

日本統治期日台文学における「憂鬱」の系譜 ——佐藤春夫「田園の憂鬱」から巫永福・翁鬧・張文環まで

王姿文

一 日本統治期の台湾と佐藤春夫

1920年代から30年代にかけて、当時の文学界の主流はプロレタリア文学あるいは新感覚派へと変わりつつあったが、この両派に共通するものは、1923年の関東大震災後に再建され繁栄していた「モダン東京」である。新しい都市の容貌と生活様式としての「モダンライフ」は当時の人々の生活と密接しており、モダン時代到来の証であった。

ところが、このモダン時代のキーワードの一つが「憂鬱」であり、その概念は佐藤春夫の代表作「田園の憂鬱」から論じたい。

佐藤春夫（1892-1964）は台湾と関係が深く、1920年には自らの憂鬱を晴らすため、友人に誘われて台湾を訪れている。この台湾旅行に基づく作品は少なくなく、「女誠扇綺譚」、「殖民地の旅」などがある¹⁾。

詩人・作家・評論家であった佐藤春夫は自らの台湾旅行について、「かの一夏の記」で、「鬱屈に堪へぬ事情」があった故に故郷に帰り久々にH君に会ったと述べている。「現に台湾の南部に開業し」ていたH君が、佐

1) 河原功の整理によると、紀行文「変わった避暑地—日月潭に遊ぶの記」（『改造』1921年7月号）、「蝗の大旅行」（『童話』1921年9月号）、「鷹爪花」（『中央公論』1923年8月号）、「魔鳥」（『中央公論』1923年12月号）、「旅びと」（『新潮』1924年6月号）、「霧社」（『改造』1925年3月）、「女誠扇綺譚」（『女性』1925年5月）、「殖民地の旅」（『中央公論』1932年9月-10月）がある。ほかに「日章旗の下に」（『霧社』所収、1936.7 昭森社）、「社寮島旅情記」（『霧社』（改訂増補）再版に所収、1943.11）がある。「佐藤春夫「殖民地の旅」の真相」『台湾新文学運動の展開—日本文学との接点』

藤に台湾旅行を誘ったのだ。佐藤が「慌しく家を出たのは六月の二十三四日」であり、「家書に故山の秋風を思ふとさすがに帰思を生じて九月のはじめに台湾の地を去った」という。しかし、藤井省三の考察によると、恐らく佐藤は大正9年（1920）7月6日に台湾に到着し、同年10月15日には台湾を立ち日本に戻っていたという²⁾。

「女誠扇綺譚」が佐藤文学で重要な作品と見なされているほか、台湾に取材した佐藤の作品は発表当時から現在に至るまで、注目を集めてきた。例えば、戦前には島田謹二「佐藤春夫氏の『女誠扇綺譚』」（『華麗島文学志—日本詩人の台湾体験—』所収、平成7年、明治書院）・新垣宏一「『女誠扇綺譚』—断想ひとつふたつ—」（『文芸台湾』第一卷第四号）などの批評が書かれ、戦後には河原功や藤井省三が「台湾における佐藤春夫」を論じている。

島田「佐藤春夫氏の『女誠扇綺譚』」によると、「女誠扇綺譚」は「安平台南地方を主とする紀行乃至写生文を骨子の一半としているということ、その紀行乃至写生文は平明洒脱な伝統的なものでなく、作者に特有な詩魂の *lyrisme* を以て貫いた艶冶極まる異国情調文学のそれであるということ」であり、「新代の思潮に鋭敏な才気と聡明な理解力とをもっていた作者は恐らくそんなところからこの種の「生命主義」ともいうべきものを学んでいて、その当時としてはまだ生々しい「美」をここに創造しようとした」のである。島田は続いて「華麗島」すなわち台湾の「文学の歴史に於けるこの作品の意義」について、「台湾人の民族的特性を意識して書こうとし、作品の背景に意味あらしめえたのは文学史的に新領土を開拓せるものといわねばならぬ」と述べ、「この物語は台湾に取材せる散文小説のうち殆んど空前にして唯一というべきである」と主張した。恐らく島田は明治期の「写生文」と大正期の「生命主義」を意識しつつ、「女誠扇綺譚」を明治期・大正期の文学史の流れに位置づけようと試みたのであろう。

また、島田の「台湾の文学的過現未」（『文芸台湾』、1941年5月）では、

2) 藤井省三「大正文学と植民地台湾——佐藤春夫「女誠扇綺譚」, 『台湾文学この百年』所収, 1998年

「台湾の文学は日本文学の一翼として、その外地文学——特に南方外地文学として進むところに意味がある」と指摘し、さらに「もしこのエグゾチスムといふ語をわれわれのやうに広義に用ひれば、この種の傾向は外地文学の主潮流のひとつたる意義を備へてゐることは、文学史のわれわれに教へるところ」だと主張し、その流れとして「森槐南や北原白秋や佐藤春夫のやうな巨匠になると、台湾の特性といふものをやすやすと文芸的制作のうちに盛り上げることが出来る」と述べている。島田は「女誠扇綺譚」での「異国情調」に注目し、佐藤春夫の台湾を題材にする作品を「外地文学」に位置づけたのであろう。

河原功は「佐藤春夫「殖民地の旅」の真相」³⁾で、1936年に昭森社から出版された『霧社』と43年再版の『霧社』を比較し、『霧社』再版では「殖民地の旅」が外されていることを指摘している。さらに、「殖民地の旅」について徹底的な調査を行った結果、登場人物には実在の人物が存在することを明らかにし、「この作品は、「女誠扇綺譚」ほどに文学的価値が高いとはいえないが、春夫の台湾印象を素直に、かなり鮮明に描き、しかも植民者と被植民者の問題をまともに取り上げているだけに、社会科学的な一面を持ち、他の台湾ものの追隨を許さない重要な作品」だと論じた。

藤井省三「大正文学と殖民地台湾——佐藤春夫「女誠扇綺譚」」⁴⁾は、佐藤春夫の台湾旅行の調査から始め、「女誠扇綺譚」及び「女誠扇綺譚」の評論について整理し分析している。その中で導かれる結論は、「女誠扇綺譚」の受容から生まれる「異国情趣」論の系譜、台湾総督府の文化戦略、「女誠扇綺譚」から見られる日本版のオリエンタリズムである。

島田、河原、藤井論文の関心は日台文学研究者による台湾文学の比較研究にあるため、「田園の憂鬱」には触れていない。佐藤の訪台は「田園の憂鬱」の発表以降のことであり、日本文壇で影響力を持っていた「田園の憂鬱」が、日本統治期台湾文学にも影響をおよぼした可能性も考えられよう。本文では「田園の憂鬱」における「憂鬱」の意味を分析し、さらにそ

