

カフカの物語に於ける“Monolog”の問題

—物語形式論への試論 IV—

小 川 悟

従来カフカの作品に関する研究は、日本に於いても様々な角度から為されて来た。様々な角度は、正に様々な研究の方向を示しているのであるが、今後これら諸方向が整理され、一望の下に俯瞰できるように集約される必要のあることを痛感するものである。カフカの作品が日本に於いて如何なる歴史的・学問的状况の下で、また如何なる思想的背景の下で捉えられ、研究されているかということ、我々は知る必要があるのではないだろうか。しかし、私は今、これらのことに言及しないつもりである。私に課せられたテーマは、かかる問題とは無縁でないとはいえ、直接、関連を持たないからである。しかし、部分的関連—正鵠を欠いた表現ではあるが—を指摘すると、「カフカの作品は、その物語形式によって特異である」ということである。即ちカフカの作品に関して、「物語形式がすべてである¹⁾」というテーゼを承認することなしには、カフカの作品研究は成立しないといっても過言ではなからう。我々は次いで、何故カフカは彼独自の特異な物語形式によらねばならなかったかという問題に遭遇するであろう。正にこの問題こそ、我々の最初の出発点である。しかしこの問題は、文学史的解釈によれば、極めて範囲が広く深い問題である。

私はこの問題に関して、F. マルティニ教授の極めて示唆に富んだ一²⁾文を紹介したい。彼によれば、ドイツ現代文学の分裂的状况は、実は本来

ドイツ文学が個有の文学伝統を持たなかったことに根差しているとのことである。伝統の断絶や、伝統に対する叛逆があったのではなく、むしろ、断絶したり、叛逆されたりする伝統がなかったのである。彼の表現を借用すれば、無伝統の伝統が、ドイツの現代文学の特異な諸相を生み出したということである。しかし無伝統の伝統の結果の是非を、私は今ここで論じることにはできないが、マルティーニ教授が文学史的観点から、現代文学にとって極めて重大な問題—即ち伝統問題を提起していることは看過できない。非常に大ざっぱな表現ではあるが、ここに我々はカフカの文学が存在している状況の根源を見ることができよう。更に、私は、私の論題を更にすみやかに推進する為に、今一つエムリヒ教授の言葉を引用したい。

「カフカの伝統との断絶は、あらゆる伝統の諸前提との断絶、乃至世界を集約しているものとの断絶として現れる。」³⁾この伝統との断絶を教授は作品“Beim Bau der Chinesischen Mauer“の中の民衆の二つの分裂によって説明する。即ち、一方は伝統を支えている法則に従うことによって自己の存在を確立し、他方はこの法則の中に如何なる人間存在の証しも見ないのである。⁴⁾私はエムリヒ同様、カフカの作品の状況をこの伝統との断絶ということの下に把えたい。

ところで、我々はこの伝統—マルティーニの場合は所謂文学伝統であり、エムリヒの場合は更に広義の伝統と考えられるが—に対するカフカの断絶が如何に生じたかということを以下実例に即ち考察したい。

(1)

Es gibt oft Dinge und Beziehungen in dem menschlichen Leben, die uns nicht sogleich klar sind und deren Grund wir nicht in Schnelligkeit hervorzuziehen vermögen. Sie wirken dann meistens mit einem gewissen schönen und sanften Reize des Geheim-

nisvollen auf unsere Seele.

(2)

Wie wir höher kamen, öffnete sich zusehends das Tal hinter uns, ein ganzer ungeheurer Gartenwald lief von dem Schlosse in die Berge hinein, die hinter ihm begannen, Allen strecken sich gegen die Felder, ein Wirtsschaftsstück nach dem andern legte sich bloß und schien in trefflichem Stande. Ich habe nie dieses lange, fette frische Blatt des Maises gesehen, und nicht ein Gräschen war zwischen seinen Stengeln. Der Weinberg, an dessen Rande wir eben ankamen, erinnerte mich an die des Rheins, nur habe ich am Rheine nicht dieses Herbe Trotzen und Strotzen von Blatt und Reben gesehen wie hier.

