

## 翁鬧を読み直す —「鬚爺さん」の語りの実験をめぐって—

コウ イクテイ  
黄 毓婷

第1節 モダン作家という定評——評価と作品の乖離

第2節 中心から周縁へ——1930年代帝国内地と植民地台湾の地方志向

第3節 方言の表出と隠蔽——「鬚爺さん」の語りの実験

(要約)

翁鬧は1940年(推測)に30歳代前半の若さで夭折するまで、重要な作品を次々と発表し、奇才として台湾文壇を賑わせた人物である。しかし、「モダン作家」という今までの彼に対する評価とは裏腹に、その小説のほとんどは貧しい台湾農村の生活を背景としている。本稿では、小説「鬚爺さん」を通して、翁鬧についての再評価を試みたい。農村を題材とすることは、1930年代の中央文壇における農村への関心と呼応するほか、作品における台湾語の語彙の使用も、郷土文学の一つの実践として読まれるべきである。「鬚爺さん」には、台湾の郷土色が色濃く投影される一方、方言の使用や表現主義的な描写など、リアリズムでは一括できない多様な要素が見られる。作品を精読することで、「モダン作家」、あるいは「農民作家」というラベルからは抜け落ちる、翁鬧の日本語作家としての諸相を提示したい。

### 第1節 モダン作家という定評——評価と作品の乖離

翁鬧は1908年(推測)、台湾彰化に生まれ、師範学校を卒業して義務付けられた5年間の教職を終えてから、1934年頃東京に向った。1940年(推測)に30歳代前半の若さで夭折するまで、重要な作品を続々と発表し、まれに見る奇才として台湾文壇を賑わせた人物である。彼の生涯については、いまだ謎めいたところが多くあるにもかかわらず、「生活はロマンティックで、身なりに拘わらず、些事を介さない(生活浪漫、不修邊幅、無拘小節)」<sup>1</sup>、「モダニスト」<sup>2</sup>という定評と「改造社の入選作家」<sup>3</sup>という伝説が長年伝わって、ほぼ定着している。

翁鬧について、台中師範学校同級生の楊逸舟は彼を「俊才」、「天才作家」<sup>4</sup>と呼んでいる。戦後出版された文学史では、「新たな領域を開いた作家」<sup>5</sup>、あるいは「台湾現代派小説のパイオニア」<sup>6</sup>とも見なされていた。戦前からジャーナリストとして活躍した劉捷は彼を「幻影之人」<sup>7</sup>として捉え、次のように述べている。

翁鬧は純文学新感覚派の作家である。「芸術のための芸術」である純文学は長い間日本文学を牛耳ってきたし、1934、35年前後はロシア古典文学とフランス文学が流行った時期であった。出版業界では『改造』『中央公論』『文芸春秋』『新潮』『文学界』などの大型雑誌があり、横光利一、川端康成、林房雄、武田麟太郎、豊田與志雄(ママ)、小林秀雄などの作家が大活躍した。翁鬧は、思想的にはドストエフスキーの影響を受け、創作の技法には日本純文学派の感化を受けているとみられる。(純文学は)ストーリーの新奇さで訴えるのではなく、日常生活の平凡な物事を題材にし、精巧に彫刻した技法で真善美や純粹さを表現することを第一義にしていたのである。だからその一派の多くは文章の錬金術師であり、創作の巨匠たりう

るのだ。翁鬧は惜しくも若いうちに夭折してしまった。さもないならば、日本文壇で一席を勝ち得るはずだった。<sup>8</sup>

翁鬧は、長い間もっぱら「モダン作家」と評価されてきた。とりわけ、彼の作品がいわゆる「モダン」と結びつけられる際、必ず取り上げられるのは「夜明け前の恋物語」(1937)である。仮想の聞き手を前に、近代都市における幻想をつぎつぎに語るこの作品におけるラジオ、市電、自動車など近代的器物の登場や、狂人の一人芝居のような語り方は、「モダン」と言われる所以であろう。

しかし、「夜明け前の恋物語」を復刻・収録した『日本統治期台湾文学台湾人作家作品集』<sup>9</sup>において、編者の中島利郎・河原功氏がこの作品について、むしろ翁鬧の作品の中でも「異色作」とであると指摘しているとおりに、これ一作を以って翁鬧文学の性質を概括するのは早急すぎるだろう。翁鬧の全作品に照準をあわせ、再評価を試みると、彼が同時にすぐれた「農村物」を書いていたにもかかわらず、そのことがこれまで見落とされてきたことに気付く。「モダン作家」という評価とは裏腹に、その小説のほとんどは貧しい台湾農村の生活を背景としているのである。「モダン」と辻褄の合わない農村物を、これまでの評者は自分たちに都合よく、無視してきたのではないだろうか。本稿では、翁鬧の文学賞受賞作とされた作品「鱸爺さん」を中心に、同時代の台湾や日本文壇の状況と関連付けながら、翁鬧文学の再評価を試みたい。

## 第2節 中心から周縁へ——1930年代帝国内地と植民地台湾の地方志向

1930-1932年と1933-1934年の二度にわたって展開された「郷土文学論争」は、台湾新文学運動参加者のほとんどを巻き込み、1930年代の台湾文学を語る時には、必ず言及しなければならない出来事である。論争のきっかけとなる黄石輝「怎樣不提倡郷土文学」<sup>10</sup>において、黄は台湾を題材にし台湾語で表現する「郷土文学」を創作すべしと呼びかけた。その後、「郷土文学」の定義について意見がまとまらないうちに、論争の関心は文学の使用言語に移行してしまった。台湾文学を建設するための使用言語に関するこの論争において、各論者の論点は多岐にわたるが、中国白話文を使う「中国白話文派」と台湾語の使用を主張する「台湾話文派」に大別できる。中国白話文派は、中国の既存の読者と連携できる中国語の使用を主張している。一方、「台湾話文派」は「台湾語を以て文章を作り、台湾語を以て詩を作り、台湾語を以て小説を作り、台湾の事物を描写」する作品こそ、真の「郷土文学」<sup>11</sup>と定義し、台湾大衆にもっとも身近な言語で大衆を啓蒙することを主張している<sup>12</sup>。話し言葉として「文」と無縁の存在だった台湾語が、この時に初めて「文」としての可能性が模索された中で、文学の場に姿を現し始めたのである。後ほどまた触れるが、翁鬧の作品も、その一つの実践として読むべきだと思われる。

ところで、ほぼ同時代の日本文壇では、「地方」に対する関心が強まっていた。1934年8月『新潮』の「文芸時評」では、舟橋聖一が「ますます夥しい農村文学田舎文学の氾濫」(注：下線筆者)の中、「(都会文学への)要望の声があるにもかかわらず」、文芸誌に掲載される農村文学田舎文学は都会文学に比して圧倒的な数にのぼるとして、あらためて「都会文学の再興」の必要性を呼び

