

# 中島敦「古譚」論

——東縛する〈身体〉による脱出の可能性——

関根久美子

## 一 本稿の目的

中島敦の「古譚」は「狐憑」「木乃伊」「山月記」「文字禍」四篇の総題である。「山月記」「文字禍」の二篇が「文学界」昭和一七年二月号に発表され、同年七月、単行本『光と風と夢』（筑摩書房刊）に、「狐憑」「木乃伊」を加えた四篇が「古譚」と題され収録された。「古譚」は、従来、多くは文字や言葉を中心モチーフとした作品群として、また、人生や存在に対する形而上学的不安を形象化した作品群として読まれてきた。「古譚」に限らず中島の作品研究は、漢学者の血を引く家柄や「生母との生別・二人の継母との不仲と死別・父の転勤に伴う度重なる転地と故郷喪失・植民地朝鮮での不条理な人間関係・宿痾喘息による短命の自覚等々」<sup>(1)</sup>という彼の特異な人生故に、その出自からもたらされた「自意識」と「存在に対する不安」を大きな問題として展開してきたといえる。「古譚」を「文学界」に推薦した深田久彌等、中島に近い人々が中島の作品の登場人物と本人の近似性を指摘していることも、中島の作品研究を、作品と作家の緊密な結びつきの上に展開させた要因になっているだろう。しかし、近年、中島の文学を「確固たる〈私〉を喪

失した世代の文学」という観点から見直した山下真史<sup>(2)</sup>をはじめとし、「古譚」に中島本人の苦悩の投影を見出すだけでなく、「古譚」と当時の時代や社会との関連を明らかにする論考も増えている。こういった研究の流れを受けて、三浦穂高は「中島はその習作期から一貫して作品の中に同時代への眼差しを織り込もうとしていた作家であった」と指摘し、中島の作品の中に同時に描かれる「同時代への眼差し」と「主観的懊悩と目されざるを得ない登場人物」の接統点を探ることが今後の中島敦研究の指針となることを示唆している<sup>(3)</sup>。

私は今までの中島文学の研究史には、〈身体〉の視点が欠落していたことを指摘したい。中島の作品研究において〈身体〉の視点を欠くことは、一面的な主題把握にとどまる危険性を生むと考える。なぜなら中島の自我を形成したとされる出自や喘息の持病は、自己の〈身体〉を見つめざるを得ない現実でもあるからだ。本稿で取り上げる「古譚」は自意識をひとつのテーマとした作品群であることは間違いない。しかし、中島にとっての自意識の問題は、「自分がこの〈身体〉をもつてどうしてここに存在しているのか」という〈身体〉への懐疑<sup>(4)</sup>とも言い換えることができる。事実、「古譚」には、ミイラや虎の体

への変身等、〈身体〉が重要なモチーフとして描かれている。しかし、従来の研究は、それが〈身体〉であることには無関心であり、なぜ〈身体〉として現れているのかの検証なしに、精神的な問題へ急ぐ傾向があった。三浦のいう「接続点」を〈身体〉に求めることで、精神的な視点に偏りすぎた中島敦研究のあり方を見直し、「古譚」の主題を精査することができる。

本稿では、「古譚」に描かれる〈身体〉という表象の意味を分析し、「古譚」に描かれる自意識という問題を〈身体〉の視点から見直すことで、「古譚」の主題を再検討する。

なお、本稿で使用する身体とはいわゆる肉体としての身体を指し、〈身体〉と表記する場合は、社会的背景や、象徴的意味を付加された、より複雑な意味を持つ身体を指すこととする。

## 二 「古譚」の構成

「古譚」四篇を〈身体〉の視点から分析する前に、「古譚」の構成に関する本稿の立場を提示する。中島は昭和一六年六月、深田久彌に「古譚」四篇を託し南洋へ出発する。その後「山月記」と「文字禍」二篇がこの順で、昭和一七年二月号「文学界」に掲載される。同年七月に単行本『光と風と夢』に「古譚」という表題のもと、「狐憑」「木乃伊」「山月記」「文字禍」の順で収録される。一方中島の「ノート第三」に「○つきもの／○木乃伊／○文字禍／○人虎伝」というメモがある。佐々木充が「文・言葉」をめぐって展開する〈古い昔の物語り〉として「古譚」という作品群を捉えて以降<sup>(4)</sup>、「文化史的配列」<sup>(5)</sup>、「起承転

