

「額縁」の物語として読む『変身』
— フランツ・カフカにおける芸術と女性の問題をめぐる —

藤田隼風

序

1912年8月13日、短編集『観察』の出版を控えたフランツ・カフカは作品の配列について助言を得るべく友人マックス・ブロートを訪ねている。そこで生じたフェリーツェ・パウアーとの思いがけない出会いは、カフカの文学創作上における最大の転機となる。約一ヶ月後の9月20日、二人の間に文通が始まり、それから時を移さず22日から23日にかけて一晩のうちに書き上げられた『判決』は、自己の文学にすこぶる懐疑的であった彼にかつてない満足を覚えさせる出来であった。本論で扱う『変身』の執筆はその約二ヶ月後、1912年11月17日に着手されている。以下は執筆の開始をフェリーツェに告げる手紙の一部である。

あなたからの手紙は全て、それがどれほど短くとしても、私には限りのないものとなります。下の署名まで目を通すと、再び最初から読み始め、そのようにして、心地の良い周囲運動が生まれます。しかし結局、気付かずにはいられないのです。手紙には最後のピリオドがあって、そこであなたは立ち上がり、私の前から暗闇の中へと消え去っていくのだと。そのようなときは自分の額を打ちたくもなるでしょう。(BF, S. 101)¹

離れた恋人の存在を少しでも長く味わおうとするようにカフカは手紙を何度も読み通す。ただ彼の目が追っているのは文字だけではない。紙面には恋人の姿が映し出されているのである。だが幸福な時間も長くは続かず、彼女はいずれ立ち去ってしまう。カフカはそこで思わず自分の額を打って嘆かずにはいられない。叶うことのない彼の望みは、遠く離れたフェリーツェの姿を掴まえて、彼女の幻影を手紙のなかに永久に固定してしまうことにある。四辺に囲まれた手紙は、檻さながらである。この時、誰かがカフカの側に居合わせ、彼の前に立ち、彼の目を覗き込むことが出来たとしたら、そこに何を見出すであろうか。彼の眼差しは本当に単なる求

¹ 引用は以下の文献による。Kafka, Franz: *Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit*. Hg. v. Erich Heller u. Jürgen Born. Frankfurt am Main 1967. 以降、同文献からの引用は略号「BF」とともに本文中にのみ表示する。

愛者のものであったらどうか。

カフカは手紙を通じてフェリーツェに愛情を力強く訴える。しかし他方では、彼女と顔を合わせる機会を注意深く避けていた節がある。同じ手紙のなかで彼は、フェリーツェの住むベルリンまで旅をする決意がつかない、それよりベッドのなかで手紙が来るのを待っていたと言う。彼が望むのはあくまで手紙を介しての対面である。「実際のところ私達が大陸によって隔てられていたなら、あなたがアジアのどこかしらに住んでいたなら、私達がこれ以上に離れ離れとなることは無いでしょう。」(Ebd.) カフカは恋人を一層手の届かない場所に置こうとする。手紙によれば、この日ベッドの中で思いついた物語が『変身』なのである。

フェリーツェ宛ての手紙は 1967 年にフィッシャー社から出版されて以来大きな反響を呼び、これを起点に作品解釈を試みる例は後を絶たない。二人の間で行われた文通が『判決』、『変身』、『訴訟』といったカフカの代表作の誕生した最も生産的な時期に重なるという事情もそこには働いている。作家エリアス・カネッティが手紙の出版の翌年に発表したエッセイ『もうひとつの訴訟』はその一つである。彼は上に見たような恋人に対するカフカの複雑な心理を逸早く指摘していた。1980 年頃から盛んになったカフカのジェンダー・セクシャリティに関する研究はこの流れを汲み、フェミニズム批評の概念を取り入れつつ、カネッティが描いた概略図をより精緻なものとしているが、『変身』を調査対象とする本研究はそれらの業績を踏まえて、作品中の女性表現という観点から、カフカの女性観の解明にささやかながら寄与することを狙っている。これが本研究の目的のひとつである。

『変身』のテキスト分析を行う際には、19 世紀末から 20 世紀初頭の世紀転換期、いわゆる世紀末の社会的・文化的なコンテキストの下にカフカを捉えようとした Robertson² らによる英語圏の文化史的研究の方向性を引き継ぎ、彼らに倣って、カフカの生きた時代を映し出す多くの文学作品や美学、芸術論を分析の補助手段として利用した。本論は彼らの研究に負うところが大きい。例えば、本論の前提の一つである、『変身』の主人公グレゴールを世紀末の芸術家とみなすアイデアは、Robertson に続く M. Anderson においてすでに見られる。³ 本論は彼らの研究方法に依拠しつつも、彼らが見落としてしまったもの——それが「額縁」のモチーフである——を考察の中心に据えて、『変身』の新たな一面を明らかにする。実際、額縁は世紀転換期において美学、芸術論、文学を問わず広範囲に姿を現し、かつてない特殊な地位を占めるに至った。『変身』にこのモチーフが登場するのも決して単なる偶然で片付けられない。そしてこの額縁こそが女性と芸術というカフカにおける二大テーマを結びつけているのである。そこに着目して物語を読解し、『変身』の数ある解釈の中で独自性を主張しようというのが、本論の目

² Robertson, Ritchie: *Kafka, Judaism, Politics, and Literature*. New York 1985.

³ Anderson, Mark M.: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburgs Fin de Siècle*. New York 1992.

的の二つ目である。

本論は三章構成である。第一章では『変身』の冒頭シーンに焦点を当て、早速そこに登場する額縁と毛皮の女性の絵という一対が両者ともに世紀転換期を代表するにふさわしい重要なモチーフであることを示す。第二章ではそのような額縁を制作し女性の姿を飾ったグレゴールの行為の意図を探る。ここでは他の文学作品に散見される類似の例を参照し、世紀転換期に特徴的な男性心理を抽出しようと努めた。第三章では、冒頭から作品の全体に視野を広げて各々のシーンを分析する。そして物語全体が額縁のモチーフを中心に組み立てられた額縁の物語であるという解釈を提示し、これを裏付けている。同時に当作業を通じて手紙に見られたカフカの願望が『変身』の全体にわたって読み取れるということも明らかとなるであろう。

1. 毛皮を着た女性と額縁

ある朝、主人公グレゴール・ザムザは目を覚まし、自分が虫に変身していることに気付く。害虫と化した馴染みのない体の描写が頭から足まで全身に及び、こうして『変身』の物語は幕を開ける。彼は夢ではないことを確かめるように周囲を眺め、その視線は自分の体から部屋の全体、さらに机を経由して、その上方にかかっている絵に向けられる。

机の上方には […] 一枚の絵がかかっていた。つい最近、彼がイラスト付きの雑誌から切り抜いてそれを金塗りのきれいな額縁に収めたのであった。絵は真っ直ぐに座る一人の女性をあらわしている。女性は毛皮の帽子をかぶり、毛皮のショールを羽織って、分厚い毛皮のマフのなかに埋もれた腕を眺める者に向けて差し伸ばしていた。(DzL, S. 115f.)⁴

この一節はテキストの第二段落目に属する。虫への変身を描く第一段落目の次の箇所である。とりわけ目を引くのは、一文中に三度も繰り返される「毛皮 (Pelz)」の語であろう。主人公の変身と呼応するように、動物の毛皮は女性の姿を上から順に、頭から首、伸ばした腕まで覆っている。執拗とも修辭的ともとれる言回しは、女性がもはや人間ではなく、全身を毛皮に包まれた一匹の獣であるかのような印象すら喚起する。作者はこの思わせぶりの表現によって読者に何を示唆したかったのであろうか。

先行研究はこの絵⁵をオーストリアの作家レオポルト・ザッハー＝マゾッホの小説『毛皮を

⁴『変身』は雑誌 *Die weißen Blätter*、1915年10月号において初めて公にされた。同年12月にはクルト・ヴォルフ社から単行本の形で出版されている。本稿での引用は全て以下の批判版による。Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996. 以降、引用は略号「DzL」を使用し、ページ数とともに括弧で括って本文中の中のみ示す。

⁵ 絵 (Bild) が絵画の複製であるのか、写真であるのかについて、先行研究では意見が分かれている。詳細な議論については、Duttlinger, Carolin: *Kafka and Photography*. New York 2007, S. 110ff. を参照。多数

