

日治時期以日語創作台灣「鄉土文學」 的雙重意義 ——以吳希聖〈豬〉中的日語策略為例

吳亦昕

日本筑波大學人文社會科學研究科博士生

中文摘要

一九三三年七月，台灣人留學生在東京發行了日語文藝雜誌《福爾摩沙》，旨在創造真正的台灣文學，並積極以日語創作加入台灣「鄉土文學論爭」的戰場。其中最受矚目的作品是吳希聖的〈豬〉，因其以日語成功表現出台灣的「鄉土色彩」而備受肯定。然而，從今日的觀點看來，被殖民者以支配者的言語來創作己身文學的主體性是一件充滿矛盾之事。台灣人作家對此是否有其自覺或對策？本論文將針對此問題對〈豬〉進行檢討，探討焦點鎖定在〈豬〉的日語手法上。

其中特別注意〈豬〉作品中，使用了「翻譯」的觀念，更以混雜了九州、關西、東北方言的奇妙日語來表現台灣鄉土人物間的對話等手法，並對照同時代日本文壇狀況。藉此究明吳希聖可能借用支配者的日語，來試圖摸索抵抗帝國文學的方法。

關鍵詞：福爾摩沙、鄉土文學、方言、翻譯

Conflicting “Locality”: The Representation of Colonial Taiwan in Go Ki-sei’s “Buta”

Wu Yi-Shin

Graduate Student, Graduate School of Humanities and Social Sciences,
University of Tsukuba

Abstract

In July 1933, Taiwanese students living in Tokyo started the publication *Formosa*, in an attempt to create “true Taiwanese literature”. This magazine, featuring mostly creations in Japanese, is thought to have been important in providing direction for Taiwanese literary activity. Taiwanese students had to avoid depicting colonial “reality” and tone down political aspects in order to have their work published and read widely. They had no choice but writing apolitical tales in the colonizer’s language, if they aspired for “universal” readership in Imperial Japan.

Inside Taiwan, the works in *Formosa* which gained the most attention were Go Ki-sei’s “Buta” (Pigs), which depicted colonial “reality” of Taiwan. “Buta”, a story about the misery life of a pig-farming family, was discussed on the *Taiwan Shinminpou* newspaper for several weeks as it connected to the arguments about “Taiwanese local literature”.

What this research focuses on is the way in which the novel translates Taiwanese things into “Japanese”, using Kyushu or Tohoku dialects in conversations between Taiwanese characters. This paper will examine what meaning was behind the acceptance inside Taiwan of “Buta”, which brings forward “local color” regarding Taiwan opposed to Imperial Japan.

Key words: Formosa, local literature, dialect, translation

日治時期以日語創作台灣 「鄉土文學」的雙重意義 ——以吳希聖〈豬〉中的日語策略為例¹

一、被遺忘的話題作——〈豬〉

楊逵曾指出，如果文壇是文學活動的舞台，那麼堅固這個舞台基礎的一九三四年，就是台灣文學史上值得特書的一年。²其中最具代表性的事情，就是以台灣人作家為主的全島性文藝團體「台灣文藝聯盟」在此年正式成立。

而這一年台灣文學界最受矚目的話題作，當屬吳希聖〈豬〉³（豚）和楊逵〈送報伙〉（新聞配達夫）。這兩篇作品同樣以日語創作，內容都在描繪殖民地台灣下層百姓的生活，前者刊登在由東京留學生組成的「台灣藝術研究會」所發行的雜誌《福爾摩沙》（フオルモサ）（第3號，1934年6月）上，一發表即引起了台灣島內熱烈的反響，據說在《台灣新民報》上關於此作品的論戰延燒了有數星期之久。⁴後者則刊載於渡邊順三、德永直等「普羅列塔利亞作家同盟」（NALP）舊盟友所發行之雜誌《文學評論》⁵（第1卷第8號，1934年10月）

¹ 論文由筆者，〈葛藤する「郷土」——吳希聖〈豚〉における植民地台灣の表象——〉，《第30回國際日本文學研究集會會議錄》（東京：國文學研究資料館，2007年3月）翻譯、大幅改寫而成。

² 楊逵，〈台灣文壇1934年の回顧〉，《台灣文藝》第2卷第1號（1934年12月），頁71-73。

³ 「豚」的中譯應為「豬」，只是目前相關譯文、研究論文和工具書中大多作「豚」。

⁴ 黃得時，〈戰近の台灣文學運動史〉，《台灣文學》第2卷第4號（1942年10月），頁4。然而很可惜的，由於遍尋不著1934年份的《台灣新民報》，目前暫時無法一探當時有關〈豬〉的論爭的全貌。

⁵ 1934年3月至1936年8月。「日本普羅列塔利亞文化聯盟」（COPF）中的文學組織「普

上，成為台灣人作家首篇打入「中央文壇」的作品而備受矚目。台灣文藝聯盟也選出此兩作為一九三四年的年間代表力作，並授予獎勵金。

這兩篇作品何以在當時會如此廣受矚目？在台灣文藝聯盟發行的機關誌《台灣文藝》創刊號中，劉捷盛讚〈豬〉和〈送報伙〉兩篇作品「打出了 local color (ローカル・カラー)」，足以證明「台灣文學已經進入黎明期。今後但憑努力多寡，則達到世界文學水準的那一天將不遠矣」。⁶也就是說，劉捷認為這兩部作品的價值，在於用日語成功表現出 local color，並認為只要照此路線繼續努力，台灣文學將很快就能達到世界文學的水準。抱持如此想法的不只劉捷一人，楊杏東也在題為〈《台灣文藝》的鄉土色調〉的評論當中指出：「若能用和文表現出台灣色彩，則作品將被更廣泛地閱讀，發揮更大的效果，我認為這是件非常好的事。我深切期望今後能出現更多此類作品」。⁷

