

植民地的メトニミーの反転： 横光「笑はれた子」と翁鬧「羅漢脚」

謝 惠 貞

第1節 翁鬧は新感覚派か

1. 心境小説は新心理主義小説ならぬ

翁鬧^{おうとう} (1910～1940) ほど、謎のベールに包まれながらも、注目を集めている台湾人日本語作家はいない。翁鬧は、台中庁武西堡関羽廟社にある貧農の陳家に生まれ、1915年に同庁線東堡彰化街の翁家へ養子に入り、1919年台中庁燕下堡員林街などの土地を転々とした。1923年に優秀な成績で台湾総督府台中師範学校へ入学し、呉天賞、楊逸舟（杏庭）、呉坤煌など後の文学同士と共に教師となる教育を受けた。1929年から5年間員林公学校と田中公学校で教職生活を送ってから、1934年によく東京留学を果たしたものの、1940年、台湾の友人の誰にも見とられることなく、短い一生を閉じた。1933年から創作を始め、短編小説には「歌時計」（『台湾文芸』2巻6号、1935.6）、「^{ゴン}鱸爺さん」（『台湾文芸』2巻7号、1935.7）、「残雪」（『台湾文芸』2巻8・9号、1935.8）、「^{ロオハンカア}羅漢脚」（『台湾新文学』1巻1号、1935.12）、「哀れなルイ婆さん」（『台湾文芸』3巻6号、1936.5）、「夜明け前の恋物語」（『台湾新文学』2巻3号1937.1）があり、中編小説「港のある街」（『台湾新民報』1939.7.6～8.20）を残している。

これまでの先行研究を見渡すと、最初期に評価されたのは「歌時計」「残雪」「夜明け前の恋物語」という一人称の恋物語である。特に「歌時計」と「夜明け前の恋物語」は恋への憧れを赤裸々に告白する一人称物語りで、新感覚派の技法を導入し、当時の小説を一新したとされている。（この評価の不適切さについては後述したい）一方、「^{ゴン}鱸爺さん」「^{ロオハンカア}羅漢脚」「哀れなルイ婆さん」という台湾郷土描写作品は、この10年、退廃的新感覚派

という偏見に訂正を迫る作品で、翁闢再評価を促すものとして、注目されている。

先行研究の中では、例えば黄小民が「内心独白の創作技法は新感覚派作品の表現手法の一つ」と指摘するように、翁闢の新感覚派手法実践に言及している¹⁾。但し、取りあげる例文は、同派の特色を十分に有しておらず、あるいは恋愛心理の一人称告白にすぎない。これらの研究には二つの誤謬が見受けられる。

一つ目は、日本の新感覚派とは異なる中国新感覚派の観点に傾く新感覚派定義への先入観である。実際、中国新感覚派のたとえば施蛰存^{ししつそん}による心理告白の体裁は、けっして横光利一ら日本の新感覚派が創出した手法ではなく、自然主義小説や私小説にも見られる伝統的手法である。施の心理告白体を黄小民は——おそらく字面の類似のせいであろう——横光利一らが後に意識の流れの手法を取り入れて形成していく新心理主義と混同したものと考えられる。

意識の流れについては、単に作中人物の心理を描写するのではなく、文法無視の無意識の考えや、自由間接話法の使用が求められている。横光利一の新心理主義作品には「機械」などが挙げられるが、代表作品に恋の心境を告白するものはない。「歌時計」などの翁闢の一人称告白体による恋愛物は、むしろ私小説の元祖である山田花袋「蒲団」の流れに置くべきと考えられる。

大東和重は「恋愛妄想と無意識——『蒲団』と中国モダニズム作家・施蛰存」において、中国新感覚派施蛰存の一人称告白体による小説「絹子」や「梅雨之夕」が受けた『蒲団』の「枠組みや独白のスタイル」の影響を指摘している²⁾。台湾ではよく翁闢と中国新感覚派が同一グループとして取りあげられているが、翁闢が同派の一人であると錯覚してはならない³⁾。また、森鷗外「キタ・セクスアリス」との類似も指摘されているが⁴⁾、日本文学史上において、「キタ・セクスアリス」と新心理主義小説とは峻別すべきものである。一人称恋物語「歌時計」などにみられる手法が、「恋愛妄想」、「心理告白」とはいえども、意識の流れの手法とは大きく異なっているのである。

そこで筆者は、狭義の新感覚派と広義の新感覚派とに分けて定義しておきたい。まず狭義の新感覚派作品とは、小林国雄に従い大正12年から昭和4年の間に発表されたものとする。それは、主に『文芸時代』に発表された作品であり、「蠅」「日輪」「頭ならびに腹」「上海」などをその代表とし、主に生活の近代化がもたらした速度感と擬人法・擬物化の描写、そして奇抜で簡潔な表現を特徴とする⁵⁾。

広義の新感覚派とは、横光利一・川端康成らが『文芸時代』以前の醸成期と『文芸時代』終刊後に取り組んだ新心理主義作品、また都会の退廃的な自由恋愛を描く「七階の運動」「皮膚」及び、その後の横光らの文学実践も含むものである。

翁は1936年4月の「新文学三月号読後感」で他の作家を「新心理派」のスタイルだと評価しており、同派の表現形式を知らなかったとは考えにくい。彼自身が自らの一人称恋物語作品も台湾郷土描写作品も、速度や感覚描写法を特徴とする狭義の新感覚派ではなく、また、新心理主義としての意識の流れでもない、と自覚していたことであろう。

2. 翁闢作品の同時代評

戦後の翁闢評価の偏りを修正するために、以下では、これまであまり注目されてこなかった同時代評を参照し同時代の日・台「文壇」の潮流を視野に入れつつ、翁闢の文学観を詳細に分析したい。

1934年4月に郷土文学・台湾話文論争が幕を閉じたのち、日本語か、中国語か、あるいは台湾語かという使用言語に議論は分岐しているが、その中から一つのテーマとして台湾郷土色の描写が必要であるという認識が浮かび上がってきた。それを受けたかのように、1935年9月『台湾文芸』2巻10号に、楊杏東は『台湾文芸』の郷土的色調^{ようきゅうとう}で、「郷土的色調に富んだ文学、郷土^{ママ}の為^{ママ}めの文学、郷土を啓蒙するに足る文学作品が望ましい」と期待しつつ、『台湾文芸』掲載作品を評した際に、翁闢「歌時計」を「幼い心の純真さと明朗な臆出^{ママ}を誘われるユニツクな感の深い作だ。氏の筆はいつになく凜^{ママ}凜^{ママ}たるものである」と述べ、翁闢の詩について「渾然として大家の面影があり、韻律凜^{ママ}凜^{ママ}として文質彬彬たる品位の高い作で玲瓏

たるの感がある」と述べている。作品の郷土色の有無には触れずに、「ユニツク」な作風に着目している点は興味深い。

同年11月、楊逵は『文学評論』2巻12号に掲載された「台湾文壇の近情」において、「文学の社會性」を論じ、「鬚爺さん」を取り上げた。

私はロマンと言ふものを人間の本能と見て居る。……このロマンの両面のどつちかを見落としたもの、又は虚無的な面のみを見てロマン面を見ない自然主義は写実ではなく、そんな事を書くものはリアリストではないと考へている。自然主義は、人間及社会の生きて居る状態を見ないで、写真のやうにその一面だけを見るものである……

更に、ロマンには、光を求めるに急にして火に飛び込む虫の如き一面と、……真実の意味に於ける積極的な、自然を征服しやうとする文化的な一面とがあることを見のがすことが出来ない。

