HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	カフカの“Zeit-Roman”：カフカの時間概念と作品のZeitgestaltung
Author(s)	青柳，謙二
Citation	独語独文学科研究年報，5，1-44
Issue Date	1979-02
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25529
Type	departmental bulletin paper
File Information	5_P1-44.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

カフカの“Zeit-Roman”

― カフカの時間概念と作品のZeitgestaltung ―

青　柳　謙　二

1

グスタフ・ヤノーホによれば、カフカは「主観的な自我の世界と客観的な外部の世界との、人間と時間との、その間にある緊張というものが、すべての芸術の根本問題です。すべての画家、作家、戯曲家、詩人にいたるまで、この問題と対決しなければなりません。」と語ったという。[1] そうしてみると、カフカ自身も作品を書くにあたって、この時間という根本問題の解決に腐心したに違いないのだが、しかし、カフカに関する文献は膨大な数に上るにもかかわらず、筆者の知る限りでは、カフカにおける時間の問題、あるいは彼の作品に現われた時間の現象を論じた研究は意外なほどに少ないようである。カフカの作品を読んだ者はだれでも、そこに感じられる一種独特な時間性に強い印象を受けるのだが、それがわれわれの日常の時間経験とあまりにもかけ離れているのに、戸惑わざるを得ないからであろう。時間を論じた数少ないものの中から、そのような読後の印象を伝えているものを挙げてみよう。

A・A・メンディロウは、その著『小説と時間』（1952年）の中で、次のように述べている。

「しかし小説には、もう一つの無時間性がもちいられている。それは詩劇の『観念的な時間』に似たものである。カフカの小説では、小説上の時間と作中人物の心理的持続の両者の上に、暦時間の固定的な基準では測定できないような一種の持続的リズムが想定されている。両者はこれから完全に分離されているように見える。彼の作品には、持続が長さや速さとは無縁で、ただ強烈性だけで示されるような、ある種の悪夢にも似た時間の連続体があって、読者はその中で諸々の事件が進行しているという感じに悩まされる。読者は外的ないくつかの時点を求め、それらの間に広がっている時間が比較的に充実した時間なのかそれとも空虚なものなのかを評価しようとするが、そのような外的な時点は何もない。普通には、標準からみてどのくらい変っているかを査定するには、何かの客観的規準が必要である。感覚的時間にもとづいたルバート奏法がいくら時間を故意にしかも充分に意識して無視していても、それはメトロノームの時計的時間との関連の中で行われ得るものでなければならない。『ダロウェイ夫人』では時間という潮の不規則な干満に区切りをつけてそれを強調するために、大気中に広がっていくビッグ・ベンの『重苦しい鐘の音』が必要なのである。しかし『観念的な時間』のなかでは、規準は何ら機能的な価値をもたず、実際にはそれは完全に姿を消してしまっている。時計もなく、われわれに残っているものといえば連続的な感情の起伏だけである。

カフカはいろいろな事件のつながりを提示し、出来事を描写する。しかし、それらは一種の時間的真空のなかに浮んでいて、ごく一般的な形で音楽的な動きや感情的リズムの一部を成しているものの、それ以外は互いに関連し合うことはない。それは時間が伸びたり縮んだり、静止したり動いたりするということではない。なぜなら、これらの動作はすべて時間が存在して、働いていることを意味するからである。そうではなくてむしろ、時間は主題の描写とは何ら関係がなく、いいかえれば両者の関係は征服するとか征服されるといったものではなくて、時間が存在していないだけのことなのである。」[2)]

また、ローマン・カーストは、カフカの作品における時間の変貌を今世紀になって小説の時間が蒙った一般的な変化の一断章としてとらえ、プルースト、ジョイスと比較しながら、時計の針が、プルーストにあっては想起の歯車を動力として逆行し、ジョイスにあっては連想の力に動かされて、四方八方へ狂ったように飛びはねるのに対して、「カフカでは針が停止し、微動だにしない」という[3)]。「絶対的な否定が、過去と現在とを記憶から消し去ることを人間に可能にし、両者は瞬間へと収縮する。」カフカにおいては「否定と忘却のメカニズム」が働き、「記憶は、過去といっしょに以前の体験の多様さが没し去る深淵」であり、「カフカの想い出の中には、プルーストと反対に、幾千の些事に満たされた、時間が進行する広い生き生きした広がりはない。カフカの人物は過去を持たぬ人間であり、彼らは現在の瞬間の中でだけ生きている。」「現在はこれまでに起こった一切をのみこむ。けれども、この現在はまた永遠に持続しけっして過ぎ去ることのない瞬間でもある。」「小説は同じひとつの根本状況の持続的な描写であり、筋は進展せず、循環運動をする。筋が同じ所を廻るがゆえに、時間は死ぬ。」「いわゆる外的な筋の展開を示唆する出来事が小説に欠けているわけではないが、エピソードが精神的体験の投影にすぎないために、この展開は見せかけでしかない。」「土地測量師の状況は結局のところ最後においても最初と変りがない。いつまでたっても彼は城からの許可を待っている。ちょうど田舎から来た男が門番の同意を待ち、猟師グラックスが舟行の終りを待っているのと同じである。彼らの生は永遠の待機であり、瞬間は不動と化す。『人間の歴史は、旅人の二歩の間の一秒である。』（田舎の婚礼準備）時計は動き、装置の歯車は廻る ― けれども、針は進まない。」

ながながと引用したのは、これらの例がカフカの作品を読んだ読者の一般的な時間印象を代弁しているように思われるからである。たしかに事件は連続して起こっている。しかし、物語は時間の流れに沿って展開していくのではなく、むしろ物語が進行することで、事件が継起することで、あるいは読者が読み進むことで、「悪夢にも似た」実体のない時間が経過していく。いったい「時間は死んでいる」のか、「存在していない」のか。針の進まぬ時計が動いているとは、どういうことなのか。ここでも、時間に関してもまた、「夢の中を歩いている」[4)]ような解釈者の困惑は隠しようもない。

2

「時間を物語ることができるだろうか、時間自身を、時間そのものを、それ自体として？」[5] 自らに課題として立てたこの疑問に続いて、『魔の山』の作者が、第七章の冒頭で物語の中の時間の性質と機能とについてくり広げている論議は、時間が物語芸術に対してもっている特有の関係の問題性が論じられるとき、ほとんどきまって引用される文章である。

「時間は、生活の要素であるように、物語の要素であり — 空間の中で物体と結びついているように、物語とも分ち難く結びついている。時間はまた音楽の要素でもある。つまり、音楽は時間を測り、区分し、時間を短く楽しくすると同時に貴重にするものだからで、その点で音楽は物語と似ている。物語も同じように継起としてのみ、経過するものとしてのみ現われることができるのであり〔……〕それが出現するためには時間を必要とする。」「これはわかりきったことである。しかし物語と音楽との間に相違があることも、やはり明らかである。音楽の時間要素はひとつしかない〔……〕それに対して、物語は二種類の時間をもっている。そのひとつは物語自体の時間、物語の経過、その出現の条件である音楽的現実的時間であり、もうひとつは物語の内容の時間である。この時間は伸縮性があり、しかもその伸縮の程度はさまざまで、物語の想像上の時間がその音楽的時間とほとんど、いや完全に合致することもあれば、また星と星とのように隔たっていることもある。」

この有名な文章は、しかし、それだけでは、ということは冒頭の疑問を別とすれば、トーマス・マンともあろう物語芸術の巨匠がとり立てていうほどのこともない、少なくともレッシング以来「わかりきったこと」で、むしろそのわかりきったことを、極端な場合を例に挙げて、わざわざとり上げているところに、マン一流のイロニーが感じられるのであるが、いずれにしてもこれは、古典的叙事詩の時代はともかくとして、セルバンテス以後、時間的な緊張が物語の中に現われ、時間が物語の経過を規定する要素となって以来、[6] どんな物語作家でも心得ていた事実であって、彼らは常にこの二種類の時間をいろいろな仕方で組合わせることによって、メンディロウが「小説の素地」[7] とよぶ基本的な“Zeitgerüst”（Günther Müller）を作り上げてきたのである。時間というものを主柱として物語の構造形態を解明したレンメルトの主著[8] の中で、Auswahl, Raffung, Aussparung, Rückwendung, Vorausdeutung などの技法の例として引用された各時代の作家の文章が、それを証明している。「正直のところ、小説家の時間をもてあそぶ手つきは、すでに後期写実主義小説家たち〔……〕においても巧妙をきわめていた。圧縮の技術も未知ではなかったし、過去への遡及も知られており、1920年ごろ書かれた旧式な小説のどんなつまらないものでも、あるときはひとつの場面を本当の所要時間でもって経験させ、あるときはまた三カ年とか三カ月とかを一挙に要約し、またあるときは一定の瞬間をながながと分析して、それを持続のうちに凝

結させ、自由に時間をあやつることを知っていた。」とR．M．アルベレスがいうのは、[9] サルトルが「プルースト、ジョイス、ドス・パソス、フォークナー、ジッド、ヴァージニア・ウルフなど、現代の大作家の大部分の人たちは、それぞれのやり方で、時間の手足をもぎとろうと試みた」といい、彼らが「時間から未来、すなわち行為と自由の次元を奪った」[10] ことを非難した１９３８年という年に、関連してのことにすぎない。

むしろ問題なのは、ドイツにおける文学研究が、文学における時間の問題を論ずる場合に、ゲオルク・ルカーチ（１９１６年）[11] やエーミール・シュタイガー（１９３９年）[12] の示唆や試みにもかかわらず、１９５０年代の初めまで、すなわちトーマス・マンがあの疑問を自らに課してから四十年近くもの間、なおErzählzeitとErzählte Zeit[13] というギュンター・ミュラーの対概念に代表されるような主として形式分析的な方法に終始し、文学作品の外的構造の条件としての時間の特性と機能の記述に熱中していたことである。[14] H．R．ヤウスが批判しているように、[15] ミュラーは本来想像上の時間であるErzählte Zeitを客観化し、これを、時計ないしはページ数で測定できる音楽的現実的時間としてのErzählzeitと、あたかもふたつの客観的な時間量を扱うかのように、まったく量的な関係においた。こうして両者が同一の、時計と暦の時間秩序に組み入れられることによって、Erzählzeitの先天的性格とともに、Erzählte Zeitの想像的性格も無視されてしまう。「ミュラーがこの外面的な一対のカテゴリーによって明らかにし得るものは、物語の時間構造の量的なプロポーション（与えられた、ないしは再構成された素材の年代記的な組立て）にすぎず、」このボン形態学派の方法が、ミュラー自身がもっとも有効な適用対象と認めた発展小説や世代小説のような、伝記的性質の物語において、形態上の特性を発見し得たということは争えないとしても、それ以外のタイプの物語に対しては、ミュラーが物語の中の時間指示や間接証拠から算出しているような事件の長さというものはここでは重要性をもたないが故に、この方法は不適当であるとヤウスは云う。

けれども、想像上の、心理的な体験された時間を客観化してしまったのは、ミュラーの、いや文学研究だけの責任ではない。一般に、自然界における一定不変の動きを基礎にして定義される物理的・概念的・自然的時間、またそれを基準としてわれわれの社会的行為や伝達の便宜のために慣習化された整合的で公的な時計の時間、この客観的時間に対して、私的・個人的で主観的な心理的時間、「人間経験の漠然とした背景の一部となっている時間意識、経験の世界というコンテクストのなかで、すなわちこれらの経験の総量である人間生活というコンテクストのなかではじめてその意味がとらえられる」「人間的時間」が対置される。[16] 自然的客観的時間と経験的主観的時間というこのふたつの時間概念の間には、はっきりした食い違いがあり、それぞれ相容れない要素が含まれている。科学的で公理的な時間体系は、経験的時間の曖昧さを取り除くが、同時にそれが人間の経験と生活の中でもっている重要な意味と特質をも排除してしまう。また、人間は、実際の出来事にあたっては、客観的

な時間秩序の不可欠な一部となって動いていながら、同時に、これらの出来事は個人経験の主観的な時間秩序の一部でもあって、その点でこれらの出来事には客観的時間の一部としての性質とはまったく違った性質も含まれていることを、人間は意識している。[17] このふたつの時間概念の矛盾は、アウグスティヌス以来多くの哲学者、また『魔の山』の作者を含めてとりわけ文学者の心を煩わしてきた。というのも、文学が取り上げるのは「人間的時間」[18]、経験された時間であり、人間の意識によってとらえられる時間なのだが、それが人間の生活と行動のなかでもっている意味を出来事として叙述する際には、ということは、出来事を伝達するためには、そこに含まれている客観的時間的秩序の一部としての性質を利用することを余儀なくされるからである。

「（叙情詩や戯曲と違って）正真正銘の物語の中で扱われるのは、時間的なものとしての生起である。中味のつまった、出来事によって熟させられ、出来事を熟させる時間である。人生の時間性である。〔……〕人生の時間性が多ければ多いほど、それだけ純粋な叙事文学だとさえいえる。この点ですべての物語の基本形式は『そしてそれから』（“und dann”）である。この定式が叙情詩や戯曲との相違を鋭く照らし出すのだ。」[19]（傍点筆者）

そしてその際、もっとも自然で有効な手段は、出来事を因果関係に従って継起的に配列することであった。カントが証明したように、時間のなかで出来事を客観的に配列するためには、因果関係が不可欠のものと信じられたからである。[20] 人間の記憶と期待は、経験的な時間の前後関係を区別するには役立っても、時間系列を客観的な過去と未来とに秩序づける基盤としては十分ではない。「生起する事象の間にはある客観的な時間秩序があって、われわれはそれを手掛りにして回想するのであって、回想が唯一の拠り所となって、時の流れのなかに事件を秩序づけるのではないとわれわれは一般に考えている」[21] のであり、この継起的な事象の間の客観的な時間秩序を主観的な配列から区別するには、逆行不能な自然界の過程にみられるような因果律を前提とするのが、もっとも確実だった。こうして客観的な時間秩序が因果律によって規定されていることは、経験的事実としても認められ、「自然的時間は、定量的統一的な測定単位から成り立っているだけでなく、因果関係によってとらえられる統一的連続あるいは直線的秩序からも成り立っている」[22] と考えられている。

このようにして、小説が叙事詩から離脱し、時間性が物語の経過を規定するようになると同時に、Fabelとその相関物である因果的なHandlungのつながりが、小説を支配した。[23] すなわち、客観的時間、時計の時間が小説を支配し、本来の文学的時間、人間的な経験的時間は筋に従属していたのである。「針の目盛と時計とは、古典的小説の定点である。」[24] 「古典的な小説の公式は、その構造とおなじく単純である。」「外的なものが舞台の上を支配しているのであって、心情の葛藤でさえもが、目に見える出来事の展開に応じて、『まず最初に』『そのつぎに』『最後に』の順序に従って取り扱われている。あらゆるものが全能の語り手の考えと気分とに従っており、語り手は自分の造形的な創造物を〔……〕楽しみながら、事件を至上の権力で作り出し、また解釈するすべを心得

ている。発端と結末、発展と前進 — 事件は、一秒一秒、現実の時間の針の歩みに従い、虚構の現実もまた時計の目盛に、『そしてそれから』の法則に服しなければならぬのは自明の理であるとする芸術家の指図に従って、進行するのである。彼は、芸術はミメーシス、模倣であるという説をアリストテレスとともに信奉するものは、打ち壊された時計や、飛びはねる針とかかわりあってはならないと、考えているのである。」[25)]

