

## 『非 情 の 歌』

——林亨泰の中華民国——

三 木 直 大

## 前 書 き

1949年4月に出版された日本語詩集『靈魂の産聲』<sup>1)</sup>は、戒嚴令の施行直前という時代的制約から、幾つかの収録できなかった作品はあったにせよ、林亨泰の日本語詩時代の集大成であるとともに、台湾における日本語詩の最後の到達点を示すものとなった。しかし同時にそれは、日本語で詩を発表することの終焉を意味するものでもあった。

日本語を自己の文学言語として持つことになった若き詩人は、日本の敗戦によって再び多言語状態のなかに置かれた台湾社会のなかで、その歴史性からの解放をとまなり主体的な選択の下に改めて自己の文学言語を選びなおすという自由を奪われ、「國語」としての北京語を使用するしかない言語状況のなかに置かれることになる。それは本省人にとって「光復」ではなく、いわば上からの中華民国の始まりであった。

しかし、詩人とは詩を書くことでしか自己の存在を実感することのできない人間のことであり、「詩は私の生理上の欲求」<sup>2)</sup>であり、人間になるためには「詩人にならねばならない」<sup>3)</sup>と考える存在で彼があるとするならば、生きるためには詩を書いていくしかない。そこから林亨泰という詩人の中華民国が始まることになる。

「日本語の強制的な使用を迫られたとき、彼ら（筆者注——銀鈴会のメ

ンパーのこと)は“言語占領”の首枷をはずすために、台湾意識を内包させることで日本語という道具を超越せねばならなかった。しかし、光復後、もう日本語を話すことを迫られなくなったとき、彼らは習熟した道具としての言語を失うことに直面した。そしてあらためてもう一つの超越——中国語をあらためて学習し、中国語の表現能力の技術的な向上をはかろうとした。」<sup>4)</sup>

この言葉は林亨泰にとって、文学言語の日本語から中国語への移行が意味するものを、端的に物語っている。日本語詩時代と同様に、林亨泰の中華民国は、母語ならざる言葉を用いることによって、喪失した自己のアイデンティティを捜し求める、言葉の海における試行錯誤的な航海となるであろう。そこには人と言葉との間に本来あるべき緊張が明瞭にあらわれてくるにちがいない。

この論文は、『靈魂の産聲』以降の林亨泰を扱うものであるが、林亨泰の足跡は台湾現代詩史そのものの歩みともなって現在にまで至っている。そこでここでは、その前半部分にあたる「現代派運動」期までを扱うことにしたい。

## I 再出発——詩集『長的咽喉』

詩集『長的咽喉』は、1955年、新光書店出版<sup>5)</sup>。『郷土組曲』『心的習癖』『渴』の三部作で構成される、林亨泰最初の中国語詩集である。日本語詩集『靈魂の産聲』を1949年4月に潮流叢書の一冊として出版して以後の林亨泰の歩みを追っていく前に、日本語詩を書く一方で、後に詩集『長的咽喉』のなかに『郷土組曲』という名前でまとめられることになる中国語詩の連作を彼が書いていたことに、まず足をとどめてみたい。

### (1) 『郷土組曲』

#### 「村戯」

村戲鑼鼓已鳴響……  
親戚從各地方回來，  
而笑聲溫柔地爆發……

村戲鑼鼓再鳴響……  
又有一批親戚回來，  
而笑聲更溫柔地爆發……

村戲鑼鼓又鳴響……  
最遠的親戚也都到齊，  
而笑聲終於點燃花炮了……

「村芝居」（以下拙訳）

村芝居のお囃子がこだまする……  
親戚たちが各地からもどってくる，  
穏やかな笑い声が共鳴する……

村芝居のお囃子がまたこだまする……  
また別の親戚たちもどってくる，  
もっと穏やかな笑い声が共鳴する……

村芝居のお囃子がまたまたこだまする……  
いちばん遠いところの親戚たちもみんなやってきた，  
笑い声がとうとう花火のようにはじけだす……

「童年体験の一部は、『郷土組曲』の一連の作品になかに見いだすことができる。たとえば「小溪」という詩には、村の川辺をいつも散歩してい

た自分がいる。「村戯」もそうだ。私は彰化県の北斗の人間だ。隣村は田尾といった。田尾にはたくさん親戚がいた。春節にはいつも田尾へ行っては、御馳走を食べ村芝居をみた。北斗でお祭があれば、田尾の人も北斗へやってきた。親戚たちはみんな連れ立って、一群一群やってきた。とても面白かった<sup>6)</sup>。「郷土」とは、自己の生活の領域であり、創作者の“根拠地”であり、ひとつの中心だ。“故郷をもたぬ人間は、中心のない人間だ”と言った人がいた。中心とは“根”といってもよい。その通りだと私は思う。『郷土組曲』は早期の作品だ。詩を書き始めるときは、自然と自分のいちばん知っている題材を書くものだ。そうして郷土が詩に入ってくる。<sup>7)</sup>

詩「村戯」の自叙ともなっているこの二つの文章を引用した「有孤岩的风景」という対談は、1987年に『現代詩』季刊復刊第11期に掲載されたものだから、とりわけ後者の引用箇所は「現代派運動」とその後の「郷土文学論争」を経たうえで、あらためて『郷土組曲』を林亨泰自身が位置づけたものと少し割り引いて考えねばならないが、「村戯」という作品の背景にあるものを余すところなく語ってはいる。また「村戯」には、後の「現代派運動」期の詩に、徹底して押し進められることになる形式上の探究がすでにその姿を見せている。

『郷土組曲』の主たる執筆時期は1948年。「村戯」をはじめとする郷里＝彰化の「童年経験」と心象風景を題材とした十数篇の作品は、中国語で書かれている。日本語による最後期の詩が書かれるのと同時期に、中国語による『郷土組曲』が書かれていたことは、象徴的である。日本語時代の終焉に直面したとき、二二八事件へのやり場のない思いを日本語で表現する作品を書く営みの一方で、林亨泰が試みたのは「童年体験」を中国語で表現することだった。彼は、自己のアイデンティティの拠り所を、幼少年期体験を詩に表現することで確認しようとしたのだろう。そのときの中国語とは、林亨泰にとって、どのような存在であったのだろうか。

「私は日本占領時代に生まれ、小さい頃から日本語教育を受けた。それは中学校時代まで続いた。中文（ママ）教育は光復後、ほぼ21、2歳頃から始まった。学んだのは師範大の教育系でだ。師範大に進んだとき、中文はわからず、毎週の集会に出るといつも通訳がいた。院長が國語で話すと、それから日本語のわかる教授が日本語に翻訳した。普通の授業だと、ある日本人の教師は英語で話した、日本へ留学した教授は、まず國語で話し、それから日本語になおした。そうしたことが一学期間続いたあとで、やっと全部を國語でやるようになった。」<sup>8)</sup>

1939年、私立台北中学に入学。卒業まで一年を残して1943年、台北帝大熱帯医学研究所付設の衛生技術人員短期養成所（後に南方要員鍛練所に改名）に入所。南方への徴兵に脅えながら、郷里に戻り近郊の公学校で小学教員をしていた林亨泰は1945年初め、「本島人徴兵制度」によって兵役につく。台南で終戦を迎えた彼は再び郷里にもどり、解散前の日本人小学校の台湾語教員となる。そして1946年、創立直後の台北の台湾師範学院本科<sup>9)</sup>に入学し、そこで正規の中国語教育を受けることになる。

ここでの「中文」は、彼の母語である閩南語系統の台湾語を含まないことは明らかだろう。「中文」は漢民族標準語ないしは当時でいえば北京語といった意味合いで使われている。そして「國語」は言うまでもなく、国家語として指示された中華民国標準語を指している。ここでの「中文」と「國語」との使い分けは、実質としては重なり合う部分を持ちながらも、意図的に行われているのは確かなことだろう。

しかし、林亨泰が中国語がわからなかったという、その程度はどれほどのものであったろうか。上記の引用に見られる表現は、日本人である我々が読むとき、一つの重要な問題を見落とさせかねない。というのは林亨泰はやはり漢民族なのだという事実である。中国語がわからないといってもその程度は、もちろん個人差はあったわけだが<sup>10)</sup>、少なくとも彼にとっては「一学期間」でわかるようになるぐらいだったのだと、逆に言ってみる

こともできる。そのことは、はっきりとみておく必要があるだろう。そうでなければ、最後の日本語詩の時期と並行するようにして、中国語の詩が書けるはずがないではないか。

林亨泰が、1931年の公学校入学時から一貫して日本語教育のなかで育った「日本語世代」であるとしても、彼の日本語から中国語への転換をまったくのゼロからの出発のように、あまりに図式化してとらえることはできない。台湾は植民地統治下にあっても、その本質は多言語社会なのである。また彼は大東亜文学や皇民文学に関わっていかざるを得なかった先行する世代でもない。むしろ重要なのは、自己の文学言語としては中国語を自分のものにしていないという認識を、林亨泰自身がもっていたということなのだ。このことは『郷土組曲』の創作にどのような影響を与えているだろうか。

「日本統治時代は、学校では日本語を話し、家に戻ると台湾語を話した。いまは学校では國語を話し、家では台湾語を話している。こうした同時に二種類の言語を使って生活している者は、一種類の言語だけですむ者とは異なっている。二種類の言語の訓練によって、わりあい客観的に言語を考えることができる。二種類の言語の転換過程のなかで、装飾的な部分は淘汰され用いられなくなって、跡形もなく消えてしまう。そうして残ったものが、重要な部分になる。それは基本的で原始的な部分である。」<sup>11)</sup>

日本語詩だけの時代には払拭されていなかった余剰な感傷性のようなものがその色合いを薄め、後の「現代派運動」期の作品の特徴ともなる否修辞性とでもいうものが、先に示した「村戯」からも読み取れるように、『郷土組曲』にはすでにその姿をみせてきている。それは、未だ日本語を使わなければ表現しきれないものがあるという彼の文学表現上の歴史性＝限定性と、その一方で詩人としての成長というものの他に、彼の言語使用にまつわる事情が大きく関わっていると考えられる。その変化は、当時の台

湾社会の政治的状況への顧慮によってのみもたらされたものではなく、林亨泰の言語感覚の産物でもあることが、上記の引用から読み取れよう。このことは、「現代派運動」期の彼の詩作にも大きな役割を果たしていると考えられる。

しかし、林亨泰はこの時期、何故、母語である台湾語での創作を考えなかったのか。それは彼が台湾語を軽視していたからでは決していない。

「私の一生で最も痛快に感じたことは、光復当初、自ら勇んで日本人小学校へ台湾語教師を担当しに行ったときのことだ。これまで征服者然としていた傲慢な日本人の子供たちに、私が教えようとしたのは、彼らがずっと消滅したと思っていた台湾語だった。これには“報復心理”が色濃くあった。」<sup>12)</sup>

