

越境的語言和 Camera Eye——鍾理和「蒼蠅」和橫光利一「蒼蠅」

謝惠貞

文藻外語大學日本語文系 專案助理教授

摘要

鍾理和(1915~1960)，生於日治時期的台灣，是以中文持續從事創作的「跨越語言的世代」的一位。葉石濤曾指出鍾理和受到橫光利一的影響。本論文將具體探究，鍾理和的「蒼蠅」是橫光的「蒼蠅」的戲仿(parody)。

首先，從語言的角度來考察。以日語構思腹稿，翻譯成中國白話文的創作過程中，指出鍾理和經常進行「自我翻譯(self-translation)」。

其次，從敘事學的角度分析。在鍾的「蒼蠅」的敘事者立場分裂。一方面，繼承了蒼蠅的 camera eye 的無情，藉此做「冷眼的觀察」。與此同時，敘事者也透過人類的「他」，「出於熱情的擁抱」人類的悲喜劇。再者，蒼蠅和「他」形成用對照鏡，彼此成為對方「看」與「被看」的存在。因此，也能理解為，鍾≡一部分的敘事者≡「他」，通過蒼蠅這個鏡像，自嘲著「人的虛偽」。

在跨越過母語及創作語言的不一致的斷層時，鍾理和在透過「翻譯」所開展的互文性、跨語言性的空間裡，創造了混成(hybrid)的表現，為其寫實的鄉土文學導入了現代主義的技法。

關鍵詞：越境、敘事學、Camera Eye、自我翻譯、互文性

受理日期：2015.03.13

通過日期：2015.10.30

**Language and Camera Eye of Border
Transgression
– “Fly” of Li-Ho Chung and “A Fly” of Yokomitsu
Riichi**

Xie, Hui-Zhen

Project Assistant Professor, Department of Japanese Language,
Wenzao Ursuline University of Languages

Abstract

The study will concretely explore the “Fly” of Li-Ho, Chung (鍾理和) which is a Parody of “A Fly” of Yokomitsu Riichi (橫光利一).

First, from the perspective of language, in the process of creation of using Japanese as design scheme and translated it into the Chinese vernacular, Li-Ho, Chung often proceeded with "self- translation".

Second, from the perspective of narratology, the position of narrator was split in Chung's "fly ". Furthermore, flies and "he" had formed the mirror reflecting to each other and became a co-existence of "see" and "to be seen". Therefore, it can be understood as, Chung is a part of the narrator $\doteq$ "he", joked with himself "hypocrisy of people" by the mirror flies.

Through the "translation," Chung adopted intertextuality and language space crossing to create a hybrid performance that integrated techniques of modernism into regional literature.

Keywords: border transgression, narratology, Camera Eye, self-translation, intertextuality

越境する言葉とカメラアイ——鍾理和「蒼蠅」と横光利一「蠅」

謝 惠貞

文藻外語大学日本語文系専案助理教授

要旨

鍾理和（しょうりわ、1915～1960）は日本統治期台湾に生まれ、中国語で創作活動をし続けた「言語を越えた世代」の一人である。葉石濤はかつて鍾による横光利一の受容を指摘した。小論では具体的に、鍾の「蒼蠅」は横光の「蠅」のパロディであることを究明している。

まず、言語レベルから考察した。日本語で腹案を考え、中国白話文に訳していく過程では、^{セルフ・トランスレーション}「自己翻訳」が常に行われている。

次に、物語言説レベルから分析した。鍾の「蒼蠅」における語り手は分裂ぶりを見せている。一方で、非情な蠅のカメラアイを継承し、それを通して「冷眼による観察」を行っている。それと同時に、語り手も人間「彼」を通して人間の悲喜劇を「情熱による抱擁」として描いている。さらに、蠅と「彼」は合わせ鏡を成して、互いが「見る」・「見られる」存在と化している。鍾≡一部の語り手≡「彼」は、蠅という鏡像を通して、「人間の偽り」を自嘲しているようにも捉えられる。

鍾は「翻訳」によって開かれた間テクスト的・間言語的な空間にハイブリッドな表現を創生し、その写實的郷土文学にモダニズム技法を吹き込んだのだ。

キーワード：越境、物語論、カメラアイ、自己翻訳、間テクスト性

越境する言葉とカメラアイ——鍾理和「蒼蠅」と横光利一「蠅」

謝 惠貞

文藻外語大学日本語文系専案助理教授

1. はじめに

1920-30年代の日本「内地」文壇では盛んに欧米のモダニズム文学を紹介していた。そうした中、横光利一を始めとする新感覚派は、率先してそれを実践し、日本語に新しい文体を作り出していた。中国語圏における横光利一の受容に関する先行研究には、嚴家炎を始めとする日中比較文学研究者が、現代中国文学史の脈絡から考察し、フランスのポール・モランや日本新感覚派経由のモダニズム受容について指摘してきた¹。ところが、その受容が、上海で活動した劉呐鷗、穆時英らに限られているのが現状である。

他方、台湾における横光利一の受容は、印象批評に留まるものが多い。小論は、鍾理和（しょうりわ、1915～1960）による受容をテキストに即して検証したい。

これまでの鍾に関する先行研究では、鍾の中国新文学受容のみに焦点が与えられてきた。その理由の一つは、その創作言語が中国語だということが考えられる。だが、日本語教育を受けた彼にとって、文学の教養を身につけるには、いかに日本文学を受容したかも探求すべき課題である。

鍾と同時代の葉石濤はかつて鍾の「蒼蠅」（『聯合報副刊』1959.4.14）²と横光の「蠅」（『文芸春秋』1923.5）³の類似性

¹ 嚴家炎『嚴家炎論小説』（南昌：江西高校出版社、2002.4）、李歐梵著・毛尖訳『上海摩登』（北京：北京大学出版社、2005.12）、史書美『現代的誘惑：書寫半殖民地中國的現代主義（1917-1937）』（南京：江蘇人民出版社、2007.4）。王德威『如何現代、怎樣文學——十九、二十世紀中文小說新論』（台北：麥田出版、1998）、李今『海派小説與現代都市文化』（合肥：安徽教育出版社、2000.12）、彭小妍『海上說情慾：從張資平到劉呐鷗』（台北：中国文哲研究所籌備處、2001.1）、彭小妍『浪蕩子美學與跨文化現代性——一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者』（台北：聯經出版、2012.2）など。

² 但し、小稿では、鍾怡彦編『新版鍾理和全集 6：鍾理和日記』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）より引用する。

