九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

陶晶孫の福岡時代の文学にみられる世紀末の耽美性について

小崎, 太一
九州大学大学院比較社会文化学府

https://doi.org/10.15017/4494472

出版情報：比較社会文化研究. 6, pp.27-34, 1999-10. 九州大学大学院比較社会文化研究科
バージョン：
権利関係：

『比較社会文化研究』第6号（1999）27～34頁
Social and Cultural Studies
No.6（1999），pp.27～34

陶晶孫の福岡時代の文学にみられる世紀末の耽美性について

小　崎　太　一

1

陶晶孫の文学を語るとき，福岡は欠かすことのできない場所である。

彼の文学活動は九州帝国大学医学部在学中（1919.10～1923.3），福岡[1]にくらしていた間に始められた。その時期はちょうど，同学の郭沫若を中心に，日本に学んでいた中国人留学生たちが創造社を結成（1921.6）し，機関誌『創造』（季刊）を発刊して，当時の中国文芸界に一つの潮流をうみだしたのと重なる。晶孫もその創造社の活動の中で彼の作品を発表していく。福岡は彼の文学の出発の地だった。

その福岡時代の晶孫の文学を，創造社の盟友である鄭伯奇は以下のように論じる。

> 文学理論としては，彼は別に何々主義などと主張したりしなかったが，彼の作品の風格から考えて，当然ロマン主義に属している。しかし，彼には郭沫若や成仿吾のような熱情がなく，郁達夫のような憂鬱がなかった。初期に，彼は芸術至上主義の傾向が少しあった。彼は超然自得な態度を保ち続けた。生活の苦しさは，少なくとも，彼の学生時代には絶対になかった。それで彼の初期の創作には個人の呻吟や社会への反抗など探し出せない。彼は幼いときから中国を離れており，彼の言語表現は異国風味にとても富んでいる。彼の作品は，それゆえある種独特の香りを強く帯びることになった。[2]

本論で私は，このように論じられてきた晶孫の福岡時代の文学の，特にその「芸術至上の傾向」について考えてみたいと思う。

1897年生まれの晶孫が日本・東京に渡って来たのは1906（明治39）年のことである。それ以来，九大に進学するまで彼は東京で生活する[3]が，それは高階秀爾氏が指摘する

> 明治30年代の後半から40年代の前半にかけて，わが国の美術界に，日露戦争の勝利と重なりあって，異常なまでに高揚された一時期が認められる。おそらくそれは，わが国の美術界が西欧の世紀末というものを受けとめた最初であった。[4]

ちょうどその時だった。デカダンの雰囲気を帯びたパンの会の結成が明治41（1908）年，大正期文学を代表するとともに幅広い西洋の芸術作品を日本に紹介した『白樺』の創刊が明治43（1910）年，後期印象派・フォービズムのフュウザン会の成立が大正元（1912）年である。そのような時代の雰囲気の中で，晶孫は東京の社会を通して世紀末芸術を吸収していった。彼が当時の美術界と近い関係であったことは，彼が『創造』（季刊）第1巻のために木版画を手がけたこと[5]，または

> 私は梁上君子に不満足なことが二つある……暖炉壁にあるブロンズの鹿がなくなったことと，初夏陽光の下，緑陰に憩う裸体画が額縁を残して切り取られた事である。
>
> ……あの絵は私が東京である大家に，半分以上手伝ってもらって彼のアトリエで描いたものだ。それ以来私は絵に見込みがないと知って止めたのだ。私は中学五年生でそれを描いた……

という後年の回想[6]から分かる。

そのような東京での影響を受けてうまれた福岡時代の晶孫文学であるから，そこには西洋の世紀末芸術の，中国文学への影響が当然見出せるだろう。それは従来の現代中国文学研究があまり取り上げてこなかった外部との関係，特にここでは日本を介在とした世紀末芸術の中国文学に対する影響だといっていい。岩佐昌暲先生は世紀末芸術と中国との関係に触れ，

> 世紀末文学・芸術というヨーロッパ近代の文化の移植を中国社会は結局許さなかったのではないか

と述べ，それを

中国の近代社会の文化的土壌の問題(7)