彼が郷里で、まだ帰国できずにいた日本人の小学校へ教えにいったのは、1945年秋のことである。終戦直後は台湾人が校長となり、台湾語教育を受けるという規定が、きわめて短期間ではあったが設けられていたのだという。

だが、引用にあるような台湾人、台湾語という意識を持ちながら、彼が台湾語の漢字表記による詩作にむかわなかったのは何故なのだろう。それは大陸で、たとえば上海人が北京への対抗意識を強く持ちながらも、上海語文学をもたないのと同じ理由からと言えるだろう。上海人の文学作品に上海語が登場しても、その作品すべてが上海語の漢字表記として書かれるわけではない。林亨泰も言うように「話すことはできても、文字に書けない言語は、話す人間の多少に関わらず、すべて“方言”とされてきてしまった」<sup>13)</sup> 中国語の特殊性が、ここには存在している。同じように台湾語は、その発音体系にみあう書記言語をもってこなかったのである。今日の台湾における、母語＝台湾語の表記法を創造し台湾語文学を創作しようという、林亨泰自身も80年代以降あらためて試みようともしている当然ともいえる

方向性は、これまでの漢民族の書記言語意識のなかでは、むしろ特殊なものであった。

『郷土組曲』はそうした問題を背後にもっているが、なによりまずここにあるのは、中国語の鍛錬を通しての自己の原風景の詩語への定着と、それを通しての自己確認であったといえよう。それは、彼が中華民国を生きていくためには、どうしても必要不可欠なことであった。

しかも『郷土組曲』は、すでに起こってしまった二二八事件の後に書かれていることに注意する必要もあるだろう。二二八事件は、単に日本語から中国語への転換という以上に、彼に付与された歴史性をもっと複雑なものにしてしまっている。そして、そういう状況をもたらししたものへの批判は、不思議なことに日本語の詩として定着させられるのである。二二八事件を直接の契機として書かれた「群衆」や「思惑」<sup>14)</sup>などの日本語詩の苛烈さの一方で、『郷土組曲』の世界は、故郷への愛惜の念に溢れている。諧謔味を帯びた表現のなかに時間の停止したようなゆったりとした空気が漂ってくる。そこには、彼の故郷である彰化県北斗の静かな時間が描かれる。この対比には彼にとっての、この時点での日本語と中国語という二つの言語のもつ役割が暗示されているように思える。

### 「亞熱帯」

有胖的軌跡和胖的太陽，  
有女人門在唱着胖的歌，  
有肥豬睡在胖胖的空氣中，  
有香蕉有鳳梨更有胖胖的水田。

「胖」という語の意味と音とが非常に効果的に使われたこの作品は、翻訳を拒絶している。この作品を日本語詩に置き換えることは不可能に近いと思われる。台湾語の音の介在しない、あくまで中国語——北京語の作品



ではあるけれど、ここには中国語でしか描けない世界が提示されている。なるほど中国語としては単純な文法構造で、複雑な修辞性は持ってはいない。だがそれは、中国語の使用へのこの時点での彼の限界性以上に、それをいわば逆手にとって武器ともした、詩法としての独自性を示している両義的なものといえる。

台中の人口は1949年頃で約50万人。清朝末期には、台湾省の省都が置かれた古都で、台北とは異なり今日でも街で日常的に聞こえてくるのは台湾語であって、より台湾的とでも形容しうる風土をもっている。その近郊は田園風景がひろがり、果物が豊富なところだ。彰化県は、その台中平野のほぼ中心部に位置している。北斗は、その彰化県の中心都市・彰化市をさらに南下した濁水溪の北岸にひろがる農村地帯で、清朝時代から開けていた古い歴史をもった土地柄である。林家は、その地で代々続く名家であったという。

### 「日入而息」

與工作等長的  
太陽的時間  
収拾在牛車上

杓柄與杓柄  
在水肥桶裏  
交叉着手

咯噠 嘩啦嘩啦  
嘩啦 咯噠咯噠

穿過 黃昏

回来

了

「日入りて息む」(以下拙訳)

労働と同じ長さの  
太陽の時間が  
牛車の上で終わる

杓柄と杓柄が  
堆肥桶のなかで  
手を交叉させている

ごとん ぐあらぐあら  
ぐあら ごとんごとん

黄昏のなかを  
もどって

きた

農村のゆったりとした時間を描くこの作品には、政治性というものは極力排除されているように見える。しかし、そのことは逆にきわめて政治的である行為だったのかもしれない。呂興昌は、この作品について次のように言っている。『『長の咽喉』一冊、たとえば「日入りて息む」が示しているものを、“帝力與我何有哉”の林亨泰の巧妙な転化表現だと見なすことができる。たとえ世情の網にからめとられ、この世は暗黒であっても、人

間はおかすことのできない浄土をもっているという……」<sup>15)</sup>。つまり権力のおかすことのできない日々の営みというものが厳然として存在することを示すことが、なによりも抵抗の力の強さと人間の尊厳を語っているのだという考え方である。

もちろんそれはあろう。しかし私はここでは、それ以上に、日本語の終焉を自覚しつつ日本語で詩を書くという行為の一方で、自己の文学言語のあり方を再構築しようとするとき、なされたのは自己の成長した時間と空間を詩語に定着することを通しての中国語表記でのアイデンティティの確認という作業であったのだということを重視したい。つまり、再び上からのもんとして用いることを強いられた言語を、どう自己のものとしていくかという営みが、何よりも本質的な抵抗であったということである。

## (2) 『心的習癖』『渴』

あらためて『靈魂の産聲』以降の林亨泰の歩みに話をもどしたい。

四六事件によって銀鈴会は解散を余儀なくされる<sup>16)</sup>。彼は郷里・彰化に避難し、台北が落ち着くまでまった後、再度、台北にもどって、1950年、台湾師範学院を卒業する。そして再び故郷にもどり北斗中学の教員、さらに1953年、彰化工業高校の教員となる。この間、創作の中断をはさんで、1953年に紀弦との文通が始まり、創作を再開する。そして1955年に詩集『長的咽喉』が出版される。

「1949年銀鈴会が解散に追い込まれた後の数年間、政府は大々的に所謂“戦闘文芸”を推進した。一時は、すべての新聞や雑誌の目次も、ほとんどその類の文章で埋まっていた。“戦闘文芸”の隆盛は、私の文学創作の意欲を、太平洋戦争期のように冷めさせていった。1950年の大学卒業当時、教育界の人材は甚だしく不足していて、戦後初めての師範大卒業生の我々は、自分たちの希望でそれなりの行政機関に職を得ることもできた。だが私はそんな気持ちのなかで、郷里の北斗に戻って教員になることを選んだ。

三年間郷里で教員をしたあと、彰化工業高校に移った。ある日、本屋をぶらぶらして、紀弦主編の『現代詩』を手にとると、何人かのフランスの現代詩人、アポリネールやコクトーらの詩を紹介していた。その時、私は熱い興奮を覚えた。もう一つの“可能性”を捜し当てたかのようにあった。」<sup>17)</sup>「編集者が意識的であったか無意識的であったかはさておき、少なくとも私個人にとって、この雑誌の創刊は、ともにスローガンを叫んだり政治的な讃歌を歌うことを願わない人間に、作品を発表できる場所を開いた。」<sup>18)</sup>

「もう一つの“可能性”」という言葉には二つのことが読みとれる。一つは再び表現への欲求が高まる機が熟していたということ、もう一つは「戦闘文芸」に対峙するある方法が着想されたということだろう。戒嚴令の施行と中華人民共和国との「戦闘文芸」の隆盛下、それに対抗するに直接的に意味性の詩をぶつけるのでは危険という状況のなかで、よりポリテークな対抗策として「現代派」の詩が意識されたということ、上記の文章は示唆している。そこから林亨泰の「現代派運動」は始まるのである。

繰り返しになるが、詩集『長的咽喉』は、執筆時期順に『郷土組曲』『心的習癖』『渴』の三部作で構成されている。『郷土組曲』については先へのべたが、これが後の時期の『心的習癖』と『渴』になると、明確に内容も形式も変化してくる。詩そのもの、あるいは表現される世界そのものが、より凝縮され、鋭いリリズムを帯びて登場してくる。そこに林亨泰の「現代派運動」の前史がはっきりと形作られている。またそこには「光復」後八年近くの時間を経ての、『郷土組曲』の時期よりも更に歩みを進めた言語の鍛練の成果をみないわけにはいくまい。

『心的習癖』と『渴』が書かれたのは、『靈魂の産聲』出版後の沈黙の後、1952年から1953年頃までの時期であると推測される。先に引用した文章に続けて、林亨泰は次のように語っている。

「そうした心情のもとで、書きたいという欲望が再び燃え盛った。それとともに、『現代詩』にペンネームで投稿した。ある時、方思の詩集『夜』について問い合わせるために、私は本名で現代詩社に手紙を書いた。そうして意外にも紀弦の手紙を受け取った。手紙には、葉泥と一緒に私の“消息”をあちこちに問い合わせていたことと、『現代詩』に寄稿しないかと書いてあった。それで私は、寄稿しているだけでなく掲載もされていると言ってやった。本名を用いなかったのだから、わからなかったのだ。それから私は、印刷版図を引っ繰り返したような“怪詩”を送った。それらの作品は紀弦に現代派運動をおこそうという気持ちをたぎらせた。」<sup>19)</sup>

『現代詩』は現代詩社発行の季刊雑誌。創刊は1952年2月である。出発時は、紀弦が発行人・社長・編集者を兼ねていて、彼の個人雑誌のようなものであった。そして、引用にある林亨泰と紀弦のやり取りは、1953年のことである。

紀弦は1913年、河北省生まれ。本名は路逾。路易士という筆名で、1934年には、雑誌『現代』にも作品がみられる。1936年には、戴望舒らと上海で『新詩』を創刊。30年代大陸の現代派詩人として、すでに名のある人物である。抗日戦争中は香港、上海を転々とし、1948年に台湾に渡り、出版・編集の仕事をするとともに、当時は台北の成功中学で教鞭をとっていた。紀弦という筆名を用いるのは、1945年以降である。台湾に移住した理由は明確なことはわからない。後になって、1976年、彼は更にアメリカに移住している。

### 「春」

長的咽喉  
鳴着円舞曲  
而告知

從柔管裏  
將被擠出的  
就是春

「春」(以下拙訳)

長い咽喉が  
ワルツを奏でながら  
告げている  
軟かい管のなかから  
絞り出されようとしているのは  
春

この「春」は、『心的習癖』の巻頭におかれるとともに、詩集『長的咽喉』の題名ともなった詩語で始まる。この作品は、「春」「夏」「秋」「冬」の連作になっている。

「秋」

鷄,  
縮著一脚在思索著。

而又紅透了鷄冠。

所以,  
秋已深了。

「秋」(以下拙訳)