(Stifter : "Brigitta")

(3)

Spät am Abend war er in Zürich angelangt. Eine Dachkammer in der "Traube", ein wenig Brot und klares Wasser, bevor er sich niederlegte : das genügte ihm.

Er schlief unruhig wenige Stunden. Schon kurz nach vier Uhr erhob er sich. Der Kopf schmerzte ihn. Er schob es auf die lange Eisenbahnfahrt vom gestrigen Tage. Um so etwas auszuhalten, mußte man Nerven wie Seile haben. Er haßte diese Bahnen mit ihrem ewigen Gerüttel, Gestampf und Gepolter, mit ihren jagenden Bildern ; er haßte sie und mit ihnen die meisten anderen sogenannten Errungenschaften dieser sogenannten Kultur.

(4)

Auf der Straße war noch niemand : einsamer Sonnenschein lag darauf ; hie und da der lange, ein wenig schräge Schatten eines Hauses. Er bog in ein Seitengäßchen, das bergan stieg, und klomm bald zwischen Wiesen und Obstgärten hin aufwärts.

Bisweilen ein hochgiebliges, altväterisches Häuschen, ein enges, mit Blumen vollgepfropftes Hausgärtchen, dann wieder eine Wiese oder ein Weinberg. Der Ruch des weißen Jasmins, des blauen Flieders und des dunkelbrennenden Goldlacks erfüllte stellenweise die reine und starke Luft, daß er sie wohligh in sich sog wie einen gewürzten Wein.

(G. Hauptmann : "Apostel")

(5)

—a.

Zwei Knaben saßen auf der Quaimauer und spielten Würfel. Ein Mann las eine Zeitung auf den Stufen eines Denkmals im Schatten des säbelschwingenden Helden. Ein Mädchen am Brunnen füllte Wasser in ihre Bütte. Ein Obstverkäufer lag neben seiner Ware und blickte auf den See hinaus. In der Tiefe einer Kneipe sah man durch die leeren Tür- und Fensterlöcher zwei Männer beim Wein. Der Wirt saß vorn an einem Tisch und schlummerte. Eine Barke schwebte leise, als werde sie über dem Wasser getragen, in den kleinen Hafen.

(Kafka : "Der Jäger Gracchus")

—b.

Ziemlich weit meiner Straße gegenüber, wahrscheinlich auch noch durch einen Fluß von mir getrennt, ließ ich einen massig hohen Berg aufstehen, dessen Plateau mit Buschwerk bewachsen an den Himmel grenzte. Noch die kleinen Verzweigungen der höchsten Äste und ihre Bewegungen konnte ich deutlich sehn. Dieser Anblick, wie gewöhnlich er auch sein mag, freute mich so, daß ich als ein kleiner Vogel auf den Ruten dieser fernen struppigen Sträucher daran vergaß, den Mond aufgehen zu lassen, der schon hinter dem Berge lag, wahrscheinlich zürnend wegen der Verzögerung.

Jetzt aber breitete sich der kühle Schein, der dem Mondaufgang vorhergeht, auf dem Berge aus und plötzlich hob der Mond selbst sich hinter einem der unruhigen Sträucher.

(Kafka : “Beschreibung eines Kampfes”)

(1)―(2)は、シュティフター⁴⁾の作品“Brigitta”からの引用である。(3)―(4)は、G.ハウプトマン“Apstel”からの引用である。残りの部分はカフカの作品からの引用であるが、二つの作品から引用した。(1)と(3)は、各々作品の書き出しの部分で、(2)と(4)は、各々の自然描写を引用したものである。カフカの場合には一つの作品で冒頭の部分と自然描写の部分が旨く連関を保つものがないので、二つの作品から引用した。カフカの“自然描写”ということに関しては、既にマルティーニ教授が卓見⁵⁾を述べられていることを明記しておきたい。

