

語っているのは誰なのか

——フランツ・カフカの第三作品集を当初構成する予定だった三作品：
『断食芸人』、『最初の苦悩』、『小さな女性』について

三根 靖久

序

フランツ・カフカの第三作品集『断食芸人』¹ がベルリンの *Schmiede* 社から出版されたのは 1924 年 8 月である。² だが、カフカは同年の 6 月 3 日に既に他界している。亡くなる前日、あるいはその当日までカフカは、全紙版に基づく校正作業に取り組んでいたという。³ その後の編集作業はブロート (Max Brod) に引き継がれたが、ブロートは、作品集の体裁に関わる二つの重要な決定を行っている。まず、この作品集の題名を『断食芸人』に決定したのはブロートである。⁴ 次に、収録四作品の配列を最終的に決定したのもブロートである。題名に関しては、果たしてそれがカフカの意向を汲んだものだったのかどうかはよく分からない。⁵ 他方の作品の配列に関しては、やや複雑な経緯がある。

¹ 一次文献として本論では批判版全集を用いる。引用に際しては以下の略号を用いる：[D] *Drucke zu Lebzeiten*, (Hrsg.) Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1996. [D App] *Drucke zu Lebzeiten Apparaturband*, (Hrsg.) Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch, Gerhard Neumann, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1996. [S] *Das Schloß*, (Hrsg.) Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1982. [S App] *Das Schloß Apparaturband*, (Hrsg.) Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1982. [NSF I] *Nachgelassene Schriften und Fragmente I*, (Hrsg.) Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1993. [T] *Tagebücher*, (Hrsg.) Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1996. [T Komm] *Tagebücher Kommentarband*, (Hrsg.) Hans-Gerd Koch, Michael Müller, Malcolm Pasley, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1996. [Br] *Franz Kafka Briefe 1902-1924*. (Hrsg.) Max Brod, Frankfurt a. M.; S. Fischer, 1958.

² 作品集の出版が最初に広告されたのは 1924 年 8 月 27 日であるが、同書が新刊書のリストに載ったのは同年 11 月になってからである：D App, 399 を参照。

³ D App, 395.

⁴ カフカの死後の編集過程の一端は、*Schmiede* 社の編集部からブロートに送られた手紙の文面から窺い知ることが出来る。そこからは、作品集の題名として『断食芸人』を提案したのはブロートであったが、出版社側は当初、作品集の題名は収録作品と被らない方がよいのではないかと反対したこと、だがブロートがなおもこの題名に固執したために、出版社も最終的にはそれに同意したことが見て取れる：D App, 398.

⁵ ブロートは 1954 年刊行の著書 *Franz Kafka. Eine Biographie* にて、次のように回想している。「私がカフカを *Schmiede* 社の責任者に引き合わせたとき、彼は長々とした交渉術などを用いるまでもなく、四つの短編の刊行に同意した。彼はそれらに (その内の一つから) 『断食芸人』という共通の題名をつけた。」 („Als ich ihn [Kafka] mit dem Leiter des Verlags ‚Die Schmiede‘ bekannt machte, willigte er, ohne daß es langer Überredungskünste bedurft hätte, in die Herausgabe von vier Novellen ein, denen er (nach einer von ihnen) den gemeinsamen Titel *Ein Hungerkünstler* gab.“: Brod, Max ([1954], 1983) : *Franz Kafka. Eine Biographie*. In: *Max Brod über Franz Kafka*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 11-219, hier S. 173 だが、こ

カフカにとって三番目となる作品集の出版計画が始動したのは、Schmiede 社との契約が交わされた 1924 年 3 月 7 日に遡る。⁶ その出版契約書には、次のような条文が含まれている。

著者は、次の三つの短編を含む短編集の単独かつ独占的な著作権を出版社に移譲するものとする。その短編とは次の通りである。|『断食芸人』|『最初の苦悩』|『小さな女性』(.....)

Der Autor überträgt dem Verlag das alleinige und ausschliessliche Verlagsrecht seines Novellenbandes, enthaltend folgende drei Novellen: |DER HUNGERKÜNSTLER| ERSTES LEID| DIE KLEINE FRAU (.....) (D App, 391)

(引用文中の記号“|”は、原本では改行されていることを表す。)

この契約時点では『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』はまだ執筆すらされていなかった。従って、作品集が当初、上掲の三作品だけで構成される予定だったこと自体に不思議はない。注目すべきは、それよりも三作品が列挙された順番である。というのも、作者も出版社も、ここに明記された順番に従って作品を配列するつもりだったと思われるからである。確かに、実際には 4 月の段階で“ヨゼフィーネ”の採録が決まり、ゲラ刷りの段階から作品集は既に四作品の構成となっている。⁷ このゲラ刷りは現存が確認されていないために、どの順番で作品が配列されていたのかは分からない。だが、ゲラ刷りの校正に基づいて作成された全紙版の巻頭に配置されているのは『断食芸人』である。⁸ これは契約書における順番とも一致する。ブロートは後年、カフカが亡くなる日の前日に病床で全紙版の校正に取り組んでいたと回想している。仮にその回想が正しいとすれば、カフカはゲラ刷りの校正段階で出版社に配列変更の指示を出していたにもかかわらず、それが全紙版に正しく反映されていなかったことになる。⁹ 果たして、全紙版の配列はゲラ刷り版のま

の記述は多くの点で事実と反する。まず、カフカが Schmiede 社と契約に臨んだ際にブロートは同席していない。また、契約の段階では作品集は四作品ではなく三作品の予定であり、しかも、作品集の題名は契約書には明記されていない：D App, 391 を参照。従って、ブロートの回想はかなり不確かではあるが、それでも、ブロートが、作品集の題名を『断食芸人』にしたいという意向をカフカ本人からいずれかの段階で聞かされていた可能性は否定できない。

⁶ D App, 391 を参照。なお、これに先立ってカフカは 1923 年 8 月にも Schmiede 社と契約を交わしているが、その内容は不明である：D App, 388 を参照。

⁷ D App, 394 を参照。この第四の作品は、4 月 20 日付のドイツ語日刊紙 *Prager Presse* に初発表された際には『歌手ヨゼフィーネ』という題名であったが、作品集のゲラ刷りの校正段階で『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』に変更されたことが知られている：D App, 461f. を参照。

⁸ 現在、この全紙版は個人の所蔵となっており、批判版全集の編纂者は、その 1 枚目 (16 頁分) だけ確認することが許された：D App, 387 を参照。

⁹ ブロートは、カフカが「作品の並べ替えに基づく配列について述べ立てた上で、あれこれの指示に十分に注意を払わなかった出版社に対し不快感を示した」 („Gab Anordnungen wegen Umstellung der