結の構成美」<sup>(6)</sup>、「〈ことば〉発展のプロセス」<sup>(7)</sup>などの視点から「古譚」の構成意図や配列順について議論がなされたが、現在まで結論は出ていない。「文化史」や「発展のプロセス」といった時間軸的構成の議論はあらかた出尽くしたと思われるため、本稿では順序にこだわるのではなく、「山月記」を頂点とした円錐形の構成を想定したい。「古譚」に共通するモチーフとして〈文・言葉〉が用いられているのは事実であるが、四篇の結末の違いにも着目する必要がある。「狐憑」「木乃伊」「文字禍」は死あるいは発狂によって自分を失う結末だが、「山月記」は発狂から物語が始まり、虎として生き続ける、いわば開かれた結末を持つ。発狂の後が描かれている物語として「山月記」は明らかに異質である。また、作品の舞台となる時代も、「狐憑」は紀元前八世紀頃、「木乃伊」は紀元前五二五年、「文字禍」は紀元前六四八年頃を設定しているが、「山月記」は天保年間（七四二～七五六）末年を設定しており、古い譚とはいえ群を抜いて新しい。では「山月記」を「古譚」の結びと考えるのが適当かという点、それは断言できない。なぜなら、中島にとって「古譚」が順を追って明確に構成された作品であるならば、「文学界」掲載時には意志が反映できなかったにせよ、単行本収録時には修正ができたはずだからである。ともあれ時間軸的な構成で「古譚」を読む限り、四篇の順を追った展開に囚われてしまふ。そこで本稿では「古譚」の中で明らかに異質である「山月記」に、他の三作品から同時に浮かび上がるテーマを集約していく構成を想定し、「山月記」に凝縮されたテーマから「古譚」の主題を考えていく。

### 三 社会の呪縛「狐憑」

「狐憑」は「古譚」四篇の中で唯一文字以前の社会を描いた作品である。「狐憑」は多く「人類史の最も早い時期における詩人の誕生を告げる物語」という読み方をされてきたが、ここでは、その詩人たる主人公シヤクの身体が村人に喰われるという結末に着目し、この身体の喪失の持つ意味を、語りに注目して明らかにし、「狐憑」で描かれる「詩人」という存在を考察していく。まず、語り手による結びの語り、また物語の中盤の語りを引用する。

ホメロスと呼ばれた盲人のマエオニデエスが、あの美しい歌どもを唱ひ出すよりずっと以前に、斯うして一人の詩人が喰はれて了つたことを、誰も知らない。

今、自分の演じてゐる役割が、後世どんな名前と呼ばれるかといふことも、勿論知る筈がない。

この二文によつて、読者はシヤクが「詩人」という役割を演じていたことを理解する。役割とはある地位に付随した、集団や社会から期待され、その期待に応じながら行為者によつて取得される行動様式である(8)。役割は社会的関係性において生じるものだから、シヤクも聴衆との関係性の中に「詩人」として存在しているといえよう。シヤクは湧き上がる「想像」の力で、鮮やかな情景を描写する。聴衆は「シヤクを半円にとり囲んで

坐りながら」シヤクの話に聞き惚れて「いる。語る人の声を伝つて、聞き手の反応が起き、その反応がさらに語る人の声を引き出していく。この円環は語り手と聴衆の間に起る身体同士の共鳴といえる。聴衆との身体の共鳴を感じながら、想像の力で物語る者、これが「狐憑」の語りから見えてくる原初的な「詩人」の姿である。

語り手は、シヤクの物語りはシヤク自身の想像力が生むものであることを知っている。しかし、シヤクの生きる世界ではシヤクの行為は憑きもののせいとされる。語り手の世界とシヤクの世界では、シヤクの物語る行為についての認識に大きな違いがある。しかし、シヤクが冬籠もりを経て語れなくなった時、語り手は合理的判断をやめ、「憑きものが落ちた」と断定する。シヤクの行為を「想像」と「詩人」という言葉で説明した語り手が「憑きものが落ちた」と語ることで、シヤクの内面で起こっていた事態は、理解できない(もの)として隠蔽される。なぜシヤクは語れなくなつたのか、その疑問の答えは語られない。ただ、「憑きものが落ちた」シヤクは「湖上民の最も平凡な一人」には戻れず、最後には人々に喰われ、身体を失う。身体的存在であり、身体の共鳴を必要とする「詩人」は、語れなくなつた時、身体を喪失する。肉を喰われるという生々しく直接的なイメージは、語れないという身体の硬直が、徹底的・根源的な自己喪失に結びついていることを印象づけている。

