

研究ノート

台湾現代詩をめぐる歴史記憶とその表象 —『日曜日式散歩者』から『現代派在野外』まで—

三木 直大

1. はじめに

台湾では近年、植民地期から戦後冷戦期にいたる作家や詩人を題材としたドキュメンタリーフィルムが多く製作されている。ドキュメンタリー映画全般のなかでは文芸ものの本数は少ないとはいえ、館数は限定的でも各地の映画館で一般公開されており、日本でも同じく一般公開された『日曜日式散歩者（日曜日の散歩者）』のように、金馬国際映展（金馬奨）などのドキュメンタリー映画部門でも受賞する作品が撮られるようになった。こうした現象は映画館に足を運ぶ観客の存在ぬきには成立しないものであり、そこには経済的中間層の拡大と現在の東アジアの政治地図のなかで、台湾社会の未来にむけての歴史記憶の再構築を求める台湾の市民社会がある。

本文ではそうした台湾の文芸ドキュメンタリー映画のなかから詩人を題材とした作品を4本、そして創作舞踊劇を1本とりあげ、それぞれの作品がどのように詩人たちについての歴史記憶を構築しようとしているかを、その映像を見ることで引きだされた筆者の連想とともに検討してみた。その結果、本文は植民地期から戦後冷戦期にいたる台湾現代詩史をなぞるような内容になってしまったところがある。そのため本来は別の視点からのものであるはずの、映画研究的なことと文学研究的なことを恣意的に混在させているといった批判を受けるかもしれない。しかしドキュメンタリー映画もまた、映像という表現媒体（言語）を用いた想像的な産物である。その点で、ドキュメンタリー映画を見るという行為は、そのフィルムが何を描き何を描いていないかにはじまり、映像（カメラ）の描き出そうとするものとそれを見る者（観客）との視線の交錯ぬきには成立しえない営みであるはずである。

2. 植民地期日本語詩のモダニズム

(1)

黄亞歴監督の『日曜日式散歩者』(162分、2016)は、日本でも2017年に一般公開され、台湾への関心というに限らず、日本でシュルレアリスム詩やモダニズム詩に興味をもつ市民や研究者の足を映画館に運ばせた作品である。黄亞歴は2000年代後半期に短編インディペンデント映画の製作を始めた若手監督で、2012年には4編の作品を収録した『電影・実験電影 待以名之的事物(名づけを待つモノたち)』(同喜文化)というDVDも発売されている。『日曜日式散歩者』は彼の最初の長編フィルムで、1908年生まれの水蔭萍(本名は楊熾昌)や1914年生まれの林修二(林永修)ら植民地期台南の風車詩社の詩人たちを縦軸にして、植民地の日本語による近代台湾の詩のモダニズムとその挫折を経年的にたどっていく。

風車詩社は短命に終わったが、1933年に台南で成立した台湾人と在日日本人による詩人グループで、日本語詩誌『風車』を2年間に4期刊行した。映像にも登場するように、この雑誌は同人による油印によるもので、表紙には「Le Moulin」と刷られている。台南の塩田にまわる天日干しの塩つくりのための風車¹と重ねて「芸術の風車を廻す」という含意のほか、モンマルトルのムーラン・ルージュ(Moulin Rouge)をも想起させるフランス語だが、これがそのまま映画のもうひとつの題名にもなっている。ちなみに、東京の文化学院(西村伊作創立)に一時期留学した楊熾昌が台南に戻った1931年の年末に、ムーランルージュ新宿座も開館している。彼の留学は、昭和モダニズムを代表する雑誌『詩と詩論』の最後の2年間とも重なった時期である。

このフィルムは、台湾の被植民地の時代とその同時代の日本や西欧の前衛芸術のアーカイブを、写真、映像、絵画、音楽から文字のテキストまで幅広くコラージュしながら、前半部では1936年に日本を訪問したコクトー(もうそのときには『風車』は廃刊しているが)が横浜から旅立つのを見送る人々のなかに、慶応義塾に留学し大学部英文科で西脇順三郎の学生だった林永修がいることなどをトピックにして、日本を媒介項とした植民地期台南のモダニズム詩を世界の前衛文学の同時代性に接続し位置づけようとする。そして音声(ナレーションを兼ねる)も主に詩人たちの詩論やエッセイなどからの

引用で紡ぎながら、後半では皇民化期のなかでの挫折と台湾文壇の大政翼賛化、戦後の二二八事件と日本語詩の終焉、メンバーのひとり李張瑞の白色恐怖のなかでの刑死や詩人たちの沈黙を時系列的に配置していく。

視点を変えれば歴史的事件のなかに配置された文化のカタログのようなイメージフィルムであるが、期せずしてそれが映画を見る者にコラージュの再構成をうながし、さまざまな視点から映画を読ませる空間を作りだす。それが、このフィルムをドキュメンタリー映画として成立させている。だが同時に、映画『日曜日式散歩者』は、さまざまなアーカイブをモンタージュするビデオアート式のスタイル²をとりながらも、歴史的な時間軸を進行させる装置として実写の寸劇を挿入しつつ歴史記憶を表象していくために、詩人たちの生きた時代の単純化された、ある意味ではわかりやすいストーリーを見る者の前にさしだしてしまうことにもなっている。

この呆けた風景……

愉快な人々はゲラゲラと笑って実に愉快ぶっている

彼等は哄笑がつくる虹形の空間に罪惡をひいて通る。

(「日曜的な散歩者」から、1933)

日本公開時の「日曜日の散歩者」という題名では意味不明になってしまうが、中国語原題の『日曜日式散歩者』は、映画にも引用される楊熾昌（初出の筆名は水蔭萍人）の日本語詩「日曜的な散歩者」に拠っている。詩の題名は、「それに僕はいつも歩いてゐる」「日曜でもないのに絶えず遊んでゐる」という詩句に由来する。いうまでもなくそこに表現されるのは、ボードレールの「パリの憂愁」に倣った「台南の憂愁」である。ボードレールのモダニズムは、パリに押し寄せる近代化（産業化・工業化）に背を向ける。それがボードレールの考える「現代性（モデルニテ）」であり、その詩に内在する批評意識である。その発生において文学のモダニズムは周縁性と近代批判を内包するものであり、詩篇「日曜的な散歩者」ももちろん近代批判を背景とする。そして古都である台南に及ぶ近代化の足音は、日本という植民地帝国によってもたらされたものであった。

なら当然、植民地のモダニズム詩は植民地主義批判を内包するものになるはずである。だが 1930 年代後半期から海外進出を正当化する論理として、「植民地宗主国」では大東亜共栄圏のスローガンが称揚され、それを補完するように「近代の超克」論が登場する。ここでの近代は「欧米の世界進出」と都合よく重ねあわせられ、そうした 40 年代日本知識人たちの議論につながるものは、日本浪漫派を代表に 30 年代後半期から準備されていく。この映画に、楊熾昌の当時の台北文壇とのつながりを示すために肖像写真がコラージュされる西川満のモダニズムも、そうした背景のもとにあった。それゆえに台北における日本人詩人の中心人物であった西川の作品は、彼がたとえ日本の地方文学ではない台湾文学の創造を理念としたとしても、構造的に台湾をオリエンタリズムの対象として見ることを免れないものであった。いずれにせよ植民地のモダニズム文学が内包する近代批判は屈曲したものにならざるをえない。だがこの『日曜日式散歩者』という映画は、引用する作品（テキスト）への批評意識をほとんど放棄するかのように、そうした植民地のモダニズムの屈折に視線（カメラ）を向けることがない。

この映画は冒頭で、風車詩社の設立の寸劇を、それがきわめて自然なことであるかのように日本語で開始する。しかし、その 1933 年は台南のモダニズム詩が成立するほとんどぎりぎりの瞬間でもあった。それは皇民化運動開始直前期の、政治的にきわめて特権的な歴史的時間のなかにあった。特権的というのは、1930 年の霧社事件が及ぼした台湾統治の見直しと 1935 年の支那事変に始まる台湾総督府の皇民化運動開始（大衆メディアの漢文欄廃止は 1937 年）とのちょうど中間に、エポックのようにして 1933 年が位置することである（東京での巫永福や張文環による台湾芸術研究会結成も同年である）。その時代的特権性を利用するようにして（そうでないとドキュメンタリーのストーリーが始まらないからだ）、風車詩社の台湾人詩人たちが植民地エリートとして中国語ではなく日本語を文学言語に自ら選びとっているにも関わらず、このフィルムはそのモダニズム文学を同じく当時の台南鹽分地帯の郭水潭や呉新榮を代表とするプロレタリア文学系の詩人たちと対置するにとどめ、彼らがなぜ日本語だけで詩を書くという選択をしたのかを問うことなく出発する。だがその一方でカメラは浅草や銀座の昭和モダンの街並