まだだったのか、それとも、カフカが指示したのとも異なる別の配列に変わってしまっていたのかは分からない。だが、仮にゲラ刷り版と全紙版で『断食芸人』の位置に変動がないとすれば、ゲラ刷り版は、契約書に明記された順番で並べられた三作品に後から採録が決まった“ヨゼフィーネ”を追加した配列、即ち、『断食芸人』、『最初の苦悩』、『小さな女性』、『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』の順番で組まれていた可能性が高い。

先に述べたように、作品集の配列を最終的に変更したのはプロトである。何故ならば、全紙版の1枚目に記された、作品配列を1.)『最初の苦悩』|2.)『小さな女性』|3.)『断食芸人』|4.)『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』へと変更する旨の指示書きはプロトの筆跡によるものだからである。だが、この指示が、ゲラ刷り版の校正の段階でカフカが出した指示の実質的な再要請であったとするならば、この最終的な配列は、カフカの意志に基づいていることになる。¹⁰ カフカは元々、作品集の巻頭と巻末の作品の対応関係を気にかける作家であった。十四作品から成る第二作品集『田舎医者』では、巻頭の『新人弁護士』と巻末の『ある学士院への一通の報告書』が、世間の社会的少数者への眼差しに対する社会的少数者の世間への眼差しとして対応し合っていた。¹¹ 十八作品から成る第一作品集『観察』においても、その巻頭の『街道沿いの子供たち』と巻末の『不幸なこと』は、とりわけその結末部分において結びついている。まず、街道を疾走する子供たちが描かれた巻頭作品は、次のように締め括られる。

「そこにいる連中っていったらね、考えてみるよ、眠らないんだぜ！」／「なんでなんだ？」／「そいつらは疲れないからさ」／「なんでなんだ？」／「そいつらはバカだからさ」／「バカは疲れないのか？」／「どうやったらバカが疲れるっていうんだ？」
„Dort sind Leute! Denkt Euch, die schlafen nicht!“ / „Und warum denn nicht?“ / „Weil sie nicht müde werden.“ / „Und warum denn nicht?“ / „Weil sie Narren sind.“ / „Werden denn Narren nicht müde?“ / „Wie könnten Narren müde werden!“ (D, 14)

他方で、深夜にアパートの自室の中をぐるぐると歩き回っていたところを幽霊に遭遇した男の物語である巻末作品は、次のように締め括られる。

『なら結構ですよ』と私は言ったが、本来ならゆっくりと散歩にでも出られるところだ

Novellen, zeigte sich über den Verlag gekränkt, der diese und jene Weisung nicht genügend sorgsam beachtet hatte“)と記している：Brod (1954), S. 259を参照。

¹⁰ 配列変更の指示書きを除けば、全紙版一枚目の書き込みは全てカフカの手によるものである。もし作品配列を変更するのであれば、何故カフカ自らその指示を書き込まなかったのかという疑問が残らないわけではない。だが、カフカは個々の作品の文章校正を最初に済ませた上で全体に関する訂正指示を記すつもりであったのかもしれない。

¹¹ 拙論：語り手の眼差し、語り手への眼差し—フランツ・カフカ『新人弁護士』と『ある学士院への一通の報告書』、『詩・言語』88号(2020)、17-58頁[以下、三根(2020)と略記]を参照。

った。だが、私はひどく心細かったので、それよりも床に上がって眠りに就いたのだ
た。

„Dann ist es gut“, sagte ich und hätte jetzt eigentlich ruhig spazieren gehen können. Aber weil ich mich gar so verlassen fühlte, ging ich lieber hinauf und legte mich schlafen. (D, 40)

こうして夜も眠らずに疾走する（執筆する）作者の夢想として紡ぎ出された物語群は、遂に作者が眠りに就くとき終幕を迎えるというわけである。¹²

これまでの二つの作品集から分かるように、カフカにとって巻頭と巻末の作品は、作品集に一つの統一的な性格を与える上で重要な存在であったはずである。筆者は先に、<1917年以降のカフカの発表作品には、物語世界内に登場する語り手が架空の受信人へ物語を伝える態度や伝え方そのものが作品としての描写対象になっているものがある>というテーゼのもと、第二作品集『田舎医者』収録の『新人弁護士』と『ある学士院への一通の報告書』では社会的少数者と世間との関係が語り手の姿勢を通じて表現されていることを指摘し、更に、それが“小さな文学”の実践としても評価し得ることを主張した。¹³ それでは、語り手と架空の受信人との関係に基づく語り手法、更には、“小さな文学”そのものは第三作品集においてどのような発展を遂げたのだろうか。こうした問いに取り組む上で、第三作品集の作品配列は重要な手掛かりになると思われる。これまでの作品集と同様に、カフカが今度もまた、巻頭と巻末の作品に何らかの対応関係を見出していた可能性は相応に高い。最終的な作品配列がカフカの意志に基づいているとすれば、カフカは『最初の苦悩』と『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』に作品集に相応しい何らかの結びつきを見出したはずである。それと同時に看過されてはならないのは、“ヨゼフィーネ”が誕生するまで、作品集は『断食芸人』に始まり『小さな女性』で終わるはずだったと考えられる点である。この当初の配列にはどのような狙いが隠されていたのだろうか。

¹² 作品集『観察』は1912年11月にRowohlt書店から刊行された。その編集過程において書店からカフカに2頁分の試し刷りが送付されている。それは『街道沿いの子供たち』の冒頭部分を用いた試し刷りであったが、振られた頁番号は26と27であった。それに対してカフカは書面で次のように反応している。「試し刷りの頁番号は最終的なものではないと良いのですが。と言いますのも、『街道沿いの子供たち』は一番目の作品のはずだったからです。目次を一緒にお送りしなかったのは私のミスでした。そして悪いことに、私はこの間違いを直せないのです。この巻頭作品と巻末作品である『不幸なこと』を除けば、原稿が並べられた配列がよく分からないからです」(„Die Seitenzahlen in der Satzprobe sind hoffentlich nicht die endgiltigen, denn „Kinder auf der Landstraße“ sollten das erste Stück sein. Es war eben mein Fehler, daß ich kein Inhalt-Verzeichnis mitgeschickt habe und das Schlimme ist, daß ich diesen Fehler gar nicht gutmachen kann, da ich, abgesehen von dem Anfangsstück und dem Endstück „Unglücklichsein“ die Reihenfolge nicht recht kenne, in der das Manuskript geordnet war.“) この記述は、十八もある収録作品のうち、カフカが実際に配置を記憶していたのは最初と最後の作品だけであることを示唆するものとして興味深い：D App, 42を参照。

