

Title	そこには音楽がある：フランツ・カフカ『ある戦いの記録』について
Sub Title	Da ist Musik : über Franz Kafkas Erzählung Beschreibung eines Kampfes
Author	寺田, 雄介(Terada, Yūsuke)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2015
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.109, No.2 (2015. 12) ,p.139- 151
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	和泉雅人教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090002-0139">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01090002-0139</a>

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.

# そこには音楽がある

— フランツ・カフカ『ある戦いの記録』について

寺田 雄介

## 1. はじめに

『ある戦いの記録』(Beschreibung eines Kampfes)は、現存するフランツ・カフカ(Franz Kafka)の作品の中で、最も早い時期に執筆された作品だと推定されている。A稿とB稿の二種類が存在し、結論の見えない物語が入り組んだ構造の中で提示されており、解釈を試みる際には文献学的なアプローチを避けて通ることはできない。

両稿ともカフカの生前に出版されることはなかった。1909年に『ある戦いの記録』の一部をなす『祈る男との対話』(Gespräch mit dem Beter)と『酔っ払いとの対話』(Gespräch mit dem Betrunkenen)を文芸誌「ヒュペリオン」(Hyperion)に発表し、1912年にも一部を抜粋して『樹木』、『衣服』、『山へハイキング』、『街道の子どもたち』というタイトルで短編集『観察』(Betrachtung)の中に編み込んだ。しかし『ある戦いの記録』の原稿は、カフカの死後十数年間も放って置かれたのちに、親友のマックス・ブロート(Max Brod)が書庫で発見し、ようやく1936年になって全集版の第五巻に収める形で出版された。ブロートが一貫した編集方針を持たずに二種類の原稿を組み合わせ、一つの作品として公表したために、現在ではブロート版の『ある戦いの記録』に文献学的な価値はないとみなされている。ブロート版をもとに分析を試みたヴァルター・ゾーケル(Walter Sokel)は、この作品が未熟な形式で書かれていると断じ<sup>1</sup>、ハインツ・ポリツァー(Heinz Politzer)もまた、未完成の習作に過ぎないと述べている<sup>2</sup>。

問題のプロット版では、作品全体の構成にはA稿を採用しつつ、第一章と第二章前半の「騎行」と「散歩」の大部分にはB稿を採用している。一方で第二章後半の「肥った男」と「肥った男の没落」、そして第三章の大部分はB稿には元々存在しないために、A稿を用いて編集している。したがって、ゾーケルやポリツァーのみならず、プロット版が世に出て以降三十余年をかけて積み上げてきた当作品に関する分析は、全てプロットがつくり出したカフカの虚像に基づいており、残念ながらその多くは意味をなさなくなってしまう。カフカが遺した本来の『ある戦いの記録』と向き合うためには、1969年に出版された「『ある戦いの記録』並行版」を待たなければならない。この新しい版を校訂したのは、ルートヴィヒ・ディーツ (Ludwig Dietz) である。彼はそれまでカフカの原稿を占有していたプロットを説得し、その原稿のコピーをもとにして作品の成立過程を研究し、A稿とB稿を左右に並べて呈示するという編纂方法を採用した<sup>3</sup>。

B稿はそのアルファベット順から明らかなように、A稿が完成したのちにカフカが再び取り組んだ成果である。ディーツはA稿が1906年から1907年にかけて、B稿が1909年から1910年にかけて執筆されたと推測しているが<sup>4</sup>、その根拠の一つとして、カフカが1907年末まではドイツ筆記体を用いており、翌年からはラテン字体に切り替えたという事実を挙げている。ドイツ筆記体で書かれたA稿が1907年までに完成していたと考えることは妥当であろう。だが、プロットは全集のあとがきで成立時期は1902-03年であると主張し<sup>5</sup>、クラウス・ヴァーゲンバッハ (Klaus Wagenbach) やハルトムート・ビンダー (Hartmut Binder) は1904-05年ではないかと論じている<sup>6</sup>。このようにA稿の成立時期に関しては議論の余地が残るが、いずれにしても、A稿を下書きとしてより完成度の高いB稿をしたためた、という単純な話にはなりそうもない。なぜなら、『ある戦いの記録』という表題はA稿にしか付けられておらず、ノートに最後の一字まで清書されているA稿に対し、B稿はルーズリーフに書き付けられたままで、しかも文章の途中で中断してしまっているからである。