みをコラージュしながら時代の風俗と一体化させるかのように「宗主国」のモダニズムを曖昧化して（飛びこえて）、過剰なまでに風車詩社のモダニズムを西欧の前衛芸術に（ハイモダニズムに）連結させていく。それはどこか気恥ずかしさを覚えるほどのものだが、そこには日本を媒介項にしたとはいえ植民地期台湾に外から持ち込まれたのではない台湾人による自前のシュルレアリスムが存在したことを映像に現前させようとする潜在化された欲望が反映しているようにみえる。それがおそらく、このフィルムがいちばんやりたかったことではないか。

しかし詩誌『風車』がわずか2年しか続かなかったのは、必ずしも同時期に台湾にリアリズム文学を推進しようとする「台湾新文学運動」があったからだけではない。時代の変転のなかで、風車詩社のモダニズム自体が変容を迫られたのである。それはリアリズム文学も同じである。その「台湾新文学」も中国五四文学（中国新文学）の影響下での被植民地台湾の近代文学（モダニズム）の一形態であり、歴史的時間のなかで変化し挫折していった。そして、風車詩社の詩人たちが40年代前半の「皇民化期」に詩を書いていないことがこの映画のストーリーを成立させ、彼らの死が彼らの詩を神話化してストーリーを完結させる。そういうことでは、この映画はドキュメンタリーというより、挿入される寸劇によって展開する劇映画として見たほうがよいフィルムかもしれない。

（2）

エッセイ「エスプリ・ヌボオと詩精神」（1936）を読めば、楊熾昌が「私はシュルレアリスムを日本から台湾に移植した（1985年出版の『紙の魚』『あとがき』）と回想するその「シュルレアリスム」（ママ）とは、「エスプリ・ヌボオ（新精神）」とほとんど同義的であるのがわかる。そこでは、「芸術的前衛」がシンボライズされている。同じく「あとがき」で楊熾昌は「シュルレアリスムは20世紀的な二つの思想体系—フロイディズムとマルクシズムを基盤として芸術一般の問題ばかりでなく、社会や政治の問題にまで、その鋭い分析の目を向けようとした多角的思想であった」とするが、風車詩社の同時代的には、「エスプリ・ヌボオと詩精神」におけるそれは、当時の日本における『詩と詩論』後期のシュルレアリスムの受容の仕方とほぼ重なっていて³、

「主知的モダニズム」とほとんど同義である。しかし、本質主義的なモダニズムなどないのと同じように、本質主義的なシュルレアリスムなどない。日本の昭和モダニズムを再検討するのと同様に、ここでなされるべき作業は、それでは台湾のシュルレアリスムとは何であったかの具体的な検討であろう。

私は誰のものでもない
一人の男には勿體ない……
激情の嵐！
アーニヤの唄は誰にも触れられ
ない女の心があつた
虹のついた、青ざめた乳
本能の火焰をふく牛男—グスタフの怒號……
(「フラグメント」から、1934)

楊熾昌の詩篇には、詩における「超現実」的な虚構性の構築の技法として、異質なイメージの挿入と、血や病や性の表象が多く登場する。それは日本からの影響でもあるのだが、上記の引用はそうした詩篇の代表的なひとつである。「グスタフ」と「アーニヤ」から推測するに、「フラグメント（断片）」は1934年に日本でも公開されたロバート・シオドマク監督のドイツ映画『激情の嵐』（1932）を下敷きにして、そこに「牛男（悪魔）」のイメージを重ねたものと思われる。この詩は、楊熾昌詩における虚構性の技法のひとつの実験例だが、「私は誰のものでもない」というモノローグに導かれて詩に登場する「アーニヤ」という男を渡り歩く娼婦的な形象を付与された女性（さらには「死」や「病」と結びつけられた女性）を、台湾の被植民地状況と隠蔽された抵抗を暗喩するものととらえることは可能である⁴。さらにそれらの複層的なイメージを植民地主義に対する抵抗の断念への詩人の自虐的なイロニーを含意するものとし、さらに「愛は祭堂に燃え、尼僧は白蠟のやうに祭祀をよんだ」（「古弦祭」、1934）など楊熾昌の詩篇に繰り返されるモチーフである「尼僧」を詩人の自画像のようなものとする読み方を示すこともできるだろう。

彼の意識のなかで書くという行為は『紙の魚』（1985）に収録された戦後の

エッセイ「記者生活餘談」(1972)のなかの言葉によれば、詩人としての「文筆趣味」と記者としての「社会正義」の二重構造下で成立していた。当時の楊熾昌は詩作のいっぽうで『台南新報』文芸欄の編集を担当、『台湾日日新報』に移ってからは記者として植民地期台南の汚職事件を追及したりなどをして⁵、詩人と記者の意図的な分離が彼のモダニズム詩を成立させていたと考えられる。だがそうした「閑却された植民地の空の下」(「幻影」から)での二重構造が、分離しないまま詩篇に顔を出すときがある。楊熾昌をシュルレアリスムの詩人と言うなら、それをこそ楊熾昌の「自動筆記」と呼ぶべきかもしれない。たとえば『風車』第三期(1934)の同名のエッセイ冒頭に置かれた「土人の唇」である(以下の引用は1936年の日付のある改作版)⁶。

酒歌のなかに夜があける
土器の音響と土人の
唇にはポエジイの誕生
がある
このボヘミアンの朝……

『日曜日式散歩者』では詩篇「土人の唇」は時系列をとびこえて、李香蘭が原住民女性を演じた映画『サヨンの鐘』(1943)からのワンカット引用の直前におかれている。そこには台湾原住民族のイメージの連鎖がカメラ(この映画は監督自身が撮影も担当している)によって操作されているのだが、「土人」であれ「ボヘミアンの」であれ、今日からみればキツチュで通俗的な詩の言葉が楊熾昌のイロニカルな自己意識を表出させ、それが植民地という限定された時間と場所のなかでのモダニティを担保して、この作品を詩として逆説的に成立させている。そうした詩語の持つ意味の二重性は「痴呆のくに」(「壊れた街」)や「敗北の地表」(同)など、他のいくつかの詩篇にも見出すことができる。楊熾昌の詩が時代への批評意識をもって成立するとするなら、そのいちばんの場所はここにある。

そもそも「土人」の「ポエジイ」も、「土人」は楊熾昌が熟読したという西脇順三郎の『Ambarvalia』(1933)⁷や『ヨーロッパ文学』(1933)⁸からの着想

の可能性がたかいが、植民地期台湾の原住民族が「土人」と呼ばれたことを楊熾昌が意識しないはずはないだろう。それがこのエッセイ末尾の「蕃山の夜明けはエスプリの本質である」に滲んでいる。また「燃ゆる頭髮 詩の祭禮のために…（上）」（『台南新報』1934.4.8）には、台湾の詩的イメージとして「蕃女のマドリゴオ」も登場する。言うまでもないことだが、「蕃山」は「蕃人」の住む山であり、「蕃人」とは台湾原住民族に対する植民地期の蔑称である⁹。そしてこの詩の書かれる数年前には、霧社事件（1930）があった。西脇がどんな含意で、その時々「土人」という語を用いたかはさておき、この詩が書かれた時点での霧社事件の記憶と他者化された原住民族のイメージとが重なりあった語のなかでの「ボヘミアンの」とは、「土人」のなかに自らをも含む詩人の屈折したイロニカルな眼差しに貫かれたものでなければなるまい。そうでなければ、「土人の唇」と「土器」の像が戦後自費出版した植民地期の日本語詩を集めた詩集『燃える頬』（1979）の、福井敬一が描く表紙に掲げられることもなかったろう（と思いたい）。しかしこの『日曜日式散步者』という映画は、映像としてコラージュする植民地のテキストやアーカイブを、ただオブジェとしてさしだすだけである。

