

他者としてのまなざし

——江文也の詩を読む——

鄧 捷

はじめに

台湾の映画監督・侯孝賢の映画『珈琲時光』の中で、主人公が音楽家・江文也の足跡を尋ねるシーンがある。これは江文也の知名度が一般化した象徴的なエピソードであるといえよう。江文也は三〇〜四〇年代日本及び占領下北京で活躍した音楽家である。彼は一九一〇年台湾に生まれ、四歳の時廈門に移住し、十四歳で日本に渡り、長野県上田中学校、武蔵高等工業学校に通う傍らに作曲を学んだ。一九三六年には「台湾舞曲」によって第十一回ベルリンオリンピック音楽部門で受賞し、日本で音楽家として名を馳せる。一九三八年北京師範大学の招聘を受けて日本占領下の北京へ赴いた後そこに留まり、一九八三年北京で生涯を終えた。

このように江文也の文化背景は日本・中国・台湾という異なる文化から複雑に織り成されたものである。そのため彼に対する評価と位置づけは評価者の文化背景によって様々である。例えば江文也の伝記を書いた作家・井田敏氏は彼を「日本人」音楽家と呼ぶ。⁽¹⁾一方、既に江文也に関する研究蓄積がある台湾では、例えば江文也詩集『北京銘』の翻訳者・葉迪氏は「台湾四十年代の卓越した詩人」として位置づけている。また台湾史研究者である周婉珩氏は、江文也が残し

た文字作品を検証し、彼にとつての中国と台湾は想像上のものに過ぎず、その想像も「非政治的」「非民族主義的」であると、慎重かつ客観的に指摘している。⁽³⁾

中国および台湾は江文也に文化想像をもたらすインスピレーションの源泉であるならば、日本は彼にアイデンティティーを賦与する存在だったのであろうか。このような問題意識において、本稿は江文也の日本語詩集『北京銘』と『大同石佛頌』を扱いたい。この二冊の詩集は、江文也が北京の名勝と大同の雲岡石窟を訪れた時の紀行であるが、それらの詩から江文也が中国を「見る」視線が看取できる。それでは彼の「まなざし」が表象する彼の文化想像とアイデンティティーは如何なるものか。そして彼の「まなざし」は「他者」からのものなのか、それとも「他者」を越えたものかなのだろうか。その際、江文也の紀行詩を同時代の日本人作家の中国旅行記と比較しつつ分析する手法を採った。それにより、純粹な日本人と異なる江文也の中国への「まなざし」——彼の詩語を借りれば「凝視」——の特殊性が明らかになると同時に、江文也の複雑な文化想像及びアイデンティティーの分析が可能だと思われる。

『北京銘』及び『大同石佛頌』は一九四二年八月東京青梧堂から出版された。『北京銘』は序詩と結尾のほか、春・夏・秋・冬の四部各二五首であり、合計短詩一〇二首が収録されている。『大同石佛頌』は一七一一段八九七行の抒情長詩である。二詩集の正確な執筆時間は不明であるが、北京移住の一九三八年から詩集出版の一九四二年の間として考えられよう。ただし江文也における北京の文化想像は一九三六年の第一回北京訪問の印象も大きいと考えられるため、ここでは三六年も考察の対象にした。一方、日本人作家の中国旅行記は主に芥川龍之介の『支那遊記』を用いた。『支那遊記』は一九二五年改造社から出版された単行本で、中には二年三月〜七月の中国紀行文「上海遊記」、「江南遊記」、日記「北京日記抄」などが収録されている。これらの遊記と日記は元々「大阪毎日新聞」「東京日日新聞」及び文芸誌『改造』に連載されており、日本人による多くの中国印象記の中でも特に影響力があった。江文也は三六年の訪中旅行記「北京から上海へ」において芥川の遊記に触れている。そればかりでなく、江文也が辿った北京と周辺の名勝古跡は

芥川の足跡に重なるところが多い。このように、たとえ二十年ほどの時差があるとしても、両者の記述は同時代作家による「中国（北京）ライティング」として読むことが可能かと思われる。