として考えようとしており，私も同じ問題意識を抱いている。

それゆえ本論では，福岡時代の晶孫文学に現れる世紀末芸術の影響を，その重要な構成要素である「夜」「水」そして「死」を指摘することを通して考えてみたい。(8)

2

福岡時代の全ての作品で，「夜」は非日常の出来事をうみ出す物語の急展開の舞台となっている。「夜」は高階氏が言うように，世紀末芸術の重要な背景であった。

> 百合や睡蓮に比べれば，向日葵に対する関心は，はるかに弱いものであった……もともとこの時代は，真昼時の輝やく太陽よりも，夕暮れの薄明りや，不吉な血の色に光る月の方をいっそう好んだ。ドビッシーやフォーレはヴェルレーヌとともに「月の光」を美しく歌い上げ，ワイルドのサロメの悲劇は，不気味な月明りの下でくりひろげられるのである。(9)

戯曲『黒衣人』（黒衣の男，1922）(10)は，湖のほとりの邸宅に住む二人の兄弟が，幻想に迷わされたか次々に命を失う物語だが，それは

> **テット**　兄さん，こんな寂しい秋の夜には，さっさとドアを閉めた方がいいよ。そして灯油をたっぷりつぎ足して，ランプをともし，ピアノを弾こうよ。兄さん，何考えてるの？
> **黒衣**　ああ，そうだね。そうしようか。お前が何も考えていない時に，僕が一人で考えてるのはよくないよね。それにもう暗くなってきた，ごらん，そこの下の方の湖の岸がもう見えなくなった。今夜は本当に真っ暗だ。湖をゆき交う船もいなくなったみたいだ，おや，風が吹いている。（室内に入る）
>
> **黒衣**　あ，灯油もすぐになくなりそうだ。灯りを小さくしようか ── 何故こんなに寒々としているんだ！ そう思わないか？ ──

という不気味な暗闇の中で展開していく。テットの死を迎えてやっと月が現われ，最後の場面では黒衣の男が死に赴くのを見届けたかのように，月はまたかくれてしまう。

『木犀』(1922)(11)は，九州の大学に学ぶ素威が回想する，彼の中学時代の，彼の小学生の時の教師トシコとすごした日々を描いた作品だが，

> それは月夜だった。庭を散歩しようか。中庭にでると，木犀がいつになく香っていた。

二人が時を過ごす「夜」には運命の予兆が影をさしている。

また，晶孫の福岡時代の文学には，世紀末的な「水」のよどみを見出すことができる。

> ボードレールの散文『人工楽園』に，アシーシュに酔ったときの精神状態を水に浸っていることに喩えるくだりだが，これはまさしく19世紀末のデカダンたちの間に浸潤していた「水への想像力（アクワティック・イマジネーション）」の源というべきものだった。たとえば，ユイスマンの『さかしま』の主人公デ・ゼッサントは自分の隠れ家を一種の巨大な水族館として作り上げ，あたかも海底に住んでいるような幻想を楽しんだりしていた。こうした水中世界の夢想は，ユイスマンに限らず，当時の文学者や美術家の主なテーマの一つであった。ＳＦ小説の先達ジュール・ヴェルヌの空想小説『海底二万里』（1870年）は，海底という未知の世界を披露し，水中世界に対する一般の好奇心を強く刺激した先駆的な作品といえる。これに引き続き，フローベールは『聖アントワーヌの誘惑』（1878年）の末尾部分で，動物とも植物とも見分けのつかない変形された水中生物の世界を繰り広げ，たちまち当時の話題を集めた。一方ポウをはじめ，テニスン，スウィンバーン，メーテルランク，ローダンバック等の詩に，耽美的・幻想的空間として水底のモティーフが頻出しはじめるのも，この時代であった。(12)

『黒衣の男』では舞台が中国の太湖湖岸に設定され，その悲劇の引き金となった幻想を，兄は湖からきた盗賊だと思う。

> **黒衣**　いや，手で手をひき，剣で剣をひきながら，やつらは僕たちをつかまえにきた！ 湖の盗賊どもが僕たちを金持ちと思ったからか？

また戯曲『尼庵』(1922)(13)では，妹を愛する兄が，妹の出家していた山頂の尼庵から彼女を連れだすが，彼女は兄との生活を望まず，湖に身を投げる。

> **兄**　ああ，破れた！ 全てが終わってしまった！ ──僕と数多くの美しい愛がともに死んでしまった！ 山頂の尼庵よ，山麓の湖よ，なぜ僕の妹をうばわねばならなかったんだ？

