

Title	芥川龍之介『支那游記』論：『馬の脚』『湖南の扇』への影響について
Author(s)	鈴木, 暁世
Citation	語文. 87 P.50-P.63
Issue Date	2006-12-10
Text Version	publisher
URL	<a href="http://hdl.handle.net/11094/69082">http://hdl.handle.net/11094/69082</a>
DOI	
rights	
Note	

***Osaka University Knowledge Archive : OUKA***

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/repo/ouka/all/>

# 芥川龍之介『支那游記』論

——『馬の脚』『湖南の扇』への影響について——

鈴木 暁 世

一

芥川龍之介は、一九二二年三月下旬から七月上旬にかけて「大阪毎日新聞社」の海外視察員として「上海、南京、九江、漢口、長沙、洛陽、北京、大同、天津等を遍歴し」た。彼は中国へ赴く直前に、「南京の基督」(『中央公論』一九二〇・七)や「アグニの神」(『赤い鳥』一九二一・一、二)等ほぼ同時代の中国を舞台とした作品や中国人を主人公とする「奇怪な再会」(『大阪毎日新聞』一九二一・一・五(二・二))等を発表している。視察員として中国に派遣される直前のこの時期、中国という国が作品を生み出す上での大きな刺激となっていたと言える。

芥川は視察旅行中体調不良に悩まされ、新聞社へ送る紀行文を執筆することが出来なかった。そのため帰国後に、「上海游記」(『大阪毎日新聞』一九二一・八・十七(九・十二))、「江南游記」(『大阪毎日新聞』一九二二・一・一(二・十三))、「長江游記」

(『女性』一九二三・九、「長江」の表題で掲載)、「北京日記抄」(『改造』一九二五・六)を発表し、これらを『支那游記』(改造社、一九二五・十二)に収録して出版している。

また帰国直後に発表された「母」(『中央公論』一九二一・九)、「馬の脚」(『新潮』一九二五・一、二)、「湖南の扇」(『中央公論』一九二六・一)等は、いずれも仕事などで中国へ赴いた日本人やその家族を登場人物としている。芥川が同時代の中国を題材として描いた作品が、視察員として中国を旅行した時期の前後に集中しているという点は見落してはならないだろう。

『支那游記』についての先行研究においては、関口安義氏のように、「ジャーナリスト芥川龍之介の透徹した眼がとらえた、現実の中国」<sup>(2)</sup>であると評価する論も見られるものの、祝振媛氏は、「中国の「遅れ」と「醜い」事を示すことを通して、当時の中国を徹底的に否定」<sup>(3)</sup>し、「民族優越感と中国に対する差別意識はその時代の多くの知識人の限界」であると、芥川の差別意識を批判

している。さらに、趙夢雲氏も「列強に蚕食されつつあった上海——そこで中国の情報を収集・分析し、そこから現状を正確に把握し未来を展望するといったジャーナリスト的な作業は『上海游記』に限ってはいえなかったく見られない」と、否定的評価を下している。

野崎敏氏は、「芥川の『支那雜記』は中国語という現実を素通りする点で、多くの日本文学자들의紀行と軌を一にする。拒絶の言葉「不要」を別にすれば、別段旅人が中国語会話の必要を覚える場面はない」というように、谷崎潤一郎の中国体験との差異を指摘している。

しかし、芥川の中国の紀行文には、たとえ拒否と言う形であれ聴覚描写、特に中国語に接したときの反応が数多く書き込まれている。内藤高氏が「異国の未知の音に対する反応や解釈は、自己がこれまで慣れてきた文化的基盤に頼るしかない。音についての証言は、多くの場合、聞き手がその中に囚われている文化的枠組みという殻をまず示すことになる」と述べるように、紀行文の中には中国で見聞きした音や声、言葉に対する反応が、芥川自身の考えを浮き彫りにする場面が存在するのである。本稿では、芥川が中国を描いた作品における、彼自身の母語である日本語とは異なる言語に接した時の反応に着目し、それが彼の中国へのイメージ形成と、その後の作品にどのような影響を及ぼしたのかを考察する。まず『支那游記』中の異言語に対する反応について検討した後、訪中以前に書かれた作品における異言語の描写を分析し、

訪中以後の作品と比較した上で、中国視察員経験が芥川の子にどのような影響を及ぼしたのかを明らかにしたい。

## 二

まず「上海游記」の冒頭「第一瞥(上)」を見ていきたい。上海の埠頭の外に出た途端、芥川は「何十人も知れない車屋」に包囲される。「どれも皆怪しげな人相」をしている車夫たちの「大声に何か喚き立てる」声に対して、「上陸したての日本婦人などは、少なからず不気味に感ずるらしい。現に私も彼等の一人に、外套の袖を引つ張られた時には、思はず背の高いジョオンス君の後へ、退却しかかった」と記している。中国への到着は、意味のわからない音の襲来として捉えられているのである。埠頭にいる客引き達への反応は、芥川に特異なものではなく、他の作家の旅日記にも散見されるものではあるが、「上海游記」が中国からの帰国後すぐに発表されたものであり、ほぼ旅行直後の生の感想が反映されているという点で注目してよいだろう。

一方「上海游記」の末尾「最後の一瞥」では、上海から次の目的地へ出発する鳳陽丸の甲板から夜の上海を眺めた後、船内に戻る場面が描かれている。

何かが、——一瞬間の後、私は末枯れた白蓮花を拾ひ上げてみた。白蓮花はちよいと嗅いで見たが、もう匂さへ残つてゐない。花びらも褐色に変わつてゐる。「白蓮花、白蓮花」——さう云ふ花売りの声を聞いたのも、何時か追憶に過ぎな

