

## 論 説

## 現代台湾文学における台湾語エクリチュールの日本語翻訳に関する比較検討

倉本 知明

はじめに

第1節 台湾における中国語小説と台湾語エクリチュール

第2節 不可視された台湾語エクリチュール翻訳

第3節 べらんめえ口調としての郷土文学文体

第4節 方言表現をめぐる挑戦と葛藤

おわりに

(要約)

成立当初から複数の言語で書かれてきた台湾文学において、台湾語は常に重要な位置を占めてきた。本論文では、台湾における中国語文学が台湾語エクリチュールをどのように運用してきたのかを整理した上で、日本の翻訳者がそれらをいかに解釈・翻訳してきたのかを考察する。中国語と台湾語のハイブリットな文体である郷土文学文体は、当初日本において中央の方言ともいえるべらんめえ口調に翻訳されてきたが、それは日本語訳における台湾語の階級イメージを生み出してきた。しかし、台湾語が義務教育に組み込まれ、台湾文学における多言語創作が進んだ2000年代以降、郷土文学文体は地域的な差異を表す方言として訳されるケースが増えていく。文体即ち政治といった台湾文学において、本土文化の象徴的存在でもあった台湾語エクリチュールをめぐる日本語訳は、翻訳の等価性を揺るがすと同時に、翻訳テキストにおける新たな日本語表現を生み出す触媒にもなっている。

はじめに

本論文では台湾文学における台湾語エクリチュールの日本語訳をその分析対象としているが、その前提としてまず台湾語とは何かを定義しておきたい。近代以降、日本語と中国語という二つの「国語」を経験した台湾は、元来中国大陸からの移民と原住民族が交じり合う社会であったことも相まって、複雑な多言語社会を社会を形成してきた。閩南人、客家人、原住民、外省人を中心とした四大エスニックグループに加え、現在では東南アジア移民とその子弟が加わった五大エスニックグループが形成されつつあるが、共通語として使われている中国語を除けば、人口の7割以上を占める閩南人の話す閩南語が多数の台湾人にとっての母語となっている<sup>1</sup>。言語学において閩南語は漢語の下位言語に属し、さらに泉州方言と漳州方言といった下位分類に分かれるが、基本的に中国語との意思疎通は困難である。また、本来中国福建省で広く使われていた言語であるために、同じく福建省からの移民が多かった東南アジア全域に居住する華人たちの間でも母語として使用されるなど、後述する馬華文学などにも部分的に登場する。

多くの台湾人が母語として使用してきた歴史的な背景から、台湾では従来閩南語は「台語（台湾語）」と呼ばれることが多かったが、こうした呼称は多言語社会の構築が標榜されるようになった1990年代以降は、閩南語を母語としないエスニックグループから「閩南（福佬）ショービニズム」との批判を招いてきた。現在では特に他の郷土言語と比較する際には主に閩南語の呼称が使用されているが、とりわけ注釈をつけない場合、本論文では日台両国で一般的に使用されてい

る台湾語の名称を使用する。

次に分析の範囲について、本論では台湾の中国語文学における台湾語エクリチュールとその日本語翻訳に絞って考察を進める。その理由として、台湾ではこれまで様々な言語による創作が行われてきたが、現在までその多くが中国語による創作が中心であること、さらに日本で出版された台湾文学の多くが中国語文学の翻訳である点を考慮して、その対象を中国語文学において使用される台湾語のみに絞った。こうした背景から、今回は客家語や原住民諸言語及び台湾語小説の翻訳に関しても分析の対象外とする<sup>2</sup>。

台湾語の歴史・社会的位置づけに関しては、日台両国においてすでに多くの先行研究がある。日本語の研究では、1950年代からすでに王育徳による一連の台湾語研究が発表されているが、近年では二つの「国語」に翻弄された台湾の言語状況について分析した若林正丈の研究や、戦後の国語政策の下で台湾語がどのように位置づけられてきたのかについて分析を行った中川仁や菅野敦志の研究、さらに台湾語の文字規範化についての歴史的動きをまとめた林初梅の研究などがある<sup>3</sup>。台湾では母語文学の提唱や母語文字化の要求が主張されるようになった1980年代から研究がスタートしたが、台湾語の文字表記をめぐる考察に関しては、漢字と教会ローマ字を混交させた表記を主張した鄭良偉や漢字のみで創作を行うべきと主張した洪惟仁の本字考証の表記研究などが挙げられる<sup>4</sup>。台湾語の文学史的研究としては、その文体の複雑さやポストコロニアル性について言及した林央敏の研究に加えて、台湾の中国語文学に台湾語文学を包括した宋沢菜の研究などが挙げられる<sup>5</sup>。概説書としては、廖瑞銘や施俊州、楊允言などの研究があるが、これらは新文学運動を起点にこの百年来の台湾語近代文学について述べたものである<sup>6</sup>。これらの研究の多くは、被抑圧言語としての台湾語の歴史的展開を文学や教育など、分野を超えた観点から分析するものであるが、台湾語の歴史・社会的位置づけに関する研究は、台湾のナショナルアイデンティティの変容に付随する形でいまなお変化を続けている。

本論のテーマと深くかかわる台湾の中国語文学において使用される台湾語エクリチュールに注目した研究としては、台湾の郷土教育の変容を研究する林初梅や、郷土文学文体における台湾語使用の目的を考察した莊雅雯の研究がある<sup>7</sup>。しかし、すでに半世紀の歴史を経た日本における台湾文学の翻訳において、そこで議論されてきた作品がどのように日本語に翻訳されてきたのかといった研究はいまだなされていない。

以上の点を考慮した上で、本論では台湾における中国語小説がいかに台湾語を排除／包摂しながら現在の多言語文学へと発展してきたのか、その歴史的背景を先行研究を参考にしながら整理する。その上で、日本の翻訳者たちがそれらのテキストをいかに翻訳の過程で差異化してきたのか、各時代の特色をまとめながら分析を進めていく。

## 第1節 台湾における中国語小説と台湾語エクリチュール

台湾の中国語文学において、台湾語エクリチュールに大きな変化が訪れた時期は大きく分けて三つある。第一期が1920年代における新文学運動期、第二期が1960年代中期から1970年代後

半における郷土文学運動期、そして第三期が郷土言語教育が制度化された2000年代以降である。この三つの時期は、それぞれ既存のアイデンティティに大きな揺れが生じた変動期にあって、中国語文学作品における台湾語エクリチュールの表現方法に大きな変化が訪れた時期でもある。以下では、中国語文学における台湾語使用の変化を順を追って概観していく。

台湾における近代文学の萌芽は、1920年代における新文学運動にまで遡る。1920年代の台湾では、日本の近代教育と中国の言文一致運動の影響を受けた知識人らが、1923年に発刊された『台湾民報』を中心に、次々と中国白話文によって書かれた作品を紹介・創作していった。この時期に登場した中国語作家たちは、文学言語がいまだ確定されていない植民地台湾において、複数の言語を用いた実験的な創作を続けていた。日本語教育のように国家権力による制度化がなされていなかった台湾における中国白話文には、台湾語や日本語が交じり合った文体が多く、陳培豊はそれらを台湾で変容した植民地漢文が北京語風を装ったものであったと指摘している<sup>8</sup>。彼らはテキストにおける叙事部分を中国白話文で記述しながら、会話や叙事の一部を台湾話文、近代的な事象や事物には日本語をあてるなど、同時代の中国語白話文小説とは異なる方向に発展させていった。

新文学運動期に台湾で生まれた「一篇多語」による中国語小説は、1930年に黄石輝が論文「なぜ郷土文学を提唱しないのか」を発表したことを契機に、台湾白話文論争へと発展する。黄石輝、頼和らは、台湾の日常生活を描くにあたって、中国白話文や日本語で記述した際に生まれる齟齬を指摘して、台湾語を基礎とする台湾白話文の発展を主張したが、台湾白話文を主張することによって、中国新文学の社会的文脈から切り離されてしまうことに危惧を覚えた廖毓文、朱点人らがそれに反対した。しかし、台湾話文に反対した論者たちも、創作においては、叙事＝中国白話文／会話＝台湾話文といった分業体制からは完全には逃れられず、その陣営のいかに関わらず、「較緊較緊，姦恁娘」（蔡秋桐「理想郷」）や「做人無幾時」（朱点人「秋の便りに誘われて」）、あるいは「奥サン」や「烏沙帽（著者注：お歳暮の意）」（蔡秋桐「保正さん」）といったように、テキストには台湾語や日本語が幅広く使用されていた<sup>9</sup>。また先に引用した陳培豊は、新文学運動期の中国語小説における中国語と台湾語の分業体制について指摘しているが、現実には一見中国語に見える叙述文に関しても、訓読や文言音、そして白話音などを交えて書かれていた／読まれていた可能性もあったことを指摘しておきたい。

