

F. カフカの作品に於ける「Ich」の問題

——物語形式論への試論 Ⅲ——

小 川 悟

①

私は本論集に、二つの物語形式に関する試論を書いた。字義通り試論であって、決定的なものは何ら記述されなかった。しかし、私は自分自身、これらの論文が今後の私の研究の、いわば下部構造的な役割を果すものと考えている。ここで私は、私の研究の意図を述べねばならない。表題が示す通り、物語形式の研究ではあるがこの研究自体には、多くの秀れた労作が既に存在し、特にドイツ文学に関しては、ドイツ人の手によって数種の規範たるべき論文が提出されていることは、衆目の認めるところである。——最近私は、ドイツ文学研究に関する私の見解を述べた論文を発表した。そこで、私は研究者としての自己を一応自分流儀に規定したのである。この規定は他に無条件に適応さるべきものではないが、外国文学の研究・批評に関しては、是非認識しなければならぬ観点だと考えるのである。極めて素朴且つ単純ではあるが、重要な問題がある。それは、我々の外国文学研究が、何の為にあるのかということである。私は殊更、問題を大仰に上段に振りかざしたつもりはない。是非解決しなければならない。極めて常識的な問題である。外国文学の研究・批評の尺度、もしくは基盤（この基盤なしには、文学の科学的研究はあり得ない）として、当然のことながら、私は我々の文学、即ち日本文学を再認識しなければならないと考える。我々研究者・批評家の現在立脚している場所が、如何なる必然性によってあるのかということを見きわめる時、矢張り我々の国の文学が唯一最大の手がかりになる。しかも敢えていうならば、〈日本文学〉は当面の外国文学の研究や批評に際して、意識下にあつてはならない。それは、むしろ常に意識の前面に押し出されねばならないのである。実際問題と

して、ドイツ文学の為のドイツ文学研究は我々の側からはあり得ない。

一問題を元に戻そう。右に述べたことから、私のこの物語形式の試論的研究は、実際面ではドイツ文学を一つの鏡として、そこへある条件の下に日本文学を反映させつつ、両者の〈物語形式〉を構成している諸要素を比較し、文学に於ける真の〈das Germanische〉と〈das Japanische〉を、この両者の人間存在の根源的状况に於ける合一、即ち〈das Menschliche〉を究明しようという意図の下でなされるのである。しかし、私は所謂〈比較文学〉の学徒ではない。私の設定する〈比較〉の条件は、従来の〈比較文学〉からみる時には、余りにも〈比較文学〉的でないからである。※1

※1 とはいうものの東京大学大学院比較文学研究科から発行されている雑誌〈比較文学〉は、研究のあらゆる分野からも、注目に値するものである。

②

既に本論集の1号、3号に於いて、物語形式の研究の初段階として、私は物語の中核をなす〈時間構造〉に、ポー、ホフマン、カフカの作品を中心に論及した。《時間》^②は、形式論の上からは必須欠くことの出来ない要素である。それは歴史の流れを支えている因果関係の時間の内部で、あらゆる方向に対して自由に流れる〈時間〉である。この点に関しては、既に述べたところであるが、簡単に要約すれば、歴史が我々に示す平面的且つ即物的な人間の存在証明を、物語はその特殊な自律的な〈時間〉によって、根源的に示そうとするのである。ここに、文学作品が存在する所以がある。一私は重要な幾つかの問題を、個別的に論じるつもりはない。いうまでもないことではあるが、局部的な限定された研究ですら、常に〈全体〉との関連なしとはしない。方向は、常に作品の〈全体〉ひいては文学〈全体〉に参加するべく設定されているのである。ところで、本論に於いて、私は表題の示す如く、存在形式の証明としての小説に論及するのであるが、作品に於ける〈Ich〉を中心問題に取り上げながら、所与の問題の解明に当るものであることを先づ断わっておく次第である。^③

「文学に於いて主題になるものは、自己価値 (Selbstwert) ではなくて、象徴価値 (Zeichenwert) である。即ち素材の前景によって、超素材的背景が浮び上って来る。^④」まさしく作品以前の〈Ich〉は、1箇の素材に過ぎない。我々は作品から帰納的に