……併し、斯るロマンを盛る文学は、何より現實の科学的觀察を必要とするものであり、表現に於ても最高のリアリズムが必要である。……台湾文壇に於ては斯る精神が死者狂ひになつて追求されつつあることは掩ふことの出来ない事實である。台湾文藝七月号に掲載された翁闢氏の「鬚爺さん」をつかまへて、東京の留學生吳天賞氏がそのニヒルの面を強調し、社會性、階級性を強調するものを目茶苦茶にやつつけたが、吳兆行、莊培福諸氏に依つて反駁された。……最近日本文壇から懷疑ニヒル、がボツボツ移入されて来るが台湾に於ては殆ど問題にされない。社会生活に打ち破^{ママ}かされた彼等は文学に無風帯を求めて来たのである。……が文学は無風帯ではない。新文学は反逆である⁶⁾。

上記の下線部から分かるのは、楊逵が、単なるありのままを描く自然主義的作品ではない、と翁闢「鬚爺さん」を弁護したことである。楊逵は下層階級を描く翁闢の「鬚爺さん」の中に「社会性、階級性を強調するもの」を見いだす一方で、「ニヒル」を表現するよりもさらなる反逆性を増してほしいとアドバイスしているのである。戦後、楊逸舟^{よういつしゅう}や劉捷^{りゅうせつ}の回想に

よって翁闢が「小ブルジョア階級」「純文芸派」⁷⁾だと評価されたことは、楊逵に「社会性・階級性」を賞賛されたことと、興味深い対比をなしている。しかし果して翁闢本人はそれほど強く社会性・階級性を前面に出そうとしていたのだろうか。この疑問を解くためには、楊逵がいかに翁闢にアプローチしていたかについて考えなければならない。

1935年6～8月の『台湾文芸』の「セクト」争いにより、楊逵が同誌の編集方針に不満を抱き、新たに『台湾新文学』を創刊した際に、すでに『台湾文芸』などで活躍していた張文環とその周辺人物を避けて翁闢に東京駐在員を依頼したのは、それは翁闢がプロ階級出身で、左翼活動の前科がないこと、『台湾文芸』に合流した『フォルモサ』の中心メンバーではないことを見染めたためではないかと考えられる。

翁闢は謝絶して張文環^{ちようぶんかん}を推薦したが、同誌にはその後も評論や近況報告を寄せている。たとえば、36年3月『台湾新文学』1巻2号には「新文学一昨日拝受仕候。……貴兄のご尽粹に感謝し、只管御発展を祈るの外無之候⁸⁾」。楊逵も1936年6月『文学案内』2巻6号に「台湾文壇の明日を担ふ人々」⁹⁾で、小説「鱸翁さん」を書いた翁闢を取りあげている。同作を掲載した『台湾文芸』2巻7号の編輯後記に、楊逵は「本号の創作欄を見よ。「鱸翁さん」は「文芸」の選外佳作にして入選圏に迫つたものを作者が相当念入りに改作した作品。……模倣から創作へと言ふ我が台湾作家の意気込みを見よ!」と後押ししている。

以上のように、楊逵の強烈な社会性・階級性を希求するリアリズム願望を背景に、翁闢の「鱸翁さん」はその願いを実践した作品として楊逵に評価されたのである。現在翁闢は純文学や新感覚派の実践者として評されているが、楊逵は翁の出発期から彼の郷土描写に期待を寄せ、自ら新たに『台湾新文学』を立ちあげた時には、「台湾文学の近情」の引用文で「社会性、階級性を強調するもの」という面から作品を扱おうとしていた。これは現在の台湾文学研究者が翁闢に与える定評とは異なるものである。このような姿勢の楊逵は、彼の「真実なるリアリズム」¹⁰⁾の陣営を拡大したいという意図を抱いていたものと思われる。こうして楊逵は1937年2月『大阪朝日新聞』台湾版での「報告文学」及び、1937年4月25日『台湾新民報』

での「報告文学とは何か」の発表へと突き進むのである。

また、河崎寛康は1936年3月『台湾新文学』1巻2号に「台湾の文藝運動に関する二三の問題」を発表し翁闢「羅漢脚」を次のように評した。

羅漢脚は前の作品鱸爺さんに比べて、現実に対する作者の情熱が強まつてゐる点に於て一步前進したものと云へます。この作品の缺陷は、台湾の特殊の現実の描き方が不十分な点にあります。……作者の現実に対する情熱の昂まりは、リアリズムに於ける一つの退歩を来してゐる点があります。……大切な事は貧乏の苦しさをもつと切実に描く事です。

同月、郭水潭は『台湾新文学新文学月報』2号掲載の「文学雑感」においては、以下のように評している。

翁闢氏の「羅漢脚」に就て——

……この作者程意識的傾向に囚はれない—それなのによく文壇的に嚙りついてゐる¹¹⁾ ことは、恐らくこの人自身の詩人的な純情さに助けられてゐる点が多いのである。……そのロマンティックな甘さにも不拘、否却つてそのロマンティズムの故に、作中に人間不幸の事実を設定する場合でも、それが作爲的に墮することなしに済んでゐる。たとへば……稲叢の中で起つた羅漢脚の恐怖症を癒すために、その母が為すところの本島風俗習慣の一端……、いづれも作者のロマンティズムが非常にかつてゐた性の為に却つてそれがリアルな成功を収めてゐることに注意すべきである。

更に、同号に徐瓊二は「『台新』を読んで」で、次のように批判している。

翁闢作「羅漢脚」、文章に就いて述べねばならぬ事がある。即ち一つのセンテンスが非常に短いために文章全体に亘つて或る未熟さを感ずる。……汽車が通るレールでもさうであるが、……不愉快なのは

「ゴトンゴトン」と言ふ音である。……然し作者は小説を作る上に於いていい素質を持つてゐる。テンポに無理がない事は勿論のこと、常にリアルを確かに掴んでゐる。

郭と徐と同じ号に陳梅溪^{ちんばいけい}は「創刊号を読む」を寄せて、「プロ家庭の児童心理としては尙未徹底な所があると感じました。」と述べている。

つまり、翁鬧の「羅漢脚」における上記のような深層のコンテクストは、作品の「内容」の充実を意味する表現であつたが、それがリアリズム小説の範疇で捉えられたために「プロ家庭の児童心理」と誤読され、逆にこの作品を自然主義など旧文学の枠内におしこめる根拠として働いてしまったのである。

更に同時代評をみておこう。同号に続いて、呉濁流^{こたくりゅう}が「創刊号読後感」を寄せている。

羅漢脚、文の流れがよくて詩的である。……羅漢脚の運命が主題であつたのか、羅漢脚の家庭の惨さが主題であつたのかはつきりしない為だらうか、迫つて来る力がない。

同号で更に藤原泉三郎¹²⁾は、「顧慮なく評す—台湾新文学創刊号作品評」において、楊逵らに近い立場に立って展開の不完全を指摘した。

「羅漢脚」について「長い作品の書出しのやうな感じで尻切れ蜻蛉だ。文章は四編（楊逵「水牛」、黄氏宝桃氏「人生」、張文環「過重」：筆者注）の中で最も練れてゐる。描写の眼の配り方も水準に達してゐる。……「羅漢脚」が如々生成して行く姿を忠実に書き上げて手頃の中編になるだらう。

1936年9月の『台湾新文学』1巻8合併号の「読んだ小説から」では、莊培初^{そうばいしょ}が郭と徐に続いて文体について次のように指摘した。

短編は彼の身についたものだ。志賀直哉の作品を思はせるものがあり、文章も台湾では流麗な方である。この為に彼の作品は社会性が欠けてゐるとか、経済機構の把握がないものも如く誤解され勝ちである。……けだしこの作者は台湾の農村を美しく、そして多少諷刺的に描くことにかけては随一であらう。諷刺が利きすぎて涙を誘ふのは妙である。

因みに、戦後巫永福が「^{かえいふく}贛爺さん」を論じた際には、「彼の文学の天分は相当に高いが、自己墮落のせいで、早死にしてしまった」といい、「翁闢を話すと、必ず「贛爺さん」を思い出す」ほど、1935年7月『台湾文芸』に発表した同小説が好評を博したことを想起している。また巫は、貧農贛爺さんが生み出された原因を説明していないものの、贛爺さんの人物は戦後でも一つのタイプとして生き残っている、と述べている¹³⁾。