かけた。その呼びかけに応じる形で、10月号の『新潮』には「都会文学と地方主義文学に就て」という特集のもとで、新居格、中村星湖、川端康成、和田伝ら4人の論客の文章が載せられ、当時の日本文壇に「氾濫」している農村を取り扱う一連の作品を、文学の一範疇として如何にとらえるべきかが熱く議論されている。その中で、中村星湖は、1930年代の地方主義文学をプロレタリア文学の延長線上にあると位置づけるものの、五・一五事件が象徴する農村の窮境を目にして、「従来のプロレタリア運動とは関係なしにも、農民が、経済的、社会的、もしくは政治的の打開策を希求するのは当然であり」、「これが文学方面にも現れないわけではない」と、1930年代農村の特別な現状がそれに対応する文学を要請したと説明している。この4人の論者が認識していたように、1929年以来の経済恐慌による農産物の価格暴落は深刻な農業危機を招いていたが、これが農村への関心を喚起していた。戦前、左翼雑誌『文藝戦線』、『戦旗』などの編集を手掛けた山田清三郎の記述によると、1930年11月、ハリコフで開かれた国際革命作家同盟第二回国際会議において、日本プロレタリア作家同盟が農民文学研究会を特設すべきであるなど、「農民文学に対するプロレタリアートの影響を深化する運動」が決議の一つに組み込まれた。これにより、プロレタリア作家同盟側から、それまで対立してきた農民芸術連盟以上に、農民文学の作品および評論が多数発表されたという<sup>13</sup>。プロレタリア関係でなくても、農村の厳しい状況が牧歌的な「郷土」を喪失する危機感を醸し出し、「多くの人々が『望郷』の詩情を述べた」<sup>14</sup>現象も見られた。実際、文学創作だけではなく、1931年に雑誌『方言』の創刊、さらに『国語教育』でも同年、特集として方言研究号が出されていることが象徴するように、地方の言葉についての関心も1930年代に入ってから新しい出発に向かっていたのである。1928年柳田國男の提唱で組織された方言研究会を皮切りに、方言採集を目的とする研究会が各地に作られ、専門誌もいくつか出されるようになった。東条操は、昭和における方言研究勃興の原動力が柳田國男にあるとし、1927年の柳田國男による方言をめぐっての諸論考が方言研究の隆盛の原動力となったと論じている<sup>15</sup>。となると、1920年代後半の方言研究の隆盛が、1930年代の「農村文学田舎文学の氾濫」に直接、間接的に力を貸したと考えられる。

つまり、いわゆる「郷土文学」であれ「地方主義文学」であれ、1930年代の台湾や日本文壇においては農村に強い関心が持たれていたことがわかる。翁闢の作品の外部に存在するような状況は、翁闢の「農村文学」が発生する必然性を示唆しているのではないだろうか。しかしそれを、同時代文学の網目の中に存在する一現象ととらえただけでは、作品そのものは理解できない。以下では、実際の作品分析に沿いつつ、同時代の日本語文学でも台湾文学でも概括できぬ彼の特殊性を明らかにすることで、翁闢という作家の再評価を試みたい。

### 第3節 方言の表出と隠蔽——「慧爺さん」の語りの実験

#### 1. 小説「慧爺さん」について

翁闢が残した7篇の小説のうち、農村を背景としているものは少なくとも4篇ある。彼の創作を語る時、農村という題材の重要性を軽く扱うべきでないことは言うまでもない。おもに植民

地統治下におかれた台湾農村を題材にしたこれらの作品群は、個性あふれる描写によって 1930 年代における台湾人作家の日本語創作の中でも群を抜いたものである。特に、1935 年 7 月に発表された日本語小説「鬮爺さん」は、中央文壇の文学賞の入選圏に迫った作品であっただけに、植民地の作家志望者たちを大いに鼓舞した。台湾農村を背景としたこの作品は、翁鬧のそれ以後の「農村文学」の嚆矢となるばかりか、彼がその種の文学の手馴れた書き手であることを大いに証明している。以下、作品「鬮爺さん」を詳しく分析することによって、同時代の中央文壇においても植民地文学においても異彩を放つ翁鬧作品の特異性を明らかにしたい。

「鬮爺さん」が掲載されたのは、『台湾文芸』2 巻 7 号（台中、台湾文芸聯盟、1935 年 7 月）である。『台湾文芸』は台中で 1934 年から 1936 年 8 月の間刊行された日本語の雑誌で、この 2 巻 7 号の編輯後記に、楊遠がこの作品を文芸賞の「入選作」として紹介している。

本号の創作欄を見よ。「鬮爺さん」は「文藝」の選外佳作にして入選圏に迫ったものを作者が相当念入りに改作した作品。…（略）…模倣から創作へ——と言ふ我が台湾作家の意味込みを見よ！（後略）<sup>16</sup>

この作品は、実際、改造社が 1933 年に創刊した『文藝』の懸賞創作である。1935 年 6 月号の『文藝』に掲載された「第二回懸賞創作入選発表」<sup>17</sup>には、二等入選の平林彪吾「鶏飼ひのコムミユニスト」が大々的に紹介され、選外佳作として並べられた 19 篇のなかに、小説「鬮爺さん」も入っている〔資料 1〕。なお、合計 441 篇の応募作品の内、植民地台湾からは 6 篇寄せられたこともわかる。

「文藝」第二回懸賞創作入選発表

二等入選（賞金二百五十圓）

鶏飼ひのコムミユニスト

平 林 彪 吾

作者の略歴

一、明治卅六年九月一日鹿兒島縣始良郡日當山村ニ生ル、家ハ自作農。  
 一、日本大學法文學部社會學科卒業、カツテ日本プロレタリア作家同盟員ナリシコトアリ。  
 一、現住所、東京市京橋區木挽町五ノ五小松方、本名、松元實。

選外佳作

小説 霧 小説 良心 小説 北洲 小説 趙大煥と虎狩 小説 陸前濱街道 小説 源助 小説 岐路 小説 宣言	小説 貧しき者 小説 ガンデー 小説 鬮爺さん 小説 春を待ちつゝ 小説 憊れた春 小説 豚を飼ふ 小説 CAFE 信濃館	小説 霧 小説 良心 小説 北洲 小説 趙大煥と虎狩 小説 陸前濱街道 小説 源助 小説 岐路 小説 宣言
--	---	--

〔資料 1〕『文藝』三卷六号、改造社、一九三五年六月号

「臙（ゴン）」（＝バカ・バカ正直）、「阿母」（＝おふくろ）、「火車母」、「土地公」など、随所に挿入された閩南系台湾語から推測できるように、「臙爺さん」という作品は植民地台湾を背景としている。トラホームを病む臙爺さんをはじめ、佝僂、盲目、めっかち、マラリヤなど、村の人々の抑圧された社会的状況を具象化する一連の病的表象が、荒れた畑と冷たい風が流れ込む穴だらけの家とともに、台湾農村の貧しさを表わしている。

臙爺が最初に生業とするのは、山腹での僅かな茶葉の栽培だった。しかし、父親の死により、一家はまた山を下りて、山の上へ移る前に住んでいた祖先伝来の狭い土地へと戻る。バナナとパイナップルの栽培を試みたが、臙爺は眼病を治す金を貯めるため街へ出かけて「干魚屋」の店員となった。やがて干魚屋も臙爺を必要としなくなり、臙爺は「自分の眼を非難されているやうに思はれてならなかつた」が、「非難されても文句の言へる義理」はなかつた。様々な抑圧から、自分の身体に障害があるから悪いんだと思い込んだ臙爺を、作家翁鬧は哀れな目で見つめ、抑圧される人間の苦痛を、病気の身体を通じて赤裸々に読者に見せているのである。

