

Title	反復の中の緩やかな『変身』
Sub Title	Die allmähliche „Verwandlung“ durch Wiederholungen
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	2019
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.58 (2019.) ,p.59- 74
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	羽田功教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Isao Hada
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20190331-0059

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.

反復の中の緩やかな『変身』

寺田雄介

1

2018年6月29日から、ゲーテ・インスティトゥート東京の図書館にて „VRwandlung“ という興味深いイベントが開催された。VR（ヴァーチャル・リアリティー）の技術をドキュメンタリー映画やミュージック・ビデオに応用しているミカ・ジョンソン *Mika Johnson* (1975-) が、フランツ・カフカ *Franz Kafka* (1883-1924) の『変身』 *Die Verwandlung* を題材に製作したVRインスタレーションである。筆者も6月30日にさっそく足を運んだ。図書館に入ってすぐ右手にあるインスタレーション会場は薄暗く、VRを制御していると思われるPCの液晶画面だけが、ぼんやりと淡い光を放っていた。その一角には簾に囲われた部屋が設営されており、「変身」という漢字が掲げられた入口をくぐると、中にはゴーグル、ヘッドホン、手袋、そしてスリッパが用意されていた。スタッフの助けを借りてこれらを身につければ、約5分間のグレーゴル・ザムザ体験の始まりである。『変身』のドイツ語原文がヘッドホンから流れてくる。せっかちな筆者は物語の進行よりも早くベッドから落ちてしまったが、鏡を見ると等身大のコオロギのような甲虫と目が合った。こちらの四肢の動きに連動して鏡の中の甲虫も身体を蠢かす。物語にあるように身体に痛みを感じることはなかったものの、身につけたゴーグルとヘッドホンは有線コー

ドで繋がれ、さらに手袋とスリッパにもそれ相応の重量があるために、身動きがうまく取れない。すると、VRによる視界が四方に開けているにもかかわらず、次第に聴覚に集中するようになる。書き物机の上に置かれた目覚まし時計の秒針の音、まず初めに母親が、次いで父親がドアをノックする音。妹もドア越しに何かを言っている。玄関の呼び鈴が鳴り、今度は専務が家の中へ入ってきた。部屋に閉じ籠もる自分を、みなぎドアの向こうで非難している。その光景を想像して萎縮しながら、唯一自由を見出すことのできる窓に目を遣ると、空には雲が暗く垂れ込めており、トタン板を打つ雨音が聞こえてくる。とても逃げ出せるような雰囲気ではない。そんな牢獄のような部屋で、ノックの音やすすり泣きや雨音に苛まれて息苦しさを覚えたところで、インスタレーションは終わりを迎えた。

カフカが映画やイディッシュ語演劇といった文学以外の芸術作品にも多大な関心を示し、足繁く鑑賞・観劇していたことは、近年の研究で解明されてきている。様々なメディアに触れる中で、文学には不可避である作家の「書く」行為と読者の「読む」行為という二つのプロセスに横たわるタイムラグを、可能な限り無くそうと画策した。実際にカフカは『判決』*Das Urteil*を一晩で一気書き終え¹⁾、『変身』については1912年11月25日にフェリーツェに宛てた手紙の中で、「せいぜい一度の中断を挟んで、10時間ずつ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。さらにカフカは、読者と相対峙して自らの作品を読み上げる朗読会の場を大切に、「自身が作品となって」身振り手振りを駆使しながら読者を作品世界へ誘おうとした。これらの『変身』におけるパースペクティブの特異性について、本論では先行研究の紹介にとどめたい。フリードリヒ・バイスナー *Friedrich Beißner* (1905–1977) によれば、カフカの叙述の特徴は「報告向きの形式と舞台向きの形式の混合」によって「語り手の立ち

1) Kafka, Franz: Tagebücher. Band 2: 1912–1914. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 10, Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994, S. 101.

