

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

菅 野 瑞 治 也

この小論の目的は、1924年3月成立し、文字通りカフカの「白鳥の歌」となった最後の作品『歌姫ヨゼフィーネ、あるいは鼠族』(*Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse*)に関する一つの作品解釈を試みることである。本稿での主要関心事は、表題からも明らかなように、既に提出されている様々な解釈のいくつかを紹介しながら、この作品におけるヨゼフィーネの〈Pfeifen〉(鼠鳴き)それ自体の意味を究明することにある。

この物語は、1924年4月20日〈Prager Presse〉に『歌姫ヨゼフィーネ』(*Josephine, die Sängerin*)という表題で発表される。しかしその数週間後に、カフカはこの最初の表題に、『あるいは鼠族』(*oder — Das Volk der Mäuse*)という副題を付け、その際、「このような“あるいは……”という表題(Oder-Titel)は確かにあまり好ましくはないが、しかしここでは特別な意味を持つかもしれない。それは一種の平衡=秤(Waage)ということである」¹と自ら説明している。元来、カフカはこの「平衡=秤」の表象を、共同体と自己との関連を表すために度々用いているが、この作品においても、個人と民族全体との相互関係が物語に必須の背景として与えられていることは疑いない²。これはカフカ後期の作品の特徴——彼の主人公たちについての判断がひとり彼らの自己審判にのみ基づくのではなく、周囲の共同体の判断に関連している³——として把握され得るが、い

ずれにせよ我々はあくまでヨゼフィーネと民族とのこの公正な平衡関係を基点にして物語を捉えなければならない。この事柄を念頭に置きながら、物語全体をまず概観することしよう。

1

彼女の歌に魅了されないものはいない。(第1節 E. 172)

ただヨゼフィーネだけは例外である。彼女は音楽を熱愛しているし、音楽を他の者たちに伝えることもできる。(第1節 E. 172)

物語の冒頭の〈第1節〉で、ヨゼフィーネは、日々の生活の保全と維持に追われている非音楽的・非芸術的な鼠族の中であって、唯一の例外的存在、つまり真の芸術家として描出されているが、それも束の間、それに続く〈第2節〉において、鼠族の非音楽性の提示と、彼女の歌の非凡さの否定とによって、最初のテーゼの転換が行なわれる。

何と言っても我々是非音楽的なのだ。それなのに我々がヨゼフィーネの音楽を理解できるのは、……なぜだろう(第2節 E. 172)

…ヨゼフィーネの歌は特に非凡なものではない……

(第2節 E. 172)

〈第3節〉で、彼女の歌は歌ではなくて、それは鼠族の単に一つの特徴的な生の表現である〈Pfeifen〉にすぎず、しかもごく普通の〈Pfeifen〉であると告白されることによって、このテーゼの転換は更に決定的なものとなる。ここから、「何故ヨゼフィーネの平凡極まりない〈鼠鳴き〉が民族に多大な影響力を及ぼすことができるのか？」という疑問が生じ、語り手である Erzählmaus⁴ は、彼女の〈Pfeifen〉の効力の謎を、物語の最

後までそのまま謎として残すわけである。〈第4節〉では、ベンノー・フォン・ヴィーゼ (Benno von Wiese) が「物語の鍵」と呼ぶ⁴「胡桃割り」のたとえが用いられ、〈第1節〉のヨゼフィーネと鼠族の役割は完全に転換し、今や鼠族が芸術の真の理解者となり、彼女はまさに不堪の芸をもって堪能の座に連なる存在となってしまう。

胡桃を割ることはどう見ても芸術ではない。だから誰もわざわざ観衆を集めて、その前で胡桃を割って皆を楽しませようとはしないだろう。それにも拘らず誰かがそれを試みて、首尾よく目的を達するとすれば、それからは胡桃割りは単なる胡桃割りではなくなるかもしれない。あるいは、それはやはり胡桃割りなのだが、しかし我々は、ふだん上手にやっていることなので、この芸術を見落としていたのであり、不意に現われた胡桃割りの大家が、今はじめてこの芸術の真の本質を示してくれたのだ、ということになるかもしれない。その時にはこの大家が、我々のうちのたいていのものより、少しばかり胡桃を割るのが下手な方が、効果はあがるかもしれない。(第4節 E. 173)

ところが、このたとえさえ、ヨゼフィーネの〈Pfeifen〉の本質に対する説明になっていないのである。

この物語は主として、「ヨゼフィーネの歌は歌ではなくて、〈Pfeifen〉であり、しかも単なる〈Pfeifen〉ではない」というパラドックスに基づいた叙述から成り立っているが、それは〈第5節〉の「彼女がここでしている〈鼠鳴き〉は〈鼠鳴き〉ではない」(E. 174)という表現に集約されている。ヨゼフィーネの〈Pfeifen〉の影響力の謎に対する一つの解答らしきものが、〈第6節〉においてようやく与えられる。つまり彼女の〈Pfeifen〉の群衆に対する有効性は、皮肉にも〈鼠鳴き〉と対当関係にある「荘重な静けさ」(第6節 E. 174)によって獲得されるのである。

しかし別の箇所において、これと正反対のテーゼが対置されている。

他の万人に沈黙が課せられているところで発せられるこの〈Pfeifen〉が、あたかも個人一人一人に訴える民族のメッセージのように感じられる。重大な決断のさなかの、ヨゼフィーネのか細い〈Pfeifen〉が、敵意ある世界の喧噪に包囲されたわが民族という哀れな存在そのものように感じられる。」(第15節 E. 178)

つまり、ヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉は、鼠族の現実と生活そのものの表出なのである。

