



Title	ツシタラは死なず : 中島敦のカフカ受容についての覚書き
Author(s)	三谷, 研爾
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2003, 37, p. 1-17
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/47931
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ツシタラは死なず

——中島敦のカフカ受容についての覚書き——

三 谷 研 爾

一 カフカの物語の不安

日本におけるカフカの受容史をふりかえるとき、そのもつとも古い読者のひとりとして、中島敦の名前を挙げる
ことができる。カフカの四冊目の遺稿集にあたる『万里の長城がきずかれたとき』がベルリンで刊行されたのは一
九三一年、横浜で高校教師をしていた中島がミュアによるその英訳（一九三三年）を手にしたのは、一九三四年か
ら三六年にかけての時期だったと思われる。おなじく英訳で『城』を読みふける中島の姿をつたえる友人のドイツ
文学者氷上英廣は、当時はまだカフカの名前を耳にしたことがなかったという。戦後の世界的なカフカ・ブームよ
りはるかに早く、研究者のあいだですらほとんど知られていなかったカフカに、中島はいわば徒手空拳で向かい合
ったのだ。『万里の長城がきずかれたとき』に収められた『巢穴』について、『狼疾記』のなかかなり詳しい言及
があるところをみれば、このユダヤ系ドイツ語作家が中島に与えた衝撃はけっして小さくない。彼が同書所収のア

フォリズム群『罪、苦痛、希望および真実の道についての考察』の訳出をこころみ、第十節までの訳稿を残しているのも、なみなみならぬ関心の深さの証左である。

ところで、英訳版『万里の長城がきずかれたとき』とドイツ語版のあいだには、作品配列に微妙な違いがある。

親友マックス・プロートが編集した原本は、カフカの未発表の遺稿のなから完結性の強い十九のテクストを「作品」として選びだし、それにふたつのアフォリズム群を加えたもので、作品の配列は推定された執筆年代にしたがっている。英訳者エドウィン・ミューはこれら十九篇を、成立時期とは無関係に「長めの物語 [longer stories]」と「短い物語と寓話 [short stories and fables]」に二分した。だがこの分類は、たんに作品の規模だけをメルクマールとしたものではない点に留意しておきたい。ミューがプロートの宗教的解釈を踏襲し、カフカの作品に一種の弁神論を認めていたことはよく知られているが、そうした立場は英訳版の作品配列にそのまま反映されているのである。〈訳者まえがき〉によれば、「カフカの全作品がかかわっている問題は、道徳的かつ精神的なものだ。(中略) 共同体における人間の真の位置は最終的には、世俗的な法によってではなく、神的な法によって定められる。そして人間は(中略) 神から指示された位置にいることを自覚したときにのみ、あるべき人生を生きることができる」という。⁽¹⁾ ミューは、このような作家像に照らして、『ある犬の研究』『巢穴』『万里の長城がきずかれたとき』『大もぐら』の四篇を、『城』や『審判』と等価の深遠な思想内容を表現する、完成度の高い「長めの物語」として聖別してみせたのだ。そこには、カフカ文学はなによりまず、作品が具体化してみせるモラーリシユな意味の重みによって評価されねばならない、という訳者のメッセージが封入されているわけである。

これにたいして中島のカフカ理解は、『狼疾記』の主人公である高校教師の三造のつぎの発言に集約される。

今彼の讀んでゐるのは、フランツ・カフカといふ男の「窖」といふ小説である。小説とはいつたが、しかし、何といふ奇妙な小説であらう。其の主人公の俺といふのが、鼯鼠か鼯か、とにかくさういふ類のものには違ひないが、それが結局最後迄明らかにされてはゐない。その俺が地下に、ありつただけの智能を絞つて自己の棲處——窖を營む。想像され得る限りのあらゆる敵や災害に對して細心周到な注意が拂はれ安全が計られるのだが、しかもなほ小心翼翼として防備の不完全を惧れてゐなければならぬ。殊に俺を取圍む大きな「未知」の恐ろしさと、その前に立つ時の俺自身の無力さとは、俺を絶えざる強迫觀念に陥らせる。(中略)殆ど宿命論的な恐怖に俺は追込まれてゐる。熱病患者を襲ふ夢魔のやうなものが、この窖に棲む小動物の恐怖不安を通してや／＼と漂つてゐる。此の作者は何時もこんな奇體な小説ばかり書く。讀んで行くうちに、夢の中で正體の分からないもののために脅されてゐるやうな氣持がどうしても附纏つてくるのである。⁽²⁾

