

# 日露戦争の戦場経験が生み出した「朝鮮」

——洋画家小杉未醒の『陣中詩篇』と写生——

劉 銀 炅\*

## “Korea” Created by the Battlefield Experience of the Russo-Japanese War

YOU Eunkyong

The purpose of this thesis is to clarify how Korea was represented in his paintings, poems, diaries, etc., mainly on the “In camp Poetry” left by a foreign painter Misei Kosugi who had served in the Russo-Japanese War is there. As a reporter reporter Kosugi put on the magazine “Wartime Picture Law” was drawn by the way of drawing like “sketch” in “Hudousya” established by disciples who inherited the teachings of Italian painter Fontaneji is there. Since the artistic theory of “Hudousya” has also influenced Masaoka Siki, we can see that there is a relationship between the posture of drawing Kosugi’s picture and the “sketch” of the child’s ruler. Kosugi experienced the misery of the war and recognized the Koreans as victims of war and left it in poetry and diary rather than paintings is “In camp Poetry”. “Joseon” not a party to the war was expressed as a victim, paying attention to the suffering of the people involved in the war than the joy of victory.

キーワード：日露戦争，小杉未醒，陣中詩篇，朝鮮，写生

Key Words: the Russo-Japanese War, Misei Kosugi, In camp Poetry, Korea (Joseon), sketch

### はじめに

1894年から95年にかけて行なわれた日清戦争において、日本の知識人の間では戦争に対する疑問や懐疑などが一部の間ではあるがすでに生まれはじめていた。たとえば戦争勃発時に清国との戦争は東洋の革新のために平和を求める戦争であることを訴える「日清戦争の義」（『国民之友』1894年9月）を発表した内村鑑三は、実際に日清戦争がはじまると「日清戦争の目的如何」（同誌、同年10月）、「自己反省と戦争批判<sup>1)</sup>」へと転じる。

\* 中央大学政策文化総合研究所客員研究員

Visiting Research Fellow, The Institute of Policy and Cultural Studies, Chuo University

このような内村の転回は日露戦争時にはいっそう明確になる。たとえば「絶対の平和主義、戦争の絶対的廃止は、聖書ことに新約聖書の明白な訓誡」<sup>2)</sup>と述べたことから非戦主義に変わった傾向が窺える。かつて内村が所属していた『万朝報』は非戦運動の先頭に立っていたが、1897年に社主の方針変更によって主戦論的立場に変わり、それを機会に非戦主義的立場を取っていた内村をはじめ、幸徳秋水、堺利彦らが中心になって平民社が誕生する。平民社は平民主義、社会主義、平和主義の3大スローガンをかけて、非戦運動を展開し、機関誌として『平民新聞』<sup>3)</sup>を発行する。

ここで見落してはならないのは、知識人層を含む日本人の戦争観を大きく変えたのが1904年2月にはじまった日露戦争ではあるものの、先に述べた内村や秋水らは直接戦場を経験したわけではなかったことである。だが、戦場となった朝鮮を直接眼にし、その経験を画像や言語で表象した日本人がいた。その一人が日露戦争に従軍した洋画家小杉未醒（放菴）である。

### 1. 日韓の研究史上での小杉未醒への評価

日露戦争がはじまり、日清戦争に続いて朝鮮は再び他国同士が覇権を争う戦場になる。日露戦争では多くの従軍記者が派遣され、戦争の状況が日本本土に報道されていた。本論で中心的に扱う小杉未醒もそのような従軍記者の一人であった。従軍記者といっても本来画家である小杉は戦場の様子を画に描いて送ることを主にしていた。しかし、戦地から戻った小杉は画集ではなく詩や日記をまとめた単行本『陣中詩篇』<sup>4)</sup>を出版する。そこには画家としての姿だけではなく、文学者としての姿も表れている。しかし、近代文学史の中で小杉の名前を見つけることは難しい。

小杉の文学者としての痕跡を探してみると、1952年、西田勝は「日本反戦文学の前駆者たち」<sup>5)</sup>で、田岡嶺雲<sup>6)</sup>と小杉未醒を挙げて従軍経験を通して非戦思想に至ったことを高く評価している。特に小杉に対しては、森鷗外や与謝野晶子などと比べても文章が優れていると述べている。たとえば『陣中詩編』の「病軍馬を悲しむの歌」と森鷗外『うた日記』の「我馬痛めり」（春陽堂、1907年）を比較している。試みに次に両者を掲げてみる（なお、引用に際しては行の表記を変えてある）。

わが馬やめり つねはずぐれて 足搔疾き馬 けふおくれたり  
 ひねもすゆきし 道はいく里ぞ 黄なる畑土 かぎりしられず  
 丈に満たざる 高黍ごしに つれなる馬の とほざる見ゆ  
 ゆきなやみつ つ わが馬嘶<sup>いは</sup>ゆ 夕日うすつき（森鷗外「我馬痛めり」『うた日記』）

長く平沙に馳せて 秣乏しき夏を 黄なる水に毒あり 鞍の重きに耐えず  
 あはれ主に捨てられて 故里の若き春 牧の緑の軟草 恋ふるともすべなしや  
 十万騎勝ちいくさ 華やかなるいさまし 乗せて帰らむそれも あだなるを奈何にせむ  
 人はよし倒れても 残る名に栄えあり あはれむべし馬死して 骨さへも誰か收めむ  
 (小杉未醒「病軍馬を悲しむ歌」『陣中詩篇』)

