

## カフカ作品における歌のモチーフ —『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』を中心に—

佐々木 茂 人

はじめに

晩年のカフカは、ユダヤ的な生活を送っていた。1920年ごろからシオニズムに関心を示し、パレスチナに移住を考え、ヘブライ語を熱心に学んでいた。1923年には、ミュールッツの東方ユダヤ人のコロニーで出会ったドーラとベルリンに移住し、そこでもユダヤ大学に通ってタルムードについての講義を聞いていた。また、友人の紹介でユダヤ系の出版社と個人的なつながりを持っていた。

1924年に執筆された『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』も、こうしたカフカの晩年を前提に解釈され、ユダヤ人を描いた物語と考えられている。例えば、ロバートソンは物語を評して次のように述べている。「この物語は、単に洗練された思考と巧妙なフモールに満ちているだけでない。彼(カフカ—引用者)はネズミ達を中心に据え、彼らの生をいきいきと描くことによって、同時にディアスポラにあるユダヤ民族の生全体を見通す歴史的な視座を開いたのである」<sup>1</sup>。

しかし、『ヨゼフィーネ』は寓意的な物語であり、様々に解釈される。先のロバートソンの解釈は、ネズミ族がユダヤ民族を表しているとするが、そのように捉えない解釈もある。例えば、ポリツァーは、物語とユダヤ人との関連を指摘しながらも、ネズミ族はユダヤ人を表していないとする<sup>2</sup>。彼が問題にするのは、ネズミ族が歴史研究をなおざりにしているという物語の記述である。他の民族に比べて、ずっと歴史に意識的なユダヤ人が歴史研究をなおざりにするはずがない。ネズミ族には歴史意識が欠けているので、この一族がユダヤ人を表しているとは考えにくいというのだ<sup>3</sup>。

カフカがネズミ族に物語の比重を置いたことは、タイトル変更の経緯から分かる。最初、カフカは、

---

<sup>1</sup> Ritchie Robertson: *Kafka. Judentum. Gesellschaft. Literatur.* Aus dem Englischen von Josef Billen. Stuttgart 1988, S.368. またバイオンも物語を晩年のカフカとの関連で捉えている。Vgl. Giuliano Baioni: *Kafka. Literatur und Judentum.* Aus dem Italienischen von Gertrud Billen und Josef Billen. Stuttgart 1994.

<sup>2</sup> Heinz Politzer: *Franz Kafka. Der Künstler.* Frankfurt a. M. 1978, S.483.

<sup>3</sup> Ebd., S.484. 一方、ロバートソンは歴史を「歴史記述の意味における歴史」と解釈し、「歴史意識」がネズミ族に欠けているわけではないとしている。彼によれば、ユダヤ民族の歴史においては、歴史記述の空白の時代があるという。カフカは、書物あるいはユダヤの教育機関を通じてこのことを知っていて、それをネズミ族に投影したというのである。Robertson, a.a.O., S.365f.

物語を『歌姫ヨゼフィーネ』というタイトルで発表した。ところが、物語集にまとめる時に、『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』にタイトルを変えた。その際、次のように記した。「物語は新しいタイトルにした／『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミ族』／こんな「あるいは」つきのタイトルはあまりすっきりしない／が、これには特別な意味があるかもしれない／天秤のようなところがある」<sup>4</sup>。とはいえ、カフカは、ネズミ族がユダヤ民族であると仄めかしていない。またそのような記述もない。ネズミ族がユダヤ民族を表しているとする解釈を支えるのは、あくまで晩年のカフカの境遇なのである。

本稿は、従来の解釈と異なった観点から物語とユダヤ性との関連を考察する。物語とユダヤ性との関連を、歌のモチーフに求める。まず最初に『ヨゼフィーネ』における歌を考察する。次に『ヨゼフィーネ』以前の物語で用いられた歌のモチーフを検討する。この作業によって、カフカの物語における歌のモチーフの流れが明らかになる。そして最後に、何がモチーフに影響を与えたか考察する。従来のカフカと(歌も含めた)音楽に関する研究では、カフカの非音楽性が問題になった。本稿では、歌のモチーフにはイディッシュ演劇との出会いが影響していることを指摘する。

## 1.

『ヨゼフィーネ』の叙述は、矛盾に満ちていると指摘される。ヨゼフィーネの歌について一つの主張がされると、それが次には否定される。そのためヨゼフィーネの歌の解釈が難しくなるという<sup>5</sup>。物語の叙述を客観的な事実とした上での指摘である。ところが、物語を語っているのは、いわゆる全知の語り手ではない。一匹のネズミ、しかもヨゼフィーネの反対派に属するネズミが物語を語っている。主張が一貫しなければならぬわけではない。この物語の語り手は、視点を変えながらヨゼフィーネの歌について考えているのである。

以上を念頭において物語を見てみよう<sup>6</sup>。

まず語り手は、歌とはそもそも何か考察している。ネズミ族は非音楽的な民族であるが、彼らには歌の伝承がある。そのため歌がどのようなものであるのかおぼろげに分かるという。ヨゼフィーネの「歌」は、この伝承から外れている(351)。語り手は問う、ではヨゼフィーネの「歌」は歌であるのか。もしかすると、ヨゼフィーネの「歌」は単なるネズミ鳴きではないのか。

ここでいうネズミ鳴きとは、ネズミ族の「独特な生活表現」(352)であり、誰もが意識せずに行っているこ

<sup>4</sup> Joachim Unseld: Franz Kafka. Ein Schriftstellerleben. München 1982, S.230.

<sup>5</sup> ほとんどの研究者が第6巻の矛盾について触れている。キーンレヒナーは、語り手を最初の解釈者としながらも、物語を読み解くのに苦しんでいる。Sabina Kienlechner: Negativität der Erkenntnis im Werk Franz Kafkas. Tübingen 1981, S.127.

