

Title	芸術家とパフォーマンス：カフカ『断食芸人』のメディア性を考える
Sub Title	Künstler und Performativität : Eine neue Sicht von Franz Kafkas Ein Hungerkünstler
Author	寺田, 雄介(Terada, Yusuke)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2015
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.52 (2015.) ,p.49- 68
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20150331-0049

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.

芸術家とパフォーマンス

——カフカ『断食芸人』のメディア性を考える

寺田雄介

1 これまでの『断食芸人』

フランツ・カフカ (Franz Kafka) の短編『断食芸人』は1921年から翌22年にかけて執筆され、5月23日頃に完成した。同年10月に文芸誌『新ドイツ展望 (Die Neue Rundschau)』33号に発表され、1924年8月には短編集『断食芸人—四つの物語—』の中で、「最初の悩み」、「小さな女」、「歌姫ヨゼフィーネあるいは二十日鼠族」の三作品とともに出版された。もっとも、カフカは1924年6月にこの世を去っていたために、他の多くの作品と同様、親友のマックス・ブロート (Max Brod) が彼の遺志を引き継いで書籍化したことになる。カフカが自分の死後に作品を処分するようブロートに手紙を遺したことは知られているが、1922年に書いたとみられるメモによれば、「今まで書いたすべての本のうち、残して構わないのは『判決』、『火夫』、『変身』、『流刑地にて』、『村医者』そして物語集『断食芸人』」とあり、『断食芸人』はカフカ本人が認めた数少ない作品の一つであると言えよう。

本論に入る前に、まず『断食芸人』に関する研究史について触れておく。ベノ・フォン・ヴィーゼ (Benno von Wiese) は、「断食芸人がもつ、世間の中に自らの居場所を見出だすことのできない性格」¹⁾に着目し、彼は

1) Wiese, Benno von: Franz Kafka. Ein Hungerkünstler. In: Die deutsche

禁欲にその身を捧げる自由で精神的な存在であると論じた。物語の最後で檻に入れられた生命力あふれる豹は、その魅力ゆえ観客に肯定的に迎えられ、これはあくまで虚偽的な実世界における現象であり、むしろ芸術家の属する精神的な実存への道が評価されるべきだとしている。ハインツ・ポリツァー (Heinz Politzer) もまた、死に向かう断食芸人の姿に「精神の中に存在しうる確かなもの」²⁾を認めるが、同時に断食という芸自体に疑問を呈している。断食自体に芸術性はなく、これを見世物として観衆の前で披露することは当の本人の欺瞞に他ならず、物語の最後では、この欺瞞を認識したうえで謝罪したのだと解釈する。パウル・ヘラー (Paul Heller) は、食べる行為を弱肉強食の世界に従属する行為として捉える。食事を拒む断食芸人は、動物的な秩序に支配された現世を憎み、自分の意志でこの世界から抜け出すことを願っている³⁾。対照的に、生肉を食らって生命力を誇示する豹は、食物連鎖の上位に位置していながらも檻から出ることは許されず、自身が束縛されていることさえも把握できていないと指摘する。一方で、ゲルハルト・ノイマン (Gerhard Neumann) はこれらとは全く異なった視点から作品を解釈する。彼は失楽園のエピソードを皮切りに、ヨーロッパ文化の総体を断食芸人と対峙させようと試みる。禁断の果実を口にすることで楽園から追放された人間は、いわば禁忌を犯して自らの世界を開拓するが、地上においてはその禁止と許可を法体系の基盤として、ヨーロッパ文化を形成するようになった。したがって、禁断の果実どころか何も口にしない断食芸人の決意は、楽園を追放される以前の純粋な快楽状態を希求する行為だと⁴⁾、ノイマンは解釈する。

Novelle von Goethe bis Kafka. 1. A. Basel Verlag. Düsseldorf. 1956, S. 336.

2) Politzer, Heinz: Franz Kafka. Der Künstler. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1978, S. 472.

3) Heller, Paul: Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik. Stauffenburg Verlag. Tübingen. 1989, S. 89.

4) Neumann, Gerhard: Hungerkünstler und Menschenfresser. In: Franz Kafka. Schriftverkehr. Rombach Verlag. Freiburg. 1990, S. 430.

本論文では、先行研究で多く扱われているような神話的な要素にはなく、断食芸そのものに見られるパフォーマンス性に着目していく。第二章では、断食芸とはいかなる意味を有する見世物であったのか、その成立史を概観しながら考察する。第三章では、カフカが断食芸人を通して描こうと試みた、文学のパフォーマンス性について分析する。第四章では、断食芸を「見る」観衆側の視点に立ち、パフォーマンスの成立条件について検証する。カフカの『断食芸人』は、興行主と二人で興行する冒頭部分、時代とともに断食芸人への関心が薄れたために、サーカス団に所属して断食を続ける中盤部分、そして、自らの思いのままに究極まで断食を完遂する終盤部分の三つの場面で構成されている。しかし、本論文では必ずしも物語の進行に沿って論を進めるわけではないことをご了承いただきたい。

