

日清戦争以降に見る日本人の中国像*

—夏目漱石の紀行文を通して—

徐 晶** · 李 珍 鎬***

(e-mail : 542380666@qq.com · jhleeh@wku.ac.kr)

<目次>

- | | |
|------------------|--------------------|
| 1. はじめに | 4. 二重の中国像とオリエンタリズム |
| 2. 先行研究の概観 | 5. おわりに |
| 3. 満韓旅行前後と二重の中国像 | |

キーワード：夏目漱石(Natsume Soseki), 満韓ところどころ(Mankan tokorodokoro), 二重の中国像(Double Chinese images), エドワード・サイード(Edward W. Said), オリエンタリズム(Orientalism)

1. はじめに

少なくとも明治維新までの長い歴史にわたって、中国は日本にとって文化巨人のような存在であったと言えよう。しかしながら、日本は、日清戦争(1895)に勝ってからこういった中国への文化崇拝を突き破った。つまり、戦争の結果だったとはいえ、日中関係にも逆転的な変化が生じ、日本は中国を新たに見直そうとしたのである。そのためであろうか、戦後日本は多くの日本人を海外観察者か記者などとして中国に派遣させた。本稿で取り上げる夏目漱石の中国行きも、たといお招きだったとはいえ、その一環といえよう。それに、明治38年(1905)には大阪から(神戸・門司経由)大連間、また大正12年(1923)には長崎から上海間に定期航路が開設されるなど、日本人の中国進出は一つのピークを迎えたと言える。

* This paper was supported by Wonkwang University in 2019.

** 第一著者、圓光大学校大学院博士課程、九江学院講師、日本近代文学

*** 交信著者、圓光大学校、教授、日本古典文学

そこで、本稿では、日清戦争以降、つまり日中関係にも逆転的な変化が生じた最中に書かれた、夏目漱石の紀行文『満韓ところどころ』（以下『満韓』）を取り上げ、漱石の中国認識への変化を通し、当時の日本人の中国像について考えてみたいと思う。それは、本稿の本文中にも言及するように、漱石がもしこの紀行文を「他者の眼」で書いたとするならば、その「他者」とは当時の普遍的な日本人を指すからに他ならない。

2. 先行研究の概観

夏目漱石が満鉄（南満州鉄道）の中村是公の招きで旅立ったのは明治42年（1909）9月の始めごろで、漱石は、神戸を立ち、二か月弱ほど満州及び朝鮮を訪れた。その時の見聞の様相を綴った紀行文が『朝日新聞』連載の『満韓ところどころ』¹⁾である。

ところで、近代の日本の文豪たる夏目漱石の文学業績の中で、この『満韓』だけは実に芳しくない評判を受けたのではないかと考えられよう。といっても、実は、むしろ他の漱石の作品に比し、関連研究者に大いに言及されてなかったといったほうが適切かも知れない。というのは、今のところ、この紀行文について考察した論文の数は非常に少なく、また既発表の研究論文のうち、従来の研究に大きな意味をもつものとして知られる有精堂刊『日本文学研究資料叢書—夏目漱石』の参考文献資料にも、この『満韓』だけは関連した研究論文が一編も紹介されてないからに他ならない。このことは、この『満韓』が、文学作品ではなく、一つの紀行文に過ぎないということによるか、あるいは別の意味合いをもつのであろうか、今のところ分かる術がない。とはいえ、この紀行文も一つの漱石の記述で、漱石という人物の内面の世界を考察するには欠かせられない資料となろう。

ところで、これほどこまでも管見によるものではあるが、この『満韓』に関する最初の言及は中野重治によるもので、これは、『満韓』発表以来、実に半世紀足らずの以降のことである。すなわち、氏は、1958年『赤旗』に載せた「漱石以来」という題目の記事を通し、従来の夏目漱石文学の研究に一石を投じた。

1) 藤井淑禎(2016) 『漱石紀行文集』 岩波文庫、pp.7-145.

「満韓ところどころ」はさほど重要なものではない。漱石のものとしてもそれほど重要でなく、ひろく明治大正の紀行、小品としても格別のものではない。それでも、今よみかえしていくつかのことに気付く。その一つは、漱石のような人のなかにも あった中国人観、朝鮮人観、それが、ごく自然に帝国主義、植民主義にしみていた という事実だろう。(中略)ごく自然にというところが肝腎のところだろう。何とも思わずに、中国人を、あの漱石のような人が「チャン」と書いてはばからなかった。²⁾

要するに、中野重治は、氏も言うように「さほど重要なものではない」この『満韓』から、漱石が「帝国主義、植民主義にしみていたという事実」を喝破した。以来、朴春日氏も、下記のように、『満韓』こそ、日本帝国主義に対する批判や反発意識もなく、ただ「『大国意識』の上にあぐらをかいた『蔑視』の目だけが光っている」「圧迫民族の『高等遊民』としての漱石」像を表すものに過ぎないと批判した。

もはやここには、日本帝国主義のアジア侵略にたいするひとかけらの批判も反発も存在しないばかりか、むしろ圧迫民族の「高等遊民」としての漱石、その誇りと自信たっぷりな「大国意識」の上にあぐらをかいた「蔑視」の目だけが光っていたのである。資本主義社会の俗悪さや論理観を「江戸ッ子」的な正義感や潔癖さで批判し、やゆすることはできても、帝国主義の本質を捉えることができなかつた漱石の一つの限界がはっきりとうかびあがってくるのはこのためであろうか。³⁾

ところが、上記のような漱石への認識に対し、米田利昭は、文体論の視点からこの紀行文を読み、『満韓』に見る「チャン」などの差別的な言語こそ、実は漱石の諧謔を表すものと捉え直している。⁴⁾ となると、これは思うに、漱石の上からの目線は、中国のクーリーを差別した目ではなく、ただ『坊っちゃん』の視線、あるいは『吾輩は猫である』における猫の目と共通しているような他者の眼にすぎないということになるろうか。また、伊豆利彦は、「漱石が見

2) 中野重治(1958)「漱石以来」『アカハタ』第2342号、日本共産党中央委員会

3) 朴春日(1969)『近代日本文学における朝鮮像』未来社、p.87.

