

ハン・マック・トゥーの形而上夜、脱魂と血の詩作

野平宗弘

1. はじめに

ベトナム詩歌の世界では、1930年代に「新しい詩」運動 *phong trào Thơ Mới* と呼ばれる近代詩への変革運動が興隆し、スアン・ジエウ *Xuân Diệu* (1916-1985) やファイ・カン *Huy Cận* (1917-2005) といった優れた近代詩人たちが現れた。彼らは、19世紀後半以降のフランス植民地体制下で形成された新しい時代に生きる者の新しい思いにふさわしい詩の表現を求めた。文字も旧来の漢字や字喃ではなくクオックグー文字を用い、ベトナム語の口語的表現で自らの感情を詩に描いた。この「新しい詩」運動の時代に現れた詩人の中でも、とりわけその詩が異彩を放ち、28年間の短い悲劇的な人生を含めて今なお愛され続けている詩人が、本論でこれから取り上げ論じるハン・マック・トゥー *Hàn Mặc Tử* (1912-1940。以下トゥーと略) である。これまで多くの者が認めてきたように、トゥーは月を主なモチーフとしながら独特な詩を作った¹。後で詳しく見ていくが、月とはいってもトゥーの描く月は、風流に愛でたり感傷に浸るような古典的なイメージとは異なり、時に月が人間的感情を持ち、また時に詩人自らが月になりもする。彼は、これまでにベトナムの詩歌にはなかった新奇な月夜の世界を描きながら、時に幻想的な美しい描写で、また時に激しく錯乱した感情をぶつけながら特異な詩を作り出してきた。

本論では、最初に、日本でこれまで十分には紹介されたことのなかった²この詩人の人生と詩作活動に関する事實的側面を概観する。次にトゥーの詩の考察に移るが、元々詩才があった彼に特異な詩風が現れるのは、およそ1937年以降、ハンセン病罹患と民間療法による治療、そして病が元での失恋と孤独ゆえの苦しみの底に沈んでいた頃以降のことである。その詩の大きな特徴は詩人の脱魂体験に基づく詩作という点にある。彼は魂を「形而上夜」とも表現されている月夜の世界に飛ばし、そこで過ごした夢幻の世界の様相を詩にした。それらの詩は1938年にまとめられた『悲痛』とそれ以降の詩集に収録されている。本論では、『悲痛』および散文集『月の季節に戯れる』の中の諸作品を中心に、彼が体験した月夜の夢幻の世界を、従来のように詩的空想として捉えるのではなく³、——少なくとも彼の意識にとっては——実在体験と捉え、そしてその描写を、あり得る事物の存在様態の変容と見なし、その存在変容の諸相と、彼が見た夢幻の世界と現実世界との関係性、彼の詩作との関係性を、彼の作品に基づいて考察する。そして、彼の特異な体験を東洋におけるシャマン的深層意識での実在体験の一つと捉える視座の提起を試みる。



2. ハン・マック・トゥーの生涯と詩作活動について

ハン・マック・トゥーの本名は、グエン・チョン・チー Nguyễn Trọng Trí、洗礼名はフランソワ François である⁴。1912年9月22日に、ベトナム中北部のクアンビン省ドンホイ市に属するレミー村で、カトリック信徒の家に生まれている。6人兄弟の4番目の子供であった。父親は当地の関税局主幹で、父親の仕事のため中部のいくつかの場所を移り住む。1926年に父親が亡くなると、母親と共にベトナム中南部ビンディン省のクイニョンに暮らす。ここが彼の生涯で一番長い居住地であった。詩作はこの頃から始めている。1928年には親元を離れフエのペレラン校 trường Pellerin で2年間学び、1930年にクイニョンに戻る。1931年には、当時フエにいた民族主義者ファン・ボイ・チャウ Phan Bội Châu (1867-1940) に詩を高く評価されて名声を得ている。トゥーがチャウに宛てて書いた詩3篇に対し、チャウは新聞紙上で、それに唱和する3篇の詩を贈り、「千里離れての魂の交流で、どうにかして手を取り合い、一声大きな笑い声を上げられるなら詩の魂も満足するのだが！」という賛辞をトゥーに送っている⁵。1932-33年には、クイニョンの土地測量所で働きながら詩作を続け、作品は新聞に掲載されている。詩人クワック・タン Quách Tấn (1910-1992) もトゥーの才能をいち早く見抜き1932年に出会っていて、二人の交流は亡くなるまで続いた。ハン・マック・トゥーというペンネームは、1933年頃から使い始めている⁶。1934年には、友人たちと共にサイゴンに行き、文学関連記事担当の新聞記者の仕事をしている。1936年後半に新聞記者を辞めて、クイニョンに帰る。この頃に、ハンセン病の症状が現れている。体の異変の自覚症状はあったが、最初はどんな病気か分かっていなかったようである。クイニョンでは、他の詩人たちと交流し、この頃、詩人のチェー・ラン・ヴィエン Chê Lan Viên (1920-1989。以下、ヴィエンと略)、イエン・ラン Yên Lan (1916-1998)、それからの後にビック・ケー Bích Khê (1916-1946) と「乱詩派」 Trường thơ loạn を結成している。10月には処女詩集『田舎娘』 *Gái Quê* を自費出版。これは彼が生前に出版できた唯一の詩集である。1937年には、ハンセン病を自覚し、友人たちとの交流をほとんど断つ。恋仲にあった女性モン・カム Mộng Cầm と別れることとなる。彼女は間もなく別の男性と結婚し、トゥーは失意の底に沈んでしまう。病に関しては、何人かの民間の良医を探し民間療法で治療を進め、一時は症状が和らぐこともあったが完治はせず、病状は悪化していくものの、隔離されることを恐れ、住まいを転々とする。1938年、詩集『悲痛』 *Đau Thương* の原稿を完成させる。1939年には詩集『如意の春』 *Xuân Như Ý*、『錦珠の縁』 *Cẩm Châu Duyên* を、1940年には詩集『上清気』 *Thượng Thanh Khí* をまとめる。1940年9月、病が悪化し、クイニョンの隣にあるクイホアのハンセン病棟に隔離入院する。民間療法で服用した劇薬のせいで内臓が激しく損傷していたようで⁷、衰弱状態にあった彼は、赤痢にかかり同年11月11日に亡くなっている⁸。28年の短い生涯であった。

生前からトゥーの詩才は周囲の詩人たちにはすでに認められていたものの、特に有名になるのは、1940年に亡くなって以降のようである。ヴィエンは新聞に載せた追悼文の中で、「現在の凡庸なものはすべて消え失せるだろう。そして今後、今生きている私たちの世代のもので残るものがあるなら、それはハン・マック・トゥーの詩の他にはない」⁹ という、後には他の批評家たちもしばしば引用する有名な哀悼の言葉を残している。続く1941年

