

カフカにおける〈叙事的なもの〉 ——主としてヴァルター・ベンヤミンの カフカ論を元にして

工藤達也

■はじめに

フランツ・カフカの『審判』の冒頭で、訴訟はヨーゼフ・K に対し不意に襲いかかってくる。日常生活が始まる、出勤前の朝の光景に裁判官吏たちが部屋を訪ね、ヨーゼフ・K を逮捕する。「誰かが誹謗したに違いない」という身に覚えもなく憶測の域を超えない、しかも逮捕そのものが不条理であることから開始する小説の冒頭から——最初の内はこの訴訟を意味のないものと思えず、普段通りに仕事をするのを許されながらも訴訟にはつきあわされる——、しかしその経過のうちに、審判で無罪を勝ち取るために冷静さが徐々に失われ、かえって訴訟にさらに深く足を踏み込んでしまう。ついには、裁判上の事柄が、それとは関係ないはずの普段の仕事の時間中まで、ヨーゼフ・K の頭にこびりついて離れなくなる。この小説の展開の現実味としてあるのは、訴訟そのものが有罪か無罪であるかという決定が重要と考えるのと違って、その経過の負担が主人公を追い込んでいく点にある。ありもしないはずの罪が、脳裏にその可能性を生み付け、そして意識と一体化し支配する力——。それは、小説の中に見られる鞭打ち刑、巻末のヨーゼフ・K の処刑といった具体的な暴力よりも、恐ろしさとして迫ってくる。この過程、すなわちプロセス (Proceß = 審判) とは、罪が意識中に形成され力をふるう過程そのものである。この小説におけるヨーゼフ・K の敵とは、根拠も対象も持たない——実存主義的に言えば「不安」とも呼ぶのだろう——情動を煽る過程としての審判そのものである。それに対する主人公の反発はかえってその速度を速める。その結果、ヨーゼフ・

K は自らの処刑を最後には受け入れる。

カフカの『審判』を読みながらわれわれは、このような意識の形成過程につきあうことになると言える。つきあわされている内に、罪意識と言っても、実は意識すること自体が罪の原因であるのではないかと思えてくる。実際、この挑発的問いを作家は読者に、そして小説の主人公にも強いる。そして、もし意識そのものが罪と不可分であることが正しいとすれば、そんな意識など持たず無関心でいることこそが、罪からの脱出口になりうると言えるかもしれない。つまり、罪が単に意識の形式にすぎないのだから、そんなものの解明を放棄してすべて忘却できれば、罪意識の出現を、それこそ反復的に体験せずすむ——。しかし、はたしてそうだろうか。

否、むしろ忘却とは想起の補完物にすぎないゆえに、忘却こそが罪意識の反復の証ではないのか。そうだとすれば、「罪とはそもそも何か」という核心を迂回するのを繰り返すカフカの文体は、この種の反復に類縁している。作家は迂回を繰り返すことによって、罪を解明しようとする読解行為を裏切り続ける。実際、『審判』には結末と呼ばれるものが書かれ存在している。それはつまり、ヨーゼフ・K の処刑のことである。かれはこの不条理な判決に逆上するどころか、まるで軽く受け止めるかのようだ。そして、「恥だけが生き残るかのようだった」という結び¹⁾は、作品の完結を逆に封じ込めるかのような、作家の策略に他ならないだろう。いわば作品は、そのことによって開かれたままにほっておかれ、審判での闘いの記録が断片化せざるをえないかのように。

ヴァルター・ベンヤミンという批評家は、優れたカフカ論を書き、また特に友人ゲルショム・ショーレムとの往復書簡にもカフカに関する鋭い考察を遺した。ベンヤミンは、カフカの書いたものを単なる断片と見なすことはせず、かえって完結することを拒むカフカに挑戦するかのよう独自の批評眼を向ける。しかし、カフカの封印とは結局、自らを謎として提示し、作品を様々な解釈に曝すことでなかったか。解釈のアプローチが実存主義的であろうと、シオニズム的であろうと、そして精神分析的であろうと、また一部は文学という枠組みを超えて考察を加えようとするメディア論的読解であろうとも、結局カフカの

謎の全貌を包括的に捉えることができない運命にある。かといって、カフカの書いたものを開かれたテキストとして放っておくことは、責任回避のようであまりよくない。

この論攷ではベンヤミンのカフカ解釈を基盤に、カフカ作品へのアプローチをそれなりに試みる。この論攷を通じて、解釈の多層を容認するのにあえて逆行し、ベンヤミンが批評家としての倫理に則って作品を凝視し、その上で包括的概念を具体的に提起しているのを示したい。ここで結論を先取すれば、カフカの作品はいずれも——どんな短編や寓話であっても、そして況や『城』というこの作家の遺した最長の未完小説も——ベンヤミンの言う「叙事的なもの (das Epische)」という壮大なコンセプトに包括できるのだ。そのようなコンセプトの下、カフカの作品群はプレヒトのような劇作家の手法との共通点を挙げるのが可能なのである。かくして、20世紀の文学史という範疇の中でカフカの諸作品は一個の星座として位置づけられる——、比喩的に言えばそうなるだろう。

■迂回——『審判』のレニという女性像について

カフカの『審判』の特徴は、審判・プロセスの結びの迂回を描写することに特徴がある。上述したように、明らかになるのは、罪の無意識から意識へと浮上する形式であり、しかも内容を持たない空ろな形式である。結審が遅れることにより、手続きのみに追われ、苛立ちは不安とともに増大する。読者は勿論、ヨーゼフ・Kが無実であることはふつう疑わないだろう。しかし、無駄な訴訟の手続きを重ねる迂回の歩みという過程を経る内に、さも人間の内面そのものに罪を犯した事実がすでに存在しているかのような、そして、それが現実か錯覚かどうかさえ判然としない状況を作家は描き出す。結局は、どんな罪を実際に犯したのかは、さして重要な問題にはならなくなる。判決から迂回することによって、空ろな形式として罪は、さらに繰り返し形式を覆い重ねられる。迂回とは、このように遅延する行為に他ならない。

ベンヤミンは迂回・遅延することに関して『フランツ・カフカ』(以下『カフ

カ論』と略記)で以下のように記している。

「しかし、それだけが(筆者註: カフカの説話や長編小説のモチーフのことを指している)、カフカが創作することを要求されていた、太古の暴力に関して幾分かの解明をもたらす。そのような暴力とはつまり、明らかに同等の権利で世俗に暮らすわれわれの日々日常のものと見なすことができる。そのような暴力がカフカ自身にどのような名の下で出現したのか、誰が言えようか。以下のことだけが確かだ。つまり、カフカはそのような暴力に関して勝手に分かってなかったのだ。かれはそのようなものを実感して分かりえなかった。かれは鏡の中に、太古の世界が罪という形姿をまとしてかれと対峙し、そして未来が裁きという形姿をまとして出現するのを見ただけなのだ。しかし、この裁きをどう考えるべきか——それは最後の審判なのか。裁きは裁判官から被告を作り出してはいないのか。訴訟の手続きこそが罰なのではないか——。それに対してカフカは何ら答えなかった。かれは回答する約束を何らかの形でしなかっただろうか。あるいはかれにとって大事だったのは、むしろ回答を延期することでなかっただろうか。われわれが手にしているかれの説話において叙事詩が再び意味を獲得する。シェヘラザードの語る口に叙事詩が与えた、つまり到来するものを延期させるという意味が。延期とは『審判』では被告にとって希望である——、単に訴訟の手続きが漸次的に判決へと移行しなければの話だが」。(GS, II/2, S. 426f.)²⁾

上の引用では、なぜ迂回し遅延するような小説を書いた正体について、ベンヤミンはカフカの作品内部にある暴力の存在形態に関連させ洞察を加える。『審判』では、現在における暴力として不当な権力行使が、実は「太古の暴力」がわれわれの住む日常の現在においてもなお存続していることを示してはいるのだが、カフカはというと、その存在には実感が持てず、単なる鏡像の中の出来事としてしか思えなかったとベンヤミンは推測する。結局、被告ヨーゼフ・Kは、このような暴力に巻き込まれるにしても、そして、それが処刑という判決

が下され施行に至った時点においてもなお、それらは鏡の中の像として手が届かない。それが結末を遅らせ、あくまで迂回のプロセスを読者に辿らせる作家の手法の原点にある。よって、審判の被告が犠牲に供されることによって法が自らの権威を衆目に曝し、脅かすなどということは勿論ありえない。せいぜい、そのまねごとにすぎないかのように審判が進行するだけである。まるで、小説の形式が空ろなままであることを作家が目論んでいるかのように。

