

# カフカの〈笑い〉と〈遊戯〉について

菅 野 瑞治也

## I

1914年7月27日のカフカの『日記』から、カフカが「フリーゲンデン・ブレッター」(Fliegenden Blätter)というユーモア雑誌を読み(Vgl. T. S. 255), ユーモアそのものに常々関心を寄せていたことが窺える。

ドイツ語でいうフモール(Humor)は、元来、一段高いところから見下ろすところから、換言すれば、対象に対するいわば超越的な視点から生ずる滑稽、諧謔味のことであるが、本稿ではフモールをこのような意味だけに限定せず、広義の意味における日常的な、いわゆるユーモアとして捉えたい。しかし、ユーモアがそもそも如何なるものかという問題に関しては、本稿ではあえて言及しない。なぜなら、フモールや笑いの定義づけをまず最初に試みようとするれば、それだけでベルクソン(H. Bergson)やパニョル(M. Pagnol)などのような深遠且つ徹底的な〈笑い〉に関する考察が必然的に要求されるからである。

カフカにおける〈笑い〉の本質をめぐって、実に多種多様な概念が、これまで様々なカフカ研究家によって提出されてきた。

ヘルムスドルフ(K. Hermsdorf)やカッセル(N. Kassel)は、カフカの笑いを〈Grotesk〉なものとして規定し<sup>1)</sup>、また、コープス(J. Kobs)は、〈Humor〉とは呼び難い〈Komisch〉と〈Witz〉という概念を用いて、カフカの笑いを解明しようとしている<sup>2)</sup>。ブロート(M. Brod)やヴェルチュ(F. Weltsch)は、カフカ自身を宗教的フモリストと見做し、カフカの笑いの本質を、意味倒錯の弁証法的フモール、宗教的・形而上的フモールに求める<sup>3)</sup>。更にビンダー(H. Binder)やフィンガーフート(K. Fingerhut)は、ブラックユーモアとしてカフカのユーモアを捉える<sup>4)</sup>。カフカの

〈Ironie〉に関する考察も極めて多岐にわたっている。

本稿での主要関心事は、これらの様々な諸説を参考にしながら、表題からも明らかなように、特にカフカの「遊戯」(Spiel) との関連において、いわゆるカフカの笑いの本質に可能な限り迫ってみることにある。

## II

カフカがミレナへ宛てた手紙の中に、次のような箇所がある。

僕はこの局長の執務室の戸の前に座っている、局長は今はいないけれど、彼がやってきて、次のようなことを言っても、僕は別だん驚きはしないだろう：「俺にも君が気に入らん、くびにするぞ」僕はこう答えるだろう、「ありがとうございます、是非ともウィーンに旅行したいと思っておりましたので」。すると彼はこう言うだろう、「そうか、またまた俺は君を気に入ったぞ、解雇は取り消した」。僕はこう答えるだろう、「あっそうですか、それじゃウィーンには行けませんね」「そうなのか、それは気に入らない話だな。おまえはくびだ」と彼は言うに違いない。こうやって、僕たちのやりとりは永遠に続くのさ。  
(M. S. 140)

職場での不満や上司に対する複雑な気持ちをミレナに伝えようとしながらも、カフカは、手紙を読むであろう相手に対するカフカのサービス精神から、このような描写方法を選ぶのである。本来は深刻に伝わるはずの内容が、上司との滑稽な対話という形式をとることによって、却って説得力をもって相手に伝わるわけである。ビンダー (H. Binder) は、このような巧みな描写の中に、カフカ的なブラックユーモアの形態 (Binder 1976, S. 20) を見て取る。確かに、このカフカと上司との会話の中に、職場の人間関係の馬鹿々々しさを嘲笑するような自虐的な笑いの要素がどこかに潜んでいるような気もするが、そういったブラックユーモアという概念だけでは言い尽くせない、何か別の種類のユーモアも感じずにはいられないのである。そしてこのことは、カフカの文学世界全般についても言えることではないだろうか。

