



HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	カフカの「巢穴」(Der Bau)について
Author(s)	梅津, 真
Citation	独語独文学科研究年報, 7, 47-64
Issue Date	1981-03
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/25575
Type	departmental bulletin paper
File Information	7_P47-64.pdf



カフカの「^{す あな}巣穴」(Der Bau) について

梅 津 真

＜ 序 論 ＞

「家」とも訳されているこの中篇は1923年、カフカの死の前年に書かれた。生涯の道連れとなったドーラ・ディアマントという女性とベルリンでアパート生活を始めてから間もない頃である。極度のインフレーションのため、まともに食料を買い込むことができず、栄養不足をきたして病状（結核）を悪化させる時期と重なっており、この後カフカが書き残した作品は「歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族」一編にとどまる。1922年に書かれた「或る犬の探究」と共に、これら晩年の三編の動物物語¹⁾はカフカ自身の生の総決算といった色合いを帯びており、前期に書かれた「判決」「変身」もしくは「アメリカ」「審判」「城」といった三大ロマンとはいくらか異なった趣を呈している。

この物語は大きく二つに分かれ、前半は主人公のモグラ（アナグマ）が己の巣穴を完成したところから始まる。外敵から身を守る隠家としてはほぼ完璧な仕上がりを見せた巣穴ではあったが、ただ一つ主人公を不安にさせるものがある。それは外敵の目を欺くために擬装した入口である。ここをあばかれると巣穴はむき出しになってしまい、外敵の侵入を防ぐ手立てはなくなる。内部の深い静けさにひたり、気持ちよくころげまわっても、どうもその入口が気になって仕方がない。そこで主人公は唯一の急所とも言えるその入口の安全性を確かめるべく、わざわざ巣穴から抜け出て外からその入口を監視する。が結局は気持ちをすりへらしたまま巣穴の中に戻り、いつしか深い眠りに陥る。

後半はシュッシュュという不気味な音が主人公の眠りをさますところから始まる。その音の出所はどこなのか、誰が何のためにその音を出しているのか……と主人公は不安に駆られながら様々な臆測を繰り返す。物語はその音の出所がはっきりしないまま、主人公の不安だけを残して終る。

登場人物は主人公のモグラただひとりであり、物語全体が一つの内的モノローグの形をとっている。²⁾語り手イコール主人公のモグラであって、全知の語り手がモグラについて何らかの説明や注釈を加えるようなことはない。一人称現在形で書かれてはいるものの、物語がただ主人公のパースペクティブを通してのみ語られるという点で、他の三人称過去形で語られる作品と同様、語りの *Einsinnigkeit*（視点の一貫性）が保たれていると言える。一つの仮説が打ち立てられては取り消され、また新しい仮説が提出される、といったカフカ特有の仮説的叙述形式や自問自答の叙述形式が顕著に見

られ、読者は主人公の考えること、感じることを後から追ってゆくことができるのみである。その結果、不気味な音をたてているのは果たして本当の敵なのかどうか、それとも主人公の頭の中の存在にすぎないのか、は読者にも最後までわからずじまいである。

「巢穴」に限らず、総じてカフカの作品は読者をそういった *Unwissenheit*（無知）の中へ放り込むのが常である。作品を通して何を言わんとしたか、について明確な答えが与えられていないために様々な恣意的解釈——神学的、実存哲学的、心理学的、社会学的等々——が可能となり、いわば解釈の無政府主義的状态が現出するに至ったのであった。カフカの作品を作品外の現実と性急に結びつけて解釈するそういった諸々の解釈の氾濫の中にあって、作品を作品そのものから解釈しようとする反省からカフカ独特の叙述形式に着目したのがフリードリッヒ・バイスナーであった。彼によって発見された語りの *Einsinnigkeit* は今や広く認められるに至り、現在は語りのパースペクティブの問題を抜きにしてカフカを論ずることはできなくなってきた。しかしだからと言って作品と作品外の現実との関連が全く締め出されたわけではなく、物語内に想定されている「読者」という契機を主体的に回復させることにより、作品の中の隠れたシグナル (*versteckte Signale für den Leser*)³⁾ を読み取って主人公の見方 (*Sehweise*) の歪みを分析し、⁴⁾ それを自己の社会的、歴史的現実に応用することが解釈の課題になってきているようである。⁵⁾

ところで、今回「巢穴」を取り上げた理由は、まさに「解釈する」という行為それ自体がこの物語のテーマの一つになっているように思われたからである。とは言え、真実を求めて様々な仮説を立て、思索を繰り返してゆく認識過程そのものが描かれている、というだけではこの作品を解釈したことにはなるまい。巢穴は一体何を表わしているのか？ このモグラはカフカのことなのか？ シュッシュュという音は何を暗示しているのか？ といった疑問が湧いて来るのは当然であり、事実多くの研究者たちの解釈はそれらをめぐって為されているようである。その際、カフカの作品に散りばめられている様々な形象についての考察が解釈の重要な鍵になってくる。

ただエムリッヒによれば、その形象の意味を正しく把握するにはカフカの全叙述（作品）を知っていなければならない、個々の作品に限定したいわゆる作品内在的解釈では不十分であるとされる。⁶⁾ カフカの全作品とそれが担っている根本的意図に絶えず注意を払って初めて個々の作品の意味を余すところなく評価できる、⁷⁾ というのである。この点ではヴァルター・H・ゾーケル、ハインツ・ポリツァー、ベルト・ナーゲル等も軌を一にしているように思われる。以下、何人かの研究者たちの解釈を具体的に参考にしながら「巢穴」解釈を試みることにしたい。