一 記憶としての北京

『支那遊記』は一九二七年に中国で翻訳出版された『芥川龍之介集』（魯迅ら訳）に収められているが、その中には今の中国人が目を覆いたくなるような描写が頻出する。とりわけ目を引くのは、芥川が足を踏み入れたばかりの上海での、不潔な人力車夫、貪欲な花売り老婆などの描写である。一般の中国人に向ける芥川の視線は冷たい。例えば、湖心亭で小便をする辮髪をつけた中国人（「支那人」）をこう描写する。「曇天にそば立った支那風の亭と、病的な緑色を広げた池と、その池へ斜めに注がれた、隆々たる一条の小便と、——これは憂鬱愛すべき風景画たるばかりじゃない。同時に又わが老大国の、辛辣恐るべき象徴である。」⁽⁵⁾「このような芥川の鋭い洞察と冷酷な諷刺に比べ、例えば詩人・金子光晴が描く上海の便所の光景——便壺の上にしやがむ「支那」の老人が黙って「私」に一枚の紙をくれた——には、困惑の中にも理解を寄せようとする人情が存在する。」⁽⁶⁾

芥川は中国古典の造詣が深く、書物から想像した中国への憧憬を抱いていたゆえに、眼前に展開された半端に近代化された都市・上海に失望していった。北上し、眼界が一変するに及び漸く「見るものが総て大支那、何千年の昔から文明であった支那と云う感じを無言の裡に説明して呉れる程、それは実に雄大な感に打たれ」たのである。⁽⁷⁾芥川は深く北京に惹きつけられ、約一ヶ月間も滞在した。「実に居心地の好い土地でした」⁽⁸⁾と述べている。

芥川が魅入られた北京とは一体如何なる場所だったのか。その頃、軍閥割拠と半植民地に混乱する中国において、商業が発展し近代化に邁進する上海に比べ、北京は北京大学を筆頭とする多数の大学に学生が集まり、歴史的な王城から文化城へと変貌しつつあった。その北京を芥川は次のようにスケッチしている。

城壁へ上つて見ると幾個もの城門が青々とした白楊やアカシヤの街樹の中へ段々と織り出されたように見えます。所々にネムの花が咲いて居るのも好いものですが殊に城外の広野を駱駝が走つて居る有様などは何んとも言へない感が湧いてきます。⁽⁹⁾

芥川の目に映つたのは幾つもの城門を擁する千年王城と、彼が嫌悪する人力車とは異なる駱駝が走る牧歌風景である。(ちなみに上海に限らず北京其他の都市でも彼は人力車を不潔に描いている。遠くから俯瞰される北京が美しい。だが、このような描写は眼前の北京を描いたというより、芥川自身が想像する中国への追懐なのではないだろうか。そしてそれは芥川が古籍から得た幻想に過ぎない。実際、芥川は視線を眼前の北京に向けるようになると、彼は「夢魘」のようなものを感じていたのだ。たとえ萬壽山、白雲觀、天寧寺、謝文節公祠、文天祥祠、天壇、紫禁城など北京の名勝古跡でも、その描かれた景色は荒れたものだった。

一方、一五年後の一九三六年、江文也は芥川的人力車と異なり車で北京城内に入った。彼は天津港に上陸し、直接北京へ赴いたのである。江文也は正陽門に入った時の興奮を次のように描いている。「アー、北の忽必烈よ、南の文天詳よ、と私の頭は走馬燈のやうにグルグルと回転を始め、時ならぬ『正気歌』を口ずさんだりして私の車は英雄の匂りをこめた古都の堤の上を走つて行く。」⁽¹⁰⁾音楽家江文也は車のガラス窓の向こうにある北京——彼の想像が投影された古都に陶醉した。彼は「恋人に会つたやうに、待ち遠しきで心が乱れ、魂は真紅に燃え盛つて居た」⁽¹¹⁾、そして廢墟ではあつたが尚雄大なスケールで空中高く聳える太い柱を力一杯抱きしめた。彼は古都の眩しい光に眩めきながら北京を「凝視」しようとした。

そこで私は 目を閉じた

閉じねばとても活きて行かれそうもないからだ

だが それでよかつた

この美しさが 盲よ とさらに私を灼きつけた

……凝視するもの その二……

こうして彼は国子監、雍和宮、頤和園、円明園、北海、景山、天壇などを歩き、心ゆくまで中国伝統文化の香りに浸った。次の「国子監にて」の一首は名勝古跡を訪ねる彼の心情を十分に表している。彼の詩には、古都北京を称える中にも揶揄を含ませた芥川の冷静さは全く見当たらない。