〈Ich〉の形成過程をたどる時、そこに作品形成の様々の秘密を見出すであろう。「形成的現実化の媒体は、文学に於いては言語である。即ち、諸目的乃至諸事情に関する了解の日常的並びに学問的慣習に於いて、役割を果すところの媒体である。文学的言語慣習はそれに対して、言語から最もよくその魔力として特色付けられるものを引き出す。諸言語は、ここでは最早単に、対象的内容に関係するのではなく、自らの意味的充足と心的・精神的な照明力によって、思惟されたものを、元来かかるものとして生産する。」言語の持つ魔力とは何であるのか。あるいは、魔力として特色付けられるものとは何か。勿論、言語自体はそこにある時には、一種の記号に過ぎない。それは、人間の思惟活動によって、初めて具象的な意味を獲得するに至るのである。語と語の組み合わせ、文と文の結合—これらは、むしろ数学的な意味での組み合わせを思わせる。しかし、我々人間の思惟の発想形式と、数学という極めて厳格な科学的発想形式が、根源的に共通の基盤から生じていることに注意する必要がある。例えば1という数の殆んど無限大の拡大と、殆んど無限の縮小が持つ不確実性。この1の实在を信じることによって、一切が成立しているのであるが、文学自身もこの仮定的事実の呪縛から逃れることは出来ないのである。虚構は、仮定的事実に対するイロニーである。ここに、文学自身の存在する一切に対する抵抗がある。言語が最早、対象的内容に関係しないで、自らの意味の充足を行う時に、即ち、対象に対する記述という役割を越えて、自ら語り出す時に、我々は言語の魔術性を感じるのである。従って自ら語り出す時には、仮定的事実に基づく一切の方則は幻影的な価値としか認められなくなる。かくして呪縛による scheinbar な〈真理〉は粉碎されるのである。

ところで、言語をして語らしめる主体的なものは何であるのか。もしくは、言語に主体性を附与するものは何であるか。ここに於いて、我々は〈作家〉乃至は〈人間〉に言及しなければならぬ。文学的には、それはヨハネス・プフアイファーのいう如く〈das lyrische Ich〉と〈das dichtende Ich〉の二種の〈Ich〉の型態として規定される。^{※1}今我々は、前者の型態をここでは問題にすることを避けたい。プフアイファーは、この後者の型態を中心に、〈Epik〉と〈Erzählung〉更に〈Novelle〉という3つのジャンルが生じると述べている。ジャンルの相違は、必然的に〈Ich〉の向う方向の相違をとまなう。しかし、〈Erzählung〉と〈Novelle〉を形成する〈Ich〉

を、劃然と分けることに私は危惧を感じる。プファイファーの区別のしかたは、いささか無理があるようである。彼は、〈Erzählung〉に対して〈世界裁断—Weltausschnitt〉、〈聴き手—Zuhörer〉、〈語り手—Erzähler〉の三位一体を不可欠の条件とし、〈Novelle〉は〈厳格な客観性〉と〈決定的な目的志向—entscheidungshafte Zielstrebigkeit〉で以って〈重要な事件—Fall〉を造り出すと説明する。この論旨に間違いはないとしても、彼は少くとも〈Novelle〉の場合の〈Ich〉を今少し考えるべきであろう。芸術的形成の過程を、〈Ich〉を中心にこのように劃然と区別することは、実は不可能である。問題は、〈語り手〉が〈事件〉の前面にいるか、背後にいるかのいづれかである。前面にいる場合には、作品は〈Erzählung〉と呼ばれ、背後にいる場合には〈Novelle〉と呼ばれるのである。作品自体は当然のことながら、作家の、あるいは〈語り手〉の主体性なしには創造され得ない。我々は、作家の主体性の限界を見究めることは出来ない。〈厳格な客観性〉とは、作家の主体性を抹殺したり無視したりすることの意ではない。小説とは、描写された何かではない。本来、語られるべきものなのである。我々は時折、散文芸術が発展したという誤解に遭遇することがあるが、実は小説自体は、如何なる〈発展〉も遂げていないのである。〈形式〉やジャンルの発明や分化を〈発展〉と混同してはならない。

一人間の存在形式の証明として、小説は存在している。作品に於ける〈Ich〉は、当然作家主体と密接な関連を持つが、それは常に〈普遍性〉を志向しているといえよう。従って、作品を通して、直接〈作者〉乃至は〈語り手〉という限定された特殊な存在にイメージを結合させることは避けねばならない。〈普遍性〉への参加がなければ、作品は自らの存在価値を保持することが出来ないのである。〈作者〉を、特殊な存在として限定づける時に、伝記学的方法が生じるのであるが、そこには文学の中核はない。如何にもビュフォンは文体と人との一致を説いたが、彼のこの定義を字義通りに素朴に受け取ることの皮相さに気付かねばならない。確かに、我が国の〈私小説〉は、かかる学問的研究との深い因果的關係を持っているといえよう。勿論、我が国に〈私小説〉が発生した理由は、日本の近代の前近代性に求めることも出来よう。よしその起因するところが何であれ、〈私小説〉がヨーロッパ文学の影響の下に発生したと考えるのは皮相な見解である。この点に関しては、後に詳しく論じられるであろう。