鶏が、  
脚を畳んで考えている。

鶏冠がずいぶん真っ赤になった。

だから、  
秋はもう深い。

「秋」は、『靈魂の産聲』所収の日本語詩「哲学者」の中国語バージョンにもなっている。「哲学者」には、「鶏」が何を象徴しているかが、明確にあらわれている。

日光失調の日  
鶏は片足あげて思索してゐる  
一九四七年十月二十日、秋の日  
なぜ片足が日光失調に影響されたかを  
葉のすつかり落ち盡した樹の下で！

こうした作品は、当時どのように受けとめられたのだろうか。たとえば紀弦は、1956年に発表した「談林亨泰的詩」のなかで「春」について、表現されているのは「雄鳥のこことか詩人自身のことはひとまずおいて、この短い六行を読んだだけで、一種のリズムの満足を得ることが出来る。この詩はきわめて自然で、個性的で、いささかも作為がない」<sup>20)</sup>と批評する。林亨泰自身の主観にとっては、それはまだ中国語の鍛練過程にあると考えられていても、提示された作品は外省人の紀弦の目からみて、台湾における中国語詩の世界に新しい一頁を開いていると映っているのである。この連作は詩人・林亨泰の再生を告げる記念碑的な作品となっている。

しかも『心的習癖』は、『郷土組曲』以上に魅力的な詩集である。「脚を

畳んで考えている」鶏は、林亨泰自身の自画像であると考えても間違いはないだろう。厳しい孤立性の表現が、どこか諧謔味を帯びて提示されるのは、林亨泰に独自のものだ。

### 「心的習癖」

心的習癖，  
講完了故事。  
沈黙的糖，  
推滿了枕邊。  
然後，  
我這「夜之兒童」  
才肯乖乖地去睡……

### 「心の習癖」(以下拙訳)

心の習癖が  
物語を語りおわり  
沈黙の蜜が  
枕辺に満ちる  
そして  
私という「夜の子供」は  
やっと眠りにつきはじめる……

林亨泰の“心の習癖”を、一篇一篇に万華鏡のように映し出すこの詩集『心的習癖』は、どこか嵐の前の静けさを思わせるような、ある種の屈折に満ちてもいるが、その沈潜した思いは次の『渴』に至って、ようやくとばくちをひろげはじめる。それは『渴』という詩集名とも合致している。



次に示す「回憶No.2」は、『郷土組曲』の世界とは、まったく違った世界を提示している。

「回憶No.2」

記憶

在夜裏，

是沒有腳的

液體……

朦朧的圖案啊！

亂舞，

波紋。

倒垂，

波紋。

朦朧的圖案啊！

黑的，

埋沒。

白的，

漂流。

朦朧的圖案啊！

「回憶No.2」（以下拙訳）

真夜中の  
記憶は  
脚のない  
液体……

朦朧たる凶案よ！

乱舞と、  
波紋。  
転倒と、  
波紋。

朦朧たる凶案よ！

黒の、  
埋没。  
白の、  
漂流。

朦朧たる凶案よ！

「回憶No.2」は、後で論ずる『非情之歌』の「作品第四」に変形している。ここには、はっきりと新しいスタンスが刻まれている。『渴』は、言語の鍛練に『心的習癖』以上に意を用いながらも、ほとぼしるような表現がそこかしこにみられる詩集となっている。直截な意味性への希求が、抑えられない欲求として、林亨泰のなかで頭をもたげているかに見える。『渴』の巻末におかれる作品「標本」は、

癢極了！我的掌。  
痛極了！我的心。

という二行で、閉じられる。

しかし林亨泰の詩は紀弦の批評にもみられるように、彼自身の表現への自己抑制力の強さとも重なり合って、言語の純粹性という文脈にあまりに重点を置かれて、批評されてきた。それは彼にとって、不幸なことだったかもしれない。抑制された表現の向こうに、噴出しようとする激しい感情が渦巻いていることを見失ってはなるまい。林亨泰に対する主知的な詩人という見方は、同時代の批評がその作品の本質を見落としたまま、或いは敢えてそれを語らないままに、彼を規定していったのではないか。それは次の「現代派運動」の時期の彼の作品と詩論の与えるインパクトが文芸政治学的に一層それをもたらしたものであろうけれど、林亨泰の本質はむしろそこにはない。後で触れるように、本省人と外省人とでは、「現代派」というものに見出そうとしたものの意味が違っていることを見落とすことはできない。この時期の彼の作品は、「現代派運動」を経て後の、笠詩社を中心とした時期の活動に、無理なく繋がっていくものになっている。

## II 「現代派運動」への参加

### (1) 「現代派」の成立

さて、先に引用した林亨泰自身の回想にも見られるように、『現代詩』への投稿、そして紀弦との出会いが、林亨泰の再出発を決定づけるものとなった。紀弦は手紙によるやり取りの後、自ら起草した「現代派的信条」の草稿を付した「現代詩社編集委員第一号聘書」を林亨泰に送るとともに、彰化を訪ね参加を要請する。そして1956年1月、林亨泰も加わった紀弦他9名の準備委員会によって企画された「現代派詩人第一回年会」が台北で開催され、紀弦を主席に選んで「現代派」の成立を宣言する運びとなる。

「現代派消息公報」第一号によれば、出席者は40名余り、その他発足時の

メンバーには加わらなかったが、洛夫が創世紀社を代表して列席したという。また同二号によれば4月時点で総加盟者は102名を数えている<sup>21)</sup>。

ただ林亨泰が筆者に語ったところでは、三年後の1959年に創世紀社との連帯になるまで、紀弦と林亨泰の二名が実質的に雑誌の経理面、運動推進の実作や理論面でかなり強力に支えながら持ちこたえていかざるを得なかった苦しい三年間であったという。しかし、「もし政府推進のいわゆる“戦闘文芸”に加わることを願わないのであれば、残された唯一の道は“現代派”しかなかったのではないか。ここに戦後民間規模最大の文学運動が展開されることになった」<sup>22)</sup>と、林亨泰が自負をこめて述べているように、そこには表面に宣言された文学上の運動としてだけではなく、政治的にも隠された抵抗の意図が内包されていたことは明らかだろう。

準備委員9名は、紀弦・葉泥・鄭愁予・羅行・楊允達・林冷・小英・季紅・林亨泰だが、そのうち本省人は林亨泰一人であったようだ。生年は、紀弦が1913年、葉泥1924年、鄭愁予1933年、林冷1938年、季紅1927年など。そして、林亨泰が1924年。ここからみえてくるのは、紀弦のもとに集まっていた若い外省人詩人たちが本省人詩人との協同をはかって、まず林亨泰に働きかけたという構図である。またそこには、その要請に応えることのできた林亨泰の柔軟性を見ないわけにはいかないだろう。それからメンバーは徐々に本省人に広がっていく。

「戦闘文芸」の一方で、「当時の台湾詩壇は、『現代詩』『創世紀』『藍星』の鼎立状態だった」<sup>23)</sup>。外省人の紀弦と覃子豪は、1951年から『自立晚報』の副刊『新詩周刊』を共同で刊行する。この『新詩周刊』は、二二八事件後の台湾での初めての公刊された詩専刊だった。その後、紀弦は1953年3月に『現代詩』を、一方の覃子豪は、1954年に藍星詩社を余光中らと結成、『公論報』の副刊『藍星周刊』を刊行する。また創世紀社は、成立は1954年。主要メンバーの洛夫(1928～)・張默(1931～)・痲弦(1932～)の三名はともに当時、国民党海軍に所属していた。彼らは1928年生まれの洛夫をはじめとして、紀弦や覃子豪よりもずっと若い世代に属している。

1956年当時で、創世紀社は洛夫が発足大会に列席はしているが「現代派運動」に対し「傍観者」的態度を取る。一方の藍星詩社は明確な「反対の姿勢」を取っていて、紀弦と覃子豪とを中心に論争が戦わされている。「反対の姿勢」の主なものは、現代派の唱える詩の現代化を西欧化と同義にとらえ民族的なものを重視するべきだという考え方と、内容重視主義とでもいう立場からくるものであった。彼らの詩もその多くは広い意味での現代派的な作品であったが、離れた故郷である大陸を思うという意味でのいわゆる回郷詩的な作品も多く、基本的には外省人アイデンティティを脱却することができなかったのではないか。覃子豪（1912～1963）は、1930年代後半に日本留学経験をもち雷石楡らとの文学活動もあって、その思想的內容には一定の幅の広さがあったと思われるが、余光中（1928～）についてはその典型ではなかったかとも考えられる。

民族的なものや内容の重視といっても、その意味するものは本省人と外省人とでは見ているものが違っている。だから、そこにとらわれれば両者の協力関係は、この時点では成り立つはずもない。雑誌『現代詩』も、その時代的制約から「詩の現代化」を主張する一方で、どうしても「反共抗ソ」を掲げておかざるを得なかったわけだが、それは出版物を公刊するための前提のようなものにすぎず、そこが後述する「横の移植」論にうかがえるような、紀弦のもっていた柔軟性とは大きく異なっていた。

もちろん藍星詩社も、その刊行物に本省人の作品を掲載することはしている。たとえば、陳千武（1922～）が1958年1月、戦後最初に発表した日本語詩「外景」は、覃子豪編集の『公論報』の「藍星詩頁」に掲載されている。この間の事情について、陳千武氏は筆者宛の私信<sup>24)</sup>のなかで、次のように書いている。

「林亨泰氏が紀弦氏の現代派運動に参加していた頃、私はまだ戦後の台湾詩壇を知らなかったし、どの詩人ともつきあうことはなかったのです。だから私が、公論報の『藍星詩頁』に“外景”を投稿したのは、ただ新聞

である公論報が容易に目につくから、という理由だけで、自分の書いた中国語（の詩）が果して受容されるかどうか、というのが主な目的でした。当時の現代詩社、創世紀社、藍星詩社三社ともに外省人の牛耳る詩社で、言葉の上で日本文（語）と台湾本土の言葉を禁止された状態の政策の中では、本省人詩人と外省人詩人の間で対立するまでには至っていなかったといえましょう。同じ中国語で本省人が創作し、自分たちの雑誌を持ち得るようになった1964年4月（台湾文芸創刊）、6月（笠詩誌創刊）以後になって、自然に対立関係が明らかになり、それを深めていったというわけです。

確かに本省人と外省人の対立は、白色テロが頻発するこの時代に、台湾意識とは何かという問題を根底に置きたいわばイデオロギー的な対立としては顕在化するすべもなかっただろう。しかし林亨泰が「現代派運動」を推進していった意図は、陳千武がここで述べている文脈とはまた異なった文脈での試みであったということは確認しておく必要があると思われる。ただ、それぞれの雑誌や詩社の性格は、大きく見れば同じく陳千武が述べるように『現代詩』『藍星』『創世紀』の主張は異なっているとしても、その実際の創作作品は〈新詩〉という枠（わく）の中で程んど同じようなもので強いて言えば保守的と前衛的の違いぐらいでしょう<sup>25)</sup>と言えるだろう。だがまた、その前衛的というところにこそ、林亨泰が意図したものもあつたはずである。

