墓地』を指す―筆者注）の中の八篇の短篇がやや後期的なものだと言われた。もし私の記す日付を見ないで、ただ発表の順序を根拠にして、二つの作品集の内容と技巧に対して判断を下すなら、その指摘は確かに間違いではない。しかし、まったく異なった二種類の小説を事実上、同時に書いたのである。同時に二種類の情緒をもつてまったく異なった作品を書いたということについて、他人には不可解に思われ、私自身にもよく分らないのである。これはまた多くの人の非難を招く原因でもあると思う。この矛盾はまったく杜衡の言ったとおり、私の二重人格によるのだろうか。私は率直で、誠実な人柄で、大衆の前で吐き出せない事実は何もない。今の時分、自分の真面目を保護色で覆って、虚偽な日々を過ごしている多くの人々のように、虚偽なスローガンを叫んで、群衆の心理や政治策略や自己宣伝等の手段を利用してこれまでの地位を維持しようとしたり、身分を高めようとしたことなど私は全然したいとは思わない。そんなことをするのは卑劣な行爲だと思う。落伍者だとか、二股膏藥だとか、赤い皮を剥かれた大根だとか何とか言われても気にしない。少なくとも私は世間に向かって「私は自己にも他人にも忠実だ」と大声で宣言することができる。

（『共同墓地』の「自序」による）

この文章には明らかに穆時英の作品の執筆時期の問題と、彼の思想的な転身の問題とが結びついて提起されている。いわゆる「落伍者」や「二股膏藥」や「赤い皮を剥かれた大根」などは、いずれも一種の比喩であって、これをもつて彼の思想的な転身を喩えたにすぎない。もし穆時英が第一と第二小説集の間に内容によってはっきりと線が引けることを認めたとしたら、当然、自分の思想の転身を自覚せずにはいられなかったはずである。しかし、当時の穆時英はそのことを認めたくなかったとみられる。そのため、極力みずからの転身を覆うために多くの言葉を費やしているのである。

穆時英が「全く異なった二種類の小説を同時に書いた」と言っても、その言葉は、一方で写実的な方法を捨てないまま、いま一方で新感覚派的な小説手法を試みるといった過渡期の創作実態を反映しているのではあるが、それだからといって思想の転向を否認することはできない。

穆時英の思想の転向はこの第二小説集『共同墓地』の「自序」を書いた一九三三年二月には、すでに明らかに現れている。そしてそれにもなつて、小説の作風にもさまざまな変化が起こった。そのために、批評家から「落伍」者などと言

われたのである。だが穆時英の作風における変化をはっきり表わしているのは、主に彼の第三小説集『白金の女体像』に収められた作品からである。この小説集が出版された一九三四年五月になると、作者は自分が去年（一九三三年）から精神的支柱がすっかり崩れてしまったと感じて、そのため「筆の先から、この小説集に収められた八篇の統一した作風を持っていない作品が流れ出た」と告白している⁽¹²⁾。ここに言われている「精神の崩れ」というのは、彼が一九三三年から政府の新聞・出版検査官を担当するようになったことと深く関連しているのだろうと思われる。このことの持つ意味は別稿に譲るので、ここで詳しくは述べないが、ともかく一九三三年が確かに穆時英の生涯においては一つの転換期であったといえる。ただ、穆時英は、少なくとも第二小説集『共同墓地』を出すまでは、まだ意識的に二種類の作品を同時に執筆するということを放棄しようとしなかったと思われる。このことは彼が一九三一年八月に発表した写実的な小説『片腕を失った人』を読んで分かることである。

四

穆時英の文学は、その出発期においては丁玲などの革命文学とかなりの共通点⁽¹³⁾がみられる。しかし、日本の新感覚派から影響を受けるようになるとともに、作風が一変したのである。だが、前にものべたように、穆時英の初期の作品には写実手法が絶対的な優位を占めていて、その内容もかなり「革命的」であるようにみえる。これを、例えば横光利一の初期作品と比べてみれば、その質の異なることは明らかである。というのは、横光ははじめからプロレタリア文学と対立する立場に立っているのに対して、穆時英がそのプロレタリア文学に近づこうとする意識をもって出発しているからである。このことからいっても、まず作家としての資質や思想がよく似ていることによって同じ作風の作品を生み出すようになったということは否定できる。それにまた、穆時英の初期作品には横光の作品にみられる象徴性がなく、その点から彼には、劉呐鷗のように自覚的にその技法を学ぶといった意識は当初にはなかった。彼が新感覚に転じたことのもつ意味についてはやはり、中国文学の近代化の過程及び作家自身の精神の軌跡から探求しなければならない。