<sup>6</sup> テキストには、Franz Kafka: Drucke zu Lebzeiten. Hg. von Wolf Kittler, Hans-Geld Koch und Gerhard Neumann. Frankfurt a. M. 1994 を用いた。以下括弧内にページ数を記す。

とである。ヨゼフィーネの「歌」がネズ鳴きであるとなれば、もちろん歌ではなくなってしまう。しかし、ヨゼフィーネの「歌」は単なるネズ鳴きではない。遠くから聞けば、か細いネズ鳴きに過ぎないが、ヨゼフィーネの前に立つと、「そこにあるのは、ネズ鳴きだけではない」(352)と分かる。彼女が歌っているのを聞くだけでなく、見ることも重要になる。

語り手は、こうした状況をくるみ割りの比喻を用いて語っている。くるみ割りとは芸ではない。わざわざ観衆を集め、その前でくるみ割りをする者はいない。それでも観衆の前でくるみ割りをし、うまく行けば、それは単なるくるみ割りではなくなる。語り手は、このようなくるみ割りとヨゼフィーネの「歌」は似ているかもしれないという。つまり、ヨゼフィーネの「歌」はネズ鳴きだが、わざと皆の前でしてみせることによって特殊なものになるのだ。しかし、彼女の「歌」はこの比喻で説明できない。ヨゼフィーネは、彼女の芸をネズ鳴きとみなす主張を笑い飛ばして否定する。くるみ割りの比喻を用いた語り手も、ヨゼフィーネの「歌」の前では彼女の意見に同意する。

(…)そして彼女を前にして座れば、彼女の言っていることが分かる。反対できるのは、遠くにいる時だけである。彼女の前に座れば、彼女がここでネズ鳴きをして表すのは、ネズ鳴きの音でないとは分かるのである。(354)

このように、ヨゼフィーネの「歌」そのものを考察するだけでは不十分である。「歌」に関わりのある現象も考慮しなければならない。語り手は主に二つの現象を考察している。一つが「歌」を包む静けさ、もう一つが「歌」の集いである。

語り手によれば、気分が良い時、ネズミ族はネズ鳴きをするという。しかし、ヨゼフィーネの「歌」の前ではネズ鳴きをしない。彼女の「歌」を聞いて気分が良くなるのに、聴衆はネズ鳴きをしないのである。それは、自分たちのネズ鳴きによって妨げられた平和を手にしたかのようなものであるという。このヨゼフィーネの「歌」に特有の現象について、語り手は次のように問いかけている。

我々をうっとりさせるのは彼女の「歌」だろうか、それともひょっとして弱々しい声を包む厳肅な静けさだろうか。(354)

ここでは叙述の重点が、彼女の「歌」ではなくて、「歌」を聞く聴衆に移動している。「歌」の集いの場合も同じである。これは「歌唱会というより、むしろ一族の集い」(361)であるという。語り手は、夢を見るように「歌」を聞く人々を描写している。

それはまるで、一人一人の手足の力が抜けるかのようであり、落ち着く間のない者が、一族という大きな温かいベッドのなかでやっと体を伸ばせるかのようである。そしてこの夢想の中にときおりヨゼフィーネのネズ鳴きが響いてくる。(366)

ヨゼフィーネの「歌」は、この集いにぴったりしている。集いで「歌」には、「束の間の哀れな幼年時代」、「失われて再び見出すことのできない幸福」、「忙しい今日の生活」、さらには、「ささやかで、不可解であるがやはり存在し、決してなくしてしまうことのできない陽気さ」、こうしたものが少しずつ含まれているのである(366)。つまり、この集いでは、ヨゼフィーネの「歌」と一族の夢想が溶け合い、一族はかつて見た夢と現在の希望のよすがを「歌」に見出すのである。

では、ネズミ族は、このような「歌」を歌うヨゼフィーネをどのように扱っているのか。語り手によれば、ネズミ族は、ヨゼフィーネを自分たちの子供のように扱っているという。ヨゼフィーネの「歌」の力が強くとも、ネズミ族は決して盲目的にヨゼフィーネの言いなりになっているわけではない。むしろネズミ族はヨゼフィーネをいたわっている。あたかも「この壊れやすく、大切にすべき(…)存在」を守らなくてはならないかのようであるという。父親のように鷹揚に、一族全体がヨゼフィーネの面倒を見ている。それは、個人の力と比べられないくらい大きな力である。そのため、「ネズミ族はこの守るべき子供を自分たちの近くに引き寄せて、その温かさを感じさせるだけで良い。それだけでこの子供は十分に保護されるのである」(359)。

しかし、ヨゼフィーネの扱いと「歌」を認めることは別である。ヨゼフィーネは、ネズミ族を相手に自分の「歌」を認めさせようとする。彼女は歌い始めた頃から、「歌」のことを考えて仕事から離れようとしている。自分のためにネズミ族は日々のパンを手に入れるべきと考えるからである。語り手は、これが彼女のポーズに過ぎないことを見抜いている。実際には彼女も物の道理をわきまえている。働くのを恐れるわけではない。また、労働は彼女の歌の邪魔にはならず、彼女の歌が今以上になるわけでもない。つまり、彼女が望んでいるのは、ただ「自らの芸を公に認めてもらうこと、はっきりと、時代を超えて、これまでのすべての有名人をはるかに上回るくらいに認めてもらうこと」(370)なのである。

彼女の「歌」が認められない原因はネズミ族にある。ヨゼフィーネの「歌」が歌であるかどうかは別として、そもそもネズミ族は、音楽を享受できないのである。語り手は、その理由を、ネズミ族の、あまりに短い青春と非常に長い老年で説明している。長い間大人でいる疲労から、一族は倦怠感にひたされ、審美的なものに対する感受性を失ってしまったのであろうか。語り手は考える、ネズミ族は、「あまりにも年をとりすぎて、音楽を楽しめない。我々の苦しい状況からすれば、音楽による興奮や高揚はふさわしくないのだ。我々は物憂げに音楽を払いのける。我々はネズ鳴きに引込まれた。時おりのちよつとしたネズ鳴き、我々にはそれがちょうどいいのである」(365)。