2 食べることを拒むこと

今日では目にする機会がほぼ無くなってしまった断食芸だが、カフカが作品を執筆した20世紀の初頭において、断食芸はどのように位置づけられた見世物だったのか。冒頭の「この数十年間で、断食芸人に対する関心は極端に衰退した」⁵⁾という一文が状況を端的に説明している。かつては「誰もが断食芸人を少なくとも一日一度は見たが」⁶⁾ほど集客力のある見世物だったのだが、「娯楽を求める観衆が自分のもとを離れて、他の見世物へと移っていく」⁷⁾ことに次第に気づかされる。しかし職業を変えるには、断食芸人はいささか歳をとりすぎていた。彼は「生涯の友人であった興行主と決別し、ある大きなサーカスと契約を結んだ」⁸⁾。もはや以前のように独立した見世物として観客を喜ばすことはできず、人気のある他の

5) Kafka, Franz: Ein Hungerkünstler. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 1. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 1994, S. 261.

6) Ebd.

7) Ebd., S. 268.

8) Ebd., S. 269.

見世物とは違い、「場外の […] 動物たちの檻の近く」⁹⁾に据えられた檻に閉じ込められる。

この情景を理解するためには、当時のサーカスが、勃興してきた近代市民社会の申し子の存在であることを知らなければならない。18世紀以前は、それぞれの町や村の定期市に芸人たちは活躍の場を見出だしていた。ところが、産業革命により農村から都市へ極端に人口が流入し、徐々に定期市が以前の機能を失い、多くの芸人たちは仕事を失った。断食芸人もその部類に属している。しかし彼らの中でも、馬の曲乗りを生業としていた者たちは比較的裕福な上層であり、人口の集中する大都市へと次第に移っていった¹⁰⁾。人口流入に伴い、交通手段としての馬も大都市へと集中してゆく。貴族たちは乗馬の訓練などを、馬を扱うこれらの芸人に任せていた。そして貴族をパトロンとして財を成した芸人たちが、自前の専用馬場を都市の中心部に構えて、馬の曲乗りだけではなく、綱渡りや調教された動物の芸なども合わせた総合的なエンターテインメント、すなわちサーカスを人々に提供するようになったのである¹¹⁾。

サーカスでの一番の見どころは、直径13メートルほどの円形のマネージュであり、そこでは馬を用いる曲芸を中心としたショーが披露されていた。従来定期市で見世物を提供していた芸人たちも、この頃になるとサーカスの中で活躍の場を見出だしていた。音楽道化芸、話術道化芸などと並んで、調教した動物を見世物に出す調教道化芸¹²⁾というジャンルも人気で、マネージュとは離れたところに動物小屋が必ず存在していた。ここでは動物たちを無料で見物できるので、「観衆がショーとショーの合間に動

9) Ebd.

10) エヴゲニイ・クズネツォフ著、桑野隆訳：『サーカス—起源・発展・展望』、ありな書房、2006年、28頁。

11) 三原弟平著：『カフカ「断食芸人」〈わたし〉のこと』、みすず書房、2005年、35頁。

12) 註10、246頁。

物たちを見学するために、檻のある方へやってくる」¹³⁾ 仕組みになっていた。すなわち断食芸人の檻は、マネージュで行われていた曲芸や道化芸とは比べるべくも無く、調教芸で使われる動物たちの小屋の近くに、ひっそりと置かれていたことになる。

カフカ自身がサーカスについて触れているのは二箇所限定される。日記の中で日本の足芸について触れた部分¹⁴⁾と、フェリーツェに宛てた手紙で二頭の馬にまたがる曲芸を紹介するときである。断食芸に関する記述は登場しない。しかし、日本の足芸のような東洋的モチーフを、カフカはときに好んで用いた。とりわけ中国に対して強い関心を抱いていたことは、『万里の長城』などの作品を読めば一目瞭然であり¹⁵⁾、また、ユダヤ人がもつコンプレックスを隠喩的に表すために、肌の黄色い東洋人を意識的に描いた。断食とは元来、東洋では宗教的禁欲の一環だったはずだが、もしかしたら当時の中国には断食芸を興行していた者がいたのかもしれない。

ここで改めて「断食」という行為について考えてみようと思う。三原弟平氏によれば、奇術師である坂本種芳氏は著書『奇術の世界』の中で、奇術を種のないものと種のあるものの二つに分類している。彼は種のない奇術を「自然奇術」と呼び、「人の気付かないことで、実は少しも不思議でないところの天然自然の物理的現象を巧みに取り入れて、そのまま奇現象として表現するものの総称」¹⁶⁾と定義している。この分類に従えば、種や仕掛けが一切存在していない断食芸が、自然奇術に属することは明白だ。そもそも、断食芸と言っても実際には檻の中で座り込んでいるだけで、こ

13) Kafka (wie Anm. 5), S. 270.

14) Kafka, Franz: Tagebücher. Band 1: 1909–1912. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 9, S. 15.

