慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	フランツ・ カフカにおける視線と視覚的表現
Sub Title	The vision and visional expression in Franz Kafka
Author	塩谷, 透(Shiotani, Toru)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	1978
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.37, (1978. 2) ,p.46- 56
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00370001-0046

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

フランツ・カフカにおける視線と視覚的表現

塩谷　透

1

フランツ・カフカの作品に関してこれまで様々な解釈がなされてきた。それらの解釈の多くに共通するのは、カフカのテキストはそのままでは不完全なものであり、その背後に本来の意味が隠されている寓話的表現であると見なし、その隠れている意味を発見することを目的としていることである。これらの解釈は、カフカの作品中の形象、行為などを、他の言葉に翻訳し、説明したとき始めて、彼の作品は完成し、意味を有するものとして、理解可能になるとするのである。しかしその解釈の結果は、それぞれ異なり、相互に矛盾しあうものとなり、カフカの形象、例えば「城」の意味するものについて、唯一の矛盾のない解釈を提出するのに失敗してきた。このことは、一つの解釈がある形象の意味を、テキストに矛盾することなしに説明しても、他の、それとは全く異なった解釈を否定してしまうことは不可能であり、他の解釈もその権利を主張し続けるという事情によるのである。これらの解釈に、さらに新しい解釈を唯一正当なものとして付け加えることは無意味である。しかし諸解釈がこのように混乱した状況を呈しているという事実は、偶然なものではなく、むしろカフカ文学の内に存在する特性の反映として考えることができる。ハインツ・ポーリツァーは、エーリッヒ・アウアーバッハが「ミメーシス」で論じた、旧約聖書的、ユダヤ的文体とホメロス的、ギリシャ的文体の対比という観点に依り、カフカの文体は対象を具体的、個別的なものとして、それ自体で完結している現実描写を目的とするものではなく、普遍的、暗示的文体であり、解

釈されることによって始めて意味を生ずるものであり、解釈という作為が作品にとって不可欠のものであるとする。[1] カフカがグスタフ・ヤノーホとの対話において、自作について「私が描いたのは人間ではない……そこにあるものは一連の形象です。[2]」と語っているように、カフカの文体は現実のある対象の、具体的、総体的再現を行なうのではなく、現実を暗示的な形象へと転化させるものである。そして描かれた形象は、単にそれ自体を意味するのではなく、比喩的性格を持ち、本来描かれている以上のものへと意味を拡大していくのである。カフカの作品の一つに、オドラデクという不可解で非現実的な物体について、その外観や性質について詳細な描写がなされているが、[3] オドラデクが単にそこに描かれている通りのものであると理解する読者はいないだろう。そこに描かれていることだけでは、殆んど無意味なのであり、従って、それを解釈し他の言葉に置き換えることが要求されるのである。

しかし一方では、これまでの解釈の結果が示しているように、ある形象に唯一の正当な意味を与えることは不可能である。それゆえカフカの描写は、テオドーア・W・アドルノの言うように「解くための鍵が盗まれた寓話的表現であり、すべての文章は、私を解釈せよと命ずるが、それを許そうとしない」というジレンマを含むことになる。[4] この解釈を許さない寓話という性格は、カフカの描写の多義性 (Yieldeutigkeit) という特性に由来するものである。カフカの描写は、一つの対象を描いていく際に、その描写が全体として整合性を持つようになるのではなく、その描写の内に矛盾を含んでいるのである。その明白な例は、短篇「家」(Der Bau) の冒頭の部分に見られる。[5] 地中に巣を作った、語り手である動物が、その巣穴の入口について、「およそこの世の中に安全なものがあるとすれば、この入口こそは正にそれである。」と言うすぐ後に、「俺の生活は、最高潮にある今でさえ、一時間とは落ちついていられない。」と全く矛盾した評価がこの入口について語られ、さらにその入口は出口でもあり、「出口は一個の希望であり、出口なくしては俺は生きていけない。」と言う一方で、「そもそもあの出口は俺を救うものではなくて、破滅させるもののようだ。」とも言うのである。このような先行する文章を次の文章が否定し、さらにそれも疑わしくなるという描写により、ある対象についての描写が積み重ねられていっても、その全体像が完成されることはなく、逆にその対象は分裂させられていくのである。従って、描かれたものは一つの定まったものを表現するのではなく、様々な解釈を許し、同時にそのどれにも完全に適合することのない多義性を持つにいたるのである。