1930年代中盤に入ると、台湾文壇には楊逵や呂赫若、龍瑛宗など、日本語で創作活動を行う日本語作家たちが次々と登場していったが、彼らの日本語小説にも大量の台湾語が使用されていた。例えば、台湾語に仮名ルビで意味がふられている「褲仔」、「長衫」（張文環『閩雞』）や、「停仔脚」や「聘金」（龍瑛宗「パイヤのある街」）などの台湾語に日本語注釈をつけるなど、新文学運動期とは違った創作手法が採られていた<sup>10</sup>。植民地期における日本語作家たちの使用した台湾語の用例を調査した黄意雯は、台湾人作家がテキストに台湾語を使用していたことを日本語文学の台湾化と植民地体制への反抗であったと分析しているが、こうしたテキストのモザイク状態は、敗戦で日本語が「国語」の地位から引きずり降ろされるまで続いた<sup>11</sup>。

1946年10月、台湾では公共空間における日本語の使用が禁止、1951年7月には台湾語を含む

各種方言による教学も禁止され、各種メディアでも中国語による出版のみが許可されるようになると、中国語は唯一の創作言語といった特権的地位を獲得する。1950年代における反共郷愁文学から1960年代における現代文学までそのテーマの変遷はともあれ、戦後台湾における創作言語は長らく中国語による独占状態が続き、文学テキストからは「国語」にモザイク状態を作り出していた台湾語はテキストから一時的に排除されていった。

こうした状況に大きな変化が生じたのが、1970年代に中華民国の国連脱退など国際的孤立が高まりを見せた時期であった。中華民国の国際的な地位や中国としての正統性が揺らいだ時期に自らが寄って立つ郷土の再認識を迫られた作家たちは、1960年代に起こったモダニズム文学の潮流を引き継ぎながらも、台湾農村や下層民衆などを写實的に描く郷土文学へ傾倒していく。黄春明や王禎和、王拓や宋沢業など、1960年代中期から1970年代後半にかけて活躍した郷土文学作家たちは依然として中国語による創作を中心に活動してたが、新文学運動期の作家たちと同様に会話の一部に台湾語を使用することによって、台湾の現実をよりリアルに描こうとした。郷土文学作家たちによるこうしたエクリチュールについて、郷土言語教育について研究する林初梅は、王禎和「鹿港からきた男」に登場する「頭家」や「臭耳郎」といった台湾語を引用しながら、台湾的色彩を作品に加えるために、中国語の文章に台湾語をはめ込む「郷土文学文体」と呼ばれるその特殊な文体を指摘した<sup>12</sup>。台湾の地方社会や下層階級の人々を描く郷土文学の登場以降、モザイク状のエクリチュールである郷土文学文体は、台湾の中国語文学において広く使用されるてゆき、多くの台湾語話者の読者はこうした文体を通じて多くの会話を「自己翻訳」していったのだった。

1987年に戒厳令が解除されると、翌年12月には台湾国内のエスニックグループが共同で「母語を返せ」デモを行い、それまで抑圧されていた台湾語の文字規範化の運動や台湾語による現代詩創作が活発化していく<sup>13</sup>。1990年代に入ると、一部小・中学校のカリキュラムに郷土教育が追加され、2001年には郷土言語の学習が正規課目として台湾全土の義務教育に導入されるなど、台湾語教育の制度化は台湾語をそれまでの方言から郷土言語へと変えることで「台湾的」なものを肯定的に捉える風潮を生み出し、後に生まれる「天然独」世代を形成する契機の一因となっていった<sup>14</sup>。こうした社会制度の変化を受けて、2000年以降の中国語文学でも、呉明益（台湾語）や甘耀明（客家語）、シャマン・ラボガン（タオ語）など、中国語を主な叙事言語としながらも、郷土言語をテキスト内部にふんだんに使用した作家たちが現れる。また、2007年には台湾教育部がホームページ上に台湾語の「正字」（推薦用字）を公表、さらに2008年には国立台湾文学館が主催する台湾文学奨に本土母語創作奨が設けられるなど、台湾語創作を奨励する公的制度が次々と打ち立てられていった。

例えば、激動の台湾史を一台の自転車にまつわる記憶から描いた呉明益の長編小説『自転車泥棒』（2015年）でも、「偷堤（thau-theh）」、「啞口（é-káu）」のように台湾語にローマ字の発音がふられる手法が採られたが、そこには台湾語創作をめぐる急激な社会状況の変化が強く影響していた。新文学運動期に生まれ、郷土文学運動期に多用された台湾語の単語を中国語の中に隠す創作手法と比べて、呉明益の手法はむしろ閲読の過程で台湾語（と他の言語）を中国語の叙事文章

から「掘り出す」作用を生み出している。こうした創作手法は、義務教育において郷土言語教育を受けて育った七年、八年級の若手作家たちの作品にも顕著な傾向となって表れている。台湾語を多用した楊富閔の短編小説「暝哪會這呢長（なぜ夜は明けないのか）」は、全国台湾文学賞創作小説賞で最優秀賞を受賞、2017年には『花甲男孩転大人（お花畑からきた少年）』としてテレビドラマ化もされて人気を博した。また、台湾の怪異や妖怪現象から台湾文化の再構築を提唱してきた瀟湘神は、琉球人の血を引く主人公が自らのアイデンティティに苦悩する長編小説『魔神仔：被牽走的巨人』（2021年）においてほぼ注釈を入れることなく台湾語を使用するなど、中国語文学において可視化された台湾語エクリチュールは、若い世代の作家たちにとってそれほどめづらしいものではなくってきている。

2018年には国家言語発展法が制定され、台湾国内すべての族群言語及び台湾手話の伝承、復興、発展が保障されることが謳われ、その言語的多様性はますます豊かになっていく傾向にあるが、こうした社会的風潮もまた台湾文学における台湾語エクリチュールの増加を促進している。しかし、行政院主計総処の統計調査によれば、現在日常的に中国語を使用する国民の割合は六割と台湾語を超え、特に人口の半数が集中する北部ではその比率は八割を超えるなど、若い世代の間では中国語の母語化も起こっている<sup>15</sup>。こうした中、若い世代の作家たちが描く中国語文学において、台湾語は日常的に使用される母語というよりもむしろ台湾の過去を表象したり、他者との親密さを示す記号へと変わっており、台湾語を理解できる読者は、新文学運動期や郷土文学期と比べて大きく減少していることも指摘しておきたい。

新文学運動期に登場した中国語と台湾語の分業体制による創作は、光復にともなう中国語の国語化政策によって一時退場を余儀なくされたが、1970年代前後には郷土文学文体と呼ばれるモザイク状のエクリチュールとして再び脚光を浴び、1980年代以降は台湾語文学との相互影響の下で中国語創作の一つの規範を作り出していった。2000年代以降に台湾語が郷土言語として公教育に取り込まれていくと、台湾語だけに止まらず、客家語や原住民族諸言語など郷土言語を積極的に使用する作家たちが現れはじめたが、こうした傾向は台湾語がすでに母語としての地位を失ってしまっている若年世代ほど強く、台湾語をテキストにおいて使用する意味合いも大きく変化している。

## 第2節 不可視された台湾語エクリチュール翻訳

赤松美和子によれば、1945年から1997年にかけて、日本国内で出版された台湾文学はおおよそ61冊に上り、1998年から2017年にかけては194冊が出版されている<sup>16</sup>。日本で出版された台湾文学に関して、赤松はその多くが台湾政府から公的助成金を受けてシリーズ化した作品であることを指摘しているが、2008年から2017年にかけて台湾文学の翻訳を手がけた訳者の66%が日本台湾学会員が占めるなど、研究者の割合が比較的高いことが分かる。日本で台湾の中国語文学が最初に翻訳されたのは1967年の梁学政『台湾少年の歌』で、台湾文学の日本語翻訳がはじまってからすでに半世紀以上の歳月が流れている。しかし、日本で翻訳出版されてきた台湾文学とは

基本的に台湾における中国語文学であって、作家たちのエスニシティに違いこそあれ、台湾語や客家語、原住民族諸言語のみで書かれた文学作品が日本訳されることは稀であった。前述したように、台湾では1950年代から1960年代にかけて中国語が唯一の創作言語であった時期を除き、テキストには中国語を中心に様々な言語が使用されてきたが、台湾文学研究者が主体となった日本の翻訳者たちは、これら作品に現れた台湾語をどのように翻訳してきたのか。

まず、日本で翻訳出版された台湾文学は、当然台湾国内の出版時期とは異なる。日本で台湾文学の翻訳が本格的にスタートしたのは、1971年の中華民国の国連脱退や翌年のニクソン大統領の訪中と日台国交断絶など、台湾が国際的な孤立を深めていた時期が起点となっている。この時期、陳紀澄『萩村の人びと』や陳若曦『北京のひとり者』、黄春明『さよなら・再見』など、バラエティに富んだ中国語作品が翻訳されているが、近代的な中国白話文による近代文学がスタートした時期はその半世紀前、1920年代における新文学運動期にまでさかのぼる<sup>17</sup>。