民衆は虚弱でひ弱なヨゼフィーネを「小さな手を差しのべる子供を受け入れる父親の流儀で」(第12節 E. 176)世話し、保護している。しかし「ヨゼフィーネは民衆と正反対の意見を持っていて、自分の方が民衆を保護しているのだ、と信じているのである。」(第13節 E. 177)双方の見解に扞格がある限り、そこからまた新たな意味の倒錯が生ずるのである。

彼女の〈Pfeifen〉の影響力についての謎は、更に彼女の子供らしさ(Kindlichkeit)を通して説明可能となる。絶え間のない危険と生存競争の中で生きている鼠族には、子供時代というものが殆んどなく、このような実際的生活状況と平衡をとる対重(Gegengewicht)として⁵、鼠族は「一種の消滅し難く根絶せしめ難い子供らしさ」(第17節 E. 179)を保持している。彼女の〈鼠鳴き〉のもとで、民族は静寂を得、自己に沈潜して夢想し、子供らしさを示すのである。

ここでは〈Pfeifen〉が日々の生活の桎梏から解放され、しばしの間ではあるが、われわれをも解放してくれる。(第19節 E. 180)

とはいえ、彼女が要求する己の芸術に対する「公的で明白な、世々に語り

継がれるべき承認……」(第22節 E. 182)を民族は冷厳に拒絶する。そして遂にヨゼフィーネはある日突然民族の前から姿を消し、「今度こそ我我を完全に見捨ててしまう」(第31節 E. 185)のである。ところが「……この自信に満ちた群衆、この民族はひたすら己の道を歩んで行く。」(第32節 E. 185)ヨゼフィーネと彼女の〈Pfeifen〉は「わが民族の永遠の歴史における小さなエピソード」(第33節 E. 185)にすぎず、「……改めて失うまでもなく、はじめからないも同然なものだったからこそ……」(第33節)民族によって崇拜され、又賞嘆されたのであり、やがては忘却のかなたに消え去るのである。

2

このように概観してくると、ヴァルター・ビーメル(Walter Biemel)の指摘するとおり、物語全体に「意味倒錯の弁証法」⁶あるいは「転換と止場との弁証法的律動」⁷がはっきりと認められる。ビーメルは更にそれが『飢餓芸人』においても顕在することに言及し、この物語を芸術及び芸術家の問題というアスペクトのもとで扱っている。「両者(飢餓芸人とヨゼフィーネ)の場合とも、不当な要求を掲げた芸術が、芸術の否定となる。飢餓芸人の場合は、自然の本能を否定することで芸術が涸渇するがゆえに、ヨゼフィーネの場合は、至極当然の表出(Pfeifen)が最も高尚な芸術であると主張されるがゆえに。『飢餓芸人』の場合と同様に、ここにおいてもまた弁証法的転換が明示されている。カフカはこの物語において、芸術と芸術家の倒錯、更に言えば、芸術家として振舞いながら、それによって例外的な立場を要求する個体の倒錯を具現しようとした。芸術が単なるポーズの内に硬直する危険が、ヨゼフィーネによって非喜劇的に示されている。」⁸

このビーメルの見解に代表されるように、この作品の中心課題は殆んど例外なく、芸術家と社会の問題もしくは芸術の本質及び芸術家批判の問題

の表象として把握されている。例えばヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉が鼠族の自然な生の表出にすぎないという事実は、一つの新しい革命的な芸術解釈として理解され得るのである⁹。ハインツ・フィンガーフート(Heinz Fingerhut)は、「ここからある一つの新しい芸術理論を演繹することができる。それに従えば、芸術は、特殊な能力でも、〈Können〉という意味での熟達でもなく、それとは全く逆に、すべての人間のなしうる行為であり、しかも〈日々の生活の桎梏から解放された〉(E. 180)ものである」¹⁰と述べている。またヴィルヘルム・エムリッヒ(Wilhelm Emrich)は次のように主張する。この作品で提出された問題は、「“芸術は高尚な領域を代表するもので、下劣なもの(das Gemeine)と同列に置かれてはならない”とする芸術との究極の総決算である。カフカによってこの種の芸術は否定され、芸術はその本来の意味に還元されるのである。つまり芸術は、誰しもが〈pfeifen〉している〈Pfeifen〉を〈pfeifen〉しているにすぎない。芸術はこのような謙虚さを持たねばならない。天才時代以来芸術のものとなった例外的立場は、今日の芸術の本来の意味が認識されることによって、終焉を告げたのである。」¹¹

「存在(Sein)は現存在(Dasein)のもろもろの掟(Gesetz)から解放されてはいないのである。」¹²ヨゼフィーネの民族に対する絶大な影響力は、彼女のごくありふれた〈Pfeifen〉が民族の生の表現を顕在化し、その本来的なあり方を示し、そしてそれを意識化させるということに起因するのかもしれないが、彼女が自己の芸術(?)に対する承認を求め、日々の労働から解放されるという例外的立場を要求するとき、民族は泰然自若として冷厳にこれを拒絶する。確かに芸術の存在価値に対する新たな意識革命と芸術家の存在に対する辛辣な批判を、ここでカフカが要請しているということは無論否定できまい。

同様に、ここでの問題を芸術それ自体の問題として捉え、「すべての正当な批判の背後で、神話は否定し難く息づいており、ヨゼフィーネはまさ

にその神話の歌姫である」¹³と見なせば、この物語は取りも直さず、芸術肯定への力強い賛歌¹⁴となる。また、これに対して「芸術の問題性を、単なる仮象として、すなわち先験的意識を通した疑わしい解釈の結果として解明することが、カフカの主要関心事である」¹⁵と考えれば、次に紹介されるように、この物語の主要アクセントをあくまでも芸術に対する断罪という点に置く解釈も可能であろう。

