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

Title	父権的楽園からの脱却
Sub Title	Die Befreiung aus dem Paradies des Vaterrechts
Author	寺田, 雄介(Terada, Yusuke)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2007
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.93, (2007. 12) ,p.153(70)- 171(52)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-00930001-0171

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.

父権的楽園からの脱却

寺田　雄介

1.

フランツ・カフカ *Franz Kafka* (1883-1924) の短編小説『変身』*Die Verwandlung* は、1912 年に執筆された。同年カフカは最初の長編小説となる『失踪者』*Der Verschollene* を執筆していたが、この長編小説の完成を見る前に筆を一時的に止め、その間に『変身』を一気に書き上げている。カフカは同年 11 月 17 日、後に婚約するフェリーツェ・バウアー *Felice Bauer* (1887-1960) 宛の手紙の中で自分が「ある小さな物語」[1] を手がけることを報告し、同じように 12 月 6 から 7 日にかけた手紙で「私の小さな物語は仕上がった」[2] と告げている。そのわずか 20 日間で完成した「小さな物語」は、焼き捨てて欲しいというカフカの指示にもかかわらず、親友のマックス・ブロート *Max Brod* (1884-1968) の尽力によってこの世に放たれた。

「ある朝グレーゴル・ザムザが落ち着かない夢から目覚めたとき、彼はいつものベッドの中で、自らが恐ろしく大きな甲虫に姿を変えていることに気づいた」[3] という有名な一文から始まるこの作品は、我々に一般的な変身譚とは異なる違和感を与える。その理由は二つ考えられる。第一に、当初グレーゴル自身には、自分がなぜ変身したかという疑念が湧いていないことである。彼はその変わり果てた姿、声、感覚に困惑しながらも、冒頭から客観的にその事実を受け止めている。そして暗に読者にも同じ姿勢を要求し、疑問の余地を与えない。第二に、物語の舞台が常に日常的な風

景の中に限定されているために、その中で巨大な甲虫が主人公として這い回っていることが、あまりに滑稽に感じられることである。相反する世界に属する二つの物象を区別することなく、意図的に同居させるこの手法を、カフカは一体何のために用いたのか。また、不気味な甲虫と化して家族の日常を脅かし父親に追放されるグレーゴルをはじめ、カフカの描く主人公たちの破滅的な境遇は一体何を表しているのか。これらの問いに対し、筆者の近年の研究テーマである「文学における女性」の問題にも触れながら論じていきたい。

2.

グレーゴルの持つ客観性、これはカフカの語りの技法に因るところが大きい。本来、文学作品のもつ世界は現実の時間や空間とは異なっている。たとえそれが叙事文学や歴史に忠実な伝記であっても、現実を超えた時間と空間の内で物語が展開されることに変わりはない。この二つの世界が相互に不可侵であり、またそのことを読み手も大前提として物語に接しているために、現実世界の条理的構築は脅かされることはなく、読み手の視点もずれることはなかった。しかし、カフカ文学はその二つの世界の隙間が極めて狭く、また曖昧となっている。彼の作品の多くが三人称形式を保持しているにも関わらず、その語りの視点は極めて一人称に近い。そのため、まるで主人公をして物語を語らせているのではないかという疑念を読者は持たざるを得ない。すなわち、カフカによって客観的に描かれているはずの主人公たちには、本来は持ち得ないはずの主体性が覗いている。その原因としては、フリードリヒ・バイスナー *Friedrich Beißner* (1905-1977) が指摘する、カフカの叙述上の問題が第一に挙げられる。「両方の可能な語りの形式、すなわち、報告向きの形式と舞台向きの形式の混合」[4] によって「語り手の立ち位置がなくなる」[5] のである。現実世界の語り手が物語世界との隙間から内面へ侵入し、いつも物語世界の外側にいる「心理学者」として存在するのではなく、内部にいる「主要人物の魂のなか」[6] にのみその居場所を求めるのである。マルティン・ヴァルザー *Martin Walser* (1927-)

の言を借りれば、「創意に富む首謀者」どころか「あらゆる叙事文学の不可欠条件」とさえ呼ばれる、この姿を見せる語り手をカフカは放棄する[7]のである。ここでは語り手と読み手と登場人物という三者の関係が全く固定されていない。それにより語り手の視点が登場人物の視点と多くの描写において一致し、また読み手の視点も否応なく引っ張り込まれる。読み手は現実世界の時間・空間と超現実世界の時間・空間の隙間に誘い込まれ、ときに世界をまたいで右往左往せざるを得ないのである。このようにしてカフカは語り手の想定を前提としていた、十九世紀的な文学受容形式の因習を瓦解させたと言える。