新文学運動期に書かれた中国語作品で日本語に翻訳されたものとしては、陳逸雄が翻訳した『台湾抗日小説選』（1988年）が挙げられる。同書には1920年代から1930年代にかけて活躍した7名の中国語作家たちの作品が収められているが、前述したように、中国語原文では、叙事部分に中国語を、会話や叙事に登場する固有名詞の一部に台湾語や日本語を使用する作品が多い。基本的に、陳は明らかに台湾語と分かる部分も叙事部分の中国語と区別することなく翻訳しているが、同時にテキストに頻繁に現れる台湾語にはルビをふった上で、分かりにくい箇所には特に訳者注をつけて補足するスタイルを採用している。

例えば、台湾話文作家として知られる蔡秋桐の短編小説「保正さん」（1931年）は、次のように翻訳されている。

這保正伯大家叫他做李サン、在未當保正之前、是一個流氓、停仔腳是他的宿舍、豬砵是他的眠牀、賭博是他的正業、打架是他的消遣、是無惡不作、像庄中有誰人偷創一隻豬也是一隻羊、他若不知便罷、不幸被他探知、就隨時走去報告大人、宛然是一個偵探<sup>18</sup>・

この保正さんは皆が李さんと呼んでいる人で、保正になる前はヤクザの流れ者で、停仔脚（陽光や雨をよけるための大きい軒下—訳者）を常宿にし、豚を切るのに使う<sup>まないた</sup>俎に寝て、本職はバクチ、娯楽は喧嘩、およそ悪事で彼が手を出さないものは何ひとつなかった。例えば村の誰かが豚か羊を密殺（税金逃れの手段—訳者）すると、彼が知らなければともかく、運悪く察知されると、すぐさま大人に報告して、やる事が密偵同然だった<sup>19</sup>。

文中に現れた「停仔脚」や「偷創」といった明らかにそれと分かる台湾語には発音ルビや文注をつけて説明されているが、それが果たして台湾語なのか中国語なのか、訳文だけを読む日本語読者には見分けがつかないようになっている。もっとも、中国白話文で書かれた原文においても、どこまでが中国語なのか判断がつきにくい部分もある。一見すると中国語に見える語彙においても、文言音や白話音、訓読などで読める台湾語の借用として使われていた可能性があって、その境界線ははっきりとしていない。そこで、陳はすべての台湾語にルビや注釈を入れるわけで

はなく、説明が不要と思われる台湾語に関しては中国語の叙事部分と同じ文体で翻訳している。

例えば、白話文論争において台湾語による創作に反対していた朱点人の短編小説「秋の便りに誘われて」(1936年)の一節は、次のように翻訳されている。

「沒有事情，回來做甚麼？」  
 「臺灣要開博覽會，伊敢（難道）不返來看？」  
 「那我不知道」  
 「唔，你不知影力（不知道嗎）？」<sup>20</sup>  
 「用事でもなければ帰ってこないでしょう」  
 「台湾で開催する博覧会を見に帰りませんか？」  
 「さあ、それは分かりませんね」  
 「ほう、あなたは知らないのですか」<sup>21</sup>

清朝時代に秀才であった斗北先生と佐々木巡査の会話であるが、「台湾人とさしてかわらないほど上手に台湾語を話す」佐々木巡査が使う日本語交じりの台湾語（「伊敢」、「不知影力」）は、日本語訳文においては完全にその痕跡を消している。陳の翻訳に見られるように、台湾文学に現れた台湾語エクリチュールは、原文においては登場人物の社会背景や言語機能を強調する意図をもって描かれながら、日本語訳文ではその存在自体が不可視化されたケースが多い。いまだ標準的な中国白話文が確立されていない当時の小説において、中国語と台湾語の境界は曖昧で、それぞれの作家が使用する台湾語の分量や使用方法にもムラがあり、これらを訳文においていちいち可視化することは技術的に困難な上に、いたずらに読者の混乱を生む可能性もあったためと推測される。また、陳のこうした翻訳方法は、台湾語の世界を中国語で記述する際に生まれる文化的異質性を、訳文において何とか表現しようとした結果であったともいえる。

台湾語の発音ルビを使うことでそれが台湾語であることを示しつつも、日本語読者の目にそれが不可視化される翻訳方法は、同じく1980年代に研文出版から出された「台湾現代小説選Ⅰ～Ⅳ」(1984年～1998年)において翻訳された作品にも踏襲されている。例えば、鄭清文の短編小説「三本足の馬」(1979年)で、訳者の中村ふじゑは台湾語の固有名詞にそれぞれ台湾語の発音ルビを打っているが、同じ言葉でも「外莊グアツン」のように戦後中国語が「国語」となった箇所ではわざわざ「外莊ワイツン」に言い換えるといった配慮を行っている。そのことは、1979年に出版された黄春明の中短編小説集『さよなら・再見』において、登場人物のエスニシティや時代背景に関わらず、固有名詞の発音ルビが一律中国語読みにされていた点と比較してみれば一目瞭然である。

他方、中村訳では台湾語が多用される会話文において、陳と同様にそれらを中国語の叙事文と特に区別せずに翻訳している。

「烏腳磨，白鼻狸，轉去，不要跟屎尾。」殿後的阿金大聲說・把手裡的陀螺猛打下去。  
 「我也有……」阿祥說・天氣很冷，說話時會冒出白煙・

「有甚麼？有蘭鳥？」阿成說・

「我也有干樂」

「甚麼干樂？自己刻的？比蘭核還小！」<sup>22</sup>

「おい、白鼻のタヌキ、帰れよ。金魚のうんこみたいに、ついてくるなよ」

しんがりの<sup>アキム</sup>阿金が大声で言うと、手にしたコマを勢いよくまわした。

「おれだって、もってるさ……」

阿祥はいった。厳しい寒さで、吐く息が白かった。

「なにをもってるんだい。チンボコかい？」

<sup>アシエン</sup>阿成がいった。

「おれだって、コマをもってるさ」

「どんなコマだい？ 自分でこさえたのか？ キンタマより小さいじゃねえか！」<sup>23</sup>

日本語訳文では、<sup>アキム</sup>「阿金」や<sup>アシエン</sup>「阿成」のような登場人物の名前には台湾語の発音ルビがふられているが、「轉去（帰れ）」、「屎尾（金魚のうんこ）」、「蘭鳥（チンボコ）」、「蘭核（キンタマ）」といった台湾語については、それが台湾語であるといったエクスキューズはなされず、日本語読者には戦後台湾で行われた言語転換が見え難くなってしまっている。こうした台湾語エクリチュールの不可視化は、同じく中村によって翻訳された黄春明の短編小説「放生」（1987年）においても踏襲されている。<sup>サイバツホー</sup>「西北雨」や<sup>キムカー</sup>「金足」のように、台湾語の固有名詞や人名に関しては、他の中国語（<sup>ランヤン</sup>「蘭陽平原」、<sup>ウーラオコン</sup>「武老坑溪河口」）とは違ったルビの振り方がされているが、台湾語の会話文に関してはそれが台湾語とは分からないように訳されている。

「咻——！」先用尖拔的聲音吆喝一聲：「鳥肉的——玉葉啊——虎、虎來了唷——！」

故意把方言同音的「雨」字叫成「虎」・

金足這一叫，不只鳥肉他們聽見，連再過去的竹圍也聽見了<sup>24</sup>・

「おーい」婆さんは、まず、鋭く一声叫んだ。

「<sup>オーバー</sup>鳥肉——、<sup>ギョクヒョ</sup>玉葉——、雨だよ——」

婆さんの叫び声は、鳥肉の家ばかりか、その向こう隣にまでとどいた<sup>25</sup>。

原文と比べてまず気が付くことは、「故意把方言同音的『雨』字叫成『虎』」の部分が訳されていない点である。台湾語の「雨」／「虎」といった同音異義語は、台湾語の分かる台湾人読者にはピンとくるかもしれないが、中国語と台湾語の区別がつかない日本語読者にとっては難解で、中村は当該部分を削ることで文章全体を読みやすくしている。

中国語に台湾語の単語を混じらせることで、会話部分が台湾語、あるいは台湾語を交えたハイブリッドな状態で行われていることを読者に印象付ける郷土文学文体は、標準語によって叙述され、台湾における台湾語のように全国規模の話者がいる「方言」を持たない日本語では表現しにくい部分でもあった。1980年代から1990年代に活躍した台湾文学の翻訳者たちは、まず中国語



に登場する台湾語に発音ルビをつけることで、テキストにおける台湾語エクリチュールを異質化していったが、そうした翻訳は台湾の言語的多様性と中国語／台湾語の区別のつかない日本語読者にとっては判別し難いものでもあった。中国語テキストに隠されるように挿入された台湾語エクリチュールは日本語の翻訳テキストにおいては、存在しながらも不可視化されるケースが多く、ときには中村訳に見るように翻訳者自身が台湾の言語事情に暗い読者たちのためにそれらを隠す役割を担っていた。

1920年代における新文学運動期の台湾語エクリチュールが「祖国」と宗主国の間で揺れ動く台湾人作家が郷土台湾を発見する契機であったとすれば、1960年代中期からはじまった郷土文学における郷土文学文体とは、台湾の現実へ回帰するといった重要な政治的イシューをその文体に埋め込こむことによって、「反共復国」という現実から乖離した当時の独裁政治へのアンチテーゼとしても機能していた。