ミューアの「訳者まえがき」は、おそらく中島の目にもふれていたはずだ。というより彼は、それ以外にはなんら参考にするべき資料も持ち合わせていなかったにちがいない。だとすれば、カフカの作品から不安、恐怖、悪夢、強迫觀念といったキーワードを取り出してくる彼の読みは、英訳者の奇妙に樂天的なそれとのあいだで、なおさらきわだつたコントラストを示すのである。これらのキーワードを論拠にして中島の理解を、一九五〇年代に形成された、存在論的文学の旗手カフカという作家像へ接合していくのは困難ではない。じつさいまた、そうした議論はすくなくない。だが、ここではむしろ「奇妙な小説」「奇體な小説」という彼の發言を手がかりにして、別な方向に議論を転じてみたい。

中島がわざわざ部分訳をこころみまで紹介している『巢穴』は、なんともすつきりしない読後感の残るテクストだ。その読後感は、読者が通常の小説に期待するものがごとく裏切られるところに由来する。そもそもここ

では、徹頭徹尾にも起こらないのである。なるほど、一人称の語り手である巣穴の主を脅かす正体不明の音が、地下から聞こえてくるのはたしかなようだ。しかし、そこからなにか具体的な事件や出来事が生じることではなく、この小動物はたえず聞き耳をたて、あらゆる可能性を吟味し、とにかく巣穴を造りつづけていくばかりである。『万里の長城がぎざかれたとき』全体でみれば、はてしない長城の建設仕事を語る同名の作品（そのなかには、無限に空間形象が増殖する物語『皇帝の密命』が挿入されている）、あるいは生死どっちつかずの状態で全世界をあてどなく漂流する人物の物語『獵師グラクス』なども、類似のタイプに属している。してみれば、「何時もこんな奇體な小説ばかり書く」という中島の評は、カフカのテキストのそうした特性にふれるものとみることができよう。

ところで、プロップに始まる物語の構造分析によれば、小説も含めた広い意味での物語性をもつ言説とは、まずなにより、その連辭的側面から把握されうるといふ。たとえばブレモンは、(a)取られるべき行動や予想される事件などのかたちをとって経過の可能性を開く、(b)それらの潜在性を行動や事件のもとに実現する、(c)その経過を達成された結果というかたちで閉じる、という三つの基本的機能の連続によって構成されるミニマムな物語のモデルを提案している。物語を、形容詞的狀態から動詞的狀態をへて形容詞的狀態に回歸する一連のプロセスと規定するドロフの議論も、基本的には同じことを指摘しているとみてよい。いずれの場合にも、物語の構成要素は登場人物の行為（機能）であり、そうした行為が連ねられて完結した物語としての構造を形成すると考えられている。裏を返していくなら、あるテキストを物語として読むことを可能にしているものこそ、行為の連鎖＝筋の展開なのである。⁽³⁾

これを人間社会に広く流通する物語のプロトタイプと考えるならば、カフカのテキストはむしろ、そうした物語

のプロセスもしくは構造を積極的に中断させるものといわなければならない。物語的な安定した結構を内側から切り崩す、それじたいあたかも物語の他者の相貌をおびた物語。カフカの物語空間は、物語性そのものの消失の危機をかかえこむことによって、かえって野放図に拡がっていく。カフカの物語のパラドックスにみちた作用をこのようにとらえるならば、中島が『巢穴』という「奇體な小説」に見たのは、じつは物語のカフカの解体にたいする不安や恐怖だったと理解されるのである。

