

研究ノート

台湾現代詩とスティーブン・スペンダー —饒正太郎・紀弦・鮎川信夫—

三木 直大

戦後台湾の中国語詩再生運動である現代派運動初期に、オーデングループの詩人スティーブン・スペンダー（1909～1995）のエッセイ“The Modernist Movement Is Dead”をめぐる論争がかわされる。本稿ではこのエッセイが台湾現代詩の展開に果たした役割、及びスペンダーの台湾・中国・日本における受容を検討する。また前史として日本の詩誌『新領土』（1937. 5～1941. 5）における饒正太郎とスペンダーを、鮎川信夫の仕事を手掛かりに考える。

1. 『新領土』の饒正太郎と植民地期台湾におけるスペンダー (1)

1930年代後期の日本で詩誌『新領土』が、オーデングループの紹介を積極的に行ったことはよく知られている。近年、春山行夫(1902～1994)と共に創刊に関わった饒正太郎が“台湾人”であることの再発見を起点として、相次いで論文が発表された。陳允元「饒正太郎的軌跡：台日混血詩人饒正太郎(1912－1941) 的現代主義軌跡」¹と呉佩珍「饒正太郎：台湾詩人と日本モダニズム詩運動」²で、共に台湾人研究者によるものである。陳は詳細な作品分析を通して饒の軌跡を丁寧に描きだし、呉は発表詩誌に重点をおき饒の昭和モダニズム詩史への位置づけを行っている。この二つの仕事も参照しながら、まずは饒正太郎を中心に戦前期日本のスペンダー受容をたどっておきたい。

饒正太郎は花蓮生まれ³。江間章子『埋もれ詩の焰ら』（講談社、1985）⁴などによると早くに日本に移動し、母親の実家のある山口県の興風中学(旧制、小野田市)をへて、早稲田大学政治経済学部卒。1932年に『詩と詩論』の流れをくむ第3次『椎の木』（1932.1～1936.6）に投稿。課題作への二度の採用（選者は坂本越郎と春山行夫）を契機に、同誌に同年11月から翌々年2月に

かけて作品を毎号発表するようになる。『椎の木』時期の饒は当初の技法のレッスンの作品から、徐々に自己の内部のありさまを濃密なイメージの連鎖によって表象するスタイルをとるようになる。「おまへは《黒い鳥(*マ)》に石を投げる。／やがて時が狂ふ／おまへの白い手は落ちた。」ではじまる「孤獨の晝像」(第2年第3冊、33.3)は、内面の決定的な何かを示す暗い影を帯びた自画像を描くが、ここでの饒は抒情詩人といってもおかしくない。そんな詩壇デビュー後、『カイエ』(33.7~34.11)を創刊。続いて「僕等には同時代が必要だ」「僕等はずっと大きな自由を求めている」と巻頭に「宣言」し、詩壇の大御所たちに反旗を翻すかのように、同じく「発行編集人」として『20世紀』(34.12~36.12)を創刊する。饒の印象を江間章子は「神経質なプロフィール、繊細な彫りのきいた顔立ち」と回想し、中野嘉一は「快活なエネルギーな男で台湾人を父にもつ、きわめて南方的な性格気質の詩人」(後述、p.264)という。そんな二つの顔を饒は抱えていたのだろう。

饒正太郎を詩人らしくしたのは、西脇順三郎や春山行夫をはじめ当時の前衛系詩人の多くが世代を跨いで参加した『詩法』(34.8~35.9)での創作である。饒の詩には出発期の「海は南へ移動する。季節の密告者を乗せて。」(「南方の秋」『椎の木』第11冊、32.11)もそうだが、「海」がしばしば登場する。

「海」は「漁村の長男たちとキャッチボール」をした「内地」の海⁵とも重なるが(饒も「長男」である)、その「海」をみつめる場所として「髪は乾いて、故郷の夢をみる／石の上で鉛筆を削る」という詩行をもつ「島に住む」(『文藝汎論』4巻3号、34.3)を置いたとき、その「故郷」には台湾島という植民地の影が重なって見える。『詩法』2号(34.9)の近況報告「夏の便り」での花蓮の饒は「小学校の校庭」でテニスをしたり「土人の顔」を一番面白いといたり「裸の妻」を登場させたり、「植民地」の“中産階級”の快活な“現代青年”の顔をしてみせる。「孤獨の晝像」での暗い影は消されていて、そこには『詩法』の先輩詩人たちのモダニズムの技法の影響もあるだろう。『詩法』3号(34.10)の「脚の黒い土人が自轉車に乗って郵便局へ行く」で始まる「一三七個の彫刻 12」は「夏のたより」をモチーフに、モダニズムの絵画的構成で強い日差しを帯びた植民地の影の点滅のなかに“台湾”のモダンな刻んでみせる。キーワードといえる詩語がふたつある。ひとつは「郵

便局」で、植民地統治の装置であり“近代化”の窓であり“内”と“外”とを繋ぐ通路でもあるものの隠喩として運用される⁶。もうひとつは「土人」で、その年もう饒は台湾にいないが霧社事件は“蕃地台湾”を日本中にひろめた。花蓮は原住民の多い土地である。詩への“他者化”された「土人」の配置には、饒の内部の植民地の影の屈折したルサンチマンがみえかくれる。

だが饒の詩は、やがて彼自身の内部の影を抒情との決別のように消していき、詩語に「僕等」はあっても「僕」の登場はなくなり、いわば彼の“私”を詩の語り手のなかに不在化した詩劇のようになっていく。複数の「彫刻」からなる「帝國薔薇協會」（『20世紀』5号、35.10）はそんな詩劇の試みで、「ええ、カレーライスを食べる近代詩人、ほほ、獨裁政治など、ほほ、じやがいもととうもろこしの紳士諸君よ、ほほほ、ええ、ええ、モチ、アンチ・フアシズムよ、ええ、馬鈴薯、ええ胃擴張、ええ、それから」といった調子の「コック長夫人」の賑やかで甲高い電話の声（「コロラトウーラ・ソプラノ」）で展開する社会風刺詩「彫刻48」も、その一幕である。そして「自由主義者」と「議會政治」も、詩語として登場を開始する。饒の詩は、詩に「同時代を求める」（3号）なかで、世界の情勢に視野をひろげ無国籍のとも無政府的とも（或いは後述の「國際主義を標榜」するとも）いえるものになっていく。そうすることで饒は自己を束縛するものから離れ、どこにも帰属することのないアナキストのような存在として詩を構築していくかにみえる。そこには北村常夫「現代詩人の問題」（『詩法』4号）や加納秀夫「S. スペンダー」（同5号）など、若い世代の同時代英文学研究者の仕事からの影響もみてとれる。

（2）

『20世紀』は饒の詩的冒険の根拠地となった詩誌である⁷。第1号「後記」で饒は「安西冬衛論を載せたが、順次「詩と詩論」時代の人達や僕等が抗議を申込まなければならぬ詩人たちに對しても忌憚なくやつていく」とし、さらに第7号（36.7）「後記」では、日本では「一時期的な花火」になっている「行動主義文學」を「主知主義文學」との「相互的關聯に於いて」發展させる必要と、朔太郎の「過去の最後のロマンチスト」としての「清算」を主張する。「相互的關聯」は饒自身の方向性の提示であり、朔太郎批判は「發展性のない詩人」（2号、35.2）での北川冬彦、そして第2次四季派やコギト

への「歴史意識を欠いた」「錯覚のロマンティシズム」という批判、さらに「日本浪漫派の詩人たちへ」(4号、35.7)での保田與重郎批判と結びつき、詩壇の“抒情詩人”たちへの総体的な批判になっている。『20世紀』はオーデングループの詩や評論を積極的に掲載し、第1号から第4号に饒は酒井正平との共訳で、マルクスを登場させ“中産階級”(middle class)の“死”とヨーロッパの“病”を描くオーデンの詩劇「死の舞蹈」(*The Dance of Death*, 1933.11)を連載。第5号と第6号(36.1)には奈切哲夫訳で、ウィーンを舞台に34年2月のオーストリア内戦を描くスペンダーの詩劇「ヴイナ」(“Vienna”, 1934)を登場させる。第5号「編輯後記」で饒は「死の舞蹈」と「ヴイナ」を「僕ら」にとって「かなり興味のある作品」といい、「スペンダーの最近のエッセエ集(*Destructive Element*)を併せて読むことは、『Vienna』を理解するにも、またC・デイ・ルイスのエッセエ集『詩と思想』⁸と同じように、彼等のグループの行動を知るためにも都合がよい」として、スペンダーがオーエンとエリオットを対比的に論じた「詩と憐愍」を『詩法』第11号(35.7)にも訳している。そして饒は第7号(36.7)から連作「青年の計画」を開始する。「青年の計画(1)」は冒頭の「喇叭を吹け／インテリは眠りすぎた／いまやルンパの音が響き渡り／褐色の馬にまたがり／蝶を追ひかける土人共のコーラスは／夜まで續き／ナポリまで響け」でイタリアのエチオピア侵攻を想起させ、「あれは東洋風の暴力かね」と「天才とシエフ(*ス)トフ的青年を玉蜀黍の波打つ殖民地へ送れ」で“東アフリカ帝国”と“満洲国”を連結、さらに「三月七日ドイツ軍ラインに進駐」を登場させ、ファシズムの台頭に雷同するか「詩人たち」への批判を展開する。ジッド『コンゴ紀行』(1927)との派生的連想を仕掛けたり遠まわしだが、ここでの「土人」は戦う主体としての配置と考えてよいだろう⁹。この詩にはテーマと技法の両面で「死の舞蹈」と「ヴイナ」の反映もある。次いで饒は『新領土』創刊に参加する。『20世紀』同人で饒と結婚した伊東昌子の「南方飛行便」(『20世紀』7号)の「島の男がやってくる／趣味としては政治運動／スポオツのは諷刺映畫／色としては赤い郵便車／牛の角に似たパセリイを茂らせ／戦争の音がする／と云つては豆を嚙つた」は、この頃の饒がいちばんみせた顔だったのかもしれない。