見世物としての断食を通して自己の存在を確証しようとする『飢餓芸人』の問題性は、『祈る人との対話』において既に提示されている¹⁶。自分自身で自己の生と現実世界を確認できないために、「人の注意を惹くこと」、「人に見られること」を人生の目的にしてしまったこの祈る男は、飢餓芸人同様、生の苦悩から自己を見世物にすることを余儀なくされ、その結果倒錯する¹⁷。祈る男が<Schaubeten>を通して、また飢餓芸人が<Schauhungern>を通して、彼らの存在の本質を欺くように、ヨゼフィーネもまた彼女の見せかけの歌、すなわち《Schaupfeifen》によって、その内的真実を歪曲していることになる¹⁸が、この本性(Natur)・自然的必然(Müssen)の、仕事(Leistung)・能力(Können)へのすり替えは、芸術家(作家)としてカフカ自らが感得していた罪の意識である。とすれば、ここでの問題の中心は取りも直さず、芸術家の正当化、芸術の弁明ではなく、芸術家の自己告発及び芸術に対する断罪を意味することになる。そしてこのことは、『最初の悩み』の空中ブランコ曲芸師や『天井桟敷にて』の曲馬団の少女についてもそのまま当てはまるであろう。『穴巢』における、明敏で策略にたけた動物が地下に建造する要塞も、綿密に案出された独創的芸術に見えるが、侵入者に対する完璧な防御であるはずのこの穴巢は、結局のところ決して逃れることのできない監獄であることが実証され、その不自然さと不合理さが証明されるだけである。ここにおいても、芸術と芸術家性は、全くネガティブなものとして、すなわち「危険な陥穽、迷妄と自己欺瞞の媒体、最後には空虚なものに終わる狂信的謬見とし

て現出する]」¹⁹のである。そしてベルト・ナーゲル (Bert Nagel) は、これらのカフカの芸術家短編小説 (Künstlernovellen) の中で描かれている芸術家の表象そのものを、「<売節> (Prostitution) のメタファー」²⁰と呼ぶ。「カフカの芸術に対する断罪は、掲げられた目標が決して達成され得ないという事柄に向けられているというよりも、むしろ芸術家の創意的努力の中で、その目標そのものが歪曲されるという点に向けられているのである。……カフカの一連の芸術家短編小説における芸術家の問題性は、普遍的・人間的な問題性と切り離して考えることはできず、むしろ後者の問題性の中にその原因をもっていて、芸術も芸術家も罪 (Schuld) から逃れることはできず、そして自身で罪の意識を抱いている拒絶は、常に不可避な、主人公たちに対して有罪判決を下す罪である。……ここには、カフカ自身のネガティブな自己理解と自己裁判がはっきりと見て取れるのである。」²¹このナーゲルの論証は、この章で今まで提出された、“芸術及び芸術家の問題”を中心軸とした解釈の総括になると思われる。

3

しかしヨゼフィーネの聴衆の中にネズミ鳴きをするものはいない。まるでネズミのように静かなのである。(E. 174)

この種のユーモアは所々に散見される。総じてカフカの作品には滑稽な表現が多く、場面に似合わぬ大仰な表現、あるいは読み手の意表を突くような意外な話の展開等が生み出す諧謔・滑稽さは、その中に冷淡さと温か味という対極的要素を合わせ持っている。換言すれば、素直に笑うことを許さないブラックユーモアと、思わず口元が綻ぶ軽快なユーモアが常に共存しているわけである。従来のカフカ研究では後者についてはあまり問題にされていないようであるが、カフカの、粋な言葉遊びで相手の言葉をさ

らりとかわす洒落たユーモアも見逃がし難いものである。例えば『祈る人との対話』の中で、主人公が祈る男に詰問する際取り交わされる会話である。

「おっしゃることが理解できなくて嬉しいですよ」と彼が言ったとき、ぼくはいささか狼狽した。

苛立って、ぼくは早口に言った、「嬉しい、というのは理解したという証拠じゃないか。」

「もちろん証拠ですよ、あなた、しかしあなたも不思議なことをおっしゃいますね。」(E. 188 f.)

さて、こういったユーモアとは趣を異にした、いわゆる“カフカらしい”，物語りや対話の展開と共に執拗に繰り広げられていく意味倒錯の弁証法的ユーモア，意味深長な宗教的ユーモアの好例として，フェーリックス・ヴェルチュ (Felix Weltsch)²²とマックス・ブロート (Max Brod)²³は次の箇所を挙げている。

ヨゼフィーネにはつい嘖き出さずにいられないようなところが数多くある。そして笑いはそれ自体としては我々の体質に合っている。……けれども我々はヨゼフィーネを笑うことはしない。

……確かに自分に委託されているもののことを笑う人はいない。それを笑うのは義務への違反を意味するであろう。我々の中で最も悪意に満ちた連中はよく「ヨゼフィーネを見ると、笑いが止まる」と言っているが、これは彼らがヨゼフィーネに向ける悪意の最たるものである。(E. 176)