しかし、やがてこの古典的小説の定点の、客観的時間の、Fabelと因果的なHandlung の優越がくずれる時が来る。「プルーストは、時計世界の破砕をじっさいに真剣に考えた最初の小説家であった。」「物語作者マルセル・プルーストが フォークナーの『響きと怒り』のクゥエンティンとおなじく、彼の時計を打ち壊して、クロノメーターではもはや測りえない新しい時間を求めて旅立つ瞬間に、現代の散文が始まる。前後の順は『同時』のなかに溶け去り、歩みと連続とは併発に道をゆずり、想念と印象とが年代記の順序を解きほぐし、『きのう』と『あした』とは『きょう』のうちに収縮し、こうしていくつかの時間が入り乱れて縫れ合う。」[26)] プルーストの時間概念とベルグソンのそれとの関係については諸説があるにしても、ここに述べられているような時間形態が、ベルグソンがその思考の出発点としてとらえた人間の内面生活における時間、意識によって直接とらえられた経験的時間の様相を示していることは疑いない。[27)] ベルグソンに限らず、十九世紀の末から二十世紀にかけての、フッサール、ハイデッガーらの時間の本質の考察をめぐる哲学的論議、さらに物理学や生物学における時間現象への洞察と、文学における時間概念の変化、およびそれに伴う新しい作品構成原理の発見との間には、影響や依存とはいえないまでも、少なくとも平行性、同時性の関係が認められることは、しばしば指摘されている。[28)] そこで問題にされている時間は、体験の対象としての時間であり、それも単にクロノメーターによって表示された時間の経過という意識においてではなく、人間によって形作られていく次元としての時間、生きられた時間である。W. イェンスが『針のない時計』のなかで取り上げたひとびと、サルトルが名前を挙げた作家たち、そしてあの疑問を課題としたトーマス・マンも含めて、これらの作家たちが試みたのは、人間的経験的時間の文学における復権である。

このような状況の影響は、文学研究にも当然現われずにはいない。自然科学および精神科学の分野での時間現象への考察を、文学研究での時間問題に関係づけようという試みは、すでに１９３０年にローマン・インガルデンの時間一般ならびに物語られた現実のなかの時間の現象学的規定[29)]に現われているが、経験的時間と物理的時間との緊張関係を取り上げたこの試みは、作品の外的構造の形式的分析が支配的だった当時のドイツにおいては、むしろそれを補完するに止まった。[30)] 文学に現われた時間との対決という体験、それに伴う時間のテーマ化に早くから、１９３０年代から注目していたのは、むしろフランス、アメリカの研究者たちであり、ドイツの文学研究が「小説の内的な筋を時間の力に対する戦い」として把握し、小説における時間体験のテーマ化を指摘したルカーチの認識[31)]

を継承して、主観的な時間体験とその文学作品への形成の可能性の問題へと、そしてそれに伴って二十世紀の小説の時間の問題性へと、視野を拡大し始めたのは、ようやく１９５０年代も半ばであった。「時間の問題は現代小説の問題そのものであり、これと対決したことのない一流小説家というものはあり得ない」[32] と書いたイェンスをはじめ、エーリヒ・カーラー、Th. W. アドルノ、[33] ヴォルフガング・カイザー、[34] H. R. ヤウス[35] らの名前が挙げられるであろう。G・ミュラー自身も、最後の論文で、[35] 従来のあまりにも形式分析的な方法の修正を試みている。こうして、文学における時間の問題の研究課題は、筋の展開の仕方の客観化された時間による量的把握から、体験された想像上の次元としての時間がもつ構造形成力の質的な記述へと変り、物語の中に描かれている時間の層 — 単なる事件の持続としての時間ばかりでなく、登場人物によって体験される時間、さらに読者によって現象として知覚される時間と多層化した時間の層 — が、いかに作品に統合されているかを記述することが、要求されることになる。それと同時に、作品の時間構造を分析するための Instrumentarium の見直しも行なわれ、たとえばG. ミュラーのあの対概念も別の観点から再評価が行なわれるようになった。J. シュラムケは、ヤウスと違って、Erzählzeit を単に先天的な量的な時間とみなさず、質的な主観的時間でもあり得ると考える。とくに現代小説では、作品の意味の連関が、Erzählte Zeit によってフィクションのレベルでではなく、Erzählzeit による構成のレベルで作り出されるから、Erzählzeit は単に作品の形式原理であるばかりでなく、内容上の重要性をもつことになり、意味の担い手として独立した役割を果すことになるという。[37] この見解によって、シュラムケはミュラーの対概念を、ヤウスがその適用を断念した現代小説の分析にあたっても、[38] 操作可能にしたといえよう。

3

しかし、古典的な小説の定点は、時計の針ばかりではなかった。プルーストが彼の時計を打ち壊すと同時に、語り手もまたこれまで占めていたオリュンポスの座を追われなければならなかったのである。なぜなら、W. カイザーが強調しているように、[39] 語り手こそ物語のさまざまな構造上の特性が由来する原点であり、時間もまたその特性のひとつとしてその作品形成力を問われるとき、時間の相の変化は語り手の立場にも影響を及ぼさずにはいないからである。全知全能の語り手の物語からの追放については、すでにカフカに関連して別のところで論じたことがあるので、[40] ここでは繰り返さないが、今とりあげている問題との関連でひとつだけ指摘しておきたいことは、語り手の全知の視点こそ、さきに述べた物語の時計の針に従った年代記的時間秩序、事件の因果律的配列を可能にする原点だったということである。自分の語る物語に関して一切を知っている語り手は、事件をすでに過ぎ去ったこととして、過去のこととして振り返る。das Erzählen と das Erzählte との間の

この距離が語り手に、すでに結末を知っている知識から事件を評価し、位置づけ、整理し、手を加える余裕を与える。語り手は「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」[41] して、因果律に従って納得のいくように作られた事件の説明の秩序を、さも現実を模倣しているかのように時間の継起に従って読者に提出するのである。なぜなら、さきに述べたように、またムージルが指摘しているように「事実の時間的継起は必然性に似ているから」[42] である。

小説における時間と語り手とのこの関連性は、１９４６年にすでにＥ．アウエルバッハによって指摘されており、[43] またさきに挙げたイェンスの文章の中でも示唆されているが、イェンスよりも二年も早くこの点に着目して、そこからZeit-Romanという新しい小説の形式を導き出してきたのは、Ｈ．Ｒ．ヤウスである。[44] ヤウスは、物語の中の事件の過去性は語り手の事件に対する立場、すなわちわれわれが今触れたような語り手と事件との間の距離に由来するとし、このdie epische Distanzの克服こそ、近代小説が叙事詩から独立し、叙事的文学の古典的規範から離脱する際のもっとも重要な要因であったという。彼がゲーテ・シラーの往復書簡にまでさかのぼって論ずるところによれば、古典的な叙事詩の時間は「静止していると考えられる過去性」、動きや緊張のない時間であり、「叙事詩人は事件を完全に過去のものとして描く。」それに対して近代の小説が「物語られる出来事を完全に現在のものとして描き出す」[45] とすれば、それはゲーテ、シラーがほかならぬ劇作家に与えたこの特性を、近代小説が戯曲に代って引き受けたからである。それによって、セルバンテス以来テーマの上でも理想性に代って時間性を導入してきた近代小説は、様式の点でも古典詩学の規範を脱して自律的なジャンルとなった。「個別にわれわれに襲いかかってくる現実」のAktualität を理想性によってわれわれから遠ざけておくのではなく、それを、シラーが悲劇作家に要求したように、完全に現在のものとして描き出すこのZeitromanとしてのRoman Nouveau は、スタンダール、バルザック、フロベールにおいて実現したとヤウスはいう。[46] そして、その際決定的な意味をもったのは語り手の立場であった。一切の物語は事件の過去性を前提としているのに、すなわち、語り手が語り始める時には話はすでに完結しているのに、どのようにして語り手は彼の事件を読者にとって ― ここですでにヤウスは受容する読者の目を導入している ― 叙事詩のように静止している如くにではなく、戯曲の筋のように眼前で動くが如くに、完全に現在化して描くことができるか。この問いに叙事文学の時間的構造の問題をみるヤウスは、１９３５年に発表されたBernhard Groethuysen の時間論を援用して、事件に対する知識の先位性と、知識に対する事件の先位性とを区別する。[47] 事件が起こる前には、事件が知識に対して先位性をもっている。知識が事件に対して先位性をもつのは、事件が過ぎ去ったときである。語り手が事件に対する彼の知識の先位性を主張するとき、彼は時間をa posteriori に見ることになり、描かれた時間は予測不可能性のしるしを失い、「閉じた時間」として現われる。それは、開かれた未来の地平線をもたず「来るべき過去」しか知らないが故に、停止している如くに映る過去として現われる。もし

語り手が事件を読者の目の前で動くが如くに現在化しようと思えば、彼は物語の過去の中へ未来を再び導入して、「過去の中の未来」の形で、事件の開かれた地平線に向って語らなければならない。彼は、物語の始まりに身を置いて、まだ何事も始まっていないかのように語り始めなければならない。彼がそこに立って語っている「今」と、彼がそれについて報告している「今」とが完全な現在性で一致するのは、彼の先位的な知識がではなくて、進んでいく時間そのものが事件の連続を作り出していくときだけである。一切は、語り手が事件の先位性を読者の前に再現できるかどうかにかかっている。そのためには語り手は、悲劇作者のように、描かれる事件の背後に完全に姿を消して、事件を直接、現在の形のままで読者の目の前に提出しなければならない。[48)]

もう少しヤウスの論を追おう。スタンダール、バルザックにおいてはまだそのOmniszienzを保持していた語り手は、フロベールのimpersonnel な語り方の中で姿を消し、『感情教育』においてdie epische Distanz の止揚、その時間的な克服が初めて実現する。プルーストが小説史のコペルニクス的転回をそこに見たといわれるフロベールの新しい文体は、「絶対的なものの見方」として自立し、特定のsujetをもたない小説を可能にする。Fabelとその相関物である因果的なHandlung のつながりに代って因果律に縛られない単なる状況の連続が描かれ、人物の目的意識的な行為に基づく「それ自体において決定されている筋」は、純粋な生起(Geschehen)に解体してしまう。この新しい文体は、しかし、単に筋の目的性を廃棄したばかりでなく、語りのテンポをリズミカルに交替させる(事象の連続とその「ブランク」)ことによって、時間の止め難い流れを読者の眼前に際立たせる。『感情教育』が特殊な位置を占めるのは、そこでは語られた事象が、sujetとしてのある特定の対象ではなく、時間そのものだけを表示しているからだとヤウスはいう。すなわち、時間こそ「sujetのない小説」を可能にしているものであって、それは時間が、伝統的な年代記形式の物語や通常のZeitromanのように、物語のsujet(Gegenstand)になっているからではなくて、時間が物語のsujet(Subjekt)として一切の事象を、その出現および継起の仕方において、ひとり規定しているからだというのである。この意味でヤウスは『感情教育』を最初のZeit-Romanと呼ぶ。[49)] そして、このようなZeit-Romanを可能にしたのは、die epische Distanz の止揚であった。すなわち、時間が物語のsujetになるのは、物語のSubjekt としての語り手が姿を消し、その結果、読者の想像力にとって語りの時間と事象の生起する時間とが現在において一致する時である。語り手がdie epische Distanz から語る限り、読者もまた時間をa posteriori に見る。語り手が事象や人物に対する超越的立場を捨てるとき、時間は読者の眼前で生動し、まるで見知らぬ力に従うように時間に従うことを読者に強いるのである。Fabelに従属していた時間は、筋の歩みに対する失われていた優越を取り戻す。筋の目的性の中で結ばれていた行為と動機の結合は、因果性を解かれた偶然の事象の継起のなかで、原因と結果との、期待と実現との絶えざる乖離となって現われ、「変化を生み出す力」[50)] としての時間を暗

示する。時間は、まったくの現象としての事件の生起をただひとつ規定するdéterminant として、人物たちを一切の決定論から解放する可能性をさえ秘めているようにみえる。

フロベールによって最初に書かれたこのZeit-Romanは、その後自然主義において姿を消したが、ジッドのフーガ技法を経て、両次大戦間の作家たち、トーマス・マン、プルースト、ジョイスらにおいて、その新しい形式を見出したとヤウスはいう。[51] そこでは、フロベールでもまだ守られていた事象の単線的な継起は完全に放棄され、クロノロギーは時間の諸層の組合わせによって廃棄されている。世界はもはや中立的な、万人にとって同一共通の空間ではなく、各人にとって特有の、個人の世界（seine jemeinige Welt）として現われ、同時に時間も — 登場人物が経験し、読者が知覚する時間も、止め難い時の流れというような客観的な形態ではなく、個人的な私的な時間経験、時間現象として現われる。しかし、この内的な時間は、厳密に制限された一定の外的時間が蔵している時間の深みとして、回想や意識の流れの中で、クロノロギーを越えた持続と広がりとを得、外的時間の枠の中で描かれた事象は、それがもっている時間性全体の中で現わされる。その時間性は、無時間性ともいえるnunc stans（トーマス・マン）[52]、一切の時間層が浸透している現在（ジョイス）、見出された時の不喪失性（プルースト）とさまざまではあるが、いずれにしてもそこでは時間が、主人公の経験としてばかりでなく、それ自体として描かれている。すなわち、主人公の時間経験が同時に読者の時間体験に、ということは作品の時間構造にもなっており、その意味で、時間は小説の現実を形作るsujet（Subjekt）になっている。これが『魔の山』『ユリシーズ』『失われた時を求めて』という三つの作品をヤウスが新しいZeit-Romanと定義する所以である。

4

『変身』の時間構造を見てみよう。この作品をとり上げるのは、この小説が、カフカの作品の中では珍しく、いわゆる外的時間への指示を多く含んでおり、また事件の因果関係も比較的はっきりと示しているからである。もっとも、外的時間への指示といっても、グレゴール・ザムザは「ある朝」不安な夢から目ざめたときに、突然自分がベッドの上で巨大な虫に変ってしまっているのに気づくのであり、たとえばトーマス・マンの『魔の山』やジョイスの『ユリシーズ』、ヴァージニア・ウルフの『ダロウェイ夫人』のように、それがどんなに任意の日であれ、作品の外の年代記中に明瞭に位置づけられるような日付は示されていない。ザムザは、他のカフカの小説の主人公と同じように、「何かある自己忘却の瞬間に、放心の、驚愕の、恐怖、疲労の瞬間に」突然、過去と未来とを結ぶ「輪を空間に失い」時間の流れからわきにそれてしまったのである。（T22）小説の内部では、しかし、時計の針で測られる描かれた事件の長さ（die epische Erstreckung）を、テキスト中の時間指示から計算することができる。ミュラーのカテゴリーを適用すれば、われわれが使用したテキスト

（Ｅ71－142）で71 1/2 ページを占めるこの小説は、三章に分けられ、各章は均衡したページ数（Ⅰ－23，Ⅱ－24 1/2，Ⅲ－24）を有しており、それぞれ明瞭に区分された筋の進展段階を示しているが、Erzählzeit と Erzählte Zeit との関係においては、異なった比率をみせている。第一章は、グレゴールが虫に変ったことに気づいた朝六時半から、父親にステッキで部屋の中へ追いこまれた八時ごろまで、わずか一時間半ばかりの間の出来事を描いているが、第二章では、その日の夕暮の薄闇の中でグレゴールが目をさましてから、次の日の朝の食事までに5 1/3 ページが費やされ、その後、家具の移動作業が母親の失神とそれに伴う父親のリンゴ攻撃の騒動をひきおこすまでの二カ月間が、19ページ強を要求している。そして第三章は、リンゴによる重傷に一カ月以上も苦しんだグレゴールが、次第に食物をとらなくなり、ついに三月末の「ある朝」三時に死ぬまでの（はっきりとした時間指示は与えられていないが）少なくとも数カ月間、およびその翌日の出来事を扱っている。この経過から、小説の素地の密度[53]の希薄化と、時間指示の減少が、全体を通して進行する傾向として指摘することができよう。さらに、この小説がフリードリヒ・バイスナーのいう「einsinnigな叙述法」[54]、すなわちグレゴールの死後を除いて、語り手の視点を主人公のそれと一致させる手法で語られていることも、基本的な特徴として考慮に入れられなければならない。