西田は、前者に比べて後者は「戦の残酷の擬人化が行はれている」と述べ、「馬一匹うたうにしても未醒氏はそこに戦の悲惨をえがき、それを批判している」としている。西田の言う擬人化というのはおそらく「主に捨てられて～牧の緑の軟草 恋ふるともすべなしや」のように馬を人のように表現している部分であろう。主人に捨てられ故郷の草の味を慕うこともできないし、多くの騎馬により戦勝しても、人間のように名を残すこともできず骨も納めてくれる者がいないことを嘆いている。小杉にとって馬の死は人の死とかわらず悲惨に感じられるのである。このような視線があったからこそ戦争の被害者としての朝鮮・朝鮮人を見ることができたのであろう。また、西田は与謝野晶子の「君死にたまふこと勿れ」(『明星』1904年9月)と小杉の「帰れ弟」を比較し、小杉の「疾く其腰の刃を捨てよ 歌の泉の清くも湧けば 弟ながら神の若子よ 玉の器を守りて帰れ 別れの盃挙ぐるも遅し 憂ひて泣いて待つらむ人に酷くも解きし其手を返せ 帰れ弟夕の鳥の 林の中に没る如帰れ」という箇所は「晶子よりもう一步すすんだところよりよびかけられている。未醒氏はたんに兵士と戦をうたつていただけではない。彼の眼は日本の植民地になつた朝鮮民族の上に、その民族の敵にたいする憤りをこめつつそそがれている」と朝鮮民族の上に視線を置こうとした小杉を賞賛しているのである。

しかし、西田の後には小田切秀雄が1956年に『講座日本近代文学史二』で『陣中詩篇』を「画家らしいリアリズムににじんだ非戦詩集」<sup>7)</sup>と評価しただけで、あとは日本文学史にはほとんど小杉の名前は登場しない。そのなかで1969年には、初めて日本近代文学の中の「朝鮮」表象に本格的に取り組んだ朴春日は『近代日本文学における朝鮮像』<sup>8)</sup>で、一般的な非戦論を乗り越えて朝鮮に対する理解が深まった作品として『陣中詩篇』について言及する。だがここでも詳細な分析は行なわれていない。一方、文学史的な成果といえは1965年『明治文学全集』の第83巻『明治社会主義文学集』に『陣中詩篇』全編が載せられ、小田切進による解題で「日本近代の最もすぐれた反戦文学の一つ」と評価されたことが挙げられる。その後、2000年代に入り、漸く小杉個人に対するまとまった研究が行なわれるようになる。たとえば2005年に後藤康二は、『陣中詩篇』および雑誌『天鼓』に掲載された「戦の罪」<sup>9)</sup>などの詩に表れた小杉未醒の戦争観について考察した「小杉未醒『陣中詩篇』覚え書き」<sup>10)</sup>を発表する。

以上のようなかなり層の薄い日本での研究状況とは異なり、韓国では文学者としての小杉に焦点が当てられ、1990年代後半<sup>11)</sup>から彼の非戦主義的な視線に強い関心を寄せた研究がはじまる。そのなかでも目立つのが金仙寄の研究である。1998年頃から論文集に発表したものを博士論文としてまとめ、2009年には『小杉未醒研究——明治30年代の詩について』(J & C)というタイトルの単行本として発表する。その他にも李善玉<sup>12)</sup>、ソン・スンオク<sup>13)</sup>などが、日露戦争前後の日本の非戦詩との比較から、『陣中詩篇』の非戦的傾向を高く評価している。

しかし韓国での小杉評はおおむね、彼の非戦的な側面は高く評価しながらも、対朝鮮観に関しては疑問視している。小杉は鋭い観察力を持ち、朝鮮に対して消え去っていく亡国としての運命を印象的に表現してはいるものの、他国を「亡国」の運命に追いやった自国である日本に対しては批判的な視線がほとんど見えなかった点を限界としている。

以上のような戦後における日韓両国の研究とは別に、日本国内では「小杉放菴」に関する単行本が1960年と1979年それぞれ出版される<sup>14)</sup>。しかし、それは「放菴」という洋画家としての小杉に焦点を当てたもので、文学者としての側面はさほど言及されていない。文学者小杉の痕跡が日露戦争から2、3年の間だけに限られ、残された作品が少ないからであろう。書物が持続的に刊行されない分、忘れられる可能性も高くなるのは当然といってもよいだろう。

この出版における持続性の欠如は、読者からはもちろん研究者からも研究対象として選ぶことを遠ざけてしまう原因になるのではないだろうか。賛否両面があるとはいえ、『陣中詩編』のような明治期の朝鮮に関する比較的中立的な視線を持つ書物さえもが言及されなくなっていくことは、いったい何を意味するだろうか。「朝鮮」という主題に限っては、日本人読者にとって「負の歴史」＝「忘れたい対象」として「過去の朝鮮」があったことは、より忘却を加速させているように思える。

だが、自らの負の近代史を浮上させることを避けるために過去の朝鮮を忘却することは、重大なものを見失うことになるはずだ。それは論者のような韓国人だけでなく、ほかならぬ日本人にとって重大な認識欠如を招くことにもなる。したがって近代日本が植民地支配を行なう契機となった日露戦争に従軍した画家小杉の眼に映る朝鮮および日本の姿を明らかにすることによって、今までの研究が見落としていた側面に光を与えることができるかもしれない。文人が筆記具を用いて文字を書くことで表現する存在なら、画家とは絵筆によって対象を表現する存在である。すなわち画像だけでなく文字言語による日記・詩という2種類のジャンルの所有者小杉によって表象されている「朝鮮」は、文字だけによる表象ではとらえられないものをとらえることが可能になるだろう。

## 2. 『戦時画報』誌上の従軍画家未醒

日本国内で非戦論と主戦論の対立が激しくなっていた1903年、小杉は小山正太郎の推薦で国木田独歩が主宰する近事画報社に入る。近事画報社から刊行された『近事画報』<sup>15)</sup>は矢野文雄(龍溪)が英国の『グラフィック』や『イラストレーテッド・ロンドンニュース』から思いついて創刊した、週刊の日本最初の絵画雑誌で小山正太郎門下が彩管を振るっていた。矢野の勧めで1902年12月にこの社に入ったのが独歩であり、その独歩の目に留まって才能を認められ従軍記者として日露戦争に派遣されたのが小杉である。独歩はその後も生活面でも小杉を支え、結婚の仲人になり結婚費用も自分の原稿料でまかなうなど小杉の面倒を親身になって見る<sup>16)</sup>。