位置がなくなる」点にあり²⁾、語り手は絶えず物語世界の内部へと侵入を試み、本来いるべき物語世界の外部で「心理学者」として存在するのではなく、内部の「主要人物の魂のなか」に居場所を求めている³⁾。マルティン・ヴァルザー *Martin Walser* (1927-) は、カフカが「創意に富む首謀者」であるだけでなく「あらゆる叙事文学の不可欠条件」である、姿を現す語り手の存在を放棄していると指摘した⁴⁾。『変身』においても語り手の視点はグレーゴルの視点と多くの場面において一致し、物語の冒頭直後からグレーゴルの知覚によって彼の家族やその他の登場人物が描写される。ドアの隙間から見える光景以外を描写する際には、ドア越しに聞こえてくる声や音から情景を推察しているに過ぎない。そして過去の出来事に関しても、語り手が己の姿を誇示することは決してなく、あくまでグレーゴルの回想を通して語られる。このようにカフカが語り手の全能性を放棄したことで、読者は物語の展開を予見することが難しくなり、グレーゴルとともに否応なく変身を体験することになる。カフカの徹底したパースペクティブの固定は、グレーゴルの死によってより一層明らかになる。通いのおばあさんがグレーゴルの身体を箒で小突き、彼が死んでいることを読者に想像させた直後から、「父親」は「ザムザ氏」、「母親」は「ザムザ夫人」、「妹」は「グレーテ」へと名称が突如変化する。全能の語り手をグレーゴルの死と引き換えに間断なく登場させることで、グレーゴルの死を読者にとってより確実なものとしているのである。語り手のパースペクティブを登場人物に固定するという意味において、ジョンソン製作の „VRwandlung“ では、読者すなわち VR 体験者がグレーゴル・ザムザの視点を獲得するわけであるから、カフカの理想でもあった作品と読者の限り

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

3) Ebd., S. 28–29.

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

ない一体化が、一世紀を経てようやく実現したと言えよう。

2

『変身』の構造はカフカの他の作品に比べて非常に整えられている。物語はⅠ、Ⅱ、Ⅲのローマ数字によって三部に分かれており、筆者の手元にある Fischer Taschenbuch Verlag 版によれば、それぞれ 21、22、23 ページというほぼ均等の分量で構成されている。「三」という数は物語の構成以外にも随所に見られる。第一に、グレーゴルの部屋には窓があるが、残る三方のうち一方は父親の部屋に、もう一方は母親の部屋に、そして残る一つのドアは居間に通じている。この三方から両親と専務にドアをノックされることは、グレーゴルの不自由さや精神的に束縛された環境を連想させる。第二に、グレーゴルの変身によってザムザ家に仕える女中も交代を重ね、結局三名の女中が登場する。第三に、物語の終盤でザムザ家が一部屋を貸したところ、そこに住み込んだのは三名の間借り人だった。そして第四に、グレーゴルが息を弱々しく吐き出して命尽きたとき、塔の時計が午前三時を知らせ、残された家族はもはや三月の末になっていることに気づく。さらに、グレーゴルの行動とそれに対する家族の対応も緻密に計算されている。第一部の終盤では、グレーゴルが自室の鍵を内側からなんとか開けてドアの外へ飛び出すと、その変わり果てた姿で両親とグレーテ、そして自分を迎えに来ていた専務を驚愕させ、恐れおののいた父親のひと突きによって部屋の中へと戻される。第二部の終盤では、母親とグレーテがグレーゴルの部屋の調度品を外へ運び出している際に、母親はグレーゴルの姿を目にして気を失ってしまう。介抱のために一度部屋を後にした二人を追いかけるようにグレーゴルは自室を出て居間へと向かうが、仕事から帰ってきた父親が林檎による空襲でグレーゴルを再び部屋へと追い返す。第三部の後半では、間借り人の夕食の席でグレーテがヴァイオリンを奏で、その音楽に魅せられたグレーゴルは自室を離れてまたも居間に足を踏み入れる。間借り人の叫び声で演奏は中断し、家族の怒りと諦めの表情をよそ

にグレーゴルは自ら部屋へ戻ると、背後では電光石火の勢いでドアが閉まり、鍵がかけられる。すなわち『変身』は、グレーゴルが自室を三度脱出し、そして三度とも自室に戻される物語であり、同じ行動の反復から物語を展開するメルヘンの要素を色濃く有していると言える⁵⁾。