這類積極肯定以「日語」創作具有「台灣色彩」之文學的言論，在當時處處可見。令人玩味的是，此類言論中頻繁出現的「台灣色彩」，常與「鄉土色彩」、「地方色彩」、「local color」等詞並置，或者是混同使用。於是必然浮現以下問題：將日本統治下的「台灣」喻為「鄉土」或「地方」時，這裡所謂的「鄉土」或「地方」，究竟是相對於什麼而定義的？

台灣人作家之所以追求「台灣＝鄉土色彩」，是為了要建構與宗主國文學分庭抗禮，並列於世界文學舞台上的台灣文學，這點是無庸置疑的。然而另一方面，當〈豬〉和〈送報伙〉選擇了用殖民地支配者的語言來展現台灣的鄉土色彩時，所謂的「鄉土」勢必也帶有被置於日本帝國內部一地方的危險性。也就是說，以日語來創作台灣的「鄉土文學」，反而極有可能背叛作者原意，被回收成帝國日本內部的「地方文學」。對於這樣的矛盾，台灣人的日語作家們是否有其自覺，或者有其對策呢？

羅列塔利亞作家同盟」(NALP) 在內部分裂以及外部打壓的狀態下，成員被逮捕及被迫轉向中終告解散後，普羅文學作家的新據點。

⁶ 劉捷，〈台灣文學の鳥瞰〉，《台灣文藝》創刊號（1934年11月），頁63。此論文中的日語中譯皆出自筆者拙譯，以下相同，不再另行作註。

⁷ 楊杏東，〈《台灣文藝》の郷土の色調〉，《台灣文藝》第2卷第10號（1935年9月），頁80。

實際上就已經有研究指出，楊逵在準備將〈送報伏〉改投至《文學評論》之際，極有可能在原本以東京為舞台的場面之外，再加寫進「~~XXX~~製糖會社」收奪故鄉土地，造成主人公家破人亡等強調「台灣性」的回想部分。⁸殖民地出身的作家如果為了進軍中央文壇，而特意在作品當中呈現出相對於日本的台灣鄉土特殊性，便極有可能會在無意識間構成與帝國的共犯關係。因為當時強調鄉土色彩的所謂「殖民地文學」之背後，隱藏著當時日本中央文壇試圖將「中央—地方」的構圖擴張成「東京—殖民地」的慾望。關於這點，稍後在第三節會再詳述。

本文針對以上問題，將分析〈豬〉這篇以日語描述殖民地台灣下層養豬農家悲慘生活的作品中，表現殖民地台灣時的手法以及其所代表之意義，並與同時代的日本台灣兩地有關「鄉土」的言論進行對照。特別將注意分析作品中敘述者「翻譯」的行為，以及作中人物對話中出現的混有類似關西、九州、東北方言腔調的語言策略。試圖透過這些考察，來重新閱讀這篇被譽為「早期日文小說中的傑作」⁹，卻長期以來被忽視的作品。

二、用日語當武器的可能性

當我們在考慮上節所述帝國與殖民地「鄉土」間的「危險關係」時，首先必須要留意的是〈豬〉和〈送報伏〉因其「鄉土色彩」而引起強烈回響前，在台灣文學界曾經喧騰一時的「鄉土文學論爭」。由於關於這場論爭的研究已經累積有一定的數量和水準，在此不再贅述，僅就與前述問題意識相關的部分進行概觀，檢討的重點將擺在刊載〈豬〉的日語雜誌《福爾摩沙》中關於鄉土文學的論述上。而基於〈豬〉和〈送報伏〉皆刊登在發行於東京的刊物上，在此我們也必須同時考慮當時日本「中央文壇」有關「鄉土」的言論。

作為台灣民族運動其中一環的台灣新文學運動自一九二〇年開始以來，創作語言的問題就一直是中心課題。為了抵抗殖民統治當局以「國語＝日語」教

⁸ 和泉司，〈憧れの中央文壇—1930年代の「台灣文壇」形成と「中央文壇」志向—〉，中山昭彦ほか編，《文學年報2 ポストコロニアルの地平》（世織書房，2005），頁136-140。

⁹ 葉石濤，《台灣文學史綱》（高雄：文學界雜誌社，1987），頁50。

育為核心的同化政策，新文學運動一開始試圖導入中國白話文來進行創作。到了一九三〇年，在社會主義思潮的影響下，「文藝大眾化」成為當時文學界的最大要務。基於這種立場，黃石輝認為以北京語為基礎的白話文與台灣的語言在發音・語彙上都有顯著的不同，不易為台灣民眾所吸取，因此發表了〈怎樣不提倡鄉土文學〉（《伍人報》第9號～第11號，1930年8月16日～9月1日），提倡以「台灣話文」來創作台灣的「鄉土文學」，而與中國白話文派間展開了「鄉土文學論爭」。這場論爭由於牽涉到台灣人認同感的歸屬問題而顯得非常複雜棘手，然而議論的焦點始終是集中在創作語言問題上，對於「鄉土文學」的定義本身沒有太多的闡述，因此呈現一種各說各話，混亂並曖昧的樣貌。有趣的是，在這場論爭中日語一直不在選擇之列，直到台灣藝術研究會在東京發行日語文藝誌《福爾摩沙》，從創刊號就表明要「重新創作真正的台灣純文藝」，¹⁰並積極以日語論述加入鄉土文學論爭的戰場，這在當時造成台灣文學界不小的震撼，也將看似陷入僵局的鄉土文學論爭推入一個新的階段。

然而，從今日的視點看來，《福爾摩沙》主張用殖民統治者的語言來「整理研究鄉土藝術」、「創造真正的台灣純文藝」，¹¹似乎又顯得矛盾。然而《福爾摩沙》的登場在當時不但大大激勵了台灣文學界，並促成台灣文藝聯盟的成立，也宣告台灣新文學運動進入日語創作時代。這到底意味著什麼呢？