妹が尼庵で生活していたこと自体が死の状態であり，死の国から愛する人を連れもどそうとする，オルフェウスやイザナミの説話のような死の世界への訪問というスタイルを用いた作品であり，そこに描かれた湖の存在が，神秘性を帯びているのは明らかである。

3

この世紀末的な「水」は，小説『剪春蘿』(1922)[14]に特に明らかに見出せる。あどけない子どもの葉××が田舎の寄宿制の学校に入れられ，そこでくらしていたある日の朝，彼は何故か近くの川の中に溺死しているのを発見される。その水死のさまは

> 学校の前の川岸に剪春蘿が一つかみ散らばり ── 若い村人が二人青ざめた顔と黒い髪の葉××を川の中から引きあげた。
>
> 彼の片手には剪春蘿が一株しっかりと握られていた。

川に横たわる死体，あたりに散らばる花，そしてしっかりと握られていた一株の剪春蘿，この葉××の視覚的な水死の様を想像すれば，そこにイギリスのラファエロ前派の画家ジョン・ミレイの『オフィーリア』(1851～52)[15]に描かれた，死にゆくオフィーリアの姿が思い浮かばないだろうか。

オフィーリアは，シェイクスピアの『ハムレット』に出てくるハムレットが愛した女性であり，悲劇のうちに狂気でおぼれ死ぬことは，以下のハムレットの母の言葉に示されている。

> **妃**　小川のふちに柳の木が，白い葉裏を流れにうつして，斜めにひっそり立っている。オフィーリアはその細枝に，きんぽうげ，いらくさ，ひな菊などを巻きつけ，それに，口さがない羊飼いたちがいやらしい名で呼んでいる紫蘭を，無垢な娘たちのあいだでは死人の指と呼びならわしているあの紫蘭をそえて。そうして，オフィーリアはきれいな花環をつくり，その花の冠を，しだれた柳にかけようとして，よじのぼった折りも折，意地わるく枝はぽきりと折れ，花環もろとも流れのうえに。すそがひろがり，まるで人魚のように川面をただよいながら，祈りの歌を口ずさんでいたという，死の迫るのも知らぬげに，水に生い水になずんだ生物さながら。ああ，それもつかの間，ふくらんだすそはたちまち水を吸い，美しい歌声をもぎとるように，あの憐れな牲えを，川底の泥のなかにひきずりこんでしまって。それきり，あとには何も。[16]

そのような「シェイクスピア劇においてはせいぜい重要な脇役にすぎな」[17]かった彼女だが，世紀末芸術の中では好んで用いられるテーマになっていった。

> 彼女を初めて舞台中央へ引き出したラファエル前派の人々は，自分たちがあれほど称讃していたテニスンの女性主人公たちと同じ女性的性質を彼女のなかに見ていたのだ。彼らによるオフィーリアの花に蔽われた狂気と水死の描写に拍車をかけられて，彼女の物語は，腕に覚えのある世紀転換期の画家ならば少なくとも一度は描かざるを得ない主題となった。[18]

この川に漂うオフィーリアの姿を視覚化し，そのイメージを決定づけたのがミレイの『オフィーリア』だとされている。

> 1851年に描かれたさらに有名なミレイ作の「オフィーリア」は，彼女の死への旅路を追っている。葦間を永遠へと向かう受動的な水上の旅において女性と水とが一体となっている。可憐ではあっても空しく水中を漂うミレイの死んだオフィーリアと，気弱さと自分の運命を操る能力の欠如，悲壮な消耗品的性質と生まれつきの虚弱体質を示すヒューズの狂ったオフィーリアは，次第に，リチャード・レッドグレイヴ，ヘンリエッタ・レイ，ルイーズ・ジョプリンなどのイギリス画家が扱ったこの主題の他の多くの類似作品の手本となっていった。[19]

またこの絵は夏目漱石の『草枕』(1906) の中で重要な役割を果たしている[20]が，晶孫は後年，留学当時に漱石の作品を読んでいたと述べている。[21]