³ 但し、小稿では、保昌正夫ほか編集・校訂『定本横光利一全集』（東

に注目したが、印象的な指摘に止まっている。そこで、小論では具体的に、『新版鍾理和全集』（以下『全集』）⁴における横光利一についての感想や同時代評などを検証し、鍾「蒼蠅」による横光「蠅」の受容を究明したい。（蒼蠅とは中国語の蠅の意味。小論では蠅を昆虫の蠅を意味し、「蠅」を横光の作品を指す。）

まず、中国語を創作言語として選んだ鍾理和が、異なる言語とそれによる文学をいかに吸収し、受容したかを、言語レベルから考える。次に、横光のパロディ⁵（parody、批評的な相違を伴った模倣を指す。本文では単なる物真似や盗作と区別してほしい）を通して、自らのどのようなモチーフを表現できたかを解明したい。そして、そこから見えてきた「言語を越えた世代」の作家が切り開いた新たな可能性も合わせて検討する。さらに、鍾文学がいかなるモダニズムの技法を受容し、またどのように自らの創作モチーフを表現できたかを論じたい。

2. 『新版鍾理和全集』にみる横光利一と日本文学

日本統治期台湾（1895～1945）生まれの鍾理和は、塩埕公学校⁶で日本語教育を受けたが、漢文の私塾にも通わされていた。また独学で中国の古典を学び、中国新文学に目覚め、さらには中国語白話文の読み書き能力を身につけて、自ら創作に携わるようになった。当時タブー視されている同姓結婚をするため、1938年満洲の奉天（現在の瀋陽）に新天地を求め、1941年から北京に移住した。1945年には北京で中国語の第一作品集『夾竹桃』を出版した。1946年の帰台後も中国語による創作を続けていた。故郷高雄・美濃を舞台にした作品を多く書き、「台湾の地に生きる人々の現実を批判的に見つめ、写実的に描くリアリズム文学」という台湾郷土文学の

京：河出書房新社、1987.12）より引用する。

⁴ 鍾怡彦編『新版鍾理和全集 1～8』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6。

⁵ 川口喬一・岡本靖正編『最新文学批評用語辞典』（研究社出版 2007.3）、216頁。

⁶ 台湾人向け初等教育機関。

先驅者として評価されてきた⁷。

これまで鍾理和の文学教養については、中国五四新文学との影響関係、特に魯迅との関係が多く言及されている⁸。たとえば、もっとも日本で代表的な鍾理和専門家の澤井律之は、『鍾理和日記』（以下は『日記』と略す）などを検証し、鍾理和の魯迅受容を論述した⁹。ここで注目すべきなのは、澤井が提示した証拠の一つは、横光利一の『欧洲紀行』（創元社、1937.6）における魯迅訪問を抄録した1950年4月9日の『日記』であることだ。

横光利一が著した『欧洲紀行』には以下の文がある：
二月廿四日午前九時半、上海着。……書房には魯迅氏と實彦氏（鍾注：山本実彦？）、及び内山書房主と三人。魯迅氏は昨夜から改造の原稿執筆のため眠らずとのこと、蒼顔、髯濃く、齒並美しい¹⁰。

さらに『日記』を検証すれば、魯迅訪問以外に、また何回も『欧洲紀行』に言及したことが分かる。同年4月16日には、「『欧洲紀行』を読む。一回、二回、三回読み直しても、なお

⁷ 澤井律之「ふたつの『故郷』—鍾理和における魯迅の影響について」（中島利郎編、『台湾新文学と魯迅』、東京：東方書店、1997.9）、107頁。

⁸ 黄英哲『台湾文化再構築の光と影 1945～1947—魯迅思想受容の行方』（埼玉：創土社、1999.9）、張燕萍『人間的條件—鍾理和文學裡的魯迅』（台中：靜宜大學中國文學研究所碩士論文、1999.7）、張良澤「鍾理和文學與魯迅—連遺書都相同之歷程」（『台灣文學・語文論集』、彰化：彰化縣立文化中心、1996.6）、張清文『鍾理和文學裡的「魯迅」』（台北：政治大學中國文學研究所博士論文、2006.7）などがある。

⁹ 澤井律之「ふたつの『故郷』—鍾理和における魯迅の影響について」（中島敏郎編、『台湾新文学と魯迅』、東京：東方書店、1997）、107-131頁。

¹⁰ 原文「横光利一著《歐洲紀行》有如下之句：二月廿四日午前九時半，安抵上海……在內山書房內有魯迅氏和實彦氏（山本實彦？）及內山書房主三人。魯迅氏據說因為昨夜漏夜為《改造》寫稿，臉色蒼白，卻鬍子很濃，齒列很美」。鍾怡彦編『新版鍾理和全集 6：鍾理和日記』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、108-109頁。

理解できない。頭がぼんやりとして、にぶい。宙に浮いているように。文字が不精にみえて、まるで自分が横目で見ているかのように¹¹」（原文は中国語だが日本語訳が筆者による。以下の中国語文献の引用は同様）とある。また、同年4月19日には「横光利一『欧洲紀行』を半分読んだ¹²」と記している。

病床に伏しつつも、なお『欧洲紀行』を読み続けている。言い換えれば、魯迅のほかに、横光の『欧洲紀行』にも大きな関心を寄せていると推察できる。その背景は、欧遊が容易ではない時期に、横光が大阪毎日新聞社の特派員として、1936年2月20日に日本を発ち、欧遊中の見聞記を寄稿したことが、日本文学界やメディアから大きな期待を寄せられたことが挙げられる¹³。

ゆえに、鍾が横光の『欧洲紀行』に関心を寄せてもおかしくない。また、文学の教養を身につけるには、日本文学・書籍を経由したルートも存在していると推測できる。実際『全集』に収録されている書簡と日記から分かるのは、以下の通りである。

日本文学・書籍	記載された箇所
雑誌『青春の生活』	1950.3.22『日記』、86頁 1950.3.26『日記』、93頁
横光利一『欧洲紀行』	1950.4.9『日記』、108頁 1950.4.16『日記』、114頁

¹¹ 原文「看《歐洲紀行》，一遍，兩遍，三遍……還是不懂得，腦袋昏昏的，痴痴的，像漂在半空中，字，懶懶的像我歪著眼睛……」。鍾怡彦編『新版鍾理和全集 6：鍾理和日記』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、114頁。

¹² 原文「横光利一《歐洲紀行》讀一半」。鍾怡彦編『新版鍾理和全集 6：鍾理和日記』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、118頁。

¹³ 十重田裕一「メディアに映し出される〈文学の神様〉の欧洲紀行——一九三六年、横光利一の外遊とその報道をめぐって」（井上謙、井上明芳、掛野剛史編『横光利一—欧洲との出会い：『欧洲紀行』から『旅愁』』、東京：おうふう、2009.7）、154-157頁。