着たヴィーナス』(1870)と関連付け、『変身』との共通点を数多く指摘している。⁶ 例えば、グレゴールの名前は、『毛皮を着たヴィーナス』の主人公ゼヴェーリンに女主人ワンダから服従の証として授けられるものである。名前的一致は、カフカが当作品の執筆の際にマゾッホの小説を意識していたであろうことを示す最大の根拠とされている。そのみならず、マゾッホのグレゴールとワンダの間に成り立つサディスティック＝マゾヒスティックな主従関係においては、毛皮が官能を刺激する小道具として登場し、二人は熊や犬といった比喻によって動物に変身する。この変身こそがカフカのグレゴールの抱える問題であった。

『毛皮を着たヴィーナス』との関連性を考慮すれば、『変身』における毛皮の女性があらわすタイプは自ずから想像される。旧約聖書のユードイト書からの一文⁷がエピグラフとして付されているという事実が示す通り、女主人ワンダの姿には、祖国の敵の首を掻き切ったユダヤの女傑が重ね合わされている。彼女もまた美貌で男を破滅に追いやる女、つまりファム・ファタルなのである。⁸ この世紀転換期における女性像の一典型においては、凶暴、残忍、冷酷といった諸々の性格によって、肉食獣のようなイメージが付与されている場合が多い。この観点に立てば、『変身』における毛皮の女性のポーズも新たな意味を帯びて浮かび上がって来る。座る女性は見る者に向けて毛皮に覆われた腕を伸ばしているが、いまやその下には鉤爪かなにかを隠しているかのように思われる。事実、カフカは暴力的な性格を具象化するために、鉤爪を隠し持った女性というモチーフを作品や日記のなかで幾度も使用している。⁹ 同様に Sokel や

の研究者は写真の方を支持しているが、後に見るマゾッホの小説『毛皮を着たヴィーナス』との関連を考慮すれば、絵画と取る方が妥当であると思われる。そこにはティツィアーノの絵画『鏡の前のウェヌス』等、毛皮の女性を描いた絵画が幾つか登場するからである。いずれにせよ確定することは不可能であるし、可能であってもそれが意味内容の幅を狭めてしまうという危険性もある。以上の事情を加味して、本稿では折衷策として「絵」という比較的ニュートラルな表現を用いることとする。

⁶ 『変身』の作者がマゾッホの小説を実際に読んでいたということを裏付ける証拠は存在しない。しかし両作品に偶然とは思えない一致が多く見られる上に、当時から『毛皮を着たヴィーナス』がウィーンに限らず、ヨーロッパで広く知られていたという状況から、カフカが何らかの形でこの作品を知っていたと主張する研究者は多い。ヴァルター・ゾーケルのみが類似性に言及しながら、単なる偶然の一致として否定している。ただしこの場合にしても否定の根拠は示されていない。Sokel, Walter: *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. München 1964, S. 94. その他、当テーマについては以下の文献を参照した。Angrss, R. K.: *Kafka and Sacher-Masoch. A Note on The Metamorphosis*. In: *MLN. German Issue* 85 (1970), S. 745f.; Waldeck, Peter: *Kafka's "Die Verwandlung" and "Ein Hungerkünstler" as influenced by Leopold von Sacher-Masoch*. In: *Monatshefte* Vol. 64. Nr. 2 (1972), S. 147-152.; Anderson, Mark M., S. 136.

⁷ „Gott hat ihn gestraft und hat ihn in eines Weibes Hände gegeben.“ Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz. Novelle von Sacher-Masoch. Mit Illustrationen von Fritz Buchholz*. Leipzig 1920, S. 27.

⁸ 毛皮の女性を「ファム・ファタル」と関連付ける研究は以下の通りである。Anderson, Mark M., S. 136.; Duttlinger, Carolin, S. 110ff.

⁹ 例えば、『訴訟』の女中レニは鉤爪 (Krallen) をもつ。学生時代、田園生活に憧れていたカフカは、生まれ故郷のプラハについて、「プラハは我々二人を逃してくれない。この母さんは鉤爪をもっている (Dieses Mütterchen hat Krallen)」と述べている。Vgl. Kafka, Franz: *Briefe. 1900-1912*. Hg. v. Hans-Gerd Koch. Frankfurt am Main. 1999, S. 10. その他、Kafka, Franz: *Tagebücher*. Hg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller u.

Duttlinger など複数の研究者は女のポーズが威圧的であり、強い拒否の態度をあらわすと述べている。¹⁰

他方、彼らの説明は少々一面的でもある。というのも腕を差し伸ばすという動作は、手のひらの向き如何によって、意味するところを変えるからである。相手に向ければ、確かに体を押し留め、接近を拒む動作となる。しかし手のひらを上へ向ければ、相手を自分の方へ招き、受け入れる仕草に変わる。逆に手のひらを返してその甲を相手に差し出せば、接吻を許す動作になる。¹¹ 必ずしも拒絶を意味するわけでないのである。ところが毛皮によって真相を確認することが出来ないから、女性のポーズは常に両義的に作用せざるを得ない。それは見る者に向けた動物的な威嚇であると同時に自身のそばへと招く妖艶な誘惑でもある。この危険な美を享受するために、眺める者は一定の距離を空けなければならない。檻に入れられた美しい獅子を、安全地帯から眺めようとする観客の心情に近いであろうか。この一枚の絵だけに、世紀転換期の男性が抱える、女性への恐怖心とエロティックな感情が絡み合った複雑な心理が表現されているのである。これについては後ほど詳述しよう。そして、当時の男性たち、とりわけ芸術家気質の者たちが欲した特製の檻、これこそ主人公が自らの手で彫って制作し、毛皮の女性を収めている「額縁 (Bilderrahmen)」なのである。主人公の年老いた母親は、定刻を過ぎても出社しないグレゴールを迎えにきた上司に次のように述べている。

彼が晩になると全然外出しないので、私はまったく腹を立ててしまいそうですよ。彼はこの八日のあいだ街に出ています、夕方にはいつも家にいて、わたしたちと一緒に椅子に座って静かに新聞を読んでいるか、時刻表を調べています。糸鋸で作業している時が彼の気晴らしなんです。たとえば、二三の晩のあいだに小さな額縁を彫っています。部屋の中にかかっていますよ。きっと驚きなさるでしょうね、それがどんなにきれいなものか。

(DzL, S. 126f.)

主人公の仕事は布地の出張販売である。朝早くに起き、各地を忙しく旅して回らなければならない、電車の接続を調べるために帰宅後に時刻表を眺めているほどである。生活は仕事を基準に機械仕掛けのように決定され、¹² そこに個人的な時間の入り込む余地はほとんど残されていない。第一章のグレゴールの内的独白は、このような多忙な生活に対する呪詛の言葉によって

Malcom Pasley. Frankfurt am Main 1990, S. 828 を参照のこと。

¹⁰ Sokel, Walter: *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. a. a. O., S. 94; Duttlinger, S. 109f.

¹¹ 手への接吻はカフカとフェリーツェの関係において重要となる。(BF, S. 502)

¹² グレゴールの職業については以下の文献を参考とした。Politzer, Heinz: *Franz Kafka. Der Künstler*. Frankfurt am Main 1965, S. 105ff.; Robertson, Ritchie, S. 76f. 両者ともに時計による時間経過の記述に着目し、19世紀末に広く浸透しはじめた現代の都市生活における非人間性を読み取っている。

満たされている。糸鋸による夕方の作業は雑誌の購読を除けば、唯一の慰みとして昼間の職業生活と対置されている。作者自身も彫ること (Schnitzen) に喜びを見出していたことは日記や手紙から明らかであり、¹³ グスタフ・ヤノーホの証言によれば、そこに芸術性すら感じ取っていたようである。¹⁴ カフカの中では手仕事は天職である文学に結びついていたのである。¹⁵ これは別段珍しいことではなく、アーツ・アンド・クラフト運動に触発され、家具や陶磁器、ガラス製品、本の装幀に力を入れたアール・ヌーヴォー (=ユーゲントシュティール) の例に見られように、手工業がようやく「美しい芸術 (schöne Kunst)」と肩を並べることが許されたという時代の背景にも合致する。¹⁶

そのような観点からグレゴールには作者カフカの姿が投影されているといえる。『変身』の執筆当時、社会的責任を逃れて創作に専念したいという彼の長年の願望は特に顕著となっていたが、¹⁷ 親の背負っている借金の返済のために辞職しようにも出来ないという主人公の葛藤はそのような事情のもとに理解されるべきである。それに社会的義務を離れた芸術創作という考え方自体、当時の芸術思潮において広く共有されていたものである。いわゆる芸術至上主義である。ここで主張したいのは、グレゴールが作り出した額縁こそ、このような芸術上のプログラムの象徴的表現にほかならない、ということである。ドイツの社会学者・哲学者ゲオルク・ジンメル¹⁸ は 1902 年、雑誌 *Tag* に『額縁——美学的な試論 (Bilderrahmen — ein ästhetischer Versuch)』というタイトルのエッセイを掲載し、以下のような額縁論を展開している。

しかし芸術作品の本質は、それ自身でひとつの全体をなすところにある。それは外部との関連を何一つ必要とせず、自身のつむぎ出した糸をすべて自己の中心に向かってふたたび巻き戻す。[...] 芸術における境界とは、外に向かっては無関心と自己防衛を、内に向かっては統一的な結束と無条件の隔絶を意味する。額縁が芸術作品に対して果たす役割は、

¹³ 友人オスカー・ボラクに宛てた 1902 年夏の手紙。Kafka, Franz (1999), S. 16.

