Title	Franz Kafka の作品におけるdas perspektivische Sehen
Author(s)	青柳, 謙二
Citation	北海道大學文學部紀要, 18(2), 57-101
Issue Date	1970-03-30
Doc URL	http://hdl.handle.net/2115/33346
Туре	bulletin (article)
File Information	18(2)_PL57-101.pdf



Franz Kafka の作品における das perspektivische Sehen

青柳謙二

Franz Kafka の作品における das perspektivische Sehen

青 柳 謙 二

1

カフカを読むときに感じる夢の中にいるような気持については、多 くの人が語っている。一生懸命に歩いているのだが、どこを歩いてい るのかはわからない。そんなところにいそうもない人物が、しかも, どこからどうやってきたのかも判然としないのに、 眼の前にいる。 たがいに了解し合ったつもりでしゃべっているのだが、何をしゃべっ ているのかよくわからない。夢の中で出会うこうした出来事が、その まま、われわれがカフカの作品の中で出会う事件である。400頁にわ たる "Franz Kafka" をはじめ,多くのカフカ論をあらわして,カフ カ研究の第一人者とみられている W. エムリヒも、その大著の中で次 のように言っている。「カフカの作品を読むものは、いつも、それら の作品がきわめて意味深いことを語っており、『究極の問題』と真実 とに触れているという感じを持ちながら、しかも同時に、そこに言わ れていることを理解しそれを意識の世界の了解し得る言葉に翻訳する のは不可能であると感じざるを得ない。読者は、まるで心を惑わす正 夢の中を手探りで進んでいくようなもので、その夢の中では、これま で隠されていた深い真実が直接に、また確実に啓示され、眼前に現わ れてくる思いがするのである。がしかし、目が覚めて昼間の完全な意 識に戻り、夢の中で見たもの知ったものを納得のいくように解釈しよ うとすると、その瞬間に、自分の表象や言語表現が全く無力であるこ とがわかるのである。読者は、読んだものを自分の通常の意識の中 に移しかえることができず、確信をもって解釈することができない。

カフカの作品の解釈が、その作品そのものと同じように混乱し、矛盾 しているのはそのためであるが、それはまたカフカ自身が彼の作品の 中に挿入している解釈にしても、同じことなのである¹⁾。

このエムリヒの言葉はカフカの読者の当惑をまったく適切に言いあ

てている。読んでいる間は、その真実味と緊迫感にひきずられて、何か 重大なこと、真実のことがいわれていると感じながら読み進むが、読 み終って本を手離した途端、作品はまったくの謎に変ってしまう。し かし,ただの謎であり全くの作り話だとして放っておくことは,読んで いる時に感じたあのリアリティと重大らしさが許さない。この食い違 い、 苛立しさが、 多くの人を作品の自己流の解釈へと誘った。 神 学 的、宗教的、哲学的、心理学的、精神分析学的、等々あらゆる種類の 解釈が現われた。カフカを解釈しようとすることは、ロルシャハ・テ ストをうけるようなもので、今日カフカに関する文献はおびただしい 数に達するが,ちようどそれと同じ数だけのカフカ解釈があるといっ ても過言ではないほどである。だが、それらの解釈が一通り出揃った ところで、そうした趨勢に歯止めをしようという動きも現われた。ひ とびとは、カフカをだしにして、自分勝手な夢を織ることにようやく 飽きて、カフカの作品そのものに帰ろうとし始めたのである。いわゆ る実証的・文献学的研究,マクス・ブロートの全集刊行に対する原典 批判の仕事がその主なものだが²⁾,この困難で複雑な,長い時間を要す る仕事の間にも、少なくともテキストの正確さに対する疑念がそれほ ど大きくない面において³⁾、テキストから離れぬ忠実な解釈をしよう とする試みが行なわれるようになった。F. Beißner: "Der Erzähler Franz Kafka" 及び "Kafka Der Dichter", Heinz Hillmann: "Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt", Martin Walser: "Beschreibung einer Form", Günther Müller: "Über das Zeitgerüst des Erzählens", Clemens Heselhaus: "Kafkas Erzählformen", Dieter Hasselblatt: "Zauber und Logik" などが, そうした試みとして挙げ

られるが、これらはいずれも、どのような解釈をも許容する内容の曖昧さを捨てて、明確に規定しうる形式そのものから直接作品に迫ろうとするものであるといえる。そういう意味からいえば、上述したEmrich の諸論文も、述べられていることの「背後に」別の意味を求めようとせず、自分自身とたえず矛盾した、解釈や形象が提出されると同時に取消されるカフカの表現形式そのものに、普遍的な人間存在のManifestationをみるという点で、これらの試みの一つに数えることができよう。事実、"Zur Ästhetik der modernen Dichtung"の中でEmrich は、カフカの文学は内容的に読まれることはできず、ただ形式的にのみ理解されなければならないといっている。

しかし、ひるがって考えれば、こうした試みは必ずしも新しいもの ではなく、彼らが批判したカフカの自己流解釈の主流の一つであった 実存主義的解釈が、すでに提唱していたところでもあった。 たとえ ば、アルベール・カミユは、「シジフォスの神話」の付録「フランツ・ カフカの作品における希望と不条理しのなかで、カフカの作品におけ る解決の欠如はさまざまな解釈を示唆するが、その解釈が明らかな形 で示されていないために、読者は根拠のある解釈をつかもうとして、 何度も読み返すことを強いられ、幾通りもの解釈の可能性と読み方の 必然性とがでてくる。しかし、カフカの作品を細部にわたってすっか り解釈しようとするのは本来間違いであって、このように作品全体の 中に常に象徴が存在しているような作品に対しては、その象徴を別の 言葉に逐語的に翻訳しようとしないこと、つまり象徴が何であるかを 尋ねようとせずに、先入見なしに作品を読み進めて、作品の奥の隠れ た流れなどをことさらに求めないことが、大切であるといっている。 「とくに、カフカの場合には、その手法に身を委ね、外見から劇に、 形式から小説に入っていくべきなのであるり」と。

内容をすてて形式に戻るといっても、内容と形式とはそう簡単に切 り離せるものではなく、むしろ文学作品においては、形式そのものが 内容であるといってよいほど、形式と内容とが密着しているのである から、今のべたような試みが、内容の解釈については慎重な態度をとりながらも、カフカに特有の形式を解明することによって、同時にその形式を必然的に由来せしめている内容としてのカフカの基本的思想や根本テーマを推定しているのも、当然のことといえる。たとえば、バイスナー教授は、カフカの特殊な einsinnig な語り方を分析しながら、「外的現実から顔をそむけて夢のような内的生活を敍述する」ことにカフカの芸術の本質をみているしが、Martin Walser は、カフカの小説の会話の形式を詳細に検討して、最初の陳述が次第に制限され、遂にはその反対へと移行していくその形が、内容、即ち自己の存在を主張する主人公とそれを除去しようとする世界との間の戦いという内容の、基本原理をなしている Aufhebung のカテゴリーに、正確に照応していることを明らかにしている。 Emrich が矛盾にみちた形式そのものに内容をみていることは、前述した通りである。

カフカの作品を前にして感じる Ratlosigkeit を形式という面から克服しようとしたこれらの試みは、トーマス・マンの「魔の山」やヨーゼフ小説を対象とした論文で形式と内容との一致という現象をとりあげて以来、両者の間の関連に関心を抱いてきた筆者にとって、大変興味深いものであった。以下の小論において、私は、カフカの作品において形式と内容とがどのように結びついているかを、das perspektivische Sehen というテーマを中心に、明らかにしてみたいと思う。

2

すでに述べた通り、本当らしさと息づまるような緊迫感にひきずられて、はっきりと意味はわからぬままに最後まで読み通してしまうというのが、われわれがカフカを読む時の普通の経験である。敍述のくわしさ、正確さと敍述されたものの意味の不正確、瞬間の描写の緊迫感と全体の不明瞭との奇妙な対照、これがカフカの作品の最も直接に感じられる特色である。 たとえば、最も有名な小説のひとつである

"Die Verwandlung"(「変身」)を読んだ人なら、誰でも、冒頭のあの 毒虫に変ってしまったグレゴール・ザムザの腹と足のぞっとするほど 具体的で詳細な描写と、それによって変身の事実を否応なく納得させ られながら、しかも全体の意味が少しもつかめないあの苛立たしさを おぼえているにちがいない。読者にとってザムザは第一頁から完全に 毒虫に変ってしまっている。しかし,この現実感とはうらはらに,それ が何のためかは全くわからない。読者はザムザと共に、これは一体ど うしたのだろう、どういうことなのだろう、これから先どうなるのだ ろう、また元の人間に戻れるのだろうか、という緊張と期待にひきず られながら、ずるずると、ザムザが斃死するまで読み進んでしまう。 結局、読者の期待は裏切られる。何の変化も起らず、変身の意味につ いて何の説明もされない。それは、長篇 "Der Prozeß" (「審判」) に おいても同じである。ある朝、ヨーゼフ・Kは突然、意味もわから ず、逮捕される。このありそうもない事実は、しかし、それを敍述す る確実なリアリスティクな描写によって、疑いようもない 現実とし て読者をとらえてしまう。そのあとは、読者は、ヨーゼフ・Kといっ しよに、逮捕の事情をさぐり、その意味を尋ね、裁判での味方を得よ うと努めるよりほかはない。しかし、主人公にとっても読者にとって も、その意味は最後までわからない。発端と同じように突然に、ヨー ゼフ・Kは刑吏に連れ出され、犬のように処刑されてしまう。小説は 最後まで疑問で終る。「あれは一体誰なのだ? 友人か? よい人間 か? ……まだ助けはあるのだろうか? ……おれがとうとう見れな かった裁判官はどこにいるのだ? とうとう行くことのできなかった 裁判所はどこにあるのだ?」

このように、なすところを知らぬ、Emrich の言葉でいえば lähmend な Ratlosigkeit が、読者の読後感なのであるが、しかし、それならばいつそのこと、不明瞭な意味を無理に探ろうとする前に、まずその印象をそのままに受取って、なぜそのような不釣合が生まれるのか、この正確で緊迫した敍述は何によるのか、しかも全体が不明瞭なの