ここで、語り手によつて隠蔽された、シヤクが語れなくなつた訳を、物語材料の変化をひとつの手がかりとして考えたい。シヤクが語れなくなる前、純粹な空想物語から、周囲の人間社

会へと物語の材料に変化が起きた。この変化は聴衆の要望に添えてのものである。この点について奥野政元が「作家と社会との関係を象徴するカリカチュア」としての様相」を指摘している<sup>9</sup>とおり、語り手と聞き手の力関係の変化は重要な視点である。そもそもシヤクの担っている「詩人」という役割は、語り手の認定によるものであり、ネウリ部落では生活に関わる仕事と、シヤクの果たした物語るといふ役割は同列には並んでいない。シヤクは「常に部落民としての義務を怠つてゐる」と長老に批難される。語り手の世界では「詩人」は社会的に認知された役割であるが、ネウリ部落では「詩人」といふ役割は、まだ社会的に存在していなかつたのである。しかし、シヤクの物語りを聴衆が楽しむ機会が続くうちに、シヤクの物語りはネウリ部落という社会で影響力を持ち始め、物語るシヤクは社会の網の目に組み込まれ、シヤクの行為は社会的に役割化していった。シヤクは物語る自分が社会に取り込まれていくことにあまりに無防備であつた。そのため、聴衆の期待に無自覚に応答してしまい、自己を見失つてしまつたといえないだろうか。「詩人」といふ(役割)はシヤクの身体的共鳴から遊離し、外在化し、シヤクを縛るものに変化してしまつた。共鳴を失つた「詩人」の身体は動かず、語ることができなくなり、社会の期待に応えられなくなつたシヤクは、社会に喰われてしまふ。

「詩人」は他者との関係性の中でしか身体的共鳴を得られないため社会の中に存在するしかないが、「詩人」が社会的役割として機能していくうちに、その役割にいつしか縛られ、身体的共鳴を失い、語れなくなつた身体は社会に喰われ、自己を失

う。「狐憑」を身体の視点から見直したとき、社会的役割による束縛が、身体の喪失という表象と深いつながりをもつて描出されていることがわかる。社会の中で生きながら、身体の共鳴を失わず「詩人」として存在し続けることは、非常に困難なことと思われる。ここに普遍的な「芸術家の苦悩」<sup>10</sup>があるのかもしれない。

#### 四 思考の呪縛〜「文字禍」

「狐憑」には文字以前の「詩人」の姿が描かれていたが、「文字禍」は文字の世界で生きる知識人の物語である。文字は、「狐憑」で見たような身体的な共感をもたらず言葉のありようと引き替えに、客観性と構造化と永続性によつて深まる思考を人々に与えた。「文字禍」の主人公エリバ博士は、この文字の力を使って文字の霊に関する研究をしているわけだが、一方でこの文字の力を禍として発見することになる。エリバは文字が人間の身体を食い荒らし、人間の頭脳と精神を犯すことを知る。エリバのいう頭脳と精神とは、「職人は腕が鈍り、戦士は臆病になり、猟師は獅子を射損なふ」とあるように、思考ではなく身体的な感覚や精神の動きを指している。文字は本物の影であり、「文字の無かつた昔、ピル・ナピシユチムの洪水以前には、欲びも智慧もみんな直接に人間の中にはひつて来た。今は、文字の薄被をかぶつた欲びの影と智慧の影としか、我々は知らない」ことに思い至つたエリバは、文字によつて、身体機能が落ち、身体的実感が薄れていくことに気づく。