さて、“Brigitta”の場合から始めよう。

我々は既に冒頭に於いて、この作品の性格が暗示されていることに気付くであろう。また、同時に、作品の対象となる事柄が極めて素朴な形式で

提出されていることを知るであろう。ここには、既に人間、乃至、人間生活に於ける事象と諸関係が自明のものとして描かれてある。それは「明白ではなく、その根底を速やかに引き出せないもの」という意味で、既に自明なものとなっているのである。即ち、ある意味で素朴な認識論が介在しているといえよう。このことを、我々は(2)の自然描写に見ることができよう。シュティフターの遠近法をよく弁えた自然描写は、一種の自然観察に近いように感じられる。ここでは、「自然」は人間と一定の距離を保って描写されている。しかしその距離は、作品の進行にともなって、作者の内部的なものとの触れ合いを示す。

ハウプトマンの場合には、冒頭から、極めて具体的に、我々は主人公の性格に接することができる。そして主人公が、自然の中で如何に反応し、また自然が主人公にとってどのような性質を持っているかということ、我々は雑作なく知ることができる。今、私はシュティフターとハウプトマンに就いて考察する余裕を持たないが、これら二人の作家の自然描写は、自然自体を自明の理としているところに共通点がある。ここでは、自然は主人公の人間存在との劃然たる区別の下に、「描写されている」といえよう。彼等にとって、正に「自然」は、描写されるべきものであった。それが人間に及ぼす諸影響が、自然描写によって示されるのである。勿論ここにも、審美的尺度を見出すことはできる。しかし、我々にかかる尺度が、現代文学に於いて、とりわけカフカの作品に於いては、殆んど無効であることに気付くであろう⁶⁾。

カフカは、自然をかかえるものとして描写したことはない。これはいうまでもない。彼の作品から、我々は自然をどのように見出すであろうか。カフカにとって、自然は客体としてそこにあるものではない。換言すれば、客体として扱えられる「現実」ではない。従って、彼の作品には「描写された自然」「描写された現実」はない。敢えて彼の作品中に自然を問うな

らば、それは自然としての根底を失くしたもの、あるいは「物語られたもの」として浮かび上がってくるであろう。従って、我々が既存の審美的尺度で彼の作品に接する時、彼の作品は当然のことながら、何か謎めいたものとして我々の前に自らを提出するであろう。これは既にエムリヒ教授によって指摘された通りである。⁷⁾既に私は、二三の論文の中で述べた通りであるが、しばしばカフカは、時間・空間に関する創作上の約束事—それ自体既に古いという意味合を持つが—を超越して物語を始める。彼の手法は、読者という名前を持つ人間の内部にある、一切の先入主を拒否するかのようである。彼は、我々の—エムリヒの表現を借れば—あらゆる伝統の“Scheinbarkeit”を暴露しようとする。彼は、我々に、如何なるカタルシスも許さないのである。多分、彼にとっては「自然」すら“scheinbar”⁸⁾な伝統的概念であったのかも知れない。

私はここで、もう一度シュティフターとハウプトマンの引用文に就いて検討したい。検討することによって、我々はカフカの手法を一層容易に知ることができよう。我々はシュティフターとハウプトマンの自然描写の共通点に就いて述べた。「自然」が、彼等に於いては自明の理として把握されていることも既に述べた通りである。しかし、更に我々の“Interpretation”を加えるならば、この二人の作家の自然描写は、その手法の上で、いささか異なっていることに気付くであろう。即ちシュティフターの場合は、“Erzähler-Ich”の眼によって把握された自然である。それは“Erzähler-Ich”の内的体験と無関係ではない。即ち精確なカメラの眼の移動と共に、我々の眼前に風景が広がって行く。一つの明瞭な輪郭が、風景を鮮明にさせている。そして、その風景の特殊性は、とうもろこしの一枚の葉と Weinberg によって凝縮される。このことは、冒頭の部分(1)と自然描写(2)が密接な関係を有していることからいえる。 (1)の体験的な表現は、自然描写にも影響を及し、“Ich habe nie dieses lange, fette fri-