二 ハラハーなきハガダー

中島がカフカを読みはじめたのとおおよそ同時期の一九三四年、ベンヤミンの『フランツ・カフカ』の一部が発表された。独特のエッセイズムに貫かれたこの文章は、助手や奇妙な雜種動物や愚者といった周縁的な形象に光をあて、またカフカにおける身振りの重要性を指摘するなど、その着眼の卓拔さにおいていまなお古びていない。しかしそれが、カフカについて語りながら、より多くベンヤミン自身を語るものとなっていることもまた否定できないだろう。さしあたりここでは、このエッセイを頂点とするベンヤミンの一連のカフカ論がいずれも、プロット流の神学的解釈への批判から出発していることだけを確認しておく。

ベンヤミンのみるところ、カフカのテキストはけっして、プロットが主張するような救済の希望の教説ではない。この点を説明するためのアナロジーとして彼は、ユダヤ教の律法の伝承であるハラハーと、それにたいする注釈的で教訓的な説話の伝承であるハガダーの関係を引きあいに出してくる。カフカの文学はハガダーに対応するものの、ハラハー的な教説を寓意的に表現したものではなく、ただその存在を仄めかすにすぎないという有名な一節は、ベ

ンヤミンならではの言い回しだ。⁽⁴⁾しかし同時に、このようかたちで直観的に導入されてくるユダヤ教的な語彙が、彼のカフカ論に独特の神秘思想的な陰翳をもたしているのも、まちがいない。だがハガダー的な物語伝承に惹きつけられていくベンヤミンの視線を、一九三六年にニコライ・レスコフ論として書かれたエッセイ『物語作者』と繋げて考えてみると、また違ったコンテキストが浮かび上がってくる。それは、市民社会の叙事詩たる長篇小説に對比される物語のありようと、近代におけるその衰弱現象である。

ベンヤミンによれば、長篇小説とは「孤独のうちにある個人」によって創造され、書物という形態をとって流通する。これにたいして物語は、メールヒェン、伝説、短編小説などさまざまなバラエティはあるが、口承的な語り技術に依存していることを、基本的な特徴とする。グーテンベルクによる活版印刷術の発明以降、口承的伝統をしだいに失いつつある近代の人間は、経験語り伝えるという技術そのものを失いつつある、というのが彼の見立てである。この事態をベンヤミンは、「経験の貧困化」とも呼ぶ。同様の問題意識から書かれた『長篇小説の危機』や『経験と貧困』をあわせ読めば、彼の思考が物語的伝統の衰弱のみならず、情報化社会における長篇小説の危機、さらにはモンタージュ技法による新たな叙事文学の可能性をも視野に収めていたことがよくわかる。しかし、レスコフ論をみるかぎり、立ち去りつつある物語芸術にたいするベンヤミンの愛惜はきわめて深い。

さてカフカのテクストは、『物語作者』のなかで提出された問題群とどのような位置関係にあるのだろうか。この点について一九三四年のカフカ論には明瞭な言及はないが、同じくカフカを取り上げた有名なショーレム宛書簡（一九三八年）に、わずかながら議論の手がかりが残されている。このショーレム宛書簡のちょうどなかほどで、律法の伝承たるハラハーとその注釈な説話伝承ハガダーの関係をふたたび引きあいに出したベンヤミンは、『物語作者』