さて、『変身』における二つの世界とは具体的に何と何によって構成されているのだろうか。まず初めに挙げられるのが、甲虫が本来所属している動物世界とザムザ家が存在している人間世界である。この動物世界と人間世界との間に隙間が生じ、二つの世界が溶け合っている。グレーゴル・ザムザが甲虫になった自らを発見するのは我が家においてであり、さらに言えば、彼が現実世界の拠点とする自分の部屋の「ベッドの中」[8]で発見するのである。また、冒頭の時間に目を向ければ、「落ち着かない夢」[9]から目を覚ます時間とは、まさに秩序づけられた目覚めの世界と無秩序な夢の世界の隙間に位置していることを連想させる。「それはグレーゴルの両親にとって、彼らの新しい夢とすばらしい計画が確認されたかのようであった」[10]という作品の最後の部分において、二つの世界の隙間が閉じられていくことからもそのことは暗示されている。この目覚めと夢の隙間に関して、『審判』*Der Proceß* の断片の一つである『その建物』*Das Haus* の中でカフカはこのように描写している。

> 「そんなとき彼は普段自分の事務所のソファーに横になって――一時間ほどソファーの上で骨休みしないことには、彼はもはや事務所を後にすることができなかった―そして放心したように観察に観察を続けた。[…] この半ば眠っている状態においてはすべての人が混じり合い、そのとき彼は裁判所の大きな仕事のことを忘れてしまうのだった」[11]

ここでは睡眠状態と覚醒状態のあいだに「半ば眠っている状態」が入り込み、両者の緩衝材の役割を果たしている。このように多くの作品において、二つの世界を衝突させてはその隙間に登場人物を描く技法を、カフカは好んで用いている。もちろん、『変身』以外の作品においてもその用例は容易に見つけることができる。

『家父長の心配』*Die Sorge des Hausvaters* においては、甲虫どころかもはや生物なのかどうかさえ不明なオドラデクが、人間と同じ水準に登場する。いわば生物世界と無生物世界の隙間で物語が展開されていく。このオドラデクという言葉はカフカ自身による造語である。ヴィルヘルム・エムリヒ *Wilhelm Emrich* (1909-1998) はチェコ語の動詞 „odraditi“「いさめる」から作り出したのではないかと推論している [12] ものの、カフカ自身はこの単語の意味を説明していないために類推の域を出ない。オドラデクは「平らな星形の糸巻き」[13] のような外見をもち、全体としてはたしかに意味がないが、しかし彼なりの流儀でまとまっている。言葉を話すことはできるが、「肺なしでも発することができるような」[14] 笑い方しかできない。家父長は「彼はいったい死ぬことができるのだろうか？」[15] と彼の行く末を心配する。それは生物世界の住人が無生物に対して抱く当然の疑問だが、隙間の世界において、その問いは秩序だった根拠を持たずあまり多くの意味をなさない。

『ジャッカルとアラブ人』*Schakale und Araber* の物語構造は『変身』のそれと酷似している。人間世界と動物世界という対比ではほぼ同じとなっているが、ジャッカルもアラブ人も食物連鎖内の上位に位置する捕食者であるという点で、この世界の構造はさらに混沌としている。人間の言葉を話す最も年老いたジャッカルは「アラブ人のもつ冷やかなうぬぼれからは、ごくわずかな分別も引き出されない。彼らは動物を貪り食うために殺すのだ。そして彼らは屍肉を軽蔑している」[16] とアラブ人に対する憎しみを込めて主張するが、そのアラブ人の運んできた駱駝の死体に「抗しがたく」「うっとりしながら」[17] 食いつき、駱駝の死体を無惨にも「いくつもの箇所

で大きく引き裂かれた」[18] 状態にしてしまうのである。そこには人間の持つ理性と動物の持つ野蛮さが対比されているようで、その実、表面的には隠されている人間の捕食者としての本能を、この隙間の世界で再度浮き彫りにしているようにも感じられる。

一方、『猟師グラックス』*Der Jäger Gracchus* は猟の途中で崖から落ちて以来死んでいるにもかかわらず、リーヴァ市長の「でも、あなたは生きてもいらっしゃいますよね」[19] という質問に対して、「ある意味では生きています」[20] と答える。生と死の隙間を、船に乗ったまま流され続けているのである。市長とグラックスの間で、生死についての議論はこれだけで打ち切られてしまう。「わたしは、いまここにいます。それ以上のことはわたしにはわからないし、それ以上のことは私にはできません」[21] とグラックスは最後に述べるが、「ここ」とはリーヴァの町であると同時に、彼が死の国の風によって流されている隙間の世界を暗示している。