4) 米田利昭(1972)「漱石の満韓旅行」『文学』第40巻第9号、岩波書店、pp.61-75.

るべきものを見、考えるべきことを考えたとしても、それを率直に表現することは難しかったと思われる。その中途半端さのために、しばしば懐旧談にふけて現実から目をそらす結果になり、また自己韜晦的な諧謔の筆を弄して、過剰に中国人侮蔑の軽薄な言辞を生んだのではないだろう⁵⁾と主張し、差別的な言辞を諧謔として見なした米田の見解に同調している。

しかし一方で、こういった差別的な言辞を諧謔と解釈して済むという点につき、張南瑚氏は反論を出し、「諧謔というものは、読者ばかりでなく書かれた相手も共に笑うことができ、どこか覚醒的で魅力あるものである。それは相手をシニカルに揶揄するものの、相手の立場や考え方などに深く理解と洞察があってこそ真に可能となる。その表現を真に判定し得るのは、実は揶揄された側である」⁶⁾と述べている。

つまり、『満韓』の読者には当然ながら揶揄された側の中国人や朝鮮人もいるはずで、果たして当時の中国人や朝鮮人読者が漱石の紀行文を諧謔と読んだのであろうか。思うに、米田の見解は、「チャン」などのごく部分的な表現を諧謔と解釈することによって、『満韓』そのもの、延いては日本の代表的な文豪夏目漱石を美化しようとしたのではなかろうか。引き続き、張南瑚氏は、漱石を「他者の眼で見ることを忘れることのない徹底したリアリストであった」⁷⁾とする伊豆利彦の論考に対しても、「結局漱石にとっての他者、そこから自己を相対視していくべき他者の範疇にアジアは入っていない」⁸⁾と反発している。

以上が極端に分けられる『満韓』における大まかな研究史である。が、これ以外にもあって、詳しくは後述するが、竹内実⁹⁾は、上記の見解を踏まえながらも、漱石が、『満韓』において初期の大豆油房工業の工場を見学したことと関連し、油房に働く労働者の姿、つまりクーリーの「沈黙」と「規則づくな運動」と「忍耐」と「精力」を見て、黎明期としての中国の発展を予感したことに着目し、『満韓』を評価し直そうとする。

とはいえ、凡そ『満韓』に見る漱石の帝国主義・植民地主義的な描写ぶりは、まるで平素は人間の平等を主唱しつつも、日清戦争を文明人と野蛮人との戦

5) 伊豆利彦(1989)「漱石とアジア—『満韓とところどころ』その他」『漱石と天皇制』有精堂、p.259.

6) 張南瑚(2008)「漱石の韓国観」『国文学 解釈と教材の研究』53号、学灯社、p.96.

7) 前掲論文、伊豆利彦(1989) p.258.

8) 前掲論文、張南瑚(2008) p.101.

9) 竹内実(1966)「漱石の『満韓とところどころ』」『日本人にとっての中国像』春秋社、p.313.

いと認識していた福沢諭吉の見解を髣髴させよう。また、一般に漱石文学の傾向は、非人情主義からエゴイズムの解剖時代を経て則天去私の世界を目指したとされる。そのうち、この『満韓』が書かれたのは、ちょうど自己本位をもととするエゴイズムの解剖時代の最中とも言える、前期三部作中の『それから』発行と同年で、漱石の時代的な文学傾向とも合わない面がある。すなわち、いわゆる「他者の眼」で見ていた漱石の諧謔的な要素は、非人情主義を理念としていたイギリス留学前の主な傾向だったのである。要するに、『満韓』に対する評価は、むしろ漱石の留学後、つまり、始めて西洋の文化に接し、自己本位を認識し得た以降の記述として解すべきで、『満韓』の理解もそういった漱石文学の時代的な傾向とも合わせて考えてみる必要があるだろう。

ところが、漱石が留学を通して自己本位を認識し得たその前後関係は、論外でまた分かる術もない。但し、真の『満韓』の経緯と漱石の認識世界を把握するためには、まずこの満韓旅行の前後に見る漱石の中国像への変化を探ってみる必要があるろう。

3. 満韓旅行前後と二重の中国像

ところで、満韓旅行が漱石の初めての中国行きではなかった。実は、漱石は、明治33年(1900)9月、イギリス留学途中にも上海(13日)・福州(17日)・香港(19日)などに寄港したことがある。その時の様相は、同年9月27日付き、妻の鏡子宛ての手紙を通して確認することが出来る。

上海にては日本旅館に宿泊し香港にても同胞の營為協に関する宿屋にて日本飯の食納をなし候。上海も香港も宏大にて立派なることは到底横浜・神戸の比には無之、特に香港の夜景などは満山に夜光の宝石を無数に鏤めたるが如くに候。またピークとて山の絶頂まで鉄道車の便をかりて六、七十度の峻坂を上りて四方を見渡せばその景色の佳なること実に愉快に候。¹⁰⁾

要するに、漱石は、上海や香港の繁栄のほどが横浜や神戸に比べられない程度で、とりわけ香港の夜景を夜光の宝石にまで喩え絶賛を送った。また、漱石は、

10) 三好行雄編(2010)『漱石書簡集』 岩波文庫、p.63.