くなつた。この花が南国の美人の胸に、匂つてゐるのを眺めたのも、今では夢と同様である。私は手軽な感傷癖に、墮し兼ねない危険を感じながら、未枯れた白蓮花を床に投げた。上海を旅立つ時に、ポケットから落ちた花を拾うことによつて「白蓮花」「白蓮花」という花売りの声が蘇る。上海への「追憶」と「感傷」が、中国語の響きによつて象徴されているのである。「大声に何か喚き立てる」車夫たちの声の襲来として捉えられた上海の「第一瞥」が、末尾部分においては花売りの中国語の声に、「追憶」や「夢」、さらには「手軽な感傷癖」へ脱しかねない甘い気持ちを抱くというように変化している。

「上海游记」から約三ヶ月の中断期間を経て再開された「江南游记」の冒頭におかれた「前置き」も同様に、中国語の響きによつて始まる。

それが愈すれ違つた時、私の耳は意外にも、卒然唼唼と云ふ間投詞を捉へた。唼唼！ 私は心の躍るのを感じた。それは何も彼等二人が、支那人だつたのに驚いたのではない。この偶然耳にした唼唼と云ふ言葉の為に、いろいろな記憶がよみがへつたのである。(中略) 唼唼！ さう云ふ声が私の耳に、忘れない響きを残したのは、薄田氏の為にも私の為にも意外な仕合せになつた訣である。／私の知つてゐる支那語の数はやつと二十六しかない。その中の一つが偶然にも、私の耳に止まつたばかりか、兎に角何かを旨めさせた事は、大袈裟に云へば天恵である。

「唼唼」という中国語の響きに再会したことで記憶がよみがえり、中断していた紀行文を再開するきっかけとなる。中国語の響きを「上海游记」の冒頭と末尾、「江南游记」の冒頭に配置することによつて、中国との出会い・別れ・再会が象徴されている。このような構成からも、芥川が異国の音や声に敏感であつたと言ふことが出来るだろう。

紀行文において、まず気がつく事は中国語が自分の意思を通すための道具として使用されているということである。「上海游记」の「第一瞥(下)」においては、「私は昼間村田君に、不要と云ふ支那語を教はつてゐた。不要は勿論いらんの意である。だから私は車屋さへ見れば、忽ち悪魔拂いの呪文のやうに、不要不要を連発した」と記し、「私の口から出た、記念すべき最初の支那語」であると書いている。また「江南游记」では、道が分らなくなつた時に、案内人が「モンモンケ」という言葉を発するのを聞いて、「私の推察にして誤らなければ、モンは問答の門である。——私はさう思つたから、私について来た驢馬曳きにも、早速同様の命令を下した。「モンモンケ！ モンモンケ！」モンモンケは秘密の呪文のやうに、忽路をわからせてくれた」というやうに、拒絶や命令など一方通行的に使用している姿が描写されている。

これらの「不要」や「モンモンケ」と言ふ単語を発する場面の描写には、中国語を使用することによつて相手を意のままにする快感さえ漂っている。ここでの中国語は、他者としての中国人と双方向的にコミュニケーションを行うための手段ではなく、車夫

や案内人を自分の意思に従わせる一方通行的なコミュニケーションとして、「悪魔祓いの呪文」「秘密の呪文」と捉えられていることがわかる。

このような命令形としての外国語は、ラフカディオ・ハーンが日本を訪れた際の第一印象を記した「東洋の土を踏んだ日」でも見られる。ハーンは、車夫「チャ」に向かって寺院へ行きたいという自分の意思を伝える「テラヘユケ！」という言葉を繰り返す。ハーンが描くこれらの場面では、命令が「チャ」によって実現されることの爽快感が感じられる。ハーンが「テラヘユケ！」を「神秘に充ちたその言葉」と表現していることと同様に、芥川の場合においても「呪文」という表現が繰り返されていることが注目される。東洋を訪問した旅行者にとって、初期に出会うのが車夫である。異国語に接した時に、相手とコミュニケーションをする手段として言葉を覚えていくことに先立って、自分の欲求を通じたい場合に相手が使用する言葉を「呪文」のように利用するという事例の一つとして考えられる。

上海に到着した日に、「頻に何かまくし立ててゐる」馬車の御者と「何かしやべりながら、乞食のやうに手を出してゐる」花売りをして、「支那の第一瞥」と述べているように、初期の芥川にとって中国人の話す言葉は、「何か」わからないノイズでしかなかった。しかし芥川は日本や西洋の列強が侵出した後に中国語に起こった変化や乱れに気づき、それを描写していく。

例えば「江南游記」では、「ロマンティズム」を感じさせる

夜に、アメリカ人が石段を下りて来る姿を見て、調和した風景が乱されるような感覚を抱く。アメリカ人は「同類」に声をかけられると、「妙な手つきをして見せながら、ブラッディ何とか返答」をする。その光景を見て芥川は、「上海の異人はヴェリーの代りに、屢恐る可きブラッディを使ふ。これだけでも既に愉快ぢやない」と評している。「ロマンティック」な夜に似合わないアメリカ人の姿を、「上海の異人」が使う「愉快ぢやない」言葉に象徴させて批判しているのである。この記述から、上海にいる西洋人の存在に、調和を破るかのような不愉快感を芥川が感じていたことが読み取れるだろう。