	1950.4.19『日記』、118 頁
丹羽文雄 『路は續りエぬ居ね』 （正しくは『路は続いて居 る』）	1953.4.13『日記』、183 頁
新津珊樹 『四十かゝいの健康生活』 （正しくは『四十からの健康 生活』）	1957.3.29『日記』、222 頁
岩波の文庫本	「泰東旅館」、『全集 5』、156 頁
日本の作品	「1959.8.8 鍾肇政宛書簡」、『全 集 7』、78 頁
『世界短編小説選集』	「1959.8.8 鍾肇政宛書簡」、『全 集 7』、78 頁

その入手手段の一つは、「鍾理和自我紹介」によると、兄の鍾和鳴に日本語の世界文学や文学理論書を台北や日本から送ってもらったこととなっている¹⁴。

それでは、中国語を創作言語として選んだ鍾理和が上記の日本文学をいかに受容したかを考えてみたい。まずは言語レベルから考えよう。

陳火泉はかつて「倒在血泊中的筆耕者（咯血に倒れた著述者）」で、鍾に「蒼蠅」への感想を手紙で寄せたことを振り返り、「凡そ日本語の訓練を受けて育った作家は、最初は日本語で腹案を起草し、その後口で唱えながら中国語に訳し、……だが理和は早くからこの制限を取り払って、日本語風の言葉は絶跡だし、純正な中国語を取り扱え、方言を取り入れ、成熟で渾然とした作品になっている¹⁵」と賞賛した。この評価

¹⁴ 「鍾理和自我紹介」（鍾怡彦編『新版鍾理和全集 8：特別収録』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、276 - 277 頁。

¹⁵ 大凡受過日文訓練長大的作者，初時難免先用日文把腹稿打好，然後在念念有詞的譯中文寫出，……但理和很快很早期的擺脫了這個羈絆，不但日式詞句絕跡，而且能運用道地的國語，兼用方言，鎔鑄成純熟渾融

は後の研究者に継承されてきたが、「純正」な言語表現であるかどうかにかかわることは、逆説的にこの「言語を越えた世代¹⁶」のハイブリット性の必然性を示唆しているといえよう。

実際、「蒼蠅」が発表された4年後の1958年4月29日の書簡の中でも、鍾は自分の創作について、こう感嘆している。

一、中国の国学の基礎が浅く、または基礎がないともいえる。二、日本語からの影響が深い。三、はじめて創作に取り組んだとき、名家からの指導もなく、限られている作文のテクニックを頼りに、日本語でストーリーの腹案を作って、中国語で書きだす（或いは紙に訳するともいえる）¹⁷。

鍾は、上記のように脳内での「自己翻訳」^{セルフ・トランスレーション}を絶えずに行うほか、その「翻訳」活動はそれだけに止まらず、小説、エッセイなど、「32年間多くの日本作家の短い文章を訳してきた」¹⁸事実も見逃してはいけない。また、以下のようにも述べている。

名作家の作品を模写する（訳注：ここの文脈からすれば、単なる先行作品の「書き写し」を指す。以下同様）のは、勉強するために間違いなく極めて良い方法だ。フロベールだと記憶しているが、彼が彼の学生に……創作をいかに勉強するかを聞かれた時、ある名作家の作品を

的作品。鍾怡彦編『新版鍾理和全集 7：鍾理和書簡』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、201頁。

¹⁶ この言葉は林亨泰（1924-）がその同世代の作家たちを、「跨越語言的一代」と称したことに由来する。余昭玫「自序」（『從語言跨越到文學建構』、台南：台南市立圖書館、2003.11）。

¹⁷ 原文「一，國學根基太淺，或者談不上有根基；二，受日文影響太深；三，我初學寫作時既無名師指點，拙（ママ）憑有限的作文能力，先用日文把文章故事打好腹稿然後用中文寫出（或者可說逐譯紙上）」。

「1958.4.29 鍾肇政宛書簡」（鍾怡彦編『新版鍾理和全集 7：鍾理和書簡』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）37頁による。同じことを「鍾理和自我介紹」（鍾怡彦編『新版鍾理和全集 8：特別収録』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6、278頁）でも述べられている。

¹⁸ 原文「三十二年間我譯了好些日本作家的短文—有小說、有散文」。「鍾理和自我介紹」（鍾怡彦編『新版鍾理和全集 8：特別収録』、高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、277頁。

あっさりと突き出し、最初から書き写すように命じた¹⁹。

かくして作家の翻訳や模写を通して、鍾は翻訳と模写によって日本語の名作のリズムを身につけようと文学の修業をしていた。それならば、実際どういった作家の、どのような作品を受容したかを解明することが、鍾文学を研究する上で重要な課題となってくるだろう。『台湾文学史綱』（高雄：春暉、1987．2）を著した葉石濤は、「新感覺派旗手—横光利一—」で、横光の鍾に与えた影響をこう指摘した。

前衛的で斬新な感覺を追求し、新たな美意識を表現することを目指していた。そのため、作品にはモダニズム文学（下線は筆者による、以下同様）にみえる複雑な技巧と美学に富む。日本新感覺派はかつて中国文壇に影響を与えた：30年代の作家施蛰存、穆時英、劉呐鷗がそれである。台湾からいえば、鍾理和の短編の一部は横光利一が1923年に書いた短編「蠅」の影響を受けている²⁰。

最終的には中国語を創作言語として使用するのだが、「自己セルフ・トランスレーション翻訳」（日本語で腹案）をすることが前提で、名作の模写を自ら進んで行う姿勢から、葉が示唆した影響関係はパロディという形で行われるのも大いに可能だといえる。また、当時1930年代において、横光が「文学の神様²¹」と称されていることもパロディを行うに値する理由の一つであろう。「翻

¹⁹ 原文「模仿名作家的作品，無疑是學習的極好方法。記得是福樓拜爾吧，當他的學生……問他學習創作時，他很乾脆的丟給他一本某名作家的作品，令他從頭抄起」。「1958.2.8 廖清秀宛書簡」（鍾怡彥編『新版鍾理和全集 7：鍾理和書簡』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、154頁。

²⁰ 国民党統治時代の背景により、「中国」の原文は「我国」と記した。原文全文は以下の通り。「以前衛的嶄新感覺追求及表現新的美感為目標，所以作品頗富現代文學繁富的技巧和美學。日本新感覺派也曾影響到我國文壇：如三〇年代的作家施蛰存、穆時英、劉呐鷗都曾受到影響。以台灣而言，鍾理和先生的一些短篇受到横光利一一九二三年所寫的短篇〈蒼蠅〉的影響」。葉石濤「新感覺派旗手—横光利一—」（彭瑞金編『葉石濤全集 13：評論卷』、台南：台灣文學館／高雄：高市文化局、2008．4）、113頁。