ヴェルチュはこの箇所を、「虚偽の統一 (Einheit) を剔抉^{てつげつ}する」カフカのユ

ーモアの極致であると評し、「ユーモアが所与の統一を分裂させた結果生ずる二元性 (Zweiheit) は、納得のゆく明白な二元性であり、そしてそれは統一へと向かっている」²⁴ と論述している。ヨゼフィーネの主張とそれに対する鼠族の反応との間に介在する齟齬・背離は、一層その度合を強め、両者の間の軋轢も激しくなるが、既に述べたこの意味倒錯の弁証法自体を、ヴェルチュはカフカのユーモアのテクニックと解するのである。一方、これとは異なり、ヘルマン・ポングス (Hermann Pongs) は、この箇所を「物語のアルキメデスの点」としながらも、「パロディの冷淡さ」を強調することによって、宗教的ユーモアを基調にしたこのヴェルチュの論証に反駁する²⁵。ポングスによれば、この物語の〈Erzählmaus〉は、ヨゼフィーネと、実際には単なる〈Gepfeife〉(ピーピーという音)にすぎない彼女の〈Pfeifen〉を〈Gesang〉(歌)として称揚する鼠族を、そして何よりもこの両者の間の基本的関係そのものを茶化しパロディ化している²⁶ ということになる。

戦いのこの僅かな合間に、民衆は夢を見ているのである。……そしてこの夢想の中に時おりヨゼフィーネの鼠鳴きが響いてくる。彼女はそれを真珠がきらめくようだといい、我々はとぎれとぎれに喘いでいるようだという。しかし、いずれにせよそれはここで、他のどこにもまして、また音楽がかつてここでほど必要とされる瞬間に出会ったことがないほどに、その処をえている。(E. 180)

この箇所においても、カフカのユーモアの要素をここに直観するヴェルチュとは異なり、ポングスは、ヨゼフィーネに対する「パロディ的隔たり」を確証し、あくまでも「共同体の中における芸術家の孤立」と自己欺瞞の非劇性をネガティブな原像として、解釈の中心に置くのである²⁷。

ヴァルター・ゾーケル (Walter H. Sokel)²⁸ やパトリック・ブリッジウォーター (Patrick Bridgwater)²⁹ の指摘するごとく、ニーチェの『悲劇の誕生』がこの物語にくっきりとした影を残していることは、もはや議論の余地のないところである。

音楽は、新しい、より繊細な、より複雑な、従ってより危険な刺戟を生み出します。……文学はしかし刺戟の混乱を解き明かし、意識にまで高め、浄化し、それによって人間化することを志向します。音楽は感覚的な生の乗法 (Multiplikation) です。文学は逆にそのような生を抑制し、昂揚するものです。(G. ヤノーホ『カフカとの対話』³⁰)

この陳述から容易に推論できるように、カフカは、芸術をディオニュソスの形態とアポロンの形態とに弁別するニーチェに従い、音楽をディオニュソスの芸術と規定し、詩をアポロンのものと解するわけであり、ヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉は前者のカテゴリーに属することになる³¹。このディオニュソスの芸術としてのヨゼフィーネの〈Pfeifen〉によって、個別化は克服され、民族に統一がもたらされるとしても、最後にはヨゼフィーネも失踪を免れないのである。そして「物語は二重のパラドックスで終わる。つまり、生の否定こそが、まさしく生の最も完全な肯定であり、完全な沈黙が芸術の最高形態なのである。」³²

『城』においてKが電話の受話器から耳にする〈Summen〉(異常なざわめき)も、ヨゼフィーネの〈Pfeifen〉も、ごく普通の騒音が遙かな遠くから子供時代を呼び起こし、それがやがて超自然的音楽へと変容するという点で一致し、〈Summen〉に聞こえた無数の子供たちの声は、ひとつの声になり、〈Pfeifen〉がもたらす鼠族の個々の無数の回想は、唯一の至福の一体化となる。そして、「ヨゼフィーネに備わっている子供らしさは、彼女の芸術を夢想的で神秘的なものに高め、個別化され分散されたも

のを再び一体化させるニーチェ流のディオニュソスの芸術にまで変容させるという点で、根源的なものである」³³と考えると、確かに Sokel が主張するように、『ヨゼフィーネ……』の中に、ニーチェが「音楽のディオニュソスの精神」と呼んだあの陶酔の世界の体現を見て取ることも可能であろう³⁴。ニーチェにとって、生の肯定の最高の形態としての芸術は、それ自体生の高揚の機能を有した虚構・欺瞞であり、それどころか生そのものが芸術活動であり、そしてこの生の芸術こそ、ニーチェの言う「遊戯」なのである³⁵。

「芸術家」という現象は、なお極めて容易に見透かすことができる。
——ここから権力・自然等々の根本本能へと眼を向けねばならぬ。…
…「遊戯」，無用なもの，——累積された力をもった者の理想としての，
「子供らしさ」としての。神の「子供らしさ」，遊戯する小児。（ニー
チェ『権力への意志』³⁶）

ヨゼフィーネは、この「遊戯する小児」，ニーチェの言う「虚構」(=芸術)の体現者と呼べる存在なのであろうか？

ところで、カフカの『手紙』の中に出てくる「パレスチナの女性」³⁷とは、彼のヘブライ語教師プアー・ベントヴィム (Puah Bentovim) であり、カフカとこの女性との邂逅が、この作品の成立にあたって決定的な役割を演じていることはまず間違いないところであろう。ヨゼフィーネのモデルに関しては、ハルトムート・ビンダー (Hartmut Binder) に従えば、次のような人物が連想される³⁸。まずナポレオンの妻ジョゼフィーヌ・ポアルネ (Josephine Beauharnais) (カフカのナポレオン崇拝は有名である)、次にハインリッヒ・ラウベ (Heinrich Laube) のグリルパルツァー
伝³⁹ からカフカがその存在を知ったと思われるヨゼフィーネと呼ばれてい