＜ 本 論 ＞

1. ドアと音のモチーフについて

カフカにおいては物語はしばしばほら穴や暗い部屋、地下室、壁に囲まれた中庭、狭い檻、といった隔離された孤独な空間の中で進行する。⁸⁾ 主人公のまわりには主人公を直接取り囲む空間と、その空間に接している第二の空間があり、その境目には必ずと言っていいほどドアや門の類が配置されている。物語はそれらが開いたり閉じたり、あるいは誰かがそこを通り抜けたりするところから始まり、思わぬ進展を見せる場合が多い。例えば最も初期の習作の「酔いどれとの対話」は「戸口からこっそり抜け出すと」(Als ich aus dem Haustor mit kleinem Schritt trat)(E 219)という出だしで始まるし、「田舎の婚礼準備」の冒頭は「エドゥアルト・ラバーンが玄関を出て、門のところまで来た時」(Als Eduard Raban, durch den Flurgang kommend, in die Öffnung des Tores trat)(E 269)となっている。「判決」において死刑を宣告されたゲオルク・ベンデマンは「市の門をとび出して」(Aus dem Tor sprang er)(E 37)ゆくし、中期の短篇「獵師グラックス」では主人公は「細い柱でできている低い門を通して」(durch das niedrige, aber von schlanken Säulen gebildete Tor)(E 328)運ばれて来る。「中庭の門を叩いて」ではまさに門を叩くことが不可解な事件の発端となり、「掟の前で」は門そのものが主題となる。このほか「城」や「変身」ではドアが隠れた第二の主人公と思われるほど頻繁に出てくるし、「支那の長城が築かれた時」の長城は規模の大きい門と考えることができる。その二つの空間領域が何を意味し、その境界にあるドアや門がどんな意味を担っているかは必ずしも一様ではないけれども、少なくともそこに対立する二つの世界、もしくは互いに異質な世界がそれとなく予感されていることは確かである。そしてその二つの世界を取り巻いたり、そこに付随したり、その間を行き来したり、あるいは摩擦の種となったりするものとして様々な音がある。例えばゲオルク・ベンデマンが橋から身を投げる時にそれをかき消してしまうのは往来の騒音である。また「村医者」の中ではベルの音が不吉な運命の契機となる。「家長の心配」の中のオドラデクは「肺臓なしで出せるような笑い声」(E 157)をたて、「或る犬の探究」では音楽犬が「すさまじい騒音をひびかせて」(E 374)現われる。音は我々の目に見えない形で存在するわけであるが、カフカにおいてはこういった音の性質に「存在せずに存在するもの」の比喩的意味がこめられることがよくあるのである。音というものにどれだけ深い意味がこめられているか、は「城」の中の次の一節がよく示している。

「受話器からはぶんぶんいう騒音が聞えてきた。Kは今まで電話でこんな騒音を聞いたためしなかった。ちょうど、無数の子供の声のざわめき——だがこの騒音は実のところ騒音ではなくて、遙かなたの遠い遠い歌声だったのだが——、こうした騒音から、いかにもありうべからざる方法で、高い、しかも強いただ一つの声が形作られるようであり、また耳を打つこの声が単に哀れな聴覚に到達するよりも、もっと深所へ浸み入ることを要求しているかのようであった。」(R497、498、傍点筆者)

何の気なしに聞き流してしまうような騒音でも、ひょっとすると我々の心の奥底にまで浸み入るようなメッセージを宿しているかも知れないのである。それを聞き取るか否かはひとえに耳を傾ける者の主体性如何にかかってくる。このことは「巢穴」の中のシュッという不気味な音についてもそのまま当てはまるであろう。こういったカフカの全作品に見られるドアと音のモチーフをエッセンスとして抽出してできあがったものが、ほかならぬ「巢穴」という作品なのである。

2. 巢穴とモグラについて

さて、実際にいくつかの「巢穴」解釈に目をやってみる時、モグラと巢穴の形象のうちに芸術家自我とでも言うべきものを読み取って論じているものが多いようである。それも、モグラとカフカを殆ど同一視する解釈から、モグラと巢穴の関係に對自と即自といった在り方を当てはめて人間の自我一般にまで拡大する解釈まで、多種多様である。⁹⁾ いずれにしても、はっきり言えることはモグラと巢穴との関係をどう見るかによって、後半のシュッシュッという不気味な音のとらえ方も微妙に異なってくる、ということである。そこでまず、モグラと巢穴の関係に着目してみよう。

前半から感じ取られるのは、何よりもモグラの「完璧性」への志向、そしてそれと裏腹なものとしての「不完全さの自覚」や「不安」である。

「なるほどここには俺の手によって作られた欠陥がある。気がついたのは後のことながら、とにかく俺ははっきりそれを認めている。けれどもこの巢穴の弱点は自然によって強いられたものがずいぶん多いのである。だからといって、この欠陥のために俺がときどき不安になることがないと言うのではない。いや恐らく俺はひっきりなしに不安な思いをしているのだ。〔……〕特に俺を苦しめるのは入口の構造である。ときどき俺はそれを改造する夢を見る。大急ぎで、巨人のごとき力をふるって一夜のうちに、誰にも気づかれずにすっかり変更してしまい、今や難攻不落である。かくのごときことが行われる睡眠は、あらゆる眠りのうち最も甘美なものである。歓喜と救済の涙が、