そのように音楽を拒む一族にとってヨゼフィーネの「歌」は何だろうか。語り手は述べている、彼女の「歌」は「我々を煩わすことがない。我々にぴったりで、我々はそれを心地よく聞くことができる。たとえそこに音楽的なものが残っていたとしても、その音楽としての機能はほとんどなくなっている。つまり、何らかの音楽の伝統は守られているわけだが、そのことで我々は少しも苦しまないのである」(365)。彼女の「歌」が限りなく音楽から遠くなり、ネズ鳴きに近づいているために、ネズミ族は「歌」に耳を傾けるのである。

このように見てくると、ヨゼフィーネの「歌」は次のようなものになる。まず、単なるネズ鳴きではない。遠くからはか細いネズ鳴きに聞こえるが、彼女を前にするとネズ鳴きではないと分かるからである。また「歌」を理解するには、「歌」以外の現象も重要になる。「歌」を包む静けさ、「歌」の集い、特に集いでの「歌」は、ネズミ族を夢の世界にいざなうものである。ネズミ族は彼女の「歌」を認めない。そもそも彼らは音楽を享受できないのである。しかし、彼女の「歌」を聞くことはできる。つまり、ヨゼフィーネの「歌」は、音楽ではなく、ネズ鳴きでもない。またネズミ族から認められないが、非常に大きな力を持っている。

では、語り手は、物語を通じて何を語っているのだろうか。物語の冒頭から分かるように、語り手が考察を始めたきっかけは、ヨゼフィーネの「歌」が消えてゆくことにあった。語り手が語っている時点において、ヨゼフィーネはいなくなっている。語り手は、彼女の「歌」を今一度考察したのである。そして最後に、彼女の「歌」は、彼女の存命中でさえ「歌」についての単なる記憶を越えるものだったのか問い、次のように続けている。「もしかしたら我々は、彼女がいなくなっても大して困らないかもしれない。一方、ヨゼフィーネは、選ばれた者に与えられると自ら主張していた世俗の苦しみから解放され、我々一族の数知れぬ英雄の中に嬉しげに姿を消してゆくだろう。そして、我々は歴史を記録しないから、じきにもっと解放たれて、彼女のすべての兄弟と同様に忘れられてゆくだろう」(377)。語り手が物語を通して語っているのは、ネズミ族が、歌でもなくネズ鳴きでもない「歌」によって引きつけられるにもかかわらず、彼女の「歌」を忘れてゆくことなのである。

それでは、歌でもなくネズ鳴きでもない「歌」を描くことによって、カフカは何を表現しようとしたのだろうか。物語だけを手がかりにしたのでは、この問題に答えることができない。物語は極めて寓意的だからである。こうした理由から、従来の研究は、カフカの伝記資料などを参考に、物語からカフカと文学の関係などを読み取ってきた<sup>7</sup>。本稿もカフカの伝記資料をもとに物語を解釈する。ただし、解釈をする前に、「歌」についてさらに考察しておきたい。歌の描写は、初期の『失踪者』から『ある犬の研究』まで、幾つかの物語の中に現れ、いずれもヨゼフィーネの「歌」と共通点をもっている。以下では、ヨゼフィーネの「歌」もカフカの歌のモチーフと位置付け、『ヨゼフィーネ』以前の物語に描かれた歌

---

<sup>7</sup> Vgl. Kienlechner, a.a.O.

を見て行く。

## 2.

カフカの物語のなかで、最初に歌のモチーフが現れるのは、1912年から1914年にかけて執筆された『失踪者』においてである。物語の第四章に、一人の人物の歌う場面が描かれている。

(…)それに続けてロビンソンは口を一杯にあけて唄を歌い始め、デラマルシュが手拍子を取った。カールはこの唄が故郷のオペレッタのメロディーと分かったが、ここで聞いた英語のものは以前ヨーロッパで聞いたのよりずっと気に入るものだった。<sup>8</sup>

主人公のカール・ロスマンは、世話になっていた叔父のもとを去り、一人旅を始める。たまたま泊まった宿で知り合いになった二人連れ(ロビンソンとデラマルシュ)とバターフォードを目指す。上の場面は、ロビンソンが、後にしたニューヨークを眺めながら突然歌い始める場面である。カールは彼の歌に聞き入り、デラマルシュは手で音頭を取る。野外は舞台に変わったかに見える。しかし、これに続けて次のように語られる。「そうして、野外の小さな催しになった。三人ともこれに加わった。ただ、このメロディーを楽しんでいるという街だけは、何も知らないかのようなだった。」(V114)

上の引用部は、物語に突然挟み込まれ、一体何を意味するのか分からない。ところがブルネルダの断章を見ると、歌のモチーフは彼女を通じてはっきりと否定的に扱われている。引用すると長くなるので、ここではまとめておく。以前「偉大な歌姫」(V235)であったブルネルダは、今では全く落ちぶれた生活を送っている。郊外の高い所に住み、街とは没交渉であり、日がな一日ソファの上で暮らしている。引越しを考えているが、体が重い上、近所から嫌われているので無理である。さらに、偉大な歌手であったにもかかわらず、周りから歌うことを禁じられている。彼女は歌う代りに男のように叫んで体を痛める(V245)。

『失踪者』は未完に終わっている。そのため、上に引いたロビンソンとブルネルダが、どのような人物になる予定であったのか知ることはできない。ただブルネルダについては、何度も新たに書き始められているので、重要な人物になるはずであったと考えられる。いずれにせよ、注目すべきは、初めて現れる歌のモチーフが否定的に描かれている点である。

次に1917年に執筆された『セイレーンの沈黙』を見てみよう。物語は、「不十分で、子供っぽい救

---

<sup>8</sup> Franz Kafka: Der Verschollene (Amerika). Frankfurt a. M. 1994, S.114. 以下(V)と略す。

<sup>9</sup> タイトルはプロートによる。Vgl. Hartmut Binder: Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. München 1975, S.238.

