



Title	„斧“としての文学：カフカにおけるBinaritätの構造
Author(s)	梅津, 真
Citation	独語独文学科研究年報, 11, 55-68
Issue Date	1985-01
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/25693
Type	bulletin (article)
File Information	11_P55-68.pdf



[Instructions for use](#)

„斧“としての文学

— カフカにおける Binarität の構造 —

梅 津 真

1. ≪閉じた≫小説と≪開いた≫小説

アルベレスによれば、小説には大きく分けて二つのタイプがあり、両者は意図の点でも手段の点でも全く異なるという。¹⁾ 一つは17世紀以降発展してきたいわゆる「伝統的小説」であり、セルバンテス、スタンダール、バルザック、トルストイといった系列がこれに属する。他方は20世紀初頭に出現した「芸術的冒険としての小説」²⁾であり、ジョイス、カフカ、ムージル、プルーストといった作家がこれに当たる。前者が作品としての「まとまり」を持ち、いわばそれ自体で自己充足しているのに対し、後者は支離滅裂な傾向を有し、自己充足が破綻をきたしている。つまり前者においては物語内の出来事が語り手によって余すところなく説明されるのに対し、後者においては語り手が「無能」になり、読者に対して結論のない体験を押しつけたり答えのない問いを発したまま放っておく。このように作品内の意味連関が語り手によって保証されている小説(伝統的小説)をアルベレスは≪閉じた≫小説と呼び、逆に意味連関が語り手によって保証されることなく宙に浮いている小説(芸術的冒険としての小説)を≪開いた≫小説と呼んでいる。³⁾

≪閉じた≫小説においては語り手は絶対の権威を有し、「人間や事物の実証的なヴィジョン」⁴⁾に基づいて現実を描写する。一方≪開いた≫小説においては語り手の地位は著しく低下し、時には完全に消滅することさえある。したがってその技法、スタイルは大きく違ってくるわけであり⁵⁾、両者を同じ「小説」というジャンルに一括していいものかどうか、アルベレスは疑念を表明しているほどである。⁶⁾ それはともかく、20世紀になってそのような≪開いた≫小説が登場してきた理由はどこにあるのだろうか。理由は幾つか考えられるが、特に重要なものとして「意識と潜在意識」⁷⁾の問題を挙げることができる。周知のように、19世紀後半から20世紀にかけてはフロイトの精神分析が「無意識」の領域に光を当て、それまでの人間観に新しい地平を切り開いていった時期であり、それは内面的真実を探究する文学者達にも少なからず影響を及ぼしたと言える。⁸⁾ たとえば1904年、二十歳をすぎたばかりのカフカは友人ボラクに宛てて次のような手紙を書いている。

「〔……〕刺したり噛みついたりしてくるような本ばかりを読むべきだと僕は思っている。僕たちの読む本が、僕たちの頭上に拳固の一撃を加えて目覚ましてくれないものなら僕たちは何のために本を読むのか？ 君が言うように、僕たちを幸福にするためか？ 本当にもし僕たちに本がな

いとすると、まことに僕たちは幸福なことだろう。僕たちを幸福にする本なら、僕たちにもまあ何とか書けましょう。しかし僕たちに必要なのは、僕たちを痛めつける不幸とか、自分よりも好きな人間の死とか、それとも自殺とか、またはもしかして僕たちがあらゆる人間のもとから森の中に捨てられてしまう時とか、それらが僕たちに与える影響と同じような影響を与えてくれる本なのだ。一冊の本、それは僕たちの内部の氷結した海を砕く斧でなくてはならないのだ。〔……〕⁹⁾

ここでは単に友人ボラクとの文学観の相違が述べられているだけではない。むしろこれから書かれるべきカフカ文学の目標が高らかに宣言されていると言ってもいいのである。以前の《閉じた》小説が我々の習慣的なものの見方や合理的な思考法と平和条約を結んでいたのに対し、¹⁰⁾ カフカはその平和条約を破棄し、逆に我々の習慣的なものの見方を破壊するような文学を志向しているのである。我々の日常的な意識にショック（拳固の一撃）を与え、我々を海中に放り込むような本とはどのような本なのであろうか。また「内部の氷結した海を砕く斧」として、カフカはどのような技法を駆使することになるのだろうか。それを考える前に、まず本を読むという行為そのものについて考察する必要がある。

2. 文学的コミュニケーション

文学作品は個々人の読書行為なくしてはあり得ない。「書かれたもの」を読む人がいなければ作品は作品として機能しない。読書行為を支えるのは言うまでもなく読む人の「意識」である。（およそ無意識のうちに本を読むことはあり得ない。）筋の流れを追う場合でも、主人公の言葉に耳を傾ける場合でも、そこには常に我々の「意識」が介在している。同様に文学作品を書くという行為も作者の「意識」を前提としている。何をどのように意識するかは千差万別であるにせよ、読み手の存在を意識することなしに書くという行為はあり得ない。（読み手とは必ずしも他人である必要はない。十年後の自分であっても構わない。）つまり書き手は読み手の意識を意識し、読み手は書き手の意識を意識するわけであり、そういう意識の相互作用があって初めて文学的コミュニケーションは成立する。¹¹⁾

