

森三千代の「髑髏杯」から金子光晴の『どくろ杯』へ —森三千代の上海関連小説について—

趙 怡

初めに

今日でも上海は、漆喰と煉瓦と、赤葦の屋根とでできた、横ひろがりにひろがっただけの、なんの面白味もない街ではあるが、雑多な風俗の混淆や、世界の屑、ながれものの落ちてあつまるところとしてのやくざな魅力で衆目を寄せ、干いた赤いかさぶたのようにそれにつづいていた。かさぶたのしたの痛さや、血や、膿でぶよぶよしている街の舗石は、石炭殻や、赤さびにまみれ、糞便やなま痰でよごれたうえを、落日で焼かれ、なが雨で叩かれ、生きていることの酷^{むご}さとつらさを、いやがうえに、人の身に沁み、こころにこたえさせる¹⁾。

かつて「東洋のパリ」と呼ばれていた極東一の国際都市上海を、このように描き出す詩人金子光晴（1895-1975）の『どくろ杯』は、数多くの「上海もの」の中でも、きわめて異色である。不倫した妻を携えて、懐中十円足らずにして花のパリを目指しながら、上海で送った放浪の日々を綴ったこの自伝小説が、煌びやかな上海の裏の顔を暴き、そこで生きていた「上海ゴロ」と呼ばれる日本人居留民の精神の深層を抉り出す名著であることはすでに周知の事実である。

しかしながらこの夫の『どくろ杯』の背後に、もう一つ妻の「髑髏杯」も存在し、しかも前者と大きく関与している事実は、ほとんど知られていない。1940年から1950年の間に、金子光晴の妻であり、当時小説家として名が売れ始めていた森三千代（1901-1977）は、「通り雨」、「病薔薇」のほか、「春灯」、「女の火」、「火あそび」、「髑髏杯」、「根なし草」と題する上海もの連作とも言える一連の短編小説を発表している。これらの作品は、後の光晴の『どくろ杯』の物語を多く含み、前者の原型とも言える一方、自伝の域を超えて、小説という手法を通して1930年前後の上海を生きる日本人居留民の姿を、より具体的に再現している。従って上海関連の文学作品の中でも、非常に独特な視点を持ち、きわめて重要な位置を占める作品群といえよう。小論では森三千代の「通り雨」と「病薔薇」などを取り上げた拙稿「森三千

代の上海—金子光晴と放浪の旅へ」(『駿河台大学論叢』第34号, 2007)に引続き、主に「春灯」以降の連作に焦点を当てて、これらの作品と光晴の『どくろ杯』との関係を検討し、そして後者とは異なる特徴と意味を改めて考えてみたい。

I 森三千代の「髑髏杯」と金子光晴の『どくろ杯』

1) 夫婦の二人旅に関する記録

『どくろ杯』は、その前半(日本を舞台とする部分、「発端」から「雲煙万里」にあたる)が初題「万国放浪記」、1969年1月から6月まで雑誌『マイウェイ』に連載され、「上海灘」からの部分は「どくろ杯」という題で、同年11月から翌年6月まで『中央公論』に連載された(1971年に中央公論社より単行本出版)。言うまでもなく、作品の創作時期は実際の上海行きから40年以上が経ち、作者もすでに70歳を過ぎたときである。この作品を皮切りに、金子光晴は『ねむれ巴里』(中央公論社, 1973), 『西ひがし』(中央公論社, 1974), 『鳥は巢に』(未完成, 角川書店, 1975)という自伝四部作を次々と書きあげ、妻と一緒に遂げた上海・東南アジア・フランス・ベルギー各国への延べ五年間にわたる放浪の旅を再現し、これらの大河自伝作も作者晩年の傑作として高く評価されている。ただ注目したいのは、『どくろ杯』を発表するまでの40年間、光晴はすでに何度もこの旅を振返っていたということである。これらの記録を整理してみると、二度の上海事変を機に書かれたエッセイ「上海灘」(1933), 「おもいでになった上海歓楽境」(『中央公論』52(10), 1937年10月)のほか、1937年日中戦争が勃発した際中国北方への視察を記録する「没法子」(『中央公論』53(2), 1938年2月), かつての南京を偲ぶ「古都南京」(『知情』1938年11月)が見られる。ほぼ同じ時期に、東南アジアの旅を回想する『世界放浪記—マレーの巻』(『改造』1938年4月号), 『マレー蘭印紀行』(山雅房, 1940)も発表されている。戦後には、また「東京=パリだるま旅」(『文芸春秋—秘録実話読本』増刊号, 1954年6月), 『自伝』(1956年10月『ユリイカ』創刊号より翌年7月まで連載, 平凡社1957年単行本), 「世界の貧民窟に行く」(『人物往来』1957年6月), 「支那浪人の頃」(『世界の密境』1963年11月), 『絶望の精神史』(光文社, 1965), 『衆妙の門』(桜井滋人による聞き書き『面白半分』1972年7月より1974年6月まで連載, 講談社1974年単行本)などを通して、この長旅を振返る「作業」を繰り返している²⁾。金子光晴の人と作品において、この五年間にわたる長旅がもたらす意味は、すでに多くの研究者によって検証されているが、これを要約すれば、この日本の外から東洋、

西洋、そして南洋に向かって彼が投げかけた凝視は、後の光晴の戦争に対する抵抗、そして戦後の日本人の精神の深層への貪欲な探求、ならびにヨーロッパ文明への鋭い観察と批判に直結していると言えよう³⁾。

ところで、あまり知られていないことだが、この長旅への回想作業は、決して光晴一人のみによって行われたわけではない。同行者の妻森三千代も、この旅を描く多くの作品を残している。『東方の詩』(図書研究社、1934)や『をんな旅』(富士出版社、1941)などの詩作とエッセイ集は、光晴の記述を補完ないし検証する上で大いに役立っているし、また三千代が小説家として出発した頃、この長旅を糧にした多くの小説作品も生み出されたのである。そのなかには、自伝色の濃い小説、例えばかつての上海暮らしを描く短編小説「通り雨」(『新潮』1940年8月号)や「病薔薇」(『桃源』創刊号、1946年10月)、または1937年中国北方を視察する旅を取り上げた『あけぼの街』(昭和書房、1941)、そして光晴とのパリ生活をつぶさに描く『巴里の宿』(砂子屋書房、1941)、『巴里アポロ座』(隅田書房、1947)などがあり、それぞれ妻の立場からこれらの旅について発言する、きわめて興味深い作品である。

一方、小説家だっただけに、森三千代には「自伝」の領域を超えて、完全な創作としてみるべき作品も少なくない。帰国直後に発表された中篇小説「鼈甲」(『日本国民』1(3)(4)別巻「日本女性」、1932年7月、8月)はインドネシアのバタビヤ市(現ジャカルタ)に來ているダンサー「趙鸞子」を描くものである。そして日本人女性「朋子」(「友子」とも書く)を主人公とする「春灯」(『改造』22(3)、1947年3月)、「女の火」(『世界文化』3(2)、1948年2月)、「火あそび」(『東北文学』1949年3月号)、「髑髏杯」(『新小説』5(2)、1950年2月)、「根なし草」(『文学界』4(4)、1950年4月)などは、共に上海を舞台にした短編小説である。

こうしてみると、この二人旅への「本格的な」回顧作業は、光晴によるものは戦前の短いエッセイや回想文を除いて、最も早いものでも1954年6月に発表された「東京=パリだるま旅」になる。そしてそれまでの間その作業は、むしろ三千代によって行われたといっていいただろう。

今日では単に詩人金子光晴の妻として記憶されるようになった森三千代は、1940年代から1950年代前半までの間に、『新潮』や『小説新潮』などの文芸大衆紙の常連作家で、夫の光晴よりも高名で「売れる」女性作家であり、その名は当時一流の作家たちと連ねられることも多かった。しかし1950年頃から三千代は急性リュウマチを患い、徐々に体の自由を奪われ、1950年代後半からは筆を取ることもままならなくなり、結局作家生活を断念せざるをえなかった。晩年マスコミの寵児になった

光晴と相反して、三千代の作品は再刊されることがほとんどなく、今となっては光晴との共著エッセイ集『相棒』（蝸牛社、1975）や最晩年の短編小説集『森三千代鈔』（涛書房、1977）以外に、ほとんど知られていない。かつての放浪の旅を糧にした作品の中にも、パリ生活を描く『巴里の宿』や『巴里アポロ座』などは、古本屋を通じて辛うじて入手可能だが、単行本として刊行されたことのない上海を舞台とした小説群は、作者がかつて創作した大量の短編小説と同様に、当時流行した様々な文芸大衆誌の中に眠ったまま、その存在すら忘れ去られている。しかしこれにより森三千代作品の存在価値を否定するのは性急であり、むしろ逆に今こそその意味を再確認すべきではないかと思われる。ではこれらの「上海小説」に関する具体的な分析に入る前に、まずその内容について簡単に紹介しておこう。