私は、〈語り手〉が、〈事件〉の前面にいるか背後にいるかのいずれかで、その作品のジャンルが規定されると書いた。〈語り手〉が、完全に〈事件〉の背後に沈潜してしまう場合に〈Novelle〉になる。しかしこの区別のたてかたも、作品の長短によって規定するのと同様に、厳密ではない。私は今ここで、直接的に両者のジャンルの決定的な相違を追求する意図はない。ただ、一応上に述べた区別を、当論文の展開上の手がかりとしたい。即ち、この2つのジャンルの区別を厳密にたてる為は何よりも看過できないのは、作品に於ける〈Ich〉の問題である。この問題を無視して、ジャンルの問題を解明することはおよそ不可能であろう。

※1.

Dichtung als Lyrik, so dürfen wir in summerischer Abgrenzung sagen, ist wesensmäßig bestimmt durch eine menschliche Gesamtschwingung, die alles Gegenständliches in sich hineinzieht. Ander gewendet: es handelt sich um eine "Verinnerung", die alles, was dem lyrischen Ich auch immer begegnen mag, umsetzt in eine ganzheitliche Seelenstimmung. Darum ist hier der Rythmus recht eigentlich Ursprung und Mitte der Gestaltung: Was im Rythmus leibhaftig verwirklicht ist, das strahlt zugleich aus den sprachlichen Bedeutungsbereich. Geht es also in aller Lyrik um eine "Verinnerung", die das Gegenständliche durchdringt und verwandelt: eine Verinnerung im punktuellen Augenblick—so zielt demgegenüber die epische Haltung auf "Vostellung": auf Vergegenwärtigung eines Gewesenen im Beschwören eines Lebenslaumes und im Erzählen eines Geschehens. Dabei ist noch wieder zu unterscheiden zwischen der eigentlichen Epik, wo das dichtende Ich ganz aufgeht in einer gleichsam aus sich lebenden und redenden gegenständlichen Welt und der "Erzählung" im engeren und betonten Sinne, wo die Dreiheit von Weltausschnitt, Zuhörer und Erzähler beherrschend herauskommt, was dann bis zu Grenzmöglichkeit des subjektiven Ausdeutens und Dazwischnredens führen kann. Die "Novelle" dagegen gestaltet mit stränger Objektivität und entscheidungshafter Zielstrebigkeit einen prägnanten "Fall". Das führt hinüber zur Dramatik. (J. Pfeiffer, Wege zur Erzählkunst, S. 11)

また、次の説も参考までに挙げておく。

Die Novelle konnte gerade im Zeitalter des poetischen Realismus eine neue Blüte erleben, weil sie als Gattung besonders geeignet war, zwi schen

dem Subjekt des Dichters und dem Objekt der realen Begebenheit zu vermitteln, wahre Begebenheit gestaltet, aber ebenso einer artististischen Kunst bedarf, die auswählt, akzentuiert, isoliert und symbolisch verdichtet. —Die deutsche Novelle, genau gesehen und richtig gedeutet, öffnet uns nicht nur einen Zugang zum Wesen des novellistischen Erzählens, sie führt uns ebenso in die Frage nach der Wirklichkeit als eine der Kernfragen des 19. Jahrhunderts hinein, sie läßt uns das Wesen symbolischer Bildgestaltung verstehen, sie gibt uns Einblicke in die gesellschaftliche Situation,—(B. Von Wiese, Die deutsche Novelle, S. 29—30)

③

“Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich. Diesseits waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in blöckelndem Lehm habe ich mich festgebissen. Die Schöbe meines Rockes wehten zu meinen Seiten. In der Tiefe lärmte der eisige Forellensbach. Kein Tourist verirrte sich zu dieser unwegsamem Höhe, die Brücke war in den Karten eingezeichnet. —So lag ich und wartete; ich mußte warten. Ohne einzustürzen kann keine einmal errichtete Brücke aufren, Brücke zu sein.

Einmal gegen Abend war es—war es der erste, war es der tausendste, ich weiß nicht, —meine Gedanken gingen immer in einem Wirrwarr und immer in der Runde. Gegen Abend im Sommer, dunkler rauschte der Bach, da hörte ich einen Mannessschritt! Zu mir, zu mir. —Strecke dich, Brücke, setze dich in Stand, geänderloser Balken, halte den dir Anvertrauten. Die Unsicherheit seines Schrittes gleich unmerklich aus, schwankt er aber, dann gib dich zu erkennen und wie ein Berggott schleudere ihn ans Land. Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rockschoße und ordnete sie auf mir. In mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich wild umherblickend, lange drin liegen. Dann aber — gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal — sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. Ich erschauerte in wildem Schmerz, gänzlich unwissend. Wer war es? Ein Kind? Ein Traum? Ein Wegelagerer? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehen. —Brücke drehte sich

um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte, und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kieseln, die mich immer so friedlich aus dem rasenden Wasser angestarrten hatten. (Die Brücke, Kafkas Werke Bd. 6)