15) ミレナに宛てた手紙の中に、中国の『怪談集』(bubacka kniha)が登場する。その手紙によれば、死期の近づいた師が全ての従属から解き放たれて、死について弟子を論ずる物語のようだ。

16) 坂本種芳著：『奇術の世界』、力書房、1943年、26頁。

の「何もしない」ことが、断食芸の場合は逆説的に一つのパフォーマンスとなっている。断食芸人自身はそれゆえに「断食することがどんなに容易いことかを知っていた」¹⁷⁾ のであり、見張りたちがこの断食芸を種のある奇術とみなし、疑いの目をもって観察していることを許すことができない。

この断食芸人に付きっきりの見張りたちは、断食芸人が「何か秘密の方法を用いて食事をすることがないよう、昼も夜も監視する」¹⁸⁾ 役目を担っているが、奇妙なことにそれは「たいてい肉屋」¹⁹⁾ だった。肉屋とは断食と最も縁がない職種のように思える。カフカは元來肉を好まなかったが、結核の症状が進行するにつれて、ますます菜食主義に傾倒していった。ハルトムート・ビンダー (Hartmut Binder) の指摘によれば、カフカはミレナに宛てた手紙の中で、自分が肉食嫌いなのは父親のヘルマン・カフカ (Hermann Kafka) が屠殺人の息子だったため、と告白している。カフカの肉に対する嫌悪感は、「猛獣用の餌として運ばれていく生肉が [...] 彼をひどく傷つけ、意気消沈させた」²⁰⁾ という断食芸人の心情に表れている。この肉食のモチーフは、『断食芸人』以外にも見られる。『審判』の最終章で、ヨーゼフ・K は 31 歳の誕生日に、二人の男によって石切り場へと連行されていく。「片方の紳士がフロックコートを開いて [...] 長くても薄い、両刃ともに研ぎ澄ませた肉切り包丁を鞘から抜いて [...]」²¹⁾。肉切り包丁は人間に審判を下す道具、あるいはその命を奪う凶器としては、あまりに不釣り合いである。『変身』にはさらに堂々と肉屋が登場する。グレーゴルが死に、三人の居候の紳士たちが去った後で、「肉屋の若者が荷台を頭に載せて、誇らしげに」²²⁾ 階段を登ってくる。虫に姿を変えたグレーゴルは、半ば

17) Kafka (wie Anm. 5), S. 264.

18) Ebd., S. 262.

19) Ebd.

20) Ebd., S. 271.

21) Kafka, Franz: Der Proceß. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 3, S. 240–241.

22) Kafka, Franz: Die Verwandlung. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in

腐った野菜やチーズを食べるのがせいぜいで、当然ながら肉食ではない。彼の死と入れ代わるようにして、肉と親近性の高い存在がやってくるという構図において、『断食芸人』と『変身』は類似した作品である。断食芸人の代わりに檻に入った豹を見て、集まった観客は心が晴れやかになり、その場から動こうとはしなかった。同じように、息子のグレーゴルを失った両親は美しく育った娘に目を遣り、彼女の明るい将来に想いを馳せる。

断食芸人とは対照的に、物語の最後で檻に入れられた豹は肉食である。豹が「自由をすら恋しがっているようには見えなかった」のは、すでに自由は豹の「どこか歯の中に潜んでいる」²³⁾ せいだと書かれている。断食芸人と交代して「生」と「自由」を引き継いだ豹は、力強く観衆に自己の存在を訴える²⁴⁾。しかし、ここではむしろ、唐突に使われた「歯」という言葉に着目したい。カフカが歯を描くとき、食物を咀嚼するための器官として用いられているとは限らないからである。歯にはもう一つ、言語を発話するという能力もある。動物から人間が自立する契機となった出来事には、火を用いて生肉を加工し咀嚼して食べることに、音を分断して言語を生成することがあり、どちらの場合にも歯が大きな役割を果たしている。ジル・ドゥルーズ (Gilles Deleuze) とフェリックス・ガタリ (Félix Guattari) によれば、口や舌や歯はその原初的な領域性を食料の中に見出すが、それらは言語を扱うことによって、とりわけ音声の分節化に専心することによって、非領域化する。したがって、食べることと話すこと、食べることと書くことのあいだには、何らかの分離が生じてしまう。書く行為は、言葉を食物と競合できるものに変形させ、内容と表現を分離させる。すなわち語ること、特に書くことは、断食することと同じ²⁵⁾なのであ

zwölf Bänden. 1, S. 156.

23) Kafka (wie Anm. 5), S. 273.

24) Alt, Peter-André: Franz Kafka. Der ewige Sohn. C. H. Beck Verlag. München. 2005, S. 652.