²¹ 当時横光は「純文学の神様」と評されたこともある。神谷忠孝編『日本文学研究大成 横光利一』（東京：国書刊行会、1991.8）、209頁参照。

訳を影響ないし受容の本質形態の一つ²²」だとすると、「言語を越えた世代」に属す鍾の創作において、中国語で日本文学のパロディを行う過程にも、ある種の翻訳行為が介在するはずである。

鍾の創作過程は、重層的な「翻訳」活動を通して日本文学の受容を試みた営為だともいえる。つまり、多言語環境から強いられている「自己翻訳」という創作方法は、鍾文学のハイブリット性を最初から約束しているのだ。

さて、鍾と同時代の葉石濤たちは、いかにモダニズム（または前衛）文学を認識していたのか。

日本人は西洋文学の名著翻訳に尽力している。……ダダイズム、シュールレアリズム、表現主義、実存主義など……日本統治期の末期から光復の初期まで、台湾の若い世代の日本語作家はすでにこのような前衛文学の流れについて認識していた。……私たちは郷土文学の父である鍾理和の一部の作品の片鱗や鍾肇政の初期短編小説から、前衛文学の創作技巧のエキスを吸収した郷土化的表現を見ることができる²³。

新感覚派から出発した当時、横光は1925年2月号の『文芸時代』に「感覚活動—感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」を寄せ、「未来派、立体派、表現派、ダダイズム、象徴派、構成派、如実派のある一部、これらは総て自分は新感覚派に属するものとして認めている²⁴」と語っている。

²² ディオニーズ・デュリシン著・谷口勇訳『理論比較文学』（東京：而立書房、2003.2）、117頁。

²³ 原文「日本人勤於翻譯西方文學名著，……達達、超現實主義、表現主義、實存主義……在日據時代的末期直到光復初期，台灣年輕一代的日文作家已經對於此種前衛文學潮流有所認識，……我們在鄉土文學之父鍾理和先生的某些作品片斷或鍾肇政的初期短篇小說裡可以看到前衛文學寫作技巧菁華的鄉土化」。葉石濤「論台灣文學應走的方向」（『大中國論壇』12卷3期、1981.5）。

²⁴ 後に「新感覚論—感覚活動と感覚的作物に対する非難への逆説」に

葉石濤が定義した前衛文学は、一部がモダニズムのでもあるし、また新感覚派時代の横光の文学観と一致していることが分かる。そうした印象を葉に与えた理由の一つは、日本で行われていたアヴァンギャルディズム（前衛文学）とモダニズム運動は、ほぼ同時進行に進み、新感覚派時代の横光の作品も両方の側面を持っていたからである²⁵。

それを実践した横光の新感覚派作品について、特に立体的でイメージに富むフレーズが評価されている。小林国雄が「蠅」を例にして、その「短文の繰返しによる畳みかけるようなリズムカルな叙述²⁶」、また「『真夏の宿場は空虚であった』は印象的であり、視覚的に状況を設定する点でも、漢語の使用によって状況を誇張する点でも、新感覚派時代の特色が表れている²⁷」と評している。

ここで比較して読むべきなところは、鍾の日本語についての評価とその類似性である。

日本語の単語、フレーズ、そのイメージは強く明瞭だ。
浮き彫りのように、立体的、触られるようで、奥深く、
弾丸のように一つ一つが力強い。ただ長文につなげると、
鎖になって面白くなくなる。……中国語の長文、熟語、
そのイメージが平坦で整列されている。流れがよく、平面的、全体的、組織的だ。ネックレスのように、順序よく整然としている²⁸。

改題。ここでは保昌正夫ほか編集・校訂『定本横光利一全集 13』（東京：河出書房新社、1987.12）による。

²⁵ 菅野昭正『横光利一』（東京：福武書店、1991）42頁。

²⁶ 小林国雄「横光利一の文体」（井上謙、羽鳥徹哉、神谷忠孝編『横光利一事典』、東京：おうふう、2002.10）、22頁。

²⁷ 小林国雄「横光利一の文体」（井上謙、羽鳥徹哉、神谷忠孝編『横光利一事典』、東京：おうふう、2002.10）、21頁。

²⁸ 原文「日語的單語、短詞，表象強而明；似浮雕，立體的、可摸的、深度的、似子彈粒粒強勁而有力。而連起來綴成長句，串成條條鐵鍊，

以上の引用から、鍾は長文の日本語表現よりも、短文でイメージ性を喚起しやすい日本語表現の方を好み、それはまさに「蠅」の表現と合致していることが分かる。換言すれば、この「蒼蠅」という作品は、単なる「言葉を越えた世代」の中国語による苦渋な文学実験だけでなく、習得した二つの書き言葉のそれぞれの特徴を融合させる試みとしての積極的な意味が大きい。また、鍾が「蠅」のパロディを通して、横光経由でモダニズムの技法を取り入れた点にも注目すべきである。

3. 許されぬ恋愛・結婚というモチーフ

この「蒼蠅」の主なモチーフを構成したのは、封建的伝統思想に拒まれた鍾自身の同姓結婚である。このモチーフで描かれた作品はいくつもある。「游絲」(1943.8)、「薄芒」(1944.5)、「同姓之婚」(1949.12)、「柳陰」(1954.8)、「笠山農場」(1955.12)、「奔逃」(1958.12)、「貧賤夫妻」(1959.1)、「雨」(1960.8)などが挙げられる。父母の言いつけが絶対的な時代に、作品の大半は伝統思想から生まれる自由恋愛への蔑視や、その結婚に対する抑制を暴露する内容となっている。その一部はさらにそれに対抗するために、奉天まで駆け落ちした実体験を描くものもある。

楊照はこうした創作活動を通して、鍾は自分の呪われた結婚に幾度も立ち戻り、故郷の世論に打ち勝てなくても、自らを何度も説得していたのだと論じた²⁹。さらに王幼華は、芸術療法 (Art Therapy) の角度から、それをタリスマン

便不精彩了；……國語的長句、成語，表象平而整，似行文、平面的、整體的、組織的；似鍊子，條條秩序井然」。「1950年4月10日日記」(鍾怡彦編『新版鍾理和全集 6：鍾理和日記』高雄：高雄縣政府文化局、2009.6)、110頁。

²⁹ 楊照「抱著愛與信念而枯萎的人」(應鳳凰編著『鍾理和論述 1960～2000』、高雄：春暉、2004.4)、110頁。

(talisman、護符)現象だと指摘した³⁰。即ち、同姓結婚にもたらされた災いを作品というスケープゴートに転嫁し、滅罪を求め、世間から理解されることを期待することである。