¹⁴ 手工業に対するカフカの好意に関しては、vgl. Janouch, Gustav: *Gespräch mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Frankfurt am Main 1961, S. 9. 日記では自身を手工業の職人になぞらえている。Vgl. Kafka, Franz (1990), S. 811.

¹⁵ 妹と母がグレゴールの部屋から家具を運び出す後のシーンでは、書き物机、糸鋸、額縁はセットで登場する。これによっていずれも同じ文学の象徴として扱われていることが判明する。

¹⁶ 大学時代のカフカの芸術観に影響を与えたとされる雑誌 *Der Kunstwart* において、編集長フェルディナント・アヴェナリウスは「再び蘇った芸術としての手工業の領域 (das Gebiet des wiedererstandenen Kunsthandwerks)」を称賛している。Vgl. Avenarius, Ferdinand: *Unsere Künste. Zum Überblick*. In: *Der Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. Monatshefte für Kunst*, Bd. 1. H. 1. Dresden 1887, S. 1.

¹⁷ この頃カフカは父の出資した工場の手伝いを任せられ、労働者災害保険局での仕事に加わった新たなストレスに自殺を考える程であった。

¹⁸ カフカとの関係については不明。カフカは 1923 年 12 月、ジンメルの名をあげて画家レンブラントに関する彼の著書を注文する旨を手紙で出版社に伝えている。Vgl. Kafka, Franz: *Briefe 1902-1924*. Frankfurt am Main 1966, S. 467.

境界のもつ二重の機能を象徴化し強化することである。額縁は鑑賞者を含むあらゆる環境を芸術作品のなかから閉め出し、作品に距離感を与える手助けをする。この距離のなかにおかれてはじめて芸術作品は美的享受の対象となる。¹⁹

ジンメルによれば、額縁は作品を外界から閉ざし、そこに絶対的な統一性を付与することで、芸術の本質である自律性と完全性を保証するのだという。その思考方法の裏にあるのは、当時人口に膾炙していた芸術思想、つまり芸術は自然や社会、経済から自由であり、道徳や有用性に一切従属すべきではない、という原則である。そのような芸術至上主義 (L'art pour L'art) や唯美主義 (Ästhetizismus) とも呼ばれる思想の象徴として額縁が選ばれているというのが、注目に値する点である。実際、世紀転換期において、額縁は特殊な地位を得ることとなった。現に美学の文脈を 18 世紀まで遡れば、ジンメルとは全く逆の評価に出会って驚くことになる。例えばカントは『判断力批判』において額縁を芸術の本質に関与しない「装飾 (Zieraten, Parerga)」のひとつとして取り上げている。中でも金縁の額は、自然の完全性を模範とする芸術美を損ない、純粋な美的感覚としての趣味に反するとしている。²⁰ 額縁の同類をなす装飾として、建物を取り囲む「列柱 (Säulengänge)」があげられているが、疾風怒濤期のゲーテはカントと同様の観点、ルソー的な自然美の理想に立脚してサン・ピエトロ大聖堂の列柱を攻撃している。²¹ この例から、額縁には世紀転換期に特有のニュアンスが込められていると言って然るべきである。では文学の中に現れるモチーフとして額縁はどのように意味づけられているのか。上述の事情を踏まえて詳しく見ていくのが、本論の第二章と第三章である。

2. 世紀転換期における男性心理と芸術作品としての女性

大学時代のカフカの部屋について、友人のマックス・ブロートは興味深い報告をしている。彼の書いた伝記によれば、部屋は司法試験に取り組むために実用向きに仕つけられていて、全く飾りがなかった。例外的に書き物机の上の壁にはドイツの風景画家ハンス・トーマによる銅版画の複製が掛かっていたという。²² きわめて簡素な部屋にあって、机の上だけが日常から遊離した別世界の空間をつくりだしていた様が目に浮かぶようである。だからこそ友人の目に留まり、記憶に残る強い印象をもたらしたのであろう。絵はカフカが購読していた雑誌 *Kunstwart* から切り取られたもので、彼が青年時代に芸術至上主義の思想に触れ、その影響を受

¹⁹ Simmel, Georg: Bilderrahmen. In: ders., *Aufsätze und Abhandlungen. 1901-1908*. Bd. 2. Hg. v. Rüdiger Kramme, Angela Rammstedt u. Otthein Rammstedt. Frankfurt am Main 1993, S. 101f.

²⁰ Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*. Köln 2015, S. 85f.

²¹ Goethe, Johann Wolfgang von: Von Deutscher Baukunst. D. M. Erbini a Steinbach. In: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. XII. Hg. v. Erich Trunz. Sonderausgabe zum 250. Geburtstag Goethes am 28. 8. 1999. München 1998, S. 8f.

²² Vgl. Brod, Max: *Über Franz Kafka*. Frankfurt am Main 1966, S. 54.

けていたのも、主にその雑誌を通してであったと言われている。²³ そもそもカフカに限らず、グレゴールが雑誌から絵を「切り取る」と言う際の、*„Ausschneiden“*の語は、ドイツにおける芸術至上主義運動の先導者シュテファン・ゲオルゲの例にも見られるように、世紀末の芸術思想を貫く共通の感覚をよく伝えている。²⁴ それにカフカと同じようにグレゴールもまた絵を机の上方に飾っていたという事実は興味深い。もっとも作中では理想の風景に代わって、理想の女性がかけられているという点は大きな違いである。実際、当時の芸術家が外界から切り離して額縁に収めようとしたものは、芸術作品に限らなかった。以下はボードレールの詩『額縁 (La cadre)』からの一節である。

名匠の筆に生まるる畫なりとも、／廣大無邊の自然より ひとり離して／何かは知らぬ不可思議と蠱惑の風情を添ふるかな、美しき額縁。その額縁に／さも似たる、宝石、調度、金銀、金泥は／類稀なる女の美に いしくも適う。／圓滿無下の光明を 蔽ふものなく／一切は額縁となり 飾るが如し。²⁵

詩人は絵画でも風景でもなく、一人の女性を額縁に収めようとする。その姿を一個の芸術作品にまで昇華させようとする意図は明らかである。彼は女性を絵画になぞらえ、取り巻く家具、宝石、貴金属といった装飾品に、額縁のように「廣大無邊の自然 (*immence natur*)」から女性を切り離す境界の役目を担わせる。加えて注意すべきは、シーンの書割りが自然でも社会的な公共空間でもなく、寝室という狭い私的なスペースに設定されているという点である。カントの例が示すように、19世紀中葉頃までの美学・芸術論は、理念としてであれ、宇宙万有に及ぶ無限の空間としてであれ、その根本原理を自然のなかに求めた。しかしボードレールを手本と仰ぐ世紀末の芸術はむしろ人為的性格を強調した装飾の美を主張する。対象を自然や現実から切り離すことで、「不思議と魅惑の風情」をそなえた幻想の美、「蔽ふもの」のない純粹美が確立されるというのである。これには恋人の姿を手紙のなかに閉じ込めようとするカフカの願望に通ずるところがある。カフカやグレゴールに限らず、ボードレールにまで及ぶこのような表現は何処から生まれるのか。なぜ彼らは額縁のなかの女性に憧れずにはいられないのか。テキストに手がかりの少ないグレゴールの行為の隠れた意図を探してみる。

²³ 当雑誌の影響は長らく議論されている。逸早く指摘したカフカ研究者はクラウス・ヴァーゲンバッハである。Vgl. Wagenbach, Klaus: *Franz Kafka. Eine Biographie seiner Jugend. 1883-1912*. Bern 1958.