中国の二十年代末頃の文壇は、ちょうど革命文学が起る時期である⁽¹⁴⁾。その弱点、すなわちただスローガンをかかげるだけで、人物の性格描写に弱点のあることははじめから存在していた。新たな文学にとって、それにふさわしい叙述技

巧が要求されることは至急に望まれることであった。このような時期に、日本新感覚派の作品が劉呐鷗等によって紹介されたのである。その斬新な表現形式、均衡のとれた小説構造は中国作家の表現意欲に大きな衝撃を与えた。

一九三一年に『一角叢書』の一作として刊行された『遊ばれた男』を読むと、第一小説集『南北の極』に収める作品とは全く異なる小説世界を呈示していることはすぐに感じられる。この作品には題材だけでなく、叙述方法にも決定的な変化が現れている。すなわち、題材としての対象は下層の大衆から都市の象徴の一つである大学生に移り、その主題も階級対立の問題からモダンな恋愛耽溺における感情描写へと変わっていた。そしてまたその言語も内容の変化に応じて、象徴的な技法を多用するようになっていた。

例えば、大学生の男主人公が同級生の恋人からの手紙を受けとる時の気持ちを表現する時には「コララ宝石みたいな字が桃色の紙の上でくるくると楽しそうに舞いながら、私を取り囲んでいる」と感覚的に描写されている。またこの二人が散歩をするときにも、「緋色の、皿みたいな大きな月が出た。宮殿みたいな宿舎の屋根に。私と彼女は月を背後に捨てて、大学の門を出た。地平線のかたに流れ込んでゆく石炭がらを敷いた道に沿って歩いた。車のライトがぱつと地平線から上がった。道端の広告の上でジュシー印のタバコを吸っている少女が、ライトの光を浴びて楽しい笑顔を開かせてはまたすつと消えた」と描写される。さらに次のような例もある。ある晩、主人公が宿舎の窓の下で鳥の鳴き声を真似て、恋人を呼ぶけれど、彼女はなかなか出ない。恋人がもう出かけたことが分かると、主人公は「嘲笑が緋色の光にのってカーテンの隙間から逃げてきた」と感じた、と描写される¹⁵⁾。

このような表現技法は、いうまでもなく、日本の新感覚派を代表する横光利一の『頭ならびに腹』の「沿線の小駅は石のように黙殺された」と同じタイプであるといえる。ただ違うのは、横光利一ではたまに使われる表現にすぎないのだが、穆時英の場合、新感覚派の表現技法を受容した、その初期作品である『遊ばれた男』から既に意識的に小説革新の手段として多量に使用されることになる¹⁶⁾。

改訂本『南北の極』が出版された時に、穆時英はその中に収録された八篇の作品を解説しながら、また自分の創作心理について次のように伝えた。

此の集の中の作品は、書くときにただ自分の技巧を試み、且つ鍛えようとする目的で書いたのである。――私は今でもこういう態度

で小説を書き続けている。―自分の書いたものは何であるか自分でもよくわからない、また一切知りたくない。私の関心はただへどいうふうにか」という問題だけである。⁽¹⁷⁾

これは表面的にみれば、ただ『南北の極』に収められる写実的な作品の創作心理にだけ触れているようであるが、それとともに新感覚派に傾斜する心理も述べられていると思う。なぜなら、実際のこの「題記」を書いた時点で、穆時英はもう数作の新感覚派的な小説を書いていたからである。

この「へどいうふうにか」という問題こそ新感覚派の特徴であるといえるのであろう。浪漫的な叙情性や面白い筋立てなどによってではなく、悟性を作品の新しい統合物として小説を書くという横光利一の主張に、穆時英が強く影響を受けたろうことは容易に見て取れる。⁽¹⁸⁾このような意識を抱いた作家が新感覚派の小説技法に傾斜するのも自然なことといえるだろう。