以上から、主に楊・河崎・徐・陳・藤原がプロ階級の生活をリアルに掴めていると評し、郭・呉は「ロマンティック」や「詩的」な作風に注目していることが分かった。また、徐と荘は文体に注目したものの、批判的であった。短い文章や繰り返しを徐は「騒音」に例え、荘は「流麗」だと賞賛している。これらの文章は、台湾読者がリアリズム作品に社会性を強く期待していることを如実に物語っている。荘から指摘される「諷刺」や、藤原が「描写の眼の配り方」を評価しつつ「尻切れ蜻蛉だ」という評価は、禍が福に転じた唐突な結末が招いたものであろう。

3. 翁闢の文芸観を還元して

楊を始め、多数の作家は良質な社会リアリズム小説であるかどうかを基準に翁闢への賛否を論じている。しかし、翁は社会性・階級性のリアリズムについて、1936年4月『台湾新文学』1巻3号に掲載された「新文学三月月号読後感」で、頼明弘らいめいこうの小説「夏」を取り上げ、独自の見解を述べている。

支配階級だからとて、地主だからとて、必ずしも浅ましい人間性し

か持つて居ないとのみは限らないのである。……支配階級ブルジョワといへば直ちに敵としてこれを憎むが如きは小児病患者だといふ様なことはすでに陳腐な言葉だ。……事実、世の支配階級やブルジョワには憎むべき存在が多いのであらう。……だからといつて、支配階級やブルジョワは悉く憎むべき存在だといふ概念は成立すべきものではない。……しかしそこには必然性と具象性がなければ、それは低俗な反動であつて文学としては一顧の価値もない。君の此作にはさうした必然性、具象性が稀薄だつたといふことを私は言ひたいのだ。

興味深いのは、^{ようせきとう}葉石涛は翁闢を、小説領域で新たな傾向を開拓した「小ブルジョア階級の文化人」と評し¹⁴⁾、これがある程度翁闢への認識に影響していることだ。しかし、上記の批評から分かるのは、翁闢は自らをブルジョアと対立する者だと認識している。また、徐瓊二の小説「ある結婚」を読んで、翁闢は「個性の創造」「描写の具象性」の不足を指摘しており、これはおそらく翁闢が自らにも課していた課題であつたのだろう。

創作のモチーフを考えれば、詩作や評論にしても、「孤独」「死」「不幸」を意識しながら、自らを「俗から離れた」孤高の存在と自負・自己表象する姿勢は、葉石涛と楊逸舟らほかの作家の回想と一致している¹⁵⁾。

さらにいえば、あまり研究されてこなかったテーマではあるが、翁闢の文芸観において、社会性・階級性と「個性と具象性」とはいったいどういった関係を有するのであろうか。また、果して翁闢には自分の文学を大衆に読ませようという姿勢はあるのだろうか。以下座談会で言及された日本作家の言論に遡って読解したい。

1936年6月7日東京で「台湾文学当面の諸問題」（『台湾文芸』3巻7・8号、1936.8）をテーマに文聯東京支部座談會が開催され、「大衆化とレベルの関係」という議題に続く、読み手重視の「小説の面白さに就て」という議題で、所謂純文学側の大衆化について論議された。

劉捷：少々方向を変へて、中央文壇のトピックを二つ三つ俎上に上げませう。「小説の面白さ」論議のそもそもは誰方が提起したのです

か。

陳瑞榮：横光利一の純粹小説から出発して、小説に於ける純粹性、通俗性の論議が起り、林房雄辺りが、小説は皆面白いと言つたことから始まつたのです。

吳天賞：今迄の純文学が面白くないといふのでせう。

曾石火：皆何かと云つてるけど、それでは、どういふのが面白い小説なのか、まだ誰も分からないのだ。

翁闢：確か芹沢^{マツ}、光治良、中野重治、林房雄等だつたと思ふ。純文学が面白くないのは批評家がさうさせたのだと言ふのである。面白さの問題に関して、島木健作が中外商業に書いた「誰のための面白さか」は正論ですね。

吳天賞：僕もさう思ふね。

曾石火：台湾文芸の面白さも、今さつき言つた郷土色とを取入れたからといつて、大衆が面白がるといふ訳には行かない。郷土色がなくても面白く感ずる人もあるでせうし、要するに読者の心理は無視出来ない。読者の心理を考へに入なければ、大衆化は出来ない。又實際、自然の風景や風俗が台湾の現在そつくりでも、中に動いてゐる人物が、キネマの中の人物のやうな会話をしたり、そんな風な考へ方をしてゐたのでは、郷土色もないでせう。

……

翁闢：形式は全然こちらの文壇のと同様であつてもよいと思ひます。恰度日本文学が形式においては、世界文学と同じくして内容は日本的であると同様、形式は日本文学と共通してゐても内容が台湾的であればよいと思ひます。

以上の議論は「大衆化とレベルの関係」をめぐる議論であり、その中では、横光利一の純粹小説論が大衆化を考える際に参考すべき理論の一つとして意識されている。この中で最も注目すべきは、翁闢が陳瑞榮（^{ちんずい}垂映）の提起した横光「純粹小説論」に関する話題を補充する議論をしており、しかもそれは横光の論理を理解した上で語っていることだ。

芹沢光治良の言論は、恐らくこの座談会の直前『読売新聞』に掲載された「文芸時評 1-4」で語られたものだと考えられる。1936年5月3日「垣外放送純文学に就て」では、「婦人雑誌とか娯楽雑誌とかに発表せられる小説を、何故批判しないのだらうか、特に純文学と云はれる雑誌小説のみを選んで時評をするのには、それ相応な理由がなければならない」と述べ、なぜ面白くないかの理由に対して「時評家もその責任の一つを負はなければならない」と言う。次に5月5日は「小説の面白さ」について、純文学の不評は批評精神が発達していないためだといひ、また「純文学は筋のない……個人の心境に深く入つて行くもののみだと云ふやうな伝説」があると指摘した。また、「作者と読者とに共感が難しくなつたことが、小説を面白くしようとする気運」だといひ、「大衆小説のやうな読者の心に残つた封建的好戦性や、卑俗な本能にこびようとするのでは決してない」と主張している。

次に、中野重治は面白さに対し『戦旗』1928年6月に「いはゆる芸術の大衆化論の誤りについて」において言及している。

一体、芸術に取つて面白さとは何であらうか。ある芸術作品の芸術的価値とそれの面白さとは全くのべつものであらうか。若しさうならば我々は、優れた芸術的価値を大衆のものとするためにその橋渡しとして面白さを探して来る芸術家にお辞儀しなければなるまい。だが面白さは芸術に取つてよりむしろ大衆に取つての問題だ。だからこそ面白さによる芸術大衆化論者の前で一応我々は脱帽したのだ。そこで大衆に取つては何が一番面白い。言ふまでもなくそれは大衆自身だ¹⁶⁾。

また、林房雄はすでに1928年10月『戦旗』に「プロレタリア大衆文学の問題」を發表し、次のように述べている。

大衆文学は、大衆に読まれるために、「面白く」なくてはならない。遊戯的要素を多分に含んでゐなければならない。それは筋と事件と奔

放な空想と、諧謔と諷刺と、健康な慾情と、痛快なヒロイズムに満ち満ちてゐなければならない。——この種の遊戯的要素は、知識階級の芸術家の極度に排斥するところである。そこでは自己懺悔と精神的苦難に満ちたしかめつらの主人公が登場する。

座談会で劉捷が提起した「小説の面白さ」とは、中野の芸術論と同じ議題であり、享受者としての大衆を重視せよと強調している。日本のプロ文学は20年代より「文芸大衆化」を議論しはじめ、台湾でも大いに論じられている。ただ、陳培豊の研究が示すように、「大衆」の定義はプロレタリア階層と、あるいは出版物の受け取り手としてのマス（mass）とは、ずれている場合が往々にしてある¹⁷⁾。