3) 同注2

4) 同注1

れがどのように同時代の台湾文学に影響を与えたかを論じたい。

二 変化しつつある「憂鬱」

(一) 佐藤春夫「田園の憂鬱」⁵⁾

1916年11月に佐藤の処女作「西班牙犬の家」が発表され、その次に「病める薔薇」が幾度かの改稿を経て1918年9月に『中外』で「田園の憂鬱」と改題し発表され、1919年には単行本『田園の憂鬱』として新潮社より刊行されている。

「田園の憂鬱」の主人公「彼」は妻を連れて「TとYとHとの大きな都市をすぐ六七里の隣」に越してきた。そこは「世紀からは置きつ放しにされ、世界からは忘れられ、文明からは押流されて、しよんぼりと置かれて居る」場所である。そして、毎日「彼の沈んだ心の窓である彼の瞳を、人生の憂悶からそむけて外側の方へ向ける度毎に、彼の瞳に映つて来るのはその丘」であった。ここから作中での風景は想像中の「心象風景」に転じ始め、丘は女体に変わり、彼の目にはそれは「フェアリー・ランド」のように映った。また、彼は汽車の音が聞こえてくると、「こんな田舎へ、彼を、思ひがけなくも訪ねて来る友人があつて、(中略)それは誰であらう。Oであらうか?……Eであらうか?……Tであらうか?……Aであらうか?……Kであらうか?……」と彼は「誰か知つて居る人が、ひとり車窓に倚りかかつて居る様子」を想像するという一段落からは、彼が東京を恋しがっていることが読み取れよう。彼は幻想・幻聴・幻視の中で「憂鬱の世界、呻吟の世界、霊が彷徨する世界。俺の目はそんな世界のためにつくられたのか——憂鬱な部屋の憂鬱な窓が憂鬱な廃園の方へ見開かれている」と考え、物語は最後に「おお、薔薇、汝病めり!」という声とともに完結する。

「田園の憂鬱」が発表された1918年には、東京近郊に理想的な住宅地「田園都市」の開発を目的とする「田園都市株式会社」が設立されている。佐藤春夫が1916年4月から12月まで中里村に滞在した時、「田園都市」の

5) 本文では、『佐藤春夫全集』(臨川書店、1998-2001)を底本とする

開発は始まっていなかったが、大久保喬樹『森羅変容——近代日本文学と自然』によれば、「田園の憂鬱」の「この田園は、いかなる現実的、具体的な土地にも結びつかない全く抽象的、観念的な場であると言える。それは大正文化全般にわたる理念性、理想主義性、コスモポリタン性の反映に他ならない⁶⁾」、という。

「田園の憂鬱」で都会と対立する「田園風景」は東京を偲ぶ主人公の「心の窓である彼の瞳」によって都会の視線に転化されるだけではなく、〈フェアリー・ランド〉の場面から西洋化してもいる。言い換えれば、主人公の想像する田舎とは、都市を示す西洋の視線を表現していると言っても過言ではないだろう。つまり、小説の中に「都市・田舎」と「日本・西洋」との対比構造が潜んでいるのだ。

また、佐藤の「憂鬱」と言えば、中島国彦によると、ブレイク (William Blake, 1757-1827) から影響を受けたという。「田園の憂鬱」の中で「憂鬱」という言葉は五回しか出ていないことに対して中島は、「作品題が『病める薔薇』から『田園の憂鬱』というように、具体的なものから一つの情感へと推移していること、そして最終的には「憂鬱」という語が選ばれていること」を注目すると、「不安」や「恐怖」で自分が壊されるのではなく、それを自分の世界に逆に取り込む」というルートによって、「憂鬱」を自己に取り入れる見事な回路が既に出ていた」と述べている⁷⁾。

中島によると、「田園の憂鬱」で形象化された「恐怖」と「不安」は、「幻感」「幻影」「幻聴」は言うまでもないし、印象的な「闇」の造形、二重人格のエピソードすらある」という。ここで、「田園の憂鬱」で見られる「幻感」「幻影」「幻聴」という精神衰弱の現象にも注目したい。関東大震災が起きた翌年の1924年に佐藤が『中央公論』(4月号)で発表した「風流論」は、佐藤春夫の代表的な文芸論であり、その中では次のような一文が伺える。

6) 大久保喬樹『森羅変容——近代日本文学と自然』P.123 小沢書店、1996年

7) 中島国彦『近代文学にみる感受性』P.604-605、筑摩書房、1994

諸君子は、身体なり精神なりのひどく衰へてゐる時の或る瞬間に、もしや己の手や頭などの如き或る部分が、遽に無限に拡大したと思ふと、見る見るうちにそれが一時に芥子粒程に縮まるかのやうな一種不気味な心持に襲はれた覚えはなかつたか。(中略)無意識的に自然の偉大と人間の微小とを感得したその一瞬間の驚きが、今に我々の心の奥底にそれほど深く刻まれてゐて、我々がぼんやりとした折ふしに我知らず第一に思ひ出されることがそれなのではないだらうか。あの不気味に大きな自分の掌や、不気味に消えてなくなりさうになる自分の掌は、宇宙と人間との象徴ではないだらうか。(下線筆者)

一方、「田園の憂鬱」では次の一段落が見られる。

或る時には、稀に、その風景の代りに自分自身の頭であることがあつた。自分の頭が豆粒ほどに感じられる……見る見るうちに拡大される……家一杯に……地球ほどに……無限大に……どうしてそんな大きな頭がこの宇宙のなかに這入りきるのであらう。と、やがてまたそれが非常な急速度で、豆粒ほどに縮小される。彼はあまりの心配に、思はず自分の手で自分の頭を撫で廻して見る。さうしてやつと安心する。滑稽に感じて笑ひ度くなる。その刹那に Key-y-y-y と電車のカアブする音が、眉の間を刺し徹す。

これら幻視や、幻感、併し、幻聴とはさほど必然的な密接な関係をもつて現はれるものでは無いらしかつた。一体に幻聴の方は、彼にとつて愉快であつたに拘はらず、こんな風に無限大から無限小へ、一足飛びに伸縮する幻影は、彼にさへ不気味で、また悩しかつた。(下線筆者)

「風流」論」では、己の手や頭などの部分が無限に拡大したり芥子粒程に縮またりするのは、体や精神がひどく衰えた時に発生する状態だとしてゐる。それに対して、「田園の憂鬱」では主人公「彼」は自分の頭が豆粒ほどになったり、家や地球ほどになったりするのは、幻視、幻感、幻覚の

