

閉ざされる世界

斎藤昌人

カフカの作品を、なんらかの概念に帰着させるという「主観主義的」方法に、F. Beissner によって、「Einsinnigkeit」という一石が投げられ、¹⁾ カフカをめぐるの多種多様な解釈の足もとをすくうように、「多義性こそがカフカの作品のひとつの特徴なのであり」、²⁾ 「唯一の道は、ただ解釈を断念することであろう」³⁾ という主張がなされてすでに久しい。もちろんそのような逆説的な見解は、解釈しようとするものの側からのいっさいのアプローチをみずから放棄することを意味しているのではなく、読み手というひとつの立場を考察に加え、そのうえで作品が読み手にたいしいかなる機能を果たしているかと問うことによって、従来とは逆の方向性から作品に近づいていくための一本の道を切り開くひとつの契機となるものである。

作品と読み手との関係に関し、カフカは1904年の一通の手紙のなかで次のように書いている。

僕は、およそひとをかんだり、刺したりするような本だけを読むべきではないかと思う。僕たちの読む本が、頭に拳をくравせて僕たちを目覚めさせることがないとしたら、いったい何のために僕たちは本を読むのだろう。……本は、僕たちのうちにある凍結した海を砕く斧でなければならない。(Br. 27)

上の言葉が、その直前のように「ヘッベルの日記（およそ1800ページ）を一気に読んだ」(Br. 27) 余韻に直接由来するものなのか、あるいは、「自分の本来の血縁と感じている四人の人間、つまりグリルパルツェー、ドストエフスキー、クライスト、フロベール」(F. 460) という、カフカが愛読してやまない作家の作品を念頭においた上での言葉であるのか、そのあたりの事情を明確にすることはできない。もちろん、上の四人の作家を意識していたとしても、用心深いカフカのことから、「力やスケールの点で自分が彼らに近いというわけではありま

せんが」(F. 460)という留保を、みずからつけていただろうという程度の推測は可能であろうが。

ところでこの手紙は、カフカの「最初の友人として、方向づけという点でカフカにとって大きな意味をもっていた」⁴⁾ オスカー・ポラックに宛てて書かれたものである。「強い精神的な関係」⁵⁾ に根ざした二人のあいだの手紙のやりとりは、1902年から1904年にかけての時期に集中し、そのなかでカフカは、「すすんで自分の作品を送ったり朗読して聞かせようと申し出ている」。⁶⁾ オスカー・ポラックという「厳格な法廷」⁷⁾ に提出されたカフカの作品がどのようなものであったか知ることはできないが、カフカが「すでにギムナジウムの最初の頃から文筆に励み」⁸⁾ この手紙が書かれた1904年の後半から『ある戦いの記録』という、現存するカフカの最初の作品を書き始めたという事実を考慮にいれたとき、⁹⁾ この手紙に一般的な意味での本の読み手、あるいはさらに、読み手としてのカフカの姿のみを見るのは不十分であろう。むしろ、当時すでにもものを書いていた書き手としてのカフカが、読み手との関係を強く意識したうえで語っているととらえるほうがより妥当であろう。しかも、カフカ自身、この手紙がポラック宛の「これまでのどの手紙よりも重要に思われたので、よくよく考え抜いたことだけを書こうと思った」(Br. 27) と書いているように、上の手紙はポラックの問いを自分自身に突きつけ、それなりの思考の格闘をへたのちに発せられた言葉である。

いずれにせよ、上の文章は、カフカの作家としてのありようという一側面から光をあてたとき、それこそ「凍結した海を砕く斧」のようにきわめて刺激に富んだ文章である。だがその刺激性は、その後のカフカの作品が、「凍結した海を砕く」という、カフカが、読み手との関係のなかで書き手のひとつのありようとした効果をいかんなく発揮していたという肯定的な文脈のなかでのみ必ずしもとらえきれぬものではない。確かに、あまりにも有名な『変身』の冒頭の一行、あるいは『審判』の冒頭部分なら、「頭に拳をくかわせる」ような効果をもっていたかもしれない。そして、読み手との関係という視点からとらえたとき、たとえば『城』に見られるような、矛盾した発言の連鎖のなかでの筋の展開、あるいはアフォリズムの多くにみられる逆説性¹⁰⁾ は、「読み手を安全に導くのではなく、読み手を殴りつけ、躓かざるをえないような道へと追いやる」¹¹⁾ という機能を十二分に果たしている。だが、カフカに特徴的なそのようなスタイルを、「躓かせることによって、読み手にとって明白なものにする」¹²⁾ あるいは、「みずからの意識に疑問を投げかけさせようとする、読者への働きかけ」¹³⁾ といった、積極的・

建設的な側面からのみ評価を加えるには、カフカが読み手の側からのアプローチの試みそのものを取り込むなかで、そのような機能をいかに作り上げ、そしていかに利用したか、その点の考察を待たねばなるまい。

したがって以下の小論のめざすところは、作品、あるいは書かれたものというひとつの対象と、その対象に迫ろうとする読み手との関係を視野におさめたなかで、カフカの特徴的なスタイルを見直し、さらに書き手としてのカフカの姿、あるいはその位置を確認することである。

1. 対象としての「世界」

ここではまず、いったん読み手という概念を離れ、ひとつの予備考察として、カフカが世界という対象をどのように見ていたかに目を向けてみよう。

おまえは、家から外に出て行く必要はない。机に向かって坐り、そして耳を傾ければいい。耳を傾けることさえしなくていい、ただ待てばいいのだ。待つことさえしなくていい、ただ完全にひとりで静かに坐っていればいいのだ。世界は仮面を抜いでおまえに身を任せてくるだろう、世界はそうするしかないのであり、おまえの前でうっとりとして身をくねらすだろう。(H. 91)

最初に明示される否定の断言。そして前言を打ち消すために繰り返し用いられる「……ことさえしなくていい」という表現。ここには、カフカのスタイルのひとつの特徴があらわれている。そのスタイルはけっして書かれている内容と無縁のものではない。¹⁴⁾「外に出て行く必要はない」という否定形で書かれた断言の背後には、もちろん「世界」を捉えようとする外に向けられた視線が、押え難いひとつの意志として秘められていなくてはなるまい。そして「……ことさえしなくていい」という二度にわたって繰り返される言葉によって、「世界」に近づこうとする本来能動的な行為は、自分自身をもひとつの風景と化そうとするかのように、ひたすら静的なものへと移しかえられ、そのなかで自己はひたすら凝縮されていく。

だが、その移行は、けっして静的な場への沈潜を意味するものではあるまい。「世界」へ向けてのアプローチという行為を、前言を撤回していくなかで静的な

ものにおさえこもうとすればするほど、それに対応してその行為の密度は圧縮されていく。外に向けられた意志を凝縮すること。そのような視線の密度を高めること。そうすることによって、その視線の対象である「世界」もまた、その視線の密度に比例して、ひとつの強度としてその密度を高めていく。もちろん、「世界」が自らその密度を高めていくということはありえない。「世界」をとらえようとするひとつの意志が、本来は完結した存在としての動かし難い「世界」をせり上げていくのである。

だが幸福を得ることができるのは、ただ僕が世界を純粹なもの、眞実なもの、不変なものに高めることができるときだけだ。(T. 389)

もちろんここでカフカは、「悪意に満ちた不快な世界への憤り」¹⁵⁾から言葉を発しているのでもなければ、「物質的な世界」を「副次的な現象と見なす芸術理論上の確信」¹⁶⁾を語っているのでもあるまい。¹⁷⁾あくまで「僕」と「世界」との関係性が問題にされている。「世界」を対象として見るという行為そのものが、当然のことながらひとつの自己を前提としているからだ。だが、それを関係性と呼ぶには、あまりにも深い溝がすでにカフカの側から掘られてしまっている。「世界」を対象とし、そこに迫ろうとする意識そのものが、「世界」との距離を前提としたものであり、それによって逆に「世界」を遠ざける方向へと向けてしまっているからだ。もちろんカフカはそのようなジレンマに気づいていなかったわけではない。「求めるものは見いださない」(H. 70)、そして「人間のあやまちはすべて焦りからきている」(H. 53)と書き、世界にアプローチを試みようとする気持ちを有めながら、カフカはさらに次のような言葉を記している。

外側から迫ると、世界を理論によってへこませて常に勝利をおさめ、それでいて同時に自分も一緒にその穴に落ち込んでしまうだろう、そうではなく、ただ内側から、そして世界を静かに眞実に保つこと。(H. 55)