構造の精緻さに比して、時間概念はひどく曖昧である。第一部では、グレーゴルの目覚まし時計が「六時半」、「六時四十五分」、「七時」、「七時十五分」(以上、95-99頁)⁶⁾と、時間を事細かに描写している。しかし第二部は、グレーゴルが部屋に追い返された同日の日暮れごろに始まるものの、その後の時間経過に関してはひどく曖昧にしか描かれていない。「グレーゴルの変身以来すでにひと月ほど経過し」(125頁)、「誰にも直に話しかけてもらえないこのふた月の間に」(128頁)などの表現から、数ヶ月が経過していることが連想できるのみである。さらに第三部になると、グレーゴルが死んだ後になって「三月の末」(154頁)であることが判明するが、その他には、物語の最後に両親とグレーテが揃って家を出て郊外へ向かうことを、「この何ヶ月なかった」(157頁)と書いているのみである。したがって、カフカは『変身』全体を通して時間軸をそれほど重要視しておらず、それよりはむしろ段階的な展開、さらにはグレーゴルの部屋と居間というたった二部屋の箱庭的空間の中で、同じ行動を反復させることによるパターン化を意図していると考えられる。これらの反復は、文学に限らず映画やイディッシュ語演劇にも見られるように、語り手に成り代わって物語の進行を滞りなく進める役割を果たしている。カフカが作者と読者の間に横たわる境界を可能な限り排除し、朗読会で聴衆を前に自ら物語ること

5) 『変身』とメルヘンの関係性については以下の文献を参照。立花健吾／佐々木博康：『カフカ初期作品論集』、同学社、2008年、254-276頁。

6) Kafka, Franz: Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten. In: Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden. 1. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1994, S. 95-99. 以下、『変身』からの引用は全てこの版に拠っており、本文中にページ数のみを記す。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。

を重視していたことから、反復による叙述の展開が欠かせない要素だったことがうかがえる。おそらくグレーゴルが部屋から出てくるであろうという期待、そして振り返りにあって再び部屋に戻されるであろうという予測を聴衆や読者に持たせることで、全能性を失った語り手の権力を補完している。さらに付け加えるならば、グレーゴルの死後、父親は間借り人たちを追い出し、両親とグレーテは踊り場まで彼らを見送るが、そのとき「肉屋の若者」（156頁）が一人、すれ違うように階段を登ってくる。例えば『断食芸人』*Ein Hungerkünstler*の結末においても、命を落とした断食芸人に代わって「高貴な肉体」を持つ「若い豹」が檻に入れられる場面が描かれている⁷⁾。死した主人公と入れ替えるように、生命力に溢れる人物や動物を登場させるのは、物語に終局を迎える隙を与えずに、再度同じプロットを反復させようとしている試みの現れであるように感じられる。グレーゴルの後を継ぐ肉屋の若者、断食芸人の後を継ぐ若い豹、これらはそれぞれの物語の結末と冒頭を接続する無限ループの関節の役割を果たしている。そして、ユダヤ教のカバラにおける輪廻転生を表すギルゲールの思想が、この無限ループの可能性をより確かなものとしている。

3

しかし、『変身』は同じ行動を反復するメルヘンの要素を有してはいるが、メルヘンそのものにはなり得ない。神の与えた罰によって、人間が動物や生命を持たない無機物に降格するという物語は数多あれども、主人公は最後に救済され、人間性を回復することが常であるからだ。確かに、『変身』においても宗教的な救済を暗示する場面は存在する。例えば、グレーゴルは第二部でエデンの園への回帰を暗示する「林檎」による「空襲」を受け、「釘付けに」されて長々と伸びてしまう（以上、135頁）。この「釘付けに」という表現は磔刑を連想させる。さらに第三部では、グレーゴルの亡骸を前にザムザ一家と通いのおばあさんが「十字を切る」（以上、

7) Ebd., S. 273.