²⁴ シュテファン・ゲオルゲは雑誌『芸術草紙 (*Blaetter fuer die Kunst*)』創刊号 (1892) で自身の主義を宣言する際に全く同じ語を使用している。「[...] これ [引用者注: 『芸術草紙』] は、[...] 国家や社会に関するあらゆる事柄から芸術を切り離し (*ausschneidend*)、いかなる世界改革にも携わらず、また幸福へのいかなる夢想にもかかずらうことはありえない。」Vgl. George, Stefan: *Blätter für die Kunst. 1892-1919*. Hg. v. Carl August Klein. Abgelichteter Neudruck. Düsseldorf 1967, S. 1.

²⁵ ボードレール『悪の華』(鈴木信太郎 訳) 岩波文庫 2008年、126頁。

女性を芸術に仕立て上げようとする願望の背後には、いくつかの典型的な時代感情が潜んでいると考えられる。ボードレールは『額縁』に連なる詩『肖像画』のなかで、一転して深い嘆きをもらしている。先の女性も結局は自然法則に従う生身の人間であり、その美は束の間に燃え盛る炎にすぎない。「何が一体残るのか？ なんとおぞましいことか、おおわが魂よ！」²⁶ 『変身』に影響を与えたと推測される『毛皮を着たヴィーナス』には、金縁の額をそなえた鏡が女性の姿を映し出し、絵画のような印象を生み出すシーンがある。これを見たゼヴェーリンは言う。「この現世においては肉体の輝きはいずれ消え去ってしまう。なんと驚くべきことか。その事実があらゆる死と破滅の恐怖とともに私を襲う。お前は芸術家の手によって救われるべきで、我々とは違い、永遠に滅びてはならないのだ。」²⁷ ここには、あらゆる価値を減ぼす現実に対して、絶望の念のこもった激しい戦慄があらわにされている。フランスの文芸批評家ポール・ブルジェ²⁸ がボードレールの作風、ひいては時代全体の風潮について指摘していたような、ペシミズムの傾向である。その一つの発信源であるショーペンハウアーの用語にならえば、芸術は「鎮静剤(Quétiv)」として、希望のない現実から受けた傷を癒やすというのである。²⁹

ペシミズムの次に挙げられるのは、19世紀末にかつてない危機にさらされた男性中心主義的な感情である。世紀転換期の文化を広範にわたって分析した Jens Malte Fischer によれば、ファム・ファタルという女性像は、世紀末の女性解放運動によって従来の性的・社会的な束縛を脱した新しい女性たちへの恐怖を男性の側から表現したものであるという。³⁰ 当時、女性たちはもはや家庭の狭い圏内に縛り付けられるだけでなく、政治や経済といった、男性社会のなかに独占的に受け継がれてきた活動領域へ進出しはじめた。例えば、ホワイトカラーの事務員、販売員、文筆家等の肩書きが公然と女性に与えられるようになったのは、この頃の話である。このような変化が、男性の自尊心を大きく揺さぶったであろうことは想像に難くない。男性側からは、女性嫌悪(Mysogynie)が反動として噴出し、それは時に男性優位の秩序を復旧しようとする懐古主義の形をとった。文学においてはイプセンの『人形の家』(1883)が家庭の枠に女性を押し込めようとする男性とそれに反抗する女性の姿を描き出していることで有名である。ド

²⁶ 本論注 23 掲載の鈴木訳では文意が取りづらいと判断し、筆者自身が以下の書籍から訳出した。Chales, Baudelaire: *Les Fleurs du Mal*. Hg. v. John E. Jackson. Paris 1999, S. 88.

²⁷ Sacher-Masoch, Leopold von, S. 154.

²⁸ ブルジェは若きウィーンを筆頭に 19 世紀末のヨーロッパの知識人に多大な影響を与えた。ショーペンハウアーのペシミズムについてはボードレール論の中で言及している。Vgl. Bourget, Paul: *Essais de psychologie contemporaine*. Huitième Édition. Paris 1892, S. 15.

²⁹ Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*. In: *Arthur Schopenhauers Werke in Fünf Bänden*. Bd.1, Hg. v. Ludger Lütkehaus. Zürich 1988, S. 310f. Quétiv の訳語「鎮静剤」は、以下の日本語訳に基づく。ショーペンハウアー『意志と表象としての世界 II』(西尾幹二 訳) 中央公論新社 2004 年。

³⁰ Fischer, Jens Malte: *Fin de Siècle. Kommentar zu einer Epoche*. München 1978, S. 62. その他、エリザベス・ボアによるカフカのジェンダー研究はこのようなコンテクストに着目したものとして最も先駆的であり示唆に富んでいる。Boa, Elizabeth: *Kafka. Gender, Class, and Race in the Letters and Fictions*. New York 1996, bes. S. 23-36.

イツではニーチェが反女性解放の思想的な先駆者として絶大な影響を与えている。

カフカに話を戻そう。彼の場合にはどうか。フェリーツェ・パウアーはかつてレコード会社のタイピストとして働いていた。この職は女性の社会進出を代表するものである。³¹ 彼女は1909年には音響機材を生産する会社に転職し、社外交渉を担う要職（Prokuristin）にまで出世している。カフカの恋人は当時最も進歩的な女性の一人であり、彼は社会的な大変動をごく身近に感じ取っていたことになる。フェリーツェの第一印象を彼は日記に以下のように書き留めている。「どう見ても彼女は家庭的な装いをしていた。だが、後にわかったように全くそうではなかった。」（T, S. 432）実際、彼の恋人は活発で生命力に溢れ、職業生活に上手く適応出来るような人物であったとされている。

フェリーツェに求愛するカフカに新しい女性への理解が全く欠けていた、ということはなさそうではあるが、しかし密かに、依然として、彼には男性中心主義を思わせる保守的な態度が見え隠れしていたようである。当テーマに関しては、Duttlingerの研究が面白い事例を提示している。カフカが恋人の二枚の写真——一枚は少女時代の、他方は成人した姿が写っている——を受け取ったとき、彼の気に入ったのは、華奢で繊細な女性の典型、ファム・フラジル（*femme fragile*）をあらわす前者であった。「なんと愛らしい小さな少女でしょう、なんと華奢な肩！ どれほどそっと優しく触れなければならないことでしょう！ 彼女はお淑やかで落ち着いています。」（T, S. 432）Duttlingerによれば、恋人に劣等感を抱くカフカは、この写真によって、動揺をきたした男性としての自尊心を回復させているのだという。³²

興味深いことに、カフカはこの写真を胸ポケットに入れて出張に出かけたときフェリーツェに伝えている。写真が瞬間を切り取る一種の額縁であるとすれば、恋人の姿をそこに収めて持ち歩いていたのである。カフカの最初期の作品に属する断片『田舎の婚礼準備』では、実は全く同様のことを主人公のエドゥアルト・ラバンがすでに行っていた。電車でベルリンに向かうことに気乗りがせず、ベッドに寝転がって手紙を待ちたいと言う作者にも似て、ラバンはフィアンセの待つ田舎への旅行に中々踏み切れず、むしろ「大きな甲虫の姿、かぶと虫、もしくはこがね虫の姿」となってベッドの中にとどまっていたいと望む。駅で電車を待つ折、彼はポケットからフィアンセの写真を取り出し次のような観察を加えている。

「なんて腰が曲がっているのだろう。」写真を見てラバンは思った。「彼女がびんと背筋を伸ばしていたことは一度もないし、きっと背中が丸まっているのだろう。それにはちゃん

³¹ タイピストとカフカ文学との関連について、国内においては以下の研究に情報がまとめられている。庄司知記「フランツ・カフカ『審判』における女性／男性の人物造型：もう一つの（訴訟）」：東北ドイツ文学会『東北ドイツ文学研究』58号（2017年）69-90頁所収。

³² Vgl. Duttlinger, Carolin, S. 129f.