（3）

この映画では、挿入された寸劇のなかで「時間がなくて」と語られるだけだが、楊熾昌は40年代になると詩を書くことをやめる。その背景には日本におけるシュルレアリスム運動への弾圧と、その台湾への波及の危惧も影をおとしているだろう。映画は40年代皇民化後期の時代を台北公会堂で開催された台湾文学決戦会議（1943）などのニュース映像や写真でコラージュしながら、当時の台北文壇の戦争協力的テキストを作者を明示することなく配列していく。そのなかで「従軍文士の決意」の文字テキストが映像化される呉新榮は、映画前半部で風車詩社への批判者として登場する郭水潭と同じ台南の鹽分地帯の詩人で、東京医専留学中に左翼活動での逮捕歴もあった。彼は同時期に、「大東亜戦争に捧ぐ」¹⁰という詩を『興南新聞』に発表している。

已に硝煙は海洋の島々に挙がり
爆声は密林の隅々に渡る

吾、新高の嶺に立ちて叫ぶ――

勤勉なる黄帝の末裔よ

勇敢なるチンギスカンの末裔よ

信心深き釈迦の弟子達よ

諸共に天孫の御民と継起せよ

あゝこの戦、大東亜戦

新秩序の建設、新文化の創造

(第三連)

たとえ皇民化期に続々と日本語作品を発表し、また「志願兵」になることを題材として「皇民作家」と目された周金波や陳火泉のような作家であっても、小説は散文であることによって、読む者にとって意味の重層性を見出せる作品が残されていないわけではない。だが植民地統治下での層をなした抵抗と協力の意識のありさまを、おりおりの一篇の日本語詩のテキストのみからうかがうことはほぼ不可能である。この映画では引用されないが、楊熾昌と同世代の楊雲萍のような、口語詩とは別種の詩の言語による漢詩人の顔も持ちながら、中国語口語詩から日本語詩へ、そして戦後は日本語詩から中国語口語詩へと時代の中で言語を行き交い、抵抗のあり方をさぐった詩人がいなかったわけではない¹¹。楊雲萍は台北文壇での西川満との付き合いがあったとはいえ、東京での第二回大東亜文学者大会に出席した詩人であり、大政翼賛的な作品も書いた。とはいえ楊雲萍の同時期の詩には、それに対置するかのように日常の家族のこまごまとした出来事を題材とした作品が多くある。その「公」と「私」といったことの使い分けのなかに、彼の「抵抗」と「協力」をめぐる複数の解釈の余地は残されている。

もちろん呉新榮も、皇民化期の郷里での地方議会議員として地域政治へ参与しなければならない顔を持っていた。とはいえ楊雲萍の大政翼賛的作品と比べても、呉新榮の「大東亜戦争に捧ぐ」の言葉は、かりにこれを詩作品という一篇のテキストとして読もうとするなら悲惨としか言いようのないものだ¹²。それを「転向」とよべなくもないが、彼の作品はその書かれた時期によって振りが非常に大きく、そして「光復」直後から一転して漢詩と中国語

詩を書いた。楊熾昌も楊雲萍も呉新榮も、その家系は清代からの名家であり、家庭内で伝統的漢詩の教育を受けた世代の人間である¹³。だが楊熾昌は漢詩を書くことはなかったし、戦後を生き延びた彼はもう詩を発表することはなかった（おそらく書くこともしなかった）。台湾における植民地期日本語文学において、やはり詩は小説に比べて貧困であった。モダニズムの詩の言葉も、意味の多層性をもちこたえてひろがるところまではいくことができなかったというしかない。その点ではたしかに、この映画のラストが描きだすように、風車詩社のモダニズムは戦争の拡大と総督府の文化統制のなかで途切れ、戦後の二二八事件と白色恐怖の時代のなかで終焉を迎えたのである。

3. 言語を跨ぐ世代の詩人たち

(1)

だが、被植民地のモダニズム詩の系譜は戦後の戒厳令下で、断絶したわけではない。植民地期末期に日本語による創作活動を開始した台湾人詩人を同じく題材としながら、『日曜日式散歩者』と対照的な作風のドキュメンタリーフィルムに『桜之声』（77分、2015）がある。監督の黄明川は1955年生まれ。1990年代から「台湾作家系列」や「台湾詩人一百影音計画」などの文芸ドキュメンタリーフィルムを数多く製作し、そのなかで日本植民地期から戦後再植民地期へのいわゆる「言語を跨ぐ世代の詩人」を撮りつづけてきた台湾記録映画の第一人者といえる映画人である。また『西部来的人（西部から来た人）』（1990）や『宝島大夢』（1993）などの劇映画でも、高い評価を得てきた。『桜之声』は、その彼のこれまでに発表した詩人の名前を冠したフィルム群から、黄靈芝を軸にして陳千武、林亨泰、錦連、羅浪という五人の詩人とその関連人物を、彼らの現在とともに登場させる。彼らは『日曜日式散歩者』の楊熾昌たちより、ほぼ一世代若い世代の詩人であり、植民地期最後の日本語文学世代でもある。

『桜之声』が『日曜日式散歩者』とはっきり異なるのは、この映画は撮影開始時には存命中の詩人の日々をカメラで追いかけて、そのなかで詩人自らの歴史の記憶や文学をめぐる考えを語らせていることである。これは詩人の登場する顔のない寸劇を導入はするが、そこから詩人の肉声が聞こえるわけで

はない『日曜日式散歩者』と当然ながら異なっていて、対照的にはきわめてオーソドックスなつくりの記録映画になっている。しかしその映像からははっきりと詩人の体温とでもいうべきものが伝わってきて、そこに劇映画も撮る黄明川監督のドキュメンタリーの作劇法といったものがあらわれている。

黄靈芝は1928年生まれ。戦後の時代をずっと日本語で小説、そして現代詩から俳句までジャンルを跨いで書き続けた人物である。1960年代には日本の群像新人文賞候補作に何度かノミネートされている。しかし、彼は中国語が書けないわけではなく、自訳の中国語版「蟹」で第一回呉濁流文学賞(1970)を受賞していることには注意を向けておきたい。彼は植民地期日本語文学の作家が日本語で作品を書いたように、戦後の時代に自己の文学言語として日本語を用いたのではない。そこでは日本語の位置づけがまったく異なっている。その意味で、彼もまた本質的に言語を跨ぐ世代の文学者なのである。

この映画の冒頭に、黄靈芝による自作句の朗読「初蟬に 雨、雨、雨、雨」の音声流れる。羽化したセミにスコールが叩きつけるとも、鳴き始めたセミの声が同じように羽化した他の無数のセミの鳴き声に掻き消されていくとも読めるイメージの複層性を持つ句である。言うまでもなく日本俳句からするなら破格そのものの表現である¹⁴。映画の中盤に、主宰する台北俳句会場で黄靈芝が「現代美学は音楽性を取り去って創造する。それが自分の俳句だ」と語るシーンがある。この言葉は、現代詩は音で聞くものではなく目で意味を読む詩に移行するものだという理念を、俳句にかぶせたものである。黄靈芝の積極的な俳句創作は小説や現代詩の執筆より後になるが、この言葉は彼にとっての俳句創作が、出発時は現代詩の創作実験の延長線上にあつて、日本の短詩型文学とその抒情への反逆をはらんだものであつたことを示している。黄靈芝の日本語俳句の五七五という定型的リズムからの脱離、そして『台湾俳句歳時記』¹⁵にまとめられる「台湾季語」の創出は、その具体化ともいえる。日本語小説も詩も俳句も戦後になって書き始めた黄にとつての書記言語としての日本語は、ノスタルジアとしてのアイデンティティの道具ではなく、戒厳令下にあつてのコロニアリズム（再植民）批判を内包するものとして機能した。日本語は、そういう意味での「単なる工具（道具）」¹⁶であつた。また彼の「台湾俳句」は、世界への同時代的な俳句のひろがりを経験として、

自己の文学に国際性を重ねあわせる複層的な装置でもあった。

このフィルムは、『桜之声』という題名そのものが、映像に登場する詩人たちの「声」とおして、植民地で日本語が何をし、何を残したかを問いかける仕組みになっている。「声」は戒厳令下では植民と再植民の二重性のなかに置かれ、戒厳令解除後の台湾に生きてもお忍び込む植民地期の記憶とポストコロニアリズムを「桜」に表象させているのである。