為解決這個問題，接下來將審視《福爾摩沙》中幾篇關於鄉土文學的評論。首先是創刊號中刊載的楊行東〈對台灣文藝界的期望〉。楊行東先回顧了台灣文藝界，認為目前還處於啟蒙時期，必須努力進入下一階段。他稱許中國白話文派與台灣話文派對於「鄉土文學」創作的成果與貢獻，另一方面則主張「和文的文藝表現」才是「我們將來最該大大活用的唯一武器」，因此必須「徹底的理解和文」並「充分的發明其創作」，藉此「將台灣情趣及充滿其特色的環境全部收進文藝界的著作裡」。¹²

¹⁰ 蘇維熊，〈創刊之辭〉，《フオルモサ》創刊號（1933年7月），頁1。

¹¹ 同上註。

¹² 楊行東，〈台灣文藝界への待望〉，《フオルモサ》創刊號（1933年7月），頁21-22。底線為筆者所加，以下相同。

年輕的《福爾摩沙》同人們大多出生於一九一〇年前後，從初等教育開始就接受基於同化政策的「國語＝日語教育」，藉日語的書籍刊行來吸收新的知識。對他們而言，要抵抗統治者也只能藉由統治者的語言及文學。從上述楊行東所言，我們可以知道對於《福爾摩沙》同人而言，日語創作雖說是莫可奈何的選擇，但也可以反過來當成一種手段（武器）。楊行東在最後結論部分總結如下：

我們始終希望文藝界能在台灣的特色下發展其姿態，同時又不侷限在台灣這個小圈子內……我們絕不能以一介地方人為終，……必須要期盼文藝界將台灣的文藝推展成國民的文藝、進而邁向世界的文藝這樣一脈的成長。¹³

這段文字中提示了「台灣的」(local) → 「國民的」(national) → 「世界的」(international) 的進程關係，十分耐人尋味。雖然楊行東將自身比為「地方人」的自我邊緣化構圖，可以說是殖民地政策造成的結果，然而同時他也描繪出一條充滿政治性的過程：台灣文藝在「台灣的特色下」，由周緣的位置獲得「國民文藝」的地位，並藉此得以上升至「世界文藝」的水準。在這裡我們可以窺見他對台灣的「國民文學」生成的欲望，也就是楊行東認為台灣的「鄉土文學」，是台灣人構築能與宗主國文壇相抗衡之「台灣＝國民文學」時的重要利器。從以上楊行東的論述中，足以看出殖民地文學帶有被包攝在帝國文學的範疇裡又企圖從中脫出的雙重性。而《福爾摩沙》第二號中，劉捷〈1933年的台灣文學界〉對於「鄉土文學」則有以下意見：

關於鄉土文學應該繼續採用十分古老卻是既有的中國文學，還是應該重新創造台灣特有的文字，直至今日仍是議論百出，脫離不出文體理論的領域。在爭論鄉土文學是好是壞的同時，從去年開始，新民報版面上充滿了以日文創作的極富台灣 local color 的作品，可以視其為廣義上鄉土文學的重大收穫。在鄉土遭受眾說紛紜之際，有一部份人認為以那種類

¹³ 楊行東，〈台灣文藝界への待望〉，頁 22。

似法西斯主義的狹隘心胸來看藝術是非常落伍的，而主張國際共通的路線，我卻認為那是走錯了時間順序。不從自己眼前的生活來表現而想一步登天是很困難的事。況且以台灣為主題的鄉土文學並非是那樣陳腐的東西，而是建立在尚未開墾的處女地上呢。¹⁴

劉捷在此文中首先批判了拘泥於創作語言選擇問題的「鄉土文學論爭」。相反地，他肯定自一九三二年以來新民報上時常可見「極富台灣 local color」的日語創作，是「鄉土文學的重大收穫」。他認為這些「出於台灣的年輕作家之手，並描述我們生活」的日語作品，才是「真正的台灣文學」，並在「方便上」稱之為「一種鄉土文學」。換言之，劉捷視「以台灣為主題」的文學是「鄉土文學」中的一支，這似乎是將「台灣文學」擺在「鄉土文學」的下位了。而且他還用「尚未開墾的處女地」來形容台灣文學，也不可否認這個發言當中含有「後進＝台灣」的認知在裡頭。因此劉捷所言之「鄉土文學」，乍看之下似乎就只是「和內地『文藝復興』的呼聲或『純文學』的喊聲一同精進」¹⁵的，日本帝國內的一方「地方文學」。然而不能忽略的是，劉捷更進一步地主張「台灣文學真正的傑作」應該是「體現文藝本質的社會性科學性的作品」，並且將期待放在「馬克思主義一派的人」身上。¹⁶這裡將台灣的「鄉土文學」加入當時普羅文學的觀點，不消說其背後又一定蘊含著想要超越帝國—殖民地關係的意圖，也就是說以階級鬥爭來超越民族的差別。由此可知，劉捷對於「鄉土文學」的認識，基本上和前述楊行東的認識有共通之處，既是一種被日本帝國的意識形態內面化的表現，又可以說是反過來想構築與帝國抗衡的台灣文學主體性的嘗試。