上は、カフカの作品の引用である。彼の作品の特徴に就いて、先ずあげられることは、作品に於ける〈Ich〉である。この〈Ich〉は、とりわけ、彼の短篇によく見受けられる。長編に於ける〈ヨゼフ・K〉は誰か、あるいは誰であるべきかという問題を、私は本論集の3号に於いて提出しておいたが、結果からいえば、我々は両者を区別することは出来ない。そして、先にも述べた如く、カフカという特殊な限定された存在に結び付けることを避けねばならない。

一差し当り、我々は上に引用された作品の解釈から、問題の核心に入ろう。

作品の冒頭から、我々は〈Ich〉に遭遇する。しかしそれは、我々に如何なるイメージも与えない。〈硬く〉〈冷たい〉何ものかである。このように提出された〈Ich〉は、直ぐ次の説明によって具象化される。〈私は橋であった。私は深淵の上に横たわっていた。〉足下には川が流れ、どんな旅行者もやって来たこともなく、地図にも書かれていない。そんな橋であった。〈橋〉というイメージの具象化は、しかし、また突然破壊される。〈私はこうして横たわって、待っていたのだ。私は待たねばならなかった。〉何故なら〈橋〉は、墜落することなしには、〈橋〉であることを止めることは出来ないからである。この擬人化の方法は、既に人間と物の間の矛盾・葛藤を反映しているといえよう。〈私が橋であった〉ことは、最早単なる比喩の域を越えている。〈存在〉に対する殆んど拭い難い懐疑を、我々は感じとる。なる程、〈橋〉は人が渡るのを待たねばならないし、深淵にかかっている初めて自己の存在価値を持つのである。そして、〈橋〉が自らの効用を果す為には、誰かがその上を渡らねばならない。—〈人間に於いて偉大であるのは、人間が橋であり、如何なる目的でもないということである。〉と、ツァラトストラはいった。この言葉には、人間の勝利への確信が感じられる。と同時に、或々はニーチェとカフカの間、相反する要素を認めるであろう。—ある時、〈私は人間の足音を聞いた。〉〈橋〉は考えていることなど許されていない。〈橋〉は、己が任務と効用を果さねばならないのだ。〈お前に一橋一身を委ねる者を支えて

やれ。〉しかし〈橋〉としての任務は、その人間の行為によって遂行不可能になる。杖の先と2本の足が、〈橋〉を墜落せしめるのである。その人間の正体を確かめようとして身をよじることで墜落し、〈荒れ狂って流れる水の中からおだやかに、いつも自分をみているとがった小石達によって引き裂かれ、突き刺された。〉のである。

〈橋〉が目的と効用を、自ら抛棄せざるを得なかったという意味に於いて、言葉の表面的な意味で、ニーチェとは反対に絶望的な存在の状況が記されている。私は以前にも言及したと思うが、カフカの作品に〈救済〉を求めることが不可能である所以がここにもある。今日、〈救済〉を文学作品に求める態度自体、余りにも19世紀的且つ教育的であるといわねばなるまい。—ところでこの作品の文体的な面に注意する必要がある。カフカの諸短篇に於ける時制の特異な使いわけに就いて、私は本論集の3号にも書いたが、この作品は終始過去形で書かれている。ここで使用されている過去形は、我々に1つのイメージを要求する。それは、極めて日常的な意味に於ける〈現在〉の喪失である。換言すれば、〈私〉は現在しないのである。現実が反映しているべき筈の〈私〉も〈語り手〉もそこにはいないのである。〈過去〉時制を、時間の流れに立脚した物語的過去と考えてはならない。そうであるならば、〈語り手〉は我々と共に存在していなければならぬ。フランツ・カフカの物語であるという誤解は、飽くまで避けねばならない。自己の存在証明不能に対する絶望感が、カフカの作品の場合には、〈語り手〉から〈現在〉を奪い去ったのである。私は、〈物語〉は人間が自己の存在証明の手段として発明したと且って書いた。〈語り手〉の喪失—ここに我々は、20世紀の文学作品の特徴をみる。佐々木基一氏は我が国のモダニズムの文学の特徴に関して、横光利一の作品〈上海〉〈機械〉を引き合いに出しながら、「〈特別急行列車は全速力で駆けていた。沿線の小駅は石のように黙殺された〉という風な文体上の試みは、当時もいまも、ただ奇をてらう新しがりでしかなかったように考えられているが、あれには、それだけの意味しかなかったのだろうか。—作者がそれをどの程度意識していたかは別として、あそこには、大量生産システムによる工業の発展と資本の独占化が消費生活の部門にまで滲透して、デパートの進出によって中小商業が圧迫されはじめた当時の社会現象が、文体の上に反映していると思われる。田舎の小駅を石のように黙殺して蔭進する急行列車は、さながら巨大資本の非情な蔭進を象徴しては