以上の作品とはやや趣を異にしているのが『ある交雑』*Eine Kreuzung* である。この作品においては、隙間の世界は一体の動物となって顕在化する。外見が「半ば子猫、半ば子羊」[22] という奇妙な動物が観察の対象となっている。一見すると二種類の動物の特徴を兼ね備えているようにも見えるが、そのどちらとも実際には関係なく、それだけでなく人間を含み「他のあらゆる動物に対して完全によそ者の態度をとっている」[23] のである。日曜日の午前には、子どもたちがその動物見たさに集まってくるが、「私」は子どもたちの質問に返答しようとしない。「私」はこの動物を既存の秩序の中で把握することの無意味さに気づいていて、「さらに詳しい説明はせずに、ただ飼っているその動物を見せてやることで満足する」[24] のである。

ここまでカフカの作品における隙間世界の住人たちを列挙した。ここで注目すべきは、『変身』の甲虫からオドラデクやグラックスに至るまで、隙間の世界に登場する主人公たちの多くが、作品の中では他の世界の概念に干渉されることなく原始のままの姿で登場することである。現代の秩序に適合させることなく、本来存在していたはずの形態を保持したまま読者の前に立ちはだかるのである。ヴァルター・ベンヤミン *Walter Benjamin*

(1892-1940) によれば、カフカの文学は古代よりもさらに古い動物の世界にまでつながっていて、それらの世界の動物を物語に登場させるのは、動物たちが忘れ去られた世界を保存する倉庫であるからだと言う。また、『家父長の心配』に登場するオドラデクに関しては、「太古の世界がカフカのもとで罪とのあいだに産み落とした、最も奇妙な雑種」[25] と評し、「忘却のなかの事物がとる形である」[26] と述べている。それでは、この「忘却のなかの事物」とは何を指しているのだろうか。それはおそらく現代世界に生きる人間たちが近代文明の発達とともに忘れ去ってしまった何かを示している。一方、カフカは電球の発明、蓄音機の開発、映画の誕生など新しい文化や技術に敏感に反応しては、その目で見たものを興奮して書き残している。『城』*Das Schloß* で使用される電話機、『流刑地にて』*In der Strafkolonie* の処刑機械などにも彼の趣向が顕著に現れている。彼は近代文明をいち早く文学というメディアに応用した一人でもあった。婚約者のフェリーツェが口述録音機の販売代理店に勤めていたこともカフカに少なからぬ影響を与えていたに違いない。その彼が時代の潮流の半ばで一度立ち止まり、作品を書くにあたり現代世界から「太古の世界」にまで遡るのはなぜだったのだろうか。

その問いに婉曲に答えてくれているカフカの記録が残っている。『変身』執筆の翌年である 1913 年に書かれた日記の一節と、『変身』が出版された 1915 年にフランクフルト新聞で同作品を酷評したカシミール・エトシュミット *Kasimir Edschmid* (1890-1966) に対し、カフカが後年になって反論したものである。

> 「私が頭のなかに持っているとてつもない世界。しかし、引き裂くことなしに、どのように自分を、またどのように世界を解放すればよいのでしょう。その世界を自分の中に無理に押しとどめておく、もしくは埋め隠すよりは、むしろ引き裂いた方が千倍よいのです。そのために私はここにいるのであるし、そのことは私にとって全く明白なのです」[27]

「エトシュミットは、私が奇跡を普段の出来事の中へ巧みに移していると主張しています。それはもちろん彼の側での甚だしい考え違いです。いやそれどころか、普段のもの自体がすでに奇跡なのです！ぼくはただそれを書き留めるだけです。私がまるで半ば暗くなった舞台における照明係のように、事柄にほんの少し光を当てるということはありえます。しかしそれは正しくはないのです！実際、舞台は全く暗くなっていないのです。舞台は日光に満たされています。それゆえ人々は目を閉じ、本当にわずかなものしか目に入らないのです」[28]

「普段の出来事」すなわち日常生活の中へ、本来存在しえない甲虫の「奇跡」を挿入したわけではなく、「普段のもの自体が奇跡」だとカフカは主張している。眼前に存在しているにも関わらず人々の「目に入らない」ものを、カフカはありのままに描写しているのである。人間は自らが打ち立てた認識に絶対的な価値をおき、とりわけ近代科学の発達以降はその物差しでのみ森羅万象を解釈してきた。人間は自らの認識能力をいったい信じてよいものかどうか、これがカフカの執筆活動における大きな関心だったのである。しかし、カフカが「とてつもない世界」を描くにあたって、他でもない「太古の世界」の住人を呼び出した理由は、これだけでは説明できない。