ところでここで幾つかの疑問が生ずる。コミュニケーションが相互の「意識」に基づいて為されるものならば、文学的コミュニケーションも普通の日常的コミュニケーションも何ら変わるところがないのではないか。また文学作品が読者との相互作用によって意味づけられるとすれば、読者の数と同じだけの解釈が生まれることになり、それは解釈の恣意性を許すことにならないか、といった疑問である。これらの疑問点を明らかにするために、我々はまず文学作品とテキストを区別するところから始めなければならない。

イーターによれば、文学作品は芸術的な極と美的な極との二極から成り立っており、一方は作者によって作られるテキストを、他方は読者が行なう具体化をいう。¹²⁾ つまり文学作品が読まれないでそこにある時、それは文学作品ではなくただのテキストと呼ばれる。テキストは読者によって読まれる（具体化される）ことによって初めて生命を得、文学作品となる。換言すれば、文学作品とは「読者の意識においてテキストが構成された状態」¹³⁾（傍点筆者）を指すのである。以上のことを踏まえた上で、先ほどの文学的コミュニケーションと日常的コミュニケーションの相違に目を向けてみよう。

普通のコミュニケーションにおいては、それが日常会話であれ、実用テキストによるものであれ、送信者と受信者の間に共通の「場」が約束されており、不確かな部分があればすぐに確かめ合うことができる。（いわゆる対面状況が確保されている。）理解できない所や誤解している点があっても、問い質したり手紙を書いたりして相手の返答を期待することができる。ところが文学テキストの場合はそうはいかない。（対面状況が欠けている。）どれだけ自分の見方が適切であるか、我々は直接的な確証をテキストから得ることはできないのである。¹⁴⁾ 日常的コミュニケーションにおいては当事者同士が特定の目的意識を持ち、一定の行動コンテキストの中に置かれているのに対し、文学的コミュニケーションにおいてはテキストと読者との間にそのような共通した準拠枠（Bezugsrahmen）¹⁵⁾ が欠落していると言わねばならない。したがってその条件および目的から見て、両者が基本的に異なっていることは明白である。しかしイーターに言わせれば、「まさしくこの条件と目的の欠如こそがテキストと読者との相互作用を起こす契機になる」¹⁶⁾ と言う。つまり普通の人間同士のコミュニケーションでも、他者の経験と自分の経験との完全な一致は望むべくもない以上、そこには常に不可視なもの（空白）がつきまとうわけであり、人はそれを埋め合わせるべく、絶えず新たなコミュニケーションを試みてゆく。それと同じように、文学的コミュニケーションにおいても空白（共通な状況や準拠枠の欠如）があるからこそ、テキストと読者との相互作用が可能になると言うのである。¹⁷⁾

もともと虚構言語が現実「保留」¹⁸⁾ されておらず、実際場面でのコンテキストを欠いている以上、文学の言葉は経験対象との直接的結びつきを持ち得ない。したがって虚構言語はただの表現そのものでしかあり得ない。しかし虚構言語は、「言語活動そのものを表現することによって言語活動の働きを明らかにすることはできる。」¹⁹⁾ つまり言葉の持つイメージ喚起力を利用して読者の想像力を刺戟し、「一つの場面形成および実在しない対象を産出するための指示」²⁰⁾ を与えることはできるのである。逆説的な言い方になるが、文学的コミュニケーションには普通の日常的コミュニケーションにおけるような共通場面や準拠枠が欠けているからこそ、虚構テキストはその空白を利用して読者の想像力を呼び起こし、それらを作り出すためのシグナルを送ることができるのである。

このように、文学作品における「場面状況」や「準拠枠」は、あくまでテキストと読者との協同

作業から生まれてくるわけであるが、その際、読者は自らの想像力、知識、経験……等をフルに動員することになる。そうして初めてそこに「理解」が生まれ、テキストの「意味」(Sinn)が具体的「意味内容」(Bedeutung)となって把握されると言える。²¹⁾ただ時として、テキスト内の経験や行動様式や慣習が必ずしも読者のそれと一致しない場合が出てくる。そのような時、テキストの意味構成はどのようにして為されるのだろうか。この点について考察することが、先ほどの解釈の恣意性という問題を解く糸口になるように思われる。