「一日が暮れ易いやうに長い年月が一塊りとな」っている変化のない月日、そして自然の唯物論的な隠喩としての「土」に、翁鬧は（意外にも）憎しみを取り除いた筆致で、共感を込めて臙爺を描きこんだ。祖先伝来の狭い土地を離れて、山腹で茶葉の栽培を手掛けた後、再び芭蕉、パイナップルの栽培を手がけた臙爺の物語は、台湾の経済産業史にある程度の知識を持つ読者なら、そこに台湾における経済作物の流行り廃りが、みごとに再現されていることを容易に見抜くだろう。そして、臙爺が街へ出稼ぎに行く点については、土地を頼りにする農耕民が土地に定着することすらできず、市場経済の「恩恵」を受けざるを得ない物語である、と見なすことができる。パイナップルの栽培が流行りだして、街に「缶詰工場」が次々に現れたというくだりからは、不景気のなか、土地が安い値段で工業資本に買収されなければならない農村の現実が読み取れる。また、山が「保安林」の形で総督府所有の国有地となり、村人の生活を養う空間から区別されたことから、農村における幾重もの抑圧があらわになる。このよう観点から見ると、「臙爺さん」は植民地統治下の台湾農村の問題を意識した上で書かれた、かなり写実的な小説なのである。

注目したいのは、翁鬧の「農村物」は台湾農村を背景とする一方、その創作言語はいずれも日本語である。しかも、小説「臙爺さん」には、日本の地方で用いられる方言が文体の中に取り入れられている。しかし、1930年代の日本文壇で「氾濫」している「農村文学田舎文学」（舟橋語）や、そのような文学における方言の多用の風潮に位置づけると、翁鬧が自分の文学に方言を使用したのも自然な流れであるように思われるが、植民地出身者という身分を考えると、問題はそう簡単には片付けられない。というのは、彼の作中人物たちが操っている「方言」は、台湾の農村で覚えられはるがなない日本語圏の地方の言葉なのである。各地方の方言の使用は、それを母語とする日本人作家にとってごく自然なことであるが、日本語話者でない人間がそれを使うとなれば、標準語と同じように学習を経なければ達成できないはずである。無論、ろくな国民教育（＝日本語教育）も受けられない台湾の貧しい農村では、国語の日本語より、土着語である台湾語の方が唯一通用する言語だと考えられる。政治的な面では日本語が支配的な地位を占めていても、水面下には所詮統制されるべくもない台湾語の世界がひろがっている。その意味で翁鬧の農

村物は、一方でかなり非写実的な面があり、リアリズムを追求した同時代の多くの日本の農村小説とは一線を画するものだと認識する必要がある。1934年から36年まで刊行された全15号の雑誌『台湾文芸』（台湾台中、台湾文芸連盟、1934年11月～1936年8月）を通覧すれば、そこに掲載された日本語創作のうち、日本語圏の方言、あるいは類型化された田舎の言葉で書かれたのは、翁闢「鱸爺さん」のほか、呂赫若「嵐の物語」（1935年5月）のみである。植民地期台湾の日本語文学全体の中で見ても、日本語圏の方言を使うものはごく稀であり、だからこそ翁闢の「鱸爺さん」は台湾の同時代の文学においても、ひととき異彩を放つものだったのである。

（日本の）方言は、1902年に設置された言語政策機関「国語調査委員会」によってはじめて全国的調査が行われたが、その調査の方針は「標準語ヲ選定スルコト」<sup>18</sup>にあった。日本の国家としてのありようと深く関わる形ですすめられた方言研究は、時代性、歴史性に顕著に規定され、「国語」との間に「排除と包摂」の力学が働いていると、安田敏朗が論じている。安田敏朗によれば、方言は標準語の選定のために利用されると同時に、「方言に古語が残る」という言い方がなされるように、「日本語」という総体の通時的一体性を保証する存在として認識される一方、国民国家形成のための均質化を阻害するものとして捉えられていた。それに対して、1930年代になってからの地方文学・郷土小説は、むしろ国語学に規定された「方言」を逆手にとって、主動的な意味創出に参与した点において注目すべきである。というのは、「方言」は周辺的な言語として、求心力を持つ「標準語」に相対する位置にあるからだ。

奥野健男によれば、洗練された中央文化の伝統をもつ関西弁を別にすれば、その他の地方の方言で文学を書くということには多くの抵抗があったようである<sup>19</sup>。自然主義作家の藤村、花袋、秋声、白鳥、秋江がその郷土を描いても方言はほとんど使っていなかったのに対して、1930年代の作家たちは、方言を積極的に作中の至るところに散りばめている。方言の使用が、話し言葉と書き言葉が一体となった「標準語」に対する抵抗の意図をもたされて、意識的に行われたかどうかは別に議論する必要がある。しかし、取り澄ました標準語ではそらぞらしくて書けない郷土を、作家がいかにか表現するかという問題に直面したとき、方言のほうがよりリアルに人物像のニュアンスを生き活きと描写できたことは確かだといえよう。同時代の台湾においても、「郷土」を描くに相応しい台湾語の書き方について論争が交わされ、台湾語創作の試行錯誤が繰り返されている。翁闢の作品を取り巻いていたのは、このような多言語が交響し合う文壇の状況であり、彼もまたそこに一声を添えたのである。

## 2. 漢字の因数分解——「当て字」の表象と捨象

小説「鱸爺さん」では、肉丸<sup>バアワヌ</sup>、獅陣<sup>サイチン</sup>、牲礼<sup>セヌレエ</sup>のように閩南語の語彙を漢字によって表意し、台湾語読みでルビを振るものや、阿母<sup>おつかあ</sup>、阿母<sup>おふくろ</sup>、甘諸<sup>きつまいも</sup>のように漢字で表意し、その意味を平仮名であてるものが見られる。そのほかに、「支那の易者」「板の長椅子」「田舎廻りの人形芝居」など、台湾特有の風物を語彙そのものではなく、適宜に日本語に訳したものや、「土地公」「廟」「銀紙」「埤圳」「檳榔」<sup>20</sup>「龍眼」「亭仔脚」など、台湾特有の語彙を翻訳せずそのまま用いているもの

もある。台湾語の発音や意味を表現するために、さまざまな方法が試みられているが、いずれも漢字が介在していることに注目したい。そもそも漢語との親族関係にある閩南語は、漢語圏の方言から日本語で書かれた文章の一部として使用されるためには、漢字を一回通過しなければならない、いわば二重の翻訳の過程が見られるのである。以下、題名の「𪗇」字を例として、この翻訳の作業を追っていくことにしよう。