¹³ 三根(2020)を参照。

1 匿名の語り手——『最初の苦悩』と『断食芸人』

作品集の当初の三作品の内、『最初の苦悩』と『断食芸人』は1922年に、『小さな女性』は1923年から24年にかけての冬に書かれている。¹⁴ 更に、『最初の苦悩』と『断食芸人』はいずれも長編『城』の創作時期に長編執筆を中断する形で書かれていることから、同時期の作品であると言って差し支えない。興味深いことに、この二作品は、1917年以降のカフカの発表作品としては、一見するとやや例外的な位置づけにある。しばしば指摘されて来たように、1912年の『判決』から1917年頃までの物語の多くは物語世界内に存在しない語り手 (heterodiegetischer Erzähler) によって語られ、しかも、語り手はしばしば主人公と一体化したかのような語り姿勢を取っているのに対し、1917年頃以降に書かれた物語の多くは、物語世界内に登場する語り手 (homodiegetischer Erzähler) によって語られるという傾向にある。¹⁵ ところが、『最初の苦悩』と『断食芸人』は、こうした後期作品の傾向とは異なり、物語世界内に登場する語り手によっては語られていないように見える。しかし、そうかと言って、語り手は『判決』や『変身』のように主人公と一体化したかのような姿勢を取っているわけでもない。しかも、これより後に書かれた『小さな女性』と『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』は明らかに物語世界内に登場する語り手によって語られているわけだから、あたかも『最初の苦悩』と『断食芸人』だけが1917年以降に書かれた発表作品において例外的存在であるかのように見えるわけである。

だが、本当にこの二作品は例外的な存在なのだろうか。看過されてはならないのは、『最初の苦悩』や『断食芸人』の語り手たちには人格的な特徴が備わっているのではないかという指摘が、これまでに幾人もの研究者たちから度々行われて来ている点である。Herbert Deinert は、『断食芸人』の物語の前半部分が一回性の出来事ではなく、幾度も繰り返された、似たような出来事の類型化によって構成されていることに目を留めた。その上でDeinert は、この物語は「存在しない長編の凝縮」 („die Kondensierung eines Romans, den es nicht gibt“) であり、「最後の会話だけが、言ってみれば言葉通りに引用されねばならなかった」と述べている。¹⁶ このように複数回繰り返された出来事を一回だけで語る手法をジュ

¹⁴ 『最初の苦悩』の初発表は、Kurt Wolff 書店が発行する雑誌 *Genius* の第3巻第2号である (1921年号ということになっているが、実際に発行されたのは1923年1月頃であった) : D App, 388 を参照。書店主 Kurt Wolff からカフカへの、『最初の苦悩』の原稿を受領した旨の1922年5月10日付の手紙が遺されている : D App, 401ff. を参照。次に『断食芸人』は、その初発表が *Die neue Rundschau* の1922年10月号である。1922年5月25日の作者の日記には、「一昨日、H.-K.」 (T, 922) と記されており、この „H.-K.“ は恐らく *Hungerkünstler* の略であろうから、5月25日時点では既に『断食芸人』の創作が始まっていたと思われる : D App 437 を参照。『小さな女性』の執筆時期については本章第二節の冒頭で詳述する。

¹⁵ 三根 (2020)、17-18 頁を参照。

¹⁶ Deinert, Herbert (1963) : *Franz Kafka. Ein Hungerkünstler*. In: *Wirkendes Wort* 13, S. 78-87, S. 82 を参

ネット (Gérard Genette) は後に反復的語り (récit itératif) と名付けたわけであるが、ジュネットも述べるように、人間には異なる時に生じた出来事を一つにまとめる傾向があるために、こうした語り手法はとりわけ『失われた時を求めて』のような回想の物語に適しているわけである。¹⁷ すると、『断食芸人』においても、過去に繰り返された出来事を語り手に反復的に語らせたり、あるいは、登場人物によって一度だけ口にされた言葉を正確にその通りに引用させたりしているものがあるとすれば、それは語り手自身の記憶ではないだろうか。このように考えたとき、『最初の苦悩』も『断食芸人』も、匿名の人物による回想であるという Brigitte Flach の主張は大きな意義を持つ。¹⁸ 不幸にして、Flach の主張はこれまでほとんど看過されて来た。だが、この二つの物語がサーカスというモチーフばかりでなく、語りの構造においても互いに類似しているという発見は、本来、非常に重要な意味を持つ。それでは、これらが匿名の人物の回想であるとするならば、その人物とは一体何者なのだろうか。それに関して Flach は何も述べていないが、その後、語り手の言葉遣いに注目して語り手を特定しようとする試みが Richard Sheppard と Roy Pascal によって行われている。Sheppard によれば、語り手は「行政職員か法律家」 („a professional administrator or lawyer“) ¹⁹であり、Pascal によれば、語り手は「ショー・ビジネス」に詳しい人間であるという。²⁰ 確かに、これらは独創的な見解であったが、いずれも作品解釈に弱さもあることからそれほどの支持を得るには至っておらず、その後、これらの物語の語り手の正体を巡る研究が行われた形跡は認められない。²¹

だが、語り手は何者かという問いは、まだ取り組み直す余地が残されているように思われる。そもそも、語り手の正体の突き止め方として、語り手の言葉遣いだけに注目するやり方は有効だったのだろうか。むしろ、この物語を語り得る能力を備えた人物は、物語に

照。

¹⁷ Genette, Gérard (1972) : *Figures III*. Paris: Seuil, S. 147ff.

¹⁸ Flach, Brigitte (1967) : *Kafkas Erzählungen. Strukturanalyse und Interpretation*. Bonn: Bouvier を参照。

¹⁹ Sheppard, Richard (1973) : *Kafka's Ein Hungerkünstler: A Reconsideration*. In: *German Quarterly* 46, S. 219-233, S. 219 を参照。

²⁰ Pascal, Roy (1982) : *Kafka's narrators. A study of his histories and sketches*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 111 を参照。

²¹ Richard Sheppard は、ständige, merkwürdigerweise, gleichzeitig, lediglich などの接尾辞-ig を含む語の多用、niemals, unter keinen Umständen, selbst unter Zwang nicht などの重複表現の繰り返し、irgendeine, lediglich, eine Formalität, zur Beruhigung der Massen, ihrer Meinung nach などの言い回しが官公庁の文章を連想させるとして、語り手を行政職員か法律家と考えた : Sheppard (1973) , S. 219 を参照。Roy Pascal は、「完全に不可能」 („völlig unmöglich“; D, 334) などの表現が書き言葉にしては誇張されていると考え、語り手は書くことよりも話すこと、それも聴衆の注意を引きつけるような話し方に長けた人物であると述べた : Pascal (1982) , S. 111 を参照。なお、Pascal は先行する Sheppard の論文を把握していなかったと考えられる : Pascal (1982) , S. 244; Note 1.の編集者のコメントを参照 (この著作は Pascal の没後出版である)。Pascal と Sheppard は、偶然にも同じようなやり方で語り手を人物として捉えようとしていたことになる。