中で現れる状態だとしている。つまり、この二段落の中では、幻覚によって変化した身体が無限大や無限小になる想像は「精神衰弱」の表象として描かれている。さらに言えば、これは単なる表象ではない。つまり、この二作の中で己の分裂から「自我」と「宇宙」との関係を思考することは、中島の言うように、不安や恐怖を「自分の世界に取り込む」ことであり、または大久保の言うように、大正文化全般的な理念性・理想主義・生命主義の反映なのである。以上のように、「田園の憂鬱」は「『風流』論」という理論の実践と言っても過言ではないだろう。

(二) モダン表現としての憂鬱

「田園の憂鬱」発表から五年後、1923年に関東大震災が起きた。その後、「帝都復興」計画によって「東京」の都市空間の意味は大きく変わる。文学史上では、関東大震災の影響により『白樺』が廃刊となり、その後新感覚派とプロレタリア文学との隆盛期を迎えており、「モダン」がこの時代の一つのキーワードとなる。

30年代前後に都市風俗としてのモダンライフが一般化した。大衆雑誌『モダン日本』は1930年10月に創刊されているが、菊池寛はその創刊辞「モダン日本について」を次のように書いている。

最初、「モダンライフ」と云ふ名で出す筈のところ、再考の上「モダン日本」とした。「モダンライフ」では、生活様式にのみ関係することになって、内容からうすつべらになる嫌ひがある。「モダン日本」ならば、何でも入ると思ふ。刻々に変化して行く現代日本を表現して行けないのである。しかし、我々は最初の計画通り、主として生活、実際科学、娯楽、趣味、を中心とした興味本位の雑誌に編輯するつもりであるが、しかし雑誌は生き物であるから、それ自身どう云ふ成長をするか分らない。だが、常に最も尖端的な智趣と趣味とは代表して進んで行きたいと思ふ。

この菊池の言葉からは、「モダン」には「刻々に変化して行く現代」と

いう意味が窺えそうである。そして、菅野昭正は『憂鬱の文学史』の中で近代と憂鬱について言及する時、同誌同年11月号に掲載された室生犀星「モダン日本辞典」の「近代的憂鬱」という項目を引用している。

近代的憂鬱 これは既往に於けるキリスト教の憂鬱，詩人的憂鬱の反対のもので，鳥渡顔をシカめる程度の軽快なものであるらしい。

「近代的憂鬱」という項目を「モダン日本辞典」に収録したことは、「憂鬱」を「モダン」の一つと見なしていたとその証といえよう。ただ、これは伝統的な「キリスト教の憂鬱と詩人の憂鬱」と異なり「軽快な」ものであった。菅野は、「要するに「モダン」と「近代的」が取り違えられ、二つの境界が曖昧になっている⁸⁾」と指摘している。さらに、菅野は「詩人的憂鬱」について荻原朔太郎・山村暮鳥・佐藤春夫の名を挙げ、「既往」の大正世代の詩人・小説家の立場からすると、新時代のモダン派世代が金科玉条のように正面に押し立てる「軽快」は、「外部」と「内部」の均衡を壊す危険なものとして警戒すべき相手⁹⁾であると述べている。「近代的憂鬱」を語る犀星も荻原朔太郎、佐藤春夫と並んで「詩人的憂鬱」の一人であったのだ。

新時代の到来に衝撃を感じたのは犀星だけではない。犀星の「モダン日本辞典」が掲載された月号には、「モダンライフ座談会」の記録も載せられている。同座談会には有島生馬・久米正雄・菊池寛などが出席し、「モダンライフ」に関して次のような会話を交じている。

有島 一体モダンライフと云ふものでせうが、日本でどう云ふものを指してゐるのかハッキリしませんが可なり流行とか、デカダンと云ふ意味を云つてるんちやありませんか。

菊池 僕らの若いときのモダンと云ふのは思想的だつたでせう。ところ

8) 菅野昭正『憂鬱の文学史』P.16 新潮社、2009年

9) 同注8、P.24-25

が今は生活様式に就いてモダンと云ふんですから、デカダンと云ふやうな意味はなくなつてゐると思ふ——

久米 デカダンと云ふ意味はない。

菊池 まあ先端だらう。

久米 兎も角昔流行つたハイカラと云ふものの鋭きものと思へばいいね。

菊池らの発言は大正時代から昭和に及ぶ「モダン」という言葉の意味の変遷を示している。この対話からは、「モダン」の意味の変化が文人たちを困惑させていた様子が伺える。有島と菊池のような「旧文人」はもともと「モダン」を「デカダン」だと認識してきたが、昭和に入ると、菊池が『モダン日本』の創刊辞で述べた「最も先端的な智趣と趣味」や、久米が座談会で言う「昔流行つたハイカラ」というやうなものになってきた。そのような認識の変化は、関東大震災後にライフスタイルが変わっていた前述の都市生活と強く結びついているのであろう。そのため、この時期になると、憂鬱とは都市生活から来る疲労や精神衰弱であり、「モダン」の表象として認識されるようになったのである。これも犀星が言うように「鳥渡顔をシカめる程度の軽快なもの」であったためだろう。

前述の佐藤春夫の精神衰弱と自己分裂は、犀星の言う「既往の詩人の憂鬱」に近いといえよう。さらに、犀星の言葉は管野の指摘の通り、昭和モダニズムへの批判でもある。ただし、それだけではなく、犀星は時の経つ速さにも驚かされたのだろう。1930年代に発生する「憂鬱」の意味の転換、そして文学者がその転換に驚かせたり戸惑わせたりする様子は、上述の分析通りであろう。

三 「憂鬱」を表現する日本統治期の台湾文学

前節では、佐藤春夫「田園の憂鬱」の「憂鬱」が、30年代に入ってからどのように変容したか、を考察した。本節では、その変容した「憂鬱」が如何に日本統治期台湾文学に反映されているのか、ということ进行を明らかにしようとする。ここでは、巫永福「首と体」、翁闢「夜明け前の恋物語」、

張文環「憂鬱の詩人」の各作品を取り上げたい。

- (一) 巫永福「首と体」(1933年7月『フォルモサ』創刊号)、「吾々の創作問題」(1934年11月『台湾文芸』創刊号)、「山茶花」(1935年4月『台湾文芸』第二巻第四号)

巫永福(1913-2008)の代表作とも言える短編小説「首と体」は『フォルモサ』創刊号に掲載された。同作は次のような物語である。主人公の「私」は悩みを抱く友人Sと二人で東京市内を彷徨するうちに、偕行社の前で獅子の頭を、日比谷公園の前で羊の頭を見る。Sの問題を考えながら、「私」はしばらく獅子と羊の頭のことを忘れていたが、晩餐の時に急に「私」の目の前に現れた獅子と羊は衝突し合ってスフィンクスになった。