『康熙字典』を引くと、「𪗇」は「與贛𪗇同、愚也」<sup>21</sup>（筆者注：「贛」、「𪗇」と同じ。愚かなり）。韻という漢語独自の音声で漢字を分類し、中古漢字の読み方を記録した『広韻』では、「𪗇」が「陟降切」（筆者注：Chuang と発音する）であるのに対して、「𪗇」は「書容切」「丑用切」（筆者注：ともに Ch'ung と発音する）になっている<sup>22</sup>。同じ意味を持ち、同じつくり（心旁）に基づいて作られた「𪗇」と「𪗇」が、それぞれ違う読み方になっていることは、地方によって生ずる言葉の相違を、同音の漢字で当てていたことに由来するところが大きい。このようにツクリで事物の所属を、漢字でその音を表した「形声」という造字法は、漢字の9割という大多数を占めているのである<sup>23</sup>。漢語は、「漢字」という独自の記号で成り立つ言語として、表語の機能の特徴としているが、実際、一語一語に特有の文字を作るには限界がある。「形声」によって、ツクリと字音の組み合わせで語彙を増やすことができ、ツクリ、つまり視覚的な記号で意味を表しながら、漢字の音声的な要素を字面から読みとることができるのである。「𪗇」や「𪗇」は、康熙字典に載せられた例文から、それぞれ古籍『史記』（紀元前91年）『周礼』（紀元前770～紀元前476年）に見られ、古代漢字「贛」「春」の字音から新たに作られたことがわかる。方言、地名あるいは名前を表現する時に便宜的に作られた当て字が、いつしか標準音の中に正式に取り込まれたこともまれではなかった。このように、一つの意味に、いくつかの漢字が当てられているわけだが、その漢字のすべてが流通していたということではない。康熙時代に完成された韻書の集大成である『佩文韻府』<sup>24</sup>では、「𪗇」が独立した項目として取り上げられておらず、代わりに、「𪗇」の見出しの下に、「也通作𪗇」（注：𪗇字と同じ）と記してあるところから、「𪗇」は俗字、あるいは異体字としてしか認められていなかったようである。

さて、「𪗇」は、古代漢字「贛」で字音を擬していたことは前述したとおりだが、「贛」という字もそもそも「形声」を基に作られた造字だった。右下部に配置した「貢」はその音を表し、神霊の降ることを表す「夂」と、文身の美である「章」をツクリとして加えることで、「賜ふなり」を意味している<sup>25</sup>。「賜ふなり」の「贛」から「愚かなり」の「𪗇」へ至るまで、もっぱら字音のレベルでの置き入れであるため、意味の連続性がないことは言うまでもない。漢語文化圏では、方言が漢字を受容する過程において新しい字が作られ、漢字の世界と方言の世界両方とも表現の仕方が増えて、相互の世界を豊かにしたと積極的な面を評価すべきである。一方、方言における微妙な意味作用が新しい字に付与された結果、本義から別の意味が派生し、または差異化することも免れない。

ここまでで触れたように、「おろか」の意を表す幾通りもの漢字の中から、翁鬧は「𪗇」を選んで、さらに「ゴン」と自らルビをふっていた。また、この読み方は日本語によるものではなく、台湾語読みに従って記したことも前述したとおりである<sup>26</sup>。方言の書記法は既成の漢字を「あて

字」<sup>ゴシ</sup>として取り入れることではじめて形作られるが、さきの「鱻」という漢字がそうであるように、受容されるたびに、その漢字の元来の意味が遊離してゆくこともありうる。これがさらに日本語にされる時、「鱻」といった難解な漢字が使われると、振り仮名とともにその音声にのみ関心が促され、漢字自体は意味内容を捨象した一種の音訳にしか役立たない。植民地台湾を背景としたこの作品は、日本語が創作言語であるため、文化と言語の相違を超えるためにそれなりの工夫が施されている。しかし、逆にいえば、日本語で表現された植民地の現実は、「台湾」という場所を暗示するこれらの単語、つまり記号を借りることでは、表現できなかつたともいえよう。特に、台湾語読みで付けたルビは、漢字の字面とおりの理解を拒み、台湾語音で「よむ」ことを強制する点において、土着性を示す記号としていつそう目立っており、テキストの中で異化作用をもたらしているのである。

作品に点在する台湾語の表記は恣意的に成されているように見えるが、実際、この作品が発表された時代より遡って30年ほど前に、台湾語の研究がすでに支配者によってある程度整備されていたことを忘れてはならず、翁鬧の作品に先行するこれらの研究が彼の表記の仕方に制限をあたえることも想像がつくだろう。台湾統治の初期、「言語不通」を解消すべく模索した台湾語の研究は、「五十音字ヲ用イテ、比較的容易ニ発音ヲ表ハシ得ル」<sup>27</sup>廈門語音を採用するほか、かな表記も日本人向けに考案したものである。1901年に総督府学務課から出版された『訂正台湾十五音字母詳解』がその濫觴であり、同書の中で、本島人の発音をそのまま書き取るというそれまでの方式を一掃し、話者の少ない廈門語をあえて標準の「台湾語」とした。表記法についてのもっとも顕著な変化は、それまでn音尾が「ン」、ng音尾が「グ」となっていたものが、同書ではそれぞれ「ヌ」、「ン」となっている<sup>28</sup>。翁鬧の台湾語音表記をテキストから抉り出してみると、nやng音尾のついている語彙は肉丸、<sup>バアワヌ</sup>獅陣、<sup>サイチン</sup>牲礼<sup>セヌレエ</sup>の三つがあり、それぞれの発音は現在の標音の仕方ですと [bah uan] [sai cin] [seng le] となる<sup>29</sup>。同じくn音尾の「丸」や「陣」に「ヌ」も「ン」も用いて、ng音尾の「牲」には「ヌ」を用いたところから、台湾語辞書のように厳密に使い分けていないことがわかるが、鼻音の表記に「ヌ」や「ン」であてているところには日本人による台湾語表記法を踏まえている。翁鬧の師範学校出という学歴と5年間の教師の経歴を重ねあわせると、日本語、およびそれを介さなければ得られない近代的な知を台湾人に伝授する身である翁鬧にとって、「日台/台日辞書」は身近の工具書であったはずだ。台湾語辞書に関して翁鬧自身が如何に不勉強でも、総督府によって「創造」された台湾語を鵜呑みにして、そのような「タイワンゴ」及び表記法を再生産していく公的あるいは私的なテキストが彼のまわりにある。なので、強いといえば、翁鬧の作中の台湾語でさえ、あらかじめ制約されたものである。nやng音尾の表記を規則とおりに従わず、いい加減にあてているのは、おそらく台湾語を母語とする者の自分勝手が原因であろう。つまり、台湾語話者である翁鬧にとっての母語の表現は、語学の勉強を通じてしか習得できない日本語と違って、既に身についたものをどうやって文字媒体に載せるかということだから、語学的に正しく台湾語を再現するのではなく、日本語で書く台湾語はそうであろうと、転倒した台湾語を記したのだ。



「臆爺さん」には、台湾語の発音や意味の表現の仕方が幾通りも存在している。ここで日本語は、台湾語の語彙や発音を表記するための手段であり、一つの方眼であるかもしれない。翁闢の作品で提示されているのは、台湾の言語および文化はそもそも日本とは異質であり、それゆえ異質のままの台湾語で表現しなければならないという差異の認識である。台湾語と日本語が堪能な彼にとっては、常に二重の自己意識と、二重の起点をもつわけで、その組み合わせも、一種の越境と言ってもいいだろう。

