

シンポジウム論説

台湾現代詩にとってポストモダンとは何か

林 巾 力

今回のシンポジウムのテーマ¹が「台湾現代詩にとってポストモダンとは何か」であると示された時、私の脳裡に浮かんだ中国語は「台灣的後現代詩は甚麼？」でした。これをあらためて日本語に訳すと、「台湾のポストモダニズム詩とは何か」（あるいは「台湾ポストモダン詩とは何か」）になるかと思えます。しかしながら、よく考えてみると、「台湾現代詩のポストモダン」と「台湾のポストモダニズム詩」（あるいは「台湾ポストモダン詩」）は、やはり少し異なります。また意味が異なるばかりでなく、日本と台湾の現代詩の定義あるいは発展の軌跡の違いも反映してきます。私の日本語能力には限界があり、日本のポストモダン文学の渉獵も多くないとはいえ、私の知る限りでは、「ポストモダニズム詩」（あるいは「ポストモダン詩」）は日本では共通認識としての概念が定着していないようであり、むしろ直訳語の匂いの濃厚な用語だと言えます。

ただし台湾においては「後現代詩」は、基本的に文学史上で既に公認されている語彙です。陳芳明の『台湾新文学史』²をはじめ多くの文学史論述にこのような用語が見られるだけでなく、台湾のポストモダニズム詩人は誰かと問えば、おそらく多くの人が即座に夏宇、陳黎、陳克華そして唐捐などの詩人を連想することでしょう。台湾文学の文脈においては、おおよそ「新文学」の開始後から、「詩」の方面ではいわゆる「旧詩」との訣別、そして順を逐って新詩・現代詩・後現代詩などなど異なる名称の詩が現れてきます。当然ながら、「旧」であれ「新」であれ、「現代」あるいは「後現代」であれ、全て一種の時間概念です。従って「旧詩」・「新詩」・「現代詩」・「後現代詩」をもって詩への命名とするならば、これが意味するのは線的時間概念をもって詩学の発展を、更に言えば形式と内容をも把握することに他ならないというこ

とです。言い換えれば、このような命名の方式は、意識的であれ無意識的であれ一種の「進化」の観念を作り出すものです。すなわち新詩は旧詩より進歩している、後現代詩が登場した以上、現代詩は過去のものになってしまうといった見方がそれです。そればかりか、このような命名方式は、現代詩と後現代詩を異なる詩風と看做しているとも言うことができます。これらの命名上の違い及び翻訳上の異なる慣習を考えると、「後現代詩」と「現代詩のポストモダン」の間にある差異に対して、私は非常に興味を覚えます。

この問題を考えるためには、台湾における「ポストモダン」の流行の経緯を一通り概観する必要があります。もしポストモダンの一番目の文脈の意味が「時間的」観念を指向しているとするならば——つまり「現代の後」——であるならば、それは台湾では一体いつ始まったのでしょうか。この問題は容易に回答を得られるものではありません。なぜなら台湾新文学にしる、あるいは中国新文学にしる、全て西洋の影響下で発展を始めたものであるからです。ですから、西洋が歩んで来たロマン主義・リアリズム・モダニズムとポストモダニズムなどの各種思潮流派は、台湾や中国の新文学中に見出せるものなのです。特に新詩は、過去の伝統との断絶ということでは、小説に比べて更に激しいものがあります。伝統的な詩学概念や形式と技巧が全て捨て去られてしまうと、西洋の手法に倣って新詩を確立するのが、最も速く有効な方法になってきます。従っておおむね新詩に当たるのは *free verse* という概念であり、現代詩に当たるのは *modernist poetry*、そして無論言うまでもなく後現代詩は *post-modernist poetry* です。換言すれば、西洋で何かが流行すれば、すぐさま台湾や中国の詩壇に影響を与え得るのです。

しかし西洋では、ロマン主義・リアリズム、あるいはモダニズムやポストモダニズムのいずれであっても、大抵は社会と経済の発展段階に互に対応しています。フレドリック・ジェイムソンは資本主義の発展段階の異なりによる文学史の時期区分の拠り所として、モダニズムが対応するのは十九世紀末期の中期資本主義社会であるとしています。当時は帝国主義の発展が頂点の段階です。そしてポストモダニズムに対応するのは 1950 年代末期あるいは 1960 年代に始まる晩期資本主義社会であり、この段階の主な特徴は情報技術の発達・商品化と消費主義の隆盛になります。