た音楽を愛する女性カーティ・フレーリッヒス (Kathi Fröhlichs), また
メーリケの詩 „——“ の中で描出される一人の女性歌手, そしてプロート
の恋人でオペラ歌手志望のエミー・ザルベスター (Emmy Salvester) で
ある。しかしながらビンダーは, ヨゼフィーネと, 仲間を前にして度々ヘ
ブライ語のリートも歌ったこのヘブライ語教師プーアーとの間の著しい類
似性を挙げ, 彼女がヨゼフィーネのモデルであると断じている⁴⁰。「自分
の歌が民族を一つにし, 不幸に耐える力を民族に与えている」(E. 276)
というヨゼフィーネの主張は, 当時のプラハの若い層に代表されるような
一つのシオニズム的論証法である。……特に若者たちがヨゼフィーネの周
囲に集まることも, 決して偶然ではない。一方, これとは逆に異見派 (E.
271) は, 従って実際における正統派は, ユーデントゥームを民族共同体
と解するユダヤナショナリズムの中に, ユーデントゥームを単なる宗教上
の所属と見なしてディアスポラの中で生きている同化ユダヤ人の文化的集
団としての存続の危機を, 看取せざるを得ないのである⁴¹。また「プー
アーとはもう5週間になる, 彼女は杳として行方知れず, いくらハガキを出
しても返事がない」(カフカ『手紙』⁴²)とカフカが書いている通り, プー
アーはカフカの前から突然姿をくらます。それは, ヨゼフィーネの最後と
あまりにも酷似している。

社会的契機という側面からこの作品を捉えた場合, ヨゼフィーネと鼠族
の関係の中に, カフカ文学の基本的モチーフの一つといえるカフカとユダ
ヤ民族もしくはユーデントゥームとのアンビヴェラントな (反対感情並存
の) 関係を, はっきりと看取することができる。また, 統合されることの
ないユダヤ人の疎外感と迫害のトラウマ (Trauma) は, カフカ自らが味
わい尽くし, また常に新たな変容のもとで文学的に形成されていったもの
である⁴³。この物語においてもユダヤ人問題のネガティブなアスペクト, ユ
ダヤ人の根無し草的境遇が浮き彫りにされ, 鼠族はまさしく迫害にさらさ
れたユダヤ民族の象徴化である⁴⁴。しかしプロートは, 鼠族の描出の中に

ユダヤ民族の表象を認めながらも、同時に「普遍的・人間的苦悩」《Leiden》の細密な肖像画⁴⁵を見出し、物語全体が「その苦悩をカリカチュア風に明瞭化した短縮形 (Abbreviatur)」⁴⁶であると結論する。プロートの見解には、全面的に首肯しかねるところが常に散見されるが、少なくとも今挙げた彼の考察は、我々の主要関心事である〈Pfeifen〉の意味の究明という点で、極めて有用なものであると思われる。そこで、プロートのこの「苦悩」《Leiden》という言葉を筆者独自の解釈の出発点としたい。

4

物語の埒外に位置する語り手（第三者）の視点から、客観的、即物的に記述されている (beschrieben) 『飢餓芸人』とは異なり、『ヨゼフィーネ……』は、むしろ物語の埒内に位置する語り手 = Erzählmaus の中立的な立場から物語られている (erzählt)。なるほど物語の内部に身を置くこの Erzählmaus の語りの視点は、恒常的なものとは言えず、絶えず揺れ動いている。彼は、ある時点では民族の立場を、またある時点では個人的回想の立場を、そしてまたある時点では非個人的で即物的な観察者の立場を、選択しているのである。しかしながら、物語全体を通じて、この Erzählmaus が可能な限り公平で中立的な態度を保持しようと努めていることは明らかであり、実際のところその語りは、総じて客観的かつ冷静なものである。

ヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉の本来的価値は、その不可説な点に、それを説明できないという点そのものに求められる。そして Erzählmaus はこの説明し難い不可解な〈Pfeifen〉の本質を、努めて公平な態度を保ちながら終始一貫解明しようと試みる。従って我々は、この Erzählmaus によってなされる〈Pfeifen〉に関する叙述そのものを、作品解釈の基点とすべきではないだろうか。

従来の作品解釈は、本稿の第2章及び3章で眺めてきたように、そのほとんどが「芸術あるいは芸術家と社会の問題」を中心軸に据えているわけであるが、そこにおいては、〈Pfeifen〉それ自体の意味についての集中的考察が全くといってよいほど不問に付されているように思われる。既に述べたように、最初につけた表題にカフカが〈Oder-Titel〉を付加した理由は、ヨゼフィーネと民族との平衡関係をそのままのものとして提出するためであった。そうである以上、ヨゼフィーネと民族の両方が物語の主役であるとも言えるし、また逆に両者共決定的な主役とはなり得ないとも言えるわけである。とすれば、物語の中心は、あくまでもヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉ということになるまいか。

飢餓芸人の仮象の〈Kunst〉が無限の〈Hungern-Können〉（飢餓能力）という異常な（*ungewöhnlich*）エレメントに支えられているのとは対照的に、ヨゼフィーネの〈Kunst〉は、鼠鳴きという、鼠族の通有性に立脚した極めて普通の（*gewöhnlich*）要素、すなわち〈Nicht-Können〉に基づいている。しかしながら飢餓芸人の〈Schauhungern〉も、ヨゼフィーネの〈Schaupfeifen〉も、己の本性（*Natur*）と自然的必然（*Müssen*）という内的要請を、能力（*Können*）という仮象の〈Kunst〉へすり替えているにすぎず、それらが根本において〈Nichts-anderes-können〉という点で符節を合わせている。また『ヨゼフィーネ……』の *Erzählmaus* は、ヨゼフィーネ（＝個人）と民族（＝集団）との間の矛盾、相反を飽くことなく詳述するが、これは『飢餓芸人』の中で終始顕在する飢餓芸人（＝個人）と大衆（＝集団）の不可避な乖離の記述と軌を一にするものである。つまり、『飢餓芸人』の場合と同様に、ヨゼフィーネと民族との間の倒錯関係という否定的条件は、芸術家の孤独と芸術家精神のパラドックスを際立たせるという意味にとどまらず、ヨゼフィーネの〈Pfeifen〉を、また『飢餓芸人』にあっては主人公の〈hungern〉を、唯一のポジティブなエレメントとして存続させるための要因なのである。

Erzählmaus は「〈鼠鳴き〉はわが民族の言語である」(E. 180)と説明している。そして、ヨゼフィーネの〈Pfeifen〉には通常の意味における言語の情報伝達機能が欠落しているように見えるが、そこにはまた「あたかも個人ひとりひとりに訴えるメッセージ」(E. 178)と感じさせる何かが潜んでいる。彼女の〈Pfeifen〉は、厳密な意味で言語でも歌でもない、単なる〈Gepfeife〉(ピーピーという音)にすぎないが、芸術という言葉の欠いた(sprachlos)表現形態を指示し、「芸術に対する暗号」⁴⁷となっているとも言える。しかもここで言う芸術とは音楽そのものではない。

「芸術の真の言語は、言葉を欠くもの(sprachlos)であって、この言葉を伴わない契機は、文学の意味的(signifikativ)契機に対して、音楽もまたこうした意味的契機を全く欠いているわけではないが、優位にある」⁴⁸とアドルノ(T. W. Adorno)は述べているが、ここで言われている〈芸術〉は、無論〈文学〉と置き換えることができる。こう考えれば、ヨゼフィーネの言葉なき沈黙の(sprachlos)〈Pfeifen〉の表象は、アドルノの言う芸術、つまりは文学の真の言語の表象に相応することになる⁴⁹。そして文学は、この言葉を欠いた言語を志向しながらも、意味的契機から、つまり記号表現としての言語から逃がれられないのである。

さて、ヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉は、今述べた文学の真なる言語の可能性を指示するにとどまるのであろうか？

「表現と仮象は元来アンチテーゼの関係にある。表現は〈Leiden〉(苦悩)の表現として表象され、それ以外のものの表現として表象されることはほとんどない。喜び(Freude)はあらゆる表現に対して鈍感に振舞ってきたが、それはおそらく喜びが全く存在していないためかもしれないし、〈Seligkeit〉(至福)は表現を欠くためかもしれない」⁵⁰というアドルノの言葉は、苦悩と至福の複合した情勢⁵¹という意味においてカフカの基本的所見をそのまま敷衍したものであろう。つまりカフカにあって芸術は、そしてヨゼフィーネの〈Pfeifen〉は、苦悩に満ちた存在の表現であり、

苦悩はそれ自体、救済 (Erlösung)、至福への憧憬と結び付いているが、至福は芸術の否定的内包に他ならず、芸術に内在するものは、ヨゼフィーネの〈鼠鳴き〉同様、か細く、空虚なものでしかあり得ない⁵²。言葉なき言語 (sprachlose Sprache) による表現、すなわち言葉で表現不可能な真の言語による表現は、それ自体《苦悩》の表現として理解されるのである。それゆえにこそ、我々はヨゼフィーネの《Pfeifen》を《苦悩》そのものの表現としてとらえなければならないのではないか。

更にアドルノは言う。「苦悩を雄弁なものにさせようとする欲求は、あらゆる真理の前提条件である。というのも、苦悩は、主体にのしかかっている客観性 (Objektivität) であるからだ。苦悩が最も主観的なものとして経験するものは、つまり苦悩の表現は、客観的に伝えられるのである」⁵³と。カフカにあっても主体の苦悩は、最も内部において、一つの客体である⁵⁴。つまり、「苦悩はこの現世の唯一のポジティブな要素であり、それどころか、この現世とポジティブなものをつなぐ唯一のものである。」⁵⁵

ネガティブな要素と虚偽とによって成り立つ所与の現実の中において、唯一のポジティブな要素は《Leiden》である。そして『飢餓芸人』と『ヨゼフィーネ……』において見出される個人と集団との矛盾、相反関係に裏付けられた否定的現実の中での唯一のポジティブな契機は、飢餓芸人においては彼の〈hungern〉であり、またヨゼフィーネの場合は彼女の《鼠鳴き》それ自体なのである。そして、それだからこそ、ヨゼフィーネの《Pfeifen》は、芸術の暗号、文学の真なる言語の可能性を指示するだけにとどまらず、人間存在の苦悩《Leiden》の表出そのものを示唆していると解さなければならない。

カフカにとって、苦悩は真理に接近できる唯一の可能性を持ちながらも、皮肉なことにその苦悩を表現しようとする瞬間、真理は既に遠ざかってしまうのである。

カフカはこの作品において、文学の真の言語の可能性を、すなわち言葉

なき言葉による《苦悩の表現》を追求し、自らその限界を示そうとしたのだ。

この作品は「白鳥の歌」ではなくて「カラスの歌」⁵⁶である、否、「歌」ではなくて単なる「カラス鳴き」である。このようなカフカの弦きを聞くのは私一人であろうか。

(付記——カフカの作品と日記等からの引用文の翻訳に際しては、『決定版カフカ全集』[新潮社版]を大部分利用させていただいた。)

略 語

E.=Franz Kafka. Sämtliche Erzählungen. Frankfurt 1980. (Fischer Tb.)