小杉が近事画報社に入った翌年の1904年には日露戦争がはじまり、従軍記者として朝鮮に入っていた小杉が画などを送りはじめていた頃には『近事画報』のタイトルは『戦時画報』に変わっていた。この『戦時画報』の従軍記者としての体験に基づき、書かれたのが『陣中詩篇』に収録された「朝鮮日記」(以下、「日記」と略記)である。「日記」によれば、小杉が大阪を出発したのが1904年1月17日で、19日には釜山に到着、翌日には京城に向けて出発する。

「日記」には20日に釜山から舟に乗って南の島を経て木浦に至るまでの経路は書かれているがその後、京城に着くまでの過程は書かれていない。この木浦までの部分が「朝鮮日記1」にあたり、「朝鮮日記2」が3月1日からはじまる。3月11日は平壤に向けて京城を離れる日で、2月20日釜山を出発してどのような経路で京城に着き、京城で何があったかは日記だけでは分からない。史実としては日記に書かれていない1ヶ月と10日ほどの間に仁川沖で海戦があり、小杉がその時の画などを日本に送ったことが『戦時画報』から分かる。実際、『戦時画報』の2月18日付の第1号「社告」には「韓国京城に小杉未醒氏(画家)を派遣」という報告があり、次の3月1日付け第2号の「絵画」コーナーには「我兵仁川上陸の光景」をはじめ小杉の画、計12点が載せられ、「読物」コーナーにも「挿画」<sup>17)</sup>が載っている。

『戦時画報』の誌面は「絵画」と「読物」のコーナーに大別され、「読物」にはその内容とは必ずしも関係があるとは言えない「挿画」が載っている。仁川上陸の絵画や挿画には2月8日の日付が記されており、絵画の「我兵仁川上陸の光景」には「特派員小杉未醒子阜頭に立て実況を写生せし」と記され、挿画の「仁川港の我陸軍兵上陸」には「波止場に於て写す、小杉特派員」と記されている。

実際のところ小杉は従軍記者として戦場に派遣されたが、戦争が行なわれている場面を

直接見てそれを画に描いたのは仁川海戦だけで、その後は戦争現場の記事や画を雑誌に載せることはなかった。しかし画家としての小杉個人の判断で生々しい戦争の場面に意識的に載せなかったとは考えられない。『戦時画報』第3号の「社告」には「我社の社友として特に戦地より写生画の寄贈を特約されし諸氏」として「陸軍省許可」を得た関西の『神戸新聞』と東北の『鶴岡新聞』の従軍記者の名が載っている。「日記」にも記されているように小杉が平壤に入り、いよいよ北進すると思った3月中旬、軍の機密を守るという理由で軍関係者ではない従軍記者は退去しなければならない。

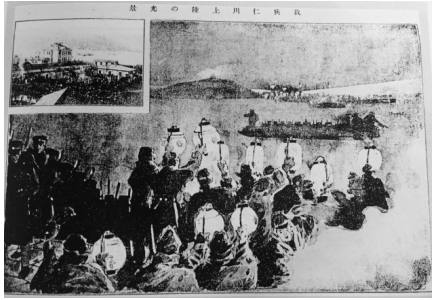
ここで時系列を整理すると、仁川海戦が2月9日、従軍記者に検閲を義務化した告示が出されたのが2月10日頃、「軍の許可」を得た従軍記者にだけ戦地の写生が許されたことが窺える「社告」が載ったのが第3号の3月10日付である。ここから告示されてから現場に通用するようになるまで時間がかかったことが窺える。つまり、仁川海戦の時は従軍記者に関する特別な規制はなかったが、その以後に規制が適用されるようになったのである<sup>18)</sup>。

「日記」によれば、ようやく平壤に着いた小杉は軍機密を守るという理由で軍によって退去しなければならないとなり、3月19日には仁川に戻る。しかし彼は日本にすぐに帰ることなく、仁川と京城を往復しながら活動を続け、7月上旬頃に日本に帰国する。次に引用する「朝鮮日記序」はその帰途に書いたものと推測される。

今年一月韓山の雲に入つて漸く平壤の土を踏みたるばかり、耳は屢々北辺の勝報に驚きながら、心は空しく京仁の間に荏苒として日を消するに飽きぬ

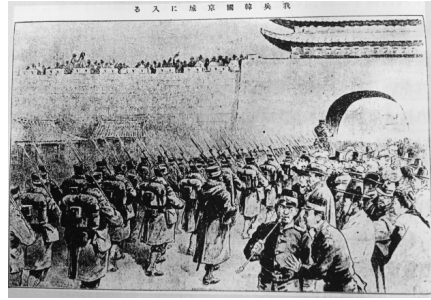
(「朝鮮日記序」)

1月に「韓山」に入り平壤の土は踏んだものの、北の戦地のことを気にしながらも京城と仁川を往来する日々を過ごしたことを記している。右の引用部分の後に、急に日本へ戻ることになったことや、正社員になったことなどが書かれており、日付は7月10日になっている。従軍記者といってもまだ正社員ではなかった小杉が約半年間の朝鮮従軍後に正社員になるということは、ある程度の才能を認められたということになるだろう。では、その半年間、小杉は何をして何を感じたのだろうか。「朝鮮日記」から分かるのは1月から3月まで、それも2月が省略された部分のみである。日記に書かれていない時も小杉は『戦時画報』に画や記事を送っていた。おそらく日露戦争の開戦と同時に雑誌のタイトルまで変えて戦時体制になった『戦時画報』に対し、小杉も送るべき内容が何かは認知していたはずである。雑誌の性質や戦時上の雑誌に期待される内容などを考慮して活動したからこそ、『戦時画報』ではそれに応じた画を描いて載せたのであろう。