過渡期において、穆時英がまだ二つの技法（写実と象徴）をどっちも捨てられないまま「同時に」用いていたことについてはすでに触れた。それというのも、彼はすでに写実的な小説で文壇から高く評価されていたからである。既成の技巧の他にさらに新しい技法を用いるということは、どうしても彼の創作手法に確固たる信念がなく、それだけ不安定であったことを表しているのである。このことはやはり、穆時英の思想の転向と小説手法の転換との二つの面と深く関連していると思うのである。まさに穆時英の言ったとおり、彼が「まったく異なった二種類の小説を同時に書いた」のは、自身の「二重人格」によるのであったといつてよからう。

中国新感覚派の代表的な三人の作家の中で、穆時英が文壇に登場したのは、他の二人、劉呐鵬、施蛰存よりやや後であつて、三十年代の初期である。もし一九二八年九月に創刊された『無軌列車』を中国新感覚派の出発点とするならば、穆時英が新感覚派の作品に接触したとき、文壇は既に四年にわたつて新感覚派の紹介と実験といった経験を経ていたことになる。劉呐鵬等の翻訳や創作を通して穆時英は初めて新感覚派に接触できたのであつた。彼の文学における出発はプロレタリア文学であつたが、日本の新感覚派に親しみ始めるようになった契機は、まず劉呐鵬、郭建英などとの交流にあつた。劉呐鵬は二十年代の末頃にすでに『無軌列車』、『新文芸』の編集者として、片岡鉄兵等の新感覚的な作品を翻訳しながら、一九三〇年にはまたみづから新感覚派的な小説技法による創作集『都市風景線』を刊行した。同じ二誌の編集者、施蛰存

の紹介で文壇に登場した穆時英は、劉呐鵬の作品と翻訳を読んで影響を受けたことは当然なことであろう。

穆時英はかつて改訂版『南北の極』の「題記」の中で、次のように言っている。一部の批評家が私の創作意識の中に不正確な分子があるといつて、それを克服するようにと勧めてくれた。しかし、これらの思想面だけを重視している「批評家」より、「私がいちばん感謝するのはやはり私の小説技法の面の問題を指摘してくれる人々である」と。ここに言及された「批評家」はたぶん左翼作家のようである。後の「人々」については、「施」蟄存、「戴」望舒、「郭」建英、「趙」家璧、「葉」靈鳳、「蔡希陶」と記されている。⁽¹⁹⁾

五

穆時英の小説における比喩表現は、前の時期の中国作家の誰よりも多く使われていた。この象徴的修辭技法は共通感覚(synaesthesia)という理論に基づいているものである。劉呐鵬の場合も同じである。しかも、二人とも日本の新感覚派から影響を受けたといつてよからう。彼らは英語やフランス語も分かるので、直接的に西欧文学(特にフランスの象徴主義)から影響を受けた可能性も否定することはできない⁽²⁰⁾けれど、ただ、彼らが日本の新感覚派に強い関心をもち、その受容を通して中国の小説を革新しようとしていた意識からみて、やはりフランスの象徴主義そのものの影響というよりも、日本の新感覚派の影響を認めるべきであろう。それに、フランスの象徴主義の実験はただ詩の領域に限られていて、小説のなかで共通感覚を通して新しい表現を追求するという方向は、やはり日本の新感覚派からの影響ではないだろうかと思う。もう一つ注意すべきことは、日本の新感覚派が共通感覚の原理を利用して新しい小説の表現を追求するといった問題意識は、横光利一から始まったのだが、それを徹底して小説に応用したのは鈴木彦次郎であった。ただそうはいっても、鈴木彦次郎の実験も『七月の健康美』一篇に限られていて、後には他の問題意識に関心が移ってしまっている⁽²¹⁾。これは象徴的な修辭というものが詩に実現しやすく、小説の主な手段とするには難しいからであると思う。

新感覚派というと、すぐ共通感覚の表現が思い出せるわけだが、これは新感覚派が共通感覚を意識的に小説の統合法に使ったこととかなり関係がある⁽²²⁾。実際、新感覚派の使っている共通感覚は常識の外にあるわけではない。もしそうでなければ、新感覚派の共通感覚とその派以外の作家の使ったそれとをどのように区別できるのであろうか、これこそ問題で

ある。新感覚派の作家が使った共通感覚という手法は確かに詩人のそれとは区別しにくいけれども、それでも新感覚派の文学的傾向をそれによって説明することは無意味とは思われない。