sche Blatt des Maises gesehen,—Der Weinberg, dessen Rande wir eben ankamen, erinnerte mich an die des Rheins.” というような表現を惹き起す。ここでは、自然が“Erzähler-Ich”の内的体験と眼によって描写されているといってもよからう。それに対して、ハウプトマンの場合はいささか異なる。“Erzähler-Ich”は、直接我々の前に姿を出さず、また我々はその声を聞かない。“Held”の行動や性格自体が一種の語り手の役割を担っているといえよう。いうなれば、“Held”と“Erzähler-Ich”は、表裏の関係にある。そして「自然」は、体験によって濾過されずに、直接的且つ心理的・肉体的に把えられ描写されている。我々は(3)と(4)の引用を比較することによって、その間に一つの緊密な関係を見出すであろう。「自然」は最早体験の表象ではなく、“fühlen”され“saugen”されるものとなる。

カフカは、「自然」に対してかかる態度を取らなかった。彼にとっては、いずれにせよ、「自然」は伝統的概念に過ぎなかったし、所謂“realistisch”な姿勢を「自然」に対して保つことは、古い法則に従うことを意味したのである。引用(5)は、“Der Jäger Gracchus”の冒頭の部分である。この作品では、波止場が背景になっている町が舞台であるが、ここには既に「写実」はない。この部分に幾人かの人間が出てくるが、彼等は如何なる関係も持たない。ただそこにいるだけである。叙景がないのである。風景がないからである。叙景は、風景自体が息吹いていることで可能になるのであるが、ここでは息吹いているものは何もない。これは風景ではなくて、「状況」である。“Gracchus”の定着し得ない存在を拒否している「状況」である。この風景には、それ以外の意味は、換言すれば「自然」としての意味は附与されていないのである。海があり空があり家があっても、それらは本来的な意味を奪われているのである。マルティニーは「城」の風景描写に関して次のように書いている。

「典型化された風景は、まるでそれが現在、そして常にそうであるかのように、また決して何処に於いても異なったものにはならないかのように、生命を硬化する。カフカの典型化の手法には、不動の要素、存在するものの不変性の要素がある。そしてその要素が彼の物語を特色付けているのである。この光学からは、常に何か静止したものを意味する“Poetisch-Schönen”の可能性は、完全に閉め出されている。むしろ、人間と自然の間の関係は、完全に断たれているのである。¹⁰⁾」

次に、我々は(5—b.)の引用を検討しよう。ここでは、「自然」は即物的な意味を完全に奪われている。「自然」乃至「風景」は、極めて恣意的に歪められる。上のマルチーニの引用からも分るように、人間と自然の間の関係は完全に絶たれているので、およそ従来の審美学的判断は当てはまらない。かくて、我々は次の引用文(5—b.)の持つ特異な意味を理解するだろう。¹¹⁾「風景」としての自然は造り変えられ、それ自体の本来の意味や機能を失くしてしまう。即ち「自然」は、人間存在の必然的な附加物的存在ではなくなるのである。

「自然」は、人間をある本質のない無関心さを以って取り囲んでいる。そして、自然は、人間を人間自身の内部にある不十分な現実感によってのみ証しするのである。自然は手段ではあるが、構成のテーマとはならない。その為に、カフカに於いては、新しいドイツ小説に於ける“Natur-Entfremdung”の最も極端なものに達したかのように見える。即ちこの“Entfremdung”は、未だ人間に残されている自然に対する唯一の、否定的な関係である。¹²⁾我々は、(5—b.)の引用文からは、シュティフターやハウプトマンの自然描写に感じたような、「自然」に対する親密感を見出さないのであろう。正にここでは、「自然」は「手段」であって、構成のテーマではないのである。また、シュティフターやハウプトマンの引用文は、描写としてそれ自体独立した機能を保っているが、カフカの場合は、作品

全体との関連なしには、即ち、部分として独立した機能を果し得ないのである。ここに我々は、カフカの文学の重要な特徴を見る。“Nichts Zugehöriger¹³⁾”としての人間存在は、最早、「自然」にすら属さなくなったのである。それは、「大地」に対する否定であり、人間の“*Heimat*”に対する拒絶である。