出所：『戦時画報』第2号，1904年3月1日

図1 「我兵仁川上陸の光景」



出所：『戦時画報』第2号，1904年3月1日

図2 「我兵韓国京城に入る」

前述したように小杉が戦争現場を見たのは仁川海戦だけだが、直接見た戦争にもかかわらず、彼が描いた画からは激しい戦争のリアリティが感じられない。「図1」は「我兵仁川上陸の光景」と題されたものである。ここでは海戦が行なわれる様子を陸地から見ている人たちが描かれている。陸地から見ている人たちは居留地の日本人たちだが、まるでお祭りでも見ているようである。もちろん、日本が勝利した戦争であり、実際は皆が「万歳」の歓声を上げているのかもしれないが、この画からは戦争の雰囲気があまり感じられない。仁川海戦はあっという間に終わってしまい、戦争が行なわれたという感覚がなかったかもしれないが、小杉は戦争が行なわれたという事実よりそれを遠くから眺めている人々の姿を画像化している。

「図2」は「我兵韓国京城に入る」と題された入京する日本軍の姿である。この画にも、行進する兵士たちを、あたかも「見物する」かのような人々が描かれている。戦争の勢いも、悲惨さも、勝利の嬉しさもほとんど感じられない。日本軍が朝鮮の首都「京城」に入京するということはロシアに勝ったことを示すのである。しかし、そこに描かれている人たちからは勝利の歓喜などの感情が表れていない。入京する兵士たちを後姿にし、それを見ている韓人<sup>19)</sup>や日本人などもただその光景を眺めている見物人のようにしか見えない。おそらく、見物人からも一歩下がった位置で彼らを見ているのが画家である小杉の立ち位置であろう。その行軍の列に入ったら、兵士としての表情が見えたはずだが、小杉はそこには入らずわざと後ろに下がっているように距離を取る。いわば「見物的な視線」と言えるだろう。

小杉は目の前に起きている事実を客観的な視線で取ろうとしたために感情が表れていないように見える。おそらくこれこそが洋画家小杉の「写生」の姿勢と言えるものだろう。では小杉はそのような「写生」をどうやって獲得したのだろうか。次章からは画家小杉と「写生」に関して考えてみたい。

### 3. 子規の「写生」と小杉の視線

近代文学のなかで「写生」概念を初めて取り入れたのが正岡子規であることは言うまでもないが、子規の「写生」と小杉が画を描く時に用いた「写生」の姿勢にはどのような関係があるのだろうか。北住敏夫は、日本で初めて体系的な美術教育を行なったとされる工部美術学校のイタリア人画家アントニオ・フォンタネージから浅井忠・中村不折・下村為山等へと至る洋画経由で子規が「文芸における写生の意識を胚胎せしめた」<sup>20)</sup>と述べている。この点に関してより詳しく述べたのが松井貴子である。松井は、子規の「写生」受容には明治初期に日本で受容された西洋美術理論が影響を与えたと述べている<sup>21)</sup>。その美術理論を受容した日本人画家の一人が近事画報社に小杉を推薦した小山正太郎であり、小杉は小山が1887年に設立した画塾「不同舎」に1900年に入門している。つまり、小杉の「写生」受容は小山を経由して子規と重なる可能性がある。

「不同舎」は、フォンタネージの美術理論をそのまま継承し、美術教育を行なっていた。フォンタネージの弟子で、「不同舎」の設立や教育に携わったのが、小山と浅井などであり、彼らから美術を学んだのが中村不折である。まず、フォンタネージの美術理論については、彭城貞徳が工部美術学校でのフォンタネージの教授法について「デッサンの厳格なることと、明暗法の精密正確なる点に於て仲々手きびしかつた（中略）デッサンの模写を相当飽きが来るまでやらされ、次いで調子の精密なものに移り、それが終ると石膏彫塑の写生を課せられた」と回顧し、参考知識として「幾何学、解剖学、遠近法、建築様式をはじめ、或ひは考古学、外国語」までも課せられたと述べている<sup>22)</sup>。井関正昭は、フォンタネージの絵に対するリアリズムの考えが「まず描く対象が何であるかがわかり、しかもそこに美がなければならぬ」<sup>23)</sup>と述べている。また、写生の方法には2種類があり、一つが「名所旧跡を描写すること」ともう一つが「美しい風景を選んで或いは削除を加えて絵に仕立てること」<sup>24)</sup>と述べている。

では、フォンタネージの美術理論と子規はどこでつながるのだろうか。この点に関して先の松井も1894年に中村不折が、子規がかかわっていた新聞『小日本』の挿絵画家になり、不折と子規が「互いに論を戦わす一方、子規の俳句をもとに不折が画を描く、あるいは不折の画をもとに子規が俳句を作る」<sup>25)</sup>というような交流がなされたことを指摘している。ここからは子規の「写生」という概念に「不同舎」の美術理論にかかわったことが分かる。小杉もその「不同舎」に入門し、小山の推薦により就職することになるということは小山の教え、すなわちフォンタネージの教えを継承したと見てもよいだろう。

ここで前章の「図1」「図2」を再度確認してみよう。すでに論者はそれらを「見物的な



視線」であると分析したが、そのような戦争後という大状況というよりも人々がそれをどのように捉えたのか、いわばその表情や仕種に注目する小杉の視線の背景には、フォンタネージを摂取した小山の写生理論があったことが分かる。さらに注目すべきなのは、このような小杉の姿勢と同様なものが子規の「写生」概念である。