は何故なのか、を第一に問うてみるべきではないだろうか。そのよう に、形というものをそのままに受け取ってみれば、答は決して難し いものではない。 最も簡単なのは、Emrich がカフカの敍述の謎めい た性格を、描かれた対象である人間存在そのものが謎めいているとこ ろからくるのだと率直に理解したようにつ、部分の正確さと全体の曖 球さとのこの不釣合は、作者自身がまさに対象をそのようなものとし て見ているからだ、更に言えば、作者自身がそれ以上のことは知らな いからだと解釈することである。 作者が 書かれていること以上のこ と, 不明瞭な全体についての明瞭な「真相」を, 読者や作中人物以上 に知っていると思うところから、それを推測しようとする難しさが 生まれる。作者にとっても細部は明瞭だが全体は曖昧なのだと考えれ ば、ことは簡単なのである。読者はわからないことに負い目を感じる 必要はない。それどころか、それは作者の意図したところであり、作 者はわざとわからないように書いているのだと考えることもできる。 そのように、わからないということを積極的に考えて作品を読み直し てみれば、そこには、読者がわからないようにするためにわざわざ工 夫された数多くの表現が見出されるのである。たとえば、「審判」の 冒頭のヨーゼフ・Kが逮捕される場面で、ヨーゼフ・Kが監督に会お うと隣のビュルストナー嬢の部屋に入っていく。と,その 部 屋 の 隅 に、彼は三人の若い男が立ってビュルストナー嬢の写真を眺めている のを認める⁸⁾。 監督との問答の最中に、ヨーゼフ・Kはこの三人の男 たちのそばを通り過ぎ、三人は彼の顔をじっと見つめる (P 22)。彼ら はもら一度ョーゼフ・K の前に姿を見せるが <math>(P23), しかし, この三 人が誰であるかはヨーゼフ・K にも読者にもわからない。やっとこの 逮捕の場面の最後になって、それが K の同僚である銀行の行員であ ることが監督によってヨーゼフ・K に明かされる (P 25)。ヨーゼフ・ Kは驚くが、読者も同様にびっくりする。ヨーゼフ・Kにはそれまで そのことがわからなかったのだが、彼の目に同化されていた読者の目

にも、当然、そのことはこの時まで伏せられていたわけである。同じような例は "Das Schloß"(「城」)にもある。第 19 章で、K が書類の配分を眺めていると、部屋という部屋でがやがやと大騒ぎが起り (S 406)、K を非難するような気配なのだが、K にはそれが「何のことやらさっぱりわからない。」やっと K が宿の亭主と一緒に外へ出てから、それも何度も質問をくり返したあとで、その理由が亭主からK と、同時に読者とに明かされる (S 408 ff.) 9)。

これらの例では、しかし、まだ後になって真相が打明けられている が、最後までわからないままに終る場合もある。いや、むしろその方 がずっと多いのである。たとえば、上述の「審判」の逮捕の場面一つ をとってみても、ヨーゼフ・K は向うの窓際に見物人がいるのにいら 立って、「そこをどけ!」と叫ぶ。びっくりした老人たちが窓から身 をひいて,一人の屈強な男の後にかくれる。するとその男は身体で老 人たちをかくしてやり、「口の動きで察するところ、何やら遠いため にわからないことを言っているらしかった | (P 23)。 こういう些細な 例から、事情を究明しようとする K の質問に監督が、「あなたの事件 についてはわれわれは殆ど何も知らない。あなたが告発されているか どうかさえ私は知らないのだ | と答える (P 21), こういう大きな問題 に関する例にいたるまで、この Nicht-Wissen は数多く指摘すること ができる。あるいは距離の遠さのため、あるいは暗さのため、煙や霧 のため、またあるいは、それを知る立場にいないため、その権限をも たぬため、登場人物たちは周囲の事物や人間がわからず、事情を知ら ない。これでは、読者がいくら理解しようと思っても、理解できない のが当然である。この無知は、むしろ、作品の効果を高めるために、 審判のおそろしさ、城の不可解さを強めるために工夫された表現手段 なのである。

しかし、それにしても、ただむやみに知らないばかりでは、小説は 成立しなくなるだろう。カフカの小説は、しかし、全体の不明瞭さに もかかわらず、息づまるような現実感と緊迫感をもって展開されてい

くのだから、そこには何か工夫がなければならない。つまり、わから ないという感じを惹き起しながら、しかも生き生きと小説を進めてい く技術は何かということになるのであるが、そのヒントは、われわれ が、これまでにあげた例の中に容易に見出される。読者が主人公とと もにある事実、または事情を知らずに、しばらくの間五里霧中をさ迷 い、やっと後になって主人公といっしよにそれを知らされるというこ とは、前にものべたように、読者の目が主人公の目に同化しているこ とからくるが、それはまた同時に、読者の Perspektive は常に作者のそ れと一致しそれを追っていくものであるから、作者の Perspektive が 主人公の Perspektive と一致していることを意味している。つまり, これらの小説では、主人公の目を通して世界が見られているのであ る。同じように、「遠いために何かわからぬことを喋っている」とい う表現も、離れた所から対象を見ている主人公の目を通していわれた 表現であり、この Nicht-Wissen は、それを知る立場 (Standort) にい ないための無知、即ち監督のいうように、権限をもたぬための無知に 等しい。つまり、視力をある立場からに制限すること (Das Sehen von einem Standort aus), Perspektive を登場人物, 就中主人公のそれに 限定すること、これがわからないという感じをひき起す技巧なのであ る。この技巧を明瞭に示している具体例は、いくつもあげることがで きる。たとえば、次のような描写。

「部屋から出ようとして壁に目をやると、黒い額縁に入った 黒っぽい肖像画がある。寝床の中にいる時から (schon von seinem Lager aus) それに気がついてはいたのだが、遠くからでは (in der Entfernung) こまかいところがわからず、ほんとうの絵は額縁からはずされてしまって黒い裏ぶただけが見えているのだと思っていた。ところがそれは、今わかってみると、やっぱり絵なのだった。」(S 12 傍点筆者)

遠くの寝床からではわからなかったのが、近づいてみると絵であることがわかる。ここには、主人公の視線の動きにつれて Nicht-Wissen

が Wissen へと変っていく過程がはっきりと見てとれる。同じように 「城」の第一章で、 K が村の中を歩き廻り、 深い雪に立往生して休憩 しようとある農家に立寄る場面。その部屋は薄暗い光に包まれてい て、「外から入ってきた者には最初は何も見えなかった。」Kは洗濯だ らいにぶつかってよろめく。「一方の隅から煙がわき上り、 薄闇をほ んとうの闇にしてしまっていた。K はまるで雲の中に立っているみた いだった。……やっと煙が少し散り、Kにはおもむろに様子がわかっ てきた。I(S 19) これは、視界が制限されているために無知の闇の中 をあちこちよろめき歩くカフカの主人公と、そして同時に読者の姿を 象徴的に示している場面である。ところで、上の二つの例では、Nicht-Wissen を惹き起す視力妨害の外的原因がはっきりと挙げられている。 即ち、距離の遠さと闇および煙のために視界がきかないのである。と ころが、次の例ではどうだろうか。それは、例の「審判」の逮捕の場 であるが、監督との話合いを終ったKが例の三人の同僚に驚き、彼 らに気をとられているうちに、監督と監視員たちがどこかへ消えてし まうのである。「その時 K は、監督と監視人たちがいなくなったのに 全く気がつかなかったことを思い出した。監督のおかげで三人の行員 に気が付かず、今度はまた行員たちのために監督が見えなくなってし まったのだった。」der Aufseher hatte ihm die drei Beamten verdeckt und nun wieder die Beamten den Aufseher. (P 27) この verdeckt は、いかにも K の視線を遮る感じである。しかし、前の例と違って、 ここでは対象が見えないわけではない。その時その時の対象、即ち監 督を見ている時の監督の姿、行員を見ている時の行員の姿は、はっき り見えているのである。それでは verdecken されているものは何か というと、それは対象以外のものである。闇や遠さが原因で対象が見 **まなくなっているのではなくて、逆に対象そのものが原因になって対** 象以外のものが見えなくなっているのである。とすれば, こ の 文 章 は、人間の視力そのものの Einseitigkeit を描いていると解すること

Franz Kafka の作品における das perspektivische Sehen

ができる。人間のものの見方には、他に妨害的原因がなくても、自分自身が原因となって目が見えなくなるという一種の盲目性 Blindheit が内在する。そういう人間の Sehen の本質的な狭さ Beschränktheit, 言葉をかえれば、人間の Sehen は本来一つの立場からの Sehen (das Sehen von einem Standpunkt aus) であることを、この場面は示しているといえる。

最後の例は、われわれに、虫眼鏡でもって広い図面をのぞいている 男の姿を連想させる。レンズを通した彼の目には、なるほどその時の 対象である細部の姿は詳細かつ明瞭に映るが、それ以外の全体への展 望は拒まれている。自分がいま全体のどこにいるのか、どちらを向い ているのか、そうした Orientierung が全く不可能なこの 男の 状況 は、われわれが最初にのべたカフカ作品の一般的印象、即ち細部の正 確さと全体の不明瞭との食い違いと、全く同じものである。ところ で、ここに別の男がわきに立っていて、上から図面全体を見渡しなが ら、虫眼鏡の男に全体の様子を説明してやったらどうだろうか。彼が 今眺めているのは全体のどの部分であるか、その部分と全体とのつな がりはどうなっているのか、上へ進めば何があり、下には何が書かれ てあるのか、などを彼は虫眼鏡の男に語って聞かせる。今度は、虫眼 鏡の男にも勝手がわかってくるに違いない。このわきに立って全体を 眺めながら語っている男こそ、小説の語り手、あの Allwissenheit で 聞えた Erzähler であり、虫眼鏡の男は小説の主人公乃至読者である と考えることができる。

どんな小説にも Erzähler は必ず存在する¹⁰⁰。彼は,作者が筆をとって書き始めた瞬間に姿を現し,作者の口から言葉を奪い,その Erzählen によって小説の世界を支える。これ以後小説の中に現われる一切は,専ら彼の言葉によってその存在を保証されるのである。彼は小説に対していわば父なる神のような立場に立つのであり,そこに彼の Allwissenheit の根拠もあるのである。W. Kayser のいう通り,

Erzähler は小説の wesentlich な Formprinzip であるといってよい が、この原理が実際に働いて(Erzählen)小説を形作る場合に、彼の 態度 Erzählhaltung が小説の Form を決定する重大な Moment と なることはいうまでもない。そして、それはなかでも彼の Perspektive のとり方によるところがきわめて大きいのである。一般に、小説の中 に存在してその虚構を成立せしめている Perspektive としては、いく つかのものがあげられるが、その中でも、 Erzähler の Perspektive と登場人物とくに主人公の Perspektive が、場面形成の上で決定的な 役割を果すことは明らかである¹¹⁰。 作者はある場面を描くにあたっ て、Erzähler の視点からみて描くか、登場人物の Pespektive を通し て描くか、選択を迫られるわけだが、前者の場合は、Erzähler は、 自分が Zeuge としてその場で見聞き したことを時間的な順序を追 って描いていくだけでなく、また、そのような時間的空間的制限をは なれて, ひろく全体との関連に立って物語ることができる。 つまり, 彼は、筋に先廻りして、未来の結末からその場面を判定することもで きるし(「彼は後になって、 自分の言葉の重大さを思い知らされるこ とになるのだった」などという表現)、また、一方で喋っている人物 を外からみて描きながら, 他方その人物が知ることのできない相手の 人物の心中をのぞきこみ、その反応を描くこともできる。即ち、この 場合 Erzähler は、全知全能の本来の力を十分に発揮して、過去・現 在・未来を問わず、外界・内面の区別なく、到るところに身を置き、 物語の世界をくまなく見通しつつ語るのである。細部は常に全体との 関連において描かれる。その語り方は語り手の存在を読者に容易に推 測させる(「彼は知らずして自分の生命を危険にさらすようなことを しようとしているのだった」というような表現)いわゆる Erzähler の介入 (Eingreifen des Erzählers) とよばれる語り方である。これに 対して、Perspektive を登場人物の Perspektive に限定して、それを 诵してだけ描こうとする場合には、このようないわゆる Erzähler の