新感覚派の場合の共通感覚は、一種の修辭法としてというより小説統合法として使ったのだといったほうがよいからである。この点、象徵主義の詩の構想と相当程度類似している。彼らの意欲はまず小説表現の革新ということに集中している。どんな手法を使うのかはむしろ第二義的なことだった。フランスの象徵主義が盛行する時代に、共通感覚の手法を選択するのは自然なことであろう。日本の新感覚派が後にプロレタリア文学や新心理主義等に分化してゆくのも、このようなことと深く関わっている。さらに言えば、日本新感覚派はその出発からすでに作家の間に分裂の芽が存在していたのである。そのことは、片岡鉄兵と川端康成と、それに横光利一の新感覚理論を比較すれば、すぐ分かることであろう。

彼らの文学作品そのものからみても、共通感覚の表現を小説の新しい統合法として使う意識と、彼ら以外の作家が偶然に、ある効果を得るためにそれを使うのと、構想のうえで明らかに本質的な差異がある。新感覚派の共通感覚は知性の統合を経て使われているのに対して、普通の作家はただ一二の文章における修辭効果をねらう目的で使っているにすぎないのであって、それゆえに常に使いすぎることを慎んでいる⁽²³⁾。このような使い方は明らかに新感覚派と違って文学思想の自覚からというわけではないといわねばなるまい。新感覚派においてこそ、共通感覚は小説のスタイルを根本から変えたという意欲によって強く求められたのである。

この方向性をより強く打ち出したのが、日本の新感覚派の影響を受けた穆時英の創作であった。彼の作品がその出発から既に一種の成熟を呈していたことは前にも触れてある。しかし、彼は自分の既成の技巧に甘んじることなく、新感覚派の共通感覚をみずからの小説技法に導入することに力を注いだ。これは彼が新しい小説統合法を追求していたということと離れては説明しにくい。毎日、上海という大都市の群衆を見つめていた彼は、従来のプロレタリア文学に縛られていただけでは、創作において危機を感じなかつたことはないだろう。既成の統合法をいくら用いたところで、充足感が充たされないと感じる。また、魅力もない。このようなことから、穆時英は従来の小説技法をしばらく捨てて道を選択するほかなかつたのではなからうか。穆時英にとって新感覚派を受容することは、自己の小説技法を全面的に組み替えることでもあった。

横光利一の実験も同じ方向にあったと言えるのではなからうか。彼は最初小説に象徴手法を導入したが、やがて『蠅』

にみるような構成法の革新に転じた。この作品の特色は新しい感覚描写にあるというよりも、むしろ新しい知覚による小説構成の試みにあるといったほうがよからう。これは知覚の構成機能を小説の統合法とする新しい試みであった。小説における筋力の重視といった伝統を否定する点からみても、それは感覚の新奇性や、異常性を強調する実験作である『頭ならびに腹』に自覚的に見られるのである。横光利一は最初は感覚（その表現方法は共通感覚で、代表作『頭ならびに腹』）次には知覚（その表現方法は構成主義、代表作『蠅』）、さらに心理（『意識の流れ』）といった概念に近い自我意識の流れとしての心理、その表現方法は『純粹小説論』の中で提唱する第四人称、代表作は『機械』というように、まさに精神的に小説の新しい統合法を追求して行ったのである。

しかし、横光利一の「自我意識」（第四人称）が意味する内容は、西欧の心理学における「意識の流れ」（Stream of consciousness）とはかなりの相違が認められる。西欧の「意識の流れ」はもともと人間の無意識を重視して、その集団心理の原型（archetype）を究明しようとしているのに対して、横光利一の「自我意識」はあくまでも個人意識の範囲を逸脱しないのである。横光利一はただ感覚の延長線上で意識をとらえたにすぎない。そのために第四人称という概念が提出されたのである。彼の西欧の「意識の流れ」に影響されて書かれた小説『機械』の文学作品としての成功も、無意識的欲望の描写にあるというよりも、心理描写にあったとみるべきであろう。⁽²⁴⁾

もともと日本の新感覚派といっても共通する技法革新の意識はあっても共通的な技法そのものがあるということはない。彼らの小説手法の特徴はそれぞれの作家によって相当な落差が存在している。中国の作家が主に横光利一や十一谷義三郎などの作品を手本として学んだのは、やはり受容の任意性によるといった相当に自由な彼ら自身の主体性があったからなのである。