さて、文献学的な探求はここまでとして、本論ではA稿とB稿はどちらも最終稿であると仮定し、両稿が並べられているディーツの「並行版」をもとに解釈を試みようと思う。

## 2. 何と何の戦いか

『ある戦いの記録』を読み終えてまず疑問に感じるのは、この作品では一体誰と誰、もしくは何と何が戦っているのか、そして、そのどちらか一方が勝利したのかどうか、明確に読み取れない点である。前述のようにA稿とB稿では章立てが異なっているため、まずは物語の構造を個別に分析することとする。

A稿はローマ数字で三つの章に分けられている。第一章で主人公は「知人」とともに夜会を抜け出し、プラハの町を散策しながら女性について語り合う。第三章もまた主人公と知人の対話形式となっており、双方の内容に連続性も認められる。その間に挟まれた第二章には「愉しみごと、もしくは生きることが不可能であることの証明」という章題が用意されており、「騎行」、「散歩」、「肥った男」、「肥った男の没落」の四つの節に分かれている。そして第三節の「肥った男」は「風景への挨拶」、「祈る男と始められた対話」、「祈る男の物語」、「肥った男と祈る男の間で続けられた対話」という四つの部分から構成されており、様々な情景的かつ抽象的な物語が複雑な枠構造の中で展開されていく。第二章の流れが分かりづらくなっている原因は、肥った男を通して語り手が物語を聞き知る形式となっているためである。一方のB稿は第一部と第二部に分けられ、第二部は四章によって構成されているが、それぞれに章題は用意されていない。B稿には肥った男が登場せず、その結果として物語の枠構造が消滅し、語り手が直接見聞きしたものがそのまま描かれている。

遺された原稿が多いA稿を中心として、両稿の物語上の違いを分析しながら、誰が何を求める戦いなのかを考えてみたい。第一章で主人公はある夜会に参加しているが、その環境に馴染むことができず、帰途につき始めた人々を自分の世界に浸ったまま観察している。そこに突如登場した知人は、主人公とは対照的な性格の持ち主で、集っている人々に溶け込んでいる様子であり、隣の部屋で少女と過ごした話を主人公に熱心に語る。二人は夜会を抜け出して夜の町へと向かうが、その際に知人は女主人の手に二度キスをし、妖艶な雰囲気醸し出す女中とも長いキスを交わす。その様子を傍観していた主人公はさらに疎外感を覚え、知人を羨ましく思う。この場面を概観する限り、主人公にはカフカ自身の孤独な姿が投影されており、肉欲を前面に押し出す知人に対して、言語を司る文学者としての主人公が対決を試みているといえる。この肉欲と言語の対決は、外部世界に

ある現実と、内面世界に潜む虚構という形となって表されており、主人公はいわば言語の持つ虚構性を傘に身を守っていると考えられる<sup>7</sup>。自分の殻に閉じこもり、現実世界から虚構世界へと移行するにしたがって、徐々に身体感覚も失われていく。初めのうちは「僕は身を起こそうとして、またも転んでしまった。『路面が凍っているな』といいながら、膝に痛みを感じ<sup>8</sup>」ていたが、物語が進むにつれて「泳ぐときの要領で腕を無造作に動かすと、痛みも苦勞もなく容易に前へ進む<sup>9</sup>」ようになる。B稿にいたっては、「まさに右膝で蹴るときが、最も前へ進んだ<sup>10</sup>」とあり、虚構世界の中で膝の痛みが失われていく様子が描かれている。しかし、現実世界の住人である知人が接触を試みると、主人公は一度失った身体感覚を再び取り戻す。「五体目の聖人像のところまで […] 知人が僕の手をつかんだ。そのとき僕はまたもや敷石の上に立ち、膝の痛みを感じた<sup>11</sup>」のである。そのように主人公と知人のやりとりの中で現実と虚構の間を揺れ動きながら、物語は第二章へと突入する。