25) ジル・ドゥルーズ／フェリックス・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、34頁。

る。第一章で引用したノイマンもまた、言葉と音について言及している。カフカは言語化し難いコミュニケーションの象徴として音を用いているが、ノイマンによれば、コミュニケーションの挫折がテーマとなっている作品では、音が否定的に扱われた結果として、「沈黙」や「雑音」へと姿を変えているという²⁶⁾。ところで、カフカは日記に『小さな廃墟の住人』という題名を冠して、歯と「書くこと」の関係性を連想させる興味深い人物を描いている。

この男はたしかにみすばらしいが、しかし、がっちりとした自らの体を持ちこたえ、僅かな食事を確保できれば […] もう満足なのだ。 […] 彼の本性は、それゆえに自殺する者の本性なのだ。自分の肉のための歯しか有しておらず、また、自分の歯に合う肉しか有していない²⁷⁾。

書くことに全力を傾注しているあいだは、飲食その他の喜びを求めなくなる。そしてこの「自分の歯に合う肉しか有していない」という表現は、断食芸人の最後の言葉である「うまいと思う食物を見つけることができなかった」²⁸⁾と、ほぼ同意であるように思える。言葉を発するため、文章を書くためには、「うまいと思う食物」を口に入れることはせず、「自分の歯に合う肉」を咀嚼し続けなければならない。それはすなわち自らの言葉を生成し続けることであり、文章を書くことでもある。文章を書く行為が断食することと同じだとすると、その結果として「自殺する者」が生まれるのは、避けられないことなのかもしれない²⁹⁾。次章では「食事を絶つこと

26) Neumann, Gerhard: Kafkas Schloß-Roman: Das parasitäre Spiel der Zeichen. In: Franz Kafka – Experte der Macht. Carl Hanser Verlag. München. 2012, S. 168.

27) Kafka (wie Anm. 14), S. 89.

28) Kafka (wie Anm. 5), S. 273.

29) 『判決』、『変身』、『流刑地にて』、『掟の門前』そして『審判』など、カ

＝物語を書くこと」に焦点を当てて、カフカが抱いていた書く行為への執着について論じていく。

3 書くこと、読むこと、そしてパフォーマンス

ヨハネス・グーテンベルク (Johannes Gutenberg) の活版印刷が徐々に普及していくにつれて、文学は「語られた物語」から「書かれた文章」へと変化した。人の口を通して語られることの価値が相対的に低下し、文学は次第に、印刷された文字と孤独に向き合うメディアへと変質していった。作家は作品を書き、出版社は作品を印刷し、読者は作品を読む。この三者の分業が確立したことで、作家は読者との直接的な接点を失い、「語る」ことはせずに、文章を「書く」行為に専念するようになった。もっともドイツに限って言えば、今もなお数多くの朗読会が催されており、作家は自身の作品を手に、読者と対峙する機会を得ている。同じようにカフカも朗読をこよなく愛し、家族や友人の前で新作の朗読発表会を行っていた。しかし、作品を書いてそれを読む、というこの二つの隔絶されたプロセスだけでは、カフカは満足できなかったようだ。朗読について記された日記の一節をここに引用する。

むしろ、僕を支配しているのは欲望だ。つまり、僕が朗読している優れた作品に大いに迫って、その結果 [...] それらの作品と融合して一つになり [...] 僕自身が作品となって、作品自体が与えてくるあらゆる影響に身を委ねたいという、ほとんど病的とも言える欲望³⁰⁾。

作品を書くことに関するカフカのこれらの発言には、三つの特徴が見て

フカの作品には登場人物が命を落とす、ないしはその死を連想させるものが多い。

30) Kafka, Franz: Tagebücher. Band 2: 1912–1914. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 10, S. 11.

とれる。第一に、着想から文章への定着までを可能な限り短縮させる「自発性」。第二に、着想の源泉から運動が中断することのない「流動性」、第三に、何処に向かうのかわからないまま物語に身を任せる「開かれたもの、先入観のないもの」³¹⁾である。カフカは作品を執筆するだけではなく、「自身が作品となって」朗読することもまた、作家の使命であると考えていた。朗読会を単に新作発表の場とみなしていたというよりは、その場で作品を生み出しているような、一種のライブ感を大切にしていたようである。実際に『判決』は一晚だけで一気に書き終えており³²⁾、1912年11月25日にフェリーツェに宛てた手紙の中で、『変身』は「せいぜい一度の中断を挟んで、10時間を二回にわたって書きあげなければならない」と語っている。書く行為と、読者がそれを受容するあいだのタイムラグをできるだけ減らし、観客をも内包して一つの芸術作品を完成させるような形式を、カフカは目論んでいたのではないか。

作者自らがパフォーマーとして観客の前で朗読する際には、声の大きさ、リズム、身振りなど、様々な要素が求められる。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は「物語」と「長編小説」に加えて「情報」というカテゴリーを提示しながら、メディアの変質について述べている。「長編小説の普及は書籍印刷の発明によって初めて可能となる。口で伝えうるもの […] これは長編小説を成り立たせているものとは全く異なる性質のものである」³³⁾と。加えて、写真、映画、テレビなどの、画像や映像を用いるメディアの登場とともに、そこには編集する者たちによって様々な「情報」が付け加えられるようになる。世界で起こっている事実をありのままに伝えることを求められている報道番組でさえ、それぞれの段階における

31) クロード・ダヴィッド編、円子修平／須永恒雄／田ノ岡弘子／岡部仁 訳：『カフカ＝コロキウム』、法政大学出版局、1984年、17頁。

32) Kafka (wie Anm. 30), S. 101.