シュタイガー (E. Staiger) は、「〈Humor〉は叙情的な、〈Komik〉は

叙事的な、そして〈Witz〉は劇的なおかしみである』<sup>9)</sup>という概念規定を行っている。これに従えばコープスの主張するように、〈Humor〉に特有の「酒に浮かれた、一杯機嫌の、自己酩酊の要素」(Kobs 1970, S. 262f.)をカフカの作品から読み取ることは確かにむずかしくなり、むしろ Komisch 或いは Witz という概念を用いてカフカの作品におけるおかしみ (das Lächerliche) に接近する方が容易なのかもしれない。カイザー (W. Kayser) は、「滑稽 (Komisch) は緊張の唐突な解弛であり、この解弛は異なった存在領域への予期しない転換として成立する。」と述べている。とすれば、「度を失なわせ、胸をしめつけるようなもの、異和感が、極度のおかしみと共存し、我々が素直に笑うべきなのかどうかさえ考えてしまう、カフカの Komik は、我々に驚愕と笑いを同時にもたらす」(Vgl. Kobs 1970, S. 263) とも言える。

ヘルムスドルフは、こういった「グロテスクな笑い」(Gelächter des Grotesken) (Hermesdorf 1961, S. 232) の中に、カフカの笑いの本質を求め、グロテスクな笑いを、「グロテスクな笑いは、不可能なものの存在に対するにが笑い、嘲笑的・諦念的な笑いであり、また狂気に対する絶望的な笑いである」(Ibid., S. 232) と規定し、「グロテスクな形態は、悲劇と喜劇の間にあるものである」(Ibid., S. 232) と述べている。『アメリカ』では、話の最初からグロテスクな状況が用意されているわけではなく、グロテスクな要素をはじめから備えている『審判』や『城』などの作品とは、趣を異にしている。

『アメリカ』において、カフカは、小説舞台としてのアメリカ市民社会と、そこに登場する様々な人物たちとの両方を、カリカチュア化し、滑稽なまでに風刺している。例えばブルネルダの入浴騒ぎの場面や、その後続く朝食の場面は、そういった戯画的誇張を通した滑稽な要素に満ちているが、話の進行と共に、このようなカリカチュア的・風刺的要素が形を変え、グロテスクな Komik に、つまり明から暗へという形で、転換していく (Ibid., S. 230f.)。この種の転換は、むしろ逆方向の転換と言うべきかもしれないが、小品『天井桟敷にて』においても見出すことができる。僅か二つの文で成り立っているこの小品の最初の接続法Ⅱ式で書かれた部分は、グロテスクで悲劇的な要素にあふれているが、後半の直接法で書かれ

た部分には、カリカチュア風のおかしみがある。いわば暗から明への転換がここには認められるのである。「……われとも知らず涙にくれる」若者の姿に、カフカの笑いと悲しみが同居している。

『城』の断片の中で、Kを観察する一人の村人のパースペクティブから、Kは次のように語られる。「……誰だってわかりますとも。ただひとり、Kだけはわからないのです。……あの男は何一つ忘れやしません。ところがそれをもてあましてしまうのです。……自分の知識をふやすためとあらば、どんな機会でも利用します。……ところがその知識を応用する段になると、どうしても間違った動き方をしてしまうんです。まるで万華鏡の中に入れられたみたいに、ぐるぐる同じ所を旋回しだすのです。自分の知識を実地に応用できない。」(S. S. 305f.)

Kは、他のカフカの主人公たちと同様、「些細」なことのためにとてつもない努力を払うが、結局は空回りに終わり、何の成果も見出せない。細部にまでわたる綿密詳細で、正確な知識と、現実の個人を取り巻く周囲の世界との間にある不均衡・矛盾から滑稽さが生じてくるのである(Hermsdorf 1961, S. 234)。そしてカフカの主人公たちが、所与の現実と条件に対して真剣に抵抗すればする程、彼らの姿は、我々の目には益々滑稽なものとして映ってくるのである。

ここで我々が注意しなければならないのは、語りのパースペクティブの問題であろう。カフカの主人公たちがコミカルに映るのは、彼らの外側に位置する観察者、或いは彼らを取りまく環境の側からのパースペクティブで彼らの姿が捉えられた場合である。もし仮に、主人公たちのパースペクティブから物語りが語られるとしたら、当然のことながら、そこに滑稽さが生ずるはずもないであろう。従って、こうした対象に対する一定の距離をとることによって、カフカは他ならぬ我々読者に対して、いわば「遊戯空間」を与えているわけであり、そこから例えば、オドラデクの「肺がなくても洩らすことができるような笑い」「落葉がかさこそいうような笑い」(E. S. 140)が生じてくるのはむしろ当然のことなのかもしれない。後にも触れるが、我々はこういった笑いを、『距離のある笑い』と名づけたい。