2) 森三千代の上海関連小説群

すでに述べたように、森三千代の上海を舞台とする短編小説は、現時点で確認できたものとして、「通り雨」、「病薔薇」、「春灯」、「女の火」、「火あそび」、「鬍髯杯」、「根なし草」など、計七編が数えられる。そのうちの「通り雨」と「病薔薇」は、拙稿「森三千代の上海」ですでに紹介されたように、それぞれ金子夫婦と画家秋田義一との奇妙な同居生活、または中国の文化人郁達夫、白薇との交流を取り上げた自伝色の濃い作品である。そこには男二人に挟まれている女性の心の揺れを繊細、かつ大胆なタッチで描いている一方、男に頼らずに自立の道を歩もうとする女性の決意も示す、上海での森三千代の心象風景を表した興味深い作品である。

一方、「春灯」以下の五編は、実体験の要素も巧妙に織り交ぜながらの創作小説である。それぞれのあらすじを要約すると以下のようである。

「春灯」：日本人女性「朋子」が上海に渡る船の中で知り合った「須貝」という男と、上海「武昌路」にあるアパートの二階で同棲生活を送りながら、赤貧の小澤英吉、大陸浪人の小柳、画家古田など須貝の友人たちとも知り合い、一緒に上海の妓楼、阿片窟、賭博場などをめぐる。朋子は煮えきらない須貝の態度に不満を抱き、小澤をいじめたり、小柳への接近を図ったりしたが、小柳は愛情と友情の間に心を揺らしている。須貝の前で多量な薬を飲み意識を失った朋子は友人のダンサーの部屋で眼をさまし、訪ねてくる古田と一緒に香港へ出発する小澤を見送りに行く。

「女の火」：主人公の「友子」が日本人社会から離れ、「江南美術学校校長」の範と結婚してすでに二、三年が経った（範は「先施会社の跳舞場」のダンサーだった友子に一目ぼれだった）。範との間に二歳の男の子もいて、裕福で平和な暮らしを

送りながら、友子は夫への愛情が日々冷めていくことに不安を感じている。そんなときにかつての恋人須貝が二人の悪友に唆され、範夫婦を訪ねて金の無心をする。夫に自分の過去を隠していた友子は慌てて三人を追い払ったが、結局夫から離れて須貝を探しに行くこととなり、中国人のスラム街の一室で昔とは変わり果てた姿の須貝と対面した。

「火あそび」：この作品は前作の別バージョンともいえる。「上海美術大学校長」「劉怡」の妻になった「朋子」は夫婦生活の倦怠感から逃れるために、夫と一緒にその妹のいる杭州へ旅する。そこで夫の友人「夏」と知り合い、彼と風光明媚な杭州で遊びながら、淡い恋心を感じるようになった。上海に戻ると今度は「夏」が訪ねて来て、二人は不倫関係に陥り、しまいには朋子は「夏」の子まで宿してしまう。劉はそれを自分の子供と信じて喜ぶが、朋子は子供を劉宅で産むことを拒み、劉のもとを去っていく。

「髑髏杯」：須貝のところで偶然知り合った酒飲みのガラス吹き職人斎田（「女の火」では「馬屋原」になっている）との同棲生活を始める朋子。斎田は須貝たちの持っている髑髏杯に異常な興味を抱き、自らも郊外に行って墓を漁り、髑髏杯を作ろうとする。しかも彼の家には十代の中国人少女も一緒に住んでいる。重度の肺病患者斎田は咯血を繰り返し、とうとう自殺してしまうが、生と死への興味さえ失ったような朋子はただ茫然と来る日々を過し、斎田の死を他人事のように眺めるだけである。

「根なし草」：斎田が亡くなってから茫然自失の朋子の元に、古い友人の画家戸田（前作では「古田」）が訪ねてきた。パリへ行く夢を持っている戸田は旅費集めのために画展を開こうとするが、いつも居候の身で人のうちを転々として、住まいも確保できなかった。自分も斎田の社宅を出なければならぬ朋子は、日本人街で偶然に会った古い友人、飲み屋「高砂」の「おたし」に頼んで、そのアパートに二人を住まわせてもらった。ようやく画展を開いても売れ行きが悪く、結局おたしの紹介で上海の「顔役」の「市河」老人の助けを得て、戸田は香港への切符を手に入れた。慌てて朋子と別れて船に乗り込んだ戸田は、やがて船で上海事変の砲声を聞くこととなる。

以上はこの五編の短編小説の主な内容であるが、作中人物の名は多少ずれているものの（朋子—友子、古田—戸田、馬屋原—斎田など）、基本的には首尾一貫している。また「火あそび」以降の三篇は、共に文末に「春灯より」という文字が添えられている。従って、この五編は前後合わせて、日本人女性「ともこ」を主人公とする一つの「上海物語」シリーズとして見るべきであろう。

3) 二つの「髑髏杯」のつながり

では森三千代のこの「上海物語」は、金子光晴の『どくろ杯』とは、どのような関連性を持っているだろうか。「通り雨」と「病薔薇」については、「森三千代の上海」でも紹介したように、夫婦それぞれの作品に描かれている日本人の大家や官能小説の売人(わらわらお婆—唐辛子婆さん、鼻ぼん—鼻のぼん助とあだ名を変えた)、秋田義一との同居生活、また郁達夫や白薇との交流など、共通点がきわめて多い。そして「春灯」以降の五編でも、創作小説とはいえ、『どくろ杯』にも書かれている彼らの上海実体験の「要素」をふんだんに取り入れている。例えば、浴衣一枚のまま、手拭きと歯磨き一本で上海へ渡ってくる文芸仲間の佐藤英磨が、小説中は「小澤英吉」の名で登場し、また画家の古田(「戸田」)は光晴がモデルと思われ、小柳にも秋田義一の面影が見られる。上海の妓楼、阿片窟、賭博場などへの「探検」シーンや、北四川路界隈の日本人街の雰囲気に関する描写も『どくろ杯』と似通っている。しかしこの中でなによりも目立っているのはやはり「髑髏杯」というモチーフの一致であろう。

そもそも自伝の題名にもなったこのグロテスクな髑髏杯に関する光晴の描写は、きわめて不気味かつ奇妙である。夫婦は友人の秋田義一を訪ねると、彼が「蒙古で手に入れた」「男をしらない処女の頭蓋骨」を酒器にしたものを見せられる。秋田はそれを高値で売って一儲けしようとしたが、「江湾に近い郊外」にある「宝山玻璃廠という日本人の経営するガラス工場」で勤めているガラス吹き職人「高田」は、それに異常な興味を示す。お金のない高田は、とうとう郊外の墓を漁って髑髏を持ち帰り、自ら髑髏杯を作ろうとするが、やがてその髑髏杯が発した燐火に悩まされ、神経衰弱に陥いるのである⁴⁾。

ところで、初めてその髑髏杯を見たとき、光晴はそれを手に取って、いろいろと想像を馳せたが、傍の三千代は彼の「腕をつついて、はやく箱にしまって欲しがった」。それについて、光晴は、「じぶんの頭の皮を剥がされる痛さに実感があるからしかなかった」と三千代の「女のもつ被害者の感覚」をからかった(7巻95頁)。しかし驚くべきことに、この三千代こそ、光晴より二十年以上も早く髑髏杯を小説のモチーフ、かつタイトルにしていたのである。

「春灯」シリーズでは、「蒙古王」の持つ「十三歳の処女の頭蓋骨」で作られ、内側は銀で張られ、黒ずんでうす光がするという、細部まで光晴の描写とそっくりな髑髏杯(光晴は「内側は銀が張ってあって、黒ずんでうす光がしている」(7巻94頁)と書いている)は、第一作では大陸浪人の小柳の持ち物として現れ、第二作の「女

の火」では須貝たちが友子夫婦へ金を無心する時に持ちこんだ品物である。そして四作目の「髑髏杯」は、髑髏杯を作ろうとするガラス吹き職人の「斎田」を巡って話が展開されており、最後の五作目でもすでに墓地に戻されたこの品は、主人公達の話に繋がったりする。こうしてみると、この不気味でグロテスクな物は、実に五編の小説を繋ぐ糸のような存在として現れている。

さらに具体的に見てみると、光晴の描く「高田」と三千代の「斎田」の間には、共通点がきわめて多い。「宝山玻璃廠のガラス吹き職人」が墓をあさって自ら髑髏杯を作るという物語の設定から、ガラス吹きは長生きできない職業とされるところや、酒に溺れて、血を吐くなどの細部まで完全に一致している。ただ髑髏杯を作る過程において、光晴の描写ははるかに詳しい。また「むやみに細長くて六尺あまりもある足長鳥」の高田は、最初は寝る時にも自分の作った髑髏杯を「毛布に抱いて、こちらの体温のつたわって暖くなるのに親愛の情をさえおぼえ、死んだものの魂をわが手で蘇らせているようなあるたのしきで、小さな頭顱をなでさすった」（7巻128頁）が、結局自ら作った髑髏杯に神経を悩まされ、光晴に伴われそれを墓地に戻してしまうという、やや繊細で、気弱なところを見せている。それに対し、三千代が描いた「斎田」はがっちりとした体を持ち、朋子に高飛車な態度をとり、同居している中国人少女には暴行まで加える剽悍な男でありながら、咯血を繰り返し、最終的には「大きな舌が噛み切られて口からぶらさがっていた⁵⁾」無残な自殺という最期を迎えた「野獣」のようなイメージを与える人物である。