3. イーザーの解釈学的過程

テキストは読者によって息を吹き込まれて初めて文学作品となる。しかしもとはと言えば、テキストも同じ生身の人間(作者)によって作られたわけであり、そこには当然作者自身の世界観(ものの見方)が投影されている筈である。もし読者の「ものの見方」と共通する基盤が皆無であるならば、テキストとのコミュニケーションはそもそも成り立たないであろう。イーザーは、そのようなテキスト理解の前提となる場面形成に必要な〈慣習〉をレパトリイと呼び、²²⁾意味構成上重要な要素とみなしている。このレパトリイの内容となるのは、テキスト外の社会規範、慣習、伝統……等であるが、それは決して現実そのものの模写ではないと言う。なぜならそれらはテキストに取り込まれるや否や、「本来のコンテキストや機能から切り離され、別の環境に置かれる」²³⁾ことによって、意味づけのパターンの組み替えや、序列の変更が為されるからである。テキスト外の規範や価値は、レパトリイにおける選択過程を経て〈コード転換〉され、既知の支配的な意味システムが背景に押しやられたり、それに代って未知の意味連関が浮かび上がってくることになる。こうして周縁に追いやられたもとの意味連関と新しい意味連関は「前景-背景関係」²⁴⁾を作り出すに至るが、この関係自体はテキスト内で暗示されることはあっても明示されることはないため、その発見手続きはもっぱら読者の手に委ねられる、とイーザーは言う。²⁵⁾

ところで、読書過程において我々の意識はどのような様相を呈するであろうか。ごく常識的に考えて、本を読む、ということはまず一旦自分の考え方や思考を棚に上げ、相手の言うことに耳を貸すことを意味する。最終的に相手の言うことに同意するか否かは別にして、まず他者の思考を自分の思考として追わなければならない。あるいはそこで展開される出来事を追体験しなければならない。つまり我々は一時的にせよ「自分自身の行動様式と疎隔し」、²⁶⁾他者の経験の地平に立たなくてはならないのである。イーザーの言葉を借りて言えば、「読書中、我々の人格には人為的な分裂が起きており、自分ではない自分が前面に立てられる」²⁷⁾のである。

無論その場合、他者の経験や思考の中に自分のそれとの共通点を見い出して意を強くする、ということもあるだろうし、あるいはまた、日常生活では経験できない事柄を仲介してもらい、自らの

人生経験の幅を広げたり知識をふやしたりすることもできるだろう。しかし我々の「ものの見方」を拘束しているものを認識する上では、肯定的要素よりも否定的要素の方が有効に働く場合が多い。「否定（Verneinung）が抑圧されたものに気付く一つの方法である」²⁸⁾と述べたのはフロイトであるが、原理上、否定行為が成り立つためには否定される当のものがなければならない。（否定は根源的な肯定を前提にしている。）²⁹⁾「否定」によって否定される客体の正体が一挙に明らかになる、とは言えないまでも、少なくともそれとの関係が浮かび上がってくることは確かである。（たとえば普段疑うことのなかった規範を否定された時、その規範に結びついていた無意識的な期待が浮き彫りにされるように。）読書過程においても何か異質なものとらえようのないもの（空所もしくは否定）に出会った時、読者はそれまで気付かなかったことに対して目を開くチャンスを手にするのである。（その際、何か特定のイデオロギーや先入見に囚われている度合いが強ければ強いほど、そのチャンスの幅は狭まる。）自分がそれまで信じて疑わなかったことが否定され、相対化されることによって（つまり別な光を当てて見ることによって）、非の打ちどころのないものと思っていた「ものの見方」の欠陥や限界に気付くことはよくあることである。ただ否定されたもの見方は完全に消滅するわけではなく、あくまで背景にとどまって前景にあるものを浮かび上がらせる働きをする。「他者の思考が自分の頭で占める主題になり得るのも、他ならぬ自分のものの考え方が潜在的に地平を形造っている」³⁰⁾からである。

イーザーの言うこのテキスト内の「主題—地平構造」は、先の「前景—背景関係」の具体化されたものと考えられるわけだが、これは視点の移動と共に絶えず変化してゆく。すなわち、読者はテキストの局面に応じてそのつど特定の意味連関を選択し、その場面特有の「意味形態」を形成しながら先へ進んでゆくわけだが、やがて選択した意味連関を修正したり廃棄したりする事態が生じ、全体の意味の再構成を余儀なくされる場合が出てくるからである。その際、排除された意味連関は潜在的に背景に踏みとどまって、更に次の局面の意味構成に影響を与えることになる。それゆえ、どのような「意味形態」であっても、そこには常に「選びとられなかった様々な可能性の影が宿っている」³¹⁾わけであり、読者は自分が選び出した意味形態とその背後に潜んでいる諸々の可能性との間の緊張関係に身を置いて、絶えざるフィードバックを繰り返しながら意味連関の海を泳いでゆくことになる。イーザーはそのようなプロセスを「幻影と形成の中断」³²⁾もしくは「予覚と保有」³³⁾の弁証法と呼び、そこに解釈学的基本構造を見ている。この解釈学的過程の筋道を先導するのはテキスト内の「空所」なわけであるが、イーザーはその空所の「自己制禦機構」³⁴⁾のうちに主観的恣意の介入を防ぐものと結論している。³⁵⁾