翁闢の作品がすべて日本語で書かれていることが象徴するように、彼は内部に「ニッポン」を抱え、「ニッポン」は必ずしも他者ではなかった。一方、作品の中に台湾語を重要な要素として公然と掲げていた。しかし、このことはかえって日本語の中に台湾語を周縁化させてしまうことにもなった。中央文壇の懸賞創作に応募した「臆爺さん」は、台湾にあるらしき風物の点在や台湾語の読み方を振り仮名で示すことで、地域を特定していながら、台湾語の地域的性格が創作言語である日本語によって隠蔽されている。たとえば、題名の「臆爺さん」は、台湾語のシンタックスで「バカじいさん／バカ正直者」を意味しているが、「臆」という字は台湾語の発音に従って「ゴン」とあえて振り仮名を付けている。しかし、それも台湾語を母語とする者が暗黙の中で理解するものであり、「愚か」とのみ解釈した康熙字典をはじめとする主要辞書からは、台湾語としての「臆」の完全な意味が取れず、小説の中でも主人公は特別に「バカ」として描かれることはなかった。結局、「臆」（バカ／バカ正直）という字の意味は、漢字に内包され、その意味が明かされることなく、日本語テキストの中で隠蔽されてしまっているのである。

日本語で書かれることによって、台湾人の文芸創作は閉鎖的かつ排他的なネイティヴィズムの範疇にとどまることなく、内地の中央文壇で公知されることが可能となった。翁闢による日本語の農村物が、1930年代日本の郷土文学のディスクールに参入したことは評価すべきであろう。しかし、日本語で枠付けしたこの小説の中で、登場人物が台湾語の代わりに日本語圏の方言を操っているとの構造からみると、日本語とは別個の起源を持つ「台湾語」が、ここで日本語の下位区分である「台湾方言」のように仕立てられたとも言えよう。

### 3. 「臆爺さん」の写実と非写実

台湾農村の現実を反映した点で、写実的な小説と呼べる「臆爺さん」は、（広い意味での）台湾語話者であるはずの主人公に、日本語圏の方言を使わせることから見れば、非現実的とも呼べることは前述したとおりである。実際、「臆爺さん」で使われた方言は、地域の特定しがたい、しかしいわゆる「方言」だとは日本語読者から識別されうる類型化された田舎言葉だと思われる<sup>30</sup>。そもそも、台湾の農村を背景にしている小説であるから、借りてきた方言の地域性がどうであるか、その地域の方言にどれだけ忠実にするかは問題外のわけだが、地域の特定できないことから、単純な影響関係（その地域の方言を話す知人がいる等）の可能性は考えにくく、作者の意識的な戦略だと見なすべきであろう。少なくとも、翁闢には、この日本語小説のなかで、主人公が日本語圏の方言を話すほうが適切だと思われたのだろう。つまり、方言には「田舎臭さ」があるからだ。台湾農村の現実を台湾語で表現する代わりに、日本語で表現するためには、それなりの翻訳

の工夫が必要とされるのだ。しかし、言葉の次元から換骨奪胎された現実はまだ現実のままではいられず、小説のなかの台湾農民が日本語（標準語であれ方言であれ）を話す瞬間、それ自体がフィクショナルな存在に化してしまう。こういう事態は、翁鬧にも予想外の成り行きであるはずだ。

ここでもう一度、「鱸爺さん」のテキストに戻ろう。散文詩風に綴られた「わっしや」と自称する鱸爺の語りが、次のように小説の冒頭に置かれている。

六十五歳になつたらば  
草葉の蔭に隠れると  
支那の易者が云ひました。  
今年わっしや六十五  
そろそろ行かんばなりますまい。  
だが若し嘘であつたなら  
そなたにやつた五円の金は  
もちろん返して呉れるねと  
あの時わっしや訊きました。

(中略)

悲しいことにお前さん  
草葉の蔭に行く日まで  
持てつこなしよ女房を。  
支那の易者はさう云つて  
もう二円だけでしたなら  
良い方法を教へると  
真面目な顔になりました。  
わっしや勿論諦めました。  
あれから十年経ちました。  
今年わっしや六十五  
そろそろ行かんばなりますまい。

一見、散文詩のように綴られたこの冒頭の詩行は、実際に声を出して詠んでみると、ほぼ七五という韻律を則っていることがわかる。日本語の詩歌の韻律に則りながら、おどけた口語が詩歌の文学性からの逸脱を誘っている。鱸爺の直接の語りとして記されたこの冒頭の詩行は、あたかもその背後に役者が潜んででもいるかのように、一田舎者の語りぶりを表情や身振り豊かに模写している。「そろそろ行かんばなりますまい」、「今年わっしや六十五」の繰り返し、リズムを強め、音声そのものを知覚させることで、詩行全体が身振りを伴った朗読として現れている。叙述

の形態を持ちながら、演劇のセリフの印象をも与えている。冒頭の詩に引き続き、「鬮爺さんは先刻から板の長椅子に腰を掛け、火の消えた長い煙管を銜へたまゝ、凝然と考へ込んでゐた」と、三人称で鬮爺を指し示す物語外の語り手によって、物語が語られていき、この全知的な語り手の姿勢は最後まで維持されている。全体的に全知的な語り手によって構成されたこの作品では、わざわざ登場人物の鬮爺を自ら「わっしや」の一人称で語らせる必要性がないはずである。冒頭のように、登場人物がその役割に相応しいニュアンスを帯びながら自分のことを観客に対して饒舌に語るというのは、演劇という特殊な表現形式に見られる常套手段であり、その形式の制限を克服するための技法でもある。それによって、鬮爺の個性を表情豊かに前面に押し出し、作者が演劇脚本の語りにも習熟しているふしを見せている。実際、同年8月に発表された小説「残雪」において、貧窮にあえぎながら劇団の演出に励んでいる植民地青年の姿が描かれているが、その内省的な語り口は作者の翁鬧自身を思わせ、彼が文筆活動以外にも演劇に熱中したり、実際に参加したりした可能性を仄めかしているのである。

翁鬧のそれまでの作品と照らし合わせてみると、「東京郊外浪人街」、「歌時計」ではそれぞれ一人称の「ぼく」で語っているのに対して、「鬮爺さん」の一篇は初めて三人称小説として組み立てた物語である。実体験に基づくのであろうと思いき一人称の物語とは違って、三人称の人物について何か語ろうとする時に、その人物になりきらなければ、語りがつまづく。他者の口真似や演技と意識された言説によって、経験の欠乏に由来する語るべき内部の空虚が埋められる。生き生きとした会話も、作者という似而非役者がその場その場の役割を演じきろうとする努力だと認めるべきであろう。冒頭の芝居がかりの散文詩は、演劇の側面を示しているほか、最も重要なのは、これによって、作者が三人称である人物の固有の体験を言語化することに成功したことである。その意味で、「鬮爺さん」の冒頭の散文詩は、この作品に限って先頭をリードするだけでなく、その後の「羅漢脚」「ルイ婆さん」の三人称小説の導入部となっていることも認められるだろう。