に、チャン・タン・マイが出版した評伝『ハン・マック・トゥー 人生と詩文』は、病や失恋や孤独などトゥーの悲劇的人生のセンセーショナルな書きぶりとは未発表だったトゥーの詩の掲載で評判となり、南ベトナムではその後、筆者が確認しているところでは第五刷まで増刷されている。1942年には、1930年代から40年代初頭に現れた「新しい詩」の詩人と彼らの詩を取り上げ紹介したベトナム近代詩のアンソロジーとして極めて有名な、ホアイ・タイン、ホアイ・チャン著『ベトナムの詩人』が刊行され、そこでもトゥーは取り上げられている。生前に詩集は一冊しか刊行されなかったが、1942年には、初期の詩と『田舎娘』『悲痛』『如意の春』の各詩集から代表的な詩が選ばれて、『ハン・マック・トゥー詩』という選集の形で出版されている。1945年には、およそ1938年から1940年の亡くなる直前までに書いたと推定される散文詩・詩論などをまとめた散文集『月の季節に戯れる』*Chơi Giữa Mùa Trăng*が出版されている。1954年の南北分断以降の南ベトナムでは、この二冊の詩集、散文集が再版されている。北ベトナムと1976年の南北統一以降のベトナムでは、長い停滞の後、1986年のドイモイ開始後の1987年になってようやく友人だったヴィエンが序文を寄せた『ハン・マック・トゥー選集』が刊行され、それ以降、トゥーの詩集は流通していくようになる。重要なものを挙げると、1993年に、ファン・ク・デの編纂で、当時収集しえたトゥーの全著作を網羅し、他の文学者や関係者によるトゥーに関する代表的な批評やエッセーを集めた全集的性格の『ハン・マック・トゥーの詩 (批評と追憶)』が523ページの大著で出版されている。2018年には、新たに確認された初期の詩を大量に含む、トゥーの詩や散文のほぼすべてを網羅的に採録した約670ページに及ぶチャン・クアン・チュー編『ハン・マック・トゥー詩文; 収集と考究』が出版されている。本論では、トゥーの詩を引用、参照する場合は、このチャン・クアン・チュー編纂本を使用し、括弧内に詩の原題とこの本の掲載ページを示すこととする。

3. 『田舎娘』の月夜

トゥーの詩風は、病が進行していった1937年頃を境に、大きく変貌していくが、初期の古典的な定型詩から1936年出版の『田舎娘』までの叙情的な詩の中にも独特な詩の世界の萌芽はすでに現れている。その一例として、『ベトナムの詩人』にも収録され有名な、詩集『田舎娘』所収の「恥じらい」(Bẽn lẽn, p. 188)を見てみよう。この詩は女性の視点から書かれた詩である¹⁰。

月は柳の枝に手足を広げ横たわり
東風がいたずらするのを待っている。
葉も花も恋に呆け、身動きしない
私の心は高鳴る、月の姫よ!

アシの茂みでずっとざわめいている
話しているのは誰の心の声? どうして黙るの?

向こうでは月が裸で水浴びしている
谷底に金の姿をあらわにして。

知らぬ間に、頬に風の口づけさせて
どうして恥じらう、夜の半ばに。
私は恐いの、夫が気付いてしまうのが
私の貞節を疑われるのが。

第一段では、柳の枝に降りかかる月明かりを、女性が横たわって春を待つ姿になぞらえ、第二段では、水面に映る月明かりを、月が全裸で水浴びする様子に見立てながら、第三段で春風の誘惑に抗いきれない、年頃の女性の情感を描いている詩である。現代の私たちから見れば取り立てるほどのものでもないかもしれないが、1930-40年代には、刺激が強いものだったようで、『ベトナムの詩人』では、詩集『田舎娘』を情欲的だと批判的に評しており、「恥じらい」もその中に含まれるものと考えられる¹¹。ヴー・ゴック・ファンの著名な近代文学アンソロジー『現代の作家』でもこの詩は肉体的で扇情的だと否定的に評されている¹²。しかしながら、それでも、水面に映る月明かりを全裸の月の水浴びと見立てるなどは、当時の評者たちにとって、従来 of 詩のイメージとは異なる新鮮なものであり、抵抗感がありながらも取り上げずにはいられなかったものと考えられる。ただし、ここまでの段階では、イメージの斬新さはあり擬人化された月のイメージはその後の彼の描く特異な月を予感させるものの、詩人はまだ地上で月明かりを眺めているという立ち位置にいる。

4. 『悲痛』の月夜

1938年にまとめられた『悲痛』（別名「狂詩」。生前未刊行）において、トゥーの詩は特異な詩風へと転調する。詩集は第一部「芳香」Hương thơm、第二部「苦い蜜」Mật đắng、第三部「錯乱した血と狂った魂」Máu cuồng và Hồn điênの三部構成で、それぞれ13篇、13篇、20篇の計46篇の詩が収録されている¹³。そのうち、第一、二部はまだ穏やかな作品が多いが、第三部になると彼が描く月夜は特異さを増し、凄みを爆発させる。だが、第一部、第二部の詩に描かれている月夜にも、独特な幻想性を帯びた詩がいくつかある。たとえば第一部の「幻想」(Huyền ảo, p. 241)という詩は、恋する人に「ぼく」が独り思いを馳せるおぼろ月夜の神秘的な情景を描いた詩だが、その一節には、以下のような表現がある。

空間はすべて月に満ちている！
ぼくも月だし、彼女も月だ。
姿は互いに一層縹渺としていく
彼女はぼくから遠すぎて、ぼくの声は届くだろうか？

すべてが月明かりに包まれ月明かりに溶け込んでいく心象風景を描いたこの一節をダ

オ・チュオン・フック（以下フックと略）は、「新しい詩」を代表する詩人スアン・ジエウの月のイメージと対比させている。

かの夜の庭には、あまりに多くの月、
光は行く道に満ち溢れている。
ぼくと恋人は静かに進む……
黙ってあえて何も語らずに。
(中略)
ぼくたちは黙って詩の中を歩む、
岸辺のない静かな世界をさまよう。
月は明るく、月は遠く、月はあまりに広い！
二人、だが、孤独は減らない。
(スアン・ジエウ「月」)¹⁴

同じ月を主題とした互いに巧みな詩であっても、スアン・ジエウの場合には、外景を意図的、技巧的に用いて詩人の心情を述べているのに対して、トゥーの場合にはその外景に溶け込んでいる、とフックは評す¹⁵。そして、これと同じく、心情と外景が一体化し、とりわけ清らかで幻想的に美しい夜空を描いている詩として、「ダラット、おぼろ月」(Đà Lạt trắng mờ, p. 236) をフックは挙げる。これは、友人のクワック・タンと1933年に遊びにいった、中部高原の避暑地として知られるダラットでの滞在を元に作られた詩だという。フックは、「そこでの雰囲気は、〔内心と自然との間の〕その清らかな調和をほとんど完璧に体現し、同時に、とりわけ、私たちが留意している〔内心と自然の調和という〕側面でのハン・マック・トゥーの言語運用の才能を体現している。詩の中の各語は、構造全体の中で必要な役割を十分担っていて、無形の水晶のようだと言ってもまったく過言ではない」¹⁶と賛辞を送っている。その詩は以下の通りである。

神聖な時が始まった
夢幻の情景の中で空は夢見る。
霞の中に星月は沈む
彼方より詩情を迎えるかのように。

声をひそめろ、言葉を出すな
湖底のざわめきを聴くために。
風に震える柳の葉音を聴くために
そして、この空が愛の意味を説くのを見るために。

松の並木は静かにきらめき
枝葉はしじまに沈んだよう
虚実はどうして区別ができよう

夜のとばりに銀河が浮かぶ。

空一面、月の色に酔い染まり
ぼくの心は言葉も出ない。
微かな音さえ聞こえない
流れ星の碎ける音であったとしても……

「虚実はどうして区別ができよう」とあるように、詩人は地上の現実世界にいながら、同時にそれは幻想的な夜空が広がる夢の世界のようでもある。銀河の浮かぶ空から降ってくる「一つの詩の思い」 *một ý thơ* は、静寂の中でかすかに震えて聞こえる自然のざわめきとして現れる。詩人が「言葉も出ない」ほどに圧倒される月の色一色に酔い染まった夜空は、詩情の源である。あたかも流星のごとくその夜空から降ってくる詩情とそれに感応する風や葉や湖底のかすかなざわめきを、詩人は静寂の中で感受し、その「内心と自然との間の調和」を、類いまれな「言語運用」を通じて表出したのがこの詩であると言える。