こうして先に挙げた二つの疑問点、すなわち文学的コミュニケーションの特異性と解釈の恣意性を防ぐテキスト内の仕組みについて、我々は解答を得たかに見える。しかし問題はまだ片付いたわけではない。何故なら伝統的な《閉じた》小説ならいざ知らず、現代の《開いた》小説においては

恣意的解釈が横行し、作品の一義的意味づけが益々困難になっているからである。そこで次に焦点を《開いた》小説に絞り、その特性を明らかにした上で、カフカ文学の『斧』の構造に目を移してゆくことにしたい。

4. カフカにおけるマイナス手法 — Binarität (二極性) の構造 —

伝統的な《閉じた》小説と現代の《開いた》小説の大きな違いが、「語り手」の権限の違いにあったことは先に見た通りであるが、語り手の機能の変化はテキスト内の「空所」をも変質させることになる。確かに《閉じた》小説にも「空所」はあったわけだが、それは語り手によって守られる形で存在していた。つまり物語内の出来事を理解し、主題を把握するための視点の取り方が暗黙裡に語り手によって教示されていたわけであり、読者はその視点に立って隠された「コード」を発見し、意味を構成してゆけばそれでよかったのである。ところが《開いた》小説においては、そのような確定的な視点の取り方そのものが否定され、「空所」になるのである。物語はもはや語り手によって客観的に理路整然と説明されるのではなく、主観的な言表そのものが一つの「現実」としてそこに生起する。したがって、伝統的な《閉じた》小説に馴れ親しんだ読者はそれまでのような視点の取り方を語り手から教えてもらうわけにはゆかず、反撥を感じたり途方に暮れたりするわけである。しかしまさにそのような事態に直面することにより、読者はこれまで語り手に何を期待していたか、そしてこれまでの小説の技法がどのようなものであったかを悟ることができるのである。このようにそれまでの伝統的小説ジャンルで確立されてきた手法を意図的に否定し、消去された技法への期待を呼びさましておいてはそれを空所に変える技法を、イーザーは《マイナス手法》³⁶⁾と呼んでいる。全知の語り手が消え、物語が主人公の視点からだけ語られるというカフカの *ein-sinnig* な語り口³⁷⁾ はこのマイナス手法の一つと考えられるわけだが、カフカがそのようなマイナス手法を用いた理由はどこにあるのだろうか。それはただ読者を無力感に陥れ、意気沮喪させるだけの虚無的な手法にすぎなかったのだろうか。ここで我々はカフカのテキストと読者とのコミュニケーション過程を検討しなければならない。

カフカの主人公達の言表が確定性を持たず、一度言ったことがすぐにひっくり返されて仮説的陳述にとどまるということ、そしてそのような陳述過程にパラドックスな循環構造が認められることは既に多くの研究者達によって指摘された通りであるが、³⁸⁾ そこから結果されるのは言うまでもなく「語られた世界」の著しい主観化である。すなわち主人公の「意識」が物語内の現実を形造ってゆく唯一の媒体になるわけで、これはテキスト内における副人物達の機能をも変えずにはおかない。クルツェによれば、たとえ物語が副人物達の視点から語られる場合でも、それはけっして第二の自律した主観性を表わすものではなく、主人公の意識の拡大もしくは補足として機能しているとい

ろ。³⁹⁾つまり幾つかの自立した主観 (Subjekt) があって、それらが別々の経験をし、それを第三者である語り手が仲介するのではなく、⁴⁰⁾すべては主人公ひとりの経験とみなされる、というのである。一見、様々な主体があるように見えて実はそれは同一人物内の自我の分化されたものにすぎない、という風にも言えるわけであるが、このことに関連してカフカは次のような記述を残している。

「同一人間のうちに、完全に相違しているくせに同一の客体 (Objekt) を持つような認識が存在する。したがってまた、同一の人間のうちに異なる主体 (Subjekt) が存在することを推定せざるを得ない。」⁴¹⁾

フロイトが心的現実を「自我」、「イド」(本能)、「超自我」(内面化された共同社会からの拘束)の三つから成るものとしてとらえたことは周知の通りであるが、⁴²⁾この場合の「超自我」は、言語的レヴェルで見れば社会一般に通用している「言語慣習」(Sprachgebrauch)、もしくはソシュールの言う「ラング」(langue)に相当すると言えるだろう。⁴³⁾この言語慣習においては、Zeichen (記号表現：シニフィアン) - Denotat (記号内容：シニフィエ)の関係は固定化(自動化)しており、通常、人はその固定的関係を疑うことなく生活している。が、ひとたびその固定的関係を疑って、実はそれが恣意的なものにすぎないことを知る時、(これは既に記号論によっても明らかにされたことだが)人はたちまちカオスの中に放り込まれる。このシニフィアンとシニフィエの固定的関係が崩壊する時、ホーフマンスタールは「眩暈」⁴⁴⁾を起こし、カフカは「陸の船酔い」⁴⁵⁾を起こさずにいられない。たとえばアフォリズムの中でカフカは次のように書く。