(2)

『桜之声』には、詩人の陳千武が、自身の志願兵としての戦争体験を題材にした「南洋に埋めてきた／おれの死 死を おれは忘れてきた」(陳千武自身による日本語詩バージョン)ではじまる詩篇「信鴿(伝書鳩)」(1964)を中国語で朗読するシーンがある。彼は出征前に、書き残した詩篇を詩集『歴史の前に』にまとめ、同じく「特別志願兵」となった頼襄欽の詩集『途中』とあわせ、詩集『若桜』(私家版、1943)として油印で出版する。「若桜」は陳千武自身の言葉に従えば、もちろん「志願兵を美化する」言葉である。この詩集を陳千武は、「台湾人の歴史上唯一の特別志願兵の詩集」として、晩年に自ら復刻出版する。彼はなぜ特別志願兵となったのか。ティモール島での日々と、日本敗戦後に捕虜となり英国軍の指揮下でインドネシア独立軍と向かいあったことは、何を彼に考えさせたのか。『獵女犯』(1984)にまとめられる戦記小説を書いたのはなぜなのか。陳千武の詩業はそうした問いを絶えず喚起させるが、『桜之声』はその問いを陳千武の葬儀(2012)のシーンと重ねあわせながら、彼の肉声によって映画を見るものに伝えようとする。

ところで、陳千武は台湾本土派のリアリズムを代表する詩人のように受けとめられているが、けっしてそれだけではない。陳千武は日本戦後詩としての荒地派の詩と詩論を台湾に紹介する仕事もしたが、彼もまた植民地期日本語詩のモダニズムの系譜につながる詩人であり、中国語詩の発表を開始する1960年前後期にはモダニズムの色彩の濃厚な作品も書いている。日本語から中国語へ二つの言語を跨ぐ世代の詩人たちは、そのほとんどが『詩と詩論』など、日本の昭和モダニズム詩の影響を受けてきた。そして影響ということでは、きわめて単純化して述べることになるが¹⁷、北園克衛の「符号詩」の片方にある「郷土詩」と前衛モダニズムからの転向の書ともされる『郷土詩論』

(1944) が、時間と場所をかえれば専制政治への抵抗の含意を獲得しめるのが台湾の戦後詩であり戦後史であったともいえる。台湾の戦後詩では、台湾という「郷土」を描くことが、外来政権でもある中華民国国民政府の「中華意識」を国策・国是とした文化統制への批判と抵抗として機能した。

欧米のモダニズム文学は周縁からの中央の近代への異議申し立てを含んでいて、小説でいえばジョイスであれフォークナーであれ、辺境の土地を舞台としていた。しかしそうしたモダニズム文学が本来持っていた構造は、日本に受容されると変容してしまう。モダニズム文学は都市を表象するものとなり、そこで郷土が都市の対立項となってしまう。とすると、昭和文学のモダニズムとは、きわめていびつなものだったのではないか。東アジアの文学全体に視点をひろげるなら、郷土を表象することは場所と時間を変えて、ときに戦争協力詩になり、ときに愛国主義詩になり、ときに郷土主義詩になり、ときにレジスタンス詩になり、ときに戦争批判詩になっていく。そのことは、文学のモダニズムとは本質主義的なものではなく、時代の力学によって意味の座標軸のうえを移動するものだということを考えさせる。そして、植民地帝国日本の昭和モダニズムの台湾文学への影響は、そうした複層的なものであった。『桜之声』に登場する詩人たちの声は、同じくコロニアルなモダニティの表現であっても、モダニズム詩の台湾と日本における批評的意味の位相的な違いを伝えている。

(3)

『桜之声』に登場するもうひとりの重要な詩人に、林亨泰がいる。彼の戦後直後から 60 年代にかけての作品は、その位相の違いということを考えるための大きなヒントを与えてくれる。戦後直後期の 40 年代後半に『潮流』という油印の同人詩誌があり、その発行母体の銀鈴会は植民地期のプロレタリア文学系作家である楊逵を顧問にむかえていた。徴兵されていた台南で「光復」をむかえ、学生として台北にもどった林亨泰は同人として、『潮流』に日本語詩を発表することから詩人としての活動を始める。林亨泰もまた春山行夫など『詩と詩論』における主知主義的なモダニズムの影響を受けた詩人だが、たとえば彼には北園克衛の『夏の手紙』(1937) に登場する「鷄」の形象との連関を思わせる詩がある。そのひとつが、『日曜日式散步者』が中国語詩パー

ジョンを初出と誤ってコラージュする日本語詩「哲学者」（1947）である。

日光失調の日

鶏は片足あげて思索している

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（マ）されたかを

葉のすつかり落ち盡した樹の下で！

この詩は 1949 年 4 月に出版された林亨泰の第一詩集でもある日本語詩集『靈魂の産声』に収録されているのだが、「鶏」の形象によって「郷土」を描くということが、この詩に独裁政権下での政治批判としての意味性を持たせている。ここには北園の前衛的実験のいっぽうにある 30 年代後半期からの「郷土詩」や 1944 年に書かれた「郷土詩論」における「郷土」とは別種の、「郷土」の世界が出現している。瀧口修造も 1943 年に「郷土詩について」を書いているが、矢野静明は戦時中の瀧口修造を論じて¹⁸、「ヨーロッパ思想〈シュルレアリスム〉が日本（郷土）へともたらされた時に、そこで発生する亀裂と歪みは自明であり、相反する方向への運動は不可避以外のなにものでもない」としている。矢野のいう「相反する」とは、モダニズムの「郷土」からの「離脱」と「郷土」への「帰還」の二つの方向をさしている。矢野の論を借りるなら、後述する現代派運動における林亨泰の「郷土詩」¹⁹は、「求心する郷土」（「縦の継承」）と「遠心する異境」（「横の移植」）のせめぎあいそのものが、中華民国台湾国民政府政権の「中華思想」との対峙のなかで、自己の課題となった作品群と位置付けられる。「記号詩」も同様である。白と黒の繰り返して展開する北園の詩は日本においては「純粹詩」の試みだったが、その技法をヒントにしたであろう林亨泰の中国語連作詩「非情之歌」（1964）は、時代と政治への痛烈な批評意識を内包して濃厚な文学性を噴出させる。

眠ろうとして 眠られない

閉ざそうとして 閉ざせない

探ろうとし

疑おうとし
白と黒は混交して分かれぬ
恐怖

(「作品第四十」から、三木訳)

そしてこうした記号詩的な簡潔な表現技巧を日本語から中国語に移動させることは、あらたな詩的言語の創造過程にある言語を跨ぐ時期の詩人にとっては中国語詩としての展開を構築させやすく、また興味深いことにそのこと自体が中国語詩の前衛的実験ともなっていた。この「哲学者」という作品を前にするとき、林亨泰の言葉に倣うなら、私たちは台湾の「モダニズム詩」が「現代詩」となる現場に立ち会っているという感覚におそわれるが、それは言語を跨ぐという行為が作りだした二つの言語のぶつかり合いによる異化作用の産物とでもいうべきものである。黄明川監督の『桜之声』は、こうした言語を跨ぐ世代の詩人たちの戦後期の実践のひとつひとつを、ドキュメンタリーというスタイルのなかに浮かびあがらせるフィルムになっている。

4. 冷戦体制と戦後台湾の超現実主義詩

言語を跨ぐ世代の詩人たちを題材とした『桜之声』のもう一方の極に、『他們在島嶼寫作(彼らは島で書く)』と題されたドキュメンタリー映画のシリーズがある²⁰。製作は、『日曜日式散步者』と同じ目宿媒体。『日曜日式散步者』が受賞する前年に台北電影節記録映画部門で最優秀作品賞を受賞した陳懷恩監督『如歌的行板(アンダンテ・カンタービレ)』(143分、2014)は痲弦、王婉柔監督『無岸之河』(93分、2014)は洛夫が題材である。二人の詩人は、先述した言語を跨ぐ世代の台湾人詩人と同世代の大陸渡来の外省人詩人である。監督の陳懷恩は1959年生まれで、侯孝賢監督の多くの作品で助監督やカメラを担当してきた。王婉柔は若手女性シナリオライターで、『無岸之河』は初監督作品である。