このように，直接の接触は指摘できないものの，はじめに述べたように当時の美術に親しんでいた晶孫であるから，彼の『剪春蘿』はミレイの『オフィーリア』の影響下に創作されたと考えられるのではないだろうか。

4

ただし『剪春蘿』で川底に横たわるのは，その長い髪をゆらしながら流れていくオフィーリアではなく，一人の幼い少年である。この違いの持つ意味は大きい。

世紀末芸術の中では「水」と女性・女性の溺死が，常に結びつけられて考えられていた。

> 生きているニンフらの故郷はまた死んだニンフらのそれでもある。水は最も女性的な死の物質だ……水は若くして美しい死，花ざかりの死の元素であり，人生と

> 文学とのドラマにおいて水は傲慢さも復讐もない死と，マゾヒスト的自殺の元素なのである。水は，自分の苦痛に泣くことしか知らず，眼がすぐ「涙に溺れる」女性の深い有機体的象徴なのだ。(22)

> ヴィーナスがそこから生まれ，オフィーリアがそこへ帰ってゆく運命にあったように，水は，いわば女の存在の源なのである。(23)

ガストン・バシュラールはこの「水」の持つ女性的な死のイメージを，オフィーリア・コンプレックスと呼んでいる。(24)

晶孫の福岡時代の文学にも，「水」の中の女性の死は描かれている。先程述べたように『尼庵』がそうである。また『木犀』でのトシコの死は，「水」との関わりが無いかにみえるが，素威が木犀の香りの中で彼女と過ごした時を思い出すことから示されるように，彼女は二人の空間を満たしていた木犀の香りの中に溺れたのだと読み取れる。そしてその香りは

> だが先生はすぐに顔をあげて微笑み，赤い組みヒモをひたした(25)ビンの中から色付きの水を，スチーム管にそそいだ——部屋の中じゅうを香りがうずまいた——木犀の香りが。

とあるように，その後の彼女の病死を暗示する「水」の性質を帯びていた。トシコも「水」に溺れ死んだのだ。

しかし彼女たちの死は，ミレイの描くオフィーリアの死と同じではない。世紀末芸術に描かれたオフィーリアの死は，ブラム・ダイクストラ氏が厳しく指摘するように

> オフィーリアは，狂気に陥ることによって，恋人への献身を最も完璧に立証し，花と等しい存在であることを示すために自分の体を花で埋めつくし，ついには，水死して水底に沈む運命に身を委ね，それによって，女性は従属物であるとする19世紀の男性のこのうえもなく他愛ない幻想を満足させたのである。(26)

当時の西洋社会が抱いていたこのような女性への偏見の反映であった。

晶孫の描いた女性の死はどうなのか。それは死にゆく二人の発した，次のそれぞれの言葉に示されている。

> 「ああ，僕はずっと子どもでいたいだけなんだ——」
> 「あなたも成長するわ——成長するのは，本当に嫌なこと。だけど私たちはいっしょに成長しましょう。」
> (『木犀』)

> **兄** ……ああ，言うまでもない，僕たちの幼いころの口づけ，僕は僕とお前のことを！——
> **妹** そんな話は止めて。——ああ，幼いころは本当によかった！（なきむせぶ声）
> (『尼庵』)

それぞれが口にするのは「恋人への献身」ではなく，幼さの尊重である。彼女たちは幼さのために死を撰んだのだ。

そしてそれぞれの物語の中で彼女たちの死は，残された男性に彼らの幼い日々の思い出を，思い出として，明確な形で抱かせるはたらきをした。トシコがいなくなったからこそ素威の幼年時は

> それは喜びさえまだ——「まだ」としか言えない——失われず，まだ希望と目的の中で輝いていた昔のことだ。

と回想できる思い出となって残り，また小説『洋娃娃』（西洋人形，1922）(27)でも

> 今日君がもってきたバラ——はっきりと思い出せるんだけど，以前ある日にも，こんなバラが香っていた，バラは同じさま，バラを入れた花瓶も同じさま，机も同じ，さま，だけどあの時の人たちは，今日ここに一人足りない——