33) ヴァルター・ベンヤミン著、浅井健二郎編訳、三宅昌子／久保哲司／内村博信／西村龍一訳：『物語作者』（『ベンヤミン・コレクション2』）、筑摩書房、1996年、292-300頁。

パフォーマンスを積み上げた結果の産物である。数々のカメラによって切り取られた時空間が、番組制作会社のスタッフによって再編集され、解説者の身振りや表情とともに視聴者へと伝えられる。ベンヤミンが「あらゆる身振りがそれ自身ひとつの出来事、いやひとつのドラマだ」³⁴⁾と言ったように、カフカの描く登場人物は非常に多くの身振りを見せる。おそらくカフカは朗読会でそれらの身振りを存分に実演したのだろう。

朗読の場合、読む者と聴く者のあいだにはテキストが介在するが、カフカは「自身が作品となって」しまいたい、すなわちテキスト自体になりたいという欲求を抱いていた。作品を書き、それを読むという別々のプロセスをできうる限り一体化し、まるで執筆しながら朗読しているような錯覚を観衆に与えるために、朗読の場でパフォーマンスを披露する、それがカフカの理想とする書き方なのだ。ライブ性という観点で考えれば、執筆活動をしている現場へと観衆を招き入れることができれば、理想的なのかもしれない。しかし、カフカは執筆作業に絶対的な孤独を必要とした。「文士の生活は実のところ机に依存しているのだ、彼は狂気を逃れようとすれば、決して机から離れてはならない、歯でもって、噛み付いていなければならない」(1922年7月5日にプロートに宛てた手紙)というカフカの性格から考えて、人前に出て即興で作品を書くことは論外であろう。しかし一方で、書き終えた作品を寝かしておくことはできず、妹や友人のところへ赴いては朗読し、女中に対しては「つい今まで書いていたのさ」³⁵⁾と、執筆と発表の同時性を主張する始末。カフカにとっては朗読だけではなく、書くこと自体もパフォーマンスであり、観客が自分の部屋にいるのを想定しながら執筆していたのではないだろうか。

パフォーマンスという点においては、『ある戦いの記録』に収録された

34) ヴァルター・ベンヤミン著、浅井健二郎編訳、三宅昌子／久保哲司／内村博信／西村龍一訳：『フランツ・カフカ』（『ベンヤミン・コレクション2』）、128頁。

35) Kafka (wie Anm. 30), S. 101.

『祈る人との対話』との類似点も興味深い。「わたし」は毎日教会に通い続けていたが、ある日、痩せた若者が全身を投げうって祈りを捧げている姿を目にする。この若者は、教会に来ている人々の注目が自分に集まるのを、嬉しがっている様子である。というのも、祈りを始める前に周囲を見渡して、人々の視線を確認するからだ。その行為は明らかに一種の演技に見えてしまい、宗教的敬虔さを失っている。「わたし」は行動の理由を若者に問いただす。すると若者は、「僕の生きる目的は、人々に見られることなのだ」³⁶⁾と答える。この祈る若者は教会から出てくるときに、「地面を踏む前に、まずは少しばかり地面に触れてみる」³⁷⁾が、これも断食芸人が檻から出てくるときに「まるでその地面が本物ではないかのように、まずは本物の地面を探すかのように、地面を搔いたのだった」³⁸⁾という身振りと類似している。するとここでの「祈り」とは「断食すること」、すなわち「書くこと」であり、カフカの目指す「書くこと、読むこと、そしてパフォーマンスすること」が、「わたし」を中心とする観衆の前で実践されていたことになる。

同じ芸術家でも、制作と発表の同時性が担保されるかどうか、役者や演奏者と、作家や画家の違いである。前者は観客ないし聴衆と発表のプロセスそのものを共有できるが、後者にはできない。カフカが断食芸人に求めたのは、観衆の面前で自分の芸術を披露するという、作家には実現可能性が極めて低い行為の実行であった。そのライブ性を演出するためには、さらにもう一点、今この場で目にしないと二度と再び鑑賞できないかもしれないという、時間的制約ゆえに生まれる価値を有するかどうかが重要となる。その価値を創出するために、カフカが興行主を通して断食芸人に課

36) Kafka, Franz: Gespräch mit dem Beter. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 1, S. 302.

37) Ebd., S. 301.

38) Kafka (wie Anm. 5), S. 266.

したのは、断食期間を40日間にするという規則であった。観衆は常に移り気であり、新しいものを求める。「おおよそ40日間は次第に熱気を帯びていく宣伝の効果で、街の関心をいやがうえにも煽ることができた」³⁹⁾が、その上限を超えると興行効果は減り、観客は少なくなっていた。自分自身の能力に限界を感じておらず、今なお断食が絶好の状態にある断食芸人に詫げるかのように、興行主は花で囲まれた檻の前で軍楽隊の演奏を執り行い、断食芸人を檻から引きずり出す。そうして断食芸人から「古今を通じて一番偉大な断食芸人になるという名誉」⁴⁰⁾を奪う。