中華文明の正統な継承者としての国民党政府の政治はあくまで失われた中国大陸を想定したもので、台湾に暮らす人々はそうした虚構性の中で生きざるを得なかったが、郷土文学及び台湾語エクリチュールはまさにそうした虚構を穿つ効果をもっていたのだ。しかし、当時いまだ端緒についたばかりの台湾文学の日本語翻訳は、原文におけるこうした強烈な政治性と正面から向き合うことをひとまず避けることによって、翻訳テキストにおける読みやすさを優先してきたのだ。

### 第3節 べらんめえ口調としての郷土文学文体

前述した黄春明の短編小説「放生」において、中村は「お前さんは、あたしがそんなにバカだと思ってるのかい。あたしゃね、ただ……」（57頁）のように、服役中の息子を待つ老いた金足婆さんキムカウにいわゆるべらんめえ口調を喋らせている。登場人物にこうした言葉を使わせることで、中村は金足婆さんら貧しい庶民の社会階級を暗示しているのだ。べらんめえ口調を使った翻訳方法キンア クイアは、同シリーズの一環として1984年に若林正丈に翻訳された宋沢菜の短編小説「笙仔と貴仔の物語ー打牛浦村」（1978年）にも登場している。陳や中村と同じように、若林は「思想枝」スーシウギや「童乩」タンキ、「花鼠仙」フウエツセンなど、直訳の難しい台湾語の固有名詞などが出た場合には台湾語の発音ルビをふった上で訳者注をつけているが、台湾語が多用されている会話部分にべらんめえ口調を使用することで、中国語の叙事部分とは違った特徴を出している。

#### 笙仔の妻子説

「嗨，憨查某，眼睛都放在你丈夫の口袋裡，這樣的梨仔瓜走遍全省買得到，不稀奇呀！

還加甚麼加？」商販説・又去翻尋著壞的梨瓜仔，找到一個壞的便把它放在上頭・

「不賣，不賣！」笙仔の妻子也不高興起來，大聲地説・

「伊娘，憨人！」<sup>26</sup>

笙仔の女房が口を出した。

「へっ、かあちゃんよ、とうちゃんの財布ばかり見てもらっちゃ困るぜ。こんな梨仔瓜は台湾じゅうどこでだって買えるぜ。めずらしくもねえ！　なんでこれ以上出せるもんか？」

「売らない、売らないよ！」

女房も頭にきて、わめいた。

「チェッ、バカめ」<sup>27</sup>

原文には「憨査某」、「梨仔瓜」、「伊娘・憨人」など、数多くの台湾語が使用されているが、若林はこれを「かあちゃん」、「～ねえ」、「～もんか」といったべらんめ口調に変換することで、狡猾な仲買商に搾取される農民たちの心情を躍動的に描いている。こうした翻訳法は、1999年からスタートした「新しい台湾の文学」の一環として出された短編小説集『鹿港からきた男』（2001年）にも度々登場している。郷土文学アンソロジーともいえる同作には、この時期を代表する4作家6作品が翻訳されているが、宋沢萊「腐敗」を除くすべての中国語原文には、会話部分を中心に数多くの台湾語が使用されている<sup>28</sup>。同シリーズにおける翻訳者たちはすべて台湾文学の研究者で、それぞれ台湾語による発音ルビを最小限に抑えた上で、登場人物たちの会話部分をべらんめえ口調にしている。

例えば、垂水千恵が翻訳した黄春明の中編小説「銅鑼」（1969年）において、銅鑼叩きの主人公である欽公や「亭仔脚」など一部の固有名詞にこそ台湾語の発音ルビをつけているが、それ以外の登場人物や地名に関してはほぼ中国語で統一している。作中で度々引用される台湾語の四字熟語や諺も中国語と区別せずに訳しているが、彼らの喋る言葉をべらんめえ口調に翻訳することで、それらが叙事部分の言語（国語／中国語）とは違った言葉であることが示唆されている<sup>29</sup>。この点に関して、郷土文学における中国語から台湾語へのコードスイッチングについて分析した莊雅雯は、「銅鑼」において台湾語へのコードスイッチングが行われた箇所が計173か所にもなると指摘した上で、作品に度々使用される台湾語には登場人物同士の距離感や彼らの社会階級、また郷土との関係性を示す重要なバロメーターとなっていると述べている<sup>30</sup>。

例えば、以下の文章は欽公がよろず屋のご主人にツケでたかろうとするシーンである。

「哇！老頭家，你們的茶真夠有意思・」他又哈一口說：「一定是武荖坑茶！」

老人笑著說「哪裡那麼好，自己的茶園採的啦・」

「咦？」他又瞎了一口：「你們的茶園在哪裡？」

（略）憨欽仔早就看到小櫥窗裡面的糕仔點心，肚子裡的饑腸轆轤作響・幾次想向老人賒帳，終究又縮回來・他想時機還沒成熟，所以他儘量想話題和老人閒聊・

「駛伊娘咧！」欽仔突然咒罵・在老人還來不及感到莫名其妙之前，又接著說：「前些天見了鬼・真倒楣！」

「是啊！・我聽人說了，說是在姓藍的菜園・」

「就是那鬼地方嘛」

「那個地方一向就不是好東西・」<sup>31</sup>

「やあ、ご主人。あんたんちのお茶は実にうまいねえ」と欽公はため息を吐いて見せた。

「こりゃ、<sup>ウーラオコン</sup>武老坑茶だろう」

「なーに、そんないいもんじゃないわい。うちの畑の茶さ」と老人は笑った。

「へーえ」欽公はまた一口啜った。「あんたんちの茶畑はどこにあるんだい？」

(中略) 欽公はガラスケースの中に菓子置いてあるのを目ざとく見つけて、腹の虫を鳴らした。何度も老人にツケを頼みたいと思ったが、踏ん切りがつかなかった。ツケのこず持ち出すにはまだ時機が早いと思い、何かと話題を見つけて話を続けた。

「コンチクショウ！」欽公は突然どなった。老人が変だなと思う前に、「この前幽霊を見ちまっよ。ホントついてないぜ」と続けた。

「聞いたよ。<sup>ラン</sup>藍さんちの畑じゃとなあ」

「そう、あのクソいまいましい場所さ」

「あの辺りはずっとおかしなところじゃからなあ」<sup>32</sup>

文中では「老頭家（ご主人）」、「糕仔（菓子）」「駛伊娘咧（コンチクショウ）」といった台湾語が使われているが、莊雅雯はこれを「老頭家」との距離を詰めて何とか「糕仔」を手に入れたい欽公の言語戦略だと述べる<sup>33</sup>。垂水の日本語訳では、台湾語部分にルビを打たない代わりに、若林訳と同じように会話文全体を「うまいねえ」、「見ちまってよ」といったべらんめえ口調に書き換えることで、読者が欽公に親しみをもてるように描き、同時に欽公らの社会階級を暗示している。欽公のべらんめえ口調は、王拓「金水嬸」（三木直大訳）において講の負担金を支払えずに難儀する小物売りの<sup>チンシュイ</sup>金水お婆さんの周囲の人々が話す「遠慮するこたあねえ」、「とっとと食べちまいな」（137頁）といった口調や、王禎和「鹿港からきた男」（池上貞子訳）において、牛車引きで耳の不自由な<sup>ワンフ</sup>万発が話す「うるせえ、おれは耳が聞こえないわけじゃねえんだ」（316頁）など、同アンソロジーに登場する人物たちに共通している。

だが、彼ら台湾の庶民たちはなぜそろいもそろって、べらんめえ口調を喋っているのか？ 近代日本の国語学を牽引した上田万年は、「標準語に就きて」において「帝国語の標準は、現今の東京に於いて、教育ある社会に普通に行はれて居ります言葉をいふのでございます」と述べ<sup>34</sup>、標準語が東京の言葉を中心に形成されていくべきだとしたが、中村桃子は標準語が生まれていく過程において「教育ある」「中流社会」から最初に排除された言葉が東京の下町や職人たちの言葉であったべらんめえ口調であったと指摘している<sup>35</sup>。その意味で、標準語イデオロギーの中で生まれた中央の方言ともいえるべらんめえ口調は、現代日本において標準語との差異を表現しながらも、同時に大多数の標準日本語話者が解釈なしで読解可能な「方言」といった特殊な性質を備えている<sup>36</sup>。国民の7割以上が母語としながらも、歴史的に「国語」になれなかった台湾語は、台湾人読者の多くが翻訳なしで読み取れる「方言」であるといった点において、日本語読者にとってのべらんめえ口調と重なる点がある。前述したように、社会の周縁や下層に生きる人々を描き出そうとしてきた郷土作家たちは、モザイク状のエクリチュールを採ることで中国語文学の枠組みを崩すことなく台湾社会の現実を描き出していった。しかし、台湾語に同等するような歴史的

に抑圧された全国規模の方言が存在しない日本では、翻訳者がそれらを中央の「教育ある」「中流社会」から零れ落ちたべらんめえ口調に翻訳することでその特殊な文体に対応してきたのだ。