目ざめてなお俺の髻に光っている。」（E 4 1 8、4 1 9）

これほどまでに完全な巣穴を夢見るのは、誰にも邪魔されずに平和な静けさにひたり、心ゆくまで甘美な眠りを眠りたいからである。

「俺の巣穴の最も優れた点は静かなことである。〔……〕秋が始まろうというとき、かくの如き巣穴を持ち、身を安全の境におき得たとは、やがて老年を迎えんとする者にとってはすばらしいことである。〔……〕ここで俺は平和の、満たされた願望の、家を持つという達せられた目的の甘美な眠りを眠る。〔……〕ここでは昼も夜もかわることなく静けさがみなぎり、俺は安心して微笑し、四肢は解きほぐされて、更に深い眠りに沈むのである。」（E 4 1 3、4 1 4）

「これらの歩廊、これは全く俺のために計算されたものであり、のびのびとからだを伸ばし、子供のように転げまわり、うっとり横たわり心みち足りて眠りこむためのものである。」（E 4 2 6）

要塞の平場に食料を貯蔵したり、「百メートルごとに歩廊を拡張して小さな円い平場を作ったり」（E 4 1 4）したのも、「多数の歩廊や平場の独占的な支配者となって、平和に暖かく、充分栄養をとって」（E 4 1 9）暮したいためであった。ところがこういった静けさや安全性への志向が高じると、一種の倒錯現象が生ずることになる。つまり安全性というものの客体化がなされるのである。巣穴は本来モグラ自身の安全を守るためにあり、その安全性はモグラが巣穴の中にいて初めて機能するものである。しかるにこのモグラは安全性を確かめるために巣穴から抜け出して危険な外界に身を置く。

「俺は巣穴のことが気がかりで仕方がない。〔……〕俺は恰好な隠れ場をさがし、自分の家の入口を見張っている——今度は外から——幾日も幾夜も。愚かというなら言うがいい。それが俺には何とも言えぬ喜びであり、心が落ちつくのだ。」（E 4 2 0）

こういった状況は、ちょうど老人が、老後の生活のためにお金をきりつめるだけきりつめて貯蓄したあげく、それを使うのがもったいなくなって、何百万というお金をふところに抱いたまま野たれ死にするのと似かよっている。あるいはローンでマイホームを建てたものの、その返済に追われて働きすぎ、体をこわしてついには命を縮める現代日本の庶民の姿を思い起こさせる。そこには長年両親と同じ屋根の下に暮らし、晩年になってやっと自分の「家」を持つことのできたカフカ個人の感慨が反映

されているようにも思われる。その意味で、現代資本主義社会において自分の安全な家を求めてやまない我々小市民の物語、といった風に読むこともできないわけではない。しかしこの物語はそれほど単純ではない。カフカにとっての「家」とは同時に「芸術的創造の場所」をも意味したのであって、それがこの「巢穴」にも色濃く影をおとしている。そもそも地下の巢穴の中でひとり沈黙し、外の音に耳をそばだてる、という設定そのものからして暗示的である。おそらくこのモグラの姿から、洞穴の中で思索に耽るツァラトゥストラ¹⁰⁾や、ドストエフスキーの「地下室の住人」を思い浮かべる人も多いのではあるまいか。モグラとネズミの違いはあるけれども、「地下室の住人」は自分をネズミにたとえて次のように言っている。

「〔……〕かりにそれは強烈な意識を有するネズミであるとしよう。〔……〕このネズミはいっさいを諦めて、己の穴へそこそともぐり込むよりしかたがなくなってしまう。そこで冷やかで毒々しく、永久にわたる憎悪の中に身をひたすのである。〔……〕この冷やかな、いまわしい絶望と信念の相半ばしたところに、やけくそ半分に四十年間も自分を地下室に意識的に生埋めにしたところに、この無理に造ってはみたもののやはり幾分は疑念のもたれる自分の状態の八方塞りというところに、内訌した満たされざる希望のこの毒素のうちに、永久の決定をみたかと思うと一分後にはまたしても後悔がはじまるような動揺のこの熱病の中に、そこにこそ前に私の述べたあの奇妙な快樂の醍醐味があるのである。〔……〕私は地下室で四十年間ぶっとおしに諸君の言葉に隙間から聴き耳を立てていたのである〔……〕。」¹¹⁾

己の「穴」に対してアンビヴァレントな感情を抱きながら様々な物思いに耽る地下生活者の姿は「巢穴」のモグラに酷似している。その姿は更に、パリの自分の部屋の中で都会の騒音にじっと耳を傾けている「マルテの手記」の主人公にも通ずる。

カフカが自分をよく森の中の獣にたとえたり、地下室の住人としてイメージしていたことは、手紙などの伝記的事実からしばしば指摘されるところであるが、¹²⁾それが内省的自我、もしくは芸術家自我を表わしていることは論を待たない。芸術家は何かを創造する時に他人をあてにすることはできない。孤独の中での自力本願こそ芸術創造の第一原理である。そして苦勞して創り出したものに対しては、そのできばえがよければよいほど限らない愛着心を抱くものであろう。

モグラは言う。

「誰かを自発的に俺の巢穴へ入れることだけでも俺はたまらないのだ。巢穴は自分のために作ったのであって、訪問者のためではない。俺は彼を入れないだろうと思う。〔……〕信頼できるのは自分と巢穴だけだ。」(E 4 2 4、傍点筆者)

こういったモグラの巣穴に対する信頼は、自分と巣穴を同一視させるまでに至る。

「俺と巣穴とは一心同体、だからどんなに心配だって、俺は落ちつきはらってここに腰をおろしていればいいのだ。〔……〕歩廊と平場よ、〔……〕お前たちは俺の一部分、俺はお前たちの一部分、俺たちは結ばれている。俺たちに何事が起り得よう。」（E 4 2 8）