饒正太郎の名前は、昭和モダニズム詩関連著作の随所に登場する。たとえ

ば中野嘉一『前衛詩運動史の研究—モダニズム詩の系譜』(新生社、1975)は、『リアン』を中心に自身の活動を位置づけるなかで饒をとりあげ、「一三七個の彫刻」を「モダニズム詩の技術を生かした諷刺・アイロニイを意識的に処方した作品」(p. 246)と評し、饒の詩を「社会性」への「思想上の関心と鋭さ」をもった「新しい批評精神」(p. 250)を目指したものとする。また中井晨『荒野へ—鮎川信夫と『新領土』(I)』(春風社、2007)は、鮎川信夫論の枠組みのなかで『新領土』での饒の仕事を登場させる。「新領土」にはニュー・カンントリー派を連想させると同時に、その詩的前衛性を植民地帝国日本の「新領土」という題目で偽装するふうがある。創刊号の編集者「後記」に饒は『新領土』といふ名の意味は土地を奪ふといふ意味ではなく、新しく開拓するといふ意味で、その点ナショナリズムではなく、極めて国際主義を標榜してゐるわけです。」と書いている。同号にはオーデンの詩“ODE”(阿比留信訳)のほかスペンダーの「詩論」(北村常夫訳)やレイスの「詩に対する希望」(春山訳)が並び、『20世紀』からの饒の連作「青年の計画」もある。

「自由主義はすでにランプの附属品であつた／諸君などカント・クラブに急ぎたまへ／コンソメを飲んで喜びたまへ／日本浪漫派の風鈴の夢よ／第二流の藝術家は薄暗き喫茶店で悲しみ／第一流の藝術家は太陽の下で笑ふ／青白き文學青年はシャボン玉の如く消えるべし／農夫を休ましめよ／漁夫を休ましめよ／太陽よ響け」(発表最後の「青年の計画」部分、『新領土』第4号)

『20世紀』第9号(36. 12)で提示した「青年論」の詩的展開であり饒の「新しいジェネレーション」としての作業でもある「青年の計画」は社会時評、世界の動静、詩壇批判などを配置しながら、政治批判やメッセージ性を強めていく。しかし「ブルースに合せながら／只今より総選挙の意義に關して聲明書を發表致します」で始まる第20回衆議院議員総選挙直後発表の「青年の計画(5)」(『新領土』2号、37.5)は達成でもありながら、限界も露わにした。

「ブルース」に残る風刺詩の匂いは、おそらく饒が選挙結果に微かな期待を寄せたからだろう。饒自身の植民地の影も顔をだし「コミュニケ」として「眠れるインテリの群れよ／植民地の畠に去れ」と被植民者の植民者への怒りは

明示するが(饒は持てても「外地」の台湾人に選挙権はない)、末尾の「見よ／向日葵の咲いた丘から／自轉車に乗った青年たちが現れる／諸君の投票所は左側だ／彼らの後で太陽よ響け」にはどこか安堵がみえる。だが勢力を維持した二大政党は林内閣を総辞職させたものの、議席を倍増した社会大衆党が親軍路線を走りだす。近衛文麿内閣の成立も、もう軍部を止められない。

『討議近代詩史』(思潮社、1976)で、西脇順三郎と北園克衛をどう評価するかという吉本隆明の問いに、大岡信は「とにかく『詩と詩論』的モダニズムがあるとすれば、その中心になっていた理論は、だいたい言語の形式論とか機能論に集約される。それをシュールレアリスムといったところが非常に難しいのですが、そのあたりでどうも、だんだん線が一つにかたまってきた、そして力が弱くなってきた」(p. 163)と述べる。その発言を受けて、鮎川信夫(1920～1986)は「だからモダニズムの場合だけで言えば、そういう初期のリーダーだった人たちよりも、そのあとからきたジェネレーションが本当は問題だったと思う。そういう連中が、ある意味で言うとき突きあげたというか、いわゆるモダニズムをモダニズムらしくしていったんです。永田助太郎とか、饒正太郎とか酒井正平、小林善雄とか奈切哲夫とか、服部伸六とか、そうだったと思うんですよね。ところが、このジェネレーションが、ぼくの見方で言うと、ちょうど陥没しちゃったジェネレーションになっちゃって、戦争の実害というか、その打撃を一番ひどく受けて、結局戦後はほとんど立ち直れなかった。」(pp. 163-164)と応じている。鮎川が饒正太郎とともに名前をあげる面々が、『20世紀』の執筆者である。鮎川信夫は「文藝汎論」第10巻第10号(1940. 10)に「永田助太郎論」を書き、「社會とか生活とかに向けられた批判精神といったようなものを(*マ)、スペンダアが言ったやうにむしろ生活の所産であつて、批判の聲そのものも混沌として現實の邊境から聞こえてくる悲鳴に過ぎないのである。」としつつ、彼らを「詩の發展を技術の發展に限定して考えてきた純粹誌派」や「人間性への反省を缺いた主知派の批判精神」とは違う、「人間の内部の世界をも見詰め」ながら「近代詩の傳統」と格闘する「新しい傾向の詩人」たちと位置づけている。

(3)

1937年1月のイギリス共産党入党と機関紙特派員としてのスペイン派遣、

数度の行き来、そして3月の帰国後すぐの離党、7月の国際文化作家会議でのスペイン再訪と続くスペンダーの身におこる目まぐるしい変化¹⁰と、それが日本に伝わる時間的なズレが混乱を生じさせる。それにスペンダーはイギリス共産党を離れても、スペイン共産党を表立って批判しているわけではない。『新領土』創刊号の「イギリスの新詩人」と並ぶ特集「アンドレ・ジイドの『ソヴェト旅行記』の批判」には、ポール・ニザンのソビエト礼賛ともいべき「偏見なき一精神」などが訳載され、ここではジイドのようにではない詩人たちの一員としてスペンダーをとりあげている。しかし『セルパン』37年7月号には、スペンダーの「私の最初の、そして最後の印象は、大都市の委員会の首領達の間に行はれてゐる権力争ひではなく、また革命によくある無能や官僚主義でもなく、マドリッドに於ける民衆の勇氣であらう」とする「スペインに於ける民衆」¹¹と並んで特集「最近のジイド」があり、ジイドのエッセイ「私はスペイン人民の味方である」が載っている。小松清による『ソヴェト旅行記』は『中央公論』1937年1月号に部分訳、全訳の第一書房版は同年3月、出版と同時に部分削除命令の出た岩波文庫版は同年9月、そして堀口大学訳『ソヴェト紀行修正』（第一書房）は10月である。饒は『新領土』38年2月号の評論「アンドレ・ジイド」に、『ソヴェト旅行記』『ソヴェト紀行修正』におけるジイドのソビエトへの「感動」と「幻滅」は「プチ・ブルジョワのシーソー・ゲームとして意義があつた」とし、「多くの藝術家と多くの知識人が精神の自由のみを過大視することは、かへつて彼等の生活を抽象化してゐるに過ぎないのである」と書く。そのときはもうスペンダーは共産党を離れているのだが、饒正太郎はそれを知っていただろうか。『新領土』と『セルパン』の微妙な違いは、両誌に春山行夫が編集に携わっているところから、新聞や雑誌輸入の遅延や半ば統制的な情報管理体制から生じる海外動向の伝わる時間のズレがいちばんの要因だろう¹²。ただ、『セルパン』は春山が編集長である。商業誌なことはあるが、ここには政治と文学の問題への饒と春山の立ち位置の違いが反映しているかもしれない。スペイン内戦は1939年4月にフランコ側の勝利で終結する。オーデンの“Spain, 1937” (1937. 5) が「スペイン」(足立重訳)と題して『新領土』に掲載されるのは39年7月号¹³。ナチスドイツのポーランド侵攻に際した詩篇「一九三九年・九月」(“September