いないか—。」といい、モダニズムに対する否定的な文学史的評価にモダニズムの持つ今日的要素の再認識を要求している。氏はその理由を、伊藤整氏の理論を中心に次のように説明している。「何故それが必要か。1つは、作者あるいは作中人物の眼を通して世界を眺め、解釈する告白体の小説や描写の小説の形式が今日では充分人を納得させ感動させる力をもちえなくなったことである。特定の個人が宇宙の真理の告知者の如く振舞うことは今日ではもはや不可能である。個性の深まりが同時に普遍的な人生認識の深まりを意味する時代はすぎた。今日では、特定の個人はあくまで特定人として止まる。彼の悩みや動揺や深求や発展は、彼のものであって、わたしのものではない。あるいは、他の任意の誰かと彼との間には、彼がどんなに自身を特別な人間と考えるにしろ、さしたる区別はつけられない。個性的、人間的であるよりも、現代社会の機構の中で個性を奪われ、機械化し物質化した人間としての性格において彼はかえって普遍性をかちえる。云い古されたことだが、大地に深く根を下ろした1本の樹木の如き存在として人間が描かれるとき、そこには実在感が稀薄であって、かえって、複合的な社会関係・人間関係それ自体の中に実在感がある。という風になってきたのである。」^⑥（傍点 × 小川。カフカの「樹木」を想起しなければならない。）長い引用になったが、この引用文の中には我々が提出している問題の核があることに気が付くであろう。本論集に二回に渡って既に発表した私の論文にも書かれてある如く、我々の文学、あるいは20世紀の文学が為した変遷は、カフカの作品に1つの終点を見出す。人間が人間としての特定の存在を失い、普遍的個在として自己を証明しなければならなくなったとはいうものの、文学はむしろ人間を普遍的個在化せしめたものに対する抵抗の中に、己がモチーフを発見したといえよう。ところで、人間を普遍的に個在化せしめるといったような一見矛盾した状況に落し入れたものとは何か。3号に於いて、私はカフカの作品に表れた資本主義的・機械文明的諸矛盾を指摘し、それが人間をして非人間化し、上のような状況に落し入れたと書いた。かかる意味に於いて、カフカの文学は正しく人間存在の敗北の文学であり、絶望の文学である。〈橋〉は、〈橋〉であることを止すには、落ちることを待たねばならない。カフカの文学には救いはない。換言すれば、救いがないのは、20世紀文学の特徴でもある。

且って我々は、種々の作品に於ける様々の〈Ich〉を、常に具象化することが出来

た。それらは、それぞれの個有名詞を担うことによって、あるいは作者自身の個有名詞を我々に直接的乃至は間接的にイメージさせることによって、我々に文学的・人間的効果を与えることが可能であった。所謂歴史的な時間の流れに即した物語は、我々もその流れに存在していることによって、我々に共鳴と共感を与え得たのである。多くの文学作品に接して、我々は何時も様々の〈現実〉の問題に取り組みねばならなかった。しかし我々は根源的には、〈現実〉という正しく現象的な表面を問題にしたのではなく、いうなれば人間的現実を、人間存在の根源的なものを問題にしたのである。カフカにとって、20世紀文学にとって、そして我々にとって、〈現実〉は最早真理の掬い処ではない。最早作家の〈現実〉が、読者という観衆の前で見世物的に、次々に展開されることに、我々は共感を持つことが出来なくなったのである。今日、魂の生長と発展といったような問題は、片隅に置き忘れられつつある。従って、文学が俗流教育的な役割を果すことに、文学自身は元来不適当であったといえよう。魂の発展と救済・和解は、極言すればその実は一時的な手品のごまかしであった。私は、多くの日本のゲルマニスト達が、和解と救済をドイツ文学に余りにも求め過ぎたと考える。彼等にとって、文学は信仰の為の經典の類に変えられていたのではなかったか。一何ら規定されない〈現実〉は最早存在しない。文学的〈現実〉は、根底では人間的〈現実〉でなければならぬ。我々は〈真理〉の所在を尋ねることは出来ないし、〈真理〉自体に問いかけることも出来ない。かく、カフカは我々に完全な〈望絶〉を提示する。作品に於ける〈Ich〉の系譜を見る時、そこに、我々は存在の根源的な意味での〈普遍的なものを見出すであろう。存在の系譜の変遷を、最も具象的且つ可視的に我々に認識させるのは〈物語形式〉である。様々の形式は、偶然的に、あるいは自然発生的に生じるものではない。それは人間によって発明されたものである。