『審判』という小説の皮肉は、ベンヤミンの指摘のように引き延ばす方に希望があるにも拘わらず、それに反する主人公ヨーゼフ・K の行動にある。かれは小説の中で自らの弁明の場を求め無罪を証明することを求める。また、叔父によって紹介された弁護士がコネを通して役人と結びつき判決を遅延させる以外には裁判に協力しないと見て取ると、ヨーゼフ・K はこの弁護士を解雇する。これは迂回よりも結審を希望し、決着に向けて先に先にと急ぐヨーゼフ・K の意志の表明に他ならない。ともすれば実際、採石場の処刑によって審判に決着をつけるかれの願望が叶った、と逆説的に言えてしまう。この皮肉な結末の準備段階として、『審判』の後半の章、『掟の門前』や『夢』³⁾ などといった章などが準備され、処刑の結末まで流れが加速する。例えば、『審判』という小説が主人公と裁判に見られる官僚制度との闘いであり、処刑による死は主人公の敗北として悲劇的終止符がうたれる——などとは、実際に小説を読めば誰もそうとは思えないはずだ。逆に、審判の経過が不明瞭に不明瞭を重ね、その内容を伴わない形式的部分が迂回として展開する文体のリズムを読み取る者は、この終止符の打たれ方の軽さゆえに、読後も迂回する文体が残響するのに不思議な感覚を覚える。

例の、ヨーゼフ・K に叔父が裁判のために紹介した痛風で寝込んでいる弁護士——理由書になかなか手をつけず提出を逡巡し、また言い訳がましく裁判には司法の内情や裁判官吏とのコネの必要性をかれに説明し続けるあの弁護士——の下にレニという給仕の女性が働いている。ヨーゼフ・K が迂回を嫌悪し、それによる停滞のよどみに生理的嫌悪感を覚えるが——『審判』という作品でも窒息を催すほど空気がよどんだ室内の光景が多く見られ、かれは身体的に拒絶

反応を起こす。そして、ベッドから離れられないこの弁護士の室内空間もまた薄暗い閉塞空間だからこそ、かれがこの弁護士を解雇するのは必然なのだ——、しかし、そのような閉塞空間に棲むレニは、ヨーゼフ・K の眼には魅了的存在に映る。レニはヨーゼフ・K が審判を進行させようとするのにブレーキをかける。被告を迂回へと導くこの存在に、カフカは作品における、ある種の象徴的に重みのある地位を与えているかのようだ。上の『カフカ論』からの引用での『千一夜物語』の語り手シェヘラザードが自身の命惜しさから物語を紡ぎ続けるのとは違い、レニは物語の語り手ではない。被告人の弱い立場の代弁者の役回りを引き受け、時にはそのような男と同衾する娼婦のような存在である。自身の官能的存在によって被告人を誘惑し弁護士の引き延ばし作戦に一役買っていると言えるだろう。あるいは、そのように限定せずにもこうも言える。つまり、ベンヤミンは『物語作家』で叙事詩のミューザが記憶の女神であったと指摘するが (GS. II/2, S. 453)、それとは対照的にこの小説のレニは進行中の審判のことを回避させ忘却させる、古代のミューザとは逆の女性像である。いわば、レニは叙事詩におけるミューザの陰画である。かの女は、ひたすら迂回により形式を紡ぎ出すような、執行猶予そのものに見える作品を創作する作家に加担していると言うべきだろう。かの女の官能によって審判は忘却され、また閉塞による室内の息苦しさは、かの女の抱擁によって掻き消される。レニは言うなれば道徳的に頹落した存在であるのだが、しかしかの女は法に拘わる事柄を代理する弁護士の給仕女として働きながら、判決という神話的な脅威を持つ暴力そのものは、かの女の官能のよどみによって進行の速度がそがれる。レニが作品において法の権威に対抗するとまでは言えなくとも、しかし前文のベンヤミンの引用に従えば、この小説の希望の根拠とはレニのような存在にこそある。

レニの官能は審判の忘却をもたらす。この論攷の冒頭で述べたように、罪の内容ではなく、罪の意識という形式の方が問題ならば、レニはその空ろさへの重要な転機になっていることが重要なのだ。罪を意識し不安をいだくことが反復されることによって、何が罪であり、何が正義かという被告にとって重要な

つ核心的問いだったものが抜け落ち、形式のみが絡み合い、さらにその上に官能のヴェールが被される。かくして、内容の深刻さが空ろな形式へ還元されるのである。⁴⁾ 逆説的に言えば、レニのような女性の導きによって初めて、この迂回するテキストが文学として結晶することができた。いわば、作家カフカは戦略としてこのような女性像をまさしく必要としていたのだ。

批評家ベンヤミンが、このレニという女性像に着目するにあたって、かれのバッハオーフェンの受容との深い関わりを指摘しておこう。ベンヤミンはカフカ論を書くのとはほぼ並行して、フランス語でバッハオーフェンを紹介する機会を得ていた。それを契機として、ベンヤミン自身バッハオーフェンの母権論を、いわば歴史哲学的に再受容した。再受容とはつまり、それ以前にベルヌリとクラゲスを介して⁵⁾、文明および物象化批判という文脈でバッハオーフェンを知っていたベンヤミンは、今回はそのような文脈ではなく、むしろバッハオーフェンの歴史哲学的な考え方に共鳴する。そして、それがカフカに関する論致に多大な影響をもたらしたのだが、その結果ベンヤミンはレニのことを「官能的ヌカルミ (luteae volptates)」(GS. II/2, S. 429) にヨーゼフ・K を導き入れ魅了する湖沼の被造物だと断定することになる。⁶⁾ その形象は神話が生じる以前の太古の被造物として、すなわち神話が神々による創造物・法として存在する以前の存在者として、ベンヤミンはまるで考古学者であるかのように解釈する。ベンヤミンは、この神話以前の状態も歴史の中の低い方の一段階に捉え(それこそバッハオーフェンの歴史叙述のスタイルを踏襲している)、そして、この状態をカフカの作品世界の「隠された現在」と言う。そしてまた、このようにして神話以前の世界が現在に再出現するのは、それは法が非在化したからではなく、そのような現在において法が忘却された結果に他ならないと考察されることになる。

ショーレムとベンヤミンとの書簡では、神学や掟に関するテーマが主であり、それと今述べた「隠された現在」との関わりについては話題として大きすぎて、これ以上触れる余裕がない。ここで言えるのはせいぜい「官能的ヌカルミ」の問題は、深刻な内容を空疎に形式化し、罪や不安の反復を宙づりにすべく機能

していることだけである。カフカという作家が、結審を引き延ばし続ける『審判』という作品の発想時に、この種の官能と作家は盟約を交わしたとは言えないだろうか。その盟約によって想起と忘却の反復、そして迂回する文体が誕生した。しかし、カフカはこの小説にあえて決着をつけた。唐突な処刑のような、まるで書き手自らの意志さえもあまり関係ないかのようなものを断片として付け加え、そして作品の意味を求める読者の期待を裏切り、作品そのものを突然に終焉させる形にして煙に巻いたのだ。

この小説の終焉のあり方は作品の評価の二面性を表している。このような終わりによって作品の断片性が際立ち、作品の非完結による非作家性、いわば匿名性が強調される。この匿名性は疎外状況から導き出されたものでもなければ、否定的なものも意味しない。この匿名性によって、作品を作り出す作家としての成功は絶望に導かれることはない。匿名性による非完結を無限と置き換えれば、カフカの作品世界の匿名性とは作品を真なる開放性に導くものと考えることができる。カフカの作品世界のこの開放性を表す言葉とは、それはおそらく叙事的なものと言ヤミンが呼んだところの広がりには他ならないだろう。

しかし他方で、このような広々とした領域にまで『審判』という小説は本当に達しえただろうか、という疑いがやはり残る。迂回という「ヌカルミ」から主人公ヨーゼフ・K は足を抜き出して、終わりの方へと歩を向ける。『大聖堂にて』の章の一部、仕事上イタリア人の接待を引き受けたヨーゼフ・K のもとにレニから電話がかかってくる。それは、ヨーゼフ・K が汚泥の世界に向けて別れを告げ、審判の進行に歩調を合わせるのを、レニと、そしてヨーゼフ・K 自身さえも惜しんでいるかのように見える。