次に、紀弦の「横の移植」論だが、それは「中国における“新詩”は日本と同じように、“横の移植”であって“縦の移植”ではない。それは“移植の花”であって“国粹”の一種ではない<sup>26)</sup>」という考え方に基づくもので、ここには論の当否とは別に、紀弦の本省人詩人への顧慮とともに、彼の考える「自由中国」なるものの反映があるように思われる。いま、その内実を具体的に論じる余裕はないが、紀弦の三〇年代の交遊歴を考えれば、彼の発想の根底には「第三種人」的な発想があつたのではないか、という予測もたてられなくはない。

紀弦という人物については、やはり陳千武の

「当時の現代詩社は総合的な現代主義を、藍星詩社はいくらか保守的で新古典主義を、創世紀社はシュールレアリズムを実践していたとはいうものの、私にとっては、台湾で日本統治時代既に現代主義の、またシュールレアリズムの創作も実践された事実から、紀弦が言うように“台湾には詩壇はなく、殊に現代詩は自分が中国から背負ってきて種を撒いたのだ”という豪語をおかしく思い、後、機会を見て、戦後の台湾の“現代派運動”は日本統治時代の現代詩の球根と戦後、紀弦が背負ってきた現代詩の球根、即ち二つの球根が合流されて成り立った運動だと説明したのが、皆の認める事実となったわけで、結局林亨泰氏が日本統治時代からの台湾側の現代詩の球根を代表した形になったわけです」<sup>27)</sup>

という言葉にも見られるように、かなりの毀誉褒貶があるのは確かなことである。もちろん、ここで陳千武が述べている台湾現代詩についての整理は基本的には正確なものであるのだが、ただ一点、日本語から中国語への転換過程において、中国語で台湾現代詩を実現していくための具体的なプロセスをどう考えるかという問題は残っている。そこに焦点を置いて考えれば、紀弦の果たした役割はやはり大きいと言わざるをえないだろう。

一方、創世紀社は当時、「新民族詩型」という主張を唱えているが、1959年から現代詩社とは共同歩調をとるようになる。このいわば軍中詩社であった創世紀社と、本省人が多数加わった現代詩社が共同歩調をとるようになるというのは、いわば水と油の関係であったものが一緒になるようなもので、不思議に思えるのだが、それが実現された理由は二つあると思われる。

一つは1959年の4月「過去の主張—“新民族詩型”を翻し、同人雑誌『創世紀』は第11期から体裁を一新し、(中略)、西欧現代主義思潮を積極的に摂取するようになった」<sup>28)</sup> こと。「新民族詩型」とは新しい中華民族の詩を創造しようという程度の意味で、「戦闘文学」の足枷のなかで唱えられ

たものであり、理論的な実質をもったものではなかった。むしろ洛夫が「現代派」発足時の大会に列席していたことからもうかがえるように、軍人という社会性をぬぐい去ってしまえば、両者の詩そのものには近似性もともとあったということである。また軍人といっても、国民党とともに台湾にやってきた人々は、それが詩人であれ作家であれ、基本的には軍に属するかたちになっていた。そこには国民党の施策への潜在的な批判者が含まれていても、おかしくはないのである。

もう一つは現代詩社の側の経済的問題である。経費面ではほとんど紀弦の個人経営の面があったようで、1959年になると、雑誌刊行が困難に陥り、渡りに船ということもあって、『現代詩』の主力メンバーは『創世紀』に詩を発表するようになるのである。

ともあれ、台湾の「現代派運動」はまず外省人詩人たちが仕掛け、そこに本省人詩人たちが加わっていくという構図になっていた。ここには外省人と本省人という構図はあっても、文学的な、また思想的な近似性というものが別個に存在していたということと、本省人の側に表現への欲求が高まっていたということが見て取れる。

## (2) 林亨泰にとっての「現代派運動」

「現代派運動」は、具体的にどのような文学的主張を掲げ、どのような作品を生み出したのか。「現代派運動」の全貌をとらえるためには、外省人詩人の側からと本省人詩人の側からの両面から、複数の詩人たちの作品と発言を年代的においかけしていくことが必要ではあるが、ここでは林亨泰の発言と回想に基づきながら、彼の詩人としての活動を中心に考えてみたい。

林亨泰は80年代以降、台湾の現代詩史をあとづける回想的文章を数多く発表している。このことを80年代以降の台湾のいわゆる自由化の流れのなかで、「現代派運動」について当事者たちが、同時代的には語れなかった真相を語り始めたと一般化してみてもよいかもしれない。台湾の「現代派



運動」は表面的には、政治性とは関わり薄く見えたものであったから、それほど台湾では言論の自由が制約されていたのだと言うこともできる。がまた、実は「現代派運動」とは、純文学的——純粹詩的とみえるものでありながら、本省人にとってはなおさらに実は政治的なものであったのだと、いまにして合点がいくのだというらえ方もできる。考えてみれば台湾の「現代派運動」にとどまらず、1980年前後の大陸の「朦朧詩運動」はもちろん、さらには30年代の中国モダニズム詩も本質的にはそうであった。そもそもがボードレールにまで遡れば、その“モダン”という觀念自体が、政治性をもっていたことは文学史的にも明らかだろう。だからそれらは純文学的にみえながら、それ自体が社会性を内包しているものなのであって、文学において現代性という觀念はその発祥において、そもそもひとつの虚構なのである、ということができる。

台湾現代派運動のマニフェストともいえる紀弦の「現代派的信条」は、以下のようなものであった。

「第1条 我々が乗り越え高めようとするのはボードレール以降のすべての新興詩派の精神と要素をもった現代派の一群をひろく含んでいる。第2条 我々は新詩は横の移植であり、縦の継承ではないと考えている。理論の建設、創作の実戦を問わず、これが全体的な方法であり、基本的な出発点である。第3条 詩の新大陸の探検、詩の処女地の開拓。新しい内容の表現、新しい形式の創造、新しい道具の発見、新しい手法の発明。第4条 知性の強調。第5条 詩の純粹性の追求。第6条 愛国。反共。自由と民主の擁護。」<sup>29)</sup>

第6条は草稿時、林亨泰によれば「第6条 無神論」となっていたという<sup>30)</sup>。発表時の第6条は、第1条から第5条までの内容、とりわけ第5条とは矛盾するものになっているが、当時の政治状況や、そのなかでの現代詩社の運営を勘案すれば、それもやむをえないことであっただろう。ただ

この「信条」そのものは、きわめて大まかなものであって、それ自体に今日からみて見るべきものはない。また、この運動のなかで展開された文学論的なものに、どこまで新味があり、現在からみて価値あるものが残っているかは、疑問とせざるを得ない。

しかし、そこには「パリが過去のフローレンスに取って代わったように、我々は台北が未来のパリとなることを望んでいる」<sup>31)</sup> というまでのテンションの高さが込められており、あたかも「文芸復興運動」的な趣が、当事者たちの意識にはあった。「この運動は、はじめての集団的な公開行動だった。だから、種々の規範や誇大とも聞こえる主張が入っていても、それは自然なことだった。だから、より大きな効果をあげるためには、スローガン、標語、信条、綱要等々を次々と発表することになるのも、止むを得ないことだった」<sup>32)</sup> と、林亨泰は述べている。

このそれぞれの「信条」は、それ自体の意味よりも、当時どのような詩が台湾を席卷していたかを考えてみたほうがわかりやすい。多数を占めたのは、先述した外省人たちの「回郷詩」である。本省人には、それへの批判や嫌悪は当然ある。「回郷詩」は、故郷喪失的なロマンティシズムやセンチメンタリズムをもっていたから、それに対して「主知主義」は批判としても置かれうる。また故郷喪失といったところで、本省人にとっては冗談ではないという話になる。そこから「詩の自立性」を求めるといふ考え方は、当然のように対置されることになる。外省人詩人たちの大陸への「回郷詩」と同じ土俵にたつことなく、詩とは何かというテーマを対峙させようとするれば、「純粹詩」という理念は、当然の如く提示されることになるだろう。また「現代」という言葉を用いる以上は、そこには「現代」以前が対置されていることになるだろう。初期の雑誌『現代詩』について林亨泰は「一方でこの詩雑誌に掲載されている詩人の大多数の作品がまだ“前近代”に停まっていることも容易に見て取れた」<sup>33)</sup> と述べている。

さてもう一つ、紀弦の「六大信条」について言うておかねばならないのは、第2条についてである。林亨泰は、以下のように述べている。

「私の考えが紀弦とすみずみまで同じであったわけでもない。その最大の相違は、紀弦の“新詩は横の移植であって、縦の継承ではない”という考えである。私は「中国詩の伝統」のなかで、はっきりと“現代主義は中国主義である”という考え方を提出した。」<sup>34)</sup>

「現代主義は中国主義である」とは、どういうことを言っているのか。いろんな文脈での本質的なことがらが、この表現には隠されているように思える。「中国詩の伝統」<sup>35)</sup>は、1957年12月の『現代詩』季刊第20期に発表された短いアフォリズム形式の詩論であり、主にT. S.エリオットを援用しながら、中国現代詩における伝統の問題を論じている。そこで論じられる「現代主義とは中国主義である」の内容を要約して示せば以下のようになる。

中国詩の伝統は(1)本質上は象徴主義である(2)文字上は立体主義である。象徴主義ということについて。中国詩は欧州詩に比べて確実に短く、その本質はずっと「象徴」に存在していて、それが中国詩の伝統になっている。欧州では、そうした象徴主義の詩は19世紀になってからだ。中国では、五四運動以後、詩の方向が「叙述性」に傾いてしまったが、それは欧州詩とちょうど正反対である。文字について。カールグレンも言うように中国文字は音声記号ではなく、その特色は視覚上の認識にある。アポリネールは『カリグラム』のなかで、「音声文字」を「表意文字」として使っている。これは「中国文字」「中国主義」への熱烈な関心のもたらしたものである。フランスの立体主義はそこから起こったのだ。だから「現代主義は中国主義」だといえる。だから「横の継承」は本質的には「縦の継承」である……。

「現代派運動」における「現代詩」とは、まずはキュビズム・ダダイズム・シュールレアリズムの総称として使われている<sup>36)</sup>。そこからすれば、

如上のような論が出てくるのはそう無理のないところではある。とはいえ、これは極めて形式論に思える。だが、林亨泰にこうしたことを書かせる理由のひとつには、紀弦の主張の補足という面もないわけではない。

