

台湾の郷土文学と新郷土小説
—楊富閔「暝哪会這呢長」及び小説集『花甲男孩』を中心に—

明田川 聡士

Taiwanese Nativist Literature and New – Nativist Fiction:
Focusing on Yang Fu-min's “Why is the Night so Long”

AKETAGAWA Satoshi

(摘要)

臺灣の新鋭作家楊富閔（1987—）經常於作品中呈現臺南農村的風俗習慣及庶民生活，但其描述的方式與手法又與過去臺灣鄉土文學的作家們有所差異，正是為此，楊富閔作品屢屢被定位為「新郷土小説」。本文嘗試參照戰後臺灣的郷土文學創作傾向，集中討論楊富閔的「暝哪会這呢長」（2008）及《花甲男孩》（2010）兩部作品如何承接既有的郷土文學，並企圖於作品中呈現出何種改造與創新，而於此背景下又有哪些相互對話的文學議論產生。此外，《花甲男孩》於2017年夏季在臺灣改拍成電視劇，本文亦將此影像作品納入視野，藉此探討目前臺灣社會文學及影像創作中如何呈現郷土想像的問題。

はじめに

一般的に「郷土文学」とは、郷土に生きる人々の暮らしぶりやその土地での民間の風習、宗教、自然、文化などを題材にして、独自の地方色豊かな色彩で描き出す文学作品を指す。このように一義的な意味で使われることの多い郷土文学という呼称であるが、本来は近代以来の文学運動とともに使われた文学用語を由来としており、その言葉自体に内包される意味合いは、各国の文学史的展開や社会的変化などの差異によっても違いが見られる。

そもそも郷土文学が文学運動における芸術上の主張として社会的に認知されたのは、19世紀末から20世紀初頭にかけてドイツで起きた郷土芸術運動が発端であった。それまでの潮流であった自然主義に立脚した都会偏重の芸術指向に

対する反動の中で、頹廢した都会社会の文学とは異なる健全な田園生活を賞賛し、都会から田園あるいは地方への回帰が提唱された。こうしたドイツでの郷土芸術 (Heimatkunst) における郷土文学 (Heimatliteratur) の訳語として、日本では明治末期にドイツ文学者の片山正雄が「郷土芸術論」(『帝国文学』1906) で郷土文学という言葉を使用したことで認識されていったが、その後日本文学の領域では、郷土文学という呼称自体は農民文学や地方文学と同義的に使用されてきた。

一方、中国では中華民国期に魯迅が編選した『中国新文学大系・小説二集』(1935) の序文の中で、デンマークのブランデス『十九世紀文学主潮』を踏まえながら、当時北京で創作活動を行っていた地方出身の若手作家の作風を指して「郷土文学」と評したことに始まる。魯迅が示した郷土文学とは、農村や地方の共同体を離れて大都市の北京で生きる近代中国知識人の故郷喪失感を代弁するものであった。ただし山口守によれば、こうした民国期に魯迅が提起した中国知識人の故郷喪失感やエミгранトの感情を表現する郷土文学の概念は、魯迅自身が中国の地方都市である浙江省紹興を背景とする小説を多く発表したことで、後には農村文学や地方文学を指す用語として解釈されていったという¹。そして中華人民共和国建国後には、文化大革命終結後のイデオロギーをめぐる反動の中で農村や地方の独自性を再発見する動きが起こり、郷土文学も再び注目を集めたが、そこではすでに魯迅の示した近代中国知識人の故郷喪失感という主題が顧みられることはなかった。西洋文化の流入に対する潜在的な反発から、人民と土地を結びつける民族意識としての共同体意識が強調され、国家管理のための体制イデオロギーへと取り組まれていったのである²。

それでは、中国語圏でありながらも19世紀末より半世紀に及ぶ日本の植民地統治下にあった台湾では、当初どのように文学運動の中で郷土文学が認知されていったのだろうか。台湾では1930年に起きた郷土文学論争³がその発端である。植民地統治の展開に従い、台湾人子弟のための教育機関である公学校などを中心に日本語教育の普及が急速に進んだが、日本統治期初期に流行したのはむしろ伝統的な漢詩文であった。一方1920年代には、頼和や張我軍のように中国大陆での五四新文化運動に共鳴する知識人が出現し、魯迅や胡適たちの文章を台湾で紹介すると同時に、自身でも北京語口語文による創作を試みた。やがて1920年代後半に至ると、台湾社会では左翼運動が全盛期を迎える。そうした中、黄石輝がプロレタリア雑誌『伍人報』で「怎麼不提倡郷土文学」(なぜ郷土文学を提唱しないのか、1930) を発表し、文学の大衆化を強く主張していっ

た。植民地支配者の言語である日本語や知識人階層でしか使用されない北京語口語文ではなく、台湾民衆にとって庶民的な言語である台湾語を使った文学創作を提起したのである。台湾ではこうして郷土文学論争が起きていく中で、郷土文学という呼称自体も定着したが、それは田園文学や地方文学への回帰、あるいは知識人の故郷喪失感などを示すものではなく、日本語や北京語口語文を基盤とするナショナリズムやイデオロギーに対する反発であったと言える。

このように台湾での郷土文学の始まりは他国や中国大陸と異なる様相を呈し、戦後も郷土文学論争は1940年代末、70年代末と二度もそれぞれ別々の文脈から発生している。郷土文学をめぐる論争は台湾文学史の中でも重要な文学事象であるが、それは作家あるいは知識人の政治的立ち位置を示す尺度にも成り得た。そのため台湾人作家の中には自身が政治的色彩に染まることを敬遠し、「郷土文学作家」と呼称されるのを嫌い、距離を置こうとした者もいる。さらに言えば、このように台湾文学史では一般的な名称の郷土文学ではあるが、何をもって郷土文学と見なすのか、その郷土とは何を指すのかという定義に関しては、作家や作品が示す対照や背景をさまざまに設定して読み解くことで多様な解釈を可能にさせることも確かである。

ところで、台湾では郷土に立脚した作家の創作が少なくなく、今世紀に入っても郷土文学を創作する新鋭作家が数多く出現している。本稿で論じる楊富閔（1987—）もその一人である。楊富閔は台湾南部の農村地帯である台南市大内区で生まれ育った新世代の若手作家だ。台中の東海大学中文系に在学中より本格的に創作を始め、大学三年次からわずか二年で書き溜めた諸作品は台湾の各種文学賞を受賞した⁴。代表作「暝哪会這呢長」（夜はなぜこんなに長いのか、2008）は、楊富閔にとって第一作目の小説集である『花甲男孩』（華甲の男の子〔華甲は還暦やほんげがえりの意〕、2010）の巻頭小説として収録されたほか、この年台湾の文芸界で発表された全小説から年間優秀作を選出する『九十七年小説選』（2009）にも、最年少作品として選出された。同作はさらに中国や台湾、香港の小説を含む現代中国語文学のアンソロジーである『天下小説選：1970—2010』（2011）や『華文文学百年選』（2018）にも収録され、台湾文学のみならず、中国語圏文学においても新進気鋭の若手作家として楊富閔は注目されている。

そうした楊富閔の作風は、作者自身の故郷である台南農村の風土や庶民の様子を描き出すものの、その創作内容は台湾における従来の郷土文学作家が描き出してきた手法とは明らかに異なり、それゆえ「新郷土小説」と称されること

も多い。本稿では、特に戦後台湾の郷土文学の創作傾向を参照し、「暝哪会這呢長」や『花甲男孩』所収の諸作品ではそうした先行する郷土文学作品から如何なる継承と変容が見られるのか、またその背景では如何なる新たな郷土想像をめぐる議論が生まれているのかを考察する。なお、『花甲男孩』は2017年夏には台湾で連続テレビドラマ『花甲男孩転大人』（華甲の男の子は大人に変わる）としても翻案されているが、同ドラマにも言及することで、新世紀における台湾社会では如何なる郷土想像の言説が出現しているのかについても検討したい⁵。