### III

1920年11月末に成立した寓話『こま』(Der Kreisel) も、カフカの笑いの謎を解く鍵を我々に与えてくれるように思われる。

一人の哲学者がいて、いつも子供たちが遊んでいるあたりをうろつき回っていた。こまをもっている男の子を見つけると、さっそくじっと様子を窺うのだった。こまが回り出すがはやいか、哲学者は、それを捕えようとして、後を追いかけた。子供たちが騒ぎ出そうが、彼をこまに近づけまいとしようが、平気だった。こまが回っている間にうまく捕えることができると、すっかり満足した。しかし、それも束の間のこと、やがてこまを地面に投げ出すと、その場から立ち去った。というのは、彼の考えによると、例えば回転しているこまのような些細なことであろうと、それを認識しさえすれば、普遍的なものの認識に通じるというわけなのであった。それゆえ、彼は、大きな問題はけっして扱わなかった。そういうことは不経済だと思われた。どんなに小さく些細なことでも、本当に認識すれば、すべてを認識したも同じであった。従って、彼が相手にするのは、回転しているこまだけであった。そして、子供たちがこまを回す準備をはじめるとき、今度こそうまくいくだろうという希望を持ち、こまが回り出して、それを息せき切って追いかけている間に、希望は確信に変わった。しかし、その小さな木のおもちゃを手にとったとたん、気分が悪くなるのだった。そして、それまでは少しも聞こえなかったのに、その時急に耳に入りだした子供たちののはやしたてる声が、彼を追いたてた。彼は、下手くそな回し方をされたこまのようによろめきながら歩いていった。(E. S. 320)

この哲学者自身にとって、こまの本質を認識することで普遍的なものの認識を獲得しようとする己れの姿は、真剣である。しかしながら、この哲学者から距離をもって彼を観察する者にとって、回転しているこまとしてはじめて、こまがその本質を有し、哲学者が回転するこまをつかみ取るこ

とによって、こまの本質に対する認識の芽を自ら摘み取ってしまっていることに哲学者自身が気づかず、認識到達に挫折している彼の姿が、滑稽に映るのである。

ここで我々が想起するものは、ハイデッガー (M. Heidegger) の〈道具〉(Zeug) の概念に関する言葉である。

「一つの〈道具〉は、厳密に言えば決して存在しない。道具が存在するためには、そのつど常に、ひとまとまりの〈道具全体〉(ein Zeugganzen) が必要であり、そのような道具全体において、その〈道具〉はその〈道具〉であり得るのである。〈道具〉は本質的に、《……するための何か》(etwas, um zu...) なのである。」<sup>7)</sup>

更にハイデッガーは、「ハンマーでたたくことが、自らハンマーに特有な手ごろさ (Handlichkeit) を発見する」(Ibid., S. 69) ということに言及し、そういった「〈道具〉がそれ自身の側から現われてくるような道具の存在様相」(Ibid., S. 69) を《用具性》(Zuhandenheit) (Ibid., S. 69) と呼ぶのである。

「それぞれ様々な性状をもった事物の《形相》(Aussehen) をいかに熟視しようと、それがただ眺めやうだけ (Nur-noch-hinsehen) のことであれば、用具的存在者を発見することはできない。事物を単に理論的に眺めやうだけの眼には、用具性を理解することが欠けているのである。」(Ibid., S. 69)

『こま』の哲学者が、《……するための何か》である、つまりここでは、《回して遊ぶための遊び道具》としてのこまの〈用具性〉を理解せず、こまを己れの理論的認識の単なる対象にしている限りにおいて、彼には、こまの本質を認識するための道が閉ざされたままである。道具としての物は、つまりここでのこまは、「遊び」の為に使われてはじめてその本質が知覚され得るのである。

カフカは、『日記』の中で次のように書いている。

「ゼノンは、一体静止しているものは何もないのですかという執拗な質問に対して、そうだ、飛んでいる矢は静止しておる、と言った。」  
(T. S. 21)

このパラドックスは、『こま』にもそのまま当て嵌まるのではないだろうか。こまも、回転することによってのみ、静止し、安定と不変性を獲得するのであり、こまの本質に適った平衡を得られるわけである。同様にゼノンの言う矢も、飛ぶことによってはじめて矢としての〈用具性〉が与えられるわけであり、静止と安定の中に、我々は矢自体の本質を見出すことができるのである。

『こま』においては、対象（＝こま）に対する主体（＝哲学者）の極端な優位によって両者の均衡が破られている限り、対象の本質に対する哲学者の認識は永遠にあり得ない。これに気づかず、苦悩を深めていく哲学者の姿そのものが、カフカの他の主人公たちと同様、やはり我々に〈笑い〉を引き起こすのである。