至於「鄉土文學」與普羅文學的關係，同樣刊登在《福爾摩沙》第二號中的吳坤煌〈論台灣的鄉土文學〉，有以下的見解：

從普羅文學的觀點來要求鄉土文學的時候，鄉土文學不過是歷史所產之過去的考古遺物，即根據舊文學傳統培育出來的文學而已。……其民族形式

¹⁴ 劉捷，〈1933年の台灣文學界〉，《フオルモサ》第2號（1933年12月），頁32。

¹⁵ 同上註，頁31。

¹⁶ 同註14，頁32-33。

上的特色被當作在文化上支配無產階級的古柯鹼，雖然是經過新興布爾喬亞階級的取捨選擇後被採用的，但因其與現實游離的倫理觀及常規等等使其內容失去價值，反倒遭到否定而被埋沒了。然而，如今封建思想內容濃厚的鄉土文學，在帝國主義的現階段被當成是他們文化上的最佳武器，而打算挖掘出來使用。當諸民族的基礎在布爾喬亞秩序的維持下被保護著的時候，鄉土文學將和封建時代一樣充滿支配的內容，這是早經證明的清楚事實。……然而假使鄉土文學是產出資本主義文化的苗床，那要說鄉土文學和從資本主義文化苗床產出的普羅文化毫無關係，也是不可能的事情。¹⁷

在這篇大量引用了藏原惟人、列寧、史達林等人理論的論文裡，吳坤煌從普羅文學的觀點批評在殖民地提倡「鄉土文學」的行為。但他也並非全盤否定「鄉土文學」。吳坤煌認為「世界一小地域」的台灣儘管被置於「特殊事情下」，實際上還是存在著「文化的民族色彩」，因此在創造普羅文化時，必須從中進行批判性的篩選並攝取必要的部分。¹⁸他又主張主題不該是「得天獨厚的南國台灣」，而必須要是扎根於「現實台灣」的東西，「尤其是因為農民占了全人口半數，所以農民的生活情況才是最大問題」。¹⁹最後他結論說，「鄉土文學」的最終目的是「廢止曾有的支配階級民族的特權，以及孕育各民族在自由文化競爭中才能產生出來的社會主義國際文化」，並用「一個共通語」，將「民族文化」融合成「一個在內容上形式上統一的文化」。²⁰從吳坤煌的這篇論文中，可以看出他企圖將「鄉土文學」這種 local 的實踐，昇華成志向於 internationalism 的普羅文學，以期超越殖民體制下的民族界線。這基本上又和楊行東、劉捷的主張有其共通之處，不妨可以說《福爾摩沙》世代的台灣人作家們對於自己被迫處於不得不以宗主國的語言來確立台灣文學主體性之曲折立場有所自覺，而相信如果把眼光放向世界，將能找出打破帝國—殖民地關係的可能性。而吳希聖的〈豬〉，被視為是其中的成功作品。

¹⁷ 吳坤煌，〈台灣の郷土文學を論ず〉，《フオルモサ》第2號（1933年12月），頁13-14。

¹⁸ 同上註，頁15-17。

¹⁹ 同註17，頁11。

²⁰ 同註17，頁18-19。

經由以上對於日語文藝誌《福爾摩沙》上對於鄉土文學討論的分析，我們可以得知，或許因為對他們而言日語創作已是唯一的選擇，所以不再停留於創作言語選擇的問題上，而重在探討其創作內容及立場。至於他們對「鄉土文學」的認識，則是看似被收編又試圖想超越帝國文學的領域。儘管如此，用日語創作也表示帝國日本之眼將隨時介入其中，因此他們所描繪的台灣鄉土表象也經常伴隨著矛盾與糾葛。

接下來，將以《福爾摩沙》中被認為是「鄉土文學」傑作的〈豬〉也帶有如此的雙重性格為前提，檢討此作品所採用之日語戰略。看看這篇全力展現與日本內地相對的台灣「鄉土性」的作品，有沒有可能表現出不單是作為帝國日本一地方的台灣鄉土呢？

三、〈豬〉的日語策略

關於〈豬〉的作者吳希聖（1909年～不明）之經歷，直到目前都還處於不明的狀態，最早只有在「光復」三十多年後才出版的《光復前台灣文學全集》裡有中譯，並附上簡單的作者介紹。²¹根據這份介紹，吳希聖出生於台北淡水，曾任《台灣新民報》記者，戰時曾赴中國大陸參加「台灣義勇隊」，²²戰後任職於華南銀行，只知道他退休後改名為陳希聖，之後的經歷仍有待追查。吳希聖除了代表作〈豬〉之外，還曾發表過〈麗娜的日記〉（麗娜の日記）（《台灣新民報》，1933年1月20日）、〈乞丐夫妻〉（乞食夫婦）（《台灣文藝》第2卷第1號，1934年12月）、〈人間·楊肇嘉（人間·楊肇嘉）〉（《台灣文藝》第2卷第

²¹ 吳希聖著，李永熾譯，〈豚〉，鍾肇政、葉石濤編，《光復前台灣文學全集3·豚》（台北：遠景，1979），頁1-25。

²² 中日戰爭爆發後的1938年5月，當時住在福州、漳州、泉州約五百餘名台灣人遭福建省政府沒收產業，並被集中遷移至崇安縣。是年11月，台北和尚洲（今蘆洲市）出身的左翼青年李友邦（1906-1952）到當地鼓吹發起台灣人的抗日組織，並於1939年2月在金華成立了「台灣義勇隊」。1940年6月受國民政府正式批准後，主要從事戰時的醫務、生產及政宣工作，並發行刊物《台灣先鋒》。大戰結束後的1946年2月，在國民黨政府命令下解散。之後李友邦被判處「協助共產黨」的罪名，於1952年4月遭槍決。詳細請參照王政文，《台灣義勇隊——台灣抗日團體在大陸的活動（1937-1945）》（台北：台灣古籍，2007）。

3 號，1935 年 3 月）等作品，全部都是日語創作。以下，筆者先舉出〈豚〉結尾的一段，來說明這部作品的梗概，以及值得討論的問題為何：

その晩、お父はひとりでチビリチビリ「米酒」を飲んでゐた。せめて酒でも飲んで、この悩みをアルコール漬にってしまう。この手しか残つてないのだ。豚は死ぬし、娘は病氣するし、一体、この俺はどうすればいい、か、お父は箸を投げ捨て、部屋へ駈け込むと、阿母へ馬乗りになつて喚いた。