特権は、すべて認められなくなる。描写はその場に居合せる人物の目 に見えるもの、その人物が直接知ることのできるものだけを Schritt für Schritt に追っていくだけである。(もっとも、人物を複数にす ることによって Perspektive の変化を多少生み出すことはできる。) Erzähler の存在は殆ど消えてしまう。(完全に消えてしまうというこ とはあり得ない。Erzähler の Perspektive が人物の Perspektive に 重ね合わされるために、存在しないかのように見えるだけである。) ところで、この時、読者の Perspektive はどうなるのだろうか。読者 の Perpektive は、前にも述べたとおり、つねに Erzähler の Perspektive に同化し、それを通して場面を見るのであるから、前者の場 合には、Erzähler の全知全能の特権の分け前にあずかることができ る。Erzähler もそのことを意識して、しばしば主人公から目を離し、 読者に向って語りかけ、主人公の知らないことをこっそり打ち明けて 読者の好奇心を満足させたり、読者の良識や世間知に訴えてその判断 を仰ぐことによって読者の優越感をくすぐったりして、自分の話に対 する信頼の念を獲得するのである。しかし、後者の場合には、読者の Perspektive は、Erzähler のそれと共に、主人公の Perspektive にし っかりと結びつけられてしまう。彼は主人公の目の前にあるものしか 見れず、主人公の知ることしか知らない。もはや、自分にはわかっ ている目標に向って,何も知らない主人公が手探りしていくのを優越 感をもって眺めるのではなく、自分もまた、主人公と共に、定かなら ぬ目標に向ってさ迷い歩き、共に驚くのである。

カフカの作品における細部の正確さと全体の不明瞭さとの食い違いの原因が、Erzähler を小説の中から排除したこと、または、Erzähler の Perpektive を主人公のそれに一致させたことにあることは、以上で明らかであろう。カフカは虫眼鏡の男のかたわらに、全体を鳥瞰するもう一人の男を立たせなかった、あるいは、その男にも、虫眼鏡の男と一諸に、眼鏡の中をのぞきこませてしまった。読者もまた、一緒

にそのレンズをのぞくよりほかに仕方がないのである。たとえ、周り の世界がぼんやりとしか見えないことに、どんなに苛立しさをおぼえ ようとも。

3

そのように、主人公の内部にとびこんで、彼の目を通して見るとい うつもりで読み返してみると、殆どが3人称形式 Er-Form で書かれ たカフカの小説の一見客観的に見える描写が、実は隅から隅まで主人 公の Perspektive を通した敍述であることがわかる。Erzähler は主 人公の内部に身をひそめて、主人公の網膜にうつる外界の事象を次 々に書きうつしていく。カフカの小説の筋の進行における非可逆性 Unumkehrbarkeit は、Martin Walser が指摘している通りである が12)、Erzählenは、あと戻りすることも先取りすることもなく、 Schritt für Schritt に進んでいく¹³⁾。そこでは、物語ること自体に要 する時間である Erzählzeit と、物語られる内容のもつ時間である Erzählte Zeit とが殆ど一致している140。Erzählhr が,主人公が知っ ている以上には知らないからである。距離の遠さのためや暗さのため に主人公が立っている Standort からわからないものは、Erzähler にも読者にもわからないのである。ただ、推測することはできる。む しろ、推測 (vermuten) あるいは解釈 (deuten) を頻繁におこなうこと によって、作者は、Perspektivisches Sehen を主人公の Standort に 限定した技巧の効果を一層高め、そのために生じた Nicht-Wissen を 更に強めているのである。 Walser が指摘している通り、 推量の副詞 wohl, wahrscheinlich, vielleicht, offenbar 等々や, "es schien", "wußte nicht recht", "es klang so", "mußte" といった言い廻しが繰 返し使われる¹⁵⁾。その頻度は、晩年になるほどますます高くなり、推 測した結果を否定し、その反対を推測し、それをまた取消すという繰 返しの過程が、カフカの文体の基本的な構成要素となっていく。 na-

türliches Sehen が制限され、目に見える対象世界が次第に小さくな っていくのに応じて、もはや見えないもの das Nicht-mehr-Sichtbare 16)についての Reflexionen が作品の大部分を占めるようになる。最初 は見えない原因がまだ明らかにされているが,先にのべたように,次第 にその原因は 明かされな くなり、いきつもどりつする Reflexionen の運動は、原因から離れ、独立して、カフカ特有の世界を作ることに なる。後期の作品,たとえば "Forschungen eines Hundes" や "Der Bau" などは、 殆ど姿を現わさない主人公の monologisch な Reflexionen だけで成り立っているといえる¹⁷⁾。 Erzähler が敍述している のは、もはや主人公の網膜にうつる外界ではなく、主人公の心内の世界 そのものである。すべては主人公の内部で生起する。Perspektive を 厳密に主人公の Sehen に限定した結果, 外界は彼の内部に吸収され, 外界の動きは彼の意識の中の運動に変ったのである。 その意味で F. Beißner が、カフカの芸術の 本質は「夢のような彼の内的生活の敍 述」であると言っているのは、いちおう正しいといえよう。3人称で 書かれた長篇小説であっても、それはあくまで主人公の心内の出来事 の敍述なのである。たとえば、「審判」は、「だれかがヨーゼフ・Kを 中傷したにちがいなかった。 (Jemand mußte Josef K. verleumdet haben,) なぜなら,彼は何も悪いことをしなかったのに,ある朝逮捕 されたからである」という文章で始まり、「しかし、Kの喉には一方の 男の両手がおかれ、もう一人はナイフを彼の心臓深く突きさし、二度 そこをえぐった。かすんでいく K の目には、彼の顔間近かに 男たち が頰と頰をくっつけて,決着を眺めているのがなお映るのだった。『犬 のようだ!』と彼は言った。恥辱感が、彼のあとに生き残っていくよ うな気がした。(es war, als sollte die Scham ihn überleben.) [(P 272)] で終っている。これらの文章は、一見客観的な Stil で書かれている が、最初と最後に原文であげた文章は、あきらかにヨーゼフ・Kの推 測的な気持をあらわしていることは、mußte と sollte という二つの

話法の助動詞が示している。この二つの文章が結ぶ輪につつまれてい る他の文章はもっと客観的な筆致で書かれているが、しかし「なぜな ら……」という文章は誰かが中傷したに違いないと推測したことに対 する K 自身の理由づけであるし、「かすんでいく K の目には……」と いう文章は, K の目にうつる男たちの顔を描き出している。「しかし Kの喉には……」という文がいちばん客観的で、Kの外に立って眺め ている観察者としての Erzähler の目から書かれたといって もよい が、しかし、それは主として三人称の過去形で書かれているところから くる感じであって,たとえばこれを,いわゆる Erlebte Rede を読むよ うな具合に、K自身の身になって読むこともできるのである。そうす ると、喉に手がおかれ、ナイフが心臓に突き立てられえぐられる過程 を、主人公が石におしつけられた窮屈な姿勢のままひとつひとつ克明 に意識している有様が,なまなましく,Schritt für Schritt の敍述から 読み取れるのである。ついでにいえば、これらの文章のヨーゼフ・K, あるいは er を、全部「私」と訳してみても全く不自然ではない。こ れらの文章だけではなく、「審判」全体の中の er を「私」にしてみて も、ほとんど差支えないくらいである。それが、主人公の視線を追っ ていく Erzählweise のためであることは、これまであげた例から明 ちかであろう。こうして、最初から最後の文章にいたるまで一見客観 的なスタイルを保ちながら、すべては主人公 K の心内の出来事とし て描かれているのである。

そうしてみると、しばしば指摘されることであるが、カフカには現代小説が最も愛好する表現手段である Erlebte Rede がきわめて稀にしか見られないという現象も¹⁵⁾、うなずけるであろう。 Erlebte Redeは、それまで客観的に語ってきた Erzähler が言葉を登場人物にゆずり渡し、登場人物自身に自分の心内の事象を語らせる、ただし Innerer Monolog のように一人称ではなく、より客観的に三人称で語らせる表現である。つまり、Perspektive を Erzähler から人物自身に

移すことによって, 読者をして直接に主人公の内部生活に参与せしめ るための手段なのである。そこに生ずる Perspektive の Wechsel に よって, Erzählen の自在さ Beweglichkeit と迫力 Eindringlichkeit を増そうというのが、その狙いである。ところが、カフカにあって は、Perspektive の Wechsel はみられない。Erzähler がわざわざあ らためて登場人物に Perspektive をゆずり渡す余地はないのである。 それは、最初から、一見そうとは見えないけれども、主人公の内部に 固定されていて、Erzähler がそこから離れることはないからである。 いってみれば、小説全体が Erlebte Rede みたいなものである。たと えば、Mußte er wirklich in den Garten? という Erlebte Rede が、 Er fragte sich:" Muß ich wirklich in den Gerten?" という直接疑 間、または Er fragte sich, ob er wirklich in den Garten müsse. という間接疑問のうち、明らかに Erzähler の Perspektive の下にい われた Er fragte sich を省いてしまって, er に Perspektive を渡し たものとすれば、カフカの小説では、小説全体の冒頭にあった Er dachte (folgendes): が省かれて、小説の外にくくり出されてしまった といえよう190。そのような小説で、作者は Erlebte Rede を使用する 必要を感ずるだろうか? ただ、Erlebte Rede とカフカの文章の違 いを言えば、前者は、境界がはっきりしないながらも、 Perspektive が人物に渡ったことを読者に暗示しようとするのに対して、カフカの 場合には、Perspektive が人物のものであることをできるだけ悟らせ まいとしていることである。それだけ一層客観的で unpersonlich な 報告調をとろうとしているといえる。

このようにして、カフカの小説は、たとえば "Das Urteil"「判決」の最後の一行、あるいは「変身」のエピローグのように、主人公の死後にも小説が続く場合を除いて²⁰⁾、ほとんど例外なく厳密に主人公のPerspektive から語られているといえる。Erzähler が主人公の外に立って、彼を別の Perspektive からみていたと思われる場面を、カフカ