第二章は、身体的束縛を逃れた主人公が知人の肩に飛び乗って、文字通り「騎行」する場面から始まる。やがて主人公は知人と距離を置いて再び内面世界へと入り込み、「散歩」の途中で見つけた一本の木の太枝に身を横たえて、眠り込んでしまう。地上にある事物を目にすることが疎ましいと感じ、自然がもたらす川や枯葉の音に心地よさそうに耳を傾ける。ここでも、共同体へと入り込めずに自らの精神の中に広がる虚構世界に居続けることを好む、カフカの姿が投影されているように見える。続いて、B稿ではほとんど削除されてしまった枠構造部分の「肥った男」が登場する。「風景への挨拶」では、肥った男がときおり目を閉じながら、「風景は思索にふける私の邪魔をする。 […] 風景は美しいが、それゆえに見られることを望むのだ<sup>12</sup>」と話す。続いて「祈る男と始められた対話」では、教会の中で瘦せた体を投げ伏して大仰な祈りを捧げ、周囲の注目を浴びる一人の男が描かれる。「こうやって注目を浴びることは、彼にとって幸福であるように見えた。というのも、いつもの突発的なお祈りを始める前にはいつも、周囲に見物人がたくさんいるかどうか見回す<sup>13</sup>」のである。祈る行為には信心のためではなく、他人から見られることで自分の存在を確認したい、という思惑が透けて見える。これはもはや現実や肉欲を忌み嫌う描写ではなく、むしろ現実世界に自らの肉体を所属させておきたいという願望の現れであろう。そして「祈る男の物語」では、人間が次第に自らの実在を確かめることができなくなってしまう。

「君たちがまるで実在しているように振舞っているのはどういうことだ。緑色の敷石の上で、滑稽にも立ち尽くしている僕が非実在であることを、君たちは僕に信じ込ませようとしているのか<sup>14</sup>」と月に向かって疑問を投げかける。同時に、周囲の事物が徐々に人間から距離を置きはじめ、いつの間にか人間から独立していく様子が見てとれる。「ありがたいことに、月よ、君はもはや月ではないが、僕が月と命名された君のことを依然として月と呼んでいるのは、ひょっとすると僕がいい加減だからなのかもしれない<sup>15</sup>」と、認識論的な問いへと到達する。さらに「肥った男と祈る男の間で続けられた対話」では、自分たち人間は「雪の中の木の幹のようなもの<sup>16</sup>」であると表現されている。その木は一見すると雪の上に乗っかっているようで、実際には雪の下に根を生やしているはずである。しかし、目に映るその木の姿がそもそも虚像かもしれないというのだ。「肥った男の没落」の最終場面でその不安は的中する。「僕は転がる、僕は転がる、僕は山岳地帯の雪崩なのだ<sup>17</sup>」と人間の存在が否定され、周囲の事物がその上位に聳え立つ。傍らを通り過ぎゆく人間に自分の背丈を測ってくれと懇願するが、返答をもらうことなく第二章は幕を閉じる。すなわちこの章では、事物と人間の認識をめぐる主導権争いが描かれているといえよう。