この40日間というのは、聖書にあるイエスの断食期間と同じ長さである。『マタイによる福音書』の第四章には、「イエスは御霊によって荒野に導かれた。悪魔に試みられるためである。そして、40日40夜、断食をし、その後空腹になられた」⁴¹⁾と書かれている。断食という苦行はイスラム教にも存在する。コーランが下したイスラム暦の第九月、すなわちラマダーン月の約30日間は、旅行者と病人を除き、日中は断食しなければならない。巡礼の義務を果たせない者にとっては、このラマダーンが最も重要な宗教的行為とみなされ、イスラム教徒の多くがこの義務を守っている⁴²⁾。

しかし、この40日という期間に宗教性を見出だすのはいささか難しい。興行主が断食芸人を檻から出すときに、「藁の上のこの被造物、この憐れむべき殉教者をご覧あれ」⁴³⁾と天に訴えるような身振りをするが、この箇所以外に宗教的な記述が見当たらないからである。むしろ、断食期間を限定されたことにより、断食芸人の心は二つの相反する力に強く牽引されたのではないか。「書く」行為が有する、自閉的で禁欲を求める力と、その芸術制作の過程を観衆に見てもらいたいという、露出を求める力と。そし

39) Ebd., S. 264.

40) Ebd., S. 265.

41) 日本聖書協会発行：『新約聖書』、三省堂、1972年、4頁。

42) グスタフ・E. フォン・グルーネバウム著、嶋本隆光監訳、伊吹寛子訳：『イスラームの祭り』、法政大学出版局、2002年、71頁。

43) Kafka (wie Anm. 5), S. 266.

て、断食芸を観衆に見てもらうためには、当然のことながら興行として成立していなければならない。観客の関心が減ることで芸の正当性が担保されづらくなり⁴⁴⁾、いずれ断食はただのグロテスクな行為となってしまう。社会の気まぐれによって、その行為が芸として成立するかどうかが左右される点や、断食芸自体が見世物として何の正当性も有していない⁴⁵⁾という点は、文筆業はじめ、他の芸術においても同じである。したがって、文章を「書く」行為が一定の絶対的な評価を受けることはあり得ない。文学に対する人々の無理解と不寛容さが、断食芸人の前を素通りする観衆という形で描かれているように思える。人々の関心が、命を削って書く文学ではなく、若い豹の肉体のような文学に集まることに対して、カフカは抗うことができない。断食芸人の芸自体は以前と全く変わらず、変わったのは観衆である。40日を超えてなお断食を続ける彼を目にして、「ペテンだ」と罵る観客がいたが、それは「無関心と生まれながらの悪意がつくりだした、最も愚かな嘘」⁴⁶⁾だった。なぜなら「欺いたのは断食芸人ではなかった。[…]世間が彼のことを欺き、彼の報酬を奪った」⁴⁷⁾からである。

前章で述べたように、カフカは「書く」行為と「読む」行為を可能な限り一体化し、さらにそれをパフォーマンスとして魅せることによって、作家が通常は味わうことのできないライブ感を演出しようと試みた。ところが、芸術作品の現前性を演出すればするほど、作品の価値は相対的に薄れ、目の前にいる観衆に受容されるかどうかによって左右されるようになる。作家はもはや、作品の背後に隠れて観衆の審判から身を守ることができなくなった。次章では、観衆の視線がもつこの強大な権力性に着目し、断食芸人と観衆の関係を、「見る」ことと「見せる」ことを中心に考察していく。

44) Biemel, Walter: Ein Hungerkünstler. In: Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart. Martinus Nijhoff Verlag. Den Haag. 1968, S. 52–53.

45) 三原弟平著：『カフカとサーカス』、白水社、1991年、181頁。

46) Kafka (wie Anm. 5), S. 272.

47) Ebd.

4 見ること、見せること

近代社会における芸術家と市民生活の相反に関しては、すでにトーマス・マン (Thomas Mann) が『トニオ・クレーガー』や『ヴェニスに死す』などの作品で扱っていた。そして『断食芸人』より遅れて世に出た『ファウストゥス博士』においては、近代市民芸術が不可能になった状況で、悪魔と契約を結ぶことで芸術が保持されている。芸術家たるものは本来、探究心や求道心から制作に取り組むべきで、観衆のために芸術に携わるべきではないかもしれない。しかし前章で論じたように、芸術の存在価値は多かれ少なかれ受容者の判断、つまり「見る」側の権力に委ねられているのもまた事実である。観衆は芸術家が自分たちのために作品を創造しているかのように熱狂し、またあるときは、あたかも芸術家が存在していないかのように冷ややかに見る。芸術家の立場としては、観衆の自己中心主義を利用しながら、自らの自己中心主義を追求しなければならない。芸術の存立は、芸術家と観衆双方の自己欺瞞に依存しているのが現状である。