芥川は上海について、「世界的な群集」「各国の人間が、寄り集まってゐる所」と書いているが、上海の紹介書である杉江房造編『新上海』に「支那英語」の章があるように、近代の上海は、外部から来た人々と現地の人々の間、また外部から来た人々同士の意思疎通の必要性から、ビジン英語を形成していった。そのような言語接触が、様々な文化が交錯する上海という場の象徴もなっていたのであるが、その現象に芥川は敏感に反応し、自らの批判的な評価と共に書き留めたと言える。

青蓮閣などと云ふ茶館に行けば、彼は薄暮に近い頃から、無数の売笑婦が集まってゐます。(中略)それが日本人などの姿を見ると、「アナタ、アナタ」と云ひながら、一度に周囲に集まって来ます。「アナタ」の外にもかう云ふ連中は「サイゴ、サイゴ」と云ふ事を云ひます。「サイゴ」とは何の

意味かと思ふと、これは日本の軍人たちが、日露戦争に出征中、支那の女をつかまへては、近所の高粱の畑か何かへ「さあ行かう」と行つたのが、濫觴だらうと云ふ事です。語源を聞けば落語のやうですが、何にせよ我我日本人には、余り名

誉のある話ではなささうです。(「上海游記」「十四 罪悪」)

ここで芥川は、「サイゴ」という、日露戦争時の日本兵の侵攻の事実が残されている言葉を、敢えてその理由とともに記事にし、「名誉ではない」と批判している。過去にこの土地で行われた軍人達の野蛮な振舞いが、「野雉」が現在話している言葉の中に残されていることを敏感に感じ取り、それを記録に留めたのである。

日本軍の「名誉ではない話」を敢えて書き記す芥川の姿勢は、日露戦争中の中国での日本軍による中国人捕虜の斬殺を描いた「將軍」の創作に繋がっていく。「江南游記」に、「この新年の「改造」に、「將軍」と云ふ小説を書いた。しかし日本に生れた難有さには、油揚の憂目にも遭はなければ、勿論小便もひつかからない。唯一伏字になつた上、二度ばかり雑誌の編輯者が、当局に小言を云はれただけである」という記述があるように、「將軍」は官憲による十四箇所にも及ぶ伏字を抱えている。したがって『支那游記』を評価する際には、芥川が「当局」による言論統制を意識しつつ執筆していたということを念頭に置く必要がある。次節では、官憲の眼を意識したためか、帝国主義への批判的な意見を間接的な表現によって述べている箇所について考察したい。

### 三

中国への侵入者として外国人を捉えるまなざしは、日本人である自分自身にも向けられる。

尤も無駄話をしたと云つても、私は啞に變りはない。波多君が私を指さしながら、悪戯さうな子供の芸者に「あれは東洋人ぢやないぜ。広東人だぜ。」とか何とか云ふ。芸者が村田君に本当かと云ふ。村田君も「さうだ。さうだ。」と云ふ。そんな話を聞きながら、私は独り漫然とくだらない事を考へてゐた。——日本にトコトンヤレナと云ふ唄がある。あのトンヤレナは事によると東洋人の変化かもしれない。(「上海游記」)

中国語で交わされる会話に加われないことに、芥川は「啞に變りはない」という感覚を抱く。自分を指さしながら、「あれは東洋人ぢやないぜ。広東人だぜ」と言う「東洋人」という日本人の呼称に、芥川は「独り」で「トコトンヤレナと云ふ唄」を想起する。

トコトンヤレ節という名で知られているこの唄について、堀内敬三氏は「明治時代の最初の軍歌」であるとし、「江戸末期の俗楽」では、「この時代の新しい要求には応じられなかった。新式の軍隊が用いる軍楽には新しい種類の楽曲が入用であった。西洋の武力と対抗せんがために、軍需品の一つとして輸入された鼓笛楽が、偶然にも日本の洋楽を先駆いたのである」と論じている。

また倉田喜弘氏は「維新のとき山国隊が江戸入城に際し、品川で隊伍を整え、錦旗を押したてて行軍しながら歌った歌だと思われる<sup>(10)</sup>」と述べ、西沢爽氏は、「近代歌謡史の夜明けの唄」であり、「昭和初年の状況を知るとき（中略）「宮さん宮さん」は、天皇制を賛美、祝福する歌ごとと認識されていたのではないか<sup>(11)</sup>」と述べている。さらに猪瀬直樹氏は「官軍として東征する際に、自らの正当性を一般の人びとに認知させるために歌った日本最初のコマーションソング<sup>(12)</sup>」と指摘している。

トコトンヤレ節の成立やその作者、歌われていた状況に関しては諸説存在するが「宮さん宮さん」の歌詞が、江戸幕府に変わる新しい支配者としての官軍イメージをあらわしているという見解と、この唄の背景には西洋音楽の影響がうかがえるという認識はほぼ一致している。

伊沢修二は、明治二十五年に出版された『小学唱歌』において「宮さん」の曲名でトコトンヤレ節を次の歌詞で収録した。

みやさんく御馬の前で チラくするのなんぢヤイナ  
トコトン、ヤレ、トシヤレナ

あれは朝てきせいばつせよとの にしきの御旗チャしらない  
か トコトン、ヤレ、トシヤレナ

このトコトンヤレ節は、劇作家ギルバートWilliam Schwenck Gilbert (1836-1911) と作曲家サリヴァンArthur Seymour Sullivan (1842-1900) の共作『ミカド』The Mikado, or The Town of Titipu (1885) に、日本語のまま取り入れられ