かくして、カフカに於いては空間的な意味を持つ必然性は拒否される。彼はあらゆる空間的なものに附与された意味や概念の認識に顔をそむける。正しく、彼にとって、「月を月と呼んでいたのは、¹⁴⁾怠慢」であった。かかる認識は、「法則」と「伝統」に対する叛逆である。月を月と呼ぶことで、人間は自己の存在を保つことができたのである。そうすることによって、人間は己が故郷である「伝統」に属すことが可能だったのである。

「時間」と「空間的なもの」との関連は、不可分離である。「時間」の意味や内容を具体的に顕現するのが「空間」である。従来の小説は、この「時間・空間」の相互関連の必然性の上に成り立っていた。且つて私はJ・ジョイスの「ユリシーズ」を、この相互関連による小説の最終的なものと書いたことがある。カフカは、この「時間」と「空間」の必然的関連の承認を拒否する。従って彼の作品は“*plötzlich*”に始められる。その例を我々は“*Verwandlung*”や“*Prozeß*”に見出すであろう。小説が書き出される以前に、既に事件が生じているともいえるであろう。“*Erzähl-Zeit*”は、日常的な「時間の流れ」の外にある。私はこの点に関して、既に幾つかの論文で言及したので、ここで繰り返す意図はないが、カフカの“*Erzähl-Zeit*”の持つ特殊な意味を理解することによって、我々は、彼の作品のよりよき理解に達するであろうことはいうまでもない。

「カフカは、過去形で語る。しかし、彼の物語は：直接に現在的なものに達している。過去のなものに関する、時間を意識した物語や、現在的なものからの時間を意識した物語は、そこから物語られる個定した時点を常

に設定している。——カフカは、時間の外で物語る。一定の歴史的乃至アクトチュアルな時間を作品の中に呼び出すことは、彼が厳重に避けた“Interpretation”の要素を持ち込むことになるからである¹⁵⁾。」

何故カフカは、「時間の外」で物語るのか。マルティーには、それに就いて、更に次のように説明している。

「彼は、>昔のことであった<とか>今日では云々<といわないで、既に妥当と認められたように、あらゆる“natürlichen Zeithezug”を止揚する。彼は、不断の、芸術的な意味で無時間的・現在の存在、即ち永続的に過程的な運動をしている無時間的・現在の存在の表現に達したのである¹⁶⁾」

これらの引用は、カフカの作品“Schloss”を中心に述べられたマルティーニの見解であるが、カフカの作品の重要事項をすべて包括しているといつてよいだろう。ともあれ、私は、カフカの“Erzähl-Zeit”が、日常的な「時間の流れ」の「外」にあることを以って、先に述べた「伝統」への叛逆と考えたい。私は「時間」には、内容があり意味があるといった。人間存在は、かかる内容や意味によって培われ、またその中に根差しているのである。換言すれば、人間は「歴史」や「伝統」と無縁ではあり得ない。その中で、人間は、正に歴史的必然的に構成された社会機構に属しているのである。

歴史的・現実的乃至日常的な「時間」の流れに即して対象を作品化することは、今日の文学にとって決して無意味ではない。しかし、そこには平面幾何学的な対象把握はあっても、対象の真只中に垂直に潜入することは不可能である。平面的に把握されるものは、いふなれば可視的なものである。そこには観察と考察はあっても、根源に達する可能性はないのである。あるいは、対象の裏側を見ることは不可能であろう。我々はかかる意味での可能性と不可能性を問う時、E.T.A. Hoffmann の作品を思い出す。な

る程、彼は存在の両面を興味深い方法で我々に見せはしたが、彼の場合、彼のリアリズムは「時間」の不思議な(正に彼は不思議なものとして!)因果関係的な様相を解きほぐしただけである。彼にとって、「時間」は、かかるものとして自明のものであった。