第1節 戦後台湾における郷土文学の展開

戦後台湾で郷土を描き出す文学作品が注目されたのは1940年代後半のことである。1947年に発生した二・二八事件後には、台湾省行政長官公署宣伝委員会が発行する公営新聞の『台湾新生報』で「橋」副刊が創刊されたが、このとき紙上で目立ったのが、台湾文学の再建に関する論争であった。外省人作家の歐陽明と本省人作家の楊逵などのあいだを中心に繰り広げられた議論は、台湾文学史上で二度目の郷土文学論争となった。そこでは台湾の文学を如何にして中国文学へ回帰させていくのかという論点を中心となったが、その中には台湾の風土と文化を描き出す文学作品の出現に対する期待も見られた。例えば、朱実「本省作者的努力与希望」（1948）では「台湾の風習、歌謡、高山族の生活、これらはいずれもいわゆる郷土の色彩を持つものである」として、「私は郷土の色彩を題材とする作品が多く出てくることを願う」と論じている⁶。ただし、ここで朱実が示したのは、あくまでも新中国建設に寄与する台湾文学の発展を提議するものであり、脱植民地化と祖国化の双方を念頭において台湾における郷土文化の発揚を強く促すものであった⁷。

こうした郷土を描き出す文学作品を支持する議論は、1949年に発生した四・六事件の後に「橋」副刊が停刊し、直後の白色テロで論客の多くが亡命する中で立ち消えてしまったが、それでもその後の台湾文学界で郷土を描出する作品が完全に退潮してしまっただけではない。台湾の郷土に関する描写が具体的に小説のかたちで表現されていくのは、1950年代以降のことである。

戦後の外省人作家を中心とする文学界で活動の場を求めた本省人作家は、1950年代後半より自身の生まれ故郷を題材とする地方色豊かな小説を多く発表していた。高雄の美濃で暮らす客家人の農民を描く鍾理和の「菸樓」（『自由青年』、1959）や『笠山農場』（台北・鍾理和遺著出版委員会、1961）⁸、桃

園・龍潭の農村風景を背景にした鍾肇政の「魯冰花」（『聯合報』、1960）、台北近郊・新莊の郷村に生きる庶民に焦点を当てた鄭清文の「簸箕谷」（『聯合報』、1959）や「水上組曲」（『台湾文芸』、1964）、苗栗の奥深い山中を舞台とする李喬の「阿妹伯」（『中央日報』、1962）や「香茅寮」（『公論報』、1962）など、いずれも作家自身が幼い頃から慣れ親しんだ地方の自然や風俗、庶民の感情を写實的に叙述する物語が少なくなかった。それらは葉石濤が「台湾的郷土文学」（1965）で指摘したように、戦後台湾文学の中で「特殊な郷土の息吹」⁹に溢れた文学作品がようやく出現したとも言えた。

一方1960年代には、黄春明や王禎和など、当時の文学界における潮流であったモダニズム文学との接点が多い作家も、郷土色豊かな作品を発表していた。黄春明の「青香公的故事」（『文学季刊』、1967）や「看海的日子」（『文学季刊』、1967）では、宜蘭の平原や海岸沿いに暮らす庶民に焦点を当てている。また、王禎和「嫁粧一牛車」（『文学季刊』、1967）では、花蓮の村落での伝統的結婚の風習を描き出す。両者の作品における文学的特徴は、戦後台湾社会では長いあいだ方言として軽侮されてきた台湾語（閩南語）を効果的に多用し、独自の創作風景を作り出したことでもある。それは台湾の郷土文学が展開する上での一つの転機となり、このように文学界で黄春明と王禎和が出現して以降は、戦後台湾文学においても物語の中で大衆の言語と生活を活写することが、郷土文学を構成する必要不可欠な要素となっていった。

ただし留意したいのは、黄春明や王禎和の小説の多くが、尉天驄主編の『文学季刊』で発表されたことである。当時『文学季刊』はリアリズム文学の中心的文芸誌であり、そこでの掲載作は現実社会を直視し強く批判する作風が多かった。二人の作品がいずれも同誌で発表されたことは象徴的であり、それは台湾の郷土文学における創作上の主題が、素朴な郷土の風情を叙情的に表現することではなく、現代的な科学技術や都市化によって侵食されていく農村地区に関する現実への批判的描写へと変化する兆しでもあった¹⁰。実際1960年代から70年代にかけては、台湾の国内経済の構造が変わる真っ直中であり、輸出主導型工業化への転換により高度経済成長を迎えた台湾社会では、農村部から都市部への大規模な労働人口の移動が発生していた¹¹。黄春明や王禎和の小説のように、住民が去り行く郷土の現実を描き出す小説が同時代社会に対する批判的視線を備えるのは、もはや必然的な帰結でもあったのだ。

台湾社会の経済的变化が文学作品にもたらした強い影響により、1970年代以降の郷土を描き出す文学作品では、農業・漁業問題、工業化の中での労使問題、

さらには資本家や資本主義社会に対する批判なども大きく取り上げられるようになった。その中では黄春明や王禎和の作品舞台も、もはや郷里の描写にとどまるものではなくなっていた。黄春明「萍果の滋味」（『中国時報』、1972）や「莎哟娜啦・再見」（『文学季刊』、1973）、王禎和「小林来台北」（『文学季刊』、1973）などでは、宜蘭や花蓮から台北に出てくる庶民を主人公にして、冷戦下でのアメリカの経済支援（美援）や日本・欧米の多国籍企業による経済侵略に対する厳しい批判を込めた描出をしている。後に、王拓が「是『現実主義』文学、不是『郷土文学』」（『仙人掌』、1977）で論じたように、1970年代における台湾の郷土文学の本質とは、農村の風景や人物を描出するだけではなく、都市部に生きる人々も含めた「現実の生活での人の感情と人間味のある反応」を描くことに重きがあった¹²。そしてその論理の延長で、資本主義経済によって搾取されていく大衆を描きながら、その構造的欠陥を暴き出す社会批判こそが、写実的色彩で描き出す「郷土文学」の根幹として認識されていったのでもある。呂正恵はそうした文学作品を次のように論評し、当時の文学現象の本質を衝く指摘をしている。

このように、七十年代半ばに至ると、郷土文学ははっきりとした左翼的色彩をすでに帯びており、文学の社会的働きと階級性を強調し、台湾の経済発展の中に隠れる植民地的性格と階級搾取の問題を暴き出した¹³。

物語の社会性と階級性を意識した「左翼的色彩」の文学作品は、1970年代末に始まる郷土文学論争でも争点となった。台湾文学史上三度目となったこの時の論争では、尉天驄や王拓など郷土文学の擁護派が、現今の社会的矛盾を解くために台湾社会の現実を広く描き出す必要性を主張したが、一方で批判派は朱西甯のように、郷土作家による階級批判的な描写によって、郷土文学が本来備えるべき民族文学としての本質が過度に貶められていると攻撃した¹⁴。ただし郷土文学論争はまもなく決着を見ることなく沈静化し、次節で述べるように、その後1980年代以降の台湾文学界では、現実に対する批判だけが郷土を描く創作表現ではなくなっていくのであった。

第2節 多様化する郷土文学

1980年代初頭、台湾ニューシネマの代表作『悲情城市』や『牯嶺街少年殺人事件』での映画プロデューサーとして知られている詹宏志は、当時の代表的書

評誌『書評書目』で「兩種文学心霊」(1981)を發表し、台湾における文学活動が将来中国文学史において辺境文学として扱われるであろう可能性について問うた¹⁵。詹宏志が提起したのは、台湾文学界の将来に対する憂慮であった。後に「辺境文学論」と呼ばれる詹宏志の問題提起は、まもなく台湾文学の自主性と本土性を主張する葉石濤など台湾本土派作家の強い反発を招いた。さらに、そうした本土派作家から発せられる諸々の言説は、台湾の文学作品を中国文学あるいは第三世界文学の一環として見なす代表的左翼作家の陳映真までも刺激した。

こうして連鎖的に発生した台湾文学をめぐる文学観の衝突は、1980年代前半に始まる台湾意識論争の導火線でもあった。台湾の現状を描くことに関心を寄せる作家たちは、それぞれの立脚点で自身の政治意識を確立させながら作品や論考を發表し、作家の政治的アイデンティティーをめぐる問題はいつそう複層化していった。台湾本土派の代表的文芸誌『台湾文芸』に掲載された特集記事「『台湾文学的方向』座談会」(1981)を始め、壹聞提(李喬)「我看台湾文学」(1981)、宋澤萊「文学十日談」(1981)など、本土派の郷土文学作家からの提言が増すにつれて、郷土文学の概念はそれまで主流であり続けた現実批判の文学から、強い台湾意識をもつ文学へと読み替えられていったのである。