主人公の内面に広がる虚構世界が一旦瓦解し、第三章では知人と再び向き合うことになる。外面世界の体現者である知人は虚構の中に生きる主人公を批判し、自らの肉体を魅せることで主人公を取り込もうとする。「誰もあなたのことを愛さない。あなたは何にも到達しないのだ。次の瞬間にもあなたは制御する力を失う。[…] どうか私の胸を見てください<sup>18</sup>」と言って、知人は上着とベストとシャツのボタンを外して胸を露わにする。しかし主人公は、「白状すると、僕は婚約しているんだ<sup>19</sup>」と知人の耳元で囁く。主人公はこの一言で肉欲を刺激しながら誘惑してくる知人に対して優位に立ち、一方の知人は力を失ってぐったりとする。それから知人は、「ポケットから一本のナイフをさっと引っ張り出し、考え深げに刃を伸ばすと、戯れのようにそのナイフを左手の上腕に突き刺し、もはや抜こうとはしなかった<sup>20</sup>」が、主人公もその知人の様子を目の当たりにして落ち着きを失い、内面世界から外面世界へと引きずり出される。このように第三章でも、第一章と同じく現実と虚構の世界の間で主人公と知人が行う綱引きが主題となっている。さらに物語の最終場面では、第二章で一度目にした雪と木の幹のモチーフが再登場する。「扉のすぐ近くに一本の街灯が点っており、その光が道路

や白い雪の上に木々の幹の影を投げかけた<sup>21</sup>」と描かれており、事物と人間との戦いを想起させるだけではなく、「影」という言葉によって虚構世界の存在と、その優位性を再確認させられる。しかしながら、最終章を読み終えた時点でもなお、どちらの戦いにも決着をみることはない。このようにカフカはA稿とB稿の両稿において、現実と虚構、または事物と人間を対立させているが、最終的にどちらが優位に立つべきかを明言することは避けている。そこで次章では、物語に登場する表現技法やモチーフを手掛かりにして、この戦いの行方を追究してみたい。

### 3. 言語を用いない文学

前章で引用した月の認識をめぐる発言にも見られるように、事物と人間の戦いとは事物と言語の攻防でもある。事物を認識し、名付け、秩序立て、関連付けてきた人間は、存在の直接性を問う代わりに、事物の所持、命名、所有という媒介形式へと転化させることで、自然に対する支配権を獲得した<sup>22</sup>。そもそも近代以降の自然科学とは、ゲーテ的及びロマン主義的自然観や自然研究を脱却し、自然から理念を追放しようと試みた学問である。各々の現象に底流する客観的な諸法則を貫徹させるため、観察する主体を完全に客体に隷属させ、主体を排除しようと努めてきた。だが、徹底的に合理化され対象化された産業社会の中では、人間さえも客体化、すなわち非人間化されて社会の歯車と化してしまう。その忙しい産業社会への抗議として、カフカは一度構築された事物と人間の諸関係を解き放ち、言語によって制限されてきた事物の認識を改め、それらの客観化を停止する。このように事物と人間の関係性を見直すことを、ヴィルヘルム・エムリヒ (Wilhelm Emrich) は「事物の『蜂起』」と呼んでいる。「人間は事物の優位に対して、もはや自由な存在者として自らの地位を確保することはできない。思考自体がすでに事物の価値を下げてしまったのだから、全ては無効で意味をなさなくなってしまった<sup>23</sup>」とエムリヒはいう。カフカは作品を執筆するにあたって主体と客体の間に横たわる境界を意図的に破壊し、すべての詩的形象は主観的であると同時に客観的であると考えた。事物を人間の言語を用いて捉えるのではなく、加工することなく純粋な現象のまま受け入れたとき、初めて事物はあるべき姿を見せてくれる。A稿第二章の結末では、肥った男は徐々にその外観を変化させな

がら、雪崩となり転落してゆく。

「僕の頭はアリの卵と同じくらいに小さく、少しばかり負傷していたために、もはや完全な丸い形状ではなかった。僕はその頭を懇願するような仕草でくるくると回した。というのも、僕の目の表情だけでは気づいてもらえなかっただろうから。それほどに僕の目は小さかった。

しかし僕の足は、このとんでもない足は、森林で覆われた山々の上空に広がり、村のあるいくつかの峡谷を影で覆っていた。足はどんどん大きくなっていった！すでに風景を持たない空間に聳え立ち、その奥行きは僕の視力がもうとっくに及ばない範囲にまで伸びていた<sup>24</sup>」