かくしてモグラは外に出て巣穴を見張っている時、「巣穴の前にいるのではなくて自分自身の前にいるのであり、自分を厳重に見張ることができる幸運に恵まれているのだという気がしてくる」（E 4 2 0）のである。

こういった状況をエムリッヒは次のように解釈する。

「この動物は巣穴を作ることによって彼の自己（Selbst）を作ったのである。あるいはより精確に言うならば、この動物は労働しつつ省察しつつ彼の自己を探究し、掘り返して、それを彼の表象世界の諸々の可能性に即して構成的に自分自身の眼前に造り上げたのであって、その結果、彼の自己は今や彼自身の客観的な巣穴として彼の意識に映るのである。存在（das Sein）は思考しつつ自分自身の前に自己をもたらししたのであり、この意味においては自己自身をも『建造した』のである。すなわち彼は自己自身に向かい合っているのである。」¹³⁾

モグラは巣穴の中に（つまり彼の自己の中へ）降りてゆく瞬間に、「外の世界はもちろんのこと、自己自身すら監視することも見渡すこともできなくなる」¹⁴⁾ のであり、「思考と存在の二律背反は克服され得ない。」¹⁵⁾

こういったエムリッヒの考え方と似た解釈をしているのがホネッガーである。彼によれば巣穴はモグラの第二の自我であり、それとの自己同一性が不安の源になるとする。つまりこの自己同一性はけっして確固たるものではなく、むしろ巣穴は彼の自我の空虚な反映像でしかないのである。それは語り手の孤独と関係喪失性（Beziehungslosigkeit）の比喩的表現にはかならず、¹⁶⁾ そこに描かれているのは「自我の内面に閉じ込められた絶対的内在性の現存在の可能性（Daseinsmöglichkeit）」¹⁷⁾ である。

ゾーケルは、エムリッヒがモグラの形姿の中に存在論的本来的自我一般を見ようとしていることを批判しつつも、¹⁸⁾ 外から眺められる巣穴が本来的自我ではないとする点で、ホネッガーと意見を同じくしている。つまり人間が外から自分を眺める時、自己観察は廃棄される。「それは現実性に相応しない。自己観察は一つのパラドックスであり、不可能性である。というのは、自己観察の対象とな

るのは完全な全的自我である筈だが、自我の観察者と観察される対象とへの分裂は、全的自我を観察する可能性を奪いとってしまう」¹⁹⁾のである。そして、自我と巣穴とのナルシスティックな結びつきが自我にとって最大の弱点となり脅威となる。何故なら自我を対象化して考え、その対象化された自我に愛着を抱くのは、生命のないものを生きているように考える、という意味で、アニミスティッシュ（物活說的）な思考を前提としているからである。モグラが巣穴を掘り進めるという行為は自我の拡大（Ich-Erweiterung）を意味し、それはヒロイズムという自我感情を生み出す。ところがこのヒロイズムの本質はアニミスティッシュな思考に基づいているが故に非合理であり、逆説的なものとならざるを得ない。モグラは結局自分自身のために己を犠牲にすることになるのである。ここにゾーケルは「巣穴」のイロニーシュな悲劇性を見ている。²⁰⁾

ともあれ、モグラと巣穴との関係に自己疎外の構図を認めるという点ではエムリッヒ、ホネッガー、ゾーケルらの見方は共通していると言える。これに対し、ハインツ・ポリツァーは「巣穴」に出てくる *Erstlingswerk*（最初の仕事）（E 4 1 8）、*Exemplar*（部）（E 4 1 6）といった文学的性格を有する語に注目し、モグラと巣穴との関係にカフカとカフカの作品との関係を見ている。例えば、巣穴の中の迷路は初期の作品「判決」を示唆しており、²¹⁾モグラが巣穴の中の食物に満足しないのは、カフカが自らの仕事（作品）に満足しないことに対応する、といった具合である。²²⁾

ナーゲルも「巣穴」がカフカの全文学的創造に対する隠喩であることを認めている。²³⁾モグラが巣穴の中へもぐるのは、カフカの文学への逃避を表わしており、最も安全だと思われていた場所が最も不安の多い場所となる、という逆説の中にカフカの自己批判があるとする。ただ、ポリツァーが巣穴の中の迷路を「判決」の比喩として論じていることに関しては、あまりにも具体化しすぎていると批判している。²⁴⁾

ヨースト・シレマイトも、あまりに具体的にカフカのほかの作品との関係に限定して解釈することには反対する。むしろ巣穴とモグラ、そしてそこでの状況全体が、自分固有の誰にも属さない内的世界を根拠づけようとする試みの比喩もしくはその挫折の比喩であるとする。²⁵⁾

更にヘルムート・リヒターは、カフカの作品に帝国主義時代の人間と社会に対するカフカの立場の反映を見る。²⁶⁾つまり、巣穴とは危険な環境から人工的に隔離された避難所を表わし、モグラはそこへ引きこもった人間を意味する。「このいかがわしい避難所は芸術家の不遜、即ち現実との断ち切ることでできないつながりの中にありながらも、自分自身の平安しか考えない芸術家の無益で反時代的な生活様式に対応している」²⁷⁾とする。

このほかカフカのユダヤ性を踏まえつつ、それを越えた普遍的な人間と社会の関係を見るギュンター・アンダーズの解釈、²⁸⁾巣穴の不完全性、傷つきやすさを概念や体系理論の脆さとしてとらえるロジェ・カロディの解釈など、²⁹⁾それなりに説得力がある。