「ちょうど9時半にかれが出かけようとしたところで電話がかかってきた。レニはかれに〈おはよう〉と挨拶をし、体の調子はどうかと訊いてきた。K はさっさと挨拶をすまし、今は話をしている暇がない、大聖堂に行かなくてはならないので、と言った。〈大聖堂にですって?〉とレニは聞き直した。〈そう、大聖堂に行くんだ〉。〈何で大聖堂になんて行かなくてはいけないの?〉とレニは

尋ねた。K は手短にかの女に説明するために言葉を探したが、話し始めようとした瞬間、レニは突然こう割り込んできて言った。〈かれらがあなたをせかしているのね〉。特に喚起しようとも期待をもてなかった同情の言葉に K は我慢できず、二言だけ別れの挨拶を言って電話を切った。しかし、受話器を元の位置に戻そうとしながら、かれは半ば自分自身に対して、そして、その声を聞くことがもう二度とないだろう遠くにいる給仕のかの女に対しても半ば向けて、こう述べた。〈そう、かれらが僕をせかすんだ〉。⁷⁾

大聖堂のような立派な建築物の立地するには縁遠い、泥濘の湖沼にいるレニにとって、ヨーゼフ・K が大聖堂に向かうという事態そのものが、裏切りに近いのだろう。しかし、レニは審判の進行の必然が分かっている。だからこそ、あいまいに三人称複数「かれら」という主語で、せかす人々というよりは、むしろ K との仲を引き裂く審判の進行そのものを暗示しているのだ。レニという女性像はこのような別れを何度も体験してきたに相違ない。そして、ヨーゼフ・K 自身このことが終息へと一步踏み出したことであるのを了解している。だからこそ、かれが電話を切るときの独白に何かしら悲哀めいたものが残響するのである。この踏み出された一步を、前向きなものと評価するのはよほどの単細胞だろう。むしろ、ヨーゼフ・K と作家カフカの両者がともに終息へ向かおうと焦っている様子が認められるからである。「せかす (hetzen)」ものに対してもっと狡猾に、作家は振る舞えなかったのであろうか。審判の涯に処刑があるという流れに抗することを、作家は放棄するしかなかったのだろうか。安易にプロットの流れに身を委ねるのでなく、それが重なり合いつつ、さらなる無限の広がりまで、カフカは『審判』執筆の時点では、まだ至らなかったと考えるべきでないか。

この無限性とは作品の叙事性であり、そこまでカフカが自身固有のものにまで到達したのかどうか、ベンヤミンの書き遺したものを手がかりにさらに考察してみよう。

■周縁をめぐる叙事詩作家の歩み

ベンヤミンのカフカについての言及は、カフカという現代的小説作家の中に逆にアルカイックで伝統的な文学的要素を見いだすということを繰り返す。ショーレムとの書簡で出てくるのは、ユダヤ教文学との絡みである。実際、カフカ自身が夢中になったという、東方ユダヤ人によるイディッシュ劇などの影響などは伝記的に知られているが、しかしユダヤ的伝統のみがカフカにとってアルカイックな要素だったわけではない。むしろ、カフカの書いたものにはギリシャ古典のパロディーも存在するわけで、例えばオデュッセウスとサイレンを題材にした短編の存在にしても、それはヘレニズム的要素の表れであるとも言えるだろう。そしてまた、キリスト教的要素(『城』で K が迷い込んだ洗濯場で脱力した様子を見せる女性も、幼子キリストを胸に抱いた聖母像を思わせる。)も入り込んでいるのもごく自然なことだ。

要は、カフカの伝統に対する概念はユダヤ的なそれに限定されないということである。むしろ、カフカに関するベンヤミンの問題意識とは、これら伝統的要素と、現代的な人間の疎外状況との葛藤である。ショーレムとの書簡の中ではベンヤミンはこう述べている。

「カフカの作品は、一方に神秘的経験(これは何よりも伝統についての経験である)、他方に現代の大都市に住む人間の経験という二つの遠く離れた焦点を持つ楕円だ。もし僕が現代の大都市に住む人間の経験から語るならば、僕は様々なものをその中に含める。僕は一方で、計り知れない官僚機構に取り込まれていることを知っている現代の公民について語る。官僚機構の機能は主務官庁に操作されているのだが、主務官庁はどこなのかは、官僚機構によって扱われている人にはもとより、その執行機関自体にさえもはっきりしていない。(カフカの小説の、特に『審判』のもつ意味の一つがこの点に含まれていることは、よく知られている)」。 (1938年6月12日) (GB. VI, S. 110)⁸⁾

伝統の経験と大都市の経験という考え方、伝統的共同体と都市の対立といっ

た社会学的観点は、オーソドックスすぎるとも言えるだろう。そもそも、伝統的経験と大都市の現代的経験とは、カフカにおいてそれほどの対立をもたらす葛藤であろうか。カフカが歩もうとする場所とは現代的ではあるが、その中心とは関係のない、むしろ周縁の場所である。『審判』の裁判所は都市の周辺のスラム街にあり、そしてヨーゼフ・K の処刑場は採石場である。また『城』に出てくる登場人物の多くは官僚たちの権威や利権のおこぼれや、官吏は官吏で賄賂に預かろうとする人々であり、その直接の舞台は「村」であって、官僚機構や裁判の進行などは伝聞として、そしてその権威はそれに対する無知な従順として表れてくる。たしかに、権威に対する従順はまさしく伝統に類似する。しかし、それはむしろ伝統の退嬰したものに類似すると言った方がいい。ベンヤミンの言う中心への遠近を繰り返す楕円の喩えがほぼ正しい感覚の所産であるとしても、しかし正真正銘の楕円とまでは断言できない。むしろ中心に近づくようにも、周縁に留まらせようとする力が働いた結果であると言った方がいい。すなわち、カフカの歩みは中心を持つ軌道上ではなく、かれの関心が周縁の存在者たちに向けられるから、逆に軌道から外れようとするのだ。

上の書簡では続けて、エディントンの『物理学の世界像』から引用され、物理学的必然にがんじがらめになると、「自分の部屋に入ろうとして扉の敷居を踏む」ことさえ複雑な試みになり、物理学者にとっては自分の部屋の研究室に入ったことさえ「駱駝が針穴を通り抜ける」以上に困難で、偶然による不思議な結果だと言うことが述べられる。ベンヤミンは、このような SF 世界とカフカの世界の類似を指摘しつつ、現代物理学と神秘的伝統がカフカにおいて「激しい緊張関係に陥る」とまで言う。しかし伝統を圧倒し廃する科学が優勢な現実という論法にしても、楕円の図式をまだ引きずっている感がある。

ユダヤ教の術語を用いてベンヤミンが言うには、伝統的ユダヤの慣例法規(ハラハ)を説明する比喩・物語(ハガダー)の内、前者は失われ後者のみがカフカの物語世界には残ったという。結局それにしても、やはり例の図式に則っているのが分かるだろう。ベンヤミンは『物語作家』でも書いているが、物語に不可欠な伝統という概念と、現代都市に住む公民の疎外というテーマがまたも組み

合わされ対比される。そのこととは別に、カフカのゆがんだ世界はかれが周縁の存在に着目するゆえの結果でもあり、掙や経験の喪失した結果だけでそれを説明するには無理がある。『パッサージュ論』やボードレールに関する論攷で大都市の「遊歩者 (Flaneur)」に着目していたベンヤミンが、なぜカフカも遊歩の人であったと言わないのかが分からない。カフカは小説の舞台を取材するために、大都市の中心のみでなく、その周縁をも好んで遊歩したであろうことは明らかだ。この周縁の歩みの中に、作家の冒険者としての独自性を見ることも可能である。例えば何もないはずの街の周縁に唐突に審判の場が現れるといった想像を巡らしながら、題材を作品の内でプロットとして錯綜させていく作家の歩み、このカフカの創作のための遊歩を、叙事詩作家の歩みと考えていだろう。

カフカが叙事詩作家である可能性については次章で説明する。その際ベンヤミンのプレヒトに関する考察に触れ、カフカの叙事的性格の類縁性に言及したい。ベンヤミンが20世紀の生んだ最大の劇作家とカフカの類似に注目していたのが事実かどうかは断言できないにしても、ただベンヤミンの用いる術語には、両者を包括するものがあるとは確実に言えるはずである。