1,1939”)は 40 年 1 月号。そして『新領土』誌上のオーデン詩篇は、アメリカ移住を伝える記事と共に翌月号が最後である。

『新領土』40 年 7 月号にスペンダーの評論「新しいリアリズム」(“The New Realism”, 1939, 黒澤茂訳)が掲載されている。その末尾に「あまりにも多くの作家や藝術家が、彼らの眞の興味の中心から離れて外廊の半ば創造的、半ば煽動的な周邊の世界に行きすぎた。文化を救ふことに就て多くのことが云はれるが、眞に大事なことは救ふべき文化を持つことである。」という一節がある。中井晨はこの評論を「スペンダーの転向宣言」ととらえ、「ニュー・カンントリー派の挫折と新しい出発を告げていた。」(p. 306)とする。つまり中井は 1937 年のイギリス共産党離脱を「転向」とはみていないわけだが、饒がこの評論をどう読んだかはわからない。スペンダーがファシズムに對抗することが「自由主義者」の仕事だとの立場から、自己の精神史の分析を基調に、30 年代の「共産主義」との関わりとスペイン内戦、そして反スターリニズムの選択について、ジッドやケストラーら 6 人の共著 *The Cod that Failed*¹⁴収録のエッセイを書くのは、1949 年になってである。この文章に基づいて時系列をたどると、30 年代の日本にはスペンダーの発言が断片的にしかな伝わっていないことがわかる。スペンダーが共産党入党以前に Kommunismus の限界を意識していたことは、評論集 *The Destructive Element* (1935) の “III. In Defense of a Political Subject” から読みとれる。そしてスペンダーはスペインに行き、そこで共和国政府軍とフランコ軍という二項対立の視点ではみえない、もうひとつのファシズムを眼前にするのである。戦後の荒地派の出発に際し、鮎川信夫はエリオットの詩篇の「荒地の不安の意識」を背景に、「「破滅的要素に浸れ、それが唯一の道である」と言ったスティーブン・スペンダーの言葉と共に、われわれは荒地のなかに、描かれた文明の幻影のなかに、われわれを救うものを求めて入っていったのである。」¹⁵と書いている。「破滅的要素」とは「いたるところに滲透しつつある信条をもたぬ世界としての現在の経験」であり、「荒地」としての世界のことである¹⁶。

(4)

饒正太郎の詩的冒険は、突如として停止する。『新領土』4 号(37. 8)から饒の名前は編集者「後記」になくなり、5 号(37. 9)からは目次からも消える。

饒は37年末の川村欽吾宛の手紙に「僕は一九三八年正月から廃業したいと思ってゐる。芸術家はどうも神経を使ひすぎていかん。蓋し一九三八年は芸術家の時代ではない」（江間、p.289）と書き、それを実行に移すのである。二二六事件後の政党政治と軍部の動きのなかで、日本は結局ファシズムに向かつていく。同じ植民地帝国でもイギリスと日本では、宗主国内の政治体制がまるで違う。11月に日本はブリュッセル会議出席を拒否して九か国条約を無効化させ、月内に国家総動員法の基本方針が閣議決定される。日中戦争の勃発と検閲強化はもちろんとし、本名での創作と官吏という身分（後述）は饒が詩人の「廃業宣言」をする要因にならざるをえまい。「ブリュッセル会議からはプラトニック・ラブソディが聞えて来るね」という詩行を持つ、饒の最後の発表詩篇「青年の出発」（『セルパン』38年1月号）に、「青年は太陽とともに政治を忘れるな」という一行がある。二度目のこの「青年の出発」は一度目の「青年の出発」（「カイエ」9号、34.11）とは異なり、詩語として配置した事象や概念の用語から派生する意味の重なりの中に、自己の政治的主張を隠蔽した対話的モノログで展開する作品である。だが「サロンの主知主義者もドラムに合わせて新しい穀物を運べ／古きものは君のカンカン帽の如く去れ」は、詩人の「廃業」の宣言と読めてしまう。いわば「青年の出発」は、『新領土』38年1月号に書いた「詩の現代的意義は議會主義の失業と同時に喪失している」（短文「現代に於ける詩の意義」）ことを、詩のことばで言い換えたものにすぎない。それにこの詩の「政治」は、どちらの側にも読めてしまう。青年はいったいどこへ出発するというのか。『新領土』計画時には残されていたかに思えた「新しい生活」の「物語」と「ファシストたち」の「退場」（「飛行日記」『セルパン』71、37.1）への希望は消滅し、検閲体制の強化が“私”をさらに隠蔽させ、饒の詩に深化を許さなくしていったのではないか。遡れば「木版の日記」（『椎の木』第2年第1冊、33.1）に「神はおまへに唯一の《死の舞蹈》を許した。」という詩行がある。饒はジッドについて書きながら、けっきょくは自身の「青年の計画」も「シーソー・ゲーム」の繰り返しにすぎず、「中産階級」の「死の舞蹈」から出ていけないと思ひなしたのかもしれない。その世界は、不在化させた“私”（後述する鮎川のいう「我」）を回収できないまま宙づりにしてしまっていて、張り

詰めた緊張のなかで絶えず“私”に帰還し往来する(往来できた)スペンダーの詩的世界とは遠い。詩の表象の無国籍性のなかに饒正太郎の“私”が躍動していたはずなのだが、「青年の出發」にはその姿はもうみえてこない。そして鮎川信夫の名前が詩篇「遊園地区」ではじめて登場する『新領土』38年3月号から一年以上、饒正太郎の名前はすべての詩誌から消える。

饒正太郎の早すぎる晩年の二つ仕事が、『新領土』39年6月号(饒は春山のエッセイ集『飾窓』書評、鮎川は詩「非望の自轉」)と41年2月号に鮎川信夫の仕事と並んでいるのをみると、そこには昭和モダニズム後期の詩人群像のひとりとしての饒正太郎と、『新領土』の遅れてきた青年であり、後に自己をも含めた昭和モダニズム詩の批判者となる出発期の鮎川の姿が浮かびあがる。「アンケート・今日のモダニズム」に、モダニズムは「我々」のエネルギーを指導していったが「我」の方をすっかり閑却してしまったとし、「我々が期待するものは、モダニズムから更になにものかへの深まりである」と答える鮎川の短文とともに『新領土』41年2月号の目次に並ぶ饒の最後の仕事「ユリシーズ的『満洲風物詩』」は、春山行夫の「満洲」旅行記の書評である。そこで饒は『満洲風物詩』(世界社、1940)を「ユリシーズ的な意識の流れ」によるものと評し「日本文化の大陸化なくしては日本文化の発展はあり得ない」と書いている。おそらくこの表題はスペンダーの「絶望と不信条の、「ユリシーズ」と「荒地」の深淵」¹⁷からの借用である。『新領土』40年7月号のスペンダーの評論「新しいリアリズム」(前述)には「旅行文學とは、一つの文化の中へ、他の文化から何かを持ち込む文學であり、傳説の文學であり、逃避の文學である」とある。春山の旅は、1939年10月の「日本雑誌記者団満洲国調査団」でのものだった。まさにそれは「戦地への旅」だったが、饒の書評には春山への批判が含まれていたのだろうか。春山行夫は饒の死の直後の42年7月に、『臺灣風物詩』(生活社)を出版する。生きていれば、どう書評したか。饒による答えは残されていない。

瀬尾育生は評論「一九三七年の新しい詩人たち」¹⁸で、『新領土』創刊号「後記」にある饒の「新領土」の定義は、時勢のなかで当然一般的なものであろうではなく、「新領土」という語は正確に「帝国主義的世界」を意味して」いたとする。そして瀬尾は「新領土」は一九三七年から一九四一年に

かけて、まさにこの社会的屈曲を体現している」と続ける。「社会的屈曲」とは「インターナショナリズムは、ナショナリズムとともに総動員体制の構築の一方の担い手」となったことを指している。瀬尾はここから鮎川が「圍繞地」（『新領土』41年3月号の鮎川の詩篇名）という言葉に込めた意味を取り出していく。瀬尾に基づくなら、『新領土』のなかでも、春山や村野四郎、近藤東ら先輩詩人たちと饒正太郎や永田助太郎らの世代、つまり「一九三七年の新しい詩人」たちとの立ち位置の違いも浮上する。そこからなら饒正太郎が詩人の「廢業宣言」をした根底にあるものと、春山行夫『満洲風物詩』の書評にある饒の「大陸化」という言葉の含意を説明できるかもしれない。

饒正太郎が大学を卒業し拓務省に入るのは、二二六事件のあった1936年である¹⁹。「藝術家は官吏になりたがり／抒情詩人は日本に集ひ」（『彫刻 53』、『20世紀』5号）は自嘲を含むだろうが、なぜまた彼は日本の植民地経営を統括するような役所を選んだのか。入籍は不明だが34年にはもう「妻」という語の登場があるから、おそらく入省後にだろう「東京会館での披露宴には、大臣さえ来賓として出席する盛大なもので」（p. 282）という江間章子の回想がある。秘書課の人員なら披露宴に大臣が顔を出すこともあろうが、饒の死後に伊東昌子は実家ではなく子供を連れて花蓮を頼っているし、ここには東台湾有数の大実業家という父親の姿がどうしてもみえかくれする。同棲期間もあった詩の仲間との恋愛は成就させたにしろ、父親は官吏としての帰台を望んでいたろう。創作活動の一方で、そんなあれこれを饒正太郎はどう生きていこうとしていたのだろう。しかし饒は自己の内部の抒情詩人を排除しながら、あらたな「技術」と「処方」の構築を通して、連作「青年の計畫」による「環境を改造し、修正するシンセリテを持つ」（『新領土』創刊号「後記」）モダニズムの詩の途上で、詩人を「廢業」してしまう。それは時代のなかで饒正太郎が選択した、彼なりの詩への「誠意」であったのかもしれない。そして一冊の詩集も出すことはなく、饒正太郎は29歳で結核で死んだ。