助法も役に立つことの証明」の例として語られる。カフカは、物語の元になった『オデュッセイア』にいくつかの変更を加えている。

例えば、『オデュッセイア』では、女神キケローの助言に従ったオデュッセウスが、仲間に蠟の耳栓を詰め、自分は帆柱に縛りつけてもらう。一方、カフカの物語では、自ら綿を耳に詰め、自ら体を帆柱に鎖で縛っている。セイレーンの歌に関して、『オデュッセイア』の歌は、耳栓で防ぐことができるが、カフカの方では、「すべてを貫く」力を持ち、耳栓が役に立たないとされている。さらに、カフカの物語では、セイレーンに沈黙という武器が持たせられている。これは歌よりも恐ろしい武器とされる。

『オデュッセイア』とカフカの物語の比較から分かることは、カフカの物語でセイレーンの歌の力が非常に高められていること、そして、歌の他に沈黙が扱われ、歌以上に強力な武器とされていることである。では、沈黙とは何か。オデュッセウスが打ち勝った時には、次のように描かれている。

しかし、オデュッセウスは—このように表現できるならば—彼女たちの沈黙を聞かなかった。彼女たちは歌っている、だからそれを聞かないように気をつければ良い、と彼は思ったのだ。最初に彼は、彼女たちが首を曲げ、深く息をつき、目に一杯の涙をたたえ、半ば口を開くのを探め見た。しかし、これらは、彼の周りで響いているのに聞こえないアリアなのだと思っただ。<sup>10</sup>

カフカのオデュッセウスは、セイレーンたちが歌っているとあくまで信じ、綿を詰めた耳を澄ます。しかし、セイレーンは声を出していない。彼女達が行うのは、歌う身振りなのである。

『セイレーンの沈黙』と全く対照的に歌のモチーフが用いられているのは、1922年から執筆された『城』である。下の引用は、いずれも城に設置された電話の音の描写である。主人公 K の耳には、その音が歌として知覚されている。

受話器からは、今まで K が電話で聞いたことのないようなブンブンという音が響いてきた。それはまるで、数知れない子供の声から、—しかしこの音は決して子供の声ではなく、かなり遠くの、非常に遠くから聞こえてくる歌声だった—、まるでこの音から、全くあり得ないやり方で、たった一つの高く強い声が形作られるようであり、その声が目撃する様子は、頼りない聴覚が聞き取れるよりもさらに深くへ入ろうとしているかのようであった。<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Franz Kafka: Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa. Hg. von Roger Hermes. Frankfurt a. M. 1996, S.351f. 以下(E)と略す。

<sup>11</sup> Franz Kafka: Das Schloß. Bd 1: Text. Hg. von Malcolm Pasley. New York / Frankfurt a. M. 1982, S.36.

誰かが私に言ったように、城では電話が素晴らしい働きを見せているようで、そこではひっきりなしに電話がかかってくる。当然仕事の速度は、かなり速められる。そのように絶え間なく電話が鳴っているのが、こちらの電話にはざわめきと歌に聞こえる。<sup>12</sup>

最初の引用では、電話から響いてくるブンブンという音が歌として描かれ、次の引用では、歌はざわめきと同じものとして描かれている。二つの引用から、ここで描かれているのは、聞かための歌、あるいは歌うための歌でないことが分かる。ここでの歌は、音そのものに近い歌であり、ざわめきやブンブンという音と同等のものなのである。

最後に、1922年に執筆された『ある犬の研究』を見ておこう。この物語は、一匹の犬が犬族について研究する物語である。小さい時に七匹の音楽犬に出会い、衝撃を受けた犬が、食物と犬族の関係を考察しようと、断食を試みる。そして、それが徒労に終わり、疲れきってぐったりしている時、彼は一匹の見知らぬ犬に会う。その犬は、ここで今から狩りをするといい、主人公の犬に向こうへ行ってくれないかと頼む。一連のやり取りの後、主人公の犬は、あることに気づく。

私はもう何も答えなかった。気がついたからである—新しい命が私の中を駆け巡った、それは、恐れが与えるような命であった—ひよっとしたら私以外には誰も気づかないかもしれない、ひとつひとつの捉え切れないことから、この犬が胸の深いところで歌い始めているのに気がついたからである。「歌うんだね」、私は言った。「そうだよ、彼は真面目に答えた、「僕は歌う、もう少ししたらね、でもまだだ」。「もう歌い始めてるじゃないか」、私は言った。「いや」、彼は言った、「まだ歌ってないよ。やめてくれないか」。「君が否定しても、私には聞こえているんだよ」、私は震えながら言った。(E452)

この見知らぬ犬の歌を聞いた主人公の犬は、不安と羞恥に襲われ、断食をしている時に吐いた血の中に顔を突っ込む。歌のメロディーが、彼めがけて飛んでくる。

(…)私は、果てしない不安と恥ずかしさから、目の前にある血だまりへ急いで顔を沈めた。つまり私は認めたと思ったのだ、この犬が知らずして歌っているのを、さらに言えば、彼から離れたメロディーが、自らの法則にしたがって空気の中を漂い、まるで歌っている犬のメロディーではないかのように、彼の頭上を越えてこちらに、私の方に、私の方にだけめがけて飛んで来るのを。(E452f)

主人公の犬は、後にこのような認識を否定し、断食による神経過敏のせいにする。とはいえ、その時

---

<sup>12</sup> Ebd., S.116.