その上、カフカの描く芸術家は、自らと他の人々とのあいだで、共通言語の基盤に立つ関係を確立する役割さえ担うことができない。彼らの創り出した芸術作品は、その存在価値を示すための根拠として、自らの美を引き合いに出すことができないからである。芸術作品であるにも関わらず、それらは全て「絶対的に美しくない」⁴⁸⁾のだ。『万里の長城』は壮大ではあるが、非合目的な建造物であり、その大部分は無益で、労働者の徒労の産物に過ぎない。『流刑地にて』の士官が愛着をもっている判決文の模範図形は、その地を初めて訪れた旅行家には判読すらできない。一方で、断食芸はひたすら「何もしない」という見世物であるから、そこに技巧的または装飾的な美を求めるのは土台無理な話である。それら芸術の欺瞞をあえて表面化させることで、カフカは読者を惑わせている。彼は芸術の中に

48) マルト・ロベール著、宮川淳訳：『カフカ』、晶文社、1969年、26頁。

死との戯れを要請し、テキストに一種残酷な軽さ⁴⁹⁾を付与することで、読者の感情を揺さぶってくるように思える。

僕が書いたものの中で最も優れたものは、満足して死ぬことができるという能力に、その根拠を有している。[…] 誰かが死ぬとなると、その人はたいそう苦しむことになるので、その人にとって不当なものとは言わないまでも、何かしら過酷なものが存在し、少なくとも僕の考えでは、その死が読者にとって感動的なものとなる。[…] 僕は喜んで死にゆく人物の中で死ぬし、それゆえに死に惹きつけられた読者の注意を、計算して利用するのだ⁵⁰⁾。

この日記の一節からも読み取れるように、カフカは芸術の傍に死との戯れを描くことを好んだ。生命の息吹を感じる動物たちによる曲芸ではなく、死を予感させる断食芸に読者の注意を惹きつけ、そこで芸術家と観衆を対峙させようと試みている。すなわち、断食という行為の源泉には、芸術家としての自らの美意識を、たとえ絶対的に美しくないものであっても、観客に見てもらいたいという願望が秘められており⁵¹⁾、その意味では一種のマゾヒズムに近いように考えられる。

ジークムント・フロイト (Sigmund Freud) は『マゾヒズムの経済論的問題』の中で、マゾヒズムを三つの形態に分けている。第一に、特定の相手から苦痛や屈辱を受けて、性的な快感を得る性源的マゾヒズム。第二に、女性が性愛において男性に依存し、処女喪失に代表されるような苦痛と快楽が混じりあう女性的マゾヒズム。そして第三に、断食芸人がその身を任

49) モーリス・ブランショ著、山邑久仁子訳：『カフカからカフカへ』、書肆心水、2013年、146頁。

50) Kafka, Franz: Tagebücher. Band 3: 1914–1923. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 11, S. 63.

51) Wiese (wie Anm. 1), S. 337.

せているような、苦痛それ自体に満足を求める道徳的マゾヒズムである。サディズムとは反対に、破壊衝動が自らの内側に向けられるために、自分が過酷な状況に置かれることを心底求めて、場合によっては不具者になり、または命を落とすこともある。宗教上の禁欲主義者や殉教者は、自らの肉体を粗末に扱うが、これも道徳的マゾヒズムの一形態である。マゾヒズムは本質的に自己愛的で受動的な快楽であるから、他人の視線や攻撃に身を晒し、自分の苦悩を大勢の人に見てもらいたいという欲望は、一種の自己顕示欲や露出症と結びつく⁵²⁾。自らが悲劇の主人公となり、周囲の見物人に対して、自分の運命をドラマティックに見せびらかそうとする。母親との近親相姦の罪を罰するために、自分の目を潰したエディプス物語。狂気に囚われて自分の耳を切り落とし、最後は自殺した画家ゴッホ。日本における武士の切腹。これらはみな露出症的な肉体毀損の例である。断食芸人は、断食記録の更新という自らの名誉のためだけに檻の中に入っていたのではない。その苦行を観客たちに見てもらいたいことを欲びとし、「見せる」ためなら「ヨーロッパの半分を駆け巡る」⁵³⁾ことも厭わないのだ。サーカスの一団と契約を結び、動物たちの檻の近くへ追いやられた後も、断食芸人は「ショーの合間を待ちきれなかった。観衆が群れをなしてやって来るのを、恍惚として迎え見ている」⁵⁴⁾のであり、その様子からはマゾヒズムのもつ受動的快楽や、露出症の一端がはっきりと見てとれる。

だが、断食芸をパフォーマンスと捉えた場合、サーカスにおける他の見世物と比較して、大きく異なる特性がもう一つある。パフォーマンスの全てを観衆に「見せる」ことが不可能であるという点だ。断食芸は40日連続して行われるパフォーマンスであり、一人の観客が冒頭から終局まで一

52) ジークムント・フロイト著、本間直樹／家高洋／大寿堂真／三谷研爾／道籙泰三／吉田耕太郎訳：『マゾヒズムの経済論的問題』（『フロイト全集18』）、岩波書店、2007年、289-300頁。

53) Kafka (wie Anm. 5), S. 268.

54) Ebd., S. 270.