154頁)。しかし、これらの描写からグレーゴルの救済を導くことはあまりに難しかろう。少なくとも傍目には、グレーゴルは救済されずに *Ungeziefer* のままで物語は終わる。この *Ungeziefer* という語は『父への手紙』 *Brief an den Vater* の中でも使われており、父親ヘルマン・カフカ *Hermann Kafka* (1852–1931) の支配のもとで寄生者として生存しているフランツ・カフカ自身を指している。また父親ヘルマンは、息子フランツが親しかったイディッシュ語演劇役者のイツハク・レーヴィ *Jizchak Löwy* (1887–1942) のことも、*Ungeziefer* と罵っている。グリム兄弟の『ドイツ語辞典』 *Deutsches Wörterbuch* によると、*Ungeziefer* とは「供儀に適さない不浄、不潔な動物」であり、具体的には虫や妖怪など、人間にとって不快または有害な動物を指し、さらに派生して、招かざる客や追い剥ぎ、娼婦、無産労働者をも意味するという。ナチス政権下で国民啓蒙・宣伝大臣を務めたヨーゼフ・ゲッベルス *Joseph Goebbels* (1897–1945) は、ユダヤ人を指して *Ungeziefer* の語を用いたが、このことから、対象を蔑視し、酷く貶める場合に用いる語であることがうかがえる。ここで注意すべきは、*Ungeziefer* 自体に „*VRwandlung*“ で鏡に映ったような「甲虫」の意味はないということだ。無論、第一部で描かれている変わり果てた身体描写、第二部以降の部屋の中を這い回る様子から、「甲虫」の姿を思い浮かべることは至極当然と言えよう。だが、カフカが1915年11月に『変身』の単行本をクルト・ヴォルフ社より刊行するに際し、表紙に虫の絵を掲載することを提案した出版社に対して、カフカは「虫そのものを描写してはいけません。しかも、遠くから示されてもいけません」⁸⁾と語っていることを忘れてはならない。その結果、初版の表紙には、グレーゴルだろうか、一人の男性がドアの前で苦しそうに頭を抱える姿が描かれている。そもそも本当にグレーゴルは甲虫に姿を変えたのだろうか、という根源的な問いに対して、ワレーリイ・フォーキン *Валерий Фокин* (1946–)

8) Kafka, Franz: *Brief an den Verlag Kurt Wolff*. In: *Briefe 1902–1924. Gesammelte Werke*. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1989, S. 136.

監督の映画 *Превращение* 『変身』(2002) においては、主演のエヴゲーニイ・ミローノフ *Евгений Миронов* (1966-) が人間の姿のまま甲虫の動きを表現するという手法でグレーゴルを演じた。

同じ行動の反復から成る無限ループ型の作品だとするならば、ループの唯一の繋ぎ目である物語の結末から冒頭へと立ち返る場面、すなわちグレーゴルの「変身」にやはり着目すべきであろう。グレーゴルは変わり果てた自らの外観を確認したのちに、「どういうことになったのか？」と自問する。これは、「胸苦しい夢」(以上、93頁)から成る幻想世界で変身し、そのまま現実世界へ戻ってきたことを匂わせる。幻想世界と現実世界の境界が曖昧なのはカフカ作品全体の特徴であるが、グレーゴルはベッドの中で自分が甲虫になっていることを客観的に認識し、それに対して不安を一切持っていない。さらに第二部以降、彼の忌まわしい姿を目にしたにもかかわらず、両親とグレートはその甲虫がグレーゴル本人であることを疑わない。グレーゴルの変身後もグレートが彼の部屋の掃除を担当するが、彼をグレーゴルという名前ではなく、怪物 *Untier* (149頁)と呼ぶのは、第三部になって間借り人たちが家を出て行ってからである。ということは、両親やグレートにとって、グレーゴルの変身は決して起こり得ない事象ではなかった。「もしかしたら」、「いつかきっと」というある種の予感が、ザムザ一家を支配していたのかもしれない。ハインツ・ポリツァー *Heinz Politzer* (1910–1978) やヴァルター・ゾーケル *Walter Sokel* (1917-) は『変身』を資本主義社会における個人と職業の問題と捉え、日常の義務からの逃避を願ったことが、彼を甲虫に変えてしまったと解釈した^{9), 10)}。父親の会社が五年前に倒産して以来、グレーゴルは両親と妹のために辛抱を重ねて仕事を続けている。グレーゴルが任されているのは「厄介な仕事」

9) Politzer, Heinz: Franz Kafka Der Künstler. Suhrkamp Taschenbuch. 1965, S. 45.

10) Sokel, Walter: Franz Kafka Tragik und Ironie zur Struktur seiner Kunst. Fischer Taschenbuch Verlag. Frankfurt am Main. 1976, S. 80.