——『悲痛』第三部「錯乱した血と狂った魂」の月夜

彼の詩が特異と言われるのは、特に『悲痛』第三部の詩以降によってである。『ベトナムの詩人』の説明は的確なものと思われるので少し長くなるが引用したい。

ここ〔第三部〕に来て、私たちは完全に私たちの現実の世界と夢の世界からも出る。遙か遠くまで来てしまった。私たちの周囲には何が見えるのか？ 月、全部が月、激しく、恐ろしい月光、一人の人あるいはより正しくは一匹の妖怪のような月である。ここでの月は、嫉妬もするし、怒りもし、辛辣でもあり、厚かましくもあり、そして、欲情に興奮もする。ハン・マック・トゥーは、月の中を進み、口を大きく開けて血を散らしてすべてを海にし、魂を投げ出させ、身震いする声を上げる……私たちは震え、呆然とし、自分の心の底のいたるところを探し回るが、目の前の〔トゥーの詩の〕情景と同じものはまったく見えない。この世界は、ハン・マック・トゥー個人の真実であって、私たちには理解できず、きっと誰も決して理解できないだろう¹⁷。

この評にあるように、また、フックが「月はもはや自然の、叙情的自然の表象ではない」¹⁸と指摘するように、第三部の諸作品では、月は時に感情を持った生きた存在にもなっている。常人には現実でも夢でも見ることのない月の世界をトゥーは詩作する。第二部の詩でも、たとえば「君の魂を入れろ」 (*Hãy nhập hồn em*, p. 262) という詩には、「月はめまいがして、散る花と共に倒れる」「ぼくは、月が恥じらい笑い、高枝に止まるのを見る」といった表現があり、月は人のごとく生きてるように描かれている。しかし、第三部になると、あきらかに奇異の度合いが異なってくる。そこかしこに複数の月が現れて歓喜し涙を流し（「月に酔う」 *Say trăng*, p. 277. 全文は本論6節参照）、「井戸に飛び込み、月の体をすくい上げる」

というように、井戸に映る月を投身自殺したものと見立て（「自殺する月」 *Trăng tự tử*, p. 280）、「月！ 月！ 月！ 月！／彼女を放せ！／彼女を放せ！／彼女を放せ、ぼくに抱かせろ！」と月に詩人の恋人を奪われる情景もあれば（「月を追いかける」 *Rượt trăng*, p. 279）、「ぼくの口はすっかり、月、月だ」という詩人の口からは「ぼくはここに、一人の女性を吐き出す」というように女性が現れもする（「一口の月」 *Một miệng trăng*, p. 281）。

こうした奇異さの理由は、第三部最初の詩「月に酔う」の書き出しにあるように、「俺は口から魂を吐き出して」いるから、つまり、詩人は脱魂忘我の特殊な状態になって、その魂が見た情景を詩作しているからである。「ダラット、おぼろ月」で見た「詩情」が発せられる夜空へと、まさに、詩人は魂を飛ばし、そこに遊ぶのである。そのような天空の情景を描いた第三部の詩は、20篇中、「月に酔う」、「月と寝る」(*Ngủ với trăng*, p.278)、「月を追いかける」、「一口の月」、「月の上で戯れる」(*Chơi trên trăng*, pp. 282-283)、「魂を掬う」(*Vớt hồn*, p. 285)、「期待」(*Ước ao*, p. 287)、「魂は誰？」(*Hồn là ai?*, p. 288)「激しい酔い」(*Say máu gà*, p. 294)、「煌めき」(*Sáng láng*, p. 295)、「体から離れた魂」(*Hồn lìa khỏi xác*, pp. 296-297)、「解脱」(*Siêu thoát*, p. 299)、「宇宙の彼方へ」(*Ngoài vũ trụ*, pp. 301-302)の13篇が確認できる。作品中で遊離した魂について直接に語っている詩句では、先の「月に酔う」の他に、「俺は感じる、俺の魂が乱れ飛び／流れ星の光線の中に入るのを」(「魂を掬う」)、「ぼくは、ぼくの魂を体の外へと抜け出させた」(「煌めき」)、「口を開け、魂を遙かな空に投げ／九層の雲の大きに、一人たたずむ」「今夜、俺は魂を口から吐き出す」(「体から離れた魂」)、「魂よ、ああ魂よ、さらに上がれ、宙を越えて／事実の外の夢の場所を見つけ出せ」(「宇宙の彼方へ」といった詩句を取り上げることができる。

詩人の魂が遊ぶ夜空の世界は、不思議な光明が広がり——「朦朧とした光の中でまどろむ」(「煌めき」)、「不思議な光が、虚空に溶けるだろう」(「体から離れた魂」)、「明るく輝く、すべて明るい仙洞の世界」(「月の上で戯れる」)、「限りなく明るく、あらゆる場所まで輝く」(「宇宙の彼方へ」)——、月の人(月の姫)が住み——「月的人是全身、月で覆われている」(月に酔う)、「俺は月の泉で月の人と会う」(「月の上で戯れる」)——、神聖な音楽が響き——「上層では、霓裳の曲が響く」(「煌めき」)、「神聖な音楽が、神聖な虚空のいたるところで、しきりにわき起こる」(「宇宙の彼方へ」)——、そして不思議な芳香が漂っている——「ひっそり静まる沈香の場所」(「体から離れた魂」)、「宝玉の建物は、奇異な香りで結晶したもの」(「解脱」)。

詩人の魂が過ごしたこのような月夜の世界、詩情の源の特徴については、以下で詳しく見ていくことにする。

5. 詩情の源へ

少なくとも『悲痛』以降、トゥー自身にとって詩人とは、ただ単に韻律などの技巧を用いてこの世界の事物事象や自らの心情を美しく言い表す者ではなかった。彼にとっての詩人とは、直接に詩情の源へと行く者だった。そのことを表した文が、詩集『悲痛』の序文(*Tựa*, pp. 231-232)として書かれ、散文集『月の季節に戯れる』には「詩」(*Thơ*, pp. 471-472)と

いう題で収録された文章（以下では「悲痛序」と呼ぶ）の冒頭にある。

月の園は夢の園だと誰かが言う。
夢の船着き場は愛の船着き場だと誰かが言う。
詩人は透明な源の只中に行く異人。(p. 471)

詩人は、異人、異邦人 khách lạ であるとされ¹⁹、その魂が遊ぶ世界は月の園、夢の園であり²⁰、それは「透明な源 nguồn trong trẻo」とも言い換えられている。この「透明な源」の「透明」の原語 trong trẻo の意味に関しては、詩人で思想家のファム・コン・ティエン（以下、ティエンと略）が批評「形而上夜とハン・マック・トゥー」の中で、トゥーが亡くなる直前に書いたフランス語散文「魂の純潔」(La Pureté de l'âme, pp. 475-476) で用いた leur diaphane (透明な閃光、微光) の diaphane に着目し、これと trong trẻo とを結びつけている。彼は diaphane をベトナム語で trong mờ (おぼろに澄んだ、半透明な) と訳したチャン・タン・マイ²¹ を批判して、古代ギリシア語の語源 dia (通って) +phainein (輝く。光 phos と同語源) に遡れば「現を、照を、照現を、穿ち通す、透かし通す、貫き通す」という意味だと解釈しながら、こう述べている。