「世界を静かに眞実に保つこと」という言葉は、「世界」を「高める」という先に引いた言葉と一見したところ矛盾をきたしているかもしれない。確かに「世界」を「高める」という、より意志的に響く表現と、「世界を静かに眞実に保つこと」という、より静的な響きを伴った表現は、全く正反対の方向を指向してい

ることができよう。だが、そのような方向性を捨象し、そこに働いている運動の力ともいべきものを考えたとき、両者の間にひとつの類似性を認めることができる。すなわち「世界」をせり上げていくにせよ、うちへ向けて凝縮させていくにせよ、その力の場においてひとつの方向性をぎりぎりまで追いつめていくという点においては。その力学はまた、のちに触れるように、けっしてカフカの作品と無縁ではないのである。

カフカは、そのような両極へと向かっていこうとする「世界」との関係性のなかで、その中心ともいべき位置にみずからの足場を置いている。

おまえの立っている大地が、おまえの両足で覆い隠す以上には大きくなりえないということ、この幸福を理解すること。(H. 61)

ここでも表現は、自己を凝縮させ、その密度を高めていこうとする方向へと向かっている。問題は、完結したひとつの「世界」を前にして、それと対峙しうるまでに自己を高めることができるか、「世界」が突き崩し難いものとして敵として存在しているように、そこから離れた地点に自らも足場を定め、そこに自らを築き上げることができるかということである。

そのようなカフカの「世界」へのこだわり、そこで問われているのは、「世界」に「意味」があるかということであろう。作品を例にとってみても、たとえば、『ブルームフェルト、ある中年の独身者』における「ふたつのボール」、¹⁸⁾あるいは『父の気がかり』における「オドラデク」等に顕著にみられる存在のありようは、それ自体としては意味をもたず、それをとらえようとするどのような試みもすり抜けてしまう。¹⁹⁾ また、一方では投げやりな態度を示しながらも、緻密な分析を施しながら「城」に迫ろうとする『城』の主人公Kの試みは、その都度ことごとく挫折に追いやられている。

そのような意味のない存在形態、あるいは何かを求めようとする試みそのものの挫折を多く描きながらも、カフカは「求めるものは見いださない」という表現が、逆に求めようとする行為の深さを示しているように、「意味」をめぐるジレンマから逃れることはできない。カフカは「世界」に意味はないと言い切る一歩手前で、辛うじて踏みとどまっている。本章の最初に引いた文章の中の「世界はそうするしかない」という言葉は、けっして「世界」を屈服させることを意味するのではなく、「世界」の「意味」を求めることの徒労性を認識しながらも、や

はりそこに「意味」を求めてしまわざるをえない自分自身に突きつけられた言葉であろう。だが、「意味」へのそのようなこだわりが、どこにも行き着くものでないということをカフカは知り尽くしている。

また別の日、短い昼寝のあと目を開けていたとき、……母が自然な調子で、バルコニーから下に向かって尋ねるのが聞こえた、「なにをしているの。」ひとりの女性が庭から答えた、「緑のなかでおやつを食べているの。」このとき僕は、人間が自分の生を担っていくことができる確かさに驚嘆した。(Br. 29)

生の「確かさ」とは、「意味」など問うことのないひとつの姿勢を前提としている。そこにカフカが「驚嘆」しているとするなら、そこには「意味」を問おうとするカフカ自身の姿勢が反映しているといえるだろう。そしてそのような「確かさ」に裏打ちされた母とこの女性との会話は、どのような「意味」の介在も拒んでいる。より正確に言えば、この会話そのものが「意味」を拒んでいるのではなく、このような日常の自明な光景に「意味」を求めて近づこうとする意識が拒まれているのである。

「世界」をせり上げ、あるいは「静かに真実に保つ」というひとつの力学は、「世界」に取り込まれてしまうことへの恐れ、そしてそのような同化への拒否の姿勢の反映である。それは、「世界」が自明性のなかで動いているように、みずからをもそのような存在として定立することができるかという問いとかかわってくる。だが、それはそもそも解決不能な問題である。「世界」という自明性に貫かれた対象に近づき、それを捉えることによって、みずからの自明性を確立しようという試みそのものが、そもそもの始まりから「世界」との関係性のなかでしかありえない相対的なものだからだ。

世界へ逃げ込むとき以外、どうして世界を喜ぶことができよう。(H. 61)

おまえと世界との戦いにおいては、世界を支持すること。(H. 67)

「世界」を対立するもの、戦いの対象とみなし、しかも「世界を支持すること」と語りながら、「ドンキホーテと命名したみずからのうちの悪魔」(H. 57)に駆られるように、「世界」に向けての視線を断ち切ることができないというジレンマ。そしてそのジレンマはきわめて倫理的な次元にまで高められている。

ある単語の誤りを避けるために。積極的に破壊されるべきものは、あらかじめ完全に確保されていなくてはならない。崩壊するものは崩壊するのであって、破壊されることはできない。(H. 78)

もちろん、ここにおいても問題とされているのは、「世界」と自己との関係であろう。「世界」がみずから「崩壊する」ようなものであれば、それは必然的に、「世界」に対峙するという相対的な相のなかで辛うじて存在しうる自己の崩壊を意味している。「世界」をせり上げ、あるいは凝縮させていこうとするカフカの力学は、そのような自己崩壊へのおそれを常に孕んでいる。

それとともに、上に引いた言葉からは、カフカのきわめて倫理的な姿を読みとることができよう。「あらかじめ完全に確保」しておくこと。それは、さきに引いた「世界を理論によってへこませる」というありようの対極に位置しているということができよう。分析という細分化の積み重ねによってではなく、対象の全体をまず自分に突きつけ、それが自分にとって何を意味するかを問い、そのちに言葉を発しようとする姿勢。それをカフカは次のような言葉で表現している。

私は絶えず、何か伝ええないことを伝えようとし、説明できないことを説明しようとし、何か、この骨の中にあるもの、そしてこの骨の中でしか体験できないことを物語ろうとしています。(M. 249)

それは、骨の随にまでじわじわと染み入ってくるような痛みをともなって、自分自身のうちで消化したものだけが真実だとする認識のあらわれであり、どのような既存の理論も哲学も思想も、自分のよって立つ基盤とはなりえないという意識の反映であろう。もちろんその意識は、よって立つ基盤は、たとえ「世界」との関係性という相対的な相のなかでしか捉えられないものだとしても、様々なものを抱え込んだこの自分自身のうちにしかありえないとする意識と切り離しえないものであり、常に、自己をそのような存在として構築できるかという問いを突きつけてくるようなたぐいのものである。

だが「世界」は、あるいは「世界」の「真理」は、やはり「意味」を介在させる余地のないものとして存在している。

われわれの芸術は、真理によって目をくらませられたことの現れである。しり

ごみするしかめつつらにあてられる光は真実だ、ほかにはなにもない。(H. 69)
芸術は真理の周りを飛びめぐる、しかし、燃え尽きまいという確固たる意図をもってだ。芸術にできることは、どこから来たとも知れない光を力強くとらえることができる、そういうひとつの場所を、暗い虚空のなかに見いだすことだ。
(H. 77)

「われわれ」という語を用いているにせよ、カフカが意識のうちにおいているのは、これまで見てきたことから明らかのように、あくまで「自分一個」の「芸術」である。そして、カフカにおいては、「芸術」は「書くこと」にほかならない。そのなかで、「世界」の「真理」は「どこから来たとも知れない光」という表現を与えられている。そのとき「世界」は、「燃え尽きまいという確固たる意図をもってだ」という言葉に逆にあらわれているように、一見こちら側からのアプローチを誘いながら存在している。だが、「世界」を、外に向かって広がっていくものという、亡漠としたひとつのイメージのなかでしか辛うじてとらえることができないということ自体、「意味」を介在させる余地のない「世界」の自明性、自立性を示す言葉であろう。

そしてそのような「世界」を前にして、カフカは「ふたつの可能性」を用意している。

ふたつの可能性。自己を無限に小さくしようとするか、小さいままでいるか。後者は完成であり、したがって無為である、前者は開始であり、したがって行為である。(H. 78)