中国の作家にとつての新感覚派の理論は、あくまでも既成文壇の行き詰まりを打破しようとした新進作家の一種の創作意欲を具現化するための手段であった。作家たち自身にも共通の技巧があることはすこしも信じられていない。これも新感覚派の理論と実作との間に大きな落差があったことに大きな原因があった。意欲は技法の基盤と幅を規定しているが、それをどういうふうに実現するかということは作家によってさまざまであったといつてよからう。

日本の新感覚派は小説の新しい統合法を発見することに努めた。そのために創作における共通感覚の手法といった実験を行なった。しかしながら、共通感覚は必ずしも新感覚的表現法、あるいは小説の新しい統合法の唯一の武器ではなかつ

た以上、もしもそれ以外の手法であつても、それ以前の旧態の文学手法と区別されるものであれば、新感覚派といわれたかもしれない。しかし、心理描写の方法にいたつて小説技法としての問題はすぐに複雑化した。なぜならば、心理は感覚とはまったく別個の小説技法の問題を提起したからである。前にも言つたように、新感覚派の作家の当初の目標は小説の新しい形式を求めることにあつて、それに対して有効な手法は何でも試みたのであつた。このような点からみて、心理描写の追求も新感覚による統合法の問題の延長上にあつたのである。しかし、いざ心理描写のレベルにおける小説手法の実験に入ると、新感覚という名称はすぐに解体してしまつた。ひるがえつて中国の新感覚派という場合、特に穆時英はまさにこのレベル、すなわち共通感覚を小説の実作に應用することにいちばん力をいれた作家であつた。それゆゑに彼を新感覚派の作家とみなすわけである。後にこのような手法の限界の大きいことが実感されるようになって、中国作家の新感覚派的手法も分化の段階に入つたのである。

これはいわゆる新感覚派という名称の限界にかかわつてゐる。前にも言つたように、小説の統合法は感覚だけではない。それ以外にも、知覚や心理などがある。例えば作品を「意識の流れ」だけによつて支えることで、ほかの物はすべて意識に濾化されて、意識化（形式上の意識型を持つてゐる）すること、ジョイス、プルースト等の小説家によつてすでに実験されてゐた。その実験にはいろいろな問題が派生したのだが、それらをひとつひとつ究明することによつて「意識の流れ」を統合法とする現代小説が發展してきたわけである。

新感覚派も同じように、感覚（視、聴、触、味、嗅覚）だけを小説における統合法として使おうと試みた。「意識の流れ」という概念を統合法においていろいろ工夫してみたのと同じように、新感覚派も共通感覚によつて対象に対する叙述・描写の斬新さを求めようとしたのであつた。

日本の新心理主義は、感覚を小説の統合物として應用するに行き詰まつたところから起こつたのである。元来いちばんよく使われた小説の統合物は筋立てであり、そして心理（意識）である。現実的な筋立から出發して、心理（意識）の流れがもつ抽象性よりも、感覚に支えられる表現はもつと小説の統合物になりやすい。感覚の表現は一見すると、筋立てより物語性が弱いけれども、現実の外殻という、ある手ごたえはまだ残つてゐる。読者の受容心理から見ると、現実的な筋に慣れた目には、心理（意識）のみで小説が統合されているということはいかにも突飛なように見える。それより、やはり感覚に支えられた小説の統合法は受け入れやすかつたのではなからうか。

穆時英と同時に施蛰存も「意識の流れ」と心理（精神分析）描写を小説の統合法として作品を書いた。これは表面的には穆時英、劉呐鷗のそれと違って見えるように見えたが、その追求する目的は同じものであった。

日本でも中国でも新感覚派の作家の目的は、決して単に奇をてらつてその小説を書いたというのではない。彼らはいつも西欧現代文学の方法を意識しながら、各自の文学の基盤を探していたのである。その工夫こそが西欧文学の伝統と区別されることであり、かつまた自国の文学伝統を捨てることができない証拠でもあるのではなからうか。

六

『黒い牡丹』と『街の風景』は、ともに一九三三年に書かれたもので、前者は後に第二小説集『共同墓地』に収められ、後者は一九三四年に刊行されたさまざまな傾向を含んだ第三小説集『白金の女体像』に収められた。同じ時期に書かれた作品であるのに、二つの性質の異なる小説集に分かれて収録されたこと自体、すでに穆時英が新感覚的な作風から新心理主義に転ずるのを自覚していたことを暗示している。しかし、ここで特にこの二編の小説を取り上げることにする、いま一つの原因は、この二作とも三四十年代すでに日本に紹介されたからである。