第一章では、この叙述法の特性を最大限に生かして、事件はほとんどまったくといっていいほどRaffungなしに、またRückwendung や Vorausdeutung[55]もなしに、Schritt für Schritt に、linear に[56] 進行する。語り方はここではほとんどZeitdeckung[57]に近づいているといえる。一方、時間指示は、分刻みともいえるこの事件の進行を強調するかのように、〔5時〕、6時半、6時半過ぎ、6時45分近く、〔7時〕、6時45分、7時、〔7時15分〕、〔7時前〕、7時10分、〔8時〕と続けざまに与えられているが、注意しなければならないのは、einsinnigな叙述法によって、これらの時刻はすべて主人公によって知覚された時間として挙げられていることである。〔　〕で示した時刻は、主人公が乗らなければならない汽車の時刻、あるいは店が開くのに間に合うように起き出さなければならない時刻として、考えた時間であるが、それ以外の時刻も、グレゴールがあるいは目覚時計の針を見て、あるいはその打つ音を聞いて、またドア越しの母親の言葉を聞いて、知覚した時刻である。第一章ばかりではなく、この小説では時間に関する指示は、グレゴールの死後の部分を除いて、すべて主人公が知覚した時間として述べられている。それによって、一見客観的な時計の針の進行を示すかにみえるこの時間指示は、主人公によって意識された時間、主人公の時間感覚、内的時間をあらわすものに、その機能を変えられてしまっている。第一章では、この頻繁な時刻指示は、変身という事実によって過去と未来とを結ぶ通常の時間の流れから放り出された主人公の意識に残された外的な時計の時間の名残り、いやむしろ、この時間相の突然の変化に耐えられず、ドアの外を支配している時間秩序に戻りたいと願う主人公の焦りを示している。今もなおグレゴールの現在の行動を規定しているのは、時計の針の時間にせきたてられ、その線の上

で過去と現在、現在と未来とを結びつけようとする因果律的な、あるいはｆｉｎａｌな思考である。これまでの自分の仕事に対する自負心と不満、将来についての希望とおそれが交錯する。両親の借金を返さなければならないために「今さし当っては起きて、汽車に乗らなければならず」（Ｅ７３）、自分と家族の将来がそれにかかっているという「先の心配」の故に「支配人をどうあってもこんな気分で帰らせてはならない、」引きとめ、味方にしなくてはならないのである（Ｅ８９ｆ．）。しかし、意図と結果、期待と実現とは、変身という事実のために、つねに食い違う。いいかえれば、〔　〕で示された時間とそれ以外の時刻との間にある亀裂が、次第にあらわになってくる。混乱しはじめたグレゴールの時間意識の中でも、〔　〕の時刻はなお強く外的時間を指向しているのだが、この〔　〕の時刻に意図された出来事が実現せず、期待された変化を生み出さないまま、時間が〔　〕以外の時間指示が示す通りいたずらに過ぎていくことによって、外的時間は、いまはまだグレゴールの焦りを誘ってはいるが、やがて彼の内的な時間感覚にとって何の変化も生み出さないその無力さをさらけだすことになる ― その兆しがここでは暗示されているのである。

第二章に入ると、語りのテンポは変り、Ｅｒｚａｈｌｚｅｉｔ と Ｅｒｚａｈｌｔｅ Ｚｅｉｔ との関係から生ずる小説の素地の密度は、薄くなる。まず、先述したように、変身当日の夕暮から翌朝の妹による食事の供給までの時間が５ 1/3 ページを使って描かれているが、「夕方の薄闇の中で」、「ふだんこの時刻には」、「夜が更けるまでの長い間に」、「夜も遅くなってからやっと」、「一晩中」、「朝早くにもう」という具合に、依然としてグレゴールが知覚する順序に従って時間指示が与えられてはいるものの、ｚｅｉｔｄｅｃｋｅｎｄ な語り方はもはやみられず、ここではSukzessive Raffung[58] が支配的である。そして、この食事の供給を契機として、以後、時間は大幅に短縮される。「こういうふうにしてグレゴールは毎日食事をもらうことになった。」（Ｅ９９．傍点筆者）Ｉｔｅｒａｔｉｖ-ｄｕｒａｔｉｖｅ Ｒａｆｆｕｎｇ[59] が始まる。「しだいに頻繁に繰り返されるようになった」、「というのがつねだった」、「二日の間食事のたびごとに」、「グレゴールは繰り返し聞いた」、「よく……した」、「しばしば」などの表現が、その徴証である。こうして一カ月がたち（Ｅ１０６）、二カ月が短縮されて経過する（Ｅ１１０）。さらには、この期間の内部で小規模なRückwendung〔「ことにはじめのうちは」（Ｅ１００）、「最初の二週間は」（Ｅ１０７）など〕が行なわれ、時間の経過をことさらに感じさせるのに役立つている。もちろん作者はこの場合でもｅｉｎｓｉｎｎｉｇな叙述法を守り、事件を鳥瞰する語り手によってではなく、主人公の知覚、経験、回想を通してＲａｆｆｕｎｇ が行なわれてはいるが、ときとして、そのような語り手の存在を推測させかねないｚｗｅｉｄｅｕｔｉｇな語り方[60] を使ってまで、このＥｒｚａｈｌｐａｒｔｉｅ 内部でのVorausdeutung が試みられているのは（Ｅ９９）[61]、これも、同様に、短いＥｒｚａｈｌｚｅｉｔ の間に多くのＥｒｚａｈｌｔｅ Ｚｅｉｔ が過ぎ去ったことを、読者にわざわざ印象づけるためであると考えられる。作者はこの章で、グレゴールが、変身という事実に慣らされ、食事や行動において虫としての習性をしだ

いに身につけていくにつれて、ドアの外から切り離された新しい時間秩序にもしだいに順応し始め、新しい時間意識をもつようになっていく過程を描こうとしているからである。時計は動き、時間は流れている。しかし、一秒一秒を刻む針はもはやその意味を失いかけている。むしろ、大量な時間の流れは、グレゴールの目に少しばかり離れた物でさえもが「一日一日とぼんやりとしか見えなくなっていった」（Ｅ１０４）のと同じように、彼の通常の時間感覚もしだいにぼやけていくことを示している。ドアにへばりついて聞き耳を立てているグレゴールに、外から聞こえてくる父親の話を通して、過去と未来はいまや総括的な姿で想念に浮かんでくるが、彼がいかに恥ずかしさと悲しさのあまり冷たいソファーの上に身を投げかけても、「そのような想念が自分の現在の状態にとってまったく役に立たない」（Ｅ１０２）ことを、彼も「時がたつにつれて一層正確に見てとら」（Ｅ１０５）ざるを得ないのである。

この章の最後のPhaseは、このようなグレゴールの時間意識の変化、通常の時間秩序からの追放を決定的にする役割をもっている。彼のために這いまわる空間を広げてやろうという妹の善意から発した家具の撤去作業は、グレゴールにとっては、「自分の人間的な過去」（Ｅ１１０）の喪失を意味するものにほかならなかった。毛皮ずくめの婦人の像の上に坐りこみ、「おれにとって大事なものを取り上げる」妹の顔をめがけて飛びかかろうとしてまで、過去を守ろうとするグレゴールの試みは、しかし、母親の気絶という予想外の事態を惹き起し、彼の意図を誤解した父親のリンゴを使った爆撃という結果を招き寄せて、挫折する。金ボタンの制服を身につけて一家の主人に返り咲いた父親にとって、グレゴールの過去はもう必要がなかったのだ。そして妹 ― 変身以来、グレゴールにとって外の時間との、従ってまた過去との唯一のつながりであり、彼女を音楽学校に入れてやることが彼の未来の最大関心事でもあった妹が、彼に向かってはじめて直接に口をきき、「グレゴールったら」と言った時の振り上げた拳、刺すような眼つきも、彼が過去と未来の輪からいまやころがりおちたことを語るものである。グレゴールが今や拠るべきところは、ほんとうは現在しかないのだ。そして実際彼も、「家族にかこまれた単調な生活」のために「頭が混乱してしまったこの二カ月のあいだ」（E110）に、それに慣れ始めていたのだった。「最近は新しい這い廻り方に気をとられて、以前のように彼の部屋以外の家のなかの出来事に気をつかうことを怠っていた」（Ｅ１１５）ほどなのだから。このPhaseで、作者が語りのテンポを一変させ、これまでのIterativ-durative Raffungを捨てて、再びZeitdeckung を採用していることに注意しなければならない。それは、単調な繰り返しの生活によるグレゴールの通常の時間感覚の麻痺と新しい時間意識のあり方とを、対照的に読者に知覚させる手段である。グレゴールは、久しく聞かなかった母親の言葉によって目覚まされたばっかりに、忘れかけていた過去を求めて、母親と妹の存在さえ忘れて突然躍り出し、結局は背中に重傷を負って「五感が完全に混乱したまま」のびてしまう。彼の視力が失われたとき、時間感覚もまた再び混乱の底に沈むのである。

第三章では、再び、しかもさらに大幅に、Iterativ-durative Raffungが繰り返される。もっとも、どれほどのErzählte Zeit が8 1/3ページのErzählzeit の中に圧縮されているかは、第一章、第二章とちがって時間指示がほとんどないために、明瞭ではない。ある朝のはげしい雨音を、もう春が近いしるしなのだろうとグレゴールに感じさせておきながら（E125）、しばらく後で、「クリスマスはやっぱりもうすぎたのだろうな」（E130）と回想させているのは、一方でグレゴールの時間感覚の混乱を示すとともに、他方、この章に入って少なくとも数カ月の時間が流れていることを示唆するためであろう。確かなのは、この回想の翌朝、グレゴールの死後に語り手によって与えられる「もう三月も末だったのだ」（E138）という指示だけである。いずれにしても、グレゴールの知覚を通しての時間指示の欠如は、彼が、体の汚れについても、食物についても、睡眠についてさえ、要するに「あらゆることについて無関心」（E129）になっていたのと同様に、時間についても完全に無感覚になっていることを現わしている。過去をとり戻すためにあれほどまでに抵抗した自分の部屋の状態の変化に対してさえ、それががらくた置き場にされてしまった今では、慣れっこになってしまっているのである。この時期になって、居間に通ずるドアが夕方開けられることになったのは、外の時間へのグレゴールの復帰を意味するものではない。開けておいてももう彼には帰る気も、力もないほどに、彼が外の時間秩序からはずれてしまったからである。外と内の時間の断層は、もうドアの開閉などに左右されないほど、大きくなっているのである。もっとも、主人公に視点を限定したこの小説では、ドアを閉めておいたのでは、外の家族に起こった生活の変化を十分に報告できない不便もあるだろう。たしかにそこでは、時計の針の時間が変化を生み出していた。父親は銀行の用務員として制服に身を固め、母親は服飾店の下請け仕事に精を出し、妹は女店員になって速記を勉強している。下宿人が現われ、手伝い婆さんが姿を見せる。絶望にうちひしがれてはいても、またRaffung による報告にしか値しないものであっても、目的意識と因果関係に支えられた生活が進んでいく — ひとりグレゴールを置き去りにして。グレゴールには現在しか残されていない。ときに自分と家族の過去と未来とが、夜も昼も眠らずにいる彼の想念に浮かぶことはあっても、それはたちまちに消えて、現在の自分に対する世話の行き届かなさへの怒りが彼の心を支配してしまう（E122）。以前には他の人たちへの気遣いが彼の誇りだったのに、最近では自分でもそれを不思議に思わぬほどにさっぱり気を遣わなくなっているのだ。こうしてグレゴールは、ひたすら今聞こえてくる妹のヴァイオリンの音に惹きつけられて、他の一切を顧慮することなく、居間へ、外の時間の世界へ体を乗り出していく。Raffungが止み、再びzeitdeckendな語り方が始まる。ここでも、第二章と同じように、Zeitdeckung が最高潮に達すると、Erlebte Redeが現われることに注意しなければならない。[62] それはグレゴールの時間意識が、過去と未来とから切り離された現在の一瞬、このきわめて個人的な内的な時間にしぼられているさまを、読者に強く印象づける。今こそ、時間概念の逆転が起こる。ほとんど何ひとつ食べなくなっていたグレゴールにヴァイオリンの音が

「あこがれていた未知の糧への道」（Ｅ１３０）を示すかに思われたように、過去と未来をつなぐ時間の輪から脱落した彼に、時間の真の意味、現在の瞬間のもつ意味が開示されるかのようだ。

しかし、ここでもまたＥｒｌｅｂｔｅ Ｒｅｄｅ のあとには、急転回が来る。期待はやはり実現しない。第二章で、過去を守ろうとしたグレゴールの試みが母親の気絶と父親による攻撃という予想外の結果を惹き起したように、ここでは、妹を時間の輪から奪い取ろうとする彼の意図は、下宿人の解約通告と、ほかならぬその妹の「こいつ（ｅｓ）」への絶縁宣告となって実を結ぶ。自分の部屋までの「距離の大きさ」に今さらのように驚きながら、そこに戻ろうとして、ドアのところで最後に振り返ったグレゴールは、自分の背後の外の時間の世界では、「なにひとつ変化が起こっていない」（Ｅ１３６）のを確かめる。妹の手で大急ぎでドアが閉められ、しっかりと鍵をかけられた部屋の暗闇の中に、時計の時間はもはや流れていない。「自分は消えなければならない」と妹よりももっと強く確信して、「うつろで安らかな物思い」にふけっている彼の耳に最後に聞こえてきた朝の三時の時計の音（Ｅ１３６）、この主人公の知覚を通しての最後の時間指示は、何を意味しているのだろうか。それが、これまでの時間指示のように、グレゴールの部屋の目覚時計の時間でもなく、家の中の別の時計の音でもなくて、今まで一度も触れられていなかった塔の時計の打つ音であるということは、この時間指示には、もはや外的な時間の名残りはひとかけらもなく、主人公の知覚を通した時間指示の本来の機能、すなわち主人公の内的時間を表示するという機能が純粋に付与されていることを暗示しているように思われる。おそらくグレゴールは、この瞬間に、「人間的時間」のもつ意味をさとったに違いない。しかし、その事実は小説に現わすことはできない。なぜなら、主人公グレゴールはそのためには「くたばら」なければならなかったからであり、また同時に、そのような体験を表現することのできる言葉はないからである。「塔の時計が朝の三時を打った」という表現は、文学の、言葉のＫａｐｉ-ｔｕｌａｔｉｏｎ[63]を現わしている。むしろ反対に、作者は次にもう一度外的な時間の流れを際立たせて、この小説を締めくくる。郊外電車の動きにつれて、時計の針はふたたび動き出し、過去と未来との輪はふたたび結ばれる。電車の中で「将来の見通しを語り合った」のち、「目的地の駅で、娘がまっ先に立ち上って、その若々しい体を伸ばしたとき、老夫婦には、それが自分たちの新しい夢とよい意図との確証のように思われた。」（Ｅ１４２）カフカが、自分でも「読めたものではない」（Ｔ３５１）と感じながら、ｅｉｎｓｉｎｎｉｇな叙述法を破ってまでこのような結末にせざるを得なかったのは、第一に、この小説が外的な時間と内的な時間との緊張関係を描く時間小説だからであり、第二に、しかしその内的時間は、その内容を直接に言葉で表現することはできず、むしろそのような主題としての意識化はただちに内的時間の外的時間への硬直化を意味することを、示そうとしたからであろう。