鮎川信夫は『新領土』について「戦前と戦後が単に時代のずれに過ぎないならば、たしかに「新領土」の仕事を新しい意味において延長することが可能であったし、また意義もあったと思われる。」「そのうえ、「新領土」は、戦前においてすでに第一次世界大戦後のヨーロッパの新文学の空気を存分に

吸っていたし、いわば〈戦後〉に対する予備知識めいたものがあつたことも確かである。」²⁰と書いている。しかし鮎川が『討議近代詩史』で名前をあげた饒正太郎たちの世代は、服部伸六は別にしても、酒井正平は44年に戦死、永田助太郎は戦争を生き延びたが47年にメチルアルコール中毒で死んだ。そして戦後に『新領土』を復刊はしたが、奈切哲夫も小林善雄も詩集を一冊も出すことはしなかった。もちろんそれだけが理由ではないが、鮎川は「詩人の仕事は生きのこり得ても、『新領土』が生き残ったという証拠は、一つも見出すことが出来ないのである。」「俗にいう「詩と詩論以後」のモダニズムの運動だって、新しい詩の流行をつくり出したという以外に、運動としての意味などは何もないのである。」と続けるしかなかったのである。

(5)

『新領土』39年1月号にも「支那にて」と題してその一部が奈切哲夫訳で掲載されているが²¹、中国では38年にオーデンとイシャウッドの戦地への旅もあり、40年代にかけて雑誌や新聞の文芸欄にオーデングループに関する多くの記事を見ることができる。国際旅団に参加した中国人もいたし、その前提にはスペイン内戦への幅広い関心があつた²²。巴金によるスペイン内戦関連の著作や翻訳もあれば、魯迅を巻き込んだ国防文学論戦でのスペインのアナキストをめぐる論争もあつた²³。戴望舒はロルカをはじめスペインのレジスタンス詩の翻訳紹介をしていたし、彼が主編の『星島日報』副刊『星座』(香港)にはオーデンに関する記事が何件かみられる。また、北京大学に赴任した『曖昧の七つの型』(1930)で知られるウィリアム・エンプソン(1906~1984)の、38年から39年にかけての西南聯合大学(昆明)における英詩の授業を通しての、穆旦や袁可嘉ら後に九葉派とされる若い詩人たちへの影響もある。40年代初期に西南聯合大学でも教鞭をとった卞之琳による *Journey to a War* からの翻訳と、それをヒントにした『慰勞信集』収録の14行詩の創作も知られている²⁴。オーデングループの詩人たちは40年代の中国現代詩に大きな影響を与えた。もちろんその外的要因は日本の侵略と国共内戦である。そのなかで中国の30年代モダニズム詩は否応もなく変容を迫られた。それを張松建は「現代詩の再出発」²⁵ととらえているが、皮肉なことにその新たな展開は中華人民共和国の成立とともに途絶えてしまうことになる。

台湾でも日本政府のフランコ政権承認(37年12月)の報道は『臺灣時報』や『臺灣警察時報』にみられるし、内容は限定的だが一般紙誌でもスペイン内戦に関する記事はある。しかしオーデングループの紹介はみつからない。もうこの時代には上海の情報も伝わるはずもない。饒正太郎も活動の場を最初から最後まで日本に(「内地」に)置いていて、台湾で文学活動を行った形跡はない。饒と面識のあった台湾人詩人が皆無だったわけでもなかろうが、台湾で名前が登場するのは西川満「臺灣文藝界の展望」(『臺灣時報』1939年1月号)に「新精神(エスプリヌーヴォー)」の東京で活動する台湾人詩人として紹介される一度きりで、しかも饒の「詩人廃業」後である。西川満は早稲田大学仏文科在学中に第3次『椎の木』に数多く寄稿していて、饒に会っている可能性もある。しかし西川は『新領土』には触れていない。それは帰台後のことという以上に、饒の批判する日本浪漫派に西川が親密性を持った詩人であったからだろう。楊熾昌(1908~1994)の『紙の魚』(河童書房、1986)に収録された「エスプリ・ヌボオと詩精神」(*末尾に1936年5月とある)には、北園克衛の『VOU』と並んで『新領土』は登場するが、「主知的モダニズム」と紹介されるだけで饒の名前は出てこない。ただし『VOU』とは違い『新領土』は1937年5月創刊だから、それは戦後に加筆されたものである。

植民地の逆説はあるにせよ、父系社会の論理では饒は「台湾人」だが、母親は「日本人」である。同時期にやはり日本人と結婚した林修二がいるが、彼は両親ともに台湾人である。慶應義塾大学英文科在学中の西脇順三郎との学生旅行の写真は残っていても、東京での文学活動は不明で、饒とは逆に作品発表の場はすべて台湾である。書いていたのは第2次「四季派」的な抒情詩だが、風車詩社の一員として台湾文学史に位置付けられている。では饒正太郎はどうか。彼はその場所をもたない。だがそのこと自体が、一国文学史の領域を越えて、植民地期台湾の、そして戦前期日本の知識人の精神史の課題として、饒正太郎に場所を与えている。

2. 現代派運動とスペンダー

(1)

「政治的であろうが非政治的であろうが」、求められるものは「詩の現代化

である」と表紙に掲げ、紀弦(1913～2013)が『現代詩』を創刊するのは1953年2月である。その「宣言」が運動として拡大するのは3年間の準備後、第13期(56.2)掲載の「現代派信條釋義」にある紀弦起草の「現代派信條」が契機になった。ただ「前言」で「現代派詩人は現代派信條に忠実なら、詩社への参加の有無など関係はない、たとえば中国文藝協會でも、自由である。現代派は団体ではなく詩派にすぎない」としていることは注意しておきたい。この「信條」は六か条からなる現代派運動のマニフェストともいうものだが、その「釋義」に当初は運動に一線を描いていた覃子豪(1912～1963)が注文をつけることで論争が始まる。論争はとくに第二条にある「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」と、第五条の「詩の純粹性の追求」をめぐってたたかわされる。しかし「六大信條」はなんとも総論的で、紀弦にとっても当時の彼自身の具体的な詩作の位層と必ずしも密接なものではなかったろう。そのことは第一条に「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」、「我々」は「乗り越え高めようとする」とあることから、また覃子豪の批判に対して、すぐに「新現代主義」(新しいモダニズム)という用語を登場させたことからわかる。

上海時代の紀弦(本名は路逾、当時の筆名は路易士)は、戴望舒(1904～1950)と共にモダニズム詩壇の中心にいて、37年の新詩社からのエリオット『荒地』の翻訳出版²⁶にも編集者として立ち会っている。戴望舒によるジッドの*Retour de L'U.R.S.S.*の翻訳²⁷や、その後のエリュアールやロルカの翻訳の仕事も、40年代戴望舒のレジスタンス詩も知っている。紀弦は日本軍の上海陥落によって各地を転々としていたときには、昆明で西南聯合大学への就職も考えたこともあったという²⁸。そのいっぽうで彼は南京での第三回大東亜文学者会議(1944.11)にも出席する。それらを彼は生活のためだといい、政治的に曖昧な立場をとおしていたにせよ、時代と詩の関係について考えていないはずはなく、それは詩作に反映もしていた。中華人民共和国建国時に北京に赴いた戴望舒も病死し²⁹、民国期モダニズム文学との断絶がすすむ「新中国」の動静を意識しながら、台湾国民党政府の文化統制下で現代派運動を台湾でおこそうという紀弦の目論見は、中国語現代詩の展開において必然的といえれば必然的なものである。では、どう具体的に進めていくか。紀弦は上海時代

から、編集者としても才能を発揮していた³⁰。とするこの「六か条」は、雑誌『現代詩』の刊行維持を含め、白色恐怖の政治状況下で運動をどう展開するかについて、編集者としての立場から構想されたものだと考えることもできる。「宣言」以後の編集に比べればごった煮の感がなくもないが、第6期(1964. 5)には方思訳でC・D・ルイスの詩篇と詩人紹介も掲載され³¹、もっと具体的な内容が第13期以前の『現代詩』誌上で展開されていた。とはいえ台湾本省人詩人の側からみれば、そうしたこともけっきょく、上海のモダニズムをどこまでもモデルとしたものにみえるだろう。だからこそ紀弦はペンネームで、萩原朔太郎の詩論「西洋の詩と東洋の詩」³²や堀口大学や福田正夫の詩を訳したりしていた。そこに林亨泰(1924～)の詩的実験や痙弦と洛夫の「超現実主義」も登場し、「現代派」は運動としての実態を持ちはじめていた。