の彼は、歌のメロディーに逆らうことはできず、さらに強まるメロディーに追われるように逃げ出している。主人公の犬は、体が良くなってから友人に話そうと思うが、うまく伝えられないだろうと考える。

この物語では、歌っていないのに歌う犬、押し寄せる歌のメロディーと、得たいの知れない力を持った歌が描かれているのである。

さて、初期の『失踪者』から晩年の『ある犬の研究』までの物語に現れた歌のモチーフを見てきた。ある物語では否定的に、またある物語では暗示的に用いられていた。これらは、一見すると、何のつながりもなく、バラバラに用いられているように見える。しかし、『失踪者』から『ある犬の研究』までの歌は、ある一貫性を持って描かれている。歌う者は理解してもらえず、歌を聞く者は理解できず、歌そのものは何も伝えない。つまり、歌は伝達されないものとして描かれているのである。例えば、『失踪者』では、ロビンソンの歌がニューヨークに届かず、ブルネルダは共同体から離れ、歌うことを禁じられていた。『セイレーンの沈黙』では、セイレーンの歌、さらには沈黙もオデュッセウスによって防がれていた。『城』では、歌がざわめきや唸り声と同じであり、もはや何かを表現するものではなかった。最後の『ある犬の研究』では、歌に恐ろしい力があり、主人公の犬は歌に襲われていた。

また、それぞれの歌は、『ヨゼフィーネ』とつながりを持っている。偉大な歌手であるのに理解されない姿は、ヨゼフィーネとブルネルダに共通する。歌うだけでなく、その身振りが強調される点は、セイレーンの沈黙と同じである。ピーピーというネズ鳴き(pfeifen)とヨゼフィーネの「歌」が近いように、城の電話の鳴り響く音は歌として描かれている。犬が耳にした歌は、ヨゼフィーネの歌と同じように、得たいの知れない力を持っている。それぞれの物語で用いられた歌のモチーフは、ヨゼフィーネの物語でまとめられ、一つの物語を作り上げているのである。

以上、『ヨゼフィーネ』以前の歌のモチーフを考察することで、歌が一貫性を持って描かれてきたこと、それぞれの物語の歌は、ヨゼフィーネの物語に収斂されることが分かった。では、カフカはなぜ歌にこだわったのか、また、歌のモチーフによって一体何を表現したのであろうか。

次の章では、日記の中に記された歌から先の疑問に対する答えを提示する。カフカが、上述したような歌のモチーフを使い始めたのは、『失踪者』からである。『失踪者』の前後の記述が重要になる。物語執筆の少し前の日記には、ある演劇の歌に関する記述が数多く見られる。この演劇との出会いは、カフカの人生と文学に非常に大きな影響を与えている。歌の描き方に影響を与えたのも、この演劇との出会いであると考えられる。

### 3.

カフカと、歌を含めた音楽との関係は、非音楽性という言葉で説明されている。例えば、ノイマンは、カフカと音楽を考える場合、非音楽性を出発点にしなければならないとして、カフカと音楽(ここでは

歌も音楽として一緒に扱われている)の関係を彼の文学作品に読みこんでいる<sup>13</sup>。そして前の章で扱った物語の音楽をそれぞれ三つのカテゴリーに分類し、カフカの音楽は「文化の不可能性」を表していると説いている<sup>14</sup>。

ノイマンの挙げた非音楽性に関する記述は、1912年1月3日の日記だけであるが、カフカはそれ以外にも非音楽性に関する記述を残している。例えば、1911年12月13日の日記には、次のようにある。

歌唱協会(Singverein)によるブラームス・コンサート。私の非音楽性の本質は、音楽をまとまった形で楽しめないことにある。ただ時おり私の中で、ある作用が生じる、が、音楽的なものであることはそれほど稀なことか。聞いた音楽は、私の周りに自然に壁をめぐらす。唯一持続する音楽的な影響とは、自由になるどころか、閉じ込められてしまうということだ。—音楽に対するこうした尊敬の念は、文学を前にした人々にはないものだ。<sup>15</sup>

さらに、この記述の5日後、今度は友人のフランツ・ヴェルフエルと自分を比べて次のように書いている。

私はW(ヴェルフエル—引用者)が嫌いだ、彼を羨んでいるからじゃない。でも確かに羨んでいる。彼は健康で、若く、裕福で、全てにおいて私とは違う。それに彼は、音楽的な意味でとても良いものを、早くから、そしてやすやすと書いてきた。とても幸福な人生を送ってきたし、またこれからも送ることだろう、私は下ろすことのできない荷物を背負って仕事をしていて、音楽からは完全に切り離されている。(T299)

いずれの引用も、カフカと音楽の関係、そしてカフカにとっての音楽と文学の関係を示していて、非音楽性と文学は、切り離して考えられないかのように思われる。しかし、上の引用も含めて、カフカが音楽と文学の関係を集中的に記している時期の日記には、これ以外にも歌に関する記述が数多くある。それはイディッシュ演劇における歌、あるいは俳優から聞いた歌に関する記述である。

歌の記述を見る前に、イディッシュ演劇とカフカについて簡単に触れておきたい。

イディッシュ演劇とは、「プーリム劇」(Purimspiel)という聖書に基づいた劇を起源に、現在の東欧

<sup>13</sup> Gerhard Neumann: Kafka und Musik, in: Franz Kafka. Schriftenverkehr. Freiburg 1990, S.391-398.

<sup>14</sup> Ebd., S.397.