対してどのような関係にあるのか考えるべきではなかつたらうか。これはジュネットに代表される構造主義的物語論の考え方でもあるが、物語世界の内部であれ外部であれ、語り手という人物はいずれにせよ存在すると考えたとき、語り手と物語の関係は図1のように分類される。

図1²²

| 物語世界内に存在しない 語り手 (heterodiegetischer Erzähler) | 物語世界内にいる 語り手 (homodiegetischer Erzähler) | | | | |
|---|--|--------|----------|--------|--------|
| ● 1 | ● 2 | ● 3 | ● 4 | ● 5 | ● 6 |
| 1 語られた物語に参加していない語り手 (物語世界に居場所がない) | | | 4 脇役 | | |
| 2 物語に関与していない観察者 | | | 5 主人公の一人 | | |
| 3 物語に関与している観察者 | | | 6 主人公 | | |

この図に即して言えば、Sheppard や Pascal の想定している語り手は、2の「物語に関与していない観察者」に相当するはずである。²³ だが、たとえ語り手が特徴的な言葉遣いをしており、人格が備わっていることを強く感じさせたとしても、それによって直ちに、語り手が1:「物語世界に存在しない語り手」である可能性が排除されるわけではないはずである。実際、物語世界内に存在しない語り手が物語世界の内部を覗き見るようにして語り、登場人物の心理に言及もすれば、彼らを客観的に論評もするという“作者的視点”による語りは、フロベール以前においてしばしば用いられて来た。例えば、ゲーテ (Johann Wolfgang Goethe) の長編『ヴィルヘルム・マイスターの修業時代』(Wilhelm Meisters Lehrjahre) の第一巻第一章では、語り手は、ヴィルヘルムがマリアーネと老女バルバーラがいる部屋に入って来るまでを語り終えた後、次のように章を締め括っている。「老女はぶつぶつと不平を言いながら脇へ退いた。我々も彼女と共に退去し、この幸福な者たちをそっとしておくこ

²² この分類と図は、Lanser, S. Susan (1981) : *The Narrative Act. Point of View in Prose Fiction*. Princeton: Princeton University Press, S. 160, Figure 7 に基づいている。なお、Schmid, Wolf (2014) : *Elemente der Narratologie. 3., erweiterte und überarbeitete Auflage*, Berlin: De Gruyter, S. 89 の図及び Martinez, Matias/Scheffel, Michael (1999) : *Einführung in die Erzähltheorie*, München: C. H. Beck, S. 85 の図も参考にした。

²³ Wolf Schmid は、「物語に関与していない観察者」の例として『カラマゾフの兄弟』を挙げている。この語り手は主人公アレクセイの伝記作家を自称していることから、アレクセイと同じ物語世界の中の住人である。だが、語り手は物語の内部に姿を見せず、登場人物たちも語り手の存在を認知していない。他方の「物語に関与している観察者」の例として Schmid は『悪霊』を挙げている。この語り手は、物語の中の一人物として主人公たちと接触し言葉も交わすが、語り手は物語の進展には介入せず、あくまでも距離を置いた観察者としての立場に留まっている : Schmid (2014) , S. 89 を参照。

とにしよう。」(„Die Alte ging murrend beiseite, wir entfernen uns mit ihr und lassen die Glücklichen allein.“)²⁴ カフカはそれまでこうした旧来の語り手法を全く用いていなかったが、『断食芸人』において突然にそれを採用し、物語は、物語世界の外部に存在する人物である語り手によって覗き見るように語られていると考えることは可能である。²⁵ だが、それ以外の可能性が全く未検討のまま残されているのが分かるだろう。それが即ち、語り手がこの物語に登場している何者かであるという可能性、つまり、3の「物語に関与している観察者」や4の「脇役」であるという可能性である。

我々はこちらでもう一度、語り手はショー・ビジネスに詳しい人物であるという Pascal の主張を思い出す必要がある。この主張が示唆に富むのは、この物語そのものがまさにショー・ビジネスの世界を舞台としているからである。興味深いことに、改めて『最初の苦悩』と『断食芸人』を読み返したとき、いずれの物語にも語り手としての役割を果たす能力を備えた人物がそれぞれ一人ずつ見出せる。そこで我々はまず、語り手としての役割を担い得る登場人物をそれぞれの物語において特定せねばならない。その上で、物語が登場人物によって語られていると考えた場合、どのような作品解釈が可能となるのか検討し、最終的には総合的な観点から、語り手は物語世界外の存在なのか、それとも、物語内に登場する人物なのか一つの判断を下すことになるだろう。

1.1 “彼”か“私”か——『最初の苦悩』

語り手は誰なのか特定を試みる上で何よりもまず重要なのは、過去に何度も繰り返された出来事を巡る語りと一回性の出来事を巡る語りの区別である。『最初の苦悩』は全部で五つのパラグラフから構成されているが、その内の最初の三つのパラグラフでは過去に何度も繰り返された習慣的な出来事が、第五パラグラフでは、“最初の苦悩”という題名の由来ともなる、一回性の出来事が語られている。その習慣的な出来事を巡る語りの特徴は、例えば、空中ブランコ芸人の日常の生活風景についての次の記述に現れている。

普段は、彼の周囲は静かだった。ほんの時々、例えばお昼時に空っぽの芝居小屋の中に迷い込んだどこかの従業員が、物思わしげに、ほとんど眼差しを宙に漂わせるようにし

²⁴ Goethe, Johann Wolfgang ([1795], 2020) : *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Stuttgart: Reclam, S. 7.

²⁵ 例えば、『断食芸人』の語り手について尾張充典は「強く人格化しているとはいえ、まだ彼は「半人物」の域を決して超えておらず、物語の声の発信地の機能の担い手にすぎない」と述べている：尾張充典(2008)：否定詩学。カフカの散文における物語創造の意志と原理。鳥影社、173頁を参照。尾張はジュネットのような構造主義的な物語論に即して考えているわけではないようだが、それでも、この考え方は、“人格化しているが物語世界内には存在しない語り手”に近いと言ってよいと思われる。

ながら、上を見上げることがあった。そこでは空中ブランコ芸人が、誰かが自分を観察しているとは知りようもないまま、芸をしたり、休憩したりしているのだった。

Sonst blieb es um ihn still; nachdenklich sah nur manchmal irgendein Angestellter, der sich etwa am Nachmittag in das leere Theater verirrte, in die dem Blick sich fast entziehende Höhe empor, wo der Trapezkünstler, ohne wissen zu können, daß jemand ihn beobachtete, seine Künste trieb oder ruhte. (D, 318)

これは、ある特定の日の特定の出来事ではない。これと似たような出来事は幾度となく繰り返されており、語り手もまた、それを何度も目撃している。この物語が匿名の人物による回想であると言われる所以である。²⁶