が何度か破棄して、主人公の Perspektive から書きなおしたことは、 Beißner 教授らによって指摘されている通りである²¹⁾。

それでは、このように全知の Erzähler を排除して Perspektive を 主人公に固定することによって、カフカは何をねらったのだろうか。 どんな効果を期待したのだろうか。 全知の Erzähler, すなわちその 物語に関する限りすべてを知っている Erzähler が語るということ は、彼がその事件をすでに過ぎ去ったこととして、過去のこととして 見ていることを意味する。彼は自分が物語る事件よりも後(あと)に 位置するある時点から、事件を振返り、それを整理し、zusammenfassen して物語っているのである。その事件が起った時点と、それを 物語っている時点との間には、距離がある。この距離は Erzähler に よって明示されることもある。 たとえば、トーマス・マンの "Felix Krull"のように、老年になった主人公が若い頃の自分を振返って物 語る場合とか,あるいは「ボヴァリー夫人」のように,主人公の同級 生だった Erzähler が昔話をするような場合であるが、もっと客観的 な、ということは個人的に人物として物語の中に姿を現さない unpersönlich な Erzähler の場合には、「それは何年前のことであった」と いうような直接の時間規定がない限り、この距離は明示されないのが 普通である。けれども、明示されるされないにかかわらず、距離は常 に存在するのである。また、この距離はきわめて小さいこともある。 たとえば、Ich-Erzähler がたった今したばかりの経験を物語るような 場合であるが、しかし、その場合でも、体験するその瞬間に物語るとい う不可能なことが実現しない限り,そこには距離が存在する。体験を 過去として振返り,現在の立場からそれを評価し,位置づけ,整理し,自 分の判断を加える余裕があるのである。この 距離、das Erzählen と das Erzählte, der Erzähler と der Held との間の距離が、物語や小 説がほとんど例外なく過去形で書かれている理由なのである。

ところが、カフカの小説では、過去形で書かれていながら、この距

離が存在しないのである。そこでは Erzähler が完全に主人公に同化 し、その意識の中に入りこんでしまっているから、Erzähler と主人公 との距離はなくなってしまう。Erzählerは、その瞬間瞬間に主人公が 知っている以上のことは知らない。彼は主人公の網膜の上、意識の中 に生起する事象を、その生起する瞬間に報告するのである。それを過 去のこととして振返り、整理し位置づける余裕は全くない。というよ り、過去に事件があって、それをあとから Erzähler が振返って報告 するのではない。Erzähler が語るそのことが、まさに事件そのもの なのである。事件は、語られた瞬間に、そこに生起するのである。 Erzähler は、主人公に先んじていないばかりではなく、物語られた 事件にも先んじていない。彼は主人公に同化しただけでなく、事件そ のものとも同化しているのである。das Erzählen と das Erzählte と の距離は止揚され、Erzählen と Geschehen とが一致してしまう。 Erzählen が即ち Geschehen であり、Vorgang そのものなのであ る²²⁾。もはや、万事を知っている Erzähler が物語るのではなくて、 ただ物語られる (es wird erzählt)²³⁾,物語るという行為があるだけで ある。Erzähler は消え、自分自身を物語っていく物語があるだけで ある。先にのべたカフカの小説の筋の非可逆性も,ここからくる。事 件はその瞬間瞬間に、Schritt für Schritt に自己を生み出していき、 Beißner が "Das Ehepaar" の例をあげて巧みに説明して いるよう に, 訂正がきかないのである24)。

このような語り方の利点はどこにあるのだろうか。いうまでもなく、物語られたこと das Erzählte の絶対的な現実性と緊迫感とである。事件を過去のこととして振返る Erzähler がおらず、事件が自分自身をその瞬間瞬間に物語っていく結果、事件はいわば突如として、文字通り unmittelbar に、おのずからのように (wie von selbst)、自分の力で (von sich selbst her) 出現する。それは主人公の意識の中にその瞬間に生起する事象なのだから、主人公にとって絶対的な Ge-

genwart である。そして、主人公の意識以外に小説の中には世界がな いのだから、事件はまさしく唯一の現実として生起するのである。主 人公にとって、事件は第一頁の最初の文章から決定的に起ってしまっ ている。グレゴール・ザムザは、ある朝目を覚した時、自分がベッド の上で巨大な毒虫に変ってしまっているのを見出すのであり、「審判」 の「誰かがヨーゼフ・Kを(自分を)中傷したのに違いない」という 冒頭の文章は、彼(自分)が逮捕されてしまったという動かぬ事実を 前提として、はじめていわれる言葉なのである。そして、読者にとっ ても、Erzähler と共にその Perspektive が完全に主人公に同化して しまった読者にとっても、事情は全く同じなのである。事件は、Erzählen とともに、その瞬間に読者の目の前に突如として、絶対的な現 実として、おのずからの如く生起するのである。それは、読者に Unausweichlichkeit の感じを抱かせると、Beißner はいっている²⁵⁾。わ れわれが冒頭にのべたカフカ作品の現実性、息づまるような緊迫感 は、ここからくるのである。逆説的にいえば、カフカの作品のあの夢 のような感じこそ、その現実性なのである。何かわからないけれど も、ともかく存在する。突如としてわけのわからぬものが目の前に現 われる。これが「夢のような」現実感なのである。カフカは「夢は観 念のとどかぬ現実をあばく。これが人生のおそろしさであり、芸術の 与える衝撃なのだ」といっている (J 27) が,これは,観念ではとらえ 得ない人生の真実が夢の中に現われるのであり、従って夢を使ってそ のかくされた真実を描き出すことができるという意味によりは、むし ろ、今のべたようなカフカの語り方の特質を示唆した言葉として解釈 すべきなのである。

カフカの小説が過去形で書かれていることは、この事情を変えるものではない。カフカの場合には Erzählen と Geschehen との間の距離が止揚されているのだから現在形で書いた方がよい し、Erzählerと Held とは一致しているのだから Ich-Form にした方が効果的では

ないか、といちおう考えられるかもしれない。しかし、事実は全く逆 であり、カフカは反対に Er-Form の過去時称で書くことによって,逆 説的な効果を狙ったのである。そもそも、全知の Erzähler を排除し たということが逆説的な手段だったのではなかろうか。人間が目ざめ てみると毒虫になっている,何の理由もないのに姿の見えない裁判所 に逮捕される、というような一見不合理なことを読者に信じさせる ためには、事件や主人公の外側に立って合理的な目でこれを見ること のできる Erzähler の Perspektive を通した方が、よかったであろう か。Erzähler が事件を合理的に説明し、周囲の世界に納得のいくよ うに関係づけようとすればするほど、事件や主人公はますます異様 な、不合理なものに見えてくるにちがいない。思い切って Erzähler によって読者を信じさせるという通常の小説の手段を放棄し,主人公 の不合理な意識の中にとびこんだのは、従って、カフカにとって逆説 的ではあるが、notwendig な方法だったのである。それによって Realität は絶対なものになった。それと同じように、こうして得られた 現実性と Gegenwärtigkeit を表現するのに、現在形で書くよりも、 過去形で、起ってしまったこととして書いた方が、その現実性を強める ことになるのではなかろうか。いや,絶対の現実性,その突然性をあら わすためには、過去形で書く必要があったのである。事件は、あらか じめ意識されていないことが必要なのだ。意識にのぼった時には、事 件はすでにおこってしまっていた、過去形はこういう感じをひきおこ すために用いられているのである。das epische Präteritum について の Käte Hamburger の主張とはちがって、カフカの過去形には過去 をあらわす機能が残されているが260,カフカはそれを逆用して、物語 られたことの現実性と Gegenwärtigkeit を強めるために利用してい るのである。最後に、人称形式についていえば、もしカフカが一人称 形式で書いたとすれば、事件はあきらかに主人公の意識として表現さ れることになってしまっただろう。「私は毒虫に変ってしまった」「私 はある朝逮捕された」という表現は、主人公がその事実を外側から意

識していることを示すおそれがある。この事件は主人公の意識の中の事件ではあるが、同時にまた意識されることを許さない絶対の現実なのである。この現実性は、主人公の意識の外側からみられたら、失われてしまう。それは、第三者として観察し語る Erzähler の存在を許さないと同様、当事者としての主人公の観察をも許さないのだ。小説の世界を形成する唯一の場としての主人公の意識の中に、外側からそれを観察する主人公の意識は入る余地がないのである。 Er-Form で書いたのは、主人公の意識の中でのみ保証される事件の現実性を守るための逆説的ではあるが notwendig な手段だったのである²⁷⁾。こうして、三人称の過去形という表現形式は、Erzähler を排除し Perspektive を主人公に一致させた手法に正確に照応しているといえるのである。とすれば、たとえば Beißner 教授などにみられる立論はむしろ逆で、カフカは三人称形式で書いているにもかかわらず内心の生活を描いたのではなく、内心の事象を必然的に三人称形式の過去形で表現したところに、カフカの特殊な意味があったというべきであろう。

4

異常で不合理な物語の Realität を確保することが、全知の Erzähler を追放して Perspektive を主人公のそれに限定した Technik の形式上の狙いだったとすれば、次にわれわれは、この技術の内容上の意味を問わなければならない。

Allwissend な Erzähler を小説から排除しようという試みは、カフカに特有のものではない。それは、今世紀の初めごろ、即ち1910年代に西欧の各地で時を同じくして、しかし相互に明瞭な連関や影響なしに、多くの重要な小説家たちによって行われた試み――従来の伝統的な物語形式としての小説に対する変革の試みであって、その背後には、この小説形式に象徴されているような世界の Sicherheit というものへの不信の念があった²⁸⁾。その世界を、たとえば J. P. サルトルのように資本主義的ブルジュア社会とみるにせよ²⁴⁾、トーマス・マン

のように市民文化とみるにせよ、E. カーラーのように個人の時代と 考えるにせよ80),いずれにしても、安定した社会とそこから生まれた 安定した世界観とに対する広汎な疑いが、この小説に対する攻撃の根 本にあったことは確かである。既にみたように、Erzähler と小説の 過去時称というものは分ち難く結びついているが、それは単に物語ら れた Geschehen に対する時間的な距離 Zeitabstand を意味するだけ ではなく、態度としての距離 Distanzierung の意味においてもそうな のである。Erzähler は事件を過去のこととして現在の立場から振返 り、それを既に知っている結末からみて整理し、一定の秩序の中に関 連づけて物語る。事件に対する彼の目は、意識するとしないとにかか わらず、事件からの距離、結果を知っているその意識によって歪めら れている810。サルトルの言葉を借りれば、物語は「すでに手をかけら れ、吟味され、評価のすんだものとして」Erzähler の思い出を通し てのみ読者に提供されるのであり32,従って読者が事件そのものによ って包囲されるということは決してない。「語り手は、その事件が起 った時に驚いたとしても,その驚きをそのまま読者に伝えることはな く、それについて報告するだけ」だからである。彼は結果の全体を原 因の全体に還元し、思いがけぬものを期待されたものに還元してしま う。 19 世紀の科学者が 科学的事実の多様さを 一致の法則に変えたと すれば、小説家は人間的事件に対してそれと同じことを行なったので ある。というのも,安定したブルジョア社会から出た小説家にとって, 変化や無秩序はまやかしにすぎないからである。若き日の情熱や冒険 は、すでに取消された短い無秩序として、今は情熱から解放され寛大 な智慧でもってそれを眺めることのできる立場にいる語り 手に よっ て、永遠の法則の下に、秩序の観点から物語られる。Erzähler が提 供するものは決して人生の現実そのものではなくて、それについての 原因と結果から成る説明的秩序なのである。当時の安定した社会は、 部分的変化を全体の秩序の中に包みこんでしまうための倫理と価値の 尺度と説明の体系とをまだもっていたのであり、こういう時代には、