ピアノの教師が思い出した少年時代は誰かの死と結びついているのが予想される。

子どもの清らかさ・無垢の尊重は，ルソーの『エミール』に端を発するロマン主義文学の主要なテーマだが，中国現代文学でもそれは五四時期文学に求められていた一つの大きな課題だった(28)。また日本でも雑誌『赤い鳥』の流行が示すように(29)，当時の晶孫を囲む文学環境では，童心の尊重は普遍的な傾向だった。

彼女たちの死は，その幼い清らかさのための死だったのだ。(30)

そしてそのような幼さのための死は，幼い子どもである葉××の死んだ『剪春蘿』でさらにはっきりする。

『剪春蘿』の中で，晶孫はミレイの『オフィーリア』の構図そのままに，葉××の手にはしっかりと剪春蘿を握らせた。オフィーリアが手にしていた花は，彼女が木の枝にかけようとした花環の残りであり，図像学的にいえば死にゆく彼女の女性としての清らかさを現わしている。

葉××の手にしていた剪春蘿はどうか。

剪春蘿は，葉××が寄宿学校に入れられて知りあった年長の友・緑弟とともに，二人で花畑で育てたものである。

葉××は父親に，

「お前は泣くしか能がない，役立たずめ！」

としかられ，恋しい家から離され，学校に強制的に入学させられた。彼の祖母の表現だと「幼いこども」であり，涙もろい純粋な少年として描かれている。

葉××が入学してからの緑弟との関係は，その葉××の汚れなき幼さの延長線上の関係だといえる。

花畑のわずかなすずしさと愛すべき剪春蘿，すがすがしくけだかい緑弟——葉××は家の中から遠くはなれていることも悲しまなくなった。

「うん，一人にしてごめんよ，ずっと僕たちはいっしょにいよう，一つの世界で生きていこう……」

そしてこの，少年たちの汚れなき関係を象徴しているのが剪春蘿である。

「この花は僕たち二人のために咲いた花だ，僕たち二人の友情の花だ！」

しかし季節の移り変わりの中で花が姿を変えてゆくのと同じように，二人のこの理想郷は永遠ではなく，二人の世界には変化が訪れる。葉××の死の前日の花畑は，

その日の午後剪春蘿はまだたくさんの残り花が美しく咲いていた

と描かれており，「まだ咲いていた」，季節の移り変わりの中で，花が散りゆくのがここの描写の中に予告されている。花は散りゆく，つまり葉××と緑弟の友情，そして葉××の清らかな幼さが失われていくのだ。

それは葉××の入学自体が

ああ，僕をここに行かせたのは全てお父さんの名誉心なんだ。

と，彼の幼年性を損なうためのものであり，いつかはそうならざるを得ないものだったことからも分かる。

それゆえ，川底の葉××が剪春蘿をしっかりと握っていたこと，それはオフィーリアの握っていた花が彼女の女性としての無垢を象徴していたのと同じように，葉××がその清らかな子どもの幼さを保ったまま死んだことを現わしているのだ。

5

このように福岡時代の晶孫文学には，清らかな幼年時代が死によって守られるという構図が見出せる。

そしてその死が讃美されている。

『剪春蘿』がオフィーリアの死にゆく姿を描いたミレイの絵に影響された小説であるならば，それは葉××の死を描いたものであり，幼さを守った彼の死を讃美するために描かれたのだ。『剪春蘿』は子どもの死を芸術作品化した小説なのだ。

『黒衣の男』では直接に子どもの死，主人公の弟・テットの死が讃美されている。

黒衣　僕の大切なテットが死んだ！ 12歳の幼いテット！
大理石の上で，
あざやかな赤い敷物の上で，
白いかんばせが金のボタンと金の襟に映しだされている。
死の神の腕の中で確かに死んだ！ 彼は貴く死んだ。
彼はあざやかに死の神の腕の中で確かに安らかな眠りについた。

テットの子どもの清らかさを保ち得たからこそ，その死は貴く，讃美されているのだ。

そして清らかさのために，テットの死は必然とされていた。

黒衣　……僕は人生の全ての試練を通り抜けてきた男だ，テットも通り抜けてきた。僕とテットはともに死の間近で生きてきた，僕たちはお前らを恐れない！

その死は当然の帰結だったのだ。(31)

