

## 中島敦「木乃伊」における転生の語り

―意識の彼方、狂気の手前で―

石井 要

### はじめに

作家中島敦の短編小説「木乃伊」(『光と風と夢』筑摩書房、一九四二・七)は、物語世界の時空間(古代エジプト)と、そこで生じる出来事(前世の自己とされる木乃伊との遭遇)との間に、設定上の必然性がないことが指摘されてきた。<sup>(1)</sup>すなわち、作家が参照したはずの歴史的知見と、作品内の転生表象に大きなズレが生じているのである。

古代エジプトで作成されたミイラは、オシリス信仰に基づき、死後、同一の魂が再び同じ肉体に戻ってくることを前提としていた。しかし、「木乃伊」では、異なる心身を持った人物間で転生が起こり、ふとしたきっかけからミイラが前世の自己であったことに気付くのである。さらに、理由もわからぬまま前世より前の人物の記憶の中へと廻行していく。先行研究でも指摘されている通り、中島敦が参照したと

されるバアライ『古代文明研究 世界大思想全集六五(上巻)・六六(下巻)』(加藤一夫訳、春秋社、一九三二・一一―一九三二・七)には、ミイラの歴史上の意義が詳細に解説されているが、作中に描かれたあり方とは異なっている。もちろん、小説は歴史的背景を忠実に守って創作する必要はなく、ズレが生じること自体に問題はない。ただし、なぜ相違が生じたのかは問われる必要があるだろう。このことは、「木乃伊」の読みに深くかかわっている。

「木乃伊」は、前世の自己と遭遇して恐怖を抱く主人公パリスカスの感性に、作家自身が抱く人生への不安――自分の人生は他でもあり得たのではないか――を重ね合わせる作家論的な読みが主流となっていた。<sup>(2)</sup>それらが見直されつつある中でも、小説内の転生表象は、不条理性の象徴や主人公の自意識過剰、妄想として意味づけられ、歴史的背景との齟齬の意味は積極的に問われてこなかった。

たとえば奴田原論は、パリスカスが「客観的位置に立てば事実とは

認定し得ない事柄」「自らの紡ぎだした物語に過ぎないものに取り憑かれてしまった」ことによる悲劇であるとする。確かに、パリスカスの前世の記憶は、ほんやりとした意識状態を介して描かれており、何かに憑かれたかのように異常性が強調されていることは間違いない。しかし、このように主人公の認識を明確に相対化してしまうことは、「木乃伊」の語りが転生現象をいかに描こうとしているかを見えなくしてしまう。なぜ、狂気に陥ったかのような意識に焦点を当てる形式で転生現象が描かれているのか。そしてなぜ歴史的背景や宗教的意義を逸脱した描き方を採用したのか。

本稿では、以上の問題意識から、「木乃伊」において別の心身を持つた前世の自己と遭遇するという出来事がどのように表現されているのかを考察する。そしてその考察を通して、中島敦文学が歴史や典拠との関係において試みていた表現作法の意義を明らかにしていきたい。

### 一、「木乃伊」の語り

本作の主人公パリスカスは、エジプトでミイラと遭遇したあと、前世の自己と思われる人物の記憶を目撃し、さらには前世の自分が前々世の自分だった一つのミイラと遭遇するさまを見る。こうした出来事は、はたして妄想に過ぎないものとして語られているのだろうか。

冒頭、語り手は「大キュロスとカッサンダネとの息子、波斯王カンビュセスが埃及に侵入した時」「その麾下の武將にパリスカスなる者があつた」と、それが過去に起こった歴史上の出来事であるかのよう

にして語り出す。パリスカスは、攻め入ったエジプトで先王アメシスの墓を搜索している。パリスカスは「時々その暗い表情の何処かに、曇天の薄れ陽のやうな明るみが射しかける」が、「それは直ぐに消えて、又、元の落著のない暗さに戻つて了」い、「心の中に、何か、或る解けさうで解けないものが引掛つてゐるやうな風である」という。さらに、「パリスカスは、たつた一人で、或る非常に古さうな地下の墓室の中に立つてゐた」という語りや、「何か思出さうとしながら、どうしても思出せないらしく、いら／＼してゐる様子がはつきり見える」と、視覚情報に基づきながら俯瞰的にその様子を示す語りもある。

語り手は、遠く時間を隔てた過去の出来事を語る中で、パリスカスを夢想することの多い人物として対象化し、その行為や表情を語っている。ここで採用されているのは、人物の外貌をじっくりと眺めるようにして、その特徴を細かく記述する語りなのだ。小説の終盤、ベルシャ兵がパリスカスを発見したことを語る際にも、「明らかな狂気の徴候を見せ」、「あらぬ譫言をしゃべり出し」たこと、「その言葉も、波斯語ではなくて、みんな埃及語だつたといふこと」を目撃した様子が伝聞形式で伝えられている。こうした語りの態度から考えれば、パリスカスはおかしな妄想を抱きやすい「狂人」として設定されているといえるだろう。

しかし、その意識の断絶を示す際には、引用符なしで次のように語られている。「何時、同僚や部下と、はぐれて了つたものか、この墓は市のどの方角に当るものか、それらは、まるで判らない。とにかく