けれども、明白なことは、台湾の 50、60 年代は、まさに国民党の強権統治が最も苛烈を極めた時期でした。しかし、この頃の台湾はまさにモダニズム発展の時期であって、あらゆる最高のモダニズムの詩作品はみなこの時期に完成したものです。このため私が申し上げたいのは、台湾は西洋文学を範としながらも、社会背景の異なりゆえに、台湾のこれらの文学上の主義と流派は、往々にして大きな時空を小さく圧縮し台湾に適用したもので、ある種の社会あるいは経済発展の条件に相応して発展してきたものとは限らないということです。従って、西洋の思潮と流派が翻訳文学を通して台湾に伝播し移植されると、往々にして西洋の元来の様相とは異なるものとなります。

ポストモダニズムもちろん、台湾では同様の状況下で発生しました。台湾のポストモダン論説は 80 年代に始まり、初期には明らかに西洋の理論を直截導入したものでした。この中で、西洋の理論の流用・誤読と新たな自己流の発明が存在した為、初期の後現代に対する論述は生硬でステレオタイプな特質を帯びざるを得ませんでした。しかし 90 年代に至ると、『島嶼邊緣』という雑誌上で数多くの論者が、台湾における後現代の構築と発展が生じさせる影響の重要性を論述し始めました。彼らが雑誌の名称同様に強調するのは「邊緣」をもって彼らの戦闘配置とし、絶えず族群（エスニックグループ）・性別・(社会)階級などの領域の主流論考を対象として論戦を挑むことでした。つまり、ポストモダンは台湾において、まず西洋の理論より移植され、その後の戒厳令解除以後、特に政治的側面で、ようやく台湾社会そのものの内部から外来の後現代理論との結合を開始し、台湾社会の現状と要求に近接した後現代論考を発展させたのです。

では、いわゆる「後現代詩」は、台湾においてどのように興って来たのでしょうか。後現代理論が詩の領域に入ったのは、一般的には詩人羅青の 1986 年の「七〇年最新詩と後現代主義の關係」³という講演を発端とします。林耀徳、陳克華などがこれに続き、詩的創作を行っていきます。殊に孟樊が 1990 年に「台湾後現代詩の理論と実際」⁴と題する論文を著した後、「後現代詩」という用語が徐々に定着していきます。孟樊はその論文の中で、主にデリダ、バルトやクリステヴァなどの理論を参照して、台湾の後現代詩を解釈しています。孟樊が台湾後現代詩の為に列挙した七大特徴は以下の通りです。

1. 文学分類境界線の消滅 2. メタ言語のはめ込み 3. ブリコラージュ (bricolage) 的な切り貼りと整合性 4. 意符 (signifier) の遊戯 5. トピカルな即興演出 6. 図像詩と字体の形式実験 7. 諧擬的な大量の引用

孟樊の後現代詩に対する論述は、とりわけ言語の観察に向けられます。孟樊が強調する要点を簡潔にまとめると、後現代詩最大の特徴は「所記 (signified) の喪失」と「純粋な能記 (signifier) の言語遊戯」となります。孟樊は数多くの例を挙げて説明していますが、その中の一例に鴻鴻の「子どもと大きな龍 (小童和大龍)」⁵があります。孟樊は、鴻鴻は「狼が来たぞ」という寓話の「信ずるから信ぜざるへ」の図式をひっくりかえしてしまったとします。「あきらかに“狼が来た”の寓話は厳粛なる訓誡の意味を有するが、鴻鴻の「子どもと大きな龍」は完全にそれを取り除いてしまった。我々読者はそこにただ面白さを感じるだけかもしれない」と、孟樊は論じます。

孟樊の解釈について、別の詩論家の奚密はこれを是とせず、孟樊が「ただ面白さを感じるだけ」で他に特別の意味はないとすることに、異なった解釈を提示します⁶。奚密の解釈は、こうです。鴻鴻が詩の創作を始めた時代は、台湾郷土詩と社会写実詩が大いに流行していました。ですからこの「子どもと大きな龍」という詩は、まず郷土文学中の「物質的欲望を代表する都市」と「純樸自然なる郷土」の二元対立の図式に対し、一種の問題提起的且つ批判的態度を取ったのです。その為、この詩において、子どもは都市を好み、且つ都市は自然よりも豊かで人を魅惑する存在です。次いで奚密は、「子ども」と「大きな龍」が指し示すものは、実は夏宇と関係があることを指摘します。なぜなら夏宇のもう一つの筆名は「童大龍」だからです。すなわち鴻鴻のこの詩の目的は、夏宇に対するオマージュであり、また夏宇を創作上の対話の対象と見なしているということです。つまりこのように寓話・童話的で都市の要素を帯びた一首の詩を通じて、鴻鴻は、夏宇と「間テクスト性」(intertextuality)の再創作を試みたのです。