ている。『ミカド』は典型的なジャポニスムのオペレッタであり、劇中で死刑執行を強要する残酷な支配者として描かれるミカドが登場する時に、トコトンヤレ節が歌われる。

トコトンヤレ節は江戸幕府への官軍の進軍と日本音楽史上における西洋音楽の導入の象徴的な音楽であると一般に捉えられている。さらに『ミカド』に取り入れられたことによって、オリエンタリズムに彩られた「ミカド」の権力とエキゾティシズムを示す曲とも言えるのである。ここで重要なのは、芥川の言説の中で、中国における日本人の蔑称的な意味も込められた呼び方である「東洋人<sup>(13)</sup>」と、トコトンヤレ節の「トシヤレナ」が、響きの一致によって重ねあわされていることである。これにより、江戸に進軍して来る「官軍」のイメージと、現代の中国に軍事的にも経済的にも侵入してきている日本人のイメージが、重ねられて喚起されているのである。

『東洋人』に注目すると、前節で引用した「江南游记」において「西洋風のホテル」である「新新旅館」に到着した際に、「支那人の給仕と一しよに、狭い裏梯子を登」って、自分の部屋に案内されると、「東洋人と見縊ったのか、余り居心の好くない「支那の部屋」だったという場面が浮かび上がる。さらに部屋から「玄関へ出て見ると、石段の上の卓子のまはりにはヤンキイの男が五六人、ぐいぐい酒を煽りながら、大声に唄をうたつてゐる。

芥川は、「鼻の先の玄関には、酔つ払ひのヤンキイが騒いでゐる。

る。私はとてもこの分では、「天鷲絨の夢」の作者のやうに、ロマンティックにはなれない」と感じる。この場面の描写は、より複雑な列強の關係を浮かび上がらせていると言える。アメリカ人が玄関や西湖に向かった部屋を占領している旅館の「後の隅」に追いやられる自分に、敢えて「東洋人」とルビを振り、「ヤンキイの男女」に「大声」で英語の歌を歌わせているという構図。ここでは「東洋人」は、玄関を占領するヤンキイの歌声に氣圧されて、居心地の悪い二階に追いやられている。

トコトンヤレナ節は、アメリカによる日本の開国と西洋式の軍隊や軍歌の移入によって生れた象徴的な音楽であるが、過去に経験した日本の開国と西洋文化の移入が、「東洋人」と「トコトンヤレナ」を重ね合わせることによって、現在の上海における「亜米利加」——「東洋人」——「支那」という構図を浮き上がらせていると言える。

芥川がこのような構図を描き出すことに対して、どれ程意識的であったのかという点に関して、明確に断定することは出来ない。しかし、芥川の訪中が、私的なものではなく海外視察員としての立場であったことや、自身の作品に官憲による検閲が課されるといふ状況下での執筆であることを考慮すると、紀行文における直接的な記述だけを分析の対象としていたのでは見落としてしまう部分が存在する。芥川が、当時の中国の勢力關係を、比喩的表現によって間接的に浮き上がらせようという戦略をとった可能性について、今後考察していく必要があるだろう。

蘇州の孔子廟を訪れた芥川は、「江南第一の文廟」の現在の様子に、「この荒廢は、直に支那の荒廢ではないか？」とを感じる。

門をはいった所に、太鼓や鐘が並んでゐる。甚だしいかな礼楽の衰えたるや。——今考えると滑稽だが、私はこの埃だらけの、古風な樂器を眺めた時、何だかそんな感慨があつた。

(中略)すると高い天井に、雨でも降るのかと思ふ位、颯颯たる音が渡つてゐる。(中略) 蝙蝠は日本でも江戸時代には、氣味が悪いと云ふよりも、意気な物だと思はれたらしい。蝙蝠安の如きは、確かにその証拠である。しかし西洋の影響は、何時の間にか塩酸のやうに、江戸の地金を腐らせてしまった。

(「江南游記」)

荒廢した文廟の中には、打ち捨てられた中国の古風な樂器の音色の代わりに、蝙蝠の羽音が響いている。中国で古くから尊重されてきた儒學と音楽が、現在は省みられなくなっていることを目の当たりにして「甚だしいかな礼楽の衰えたるや」という感慨を抱く。芥川は、蝙蝠が「意気な物」であるという江戸期のイメージは、西洋文化の流入によって「氣味が悪い」というイメージに変化させられてしまったと指摘し、「今後二十年もすると、蝙蝠も出て来て浜の夕涼み」の唄には、ポオドレレルの感化があるなぞと、述べ立てる批評家が出るかも知れない」と、江戸文化を反映した唄が、西洋の文脈に沿って誤読される可能性を警戒する。「西洋の影響」によって「腐ら」されたものとして江戸と中国の文化が重ねあわされているのであり、ここでもやはり西洋に駆逐



される江戸と中国という構造が浮き彫りにされている。

そして、「トシヤレナ」を歌った軍楽隊も、今中国に侵出してきている「東洋人」も、西洋の列強に対抗して帝国主義を模倣した存在という点で共通している。「ヤンキイ」——「東洋人」——「支那」という現在の中国の勢力図と、「亜米利加」——「トシヤレナ」——江戸という過去の日本の勢力図が、重ねあわされる形で浮き彫りになるのである。すなわち芥川は音楽と言葉の響きをめぐって、支配構造を浮かび上がらせたと言えるだろう。