もちろんカフカが選びとったのは前者の道である。自己をもたないことが、たとえ完成であったとしても、それはみずからが対象とした「世界」に絡みとられてしまうことにほかならないのだから。だがカフカが選びとった「行為」、「世界」の自明性を、そしてその優位を十二分に認めながら、なおそこに迫ろうとするこの試みは、そもそもの始まりから途方もないジレンマに陥ってしまっている。だが、このジレンマのうちこそ、カフカは書くという行為のエネルギーを得ていたとという点はけっして見落としてはならない。²⁰⁾

そして、「世界」の「意味」へのこだわりのなかで、カフカはふたつの相のなかで「世界」を見ている。

世界は、……あらゆる完成した機構がそうであるように、みずからを閉ざそうと努める。(T. 327)

もちろん、「世界」が「みずからを閉ざそうと努める」のではない。カフカ自身が光のイメージのなかでとらえているように、そして『城』の世界がそうであるように、「世界」は本来開かれた存在である。そこに「意味」を介在させ、アプローチを試みる意識そのものが、「世界」を閉ざされた存在へと変えるのである。

本章で見てきた「意味」へのこだわり、そしてそのなかでの、開かれた存在であると同時に閉ざされた存在であるという、「世界」の二面性、それは「作品」というひとつの対象と読み手との関係に関わってくる問題でもある。だが、その前にもう少し回り道をしよう。

2. 書くという行為

書くという行為に関し、カフカは次のように書いている。

ものを書くことができるひとならほとんど誰でも、苦痛のなかで苦痛を対象化することができるということ、……それが僕にはいつも理解できない。(T. 387)

「苦痛のなかで苦痛を対象化」するとは、書く主体と書かれる内容とのあいだに間隙を生み出し、そこにちょうど一枚のガラスを差し挟むようにして、書かれる内容を観察するということであろう。だが、カフカの求めているものは、そのようにして両者のあいだを切り離すことではない。書く主体と書かれる内容との完全な一致、いや、「僕を自分の居場所から引きさらってってしまうような表現」(T. 31)、書かれる内容が、書く主体というひとつの殻のなかでぎりぎりまで膨張してその殻をせり上げ、むしろ逆に書く主体を動かしていく、カフカの求めていたものはそのような力学であり、それはまた自分自身をもひとつの言葉と化そうとする激しい欲望のあらわれであろう。²¹⁾

言葉をひとつの武器とし、書くという行為をとおして「世界」に対峙しようとする姿勢、それをカフカは明確に言葉にしている。

僕には時間がない。……だが僕は書くだろう、それらすべてにもかかわらず、絶対に、これは僕の自己保存のための戦いなのだ。(T. 304)

「世界」と対峙することによって、辛うじて自己を構築できるという意識は、前章で触れたように、まず「世界」を「あらかじめ完全に確保」しておかなくてはならないという、きわめて倫理的な色彩に彩られた方向へと向かうことになる。そして、そのための手段としてカフカは言葉というひとつの武器を選び取っているのである。だが、言葉によって「世界」をとらえることがはたして可能な行為なのか、カフカにとって書くという行為は常にその疑問のなかで揺らめいている。

隠喩というものは、書くにあたって僕を絶望させる多くのもののひとつだ。書くことの自立性のなさ、火を入れている女中、暖炉の前で暖まっている猫、暖をとっている年老いた衰れた男にすら依存してしまうということ。これらはみな固有の法則に従う自立した活動である、ただ書くことだけが無力で、自らのうちに住まいをもたず、冗談であり、そして絶望なのだ。(T. 403)

唯一書くという行為にのみ、自己の立脚点を見ようとした人間の言葉として読めば、それは空恐ろしくも聞こえてくる。だが逆に言えば、それは、真摯な態度でみずからをそこまで追いつめながらも、なおかつ書くという行為にこだわりを持ち続けていかざるをえない、カフカ自身のあり様を示して余りあるともいえよう。

前章では、カフカが「世界」との関係性のなかで常に自己を見てきたという点に考察を加えてきたが、ここでは、書くという行為もまた対象との関係性のなかでとらえられている。だが、そのような関係性のなかで、書くという行為はその最初の段階においてすでに破綻をきたしていることになる。対象が、「固有の法則に従う自立した活動」という、自明性に貫かれたものであるのたいして、書くという行為はそのような対象に依存するしかないからだ。だが、そのような依存性すら、また不確かなものである。対象が、意味を介在させるどのような余地もない、ひとつの完結したものとして存在しているなら、書くという行為が、そこにアプローチを試みるなかで依存する、その足がかり自体がそもその最初から失われてしまっているからである。

そのように見てきた場合、なんらかの対象を言葉によって紙の上に定着させよ

うという試みは、挫折を招かざるをえないものだということができるだろう。カフカ自身、早くからその点には気づいている。

そうだ……もし、ひとつの言葉を置くだけで十分で、そしてその言葉をみずからで満たしたと安らかに意識して、身を転じることができるなら。(T. 27)

対象とそれをとらえる言葉との完全な一致、それはカフカにとって、実現不可能なひとつの願望のなかでしか表現されえないものとなっている。だとすれば、カフカにとって書くという行為は、どのような方向をとっているのだろうか。

今でもそうで、すでに午後にも感じていたことだが、僕の不安な状態を、すっかり僕のうちから書き出してしまおう、そして、それが僕の深みから生じたのと全く同じように、紙の深みへ書き込もう、あるいは、書かれたものを僕が完全に自分のうちに取り込むことができるように書き下ろそう、そんな大きな欲望を感じた。(T. 136)

ここで「僕の不安な状態」が対象とされている。だがそれはもはや、一般的な意味で対象と呼ぶことのできるものではあるまい。あるものを対象とするからには、主体と対象とする客体との明確な区分が当然のことながら前提とされているからだ。だがここで、主体と客体とのあいだにそのような明確な一線を画することは不可能である。確かに、「すっかり書き出してしまおう」という言葉からは、まだ主体と客体との区分を読みとることもできよう。だが、「紙の深みへ書き込み、その「書かれたもの」を「完全に自分のうちに取り込む」とするなら、その行為はふたたび「すっかり書き出してしまおう」という「欲望」に立ち帰ってしまうものであり、その循環のなかで、主体と客体との区分は不明確なものとなっていく。書かれる内容が書く主体を押し上げていく、「僕」が「僕の不安な状態」を書くのではなく、「僕」が「不安な状態」というひとつの存在となり、その存在が自らを書き出そうとする。カフカがここで「大きな欲望」と呼んだものは、そのような力に引きずられるように書くことであり、そこにカフカは、書くことの「自立性」を構築しようとしている。だが、「大きな欲望」という言葉自体、すでにそのような行為が不可能であることを示しているのはいうまでもあるまい。

カフカの文章は、いわゆる描写というものはおよそ遠い地点に位置している。たとえば、カフカは次のように書いている。

僕がなんの選択もなしに、たとえば、「彼は窓から眺めていた」という文章を書きつけるとするなら、それでもうその文章は完璧なのだ。(T. 33)

もちろん、その文章は「完璧な」ものであろう。現実のひとつの光景を、どのように解釈する余地もないひとつの事実として提示するという意味においては。だが、その「完璧な」文章が、どこにも行き着くものではないということ、そして自分がそのように書くことができないということ、それをカフカは知り抜いている。そのような「完璧な」文章は、いわばそれだけで終わってしまっている閉ざされたものであり、その意味において、書く主体を引きずっていくような力も、またそこに追いつこうとする力を、書く主体に与えるようなものでもないからである。

自作に関し、カフカにとっておよそ理想的な作品があるとするなら、その筆頭には、「晩の十時から朝の六時にかけて一気に」(T. 214) 書き上げた『判決』を挙げることができよう。

物語が僕の前に展開していくことの恐るべき苦勞と喜び、まるで水のなかを前進するように。……ただこういうふうにしてしか、ただこのような関係のなかでしか、つまり肉体と魂とがそのように完全に開かれるのでなければ、書くことはできないのだ。(T. 214)

一晩で『判決』を書き上げた興奮の余韻が、そのまま翌日のこの日記を書かせているような文章である。「物語」が「僕」をぐいぐい引っ張っていくという、書かれた内容と書く主体とのあいだの相互の躍動的な緊張関係。それは、「水のなかを前進するように」という、自己がみなぎり溢れるひとつの力と化しているかのような印象すら与えるきわめて感覚的な言葉でとらえられ、そのなかで「魂」は「肉体」とのあいだに一分の隙もないように「肉体」を押し上げ、書かれる内容が書く主体をせり上げていく。