鍾の創作背景と意図が分かれば、横光「蠅」をパロディ化した「蒼蠅」はタイトルの類似以外に、あるモチーフも共通していることに気づくであろう。横光利一は1919年、友人、小島勗の妹・キミと出会い交際を始めるが、横光に経済力のないことを理由に小島から大反対された。のちに1923年関東大震災後、二人は同棲生活に入った。1926年キミが病死後、はじめて婚姻届が出された³¹。このことは1923年発表された「蠅」における、「若者」と「娘」の駆け落ちにも反映されていると思われる。この許されぬ恋愛・結婚のモチーフを、鍾は「蒼蠅」全編に拡大し、男女の密会として描いた。

新感覚派時代の横光は、「写実よりもむしろはるかに構図の象徴性に美があると信じてゐた」とみなす文学観を抱いていた³²。さらに「蠅」についてこう吐露していた。

最初諷刺のつもりで書いたのですが、一疋の蠅が生々と新鮮に活動し出す、……その一つの感覚の中のみにても生活と運命とを象徴した哲学が湧き出て来るに相違ない³³。

この点に関連して、柚谷英紀は「横光利一『蠅』の隠喩」で、横光がいうこの「構図の象徴性」は、人間的現実を諷刺

³⁰ テクスト自体では言及されていないが、「蒼蠅」も自分自身の同姓結婚と駆け落ちがモチーフの作品とみられている。たとえば、王幼華「「泰利斯曼」式的創作：以鍾理和為例」、(『台灣文學學報』、2008.6、157頁)はこのように分析している。

³¹ 井上謙、羽鳥徹哉、神谷忠孝編『横光利一事典』(東京：おうふう、2002.10)、328頁。

³² 「横光利一「解説に代へて(一)」(『三代名作全集—横光利一集』、東京：河出書房、1941.10)。

³³ 横光利一「最も感謝した批評」(『新潮』、1924.1)。但し、保昌正夫編『定本横光利一全集 第十四巻』(東京：河出書房新社、1987.12)、14頁による。

する枠組みだと指摘した³⁴。さらに解釈すれば、「諷刺する枠組み」が成り立ったのは、蠅という昆虫の視点の特異性によるものである。濱川勝彦が「蠅」には「悲劇を相対化する冷酷な眼と、それ以上に、惨事を喜劇にまで化そうとする新しい『構図』がある³⁵」と指摘し、また蠅を含む作品世界全体を「冷たく見詰める語り手の醒めた眼³⁶」が存在すると論じた。

ゆえに駆け落ちの二人などの登場人物の不幸に同情する姿勢を取らずにいたと読者が感じるのだ。次は、鍾の「蒼蠅」において、その蠅の「冷酷な眼」と語り手の「醒めた眼」による諷刺の構図を継承したかどうかを検証したい。比較研究に際しては、先に横光の「蠅」を引用し、次に鍾の「蒼蠅」を引用する。「蒼蠅」部分は拙訳による。

人馬の悲鳴が高く一声発せられると、河原の上では、
押し重くなった人と馬と板片との塊りが、沈黙したまま
動かなかった。が、眼の大きな蠅は、今や完全に休まっ
たその羽根に力を籠めて、ただひとり、悠々と青空の中
を飛んでいった。（横光「蠅」）

やはり彼の思った通りに、彼女の兄はまだ先の姿勢の
ままでカウンターに伏せて寝ている。部屋の中のすべて
はそのまま——すべてがぼうっとした白昼夢に陥って
しまう——蠅の鳴き声、その幽かな唸り、依然として無
気力な白昼夢の平和のふちに立ち、歌い続けている。人々
の偽りと思わせぶりをからかっているかのようだ³⁷。（鍾
「蒼蠅」）

³⁴ 杉谷英紀は「横光利一『蠅』の隠喩」（『日本文藝研究』 48 巻 4 号、1997.3）、17－36 頁。

³⁵ 濱川勝彦『論攷横光利一』（大阪：和泉書院、2001.3）、79 頁。

³⁶ 濱川勝彦『論攷横光利一』（大阪：和泉書院、2001.3）、79 頁。

³⁷ 原文：「果如他所料，她哥哥還維持著剛才的姿勢伏在櫃檯上睡覺，屋裏一切照舊——一切都跌入昏沉的午夢中——蒼蠅的鳴聲，那幽幽的低唱，仍在無氣力的午夢的和平邊緣上歌唱著。彷彿嘲笑著人們的虛偽和做作」。

たしかに、いずれも語り手は「冷たく……醒めた眼」をもって、「冷酷な眼」をする蠅が人間を凌駕する存在に昇格する瞬間を語っている。

「蒼蠅」では、さらに蠅が眠ってしまった「兄」の妹の人生の逸脱を見逃した愚かさと、密会する男女の偽装工作をからかう立場に立つことを明示している。一方、横光の「蠅」では、その諷刺は言外にあり、「からかう」という人間的な行動をしなかった。

ここで疑問に思うのは、同姓結婚に苦しんでいた鍾理和は、なぜ男女の密会を蠅の目を通してからかったのか。それは、許素蘭が鍾作品を論じた際に述べた「冷眼による観察と情熱による抱擁³⁸」という評価に解釈のヒントが隠されていると思われる。次はそれを物語行為レベルで考えたい。

物語論の観点から分析すれば、両作とも「三人称の語り」を用いたため、語り手が物語の世界の外にいるといえる。但し、ここで両作の焦点化（focalization）³⁹における差異に注目したい。

ジェラルド・ジュネット（Gérard Genette）の物語論からすれば、「蠅」の語り手は、田口律男が指摘した全知的な視点から語る「焦点化ゼロ」、と登場人物の行動を外部の証人の視点

³⁸ 原文「是冷靜的審視，也是熱情的擁抱」。許素蘭「毀滅與新生一試析鍾理和的〈故鄉〉」（應鳳凰編著『鍾理和論述 1960～2000』、高雄：春暉、2004.4）、337頁。

³⁹ 「焦点化」についてジェラルド・プリンスは次のように説明している。語られる状況・事象の提示に採用される知覚・認識上の位置。この位置がさまざまに変化し一定しない場合、その物語は零焦点化、または全知の語り手と結びつく。もし、知覚・認識の位置が誰か特定の登場人物に据えられ、かつ知覚・認識上の制限を伴う場合、その物語は内的焦点化を持つといわれる。もし提示されるものが登場人物の外的な行動（その思考・感情ではなくことば・行為）や外見や背景などだけに限定される場合、外的焦点化といわれる。『物語論辞典』（東京：松柏社、1997年7月）、66-67頁。