歌による表現は、「上海遊記」の終章「最後の一瞥」にも用いられている。

その横を川浴ひにまつ直行けば、左へ曲る横丁に、ライシアム・シアタアも見えるであらう。あの入り口の石段の上には、コミック・オペラの看板はあつても、もう人出入は途絶えたかも知れない。(中略) その跡は森とした往来に、誰か小唄をうたひながら靴音をさせて行くものがある。Chin Chin Chinaman——私は暗い黄浦江の水に、煙草の吸ひさしを抛りこむと、ゆつくりとサロンへ引き返した。

このChin Chin Chinamanとらう小唄は、一八九六年にロンドンで初演されたSidney Jones (1861-1946) 作曲のロミック・オペラ『ゲイシヤ』The Geishaの中の曲「Chin Chin Chinaman」であろう。『ミカド』と同様に世界的にヒットしたジャポニスム・オペラの代表作であり、「The Dear Little Jappy-Jappy」『A Geisha's Life』「Chon Kina」とらうように、題名

から即座に日本を舞台としているとわかる曲が多い。「Chin Chin Chinaman」は、「ナガサキ」の茶館で「ゲイシヤ」達を雇う中国人Wun-Huが歌う曲である。

倉田喜弘氏が「オペレッタ『ゲイシヤ』」では、このチョンキナが取り入れられ、舞台上で一枚ずつ脱ぐしぐさが欧米の諸国民を驚かしたという。と述べているように、「The Geisha」には西洋の眼に映る日本人像が、中国人と同化された形で戯画的に描かれており、作品中で描かれる「ゲイシヤ」達の猥褻性が物議を醸した。

なぜ芥川は、このような場面を作り出したのだろうか。日本人は「支那」に対して侵出したが、西洋から見ると「支那」も日本も等しく「黄色い仲間」であることを示しているのではないだろうか。このような自覚は、「長江遊記」において、「この亜米利加人の夫婦、——殊に細君に至つては、東洋に対する西洋の侮蔑に踵の高い靴をはかせた如き、甚だ横柄な女人だった。彼女の見る所に従へば、支那人は勿論日本人も、ラヴという事を知つてゐない。(中略) 先生は我我黄色い仲間へ、人の悪い微笑を送るが早い。か、人さし指に額を叩きながら、「ナロウ・マインデッド」とか何とか云つた」というような描写によつても窺える。この場面には、日本は「東洋人」として中国に侵出しているが、アメリカ人から見ると「黄色い仲間」として「西洋の侮蔑」の対象となっているということへの自覚がある。中国に侵出している列強の勢力関係や、その中で日本人の位置を、『ミカド』に用いられた

トコトナヤレ節や『ゲイシャ』の小唄を挿入することによって間接的に表現していると結論付けることが出来るだろう。西洋文化が中国の文化と混ざり合っている状態を「俗悪」な西洋と評していることを併せて考察すると、現在の中国の状態を、『ミカド』や『ゲイシャ』が描き出した「ティティブ」や「ナガサキ」のちぐはぐさと対応させているとも言える。

中国語を「呪文」のように使う態度とは矛盾するように、紀行文には「婆さんはにやにや笑ひながら、何か私に話しかけるが、啞の旅行家たる私には、勿論一言も判然しない。私は当惑し切つた俛、やむを得ず顔ばかり眺めてゐた。」（『江南游記』）というような、中国語で話しかけられて「当惑」する姿も書き込まれていく。それは、「現代の支那を中心とした政治や社会の問題に、勿論不要とか「単一単」とか、車屋相手の熟語以外は一言も支那語を知らない私に議論なぞのわかる理由は無い」（『上海游記』）という場面において、議論しようとする車屋相手の言葉しか知らない自らの振れを自覚する経験から、「啞の旅行家」と自称する姿へと繋がっていく。

『江南游記』の後半部では、芥川は通訳に癩癩を起す自分の姿を書き込んで行く。しかし、それは「弱者」としての自己を見出していく過程でもある。自ら「腹を立てたのは、弱者だった祟りである。島津氏の上海語は、相手の支那人に通ずるにしても、相手の蘇州語は島津氏に通じない」と述懐する場面では、自分の意思で動くことは出来ず、通訳に任せるしかない不安定な状況が浮

き彫りになっている。

以下の引用は「江南游記」の末尾近くの場面である。

私はトンネルの前に佇んだ俛、薄暗い壁のずつと上に、晩春の青空を仰いだ時、何だか自分の体が、小鳥ほどになるやうな心もちがした。さうして其処の敷石の草の上へ、酸っぱい水を少し吐いた。（中略）「御覧なさい。今日は西門外に、高跳動があるものですから、見物人が大変多いやうです。」

／＼が、鳥打帽をかぶつた純友は、酸っぱい水を口にためた儘、高跳動とは何の事だか、尋ねてみる元氣も起こらなかつた。

芥川は、向こうにまだ知らない中国があるということ象徴するかのような「最後に聳えてゐる」「薄暗い壁」の前で、「自分の体が、小鳥ほどになるやうな心もち」というやうな心細い身体感覚を味わつた後で、意味の分らない「高跳動」という単語を通訳に尋ねることを断念している。一方的に命令する「呪文」としてではなく、相手の話している言葉の意味を理解し、自分の考えていることを伝えようとする時に「啞の旅行家」という自覚が強くなっていくと言ふことが出来る。響きだけで意味がわからない言葉に困まれ、何もかもを通訳に質問しなければいけないという不安定な状況に晒されたとき、「弱者」として傷ついた精神の在り方が身体感覚を通して見えてくるのである。「高跳動」という単語に蹟く自己の姿を描いた時、芥川の中には中国語やその背景にある「現在」の中国への高い「壁」を跳越えることが不可能であるという自覚があつたのではないだろうか。ここでの芥川は、