最後に、島木健作であるが、島木は1936年6月3～5日に『中外商業新報』で連載した「誰のための面白さ」において、批評家が数少ない「純文学は面白くない」批判に追い風を送り、「作家はその批判に一も二もなく屈服し」、「読者の気に入る小説を書かうと焦り」出す現象を指摘した後で、「大衆の生活が眞に描かれてあることといつたやうな公式的説法になるだけのことだからである。私はそんなことよりもつと、日常我々の経験してゐる、卑近な事実についていひたい」と告白し、「純文学が面白くないと自ら卑下してゐる作家たちに上述のやうな読者の卑俗性にまで追隨する危険がないなどは絶対にいへぬのである」と主張している。

総じていえば、読者との距離について、座長の劉捷と中野が読者趣味に合わせる論調と反対に、芹沢と島木はともに読者の卑俗性に媚びないよと呼びかけている。その島木の論点を「正論」と評した翁闈にとって、創作時の態度とは、大衆のための面白さを重視するが、「読者の卑俗性」には追隨せず、自らの「経験してゐる、卑近な事実」について描くことであったろう。また、批評家の的確な評価を期待している点も窺える。

第2節 変貌する植民地のメトニミー

1. 植民地メトニミーとしての台湾色

台湾語の発音や名称を多用して台湾郷土色を出す翁作品の技法は、先行

研究でもよく指摘されている。たとえば、黄毓婷によれば、「文化と言語の相違を超えるために」、「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を、つまり記号を借りることでは、表現できなかつた」と、また「台湾読みで付けたルビは、漢字字面とおりの理解を拒み、……テキストの中で異化作用をもたらしている」¹⁸⁾と指摘した。

改めてポストコロニアルな研究の見解を踏まえていえば、翁の「テキストにおける言語変異自体が、さらに深い意味での文化的差異のメトニミー〔換喩〕」¹⁹⁾であると考えられる。メトニミー〔換喩〕とは、もともと、「或る事物を表現するのに、それと深い縁故のあるもので置きかえる法。角帽で大学生を、鳥居で神社を、弓矢の道で武道を表わすなどの類」という修辭法である²⁰⁾。このメトニミーはポストコロニアル文学においては、植民地出身者が宗主国の言葉で自らの文化を表現する際に使用する技法についても使われている。たとえば、ビル・アッシュクロフトらは、テキストにおける「言語変異そのものを全体をあらゆる部分、すなわちメトニミー」と見なして植民地者の文化を導入することによって、「民族誌的な役割あるいは異質化の機能つまり、文化の『真実』をテキストに差し込み、日本語の中心的な地位を脱構築する役割を果たした」と主張している²¹⁾。

しかし果して、翁鬧は台湾郷土色の表現で満足していたのだろうか。実際、前述した呉濁流の感想のように、「羅漢脚」には「羅漢脚の運命」と「羅漢脚の家庭の惨さ」という二つの主題がある。それを繋ぐのは「詩的」な文章表現である。それでは、前者の運命という抽象的な主題と後者のリアリズムの主題を繋ぐ「詩的」表現とは何であろう。以下では、台湾郷土色が濃厚な翁鬧作品からリアリズムと区別すべき表現を摘出し、分析したい。

「躑躅爺さん」では「不景気が新高ママ・おろしの意味風ママと共に襲つて」くるや、「その動揺どよめきは遠く山の天辺てっぺんに木霊こだまを招んだ」。また、「爺さんは足搔いた。生命いのちが揺ぎ出した。最後だ！ だが生きたい！ 爺さんは本能的に反抗した。地球ママに死噛み付いた」などの表現が見られる。次に、「哀れなルイ婆さん」では、その家に奉られた「お神さん達は十五年前のルイ婆さんの家運を思

ひ出しては話題に」したりしている。「やがてそれらの生命は婆さんを忘れ、婆さんもそれらの生命を忘れなければならなかつた」。「文明といふ奴がこの辺陬にも流れ込まうとしたのである。それがために、ハイトン一家はその逞しい腕の下によるよるとなつた」のである。ルイ婆さんの晩年は、「頽齡の一個の魂が晩播きながら、実に晩播きながら、自己の所属する大なる母胎を感じたのだつた」と描いている。また、「羅漢脚」では、「ランプを点すために買つて置いた石油が、いまあべこべに家の中に不幸を点じようとして居るのだ」。「その不幸がたうとう羅漢脚の軀に食ひ入る日が来た。」

純粋な日本人が読んでも理解できない「貝林」や「烘炉」、「羅漢脚」などの名称によりメトニミー〔換喩〕的に暗示されている植民地台湾の文化は、日常にあるものが守り神の嘆きなどと非日常的なものと融合した技法によって表現されている。さらに、その効果としては、日本語の言語変異を生み出し、それによって、日本と台湾文化の接触面に、解釈がなされぬ沈黙空間（差異による狭間）を生み出してもいる。ル・アッシュクロフトらによれば、「この沈黙の空間の境界を踏み越えて、テキストの文化的な『他者性』を侵犯することは、植民地支配者の言語をもつてしても、もはや不可能となる²²⁾」という。そしてこの沈黙空間の解釈権はもちろん翁闢が掌握しているのである。

この沈黙空間の解釈は常に帝国と封建体制とによる圧迫と結びつけて論じられるのが一般的である。しかし、筆者は以下の表現に注目したい。「哀れなルイ婆さん」には、「広い世間の中で婆さんを訪ねて来るやうな者は居なかつた。」「婆さんは何かしよと思ふのだが、さう思ふと同時に、世界どうの何も彼もが婆さんの身辺からさつと遠退いてしまふのだつた。」という表現があり、「魑爺さん」にも「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かつた。」という表現がある。

主人公の日常空間と「広い」「世間」「世界」との対比をこの三作が共有していることに注目したい。主人公が自身の生活と真逆の広い世界とは無縁であることを認識し表現しているのは、登場人物ではなく、全知の語り手である。この一連の言葉が提示される時、作品の主旨が表層の写実のコ

ントラストから、深層の諦観のコントラストへ滑り込むと考えられる。

全知の語り手は、作品を織り成す台湾の現実描写の中に、希望または東京経験を有する翁闢の植民地出身知識人としての世界観を導入し、作中人物と冷酷な対比をさせようとしている。登場人物たちの生涯は、この物語の動かしがたい事実として、その悲惨さとともに閉じ込められたのである。ここで「広い世界」を見た視点は、冷徹な全知の視点であるだけでなく、登場人物が生きている、希望と不幸の世界が紙一重に隣り合わせになっている、或はつながっていることの、繋ぎ役としても重要である。こうした、冷徹に運命を見るカメラアイの設定は、まさに横光利一早期作品「蠅」「神馬」「笑われた子」と共通しているといえよう²³⁾。

2. 「笑はれた子」を求めて

「羅漢脚」のあらすじ、先行研究解釈

ここでは「羅漢脚」の梗概を紹介しておきたい。貧農の家に生まれた五歳の羅漢脚は、住んでいる街はずれの黒い水が流れている河を越えて、外に出たことがなかった。ある日、道端で円い籃イーナアを手にこれから「員林」イーナアに行くおじさんに出会った。まだ「員林」を知らない羅漢脚は小さな籃になぜ人間が入られるかを不思議がってやまない。日常生活の中で、母親に教わった行動も不思議なことばかりだった。墓地で葬儀の遺族から餅を貰えたり、嚇されるとその相手の唾を飲んで治したり、石油を誤飲した末弟はにらともやしによって一命をとりとめたが、よそに売られていく。引き続き不幸がとうとう羅漢脚にも振りかかる。ところが、軽便車にはねられ重傷を負った彼は、人生ではじめて、未知の世界である「員林」に行けた。この時、彼ははじめて員林の意味が分かった。