「〔……〕私は彼女と出会わないために彼女を待ち伏せしている。」(ich lauere ihr auf, um ihr nicht zu begegnen.)⁴⁶⁾

あるいは最もベケット的なテキストとされる「偉大な水泳選手」の中の次の一節。

「〔……〕私は世界記録の保持者ということになっています。〔……〕しかし私は全然泳げないのであります。前々から水泳を習いたいとは思っていましたが、その機会に恵まれなかったのです。そのような私が祖国の代表としてオリンピックに派遣されたのはどうしたわけでありましょうか。」(〔……〕Ich habe zugegebenermaßen einen Weltrekord,〔……〕Eigentlich kann ich nämlich gar nicht schwimmen. Seit jeher wollte ich es lernen, aber es hat sich keine Gelegenheit dazu gefunden. Wie kam es nun aber, daß ich von meinem Vaterland zur Olympiade geschickt wurde?)⁴⁷⁾

このような文章を前にして、読者は習慣的な意味賦与の仕方が完全に封じられてしまっていることを認めないわけにはゆかない。ノイマンの言い方を借りるならば、カフカの思考は通常の思考過程の疎遠化 (Entfremdung) から構成されており、「指示するもの」(das Bezeichnende

=Zeichen)と「指示されるもの」(das Bezeichnete=Denotat)との間の連関の「無効化」(Annullierung)がめざされているのである。⁴⁸⁾ その意味で、カフカの物語内の「経験」とは、この「無効化」によって引き起こされる「陸の船酔い」そのもの、あるいはその「船酔い」の中で真実を探究するプロセスと解することができるだろう。読者はテキスト内の「経験」を追体験してゆくうち、知らず知らずのうちに「陸の船酔い」にかかり、カフカ特有の「省察」活動に巻き込まれてゆくのである。

ブレンナーは、詩的テキストを「内/外-差異」(Innen/Außen-Differenz)を有する境界形成システム(grenzbildendes System)⁴⁹⁾と規定した上で、そのような「省察」を可能にする条件として主人公と副人物達との対立関係、すなわちBinarität(二極性)構造を考えている。⁵⁰⁾ 一方の極を成すのは通常の言語慣用に安心して乗っかっている人間(副人物達)であり、他方の極を占めるのはそれを疑って揺らめいている人間(主人公)である。別な言い方をすれば、主人公は「超自我」(言語慣習)との間に距離を感じて「陸の船酔い」を起し得る人間であり、副人物達は「超自我」との間に一定の距離を持ち得ない人間(カフカの中の「超自我」が体现されたもの)と言える。この二極性は、先にイーザーが述べた「前景-背景関係」を作り出す実質的担い手になると考えられるわけだが、読者はその間を浮動してゆくうちに、つまり、「問う人間」と「問わざる人間」の対比関係を「経験」してゆくうちに、自分自身の中にある「問わざる人間(超自我)」の様態に気付き、無意識的に寄りかかっていた言語慣用(超自我)を対象化できるようになる。それによって読者の中で「問われずにいた部分」は「解体」するに至り、いわゆる「脱自動化」(Deautomatisierung)⁵¹⁾が引き起こされると言うのである。

また、この二極性は「経験/意味賦与-関係」(Erfahrung/Sinngebung-Relationen)としても構造化されていると言う。⁵²⁾ つまり副人物達は一つの経験 E_1 に対しては意味づけ S_1 を、別の経験 E_2 に対しては S_2 を所定のコードに従って与えるわけだが、それに対して主人公達は一つの経験に対して様々な意味賦与の可能性を考えると言う。(E_1 に対して $S'_1, S''_1, S'''_1, \dots$, E_2 に対して $S'_2, S''_2, S'''_2, \dots$ というように。)⁵³⁾ 実際、「流刑地にて」の探検家は副人物にとっては当たり前のことを何度も尋ねるし、「審判」や「城」におけるKは、副人物達が盲従しているものを徹底的に疑問視する。「断食芸人」の主人公においては「省察」行為そのものが商売になる。(その結果彼らは行動から締め出される。)⁵⁴⁾ 逆に副人物達は余計なことは一切考えないわけだから常に行動力に満ちあふれている。⁵⁵⁾ (しかしその行動はパターン化されている。)つまり副人物達は「経験/意味賦与-関係」において自動化されており、主人公達はそこから逸脱しているわけである。したがって副人物達の特徴をなすのは「拘束性」(Verbindlichkeit)であり、主人公達の特徴は「恣意性」(Beliebigkeit)にあると言える。カフカのテキストの殆どは、このVerbindlichkeitとBeliebigkeitとの緊張関係によって組織されており、⁵⁶⁾ その両極