子どもの清らかさ・童心が，福岡時代の晶孫文学の周囲で普遍的に求められていた大きな課題であったことは，先に述べた。

晶孫の福岡時代の文学の場合，問題は，それが子どもないしは幼年時代の思い出が，死ぬからこそ尊重されている，そしてその死自体が美化されている所にある。ピーター・カヴニー氏はこのような世紀末文学の傾向を厳しく非難する。

19世紀中葉から，無垢についての考えが大きく変化した。それは，人間が完全性に達しうる可能性をもつという生き生きとした表現であったものが，ただ単に静的に「経験」と対比させられるものとなり，そしてついには，静的どころか，実際には逃避の傾向そのものとなってしまった……ひどいばあいには，無垢のもつ「生」の積極的肯定の主張は逆転して，退行と死を指

すものになり下がっている。本来あるべき無垢と経験の葛藤は，始まる前からすでに消え失せ，かわって唯一の結論は死による敗北にしぼられてしまう。(32)

福岡時代の晶孫文学は，このような死をめぐる世紀末の耽美性を強く帯びていたのだ。

6

以上，晶孫の福岡時代の文学に見られる世紀末芸術の影響を，「夜」「水」「死」を切り口に考えてきた。福岡時代の彼の文学が世紀末色の強いものであったことが，ここで示されたと思う。

彼が過ごした当時の福岡は，行政面では上水道の敷設・道路の舗装事業など，近代都市化が達成しようとしていた時期に当たり，また文化面でも劇場や映画館・カフェやダンスホールが現われ，デパートが建とうとしていたなど，いわゆるモダンな文化が始まろうとしていた時期であった。(33)

しかし晶孫文学に描かれた福岡のイメージは，あまりいいものではない。

『木犀』の中で，晶孫はその執筆当時の福岡を

> 結局ここは田舎であり，古いやしろがあってひろびろとしているけれど，ただぼんやりと建っているだけだ。やしろの前を電車がもう通っていて，行き交う人々も全く少なくなどない。
>
> 田舎にも田舎の風味があるべきだが，ここはいくらか都会の要素を帯びていて，結局田舎かといえば田舎でないし，都市かといえば都会でもない——田舎だとしたらにぎやかすぎる，都市ならば寂しすぎる。

と表現し，また福岡での生活を，主人公の素威に

> 馬車馬の生活！……
>
> 彼の忘れることのできない幼年時代は東京で過ごされたものだった。彼はどうしても東京に留まっていたかった。駄目だとしたら，京都に行きたかった……このさらなる希望さえかなわず，落ちぶれて九州に漂いつき，全く目的などない生活を送っている，何て悲惨なんだ！

と言わせ，後年の回想(34)のなかでも，

> 本屋は丸善だけだったが，もう古典を読むのは充分だった，僕の遺伝した反抗精神がいたる所で邪魔をし，この街にそれほど関心を持てなかった。……卒業の翌日の朝にはもう汽車に座っており，日本の東北に向かっていた(35)。

と記している。晶孫は福岡での生活を全く歓迎していなかった。彼の心はそれ以前にくらしていた東京にあったのだ。

それゆえ晶孫文学の中で，福岡はただたち去るだけの場所としか描かれていない。それは郭沫若が博多湾の自然を讃美し，その中に自らの自我を歌いあげたのと対照的だった。

ここでもう一度，はじめにあげた鄭伯奇の文にもどってみよう。

> 文学理論としては，彼は別に何々主義などと主張したりしなかったが，彼の作品の風格から考えて，当然ロマン主義に属している。しかし，彼には郭沫若や成仿吾のような熱情がなく，郁達夫のような憂鬱がなかった。初期に，彼は芸術至上主義の傾向が少しあった。彼は超然自得な態度を保ち続けた。生活の苦しさは，少なくとも，彼の学生時代には絶対になかった。それで彼の初期の創作には個人の呻吟や社会への反抗など探し出せない。彼は幼いときから中国を離れており，彼の言語表現は異国風味にとても富んでいる。彼の作品は，それゆえある種独特の香りを強く帯びることになった。

彼が非難するように，晶孫の福岡時代の文学が社会とのつながりが無いことは否定できないことである。唯一執筆当時の作者の生活に触れていると思われる『木犀』の中でも，素威は九州での学生生活から顔をそむけ，幼い思い出の中に逃れているだけだ。