だが、そのような一体感のもとで書き進められた作品を理想とするなら、その意味では、カフカの多くの作品はその理想とは遠いところに位置している。日記

や手紙のなかで、カフカは作品を書き進めることができない苛立ちと諦めをしばしばあらわにしている。

もうこれ以上書き続けることはできない。最終的な境界線まできてしまった、その前で僕はたぶんまたもや何年間も坐ったままになっていることになろう、それからたぶんまたもや新しい、またもや未完のままに終わる物語を書き始めることになるのだらう。(T. 323)

そのように書きながらも、書くという行為を「自己保存のための戦い」とみなすカフカは、一方では「僕は自分を疲れさせないだらう。僕は自分の小説のなかへ飛び込んでいこう」(T. 21)とも書いている。たとえ理想的な作品が書けないとしても、とにかく書くこと、「たとえ僕の顔が切り刻まれることになろうとも」(T. 21)、いや、自分を切り刻むものであるからこそ、そこからエネルギーを得てとにかく何かを書き続けること、カフカの作品の多くが「厳しい自己抑制」²²⁾という印象を与えるのは、そのこととけっして無関係ではあるまい。

だとすれば、作品との関係において、書くという行為の原動力をどこから得るか、カフカの多くの作品に見られる特徴的なスタイルは、そのあたりの問題にひとつの示唆を与えてくれる。そこで、作品の冒頭の部分に着目してみよう。たとえば、未完に終わった作品『審判』は、次のように書き始められている。

誰かがヨーゼフ・Kを誹謗したに違いなかった、というのも、何も悪いことをしていないのに、ある朝彼は逮捕されたからだ。(P. 7)

書くという行為の理想を『判決』に見るとするなら、『審判』が理想的な作品となりえないことを、この冒頭の数行がすでに暗示している。自身がみなぎり溢れるひとつの力と化し、「水のなかを前進するように」「物語を展開させていく」という可能性の萌芽は、ここにはない。それは、「彼は逮捕されたからだ」という事実の枠組みが、あまりにも強固に言葉として固定されてしまっているからだ。

だがここにこそ、カフカにおける書くという行為のひとつの力学がひそんでいるのではないだろうか。冒頭にひとつの枠を置き、その枠に追いつこうとする試み。あるいは、枠を設定するというより、「ある朝グレゴール・ザムザが落ち着かない夢から目をさますと、自分が寝床のなかで一匹の巨大な毒虫に変わってい

るのを発見した。」(E. 57) という『変身』の冒頭の強烈な一行に見られるように、一種の異化を作り出すといったとらえ方をしたほうが、より妥当なのかもしれない。確かに、文章を書き始めるにあたって、そこになんらかの複合的なイメージとでも呼ぶべきものはあったかもしれない。だがそのようなイメージを、あまりに強固にひとつの言葉として固定化させてしまったために、定着させられた言葉ともとのイメージ（先に述べたように、この場合カフカにおいては、カフカ＝書く主体＝イメージという等号が成り立つだろう）とのあいだに、ひとつの真空状態が生み出される。それまで書く主体との充溢感のなかで一体化していたものを、言語化という行為によって、外部から強引な力を急激に与えることによって引き離し、それによって一種の真空状態を作り上げるというそのようなやり方は、もちろん、書くという行為の原動力をそこから得るために、カフカ自身が自ら選びとったものであろう。そして、奇妙な用語にはなるが、それによって生み出された真空状態のいわば密度ともいべきものが、高ければ高いほど、それだけまたそこから得られる力も大きいのである。だが、そこにはどうしてもひとつのジレンマが生じてしまう。

カフカの多くの作品にみられる特異な書き出し、それは確かに物語を引きずっていくような力なら持ち合わせていたかもしれない。だが、書く主体と書かれた内容という側面からみれば、それはまた別問題である。冒頭に置かれた言葉によって生み出された真空状態、それはカフカの理想的見地からすれば、書かれる内容が書く主体を押し上げていく、そのような力の充溢のうちに本来満たされているべきものであろう。だが、書き始めるにあたって、そのような力の萌芽として自己のうちに存在していたひとつの複合的なイメージを、あまりに強固に言葉として固定させてしまったために、あとに続く言葉は、うちから湧き上がってくる力をもたず、ただひたすら冒頭に定着させられた言葉に追いつこうとするだけである。言葉というものが、「机に向かって書きつけようとする、無味乾燥で、あべこべで、動きをもたず、……とりわけすきまだらけに思われる」(T. 119) 理由を、カフカは次のように分析している。

それは、当然のことながら大部分以下のところに原因がある、つまり、僕は高揚しているときだけ紙から離れた状態で……いいものを思いつくということ、……さらに、しかしその充溢があまりにも大きいので、諦めねばならないということ。……その結果、考えに考えを重ねた末に書き下ろすことによって得ら

れたものは、かつてそれが生きていた充溢と比べれば無であり、この充溢を引き寄せることもできない、だからそれは悪いものであり、妨げるものだ、なぜなら、徒らに誘惑するからだ。(T. 119)

書く主体をせり上げていくはずの本来の力は、その時点ではすでに失われてしまっている。言葉によって固定化され、固定化されることによってすでに書く主体から切り離されてしまっているからである。これは途方もないジレンマであろう。書くことの原動力を得るための行為が、逆にその本来の力を失わせてしまうというジレンマ、そしてそのジレンマが「徒らにひとを誘惑」し、作品を引きずっていくのである。

そのような構造は、とりわけ未完に終わった長編小説に顕著にあらわれている。カフカの作品の「未完性」については、すでに早くから指摘されてきたことであるが、たとえば、G. Anders は、カフカの作品に「循環的なもの、円形構造」²³⁾を見るなかで、「発展、進歩という概念が計画的に放棄されている」²⁴⁾と指摘し、未完性を、生そのものの「袋小路的な性格」²⁵⁾を示すための恰好の表現手段という、積極的な側面からとらえている。またK. Hermsdorf は、未完性を「絶え間ない始まり」というカフカ自身の言葉からとらえ、カフカ自身の生のありようと関連づけるなかで、²⁶⁾そこに「芸術家カフカの美的原理」²⁷⁾を見ている。さらにW. Kudsus は、『審判』と『城』を論じるなかで、未完性は、作品そのもののめざしているところであり、「主人公が目標から遠く離れた地点に位置した存在であることが、それらの作品が真正の結末から遠く離れた存在であることを意味している」²⁸⁾としている。そして、未完性をそのような意図的なものとする見解にたいし、たとえば、H. Binder は、M. Brod の言葉を援用するなかで、未完性のうちにも「完全にみずからのうちで完結した寓話への、一貫した傾向」²⁹⁾を認め、未完性という考え方をそのものを否定している。確かに、『審判』と『城』にも結末部分は用意され、その意味において、未完性を積極的な側面から評価するにはやはり無理があろう。だが、Binder はそのような事実を指摘するだけで、それが書くという行為のなかでいかにとらえることができるかという点にまでは立ち入っていない。

作品を書き始めるにあたって、とりわけ長編小説において、カフカは人物の配置、筋の展開あるいは結末等に関し、どのような確固とした構想もあらかじめ用意していなかったという点は、これまでよく指摘されてきたことである。たとえ

ば、M. Pasley はそのような事情を、「書きながら次第に物語を作っていく」³⁰⁾ という表現でとらえている。そのようないわば無計画ともいえる創作過程の行き詰まりを、さきに示したように、カフカは日記や手紙のなかでしばしば明らかにしている。それらの事情を考慮に入れたとき、未完に終わった作品に用意されていたとされる結末部分は、Binder が指摘する完結性への一貫した傾向とは、異なった相を帯びてくる。すなわち、創作が行き詰まりをみせるなかで、作品を書き進めていくエネルギーをそこから得るために、結末部分を用意したというものである。結末というひとつの枠を設定し、今度はその枠に追いつくように書き進めていく。ちょうど、冒頭部分にひとつの枠組みを置き、その枠組みの力に引きずられるように、作品が展開していったように。だが、冒頭部の枠組みが、複合的なひとつのイメージのなかでしかとらえられないものであったにせよ、まだ辛うじて書く主体をせり上げていく力の充溢のうちに置かれたものであったとするなら、結末部の枠組みは、そのような力をすでに持ち合わせてはいない。書くという行為のエネルギーを得るために、結末というひとつの形式が、書く主体から切り離されたところに半ば暴力的に設定されてしまっているからだ。