しかし、エリバは「博士」という肩書きからもわかるように、文字によって物事を知り、分析し、考察することが深く定着している人物である。文字の恩恵を受ける博士という立場のエリバが文字禍を発見するということは、自己矛盾を引き起こす。この矛盾は例えば歴史についてのエピソードにも現れている。若い歴史家の「歴史とは」という問いの中に、エリバは「獅子狩と、獅子狩の浮彫とを混同してゐるやうな所」を感じる。「獅子狩」は実際に体験し実感する獅子狩全てを網羅しており、時間的空間的広がりを持つている。一方「獅子狩の浮彫」は一場面の切り取りであり、一面的また象徴的な瞬間しか表していない。これは実体と文字の関係と同じである。しかし、「歴史とはな、この粘土板のことぢや。」と答えるエリバは、形として残る「獅子狩の浮彫」と同様の性質を持つ文字こそが本物だと認めており、後になって自分が「文字の霊にたぶらかされ」ていることに気づく。このエピソードには、文字の力が「実感から乖離する危険性」という禍として意識されているにもかかわらず、無意識に文字の有益な力を肯定し讚美するエリバの様子が現れている。

エリバは文字の霊についての説を書物の中に見つけられず、文字を凝視し静観することで真実を見出そうとした。後にエリバ自身が述べるとおり、「書かれなかつた事は、無かつた事」だとするならば、書物に記されていない文字の霊は存在してはなかつたはずである。しかし、エリバ自身が、文字の人間へ対する作用を誌し、王への報告書に文字の力を禍と記載したことによって、存在しない文字の霊を存在させてしまった。エリバ

は自分自身で作り出した文字の霊、つまり、自ら用いた文字によって固定された思考に縛られ、自己矛盾を起し、自己と世界が解体する感覚に陥ってしまったといえる。文字の霊の正体は、自らの固定された思考だった。エリバを襲う分析病はこのような自己矛盾の象徴と考えられる。凝視と静観の中で対象が分解されていき、意味を失っていく。自らの思考は分解されていき、一つの意味にたどり着けなくなる。純粹な文字以前の世界には戻れない現実の中で、実感は徐々に失われ、身体は硬直していき、実感のない思考は固定化していく。その思考はさらに身体的実感を排除し、自分自身を分解していく。このような負のスパイラルに陥ったエリバは、最終的に固く硬直した思考の謂いである瓦の書物に押しつぶされる。社会からもたらされる束縛に加え、文字が象徴する思考や観念、思想に人は縛られる。そしてその思考による呪縛は、身体を硬直させ、身体の硬直がさらなる思考の硬直を招いていく。自らの思考による呪縛は、自らの身体的な問題と深い関連を持つていることが理解されるのである。

## 五 身体の呪縛〜「木乃伊」

さらに思考による呪縛の代表ともいえる自意識の問題と身体との関わりを「木乃伊」を分析することで考えていく。「木乃伊」は主人公パリスカスが前世の自分である木乃伊に出会い、前世の記憶の底を凝視し続けるうちに無限に続く不気味な記憶の連続に囚われ発狂する物語である。この木乃伊は作品中で「己の

會ての身体」「琥珀色の干涸らびた身体」と描かれるように、魂の入れ物としての身体そのものとして登場する。パリスカスが前世の自分の身体であった木乃伊と出会う場面は以下のとおりである。

パリスカスは殆ど無意識に足を運ばせて奥へ進んだ。五六歩行くと、彼は蹶いた。見ると、足許に木乃伊がころがっている。彼は、又殆ど何の考もなしに其の木乃伊を抱起して、神像の台に立掛けた。数日来見飽きる程見て来た平凡な木乃伊である。彼は、その儘、行過ぎようとして、ふとその木乃伊の顔を見た。途端に、冷熱いづれともつかぬものが、彼の背筋を走つた。木乃伊の顔に注いだ視線を、最早外らすことが出来なくなつた。彼は、磁石に吸寄せられたやうに、凝乎と身動きもせず、その顔に見入つた。

「俺は、もと、此の木乃伊だつたんだよ。」と気づく時、パリスカスが見つめているのは木乃伊の顔である。「木乃伊」は、「木乃伊の顔に注いだ視線を、最早外らすことが出来なくなつた」パリスカスの物語といえる。亀井秀雄によると「顔とは自意識の身体的な部位」である<sup>(11)</sup>。そうであるなら、木乃伊との遭遇の描写は、異国の言葉をなぜか理解できるという自己の揺らぎを抱えていたパリスカスが、木乃伊の顔に自意識を発見し、自意識に囚われた瞬間を描いているといえるだろう。「木乃伊」の主題が自意識に関わることは疑いない。