石 石 石

そこに彫られた十三経

あたりに鳥は囀り 文字の匂り高い香気がただよって

おお 楽しい古典の化石した森へ いま来た

一方、江文也は生活の場である胡同にもまなざしを向ける。

人や風を通すためではない

黄い土の粉と日光との

ひそひそ談話を楽しむために

ながながと横わって居るのだ

……胡同……

描かれた胡同は人の気配を感じさせず、黄土と日光は静寂に満ちたハーモニーを奏でている。だが、当時の日本人旅行者向けの旅行案内書に書かれるほど、「雨後の北京の道の泥濘は全く言語に絶している。……この泥濘が天気になると急に黄塵(12)変って濛濛と天地を被う」ようなものだった。

彼が描いた胡同は静まり返っていたというわけではない。例えば「胡同の音楽家達」「研ぎ屋がラッパを吹いて通る」

「酸梅湯売りが来た」との詩には、行商の呼び売りの声が描かれている。但しこれら生活の雑音は音楽家の耳にはリズムのように心地よく響いていたのである。

何んという澄みきつた響きだ

まるで いま砂糖水の中から 取り出したように

ちんちかちんちか しかも妙に絶え入るような

まるで 大気をも 甘酸っぱくするように

……酸梅湯売りがきた……

詩人の透徹した感性は胡同の泥臭さも生活臭も感じさせることはない。胡同に響くこだまのような酸梅湯売りの声が静けさを一層際立たせている。しかし、ここには物売りの生の顔と表情は存在しない。詩人はそれらを見ようとしていない。描かれた胡同は、十三経が彫られた国子監の石のように、売り声が刻まれた生活の化石と化しているのだ。

江文也はこのように文化の香りと古都の静寂を享受する一方、ある種の郷愁を味わっていた。彼は北京の牌楼を次のように描いている。

円弧を切断し 空間を区切るために

これらの牌楼が存るのではない

穹窿をかけめぐる魂が

ここで 郷愁を満喫して 挨拶を噛みしめる所なのだ

……東四の四牌楼に……

牌楼とは、寺、墓、役所、園林の入り口や道の交差点に建てられるアーチ形の屋根付き門である。北京は役所と寺が最も多い都市であるため牌楼も最多であり、かつて百基余りもあつたという⁽¹³⁾。牌楼は材質や形が様々であり風格も異な

る。東四では十字路に建てられ、四つの牌楼が向かい合って聳え立っている。古来、牌楼は邪気が王城に入らないよう築かれた開き門であった。魂が還る場所として描かれる牌楼のイメージは、従来の想像様式から切り離された江文也個人のものだと言えよう。江文也は芥川と同様、伝統文化の記憶を追懐しているとはいえ、そこには芥川にはない、彼個人の経験に基づいた想像が重ねられていた。それは時には読み手にある種の痛みさえ感じさせる。例えば「景山の上から」の一首がある。彼は、芥川が城壁から北京を俯瞰したように、北京の最高地である景山から故宫と北京城を眺望する。しかしそこには芥川とは全く異なる身体感覚が表れている。

私は 手を擴げた

左手が東で 右手が西だ と叫んだ

すると いま故宫の上を 南に駆けて行く一點が

一瞬 私の脳後を突いた

おお 再び鼓樓から回帰する一點

この瞬間にかさなる一瞬間

私を貫ぬく真一真線

私は ぞつと身慄いした

ここでは、見られる対象である北京が見る側の作者の肉体を貫通している。そのため「見る」肉体と「見られる」都市の境界は瞬間的に消失するのだ。江文也は詩集の序詞においても「百の石碑と／百の銅鼎に／刻み込もうとするこれ

らを／私は「この肉体に刻み込む」という。このような郷愁を含んだ北京凝視を故郷へのまなざしとするのは大げさかもしれない。しかし彼の感性が純粹な日本人作家と異なる複雑な文化背景と経験によって形成されたことに思い致すべきであろう。

二 表現からの「遁逃」

北京滞在中、芥川は近くの名勝にも足を伸ばしたが、とりわけ大同の雲崗石窟は強く希望した所であった。交通ストによって足留めを食らうが、スト明けを待って向かったほどである。幾つもの洞窟に五万を超える仏像が彫られた石窟の前で、常に冷徹な芥川は激情を示した。