カフカ文学の多義性について、ヴィルヘルム　エムリッヒ[6]に代表される、この多義性は直接に現実そのものに由来するものであるとする説がある。つまり描かれる対象である現実が、分裂した、多面的な印象を与えるものになってしまっているのであり、カフカはそれを写実主義的忠実さで受け取り、記述していく結果として、多義性を生ずるのであり、多義性そのものは付随的なものにすぎず、多義的描写は最終的には、明確な意味を持ったものへと統合されうるとする説である。しかしそのように統合されることによって生じた解釈も、他の解釈を排除することはできず、その統合自体無理があると思われる。カフカ文学の多義性は、エムリッヒの言うような偶然的なものではなく、カフカ自身によって意図的に使用されたものと考えることができる。つまりそれは、現実描写の過程あるいは結果ではなく、その手段として用いられているのである。カフカの多義性は、ある対象に関して、種々の矛盾しあう記述を並記することにより、その対象をそれに纏りついている既成観念から切り離し、見なれたものに新たな光を当てようとするのである。「ある戦いの手記」(Beschreibung eines Kampfes) に現れる男は、月に向って「月よ、君はもう月ではない。だが、かつて月と名づけられた君を今だになお月と呼んでいるのは、たぶん私の怠慢のせいだろう。私が君のことを『珍しい色をした、忘れられた紙の提灯』と呼んでやったら、どうして君はもうそんなに尊大ではなくなるんだろう。私が君を『マリアの立像』と呼んでやると、なぜ君は、のこのこ引っこんでしまうのかね。」[7]と話しかける。ここにはカフカの、事物を本来それと結びつかない言葉と結びつけることによって、その事物に惰性的に結びつけられている観念から解き放とうとする試みが見られる。カフカはG・ヤノーホに、人間を現実から目をそらさせるものとして「使い古しの言葉や観念が堆肥となって詰まっているのです。……だから常套句は、最も抜き難い悪の要塞です。すべての情念と愚昧の、最も恒久的な保守手段です。」[8]と語っている。カフカにとって現実描写とは、現実を常套句的表現から救いだすことであり、そのための手段として、一つの対象に様々の意味付けを可能にし、それによって既成の意味付けから自由にする多義的な描写法を用いるのである。従って、読者はその多義的な描写に統一された意味を求めるのではなく、同時に多様な意味を持ちうるものとして理解しなければならない。

さらにこの多義的な描写により、日常的、具体的な対象が、その自明な意味を奪われることにより、それが本来属している地平を越

えた意味を持つことが可能になるのである。カフカの作品が、しばしば彼自身の身辺の具体的な事柄を、その基礎としていながら、作品自体は、人間一般の状況にまで意味を拡大しうるのはこのような事情によるものである。

2

この多義性を生じさせるに際して、視覚的表現が中心的な役割を演じている。多義性は抽象的な文の構成によるだけではなく、具体的、視覚的形象を核として成り立っている場合が多い。カフカはG・ヤノーホが彼に、レヴューダンサーの整列している写真を見せた際に、ヤノーホはそれをあるがままに理解しているのに対して、「いやこれは兵隊です。レヴューダンスは仮面をかぶった分列行進です。」[6]と答えている。これはカフカの人が無意識に見ている形象に、重大なものの暗示を認める態度を物語るエピソードであるが、その際、一定の型にはまった動作を強制されているダンサーの写真という形象が、全体主義的な兵士の行進という解釈を引きだす媒介となっているのである。