で、「くる日もくる日も出張」を強いられるものであった。父親が社長に借金をしているために、彼は従属的な立場に甘んじている。他の従業員たちが「ハーレムの女」（以上、94頁）のように朝寝を楽しんでいる一方で、グレーゴルは五時前に起床する習慣から抜け出せない。その姿を甲虫に変えた後も、汽車に乗り遅れたことに対して異常なまでに心を悩ませている。「五年間の勤務期間に一度も病気になったことがない」（95頁）とグレーゴルが誇りに感じている点にも、個人の健康よりも会社の利益を優先させる資本主義的競争社会の弊害が描かれている。過酷な労働によって会社でも家庭でも人間関係に孤独を覚え、「人間らしく心が通じる試し」（94頁）もないグレーゴルは、社会の権力構造から解放されること、外部とのコミュニケーションを断絶することを希求し、「鎧のように固い」（93頁）背中を持つに至ったのかもしれない。

4

カフカが『変身』の表紙に描くイラストに関してクルト・ヴォルフに意見したこと、グレーゴルが自らの変身を驚愕の念を抱かずに甘んじて受け入れていること、そして、両親やグレーテが彼の変わり果てた姿を目にしても依然としてグレーゴルだと認識していること、これらを総合すれば、第一部の冒頭でグレーゴルが現実世界に目を覚ましたとき、実はまだ変身は完了していなかったのではないかという仮説に辿り着く。より正確に述べれば、グレーゴルは本作品を通して緩やかな変身を行っているのではないだろうか。ここではまず、グレーゴルの身体上の変化、それもフォーキン監督の映画『変身』で印象的に描かれている衛生状態の変化ではなく、身体の大きさの変化に着目したい。第一部の冒頭では、「途方もない」（93頁）大きさの *Ungeziefer* と描写されている。*Ungeziefer* としては恐ろしく大きいのが、人間と比較することは控えられている。中盤に入ってグレーゴルがドアを開けようとする場面で、「ドアにもたれてまっすぐに立ち」、「錠前の鍵を口で回そうとした」（以上、106頁）とあることから、グレー

ゴルの身長はドアの錠前のよりもやや高い程度、すなわち一般的な人間に比して半分程度か、それよりもやや高いことが読み取れる。終盤になるとグレーゴルはついにドアを開けて居間へと出ようと試みるが、「あっさり通り抜けるためには、身体の幅が広過ぎた」(113頁)とある。ドアの幅よりもグレーゴルの身体の方が広いということは、ドアの正確な大きさがわからないゆえに推測の域を出ないものの、おそらく人間が二、三人並んだほどの幅であり、それゆえに衝突を避けて真っ直ぐ部屋を出ることができなかつたのである。ところで、ザムザ家を訪問した専務に母親がグレーゴルの遅刻を弁解する場面で、彼の気晴らしは「糸鋸細工」で、「二晩か三晩かけて小さな額縁をこしらえ」、「この部屋の中に掛けてある」(以上、102頁)と説明している。この額縁に入れてグレーゴルが大事に飾っているのは、「グラフ雑誌から切り抜いた」、「毛皮の帽子をかぶりボアを身につけた美女」(以上、93頁)の絵である。第二部でグレーテと母親がグレーゴルの部屋から家具を運び出している間に、彼はこの絵だけは死守しようと壁へ這い上り、「すっかり覆い隠す」(131頁)。母親は初めのうちは気づかないが、「花模様が広がる壁紙に大きな茶色の染みがあるのが目に入り」(132頁)、グレーゴルだとわかると気絶する。どうやら、人間の大きさと比較できた第一部とは異なり、今や小さな額縁を隠す程度で、母親が一見しただけでは気づかないことから考えても、グレーゴルの身体の大きさは随分と収縮しているようである。第三部に入ると、両親とグレーテは暮らし向きが楽にならないことから、より狭い家へ転居することも考えるが、グレーゴルをどのように運び出せばよいかわからないと思ひ悩む。しかし当の本人は「空気穴をいくつか開けた適当な箱に入れて簡単に運べたのに」(139頁)と考えている。「簡単に運べた」という表現から、ベッドの上で身体の向きを変えるのに苦労していた頃と比べて、はるかにコンパクトな身体になったことが想像できる。また、間借り人たちを驚かせた後にグレーゴルは自室へと戻るが、「自分を部屋から隔てている距離の遠さ」(151頁)に呆れてしまう。身体の収縮に伴い、移動が甚だしく億劫