既に述べたところではあるが、カフカの作品に於ける〈Ich〉は、カフカという局限された存在の代名詞ではない。それは〈彼〉であってもよいし、〈K〉であってもよいし、〈グレゴール〉であってもよいのである。そして同時に、我々はそれらの人物達に無条件に接することが出来る。我々は作者から完全に解放される。ある作品を読み終った時に作者への疑問が生じることがあるが、我々はカフカの作品に接した際には、その疑問は我々自身に発しているという結果になる。本当は、カフカに関する伝

記などは不必要なのである。伝記がカフカの作品の謎を解くことなどは考えられないし、第一作品に謎がある道理はない。パズルの思考は、作品解釈と批評からは排除されねばならない。カフカの作品に於ける〈Ich〉は、古典的な作品に対する態度で以ってしては、せいぜい伝記学的考証の範囲での興味的にしかならない。カフカの日常性を考える前に、我々は彼の作品の〈Ich〉が、極めて普遍的な意味を持っていることに気付かねばならない。それは局限されたものではなくて、〈人間〉一般であり且つまた我々自身である。と考える時、カフカという限定された存在は最早我々の視野からは消え去り、ただ作品だけが、我々に我々の存在の秘密を囁きかけるのである。

私はカフカの作品は、物語あるいは小説という芸術形式の一頂点であり一終点であるといった。そこには、発展もなければ解消もない。形式自体が、既にすべての可能性を拒絶しているのである。この点を無視して、カフカの作品に少しでも救済や和解の抜け道を発見しようとする態度は、奇妙という他はない。このことに関して、私は更に説明を続けたい。プファイファーは、カフカの文体に関して、詳細な分析と解釈を加えているが、それは依然として作品の表面に留ると考えられる。カフカの文体論的研究は、作品の根源的諸問題との関連なしには為され得ない。しかしそれらの問題が形而上的な意味で(プロート・ライス等)集約され、統一されることに私は不満を感じるのである。私はカフカの作品に於ける〈Ich〉を、人間一般であるといった。従来の古典的リアリズムに於いては、〈Ich〉は必らず外的・社会的諸状況によって具象化されていなければならなかった。例え人間的内面に作品の主題があるとしても、そうでなければならなかった。この点に関してカフカの作品を見る時、そこに、従来のリアリズムに対する〈裏切〉があることに気付くであろう。それは、歴史的時間の流れに対する、人間的な不満でもあり、同時に新しい形式の発明にも通じるのである。

更に我々は、作品〈狩人グラクヒウス〉の全体の構成に眼を通してみよう。

一 波止場に2人の子供が遊んでいる。記念碑の下で、男が新聞を読んでいる。少女が桶に水を汲んでいる。果物売りが、自分の商品の傍に坐って、海を見ている。居酒屋^(a)では、2人の男が酒を飲んでいる。居酒屋の主人は、机の前でうたたねしている。帆船が港に浮んでいる。上っぱりを着た男が上陸して、ロープを捲いている。黒い上着を着た他の2人の男が、水夫長の後から1つの棺を運んで来る。その中には、人

間が横たわっている。波止場では、誰もこれらの男達や棺に注意するものもなければ、近寄って尋ねるものもない。一行の頭分が、子供を抱いた女に道を尋ねた様子。彼等は1軒の家に棺を運び込む。^(b)鳩の群が舞っている。まるで家の中に餌があるかのよう^(c)に、門の前に集っている。1羽の鳩が、窓ガラスをつついてる。船の中から、女が穀物を投げてやると、鳩達は女の方に群れて行く。

シルクハットをかぶった男が喪章を付けて、波止場へ通じる狭い急な坂道を下りて来る。彼は、注意深くあたりを見廻す。片隅の汚らしい眺めに、彼は顔をしかめる。記念碑の石段の上に、果物の皮が落ちている。彼はステッキの先で、通りすがりにそれを落とす。彼は扉をノックする。直ぐに扉が開いて、15人の子供達が、長い廊下に人垣を造りおじぎする。(d)