そもそも髑髏杯というのは、古代の武将が敵への復讐のために作られたものだったと伝えられ、中国の『戦国策』や『漢書』、また日本の史書にもその物語がしばしば見られる⁶⁾。チベットなどの、かつて人間も含む動物の骨を日常的に使っていた地域では、その風習が近代まで残っているようである⁷⁾。いまでもインターネットのオークションなどで、品物の真偽は確認できないが、髑髏杯の出品が見られる⁸⁾。金子光晴は「上海灘」の中にも、閘北一帯に外国人の髑髏蒐集家が現われて、置物にするために苦力に墓を掘り返させるものがあつたことに触れている（11巻59頁）。さらに「髑髏杯、君が純血を盛るべし」と題する光晴作の画賛色紙も2008年の日美アートオークションに出品されている⁹⁾。従って、夫婦の上海滞在中、何らかの機会を実物と接したことが考えられるだろうが、髑髏杯を作ろうとする「宝山玻璃廠のガラス吹き職人」が実在するかどうかについては、今となつては謎であり、確かめるすべもない（金子光晴は「上海灘」の中に上海事変により焼き払われた「宝山玻璃廠」に言及したものの、髑髏杯を作る「ガラス吹き職人」については触れてい

ない)。今橋映子は金子光晴の自伝作には「散文詩的な」要素が濃厚であることを指摘し、時にそれを「小説」と呼んでいる¹⁰⁾。筆者もそれに同意するが、光晴の創作した人物の多く、例えば『どくろ杯』の中の「唐辛子婆」、「鼻ぼん助」、「高田」、また『ねむれ巴里』の中の「伯爵夫人モニチ」などの原型と思われる人物像は、早くも二十年以上前に発表されていた三千代の小説の中に現れていたということをつけ加えたい。実際、森三千代の作品が、しばしば光晴と相談したうえで作られていることは、すでに光晴自身、またその息子の森乾の証言によって証明されているので¹¹⁾、三千代の作品のモチーフが、後の光晴の作品の中に現われても不思議ではない（ただしこの事実は今まで金子光晴研究者の間でも看過されてきた）。それにしても、夫婦二人とも髑髏杯というグロテスクな品物を作品のタイトルにし、さらに同じ物語を作り出すというのは、きわめて興味深い。

本来、髑髏とは、死を意味している。しかし光晴に描かれたガラス吹き職人の髑髏杯作りの場面は、どこか興味本位であり、滑稽にさえ感じられる。話の結末としても職人自身が衰弱したとはいえ、生きて日本に帰ることが出来たのである。それに比べて実際に死の匂いを濃厚に感じさせている光晴の作品が、後の『ねむれ巴里』である。上海の低層に喘いでいる日本人や中国の苦力たちの生活の様相をつぶさに観察し、輝かしい「東洋のパリ」の持つ貧困と無秩序な裏の顔を容赦なく抉り出す作者の本領は、『どくろ杯』を「魔都」上海を再現させる一つの名作に仕立てているが、やはりそこには底なしの泥沼を上から冷徹な目を持って観察する余裕というものがあるが、作者の上海生活の実体験と相まって、どこかに残ってはいる。これは後にパリにいたときの、自らもどっぷりとその泥沼に浸かり、名実ともに「パリゴロ」の一員になってもがき、途方もなく永遠の「眠り」＝死への思いに取りつかれる光晴の境遇とは根本的に異なっている¹²⁾。そしてこの差異こそ、「東洋」と「西洋」にいる時の、日本人の置かれる立場の逆転と連動しているだろう。光晴自身も『どくろ杯』の「あとがき」で次のように語っている。

船舶航路は、およそポートサイドまで、多少の日本人の息がかかっていて、窮状を助けてくれる人、さらに志を励ましてくれる人さえいたが、所謂西洋に入ると人情は変り、例え在留の日本人がいても、みなおのれの生きてゆく方途に心命を疲らせている連中ばかりで、おなじ魔の沼にひきこまれて這い出ようとあがくばかりの荒涼の場である。（7巻152頁）

従って、「四十年近い時間を置いて、頭の冷え切った筈の今日でも」なお、「こころが寒々として」語る『ぬむれ巴里』に比べると、八方破れの上海暮らしを描く筆致は、終始揶揄と可笑しさを帯びていて、髑髏というグロテスクな品も、ひらがなによりイメージが和らげられ、「死」そのものを匂わせるより、単に「鬼面人を驚かす」ことに過ぎないのである。

一方、森三千代の「髑髏杯」では、偶然朋子と一緒にあった斎田が「この女と死んでやろうか」という思いを突然脳裏に浮べるシーンや、小柳が武漢で急死したニュース、また斎田の自殺にも象徴されるように、「死」の匂いは随所に漂っている。光晴の揶揄に満ちた「観察者」の目と異なり、「春灯」シリーズを通して三千代は、上海を生身で生きる日本人を描き出そうとしている。しかもその中心たる人物は、多くの「上海ゴロ」の中に身を揉まれる日本人女性である。このような視点を持っているからこそ、「春灯」シリーズは、光晴の『どくろ杯』に比べて、「上海ゴロ」の生活形態をより多面的、かつ詳細に描くことができたのではないと思われる。その一つの具体例として、森三千代の創り出した日本人女性「朋子／友子」の形象について、以下に詳しく見てみよう。

Ⅱ 上海を生きる日本人女性—「朋子／友子」の形象

1) 「上海ゴロ」の中にいる朋子

森三千代の上海小説には実に多種多様な人物が登場する。新天地を求めて上海へ渡るアナキスト達の須貝や小澤英吉、パリ行きを夢見る画家の古田、大陸浪人の小柳、髑髏杯に夢中になるガラス吹き職人の斎田、飲み屋の女将おたしにその男である酒中毒の刺青師安二郎などなど、いわば光晴のいう「上海ゴロ」を具現化した人物が「小説風」に描かれている。そしてそれらの男達の中心にいるのは、「朋子」（第二話の「女の火」では「友子」と書く）という女性である。

「春灯」は、「朋子は、須貝といっしょに上海にわたってきた」という句で始まるが、その須貝は、次の「女の火」によると、上海へ渡る船の中で知り合った男だった。先の引用のつづきも、「上海の港につくなり、そのまま須貝と左右へ別れてしまってもいいとおもっていた」という。しかしそれから半年が経っても、女は男に「嫌々ではなしに」くつついて、「そろそろ誰かのところへゆかんか」と厭味を言われても、「男の腕をぎゅっと両手でかかえしめて離さない」（「春灯」78頁）のであった。結局、朋子はいつまでも煮えきらない態度を示している須貝のもとを去ったが、それ

からは小澤英吉、小柳、範＝劉、そして馬屋原＝斎田、古田＝戸田と、次から次へと男を換えることになる。「十の指にあまる過去の男達が、それぞれに彼女から新鮮なものを奪って行って、かき立てるすべもない無感動な形骸だけがのこってゆくような気がし」た（「髑髏杯」56頁）。その結果、彼女はたとえ斎田から彼の「肺病三期、性病三期」を伝えられても、何の感じもなく、ただ「唄うような調子」で、「私の一生は、もうこれで駄目だわ」と言い、また斎田に首を絞められて息が苦しくなっても、「生と死は、ほんのたわむれでしかなかった」（「髑髏杯」56頁）と思うのみである。

朋子は、男というものが嫌悪だった。だんだん彼女にとって、生きるための便宜になってゆくの腹立たしいのだった。

——上海というところがいけないのだ。上海が私をこんな私にしまったのだ。

と、彼女は考えた。だが、それまでにしても立去りがたい魅力が上海にはあった。

——なんだろう？

と、彼女は考えた。なんだかよくわからないが、人間的な哀しい臭気がしみついて忘れられないようでもあり、徹底の魅力のようでもあった。古田は一口に、「海外だからさ。自由なんだよ。」

と、片付けた。

そうかもしれない、と彼女はおもった。（「髑髏杯」56頁）

「春灯」にも、こんな場面がある。上海に渡ってきた小澤英吉は、ガーデン・ブリッジの上から黄浦江を眺めて叫んだ。

「来てよかったよ。窮屈な日本なんか一日居れあ一日だけ損だ。まるで違うわあ。うまれてはじめてのびのびと息ができたような気がする。」（「春灯」80頁）

当時の時代背景について、森三千代は「春灯」の中で次のように語っている。

満州事変も上海事変もまだはじまらない、昭和三四年頃のことで、日本内地はひどくゆきづまって、無気力頹廢のどんぞこにあった。息抜きを求めて海外へわたってくるものも多かったが、ゆきづまっていることは、海外もおなじだった。アナーキストくづれや、コムニスト気取りのものもいたが、そんな連中さえも、戦争