の一節を自己引用している。「ひとはこれまでも」「物語が含む」叡知を、真理の叙事的側面として定義しようとしてきた。そうであるなら叡知とは、ひとつの伝承財として特徴づけられる。それは、ハガダーのような堅牢なかたちをとった真理なのである⁽⁵⁾。ハガダー的堅牢さという表現はいかにも唐突だが、物語芸術を農民や職人の「手仕事」にたとえる『物語作者』の議論を念頭におけば、なんとかその脈絡をたどることができる。つまり、説話伝承とは「経験という生の素材」を用いて、送り手と受け手の協同作業によって作り出されるものである。それはつねに、生きられた知恵 (Weisheit) が編み込まれた、実用的価値と美的価値の分化する以前の存在なのだ。しかしながら、物語が終焉を迎えようとしている時代の物語作者カフカにとっては、もはや真理は失われ、叡知を語り伝えることも不可能になってしまっている。だがベンヤミンのみるところ、カフカの本当の独自性は真理を断念して「伝承可能性 (Tradierbarkeit)」に賭ける、あるいは「ハガダーのエレメント」たる物語性にあくまで固執する点にある。その結果、カフカのテクストはなにかの教説の「喩え」になることなく、いわばハラハーなきハガダーの世界にとどまるのだ。カフカのハガダーとは、真理についての流言飛語 (Gerücht) ⁽⁶⁾ だけが渦巻く圏域であり、叡知にかえて迂愚 (Torheit) をかたる物語である、とベンヤミンは書きとめている。

こうしたカフカ理解は、『物語作者』で提示された長篇小説と物語のメディア論的対立から逸れて、むしろ従来の物語にたいするカフカのテクストの特異性をきわだたせることになる。ベンヤミン自身の言葉を借りるなら、カフカはもはや、さまざまな教訓にみちたものとして生 (人生) の全体を語ることができない物語作者ではない。それどころかカフカの物語は、「叙事文学がシェヘラザードによって語られるときにもつ意味あい、すなわち来たるべきものを先のばしにするという意味あいを取り戻す⁽⁷⁾」。つまりカフカのテクストにおいては、物語はかぎりなく引き伸ば

されてしまい、その結構は容易に閉じることがない。

ここで私たちは、前節でみた中島のカフカ体験を想起してよいだろう。中島が認めたカフカの物語の奇妙さと言ヤミンが看破したその特異性とを通底するものがあるとすれば、それはカフカにおける物語性の変成への洞察である。つまり、安定した物語構造を内側から崩していくテクストが、自壊していく過程そのものを物語ることによって、逆説的なかたちながら物語の可能性を保持しているすがたである。別言すればそれは、物語の廃墟にのみ生い育つ物語性なのだ。そうした物語は、まとまったメッセージや意味を犠牲にすることはあっても、説話的エレメントを放棄することがない。この点に着目して、カフカの物語をさらに自分自身の歴史哲学的思考へと結びつけていったのがベンヤミンだとすれば、その奇態さに慄然としながら、なお目を逸らすことができずに立ちつくしているのが若い中島の姿にはかなるまい。その意味ではカフカは、中島にとって躓きの石となったとすら考えられる。このように推定するとき私たちは、『光と風と夢』のなかで主人公のものとして展開される、物語の可能性をめぐる思考をも手繰りよせることができるのである。

三 転生するツシタラ

『光と風と夢』は、『ジークル博士とハイド氏』や『宝島』で知られるスコットランドの小説家ステイヴンソンを主人公に、南太平洋に移住した彼のフィクショナルな日記と評伝とが交替するという特異な構成をそなえたテクストである。

いったい近代ヨーロッパ文学において日記は、手紙とともに、個人が「内面」の真情を吐露するためのメディア

として機能してきた。ことに小説は、いちはやく日記や手記や手紙に注目し、個人の肉声を直接に伝える装置として徹底的に利用することで、近代的人間の表象を作りだすのに成功したのである。言いかえれば、「近代的自我」と呼ばれる私的で内的な主体の領域は、日記や手紙などによってかたどられてはじめて、存在を認知されたのだった。したがってこれらのメディアは、小説のリアリティを高めるための小道具にとどまるものではなく、むしろ近代における自己意識の存立に深く関与しているとみななければならぬ。⁽⁸⁾『光と風と夢』をみると、仮構された日記体の部分作家ステイヴンスンの内面の声を伝えるのにたいし、評伝体の部分は三人称的に媒介されたナレーションとなっている。だがナレーターは、主人公とは異なった遠近法から語っているにもかかわらず、主人公とのあいだに批評的な距離をとることがない。その結果、一読したところでは、ステイヴンスンの自己意識が、ひとしなみにテクストの前景を覆っている印象を拭いがたい。