日常的な「時間の流れ」の「外」で物語る時、そこには“Sympathie”が生じない。“Sympathie”は、いふなれば“Erzähler”と“Leser”の間の、“Held”と“andere Personen”の間の、“Mensch”と“Welt”に於ける結び付きである。従来作品は、この“Sympathie”の上に立脚していた。しかし、“Sympathie”が断絶した時は、最早そこには、読者を意識した“Erzählen”はない。我々がそこに見出すのは、“Monolog”である。カフカの作品が“monologisch”である理由は、この点にある。

“Blumfeld, ein älterer Junggeselle” (: in Beschreibung eines Kampfes) に、私はカフカの作品の“monologisch”な性格の原型を見る。この作品の大きな特徴は、会話の部分が殆んどないことである。主語の人称は三人称である。しかしこの三人称は“Er”ではなくて、“Blumfeld”である。主語がこういう風に個有名詞で示されることによって、この作品の“monologisch”な特色が非常に効果的に発揮されている。

彼は下宿の七階に住んでいる。彼は部屋に帰って来るたびに、整理をし直さねばならない。女中がよい加減だからである。彼は独身で、且つては、犬を飼いたいと思ったが、犬が老いぼれた時に、その犬の姿に自分の老いぼれた姿の反映を見るのが嫌で、飼っていない。しかし、彼は生活をするのにどうしても連れが欲しいと思う。それも、自分の意志でどうにでもなる連れを望んでいる。ある日下宿の自分の部屋に帰って来ると、中から何か音が聞えて来る。見ると、セルロイドのボールが二つ、飛び跳ねている。彼はボールを捕えようとするが旨く行かない。彼とボールの間でシーソー

ゲームが始まる。彼は、必ずこのボールをつぶしてやろうと思う。彼の活動が終ると、ボールも静止している。彼は、ボールが街路にまでついて来ては困ると思い、ボールを箆笥の中に閉じこめてしまう。彼は、女中の子供にこのボールを呉れてやろうと思う。彼は下着製造工場に勤めている。彼は助手を二人使っている。この助手を、彼は社長に頼み込んでやっと自分の下につけて貰ったのである。この二人の助手は、会社に勤務するより、小学校の初級に入った方がましだと考えられる程度の持ち主である。こんな助手を彼に押し附けたのは、社長の彼に対する軽蔑を示すものであろう。この助手達の存在が、彼をとってもわづらわせる。彼等は、常に自分達の上役の目をごまかそうとする。そして毎日会社には遅刻して来る。彼等は、上役としてのブルームフェルトを無視している。しかし、彼等は臆病で、そのくせ他人に対する思いやりはなく、いつも本当の権利や見せかけの権利を守ろうとする。

およそ「筋」らしいものはないが、これが作品の梗概である。

先づ我々はこの作品に接すると、一人の芽の出ないうらぶれた中年男と、その男の会社に於ける処遇を思い浮かべるだろう。こういう男の類型を、我々は多くの小説の中で見たことがある。およそ人生の中で、これ程退屈で非生産的な人生を担った男はないというような類型である。——しかし、我々はこの作品の中でこのような類型を発見するだけに留めることはできない。否、ここではかかる類型として、ブルームフェルトは登場しているのではない。ブルームフェルトが示す種々の反撥の念は、彼が上に述べた意味で類型化されていないことを意味する。彼は自分が存在している「状況」から、脱出することができないのである。

カフカはこの作品で、殆んど現在形の動詞を用いている。中に、時折過去形の動詞が用いられる。これを無意識な作用と見做すことはできない。

「中年の独り者のブルームフェルトが、ある夕方のこと、彼の住居に通

じている階段を昇って来た。それは、彼にとっては骨の折れることであった。というのは、彼は五階に住んでいたからである。最近はいつものことなのだが、階段を昇りながら、彼はこんな風に考えた。……以前、彼は小犬を一匹買ったものかどうかと思案したことがある。¹⁷⁾」

