

Title	姜敬愛の後期小説の研究：物象化した主体の形象化の方式
Sub Title	A study on the Kang Kyoung-Ae's novels in the late 1930's
Author	申, 明直(Shin, Myoung-Jik)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2003
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 言語・文化・コミュニケーション No.30 (2003. 3) ,p.1- 22
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032394-20030331-0001

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

姜敬愛の後期小説の研究

——物象化した主体の形象化の方式——

申 明直

1. はじめに

1931年『朝鮮日報』に短編「破琴」を発表して文壇に登壇した姜敬愛^{カン・ギョンエ}は、1938年に「コムドゥンイ」を『三千里』^{サムチョルリ}に発表するまで、2編の長編と2編の中篇を含む23編の小説作品と7編の詩、そして21編のエッセイなどを発表した。これらの作品数は熾烈であった当時の時間（ファシズムが強化された時期）と空間（抗日革命の根拠地としての間島〔白頭山北方の旧満州一帯を指す〕を形象化するのには決して少なくないものである。

これを一般的な区分法に従って三つの部分に分けると以下ようになる。第一期は「破琴」(31年)から「有無」(34年)までの作品が発表された、まだ姜敬愛の成熟した姿が現れていない時期である。円熟期と呼ばれる第2期は「塩」「人間問題」等が書かれた時期であり、「同情」(34年)から「コムドゥンイ」(38年)¹⁾が発表されるまでの作品は彼女の最後の時期に該当する。このなかでこの論文の関心は、34年末を基点として悪化を始める間島地域の情勢²⁾と関連した彼女の後期の作品³⁾にある。

まず、これまでなされてきた姜敬愛研究を概括すると、姜敬愛が作品活動を行っていた当時の書評やペク・チョルの‘自然主義的な素朴なリアリズム’評、そして70年代以後の論文等があるが、前者の2つについてはこの論文では直接の考慮の対象とはしない。この論文の主たる関心は、70年代以降新しく発表され始めた論文⁴⁾の中でも、ルカーチの典型論に根拠を置く、社会主義リアリズムを元にした研究に対する批判的検討にある。

イ・サンギョンの二つの論文⁵⁾とイ・ウンギョン、キム・ジョンウォン等の論文⁶⁾はその代表的な論文である。これらの論文は作品において形象化された人物と表れた展望が現

実と持つ関連性に注目しつつ、「人間問題」と「塩」を除いた他の作品、特に後期の作品については否定的な評価を主として下している。その根拠として挙げられているのは、肯定的人物を通じた展望と典型性が十分に提示できなかったという点、自然主義的色彩が濃く作中人物の心理描写に重きがおかれているという点、などだ。

イ・サンギョンの二つ目の論文⁷⁾はこのような論点をより鮮明に提示している。彼は論文の中で抗日パルチザンの形象化が不可能になった1935年以後の姜敬愛の後期の作品には、「塩」のような典型的生も、「人間問題」のような典型的状況も形象化できなかったと指摘している。付け加えると、これは‘自分自身に対する反省’と‘最も窮乏した状況と苛酷な現実に対する告発’であるという面において肯定的評価を下していた先行論文⁸⁾の論旨を変えるものとして、ルカーチの典型概念に彼がより忠実であろうとしたことを示す部分でもある。

‘平均性の克服’と‘典型性の克服’を達成した「人間問題」と、‘平均性の浸潤’として現れる以後の作品とに区分して評価したキム・ジョンウォンの論文や、未来への展望の有無に焦点を当てて後期の作品を部分的に評価しているイ・ウンギョンの論文は、研究方法の面においてこれの延長線上にある論文といえる。

しかし、このような接近方法は姜敬愛の後期の作品に対する開かれた評価を下せないという点で問題がある。テキストに対する評価をそのテキストが位置する各々の特殊な時間と空間に基づくことなく、普遍的時間と空間において要求する特定の尺度を全ての作品に一般化して適用しようとする愚を冒しているためだ。

姜敬愛の後期の作品に対する評価は、暴圧的なファシズムがより一層猛威を振るい、一切の希望も見えなかった特殊な時間⁹⁾と、満州事変以後中国侵略の前哨基地化のために相次いで行われた大規模な討伐によって焦土化した特殊な空間¹⁰⁾である‘間島’についての形象化に基づかねばならない。

肯定的人物を通じた展望を描ききれなかった時空間における形象化の方式は、それが可能であった時空間における形象化の方式とは異なるほかなく、それゆえ姜敬愛の後期の作品は、変化した時空間における形象化の方式に値する作品として再評価されなければならないであろう。

このように変化した時空間に基づく形象化の方法として姜敬愛が着目しているものは‘変節’のモチーフと‘人身売買’のモチーフである。客観的状况に直面した主体の対応様式をより克明に表しているこれらのモチーフは、実存がそれ以上不可能な、それ故存在が物象化していく極端な様態をよりはっきりと表しているためだ。

これを形式の側面からより精密に検討してみる必要があるが、そうする場合主体介入方式によって姜敬愛の後期の作品は再評価されうる。後述するが、主体介入を遮断する方式によって、主体の積極的介入、または主体の置換された介入によって、彼女の後期の作品が持つ美的特質はより明瞭に表れることができるであろう。こうした検討を通じて、彼女の後期の作品は既存の閉ざされた評価から初めて自由となることが出来るであろうし、その肯定的な姿もやはり世間に認知されることになるであろう。

勿論、この場合彼女の後期の作品が持つ肯定的な姿ばかりが表れることになるわけではない。その限界もやはり私たちの前に姿を表しているためである。しかし彼女の後期の作品は全て否定的なものなのではなく、まさにこの点がこのような再評価の意義でもある。

2. 主体の極端な物象化

1930年の五・三〇蜂起以後始まった間島地域に対する日帝の討伐はその力を発揮することが出来なかったが、日帝のバルチザン内攪乱策動に巻き込まれた結果、バルチザンはその幹部500名余りが自滅するという事態が発生した。すると日帝は34年9月から35年の初めまで行われた第4次大規模討伐を強行、バルチザンは致命傷を負ったまま35年3月に根拠地を移すほかなく、36年には間島地方を完全に放棄し、ソ連との境界線地域や韓国国境地帯である南満州などの地に追われるほかなかった。

特に日帝は37年の中日戦争勃発直後、所謂「自作農創定法」を実施したが、‘満拓’などを通じて農民に対する高利貸しにより搾取を強化したばかりか、収穫したうるち米はみな二束三文で強制的に供出させ、かわりに粟やきびを彼／彼女らに供給した。このような措置によっても日帝と中国人地主の略奪、飢餓、及び寒さによって出荷量の落ち込みは続き、凍死・餓死者の数はさらに増加するほかなかった¹¹⁾。‘食べて暮らす人と同じくらい飢え死にする人があふれている’¹²⁾、生と死という実存自体が彼／彼女らの核心的な問題になったのであった。

30年代の間島のこのような問題に直面した姜敬愛は、このことを彼女の後期の作品に形象化するために、モチーフを外的・環境的側面による挫折と絶望を通じてではなく内的・主体的側面における実存自体の破棄へと接近して入り込んでいくが、その具体的モチーフは‘変節’と‘人身売買’である。