明治34年(1901)3月15日の日記にも下記のように記す。

日本人を觀て支那人といわれると厭がるは如何。支那人は日本人よりも遙かに名誉ある国民なり。ただ不幸にして目下不振の有様に沈淪せるなり。心ある人は日本人と呼ぶるよりも支那人といわるるを名誉とすべきなり。仮令然らざるにもせよ日本は今までどれほど支那の厄介になりしか。少しは考えて見るがよかろう。西洋人はややともすると御世辞に支那人は嫌だが日本人は好だという。¹¹⁾

すなわち、漱石は、「支那人は日本人よりも遙かに名誉ある国民なり」「心ある人は日本人と呼ぶるよりも支那人といわるるを名誉とすべきなり」と述べるなど、とうじ戦争後中国に対し優越感をもっていた日本人の態度を否定的に捉え、中国を大変お世話になった隣国として認めていた。要するに、漱石は、少なくとも満韓の旅に立つ前までは、謙遜で肯定的な中国觀を持ち、また「ただ不幸にして目下不振の有様に沈淪」したと云って中国への同情の立場まで取ったのである。

ところが、このような漱石の中国認識は『満韓』において急に変わる。それはもう漱石が中国の土を踏出す時からで、漱石はその様相を下記のように描く。

船が飯田河岸の様な石垣へ横にびたりと着くんだから海とは思えない。河岸の上には人が沢山並んでいる。けれどもその大分は支那のクーリーで、一人見ても汚らしいが、二人寄ると猶見苦しい。斯う沢山塊ると更に不体裁である。余は甲板の上に立って、遠くからこの群集を見下ろしながら、腹の中で、へえー、此奴は妙な所へ着いたねと思った。(中略)船は鷹揚にかの汚らしいクーリー一団の前に横付になって止まった。止まるや否や、クーリー一団は、怒った蜂の巣のように、急に鳴動し始めた。¹²⁾

つまり、漱石が大連の港に到着したとたんに目に映ったのは、まず汚らしくて見苦しい不体裁なクーリー一団であった。そのクーリー一団が、まるで「怒った蜂の巣のように、急に鳴動し始めた」時の、漱石の怖さは見るに堪えないほど衝撃

11) 平岡敏夫編(2009)『漱石日記』岩波文庫、p.46.

12) 前掲書、藤井淑禎編(2016) p.16.

的なものであったろう。要するに、漱石が『満韓』において見た中国の印象は、最初から頗るマイナ斯的なイメージだったに違いない。

こういった中国に対する否定的な印象は、満韓旅行中、至る所で散見できる。とりわけ、漱石の描写した奉天は、町並みが塵埃だらけで、茶の味が糞小便が浸み込んだようにすっぱく臭くて、風呂のお湯まで酸っぱかったと記す。それに、また「その上室の中が妙な臭いを放つ。支那人が執拗く置き去りにして行った臭だから、いくら綺麗好きの日本人が掃除をしたって、依然として臭い」¹³⁾とまで書いている。思うに、ここで描かれた漱石の不潔さとは、もう物理的な形状としてだけではなく、中国への心理的な排斥を前提とした描写ぶりと言えまいか。漱石は、その不潔さ以外にも、下記のように中国人の気質的な面まで取り出して述べる。

現に北陵から帰りがけに、宿近く乗付けると、左り側に人が黒山の様にたかっている。その辺は支那の豆腐やら、肉饅頭やら、豆素麵杯を売る汚い店の隙間なく並んでいる所であったが、黒い頭の塊まった下を覗くと、六十許の爺さんが大地に腰を据えて、両脛を折ったなり前の方へ出していた。その右の膝と足の甲の間を二寸程、強い力で刳り抜いたように、脛の肉が骨の上を滑って、下の方迄行って、一所に縮れ上っている。丸で柘榴を潰して叩き付けた風に見えた。(中略)不思議な事に、黒くなって集った支那人はいずれも口も利かずに老人の創を眺めている。動きもしないから至って静かなものである。猶感じたのは、地面の上に手を後へ突いて、創口をみんなの前に曝している老人の顔に、何等の表情もない事であった。痛みも刻まれていない。苦しみも現れていない。と云って、別に平然ともしていない。気が付いたのは、ただその眼である。老人は曇よりと地面の上を見ていた。¹⁴⁾

つまり、漱石は、このかわいそうな老人を黙って見ているだけの、周りの中国人の姿を神秘的に捉え、中国人が、慈悲心ももたず、残酷で無神経であると書いている。また、見られる側としての老人も、不思議なことに、何の苦しみをも現すことなく、無表情な顔をして無神経だという。要するに、漱石の目に映った中国の映像は、見る側も見られる側もみな無神経で、あたかも国民全体が無神経だ

13) 前掲書、藤井淑禎編(2016) pp.134-135.

14) 前掲書、藤井淑禎編(2016) p.129.

というような中国像を浮き彫りにしたと言えよう。

ところが、『満韓』の主調として、こういった否定的な見解に対し、肯定的な描写も少ないながら無いわけではない。たとえば、漱石は、豆の工場を見物した時、背中に豆の袋を担いでいるクーリーの姿を見てはこう書く。

クーリーは大人なしくて、丈夫で、力があって、よく働いて、ただ見物するのでさえ心持が好い。彼等の脊中に担いでいる豆の袋は、米俵の様に軽いものではないそうである。夫を遥の下から、のそのそ脊負って来ては三階の上へ空けて行く。(中略)彼等は舌のない人間の様に黙々として、朝から晩迄、この重い豆の袋を担ぎ続けに担いで、三階へ上っては、又三階を下るのである。その沈黙と、その規則ずくな運動と、その忍耐とその精力とは殆んど運命の影の如くに見える。(中略)赤銅の様な肉の色が煙の間から、汗で光々するのが勇ましく見える。この素裸なクーリーの体格を眺めたとき、余は不図漢楚軍談を思い出した。昔韓信に股を潜らした豪傑は屹度こんな連中に違いない。¹⁵⁾

すなわち、漱石は、まるで無声の映画を見ている如く、こういう「舌のない人間の様に黙々として、朝から晩迄、この重い豆の袋を担ぎ続けに担いで」いたクーリーの働き振りを眺めながら、彼等の「忍耐」と「精力」に感心する。そのようなクーリーの行動から力の強さを感じたのか、ついには思わず「漢楚軍談」まで思い出したという。その姿は、思うに、漱石も既に認識していた中国古典に見る豪傑と、目の前で黙々と働いている労働者の姿とがオーバーラップされたのであろう。

また、漱石は、「クーリーは大人なしくて、丈夫で、力があって、よく働いて、ただ見物するのでさえ心持が好い」と書いている。このような肯定的な認識は、今まで否定的だった漱石の支那人認識とは正反対の見解で注目に値するが、そのことは後述することにする。

ところで、上記のような肯定的な認識につき、前掲の竹内実は、これこそ漱石が近代中国のプロレタリアート浮上の黎明期を予感したもので、それがまた日本帝国主義に対する訴えを示すものだと解釈した。¹⁶⁾が、果たして如何であろう。

確かに、上記の一節からは忍耐力があって精力的な中国人労働者の群像がうか

15) 前掲書、藤井淑禎編(2016) pp.51-52.