でもなくては打開の道はないなどと矯激な、ファッションのような放言をした。そして、ごろつきのような暮らし方をしていた。(82頁)

しかし自らの精神的な不毛を、「人間臭」という言葉に濃縮した上海という街に断罪するような考えは、光晴の『どくろ杯』の中にも見られる。

街の体臭も強くなった。その臭気は、^{セックス}性と、生死の不安を底につきまぜた、蕩尽にまかせた欲望の、たえず亡びながら滲んでくる悩乱するような、酸っぱい人間臭であった。いつのまにか、私のからだから白い根が生えて、この土地の精神の不毛に、石畳のあいだから分け入って、だんだん身うごきが出来なくなっていくのを私はひそかに感じとっていた。上海ゴロという名が、私のみずおちのへんに、^{やきいん}金印となっ
てはっきりあらわれ出るのをおぼえ、私の屍体の土囊のような重たさが日に日に加わっていて、よそには運び出せないものになってゆくのを、ひとごとのように眺めているよりほかはなかった。(7巻103頁)

注目したいことは、「日本人の息がかかってい」ないパリに比べて、国際都市上海の持つ半植民地的な性質、そしてそこから生れた「日本租界」という特別な場所が、上海の日本人居留民に多くの特権と便利を与えたことである。現地の日本軍の保護の下で、様々な日本の中小工業や商店、飲食店、旅館、妓楼、劇場、病院、学校、さらには寺院神社、冠婚葬祭のための施設も含めた生活様式のワンセットが完備され、虹口界限が完全に「リトル日本」と化している。古厩忠夫は「このような帝国主義的進出によって形成される局面が、上海—日本関係の第一の側面」とし、それに伴って、閉塞状況下の日本では窒息させられてしまった自由とモダンを上海に求めた日本人の「脱日本」が、上海—日本関係の第二の側面であるとしている¹³⁾。従って、無一文で上海へ来た金子夫婦の「これほど住みいい、気らくなところはまたとない」という思い、また「ここに来てからもう半歳近く、しごとらしいまともなことはなに一つしないで、私達夫婦も、ひもじいおもいもせず、なんとか生きのびていた」(『どくろ杯』、7巻103頁)というようなことは、決して例外ではなく、むしろ一つの一般現象とも言える。しかし同時に、日本で食いつめて「一攫千金」の夢を見てやってきても、結局「何もせず」日々を送る人間の多い「上海組」の性格から、上海の日本人社会は、外国人社会の中で、政治、経済、そして文化などの各方面で亜流の地位から抜け出せなかったのも実態であった。(蘇州河の)「河

むこう」という言葉が象徴しているように、ガーデン・ブリッジで分断された日本租界と共同租界／フランス租界との間の距離は、その下に流れる川の幅よりはるかに大きい。少数のエリート層は西洋の仲間入りすることに懸命だったが、九割以上を占めた「中間派」ないし「土着派」は、欧米人とも中国人とも交流が少なく、居留民団の下で非常に閉鎖的かつ排外的な暮らしをしていた。このような精神状態が、多くの「上海ゴロ」を産み出す土壌にもなっていた。

この連中の青春は、成長するよりも先に、すり減ってしまった青春であった。彼らのアナルシズムは、無気力とでたらめの破滅の淵ということに尽きていた。たまたま、女をつれて駈落してきたものも、その女を手放して、まわし持ちという結果になるに決っていた。男がそうさせまいとしても、女がはやくも周囲の感化を受けて、勝手放題にうごきます。歯止めのきかない第一の理由は、そもそも上海というところが、アナルシズムでできた町であるからだ。(『どくろ杯』、7巻103-104頁)

「朋子」は、まさしく光晴のいう「無気力とでたらめの破滅の淵」にいる男達に翻弄された女だった。そして彼女自身も、だんだんと「上海のどぶのにおいのしみついたその男たち」と一緒に、「無気力とでたらめの破滅の淵」に落ちていく。

そんなに自由はいいものにちがいないのだが、それを味わうのはわずかな瞬間だった。須貝と苦労したり、小柳にぶらさがったり、ハンチンスンに囲われたり、劉の妻になったり、斎田と自滅的な共同生活をしたり、やっていることとはすべて、自由を自分でしばりつけて、狭い在留邦人の間で噂の種になって、どこまでおっこつてゆくかわからない、そして、男達と別れた瞬間丈、のびのびと呼吸をするにすぎなかった。だが、すぐ、これからどうしよう、ということがあった。(『髑髏杯』56-57頁)

森三千代は、「通り雨」の中で、男にすがっていた女が、やがて自らの足で歩みだす風景を描いている。そして彼女自身も、その息子である森乾が述べたように、「金子光晴という男をはじめとする、さまざまな男たち、あるいは男という存在一般と、対峙し、たえざる精神的な緊張にたえ、転覆の危機を乗り越えるための闘争を続け」て、そして「男とか女とかの性をこえた〈人間〉になり、人間としての自我の確立に成功し」¹⁴⁾た経験を持っている。しかし「春灯」シリーズでは、むしろ

男という存在一般と対峙し、転覆の危機に直面する女性が描かれている。男にすごすることに苦痛を感じつつも、そこから脱出手段が見つからない。しかも画家古田の持っているようなパリへ行く夢（本来は森三千代自身の夢だったが）もなく、あたかも「老上海」として生きようとする。始めは男達と一緒に上海の街を歩き回っていた朋子が、「髑髏杯」辺りから、ベッドでぼんやりと寝て過すことが多くなるのも、一つの象徴である。

だが、全く、木石のようになってしまったとはおもえなかった。からだのどこかのすみに、おもいがけない場所に、いまにも爆発しそうに激しいものがおしこめられているのがはっきり自分でもわかっているのだった。（「髑髏杯」56頁）

こうして男にすがって、弄ばれて、どうしようもなく自滅の道へ転び落ちながらも、なおもがいて、這い上がろうとする思いも見せる女性の複雑な心理を、三千代は「朋子」という人物を通して、見事に再現したのである。

2) 上海のダンサーだった朋子

朋子／友子は、かつて「先施公司跳舞場」のダンサーだった。森三千代は作品の中で、好んで日本人ダンサーを登場させているが、実際早期上海にわたる日本人女性の多くは、飲食業やダンスホール、そして風俗業に従事する芸者、ダンサー、売春婦などであった¹⁵⁾。

森三千代自身は上海にいる間に、イギリス人が開いた正規の社交ダンス教室へ通い、ダンスを学んだことがある。また前田河広一郎などの日本人と一緒に、日本租界やフランス租界のダンスホールで踊った経験も多かった。ダンスホールに行っても、ほとんど座って見ている光晴と違って、美貌で運動神経もよい三千代は、たちまち上達し、生涯社交ダンスの虜になる¹⁶⁾。彼女の作品の中にもダンスホールを取り上げるシーンが多く、「一点隙もないタキシード姿、巧みな踊り振り¹⁷⁾」を披露できる男は、彼女にもっとも魅力的に見える。しかし客として踊ることと、ダンサーとして働くこととは、天と地の差がある。夫婦は上海滞在中、日本人居留民の多い地域で暮らしているせいか、何人かの日本人ダンサーと実際に親しくなったようである。金子光晴は『どくろ杯』の中ではダンサーについて触れていないが、晩年の口述作品『衆妙の門』では、上海で知り合った二人の日本人ダンサーについて詳しく語っている。このような日々の交流を通して、同じ海外にいる日本人女性として、

三千代が彼女達の暮らしや生き方に関心を持つようになったのも自然であろう。

いうまでもなく、そもそもダンスホールは国際都市上海にとって欠かせない存在である。租界建設の初期には西洋人の社交場だったが、1920年代に至ると、中国人、また日本人が経営するものも次第に増え、ダンスホールは上海の市民達の重要な娯楽の場所として、大きく花を咲かせた。その黄金期は1930年代～1940年代だったといわれるが、金子夫婦が滞在していた1920年代末頃、すでに30軒以上の高級ホールが開かれ、大華、新新、月宮などがもっとも有名であった。北四川路辺りに位置する“黒猫舞庁”(Black Cat)、月宮(Moon Palais)、ブルー・バード(Blue Bird)、桃山などは主に日本人を客としていた。雇われたダンサーたちは、初期は上海へ亡命してきた白系ロシア人、または日本人女性がほとんどであったが、1920代後半から、中国人女性が逆に上位を占めるようになる。そしてダンスホールの性質も高級社交場から、一般庶民の娯楽場、そして風俗業などにわたり、多様化するようになる¹⁸⁾。