Erzähler による物語形式以外の小説形式は考えられなかったのだと、 サルトルはいう⁸³⁾。

いずれにしても, 一人の allwissend な Erzähler によって結果の観 点からあらかじめ整理され、因果律に従って並べられ、前もって納得 のいくように説明された人間的事件の秩序としての物語が、人間の普 **遍的な真実と世界の現実とを象徴することができるという信念が、安** 定した世界観の体系をもっていた当時の社会にあっては生きていたの である。しかし、第一次世界大戦を一つの明瞭な転機として、この安 定した社会が崩壊し始めるとともに、このような物語形式としての小 説というものに対する疑いがおこってきた。このような小説形式はも はや echt なものとして、ということは、今日の世界や人間の状況を 正確に表現するものとしては認められなくなってきたのである。そ の原因は科学の進歩、社会の変動、世界観の変革などいろいろあるで あろうが、一口にいって、すでに H.v. Hofmannsthal が鋭敏に感じ とっていたように、世界というものの本質が動的な性格のものとして 捕えられるようになってきたことであろう85)。物語形式としての小説 にそなわっていた Sicherheit-Erzähler によって秩序づけられた. 世界の Sicherheit を反映するものとしての Sicherheit は、もはや世 界に対して gültig なものとは認められなくなった。流動的になり複 雑多岐になり、厚みを増した世界の現実を正確に捕えるために、新し い小説形式の試みがさまざまに工夫されたが、それらは、多かれ少か れ全知の Erzähler に対する攻撃という形で行なわれたのである。 た とえば、造物主の視点を放棄して人間の視点をとろうとする試みがあ る36)。人間というものは歴史的・社会的・生物学的等々さまざまな制 約をうけており、従って必然的にある偏った観点を与えられているの だから、個人としての Erzähler が絶対的な観察者としての立場から世 界を客観的に描くことは不可能だというのである。バルザックの語り 手のように同時にいたるところに存在し、事物や人間の表と裏、外と 内とを同時に知っており、出来事の過去、現在、未来をすべて心得て

いるようなことは、神にのみ可能であって、現実を描かなければなら ぬ小説には不似合である。新しい小説は、時間と空間の中に位置づけ られさまざまに条件づけられた現在ここに存在する人物としての人間 の視点から、描かれなければならないとするのである。この考えは, 「贋金つくり」を書いたアンドレ・ジッドから、ロブ・グリエ等の現 代のアンチ・ロマン作家にいたるまで、大きな流れをなしている⁸⁷⁾ が、ここから二つの重要な方法が生まれる。一つは、Erzähler の統 一された視点からの語り方を放棄して、多数の登場人物の視点から語 ろうとする相対主義的な小説であって、この小説では特権的な観察者 の席はなく、相互に相対的な Perspektive だけが現われる38)。もう一 つは、Erzähler の恣意的な視点の移動の禁止である。人物の内と外 とを同時に見るような Perspektive の設定を禁止して、作中人物の内 部か外部かどちらかに Standort を固定すべきだとする。サルトルの 言葉でいえば「小説家は作中人物の目撃者となるか、共犯者となるこ とはできるが、決して同時に両者にはなり得ない」397のである。この 方法の一つの極端な例は、いわゆる「意識の流れ」Bewußtseinsstrom を Innerer Monolog で追う手法であろう。 登場人物の意識のさまざ まな層の上で進行する事象、まだ表現されない思考や形をなさぬ感覚 やイメージを、人物自身のぶつ切れの独白を通して直接に連続的に喚 起しようとするこの手法では、Erzähler は完全におしのけられ、Perspektive は全く人物自身の手に渡ってしまう。 さらに,この手法は, 物語形式の小説がもっていた過去性を打破するものでもあった。生起 する意識内容をその瞬間にそのままの形でうつしとろうとするこの試 みは、サルトルが紹介している別の試み――小説をドラマのように対 話で書き、人物の身振りや行為など普通の小説では地の文章にあたる 部分を,逆に括弧の中に入れるという行き方――と同じように,Erzähler という前提 Voraussetzung をとり除いて、読者を行為と同じ時 間におこうとする試みである。つまり、現在形で書くことによって小 説を革新しようとしたのである400。従って、それはまた、従来の小

説に必然的に備わっていた物語性の廃棄をも目指すものであった。 Erzähler の結末を知っている意識から生ずるゆがみ, 原因結果の法則に従ってさもありそうに作られたまやかしの説明の秩序,Konstruktion,こうしたものをなるべく小説からとり除いて,出来事を, それを生きたその時その時の意識や感覚のままに提出しようとするのである。小説は das Erzählen から das Erlebte へと,「物語り」から純粋の「生体験」へと,「語られるべきもの」から「体験されるべきもの」へと移行していくのである⁴¹¹。

物語形式としての小説からいわゆる新しい小説――首尾のととのっ た説明ではなく、謎でしかないような小説、語り手によって前もって 解釈されていないために理解の困難な、いわば理解されるというより は体験されることを求める小説,ひとつの Perspektive のもとに論理 的な筋を確立するかわりに、 Perspektive の変化につれて断続する相 対主義的な不連続の小説――へのこのような流れの中に, 全知の Erzähler を捨てて Perspektive を主人公に限定したカフカの小説をお いてみるならば、それがどのような位置にあるかは、ほぼ推測できる であろう。彼の作品のあの現実感は、読者を行為と同じ瞬間におき、 読者に主人公の意識の中で事件を生体験として体験させるものなので ある。彼は、事物をまずその原因から説明するかわりに、主人公の、 ということは即ちわれわれの知覚する順序にしたがって提出するので ある。ヨーゼフ・Kに三人の同僚がわからないのは少しも不自然では ないのだ。まず存在を認めて、それから、行員だということがわかる のが本当の自然な順序なのである。説明よりも知覚が先なのである。 まずわからなければ不自然だと思う考え方、それこそ順序が逆なので あり、Erzähler の存在によってわれわれ小説の読者がいかに毒され ているかの証拠なのである。しかし、カフカの作品の文学史的位置を 規定するのが、本論の目的ではない。新しい小説の手法についても以 上で足りるものではないし、その中でカフカの小説作法がどういう意 味をもっているかは、もっと詳細に分析してみなければならない。カ

フカが多くの作家たちと同じ方向を目指しながら、ある意味では彼らと全く反対の極点に達したとは、ほぼ言えると思うが⁴²⁾、いまは触れない。ここでは、このようなカフカの Erzählerische Perspektiveの形式が彼の思想とどのように一致しているかを見なければならない。

Erzähler への嫌悪の中に見られる物語性の否定は、単に小説の世 界に限られずに、広く生活意識一般、生存感覚 Daseinsgefühl といっ たものにまで及ぶのであるが、その根底には、先にものべたように、 世界の Sicherheit, というより世界の sicher な見方への疑いが横たわ っている。人生の秩序を説明の秩序に変え、体験を首尾一貫した物語 に変形する。これは、物語においてばかりではなく、人が実生活の上 で自分の生活したことをふり返って語る時、多かれ少なかれ必ず起る 現象である。再びサルトルを引合いに出すならば、「嘔吐」の中に次 のような言葉がある。「人が生活している時には何事も起りはしない。 決して発端などありはしない。……結末もまたない。……しかし、人 が生活を語る時にはすべてが変化する。ただ、だれもこのことに気が つかない。その証拠に人は真実の物語を語るのである。あたかも真実 の物語というものがあるかのように。事件はひとつの方向をとって起 るのであるが、われわれはそれを反対の方向に物語る。ひとびとは発 端から話し出すようにみえる。が、じっさいは結末から始めているの である。結末は目には見えぬがそこに現存していて、すべてを変形し ているのだ43)。1 生活上の出来事が物語となるには、 それを人に 「話 す」ことが必要であり、それだけで十分なのだとサルトルはいうが、 実は、あえて他人に話す必要もないくらいなのだ。人が自分の体験を 自分に話そうとするとき、即ち体験を認識し、言葉に表現しようとす るとき、ひとは常に同じことをしているのである。それどころか、ひ とが自分の生活を意識するとたんに、ひとは「物語り」始めるのであ る。「人間はつねに物語の語り手であり、自分の作った物語と他人の 作った物語に取り囲まれて生活している。彼は日常のすべての経験を これらの物語を通して見る。そして、自分の生活を他人に話すかのよ

うに生活しようと努めるのだ⁴³。」全く同じことを指摘した人に Robert Musil がいる。彼は言っている。「ひとは、沈黙したまま突立っ ている事物の存在にとりかこまれて自分自身にしっかりつかまってい るために、ただつながっているというだだけの一本の線をまわりに掘 りめぐらしているのだ。それがわれわれの生活なのだ。まるで、ひっ きりなしに喋って, 一語一語が前の言葉に続き, 次の言葉を呼び出し てくるのだと思いこんでいるようなものだ。それというのも、言葉が 途切れて沈黙したら、その瞬間に、何故かしらん想像もできないほど のめまいに襲われ、静寂に溶かされて消えてしまうのではないかとお それているからなのだ。しかし、それはおそれにすぎない。一切の行 為のぽっかりと口を開けた偶然性に対するおそれと弱さにすぎない… ...45)。| Musil もまた,サルトルと同じように,事物の無意味な Dastehen, 存在の絶対的な Zufälligkeit に嘔吐をもよおすのだが, ひとび とは、この偶然性の深淵に目くるめくことを恐れて、自分のまわりに 必然性の糸を張りめぐらす。「昨日こうだったから今日はこうなった のだ」とか、「今日こうすれば明日はこうなる」とか Kausalität と Motivation の糸をはって、それにつかまって安心しているのだ。こ の必然性の虚構を Musil は「物語的秩序」 die erzählerische Ordnung と呼んだ⁴⁶⁾。 "Der Mann ohne Eigenschaften" の中に次のようにい われている。「すると彼には……ひとびとが重荷にあえぎ単純さを夢 みて憧れたこの人生の法則は、物語的秩序の法則にほかならないとい う考えがうかんだ。即ち、<Als das geschehen war, hat sich jenes ereignet!> ということができるということにその実質があるあの単 純な秩序である。それは簡単な秩序であり、人生の圧倒されるような 複雑さを一次元の順序の中にうつしとることである。即ち、空間と時 間の中に起った一切のことを一本の糸につなぐことである。この糸こ そあの有名な Faden der Erzählung であるが、それはまた人生の糸 Lebensfaden をなしてもいるのだ。als とか ehe とか nachdem とか 言える人間は幸いなりだ!そういう人間は、どんな悪いことがふりか