一方、こうしたべらんめえ口調から距離を置いた作品もある。山口守によって翻訳された黄春明の短編小説「坊やの人形」（1968年）は、同アンソロジーでも台湾語のルビ使用が最も低く、また台湾語が混じった郷土文学文体もすべて標準語に近い方法で訳されるなど、意識的に標準語に近い言葉で翻訳されている。サンドイッチマンの仕事をして何とか糊口をしのごうとする坤樹が内心叔父に反発する次のシーン、「廢話？誰廢話？真氣人・大伯仔・大伯仔又怎麼樣？娘哩！」<sup>37</sup>を、山口は「バカなことだって？どっちがだ。頭に來るぜ。叔父だから何なんだ。くそ！」<sup>38</sup>と、「大叔仔」や「娘哩」といった台湾語をべらんめえ口調に変えることなく、標準的な日本語で翻訳している。もちろん、「あまり漢字を知らない」坤樹が流暢に中国語を話していたとは考えにくく、侯孝賢の映画版『坊やの人形』（1983年）でも、坤樹は一貫して台湾語を話している。確かにべらんめえ口調を登場人物に使わせることで、彼らが主流社会（中国語、都市、外省人）からは外れた周縁社会（台湾語、農村、本省人）に生きていることを表現することはできるが、台湾社会の周縁や下層に生きているのはなにも台湾語話者だけではなく、そこには外省人老兵や原住民族なども存在する。その点から見て、山口はべらんめえ口調を使うことで生まれる「分かりやすさ」を避けているように見える。

また、べらんめえ口調を使った特殊な翻訳としては、2015年に三須祐介によって翻訳された胡淑雯の長編小説『太陽の血は黒い』（2011年）がある。三須は高凌風が「台湾国語」（台湾語訛りの中国語）で歌う「冬のかがり火」の歌詞「想要説（縮）／口兒離開／想形容（濃）又不知（岐）怎麼形容（濃）最適當（死當）／總言之（岐）／一句話／我說（縮）不一樣」<sup>39</sup>を、「言いてえんだけど／口はなかなか聞かねえ／説明してえんだけど／どう言やいいかわらねえ／けっきょく／ひとこゝろで言えば／違ふとしか言えねえ」<sup>40</sup>というように、いわゆる「は行抜け現象」を使って訳している。しかし、登場人物が使用する台湾語に関しては、大部分を標準語で翻訳した上で、その一部を「前頭有路無？（この先に道はあるっすかね？）」、「好行麼（歩きやすいつすかね？）」<sup>41</sup>と、若者たちの間で広く使われている「ス体」を使うことで中国語文体との違いを表現している。

2000年代以降、台湾文学の日本語翻訳において階級的な差異を表すべらんめえ口調による翻訳は減少傾向を見せてゆき、仮に使われたとしても、三須の翻訳にみられように階級性を感じさせるような文体は避けられていった。台湾語エクリチュールはテキストにおける数ある言語のひとつとして相対化され、従来のように必ずしも下層階級や被抑圧者を象徴する言葉ではなくなっていった。こうした変化を受けて、台湾語エクリチュールをめぐる日本語訳も従来の階級的な差異から地域的な差異を表す日本各地の方言として翻訳されるケースが増えていくことになる。つまり、原文における台湾語エクリチュールのもつ意義が階級的な問題から徐々に「我々は何者なのか」といったアイデンティティの問題へと軸足を移していくなかで、翻訳者もまたその翻訳方法を軌道修正する必要に迫られたのであった。

#### 第4節 方言表現をめぐる挑戦と葛藤

台湾語エクリチュールに最初に方言翻訳があてられたのは、「新しい台湾の文学」シリーズとして2004年に藤井省三によって翻訳された李昂の長編小説『自伝の小説』(2000年)であった。藤井は叙事部分の一部固有名詞に台湾語ルビを打ちながら、物語で最も台湾語を多用する三叔父の言葉をいわゆる「老人語」として翻訳しているが、謝雪紅らが話す台湾語は標準語として処理しながら、一部の言葉には関西弁を当てている。例えば「あなた」／林順木が謝雪紅に向けて話す『伊説汝是千人騎、萬人幹的臭××』といった中国語と台湾語を混ぜた言葉は、「おまはんが何千人とオマンコした、って言ってるんだ」(108頁)と訳されている。藤井が「解説」でも述べているように、同作は「語り手による謝雪紅の伝記であり、謝雪紅と同郷で同世代であった三叔父を持つ『わたし』の回想から成り立」った多声法<sup>ポリフォニー</sup>小説であるが、その多声性は中国語に台湾語、日本語にロシア語など、国境を越えた複数の言語の描写によって深みを増している。

2000年以降における郷土言語の制度化と多言語エクリチュールの登場は、台湾語エクリチュールを従来のようなべらんめえ口調に象徴される階級的言語から地域的な差異を表す方言へと変えていったが、そこでは『自伝の小説』に見られるように、しばしば標準語に次いで露出の多い関西弁が使用されてきた。「台湾熱帯文学」シリーズとして2010年に出版された張貴興の長編小説『象の群れ』(1998年)と「台湾文学セレクション」シリーズとして2018年に出版された郭強生の長編小説『惑郷の人』(2012年)は、そうした関西弁を使った台湾語翻訳の一例である。

マレーシアのボルネオ島サラワクを舞台とした『象の群れ』において、訳者である松浦恆雄は福建からの移民三代目である施仕才の言葉をすべて関西弁で翻訳しているが、台湾語が元来清朝時代に福建からやって来た人々が使っていた言葉であることを考えれば、施仕才らが「台湾語」を話すことはおかしくない。共産党の反政府ゲリラである揚子江部隊のリーダー余家同が甥の施仕才に向かって話す次のシーン「人民黨正在全力爭取執政權，針對人民的共產思想扎根也如火如荼進行著需要很大一筆錢，這野地上的大番鵲都是我余家同的，我送你兩尾雄鬥魚吧？」<sup>42</sup>を、松浦は「人民黨はな、今、死に物狂いで政権争いしとる。人民にな、共產主義思想を植えつけなあかんね。野火が燃え広がるみたいにその思想を広げよう思たら、お金なんぼあっても足らへん。この野っばらにあるオオバンケン<sup>オオバンケン</sup>の巣はな、みんなこの余家同がもらう。お前にはな、オスのトウギョ二匹あげるさかいな」<sup>43</sup>と訳している。

しかし、原文を見れば分かるように、作者の張貴興は登場人物に台湾語や中国語、マレー語やイバン族語など様々な言語を話させているようにみせながら、テキストの記述はすべて中国語で統一している。馬華作家である張貴興の作品は、台湾本土の作家たちよりもむしろ「国語」による表記が徹底しているが、松浦は原文には書かれていない台湾語を翻訳文の中に想像することで、ボルネオの密林に潜む華人ゲリラたちの言葉に周縁性を付与している<sup>44</sup>。関西弁として翻訳された台湾語は、話者の社会階級を表すというよりもむしろ標準語によって想起される中心(中国／マレーシア)から外れた場所にいるといった空間的な差異を表す効果を生み出している。

郭強生の長編小説『惑郷の人』においても、テキストは中国語だけではなく、台湾語や日本語、

英語や外省訛りなど多言語による創作が行われているが、訳者の西村正男はテキストに現れた台湾語エクリチュールを松浦と同様に、関西弁として翻訳している。台湾東部の鎮に映画のロケ隊がやって来たシーン、「……啊你講啥米肖話又不是要做武俠片！……女主角一定要湯蘭花・你們平地人哪個比得上她漂亮！……楊麗花卡好了……伊是要做女主角還是男主角？……他奶奶的抗日，俺打了八年日本鬼子，看他們能拍出個啥名堂！」<sup>45</sup>の部分を、西村は次のように訳している。

……なにけったいなこと言うてんの。武俠映画を撮るんじゃないよ！……主役女優は絶対に湯蘭花〔一九五一、台湾原住民ツォウ族の女性歌手、女優〕じゃないと。お前ら平地人で彼女ほどきれいな女性なんてないんだから！……楊麗花〔一九四四、台湾の伝統演劇・歌仔戲の男役を演じた人気女優〕がええなあ……男役なん、女役なん？……何が抗日だ、わしは八年も日本の野郎と戦ったんだ。やつらにどんな映画が撮れるっていうんだ！<sup>46</sup>

台湾語に関西弁をあてた理由について、西村は台湾の言語的複雑さを述べた上で、自らの母語である関西弁で訳すことにしたと述べている<sup>47</sup>。なぜ関西弁でなければならなかったのかについて、西村は明確な理由を述べていないが、台湾語に関西弁に翻訳したことによってテキストに描かれた台湾語からは従来のような階級的な言語イメージが軽減されている。テレビメディアなどで標準語に次いで流通する機会が多い関西弁は、べらんめえ口調と同様に読者にとっては馴染み深い言葉である。しかし、日本語の役割語について研究する金水敏が述べるように、近世から現代にかけて繰り返し大衆メディアで描かれてきた関西弁は、冗談好きでありながら快樂や欲望の肯定と追及にいそむトリック・スター的なイメージが付与されてきた方言であって、テキストにおいて台湾語話者＝関西弁話者といったステレオタイプを生み出してしまう恐れも孕んでいる<sup>48</sup>。