5

１９１０年の日記に、カフカの基本的な時間観を語っている文章がある。少し長くなるが、引用しよう。

「ぼくとこの独身者との間には、この瞬間にはほとんど相違はない。ただ、ぼくの方はまだ、自分が村にいた少年の頃を思い出すことができ、ひょっとしてぼくがその気になるか、あるいはただ状況にせまられたときだって、そこへ引き返すことができるということだ。しかし独身者の方は、自分の前途に何も持っていない。だからまた背後にも何ひとつ持っていない。この瞬間には二人の間に何の相違もない。しかし、独身者にはこの瞬間しかないのだ。今日では誰にも分らないあの当時〔……〕ちょうどひとが突然自分の体にできものができたのに気付くように、自分の奥底をたえず感じたあの頃、彼は道を誤ったのだ。〔……〕ぼくたちは、今までぼくたちの全人格でもって、ぼくたちの手が作ったもの、ぼくたちの目が見たもの 、ぼくたちの耳が聞いたもの、ぼくたちの足が踏んだものに向かっていたとしたら、今、突然ぼくたち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しまったのだ。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。絶え間のない苦しみの瞬間、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、すなわち自分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、まだましである。彼には下にまだ受け網が張られているのだから。〔……〕彼とは違ったぼくたち、ぼくたちには過去と未来という支えがある。ぼくたちは無為の時間のほとんどすべてを、いや仕事の時間のいかに多くをも、過去と未来とを、上げたり下げたりして、釣り合いをとりながら過ごしていることだろう。未来が容積においてまさっているとすれば、過去はその分だけ重量で埋め合わせをつけていて、端の方では両者はもはや区別がつかない。ずっと昔の少年時代は、後になると未来のように明るくなり、そして未来の結末は、どんなにため息をついてみても、実際にはもう経験され、過去も同然なのだ。こうして、ほぼこの輪は閉じ、ぼくたちはその縁にそって歩いていく。ところで、この輪はたしかにぼくたちのものだ。が、しかし、それはぼくたちがその輪を摑んでいる間だけのことだ。ぼくたちがひと度わきへずれさえすれば、なにかある自己忘却の瞬間に、放心の、恐怖の、驚愕の、疲労の瞬間にわきにそれさえすれば、もうぼくたちはこの輪を空間の中に失っているのだ。ぼくたちは、これまで時間の流れの中に鼻を突込んでいたが、今やそこから身を引く〔……〕」（Ｔ２０ ｆｆ．）

グレゴールがこの独身者と同じ状況にあることは、すでに示唆した通り、明らかである。しかし、な

ぜ彼は時間の輪を空中に失ったのか。グレゴールが虫に変えられたのは、彼が早起きを呪い、「やれやれ、なんという骨の折れる職業をおれは選んでしまったんだ」と嘆き、「両親のために我慢しているのでなかったら、とっくの昔にやめているところだ」と思ったときである。(E72f.)また、グレゴールと同じように朝目覚めたときに、ベッドの中で「逮捕」されたヨーゼフ・Kは、「油断しているところを不意打ちされた」という。眼がさめたらすぐに起き上り、急いで朝食をとって、洋服を着て出かけていたら、「要するに、分別のあるふるまいをしていたら、べつに何事も起こらなかったろうし、起こりかけのこともみな芽を摘みとられてしまったはずなんです。ところが、こちらはほとんど何の用意もできていなかった。たとえば銀行でなら、私にも用意がありますから、こんなことは私に起こりようがないんです。」(P30f.)つまり、彼らは、常日頃彼らが生活する上で分別によってしっかりと身につけていた防御姿勢を解いたときに、その「放心」の、「自己忘却の瞬間」に逮捕され、変身させられて、摑んでいた時間の輪を手放してしまったのだ。それは、たとえばローベルト・ムージルが指摘した人間の行為の偶然性に対する防御姿勢である。「ひとは、沈黙したまま突っ立っている事物の存在に取り囲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、なぜかしら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〔……〕。」[64] 人間は、事物の無意味な存在、行為の絶対的な偶然性に対するおそれから、自分のまわりに必然性の糸を張りめぐらす。今日は、あたかも昨日の結果であり、明日という目的のためにだけあるかの如く、過去と未来との間にKausalität と Motivation の糸を張り、それに現在をつかまらせて安心しているのである。その意味で人間は、ムージルのいう通り「自分自身との根本関係において語り手」[65] であり、サルトルのいうように、決して真実を語らない。[66] 彼らが愛するのは、必然性に似た事実の順序正しい継起であり、物語がehe, als, nachdem などの接続詞を使って、人間の行動や事件を因果律的な秩序("die erzählerische Ordnung")[67] に組み込むように、彼らは自分の生活を一本のFaden des Lebens に構成し、この必然性の虚構によって、つまり自分の生活が経過をもっているという印象によって混沌の中でなにか安全にかくまわれたような気になるのである。

しかし、時間の輪は、人間の真実の生に対する防御機制の一部分にすぎない。Motivation はいたるところにある。「この世の中は動機づけだらけ」なのである。なぜなら、カフカにとって「生の是認」に追いつかぬすべての認識は、動機づけにほかならないからだ。

「人間の堕落以来、われわれは善悪を認識する能力の点では本質的に差がなくなっている。それ

なのに、われわれはほかならぬこの点で自分が特別すぐれていることを示そうとする。しかし、ほんとうの差異は、この認識を越えたところではじめて出てくるのだ。それが反対のように見えているのは、次のような事情によるのだ — だれでも認識だけでは満足できず、認識にふさわしい行動をするように努力しないではいられない。けれども、そのための力は与えられていない。したがって自分を破壊しなければならない。そんなことをしたところで、それに必要な力は得られないという危険を冒してまでも、である。とにかく彼にはこの最後の試みしか残されていないのだから。（これはまた、認識の樹の実を食べることを禁ずるのに死でもっておびやかす意味でもある。ひょっとすると、これが自然死のもともとの意味でもあるかもしれない。）さて、彼はこの試みにおそれをなす。むしろ、善悪の認識を取り消したいと思う〔……〕だが、起こったことは取り消すことはできない。ただぼかすことができるだけだ。この目的から動機づけが生まれてくる。この世の中は動機づけだらけだ。いや、ひょっとしたら目に見える世界はことごとく、一瞬間でもいいから休みたいと願う人間の動機づけ以外のものではないかもしれない。それは、認識という事実をごまかし、認識をわざわざ目標に仕立て上げようとする試みである。」（H49f.）

人間は本来「楽園に生きるために創られ、楽園はわれわれに仕えるように定められていた。」（H48f.）そこには「善そのもの」（H109）、 生命の樹、絶対的な生命の是認があった。しかし、人間が善悪の認識の樹の実を食べて以来、この事実は人間に隠されてしまった。認識の樹の実を食べることは、同時に生命の樹の実を食べないことを意味したからである（H48）。こうして真の認識にふさわしい行動とは、それが善そのものに到る力がない以上（なぜなら、善とは「休止する者の真理」〔H109〕だからだ）、自己を破壊すること、自己が作ったもの、見たもの、聞いたもの、足で踏んだもの、要するに自己が認識し生きたものすべてを否定することである。だが、人間はこの最後の試みにおじけづく。認識という事実を徹底することも、取り消すこともできない彼は、認識を今から到達すべき目標にすりかえ、隠されたままの、すべてに先立つ絶対的な生の是認を、Motivation によって、目に見える事後の法則による是認にとりかえようとする。たとえば時間の輪がそれであり、因果律がそうであり、物語的秩序も、そして心理学もそうである。「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によって基礎づけるようにみえる。しかし、それは心理学的逆さ文字（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。もちろん、人間は誰でも自分の生命を（あるいは、自分の死を、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。この課題を人間は避けることはできないのだ。」(H121)[68]

心理学的Motivation は、人間の生が通った跡を、それが投影した映像を読み取り、「あとから」生を理由づけ、この事後の法則に従って生を是認しているにすぎないのに、ひとびとはそれを本当の文字と思いこみ、このような法則によって生が決定されると信じて、その認識を目標に仕立て上げて、優劣を競う。

しかし、可視世界が動機づけにほかならないのは、なによりも言葉そのものが逆さ文字であるからだ。言葉もまた絶対的な生の是認に追いつくことができないのである。「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、すなわち偽りだけである。」（Ｈ３４３）「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、偽りにならざるを得ない。」（Ｈ９９）言葉も認識も、必然的にあとからの、生の結果の表現であり認識であって、「人間に常に隠されている（Ｈ４４）」真実を目に見えるものに変えようとして、それを歪め、偽る。

こうして、人間の認識にふさわしい行動とは、ただひとつ、自己の内にある「壊し得ぬもの」の壊し難さを信じて（Ｈ５０）、自己を破壊し続けること、「自己を無限に小さくしていくこと」(H50)、「自己を振り捨てるのではなく、自己を食い尽すこと」（Ｈ１０５）である。この方法の中断から生ずるものは、すべて、「一瞬間でも休みたいと願う」人間の防御機制である。「心理学はあせりだ。すべて人間の誤謬はあせりである。すなわち、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むことだ。」（Ｈ７２）柵を取り払うこと、「君の縄張りをますます狭めていくこと。それから、君の縄張りの外のどこかに君が隠れていないかどうか、繰り返し調べてみること。」（Ｈ５１）空間は、あの寄席のブランコ乗りよりも小さくならなければならない。「君が立っている地面は、二本の足が被っているよりも大きくはあり得ないという幸福を理解すること。」（Ｈ４１）そして、時間も「瞬間」にまで縮まらなければならない。「われわれに最後の審判という言い方をさせるのは、われわれの時間概念にすぎない。ほんとうは、即決裁判なのだ。」（Ｈ４３）

6

こうして、カフカが作品を書くにあたって自らを置いた地点が、明らかになる。それは、はなはだ困難な地点だった。全知の語り手を放棄すること。因果律による筋の展開を断念すること。動機づけをしないこと、あるいはむしろその歪みをあばくこと。時間・空間の形式を更新し、ことにクロノロギーを破棄すること。なによりも言葉と存在との乖離を銘記すること。それらはすべて、伝統的な小説の特性を棄てることを意味した。カフカの小説は、古典的小説の終るところから始まらなければならなかった。彼がその時自らに課した課題はただひとつ、人間の生の真実の姿を伝えることだった。しかし、それは、言葉の能力を考慮すれば、困難な、ほとんど不可能な課題だった。「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、所有と関係とをしか扱うこ

とができないからである。」（Ｈ４５）しかし、たとえ暗示することしかできないとしても、カフカは最後の試みとしての芸術に一縷の望みを託す。「芸術の立場と人生の立場とは、芸術家自身の内部でも、別のものである。」「芸術は真理のまわりを飛翔する。ただし、自身を焼き尽すまいとする断固とした意図を忘れない。芸術の能力は、一条の光線が、これまでは見分けられもしなかったのに、力強く捕えられるようになる場所を、暗い虚空の中に見出すことにある。」（Ｈ１０４）

言葉と存在との乖離は、現存するカフカの最初の作品『ある戦いの記録』（１９０４〜０５年執筆）で、すでに重要なテーマだった。

「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、どういうわけだ？緑色の舗道に滑稽な恰好で突っ立っているこの私が実在でないということを、私に信じさせようというのか。しかし、空よ、お前が実在していたのはもうずっと昔のことなんだよ。それに広場よ、お前も一度だって実在したことなんかなかったのだ。いや本当だ、お前たちは今でも私より優れてはいる。しかし、それも私がお前たちをそっとしておいてやる時だけのことさ。ありがたいことに、月よ、お前はもう月ではない。だが、むかし月と呼んでいたお前を相変らず月と呼ぶのは、ひょっとしたら私の怠慢かもしれないな。『変な色の忘れられた紙提灯』と呼んでやろうか。どうしてそんなに元気がなくなるんだい？『マリアの柱像』と呼ぼうか。どうして引っ込みそうにするんだ？それに、マリアの柱像よ、お前を『黄色い光のお月さん』と呼ぶと、お前の脅すような身振りもちっともわからなくなってしまうよ。」（ＢＫ５１ｆ．）

人間は、言葉によって命名することで、事物や出来事を模写し、その真実や事実をとらえたと思っているが、実際は、言葉の力で、その論理で事物に恣意的な秩序をしき、事物を征服したと思い込んでいるにすぎない。名前で呼ぶことによって、山も川も道も思うがままに動かすことができる。しかし、それは事物の姿を歪めているにほかならない。その証拠に、人間が事物のことを考えれば考えるほど、事物は元気さも美しさも失ってしまうのだ。この思い上りは、事物がいつの間にか消え失せ、人間の言葉による支配から独立することによって罰せられる。「どこかの発明家の力によって無害な説明の言葉に縛りつけられていた」[69] 事物や出来事、それに人間自身さえもが、そこから身をもぎ離して、「理解を越えた破壊的な力」で人間をとり巻く。世界の統一は破れ、人間は「陸の上の船酔い状態」（ＢＫ４１）の中に取り残されて、自らの生についての確信を失う。「私が自分の生について自分の力で納得がいったなどということは、一度もなかった。つまり、私は、私のまわりの事物を毀れやすい観念でしかとらえていないので、事物はかつては生きていたかもしれないが、今では滅びかけているのだと、いつも思っているのだ。」（Ｅ14）この「熱病状態」の中で、人間はますます「あわてて事物の上に偶然の名前をばら撒こう」（ＢＫ４１）とするが、いくら言葉を重ねても、それは存在に到達せず、「飼いならされていた」[70] 概念は事物の前でその無力さをさらけ出すだけである。その時はじめて人間は、言葉の秩序が事物や人間の存在に対する単なる防御機制であったことに気付くの

である。

「事物がわれわれに現われてくる以前に振舞っている」（Ｅ１４）真の姿はとらえられないとしても、少なくともその現われを、概念に歪められないままに、出来事を、「事実」に硬直しないままに、描こうとしたのが、次の作品『田舎の婚礼準備』（１９０７年執筆）であった。カフカがこの作品ではじめてｅｉｎｓｉｎｎｉｇな叙述法を導入した理由はそこにある。なぜなら、「パースペクティヴを厳格に主人公の視点に限定すること ― そのことによってだけ事象は、客観性を要求する『それ自体』ではなく、衝撃をうけた主体の省察の中でいつもただ『その時どきのこと』（ｊｅｗｅｉｌｉｇｅｓ） として、知覚される」[71] からである。破れてしまった世界の統一、言葉によって説明され秩序づけられた一見客観的で中立的な世界に代って、主人公のｊｅｍｅｉｎｉｇな、内的な世界が現われてこなければならぬ。「人はだれでも独自なものであり、その独自性の故に活動するようにできているのだ。だれでも自分の独自性を好ましいと思わなければならない。」（Ｈ２２７） ラバーンが玄関を出て、雨の中を通りを歩いて行き、停留所で電車を待ち、偶然出会った知人と一緒に歩き、駅に着いて汽車に乗り、目的地で乗合馬車をつかまえ、旅館の前に着く。その間に彼が出会う人物、事物、出来事が、主人公の網膜に映るままに、自然主義作家も顔負けの筆致で脈絡なく記録され、その間にラバーンの想念が、これも思い浮かぶままに内的独白の形で挿入され、また知人との対話が交わされた通りに再生される。語り手による状況の説明は一切なく（田舎にいる許嫁を訪ねるというラバーンの行動の目的さえ、読者には、ラバーンが偶然出会った知人の言葉から察せられるにすぎない）、ｚｅｉｔ-ｄｅｃｋｅｎｄ な、いや、内的独白を考慮に入れれば、ほとんどＺｅｉｔｄｅｈｎｕｎｇ[72] とさえよべるような語りのテンポで、一切が時間の経過する順序に従って並べられている。