『黒い牡丹』は、以前の『遊ばれた男』、『共同墓地』、『上海のフォックス トロット』などすでに確立された新感覚派の小説手法を駆使した作品の延長線上にあつて、内容もそれまでの作品によく出てくる舞女の生活を題材としたものであった。その作品には、心理表現もわずかに取り入れられてはいるけれど、方法上の本質的な変化はまだ現れていない。穆時英は、劉呐鷗の作品によく見られるのと同じ題材を用いるときでも、彼よりは人物の内面の悲哀を表現することに巧みであった。穆時英の描く人物はよく「快樂の仮面」をかぶっていると称されるが、それでも多少とも精神的に傷つけられた人物として登場してることが多い。そのことについて作者はかつて、次のように言っている。

われわれの社会の中には生活に押しつぶされた人間もいるし、生活に迫られた人間もいる。だからといって、それらの人々がかならず反抗的で、憎悪的で、さらには敵対的な顔を表わすとは限らない。彼らは常に悲哀を内部に秘めてはいても、その表面では快樂の仮面をかぶっている。人間は、感覚を持っていないものを除けば、誰でも心の奥に一種の排除できないような寂寥感を潜めている。

誰でも他人に分らない部分を抱いて、精神的に孤立している。誰でもそのようなことを感じないわけではない。生活の苦しみをなめ尽くして感覚も鋭敏になった人にとっては、彼の感じる寂寥は骨に沁み入るほどで、他人以上である。

こうした作者の感慨は、『黒い牡丹』の中の舞女の描写からみてもすぐ分かることである。横光利一が一九四〇年に「穆時英氏の死」という文章のなかで、この作品に触れて、相当程度の理解を示している。

知性八月号に出ている「黒牡丹」という短篇は穆氏の作である。この作の真価は日本人にはよく分からぬかもしれない。表現は新時代の形をとっているとしても、内容には支那の伝統に支えられている近代支那の苦しみや煙のように昇っているのを感じた。作中、ある青年が踊り場の女を追う。そのとき女の肉体を追わずその髪にさしたカーネーションを追わしている。ある夜路上で女は犬に噛まれただの女の肉体となつて地上に倒れている。カーネーションは何処へ行つたのか影も形も見えず、それを追い回した青年は呆氣にとられているという象徴性を含んだ新感覚派の短篇である。

『街の風景』の発表は、『黒い牡丹』からほんの二カ月ぐらい後であるけれども、表現方法はすでに新感覚派的なものから心理主義へと移る兆しがみえている。作者は、自覚的に「意識の流れ」という手法を使うことで、一人の乞食老人の意識を通して主人公の悲惨な一生を描いた。老人が最後に車にひかれる場面には、よく意識の混乱状態が表現されている。注意すべきことは、この作品中の「意識の流れ」がまだ描写とは異質なものとして扱われて、括弧で意識の部分とはつきり区別されていることである。主人公の「意識の流れ」についての描写は小説の半分ぐらいの分量を占めている。この分量はすでに施蛸存の心理小説の代表作『梅雨の夕方』（原題『梅雨之夕』）、『春陽』と殆ど変わりがなかった。その他にスケッチ式の場面設定に映画のモンタージュの影響も見られる。初期の白描写法も依然として保存されていて、数筆でもって人物の様態を生き生きと伝えている。

『街の風景』が発表された一年後の一九三四年の初め、文化集団社の『文化集団』（二巻二期）と世界文学社の『世界文学』（一巻一期）とによって、ほぼ同時に日本に翻訳紹介された。『黒い牡丹』は一九四〇年八月、河出書房の『知性』（三巻八期）に紹介され、同誌に執筆された谷川徹三の「穆時英氏のこと」を読まなくてもわかるように、穆時英が上海

で暗殺された後、その記念のために掲載されたのである。また、横光利一が上の文で言った「知性八月号に出ている『黒牡丹』という短篇」は加藤淑郎の手によって翻訳されたものである。