注

- 1 Max Brod: *Über Franz Kafka. Franz Kafka Eine Biographie. Franz Kafkas Glauben und Lehre. Verzweiflung und Erlösung im Werk Franz Kafkas.* Frankfurt 1974 (Fischer Tb). S. 179f.
- 2 Hartmut Binder: *Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen.* München 1975. S. 326.
- 3 Klaus Hermsdorf: *Kunst und Künstler bei Franz Kafka.* In: *Weimarer Beiträge* 10. 1964, H. 3. S. 407.
- 4 Benno von Wiese: *Der Künstler und die moderne Gesellschaft.* In: *Akzente* 5. 1968 H. 2. S. 112-123. S. 121f.
- 5 Heinz Politzer: *Franz Kafka, der Künstler.* Frankfurt 1965. S. 444.
- 6 Walter Biemel: *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart.* Den Haag 1968. S. 55.
- 7 ebda. S. 60.
- 8 ebda. S. 60f.

- 9 Sabina Kienlechner: *Negativität der Erkenntnis im Werk Eranz Kafkas*. Tübingen 1981. S. 139.
- 10 Karl-Heinz Fingerhut: *Die Funktion der Tierfiguren im Werk Kafkas. Offne Erzählgerüste und Figurenspele*. Bonn 1969. S. 201.
- 11 Wilhelm Emrich: *Franz Kafka*. Bonn 1965. S. 171.
- 12 ebda. S. 170.
- 13 Werner Kraft: *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis*. Frankfurt 1968. S. 165.
- 14 ebda. S. 168.
- 15 Theo Elm: *Problematisierte Hermeneutik. Zur <Uneigentlichkeit> in Kafkas kleiner Prosa*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1976 H. 3. S. 477-510. S. 486.
- 16 Ingeborg Henel: *Ein Hungerkünstler*. In: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38. 1964. H. 2. S. 230-247. S. 235.
- 17 ebda. S. 235.
- 18 ebda. S. 235.
- 19 Bert Nagel: *Ein Hungerkünstler und andere "Künstlernovellen"* In: Bert Nagel: *Franz Kafka. Aspekte zur Interpretation und Wertung*. Erich Schmidt Verlag 1974. S. 211.
- 20 ebda. S. 211.
- 21 ebda. S. 211f.
- 22 Felix Weltsch: *Religion und Humor im Leben und Werk Franz Kafkas*. 1957.
- 23 Max Brod: *Kafkas Glauben und Lehre*. 1949. S. 58.
- 24 Felix Weltsch, a. a. O., S. 88, 92.
- 25 Hermann Pongs: *Franz Kafka. Dichter des Labyrinths*. Heidelberg 1960. S. 90-91.
- 26 ebda. S. 90.
- 27 ebda. S. 92.
- 28 Walter H. Sokel: *Franz Kafka-Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*. München/Wien 1964. S. 501-531.
- 29 Patrick Bridgwater: *Kafka and Nietzsche*. Bonn 1974. S. 142-149.
- 30 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka. Aufzeichnungen und Erinnerungen*. Frankfurt 1981. (Fischer Tb). S. 157.
- 31 Patrick Bridgwater, a. a. O., S. 143f.
- 32 ebda. S. 149.

- 33 Walter H. Sokel, a. a. O., S. 525.
- 34 ebda. S. 514.
- 35 矢島羊吉：ニーチェの哲学。1986。福村出版。S. 173-179.
- 36 Friedrich Nietzsche: *Der Wille zur Macht*. 1906. <797>
- 37 Franz Kafka: *Briefe 1902-1924*. Frankfurt 1975 (Fischer Tb.) S. 440.
- 38 Hartmut Binder, a. a. O., S. 324.
- 39 Heinrich Laube: *Franz Grillparzers Lebensgeschichte*, Leipzig 1909.
- 40 Hartmut Binder, a. a. O., S. 324f. Binder は、またこのことに関して、民族を結びつける歌が、カフカにとっては、彼によって理想とされていたアシケナジムの言葉の明瞭な発音の表象であったということを指摘している。
- 41 ebda. S. 325.
- 42 Franz Kafka: *Briefe*, a. a. O., S. 459.
- 43 Bert Nagel: *Kafka und die Weltliteratur. Zusammenhänge und Wechselwirkungen*. München 1983. S. 120.
- 44 Max Brod: *Über Franz Kafka*, a. a. O., S. 168f.
- 45 ebda. S. 168.
- 46 ebda. S. 168.
- 47 Sabina Kienlechner, a. a. O., S. 143. ヨゼフィーネの<Pfeifen>の中で、人間の言語、動物の鳴音、芸術という無言の表現言語、この三つの要素がひとつにされている……と Kienlechner は述べている。
- 48 Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*. 2. Aufl. Frankfurt 1972. S. 171.
- 49 Sabina Kienlechner, a. a. O., S. 147. Kienlechner が指摘するまでもなく、文学の言語に関する省察という意味で、我々はホーフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』を想起する。そこで言われている言語表現の危機は、ここにおいてもそのまま当てはまるのである。
- 50 Th. W. Adorno, a. a. O., S. 169.
- 51 Sabina Kienlechner, a. a. O., S. 145.
- 52 ebda. S. 145.
- 53 Th. W. Adorno: *Negative Dialektik*. Frankfurt 1966. S. 29.
- 54 Sabina Kienlechner, a. a. O., S. 151.
- 55 Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Frankfurt 1980. S. 80.
- 56 カラスはチェコ語で Kavka=Kafka である。