もしもこの物語を回想しているのが登場人物であるとすれば、その人物は何よりも、“最初の苦悩”という題名の由来となった出来事を目撃者でなければならない。空中ブランコ芸人が言い放った「両手にたった一本のこの横木だけなんて。これでどうやって生きろって言うんだ！」(„Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!“: D, 320) という言葉がこの物語における唯一の直接話法の引用となっているのは、語り手自身もこの言葉を直接耳にし、強く印象に残っていることの暗示であるとも受け止められる。一体このとき、空中ブランコ芸人と興行師の他に何人がその場に居合わせたのかは分からない。ひょっとしたら、誰か使用人がいたかもしれない。だが、使用人がこの物語を語っているとすれば、幾らか不自然な点が残る。何故ならば、語り手は、空中ブランコ芸人に関しては一貫して外面的な観察に留めていながら、興行師の心中には踏み込んで語っているからである。

確かに興行師は、空中ブランコ芸人が必要以上に長く苦しむことが全くないように手配をしていたが、(.....) それでも、空中ブランコ芸人がやがて足を縄梯子の上に置くや即座に、ようやく、再び上でブランコからぶら下がるときが、いつだって興行師の人生で一番美しい瞬間であった。

Zwar sorgte der Impresario dafür, daß der Trapezkünstler von jeder unnötigen Verlängerung seiner Leiden verschont blieb: (.....) – aber es waren doch immer die schönsten Augenblicke im Leben des Impresario, wenn der Trapezkünstler dann den Fuß auf die Strickleiter setzte und im Nu, endlich, wieder oben an seinem Trapez hing. (D, 318f.)

語り手が使用人であるとすれば、興行師の胸中について「人生で一番美しい瞬間であった」と述べるとは考えにくい。同様のことは、この物語の結末部分についても言える。

²⁶ Flach (1967) , S. 145 を参照。

(1)

彼自身はしかし、穏やかではなかった。強く心配しながら彼は、秘かに本越しに空中ブランコ芸人を観察していた。一体いつ、こうした考えが彼を苛み始めたのだろうか。これはその内、完全に止むことがあり得るものなのだろうか。絶えず増大するのとは違うだろうか。これは曲芸師としての存在そのものをも脅かしはしないだろうか。そして興行師は、泣き止んだ後に一見安らかに眠っている空中ブランコ芸人の子供のように滑らかな額に、いまや、最初の皺が刻み込まれていくのを本当に見たように思った。

Er selbst aber war nicht beruhigt, mit schwerer Sorge betrachtete er heimlich über das Buch hinweg den Trapezkünstler. Wenn ihn einmal solche Gedanken zu quälen begannen, konnten sie je gänzlich aufhören? Mußten sie sich nicht immerfort steigern? Waren sie nicht existenzbedrohend? Und wirklich glaubte der Impresario zu sehen, wie jetzt im scheinbar ruhigen Schlaf, in welchen das Weinen geendet hatte, die ersten Falten auf des Trapezkünstlers glatter Kinderstirn sich einzuzeichnen begannen. (D, 321)

空中ブランコ芸人が感情を爆発させるという事件が起きた直後であるにもかかわらず、語り手は、その芸人よりも興行師の胸中に語りの焦点を当てている。こうした特徴から、語り手は空中ブランコ芸人よりも圧倒的に興行師に近い存在であるのが分かる。すると、ここで一つの疑問が湧く。物語の語り手は興行師自身ではないのかと。このように推測したとき、この物語で用いられる「興行師」という語が全て“私”に書き換え可能であることに気づかされる。実際に、上記の引用文の「興行師」及びその人称代名詞を全て“私”に置き換えると次のようになる。

(1)'

私自身はしかし、穏やかではなかった。強く心配しながら私は、秘かに本越しに空中ブランコ芸人を観察していた。一体いつ、こうした考えが彼を苛み始めたのだろうか。これはその内、完全に止むことがあり得るものなのだろうか。絶えず増大するのとは違うだろうか。これは曲芸師としての存在そのものをも脅かしはしないだろうか。そして私は、泣き止んだ後に一見安らかに眠っている空中ブランコ芸人の子供のように滑らかな額に、いまや、最初の皺が刻み込まれていくのを本当に見たように思った。

この置換によって、体験話法として書かれた文章は語り手自身の回想の文章に変わるのである。

“彼”と“私”が自在に置き換えられるという特徴が思い起こさせるのは、『最初の苦悩』と同時期に書かれた長編『城』である。『城』は、“私”という一人称語り手の物語として

書き始められたが、途中から所謂三人称小説に変更され、それに伴い、既に記された原稿の中の“私”は全て作者自身によって“K.”に書き換えられたことが知られている。例えば、ある個所における書き換え前の原稿の状態を再現すると、次のようになる。

そこにバルナバスは立ち止まっていた。我々はどこにいるのだろうか。もう先には進めないのだろうか。バルナバスは私に別れを告げるつもりなのだろうか。そうはさせまい。私はバルナバスの腕にきつくしがみついたために、ほとんど私の方が痛いほどだった。それとも信じ難いことが起こって、我々は既に城の中にいるか、あるいはその門の前にいるとでも言うのだろうか。だが、私の知る限りでは、我々は全く坂を登って来なかった。それともバルナバスはそんな気づかないほど緩やかな上り坂に私を案内したのだろうか。

Da blieb Barnabas stehen. Wo waren wir? Gieng es nicht mehr weiter? Würde mich Barnabas verabschieden? Es würde ihm nicht gelingen. Ich hielt seinen Arm des Barnabas fest, daß es fast mich schmerzte. Oder sollte das Unglaubliche geschehen sein und wir waren schon im Schloß oder vor seinen Toren? Aber wir waren ja soweit meines Wissens gar nicht gestiegen. Oder hatte mich Barnabas einen so unmerklich ansteigenden Weg geführt? (S, 50 と SApp, 165 を基に筆者が構成した)

こうした“私”の独白は、人称代名詞や動詞の語尾などの最小限度の手直しだけで“K.”を焦点に据えた体験話法へと生まれ変わっている。それが可能なのは、そもそも“私”という語り手は、過去の出来事を回顧するというよりも、あたかも当時の“私”に没入したかのように語っていたからである。そういう意味では、長編で当初用いられていた“私”は、作者が1917年頃から頻繁に用い始めていた“私”とはやや性質が異なっており、むしろ、“三人称小説”として書かれたそれ以前の長編や物語の語り手に極めて近かったとも言えるわけである。²⁷ 1922年の初頭から『城』の執筆に取り組んでいたカフカは、『最初の苦悩』を書くためにどこかでそれを中断しているはずであるが、その用紙の調査からは、『最初の苦悩』は、長編の第4章が成立してから後に書かれたと推定されている。²⁸ “私”