これは、‘討伐’と‘寒さ’、‘飢え’のような客観的要因より主体を根本から座礁させている主体内的モチーフとして、資本主義‘一般としての物象化’を越えた、植民地資

本主義の最も‘極端な形態の物象化’であると述べるが、これらが植民地資本主義の破片化した存在と姜敬愛との対話を成功に至らしめていることはあちこちで確認されている。

1) ‘変節’のモチーフ

① ‘変節’のモチーフが持つ意味

‘変節’という概念は相対的な概念である。それは‘たたかい’または‘たたかい’に対する支持や声援のような概念を前提としている。よって‘変節’の概念がその時期の文学の主要なモチーフになったということは、当時の社会がたたかいが不可能であった時期、挫折と絶望が支配する時期であることを間接的に暗示する。このようなたたかいの無力化と挫折を主に媒介としているのは、金と名誉、性、地位などであるが、これは主体をその内部から破壊させ、極端な物象化を誘発させるものである。

このようなモチーフを姜敬愛が彼女の前半期に形象化した作品がなかったわけでは勿論ない。「人間問題」において見ることの出来るシンチョルの変節に対する描写がこれに該当する。しかし後期の作品において形象化されている変節は、「人間問題」においてシンチョルという知識人の変節がまずチョルスのような自覚した民衆主体によって充分に楽観的な展望を回復することが出来るのとは異なり、容易には回復されない性格を持っている。

特に姜敬愛は彼女の後期の作品において、変節のモチーフを民衆の視線を借りてより凄惨で回復不可能な悲劇として形象化しているが、彼女はまた知識人の視角を通じて深化した心的葛藤と自己省察を誘発する方式を採っている。

② ‘変節’と破綻

彼女の後期の作品「暗闇」はこのような暴圧的な時代への外的変化に伴う変節がどのようにして人間を破綻させるのかをよく表している。

眼に刃がかすめているかのように、ぞっとして直視することが出来なかった。半数以上潰れた死刑囚達の写真の合い間に、首がちょきんと切られた兄が飛び出してきた。

(中略)

己未年(1919年)の討伐に遭って父を失い、またこのような姿の兄を失い、私たちが一家にはどうしてこのような悪運が巡ってくるのか、と彼女は突然そのようなことを

思いながら病院の玄関に立つと¹³⁾

間島の小病院の看護婦ヨンシルは、三一運動に呼応して間島で起こった万歳デモに対する弾圧の過程で父を失い、兄は抗日闘争の過程で死刑を言い渡され、ついに死刑が執行される。この事実を信じていなかったヨンシルが新聞の号外を通じてこれを知り、極端な絶望感を抱くことになる過程をこの作品は見せている。しかしヨンシルを実際に破綻させたのはこのような暴圧的な現実ではない。貧しい患者を愛し、自分を愛してくれた医者の変節だ。

「10年前この病院に初めて赴任して来た時、貧しい患者に限って手術費のようなものは半分にしてあげたし、また頼み込まれば一文だって出させなかった」その医者は、いまや「ポマードでオールバックにした髪を見苦しく揺らし、にごった黒い目には傲慢さがちらちら映る」医者になったのだ。変節した医者が患者を手術する過程でヨンシルは、患者の悲鳴を聞きながらついに狂ってしまう。完全な破綻を迎えたのである。

作品「母子」におけるスンホとスンホの母の事例もこれと似通っている。

百日咳にかかり借りていた家からも追い出されたスンホの母は、スンホをおんぶして漢方薬局を開いている義理の兄の家に寄って、薬でも一袋貰い、吹雪を避けて一晩泊まらせてもらおうとする。しかし「満州事変の前までは天を支えるが如く夫を支えていた義理の兄は、龍井の社会が急変し始めてからというもの、心は変わり、慕っていた義弟を昼夜誹り、自分たち母子にもそのように接するの」だ。

変節した義理の兄夫婦が彼女らを門前で冷たくあしらうや、彼女ら母子は討伐隊に追われ、夫が逃げた山を訪ねようとする。しかし彼女らを待っているのは暗闇と豪雪のみである。豪雪に埋まり意識が遠のきながら彼女ら母子が呪っているのは龍井社会の変節だ。

どこへ行こう。どこでもいい、行こう。ただ龍井からだけは出よう。不人情なこの龍井、いや金のことしか考えない奴が住むこの龍井からだけは。この龍井から離れさえすれば、私達母子のようなこんな苦境にある人たちがいるし、彼らは私達母子に冷たくはしないだろう。こんなことを考えると、夫が初めて発とうとしたその山がふと思い起こされた。¹⁴⁾

追われた夫が訪れた山、また追い出された彼女ら母子が訪れた山は、その時代の間島の唯一の希望である。しかしその山へと行く道はふさがれている。討伐隊によって焦土化した

村は、彼／彼女らの唯一の出口である山の入り口をふさいで彼女らを雪の中に埋めようとしている。討伐隊による追跡と通行禁止、そして龍井社会の‘変節’は、彼女ら母子を「どこへ行こう」という問いのみを繰り返させるよう強要しているためだ。

あらゆるものが物象化してしまった間島地域の多様な主体の変節が、「母子」のスノホとスノホの母、そして「暗闇」のヨンシルにそれぞれ抱かせたのは、‘破綻’の異なる表現である‘死’と‘精神異常’である。

③ ‘変節の可能性’と自省

また姜敬愛の後期の作品はこのような変節の問題を即自に処理せず、変節に至る過程を‘変節の可能性’を内包している知識人としての観点から自省の眼で描いてもいる。

このような‘変節の可能性’を媒介している項目は‘金’と‘性’だ。これらは彼女の後期の作品において‘時代相の変貌’と‘人間倫理’の問題として表れる。

このことを特に‘金’と関連してよく形象化している作品は「同情」である。知識人の二重的性格をよく見せているこの作品は、平凡な主婦でありながら、頭では民衆のためにといいながらも具体的な現実では打算的にしか行動できない‘私’と、12歳のときに父の借金のために売られ今は売笑婦・淫売婦として暮らす‘サヌオル’を通じて表れる。

‘私’は井戸端でよく会うサヌオルに同情し「どうにかしてでも機会を見つけて、サヌオルが逃げ出せるようになれば旅費なんかはもってあげよう」というものの、実際にサヌオルが夜中に風呂敷包みを持って訪ねてきた姿を見た‘私’は心的葛藤を感じ、ついに思いは変わってしまう。

今水害救済音楽会で3圓を寄付したけど、またお金がでていくことがあるのではないだろうか。だとすれば今月の生活がちょっと苦しくなると思うけど。多分来月だったら大丈夫、でも今は出来ないな、と心の底ではそんな思いが駆け巡りました。彼女はいつでも何も言わずに座りました。しかし彼女の顔色は時折変わるのを私は見ました。

(中略) 彼女は私のことをちらりと見ると、さっと立ち上がりました。彼女は何もいわずに飛び出していきました。私はなぜか不快感を覚えながらも、清々となりました。¹⁵⁾

帰るわけにも行かず、他へ行く術もないサヌオルは‘私’と出会った井戸に落ちて死ぬ。切迫した状況にある者には、同情から投げかけられたひとことの言葉それ自体が希望にな

りうるためである。またその希望が裏切られたとき選べるものは死しかない。

これと似たものに、‘金’を媒介とした知識人の‘変節の可能性’を描いているほかの作品として「原稿料200圓」を挙げることが出来る。D新聞に長編小説を連載して¹⁶⁾ 受け取った原稿料200圓をどこに使うべきかを巡って経験することとなる心的葛藤がそれである。