ここで改めてベンヤミンが 1934 年に世に送り出した『カフカ・エッセイ』を概観する必要がある。ベンヤミンがこのエッセイの中で最も主張したかった点は、同時期に執筆された『失踪者』に登場する大学生に代表されるような、立ち位置のはっきりしない「助手たち」[29] の所属を再度検証すること、そして彼らの身振りに意味を付与したところに集約されるであろう。第一章『ポチョムキン』の中で、ベンヤミンはその隙間の世界にいる者たちの特徴を、「家族の懐を逃れた唯一の存在」であり、「他のどんな形象グループにも属さないが、どのグループとも無縁ではない。そのあいだで仕事に励む使者」[30] であり、さらに、敵や隣人と入れ替わる存在であ

る[31] と述べている。また、第三章の『せむしの小人』では、前章で着目した身振りに関してさらに議論が掘り下げられ、『失踪者』のカール・ロスマンが持っているという「感情の根元的な純粋さ」[32] とは、カフカが登場人物をして演じさせるところの最も力強い身振り、すなわち「恥」[33] であると定義されている。この「恥」とは、他人に対して感じる「人間のごく個人的な反応」と、他人に代わって恥ずかしく思う「社会的な関係性を多分に担った反応」[34] の二つに分類される。この後者の恥を感じる「未知の家族」[35] のために、カフカは作品を太古の時代へと移さざるを得ないのだと結論づけている。

さて、ここで注目すべきはベンヤミンの以下の一文である。

> 「忘却されているものはすべて、太古の世界の忘却されたものと混じりあい、これと無数の、定かならぬ、変転する結合をなしながら、繰り返し新たな奇形を生み出していくのだ。忘却とは、カフカの物語の無尽蔵な中間世界が、陽の目を見ようとひしめきながら溢れ出てくる容器なのである」[36]

ベンヤミンは「奇形」の例としてカフカの作品に登場する動物たちやグラックスを挙げているが、当然のごとくここには『変身』の甲虫や『家父長の心配』のオドラデクも分類されるべきであり、またそれゆえに「忘却されたもの」の外見の醜さへと議論が発展してゆくと考えられる。これらの指摘からもわかるように、カフカの手法とは、現代と過去の遺物を同じ水準に共存させるところにではなく、その二つの時代の衝突によって、既存の秩序や概念を崩そうとするところにその目的が置かれているように思われる[37]。

このようにしてカフカの作品は、人間と人間以外のもの、または同じ人間同士でも異なる世界の住人を、両者の中間に存在するイメージの媒介によって共存させることに成功した。そして、現実世界と忘れ去られた世界を再現した小説世界という、次元が異なり本来は共存できないはずの二つ

の過去・現在・未来を巨大な一つの空間に囲い込み、現実世界で確立された既存の秩序に揺さぶりをかけている。その運動の結果、既存の秩序において「忘却のなかの事物」をもう一度浮かび上がらせているのである。また、あらゆる相反する二つの世界の隙間に登場人物を逍遙させ、読み手を誘う先導者として扱っているが、読み手を「忘却のなかの事物」と接触させることで、秩序の衝突によって対立する諸要素が取り払われて、現実の時空間を超えた想像力を彼らに与えている。カフカの作品は「夢のような」と揶揄されることが多い。これは、カフカが夢という鏡の特性をうまく利用して現実の裏側にある非現実の世界を写し出すことで、日常性と形而上性、正気と狂気などといった表にある現実世界と裏にある非現実世界を同時に把握し、そして人間意識の全体系を一つのキャンバスに描ききることに成功した結果なのである。

表と裏の世界、すなわち自らの所属する限定された世界だけを認識する者と、それだけに限らず世界の全体系をも同時に認識できる者を、エムリヒは「一般的な人」と「自己」という言葉で区別している[38]。「一般的な人」とは、ここでは世界の秩序を信じて疑わず、その拘束の中で安穏と生きている人間である。それに対して「自己」とは、自らを含めた存在と自らの周辺世界の秩序について捉え直し、認識し直す人間を指している。この分類に従えば、甲虫となったグレーゴルは「一般的な人」と「自己」の双方の性格を持ち、二つの世界をまたいで生きている。したがってグレーゴルの苦悩とは、双方の心が内部で抗争を繰り返すことから生じるのであり、変身という現象は、「自己」が「一般的な人」の中へと侵入していく際の衝突によって生じたものである。言い換えれば、グレーゴルの意識下に置かれている純粋自我が外へと向けて攻撃的に作用したものでもある[39]。