いずれにしても巣穴とモグラとの関係は、シュッシュという音との関係を抜きにして語ることは

できない。それらが担っている意味は、あくまで作品内において相互的に規定し合っているように思われる。そこで、その不気味な音が一体何を表わしているのか、作品に即して見てゆくことにしたい。

3. シュッという音（**das Zischen**）について

後半の書き出しは次のようにして始まる。

「どうやらずいぶん長く眠ったようだ。俺はひとりでに解けてくる最後の眠りからやっと呼びさまされる。眠りはいまやすでに甚だ浅くなっているに違いない。俺を呼びさすのはシュッシュッというそれ自身はほとんど聞きとれぬかすかな音だから。俺はすぐに合点がゆく。小物どもが俺の留守中にどこかに新しい道をうがち、この道が古い道に突きあたったため、そこへ風がまきこまれてシュッという音をたてるのだ。」（E 4 2 9）

前半においてモグラの目は巣穴のでき具合、入口の構造、など、自分が苦勞して作り出したものに対して向けられていた。外敵から身を守る上で必ずしも完璧ではない、という不安はあったものの、まだそこでは巣穴への満足感にひたる余裕があった。ところが後半になるとそういった余裕はかき消え、シュッという音の出所の正体がつかめない不安と苛立ちが支配的になってくる。モグラはその音に無頓着でいることができない。

「俺の耳はあらゆる微細な点にわたって雑音を区別し、記録し得る能力があるのだから、音によって俺はその原因を想像してみる。すると俺は現実がそれに当てはまるかどうか、どうしても調べずにはいられなくなる。それも当然である。はっきり突きとめない限り、俺は安全感が得られないのだ。〔……〕」（E 4 3 0）

いくら恐ろしいものでも、その姿がはっきりしていれば気持は楽になるものである。それなりに対処の仕方が考えられるからである。ところが姿が見えない場合はどう行動していいかわからないから、不安は増幅される一方である。物事をはっきり知りたいと願う人間にとって、視覚がきかないということほどたちの悪いことはないのである。目で見ることができないからそれだけ想像力がかきたてられ、臆測は臆測を呼んで悪い方悪い方へと解釈されてゆく。（シェイクスピアのオセローを見よ）

まず、シュッという音を風の音とする第一の仮説はすぐに第二の仮説「これは何らかの取るに足らぬ動物が孔を掘ることによって生じた音である」（E 4 3 1）によってくつがえされる。がすぐにこ

の第二の仮説もグラつき始める。

「俺の耳に聞こえるのは小物どもが動いている音だと考えられるのだが、しかしこれはすべての経験に反する。いつもいたのに一度も聞こえなかったものが、急に聞こえだすなど変である。妨害に対する俺の敏感さはおそらく巣穴の中で年とともに増したであろうが、しかし聴覚はけっして鋭くはない。われわれには聞こえないということがまさしく小物どもの本質である。もしそうでなかったら、一体俺は奴らをこれまで我慢してきたろうか。餓死する危険をおかして俺は奴らを殲滅したことだろう。しかし今度問題になっているのは多分俺のまだ知らない動物かも知れない、と、そんな考えも俺の胸にしのびこんでくる〔……〕。」（E 4 3 3）

こうしてあれこれ思いをめぐらした末に、モグラは最後の仮説に辿りつく。

「俺は信じてつける。——それを自ら否定したって何の役にもたちはしない——シュッという音は動物から、と言っても沢山の小さな動物からではなくて、たった一びきの大きな動物からくるものだ、と。〔……〕たしかに、最初は沢山の小さな動物を仮定する方に傾きがちであるが、しかしそれなら俺が試掘したときに見つかりそうなもののに、何も見つからなかったのだから、大きな動物がいるという仮定だけが残るのである。」（E 4 3 8）

ここでモグラは音の出所は大きな動物に違いないと決めこんでいる。それと同時に、モグラの話し方は急に後悔と自己批判の調子を帯びてくる。

「いや全く、かくの如き敵を俺は予想することはできなかった。けれども奴のいろいろな性質はともかくとしても、今や容易ならぬことがおこっている。——何ものかが近づきつつある。本来ならば常にそれを憂え、これに対しては準備をしておくべきはずであったのだ。かくも長い間、万事が静かに幸福に経過したのはどうしたわけだろうか？〔……〕家を所有する幸福が俺を甘やかした。巣穴の傷つきやすさが俺を傷つきやすくした。〔……〕俺は子供のように軽率であった。俺の壮年期を子供のような遊びで過してきた。危険に対する考えさえも俺はもてあそんでいたにすぎないのであって、真の危険をまともに考えることを俺は怠った。警告を受けないわけではなかったのだが。」（E 4 3 9、4 4 0）

かってモグラが年少の徒弟として巣穴を作り始めた頃、これと似た音を聞いたことはあったのである。しかしすぐにそれを忘れてしまい、結果的にその経験を「巣穴の設計に役立てることなく終って