> 素威はまだ生きている——先生の唯一の遺品である小さな腕時計を大切に使い，不思議な時の思い出を心に抱き，自分とはひどくかけ離れている社会の中で生きている。

『黒衣の男』や『西洋人形』，『尼庵』の中でも，ただ社会からかけ離れた生活が描かれている。

これはちょうど，先に述べた晶孫文学の中の福岡という場所からの逃避と対応している。

彼は意にそぐわず福岡に流されたからこそ，これまで述べてきた耽美的な作品を描き得たのかも知れない。

関東大震災後の文学で晶孫は自らの生活や中国に眼を向けていく(36)が，その際，福岡時代の晶孫文学が帯びていた世紀末の耽美性は消え失せてしまう。そこには時代の流行の影響もあるだろうが，それよりもやはり晶孫自身の社

会に対する姿勢の変化がはたらいたと考えられる。晶孫はその社会性を獲得する代償として，自らの意志で福岡時代の耽美性をふり払ったのだ。

しかし私は，晶孫文学の流れがそうだからといって，福岡時代の彼の文学をただ乗り越えていくだけのものだったとは考えない。それが豊かな実りであったことは間違いのないことなのだから。

そして福岡時代の晶孫文学が帯びていた世紀末の耽美性は，それ以降の彼の文学の底部を静かに流れ続けていた。それは彼の文学に変化が訪れる時に，作品の中に必ず顔を現わしている。中国と帰国後の上海での小説『菜花的女子』(菜の花の女の子，1929)(37)に描かれた，少女のその後の刑死を暗示するかのように海に投げ捨てられる黄色い菜の花，日本に亡命してからの小説『淡水河心中』(1951) に描かれた，「淡水河にとっては今迄自分に殉じた多くの死体のうちの一つ」(38)である少女の死，明らかに彼女たちにはオフィーリアの姿が重ねてある。また抗日期の文学を語るとき，生死の境としての「水」の役割りを論じない訳にはいかないだろう(39)。

晶孫文学の中には世紀末の耽美性が，常に秘めつづけられていたのだ。

晶孫の福岡時代の文学は，その後の彼の文学の方向性に影響し続けていたのだ。

(平成11年度 九州中国学会大会での発表，小崎『陶晶孫の福岡での文芸創作』に加筆)

注

(1) 正確にいえば福岡市ではなく，1940年福岡市に合併された箱崎町に住んでいた(『福岡市史』3 福岡市役所 1965；武継平『福岡における郭沫若』，『九州中国学会報』36 1998 参考)。ここでいう「福岡」は当然行政区分ではなく，同じ文化を共有する地域をさしている。

(2)『導言』，『中国新文学大系』5 良友図書公司 1936

(3)『陶晶孫年譜』，『陶晶孫百歳誕辰紀念集』百家出版社 1998

(4)『日本近代美術史論』講談社 1990

(5) この点については別の場で詳しく考えてみたい。ここでは『創造』(季刊) 第1巻第1期 (横排) と第2期の裏表紙に，晶孫がアールヌーボー風の植物文様を用いていることを指摘しておく。郭沫若『編輯余談』，『創造』(季刊) 1.1 (横排) 1923；同『創造』(季刊) 1.2 1922；陶晶孫『記創造社』，『陶晶孫選集』人民文学出版社 1995 参考。

(6)『留守番日記』，『日本への遺書』創元社 1952

(7)『世紀末の毒――馮至「蛇」をめぐって』，『九州中国学会報』31 1993

(8) この問題を論じるには福岡や，それ以前に晶孫が過ごしてきた東京での，日本文化・社会からの具体的な影響について考えねばならない。また別の場で論じたい。

(9)『世紀末芸術』紀伊國屋書店 1981

(10)『創造』(季刊) 1.2

(11) 郭沫若が『「木犀」附白』(『創造』(季刊) 1.3 1922) に記すように，もともとは『Green』という回覧 (？) 雑誌の第2期 (1921) に，日本語の作品として発表された作品だが，現物が伝わらない。本論のいう『木犀』は，全てその日本語版を翻訳した中国語の作品 (『創造』(季刊) 1.3) を指す。