にもかかわらず『光と風と夢』は、けっして主人公のモノローグの世界ではない。ステイヴンスンは、列強による植民地支配の野蠻を目の当たりにし、孤立無援ながらそれを批判する論陣を張る過程をとおして、より強く内的エネルギーを放射していく。個人と社会との対立という近代小説の定型的な構図が、植民地主義批判と交錯しつつ展開するところに、まちがいはなくこの作品の野心的な企てがある。そうした反植民地主義が近代ヨーロッパそのもののへの批判をも内包するとき、一八世紀以来の小説作法をふまえてひとりの近代的自我を描きだすという作品の視線は不可避免的に、内側へと屈折していくことになる。しかもその屈折率は、作品上梓後の一九四一年夏に、中島自身が生身の日本植民地パラオへ国語教科書編集の仕事のために赴任したという伝記的事実によって、いっそう度数を強めざるをえないのだ。

作品の近代小説的結構を相対化するいまひとつの契機は、作中のステイヴンソンが開陳する文学論にある。その主眼は、一九世紀後半のヨーロッパを席捲する自然主義小説や心理小説を斥けることに置かれている。たとえば、性格小説や心理小説を批判して彼はいう。「何の爲に、こんなに、ごた／＼と性格説明や心理説明をやつて見せるのだ。性格や心理は、表面に現れた行動によつてのみ描くべきではないのか？ 少くとも、嗜みを知る作家なら、さうするだらう。吃水の浅い船はぐらつく。冰山だつて水面下に隠れた部分の方が遙かに大きいのだ。樂屋裏迄見通しの舞臺のやうな、足場を取拂はない建物のやうな、そんな作品は眞平だ⁽⁹⁾」。ステイヴンソンのみるところ、小説でもっとも重要な要素はアクションである。登場人物の行為が水平的・継起的に連結されて生成するプロットこそが、あくまでも小説のアルファでありオメガなのだ。それゆゑ中島の描くステイヴンソンの主張は、行為の連鎖が生みだす、連辞的な物語の基本構造に立ち返るべきだという一点に帰着する。

「筋の無い小説」といふ不思議なものに就いて考へて見たが、よく解らぬ。(中略) 私一個にとつては、作品の「筋」乃至「話」は、脊椎動物に於ける脊椎の如きものと思はれない。「小説中に於ける事件」への蔑視といふことは、子供が無理に成人つぽく見られようとする時に示す一つの擬態ではないのか？⁽¹⁰⁾

こうした一連の発言は、ペンヤミンが『物語作者』の末尾でレスコフにならべて、ステイヴンソンの名前を挙げていることも、不思議に符合する。中島もまたステイヴンソンを、「人間性剔抉の近代小説道」を捨てた男と呼び、その創作方法をつぎのように説明してみせる。「ステイヴンソンにとつて路傍に見る一つの情景は、未だ何人によつても記録されざる一つの物語を語る如くに思はれた。(中略) 眞夏の夜の夢の文句ではないが、其等、名と所とを有たぬものに、明確な表現を與へるのが詩人——作家だとすれば、ステイヴンソンは確かに生れながらの物語作者に

違ひない⁽¹¹⁾。ありふれた情景や事物を手がかりに「事件」を組み立てる叙事的能力とは、一連の行為に連辭的構造を

付与して物語を構想していくセンスである。さまざまな事象は、固有の名称をあたえられて個別化されると同時に、行為の連鎖のうちに繋ぎとめられることで、ひとつの世界をかたちづくるのだ。じつさい中島のステイヴンスンは、植民地主義批判と近代小説批判とが合流する地点にたつ物語作者としての自己をあらためて受け入れ、南海の物語^{ツレ}酋長へと転生していくのである。