しまった」(E 4 4 1)のである。「当時と今日の間には俺の壮年時代が横たわっている。けれどもその間には何もよこたわっていないかの如くではないか。」(E 4 4 1)というモグラの言葉からは人生を無為に過ごしてしまった者の苦々しさが伝わってくる。これはちょうど、バリバリのモーレツ社員として昇進を重ねてきた人間が、ある日ふと人生の空しさにとりつかれて働く意欲をなくしてしまう、といった状況と似ている。つまりシュッシュュという音は巣穴の価値と、それに費やした努力を無意味化し、主人公を意気沮喪させるものとしてたちあらわれるのである。逆に言えば、それだけ巣穴というものの、何か絶対的な脅威を前にした時には全く無力な代物になり下がる性質のものなのである。ただ、もし若い時にその音に心を留めて、一つの警告として生かしていたならば、あるいはより堅固で完璧な巣穴を作ることでもできたかも知れない。少なくとも主人公はそう思っている。

そうしてみると、我々はその音の出所に「死」というものを当てはめて考えることができるのではなからうか。通常人は自分の「死」をけっして直接目で見ることにはできない。死のことがふっと頭をよぎることはあってもすぐにまた忘れてしまう。あまりにも死に慣れ親しむと、人は無常感や虚無感に襲われて日常生活に支障をきたすが故に、社会慣習上、死は一つの禁忌とされるのである。だが、死を忘れ去って日常性の波間に漂いながら生きることが、そのまま充実した生につながるとは断じて言えない。むしろ我々は死を不断に意識しつづけることによって、真に主体的な生を生きることが可能となるのではないか。

無期懲役になった囚人は人生を退屈なものと感じてのらりくらりと惰性に流されて暮らす者が多いという。これに対して死刑が確定した囚人は、一分一秒を惜しんで宗教の本を読んだり、色々な勉強をしたり、物を書き記したり……と、残り少ない時間を精一杯有意義に使うべく、密度の濃い生活を送る者が多いという。つまり一日の有難味、一時間の有難味を心の底から知っているのは、「死」を強烈に意識した人間の方なのである。このように「死」には「生」を根本的にとらえ、その全体を照射する力があるのであって、人間の生き方や物の見方をガラリと変えてしまうことが少なくない。

「死」はまた、我々がそれを先取りする、という形においてのみ存在するものである。何故なら死が実際に存在する時、我々は不在となるからである。ところで我々が死について深く考え、それを先取りする時というのは、日々の目的意識から解放され、とらわれのない気持になった時ではあるまいか。

モグラは言う。

「この雑音はどちらかと言えば罪のない音である。俺が来た時に既にあったことは確かだが、俺には全く聞こえなかった。まずすっかりくつろいだ気持になってはじめて聞こえたのである。」

(E 4 2 9)

つまりこのモグラは自分の仕事に追われ通して、すっかりくつろぐことがなかったのである。仕事をするにあたって一番大切なものを、仕事をし終ってからやっと気がついた、という始末なのである。だからモグラが死を先取りすることなく、無内容な生を送ってしまったと嘆いたとしても不思議ではない。人は誰でも神によって死刑を宣告されているということ、そしてそれが我々の予測できない時に突如として執行される可能性があるということを、モグラは自覚しないまま生きてきたのである。

こういった観点から「未知の大きな動物」を「死」としてとらえ、モグラの嘆きの中に死を忘れやすい人間の愚かさを見てとるのがナーゲルである。巣穴の中で眠ることは死を忘れることを意味し、そこにモグラの罪があるとする。そして例えばヘーネルのいう内在的心理学的問題のみならず、(ヘーネルはシュッシュという音を巣穴の孤独、空虚さ、荒涼さの只中において、主人公が己の現存在に対して抱く内的不安の投影であると見る。)神と人間の関係といった形而上学的状況、つまり罪一裁き一罰といったカフカの作品すべてに通ずる問題性が扱われているとする。³⁰⁾

ゾーゲルもシュッシュという音に神的なものの暗示を見てとる。どこにいても同じように聞こえる、ということ自体、時間や場所を超越した神の属性と共通しており、絶対的なものの特徴だというのである。³¹⁾

ゾーゲルによれば、モグラの罪は美的なもの(巣穴の静けさの享受)を倫理的なもの(巣穴の保存)の上に置いたところから生ずる。³²⁾そしてシュッシュという音の機能は、内面の真実をはっきりとさせるために、空想に耽って遊んでばかりいる不正な自我を死の攻撃によって排発するところがあり、これは「判決」の中の父や「審判」における裁判所の機能と同じものである。³³⁾したがって巣穴の中の静けさは「シレーネの沈黙」と相通ずるものであって、この沈黙によって巣穴は一つのわな(Falle)に変ずるのである。³⁴⁾

エムリッヒもまた静けさにひたって眠りに落ちこむことを危険な「誘惑」と見做す。つまり眠ることは真の自己認識を放棄することを意味するのである。シュッシュという音はその動物自身の呼吸音であると同時に、彼自身の内奥から響いてくる自己立法の叫び声でもある。³⁵⁾その音は最後の決定的な自己邂逅を促す音であるにもかかわらず、モグラはそれを単なる外的な威嚇的な騒音にすぎないのだと信じてしまっている。敵は本当は自己の中にいるのに、「この動物は外の可視世界がこのシュッシュという音を惹き起こしているのだとして絶えず動機づけを行ない、自分が抗争しなければならないのは外の世界に対してであると信じている。〔……〕彼はそう信じることによって『認識した事実をごまかそう』としていることを夢にも知らない。それゆえ、この動物の表象世界においても彼の敵は外敵として姿を現わすのである。しかしながら、究極的にここで問題になっているのは彼自身であって、この彼自身が自分自身を認識せよ、自分自身を片付けよと彼に要求しているのである。」³⁶⁾

こういったエムリッヒの考え方は確かに説得力があるけれども、このあと思考と存在の二律背反を道徳問題としてとらえ、このモグラを全人類の一般的自己のモデルとして論じている箇所はやや思弁