孟樊の論説は、台湾の80年代以来の詩学の作風における著しい変化に対して鋭い観察を向けていて、我々の「台湾ポストモダン詩とは何か」という問

いに対してとても良い示唆を与えてくれることは確かです。ですが、文学理論と実際の創作の間関係はもっと複雑で、理論が外国からやって来た時、結局のところ果たして創作が理論に先んじているのか、理論が創作を導いているのかなど、両者の間は、往々にして曖昧な角逐の関係に満ちています。ですから奚密の孟樊への反論は、第一に後現代詩の言語並びに文字上での各種の遊びと演出を「何ら意味はない」と単純化することはできないこと、次に意味の発生は複雑多方面にわたり、しかもしばしば「能記」(符号)が上下の文に運用された結果であることを提起します。この他、奚密は、台湾は「現代」と「後現代」が並存する状況であって、両者は相互に交錯し、相互に参照する状態にあると考えているのです。70年代に現代詩論戦を展開した詩人で詩評論家の葉維廉もまた、現代と後現代をはっきりと二分するのは便宜上の措置に過ぎないと考え、作品の選択や解釈等々、この中で関連する問題が多くあると指摘します。

「後現代詩」という命名を通じて、現代詩と後現代詩は二種類の異なる詩の在り方として峻別されることが、しばしばおこります。現代と後現代はもとより「時間」概念にすぎないのですが、それが「風格」の概念にも変化します。そのことでこの命名行為は、また別の効果を作り出します。つまり読者に現代詩と後現代詩が前後して発生した同一ならざる詩であると思わせてしまいます。そして何より問題なのは、このような峻別により、それらの新旧並存、相互参照という彼我の交錯が抹消されてしまうことです。

唐捐の詩作「無血の大刑(無血的大戮)」を例にこの問題を考えてみたいと思います。「無血の大刑」は2002年出版の同名詩集に所収の一篇で、この詩は基本的には典型的な後現代詩と見なすべきものです。その理由は、詩中に多彩な collage(切り貼り)・parody(諷刺的もじり)、そして意味が連続しない言語の即興演出があるからです。この詩に我々は、唐捐の魯迅作品からの引用、そして『孟子・梁惠王』・民間道教の「鸞書」及び徐志摩作品の改作を見出すことができます。なかでもとくに注意を払うべきなのは、イロニーとパロディーの表現です。「無血の大刑」中のイロニーは多層且つ複雑で、修辞の段階のみに止まるものではなく、更に詩学と世界観を触発するものです。時空の交錯・反語的な皮肉、及び先人の作品に対する諧謔・接木と切り貼り

を通じて、莊嚴・滑稽・悲喜交々の世界を織りなします。加えて注目に値するのは、唐捐のパロディーは単一の經典の適用ではなく、多重の文書の挿入と再構成になっていることです。パロディーは後現代の重要な特徴の一つであり、その目的は、滑稽の模倣を通して、更に原典の形式と規範を解析、あるいは、その既に組み立てられた宏大な思想を解体することです。しかし、唐捐の先人の作品に対する襲用と模倣は、戯謔と嘲弄を内在するとはいえ、必ずしも瓦解または顛覆を最終意図とはしておらず、そこから創作のための要素をさらに多く吸収しようとしています。

文学評論家ノースロップ・フライは「詩とは別の詩から生まれると言うほかないし、小説は別の小説から生まれると言うほかない。文学が文学を形成するのであって、外来の事物が実体を賦与するものではない」と述べています⁸。これが台湾後現代の状況下の詩学には至当な形容であろうと、私は考えます。現代主義の形式の開拓、そして郷土と現実の風潮のイデオロギー上の衝突を経た後、90年代の政治上の戒嚴令解除より興った戦後台湾現代詩の新世代詩人にとって、恐らく関心となるのは、いかに文学の伝統に対抗するかということではなく、いかに既存の元素から改めて新しい解釈・変形と改造を進め、これによって詩意の領域を拡大するかでした。唐捐は特に『無血の大刑』という詩集において大量に經典と民間の文体とを融合させ、そうすることで複雑難解な現代生活世界の中での斬新な意義を作り出そうとします。