なものとなり、第一部では身体がドアより幅広だったために部屋を出るのにえらく苦勞したが、第三部では何にも衝突することなくすんなりと入室する。物語が終局に近づくと、通いのおばあさんは「グレーゴルの死体を箒ですっと脇の方へ突いて動かし」（154頁）、さらに彼女一人でその死体を片付ける。年配の女性がいともたやすく死体を運んでいることから、まるで本当の甲虫に成り下がったかのように、第三部の終盤でグレーゴルの身体は一気に小さくなっていることがわかる。

ところが不思議なことに、家族はグレーゴルの身体の大きさが変化していることに全く気づかない。グレーゴルの死体を目の当たりにしたときになって、「すっかりぺちゃんこで、からからに乾燥していた」ことに「今ようやく気づいた」（以上、154頁）のである。その変身の過程がどれほど緩やかであったとしても、つい最近まで家族の一員だと疑わなかった対象に、これほどまでに無関心でいられるものだろうか。甲虫でありながら甲虫になりきれていないこの哀れな存在を、カフカはどのような理由で描き出したのか。年の離れた友人グスタフ・ヤノーホ *Gustav Janouch* (1903–1968) に宛てた手紙で、カフカは「私は人間を描写しなかった。物語を物語ったのだ。それはイメージなのだ。… [中略] …私の物語は、一種の目を閉じる行為なのだ」¹¹⁾と書いている。この表現を文字通りに受け取るならば、カフカが描いたのはまさに形象から成り立つ世界であり、外見が人間か、または甲虫かということは、カフカの幻想世界において整合性が取れないままで当然なのである。ヴィルヘルム・エムリヒ *Wilhelm Emrich* (1909–1998) はカフカの遺した断章の中にある『譬え話について』 *Von den Gleichnissen* を参照したのであろうか、「カフカの作品は… [中略] …Gleichnis の性格を持っている」¹²⁾と述べている。エムリヒはこ

11) Janouch, Gustav: Gespräche mit Kafka. S. Fischer Verlag. Frankfurt am Main. 1951, S. 25.

12) Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Athenäum Verlag. Frankfurt am Main. 1961, S. 81.

の Gleichnis が作り出す形象を、「それ自体すでに、ある特殊なものの領域や、解釈する説明の領域の彼岸」、つまり「ものと意味、物質と精神、しるしと意味の間にある緊張関係の彼岸」にあり、「特殊性を失い、地上的な意味で規定できるあらゆる区分から離れて」いると定義する¹³⁾。『変身』を執筆していた頃のカフカは、午前中はボヘミア王国労働者障害保険協会プラハ局で仕事に従事し、午後には父親と義弟が経営する石綿工場の手伝いをしていた。執筆活動に時間を割こうとするたびに父親に非難されたため、カフカにとっては息苦しい時期であったと言えよう。これらの伝記的事実から、カフカと家族の関係をグレーゴルとその家族に描き込んだという解釈や、仕事をして家族を養うことが存在意義となっているグレーゴルは、仕事と執筆活動の両立を図れないカフカの苦悩の現れであるとする解釈が今日まで広くなされてきた。さらに精神分析的な視点から、グレーゴルのオイディプスの野望が、母親の代償であるあの「グラフ雑誌から切り抜いた」、「毛皮の帽子をかぶりボアを身につけた美女」に向けられているとの指摘もある。しかしエムリヒの解釈に従うならば、Gleichnis を現実世界の存在と対照させること自体に意味を見出せないことになり、『変身』の物語にカフカの実人生を安易に投影することに躊躇いを覚える。

5

グレーゴルの変身は動物の退化ではなく、むしろ近代の人間に対置させるべきものであり、『流刑地にて』*In der Strafkolonie* に登場する処刑機械に有縁性があるとするのは、ジル・ドゥルーズ Gilles Deleuze (1925–1995) とフェリックス・ガタリ Félix Guattari (1930–1992) である。両者は、変身が甲虫への個別的な「生成変化」¹⁴⁾に過ぎず、主体化を

13) Ebd., S. 96.