姜敬愛はここで知識人を絶え間なく誘惑している物欲を、討伐隊の圧迫を受け呻吟している周囲の同僚たちと対比させているが、このような対比を可能なものにさせているのは妻の物欲に対する夫の叱責である。

(……) 君も最近の、所謂モダンガールとか言う売女になりたいんだな。まあ一流文人として、そうしなくっちゃなんないだろう。ははは。俺はそんな一流文人の男になる資格なんぞ持ちじゃないよ。パーマをして上半身にメリケン粉をはたき、金時計にダイヤモンドの指輪をつけて羽毛のコートを着て、口先だけでは嗚呼！無産者よ、と叫ぶ、そんな文人になりたいってんだろう。とっとと出てけ！¹⁷⁾

夫の叱責は‘金’を媒介にした物欲と倫理間の葛藤を‘物欲の撤回’という自省によって帰結させている。

「ホンシクの婦人と小さい子どもの裸の姿と、骨だけ残ったヨンホの顔が恐ろしいほど思い浮か」び、「夫は監獄に行き体を震わせている彼女ら母子、監獄で心臓病に感染し、出獄して呻吟するヨンホ」を思い起こさせる。このことは、「私の手に握られた200圓余りのお金…これさえあれば彼らを救うことが」できるという倫理的認識に、「私は今でも元気だ。それに服もある。これ以上何かを望むのは虚栄、それではないか」という自省に至らしめる。

‘金’を媒介にした前述の2作品とは異なり、‘性’を媒介にした知識人の‘変節の可能性’を描いている作品は「煩悩」である。検挙され7年ぶりに出獄したRが経験する現実には、既に実を結んだ外的な変節と腐心する内的な変節である。前者が変化した時代の現実であるならば、後者はその過程への存在の変節可能性であると述べる事が出来るためだ。

出獄した彼が期待した龍井駅は「迎えにきた同志たちでいっぱい」だったのだが、「駅はがらんとしているのみ」だった。訪れた同志たちと言っても皆金儲けのために来たとか、「領事館の巡査の制服を着て」いるのみで、出獄を喜んで迎えてくれる同志を探すことは出来なかった。唯一彼を暖かく迎えてくれるのは監獄にいる同志の家族のみである。

しかし外部の世界のみが変化したのではなく出獄したばかりの自分も変わる可能性があることを「煩悩」では見せている。同志の妻であるケスンを彼は愛すようになったためだ。

同志の妻を恋しく思うようになった私、一体人として出来ることであろうか。

一時は階級のためにこの満州を止まることなく駆け回った私がこれは一体どうしたことでしょうか。正確に言えば今でも実践運動に身を浸し、敵と猛烈に戦ってこそ当然ではないでしょうか。なのに私はそんなことを考えてばかりで、前が何も見えなくなってしまうのです。こんな墮落した人間がどこにいるのでしょうか。¹⁸⁾

監獄から出てからというものだれも喜んでくれる人のいない彼を唯一暖かく迎えてくれた同志の母と妻に対するありがたみは、同志の妻への愛へと発展したのである。変節するかもしれないのは外部世界のみならず、自分自身も同志を裏切ることがあるということを見せている。このような変節を媒介しているのは‘性’である。

‘金’が「原稿料200圓」と「同情」の私をたたかいへ共に加わり、民衆への愛情へと向かうことを妨害する要因ならば、「煩悩」においては‘性’がこのような主体の決断を妨害し、同志を裏切らせてしまう要因になったのである。

このような‘金’と‘性’が媒介した知識人の変節可能性は、勿論‘自省’と言う倫理回復を試みていると言う点で、前述した「暗闇」と「母子」における主体の破綻とその性格を異とする。

しかしこれらが皆ファッショ的侵奪がより露骨化していく時代の間島の空間を‘変節’というモチーフを通じて外部世界のみならず主体すらも物象化されていく過程として形象化しているという点においては、なんら違いはない。

2) ‘人身売買’のモチーフ

① ‘人身売買’のモチーフが持つ意味

‘人身売買’のモチーフは姜敬愛の後期の作品に唯一登場するモチーフでは勿論ない。いうならば金裕貞^{キム・ユジョン}の作品「夕立」,「妻」,「秋」のような作品にもこのような人身売買のモチーフは発見される。よって人身売買のモチーフが姜敬愛の後期の作品において彼女の作品世界を特徴付けていると述べる時、それは姜敬愛の作品のみの固有の性格が存在しなければならないが、それは前期の作品と後期の作品の比較を通じて説明されうる。

即ち、人身売買というモチーフが彼女の前期の作品において勿論言及されなかったのではないのだが、楽観的展望を持った肯定的人物によってこれを克服しえた前期の作品とは異なり、彼女の後期の作品はこれを克服していないためだ。

主体の極端な物象化がより深刻化した三十年代後半の客観的条件に照応した主体の姿を、姜敬愛は彼女の後期の作品において、克服することが出来ない人身売買のモチーフを通じて形象化している。¹⁹⁾ 外部世界ではない人間内部の破綻をより直接形象化するため、姜敬愛が彼女の後期の作品において見せているのはまさに‘人身売買’のモチーフなのである。

具体的に彼女の前期の作品と後期の作品を比較してみることにしよう。前期の作品に該当する「人間問題」におけるカンナニは、息子のいない地主のジョン・ドクホのために男の子を生むため金で売られていくが、後に労働運動の先陣に立つことでこれを克服する。しかし彼女の後期の作品に登場する人身売買の対象は皆ついにこれを克服できず敗北するか挫折してしまう。

「麻薬」のポドゥギの母がそうであり、「地下村」のクンニョン、「同情」のサヌォルがそうである。彼女らは皆死によって結末を迎えるか人身売買の運命を克服できないひとびとである。肯定的人物による楽観的展望を見せることが出来ない。しかしこのような点が作品の美的特質を弱化しているのでは決してない。グロテスクな現実を絶望と悲劇で帰結させるのもやはり当時の現実に対する忠実な反映²⁰⁾ たり得るからだ。

②作品内における具現

未完の作品である「コムドゥンイ」を除くと彼女の最後の作品であるといえる「麻薬」にはこのような‘人身売買’のモチーフが最も強く形象化されている。‘麻薬’という素材自体が見せているように、絶望の世界を克服する可視的な全ての道は遮断されている。またその世界はこれを克服するための幻想的な克服方法である麻薬以外のいかなる道も許されていない。

このような麻薬を求めるために作中話者であるポドゥギの父は自分の妻を中国人商店主のチンさんに売り払うことになるが、これは客観世界を支配している物象化方式があらゆる主体をも支配することになったことを端的に見せている。

失職した後苦悩を克服できず自殺しようとした夫、チェイルとともに住む場を追われてあちこち歩き回り、いつしかアヘンを口にし大声をあげたその姿と、昨日の村の

女たちの嘲りの言葉が何層にもわたって現れるのであった。ある商店で何か盗んだところ発覚してひどく鞭打たれた夫、(中略)