写生といひ写実といふは實際有のまゝに写すに相違なけれども固より多少の取捨選択を要す。  
(「叙事文」『日本附録週報』1900年1月29日)

子規は「写生」もしくは「写実」というのは「有のまゝに写す」のだが、写すのにも「取捨選択」が必要ということ述べている。これは前述のフォンタネージの教えである「美しい風景を選んで或いは削除を加え」にも表れており、小杉もその教え通り、精細に場面を描写しながらもすべてをそのまま写してはいない。この「取捨選択」は何を根拠に行なわれるのか。その答えも子規が述べていた。

写生は天然を写すなり。然れども吾人の美術家に望む所は天然よりも更に美なる者を写すに在り。美術家は高尚なる理想を写し出ださざるべからず  
(「明治29年の俳諧(4)」新聞『日本』1897年1月6日)

子規にとって「写生」は「天然」をそのまま写すのではなく「天然より更に美なる者」を「高尚なる理想」を写すことであり、そのため「取捨選択」が必要であった。これは「描く対象が何であるかがわかり、しかもそこに美がなければならぬ」というフォンタネージの絵に対するリアリズムの考えにつながり、子規の言う「写生」は「不同舎」で洋画を学んだ小杉にも継承されていたことになる。

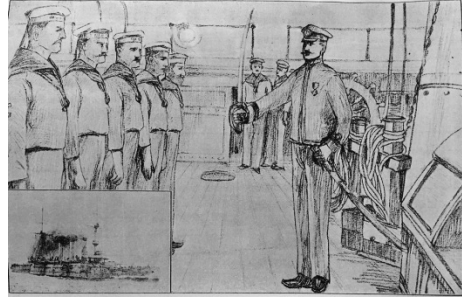
『戦時画報』第1号には小杉以外にも、旅順に派遣されていた従軍記者から送られた画が載っている。あつという間に終ってしまった仁川海戦の状況より、日本国内の関心は緊迫していた旅順に集まっており、旅順での緊張した瞬間をとらえた画の方が読者の興味を集めたかもしれない。しかし、小杉は戦争の劇的な場面を描こうとはしなかった。淡々と自分が見た戦争を描いた。小杉にとって戦争は、戦争そのものよりその周辺の人々や戦争が終った後の被害状況などであり、次に掲げる彼の仁川海戦の画はそのような姿勢がそのまま表象されたとも言える。

「初瀬分隊士梶村文夫氏の戦死～」というキャプションのある「図3」と「此剣は敵を斬るためにあらず」とある「図4」は旅順に派遣された画家による無署名の挿画である。負傷者を運ぶ緊迫感や指令する上官と並んでいる兵士たちの姿から、これらは背景などの描



出所：『戦時画報』第1号，1904年2月18日

図3 「初瀬分隊士梶村文夫氏の戦死=己の辜丸を拾つて来い」



出所：『戦時画報』第1号，1904年2月18日

図4 「此剣は敵を斬るためにあらず」

写もほとんどなく、登場する人物に焦点が当てられ、その人たちの行動で戦争中の状況を伝えようとする意図が窺える。たとえば「図3」の場合、その場面を見なくても、悲壮な戦死者が運ばれていることは明らかである。

これらの画に比べると、小杉の画「図5」は遠近法によって右の上の部分が高く感じられ、運ばれている兵士の表情やそれを見物している人たちの様子まで精細に描写されている。負傷したロシア兵士を日本兵が運んでいるのに戦争の緊迫感はあまり感じられない。それは他人事のように見ている左上の朝鮮人たちの表情からも戦争中である緊張感が感じられないからであろう。

ここで再度子規の言説を見てみよう。

或る景色又は人事を見て面白しと思ひし時に、それを文章に直して読者をして己れと同様に面白く感ぜしめんとするには、言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写するを可とす。

（「叙事文」『日本附録週報』1900年3月12日）



出所：『戦時画報』第2号，1904年3月1日

図5 「我兵露国負傷兵を扶けて病院に送る」

子規は「写生」の方法で文章を書く時の注意点を述べている。読者に対してある文章を面白く感じさせるためには「言葉を飾るべからず、誇張を加ふべからず只ありのまゝ見たるまゝに其事物を模写する」ことを強調している。「図5」で小杉の画で焦点化されているのは左手前方の負傷した兵士と彼らを運ぶ兵士たちの姿である。特に日本人が敵軍であるロシア兵士を運ぶという設定は戦争の悲惨さというよりも、ヒューマニズムさえ感じられる。ここには日露の兵士たち、路上の朝鮮人など様々な視線が交差している。小杉は一つの画で様々な視線を交差させ、戦争とは何かを考えさせているということもできる。戦時中の雑誌という限定された空間では小杉は戦争で見たことを客観的な視線で描くことによって、その場にいる様々な人たちにとって戦争がどのように映っているのかを表現しようとしたのではないか。

もちろんこのような画像やキャプションだけでは、伝えたいことをすべて表現することはできない。自由に何でも描けるような状況であれば、戦争を風刺した画なども描けたかも知れないが、1904年はすでに繰り返し述べたように、雑誌のタイトルまで変えなければならぬ戦時中であった。そのため小杉は画像では「写生」的手法で表現することを選んだと言えるだろう。そこで抑制された感情が具現されたのが、次章で取り上げる戦地から帰って間もない1905年11月に出版された『陣中詩篇』に収録された詩と日記である。

#### 4. 「朝鮮日記」の人物像に表れる小杉の朝鮮観

3月1日、京城を出発した小杉は12師団について平壤まで行軍することになるが、この時に行動を共にしたのが同業の高橋春湖子と荷物などを運ぶ人夫である韓人の方仁光と黄大龍だった。はじめて韓人2人に会った時、小杉は「例の白衣に油紙の小さき傘のやうなるを冠りて待てる」と2人の服装を描写している。「例の白衣」という表現から、人夫2人の服装について以前から知っていた知識であることが分かる。小杉も韓人と言えば「白衣」というステレオタイプの認識を持っていたとも言えよう。しかし、「油紙の小さき傘のやうなるを冠りて」とあるように、小杉は見て印象的だった帽子の形を描写している。いかにこの帽子が印象的だったかは小杉の画からも窺われる。