²⁷ これは Dorrit Cohn も指摘しているところである：Cohn, Dorrit (1968) : *K. enters The Castle. On the Change of Person in Kafka's Manuscript*. In: *Euphorion* 62, S. 28-45, S. 36 を参照。Cohn はまた、“私”が“K.”へと書き換えられた理由の一端は、“私”という未知の人物に他の登場人物と対話を続けさせることが次第に技術的に困難になってきたからであると推測している。

²⁸ 『城』の手稿の内、研究者によって“城ノート I”と呼ばれるノートは、異なる様々なノートから剥ぎ取られて来た 37 葉の紙で構成されている。その中紙の内、第 29 葉目から第 32 葉目までの 4 枚の紙は、日記ノート第 12 冊から剥ぎ取られたものであることが判明している。加えて、『最初の苦悩』の原稿紙として用いられた 1 枚の紙もやはりこの日記ノートから剥ぎ取られたものであることが分かっており、しかも、その破り取られた痕跡から、この 1 枚と『城』の件の 4 枚とは元々連続して配置された中紙であった可能性が高いという。批判版全集の編纂者は、この都合 5 枚の紙

が“K.”へと切り替えられたのは第3章の途中である。²⁹ 従って、テキストの成立順序という観点からは、作者が長編の語りの変更の際に“私”と“K.”が極めて容易に書き換えが可能であることを発見し、言わばその応用として“私”と“彼”が置換可能であるような語りを『最初の苦悩』で実践したと推測することは可能である。

重要なことに、この物語が興行師という人物を介して語られていると考えたとき、作品の受け止め方も変わって来る。空中ブランコ芸人が襲われたのは、単なる禁欲的生活に伴う疲労ではない。むしろ、そうした厳しい生活がこれからも果てしなく続くということ、そして、それが人並な生活の完全な放棄を意味することを悟ってしまったために引き起こされた、発作的な絶望である。³⁰ その意味では、空中ブランコの揺れは、芸人自身の心の揺らぎの暗示でもある。こうした主題がこの時期のカフカ自身にとっても切実なものであったであろうということは、この物語が書かれてから数ヶ月後に、今度は他ならぬ作者自身が演じて見せた騒動からも察せられる。³¹ カフカはある時期、この作品をどこか厭わしく感じていたようであるが、それはひょっとすると、この作品に漂う感傷的な気分が、自分自身の内面に余りにも根差し過ぎていたためかもしれない。³² だが、この物語が興行師によって語られているのだとすれば、自らの感傷性を新たな語り手法の実験材料にしてい

に記された文字の具合から、『城』の4枚の後に『最初の苦悩』が連続して書かれたと判断している。更に、この4枚に記されているのが『城』の第4章の終わりの部分であることから、『最初の苦悩』は『城』の第4章の後に書かれたという推定に至ったわけである：D App, 408 及び S App, 31ff. を参照。

²⁹ 手稿における“K.”への切り替え箇所はS App, 66に示されている。

³⁰ 同様の趣旨の解釈はEngel, Manfred (2010) : *Zu Kafkas Kunst- und Literaturtheorie: Kunst und Künstler im literarischen Werk*. In: Manfred Engel (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 483-488, S. 487にも見られる。

³¹ 筆者は、カフカが1922年7月にゲオルゲンタール旅行を巡って起こした騒動を念頭に置いている。その経緯については筆者の博士論文：執筆と流れ—フランツ・カフカの日記に記された執筆に関する形象表現と後期末発表テキストにおける自己言及性について [以下、三根 (2019) と略記]、187-210頁を参照。更に、カフカのオスカー・バウム宛の7月4日の手紙、マックス・ブロート宛の7月5日の手紙も参照のこと。

³² カフカは『最初の苦悩』をKurt Wolff書店が発行する雑誌*Genius*に寄稿してから後、1922年6月26日のブロート宛の葉書で次のように述べている。「事務所で僕は一月半前の、非常に丁寧に非常に恐縮させられる手紙[引用者註：『最初の苦悩』の原稿を受領した旨のWolffからの手紙]を見つけた。僕の自己判決は二通りの見方があり、一つには、それは真実である。そうしたものとして、もし僕がこの厭わしい小さな物語をWolffの引き出しから奪い、彼の記憶から抹消出来たとしたら僕は嬉しいだろうに。(.....) だけどそしたら、自己判決は避け難く手段でもあることになり、例えばWolffにとってその判決に同意するのは不可能になる。それもおべっかによるのではなく、彼にはきっと僕におべっかを使う必要なんかないのだから、そうではなく、手段の力のためなのだ。」(„Im Bureau fand ich einen eineinhalb Monate alten, sehr freundlichen, sehr beschämenden Brief. Meine Selbstverurteilung hat zwei Ansichten, einmal ist sie Wahrheit, als solche würde sie mich glücklich machen, wenn ich die widerliche kleine Geschichte aus Wolffs Schublade nehmen und aus seinem Gedächtnis wischen könnte, (.....) dann aber ist die Selbstverurteilung unvermeidlich auch Methode und macht es z. B. Wolff unmöglich, in sie einzustimmen, und zwar nicht aus Heuchelei, die er ja mir gegenüber gewiß nicht anzuwenden nötig hat, sondern kraft der Methode: Br 375“)

る冷静な作者の姿も浮かび上がって来るわけである。そうした意味では、この作品には長編『城』の後半から顕著に現れ始める作者自身の自己相対化の姿勢が早くも現れ始めていると考えることも出来るわけである。³³ もしかすると、1920年のカフカの創作は、〈感傷性と自己相対化の混然とした『最初の苦悩』に始まり、辛辣な自己風刺そのものである『ある犬の研究』へと至る〉と述べてもあながち間違いではないのかもしれない。そうだとすれば、その間の時期に書かれた『断食芸人』からは、どのような性質が窺えるのだろうか。

1.2 全てを目撃し得る唯一の人物——『断食芸人』

『断食芸人』は、『最初の苦悩』から数ヶ月後に再び長編の中断によって書かれた。この物語の構造は、先に述べたように、多くの点で『最初の苦悩』に類似している。物語の前半では、かつて断食芸人が人気を博していた興行時代に幾度となく繰り返された光景が反復的語りによって描き出され、物語後半では、断食芸人の没落から死までの主として一回性の出来事が語られる。³⁴ 前半部分における類型化された光景の最たるものは、断食興行の最終日の様子である。