たとえば林亨泰である。日本語詩から出発した彼の詩の方法は、実のところ『詩と詩論』のモダニズムを大きく超えるものではない。しかしそこに表象される世界の像によって、彼の中国語詩は昭和モダニズムはもちろん、上海モノのダニズムをも異化するものとして機能し、台湾の中国語現代詩を独自のものにしていった。もともと上海モダニズムが直接的な西欧経由と媒介の役割を含めての日本経由との、両方の受容のもとに成り立っているにせよ、陳千武(1922～2012)が60年代になって整理した戦後台湾現代詩における「ふたつの球根」の意味するところは、ここにある。林亨泰の図像詩は、昭和モダニズムの試みた技術としての図像詩を援用している。しかし外来政権が支配する台湾という場所では、詩に描きだされた図像が台湾の「郷土」であることによって、技術を超えて時代のなかで濃厚な意味性をもつことになる。それは戦前期の昭和モダニズムの影響下にある作品とはいえ、詩の内包する批評性において異なっている。だからこそ、台湾の戦後モダニズムは、白色恐怖下の国策文学への批判にもなりえたのである³³。

(2)

とはいえ第5条で強調された「純粹詩」という文学概念には、割り切れないものが残っていた。紀弦は現実政治からの詩の独立を強調するために、「純粹詩」を強調したのだが、そこを覃子豪はスペンダーというカードをきって衝いたのである。現代派論争³⁴は、『藍星詩選』第1期・獅子星座號(1957. 8. 20)

に覃子豪の「新詩向何處去？」が掲載されたのが発端である。覃子豪は文中にスペンダーのエッセイ“The Modernist Movement Is Dead”を「現代主義派運動壽終正寢」といささか皮肉まじりの訳題で示し、スペンダーは「現代主義的死亡」（モダニズムの死）を宣言したと紹介的に引用する³⁵。そこから紀弦との論争が始まる。覃子豪は、技巧化したモダニズムを批判し「新しい自我の創造」を主張する彼自身の現代主義的文学観の展開のためにスペンダーを援用もすればエリオットも援用するというふうで、論争では必ずしもスペンダーのエッセイを詳細に検討しているわけではない。覃子豪が「伝統」としての「中華民族精神」を持ち出すのも「中国ナショナリズム」というより、中学の教員だった紀弦とは違い、彼は地方政府の役人として台湾に移動してきたし、当時は国民党政府が支援する「中國文藝協會」の役職についていたこともあるだろう。しかし彼は30年代には「中国左翼作家連盟」のメンバーだったし、内戦期には福建で中国民主同盟にも加入していた。不思議な人物なのである。奚密は覃子豪の文芸協会委員就任を正面から政府の文芸政策に反対できない詩人の策略であったとし、紀弦の中華文芸賞受賞や『創世紀』の「新民族詩型」の提唱、第4期での「戦闘詩」特集などを、詩人たちの文芸策略ととらえている³⁶。

覃子豪の「新詩向何處去？」が発表されると、それに即応するように紀弦は『現代詩』第19期（1957. 8. 31）に「從現代主義到新現代主義——對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆上」を発表し、「新現代主義」（新しいモダニズム）という概念を提示する。そのうえで紀弦は、覃子豪はスペンダーの議論を曲解していると反批判するのだが、そこから二か月遅れて『藍星詩選』第2期・天鵝星座號（1957年10月25日）に、スペンダーのエッセイが「現代主義的運動已經沉寂」と題して全文掲載される。実はこのエッセイは紀弦が連携を出発させていた香港の『文藝新潮』第1巻第2期（1956年4月）に雲夫訳³⁷ですでに掲載されていて、紀弦もそのことを第19期の覃子豪への応答のなかで書いている。また第20期（1957. 12）の紀弦執筆の「編集後記」からは、雲夫訳を『現代詩』に転載することが『文藝新潮』の創刊者である馬朗との間での既定事項であったこともわかる。『現代詩』第14期（1956. 4）には馬朗訳で、スペンダーの詩篇「運命」（“The Fates”）のⅢと「炸後城市的杏

(*仁)樹)「(Almond Tree in a Bombed City)」も掲載されていた。馬朗は1933年生まれ。華僑の家庭に育ち、本名は馬博良。上海で創作活動を開始し、40年代末に上海聖約翰大学(St. John's University, Shanghai)を卒業。1950年に香港に移り、56年に『文藝新潮』(全15期、1956～1959)を創刊する³⁸。『文藝新潮』は「すべての希望が途絶えたあと、あたらしい希望が廃墟のなかから復興しようとしている」³⁹として、広く世界の同時代文学の紹介と翻訳をおこない、オーデングループ多数掲載した⁴⁰。また紀弦の作品もたびたび掲載されているし、葉泥や方思など『現代詩』の執筆者の名前が『文藝新潮』にもみられる。『現代詩』第14期掲載の「現代派消息公報」第2号の現代派運動参加者名簿には馬朗の名前があり、第19期では「社務委員」にも名前を連ねている。そんななかで『藍星詩選』第2期が、いわば抜け駆けのようにして余光中(1928～2017)の新訳を掲載したのである。そこで紀弦は、さらに『現代詩』第20期(1957.12)に「對於所謂六原則之批判—對於覃子豪先生「新詩向何處去」一文之答覆下」を發表し、19期での議論を補っていく。紀弦の提示する「新現代主義」のいちばん中心にあるのは「詩の抒情性」の扱いである。それは紀弦に一貫したもので、彼の文脈からは徐志摩に代表される中国20年代新月派の抒情詩への批判がまず想定されている。いっぽう覃子豪は、スペンダーの論中の技術化されたモダニズムへの批判を「人生のための芸術」という用語に置き換え詩の社会性を強調する⁴¹。しかし覃子豪は必ずしも、「芸術のための芸術」か「人生のための芸術」かという議論の枠組みのなかに、スペンダーのエッセイを落とし込んでいるわけではない。つまり、この論争の意味は紀弦と覃子豪のどちらが正しいかではなく、台湾戦後中国語詩についての自覚的検討を詩人たちにうながし、二人がスペンダーのエッセイを拠り所とする議論の土壌をつくったところにある。何故なら、モダニズムの危機を憂うスペンダーのエッセイは、紀弦自身が現代派運動の前提にしようとしていたものでもあったからだ。

また紀弦は、台湾という場所に限って現代派運動を展開しようとしたのではなく、馬朗と提携して東南アジアを含めた中国語圏の広がりの中で考えていた⁴²。そこには冷戦体制下アジアにおける華人文化の立ち位置をめぐる、紀弦の模索があった。強調しておきたいのは、現代詩運動は『現代詩』だけ

ではなく『創世記』も、また覃子豪の『藍星』も含めて、詩人たちが現代詩とは何かを問う広い意味での運動と考えたとき、その全体像がみえてくることである⁴³。ちょうどこの1957年という年に、スペンダーはイギリス代表として9月開催の第29回国際ペン東京大会に出席し、「東西文学の相互影響」と題した「文学会議」で、未来派を「破壊的モダニズム」と批判し生活と社会と伝統との相互の関係を強調するスピーチをしたり、セッションの議長を務めたりしている⁴⁴。スペンダーが台湾を訪問したという記事はみられないが、日本の文壇で彼にスポットライトが当たったことも、現代派運動の展開になんらかの影響を及ぼしているかもしれない。『国際ペン大会議事録』には、台湾と中国からは参加者の名前はみえないが、華人では「中国・香港センター」として水建形（桑簡流）のスピーチが収録されている。水建形（1921-2007）は四川出身で、1940年代に上海聖約翰大学を卒業し、50年代以降は香港とイギリスを行き来している作家で⁴⁵、1956年の国際ペンロンドン大会にも参加している。東京大会スピーチでは中国での西欧文学の翻訳状況を話していて、スペンダーの自伝『世界のなかの世界』にも触れている。劉以鬯や徐訏との交流もあり、『文藝新潮』の馬朗とも面識はあったものと思われる。

3. スペンダーのエッセイ

スペンダーの“The Modernist Movement Is Dead”は、1952年8月3日付 *The New York Times* 掲載である。内容を要約すると、モダニズムにはふたつの原動力があって、ひとつはランボオの徹底的に現代たれ (Rimbaud's to be ruthlessly modern) という命題である。しかしそのモダニズムの精神と現実社会の現代化との緊張から生まれるはずの詩は、理論と技術の先行によって転倒し、力を失ってしまった。もうひとつは、社会や組織に批判的に向き合う態度である。だがそれもまた技巧化し、前衛性を失い、教養の類になっている。本来、モダニズムは社会の現代化を自らの身体に引き受けた詩人や作家が、そのなかで葛藤する自己を描き出そうとするものだった。それがいまでは初発のエネルギーを喪失している。だがそれは避けられないものであった。伝統を乗り越えようとして、孤立する個性に過重な負担を課し続けたからである⁴⁶。そのことに注意を向けなければならない、といったことになる。

'THE MODERNIST MOVEMENT IS DEAD'



'The Modernist Movement is Dead'



The New York Times

スペンダーのエッセイ
The New York Times, August 3, 1952
 (デジタルアクセスによる)