また、„Verwandlung“には「変化」の意もあり、グレーゴルを取り巻く環境、特に家庭環境が変化する物語と捉えることもできる。グレーゴルの父は「確かに健康だが、もう老いていて、彼はすでに五年間何も働いていなかった」という有り様で、「たっぷりと脂肪がついて、そのせいで本当に鈍重になってしまった」[40]のである。この父親に成り代わりセールスマン

として勤勉に働き、「この私が、両親と妹にこんなにも素敵な住まいにおける暮らしを世話しているのだ」[41] と自負していたグレーゴルだが、甲虫となり家族を経済的に支えることができなくなって以来、再び父親が家庭の収入源へと戻る。「古びたオーバー」から「金ボタン付きで、体にきちっと合った紺色の制服」[42] に姿を変え、かつては「ぼさぼさ」だった白髪は「綿密すぎるほど正確に分け目をつけられ、輝くばかりに梳かされて」[43] いるところからも推察できるように、経済力を取り戻した父親は再び活気づき、グレーゴルの早起きを継承し、彼の前に立ちはだかるのである。父親が公私の区別なく身につけている制服とは、単に服装の域を超え、それを身につけている人間の身分や所属を表すところにその価値がある。父親は銀行と自宅との間に一線を画することができず、彼のもつあらゆる生活圏は銀行組織の下に自由を制限され、完全に個性を失った「一般的な人」へと成り下がるのである。

3.

変身によってグレーゴルが身を置いた世界には愛も救済もなく、甲虫は人間世界から憎悪、嫌悪、拒絶の対象とみなされるに過ぎない。しかしこれは同時に、人間の姿をしていた過去の世界観がいかに偏狭であったかをグレーゴルに気づかせることにもつながるのである[44]。したがって、甲虫への変身は、人間にはない動物的な本性を際だたせるためのものでは決してない。無自覚な集団からグレーゴルを逃走させ、むしろ個である自己に目覚めた人間として、周囲の世界と一定距離を保ちながら自らを客観視させるためのものなのである。しかし、自らを究極にまで客観視し、それまで所属していた無自覚な集団から乖離させることは、グレーゴルはじめカフカの描く主人公たちをみな真なる孤独へと誘う。その自我の孤独から脱するために、カフカは同時に共同体にも関心を抱く。そして内面世界に潜む自我と共同体のディレンマがぶつかりはじめるのである。

グレーゴルが共同体への帰属を再び願い始めるのは、彼が這い回るために充分な場所を確保しようと、妹のグレーテがグレーゴルの部屋にある調

度品を運び出すときである。これはグレーテが兄によかれと思い、起こした行動であった。が、小学校の頃から使っている愛着の湧いた調度品がさらわれていくことに危機感を感じたグレーゴルは「他はすでに空っぽとなった壁に、人目を引くように全身を毛皮に包まれた女性の写真が掛かっている」[45] のに気づき、一気にその上に這い上がり、「その身をガラスに圧しつけ」て「すっかりと覆い隠す」[46]。このようにして、グレーゴルは「熱い腹が快かった」[47] という表現で表の世界に属する安心感を再び得るのである。しかし、母親は這い回って移動した彼の姿を見定めるよりも早く、金切り声をあげて気を失い、しばらくして帰宅した父親はそんな状況を見て激怒する。父親は前述の通り「一般的な人」に帰属した服装を身にまとい、グレーゴルめがけて歩み寄る。一定の距離をとって逃げようとするグレーゴルに対し、父親がとった行動は「林檎」で「爆撃する」[48] ことだった。次々と投げられた林檎のうち一発が、グレーゴルの「背中に食い入った」[49]。彼はその場から一歩でも別の場所へと這いずろうとするが、「釘付けされたような」[50] 感覚を覚え、長々と伸びてしまう。「自己」を得た息子の共同体への帰属はかなわず、父親によって追放の裁きを下される。

この父親に象徴されるように、カフカ作品における表面上の男性優位は決定的なものである。さらに、その属している社会的地位が下位である者が主人公として登場し、物語における「眼」の役割を果たしていることが挙げられる。息子、被告人、そして弱々しい生物もしくは無生物が、上位者である父親、裁判官、門番、管理人、司令官そして皇帝といった権力所有者たちの顔色を窺いながら物語は展開してゆく。そして「林檎」とは、アダムとイヴがエデンの園から追放される失楽園と深く結びついた果実である[51]。「釘付けされたような」という表現はキリストの磔刑を連想させ、この場面には宗教的な儀式が暗示されているように感じられる。ユダヤ教徒によって旧約聖書の解釈に用いられ、またそれ自身が神秘主義思想でもあるカバラ体系の三大教典のうち、ゾハールすなわち『光輝の書』には以下のようなくだりがある。