このように考えるならば、中島がカフカの物語とは別の道を歩もうとしているのは明白だろう。だが彼の行く道は、あくまで物語に通じているのであって、小説に至りつくものではない。そのかぎりでは必然的に、近代における小説と物語の抗争、および後者の敗亡という状況そのものを引き受けることになる。『光と風と夢』とおおむね同時期に書かれたらしい「古譚」四篇のうち、とりわけ『文字禍』と『狐憑』は、物語とその言語を主題化することである種のメタ的性格を獲得している物語であり、そこに私たちは中島の思考のさらなる痕跡をたどってみることにしたい。

四 〈譚〉の可能性

『文字禍』は、古代メソポタミアにおける楔形文字の発明を扱った物語である。アッシリア帝国はアシュル・バニ・アパル大王の治世、老碩学ナブ・アヘ・エリバ博士は、王命をうけて文字の霊なるものの性質の探求をはじめた。その結果、博士が達着したのは、文字の普及が人間の意識や思考に重大な影響を及ぼしているという、マクルーハンにも似た洞察であった。すなわち「職人は腕が鈍り、戦士は臆病になり、獵師は獅子を射損ふことが多くな

り、また「人々は、最早、書きとめて置かなければ、何一つ憶えることが出来な」⁽¹²⁾。文字によって媒介される歓喜や叡知は、じつは歓喜や叡知の影にほかならない。そういう文字したい、ある音と意味のあいだに恣意的な対応関係を仮設する、たんなる視覚的記号にすぎない。つまるところナブ・アヘ・エリバが辿りついた結論は、コンピュータシヨナルな存在にすぎない文字言語が、ひとたび実体化されてしまうと、人間の意識生活をすみずみまで支配するようになるという記号学的認識であつた。こうした調査結果にもとづいて文字の好ましからざる影響を具申した彼は、しかし、首都ニネヴェに巨大図書館を営む文字の人アシュル・バニ・アパルの勘気にふれて、蟄居を余儀なくされてしまう。そして最後には、にわかには襲つた大地震で、書庫に山と保管されていた粘土板が崩れてきたとき、その下敷きとなって圧死するのである。これぞ、文字の靈の秘密を知ってしまったものになりたいする文字どもの復讐であつた、と語り手は結んでいる。

博士のいう文字の靈の悪影響とは、じつはすべて、若い日の中島をとらえこみ、悪無限的な自己反省へと追いつめていた当のものであつた。書物から供給される知識によつて自己を形成するいっぽう、書物を介するかぎり現実世界に直接にふれることはできないというジレンマは、『狼疾記』や『かめれおん日記』、さらには『悟浄歎異』『悟浄出世』のなかで、さまざまに変奏反復されているモチーフである。あたかも宿痾のように中島につきまとつていたその同じモチーフを、古代における文字文化の発生にまで遡らせて展開するところに、『文字禍』の物語の固有性があるといつてよい。そこから導かれる文字文化の仮設性や恣意性への洞察が、現実には印刷媒体に依存せざるをえない当のテキストの存在じたいをも反映するとき、この物語のメディア論的な感受性はひときわ冪を高めるのである。

このような禍々しい文字文化のなたに、歓喜や叡知を直接的にわがものにできる、文字発明以前の社会のすがたが想定されているのはまちがいない。それは、書字メディアによって知識や経験を蓄積し伝達することが知られていない世界である。言いかえれば、すべてが口頭伝承に依存している無文字社会である。中島は、すでに書字メディアが支配的な位置を獲得しているアッシリア帝国とは対蹠的な、文字の存在しない世界を、古代スキュティア人のネウリなる部落に設定してみせる。この口承文化的な社会にあって、語ることじたいに取り憑かれてしまった男の命運が『狐憑』の物語である。ごく平凡な部落民のひとりシャクは、弟の無残な最期を語ったことをきっかけに、さまざまな動物や人間の経験を生き生きと物語りはじめる。だが、この物語るといふ行為の意味あいには、聴衆にはむろん彼自身にもよくわかっていない。憑霊の結果か、空想の所産かといった区別もつかないのだ。「斯うして次から次へと故知らず生み出されて来る言葉共を後々迄も傳へるべき文字といふ道具があつてもいい筈だといふことに、彼は未だ思ひ到らない。今、自分の演じてゐる役割が、後世どんな名前で呼ばれるかといふことも、勿論知る筈がない」⁽¹³⁾。しかしながら、物語のなかで戯画的に語られた人物のモデルに擬され、立腹したさる長老の策略が功を奏し、物語行為をやめたシャクは部落の饗宴に供され、食われてしまう。