く、何時もの夢想から醒めて、ひよいと気が付いて見たら、たつた一人で古い墓室の薄暗がりの中にゐた、といふより外はない」。語り手は、意識に浮かんだ断片的な想念を語っているが、意識の断絶状態の内実は語らない。あたかも、夢想状態の中に入り込んだかのようにして、気付かぬうちに墓室まで移動してしまつていたと語っている。

その特徴は、「眼が暗さに慣れるにつれ、中に散乱した彫像、器具の類や、周囲の浮彫、壁画などが、ぼうつと眼前に浮上つて来た」と、視覚の受動性を語る表現でも同様である。不思議な現象に囚われるときには、このように語りが内在的に意識を辿る形式を採っており、現象との遭遇が不可避的なものであつたことが強調されている。これは、語り手が登場人物の目の前で展開する事態を客観的に語り出そうとしているというよりも、登場人物の意識状態を忠実に映し出そうとしていることの表れであろう。

こうした語りの態度を考慮に入れたとき、パリスカスの外貌を眺めているような記述と意識を忠実に辿っていく記述、それぞれが効果的に物語世界を映し出していることがわかる。前者は、客観性の担保された形でパリスカスの人物像やその様子を語り、後者は、パリスカスの意識を通して、その内部において確かに起こっている事象を起こっているままに映し出している。だとすれば、後者においてどのような不可思議な出来事が語られているのかを内在的に見ていくことで、この語りの態度の意味も見えてくるだろう。

前世の記憶と思しき光景は、混濁した意識を辿るなかで語られてい

る。すなわち、「生々しい感覚の記憶の群が忘却の淵から一時に蘇つて、殺到して来」る。ここでは、記憶が「殺到して来た」と語られており、不可思議な光景に対する受動性が再び強調されている。これは、自身の意図や考えとは無関係に、目の前に不思議な光景が到来して行く状態だと解釈できる。その奇妙な光景は次第に様相を変えていき、「不思議なことに、名前は、何一つ、人の名も所の名も物の名も、全然憶出せ」ず、「名の無い形と色と匂と動作とが」、「彼の前に忽ち現れ、忽ち消えて行く」。現れてくる光景は、なぜか言語的理解を伴わないものである。ここで疑問に思われるのは、このようにして過去の記憶を見ている「彼」の存在、語り手が焦点化している存在はいったいどちらかということである。

その頃、彼はプターの神殿の祭司でもあつたのだらうか。だらうか、と云ふのは、彼の曾て見、触れ、経験した事物が今彼の眼前に蘇つて来るだけで、その頃の彼自身の姿は一向に浮かんでこないからである。

この部分を読むと、「彼」というのは前世の自分自身であるように思われる。すなわち、「プターの神殿の祭司でもあつたのだらうか」と言われる人物の記憶らしきものが語られており、記憶の持ち主と思しき人物の視点に寄り添つてその光景を追体験しているかのような表現である。一方で、この記憶が語られる前には、「彼の魂が曾て、此の木乃伊に宿つてゐた時の様々な記憶」だと語られていて、パリスカス自身を指している表現も前後に散見される。では、次の箇所におい

て、引用符なしに語られる「自分」「彼」とは誰のことだろうか。

ふと、自分が神前に捧げた犠牲の牡牛の、もの悲しい眼が、浮かんで来た。誰か、自分のよく知つてゐる人間の眼に似てゐるなと思ふ。さうだ。確かに、あの女だ。忽ち、一人の女の眼が、孔雀石の粉を薄くつけた顔が、ほっそりした身体つきが、彼に馴染のしぐさと共に懐かしい体臭迄伴つて眼前に現れて来た。（中略）それは疑もなく、彼の妻だつた女である。

これは、語り手が焦点化している意識の帰属先を明確に一つに決定するのが難しい表現である。先述のように、これらの光景はすべて「名の無い形と色と匂と動作」なのであつた。これに従えば、「よく知つてゐる人間の眼」、「彼に馴染のしぐさ」といった光景は、言語によつて分節化されていない状態で感覚されたものであり、意識に反映されたその感覚を語り手が言語化したものといえる。仮に、パリスカスの内面に浮かびあがつた光景だとすれば、ペルシャ語によつてその記憶の内実を何らかの形で分析・理解することが可能はずだ。しかし、この光景は言語的な理解を越えているため、ペルシャ語で思考・認識するパリスカスの意識的な領域とは異なる位相において発現しているものと考えられるのである。

これらを踏まえれば、この現象は、現世と前世の自己、それぞれの意識が渾然一体となつて光景を見ているような状態と言えるのではないだろうか。小説内には、「彼は最早木乃伊を見ない。魂が彼の身体を抜出して、木乃伊に入つて了つたのであらうか」という表現もあり、

焦点化している意識の帰属先は、やはり一つに決定できない。永井博も、肉体的感覚を伴うこの体験は、パリスカスと前世の自己に区別がつかなくなる事象だと指摘している<sup>(4)</sup>。

さらに、記憶を見る直前には、「彼の身体を作上げてゐる、あらゆる元素どもが、彼の皮膚の下で、物凄く（丁度、後世の化学者が、試験管の中で試みる実験のやうに）泡立ち、煮えかへり、其の沸騰が暫くして静まつた後は、すっかり以前の性質と變つて了つたやうに思はれた」と、劇的な変化が起こっていることを示す表現があり、パリスカス個人の脳内で記憶を再現しているような状態ではなく、人物間の意識の境界が揺らいでいる状態といえる。さらに象徴的な部分を引用しよう。ここにも引用符はなく、他の文章と境なくつながっている。