カフカはヤノーホに「多分私はあまりに視覚的素質なのです。私は目の人間なのです。」[10]と語っている。事実カフカの作品には視覚的表現が多用されている。カフカの大部分の作品は主人公の視点を通して物語られるのであるが、主人公がある人間に出会うと、物語の進行とは無関係に、その人間の細部の描写がされる。「審判」(Der Prozeß)のヨーゼフ・Kは、彼を逮捕する裁判所の監視人の顔を、「この太っちょの体にはおよそ似つかわしくない、干からびた骨ばった顔があり、その横にはねじれた豪勢な鼻がついていて……」[11]という風に描きだし、さらには彼の下宿の女将の「太った身体に不必要にふかく食いこんでいる前掛のひも」[12]などにも目を注ぐ。また「判決」(Das Urteil)のゲオルク・ベンデマンは、彼に死刑を宣告している父親の太股の傷跡や、膚着についているポケットなどを観察している。[13]さらにこれらの描写を際立たせているのは、それが主人公の心理的、肉体的な反応の記述が当然予期される個所でなされていることである。ヨーゼフ・Kやゲオルクの例に見られるように、主人公が自分が危険な状況に置かれていることに無関心で、無抵抗に、自分に悪意を持ち、危害を加えようとする人物の細部に目を向けているという場面は、カフカの作品にしばしば現れる。そこ

では主人公達は、ただ見ることにのみ関心があるかに思われるのである。

このような主人公の目を通して描かれた対象は、細部が強調されることにより、全体から切り離され、ささいな見なれたものが、意味を背後に隠している比喩的形象に化すのである。しかしカフカの作品における形象は、一般のアレゴリー的表現におけるような、観念を媒介として、視覚的表現をその説明の手段として用いられるものではなく、あくまで現実の具体的な対象から出発して、それを描いていく過程で比喩的な形象へと変化させていくものである。これを裏づけるのは、カフカがヤノーホに自分は「設計家」ではなく「製図工」であり、「奇蹟を日常の事象の中にすべり込ませるのではなく……日常そのものが奇蹟なのであり」、彼はただそれを「照明を落した舞台でスポットライトをあてるよう」[14]に引き写すだけなのだと語っていることである。つまり彼は非現実的な形象を構成したのではなく、現実を照し出そうとすることが、非日常的な形象を浮び上らせるのである。そしてここで「光をあてる」ということは「見ること」であり、「光」は「視線」と置き換えることができよう。

カフカが「見ること」に対して与えている意味は、次のような言葉からもうかがわれる。「最も強い光をもってすれば、世界を溶解させることができる。弱い目の前では世界は堅固さを帯びる。さらにもっと弱い目の前では世界は拳をかためる。さらに弱い目の前では、世界は恥しくなり、自分をあえて見つめるものを粉砕する。」[15]この言葉に表されているように、カフカにとって「見ること」は、彼の世界に対する最も基本的で、また緊張した関係をなしているのであり、また彼にとって「見ること」は、現実に対して受身に、目に写るものを受容することではなく、現実に対して積極的に働きかける作用をそれに認めているのである。

3

この「見ること」の力が主人公と世界との緊張関係を作り出している。他者の視線のもとにあること、つまり他者に見つめられ、監視されていることは、カフカの主人公達の基本的な状況である。カール・ロスマンがニューヨーク港に着くとき、「そびえる摩天楼の何十万という窓がカールをじっと見守っている」[16]のであり、ヨーゼフ・Kの逮捕は、向いの家の窓から老人たちによって覗き見られ