謝恵貞は「首と体」と横光利一の短編小説「頭ならびに腹」(1924)における「象徴」の類似性を論じ、「横光利一から身体的分裂の「象徴」を借用する巫永福は、「彼が悩んで居るのは首と体である」と作中で自らその技法の由来を明示して、一種のメタ言説を行っている¹⁰⁾と指摘し、さらに、巫の首と体との象徴的意味をめぐり、「主人公と語り手は帝都東京に越境することにより、「近代都市としての東京／伝統的共同体としての台湾」および「帝国／植民地」の二つの大きな矛盾に直面していた」と述べている。

また、1925年に発表された梶井基次郎の短編小説「檸檬」は、主人公「私」の心を「始終圧えつけていた」その「えたいの知れない不吉な塊」をレモンの重みに転換させることにより、都市空間の中での自己内面という精神的な分裂を示している。さらに小説の末尾でレモンの爆発を想像することは、「都市」で疲労しきった結果としての精神的葛藤の表現であろう。巫「首と体」でも、Sは主人公「私」の分身と考えられ、「私」の幻視する獅子と羊との衝突は精神的葛藤の表現であると同時に、自己内面の

10) 謝恵貞「台湾人作家巫永福における日本新感覚派の受容——横光利一「頭ならびに腹」と巫永福「首と体」の比較を中心に——」『日本台湾学会報』第11号、2009年

精神的分裂の表現とも読み取れるだろう。

巫永福「吾々の創作問題」は彼の文芸論であり、その中で自らの創作方法について巫は次のように述べている。

彼は自己を中心にして自己の人間性と神性の距離を量り。自己を一つの河川のやうにして流れ、自己と他との距離を客観しながら、唯一になつて流れて行く。自己と自己の流れの行末を見守るばかりである。彼は一つの印象、感覚、エマヂイ、ポエジイをキャッチしても、彼は内的に動かされ、自己に批判解釈し、自己を客観する。彼は選択して、裁断し、刻々に自己の思想感情を客観する。而も彼は諸事象と依存関係を有して居る。即ち彼の河川の中に水がある。(中略) 水には天体が映り、諸事象が映っている。而も彼の河川は依然として自己の流れを流れて居る。(中略) 彼の中に生活があり、真理との距離を有してゐる。にも拘らず彼はこれらの依存関係を自己の中に包んで進んで行く。

「意識」を川のような「流れ」と捉える概念は、まず「意識の流れ」を想起させよう。これは謝恵貞が指摘するように、巫は、「科学的」な「心理法則の認識」に基づいて新興心理学を吸収した横光の文体から影響を受け(中略)新心理主義時代の横光利一経由で、「意識」を常に変動する流体にたとえる文体を受容した¹¹⁾ものと思われる。

一方、巫の「自己を中心にして」とする「自己の人間性と神性の距離」という発想は、自己の分裂を前提としており、それ故に「自己と他の距離を客観」することが可能になるのであろう。前述のように、「田園の憂鬱」と「風流」論では自己の掌や頭の分裂によって自己を観察する。自己の分裂によって自己を客観的に観察することは、巫と佐藤と共通していると言えよう。さらに、巫の言う「神性」、「天体」、「諸事象」とは、「風流」

11) 謝恵貞「巫永福「眠い春杏」と横光利一「時間」——新感覚派模写から「意識」の発見へ——」『日本台湾学会報』第12号、2010年5月

論」における「宇宙」に相当するものである。巫の文章では「彼」という自己の中に「天体が映り、諸事象が映る」水を通して自己と宇宙との関係を考えている。このような自己と宇宙との関係が、前述の「風流」論」が語る「無限に拡大」する掌や「田園の憂鬱」に描かれる「豆粒」から「無限大」に変化する頭を想起させるのだ。つまり、巫の水、佐藤の掌や頭は共に「風流」論」で語られる「宇宙と人間との象徴」なのである。この象徴から人間性と神性、自我と宇宙との距離と関係とを思索することは、巫と佐藤の文芸論の共通点であり、前述のように、神経衰弱を自己に取り込むことから表現する「憂鬱」でもある。

「首と体」で自己内面の精神的分裂を表現することは「檸檬」と親近性を持っている一方、巫作品「山茶花」（『台湾文芸』第2巻第4号、1935年4月）からも「憂鬱」の表現が見られる。恋の三角関係を悩んでいる主人公龍雄は夢の中で「自分が遠くの何やらの丘の上にしょんぼり坐つて手を頬にあてたまま、世にも憂鬱な顔をして居る影像が拡大されたまま」見えた。龍雄の坐る丘は、「田園の憂鬱」の中で現れる「世界からは忘れられる田園にある、「人生の憂悶」の時に主人公の瞳に映ってくる「フェアリー・ランド」を想起させるだろう。前述のように、「フェアリー・ランド」は憂鬱の「心象風景」である。龍雄は夢の中で、自分が憂鬱の「フェアリー・ランド」に坐って拡大する世の憂鬱の顔を見ている、という情景を見た。言うまでもなく、「憂鬱な顔」の影像是龍雄の憂鬱の顔の反映でもあるのだ。つまり、龍雄は自分の中で自分を観察し、さらに分裂された自分の憂鬱の顔を拡大して、世の中に置きながら観察しているのである。この点は、前述の佐藤文芸論の実践ではあるまいか。

時系列順に見ると、まず1918年佐藤「田園の憂鬱」、次に1924年4月佐藤「風流」論」、1925年梶井「檸檬」、1933年巫「首と体」、1935年「山茶花」という順番で発表された。これらの一連の作品や批評における延長線に、精神的分裂を描く巫が登場しているのではあるまいか。

「頭ならびに腹」「檸檬」「首と体」の三作は大震災以後に発表され、「モダンライフ」の都市的心身感覚は、前述のように、30年代前後には、「モダン」を「デカダン」の思想上の意味から離脱させ「ライフスタイル」の