しかし、問題は実はこの配列の仕方にあったのだ。ここには確かに因果関係に従って構成し説明する語り手はいない。また、事実に硬化してしまった出来事を「あとから」記録する年代記作者の目もない。語っている「今」と語られた「今」との間のｄｉｅ ｅｐｉｓｃｈｅ Ｄｉｓｔａｎｚ は、ほとんど完全に克服されており、読者は事件の出現の偶然性に委ねられてしまう。けれども、その事件のｒｅａｌｚｅｉｔｌｉｃｈ な配列には、まだ年代記作者の客観性への信仰がかすかに痕をとどめている。この作品が、主人公の「意識の流れ」を克明に追いながら、なお「自然主義的」な印象を読者に与えるのは、その故である。いや、意識の流れの描写には、たとえばＥｒｚａｈｌｚｅｉｔとＥｒｚａｈｌｔｅ Ｚｅｉｔ との関係において、いわゆる「秒刻体」（Ｓｅｋｕｎｄｅｎｓｔｉｌ）の継承がみられるように、[73] 元来自然主義的な性格がある。時間という観点からみれば、それは、一方では、外的・客観的時間のｎａｔｕｒｇｅｔｒｅｕ な再現にほかならない。[74] そこでは機械的に流れていく時間そのものが現わされるが、しかしこの流れそのものは意識の中の内的な時間連関については何事も語らず、むしろ、外的な時間の流れは何の変化も生み出さぬｌｅｅｒｅ Ｚｅｉｔ にすぎないことを示唆するだけである。他方、それとは無関係に、この流れに乗って継起する無数の意識内容は、質的に別な時間的連関を、内

的時間を含んでいる。この対立を克服するために、たとえばジョイスは外的時間を、ダブリンの平凡な広告取りブルームの生活の中の１９０４年６月１６日という任意の一日に厳密に限定し、この一日がもっている任意性、いいかえればAlltäglichkeit を利用して、「時代のWelt-All-tag」[75] を、さらには、オデュセウスの神話的な人生行路を表わそうとしたのである。しかし、カフカのこの作品には、そのような外的時間と内的時間との橋渡しの試みはみられない。そこでは外界と内面とは対立したままである。そのもっとも適切な例が、ラバーンが虫への変身を空想する場面である。田舎へ行くのに気の進まぬラバーンは、「これからの二週間という長いいやな時間」を、じっと時の流れるのを待つことで、耐えようとする。そして子供の頃危ないことをする時にやったように、自分はベッドに寝たまま、服を着た無価値な肉体だけを田舎へ送り出せないものかと夢想する。「おれはまだ夢を見ている〔……〕ベッドに寝ているときおれは大きなかぶと虫か、くわがた虫か、こがね虫の恰好をしているだろうな。」（Ｈ１２）外的な時間は無意味な時間として意識によって拒否されているが、しかし、その意識内の生起の直接の叙述も、それをrealzeitlich な順序で記録するだけでは、主体の「その時どきの」時間の特殊性を表現するのに十分ではない。主人公のjemeinig な世界を表わそうとすれば、彼の時間もまたその個人性において、私的で内的な時間として、読者の目に現われてこなければならない。各個人はその独自性の故に、唯一の「不壊なるもの」を通して、万人と結ばれているのだから（Ｈ４７）。この作品が途中で放棄された理由は、そして、かぶと虫というモチーフを受けついで『変身』（１９２１）が書かれた理由も、そこにある。「『内的な時間』の獲得だけが、素材的・自然主義的な『それからこれが起こった』（und dann geschah das）の原理を逃れて、エリオットの『Burnt Norton』の意味で、クロノスを廃棄すると同時に新たに定着し（『時間によってのみ時間は征服される』）、小説をそれに固有な芸術領域に高めることを可能にするのだ。」[76]

『変身』がそのような意味でカフカの時間小説ではないかというわれわれの推論を可能にしたのは、この小説にはカフカには珍しく外的時間の指示が多いこと、einsinnig な叙述法をとりながら、本来それにはなじまないZeitraffung が広範囲にわたってみられ、さらにそのIterativ-durative Raffung が二度にわたってZeitdeckung へと急変していること、結末であえてeinsinnig な語り方を棄て、werktranszendent な語り手の存在を推測させる危険を冒してまで、外的な時間の流れをふたたび導入していること ― これら、この小説の時間構造上の特徴であった。この分析を通して明らかになってくるのは、Erzählzeit と Erzählte Zeit の関係の巧妙な操作である。すでに述べた通り、伝統的な小説にもこのふたつの時間の間の不一致は見られた。いや、むしろそれが通常であったが、しかしそこでは、作家はRaffung, Dehnung, Rückwendung, Vorausdeutung などのテクニックを駆使しながらも、全体としては均斉のとれた事件の短縮を心がけていた。ところが現代小説は、このHandlungszeit

の Proportionを破壊しようとする。トーマス・マンがいみじくも述べているように、「星と星とのように」ふたつの時間がへだたった極端なRaffungや、完全なDeckungが行なわれる。数年間、数十年間が二・三ページに圧縮され、逆に数分間、数時間が何十ページ、何百ページにも拡大される。この両極端な語り方によって、現代小説は、登場人物の内的な体験にとって客観的な時間がその重みを、意味を失っていることを、読者に伝達しようとするのである。このふたつの時間の関係の操作は、小説がイェンスの要求する「内的な時間」を獲得するために、時間によって時間を征服する手段なのである。そこでは「内的に体験された時間が、外的な事象の時間がErzählzeitにおいて占める分量を、決定する尺度になっている。」[77] 『変身』もまた、その意味で、すなわち主人公の経験する時間と読者の知覚する時間とが、作品の構造を決定する主要な要素になっているという意味で、ヤウスのいうZeit-Romanであるといえよう。[78] トーマス・マンが『魔の山』の国際サナトリウムという大規模な舞台をかりてやったことを、カフカはここで、出張販売のセールスマンの家庭という日常ありふれた舞台で、しかもまったく同じ年に、[79] やってみせているのである。狭いドアひとつで外的時間から切り離されたグレゴール・ザムザは、時間感覚の混乱を経験し、しだいに内的な時間を獲得していく。カフカとは反対に、全知の語り手の立場を十二分に利用するマンが、主人公の同じような時間体験に小説の時間配分を合わせ、同時に、主人公が経験した無時間性をLeitmotivという技法によって読者にも体験させるのに対して、[80] カフカは、主人公の経験する内的時間としての現在の瞬間を、Zeitraffung と Zeitdeckungの再度の交代というテクニックによって、読者の時間体験に変えようとするのである。

『変身』で小説の新しい時間秩序としての内的時間を実現したカフカにとって、その後の作品に外的時間との間を遮断する閉じられたドアの存在は、不要だった。変身という事実は必要がなかった。『審判』（１９１４年から執筆）では、ヨーゼフ・Kは逮捕された後も銀行員としての通常の生活をすることを許され、審理は「Kの勤めの妨げにならないように」（Ｐ４４）日曜日ごとに行なわれる。もちろん、日曜日はKが銀行で心の「用意」のできない日であるという事情はあるにしても、しかし、審理は普通の日の夜でもかまわないのであって、それどころか、法廷は「罪によって引き寄せられ」（Ｐ４９）、Kが訴訟のことを考えさえすれば、たちどころに現われるのである。『変身』の第三章で居間へのドアが開けられるように、外的時間と内的時間とはここでは重なり合ってしまい、さらに『城』（１９２１〜２２年執筆）ではその境界さえ感じられなくなる。ヨーゼフ・Kは三十歳の誕生日の朝逮捕され、三十一歳の誕生日の前夜に処刑されるのだから、丸一年間という外的時間の枠組が与えられてはいるのだが、しかし、この枠組は、『変身』のそれのように、内的時間を前後からしっかりと取り囲んでいるものではない。カフカは「ノート」に、「死の残酷さは、それが終末の現実的苦痛をもたらして、終末をもたらさないところにある」（Ｈ１２２）、「われわれの救いは死だ。だが、この死ではない」（Ｈ１２３）と書き残しているが、「犬のように」（Ｐ２７２）処刑されるK

の死が、自己の是認にもとづく死でない以上、それは、逮捕されながら真に是認された生を生きることのできないKの生と変るところはなく、それはこの生に「見かけの終末」（Ｈ１２２）をもたらしても、真の意味での終末はもたらさない。「恥辱は、彼の死後も生き続けていく」（Ｐ２７２）のである。三十一歳の誕生日というDatumは、カフカがこの長篇に着手したのが同じ年齢を迎えた時であったという事情以上の意味はもたず、逮捕が行なわれる「ある朝」は、いついかなる「ある朝」であってもよい。むしろ、一年間というこの外的時間の枠組は、一年の月日も結局はその中の任意の一日、いや任意の一瞬間とその意味においては等しいということを表わしているにすぎず、結末をもたない『城』では、このような枠組は取り払われてしまっている。

「この世を決定的に特徴づけるものは、その移ろい易さである。この意味では、数百年の歳月も目下のこの瞬間に少しもまさつてはいない。したがって、移ろい易さの連続も慰めにはならない。廃墟の中から新しい生命が花咲くということは、生の耐久力よりは、むしろ死の耐久力を証明するものだ。さて、ぼくがこの世に打ち克とうとするならば、その決定的な特徴に、つまりその移ろい易さに打ち克たねばならない。この生において、ぼくにそれができるだろうか。それも、ただ希望や信仰の力によるばかりではなく、現実にそれができるだろうか。」（Ｈ１１５．傍点筆者）

この世の移ろい易さを克服できなければ、すなわち、現在の瞬間を自分の生の真の是認にもとづいて生きることができなければ、数百年の歳月も、一年間の月日も、目の前の一瞬と同じように過ぎ去ってしまう。「人間の歴史は、旅人の二歩の間の一秒である。」（Ｈ７４）それは、人間には隠されてしまった楽園における生の是認と、予感としてのみ与えられている永遠の生の是認との間にある一瞬であり、グレゴール・ザムザも、ヨーゼフ・Kも、そしてまたKも、この瞬間に、「自分の生を、あるいは死を是認できなければならないという課題」にさらされる。あの「独身者」とわれわれひとりひとりとの間には「この瞬間には何の相違もない」のであり、これが、カフカが作品の中に現わそうとした人間の生の時間性なのだ。

7

しかし、その時間性、描き出された現在の瞬間は、またなんと特異な様相を示していることだろう。

「この世に恐怖、悲哀、寂莫があるということは、彼にもわかっている。しかし、それも、ただ表面を掠め去っていくだけの、漠然とした一般的な感情であるという限りでの話である。他のどんな感情も彼は認めない。われわれがそう名付けているものは、見せかけ、おとぎ話であり、経験と記憶の作った幻影にすぎないというのだ。

だってそうだろう、と彼は言う。現実の出来事にわれわれの感情は決して追いつくことはできないし、まして追い抜かすことなぞできやしないのだから。どうにも理解できない速さで過ぎていく

現実の出来事のただ前と後とで、われわれはそれを経験しているにすぎないのだ。それは夢のような、われわれだけに限られた作り事なのだ。われわれは真夜中の静寂の中に生きており、東か西を向くことによって、日の出と日没を体験するのだ。」（H281）

語り手の視点を主人公のそれと一致させるeinsinnigな叙述法がカフカの作品にもたらした特性、あるいはカフカがそれによって作品に作り出した効果については、すでに述べたことがあるので、[81] ここでは要点を繰り返すにとどめるが、それは、一言でいえば、物語られる事件の語り手からの独立と、叙述対象としての主人公の意識の絶対化である。ヤウスのいうdie epische Distanz，すなわちdas Erzählen と das Erzählte との距離は、それによって完全に廃棄され、Erzählen と Geschehen とが一致してしまう。語り手が語るそのことがまさに事件そのものであり、事件は語られるその瞬間にそこに生起する。いや、ヴァルザーの言う通り、語り手が物語るのではなくて、ただ物語られる（es wird erzählt）、[82] すなわち物語るという行為が、自分自身を物語っていく物語があるだけであり、そこからdas Erzählte の絶対的な現在性と現実性とが生じる。事件を過去のこととして振り返る語り手が存在せず、事件が自分自身を瞬間瞬間に物語っていくために、事件は突如として、おのずからのように出現する。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現在であり、主人公の意識以外に小説の中に世界はないのだから、事件は唯一の現実として生起する。この手法は、たしかに、現実の出来事が起きるときのあの感情が追いつけないほどの「どうにも理解できない速さ」を表現するための工夫だといってよい。主人公は、そして彼の目に同化している読者もまた、この絶対的な現在の瞬間に、事実にまで硬直しないままの出来事を直視するように、強いられる。「生きることは、生のただ中にあることだ。眼で生を見ることだ、私がその中に生を作り出してきたこの眼で。」（H114）「本来言語以前の体験のもつ直接性をそのまま言葉に」[83] とらえようとするこの叙述法は、たとえばジョイスが、内的独白という手法によって、言葉の秩序ある論理を破ってまで、論理的倫理的省察によって濾過されていない意識の流れを、未完了相のままに現在化しようとした試み[84] に比較することができよう。

カフカの小説における筋の非可逆性、事件のlinear な進行は、多くの評家が指摘している通りである。[85] たしかにカフカの小説には、先に述べたような特殊の場合にカフカがそれを意識的に利用しようとしているとき以外は、Iterativ-durative Raffung や Rückwendung，Vorausdeutung は見当らないし、Sukzessive Raffung も章などの区切りによるほかはほとんど見られない、少なくともひとつのPhase[86] の中ではまったくといっていいほど行なわれていない。そこでは、メンディロウがどのような小説でも — 自然主義の小説でも、「意識の流れ」の小説でも — 必ずどこかで入ってこざるを得ないとしている撰択、Erzählzeit とErzählte Zeit との関係によって小説の素地の密度を作り出す撰択の可能性が、[87] 極端に狭めら