間の絶え間ない往復運動が読者を一つの「真空状態」(Haltungsvakuum)⁵⁷⁾に誘い込み、自動化している「言語慣習」(Sprachgebrauch)や、「慣習的な意味づけの態度」(Haltungsgebrauch)について「省察」(Reflexion)を促すと言うのである。⁵⁸⁾

このようなブレンナーの見解は、厳密に言えば副人物達の登場する作品についてだけあてはまるわけであるが、しかしたとえば「巢穴」のように副人物が登場しない独白形式の作品においても、VerbindlichkeitとBeliebigkeitの間のズレや揺らめきがテーマ化されているという意味で、Binarität構造が潜在的に存在していると考えられる。いずれにしても、Verbindlichkeitの側に立てばBeliebigkeitはfremdな(異様な)ものに見え、逆にBeliebigkeitの側に立てばVerbindlichkeitはよそよそしく見えてくるわけであり、両者は最後まで食い違ったまま「空所」を後に残して終るのである。カフカ解釈が次から次と為される原因もそこにあるわけであるが、ここで解釈者は主人公と自分との間に奇妙な対応関係があることに気が付く筈である。つまり、テキスト内で経験される事柄が主人公によって様々に解釈されては打ち消されてゆくのと同様に、カフカのテキストT₁については解釈I₁ⁱ, I₁^j, I₁^m, ……………が、テキストT₂については解釈I₂ⁱ, I₂^j, I₂^m, ……………が次々と打ち出されてくるのである。それゆえカフカのテキスト構造と、読者による受容構造との間には明らかなアナロジーがあると考えられるわけで、⁵⁹⁾それは必然的に受容者に「自分自身および自分の現実モデルと批判的に対決するように強いる」⁶⁰⁾ことになる。こうして「特定の意味」を求める解釈者は、主人公によって試みられた経験の意味づけがどれも絶対的なものではなく、いずれも相対的な見方にすぎないことを「追体験」することにより、自らの「型」にはまった解釈の仕方を振り返り、如何にそれまで既知の思考法や意味システムにとらわれた解釈をしていたか、そしてそれらの一面性や不十分さに無知でいたか気付かされる結果になるのである。

5. テクストの彼方にあるもの

ラカンは主体に先立って存在する「他者」を《象徴界》(le symbolique)と呼んだが、⁶¹⁾これはフロイトの「超自我」、更には文学作品が具体化される際のコードの在り場所という意味で、ムカジョフスキーの言う「集団意識」(Kollektivbewußtsein)⁶²⁾とも重なってくるものであろう。そのような「集団意識」の中に埋没して生活する時、我々の意識はいつの間にか自動化され、「事物のあるがままの姿」⁶³⁾「内なる不壊なるもの」(das Unzerstörbare)⁶⁴⁾を見つめる目は次第に曇らされてゆく。バルト流に言えば、現代資本主義社会が作り出す様々な「神話」の「自然さ」、「もっともらしさ」に慣らされて、それと知らずに特定の色メガネ(ドクサ)をかけて世界を見るようになる。⁶⁵⁾カフカ文学がそのような「色メガネ」の破壊を目論み、いわゆる

「神話の否定」⁶⁶⁾として機能していることは、ブレンナーの指摘を待つまでもなく明らかであろう。勿論、「色メガネ」をとったからと言ってただちに事物の姿があらのままに見えてくるわけではない。しかし少なくとも「違った見方」をすることは可能になる筈である。カフカ文学は本来的に多義的であるからこそ、ひょっとするともっと違った考え方もあるのではなからうか、これまでの思考法はどっか片寄ったところがあるのではなからうか、と絶えず読者に問いかける機能を有するのである。それゆえ、一義的解釈を許さず、「空所」を「空所」として残したまま終るカフカの「無解答性」は、読者をいたずらに無力感に陥れるためと言うよりは、むしろノイマンの言うように、我々の硬直した思考の働きを解放し、別の「思考原理の豊かさ」⁶⁷⁾に目を開かせるための手段と解すべきであろう。詩的システムとは何よりも「省察」という状態での「意識」、習慣化した理解を批判的に廃棄するものとしての「意識」⁶⁸⁾だった筈である。それは既知の慣習的な「ものの見方」を否定し、それを越えるものを指し示すという意味で、読者をくもはやない>とくまだない>⁶⁹⁾の間に立たせ、既知のコードが通用しない所では何がそれにとって代るかを考察する契機を与えるのである。⁷⁰⁾ それこそまさにイーザーが美的経験の「超越的契機」⁷¹⁾と呼んだものであり、芸術作品の「現実形成力」⁷²⁾の存するところなのである。それはまた、読者に対して「世界の可変性 (Veränderbarkeit) への視点を開く」⁷³⁾がゆえに、単なる現実の「反映」にとどまる文学以上に「実践的有意性」⁷⁴⁾を帯びたものになり得るのである。