16) 前掲書、竹内実(1966) p.313.

がえ、漱石もそれに感心する。しかし、それは思うに、ただの原始的な労働力に対する感嘆と礼讃に過ぎないもので、漱石にとっては「ただ見物するのでさえ心持が好い」ことだったのではあるまいか。

つまり、漱石は、一生懸命大豆を担いでいるクーリーを同情あるいは憤慨の眼で見たのではなく、かえて「ただ見物」の気持ちで眺めていたと言えよう。それに、果たしてその余裕のある漱石の姿から日本帝国主義への訴えを感じる事が出来ようか。漱石がもし日本帝国主義への訴えを表そうとしたなら、そのメッセージは当然ながら他の作品を通して表されるべきである。

また、日本の場合、プロレタリアートという労働者あるいは無産者階級への認識は、大正デモクラシーという用語が示すごとく、大正時代まで待たなければならない。その上、たといヨーロッパにおけるマルキシズム思想の出発が19世紀の半ば頃からといっても、実際に世界的にその影響力を及ぼすのは1914年勃発の一次大戦以降で、最も影響力が至大であったロシア革命も1917年のことである。つまり、『満韓』の記述年度から考えて、プロレタリアート云々する竹内の言及は、予感とはいえ、やや行き過ぎの見解ではないかと考えられよう。

仮に、竹内実の言うように、『満韓』における中国人労働者こそ、遠い昔の中国の豪傑のような存在で、今の働きぶりが「祖先の豪傑の伝説を、自分から遠い昔の夢として忘れよう」¹⁷⁾としたものならば、これは経営者としての日本人が困ることであろうし、まさにそういった余裕をもてるような雰囲気にはなれなかったであろう。それゆえ、上記の一節は、ただ漱石の、中国人労働者の「沈黙」と「規則ずくな運動」と「忍耐」と「精力」を浮き彫りにした、原始的な力に対する感嘆と礼讃を表すものと解してよかろう。

その他、漱石が、上記において「素裸なクーリーの体格」をみ、中国古典の人物「韓信」を思い出したということは、漱石の古典中国への憧憬を物語るものであろうか。

周知のように、漱石は、漢詩も作れたり、日ごろ南画にも親しんでおり、また漢文書籍にも詳しかった。そして『満韓』においても、それに関わるような描写が綴ってある。

(1) 風呂から出て砂の中に立ちながら、河の上流を見渡すと、河がぐるりと緩く折れ曲っている。その向う側に五、六本の大きな柳が見える。奥には村がある

17) 前掲書、竹内実(1966)p.311.

らしい。牛と馬が五六頭水を涉って来た。距離が遠いので小さく動いているが、色丈は判然分る。皆茶褐色をして柳の下に近づいて行く。牛追は牛よりも猶小さかった。凡てが世間で云う南画と称するものに髣髴として面白かった。中にも高い柳が細い葉を悉く枝に収めて、静まり返っている所は、全く支那めいていた。¹⁸⁾

(2) 空には星があるが、高い所に己と光るのみで、足元の景気にはならなかった。汽車路を通って行くと、鉄軌の色が前後五、六尺ばかり、提灯の灯に照されて、露の如く映っては又消えて行く。その外に何も見えなかった。(中略)すると虫の音が聞えだした。足元で少しばかり鳴いてる様な家庭的なものではない。虫の音だと云う分別が出た時には、その声がもう左右前後に遠く続いていた。我々は一つの提灯を先にして、平原にはびこる無尽蔵の虫の音に包まれながら歩いた。

今考えると、中々風流である。筆を執って書いていても、魏叔子の大鉄椎の伝にある曠野の景色が眼の前に浮かんでくる。¹⁹⁾

つまり、上記の記述は、まるで漱石がみずから南画の世界を望んでいるような場面と言えまいか。その描写ぶりは、漱石自身も「魏叔子の大鉄椎の伝にある曠野の景色が眼の前に浮かんでくる」といったように、あたかも古典の中国が現実投影されているような気さえする。思うに、漱石のこのような視線こそ、自分の漢学素養を示すもので、『満韓』記述にも頗る重要な役割を果たしたと考えられよう。

このことは『満韓』にも示されているように、漱石は、韓信の物語と『三国志』など有名な中国歴史書を熟読し、とりわけ魏叔子関連の書物を愛読していた。それは、前掲の竹内も言及するごとく、漱石が明治29年に魏叔子大鉄椎伝に関する一句として「星飛ぶや枯野に動く椎の影」²⁰⁾という俳句を詠んだことから分かる。つまり、満韓の旅には、漱石が自分の眼でみた目下の中国の風景と、今まで習得してきた漢学の知識とが、ほどよく調和をなしていると考えられよう。

18) 前掲書、藤井淑禎編(2016)p.97.

19) 前掲書、藤井淑禎編(2016)p.120.