又、一つの情景が現れる。自分は酷い熱で床の上に寝てゐるらしい。傍には妻の心配さうな顔が覗いてゐる。（中略）うす眼をあけて見ると、傍で妻が泣いてゐる。後で老人達も泣いてゐるやうだ。急に、雨雲の陰が湖の上を見る／＼暗く染めて行くやうに、蒼い大きな翳が自分の上にかぶさつて来る。目の眩むやうな下降感に思はず眼を閉ぢる。

ここでも語り手は「自分」と語っている。前後の文脈から考えれば、「パリスカス」か「プターの神殿の祭司」でもあつたのだらうか」という人物の呼称か、そのどちらかが省略されていると推測することも可能だが、語り手がそれを明示せず、光景に対する感覚の受動性を強調していることが重要である。語り手は、「パリスカス」と「プター

の神殿の祭司でもあつたのだらうか」という人物との二人が共有していると思われる光景に対する受動性を、読者と共有するような表現を採っているのである。そして、これらの光景の語りについては、語り手が登場人物の狂気を示したり、目撃している光景の真偽に疑いをかけたりするような表現が見られない。そのため、この現象が主人公の妄想に過ぎず、物語世界の中で実際には起こっていないとはいえないのである。ではなぜ、このように執拗なまでに意識に焦点を当てる表現方法が採用されているのだろうか。その問題を考えるためには、この小説における言語の問題を考える必要がある。

## 二、言語による分節と意識の構造

小説の冒頭、パリスカスは、理由は分からないものの、今まで自分が理解し得なかった言語を理解できるようになる。すなわち、「埃及軍の捕虜共」の言葉や「絵画風な文字」を理解する。エジプト語が彼の言語体系の中に入りこんでくるのである。小説の結末、「他の部隊の波斯兵がパリスカスを発見した時」には、「彼は固く木乃伊を抱いたまま、古墳の地下室に倒れて」おり、「波斯語ではなくて、みんな埃及語」で話し出す。これは、一体何を意味しているのであろうか。パリスカスがエジプト語を理解し、話し出すことが言及されている部分は、語り手が外的焦点化によって状況を示すのみで、パリスカスの意識については空白のままになっている。そのため、パリスカスがエジプト語を読み、話していることは物語内の事実として示されてい

るが、エジプト語を理解している際の意識内容は分からず、一体どのように理解が進んでいるのかは判然としない。

想定される解釈は、前世の自己とされるミイラがエジプト人で、エジプト語を理解し始めることは彼との意識の交通を示すというものである。しかしこのように考えたとき問題になるのは、先述したように、パリスカスが前世の自己とされるミイラの記憶を辿っているときには、言語機能が低下し、エジプト語を理解している様子もないということである。彼が見ているのは、「名の無い形と色と匂と動作」なのであり、前半部分でエジプト語に対する理解があつたことは結びつかない。ここから考えられるのは、前世の自己が使用していた言語を理解することと、前世の自己の記憶を垣間見ることとは、水準の異なる出来事なのではないかということである。

すなわち、エジプト語が理解できるようになる言語的水準での同一化と、言語による分節化<sup>11</sup>理解が及び届かないような水準における意識の同一化という二層構造である。結末部分も同様に、パリスカスはエジプト語を話す、そのときの彼の意識は空白であり、語り手は話している事実を示すのみで、意識に焦点化して語り出すことはない。この際、意識が空白になっていることは、異なる位相では意識の共有状態が発生していることを示唆している。

さらに、「彼の曾て見、触れ、経験した事物が今彼の眼前に蘇つて来るだけで、その頃の彼自身の姿は一向に浮かんでこない」とあるように、意識を共有しているがために前世の自己と思われる彼自身の姿

やその意識を客観的に認知し捉えることができないようになっていく。エジプト語によって思考、認識している前世の自己と、ベルシヤ語によって思考、認識している現世の自己がシンクロし、それぞれの意識のメタレベルに立つて俯瞰する位置がないように語られている。

意識というものの構造から考えてみても、それぞれ二つの言語に媒介されている意識を両方とも同時に並行して経験しようような現象は描くことが難しいといえる。パリスカスでありかつ同時に「プターの神殿の祭司でもあつたのだらうか」と言われる人物でもあり得るような意識の構造を形象するためには、言語による体系の差異を越えた次元を想定する必要がある。パリスカスに外的焦点化する際のように、語り手が客観的に外貌を言語化する水準だけでは、記憶を共有する不可思議な事態は語れなかつたのである。複数の意識が融合しているかのような状態を生み出し、人称を曖昧にして語っていくことには、このような必然性があつたのである。

「木乃伊」には、言語を媒介しないような意識の共有状態がある。その中では、時間と空間が混乱し、いくつもの意識と接続される現象が起る。このように、個別の意識・言語体系が現れる層と、複数の意識が接続される層という二層構造によって、登場人物が直面した不可思議な出来事を説明できる。このような前世の描き方は、冒頭で言及したように、歴史的な背景では説明しきれないものである。