さて、小説の冒頭に支那の易者が告げた「六十五歳になつたらば草葉の蔭に隠れる」という予言は、結局、鬮爺が六十六歳となった小説の結末で外れることとなった予言である。だがいずれにせよ「死」という要素は、まさに小説の最初から最後まで貫かれた重要なテーマであり、作品の世界は死に向かっていく鬮爺の時空で展開された物語とさえいえるのである。ただし、自分の死を予告された鬮爺は、「死」についてどう受け止めているのかが文面でははっきりしていない。ストーリーのかなり前部における父親の命日のために豚肉など「立派な供養物」を用意する逸話から、親族の死に関する記憶の存在を暗示しておきながら、鮮烈な「死」に読者がはじめて出くわすのは、鬮爺が六十六歳になってストーリーも終わりに近づこうとしているところだった。

或る日、爺さんがさうやつて山を下りてくると、道ばたに行き倒れてゐる人間を見た。それは爺さんには知つた顔であつた。隣の竹筍藪の牛母グウボオだつた。彼は此の山の上へ、毎日豚の糞を買ひに来るのだ。糞のは入つた籠が二つ道の上へ投げ出されてゐた。「村人はかうして死んで行くのだ。」と爺さんは思つた。家へ帰つてから牛母の家人に告げ、それから金媪さ

んに語るのたつた (ママ)。

「場所もあるべえに、牛の墓の側だよ。片足をひ担棒さ引つ掛け、片手で籠つかんで、草の蔭さ顔埋めてたぞ。」

爺さんは草鞋を脱ぎながら続けるのである。

「顔起きてみたらおめえ、口と鼻からどす黒い血があぶくのやうに出てたぞ。おら始めて涙出たで。」

「六十五歳になつたらば／草葉の蔭に隠れる」との冒頭の易者の予言を思い出すと、最後に未だ生きている爺爺が「草の蔭さ顔埋めてた」隣人の牛母に遭遇することは、なんとという皮肉だろう。デタラメの予言から始まった爺爺の物語は、ここで物語自体の荒唐無稽さを露呈する。爺爺は他人の死体に遭遇する瞬間、自分の生の滑稽さに気づかされ、「始めて涙出た」のだろう。死の予言と死ななかつた現実、生きている爺爺と他人の死体、真実／予言を前言否定のようにひっくり返し、そして、対立項のような相反した要素をあえて並置することで、一つの錯誤を生きる一小人物のカリカチュアを形成している。爺爺が六十六歳まで生き抜いた時点において、すでに最初の予言は戯画化されているが、当の予言が外れて違ったところに当たるように、他人の死体に対面する「生きている自己」がここで差異化され、爺爺自身に対するアイロニーにもなっているのだ。

道端の死体を見て、「村人はかうして死んで行くのだ」というのが、爺爺の「死」に対する唯一の語りだった。そもそも間接話法で表しても差し支えないこの語りは、わざわざカッコをつけて主役の爺爺が発する「セリフ」であることを強調している。自分の死を、村人の運命の一部として理解している爺爺は、翌朝も「また籠を肩にし」死体のあつた場所を通り過ぎて、山を登っていった。このように集合的に積み重ねられた他者の死を通してのみ自分の死が類推できるように、「生」もまた一つの集合体である「暮らし」として具現されていた。「朝から晩まで同じ狭い土地を掘り返」し、「土を粉に砕いてみたりしてゐる中に日が暮れる。夜が来る」というように、昼夜の交代しか変化のない単調な日々が爺爺の人生そのものになっている。そして、爺爺だけでなく、「一台のトロツコが空のまゝ通りすぎていった」との一句が見事に具象化しているように、「トロツコ」と換喩された村人はあたかも内実の空虚な、個性も生気もない無機質に近い存在でしかない。「地平線のあたりまで」延びていく水田のように、または「平板な鉛色の曠野」のように、とてつもなく広い曠野の表象は、村、および村人の運命を定める大きな存在である。爺爺の死の予言に内包されたこの物語では、村に点在する死の影と死そのものが、予言に呼応して予言の実現へと増幅していく。爺爺は貧しい村の運命そのものの一部であり、その運命をミクロ的に具現化しているのである。

「死」の予期から、予期せぬ「生」へと展開していたにもかかわらず、そこには生死さえ否応なく支配しようとする抑圧が存在している。このように、主体を現実・運命の一部であるように描くのは、自然主義以降の文学作品に共通しているところだが、「爺爺さん」はこれとは別の局面を見せている。

星月夜だった。白い雲が空を覆ふてゐるので、地上の物は皆微睡んでゐるやうに見えた。埤圳の橋へ差しかゝつたときだ。爺さんは堰を越えて落ちる奔流の轟きに何時しか耳を傾けてゐた。その時何やら銀光が頭の上から左の方へ一直線に迂り落ちるのを感じた。それが地球の底へ消えて行く瞬間に、爺さんはまざまざとその正体を見た。月だった。頭を上げて見たが月が失くなつてゐた。急に暗くなつた。すると次の瞬間にはどの星もどの星も動き出した。するとどうだらう、今度は爺さんの立つてゐる又地が揺れ出した。と思つたら恐るべき速力で沈みはじめた。爺さんは思はず両手で顔を掩ふたが、併し心は穏かだった。顔には決心の色が浮んだ。と同時に不可思議な知恵が爺さんの心を掠めた。足が地球から離れかゝつた。爺さんは足掻いた。生命が揺ぎ出した。最後だ！だが生きたい！爺さんは本能的に反抗した。地球に死嘔み付いた——苦しさの絶頂で爺さんは眼を醒ました。

内面の光景が直接表現されず、生活的困窮のみ表面に現れるこの小説であるから、この不可思議な場面が余計に興味をそそるものになる。引用文のすぐ前は、土地公廟で眼が治ることを祈るくだりだった。結局、それも夢の中の出来事だと後にわかるのだが、月の沈没、つまり光明の喪失は、視力喪失への恐怖に呼応しているように見える。一方、すべり落ちる月や動き出す星、および揺れ動いて沈みかける大地のビジョンは、その迫真にみちたスケールの大きさによって、単なる恐怖の表象を超え、独自の幻想世界を展開しているのである。天体が狂い、大地が揺れ動くさまは、それまで台湾農村に対する現実的な描写から飛び出して、一躍、表現主義の域に足を踏み入れたかにみえる。月が一直線にすべり落ちた夜闇の中に、頼りになるのは星の光のみである。この光源は動きながら唯一の被写体である鰐爺を背後から照らす。その鰐爺のシルエットが、いかにグロテスクなものだったかは眼に浮かぶようだ。実際、「太陽は北回帰線に戻ってきては徐々に南洋へ歩み去り、暑さが消えたと思ふと、又戻つて来るのであつた」との記述や、引用文に出てきた「地球」など宇宙に対する認識は、明らかに「世界がどの位広いものであるかを想像することも出来ない」鰐爺の属性にはないものだった。これらの場面で、鰐爺という存在を外側から時に静観的に眺め、また時に、例えば引用文のように主導的に弄っている語り手がいるのである。全体的には、その語り手があえて鰐爺の村を宇宙規模の空間の中に位置づけることによって、村及び村人の存在をいっそう微塵のように映し出してはいるが、引用文では却って、鰐爺に視点を据え、天体を遠景にしている。