れている。フィーツはここにカフカにおけるフィクション概念の変化をみて、小説のフィクション概念の一部としての撰択の虚構が、カフカの小説では自然な撰択の原理にとって代られ、消失してしまっているという。[88] 従来のフィクションでは、語り手はいかにも現実に存在する豊富な素材の中から撰択しているかのように見せかけながら、撰択された素材を経験的な時間空間のカテゴリーに則した世界へと構成し、これに現実性のイリュージョンを与えていたが、カフカにあっては、主人公の意識の限界とパースペクティヴの人間的な制限とが描き出される素材を限定し、語り手による撰択の理由づけを不必要、不可能にする。フィーツのこの指摘は、これもすでに述べたことだが、[89] 彼が意図した以上に重要な意味を含んでいる。語り手は、小説と外の現実との境界に位置して、一方で小説の世界と現実とを仲介すると同時に、他方小説の世界を現実から遮断する二重の機能をもっている。語り手が撰択した素材に時間空間の経験的カテゴリーに則した現実性を与えられるのも、逆にこのカテゴリーを無視して現実にはあり得ない全知全能の立場に立つことができるのも、彼のこの二重の機能の故であり、それによって語り手は小説の世界に虚構の現実性を保証することができる。カフカは、語り手を消すことによって、語り手がもっていたこの機能を逆用したのである。すなわち、それによって小説は一方で現実との距離、つまりその虚構性を失い、他方で現実との結びつき、その現実性を失ったが、逆にまた、現実の経験的カテゴリーに則さない現実らしからぬ世界が、だしぬけに絶対的な現実として出現したのだ。そこでは、語られる瞬間に主人公の網膜の上に、意識の中に生起する事象が、外的な現実との関連による現実性の保証を拒否して、絶対の現実として定立されている。事件は語り手によって時間空間の座標の中に位置づけられる必要はなく、逆に事件が継起することで、時間空間が作り出されていくのである。メンディロウが述べているように、たとえば「フィールディングは長さの中で撰択を行ない、それによって直線的な時間の面で長いパースペクティヴを開くことができたし、ドス・パソスは非常に限られた時間での空間的横断面を提示することによって広がりの面で撰択を行ない、ドロシ・リチャードソンは感情と感覚の現在の瞬間、つまりそれ自体の中にすべての過去を包含している瞬間に、細い深い竪坑を掘り下げることによって、深さの点で、つまり垂直的に撰択を行なった」[90] が、彼らはそれによって「撰択の重要性を後退させる」だけで、撰択の原理そのものからは逃れることはできなかった — どの場合にも、小説の外の現実の時間を前提としていたが故に — とすれば、カフカは、事件そのものが時間空間を作り出すことによって、撰択の問題を無用にしてしまったといえよう。

もはや『田舎の婚礼準備』のように、意識の中の事象がrealzeitlich な順序で並べられるのではなく、内的な時間空間が小説の絶対的な現実を形作っている。その意味で時間は、『審判』と『城』では、ジョイスの『ユリシーズ』と同じく、小説のsujetになっている。時間を過ぎ去ったものとして客体化することなく、die epische Distanz が止揚され、「過去の中の未来」が完全に実現されて、読者はどんな仲介もなしに出来事の偶然の生起にさらされる。包括的な関連の

説明も、直接の理解に必要な手掛りもまったく与えられず、主人公の経験が、もはやGeschichteとして語られるのではなく、彼の意識の鏡の中で直接に現わされ、彼の生の時間性が読者にそのまま知覚される。これら、ヤウスが新しいZeit-Romanの特性として挙げている諸点を、『審判』と『城』が満たしていることを考えれば、これらの作品をヤウスがいう意味でZeit-Romanであると規定しても、間違いではないであろう。

けれども、カフカには特殊な事情がある。生のただ中の現在の瞬間にあって、生の姿を見なければならない主人公の眼には、しかし、その真の姿は決して見えないのである。「三つのこと。自分を未知のものとして眺めること。眺めたものを忘れること。視力を保持すること。あるいはただの二つ。なぜなら、第三のことは第二を含んでいるから。」（H90）と、たしかに「第三のノート」には書かれている。しかし、第二は第三を常に阻害する。眺めた光景は、視力をたえず曇らせる。記憶は、そして期待も、現在の姿をいつも歪めるのだ。「瞬時、考える。分に甘んじろ。瞬間のうちに安らぐ（だって、昔はできたじゃないか）ことを学べ（学べ、四十歳にもなって）。そう、瞬間のうちに、おそろしい瞬間のうちにだ。いや、瞬間はおそろしくはない。ただ未来への恐れだけが、それをおそろしいと思わせるのだ。それに後を振り返ってみることも、もちろんそうだ。〔……〕恐れが不幸のもとなのだ。それ故、幸福とは勇気ではなくて、恐れをもたぬことなのだ。力以上のことを欲するかもしれぬ勇気ではなくて、安らかな、ありのままにものを見る、そしてすべてに耐える恐れのなさが、幸福なのだ。」（T553f.）けれども、眼を開いてその瞬間の深淵を覗きこむことに、人間は結局耐えられぬ。「崩壊。眠ることも、覚めていることもできない。生に、厳密には生の相次ぐ継起に、耐えることができない。」（T552）彼は過去と未来に助けを求める。「未来の容積」と「過去の重量」とを秤りにかけて、その平衡の上に現在の瞬間を置こうとするのだ。そしてこの平衡がまた逆に現在の眼を曇らせる。過去は未来のように明るくなり、未来は過去の如く暗いものとなって、期待と失望、恐れと諦めとが交錯し、過去と未来は区別のつかぬまでに入り混じって、現在の瞬間を覆いかくす。われわれは「どうにも理解できない速さで過ぎていく現実の出来事の前と後とでそれを経験しているにすぎず、」東と西を向くわれわれの眼に見えるのは日の出と日没という現象だけで、生の是認は「われわれが生きている深夜の静寂の中」に隠されてしまっている。MotivationとKausalität の網の目がそれを被っている。W. Kudszus は、Erzählzeit とErzählte Zeitとの比率からみて、『審判』と『城』とに第一部、第二部の区分が可能なことを指摘し、第二部では第一部に比べて会話がいちじるしく長くなり、また重要な役割を占めているという。そしてKudszus は、この構造上の特徴からその時間的な意味を求め、Phasen が頻繁に転換する第一部に比して、第二部では主人公の行動、新たなことの企画、外的な事件など、要するに小説の中で現在として演じられることが減少し、代って会話の中で、小説の始まり以前にある過去のことと、小説の終りを越える未来のこととがしきりに論じられるようになる。すなわち、現在の領域の減少に

つれて、非現在的なものがますます広がっていくという。そしてこの会話に巻き込まれていくKたちの時間意識からは、未来へのスプリング・ボードになりうるかもしれない現在が次第に消えて、彼らが当面している相手方についての過去における否定的な経験が、彼らの意識をおおい、その影響は未来にも反映して、不安が未来を幻影に変えてしまうと述べている。[91] たしかに、たとえばヨーゼフ・Kは、審理のための助力を求めて奔走したあげく、次第に現在の手掛りを失い、ついに自分で請願書を書かなければならなくなる — つまり、自分で現在の自分の生に責任を負わなければならなくなる — その時になっても、まだ彼は「もっと助けを探すつもり」（P253）で、他人を、たとえば教誨師を利用して、過去や未来から現在に役立つ事例を引き出そうとする。彼は、それによって現在の瞬間を失っていることに気がつかないのである。

ここで、カフカが三人称形式の過去形で書いた意味、しかも二重の意味が明らかになってくる。[92] カフカが『城』の第一章を一人称形式で書き始めながら、後になって三人称形式に書き改めたことは、マクス・ブロートによって指摘されているが（S529）、なぜそのようにする必要があったのか。einsinnigな叙述法が語り手の視点を主人公のそれに一致させる語り方だとすれば、一人称小説はすべてこの条件を満たしている。いや、一人称形式こそもっともこの条件に合った語り方ではないのか。また、過去形で書くということは、この条件の下でも可能なErzählenとGeschehenとの間の時間的距離の利用[93] を意味することにならないだろうか。つまり三人称形式の過去形で書くということは、einsinnigな叙述法とdie epische Distanzの克服というカフカ自身が立てた原則に、まったく反したことなのである。とすれば、カフカの意図はどこにあったのだろうか。過去形三人称形式のもっている意味は、ひとつには次のように解釈することができる。カフカは事件の、出来事の突然性をあらわすために、過去形を、正確には過去形に付着している距離感、過ぎ去ったという感じを利用したのである。ケーテ・ハンブルガーのdas epische Präteritumについての主張はさまざまな議論と批判を呼んだが、小説の事件の過去性は、主として語り手の事件に対する立場、すなわちdie epische Distanzに由来するものであって、[94] 過去形そのものは、物語られた世界の中で、あらゆるZeitstufenをあらわすことができる。[95] カフカの過去形はその意味で、過去をあらわす機能を保持しているといえる。過去形は、事件があらかじめ意識されていなかった、それが意識にのぼった時にはすでに「不可解な速さで」起こってしまっていた、という感じを読者に惹き起こすために用いられているのである。すなわち、人間の感情や意識は現実の出来事に決して追いつかない、意識と出来事との間のdie epische Distanzは克服できない、われわれが意識とか感情と呼んでいるものは経験と記憶に歪められた幻影にすぎない、ということをあらわすための手段なのである。同様に、三人称形式もまた、事件の意識からの独立性を守るための逆説的なテクニックだった。einsinnigな叙述法の徹底によって、たしかに主人公の意識は事件が生起する唯一の場であるが、唯一の場であるからこそ、また、外側からそれを観察する意識 —

語り手の意識であれ、主人公の意識であれ — の介入を許さないのだ。「私は目が覚めると虫に変っている」、「私はある朝逮捕される」という一人称形式の表現は、外側から同時に観察し、意識している主人公の意識の存在を推測させる、そればかりか、意識によって事件が起こっているという感じさえいだかせるおそれがある。心理学的逆さ文字によって「何ひとつ実際には起こってはいない」（Ｈ１２２）のと同じように、 意識によっては何事も起こらないのである。事件は、主人公の意識の中の出来事ではあるが、同時にまた意識が関与することのできない絶対の現実として、三人称過去形で書かれる必要があったのである。ジョイスが内的独白の中で定形動詞を不定形に変え、コンマやブンクトを断念してまで、現在の瞬間における意識の流れをとらえ、それが蔵している生の豊かな時間の深みを現わそうと試みたのに対して、また一方、プルーストが、想起する自己と想起される自己との二重作用にもっとも適した形式として一人称過去形を選び、ｓｏｕｖｅｎｉｒ ｉｎｖｏｌｏｎｔａｉｒｅの中で再び見出された瞬間に、失われていた生の意味を取り戻そうとしたのに対して、カフカは、どのような意識も、どのような想起も、瞬間の生の真の姿には追いつかないと断じたが故に、三人称過去形で書いたのである。

しかし、カフカの三人称過去形がもっている意味はそれだけであろうか。ここには、一種の逆説的な事情があるように見える。三人称過去形は、今述べたように、いわば諦念から生まれた止むを得ぬ手段だったのだが、しかしまた、この形式が事件の突然性、意識からの独立性を現わすために用いられているという、ほかならぬそのことが、逆に、それが生の真の姿を「暗示」するための手段でもあったことをほのめかしているのである。なぜなら、生の真の姿は、絶対に意識されることのない、過去の追憶によっても現在の知覚によってもとらえることのできないものだからである。この形式によって出来事が意識されないというそのことが、一切の逆さ文字、後からの是認によって歪められていない生の是認が、そこに隠されていることを保証するのである。「生の栄光が、人おのおののまわりに、つねに完全な豊かさで用意されているということは、十分考えられることだ。しかし、それは覆い隠されて、深い所にあり、目には見えず、ひじょうに遠い所にあるのだ。それでも、それはそこに、敵意もなく、不承不承でもなく、耳も閉ざさずに存在している。正しい言葉で正しく名前を呼べば、それはやってくる。これこそ魔術の正体である。魔術は創るのではなく、呼び出すのだ。」（Ｔ５５４）

8

時間について述べているカフカのアフォリズムをいくつか挙げよう。

「楽園からの追放は、その大筋では永遠である。だから、たしかに楽園追放は決定的であり、この世での生活は不可避である。けれども、それにもかかわらずこの事件の永遠性は（あるいは、時間的に〔ｚｅｉｔｌｉｃｈ〕表現すれば、この事件の永遠の繰り返しは）、われわれが引き続き楽園に

とどまることもできるかもしれないというばかりではなく、われわれがこの世でそれを知ると否とにかかわらず、事実楽園に引き続きいるということをも、可能にするのだ。」（Ｈ９４）

「永遠とは、しかし、時間性（Ｚｅｉｔｌｉｃｈｋｅｉｔ）の停止ではない。永遠なものという観念につきまとう圧迫感とは、永遠の中に時間を経験しなければならないところの、われわれには不可解な是認と、そこから帰結するあるがままのわれわれ自身の是認である。」（Ｈ１１２ｆ．）

「われわれの現在の罪深い状態についてのもっとも仮借ない確信にもまして、われわれの時間性がかつて是認され、また永遠に是認されているという確信は、そのもっとも弱いものでも、はるかに圧迫感に満ちている。この第二の確信は、その純正さの故に第一の確信を完全に包摂しているが、この確信に耐える力だけが、信仰を測る尺度である。」（Ｈ１１３）

「それぞれの瞬間に対応して、また時間外的なもの（Ａｕｓｓｅｒｚｅｉｔｌｉｃｈｅｓ）があるのだ。現世に続いて来世が来るというのではない。なぜなら、来世は永遠であり、したがって、現世と時間的に（ｚｅｉｔｌｉｃｈ）触れ合っていることはありえないからである。」（Ｈ９４）

これらのアフォリズムに頻出する「永遠」と「時間性」（Ｚｅｉｔｌｉｃｈｋｅｉｔ）との関係は、何を語っているのだろうか。人間が認識の樹の実を食べて（生命の樹の実を食べずに）楽園を追放されて以来、静止の形式としての永遠と行動の形式としての時間性とは、断絶した。その時以来、生の是認とともに、永遠はわれわれの眼には隠されてしまい、われわれに現実に与えられているのは時間性である。たとえば楽園追放の永遠性さえも、「この事件の永遠の繰り返しは」と行動の形式で表わさなければならぬほど、われわれは時間性にとらわれている。楽園追放はたしかに決定的であり、大筋において永遠なのだ。けれども、この表現は、この言い直しは二義的である。なぜなら、この事件の永遠の繰り返し、すなわち、各人による認識という行動の時間性の中での永遠の反復こそが、われわれに実際に引続き楽園に、永遠の中にとどまっていることを可能にするからだ。生の是認はわれわれに隠されてしまったが、一旦われわれには不可解な方法で永遠に是認された生は、依然として時間性の中にそのこだまをひびかせている。いや、このような時間的接触を思わせるような表現は適当ではない。それぞれの瞬間に時間外的なものが「対応」しているというべきなのだ。人間が時間性の中でみな自分の生命を生きる（あるいは自分の死を死ぬ）のをみれば、われわれの瞬間瞬間における生の是認は、隠された永遠の不可解な生の是認の、決して証明できないあかしであると推論しないわけにはいかない。その意味で、われわれの時間性は永遠に是認されているのだが、しかし、それはけっして安心をもたらす確信ではなく、われわれを圧迫する確信なのだ。なぜなら、不可解な生の是認は永遠の中に時間性を経験しなければならない、すなわち、静止としての永遠、無時間性は、行動としての時間性によって、そのかつての、そしてまた永遠の、存在を保証されるしかなく、われわれにはその責任が負わされているからである。認識の徹底によって生を、時間を否定しなければならないという逆説的な事情を背負いながら、時間性を生きることが、永遠の生の是認のあかしなのである。瞬間にまで収

斂した時間には、永遠の生の是認が対応している。時間を、一瞬一瞬に、作り出していくのは、生の是認なのである。

「現に生きている人間は、けっしてわからないものです。現在とは、変転と変化のことをいうのです」と、カフカはヤノーホに語ったという。[96] カフカも、ムージルと同じく、人間の生は「理解できない絶えざる裏切りに支配されている」[97] と言えたであろう。そこには、一切の法則的事後的な生の是認を、すべての決定論を拒否する生の真の姿が暗示されている。「君に一切の責任が負わされるなら、君は瞬間を利用して責任に殉じようとすることもできる。だが、それをやってみれば、君は何も負わされていたわけではなく、君がその責任そのものだということに気づくだろう。」(H107)