この二作品はともに時間軸を追ったストーリーを描くのではなく、詩人に寄り添うようにして詩人の現在から過去の記憶を検証し、詩篇というテキストの解説を未来に向けて発信しようとする。フィルムに引用される痲弦と洛

夫のシュルレアリスムの技法を主にした「超現実主義詩」は、冷戦体制下の台湾にあって彼らの歴史意識と戦争体験に起源をもっていた。それは植民地期日本語詩のモダニズムとは別の系譜に連なるものだが、しかし 30 年代上海のモダニズム詩とも別の次元になるものである。2 本のフィルムには、いくつかの共通項がある。晩年に二人が移住したバンクーバーからフィルムは詩人の現在と過去を交錯させながら始まり、引き続いて彼らの大陸での日々の記憶を題材とした詩の引用とあわせて、日中戦争と国共内戦の記憶を描いていく。二人は「戦争のなかで育った子供たち」であり、その場所の移動は日本軍の中国侵攻からはじまっている。

そしてカメラは、50 年代初頭に軍人として彼らが勤務した高雄・左榮の海軍基地に入り込む。やがて戦後台湾の中国語現代詩を牽引することになる詩誌『創世紀』は、その駐屯地の軍人村で彼ら個人の資金によって発刊されたのである。台湾では 1949 年に、全島で中華民国国軍の徴兵制が実施される。そうした状況下で二人の戦争を題材とした詩は当時の「反共文学」と重なりはするが、戦争の過酷と人間の生と死を表象することにより、同時にそれは専制政治批判につながる構造をもっている。そういう二重性のなかに、彼らの詩は戦略的におかれていた²¹。出発期の抒情詩を彼らがいまを生きる台湾の現実と結びつけようとしたとき、彼らの現代詩がはじまることを映像は描きだしていく。『無岸之河』の金門島の防空壕跡のシーンでは、下記の詩が示される。

何気なく隣の通路に顔を向け わたしは愕然とした
朝方より あの男は裸体によって死に反旗を翻していた
黒い支流がごうごうと唸りをあげ彼の血管を横切るに任せて
わたしは愕然とした さっと目を走らせたその石塀の
上には二本の血の溝がうがたれていた
(「石室之死亡」から、松浦恆雄訳)

1958 年からの金門島での第二次台湾海峡危機の現場で書かれた詩篇による詩集『石室之死亡』と 1965 年に軍事顧問団の一員として派遣されたベトナム

戦争の現場で書かれた詩篇による『西貢詩抄（サイゴン詩抄）』という2冊の洛夫の詩集がそうであるように、その詩篇群は異質なイメージの提示とその交錯や対立の表象によって、あらたな表現空間を作りだす。それが、二人に共通する戦後台湾で「超現実主義詩」とされるものの起源である。瘴弦と洛夫にとって「超現実」の手法とは、戦争の「現実」の表現そのものだったとも言える。「私たち若き詩人たちの手には、ほとんど誰の手にもサルトルの実存主義かシュルレアリスムの詩集が握られていた」と洛夫は当時を回想している²²が、冷戦構造下の世界の文学との同時代性獲得を通して、そこでは植民地期日本語モダニズム詩とはまったく違った位相の詩の世界が出現している。この二人の詩人が後述する「現代派運動」に合流したことによって、台湾の戦後現代主義詩は現代詩としての厚い実質をもつことになった。

注意しておきたいのは、台湾の戦後文学で「現代主義文学」というとき、それは通史的文学史における狭い意味でのモダニズム文学とその技法だけを意味しているわけではないことである。その「現代主義」とは、戦後冷戦体制下の台湾を生きる作家や詩人たちが欧米文学との同時代性獲得をとおして、自らの実存のリアリティを専制政治とその国策文化政策の検閲下で表現していく方法のことであった。この2本のフィルムは、二人の詩人のバンクーバーでの過去の記憶の語りから始まり、彼らの現在と未来へ向けての語りで終わりをむかえる。それはとりわけ洛夫の長編詩集『漂木』（2001）のテーマである「移動」を映像に表現しようとしたからだが、映画が完成して間もなく洛夫は台湾にもどり、2018年に台北で移動の人生の幕を閉じることになった。

この2本のドキュメンタリー映画に共通するのは、カメラが撮影時の詩人の現在から出発して過去に向かい、そして絶えず現在に回帰しながら、詩人たちの作品とその歴史的記憶を映像に表象していくところにある。そこにあるのは詩人たちを過去の人間としてとらえるのではなく、未来に向けて現在という時間を生きる文学者として描きだそうとするコンセプトである。

5. 台湾中国語詩の再出発としての現代派運動

（1）

詩人で映画監督、そして演劇人でもある鴻鴻プロデュースの『現代派在野

外（野外の現代派）』と題した60分ほどの創作舞踊劇が、2016年10月の台北詩歌節で上演された。鴻鴻は1964年生まれ、台南出身の外省人第2世代である。公演の趣旨書には、台湾文学の発展に大きな影響を与えた現代派宣言60周年に当たり、詩人の紀弦とその時代を中心に、「現代派」の開拓精神を受け継ぎ前衛舞踊、演劇、音楽、詩の朗読によって、この壮大な文学運動を解釈し台湾の歴史風景を振り返りながら私たちの未来を照らしだすとある。創作舞踊劇の文芸ドキュメンタリー映画との大きな違いは、舞台劇の常として上演がその都度一回きりのものだということが、詩歌節主催の台北市文化局に記録映像が残されている。上演された中山堂（旧台北公会堂）集会場の、舞台装置はスポットライトによる照明だけ（そのなかのひとつは人が持って移動する）の劇場空間に四人のダンサーによって出現するのは、詩人・紀弦が「私は荒野を独歩する一頭の狼／預言者ではない、呑みこむ嘆息もない」

（「狼之独歩」から、1964）と形容する台湾の1950年代から60年代前半期、恐怖政治の荒野である。運動の舞台となった詩誌『現代詩』の創刊は、黃亞歴監督の『日曜日式散步者』が白色テロルの時代のなかで風車詩社の終焉としてコラージュする詩人・李張瑞処刑の翌年、1953年のことである。

戦後台湾における中国語詩再出発としての現代派運動は、今日からみれば植民地期日本語モダニズム詩を現在にいたる台湾現代詩史に接続する十年間に及ぶ運動体であり、先述したように林亨泰はこの運動を「現代主義詩」を「現代詩」にする運動だったと述べている。「現代派宣言」（1956）の仕掛人として紀弦の名前があるので外省人詩人主導の運動だと思われがちだが、発起人の一人となった林亨泰だけではなく錦連をはじめ多くの言語を跨ぐ世代の本省人詩人たちが参加した。そもそもが本省人外省人といった出自（族群）のアイデンティティ観念が成立するのは、戒嚴令解除後の政治の時代においてである。冷戦体制下の国府政権による国策的反共文学政策のなかで、現代派運動は「新現代主義（新しいモダニズム）」を旗印に、実態としては専制政治と文芸統制に向かい合う詩人たちの共同戦線的な側面をもっていた。そしてこの文学運動は『紀弦回憶録』²³にもあるように、香港の詩人たちとの交流も模索した。紀弦と同様に上海から香港に移動した1933年生まれの詩人・馬朗を中心とした『文藝新潮』は、1956年の台北の現代派宣言に同調するかの

ように創刊され、台湾で現代派運動に参加した詩人たちの詩を掲載し、また台湾の『現代詩』も香港の詩人たちの作品を掲載した。冷戦体制下の東アジアの政治と文学が複層的に交差する場の交流は、さらに東南アジアにもひろがり、東西対立とそれぞれの再植民地的な政治体制下でのベクトルの違いはあるにせよ、その後も華人詩人たちの連携として続けられていった。

(2)

紀弦は1913年生まれ、本名は路逾。上海では路易士という詩人名を用いた。1948年に家族とともに台湾に渡った路逾は、台北の成功中学で国文教師として生活しながら、徐々に文学活動を再開し、53年に個人の資金で『現代詩』を創刊する。彼は南京での第三回大東亜文学者会議（1944）に出席したことがあり、上海では堀田善衛や高見順、会田綱雄など日本文学者との交流もあった²⁴。だが台湾でそのことはできる限り表面化しないようにして、彼は行動した²⁵。