14) 「生成変化」については以下の文献を参照。ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ：『千のプラトー——資本主義と分裂症』、宇野邦一／小沢秋広／田中敏彦／豊崎光一／宮林寛／守中高明訳、河出書房新社、1994年、

示す普遍的な人間への変化とは異質なものであるとみなす。ここでの「主体」とは、「欲望機械の傍に残滓ざんしとして生産」されるもので、「中心は機械によって占められ、主体自身は中心に在るのではなく周辺に存在し」ており、あくまで流動的なものである¹⁵⁾。もし甲虫としての形姿を認めてしまえば、その瞬間にシニフィエ（記号内容）を紡ぎ出し、オイディプス誕生以降の観念論に取り込まれてしまう。ドゥルーズとガタリは、グレーゴルの変身は「生成変化」した人間の姿であり、精神分析によって解明される欲望の内容ではなく、むしろ欲望そのものが顕在化していると考えべきだとする。変身自体が欲望、まさに「生成変化」なのだとなれば、そこにシニフィエを求めるのではなく、シニフィアン（記号表現）を認め、グレーゴルの穏やかな変身を見守る必要が出てくる。前述のように、グレーゴルは物語が進むにつれて徐々に身体の大きさを変化させてゆくが、甲虫としての身体的機能を獲得することと引き換えに、人間としての声を喪失してゆく。この声の喪失は、『変身』で描かれている最も明瞭な「生成変化」の一例であろう。第一部でドアの向こう側にいる母親に返事をする際には、「自分の声でありながら、… [中略] …抑えようのない悲鳴のような切ない音が混じりこみ、口から出た瞬間にははっきりしていた言葉が、訳のわからない響きになって」（96頁）と形容されており、家族に聞き取れる音もまだ一部残っていたことを仄めかす。しかし、後になって専務の問いかけにグレーゴルが返答する際には、「動物の声だった」と言われてしまう。グレーゴルも「言葉を理解してはもらえなかった」（以上、105頁）と自身の言葉が他者に伝わっていないことを自覚するようになり、父親はグレーゴルに対してもはや言葉を用いずに「聞き苦しい叱音しつおん」（112頁）を浴びせる始末。はっきりと発声できない理由は、錠前の鍵を回す段階になって明らかとなるが、グレーゴルに「歯が一本も生えていない」

299頁他。

15) ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ：『アンチ・オイディプス——資本主義と分裂症』、宇野邦一訳、河出文庫、2006年、47頁。

(106頁)からである。歯には食物を咀嚼するだけでなく、言語の発話を補助する役割もある。人間が動物から進化する要因としては、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るが、どちらにも歯が大きく関わっているからである。ドゥルーズとガタリによれば、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、非領域化するという¹⁶⁾。『変身』の第二部で、「生成変化」はグレーゴルの食に対する好みの変化に如実に現れる。「甘いミルク」や「白いパン」(以上、114頁)には食指が動かず、「腐りかけた古野菜」や「ホワイトソースがこびりついた食べ残しの骨」、以前は口にしなかった「チーズ」(以上、117頁)にむしゃぶりつく。しかし第三部に入ると「今ではもう、何も食べないのと変わらない」(142頁)状態になり、グレートが奏でるヴァイオリンの音を耳にして、未知の糧 *die unbekannte Nahrung* (146頁)へ想いを馳せる。こうしてグレーゴルの「生成変化」は歯を失うことでまず声が変わり、次いで食の好みが変わり、そしてヴァイオリンの音を契機に未知の糧を想像するという段階を踏む。

シニフィアンそのものである変身にどのように向き合えば良いのかを探るために、ここでは変身という様態を社会学的見地から分析してみようと思う。宮原・荻野は『変身の社会学』の中で、嫁入りの変身儀礼や江戸時代のおかげまいりを例に挙げながら、変身の類型化に挑む。前者は秩序を重んじ、制度によって保証されている変身であり、共同性の獲得を可能にする。一方の後者は秩序に拘束されず、喜びに身を任せる群衆化した変身である。さらに、変身を「模倣」する変身と「反復」する変身に大別している。宮原・荻野は「反復」する変身の着想をドゥルーズから得たとし、「反復」は「習慣と記憶を嫌い、忘却を力」にして、「動き、移動することを促す」と述べる。それは何かに限りなく近づこうとする擬似変身ではな