「羅漢脚」は、1935年12月『台湾新文学』創刊号に発表されたが、それは楊逵の勧誘によるものという推論は十分可能である。タイトルの命名に際し、5歳の男の子を「宿なし者」「ならず者」または結婚適齢期をすぎた独身男を意味する「羅漢脚」と名付けている点はブラックユウモアといえよう。翁闢自身が恋愛の相手を求めながらも挫折を繰り返していたことや、詩「異郷にて」で天涯孤独の心情を吐露したことと合わせて考えると、

「羅漢脚」という小説はメタ小説の趣があり、独身で無器用な彼自身の幼年期養子体験をフィクション化したものと解釈できよう。

朱恵足はかつて「『現代』與『原初』之異質交混：翁闢小説的現代主義演繹」で、「羅漢脚」の同時代評を取り上げ、「『羅漢脚』は内容題材上においては左翼色を有するが、表現形式上は一般の左翼を主題とする小説のかの重厚な長文表現と異なる²⁴⁾」と述べて、同時代評の分岐を「モダニズム」と「左翼意識」の対立に求め、具体的に翁闢の作品の両義性を指摘するなど、優れた先行研究を残した。本稿は朱の論を批判的に継承しつつ、模作文体による実験的表現の問題を提示し、同時代評の意義を再考し、「羅漢脚」の新しい解釈の可能性を指摘したい。

翁闢はかつて頼明弘の「夏」を指して「君は簡単な自動詞と他動詞の区別、それから接続詞の使い方さへ間違つてゐるのだ。併しこれは何も君ひとりのみの恥ではない。吾々が皆等しく悩んでゐるところなのだ」といい、また小説の「形式は日本文学と共通してゐても内容が台湾的であればよい」と開き直った態度を取っている²⁵⁾。

ところがこの翁闢の意図は現在に至るまで十分には理解されず、多岐にわたる評価がなされてきた。前述したように、河崎寛康は「リアリズムに於ける一つの退歩を来してゐる」と指摘し、徐瓊二は文章のリズムを批判しつつ「常にリアルを確かり掴んでゐる」と述べるなど、読者は「羅漢脚」をあくまでもリアリズム作品としか見ようとしなかった。

しかしそれに対して、楊達や呉濁流や郭水潭はリアリズム以外の側面を見ている。楊は「羅漢脚」が「ロマン」と「社会性」を持ち合わせたが、ニヒルなロマンに陥ることないよう、「自然を征服しやうとする」ロマンを薦めた。また、呉は、「文の流れがよくて詩的」だと評し、郭は「作中に人間不幸の事実を設定する場合でも」、「いづれも作者のロマンティズムが非常にかつてゐた性の為にかつてそれがリアルな成功を収めてゐることに注意すべき」と、この小説の作風のロマンティックな作為を見逃していない。即ち、「羅漢脚」は台湾郷土を描いているが、リアリズムとしての不足が散見されると批判される一方で、単なるリアリズム小説ではない側面も持ち合わせていると評価されていたことが分かる。筆者は「羅漢

脚」には両方の特色を備えており、同作の語り手には、表層の写実のコントラストと、深層の諦観のコントラストと結ぶためには、固有名詞によるメトニミー以外に、メタファーも必要であったと考えたい。ヤコブソンの研究によれば、「あらゆる言語活動は垂直的なメタファーの原理と、水平的なメトニミーの原理に分けられる。これを文学に応用すれば、ロマン主義や象徴主義はメタファー的、リアリズム小説はメトニミー的ということになる」²⁶⁾。つまり、「羅漢脚」は台湾文化のメトニミーとして地名「員林」などのシニフィアンを、ロマン主義的な作為によりメタファーとして巧みに使用しているにもかかわらず、この点は多くの論者により看過されてしまい、リアリズム作品として捉えられてきたといえよう。楊逵、呉濁流、郭秋生が指摘した翁の「ロマン」や「詩的」、「ロマンティズム」などの作風は、「羅漢脚」における「員林」などの風土的メタファーへの鋭い反応であったとも読み取れる。ただ残念ながらこれらの評者は、翁闢作品のロマン主義小説の側面を重んじていたわけではないため、読者に向けて積極的には解説していない。また、呉濁流のように、リアリズム小説としての「羅漢脚の家庭の惨さ」という主題と、ロマン主義小説としての「羅漢脚の運命が主題」とが互いに相容れないものとする論者もいた。

筆者は第1節で翁闢は新心理主義の技法を継承していないと述べたが、横光利一と無縁であると論断したわけではない。翁の日本語文体を考慮すれば、「羅漢脚」と影響系譜関係を有する作品がありうることだろう。翁闢に関する先行研究は、翁が横光のどの（そしてどのような）作品に影響を受けたかを考察していないが、本稿は、横光作品の短編「笑はれた子」の「羅漢脚」に対する影響を分析したい。

横光利一の「笑はれた子」

まず、「巖爺さん」の改造社『文芸』小説懸賞への投稿は、文芸復興を意識していたと推測できる。改造社は『文芸』を1933年11月に創刊、まもなく横光利一の「花花」「雅歌」を収録した「文芸復興叢書」を出版し、同誌1934年12月号で「横光利一の人と芸術」特集を組んでいる²⁷⁾。選者は同誌編集部であり、翁闢が同誌の編集方針を汲んで投稿した可能性は

十分に考えられる。

翁が「新文学三月号読後感」で、横光が1930年から取り組んでいた「新心理派」という技法で他の作家を評価したことも想起すべきである。また翁闢のより直接的な関心の表明として前述の座談会「台湾文学当面の諸問題」で、彼が横光「純粹小説論」について補充説明していることを指摘できる。翁が横光を意識していたことは明白であろう。

先行研究は漠然と翁と新感覚派との影響関係を指摘するに留まっていたが、筆者は、具体的に「羅漢脚」と横光作品「笑はれた子」との影響関係を分析し、翁闢による横光利一受容の様相を明らかにしたい。「笑はれた子」は以下のような物語である。

主人公吉少年の職業について家族が議論を交わした夜、吉は大きな面に笑われ逃げられないという夢を見て、翌日から屋根裏で仮面の制作に没頭したため、両親は吉を下駄屋にしようと決心する。その後25年間下駄職人の生活を送った吉は、ある日絶えず笑い続ける仮面を見て、「貴様の御蔭で俺は下駄屋になつたのだ」と腹を立て、仮面を二つに割ってしまう。割れた仮面を見て立派な下駄にできると思った吉の表情は、またほんやりと柔ぎだした。

これまで、横光利一以外に翁の作品と影響関係があるとして名前を挙げられた作家には、志賀直哉がいる。それは翁の同時代人の莊培初と現代の研究者杉森藍が指摘したものである²⁸⁾。

翁の作品を「志賀直哉に似ている」と指摘する杉森は、従来の中国語圏の新感覚派観に捉われつつ、莊の指摘を継承している。しかし、杉森は告白体作品群を新感覚派の影響と誤認する一方で、早期横光作品と志賀作品の類似性を看過している。横光は作品の自己解説「内面と外面について」で、「此の『笑はれた子』篇には新感覚的な經營が少しもない。此の故に、私は此の作品を過去の芸術だと主張する。……ひょっとすると、此の作が私の作中で一番いいものになるのではないか、と時々思ふことがある」と告白している。横光は自負を抱きつつ、新感覚派以前の作風の作品であると説明している。

この小説を読む際には、横光が志賀の影響を強く受け「清兵衛と瓢箪」

の模作として「笑はれた子」を書いたことを想起すべきであろう。宮越勉は「志賀直哉の影響—横光利一の場合」で、家庭小説の設定、簡素な線による心理の捉え方、無駄のない文体を取り上げ、横光と志賀の文体血縁関係を指摘している²⁹⁾。また、「瓢箪」と「仮面」の役割の違いは、横光の志賀直哉からの離脱を示唆しているともいわれている³⁰⁾。荘と杉森は、志賀直哉との影響関係を指摘しながら、具体的な作品名を挙げなかった。筆者は、「清兵衛と瓢箪」との類似を指摘したい。