『狐憑』が主題化しようとしているのは、文字なき社会のただなから生成する物語の起源である。シャクの物語行為の発端は、獐猛な遊牧民ウグリ族に斬り取られた弟の右手になりかわって語ったことだった。その後の彼は、堰を切ったように、自分と無関係の人間や動物の言葉を語りだす。物語行為の原点は、「自己の想像を以て自分以外のものに移ること」にあるのだ。だがそれは、裏返していえば、自己ではないもの（他者）に一時的に自己を譲り渡すことでもあり、すなわち霊に憑かれることでもある。憑霊と空想の差異が判然としないのも、けだし当然

といえるだろう。しかし他方、シャクの物語行為がけつして彼ひとりのものではなく、熱心な聴き手たちに促され、支えられていることも忘れてはならない。聴衆は彼とともに物語を練り上げていくという意味で、協同製作者とすらいえる。じつさい「次第に聴衆が増し、彼等の表情が、自分の物語の一弛一張につれて、或ひは安堵の・或ひは恐怖の・偽ならぬ色を浮べるのを見るにつけ（中略）、空想物語の構成は日を逐うて巧みになる。想像による情景描寫は益々生彩を加へて来る」⁽¹⁴⁾のだ。

シャクによって体现される物語のありようは、孤独のうちにある個人が、苦心慘愴のすえにその内面生活を書き綴っていく「近代的小説道」から大きく隔たっている。私のみるところ、もともと書字メディアに依存するものではない物語の始原のすがたを想起しながら、新たな物語を紡ぎだそうとした中島のプログラムの鍵は「譚」にある。行為の連鎖によるプロット展開を保持した、しかし近代ヨーロッパ的な小説とは異なった可能性を秘めた叙事的形態こそ「譚」にはかならない。『文字禍』と『狐憑』を含む「古譚」四篇は、パラオでの見聞をふまえたテキスト群「南島譚」とならんで、中島のそうした思考を積極的に映し出しているものと考えられる。この点をとらえて小森陽一は、「古譚」が「ノヴェルというジャンルを生み出したヨーロッパ（ギリシア文明をその起源とする）以外の、もう一つの「世界」をつくっていた諸地域における、言葉と文字と物語の起源を探究する、「街談巷語」としての「小説」の形を借りた、思索の軌跡⁽¹⁵⁾」だったという。街談巷語としての小説とは、坪内逍遙の『小説神髓』によって定着をみた近代小説とは異質の、伝統的な漢文の世界における「稗官小説」、すなわち正史には記録されることのない民衆のうわさ話や綺談の系譜をさす。私たちのいう譚、小森のいう街談巷語はともに、「内面的眞実」や「人間的眞実」の追求をこととする近代小説が忘却してしまった物語的な磁場を、テキストのうちに回帰させる契機の

別名にほかならない。

ここにいたって私たちは、ベンヤミンのカフカ論をいまひとたび思い出すことができる。彼がみたカフカのナガダーとは、真理そのものはや遠ざかり、真理についてのうわさ話だけが飛び交う世界であり、したがって叡知ならぬ迂愚が語られる世界であった。中島晩年のテクスト群の独自性が、街談巷語や譚といった物語のすがたにあるならば、それらが織りなす世界もまた「真理」や「叡知」から隔たっているはずだ。朝鮮や満州という近代日本の「辺境」に育った中島にとって、遠ざかってしまった真理や叡知とは、いったい何であつたか。それは、「普遍的」もしくは「人間的」とみなされてきた領域、すなわち主体や内面といったタームで名指され、近代小説によってよりよく剔抉されるべき領域だった、と私はみる。じつさい『李陵』を頂点とする中島の一連の物語は、人間的な意味を付与されることを厳しく拒んでいる。近代における物語の可能性を模索しなければならないとき、街談巷語もしくは譚のすがたをとって近代的人間の幻像を破碎できる、堅牢な物語テクストを作り出すこと。そこに、若い日のカフカとの遭遇にたいする中島敦の、遅ればせの回答があつたと思われるのだ。