る。また城のある村に着き眠りこんだKを、村人たちは「よく様子がうかがえるようにと、椅子をそちらに向けて」[17]見つめ、Kと恋人フリーダの抱擁は、Kの助手たちに監視される。この「見られていること」によって主人公達が受ける印象は、「審判」のヨーゼフ・Kの次の言葉から推察できる。「Kはモンターク嬢の目が絶えず自分のくちびるにそそがれているのを見て、それ（話すこと）に疲れてしまった。この手で相手は、彼がこれから言おうとしていることに対して、あらかじめ支配力を握っておこうとしているのだった。」[18]つまり「見られること」は自己の力を失って、相手の支配に屈し、行動を制限されることを意味する。逆に主人公が他の人物を見つめる場合は、同様にその相手が、その視線を警戒し、不快に感ずることは、「審判」のヨーゼフ・Kを逮捕した男たちを「Kは、はじめは黙ったままで、よく見てよく考え、この男が一体何者であるのかを確かめようとした。しかし男のほうは、そんな視線に長い間さらされてはいず……」[19]という個所に明らかである。これらの例の意味するのは、カフカの作中人物達の関係、特に敵対しあう関係を表わす際に、一方の人物の優越の表現として「見ること」が使われていることである。それは相手の既成の社会的評価を、（「審判」の例では、銀行員としての地位に守られた存在、あるいは裁判所の役人であることなど）を脅やかし、その見せかけの権力を疑わしいものにするという点で、「最も強い光をもってすれば世界を溶解させることができる」という言葉に呼応するものである。それゆえ「城」の役人達は、「あの人たちは朝目ざめたばかりのときは、自分を他人の前にさらすことができないのです」[20]と言われるように、他人に見られることを恐れ、Kは役人クラムを見ることに固執することは当然である。そしてこれらの人物の挫折は、しばしば死もしくは眠りによる視線の消滅として表わされる。「城」のKは役人と会い、目的を達するための助言を聞きつつ眠りこんでしまう。[21]「審判」の第九章で僧が物語る寓話の、いつまでも目的を達することのできない村人の死については、「ついに彼の視力は衰えてきた」[22]と描かれ、ヨーゼフが死ぬときにも「かすんでいく眼」[23]という表現が用いられている。

4

カフカの主人公達が世界に向けている視線に特徴的なのは、それがしばしば見上げる視線であることである。それとは逆の見おろす

視線は比較的まれなものであるが、次のような個所に現れる。「アメリカ」ではカールが叔父から勘当され、しかし叔父の支配する世界を離れたことにより自由であり、前途に希望を持って歩いて行き、「登り坂になった土地へさしかかった。ときどき足をとめてふり返ると、ニューヨークの街と港のパノラマが、しだいに大きく伸びひろがって見えた」[24]という個所や、カールがアパートのバルコンから通りの雑踏を眺める場面に現れる。「アメリカ」ではカフカの作品としては例外的に見おろして広い地域を描写することが見られるが、それが明るい調子を作品に与え、またカフカの他の主人公達と異なる、若くて楽天的で挫折を知らないカールの性格に相応するものである。「審判」における見おろす視線は、主人公の現実の世界、一般の人間からの優越を表わす。ヨーゼフ・Kは彼の下宿の卑屈な女将を見おろしながら観察し、また自分が被告であることや裁判所の存在を否定しようとするとき、自分は銀行の「とてつもなく大きな窓ガラスを通して、にぎやかな街を見おろすことができるのだ」[25]と自分に言い聞かせる。見おろすことは自分が他人の目にさらされることなく、現実から距離を保ちながら、安全にそれを観察することができる位置にいることを表わすのである。

一方、見上げる視線は次のような個所に現れる。ニューヨーク港に着いたカールは自由の女神像を見上げる。ヨーゼフ・Kは裁判所のある建物を見上げ、また「審判」の中心的な部分の一つである聖堂での僧との対話に際しては、僧は説教壇に立ち、すぐ前にヨーゼフを呼びよせるので「この場所だと頭をよほどのけぞらせなければ僧の姿が見えなかった」[26]という位置から僧を見上げ、「城」の冒頭で村に着いたKは城のあるあたりの「目には虚ろ」としか映らぬ彼方を見上げる。[27]「判決」のゲオルクはベッドの上に立ち上り、自分に死刑を宣告する父を見上げる。また床の上を這い回る虫に変身したグレゴール・ザムザが家族に対するとき、それは必然的に見上げることになるのである。