唐捐のイロニーあるいはパロディーは、言語上の操作にとどまるものでなく、不断に社会を指向し、現実への注視に呼応しています。比較的最近の作品、例えば2011年出版の『ラリアット（金臂勾）』及び2013年出版の『嘘泣き大笑いのバツタと王子面（昨哭蜃笑王子面）』も同様です。唐捐はこの二冊の詩集の中で大いに言葉遊びを行い、少しばかりの笑いの要素を含みながらこれといった意味を見いだしがたい詩を書いています。その中の一篇は、本当に「出鱈目詩（無厘頭詩）」と題されています。

この詩の三つのキーワードは、「殺蜜」と「踎共」そして「係賀」で、どれも漢字で台湾語（閩南語）の発音を表記したものです。それぞれ「何だつて(啥物)」・「出てきやがれ(出來講)」・「くたばっちまえ(去死)」です。もしもこのような詩が言語を玩弄する遊戯の中にあるなら、それも理窟が通るか

もしれませんし。しかし、もしもこれらの詩が意味も深長さもないと言うのであれば、必ずしもこんな言葉を用いることはなかったでしょう。私の考えでは、これらの一見滑稽と思われる詩の中に、実は今まで台湾現代詩で重視されなかった「詩意」の追求に対する唐捐の考えが包含されています。唐捐は『嘘泣き大笑いのバッタと王子面』において、彼の「笑い」をめぐる模索に言及し、「笑は一種の詩であろうか。それは意義と価値とを具えているであろうか」という問いを提起します。フランスの哲学者アンリ・ベルグソンもこの問題を論じたことがあります。ベルグソンは『笑い』という著作の中で「喜劇的空想はひどく脱線したものに至るまで、それなりに合理的であり、その気違いじみたものにも条理があり、夢を見ているようだといえるが、夢の中にあっても直ちに社会全体に承認せられ理解せられる幻覚を喚び起こすものであるから、どうしてそれが人間の想像の働き方に関して、しかも特に社会的、集团的、民衆的の想像の働き方に関して、我々に教えることがないであろうか」⁹と述べています。言い換えれば、たとえ「滑稽」あるいは「笑い」とはいえども、やはりその社会性とイデオロギーの根拠を有するものです。それについてはボードレールをはじめ多くのモダニズム詩人の中に、その模索が展開されています。

「笑い」は果たして、有意義なものなのか無意義なものなのか。言語による遊びが作り出す「笑い」は果たして、モダニズムのものなのかポストモダニズムのものなのか。私が言いたいのは以下のことです。台湾ではすでに久しくいわゆる「後現代詩」という言い方が存在していて、この用語は早くから文学史の中に書き込まれてもいます。とはいえ真に「後現代詩」という文学の分類は成立するのか、現代主義がある種の風格として真に既に終着点に辿り着き、そして後現代詩によってこれが取って代わられたのか。これらは、その実多くの懸案事項を抱えており、我々が今なお考えるに値する問題だということです。ですから私が興味を感じるのは、「後現代主義詩」と言うよりも、むしろ「台湾現代詩のポストモダン」と言った方が、より至当な言いかたかもしれないという点です。換言すれば、後現代詩という種類の風格あるいは形式の詩の無前提な存在を認めるということではなく、ポストモダンを一種の精神と立場として、絶えず「詩とは何か」あるいは「詩とは何であれ

ば良いのか」を問うことが重要だということです。この意味において、「台湾現代詩のポストモダンとは何か」という問題提起は、ポストモダンを一種の精神と立場と見なし、邊緣から出発し、既成の体制・権威と主流及び現今当然の真理と見なされている多くのことがらに、批判的にのぞむ態度を内包するものなのです。

注

1 本文は、ワークショップ「台湾現代詩のポストモダン」の第1部「シンポジウム：台湾現代詩にとってポストモダンとは何か」における報告に基づく。開催は2015年4月26日（CIC東京408号室）。科学研究費補助金（基盤研究(C)）「戒厳令解除と1990年代台湾文化の再編制—『島嶼邊緣』とその時代」（研究代表者：三木直大、課題番号：25370390）による。なお本ワークショップについては、『現代詩手帖』2015年10月号（思潮社）にも関連する内容を公表している。