この引用は冒頭の部分であるが、この部分から後は、現在形の動詞が支配的になる。例えば、彼が部屋の中でボールの音を聞く糸りは次のようである。

「彼が部屋の前でポケットからカギを取り出す時、部屋の中から聞えて来る音が、彼の注意を惹く。¹⁸⁾」

このような表現は、二ケのボールの存在が突然そこに生じたということの意味しない。それは、常にそこにあったのである。そしてボールの跳ねる音は、正に彼にとっては「雑音」であり騒音であった。このボールの奇妙なダンスを、我々は直ちに知能の遅れた二人の助手に結び付けてもよいだろう。しかし我々は、カフカの別の作品“die Sorge des Hausvaters”の中に出て来る奇妙な物体“Odradek”を思い出す。“Odradek”¹⁹⁾とこの二つのボールは“Ding”という点で一致していても、機能的には一致しない。何故なら前者は、如何なる法則からも完全に自由であり、後者は彼等を支配している法則から自由ではないからである。エムリヒはこのボールに関して、次のように述べている。

「オドラデークとは反対に、思慮なしに自分達を支配している法則に従っているこの二ケのボールは、正真正銘の“Ding”である。このように、このボールは自由ではない。この二ケのボールは“Ding”と人間の間の“Synthese”を描いているのでもなければ、オドラデークのように喋ることもできない。契約したものとしてのみ、つまりブルームフェルトの“Diener”として、また“Lebensbegleiter”としてのみ実在しているのである。ここから、カフカの作品に出て来る“Bilder”や“Gestalten”

を機械的に同一平面上で把えることは誤謬を招くということが明らかになる。²⁰⁾」

何故なら、カフカの作品に出て来る様々の“Ding”は、常に異った機能を持っているからだ、エムリヒはいう。我々は二つのボールを、容易に二人の助手に結び付けることができるといった。エムリヒ教授は、この結び付きを肯定しつつ、更に次のように説明している。

「しかし、ブルームフェルト物語に於いては、局限された経験世界が問題になっている。そして経験世界の限界の意識が、経験的には認識されたものの姿や、意味のない“Ding”の姿となって、この世界の中に飛び込んで来るのである。²¹⁾」

“empirische Welt”とは何であるか。それは、例えばブルームフェルトが勤務している工場であり、女中や社長が存在している世界である。即ち意識の顕在面に、常に立ち現れる可視的な世界である。二つのボールは幻想ではない。それは陰された「現実」である。換言すれば、彼が日常生活に於いて、常に接している二人の助手に対する意識の裏側ともいえよう。二人の助手を筆筒の中に閉じこめてしまいたいという意識の働きである。

我々は更に先を続けねばならない。潜在意識の活動が、二ケのボールによって示されるとすれば、「二ケのボールを筆筒の中に閉じ込めてしまいたいという意識の働きは、一体何処から生じるのであろうか。それは、ブルームフェルトが実直な働き手であるにもかかわらず、疎害された状況に置かれていることから生じる。かかる「状況」からの脱出不能によって、彼は常に意識の潜在域に於いて二ケのボールと化した二人の助手と闘わねばならないのである。このボール（助手）は、電気実験装置のように合法則的に運動する。そしてこの運動は、社長という電源から発している電流によって生じているかのようである。社長は、別段ブルームフェルトに、深い憎悪を抱いているようではない。また、ブルームフェルトは誠首され

るには忠実過ぎる働き手である。我々は、この作品に登場する数少い諸人物に、所謂「感情の交流」を見出すことはできない。ここには、如何なる人間の類型もないかのようなのである。社長乃至会社は、別の観点で捉えられねばならない。即ち、これらはブルームフェルトの存在が定着し得ない「状況」の表象である。彼は、この「状況」の中で彼は定着不能に落ち入り、疎害された存在となっているのである。作品の中で支配的な動詞の現在形は、この状況を表現するのに効果的である。綿々と続く現在形による表現は、ひっきりや“Monolog”に通じるものであるといえよう。それは意識の深層部から、途絶えることなく出て来る。そしてこれは、作品“Der Bau”に於ける決定的な“Monolog”という“Erzählform”と無縁ではないと考えられる。洞穴の家を造り、絶えず外敵の不安を感じる主人公の独白は、正にブルームフェルトの「状況」の具体的な説明であるといえよう。作品“Blumfeld, ein älterer Junggeselle”は結末を持たない。(この作品が未完か否かは、私には未だ不明である。だから私の表現は、いささか文学的めく)。本当に結末がないとすれば、作品が終わったところから、また最初に戻るのである。動詞の現在形の効用は、またかかる無限の反復を暗示しているようでもある。カフカの作品に於ける「時間」「空間」の新しい把握と、それにとりまなう“Erzählform”は、文学史的観点から更に深く考察されねばならない。