芸術的エネルギーの洪水の中から石の蓮華が何本も歓喜の聲を放っている。その聲を聞いているだけでも、——どうもこれは命がけだ。ちよつと一息つかせてくれ給え。⁽¹⁴⁾

雲崗石窟は北魏の都であった大同の西郊外にある武周山南麓に位置する、紀元五世紀に開鑿された東西一千メートルに渡る石窟である。この石窟の発見と調査に関しては日本人研究者の役割が大きい。建築学者である東京帝国大学教授・伊東忠太は一九〇二年、初めて近代的学術手法を用いて石窟を調査し、世界中に広めた。そのため、当時の日本では雲崗石窟は広く知られており、日本人旅行者の中華文明詣でスポットであった。芥川の一年前、木下杢太郎と木村荘八が訪れている。翌年、中央美術社から共著『大同石佛寺』が出版された。

盧溝橋事変の直後、日本軍は大同を侵略し、石窟を保護下に置く。翌年、木下ら『大同石佛寺』が再版されたが、そこには時局を露骨に反映した変化があった。木下杢太郎は跋において「……大同に入城した〇〇部隊長は雲崗の石佛が戦鬪の混乱に乗じて、不逞の徒により続々北支方面に搬出され、漸次荒廃に帰しつつある現状に鑑み、廿日文化保存の見地から佛像保存令を發布し、窃盜者は嚴罰に処する旨を布告した⁽¹⁵⁾」と九月一日付大同発同盟通信の記事を紹介し、

併せて、石窟の前に立てられたと思われる、日中兩國語で「……射殺不貸」云々と書かれた布告の標の写真二枚を挿入している。

江文也の雲崗石佛訪問は一九三八年以後と考えられる。だが、一〇一頁に及ぶ『大同石佛頌』の詩行から戦争の陰影は看取できない。江文也は石窟の前に立ち、芥川と同様「手の洪水」「石佛の洪水」に深く魅了され、「足の下が微風のような真白な雲であり／自分の周囲をとりまく空気が／西天の香気がして／どこも／かしこも／自分の肉体の中の／その水分の各微粒子から／細胞という細胞までが／微笑みだして／ただ　ただ／もうこの靈覺をさえおぼえない／十方を絶した／あの空虚な世界にまで／自分は舞い上がってしまったのである」と一種の「法悦」の境地を表現しようとした。そして同じ芸術表現者として無名の石佛創造者たちに思いを馳せ、「人間の手の技」「人間の魂」ではない「造化そのものの魂である」夥しい石佛を彫った、普遍性を具えた彼らの芸術を「表現からの遁逃」と呼んだのである。江文也はこのような否定的表現を用いて、自己を超え、人間の知識や意志を超えた真の人間性が流出する芸術をとらえようとしていたのである。彼はこの長編抒情詩の中で「否定する肯定」「放棄による撰取」を哲学的に語っていく。この芸術観は彼を「個」の新しい表現方法に誘い、近代或いは近代芸術の表現様式に疑問を抱かせていったようである。

また自分は知って居た

近代という健康体そのものは

釈迦とか

如来とか

あらゆる神話めいたものを嘲り笑い

謎とか　神秘などというペールを

あくまでも　はざりとつて

すべてを

その幾何学的な清楚と

力学的平衡とに置きかえたいことを

だが 不思議なるかな

見よ

眼前のこの一群の石像を

これより健康な彫刻はまたとあるであろうか

この気魄に満ちみてるたくましさ

この気品に満ちあふれるゆたかさ

……(中略)

「天使は眼に見えないから描かない」

と言った西方の男は

ほんとうに またほんとうそぶくことであろう

近代に対する懷疑は彼の音楽創作態度にも影響を及ぼした。例えば、北京で彼は中国人音楽家・賀綠汀や老志誠と知り合うが、彼ら中国人作曲家の非功利的な創作態度は、作曲・演奏・発表・出版という近代システムに置かれていた江文也に大きな衝撃を与えた。彼が三時間で書く曲も、老志誠は一ヶ月かかることもある。このような悠然とした余技的な作曲態度は「決して作曲を輕蔑視しての態度でなくて、現実には無関心に、より純粹に自己の世界に遊ぶことなのだ」⁽¹⁶⁾として、江文也は理解を示す。彼の理解の背後には、大同の石佛彫刻に感じた「技巧とか手法を超越した世界」の存在があったと言えよう。『北京銘』において、彼はこの芸術觀をより広い意味においてとらえ、「逃避」「敗北」に積