これらの場面に表れる主人公の見上げる視線は、カフカ自身の世界に対する態度と無関係ではありえない。見上げている姿勢は当然、その見上げている人物が、その対象より低い位置にある、あるいは身体的により小さいことを前提としている。それはカフカの自己の存在に対する意識を視覚化するものである。カフカはヤノーホに「あなたは作家を、とほうもなく大きな人間、足は地を踏え、頭は雲の上に聳えている、という風に描いていらっしゃるが……事実は、作家はつねに社会の平均値よりはるかに弱小なのです」[28]と語っ

ている。作家である自分をこのように意識することは、カフカの現実に対する関係の原型となっている父との関係に、その起源を持っている。「父への手紙」では、この父と子の心理的な関係は肉体的な大小として表現されている。[29]このように自分に優越する他者に、肉体的な大きさを与えることによって表わすことはカフカがしばしば行なうことである。例えば、フェリーチェ・バウアーに宛てた手紙には「僕は自分をとても小さく感じました。そしてみんなはとても宿命的な顔をして、僕のまわりにとても大きく立っていました。」[30]と書かれ、またヨーゼフ・Kにとって自分の客の工場主と銀行の上役が自分を無視して相談している様子は「おそろしく大きく見える二人の男が、頭上で自分のことを取引きしている」[13]ように見える。またカール・ロスマンに叔父からの勘当を伝えるグリーン氏は次のように描かれる。「彼は背中で壁によりすがっているカールのすぐ目の前に立ち小さがっていた。そのグリーン氏がこの廊下では滑稽なほど巨大漢に見えた。[32]」

またカフカによって「平均値より弱小なもの」とされる作家であることは、肉体的な大小関係だけではなく、地下にいることによっても表現される。マルカム・パスリーはカフカの「炭坑訪問」(Ein Besuch im Bergwerk) の解釈において、[33]カフカが自分自身を訪問を受けた坑夫として描いているとしたが、それによるならば、カフカは坑道つまり地下を仕事場とするものとして自分を規定していることになる。同様に作家であることと、地下にいることを結びつけている例は、彼の手紙にも見られる。「書くのに必要な物と明かりを持って、広い締めきった地下室の奥部屋にいることが、僕にとっては一番いい生活法です。[34]」

この地下にいるもの、小さなものが世界に目を向けるとき、それは見上げる視線となる。見上げている姿勢そのものは、現実を前にしての無力さ、弱小さの表れであるが、そこには視線が存在するのであり、この見上げることによって、世界に新しい光をあてることが可能になるのである。

5

カフカはヤノーホに、作家は平均値より弱小であるということに続けて、「だから作家は他の人々よりも、現実の生活というものを

はるかに強大に考えています。[35]」と言う。この現実を普通そう思われているより強大なものと見なすということに、現実の世界より低い位置にいて、それを見上げることの意味がある。つまり見上げている人間の目には、その対象は日常的なパースペクティヴのもとでの姿を変形され、巨大なものとして映るのである。例えば、ユルク・シュビーガーが指摘するように[36]、「変身」のグレゴール・ザムザは変身し、床から見上げるようになって始めて「父親の編上靴の底がとほうもなく大きい[37]」ことに気づく。つまり彼が変身する以前の日常的なパースペクティヴのもとでは、病弱な老人と見えたものが、見上げることにより「靴の底」によって象徴される、個人を圧殺しようとする家父長的権力を持ったものとしての姿を現わすのである。この「変身」の物語において変身するのはグレゴールだけではなく、彼の家族もまた見上げる視線の前で変身させられ、その隠れていた姿を露わにさせられるのである。このことは「判決」のベッドの上に立ち上った父の姿に関しても同様であり、またニューヨーク港の自由の女神像は、それを上げるカールの目には、片手に炬火を持っているのではなく、彼を威嚇するように、剣を振りあげていると映るのである。[38]

また逆に見上げられた対象の権威と力を持っている様子の強調は、それを詳細に見ている目によって、滑稽で無力な姿を現わすことにもなる。死刑を宣告するためにベッドの上に立ち上った父の姿は、そのことによりゲオルクに判決を下す権利を持つかに見える一方で、誇張された憤激の身振りは、ゲオルクが思わず「喜劇役者だ[39]」と呟くような滑稽なものと彼の目に映るのであり、「審判」のヨーゼフ・Kに寓話を物語る僧は、自分の言葉にしかるべき権威を与えるために説教壇に登るが、そこが彼には窮屈であるため、前かがみになっていなければならないことになる。[40]「城」では、Kが村に着いた夜に、それを求めて暗闇を見上げた城も、太陽のもとで見上げたKの前に、貧弱でみすぼらしい姿を現わす。[41]