紀弦は「現代性」ということについて、「“現代的”であることではじめて永久性をもつ。“モダン”であることではじめて古典となることが出来る」<sup>37)</sup>という。しかし、ここには「現代」或いは「現代性」とは何か其れ自体について、つきつめた議論が展開されているわけではない。なるほど、たとえば象徴主義を現代詩たらしめているものは、時代の精神であって、詩の形式ではない。紀弦の言うように「時代の作品であって、はじめて永久の価値をもつ」にせよ、では「時代の精神」<sup>38)</sup>とは具体的にどのようなものであるのか。それは不思議なほど示されることがない。現代詩は単なる西欧の移植であってはならず、民族に根をもたねば中国の新時代の表現とはならず時代の精神を代表できないと、紀弦を批判する覃子豪にしても、そのことは同様だと言ってもよいと思われる。

しかし、「時代の精神」の内実を具体的に明示することは、当時の時代状況を考えれば、本省人、外省人を問わず、浅薄な議論を別にすれば誰にも不可能に近いことであつたろう。そう考えればまた、林亨泰に「中国主義」という言葉を言わしめているものは、当時の台湾の文学状況の鬱屈であつたろうと、逆に理解することもできる。「中国現代派の最大の抱負は、古典中国文学の光栄を復興することであり、世界文壇上の領導権を争奪することである」<sup>39)</sup>という言葉が、微妙に入り組んだ民族意識の発露とともに、そのことを一層感じさせる。

ただ、「現代派運動」を本省人が、具体的には林亨泰がそれに参加し進めるうで、こうしたことを発言する必要があつたろうことは認識しておいてよいだろう。外省人の紀弦が、一方では現代詩は大陸から持ち込んだものだという意識をもちながら、彼自身の方法的立場とともに本省人への顧慮をもたせて「横の継承」というのと、林亨泰が紀弦とは反対に「縦の継承」を言うことで、実は日本語時代から始まる台湾の現代詩を念頭にお

いて、台湾の「現代派」の詩を大陸のそれに先行する、或いはそれを超越するものとしようという意識を込めるのとは、重なり合う部分を持ちながらも、目指そうとするものが異なっている。また、ここには両者の相互補完的な、運動体としての意識も働いているであろう。さらに付け加えれば、「中国」という言葉は、ときに「中国」を指し、ときに「台湾」を指しながら、それを曖昧にしたまま本省人と外省人の議論のなかで、微妙に錯綜している。

それにこの時点では、本省人詩人たちにどこまで、1930年代から40年代にかけての大陸の現代詩人たちの最良の部分での達成が認知できていたかは、当時の政治状況からして大きなものは望むべくもない。むしろ彼らの念頭にあったのは、やはり日本の詩人や詩壇であり、その影響を受けながら、たとえば水蔭萍らの風車詩社が、皇民文学以前の1930年代後半以降に作り上げたような日本語による現代詩の世界なのである。

また本省人の林亨泰にとっては、上記のような論理が政治的な立場をカムフラージュする一つの方法足りうるのも、確かなことである。それに加えて、日本語詩時代からの脱却と新しい台湾文学の理念を提示するという役割を、この時代担っていればなおさらのことであろう。林亨泰の文学理論そのものも、その体系的な提示は、笠詩社の時期の1968年に出版された、最初は「ユリスの弓」と名付けられるはずだったという『現代詩的基本精神—論真摯性』<sup>40)</sup>まで待たねばならない。

この「現代派運動」の文学論的ないちばんの要点は、1986年に林亨泰を囲んで開かれた「詩人と言語の三角対話」<sup>41)</sup>という鼎談で、1962年生まれの若い詩人・林燿徳が言う「いわゆる合法化された言語伝統に対する反逆そのものが、一種の反体制的なものなのであって、現代詩の精神は言語そのものから反体制を始める意識過程だ」という一点にかかっていたといったほうが、見取り図が描きやすく思える。つまり「現代派」の詩とは「批判感覚」<sup>42)</sup>を詩に注入するものであり「自我意識を深化させることで“批判性”を増加させようというものだった」<sup>43)</sup>、そしてその「批判性」のな

かみは明示できるものではなかったという点に、問題の本質はかかっている。「現代性」の内実は、中国語詩の具体的な作品として、それを表現していくしかなかったのである。

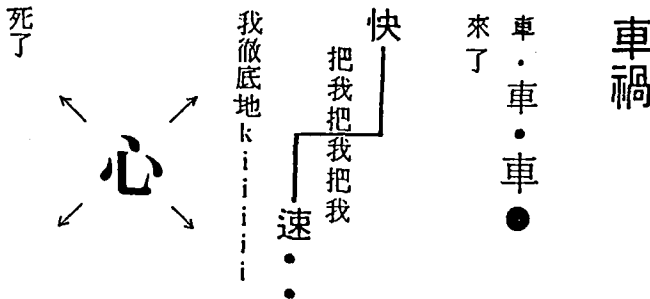
### (3) 林亨泰の作品

「現代派運動は、前後二期に分けられる。前期は現代詩社主導の三年間（1956年1月～1959年3月）。後期現代派運動は、現代詩社と創世紀社の共同での十年間（1959年4月～1969年1月）も続いた。前期の私の作品は、いわゆる“怪詩”“符号詩”の試みに傾いていた。（中略）。後期現代派時代の私の重要な作品は「風景」と「非情之歌」である。」<sup>44)</sup>

後になって林亨泰は上記のように、「現代派運動」と彼自身の詩作とを整理している。この前後期の区分は、林亨泰自身の詩作上の画期とともに、「現代派運動」自体が先に述べたように創世紀社との合作によって、より広範な広がりをもつようになったことを理由としている。

ここでは、こうした林亨泰自身の区分に則って、彼の作品を具体的に検討してみることとする。

#### ① 前期現代派



1956年10月に『現代詩』第15期に発表された「車禍（交通事故）」<sup>45)</sup>は、詩という表現形式のうえに文字の大小と配列によって、交通事故の一場面を、その当事者の主観の側から再現した、立体主義（キュビズム）的な作品ということになるだろうか。林亨泰の「符号詩」と名づけられる作品のひとつである。「現代派運動と私」で彼は次のように書いている。

「(立体派の) 詩作品は西方の実験では、成功したとはいえない。しかし、日本詩人の萩原恭次郎は技巧を詩に運用するとき、非常に大きな震撼力を帯びさせた。西方のそうした実験が趣味性を帯びているだけなのとは違っていた。その原因を考えるに、日本語が漢字（すなわち“表意文字”）を用いるがゆえにそのような大きな効果があったというべきだろう。しかし、もし“表音文字”だけで表現しようとするれば、イタリアの詩人・カングルロが“煙”を FUMER と書くようなもので、一種の“視覚写真”の効果だけである。

しかし、西方の未来派であれ、日本の萩原恭次郎であれ、私はずっと警戒心をもっていた。強固な伝統観念に対峙するには、こうした方法は確かに相当大きな破壊効果があろうが、下剤がそう長くは使えないのと同じで、役目が終われば止めるべきである。私の十幾首の“符号詩”は、非常に短期間に完成したものだが、三十二開だけの『現代詩』季刊では、一頁に二三首しか掲載できず、私は毎号一頁を限度に、二三首ずつ寄稿していった。その結果、発表期間は一年から二年の長きになった。最後には自分自身、この種の作品に嫌悪感を抱き、発表しようとは思わなくなってしまった。」<sup>46)</sup>

この引用にも見られるように、林亨泰は「符号詩」や「怪詩」といわれるものばかりこの時期、書いていたのではない。また「符号詩」系列の作品の詩集への再録は、1986年出版の『爪痕集』にのみである。そこから彼自身の今日からする「符号詩」への位置づけは自ずと読み取れるであろう。

あまりに「符号詩」のほうが、彼の「現代派運動」期を代表するものとして、一人歩きをしている感がある。作品の印象が強いために誤解されがちだが、このことは強調しておく必要がある。「発表は何度かに分けねばならなかったので、ほぼ前後二年間に渡っている。だから人々は私がこんな詩ばかり書いていたのだと誤解することにもなる。実際、理論面の不足を補うために、こうした作品を書いたのだ。とりわけ詩壇の注目を集め、読者を驚かせるために。(中略)“具象詩”は私にとっては練習や実験の性格をもっていた」<sup>47)</sup>のである。

「符号詩」とは林亨泰自身の命名だが、その「符号」という意味について、「詩のなかの“象徴”が詩に与え得るものは、代数学の“符号”が“代数学”に与えるものと同じである。もっとはっきりと言えば、いわゆる“象徴”も、言語の“符号価値”の運用に過ぎない。そのために、ある符号が代表する最初の“象徴”は、しばしば違った解釈を含む多くの“意味”の可能性をもっている」<sup>48)</sup>と彼は述べている。「符号詩」は原語をそのまま引用しているが、「記号」と訳してもよいものだろうと思われる。

この言葉の前半は言語を「象徴」の道具として用いるということだが、重要なのは後半の「多くの“意味”の可能性をもつ」という点だろう。そこに表層の意味性を乗り越えるような「批判精神」をたたえた意味性を持たせようというのが、林亨泰が「符号詩」に本来込めようとした意図であったのだということがわかる。ここからはモダニズムというものは、非政治的なふりをしながら、その発生において本質的にポリテークなものだということが見えてくる。そもそもがモダニズムなるものの成り立ちが、文学の後発地におけるそれだけでなくて、出現の過程で本来的にそういう性質のものなのであろう。表層に現れた理論や詩論だけで、深層に込められたものの意味をはかることはできない。

## ②後期現代派

### (1) 「風景」



「風景No.2」<sup>49)</sup>

防風林 的  
 外邊 還有  
 防風林 的  
 外邊 還有  
 防風林 的  
 外邊 還有

然而海 以及波的羅列  
 然而海 以及波的羅列

「風景」は一連の“怪詩”“符号詩”の実験の後の、本質的な作品だった。下剤を飲みつつけるのによく似ていて、すべての不純なもの、残滓を除去したのち、絶対的な純粹なもののみを残したようなものだ<sup>50)</sup>と「走過現代定位郷土」のなかで林亨泰は言っている。だが、この作品は発表時、きわめて不評であったらしい。「風景」二首の後、体内の全ての力を使い切ったかのように、私は非常な疲労を感じた。さらに発表後、あるべき反響もなかった。それどころか詩歌創作上の悪詩の凡例にまでされてしまって、私は意気消沈した。そうした状況下で、私は再び低潮期に入ってしまった」と、さらに続けて林亨泰は述べている。

1959年に『創世紀』第12期・第13期に発表された、この「風景」二首は、どのような意図で書かれたのだろうか。

「風景」二篇は、根本から“修辞学”上の運用は度外視して、“構造性”と“方法論”上の策略を目指している。つまり“字義”の作り出す意味の世界を追求することは放棄して、“字義”への依拠を最小限にとどめ、それぞれの文字を一個の“存在”となしている。そのことに対し、評者が“認

識論”的な転換を経ず，“修辞学”上の策略を論じることのみに止めれば、もともと“立体的存在”であったものも，“平板な図案”におとしまれられてしまうしかない<sup>51)</sup>