「啞の旅行家」であると同時に「書けない」作家に転落した存在であり、自分と中国との間の差異と距離を際立たせる契機として、中国語への躓きと断念が描かれていると言える。

これまで紀行文の記述を分析してきたが、芥川龍之介は中国において言葉に歴史的・社会的状況が反映していることを感じ取り、直接的に書けないような帝国の勢力関係も、歌詞の一部を挿入することによって間接的に表現していたと言えるだろう。芥川の紀行文には、中国語が「追憶」や「夢」を生じさせる作用が描かれていると同時に、「啞の旅行家」という自己像には、母語とは異なる言語が用いられている土地に初めて旅行したことによって生じた拒絶反応や戸惑いがあらわれている。

#### 四

以上を踏まえ、本節では中国を旅行する直前に発表された「南京の基督」「奇怪な再会」を考察する。視察員として現実に中国を旅した経験は、芥川が描き出す「中国」にも変化を及ぼしたのではないだろうか。本節では、その変化を検証するために、まずは訪中以前の作品における異言語の描写を分析していきたい。

前年に書かれた「南京の基督」の主人公である「南京奇望街」の「私窩子」宋金花は、悪性の梅毒を患っている。彼女は「羅馬加特教の信仰をずつと持ち続けてゐる」ため、病気を感染させないように客を取ることをやめるが、ある晩部屋に「見慣れない一人の外国人」が入ってくる。

やがて客はパイプを止めると、わざとらしく小首を傾けて、何やら笑ひ声の言葉をかけた。それが金花の心には、殆く妙な催眠術師が、被術者の耳に囁き聞かせる、暗示のやうな作用を起した。(中略)金花はまるで喪心したやうに、翡翠の耳環の下がった頭をぐったり後へ仰向けた儘、しかし青白い頬の底には、鮮な血の色を仄めかせて、鼻の先に迫つた彼の顔へ、恍惚としたうす眼を注いでゐた。

「外国人には違ひないにしても、西洋人が東洋人か、奇体にその見分けがつかない」男の話す意味のわからない「外国語」は、「催眠術師」の「暗示のやうな作用」を引き起こし、金花は決心を忘れたかのように身を任せる。金花は、この客の顔が「受難の基督の顔」と「生き写し」であることに気づき、「始めて知つた恋愛の歓喜」を覚えるのである。その夜金花は、「天国の町にある、基督の家」の夢を見る。その家にいる「光の環」を頭上に頂いている「不思議な外国人」は、その夜に彼女の部屋に泊まりに来た客であった。

娼婦を買いに来た外国人を基督と重ね合わせ、金花を「恍惚」から「天国の夢」へと誘うのが、通じない言葉がもたらす「暗示のやうな作用」であることは重要である。「南京奇望街」という舞台も、「東洋西洋の外国人」が多く滞在し、国籍が異なる者同士が出会い、現実と「夢」が交錯する一夜を描き出すのに相応しい舞台として選ばれたと言える。芥川は、外国語が持っている日常からの異化作用を作品の中に取り入れていると言ふことが出来

るだろう。

同年に発表された「奇怪な再会」においても外国語は重要な意味を持っている。主人公のお蓮は、本名を孟蕙蓮と言ひ、「日清戦争中は、威海衛の或妓館とかに、客を取つてゐた女」だが、陸軍一等主計の牧野によつて「密輸入」されて「お蓮と云ふ日本人」になつてゐる。威海衛は日清戦争において日本軍が攻略した軍港であり、冒頭の「お蓮が本所の横網に罅はれたのは、明治二十八年の初冬」という記述からも、日本軍の侵攻とお蓮の関わりが浮き上がってくる。お蓮は「遠い他国に流れて来た彼女自身の頼りなさが、一層心に沁み」、始終行方がわからなくなつた昔の恋人金のことを考へてゐる。

「帝國万歳」と叫ぶ観客達の中で、熱心に日清戦争の激戦を描いた幻燈に眼をこらすお蓮は、その帰り道に「誰かが呼んでゐる」ような声を聞く。しかし牧野は、それは「あんな幻燈を見たから」「空耳」が聞こえたのだらうと取り合はない。その後、お蓮は「妙な幻覚にも、悩まされる」ようになる。

又或時は長火鉢の前に、お蓮が独り坐つてゐると、遠い外の往來に、彼女の名を呼ぶ声<sup>(1)</sup>が聞えた。それは門の竹の葉が、ざはめく音に交りながら、たつた一度聞えたのだつた。が、その声は東京へ来てても、始終心にかかつてゐた男の声に違ひなかつた。お蓮は息をひそめるやうに、ちつと注意深い耳を澄ませた。その時又往來に、今度は前よりも近々と、なつかしい男の声<sup>(2)</sup>が聞えた。

「なつかしい男の声」の主は、「この東京が森や林にでもな」らない限り再会は出来ない<sup>(3)</sup>と占い師に言われた金の声である。「東京へ来てても、始終心にかかつてゐた男の声」が呼ぶ「彼女の名前」とは、東京へ来る前の本名だらう。