参 考 文 献 (注に既出のものを除く)

- Gershon Shaked: *Die Macht der Identität. Essays über jüdische Schriftsteller.* Athenäum Verlag 1986
- Ronald Hayman: *Kafka. Sein Leben, seine Welt, sein Werk.* Scherz Verlag 1983
- Helmut Richter: *Fronz Kafka. Werk und Entwurf.* Berlin 1962
- Carl R. Woodring: *Josephine the Singer, or the Mouse Folk.* In: *Franz Kafka Today.* Madison 1958. S. 71-75
- Gerhard Kurz: *Traum-Schrecken. Kafkas literarische Existenzanalyse.* Stuttgart 1980
- Klaus Ramm: *Reduktion als Erzählprinzip bei Kafka.* Frankfurt 1971
- Brigitte Flach: *Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation.* 3. um ein zweites Nachwort erweiterte Aufl. 1983
- Hartmut Binder: *Kafka Der Schaffensprozeß.* Suhrkamp Verlag. Frankfurt 1983
- Gunter E. Grimm (Hrsg.): *Im Zeichen Hiobs. Jüdische Schriftsteller u. deutsche Literatur im 20 Jh.* Athenäum Verlag 1985
- Heinz Hillman: *Franz Kafka. Dichtungstheorie und Dichtungsgestalt.* Bonn 1964
- Ursula K. Mahlendorf: *Kafk's Josephine the Singer or the Mousefolk: Art at the Edge of Nothingness.* In: *Modern Austrian Literature 11.* 1978. H. 3/4. S. 199-243
- Klaus Hermsdorf: *Kunst und Künstler bei Franz Kafka.* In: *Weimarer Beiträge 10.* 1964. H. 3. S. 404-412
- Stéphane Moses und Albrecht Schöne (Hrsg.): *Juden in der deutschen Literatur. Ein deutsch-israelisches Symposium.* Frankfurt 1986
- 山下 肇: 近代ドイツ・ユダヤ精神史研究. 有信堂 東京 1980
- 有村隆広: カフカとその文学. 非連続の世界. 郁文堂 東京 1985

Die Bedeutung von <Pfeifen> in F. Kafkas „Josephine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“

Michinari Sugano

Geht es in diesem „Schwanengesang“ von F. Kafka wirklich bloß um das Problem der Kunst bzw. die Problematik des Künstlers oder um die Judenfrage, wie viele Interpreten behaupten?

Wie Kafka selber kommentiert, hat er zu dem ursprünglichen Titel („Josephine, die Sängerin“) einen „Oder-Titel“ hinzugefügt, um das Gleichgewicht (=Waage) zwischen Josephine und dem Mausevolk zu wahren. Man kann daher sagen, daß sowohl Josephine als auch das Volk die Hauptrolle spielen, bzw. umgekehrt, daß beide die Hauptrolle nie spielen können. Können wir dann nicht sagen, daß das Pfeifen an sich die Zentralachse des Werkes sei?

Im Gegensatz dazu, daß die scheinbare Kunst des Hungerkunstlers auf dem ungewöhnlichen Element des unbegrenzten Hungern-Könnens beruht, gründet sich die scheinbare Kunst Josephines auf dem ganz gewöhnlichen Element des Pfeifens, d.h. des Nicht-Könnens. Aber beide, Hungerkünstler und Josephine, stimmen darin überein, daß sie die Natur und das Müssen mit der scheinhaften Kunst, dem Können, vertauschen und eigentlich nichts anderes können. Die Erzählmaus in „Josephine...“ bezeichnet ausführlich die Diskrepanz zwischen Josephine und dem Mausevolk. Ihre Darstellung und die eingehende Beschreibung, die der Ich-Erzähler im „Hungerkünstler“ zum Widerspruch zwischen Hungerkünstler und Publikum gibt, gehen den gleichen Weg. Wie im „Hungerkünstler“ ist diese negative Beziehung der Diskrepanz und des Widerspruchs zwischen Josephine und dem Volk nicht

nur das, was die Einsamkeit und das Paradox des Künstlertums hervorhebt, sondern auch das Moment, welches das Pfeifen von Josephine wie das Hungern des Hungerkünstlers als das einzig positive Element in der gegebenen negativen Wirklichkeit fest bestehen läßt.

Insofern Josephines Pfeifen genau genommen keine Sprache und kein Gesang ist und nichts anderes als ein bloßes Gepfeife, kann man leicht daraus folgern, daß diese sprachlose Sprache auf die wahre Sprache der Dichtung verweisen könnte. Aber wenn Kafka sagt, daß „das Leiden das einzig positive Element dieser Welt“ ist, dann müßte Josephines Pfeifen nicht nur auf die Möglichkeit der wahren Sprache der Dichtung bzw. auf Chiffren für die Kunst verweisen, sondern auch den Ausdruck menschlichen <Leidens> suggerieren. Bei Kafka bietet das <Leiden> die einzige Möglichkeit, sich noch der Wahrheit zu nähern. Aber ironischerweise entfernt sich die Wahrheit gerade in dem Augenblick, wenn man diesem Leiden Ausdruck geben will.

Kafka wollte in diesem Werk den Ausdruck des Leidens durch sprachlose Sprache suchen und auch die Grenze der Dichtung aufzeigen, wie die Dichtung die wahre Sprache, die sprachlose Sprache der Dichtung, immer sucht, sich aber von der signifikativen Sprache doch nie zu trennen vermag. Das Werk ist ein „Schwanengesang“ und gleichzeitig ein Krähengeschrei, ein bloßes Gekrächze.