「図6」は「朝鮮日記2」の3月7日から8日までの間の挿画で、韓人の方仁光と黄大龍を描いたものである。その中に黄大龍がかぶっているのが、「油紙の小さき傘のやうな」帽子である。「図7」は『戦時画報』4月1日付の画で平壤へ向かって北上し、雪の中を歩いて従軍している小杉一行である。荷物を背中に負っている2人がいわば方仁光と黄大龍で、2人は傘のような帽子をかぶっている。新聞や雑誌などのメディアを通して間接的に知ったことと、直接見たものや体験したことへの表現が違うということが、この短い語句や画



出所：『陣中詩篇』 嵩山房，1905年

図6 「朝鮮日記」



出所：『戦時画報』第5号，1904年4月1日

図7

からも表れている。これについて後藤康二は「未醒の報道人としての姿勢ないしは画家としての基本的なスタンス」であり「自ら目撃したり体験した事実へのこだわり」<sup>26)</sup>といってもよいと判断している。つまり、小杉が『戦時画報』に載せている画は、伝聞によって描いた想像図と実際経験して描いた実写とはっきり区別して添え書きされていることを指摘している。

後藤の言う「事実へのこだわり」は記者であるなら持つべき当前の気質と言っても過言ではないだろうが、主戦論が優勢だった当時の雰囲気を考えれば事実より劇的に描くというのも必要であったろう。たとえば前章に挙げた「図3」「図4」のように実際の場面をより劇的に表現する必要も求められたのがこの時期であった。しかし、小杉はそのような戦時でありながら戦争を促すような画を描こうとはしなかった。日露戦争時には日清戦後に子規がその「写生論」の一環で述べた「美術家は高尚なる理想を写し出ださざるべからず」(前掲)は通用しなくなっていた。特にはじめて釜山に到着し、眼にした韓人の姿はステレオタイプの表象に、自分が感じ取った「現状の様子」が加わり、「珍しい朝鮮の風景」として描写される。それは、既存の知識よりも自分の眼で見て感じた印象がより強かった結果、とも言えよう。またそのように強く残った印象的な表象はもはや「写生」の方法では描くことができない。「図6, 7」で見えるように簡略化されているが、印象深い部分だけをとらえた挿絵としての表現は、小杉が『戦時画報』誌上で写生的な画を描いた後だからこそ、描くことができた表象だったのではないか。

韓人悉く白衣なるが第一に目に珍らかなり、其天神髻に露を貫いて長煙管を弄しつつ、悠々として太平を楽しみ顔なるは財を擁して坐食する輩也、背に担具を着けて、白布の鉢巻き、露頂、黒巾に毛の裏あるもの頭は種々の様異なれど、脚には等しく藁履を穿ちたる輩は、其日其日の生活する日本の立ン坊韓の所謂役夫なるもの也、其役夫の唄衆なる可し、頭に物をのせて往来するが、袴の形は洋風に似たれども衣の長け殊に

短かくして、手を扛ぐれば乳房現はるれども習慣なれば寒からぬと覚ゆ

(「朝鮮日記」1904年1月19日)

引用にある、韓人と言えは「白衣」を着て「長煙管」をくわえている暇そうな人々という印象は、明治20年代の朝鮮を背景にした半井桃水の小説『胡砂吹く風』での描写以来、30年代になっても変わってはいないものであるが、変わったと言えは、ここでは外見だけの描写に終らずに、外見の特徴から韓人を二つの部類に分けていることである。「財を擁して坐食する輩」と「其日其日の生活する日本の立ン坊韓の所謂役夫なるもの」という階層的な2分類である。単純に韓人は「白衣」に「長煙管」をくわえ、怠けているように昼寝をするというステレオタイプの描写ではなく、その様子から財力を持っている人と貧しい人を対比的に見せている。「韓人といえは」のような先入観ではなく、外見から窺われる人々の階層まで表象化した彼の鋭い視線が表れる箇所とも言えるだろう。

## 5. 「朝鮮日記」に表れる小杉の戦争観

「朝鮮日記1」ではまだ戦場であることが明白に表現されていないが、京城から平壤に向かう「朝鮮日記2」から少しその様子が見えはじめる。木浦から京城までの旅程は記述がなくて分からないが、釜山から京城までの鉄道がその年の12月に完成することから、仁川までは海を通して船で移動したことが推測できる。仁川から京城までも漢江に沿って船で移動することは可能で、小杉が日本を離れ京城に着くまでそれほどの苦労はなかったと見ても間違いはないだろう。しかし、京城からは陸路で行くことになり、春先の3月の寒さを耐えながら歩くしかなかった。

道を開き岩を劈きし処、左右の湧州泉凍つて流れず、礙つて氷柱となつて頭上にかゝる、北風甚だし、路の土赤うして靴の底は血を踏むが如し、遙かに白鶴の中空に舞ふを見る、石に刻して楊州の界とあり、若し彼の背に騎する事を得べくんばなど、賢からぬ事を思ひつゝ見上る額に、白羽毛の点ずるよと覚えしは雪の降り出でたる也、兩人相顧みて、行路難是より始まるとぞ云ひき (「朝鮮日記」1904年3月1日)

強行しなければならぬ冬の自然は、もはや美しさを賛美する対象ではない。北風は強く、道の土は赤く靴の底を汚す。遙かに白鶴が見えるが、それは美しい観賞の対象ではなく、あれに乗って行ければと眺めやるうらやましい対象になっている。いよいよ苦難の行路がはじまったのである。