「ボドゥギのお父さん、昨日家へ来たの」彼女はふと尋ねた。チンさんは嬉しくて「来たさ、金を持って行って」金という言葉に彼女はうわっと泣き出した。²¹⁾

外部世界の暴悪さは単に討伐隊によるものばかりではない。一般大衆にとってより切実に認識されていた外部世界の暴悪さはパンである。つかまって死ぬのがパルチザンの運命なら、飢え死にするのは間島人民の運命になってしまったからだ。パンは即ち実存の問題につながる。「ここでは犬の命より人の命のほうが安い」と言う「原稿料200圓」における話者の話は、間島においてありふれた飢餓についての実相が形象化された、希望の不在を説明するのに充分である。

遮断された希望における非常口はアヘンだ。アヘンは既に喪失された人間存在に単に肉体的な延長のみを許す。しかし妻の人身売買を通じて開放されたその非常口の外の空間において我々が見ることが出来るのは、商品化された人間の売買の構図と物象化した人間存在の悲劇だ。

「地下村」と「同情」において見える人間売買の形象化もこれと類似する。

『(…) さっき行ってみたらクンニョンのところのこどもは死んだんだってよ。うまくいったっていえうまくいったけど……ああ、かわいそう。どんだけ畝間を這いずり回ったんだろうね、赤ちゃんの頭はもう土まみれだったって言うじゃないの。そんな子生きてたってまた障害持ちになんだろうに、一体それでなにすんのさ。目や耳に土がいっぱい入ってたって言うけど、ああ死んでよかったんだよ！』

『(…) クンニョンはもう運が向いてきたんだよ。いつ見たって出来た子よ。あの子も目が見えないってだけで出来ないことなんて何もないじゃないか。(…) もうあんな家に嫁に行って玉の様な男の子を産んで楽に暮らすだろうよ。ああ、ちょっとはいい暮らしをしなきゃねえ……』²²⁾

肢体の不自由なチルソンが片思いする目の見えないクンニョンの母が農作業をしている途中でこどもを産んでしまったために、その子は畝間を這いずりまわって死んでしまう。しかしチルソンの母はこれを喜ぶ。目と耳に土がいっぱい入ったことで、チルソンやチルソンの妹ヨンエ、そしてクンニョンのように障害を抱えて苦痛に満ちた一生を送らねばな

らないのだから、死んでその苦痛から解放されたのだと見るのだ。

しかしそうならざるを得ない理由はやはりパンにある。一日と言えども畑仕事をしなければ生きていけない、各地に散在する飢餓という現実、チルソンの母やクンニョンの母も皆出産日の翌日にさえも畑仕事に向かわせるからだ。このような状況から目の見えないクンニョンは富豪の家の後妻として売り飛ばされることになってしまうのだ。

人身売買の現実、偶然のものではなく構造的なものであり、その構造は克服される展望を全く喪失させられたまま彼／彼女らを絶え間なく圧迫するのみだ。

(…) 私の父は農業をしていました。だけど私を12歳のときに売ったんですって。今考えてみると、借金のせいでそうしたんでしょうね。(…) 母と父はその人について行ったら白いご飯を食べさせてくれるし、きれいな服もくれるっていいながらも、私を宥めきれずに、木の枝を鞭にして私をしきりに鞭打つんです。だからどうしようもありません、私はえんえん泣きながら見知らぬ男について行ったんです。私は一歩歩くと躊躇われて、二歩も歩くと必死に抵抗しましたが、ふとふりかえってみると私の家の垣根の裏にある棗の木には実が赤く実っていました。(…) ²³⁾

「同情」のサヌオルが見知らぬ男に売られていった後、ソリ(歌)を習った後には再び料理屋へと売られ、今度は500圓の売笑婦、売淫婦になる現実の根底には、植民地農村の絶望がある。また、農村の絶望は人間関係の破産に帰結する。

売られまいと泣きながらすがりつく娘を木の枝で鞭打ってでも売り飛ばすしかない破産した父子間の人間関係は、「地下村」のクンニョンの母子、「麻薬」のボドゥギの家の夫婦間の破産した人間関係と等しい関係にあることを、我々は容易に把握できる。

3. 主体介入方式の意義・限界

‘変節’と‘人身売買’というモチーフによって形象化された姜敬愛の後期の作品に表れる主体の極端な物象化は、その形象化の方式即ち主体介入方式の多様化によってその美的特質が読者に確認される。

極端に物象化された主体の実相をよりよく形象化するため、姜敬愛は後述するが彼女の後期の作品において徹底して距離置きと認識不在による主体の介入の遮断、一人称の観点を通じた主体の積極的な介入、アレゴリーによる認識の置換などを試みている。

後期の作品においてこのように多様な主体介入方式は客観世界を世界そのままに認識することが不可能な時空間における形象化の方式として、既存のリアリズムをより豊富にさせるという意義を持つ。²⁴⁾ これはリアリズムの放棄、または自然主義化、内省小説化へ置換される性質のものではない。彼女の後期の作品において表れる形式におけるリアリズムの特性に対する批判もまた「もうひとつの」社会的側面を持っているためだ。²⁵⁾

しかしこのような形象化を行うのにあたって姜敬愛は一貫性を維持できていない。徹底して主体の介入を遮断したり、本格的な認識の置換を見せることが出来ないためだ。しかしこのような不徹底な形象化の方式は彼女の肯定的な美的特質まで毀損させているのではない。30年代後半、動揺する間島の姿を含蓄してもいるこのような形象化の方式は、客観世界に対するそれなりの迫進的（verisimilitude）な態度による結果でもあるためだ。

1) 主体介入の遮断

姜敬愛の後期の作品のなかでも以前の作品とは違いを最もはっきりと表しているのは「地下村」である。前期の作品が大方客観世界を反映するため事実描写と内部心理を併行しているのに反し、「地下村」は徹底して客観世界についての事実描写に重きをおいているためだ。30年代後半の間島の悲惨さを表現している部分は以下の通りである。

赤ん坊〔役者註：ヨンエ〕の頭には出来物がうんざりするほど出来ていて、いつも膿が乾く間がなかった。その上に細くて薄い髪の毛がべったりくっつき、そのうえ蠅がしつこくたかって離れなかった。赤ん坊はしきりにその細い指で頭を掻き篋り、かさぶたをとってはもぐもぐ食べている。²⁶⁾

前期の作品に該当する「塩」でボンヨムの母が窮乏した状況でボンヒを産む姿を形象化するために、葱の根を食べなければならないとか、みすばらしい納屋を描写するような努力をもうしていない。出来物のかさぶたを掻き篋って食べているヨンエの姿を描くことで終えている。テキストの受容過程において同情と共感を誘発する時間的余裕を姜敬愛は与えていない。赤ん坊〔ヨンエ〕に対するチルソンの憐憫と憤怒という内的心理を描写する場合も同じである。

彼は匙をかしゅんと投げ捨て、赤ん坊をさっと持ち上げると戸の外に出した。そし

で骨ばかりになった赤ん坊の尻をぴしゃぴしゃ引っ叩いたが、顔をどす黒くしてまだげえげえ吐いている。今度は皿を蹴飛ばすがしゃんがしゃん音を立ててそれを転がし、隣の部屋に入ったものの、嘔吐する声に寒気がしてじっとしていられなかった。ふとアンペラの下のお菓子のことを思い出し、それをひとつ残らず取り出して赤ん坊の前に投げ出して裏庭に出てきてしまった。彼はうろろうろ歩いてつばをべっと吐き出した。²⁷⁾