極的価値を付与していく。

ここでは 逃避することは 敗北を意味しない

それは 一つの自然であり

それは 一つの生長でさえもある

人が 空気や光線のように ゆたかになることである

……逆説……

江文也にとって、大同の石佛や北京の名勝及び人情は中国を想像する材料と創作のインスピレーションの源泉であるばかりではなく、芸術態度ないし人間存在のあり方そのものを反転させる契機でもあったと言えよう。中国滞在は、彼に芸術家としての創作姿勢への根本的な凝視と思考をもたらしたと思われる。江文也の二冊の詩集には「表現からの遁逃」、「逃避」が「自然」であり「生長」でもあるという反近代的思考が通底している。そして、このような反近代的思考は彼に現実の中国に注目する契機を与えたと考えられる。

三 個体と現実への注目

芥川は上海の人力車夫を次のように描写している。

支那の車屋となると、不潔それ自身と云つても誇張じゃない。その上ぎつと見渡した所、どれも皆怪しげな人相をしている。それが前後左右べた一面に、いろいろな首をさし伸ばしては、大声に何か喚き立てるのだから、上陸したての日本婦人などは、少からず不気味に感ずるらしい。⁽¹⁷⁾

前述したように、芥川は中国のどの都市でも人力車夫に対して嫌悪を示している。そればかりか一般の中国人を見る彼の視線には同情や理解は存在しない。例えば、彼が北京の什刹海の遊園で茶を飲みながら満州族の婦人を観察すると

き、そのまなざしは人情に満ちたものというより、古風で優雅な趣に対する鑑賞と言ったほうが適切であろう。

興味深いことに、江文也も人力車夫を描いている。

その曲がりくねった背中

その黙々とした眼底

この大陸の弱弱しい根強さが お前の中にあつた

だが お前にも生活があるのだ と人は考えたろうか

……洋車夫……

周知のように、人力車夫が文学作品に登場するのは中国新詩の始まりとほぼ同時である。一九一八年『新青年』第四卷第一号に、胡適と沈尹黙の「人力車夫」と題する白話詩が掲載された。高橋みつる「中国近代における人力車夫文学について」によると、五四時期の文学論において、労働者の貧困という社会問題を文学の世界と結びつけ、初めて文学の素材・対象として人力車夫を挙げたのは、胡適の「建設的文学革命論」(『新青年』第四卷第四号、一九一八年)である。¹⁸⁾その後、人力車夫は社会の最下層の象徴として多くの文学作品に描かれてきた。

江文也が中国の新詩に対してどれほど認識があつたか検証する術はない。だが、彼が描く人力車夫は中国人作家らによる人力車夫像を彷彿させ、前述の「酸梅湯売り」や「研ぎ屋」たちの、現実の雑踏から抽出されたような調和的なイメージとは明らかに異なっている。また、「弱々しい根強さ」という表現は、「逃避」「敗北」に価値を付与する彼の世界観に負うところが大きい。

「洋車夫」は『北京銘』の第四部「冬」に収録されている。「冬」は全詩集の最後部である。「冬」は前三部「春」「夏」「秋」と全く趣を異にしている。例えば冒頭的一篇は唐突なイメージを描き出している。

鴉の羽音が 雨のように降って来る

閻魔の衣か 空一面に裾を引いて

ながながと 北の方へ黒い流れ

おお 鴉よ 荒野には 今も屍体がころがっているのか

…… 厳冬の夜明けに……

鴉の羽音が閻魔の衣のように黒い流れとなるイメージ、そして荒野の屍体というイメージは避けがたい戦争の現実を暗示しているようである。同時に、江文也は一般の人々の様子を注視し、心を動かしていくのである。「どうして／こんな切ない感情が 湧くのだろう／いま袋を背負って／城外に帰る百姓の女と／土の車を引いて／城門を出る驢馬を見た／それが どうして／こんなに切ない感傷となるのか」（冬至の夕暮時に 東便門所見）。以前、景山から北京城を眺望した視線はもはやここにはない。彼の視線はより低くより具体的な個体に向けられ始めている。彼は何気ない夕暮れの景色や中国人の暮らしの一駒に悲しみを覚える。やがてこの感傷的な情緒は憤慨へと変っていく。