心平ならざる吾徒よりも、重き荷を負ひて未だ夕べの飯も得ざる従僕の苦は如何ならむと思ふにも足の急がれて更に四方に奔走して辛くも千代松氏は求め得たれとも、宿舎は已に充溢したればこと韓屋の三畳敷きばかりなる温突に、五人の騎兵の横はれる中に入れられぬ、二人の従者には何処にも宿を求めよと出しやりつ、膝をかゝめて坐し居るに、土にて塗り固めし床の冷たき肉を碇し骨に徹するに耐へず、主人を呼びて（後略）  
（「朝鮮日記」同年3月1日）

凍った土が解けはじめ歩きにくくなり、進もうとしても進めない行軍が続く中、やっと夜になり休めると思っても従軍記者には兵士たちが泊るような宿が決められてはおらず、自力で宿や食事を求めなければならない。休めるような宿屋や民家はすでに軍に徴発され、小杉らは1日も快く休むことができなかつた。しかし、小杉は自分たちより重い荷物を負っている人夫に対し「従僕の苦は如何ならむ」と心配する。従僕の苦を心配しながらも結局は彼らに頼るしかない状況が苦しく描写されている部分である。京城を出発してここまで1日しか歩いていないのに、行軍の辛さを充分味わったことが伝わってくる。

行軍の難は戦争の難より酷し戦争一び起る時、先づ野に耕す国民の汗と膏とは過重の負担となり、最も生産力に富める壮丁は業を転し職を止め、三軍萬里の路を行けば或は寒或は熱、気候風土と厳峻なる軍規とは未だ戦はざるに人を倒し、旗鼓相見ゆるに至つて生震幾千血流れ骨砕かくて光荣ある戦勝は、遺族の涙を以て彩られて青史に残る也  
（「朝鮮日記」同年3月8日）

これまでは体験したものを中心に日記に綴った小杉だが、ここに来てようやく戦争に対する批判を述べている。8日間の行軍がいかに辛かっただろうかは充分想像できるが、小杉はただ辛かったことだけではなく、実際の戦争よりは行軍の方が酷であるとも言っている。これは直接戦場に立つ人の立場を考えたからこそ言えることであろう。戦争は国民の汗と膏から成り立つことであり、戦争に参加する軍人やその遺族の涙で彩られる歴史であることを批難している。そしてこのような姿勢は朝鮮に対しても貫く観念となる。

道の傍に二つの碑ありて、一つには永濟橋と彫り一つには萬曆二十年壬辰六月倭賊陷箕城癸己正月討賊復城此橋亦攘○修午二月始其役五月二日功訖とあり其所謂倭賊が三百年後二度も此里の地を踏まむとは当時誰れ人が念い得んや

（「朝鮮日記」同年3月11日）

朝鮮へ渡った小杉の身分は日本の従軍記者であり、すなわち戦争を起こしている側に小杉がいるということになる。実際日本の敵はロシアだが、朝鮮を踏み躪っているのはまさに日本側である、という認識がはっきり表れている部分である。約300年前、日本から侵略され、二度と同じことはないだろうと思っていた韓人にとって、日清戦争とこの日露戦争の2回にわたる戦争によって2回も日本に「踏ま」れてしまった、という。戦争当事国ではないのに戦場になるということは、戦争による人命の被害や経済的な被害をすべて受けるということを意味する。前に引用した通り、苦しい行軍の中、小杉に芽生えた非戦意識は朝鮮に対しても同じ視線を持たせたのである。直接日本側を批判してはいないが、戦争そのものに対する批判と日本によって苦しみを与えられている朝鮮への感情は、そのまま日本政府に向っていると判断してもいいのではないだろうか<sup>27)</sup>。

以上のような強い非戦意識を直接表現することは、従軍画家として『戦時画報』に送る写生的な画や挿画ではできなかった。しかしその代わりに、戦争の経験から芽生えた非戦主義的視線や朝鮮に対する戦争の被害者としての感情は単行本に収めたのであろう。だから、日記には自ら経験した仁川海戦のことや戦地への行軍が始まる前までのことは記さなかったのである。小杉にとって日記はその日にあったことをそのまま書くものではなく、印象に残ったものや感じたことを表現できる手段として考えられたとも言えよう。

## おわりに

日露戦争当時には自著『陣中詩篇』を発行し、その翌年には知り合いである田岡嶺雲と『天鼓』を創刊、その表紙画を担当するだけでなく自分も「戦の罪」という非戦詩を書くなど、意欲的に文筆活動をしていた小杉だが、非戦的傾向の作品を書くのは日露戦争からの2～3年で、その後は非戦を全面に表すような作品は発表しない。その故か日本文学史にもほとんど名前が残されていない。

しかし小杉が戦時中に雑誌『戦時画報』に送っていた画は洋画家として「写生」している。「写生」はその場を直接見ないで描くことはできない。その上見たものをそのままではなく「取捨選択」し、そこで感じられた雰囲気などを鮮明に残すことができる。だが、日本軍側の従軍画家である小杉には戦争に対する残酷さや批判などを表現することはできなかった。戦争に対して日本軍の勇ましさや勝利への嬉しさを表現できるのなら雑誌側も喜んで受け入れただろうが、小杉にとって戦争は勝敗とは関係のない悲惨なものであった。戦争中に負傷したロシア兵士もその人を運ぶ日本兵もそれを眺めている朝鮮人もすべて戦争の被害者であり、戦争の経験からそれを感じ取った小杉の画には戦勝に対する嬉しさなどは表現されていない。