注目したいことは、こうした都会のダンサー達は、日中の近代文学においても、しばしば取り上げられるテーマの一つとなっている。チケットさえ買えば、誰でも自由にダンサーと踊ることが出来る、特に風俗業の色合いが強い下級のダンスホールで働くダンサーたちは、従来の遊女の性質も帯びている。しかしいわゆる「紅舞女」(高級ダンサー)たちの持つイメージは、従来の遊女の若さと美貌に加えて、身を纏う華やかなドレスに、滑らかなフローリングやきらきらと輝くシャンデリアを持つ高級感溢れる洋館の中の広々としたホール、そして心を躍らせる西洋音楽を生演奏する外国人のバンド(当時フィリピン人楽師が圧倒的に多かった)、などなどによって「合成」された、すなわち、眩しいほどの「西洋」そのものである。当時の左翼傾向の作家達、例えば曹禺(1910-1996)はその著名な戯曲『日出』(1935)で、こうした高級ダンサーを淫蕩と墮落の象徴として、暗黒に葬られるべき存在だと宣言しながらも、ダンサーの持つこのような華々しさを、全く無視することが出来なかった¹⁹⁾。一方、劉呐鵬(1905-1940)や穆時英(1912-1940)などの、いわゆる「新感覚派」の「モダニスト」作家たちは、好んでダンスホールやダンサーを取り上げており、彼女達に注がれた眼差しには、従来の遊女に対する男性的欲望と支配のほか、彼女達の孤独への同情も見られる。同時に男たちを掌上に遊ばせ、彼らにとって仰ぐべき女神のような存在になったダンサーやモダンガールも登場している。容貌や肉体までハリウッドの女優を髣髴させるこれらの「西洋式」ダンサーへの憧憬は、西洋文化そのものへの憧憬とも直結している²⁰⁾。むろんこれと似たよう

なダンサー像は、日本の近代文学にも見られる。中国の作家たちに大きな影響を与えた横光利一（1898-1947）が書いた『上海』（改造社、1932）に現れる、日本人を相手にせず、多くの欧米人をフィアンセとして持つ「宮子」はその典型であろう²¹⁾。面白いことに、こうした「現代派」の中国作家も、時折日本人ダンサーの姿を作品の中に描いている。例えば徐霞村の「MODERN GIRL」（『新文芸』1（3）、1929年11月）はかつてのモダンガールで、今や異国の地で疲れ果てた表情を浮かべる日本人ダンサーの物語である²²⁾。そして劉呐鷗自身も、「百合子」というダンサーに恋をし、この恋物語はまた彼の「現代派」の仲間達に、日本人女性の「東洋」イメージを作る多くのヒントを与えている²³⁾。

しかし一方、森三千代が作り出すダンサー像はむしろこのような煌びやかな世界とは無縁である。いや彼女のダンサー達も、かつては同じように、ダンスホールの花形として輝いていた。友子は現役だったときに、「江南美術学校校長」である中国文人に一目ぼれされて、やがて妻として迎えらる。仲間の青柳良子もかつては「桃山の初代の花形ダンサー」だった。しかしこの華々しい経歴はすでに遠い過去となり、いまの彼女達は破滅の道へ転落している。「範太太」（範夫人）や「劉夫人」として、一時裕福と平和の暮らしを手に入れた友子／朋子は、自らそれを投げ出し、酒を飲み、血を吐き、髑髏杯を作る斎田のもとでただ茫然と日々を過ごすことになる。一方、青柳良子は、かつての花形の面影があとかたもなく消えてしまい、麻薬中毒者となり、「ゴーゴリの小説の中に^{まぶた}隤のたれさがったブーというお化け」（「根なし草」88頁）のような、かつての仲間も識別できない無残な姿になっている。しまいには「十六舗の、^{セーロッパ}苦力あいての最下等な私娼窟にころがりこんで、全く眼がみえなくなっているのにまだ、お客をとってい」（同89頁）で、結局孤独の死を迎える彼女は、身寄りがなく、故国へ知らせてやる親兄弟の宛名住所も分らないために、^{チャップ}閘北にある日本人墓地の無縁墓地へ埋葬されてしまう。かつての「名物女」の、若く華やかだった頃の姿は、いまや「幻影」にほかならなかった。

すでに述べたように、金子光晴も晩年、『衆妙の門』の中で二人の日本人ダンサー物語を語っている。いわばマスコミが作り出した「エロ爺」像に応えようとして、自分の生涯における「女性遍歴」を面白おかしく披露するこの作品は、少なくとも、上海関連の描写に関してはシリアスに感じられる部分も多い。ここではそれぞれ哀れな過去を持つ二人のダンサー、ブルー・バードで働く美人とは程遠い「不感症」の「八戒」と、^{ムーン・パレス}「月宮殿」の花形千恵が登場するが、二人は光晴の「官能的な」語りの中でも、実に深い哀愁の漂う、生身の人間として描かれたのである²⁴⁾。

このように、いわば社会の低層で身を揉まれながら必死に生きていく人々を、優越感に満ちた眼差しで「同情」するのではなく、ただ淡々と等身大の姿を描き出す、金子夫婦のこのような共通の態度は、いうまでもなく、彼ら自身の貧しい放浪の旅に負うところが大きいだろう。上海では貧しい暮らしをしながらも、自ら働く必要がない金子夫婦だったが、パリでは生計を立てるために、光晴は「男娼以外すべてをやった」し、三千代も画家のモデルや見本市の店員など様々なアルバイトをやり、時には肉体労働を強いられたこともある。このような苦い経験を持ったことで、彼らは海外にいる日本人女性の苦しみをじかに理解することが出来、そのダンサー像も、裕福な暮らしを享受している文人たちが作り出したものを超える切実さと重厚感を見せている。森三千代の「通り雨」に登場する日本人ダンサー「星子」は、主人公の勝子が彼女の「自由でハイカラ」な生活に羨望の意を表したとき、

「違う。違う。風船が浮いてるような、こんな自由なんて、たよりなくて。たよりなくて。上海みたいなところで、ひとりぼっちで稼いで、一人ぼっちで生きていると、ときどき、減茶減茶なことでもしなくてはいられなくなるのよ。」(「通り雨」210-211頁)

と返答したが、その切々とした心持は、まさしく作者本人の体験から来たものと思えてならない。

こうして、森三千代はいわゆる「上海ゴロ」の群像を、外来の旅行者的な観察眼、または優越感に満ちた文人的な眼差しではなく、むしろその中の一員としての「生活者」の目線で作り出したのである。同じ上海を題材にした作品でありながら、「春灯」シリーズは、前の「通り雨」や「病薔薇」より、目線が一段と低くなり、人物像も多彩になっている。これはすでに自伝という枠を越え、上海にいる日本人社会の、それもエリート層とは程遠い「土着派」の暮らしに密着する試みである。特に同じ女性の目線で描き出した、海外で「一人ぼっちで生きている」日本人女性の形象は、きわめてリアリティを持つ人間像となって浮びあがっている。

ところで、このような「仲間」意識とは裏腹に、中国人の苦力や車夫、「斎田」が囲う中国人の少女、そして朋子／友子の夫である中国文人などは、「他者」として描き出されていて、上海という町の持つ複雑な政治情勢をさりげなく示す作者の手腕も見られる。

3) 中国文人の妻になった友子／朋子

「春灯」シリーズの中、「女の火」と「火あそび」の二編はそれぞれ「江南美術学校校長」の「範」と「友子」,「上海美術大学校長」の「劉洽」と「朋子」の結婚生活を描いており、同じ話の違うバージョンのように見える。美術学校の校長を務め、「明るいテラスのある、赤煉瓦の、英国の設計師が設計したなかなか立派な建物」（「女の火」49頁）に住み、日本人の妻を持つこの中国文化人は、明らかに金子夫婦と交流のあった画家の陳抱一をモデルにしたのであろう。

東京美術学校西洋画科を卒業した陳抱一（1893-1945）は、神州女学校美術科、中華芸術大学、上海芸術専門学校などで西洋画を教える傍ら、美術関係の本も多数出版し、西洋画の中国への普及教育においては先駆的な指導者にもなった人物である。金子夫婦がその陳抱一に出会ったのは1926年春、彼らが初めて上海を訪ねたときに遡る。4月26日に内山完造が開いた夫婦を囲む歓迎会に、陳抱一は田漢や歐陽予倩などの中国文化人たちと一緒に出席した。そのときの様子について、三千代は次のように述べている。

白いテーブルクロスの上に、瓶いっぱい藤の花が咲きこぼれていた。それは陳さんの家の庭からの御土産であって、私が見事な藤だ、と賞めると、日本の藤よりも花が大きくって房が短いでしょう。白いのは支那では銀藤といいます。陳さんは巧みな日本の言葉で話された。それもその筈でこの方は日本の東京美術校出身で、現に奥さんは菊坂の女子美術出の日本の方だ。過日江湾なる邸宅を訪問した時、その大きなアトリエの中でお会いした時はすっかり支那婦人らしくなりすましている。ちょっと初はわからない位だった。（「上海より」光晴と共作、8巻314頁）