<sup>15</sup> Franz Kafka: Tagebücher. Bd 1: Text. Hg. von Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcom Pasley. New York City 1990, S.291. 以下(T)と略す。

を中心に広がった演劇のことである。1883年にロシア帝政の勅令によって上演を禁じられ、カフカの生前には、ニューヨークを中心に発展していた<sup>16</sup>。

カフカは、こうしたイディッシュ劇団の幾つかと出会っている。最初が、1910年5月、オーストリア＝ハンガリー二重帝国の北東に位置する、ガリシアの首都レンベルクから来た劇団である。この時はあまり印象に残らず、日記でほんの少し触れられているにすぎない。二度目が、1911年10月、この時もレンベルクから来た劇団であったが、最初のとは違った劇団であった。1913年5月、三度目に出会ったのが、「ウィーン・ユダヤ劇場」(Wiener Jüdische Bühne)である。

この内、二度目の出会いが、カフカの人生と文学に多大な影響を与えた。膨大な日記の記述がそれを物語っている。カフカは、自分の観た演劇の詳細な内容はもちろん、劇団の俳優達との交際なども記録している。当時、社会から隔絶した生活を送っていたにもかかわらず、カフカは、この劇団のために奔走し、ユダヤ系の雑誌に推薦文を書いたり、俳優のために講演を行ったりもしている。また、ベックは、日記の記述をもとに実際の演劇との比較を行ない、その形式などがカフカ作品から読み取れると指摘している<sup>17</sup>。

さて、そうした日記の中に、カフカは歌を印象的に書いている。例えば、最初に観劇した日には、歌のメロディーの長さ、それに合った身振りなどを書いている。

—いづれのメロディーも長く、体は喜んでそれらに身をまかせる。そのまっすぐに伸びてゆく長さのために、これらのメロディーには、腰を揺らしたり、一杯に伸ばした腕を、穏やかに呼吸しながら上下させたり、手のひらを額に近づけるが触れるのを慎重に避けるといった動作が、とてもうまく合わせられている。(T59)

次の日には、そのようなメロディーの役割を、登場人物(引用文中の「カフタンを着た二人」)を例にして述べ、俳優達がうれしそうに歌う様子を描いている。

—これらのメロディーは、飛びあがるどんな人をも受け止め、メロディーが自分に熱狂を与えていることを信じようとしなくても、その熱狂を壊さずに全体を包みこむのに適している。というのも、特にカフカタンを着た二人が急いで歌う様子は、まるで歌うこと自体が、本来の必要に応じて彼らのところへと体を伸ばしてくれるかのようであるし、歌っている間の手拍子から、俳優がどれほど至福を感じている

---

<sup>16</sup> Vgl. Jüdisches Theater: eine dramatische Anthologie ostjüdischer Dichter / ausgewählt, übertragen und eingeleitet von Alexander Eliasberg. München 1919, S.VII- X., Robertson, a.a.O.

<sup>17</sup> Evelyn T. Beck: Kafka and the Yiddish Theater. Its Impact on his Work. Wisconsin 1971.

かはっきりと分かるからである。(T61)

そもそもイディッシュ演劇は音楽と結びつきが深く、当時の人々に一種のカバレットと考えられたようである。ビンダーが引いている、1911年10月29日付けの『自衛』(„Selbstwehr“)紙には、次の記事が載せられている。

先ごろ、ホテル「ツェントラール」でドイツ・ユダヤの劇団が客演し、先日は、その上演が非常に多くの観客に盛大な拍手で迎えられた。第一部では(…)我々がその悲しく皮肉っぽい調子で知っているユダヤの民謡を、トライジン氏が歌った。それから男装をした快活な婦人、クルーク夫人が登場した。彼女の芸は、観客を確実に楽しませるものだが、あまり飾りつけのないカバレットのような趣がある。<sup>18</sup>

また、バイヨンニは、劇の筋がグロテスクな身振りによって損なわれなかった点にカフカは魅了されたとし、歌のメロディーが演劇の筋をまとめる上で重要な働きをしていたという<sup>19</sup>。しかし、カフカを魅了したのは、そうした歌の性質だけではなかった。カフカは次のように記している。

キリスト教徒に憧れたり、好奇心を持ったりせず、彼女がユダヤ人であり我々がユダヤ人であるために、壇上において我々を引きつける彼女、その彼女が歌う唄、「ユダヤの子供達」の発音、そのまなざしを見ていると、私のほほを震えが掠める。(T59)

ここには、同じユダヤ人としての共感が記されている。壇上の女性はユダヤ人であり、カフカたち観客もユダヤ人である。そのために、彼女の歌、あるいはその身振りがカフカたちを魅了し、歓喜させる。カフカは歌を聞きながら、自分のユダヤ性を感じているのである。

こうした記述の他にも、歌がユダヤの共同体で用いられる様子も日記に記されている。例えば、カフカは1911年11月29日の日記に、劇団の俳優から聞いたタルムードの一節を抜き出している。

ユダヤ敬虔主義者の集い、その際、彼らはタルムードの問題について活発に議論する。話が途切れたり、人が参加しなかったりすると、歌を歌って補う。幾つかのメロディーが考え出され、一つがうまくゆくと、家族の者が呼び入れられる。そして彼らと一緒にメロディーを繰り返し、勉強する。(T276f)

---

<sup>18</sup> Hartmut Binder: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn 1966, S.6.

<sup>19</sup> Baioni, a.a.O., S.44.