牧野の友人田宮の会話で、牧野が金を「暗打ち」して殺したことを確信したお蓮の心の中には、「この数年間の生活が押し隠してゐた野生」が動き出す。お蓮は牧野を殺そうとするが、何処からか「朋輩の一人」の「御止し。御止し。」という声が聞こえてくる。その声は実際には「時計の振子が暗い中に、秒を刻んでゐる音」なのだが、「声は、やつと彼女の耳に、懐かしい名前」を囁き、明日の晩金がお蓮に会いに来る事を告げる。お蓮はその日、東京が「森」になつた幻を見ながら、「懐かしい金の側に、一夜中恍惚と坐つてゐ」た。

しかし、末尾においてお蓮が現在は「K脳病院の患者」であることが明かされ、お蓮と金の再会は「狂気」の中の出来事として処理される。乾栄治郎氏は、「幻想の中で思いの人との邂逅を成就する女性と、背後にある残酷な真実とは、中国趣味と共に「南京の基督」(『中央公論』一九二〇・七)を彷彿とさせ<sup>(4)</sup>」と「南京の基督」との類似性を指摘しているが、この作品においても異国の言語が重要な役割を果たしている。彼女が金と再会するきっかけをつくるのは、金の「呼ぶ声」と、「私の国」の「朋輩の一人」の声である。それらお蓮を「呼ぶ声」は、お蓮にしか聞えない「空耳」である。牧野に「暗打ち」された金の「呼ぶ声」は、

日本人として暮らすお蓮の「蕙蓮」という本名を呼ぶ声であり、また封じ込められた中国語なのである。金と「再会」した後の蕙蓮は、「誰が何と云つた所が、決して支那服を脱がなかった」。それは「お蓮と云ふ日本人」にされていた蕙蓮における、中国人としてのアイデンティティの復活の過程とも言えるだろう。

以上のように、「南京の基督」では「外国語」、「奇怪な再会」では中国語という、共に主人公が現在住んでいる土地の言葉ではない言葉を聞くことよって、「恍惚」とした出会いが訪れることが特色である。「南京の基督」の「外国語」は耳慣れない言葉であり、「奇怪な再会」の中国語は日本に連れてこられてから封印した故郷の言葉である。これらの作品での異言語は、日常使用する言語ではなく、遠い国の言葉として機能することよって、憧憬や懐かしさといった「呼ぶ声」としての作用を發揮し、天国や夢、幻へと誘う役割を果していることが窺える。

## 五

本節では、中国視察員経験以後に書かれた作品を考察して行きたい。「湖南の扇」において、長沙を訪れた「僕」は、「同期に一高から東大の医科にはひつた留学生中の才人」譚永年に案内してもらう。「僕」は、譚と共に娼館を訪れる。芸者と譚は二人で中国語で「早口」で問答をはじめめる。けれども「啞に交らない僕はこの時もやはりいつもの通り、唯二人の顔色を見比べてゐるより外はな」い。

譚は僕の問を片づけると、老酒を一杯煽つてから、急に滔々と弁じ出した。それは僕には這箇々々の外には「こともわか  
らない話」だった。が、芸者や娼婦などの熱心に聞いてゐるだけでも、何か興味のあることらしかった。のみならず時々僕の顔へ彼等の目をやる所を見ると、少くとも幾分かは僕自身にも關係を持つたことらしかった。僕は人目には平然と巻煙草を銜へてゐたものの、だんだん苛立たしさを感じはじめた。  
「莫迦！ 何を話してゐるんだ？」

「僕」は、自分の顔へ目をやりながら中国語でやり取りされる会話、しかも自分に「關係を持ったことらし」い内容を話す彼らに対して、「苛立たしさ」を感じる。自分を話題に何かを弁じている人々を目の前にしながら、譚が「通訳」してくれないために、「「こともわから」ない会話を聞くことしか出来ない「僕」は、譚の気分次第で場から疎外され得る存在と言える。「上海遊記」において、中国語で交わされる会話の中で「啞に交りはない」自分を見出す体験については既に考察したが、同様の構図が繰り返されている。

「僕」は長沙を離れる時に、「白壁や瓦屋根を積み上げた長沙は何か僕には無気味」だと感じ出す。中国語と日本語の「通訳」である譚は、表面上は「愛想の好い顔をしたまま」だが、逆に二つの言語間の距離を増大させ、「無気味」さと「排日の空気を露呈させていく役割を担っている。この作品における異言語は、「僕」と「譚永年」との間に広がっていく距離を表現する役割を

果していると言えるのではないだろうか。

続けて、「馬の脚」を分析したい。「北京の三菱」に勤め「××胡同の社宅」に暮らしている会社員忍野半三郎は、ある日頓死する。しかし死後の世界で中国人が二人いる事務室に来てしまう。

「アアル・ユウ・ミスタア・ヘンリイ・バレット・アアン  
ト・ユウ？」

半三郎はびつくりした。が、出来るだけ悠然と北京官話の返事をした。「我は是日本三菱公司の忍野半三郎」と答へたのである。

「おや、君は日本人ですか？」

やつと目を挙げた支那人はやはり驚いたやうにかう言った。英語で身分を尋ねられ、北京標準語である北京官話で日本人であると答えるというように、三ヶ国語を駆使している忍野の名前は、既に紀行文や「湖南の扇」で繰り返されてきた「啞」という文字と、三つの言語の間の中途半端な空間に生きる人物像が隠されている。忍野は生き返ったものの、彼の「脚は復活以来馬の脚に交つてゐた」。忍野は馬の脚を「制御」するために努力するが、「藍色の幌を張つた支那馬車」の御者が「馬を後にやる時に支那人の使ふ言葉」である「スオ、スオ」という掛け声を聞くと、命令に従って馬と同じく「一足づつ後へ下り出し」てしまう。忍野は「喉もとにも嘶きに似たものをこみ上げるのを感じ」るやいなや、「両耳」を塞いで逃げ出す。人力車の車夫を「蹴飛ばして」いた忍野は、「蒙古産」の馬の脚を身体に接続されたことで、立