「きさまが悪いぞ、こら、みんな貴様が悪いんだぞ。え、か、女の子を生むんだ、女の子を。男を生むんだつたら、今度こそはつぶしつちまふぞ。」

かつてないお父の凶暴さはますます募つて行くばかりだ。

農夫の財産は最早田畑や山林ではない。それは何のにもならない「シロモノ」だ。肥料を馬鹿に喰ふからさ。大事なものは娘と豚だけ。娘は金を生むし、豚は金になる。一時にそれを二つもなくしたので、お父の凶暴さはこゝか発生したのだらう。

同じ晩に、よしの淫賣婦阿秀が死んだ。梁から縄をたらし、その端に輪をつくつて首をつつかけたのだ。舌を長く長くたらしして。どうして死んだのか？死ななければならなかつたのか？誰一人も知らない。多分、不生産者であつたことが心苦しかつたのでもあつたらうか？²³

（那天晚上，阿爸獨自一口一口啜飲著「米酒」。至少靠著喝酒，讓酒精來麻醉自己的苦惱。除此之外沒有其他方法。豬死了，女兒病了，到底我該如何是好？阿爸扔了筷子，衝進房間，騎到阿母背上大吼：

「都是你不好，知道嗎？全都是你不好。聽好！要生就得生女兒、生女兒。下次若是再生個男的，我一定宰了你。」

阿爸從來不曾有過的兇暴，只有越來越變本加厲。

²³ 吳希聖，〈豚〉，《フオルモサ》第 3 號（1934 年 7 月），頁 46-47。日文引用部分的括號與附點與原文相同。

農夫的財產如今已不再是田地和山林。那些都是補貼不了家計的「東西」。光是浪費肥料而已。重要的只有女兒跟豬罷了。女兒可以生錢、豬可以換錢。一口氣就失去了兩個，也難怪會讓阿爸變得如此兇暴。

同一天晚上，美麗善良的賣春婦阿秀死了。她從樑上垂下繩子、前端綁成圈圈將頸子給套了進去。舌頭伸得好長好長。為什麼死了呢？難道非死不可嗎？沒有一個人知道。也許是因為自己的不事生產而感到難受不安吧？)

這裡的「阿爸(お父)」指的是養豬人家的阿三，原來他抱著希望想賣掉賺錢的小豬仔不但賣不掉，連從養豬公會借來的母豬都病死了。而「阿秀」是阿三的長女，被賣給好色的保正「進財伯」當妾後又被拋棄，走投無路只好下海賣身，結果卻染上性病，只能倒臥家中。心有不甘的阿秀決定復仇，計畫將性病傳給進財伯，於是想盡辦法誘惑了進財伯共度一夜。事成之後，阿秀在母豬死去的當天晚上也自殺身亡了。不料隔天早晨，因為進財伯的密告，阿三被巡查以私自宰殺母豬的罪名逮捕。這篇作品活生生的描繪出殖民地台灣下層養豬農阿三一家「和豬沒有兩樣」²⁴的窮苦生活，以及被當成商品看待的阿秀虛弱的反抗及其悲劇。不只寫出了台灣殘存的封建關係黑暗農民生活，也寫出了金錢、消費或賣春等和資本主義相關聯的問題。在故事的最後，「喀鏘喀鏘操弄著佩劍，戴著眼鏡」²⁵的日本人巡查的出現，使作品中除了資產家保正和農民間的階級對立外，又加上了殖民者與被殖民者的階級關係，刻劃出殖民地台灣多層性的權力構造。而農村女性阿秀可以說又是被壓制在此權力構造的最底層。

另外，在語言表現的方面，從上面的日文引用中出現加了引號的「米酒」，或者阿三說話時的腔調等等地方，可以清楚看見作者用日語來表現台灣事物時所作的苦心軌跡。值得注意的是，〈豬〉是從下面引用的描寫開始：

北部の山地——

夜明け頃になると、山からほとばしって来て、途々同勢を率きつれ、

²⁴ 吳希聖，〈豚〉，頁 35。

²⁵ 同上註，頁 47。

われと思はんものよ、いざ出てこい顔の北風は、おつそろしい獣みたひな唸りを立てて、山裾の瘦せこけた竹やぶをプュープュー泣かせては、あばれ狂ふてゐた。²⁶

(北部的山地——

天快亮的時候，北風從山頭撲出來，沿途率領著夥伴，一臉不怕死的儘管出來吧的表情，一邊發出野獸般的生猛吼聲，使山腳瘦削的竹叢也發出咻咻哀泣，一路瘋狂作亂而來。)

這種擬人的自然描寫，在當時的台灣人作家的作品裡算是獨特少見的，然而卻讓人不禁想起有日本「農民文學」開山始祖之稱的長塚節《土》(《東京朝日新聞》文芸欄，1910年6月13日～11月17日)的開頭部份，兩者十分相似：

烈しい西風が目に見えぬ大きな塊をゴウツと打ちつけては又ゴウツと打ちつけて皆瘦こけた落葉の林を一目苛め通した。木の枝は時々ひうひうと悲痛の響きを立て、泣いた。²⁷

(猛烈的西風帶著眼睛看不見的大塊，轟隆地撞過去又轟隆地撞過去，一下子就強行通過了瘦削的落葉林。樹木的枝幹不時會發出哀哀的悲痛聲響而哭起來。)

和名作《土》使用極度相似的描寫手法的日語小說〈豬〉，如果單看其開頭而沒有後面「阿三嫂」、「德仔」、「台灣油燈」等台灣人的稱呼²⁸或冠上台灣的東西出現，那所謂的「北部的山地」，就彷彿是日本成了到處可見的窮困農村的景象。接下來我們再來看〈豬〉中關於農民形象的描寫：