「アダムは、焦りから善悪の認識の木の実をもいで食べ—その根がからまっていたと言われるエデンの園の二本の木によって象徴されているが—、神の領域に流れそそいでいた生の流れを遮ってしまった。二本の木のうちの一本をひいきにしたことによって、アダムはこの宇宙に分離と独立をもたらし、また、悪はすでに神的なものの一部であったにせよ、悪が示現する可能性を過激化させた」[52]

父親の空襲を受けたときは、走り出てきた母親の哀願によって彼は一命を取り留めた。だが、林檎が背中に食い込んだことによってできた怪我は、甲虫として生きてゆくことの困難と無意味さをグレーゴルに悟らせる「知識」となった。そしてこれが原因となって死の直前、「自分は姿を消さなくてはならない」[53] と認識させるに至るのである。カフカの失楽園、すなわち楽園からの追放に関しては「人間は楽園における至福を知っているために、この現世で苦しまなければならない。他方、人間の苦しみというこの事実は、至福を所有していることの保証となる」[54] という指摘もあるが、これにはカフカの言葉が含み持つ二面性をあまりに敏感に解釈している嫌いがある。カフカ自身は失楽園についてこのように記述している。

「楽園からの追放はその主要部分において永遠である。したがって、確かに楽園からの追放は決定的となり、この現世での人生からは逃れることができない。が、それにもかかわらずこの出来事の永遠性は、我々がこの現世でそれを知識として知っているかどうかには関係なく、我々が継続して楽園に留まることができることを可能にするだけでなく、実際に絶えずそこにいることを可能にするのである」[55]

文字通りに解釈すれば、人間が楽園から得られる唯一の経験は、追放それ自体に他ならず、絶えず追放されるということは、常に楽園に留まることと同義ということである。しかし、「自覚」を持たない「一般的な人」は楽園から永遠に追放され続けるのに対し、「自己」を確立し世界の全体系

を認識している人間は、楽園をもその体系に組み込もうと試みるはずである。したがって、獲得した認識に基づいて行動できるような力を手に入れるために、人間は自らを一度破壊しなければならず、また人間がこの世に生まれてきた瞬間から罪を背負っているとするならば、その可視的な世界自体を破壊しなければならない[56]。

カフカの作品にみられるものは、従来詩的言語の展開のもととなってきた原則や前提に対する破壊行為以外のなにものでもない。彼は人間の表象世界と現実に存在する物の間の相互の依存関係に警鐘を鳴らす。人間が物を認識し名前をつけて記号化すれば、物はその秩序に従って姿を変える。しかしひとたび人間が自ら表象したものを再度猜疑の目で観察し、それが現実に存在しているかどうか再確認すれば、表象そのものが根拠のないものであることがすぐに明らかとなる。物は人が《よくよく思案して》みればみるほど、その確固とした、安定した骨組を失っていくのである[57]。カフカの作品では経験世界の領域と精神世界の領域が隙間を挟んで煩雑に組み合わさっている。しかも、互いの領域の間に横たわる矛盾を説明することなく双方の世界が交叉し、破壊し合っている。合一できないものを合一できないままにしておくことで形象の要素が相互に矛盾し合うものの、それがまさしく形象の妥当性を保証するとも言える[58]。前述のごとく、「自己」を確立した者には世界の全体系を見渡すことができる。しかし、グレーゴルはじめカフカの描く主人公たちは現象の中に存在しているのであって、真実の中に生きているのではない。真実に到達するためには、「いわば自分の表象世界および経験世界から跳びだして」[59] いかなくてはならない。すなわち、自らの意志で再度自らを追放することが必要不可欠なのである。

ここで冒頭に掲げた最後の疑問へと立ち戻る。カフカの主人公たちの歩む破滅的な境遇とは一体何なのか。家族を不快にさせる外見に身をやつし、「一般的な人」たちを脅かしてはその反動で父親に追放されるグレーゴルの存在意義とは何なのか。これまでに述べてきたように、グレーゴルはじめ彼らの共通点とは、合理的な日常世界と現実として起こりえない非日常