■現代文学の叙事性

ベンヤミンは『叙事演劇とは何か』(以下『叙事演劇論』と略記)で、プレヒト劇の主たる概念を検討した。ここで、カフカの作品について、その叙事性とはなにかについて着目し、ベンヤミンのプレヒト論などに関連させて論じようと思う。プレヒトというモダニズム演劇の極北における叙事的要素と聞くと、近代 (Moderne) と古代 (Antike) との間の緊張が想起される。少なくともプレヒトは、近代演劇の可能性を見極めることによって演劇と叙事詩という文学範疇を交叉せしめ成功したと言えるだろう。

カフカに話を戻し、上述の引用の楕円をヒントにすると、かれにしても古代 (伝統) と近代との狭間にある点では、プレヒトと共通しているかのような印象を受ける。共通点が叙事的性格にあるとすれば、カフカの作品における叙事性

とは、はたしてどのようなものであろうか。

ベンヤミンはカフカの作品を、叙事的なものに関連させて特に主題化はしていない。カフカの文学作品の形態とは以下のように限定される。ベンヤミンによれば、そもそも物語とは人が語ることの本来の意味として、話し手の経験や比喻によって教訓を聞き手に伝えることに他ならない。この物語観によれば、物語という文学形態の前提の一つに伝統が数えられることになる。ところが、カフカの文学作品は、物語の核である伝統的教訓が内包されていない、あるいはせいぜい内包しているかのように暗示されるしかなく（教訓あるいは法が内包されているのかどうか、この点が実はカフカを巡るショーレムとの議論の中心テーマになっている）、ひたすら物語が続んでいく過程の側面が強調されている。カフカの作品はいわば、散文・物語として立体的な視覚像から平面に、そして文字の連なりに、そして文字から文字を構成する線、そして点がピリオドとして終息を示すまで、ゆるみほどこけていく展開の叙述そのものだ。つまり、『カフカ論』においては、前述のユダヤ物語文学のハガダーが、伝統を見失った現代性によってその骨子だけを残したのが、カフカの作品だと見なされる。

しかし、カフカの文学を物語の伝統と対比させ、カフカはあくまで現代という困難な状況に直面した物語作家だったということで満足することなく、あえてそれに抗って、かれの作品は叙事的なものにまで到達しえた、あるいは、少なくともその志向は持っていたとは言えないだろうか。⁹⁾ 従来の教訓や法が欠落した分、カフカの作品における登場人物たちの行動は、行動そのものが具象化して読者に迫ってくる。例えば、ベンヤミン自身カフカの作品の独自性として登場人物たちの身振り（Gebärde ないしは Geste）を重視している。カフカの散文と身振りのなものとの関わりはどう説明できるのか。そして、このことからさらに、カフカの散文を包括する概念として叙事的なものという壮大な構想へのアプローチは、ベンヤミン自身の用いる批評概念を通して成立するのは可能ではないだろうか——。ベンヤミンの『カフカ論』以外の批評にも触れつつ、さらに考察してみよう。

まずは、身振りのなものについてベンヤミンがプレヒト劇の特徴として書い

た『叙事演劇論』を参照してみることにする。ベンヤミンはそこで今日の演劇の舞台には、客席との間の奈落がなくなり、舞台そのものが一種の展示台のような機能しか果たさなくなったという。このような変化に伴い、従来の感情移入を果たすような幻想を醸し出す演劇は革新され、俳優が展示台の上に置かれているのを観察するかのような新しい演劇形態が試みられるようになる。以下の引用で身振りに対置される、「発言や主張」や「行動」、そして「企て」といったものは旧来の演劇の要素として、それとは一線を画す叙事演劇の構成要素、ないしは構成単位である「身振り」に対比される。奈落の向こうにある非現実世界が、観客の身近にある身振りに還元される。登場人物の運命が悲劇的であるがゆえ観客にとって震撼させるものであったのは、結局観客の手の届かないところにある舞台という幻影装置の効果にすぎず、叙事演劇はその種の幻影を解体するのに効力を存分に発揮する。演技が身振りに解体・還元されるとするベンヤミンの『叙事演劇論』の主張を見ていこう。

「叙事的演劇は身振りの的である。このことが同時に、文学的な広がりをもっているかについては、それ自体一個の問題である。身振りは演劇の素材であり、そしてこの素材を目的に則って用いることは叙事的演劇の課題である。人々の全く空々しい発言や主張がある一方で、他方ではかれらの行動の多相性と不透明性があるわけだが、それらに対して身振りは二つの長所を持っている。第一に身振りはある範囲の程度でしか観客をごまかすことができない、しかも身振りが目立たないもので習慣に慣れ親しんでいるものである分だけ、ごまかしがきかなくなる。第二に、身振りには、人々の行動や企てとは対照的に、定点の定まった始まりと定点の定まった終わりがある。態度のどの要素にもこの枠に固定された完結性が存在している、同時にそれは全体として生き生きとした流れの中にあり、身振りの弁証法的基礎現象の一つでさえあるのである。そこから重要な帰結が導き出される。われわれが身振りを手に入れる機会は、前景で進行している筋が中断されればされるほど、ますます多く手に入れるようになるということである」。(GS. II/2, S. 521)

特に、最後に言われている前景の進行の中断が「中断の原則」と呼ばれるもので、これはモンタージュの技法と関連している。このような中断により、叙事的演劇の進行は身振りという単位に切断される。切断の結果、劇の進行そのものが滞り、観客にはその滞った刹那に劇という展示台に示されたものから、何かしらの暗示とそれを考察する機会が提供されることになる。

ここで、ブレヒトの叙事演劇とカフカの共通性について考えてみよう。劇や小説の登場人物の行動が身振りに還元されることは以下のことを意味する。つまり、観客あるいは読者は文学の筋が進んでいくのに身を委ねていたのが中断され、流れを形成していた主人公の行動よりも、かれを取り巻く状況の方に目がいくようになる。言い換えれば、「中断の原則」によって初めて、主人公の背景にあった状況に視線が向けられるようになる。その結果、主人公は状況の一要素にすぎなくなる。この事態は積極的に匿名化と呼んでいい。

匿名性について、カフカの一連の長編小説では主人公の名前が『失踪者』ではカール・ロスマンとあったのが、『審判』ではヨーゼフ・K、さらに『城』に至っては単にイニシャルのKとなることがよく話題にされる。すなわち、新しく書かれた小説の方が匿名化の点においてさらに進んでいるということだが、主人公の固有名が失われたことについて悲観的に語るようなことは、ここでは避けたい。例えば、ベンヤミンも口にする「現代における人間の疎外」に関連づけるとか、あるいはカフカが文壇において生前はさほど注目されてなかったことの僻みの反映とか、あるいはまた、まだ作品が断片の段階で主人公の名前を統一する準備ができなかったとか、様々な理由は想定できる。しかし、カフカの文学において主人公が作者の似姿であるかのように感情移入を強い、さも成功まますら死を迎え、作品の満足いく完結をもたらせなかったことが作品の匿名性(この場合は作家の無名性とも言うべきだ。)にも表れているなどと述べるなど、これほど白々しい解釈は他にない。

そんなことより、固有名のなさがこの作家の戦略であると考えた方がはるかによいはずだ。主人公が「名だたる」存在でないことと作家自身の存在を重ねて論じることの有効性があるとすれば、それは作品の登場人物の匿名化により

状況が浮上し見えるようになると同時に、作家の語り自体が表現、すなわち身振りとして受容されることが可能になることが挙げられるだろう。ウヴェ・シュタイナーはベンヤミンの『物語作家』に触れながら、物語の概念について以下のように要約し説明している。つまり、物語という文学形態を受容することは、話し手の身振りや助言も継続して受容することであるとシュタイナーは言う。特に重要なのは集団的経験として伝達が続けられること自体なのだ、強調される。

「ベンヤミンの把握によれば物語る行為は従って生き生きとした話に汲み尽くされるものではない。むしろ、物語は書物というメディアにおいて伝達可能性という身振りを所蔵しており、そのような身振りは物語と長編小説 (Roman) から根本的に区別するのである。全く同様に助言も、物語作家が報告することの総括として、それそのものではなく、意味の伝達の一形式なのである。〈助言は問いに対する回答ではなく、むしろある話 (Geschichte) の継続に関わる提案なのである〉。(GS. II/2, S. 442) 話を物語る術 (Kunst) はその結果本質的には〈話を更に物語っていくこと〉(GS. II/2, S. 447) に意義を持つ。このような媒質的かつ世代を通して受け継がれていく、異なるものを仲介する構造を基にして、物語はベンヤミンにとっては〈集団的経験の形象となり、そのような経験にとっては一人一人のもっとも深いショック——つまり死のことが——それさえも何の衝撃も制限も表現しない〉。(GS. II/2, S. 457)」¹⁰⁾