德仔も明仔も変てこな恰好をしてゐた。貧農子孫の代表的なナリとも云はうか。上は黒光りのしたボロの着物に着ぶくれてゐるが、足に

²⁶ 同註 24，頁 33。

²⁷ 長塚節，《土》(東京：春陽堂，1912)，頁 1。

²⁸ 文中並沒有以任何方式提示作中人物姓名的念法。

は短いパンツ？一枚しかない。寒さは足から忍び寄らないだらう。いかなる寒天もナリはそれだ。年から年中、顔を洗はない。口もそ、がない。彼等のおやぢがさうだから、彼等にもさういふ必要がなかつたらう。必要は寝る前、足に水をちよいとぶつかけるだけだ。そんなもんだから、顔はどうかすると炭坑夫よりは汚く、歯は黄色く減法くさい、ハア—と云へば、その臭ひはそのまま、毒瓦斯になれさうだ。²⁹

（德仔和明仔都是一身古怪的穿著。大概可說是貧農子孫的典型模樣。上身胡亂穿著件泛著黑光的破衣服，下身只有一條短褲似的衣物。寒冷難道不會悄悄從腳侵襲嗎？不管多麼冷的天氣，他們都是這身打扮。一年到頭都不洗臉，他們的阿爸如此，他們也就更沒這個需要。只要在就寢前用水稍微灑一下腳就好。所以他們的臉比礦工還要骯髒，牙齒黃得不得了，只要哈地呼一口氣，那臭味就好比是毒瓦斯。）

這裡以觀察者的視線，描繪出農民不成人樣的貧困姿態的手法，也與《土》中所謂「精細地直述出艱苦百姓生活中，最接近獸類的部分」³⁰的農民表象相通。吳希聖到底有沒有直接受到《土》或者其他日本農民小說的影響，雖然礙於資料的限制無法作出斷言，然而上述引用中出現的明顯類似性相信絕非偶然。也就是說，吳希聖可能在手法上運用了日本農民文學的方法來創作台灣的鄉土文學。為何吳希聖在一九三〇年代這一時點上，會選擇以此手法來表現台灣農村呢？實際上也與同時期日本文學界的流行息息相關。

當時的日本文壇確實盛行「鄉土」言說，也有將「鄉土文學」和「農民文學」混在一起使用的傾向。日語中的「鄉土文學」原本是翻譯自德語 *Heimatdichtung* 一語而來，指的是十九世紀末到二十世紀初德國新浪漫主義潮流中發生的文學運動，主張鄉土特有的風物、傳統的表現。介紹到日本後漸漸

²⁹ 吳希聖，〈豚〉，頁 41。

³⁰ 夏目漱石，〈《土》に就て—長塚節著《土》序—〉，《漱石全集》第 11 卷（東京：岩波書店，1975），頁 590。

地與「農民文學」或「地方主義文學」等同使用。³¹大正中期以後，由於資本主義滲透進農村而引發了佃農爭議，農村問題開始受到重視，並成為文學作品的素材。被譽為日本農民文學經典的長塚節《土》在此時再次受到重視與評價，左翼雜誌《種蒔く人》（播種人）上也有關於鄉土文學的熱烈討論。從以上種種事情看來，「鄉土文學」、「農民文學」和普羅文學在大正末年一起盛行起來。一九二三年關東大震災之後，為了反抗隨著東京急速的現代化而出現的新感覺派及新興藝術派，吉江喬松、中村星湖、石川三四郎、犬田卯等人組織了「農民文藝研究會」，將「鄉土文學」歸類進帶有左翼色彩的「農民文學」範疇裡面。之後，注重寫實文學的日本普羅文藝聯盟在一九二五年的年末成立，犬田卯是發起人之一，另外還可以見到小川未明、新居格、林房雄等赫赫名單。³²而與本文論述最有關係的是，同一時期以中西伊之助的小說《赭土に芽ぐむもの》（長在紅土裡）（東京：改造社，1922）為首，普羅文學作家以殖民地農村為題材而創作的農民小說接連地登場。關於這種農民小說的「殖民地的越境」，中根隆行有以下精闢的見解：

列島的地方農村與殖民地。為了製造出輕易的跨越其境界線，同時又保持其差距的表象，就必須從與自身的偏差出發，找出能更加明確表現出兩地住人不同形象的共通人物。而最具代表性的身體正是農民。在此一意義上農民是所謂的他者。原本農民的身體就代表著具有「百姓」的民眾，因此作家們才將精力投注在替農民們發聲。大正期的農民文學領域的形成，就是急躁地標舉著描寫農民的口號，想將地方農村這個空間看作「鄉土」或「大地」的一種嘗試。³³