ところで、カフカはイディッシュ演劇から非常に感銘を受け、また自らのユダヤ性を意識するようになったと述べたが、それは長く続かなかつた。カフカは次第にイディッシュ演劇に対して距離を取るようになってゆく。1912年1月6日の日記には、そうした経緯が記されている。

昨日、フィンマンの『副王』を観た。こうした作品の、ユダヤ的なものに対する感受性がなくなってしまった。作品があまりに単調で、幾分か力強い爆発の細切れを誇る、ひどいものになってしまったからだ。最初に幾つかの作品を観ていると、私は自分がユダヤ性というものの中に入りこんでいると考えることができた。その中には、私のユダヤ性の端緒となるものも幾つか休んでいた。私は、それらが私の方へ展開し、展開することによって、動きがぎこちなくなったユダヤ性の中にある私を啓発し、前へ進ませてくれるだろうと思った。そうなる代りに、耳を済ませば済ますほど、端緒となるものは私から遠ざかって行った。(T349)

この記述から考えると、最初カフカは、演劇に自分のそれまでのユダヤ性を発展させる契機を感じていたようである。しかし、何度も観劇する内、次第に演劇を単調と感じるようになり、演劇に対する感受性まで失った。ついには、演劇に期待していたユダヤ性も自分から離れて行ったと考えるのである。

同じ日の日記に、演劇に対する批判に続けて、カフカはクルーク夫人の歌について記している。この日、慈善興業をしたクルーク夫人は、新しい唄と洒落を幾つか披露した。これに関してカフカは批判を加えている。

クルーク夫人は、慈善興業のために、いくつかの新しい唄を歌い、また二三の耳新しい洒落をとばした。しかし、私が完全に彼女への感銘にとらえられていたのは、幕開きの唄の時だけだった。(…)それにしても、昨日は新しい唄を歌ったために、彼女は私に対して持っていた主要な影響力を損なってしまった。この影響力とは、みずからの気質とすべての力を完璧に表現する二三の洒落や唄を見つけた一人の人間が、その場で自分自身を観客に見せることにあった。(T349f)

この記述から、カフカが歌に何を求めていたか分かる。カフカにとって重要なのは、歌手がすべてを表現するのに適した唄を選ぶこと、そして歌いながら、唄を選んだ歌手自身を「観客の前に見せる」(„sich zur Schau stellen“)ことだった。唄と歌手とのつながりがうまく行かなければ、歌はだめになってしまう。その日クルーク夫人が失敗した原因は、彼女が選んだ新しい唄にあった。同じ日記の後の方で、カフカは、彼女が新しい唄を歌っても自分について「何も新しいことを示せなかった」(T349)と述べている。ロバートソンは、カフカが稚拙なイディッシュ演劇に惹かれた理由を、演劇の稚拙さ

が「生き生きとしたユダヤ文化」を体現していたことにあるとした<sup>20</sup>。同じことは歌にも言える。前の引用からも分かるように、カフカは歌を聞きながら、彼女がユダヤ人であること、そして自分たちがユダヤ人であることを考えていた。カフカは、唄の新しさに惹かれたのではなく、歌を通じて現れるユダヤ性に惹かれたのである。

このクルーク夫人の歌についての記述が、演劇の批判に続けて記されたのは偶然でなかった。この日の日記の最後に、カフカは次のように記している。この新しい唄を聞いた人は「不快な気持ちになったに違いない。慰めになったのは、以前の完璧な表現が、その揺るぎのない真実さでしっかり記憶にとどまっていたので、今日にしている光景も何とか我慢できたことだけだった」(Ebd.)。カフカは歌についても批判的になってしまったのである。事実、この記述以降、カフカの日記に演劇の歌が記されることはなくなる。こうして、カフカはイディッシュ演劇と歌に対する感受性を失った。日記の翌年、1913年5月2日、別の劇団によるイディッシュ演劇を観た時、カフカは日記に次のように記すだけだった。「イディッシュ演劇のこの巨大なメナッセ。音楽と共鳴する熱狂にあって僕をつかむある種の魔法。僕はそれを忘れてしまった」(T557)。

イディッシュ演劇の歌に関する記述を見てきた。では、こうした記述と物語の歌にどのような関係があるのだろうか。上に引用してきた日記の記述と、第二章で見た歌の描写を比べると、あることが分かる。それは、日記に記された歌を否定的に描き出したのが物語の歌になっていることである。具体的に述べると、例えば、日記に記された敬虔主義者の集いでは、歌は人から人に伝わって行った。一方、『失踪者』では、ロビンソンの歌は伝わって行かなかった。また、歌によってカフカにユダヤ性を感じさせた女性歌手も、ブルネルダでは否定的な姿を取っていた。さらに、カフカが俳優を例に出して説明したように、イディッシュ演劇では、歌と身振りが密接に関係していた。『セイレーン』の中にも、歌と歌う身振りが描かれていた。ところが、身振りは沈黙として歌と切り離されていた。そして、歌も歌う身振りもオデュッセウスには伝わらなかった。

さらに他の事実も、こうした見解を裏付ける。第一に、歌のモチーフを扱い始める時期がある。カフカは、最後に引用した日記から一年も経たない内に『判決』を書き上げ、作家としての誕生を経験する。それから間をおかずに『失踪者』に取り掛かり、歌のモチーフを扱い始めている。第二に、歌のモチーフにこだわっていたことがある。カフカは、『失踪者』が未完に終わった後も、『セイレーンの沈黙』、『城』、『ある犬の研究』と、歌のモチーフを扱い、一貫して伝達されないものとして描いている。

イディッシュ演劇との出会いは、歌のモチーフに影響を与えていた。演劇の歌がユダヤ性を伝えなくなったように、物語の歌も何かを伝えなくなるのである。

---

<sup>20</sup> Robertson, a.a.O., S.28.