20) 前掲書、竹内実(1966)p.302.からの再引用

要するに、『満韓』には古典の虚像と現実の実像という二重の中国像が見られるわけで、漱石は、古典の漢文書籍に描かれた情景が元になって「中々風流」を感じたのであろう。しかし、また、古典の中国から現実の中国に目を転じてすぐ違和感を感じたことは前述通りで、まるで夢から覚めたような排斥の気分になったのであるまいか。

言い替えれば、『満韓』には、漱石が中国古典に対する想像としての虚像と、それを満たせない当代の中国の実像とが同時に表され、いわば二重の中国像をなしていると言える。ここで敢えて中国古典に対する漱石の認識を虚像と称したのは、上記の描写を見る限り、今の実像の陰にはどうしても古典の中国像がダブっていて、それがまるで潜んでいるように読み取られるからである。それゆえ、読者は、上記のような古典中国の虚像と関係する描写を読む時、多少は時空を往来するような気さえするであろう。そこで、『満韓』は、読者に時空交替のような独特な感覚を与えていると考えられる。

それは上記の(2)の場合も例外でないはずで、読者は、あたかも魏叔子の書いた曠野に臨んでいるような気がするのではなからうか。つまり、こういう幻の境か現実か区別できないような、独特な描写が、漱石の古典における中国像が現実の中国像に影響を及ぼした証拠ではないかと考えられる。こういった古典中国への虚像は、とうじ日本の知識人のもつ一傾向でもあったようで、漱石以外にも、例えば芥川龍之介の『支那遊記』にもよく表れる。

このちらりと眼にはいる、明るい邸宅の内部程、不思議に美しい物は見た事がない。其処には何か私の知らない、秘密な幸福があるやうな気がする。スマトラの忘れな草、鴉片の夢に見る白孔雀一何かそんなものがあるやうな気がする。古来支那の小説には、深夜路に迷った孤客が、堂々たる邸宅に泊めて貰ふ。處が翌朝になって見ると、大廈高樓と思つたのは、草の茂った古塚だったり、山蔭の狐の穴だったりする、一さう云ふ種類の話が多い。私は日本にゐる間、この種類の鬼狐の譚も、机上の空想だと思つてゐた。處が今になって見ると、それはたとひ空想にしても、支那の都市や田園の夜景に、然るべき根ざしを持ってゐる。夜の底から現れて来る、燈火に満ちた白壁の邸宅、一その夢のやうな美しさには、古今の小説家も私と同様、超自然を感じたのに相違ない。さう云へば今見た邸宅の戸口には、隴西の李膺と云ふ標札があつた。事によるとあの家の中には、昔の儘の李太白が、幻の牡丹を眺めながら、玉盞を傾けてゐるかも知れない。²¹⁾

すなわち、上記は芥川が西湖に着いたばかりの時の夜の情景で、人力車に身を任せていた芥川は、星のない朦朧たる夜、白壁の邸宅を通る瞬間、ちらりと目に入った邸宅の内部を見ては、何か自分も知らないような秘密な幸福があることを想像した。また、芥川は、中国の古代小説に出てくる鬼狐の譚を連想しながら、その夢のような幻から超自然のことまで感じた。それに、隴西の李廌という標札からは李太白の姿を想像し、それを風流と感じた。要するに、芥川にとって、古典の中国像は、もう当代の中国像に染められ、一つの虚像として現実に投影されたに違いなからう。

ともあれ、果たして、漱石と芥川はとうじ異郷の地中国で何を見つめていたのであろうか。現実の中国なのか、それともその背後にあるような古代中国の虚像であらうか。これは思うに彼ら自身も言いきれないことで、その理由はおそらく、彼らの認識世界には、以前から想像していた虚像と昨今の実像とが共に存在していたからに他なるまい。

4.二重の中国像とオリエンタリズム

ところで、前述したように、漱石は、中国を古典文化大国として認識しつつも、現時点においては否定的であった。では、この二重の中国像、つまり中国古典への礼賛と現実の中国に対する批判との奇妙な組み合わせを如何に理解すべきであらうか。その根拠は、おそらくエドワード・サイード(1935-2003)のオリエンタリズム論から求めることが出来よう。

比較文学者エドワード・サイードは1978年に『オリエンタリズム(上・下)』を出版し、西洋による偏ったオリエンタリズムを批判した。氏によると、オリエンタリズムとは、一言で「オリエンタリズムを支配し再構成し威圧するための西洋の様式」²¹⁾であるという。つまり、愚見かも知れないが、もしかすると『満韓』における漱石の認識世界にもそういったオリエンタリズムが作用したのではあるまいか。そこで、以下では、サイードのオリエンタリズム論を踏まえながら『満韓』における漱石の二重の中国像について考察してみたいと思う。

周知のように、一般に、オリエンタリズムは、西洋人における東方趣味を指すも

21) 芥川竜之介(1925)『支那遊記』改造社、pp.98-99.

22) エドワード・W・サイード、今沢紀子訳(1993)『オリエンタリズム(上)』平凡社、p.21.

ので、始めはトルコやアラブなど中近東の風俗・事物に憧れと好奇心を懐く西洋人の異国趣味であった。それに反し、サイドは、オリエンタリズムとは、そういう単なる東方趣味に関するものではなく、西洋の東洋に対する支配様式を表す概念で、それは他でもなく、植民地主義や帝国主義の発達につれ、それを正当化するための西洋における自己中心的な意識だったという。それを前提としたら、サイドの言うオリエンタリズム論はあくまでも近代の問題である。つまり、その始まりは、西洋が19世紀に入ってから帝国主義に突入し、西洋と東洋との対立が新しい局面をむかえてからのことである。以降、世界の権力構造も一新され、東洋の意識構造も徐々に西洋的に変わるようになった。その時期から、西洋は、東洋を醜く描きだす傾向が盛んになり、また西洋の言う東洋の後進性・官能性・受動性・神秘性といった、いわば非ヨーロッパ的なイメージを否定的に捉え始めたのである。

そして、日本の場合、そういった西洋的な意識をもつようになったのは、日本の近代の発端とも言える明治維新からである。したがって、明治維新以前に見るような日本人の漢学書籍や南画といった中国文化への傾倒は、オリエンタリズムとは何の関わりももたないわけである。それゆえ、『満韓』における二重の中国像は、単なる中国文化への関心か、あるいは中国文化をオリエンタリズム概念に再構成するか、それは作者の意図次第である。言い替えれば、問題は、何を書くかではなく、如何に書くかにある。もしも中国の神秘性や後進性などといった当時のイメージを浮き彫りにし、それを排斥しようとしたなら、それこそオリエンタリズムそのものなのである。