と気を付けないといけない。口はこんなに大きいし、下唇もきつと前にとびだしているにちがいない。ああそうだった、今思い出した。それにこの服。僕は服については何も分からないけれど、このかなり短めに縫われた袖はまちがいがなく醜いものだ。まるで包帯かなにかのようだ。そしてこの帽子。[...]でも彼女の目は綺麗だ。茶色だろう、僕の思い違いでなければ。目は綺麗だって、皆言っている。」³³

ラバンはフィアンセの姿をひたすら美的な観点からのみ観察、というよりは執拗に穿鑿している。彼の下す判断がもつぱら不確定な推量にもとづくという点は非常に特徴的である。過去に実際の彼女を目にした時には、その容姿の美醜について、全く気に留めていなかったからなのであろう。全体として醜さの方を繰り返し強調しているものの、それでも最終的には彼女の瞳の美しさに目を留めて観察を終えている。しかしこれもまた他人の意見に支えられてのことである。このような実体のない幻想の美は、次に彼らが会おう時には脆く崩れ去ってしまいかねない。ラバンが結婚をためらう理由は作中で明示されていないが、彼のメランコリーの裏には、無意識にせよ恋人を実際に目にすることで感じるであろう幻滅を避け、隔たった距離とともに生み出された理想像に没頭していたという願望が潜んでいるのだと推測が立てられる。

『田舎の婚礼準備』が書かれたのは、カフカとフェリーツェが会おう以前のことである。ところが共通点は他にも見受けられ、それが先の推測を裏付けている。先に言及したフェリーツェの第一印象に関して、カフカはラバンと全く同じくその容姿を手厳しい視線で眺め、最後に謎めいた感想を付け加えている。「彼女の体にあまりにも近寄りすぎたために、少しばかり彼女から遠ざかってしまった。(Ich entfremde ihr ein wenig dadurch, daß ich ihr so nahe an den Leib gehe.)」(T, S. 432) 目当ての女性からむしろ距離を取り、肉体的な接触を避けようという願望は、とりわけ世紀転換期において、結婚に対する否定的な態度として顕在化する。カフカの『変身』の出版に関与していたロベルト・ムーゼル³⁴の『特性のない男』(1930)には次のような一節がある。

以来、彼〔引用者注: 主人公ウルリヒ〕の中には婚姻関係に縛られない (außerehelich[es]) 女性の理想像が明瞭な姿を取りはじめた。[...] そこには、彼を恥じ入らせ、あらゆる求

³³ Kafka, Franz: *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt am Main 1993, S. 21f.

³⁴ 当時ムーゼルはS・フィッシャー社の雑誌ノイエ・ルントシャウの編集担当者であった。1912年2月末、彼はカフカに作品投稿を依頼する手紙を送っている。カフカは未発表であった『変身』の掲載を提案したが、分量の都合等で交渉は頓挫した。この際ムーゼルは一度『変身』の原稿を受け取っている。詳しい経緯については、vgl. Kafka, Franz: *Drucke zu Lebzeiten. Apparatband*. Hg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch u. Gerhard Neumann. Frankfurt am Main 1996, S. 183-188.

愛の努力をはねのけてしまうような女性への甘い陶酔があった。彼が独身生活のうちでイラスト付きの雑誌から切り抜いた女性の姿を見てみると、誰もがこのような特徴を備えていた。³⁵

グレゴールの心の内を推し量るための手がかりとして、ウルリヒ以上に参考となるものは他に見当たらないであろう。あくまで求愛は実ってはならず、男女両者の間には超えたい距離が保たれていなければならない。『変身』においては、雑誌を切り抜くにとどまらず、それを部屋の最も目立つ位置に飾るというところに、独身への強い覚悟が表明されているようである。周知の通り、カフカは二度婚約し、それを二度とも破棄しており、独身へのこだわりは人並み以上であった。現実の女性から身を遠ざける独身男性というタイプは当時の文芸作品に広く見受けられ、グレゴールについても同様の指摘がなされている。例えば、デカダンス文学の傑作、J・K・ユイスマンズの小説『さかしま』(1884)の主人公デゼッサントは、あらゆる人間関係を断って部屋に閉じこもり、ギュスターヴ・モローの描いたサロメの絵に危険な美を見出しその虜となっている。これらいずれの場合も女性が典型的なファム・ファタルとして表されている点は注目に値する。

以上、ベシミズム、男性中心主義、独身主義等、複雑に絡み合う諸感情を見てきた。当時の男性たちにとって、生身の女性より、生命のない女性、芸術作品のような女性の方が何かと都合が良かったのである。その美しさは消え去ることもなければ、男性の地位を脅かすこともない。幻滅するおそれも、独身の自由を奪われるおそれもなし。そのような生と現実から切り離された女性に対する倒錯的な愛情は、古代より報告されてきたことではあるが、世紀末では学術の世界においても注目を浴び、新たな命名すら受けていた。当時著名であったウィーンの心理学者クラフト＝エビングは『性の精神病理』(Psychopathia sexualis, 1886)においてこの現象を性的倒錯の一形態として取り上げている。その用語は、ユイスマンズの小説『彼方』(1891)を通じてカフカにとっても馴染みがあったと考えられる。³⁶ 以下は『彼方』の主人公、独身主義の文筆家デュルタルによる説明である。

その中には、私がピュグマリオン主義 (Pygmalionisme) と名付けようと思っている罪悪があります。それは近親相姦をとまなう知的なオナニーと言うべきものです。想像してみてください。画家が自分の子供であるような作品に恋をし、彼が描いたり書いたりした、ヘロディアスやユーディト、ヘレーネやジャンヌ・ダルクを脳裏に蘇らせ、ついには彼女

³⁵ Musil, Robert: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Köln 2019, S. 482f.

³⁶ 大学時代、カフカはプロットと共に『彼方』を読んでいたという。Wagenbach, Klaus, S. 159.

たちを空想の中で自分のものにしたとしましょう。このような愛は通常の近親相姦よりたちが悪いといえます。[...] ピュグマリオンニスムにおいては、父親が精神的に生み出した娘を犯すからであり、その娘は他の血を必要とせず全く純粋な形で彼一人が産み落としたものだからです。³⁷

彼の定義に従えば、ピュグマリオンニスムが指すのは、単なる人形愛³⁸ではない。近親相姦という語にまつわる罪のニュアンスを除けば、その特徴は極端なイデアリズムにある。女性は純粋な精神的存在として脳裏、空想のなかに所有されなければならない。そのプロセスが創作を通じて行われるという点では芸術家特有の欲求である。この語の独特な響きは神話上のピュグマリオンと比較してみれば一目瞭然である。神話の英雄はたしかに自分の作った少女の彫像を愛した。ところがあくまでもそれが生きた本物の肉体に変わり、最終的に結婚によって結ばれることをウェヌスに願わずにはいられなかった。それに対し、カフカがひたすらに手紙のなかの恋人の姿を自分のものにしようと望んでいたように、世紀転換期のピュグマリオンは女性の肉体ではなく、その幻影を求めるのである。

マックス・プロートの伝えるところによると、カフカの質素な部屋には、先に言及したハンス・トーマの銅版画の複製の他に、もう一つだけ装飾的な品——雄牛の腿肉を振り回すバッカスの巫女の浮彫り——が置いてあったという。³⁹ この一見すると些末な挿話も、前述の事情を踏まえてみれば非常に示唆的である。マイナスはディオニュソスの祭儀において神に付き従い乱行に及ぶ女性である。オウィディウスの『変身物語』では、雄牛を切り裂いた後、猛獣のような叫びをあげつつ、詩人オルフェウスを八つ裂きにしている。芸術家の男性を破滅させるファム・ファタルの原型は、すでにこの狂暴な女性たちに見出されるのである。カフカは自室にそのような女性の浮き彫りを飾ることで自身の隠れた欲望を満たしていたのではないか。当時数を増しつつあった新たな女性たちの姿を生命のない石に変え、身の安全を図りながら、その危険な美を味わっていたのではないか。『変身』の作者が、女性の獐猛な美に恐怖を抱くと同時に熱狂し、それでもなお頑なに独身を貫こうとするモダンなピュグマリオンであることを示す証拠であるように思われる。

3. 額縁の物語

本論の第二章では『変身』とは別のテキストを参考に、額縁によって女性の姿を飾るグレゴ

³⁷ Huysmans, Joris-Karl: *À Rebours*. Hg. v. Marc Fumaroli. Paris 1983, S. 132.

³⁸ Vgl. Krafft-Ebing, Richard von: *Verirungen des Geschlechtslebens*. (lat. *Psychopathia sexualis*) 7. Aufl. Zürich 1937, S. 108.

³⁹ Vgl. Brod, Max, S. 54.