註

- 1) R. M. アルベレス、『現代小説の歴史』 新庄嘉章、平岡篤頼訳。新潮社、1976年、242頁。
- 2) 同書、242頁。ここで言う「芸術的冒険としての小説」とは、いわゆるシュールレアリスム、表現主義など、20世紀初頭の前衛文学一般を指すものと考えていいだろう。
- 3) 同書、240頁。
- 4) 同書、242頁。
- 5) シュタンツェルは、小説をその語り方によって、Der auktoriale Roman, Der Ich-Roman, Der personale Romanの三つのタイプに分けている。Vgl. Franz K. Stanzel: Typische Formen des Romans, Göttingen 1964, S. 16 f.
- 6) R. M. アルベレス、上掲書、242頁。
- 7) Franz K. Stanzel, a. a. O. S. 39.
- 8) たとえばプルーストの『失われた時を求めて』は、19世紀リアリズムのように普通に外界

を描くのではなく、「無意識の記憶」を再構成することで社会を貫く「時間」の流れを感知させようとする。主人公「私」は偶然石につまずき、昔ヴェニスで同じようにしてつまずいたことを思い出し、そこから以前の思い出が次々と展開されてゆく、といった具合に。

- 9) Franz Kafka, Briefe 1902-1924, S. Fischer Verlag, 1966, S. 27. またカフカは後年、ヤノーホとの対話の中で次のように述べている。「芸術と祈り、それは暗闇に向かって差し出された両の手にすぎません。[……]自己自身に沈潜することとは、無意識の世界に下降することではなく、暗い予感にすぎぬものを明るい意識の表面に浮び上がらせることなのです。」(G. ヤノーホ、『カフカとの対話』吉田仙太郎訳。筑摩書房、昭和47年、168頁。)
- 10) R. M. アルベレス, 上掲書, 243頁。
- 11) この一見自明なことが文学研究の方法論内で明確に基礎づけられたのはヤウスの受容美学、イーザーの作用美学においてであるが、彼らの先達となったチェコ構造美学のムカジョフスキーやヴォディチカからの仕事も見逃すことはできない。既にムカジョフスキーは詩的言語を一つの機能的構造としてとらえ、その様々な要素を社会全体との関連の中で理解しようとしている。つまり、客観的に同一の要素が様々な構造の中でまったく異なった機能を帯びることがあるわけであり、詩的作品はいわば動態的な「機能の束」とみなされる。またヴォディチカは「具体化」(Konkretisation)を「作品を美的客体とする人々の意識における作品の反映」としてとらえている。いずれにおいても文学作品は受容から独立した構造としては考えられておらず、「不変的実体としての美的価値」という考え方も捨てられてしまっている。このような考え方を踏まえた上で、ヤウスがコミュニケーション理論やガーダマーの「問いと答えの論理」を援用しつつ自らの受容美学を展開していったことは周知の事実である。
- 12) W. イーザー、『行為としての読書』轡田収訳。岩波現代選書, 1982年, 33頁-34頁。
- 13) 同書, 34頁。
- 14)、15)、16) 同書, 286頁。
- 17) 同書, 288頁。
- 18)、19)、20) 同書, 106頁-107頁。
- 21) 同書, 265頁。
- 22) 同書, 115頁。
- 23) 同書, 116頁。
- 24) 同書, 162頁。
- 25) 同書 126頁。