ハン・マック・トゥーの精神に沿って訳せば、diaphane は trong trẻo [透明な、透き通った] という意味になる。また、ハン・マック・トゥーの nguồn trong trẻo [透明な源] は、フランス語に訳出するなら source diaphane あるいは origine diaphane と訳することができる²²。

トゥーが diaphane の語源まで意識していたとは考えられないものの、トゥーの魂が天空に飛んで見た月夜の世界、光を通す夜のとぼりの世界を言い表すのに、ティエンの解釈は妥当なものだと考えられる。この「透明な源」は、今しがた述べたように、トゥーの詩の情景に基づいて別の言い方をすれば、魂が飛ぶ「夜」の世界である。その「夜」は、月明かりが差し、星々がまたたき、銀河が浮かんでいるため、真っ暗闇ではないし、まして太陽の直接的な光源が支配する白昼でもない。魂が夜の世界に遊ぶ時には月明かりのまばゆさの度合いは高くなるが、しかし太陽のような灼熱の光源の世界ではなく、あくまでも夜という闇の中にある光の世界である。トゥーはその「夜」を「形而上夜」đêm siêu hình という独特な言葉で形容している²³。ティエンはこの「形而上夜」を「透明な源」と同じものと見なしている²⁴。この「形而上夜」という言葉は、トゥーの数少ない散文詩の中でも代表的な作品の一つ「月の季節に戯れる」(Chơi giữa mùa trăng, pp. 451-456) に現れる。この作品は、中秋の満月の夜に、トゥーの少年期と重なる人物の「ぼく」とその姉が月の世界に遊ぶという内容の散文詩である²⁵。「月は光? とりわけ、その光が不思議さを、香りをさらに増していく秋の月は」という書き出しで始まるこの作品の冒頭段落の中で、「中秋の満月だ、真珠の涙で建てられ、離別で作られた、待望の一季節の、象徴の、無量の、形而上の一夜 một đêm siêu hình だ。そしてさらには、溢れんばかりの快樂の源の形の現れだ」という文の中に「形而上夜」đêm siêu hình という言葉は現れる。ティエンはこの「形而上夜」について、「輝き光煌めく夜があるように、暗く輝き照らす光があり、深密の闇に溢れ出す光

があるように、華やかな光の艶めく黒色がある」²⁶と形容し、闇と光とが相互浸透する世界であることを示す。それはまさに、光が底なしに深い夜の透明なとぼりを通して世界全体が輝くような、闇の煌めきとでも形容できるような神秘の夜の世界である。

——形而上夜の世界

ここで「月の季節に戯れる」の描写を手がかりに、適宜その他の作品も参照しつつ、詩人の詩情の源である「透明な源」「形而上夜」の特徴を考えてみたい。先に引用した冒頭の「月は光？」とそれに続く一文からは、月が物質であることをやめ、光となっていることが分かる。それは、文字通りの超形 *siêu hình*、「形」を超えた光に満ちた世界である。そのような月夜の世界で、「ぼく」と姉は船に乗って「川？ それは純白の絹の帯。いや、黄金の敷布を広げた月の道だ」(p. 451)と形容される川を進んで行く。船上では、「ぼくたちは夢のよどみの中を進んでいるかと思ひ、光に酔いめまいする。ぼくたち二人は、我を忘れ、自分が存在しているのかもはや分からず、自分が誰なのかも分からない」(p. 452)という情景が描かれている。この表現からは月の光に酔いしれ、忘我の状態になっていることが確認できる。作品終盤には、「今日のように輝いた時間は、ぼくの魂を明るく照らし、ぼく *tôi* の「大我 *ta*」を肉体の牢獄から解放させる」(p. 456)とも述べている。ベトナム語の *tôi* は一人称単数の人称詞で、日本語で「私」や「ぼく」と訳せる言葉である。加えて、*tôi* は「新しい詩」運動の詩に顕著に現れた詩人たちの近代的自我を象徴する語でもある²⁷。一方、肉体から解放された時の状態を、トゥーは *ta* と表している。*Ta* は一般的には、一人称複数の「私たち」を表す *chúng ta* の略語として、または、尊大なニュアンスを含んだ一人称単数の「私」の意味で用いられる語である。ここでは「大我」²⁸と訳したが、この引用の文脈では確固たる自我意識の殻が外れた状態と解釈することができる。

夢の世界の様子を描いた別の散文詩「夢と事実」(*Chiêm bao với sự thật*, p. 483-488)では、自我の殻が外れて外部世界と溶融する様子がより具体的に述べられている。「視線をどこに向けようとも目も眩む光に出会い、後光に出会う」(p. 484)というような月明かりのまばゆい夢の夜の世界での、自身の変容をトゥーはこう記す。「外景が私の肉体と魂を侵蝕してきた。数多くの山や川の優れた霊気 *khí anh linh* が、私の中に押し入ってきて、私の心血をすっかり引き抜く。それを遠隔的交感だと言うこともできるだろうが、比類なき快樂の瞬間によって、外景あるいは深心は、同時にざわめいているのだ」(p. 484)。快樂の中で彼の自我の殻は外れ、外部世界と溶融し、共鳴する。まさに脱魂法悦^{エクスタシス}の境地にある。

そして、溶融するすべてに浸透し続けているのは、月の光である。「月の季節に戯れる」に話を戻すと、「ぼく」と姉が船から下りて岩山を登ったときの情景はこう述べられている。

どこもかしこも月があり、すっかり光に満ちていて、ここにいるぼくらを運ぶ世界全体も、月の洪水の中において、どこか別の地球へと漂流しているかと思われるほど。

光は満ち、光は溢れ広がっていく。(p. 455)

この氾濫する光の世界で、「ぼく」が姉を見てこう述べる。

「あはは、レー姉さん、姉さんは月で、このぼくも月だ！」
姉さんとぼくを見てみれば、果たして、本当に月になっていた。(p. 456)

自我の殻が外れた「ぼく」と姉とは月へと変貌している。そしてその月とは、作品冒頭の言葉にもあったように物質ではなく光である。光の中に存在する者の境界線は互いに曖昧になっている。その様子は「空間はすっかり、縹渺な色彩でぼんやりしていて、二人の子供、姉さんとぼくは、目がくらんで朦朧としていくほどだ」(p. 455) という文の、縹渺 *phiêu diêu*、朦朧 *lờ* という言葉で示されている²⁹。氾濫する光の中で、それぞれの事物の輪郭線、境界線は曖昧模糊としていて、月になった姉と「ぼく」も含め、浸透する光の中で、すべてが自らを曖昧に保ちつつ、互いに溶融している。そのような存在の変容が彼の「形而上夜」には認められる。日常世界では言語が世界の事物を意味付けて分節し個々の事物に輪郭を与えて当の事物として固定化しているのだとすれば³⁰、光に満ちた透明な夜の世界では、すべてが闇の光の一部である故に、言葉の意味による分節固定化をすり抜け、自同律や排中律が意味をなさない——そのような形而上学的風景が想像できるかもしれない。

——夢と現実との溶融

ここまで「形而上夜」の世界に焦点を当ててその特徴を見てきたが、その夢幻の世界と現実の世界の境界も曖昧だ。以下は、船上での姉と「ぼく」とのなぞなぞ遊びのやりとりである。

「さあ、なぞなぞよ、月は水中に昇るでしょうか、それとも空に昇るでしょうか。それから、私たちの船は空を進んでいるでしょうか、それとも水面を進んでいるでしょうか？」ぼくは空を見上げ、それから水面を見下ろし、笑って答える。「両方だね！」ああ、なんと幸せか！ 二人は時々歓声を上げ、その笑い声は、浩然の気を騒がせる。(p. 452)