其の時、闇の底から、彼の魂の眼は、一つの奇怪な前世の己の姿を見付け出した。前世の自分が、或る薄暗い小室の中で、一つの木乃伊と向ひ合つて立つてゐる。をのきつつ、前世の自分は、其の木乃伊が前々世の己の身体であることを確認せねばならない。今と同じやうな薄暗さ、うすら冷たさ、埃っぽいほひの中で、前世の己は、忽然と、前々世の己の生活を思出す……彼はぞつとした。一体どうしたことだ。この恐ろしい一致は。怯れずに尚仔細に観るならば、前世に喚起した、その前々世の記憶の中に、恐らくは、前々世の己の同じ姿を見るのではなからうか。合せ鏡のやうに、無限に内に畳まれて行く不気味な記憶の連続が、無限に——目くるめくばかり無限に続いてゐるのではないか？

安藤宏は、大正末期から昭和初年代頃の小説には、「鏡」に映る自己像をテーマにしたものが意外なほど多いと指摘する。そしてその多くは、「私」が「私」を眺めることによつて限らない自己分裂を誘発していくこと<sup>(12)</sup>を特徴としていたという<sup>(12)</sup>。私が私を見つめる関係、自己の対象化は、大正末期から昭和初期に登場する若手作家達に受け継がれるひとつの流れといえる。この引用の場面にも非常に印象的な「合せ鏡」の比喩が用いられている。もちろん、引用における「合せ鏡」は、「木乃伊に向き合う己の姿」が「無限に内に畳まれて行く不気味な記憶の連続」の中に幾重にも浮かび上がるさまを表す比喩であり、安藤の指摘した「鏡」に映る自己像とは異なる。しかし、

「木乃伊」も現世の「私」の魂が、木乃伊という「私」の身体を眺めることによって、自己を対象化した物語だといえるだろう。「木乃伊」では、自分の身体に向き合うことは自意識に囚われることと同義であり、無限に連続する「凍ったやうな姿勢」のまま動けない己の姿を、木乃伊という身体の向こうに見てしまふ。結末部で描かれる、木乃伊を抱いたまま倒れ埃及語の讒言をしゃべるパリスカスは、身体に自意識に呪縛され、分裂した人間の姿である。他の文学作品に見られる「鏡」と同様に、「木乃伊」における木乃伊という身体は、見られる私という意味を持つモチーフと考えられ、自己の対象化を身体というモチーフによって試みるところに、中島の独自性があるといえる。中島にとつて、自意識の問題は、自分を苦しめ、縛りつけてくる身体の問題と同じ次元で認識されていたのではないだろうか。

「狐憑」「文字禍」「木乃伊」三篇にはそれぞれに人間を縛るものが描かれていた。「狐憑」では役割期待という社会による束縛、「文字禍」では文字が象徴する自らの思考による束縛、「木乃伊」では自意識の束縛が描かれている。そして、その束縛は身体の硬直と密接なつながりの中で描かれる。社会、思考、自意識に縛られ、締め取られていく主人公たちは、身体を喰われ、身体の活動が弱まり、自分の身体の前で動けなくなるのだ。この三篇に描かれた種々の束縛による身体の硬直は、「山月記」においてどのように展開していくのだろうか。

## 六 虎の〈身体〉の意味

「古譚」の中で、「狐憑」のシャクと同様、社会での役割を喪失し、身体を喪失したもう一人の主人公が「山月記」の李徴である。李徴は科擧に合格し、江南尉の職に就いたが、いくばくもなく官を退く。そして詩家として名を残すべく人との交わりを絶ち詩作に耽る。しかし妻子の衣食にも貧窮し、再び一地方官吏の職を奉ずることになる。公用で旅に出、汝水のほとりに宿ったとき、とうとう発狂し行方知れずになってしまう。李徴は人間であった頃、与えられた役割に自己を満足させることはできなかった。役人をやめ、詩家としての名も揚がらず、焦燥に駆られた李徴の容貌は「肉落ち骨秀で、眼光のみ徒らに炯々と」し、精神の狂っていくのと併走するように、身体も削られてなくなっていくようであった。すべての役割を放棄した李徴は人間の身体を失う。