物語は、12歳の小学生清兵衛が瓢箪磨きに熱中する余り、ある日、10銭の安い値段で手に入れた瓢箪を一時も手放せずに授業中も磨くに至り、とうとう担任の教員に見つかってしまう。教員は瓢箪を取り上げ、家へ注意をしに来たため、父は清兵衛を殴りつけた挙句、瓢箪を一つ残らず割ってしまった。教員により取りあげられた瓢箪は、骨董屋で5円の値で売られたが、骨董屋がその瓢箪をある豪家に600円で転売したことを知る者は誰もおらず、清兵衛は今、絵を描くことに熱中しており、父もまた小言を言い出しているのがあった。

「羅漢脚」における「子供と大人の世界観の対立」「運命」「反転する物語」という三点のテーマは、志賀直哉の「清兵衛と瓢箪」および横光利一の「笑はれた子」の共通点を指摘できよう。

しかし、更に「羅漢脚」の本質的な趣向を考えれば、「清兵衛と瓢箪」の主旨とかけ離れたところに、象徴物に左右される運命を描く物語という構造が浮かび上がってくる。その点ではむしろ「笑はれた子」との親密性が感じられる。

清兵衛は芸術的才能の持ち主であり、たとえ瓢箪作りを禁じられても、絵画などでも才能を発揮できるから、運命に翻弄されたということは微塵も感じられず、むしろ自分の運命を切り開いていくような存在である。栗坪良樹もまた「鏡の方法・横光利一と志賀直哉——表現者の行程」で両作を比べて、「志賀は俗物と天才の対照を、天才の絶対化を計るような側から描いていたとすれば、横光はその天才を相対化して、まさに俗物の世界に落としてみせる」と述べている³¹⁾。柚谷英紀はこれを受けて、「横光利一「笑はれた子」の主題『仮面』の隠喩」で、「『清兵衛と瓢箪』は読者を

ある一定の方向へと導く構造を持った作品」である一方、「『笑はれた子』の叙述は客観的であり、主人公の下駄屋になる顛末を物語るという結尾を固持しながら、その寓意が明示されることはない」と述べている³²⁾。このようなモチーフの相違を考慮すると、志賀直哉の「清兵衛と瓢箪」よりも横光利一「笑はれた子」こそが、「羅漢脚」と直接的な継承関係を有すると考えられよう。以下「羅漢脚」と「笑はれた子」とを比較し、翁闌が現実と抽象との世界を、表層のコントラストと深層のコントラストとをそれぞれ結ぶ際に用いたメタファーを検討したい。

「羅漢脚」と「笑はれた子」の類似点

「笑はれた子」と「羅漢脚」はいずれも主体性に欠ける少年が、運命により翻弄されるという作品である。

第一に、「羅漢脚」の冒頭には「あの埤川には蓋がないから、さっさと飛び込んだがいい。」という母親の脅し言葉があり、「笑はれた子」の冒頭には「吉をどのやうな人間に仕立てるか」という両親の言葉がある。「埤川」は「貝林」との境界線であり、また母親の権威を引きたてるものである。一方、「どのやうな人間に仕立てるか」は「仮面」作りの吉の工作力と呼応し、かつ、両親の権威の表現でもある。いずれの冒頭も、全編の中心テーマを示唆している。

「笑はれた子」における最も重要なメタファー「仮面」の役割は、「羅漢脚」では「貝林」に担われている。そしてこのメタファーは共に主人公の主体的に生きられないという運命を導いている。

翁闌の詩「石を運ぶ人」は、「刻薄な暴風雨のなかで夔れ果てた人間が石を運んでゐる蹣跚めき石を運んでゐる朋友の顔が……」と、あたかもカミュが実存主義を語る際に用いたシシュフォスの神話を意識しているかのように、運命の責苦を叫んでいる。また翁の別の詩作「鳥ノ歌」は「暁……人間ニハ／最モ不幸ナトキナノダガ」、「異郷にて」は「吾にあるは／ただ絶望のみぞ」と唱っており、翁の詩作では「運命」が一つの大きなモチーフとなっている。「羅漢脚」のテーマはこれに通じる。

第二に、両作品は同様に「分らない」から「分かる」に至る物語だとい

える。「笑はれた子」の不気味な「笑う」という言葉は、吉が作った仮面を連想させる。たとえば「父と兄」の笑いは、吉の夢では「大きな顔に笑はれた」と「大きな顔」に化けており、吉が作る仮面が「何を笑つてゐるのか」は誰も知らない。最後に「貴様の御蔭で俺は下駄屋になつたのだ！」と、ようやく吉が悟る場面が提示される。一方、「羅漢脚」では、「黒い水の流れてゐる大河」というイメージは、「具体的に分からない場所」、「員林」を想起させる言葉である。たとえば、最初は「員林を知らなかつた」、次に「黒い水の流れてゐる河……の向ふにもつと広い平野があつて、……羅漢脚は今のはじめて分つた」、最後に員林に搬送された時、「やつと員林の意味がわかつた」のである。

「笑はれた子」について寺杣雅人は「〈知らない一日〉を生きることは、何物かの大きな力に支配されながら、それとも知らず、ただ〈ぼんやり〉と受動的に生きることではないか。支配するものに違いがあるとはいえ、「神馬」の一日は吉の一日ときわめて近い関係にあるといえる」と論じている。「神馬」は日露戦争で活躍した馬が奉られることによって自由が奪われることを描く作品である。一方、「羅漢脚」もまた「知らない一日」を、何物かの大きな力に支配されながらも、そうとは知らずに、受動的に生きている。それは吉の「神馬」と近い関係にあり、また横光の代表的短編「蠅」の乗客が自らの運命を知らなかつたことと類似しているだろう³³⁾。「蠅」の乗客や「笑はれた子」の吉は自らの運命を「知らない存在」であり、「蠅」のカメラアイと広い世界観を持つ冷徹な語り手が「知っている存在」であることとは対比をなしている。

第三に、結末部の反転が悲喜劇の効果を醸し出している。結末で仮面を二つに割った吉は「満足さうにぼんやりと柔らぎだした」。いずれも反転する「あべこべ」の物語である。河の向こうの員林に憧れている羅漢脚を連れていくのは、結局、一連の不幸なのである。

吉は、下駄職人という職業の束縛から解放されたと思いきや、また下駄作りに取り掛かる。「羅漢脚」は貧困によって居住地外への移動を制限されているが、軽便車にはねられ、ようやく員林という「未知の世界への最初の冒険」を果たす。しかし、石油を誤飲した末弟が売られたことを考え

れば、決して幸福な結末とは言い切れない。鋭敏な読者であれば、羅漢脚の治療費の捻出のために羅漢脚自身も売られる可能性を容易に想像することができよう。

柚谷英紀によれば、人を「馬鹿にしたやうな笑顔」で笑っている「仮面」は、「家族に対して依存性の強い」吉が家族に笑われることを意味する役割を持っており、また『『仮面』は吉の他者としている家族に対する意識を〈笑う〉という点で換喩的に取り出して作りだされ、見るものの存在のあり方を〈笑われる〉ものとして規定する機能を持つに至った」のである³⁴⁾。つまり、それに対して、羅漢脚にとっては、不可解な行動を取る家族もまた他者であり、観察の対象である。「貝林」はそういった家族と自己存在との関係性の隠喩なのである。