このような写生的姿勢で画を描くことが小杉の詩や日記にも影響を与えたと言えよう。彼は日本側の従軍画家として派遣されていたが、すでに指摘したようにその後書いた『陣中詩篇』では戦勝については一言も書いておらず、戦争の悲惨さを経験し、戦争のため苦しむ兵士や戦場で接した朝鮮人たちを戦争の被害者として認識することができた。その結果、書かれたのが「朝鮮日記」と非戦主義的な詩である。むしろその小杉においてもロシア・日本の両国の間に置かれた朝鮮人側の苦しさを共感的に描くことまではできなかった。それも一歩離れた場所から眺める「写生」という手法の日露戦争時における限界かもしれない。だがすでに小杉の画像で分析したように「写生」は限界だけでなく可能性も持っている。小杉がかぎられた状況のなかで「写生」という手法を用いてジャンル横断的に残した諸テキストは、日露戦争の記録としてだけでなく、変わり行く朝鮮の姿を鮮明に記憶させるものとして評価に値すると言えよう。

#### 注

- 1) 内村鑑三は『日清戦争の目的如何』（「国民之友」1984年10月）によって「自己反省と戦争批判」を表明した（『日本近代文学大事典』第1巻、講談社、1977年、209頁）。
- 2) 『万朝報』（1906年9月）。
- 3) 1903年11月15日～1905年1月29日、週刊、全64号。日露戦争時にたびたび非戦論を掲載したことなどから発行禁止処分を受け、最終号は全紙赤刷で発行（『日本近代文学大事典』第5巻、講談社、1977年、398頁）。
- 4) 1906年11月、高山房から出版される。詩26編、付録として「朝鮮日記」が「3」まで収録されている。以下、引用はこれによる。なお1881年に栃木県に生まれた小杉の画家への歩みは、国学者であった父富三郎から6歳頃より『大学』、『日本外史』などの素読を授けられたのち、16歳の時に父に連れられて日光在住の遊歴画家、五百城文哉の弟子になるが、20歳になった1900年に上京し、本郷にある小山正太郎の画塾「不同舎」に入門したことによる。
- 5) 西田勝（1952）「日本反戦文学の前駆者たち」『新日本文学』5月号。
- 6) 1900年5月から7月まで『九州日報』の特派員として北清事変に従軍する。
- 7) 小田切秀雄（1956）『講座日本近代文学史二』大月書店。
- 8) 朴春日（1969）『近代日本文学における朝鮮像』未来社、増補版が1985年「朝鮮ブーム」の虚像と実像が加えられ発行される。
- 9) 「戦争の罪」（1905）『天鼓』天鼓社、2月～3月。
- 10) 後藤康二（2005）「小杉未醒『陣中詩篇』覚え書き」『試想』第4号、『試想』の会同人、11月。
- 11) 韓国の文学界での1990年代は軍部独裁が終わり、80年代まで重視されていた植民地主義に対する批判などのイデオロギー中心の批評から以前は注目されなかった日常的なことや女性性など多様な分野に関心が広がっていた。日本文学での朝鮮表象に対する研究もオリエンタリズムの面での批判ばかりではなく、その文学性に関する研究がはじまっていた時期であった。
- 12) 李善玉（2003）「小杉未醒の韓国像考察—『陣中詩篇』を中心に—」『日本学研究』第13集、檀國大學校日本研究所、10月。
- 13) ソン・スンオク（2010）「明治時代の反戦詩研究—露日戦争を中心に—」『世界文学比較研究』vol. 33, 世界文学比較学会、12月。



- 14) 木村重夫(1960)『小杉放菴—隱遁画家の生涯と画業』造形社, 11月. 野中退蔵(1979)『小杉放菴—生涯と芸術』未来社, 10月. なお, 画家としての小杉は「放菴」と号した.
- 15) 『近事画報』および『戦時画報』については『日本近代文学大事典』(第5巻, 講談社, 1977年, 73頁)による.
- 16) 小杉未醒の生涯に関しては, 野中退蔵(注14)による.
- 17) 後藤康二(2006)('小杉未醒の日露戦争従軍画—『戦時画報』掲載の画を中心に—)『会津大学文化研究センター研究年報』第13号, 会津大学)によれば, 小杉は「挿絵」のことを「漫画」や「コマ画」と読んでいる. 本論では便宜上「挿画」と記す.
- 18) 1899年に公布された軍機保護法によって, 日本国内ではすでに軍に関する描写などの規制があったことが『戦時画報』第2号の「特派員の失策—(前略)18日横須賀停車場の少し前横須賀軍港写生の場合を憲兵の為に捉へられ遂に軍機保護法に問はれ横浜地方裁判所に廻され昨日午後一時判決になり(後略)」から分かる. 従軍記者に関しては, 1904年2月10日と12日付けで, 陸軍と海軍ではそれぞれの「従軍記者心得」が告示される. それによれば, 海軍は第3条に, 陸軍は第11条に「将校の検閲」なしでは軍隊に関する一切の文書も発送してはいけないという内容が記されている(『戦時法令全書』123巻, 1904年3月6日).
- 19) 本論では日露戦争期が「朝鮮」ではなく「大韓帝国」に変わっている時期であることから「朝鮮人」に代わり「韓人」と表記する.
- 20) 北住敏夫(1953)『写生の説』角川書店, 3月. 引用は増訂初版, 1968年2月, 4頁.
- 21) 松井貴子(2002)『写生の変容—フォンタネージから子規, そして直哉へ』明治書院, 2月.
- 22) 彭城貞徳(1938)「明治洋画の黎明期」『中央公論』8月.
- 23) 井関正昭(1984)『画家フォンタネージ』中央公論美術出版, 9月, 190頁.
- 24) 注23に同じ, 197頁.
- 25) 注21に同じ, 87頁.
- 26) 注17に同じ.
- 27) このような非戦意識はのちに「戦の罪」(注9)でも表われる. 戦場で亡くなった死者の視点から描かれたこの詩篇「戦の罪」で生者の住む国家は怨念の源泉に過ぎないと, 国家を超えた反戦意識が明らかに表れている.