またシュタイナーによれば、叙事的なものが、長編小説に代表されるように個人にのみ経験が凝縮していた状態から集団の受容に変換した(これにはメディアの変遷として映画の登場が深く関連する。)ともいう。シュタイナーは、ベンヤミンが「現代の長編小説が陥った危機」の際「本から叙事的作品を解放した」例としてアルフレッド・デーブリン『ベルリン・アレクサンダー広場』を採り上げているのを指摘する。¹¹⁾ 従来の小説にない、例えば話し言葉の絡ぎ合わせやモンタージュの技法などが『ベルリン・アレクサンダー広場』の特徴であり、

そのこと自体疑う余地がない。それに比して、カフカの場合はどうだろうか。再びシュタイナーを引用しよう。

「〔筆者註：物語で語られる内容であった〕この経験の主体がもはや個人ではなく、集団になった。（筆者註：本文中では改行）このような文脈にベンヤミンのフランツ・カフカに対する関わりも加わる。ベンヤミンが存命中には抜粋の形でしか出版されなかったカフカ没後十周年を記念したエッセイにそのもっとも重要な表現が見られる。かれが遺稿集『万里の長城を建設した時に』の出版を記念したラジオでの講演ですでに、ベンヤミンはカフカの本を〈これまで世界に現れたことがなかったようなモラルを産み出す計画を持った〉物語であると述べている」。（GS II/2, S. 679）¹²⁾

前の前にあったシュタイナーからの引用文中でも、物語対長編小説、集団的経験対個人の死という対比に、物語に関する歴史哲学的考察が反映されていた。ベンヤミンによれば、物語においては個人の死というのは最も深刻なテーマではないという。なぜなら、引用を図式化してみると——それこそカフカの小説の匿名性とも関連してくるが——、物語が「集団的経験」に基づいており、話を世代から世代へのリレーのように、先達の助言として類的に引き継いでいくこと、そして、そのような文学形態として話し手が聞き手に対して身振りや調子を伴い話す場所に——それこそ近代の個人概念から遠く離れた場所に——、物語の根源があると帰結できるからである。逆説的なのは、カフカの場合、近代性が飽和した結果として物語の方へと近づいていったことである。ただし、カフカが一物語作家にすぎないと考えるならば、それはカフカの存在を狭く限定することになる。なぜなら、カフカの文学は『城』において叙事的なものを志向していたと考えられるからである。つまり、物語というジャンルが比較的単純なプロットで構成できるのに対して、『城』の方は登場人物に語らせる枠構造や対話を多様に採用することなどによって、筋書きの多様な複合物として叙事的な文学が構想されている。すなわち、『城』では人々の語る声や記憶によっ

てプロットが分岐・交錯し、小さな村で短期間しか滞在しているにすぎないにも拘わらず、登場人物の対話などを経てテキストが拡大する。これは物語の範疇を超えているとしか言いようがない。

以下のエピソードは、叙事的なものに関する概念説明とは直接の関係はない。だが作家同士の直接の交流がなくとも、ブレヒトがカフカの作品に共鳴していた事実は存在する。これは、カフカの文学作品が叙事的であることの直接の証明にまでは至らないが、叙事的演劇の作者ブレヒト自らがカフカの作品をそう見なしていたという間接的証拠にはなるかもしれない。ベンヤミンからショールームは、こんな話を聞き書き残した。

「6月初旬のル・ラバンドゥでブレヒトと交わした会話の中で、かれ自身ブレヒトのカフカの作品に対する異様なほど積極的な評価には驚いた。ベンヤミンが1931年6月6日会話からメモしたことによれば、ブレヒトは明確にカフカの内に〈唯一本物らしいボルシェビキ的作家〉を見たという。このような両極の間で当時すでに、つまり、われわれ二人が結局全然興味が持てなかった実存主義的あるいは精神分析的なカフカ理解が広まるずっと前から、カフカについての議論はベンヤミンの視野に入ってくる限りは、すでに行われていたのである」。¹³⁾

以上、ブレヒトがカフカという小説家にここまで自身のコンセプトに近いことを発見したという、ベンヤミンの目撃談を伝えたものである。たしかにカフカの作品の中には助手を初めとして言葉よりも身振りが先行する存在が多数登場するし、語る内容のみならず語る形式をも、いわば展示台の上に乗せたという意味で、ブレヒトとの共通点は確かにある。それが「ボルシェビキ的」であるというのはもはや歴史的観念としか言いようがないが、他の従来の作家のあり方とは違ったアプローチの仕方が、すなわち叙事的要素が互いに通じあったことは言えるだろう。

この論攷ではさらに歩を進めて、『城』において顕在化した叙事的なものに関

して考察する。たしかに古代叙事詩の『オデュッセイアー』などと比較してみれば『城』の冒険は村に限定され活動範囲も圧倒的に狭く、時間的広がりも数日にしか満たない。しかし『城』の主人公 K 自体は狡猾さにおいてのみは英雄オデュッセウスに引けをとらない冒険者であり、十分に叙事的文学の主人公と呼べる資格があるのではないか——、次章で考察してみよう。

■『城』に見られる匿名性と叙事性

『城』の主人公は K とイニシャルのみが名前として記されている。これだけでも、この小説の独自性が際立つのは言うまでもない。だが、もっと奇妙なのは、村の人々や役人たちは名前がイニシャルだけ残された K という名前、つまり固有名では呼ばず、「測量士さん」としか呼ばない点にある。作品全体を通して、主人公は自身の職業は明かすが、自分の姓名を名乗ることを避けているかのような印象がある。小説の中の対話におけるコミュニケーションは職業名と代名詞で呼ぶことで成り立ち、対話文で「K」と呼びかける行為は稀である(女性たちとの対話部分の二、三を除いて)。小説の主人公が自分の名前をあえて名乗らないこと、そして自分の職業が測量士であることだけ述べることで、描かれる状況の役割を位置づけるだけですますこと。これは『審判』の冒頭でヨーゼフ・K が裁判官吏たちに身分証明書を見せようと書机を探し回る¹⁴⁾のとは対照的である。

この論攷では『城』でカフカは、K を匿名化する戦略を採ったと見なすことにする。例えば、ギリシャ叙事詩『オデュッセウス』でキュクロプスという怪物から逃れるため、オデュッセウスが自身を「ナンデモナシ (Niemand)」と名乗り危機を脱したことに類似する点が『城』にある。これもカフカの作品の内でも、とりわけ『城』が叙事的なものに類するための要素と言える。K も自らの名前をなのらず、職業名のみ名乗ることによって、固有名を隠し続ける。これはオデュッセウスと同様の K の奸計であり、しかも作家カフカの策略でもある。カフカの作品にはユダヤ的な要素だけではなく、ヘレニズム的な要素が積極的に採用されていることの更なる証とも言えるが、しかし『城』という

作品が未完である以上、この奸計が果たしてどのように位置づけられるかは、まだ文献学的に調査する余地は多大にあるとは言えるだろう。だが、この論放では K が村の周辺をうろつきながらも、城という中心に侵入するための——この侵入とは村人たちのように中心の権威に従うこととは明確な対比をなす——手段であると考えてみたい。

とはいえ K は、確かに考えが巧みで狡猾な者であるにしても、ギリシャ古代叙事詩の英雄的力強さはすっかり抜け落ちている。例えば、城から測量士として認められたことを知って、かれは冷静にこう考える。

「K は聞き耳を立てていた。城はつまりかれのことを測量士と指名したのだ。このことはかれにとって一方では都合が悪かった。というのも、城の中ではかれに関して必要なことが全て知れわたっており、力関係をよくよく吟味した上で余裕の笑みを浮かべて戦うことを引き受けたからだ。しかし、他方で都合が良かったのは、かれ自身の考えによれば、自分の力は見下されているらしく、かれが以前から希望してきたより格段に自由であるらしいことが証されたことだった。そして、かれのことを測量士として承認するというのが精神的には確かに圧倒する自体に他ならないとしても、そのことが K のことをずっとそのまま怖がらせ続けることができているのなら、それは間違いだ。ただ、かれを怖じ気づけさせるのは容易だという、それだけのことにすぎなかった」。¹⁵⁾