16) ジル・ドゥルーズ／フェリックス・ガタリ：『カフカ——マイナー文学のために』、宇波彰／岩田行一訳、法政大学出版局、1978年、34頁。

く、「代替不可能」で「独創的」な何かを生み出していく。グレーゴルも決して甲虫の姿を志向して変身しているわけではなく、またカフカも彼の変身にシニフィエを求めているわけではない。そして現代において、「反復」する変身とは比較できないほど「模倣」する変身が世に氾濫しているのは、変身する主体と観客が明確に分離しているからだとされている¹⁷⁾。ところが、カフカの『変身』は全能の語り手を放棄し、グレーゴルの視点に固執して物語が進行しているのだから、「反復」する変身の代表格となることは間違いないであろう。第一部、第二部、そして第三部とグレーゴルは自室を出て追い返されるという行動を反復し、「模倣」を越えて不確定性に賭けるうちに、最終的な決定を自分以外の存在に委ね、死という形で自己を放棄するようになるが、これも「反復」する変身の特徴と言える。

カフカはチャールズ・ダーウィン *Charles Darwin* (1809–1882) の『種の起源』 *On the Origin of Species* やエルンスト・ヘッケル *Ernst Haeckel* (1834–1919) の『宇宙の謎』 *Die Welträtsel* など、ギムナジウム時代に様々な生物学の書物を愛読していた¹⁸⁾。当時、ヘッケルの『生物の驚異的な形』 *Kunstformen der Natur* は、微生物などの様々な下等生物にも美しく完成された造形と魂があることを世に知らしめていた。当代の科学と芸術を結びつけたその精緻で色鮮やかなスケッチは、きっとカフカの目にも留まっていたことだろう。発生と変態は「進化の反復」であるとするとヘッケルの説によれば、個体の発生とその後の変態は、その生物の進化のループを繰り返したものだと理解できる。ところで、『変身』 *Die Verwandlung* の英語訳は *The Metamorphosis* だが、この語はギリシャ語を由来とし、「変化して」を意味する *meta* と「形態」を示す *morphe* から成り立ってい

17) 宮原浩二郎／萩野昌弘：『変身の社会学』、世界思想社、1997年、4–13頁。

18) Anderson, Mark: *Kafka's Clothes. Ornament and Aestheticism in the Habsburg Fin de Siècle*. Oxford University Press. New York. 1992, S. 126–129.

る。すなわち、生物がそれぞれの生育段階でその形態を変化させること、例えばオタマジャクシに脚が生え、尻尾が消えていずれカエルになるように、成長にふさわしい形態を持つ幼生から、生殖機能を有する成体へと「変態」することを意味している。したがってカフカの描くグレーゴルは、環境によって自己を演じ分けるという意味において非常に可變的、または「変態」的であり、さらに「反復」する変身の果てに、最終的な自己決定する意志さえも失ってゆく存在なのである。そのような主人公の主体性の欠如に呆れながらもザムザ家を改めて観察すれば、変身によってグレーゴルが経済基盤を失ってからというもの、残された家族もまた大きく「変態」せざるを得なくなった。一家は下宿屋を始め、父親は「用務員」として就職し、家の中でも「制服に身を固め」て社会集団へ帰属したことを誇示する。母親は「高級洋品店に納めるしゃれた下着」を縫い、グレーテは「店員」として働きながら、自らのキャリアのために「速記とフランス語」を学び始めた（以上、137頁）。そして物語の結末では、命を落としたグレーゴルのもとを離れて「郊外にある行楽地」に向かいながら、「生活の見通しが暗くない」ことを確認し、「転居」の必要性について語り合う（以上、157頁）。このようにザムザ家の華麗な「変態」を目の当たりにすると、タイトルの *Die Verwandlung* が示しているのはグレーゴルではなく、彼の周囲の状況なのではないかと考えてしまう。パースペクティヴの固定による語り手の消失、「反復」と物語の無限ループ化、グレーゴルの身体の段階的な縮小化、変身自体がシニフィアンである可能性、そして、生物学的な「変態」。これらの鍵を用いて『変身』を読み直したとき、我々はグレーゴルを静的ではなく動的な存在として読み解く、つまりグレーゴル自身の存在の意味を問うよりも、グレーゴルが変化することや変化させることに着目すべきであることに気づかされる。したがって、風船的性質で柔軟に周囲を補完し、または周囲に補完されるグレーゴルの役割を見出すためには、我々も常にそこに緩やかな変身を認め続けなければならない。