ただし、台湾文学界全体を俯瞰してみると、当時顕在化していたのは決して政治的なアイデンティティーをめぐる問題だけではなかった。1980年代以降の台湾社会は政治的民主化がすすんだことで思想的にも開放され、社会全般における文化の多様性が尊重されていく中で、文学界で注目される領域はジェンダー、エスニシティ、人権、環境、歴史、文明など、広範囲に拡大して熱を帯びていったのも事実である。1980年代から90年代にかけては、フェミニズム文学や同志文学、人権文学、ネイチャーライティング、眷村文学、台湾意識文学、台湾語文学、客家文学、原住民文学、馬華文学、サイエンスフィクション、ポストモダン文学など様々な文学ジャンルが台頭した。このようにジャンルの多様化した台湾文学では創作手法も多元化し、そうした状況について劉亮雅は次のように指摘している。

この時期の小説はモダニズム及びリアリズムを吸収して延伸させた以外に、またメタフィクションや私小説、ブラックユーモア、パロディー、内的独白、ステレオあるいはマルチナレーション、真実と虚構の混在、マジックリアリズム、論説調、文学ジャンルの混雑、パフォーマンス性、コラージュ

ユを特に強調していた¹⁶。

このように郷土描写の創作手法の変化は注目に値したが、当時何よりも無視できなかったのは、文学界で台頭著しい新進作家の登場でもあった。例えば、女性作家である凌煙の『失声画眉』（1990）は、そうした文学界の変容を象徴する作品である。同作は1980年代における台湾南部の農村地域を舞台に、地方で上演される台湾の伝統劇の歌仔戯を題材にした長編小説である。農村に住む庶民の生活と言語を写し出す一方で、台湾での伝統的な郷土芸能でありながらも、長い間にわたって国劇（京劇）の下位に位置づけられてきた歌仔戯にも光を当てる郷土色豊かな物語だ。ただし、作中で注目されるのは、そうした郷土描写の側面だけではない。物語が展開されるにつれて、歌仔戯の女性役者同士が愛し合うという同性愛の問題さえも内包しており、それは紀大偉が指摘するように、台湾社会の底辺で生きる女性たちの生き様を同志文学（同性愛文学）の範疇で描き出したとも言えた¹⁷。

『失声画眉』は、刊行の年に有力夕刊紙の『自立晩報』が主催する百万元を超える高額賞金の文芸コンクール（自立晩報百万小説徴文賞）で大賞を受賞したが、それは前世紀末における台湾文学の多元化を象徴する出来事であったと同時に、台湾の郷土文学がもはや現実社会に対する批判や台湾意識といった要素だけを前景化させるものではないことを示唆していた。

そうした郷土文学の変容は、1990年代末以降に登場した新鋭作家の作品においてはさらに顕著であった。袁哲生「秀才の手錶」（1999）は同年の時報文学賞大賞受賞作であり、架空の集落である焼水溝を物語の舞台とする。焼水溝は作者自身も幼少期を過ごした実在する村落を虚構の空間へと拡張させた場所だ。作中では祖父の太平洋戦争の体験を背景に描き出していくが、袁哲生の創作意図は、かつての郷土文学作家が繰り返し描いてきたように、過去の大戦がもたらした人類の醜悪さに対する批判に重点を置くものではなかった。范銘如の指摘によれば、戦後生まれの袁哲生にとって戦争描写という題材は、あくまでも作者自身が作中での美学的表現のために用いた創作手段に過ぎないのではないかという¹⁸。こうした袁哲生の現実や過去の歴史に対する淡泊な態度からは、従来の郷土文学作家とはかなり異なる印象を受ける。范銘如は袁哲生の作品を新たな時代における郷土文学の典型例にあげるが、その傾向は呉明益の作品でも同様であった。呉明益「虎爺」（2001）では、台湾の民間信仰におけるシャーマンであるタンキーに対する民俗学者のインタビューを中心に、台湾で

の虎爺信仰の様子を描いていく。ただし、メタフィクションの構造を取り入れた同作では、郷土の文化や伝統、習俗などの様子を仔細に書き留めることを目的としたのではなく、むしろ人々の周縁を語るという叙述構造を取ることで、従来の郷土描写における創作姿勢そのものに対して再考していた¹⁹。

このように、戦後の台湾文学界に登場した郷土文学は一様でなく、その当時の社会的背景に基づいてさまざまな特徴を示していた。作者自身の郷里、とりわけ地方の農村部を舞台にした台湾の郷土文学は、1970年代には現実批判の文学として都市部に生きる人々の生活さえも描写の対象とした。そして1980年代以降には台湾意識を代弁する物語として解釈され、90年代以降は台湾文学界全体の多元化も影響して、その作品内容はより一層多様化したのであった。

それでは、新世紀に出現した次世代の作家は如何にして台湾を郷土として描き出しているのか。次節では楊富閔の代表作「暝哪会這呢長」を中心に、そうした郷土の描出が新鋭作家の作中では如何にして表現されているのか見てみたい。

第3節 郷土文学の継承と変容

楊富閔の小説集『花甲男孩』の巻頭作品でもある「暝哪会這呢長」では、台南の大内で暮らす語り手「我」（ボク）が同居する「阿嬤」（祖母）について叙述していく。作中では展開が進むに従って、台中で離れて暮らす「姐接」（姉）をめぐるエピソードも挿話され、全体では一つの家族の物語として完成している。

同作の標題である「暝哪会這呢長」とは、もともとは台湾の女性歌手である江音が1992年に歌った同名の台湾語歌謡曲のタイトルに由来する。同歌は1990年代から2000年代にかけて陳小霞、黃小琥、江蕙など複数の著名な台湾語歌手によってカバー曲で歌われ続け、台湾社会で大流行した。楊富閔の小説である「暝哪会這呢長」でも、歌曲のサビの部分の歌詞がそのまま祖母や姉をめぐる描写の中で二度も引用されている。従来の郷土文学では、例えば鄭清文「我要再回来唱歌」（1979）が日本統治期に流行した台湾語歌謡曲である「雨夜花」を作中でたびたび引用していたように²⁰、伝統的な台湾語歌謡を典故として用いることが多かった。その反面、「暝哪会這呢長」では同時代的な流行歌に依拠しており、歌詞の引用は物語の現代的で大衆的な叙述展開にも作用している。

物語の梗概は以下の通りである。ボクが姉のブログに気がついたのは去年の夏のことだった。それからボクは毎週金曜日の深夜に姉のブログ「大内儿女」

(大内の女の子) にアクセスしてコメントを書き残すようになった。ボクと姉が幼い頃より祖父に先立たれた祖母によって育てられてきたのは、両親がアメリカに滞在したまま台湾に戻らない為である。一人取り残された三人と一緒に暮らしたのは、台湾の伝統的家屋である三合院だ。そこではこの十年来に四回もの葬儀が行われ、ボクは親族を次々と見送ってきた。毎年のように誰かが亡くなっていく中で、今ボクは祖母と二人で暮らし、姉は大内の家を出たきり戻らない。そうした中、ボクはインターネットで姉のブログにアクセスし、すでに死去した親族の名前をハンドルネームに使いながら、金曜の深夜にホームページを更新する姉と暗黙の対話を重ねていく。

物語の主要な舞台は「ボクらの故郷——台南県大内」であり、それは作者自身の出身を踏まえた設定にもなっている。「四方はどこも花の香りがして、花の香りが曾文溪の流れに沿って玉井から幾つものカーブを描いて大内までゆらゆらとやって来る」と風光明媚な初夏の様子が描かれ、物語舞台の地理的な状況が明かされていく。

ここで登場する「曾文溪」とは、台湾中部の阿里山を水源として南台湾に流れる実在する一級河川である。一般的に台南は曾文溪を境に南北に分けられ、大内を含む曾文溪以北は農用地区、曾文溪以南は台南市内を中心とする都会、と大まかに区分されることが多い。その曾文溪の流れに沿いながら四方から漂う「花の香り」とは、「マンゴーの花がきれいに開く」際に放たれる独特で濃厚な香りであろうか。その描写はまるでかつて鍾肇政が半世紀前の郷土文学である「魯冰花」で、ルピナスの花が咲き誇る故郷の桃園・龍潭の風景を描写したことを想起させるかのようだ。