たとえば、ミイラに関する同時代の記述を見てみよう。宗教学者の比屋根安定は、古代エジプトのオシリス信仰に言及しつつ、「埃及人

は死体を木乃伊に為し、亜麻布を以て包み、斯くして死者がオシリスの王国にて新生活を始むる折、靈魂をして再び肉体に復帰せしめん事を期した」と解説しており、靈魂が復活した際に容れ物となる身体を保存するために、ミイラはあつたと考えられている。<sup>(5)</sup> 一般的な理解も同様であつたと思われる。仏文学者の平野威馬雄は、「人間死んでも灰にならず、五体さへちやんとそろつてゐれば、いつの日にか、かならず生きかへるといふねつれつな信仰とむすびついて、エジプト人は、非常な手数と、非常な時と金とをかけてミイラをつくつたものです」という。<sup>(6)</sup> ミイラは、人間が不死の生を願うがゆえに生み出され、同一の魂の永続、さらには、心身の連続性があつてはじめて意味を持つ。

しかし、「木乃伊」では、前世の自己と現世の自己が異なる存在であつた。死後、自己の同一性は保たれず、ミイラに遭遇した際にはじめてそれが過去の自己であつた可能性に気付くことになっている。ここから考えてみれば、「木乃伊」において描かれるような不可思議な現象は、本来、ミイラのあり方、一つの肉体（ミイラ）に不滅の魂が戻ってくるというエジプトの死生観からは外れていくと言える。

### 三、前世の記憶と遺伝

歴史的背景のみで説明できないのならば、「木乃伊」はどのような枠組みに沿って転生現象を語ろうとしているのだろうか。洪瑟君は、「木乃伊」に描かれたこの現象は、小泉八雲の「遺伝的記憶」に触発

されたものではないかと指摘している。<sup>(7)</sup> 中島敦は、「遺伝的記憶」が所収されている『小泉八雲全集第一七巻』（第一書房、一九二八・一）を所有しており、その中には遺伝と前世をめぐる話が複数収録されている。「遺伝的記憶」は、夢の中で行ったこともないはずの土地の記憶を目撃する男の子の話を、前世の記憶が残っているものだと解釈している。話型としては「木乃伊」と類似性がある。小泉八雲は「前世の観念」（『小泉八雲全集 第四巻』第一書房、一九二七・二）においても、はじめて見るはずの風景に既視感を覚える現象について、前世からの記憶、生の連鎖の中で受け継がれてきた超個人的な感情・感覚が脳髓に埋め込まれていることによると説明する。

「前世の観念」には、「かくして我々は、前世といふ観念及び合成的『我』といふ観念の、確実な生理的根拠を得た訳である。各個人の脳髓には、其祖先である凡ての脳髓が受けた、想像を絶する程の無数の経験の遺伝された記憶が、封入されてある」とあり、「靈魂は無限数の合成体であるといふ観念」を説明している。個体としての生に終りがあっても、記憶の連鎖が存在し、その経験は受け継がれていく。このことが、<sup>(8)</sup>「遺伝」という解釈枠に拠りつつ説得的に論じられている。血のつながり＝血縁を媒介すれば、親から子へと記憶が遺伝的に受け継がれ、前世の生を現世と結びつけることができる。

小泉八雲の語った生まれ変わり現象は文学場においてたびたび参照され、前世の自己との結びつきという現象を語る際に基盤となる枠組みを形成していた。<sup>(8)</sup> 前世の記憶がふと蘇るという現象や、祖先との結

びつきがふと表れるという現象を描くための文学的想像力は、<sup>(9)</sup> 遺伝によつて構築されるものであったのである。ジェームズ・バスキンドは「ラフカディオ・ハーン思想」に「(1) 汎神論思想」「(2) 仏教(業、輪廻、因果)」「(3) 進化論思想(主にハーバート・スペンサーの哲学や自然科学思想)」「(4) 霊界、つまり、妖怪や霊(生霊、死霊)への傾倒」を指摘し、「仏教思想である「業」と「輪廻」がハーンの宗教観の中軸をなし」、「今日の不幸や状況は業、つまり遺伝によつて決まり、ある神の意図的な仕業ではなく、「道徳的な人間として進化すれば進化するほど、転生すればよりよい状態が生まれてくる」という「進化論と仏教思想の一致性」をハーンが追求しようとしていたのだという。<sup>(9)</sup>

遺伝と進化は、輪廻転生を語るための学問的背景となっていた。明治期以降、ダーウィンの進化論をはじめ、生物学的な知見が広く受け入れられていたことを考えれば、これらの科学的説明が文学へと流入する必然性はある。一柳廣孝の言を借りれば、「十九世紀後半の遺伝研究は、種の問題、または進化論の衝撃によつて迂回路をたどることになったが、それは言い換えれば、二十世紀初頭の「遺伝」をめぐるパラダイムが、進化論とセットになっていた」のである。<sup>(10)</sup> 大正中期、昭和初期には、雑誌『新青年』に集まった探偵小説作家たちをはじめとして、転生現象を遺伝や進化論に基づいて描こうとする試みを見出すことができる。<sup>(11)</sup> 無談論、一作品を特権視することはできないが、夢野久作『ドグラ・マグラ』（松柏館書店、一九三五・一）などは、前世

を語る枠組みが明示されており、これらの知見の影響力を示す好例といえる。<sup>(12)</sup>さらに、遺伝は集合的無意識や変態性欲といった、主体の与り知らぬところで発露する欲動の動きとも親和性が高く、主体を無条件に規定する要素を科学的に説明する枠組みとしても機能していた。<sup>(13)</sup>