サイドの『オリエンタリズム』は西洋と東洋との関係を取り扱っている。ところが、その概念だけは、西洋と東洋に限ることなく、東洋諸国あるいは一国中の小規模の地域の間においても生じ得ることと言えよう。例えば、近代化が進んでいる国(地域)と、それが遅れている国(地域)との間に起こり得るような排斥や支配意識がそれである。

『満韓』においても、二重の中国像が認められ、その描きぶりは、古典における中国像が虚像として当代の中国の実像に投影される。それに、漱石の描きぶりを見ると、中国古典の虚像に触れるといつも気持ちがいいが、それ以外の現実中国に目を転じると急に不愉快・排斥的になる傾向が強い。ここに一つ注意を喚起するような仕掛けがあるのではなかろうか。これは行き過ぎの理解かもしれないが、それは文の配置構造にある。

つまり、『満韓』における古典中国への憧憬はオリエンタリズムとは無関係

で、とりわけ、南画ふうの描写ぶりは、おそらく漱石の支那趣味を示すものであろう。ただし、問題は、何を扱うかではなく、如何に扱うかであって、漱石の南画ふうの描写も、それがオリエンタリズムを踏まえてのことかどうか、それは作家の意図次第で分からない。ところが、それが果たして単なる支那趣味によるものであろうか。この問いに答えるには、前掲(2)の「魏叔子の大鉄椎の伝にある曠野」についての引用部に戻ってみる必要がある。

つまり、漱石は、「我々は一つの提灯を先にして、平原にはびこる無尽蔵の虫の音に包まれながら歩いた。今考えると、中々風流である。筆を執って書いていても、魏叔子の大鉄椎の伝にある曠野の景色が目の前に浮かんでくる」と書いた直後にこう記す。

けれども途中は実に苦しかった。飯の菜に奴豆腐を一丁食った所が、その豆腐が腹へ這入るや否や急に石灰の塊に変化して、胃の中を塞いでいる様な心持である。腮の奥から締め付けられて、已を得ない性質の唾液が流れ出す。それに誘われる儘にして置くと、嘔きたくなる。²³⁾

つまり、漱石は、「今考えると、中々風流」な曠野の景色を述べた直後、「飯の菜に奴豆腐を一丁食った」ことを取り出して、急に不機嫌になった心情を吐き出す。ところで、こういう落差の激しい描写振りは何を意味するであろうか。よくよく読んでいくと、『満韓』において漱石は、南画ふうの情景を、肯定の一手段としてではなく、現実の中国に対する否定を強調するための一方便として描いたのではなかろうか。このような落差を感じさせるような漱石のパターンは、現実の中国に対する描写の場合も例外なしに表れる。その一例をあげると、清林館という宿をぶらつく時のことである。

その一番目には幕が垂れていて、中は判然と分らなかつたが、次を覗いて見る段になって驚いた。二畳敷位の土間の後の方を、上り框の様に、腰を掛ける丈の高さに仕切って、其処に若い女が三人いた。三人共腰を掛けるでもなく、寝転ぶでもなく、互いに靠れあって身体を支える如くに、後の壁を一杯にした。三人の着物が隙間なく重なって、柔らかい絹をしなやかに押し付けるので、少し誇張して形容すると、三人が一枚の上衣を引き廻している様に見える。

23) 前掲書、藤井淑禎編(2016)p.120.

る。その間から小さな繻子の靴が出ていた。

三人の身体が並んでいる通り、三人の顔も並んでいた。その左右が比較的尋常なのに引きかえて、真中のは不思議に美しかった。色が白いので、眉がいかにも判然していた。眼も朗らかであった。頬から顎を包む弧線は春の様に軟かかった。余が驚きながら、見惚れているので、女は眼を反らして、空を見た。余が立っている間、三人は少しも口を利かなかった。

清林館の主人は自分程この女に興味がなかったと見えて、好加減に歩を移して、突き当りの部屋に這入った。其処も狭い土間で、中央には普通の卓上が据えてあった。それを囲んで三人の男が食事をしている。皿小鉢から箸茶碗に至る迄汚ないこと甚だしい。卓に着いている男に至っては尚更汚なかった。丸で大連の埠頭で見る苦力と同様である。余はこの体裁を一見するや否や、台所で下男が飯を掻き込んでるじゃなかろうかと考えた。²⁴⁾

上記において、漱石は、この三人の女のことを、互いに寄りかかった姿勢から服装の生地まではっきり覚えていた。特に、真ん中の美人の姿は、顔の肌色から眉と顎まで細かく描きながら絶賛する。漱石は、その美人に魅せられたのか「驚きながら、見惚れている」ほどであった。しかし、そういう美人の部屋から歩を移し突き当りの部屋に入ったら、クーリーと同様の汚い三人の男がいた。彼等は卓を囲んで食事をしていたが、漱石は、その模様が、皿小鉢から箸茶碗に至るまで汚なく、まるで台所で飯を掻き込んでいる下男と一緒に考えたのである。漱石にとって、このみっともない三人の部屋の情景は、まるで別の世界の世界であったろう。ところが、漱石のこのような描きぶりこそ落差を感じさせるような表現と言えまいか。

こういった漱石の傾向は『満韓』の至るところで散見できるが、漱石は、風景だの美人だの、いくら美しく魅力のあることでも、その段落の締めくりだけはいつも失望や不快に転じ、結局は否定的な中国像に回帰する。つまり、それが言わば『満韓』に見る一つの描写のパターンと言わざるを得ないであろう。要するに、これは漱石という作者の意図を論外にしても、『満韓』に見る中国古典への肯定的な虚像は、それがたとえ現実における肯定的な場面の場合でも、それはかえて否定的な現実の実像を一層強めるような仕組みになっていると考えられよう。

ところで、このような描写ぶりこそ、西洋と東洋という地域を越えた漱石のオリエンタリズムを示すものではなかろうか。こういった傾向は、当時の中国に対

24) 前掲書、藤井淑禎編(2016) pp.112-113.