チルソンのこの社会に対する苛立ちは赤ん坊に対する虐待として表れる。それは少しは誇張して表れるが、それほどの苛立ちを含んでいる表現としても理解されうる。チルソンの赤ん坊に対する憐憫と社会への憤怒というアンビバレントな心理を、姜敬愛は物乞いしてもらったものの中でも大切にしてきたお菓子を出すという‘行為’とつばを吐き出す‘行為’によって圧縮する。各行為間の関連する細やかな心理状態への読み方を要求することによって、彼女は客観世界との持続的な距離を維持している。このような主体介入を遮断する方式がより深化しているのは「地下村」の最後の部分だ。

赤ん坊はいつの間にその布の切れ端をちぎったのか、ちぎれた切れ端から米粒のような蛆がすすっと走り出てきた。

「まあ、どうしたの。どうしたのよ！」

母は急いで這って行って布の切れ端を引っぱってはがすと、ねずみの皮がくっ付いてぶらさがり、血を吸った蛆がうじゃうじゃ落ちてきた。

チルソンは黙ったまま向こうの空を睨みつけていた。²⁸⁾

‘植民地時代最高の窮乏小説’、‘極リアリズム小説の作品’といったような評²⁹⁾を産んだ前の引用部は、客観的事実に対する極めて落ち着いた描写とは対照される、大きな衝撃を与える。その衝撃はどこから来るものなのだろうか。それは破片化し、非連続的な客観世界に対する感覚の衝突、客観世界と主体の距離、そして抑圧的な権威を破壊する一つの方式から算出されている。³⁰⁾ 黙ったまま空を睨みつけているチルソンの静的な姿のみで客観世界に対する表現することの出来ない憤怒を姜敬愛は衝撃的に形象化しているのだが、それもまた同一線上の理由に由来するものである。

しかし作品「地下村」は疎隔化が不徹底であったことも見せている。チルソンの母が苦しがる赤ん坊を見て「この涙がお乳となって流れヨンエの渴いたのを湿らすことが出来れば、胸はこんなにも痛むことはないのに」と言ったように、直接的な感情を露わにして

いる部分があちらこちらで目に付くためだ。後期の作品の限界を表す部分でもあるこのような不徹底な形象化の方式を、「地下村」はいたるところに見せている。しかしこれは、「地下村」が全般的に主体と距離を置くことによる主体の介入遮断によって、物象化した客観世界をよく表現しているという点までも疑わしく思わせるものではない。

2) 主体の積極的な介入

極端に物象化した主体の実態をより劇化するため、徹底して疎隔化による主体の介入遮断の方式とは異なり、姜敬愛は一人称の観点を通じた主体の積極的介入を試みてもいる。これをよく見せているのは彼女の後期の作品としては「煩惱」、「原稿料200圓」「同情」等がある。これは前期の作品の中で「有無」を除く全ての作品が伝記的ないしは3人称観察者の視点である一方、後期の作品は大部分1人称の観点へと変化したという事実によってよく証明されているのだが、これも変貌した時空間を反映したものなのである。³¹⁾

間島地域の村と山で展開されたたたかいと抵抗が、村は勿論村の近隣の山においてすら影を潜めてから、人と人を繋いでくれた連帯の緒とたたかいの輪が消えてしまったためだ。その結果、客観世界に対するたたかいと抵抗は、孤立した個人の内部における客観世界に対する対応様式としての時空間へと変貌することとなったのだが、姜敬愛の後期の作品において主体の積極的介入としての1人称への視点の変化はまさにこのような時空間の変貌に対する反映を意味するものである。

そして真っ黒に縦横にめぐらされた棧は恰も鉄窓のようで、わたしは竦み上がりました。それで今監獄にいる同志たちの顔が鮮明に浮かばれました。(中略)私は大胆に一步踏み込みました。2歩歩みを移しました。3歩踏み出しました。胸は激しく脈打ち、(中略)この手がケスのあの手をむんずと握り締めることを考え、壁に手を擦り付けズボンのポケットに手を擦り付けたが、それでもすっきりとせず、タオルを探して部屋中を手探りで探していると、机の角に頭をぶつけ、ようやく部屋中が洞穴のように暗いということに気づきました。³²⁾

彼女の目は光り輝きました。私は先日、どうにかしてでも機会さえつかんで逃げてもすれば、旅費のようなものはもってあげようと思ったことが頭にふと浮かびながら、あの子が旅費をもらいに来たんだなあ！と思って急にいやな気持ちになりました。³³⁾

作品「煩悩」と「同情」で表れる話者の心理描写もまた、これらの作品における視点変化が客観世界に対する主体の積極的介入の意思であるという事実をよく見せている。ケスンに対する愛と監獄にいる同志の間の内面葛藤だとか、サヌオルに対する同情と経済力との間の内面的葛藤は、時代的変貌過程であるという‘内容の社会性’を、主体の積極的介入を通じた視点変化である‘形態の社会性’によって代替していることをよく理解させる部分である。「原稿料200圓」における内的葛藤もこれと同じである。

私はもうこれ以上夫の言葉を聞きたくなかった。それでそっぽを向いて向こうの壁をまじまじと見つめたの。勿論夫の同志のヨンホだとか友のホンシクの夫人だとかを私だってかわいそうに思わないわけではないわ。だからこのお金がやってくるまでは私たちの力の及ぶところまでは助けてやりたいと思っていたけれど、実際に私の手に200圓余りのお金が握られると、その時の思いは跡形も泣く消え去ってしまったの。³⁴⁾

書簡分の形式を通じた内面告白は主体の積極的介入をより深化させるための手段である。視点の変化と書簡文形式を通じて、夫の同志に対する愛情と物質的欲求の間に発生する内面葛藤、即ち同志たちの苦痛と日常化した変節という社会変貌を「原稿料200圓」はよく見せているためだ。

しかし姜敬愛は主体の介入をより深化した形態である意識の流れ[Flow of consciousness]のような方式へまで進んではいないのだが、これは彼女の限界に起因するものでもあるが、同時に主観性への陥没を回避するための意志に起因するものとして解釈することも出来るだろう。

3) 主体の置換された介入

物象化した客観世界を形象化するためのもうひとつの主体の介入方式は認識の置換である。破片化した客観世界において統一性を回復しようとする大変な努力³⁵⁾は、姜敬愛の後期の作品において、アレゴリーによる主体の置換された介入として表れる。しかし彼女の作品において主体の置換された介入はアレゴリーがそうであるようにたやすく形象化されないが、これは姜敬愛が置かれた歴史的時空間自体がその再現を難しくしているためだ。アレゴリーによる認識の置換を通じて形象化された彼女の作品は「三男」と「暗闇」であ

る。

「三男」は小説的構成が弱い、エッセイの類であるという評価を受けてもいる。³⁶⁾しかしそれはこの作品が含んでいるアレゴリーに対する理解を看過しているためだ。題名からもわかるように「三男」は「三人の男」即ちパルチザン隊員に対するアレゴリーとして解読できる。その場合、三人の男との約束を破って逃げる運転手と助手は変節者に対するアレゴリーとして解釈可能だ。‘私’を含む乗客たちは三人の男を助けたりもするが、変節者の意図を把握できないまま、決定的な瞬間に変節者の行動に便乗し、これを後に知ってから胸を痛める無力な人間に過ぎない。より精緻に対峙された読解も可能であろうが、これを最小化してでも‘変節者’にたいするアレゴリーとして解釈するには無理がない。