彼は視線を上げて、見た目にはとても親しげながら、実際にはとても冷酷な女性たちの目を覗き、そして彼の細く弱い首の上に乗っている重た過ぎる頭を揺すった。だが、やがて毎回起こったことが起きた。興行師がやって来て、無言のまま——演奏の音で話すことは無理だった——断食芸人の上に腕を上げ、そうしてあたかも彼は、この寝藁の上の被造物を、この哀れな殉教者を一度ご覧あれと天を招いているようだった。この殉教者というのはもっとも断食芸人だったわけだが。ただし、それも全く別の意味において。そして興行師は、断食芸人のか細い腰のくびれ周りを掴み、その際に彼は過剰な用心深さによって、彼がいかにか壊れやすい物を扱わねばならないかということを見せようとした。そして彼を（……）そうこうしている間に真っ青に青ざめた女性に託した。こうなった以上、彼は全てを耐え忍んだ。頭は胸の上に深く沈んでいた。それは、まるで頭が転がり落ちて、不可解にもそこで持ちこたえているかのようであった。体は落ち窪み、脚は自己保存本能によってひざで互いに堅く押し付け合っていて、地面を引

³³ 『城』に見られる作者の自己相対化については、三根（2019）、144-178頁を参照。

³⁴ Michael Niehaus は、カフカの創作テキストにおける反復的語りに着目した論考を発表しているが、そこで大きく取り上げられているのが『断食芸人』と『巢穴』である。その内、『断食芸人』に関しては、物語が1) 断食芸人の興行時代、2) サーカスに移籍後、3) 最期 の三つの部分からなり、1) の大部分と 2) の一部分が反復的語りであることが確認されている：Niehaus, Michael (2015) : *Interaktivität bei Franz Kafka. Vorläufige Bemerkungen*. In: *Kafkas narrative Verfahren/ Kafkas Tiere*. (Hrsg.) Harald Neumeier und Wilko Steffens, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 111-127, S. 118ff.を参照。

っかいていた。それはあたかも、それが本当の地面ではなく、両足がまずは本当の地面を探しているかのようだった。そして彼の体の全重量が、と言ってもとても軽いのだが、女性のうちの一人にのしかかった。その女性は、助けを求めて、息せき切って、——この名誉ある仕事を彼女はこんな風には想像していなかった——まず、首を出来る限り伸ばして、少なくとも顔が断食芸人に触れるのを防ごうとした。だが、それがうまくいかず、そして幸運な相方が助けくれずに、断食芸人の手を、この小さな骨の束を、震えながら前へと引いて行くだけで満足していたので、彼女はすっかり魅了されたホールの観衆の爆笑のもと、泣き出してしまった。そしてずっとそばに控えていた一人の使用人に慰めてもらわなければならなかった。

Und er blickte empor in die Augen der scheinbar so freundlichen, in Wirklichkeit so grausamen Damen und schüttelte den auf dem schwachen Halse überschweren Kopf. Aber dann geschah, was immer geschah. Der Impresario kam, hob stumm – die Musik machte das Reden unmöglich – die Arme über dem Hungerkünstler, so, als lade er den Himmel ein, sich sein Werk hier auf dem Stroh einmal anzusehn, diesen bedauernswerten Märtyrer, welcher der Hungerkünstler allerdings war, nur in ganz anderem Sinn; faßte den Hungerkünstler um die dünne Taille, wobei er durch übertriebene Vorsicht glaubhaft machen wollte, mit einem wie gebrechlichen Ding er es hier zu tun habe; und übergab ihn (.....) den inzwischen totenbleich gewordenen Damen. Nun duldeten der Hungerkünstler alles; der Kopf lag auf der Brust, es war, als sei er hingerollt und halte sich dort unerklärlich; der Leib war ausgehöhlt; die Beine drückten sich im Selbsterhaltungstrieb fest in den Knien aneinander, scharrtten aber doch den Boden, so, als sei es nicht der wirkliche, den wirklichen suchten sie erst; und die ganze, allerdings sehr kleine Last des Körpers lag auf einer der Damen, welche hilfeschend, mit fliegendem Atem – so hatte sie sich dieses Ehrenamt nicht vorgestellt – zuerst den Hals möglichst streckte, um wenigstens das Gesicht vor der Berührung mit dem Hungerkünstler zu bewahren, dann aber, da ihr dies nicht gelang und ihre glücklichere Gefährtin ihr nicht zu Hilfe kam, sondern sich damit begnügte, zitternd die Hand des Hungerkünstlers, dieses kleine Knochenbündel, vor sich herzutragen, unter dem entzückten Gelächter des Saales in Weinen ausbrach und von einem längst bereitgestellten Diener abgelöst werden mußte. (D, 339f.)

原文では、「興行師がやって来て」から「一人の使用人に慰めてもらわなければならなかった」までが二つの文で構成されている。それによって語り手は、興行師が舞台に登場してから女性が泣き出して使用人に慰めてもらうまでの一連の出来事が毎回起きたことを示している。³⁵ 当然、女性たちの顔ぶれは毎回異なるわけだから、ここで描き出されている女

³⁵ Niehaus は、(毎回異なる顔ぶれの) 女性が泣き出すという一回的な出来事が演出の一部に組み込まれ、全体として反復的な出来事になっていると述べる：Niehaus (2015) , S. 119 を参照。Walter Biemel も同様にして、興行師は女性が泣き出すことを最初から計算に入れてそれも演出の一部に織

性は類型化された姿であり、特定の個人ではない。それは、『最初の苦悩』で描かれた、空中ブランコ芸人が日中練習している最中に劇場に迷い込んだ一般人がやはり類型化された人物であるのと同じである。

物語の後半では、『最初の苦悩』でそうだったように、直接話法による会話の引用が重要な働きをしている。

「何故なら」と断食芸人は言い、頭を少し持ち上げ、キスをするみたいに唇をとがらせて、聞き漏らすことのないように監督の耳の中に向けて言った。「何故なら、自分の口に合う食べ物が見つからなかったからです。それが見つかったとしたら、センセーションなんか起こさなかつたらうし、あなたたちと同じように満腹まで食べていたことでしょう」。これが最期の言葉だったが、死によって曇った彼の瞳にはまだ、もはや誇りに満ちてはいないのだが、更に断食を続けようとする固い確信が残っていた。

„Weil ich“, sagte der Hungerkünstler, hob das Köpfchen ein wenig und sprach mit wie zum Kuß gespitzten Lippen gerade in das Ohr des Aufsehers hinein, damit nichts verloren ginge, „weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgeessen wie du und alle.“ Das waren die letzten Worte, aber noch in seinen gebrochenen Augen war die feste, wenn auch nicht mehr stolze Überzeugung, daß er weiterhungre. (D, 348f)

断食芸人の言葉一つ一つに加えて、その動作や仕草をも詳細に伝えていることから、語り手自身もまた、断食芸人の死を直接目撃したのだと察せられる。更に、間接話法もまた、『最初の苦悩』と同様に『断食芸人』でも巧みに使われている。興行一座の解散の後に断食芸人が受けたサーカスの採用面接の様子は次のように語られる。

反対に断食芸人は、それは完全に信用するに値したが、以前と全く同じように断食すると確約した。それどころか彼は、もし自分の好きにさせてくれるのであれば、それはあっさりとして彼に約束されたのだが、本当はいまからようやく世間を正当なやり方であつといわせるところだとさえ主張した。しかし、それは時代の空気というものを考慮すれば、断食芸人は熱中のあまりすぐにそれを忘れていたが、専門家たちにただ微笑みを呼び起こすだけの主張というものであった。