意味に変化させた。「頭ならびに腹」が「特別急行列車は満員のまま全速力で馳けてゐた。沿線の小駅は石のやうに黙殺された」と語るように、「全速力」で駆ける電車はまさに都市に流れる時間の高速度の象徴であった。そして「檸檬」における丸善、「首と体」におけるデパート「美松」と「帝國劇場」などは、すべて都市の享樂的空間である。特に美松は31年に東京でオープンした当時「最先端」のデパートであった。31年10月20日の『東京朝日新聞』では「東京美松（MIMATSU）日比谷」の広告が紙面の全面を占め、「近代人の新百貨店 日比谷の美松開店」という大見出しのもとで謳われ、「美松」は「近代文化の粋を集め最新式の設備を完備し（中略）実に美松は時代の最尖端を行く近代人の新百貨店として（中略）新時代を代表する帝都随一の百貨店と確信するものであります」と謳い上げている。大震災後の三作品に現れる都市のライフスタイルは恐らく大震災前の作品「田園の憂鬱」で主人公「彼」が偲ぶ「東京」とは大いに異なる。「田園の憂鬱」の時代には、モダン都市でのモダンライフは未形成であったと考えてもいいだろう。また、前述のように、「田園の憂鬱」が志向しているのは大正期文化の理想主義を志向するものであった。それに対して、大正末から昭和初期に発表された「頭ならびに腹」「檸檬」「首と体」の三作品は都市での個人の意味が強くなっていると言えよう。「首」と「体」との分裂がまずは宗主国と植民地という「国家言説」を象徴するといえ、この国家共同体の問題は「私」の精神的分裂に収斂するのである。そのため、横光・梶井・巫の作品主人公たちが「分裂」によって陥る「憂鬱」とは、「田園の憂鬱」の「憂鬱」とは異なり、都市空間に生きる個人の孤独という「モダン」な感覚を帯びているのである。

（二）翁闢「夜明け前の恋物語」（1937年1月『台湾新文学』第二卷第二号）

1. 自己と宇宙

翁闢「夜明け前の恋物語」は、ルソー（Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778）『告白』を想起させる告白体で書かれた作品である。内容は4章に分けられ、30歳の最後の夜に、「ぼく」は「あなた」に今までの恋を告白する。「一」では、「ぼく」の自ら10歳から15歳にかけての恋愛願望を語る。10

歳で田舎にあった自家の庭でオスの鶏がメスの鶏に近づいてゆくのを、13歳で中学入試合格を神様に報告しに行った「お宮」の庭で二羽の鶯鳥がキスしているシーンを見、そして中学2年の15歳で、音楽室で「まるで釘つけにされた」ような二匹の蝶を見て、この二匹の蝶を引き裂こうとした。「二」では「ぼく」が恋をしたい心境を「あなた」に語り続け、「三」では「ぼく」の初恋と失恋を語る。中学四年生の「ぼく」は、友人に「僕は今日以後、哲学を抛棄して恋愛を開始する」と宣言し、「百貨店風の大きな店」が並んでいる町に出かけ、呉服屋で美しい女性に出会ったが、彼女の兄が現れたため、「ぼく」は恋愛を始めると同時に失恋した。「四」では中学5年生の18歳のときに幼馴染の級友と恋に落ち、彼女の実家に行って結婚を申し込んだが断られたことを回想する。続いて「ぼく」は翌日の会社出勤のため、「夜の明けないうちに帰らなければ」ならず、「あなた」を抱きたいが、勇気がなくてできなかったと語り、最後に「ぼく」が「あなた」に「左様なら！ 左様なら！」と言って物語は終わる。

この物語を流れる時間を整理すると、(「一」)では現在→10歳→13歳→15歳、(「二」)では現在、(「三」)では16歳→18歳、(「四」)では現在となる。「ぼく」が語り続けるばかりで、「あなた」は始終沈黙しており、このような独白体であるため、「現在」と「過去」のフラッシュバックが可能となる。

この作品は、1999年に緑蔭書房出版『日本統治期台湾文学台湾人作家作品集第五卷』(中島利郎、河原功共編)に収録されており、同書巻末の編集者解説によれば、この作品は「三〇才の主人公による、青春期の告白。恋への憧憬、恋人を得たいという渴望を抱きながらも、それが得られなかった寂しさを追憶する作品。内容に台湾的要素は少しもなく、作者名がなければ台湾人の作品とは想像できない、翁闢の作品としては異色作」¹²⁾と評されている。

「台湾的要素は少しもな」とはいうものの、田舎と都市とが対比され

12) 中島利郎編『日本統治期台湾文学台湾人作家作品集 第五卷』P.387 緑蔭書房、1999年

ており、10歳と13歳の記憶に登場するのは田舎にあった実家の庭であり、故郷の「お宮」の庭であった。特に「お宮」の風景描写に注目したい。

南風薫じて春色駘蕩たる風景でした。全くですよ、それはもう春といふよりほか言ひやうのない季節でしたからね。ほくの生れですか？言ひ遅れましたが、ほくの生れは南の国ですよ、あなたは北の雪の国でしたね。若し何時かこの都の生活に飽きて、何処か美しい処へお出でになりたいとお考へになる時があるならば、あのお宮のある処へいらつしやるとよいとほくは思ひます。

この一節は「田舎」の景観を詳しく描いてはいないが、「南風薫じて春色駘蕩たる風景」からは美しい田舎風景が想像できる。さらに、「ほく」は故郷の地名を明示せず「南の国」を語るだけである。「ほく」の生まれは南の国、「あなた」は「北の雪の国」というのは、現在「ほく」たちが暮らす「都」から見た方位である。市電や自動車や飛行機の存在している「この市に二年住むとしたら、ほくの気狂ふことは確実」であるため、「ほく」は田舎に引っ越そうと話す。「ほく」にとっての田舎は「この都の生活に飽きて」いるときの行く場所であり、都会生活に疲れた人間のために存在していると読み取れよう。

都市にきた「ほく」が恋を求めるのは、「恋だけが自分の肉体並びに精神を完成できるたつたひとつの軌跡だと信じたから」であり、この恋だけが「ほくが求める或る一つの点を、すべての条件において満足させて呉れる唯一の線を、此の宇宙に描き得る」のだ。ここで注意したいのは、「恋」が自己完成の手段として認識され、「恋」を得てはじめて「宇宙」に完璧な点と線を描けるという発想である。逆に言えば、恋が存在しなければ、「自己」は完成しないのだ。「ほく」は次のように「あなた」に話しかける。

あなた、また青春の酣に居られるあなた、ほくの精神の内部では、恰度あの芳ばしい酒が顰蹙すべき醋酸となり果てる様に、人世に対する此の上ない愛情は、今や醗酵作用を遂げるやうとして、激しい憎悪と

変わりつゝあるのです。よしほくの人生や青春が、悠久の時劫に取つては無に等しきものであらうとも、ほくの此の無限小の憎悪は必ずや無限小の憎悪と共に、此の宇宙の破壊作用に与へるものであることを疑ひません。