この男は〈リヴァ〉の市長である。市長は来た理由を、次のように説明する。「私は眠っていたのです。すると、真夜中頃私の妻が叫びました。『〈サルヴァトーレ〉—私の名前なんです—窓の鳩をごらん下さい！ 本当に、鳩がいたんですよ。にわとりのような大きいのが。鳩は、私の耳もとへ飛んで来ていましたの。明日、死んだ狩人グラクヒッスがやってくるんですって。そして、市の名に於いて、彼を歓迎せよですって—』」ここから、市長とグラクヒッスの対話が始まるのであるが、その中でグラクヒッスは、死後の自分は、何処にも定着出来ないのだと説明する。「市長さん、私はリヴァに留るべきだとお考えですか？」というグラヒッスの問に対して、市長は未だそれは出来ないと言えぬと答える。〈Das kann ich noch nicht sagen.〉グラクヒッスは、自分が棺に入るまでの経緯を、次のように説明する。「私は、未だ生きている狩人グラクヒッスとして、シュヴァルツヴァルトの家で羚羊を追っていて墜落して以来、ここに横たわっているのです。すべては秩序だって、整然と生じたのです。追っていて墜落し、峡谷で血を流して死んだのです。そして、この棺が私を彼岸へ運ぶべきだったのです。」グラクヒッスの言葉に従えば、必然性としての〈死〉が、極めて自然な状況で彼を棺の中に横たえたのである。「私は喜んで生き、喜んで死んだ。—私は婚礼袋装を着る少女のように、死装束を身に付けたのです。ここで横になって、私は待っていたのです。すると不幸が起りました。」我々はこのグラクヒッスの言葉に対する市長の言葉に注意しなければならない。「その不幸に就いて、貴方はどんな罪も

持っていないでしょうね？」グラクヒュスは答える。「私はシュヴァルツヴァルトの偉大な狩人だと呼ばれておりました。それが罪ですか？」それに対して市長は「私は、それを決定するべく使命を持っていないのです。」と答える。水夫長が方向を誤ったばかりに、グラクヒュスは定着し得ないしているのである。〈罪〉は水夫長にあると、グラクヒュスは説明する。

ここで我々は、(a)(b)(c)(d)―この4つの部分の過去時制に注意せよ―に分けた箇処に注目しなければならない。各々の場面は、独自に描かれ、相互に関連を持っていない。この表現法はカフカの作品の特色でもあるのだが、古典的乃至自然主義リアリズムに於いては、各場面各状況は外的・内的に具体的且つ必然的な連関を保っていないなければならない。しかし、この作品では、一見それらの連関は断たれているかのように見える。我々は、ここでこれらの個別的とも思える諸状況を、即物的・外的に把えることを避けねばならない。ここには〈情景〉はない。^①我々は、我々の日常的周辺に、かかる風景を見出し得ない。しかし風景や情景は、確たる現実ではない。まして今や我々の日常的な意味に於ける〈現実〉は、〈自然〉を奪われた何かである。我々の〈死〉すら、単なる廃棄を意味しなくなった。そこに人間存在の物化と孤立化があると考えられる。〈罪〉が我々に教え込んだ〈世界〉は、実は存在しなかったのである。―〈死〉はカフカに於いては、極めて具体的で余りにも簡明な姿で示される。〈死〉は、一人の人間の単なる消滅ではなくて、具体的且つ可視的な姿で〈实在〉しているのである。しかも、それは、相互に共感を呼ばない世界に根差しているのである。

断定的で簡潔な文章は、人物相互の連関を断ち、各人は各々の自分の範囲内で行動している。彼等の存在は、投げ出されたものとして描かれる。相互の会話もなければ、あるいは棺に対する問いかけもない。明らかに、彼等は言葉を忘れ、従って存在の意識を喪失し、衣服が自らの範疇に於いて食器を拒絶するのと同様に、他を拒絶しているのである。今まで私は幾度か書いたが、カフカは作品の上で、〈過去〉形と〈現在〉形に独自の意味を附与している。〈過去〉は断絶と拒絶を、ある時には意識の深部を意味し、〈現在〉は個人的な存在の〈現存〉を意味する。この作品に於いても、この両時制の使い分けが為されている。

W・エムリヒは次のように述べている。「ここでは、カフカの神秘的乃至は幻想的

な虚構が扱かれているのではなく、この世紀に於ける人間の現実の文学的記述が一扱かれているのである。^⑧そして、社会的・経済的諸条件が、人間から〈全体〉を奪い去り、遂には「死ですらもが、根底に於いてはこの労働世界から除去され、単なる不運や事故になった。」^⑨のである。グラクヒュスは、生きながら死んでいる。彼はシュヴァルツヴァルトで羚羊を追っていて、断崖から落ちて死ぬ。しかし、死の舟が方向を誤ったばかりに、未だこの世で生きているのである。そして彼は〈狩人〉から〈蝶〉になって、いつも動いている。どこにも定着し得ない人間存在が、グラクヒュスの姿を借りて示される。〈生・死〉の意味を最早問う必要がなくなったというのではなく、人間はその意味を問う能力を失うに至ったのである。因みに、カフカの作品に表れた幾つかの〈死〉は、常に廃棄された存在として、あるいは〈物〉の崩壊と同次元に於いて扱われてきた。このグラクヒュスの〈生・死〉の2重のアスペクトは「カフカの作品に反映している客観的、精神史的状况並びに、フランツ・カフカの主観的、個人的問題性の中心に通じている。」^⑩とエムリヒは述べている。