実際、当時の上海では日本留学を経験した中国の文化人が多数集まり、その中には日本人女性と結婚した者も少なくない。郭沫若（1892-1978）もかつて日本人の妻と大勢の子供と共に上海で暮らしていて、彼を訪ねてきた村松梢風（1889-1961）を驚かせた²⁵⁾。陳抱一は1921年、日本人の新妻を連れて帰国し、上海江湾区の自宅「陳家ガーデン」に大きなアトリエを建て、画業に励み、芸術大学を経営し、生涯で最も輝かしく活発な時期を迎えている。光晴も「上海灘」の中で陳に招かれ、その大学で「芸術講義」を講じたことや、日本人の陳夫人は、名前まで「范美と支那名に改めてい」て、夫と「伉儷むつまじ」いことなどに言及している（11巻62頁）。文化人女性の少ない上海の日本人社会の中で、陳夫人は三千代にとっても、心の通

い合うよい相手になったのではないと思われる。しかし陳抱一のアトリエと大学は二年後の上海事変の際、日本軍による砲火の犠牲となり、父の遺産に頼って生活が続いていた彼は、一夜にして路頭をさまよう身となった。日本留学の経験を持ち、日本人の知己を有し（谷崎潤一郎が訪滬する際も、陳と交友したことがあり、帰国するとき、陳から二匹の子犬をプレゼントされたこともある²⁶⁾）、さらに日本人の妻まで娶った陳にとって、全財産のみならず、命よりも大事なアトリエと作品がこのような形で失われた心の傷は限りなく大きかっただろう。親戚に頼り、粗末な借家住まいを始めた陳抱一は、その後悲惨な晩年を送り、終戦直前の1945年7月に52歳でこの世を去ったのである。「陳家ガーデン」の頃、主に花々や夫人を題材にした作品を描いていた彼は、やがて流浪の民の現実生活を主に描くようになった。晩年の絵は、暗く重く、当時の彼の心情をみてとることができる²⁷⁾。

金子光晴は上海事変の際に、「上海灘」を書き、かつての陳抱一との交流を回顧し、「芸術家の卵をあたためている江湾大学街の砂塵道は、いま兵火のまっただ中であろう」（11巻60頁）と、陳の安否を案じているが、その心配がまさに的中したことは、当の本人も予測できなかったろう。ただ三千代が書いた「数年後には砲弾ですっとなでしまった範氏の邸宅」（「女の火」49頁）という句を見ると、彼らが後にその悲報を知ったことは確かである。

陳抱一をモデルにした範（または劉）という中国文化人は、温厚で、家庭思いのよい夫、よい父親として描かれていて、家人たちの関係も「まったく古い中国の家庭の因習から解放されていて、日本の家庭でもめったに見られない、どっちかという」と極端でさえある自由な雰囲気の中で生活している」（「火あそび」18頁）のだった。

光晴は「上海灘」の中で「くたびれきったような人間の多い上海の西洋人に比べて、インテリ支那人のうちには各地方の俊秀がい」て、「新鮮で澁刺とした気分をもってい」て、特に上海の新しい女性は「知的な美しさ」と「ひらめくもの」を持っていると賞賛している。しかし「旧い習慣がさかさまになり、不必要な場所にまで妻君がのり出し、妻君を尊重することを列席一同に強請する傾向さえあ」り、「妻君はまた実に自由にふるまい、高談雄弁四筵をおどろかす」「上海の新しい家庭」にはやや閉口しているようである（11巻61頁）。逆に、三千代は「フランス人のそれによく似ている」中国知識人の「礼譲と和楽」（「上海より」8巻316頁）に大変好意を持ち、その女性尊重の雰囲気を満喫している。いうまでもなく、金子夫婦の実感も、彼らが上海滞在中、陳抱一夫婦を含む多くの中国知識人の「新しい家庭」に接した結果から得られたものであり、実際、金子夫婦と交友のあった魯迅夫婦、郁

達夫夫婦、白薇夫婦などのカップルも、まさしく因習に反する「新しい家庭」の代表である²⁸⁾。そして作品の中に見られる食後レコードをかけてダンスをしたり、麻雀をしたりして、夜更けまで過すさまや、話題が政治、文学などあらゆる方面にわたっていて、「須貝達の連中の話している内容よりも、もっと積極的で、過激で」（「火あそび」18頁）あるなどの描写も、作者の実体験に基づいたものである。こうした中国知識人との交友は、実際金子夫婦の貧しい上海暮らしを大変豊かなものにしたのみならず、後の彼らの中国理解にも大きく寄与したのである²⁹⁾。

ところで、小説の中では、森三千代は日中夫婦のハネムーンを描こうとせず、あえて二つの一見「新しい家庭」の破綻を作品の主題にしたのである。

範という人物も、よくわかっているつもりでいて、結局とらえどころがないような気もするのだった。嘘などみじんもない人だのに、時々、あらいざらいだまされているのではないかというような気がするがあった。国のちがう同士のなにかの食違いのようにもおもえるのだった。そういうことは、他にもある。たとえば、金銭についても、彼は、鷹揚にみえながら彼女がびっくりするほどはっきりした計算を立てていたりした。女の人格をあくまで尊重して、夫婦のあいだでも礼儀ぶかいのに、いざ、愛撫となるとエゴイストになるので、蹂躪されているような気がすることもある。（「女の火」51頁）

結局、「禁酒禁煙、品行方正」で、物静かで、懇切な範に対して、友子は「すがって安心していられる筈なのに、なんだかもの哀しかった」（「女の火」51頁）と思い、「自分の現在の生活が、なぜか砂漠のまんなかにもいるように不幸なものに感ぜられた」（「女の火」58頁）という。一方、劉の夫人になった朋子も、旅先で訪ねた劉の妹の「極端でさえある自由な雰囲気」を持つ、「石堀でかこまれた奥深いその家」に、「天竺とおなじかびくさい古めかしい、雑然としたもの哀しいもののおいを感じる」（「火あそび」18頁）のであった。

朋子には、これだけいても中国や中国人が、まだわからない。底怖ろしく、ほんとうに信用していいものかどうか不安だった。夫の劉洽に対しても、それはおなじことだった。

野獣のように心のしれない、剽悍な斎田のような男ですら、温厚な紳士の劉よりも、気心がよくわかった。（「鬍髯杯」53頁）

このような夫婦の間に横わたっている壁は、もちろん国際結婚ゆえの、「生活の末端に及ぶ理解のずれ」が大きな要因であろう。しかもこの結論は、作者の陳抱一夫人との付き合いや、後にヨーロッパから帰国してから、自ら中国人の若い将校鈕先銘（1912-1996）との恋愛を経験しただけに、極めて実感のこもるものになっている。しかし、「理解のずれ」より越え難いのは、日中両国の政治情勢がもたらす共存不能という厳しい現実である。小説の中で、範宅に遊びに来る若い学生達の間では、「排日思想が盛ん」で、「日華親善を信条にしてい」る範も彼らの前ではすぐに「たよりなくな」り、友子は「範玉秀（朋子の中国名）のつもりできいていても、だんだん、きいているのがつらくなった」（『女の火』49頁）という。現実生活の中でも、範氏（陳抱一）の豪邸自体が上海事変の砲弾の下に粉微塵となり、日中戦争は彼ら「敵国人」同士で結ばれた夫婦にとって、大きな試練になる。亡命先の日本で盧溝橋事変の報に接した郭沫若が、日本人の妻と五人の子供を残して、直ちに祖国へ帰ったことはよく知られているが、実際日中戦争が勃発してから、政府の命令に従い、日本人の妻と別れた中国人も少なくなかった³⁰⁾。森三千代自身も、鈕先銘との恋仲が戦争により引き裂かれる運命に遭った。こうして、たとえ平穏で新しい思想のもとに築き上げられた異国婚姻も、祖国同士の敵対関係の下では、破綻へ向かうしか道がないという作者の設定は、悲しいほど真実味を帯びている。

4) 上海事変を迎える朋子

ところで、本来金子夫婦の上海滞在期間は1928年末から1929年春まで、つまり満州事変の前であったが、三千代は「春灯」シリーズの最終篇「根なし草」の時代背景を、あえて1932年上海事変の前夜として設定している。

日本の旅館や、商店が並んで、門口に笹を立て、かたちばかりの正月飾りをしていた。呉服屋の店窓には、大きな押絵の羽子板がかざっており、初春めいた駭蕩とした気分が、わずかにこの街のへんだけにながれていた。平静にはちがいがなかったが、その底に反日の気運が盛りあがって、次の歳、一九三二年は、あんまりいい年ではなさそうだという予感を誰もが抱いていた。そんな浮き立たない気分が反映しているせいか、年のくれらしく活気がなく、ひっそりとしていた。遊興の巷だけが、不景気しらずな顔をしてどんちゃん騒ぎ立っているのさえ不自然な感をふかくした。あそんで、昼前から酔っぱらっている人達の顔ぶれ、職業を点検すれば、アブノーマルな世相のうごきがよくわかった。呉淞路^{ウーソン}の大通りを、三人の紳士が肩を組み、