中島敦が描いたものも同様のモチーフだったのだろうか。<sup>(14)</sup>これらの知見に対する中島敦の見解は残されておらず、「木乃伊」には、遺伝にもとづいてパリスカスが前世の自己と結びつきを持ったことは描かれていない。パリスカスは、別の精神、別の身体へと生まれ変わっており、地縁・血縁といった結びつきもない。先に見てきた「プターの神殿の祭司でもあつたのだからか」という人物は、居住地も使用言語も異なり、血のつながりがあるとは考えられない。仮に本作に描かれた輪廻転生が小泉八雲の影響によって生み出されたものであるとしても、遺伝の要素は脱色されているのだ。

くわえて、輪廻からの解脱を是とするような仏教的な観念が反映された表現もなく、「木乃伊」には宗教的な色彩は希薄である。<sup>(15)</sup>仏教学者であった金倉圓照は、「輪廻思想の淵源」〔思想〕一五五号、一九三五・四）において、輪廻転生が「如何なる経過によつて日本に移入せられ、一般の文学にも用ゐられるやうに成つたか」については、「問題は必ずしも簡単ではない」というが、「輪廻」が仏教の術語に由来した言葉であることは疑ひを容れない」として、インド・中国の仏教思想を辿っている。仏教もまた、前世との結びつきを語るうえで思想的な基盤をなしていたと思われる。しかし、「木乃伊」には、

仏教の知見をもってパリスカスの転生現象を説明するような箇所もない。パリスカスの生と「プターの神殿の祭司でもあつたのだからか」という人物の生の間には結びつきとなる。因果が欠けており、なぜ生まれ変わったのかという問いに対する答えが書かれていないのだ。

「木乃伊」は、なぜ転生したのか、転生した光景がいま浮かんでくるのはなぜかということに対して、明確な理由を提示せず、ただそのような現象が起こっている事実を示すのみである。小説内に描かれたさまざまな光景をたどつてもその起源は見えてこない。輪廻転生について整理した人類学者の竹倉史人は、文化や宗教によつて大きく異なる転生の概念を分類するために、「主体としての（私）が肉体的な死を経験した後に、別の身体をもつて再生すること」と輪廻転生を定義している。その上で、転生が家族や親族（地縁・血縁）に限定され、祖霊信仰と結びついて儀礼を必要としているようなものを（再生型）、仏教に代表される、因果応報に基づいて生の流転を繰り返す、輪廻から脱出しようとするものを（輪廻型）、近代に登場し、心靈主義と社会進化論に強く影響を受け、個人が転生を繰り返しながら靈魂が進化していくと考えるものを（ラインカネーション型）に分けている。<sup>(16)</sup>

これらはそれぞれ、私たちはどこから来て、どこへ行くのか」ということに対して、明確な答えを与えてくれる。もちろん、これらの分類は便宜的なものに過ぎないため、安易にその実質を確定することは避けなければならないが、中島敦が「木乃伊」において描いている輪廻転生が、これらの枠組みから外れていくことは確かである。



一方、本作の特徴と思われるのは、次のような表現である。前世の自己と思われる人物の記憶が浮き上がってきたあと、「それから幾百年間の意識の闇が続いたものか、再び気が付いた時」、「奇怪な神秘の顕現」に驚きつつ、「埋没した前世の記憶の底を凝視し続ける」と「其処には、深海の闇に自ら光を放つ盲魚共のやうに、彼の過去の世の経験の数々が音もなく眠つてゐる」という。比喻を用いながら、空間的に可視化された「過去の世の経験の数々」が眼前に広がっているさまを表現している。ここでは、見えるはずのない、時間<sup>々</sup>が、記憶の中にある経験を伴いながら可視化された状態で空間内に広がることにより、別の時空間をも体験できる可能性が示されている。

これは、パリスカスが存在する（いま・ここ）とは様相を異にした時空を描き出そうとしている。すなわち、時間・空間という、ある現象を客観的に対象化して理解するための枠組みが、通常とは異なる秩序を有しているような世界を表現しようとしている。このことは、先述のように物語世界と登場人物の意識を分け隔てる境界を曖昧にすることによって、効果的に描出されている。

こうした表現は、作家に特有のものでもある。中島敦の描くほんやりした意識については、以前別稿で論じたことがある。中島敦は、「牛人」（『政界往来』一九四二・七）をはじめとした短編小説で、意識が朦朧とした状態を媒介しながら幻想的な世界を描いている。不可思議な現象を意識の混濁の中から描き出し、出来事の客観性を曖昧にした状態で、見ている主体と見られている外界との関係を問い直そうとし

ていた。<sup>(17)</sup>それは、非現実であることを明示し、客観的に光景を対象化して描くのではない。その表現は、不可思議な現象に対する受動性を強調することで、現象の意味を明確に理解させることを放棄し、不可解な現象を不可解なままに描き出しているのである。

「木乃伊」では、ほんやりした意識を介して、言語を越えた水準において前世と現世の自己の混濁を可能にする層が描き出されている。その転生表象においては、歴史的背景や宗教的意義、科学的説明など、わかりやすい枠組みを採用せずに、あえて転生現象の原因を宙づりにしている。それは、一般的な理解からは外れていくような、怪異・幻想を描き出そうとする志向によって生み出されたものではないだろうか。