ここで、Zeit-Romanに対するカフカの関係が明らかになる。時間が筋に従属していた伝統的な小説では、時間は「変化を作り出す力」をもっていた。いや、もっているようにみえた。筋は事件の展開を押し進め、叙事詩と違って、クロノロギーの進展には人物や出来事の質的な変化が伴っていた。だが、実際は変化を生み出していたのは時間ではなく、Fortuna であり、因果律であり、Fatumであり、発展であり、要するにあらゆる動機づけの原理であった。[98] 時間が筋への従属を脱して、真に変化を作り出す力として現われたのは、フロベールの『感情教育』においてである。筋が偶然の事象の継起に解体し、行為と動機の結びつきが原因と結果、期待と実現の乖離となって現われるこの小説では、時間だけが一切を規定するdéterminant として前提されている。この最初のZeit-Roman では、時間は人物たちを一切の決定論から解放するようにさえみえる。しかし、逆にいえば、人物も唯一の決定因子としての時間の力だけは免れることができないのである。反対に、カフカの小説では、期待と実現との背反を生み出すのは時間ではなく、人間、彼の意識であり、認識である。それがどんなに歪んだ様相を呈しようと、すべてを決定するのは人間であって、時間ではない。『感情教育』で一切の事象が指向するsujetであった「時間の止め難い流れ」は、瞬間へと収斂し、それを創り出していくのは人間の隠された生の是認である。

もっとも、時間が収斂したのはカフカの小説においてばかりではない。プルーストが「時計世界の破壊」を考え、「時間を止揚し、打ち殺し」[99] て以来、クロノロギーの連続性は廃棄され、時間の断片が、瞬間だけが残った。筋と因果律から離脱することによって、時間は、また逆に、変化を生み出す力を失うことにもなったのである。[100] 事件は、もはや時間の進展の中で実現するのではなく、むしろ「時間の力との戦い」として生起する。[101] 時間はもはや流れることによって何事かを惹き起こすのではない、逆に停滞し、静止することによって、変化を知らぬその実体を現わすのである。非連続の断片として孤立化された瞬間は、あるいはsouvenir involontaireの手段によってその隠された同一性を引き出され(プルースト)、あるいはepiphany の継起または並存として[102] 神話的次元と呼応し(ジョイス)、あるいはライトモティーフの技法によってその一回性を奪われ(トーマス・マン)、あるいは「ひとつの思考、ひとつの瞬間、ひとつの文」[103] の原理によって

satzinternにその多層性を開示され（H．ブロッホ）、あるいはまた「物語の糸」に代る「無限に織り合わされた平面」[104]の上に移されることによって「そのようなこと」としての平行性を付与され（ムージル）、要するに、それぞれの作家に固有の技法によって、断片化した瞬間は、時間の絶えざる流れを否認して、「ひとつの同時遍在的なGeschehenの代理人」、すなわち、実体的存在としての神話的なZeitlosigkeitの「散在する証人」[105]となったのである。新しいZeit-Romanは、筋やクロノロギーといっしょに、「時間そのものを麻痺させる。それは時間をその反対のものに曲げ、時間の本質を無時間性に求め」[106]る。筋から解放された時間は、もはや過程や生成に関与せず、謎めいた実体として小説の事件の上に漂っている。「この目に見えぬ時間の実体を私は切り離そうと試みたのだ」と、プルーストは言っている。[107] 時間はたしかに動いているが、何事も惹き起こさぬが故に、停止しているに等しい。

この現象は、われわれが冒頭でみたメンディロウやカーストの述べているカフカ小説の時間的印象 — 「時間的真空」あるいは「時間が死」に時計の針が動かないという印象に、酷似している。たしかに、カーストが指摘しているような、カフカの作中人物が置かれている根本状況 — どういうふうにしてか掟の存在をかぎつけて田舎からやってきた男が、しかし掟の門に入ることを許されず、生涯門番の許可を待ち通す — この永遠の待機の状況には、それがどの人間の生にも繰り返し現われてくるという意味で、神話的原型のもつ無時間性が認められる。時計は動いているが、何の変化も起こらない。時間は永遠に変化を知らぬ実体となって、すべての人間の生をおおうようにみえる。けれども、実は、このような時間の実体化こそ、カフカが拒否したところのものであった。カフカにとって「永遠とは時間性の停止ではなく」、楽園追放という決定的事件の永遠性も、人間の認識行動によるその反復という形でのみ表現され、永遠の生の是認も時間性の中でのわれわれの生と死とを経験しなければならないのである。カフカにとって、時間は永遠不変の実体ではなく、人間が瞬間瞬間に作り出すものなのである。「道は無限である。割引きもなければ、おまけもない。それなのに、だれもが自分の子供っぽい尺度をまだそれにあてはめている。『そうとも、これだけの道をこれから先も歩かなければならないんだ。忘れてはいけないぞ』」（H43）時間は、そして空間もまた、われわれがこれからそこで生きていかなければならない場として、あらかじめわれわれに与えられているのではない。われわれが生きることによって時間空間を作り出していくのである。人間の眼のパースペクティヴがもっている本質的な狭さがカフカの芸術の基本原理であることは、すでに指摘したことがあるが、語り手の視点を主人公のそれに一致させるeinsinnigな語り方は、カフカの小説の空間にも独特な性格を与えている。主人公の居る位置から遠く離れているもの、煙や霧のために、あるいは闇のために見えないものは、まずそのままに見えないものとして描かれ、主人公の視線や位置が近づくにつれ、はっきりとした形をとって現われてくる。彼の視線の動き、行動が、空間を作っていくのである。

「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

る時からそれに気がついてはいたのだが、遠くからでは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。」（Ｓ１２）

ここにはまだ、あらかじめ与えられた空間の秩序を、あるいはむしろ、あとから確認された空間の配列を、見渡し描写している語り手の存在が、たとえば「わかる」という言葉に、かすかにではあるが感じられる。全体としてはｅｉｎｓｉｎｎｉｇと呼んでよいカフカの語り方ではあるが、語り手の視点と主人公のそれとは常に厳密に重なり合っているわけではなく、その一致の度合いはそれぞれの作品で、あるいは同一作品の中でもそれぞれの文章で、微妙に異なっている。しかし、それは、伝達し了解してもらうためにカフカが強いられたやむを得ぬ工夫であって ― 芸術は自分の身を焼き尽すまいとする断固たる意図をもっているのだから ― Ｋｕｄｓｚｕｓ のように、そこから主人公の意識を超えた語り手のレベルでの現実の存在を推定するのは、[109] カフカの本意をまげるものであろう。ちょうど伝統的小説の語り手が、経験的時間を伝達するときに、物理的時間と因果律を利用しなければならなかったように、しかしまた一方ではそれとは違って、この物理的時間・空間概念の否定を伝達するために、カフカはこのカテゴリーを最小限に、必要悪として逆用せざるを得なかったのである。彼が伝達しようとしたのは、主人公が見た空間の描写ではない。その時に受けた主人公の衝撃である。主人公の生が空間を作り出した瞬間の衝撃である。それは、たとえばヨーゼフ・Ｋが逮捕されたとき、間近に立っている三人の男が自分の同僚の銀行員であることを知ったときの「驚き」であり（Ｐ２５）、また、そのことに気をとられて監督と監視員を見失ってしまったときの不安である（Ｐ２７）。語り手と主人公の視点が完全に一致した時に現われる空間の様相は、たとえば『田舎の婚礼準備』の中に見出される。

「駅前の通りは、灯がなかった。駅舎の一階の三つの窓から、もやもやした明りが流れてくるだけだった。しかし、それも遠くへは届かない。ラバーンはぬかるみを爪先立って歩いていきながら、『御者さーん』とか、『おーい』とか、『乗合馬車よー』とか、『ここだよう』とか何度も呼んだ。それでも、通りの暗がりになっている側で、ほとんど切れ目のない水たまりに踏みこんでしまうと、靴底をすっかりつけて、足を踏みしめて歩かなければならなかった。と、突然、馬の濡れた鼻面が額にさわった。

乗合馬車だった。急いで乗り込むと、中はからっぽだった。御者台のうしろのガラス窓のそばに腰をおろして、隅に背中をもたせた。」（Ｈ２８）

これは空間描写ではない。主人公による、主人公の不安と驚きによる空間形成である。だが、実際は、この不安と驚きさえも必要悪にすぎない。主人公の瞬間的な生の是認を暗示する、その痕跡にすぎない。感情は、どうにも理解できないスピードで起こる生の継起に追いつけないからだ。そこに形作られた空間は、主人公の生が通り過ぎていったあとの形骸にすぎない。監督を見れば銀行員は消え、行

員を見れば監督は見えない人間のパースペクティヴの狭さから、その空間は必然的に迷路にならざるを得ない。カフカの小説の空間の迷路のような印象についてはしばしば言われているが、カフカはあらかじめ迷路を作っておいて、その中を通って主人公や読者を案内しているのではない。人間の生が通り過ぎたあとの空間は、必ず迷路にならざるを得ないのである。

そして同様に、われわれ読者がカフカの小説の中に知覚するあの時間の印象 ― もろもろの事件の進行の上に漂っている「持続が長さや速さとは無縁で、ただ強烈性だけで示されるような、ある種の悪夢にも似た時間の連続体」、事件のつながりや出来事の継起が、われわれに「連続的な感情の起伏を残す」だけで、たがいに関連し合うことなくその中に浮かんでいる「一種の時間的真空」 ― これもまた、主人公の生が通っていった痕跡である。この時間が「死んでいる」という指摘は、ある意味では正しい。それは生の形骸にすぎないからだ。しかしまた、針は動かないが、時計は進んでいるというのも、正しい。そこには、瞬間瞬間の生の是認が隠されているからだ。「おれに割り当てられた時間は、実に短いもので、一秒を失えば、一生を失うことになる。というのも、人生とは、おれが失う時間よりも長くはない。いつも、失う時間と同じ長さということにきまっているからだ」（BK 138）という言葉は、この両面をはっきりと言い表わしている。カフカの無時間性は、新しいZeit-Romanの無時間性のように、実体化されてはいない。時間は、実体としてあらかじめわれわれに与えられているのではなく、人間が瞬間に作り出すもの、そして作り出すと同時に、形骸として失うものなのである。カーストが「カフカの人物は現在の瞬間の中でだけ生きている」というのは正しい。しかし、この現在は、彼の言うように「永遠に持続し、決して過ぎ去ることのない瞬間」ではない。それは、作り出された瞬間に失われていくのだ。事件が時間の流れにそって展開されるのではなく、時間が事件の進展によって作り出されていくというカフカ小説の印象は、時間を作り出しては失っていく隠された生の是認を暗示しているのである。トーマス・マン、ジョイス、ブルーストらのZeit-Romanが、古典的な発展小説（Entwicklungsgeschichte）からの離反という共通項に立って、歴史という神話に抗して書かれたとすれば、[110] カフカは、それと軌を一にしながら、同時に、無時間性という神話にも反抗して書いたといえるだろう。

その意味で、カフカの小説といわゆる新しいZeit-Romanとの間には大きな懸隔があるが、しかし、ここでもう一度Zeit-Romanと呼ばれるものの定義を振り返ってみよう。伝統的な小説では、発展というものが、「進捗する筋と流れていく時間との総合として、いわばアプリオリな条件」[111] となっていた。時間はそこでは筋に従属しており、筋を支配する運命や因果律が小説の形態を決定して、時間はその力をもたなかった。しかし、筋と時間とが分離したZeit-Romanでは、筋は事件を発展させる力を失い、時間そのものが小説の形態を決定するdéterminantとなる。すなわち、主人公の時間体験が作品の時間構造となって現われ、読者の時間経験として知覚される。その意味で、時間はここでは単に事件が展開するための枠ではなく、小説の現実を形作るsujetになっており、

小説の先天的条件となっている。これがZeit-Romanの特質だとすれば、それは、カフカの小説にもっとも端的に現われているのではないだろうか。そこでは、主人公が生きていくそのことが、時間空間を作り出し、それがそのまま小説の現実を形作っている。いわば、主人公の体験する内的時間が直接小説の時間構造となって現われているのだから。カフカの小説は、いわゆるZeit-Romanのもっとも単純で純粋な形であるといえよう。

その時間・空間が、すでに生の通りすぎた形骸として、意識や感情によってどんなに歪められたものであっても、そこには、隠された生の是認が暗示されている。「真昼の明るさに満ちている」[112)] 永遠の生の是認の風景は、人間には見ることができない。「われわれの芸術は、真実に目くらまされていることである。たじろいで歪んだしかめっ面に当った光こそ、真実である。そのほかには何もない。」（Ｈ４６）しかし、結局、言葉は「不壊なるもの」を「暗示」することしかできない。「生きることの不可能を証明する」（ＢＫ２３）自己破壊の戦いとしての人生の立場と、「自己保存のための戦い」（Ｔ４１８）としての芸術の立場と、このふたつの立場は、ともに「生きながら死んでいる」（Ｔ５４５）者の立場である。彼は「一方の手で自分の運命への絶望をいくらかでも防ごう」としながら、「もう一方の手で彼が廃墟の下に見るものを」、「彼が他の人びととは違ったふうに見、またより多く見ている」（Ｔ５４５）ものを、書きつける。けれども、彼がもはや自己を破壊することができなくなるとき、彼の「自然死」（Ｈ４９）の直前に、予感していた不壊なるものに遂に到るだろうとは、彼は信じない。彼がそれで「満足しなければならないこの死」（Ｈ１２２）は、人間の死であり、「終末の現実的な苦痛をもたらす」だけで、「終末」をもたらさないからである。この時、彼は、自分が書きつけてきたものを、むしろ「完全さの属性である沈黙」（ＢＫ３４０）へと還元することを決意し、あの『感情教育』の永遠の未完了相を想起する —

「砂漠の旅路の実相。ひとりの人間。かれは自分が組織した民衆の指導者として、この道を行く。何が起こっているのか、かれにはそのことの意識の残りがあるだけだ（それ以上は考えられない）。カナーンのありかをかぎつける感覚は、かれは生涯もっている。かれが死の直前になってやっとその地を見ることになったとは、信じられない。あの最後の眺望には、人間の一生がいかに不完全な一瞬であるかを表わすための意味しかないのだ。それが不完全なのは、このような生は無限に続くこともできるのだが、続いたとしてもまた瞬間以外の何ものも生まないだろうからだ。モーゼがカナーンへ来ないのは、かれの一生が短かすぎたからではない。それが人間の生だったからだ。モーゼ五書のあの終りは、『感情教育』の結びの場面と似ている。」（Ｔ５４５）

使用テキスト

カフカの作品のTextは、Franz Kafka : Gesammelte Werke in

Einzelbänden, hrsg. von Max Brod, S. Fischer Verlag. Lizenzausgabe von Schocken Books, New York を使用した。Text からの引用箇所は、注に示さず、直接本文中に（　）で、それぞれ次の略号とページ数を挙げて示した。

P = Der Prozess. Roman 1960.

S = Das Schloss. Roman 1962.

A = Amerika. Roman 1953.

E = Erzählungen 1946.

H = Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlass 1953.

BK = Beschreibung eines Kampfes. Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem Nachlass 1954.

T = Tagebücher 1910 − 1923. 1954.

M = Briefe an Milena 1960.

B = Briefe 1902 − 1924. 1958.

注

1）グスタフ・ヤノーホ：『カフカとの対話』手記と追想、増補版。吉田仙太郎訳。筑摩書房，昭和44年，279頁。

2）アダム・エイブラハム・メンディロウ：『小説と時間』志賀・中林・西尾訳。早稲田大学出版部，昭和51年，171〜172頁。

3）Roman Karst : Franz Kafka : Wort − Raum − Zeit. Mosaic, Vol. Ⅲ, No. 4, 1970. In : Franz Kafka, hrsg. von Heinz Politzer, Darmstadt 1973.（Wege der Forschung 322）. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Frank Schnur.
以下の引用は、S. 551〜555.