空へと昇っていく月は、この不思議な夜の光の世界では、水の中でも昇る。それとは逆に、通常水面に浮かんでいる船は、空にも浮かんでいる。「両方だね！」という言葉が言い表しているように、天空と水面とで区別がありながら同時に同じであるような世界に二人はいる。月明かりを映し出す水面がそれを実現させている。通常、私たちならば、個々別々の独立した事物が輪郭を持って存在している形而下の世界こそ疑いようのない確固たる現実の世界と考えるだろう。しかし、「月の季節に戯れる」では、形而上と形而下の世界が同時に実現され、その両世界を「ぼく」は同時に生きている。この散文詩に描かれたような情景は、通常なら就寝中に見た単なる夢の話で済む話かもしれない。しかし——これは別の散文詩「夢と事実」での記述になるが——夢から目覚め現実へと引き戻された詩人は、それでも、「夢は消え失せた。私がいましがた見たものはすべて幻惑だったのか？

そんなことはない！ 私は、私の生を見てきたように、事実を見てきたのだ」と、自分が見たものが夢ではなく事実であったことを確認している。「ダラット、おぼろ月」での「虚実はどうして区別ができよう」という言葉は、脱魂して詩情の源への旅を経た後に確信に変わっているとも言えるだろう。彼は夢と現実世界の溶融を次のように述べる。

有るか無いか、虚か実かは、目の前で明滅する幻想だ。もし唐明皇〔玄宗皇帝〕が生き返るなら、きっと私の耳もとにささやき、月宮に昇り遊んだこと、冥府に降り楊貴妃に会ったことは本当のことだと語るだろう。私も確かなことだと信じるだろう！
そして、私は、非常に仏教徒的に、色もまた空のようで、死もまた生のようで、近くは遠くのようで、虚もまた実のようだと、丁寧に努めて説明するだろう。
それらの相反する事柄は、いずれにしても密接に関連し互いに通じ合っているのだ。(pp. 486-488)

トゥーはカトリック教徒であったものの、自らが見た夢幻の世界の経験に基づいて、大乘仏教の色即是空の思想に共鳴している。ただし、彼にとって夢と現実とは同一地平にあるわけではなく、夢の世界と現実の世界は溶け合うものの、それは夢の世界に行けた者、「透明な源の只中に行く異人」のみが覚知できる情景である。詩「玉の人」(Người Ngọc, p. 292) では、この夢と現実との溶融を夢の側から見つつ、次のような美しい詩句で言い表している。

あ、は！ 俺は元々、夢の中の人
虚実のひとつの詩情の如し
俺は光を一条一条拾い集め
愛の縁を結んで夢を見る

6. ハン・マック・トゥーにとっての詩作

では、「透明な源」「形而上夜」の世界を過ごし、そこで享受した詩情は、どのように詩として地上にもたらされるのか。トゥー独自の表現に基づきながら見ていきたい。「形而上夜」で詩情を享受する様子を詩に描いたものとして、「俺の体は、乱れた月の源をたくさん吸い込むだろう／体に香花を染みこませるだろう／そして輝く氣息のすべてを吐き出すだろう」(「体から離れた魂」 p. 296) という詩句を挙げることができる。このうちの「輝く氣息」という表現が、彼にとっての詩作、詩の表出に関わる表現である。「悲痛序」には、「氣息」と関連付けて自身の詩作を述べている箇所がある。

俺が詩を作る？

つまり、俺が旋律を奏で、絃をつまびき、光を揺り動かすということだ。

君〔＝読者〕は感じるだろう、俺の魂の氣息にあわせてゆらめく絃の氣息、曲がり

くねる五本の指先から注ぐ熱い電波に従いなびく絃の氣息を。(pp. 471-472)

詩情＝香る月光をいっぱいを含んだ詩人の魂は、それを輝く氣息として吐き出し、光の波動として、また、絃の震わす大氣の振動として、地上の者に伝える。彼は詩の中でしばしば月の光を糸 *tr* に喩えている（「落ちていく月の糸を拾いあげよう」（「月に酔う」 p. 277）、「俺の魂は細やかな月の糸に変化する」（「魂を掬う」 p. 285））。その月光の糸 *tr* は、詩人が奏でる樂器の絃 *tr* でもあり同じ単語 *tr* を用いている。無気音子音の *tr* が、母音は同じままに有気音になると、「氣息」を意味する *hôi thở* (*hôi*: 氣體、*thở*: 息をする) の *thở* や、「詩」を意味する *thơ* となる。*Thở* と *thơ* の違いは声調のみである。これら *tr* と *thở* と *thơ* という近しい響きの内にベトナム語体系内での詩の息吹の震えを私たちは感受する。詩「月を追いかける」には、詩人の魂の氣息 *hôi thở* と詩 *thơ* との美しい関係を表した次のような一節もある。

ぼくたちは氣息 *hôi thở* で話をする
次第に草木は詩 *thơ* に変わっていく……
ぼくたちは夢の人なんだ
体はなくて、ただ夢見ている魂があるだけだ。(p. 279)

詩人が奏で震わす詩情の震えは地上にいる彼の詩の読者に届き、「君は絃の吟ずる曲にあわせてうち震え、止むことなく未練の呻きをあげる良音のなすがままになるだろう」（「悲通序」、p. 472）というように、読者はトゥーの詩情の震えに共振する。続けて、次のような光景を見るという。

君は奇妙な感覺を覚え、瞬きせずに見るだろう、星が砕けて騒然とする光線を。それは、俺の詩の調べだ、錯乱した血が筆先で呻き³¹響かせ作り出した神聖な調べだ。(p. 472)

地上に「良音」として響いてくる詩情だが、しかし、その詩情の源——読者との関係では創作者である詩人の心の中と捉えられる——では、星が砕け、また錯乱した血が呻くという凄烈な情景が記されている。星や月が落ちたり砕けたりするイメージは、トゥーの作品では、夢から日常世界に引き戻される時に、呻きや叫びそして血を伴って現れることがある。「月の季節に戯れる」の終盤には、それまで清らかで美しい月夜の世界の描写が続いていたところに、突然、次のような描写がある。

ぼくは突然狂ったように叫びを上げ、手をさしだして、落ちてくる星を受け止めようとする。姉さんは遠くから駆け寄って、ぼくに告げる。
「大声で叫びすぎるわ。音声が空まで揺さぶって、月光が溶けて泡になって消えてしまったらどうしましょう……」(p. 456)

この散文詩では日常世界への回帰は示唆に留まり、また血の描写もないが、これに近似

する月夜の世界を描いた詩「月に酔う」では、同様に詩人が月夜に遊ぶものの、最後には風がうなり月が砕けて地上へと引き戻され、血を吐く描写がある。

俺は口から魂を吐き出し
飛ばして彼方の沖にはしゃぎまわる。
そこには、ひとり人がいて
銀河の岸辺で絹を洗っている。
水は月、月は水へと移ろい変わる
絹は香る月にすっかり濡れている。
月の人は全身、月で覆われて
頬だけが赤く染まっている。
俺はこの腕に月を抱こう
月の夢、落ちていく月の糸を拾いあげよう。
月が枝に——君〔=月の人〕の髪に絡みつく！
じっとしている、俺がほどくから。
それからゆっくり君は行け……
月が溶けて泡となったら、俺は何を愛でればいい？
今夜、いたるところにある月は
嫁入りの娘に、胸躍り涙を流す。