特に「三男」³⁷⁾の前半部での退屈なほどの現実描写は、最後の部分における反転が与える衝撃のための配慮として把握して見ることが出来る。病を患う母を訪ねていく過程についての前半部の退屈な描写は最後の部分で母を救おうとする三人の男に対する変節によって急転しているが、これは現実の至難さとこの克服過程の至難さ、そして一瞬の変節に対するアレゴリーとして解読されうするためだ。

「暗闇」でもこのようなアレゴリーは発見される。

身を通し骨を引っかくような患者の悲鳴に彼女はすぐさま顔をあげた。患者から飛び出すお兄さん！という声。一瞬その悲鳴は兄の声のようで彼女はびっくり仰天した。
(中略)

今度は上の階の病室へと駆け込みながら考えるが、やはり視界が遠のいた。すぐにまた手術室の戸の前にきたが無意識にこみ上げてくる感情に、すぐさますたと外へと駆け出た。外は暗闇だった。³⁸⁾

最後の部分で見せる内と外のコントラストがそれである。‘内’は華やかな手術室、明かりのついている場所であり、変節した医者や華やかな暮らしがある場所である一方、‘外’はいかなる希望もない場所、絶望によって狂ってしまうしかないヨンシルのような人びとが置かれた場所である。

このような場面は作品「解雇」の最後の部分とも似通っている。

彼は部屋の片隅に置いておいた箱を引き寄せて、何着かの持ち服を引っ張り出してしっかりと結わくと、縄を切って、服をもう一度首に引っ掛けて、キセルを手探りで探

すと、戸外に出た。(中略) 居間からはまだ興に入った踊りが続いていた。³⁹⁾

親子2代で下人暮らしをしてきたキムさんを追い出した面長のパク・チョシの息子がいるところは興に入った踊りが続いているが、キムさんが足を踏み入れようとするそこは寒くてひもじい場所で、服を重ね着しなくては出られない場所である。

このような暗澹とした現実と希望の不在を姜敬愛は「暗闇」の中で内と外のアレゴリーで表現しているが、特に「暗闇」において患者の悲鳴と兄の悲鳴をオーバーラップさせる方法は、患者は苦痛を受ける民衆一般に対する、医者の変節者と加害者一般に対するアレゴリーであることを感知させてくれる。

アレゴリーと関連してそれが観察されるその他の作品として、後期作の中では未完成の作品である「コムドゥンイ」がある。この作品で彼女は‘コムドゥンイ’を時代が変わったといってすぐさま服を着替えるチェ校長と比較することで、主人が変わってもたやすく変わらないコムドゥンイを変節が一般化した時代において変わらぬ時代精神としてアレゴリー化して見せている。

しかし姜敬愛の後期の作品においてアレゴリーはまだ未熟さを免れないでいる。他の作品と取えて比較せずとも、主体の置換された認識としてのアレゴリーは様々な象徴の水準に止まっていたり、全面化しないまま部分に止まっているのだが、これは彼女の未熟さを見せるものでもあるが、客観化されたりアリティに対する愛着の意味を持つものでもある。

4) 主体の独白と対話⁴⁰⁾

主体の介入遮断と積極的介入による物象の形象化を目指している姜敬愛の作品の意義と限界は、主体の対話的・独白的方式によって、またよく説明されうる。姜敬愛の後期の作品「同情」をまず見てみよう。

彼女の手にはちっちゃな包みが握られていました。

「お姐さん、私行きます。」

彼女の目は光り輝きました。私は先日、どうにかしてでも機会さえつかんで逃げでもすれば、旅費のようなものはもってあげようと思ったことが頭にふと浮かびながら、あの子が旅費をもらいに来ただなあ！と思って急にいやな気持ちになりました。

(中略)「行行ってどこに行くのさ、急に。」

わたしはふとこんなことを言いました。それに昨日水害救済音楽祭で3圓を寄付したんだけど、またお金が出て行くことがあるだろうか。⁴¹⁾

この作品の一人称話者の‘私’は救済音楽祭に3圓を寄付した上、また思いもよらぬ寄付金のために苦悩に陥る。しかしこの作品において作家の声は、自ら目的するところに対する直接的な啓蒙方式によって主張されていない。作家の声はキーセンのサヌオルの告白と家出という行動によって、そして‘私’のヒステリックな反応という‘対話’方式によって、プチブル的な知識人の声を二重的に見せている。

このような作家の対話方式による二重的な声は作品「煩惱」においても見る事が出来る。作中話者である‘R’が一人称話者である‘私’に述懐方式の話をする方式もまた、英雄的な闘士の独白的な方式ではない。革命運動をして捕まり、7年ぶりに出獄した‘R’の姿は1人稱話者である‘私’との対話によって、力強く道徳的な主義者の姿ではない、アンビバレントで多層的な姿を見せている。

なのにいつの日か私は賊党に捕まって行ったことをきっかけとして、一躍主義者となって登場したのです。(…) なにか徹底した覚醒からではなく、雰囲気がそうだったからわたしも染まったみたいなんです。(…) 監獄の門さえ出れば、そうでなくても龍井駅に降りれば恋しい同志たちが駅に所狭しと集って迎えにきているだろうと思っていました。その時だって名誉に酔っていたことを今では多少わかってはいますが。⁴²⁾

話者‘R’の、一人称話者である‘私’に対する真っ正直な告白(対話)の過程を通じて、主義者の単声的な空威張りの泡ではない、苦悩し現に存在する人間としての多声的な主義者の姿が形象化されるに至る。客観的な当代の現実に対する憤怒とそれについての自覚によってではなく、雰囲気に押し流されて監獄生活をしたという主義者のもうひとつの姿についての告白だとか、出獄を歓迎する人波を思い浮かべる名誉欲の所有者としてのもう一つの姿を持った主義者についての形象化は、単声的な閉鎖性を克服した開放的・多声的なものによって、真実味と説得力を獲得するに充分だ。

勿論姜敬愛の後期の作品が皆このように対話による多声性のみが表れているのではない。彼女の前期の作品に比べて後期の作品においてより多声性が表れているのは事実だが、彼女の後期の作品にも作者の声が登場人物の声によってそのまま表れている作家の単一な声もまた散見される。

Kよ。君は机上で学んだその知識だけでもすばらしい。今こそ実践によって真の知識を得なければならないときだ。そうして君はただ君の社会的価値を向上させるのに尽力せねばならない。この社会的価値から離れ、それこそ交換価値を向上させることのみに没頭するなら、君は落伍者であり退廃者である。これは決して君を商品視、または物質視する発想から発せられた言葉ではない。⁴³⁾

いいや、決して違う。ただ私たちがこのざまになったことを知らねばならないのではないか……私の足を折った奴、友にあんな障害を負わせた奴は誰？わかるかね？おまえさん。⁴⁴⁾