註

- (1) 蕭乾『小説』を参照。原文は天津『大公報』一九三四年七月二十五日「文芸」副刊に初載、後は「付録」として『書訊研究』に収録。
- (2) 中国三十年代の小説について、呉福輝の『深化の中の変異』を参照（中国文芸研究会『野草』第四十七号）。また、一九二九年から一九三七年までの文学を「収穫期」の文学として取り上げたのは、司馬長風の『中国新文学史』（中巻）である（香港、昭明出版社、一九七八年十一月二版）。
- (3) 『現代日本文学史』（増補版）の平野謙「昭和・序」を参照（筑摩書房、昭和四十八年四月版）。
- (4) (5) 朱自清『白話を論ず』『南北の極』と「小さいペクター」についての感想」を参照。原文は『清華週刊』第三十八卷四期に初載、後は『朱自清序跋書評集』（北京、三聯書店一九八三年九月）に収録。
- (6) (9) (25) 穆時英『共同墓地』の「自序」を参照（上海、現代書局一九三三年六月初版）。
- (7) (10) 嚴家炎『新感覺派小説選・まえがき』（北京、人民文学出版社一九八五年五月版）。
- (8) 『一角叢書』は一九三一年九月から一九三三年十二月にかけて、上海の良友圖書印刷会社の趙家璧によって編集された叢書である。一冊の本の価格がわずかに「一角」（中国の貨幣単位）であった。安い値段で売るのが特色で、日本の二十年代後半のいわゆる「円本」によく似ている。この叢書に収められた作品は文学・芸術に限らず、自然科学や政治、経済等のものも網羅されていて、二年間に合わせて七十八冊が刊行された。同叢書に収められた小説には穆時英の『空閑少佐』、施蛰存の『李師師』などがある。
- (11) (17) 穆時英『南北の極』（改訂本）の「題記」を参照（上海、現代書局一九三三年一月初版）。
- (12) 穆時英『白金の女体像』の「自序」を参照（上海、現代書局一九三四年七月初版）。
- (13) (14) 鄭振鐸『新文壇の昨日と今日と明日』を参照。原文は一九三三年三月北京大学での講演の記録稿で、後に『鄭振鐸文集』（陸榮椿編選、福建人民出版社一九八四年一月）等に収録。
- (15) 本稿の訳文はすべて筆者によって試みに翻訳されたものである。

- (16) 『遊ばれた男』には引喩表現の用いられたところが多く、そこに新しい小説統合法を追求する穆時英の意識が強く反映されている。
- (18) (26) 横光利一『穆時英氏の死』を参照。原文は一九四〇年九月号の『文学界』に初載、後に『横光利一全集』に収録。
- (19) 穆時英『南北の極』（改訂本）の「題記」を参照。ただしここには彼の新感覚派への傾斜に大きな影響を与えたと思われる劉呐鵬の名前が見えない。しかしこのことは容易に解決のつくことである。すなわち、穆時英がこの題記を書いた前年にあたる一九三二年に水沫書店が倒産したため、劉呐鵬は日本に渡ってしまっていた。
- (20) 中国三十年代の現代主義運動は決して小説の面にだけとどまるものではなく、詩歌の面でも戴望舒の有力な象徴詩の実践によって文学史上で高く評価されている。この点からみれば、日本の新感覚派の運動よりも中国のそのほうが文学的基盤において広く深い運動であったといつてよからう。
- (21) 鈴木彦次郎『七月の健康美』を参照。この小説のなかで比喩的技法が多く用いられているのは穆時英の作品とよく似ている。
- (22) 横光利一が新感覚派初期の『感覚活動』のなかで「客体を認識する能力を構成した悟性と感性が、物自体へ躍り込む主観なるものの発展に際し、よりいづれが強く感覚触発としての力学的形式をとるか」と云うことを考えるのが、新感覚派の新たな基礎概念を説明するに重大なことである」と、強く悟性と感性の役割を主張し（『感覚と新感覚』一節を参照）、四十年代に入っても変わらずに悟性の意義を強調している（『穆時英氏の死』などの文を参照）。この主張は川端康成の「主客一如」説（『新進作家の新傾向解説』を参照）、片岡鉄兵の「数学的な真理」に対しての反発（『新感覚派は斯く主張す』を参照）などと微妙な差異をなして、意味深いことである。
- (23) 中国の作家魯迅の雑文や老舍などの小説の中にも、比喩が巧みに用いられている。それはただある論理や場面などを比喩表現を通して読者に深い印象を与えるために用いられている。したがって作者の文学思想とは直接的な関係はない。
- (24) 『機械』にはほとんど西欧的な意味での「意識の流れ」はみえない。一種の内心の独白に近いといえる。

（筑波大学文芸・言語研究科文学専攻博士課程一年次）