哲学者とは異なり、子供たちのこまに対する態度は、遊ぶ対象としてのこまの本質に適したものであり、そこにおいて、「主体 (Subjekt) と客体 (Objekt) の相互作用は、均衡のとれた作用であり、一方がもう一方を凌駕するようなことはない。」<sup>9)</sup>つまり、子供たちには、主体と客体との平衡のとれた関係が最初から用意されているわけである。そして、こうした子供たちの事物に対する遊戯的態度の内に、ハイデッガーのいうあの《世界内存在》の理想的なあり方が暗示されており、そこでは、主体と客体の分離、主体の疎外がそれぞれ互いに止揚されるのである (Ibid., S. 24)。例えば、認識の対象たるオドラデクの本質もまた、「こま」同様、遊び道具として捉えられた場合にはじめて、主体との平衡が保たれ、正しく認識され得ると言えないであろうか。

『ブルームフェルト、ある中年の独身者』も、何とも奇妙で、滑稽な話である。ある晩、中年の孤独な独身男が、仕事を終え、自分の部屋に戻ってくると、二個の小さなセルロイドのボールが、かわるがわる床を打ちながら上下運動を繰り返している。彼はボールを捕まえようとするが、なかなか掴まらない。遂に片方のボールを手取るが、腹立ちまぎれにそれを床に投げつけてしまう。しかし、ボールは不思議なことに割れもしない……。 (Vgl. Be. S. 109-131) ここにおいても、主人公のブルームフェルトは、ボール（＝対象）との遊戯を最初から拒絶している。

『こま』の哲学者と同様に、カフカの主人公たちは、主観的なパースペ

クティブのもとで、特殊なものを通じて普遍的なものに到達しようとするが、結局のところ現実に対する正しい認識の獲得に失敗する。そして、こういった挫折の原因は、対象を眺める主体そのものの内にあるのである。我々がこのようなカフカの主人公たちの姿を、ある一定の距離をもって、超越的なパースペクティブから捉えた時、我々は、自己嘲笑や自己憐憫をも含めた、様々なニュアンスをもった〈笑い〉を感じずにはいられない。そして驚くべきことに、カフカは、こういった独特なカフカの〈笑い〉を通して、同時に、主体と客体との理想的な関係をも、我々に教示してくれているのである。

ところで、カフカのイロニーについての指摘は非常に多いわけであるが、例えばポリツァー (H. Politzer) は、カフカの作品世界から、「極度に洗練された、とはいえ、形而上的なものの中に消失させていく、ユダヤ的自己イロニーの終末形態」<sup>9)</sup>を見て取る。自己のアイデンティティを喪失し、無限の彷徨を強いられた自己を、ある一定の距離をもって、冷徹な目で、客観的且つアイロニカルに見つめる時、そこには周知のユダヤ的な「歪んだ笑い」が生じてくる。しかしながら、カフカの世界にあっては、この「歪んだ笑い」に終わるべきものが、彼の「遊戯的態度」の中で更にデフォルメされ、単なる皮肉に基づいた笑いとは異なった様々な〈笑い〉の要素が共鳴しあっているように思われる。

ポット (H-G. Pott) は、〈Spiel〉の概念と 〈Ironie〉の概念との類似性を認めながらも、両者の微妙な相違を次のように述べている。「〈イロニー〉は、一つの姿勢（態度）であり、間接的な、仲介された意識である。〈遊戯〉は、状態（姿勢）と行為であり、一つの実際の行動であり、直接的なまとまりである。」<sup>10)</sup>イロニーは、どこまでも主観の側に立ち、常に主体から客体へという一方通行の立場をとる。それに対して、カフカの遊戯にあっては、主体と客体の相互作用そのものに重点が置かれ、客体に対する主体の優位は存在せず、文字通り主体と客体が均衡を保ち、ひとつのまとまり (Einheit) としてそこにある。

カフカは、1920年の手記《彼》の中で次のように書いている。「正しく願望するとは、例えば、おそろしく几帳面な職人的熟練でこつこつとハンマーを使って机を組み立てながら、同時に何もしていないかのように願望



することだ。 “机をつくることは、彼にとって何もしていないことであり、無である” と人々から言われるのではいけない。 “机をつくることは、彼にとって本当に机をつくっているのであって、しかも同時に無でもある” と言われるようではなけばいけない。」 (Be. S. 217-218)