そのような枠の設定は、けっして作品の結末部にのみ行なわれているのではない。新たな人物を登場させ、あるいはひとつの出来事を置くことによって、カフカは次々に新たな枠を設定していく。たとえば、『城』は当初一人称小説として書き始められ、のちに「わたし」が「K」に書き改められたとされているが、³¹⁾ それは書く主体をうちから支えてきた力の充溢が涸渇し、書かれる内容と書く主体との一体感の崩壊を示すひとつの例となろう。そしてそのなかで「城」との「戦い」という当初の局面は、ひたすら希薄化の方向へと、そして作品そのものも拡散化の方向へと向かい、そのなかで作品は未完に終わっている。

だが、そのような枠の設定が書くという行為のエネルギーを得るためにみずから選びとったものであるにせよ、それは、書かれる内容が書く主体を押し上げていき、その一体感のなかに書くという行為の自立性を見ようとしたカフカの理想とはおよそ遠いところに位置している。もちろん、そのように理想的に書くことができないという意識の根底には、言葉というものが対象に及ばないとする、カフカの言語観の反映を見ることができる。

言葉というものは、感覚的世界の外にあるものすべてにたいしては、ただ暗示的に用いることができるだけであって、近似的な比喩的なものすらけっして用

いることはできない。(H. 68)

言葉は、書かれる対象と書かれる内容とがいわば合同の形で、しかも重なり合うように書くというカフカの理想とは、根本的に相いれない。対象と、それを言葉によって定着させることのあいだには大きな開きがある。それは、対象というものが、「固有の法則に従う自立した活動で」あり、「あらゆる完成した機構がそうであるように、みずからを閉ざそうと努める」のにたいし、書くという行為は、そのような対象に依存するしかないからだ。そして、それを通り越えて、対象に迫ろうとする行為そのものにカフカは疑問を投げかけている。

僕が触れるもののすべては崩れてしまう。(H. 99)

書くという行為の理想を語る以前に、対象に迫ろうとする意識そのものが、きわめて倫理的な次元で抑制されている。書かれる内容が書く主体をせり上げていき、書かれる対象となって、定着させられた言葉そのものになるという、カフカのひとつの理想は、常にそのようなジレンマのなかにとらえられている。

前章で見てきたように、カフカは「完結した世界」を前に、さらに本章で触れたように、書くことの理想をめぐる真摯な態度を示し、それによってそもそも解決不能なジレンマのなかに陥ってしまっている。だが、カフカはけっしてそこにとどまっているわけではない。登場人物の死の場面に言及するなかで、カフカは次のように書き記している。

しかし死に臨んで満足していることができるかと信じている僕にとっては、こういう叙述は、こっそり言うが、ひとつの遊戯なのだ、そう、僕は死にゆく人物のなかで死ぬことを楽しんでいる、だから計算して、死へ集中された読み手の注意を、利用し尽くすのだ……(T. 326)

書くという行為の理想に真摯な態度で考察を加える一方で、カフカは、作品というひとつの対象に迫ろうとする読み手の側の行為を強く意識している。書かれる内容が書く主体を押し上げていくという、『判決』に見られる力学には、読み手という意識は介在していない。だが、カフカの作品の多くは、読み手の側の行為を許容し、それを利用するような性格を孕んでいる。次章においては、その点

に考察を加えてみたい。

3. 開かれたもの

カフカの多くの作品のなかからひとつの作品を取り上げ、そこに見られるスタイル、あるいは描かれている世界に考察を加えることによって、他の作品、並びにカフカの世界に迫ろうとする試みは、カフカ研究の一方法としてこれまで何人かの研究者によって行なわれてきた。³²⁾たとえば、J. Kobs は、「カフカの諸作品がひとつの解釈に抵抗を示し、解釈者をテキストのなかに介在させることをみずから拒んでいる」という点を「経験」から認めた上で、「その理由は、しばしば主張されてきた、描かれている対象の多義性や無意味さにあるのではなく、ただひとえに、表現方法そのもののうちにしかありえない」とし、「のちの諸作品における文学上の特色が余すところなくはっきりとあらわれている」作品として、『木々』を挙げている。³³⁾ 短い作品なので、ここに引用してみよう。

というのも、僕たちは雪の中の木の幹のようなものなのだから。それは滑らかにのっているようにみえる、ちょっと突いてやれば、ずらしてやることもできるだろう。いや、それはできない、というのも、木の幹は大地としっかり結びついているのだから。しかし見たまえ、それすら、そう見えるというにすぎない。(E. 35)

作品は、「僕たちは雪の中の木の幹のようなものだ」という最初の文章の比喩と、それに続く三つの文章とに分けることができる。ところで、カフカは比喩に関し、次のように書き記している。

実際の感じと比喩による描写とのあいだには、つながりのない前提が一枚の板のように差し挟まれている。(T. 159)

「実際の感じ」とは、前章で考察を加えてきたように、書く主体をうちから押し上げていくものであろう。だが、それを「描写」によって定着させた瞬間、それはすでにそのような力を失ってしまっている。あとには、書く主体から切り離

された地点で、充溢した力を奪われた「実際の感じ」が、言語化されたひとつの形として残されているだけである。『木々』に即していえば、うちから湧き上がってくるひとつの力として存在していた「実際の感じ」は、「僕たちは雪の上の木の幹のようなものだ」という、言葉による固定化の時点で、うちからの支えを失ったひとつの形へと移しかえられ、そのとき生じた内部の空洞を、それに続く文章が支えていこうとするというようにとらえることができよう。だが、上の比喩は、冒頭にひとつの枠を設定することによって書くという行為を引きずっていくという、前章で考察を加えてきた機能をもっているだけではない。

この比喩によって作られたひとつの形、それはなんらの色合いももたない中性のものではけっしてない。K. Ramm は、純粋な言語上の課題という観点からこの作品をとらえ、「比喩というひとつの単純な課題を、正確に展開させるのがいかに不可能であるか」³⁴⁾ということを示すひとつの例としてこの作品を見、そこにどのような意味も求めはしない。だが、H. Richter が、「木の幹」を、人間がその「存在基盤」³⁵⁾を奪われていることの象徴ととらえ、Henel が、「思想はここで、完全にイメージに帰している」³⁶⁾としながらも、そこに、「カフカを終生苦しめた、……根無し草の現代人という思想」³⁷⁾を読み取っているように、「僕たちは木の幹のようなものだ」という比喩は、なんらかの「意味」を流し込む余地を多分にもったものとなっている。けっして Ramm が主張するように、「非常に安定した確固たる」³⁸⁾比喩を説明しようとする試みが、逆に比喩そのものに「固定することのできないひとつの多義性を与えている」³⁹⁾のではない。比喩そのものが「多義性」を孕んでいるのである。だが、それは本来「多義性」とすら呼ぶことのできないものであろう。ひとつの明確な像に結実するのではなく、そもそも「実際の感じ」という、うちから湧き上がってくるひとつの力の充溢として、辛うじて掬いとることのできるものなのだから。だが、そのような存在でありながらも、この比喩は、実際 Richter や Henel がひとつの「思想」に還元しているように、読み手側の行為を誘うようなものとなっている。「実際の感じ」と「比喩による描写」とのあいだには、「一枚の板を差し挟む」ことができるようなひとつの間隙が生じる、カフカはそう語っている。そのような隙間に、読み手はなんらかの像を結実させようとする。その意味において、この比喩は読み手側からの行為を介在させる余地を多分にもっている。それに続く文章を引きずっていくという機能とともに、比喩は読み手を誘っていくような機能をもっている。

内容面からみた場合、最初の一文によって提示されたテーマに、それに続く三つ

の文章が「注釈を加え、その比喻を説明しようとする」⁴⁰⁾ というかたちで作品は描かれている。ところでカフカは、書くという行為の「慰め」について、次のように書き記している。

書くということの、奇妙な、謎に満ちた、おそらくは危険で、おそらくは救済する慰め。つまり……行為を観察すること。より高度なたぐいの観察が行われることによって、行為を観察すること、より高度な、であって、より鋭い観察のことではない、そしてこの観察は高度になればなるにしたがって……ますます独立したものとなり、ますますその運動の固有の法則に従うようになり、……ますます自分の道を昇りつめていくのである。(T. 413)