このような効果は、見おろす場合が広い地域を見わたすことになるのに対して、カフカにおける見上げることは視界の縮小を伴うのであり、それが、個々の細部を際立たせ、それを全景から切り離して独立させるというカフカの視覚的表現の機能を強めることによって生ずるのである。「判決」を例にとると、父親は見上げられることにより、太股の傷跡や、隠しものをするための膚着のポケットなどをゲオルクの目にさらすことになり、父が与えようとする荘重な印象は、それにそぐわない細部が強調されることにより、喜劇的な

効果を生みだすのである。

このように見上げる視線は、カフカが見ることに与えた意義、「最も強い光をもってすれば世界を溶解させることができる」ということを可能にする手段なのである。その視点は、グレゴールが父の足に脅えるように、現実に対して無力で危険なものであるが、世界の隠れている姿を描きだすことができる特権的な視点となるのであり、カフカにとって作家であることは、そのような視点に身を置くことだったのである。

注(1) Heinz Politzer : Ein Parabel Franz Kafkas. In : Interpretaion, Deutsche Erzählungen von Wieland bis Kafka. Frankfurt a. M. 1966

(2) Gustav Janouch : Gespräch mit Kafka (abgekürzt : GmK) Frankfurt a. M. 1951, S. 11

(3) Franz Kafka : Die Sorge des Hausvaters In : Erzählungen (abgekürzt : E) Frankfurt a. M. 1946

(4) Theodor Wiesengrund Adorno : Aufzeichnungen zu Kafka. In : Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft. Frankfurt a. M. 1955, S. 304

(5) F. Kafka : Der Bau. In : Beschreibung eines Kampfes (abgekürzt : B) Erankfurt a. M. 1946, S. 316

(6) Wilhelm Emrich : Franz Kafka. 1970, Frankfurt a. M.

(7) B. S. 35

(8) GmK. S. 26

(9) a. a. O. S. 56

(10) a. a. O. S. 71

(11) F. Kafka : Der Prozoβ (abgekürzt : P) Frankfurt a. M. 1946, S. 12

(12) a. a. O. S. 26

(13) F. Kafka : Das Urteil In : E, S. 65～66

(14) GmK. S. 31

(15) F. Kafka : Hochzeitvorbereitungen auf dem Lande (abgekürzt : H) Frankfurt a. M. 1946, S. 91

(16) F. Kafka : Amerika (abgekürzt : A) Frankfurt a. M. 1946, S. 46

(17) F. Kafka : Das Schloβ (abgekürzt : S) Frankfurt a. M. 1946, S. 9

(18) P. S. 99
(19) a. a. O. S. 10
(20) S. S. 345
(21) a. a. O. S. 348
(22) P. S. 258
(23) a. a. O. S. 272
(24) A. S. 124
(25) P. S. 78
(26) a. a. O. S. 254
(27) S. S. 9
(28) GmK. S. 83
(29) F. Kafka: Brief an den Vater, In: H
(30) F. Kafka: Brief an Felice (abgekürzt: BF) Frankfurt a. M. 1967, S. 83
(31) P. S. 126
(32) A. S. 106
(33) Malcome Pasley: Drei Iiterarische Mystifikationen Franz Kafkas, In: Kafka—Symposion. München 1967
(34) BF. S. 250
(35) GmK. S. 83
(36) Jürg Schubiger: Die Verwandlung, Eine Interpretation Zürich 1969
(37) F. Kafka: Die Verwandlung, In: E. S. 115
(88) A. S. 9
(39) (13) に同じ
(40) P. S. 251
(41) S. S. 27

本稿は一九七四年、芸文学会での口頭発表に加筆したものである。