から語る「外的焦点化」を併用している⁴⁰。

それにより、菅野昭正が評価したように、「あえて俯瞰的な全景とは言わないまでも、適度なデタッチメントの距離を置いて」⁴¹いる感触を読者に与えた。

一方、「蒼蠅」は上記の「焦点化ゼロ」と「外的焦点化」の語り手を採用しながらも、時には焦点を「彼」の心理に特定する「内的固定焦点化」の視点を用いている⁴²。例えば、「よし！誰一人彼の行動に気がついた人がいない。……これからは、気を配らなくてもいい、安心して歩き出してその一彼女はもう待ちに待って嫌がっているのかー⁴³」がその例である。

それにより、女主人公「彼女」については、全知的語り手の視点による叙述のほか、「彼女」の偽りの一面も、「彼女」に感じたもどかしさも、「彼」の視点から感知し、伝わることもある。

彼は出入り口から台所と回廊のほうに目をやった。……彼女と彼女の義理の姉……は漠然と彼を一目見た。その見慣れない人のように冷たくわざとらしい目は、彼にこう語っているようだ：愛しい人よ、また明日、今日はここまで

⁴⁰ 田口律男「語りとカメラアイー横光利一『蠅』」（『国文学 解釈と鑑賞』2008.7）、55頁

⁴¹ 菅野昭正『横光利一』（東京：福武書店、1991）、46頁。

⁴² ジュネットは『物語のディスクール』（花輪光、和泉涼一訳、東京：水声社、2004.9、217-221頁）で焦点化(focalization)という用語を提起した。物語の語りには、いかなる制限的な視点も採用しない焦点化ゼロ(focalisation zero)という第一タイプ、あるいは作中人物の視点を通して描く内的焦点化(focalisation interne)という第二タイプ、そして外部の証人の視点から語られる外的焦点化(focalisation externe)という第三タイプに分けられる。さらに第二タイプの内的焦点化は、ある作中人物の視点を一貫して用いる固定焦点化(focalisation fixe)、視点人物を変えながら語り進める不定焦点化(focalisation variable)、作中人物それぞれの視点から同一の出来事を語り直す多元焦点化(focalisation multiple)に下位区分される。

⁴³ 原文「很好！沒有一個人注意到他的行動。……這以後，已無須多費心思了，就放開步子逕向那一她是否已等得不耐煩了？一」。

だね⁴⁴。(鍾「蒼蠅」)

「蠅」の「焦点化ゼロ」と「外的焦点化」の語り手を継承しつつも、「彼」に「内的固定焦点化」を導入することにより、「冷酷な眼(冷靜的審視)」を持つ横光の語り手と異なり、上記引用のように、鍾の語り手の視線は、「彼」と同一化する箇所もあり、人間への同情めいた叙述が「情熱による抱擁(熱情的擁抱)」として伝わっている。

4. カメラアイとしての蠅

物語論で分析した「蠅」の語り手の性質から、横光の新感覚派時代の作品が「『主観』が直接的には語られない⁴⁵」とよく評されることも理解できる⁴⁶。その一方、語り手が蠅というレンズを通した描写もそう評された理由の一つになる。由良君美によると、その視線は人称を超え、「私の眼、彼の眼、その眼、さらには全能なる神の眼とも異なる。ある客体の眼玉⁴⁷」であり、つまり映画手法で使用されているカメラアイのことである。蠅という昆虫の描写について、両作はともに蠅を「一人」の登場人物と見なしている。「蠅」の視線を通して物語の世界を見る場合が両作ともある。以下、その具体例を見てみよう。

その居眠りは、馬車の上から、かの眼の大きな蠅が押

⁴⁴ 原文「他從門口向廚房和迴廊看了看。……她和她的嫂嫂……都漠然地看了他一眼，在她那陌生人似的冷淡做作的眼睛裡，似乎在告訴他：親愛的，明天見；今天就這樣完了！」。

⁴⁵ 玉村周「横光利一に於ける“新感覚”理論—「感覺活動」の解釈を中心として」(『国語と国文学』9月号、1978)、38頁。

⁴⁶ あるいは「高みから人間界を俯瞰する構図」と言われる。田口律男「一九二〇年代・都市」を視座として(『都市テクスト論序説』京都：松籟社、2006.2)を参照。

⁴⁷ 由良君美「『蠅』のカメラ・アイ」(由良哲次編『横光利一の文学と生涯』、東京：桜楓社、1977.12)、22頁。

し黙った数段の梨畑を眺め、真夏の太陽の光を受けて
真赤まっかに栄はえた赤土の断崖を仰ぎ、突然に現れた
激流を見下して、そうして、馬車が高い崖路がけみちの
高低でかたかたときしみ出す音を聞いてもまだ続いた。
(横光「蠅」)

その時、カウンターの男が動いたが、目が覚めていな
い。……その手と顔、首にいずれも汗が滲んでいる。二
匹の蠅の……そのくすんだ目から鈍い閃きがした。蠅が
彼の目元に留まり、しりを尖らせ、二つの後足を得意げ
に擦り合わせている⁴⁸。(鍾「蒼蠅」)

語り手の視線を蠅の視線と同一視してはいけませんが、横光
は意図的に蠅に「意識を少しも意識を持たせず、村人たちを
非情に捉え」⁴⁹させている。さて、その「非情」で客観的な
カメラアイを通して人間の営為はどのように映るのか。

乗客の中で、その馭者の居眠りを知っていた者は、僅
わずかにただ蠅一足であるらしかった。蠅は車体の屋根
の上から、馭者の垂れ下った半白の頭に飛び移り、それ
から、濡れた馬の背中に留とまって汗を舐めた。(横光
「蠅」)

暑さが身にしみる。そのガラスにぶつかった蠅のブー
ンブーンと鳴く声が、さらに人々のものぐさとだるさと

⁴⁸ 原文「這時那櫃台上的男人動了動，然而沒有醒。……那手和臉孔、
脖頸全冒著汗水。一隻蒼蠅……那暗色的眼睛發出遲鈍的光閃。牠在他
眼角邊停下來，翹起屁股，用兩隻後肢搓著，搓的神氣而有致。」鍾怡
彥編『新版鍾理和全集 1：短編小說集（上）』（高雄：高雄縣政府文化
局、2009.6）、215 頁。

⁴⁹ 栗坪良樹「横光利一・「蠅」と「日輪」の方法—表現者の行程」（『文
学』52 号、1984.1）、15 頁。

眠気に加え、催眠をかけるものだ。……この時、カウンターにいる男が動いたが、目がさめていない。……蠅一匹が羽を収め、彼の顔を大またに歩いている。蠅が二つの前足で尖った口ばしを支え、あちこち刺している⁵⁰。(鍾「蒼蠅」)