かろうと、苦痛にのたうちまわろうと、その事件を時間的な経過の順 序にならべて再現できさえすれば、まるでお日さまが胃をぽかぽかあ たためてくれるみたいにいい気持になってしまうのだ。これが、小説 が künstlich に利用してきたやり方なのだ。……そして、この Epik の永遠の手管が、この『試験ずみの知性の遠近法的 短 縮』diese bewährteste perspektivische Verkürzung des Verstandes が, そもそも人 生そのものからきていることはわかり切ったことだ。大多数の人間は 自分自身との根本関係において Erzähler なのだ。……彼らが愛する のは事実のきちんとした継起 Nacheinander である。というのは、そ れが Notwendigkeit に似ているからだ。そして、彼らの生活が経過 Lauf をもっているという印象によって、混沌の中で何か安全にかく まわれたような気がするのだ4つ。」物語が、ehe とか als とか nachdem とかいった接続詞を用いて、人間の行動や事件を kausal な 秩序に組込むように,ひとびとは自分の生活,自分の存在 を ― 本 の Faden des Lebens に構成する。人間は、自分自身に対して物語の語 り手となり、そのことによって自分の Leben に Erzähler のもつ Sicherheit を付与しようとする。だが、実際は、人間の Leben は「理 解できない絶えざる Treubruch に支配されている」ので、何故か知 らぬままにひとはあらゆる瞬間に自分自身から離れ、他のひとびとの 目には同じ人間に見えていながら、変っていくのだ。そして、そのこ との中にこそ、自分の一切の行為とのつながりよりももっと深い自分 自身とのつながりがあるのだ、と Musil は言う48)。一瞬一瞬が深淵 であり、ひとは絶えずそれを乗り越えて生きているのであるが、ただ 意識の中ではひとはそのことを考えようとしないだけなのである。

カフカが心理学に不信感を抱いていたことは、よく指摘される。「ちょっと見たところ、人間は自分の生存をあとからの是認 Rechtfertigung によって理由づけるようにみえる。 しかし、それは心理学的 逆さ文字 (psychologische Spiegelschrift) にすぎない。実際は、人間 は自分の生命を自分の是認の上にきずいていくのだ。たしかに、人間

北犬文学部紀要

は誰でも自分の生命を――あるいは、死をといっても同じことである が――是認できなければならない。この課題を人間はまぬがれること はできないのだから。」「われわれは人間がみな自分の生命を生きる(あ るいは自分の死を死ぬ)のを見る。この仕事は、内心の是認なしには できるものではない。どんな人間も是認されない生命を生きることは できない。ということから、各人は自分の生命を是認でもって理由づ けるのだという結論を出すこともできるかもしれないが、それは人間 の価値をおとしめるものである。」「心理学は逆さ文字を読むことだ。 それ故骨の折れる仕事であり、いつも答えが合うという点からは、成 果のある仕事であるが、しかし、実際には何ひとつ起ってはいないの だ。」(H 121. 122) カフカの考えによれば、すべてに先立って生命の 是認があるのである。まず是認があって、その上に人間は Leben を きずいていくのであって、最初に動機づけがあり、それに従って生き ているわけではない。心理学的 Motivation は「あとから」人間の生 存を是認し、理由づけているにすぎないのだが、科学に対する信仰と ともに、それがあまりに一般化し、ひとびとがそれに慣れすぎた結 果、まるで人間の Leben は彼があとからふり返って見る出来事によ って決定され、導かれているみたいにみえるのである490。しかし、そ れは、自分自身の是認の上に、即ち「自分自身の精神の決定の自由500」 の上に Leben を建設する人間の価値をおとしめるものである。ここ からカフカの心理学に対する批判が生まれてくる。心理学は人間の生 の通った跡を、それが投影した影を、鏡に映った映像を、さかさ文字を 読むことなのだ。それは Leben の法則を, Leben がすでに行なわれ たあとから作り出し、それに従って Leben を是認するのであるから、 答えはいつも合っている。ただ、問題はそれを真実だと思いこむこと、 逆さ文字を本当の文字だと信ずること、事後の法則によって Leben が決定されると考えることであって、それは逆だ、誤りだとカフカは いうのである。人間の Leben はそのような決定に縛られるものでは ない。それはどのような法則、どのような理由づけによっても規定さ

れない無限定なもの、Musil のいうように常に自己を裏切り、一瞬前 の自己とは違う自己へと変っていくものなのである。「心理学はあせ り(Ungeduld) だ。すべて人間の誤謬はあせりである。即ち、方法の 早まった中断であり、みかけだけのものをみかけだけ柵でかこれこと だ。」(H. 72) 心理学ばかりではなく、われわれが従来慣らされてきた 動機づけや論理的証明,因果律など,すべて人間の Leben をあとか らの是認によって理由づけ、固定し、決定しようとする試みは、無限 定な Leben を早まって限定することによって見かけだけの安心を得 ようとするあせりであり、みせかけの虚構、Musil のいう die erzählerische Ordnung なのである。「人間にとって当然のこと、 見通しの きくこと,確実なこと,法則にかなったようにみえること,過去と未 来の時間の輪に属すること、原因と結果のつながりに属すること、そ れこそ見せかけであり、不確実なことであり、疑わしいことなのだ」 と Emrich 教授はいっている51)。とすれば、人間の Leben の真実 は、逆に、見通しのきかないもの、予期されないもの、突然のもの、あ とからではなく今目の前に起りつつあるものという性格をおびること になる。ここで,われわれは,カフカのあの語り方,即ち,Erzählen の一瞬一瞬に Geschehen が夢の中のように突然に主人公の、そして 読者の眼前に生起するあの Erzählweise が, このような人間の Leben の真実のあり方をうつしとろうとするものであったことを知るのであ る。カフカのいうように逆さ文字を読むことによっては何ひとつ起ら ないとすれば,事件のこの突然の生起のありのままの模写こそ,本当の 文字というべきなのである。この語り方は、一切の Determinismus に抗して、瞬間の深淵を生きる決断と緊張のうちに、精神の自己決定 の自由のうちに、Leben の真実を奪い返そうとする試みなのである。

5

生活感情における物語性・虚構性の否定は、われわれが日常慣れ親 しんでいる経験的カテゴリーや一般概念、更には言葉そのものにひそ

んでいる物語性・虚構性の否定へと通じていく。なぜなら、これらも また,一切の法則的理解と同じく,規定し得ない人間の真実を早まっ て規定しようとするものだからである。チャンドス卿の口の中でくさ った茸のように崩れてしまった抽象的な言葉52), Musil によって「可 能人」der potenzielle Mensch を限定する falsche Utopie として批 判された Begriffe⁵³⁾, これらに見られた言葉と存在との乖離, 言語は 存在に到達し得ないという言語表現の不十分さに対する疑いは、カフ カにあっても次のような表現に現われている。「告白と嘘とは同じだ。 告白できるということは嘘をついているからだ。人間は,自分がそれ であるところのものを表現することはできない。なぜなら、まさにそ れであるからである。伝えることができるものは、自分がそれでない ところのもの、即ち偽りだけである。わずかに合唱の中にのみある種 の真実があるかもしれない。」(H 343) あるいは、「二種類のものがあ るだけだ。真実と偽りと。真実は不可分であり、それ故自分自身を認 識することはできない。真実を認識しようとするものは、いつわりに ならざるを得ない。」(H 999) また,「だれでも真実を見るというわけ にはいかないが,だれでも真実であることはできる。」(H 94) これら の言葉は、カフカが真実とは自己自身、あるいは人間の存在 (Sein) そ のものであると考えていたことをうかがわせる。しかし、この真実を 認識し、表現しようとする試みは すべて偽りになってしまう。 真 実 は、これを生きるより仕方がないもので、認識したり、表現したりす るとはできない。なぜなら,人間の自己,人間の存在は限定し得ぬもの であり、常に変化して多様な現象として現われるものだからである。 言葉はこの現象を表現することはできるが、存在そのものに到達する ことはできない。「言葉は、感覚世界の外にある一切のものに対して は、ただ暗示的に用いうるのみでほんの近似的にだけでも比喩として 用いたりすることはできない。言葉は、感覚的世界にふさわしく、所 - 有とその関係とをしか扱うことができないからである。」(H 45)54) 言 葉は常に属性と関係の世界に止まらざるを得ないが故に、人間や世界

が本来あるところのもの、その Sein、その真実を表現することはで きない。逆さ文字にならざるを得ないのは心理学だけではない。一切 の認識がそうであり,一切の言葉がそうなのである。人間の認識は必 然的に結果の認識であり、言葉は必然的に部分的真実をしか、という ことは偽りをしか現わすことができない。従って、それは絶えず取り 消され、訂正されなければならない。推測とその結果の取り消しとい う Reflexionen の繰り返しがカフカの文体の特徴をなしていること はすでに指摘したが、その本当の理由はここにあるのである。aber, trotz, allerdings, freilich, nur 等等の接続詞や副詞が 頻繁に 使 用 さ れ、今のべたことが疑われ、scheinbar にされる550。たとえば、H. Hillmann が指摘しているように, "Josefine, die Sängerin" では, Josefine の歌うものが Gesang であるか Pfeifen であるかをめぐって 次々に主張と反駁が繰返される。最切の Gesang であるという主張 は、「それは一体 Gesang なのだろうか?」(E 269) という疑問で疑 わしくされ, Josefine は歌うのではなくて pfeifen するだけかもしれ ないということになる(E 270)。この二番目の主張も、しかし同様に 疑問視されて、「それはやはりただの Pfeifen ではない」(E 270) と 訂正されるが、しかしまた、それがもら一度否定されて、「もちろん それは Pfeifen である」(E 282) ということになる57)。 その間に aber という語が5度も繰返されている。このようにして, ひとつの Aussage に殆ど必ずそれと対立する Aussage がおかれることによって, 一切の Aussagen は uneigentlich なものになり、さしあたりのもの となる。この言葉の機能化 Funktionalisierung は、結局、一切の Aussagen を述べつくすことによって辛うじて真実に到達しようとす る意図からくるのである。真実はどんな Aussage によっても言い表 わすことはできない。それは、ただ一切の Aussagen の間の関係の中に のみ,一切の現象の背後と間にのみ unaussprechbar に存在している。 「ただ合唱の中にのみ,ある種の真実があるかもしれない」のである。

このような Funktionalismus は Thomas Mann, Musil, Broch,

Rilke, Hofmannsthal 等,多くの現代の詩人たちに共通してみられる ところであるが、その起源はすでに前世紀末の Naturalismus にあっ た57)。全体への欲求と細部 Details への情熱が融合するところに, Funktionalismus は生まれるからである。カフカの作家としての出発 点が自然主義にあったことを鋭く指摘しているのは Emrich である が58), 事実, "Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande" などの初期 の作品を読めば、カフカが総体的な真実に到達しようとして、一切の 現象をできる限り詳細・正確に書きとめようとしているのが感じられ る。しかし、総計を目指して細部を再現しようとすればするほど、全 体の姿はますます遠ざかっていくのである。全体は無数の細部に分解 し、一人の人間には見通せないばかりではなく、その細部のひとつひ とつがまた完全に描き切れるものではないからである。拡大鏡を通し たチャンドス卿の目に小指の皮膚が溝や凹地をもった平原に見えたよ うに、細部は習慣の単一化する眼で包括することはできなくなる。そ れは拡大されて通常の意味を失い、全体の調和ある関連から抜け出し てしまう。全体を細部から捕えようとする自然主義的 Beschreibung は、結局書かれたものの意味の崩壊のために挫折する。存在一切の総 計的列挙は存在一切の意味と法則との解明に到らない59)。どころか, その崩壊をもたらすのである。そこに生ずるのは言語の機能化と、言 語によって敷かれていた人間的秩序からの事物 Dinge の独立である。 全体的真実を知ろうとするこの試みは、結局、Arno Holz の例が示 すように,一種の ignoramus et ignorabimus に到らざるを得ない。 カフカにも物自体は認識し得ないという不可知論的洞察 がみられ る。先にあげた Jofefine の歌に関する Hin und Her-Bewegung は, 単に思考上の Aussage ばかりではなく、歌というような感覚的知覚 現象もまたカフカの疑いから免がれ得なかったことを示しているが、 人間はその Anschauen, Vorstellen, Denken によって Dinge を正し く把握することはできない、むしろ、それを歪めてしまうという考え は、早くからカフカに見られた。,,Beschreibung eines Kampfes"には