紀弦の詩は、ずいぶん作風は異なるが上海モダニズムを代表する詩人・戴望舒の影響下にもあったことは確かである。戴望舒が編集者のひとりだった雑誌『現代』に投稿作品が掲載された（34年）ことが、彼の上海文壇デビューでもあった。戴望舒とのことは紀弦自身が「戴望舒之死」（1950）²⁶や『紀弦回憶録』（2001）のなかでも語っているが、20年代後半にフランス象徴詩の受容下で出発した戴望舒は、フランス留学を通してシュルレアリスムなかでもエリュアールの影響を受け、30年代中国語詩のなかでシュルレアリスムの技法をほとんど最初に実験的に用いた詩人である。

上海モダニズムには二つの流れがある。日本という媒介項を通したものと、欧米からの直接的受容とである。台南から東京を経由して上海に渡り日本の新感覚派小説を中国語に翻訳した劉呐鷗を中心に上海新感覚派が形成され、そのメンバーたちは『現代』に集まっていくが、そこに戴望舒も名を連ね、二つの流れは上海の前衛文学運動のなかではつながっていた。戴望舒は中国左翼作家聯盟の一員でもあったが、やがてジツドの『ソビエト紀行』（1936、戴望舒訳は1937）の翻訳者ともなった。そして日本軍の上海進出によって戴望舒と路易士は香港に移動する。それが歴史のなかでの二人の大きな分岐点になる。戴望舒は逃れた香港で抗日活動とロルカのレジスタンス詩篇の翻訳

発表を続け、日本軍の香港占領によって捕縛され獄に入る。占領下の香港から家族とともにふたたび上海にもどった路易士は、汪兆銘政権につながる職を得る。そして日本敗戦と引き続く内戦のなかで、紀弦と筆名を変えた路逾は台北に移動し、戴望舒は上海を経て北京に移動する。

30年代の上海モダニズム詩運動に連なる紀弦に、その系譜を台湾で再展開しようという目論見がなかったわけではないにせよ、運動に参加した外省人詩人たちの詩を中国にのみ起源をもつものと整理してしまうことはできない。紀弦自身が短期間ではあれ東京への留学経験をもつ日本語のできる上海詩人であり、彼のモダニズム詩もまた日本経由のものを含んでいた。運動の参加者には紀弦の他にも鍾鼎文（彼は京都帝大に留学していた時期がある）など日本語のできる外省人詩人はいたし、『現代詩』には創刊期から台湾人詩人の呉羸濤が加わっていた。彼は40年代初頭に台北商工学校で北京語を学び、卒業後は香港にいて、戴望舒との交流もあった。

現代派運動では、覃子豪の存在も見落とせない。覃子豪は1912年生まれで、戦後台湾中国語詩の展開に実作と詩論を中心に啓蒙的役割を担った。彼は北京での大学時代から詩作を始め、フランス語もできた。30年代に中央大学法科に留学していて、『東京回憶散記』（南風出版社、1945）²⁷には東京滞在中の紀弦との交流や中国左翼作家連盟東京支部との関わりなどが書かれている。モダニズム的な作風から出発した詩人だが、1939年に出版した詩集『自由的旗』は「戦いの時代」に詩に何ができるかをテーマにした作品集で、そこには植民地台湾に抵抗を呼びかける詩（「偉大的供応」）や当時中国にいた鹿地亘への献詩（「歓迎中国的友人」）なども含まれている。また台湾に移動する前の40年代には福建で、中国民主同盟に参加していた。東京から帰国後の一時期に地方政府で仕事をしていたことがあり、その人的なつながりで1947年に台湾に移動したようだが、台湾では物資局に勤務するかたわら詩作を中心に文学活動を続け、1954年に鍾鼎文と藍星詩社を設立。現代派運動に参加し紀弦との1957年の論争のなかで、オーデングループの一員でもあったスティーヴン・スペンダーの詩論「モダニズムの死」（1952）²⁸を創作の理念として提示し、台湾の戦後現代詩に具体的な方向性を与えた詩人である²⁹。台湾国家図書館所蔵の再版本『自由的旗』（詩時代社、1940）には、以前の所蔵場所

であろう「法務部調査局」のラベルが貼られている。それは覃子豪が台湾で国民政府官憲の調査対象の人物であったことを示しているかもしれない。紀弦はもちろん、独裁政権下で現代派運動に関わった多くの詩人たちが、権力との緊張関係のなかで文学活動を展開したことはたしかである³⁰。

現代派運動には、「縦の継承」か「横の移植」かという詩の伝統と現代をめぐる論争があった。時代のなかで限定的にとらえれば、「縦」とは「中華」であり、「横」とは「欧米」だろう。しかし何が「横」で何が「縦」かは、明確に区切れるものではない。それぞれの論者の言う「横」のなかに日本という媒介項は入るのか、「縦」のなかに植民地期は入るのかという問題がすぐにも着想されるからである。「縦」と「横」は対立というよりも、50年代の政治状況のなかで層をなして重なりあっていた。カモフラージュされたその複層性が、『藍星』の覃子豪をはじめ、『創世紀』の痲弦や洛夫などの外省人詩人たち、そして中国語への書記言語の転換を実現しはじめた若い世代の台湾人詩人たちに、独裁政権の文化統制と向かい合う現代詩のゆるやかな共同戦線を作らせることになる。

(3)

現代派運動に参加した詩人たちには出自を問わず、過去に大なり小なり日本語を媒介にして西欧のモダニズム詩を受容した共通項を持つ人たちが多い。それを考えると、そもそも東アジアのモダニズムとは何であったのかに思いをいたさざるをえない。少なくとも、文学のモダニズムとは本質主義的なものではない。周縁にいるということがモダニズムのあり方であるにせよ、モダニズムのなかにも中心と周縁があるだろう。それはナショナリズムとどういう位相にあるのかにはじまり、東アジアのモダニズム文学は場所と時間の移動のなかで大きな振り幅をもって、その姿を変化させる。30年代上海モダニズムを代表する雑誌『現代』はそうした雑多な多面体の集合だったが、それは紀弦創刊の『現代詩』もまたそうであり、1962年に『現代詩』が停刊したあと『創世紀』はその多面性を引き継ぎ、陳千武や林亨泰たち本省人詩人たちが1964年に創刊した『笠』もそうした多面性のなかで出発していた。

『現代派在野外』は、こうした現代派運動を題材とした創作舞踊劇である。それでは鴻鴻がどうしていま「現代派」に焦点をあてたこの舞踊劇をプロデ

ユースしたのかだが、この舞踊劇の背景となる専制政治下の荒野は、どうやら鴻鴻のなかでは太陽花学生運動後の現在とも結びついている。鴻鴻の詩篇に、台湾のあるべき市民社会をどのように考えるかを前提として太陽花学生運動時に書かれた「俺たちは来た、夏の日も来た」(四方田犬彦訳)³¹ではじまる「暴民之歌」(2014)がある。近年の鴻鴻は詩と文化干渉をテーマにした仕事を続けていて、ここでは自然発生的な市民運動ということが理想化されている。彼のこうした創作や活動の前段には、30年近い時間を経て90年代に復刊した『現代詩』編集のあとをうけて、彼が同世代の零雨や曾淑美や夏宇らと立ち上げ、同性愛詩人の陳克華や鯨向海、さらに香港の也斯や中国の臧棣、于堅、楊煉といった「兩岸三地」の詩人たちを巻き込んでいった2000年代の詩誌『現在詩』や、それを引き継ぐようにして「文化干渉」と「行動する詩」を標榜した詩誌『衛生紙』の試みがある。そこでは「現代派運動」がモデルになっているのが見てとれる。

1950年代の「現代派運動」では、文学の再興運動と専制政治下の市民的抵抗への潜在的志向が「現代詩」という用語と結びついていた。現代派運動の始まりは狭い意味でのモダニズム詩の台湾という場所での中国語による再構築でもあったが、それは台湾の戦後再植民状況のなかで植民地期日本語詩とはまったく違った詩の世界をうみだし、やがて台湾現代詩の前衛的な文学世界をつくりだしていく。それは創作舞踊劇『現代派在野外』が身体的表現によって表象するように、異なった出自を持つ詩人たちの孤独と過酷な時代のなかでの共同戦線によって構築されたものであった。四人のダンサーたちは、林懷民率いる雲門舞集との『棄者』上演で注目を集める劉冠詳の振り付けによって、それぞれの出自を背景にした詩人たちの恐怖政治下での孤独と連帯を身体的運動の躍動と減衰、その力感と波動の交差によって表現している。