酔ったんだ！ 酔ってよろめく詩の空だ
高方で風はうなり、月は倒れ
砕け散って、乾いた金のよどみに変わる。
俺はその夜の月のよどみに横たわり
朝起きて、気が狂った、血を吐いた。(p. 277)

終盤の激しい転調が極めて印象的なこの詩では、最初の句と最後の句が意味的に対をなし、最初に口から吐き出した形而上の魂は、最後の句の朝起きた時に口から吐いた形而下の血反吐へと転じている。詩人の魂は、最初、銀河に月が浮かぶ夢幻の世界に遊ぶ。そこは「水は月、月は水へと移ろい変わる」という句に現れているように、上で考察したような、事物間の境界が曖昧で、相互浸透し相互溶融する美しい夜の月明かりの世界である。詩人の魂はその不可思議な世界を楽しむものの、終盤でその世界は崩れていく。いたるところに現れた複数の月の狂騒状態の中、魂が遊んでいた「詩の空」全体が酩酊錯乱状態に陥ってしまう。詩人が「月が溶けて泡となったら、俺は何を愛でればいい」と言い大切に扱っていた月（この表現は先に見た「月の季節に戯れる」の姉の言葉、「月光が溶けて泡になって消えてしまったらどうしましょう」とも重なる）は倒れて、砕けてしまう。この砕けた月は「悲痛序」にあった、「砕けた星」ともイメージが重なるだろう。そして、砕けてしまつて光の照明、流出を止めて固着した月のよどみに魂は寝ることになり、朝に目覚めて、詩人は夢の世界から現実世界に引き戻され、錯乱状態の中、昨晚の魂の代わりに血を吐く。ヴー-

ゴック・ファンは、最後の五行について、「この詩句ほど恐ろしいものはない」と述べ、「人は、ハンセン病がハン・マック・トゥーの思想にどれほど影響してきたものかと考える。詩人は、身の毛もよだつ死の風景にとりつかれるばかりで、そのため、頭脳はもう平常ではなかったのだ、と」³²と評している。はたして彼の詩の特異さが病に起因するのかどうかの議論は本論では留保するが、少なくとも1940年代当時の文学者たちにとって極めて衝撃的な描写だったことがうかがえる。壮絶な心情を血の描写で表すことは、たとえば古典作品、阮攸 Nguyễn Du (1765-1820) の『翹伝』 *Truyện Kiều* に、主人公の翠翹が屈辱の中で琴を奏でる際の「四絃に五指の血が滴る」(2570段) という句があるが、トゥーのように口から「血を吐き出す」 *mửa máu ra* などという直接的な表現は従来のベトナムの詩にはなかった激しい表現である。まさに「血を吐く」ような壮絶な心身の状態で、トゥーは自らの魂の経験を詩作している。「悲痛序」の「それは俺の詩の調べだ、錯乱した血が筆先で呻き響かせ作り出した神聖な調べだ」という言葉は、この「月に酔う」が代表するような魂の経験と血の詩作に基づくものだと言うことができる。

「形而上夜」の至福の光に浴し、はしゃぎ戯れていた形なき魂が、日常世界に引き戻されると、実体的な血に変貌する——それは、朦朧として捉えどころのなかった詩情を、詩人の血＝インクによって言葉として紙面に定着させて形(＝意味)を与えること、言語化することの喩えであるとも解釈できるだろう。「形而上夜」の夢の世界は、血のインクが記す言葉によって、事実であることの確固たる証しとして定着するのだ。「滲血」(*Ruóm máu*, p. 290) という詩では、インクが血に見立てられて、詩作の様子が壮絶に描かれている。

俺は溢れさせたい、筆先から魂を
俺の脳に貼り付いている詩の言葉の各々を。
あまたの筆画が乱れてうねる、噴き出す血のように
皮膚が痺れ、死んでしまったかのように。

血だまりの中で俺をふらつかせておいてくれ
もろい紙片の上で痛みを感じさせておいてくれ。
俺が握りしめている詩の源をもぎ取るな
揺らめく文字に宿る心のすべてを。

俺は口の穴いっぱい月に月の香りを詰め込んだ
忘我して、心までも麻痺させるため。
井戸底に落ちる星群のおののきを叫び
そしていつまでも宙に血をにじませるため。

流星群の光の軌跡を血に見立てる最後の二行の描写は、まさに、「悲痛序」にあった「星が碎けて騒然とする光線」と血の呻きによる詩作に対応する言葉である。インクを血に見立てて悶絶しながら詩作するこの凄まじい様相は、詩人としての生き方を表明した、「悲痛序」の中の次の一節にも呼応するものである。

俺は強烈にそして十全に生きた。心臓で、肺で、血で、涙で、魂で生きた。俺は愛の感覚すべてを発展し尽くした。俺は喜んだ、悲しんだ、怒った、怨んだ、生を絶ち切るほどにまで。(p. 472)

「生を断ち切るほどにまで」生きた証しが、「滲血」のような作品の激しさとなって現れていると言えるし、「月に酔う」のような脱魂を伴う詩作もそうした生の消尽と表裏一体の関係にあることは容易に想像がつかだろう。「形而上夜」での経験も含めた自らの生を、彼は「血」のインクに変えて紙面に注ぎ、詩作品として成就させたのである。

7. シャマン的深層意識の実在体験

1930年代には、フランスの文学潮流が輸入紹介され、「新しい詩」の詩人たちは、ランボーやヴェルレーヌ、マラルメといった詩人に学んだ。トゥーの場合は、ボードレールを読み、万物照応の考えに影響を受けていることが指摘されている³³。ファン・ク・デは、トゥーの詩の傾向に関して、ロマン主義から象徴主義を経て超現実主義までに到るフランス詩の流れを、生涯の詩作活動の中で一人で体現していると述べている（超現実主義的傾向は、本論では取り上げなかった詩集『如意の春』以降さらに強まっていく）³⁴。だが、ヴィエンをはじめとする多くの者がすでに指摘しているように、トゥーの詩作は、主義主張に基づくものではない³⁵。地上での苦悶を契機にそこから脱した彼の魂が実際に体験したものであった。トゥーの脱魂と彼の幻視する世界は、むしろシャマンのそれだと言ってもいいかもしれない。そして、シャマン的だとするなら、井筒俊彦の考えを参考に、トゥーの魂が見た月夜の世界を、人間の深層意識において現れる心像イマージュと捉えて、人類のシャマン的現象の地平へとトゥーの詩世界を開くことはできないだろうか。

井筒は『意識と本質』VIII章で、人間の意識を表層意識と深層意識とに分け（IX章ではより詳細な意識モデルを提示するが、本論ではそこまで踏み込まない）、意識が生み出すイマージュ（イメージ）について次のような考察をする。表層意識は私たちの日常的意識であり、表層意識に現れる世界は、通常、外界の事物と即物的に対応している（本当はそこにイマージュの介在があるがそれに気付かないでいる）。それに対し、深層意識では、目の前にない事物や、外界には存在しない怪物等のイマージュが生まれている。そのようなイマージュは表層意識から見れば妄想、幻想の類だ。だが、東洋思想の精神的伝統においては、深層意識のイマージュを重視し、それこそが真の現実、存在の真相だとする考えがある。井筒は『楚辞』を古代中国のシャマニズム文学として取り上げ分析し、深層意識が詩的創造の源泉になっていることを示す。そして、そのようなシャマン的イマージュ世界を哲学へと昇華させたものとして、老荘思想、密教仏教、ユダヤ教神秘主義、イスラームのスフラワルディーの照明哲学を挙げる³⁶。これら深層意識のイマージュを肯定する者たちの実在観については、彼はこう述べる。