ここにおいても、ハイデッガーの世界内存在的あり方がカフカの巧みな表現によって明示され、「そこでは、主体が世界と相互作用を及ぼし、その際、主体自体の存在も、世界も、主観的な投企から止揚される」(Muel-ler 1988, S. 26) のである。

「遊戯」とは、即ち距離 (Distanz) と関与 (Teilhabe) を同時に含むものである。(Vgl. Ibid., S. 26) カフカは、「書くこと」(Schreiben) を、「事実—観察」(Tat-Beobachtung) とよんだが、カフカにとってこの「書く」という行為こそがまさしく、「距離」と「関与」を同時に含んだ「遊戯」であった。カフカは、「書くこと」を通して読者と遊戯を楽しんでいるのである。こうした読者との戯れは、例えばヘーベル (J. P. Hebel) に於いても実現されており、カフカの愛読書の一つであったと言われる『暦話』(Kalender-geschichten) の随所に感得される。三百余りの小話に登場する主人公たちと、その外界との関わりを「家の友」たるヘーベルが物語る際のおかしみは、どこかでカフカの笑いと結びついているような気がするのである。カフカの笑いの秘密もまた、この「遊び」の中にあるのではなかろうか。

#### IV<sup>11</sup>

カフカの『飢餓芸人』(Ein Hungerkünstler) も、カフカのユーモアと〈笑い〉に満ちた作品の一つである。〈笑い〉という観点からこの作品を捉えた場合、二重の意味での「ずれ」がその根源の一つになっているように思われる。即ち、一つには、主人公である飢餓芸人の内部における「真なる〈hungern〉」と「見世物としての〈hungern〉」との間にある「ずれ」であり、もう一方は、芸人(=個人)と芸人以外の周囲の者たち(=全体)との間に存在する「ずれ」である。そしてこういった「ずれ」は、例えば『ヨゼフィーネ、或いはねずみ族』のヨゼフィーネの内部における「真なる〈pfeifen〉」と「見世物としての〈pfeifen〉」との間に、またヨ

ゼフィーネ（＝個人）と他のねずみ族（＝全体）との間にも無論認められるわけである。こういった関係のずれ自体にも、カフカの笑いの秘密が潜んでいるのである。もっと言えば、〈hungern〉にひたすら沈潜し結局は死んでいく飢餓芸人の存在そのものが、人間の滑稽さを表象しているのである。そしてそれは、物語の外側に位置する第三者、即ち語り手のパースペクティブによる、飽く迄も一定の距離を維持した客観的且つ即物的記述・報告によってのみはじめて引き起こされる、いわば《距離のある》笑いであり、それは悲劇すらも喜劇に、悲哀すらも滑稽さに転化し得る笑いと言えよう。そしてそれが、先にも述べたオドラデクの〈笑い〉であり、カフカの言う〈月からの笑い〉（Br. S. 19）なのかもしれない。

しかしながら、この《距離のある笑い》をめぐる考察があまりに重々しい為に、カフカの作品世界の中にある、そうではない、地上的で平面的な、言わば《距離のない笑い》が看過されてはいないであろうか。

例えば、結局は『飢餓芸人』から削除された箇所とはいえ、周知の「人喰い男の場面」も、その意味でカフカ的な《距離のない笑い》の要素を含んでいると言えよう。発想のユニークさは言うに及ばず、奇想天外な場面設定と、そこに登場する人物或いは動物たちの言動は大袈裟で、時に奇異であるが、そこには日常の時間が流れ、我々がいかにも共有できそうな空間が確かに存在し、まさしく我々と同じ眼の高さにある地上的で平面的な笑いがある。概して、カフカの作品世界には、例えば言葉遊び（Wortspiel）のような、言葉それ自体によるおかしみと、言葉ではなくてシチュエーションそのものから生ずる、いわゆる状況のおかしみ（Situationskomik）が、バランスのとれた形で巧みに共存している。「距離のない」おかしさ、滑稽さは、こういったカフカの優れた表現能力、描写の巧みに拠るところが大きいのと思われる。そしてそれはカフカの作品世界の至る所に認められる、《カフカの笑い》を構成する重要な分子なのである。

『アメリカ』の中の「グリーン氏はこの廊下では吹き出したくなるほど大きく見え、あの気のいいポランダーさんを飲みこんでしまったのではないかとカールは冗談に聞いてみたいくらいであった」（A. S. 79）というような表現を見る限り、カニバリズム的なブラックユーモアの要素を読みとるところか、むしろ日常的な意味でのカフカのユーモアの一面を感じずに