に流れている感がする。³⁷⁾

いずれにしても、これらの解釈に共通していることは、外敵を主人公の観念 (*Vorstellung*) の産物と見做していることである。

これに対し、ハインツ・ポリツァーは外敵にカフカ自身の「死」の影を認めつつ、静けさの中の音を「言葉の背後の沈黙」としてとらえている。それはカフカが終生求めてやまなかった文学創造上の完璧な真実……聞き取れないものの音、言い得ないものの言葉に外ならない、とするのである。³⁸⁾

とまれ、はっきりしていることはゾーケルがいみじくも言っているように、果たして主人公が思い描いているような敵が実際にいるのかどうか、シュッという音がそもそもそのような未知の動物から由来しているのかどうか、我々読者にはわからないということである。³⁹⁾ シュッシュッという音は瞬間的に現われては消えてゆくものであり、それはまさに存在せずに (*abwesend*) 存在する (*gegenwärtig*) という在り方をとっていたあの裁判所の特性と合致するものである。つまり「審判」の未知の裁判所が大部分はヨーゼフ・Kの観念であるように、また「城」の中のクラムとその事務所に関して語られることが測量師Kの観念から成り立っているように、未知の外敵も語り手の観念にすぎないのであり、描かれている状況といえただ次のこと、即ち「主人公がシュッという音の解釈への問いをそのままにしておくことも、またけっして確信をもって答えることもできないということ、誰も彼の解釈を完全に確信することはできず、またそのうちのどれも排除できないということ」である。⁴⁰⁾

未知の動物が確認のしようのない存在である以上、自らの観念の奴隷となって果てしなく動機づけを行なってゆくことは、全く意味をなさないことになる。ここに我々は、ヨースト・シレマイトが「審判」の解釈例で示したところの「動機づけの断念」⁴¹⁾を見てとることができるであろう。そして我々もまた、シュッという音の正体を一義的に解釈することを断念せざるを得ないのではなかろうか。ちょうどあのオドラデクという奇妙な存在を定義づけることが不可能であるように。

＜ 結 び ＞

マックス・ブローの報告によれば、カフカは悲劇的な大団円、つまりモグラが未知の動物に出会って決定的に打ち負かされる結末を考えていたという。⁴²⁾ しかし仮にそういった構想がカフカの脳裡をかすめることがあったとしても、それが果たしてカフカにとって本当に満足のゆく、望み通りの結末であったかどうかは疑わしい。むしろ敢えて結末を語らず、この物語を「すべては元のままであった」 (*Aber alles blieb unverändert*) (E 4 4 4) という言葉で締めくくったところにカフカの誠実さがあったのではなかろうか。何故ならモグラの死後も生き延びて、その結末につい

て語るようなパースペクティブは Einsinnigkeit の原理からして不可能だからである。我々は誰も自らの死後について語ることはできない。生きている、ということ自体が常に未完了相を意味する以上、物語の完結性は語り手の存在と矛盾するからである。我々の動機づけはけっして現実そのものに追いつくことはないのである。

「生きている人間というものはつかみどころがない。〔……〕しかし死んでしまった人間ははっきりしている。」⁴³⁾と言ったのは小林秀雄であるが、カフカもそれと同じことを言っている。例えば 1920 年の手記「彼」の中の次の言葉。

「後世が個人に下す判断が同時代の人たちの判断より正しいのは、それが死者に下す判断だからだ〔……〕。」⁴⁴⁾

自己について正しい判断を下そうとすれば、死んでしまっていなければならないのである。「死」においてならば主観と客観の分裂は止揚され、自らが完全な「対象」になるだろうから。「死」から「生」を差しひけば、必ず何かが残るのであって、それを我々は生きているうちに確かめることはできないのである。シュッシュという音は、まさにその確かめることのできないものから発する音だと言ってもいいのである。

生きている以上は真実はいつも我々の手から逃げてゆく。しかし真実を求め続けることのできる場所は、この「生」において他にはないのである。そのことを、いわば「生ける死者」⁴⁵⁾として、自己の文学的創造を通して身をもって表現したのがカフカだったのである。

そういった意味からしても、この「巢穴」は単にカフカ自身の生の総括⁴⁶⁾であったというだけでなく、カフカ文学全体の総括でもあったわけで、その作品自体が一つの Grundton（基底音）として我々の耳に響いてくるのである。

使 用 テ キ ス ト

カフカのテキストからの引用は次の略号をもって示した。（ ）内の数字はページ数を表わす。なお、訳は新潮社版カフカ全集の訳文を参考にした。

E=Sämtliche Erzählungen, S. Fischer, 1972.

R=Die Romane Amerika. Das Schloß. Der Prozeß, S. Fischer, 1976.