こうした論点について、スペンダーは評論集 *The Creative Element*(1953)⁴⁷ 収録の「はじめの言葉」(深瀬基寛は *The Modernist Movement* を「近代的運動」と訳している)や、“I .The Visionary Individualists”(深瀬訳では「夢を孕む単独者」)、「結語 新しい正統」など幾つかの著作で同様の論を展開していて、それは *The Struggle of The Modern* (1963)⁴⁸に引き継がれていく。この評論集の結論部ともいえる第 4 章は「現代的なるものの逆転」と題され、スペンダーはその末尾に「ある意味でモダン・ムーブメントの凋落はもうひとつの空白を残しているが、この空白は、こんにちの歴史をまえにしての、以前と同じ希望と絶望との交錯から創造される新しい作品によって埋められるのを待っている。というのは、現代文明の概念そのものと同一化されてしまっている破壊の可能性が、他のすべてのものの陰にあって、こんにちの文化全般にわたる大きな現実であることには変りがないからである。」と書いている。「空白」とは信念の空白と文化の空白である。つまりスペンダーはモダニズムを否定しているのではなく、時代の(歴史の)なかでモダニズムは、運動としての前衛性を失っているというのである。

『文藝新潮』と『藍星』の翻訳は、訳題は「現代主義運動的消沈」と「現代主義運動已經沈寂」で、両者とも「沈滞」の対象は「現代主義運動」であって「現代主義」ではないし、訳文もそう大きな違いはない。しかし雲夫が可能な限り正確に直訳しようと試み(筆者にはそうみえる)、さらに文中に登場する詩人や作家をはじめ 20 個にのぼる注釈をつけ、読者が訳文を理解す

るための工夫を施しているのに対して、余光中の訳文は読みやすいが意識的なものが随所にみられ注釈もない。また両者とも前書きでスペンダー紹介をしているが、雲夫はスペンダーの文学的功績を概括し、その言葉を引用して⁴⁹、スペンダーのモダニズムの詩は「生活」、つまり「現実」に基づくものだと強調している。いっぽうの余光中ではスペンダーの著作を羅列したうえで、スペンダーが *The God that Failed* (1949) ⁵⁰に収録されたエッセイでスペイン内戦時のイギリス共産党入党と幻滅と離党を詳述していることを紹介し、スペンダーを「反共作家」と規定して、現代派宣言の第六条にある「愛国。反共。」と合致させていく。そこは雲夫との大きな違いでもある。ただ余光中は末尾で、「スペンダーは文中で英米の現代主義について説いている。そして、あと一步のところで失敗し、それが短命に終わったことを惜しんでいるのだが、もとよりそれは今日の自由中国詩壇の「現代派」とは全く関わりのないことである」と、奥歯にももののはさまったような言い回しをしている。余光中は南京生まれで国共内戦時に金陵大学（南京）の外文系に入学、1950年に香港から台湾に移動して台湾大学外文系に転入という経歴をもつ英米文学研究者でもある。だからスペンダーの言説がそのままでは台湾の状況と直結しないことは、さすがに理解していたということかもしれない。

余光中では1968年に『英美現代詩選』（學生書局）を出版したとき、詩人紹介でスペンダーは「真摯なモダニスト」だが、オーデンの融通無碍な作風と多作に比して、どこまでもマイナーな詩人であると評している。そして現代派運動時のスペンダーのエッセイについて「「現代主義的運動已經沉寂」のなかでスペンダーは、モダニズムが赤裸々で一人勝手な精神に陥り、社会に気にいられるような伝統に服従し妥協するものになってしまったことを深く嘆いた。彼は、純粋な現代精神からすれば『兵士の報酬』以降のフォークナーはだめになり、『序曲集』と『荒地』以後のエリオットはますます保守的になっているとした。しかしその観点は極端を免れない。後世に伝えられる作家は、反伝統に終始するのではなく、最後は伝統のなかに入っていく。20世紀早期の作家たちは、迷い、怒り、孤立したのち、彼らは迫られた必要性から、伝統を求め、人間と歴史に対する責任を追及していった。」と書いている。しかしスペンダーはこの引用部にすぐ続けて、「当然、こうした言説は

公平なものではない」と断っているので、ここでの余光中はスペンダーの議論を矮小化し、エリオットの伝統論を意図的に曖昧化しているようなところがある。“中華ナショナリズム”のロマン派的大衆性とでもいったものを射程に入れ、やがて「白玉苦瓜」(1974)など叙事を抒情で装飾する技巧的な詩を書く余光中のような詩人なら、スペンダー的なモダニズムを追求していけば自分たちの詩の世界と相容れなくなると考えても不思議ではない。しかしエリオットなら、折り合いがつけられる。それは昭和モダニズムにおける『詩と詩論』の詩人たちの図式と同様である。エリオットの知名度は、台湾でもスペンダーとは比べ物にならないほど高い。そしてスペンダーのエッセイの題名が論争を引き起こしたいちばんの要点は、紀弦と覃子豪も含め論戦に関わった詩人たちがエリオットのいう「伝統」をどうとらえるかということと関わっている。この問題は、論争時に覃子豪(『藍星』)側の黄用も羅門も、また紀弦(『現代詩』)側の林亨泰もいちばんこだわった部分である。

中国では1948年に上海の『詩創造』第1巻10輯⁵¹に、台湾では1970年に『文壇』第126期⁵²に訳載されたスペンダーの評論に、「エリオット『四つの四重奏』」論がある。スペンダーのエリオット評価の揺れは別にして、この評論はエリオットの伝統論の根底にある時間の問題を考える手助けになるものである。*Four Quartets* (1944)は1935年から1942年にかけて書き継がれた4篇からなり、スペンダーの評論は*Poetry Since 1939* (1945)収録の短論である。ここでスペンダーは、詩篇「四つの四重奏」を通して「エリオットが提供しているのは一つの真理——「我」と呼ばれる個人が「今」と彼の名づけるところの瞬間を過去や未来と関連さす、そうした瞬間の意識の関係を静かに、より十分に実感することである。」⁵³と書いている。鮎川信夫訳「四つのクアルテット」の冒頭は、こうである。「現在の時も、過去の時も／未来には一つの時になるだろう／そして、未来は過去のなかに含まれる／もしすべての時が現在であるなら／すべての時は贖うことが出来ない」⁵⁴。「伝統と個人の才能」(1919)⁵⁵でのエリオットの議論は、「伝統」とは相統できるようななものではなく、過去と未来のあいだにいる“私”という自己の立つ“現在”という場所についての歴史的意識だといったことである。エリオットの「伝統論」の根底にあるものを、より射程をひろげ、すべての人間にとつ

ての「時間論」であると考えたら、その「伝統」も個々の詩人の立っている「現在」によって異なっている。エリオットの「伝統」としての宗教的世界やヨーロッパの精神世界も、エリオットという個別を離れて存在する何か本質主義的なものではない。そして“The Waste Land”発表は1922年。その後の20年間のなかでエリオットは宗教的なものへの帰依を強めていくのだが、だからこそスペンダーは「四つの四重奏」から、エリオットに不変の時間論を抽出しようとしたのだろう。スペンダーによって取り出された時間論は、当時のエリオット自身にとっての「伝統」とは何かという個別の議論を超えて、きわめて実存主義的なものになっている。そうであるなら、エリオットの「伝統と個人の才能」のロジックを、「縦の継承」か「横の移植」かという中華アイデンティティをめぐる政治と文学の議論に直結させてしまうのは、この時点での台湾現代詩に特有な問題に他ならない⁵⁶。つまり50年代後半期の台湾という場所での何が縦で何が横かは、個々の詩人にとっての未来と過去に向かう現在という時間のなかでの重層的で相対的なものであり、本質主義的なものではない。スペンダーのモダニズムをめぐるエッセイは、そのことを気づかせてくれる。現代派論争はもちろん政治的アイデンティティの問題を含むにせよ、しかしこの運動が大ききひろがりをもったのはアイデンティティ問題を越えたところでの、冷戦体制下の台湾を生きる詩人にとって現代詩はどうあるべきかという問題提起ともなっていたからである。

4. スペンダーの“転向”について

1950年代の日本では、オーデングループの詩人たちは、あらためて“転向”という文脈のなかで議論され批判もあった⁵⁷。そのなかには「反右派闘争」のなかで次々と失脚していく「新中国」の文学者たちをどうとらえるかをめぐる比較的視点もあった⁵⁸。それは時勢のなかでの、饒正太郎の言葉を借りるなら「シーザー・ゲーム」のような観点と言ってみることもできる。しかしともかくスペンダーについてみれば、彼のイギリス共産党からの離脱は、今日からなら「反ファシズム」という立ち位置からの一貫した批評精神によるものととらえることは可能である。それは日本的な意味づけでの“転向”とは異なる。ジッドの *Retour de L'U.R.S.S.* と同様に、スペンダーの共産党離脱が文学

者としての批評意識に依拠したものとするなら、彼は“転向”などしなかったことになる。中井晨はスペンダーの“転向”を「内面への旅」として論じている(p.288)が、『比較転向論序説—ロマン主義の精神形態』(勁草書房、1968)で磯田光一は、高見順の“転向”と対比しながら、「砂塵の去ったあと、スペンダーには、1930年代の政治活動と転向ののち、再び帰ってゆくべきイギリス・デモクラシーの伝統があった」(p. 95)ことを強調している。