エムリヒは、グラクヒュスという名前から問題の中心を衝こうと試みる。〈Ich〉は、〈橋〉であり〈村医者〉であり〈ラーバン〉であり〈グラクヒュス〉である。集約するところ、すべてこれらの人物達のヴェールをかぶってフランツ・カフカが存在している。エムリヒは、〈グラクヒュス〉という名前は「一文字通りラテン語から翻訳されねばならない。即ち〈Gracchus〉はラテン語では、語源的には〈graculus〉＝鴉という語と直接的な関係の中にあって、鴉や鴉科に属する鳥の自然音や鳴き声を模倣するところの〈gracc〉という語幹から派生している。〈カフカ〉—kafka—というチェコ語は、同様に〈鴉〉を意味し、カフカ自身、自らを1羽の鴉として描こうとしていた。」^⑪しかし、すべての登場人物を即カフカと考える態度は、正しく私小説的である。勿論、エムリヒは、グラクヒュスに関する彼の見解の中で、〈普遍〉^{※1}という概念を持ち込んでいるのだが、カフカの主観的且つ個人的問題性と客観的且つ精神史的状况の中心に、この〈普遍〉が存するのである。

——この稿続く——

※1.

Die Geschichte dieses Jägers Gracchus ist also die Geschichte alles dessen, was war und ist; Urzeit und Gegenwart erzählen unaufhörlich von ihr;

selbst der Kosmos —Sterne, Seen, Gebirge —wissen um seine Geschichte. Sie ist das Allgemeine in universeller Bedeutung, von dem alles immerfort kündigt. Aber niemand unter der lebenden Welt weiß von ihr. Denn alle diese Lebenden sind mit anderem “beschäftigt”. Sie haben “alle Hände voll zu tun”, um sich und ihre Familie hochzubringen. “Ich wußte nichts von dir. Geschäfte halber bin ich im Hfen. Nur kurz vor dem Tod “streicht einmal der grüne Jäger Gracchus durch die müßiggängerischen Gedanken”, “wenn der fleißige Mann zum ersten Male Zeit hat, sich auszustrecken”. Die “Arbeit”, das “Geschäft”, die Mühen des Lebens verhindern jeden Gedanken, jedes Wissen um das wahre Allgemeine dessen, was ist. Umgekehrt aber weiß auch der Jäger Gracchus nichts von dem, was die vielbeschäftigte Menschenwegt. Gerade er, der alles weiß, dessen Geschichte das Allgemeinste repräsentiert, steht ratlos vor den Gedankengängen dieser beschäftigten Welt. “Aber den Gedankengang der Patrone” (des “fleißigen Hamburgers) “verstehe ich nicht. Vielleicht kannst du es mir erklären Ich brauche verschiedene Erklärungen. Du, der du dich draußen (auf der Erde) herumtreibst, kannst sie mir geben” (B 335). Aber keine “Erklärung” ist möglich. Die beiden Welten reden aneinander vorbei. Keine kann die andere “verstehen”.

(W. Emrich, Franz Kafka, S. 15)

—附記— 身体の工合が悪く、以下執筆出来ない状態になりました。出稿が遅れ、加えて未完成であることをお詫びします。予定は、日本のアヴァンギャルドの作品とカフカの作品を比較し、本稿一章で述べたように、日独の物語形式に言及しようとするものであります。

—註—

- ① 大阪商業大学論集 15 号に載せる筈だ、だが事情で変更した。
- ② B. Lammert, *Bauformen des Erzählens* に「Zeit」のことは詳しい。
同時に「関西大学独文学会論集 1・3 号拙論参照のこと。
- ③ 昭和35年度、日本独文学会（東京大学）に於ける発表に於いて、カフカの作品の「Ich」に就いて論じた。詳しくは、「ドイツ文学」25号参照。
- ④ J. Pleifer, *Wege zur Erzählkunst*, S. 10
- ⑤ *ibid.*, S. 10
- ⑥ 佐々木基一「近代芸術と小説」（現代芸術はどうなるか）101頁

- ⑦ 和田賀一郎氏の阪神独文学会33年9月 —甲南大学— に於けるカフカの作品に於ける色彩語に関する発表を想起せよ。
- ⑧ W. Emrich, Franz Kafka, S. 19
- ⑨ *ibid.*, S. 20
- ⑩ *ibid.*, S. 19
- ⑪ *ibid.*, S. 21