K は冷静に城の権力の強さと自分の弱さをあっさり認める。そして見下されることによって逆に自由であることが期待できると確信する。『城』という長編小説の主人公としてカフカが選んだのは、自分が弱いことを認めながらも、完全に服従することを厭うよそ者、流れ者なのである。よそ者・流れ者の弱者ということに関して、カフカの長編小説が叙事的なものに接近しているとしても、かなりの屈折があることは認めざるをえない。K は一見アンチ・ヒーローの代表的存在であるし、現代小説の主人公は古代叙事詩のそれとは比較できな

いほど貧弱なのは当然であろう。しかも『城』の K の貧弱ぶりは、例えば肝心な場面で気を失ったかのように眠りにつくことにも表れている。それでもなお、この K が野心家であるのは否定できない。少年時代の記憶が野心を支えている個所がある。一人では雪道を歩行できず、バルバナスにすがりながら歩んだ時の、K の回想部分をここで引用しよう。

「かれらは歩いていったが、しかし K はどこに行くのかさえ分からず、かれには何の見分けもつかなくなった。かれらがもう教会の横を通り過ぎたのかさえ、かれには一度たりとも分からなかった。単に歩いていただけなのに、それによって引き起こされた疲れのせいで、かれはどんな理性的な考えも浮かばないような状態になった。目的地を定めて進んでいくどころか、考えは混乱に陥った。かれの頭に浮かんでくるのは故郷のことであり、心の中を満たしたのは昔の故郷の思い出だった。あそこにも中央の広場に教会が建っていて、教会の一部を古い墓場が占めており、その周りは高い壁で囲まれていた。この壁をよじ登ることができた少年はほんの少ししかなくて、K にもそれは克服できなかった。子供たちを追い立てたのは好奇心からではなかった。子供たちにとって墓場には何の秘密もなかった。墓場には小さな檻扉を通り抜けてもう何度も忍び込んだことがあるからだ。ただこの何の手がかりも足かきりもない高い壁を子供たちは征服したかったのだ。ある午前のこと——静かで誰もいない広場には陽光が溢れていた。K の眼に広場がこのように見えたことは、前にも後にもいつあったらうか——、その時かれは驚くほど容易に壁を征服したのである。これまで何度も登るのを拒絶された個所を乗り越えようと、小さな旗を口に挟みながら、あとは未踏地を突進してよじ登り切れればよかった。崩れ落ちた小石がかれの下の方で、まだ音を立てていた。かれは、ついにてっぺんに登り着いたのだ。かれは旗を突き刺した。旗は風にはためき、かれは下に目をやり辺りを見回した。肩越しにも地面に沈んだ十字架が見え、ここでは今やかれより大きな人物はいなかった。そして、たまたま教師がそばを通りかかり、怒ったまなざしをして K を壁の下に追いやった。飛び降りたとき K は膝に

怪我をしたので、家までたどり着くのにさえ本当に苦労したが、かれが壁の上に立ったのは事実なのだ。この勝利の感情は当時から、今後かれの長い生涯に支えを与えてくれたかのように思えるし、決して向こう見ずな行いではなかった。まさに今長い年月がすぎた後で、雪の夜バルバラスの腕の中、その思い出は役に立っているからだ」。¹⁶⁾

この箇所を読んでみる限りでは、K にはベンヤミンが言う意味での経験の概念は欠けているように思えない。高い壁の向こうに墓場があるという知識と、壁をよじ登って見晴らす景色の経験は全く異なるものであることは、上の引用で言われていることだ。多少陳腐な言い方かもしれないが、経験とは「身をもって知る」ことによる単なる知識からの脱皮である、と上の引用から読み取れるだろうか。ともかく、そのような経験を経た過去が K にとって、難儀な雪道の歩行を克服する支えになっている。

『城』は果たして、K が村に定住を果たそうとする試みを描いた小説なのだろうか(マックス・プロートの発言の通りであるなら、そうなる)。しかし定住がテーマであれば、この小説の内部でちぐはぐするものが生じてしまう。K はフリーダと婚約し結婚する計画を立てるが、それも村に定住する意志と本当に合致するであろうか。というのも、K にも幼い頃を過ごした故郷があるというのは上の引用でも明らかだが、しかも K 自身遠く離れた場所に妻子がいるとも言っているからである。¹⁷⁾ 村に定住したいと K が述べているのは事実だが、むしろそれは口実であって、この村での経験さえ冒険の一部を占めるにすぎないのかもしれない。村の定住や村民への同化ではなく、ひょっとしたら冒険の一過程と想定して書かれていたと考えることが可能ならば、それこそ『城』という小説の叙事詩的性格の証となる。そして、ともすれば K の今回の冒険は城に侵入し攻略することにこそあるのではないか。

どちらにしろ、K は体力ではなく言葉を武器にして、その場の危機を乗り越える主人公である。その際、言語は行為となって、そしてまさしく身振りに化するかのようである。言葉によって身分を明かさず、逆に偽ることによって

相手の言質を取る過程を叙述した個所が『城』にある。言語が身振りとして戦略的に用いられる個所として、また小説の冒頭近くから引用を挙げることにする。つまり、K には新しく二人の助手(アルトゥールとイエレミアス)が城からやってくる。かれらは測量の道具も何も持たず K の前に現れる。この新たな助手——後に無用な存在としてこの二名は解雇される——の派遣を城に電話で問い糾す時、K は啾嗟に策略を用いる。自分は測量士の昔から助手をしているヨーゼフだと、自らを詐称する。そして、K は自身の正体を電話口で明かすことなく、自分には昔から雇っている助手がいる事実を城の側に認めさせるといふ具合に。

「以下のような会話が交わされた。〈もしもしオスヴァルトだが、そちらは?〉と受話器から出てきた声は厳しく高慢でありながら、少し言い間違いをしがちなので、その言い間違いに身の丈が合わない程、ことさらに口調を厳しくして繕っているかのように K には思えた。K は自分の名前を名乗るのを躊躇した。電話口では防御の姿勢も取れないし、向こうの方がかれのことを怒鳴り散らして、電話を切ってしまう可能性もあったし、おそらくあまり重要でもないと軽んずるわけにはいかない道を K は自ら遮ってしまった。K が躊躇しているので、その男は腹を立てた。〈そちらの名前は?〉とその男は繰り返し、こう付け加えて言った。〈そちらから、そんなにしょっちゅう電話をかけてこない方がうれしいのだがね。ついさっき、かけてきたばかりじゃないか〉。K はこのような話には答えず、突然、毅然としてこう名乗った。〈僕は測量士の助手です〉。〈誰の助手だって? おまえの上司は誰なのだ? 測量士とはどの測量士のことだ?〉K は昨日の電話の会話を思い出した。〈フリッツに訊いてみてください〉、とかれは手短かに述べた。びっくりするくらい事はうまく運んだ。しかし事がうまく運んだ以上にかれが驚いたのは、向こうの仕事の一条乱れぬ統制だった。答えはこうだった。〈わたしにも、ちゃんと分かっているよ。例の永遠の測量士のことだろ。ああ、知っているよ。それで何が言いたいんだい。おまえは助手の誰なんだ〉。〈ヨーゼフです〉、と K は言った。(中略)〈ヨーゼフ

だって?) 向こうから聞き直してきた。〈助手たちの名前は〉——少し間が開いた。向こうは明らかに違った名前を期待していたのだった——〈アルトゥールとイエレミアスだが〉。〈違います、それは新しい方の助手です〉、と K は言った。〈ちがう、こっちの方が古い方の助手だ〉。〈それは新しい方の助手ですよ、僕が古い方の助手で、今日やっと測量士様に追いついたのです〉。そう言うとともに、〈それはちがう!〉と電話口で向こうは叫んだ。〈それなら、僕は誰なのですか?〉、とこれまでと同様に落ち着いて尋ねた。そしてしばらく間が空いて、同じ言い間違えと同じ声色が語り始めたが、しかし今回は調子が違って低く敬意を込めた声色でこう言った。〈おまえは古い方の助手だ〉。