シャマニズム、およびそれと同型の精神伝統においては、イマージュ体験は一種の実在体験である。(中略) 現実世界そのものが、全体、一個の渾然たるイマージュ的世界として顕現するのだ。それがシャマン的な意味でのイマージュ体験である。意識も世界もすべてがそっくりイマージュ空間に転成してしまう。このイマージュ空間を妄想あるいは幻想の所産とするのが常識的理性の自然の行き方。だが、もしそれに経験的事物のもつ実在性以上の実在性を認めるならば、そこに、当然、超現実主義的性格を帯びた独特の存在論が生れてくる³⁷。

トゥーの魂が過ごした「形而上夜」——井筒の文脈では深層意識の世界——もまた、全体をあげて「一個の渾然たるイマージュ的世界」であり、そこでは、月を初めとする事物は存在の変容を被っていたが、それはトゥーにとってみれば日常的意識が見ることのできない、ある種、別の実在体験だった。その意味でトゥーの詩は、井筒が取り上げたような深層意識の世界へと通じるシャマンの東洋的精神伝統の中に位置付けることができるのではないか。トゥーはあくまで詩作をしたのであって、その体験を哲学、存在論へと昇華させることはなかったものの、トゥーの詩の言葉は、私たちの心を揺さぶり、日常の表層意識をつき崩し、彼が見た別の世界に共振させようとしている。「悲痛序」の末尾では、「さあ入ってくるんだ」、と私たち読者を彼の詩の世界へと誘っている、「俺の詩の園は、辿り着くところもなく広大だ。遠くへ行けば行くほど、悪寒はやまなくなるだろう……………」(p. 472)。

8. おわりに

本論では、1930年代ベトナムの「新しい詩」と呼ばれる近代詩興隆の時代に現れた詩人ハン・マック・トゥーの28年間の短い生涯と詩作活動を概観したのち、彼が詩に描いた月夜の世界を中心にその特徴を考察した。初期から詩集『悲痛』の第二部までは、詩人の意識はまだ地上に留まっていたが、しかし、『悲痛』第三部に入ると、詩人は魂を飛ばして、「透明な源」「形而上夜」とも表現される天空の月夜の世界に遊んで直接体験した特異な情景を詩に描くようになる。そこでは、意識主体も事物も、夢と現実も、すべてに浸透する月明かりの中で、確固たる境界線をなくし、朦朧とし、互いに溶融している、という存在様態の変容が見られる。詩人が現実世界に引き戻される際には、夢の世界の崩壊と叫びや血の描写が伴う詩があり、またインクを自らの血に喩えてもいる。彼は生の消尽を伴う脱魂によって、他の詩人が体験したことのない夢幻の世界を実在体験として経験し、それを詩として成就させたのである。彼の体験したその世界を、シャマン的な深層意識の世界と捉えるなら、それを実在と見なす東洋思想のシャマン的精神伝統に連なる一例としてトゥーの詩を捉えることもできるだろう。ただ今回は皮相な考察に留まらざるをえなかったため、トゥーの詩作や光明体験と他のシャマン的精神のそれとのより詳細な対照考察は、今後の課題としたい。

その他、本論では、考察の対象として『悲痛』と『月の季節に戯れる』の中の、脱魂し

て見た月夜の描写を主に取り上げてきたが、彼の詩の特徴がそのみに留まるわけではない。彼が用いるベトナム語の音楽的豊かさは、チャン・タン・マイの評伝からすでに高く評価されている。『田舎娘』までの初期の詩には抒情性に富んだすぐれた詩も多い。『如意の春』(1939年頃)以降は、『悲痛』第三部の詩に見られたような錯乱や凄絶さは落ち着きを見せ、粗暴を懺悔し、キリスト教の神に帰依して、救済を求める詩が現れ、神の恩寵の光の元で作品は荘厳さを増していく。今回論じられなかったこれらの問題は、また別の機会に考察し論じていきたい。

後注

- 1 1941年に出たトゥーの最初の評伝ですすでに著者チャン・タン・マイが、月と魂とがトゥーの愛する主題だと指摘している(Trần Thanh Mai, *Hàn Mặc Tử 1912-1940: Thân Thế và Thi Văn*, Tân Việt, Sài Gòn, in lần thứ 5, 1970 (1 ed., 1941), p. 61)。最近では、2022年発表のレ・ティ・タイン・タム論文におけるトゥーの月に関する考察で、西洋の超現実主義とは異なる東洋の神秘主義に根ざした超現実性が指摘されている(Lê Thi Thanh Tâm, “Hàn Mặc Tử và phương Đông siêu thực,” tạp chí *Nghiên Cứu Văn Học*, số 5, Viện Văn Học, Hà Nội, 2022, p. 40)。
- 2 筆者の確認しているところでは、トゥーの詩は、「故郷への思い」Tình quê という叙情詩一篇が訳されているのみである(宇戸清治・川口健一編『東南アジア文学への招待』段々社、2001年、pp. 166-167)。
- 3 ダオ・チャン・フックはトゥーの描く月に関する優れた評論「ハン・マック・トゥー：月と詩」を著しており本論でも参考にしたが、トゥーの描く夢幻の世界に関するフックの見解、すなわち、それが病に起因し苦しみを緩和させるために作り出した幻想と捉えるフックの見解とは異なった観点から本論は考察していく(cf. Đào Trường Phúc, “Hàn-Mặc Tử: trăng và thơ,” *Văn*, số 179, Sài Gòn, 1-6-1974, p. 77)。
- 4 トゥーの人生については、彼の弟による評伝である Nguyễn Bá Tín, *Hàn Mặc Tử Anh Tôi*, nhà xuất bản Văn Nghệ Thành Phố Hồ Chí Minh, Thành Phố Hồ Chí Minh, 1991、および “Hàn Mặc Tử Tiểu Sử,” in Chế Lan Viên ed., *Tuyển Tập Hàn Mặc Tử*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1987, pp. 9-13 を参考にまとめた。他の文献を参考にした箇所はその都度注に記す。
- 5 Trần Quang Chu ed., *Thơ Văn Hàn Mặc Tử; Suu tầm & Khảo cứu*, nhà xuất bản Văn Học, Thành Phố Hồ Chí Minh, 2018, p. 35.
- 6 ハン・マック・トゥーのベトナム語表記については、Hàn Mặc Tử (寒幕子)なのか Hàn Mặc Tử (翰墨子)なのかでいまだに議論がある。本人が最初に用いていたのは前者で、クワック・タンが後者に変更するよう勧めたという(cf. Quách Tấn, “Đổi nét về Hàn Mặc Tử,” *Văn*, số 73&73, 7-1-1967, pp. 48-49)。本論では、参考文献を挙げる際、そこにトゥーの名がある時には、その文献の表記の通りに記す。
- 7 Nguyễn Bá Tín, *op.cit.*, p. 134.
- 8 Phanxipăng, “Bí mật Hàn Mặc Tử (XVIII),” 11-10-2021, <https://phanxipang.wordpress.com/2012/10/11/bi-mat-han-mac-tu-xviii/> (最終閲覧日 2023/10/6)
- 9 Chế Lan Viên, “Những kỷ niệm về Hàn Mặc Tử,” *báo Người Mới*, số 23-11-1940 in Phan Cự Đệ ed., *Thơ Văn Hàn Mặc Tử (Phê bình và tưởng niệm)*, nhà xuất bản Giáo Dục, thành phố Hồ Chí Minh, 1993, p. 330.
- 10 初出の『サイゴン』紙(*báo Sài Gòn*, 7-12-1935)掲載時には、題は「無情」Vô tìnhで、署名はマドモワゼル・モン・カム Mlle Mông Cẩm と、トゥーの恋人の名が付けられていた。『今日』紙(*báo Ngày Nay*, số 24, 6-9-1936)掲載時には、トゥーが当時読んでいたボードレールに捧げる献辞が付いていて、署名は Hàn Mặc Nữ となっている。Nữ には「女」という字が当てはまる(cf. Trần Quang Chu ed. *op.cit.*, p. 188)。
- 11 Hoài Thanh-Hoài Chân, *Thi Nhân Việt Nam*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1993 (1 ed., 1942), p. 180.
- 12 Vũ Ngọc Phan, *Nhà Văn Hiện Đại*, q. III, nhà xuất bản Thăng Long, Saigon, 1960 (1 ed., 1942), p. 762.
- 13 『悲痛』を構成する詩は、各選集で異なっている。本論で用いているチャン・クアン・チュー本収録の詩集『悲痛』は、Hàn Mặc Tử, *Đau Thương*, nhà xuất bản Văn Nghệ, Thành Phố Hồ Chí Minh, 1995 に基づくものである。これは、チャン・タイ・フン Trần Tải Phùng が1938年にタイプ打ちをし、トゥー自身の手による修正が入った原稿を、チャン・タン・マイの弟でトゥーと生前に交流のあったチャン・タン・ディック Trần Thanh Địch が印刷したもので、チューは信頼性が高いとしている(Trần Quang Chu ed., *op.cit.*, p. 17)。なお、本論での『悲痛』からの引用訳出時の句読点は、チャン・タン・ディック本のカンマ、ピリオドの表記に準じる。
- 14 Hữu Nhuận, Vũ Quần Phương ed., *Tuyển Tập Xuân Diệu; thơ*, tập I, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1983, pp. 69-70.
- 15 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, pp. 73-74.