2 陳芳明「第22章 衆聲喧嘩：台湾文學的多重奏」、『台湾新文學史』、聯經出版社、pp.653-714、2011。本書の翻訳に、下村作次郎・野間信幸・三木直大・垂水千恵・池上貞子訳『台湾新文學史（上）（下）』（東方書店、2015）がある。

3 羅青「70年代新詩與後現代主義的關係」（国立中山大学での講演）、『民衆日報』副刊、1986年5月19日掲載。

4 孟樊「台湾後現代詩的理論與實際」、『世紀末偏航：八〇年代台灣文學論』、時報文化、pp.143-225、1990。

5 鴻鴻「小童和大龍」、『黑暗中音樂』、現代詩季刊社、1993。

6 奚密「後現代的迷障：對「台湾後現代詩的理論與實際」的反思」、『現當代詩文錄』、聯合文學、1998。

7 葉維廉『解讀現代・後現代：生活空間語文化空間的思索』、東大圖書股份有限公司、p.28、1992年。

8 Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton University Press, 2000, c1957

9 ベルグソン『笑い』（林達夫訳）、岩波文庫、p.12、1979。

（三木直大整理）

(参考)

以下に2篇の詩を示す。「小童和大龍」は三木直大編訳『新しい世界：鴻鴻詩集』(思潮社、2011年)から。「無厘頭詩」は未収録だが、唐捐には『誰かが家から吐きすてられた：唐捐詩集』(及川茜編訳、思潮社、2014年)がある。

小童和大龍 (鴻鴻)

我們這座城市的線條、色彩、形狀、動態，對小童充滿魅力，比自然界還來得豐富、奇幻，含帶人的氣息。小童從小就夢見有一條大龍，飄浮在城市上空，為群眾賜福。他告訴每一個人，但沒有人相信。在一個偉大的節慶日中，那條大龍竟果真出現了。教授、哲學家、攝影師、老闆娘、恐怖份子……所有人都站到街道、陽台上欣喜地仰望。大家都認出那是小童夢想的大龍。大龍緩慢地降臨、逼近，群眾歡呼不已，屋頂上還有人試著跳高去觸摸牠。牠飛過小童面前，在前方著地，壓壞了一大片樓房。大家全愣住了。只見牠慢慢回過身來，雙眼血紅，口中吐出了蛇信。

子供と大きな龍 (三木直大訳)

ぼくらのこの都市の線と、色と、形と、動きは、子供にとって魅力に満ちている、自然界よりももっと豊かで、幻想的、そして人の匂いに溢れている。一頭の大きな龍が都市の空に浮かび、人々に幸福をもたらす夢を、子供は幼い頃から見ていた。彼はみんなに教えたが、でも信じる人はいなかった。ある偉大な記念日に、その龍はとうとうあらわれた。教授、哲学者、カメラマン、女将さん、テロリスト……人々はみんな道路と、ベランダに立ち歓喜のなかで仰ぎ見た。人々はそれが子供が夢に見た大きな龍なのがあった。大きな龍はゆっくりと降下し、近づき、人々の歓呼はやまず、屋根に跳びあがって触れようとする人もいた。龍が子供のところに飛んできて、目の前に降り立つと、たくさんのビルと家が壊れた。人々はあつけにとられた。彼女はゆっくりともどっていった、両目を真っ赤にし、口の中から蛇を吐きながら。

無厘頭詩（唐捐）

1 殺蜜

爛的
不只蘿蔔
腐鼠也有微痛的說
殺蜜
暗爽都你
阿得內傷就我

2 踹共

站在輝煌的廟前
大聲喊著：
踹共
神明呵呵
笑出一些煙
我以為會被打的說

3 係賀

從霧裡出來
良心也被漂白
蚱蜢如今
也能把我打敗
係賀
我本來也粉強的說

出鱈目詩（及川茜訳）

1 殺蜜（何だって）

傷むのは
大根だけじゃない
腐った鼠もちょっと痛いから
何だって
こっそり楽しむのはおまえばかり
ほら内傷を負うのはおれだ

2 蹴共（出てきやがれ）

壮麗なる廟の前に立ち
大声で呼ばわる
出てきやがれ
神明は呵々大笑
煙を噴いて
やられるかと思ったのにな

3 係賀（くたばっちまえ）

霧の中から現れて
良心も漂白された
バツタは今や
おれのこと負かせるほど
くたばっちまえ
おれ本当はマジ強えから