と、林亨泰は語っている。ここにあるのは、言葉を意味の道具のレベルではなく、一個の存在性として用いるという詩論の実験である。1959年の「風景」発表の後、彼が『創世紀』に15期から連載を開始した「ポール・ヴァレリイの方法序説」の翻訳（1960）は、何よりも彼自身の作品「風景」の解説を担わせたものといえるだろう。また、「いわゆる“美しい”風景の特徴は、頭をピンでとめられた蝶や昆虫の標本のようなもので、人類に去勢された犬や猫のような家畜である<sup>52)</sup>」とする詩論「孤獨的位置」（1962）や、「詩人は言語（或いは文字）の本質において、存在と存在のまったく新しい関係つまり“秩序”を打ち立てねばならない<sup>53)</sup>」とする「詩人當他在創作時」（1962）、「文字の使用が修飾上の使用に流れるとき、文学の墮落が始まる。この墮落に対して、詩人の救済のための手段の一つが、一切の修飾を排除して、文字の使用を極端なまでに簡素化することだ<sup>54)</sup>」という観点から自身の詩を注釈する「笠下影：林亨泰」（1964）などの詩論は、その文脈で展開されている。

「風景」は、いわば詩による風景論なのであり、中国詩の伝統的な自然描写＝山水画的な風景詩にたいする批判として、大きな意味を持たされていた。しかし、こうした詩論を基盤とした作品「風景」は、1968年にやっと江萌の、林亨泰の言葉を用いれば「認識論”的な転換”をもった「風景」論＝「一首現代詩的分析<sup>55)</sup>」が発表されるまで、積極的な反応はなかったようだ。林亨泰は後にしばしば、この江萌の批評に言及しているが、それだけこの時期、林亨泰が孤立無援な場所にいたことを示す結果になっている。

「私の「風景」二首は溪湖から二林へのバスに乗っていてできたものだ。

私は車に乗って、車窓から遠景を眺めていた。防風林の列一列を、車は快調に通り返っていった。この現代の交通手段が、我々の認識論の変化を促進している。しかし、この詩は並列的なものではない。朗読してみれば極めて聴きやすく音楽性をもっている。いわゆる音楽性は時間の前後に従って発展するものだ。第一行を音読し終わって始めて第二行がある、第二行があって第三行がある、それは一行、二行の同時出現ではない。もし並列的なら同時出現になるが、そうではない、一行一行、一字一字は、ゆっくりと現前してくる、だからそこには発展性ないし奥行きがある。問題はこの「風景」二首を読むとき、認識論上の転換を経ているかどうかだ。もし経ていけば、私の「風景」は“立体的存在”であるが、そうでなければ“平板な図案”に墮してしまうのみだ。そこには“なんと偉大な”“なんと美しい”といった類の修飾は存在しない。そして“防風林”は、一個の存在である。本来修辭学上の“的”は、二個の名詞を結びつけるだけのものだ。しかし私の詩のなかの“的”は、それ自体の作用をもっている。“的”自体も一個の存在だ。(中略)。“還有”もいわゆる還有ではない。この還有自体も一個の存在である。私はすべての存在に、その整然たる秩序をもたせている。どの“防風林”も“的”との相互関係をもっているし、“的”は“外邊”“還有”と存在上の関係をもっている。この関係を現前させることが、劇的効果を生み出している。』<sup>56)</sup>

作品「風景」は、詩における風景論の実験としてみれば、それが中国語詩の世界のなかで如何に前衛的な試みであったかは理解できる。自然論、詩の音楽性、戲劇性という観点から、「符号詩」における林亨泰自身の試みを大きく押し進めたものになっている。しかし『靈魂の産聲』と『長的咽喉』での、彼の意味性の作品群を知っている我々には、理論的な要請のもたらすものは了解しえても、一篇の詩としてどうにも物足りないものが残ってしまうのは否定できない。その点からも、「しかし技巧を探究した後、“何を書くか”という問題は曖昧なものになってしまった』<sup>57)</sup>という

林亨泰自身の総括は、やはり出てこざるを得ないものであった。その点で「風景」は、『非情之歌』を準備する前段階の位置にあるとしたほうがよいのではないか。むしろ私は、この系列の作品としては「風景」よりも「二倍距離」を代表作として取りたい。というのも、「風景」以上に論じられることのないこの作品こそが、言葉の存在性の底から誕生する不思議な意味性の世界を、読者の前に出現させることに成功している作品だと思われるからである。

### 「二倍距離」<sup>58)</sup>

你的誕生已經  
 誕生的你的死  
 已經不死的你  
 的誕生已經  
 生的你的死已  
 經不死的你

一棵樹與一棵  
 樹間的一個早  
 晨與一個早晨  
 間的一棵樹與  
 一棵樹間的一  
 個早晨與一個  
 早晨間

那距離必有二倍距離  
 然而必有二倍距離的

この「二倍距離」もまた、翻訳不可能な作品である。一連目はどのような読みも読者に許容しながら、どの読みも正確なものとなりえないという構造を意図的に演出している、いわばマジカルな作品である。そして、そうした世界の創出こそが、林亨泰の願目であったのだろう。これは「風景」の実験を、さらに意味性の詩の世界においても押し進めようとした試みといえるだろう。

その点でも、「符号詩」から作品「二倍距離」に至る実験は、台湾現代詩が中国語詩の世界において、「新詩」から「現代詩」に移行するために、必然的にもたねばならなかった詩語の質的な変換を明確に示すものとなった。その転換のメルクマールは「現代性」という観念の成立であり、「符号詩」とその到達点に位置する「二倍距離」の出現が、次にくる『非情之歌』を準備するのである。

## (2) 『非情之歌』

「風景」発表後、ほぼ三年の時間をおいた1962年5月から6月にかけて、林亨泰は『非情之歌』<sup>59)</sup>を書き上げる。『非情之歌』は不思議な作品群である。「序詩」を巻頭に置いて、以下「作品一」から「作品五十」と銘打たれた全五十一篇が収録されており、十篇ずつを一つの纏まりとして相互に関係しながら、そのすべてが「白」と「黒」との対比で展開されていく。例えば

### 「序詩」

始於花瓣

終於枝頭

最初的一次

最末的一次

一個開始

一個結束

從白的邊緣

到黑的邊緣

開成花朵

結成種子

最透徹的醒

最峻厲的罰

把白推出

把黑關進

不再是最初

不再是最末

「序詩」(以下拙訳)

花卉に始まり

枝葉に終わる

最初の一度

最後の一度

一つの始まり

一つの終わり

白の辺縁から

黒の辺縁まで

花を開き

種を結ぶ

透徹した覚醒

峻厳なる極刑

白を押し出し

黒を閉じ込め

もう始まりではなく

また終わりでもない

この作品は「ほぼ一ヵ月で、一気に書かれた」<sup>60)</sup>もので、1964年に『創世紀』第19期に発表される。林亨泰自身の位置づけでは、「『非情之歌』は『郷土組曲』の方法と「風景」の時期の“風格”が合わさったもの」ということになる<sup>61)</sup>。いいかえれば形式の実験に重点を置いていた前期現代派運動期的方法的収穫のうえに、意味性の世界を復活させる道を探る作品群ということになるろう。

しかし全篇を貫く、この「黒」と「白」、或いは「白」と「黒」の対比は何を意図しているのであろうか。林亨泰は「ここには種族の対立、階級の矛盾、日常生活の虚偽……といった種々の複雑な状況がある」<sup>62)</sup>というが、しかしそれが「黒」と「白」、或いは「白」と「黒」の単なる二元論として展開されるだけのものであれば、そこに見るべきものはないといってもよいかもしいない。彼は最初は、この詩集を「詩の論理学」と名付けようと考えていたという<sup>63)</sup>。この命名には、単なる二元論的世界を越えようとする意図がうかがえよう。「黒白、陰晴、大小、生死、晝夜、貧富、男女等の二元的対立項は、運用すれば非常に容易に処理できる。詩人が詩を書くのは直覚であり、自然な発展であり、詩人が一個の重要な詩のモチーフを掴んだとき、それ自身が生殖力をもっていて、生物が自己増殖するのと同じである」<sup>64)</sup>と、林亨泰はその構造を提示している。

また、『非情之歌』は、突然出現したものではないことにも注意してお

く必要がある。『長的咽喉』のなかに、すでに『非情之歌』の端緒となる作品が収められていたことを思い出しておかねばならない。先に示した「回憶No.2」（『渴』所収）は、『非情之歌』の「作品第四」に形を変えて収録されている。そこからも『非情之歌』のテーマは、林亨泰が抱きつけてきたものだということがわかる。

### 「作品第四」

記憶

在夜裏，

亂舞，

波紋。

倒垂，

波紋。

黒的，

埋没。

白的，

漂流。

是沒有脚的

液體……

「回憶No.2」と「作品第四」との違いは、「回憶No.2」にはあった「朦朧的圖案啊！」が、「作品第四」では削られていることである。この「朦朧たる凶案」という詩語の有無は、両詩の伝えるものを大きく変化させ、「作品第四」の伝える無機質な世界の印象のほうを、『非情之歌』全篇す



べてに共通するものとしている。いいかえれば『非情之歌』の「非情」たる所以は、この「朦朧たる凶案」の消去に存在しているといえよう。

さらに逆のぼれば、「白」のモチーフそのものは、『心的習癖』所収の「夏」や「冬」にも登場する。

「冬」

以霧之白的心  
以單細胞動物之白的行動

在這結晶體的早晨——我  
敲響了你那原生質的鐘

「冬」(以下拙訳)

霧の白い心と  
単細胞動物の白い行動で

この結晶体の朝——私は  
あなたの原生質の鐘をうっている

ここにあるのは、『非情之歌』全篇を通じて構成される「黒」と「白」の対比による詩的世界とは位相の異なるものだが、詩語の着想そのものの由来は読み取ることができる。

ところで、詩語の着想やモチーフの起源だけを取り上げるなら、そこには北園克衛の影響を見いだすことも可能かもしれない。北園克衛のことは、『非情之歌』の世界そのものの分析という、ここでの本論からは少しはずれることになるが、この場を借りて少し言及しておきたい(林亨泰への北