する日本人の認識世界を反映したものであったのか、芥川の『支那遊記』の場合も例外ではない。ここでは、当時の日本人のもつ中国像の一環を示すものとしてあげておこう。

すなわち、芥川は「上海遊記」の第九章において京劇を見物する経緯を紹介する。しかし、前の部分は、その殆どが京劇という芝居の特徴や自分が観覧した時の体験などを肯定的に描写するが、その最後の最後には舞台裏についてこう記す。

が、唯一つ書いて置きたいのは、楽屋にゐる時の緑牡丹である。私が彼を訪問したのは、亦舞臺の楽屋だった。いや、楽屋と云ふよりも、舞臺裏と云ったほうが、或は実際に近いかも知れない。兎に角其處は舞臺の後の、壁が剥げた、蒜臭い、如何にも惨澹たる處だった。(中略)おまけに支那の舞臺裏には、なりの薄きたない役者たちが、顔だけは例の隈取りをした儘、何人もうろうろ歩いてゐる。それが電燈の光の中に、恐るべき埃を浴びながら、往ったり来たりしてゐる容子は殆ど百鬼夜行の図だった。²⁵⁾

つまり、芥川は、友人の田村君の紹介で舞台裏にいた緑牡丹と会うが、今までの肯定的な記述から一転し、今度は「唯一つ書いて置きたい」こととして「壁が剥げた、大蒜臭い、如何にも惨澹たる」舞台裏の情景を表す。また、日本の荒事歌舞伎の化粧法でもある、隈取姿の役者たちを見ては、うす汚く、また「百鬼夜行の図」とまで表現する。その緑牡丹という人物こそ、実は友人の田村君の大ファンで、君からは無名時代から鼻唄されていた役者でもあったのだ。にもかかわらず、その最後において、芥川は、緑牡丹の手鼻をかむ姿に幻滅を感じるような描きぶりをしている。

その他にも、芥川は、「湖心亭」を見たとき、中国の芝居を見物したとき、また西湖を観覧した時など、いつも古典の中国像への心酔を表したとたんに、また急に何か不機嫌な描写をして締めくくる。そして、読者も、それを読んでいるうちに、その流れに引かれ、何度も中国への幻滅を感じ、結局は、憧憬から排斥の念にかられる。こういった否定のための肯定描写は漢学伝統には見られない傾向で、これこそ完全なオリエンタリズムそのものに違いなからう。

また、よくよく見ると、そういった否定的な中国像は西洋におけるオリエンタ像と共鳴しているところが少なくない。つまり、西洋の東洋像というと、最も印

25) 前掲書、芥川竜之介(1925) pp.38-39.

象深いのが残酷・官能性といったイメージであろう。言い替えれば、残酷・官能性というイメージは、西洋人のみるオリент像の重要な構成要素で、アラブの説話集『千夜一夜物語』がその代表的なものと言える。

この物語には、王が、街の生娘を宮殿に呼び、一夜を過ごしたという官能性と、翌朝にはその首をはねたという残酷性が共に表される。そして、この物語が西洋に紹介された時は大きな反響を呼んだ。ところで、面白いことに、芥川は、あたかも申し合わせたかのように、『支那遊記』にこう述べる。

上海は支那第一の「悪の都会」だとか云ふことです。何しろ各國の人間が、寄り集まってゐるところですから、自然さうもなり易いのでせう。私が見聞しただけでも、風儀は確かに悪いやうです。たとへば支那の人力車夫が、追剥ぎに早變わりをする事などは、始終新聞に載っています。又人の話によれば、人力車を走らせてゐる間に、後から帽子を盗まれる事も、此處では家常茶飯事ださうです。その最もひどいものになると、女の耳環を盗む為に耳を切るのさへあると云ひます。これは或は泥坊と云ふより、Psychopathia sexualis の一種が手傳ふのかもしれない。(中略)勿論賣淫も盛んです。清蓮閣なぞと云ふ茶館へ行けば、彼は薄暮に近い頃から、無数の売笑婦が集まってゐます。これを野雉と號しますが、ざっとどれも見た處は、二十歳以上とは思はれません。それが日本人なぞの姿を見ると、「アンタ、アンタ」と云ひながら、一度に周囲へ集まってきます。²⁶⁾

つまり、芥川は、逸話として、女の耳環を盗むために耳すら切るという残酷な人力車夫と、日本人の姿を見ると「アンタ、アンタ」と言いながら一度に周囲へ集まってきたという、二十歳未満の売笑婦のことを書き、中国人の残酷性と官能性をいきいきと浮き彫りにした。また、人力車夫の行為から「Psychopathia sexualis」という変態性欲をも連想した。

要するに、芥川は、たまたま起きた事件から見た残酷性と、ほんの一部の遊女の官能性とを例に挙げながら、上記引用文の最後には、それをまるで道端を行き来する一般の中国庶民の行為としてまで認識しているような描きぶりをしている。こういった逸話に対する芥川の中国認識は、『千夜一夜物語』を通してみた西洋人のオリентを見る目とそっくりではなかろうか。これこそ、中国を奇妙で不思議な事件の起こるはずの舞台と見なしていた、芥川のオリエンタリズムを示すものに他なるまい。

26) 前掲書、芥川竜之介(1925) pp.53-54.

5.おわりに

繰り返して言うが、漱石の『満韓』には、古典の虚像と現実の実像という二重の中国像が表れている。それに、肯定的な古典虚像にも、否定的な現実の実像にも、いわゆる残酷性・官能性・神秘性・後進性といった、西洋の見る東洋像と共鳴するオリエンタリズムの影が窺える。西洋人にとって東洋が憧れの地であったことと同様、古典中国に魅せられていた漱石も嘗て中国を憧憬していた。

しかし、漱石にとって、中国は古代のロマンを感じ得る国にすぎなかった。つまり、『満韓』に見る古典中国の虚像は、かえて現実中国への失望と排斥に導く媒介としての役割を果たしていると考えられる。古典中国への礼讃という肯定的な中国像と、現実中国を批判するといった否定的な見方は、一見矛盾するよう見えても、実はコインの表裏の関係と言える。つまり、肯定的であれ、否定的であれ、その見方の根底には日本版オリエンタリズムが存在していると言わざるを得ない。ただし、近代日本に移植された西洋のオリエンタリズムが、中国と日本との間に展開された以上、そこには西洋のオリエンタリズムとは異なった注意すべき点がある。