方言が生み出すステレオタイプを使った翻訳としては、2021年に西田勝によって翻訳された黄春明の短編小説集『黄春明選集 溺死した老猫』が挙げられる。西田は一部作品における台湾語に広島尾道地方の方言に似た言葉を使用しているが、その理由を「農村を扱った作品については鄙びた感じを出した」かったからと述べている<sup>49</sup>。「鄙びた感じ」を話す尾道の言葉が同じく非中心的な台湾語と結びつくことで、日本語読者は台湾語の空間的な周縁性を理解することができるが、そこには尾道＝鄙びた田舎といった心象と同時に、台湾語が「鄙びた」田舎でのみ流通しているといった二重のステレオタイプが隠されている。台湾語翻訳に日本国内の方言を使用するといった叙述戦略は、従来中国語と縦の関係にあった台湾語の翻訳文を横並びの関係に換える効果を持っていたが、それは使用される方言に包摂されるステレオタイプを抱え込むリスクをもっていた。

台湾語エクリチュールを方言として翻訳しようと試みた作品としては、同じく2021年に倉本知明によって翻訳された呉明益の長編小説『眠りの航路』（2007年）がある。呉は台湾語を中心とした多言語エクリチュール小説を数多く発表しているが、同作においても台湾語はテキストで重要な役割を担っている<sup>50</sup>。テキストは郷土文学文体のように文章の一部を台湾語に組み入れる

のではなく、一部の文章全体を台湾語で記述するという創作手法を採っているが、倉本はテキストに現れた台湾語を瀬戸内方言に翻訳した上で、一部単語に台湾語の発音ルビを打つといった翻訳法を採っている<sup>51</sup>。

——米國的飛翹機佇時來？三郎問。

——不知・英子回答・

——對何位來？三郎問。

——伊邊啊・英子回答・

——米國佇天頂伊邊喔？三郎問・

——天頂伊邊是觀音媽住的所在，米國是佇海的伊邊，伊位是魔神仔在的所在，米國仔對海的伊位來・英子這樣回答・<sup>52</sup>

——<sup>ヒューゴ</sup>米國の<sup>ホエリンギ</sup>飛行機はいつ来るんじゃろ？三郎が尋ねた。

——<sup>ンツァイ</sup>知らん。英子が答えた。

——どっから来るんじゃろか？三郎が尋ねた。

——あっちじゃろ。英子が答えた。

——<sup>ヒューゴ</sup>米國つちゆうんは、空の向こう側にあるんか？三郎が聞いた。

——海の向こうは観音さまがおる場所じゃ。<sup>ヒューゴ</sup>米國は海のあっち側。あっち側はおばけがおる場所。<sup>ヒューゴ</sup>米國は、海の向こう側から来るんじゃろ。英子が答えた<sup>53</sup>。

冒頭の「米國的飛翹機佇時來」はすべて台湾語で書かれているが、倉本はこれを「<sup>ヒューゴ</sup>米國の<sup>ホエリンギ</sup>飛行機はいつ来るんじゃろ？」と瀬戸内地方の方言に直した上で、日本語として意味が通じる「<sup>ヒューゴ</sup>米國」や「<sup>ホエリンギ</sup>飛行機」といった単語にも台湾語の発音ルビをふっている。瀬戸内方言を翻訳にあてた理由として、倉本は西村と同様にそれが自身にとって表現範囲の広い「母語」であったと断った上で、関西弁などステレオタイプが浸透しているメジャーな方言ではないが、多くの標準語読者が「翻訳」なしで読み取れる方言であるためだったと主張する<sup>54</sup>。その上で、方言記述と台湾語ルビを組み合わせることについて、台湾語が中国語とはまったく異なる言語でありながら、台湾社会で広く共有可能な私的言語として流通している現状を示そうとしたのだと述べている。読者に理解可能な方言を使用しながら、ステレオタイプの方言イメージから脱却するために台湾語の発音ルビをふって日本語訳された方言を再異化するという倉本の翻訳は、テキストに現れた大量の台湾語エクリチュールをできるだけ日本語の訳文で可視化させようとする試みでもあった。倉本のこうした翻訳スタイルは、2022年に出版されたグラフィック・ノベル『台湾の少年』においても顕著に現れている<sup>55</sup>。

これとは逆に、テキストに現れる台湾語エクリチュールをできるだけ不可視化しようと試みたのが、2015年に天野健太郎によって翻訳された呉明益の短編小説集『步道橋の魔術師』(2011年)だった。天野は「作品からそこまで強い要請はなかった」として、原作に数多く使われている台湾語をあえて無視することで読みやすさを重視した翻訳を採っている。例えば『步道橋の魔術師』

で「ぼく」を罵る母さんの次の言葉、「憨囡仔予儂錢騙了了」は「この出来損ない！ 店の金使いやがって！」、「錢攏提去买無路用的米件還敢說」<sup>56</sup>は「店の金であんなゴミばかり買いやがって、どの口が言うか！」と、どちらも一般的な標準語で訳されている。さらに天野は「西裝店の臭乳呆」、「義棟修水電的小孩阿蓋仔」、「餛飩麵店の阿凱」といった登場人物を「古本屋の舌足らず」や「工務店のホラいち」、「ワンタン屋のカイ」と翻訳するなど、極力中国語や台湾語の発音ルビを使わないような工夫を施している。

しかし、2018年に出版された呉の長編小説『自転車泥棒』（2015年）では、一転してテキストに大量に配置された台湾語の「強い要請」に従っている。同作で八種類にも及ぶ多言語表現を用いた意図について、呉は「言語の本質にある魅力を感じ取って」<sup>57</sup>もらうためであったと述べているが、そこで最も多く使用されていたのが台湾語だった<sup>58</sup>。作品から出された「強い要請」を受け取った天野は、「孔明車」や「注射」など、必要と思われる単語に台湾語と中国語の発音ルビを付与したが、台湾語の文章に関しては、松浦や西村のような関西弁でも倉本のような瀬戸内方言に台湾語の発音ルビを加える方法でもなく、「轉去庄仔頭（村っこへ、帰れ）」、「緊轉去（げ早く）」（13頁）、「你愛我一世人像你全款逐日句（kiu）佇遮（tsia）？（オレにおんしみたいに、毎日ビクビクした人生を送れと言うんか?!）」（219頁）と、いわゆる創作方言を使用して対応している。

だが、原文と読み比べてみれば、天野が台湾語エクリチュールの多くをその訳文において不可視化していたことが分かる。

這個六十元的話，老師傅比阿布這一輩子見過的每一個人都還要頂真（ting-tsin）。老師傅跟他說，修腳踏車比賣腳踏車有意義十倍・

「因為合理來講（kóng），一台孔明車會使（ē-sái）騎五十冬，甚至閣較（koh-khah）久・而且，佇咧（ti-leh）阮的時代，真濟人上貴重的財產就是孔明車，一生一台」<sup>59</sup>

たった六〇元の高いなのに、先生はアブーがこれまで知るかぎり、だれよりも丁寧な仕事をした。先生はいつもアブーにこう言った。自転車修理は、自転車を売ることの十倍以上の意義がある。

「通常であれば、孔明車は冬を五十回漕げるものだ。いやもっと長く使う人もいる。おまけに我々の時代には本当に、みな一生に自転車一台、持てるか持てないか。貴重な財産だった」<sup>60</sup>

天野訳では「冬を五十回漕げる」といった台湾語の表現方法はそのまま訳文にも反映されているが、原文にある「頂真（tíng-tsin）」、「講（kóng）」、「會使（ē-sái）」、「閣較（koh-khah）」、「佇咧（ti-leh）」といった台湾語の多くが不可視化されていることが分かる。また、創作方言による翻訳箇所も全書を通じて10か所にも及ばず、作品全体の一割以下となっている。訳者あとがきにおいて、「日本の翻訳出版ではマイナー言語であり、読者へのハードルが高い中日翻訳において、なお多言語を保持することで読みやすさが失われる『方言の翻訳』」について言及する天野は、



多言語を使った創作翻訳に「音の違和感程度でしか応えられなかったのは、率直に言って訳者の力不足である」と反省を述べるが、こうした一種含羞を含んだ言葉からは、天野が作品から出た「強い要請」と日本語読者にとって読みやすい文体の間で揺れていたことが見てとれる<sup>61</sup>。