「山月記」にとつて、役割を喪失し身体を喪失した李徴と、社会の役割期待に応え官僚機構の中で生きる監察御史袁修の對比は、重要な骨子になっている。李徴は袁修に、「曾て作る所の詩」の伝録を依頼する。「格調高雅、意趣卓逸」な李徴の詩は袁修を感嘆させるが、「何処か（非常に微妙な点に於て）欠ける所がある」と袁修は感じる。袁修は社会の役割の中に生き、社会や体制に作られた価値観を生きる人物である。その袁修の李徴の詩に対する批評、「何処か（非常に微妙な点に於て）欠ける所」とは、社会や体制の枠の中にある「詩人」にあるべきもので李徴に欠けているものである。官僚として社会的役割を

果たす中で得られる唐代の「詩人」の資格を欠いた李徴の作る詩は、袁修に完全な詩として評価されることはない。しかし、「欠ける所」とは、李徴にはあるもので官僚機構の中に生きる袁修には漠然としか理解できないものだともいえる。役割を喪失した李徴にあって、役割の中に生きる袁修にないものは、「詩人」のあり方の違いを表している。テクストの表面上は、李徴の執着した「詩人」とは袁修の価値観と同じ、「社会的詩人」である。しかし袁修の批評は、「本来の詩人」のあり方を求める李徴の思いの存在を逆説的に表しているのである。袁修にとって「何処か（非常に微妙な点に於て）欠ける所」こそが、李徴の求めた「本来の詩人」に必要なことである。

自分を縛り、自分の価値観や考え方を規定する社会や体制から解放された李徴は、「本来の詩人」のあり方に気がついていく。李徴が求めたのは、名声としての詩家ではなく、「本来の詩人」の姿、何かに縛られた詩ではなく、誰かの感情を揺らし、その揺れて自分の心を揺らすような身体的共鳴から生まれる詩を作る詩人の姿であった。それゆえ、李徴は内向し閉じこもり動けなくなった自分に、身体を取り戻すために虎になった。人間の身体を失った李徴にとって、虎という身体の獲得は、以下の場面のように身体性の復活として現れる。

今から一年程前、自分が旅に出て汝水のほとりに泊つた夜のこと、一睡してから、ふと眼を覚ますと、戸外で誰かが我が名を呼んでゐる。声に応じて外へ出て見ると、声は闇の中から頻りに自分を招く。覚え、自分は声を追うて走

り出した。無我夢中で駆けて行く中に、何時しか途は山林に入り、しかも、知らぬ間に自分は左右の手で地を攫んで走つてゐた。何か身体中に力が充ち満ちたやうな感じで、軽々と岩石を跳び越えて行つた。

李徴は虎の身体を得て、躍動的な感覚を取り戻す。旧友である袁修に李徴は「声」の存在として発見される。文字を失った虎の李徴は「声」として、袁修という聞き手を前に、「本来の詩人」になるチャンスを得た。他者と交際を絶ち、師や友との切磋琢磨を避けた李徴の詩には、聞き手はいなかった。しかし、李徴が今のおもいを詠んだ即席の詩には、袁修という聞き手がいる。李徴の「声」で、叢の向こうにいる袁修に「君」と呼びかけた詩が詠まれたあと、語り手は「人々は最早、事の奇異を忘れ、肅然として、この詩人の薄倅を嘆じた」と語り、李徴を「詩人」と呼ぶ。李徴が身体の共鳴の中で詩を生み、「本来の詩人」になった瞬間であった。しかし、李徴は自分が最早「詩人」でいられないことを知っている。虎の身体になってしまった今、李徴は聴衆を得ることは永遠にできない。他の獣どもは、李徴の声を、猛獣が哮っているとしか考えない。身体の共鳴の場となったはずの虎の身体は、同時に、身体の共鳴の場になりえないことを意味している。結末で李徴が袁修の前に虎の姿を現すことで、その不可能性は決定的に完結する。袁修という最後の聞き手と李徴は決別するのである。