以上から分かるように、両作とも、蠅の昆虫性を描きながらも、まるで蠅が人智を超えた能力を持つような描写も加わえている。さらに、その運命を左右する「居眠り・眠気」が両作の物語の展開に緊張感を与えていることが分かる。前者の「居眠り」とは、馭者の「食欲・性欲といった身体的欲望の充足⁵¹」によるもので、後者の「眠気」も暑さによる睡眠欲という身体の反応となる。「馭者」も「兄」も人間という身体に拘束されているといえよう。

すなわち、昆虫としての蠅の優位性が人間という制限と対比的に設定されている。蠅に非情の眼を持たせることで、いっそう諷刺の効果が働いているといえる。またそれゆえ、「馭者」も「兄」も自由に「見る」ことができなくなり、蠅に「見られる」側に回されている。もう一人の登場人物、「彼」もまた「兄」など家族の視線に拘束され、回りの様子を「見る」ことによって、「見られる」ことを回避する。だが、こうした攻防戦を、世論を象徴する「兄」の目から見られないように行っている、やはり人間の営為を凝視する蠅からは「見られて」いるのだ。

客観的でありながらも、この人間より優位な「蠅」のカメ

⁵⁰ 原文「暑氣逼人。那撞在玻璃窗上的蒼蠅嚶嚶鳴聲，更在人們慵懶和睏倦之上加足了催眠的力量……這時櫃檯上的男人動了動，然而沒有醒……一隻蒼蠅放平了翼子在他臉上闊步著，牠用兩隻前肢扛著尖喙這裡那裡刺著。」鍾怡彥編『新版鍾理和全集 1：短篇小說集（上）』（高雄：高雄縣政府文化局、2009.6）、211-215 頁。

⁵¹ 小森陽一「『蠅』の映画性—流動する〈記号〉／イメージの生成」『構造としての語り』、東京：新曜社、1997.11）、453 頁。

ラアイの設定こそ、鄭清文が「讀鍾理和短篇小說集」で「蒼蠅」に与えた評価、「作者の生活の範疇から脱して、さらに広い領域に拡大した⁵²」、鍾文学で例外的に「人生を批判する作品⁵³」たらしめた根拠であろう。言い換えれば、横光の「蠅」から蠅というカメラアイ＝「冷眼による観察（冷靜的審視）」をも継承したからである。

ところが、後者の語り手は「蠅」の目を通すのみならず、「彼」にも「内的固定焦点化」をしているため、昆虫の蠅を「見る」視線は、語り手によるものなのか、「彼」によるものなのかが、区別できなくなる描写もある。たとえば、前引した以下の通りである。

その時、カウンターの男が動いたが、目が覚めていない。……その手と顔、首にいずれも汗が滲んでいる。一匹の蠅の……そのくすんだ目から鈍い閃きがした。蠅が彼の目元に留まり、しりを尖らせ、二つの後足を得意げに擦り合わせている。（鍾「蒼蠅」、原文同注 48）

そうすると、それは「彼」が「見られる」者からの逆襲として「鈍い閃きがした」「くすんだ目」を持つ蠅を見返している行為だとも解釈できよう。蠅と「彼」は合わせ鏡を成して、互いが「見る」・「見られる」存在と化している。つまり、これが第3節で筆者が感じた疑問、なぜ同姓結婚に苦しんでいた鍾が男女の密会をからかうのかといった原因の所在である。鍾⇨一部の語り手⇨「彼」は、蠅という鏡像を通して、自らの逢引のための偽装工作を「人間の偽り」だと自嘲している

⁵² 原文「它已脫離了作者生活的範疇，而推廣到更擴大的領域」。鄭清文「讀鍾理和短篇小說集」（『青溪』51期、1971.9）、67頁。

⁵³ 原文「鍾理和的作品裏，很少看到批判人生的作品，而「蒼蠅」是一篇少有的例外」。鄭清文「讀鍾理和短篇小說集」（『青溪』51期、1971.9）、67頁。

ようにも捉えられる。

田口律男はかつて「『肉眼』によるリアリズムを拒み、『なぜそのように見ているのか』という問いを前景化させるカメラ・アイの媒体性」を強調している⁵⁴。

鍾の文学の本質を写實的郷土文学と評した葉石濤は、またこのカメラアイの媒体性を継承した「蒼蠅」の異質を次のように賞賛している。

「蒼蠅」は私が最高の評価を与えた作品だ。……修飾をたくさん施していないが、風景の叙述を通して、人物の心理状態を暗示することができた⁵⁵。

また続いて「鍾理和評介」ではこのようにも述べている。

彼の短編「蒼蠅」は異彩を放ち、息をさせないほど、人々の心を引きつける。この小説の情景は些か日本作家横光利一の同名小説と類似している。が、鍾理和のほうがもっとテンポが速く、詩情が漂い、鮮烈な郷土色に富む⁵⁶。

以上の二つの引用から、葉は「蒼蠅」はリアリズムと異質な「暗示」などの表現を用いながらも、写實的な郷土色をも持ち合わせていることを指摘したのだと考えられる。

つまり、横光が追求する「実人生から一度は遊離し」、「リ

⁵⁴ 田口律男「語りとカメラアイー横光利一『蠅』」(『国文学 解釈と鑑賞』2008.7)、56頁。

⁵⁵ 原文「〈蒼蠅〉就是我給予最高評價的作品，〈草坡上〉也是同一型態的作品，他著墨不多，卻能透過風景的描述把人物的心理狀態都暗示出來。」。葉石濤張良澤「秉燭談理和」(應鳳凰編著《鍾理和論述 1960～2000》，高雄：春暉、2004.4)、197頁。

⁵⁶ 原文「他的短篇〈蒼蠅〉閃露異彩，緊緊地扣住人們心靈，使你透不出氣來。這一篇小說情景有一點和日本作家橫光利一同名的小說類似，但，鍾理和更緊湊，更有詩情，並富有強烈的鄉土色彩」。彭瑞金編『葉石濤全集 13：評論卷一』(台南：台灣文學館／高雄：高市文化局、2008.4)、129-130頁。

アリズムを拒」む冷酷な語り手と蠅の目を、鍾は取り入れつつも、「彼」に同化しリアリズムの角度から語る語り手も併用している。この語り手の分裂状態から言えることは、たとえば「蒼蠅」が、注 53 で既に引用した「作者の生活の範疇から脱し（鄭清文より）」たものであったとしても、横光のいう「実人生」からは遊離しきれていないということである。語り手が非情の蠅の目を通して見つめる人間の虚偽と、語り手が人間臭い「彼」を通して見る人間の悲喜劇は、絶えず拮抗している。