結局三〇歳を迎えたこの夜まで、「ほく」は恋をしたことはなかった。「恋」ができない故、「肉体」と「精神」は完成せず、両者は分裂したままでなければならぬ。それは愛情を得られないために自己分裂している「憂鬱」の状態ではないか。恋を得られず無限小の憎悪を抱く「ほく」は、肉体と精神を完成できず、無限大の宇宙を破壊するしかない。

ここで前述の巫「吾々の創作問題」を想起したい。翁闢の「肉体」と「精神」とは巫の言う自己の「人間性」と「神性」であると解釈できる。さらに、「ほく」も巫も「自己」と「宇宙」との関係性を示している。また翁闢の「ほく」は過去を回想するため、時間の流れの中で自ら過去から今までの自分を見ており、それは、巫が自己を水だと想像して「自己と自己の流れの行末を見守る」ことと共通するのではあるまいか。

ただし、巫と「ほく」の宇宙に対する態度は異なっている。「恋—自己完成—宇宙」という構図に「ほく」は捕われている故に、恋が得られない「ほく」は「宇宙」を破壊するしかない。それに対して、前述のように、巫の論述では自己を代表する「水」には「天体が映り、諸事象が映っている」ため、「自己」と「宇宙」とは静穏な照応関係にあると言えよう。

それにしても巫と「ほく」が佐藤春夫と同様に、自我の分裂を通して宇宙との関係を語っている点は興味深い。言い換えれば、巫と「ほく」とが共有しているのは、春夫風の「憂鬱」ではないだろうか。

2. 恋への認識

「夜明け前の恋物語」の末尾では「あゝ！ ほくはあなたを抱きたい！ 此の両の腕で力の限り抱きしめたい！ いゝえ、ほくにはその勇気がありません」という屈折した心理が語られている。「若しあなたが、このつきほくが又来るまでに、あなた御自身とほくの運命について篤とお考へにな

ることをお約束して下さるなら、ぼくは必ず又あなたをお訪ねすることを
お約束いたします」と「ぼく」は言うものの、物語は「左様なら！ 左様
なら！」と結ばれてしまうのだ。つまり、「ぼく」は自ら仮定する再会の
約束を実現不可能と思っているのではないか。物語の冒頭で「恋がしたか
つたのです」と過去形で表現していることから考えれば、「左様なら」と
いうのは、30歳までの自分との訣別であるし、「あなた」と「あなた」へ
の恋との訣別でもあるのだろう。しかし、「ぼく」はなぜ恋愛を渴望して
いるにもかかわらず、「あなた」を抱きしめて恋をしようとはしないのだ
ろうか。

ここで前述の犀星「モダン日本辞典」を想起したい。「近代的憂鬱」の
次の項目「近代的青年」は次のように説明されている。

近代的青年 決して一人の女に長々しく恋愛などは続けない、恋愛
は移乗され代償される。質と量に於て長持ちのする美貌を選択する
やうになつたのである。所謂細^まさん^まが長い東洋的美型とされてゐたの
が、今は餘り顧られなくなつた。

ここでいう「近代的青年」とは、「モダン青年」だと言えよう。「夜明け
前の恋物語」の中の「あなた」はどのような姿をしているのかわからない
が、「ぼく」と徹夜で語り合うことができ、「ぼく」が来るのを待つ「あな
た」の身分とは、カフェの女給ではないだろうか。

犀星「モダン日本辞典」で「女給」の一項目もある。「近代文明のむら
の雀のなかに彼女等が存在してゐることは否まれない」と犀星は説明して
いる。「女給」もモダン都市の産物と言える。「女給」と恋することは「モ
ダン」な感覚だが、「ぼく」はそれを断念する。なぜ断念するかというと、
それが犀星が記すように「決して一人の女に長々しく恋愛などは続けない
」という「モダン」の暗黙なルールであるからだ。「ぼく」は恋心を「あ
なた」に告げ、そして「あなた」との恋も今夜だけに限り、18歳の時の
恋人を忘れるのと同様に、夜明けになると「ぼく」は「あなた」との恋も
忘れてしまう。恋の時間を短くして忘却するのは、「ぼく」が「近代的青

年」の精神を徹底して実践しているからなのであろう。犀星の評論は風刺調で書かれており、「夜明け前の恋物語」主人公の軽い恋こそは軽快な「モダン時代」の精神を表現していると言えよう。

3. 生命への観察

最後に小説中の鶏と鶯鳥と蝶々の描写に注目したい。「ぼく」は「あなた」に自分の恋愛歴を告白するため、動物の求愛に対する観察の記憶から語り始める。いうまでもなく、「ぼく」はこの動物たちに対する観察から「恋」、「自我」、「宇宙」を理解してゆくのだが、それは「田園の憂鬱」の次の一節を連想させよう。

この蟲の、灰色の絨絹のやうな毛の一面に生えた、妙に小さな頭、その灰黒色のなかに不気味に、底深く光り返って居る真赤な、小さな、少しとびだした眼。べつたりと吸ひついたやうにランプの笠の上へ翅を押しつけてぢつとして居る一種重苦しい形。それが、急に狂気の発作のやうに荒々しくその重い翅を働かす有様。

二度も三度も「彼」のランプを襲う蛾のため、「彼」は眠ることができず、幻視・幻覚・幻聴が始まるのだ。言い換えれば、不気味な「蛾」は「彼」の神経衰弱の契機となっており、「夜明け前の恋物語」の動物への観察は「田園の憂鬱」での「蛾」への観察とは異なる結果を生んだと言えよう。

それでは志賀直哉「城の崎にて」（1917年5月）の主人公の「自分」は、「山の手線の電車で跳飛ばされて怪我をした、その後養生に、一人で但馬の城崎温泉へ出かけ」て蜂・鼠・蠅いもりの死を観察したとき、何を思ったことだろうか。

死んだ蜂はどうなつたか。その後の雨でもう土の下に入つて了つたろう。あの鼠はどうしたらう。海へ流されて、今頃はその水ぶくれのした体を塵芥と一緒に海岸へでも打ちあげられている事だらう。そして死ななかつた自分は今こうして歩いてゐる。そう思つた。自分はそ

れに対し、感謝しなければ済まぬやうな気もした。然し実際喜びの感じは湧き上がつては来なかつた。生きてゐる事と死んで了つてゐる事と、それは両極ではなかつた¹³⁾。

「城の崎にて」の「自分」は、動物の死の観察を通して、生死の関わりを認識しており、「夜明け前の恋物語」の「ぼく」は動物の求愛から恋を学び、前述のように、「ぼく」にとっての恋は宇宙・生命への認識でもあり、この点においてはこの二つの作品は共通すると言えよう。「夜明け前の物語」は「田園の憂鬱」より「城の崎にて」に近親性を持つ作品なのではあるまいか。