最低限の創作方言を挿入することで、読者に登場人物が「方言」で話していることを印象付けながら、大部分の台湾語エクリチュールを読みやすい標準語として処理する天野の翻訳には、台湾語エクリチュールの脱階級を志向しながらも、日本の方言を歴史的背景の全く異なる台湾語と結びつけることに対する慎重な姿勢も伺える。台湾では台湾語を「国語」に置き換えることによって「民族」と「国語」との間に広がるズレを解消しようとする政治勢力が一定数あるために、台湾語を方言として翻訳すること自体にも政治的な意味が付与されかねないからだ。しかしながら、テキストにおける文体変化がそのまま各時代のナショナル・アイデンティティと強い結びつきをもつ台湾文学において、天野訳にみる分かりやすい翻訳は、多くの日本語読者を獲得した反面、本来テキストから出されていた「強い要請」を不可視化する効果も生み出してきた。ただし、天野の翻訳は日本で非常にマイナーなジャンルであった台湾文学を「外国文学の一つのジャンルに押し上げた」（赤松美和子）とされ、その訳文に関しても「実にきれいで品が良く、普通の言葉で訳していて、あれだけのイメージが膨らんでいくのはあの方の才能だった」（川本三郎）と、総じて高い評価を受けていることも記しておきたい<sup>62</sup>。

新文学運動期であれ、郷土文学期であれ、台湾語エクリチュールは常に台湾文学における中国語テキストに形を変えて埋め込まれてきたが、2000年代以降は制度的な後押しもあって、それが目に見える形で登場することになった。台湾語エクリチュールの可視化とは、「国語」に抑圧されてきた「母語」とそれにつらなる台湾人アイデンティティの回復といった政治的な背景を持ち、そこに作者からの「強い要請」を感じ取った翻訳者らは同じく目に見える形で非階級的な言葉としての台湾語の翻訳を迫られたのだった。台湾語エクリチュールの特殊性を日本の方言を使って強調することは、可視化によって明らかになった「国語」の相対化を示す上でも必要な作業であったのだ。

本章で挙げた5名の翻訳者は、それぞれ違った形で台湾語エクリチュールを方言を用いて翻訳しているが、使用される方言の種類や頻度、ルビの打ち方などはすべて異なっている。日本国内の方言を使った台湾語エクリチュールの翻訳からは、2000年代以降急速に変化しつつあった台湾文学における台湾語の位置づけの変化に対応する翻訳者たちの異なる挑戦と葛藤の軌跡を読み取ることができる。それは、ナショナル・アイデンティティと結びついた台湾語エクリチュールの日本語訳が翻訳者自身のテキスト解釈とそこから生まれる創作性に支えられていることを示すと同時に、原文と訳文が等価であるといった翻訳の等価幻想を否定する結果にも繋がっている。

## おわりに

本論文では、台湾文学における台湾語エクリチュールの変化とその日本語訳を分析することで、日本の台湾文学翻訳者たちが中国語に隠された台湾エクリチュールをどのように位置づけ、また

それらを翻訳テキストで国内の言葉に置換してきたのかを見てきた。前述したように、新文学運動期に生まれて郷土文学期に多用された郷土文学文体は、台湾社会の周縁や下層階級にいる人々の声を伝えるために文章の一部を台湾語にすることで独自の文体へと発展していった。台湾文学研究者を中心とする日本の翻訳者たちは、当初それを中央の方言とも言えるべらんめえ口調に翻訳することで対応してきたが、そこには常に階級的なイメージがまとわりついてきた。やがて、台湾語が郷土言語として義務教育に取り入れられるようになると、台湾文学の主体性やナショナル・アイデンティティをめぐる問題と関係を深めた台湾語エクリチュールは、徐々に従来のべらんめえ口調を脱して、特定地域の方言として訳されるケースが増えていった。べらんめえ口調から方言翻訳へと至る過程には、文体の変化によって露わになった台湾の複雑な言語事情を日本語という枠組みの中に収めながらもそこから逸脱しようとする翻訳者たちの挑戦と葛藤が現れている。

もちろん全ての台湾文学に台湾語が使われているわけではなく、それぞれの作品における台湾語使用の目的や発話者のテキストにおける位置づけなども異なっているために、一概にどのような翻訳方法が正しいとは言い難い。また、多言語エクリチュールが一般化していくであろう今後の台湾文学において、客家語や原住民族諸言語、英語や東南アジア諸言語など、台湾語以外の言語を一つのテキストの中でどのように訳すべきかといった問題も依然残っている。しかし、だからこそ、日本における台湾文学の台湾語エクリチュールは今後も統一された基準を持つことなく、無限に多様化していくものと思われる<sup>63</sup>。

台湾文学において常に「国語」の外側にあり続けた台湾語をどのようにテキストで使用するかは、現在においても常に政治的な問題であり続けている。原作における方言使用の政治性は翻訳の過程でときに不可視化され、ときに階級言語や独自の文化背景をもった方言などを用いて可視化されてきたが、どの翻訳作品も原作の政治性を完全に再現できたわけではない。台湾文学における台湾語エクリチュールの翻訳とは、原文テキストにおける「国語」と「方言」の政治的位置付けをめぐる衝突と融合が翻訳の等価性を揺るがすと同時に、日本語翻訳における創作性と訳文の多様性を生み出す媒体にもなっている。その意味で、小説の一言語使用といった近代文学の前提を揺さぶり続けてきた台湾文学を日本語というモノリンガルな文体に翻訳するその過程にこそ、民族と言語を一体のものとしてきた日本語内部の多元性／他者性を浮かび上がらせる可能性が秘められている。

---

#### 注

- 1 閩南人や閩南語と言った言葉は、主に戦後台湾において現れた用語で、日本統治時代には台湾人、台湾語、あるいは福佬語の言葉が使われていた。
- 2 台湾語で書かれた小説の日本語訳には、陳明仁著、酒井亨監訳『台湾語で歌え、日本の歌』（国書刊行会 2019年）がある。また 2018 年には台湾客家委員会の援助で「客家文学的珠玉」シリーズが刊行されたが、作品の大部分は基本的に中国語で書かれている。
- 3 若林正文「台湾の近現代と二つの国語」、村田雄二郎、C. ラマール編著『漢字圏の近代—ことばと国家』（東京大学出版会、2005年）、中川仁『戦後台湾の言語政策—北京語同化政策と多言語主義』（東方出版社 2009年）、

- 菅野敦志『台湾の言語と文字－「国語」・「方言」・「文字改革」』（頸草書房、2012年）、林初梅「現代台湾語文字規範化運動の展開－書記言語形成の諸相－」、『一橋論叢』134（3）2005年。
- 4 鄭良偉『林宗源台語詩集』（自立晚報出版、1988年）、洪惟仁『台語文学与台語文字』（前衛、1992年）。また、台湾語を民族言語として位置付け直すことで脱中国語化を図ろうとした研究などもある。蔣為文『語言、認同与去殖民』（成功大学台文系台語研究室、2005年）
  - 5 林央敏『台語小説史及作品総評』（印刻、2012年）、宋沢菜『台湾文学三百年』（前衛、2011年）及び『台湾文学三百年（続集）』（前衛、2018年）
  - 6 楊允言、張学謙、呂美親『台語文運動訪談 史料彙編』（国史館、2008年）、施俊州『台語文学導論』（台文館、2012年）、廖瑞銘『知られざる台湾語文学の足跡』（国書刊行会、2020年）
  - 7 林初梅『「郷土」としての台湾 郷土教育の展開にみるアイデンティティの変容』（東信堂、2009年）、莊雅雯「七〇年代郷土小説華台語語碼轉換之意涵－以黄春明作品「籬」為觀察対象」、『台湾語文研究』第10巻第2期、2015年。
  - 8 陳培豊『日本統治と植民地漢文：台湾における漢文の境界と想像』（三元社、2012年）、112頁。
  - 9 張恆豪編『王詩琅、朱点人合集』（前衛出版1990年）227頁、及び『楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集』（前衛出版1990年）226頁、171頁参照。新文学運期の「一篇多語」創作については陳培豊の研究に詳しい。『日本統治と植民地漢文：台湾における漢文の境界と想像』前掲。
  - 10 龍瑛宗の「ババイヤのある街」では、「停仔脚（台湾市街地にある独特の建築様式で回廊みないなもの）」、「聘金（内地人の結納金のごときもの、本島人は売買結婚なり）」と、文中に注釈がつけられている。
  - 11 黄意雯『日本統治期の台湾文学作品に見る小説言語』（致良、2008年）
  - 12 郷土文学文体の登場については、以下の論考を参照にした。林初梅「国語と母語のはざま－多言語社会台湾におけるアイデンティティの葛藤」、『LANGUAGE AND LINGUISTICS IN OCEANIA』10（2018年7月）8頁。林初梅「台湾華語の現在と行方－台湾人アイデンティティの一要素としての可能性を探る」、林初梅、黄英哲編『民主化に挑んだ台湾 台湾性・日本性・中国性の競合と共生』（風媒社2021年）290頁。
  - 13 鄭良偉『林宗源台語詩選』（自立晚報社、1988年）や『台語詩六家選』（全英出版社、1990年）、洪惟仁『雉鷄若啼』（自立晚報社文化出版部、1991年）などの台湾語詩集が出版された。1989年には洪惟仁、林錦賢らによって台湾語雑誌『台語文摘』、1991年には鄭良光らが雑誌『台文通訊』（前衛出版社）を創刊、同年には林宗源、向陽らが台湾語詩社の蕃薯詩社を結成した。
  - 14 台湾の郷土教育に関しては、林初梅『「郷土」としての台湾 郷土教育の展開にみるアイデンティティの変容』（東信堂、2009年）に詳しい。
  - 15 2020年、6歳以上で日常的に中国語を使用する国民14,465,657人（66.4%）に対し、台湾語を使用する国民は6,897,828人（31.6%）と、その比率は逆転している。さらに、人口の半数が集まる北部では80.2%と一気にその比率が上がる。数値は行政院主計総処109年度普查初步統計結果表のホームページ参考。
  - 16 赤松美和子「日本の台湾文学研究この10年（2008-2017）」、『日本台湾学会報』第21号、2019年、39－56頁。
  - 17 日本語訳が出された時期は以下の通り。陳紀滢『萩村の人びと』（1974年）、陳若曦『北京のひとり者』（1979年）、黄春明『さよなら・再見』（1979年）。
  - 18 張恆豪編『楊雲萍、張我軍、蔡秋桐合集』前掲、172頁。
  - 19 陳逸雄編訳『台湾抗日小説選』（研文選書、1988年）、159頁。
  - 20 張恆豪編『王詩琅、朱点人合集』前掲、229頁。
  - 21 陳逸雄編訳『台湾抗日小説選』前掲、204頁。
  - 22 鄭清文『鄭清文短編小説全集3：三脚馬』（麦田出版、1998年）、175頁。
  - 23 鄭清文著、中村ふじゑ訳『三本足の馬－台湾現代小説選Ⅲ』（研文出版1985年）、10頁。
  - 24 黄春明『黄春明小説集 放生』（聯合文学、1999年）、73-74頁。
  - 25 黄春明、中村ふじゑ訳『鳥になった男－台湾現代小説選Ⅳ』（研文出版1998年）、45頁。
  - 26 宋沢菜『打牛浦村』（前衛、2013年）36頁。
  - 27 李双沢著、松永正義訳『終戦の賠償 台湾現代小説選Ⅱ』（研文出版、1894年）、119頁。
  - 28 「腐敗（原題は「抗暴个打猫市）」は『台湾新文化』（1987年6月）に戦後二番目に台湾語を使って書かれた小説として掲載されたが、日本語訳は中国語版を基礎に翻訳が行われているために、台湾語は出てこない。戦後初の台湾語小説としては同じく『台湾新文化』（1987年5月）に掲載された李竹青（胡民祥）の「華府牽猴」がある。
  - 29 中国語原文には「孤行獨市」、「時機歹歹」など、台湾語による四文字熟語や「一支草一點露、歪嘴雞還想吃好米」、「樹頭站穩、不怕樹尾做風颶」といった諺が多用されている。