也就是說，當時日本普羅文學作家一方面追求與殖民地聯手合作，以階級超越民族差異共同抵抗帝國的方法，一方面卻又描繪出明確區隔宗主國和殖民

³¹ 日本近代文學館編，《日本近代文學大事典》第2卷（東京：講談社，1977），頁42。

³² 犬田卯，《日本農民文學史》（東京：農山漁村文化協會，1958），頁26-27。

³³ 中根隆行，《〈朝鮮〉表象の文化誌—近代日本と他者をめぐる知の植民地化—》（東京：新曜社，2004），頁202。

地間差異的農民表象，結果只是為宗主國日本的文學界提供一個涵蓋殖民地的嶄新全貌罷了。殖民地文學因此只被視為是補助帝國文學的地方文學而已。

儘管如此，這樣的中央文壇動向還是讓殖民地青年有了發聲的空間。一九三二年朝鮮出身作家張赫宙描寫朝鮮農村的小說〈餓鬼道〉被選為雜誌《改造》第五回懸賞創作的二等當選作品，一九三三年《福爾摩沙》在東京發刊，以及一九三四年楊達〈送報伏〉被刊登在《文學評論》上的種種事情，都可以表示殖民地青年因為用日語描述自己的鄉土，再加上日本普羅文學作家的提攜，而增加在中央文壇發話的機會。然而就如同本論文中反覆論述而來的論點一樣，我們不能輕易下結論說這些殖民地作家所寫的鄉土寫實文學，不過又是帝國的地方文學而已。倒不如應該留意在這些殖民地作家的日語作品中，呈現一種殖民地母語和宗主國語言混交的角力狀態。譬如張赫宙的〈餓鬼道〉文中，雖然用標準日語來描寫朝鮮農民間的對話，但也嘗試在日語對話旁標示日語片假名，來表現自己母語——朝鮮語的發音。這種表現方法，對於主張鄉土文學主體性的殖民地作家而言，一方面顯現了寫實性，另一方面卻也充滿著異國情趣。而彷彿沿用了農民文學手法的〈豚〉當中，選擇了以下更為曲折的表現方法。

下面的引用是〈豚〉作品中在重現台灣的鄉土空間時，積極演出「台灣色彩」的兩段描寫：

マッチをこすり、ちつぽけな、五錢白銅貨の一つもあればゆうに買へる台湾ランプに火を移すと、床と二尺も離れてない所にタンス兼テーブルが一箇、ぽつんと据ゑてあつた。その上には、これはまたなんと名詞のわかんものばかりといつてい、ほど零細なものをほつちらかしてゐた。イモの皮もあれば、帽子、雑巾もあるといふ風に、所狭しと重り合つてゐるこの風景は慣れたのでせう、阿三嫂は一べつもくれてやらなかつた。³⁴

³⁴ 吳希聖，〈豚〉，頁 34。

（擦了火柴，把火移到只要五錢白銅貨一枚就可以買到的台灣油燈後，可以看到離床不到兩尺的地方孤零零的擺著一個兼做桌子的櫃子。上面凌亂放著全是一些不知道叫什麼的零碎的東西。有蕃薯皮，也有帽子、抹布等等，狹小地方裡全疊在一起。大概是習慣了這種情景，阿三嫂根本連看都沒看一眼。）

鼻のてつぺんを赤らませ、赤茶けた髪をびしよぬれにして阿三嫂が入つて来た。その歩きぶりからして奇しい。小さきみて、踵で歩くのか身体全体がいやに弾んで見え、そして家鴨みたひにケツを振り廻はす。歩行困難としか見えない。「テンソク」だからだ。あの、女の足を片輪にし、ケツを不相応に達させる「テンソク。」——しかも、印度人みたひに、「黒巾」とか云ふ布切れをくるくる巻きつけてゐた。これは、みつともないことはたしかにみつともないが、飾りでもあれば防寒にもなる、清朝時代からの老女の愛用品でもあつた。

「徳仔、おめえ、豚にやる餌をな、なべへ入れてつてやれ、ね。」

「へ、。」

徳は「烘爐扇^{ウチワ}」をほつたらかすと、「大灶」の傍にあつた「カメ」へすつ飛んでつて、蓋を開け、豚へやる餌さをどつさり「大鼎」へつぎ込んだ。³⁵

（紅著鼻尖，頂著一頭濕淋淋發黃頭髮的阿三嫂走了進來。她走路的模樣十分奇怪。踩著小碎步，好像用腳跟在走路所以整個身體彈跳得厲害，屁股則像是鴨畜一般晃動著。看起來步步艱難。這是因為「纏足」。就是把女人的腳用成畸形、使屁股不相稱的發育起來的「纏足。」——而且阿三嫂還像印度人一樣、頭上一圈圈地纏著一種叫「黑巾」的布頭。說不好看確實是不怎麼好看，但這既是裝飾品也可以防寒、是清朝以來老婦人的愛用品。

³⁵ 吳希聖，〈豬〉，頁 42。

「德仔！你啊！快把餵豬的飼料，放到鍋子裡！去！」

「好。」

德仔把「烘爐扇」丟到一旁，飛奔到「大灶」旁的「缸」邊，打開蓋子，把餵豚的飼料全都倒入「大鼎」裡。）

從引用文中羅列著「纏足」、「黑巾」、「大灶」、「大鼎」、「烘爐扇」等「台灣的」語彙看來，確實帶著很濃的異鄉情趣要素。而這些「台灣的」語彙或用片假名表示，或用漢字注上假名，或者乾脆就用漢字加上括號來表示，除了顯示吳希聖用日語來表現台灣語彙時的各種摸索之外，也顯示出殖民地台灣語言的雜種性。從上述兩個引用文，我們可以發現這部作品中敘述者似乎處於一種「翻譯者」的位置。譬如文中對「黑巾」所作的說明，或者在敘述阿三房間擺設時用了「不知道叫什麼的東西」等字眼。由此可知，宗主國語言與被殖民者母語間的「翻譯不可能性」，在這部作品中被強調出來。

另一點值得注意的是，相對於敘述者基本上使用「標準日語」來進行敘述，作中人物使用的是帶有方言腔調的「不標準日語」。接下來的引用是描述阿三一家對話的場面：

「さあ、お父、德仔、明仔、みんな起きろ、起きろや。もう夜明けだ。夜明けたゞ。」

靴に片足をつっかけつ、牛を田仕事へつかせるあの何時もの声でフーフー云ひ、そしてお父をゆすぶるのだ。

お父は首の根つこを縮み、もう一度眠りの世界へ逃げ込むかの様に、すぼりと蒲団をひつかぶつて。

「お、寒、さむ！」

と、いかにもらしく、声までブルブル顫はせ、おまけに膝つこを頭へまで持つて来ては床をカサカサ鳴かせた。……

「起きねえか、起きねえか、夜明けたゞと云ふに、どいつもこいつも大に怠け虫ぞろいだ。」……

「お父、起きろや、阿母、やかましんだぜ、起きろやあ、や。」……

「起きろだてえ？何時ぢや、今。」

「お父、もう六時だぜ。」³⁶

從上面的引用我們可以確認，實際上應該以台灣某「北部山地」的語言來進行的這些對話，在用日語表現時全被置換成混有關西腔、九州腔或東北腔等各地口音的「非標準語」形式。農民文學的代表作長塚節《土》也以方言的使用而著名，然而〈豬〉與《土》不同的是，長塚節在《土》裡使用的方言一律是他自己的母語——茨城縣結城郡的家鄉話，而〈豬〉裡使用的方言卻不是吳希聖的母語，而是他從日本內地「借用」來的，而且還是混雜著各地以及不明腔調的，一種漠然的日語方言的意象。