貫して見続けることは不可能である。興行主と二人三脚で興行していた時代には、「入れ替わり立ち替わり見学にやって来る観客のほかに、公衆が選んだ常駐の見張り」⁵⁵⁾が三人一組となって、断食芸人がいかさまをしないように昼夜目を光らせていた。断食芸人としても、自らの芸術性を担保するためには、パフォーマンスの継続性を証明してもらう必要があり、見張りたちと夜通し話をして寝かさないようにしたり、ときには朝食を振る舞ったりもした。しかし、40日ものあいだ片時も目を離さないことなど、誰にもできはしない。「断食の完璧さに満足した観客」⁵⁶⁾は、いつも断食芸人本人だけなのである。檻の前を通った観客は、断食芸人のパフォーマンスのうち僅かに一部を目にしているに過ぎず、それは街頭の一箇所に陣取り、次々と走ってくるマラソンランナーに声援を送っている人々に似ている。現代ではラジオ、テレビ、インターネットを用いた同時中継や速報によって、その真実性がより確実に保証され、パフォーマンスの前後を容易に補完できるようになった。その前後に継続してパフォーマンスが実施されているという信頼のもと、切り取られた一部だけを目にするだけで満足できるのである。ところが、パフォーマンスの継続性が保証されて初めて断食芸が存在しうることについて、断食芸人自身はあまりに無頓着である。「檻の中で唯一の家具である時計」⁵⁷⁾には全く関心を払わず、「断食の日数を表す小さな掲示板」⁵⁸⁾が更新されずに放って置かれていても、文句を一切言わない。断食期間が40日を超えた後は、自分でも「記録がすでにどれほど偉大なものになっているのかを知らなかった」⁵⁹⁾のである。その状況下でパフォーマンスの継続性を証明したのは、いったいどのような力であったのか。

55) Ebd., S. 262.

56) Ebd., S. 264.

57) Ebd., S. 262.

58) Ebd., S. 271.

59) Ebd., S. 272.

観衆や見張りが監視し続けることができなくとも、断食芸人は監視する側の「見る」視線を常に感じ、また、観衆もその監視権力の存在を前提にしてパフォーマンスを楽しんでいる。この状況はミシェル・フーコー(Michel Foucault)の権力論と親和性が高い。フーコーの言う権力は、王や大統領、そして檻の見張りといった特定の個人ではなく、人間を知らず識らずのうちにコントロールしている、制度やシステムのことを指している。「見る」側と「見せる」側の関係を一度確立しておけば、支配と服従の関係は半永久的に続いていく。その「規律訓練のための装置」として、フーコーはベンサムが考案した監獄システムである、パノプティコンを例示している⁶⁰⁾。円形の建物の周囲に独房を配置し、中央の吹き抜けに建てられた塔から、すべての独房を監視できる構造である。中央の塔から実際に独房を監視するかどうかは問題ではなく、「見る」可能性がそこにあれば十分であった。断食芸人における視線の方向はパノプティコンとは正反対で、「見せる」側の断食芸人が中央に、そして「見る」側の観衆がその周囲に配置されているが、その視線の力学は極めて似ている。パフォーマンスを常に同じ観衆が「見る」わけではなく、断食芸人も特定の観衆に断食芸を「見せる」わけではない。そもそも、視線が多ければ、誰に「見せる」のかということ自体を、断食芸人は特定できない。誰かが自分の断食芸を常に見ているという緊張感をぬぐい去ることも、同様に不可能である。したがって、観衆が檻に入った断食芸人を観察し、そして彼のパフォーマンスに興じることができるのは、絶え間なく檻に注がれているはずの観衆の視線を、その信頼の前提としているからである。40日間も興行されるという長時間の断食芸が見世物として成立したのは、「見る」者と「見せる」者とのあいだに横たわる権力関係のおかげであり、それは「何もしない」という断食芸人のパフォーマンスに最適なシステムでもあったのだ。

60) ミシェル・フーコー著、田村俣訳：『監獄の誕生—監視と処罰』、新潮社、1977年、202-210頁。

本論では、カフカの『断食芸人』を「パフォーマンス」をキーワードに読み直してきた。「食べることを拒む」という行為の中に、物語を「書く」作家としての本分が読み取れること。そしてカフカは二つの行為—「書く」ことと「読む」こと—に可能な限り同時性を持たせようとし、さらにそれを「パフォーマンス」することで、ライブ感を演出しようと挑戦し続けてきたこと。断食芸人の芸の正当性は、観衆たちの視線、すなわち「見る」権力によって担保されていること。以上の分析から、旧来の枠を飛び出して「文学」に様々なメディア性を持たせようとした、カフカの試みが見えてきたように思う。ところで、『断食芸人』を執筆していたこの時期には、皮肉なことに、カフカ自身もまたその肉体を他人に「見せる」状況に置かれていた。結核の症状が次第に進行し、サナトリウムに逗留する時間が長くなっていたのだ。食べることに對する意欲をますます失いつつあったカフカは、医者の立ち会いのもと、半ば強いられて食事を摂っていた。病人食を遠ざけてペンを手に取り、そして観衆たちの前でパフォーマンスをする体力は、現実にはカフカから徐々に奪われていったのである。その意味において、断食芸人のパフォーマンスは、病に臥せったカフカが自分自身を揶揄したものでもあり、生命の炎と引き換えに文学の可能性を引き出した、最後の機会であったとも言えよう。