- 30 莊雅雯「七〇年代郷土小説華台語語碼轉換之意涵—以黃春明作品「鑼」為觀察對象」、『台湾語文研究』第10卷第2期、2015年。
- 31 黃春明『黃春明作品集3：莎喲娜啦・再見』（聯合文學、2009年）86頁。
- 32 山口守編訳『鹿港からきた男』前掲、16-17頁。
- 33 莊雅雯「七〇年代郷土小説華台語語碼轉換之意涵—以黃春明作品「鑼」為觀察對象」、前掲、90頁。
- 34 吉田澄夫、井之口有一編『明治以降国語問題論集』（風間書房1964年）
- 35 中村桃子『「自分らしさ」と日本語』（ちくまブリーマ新書、2021年）165頁。
- 36 テレビドラマにおける登場人物たちの方言の変遷について研究する田中ゆかりは、坂本龍馬や西郷隆盛らのキャストに方言指導がついてきたのに、べらんめえ口調を話す勝海舟のキャストには長らく方言指導が入ってこなかった事実を指摘している。田中ゆかり『「方言コスプレ」の時代 ニセ関西弁から龍馬語まで』（岩波書店、2011年）
- 37 黃春明『黃春明作品集2 兒子的大玩偶』（聯合文學、2009年）14頁。
- 38 山口守編訳『鹿港からきた男』（国書刊行会、2001年）102頁。
- 39 胡淑雯『太陽の血は黒的』（印刻出版、2011年）269頁。
- 40 胡淑雯著、三須祐介訳『太陽の血は黒い』（あるむ、2015年）350頁。
- 41 中国語は胡淑雯『太陽の血は黒的』前掲、98頁、日本語は胡淑雯『太陽の血は黒い』前掲、127頁から引用。若者言葉の警護とも言える「ス」体について、守田美子は親しみのこもった敬意とある特定の印象や自分の心情を相手に伝える機能があることを指摘している。守田美子「日本語における2タイプの『ス』体とその語用論的機能」、『人間生活文化研究』NO.31（2021年）14頁。
- 42 張貴興『群象』（麦田出版社、2006年）25頁。
- 43 張貴興著、松浦恆雄『象の群れ』（人文書院、2010年）26頁。
- 44 松浦訳では会話文を関西弁で訳しながら、同時に登場人物や固有名詞にはすべて標準中国語の発音ルビがふられている。
- 45 郭強生『惑郷之人』（聯合文學、2012年）37頁。
- 46 郭強生著、西村正男訳『惑郷の人』（あるむ、2018年）35-36頁。
- 47 西村正男「郭強生『惑郷の人』（執筆著・西村正男）」『翻訳ミステリーシンジケート』2019年1月16日。<http://honyakumystery.jp/9888>。最終検索日2022年10月9日。
- 48 金水敏『ヴァーチャル日本語 役割語の謎』（岩波書店、2003年）。金水は関西弁のステレオタイプを「冗談好き、笑わせ好き」、「けち、守銭奴」、「食通、食いしん坊」、「派手好き」、「好色、下品」、「ど根性」、「やくざ、暴力団」の七つのタイプに集約できるとした。また、関西弁のもつステレオタイプに関して、評論家で翻訳家の大森望は、かつてイアン・ワトソンのSF短編小説「大商い」に登場するエイリアンの商売人の言葉を関西弁として翻訳したことを次のように述べるなど、関西弁を「冗談好き、笑わせ好き」のタイプに分類していたことが分かる。「原文は全然ナマっていないんだけど、モノがモノなので、とにかく面白くなればいだろうという判断。ふつうの翻訳としては明らかにやりすぎで、不真面目のそしりを免れないが、言ってみればこれも『役割語』の積極的な導入例。（大森望『特盛！SF翻訳講座：翻訳のウラ技、業界のウラ話』、研究社、2006年）
- 49 黃春明、西田勝訳『黃春明選集 溺死した老猫』（法政大学出版社、2021年）276頁。
- 50 『眠りの航路』における言語の政治性に関しては、倉本知明「戦後日台両国における人間回復の試みとその失敗—呉明益『睡眠的航線』における三島由紀夫表象を手がかりに」、『天理台湾学会報』第30号（2021年7月）参照。
- 51 台湾語会話の日本語訳文全体にルビをふる翻訳手法は、同じく倉本によって2021年に翻訳された張渝歌の長編小説『荒聞 ブラックノイズ』（2016年）ですすでに行われているが、ここに登場する台湾語に関しては、瀬戸内方言として翻訳していない。
- 52 呉明益『睡眠的航線』（二魚文化、2007年）28頁。
- 53 呉明益、倉本知明訳『眠りの航路』（白水社、2021年）18頁。
- 54 呉明益、倉本知明訳『眠りの航路』前掲、337-338頁。
- 55 游珮芸、周見信、倉本知明訳『台湾の少年』（岩波書店2022年）
- 56 呉明益『天橋上の魔術師』（夏目出版、2011年）20頁。
- 57 呉明益著、天野健太郎訳『自転車泥棒』（文藝春秋社、2018年）423頁。
- 58 『自転車泥棒』における多言語エクリチュールについて分析した李郁恵も、台湾語以外はその大半が単語レベルにとどまっていて、補足説明などによって出現を最小限に抑えられていることを指摘している。李郁恵『『自転車泥棒』における多言語的エクリチュール』、『アジア社会文化研究』21、29-53頁、2020年。

- 59 吳明益『單車失窃記』（麦田出版、2016年）、41頁。
- 60 吳明益著、天野健太郎訳『自転車泥棒』前掲、51頁。
- 61 吳明益著、天野健太郎訳『自転車泥棒』前掲、437頁。
- 62 野嶋剛「台湾文学を日本に広げた人物の早すぎる死——翻訳家・天野健太郎氏を悼む」、『nippon.com』2019年2月10日。<https://www.nippon.com/ja/japan-topics/g00649/>。最終検索日2022年10月9日。
- 63 2010年代以降に翻訳された台湾語エクリチュールはもちろん方言翻訳だけでなく、従来のようなべらんめえ口調を使った翻訳や標準語を使った翻訳も残っている。船山むつみによって翻訳された紀蔚然『台北プライベートアイ』（2021年）のように、台湾語部分にのみ漢字表記を残した上で、台湾語の発音ルビを振るような翻訳方法も現われている。

(2022年10月13日投稿受理、2023年4月26日採用決定)