こうした作中での郷土色溢れる描写は、決して物語中での風景描写に限定されるわけではない。それは楊富閔が描き出す祖母の人物像からも、十分に窺い知ることができる。

姉ちゃんとボクは小さい時から大内一姐に育ててもらったけれど、バアチャンは典型的なお百姓さん、典型的な中背、皮膚が浅黒く健康的なおばあちゃん、バアチャンの顔はどの角度から見ても大内郷の朝天宮のあの媽祖さまにすごく良く似ていて、ぽっちゃりぽっちゃりと、本当に慈悲深いけど、実はバアチャンは付き合いづらい女性で、ボくら三合院では誰もバアチャンを怒らせる度胸のある者はいなくて、遺産相続とか、何かというと数百万円にもなる土地の賠償金では、バアチャンは一人でボクらの家を

代表して説明会に参加し、声の出だしは本当に雷神のようなのだ。バアチャンが生涯に手にした果物は男よりも多くて、育てたオレンジやアボカド、金皇マンゴー、アーウィンマンゴーなどをいつも果物市場に持って行くと仲買人に丸ごと持っていかれるんだ、本当なんだよ²¹。(下線は筆者による)

一気呵成に続く物語中での大内一姐とは「バアチャン」のことであり、作者自身の祖母をモデルにした女性でもある²²。祖母は「典型的なお百姓さん」であり、「育てたオレンジやアボカド、金皇マンゴー、アーウィンマンゴーなどをいつも果物市場に持って行く」農婦として描かれている。温暖な気候に加えて豊富な雨量にも恵まれる台湾では農業生産が盛んであり、農産物の国内生産量は穀類や野菜と比べて果物が占める割合の方が多い²³。また、林秋雄『南瀛水果誌』によれば、南台湾では曾文溪沿いの楠西、玉井、大内、南化、新化の地区でマンゴーの生産量が多く、そのうち大内では生産量が最も多いマンゴーをはじめ、アボカド、オレンジなどの熱帯果樹が代表的農産物であるという²⁴。「暎哪会這呢長」では祖母を果物生産の農婦として位置付けているが、作中でのこうした人物設定は、あたかも郷土に生きる庶民の姿を象徴しているかのようである。

こうした登場人物の郷土性と庶民らしさを彷彿させる物語展開は、祖母を「朝天宮のあの媽祖さま」と比喩する描写からも窺える。物語中での「大内郷の朝天宮」とは、大内に実在する媽祖廟であり、台湾での媽祖信仰の総本山である北港朝天宮より分祀された内庄朝天宮であろう²⁵。このように作中で展開される農婦の祖母と媽祖の繋がりという設定が、台湾の庶民と神仏信仰の日常的な暮らしぶりを読者に想起させていくのであった。

実はこうした神仏を中心とする民間信仰をめぐる描写は、楊富閔の小説では「暎哪会這呢長」だけに見られるものではない。例えば『花甲男孩』に所収の「我的名字叫陳哲斌」（オレの名前は陳哲斌、2009）では、媽祖ではなく清水祖師を題材にする。物語の主人公である中年男性の陳哲斌は、かつて祖母と過ごした三合院に妻と子供を連れて戻ってくるが、その時の様子は次のように描かれている。

そこで陳哲斌もお日様を推すようにして、なくなってしまった三合院にがっかりと入り、子供の頃には一日中黄色いランプの明かりが差していた仏間で、神棚の上にあるひげ長の神様、清水祖師陳昭応、家の神様を思い浮

かべた²⁶。

清水祖師とは北宋の時代に福建泉州に実在した高僧であり、後に神格化されて大陸から台湾へ渡った泉州出身の安溪人を中心に守護神として厚く信仰されている²⁷。同作では「暝哪会這呢長」と同じように、台湾の伝統的な民間信仰との接点が、物語の登場人物を強く支えているのである。こうした楊富閔の小説中における民間信仰に関わる描写については、白先勇も『花甲男孩（増訂新版）』の序文において、媽祖や保生大帝、清水祖師、七爺八爺、さらには宋江陣や八家将までも作中に描き混むことによって、「彼の小説に鮮明なる台南大内のローカルな彩りを刻み込んでいる²⁸」と高く評価した。楊富閔は最初の作品集である『花甲男孩』の出版後、『為阿嬤做傻事』（バアチャンのためにバカなことをする、2013）及び『我的媽媽欠栽培』（ボクの母ちゃんは教育が足りない、2013）という二冊の散文集を同時発表しているが、そこでも故郷である大内の風土と庶民の人情を自身の成長過程や一族の家族史と重ね合わせて描いている。小説であれ、散文であれ、故郷を語るという創作行為は、楊富閔の中心的作風である。それは後述のように、同世代作家の中でも楊富閔ほど現代の台湾農村の姿を仔細に描き出すことができる者は少なく、それ故にこうした台南の大内を舞台とする郷土描写はまさに楊富閔独自の作風にもなっていた。

ところで、白先勇は上述の序文において、楊富閔の小説は「それはある種の極端に流暢な通俗で、大量の台湾語白話文を混在させ、その間にはまたE世代の流行コードでアクセントをつけていくので、作者が意図的に作り出すには十分に個性化した文体なのである²⁹」とも述べている。すでに白先勇以外にも多くの論者が指摘してきたように、楊富閔作品の大きな特徴の一つは、会話や地の文で台湾語白話文や台湾華語を大量に入れ混ぜることであったが、その意識的な表現方法は時として非常に通俗的な言語状況を物語中で再現するのに大きく寄与していた。日本統治期に起きた郷土文学論争以来、台湾語を効果的に多用し、大衆の言語と生活を活写して独自の文学風景を作り出すことは、郷土文学における重要な要素であった。もちろん楊富閔の作品は、戦前の郷土文学論争で強く主張された階級的なイデオロギー、あるいは戦後に黄春明や王禎和などが示した同時代社会に対する批判的視線は微塵も感じさせないが、創作における言語面での運用の点から言えば、従来の郷土文学に見られたそうした特徴を十分に継承しているとも言えた。

ただし楊富閔作品の面白さとは、通俗的な言語状況の再現だけではないはず

だ。先行する前世代の郷土文学作家の特徴を最大限に踏襲しながらも、より現代的な物語展開として完成させていることは楊富閔作品の真骨頂でもある。「暝哪会這呢長」に限らず楊富閔の諸作品では、生死をめぐる問題が主題化されることが非常に多い。生死の主題化という点自体は、古今東西の文学作品ではどこにでもある有り触れたテーマだが、楊富閔はその主題をパソコンやインターネット、携帯電話、BBS（ネット上の電子掲示板）、Eメールなどで展開していくのである。

例えば「暝哪会這呢長」では、主人公のボクは真夜中の三合院で、大内から離れたきり故郷に戻らない姉のことを思う。台中という都会で暮らす姉を探し出し、連絡を交わすために使うのが、インターネットを使った姉のブログへのアクセスだった。台中で教師をしている姉は、毎週金曜日の夜に自身のブログを更新するが、ボクは「大姑婆」（祖父の一番上の姉妹）などすでに死去してしまった世代の離れた親族の名前を使い、コメントを綴っていく。ブログにコメントを書き加えることで、擬似的な空間での姉との対話で安心感を得るのであった。また、逆に金曜の夜中に更新されるブログでは、姉自身の悩みも次々と吐露されていく。職場や恋愛の悩みなど憂鬱な若者の姿を感じさせるが、最後に姉のブログで更新されたのは「老い」「病」「死」のタイトルで始まる三編の記事である。そして最後の記事「死」で、姉とネットで知り合い駆け落ちした交際相手が末期癌で早逝した事実が明らかにされ、ボクは「暝哪会這呢長」（夜はなぜこんなに長いのか）と自問するのであった。