世界との隙間に位置していることであり、その隙間に滞在するだけに留まらず、その境界線を越えて日常世界を侵犯した結果、破滅的な結末を迎えるところにある。醜い外見に変身するということ自体がその積極性運動のなかで「逃走の線」を引くことであり、境界を越えることであり、純粋な強度の世界を見出すことでもある[60]。動物になることで出口を見出し「逃走の線」を引くということが、カフカの物語の目的に一致しているからである[61]。それでは、破滅的な結末を誘引しているのは誰なのか。それは林檎の空襲を行い、主人公の侵犯を許さない父親であり、さらに言えば、父権の秩序によって構築された世界そのものである。父親がグレーゴルの背中へ向けて投げつけた林檎は、腐りながらそして膿みつつある致命傷へと向かって赤く染まりゆくのであるが、その林檎が示しているのは「認識の木、すなわち≪父親の論理≫に従った世界から距離をとる独自性」[62]である。したがってグレーゴルが境界を侵犯したことで父親から追放されることは、否定的に解釈されるべきことではない。グレーゴルによる確信犯的な行動であるとも解釈可能だからである。グレーゴルが甲虫となりそして追放されるのは、単に父親から逃れるためだけではなく、父親には見いだせなかった出口を見つけるためなのである[63]。その「父親の論理」の対岸に位置する女性とは、規定や拘束に縛られていないために混沌とした「無」であるが、同時に「全」でもある存在と言える[64]。その女性のもつ「無」でありまた「全」であるという非合理的、非限定的な性質の中にこそ真の楽園は存在する。しかし、合理的な現代秩序を迫る「父親の論理」が真の楽園の姿を覆い隠している。楽園に到達するためには、目の前の秩序と論理に執着することなく、太古の世界から変わることのない姿をありのまま認識することが必要不可欠なのである。それは、世界のドグマ化された諸信条の中間領域に隠れている「本来のもの」を焦点に据え、見失われた「大儀の伝統」を確証することでもある[65]。すなわち、「父親の論理」によって創られた世界から林檎によって追放された主人公たちのみが、父権的な世界からも境界を形成する隙間の世界からも脱出して女性的な楽園へと足を踏み入れることが可能なのである。

結語

本論では主に短編『変身』を例に挙げ、カフカ文学に流れる違和感を検証しようと試みた。まず初めにカフカの用いる語りの技法、とりわけ語り手と主人公の視点が一致している点に触れ、それにより語り手、主人公、読み手という三者の立場が固定されにくい状態であることを指摘した。さらに作品を複雑にしているのは、主人公が二つの相反する世界に挟まれた結果、緩衝地帯である隙間の世界にその身を置き、そこから外の世界を窺っていることである。複数の秩序を一つの作品の中に同居させる意義はどこにあるのか。それは現代世界と忘れ去られた太古の世界を衝突させることで、既存の秩序に揺さぶりをかけ、世界の形象をあるがままの姿で写し出すためである。冒頭でグレーゴルは「落ち着かない夢」から目覚めるのだが、夢とは論理や理性による心の抑制から解放された状態である。夢から現実へとその境界を越えるものは、現実世界での秩序を見失う。したがって、秩序に規定されたあらゆる物体、そして自分さえをも見失うかもしれないが、それは同時に、既存の秩序内では発見できなかった本来の自分の姿を見つけることをも意味している。グレーゴルは甲虫に姿を変え、自らが所属する既成秩序の中で安穏と生きている「一般的な人」ではなく、普段は気づくことのない隠された真の世界までも把握し認識を改める「自己」に目覚める。が、「自己」に目覚めた者はその過程で自らを客観視するあまり孤独に苛まれ、そこから解放されようと再び共同体への帰属を求めるというディレンマが生じる。グレーゴルは隙間の世界からその身を乗り出して共同体への侵犯を試みるが、「一般的な人」である父親の手から放たれた林檎の空襲によって挫折を余儀なくされる。しかし、この認識の木の実である林檎を用いた父親世界からの追放は、その対岸に位置する女性的楽園、すなわち非合理的で非限定的な存在である女性の楽園へとグレーゴルを向かわせる契機となるのである。

注

1 Kafka, Franz: Briefe an Felice, und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit. In: Franz Kafka Gesammelte Werke herausgegeben von Max Brod. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1967. S.102.
なお、本稿ではカフカの既訳にこだわらず、引用に関しては全て訳出し直した。

2 Ebd. S.163.

3 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.1. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994. S.93.

4 Beißner, Friedrich: Der Erzähler Franz Kafka. W. Kohlhammer Verlag. Stuttgart. 1952. S.11.

5 Ebd. S.10.

6 Ebd. S.28-29.

7 Walser, Martin: Beschreibung einer Form. Carl Hanser Verlag. München. 1961. S.22.

8 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. S.93.

9 Ebd.

10 Ebd. S.158.

11 Kafka, Franz: Der Proceß. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.3. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994. S.269-270.

12 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 1957. S.92-93.

13 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. S.222.

14 Ebd. S.223.

15 Ebd.

16 Ebd. S.213-214.

17 Ebd. S.216-217.

18 Ebd. S.217.

19 Kafka, Franz: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.6. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994. S.42-43.