- 26)、 27) 同書, 272頁。
- 28) フロイトの「否定」については記号論関係でもしばしば言及されている。たとえば『現代思想』臨時増刊号「総特集ラカン」青土社、1981年、7月、168頁。180頁。ジュリア・クリステヴァ、『ことば、この未知なるも』谷口勇、枝川昌雄訳。国文社、1983年、392頁。R. カワード/J. エリス、『記号論と主体の思想』磯谷孝訳。誠信書房、昭和58年、210頁。W. イーザー、上掲書、268頁。等参照。
- 29) H. ラング、『言語と無意識—ジャック・ラカンの精神分析—』石田浩之訳。誠信書房、昭和58年、239頁。
- 30) W. イーザー、上掲書 272頁。
- 31) 同書, 220頁。
- 32) 同書, 222頁。
- 33) 同書, 193頁。
- 34) 同書, 343頁。
- 35) ヤウスが作品解釈の恣意性を閉ざすものを「問いと答えの歴史的仲介」のうちに見ていたのに比べて、イーザーはテキスト内の空所構造に注目している点で、ヤウスの考えを一步進めていると言えるが、空所の「自動制御機構」なるものが歴史的仲介とどのような形で連動するのか、これは具体的にテキストと当たってみなければわからない。 Vgl. H. R. Jauß, *Geschichte der Kunst und Historie*, in: *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt/M. 1970, S. 240.
- 36) W. イーザー, 上掲書, 356頁。なおこの点に関しては青柳謙二氏の『カフカの譬え話』 in: 『ドイツ文学論集 — 小栗浩教授退官記念 —』東洋出版, 1984年, 553頁以下参照。
- 37) カフカの語りのEinsinnigkeitを最初に指摘したのはF. Beißnerであった。その定義についてはVgl. Jürgen Kobs, *Kafka Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Athenäum Verlag, 1970, S. 25 ff.
- 38) Vgl. Jürgen Kobs, ebd. S. 7 ff., S. 46 ff., Horst Steinmetz: *Suspensive Interpretation*, Göttingen 1977, S. 86 ff., Gerhard Neumann: *Umkehrung und Abkehrung: Franz Kafkas „Gleitendes Paradox“* in: *Franz Kafka*, hrsg. von Heinz Polizer. 1980, (Wege der Forschung; Bd, 322) S. 458 ff. なおシュタインメッツの「パラドックスな循環批判」に関しては拙論『SteinmetzのSuspensive Interpretation

— der paradoxe Zirkelをめぐって — 』 北海道大学文学部独語独文学科研究年報第9号 1982年、59頁以下参照。

- 39) Dietrich Krusche, *Kafka und Kafka - Deutung*, Wilhelm Fink Verlag, München 1974, S. 30.
- 40) Ebd., S. 28f.
- 41) Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß*, herg. von Max Brod, S. Fischer Verlag, Lizenzausgabe von Schocken Books, New York, 1980, S. 36., S. 72.
- 42) 中村雄二郎、『哲学入門』、中公新書、中央公論社、97頁。
- 43) 『現代思想』 上掲書、127頁。
- 44) Hofmannsthal, *Gesammelte Werke, Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt/M. 1979, S. 466.
- 45) Franz Kafka, *Sämtliche Erzählungen*, herg. von Paul Raabe, S. Fischer Verlag, Frankfurt/M. 1972, S. 215.
- 46) Franz Kafka, *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa*, S. 183.
- 47) Ebd. S. 233.
- 48) Gerhard Neumann, a. a. O. S. 496.
- 49) Gerd Brenner, a. a. O. S. 109f.
- 50) Ebd. S. 113f., S. 164. なお、このBinaritätはガーダマーの解釈学の立場で言えば *Vertrautheit* と *Fremdheit* の *Polarität* に相応すると考えられる。Vgl. Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen 1972, S. 279.

また、ここで言われる主人公と副人物の二極関係はイーザーも述べており、ブレンナーはそれをカフカに応用したものと思われる。すなわち、イーザーによれば「選択されたレパトリーは、主人公か脇役のいずれかによって代表される。主人公が規範を代表する場合は、脇役が規範に沿わなかったり離反したりする。脇役が規範を代表する場合、主人公はおおむね準拠枠に対して批判的な見地をとる。一方は規範の肯定であり、他方は規範の否定である。」(W. イーザー, 上掲書, 176頁。) なお、Binarität構造を持つマイナス手法を巧みに駆使しているという点で、デュレンマットの短編小説『トンネル』(Der Tunnel)などはきわめ

てカフカの作品と言える。

- 51) Brenner, a. a. O. S. 114 ff.
- 52) Ebd. S. 119 ff.
- 53) Ebd. S. 157 ff.
- 54) Ebd. S. 142.
- 55) Ebd. S. 139 f.
- 56) Ebd. S. 148.
- 57) Ebd. S. 158.
- 58) Ebd. S. 163 f.
- 59) Steinmetz, a. a. O. S. 75.
- 60) Ebd. S. 79.
- 61) 『現代思想』, 上掲書, 127頁。
- 62) ヤン・ムカジョフスキー、『チェコ構造美学論集』 平井正・千野栄一訳。せりか書房、1975年、45頁以下参照。
- 63) Franz Kafka, Sämtliche Erzählungen, S. 216.
- 64) Franz Kafka, Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa, S. 35., S. 67.
- 65) 浅田彰, 『構造と力 — 記号論を超えて —』 勁草書房、1983年、6頁
- 66) Brenner, a. a. O. S. 161.
- 67) Neumann, a. a. O. S. 49.
- 68) Brenner, a. a. O. S. 206.
- 69) W. イーザー, 上掲書, 364頁。
- 70) 同書, 234頁。
- 71) 同書, 234頁。
- 72) Jauß, a. a. O. S. 156.
- 73) Brenner, a. a. O. S. 204.
- 74) W. イーザー, 上掲書, 234頁。

(北海学園大学非常勤講師)