両作の相違点

翁闢は横光の形式を習得しただけでは決して満足しえず、楊逵が「模倣から創作へ」進んだ作家の1人と評したように、翁は創造的再生産へと進んで行ったのである。

第一に、「仮面」は擬人法³⁵⁾によって、主人公吉がいかに運命に笑われ・翻弄されたのかを描いている。それに対して、「羅漢脚」は擬物法によって、「貝林」を発音が同じ「円い籃」に例えるなど、同音異義を用いている。「笑はれた子」での「仮面」は、多重な寓意を含ませた、ある意味で吉の運命を笑う存在の「同義語」であるが、「羅漢脚」での「貝林」は「円い籃」という同音異義語なのである。実際「貝林」のルビは、「イーナア (in2-na3)」よりも「ウアンリム (oan2-lim3)」と呼ぶ方が普通である。「貝」と「林」はそれぞれ二つの読みがあり、「貝」は「in2」「oan2」、「林」は「na3」「lim3」の読みがある。ここで一つ指摘しておきたい点は、主人公の羅漢脚は「貝林」を一つの熟語として、一つの音で覚えているはずであって、この二文字のそれぞれ別の読み方によって覚えているわけではあるまい。この不自然な読み方は、翁闢が意図的に「円い籃」と同音異義語にするために施した言葉遊びだと考えられる。

寺杣雅人は横光が「〈仮面〉に対して〈めん〉とルビをふり、〈仮面〉に

は一般的で自然だと思われる〈かめん〉の読みをあえて排除したのは、後にこの〈めん〉の読みから〈面〉を導くためであつたとも考えられる³⁶⁾と述べている。翁闢がわざと一般的でない発音を使う理由を探れば、「仮面」におけるふりがな読みの応用と見なすことも可能であろう。従って、「円い籃」と発音を一致させたのは、おじさんが「イーナア」に行くという事象によって切り開かれた異世界の入り口を用意する、異世界「員林」の換喩だという解釈が成立するのである。

また、肥えたおぢさんが「員林」に行くことを「円い籃」に入ることだと羅漢脚が勘違いし続けることは、小さい「円い籃」を進歩を象徴する大きな街＝「員林」へ導くメトニミーとする異世界への入り口に立つことでもある。

「仮面」の役割が運命の象徴であるのに対し、「員林」は象徴として以外に、こうした同音異義語としても作用している。「羅漢脚」では、〈員林〉そのものが少年主人公に運命を賦与していると見ることができよう。また、「仮面」ではよりニュートラルなイメージを有する運命を「羅漢脚」では直接に「不幸」と称し、「家の中を明るくするために、ランプを点すために買って置いた石油が、いまあべこべに家の中に不幸を点じようとして居る」と表現してもいる。明るい家を望んで石油を「点す」ことが、反対に「不幸」への火種を「点す」という事態をもたらしてしまった——「石油」と「不幸」を入れ替えて「点す」という動詞を用いることによって、現実的出来事と抽象的評価とを因果関係としてしっかりリンクしたのである。

翁闢が同時代評においてリアリズム作品としてやや失敗したといわれるのは、彼が自身の幼少期を描きながらも、東京留学の近代性・都会体験を時々挿入しており、エリートとしての誇りが時に羅漢脚の悲惨を嘲めるかのように作用したことも原因の一つであろう。しかし読者は必ずしも全員がこの翁闢の語りのふれを見抜いていたとは限らない。

そもそも、員林は最初は正体不明のものとして登場し、未知なる事物、たとえば毒を盛る生蕃などと共に、恐怖の対象となっている。また、街と未知なる隣町（のちに員林だと解明されるが）との境界に、蓋のない危険な川が横たわっている。羅漢脚が員林に到達したことは、境界線を踏み出

し新天地へと脱出する神話として読みかえることもできよう。翁闢が小さいころに抱いた繁華街員林への憧れ、員林翁家の養子になり、更に台湾を脱出して東京に留学したことを連想させる。「哀れなルイ婆さん」や「鬚爺さん」でも「広い」「世界」を見て来た語り手がその世界観を繰り返している。物語で「未知」「分からない」「知らない」が修飾しているのは、「広い世間」なのである。

羅漢脚を魅惑する「員林」が知らず知らずのうち羅漢脚の運命を導いていることから、員林と運命は隣接性を持つメトニミー的な関係を有していると考えられよう。結末では、羅漢脚の運命は急転直下し、塞翁が馬の故事風に終わっている。翁闢が憧れの員林に出られたのも、養子に出されたからである。員林では教育を受けることができ、いつか東京留学も可能となり、「羅漢脚」創作に至るといふ、作者の生涯を反映するという物語になるのだ。つまり、メタ小説がテキストと隣接しているのである。本作の主旨というのは、運命の不思議な観念性を通じて、下層階級出身の作家自身が日本で希望を見出すという体験なのであった。すなわち、自分の出自へのレクイエム（鎮魂曲）なのである。

例えば、いい名前を付けてくれなかったこと。「教育が無いと云ふよりも、人世に対しさして希望の懐けない彼らの親達は、子供達に輝かしい名前を付けて呉れようとはしないのだ。……自分の息子に立派な名前の付けやうがなかつたのであらう」。このように羅漢脚の家庭環境を認識するのは、羅漢脚でなく、全知の語り手であり、この語り手は翁闢の分身的な存在なのである。1935年4月『台湾文芸』2巻4号に最初に発表した詩「異郷にて」は「父母よ／な恨みぞ／……あはれ 君／吾にあるは ただ絶望のみぞ」からも、生家への葛藤が窺える。「夜明け前の恋物語」は三十を過ぎて青春の終結を迎えた自分が抱く愛慾の告白である。そもそも前に述べたように、羅漢脚 (lô-hàn-kha-á) は、結婚適齢期を過ぎてても結婚できない独身男子を意味する³⁷⁾。「羅漢脚」という作品は、タイトルの付け方からもメタ小説の意味合いが濃厚である。「羅漢脚」が、「鬚爺さん」や「哀れなルイ婆さん」と違うのは、羅漢脚の視点を導入し、自己同一化が見受けられる点であらう。

日本文学の形式で台湾色の物語を書くとはいえ、小説の構図のバランスが趣旨をぼやかしてしまうことも生じかねない。横光利一の初期作品には、たとえば「蠅」や「芋と指輪」などのように、郷土色の濃い作品も少なくない。翁鬧は、初期横光利一から継承した象徴的形式を实践したが、台湾色の写実を取り込み「すぎた」ことによって、読者にリアリズムを期待をさせてしまい、「分からない」から「分かる」へと転じる運命の物語という主旨は読み取りにくくなり、逆に「写実性不足」という批判を浴びたのだった。

第二に、両作は主体性に欠ける少年を主人公にしているが、二人とも受動的で運命に左右されている。それまで生活の出来事を「分からない」で生きてきた吉は、25年後に一瞬悟るものの現状維持を選択する。吉が唯一覚醒する場面は「貴様の御蔭で俺は下駄屋になった！」という件である。吉と羅漢脚の疑問を手掛かりにして読者は物語世界を読み解いていくのだが、両作とも、子供のまなざしを通して、大人が意識している価値観（前者は下駄屋に仕立てること、後者は不幸な生活）を相対化させた点で共通している。ただ、両作は陰画と陽画を成している。「運命を支配する」象徴である笑う仮面は最後に壊されたが、員林は街なので、それ自体は改変されることがない。羅漢脚は、台車に轆かれ、員林の病院に搬送される時にその正体が「分かった」。その時、「不幸」を裏返して、歓声を上げることができた。しかし、作品後の世界では、膨大な治療費が家庭にさらなる貧困をもたらすだろうし、末弟に続き、羅漢脚自らも養子に出される運命が待っているだろう。

小結

横光初期の「蠅」「神馬」「笑はれた子」などは生命の摂理に関する寓話という性格が強い。その中でも「笑はれた子」は農村物だが、キーワード「仮面」はメタファーとして十分読者に理解されるであろう。なぜ同作と系譜関係が濃厚な翁の「羅漢脚」において「員林」はメタファー性が薄いのであろうか。