K は声色の方に聞き耳を立てたが、〈おまえは何を望んでいるのだ〉というその時の問いは聞き流した。できれば、かれはもうこれ以上受話器は手に持っていたくなかった。この会話から、かれはもう何も期待するものがなかった。ただ義務的にかれは素早くこう尋ねたのだった。〈僕の上司は何時に城に参上すればよろしいでしょう〉。〈一度も来る必要はない〉、という答えだった。〈了解しました〉と K は言い、受話器を下ろした¹⁸⁾。

威圧的ではありながら言い間違いの多いという相手との会話で、言葉の調子や間を含めた具体的身振り以外に、会話内容もまた詐称という行為によって身振りのになる。さも K はそのことを十分に意識し、しかも慎重に状況を理解しながら対話する点で興味深い個所である。いわば、匿名によって策略を成功させる機知。会話に疲れ電話を切ってしまったせいで、K の機知が特段の成功をもたらしたわけではない。実際 K が城に近づく機会を獲得することなく電話を切ってしまったからだが、しかしとにかく電話の相手から一本とったのは事実である。

上の電話での対話文の間合いや雰囲気語り口は、この作家の物語作家としての優れた側面を見せつける。カフカの小説は語るべき相手がいることを前提にしている。上のような機知もやはり語り相手あつての文体であり、個人的に内面化された作家世界によっては到達できない文体である。そして、カフカ自

身が叙事的に物語る作家として身振りの的であり、身振りは物語られる対象に限定されることなく、語る行為そのものが実は身振りの的のだと気づかされる。そのことに重なるかのような個所が、ベンヤミンの『物語作家』の一部にあるが、それを引用しよう。

「心や眼と手というものはこれらの言葉によって一個の同一なものに連関している。互いに内密に絡み合いながら、それらはある種の実践を規定するのだ。われわれにはこのような実践はもはやなじみは薄い。製作の現場での手の役割はいつそう謙虚なものになってしまったし、物語る際に手が満たしていた場所は荒野と化してしまった。(物語は勿論、その物語る際に用いられる感覚から言えば、決して声のみによって形成される作品ではない。本物の語りにはむしろ手の身振りが介入してくるものだし、手は仕事で経験を積んだ身振りによって、音声として出されるものを数百通りものやり方で支えるのである)。(GS. II/2, S. 464)

心と眼と手との協働について書かれたこの部分は、物語とは物語る行為であることを明白にしている。物語る行為(実践)が物語る内容(言葉)と表裏一体であるという指摘にも何ら異議はない。カフカの文学作品に出てくる登場人物の特徴的身振りや、またカフカの語り口が優秀な物語作家と勝るとも劣らず、しかも共有している部分があることは確かであろうからだ。しかし、繰り返しになるが、カフカを単に物語作家に限定するべきではない。むしろホメロスのような叙事詩人(実際、文学史上ホメロスも匿名で、正体不明の存在であるのだが)のそれに比肩する広がりを持った作品世界を構想していたと『城』を読む限りは考えられる。カフカは叙事詩作家として、主人公や作者自身名乗らないことによつて、かえって成功を試みる野心を持っていたのだ。

そして、最後に確認として述べさせてもらえば、『審判』と『城』では後者の方が叙事詩作家として成熟したカフカの姿が見られるはずである。

註

- 1) Franz Kafka: „*Der Proceß*“, hrsg. von Malcolm Pasley, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt a. M., 2002, S. 312
- 2) ベンヤミンの引用は Walter Benjamin: „*Gesammelte Schriften*“, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Suhrkamp Frankfurt a. M., 1989 から翻訳し、引用箇所は文中に直接 GS. という略号と巻数、及びページ数を示す。
- 3) 『夢』については短編として独立して全集に収録されているが、もともとは『審判』の一章を形成するはずであった。
- 4) 罪という根源的には宗教的なものが、内容が空ろな形式的なものでしなくなることは、後の身振りのなものと同重要な関連を持つ。ここでは、ベンヤミンがショーレムに宛てた書簡を紹介しよう。ショーレムの方からベンヤミンに宛てた書簡で、ベンヤミンのカフカ論が法の潜在的な存在自体を軽視していることについて注意を促す。つまり、かれはベンヤミンのカフカ論の大部分の意義を認めながら、だが決定的な問題を法や最後の審判などの宗教的要素に還元しないことに不満を覚えているのである。それに対するベンヤミンの返事をここで引用するが、そこでは意味そのものが欠けた法に対してもそれに対し畏怖する人の身振りや場面などについて述べられており、ある意味ショーレムの注意の喚起に対して、肩すかしを食らわせる。特に引用の前半部分では宗教という共同幻想の崩壊後もなお残像だけは残り、それに呼応する身振りが場面を構成する状況について語られている。

〔(筆者註: 最後の審判の)投影こそが、裁判官から被告を作り出していないか。同時にまた訴訟手続きから罰を作り出しているのではないか? それは法の浮上に、それとも法の埋没に、いずれに捧げられているのか。僕が言っているのは、このような問いにカフカは何ら答えを持たなかったことだ。(筆者註: 改行略)しかし、それらがかれに対し振る舞う形式は、つまりかれの本の場面的・身振りのものに関して、僕自ら説明することを通し規定しようとしていた形式は、ある種の世界の状況への示唆をはらんでいる。その世界の状況ではこれらの問い自体もはや場所を持たない。なぜならそれらに対する回答は問いに情報を与えるどころか、問いを払いのけるからである。問いを払いのける回答というこの構造こそが、まさしくカフカが探し求め、また精神的飛躍や夢の中でかろうじて捉えたものなのだ。どちらにしろ、カフカは形式を見いだしたとは言えない。そして、それ故にかれの製作物の理解として何よりも、かれは挫折したのだという単純な認識と結びつかざるをえない。(中略)僕が示そうと試みたものは、すなわちカフカがいかにしてこの〈虚無〉の裏側、——こう言っていないなら——、すなわちその裏地の中に手を突っ込み、解放を探し求めたのだ。この虚無を克服するというあらゆる類のこと、例えばプロートの周りに蝟集する神学的解釈者たちが理解するやり方にしても、カフカにとって残酷なものにすぎなかったらうと言えるのは、このような理由からである〕。(Walter Benjamin: „*Gesammelte Briefe*“ IV, hrsg. von Theodor W. Adorno Archiv, Suhrkamp Frankfurt a. M., 2000, S. 459f. 以下ベンヤミンの書簡集は GB. と文中で略記し巻数、及びページ数を示す。また、訳文については山本尤訳『ベンヤミン—ショーレム往復書簡集』法政大学出版局・1990年、を参照していることを明記しておく)。

筆者はベンヤミンがこの書簡で述べるほど、カフカが挫折した作家であるとは思えない。逆に、この書簡の引用でも明らかだが、虚無の裏側に解放があると述べられているように、この作家固有の方法を模索している姿勢を評価する方が重要ではないかと思われる。そのことは「問いを払いのける回答」に代表されるような「場面的・身振りの」表現と結びついており、それこそ作家カフカ固有の「形式」だったのだと、あえてベンヤミンに反発したい。

- 5) ベンヤミンよりショーレムへの書簡 1934年7月20日、GB. VI, S. 461を参照。
 6) カフカの作品に出てくる女性像について、湖沼に棲む存在、つまり雑婚的無秩序にある女性、つまり娼婦的形象としてベンヤミンは『カフカ論』で一般化してしまう。それに対する反論として、ヴェルナー・クラフトはベンヤミンへの書簡(1934年9月16日)でこう述べる。

「あともう一言！ あなたの女性たちの把握です。女性たちはあなたにとって湖沼の世界の典型的な代表者です。しかしこの女性たちのいずれも、何かしら城と関係を持っています(筆者註：強調は原文に従っている。)が、あなたはそれを無視しており、例えばフリーダがKをなじって、「わたしの過去について一度も尋ねようとしないうのね」と言うとき、かの女が意図しているのは〈沼〉のことではなくて、かの女の——昔の——クラムと生活していた日々のことを言っているのです」。(GS. II/3, S. 1169)
 クラフトのフリーダに関する指摘は正しいだろう。しかし、その冷静な指摘以上に、レニが女性像としては印象が強烈すぎた。そして、レニのような存在をしてカフカの作品の多様な女性像をベンヤミンが一様に解釈してしまったのだろう。