園克衛の影響の可能性は、台湾の批評家・陳明台との個人的な会話のなかで、そのヒントを示唆されたものでもあることを断っておきたい。

さて、林亨泰自身は私との会話のなかでは、北園克衛についてその名を出したことはなく、また日本の「詩と詩論」グループの作品や文学理論の影響についての問いには、影響といえるほどの直接的なものはなかったと述べている。しかし間接的には、「詩と詩論」グループについては、たとえば先にも引用した「新詩の再革命」のなかなどで、紀弦の「六大信条」を解釈しながら「現代派運動」の意図を、ヨーロッパや日本の詩運動と類推して説明するかたちで、たびたび言及してはいる。例を示せば、フランスのエスプリ・ヌーヴォーとの関連で「こうした“新精神”ないし“詩精神”の日本への導入は、春山行夫の編集した『詩と詩論』（1928年9月創刊、1931年12月停刊）であり、この運動に参加した主要詩人には、北川冬彦・安西冬衛・近藤東・西脇順三郎・三好達治・北園克衛・村野四郎等がいる。多彩多様な今日の日本現代詩の根幹は、この時代に確立された」<sup>65)</sup>といった記述などがある。林亨泰が、ある程度同時代的にこうした日本の詩人たちの作品や文学論を読んできているのは、彼自身の回想からしても、まず確かなことであろう。それは当然といってもよいかもしれない。彼の文学的教養のかなりの部分が、その育った時代を考えれば日本語を媒体とするかたちで形成されているのは止むを得ないことである。

いま北園克衛との関連だけに限定して取り上げれば、たとえば「白」のモチーフは、1929年刊行の北園の詩集『白のアルバム』<sup>66)</sup>の影響があるかもしれない。その代表作のひとつ「記号説」という作品は

化粧と花火

人形のある青い窓

白い靴下

美学

白い美学

といった短詩の連作によって構成されている。さらに言えば、先の林亨泰の「符号詩」という命名の起源は、アポリネールを始めとするヨーロッパのモダニズム詩にたどりつくのは勿論にせよ、一方で北園克衛の「記号説」にもヒントを得ている可能性はある。北園克衛は「詩における私の実験」において「私は新しいキャンパスの上にブラッシで絵を描くように、原稿紙の上に単純で鮮明なイメージをもった文字を選んで、たとえばパウル・クレエの絵のような簡潔さをもった詩を書いていった。つまり言葉がもっている一般的な内容や必然性を無視して、言わば言葉を色や線や点のシムボルとして使用したわけである。これが私の詩の実験のプリンシプルであった。それらの作品は1929年に「現代の芸術と批評叢書」の第六冊として厚生閣から出版された私の最初の詩集『白のアルバム』に「記号説」として、一部加えられている<sup>67)</sup>と、自作を解説している。ここには当然のことながら、林亨泰の「符号詩」の理念との近似性がある。

また「黒」のモチーフは、1951年刊行の北園の詩集『黒い火』<sup>68)</sup>の、たとえば「詩と蝙蝠傘の詩」の最後の二連、

その  
 湿つた孤独  
 の  
 黒い翼

あるひは  
 黒い  
 爪  
 のある髭の偶像

などに関連は見いだせる。さらに「黒」と「白」の対比なら1959年刊行の北園の詩集『煙の直線』<sup>69)</sup>のなかの、たとえば「ある種のバガテル」の最

初の二連、

白い四角  
という緑  
の立体

黒い円筒  
という  
紫  
の平面

などもある。また、北園克衛には「戦時中、村野四郎氏達と試みた郷土詩の実験」<sup>70)</sup>もあり、いまここであまりに本題から外れて論じることにはできないが、北園の「郷土詩」と林亨泰の『郷土組曲』との関連や、さらに「現代派運動」期以降の林亨泰の「郷土文学」についての考え方との関連で検討してみる必要も残ってはいる。

しかし、北園克衛の詩の世界と、林亨泰のとりわけ『非情之歌』の詩の世界は、用語法に方法的類似があつて、そこに限定すればかなりの程度まで影響関係は指摘しうるとしても、表現されている世界は別個のものであることは、上記の両者の作品の数少ない引用からでも見て取れるものと思われる。優劣という問題ではなく、「黒」と「白」の対比、あるいは林亨泰のいう「詩の論理学」というものの緊迫の度合いは、あくまで林亨泰に独自の詩的世界を構築している。着想上の近似性はもちながらも、そこには両者の背負っていたものの違いが存在しており、模倣というレベルからは遠く隔たっていることは言うまでもない。

また一方で、林亨泰の「黒」と「白」のモチーフは、後になって80年代の作品「白色通道」や「一党制」<sup>71)</sup>においても生きている。

## 「白色通道」（「白い道」以下拙訳）

不断に拡大する黒い空間のなかで  
白い道が長く長く延びていく  
黒い影が両側に迫り  
白い道はますます狭くなる

左から右に黒い影が迫り  
白い道は進むことができない

白い道はますます細くなる

黒い空間はますます黒くなり  
白い道はますます白くなる  
延びるなかで不断に争い  
白い道はその白さを際立たせる

この作品には、「朦朧たる図案」が何をもたらずと林亨泰が考えていた  
かが、はっきりと見えている。つまり「朦朧たる図案」とは、発語するこ  
とを詩人自らが拒否或いは抑圧した意味性の世界の謂なのである。台湾社  
会に自由化の波がようやく訪れ始める80年代になって発表されたこうした  
作品中の「黒」と「白」の対比によって過去を照射してみれば、『非情之  
歌』のモチーフと二元論の理由は、はっきりと見えてくるように思える。  
それは「朦朧たる図案」を拒絶することによって、自己と自己をとりまく  
社会の虚妄性を描きだそうという試みである。二元論の極北にあるのは、  
人間の営為のもたらず悲哀や残酷さは、人間が作りだした虚構の産物だと  
認識することである。「黒」と「白」の二元論が展開する社会は、「非情」  
そのものなのだ。そして二元論をこの世界にもたらずものの行き着く先は

「自我」なのである。ここで「にんげんの悲哀」<sup>12)</sup> という、1948年に発表された日本語詩を思い起こしてみる必要があるだろう。そこにはこううたわれていた。

一

「我」を持つてゐる人間は  
お互いに衝き合つてゐる  
「我」を持つてゐる人間は  
お互いの間を悲しくしてゐる  
けれども「我」を持たなかつたら  
人間はもつと悲しいだらう

根ざしの弱い動物は  
強い風にはすぐ倒れてしまふ  
「我」を持たない人間は  
邪な口車にすぐ使われてしまふ

人間がこの世を知つてしまふと  
人間は「我」を持つやうになるものだ

三

あ、かつて子供であつたとき  
私のみた人間の顔はありがたかつた  
私はいつも人間の言葉を信じ  
毎日のやうに私は聞くのをねだつたし  
またうれしく声を秘そめては 私は  
知つてゐるお友達にも残らず傳へた  
しかしお伽ぎはけつきやくお伽ぎであつた

ガラスでつくった贋物の宝石は  
 けつきやくこの世で何にもならない  
 お伽ぎの美しい夢の國は  
 けつきやくこの世の何物でもない

『非情の歌』「作品第三十九」の「詩を書くのはそんなに神秘的なことではない／白いものをより白く／黒いものをより黒く描くだけのことだ／風景を描くとは／ただ／防風林のむこうに／防風林のむこうに／防風林のむこうに／というのみ……」（拙訳）という世界の意味するものは、この「にんげんの悲哀」のモチーフと対照させてみると、はっきりとみえてくるように思われる。「お伽ぎの美しい夢の國」を「朦朧たる図案」であると自己認識することを方法として自らを律することを、林亨泰は自身に課したのである。それが何より「非情」の意味するものであろう。

この「非情之歌」という命名は、それ自体が多義性をもたされている。ひとつは過剰な、また安易な意味性の排除という点での「非情」、そして林亨泰の前に存在する中華民国の社会の「非情」、さらには人間社会自体の「非情」。『非情之歌』は、そうした「非情」の多様性を多面的に表現した、いわば彼の代表作ともいえるような位置づけを与えうる作品となっている。ここには、林亨泰が作品に意図しようとした詩の「現代性」が実現されているといえる。

『非情之歌』発表の1964年は、『現代詩』が停刊となり、本省人主体による詩誌『笠』が創刊される年である。『創世紀』が休刊となる1969年まで、現代派運動はその命脈をしばらく保ちつづけるが、その実質は、この年をもって大きな区切りがつけられたと考えてよいであろう。『笠』の時代に林亨泰が書く『爪痕集』第六首には<sup>73)</sup>、

言葉がなければ  
 この世界には

おそらくいかなる驚きもないだろう

驚きがなければ  
この世界には  
いかなる情愛もないだろう

情愛がなければ  
この世界には  
おそらくこれ以上留まっている理由がない  
(拙訳)

とうたわれる。そこには、「非情」の世界の極北から林亨泰がたちもどっていった場所が、暗示されているように思われる。

「現代派の発展がある極端までに至ると、はっきりと“何を書くか”“どのように書くか”という問題が反省されるようになった。現代派の運動は“どのように書くか”の一派に属しているということが出来る、しかし技巧を追求した後に、“何を書くか”はかえって曖昧模糊となってしまう。その時、笠詩刊があらわれて、再び“何を書くか”の問題を提起した。あらためて立脚する時間と空間を認識して、自己の生活の領域のなかにもどっていった。」<sup>74)</sup>

この言葉は林亨泰のこの時期の軌跡を、今日の視点から明確に総括したものとなっている。

さて「現代派運動」は、次のようなものと整理できるのではないか。その見取り図を最後に示しておきたい。

① 本省人詩人と外省人詩人に共通の土俵を提供する意味があった。そ



ここにはまず外省人詩人、たとえば紀弦の文学的良心と一種の野心のようなものがあった。

- ② 外省人が仕掛けた運動に本省人が乗った。そして運動そのものの性格を本省人主体のものに作り変えていこうとした。
- ③ 中国語による台湾現代詩という観念の実体を確立した。
- ④ 詩に「現代」を実現するという文学的な意味だけではなく、実は深層にもっと複雑で多様な意図が込められていた。

「現代派運動」の次に位置することになる、林亨泰自身がその発起人の一人ともなった笠詩社の成立は、より新しい世代の詩人たちの磁場の役目を果たしていくことにもなる。しかし、「現代派運動」という階程を抜きにしては、雑誌『笠』詩刊を主要な舞台とした、いわゆる台湾意識の奏でる意味性の世界の表現に、本省人詩人たちが集結していくことは不可能だったのではないかと思われる。台湾の「現代詩運動」は、本省人と外省人とが互いの意味性の世界を深層に沈潜させながらも、このレベルでなら一緒にやれるという側面と、本省人にとっては新しい文学言語の獲得のために通過せざるをえない一階程であるという側面とをもっていた。その役割を果たしたところで、この運動はその使命を終えたのである。

#### 〔参考文献〕

- ①『林亨泰詩集』 時報出版公司 1984・3
- ②『爪痕集』 林亨泰 笠詩刊社 1986・2
- ③『見者之言』 林亨泰 彰化懸立文化中心 1993・6
- ④『林亨泰研究資料彙編(上)(下)』 呂興昌編 彰化懸立文化中心 1994・6
- ⑤『找尋現代詩的原點』 林亨泰 彰化懸立文化中心 1994・6
- ⑥『台湾新詩發展史』 古繼堂 人民文学出版社 1989・5