注

- (1) Muir, Edwin: *Introductory Note*. In: Kafka, Franz: *The Great Wall of China and Other Pieces*. Transl. by Willa & Edwin Muir. London 1933, S. 9.
- (2) 『中島敦全集1』筑摩書房(二〇〇一)、四三三ページ。
- (3) クロード・ブレモン『物語のメッセージ』審美社(一九七五)およびツヴェタン・トドロフ『幻想文学序説』東京創元社(一九九九)を参照。これらの問題については、拙稿「カフカにおける物語テクストの性格」『独文学報』

第五号（一九八九）で詳論した。

- (4) Benjamin, Walter: *Franz Kafka. In: Über Literatur*. Frankfurt a. M. 1969, S. 166.
- (5) Benjamin: *Brief an Gershom Scholem* (12. Juni 1938). In: *Ebd.*, S. 200.
- (6) Benjamin: *Ebd.*
- (7) Benjamin: *Franz Kafka. In: Ebd.*, S. 173.
- (8) 野家啓一『物語の哲学』岩波書店（一九九六）の第一章を参照。
- (9) 『中島敦全集1』一八九ページ。
- (10) 『中島敦全集1』一八九—一九〇ページ。
- (11) 『中島敦全集1』一六九—一七〇ページ。
- (12) 『中島敦全集1』三二—三三ページ。
- (13) 『中島敦全集1』一二ページ。
- (14) 『中島敦全集1』一二ページ。
- (15) 小森陽一『へゆらぎの日本文学』日本放送出版協会（一九九八）、二四一ページ。

SUMMARY

***Tusitala* stirbt nie: Die Möglichkeit des Erzählens bei
Franz Kafka und Atsushi Nakajima**

Kenji MITANI

Die vorliegende Arbeit versucht, in bezug auf die Möglichkeit der Erzählkunst die literarische Wirkung Kafkas auf Atsushi Nakajima (1909-1942) zu untersuchen, der als isolierter Vorläufer in der Rezeptionsgeschichte des Prager Autors in Japan steht. Bei der Lektüre der Texte Kafkas, denen Nakajima vermutlich 1934-36 anhand von der englischen Übersetzung der Prosasammlung *Beim Bau der chinesischen Mauer* nahekommt, schockiert ihn ihre erzählerische Eigenartigkeit, sich immer mehr der syntagmatisch stabilen Struktur der Aktionssequenz zu entziehen. Doch distanziert sich Nakajima sowohl von der Kafkaschen Narrativform als auch von der modernen Romankunst, als er die medientheoretische Gegenüberstellung von der mündlich überlieferten Geschichte und dem schriftlich rezipierten Roman bemerkt, wie sie Walter Benjamin auch in den 1930er Jahren analysiert. In *Licht, Wind und Traum* [*Hikari to kaze to yume*] läßt Nakajima seine Hauptfigur R. L. Stevenson behaupten, der in die Eingeborenen der kolonialisierten Samoainseln als *Tusitala*, nämlich als Erzähler aufgenommen wird, daß die mögliche epische Literatur nicht in dem Ich-bezogenen Roman der bürgerlichen Gesellschaft, sondern in der ereignisreichen Geschichte der kulturellen Peripherie besteht. Diese Ansicht reflektiert sich auch in *Ein Besessener* [*Kitsunetsuki*] und *Unglück der Schrift* [*Mojika*], mit denen es dem Autor gelingt, den Ursprung der Sprache, Schrift und Geschichte parabolisch zu thematisieren.

キーワード 中島敦 カフカ ベンヤミン 物語