千鳥足をしながら、彼女がゆく方から近づいてきた。一人が調子外れに歌っていた。一人はしきりに罵り、怒号していた。（「根なし草」92頁）

この時点すでに上海を離れていたはずの森三千代が、戦争前夜の日本租界の様子をこれほどの確に捉えていることは、賞嘆すべきであろう。作品の中で中国人の少女に暴行を加えた斎田、彼を止めるところか、逆に唆す朋子、病気の車夫に横柄な態度を示すおたしなど、まさしく低層に生きていながらも、現地の中国人に君臨する日本人の姿そのものを、作者は容赦なく描き出している。なかでも浴衣一枚で上海へ渡ってきた小澤英吉の、「戦争」をささやきながら他人のように豹変する場面は、正に戦争を「停滞している」己の生活の「新しいはけくち」にしようとする心理を生々しく表している。1932年1月に日蓮宗僧侶の殺傷事件が引き金になり第一次上海事変が勃発したが、森三千代はそのときの朋子の様子を以下のように描写している。

上海の在留邦人達は、続々とあがってくる陸戦隊の行進を迎えて、熱狂した。閘北一帯には、蔡廷楷のひきいる十九路軍の精英が集結していて、一触即発の危機が目の前に迫っていた。

須貝の友人のコムニストやアナキストの仲間から戦争の悪をきかされて一応納得していた朋子は、一方浪人組の小柳達から、戦争による以外日本民族の活路はないことを説かれ、それももっともおもうようなありさまで、正直を言うとどっちだかよくわからなかった。ただ、生活がにっちもさっちもゆかず停滞している現在、そこになにか、新しいはけくちがみつきりそうな、あてのないながらかすかな期待があった。案外、多くの人の気持も、大同小異におもわれるのであった。人垣のうしろから行軍をみながら、彼女も、心強さときめきをおぼえないわけにはゆかなかった。（「根なし草」92-93頁）

「日本唯一の抵抗詩人」として高く祭り上げられた金子光晴の戦争批判と比べて、森三千代のこうした「中立的な」描写は、むしろ当時一般の日本人の心理を代弁している。戦時中ほとんど作品を発表せず、ひそかに抵抗詩を書き続けた光晴と違って、三千代はむしろこの時期から多くの作品を発表し、文壇での地位を築き上げたのである。しかし2007年発見された金子夫婦と息子森乾の戦時中詩集『三人』から見られるように、侵略戦争への嫌悪、戦争から息子を守ろうとする気持は、夫婦共通のものである³¹⁾。戦時中でありながら、「敵国将校」の鈕先銘を思いつづける

三千代は、戦後「春灯」シリーズを完成した時期とほぼ同時に、鈕との再会を果たしたのである。この再会を描く森三千代の小説「新宿に雨降る」(『小説新潮』7(1), 1953年1月)には、国の壁を越える深い絆が感じられ、かつての朋子／友子夫婦間のような脆く、生ぬるい関係はもはや微塵もない。そのうえ南京大虐殺の事実も鈕先銘の口述により克明に記録され、作者の戦争認識をはっきりと表明している³²⁾。言うまでもなく、朋子は、小説家森三千代自身ではなく、作者はむしろこの人物を通して、上海事変前夜の、日本人居留民一般の精神状態をきわめて写實的に呈示したのである。

終わりに

以上、「春灯」シリーズにおける「朋子／友子」の形象を詳しく見てきたが、このような日本人女性像は、上海関連の文学作品の中でも、きわめて異彩を放つものである。もともと戦前、戦時中の上海を描く「上海もの」の多くは、紀行文やエッセイの類に属すものであり、創作文学はそれほど多くない。しかも数少ない創作の中では上海の裏社会で暗躍する中国人のマフィアや日本軍のスパイ物語が人気を呼んでおり、上海にいる日本人居留民の日常を、客観的に捉えた作品は数少なく、女性に焦点を当てたものはさらに珍しい。金子光晴の『どくろ杯』には、妻の三千代や大家の老婆に関する描写があるものの、本格的な日本人女性像の創出までには至っていない。横光利一は『上海』の中で、男に蹂躪される娼婦の「お杉」と、男の上に誇らしげに立つダンサーの「宮子」というきわめて対照的かつリアリティを持つ人物像を作り出したが(それに比べて、中国共産党員の「芳秋蘭」という人物は到底「作り物」の印象を払拭できない)、女性の心理への探求はいま一步足りていない感を与えている。前田愛は横光利一の『上海』を詳しく分析し、そこに現れる上海のイメージを殖民地都市(宮子・花・光・公園・ダンスホール)、革命都市(芳秋蘭・群衆・波・工場・街頭)およびスラム都市(お杉・汚水・塵芥・クリーク・路地)の三極構造として描き出した³³⁾が、この三つのイメージは横光利一に限らず、のちに日本文学における上海のイメージそのものとして定着したようにも思える。光晴の『どくろ杯』も、まさにその「スラム都市」のイメージを膨脹させたものであるといえよう。しかしより中間的、つまり日常的、大衆的なイメージは、日本の文学作品の中にはあまり見られていない。そのうえ上海という都市における日本人の立場の特殊性に対する認識は乏しく、さらにそれを西洋にいたときの立場と比較

することなどは、まだ十分でない。林京子（1930-）の自伝小説『ミシェルの口紅』（中央公論社、1980）は少女の目線から戦時中の上海の日常を描く佳作であるが、主人公がいわゆる上海在住者のエリート家庭に属していたために、たとえ隣人の中国人に好意を抱いているとはいえ、社会の低層に喘ぐ人々との距離は大きい。

それに対して、森三千代の「朋子／友子」は、男にすぎる旧式な女性像から出発しながらも、徐々に男との対等な付き合い方を手に入れ、そして新入りから「老上海」へと移りゆく日々の中で、時には破滅の道へ転び落ちてでも、這いあがる強さをなくしていない。これは単にモダンガール、あるいは蹂躪された哀れな女という、紋切り型には嵌められないような女性像になっている。そこからは、上海の日本人居留民の日常と心理的特徴、および上海の日本人社会そのものの一斑を垣間見ることができる。さらに日中間の戦争まで一步手前の敵対関係も、二組の異国婚姻を通して、きわめて象徴的に表している。しかも日中の狭間に揺れ動く男女関係を通して国同士の関係を表し、自分の中国への複雑な思いを吐露するような手法は、のちに光晴の『ねむれ巴里』や『西ひがし』の中にも見られ、きわめて興味深い³⁴⁾。

こうして、深みのある「朋子／友子」という女性と、作者自身の面影を持つ「勝子」（「通り雨」）や「龍子」（「病薔薇」）のような、「新しい」タイプの女性とあわせて見ると、同じ上海を生きる日本人女性であっても、森三千代の女性像は、実に幅広く、生き生きしている。このことは、いうまでもなく作者の実体験に負うところが多いが、森三千代の小説家としての才能を改めて証明するものではないだろうか。

ここでもう一度強調したいのは、森三千代の上海小説が、光晴の『どくろ杯』の下地になっているのではないかということである。もちろん光晴が『どくろ杯』を書くとき、改めて三千代の作品を参考にしたとは限らないが、彼がかつて三千代の多くの作品に目を通していたことは事実である。実際人物像や物語の構成から、都市の雰囲気、時にはその語り口や用語（例えば平仮名の多用や「におい」の頻出など）に至るまで、夫婦の作品が多くの相似点を持っている。その理由を単に彼らの上海体験の共通性に帰結するのはとうてい無理があると思われる。むしろかつての夫婦の共同作業、または小説家としての妻の創作から、光晴が多くのヒントを得て、それを自分の作品に生かしたというのが、事実に近いだろう。光晴の最晩年の傑作と、病に倒れ志半ばにして筆を持てなくなった三千代の作品と優劣を比較するのは酷であろうが、光晴の作品に、三千代が大きく寄与したということは、まず無視できない。そしてもし光晴が「散文詩」的な手法で独特な上海像を浮き彫りにしたとするならば、三千代は多彩な人物像と物語を創り上げ、「小説」としての作品世界

を持って、もう一つの「上海」を構築しえたといえよう。本論はその作品世界における日本人女性像に焦点を当てて論じたが、そこに描かれた上海の都市像全体への、さらなる研究を今後の課題にしたい。