頭や目は人間の思考を支配する部位であり、これらが司る理性が言語を形成し、事物に名前を授けてきた。肥った男の頭はどんどん小さくなり、頭脳が萎縮してゆく。一方で、事物に直接接触れる部位である足は見渡せないほどに大きく成長し、自分の視力では見渡せない範囲にまで広がってゆく。ここでは身体部位の大小によって、事物が言語に対して優位に立っていることが示されている。マーク・アンダーソン (Mark Anderson) も『カフカの衣装』(Kafka's Clothes) の中で、カフカの作品に見られる近代的な言語批判や記号批判について言及し、それら「仮象」の言語が流通することによって成立している、現代の資本主義社会を批判している<sup>25</sup>。言語は人間が規定したものであるにもかかわらず、その言語によって人間は事物を認識してしまうために、事物を元来の姿とは違ったものとして信じてしまうことがある。カフカは文学的営みにおいても、都市生活の虚飾を排して自然な姿へと帰還させることで、事物を禁欲的に再認識することにこだわった。そのために事物に対する既存の見方を放棄することと、言語を介することなく、できるだけ元来の姿のままその事物を描写することに腐心した。B稿の第二部第四章では、祈る男に対して以下のような指摘がなされる。

「それは熱病、陸地での船酔い、もしくは一種のハンセン病なんじゃないかい？ 君たちは熱のせいで事物の持つ真の名前では十分に満足することができず、今や慌てて事物の上に思いがけない名前をぶちまけている。さあ急いで、急いで！ といった様子だ。しかし、君たちが事物の前から立ち去る



と、すぐにそれらの名前を元どおり忘れてしまうのさ<sup>26</sup>」

ここでは事物を知覚して認識する主体に、すなわち事物に名を授ける言語運用それ自体に異常があると書かれている。興味深いのは、A稿では「熱病」と「陸地での船酔い」の二つしか挙げられていないのに対し、B稿ではさらに「ハンセン病」が加わっている点だ。ハンセン病が熱病や船酔いと性格を異にしているのは、身体そのものの外観が変容してしまうという点である。ハンセン病は6世紀頃に発生し、11世紀以降に蔓延したといわれている。症状の進行は緩慢で、数年をかけて徐々に身体を蝕んでいく。発病の初期段階にはそれほど明確な症状は出ないが、次第に誰の目にも明らかな変化が現れ、やがては四肢が抜け落ちて器官が破損してしまう。当初は特效薬もなく、ハンセン病にかかった患者に対しては、共同体から排除することが唯一の防御策だった。オルレアン、アルル、リヨンなどで行われた公会議でも、病人の隔離が奨励された。当時、ハンセン病患者は密告によって集団から取り除かれ、社会的な死を宣告された。しかし、14世紀以降になるとハンセン病は徐々に退潮して伝染性を失い、それに伴い患者の境遇も改善され、16世紀には患者数が劇的に減少する<sup>27</sup>。それに代わって猛威を振るい始めたペストが、あまりに衝撃的な勢いでヨーロッパ社会を侵食したために、やがてハンセン病は熱帯に蔓延する一種の風土病として認識されるようになった<sup>28</sup>。熱病や船酔いの場合には、主観に異常をきたすことによって外部世界を認識する感覚に狂いが生じるが、ハンセン病に罹ると刻々と変化する自らの身体を物として異化するために、やがて身体が主体であると同時に客体であることを認めざるを得なくなる。カフカがこの病を持ち出したのは、外観が徐々に崩れていくハンセン病特有の症状を想起させることで、事物を覆う固定観念を打ち破ろうと試みたからではないだろうか。その証拠に、物語が進むにつれて登場人物の外観は少しずつ崩れ出し、身体それ自体の形状が失われていく。A稿では「私は怒り肩の影法師に<sup>29</sup>」なり、B稿ではさらに「私はちゃんとした輪郭がない影法師に<sup>30</sup>」姿を変えてしまう。輪郭とは身体を周囲と分け隔てる境界線であり、事物と人間をそれぞれ独立せしめるものである。ただの影法師ではなく輪郭さえも失ってしまうことで、身体だけでなく、主体と客体の区別をも疑わしいものになってしまう。