ールの心理について考察した。彼の行為の裏にあって複雑に絡み合う感情の様相を少しでも明らかにしようと努めたわけである。このように見ると、世紀転換期の男性たちにとって、額縁は実に勝手の良い装置であることがわかる。彼らは女性が襲いかかってくるのを防ぐためにも、自身の方から触れることを避けるためにも、檻を必要とした。だが檻では格子が美的な鑑賞を妨げてしまう。額縁のガラス⁴⁰はその点申し分がないのである。『変身』冒頭の表現、グレゴールの行為はこれで納得が行く。

ところが、これだけではまだ物語全体に対する理解を得たことにはならない。カフカが当時の風俗をそっくりそのまま描写することに終始し、ましてやそれに素朴な肯定を与えるだけで満足するはずはない。彼が自分の生み出した作品世界と主人公を常にアイロニカルに扱っていることは誰もが認めるところである。主人公に当時の芸術家の姿が重ね合わせられているのであるとすれば、その彼が全く芸術作品を生み出さず、唯一付随的な額縁をつくるにとどまる、という状況はたしかに滑稽であろう。しかもそれで以て彼が部屋に飾ったのは、雑誌の切り抜き、つまり陳腐で安価な大量生産のたまものすぎない。⁴¹

すでに幾人かの研究者が述べている通り、このような生産性に乏しい芸術家には「ディレッタント」の概念を適用することが可能である。⁴² 殊に主人公の名前が共通する『毛皮を着たヴィーナス』との関連を考慮すると、マゾヒスティックな傾向の他にも、さらなる性格の相似が観察される。実際、ゼヴェーリン／グレゴールはマゾッホの小説の中で何度も「ディレッタント」という言葉で特徴づけられている。彼は詩、音楽、絵画といったあらゆる芸術に通暁しているものの、彼の作品は「下書きや構想、第一幕、第一連より先に進んだことがな」⁴³ く、決して日曜芸術家の域を出ない。このような皮肉は『変身』において額縁それ自体にも向けられているのである。以下で詳しく見ていこう。

ところで、『変身』という謎に満ちた作品の中でも、グレゴールが「とんでもない害虫 (ungeheure Ungeziefer)」に変身した原因が一体どこにあるのか、という問いは作中において全く等閑に付されてしまっているだけに、作品解釈における最大の謎となって、あらゆる読者の好奇心を掻き立てずにはおかなかった。父子関係を含めた家庭内での疎外にせよ、過酷な労働によるストレスにせよ、変身の原因が外界に対する主人公の不満にあるという点では、研究者の解釈は大方一致している。⁴⁴ ここに異論を差し挟むつもりはない。しかし未だ指摘されて

⁴⁰ 『変身』における額縁にはガラスが付属している。本論 18 頁、注 49 を参照。その他、両者の組合せは『失踪者 (Der Verschollene)』においても確認出来る。Vgl. Kafka, Franz: *Der Verschollene*. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt am Main 1983, S. 138.

⁴¹ この点についてはすでに多くの研究者が指摘している。Vgl. Politzer, Heinz., S. 114. Duttlinger は消費社会への皮肉なまなざしを読み取っている。Vgl. Duttlinger, Carolin., S. 110f.

⁴² Vgl. z. B. Anderson, Mark M.: *Kafka's Clothes*, a. a. O., S. 142.

⁴³ Sacher-Masoch, Leopold von: *Venus im Pelz*, a. a. O., S. 21.

⁴⁴ 当議論については、以下に総括がある。Poppe, Sandra: *Die Verwandlung*. In: Engel, Manfred / Auerochs,

いないのが不思議な位であるが、すでに長い間重圧に耐えてきたはずである主人公に、変身がなぜあの日、あのタイミングで起こらなければならなかったのか、この点についてはまるで説明が与えられていないように思われる。つまり多くの見解は変身の根本的な原因について答えていても、直接的な原因を素通りしてしまっているのである。たしかに医学的な立場から見れば、心理的負担や過労による発作はいつか起こるべきものであっても、そこに明確なきっかけを見出すのは普通、困難を極めるか、殆ど不可能なことであるとされるかもしれない。ただ『変身』の周到な作者は主人公の変身に際して作中において前日までの異常な行動に触れ、大事件のきっかけを暗示しているように見える。

グレゴールの母親は物語が始まる前の出来事、変身の前日談ともいえる彼の行動を不満混じりに語っていた。彼は「八日」(DzL, S. 126)の間、部屋に閉じこもり、仕事のほかは一切外出していなかった。おそらく普段はそうでないであろう。彼はもっぱら雑誌を読むか時刻表を調べるか、あるいは糸鋸での作業によって自室の中で時間を過ごしている。額縁に関しては、事件の朝の時点で「つい最近(vor kurzem)」(DzL, S. 115)仕上がったのだとされている。「二三日の間に」(DzL, S. 126)作られたものであるというが、この二三日が変身前の八日間のいずれかに当たる可能性はある。その確証はないものの、いずれにせよ、仕事に忙殺される生活のなかで唯一、額縁を彫ることだけが最近の特筆すべき出来事としてあげられているのである。さらに変身に気づいた後、主人公は「昨日にはすでにちょっとした予感があった」(DzL, S. 129)と独白している。これらの状況を勘案してみると、額縁を彫るという行為と虫への変身との間に因果関係を想定することは、決して穿ち過ぎとはいえないであろう。そうであれば、これまでの研究で考えられてきた以上に、額縁というモチーフは物語全体において重要な意味をもつことになる。⁴⁵

実際、カフカは額縁を想起させるモチーフを作品の随所に配置し、『変身』全体を額縁の物語と言うべきものに仕立てているようである。とりわけ冒頭には金塗りの額縁を中心に、四角形や枠の形をしたものが集中している。まず寝起きのグレゴールが真っ先に観察する部屋の全体は次のように描写されている。「彼の部屋、きちんとしてはいるが、人間には少し狭すぎる部屋は馴染みの四つの壁の間に静かに横たわっていた。(Sein Zimmer, ein richtiges, nur etwas zu kleines Menschenzimmer, lag ruhig zwischen den vier wohlbekanntenen Wänden.)」(DzL, S. 115)よく読んでみると、少し奇妙な印象を受ける。まるで四つの壁が枠となって、部屋を絵か何かのように、そのなかにすっぽりと収めてしまっているかのようである。同様の発想はすでにエドガー・ポー

Bernd (Hrsg.): *Kafka Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2010, S. 164-174, hier S. 169-173.

⁴⁵ 研究やコメントの多い毛皮の女性についての絵に較べると、額縁のモチーフは軽視されてきたといえる。唯一、Anderson は額縁と芸術至上主義の関連を示唆する有益なコメントを残しているが、それもあくまで女性の絵の方からヒントを得たもの、『毛皮を着たヴィーナス』とマゾヒズムからの連想に頼ったものであり、額縁そのものに対する歴史的な視点を欠いている。Vgl. Anderson, Mark M, S. 137.

の詩論『構成の哲学』(1846)に表明されており、近代詩の出発点となる『大鴉』の室内の情景は、外部世界から切り離された額縁のなかの絵として構想されているという。⁴⁶ ボードレールは勿論、このアメリカの詩人もグレゴールに同じく額縁職人なのである。ただし『変身』においては、皮肉にも額縁の製作者自身が知らぬ間に額縁のなかに閉じ込められてしまう。

部屋の全体像に続いてグレゴールの注意は、窓と「窓枠(Fensterblech)」に向けられる。窓は別世界に通ずる敷居であると同時にガラスによって外界を遮断するという意味では額縁と似た機能をもつ。このモチーフは世紀転換期の文学で特に好まれたものである。というのもそれが世界から切り離された近代人の孤独と疎外感、あるいは俗世間から超絶した純粋な自己を求める芸術家たちの願望を象徴的に表しているからである。ユイスマンスの小説『さかしま』には、自分を取り巻く全てを芸術作品に変えようとする主人公デゼッサントの実践の記録が綴られているが、その彼が部屋に閉じこもり芸術の小宇宙をつくりあげようとする際、真先に関心を抱いたのは、自室の窓であった。現実世界が窓を通じて入り込み、室内を漂う芸術的な夢想を壊してしまいかねないからである。故にデゼッサントは窓枠越しに見える外界を、ロマンティックで絵画的な情景へと変えてしまうことを思いつく。彼は年老いた下女には白い頭巾をかぶるよう命じ、修道女のように装わせ、窓の外を彼女が通るたびに中世の修道院の雰囲気を味わう。別の窓の外には巨大な水槽を設置し、窓を眺めるたびに船旅気分に入る。

デゼッサントが窓を利用して美的な趣味を満足させたのに対し、グレゴールの場合には全く逆の事態が生じる。「グレゴールの視線は次に窓に向かった。雨が窓枠を叩く音が聞こえ、陰鬱な天気は彼を非常にメランコリックな気分させた。」(DzL, S. 116) 彼が窓を通じて見ることが出来るのは陰鬱な悪天候の景色だけである。それが世紀末に特徴的な感情であるメランコリックな気分を呼び起こすという。変身後には窓の外を眺めることが室内に引籠もって毎日を過ごすグレゴールの数少ない楽しみとなっていたが、窓の景色は物語の進行とともに悪化の一途をたどり、日に日に主人公から周囲の環境を遠ざけ、彼を孤立させていく。

彼は大きな苦勞を厭わずに椅子を窓の方へ動かし、窓の手摺りまで這いのぼって、椅子の上に立ち、窓に寄りかかった。[...] 実際のところ、彼が見るものはほんの少し離れたところにあるものでさえ、日に日にぼやけていった。[...] もし彼が閑静ではあるが、全くの都会風のシャルロット通りに住んでいると知らなかったのなら、窓から眺める景色は、灰色の空と灰色の大地が分かちがたく一緒になった荒野であると信じていたかもしれない

⁴⁶「このため〔引用者注：『大鴉』の舞台設定のため〕に最も順当な候補はおそらく森や野原であろう。ところが孤立した事件の効果をあげるためには空間を閉鎖する境界が絶対的に必要不可欠であると私には常々思われる。それは絵画に対する額縁の効力をもつのである。(It has the force of a frame to a picture)」引用は以下の文献による。Poe, Edgar Allan: *The complete works of Edgar Allan Poe. Volume XIV.* Hg. v. James A. Harrison. New York 1965, S. 204.