(12) 尹相仁『世紀末と漱石』岩波書店 1994 このような「水」のイメージが，それまでの中国文学に現われなかったといえばウソになる。例えば郭沫若の『蜜桑索羅普之夜歌』(『女神』所収) にでてくる「鮫人」など，六朝の志怪小説にもとづく語である。しかし郭の詩が田漢の『沙楽美』(サロメ) 訳 (『少年中国』2.9 1921) に寄せられたものであることが示すように，そのイメージは創造社の同人たちが日本で吸収した世紀末芸術の影響の下で用いられていたと思われる。この創造社と世紀末芸術との関わりについては，またきちんとした形で考えてみたい。

(13)『創造』(季刊) 1.4 1923

(14)『音楽会小曲』創造社出版部 1927 剪春蘿は中国原産，なでしこ科の観賞植物。和名は「がんぴ」。高さ40～90cmに育ち，5～6月ごろに直径5cmくらいの黄赤色の花を次々に開く (牧野富太郎『牧野新日本植物図鑑』図鑑の北隆社 1961 参考)。

(15) ロンドン：テート・ギャラリー所蔵。

(16) (福田恆存 訳)『ハムレット』新潮社 1988

(17) ブラム・ダイクストラ(富士川義之 等訳)『倒錯の偶像――世紀末幻想としての女性悪』パピルス 1994

(18) ダイクストラ『倒錯の偶像』

(19) ダイクストラ『倒錯の偶像』

(20) 佐渡谷重信『漱石と世紀末芸術』講談社 1994；尹『世紀末と漱石』；そして 江藤淳『漱石とアーサー王傳説』講談社 1991 参考。

(21)『創造社の想い出』，『魯迅の思い出』(内山完造 著) 社会思想社 1979；『陶晶孫氏を囲む座談会』，『三田文学』1951.7

(22) ガストン・バシュラール (小浜俊郎，桜木泰行 訳)『水と夢――物質の想像力についての試論』国文社 1969

(23) ダイクストラ『倒錯の偶像』

(24) バシュラール『水と夢』

(25) 原文「浸着紅條」，『陶晶孫選集』は「系着紅條」につくる。

(26)『倒錯の偶像』

(27)『音楽会小曲』

(28) 新村徹『中国児童文学小史 (四)』，『野草』30 1982；王泉根『"五四" 与中国児童文学的現代転型』，『中国現代文学研究叢刊』1997.1 参考。

(29) 河原和枝『子ども観の近代――「赤い鳥」と「童心」の理想』中央公論社 1998 参考。

(30) さらに言えばそれは「母親」の死だといえる。福岡時代の晶孫文学は家庭の中の母親の影がうすい。『木犀』のトシコや『尼庵』の妹は主人公にとってともに幼年時代を過ごした，母親がわりの存在である。それゆえ「母親」としての彼女たちの死は，主人公がその美しい幼年期を保ったままの「母親」との別れ，一人の男性としての出発のための死だとも言える。

このことがはっきり示されているのが小説『水葬』(1927) である。『水葬』は「記憶の中から旧作を書き出した」ものであり，私はその「旧作」が福岡時代にまで遡り得るのではないかと考える。『水葬』は母親の日本航路上での死と，彼女の水葬，そしてその後に葉山の海岸に座る，あたかも海からあらわれたかのような主人公の恋人を描いており，晶孫文学と「水」との関わりを考える上で欠かせない作品である。

(31) テット (Tett) と dead の語音が近いことも指摘せねばなるまい。

(32)（江河徹 監訳）『子どものイメージ――文学における「無垢」の変遷』紀伊國屋書店 1979

(33)『福岡市史』2 福岡市役所 1963；咲山恭三『博多中洲ものがたり（後編）――大正改元より空襲・終戦までの変遷』文献出版 1980；井上精三『博多大正世相史』海鳥社 1987；花田俊典『年表＝福岡の街と文学〈近代篇〉』,『敍説』2 1990 参考。

(34)『晶孫自伝』,『陶晶孫選集』

(35) 東北帝国大学に進学した。

(36) 小崎『陶晶孫与関東大地震』,『創造社作家研究』福岡：中国書店 1999

(37)『陶晶孫選集』

(38)『日本への遺書』

(39)『弱虫日記』,『薔薇的夢――伊達書簡』など。