第一章でみてきた「世界」と自己との関係、それはこの文章からも窺うことができよう。ここで語られている「観察」は、対象へ向けての「鋭い」視線を放棄し、それを否定している。本来対象との関係という相対性のなかでとらえることができる観察という行為は、そのような相対性を離れ、絶対的なものに高められようとしている。そしてそのような絶対性のなかに、カフカは書くことの「慰め」を見ている。

『木々』に戻ろう。だが、「注釈」や「説明」が、対象に迫るといって鋭い視線を前提とし、それを言葉によってひとつの形に固定するという行為であるとするなら、この『木々』の世界は、そのような試みそのものの網の目をすり抜けている。表現は、どこかの一点に向かって集中していくような方向性をもっていない。いや、一点に向かって集約していきそうになったとたん、その視線は放棄されてしまう。二度にわたって用いられている否定、「いや」そして「しかし」という言葉がそのような機能を果たしている。そして、その都度視線を断ち切ってしまうような機能を用意しながらも、カフカは、いったんはその視線を高めていこうとする表現を用いている。「滑らかにのっているようにみえる」という文章のあとには、「ちょっと突いてやれば、ずらしてやることもできるだろう」という表現が、そして「それはできない」という文章のあとには、「大地としっかり結びついている」という表現が置かれ、それによって、それに続く否定の言葉はいっそう際立ってくる。

そのような力が錯綜する構造のなかで、この文章は論理的な破綻を示している。木の幹が雪の上に滑らかにのっているように見えるにすぎないなら、続く文章に

表現されているように、それは大地としっかり結びついていなくてはならない。だが、それすらそう見えるにすぎないとするなら、木の幹は、雪の上の上のっているだけでなくはならない。Kobsの言うように、⁴¹⁾ 文章は論理上の堂々めぐりの輪のなかに落ち込んでしまい、「論証の鎖は、その出発点へとたち帰らざるをえない」⁴²⁾ 構造となっている。

そのような構造を、Kobsは「循環」という言葉でとらえ、「相互に相対化する文章が、ひとつの侵入不能な循環へとみずからを閉ざす」という意味において、この作品は「密封されたもの」であり、⁴³⁾ 「逆説的な循環は、解釈するものにどのような余地も与えない」⁴⁴⁾ としている。確かに、Kobsの言うように、「論証の鎖」をたどっていけば、それは循環的な構造のなかにみずからを閉ざしてしまうことになる。

だが、けっして作品そのものが当初から閉ざされているわけではない。先ほど触れたように、それぞれの文章は、視線をひとつの方向へと導いていくような力を与えられている。そしてその視線をより鋭いものとし、その視線がひとつの像を結びそうになったとたん、それは否定の言葉によって、根本のところまで断ち切られてしまうのである。あとには、結実しそうになったひとつの像が、残像現象のように残されるだけである。作品をひとつの球にたとえるなら、そのようにしてそれぞれの方向へとせり上げられた個々の視線が、球の外をぎりぎりのところまで押し上げたのちにその運動を止め、そして、力の源泉を失った残像現象が、その球の形を支えているというふうにとらえることができよう。もちろんそのなかで、読み手はそのような視線に誘われるようにそのあとを追っていく。だが、その進むべき道はその都度崩され、また別の方向へと強いられていく。Kobsの言うように、『木々』の世界はけっして最初から密封されているわけではない。そして P. U. Beicken が主張するように、「具体的な意味の充溢と意味の固定化を志向する、あらゆる介入にたいしてみずからを閉ざしている」⁴⁵⁾ わけでもない。最初の比喩によって、作品はいわば開かれたものとなっている。そしてその間隙に読み手を吸い込み、作品に近づきそこにひとつの具体的な「意味」を求めようとする読み手の行為を十二分に巻き込んだ上で、作品は閉ざされていくのである。

だが、比喩によって作り出されたひとつの間隙に読み手を引き込み、そして明確な像に結実していこうとする視線を断ち切ってしまうような表現の方向は、けっして作品のなかにのみ向けられたものではない。「というも」(»Denn«) という、作品の最初に置かれている一語が、すでにそのような方向性を指向してい

る。この語は、「説明することによってひとつの事実内容を、それに先立つもうひとつの事実内容に関連づける」⁴⁶⁾ という機能をもっている。だが、この語が作品の最初に置かれているとするなら、その語に先立つものはすでに作品から締め出され、「読み手には知らされない」⁴⁷⁾ ままになっている。だが、論理の接点としての「というも」という語に喚起され、読み手がそれ以前に存在する何かを求めようとするのは明らかであろう。そのとき、読み手の視線は空をつかみ、ひとつの像に結実することのないまま、作品のなかに流れ込んでいくのである。そして流れ込んだ視線が、またしてもどこにも行き着かないのは、これまで見てきた通りであろう。読み手の視線を宙に浮かせてしまうような表現方法は、そのようにして二重にとられているのである。

ところで、この「というも」という語に先立つものが、けっして存在していなかったわけではない。『木々』は、雑誌『ヒューペリオン』⁴⁸⁾ に掲載され、さらにのちの1913年、最初の作品集『観察』に収録されたものである。だが、この作品は当初からそのような独立したものとして用意されていたわけではない。『ある戦いの記録』のなかに置かれていたものを、雑誌に掲載するにあたって手直しを加え、そこから取り出して独立させたものである。

Kobs は、最終稿と『ある戦いの記録』A稿における対応部分⁴⁹⁾ を詳しく比較検討し、A稿から最終稿への手直しのなかに、「論理的な構造の削ぎ落とし」⁵⁰⁾ を見ている。さらにA稿に置かれている直前の部分⁵¹⁾ に触れ、ここでもやはりまた、「比喩と比喩の説明というひとつの行為」は、「逆説のなかに漂っている」としたうえで、直前部の文脈が、逆に作品そのものの理解を「不確かなものにする」とし、⁵²⁾ そこにひとつの溝を見ている。そのような Kobs の見解を肯定しながらも、Beicken は、それは「表現形式への関心」⁵³⁾ にのみ支配されたものであるとし、『木々』をA稿直前部との文脈のなかににおいて解釈する必要性を主張する。すなわち Beicken は、A稿直前部で語られている「人間が作り出すものの不要さ」、「ならん永続的な基盤に基づかない、漂う存在という観念」を、「資本主義と帝国主義の危機下にあるブルジョワ社会のうちに」読み解き、木の幹の比喩を、ブルジョワ社会の危機という洞察から、「歴史性を奪い、その洞察を抽象化させたもの」としてとらえるのである。⁵⁴⁾

だが、たとえそのような「洞察」があったにせよ、そしてそれが木の幹の比喩のなかに流れ込んでいるにせよ、この作品を独立したものとして文脈から切り離れた時点で、その「洞察」はもはやどのような機能も果たしてはいない。一見し

たところ、それは確かに Kobs や Beicken がいうように、作品が「意味」の介入にたいしてみずから閉ざすことの証となるかもしれない。だが作品に近づこうとする行為そのものが阻まれているわけではない。カフカがこの作品を文脈から切り離したとするなら、それは、その作業によってそこにひとつの空白を生み出し、そこに読み手を誘いながら、Beicken が見るような「洞察」に読み手の視線が結実していこうとするのを阻むような機能をもっているということができるだろう。その意味において、作品はけっして閉ざされているのではなく、むしろ広く開かれているのである。

ところで、文脈から切り離して作品を独立させる方法は、『木々』にだけ見られるものではない。作品集『田舎医者』に収められている『皇帝の使い』と『掟の門前』の二編にもそのような作業が施されている。『皇帝の使い』は『支那の長城』のなかに、ひとつの「言い伝え」(Be. 59)として挿入されたものである。そこでは、「われわれの国は、それほど大きいのである」(Be. 58)という文章がその直前に置かれ、その大きさを示すひとつの例として、この「言い伝え」は語られている。だが、この「言い伝え」をひとつの完結した作品として独立させることによって、そのような機能は奪われてしまっている。さらにそこには、読み手の視線という問題も絡まってこよう。すなわち、「皇帝の使者」が、たとえ「数千年」(Be. 59)をかけたところで宮城の外門に達することすらできないにせよ、それがひとつの「国」という概念のなかで語られている限り、読み手の視線は、そこにやはり国境というひとつの限界を見ようとする。だが、この「言い伝え」を文脈から切り離し独立させることによって、そのような限界は取り払われている。読み手の視線は、ひたすら虚空へ向かって薄められていくだけである。また、『掟の門前』は、『審判』から取られたものである。『審判』の文脈から見たとき、そこに、「ヨーゼフ・Kに認識できないことを、この聖職者のたとえ話が彼に伝えようとする」⁵⁵⁾というひとつの機能を認めることができよう。だが、ここでもまた、この「たとえ話」をひとつの完結した作品として独立させることによって、そのような側面は失われてしまっている。あとには、この作品にたいしこれまで多くの解釈が試みられてきたというひとつの事実が示すように、なんらかの観念が流し込まれる余地を多分にもったものとして、「掟の門」が広く開かれているだけである。