在文學作品裡使用帶有方言性的會話表現也是三〇年代日本文壇的流行，與同時代的方言研究熱潮相呼應。其中著名的有井伏鱒二、太宰治及宇野浩二等地方出生的上京作家的作品。此外，中野重治等普羅文學作家，為了強調普羅文學的寫實性以及基於對國語政策的反動，也積極在作品中使用勞動者的特殊語言，或是各地方的地域方言，試圖用「非標準日語」來改變被「標準日語」所支配的記述的一元性。這可以說是透過語言的多樣化來抵抗軍國主義強化中的日本中央所企圖製造的均質性。

只不過如前所述，對於殖民地而言，方言問題又是構成統治者將殖民地巧妙收編為日本一地方的統治策略的一部分。在當時的日語方言研究中，該不該將琉球語、愛奴語、台灣語、朝鮮語等「外地」語言當成是日語方言的問題，也被當成議論的話題。也就是說將原本「日語—殖民地諸語言」這個看來並置的關係，強制變換成「標準語—方言」的從屬關係。

我們很難斷定吳希聖究竟受到這種同時代動向多少的影響。只是我們可以確定，當時在台灣「鄉土文學論爭」戰場之一的《台灣新民報》擔任記者的吳希聖，很有可能也對創作裡的語言使用問題保持高度關心。如果說吳希聖在創作〈豬〉的時候，是經過考慮而採用了上述的日語表現，那麼他難道沒有想到

³⁶ 吳希聖，〈豚〉，頁 34-35。此處為強調原文中的日語方言問題，故省略中譯。

如此一來，〈豬〉裡的東京和台灣地理的關係，將會等同於中央與地方，強調台灣主體性的「鄉土文學」，結果只是變成日本的地方文學？

吳希聖這群以《福爾摩沙》同人為首的年輕日語作家，日常生活講的是母語，從小接受國語（日語教育），並在中國白話文和台灣話文相爭的鄉土文學論爭中成長，應該早已習慣複數語言並存的環境。而從前述引用中我們看到吳希聖用的是一種「漠然且混雜的」日語方言意象，正和殖民地台灣的語言環境帶有相同性格。如果再考慮〈豬〉中明顯表露出來的將台灣事物「翻譯」成日語的態度，那麼在〈豬〉的語言構圖裡，日本和台灣的語言變成了兩種體系，台灣的鄉土語言將不含在帝國體系裡面，而產生一種新的語言觀。也就是說，如果吳希聖在將台灣事物翻譯成日語時，以日本內地方言來對應台灣鄉土方言，也就意味著實際上對應台灣鄉土方言的標準語，應該另有其他，而並非帝國的標準日語。

綜上所述，使用日語書寫台灣鄉土的〈豬〉的書寫嘗試，也許可以說是一種鄉土語言的復權。藉由上述的語言戰略，吳希聖以曲折的方式破壞了「中央—地方」的權力關係，讓殖民地台灣的語言從帝國的語言體系中逸脫出來。如此一來，以日語書寫台灣鄉土也不過是一種借用行為，而非臣屬於帝國文學之下。

至於相對於台灣話的「標準語」到底是什麼呢？那將也是作者吳希聖認同感的歸屬，然而在作品裡或是吳希聖在其他座談話上的發言都並沒有提出明確的答案。事實上，筆者在將〈豬〉翻成中文的時候，該用何種方式、何種語言來呈現當時台灣農民的對話這個問題，也一直是亟待檢討的問題。換言之，〈豬〉裡關於文學語言的嘗試，不僅提示了無法被歸納進「標準語—方言」的包攝關係中的台灣語言的階層性及政治性，也顯現出三〇年代當時，殖民地台灣的文學無法歸屬於中國或日本任何一方的狀態。

四、小結

依照以上考察，我們可以知道用日語創作台灣鄉土文學這個行為同時並存著危險性及可能性。而以此前提來分析吳希聖〈豬〉時，我們發現這部受到極

高評價，用日語書寫台灣鄉土的作品當中，使用了混雜類似日本各地口音或方言的奇妙日語來表現台灣農民的對話，並很有可能是利用翻譯的概念來對抗帝國的語言同化政策。不管這是不是作者吳希聖故意使用的戰略，〈豬〉所呈現的語言混雜，不但表現出因殖民統治而被差異模糊掉的帝國內部他者的聲音，還反過來借用統治者的語言來發聲，造成統治者語言的異化，並產生足以撼動統治者語言權威的新的語言觀。甚至還可以攪亂日本文學的定義。

本文只針對語言表現問題和同時代的外部文脈進行考察，對於長久以來被評論界忽視的吳希聖〈豬〉的研究，算是踏出最初的一小步。此外，〈豬〉是用日語表現台灣鄉土文學中居於非常初期的作品，在這部作品之後，台灣人作家在描寫台灣農村時也有使用日語方言的傾向。〈豬〉對於以後的台灣鄉土文學有何影響？在表現手法上有何異同？又帶來怎樣的成果？這些問題也都是未來必須繼續考察的方向。