はいられないのである。死の舞踏を思わせるような不気味なジョークとは凡そ違った、軽いジョークと諧謔を弄するカフカの悪戯っぽい微笑すら眼前に浮かんでくるように思われる。

1917年8月3日付のカフカの『日記』に、次のような話が出てくる。

何年も前からずっとわしは大通りの四つ辻のところに座っている。だが明日は、新しい皇帝が到着するというので、自分の場所を立ち退かなくてはならない。わしは原則として、そしてまた反感もあって、周囲で起こる出来事には一切介入しない。ずいぶん前から、もう物乞いも止めている。……ところで他にもない、わしが他人のことに一切心を煩わさず、通りの騒ぎと愚かしさの中で平静なまなざしと平静な魂とを維持しているという理由から、わしには自身や自分の立場や自己の正当なる要求に関することはすべて、誰よりも分っているのだ。この問題については争いの余地はない。この場合価値があるのはわしの言い分だけである。だから今朝、向こうがこっちをよく知っているのは無論だが、こっちが意に介したことがないのも無論である一人の巡査がわしのところに立ち停って、「明日は皇帝のお着きだ。明日は出てくるのは控えることだな」と言った時、わしはこう訊いて返答のかわりにした、「あんた、いくつかね？」(T. S. 325-326)

話の展開や構成の上でもこの話と酷似した『あきらめろ！』(Gib's auf)等を読んだ時に生ずる笑いは、オドラデクの笑い或いは月からの笑いといった「距離のある笑い」として規定され得るものであろうか。むしろここで生ずる笑いとは、先にも述べたように、我々と同じ眼の高さにある、地上的な「距離のない笑い」とも言うべきものである。そして我々はここにおいても、カフカの、少年のように愉快な悪戯を楽しむ、いわば精神的な「遊戯」空間を感じ取らずにははいられないのである。

ただ一つのことをカフカを苦しめ、怒らせ、閉口させる。それは、人々が彼を、孤独・罪・内的不幸を描く作家、文学の中に逃避の場を見出している内面派の作家として扱うことである。しかし、それにはカフカ自

身が寄与している。なぜなら、彼は、ユーモアをもって、笑いながら罫を乗り越えるために、そういったすべてのことを見せびらかしたからである。確かに、カフカの笑いが存在する。それは極めて陽気な笑いであり、同時にまた、よく理解されない笑いである。理解されないのは、カフカの文学の中に、不安、無力と罪悪感のしるし、悲しい内面の悲劇のしるしが認められるところの逃避の場、生活から遠く離れた逃避の場を見出そうとするのと同じ馬鹿げた理由からである。……カフカは、自ら道化役を演じているにもかかわらず、或いはまさにそれ故に、極めて陽気で、生きる歓びで笑っている一人の作家である。彼はその生きる歓びを罫のようにはり、或いはサーカスのようにして見せるのである。……欲求という視点から見ると、カフカほど喜劇的で陽気な作家はいなかった。……『審判』から始まって、すべては笑いである。……<sup>12)</sup>

と見做すドゥルーズ (G. Deleuze) / ガタリ (F. Guattari) の見解は極めて当を得たものである。彼らの言うこの「カフカの陽気な笑い」とは、おそらく先に述べた《距離のない、地上的な笑い》と軌を一にするものに違いない。ドゥルーズ / ガタリはまた次のようにも言っている。

……カフカを貫流する政治性と、いたる所で伝わってくる彼の陽気さ、これ以外に天才の規準は見当たらない。それに対して、天才を苦悩・悲劇・個人の問題へとすり変えてしまうような読み方を、我々は低度の解釈、もしくは神経症的解釈と呼ぶ。例えば、ニーチェ、カフカ、ベケットの書いたものを思わず大笑いしながら……読むことをしない人たちは、すべてをねじまげているのである。(Ibid., S. 129)

ドゥルーズ / ガタリに従えば、『飢餓芸人』や『ヨゼフィーネ……』の〈hungern〉や〈pfeifen〉を苦悩 (Leiden) の表象と解した筆者の作品解釈<sup>13)</sup>などは、他ならぬ「神経症的解釈」の一つになるのであろうが、それがカフカの「見せびらかし」に起因するものであるとはいえ、まんまと落とし穴にはまり込んで、手前勝手に苦しみもがくだけの「低度の解釈」とは思えないのである。ドゥルーズ / ガタリのカフカの「陽気な笑い」に関