ところで、『皇帝の使い』にしる『掟の門前』にしる、それらを「言い伝え」あるいは「伝説」⁵⁶⁾として、いわば文脈から浮かすような形で独立させる一方で、

カフカは伝説そのものを題材とし、それをきわめて独特の手法でひとつの作品に仕上げている。試みも好んでおこなっている。それは、カフカが伝説のもつひとつの機能を熟知していたからである。『プロメテウス』では、プロメテウスをめぐる四つの伝説が併記され、「あとに残ったのは、説明しようのない岩山だけである」(H. 74)と語られたのちに、以下のような文章が置かれている。

伝説は、説明し難いものを説明しようと努める。それは、ひとつの真理の根底から出てくるので、ふたたび説明し難いものなかで終わるしかない。(H. 74)

カフカは、伝説の、一見したところ完結し、どのような「説明」も拒むような閉ざされた世界を、みずからの対象として選びとり、独自の表現を与えることによって、その世界を開いていこうとするのである。

『セイレーンたちの沈黙』において、そのためにカフカが用いたのは、逆転という手法である。すなわち、「だがしかしセイレーンたちは歌うことよりもさらに恐ろしい武器をもっていた、つまり沈黙である」(H. 58)という文章に見られるように、従来の伝説を逆転させるものである。だが、カフカは伝説をけって単純に逆転させるわけではない。「セイレーンたちの歌はあらゆるものを貫いて響き、また誘惑されたものの心の悶えときたら、鎖やマスト以上のものでも吹き飛ばすほどである」(H. 58)と書くことによって、歌に抵抗しようとするオデュッセウスの試みが、本来はどのような役にも立たないことを明らかにしておきながら、そのうえで、「だがしかし」という言葉をもってくるのである。表現をひとつの方向へと向け、そしてそれを高めていったのちに、その方向性を根本から断ち切ってしまうような表現方法、すなわち『木々』に見られた表現方法が、この『セイレーンたちの沈黙』にも見ることができるのである。カフカの「伝説」では、セイレーンたちの歌に抵抗を試みること自体、逆に「強大な歌姫たち」の畏にはまりこんでしまうというように描かれている。そしてそのような逆転の手法を用い、いったんは伝説から逸脱しながらも、「だがかくして彼女たちは残り、ひとりオデュッセウスだけが彼女たちから逃れたのである」(H. 59)という文章を置くことによって、その逸脱からさらに逸脱し、結果として伝説の枠内に戻るのである。

だが、カフカはそこでみずからの「伝説」を終わらせるのではない。この伝説には、なおひとつ「付録」(H. 59)が伝えられているとし、オデュッセウスは、

「……実際のところは、セイレーンたちが沈黙していたことに気づいていたのかもしれない」(H. 59)という文章を、カフカはさりげなく最後に置いている。そのとき、伝説の枠内に戻ることで、いったんは閉ざされてしまったかにみえた作品世界は、ふたたび開かれたものとして宙に浮いてしまう。読み手の行為との関係で語れば、逆転や逸脱によって、方向性を高められたうえにその都度そらされ、あるいは断ち切られながらも、伝説の枠内に戻ることによって辛うじて行き着く先を見い出した視線は、ふたたび宙に放り出され、しかもその行き着く先は今度はもはやどこにも用意されていないのである。伝説を逆転し、そこから逸脱することによって開かれた世界は、伝説の枠内に戻ることによってふたたび閉ざされ、さらに「付録」を語ることによって、もう一度開かれる。そして読み手の視線は、その開かれた世界に、行き着くところのないまま置き去りにされる。そのようにして読み手の視線を閉じこめたまま、そのとき初めてカフカは、伝説は「ふたたび説明し難いものなかで終わるしかない」として、作品の世界を閉ざしていくのである。

第一章でみてきたように、カフカは「世界」を前にきわめて倫理的な態度で臨んでいる。「意味」をめぐるの問いを前に、「世界」は自らの自明性をあらわにし、そこに迫ろうとするものから遠ざかっていく。それは「世界」が「自らを閉鎖しようとする」からである。そのようなカフカの世界観から、カフカの作品のなかに、「どのような真実も知らないこと、それこそが、カフカにとっての真実にほかならない」⁵⁷⁾という、認識をめぐるのカフカ自身の姿の逆説的な反映を読みとるのは容易なことである。だがそれは、作品を、ただその作者の内面にのみ還元するものであろう。たとえそのような認識に裏打ちされたものであれ、いったん言葉として紙の上に着させた限り、作品はまた違った相を帯びてくる。作品はひとつの対象として、読み手の前に置かれているのである。「意味」を求めて「世界」に迫ろうとするカフカの行為は、「世界」の自明性に行き着く。「世界」と自己をめぐるのそのような構造を熟知していたからこそ、そして、いわば宙に浮いたところで一見完結しているかに見える「伝説」のもつ機能を熟知していたからこそ、逆にカフカは、自らの作品をひとつの「伝説」のように読み手の前に置くのである。

ひとつの対象をとらえようとするとき、「鋭い」視線を放棄するように、カフカは、表現をひとつの方向に向かわせることを拒む。いや、そのような動きその

ものを拒むのではなく、それがひとつの像に結実していくことを拒むのである。そこには、対象を言葉に定着させることによって、対象はその本来の姿を失ってしまうとする、第二章で触れたカフカの言語観の反映を見てとることもできよう。「実際の感じ」という書かれる内容が、書く主体を押し上げ、むしろ書く主体そのものになるという、自身をひとつの言葉と化そうとする激しい欲望、そのなかでの言葉と書かれる内容との全的な一致、それがカフカにとって、書くという行為をめぐるひとつの理想となっている。そして、その理想が不可能なところでは、書かれた言葉が、作品の冒頭あるいは用意された結末に見られるように、ひとつの粹となって言葉を引きずっていくのである。

それは、読み手との関係でとらえれば、そのとき生じたひとつの隙間に、読み手を引きずり込むような機能をもっている。そして作品世界に読み手を引き込み、その視線に明確な像を与えることを拒むなかで、作品は初めて閉ざされていくのである。ひとつの像に結実していくのを拒むという、カフカのそのような表現方法を、「真実の開示の可能性としての自作への信仰の崩壊を示している」⁵⁸⁾という否定的な見地からとらえるにせよ、あるいは、「啓蒙と観念論に根ざした硬直した認識への信仰」から読み手を「解放」⁵⁹⁾するという、肯定的な見地からとらえるにせよ、読み手がそこに絡みとられてしまうことは否定できない。それは、けっして「カフカの読み手は観察へと強いられる」⁶⁰⁾という、作品とのひとつの距離を前提としたものではあるまい。「僕たちのうちにある凍結した海を砕く」というカフカ自身の言葉にならうというなら、カフカの作品は、凍結した海を砕くことによって開き、開かれた虚空に読み手を閉じこめ、閉じこめたままふたたび「凍結」させるという機能をもっている。もちろん、カフカの作品のすべてが、そのような見地からのみとらえられるものではあるまい。本論は多様な方向性を示すカフカの世界をとらえるためのひとつの足がかりにすぎない。

付 記

本稿で使用したカフカのテキストは次の通りである。

Gesammelte Werke, hrsg. von Max Brod, Frankfurt am Main 1983

— Erzählungen(=E)

— Beschreibung eines Kampfes, Novellen, Skizzen, Aphorismen aus dem

- Nachlaß (=Be)
- Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß (=H)
 - Der Prozeß (=P)
 - Tagebücher 1910–1923 (=T)
- Beschreibung eines Kampfes. Die zwei Fassungen. Parallelausgabe nach den Handschriften, hrsg. von Max Brod. Textedition von Ludwig Dietz, Frankfurt am Main 1969 (=BF)
- Briefe an Milena, hrsg. von Willy Haas, Frankfurt am Main 1952 (=M)
- Briefe 1902–1924, Frankfurt am Main 1966 (=Br)
- Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit, hrsg. von Erich Heller und Jürgen Born 1970 (=F)
- 上記からの本文への引用はすべて略記したうえページ数のみを示した。なお訳出にあたっては、「カフカ全集」(新潮社)を適宜参照した。