作中では姉と一緒にいる男の素性は伏さされていて、結末に近づくに連れて、末期癌で余命幾ばくもないことが明らかにされるが、こうした物語展開があまりにも卑近な人物設定になっているのは否めない。だがそれでも、楊富閔にとって、生死とは個人的にも決して欠かすことの出来ない重要なテーマであったということは間違いなかった。楊富閔は『花甲男孩』の「後記」でも、自身の周囲では数年来で曾祖母から大伯婆（祖父の一番上の兄の妻）、小丈公（祖父の姉妹の夫）、小姑婆（祖父の姉妹）、大伯公（祖父の一番上の兄）、大舅公（祖母の一番上の兄）など大家族の中で誰かの葬儀が毎年のように行われ、そうした生死をめぐる問題は「リアルな生活の中で、まるで私が絶え間なく直面する難題のようでもあった³⁰」と述べている。楊富閔にとって「死に学び、死を書くことは、私の生命の本質と文学創作の一部になっている³¹」と感ずるほどでもあったのだ。

作中で人の死を語るという物語展開は、『花甲男孩』に所収の作品では「暝

哪会這呢長」の他にも、「我的名字叫陳哲斌」、「有鬼」(2008)、「聽不到」(2009)、「逼逼」(2009)、「繁星五号」(2009)、「花甲」(2010) などでも認められる。楊富閔が高校時代に初めて創作したという自費出版の作品集も『送葬人』(野辺送りの人) という書名であったように³²、人間の生死をめぐる問題は作者自身にとって創作上重要なインスピレーションであった。そうした中で、台南の農村を舞台にして「絶え間なく直面する」生死の問題をインターネットやBBSと繋げて描き出すという設定は、白先勇が述べたように「E世代」ならではの「意図的に作り出すには十分に個性化した文体」を生み出す要因にもなっていた。楊富閔の『花甲男孩』に収録された諸作品が、そうした独自の表現で自身の故郷を描き出すのは、旧来の郷土文学とは異なる新たな郷土文学の誕生を示唆するものと言えよう。

第4節 新郷土小説と「七年級作家」の出現

前節で述べたように、楊富閔の小説はこれまでに台湾文学界で登場した旧来の郷土文学の模倣ではなかった。台南の農村に残る人々と都市部で生きる人々の感情をインターネットやBBSで繋ぐ物語展開は、いかにも現代的であり斬新である。こうした新しさこそが、楊富閔の作品を「新郷土小説」と言わしめる由縁でもあった。白先勇も先述の序文の中で「楊富閔の『新郷土小説』は王禎和や黃春明の伝統を継承するものだと思う³³」と論じ、「新郷土小説」という枠組みを強調している。

それでは白先勇が指摘したような「新郷土小説」には、台湾文学界では具体的にどのような概念が内包されているのであろうか。そもそも「新郷土」という言葉が使われ始めたのは早く、張誦聖「朱天文与台湾文化及文学的新動向」(1994)で指摘されたのがその発端であった³⁴。ただし、張誦聖が指摘した新郷土小説とは、1987年の大陸渡航の解禁によって台湾社会での外省人の「中国情结」(中国コンプレックス)が揺らぐ中、それまで眷村文学あるいは外省人文学の枠内で捉えられていた外省人作家が、自らのアイデンティティーを台湾の郷土と現実社会に求めていく作品を指すものである。これは言うまでも無く、楊富閔の作風を評す際に使われる「新郷土」という言葉とは、根本的に位相が異なるものである。

その後2000年代に入り、周芬伶『聖与魔—台湾戦後小説的心霊図象』(2007)では、1970年代末の郷土文学論争以降の郷土文学を「後郷土」(ポスト郷土)と「新郷土」という二つの概念で区別することを提起している。周芬伶によれ

ば、「仮に1977年の郷土文学論争を境界とするならば、それ以前は郷土小説であり、それ以降は後郷土小説となる³⁵」のであり、後者の後郷土小説は写実的描写を基調とした郷土文学論争以前の作品の延長でしかないという。そして戒厳令解除後に文学界で登場した舞鶴の『拾骨』（1995）、『思索阿邦・卡露斯』（1997）、『余生』（1999）などに代表される、メタフィクションやマジックリアリズムなどの影響を多分に受けて台湾の郷土史を題材とした現代小説こそが新郷土小説であると、周芬伶は提起したのであった。

これに対して范銘如『文学地理』（2008）は、新郷土文学という呼称がもつ曖昧さを指摘している。かつて范銘如は「軽・郷土小説蔚然成形」（2004）で、袁哲生をはじめ、呉明益、甘耀明、童偉格、伊格言、張耀仁、許榮哲、王聰威など2000年前後に登場した台湾人作家の小説が、従来の郷土文学の特徴とは全く異質なものであることを指摘していた。甘耀明の苗栗、童偉格の北台湾、許榮哲の高雄・美濃、王聰威の高雄・旗津のように、作者自身のルーツと作品の舞台背景は個別に強い相関性をもつ。ただし、表面的には郷村における庶民の姿を描くという点で、従来の郷土文学と同様ではあるものの、その本質は従来の郷土文学の主眼であった社会批判や政治性、イデオロギーの発露にあるのでは決してない。それゆえに「軽質（ソフト）な郷土小説」という意味を込めて、「軽・郷土小説」と呼んだのであった³⁶。

ただし、范銘如が同論考を『中国時報』「開卷」副刊で発表した当時、すでに彼らの創作は活潑であり、もはや「軽」という表現では落ち着かないのも事実であった。そのため范銘如は同論考を『文学地理』に収めるに当たり自身の定義を修正し、「後郷土小説」と呼び改めたのである³⁷。その際に范銘如は、仮に「新郷土」という語彙を用いて評価した場合「新」という語感ばかりが強調され、進化論的な解釈によってそれ以前の郷土文学の存在が全否定されてしまうのではないかと憂慮し、それゆえに「後」（ポスト）という表現を用いるべきだと主張したのもであった。

従来の郷土文学の文学史的展開とその功績を重んじる范銘如の指摘には説得力がある。だが、そうした定義の修正を経ても、「後郷土」という語彙だけでは戒厳令解除後の1990年代とは異なる新世紀における郷土文学の作風の新鮮さを十分に伝えることはできないであろう。このように周芬伶であれ、范銘如であれ、1970年代末の郷土文学論争直後から80年代、そして90年代以降、さらには2000年代以降とそれぞれの時代の作家による作風が全く異なるという視点では同じであるが、それを如何なる呼称でもって定義化するかという点に関して

は、台湾文学界でも未だ決着がつかないようである。それでも現在では一般的には、郝誉翔「新郷土小説的誕生」（郝誉翔『大虚構時代』、2008）、李瑞騰「新世紀・新世代・新郷土」（『聯合文学』、2009年9月号）、陳惠齡『郷土性・本土化・在地感—台湾新郷土小説書写風貌』（2010）など複数の論考に見られるように、新世紀に登場し、従来の郷土文学とは異質の作風で郷土を描き出す小説は「新郷土小説」と呼ばれる傾向が強いようだ³⁸。

それでは、このように新郷土小説が出現する中、楊富閔に代表される新世代では他に如何なる新鋭作家が出現しているのだろうか。楊富閔の生年（1987）が中華民國歴で民国76年であったように、現在の台湾では民国70年代に生まれた二十代から三十代の青年作家たちを「七年級作家」と呼ぶことが多く、彼らは「台湾文学の最新世代³⁹」にあたる。すでに2011年には『台湾七年級小説金典』や『台湾七年級新詩金典』、『台湾七年級散文金典』というアンソロジーが各文芸ジャンルでそれぞれ刊行されていたように、新世代の創作活動への注目は決して今に始まったことではない。『台湾七年級小説金典』では楊富閔の他に、黃崇凱（1981—）、賴志穎（1981—）、陳育萱（1982—）、神小風（1984—）、林佑軒（1987—）、朱宥勳（1988—）、盛浩偉（1988—）の八名の作品が掲載されている。そして楊佳嫻が指摘したように、同書に収録された青年作家だけが現在の七年級作家を牽引する代表格であるわけではなく、彼らとは別に後発の有力な若手作家も台頭しつつある⁴⁰。