トラホーム（＝トラコーマ）は台湾のみならず、戦前日本の農村および都市部にも見られる病気である。清水勝嘉の研究によると、トラホームの蔓延の原因は不衛生な集団生活と貧困にあるとされているが、日本の流行は日清戦争以後のことだったという<sup>31</sup>。1925年の調査結果では、性病とトラホームが原因の失明は全体の1/3強を占めていることからわかるように、失明を未然に防止するために、トラホームは公衆衛生上の重要な疾患だった<sup>32</sup>。2つの数値を提示することで、この病気が内地・外地ともに如何に威勢を振るっていたかを見ていただこう。前述清水氏の研究では、1919年、予防法が施行される時期のトラホーム患者は約1000万人と推測されてい

る。そして、植民地の状況については、1936年の徴兵身体検査の結果によると、外地のトラホーム患者数が1,065人で全体の2.0%を占めていたという<sup>33</sup>。1919年に「トラホーム予防法」が公布され、それによると患者の治療が義務化される一方で、治療費用が市町村負担となり、公権力が積極的にこの病気に取り込む姿勢をみせている。しかし、「躑躅さん」を読むと、この法律の恩恵は台湾中部の農村に到底及ばないことがわかるのである。

村全体を覆う陰気な生活に縛られている上、さらに視力が奪われていくことは、この幽閉の圏域が村の大きさから躑躅の身のまわりまで狭まってくることを意味する。躑躅もいつかは腐れかけた屋根の藁の中に巣食う蛇のように、あるいは甕の底にくっつく蛞蝓のように、手で前方を探り、地面を這うものになってしまうのだろう。身体的な不自由が躑躅をいっそう不幸に追いやることは想像できるだろう。しかし、悪化していくトラホームは、躑躅の外的な不幸を強調するより、むしろ内面的な要素を表しているように思われる。視力の障害がもたらした外界との隔離は、却って内なる明晰な視覚を得ることにもなるからだ。前述したように、天体が揺れ動いた場面が一つの脱出願望を意味するのであれば、躑躅には自分が所在する世界／村を対象化するもう一つの超越的な視線を有していることがわかる。そのことは、「世界を棲家としている」英国人が「両手を差し延べて、天の一角を凝視める身振り」をしながら、禁酒の説教をしたのに感激して、それ以来酒杯から遠ざかってしまった躑躅のひそかな信仰にも現れている。禁酒によって、「容貌魁偉な」英国人が代理とする「神への道」は可視化されるからである。躑躅はこの内的な視線をかつてから欲求しており、支那の易者に占ってもらうのも、未来を先取りして「見よう」としたからではないだろうか。

冒頭の詩を含めて7つの部分に分けられたこの作品の流れに沿ってみれば、2の後半に外から村に来たやぶ医者に眼の手術をしてもらって、少しも直らなかったエピソードがある。3では、躑躅が同じ干魚屋で働く店員の「めっかち」に誘われて娼婦宿に行ったが、そこで相手にされず寝そびれた結果、「微かな痛みが瞼を襲って」「ちぐはぐな自分を其処に見出した」。4では、怪我人を装って物乞いする人たちを見かけたことと、例の夢の場面があった。5は年越しの準備の話だが、中には躑躅が庭の竹藪を潜り抜けてぶらつく間に眼に映じた村の風景を記した一段落がある。「壁の色は縋せたまゝ、軒は傾いたなりに放擲らかされて居た」広場が、子供たちでにぎやかだった過去を思い出す。

あれほど活々としてゐた人達もすつかりしがない暮しをしなければならなくなつたのだ。村人の誰も彼も牛馬のやうに働いてゐる。彼等の中には一人として、怠ける者も、生活以外のことを考へる者も、陰謀を企図む者も居ないのだ。それなのに、晴れやかな笑ひが彼等の顔から消えて行つた。ひしがれたやうな、いびつな面持ちで物を見、人と語るやうになつてしまつた。

ここでは、村の現在を映す目の奥には、「爺さんの若い時分」の村の過去を照射するもう一つの「眼」が同時に働いていることが見られ、今昔の対比から村人の行方を一つの運命のように抽象

化して捉えているのである。それまでは「随分と色んなことが起つては消え起つては消えした」と漠然としか考えてなかった自分の生は、ここにくると「何たか自分が是等の蝸牛や蛞蝓と少しも変らないものゝ様に思へて」「胸糞が悪くなつた」と変化している。そして、「金持ちが平常服に着替へる頃には、貧乏人の足は泥だらけになり、着物は垢染みてしまつてゐた。村中ではお正月らしいお正月を送るのは林保正くらゐのものであつた」と、面倒を見てくれている林保正についても批判的とまでは行かなくても、客観的に見ることができた。数々の経歴を経た後、鬻翁はもはや物事の成り行きに任せて、いつまでも従順でいられなくなったのだ。この変化はあえて叙述はされず、内面の「開眼」として捉えられている。村の運命の一部として村で生きられ、いつしか降りかかる死を漠然と予想していた鬻翁は、最後の部分になると、「畑で働くのを馬鹿らしく思」うようになり、「村人はかうして死んで行くのだ」とつぶやくまでに、村を対象化できるようになった。

読者との出会い頭に、作家は鬻翁の「語り」のような戯れ歌を示し、彼に自分の死を予告させているが、肝心の死がいつ降りかかってくるかわからないという茫漠とした思いが、作品には最後まで漂う。そもそも、それは易者から告げられた、頼りない予言であることや、死の予告不可能の本質から考えると、鬻翁の予告の有効性はかなり疑わしいものだとわかるはずなのだ。にもかかわらず、「そろそろ行かねばなりますまい」という主体的な表現によって、死に向かう構えをしている鬻翁の姿が描かれているのである。予測不可能な死を予告するという、物語冒頭の「不可能な予言」は、言葉の次元から矛盾が生じており、結果的に予言が外れる。ここで、デタラメな予言をまじめに受けとり、死を待ち構えている鬻翁の姿は滑稽に映し出され、そこにアイロニーが生じるのである。

こうした言葉のズレから生じるアイロニー、または意図されたり予想されたりしていたことを裏切るアイロニーは、翁闢の全作品を特徴づけていると思われる。「羅漢脚」（『台湾新文学』1巻1号、1935年12月）では未知の世界への冒険の旅が思いがけない怪我によって触発されたように、そして、「モダンの」とされていた「夜明け前の恋物語」（『台湾新文学』2巻2号、1937年1月）において、「ああ、もう僕を信ずるな」との矛盾に満ちた発言から見られるように。アイロニーである限り、そこで述べられていることの真偽、あるいは語り手が正気なのかどうかは定かではない。鬻翁の冒頭の語りや、「夜明け前の物語」における「ぼく」の延々とした自己弁明を、いずれも演技であると見なすなら、異なる題材のなかに潜められている翁闢の一貫した擬装を見破ることが可能となる。擬装された言説としてのアイロニーは、言葉の意味を表層から規定不能な状態に置くことで、その意味内容を限りなく増大させることを可能としている。相異なる題材の作品群にわたってその技法を意識的に利用した翁闢自身は、自分の主体を外側から容易に判断できるようなあらゆる判型から逃れようとし、絶対大の自由を確保しようとしたとでも言えないだろうか。そうすれば、「モダン文学」にせよ、「農民文学・農村文学」にせよ、翁闢という書き手、または彼の文学を一つの特定のカテゴリーに位置づけようとする努力は、彼の揶揄を招くほかなく、無駄に帰する羽目になるかもしれないのだ。