「山月記」には、「詩人」が社会的役割として機能している文字後の世界で、虎の身体によって社会的役割から解放され、身



体性を取り戻した「詩人」が、その虎の身体によって社会の關係性から引き離され、自己実現を阻まれる様が描かれる。人を縛るものは、社会として体制として時代として常にそばにあり、人は無自覚にその中に生き、そこで作られた価値観の影響を受けている。その束縛の中で身体は硬直し、他者との共鳴を阻害される。束縛を警戒し、逃れようと思っても、完全な解放は訪れない。人は最終的にその〈身体〉に束縛される。そのことを中島は虎の身体という表象によって鮮やかに提示している。病弱な身体と、生まれや社会に縛られる〈身体〉を、常に意識せざるを得なかつた中島にとつて、自分を縛る究極の表象として〈身体〉があつたと考えられる。

## 七 束縛する〈身体〉による脱出の可能性

また、自意識の呪縛とその表象としての〈身体〉という点から考えれば「山月記」は「文字禍」や「木乃伊」のテーマを引き継ぎ発展させた物語だということは容易に指摘できる。虎になつた李徴は内向する自意識の結果の姿であり、内向する自意識とは「臆病な自尊心」「尊大な羞恥心」という修飾関係が象徴する無限の連続である。しかし、「木乃伊」は自意識の閉鎖的連続に囚われた末の発狂で終わるが、「山月記」は自意識の閉鎖的連続の末の発狂から始まり、李徴は虎として生き続ける。「山月記」の開かれた結末は、どんな要因からもたらされていくのだろうか。

私を私が見つめる物語として思い浮かぶのはナルシス神話で

ある。市川浩によれば、ナルシズムは、一人の人間の中に、見る身体と見られる身体があることに起因する自己にも他者にもとまれない循環構造を持ち、この循環を断ち切るものは、死（意識存在としての死）しかないという<sup>13</sup>。パリスカスもこの循環構造と同様の自意識の閉鎖的連続に陥り発狂した。「人間であつた時」の李徴も、自分が自分を見るという構図の中にいた。李徴は尊大な態度をとることによって他者と距離をとり、官吏生活をやめ、詩人を目指す生活に入る。人と交わりを絶つた李徴には、非常に強い自尊心を持った自分と劣等感を抱えた自分が見合う関係しかない。見る李徴と見られる李徴は、自己にも他者にもなれず、内向する循環に囚われ発狂してしまふ。パリスカスも李徴も、鏡に映る姿が自分自身である限り、この循環から逃れることはできない。

しかし、「山月記」は発狂と同時に虎に変身する物語である。虎になつた李徴は、谷川に自分の姿を映す。虎になつた李徴自身の分析によれば、虎は「臆病な自尊心と尊大な羞恥心」という自意識の姿であり、自意識に囚われた李徴が、その自意識にふさわしい身体を与えられたことになる。李徴の自意識の姿の比喩として虎という形象を捉えるなら、それはナルシズムの構造と変わらない。しかし、李徴は、叢から躍り出た猛虎として、月を仰いで咆哮する一匹の虎として、袁彦に見られている。李徴は、事実として虎になつたのである。谷川の水面に映つたのは、虎という〈身体〉を持った他者だつた。

マルセル・モースは人々が無意識に身に付けている、社会ごとに固有なふるまひの形式を「身体技法」と名付けた。身体は、

生理学的な構造体としてのひとつの物質体であるが、あるふるまいの図式やスタイルを身につけたとき、はじめて単なる物質体ではなく（身体）となる。行動やしぐさだけでなく感覚も文化的な感受性や対象理解の言語的・概念的な構造によって深く規定されているという（14）。（身体）が変わるといふことは、その身体が所属している社会や組織や時代という背景が変わり、そこで身につけてきた考え方が変わるといふことである。