このようにして事物に対する既存の見方を放棄したのちに、今度は言語を介さ

ずに事物を表現すべく、カフカは二通りの方法を実践している。第一の方法は「力動的なイメージと身振り」だ。この手法は文学以外のメディアである映画とイディッシュ演劇から影響を受けたものと推測できる。カフカと親友のプロートは、プラハの映画館にとって最初期の観客でもあった。実にカフカは1906年6月に法学部の課程を終了したのち、社会に出て数年が経過した1908年の終わり頃から、足繁く映画館に通うようになる<sup>31</sup>。彼は映像が持つ力動的な配列と連続化の技術に興味を示し、見慣れている出来事を単に加速させて映写するだけで、同じ光景が異様なものへと姿を変えることに驚いた。動的な映像を文学に応用することで、内面的レベルから、身振りを基調とする外面的レベルへと語りの重点を移すことができる。『ある戦いの記録』においても、物語の展開上は全く必要がないにもかかわらず、登場人物が突如「加速」する場面がある。月の認識をめぐる発言の直後、主人公は「走り出した。何の妨げもなく、その大きな広場を三周し […] 速度を抑えることなく、疲労も感じないまま、今度はカール小路のほうへと走って行っ<sup>32</sup>」てしまう。このように外面的レベルに広がる現実を、カメラのレンズを通して見ているかのように描写し、運動それ自体を叙述の中心的対象とする技術は、初期のサイレント映画に特有の滑稽でグロテスクな場面を想起させる<sup>33</sup>。また、1911年10月5日の日記によれば、カフカはプラハのカフェ・サヴォイに足を運び、東欧ユダヤ人俳優のイツハク・レーヴィ（Jizchak Löwy）との邂逅を果たす。ユダヤ人一座のイディッシュ演劇で用いられる音楽はどれも長く、そのうえ音楽に向かって自分の心を打ち明けるように、俳優たちは独特の動作を繰り返す。その後カフカは少なくとも14回はイディッシュ演劇の上演に通い詰め、イディッシュ演劇の独特な身振りが有する表現の可能性に気づき、それらを自らの文学作品の中で再現しようとした。B稿の中には、「僕は二本の指の爪をわななく自分の歯の間へ突っ込んだ<sup>34</sup>」、「彼はまさにハイエナのように、ただその首を低くしただけだった<sup>35</sup>」、「そのとき僕は知人の広い肩に乗って、度を越すほどに飛び跳ねた<sup>36</sup>」、「自らの痩せた体を床へと投げ伏している一人の若者が、私の注意をひいた<sup>37</sup>」、「彼はちゃんと足を踏み出す前に、まず初めに足のつま先で床を軽く触らなければならなかった<sup>38</sup>」のように、大仰な身振りでもって言語の代替を試みる場面が多く見られ、イディッシュ演劇の影響を強く受けていることが推測できる。これらの映像的または演劇的な描写は、その後発表された『判決』（Das Urteil）や『変身』（Die Verwandlung）などの作品へと引