4）Wilhelm Emrich : Franz Kafka, 3. Aufl. Frankfurt a. M. 1964, S. 74.

5）Thomas Mann : Gesammelte Werke in 12 Bänden, S. Fischer Verlag, 1960. Bd. 3 (Der Zauberberg), S. 748.

6）Hans Robert Jauss : Ursprung und Problematik des modernen Zeitromans. In : Zeitgestaltung in der Erzählkunst,

hrsg. von Alexander Ritter, Darmstadt 1978 (Wege der Forschung 447), S. 97. Epos と Roman とにおける時間の性質および機能の相違については、ほかに Georg Lukács : Die Theorie des Romans. Zweite um ein Vorwort vermehrte Auflage, Luchterhand Verlag 1963, bes. S. 123–134 ; ferner Jürgen Schramke : Zur Theorie des modernen Romans, München 1974, bes. S. 99–138 を参照。

7) メンディロウ：上掲書，87–88頁。

8) Eberhard Lämmert : Bauformen des Erzählens. 2. durchgesehene Auflage, Stuttgart 1967.

9) 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，1965年， 179頁。

10) J. P. サルトル：『シチュアシオンⅠ』 佐藤 朔， 他訳。 人文書院， 昭和40年， 66頁。

11) Georg Lukács. a. a. O., S. 124.

12) Emil Staiger : Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters, Zürich 1953.

13) Günther Müller : Erzählzeit und Erzählte Zeit. In : Fschr. Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag gewidmet. Tübingen 1948, S. 195–212 ; id., Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst. In : Zur Struktur des Romans, hrsg. von Bruno Hillebrand, Darmstadt 1978, S. 64–82 (Wege der Forschung 488) ; ferner : id., Über das Zeitgerüst des Erzählens, DVjs 24 (1950), S. 22.

14) 叙事文学における時間の問題の研究史に関しては、Alexander Ritter : Einleitung in "Zeitgestaltung in der Erzählkunst", hrsg. von A. R, S. 1–26 を参照。

15) Jauss, a. a. O., S. 107 f., ferner S. 137 ff.

16) ハンス・マイヤーホフ『現代文学と時間』 志賀 謙・行吉邦輔訳。 研究社， 昭和49年， 8頁。 および メンディロウ， 上掲書， 77頁。

17) マイヤーホフ， 上掲書， 18－20頁。

18) 同書，8頁。

19) G. Müller : Die Bedeutung der Zeit in der Erzählkunst, a. a. O., S. 68.

20) マイヤーホフ，上掲書，27−30頁。

21) 同書，13頁。

22) 同書，30頁。

23) Jauss, a. a. O., S. 97, S. 123.

24) Walter Jens : Uhren ohne Zeiger. In : Statt einer Literaturgeschichte, 5. erweiterte Auflage, Pfullingen 1962, S. 19.

25) Ebd., S. 18 f.

26) Ebd., S. 19.

27) Jauss, a. a. O., S. 102f.; マイヤーホフ，上掲書，14頁，20頁，62頁；メンディロウ，上掲書，184頁；Schramke, a. a. O., S. 109, S. 122f. (= Anm. 6)

28) Vgl. Jauss, ebd., S. 104 ; Schramke, ebd., S. 107, 109, 124 ; Ritter, a. a. O., S. 3 ; Erich Kahler : Untergang und Übergang der epischen Kunstform, in : Die Neue Rundschau 64. Jg. (1953), I. Heft, S. 33.

29) Roman Ingarden : Das literarische Kunstwerk, Tübingen 4. Auflage 1972 (1. Auflage 1930). Vgl. Die dargestellte Zeit und die Zeitperspektiven, S. 247−257.

30) Vgl. Ritter, a. a. O., S. 8.

31) Lucács, a. a. O., S. 126f.

32) Jens, a. a. O., S. 318. (1. Aufl. 1957)

33) Th. W. Adorno : Form und Gehalt des zeitgenössischen Romans, Akzente 1 (1954), 5. Heft ; jetzt als : Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman, in : Th. W. A., Noten zur Literatur I, Frankfurt a. M. 1971, S. 61−72.

34) Wolfgang Kayser : Entstehung und Krise des modernen Romans, DVjs. 28 (1954), 4. Heft.

35) H. R. Jauss : Zeit und Erinnerung in Marcel Prousts >

A la recherche du temps perdu <. Ein Beitrag zur Theorie des Romans, Heidelberg 1955. 注6）は、この本のEinleitung と第一章に当る。

36） Günther Müller : Zeiterlebnis und Zeitgerüst in der Dichtung. In : Studium Generale 8 (1955), S. 594–601.

37） Schramke, a. a. O., S. 107f., 110f., 136ff.

38） Jauss, a. a. O., S. 136–139. ヤウスは、ミュラーの対概念に代って、「内容上想像上の時間を、その固有のあり方で、正しく解釈しようとする」ために、「現象の持続」（Dauer der Erscheinung）と「持続の現象」（Erscheinung der Dauer）というKategorienpaar を提唱している。

39） Wolfgang Kayser : Wer erzählt den Roman ? In : Die Vortragsreise, Bern 1958, S. 90ff. ; ferner id., Entstehung und Krise des modernen Romans, 4. Aufl., Stuttgart 1963, S. 34.

40） 青柳謙二：『Franz Kafkaの作品におけるdas perspektivische Sehen』北海道大学文学部紀要 18の2，1970年，59–101頁参照。

41） J. P. サルトル：『文学とは何か』 シチュアシオンⅡ，加藤周一訳。 人文書院，昭和41年，137頁。

42） Robert Musil : Der Mann ohne Eigenschaften, Rowohlt Verlag, 1965, S. 650.

43） Erich Auerbach : Mimesis — Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur, 3. Aufl. Bern 1964, S. 507f. (1. Aufl. 1946)

44） Jauss, a. a. O., S. 98, S. 124.

45） Goethes Brief an Schiller vom 23. Dez. 1797 ; Schillers Brief an Goethe vom 26. Dez. 1797, zitiert bei Jauss, ebd., S. 97, S. 111f., 117f.

46） Jauss. ebd., S. 120f.

47） Ebd., S. 115ff.

48） この点に関連して当然思い出されるのはSpielhagen の小説における Objektivität の要求であるが、これに反論したケーテ・フリーデマンは、ヤウスと同じく、語り手の事件に対する立場、物語の中のZeitsphäre の問題を取り上げている。

しかしフリーデマンの場合は、主としてDrama と Epik のジャンルの相違に重点が置かれており、Romanの時間構造の問題への進展はみられない。Vgl. Friedrich Spielhagen : Über Objectivetät im Roman. In : Romantheorie. Dokumentation ihrer Geschichte in Deutschland 1620—1880, hrsg. von E. Lämmert u. a., Köln/Berlin 1971 ; Käte Friedemann : Die Rolle des Erzählers in der Epik, Darmstadt 1965(Erstveröffentlichung 1910).

49) Jauss, a. a. O., S. 124, S. 125. Vgl. auch Lukács, a. a. O., S. 127 f., 132 f.

50) Lukács, ebd., S. 130.

51) Jauss, a. a. O., S. 98, S. 136ff.

52) トーマス・マンの『魔の山』の時間性については、Jaussのこの論文(S. 136—149)のほか、片山良展『トーマス・マン「魔の山」の研究』大阪大学文学部紀要18巻別刷，1975年；また、青柳謙二『「時の小説」としての「魔の山」』 北海道大学文学部紀要13号の1， 1964年を参照。

53) メンディロウ， 上掲書， 88頁。

54) Friedrich Beissner : Der Erzähler Franz Kafka. Ein Vortrag, Stuttgart 1952, S. 28 ff. ; id., Kafka. Der Dichter, Stuttgart 1958, S. 20.

55) これらのTerminiについては、E. Lämmert, a. a. O., S. 100ff., S. 139ff. 参照。

56) Martin Walser : Beschreibung einer Form. Versuch über Franz Kafka, München 1963, S. 41. および F. Beissner : Der Erzähler F. K., S. 31 f.

57) Vgl. Lämmert, a. a. O., S. 83f.

58) Vgl. ebd., S. 83.

59) Vgl. ebd., S. 84.

60) Vgl. Winfried Kudszus : Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas "Prozess" und "Schloss". In : H. Politzer (Hrsg.), Franz Kafka, S. 331—350. Kudszusは、Beissner, Walser の語り手と主人公の視点・意識の一体説に反対して、主人公から

の語り手の距離を感じさせる語り方をカフカの両作品中に指摘し、Ambiguität から明瞭な視点の転換に到るまでの多くの例を示している。『変身』でも、そのような zweideutig な語り方は何カ所か指摘できる。

61) 「のちになって、彼女(妹)がいくらかすべてのことに慣れてきたときにはじめて……」

62) "Nun, sie konnte es ja immerhin versuchen. Er sass auf seinem Bild und gab es nicht her. Lieber würde er Grete ins Gesicht springen." (E 113)

"War er ein Tier, da ihn Musik so ergriff?" "Er wollte sie nicht mehr aus seinem Zimmer lassen, wenigstens nicht, solange er lebte; ……" (E 130)

Erlebte Rede には、現在形を使用する内的独白にくらべて、語り手と das Erzählte との間の die epische Distanz の名残りがまだ付着しているにしても、登場人物の意識、その内的時間を読者に直接現在化するための有力な手段であることは、内的独白と同様である。(Vgl. Jauss, a. a. O., S. 156) カフカがなぜ三人称過去形を用いたかについては、後に触れる。

63) Vgl. R. Karst, a. a. O., S. 542.

64) Robert Musil : Die Vollendung der Liebe. In : Prosa, Dramen, Späte Briefe, hrsg, von A. Frisé, Hamburg : Rowohlt Verlag, 1957. S. 191.

65) Robert Musil : Der Mann ohne Eigenschaften, S. 650.

66) J. P. 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年, 49頁以下。

なお、この問題についての詳細は、拙論『Franz Kafkaの作品における das perspektivische Sehen』(注40)を参照。

67) Musil : Der Mann ohne Eigenschaften, S. 650.

68) このことについても、詳細は、注40)の拙論を参照されたい。

69) Robert Musil : Die Verwirrungen des Zöglings Törless. In : Prosa, Dramen, Späte Briefe, hrsg. von Adolf Frisé, S. 71.

70) Musil, ebd., S. 70.

71) Walter Jens : Der Mensch und die Dinge. In : Statt einer Literaturgeschichte, S. 124f.

72) Vgl. Lämmert, a. a. O., S. 83, S. 84.

73) Schramke, a. a. O., S. 113.

74) Ebd., S. 125.

75) Hermann Broch : Dichten und Erkennen. Gesammelte Werke, hrsg. von Hannah Arendt, Essays Bd. 1, Zürich 1955, S. 184, 187, 189. Vgl. auch Schramke, a. a. O., S. 114.

76) Jens, a. a. O., S. 318f.

77) Schramke, a. a. O., S. 102, 111. ここに、シュラムケがErzählzeit と Erzählte Zeit の対概念を現代小説の研究において復権させる意味がある。

78) ちなみに、シュラムケがこのようなErzählzeit と Erzählte Zeit の極端な緊張関係を指摘し、そこに現代小説の時間構造の萌芽をみているフロベールの『感情教育』は、ヤウスが、同様にその語りのテンポの交代から、時間の流れそのものを指向する最初のZeit−Roman と規定した小説だった。両者ともプルーストの『感情教育』の分析（“A propos du style de Flaubert“ 1927）に依拠しており、更にその先にはルカーチの『小説の理論』がある。けれども、同じテンポの交代、同じ“blanc“ の技法から、「寄生的なエピソード」「物語の残滓」から解放された純粋な時間の流れという現象を引き出しながら、ヤウスがそこに一切を決定するdéterminant としての時間の「変化を生み出す力」を想定するのに対して、シュラムケはむしろ、すべてのHandlungから切り離された、何の変化も生み出さないleere Zeit をみている。これは、ヤウスでいえば、ジョイス、プルーストらの新しいZeit-Roman の特徴である。（プルースト自身が、フロベールの時間技法に自分のテクニックの先取りを認めている。）この違いは、シュラムケが『現代小説の理論』の構想に当って、ルカーチの「小説の理論」に依拠し、そのルカーチが、シュラムケも認めるように、小説の典型的な時間構造を発展小説ではなく、Desillusionsromanに求めていることと関連があるであろう。いずれにしても、『感情教育』というDesillusionsromanにおいて筋と時間との統合が破れ、時間は独立して、変化を、すなわち幻滅への墜落を生み出す力を獲得したが、同時にまたそのことによって変化を、すなわち発展を生み出す力、事件を前進させる機能を失ったといえる。

79) カフカが『変身』を執筆した1912年は、トーマス・マンがカーチャ夫人をダヴォスのサナトリウムに見舞い、『魔の山』の構想を得た年に当る。

80) 『魔の山』の時間構造の詳細については、注52）の拙論を参照されたい。

81） 注40）の拙論、および、青柳謙二：『カフカの作品における「現実」の問題』北海道大学文学部独語独文学科研究年報第2号，1975年，参照。

82） Walser, a. a. O., S. 22.

83） Lothar Fietz : Möglichkeiten und Grenzen einer Deutung von Kafkas Schloss-Roman, DVjs. 37 (1963), S. 77.

84） Vgl. Jauss, a. a. O., S. 136f.

85） 注56）のほか、Heinz Hillmann : Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt, Bonn 1964, S. 159 ; Fietz, a. a. O., S. 74 ; Jörgen Kobs ; Kafka. Untersuchungen zu Bewusstsein und Sprache seiner Gestalten, Bad Homburg 1970, S. 25.

86） Vgl. Günther Müller : Über das Zeitgerüst des Erzählens, a. a. O., S. 29.

87） メンディロウ，上掲書，96頁，98頁，102頁。

88） Fietz, a. a. O., S. 73.

89） 注81）の拙論（1975年）参照。

90） メンディロウ，上掲書，103頁。

91） Kudszus, a. a. O., S. 337ff.

92） このことについては、注40）の拙論も参照されたい。

93） Vgl. Kobs, a. a. O., S. 25.

94） Jauss, a. a. O., S. 113.

95） Harald Weinrich : Tempus. Besprochene und erzählte Welt. 2. völlig neubearbeitete Auflage, Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz 1971, S. 47.

96） Gustav Janouch : Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen, Frankfurt 1951, S. 51.

97） Musil : Prosa, Dramen, Späte Briefe, S. 185.

98） Jauss, a. a. O., S. 97.

99） Jens, a. a. O., S. 20.

100） 注78）参照。

101） Schramke, a. a. O., S. 101.

102） James Joyce : Stephen Hero ; zitiert nach : Schramke,

ebd. S. 105.

103) Hermann Broch, a. a. O., S. 268.

104) Robert Musil : Der Mann ohne Eigenschaften, S. 665.

105) Schramke, a. a. O., S. 105f. S. 122.

106) Ebd., S. 106.

107) Marcel Proust : Briefe zum Werk ; zitiert nach : Schramke, ebd., S. 106.

108) 注40）の拙論を参照。

109) Kudszus, a. a. O., S. 348.

110) Jauss, a. a. O., S. 160f. 歴史と小説の問題に関しては、Eberhard Lämmert : Zum Wandel der Geschichtserfahrung im Reflex der Romantheorie. In : Zeitgestaltung in der Erzählkunst, S. 322−336 を参照。

111) Schramke, a. a. O., S. 100.

112) Janouch, a. a. O., S. 38.

（文学部助教授）