い。(DzL, S. 157)

あらゆるものが灰色にくすみ活気を失い、人で賑わうはずの都会的な通りは森閑とした荒野に姿を変える。窓枠が活気ある外界をその中に閉じ込め生命力を奪ってしまうと同時に、冷たいガラスが部屋と外部を結ぶつながりを完全に断ち切ってしてしまう。

同じく『変身』の第一章に繰り返し登場するドアのモチーフについても、額縁からの連想が働いていると考えられる。⁴⁷ 第一章の主軸をなすのは、これを挟んで家族・上司と主人公の間で行われる攻防である。グレゴールが長い奮闘の後、ようやくドアを開けると、彼はそのフレームを通して両親のいる居間の方を眺める。彼の視線が突き当たる向かいの壁には、在りし日に撮られた兵役時代の主人公の写真が、今となっては到底信じがたい華やかな姿のままに飾られている。「そこには彼が少尉の姿で写っていた。短剣に手をかけ、屈託ない笑みを浮かべて、その姿勢と制服とに敬意を払うよう要求していた。」(DzL, S. 134) 他方で、居間のひとびとはドアのフレームからはみ出す勢いの巨大な害虫を目にして驚愕のあまり飛び上がる。とりわけ主人公の上司にとっては、衝撃は一層大きかったであろう。主人公の母親からドアが開けば美しい額縁をお目にかかることになるでしょうと予告されていたからである。彼が目にするはずであったのは、優美な額縁と『毛皮を着たヴィーナス』のワ نداを想起させるような、美しさのみを追求した女性、芸術作品と化した女性であった。それに代わりグロテスクな絵画が期待に反して現れるのである。このシーンでは、変身したグレゴールの醜悪な姿が別の二枚の美しい画像とコントラストをなすように構成されており、その姿をドアの枠が囲んで一枚の絵をつくりあげている。⁴⁸ こうして第一章は上司の逃走と家族のパニックによって幕を下ろす。

物語の第二章では、窓外の景色が色褪せていくと同時に、主人公自身についても没落の兆候が見え始める。この章の終わりに、父の投げつけたリンゴによって負うことになる傷が彼の衰弱の引き金であった。そしてこの事件のきっかけもまたあの額縁と毛皮の女性の絵である。部屋を這い回ることが兄の気晴らしとなっていることに気づいた妹のグレーテは、十分な空間を確保するために彼の部屋からすべての家具を撤去してしまおうとする。彼女が母親とともに運び出したものの中には、額縁をつくるために使用した工具と文学を象徴する筆記机が含まれて

⁴⁷ 冒頭部においては窓や壁の他、机の上に載った「布地の見本 (Musterkollektion von Tuchwaren)」も額縁を想起させる。それらが大概、四角に裁断されているのを思い浮かべてみればよい。

⁴⁸ カフカの敬愛するフローベールの小説『ブヴァールとペキュシェ』(Bouvard et Pécuchet, 1881) にはドア枠が窓辺で裁縫をする女性の姿を囲み込み (encadrer)、絵画のような印象を生み出すシーンがある。Flaubert, Gustav: Bouvard et Pécuchet. In: *Œuvres*. T. 1. Hg. A. Thibaudet und R. Dumesnil. Paris 1952, S. 797. その他、確認出来た限りでは、アレクサンドル・デュマの小説『王妃マルゴ』(La Reine Margo, 1844) にはドア枠越しに立つ人物の姿がティツィアーノの肖像画に喩えられる箇所がある。アレクサンドル・デュマ『王妃マルゴ (下巻)』(榎原晃三 訳) 河出書房 1994 年、160 頁。ドア枠と額縁の連想は 19 世紀の文学に広く見られるものであったと考えられる。

いた。彼らの関心が額縁と絵に向かうと、傍観をきめこんでいたグレゴールは、額縁のガラス版の上まで這い上がり、そこに身体を押し付け、「少なくともこの絵だけは何かがあると誰にも取らせない」(DzL, S. 165)と息巻く。この光景を見た母親は卒倒し、妹は怒りをあらわになんとしても絵を運び出そうとする。グレゴールは「絵の上に居座って譲らず、グレーテの顔に飛びかかろう」(DzL, S. 166)と、絵への執着を隠さない。

テーマはここで再び女性に戻る。当シーンでは二人の対照的な女性が敵対関係を形作っているといえる。一方は、額縁によって社会環境から切り離された冷たく生命のない⁴⁹ 芸術作品としての女性であり、他方は、社会に開けた感情豊かで血の通った女性である。食事の準備や部屋の掃除といったグレゴールの世話係を引き受けていた妹グレーテは、兄に対して残酷な仕打ちを後々加速させていくということから、サディスティックな毛皮の女性と同列に論じられることがある。しかしその他の面では、彼女の取る道は額縁のなかの女性とは真逆である。それまで一家の大黒柱であった兄から養われるだけであったグレーテは、兄の変身以降、家計を助けるために、フランス語と速記術を身につけ、販売員として働き始めていた。(DzL, S. 173) 彼女は女性解放の流れを汲む進歩的な女性であり、むしろ枠の外へと向かっているのである。⁵⁰

第二章は、この事件で母を気絶させ妹を泣かせた主人公が父の怒りを買って、背中に重傷を負って終わる。続く最終章ではグレーテによるヴァイオリン演奏の場面で物語は一つのクライマックスに到達する。演奏はザムザ家に間借りする三人の紳士と家族の前で披露され、その音色がいまや衰弱も極まり、完全に自室に閉じ籠ってしまったグレゴールの耳に届き、異常な感動をひきおこすとともに彼を部屋から誘い出す。ここでは芸術のジャンルが視覚芸術から音楽に変わり、兄に代わって妹が芸術家として登場する。当シーンに関して、ドゥルーズとガタリは彼らのカフカ論において詳細な分析を施しており、それによれば、絵画もしくは写真は「阻まれ抑圧された願望」を、音楽といった聴覚的なモチーフは「こじ開け、周囲とつながり、自己を高揚させようとする願望」を象徴しているのだという。さらに、視覚芸術は「もちあげられた頭」に、音楽は「うなだれた頭」に結びつき、ヴァイオリンを演奏するグレーテの首までよじ登ろうとするグレゴールは、開かれた生に参入することを望んでいるのだと解釈している。⁵¹

⁴⁹ 絵を守ろうと躍起になるグレゴールの腹部の熱さに対して、ガラスに隔てられた女性の冷たさが暗示されている。「彼は […] 急いでその上に這いのぼって、ガラスに体を押し付けた。ガラスは彼の体をしっかりと固定し、彼の熱くなった腹部に快感を与えた。」(DzL, S. 165)

⁵⁰ 先行研究においては、カフカの妹のヴァリヤやオットラをグレーテのモデルとみなし、そこに近親相姦的な欲望を読み取ろうとする向きがある。問題はこの際フェリーツェに結びつく女性解放や社会進出といった側面が見落とされがちになることである。本論ではこの点を改めて強調しておく。グレーテのモデルについては、Politzer, Heinz, S. 117.; Stach, Reiner: *Kafkas erotischer Mythos. Eine ästhetische Konstruktion des Weiblichen*. Frankfurt am Main 1987, S. 122.

⁵¹ Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur* (fr. *Kafka. Pour une littérature mineure*). Frankfurt am Main 2019, S. 8f.

ところが実際には、グレゴールが部屋の外の世界に出るのはほんの僅かの時間にすぎず、次に見るように全く逆の事態を目的としている。

彼は妹のそばまで押しかけ、スカートの裾を引っ張り、ヴァイオリンを持って彼の部屋に来るように合図することに決めた。[...] もう妹を部屋から出すつもりはなかった。少なくとも命がある限りは。そして彼女を音楽学校に通わせようという固い決意があったのだと打ち明けようとした。この告白の後で妹はきっと感動の涙を溢れさせるだろうし、自分は彼女の肩までのぼって、その首筋にキスをすることになるだろう。(DzL, S. 185f.)