注

- 1) 「カフカにおける動物たちは普通の寓話の動物たちとは異なって、肉体を持っている。つまり、その動物性を失うことなく人間的なものを表わしている。」 Vgl. Gerhard Kurz :
Figuren. In : Kafka-Handbuch Bd. 2 Das Werk und seine Wirkung,
hrsg. von Hartmut Binder, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart 1979.
S. 120
- 2) ハルトムート・ビンダーはその精緻な文体分析によって、前半と後半とでは多少語り方が違っていることを指摘している。また彼によれば「巢穴」の特異性は、動物の居場所が「語り」の間中絶えず変化し、しかもこの変化が語り手の現在性のうちに反映しているという点に、即ち個々の行動が、行動についての報告が為される間に、それも現在形で為される、という点に存する。 Vgl. Hartmut Binder : Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka, H. Bouvier u. Co. Verlag, Bonn 1966. S. 341, 343, 345
- 3) J. Rolleston : Kafka's Narrative Theater, University Park, London 1974. S. 73
- 4) 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
- 5) 山中博心：『カフカ研究における受容の問題』かいろす17号、1979年、44頁参照
- 6) Emrich : Franz Kafka, Athenäion, Wiesbaden 1975. S. 84
- 7) Walter H. Sokel : Franz Kafka Tragik und Ironie, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1976. S. 27
- 8) Hartmut Binder : Bauformen. In : Kafka-Handbuch Bd. 2 S. 75
- 9) Peter U. Beicken : Franz Kafka Eine kritische Einführung in die Forschung. Athenäum Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1974. S. 327
- 10) Patrick Bridgwater : Kafka and Nietzsche, Bouvier Verlag, Bonn 1974. S. 140f.
- 11) ドストエフスキー：『地下生活者の手記』 中村融訳。角川文庫、昭和49年、15頁—53頁
なお、カフカがドストエフスキーを読んでいたことはよく知られている。 Vgl. Kafka

Chronik, Carl Hanser Verlag München-Wien 1975. S. 85

- 12) 例えば次のような言い方が見られる。

「我々はモグラみたいに堀り進んでゆき、真黒になり、ビロードのような毛をして、哀れな小さな赤い足を同情をひくために上へ伸ばしながら、埋もれた砂の地下穴から出てくるのです。」

(マックス・ブロット宛の手紙、1918年8月28日)

「僕はよくこう考えました。広い閉ざされた地下室の最も奥の部屋に、文房具とランプとを持って入っているのが自分にとって最上の生き方ではなかろうか。食事は運んでもらって、僕の部屋から遠く離れた地下室の一番外のドアの背後にいつも置いてもらうのです。〔……〕」

(フェリーツェへの手紙、1913年1月14日—15日)

「森の獣たる私は、当時殆ど森に住ます、どこかの汚らしい穴に寝ていました。〔……〕私は闇の中に帰らなければなりませんでした。太陽には耐えられなかったのです。絶望を感じました。道に迷った動物と少しも変わりませんでした。」(ミレナへの手紙、1921年)

「私はいま家にもどります。しかし、それはそう見えるだけです。事实は、私は、とくに私のためにしつらえた地下牢に降りてゆくのです。」(ヤノーホ『カフカとの対話』邦訳76頁)

- 13) Emrich : a. a. O. S. 175

- 14) Ebd.

- 15) Ebd.

- 16) Jürg Beat Honegger : Das Phänomen der Angst bei Franz Kafka, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1975. S. 162

- 17) Ebd. S. 164

- 18) Walter H. Sokel : a. a. O. S. 20f.

- 19) Ebd. S. 417

- 20) Ebd. S. 418f.

- 21) Heinz Polizer : Franz Kafka, der Künstler, S. Fischer 1965 S. 459

- 22) Ebd. S. 460

- 23) Bert Nagel : Franz Kafka Aspekte zur Interpretation und Wertung, Erich Schmidt Verlag, Berlin 1974. S. 279

- 24) Ebd.

- 25) Jost Schillemeit : Die Erzählungen, in : Kafka-Handbuch Bd. 2 S. 394

- 26) Helmut Richter : Franz Kafka, Rütten & Loening, Berlin 1962. S. 287

- 27) Ebd. S. 274
- 28) ギュンター・アンダース：『カフカ』前田敬作訳。弥生選書、昭和46年、59頁、60頁
- 29) ロジェ・ガロディ：『カフカ——岸辺なきリアリズム』末永照和訳。思潮社、昭和45年
70頁
- 30) Bert Nagel : a.a. O. S. 297
- 31) Walter H. Sokel : a.a. O. S. 426
- 32) Ebd. S. 425
- 33) Ebd. S. 430
- 34) Ebd. S. 425
- 35) Emrich : a.a. O. S. 179
- 36) Ebd. S. 182f.
- 37) 注 18) 参照
- 38) Heinz Polizer : a.a. O. S. 462
- 39) Walter H. Sokel : a.a. O. S. 433
- 40) Jost Schillemeit : a.a. O. S. 395
- 41) ヨースト・シレマイト：『カフカ解釈における現実の問題』城山良彦訳。筑摩世界文学大系
65巻『カフカ』筑摩書房、昭和47年 440頁—452頁参照
- 42) Franz Kafka : Beschreibung eines Kampfes, hrsg. von Max Brod,
Schocken, New York 1946. S. 314
- 43) 小林秀雄：『無常といふ事』角川文庫、昭和30年 14頁、15頁
- 44) Franz Kafka : a.a. O. S. 285
- 45) カフカにおいては認識は常に「死」と結びついていた。例えば次のような言葉。
「認識しはじめた最初の徴候は、死のうという願望である。」（『田舎の婚礼準備』新潮社
版邦訳60頁）
「〔……〕彼は他の人とは別なもの、彼らの見る以上のものを見ているからだ。それにしても
やはり彼は生きながらにして死んでいるのであり、生れた時からの生残りなのだ。」（『日記』
1921年10月19日）
「健康な人間にとって生活とは、本来、人間はやがて死なねばならぬという自覚から、無意識
に確認を避けて逃亡することを意味します。病患は常に警告であり、同時にそれは力試しです。
〔……〕」（ヤノーホ『カフカとの対話』邦訳148頁）等々
- 46) Walter H. Sokel : a.a. O. S. 415

（大学院博士課程）