#### 四、怪奇の表現戦略

「木乃伊」には、現世の自己と前世の自己の意識が接続される非人称的な領域が描かれ、そこで時空間の歪んだ現象が生起していた。そして、その現象に対する恐怖や不安が描かれている。佐々木充は、「木乃伊」のような「過去の幾世へもの（気憶）の回復を扱った」ことをエドガー・アラン・ポーの怪奇幻想小説、回生譚と比較している。<sup>(18)</sup>ただし、それは「（気憶）の回復」というように、一主体に複数の自己が収斂してしまう出来事というよりも、複数の過去へと迷い込み、どこに自己があるのかわからなくなってしまいう現象と捉えられるものではないだろうか。

「木乃伊」の終盤、前世の自分は「或る薄暗い小室の中で、一つの木乃伊と向ひ合つて」、「其の木乃伊が前々世の己の身体であることを確認」し、「忽然と、前々世の己の生活を思出す」。この現象は「ぞつと」するもので「恐ろしい一致」と語られている。そして、「怯れずに尚仔細に観る」と、「前世に喚起した、その前々世の記憶の中に」「前々々世の己の同じ姿を見るのではなからうか」という疑問が生じてくる。

この場面は、「不気味」「恐ろしい」と形容され、前世の自己と前々世の自己が同様の顛末を迎えることに對して恐怖が語られている。なぜ、この現象が恐ろしいものとして語られているのだろうか。これは、遠い過去に属していた出来事に対して、現在アクセスできるようなになったとき、その過去の出来事が現在の出来事を決定づけていたこと、さらに言えばそれが未来の出来事をも決定づけているかもしれないという可能性が生まれたことよって生じたものだろう。

このとき、物語世界は、転生に関する因果を欠いたまま、決定論的な様相を呈してくる。パリスカスが前世の自己と遭遇する出来事は、前世の自己が前々世の自己に遭遇した出来事と連続性を持ち、現在の出来事は、過去の出来事が起こった時点で反復されることが決定していたとも言える。前世の自己に出会う経験が前世、前々世、前々々世の自己に起こっていたならば、それはパリスカスにおいても反復する運命だったのではないだろうか。

新井通郎が「パリスカスの体験は、過去からの永続だけでなく、未

来へも続くのではないかと暗示している」と述べるように、時空間移動の反復が未来においても実現する可能性が浮き上がった<sup>(19)</sup>。すなわち、パリスカスの後世の記憶を覗き見る可能性である。このことは実際に描かれていないため、小説内の論理を敷衍した推測に過ぎない。だが一方で、無限に過去への遡行を繰り返していくなれば、過去がパリスカスにとつての未来となり、物語世界の時間の進行とパリスカスにとつての時間の進行は逆向きになる。このように、因果もわからぬまま時空間が揺らぎ、自他の境界がぼやけてしまう現象は、自己の存立機制をあやふやにし、不安や恐怖を抱かせるものとなる。魂の永続を前提として、死後も同一の自己が存在すると信じているがゆえに習俗化されたミイラのあり方は、小説「木乃伊」においては破綻している。

そして、先の引用の後には、「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？」と疑問形によつて終わっている。ここで用いられる疑問形は、読み手が予期するような終わりを与えず、不可思議な現象の行方を宙吊りにしており、この現象にも意味づけはなされな<sup>(20)</sup>いままである。そして、先述のように、エジプト語を話すパリスカスの意識の内部が空白のまま、結末を迎えている。いまだ前世の自己との意識の共有を続けているのか、あるいは別の時空を垣間見ているのか、判然としない。他言語が流入してくる現象が意識におけるシンクロナイゼーションを示唆するものであることを考えれば、完全な言語の入れ替え

は、意識が完全に融合してしまった状態を示しているとも言える。可能性は複数あるが、ベルシャ語を話していたパリスカスなる人物の意識は語られぬままであり、結末でもその行方は明らかにされないのである<sup>20</sup>。終盤においてもパリスカスの転生現象には明確な意味づけがなされていないため、その行方に関する決定的な確証は得られず、謎のまま小説は閉じられる。

「木乃伊」では、現象に対する受動性が一貫して強調され、さらには結末から先がどうなったのかわからなくなっている。このように問いを宙づりにする構造は、不可解な現象に直面する登場人物と同じ地平に読者を置き、同じ水準で不可思議な出来事に遭遇させようとすると試みと見ることができる。くわえて、前世を語るための規範的な枠組みを採用せず、不可解な現象を不可解なままに描き出すことに成功している。これらは、読書行為における一面的な理解を阻み、解釈を絶えず横滑りさせていくためのものといえるだろう。「木乃伊」は、このような手法によって、歴史的背景や規範的な枠組みによる理解を脱臼させ、確定されることのない意味を追い求め続ける読書体験へと読者を誘っているのである。

### おわりに

中島敦は、短編群『古譚』（前掲『光と風と夢』）に代表されるように、アジア・アフリカの古代文明を中心として、異国の地、遙か昔の出来事を歴史書や古典作品に基づいて小説化することの多い作家だっ

た。そして、典拠に基づいた物語世界の中に、病に悩まされた人生に對する自らの不安・苦悩を取り入れることで、主人公が不条理さに苦しむ悲劇的な作品が生み出されたと理解されてきた。ただし、そうした理解の中で抜け落ちていくものもある。それは、「木乃伊」に見られたように、小説の舞台として選んだ土地の歴史的背景や宗教・習俗、さらには作家を取り巻く同時代の知の潮流の中で参照されていてもおかしくない学術的知見がありながらも、それらの知の基盤でもいえるものを脱臼させるように不可解な現象を描く特徴である。