グレゴールの願いは、図らずも広い社会へと踏み出してしまったグレーテを部屋に閉じ込め、外界から切り離すことである。それもかつての叶わなかった自分の夢——つまり、音楽院に妹を入学させて芸術の道に進んでもらうこと——の代わりに、自分の部屋でいつまでもヴァイオリンを演奏してもらい、生ける芸術作品であるかのように、彼女を額縁のような部屋の壁のなかに閉じ込めてしまおう、というものである。面白いことに、『変身』の執筆開始から二日後にフェリーツェにあてた手紙のなかで、カフカはヴァイオリンについて言及し、自身のあまりにひどい腕前について滑稽なエピソードを添えている。(BF, S. 103) 失敗に終わるグレゴールの試みは、作者自身が音楽という芸術を自分のものにするには無能であったという事情を反映しているようである。いずれにせよ、この最後の願いには、本稿の第二章で論じたような世紀転換期における男性の欲望が十全な形で表現されているといえよう。

物語の終幕に差し掛ると、硬直した死のイメージに対して、開かれた生の領域が声高に勝利を主張し始める。しかしそこにグレゴールの居場所はない。これまで薄暗く憂鬱な景色だけを映してきた部屋の窓は、主人公が臨終の際に最後の息を吐き出すときようやく朝焼の光に染まる。(DzL, S. 193f.) 主人公の死後、女中が冒頭では閉ざされていた「窓を一杯に」開け放ち、そこからは爽やかで温かい春風が室内に吹き込んでくる。(DzL, S. 195f.) グレゴールの見張りを立てるために、そろって外出することもままならなかったザムザ家はいまや全員で狭い住居を抜け出す。恋人の許に向かうのを躊躇い、電車を避け、自室のベッドに留まるのを望んだ作者カフカ、あるいは『田舎の婚礼準備』の主人公ラバンとは反対に、妹のグレーテは家族とともに路面電車に乗り込み、広い自由な郊外へと向かう。両親はその電車のなかで若さの盛に輝く娘の姿を見て、結婚の間近であることを予感する。目的地に着いた電車の席から立ち上がり「若い身体を広げる (ihren jungen Körper dehnen)」という、物語の最後を締めくくるグレーテのポーズは、腕を突き出す冒頭の女性のそれとは完璧な対照をなしている。腕を広げてまるで世界を抱きとろうとするかに見えるその身振りは、額縁のなかに囚われた芸術作品としての女性のあり方を真っ向から否定しているのである。

結

以上の分析より『変身』における額縁のモチーフの重要性は十分に理解されたはずである。物語は終始一貫して額縁をめぐる展開している。女性の人物造形が額縁と密接に関わっていることは考察の通りである。最後は結びに代えて、カフカ自身の言葉を取り上げて本論を締め括ることにする。

カフカは1912年12月7日付の手紙で物語の完成をフェリーツェに報告しており、同じ手紙のなかで、以前に受け取っていた恋人の家族写真について、次のようなコメントを残している。

私には容易に想像が出来ます。すべての家族が脇へと退いて、姿を消した後、あなただけが残って、そのあなたに向けて私は大きな机越しに身を乗り出すのです。そうしてあなたの視線を求め、それを掴まえると、あまりの幸福に死んでしまうのです。(BF, S. 164)

一見すると恋人への熱烈な愛情が表出されているだけである。だが、我々にはもはやそのような素朴な目で見るとは許されていない。カフカの願望は相変わらずなのである。ゲーテは『ウェルテル』を書き、自己の欲望の代弁者である主人公を殺すことで胸の内の危険な情熱を鎮めたというが、同じく『変身』によってグレゴールを死に追いやったはずのカフカはどうしてか懲りた様子を見せていない。檻のようなフレームの中に女性を閉じ込め、枠外に周囲の人々を追い出し、外部世界へとつながる人間関係を断ち切ってしまうという欲望は衰えることを知らないのである。しかし同時に彼は次のように続けている。「愛するひとよ、画像を前にすると人間は何と力強く振る舞うことが出来ることでしょうか、現実に対しては何と無力なものなのでしょう！ (Liebste, wie mächtig ist man gegenüber Bildern und wie ohnmächtig in Wirklichkeit!)」(Ebd.) カフカが「画像 (Bilder[])」に惑溺する自分自身の姿をはっきりと自覚していたことは明らかである。『変身』の創造は、少なくともこのような意識を目覚めさせ、自嘲の叫びをあげさせる程度には、彼の反省を促していたといえる。

Eine Geschichte von Bilderrahmen — Kunst und Frauen in Franz Kafkas *Die Verwandlung* —

FUJITA Hayate

Dieser Aufsatz setzt sich das Ziel, zum weiteren Verständnis zweier Hauptthemen in der Kafka-Forschung beizutragen, d. h. Kunst und Frauen. Dabei geht es vor allem um Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* (1915). Der Fokus der Untersuchung liegt auf dem in diesem Werk auftauchenden Motiv des „Bilderrahmens“, dessen Wichtigkeit bisherige Deutungsversuche zumeist vernachlässigt haben. Es zeigt sich, dass der Bilderrahmen ein symbolischer Knotenpunkt ist, an dem die Themen „Kunst“ und „Frauen“ zusammentreffen, und dies in einer Weise, dass *Die Verwandlung* gewissermaßen als „eine Geschichte von Bilderrahmen“ gelesen werden könnte. Die Interpretation eines der bekanntesten Werke Kafkas aus dieser neuen Sicht soll dazu beitragen, eine Lücke in der Kafka-Forschung zu schließen.

Das erste Kapitel lenkt den Blick auf die Anfangsszene der Erzählung, wo zwei auffällige Gegenstände erscheinen, das Bild einer in Pelz gekleideten Frau und ein Bilderrahmen. Was das Bild anbetrifft, ist in der Forschung schon mehrfach eine Beziehung zu Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* (1870) vermutet worden. Dies legt nahe, in der Pelz tragenden Frau das an der Jahrhundertwende typische Frauenbild der *femme fatale* zu erkennen. Der deutsche Soziologe Georg Simmel veröffentlichte 1902 eine Abhandlung über die ästhetische Funktion des Bilderrahmens, der zufolge ein Bilderrahmen die Autonomie der Kunst garantiert, indem er das Kunstwerk von der Außenwelt isoliert und ihm so eine absolute Einheit verleiht, gemäß dem damals weit verbreiteten Kunstprogramm der *l'art pour l'art*.

Davon ausgehend beschäftigt sich das zweite Kapitel damit, die unbewusste Absicht Gregors, des Protagonisten der Erzählung, der das Bild der Frau im Pelz aus einer Zeitschrift ausschnitt und in dem Rahmen unterbrachte, psychologisch zu deuten. Dazu werden verschiedene andere literarische Werke z. B. von Charles Baudelaire, J.-K. Huysmanns oder Robert Musil zum Vergleich herangezogen. Die Parallelen zwischen diesen Werken machen

es wahrscheinlich, dass sich hinter Gregors Tat der für die Zeit der Jahrhundertwende typische zwiespältige Wunsch der männlichen Künstler verbirgt, die sowohl Furcht wie Lustgefühle erzeugende energische und emanzipierte Frau, wie sie das aggressive Frauenbild der *femme fatale* repräsentiert, zugleich zu besitzen und zu zähmen.

Im dritten Kapitel wendet sich die Untersuchung der Gesamtstruktur der Erzählung zu. Durch die Analyse einzelner Szenen des gesamten Textes soll die Hypothese, *Die Verwandlung* sei eine Geschichte von Bilderrahmen, bestätigt werden. Tatsächlich treten in der Geschichte nicht nur tatsächliche Bilderrahmen, sondern auch andere Motive auf wie z. B. die Wände von Gregors Zimmer, das Fenster oder Türrahmen, die mit Rahmen assoziiert werden können, und sie spielen in wichtigen Szenen eine große Rolle. Es zeigt sich zudem, dass das Rahmen-Motiv sich vor allem auf zwei Frauentypen bezieht; nämlich die in ein Kunstwerk für den Besitz des Mannes eingeschlossene Frau und die emanzipierte, fortschrittliche Frau, die wie Grete aus dem Rahmen heraustritt. So scheint in *Die Verwandlung* der Bilderrahmen die Spannung zwischen diesen beiden Frauentypen und die komplizierten Begierden des Künstlers erfolgreich zum Ausdruck zu bringen.