5. おわりに 「翻訳」という間テクスト性の戦略

以上、日本語と日本文学、特に横光利一の物語言説と「蠅」というカメラアイ視点が、具体的に鍾理和文学にどのような影響をもたらしたかを解明した。

物語論によって分析した結果、鍾理和の「蒼蠅」における語り手は非情の蠅の目を継承し、それを通して「冷眼による観察」をしつつも、その語り手が「彼」を通して見る人間の悲喜劇を「情熱による抱擁」をしていることが判明した。語り手、或いは鍾の自己相対化が、絶えず拮抗している。

戦前から「言語を越境する」ことを自ら選んだ鍾理和にとって、客家語を母語としたことで、日本語で腹案を考え、現代中国白話文に訳していく創作過程は、「自己翻訳」として常に行われていた。またその文学修業として、日本文学の翻訳をし、模写も実践されていた。実際、異言語間のパロディにも翻訳行為が存在するはずなので、鍾文学の創作過程には「翻訳」が常に伴うといえる。

間言語的文学 (Translingual Practice) を研究する劉禾に従えば、「言語間に完全対応する言葉の存在は……幻想」⁵⁷であり、翻訳という行為は「書き換え、流用、または言葉の越

⁵⁷ 原文「所謂各種語言都是相通的，而對等詞自然而然存在於各種語言之間，這是……一個普遍的幻覺」。劉禾著、宋偉杰等訳『跨語際實踐——文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）』（北京：三聯書店、2008.3）、5 頁。

境の試み」⁵⁸である。つまり、「純正」なる翻訳・受容が不可能だということに苦しみながらも、鍾はなおそこから新たな可能性を詮索してきた。

それならば、横光「蠅」を熟知する陳火泉、葉石濤たち「言語を越えた世代」を意識しつつ、日本語・文学の教養は、鍾の中国語作品において、重層的な「翻訳」という間テクスト性の戦略を通して温存されているといえる。民族文学の土壌と創作言語の不一致といった断層を越えようとした時、鍾は「翻訳」によって開かれた間テクスト的・間言語的空間に、ハイブリッドな表現が創生され、また写實的郷土文学に新しい地平をも切り開いたのだ。

参考文献

日本語（五十音順）

井上謙、井上明芳、掛野剛史編（2009）『横光利一 歐洲との出会い：『歐洲紀行』から『旅愁』』、東京：おうふう

井上謙、羽鳥徹哉、神谷忠孝編（2002）『横光利一事典』、東京：おうふう

神谷忠孝編（1991）『日本文学研究大成 横光利一』、東京：国書刊行会

川口喬一・岡本靖正編（2007）、『最新文学批評用語辞典』、東京：研究社

菅野昭正（1991）『横光利一』、東京：福武書店

栗坪良樹（1984）「横光利一・「蠅」と「日輪」の方法—表現者の行程」、『文学』52巻11号、東京：岩波書店

黄英哲（1999）『台湾文化再構築の光と影 1945～1947—魯迅思想受容の行方』埼玉：創土社

小森陽一（1997）『構造としての語り』、東京：新曜社

⁵⁸ 原文「“翻譯”一詞在這裡應該被理解為改寫、挪用以及其他相關的跨語際實踐的簡略的表達方式」。劉禾著、宋偉杰等訳『跨語際實踐—文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）』（北京：三聯書店、2008.3）、35頁。

- ジェラルド・プリンス（1997）『物語論辞典』、東京：松柏社
- ジュラルル・ジュネット著、花輪光、和泉涼一訳（2004）『物語のディスクール』、東京：水声社
- 杣谷英紀（1997）「横光利一『蠅』の隠喩」、『日本文藝研究』48巻4号、西宮：関西学院大学
- 田口律男（2006）『都市テクスト論序説』、京都：松籟社
- 田口律男（2008）「語り VS カメラアイー横光利一『蠅』」、『国文学 解釈と鑑賞』73巻7号、東京：至文堂
- 玉村周（1978）「横光利一に於ける“新感覚”理論—「感覚活動」の解釈を中心として」、『国語と国文学』55巻9号、東京：東京大学国語国文学会
- ディオニーズ・デュリシン著・谷口勇訳（2003）『理論比較文学』、東京：而立書房
- 中島利郎編、（1997）『台湾新文学と魯迅』、東京：東方書店
- 濱川勝彦（2001）『論攷横光利一』、大阪：和泉書院
- 保昌正夫ほか編集・校訂（1987）『定本横光利一全集』、東京：河出書房新社
- 由良哲次編（1977）『横光利一の文学と生涯』、東京：桜楓社
- 横光利一（1941）『三代名作全集—横光利一集』、東京：河出書房
- 保昌正夫編（1987）『定本横光利一全集』、東京：河出書房新社

中国語（画数順）

- 王幼華（2008）「「泰利斯曼」式的創作：以鍾理和為例」、『台灣文學學報』12期、台北：國立政治大學台灣文學研究所
- 王德威（1998）『如何現代、怎樣文學—十九、二十世紀中文小說新論』、台北：麥田出版
- 史書美（2007）『現代的誘惑：書寫半殖民帝中國的現代（1917-1937）』、南京：江蘇人民出版社

- 李今（2000）『海派小說與現代都市文化』、合肥：安徽教育出版社
- 余昭玫（2003）『從語言跨越到文學建構』、台南：台南市立圖書館
- 李歐梵著・毛尖譯（2005）『上海摩登』、北京：北京大学出版社
- 張良澤（1996）「鍾理和文學與魯迅一連遺書都相同之歷程」、
『台灣文學・語文論集』、彰化：彰化縣立文化中心
- 張清文（2006）『鍾理和文學裡的「魯迅」』、台北：政治大學中國文學研究所博士論文
- 張燕萍（1999）『人間的條件—鍾理和文學裡的魯迅』、台中：
靜宜大學中國文學研究所碩士論文
- 彭小妍（2001）『海上說情慾：從張資平到劉吶鷗』、台北：中國文哲研究所籌備處
- 彭小妍（2012）『浪蕩子美學與跨文化現代性——一九三〇年代上海、東京及巴黎的浪蕩子、漫遊者與譯者』、台北：聯經出版
- 彭瑞金編（2008）『葉石濤全集 13：評論卷』、台南：台灣文學館／高雄：高市文化局
- 葉石濤（1981）「論台灣文學應走的方向」、『中國論壇』12卷3期、台北：中國論壇雜誌社
- 劉禾著、宋偉杰等譯（2008）『跨語際實踐—文學、民族文化與被譯介的現代性（中國，1900-1937）』、北京：三聯書店
- 鄭清文（1971）「讀鍾理和短篇小說集」、『青溪』51期、台北：國防部後備指揮部
- 鍾怡彥編（2009）『新版鍾理和全集』、高雄：高雄縣政府文化局
- 應鳳凰編著（2004）『鍾理和論述 1960～2000』、高雄：春暉
- 嚴家炎（2002）『嚴家炎論小說』、南昌：江西高校出版社