次のような言葉がある。「お前たち (Dinge) が実在のものであるよう な恰好をしているのは、どういうことだ? ……お前たちが実在して いたのはもうずっと昔のことだ。……たしかにお前たちは相変らず私 より優れているが,しかし,それも私がお前たちをそっとしておいて やる間だけのことだ……ひとびとがお前たちのことを考えるのは、お 前たちにとってよくないことだというのは、本当らしい。そうすると お前たちは、元気も健康さも減ってしまうのだからな。」(BK 52) ま た、「私が自分の Leben について自分の力で納得がいったなどという 時は、一度もなかった。つまり、私は私のまわりの Dinge を脆い観 念 Vorstellungen でばかりとらえているので、Dinge はかつては生 きていたが、今では滅びかけているのだと、 いつでも思ってい るの だ。いつも私は、Dinge が、本当の姿を私に見せないうちに、そうい うふりをしたがる, その姿で Dinge をみたがるのだ。Dinge という ものは,きっと美しく,落着いているものなのだろうね。」(E-14) Dinge は本来美しく、落着いたものであるかもしれず、元気で健康な 姿をしているはずなのだが、人間の目に映る時にはその美しさ、健康 さは失われてしまう。人間の Anschauung や Denken, Vorstellung がそれを歪めてしまうからである。

こうしてカフカにとって真の存在は unaussprechbar な unvorstell-bar なもの、決して人間には姿を見せない、隠されたものなのである。それはどこにも現われることができない。現われた途端に、それはいつわりとなってしまうからである。人間の真実は彼の Sein であるが、しかしそれは、そのものである人間には見ることはできないし、認識することも表現することも、できない。それどころか、逆説的にも、人間はこの世に生きている限りそれであることができないのである。人間が見、認識し、表現し、あるところのものは、すべて偽りでありscheinbar なのである。従って、人間は真の Sein に到達しようとすれば、自己を、その Sein を否定するほかはない。けれども、決して完全に否定して、自己以外のものに真の Sein を求めることはできな

いのである。真の Sein はまさしく自己の Sein の中にあるからであ る。「信仰とは、自己の中にあるこわし得ぬもの (das Unzerstörbare) を解き放つこと,あるいはもっと正しくいえば,自己を解き放つこと, もっと正しくいえば、こわし得ぬものであること (unzerstörbar sein), もっと正しくは、あること (sein) だ。」(H 89) とカフカは書いてい る。また、「人間は、自己の中にあるこわし得ぬものへの絶えざる信 頼がなければ生きていくことができないが、その際、このこわし得ぬ ものと信頼の念とは人間に常に隠されていることができる。」(H 44. 91.) 真実と存在とのこの矛盾した関係は、カフカの生活や作品のいた るところに見出される。自己のいつわりの存在を否定して絶対的な真 の存在に到ろうとする Streben は、たとえば、カフカの日常生活にお ける孤独、結婚生活への躊躇 (二度にわたる婚約の破棄), Hungerkünstler の断食への執着, "Forschungen eines Hundes"の犬の絶食, 虫に変った Gregor Samsa の食物の拒否など、すべてこの世における Leben を支え,豊かにし,楽しませるようなものの拒絶として現われて いるし、一方、そのような絶対的な存在への志向に反対して地上の存 在へと押し戻そうとする傾向は、Samsa の変身が毒虫へのそれという 形で行われること、Hungerkünstler が断食を自慢したことに対して 自ら謝罪すること、彼の死後における豹の出現等々、すべて存在する ものの上に働きかける逃れがたい Leben の力というものの無条件な 承認という形で現われている。城と K との戦いも, この矛盾の一つの 現われと解することができよう。

有名な記録 "Er" の Paralipomena の中の言葉——「彼はアルキメデスの点を発見したが、しかし、それを自分自身に対して用いつくした (gegen sich selbst ausgenützt)。 明らかに、ただこの条件の下でのみ、彼はこの点を発見することを許されたのである」(H 418)も、ここから解することができる。アルキメデスの点とは、そこに立てば世界を根底からゆり動かすことのできる点であり、その原理からいっても当然世界の外にある点であろう。この点からは世界は、世界そのものの

中にいる人間が見るのとは全く違ったふうに見える。それは、たしか に, Emrich や Benno von Wiese が指摘しているように60), カフカ の 1910 年の日記に描かれた Junggeselle が立っている地点である。 「われわれが 従来われわれの全人格でもって、 われわれの手が作った もの、われわれの目が見たもの、われわれの耳が聞いたもの、われわ れの足が踏んだものの方を向いていたとしたら、今、突然われわれは 全く正反対のものの方へ、山中の風見鶏のように振り向くのだ。…… その男は、今や、わが人類の外に立っている。たえず彼は飢え切って いる。彼のものといえるのは瞬間しかない。たえまのない苦しみの瞬 間、そこからの回復の瞬間のきらめきさえ続くことのない苦痛の瞬間 である。彼はいつもただひとつのもの、即ち彼の苦痛しかもっておら ず、世界中どこにもそれを癒す薬になることができるような第二のも のをもってはいないのである。彼には、彼の二本の足が必要とするだ けの地面しかなく、彼の二本の手がつかむことのできる支えしかな い。だから、寄席のブランコ乗りの方がまだしもましである。彼には 下にまだ受け網がはられているのだから。彼とはちがったわれわれ、 われわれには過去と未来という支えがある……そのようにしてこの輪 は閉じる。そして、そのふちにそってわれわれは歩いていくのだ。と ころで、この輪はたしかにわれわれのものである。がしかし、それが われわれのものであるのは、われわれがそれをつかんでい る 間 だけ だ。われわれがひとたびわきにずれさえすれば、何かある自己忘却の 瞬間に,放心の,驚愕の,恐怖の,疲労の瞬間にわきにそれさえすれ ば、もうわれわれはこの輪を空間の中に失ってしまうのだ。われわれ はこれまで時間の流れの中に鼻をつっこんでいたが、今やそこから身 を退く, ……われわれは掟 Gesetz の外にいる。誰もそれを知らず, 誰もがわれわれを掟に従って扱う。」(T 21 f.) アルキメデスの点とは この男の立っている点、即ち「人類の外」に立ち、「時間の流れ」の 外にはみ出している点であり、この点に立った人間は「われわれの手 が作ったもの」「われわれの目が見たもの」「耳が聞いたもの」「足が

ふんだもの」即ち、従来の人間が結びつけられていた一切の人間の経験的知覚や行為から、自由になることができる。それは、時間空間を始め人間の知覚や思考のカテゴリーを免かれた、この地上の存在には到達できない存在の真実を見通すことのできる地点である。この絶対的な地点に到達するためには、自己を犠牲にし、否定しなければならないことはいうまでもない。この男は「不断に飢えており」それをいやす医薬の存在しない苦痛の瞬間しかもたず、両手両足の必要とする最小限の空間しか所有しないのである。自己放棄が真実への打開の前提なのである。

しかし、それが条件のすべてだろうか。たしかに、それはアルキメ デスの点を自分に対して (gegen sich selbst) 使用したことになろう。 けれども,使用しつくす (ausgenützt) という言葉はもっと多くのこと を意味しているように思われる。即ち、そのようにしてアルキメデス の点に到達した自分をも否定するということを、この、「しかしそれ を自分自身に対して用いつくした。明らかにこの条件の下でのみこの 点を発見することを許されたのだ」という Wendung は語っているよ うに思われるのである。何故なら、この地点に立っている男は決して この世の外に出てしまってはいない。彼はちようど彼の両手がおおう だけの支えと、彼の両足が必要とするだけの地面をもっているのだか ら。ということは、彼自身が占めるのとちようど同じだけの空間、即 ち, 現にそこにある彼の存在そのもの, 彼の自己は, 否定されてはい ないのである。このアルキメデスの点は、従って、Emrich のいうよ らに、時間空間の連続を超越するものではない。その中にありなが ら、しかも同時にその外部にあるのであって、Emrichは「そこから、 この世における Sein であると同時に Nichtsein であるという奇妙な Paradoxie が生まれてくるのだ」といっている⁶¹⁾。「彼」は決してア ルキメデスの点に到達してはいないのである。達してしまっては、か えって Sein の真実は見えなくなるのだ。なぜなら、Sein そのものが 失われてしまうからであり、真実はあくまでも Sein の内部にあるか らである。達しようとする瞬間に、その自己を否定して、人類の内側へ押し戻す。この条件の下にのみ「アルキメデスの点」は発見することを許されたのである。いわば、アルキメデスの点への途上にこそ、アルキメデスの点はあるのである。

自然主義者でもあったカフカは、人間が現実におかれている根本条 件から決して目を離そうとはしなかった。彼はそれにどこまでも固執 する。人間はこの地上の世界に生きるよりほかないのであり、この世 界を地上の方法手段によって克服するより仕方がない の で あ る。存 在の真実を見る目は、この世を超越したアルキメデスの点にではない。 く、この世を生きる人間の中に設定されなければならない。それは、 当然、誤謬と偽りによって曇らされた目である。われわれはすでにカ フカの主人公の目がもっている本質的な狭さ Beschränktheit, 一種の 盲目性 Blindheit を指摘した。しかし、この制限された、ただひとつ の Standort からの Sehen が直進し、ぶつかり、遮ぎられ、否定さ れ、訂正されてはまた進んでいく、その繰返しの中にこそ真実はある のではなかろうか。なぜなら、そこには生きる驚き、生きる緊張があ り、その底にはすべてに先立って生命の是認が隠されているのだか ら。「》われわれに信仰が欠けていると言うことはできない。われわれ が生きているという単純な事実だけでも、その信ずべき価値はくみつ くせないほどだ。《》そんなことの中に信ずべき価値があるって? ひ とはどうせ生きないことはできないじゃないか。《》ほかならぬその 『どうしてもできない』(kann doch nicht) の中に、信仰の狂信的な力 というものがひそんでいるのだよ。この否定の中に信仰の力が姿を現 わすのだ。」(H. 123f.) 是認のあとに何がくるかは,人間の目には全く 予測がつかない。ただ、常に期待が裏切られ、計算がはずれ、現在の Sehen が否定される、その否定の繰返しの総計の中にだけ、Chor の 中にだけ、Leben の真実の姿が逆説的に予感されるにすぎない。「否 定がわれわれに課せられた仕事だ。 肯定はすでに与えられている。| (H 42.)