参 考 文 献

- Anders, Günther: *Kafka. Pro und Contra*, München 1951
- Beicken, Peter U.: *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*, Frankfurt am Main 1974
- Beissner, Friedrich: *Der Erzähler Franz Kafka*, Stuttgart 1952
- Binder, Hartmut: (I) *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1986
- (II) *Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka*, Bonn, 1987
- (III) (Hrsg.) *Kafka-Handbuch*, Bd.2, Stuttgart 1979
- Brod, Max: *Über Franz Kafka*, Frankfurt am Main 1984
- Elm, Theo: *Problematisierte Hermeneutik. Zur 'Uneigentlichkeit' in Kafkas kleiner Prosa*, in: DVjs 50 (1976)
- Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*, Wiesbaden 1981
- Hasselblatt, Dieter: *Zauber und Logik. Eine Kafka-Studie*, Köln 1964
- Henel, Ingeborg C.: (I) *Kafka als Denker*, in: *Franz Kafka. Themen und Probleme*, hrsg. von Claude David, Göttingen 1980
- (II) *Die Deutbarkeit von Kafkas Werken*, in: ZfdPh 86 (1967)
- Hermsdorf, Klaus: *Kafka. Weltbild und Roman*, Berlin 1966
- Heselhaus, Clemens: *Kafkas Erzählformen*, in: DVjs 26 (1952)
- Hillmann, Heinz: *Das Sorgenkind Odradek*, in: ZfdPh 86 (1967)
- Kobs, Jürgen: *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, Bad Horn-

- burg 1970
- Kraft, Herbert: *Kafka. Wirklichkeit und Perspektive*, Tübingen 1972
- Kudszus, Winfried: *Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas 'Prozeß' und 'Schloß'*, in: DVjs 38 (1964)
- Neumann, Gerhard: *Umkehrung und Ablenkung. Franz Kafkas »Gleitendes Paradox«*, in: DVjs 42 (1968)
- Pasley, Malcolm: *Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten*, in: *Franz Kafka. Themen und Probleme*, hrsg. von Claude David, Göttingen 1980
- Politzer, Heinz: *Franz Kafka, der Künstler*, Frankfurt am Main 1965
- Ramm, Klaus: *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka*, Frankfurt am Main 1971
- Sokel, Walter H.: (I) *Zur Sprachauffassung und Poetik Franz Kafkas*, in: *Franz Kafka. Themen und Probleme*, hrsg. von Claude David, Göttingen 1980
(II) *Franz Kafka. Tragik und Ironie*, München und Wien 1964

註

- 1) Vgl. Beissner
- 2) Hasselblatt, S.27
- 3) Ebd. S.148
- 4) Brod, S.59
- 5) Ebd. S.57
- 6) Ebd. S.57
- 7) Ebd. S.58
- 8) Binder (I), S.44
- 9) 『ある戦いの記録』の成立に関しては、Binder (I), S.44-49に詳しい。
- 10) Neumann は、*»Gleitendes Paradox«* という観点から、そのような逆説的なスタイルをとらえている。Vgl. Neumann, S.702-744
- 11) Henel (I), S.50
- 12) Ebd. S.51
- 13) Elm, S.501
- 14) カフカの世界に明晰な思考の産物を見る Henel も、そこに存在そのものの問題が関わってくる時、その思考が乱れることを指摘している。Vgl. Henel (I), S.51ff.
- 15) Heselhaus, S.357
- 16) Elm, S.477

- 17) Hermsdorf もこの言葉に、客観的な現実に対して、真実を描くものとしての芸術という観点を見ている。Vgl. Hermsdorf, S.182. また, Sokel も同じような見地に立っている。Vgl. Sokel, S.42ff.
- 18) それに関し, たとえば Hasselblatt は, 「ブルームフェルトのボールにはどのような意味もない」としている。Vgl. Hasselblatt, S.104
- 19) 『父の気がかり』のスタイルを論じるなかで, Hillmann は, オドラデクは「彼を捕まえようとする介入から, 彼を把握しようとする規定と固定化から逃れていく」と述べている。Vgl. Hillmann, S.198ff.
- 20) 先に引用した「生の確かさ」をめぐっての場面を, カフカがほとんどそのままの形で『ある戦いの記録』に挿入している (Vgl. E.13) という事実は, そのひとつの証となる。
- 21) Sokel は, カフカの表現にそのような面を認めてはいるが, それは書かれる内容が書く主体と一致しているという, 静的な次元で止まっている。Vgl. Sokel, S.28ff., S.41
- 22) Pasley, S.11
- 23) Anders, S.35
- 24) Ebd. S.35
- 25) Ebd. S.55
- 26) そのために Hermsdorf は, カフカ自身の次のような言葉を引用している。「絶え間ない始まりという不幸。すべては始まりにすぎず, しかも始まりですらないということについての錯覚の欠如」(T.397) Vgl. Hermsdorf, S.218ff.
- 27) Ebd. S.219
- 28) Kudzszus, S.203
- 29) Binder (II), S.262
- 30) Pasley, S.14
- 31) Vgl. Binder (III), S.443
- 32) たとえば, 50年代から60年代にかけて, ひとつの一貫した観点のもとでカフカの全体像をとらえようとした研究者を例にとってみたとき, W. Emrich は, 『猟師グラフス』の世界に, 「フランツ・カフカのあらゆる物語と小説のモデル」(S.15) を見ている。また H. Polizer は, 『あきらめなさい』に「カフカの語りの範例」(S.19ff.) を見, さらに W. H. Sokel は, 「自己との戦い」と「圧倒的な力との戦い」という「ふたつの戦い」(S.28) が, カフカの作品すべてに表現されているとし, そのような見地から『判決』を論じている。
- 33) Kobs, S.7
- 34) Ramm, S.19
- 35) zitiert von Kobs, S.10
- 36) Henel (I), S.49

- 37) Ebd. S.49
38) Ramm, S.20
39) Ebd. S.21
40) Kobs, S.8
41) Ebd. S.9
42) Ebd. S.12
43) Ebd. S.10
44) Ebd. S.19
45) Beicken, S.107
46) Kobs, S.18
47) Ramm, S.19
48) 『ヒュペーリオン』については、カフカ自身語っている。Vgl. E.234ff.
49) ちなみにふたつの版を並べておく。
 》Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee. Scheinbar liegen sie glatt auf, und mit kleinem Anstoß sollte man sie wegschieben können. Nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist nur scheinbar.« (E. 35)
 》Wir sind nämlich so wie Baumstämme im Schnee. Sie liegen doch scheinbar nur glatt auf und man sollte sie mit kleinem Anstoß wegschieben können. Aber nein, das kann man nicht, denn sie sind fest mit dem Boden verbunden. Aber sieh, sogar das ist bloß scheinbar.« (BF.122)
50) Kobs, S.15
51) 》Wir bauen eigentlich unbrauchbare Kriegsmaschinen, Thürme, Mauern, Vorhänge aus Seide und wir könnten uns viel darüber wundern, wenn wir Zeit dazu hätten. Und erhalten uns in Schweben, wir fallen nicht, wir flattern, wenn wir auch häßlicher sind als Fledermäuse. Und schon kann uns kaum jemand an einem schönen Tage hindern zu sagen: 》Ach Gott heute ist ein schöner Tag« Denn schon sind wir auf unserer Erde eingerichtet und leben auf Grund unseres Einverständnisses.« (BF.120ff.)
52) Kobs, S.16ff.
53) Beicken, S.105
54) Ebd. S.107ff.
55) Elm, S.501
 Henel もまた、同じような機能を主張している。Vgl. Henel(II), S.261
56) 『審判』のなかでは、この挿話は「法律の入門書」(P.182)に記載されているという形をとっているが、カフカ自身この挿話を「伝説」と呼んでいる。Vgl. T.326
57) Hermsdorf, S.182

- 58) Sokel(I), S.43
- 59) Elm, S.502
- 60) Kraft, S.19

本稿は、財団法人日独文化研究所，平成元年度「研究奨励金」の交付を受けた研究の一環をなすものである。