前者の作品「原稿料200圓」において1人称話者である‘私’は、妹のKに自らのプチブル的態度を反省する内容を、手紙の形式を借りて形象化している。しかしその形象化の方式は手紙の形式それ自体が含んでいるようにとても独白的で一方的である。登場人物の声と作家の声が同一であるのみばかりか、社会科学の教科書を広げたように教化一辺倒である。‘交換価値’‘商品視’‘物質視’等の表現がそれであるが、作家はここで物象化した社会に対する形象化を放棄したまま、単声的な独白に終わっているのみだ。

作品「地下村」において表れている単声的な独白もまた後者の引用文によく表れている。産業災害労働者で今は「牛馬で挽く」白のある部屋に住む乞食が瓦葺の家の近所で物乞いをしていたチルソンと出会って発した言葉も、やはり「私の足を折った奴」、「友に障害を負わせた奴」は正に日帝とブルジョワジーだ、という話をする部分で、このことは暗示的に投じてはいるものの、その表現の方式はとても一方的で独白的である。このような言葉（独白）を媒介している‘事件’も‘時間（クロノトフ）’も設定されぬまま、偶然であった乞食によって、作家の独白を代わりに聞かせるのみだ。作品全般を通じて窒息するような窮乏相をグロテスクな方式によって形象化しているこの作品は、この部分にいたってその独特な形象化の光を顕著に落としていることは明らかである。

このような単声的な独白は姜敬愛の後期の作品より勿論前期の作品において多く表れていることは事実である。それは国内の作品においても同じであり、社会主義リアリズムに立脚した30年代初頭の作品もそのようなことと軌を一にしているためだ。よって姜敬愛の後期の作品が次第に単声的な独白を止揚、多声的な対話へと向かっていることを発見するのはさほど難しくない。より強化された暴圧的な時代条件が多声的で開かれたリアリズム

の開化へと向かう前提条件になったことは明らかだ。

4. 結び

姜敬愛の後期の作品を肯定的人物による楽観的展望を見せられない自然主義作品として一方的な評価を下してはならない。30年代後半の暴圧的な間島という時空間において極端に物象化された主体の各々の姿を姜敬愛は‘変節’と‘人身売買’というモチーフでよく形象化しているためだ。彼女はこれを主体の介入を徹底して遮断したり、積極的に介入する方式、そして主体の置換された認識によってよく形象化している。

しかし姜敬愛の後期の作品においてこのような方式は未だ試みられているのみで、その完成度はそれほど高いほうではない。主体が積極的に介入している1人称小説への変貌や認識の置換を見せているアレゴリー化の場合、国内のモダニズム作家に比べて相対的に及ばぬ姿を見せているためだ。

しかし姜敬愛は厳酷な時空間をよく形象化出来るモチーフを通じて多様な方式で30年代後半を正面から突破しているが、これは全て彼女の熱情と誠実さに由来する。この論文の足りないと感じた部分は客観世界をあまりに単純化しているという点だ。言うならば重層化している客観世界を政治的、経済的、イデオロギー的層位で分けるとか、何個かの区分化された地平に分けて分析する必要があるためだ。そればかりか、姜敬愛の後期の作品と国内のモダニズムの作品に対する比較検討も当然必要なものであろうのにそれが出来なかった。これは全て発表者の力不足に起因するものである。今後補完した論文で答えようと思う。

注

- 1) 姜敬愛の最後の作品として「コムドゥンイ」のかわりに「麻薬」を選ぶ見解もある。これは「コムドゥンイ」が完成された作品ではないという理由によるものであるが、未完といえども一定の作品世界を把握しようという点から、最後の作品としては「コムドゥンイ」を定めることにする。
- 2) 間島地域は30年の所謂‘五・三〇蜂起’を契機として反帝反封建闘争の旗印を高く掲げたが、これはバルチザンに対する日帝の大規模な討伐作戦を呼び起こすこととなった。大規模な討伐作戦は32年に第一次、32年10月と33年11月に第2－3次大討伐がそれぞれ展開されたが、大多数これを撃退した。しかし34年の9月に実施された第4次の討伐は日帝の‘堡壘戦術’と‘焦土作戦’により遊撃根拠地は大きな損失を蒙り、35年3月には新しい根拠地を求めて発つこととなって、「三年治安肅正計画要綱」(36.4－39.3)などを通じて、バルチザンは絶え間ない討伐に苦しむこ

- ととなった。従って34年末を基点として、それ以前の時期と以後の時期の違いははっきりしている。(朝鮮族小史編纂グループ、『朝鮮族小史』, ソウル:ペクサン書堂, 1989, p.154-165参照)
- 3) 第1期と第2期の作品と第3期の作品には、後述することとなるがより明確な区別がなされているため、第3期の作品は彼女の後期の作品として言及した。また姜敬愛の後期の作品に大きな影響を与えた要因として、当時の時代相の変貌以外に、姜敬愛自身の健康悪化を理由としてあげた。姜敬愛は持病により43年に長淵^{ナヤンヨン}〔現在の朝鮮民主主義人民共和国^{フダンヘ}黄海南道〕で死亡した。
- 4) 姜敬愛が植民地時代の女性作家であるという点に注目してフェミニズムの観点から叙述した論文も数多くある。
- 5) イ・サンギョン, 「姜敬愛研究」, ソウル大修士論文, 1984,
同上, 「満州抗日革命運動の文学的受容——姜敬愛論」, 『韓国文学のリアリズムとモダニズム』, 民音社, 1989
- 6) イ・ウンギョン, 「姜敬愛小説研究」, 延世大修士論文, 1989,
キム・ジュンウォン, 「姜敬愛小説の変貌過程の研究」, 延世大修士論文, 1993
- 7) イ・サンギョン, 「満州抗日革命運動の文学的受容——姜敬愛論」, 前掲書, p.164-168
- 8) イ・サンギョン, 前掲修士論文
- 9) 国内状況とこのことを比較してみても、1935年以後カップ〔KAPF/Korea Artista Proleta Federatio 朝鮮プロレタリア芸術同盟〕が解体された状況下で林和^{イム・フナ}が言及しているように本格小説が事実上不可能となった点を推してみるだけでも時間上の区分は絶対的に必要である。
- 10) 35年の初めには間島のソビエト区域を放棄せよとの指示が下りたばかりか、36年には間島の中心地域を放棄して大多数のバルチザンが東北抗日革命連軍等に参加することとなり、彼／彼女らの活動は韓国との国境地帯である南満州と、ソ連との国境地域である東北満州の奥地で活動したことによって、間島の中心地域は日帝の占領地域に変わった。
- 11) これと関連した資料として、朝鮮族小史編纂グループ、『朝鮮族小史』, 前掲書とキム・アングク他, 『東アジア年表』, ソウル:青年社, 1992等を参考にした。
- 12) 姜敬愛, 「原稿料200圓」, 『新家庭』2号, 1935, p.199
- 13) 姜敬愛, 「暗闇」, 『女性』^{ヨソ}1月号-2月号, 1937, 各p.28
- 14) 姜敬愛, 「母子」, 『開闢』^{カビョク}続刊(1月号), 1935, p.17
- 15) 姜敬愛, 「同情」, 『青年朝鮮』^{チョンニョンチョソン}10月号, 1934, p.122
- 16) 東亜日報に1934年8月から12月まで連載した「人間問題」の原稿料のこのようだ。
^{トンアイルガ}
- 17) 姜敬愛, 「原稿料200圓」, 『新家庭』2月号, 1935, p.196
- 18) 姜敬愛, 「煩惱」, 『新東亜』6月号, 1935, p.192
- 19) これと似た問題に目を向けている論文としてはチョ・ナムヒョン「姜敬愛研究」, 『韓国現代小説研究』, ソウル:民音社, 1987がある。しかしこの論文では単純なモチーフのみが説明されているのみで、前期後期の作品におけるモチーフの変異の過程または反映や、主体との関連などは捨象されている。
- 20) ‘反映’という概念は、ここでテリー・イーグルトンが指摘しているように鏡や写真機のように‘自分の外から’起こる物事を単に無気力に記録する受動的で機械的なものを意味するのではない。レーニンがトルストイの作品が1905年のロシア革命についての‘鏡’であると述べたことに対してマシュレが言及しているような、「現実について一つの角度を持っている鏡」であると