- 16 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, p. 74.
- 17 Hoài Thanh-Hoài Chân, *op. cit.*, pp. 180-181.
- 18 Đào Trường Phúc, *op.cit.*, p. 76.
- 19 ファン・ク・デはこの表現にボードレールの詩「異邦人」L'étrangerからの影響を指摘する。Phan Cự Đệ, “Hàn Mặc Tử Sống mãi với thời gian,” in Phan Cự Đệ ed., *op.cit.*, p. 15.
- 20 ダン・ティエンはトゥーの詩作品は一貫してキリスト教信仰が反映されていると主張し、ここでの「夢の園」は、「創世記」のエデンの園を想起させ、トゥーはそのような無垢な世界に戻りたかったのだと解釈している (cf. Đặng Tiến, “Đức tin trong hồn thơ Hàn-Mặc Tử,” *Văn*, số 179, Sài Gòn, 1-6-1974, p. 6).
- 21 Trần Thanh Mai, *op.cit.*, p. 196.
- 22 Phạm Công Thiện, *Một Đêm Siêu Hình với Hàn Mặc Tử*, Viên Thông, California, 2000, p. 39.
- 23 đêm は夜の意味で、siêu hình は漢字の「超形」が当てはまる。Metaphysics はベトナム語で siêu hình học (超形学) と訳されているが、本論では metaphysical の一般的な日本語訳を用いて「形而上夜」と訳した。
- 24 Phạm Công Thiện, *op.cit.*, pp.33-34, p. 38.
- 25 「月の季節に戯れる」が厳密にいつ書かれたかは不明だが、『悲痛』第三部に見られた激しい錯乱、狂騒、血なまぐさは消え、清麗さは増し、第三部の後半に配置された二篇の詩と『如意の春』で目に付く「快樂」という言葉がこの作品にも現れているため、おそらく 1938 年頃以降に創作されたものと推測する。トゥーの弟によればこの散文詩は 1924-26 年にトゥーがサーキーの浜辺で過ごした月夜の体験が元になっているという (cf. Nguyễn Bá Tín, *op.cit.*, pp. 152-153)。
- 26 Phạm Công Thiện, *op.cit.*, p. 32.
- 27 『ベトナムの詩人』には、「かつては「私たち ta」という語の時代だったが、今は「私 tôi」という語の時代だ」という「新しい詩」運動における近代的自我の確立を示す有名な言葉がある。Hoài Thanh-Hoài Chân, *op.cit.*, p. 44.
- 28 ヴァン・タムは、1930 年代後半から 1940 年代前半にかけて活動した劇作家ドアン・フー・トゥー率いる「春秋雅集」という芸術家グループが「tôi から ta へ」の移行を目指したことを論じる中で、ta を Đại Ngã (大我) と言い換えている (cf. Văn Tâm, *Đoàn Phú Tứ; Con người và tác phẩm*, nhà xuất bản Văn Học, Hà Nội, 1995, p. 171)。なお、本論では、トゥーの詩に現れる tôi は「ぼく」、ta は「俺」と便宜的に訳し分けている。
- 29 『悲痛』には、「朦朧」mông lung という漢越語を用いて、魂が見た形而上世界を表現している詩がある。「煌めき」では、「ぼくは、ぼくの魂を体の外へと抜け出させた／朦朧とした光の中でまどろむため」(p. 295) とある。「激しい酔い」には、「俺の心は、朦朧とした世界へと素早く投げ上げられた／抑えのきかない一篇の詩」とあり、また「縹渺の世界の雲を震えさす」(p. 294) という句もある。
- 30 言語の意味による無分節的世界の分節については、7 節で言及する井筒俊彦の言語的意味分節の考えに依拠している。
- 31 チャン・タン・ディック本では rên (呻く)、チャン・クアン・チュー本では rên (音が長く響く) となっている。本論では前者を採用した。
- 32 Vũ Ngọc Phan, *op.cit.*, p. 766.
- 33 Phan Cự Đệ, *op.cit.*, p. 17.
- 34 Phan Cự Đệ, *op.cit.*, p. 13.
- 35 Chế Lan Viên, “lời giới thiệu,” in Chế Lan Viên ed., *op.cit.*, p.37. Lê Thị Thanh Tâm, *op.cit.*, p. 44.
- 36 井筒俊彦『意識と本質』岩波書店、1991 年、pp.180-201 を参照。
- 37 井筒俊彦、前掲書、p. 201。

The Metaphysical night of Hàn Mặc Tử: The Poetry of Ecstasy and Blood

Munehiro NOHIRA

Summary

Vietnamese poet Hàn Mặc Tử (1912-1940) emerged during the period of modern poetry flourishing known as the “New Poetry” movement in 1930s Vietnam. In this paper, after providing an overview of his 28-year-short life and poetry-related activities, I delve into an examination of the characteristics of the world of moonlit nights that he depicted in his poems. From the third part of his poetry collection *Suffering* (1938), in the midst of existential anguish, the poet begins to soar his soul into the world of the “metaphysical night,” experiencing strange scenes, which he then portrays in his poetry with his very “blood.” In this moonlit realm, both the subjectivity of consciousness and all objects, as well as the boundaries between dreams and the real world, dissolve in the moonlight, merging and permeating each other in a hazy manner. If we interpret the world he experienced as a realm of deep subconsciousness, it is possible to view his poetry as an example aligned with the shamanic spiritual traditions in Eastern thought that regard such experiences as genuine reality.

キーワード

ハン・マック・トゥー ハン・マック・トゥー ベトナム近代詩 形而上夜 脱魂 シャマニズム
シャーマニズム

Keywords

Han Mac Tu Hàn Mặc Tử Vietnamese modern poetry Metaphysical night ecstasy
shamanism