き継がれてゆく。

第二の方法もイディッシュ演劇からの発案であろう。それは「音」である。この場合の音とは、事物に与えられた名前、すなわち言語を正確に伝達するためのものではなく、身体から発せられる音それ自体を意味している。『ある戦いの記録』の中では、言語上は全く意味をなさない無数の音が随所で鳴っている。B稿の第一部では、「彼は右腕を上げて手を振り動かしては、カフス・ボタンの鎖が鳴らすカスタネットのような音に耳をそばだてた<sup>39</sup>」、「ついに彼は小さな歓声をあげて、頭の中でメロディーを奏でながら再び滑り始めた<sup>40</sup>」など、言語として発せられる台詞とは一線を画する音が存在する。いわゆるトーキー映画が一般大衆の前に姿を現したのは1920年代に入ってからであるため、カフカが鑑賞した映画は全てサイレントだった。すなわち、当時の映画技術ではなし得なかった音響効果を、イディッシュ演劇から自らの文学作品へと取り入れることで、事物への新たなアプローチを試みたと考えられるのである。イディッシュ演劇にすっかり魅せられてしまったカフカは、1912年にプラハのユダヤ公会堂で行われた講演会で、イディッシュ語は「隠語」(Jargon)であると説いた。イディッシュ語は「民族によって絶えず話され続けていて休むことがない」ために、文法体系も完成されないままに変化し続ける生きた言語であり、それゆえに「隠語はドイツ語へ翻訳することはできない。ドイツ語と隠語の結びつきはあまりにも繊細なため、ドイツ語に翻訳しようとすれば […] それはもはや隠語ではなく、何か空虚なものへと姿を変えてしまう」といった<sup>41</sup>。ゲルハルト・ノイマン (Gerhard Neumann) もまた、身体から切除された音と言語記号の狭間に位置している隠語を手掛かりに身体の力動性を説いているが、このような隠語によって、言語記号としてすでに凝り固まってしまったドイツ語に、新たな生命が吹き込まれているという<sup>42</sup>。当時のイディッシュ演劇はオペレッタのようなもので、即興的なセリフと歌で筋を辿る形式だったようだ<sup>43</sup>。綿密に計算された台詞で台本を忠実になぞりながら物語が進行していくのではなく、むしろ即興性と音楽性が舞台上では重視された。劇中で東欧ユダヤ人の役者たちが発した隠語も、テレビ番組における音響効果のように、一種の音楽や効果音としての役割を果たしていたのではないだろうか。

#### 4. おわりに

本稿ではフランツ・カフカ『ある戦いの記録』にA稿とB稿が存在していることを確認したうえで、この物語が知人と主人公の戦いの様相を呈しながらも、それは肉欲と言語の戦いでもあり、現実と虚構の戦いでもあり、そしてまた事物と人間の戦いをも描いている可能性を論じた。「祈る男と始められた対話」の中で、身近にある風景や祈る男は周囲に観察されることを望み、我々が目を閉じたくともそれを許してはくれない、と書かれているが、人間の五感による知覚は常に選択的に行われ、それは各々の感受性だけではなく、所属する社会環境にも大きく左右されている。何を知覚し何を知覚しないのか、またどのように知覚するのは、当然のことながら、各々が無意識のうちに積み重ねてきた選択の結果なのだ。そして、事物の認識に言語を用いている限り、我々があるがままの姿とは違った形で事物を認識してしまっているかもしれない、という事実には警鐘を鳴らすため、まずは「ハンセン病」の表象を、それから「影法師」というモチーフを登場させ、カフカは主体と客体との間にある境界線に揺さぶりをかけている。さらに、言語に代わる表現手段として、カフカが映画やイディッシュ演劇にヒントを得て、力動的なイメージや身振り、そして隠語に代表される音の効果をこの作品で試しているのではないかと推論した。視覚が聴覚や触覚といった他の諸感覚よりも洗練されたものとして優位に立っていた時代に、カフカがあえて聴覚に可能性を見出そうとしている部分は興味深い。さて、A稿を締めくくる場面で主人公が知人に向かって放った言葉は、「ああ、そこには音楽がある、遠くに馬の走る音が聞こえる、心配する必要は何もない、歓声が上がリ、並木道では手回しオルガンが演奏されている<sup>44</sup>」となっている。この時点で二人が認識するのは、もはや音中心の世界となってしまった。そして改めて振り返れば、『ある戦いの記録』の二種類の稿に登場する人物は「知人」、「肥った男」、そして「祈る男」となっており、人物の名前が全く書かれていないことに気付く。ひょっとするとカフカは、物語からまず人物名を消すことで、言語表象の抹殺を実験したのかもしれない。当時は作家として未だ無名の存在であったカフカだが、これまで述べてきたような方法で既成概念に果敢に挑戦する姿勢を見る限り、『ある戦いの記録』が未完の習作に過ぎないというゾーケルやポリツァーの評価は、やや乱暴だといわざるを得ない。