対象の写実主義的・自然主義的把握を越えようとしたカフカは、確かに文学史的な意味で、一時代を劃したといえるが彼の特異な“Erzählform”は、更に新しい作家によって超克されねばならないことも事実であろう。しかし、カフカは余りにも多くの重要な問題を提出しているかのように見える。これらの諸問題は、現代文学自身が処理しなければならないものではあるが、研究者の側からも整理統合されるべきであろう。本論に於いて、私は十分意を尽すことができなかつたのは残念であるが、また後日に期し

たい。

註

- 1) このテーゼに関しては、関西大学文学論集第七巻四号，第八巻二号，第九巻四号第十巻六号に掲載されている脇阪豊：ランツ・カフカー散文の可能性—並びに本論集三号，六号，七号の小川悟：カフカの作品に於ける「時間」と「Ich」の問題—物語形式論試論—を参照されたい。
- 2) F. Martini : Der gegenwärtige Roman und das Problem der Tradition, in „Deutschunterricht“ 1962 H. 1, S. 6f.
ここでマルティニは次のようにいっている。「ドイツ文化にとって，諸伝統の継続を証しすることは容易ではない。ドイツという領域に於いては逆説的にいえば無伝統の伝統があるのみである。ロマンもまた御多聞に洩れず，この特性の重荷を背負っているのである。」こういって，彼はヴィーラントとセルヴァンテス，ヴォルテール，フィールディング，スターンと結合や，ゲーテとリチャードソン，ルソー，またリアリズムのドイツロマンはスコットやデイッケンズ，自然主義の，フランス，ロシア，スカンディナヴィヤの文学との結合を指摘している。
- 3) W. Emrich : Franz Kafkas Bruch mit der Tradition und sein neues Gesetz, in „Protest und Verheißung,“ Bonn 1960, S. 234
- 4) W. Emrich : *ibid.*, S. 238—239
- 5) F. Martini : Das Wagnis der Sprache, 2. Aufl. Stuttgart 1956, S. 296
- 6) W. Emrich : Zur Ästhetik der modernen Dichtung, *ibid.*, S. 123
- 7) W. Emrich : *ibid.* S. 123
- 8) W. Emrich : Franz Kafkas Bruch mit der Tradition und sein neues Gesetz, *ibid.*, S. 233
- 9) 小川悟 : F. カフカの作品に於ける「Ich」の問題，関西大学独文学論集 6 号
- 10) F. Martini : *ibid.*, S. 297
- 11) 小川悟 : F. カフカの作品に於ける「Ich」の問題(続)，関西大学独文学論集 7 号
- 12) F. Martini : *ibid.*, S. 297
- 13) G. Anders : Vgl. Franz Kafka, Pro et contra
- 14) F. Kafka : Beschreibung eines Kampfes Gesammelte Werke Bd. 5, 1953, S. 52
- 15) F. Martini : *ibid.*, S. 312
- 16) F. Martini : *ibid.*, S. 312

- 17) F. Kafka : *ibid.*, S. 141
- 18) F. Kafka : *ibid.*, S. 143
- 19) 小川悟 : F. カフカの作品に於ける「Ich」の問題, 関西大学独文学論集 7 号
- 20) W. Emrich : Kafka, S. 104
- 21) W. Emrich : *ibid.*, S. 106

執筆者紹介

Firtz Martini Professor für Deutsche
Literatur und Ästhetik,
Technische Hochschule Stuttgart

福本喜之助 本学教授

小川悟 大阪音楽大学専任講師
本学講師

脇阪豊 本学助教授