それは 単に人間の皮だけではないか

それは 単なる歴史の皮にもならないではないか

そんなものは 赤毛布に喰わせる糸瓜の皮だ

できるなら この空気の皮をも その粗製の鏡にかけて見よ

…… 中国紹介するという……

かつて北京の眩しい光を凝視せんとし、伝統文化の香りに浸った江文也は、いざ「中国を紹介する」段になって焦燥感を募らせているのである。「冬」には名勝古跡の賛美や伝統都市・北京に対する陶醉は殆ど見られない。また、個体と現実への注目以外に抽象的な詠嘆を描く詩も多い。例えば「信」「無念」「孤独」「希望」「必然」「沈黙」「追求」等である。そして江文也は憂鬱と苦悩を経た果てに、自己を救済するための「一つの楽観」を手にするのである。この詩は

「冬」部の最後を飾る詩であり、また詩集の後第二首目という重要な位置にある作品である。

ほんとうに 地に血を流すまでは

お互に 他人であつた

それでも この大地が

血の中にも 沈んだら

ああ そうだ

その時こそ 種子が 芽を萌く

して この太陽と微風とが

その上から哺乳しない筈はない

……一つの楽観……

ここに、台湾に生まれ中国と日本で育つた江文也がやむを得ず生み出した「救済」が描かれている。『北京銘』とりわけ第四部に現れた、中国の現実やそこに暮らす個々の人々への注目、そして彼の矛盾と苦悩及び便宜としての自我救済を無視することはできない。このような側面を見ず、江文也の北京体験を「天下無事」で非政治的とするのは一面的理解であるといえよう。中国への彼の視線が景観から個体へと移るとともに、現実と民族の葛藤は重くのしかかってくるのであつた。しかし、これは彼のアイデンティティーに何らかの変化が生じたことを意味しない。江文也の善意的で楽観的な自我救済は、自身を北京における最終的な「他者」として位置づけたため、精神に亀裂をもたらすようなアイ

デンティティ・クライシスは回避されたのであった。

終わり

『北京銘』『大同石佛頌』は一九四二年戦時下の東京で出版された。紙が欠乏し、政府による出版界緊縮と統制が強まる状況下で出版されたにもかかわらず、両詩集の装丁は豪華なものだった。茶色のハードカバー、遊び紙、銀色の裏表紙、扉、著者名ページに続きようやく本文がお目見えするように、紙が贅沢に使われている。当時、音楽家として有名だった江文也も詩人としては無名に近かった。無名詩人の詩集が豪華に出版された背景とは如何なるものだったのだろうか。

盧溝橋事変後、日本が中国に対して全面戦争を展開すると北京は淪陥都市となり、大量の日本人が北京に流入した。例えば事変前の三千人から四一年には八万九千八百八十三人へと急増している。⁽²⁰⁾ そのため北京に関する情報が求められ、大量の北京案内書や著名人の北京紀行が事変後に出版されたのである。例えば、新民印書館出版の『北京案内記』は一九三八年一月二〇日に初版発行後、一月三〇日に再版し、翌年の三月一日までは八版も重ねたのである。また、もう一つの好い例は安部知二の小説『北京』である。『北京』は一九三七年一月改造社の文芸誌『文芸』に掲載された『燕京』を書き改めた長編小説である。小説主人公の行動はほぼいくつかの観光コースに整理されることができ、「紫禁城、北海公園、万寿山、万里の長城など、景観や歴史や文化をもつ観光名所の空間性は、作品のテーマとなっている」と指摘されている。⁽²¹⁾ 阿部知二の『北京』は一種の観光小説として読むことが可能であるように、江文也の『北京銘』も同様な言説空間を共有し「観光詩」として読むことができよう。

戦争の深化とともに、大同石佛の研究や描写も時局を反映せねばならなかった。木下杢太郎は一九三八年九月『文芸春秋』に発表した「大同石佛雑話」の中で、「雲崗という処、その石窟や彫刻はもはや異国趣味の存在ではなくなった。

我々の精神上の祖国の拡張の一丁場となったのである。今度の事変というものは、そういう方面にも意義を有するのであった」と揚言し、「そして敏感な芸術家が、まず大同石佛の描写、再現ということで現在の情勢に対応したというのは、甚だ当然の事だと謂わなければならぬ」として石佛の描写と再現を提唱した。江文也『大同石佛頌』は木下李太郎の意図に副うものとはいえず、戦争から掛け離れた芸術詩であるかのようなのだが、その出版には戦時という時代的要因が深く関与していたのである。

『北京銘』及び『大同石佛頌』は、複雑な文化背景をもつ作者が占領下北京に書き残した日本語詩集である。中国に対する江文也のまなざしには伝統文化への陶醉以外、同情と理解があつたが、それはあくまでも他者からのものに過ぎない。生産・流通・消費という近代システムにおいて、日本での出版、日本人読者といった要素はすでにある意味で作品の性格を規制したといえる。しかし、表現者としての江文也の感性と人間性は年月を経て今も光を放っているのである。