時間的・空間的に「現在」から遠く離れた舞台を物語世界に設定することは、不可思議な現象の起りうる場を生み出している。一方で理解を宙吊りにする描き方を採用することは、それらの現象が後世の視点から「異常」や「狂気」という言葉のもとで一元的に意味づけられ、ってしまうことを回避するためであろう。そこには、典拠に則りつつも典拠の中で機能している安定的な秩序を打ち崩し、不可解な現象による恐怖や不安を読者と共有しようとする試みを見出すことができるのである。中島敦は、典拠を基にした創作行為の中で怪奇を再構成し、遠い過去の世界に対する一面的な理解や、超自然的な現象に対する合理的な説明を揺さぶる小説を生み出していたのである。

注(1) この点は、眞弓由紀「中島敦「木乃伊」について——狂気の必然——」

『目白近代文学』第五号、一九八四・一〇）、永井博「中島敦「木乃伊」論——同化の論理と抵抗の論理」〔四日市大学論集〕第二四卷二号、二〇二二・三三）を参照。

(2) 「木乃伊」における作家論的な読みは「生への不安、生を支配する不可解なものへの恐怖」(鷲只雄「中島敦論——「狼疾」の方法」有精堂出版、一九九〇・五)という主題を取り出すことに集中していた。たとえば越智良二は、パリスカスの中に「狼疾記」以来の存在論的不安に苦しんでいた中島自身の分身を発見する」ことができるという(越智良二「木乃伊」覚え書『愛媛国文と教育』第二〇号、一九八八・二二)。

(3) 奴田原論「夢想家のカタストロフィ——中島敦「木乃伊」論」(二松学舎大学人文論叢 第六七号、二〇〇一・一〇)。眞弓由紀前掲論文も同様の指摘をしている。一方、同時代の文脈を踏まえ、読みの可能性を広げる試みによって、権力に対する批評性も読み込まれている。天野真美「戦時下の「古譚」——言葉と権力」(早稲田大学教育学部学術研究 国語・国文学編 第四四号、一九九六・二二)等を参照。

(4) 永井博前掲論文

(5) 比屋根安定『埃及宗教文化史』(春秋社、一九三〇・二)。日本において文化人類学を生み出し先導した西村真次の『人類協同史』(春秋社、一九三〇・三)も、「人類の死は靈魂が一時肉体を去るから起る現象で、若しも靈魂が帰つて来たならば死人は蘇生するであらうから、それがいつ還つて来てもよいやうに、その宿である肉体を保存する必要があるといふ理屈から、いはゆる木乃伊の製作が初められた」という。

(6) 平野威馬雄『世紀の科学者達』日本小学館、一九四二・九

(7) 洪瑟君「ラフカディオ・ハーンの民俗学と中島敦」(『広島大学大学院教育学研究科紀要 第二部 文化教育開発関連領域』第五八号、二〇〇九・一二)。「中島敦文庫目録」(法政大学図書館、一九八〇・一一)で所蔵が確認できる小泉八雲全集は、一〜四、七、九、一一、一三、一七巻である。

(8) たとえばそれは、寺田寅彦の随筆「自画像」(『中央公論』

一九二〇・九)に受け継がれている。寅彦は、自画像を書いているうちに自身の父親の顔が描かれているように思い始め、さらにはそこに血のつながった不特定多数の人々の姿すら見えるのではないかと疑い出す。そして、「ラフカディオ・ハーンの書いたもの」にあった考えを援用しつつ、「なんだか独立な自分というものは微塵に崩壊してしまつて、ただ無数の過去の精霊が五体の細胞と血球の中になうごめいという事にな」という(本文の引用は、『寺田寅彦全集 第八卷』(岩波書店、一九九七・七)に拠った)。無数の人間の精霊が自らの身体に内在することで、主体の解体をもたらす。輪廻転生は、主体の出生・来歴を説明する遺産についての知見と結びつくことで、その現象のリアリティが担保されていた。

(9) ジェームズ・バスキン「ラフカディオ・ハーンの仏教観——十九世紀科学思想との一致論を中心として」(『日本研究』三七巻、二〇〇八・三)

(10) 柳廣孝「理科」と漱石——「趣味の遺産」から(『国文学』第四二巻六号、一九九七・五)。明治・大正期の知識人の間で読まれた進化論に関する本として、生物学者、丘浅次郎の『進化論講話』(東京開成館、一九〇四・二)がある。同書にはダーウィン以後の進化論についても解説があり、ヘッケルをはじめ、進化論と遺産を結びつけた考察について紙幅が割かれている。文学と生物学との相関は、鈴木貞美「日本モダニズム文藝史のために——新たな構想」(『日本研究』第四三巻、二〇一一・三)も参照。

(11) 山本芳明『文学者はつくりられる』(ひつじ書房、二〇〇〇・一二)は、大正中期、「モダニズム前夜」における、異常心理学や変態性欲学に代表されるような「精神生理学」の潮流に属する「科学」言説を取り上げ、それらの受容がモダニズムの時代に科学と文学が結びつく地ならしとなったことを論じている。そこには、遺産をはじめとした生物学的な知見も含まれるだろう。