本稿の冒頭に述べたように、翁鬧は長い間もっぱら「モダン作家」とみなされてきた。この評価は、戦前作家劉捷、葉石濤らの証言を特権視する上に展開・構築されたものであり、作品論として一面的なものにとどまっていることを指摘しなければならない。ここでは、中央文壇の懸賞創作に執筆した作品「鱸爺さん」を中心に、翁鬧を読み直すことで、今まで十分に論じられなかった彼の側面を示してみた。小説「鱸爺さん」では、同時代の文壇の関心に呼応した方言の巧みな使用によって、一人の田舎の人物の形象が如実に浮き彫りにされている。モダンな作品と評価された「夜明け前の恋物語」の狂人じみたモノローグも流暢な日本語で綴られ、日本語を母語としない人間による作品とは思わせない。農村の題材であれ、都会の題材であれ、彼が一日本語作家として優れた書き手であることを評価したい。文学を志して東京へ飛び出した翁鬧は、日本語作家としての評価を期待しながら終生日本語で創作活動を続けた。そして、優れた作品を残すことで、自らの日本語作家としての実力を証明したのである。

---

## 注

- 1 「作者簡介」『光復前臺灣文学全集 6』（台北、遠景、1979年7月）。張良澤「關於翁鬧」（『台湾文藝』95期、1985年7月）175頁より重引用。似たような人物像は、同『台湾文藝』95期の同時代作家の思い出の中に頻出している。
- 2 私見では、最初に翁鬧をモダニストと評価したのは同じく植民地作家（ジャーナリスト）であった劉捷である。劉捷が翁鬧を「純文学新感覚派の作家」（「幻影之人——翁鬧」『台湾文藝』95期、1985年7月）と評価して以来、翁鬧についての言及や研究はモダニストという解釈の中で進められてきた。
- 3 同註1。
- 4 楊逸舟「憶夭折的俊才翁鬧」（『台湾文芸』95期、1985年7月）169頁。日本語訳は引用者による。
- 5 葉石濤『台湾文学史綱』（高雄、文学界雜誌社、1996年9月）53頁。
- 6 古継堂「日坵時代台湾小説發展綜述」（『台湾小説發展史』文史哲出版社、1988年10月）。
- 7 劉捷前掲文。日本語訳は引用者による。
- 8 同上。
- 9 中島利郎・河原功編『日本統治期台湾文学台湾人作家作品集 第5巻』緑蔭書房、1999年7月。
- 10 『伍人報』9-11号（1930年8月16日-9月1日）。陳淑容『一九三〇年代郷土文学・台湾話文論争及其余波』（台南、台南師範学院郷土文化研究所修士論文、2001年）より重引用。
- 11 同上。
- 12 郷土文学論争については、陳淑容氏の研究を援用している。
- 13 山田清三郎『近代日本農民文学史』（理論社、1976年）98-101頁。なお、農民芸術連盟の犬田卯も、この時期の「ナップ農民文学」はハリコフの提案に刺戟されるところが大きかったと述べている（犬田卯『日本農民文学史』農山漁村文化協会、1958年、123頁）。日本における農民文学は、本稿で扱っている1930年代の前史として、犬田卯の「農民文芸会」とプロレタリア文学運動の主流である「プロレタリア芸術連盟」の間の対立や、党の方針に反対する芸術家たちのプロレタリア芸術連盟からの脱退と彼らによる「労農芸術家連盟」の結成などの動きがあり、それぞれが弾圧で潰滅するまで平行線のように展開した。翁鬧の日本の農民文学の流れにおける位置づけは、さらに詳しい論考が必要であるが、ここでは1930年代に入って農村に対する同時代的な関心があったことを示すにとどめたい。
- 14 橋川文三『日本浪漫派批判序説』（講談社、1998年6月）80頁。
- 15 東条操「方言研究史」『方言と方言学』（木水社、1949年）174頁。
- 16 「編輯後記」『台湾文芸』2巻7号、1935年7月。
- 17 『文藝』3巻6月号（改造社、1935年6月）。



- 
- 18 安田敏朗『〈国語〉と〈方言〉のあいだ——言語構築の政治学』(人文書院、1999年5月)16頁より重引用。
  - 19 奥野健男『文学における原風景』(集英社、1972年7月)。
  - 20 「檳榔」は、語音を忠実に表せば「檳榔」と示すはずだが、ここは誤植でないとするれば、漢字の表意的な機能を借りて、意味の取り易い「榔」の字を意識的に使って、字音を捨象したと考えられる。ルビをつけなかったのも、それが原因であろう。つまり、漢字だけで意味が掴めればよいことで、音を追求しなかったからだろうか。
  - 21 『康熙字典』(北京、国際文化出版、1993年)。
  - 22 『広韻』(北京、国際文化出版、1993年)。読み方は『新修康熙字典』(台北、啓業書局、1981年)の注釈に従って記したものである。
  - 23 『日本語の歴史2 文字とのめぐり合い』(平凡社、2007年1月)。
  - 24 『佩文韻府』(上海、上海古籍書店、1983年)。
  - 25 白川静『新訂字統』(平凡社、2004年12月)。
  - 26 念のため、日本語の読み方を『広漢和辞典』(諸橋轍次他著、大修館書店、1982年3月初版3刷)、『大漢和辞典』(諸橋轍次、大修館書店、1955年11月初版、2001年10月修訂2版6刷)に求めると、「①タウ②チヨウ・チュ③コウ・ク(『広漢和辞典』はコウ・ク)④カン・コン」となっている。「ゴン」の読み方は、日本語にないことが確認できよう。
  - 27 『日台大辞典』凡例、1頁。
  - 28 富田哲「日本統治時代初期の台湾総督府による『台湾語』の創出」『国際開発研究フォーラム』11号(名古屋大学大学院国際開発研究科、1999年3月)160頁。
  - 29 ここの発音表記は、台湾教育部が1998年に公告の「台湾閩南語音標系統」にしたがって記したものである。
  - 30 唯一確認できるのは、父親に対する「ちゃん」という呼び方は、千葉県印旛郡に特有の表現である(佐藤亮一『標準語引き 日本方言辞典』小学館、2004年12月)。それ以外の方言の使用は、例えば「おめえら知つてるだぶ」(福島、東北)、「さつさと死んだがよかぶ」(北海道積丹半島)、「何んぼ生命が延びたつて血液がきれいになつたつて、食へねえものは食へねえんでな」(東北、新潟、栃木、埼玉県川越……)などから見えるように、地域を特定していないことがわかる。
  - 31 清水勝嘉『昭和戦前期日本公衆衛生史』(不二出版、1997年7月2版)365頁。
  - 32 同上書391頁。
  - 33 同上書、365、379頁。