人間の李徴と虎の李徴は、違う（身体）を持った他者として、互いを見合うことになる。人間の李徴から見れば、虎の身体が引き起こす捕食行為は残虐な行為であり、その虎の姿は「あさましい」ものである。しかし、虎の（身体）で日を経るうちに、李徴は「今迄は、どうして虎などになつたかと怪しんでゐたのに、此の間ひよいと気が付いて見たら、己はどうして人間だつたのかと考へ」るようになっていき、虎の（身体）がもたらす視点を獲得していく。虎の（身体）の李徴は、「人間であつた時」の自分が、「臆病な自尊心と尊大な羞恥心」を飼いふとらせ、日々を空費していたことに気付く。「人間であつた時」の李徴は、「臆病な羞恥心」は隠蔽されるべきもので「尊大な自尊心」を持つ自分だけを自分自身として認めていた。しかし、虎の（身体）を獲得したことで、李徴はその考え方を乗り越えて「臆病な羞恥心」を持った自分も自分として認めた。「臆病な自尊心と尊大な羞恥心」という修辭関係の中で浮かび上がるのは、強弱正負すべてをひっくりかえした真の李徴の姿である。勿論、自分の真の姿を受け入れることは辛い作業である。己を損ない、周りの人間を傷つけた自分の「あさましさ」に直面し、「胸を灼かれ

るやうな悔」のなかで、李徴は慟哭するしかない。しかし、虎という躍動的な（身体）がもたらす、食べ、吼え、語り、詠じ、泣くといった身体の動きの中で、李徴は硬直した（身体）（「内向し動けなくなつた精神」）を乗り越え、醜さをも含めた自分の姿を、他者である袁儼に見せることができたのである。

「木乃伊」のパリスカスは、動かない・干涸らびた身体の向こうに自意識に囚われた自分を見、発狂した。その問題を引き継いだ「山月記」において、発狂するほどに追いつめられた精神は、躍動する身体と、違う枠組としての（身体）を通して、柔軟性を取り戻していく。「狐憑」「文字禍」「木乃伊」の三編に描かれた硬直した身体から逆照射されるのは、身体の共鳴や身体の躍動、それによって可能になる精神の躍動であつた。「山月記」を頂点とした「古譚」は、様々なものに縛られ硬直した身体を描き、束縛の究極の表象としての（身体）を提示する。しかし「古譚」は、硬直した精神からの脱出をも（身体）を手掛かりとして描く作品群であるといえる。「古譚」を（身体）の視座から分析することによって、従来の「過剰な自意識に囚われた近代知識人の形而上学的迷蒙」としての「古譚」像を超えて、閉塞した現状からの脱出を（身体）によって可能にする新たな「古譚」像が見えてくるのである。

(1) 鷺只雄「中島敦論―「狼疾」の方法」有精堂、平成二年五月

(2) 山下真史「中島敦とその時代」双文社、平成二十一年一月

(3) 三浦穂高「中島敦研究の課題―懊悩する自我と同時代への眼差し―」國學院大学大学院文学研究科論集「四」号、平成二六年三月

年三月

(4) 佐々木充「山月記」論―『古譚』の世界―「国語国文研究」昭和四〇年九月

昭和四〇年九月

(5) 木村東吉「古譚」の構想とその背景―中島敦中期文学についての一考察―「日本文学」三〇号、昭和五六年一〇月

(6) 濱川勝彦「古譚」から「古俗」へ「文林」第九号、昭和五〇年三月

(7) 吉田末和「古譚」における中島敦の〈ことば〉―「国語と国文学」第七六卷三号、平成一一年三月

第七六卷三号、平成一一年三月

(8) 『社会学事典』弘文堂、昭和六三年二月

(9) 奥野政元「中島敦の異世界表現―『古譚』をめぐって―」『日本文学研究』第四七号、平成二四年一月

(10) 鷺只雄「中島敦論―「狼疾」の方法」有精堂、平成二年五月、二五九頁

(11) 亀井秀雄「身体・この不思議なるものの文学」れんが書房新社、昭和五九年一月、「第一章 顔と衣装」による。

(12) 安藤宏「小説V―マルキシズムとモダニズム」野山嘉正・安藤宏編著『近代の日本文学』放送大学教育振興会、平成一三年三月、一三八頁

(13) 市川浩「精神としての身体」講談社、平成四年四月、九七頁

(14) 大澤真幸・吉見俊哉・鷺田清一編『現代社会学事典』弘文堂、

平成二四年二二月

テクストは『中島敦全集』（筑摩書房、平成一三年）に収録されたものを使用した。

（埼玉県立川越女子高等学校教諭 平成二六年度修了生）