翁鬧は台湾描写の物語群を執筆する際、個人の運命は測り知れないとい

うテーマを意図して横光の先行小説を「模作」した。しかし、そのようなテーマと台湾の読者の「期待の地平³⁸⁾」との間には大きなギャップがあり、植民地台湾では、普遍的な諦観という側面は往往にして捨象され、素朴なリアリズムとして言葉通りに「誤読」されてしまったのではあるまいか。楊逵や河崎はリアリズムの面に対し強い関心を示し、莊培初は作品の「諷刺」効果に注目するに留まった。翁闢は貧困の台湾家族という設定によってメトニミー（換喩）とメタファー（隠喩）との相乗効果を意図していたにもかかわらず、リアリズムを重視する台湾文化人には、メタファーの効果は理解されず、むしろ雑音やリアリティ欠如と解釈されている。翁闢はかつて1935年6月に「新文学五月号感言」で徐瓊二の「ある結婚」は小説ではないと批判した。また、「こんなものを読者が小説と誤認しては大へん」といい、「個性の創造」と「描写の具象性」の重要性を唱えた。つまり、人物の個性はありのままではなく、創造されたものだとして認識している。主人公が結婚する際の結納金をめぐるトラブルを描いた「ある結婚」からは、翁闢文学観が単なるリアリズムによる写実を目指すものではなく、彼の「描写の具象性」という言葉は、むしろ小説の虚構に賦与する事実性を意味していたのである。

だが文学に台湾人の運命を託している大多数の作家たちは、人格の陶冶や宇宙摂理の会得よりも、専ら植民地統治下の現実変革に関心を寄せていた。もしも「羅漢脚」が失敗作であるとすれば、創作的意図や影響源が台湾文芸界で理解されなかったゆえであろう。因みに、翁闢は島木健作の批評家批判を正論と評しているが、それは自分自身が批評家からの確な理解を得なかった嘆きではなかったろうか。

-
- 1) 黄小民「翁闢短編小説中的新感覺派」（蕭蕭・陳憲仁編『翁闢の世界』、晨星出版、2009.12）、115頁。
 - 2) 大東和重「恋愛妄想と無意識—『蒲団』と中国モダニズム作家・施蛰存」（『比較文學研究』82号、2003. 9）、104頁。
 - 3) 蔡明原「上海與臺灣—新感覺的兩種實踐」（台湾：『文訊』232号、2005. 2）、42-43頁。

- 4) 黄毓婷「地方は出たけれど：植民地作家翁闢と1930年代の東京」(富士ゼロックス小林節太郎記念基金編、富士ゼロックス小林節太郎記念基金、2008. 4)、23-24頁。
- 5) 「横光利一の文体」(井上謙ほか編『横光利一事典』おうふう、2002.10)、21-23頁。
- 6) 楊逵「文学雑感」、彭小妍主編『楊逵全集第9巻』(台南:文化保存籌備處、1998)、404-405頁。
- 7) 楊逸舟「憶夭折の俊才」(戦後版『台湾文芸』95号、1985. 7)。劉捷「幻影之人—翁闢」(戦後版『台湾文芸』95号、1985. 7)を参照。
- 8) 翁闢「明信片」『台湾新文学』1巻2号、50-51頁。
- 9) 前掲『楊逵全集第9巻』、459頁
- 10) 楊逵も『台湾新聞』1935年7月29日から8月14日に発表した「新文学管見」で、「現文壇に於けるあらゆる流派の運動が、私小説心境小説(前記註釈の意味に於て)への反逆として生れたことは、例へその多くがリアリズム反対を唱へながらも、真実なるリアリズムへの摸索に終始して居ることは注意すべき現象である。」と主張しはじめる。彭小妍主編『楊逵全集第13巻未定稿巻』(台南:文化保存籌備處、2001. 12)、293-296頁を参照。
- 11) この部分を陳藻香は『翁闢作品選集』(許俊雅・陳藻香編訳、彰化縣立文化中心、1997. 7)で、「十分拘泥於文章の表現(文章に拘っている)」と訳しているが、「沒有像這位作家這麼有意識地不去拘泥於(某種)傾向、……然而卻又十分切合文壇(的關心)」と訳すべきであろう。
- 12) 藤原の文学活動については、横路啓子「藤原泉三郎とその時代—文学活動を中心に」(『天理台湾学会報』20号、2011. 7)に詳しい。
- 13) 原文:「他的文學天份相當高, 可惜自我墮落, 以致早逝, 可是談翁闢, 我就會想到阿瑟伯」。『巫永福全集7』(台北:伝神福音文化事業有限公司、1996. 5-2003. 8)、143-148頁。
- 14) 葉石涛『台湾文学史綱』(台湾:春暉出版、2003. 10)、53頁。
- 15) 前掲楊逸舟評論では「夭折した俊才」と回想している。また、孤独の例は「詩人の恋人」、不幸は「異郷にて」、自負は「鳥ノ歌」、また評論「詩に関するノウト」の孤高の詩人も翁の志す対象であろう。
- 16) 但し『現代日本文学論争史 上巻』(平野謙・小田切秀雄・山本健吉編集、未来社、1956. 7)、303頁による。
- 17) 陳培豊「植民地大厭の争奪—〈送報伏〉・《國王》・《水滸傳》」(『臺灣文學研究學報』9号、2009. 10)、258-260頁。

- 18) 黄毓婷「翁闢を読み直す—「憨爺さん」の語りの実験をめぐる」(『日本台湾学会報』10号、2008. 5、166頁)や、杉森藍『翁闢生平及新出土作品研究』(台湾：成功大學台灣文學研究所修士論文、2007. 1)を参照。
- 19) ビル・アッシュクロフト、ガレス・グリフィス、ヘレン・ティフィン 著・木村茂雄訳『ポストコロニアルの文学』(青土社、1998. 12)、96-97頁。
- 20) 『日本国語大辞典』第3巻、(小学館、2001. 3)、1405頁。
- 21) 同注19、97頁。
- 22) 同注19、101頁。
- 23) 寺杣雅人が「横光利一『笑われた子』の主題(下)」(『尾道短期大学研究紀要』45巻11号、1996. 4)、102-103頁及び、同氏「横光利一『笑われた子』の主題(中)」(『尾道短期大学研究紀要』44巻2号、1995. 10)、275-287頁を参照。
- 24) 『台湾文學學報』、第15期、2009. 12、29頁。原文「〈羅漢脚〉在内容題材上具有左翼色彩，在表現形式上卻有異於一般左翼主題小説穩定厚重的長句表現。」
- 25) 翁闢「新文学三月号読後感」(『台湾新文学』1巻3号、1936. 4)と「台湾文学目前の諸問題」(『台湾文芸』3巻7・8号、1936. 8)より。
- 26) ロマーン・ヤーコブソン『一般言語学』(みすず書房、1979. 1)、44-45頁。
- 27) 日本近代文学館編『日本近代文学大事典第五巻』(講談社、1977. 11)、371頁。
- 28) 荘前掲記録および杉森前掲修士論文を参照。
- 29) 宮越勉「志賀直哉の影響—横光利一の場合」(『明治大学文学部紀要：文芸研究』、1985. 3)、329-333頁。
- 30) 柚谷英紀「笑われた子」(同注5)、225頁。
- 31) 栗坪良樹「鏡の方法・横光利一と志賀直哉—表現者の行程」(『文学』、1985年9月号)、39頁。
- 32) 柚谷英紀「横光利一『笑はれた子』の主題—〈仮面〉の隠喩」(『日本文芸研究(関西学院大学)』43巻4号、1992. 1)、64頁。
- 33) 同注23の1996年論文、102-103頁。
- 34) 注32、69頁。
- 35) 注32、69頁。
- 36) 寺杣雅人「横光利一『笑われた子』の主題(上)」(『尾道短期大学研究紀要』、43巻1号、1994)、154頁。
- 37) 台湾教育部臺灣閩南語常用詞辭典 http://twblg.dict.edu.tw/holodict_new/index.html
- 38) ハロルド・ブルーム著、小谷野敦・アルヴィ宮本なほ子訳『影響の不安』(新曜社、2004. 9)、298頁。