HOKKAIDO UNIVERSITY

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	https://hdl.handle.net/2115/33346
Type	departmental bulletin paper
File Information	18(2)_PL57-101.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

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，ちょ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」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[4]」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叙述する」ことにカフカの芸術の本質をみているし[5]，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[6]。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。叙述のくわしさ，正確さと叙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 がカフカの叙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[7]，部分の正確さと全体の曖昧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)。彼らはもう一度ヨーゼフ・Kの前に姿を見せるが (P 23)，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，何やら違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。」(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え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

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[10]。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[11]。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，それを通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 を通した叙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[14]。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頬と頬をくっつけて，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 の叙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らかであろう。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[18]，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?“ という直接疑問，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[19]。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 unpersönlich 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[26]，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に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[30]，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[31]。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[33]。

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[34]。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[35]。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[37]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」[39]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[40]。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[41]。

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（ナマ）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]。」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[44]。」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[47]。」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，自分の存在を一本の 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

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[49]。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[50]」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むことだ。」(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 Begriffe[53]，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[55]。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，それがもう一度否定されて，「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，元気も健康さも滅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 unvorstellbar 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。彼はちょ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ょ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 のいうように，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，ちょ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.

—— Erzählungen. 1946 = E
—— Amerika. Roman. 1953 = A
—— Der Prozeß. Roman. 1960 = P
—— Das Schlolß. Roman. 1962 = S
—— Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa ans dem Nachlaß. 1953 = H
—— Briefe 1902–1924. 1958 = B
—— Briefe an Milena. 1960 = B.M
—— Tagebücher 1910–1923. 1954 = T

ほかに

G. Janouch: Gespräche mit Kafka, S. Fischer Verlag. 1951. = J

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 の問題にふれ，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.

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.

35) 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.

49) 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.