ただし、留意したいのはこうした七年級作家の小説が、その創作の全てにおいて新しさを追求したわけではないということだ。上述した『台湾七年級小説金典』の編者も兼ねた朱宥勳が言うように、「七年級とは『再整理の世代』であり、彼らの作品には実は分厚い歴史が堆積し、自身の感情を中心にして、こうした歴史を『再整理』したのであった⁴¹」。ここで朱宥勳が指し示す「こうした歴史」とは、社会的に見れば、台湾人がこれまでに直面してきたエスニティーやジェンダー、階級、ナショナリズムなどの問題であり、文学的に見れば、伝統的な創作技法から戒嚴令解除前後より海外から大量に流入した比較的新しい創作観までである。つまり七年級作家の文学作品とは、これまでの台湾社会や台湾文学が歩んできた歴史と向き合い、それをそのまま継承しながらも、自らで解体し再構築しようと捉え直すものであったと言える。

そうであるならば、従来の台湾文学界が抱えてきた文学性の解体と再整理を強調すればするほど、自分たちよりも先行する前世代の作家より強い批判を浴びる可能性も少なくなかった。かつて故郷の雲林を舞台とする作品も多く発表

した女性作家の季季は、こうした新生代の七年級青年作家たちによる郷土描写を批判している。「ステレオタイプな郷土の骨組みがあるだけで、しっかりとした郷土のきめの細かさと人物の特色をあらわすことができていない」として、現在の文学界には「多くの『偽郷土』小説が出現している」と強く非難した⁴²。

ただし文学界の新鋭作家による郷土描写の内容が不十分であるとはいえ、その責任を作家個人に負わせるのはいささか理不尽であるようにも思える。それは例えば、七年級作家よりも一世代上で2000年代以降の新たな郷土文学作家の代表格でもある甘耀明が、「以前の郷土主義は、作者はおそらく実際に田畑の中で労働に従事していたので、土地との関係は密であった。今の『新郷土』は、作者が労働に従事することはなくなり、しかも現代化の過程で、農村と都市の差異はますます小さくなっている⁴³」と答えたように、都市化する現代台湾社会に生きる若手作家自身に農村での豊富な体験を問うのは難しい。

彼ら七年級作家は、そのほとんどが都会で生まれ育った高学歴の青年たちである⁴⁴。郷村における実体験を持たない中で、彼らは近年多く刊行される台湾の歴史や民族、言語、宗教、建築、文物に関する関連書籍を渉猟することで創作の資料としてきたことは否めなかった⁴⁵。そうした現状では、季季が問いかけた根本的な批判に正面から答えることができるのは、台南の農村地区である大内で育った楊富閔しかいないのかもしれない。楊富閔は2013年に『台湾文学館年鑑』の中で、この年を代表する十大作家の一人として取り上げられたが、そこでは「同世代の作家には珍しい郷土の成長経験、語り尽くせない家族の物語、豊かで手厚い民俗文化資産を抱えている⁴⁶」と評された。他の七年級作家が共有できない郷土での成長経験こそが、楊富閔自身の新郷土作家としての特質を背後から支えていたのである。

第5節 ドラマ『花甲男孩転大人』と郷土における他者の包容

こうして七年級作家の中でも、自身の郷里での成長経験に基づき郷土の様子を巧みに描くという点で特異さが目立つ楊富閔の創作であったが、その作品集『花甲男孩』は2017年に台湾で連続テレビドラマ『花甲男孩転大人』（以下、『転大人』と略す）として映像化されている。台湾人の瞿友寧監督（1970—）による同ドラマは、いずれも主要テレビ局である台湾電視台と八大電視台、公共電視台の出資による「植劇場」シリーズの一作として製作され、2017年5月26日から同年7月7日にかけて毎週金曜日の夜に二時間ずつ台湾電視台で放映された。

連続テレビドラマとしての視聴率（平均視聴率4.16%、最高視聴率4.58%）⁴⁷は特別に高くはないようだが、映像は動画共有サイトのYouTubeでも公式に配信され、放映終了後にもインターネットで鑑賞した人も少なくなかったようだ。インターネット検索キーワードでの「花甲男孩転大人」という文字列は、2017年の一年間における台湾でのグーグル検索数トップ10にもランクインしており⁴⁸、多くの視聴者に注目されていたことが窺える。

『転大人』の内容は楊富閔の原作小説を忠実に映像化したものではなく、ドラマ独自の物語展開でストーリーが進む。楊富閔自身も脚本担当（楊璧瑩、呉翰杰、詹俊傑、楊富閔）の一人として名前を連ね、第二話では端役としても出演しているものの、ドラマ製作自体には中心的に関与していたわけではなかったようである⁴⁹。

『転大人』では、成績不良で退学寸前の男子大学生・鄭花甲の成長物語を描き出していく。鄭花甲は祖母の危篤を知り、台北から台南の実家に戻ろうと急ぐが、突然のことで気が動転してしまう。そうした鄭花甲の帰省に付き合うのが、大学のサークルの後輩である女子大生・方瑋琪である。台南の実家では、瑞安宮という廟でタンキーをつとめる父親の鄭光輝や廟の管理委員会委員長でもある二叔（父親の弟）の鄭光煌、ベトナムで起業し里帰り中である三叔（父親の二番目の弟）の鄭光仁、元中学教員でスクールバス運転手になった四叔（父親の三番目の弟）の鄭光昇など、鄭家一族の各々の物語も展開され、台湾南部の大家族の日常で起こる諸般の問題をコメディー仕立てで演じていく連続テレビドラマである。

このように原作小説とドラマは別個の作品ではあったが、そうとは言え、両者が全くの無関係であるわけでもなかった。台湾の文学作品の映像化、特に小説のドラマ化や映画化という点に関して言えば、これまでも黄春明や王禎和、白先勇をはじめ、多くの作品で翻案が行われてきた。楊富閔の原作小説と『転大人』のあいだでも、従来見られた原作小説の映像化作品と同様に、ドラマ制作者側による原作小説や登場人物に対する解釈とイメージの再創造が行われているのである。

例えば、『転大人』で祖母の危篤のために里帰りする鄭花甲に方瑋琪が付き添い、台南で長期間滞在するという展開は、原作でも「聴不到」で祖父の臨終を見舞う「我」（ボク）とガールフレンドの陳小離の関係で見られる。また、四叔の鄭光昇が一人息子の鄭花詢の事故死をきっかけとして、中学教員を辞してスクールバスの運転手に転じる構図も、原作「繁星五号」での蘇典勝と蘇

保詢親子の關係にそのまま通ずるものである。瞿友寧監督の当初の発案では、「繁星五号」の物語だけをドラマ化する予定であったが、その後原作小説の全編を混在させて、一つの大家族の物語へと内容を大きく膨らませたという⁵⁰。原作で突出している作者の郷里に対する個人的な感情を、『転大人』ではドラマ全編を貫く台南の大家族での日常の物語へと大きくイメージが拡張されているのである。

もっとも、生死をめぐる問題は、楊富閔の原作と『転大人』の双方に見られる共通項として特徴的なものであることに変わりはない。『転大人』では最終回で、主人公の鄭花甲が祖母の告別式に際して弔辞を台湾語で読み上げる場面があるが、『聯合報』（2017年7月7日）の報道では、約7分間を超える弔辞朗読の場面はドラマ全体の中で最も見応えのあるシーンであると当日夜の放送を予告している⁵¹。ドラマの放映終了後には同紙のコラムで、精神科医の呉佳璇が『花甲』の監督は告別式を通して、大人になった孫に崩壊した家族の人間関係を凝結させた⁵²と共感を示したように、都会や海外から郷里に戻ってきた家族と親族に囲まれて臨終を果たすというその展開が、都市化と現代化により家族関係が希薄になった現代台湾人に向けての一つの憧憬になっていたことも確かである。

ただし、ドラマの中で光を当てていたのは、こうした家族間での人間関係の希薄さに関する感情的側面ばかりではなかったはずだ。メディア研究者である蔡琰の『郷土劇性別及族群刻板意識分析』（1998）によれば、「ドラマ（の展開、筆者）は一般的に社会のプロセスを基礎に並べられ、社会における科学技術や制度、社会モデル、大衆の信仰などと、相互に連携する関係がある⁵³」という。そして「台湾特有の『本土性』や『郷土意識』のドラマはおそらく台湾に特定の歴史的経験と社会モデルをまさに内包するがために、次第に観客の肯定を得るのであろう⁵⁴」とも指摘している。