する見解は、一種痛快であり、その大胆さには敬服させられるものの、〈笑い〉に関する定義が今一つ曖昧模糊としている。そこでは広義の意味での〈笑い〉を感じ得ないのである。彼ら自身もまたどこかで、カフカの精神遊戯に翻弄されているのかもしれない。

カフカは夢と現実、非日常と日常とを完璧に溶解させることができたと同時に、深刻で悲劇的なものと、笑いに満ちた喜劇的なものとを溶けあわせることに成功しているわけである。そしてこういった「笑い」がカフカの天性のものである以上、カフカの作品において、何がどうしてこれ程までに我々を魅きつけるのか？ という問いを発し続けている己れの姿も、滑稽そのものに思えてくるのである。

カフカの作品世界は、〈Humor〉、〈Grotesk〉、〈Komik〉、〈Witz〉、〈Ironie〉等をすべて包含した「笑い」によって、換言すれば「距離のある笑い」と「距離のない、地上的な笑い」とが絡みあい、溶けあった、いわゆる〈カフカの笑い〉に満ちている。しかし、その笑いが、シリアスなテーマを包み込んでいるのではなく、シリアスなものがカフカの笑いを包み、覆い隠してしまい、時として我々を「神経症的解釈」へと導くのではないだろうか。

確かにそこには、人間の孤独・苦悩・罪・不安などが体現され、また実際、カフカの『日記』や『手紙』等の中にはそれらに関する記述が散見されるが、「笑い」を生む土壌は、飽く迄も、何ものにも犯されないカフカ自身の精神の自由、精神の遊戯空間にあるのではないだろうか。

#### 注

カフカのテキストは次のものを使用し、以下のような略記として本文中に入れた。

T. = Franz Kafka: *Tagebücher 1910-1923*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Taschenbuch Verlag. 以下 Fischer Tb. と略記)

M. = Franz Kafka: *Briefe an Milena*, hg. von Willy Haas. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Tb.)

S. = Franz Kafka: *Schloß*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Tb.)

E. = Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen*, hg. von Paul Raabe. Frankfurt

- a. M. 1980. (Fischer Tb.)
- Be. = *Beschreibung eines Kampfes*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Tb.)
- Br. = Franz Kafka: *Briefe 1902-1924*, von Max Brod. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Tb.) hg.
- A. = Franz Kafka: *Amerika*, hg. von Max Brod. Frankfurt a. M. 1980. (Fischer Tb.)
- 1) Hermsdorf, Klaus: *Kafka. Weltbild und Roman*, Berlin 1961  
Kassel, Norbert: *Das Groteske bei Franz Kafka*, München 1969
  - 2) Kobs, Jörgen: *Kafka. Untersuchungen zu Bewußtsein und Sprache seiner Gestalten*, hg. von Ursula Brech, Bad Homburg v. d. H. 1970
  - 3) Brod, Max: *Über Franz Kafka. Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas*, Frankfurt a. M., Hamburg 1966 (Fischer Bücherei Nr. 735)  
Weltsch, Felix: *Religiöser Humor bei Franz Kafka*. In: *Max Brods Franz Kafkas Glauben und Lehre*, München 1948
  - 4) Binder, Hartmut: *Kafka in neuer Sicht*, Stuttgart 1976  
Fingerhut, K. H.: *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, Bonn 1969
  - 5) Vgl. Staiger, Emil: *Grundbegriff der Poetik*, Zürich 1959, S. 223f.
  - 6) Kayser, Wolfgang: *Das sprachliche Kunstwerk*, München 1978, S. 381.
  - 7) Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*, Tübingen 1953, S. 68.
  - 8) Mueller, Thomas: *Aspekte des Spiels bei Kafka*. In: Seminar 24. I, February 1988, S. 21.
  - 9) Politzer, Heinz (Hg): *Franz Kafka*, Darmstadt 1973, S. 20.
  - 10) Pott, Hans-Georg: *Die schöne Freiheit. Eine Interpretation zu Schillers Schrift „über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“* München 1980, S. 94.
  - 11) この第IV章は、筆者が1990年6月30日の日本独文学会京都支部春季研究発表会（京都外国語大学）において発表した原稿に、加筆、修正をほどこしたものである。
  - 12) Deleuze, Gilles / Guattari, Félix: *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt a. M. 1976, S. 58f. なお、本文中の引用文の和訳に際しては、

ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ『カフカ マイナー文学のために』  
宇波彰／岩田行一訳 1979年 法政大学出版局 を参照させていただいた。

- 13) 菅野瑞治也『F. カフカの“飢餓芸人”における〈hungern〉の意味』(京都  
外国語大学研究論叢 XXV 1984年137-162ページ。並びに『F. カフカの“歌  
姫ヨゼフィーネ、あるいは鼠族”における〈Pfeifen〉の意味』(関西大学  
「独逸文学」第31号 1987年 31-53ページ。

(なおテキストの和訳は、新潮版『決定版カフカ全集』を参照させていただいた。)

## Über das Lachen und das Spiel bei F. Kafka

Michinari SUGANO

Viele Kafka-Forscher haben sich bisher mit kafkaischen Lachen auseinandergesetzt. Dabei gebrauchten sie Begriffe wie Humor, Witz, Komik, Groteske, Ironie, um das Wesen des Lachens und des Komischen bei Kafka zu erklären.

H. Binder sieht in der literarischen Welt von Kafka „eine Form eines makabren Humors.“ K. H. Fingerhut nennt es „Galgenhumor.“ Anhand des Begriffs von Witz und Komik versucht J. Kobs, das Rätsel des Lachens bei Kafka zu lösen. Indem M. Brod und F. Weltsch Kafka als religiösen Humoristen betrachten, finden sie in Kafkas Werken einen religiösen und metaphysischen Humor heraus. K. Hermsdorf behauptet, daß „Gelächter des Grotesken“ im Wesen von Kafkas Lachen liege. Er zieht hierzu das Werk „Amerika“ als Beispiel heran, in dem er den Umschlag von der karikaturistischen und satirischen in die groteske Komik findet.

In fast allen Werken Kafkas stehen die Worte und Taten von Protagonisten mit ihrer Umwelt in Widerspruch. Diese Protagonisten versuchen dabei, immer allein und einsam gegen die gegebene Wirk-

lichkeit Widerstand zu leisten, ohne daß sie Erfolg haben. Je ernster die Protagonisten werden, desto komischer erscheinen sie uns. Ihr Verhalten kommt uns komisch und lächerlich vor, wenn man es aus ihrer Umwelt oder mit Distanz betrachtet. Das daraus entstehende Lachen möchte ich „Lachen mit Distanz“ nennen.

Ein Paradebeispiel dafür ist eine kleine Parabel „Der Kreisel“, in dem ein Philosoph glaubte, daß „die Erkenntnis jeder Kleinigkeit, auch eines sich drehenden Kreisels, zur Erkenntnis des Allgemeinen genüge.“ Immer wenn er den sich drehenden Kreisel in der Hand hielt, warf er ihn zu Boden und ging fort. Solange der Kreisel sich dreht, entspricht das dem Wesen des Kreisels. Aber kaum nimmt der Philosoph den Kreisel in die Hand, verliert der Kreisel schon sein Wesen. Das alles versteht er nicht, während die Kinder mit dem Kreisel seinem Wesen gemäß spielen. In dieser Parabel ist das Gleichgewicht zwischen dem Subjekt (=Philosoph) und dem Objekt (=Kreisel) verloren, während die Interaktion zwischen den Kindern (=Subjekt) und dem Kreisel (=Objekt) als einem Spielzeug ausbalanciert ist. Hier zeigt Kafka uns durch die komische und lächerliche Figur, den Philosophen, daß in der spielerischen Haltung der Kinder zu dem Kreisel eine ideale Verhaltensweise des „In-der-Welt-seins“ von Heidegger besteht.

Für Kafka ist das Schreiben als Tat-Beobachtung gerade das „Spiel“, das „Distanz“ und „Teilhabe“ gleichzeitig enthält. Unter diesem Gesichtspunkt kann man sagen, daß Kafka durch das Schreiben eben mit dem Leser spielt. Wenn man etwa den *Hungerkünstler*, *Josefine ...*, *Amerika* usw. genauer betrachtet, wird man neben dem obenerwähnten „Lachen mit Distanz“ sozusagen ein „Lachen ohne Distanz“ finden, das höchst irdisch, alltäglich und horizontal ist. Wo das „Lachen ohne Distanz“ und das „Lachen mit Distanz“ miteinander existieren oder diese beiden sich kreuzen, ergibt sich das für Kafka eigentümliche Lachen, das sein geistiger Spielraum freigibt.