そしてこのことは今日もなお、歴史のなかでの台湾と日本と中国とイギリスとの間に横たわる社会の質の大きな差異である。余光中が訳者前記でスペンダーの共産党からの離脱を強調したのは、アメリカのレッドパージと一体化した専制政治への保身もあれば、藍星詩社がスペンダーのエッセイを掲載するための策略もあったろう。そこからはイギリス信託統治下の香港と白色恐怖下の台湾とでの、スペンダー受容のあきらかな違いもみえてくる。また中国ではコミンテルン批判が、そのまま反中国共産党になるわけではなかった。戦前期も中国共産党には複数の系統があったし、一方には蒋介石国民党のテロリズムとファシズムがあり、なにより日本帝国主義の侵略があった。いわば反ファシズムも、時局の変化のなかで「シーソー・ゲーム」のような相対性のなかに置かれてしまうのである。巴金のような自らをアナキストと自己定位する作家であっても、そうするしかなかった。そして植民地期台湾には日本という植民地帝国があり、戦後の台湾には日本にかわって蒋介石国民党政府の独裁があった。そうした50年代中期の政治状況下でスペンダーのエッセイはいわば「政治と文学」の総論として、現代派運動を「運動」たらしめる起爆剤のような役割を果たしのだと思われる。スペンダーの“The Modernist Movement Is Dead”の根底にあるものは、磯田光一の言葉を借りるなら「私的な領域にとどまりながら公的状況を文学的に把握するというディレンマにみちた仕事」(p. 121)についてである。

5. おわりに

台湾の植民地期日本語詩のモダニズムを象徴する存在の水蔭萍は、本名の楊熾昌で新聞記事は書いたが、詩人としては戦中は沈黙し、戦後も詩を書くことはなかった。そして戦後台湾では植民地期日本語文学が文学史から抹消

される一方で、日本語で書くこと自体が抵抗の意味すらもたされてしまった。植民地期からの詩人のほとんどは、いわば自らのモダニズムの質を問うことなく白色恐怖の時代を通過した。李張瑞や張良典への弾圧も戦後直後期の抵抗運動のゆえで、彼らの詩そのものが問われたわけではなかった。風車詩社の記憶は文学場から消え、そのモダニズムについても判断停止のまま経過した。いっぽう戦後に台湾にやってきた紀弦と覃子豪は、中国で欧米経由の民国期モダニズム詩の影響を受けたが、日本留学で昭和モダニズムも知っていた。紀弦は短期になったが、覃子豪は 1937 年の秋まで東京にいた。警察がやってきて身辺を調査したとき、机の引き出しに入れていたのは訳しかけのジッポの *Retour de L'U.R.S.S.* の原稿と日本語訳本だったと、『東京回憶散記』（南風出版社、1945）に書いている⁵⁹。林亨泰をみいだしたのは紀弦だし、そんな二人が日本の 30 年代モダニズムの変遷を知らないはずはない。西南連合大学の若い詩人たちとは世代も違うが、オーデングループのエリオットに対する立ち位置もわかっていたろう。そのことも「新しいモダニズム」という用語に反映させていたかもしれない。紀弦は日本近代詩を多数訳載したし、『現代詩』には戦時中に「愛国詩」を書いた岩佐東一郎も葉泥訳であった。そんな混然とした『現代詩』の編集も、スペンダーのエッセイが批判の代替物になった。現代派運動はほぼ 10 年間続くが、その過程で台湾の現代詩は冷戦構造下の世界の文学との同時代性を獲得していくのである。

注

¹ 『柯慶明老師 70 壽慶學術研討會發表論文集』、台湾大学、2016。陳允元の学位論文『殖民地前衛—現代主義詩學在戰前臺灣的轉播與再生産』（政治大学、2017）収録。付録に饒の著作目録がある。その他、紀旭峰「戦前期早稲田大学の台湾人留学生」（『早稲田大学史記要』44、2013）も饒を取りあげている。

² 和田博文編『＜異郷＞としての日本』（勉誠出版、2017）収録。

³ 父親の饒永昌は苗栗出身で一代で財をなした客家人実業家。『花蓮縣鳳林鎮公所・移民史』www.fonglin.gov.tw (2021.12.16 閲覧) など参照。1940 年に改姓名している。母親は山口県出身の花蓮港庁長を勤めた人物の親族らしい。饒の生家のある鳳林は、当時の花蓮港郵便局の管区内。他の三女も東京の歯科医専や高女卒。饒の死の翌年、妻の伊東昌子は花蓮で不幸な死をとげる。

⁴ 江間は『椎の木』同人。饒は「ぎょう」としている (p.44)。『詩抄』（椎の木社、33.8）の「小傳」もカ行に配列。中学名はここから。饒は 10 月 1 日生。

- ⁵『詩法』13号(1935.9)の「夏の便り」は「保田」から。萩か房総かは不明。
- ⁶陳允元「戦前の台湾モダニズム詩における風土と植民地的現実」(『現代詩手帖』2019年8月号)に、饒の詩に登場する植民地の「郵便局」の扱いに植民地主義批判を見出そうとするポストコロニアル批評の試みがある(注1)。
- ⁷和田博文は同誌を「都市モダニズム詩第2世代の実験室」とし昭和モダニズム前期から後期への転形期の詩誌としている。同題論文が和田博文監修『コレクション・都市モダニズム詩誌 28』(ゆまに書房、2014)収録。
- ⁸『詩法』第10号・第11号(1935.5・6)連載のエッセイを指している。「詩と憐愍」は『破壊的要素』「第三部 政治主題の擁護」収録(注15)。
- ⁹「レンバ」はアフリカ由来のダンスの連想。「天才」は饒の文脈でも多義的だが、主には「発展性のない詩人たち」を揶揄する語として使われる。「シエストフの青年」は『悲劇の哲学』(34年初訳)の「不安の哲学」との連想。植民地主義批判として読める『コンゴ紀行』は34年に金星堂版、35年に建設社版のジッド全集に立て続けに翻訳された。蝶の採集の話が登場。
- ¹⁰スペンダーは *World Within World* (1951)で経緯を書いている。日本語訳は高城・小松原・橋口共訳『世界の中の世界』2分冊、南雲堂、1959。川成洋「イギリス『国際旅団』の最後の挑戦」『大原社会問題研究所雑誌』497(法政大学、2000)、同「スティーブン・スペンダーとスペイン内戦」『スペイン現代史』第18号(スペイン現代史学会、2009)を参照。
- ¹¹『ニューリパブリック』とあるだけで、日付など詳細は不明。訳者名ナシ。
- ¹²中井晨「荒野へー鮎川信夫と『新領土』(I)」『その四 第四章 洋書飢饉』。
- ¹³テキストの詳細は、同上「その三 第七章 一九三九年のスペイン」、p.242。
- ¹⁴日本語訳に、村上芳雄・鍵田研一訳『神は躓く』、青溪書院、1950。海老塚敏男訳『躓づいた神』(南雲堂、1962)は、スペンダーのみ収録。
- ¹⁵鮎川信夫「詩人の条件」『人間』1949年7月(『鮎川信夫著作集2』、思潮社、1973、pp.57-58)。ただし「破壊的要素に浸れ、それが唯一の道である」は、「ヘンリー・ジェームズ論」で引用されるコンラッドの言葉。大貫三郎・岡鈴雄訳『破壊的要素』「第一部 ヘンリー・ジェームズ」(荒地出版社、1956)での訳は「破壊的要素に身を任せよ。それが唯一の道だ」(p.12)。
- ¹⁶“*The Destructive Element*”の定義は、荒地出版社版、p.14。
- ¹⁷同上の「ヘンリー・ジェームズ論」の末尾。荒地出版社版、pp.89-90。
- ¹⁸『現代詩手帖』2007年3月号と4月号に連載。
- ¹⁹『拓務省職員録 昭和11年8月1日』の大臣官房秘書課の「雇」身分、『同昭和14年10月1日』では「属」(判任官)身分に饒の名前がある。「属」からが官吏。普通試験によると思われる。秦郁彦編『日本官僚制総合事典 1868-2000』(東京大学出版会、2001)に高等文官試験合格者一覧があるが、台湾人合格者はきわめて少ない。関連研究に蔡慧玉「植民地行政と人事政策—比較研究とその試論」『日本の朝鮮・台湾支配と植民地官僚』、日文研、2008。