おわりに

第二章から、歌のモチーフについて考察してきた。『ヨゼフィーネ』以前の物語では、歌は次第に普通の意味での歌を離れて行ったが、その描き方にある一貫性があった。歌は、いずれの物語でも伝達されないものとして描かれていたのである。このような歌の描き方に影響を与えたのが、1911年のイディッシュ演劇との出会いであった。最初に演劇と出会った時、カフカは演劇に、自分のユダヤ性を発展させるユダヤ性を見た。演劇の歌からも、ユダヤ人意識を感じ取ることができた。しかし、カフカは次第に演劇から離れ、演劇に対しても、歌に対しても批判を加えるようになった。もはや演劇はカフカに自分のユダヤ性を発展させるきっかけを与えず、歌もユダヤ性を意識させなくなってしまったのであった。

では、ヨゼフィーネの物語はどうだろうか。確かに、ヨゼフィーネの「歌」はネズミ族を引きつけ、ネズミ族は彼女の「歌」を聞く。しかし、それはヨゼフィーネの望みとは違う。彼女の「歌」は決して理解されない。ネズミ族は、彼女の「歌」の力を認めるが、彼女の「歌」を歌として認めないのである。語り手は、物語の終りの方で述べている。「(…)ヨゼフィーネの評判は悪くなるに違いない。今に、彼女の最後のネズミ鳴きが響き、そして何も聞こえなくなる時が来るだろう。彼女は、一族の永遠の歴史における小さなエピソードであり、一族はこの損失を乗り越えるだろう」(376)。ヨゼフィーネの「歌」もネズミ族に伝わらず、彼女は忘れられてゆくのである。

従来の『ヨゼフィーネ』研究で、物語をユダヤ的な物語と解釈する時には、カフカの晩年の境遇が重要な前提となっていた。そして、その前提に基づいて、ネズミ族がユダヤ民族を表したかどうかは問題であった。しかし、歌を辿ってゆくと、物語に込められたユダヤ的な要素は、従来の研究の着目する点と異なった点から見えてくる。カフカは、イディッシュ演劇の体験以降、歌のモチーフを用いるようになった。そして『失踪者』から『ある犬の研究』まで姿を変えながらも同じように描き、『ヨゼフィーネ』で一つの物語にした。つまり、カフカは、イディッシュ演劇で体験したユダヤ性への期待と幻滅を歌のモチーフで表現しようと試み、幾つかの物語へ歌を描きこんだ。そして、『ヨゼフィーネ』で一つの完結した物語に結実させたのである。イディッシュ演劇との出会いに影響を受けて使い始めたモチーフを、一つの物語にまとめあげた点で、『ヨゼフィーネ』は、カフカとユダヤ性との関係を描いた物語なのである。

## Das Motiv des Gesangs in Kafkas Werken – „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ –

SHIGEHIITO Sasaki

„Josefine“ entstand im Frühling 1924, kurz nachdem Kafka aus Berlin nach Prag zurückgekommen war. Zu dieser Zeit war Kafka ganz von einer jüdisch geprägten Atmosphäre umgeben. Er zeigte großes Interesse für den Zionismus und äußerte den Wunsch, nach Palästina auszuwandern. Seit der Übersiedlung nach Berlin lebte er mit einer ostjüdischen Frau zusammen. Dort las er hebräische Texte und hörte Vorlesungen über den Talmud an der Hochschule für die Wissenschaft des Judentums. Diese Situation spiegelt sich in seinem Schaffen wieder. Auch „Josefine“ ist in diesem Zusammenhang zu sehen.

Man streitet aber darüber, ob das Werk das Judentum behandelt. Die einen sind der Meinung, daß das Volk der Mäuse den Juden darstelle, die anderen nicht. Viele Stellen spielen auf das Judentum an. Jedoch bei Kafka kommt das Wort „Jude“ oder „Judentum“ nicht vor. Das Werk ist parabolisch. In diesem Essay versuche ich, das Werk über das Motiv des Gesangs neu zu erfassen.

Das Thema des Werks ist das Verhältnis zwischen einer Sängerin und dem Volk der Mäuse. Aus einigen Perspektiven versucht der Erzähler, klar zu machen, was ihr Gesang ist. Er vergleicht ihren Gesang mit dem Pfeifen, das zu einer „charakteristischen Lebensäußerung“ der Mäuse gehört. Josefins Gesang aber ist nicht nur Pfeifen. Der Erzähler betrachtet die Frage von einer anderen Seite. Er behandelt „die feierliche Stille“ bei ihrem Gesang und die „Volksversammlung“. Zum Schluß ist ihr Gesang nicht mehr zu verstehen. Er wird weder als Gesang noch als „Pfeifen“ geschrieben.

Das Motiv des Gesangs findet sich nicht nur in „Josefine“. Kafka handelt



vom Motiv in einigen anderen Werken vom „Verschollenen“ bis zur „Forschung eines Hundes“. Gesang in diesen Werken dient nicht mehr als das Singen. Die singende Person kann einem anderen ihren Gesang nicht mitteilen, die hörende Person kann den Gesang nicht verstehen und der Gesang selbst wird als Rauschen oder Summen beschrieben. Der Charakter des Gesangs nähert sich schrittweise dem Josefinens. Warum beschäftigte sich Kafka über eine lange Zeit mit dem Motiv des Gesangs?

Kurz bevor Kafka den „Verschollenen“ schrieb, begegnete er 1911 einem jiddischen Theater aus Lemberg. Er nahm viel Notiz von diesem Theater. Darunter finden sich auch manche Bemerkungen über Gesang. Gesang schien Kafka sehr wichtig zu sein. Zum einen spielt er eine bedeutende Rolle beim Theater. Zum anderen empfand Kafka das Judentum durch den Gesang. Aber seine Empfindung für das Theater und Gesang schwand. Er hielt beide für ungenügend und äußerte sich kritisch über sie. Als 1913 eine andere jiddische Truppe in Prag auftritt, notierte er im Tagebuch, daß der Zauber des Theaters ihn nicht mehr ergreife. Dieses Geschehen bildet den Hintergrund für das Motiv des Gesangs.

Mit dem Motiv des Gesangs beschrieb Kafka sein damaliges Erlebnis. In „Josefine“ behandelte er zusammenfassend dieses Motiv. „Josefine“ stellt sein jüdisches Erlebnis dar und ist also eine jüdische Erzählung.