このような蔡琰の指摘を敷衍すれば、連続テレビドラマとしての『転大人』が多くの視聴者から肯定的に評価された背景には、それが現代台湾社会における同時代的な経験さえも描き出すためではなからうか。ドラマの中でもその事例は、台南の風土に魅了される方瑋琪のような都会育ちの若者による地方郷土文化への関心の高まり、あるいは大学中退後に鄭花甲が父親に従って台南でタンキーとしての修行を始める様子に見られる都市に生きる庶民の民間信仰への回帰など、多くの展開から窺い知ることができるが、本稿ではそれを現代台湾社会が示す一つのフェーズである外国籍労働者、いわゆる「移民工」の問題に

関わる台湾社会における新たなエスニシティの表象という面から見てみたい。

『転大人』では、第一回から最終回まで全回を通して鄭花甲の祖母を熱心に介護するベトナム出身の阮素春という若い女性が登場する。彼女は鄭花甲が台北の大学へ入学した後に祖母の介護ワーカーとして渡台し、鄭家に住み込みで働き始めておよそ十年に至るという原作小説には全く見られない人物設定である。ドラマのストーリー展開では、故郷から離散した鄭家一族が祖母の危篤を知り自宅に舞い戻ってくるが、だが実際には金銭トラブルの解決や地方選挙立候補への応対のために却って忙しく、祖母を十分に見舞うことさえない。そうした中で、親族にかわり祖母を懸命に介護するのが外国から単身でやって来た阮素春であった。

ただし、そうした阮素春も一族全員から家族同然に受け入れられているわけでもない。例えば第五話では、鄭花甲のいとこである鄭花亮の結婚式を前に、叔父の鄭光仁が自分の娘をベトナムの外国人学校に入学させようとして高額な学費を祖母に要求するシーンがある。このとき阮素春は顔を曇らせて頷くばかりである祖母の様子を見かねて、鄭光仁を別室に呼び出して強く抗議するが、光仁は素春の険しい口調に驚きながらも「おまえはそんなふう^{タウゲー}に頭家（雇用主、筆者）に口をきくのか」と言い返すのであった。こうした展開は各家庭で長期間にわたり介護ワーカーとして就労しながらも、決して台湾人と平等の待遇を受けることのない外国籍労働者をめぐる一面を象徴するかのようでもある。現在、台湾では東南アジアからの出稼ぎ労働者は「移民工」あるいは「移工」と呼ばれ、その数は67万人を超えている。すでに台湾の四大族群（福佬人、客家人、外省人、原住民族）での原住民族人口（約56万人）を凌駕し、移民工への関心は昨今の台湾における重要な社会的議題の一つである。最新の中華民国労働部『労働統計年報』によれば、台湾の労働力人口は約1179万人であり、労働力の約17人に1人が「移民工」によって担われている計算になる⁵⁵。また、そうした「移民工」（外国籍労働者）のうち、約三分の一が「看護工」と呼ばれる介護ワーカーであり、ほとんどが女性である⁵⁶。彼女たちは自分の家族を本国に残したまま台湾での長期間の出稼ぎに従事しているが、東南アジア出身の介護ワーカーと台湾人雇用主の間で生じる文化や習俗、信仰にまつわる誤解や衝突は社会問題化してもいた⁵⁷。

『転大人』の展開もそうした現実を象徴するものの、最終的には鄭家一族が外来者である阮素春さえも家族の中に包容していくことを映し出していく。そうした阮素春と鄭家一族の関係の変化を表象するのが、次のような場面である。

最終回では告別式の際に阮素春は棺に入れられた祖母の姿に目をやるが、両手で祖母の体かけられた「水被⁵⁸」を撫でながら、次のように語る so った。

おばあちゃん
阿嬤、子供や孫がたくさんいて、あの人たちはいつもみんなそばにはいなかったけれども。私はみんな（の名前、筆者）を刺繡していったのよ、みんな阿嬤と一緒にだつてことを、わかってもらいたくて。阿嬤は一人で寂しくなんかないわ。阿嬤、みんな阿嬤のことが大好きなの、私も大好きよ⁵⁹。

この時、阮素春の手で撫でられている水被には鄭家一族全員の名前が縫い付けられているのが画面全体に映る。次に祖母のからだに懸けられた水被の隅がクローズアップされ、そこには一族の名前とともに阮素春のベトナム名も縫い付けられているのがはっきりとわかる。そして阮素春は「阿嬤、私も一緒にだから。阿嬤。ありがとう。こんなに私のことを可愛がってくれて、私を娘同然に見てくれて。媽！」と泣き崩れるのであった。

もちろん楊富閔の原作では、外国籍労働者や介護ワーカーに関する描写は「逼逼」や「神轎上的天」(2008)、歌を聞かせてあげる「唱歌乎你聽」(2009)などでも部分的に描写されているが、『転大人』での展開のように物語全体を貫く主要な登場人物として設定されてはいなかった。「水被」をめぐる演出からも見られるように、『転大人』では介護ワーカーとして働く東南アジア出身の彼女たちさえも家族同様に包容しようとする感情が伝わる。鄭家一族が直面した祖母をめぐる生死の問題というドラマ最大のハイライトを外国籍労働者という身分である阮素春と共に分かち合うのは、移民工とともに歩む同時代台湾社会の経験を象徴するものでもあろう。『転大人』におけるこうした展開は、差別や虐待を受け、蔑視されることの多い移民工さえも台湾社会の中に取り込もうと喚起する台湾人視聴者に対する言説にもなっていると言えよう。

むすびに

楊富閔作品の特徴は、会話や地の文の表現で台湾語白話文や台湾華語を大量に混入させる点であるが、本稿では物語の内容的な面に限定して検討した。代表作「暝哪会這呢長」に見られるように、登場人物における農婦の祖母と媽祖の繋がりという設定は、庶民と神仏信仰の日常的な暮らしぶりを読者に想起させ、物語の郷土性と庶民性を一層浮き彫りにしていた。大衆の言語と生活の様子を活写しながら独自の文学風景を作り出すことは、従来から郷土文学を構成

する上での主要な要素であったが、楊富閔の小説はそうした特徴を十分に継承していたと言える。

ただし「暎哪会這呢長」に見られるように、楊富閔の小説はこれまでに台湾文学界で登場した旧来の郷土文学の模倣ではない。楊富閔は作中で生死の問題を主題化していくが、そこではパソコンやインターネット、携帯電話、BBS、Eメールなどで物語を展開する。台湾の農村に残る人々と都市部で生きる人々の感情をインターネットやBBSで繋ぐ物語展開は、いかにも現代的であり斬新であった。こうした新しさこそが、楊富閔の作品を「新郷土小説」と言わしめる由縁であった。さらに言えば、楊富閔の創作手法は、「七年級作家」と呼ばれる民国70年代生まれの新世代作家のあいだでも稀有なものである。楊富閔のように現代台湾の農村風景を仔細に描き出すことができる若手作家は皆無であり、自身の成長経験に基づく台南大内を舞台にした郷土描写は彼独自の作風にもなっていたのだ。

一方、楊富閔の小説集『花甲男孩』は、2017年に連続テレビドラマ『転大人』として映像化された。原作とドラマは別々の創作物ではあったが、両者のあいだは全くの無関係とも言えなかった。ドラマでは、制作者側による原作の登場人物に対する解釈とイメージの再創造が行われ、現代台湾社会における同時代的な経験さえもはっきりと描き出されている。本稿ではそれを外国籍労働者、いわゆる「移民工」の問題に関わる台湾社会における新たなエスニシティの表象という面から考えてみた。台湾人の鄭家一族が直面した生死の問題というドラマ最大のハイライトを、外国籍労働者であるベトナム人介護ワーカーの阮素春と共に分かち合うというドラマの設定は、国内労働力人口の約17人に1人が外国人労働者によって担われているという同時代台湾社会の歩みを象徴するものである。こうした『転大人』におけるストーリー展開は、差別や虐待を受けて、蔑視されることの多い外国人労働者たちも台湾社会の中に取り込もうとする台湾人視聴者に対する言説にもなっており、それは新世紀の台湾社会における新たな郷土想像の一場面とも言えるのではないだろうか。