6. おわりに

2010年代になって上映されたり公演されたりした詩人を題材としたドキュメンタリー映画と創作舞踊劇をとりあげ、各作品がテーマとするものや、その背景を筆者の考えを交えて紹介してみた。本文でも述べたように、ドキュメンタリー映画は映像という表現媒体を用いた構築物であり、劇映画的な虚

構とは異なるが、やはり想像され創造されたものである。取りあげた作品はアーカイブを用いるのであれ詩人の実写映像を用いるのであれ、いずれも詩人にまつわる歴史記憶を浮かびあがらせようとする。50年代の現代派運動を題材とした創作舞踊劇も同じである。そうであるなら、それぞれの作品には取りあげられたものの一方に取りあげられなかったもの、捨象されたものがあり、そうしたことは意識的か無意識的かを問わず製作者（作家主義に陥るつもりはないが、まずは監督やプロデューサー）の選択によるものである。そして選択されたものが、作品のストーリーを構築していく（とはいえ本文ではまとまりのない記述にもなってしまう、取りあげた作品のカメラや編集が選択する細部をめぐって詳論することまではできなかったが）。

繰り返すことになるが、少なくとも歴史事象を題材とするドキュメンタリー映画であるなら、作品はあくまで映画であり映画に表象されるものは実際の詩人の像とはまったく別のもので、それを区分けしないと映画論などできないという考え（テキスト主義）だけに立つことはできない。文芸ドキュメンタリー映画は、文字言語の音声化や再視覚化も含め、映像による歴史批評であり文学批評でもある。そこに取りあげられた詩のテキストや背景となる事項についてながながと書いてしまったのは、筆者が台湾の現代詩の翻訳や紹介をしてきたこともあるが、台湾の近現代詩の表現（「図」）は、その「地」としての被植民地期から戒厳令解除を経て現在に至る東アジアにおける台湾の政治的地勢図と切り離すことが難しいものだからでもある。たとえば、『日曜日式散歩者』なら、戦後モダニズム詩とは違う台湾自前のモダニズム詩（しかも植民地の日本語による）があったことの再発見というかたちで取りあげられることが多かった。台湾でであると日本でであるとを問わず、その話題になりかた自体が台湾の（そして台湾と日本の）政治と文学の関わりの現状を、よくもわるくも表していると筆者には考えられるのである。

最後になるが、『日曜日式散歩者』は詩人の実写は登場しなくても、まさに植民地の台湾人の歴史記憶を扱っている。そして『現代派在野外』は、それに続く外省人と本省人の連帯を象徴する戦後の抵抗的文学運動の記憶を題材としたものである。実は、『日曜日式散歩者』も最初からではないが鴻鴻がプロデューサーである（本名の閻鴻亜で参加）。『日曜日式散歩者』の黄亞歴監

督の意図はひとまず置いて、鴻鴻を中心に考えれば、映画と舞台というようにジャンルは違うが、二つの作品は相互に補完するようなものとして存在している。そのことは強調しておきたい。そのほか、各作品の製作費用の出どころであったり、台湾の中央政府や地方政府の助成や後援といった文化行政のありかたであったり、また本文で取りあげた作品のほかに文芸ドキュメンタリーフィルムにはどのようなものがあり、過去の作品にさかのぼったとき2010年代以降とそれ以前とではどんな違いがあるかなど、台湾詩人の歴史記憶とその表象の仕方をめぐって考えないといけないことは多く残されているが、それらについては別の機会に取りあげてみたい。

注

¹ 林佩文「永不停息的風車 訪楊熾昌先生」(『文訊』第9期、1984)。同文は『台湾現当代作家研究資料彙編 05 楊熾昌』(国立台湾文学館、2011)にも収録。本文中に引用した楊熾昌作品の発表年月日などは同書の「文学年表」及び松浦恆雄氏による『台南新報』の調査によるところがおおきい。

² ビデオアートについては、孫松榮(三木直大訳)「アーカイブの眼—台湾ビデオアートと植民地の歴史記憶」(『植民地文化研究』第18号、2019)。

³ 『詩と詩論』のシュルレアリスム受容については、山本捨三「現代詩成立の新運動」(『現代詩の視点』、日本談義社、1961)に批判を含めての概括的な整理がある。その他、中野嘉一『前衛詩運動史の研究 モダニズム詩の系譜』(沖積舎復刊、2003)などを参照している。

⁴ 楊熾昌の詩に登場する「娼婦」については、以下の論文が分析を行っている。劉紀蕙(横路啓子訳)「変異の悪の必要」(『植民地文化研究』第6号、2007)、大東和重「古都で芸術の風車を廻す 日本統治下の台湾における楊熾昌と李張瑞の文学活動」(『中国学志』第28号、2013)。

⁵ 詩を書かなくなった太平洋戦争期の楊熾昌は、従軍記者として派遣された南洋で、また台南で特攻隊発案者とされる大西瀧治郎中將に、インタビューを行ったりしている。付記すれば、台南の日本軍基地の存在は映画に登場する台南大空襲の大きな起因である。『紙の魚』には、戦後も書き継がれたジャーナリストとしての視点からの日本論が多く収録されている。

⁶ 水蔭萍『詩集 燃える頬』、河童茅舎、1979。

⁷ 楊熾昌(筆名は水蔭萍)「檳榔子の音楽—ナタ豆を喰ふポエツカ(上)」(『台南新報』1934.2.17)に『Ambarvalia』と西脇の「土人」の形象についての言及がある。

⁸ 楊熾昌「ジョイスアナ：『ジョイス中心の文学運動』を読む」（『台南新報』1936. 4. 7）などに言及がある。ただし、『紙の魚』収録の同文冒頭には「三十年前に前に読んだ伊藤整の『ユリシーズ』の日本訳は大部分が伏字となっていた」という一文が収録時に加筆されている。ちなみに伊藤整（共訳）による『ユリシーズ』（全2冊、第一書房）の出版は1931、1933年である。楊熾昌のこのエッセイは、春山行夫『ジョイス中心の文学運動』（第一書房、1933）の書評になっていて、そこに西脇の『ヨーロッパ文学』が援用的に登場する。日本人の手になるこの2冊を、楊熾昌は「日本人的立場」とは別の角度の「ヨーロッパのエスプリ」で書かれていると評している。

⁹ 1930年代日本の活字メディアにおける「蕃（人）」と「蛮（人）」の使い分けについて、斎藤一は『帝国日本の英文学』（人文書院、2006）の「第4章 日本の闇の奥」で、「蕃人」は霧社事件を想起させるキーワードであったという検討をおこなっている。同論文は30年代から40年代日本におけるジッド「コンゴ紀行」や同じくコンゴを舞台としたコンラッド「闇の奥」の翻訳とその訳語について検討しながら、日本に受容された西欧モダニズム文学の西洋植民地主義批判が日本における近代の超越論とリンクし、日本の植民地主義を正当化する役割を果たしたと論じている。「闇の奥」のT. S. エリオット「荒地」への影響を考えると、西脇の『ヨーロッパ文学』を読む楊熾昌がこうした問題性を背景として「土人」にどのような含意を持たせたかは、彼のエッセイからは直接的には読みとれない。ただエッセイ「土人の唇」から本文に引用した一文の直前部に、「フランスの詩人ジャン・コクトーが日本の土地をふんでから何がかれをいちばん感動させたか、を聞かれたとき、神戸の路傍でフト見た少女の描く圓形の完全な美しさにもっとも強く打たれたと愉しそうに語った」と書かれている。楊熾昌はその少女にさらに「怖るべき子供たち」（ママ）を重ねることでイメージの連鎖を断ち切っているのだが、日本人である「神戸の少女」もまた「土人」であると言っていることは確かである。

¹⁰ 引用は『呉新榮選集1』（台南県立文化センター、1997）から。

¹¹ 楊雲萍については、唐顥芸「戦争と詩、戦争の詩」（『漂泊の叙事 一九四〇年代東アジアにおける分裂と接触』、勉誠出版、2016）。

¹² 呉新榮の時代のなかでの身の処し方について、黄英哲「敗北者になりたい——二人の台湾詩人の「1949」——」（『20世紀前半の台湾』、あるむ、2019）は、呉新榮の時局のなかでの「浮動性と不連続性」を備えた「多重な人格」に見えるものは「一種の選択的なアイデンティティの状態」（106頁）ではないかと、呉新榮の日記の読解を通して分析している。