以上の比較作業から、次のように言えるだろう。まず、分裂を通して宇宙と自我の距離や関係を考える点は、佐藤、巫、翁の作品に共通しており、その憂鬱は前述したように、大正期の憂鬱だと考えてよいだろう。さらに小動物の行為への観察を通して生命を理解する点も、「城の崎にて」など大正期文学からの影響だと思われる。一方、翁作品の中の恋に対する軽い態度は、30年代「モダン」の心理的特徴としての軽い憂鬱だと言えよう。

(三)「憂鬱の詩人」(1940年5月『文芸台湾』第一卷第三号)

「憂鬱の詩人」は張文環が雑誌『文芸台湾』に発表した唯一の小説である。張は同年1-5月に『山茶花』を『台湾新民報』に連載、4月に「辣菲の壺」を『台湾芸術』に、5月に「憂鬱の詩人」を『文芸台湾』に発表し、翌年5月に『台湾文学』を創刊するとその創刊号に「芸旦の家」を発表した。このように、1940年から41年にかけて代表作を続々発表したのが、この時期の作品の中で「憂鬱の詩人」だけはほとんど注目を集めず、管見の限りでは、1996年『台湾時報』で陳千武訳「憂鬱的詩人」が掲載され、2002年星名宏修編『台湾純文学集』に収録されたのみである。

「憂鬱の詩人」は次のような物語である。主人公の簡は、演奏会を終えて東京へ戻る音楽家の富田みよとその先生吉野女史を送るために一緒に汽

13) 『志賀直哉全集』を底本とする。岩波書店、1973

車に乗って基隆港まで行く。台北へ戻る汽車に一人で乗った簡は、みよと過ごした夜のことを回想する。その夜の演奏が終わり、二人は秘かに約束して一緒に散歩に出かけた。散歩の途中でみよは簡に自分と簡は恋愛し合えないと告げたのだ。汽車が台北駅に着くと簡は漸く回想と幻想から我に戻り、「憂鬱なものだ、船に乗って東京に帰ったからと云つて何が面白いだらう」と言う。

物語の語りは全体として簡に限定されている。物語中の簡の「詩ぐらゐ書いて居りますから」と、「憂鬱なものだ」という言葉から、「憂鬱の詩人」とは主人公の簡のことだと推定される。一方、簡（かん）は作者張文環の「環（かん）」と同音であるため、容易に読者に「物語主人公／簡＝作者／張文環」とのイメージを与えるであろう。

筆者の調査によれば、張文環が東京留学を途中で終えて帰台する1938年から本作を発表する1940年までに、『台湾日日新報』では三人の訪台女性アーティスト（浪曲歌手や団体を除く）が報道されている。その三人の一人である柳兼子に関しては、1939年4月7日に「アルトの柳兼子夫人が各地で音楽会—台北は12日公会堂」という記事があり、柳女史は伴奏のため二人の台湾出身の女弟子を連れ、台中、台南、高雄を巡回公演予定と報じられている。4月12日にも「柳夫人独唱会—12日夜公会堂で」という報道がある。

三浦環に関しては、同年4月11日に「三浦環女史来る—十四、五日両日国際館で独唱会」という記事があり、三浦女史は二人の男性弟子を連れて台湾を訪ね、台北のほかに台中、台南、基隆に巡回公演をした。4月14日に「三浦環女史独唱会十四、五両日国際館」の記事と、「ニッポンが生んだ世界の歌姫三浦環女史独唱会」の広告も見られる。

関屋敏子に関しては、同年8月13日に「関屋敏子の一行——皇軍慰問と一般公演」という記事があり、歌手の関屋は台湾映画株式会社の招聘により同年8月15日に来台し、台南、台中、屏東、高雄、嘉義での公演を終えてから8月25日に離台した。8月17日「関屋敏子一行の独唱とオペラ——十六、七の両夜公会堂で」の記事によれば、関屋は台湾映画会社社長謝火爐に伴われて『台湾日日新報』の本社を訪ね、一行には関屋のほか

にバリトン里見敏雄，テノール桜小路孝，ピアノ宮崎斗美子がいた。

「憂鬱の詩人」では，吉野女史一行は嘉義で最後の公演を終えて台北へと戻るが，巡回公演の間に随行の簡はピアノ伴奏の富田と屏東で一晩の恋をしている。柳女史と三浦女史が作中の吉野女史のモデルである可能性は否定できまい。一方，関屋敏子の公演会は当時張文環が勤めていた台湾映画会社の主催であり，巡回公演の場所も小説と同様に屏東を経て嘉義で終わっている。関屋のピアノ伴奏者の宮崎斗美子は作中のピアノ伴奏者で女性主人公である富田みよを連想させ，「トミコ」と「トミタ」の名も近似している。台湾映画会社社長が関屋を伴い新聞社を訪ねたことは，作中で簡の勤務先の会社社長が車で吉野女史を見送る場面を連想させる。それ故，関屋敏子一行が小説の吉野女史一行のモデルである可能性が最も高いと考えられるが，いずれにせよ，張文環が三女史訪台にヒントを得ていることは間違いあるまい。

作中で吉野女史一行は午後2時の大和丸に乗ったと書かれているが，昭和15年版の『台湾鉄道旅行案内』によると，日本郵船に属す9750噸の「大和丸」の内地行きの便は午後5時半発であった。昭和14年8月の『台湾日日新報』によれば，近海郵船「大和丸」の出航時間は午前11時であった。また，昭和16年3月『文芸台湾』（第二巻第一号）付録の鉄道時刻表によると，午後2時に客を見送った後の簡は恐らく2時30分か3時10分発の汽車に乗り，3時15分か4時12分に台北に到着していることが推測できる。

いずれにせよ，物語は，「今日」の朝から台北に戻るまでの簡に関することであり，「今日」の半日の短い時間と，台北行きの汽車という密閉された空間における前夜の回想を描いている。つまり，「今日」の午後の小一時間の時間帯は「前夜」という時間と重なるのである。さらに，前夜と現在の二つの時間が重なることによって，一つ物語空間で二つの物語が並存することが可能になり，重層した物語空間において簡とみよの一夜の恋が語られる「小説の小説」¹⁴⁾の構造になっているのだ。