- 1 Sokel, Walter H.: Franz Kafka – Tragik und Ironie. Langen Müller Verlag. 1964, S. 33.
- 2 Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler. Fischer Verlag. 1962, S. 46-75.
- 3 Dietz, Ludwig: Kafkas Randstriche in Manuskript B der „Beschreibung eines Kampfes“ und ihre Deutung. Eine Ergänzung zur Edition der zweiten Fassung. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 16. 1972, S. 649.
- 4 Dietz, Ludwig: Die Datierung von Kafkas „Beschreibung eines Kampfes“ und ihrer vollständigen Handschrift A: In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 17. 1973, S. 493.
- 5 なお、『ある戦いの記録』並行版』では1903-1904年と主張している。
- 6 Binder, Hartmut: Kafka Kommentar zu sämtlichen Erzählungen. Winkler Verlag. 1965, S. 47.
- 7 有村隆広著：『カフカとその文学——非連続の世界——』、郁文堂、1985年、114-129頁。
- 8 Kafka, Franz: Beschreibung eines Kampfes. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 5. Fischer Taschenbuch Verlag. 1994, S. 57.  
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。
- 9 Ebd., S. 59.
- 10 Ebd., S. 111.
- 11 Ebd., S. 59.
- 12 Ebd., S. 66.
- 13 Ebd., S. 70.
- 14 Ebd., S. 83.
- 15 Ebd., S. 84.
- 16 Ebd., S. 89.
- 17 Ebd., S. 91.
- 18 Ebd.
- 19 Ebd., S. 95.
- 20 Ebd., S. 96.
- 21 Ebd., S. 97.
- 22 ヴィルヘルム・エムリヒ著：『カフカの形象世界』、喜多尾道冬編、審美社、1973年、39頁。
- 23 Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Athenäum Verlag. 1958, S. 88.
- 24 Kafka (wie Anm. 8), S. 91.
- 25 マーク・アンダーソン：『カフカの衣装』、三谷研爾・武林多寿子訳、高科書店、1997年、78-87頁。
- 26 Kafka (wie Anm. 8), S. 126.

- 27 クロディエーヌ・エルズリッシュ／ジャンヌ・ピエレ著：『病人の誕生』、小倉孝誠  
訳、藤原書店、1992年、20-21頁。
- 28 同上、22頁。
- 29 Kafka (wie Anm. 8), S. 76.
- 30 Ebd., S. 128.
- 31 Alt, Peter-André: Kafka und der Film. Über kinematographisches Erzählen. C. H. Beck  
Verlag, 2009, S. 12-13.
- 32 Kafka (wie Anm. 8), S. 84.
- 33 Alt (wie Anm. 31), S. 93-94.
- 34 Kafka (wie Anm. 8), S. 132.
- 35 Ebd., S. 110.
- 36 Ebd., S. 113.
- 37 Ebd., S. 120.
- 38 Ebd., S. 122.
- 39 Ebd., S. 108.
- 40 Ebd., S. 109.
- 41 池田あいの著：『カフカと〈民族〉音楽』、水声社、2012年、118-120頁。
- 42 Neumann, Gerhard: Überschreibung und Überzeichnung. Franz Kafkas Poetologie auf  
der Grenze zwischen Schrift und Bild. In: Franz Kafka – Experte der Macht. Carl Hanser  
Verlag, 2012, S. 47.
- 43 註41、137-138頁。
- 44 Kafka (wie Anm. 8), S. 97.