¹³ 注1参照。楊熾昌と漢詩については、松浦恆雄「台湾「レスプリ・ヌー

ボー」の詩人 水蔭萍」(『詩と思想』2018年3月)。

¹⁴ 黄靈芝の俳句については、下岡友加「戦後台湾の日本語文学：黄靈芝「自選百句」の表現」(『表現技術研究』第12号、2017)の試みがある。

¹⁵ 『台湾俳句歳時記』(言叢社、2003)の成立過程については、磯田一雄「戦後台湾における日本語俳句の進展と日本の俳句結社」(『東アジア研究』第57号、2012)に詳しい。

¹⁶ 黄靈芝のいう「道具としての言語」については、磯田一雄「戦後台湾俳句小史(二)台北俳句会の誕生と会長・黄靈芝の登場」(『成城文芸』第280号、2017)など。

¹⁷ 北園克衛にきわめて寄り添った論ではあるが、ジョン・ソルトの「克衛の置かれた状況を最も公正に評価する方法とは、彼の戦争期の詩を非難することでもなく、抑圧的な状況下では仕方がなかったと許しを与えることでもない。この章で今まで試みてきたように、実際に彼は何をしたのかを時系列的に見ていくことである」(高田・田口訳「第6章 ファシズムの流砂」『北園克衛の詩と詩学—意味のタペストリーを細断する』、思潮社、2010、305頁)に、筆者は基本的に同意するものであることはことわっておきたい。

¹⁸ 矢野静明「瀧口修造の郷土詩論/モダニズムと郷土」『日本モダニズムの未帰還状態』、書肆山田、2016。

¹⁹ 林亨泰の「郷土詩」については、林亨泰(三木直大編訳)『越えられない歴史』の「訳者後記」で概説している。

²⁰ 『他們在島嶼寫作』はシリーズⅠとⅡがあり、2011年から2015年にかけて発表され、15人の著名な詩人と作家を描いている。そのうち花蓮出身でアメリカ在住の楊牧をのぞいて、全員が大陸出身者ないしは大陸育ちである。そのうち林文月は上海日本租界生まれ、林海音は大阪生まれ北京育ちで、戦後に台湾に移動した台湾人。また、劉以鬯、西西、也斯は香港で活動する(した)文学者である。この「他們」は多様ではあるが、基本的には本省人文学者は含まれない。そこから「他們」には、「族群」の視線が反映していると考えてよいかもしれない。目宿媒体によれば、このシリーズは民間の篤志家の出資によるものという。同じ目宿媒体ではあるが『日曜日式散步者』は、監督の黄亞歷の持ち込み企画である。

²¹ そのことを陳芳明『台湾新文学史』(2011)は、フレドリック・ジェイムソンの「政治的無意識」の概念を援用して説明している。

²² 第5回台湾現代詩ワークショップ「台湾・日本・戦後詩」(2012)での講演から。本ワークショップについては、『現代詩手帖』2013年1月号に辻井喬と洛夫の対談「戦争・近代・伝統 日本／台湾 詩の半世紀」が掲載されている。

²³ 『紀弦回憶錄』（全3部、聯合文学出版、2001）の第2部や第3部に数か所、香港詩人との連携についての記載がある。また、陳智徳『根著我城 戦後至2000年代的香港文学』（聯経出版、2019）の第11章「冷戦局勢下の台、港現代詩」が概略的な整理をおこなっている。

²⁴ 上海時代の路逾の日本人文学者との交流については、杉野元子「路易士と日本—戦時上海における路易士の文学活動をめぐって—」（『比較文学』第52巻、2010）がある。路易士は堀田善衛が小説「漢奸」（51）のモデルにした人物でもあるが、そこでは大きな脚色がされている。

²⁵ たとえば、路逾が勤務した台北の成功中学（現在は市立。当時は台湾省立で初級中学部と高級中学部があった）高中部に1952年（推定）に入学し、彼の生徒だった尉天驄は、蔣経国の息のかかった成功中学で自分が監視されているという緊張感のようなもののなかで路逾が教師という仕事をこなしていたと書いている（「独歩的狼：記詩人紀弦」『回首我們的時代』、印刻、2011）。ちなみに尉天驄は35年生まれで49年に台湾に移住した外省人だが、陳映真や黃春明らとともに戦後台湾のリアリズム文学を象徴する60年代後半期からの台湾郷土文学（運動）の牽引者となった作家・批評家である。その彼が高中時代に『現代詩』刊行の編集を手伝っていたという回想は、路逾の人となりを考えるうえでも興味深い。

²⁶ 『新詩論集』（大業書店、1956）に収録。戴望舒の北京での死を知った直後に書かれたこの追悼文では、文学的な影響関係や交流の回想とともに、実態はともあれジッドの「同伴者文学」にもつながる30年代上海における「第三種人」を理念として、当時の紀弦自身の「反共」的な位置から40年代以降の戴望舒を描いてもいる。

²⁷ 『覃子豪全集』第3輯（覃子豪全集出版委員会、1974）収録。

²⁸ スペンダーの該文は、“The Modernist Movement Is dead”, *The New York Times Book Review*, 3 August 1952. 華語圏では最初に香港の『文藝新潮』第2期（1956.4）に雲夫訳「現代主義派運動的消沈」として訳載、次いで台湾の覃子豪主編『藍星詩選』第二輯（1957.10）に「現代主義的運動已經沈寂」（余光中訳）として掲載されている。陳澄州「1950年代台香兩種“現代”開端：以《現代詩》與《文藝新潮》爲觀察對象」（『文史台湾學報』第11期、国立台北教育大学、2017）を参照。

²⁹ スペンダーは、1957年9月に日本で開催された国際ペンクラブ大会で訪日している。台湾訪問の事跡はないが、おそらく香港を経由しての日本訪問であったと思われる、現代派運動に参加した詩人たちの同時代的な関心をよんだことが考えられる。それについての最近の研究に、劉奎「翻訳的政治：冷戦初期台湾和香港對現代詩的訳介及其差異」（『新詩評論』第22輯、北京大

学出版社、2018）がある。

³⁰ その可能性については李敏勇「歴史之海的落日，蒼茫之夜的靈魂——覃子豪（1912～1963）的浪漫情懷和漂泊心」（『文訊』392号、2018）も、覃子豪と同時期に東京左聯に加盟していた詩人・雷石榆の台湾での例を挙げながら指摘している。李敏勇は本省人詩人中心の『笠』グループ第2世代の代表的詩人のひとりだが、上記を含め近年の彼による現代派運動期を中心とした冷戦体制下の台湾詩人論に、『戦後台湾現代詩風景—双重構造的 정신史』（九歌、2019）がある。

³¹ 四方田犬彦『台湾の歎び』、岩波書店、2015、171頁。

日本語による主な参考文献（おおよその関連順）：

大東和重『台南文学の地層を掘る 日本統治期台湾・台南の台湾人作家群像』、関西学院大学出版会、2019

巖谷國士「映画『日曜日の散歩者』に見る「超現実主義」、『三田文學』第140号、2020

三木直大「台湾映画『日曜日式散歩者（日曜日の散歩者）』を語りなおす」、『東方』441号、2017

岡崎郁子『黄霊芝物語—ある日文台湾作家の軌跡』、研文出版、2004

下岡友加『ポストコロニアル台湾の日本語作家 黄霊芝の方法』、溪水社、2009

陳千武（保坂登志子訳）『獵女犯一元台湾特別志願兵の追想』、洛西書院、2000

陳千武（丸川哲史訳）『台湾人元日本兵の手記 小説集『生きて帰る』』、明石書店、2008

陳千武（三木直大編）『暗幕の形象』、思潮社、2006

林亨泰（三木直大編訳）『越えられない歴史』、思潮社、2006

三木直大「第十二章 台湾現代詩の成立と展開：「現代派運動」から七〇年代まで」、『台湾近現代文学史』、研文出版、2014

鴻鴻（三木直大編訳）『新しい世界』、思潮社、2011

瘴弦（松浦恆雄編訳）『深淵』、思潮社、2006

洛夫（松浦恆雄編訳）『禅の味』、思潮社、2012