注

- (1) 井田敏『まぼろしの五線譜——江文也という「日本人」』、白水社、一九九九年。
- (2) 葉笛「用音楽語言写詩的江文也」、『台湾早期現代詩人論』、国家台湾文学館、二〇〇三年。
- (3) 周婉窈「想像の台湾與中国の文化想像——江文也文字作品初探」、『江文也先生逝世二十周年記念學術研討会』における発表、二〇〇三年一〇月、台湾中央研究院。周女史は次のように述べる：「如果他的台湾是想像的，那麼，他的中國也是想像的。如果我們把他那關於北京的戀人般的囁語賦予民族主義的意味，我想我們將很難了解一九三八至一九四五五年間的江文也的一些作為。」

(4) 『芥川龍之介集』は一九二七年一二月に上海開明書店によって出版され、「鼻」「藪の中」「湖南の扇」など芥川の代表的な小説を収録している。「中国遊記」は夏丐尊の訳で付録一として入っている。

(5) 芥川龍之介「上海遊記」、『支那遊記』二三頁。改造社、一九二五年。引用は昭和五二年ほるぷ出版による復刻版から。『支那

- 遊記』の引用は以下同版本に拠る。引用にあたって旧仮名遣いは現代仮名遣いに改めた。
- (6) 金子光晴『上海灘』、『金子光晴全集』第一巻、公論社、一九七六年。
 - (7) 「新芸術家の目に映じた支那の印象」、『芥川龍之介全集』第八巻、四頁。岩波書店、一九九六年。
 - (8) 「新芸術家の目に映じた支那の印象」、『芥川龍之介全集』第八巻、五頁。岩波書店、一九九六年。
 - (9) 「新芸術家の目に映じた支那の印象」、『芥川龍之介全集』第八巻、五頁。岩波書店、一九九六年。
 - (10) 江文也『北京から上海へ』、『月間楽譜』二五―九、三二頁、一九三六年九月。
 - (11) 江文也『北京から上海へ』、『月間楽譜』二五―九、三三頁、一九三六年九月。
 - (12) 一九四一年新民印書館が編集・出版した『北京案内記』は写真付きで「雨後の胡同」を紹介している。七頁。
 - (13) 韓昌凱『北京的牌樓』、『北京史苑』第一輯、三二―八頁。北京市社会科学研究所『北京史苑』編輯部、一九八三年。
 - (14) 芥川龍之介『雜信一束』、『支那遊記』、二六―三頁。改造社、一九二五年。
 - (15) 木下柰太郎『大同石佛寺』、三九九頁。座右宝刊行会、一九三八年。
 - (16) 江文也『北京から上海へ』、『月間楽譜』二五―九、三八―三九頁、一九三六年九月。
 - (17) 芥川龍之介『上海遊記』、『支那遊記』七頁。改造社、一九二五年。
 - (18) 高橋みつる「中国近代における人力車夫文学について」、愛知教育大学研究報告、四五（人文・社会科学編）。
 - (19) 前に挙げた周婉窈「想像的台湾與中国的文化想像——江文也文字作品初探」は「從詩中很難看出江文也的北京和當時中國面臨的戰亂有何關係」と指摘し、江文也にとって北京は「天下無事」であり「非政治的」であると述べている。
 - (20) 安藤更生編『北京案内記』（北京・新民印書館、一九三八年）の記述に拠る。
 - (21) 前出『北京案内記』以外、一九三七年以後の案内書や北京紀行は次を挙げることができる。『最新支那旅行案内』（後藤朝太郎、東京・黄河書院、一九三八年）、『隨筆北京』（奥野信太郎、東京・第一書房、一九四〇年）、『北京点描』（清見陸郎、東京・大都書房、一九四一年）、『北京歳時記』（村上知行、東京書房、一九四二年）、『北京横丁』（高健子、東京・大阪屋号書店、一九四三年）、『北京百景』（高木健夫、北京・新民印書館、一九四三年）など。
 - (22) 王成「安部知二が描いた『北京』」、国際日本文化研究センター、二〇〇四年九月。
 - (23) 引用は木下柰太郎『大同石佛寺』（座右宝刊行会、一九三八年）に拠る。