同時に、破片化した形態のなかでその映像が提示する「割れた鏡」による、そして反映しているものからばかりではなく「反映していないものからも依然と何か表現している鏡」を通じた反映を意味する。(マシュレ、『文学生産理論のために』, ソウル: ベクウィ, 1994, p.142 - 159参照) [日本語文献: ピエール・マシュレ著・内藤陽哉訳『文学生産の理論』, 合同出版社, 1969; 原典: Macherey, Pierre, "Pour une théorie de la production littéraire", Paris: François Maspero, 1966]

- 21) 姜敬愛, 「麻薬」, 『女性』第2巻11号, 1937, p.41 - 42
- 22) 姜敬愛, 「麻薬」, 『女性』第2巻11号, 1937, p.41 - 42
- 23) 姜敬愛, 「同情」, 前掲書, p.120
- 24) 既存のリアリズム作品によってリアリズムの基準を定めるのはもうひとつの形式主義に化すものだというブレヒトの指摘と(ブレヒト, 「ルカーチに対する反論」, ホン・スンヨン編訳『問題はリアリズムだ』, ソウル: 実践文学社, 1994, p.138 - 149参照), ブレヒトのこのような思考はリアリズムの概念を放棄するものではなくむしろその領域を拡張させているというイーグルトンの指摘を改めて反駁する必要がある。(テリー・イーグルトン, 『マルクス主義と文学批評——反映理論と生産理論』, ソウル: カチ, p.98 - 105参照) [日本語文献: テリー・イーグルトン著; 有泉学宙訳『マルクス主義と文芸批評』, 国書刊行会, 1987]
- 25) 作品の社会的本質は「作品の独自の存在」と「社会に対する作品の関係」という両面性によって規定されると述べているアドルノは, カフカの作品をその一例として挙げて(ルカーチが言及しているトマス・マンを念頭においていることは明らかだ), カフカの叙事様式は太古主義的だが, 物象化についてのミーメーシス(社会的に狂気が自明のものになったように文章においても狂気が自明のものになった)を見せているという指摘は多くの示唆を与える。(T.W.アドルノ; ホン・スンヨン訳, 『美学理論』, ソウル: 文学と知性社, 1984年 p.351 - 357参照) [日本語文献: テオドル・W.アドルノ著; 大久保健治訳『美の理論』, 河出書房新社, 1985]
- 26) 姜敬愛, 「地下村」, 前掲書, p.272
- 27) 姜敬愛, 「地下村」, 前掲書, p.274
- 28) 姜敬愛, 「地下村」, 前掲書, p.296 - 297
- 29) キム・ユンシク, 『韓国現代文学名作辞典』, イルチ社, 1979, p.268 - 271
- 30) イーグルトンは「衝撃」はベンヤミン美学の中心カテゴリーであると説明しつつ, これをルカーチは資本主義下において, 人間の「全体性」が破片化していることを見せる陰鬱な指標であると見る一方, ベンヤミンは典型的にここから肯定的な可能性, 進歩的な芸術形式の土台を発見していると指摘している。
- 31) ソ・ジュンソプは3人称小説から1人称小説への小説形式の転換は単純な小説形式の位置替えではなく, 社会的情況の転換を意味するものであると述べつつ, これは「内容の社会性」を「形態の社会性」へと代替させながら同時代の文学空間において自分に付与された作者の社会的機能を遂行しているものであると指摘している。(ソ・ジュンソプ, 『韓国モダニズム文学研究』, イルチ社, 1988年, p.226)
- 32) 姜敬愛, 『煩惱』, 前掲書, p.191 - 193
- 33) 姜敬愛, 『同情』, 前掲書, p.122
- 34) 姜敬愛, 「原稿料200圓」, 前掲書, p.195

- 35) F. ジェイムソンはこれを「認識的な地図描き」という名前で説明している。彼は現代の私物化と分離に抗する弁証法的思考によって、分析者自身が自ら認識していく過程としてこれを説明する。このような認識的絵画描写が意味するアレゴリーは略号転換としての解釈によって説明される。このようなアレゴリーを統一性を実現しようとはしているがそれが難しいと知っている者の恐れる身振りによって、象徴は一遍にその統一性を実現しようとする操急性が支配するものであるとそれぞれ説明している。(イ・ギョンドク、『歴史・アレゴリー・解釈』と「近代性とモダニズム」、『世界の文学』93秋を参照)
- 36) ペク・チョルは『朝鮮新文学思潮史』(ペクヤンダン, 1950)において姜敬愛の作品を「時折余りにも平凡な描写に陥ったところ」があり、「素朴で堅実なリアリズム」作品であると評しながら、その例として彼は「三男」を挙げて論じている。
- 37) 姜敬愛, 「三男」, 『新東亜』8号, 1936
- 38) 姜敬愛, 「暗闇」, 『女性』1月号, 1937, p.30
- 39) 姜敬愛, 「解雇」, 『新東亜』3月号, 1935, p.181
- 40) バフチンは彼の論文「小説の中の対話」(『長編小説と民衆言語』, 創作と批評社) [日本語文献: ミハイル・バフチン著; 新谷敬三郎他訳, 『小説の言葉』, ちくま学芸文庫, 1996] と『ドストエフスキーの詩学』 [日本語文献: ミハイル・バフチン著; 望月哲男, 鈴木淳一訳, 『ドストエフスキーの詩学』, ちくま学芸文庫, 1995] 等において、詩と小説の違いについて言及しながら、詩が文芸言語であると同時に単一の言語、統一性と画一性をもっているジャンルである一方、小説は脱中心化された地方言語であると同時に公式言語をパロディ化した多声的言語であると説明している。特に彼はトルストイとドストエフスキーを比較しながら、トルストイは「作家の視点と言葉が隅々に染み渡って、全ての物を自身の統一性に隷属させている」一方、ドストエフスキーは「作家の言葉は完全な価値を帯び、混合していない純粋な主人公の言葉と対峙されている」と説明されているが、このことは姜敬愛の作品を分析するのにひとつの大切な分析の枠を提供していることは明らかだ。
- 41) 姜敬愛, 「同情」, 前掲書, p.122
- 42) 姜敬愛, 「煩悩」, 前掲書, p.188 - 189
- 43) 姜敬愛, 「原稿料200圓」, p.199
- 44) 姜敬愛, 「地下村」, 前掲書, p.293