20 Ebd. S.43.

21 Ebd. S.44.

22 Ebd. S.92.

23 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. S.138

24 Kafka, Franz: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß. S.92.

25 浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳：『ベンヤミン・コレクション 2　エッセイの思想』、筑摩書房、1996 年、150 頁を参照。

26 同上、151 頁を参照。

27 Kafka, Franz: Tagebücher Band 2: 1912-1914. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. Bd.10. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994. S.179.

28 Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1951. S.38

29 浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳：『ベンヤミン・コレクション 2　エッセイの思想』、118 頁を参照。

30 同上、118-119 頁を参照。

31 同上、119-120 頁を参照。

32 同上、144 頁を参照。

33 『審判』においてヨーゼフ・ K が処刑される最後の場面にも「恥」という表現が登場する（「まるで恥ずかしさが、彼よりも長生きするように思われた」）。旧約聖書によれば、この恥ずかしさこそが、善悪の知識の木の実を食べた後にアダムとイヴが感じた最初の感情である。

34 浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳：『ベンヤミン・コレクション 2　エッセイの思想』、144-145 頁を参照。

35 同上、145 頁を参照。

36 同上、148 頁を参照。

37 カフカはキルケゴールを引用しながら、「太古の世界」に近い思想を説明している。「何か原始的なものを必然的に伴っている人間—その人間は［…］『世界がどのようであろうと、私は原始のもとを離れないし、その原始を私は世界の判断によって変えるつもりはない』と言う—がやってくるやいなや、そしてこの言葉が耳に入ってきた瞬間に、全存在の中にある変化が起こる。おとぎ話におけるように—言葉が放たれて、数百年来魔法をかけられていた城が開き、そしてあらゆる生命がよみがえるときのように、存在が純粋に注意深さとなるのである」（Brod, Max: Franz Kafka, Eine Biographie. S. Fischer Verlag. Berlin und Frankfurt am Main. 1954. S.208.）

38 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. S.118-119.

39 Sokel, Walter H.: Franz Kafka, Tragik und Ironie zur Struktur seiner Kunst.

Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1976. S. 80

40 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. S.123.

41 Ebd. S.115.

42 Ebd. S.134.

43 Ebd.

44 Grözinger, Karl Erich: Franz Kafka und das Judentum. Jüdischer Verlag. Frankfurt am Main. 1987. S.116.

45 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. S.131.

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Ebd. S.135.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Fiechter, Hans Paul: Kafkas fiktionaler Raum. Palm und Enke Verlag. 1980. S.153.

52 『光輝の書』第一巻、35b および 36b を参照。

53 Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. S.152.

54 Henel, Ingeborg C.: Kafka als Denker. In: Franz Kafka, Themen und Probleme. Herausgegeben von Claude David. Vandenhoeck und Ruprecht. Göttingen. 1980. S.61.

55 Kafka, Franz: Beim Bau der chinesischen Mauer und andere Schriften aus dem Nachlaß. S.239.

56 自己の確立に伴う主体と客体の分離と原罪に関して、エムリヒは次のように分析している。「『認識の木の実を食べる』ことは、主体と客体の分離を引き起こすと同時に、『罪』をも現世にもたらす。『罪』という語は『分離する』という語に源を発することからわかるように、この主体と客体の分離と罪は同一なのである。」(Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. S.183.)

57 ヴィルヘルム・エムリヒ著、喜多尾道冬訳：『カフカの形象世界』、審美社、1973 年、58-59 頁を参照。

58 同上、68 頁を参照。

59 同上、60 頁を参照。

60 G. ドゥルーズ、F. ガタリ著、宇波彰、岩田行一訳：『カフカ—マイナー文学のために』、法政大学出版局、1978 年、20-21 頁を参照。

61 同上、67 頁を参照。

62 Lühl-Wiese, Brigitte: Ein Käfig ging einen Vogel suchen, Kafka - Feminität und Wissenschaft. Merve Verlag. Berlin. 1980. S.28.

ブリギッテ・リュール＝ヴィーゼはフェミニズム運動を経たのち、「女性」を考察の中心に据えてカフカ文学の研究を行った第一人者である。

63　G. ドゥルーズ、F. ガタリ著、宇波彰、岩田行一訳：『カフカ—マイナー文学のために』、21 頁を参照。

64　Lühl-Wiese, Brigitte: Ein Käfig ging einen Vogel suchen, Kafka - Feminität und Wissenschaft. S.37.

65　ジークフリート・クラカウアー著、平井正訳、『歴史　永遠のユダヤ人の鏡像』、せりか書房、1977 年、284 頁を参照。