それはまず、今沢紀子氏も言うように、「主体＝観る側としての西洋と客体＝観られる側としての非西洋世界とが対立するオリエンタリズムの構図に対して、近代日本はきわめて特異な関わり方をしている」²⁷⁾ということである。

日本は、西洋から見ると、地理的にも文化的にも東洋であったが、近代帝国主義の道を選び、西洋における東洋観を受容し、またそれをアジアに応用しようとした。その延長線上で、日本は、結局オリエンタリズムの客体から主体として「観る側」にまわったわけである。つまり、西洋の言う東洋の残酷性・官能性・無神経といったものが、『満韓』においては一つの中国像として繰り返して表れる。また、そもそも無神経という言い方は、もともと漱石の表現ではなく、アメリカ人宣教師アーサー・H・スミスが、『中国人の気質』において、中国人を修飾した語でもある。すなわち、西洋人の東洋を見る目が、今度は日本人が中国を見る目に替わったわけである。それゆえ、結果的に『満韓』はかえってオリエンタリズム的中国観を補強するようなものになってしまったと言える。

また、もう一つ、日本版オリエンタリズムは、見る側の日本と見られ側のアジア諸国という二元だけのものではないということである。

27) 今沢紀子(1993)「訳者あとがき」『オリエンタリズム(下)』平凡社、pp.393-394.

すなわち、近代に入って西洋は、アジア諸国を野蛮国と認識し、その文明のほどをランキングにした。つまり、西洋をトップに位置づけ、西洋に似ているほど文明国扱いをしたのである。福沢諭吉の『文明論之概略』における文明国・半野蛮国・野蛮国という三等分もこのことと関係する。こういった背景の下に、アジア諸国の近代化過程は、まるでランキング争いをするように、各国では、自国の順位あるいはアイデンティティーを確認するため、お互いに競争しあい、他国をオリエンタリズムまたは野蛮化する傾向まで生じた。つまり、これこそ西洋のオリエンタリズムという縄に縛られたわけである。『満韓』においても、むろん積極的な意図で中国を蔑視したとは言えないが、夏目漱石の場合も、結局はこのような時代的な限界を超えられなかったのではあるまいか。

【参考文献】

- 芥川竜之介(1925) 『支那遊記』 改造社、 pp.23-99.
伊豆利彦(1989) 「漱石とアジア」 『漱石と天皇制』 有精堂、 pp.228-263.
今沢紀子(1993) 「訳者あとがき」 『オリエンタリズム(下)』 平凡社、 pp.393-394.
竹内実(1966) 「漱石の「満韓ところどころ」」 『日本人にとっての中国像』 春秋社、 pp.296-313.
張南瑚(2008) 「漱石の韓国観」 『国文学 解釈と教材の研究』 53(9)学灯社、 pp.93-101.
(DOI:<http://id.ndl.go.jp/bib/000000008454>)
中野重治(1958) 「漱石以来」 『アカハタ』 第2342号, 日本共産党中央委員会
朴春日(1969) 『近代日本文学における朝鮮像』 未来社、 p.87.
平岡敏夫編(2009) 『漱石日記』 岩波文庫、 p.46.
藤井淑禎(2016) 『漱石紀行文集』 岩波文庫、 pp.7-145.
三好行雄編(2010) 『漱石書簡集』 岩波文庫、 p.63.
米田利昭(1972) 「漱石の満韓旅行」 『文学』 第40巻第9号、 岩波書店、 pp.61-75.
(DOI:<http://id.ndl.go.jp/bib/000000021070>)
エドワード・W・サイード(1993) 『オリエンタリズム(上・下)』 平凡社、 p.21、 pp.393-394.

논문 투고 일자 : 2019. 06. 18.
논문 심사 일자 : 2019. 08. 02.
게재 확정 일자 : 2019. 08. 05.

 < 要旨 >

 日清戦争以降に見る日本人の中国像
 —夏目漱石の紀行文を通して—

徐晶・李珍鎬

日清戦争以降、大勢の日本人が海外観察者として中国に派遣され、また多くの紀行文を残した。その一例として、本稿は、文学界の巨匠たる夏目漱石の『満韓ところどころ』を取り上げ、漱石の目を通し、当時の日本人のもつ中国像について考察してみた。その結果、漱石の紀行文には、古典の中国における肯定的な虚像と現実の中国に対する否定的な実像という、いわば二重の中国像が描かれていることが分かる。そこで、本稿では、こういう二重の中国像を解説するに、エドワードの言うオリエンタリズム論を取り入れ検討した。その結果、この二重の中国像には、残酷性、官能性、神秘性、後進性などといった否定的な現実の実像は言うまでもなく、肯定的な古典の虚像の場合も、そういった否定的なイメージを補強するような描きぶりで、エドワードのオリエンタリズムを想起させるものがある。これこそ、エドワードの言う日本版オリエンタリズムを示すもので、恰も西洋人の言うオリエンタリズムを日本人の見た中国像に置き換えたようなものと考えられよう。

 The Chinese image by the Japanese author post the Sino-Japanese war
 -Study of Natsume Soseki's travel notes-

Xu, Jing · Lee, Jin-Ho

Many Japanese were dispatched to China as overseas observers after the Sino-Japanese war, and they wrote a large amount of travel notes. This research considered the Chinese image from travel notes titled "Mankan tokorodokoro," which Natsume Soseki wrote. Consequently, there are "double Chinese images" in the travel notes, such as the "virtual image in Chinese classical books" and "the reality of real China." In this research on such "double Chinese images," I deciphered, introduced, and considered Edward W Said's "Orientalism," and it became clear that "Orientalism" gets blurred in an affirmative classical virtual image and in a negative real image. However it is said that the "double Chinese images" are only the "Japanese Orientalism". After all, Japanese authors like Soseki did not go beyond "Orientalism" at that time, but reinforced Western orientalism, such as the Chinese image.