註

- 1) 金子光晴『どくろ杯』、『金子光晴全集』第7巻、中央公論社、1975年、79頁。以下全集からの引用は、(巻号頁数)の形で示す。
- 2) ほかに、中国の文化人との交流を回想する「郁達夫その他」(『コスモス』7号、1947年10月)、「郁さんのこと」(『新日本文学』1950年6月、原題「郁達夫のこと」)(共に『日本人について』春秋社、1972年所収)、「田漢」、「郁達夫と魯迅」(共に『三界交友録』新評社、1976所収)、および亡くなる一ヶ月前の「風来人上海回想録」という談話(『魯迅』魯迅友の会会報61、1975年5月)なども残っている。
- 3) 金子光晴と中国、西洋、そして南洋についての研究は、まだ十分とはいえないが、主なものとして、以下の論考が挙げられる。原満三寿『評伝金子光晴』北溟社、2001年。今橋映子『異都憧憬—日本人のパリ』、平凡社、2001年(初出1993年)。石崎等「異郷の詩学Ⅱ—金子光晴と上海・北京—」『立教大学日本文学』第93号、2004年12月。藤井省三「上海の梁山泊 光晴、魯迅、内山完造」、『太陽』No.433「特集金子光晴アジア漂流」、1997年4月。大橋毅彦「金子光晴 どぶ泥のにおいの発見」、和田博文ほか『言語都市上海』、藤原書店、1999年。中村誠「金子光晴における〈反帝国主義〉と〈大東亜共栄圏〉」『昭和文学研究』第52集、2006年3月。
- 4) 髑髏杯に関する記述は主に『どくろ杯』(『金子光晴全集』第7巻)94-95頁、104頁、126-129頁などの箇所に見られる。
- 5) 森三千代「髑髏杯」、『新小説』5(2)、1950年2月、55頁。引用文は新字体、現代仮名遣いを用いる。以下森三千代上海関連作品からの引用は、(題名頁数)の形で示す。
- 6) 『戦国策』216「晋華陽之孫」には「趙襄子最怨知伯、而将其頭以為飲器」の記録が見られる。新釈漢文大系『戦国策』中、明治書院、1993、709頁。同じ物語は後に『史記』の「刺客列傳」にも書かれている(同大系『史記』九(列傳二)、398頁)。また『漢書』「西域傳」第六十六上にも「老上单于殺月氏、以其頭為飲器」という記述が見られる。中華書局、1997年版、3891頁。一方、日本でも織田信長が浅井長政父子の髑髏に朱塗りして杯にしたことは『浅井三代記』にある。近藤瓶城編『改定史籍集覧第六冊通記類』通記第二十七『浅井三代記』(臨川書店復刻版、1997)、277頁。
- 7) チベットの髑髏崇拜については、色川大吉「チベット人の原郷」、松本栄一『極限の

高地『チベット世界』新装版（小学館，1994年），149頁を参照されたい。

- 8) 例えば以下のサイト<http://www.spellowhouse.com/gothicgoblets.php>ではイギリス詩人バイロンが自宅の庭で発見した髑髏を使って作らせたと言われる“Lord Byron Skull Goblet”が175ポンドで売られている。
- 9) 日美アートオークション第60回オークション（2008年1月28日，29日開催）出品リスト日本画部門60. B-29による。ちなみにB-28も光晴作画賛色紙「阿片また〜人生」であり，二枚は共に未発表の作品である。<http://www.nichibi-art-auction.co.jp/jituseki/60/60list.htm>。
- 10) 今橋映子前掲書429頁を参照。
- 11) 金子光晴は三千代の初期の作品について，「彼女が危っかしい筆つきで書いたものを僕が一応眼を通し」と述べている（『鳥は巢に』38頁）。森乾も三千代の小説を光晴が「口述筆記した」り，夫婦と一緒に考案して創作したりすることがあったと証言している（森乾『父・金子光晴伝 夜の果てへの旅』，書肆山田，2002年，119，266頁）。そして後に三千代が病気で手が不自由になってからは，光晴が妻の口述を筆録したことがあるという事実も，桑山史郎の調査によって明らかになっている。同「森三千代未発見日記」解説，中部大学国際人間学研究所編『アリーナ』2，2005年3月，170頁。
- 12) 光晴はパリでの生活がいき詰まって，友人を頼りにリヨンへ行ったが，その友人というのが同名の別人とわかり，とうとう自殺を決意するまで追い込まれた。金子光晴『ねむれ巴里』『リオンの宿』（7巻279-280頁），今橋映子前掲書452-456頁を参照。
- 13) 古厩忠夫「総説 上海—重層するネットワーク」日本上海史研究会編『上海—重層するネットワーク』，汲古書院，2000年，5-6頁を参照。
- 14) 森乾・増田与「森三千代の文学と東南アジア」，早稲田大学社会科学研究所『社会科学討究』第35巻第2号，1989年12月，578頁。
- 15) 陳祖恩『尋訪東洋人—近代上海的日本居留民（1868-1945）』，上海社会科学出版社，2007年，39頁を参照。
- 16) 金子光晴は『どくろ杯』（7巻100頁，124頁）や『衆妙の門』16（『面白半分』1973年10月号，18頁）の中でもこのことについて触れている。
- 17) 森三千代「柳剣鳴」，『婦人文芸』1934年8月号，16頁。
- 18) 上海のダンスホールについては，薛理勇「旧上海的舞女和跳舞厅」，同『旧上海租界史話』，上海社会科学院出版社，2002年，274-279頁；馬軍『1948年：上海舞潮案』第1章，上海古籍出版社，2005年，1-24頁；李欧梵著，毛尖訳『上海摩登—一種新都市文化在中国1930-1945』，北京大学出版社，2001年，28-35頁などを参照。

- 19) 『日出』は社交場の華、陳白露を主人公とする四幕劇であり、彼女を淫蕩と墮落の象徴として批判する一方、その私生活の華やかさも描いている。陳の最後のセリフは「太陽が昇ってきたわ。暗闇は後ろに残された。でも太陽はわたしたちのものではないわ。わたしたちはもう眠りに入る時よ」というものである。『曹禺文集』1, 中国戯劇出版社, 1990年所収。
- 20) 穆時英『上海的狐歩舞』, 経済日報出版社, 2002年; 劉呐鷗『都市風景線』, 中国文聯出版社, 2004年; 施蛰存『薄暮の舞女』, 中国文聯出版社, 2004年などを参照。なお李欧梵前掲書第六章(202-245頁)も劉呐鷗と穆時英が描いたダンスホールとモダンガールについて詳しく論じている。
- 21) 横光利一『上海』, 『定本横光利一全集』第3巻, 河出書房新社, 1981年。
- 22) 徐霞村「MODERN GIRL」, 嚴家炎編選『新感覚派小説選』, 人民文学出版社, 1985年所収。
- 23) 劉呐鷗は1927年の日記に百合子との恋を詳しく披露している。『劉呐鷗全集』第5巻, 『日記』, 台南県文化局編印, 2001年, および齊藤敏康「舞王・劉呐鷗の恋—公表された一九二七年の『日記』から」, 『アジア遊学』62・特集「上海モダン」2004年4月を参照。なお中国の「現代派」作家が描いた日本人女性像については, 中村みどり「都市上海の中の「東洋」幻想—穆時英「PIERROT」論」, *Waseda Global Forum* (3), 2006年を参照した。
- 24) 金子光晴『衆妙の門』16-19, (『面白半分』1973年10月-1974年1月連載)による。
- 25) 村松梢風「不思議な都「上海」」『中央公論』第38巻第9号, 1923年8月を参照。
- 26) 谷崎潤一郎「上海交遊記」『谷崎潤一郎全集』第10巻, 中央公論新社, 1982年, 598頁による。
- 27) 陳抱一についての研究はまだ少なく, 本論は菊池三郎「陳抱一と中国の西画」〔上〕〔下〕『桃源』10-11号, 1948年9, 10月, 魯忠民「画家たちの20世紀(7)・狂わされた運命と芸術 陳抱一」『人民中国』日本語版2001年7月号を参考にした。
- 28) 三人は当時共に親に決められた結婚相手を見捨て、自由恋愛で結ばれた恋人と同居していた。
- 29) 森三千代と魯迅、郁達夫、白薇などの中国知識人たちとの交流については、拙稿「森三千代の上海」を参照されたい。
- 30) 1937年春、日本人女性長谷川テル(1912-1947)が中国人の夫劉仁(1909-1947)を追って上海へ渡ってまもなく、日中戦争の勃発と第二次上海事変に遭遇した。国民党政府は日本人女性と結婚している中国人にその妻を日本に帰国させることを命じる戦時布

告を出したが、劉仁はそれに従わず、妻を庇い続けた。そして中国に残ったテルも「緑川英子」の名で、八年にわたり抗日反戦同盟に参加し、主に日本兵向けの反戦放送の仕事に従事することになる。『長谷川テル』編集委員会編『長谷川テル—日中戦争下で反戦放送をした日本女性』、せせらぎ出版、2007年。

- 31) 金子光晴・森三千代・森乾『詩集「三人」』、講談社、2008年、またNHK・ETV特集「父とチャコとボコ～金子光晴・家族の戦中詩」（2008年1月20日放送）を参考にした。
- 32) 森三千代と鈕先銘については、拙稿「夫が描いた中国人女性、妻が愛した中国人男性—金子光晴と森三千代」東大比較文学会『比較文学研究』91号、2008年6月を参照されたい。
- 33) 前田愛「SHANGHAI 1925」、同『都市空間のなかの文学』筑摩書房、2004（1982年初版）、495-498頁。
- 34) 中国人女性「譚嬢」（『ねむれ巴里』）や「白素貞」（『西ひがし』）と光晴との恋愛譚については、注32の拙稿を参照されたい。