#### 〔注〕

- 1) 『靈魂の産聲』については、拙稿「『靈魂の産聲』——ある台湾詩人の日本語詩集——」(『人間文化研究』第3巻 1994)参照。

- 2) 「詩永不死——訪林亨泰」(陳謙によるインタビュー)『台灣文藝』総135期  
66頁 1993・2・15。
- 3) 「願い」『靈魂の産聲』潮流叢書 1949・4。その前半部を以下に示す。

私の唯一の願ひとは  
人間になることであつた  
そして人間を愛することが  
私を自殺から救つてゐた

私のそれへの實行として  
まず私は詩人にならねばならない  
それで詩を 特に自分の詩  
また自分の言葉を愛してゐた

- 4) 「跨越語言一代的詩人們——從『銀鈴會』談起」『笠』第127期 1985・6。  
『見者之言』所収 235頁。
- 5) 原書は未見。『林亨泰詩集』に収録されたものを、以下で引用する。また『長  
的咽喉』収録の作品の大半は、林亨泰によれば当時の新聞や雑誌に発表された  
もののようだが、初出はほとんど未詳である。
- 6) 「有岩岳的風景」(桃集によるインタビュー)『現代詩』季刊復刊第11期  
1987 17頁。
- 7) 同23頁。
- 8) 同16頁。
- 9) 省立台湾師範学院は、日本統治時代の旧制台北高等学校を撰取するかたちで創  
立された。現在の台北師範大学の前身である。
- 10) 台湾師範学院で林亨泰と同期生であり、また1942年の設立時からの銀鈴会のメ  
ンバーであった朱實は、師範学院での授業の一方、図書館へ行って『魯迅全集』  
を借り、それを日本語訳と対照して中国語の学習をしたりしながら、なんとか  
一年後には『新生報』の副刊「橋」や『力行報』の副刊「新文藝」に「こわい  
もの知らず」で中国語の作品を発表しはじめたと語っている(『潮流澎湃銀鈴  
響』『台灣詩史「銀鈴會」論文集』 林亨泰主編 台灣漢溪文化學會編印  
1995・6 14~15頁)。

また同じく銀鈴会のメンバーであり、やはり朱實と同時期から『新生報』な  
どに中国語の作品を発表しはじめた蕭翔文は、日本留学中に徴兵されたため、  
台湾にもどったのは1946年5月で、「幸い二、三カ月後に師範学院に入学でき  
たが、そのため、他の台湾人に比べすでに半年余りいわゆる“國語”——北京

語を学習するのが遅れていた。四角號碼さえ学習せずに師範大に進学したので、簡単な國語（北京語）さえ話せなかった」（「楊遠先生與力行報」 同88頁）と述べている。

一方、陳千武は筆者への私信（1995・9・14付）で「戦後、日本語の創作から中国語への創作に切りかえるのに、私は林亨泰氏よりずっと遅れてからでした。終戦一年後経ってから台湾に帰ってきた関係と私は林亨泰氏より年が多く、大人になってから言語を切りかえるのは、年齢が多ければ多い程遅いという実例が台湾ではよく見られます」と述べている。

- 11) 「有孤岩の風景」19頁。
- 12) 「跨越語言一代的詩人們——從『銀鈴會』談起」『見者之言』所収 234頁。
- 13) 「母語的發見」『自立晚報・木工副刊』1993・8・19。『找尋現代詩的原點』所収 268頁。
- 14) 『台湾現代詩集』所収 もぐら書房 熊本 1979。
- 15) 呂昌昌「走向自主性的世代——林亨泰詩路歷程簡述」『自立晚報・本土副刊』1992・11・8～10。『林亨泰研究資料彙編（下）』所収369頁。
- 16) 1949年4月6日におこった四六事件は、大陸の学生運動と連動するかたちでなされた台湾大学や台湾師範学院を中心とした学生運動への弾圧事件である。銀鈴会のメンバーには当時の台湾共産党に加入していた者もいたため弾圧の対象となり、逮捕されたもの、殺害されたもの、また朱實のように大陸に渡った人もいた。銀鈴会の顧問であり、抵抗運動のシンボリック的存在であった楊遠も逮捕された。
- 17) 「走過現代定位鄉土」『首都日報』1989・11・3。
- 18) 「現代派運動與我」『現代詩』季刊復刊第20期 1993・7。『見者之言』所収 228頁。
- 19) 「走過現代定位鄉土」『首都日報』1989・11・3。
- 20) 「談林亨泰的詩」『現代詩』第14期 1956・4。『林亨泰研究資料彙編（上）』所収 16頁。
- 21) 林亨泰「現代主義與台灣現代詩」『第二屆曠溪文藝營論文選集』所収 1993・1（『找尋現代詩的原點』にも所収）に、主に拠っている。  
ところで、筆者は現時点では、原資料である雑誌『現代詩』や『創世紀』を、全体的に調査することはできていない。そこで「現代派」の成り立ちや経緯に関する事実関係についての以下の記述は、主に林亨泰の論文や、そこに引用された文献に依拠していることを、あらかじめことわっておきたいと思う。
- 22) 「新詩的再革命」『笠』第146～147期。『見者之言』所収 247頁。
- 23) 「台灣現代派運動的實質及影響」1991・6・17開催の「現代詩研討會」講演。『見者之言』所収283～284頁。

- 24) 1995・9・14付。私信を引用するには、憚る気持ちもあるが陳千武氏の台湾現代詩史についての基本的な考え方が、簡潔に要約されていると思われるので、敢えて引用することにする。
- 25) 1995・9・14付筆者宛私信。
- 26) 紀弦「論移植之花」『現代詩』季刊第45期 1964・2。  
原典にはあたれず、林亨泰「『現代詩』季刊與現代主義」（『現代詩發展四〇年研討會論文』 1993・8 『找尋現代詩的原點』所収247頁）から引用した。
- 27) 1995・9・14付筆者宛私信。
- 28) 「新詩的再革命」『見者之言』所収239頁。
- 29) 「新詩的再革命」からの引用による。
- 30) 「新詩的再革命」『見者之言』所収254頁。
- 31) 「鹹味の詩」『現代詩』刊第22期 1958・12。『找尋現代詩的原點』所収27頁。
- 32) 「新詩的再革命」『見者之言』所収248頁。
- 33) 「現代派運動與我」『現代詩』季刊復刊第20期 1993・7。『找尋現代詩的原點』所収229頁。
- 34) 同上233頁。
- 35) 「中國詩的傳統」。『找尋現代詩的原點』所収。
- 36) 「關於現代派」『現代詩』17期 1957・2。『找尋現代詩的原點』所収2頁。
- 37) 紀弦「一切文學是〈現代的〉」『新詩論集』 1956。柯慶明「六十年代現代主義文學？」（『四十年来中國文學』 聯合文學出版社 1995・8）より引用、88頁。
- 38) 紀弦「宣言」『現代詩』創刊号1953・2。林亨泰「『現代詩』季刊與現代主義」から引用。『找尋現代詩的原點』所収238～239頁。
- 39) 「中國詩的傳統」『找尋現代詩的原點』所収21頁。
- 40) 『現代詩の基本精神—論真摯性』 笠詩刊社 1968。
- 41) 「詩人與語言的三角對話」『聯合文學』第5卷第8期 1989。
- 42) 「台灣現代派運動的實質與影響」。『見者之言』所収283頁。
- 43) 「台灣現代派運動的實質與影響」。『見者之言』所収285頁。
- 44) 「走過現代定位鄉土」。注(7)参照。
- 45) 『爪痕集』所収による。笠詩社刊。1986・2。
- 46) 『找尋現代詩的原點』所収231頁。
- 47) 「有孤岩の風景」17頁。
- 48) 「符号論」『現代詩』第18期 1957・5。『找尋現代詩的原點』所収8頁。
- 49) 「風景No.2」も翻訳不可能な作品だと思われるが、『華麗島詩集』（中華民國『笠』編集委員會編 若樹書房 東京 昭和46年9月）所収の翻訳を一例として以下に示すことにする。この詩集は、当時日本に滞在していた笠グループの

詩人たちが共同で出版した台湾現代詩のアンソロジーだが、それぞれの作品の翻訳者名は記載がない。

防風林 の  
外側 に亦  
防風林 の  
外側 に亦  
防風林 の  
外側 に亦

そして海 及び波の羅列  
そして海 及び波の羅列

- 50) 「走過現代定位郷土」。
- 51) 「台湾現代派運動的実質及影響」。『見者之言』所収289頁。
- 52) 「孤独的位置」 『現代詩』第36期。1962・8。『找尋現代詩的原點』所収33頁。
- 53) 「詩人當他在創作時」 『野火』第3期 1962・8。『找尋現代詩的原點』所収36頁。
- 54) 「笠下影：林亨泰」 『笠』詩刊第4期 1964・12。『林亨泰研究資料彙編(上)』所収44頁。
- 55) 初出は『欧州雜誌』第9期，1968・12。未見。『林亨泰研究資料彙編(上)』及び『林亨泰詩集』に再録。
- 56) 「詩永不死」60頁。
- 57) 「有孤岩的风景」23頁。
- 58) 「二倍距離」についても『華麗島詩集』から翻訳例を以下に示しておくことにする。

ある誕生が遂に  
誕生しある死が  
遂に死なずに居  
ると誕生が急に  
誕生して死がと  
うとう死ねずに  
居るという

一本の木と一本

の木との間の一  
 つの朝と一つの  
 朝との間の一本  
 の木と一本の木  
 との間の一つの  
 朝と一つの朝と  
 の間のその

距離は必ず二倍距離であり  
 而して必ず二倍距離である

- 59) 『非情之歌』については、『林亨泰詩集』収録のものを引用した。
- 60) 「有孤岩的风景」19～20頁。
- 61) 同上20頁。
- 62) 同上20頁。
- 63) 『爪痕集』所収「林亨泰詩集研討会」での発言。93頁。原語は「詩之邏輯」。
- 64) 同上94頁。
- 65) 「新詩的再革命」『見者之言』所収253頁。
- 66) 『白のアルバム』は北園克衛の第一詩集。1929年6月、厚生閣。以下に引用する北園克衛の詩及び詩論は、現代詩文庫『北園克衛詩集』（思潮社 1981・6）を利用してゐる。
- 67) 「詩における私の実験」は、『黄いろい楕円』（1953年宝文社）に収録されている。
- 68) 『黒い火』は、1951年7月 昭森社刊。
- 69) 『煙の直線』は、1959年2月 国文社刊。
- 70) 「詩における私の実験」
- 71) 「白色通道」の初出は、『聯合文學』第56期 1989年。「一党制」の初出は未詳。ともに『見者之言』収録。
- 72) 『潮流』春季号 9頁 1948・5。
- 73) 『爪痕集』所収。初出は不詳。執筆は1983年1月6日とある。
- 74) 「有孤岩的风景」23頁。

(※この論文は、1995年度文部省科学研究費補助金による研究の一部よ  
 っている。)