- 1 山口守編『講座台湾文学』（国書刊行会、2003年）167頁。
- 2 同上書、167頁。
- 3 台湾文学史上では戦前と戦後に都合三度の郷土文学をめぐる論争が発生しており、これらを一般的に中国語では「郷土文学論戦」と称すが、本稿では戦前戦後を問わず一律に「郷土文学論争」と記す。
- 4 これまでに楊富閔は、2008年全国台湾文学営創作賞小説大賞、第五回林榮三文学賞短篇小説大賞、第17回南瀛文学賞短篇小説大賞、第11回中興文学賞洪醒夫小説大賞、第25回中興湖文学賞小説大賞などを受賞している。なお、楊富閔作品の邦訳には、藤井省三訳「聴こえない」『すばる』（第37巻第11期、2015年）が唯一見られるだけである。
- 5 本稿では引用の底本として楊富閔『花甲男孩』（台北・九歌、2010年）を使い、引用箇所日本語訳はすべて筆者によるものである。
- 6 朱実「本省作家的努力与希望」『台湾新生報』（1948年4月23日）。なお、引用は陳映真・曾健民編『台湾文学問題論議集』（台北・人間、1999年）によるものであり、引用箇所は筆者による日本語訳である。
- 7 丸川哲史『台湾における脱植民地化と祖国化』（明石書店、2007年）179頁。
- 8 鍾理和（1915—1960）の『笠山農場』は1956年に創作され、同年に中華文芸獎金委員会主催の「国父誕辰紀年長篇小説獎」で第二位を受賞したが、その後すぐに書籍化されず、本人の死後ようやく刊行された。
- 9 葉石濤「台湾的郷土文学」『文星』（第97期、1965年）73頁。
- 10 張誦聖『現代主義・当代台湾—文学典範的軌跡』（台北・聯経、2015年）218頁。
- 11 隅谷三喜男・劉進慶・涂照彦『台湾の経済—典型NIESの光と影』（東京大学出版会、1992年）を参照した。
- 12 王拓「『現実主義』文学、不是『郷土文学』」『仙人掌』（第2号、1977年）72頁。
- 13 呂正恵「七、八十年代台湾郷土文学の源流と変遷」、邵玉銘・張宝琴・瘧弦編『四十年来中国文学』（台北・聯合、1995年）154頁。
- 14 1970年代末の郷土文学論争に関しては、尉天聰編『郷土文学討論集』（台北・遠景、1980年）及び蔡明諺『燃燒的年代—七〇年代台湾文学論争史略』（台南・国立台湾文学館、2012年）に詳しい。
- 15 詹宏志「兩種文学心靈」『書評書目』（第93期、1981年）を参照した。
- 16 劉亮雅『後現代與後殖民』（台北・麦田、2006年）40頁。
- 17 紀大偉『同志文学史』（台北・聯合、2017年）44頁。
- 18 范銘如『文学地理』（台北・麦田、2008年）262-263頁。
- 19 同上書、267頁。
- 20 松崎竜子「台湾の高校「国文」教科書における台湾文学—鄭清文「我要再回来唱歌」を中心に」『日本台湾学会報』（第12号、2010年）を参照した。
- 21 楊富閔、前掲『花甲男孩』、17頁。
- 22 白先勇「大内之音—楊富閔的家族小説『花甲男孩』」、楊富閔『花甲男孩（増訂新版）』（台北・九歌、2017年）8頁。
- 23 『中華民國105年糧食供需年報』（台北・行政院農業委員会、2017年）44-45頁。
<http://agrstat.coa.gov.tw/sdweb/public/book/Book.aspx>（2018年7月9日アクセス）
- 24 林秋雄『南瀛水果誌』（台南・台南県政府、2010年）38-49頁。

- 25 林衡道編『台湾寺廟概覧』によれば、内庄朝天宮は清代の嘉慶21年(1816年)の創建であり、媽祖と呼ばれる天上聖母を主神とする他、開漳聖王や楊大使公なども祀っているという(林衡道編『台湾寺廟概覧』台中・台湾省文献委員会、1978年を参照)。
- 26 楊富閔、前掲『花甲男孩』、127頁。
- 27 辜神徹『台湾清水祖師信仰—落鼻祖師的歴史与文化』(台北県・博揚、2009年)を参照した。
- 28 白先勇、前掲論文、9頁。
- 29 同上論文、10頁。
- 30 楊富閔「後記—草苜蓿」、前掲『花甲男孩』、223頁。
- 31 同上論文、224頁。
- 32 楊富閔『為阿嬤做傻事』(台北・九歌、2013年)163頁。
- 33 白先勇、前掲論文、9頁。
- 34 張誦聖(高志仁・黃素卿共訳)「朱天文与台湾文化及文学的新動向」『中外文学』(第22巻第10期、1994年)。
- 35 周芬伶『聖与魔—台湾戦後小説の心霊図象』(台北県・印刻、2007年)122頁。
- 36 范銘如「軽・郷土小説蔚然成形」『中国時報』(2004年5月10日)
- 37 范銘如、前掲書、251-253頁。
- 38 ただし、新郷土小説という呼称が定着する一方で、作家自身ではそうした呼び名を歓迎しないのも事実であった。例えば、『中国時報』(2010年9月5日)では「郷土文学作家不想要的大帽子」(郷土文学作家が必要としないレッテル貼り)という記事が掲載されているが、そこでは童偉格や王聰威が郷土を描くか否かという視点だけで判断するのではなく、それぞれの作者の特性に注目してほしいと訴えている。「郷土文学作家不想要的大帽子」『中国時報』(2010年9月5日)。
- 39 楊宗翰「誰怕七年級!」、朱宥勳・黃崇凱編『台湾七年級小説金典』(台北・秀威、2011年)3頁。
- 40 楊佳嫻「性・謊言・(反)彼得潘」、宇文正・王盛弘編『我們這一代—七年級作家』(台北・麦田、2016年)18頁。
- 41 朱宥勳「重整的世代—情感与歴史的遭遇」、朱宥勳・黃崇凱編、前掲書、7頁。
- 42 季季「新郷土の本体与偽郷土の弔詭」『文訊』(第298期、2010年)86頁。
- 43 陳瓊如「方興未艾『新郷土』」『聯合文学』(第25巻第11期、2009年)40頁。
- 44 陳宛茜「新世代面目模糊?」『聯合文学』(第25巻第11期、2009年)58頁。
- 45 「楊富閔、李瑞騰編『2013台湾文学年鑑』(台南・台湾文学館、2014)161頁。
- 46 同上論文、161頁。
- 47 「盧広仲花甲之吻 有地瓜的味道」『聯合報』(2017年7月11日)。
- 48 「童子賢投資文創 眼光精準」『工商時報』(2017年12月14日)。
- 49 「種花的人—專訪『花甲男孩轉大人』編劇群」『幼獅文芸』(第770期、2018年)を参照した。
- 50 同上論文、24頁。
- 51 「告別花甲男孩 盧広仲哭慘了」『聯合報』(2017年7月7日)
- 52 呉佳璇「理想的告別」『聯合報』(2017年7月30日)
- 53 蔡琰『郷土劇性別及族群刻板意識分析』(台北・中華文化復興運動總會電視文化研究委

- 員会、1998年）1頁。
- 54 同上書、1頁。
- 55 中華民国労働部『労働統計年報』<http://statdb.mol.gov.tw/html/year/year06/32010.htm>（2018年7月9日アクセス）。なお、参考までに日本の労働力人口に対する外国人労働者の比率は、現在約50人に1人であるという（「外国人 実習後に就労資格 最長5年本格受け入れ 農業や介護 人材を確保」『日本経済新聞』、2018年4月12日）。
- 56 中華民国労働部『労働統計月報』<http://statdb.mol.gov.tw/html/mon/212010.htm#P2>（2018年7月9日アクセス）。
- 57 明田川聡士「台湾人と東南アジア出身の外国籍労働者／配偶者との距離」『植民地文化研究』（第17号、2018年）、及び同「台湾における東南アジア出身の外国籍労働者／配偶者と『移民工文学賞』」『東方』（第447号、2018年）。
- 58 「水被」とは遺体埋葬の際に棺内の死者に掛ける白い布のことで、その中央に赤い薄絹の刺繍を施す。
- 59 本稿における『花甲男孩転大人』のセリフは、市販されている同ドラマの台本である『花甲男孩転大人創作紀実—収録経典写真与劇本』（台北・水靈文創、2017年）に記載のテキストを参考にしつつ、動画共有サイトYouTubeで公式に配信された映像の字幕から引用した。なお、日本語訳は筆者によるものである。