14) 鈴木貞美は「小説の小説」という昭和10年代に現れる新しい小説の形式について

汽車に乗った簡の頭の中は、前夜の一晩の恋のことばかりであった。その夜、演奏会の後、簡とみよとは屏東の「田圃のある通り」を散歩し、各自の恋に対する態度を語り合う。

「もし自由な体のことならともかくも、既に。……それで恋するなら私は軽蔑します」

「しかし、まあいゝぢやないですか、仕様のないときは、気紛れと解釈して、感情的にのがれゝばいゝぢやありませんか。」

「いけませんわ。先生は弟子の恋愛を、感情的に許せないんですもの。ですからあたしはそれを越してしまつたら不純になると思ふわ。」

「いや富田さん、先生は長い旅で、いきなり台湾のやうなうるんでる景色に幻惑されてしまつたんですから、さう云つたやうな恋を認めてもいゝぢやないか、極く軽い意味で。」

さう言ひ乍らみよが怒るぞと簡は思つた。

「認められません」(後略)

この会話から、みよは純真で真剣な恋を求めているのに対して、簡は「極く軽い意味で」の恋を楽しもうとしている。二人の恋は成就せぬまま、みよは東京に戻るのだが、この「軽い」恋は詩人簡の心に残り、「憂鬱」

次のように述べる。

かかる反省のうちに直接的に小説上の形態において、これを実現するのが“小説の小説”である。日本では昭和10年前後に流行する。作家は書くという行為にまつわる己れの意識をそのただ中で反省し、作中に書き付ける。(中略)

20世紀の意味での“小説の小説”を代表するとみなされてきたジツの『贖金つくり』の形態に一番近い日本の小説は何かといえ、荷風の『墨東綺譚』にほかならない。(中略)

もう少し言うと、“小説の小説”を形式上だけでなく、書くことの運動性において実現する形態が日本にはある。(中略)ここでは、ことばがことばに自己言及することで、小説が運ばれる。語りの文体の一つの要素である。P.18-19

鈴木貞美著『昭和文学のために——フィクションの領略』、思潮社、1989年

の源になる。つまり、密閉された汽車中の空間で簡が回想する「前夜」の物語が、「憂鬱」の原因なのである。

台北に戻る簡が「憂鬱なものだ。船に乗って東京に帰ったからと云って何が面白いだろう」ということから、簡の憂鬱には東京に戻るみよへの未練の恋と、東京留学経験を持つ簡が船に乗り、みよと一緒に東京に戻りたがっているという二つの原因があると考えられよう。

憂鬱の源は都市と恋である一方、前述の「モダン日本辞典」が解説する「決して一人の女に長々しく恋愛などは続けない」という近代的青年の定義から考えてみれば、簡の軽い恋はまさに「モダン」イメージに合致していると言えよう。軽い恋の為に悩んでいる簡は「近代的青年」イメージを当時の読者に与えているのだろう。帝都と恋人は簡と遠く離れており、40年代を生きる簡に残されているのは、30年代「モダン」の残像にすぎないのだ。

最後に、物語の最終段落に注目したい。汽車がトンネルに入ってもなく台北駅に到着すると簡は、前夜の回想から現実に戻る。トンネルの中にいた時の簡は「過去を追憶し乍ら、無限の路を独りでとぼとぼと歩いてるやうな気がした」。

簡は遠い田圃路を歩き乍ら眩いてる自分を見つめてゐた。螢はふわふわと飛んで、凡べてのものが自分に無関心であると同時に、大きな頭が南瓜のやうに浮きつ沈みつして押し流されてるやうな気がした。それが台北駅に戻ってきたとき、漸く現実的になつて、船が大海に出た幻想があらはれてきた。

トンネル内でこの意識の流れのような描写が展開しており、この描写が、地理上のトンネルを時間のトンネルに変えているのである。「憂鬱の詩人」のトンネルは、主人公と読者を回想世界から現実世界に連れ戻す一方、「前夜」と「現在」との二つの時間を繋いで、二つの重層する物語を成立させるのである。

前述のように、佐藤、巫、翁の作品では神経衰弱現象が見られた。一時

的に幻想に耽ける主人公簡の姿からも神経衰弱の様子が窺えるが、同じく「憂鬱」を描写しても、張の作品では軽いモダンの憂鬱だけが描かれ、「田園の憂鬱」、「首と体」、「夜明け前の恋物語」の中で描かれる精神上的の分裂や「宇宙」、「自我」、「生命」への深い思考は見られない。

四 結び

本文では、「田園の憂鬱」から出発し、文学作品における「憂鬱」が大正期から昭和期にかけて変化していく様子を考察した。「憂鬱」は、「田園の憂鬱」で示されるように大正期の理念性・理想主義・コスモポリタン・生命主義などを意味していたのだが、昭和期になると都市「モダン」の一つの表象に変更した。大衆雑誌『モダン日本』に掲載される室生犀星の「モダン日本辞典」や菊池・有島・久米の座談会からは、「憂鬱」や「モダン」の意味的変換に戸惑う文人の姿が窺える。

一方、この時代の変わり目に、巫永福や翁開、張文環などの台湾人文学青年たちが東京を訪れていることも見逃せない。東京滞在経験を持った文学志望の彼らにとって、大正文学と昭和文学とは特に創作上の養分になっていたに違いない。「首と体」、「夜明け前の恋物語」、「憂鬱の詩人」に「憂鬱」の要素が見られるが、30年代に書かれた「首と体」と「夜明け前の恋物語」では、「憂鬱」とは精神面においては「田園の憂鬱」のように、内面の分裂を通して自我と国家・宇宙・生命との関係を思考するというものである。一方、都市表象としての軽い「近代の憂鬱」も描かれている。つまり、この二作品の中では、大正期の思想的要素と昭和期のモダンの要素が同時に存在しているのである。

40年代に至り、「憂鬱の詩人」は「憂鬱」を題名に掲げてはいるのが、主人公が「近代的青年」の軽い恋を求めて帝都東京を偲ぶため、「首と体」、「夜明け前の恋物語」のように自我の分裂に至るほど深刻に恋を通して国家や宇宙や生命について思索する様子は見られない。つまり、「憂鬱の詩人」に至って、「憂鬱」は大正期のような思想的意味を失い、昭和のモダン憂鬱へとほぼ完全に移行したと考えられるのだ。また、前述のように「憂鬱の詩人」に「小説の小説」という構造が見られることは、昭和10年

代から日本文学で現れる「小説の小説」の系譜と影響関係を有する可能性があることを指摘しておきたい。

以上、この三作品の分析により、日本文学における大正期から昭和期にかけての「憂鬱」の変化が、30年代から40年代にかけて台湾日本語文学における「憂鬱」の描写に反映していることが明らかであった。それは台湾人作家が成長の過程において、大正期文学を継承しながら同時代の昭和初期文学からも文学的養分を吸収していた証だと言えよう。