(12) 夢野久作の『ドグラ・マグラ』は、主人公「私」の意識下に沈潜す

る先祖の変態性欲の発現——「心理遺伝」——が主要なプロットを形成しており、「人間の精神とか靈魂とか云ふヤツは要するに、その先祖代々の動物や人間から遺伝して来た、色々な動物心理や民衆心理なぞの無量無辺の集まりに過ぎないのだ」という記述や、「歴史は繰り返すといふが、人間の肉体も精神もかうして繰り返しつつ進歩して行くものなんだ」という言葉もあり、いま「この存在に至るまでの『進化』と、そのような進化の過程を主体に埋め込んだ。遺伝」を枠組みとして前世の記憶を描いているといえよう。さらに同作には、「人間の胎児は、母の胎内に居る十箇月の間に一つの夢を見て」おり、胎児は進化の過程のすべてを母体の中で夢見ることになっているという現象が描かれている。養老孟司『ドグラ・マグラ』の科学——脳・発生・進化・遺伝と時間』（ユリイカ）一九八九・一）に指摘があるように、この独創的な発想には、ヘッケルの〈個体発生は系統発生を繰り返す〉という反復説の影響が見出される（本文の引用は、復刻版『ドグラ・マグラ』（沖積舎、一九八八・九）に拠った）。

(13) 小林洋介『「狂気」と〈無意識〉のモダニズム——戦間期文学の側面』（笠間書院、二〇一三・二）も、川端康成「水晶幻想」（『改造』一九三一・一、七）にフロイト「原始空想」の概念からの影響を指摘しており、人類に備わっている集合的な記憶という発想は、精神分析が明らかにした無意識とも親和性が高く、それは文学的想像力の中にも確かに根付いているものであった。

(14) くわえて指摘をしておけば、「木乃伊」と同時代に転生や死者の記憶をテーマとした小説として、折口信夫「死者の書」（『日本評論』一九三九・一〜三）が挙げられる。安藤礼二は、「死者の書」をはじめ、折口の文学を特徴づける「間歇遺伝」（アタヴィズム）、「隔世遺伝」について、ハーンの所論や漱石の「趣味の遺伝」（『帝国文学』一九〇六・一）、夢野久作『ドグラ・マグラ』と関係づけながらも、精神生理学者ロンブローゾやヘッケルによって論じられる形質遺伝、ベルグソンによって論じられる「記憶の遺伝」説らによって展開された議論をその根底に見据えている（『折口信夫』講談社、二〇一四・一一）。

中島敦「木乃伊」における転生の語り（石井）

「死者の書」にもやはり遺伝の問題が深く刻み込まれている。同様の指摘は、鈴木貞美『「死者の書」の謎 折口信夫とその時代』（作品社、二〇一七・一〇）にもある。

(15) 同時代には、宗教的な枠組みに寄り添った輪廻転生を描いた作品も多く存在する。たとえば、川端康成「抒情歌」（『中央公論』一九三三・二）などは、仏教的な輪廻思想を取り入れたものと言えるだろう。作中には、「釈迦は輪廻の絆より解脱して涅槃の不退転に入ると、衆生に説いてみられるのでありますから、転生をくりかへしてゆかねばならぬ魂はまだ迷へる哀れな魂なのでありませうけれど、輪廻転生の教へほど豊かな夢を織りこんだおとぎばなしはこの世にないと私には思われます。人間がつくつた一番美しい愛の抒情詩だと思はれます」という一節がある（本文の引用は、『川端康成全集 第三卷』（新潮社、一九八〇・七）に拠った）。動植物を含め、魂を持った万物へと転生することを肯定する言葉からは、作品世界の想像力の根底に仏教とアニミズム思想があることが読み取れる。「木乃伊」は、その世界観においても、表現においても、こうした作品とは一線を画しているように思われる。

(16) 竹倉史人『輪廻転生 〈私〉をつなぐ生まれ変わりの物語』（講談社現代新書、二〇一五・九）。輪廻転生にかかわる思想的背景については、大正大学総合仏教研究所輪廻思想研究会編『輪廻の世界』（青史出版、二〇〇一・八）も参照。

(17) この点は、拙稿「中島敦「夢小説」の表現機構」（『文藝と批評』二〇一八・五）を参照していただきたい。

(18) 佐々木充「木乃伊」の特質について」（『千葉大学教育学部研究紀要』第二四巻、一九七五・一二）。佐々木は、「過去の時間をストーリーの時間を選ぶこと」や「古代オリエントという時空間」を設定したことが、「現実と非現実の交渉」を我々に感觸させる」という指摘もしており、示唆に富む。

(19) 新井通郎「中島敦「木乃伊」の構造」（『二松』第一九号、二〇〇五・三）

(20) この点は、松村良「中島敦『古譚』——〈声〉と〈文字〉をめぐる」  
〔学習院大学国語国文学会誌〕三八号、一九九五・三）にも指摘がある。

※中島敦テキストの引用は、『中島敦全集 第一巻〜三巻・別巻』（筑摩書房、  
二〇〇一・一〇〜二〇〇二・五）に拠った。旧字は適宜新字に改め、ルビ  
傍点は省略した。

※本稿は、全国大学国語国文学会第一一八回大会（於・明治大学）における  
研究発表に基づいている。当日ご指導を賜った方々に、この場を借りて厚  
く御礼申し上げたい。