場が逆転して「支那人の使ふ言葉」に統制、支配されるようになるのである。

黄塵の激しい日、忍野は突然「彼の馬の脚の蒙古の空気を感じるが早いか、忽ち踊つたり跳ねたりし出」すのを「発見」する。

彼は「何か大声を出す早いか、三尺ばかり宙へ飛び上」り、「馬の嘶きに似た、気味の悪い声を残しながら」失踪する。半年後に帰宅した彼は、日本語を取り戻し一言「常子」と妻の名前を呼ぶ。しかし妻の嫌悪を感じ取り、「戛々と蹄の鳴る音」をさせて去っていく。身体に接続された「馬の脚」に言語の上でも乗って取られ、「人間の鎖」を断つたのである。ここでは、夫婦間の埋まることのない距離が、忍野の「蒙古産」の「馬の嘶き」と常子の日本語の差異によって表現されている。「馬の脚」は作品全体を通じて、音や声の変化が忍野の環境の変化を表している構造となっている。

芥川が「湖南の扇」と「馬の脚」において描いた異言語は、「南京の基督」の「外国人」や「奇怪な再会」における金の「呼ぶ声」など、誘うものとしての異言語を描いた訪中以前の作品とは、明確に異なっている。芥川は「湖南の扇」と「馬の脚」において、異言語を、距離・別離・疎外、それによる孤独感を引き起こすファクターとして用いている。

芥川龍之介における異言語は、異なる言葉同士が持つ距離の感覚故に、「南京の基督」や「奇怪な再会」では、憧憬・思慕や遙

かな感覚を生じさせて「恍惚」へと誘うものであった。しかし、中国視察員として実際に中国の地を踏んだことよって、日本と中国の間に横たわる距離を感じ取り、「唾に変らない僕」を発見したのではないだろうか。その経験は後に書かれた作品の異言語をめぐる描写に影響を及ぼしたのである。

註

- (1) 『支那游記』(改造社、一九二五)「自序」。
- (2) 関口安義「特派員 芥川龍之介——中国でなにを見たのか」(毎日新聞社、一九九七)
- (3) 祝振媛『支那游記』(国文学 解釈と鑑賞)特集「芥川龍之介作品の世界」一九九九・十一、至文堂
- (4) 趙夢雲『上海・文学残像—日本人作家の光と影』(田畑書店・二〇〇〇)
- (5) 野崎敏『谷崎潤一郎と異国の言語』(人文書院、二〇〇三)
- (6) 内藤高『明治の音』(中公新書、二〇〇五)
- (7) My First Day in the Orient, *Glimpses of Unfamiliar Japan*, Boston, Houghton, Mifflin & Co., 1894 (引用は、小泉八雲『神々の国の首都』(仙北谷晃)他訳、講談社学術文庫、一九九〇)に拠る)
- (8) 杉江房造編『新上海』(日本道書店、一九二三年訂正増補再版)
- (9) 堀内敬三『音楽五十年史』(講談社学術文庫、一九七七年新装版)
- (10) 倉田喜弘『はやり歌』の考古学 開国から戦後復興まで』(文春新書、二〇〇一)。
- (11) 西沢爽『日本近代歌謡史』(桜楓社、一九九〇)
- (12) 猪瀬直樹『ミカドの肖像』(小学館、一九八六)

(13) 倉田喜弘『1885年ロンドン日本人村』(朝日新聞社、一九八三)

- (14) 末廣鐵腸『唾の旅行 前篇、後篇、続篇』(高山堂、一八八九)が、『支那游記』『湖南の扇』において繰り返される「唾の旅行家」という表現に影響を与えているのではないかとのご指摘を原隆俊氏(於院生発表会、二〇〇四、大阪大学)、西原大輔氏(於日本比較文学会第四十回記念関西大会口頭発表、二〇〇四・十一・六、徳島大学)から頂いた。『唾の旅行』の語り手である「紳士」は「一ッも外国語を知ら」ない(「紳士」の苗字は「忍」であり、「唾」=「忍」の言い換えは、『馬の脚』の主人公の名前「忍野半三郎」に通じる)が、それ故の「失策」が笑いを引き起こし、通訳の「魔尼羅人の紳士」に好意を抱いていく要因になるのに対し、『支那游記』の場合孤独感が増し、通訳との心理的な溝が深くなっていく過程が対照的である。
- (15) 足の長い竹馬に乗り、祭などで踊る高足踊りのことか。
- (16) 乾栄治郎『奇怪な再会』(『芥川龍之介新辞典』翰林書房、二〇〇三)
- (17) 國末泰平氏に「登場人物にそれぞれ寓意がある。忍野は「唾」に病院長山井は「病」に「順天時報」主筆牟田口は「無駄口」に通ず」という指摘がある。(『馬の脚』『芥川龍之介新辞典』翰林書房、二〇〇三)

—本学大学院助手—