- 7) ebd. S. 278
 8) この訳文も前出の山本尤訳を参照している。
 9) カフカの作品における伝統と叙事的なもの関連についてシュタイナーがこう述べているが、それは筆者にとっても参考になった。
 「ベンヤミンの解釈の重点とはつまり、ベンヤミンはカフカを伝統への回帰という徴において明白に挫折した者と把握することにある。だが、カフカの挫折とはすぐさま価値評価とは言えず、むしろかれの作品を描写してのことなのだ。カフカの作品は〈伝統が病に陥ったこと〉であるといい、〈伝承可能性、すなわちハガダー的な要素を確保するために〉(GB. VI, S. 112f.)、伝統に対しカフカは真理を放棄することで対応しているという。伝統に残されているのは、身振り、つまりベンヤミンの理解によれば叙事的なものそのものでしかない。ベンヤミンがプレヒトに準拠して叙事的なもの概念化した中断の形姿の中でのみ唯一、孤立した人間は伝統への結びつきを維持しえ、そして唯一、中断という同様の法則に則って集団は叙事的なもの新しい形態をとって、伝統との連帯を、その生産的な生き残りという意味で獲得するのを希望できる」。(Uwe Steiner: „Walter Benjamin“, Verlag J. B. Metzler Stuttgart · Weimar, 2004, S. 144)
 10) ebd. S. 137
 11) ebd. S. 134
 12) ebd. S. 138f.
 13) Gershom Scholem: „Walter Benjamin — die Geschichte einer Freundschaft“, Suhrkamp Frankfurt a. M, 1975, S. 218
 14) ebd., S. 12
 15) Franz Kafka: „Das Schloß“, hrsg. v. Malcolm Pasley, Fischer Taschenbuch Verlag Frankfurt a. M, 2002, S. 12f.
 16) ebd. S. 49f.
 17) ebd. S. 13
 18) ebd. S. 36f.

Versuch einer Interpretation von Kafkas Werken als Entwicklung zum Epos, auf der Basis der Literaturtheorie Walter Benjamins

Tatsuya KUDO

Kafkas Werke wurden auf verschiedenste Weise interpretiert, von zionistischen, theologischen, existenzialistischen, psychoanalytischen Interpretationen bis zur Medientheorie. Natürlich ist es gut, dass Kafkas Werke auf so verschiedene Weise verstanden und gelesen werden. Dagegen habe ich nichts einzuwenden. Vorliegender Aufsatz ist trotzdem gegen solche „modehafte Tendenz“, und zwar deshalb, weil er authentisch kritisch ist, d.h. weil es sich um die kritische Theorie Benjamins über Kafka handelt, um Kafkas Werke „Der Proceß“ und „Das Schloß“ literaturkritisch- theoretisch zu interpretieren.

Zuerst habe ich den Roman „Der Proceß“ behandelt und an der Figur Leni das Frauenbild analysiert. Benjamin bezeichnet sie in seinem Essay nach dem Geschichtsverständnis von Bachofens „Mutterrecht“ eine Schöpfung auf der geschichtlichen Stufe „luteae voluptates“. Dieses Frauenbild ist, moralisch gesagt, die Figur einer gefallenen Frau, aber sie ist im Roman auch das Symbol der Zeit, mit Benjamins Worten „der verborgenen Gegenwart“. Sie bestimmt sogar den Stil, der im Roman den Inhalt des Prozessverfahrens undeutlich macht und jede klare Antwort des Prozesses umgeht. Leni kann das Negativ der Muse des Epos genannt werden, im Gegenteil zu dem, was Benjamin in „Der Erzähler“ erklärt hat: Die Muse des Epos sei die der Erinnerung. Leni verführt die Angeklagten und lässt sie damit den Prozess vergessen. Dieses Vergessen bewirkt das Aussetzen der Entscheidung, nämlich die Verschiebung des

Prozesses. Aber der Prozess geht doch weiter und Josef K. wird schließlich zum Tode verurteilt. Die hauptsächlichste Ironie dieses Romans liegt darin, dass Josef K. selbst den Prozess beschleunigt, also sich zu seiner eigenen Hinrichtung beeilt, obwohl oder weil er selber keinen Grund dafür findet und fragt, warum er angeklagt werden soll und dagegen kämpfen muss.

Kafka hat in diesem Werk noch nicht seinen künstlerischen Höhepunkt erreicht. Dem Roman „Der Proceß“ fehlt noch die Komplexität des Plots. Der Plot geht nur schnell linear weiter. Es gibt keine Komplexität der Struktur wie im Epos, in dem es nicht nur einen einzigen linearen Erzählstil gibt, sondern wo sich verschiedene Episoden entwickeln, die sich im Ganzen übereinander schichten. Das Ende von Josef K. zeigt, dass Kafka sich für die Möglichkeiten der epischen Literatur noch nicht interessiert hat. Das ist die Grenze des damaligen Autors. Trotz der Existenz des negativen Bilds der Muse Leni schreibt er, um die Bestimmung der Literaturgattung deutlich zu erklären, eine Art Roman, der sich nur als individuelle Erfahrung darstellt. Dagegen enthält das Epos ein Ergebnis kollektiver Erfahrung.

Die Terminologien, die Benjamin außer in „Franz Kafka“ benutzt oder selbst entwickelt hat, sind für das Verständnis dieses Kafka-Essays gültig. In diesem Aufsatz behandle ich besonders das, was Benjamin „das Epische“ genannt hat. Dieser Begriff kommt von seinen Essays wie „Der Erzähler“ und „Was ist das epische Theater?“. Letzterer ist bekanntlich für die theoretische Interpretation von Brechts Theater geschrieben worden. Meiner Ansicht nach betrifft das, was Benjamin dort das Epische nennt, auch Kafkas Werke, besonders „Das Schloß“. Das Schlüsselwort dafür ist die Anonymität. Die Hauptfigur wird nur mit der Initiale K. benannt, und sie nennt auch selbst nie den Eigennamen, d.h. K. wird nur mit seiner Berufsbezeichnung „Landvermesser“ genannt. (Es gibt aber zwei oder drei Ausnahmen in den Dialogen von K. mit den Frauen.)

Diese Anonymität scheint mir eine Strategie von K. und Franz Kafka selber, der vielleicht von dem Epos „Odyssee“ die Inspiration bekommen hat, besonders von der Szene, wo Odysseus den Angriff des Zyklopen vermeiden kann, indem er sich „Niemand“ genannt hat. Im Vergleich

zum großen antiken Epos stellt der Roman nur einige kleine Ereignisse vor, und die Ereignisse passieren nur in wenigen Tagen in einem kleinen Dorf. Trotzdem hat Kafka sich beim Schreiben von „Das Schloß“ ein Epos vorgestellt. Aus der Peripherie, nämlich dem Dorf, zielt K. auf das Schloss ab, das ja das Symbol des Zentrums der Macht bedeutet, in das K. einzubrechen versucht.

Die Art Abenteuer, die hier im Roman behandelt wird, ist aber auch nichts anderes als das Negativ der antiken Epen. Das Negativ heißt, dass K. selbst einerseits ein Anti-Held ist, der leicht müde wird und einschläft, als fiel er in Ohnmacht, und andererseits der Autor in „Das Schloß“ die Plots als Erzählungen oder Dialoge der Dorfleute mit K. sammelt. Das kann man als ein Merkmal der kollektiven Literatur in der Moderne bezeichnen. Dabei handelt es sich nicht mehr um den Roman als Individualität oder Innenwelt des Autors, wie ihn Benjamin in „Der Erzähler“ im Vergleich zu der eigentlichen Erzählung herausgestellt hat. Aber meiner Meinung nach kann man nicht sagen, dass Kafka nur einfach ein Erzähler wäre. Er war nichts anderes als ein Epiker, der die Anonymität des Helden und seine eigene Anonymität benutzt, um in moderner Zeit die antike Literaturgattung wieder ins Leben zurückrufen.

Abschließend kann man sagen, dass Kafka sich erst beim Schreiben von „Das Schloß“ dessen bewusst wurde, ein Epos zu schreiben. Darin liegt der Unterschied zwischen beiden Werken, nämlich „Der Proceß“ und „Das Schloß“ liegen in diesem Bewusstsein. Vielleicht wollte Kafka selbst als ein moderner Epiker „Das Schloß“ nicht wie „Der Proceß“ beenden, d.h. mit dem Tod des Helden. Man kann sich vorstellen, dass das Epos sich, literaturtheoretisch gesagt, als Gattung grenzenlos entwickeln kann, und dass dabei das Ende nur eine Station dieser Entwicklung bedeutet.