- 20 鮎川信夫「詩人への報告 I モダニズムの遺産」『荒地詩集』1954 年。
- 21 『新領土』への掲載の詳細は、中井晨『荒野へ』「その三 第一章」参照。
- 22 中村尚樹「中国、インドとスペイン市民戦争」『スペイン内戦(1936~39)と現在』(川成・渡辺・久保編)、ぼる出版、2018。倪慧如・鄒寧遠『當世界年輕的時候：參加西班牙內戰的中國人(1936-1939)』、人間(台湾)、2015。
- 23 山口守『巴金とアナキズム』、中国文庫、2019。
- 24 三木直大「卜之琳とオーデン」『二三十年代中国と東西文藝』、東方書店、1998。陳璇「日中両国における W. H. オーデン受容の比較研究—日中戦争期を中心に—」『研究論集』19 号、北海道大学、2019。
- 25 張松建『現代詩の再出発：中国四十年代現代主義詩潮新探』、北京大学、2009。
- 26 趙夢蕤訳『荒原』は『紀弦回憶錄』第一部（聯合文學、2001、p. 114）に登場。董洪川『“荒原”之风：T・S・艾略特在中国』（北京大学、2006）も参照。
- 27 戴望舒は 1932 年にフランス留学。スペイン旅行中に反ファシストデモに参加。退学になって 35 年末帰国。36 年に『新詩』を創刊（路易士も作品を発表）。戴望舒『從蘇聯回來』は『宇宙風』第 39-44 期(37 年 4 月~7 月)連載。
- 28 『紀弦回憶錄』第一部、p. 114。友人の施蛰存が教鞭をとっていた。
- 29 紀弦の戴望舒との交流については、紀弦「戴望舒之死」（『新詩論集』、大葉書店、1956）及び『紀弦回憶錄』第一部。
- 30 劉奎「作为编辑的纪弦」『冷战初期台湾与香港诗坛的交流与互动』（北京・九州出版社、2018）に詳しい。
- 31 『現代詩』以外だと、オーデンは『半月文藝』第 9 卷第 5 期（1953. 7）に小特集。また『現代詩』第 19 期には馬朗によるオーデン紹介と詩 2 篇がある。
- 32 『純正詩論』（第一書房、1935）収録。『現代詩』第 2 期、1953. 2。
- 33 三木直大編訳『越えられない歴史 林亨泰詩集』（思潮社、2006）の「後記」。林亨泰の「郷土」表象には北園克衛『郷土詩論』（1944）の影響も考えられる。
- 34 陳芳明『台湾新文学史』（聯經出版、2011）の第 13 章「横の移植とモダニズムの発祥」など、台湾での研究は比較的多い。日本では三木直大「台湾現代詩の成立と展開」（中島利郎・他編『台湾近現代文学史』、研文出版、2014）。
- 35 スペンダーのエッセイの紀弦と覃子豪の受け止め方の違いを中心に現代派論争を整理するとともに、台湾と香港でのスペンダー受容の相違を論じた研究に劉奎「翻译的政治」（注 30 収録）がある。
- 36 奚密「台湾新疆域」『台灣現代詩論』、天地圖書、2009。
- 37 雲夫については未詳。『文藝新潮』では、他にモラビアも訳している。
- 38 「中國當代作家口述歷史計劃」（香港・嶺南大学）にインタビューがある。
https://commons.ln.edu.hk/oh_cca/13/（2021. 12. 16 閲覧）。馬朗については、陳國球「香港五、六十年代現代主義運動與李英豪的文學批評」（『中外文學』2006 年 3 月号）など。陳國球論文は台湾と香港における現代派運動及び現代主義文学の政治的な立ち位置から生じる差異の問題を論じている。その

他、『文藝新潮』については、邱偉平『『文藝新潮』譯介現代主義詩作的選擇與取向』『現代中文文學學報』11(1)、嶺南大学、2013を参照した。

³⁹ 新潮社「發刊詞：人類靈魂の工程師，到達我們的旗下來！」『文藝新潮』第1巻第1期、1956. 2、p. 2。

⁴⁰ 馬朗など香港詩人へのスペンダーの影響については、劉奎「翻译的政治」が論じている(pp. 144-155)。また馬朗は対談「為什麼是現代主義？」(『香港文学』2003年8月号)で、当時を語っている。

⁴¹ 覃子豪の詩歴と紀弦との交流は、三木直大「臺灣現代詩運動與1930年代東京」『跨海的東亞現代文學—漂泊・流亡・留學』(第八屆東亞現代中文文學國際學術研討會論文集、2011)と「台湾現代詩をめぐる歴史記憶とその表象—『日曜日式散步者』から『現代派在野外』まで—」(『アジア社会文化研究』第21号、2020)。他に、陳允元「紀弦、覃子豪の東京経験及戦後在台詩歌活動潜藏的日本路徑」『台灣文學研究學報』第31期、2020. 10。

⁴² 香港との連携は、『紀弦回憶錄』の第二部、第三部に記載があり、フィリピンでの華人詩人たちとの交流についても書かれている。シンガポールとマレーシアの詩人たちへの台湾詩人の影響に関する研究に、張松建「卷四：跨國現代主義：臺灣現代詩對新加坡的影響」『華語文學十五家』(秀威、2020)がある。その「(六) 現代詩的理論建設」に、詩人・凌冷(白垚)「新詩的再革命」(『蕉風』第78期、1959年4月)の「現代派宣言」引用や『蕉風』の馬華文学への影響について記述があり、『蕉風』掲載の台湾詩人作品一覧が付されている。マレーシアの1960年代「現代派」については、林春美『《蕉風》與非左翼的馬華文学』(時報出版、2021)がある。『蕉風』は、1959年頃から覃子豪や痲弦をはじめ台湾の詩人たちの作品を多数掲載している。

⁴³ 方思「憶覃子豪」(『現代詩復刊』第2期、1982. 10)が参考になる。

⁴⁴ 『国際ペン大会議事録』、日本ペンクラブ、1958。

⁴⁵ 陳子善『一瞥集：港澳文學雜談』、澳門文化公所、2020。

⁴⁶ 原文は the modernists threw out too much strain upon the sensibility of their isolated human individuality。

⁴⁷ 日本語訳に、深瀬基寛・村上至孝訳『創造的要素』、筑摩書房、1965。

⁴⁸ 引用は岡崎康一・増田秀男訳『現代的想像力』、晶文社、1970、p. 313。

⁴⁹ どこからの引用かは記載がなく未詳。

⁵⁰ 『神は蹟く』(注14)の編者リチャード・クロスマンの「序」に「本書では、六人の知識人が、共産主義への旅路を進み、やがて再び振り出しへ戻ってきた経緯が語られている。彼らははじめ、ロシア共産主義革命を、地上に築かれた神の王国の幻影として、遠く離れたところから眺めていた。」(村上・鍵田訳、p. 9)とある。そして「神」とは「スターリン主義の獨斷的精神」であると明示されている(p. 13)。拙論「不在のエクリチュールと歴史への臨場—楊牧「ある人が私に公理と正義について聞いた」を読む」(『民主化に挑ん

だ台湾』、風媒社、2021）で、現代派論争当時は藍星詩社に属していた楊牧の80年代作品にみられるスペンダー受容に触れた。ただ「スペンダーのいう『The Visionary Individualists（夢を孕む単独者）』ののちの詩人の像」を自己に重ねるとすべきところを、「スペンダーのいう『The God that Failed（躓いた神）』ののちの詩人の像」と誤記している（p. 227）。

⁵¹ 岑鄂訳「T. S. 艾略忒的“四個四重奏”」。『詩創造』は臧克家主編。

⁵² 姚家俊訳「T・S・艾略特的《四個四重奏》」。姚家俊は詩人。「四つの四重奏」は、中国では“1.Burnt Norton”がスペンダーの評論とあわせて『詩創造』第1巻10輯（1948. 4）に九葉派の詩人・唐湜の訳で、“2.East Coker”が『詩音叢刊』第1輯（1947. 2）に李嘉訳で掲載されている（張松建「艾略特在中国的传播」『現代詩的再出发』、注25）。台湾では、“1.Burnt Norton”が『現代文學』第2期（60.5）に葉維廉の解説付きで伍希雅訳がある。伍希雅については未詳。全訳は杜若洲訳『荒原・四首四重奏』（志文、1985）がある。

⁵³ 大沢実訳「T・S・エリオットの『四つの四重奏』」『一九三九年以後の英詩』、北星堂、1957、p. 16。

⁵⁴ 鮎川信夫による全訳の発表はないが、鮎川訳で冒頭部分が「なぜ詩を書くか—詩人の条件(3)」(『詩学』5(3)、1950. 4、『鮎川信夫著作集2』、p.93)に引用されている。鮎川の「橋上の人」と「四つの四重奏」については、中井晨「鮎川信夫と「四つのクアルテット」：わが国のT・Sエリオット理解の軌跡に関連して」『同志社大学英語英文学研究』第52・53号、1991。中井はスペンダーの評論の、鮎川信夫の「四つの四重奏」の読解と翻訳への影響、そして詩篇「橋上の人」の「誰も知らない／未来の道は過去につづき／過去は涯しなく未来のなかにあることを、——」(『荒地詩集』1951年版)という詩行に刻印された、エリオットの「時間論」の影響を指摘している。

⁵⁵ “Tradition and the Individual Talent”の執筆は1919年。中国では30年代に卞之琳訳や曹葆華訳、40年代には朱光潜(孟實)訳がある(張松建「艾略特与中国」『外语与翻译』2002年第3期、中南大学)。台湾では秀陶訳「傳統與個人才能」『創世紀』第14号、1960. 2。受容史に楊宗翰「艾略特、《荒原》與台灣文學場域」『自由時報』副刊、2004. 1. 10。

⁵⁶ 三木直大「林亨泰における現代性と郷土性」『境外の文化—環太平洋圏の華人文学』、汲古書院、2004。

⁵⁷ たとえば、日高八郎「三〇年代イギリス知識人の転向問題—コードウエルとスペンダー」『思想』1959年11月号。

⁵⁸ たとえば、『新日本文学』1957年10月号には、上田和夫「スペンダーの転向」と奥平卓「丁玲の文学と政治」が目次に並んでいる。

⁵⁹ 紀弦の日本留学は病気で挫折し、滞在は1936年4月～6月。その間、覃子豪と交流があった。覃子豪は北京の中法大学フランス語科卒、来日は中央大学法科入学が目的で1935年春頃である。