全知の Erzähler を排除して Perspektive を主人公に限定したカフカの Erzählform が、彼の思想の根本に由来し、それと一致していることは、以上で明らかになったと思う。人間の Perspektivisches Sehenの Beschränktheit と Blindheit こそ、カフカの芸術の基本的な原理であった。彼は友人 Janouch に向って、自分は「日常の現実の凡庸で下手な写生家」だといい、彼が平凡な出来事に奇蹟をすり入れているという世人の解釈はひどい間違いだと指摘して、次のように言っている。「日常のこと自体が、すでに奇蹟なのだから! 私はそれをただ書きとっているにすぎない。私が、ちようど照明係がうす暗い舞台に照明をあてるように、事物を少しばかり照らし出すというなら、まだ考えられる。しかし、それは正しくない! 実際は、舞台は全然暗くなんかないからだ。舞台は真昼の明るさに満ちている。それだからこそ、人間は目を閉じて、こんなに少ししか見ないのだ。」(J 38)また、別のところでは「私の物語は、一種の目をつぶることだ (eine Art von Augenschließen)」ともいっている。(J 25)

形式と内容の一致という点からいえば、カフカの謎めいた作品の具体的な解釈にまで及ばなければならないわけであるが、この論文ではそこまで立入ることができず、彼の思想の骨格をとらえるだけにとどまった。解釈の点に関しては、カフカの小説技法の文学史上の位置とともに、他日を期したいと思う。

使用テキスト

カフカの作品の Text は、次のものを使用した。本文中、引用の後の ()中の略号と数字は、それぞれテキストと頁数を示す。

Franz Kafka: Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlaß. Gesammelte Schriften, hrsg. von Max Brod, New York, 1946, Bd. V. = B. K

Franz Kafka: Gesammelte Werke, hrsg. von Max Brod. S. Fischer Verlag.

Franz Kafka の作品における das perspektivische Sehen

—— Erzählungen. 1946	= E	
—— Amerika. Roman. 1953		
—— Der Prozeß. Roman. 1960		
— Das Schlolß. Roman. 1962		
Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa	ans dem	
Nachlaß. 1953	= H	
—— Briefe 1902–1924. 1958		
Briefe an Milena. 1960		
Tagebücher 1910-1923. 1954	= T	
ほかに		
G. Janouch: Gespräche mit Kafka, S. Fischer Verlag, 1951.		

註

- 1) W. Emrich: Franz Kafka, 3. Aufl., Athenäum Verlag, 1964, S. 74.
- 2) カフカの作品の原典批判の主なものとしては、F. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka (1952), Herman Uyttersprot: Eine neue Ordnung der Werke Kafkas? (1957), M. Brod: Uyttersprot korrigiert Kafka. Eine Entgegnung (1957), F. Brißner: Kafka. Der Dichter(1958), G. Kaiser: Franz Kafkas "Prozeß". Versuch einer Interpretation (1958), F. Martini: Ein Manuskript Franz Kafkas "Der Dorfschullehrer" (1958) などがある。
- 3) Emrich は前掲書の Anmerkungen において、カフカの Textkritik の問題にあれ、カフカの原稿を写真版で調べた結果、句読法や正書法の問題、及び原稿の読み違いによって生じた少数の単語の誤りのほかは、カフカの原文は M. ブロートによって忠実に再現されていることがわかった、テキストの意識的な改変はどこにも見られなかった、即ち文学の実質には手が加えられていない、ただ、テキストの日付と配列の問題は根本的に批判、訂正する必要がある、と述べている。
- 4) アルベール・カミュ: 「フランツ・カフカの作品における希望と不条理」矢 内原伊作訳。「フランス実存主義」河出書房新社。1962, 126-127頁。
- 5) Friedrich Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, Stuttgrat, 1961, S. 30.
- 6) Martin Walser: Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka, München, 1963, S. 86, 93.
- 7) Emrich: a.a.O: S. 23.
- 8) P.S. 19.
- 9) Vgl. Walser: ebenda, S. 28.
- 10) この点については、Wolfgang Kayser: "Wer erzählt den Roman?" in:

- Die Vortragsreise, Bern, 1958, S. 90ff. 及び, 同じく Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans, Stuttgart, 1954, S. 34 参照。
- 11) 小説の Perspektive, とくに Erzähler の Perspektive の問題に関しては, Käte Freidemann: Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt, 1965. Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens, Stuttgart, 1967. Franz Stanzel: Die typischen Erzählsituationen im Roman, Wien, 1955. 松浦憲作: 「小説の時称とパースペクティブ」in「形成」14号, 1960, 花輪光「一人称小説の語り手」in「形成」27号, 1966. などを参照。
- 12) M. Walser: a. a. O. S. 40.
- 13) Vgl. Heinz Hillmann: Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt. Bonn, 1964, S. 159.
- 14) Vgl. Günther Müller: Über das Zeitgerüst des Erzählens. in: Deutsche Vierteljahresshrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 24. Jg. 1950, 1. Heft S. 30. Erzählzeit と Erzählte Zeit との関係については、拙論 「Zeitroman としての魔の山」北海道大学文学部紀要 XIII の I を参照。
- 15) M. Walser: a. a. O, S. 30, S. 136f.
- 16) Walser: ebenda, S. 30.
- 17) Vgl. Walser: a.a.O. S. 26. また H. Hillmann も, 初期のカフカには die prozessionale Erzählform が, 後期のカフカでは die reflexive Erzählform が支配的だと述べている。Hillmann: a.a.O. S. 158.
- 18) Vgl. M. Walser: a.a.O. S. 31. Benno von Wiese: Franz Kafka "Die Verwandlung" in: Die deutsche Novelle. Interpretationen II. Düsseldorf, 1965, S. 328.
- 19) この点に関して、Beißner 教授が "Der Erzähler Franz Kafka" の中で指摘している「変身」第一版のカヴァーの挿絵に関するエピソードは、示唆にとんでいる。この絵の中の寝間着を着た男が Gregor Samsa 自身――小説の中では、最初の文章から毒虫に変ってしまった Gregor 自身だというのである。作者はこの暗示を「作品の外」においてだけすることができた。作品の中では、この話が病気になった主人公の妄想であるということは、一言たりとも洩らすわけにはいかなかった。 Erzähler は一瞬たりとも主人公の心の中――自分が毒虫になったと妄想している心の中からふみ出さない。 Gregor は Erzähler にとっても読者にとっても、最初の一頁から毒虫に変身して しまっているのだ、というのである。 Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 36 f. この点については、Beißner は更に Kafka. Der Dicher の註でも、反論に答えている。 Beißner: Kafka Der Dicher, Stuttgart, 1958, S. 39 ff.
- 20) Vgl. F. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 36.
- 21) Beißner: ibid. S. 40. Walser: a. a. O. S. 36.

Franz Kafka の作品における das perspektivische Sehen

- 22) Vgl. F. Beißner: Der Erzähler Franz Kafka, S. 32ff. M. Walser: a. a. O. S. 39 ff.
- 23) Walser: ibid. S. 22.
- 24) Beißner: ibid. S. 31 f. これは、Walser が「カフカの小説の Vorgang は linear である」といっているのと、同じことである。Walser: S. 41.
- 25) Beißner: ibid, S. 35.
- 26) Vgl. Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung, Stuttgart, 1957, S. 27 ff. 及び Wolfgang Kayser: Wer erzählt den Roman? S. 96.
- 27) カフカが「城」の第一章を Ich-Form で書き始めながら、後になって ich を K, に, すなわち Er-Form に書き直したことが、第一版の Max Brod に よる Nachwort に述べられている。(S 529)
- 28) Wolfgang Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans, S. 33.
- 29) J. P. サルトル:「文学とは何か」シチュアシオン II, 人文書院,加藤周一訳, 134頁以下参照。
- 30) Erich Kahler: Untergang und Übergang der epischen Kunstform, in: Die Neue Rundschau, 64. Jg. 1953, 1. Heft, S. 30,
- 31) Vgl. R. M. Albérès: Geschichte des modernen Romans, übersetzt ins Deutsche von K. A. Horst, 1964, S. 138.
- 32) J. P. サルトル: 上掲書 S. 138.
- 33) サルトル: 同書 S. 135-139.
- 34) W. Kayser: Entstehung und Krise, S. 28.
- E5) Hugo v. Hofmannsthal: Der Dicher und diese Zeit. Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, S. Fischer, 1959, S. 235f.
 - この点については、また E. Kahler: a.a.O. S. 2f. 参照。
- 36) R. M. Albérès: a. a. O. S. 137.
- 37) 花輪光: 「一人称小説の語り手」S. 26.
- 38) Albérès: ibid. S. 139. S. 176 ff.
- 39) サルトル: 「フランソワ・モーリヤック氏と自由」シチュアシオン I. 小林正訳, 人文書院, 1965, S. 41.
- 40) サルトル: 「文学とは何か」S. 150 f.
- 41) Albérès: a. a. O. S. 196.
- 42) この点に関しては, Emrich の Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn ほか Protest und Verheißung に収められたカフカに関する諸論文、および原田義人「反神話の季節」など参照。
- 43) サルトル:「嘔吐」サルトル全集第6巻, 白井浩司訳, 人文書院, 1963, S. 50.
- 44) サルトル: 同書 S. 49.

- 45) Robert Musil: Die Vollendung der Liebe, in: Prora, Dramen, Späte Briefe, hrsg. von Adolf Frisé, Rowohlt Verlag, 1957, S. 191.
- 46) Robert Musil: Der Mann ohne Eigenchaften, Rowohlt Verlag, 1965, S. 650.
- 47) Musil: ebenda, S. 650.
- 48) Musil: Die Vollendung der Liebe, S. 185.
- W. Emrich: Franz Kafka, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert,
 Bd. 2, Heidelberg, 1961, S. 193.
- 50) Emrich: ibid. S. 194.
- 51) Emrich: ibid. S. 197.
- 52) H. v. Hofmannsthal: Ein Brief, in: Gesammelte Werke in Einzelausgaben, Prosa II, S. Fischer, 1959, S. 12.
- 53) R. Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 1594.
- 54) この点に関しては, Emrich: Franz Kafka, Athenäum Verlag, 1964, S. 45f.
- 55) Vgl. H. Hillmann: a. a. O. S. 152. Emrich: Franz Kafka. S. 45.
- 56) H. Hillmann: a. a. O. S. 151 f.
- 57) Vgl. Emrich: Die Struktur der modernen Dichtung. in: Protest und Verheißung, S. 113 ff. 及び derselbe: Zur Ästhetik der modernen Dichtung, ibid. S. 129.
- 58) Emrich: Franz Kafka, S. 31 f.
- 59) Emrich: ibid. S. 34.
- 60) Emrich: Franz Kafka, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, S. 190 ff. Benno von Wiese: Franz Kafka, Ein Hungerkünstler, in: Die deutsche Novelle I, Düsseldorf, 1963, S. 332.
- 61) Emrich: Franz Kafka, in: Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert, S. 191.