(.....) im Gegenteil, der Hungerkünstler versicherte, daß er, was durchaus glaubwürdig war, ebensogut hungere wie früher, ja er behauptete sogar, er werde, wenn man ihm seinen Willen lasse,

り込んでいると考えている：Biemel, Walter (1968) : *Philosophische Analysen zur Kunst der Gegenwart*. Den Haag: Martinus Nijhoff, S. 44 を参照。

und dies versprach man ihm ohne weiteres, eigentlich erst jetzt die Welt in berechtigtes Erstaunen setzen, eine Behauptung allerdings, die mit Rücksicht auf die Zeitstimmung, welche der Hungerkünstler im Eifer leicht vergaß, bei den Fachleuten nur ein Lächeln hervorrief. (D, 344)

ここでも語り手は断食芸人の発言だけでなく、サーカス側の反応あるいはその場の空気をも伝えており、単なる伝聞に基づく報告には留まっていない。

こうした語りを登場人物の一人が行おうとすれば、その能力を有する者はかなり限られて来る。それは第一に、興行時代の断食芸人を長期に渡って観察し続けており、第二に、断食芸人のサーカスの採用面接の様子を知っており、第三に、サーカスに移籍後の断食芸人の様子、とりわけその最期を知っている人物でなければならない。その候補者を探す最も簡潔な方法は、この物語の究極の一回性の出来事である断食芸人の死の様子に最初に着目することであろう。

あるとき、檻が一人の監督の目を引き、どうしてまださほど使い古していないこの檻が、中に腐ったわらが入ったまま使わずに放置されているのかと使用人たちに訊ねた。一人の者が数字の表を頼りに断食芸人のことを思い出すまで誰も分からなかった。

Einmal fiel einem Aufseher der Käfig auf, und er fragte die Diener, warum man hier diesen gut brauchbaren Käfig mit dem verfaulten Stroh drinnen unbenutzt stehen lasse; niemand wußte es, bis sich einer mit Hilfe der Ziffertafel an den Hungerkünstler erinnerte. (D, 348)

断食芸人の死に立ち会ったのは、ここに登場する監督と使用人たちだけであると考えられる。従って、語り手の候補者を登場人物の中に求めようと思えば、それは彼らの中にいるわけである。この記述でとりわけ目に留まるのは、「使用人たち」、即ち„die Diener“という語である。というのも、語り手は、いま„die Diener“と呼んだ集団を次の瞬間には„Personal“と呼んでいるからである。

「君はまだ断食しているのか」、「一体いつになったらやめるのか。」と監督が訊ねた。

「お許してください、皆さん」と断食芸人はささやいた。耳を鉄格子に押し付けていた監督だけが、その言葉を聞き取った。「きっと」と監督は言い、指を額に当てて断食芸人の状態を使用人たちに示唆しながら「君を許すよ」と続けた。

„Du hungerst noch immer?“ fragte der Aufseher, „wann wirst du denn endlich aufhören?“ „Verzeiht mir alle“, flüsterte der Hungerkünstler; nur der Aufseher, der das Ohr ans Gitter hielt, verstand ihn.

„Gewiß“, sagte der Aufseher und legte den Finger an die Stirn, um damit den Zustand des Hungerkünstlers dem Personal anzudeuten, „wir verzeihen dir.“ (D, 348)

また、語り手はそれよりも前の箇所においても、やはり„Personal“の語を使っている。

(2)

達成された断食日数を示す表は、最初の内は毎日入念に更新されていたが、もう暫くの間同じ数字のままであった。というのも、最初の一週間が過ぎてから、使用人たちはこの小さな仕事にさえもうんざりしたからである。

(.....); das Täfelchen mit der Ziffer der abgeleisteten Hungertage, das in der ersten Zeit sogfältig täglich erneut worden war, blieb schon längst immer das gleiche, denn nach den ersten Wochen war das Personal selbst dieser kleinen Arbeit überdrüssig geworden; (.....) (D, 347)

どのような語を用いるにせよ、語り手がサーカスの被雇用者たちの集団に言及するのはこの三回だけである。語り手はその内、二回に渡って„Personal“の語を用いながら、何故か一回だけ„Diener“という語を使ったわけである。

だが、„Diener“という語そのものは、この物語において、更にもう一回だけ使われている。それが、我々も既に目撃した、断食興行の千秋楽において舞台の上で断食芸人を支えていた二人の女性の内、決まって泣き出した一方を慰めていた「使用人」(„Diener“)である。この言葉の一致は何を示唆しているのだろうか。ひょっとすると、監督に呼び出された「使用人たち」(„die Diener“)の中に、かつて断食芸一座で働いていた使用人が紛れていたのではないだろうか。更に言えば、放置された檻の中に断食芸人がいることを監督に申し出たという「一人の者」(„einer“)こそが、あの舞台脇で控えていた使用人ではないだろうか。実際、この二人の使用人が同一人物であると考えた場合、この人物は、断食芸人の興行時代とその最期の両方を知ることになり、物語の語り手として必要な要件を全て満たし得る。断食芸人の採用面接の様子の間接話法は、一座の解散によって仕事を失った使用人と断食芸人が一緒に面接に臨んだのだと考えれば説明がつく。反対に、この二人の使用人が同一人物であると考えより他に、語り手の要件を満たすような登場人物は存在しない。

„Diener“の語にこうした秘密が隠されていると考えたとき、他方の「使用人たち」(„Personal“)という語にも特定の役割が与えられていると見なすことが出来る。勿論、この語は何よりも„Diener“という語を際立たせるのが務めである。だが、使用人としての語り手自身も„Personal“という集団に含まれるのであれば、それは潜在的に“私たち”(wir)でもある。だとすれば、上記の引用(2)は、次のように書き換えられることになる。

(2)'

達成された断食日数を示す表は、最初の内は毎日入念に更新されていたが、もう暫くの間同じ数字のままであった。というのも、最初の一週間が過ぎてから、私たちはこの小さな仕事にさえもうんざりしたからである。

ここに、『最初の苦悩』が“興行師”と“私”の置換可能な物語であると見なし得たのと同様に、『断食芸人』が「使用人たち」 („Personal“)と“私たち”の置換可能な物語である可能性が生じる。果たして『断食芸人』は、匿名を装った使用人による回想の物語なのだろうか。

1.3 断食芸人が越えた一線

『断食芸人』は、カフカの作品の中でも特に研究・解釈の多い部類の一つであるが、ほとんどの場合、熟慮した結果というわけではないが、『断食芸人』は物語世界外の語り手によって語られていると見なされて来た。そうした評者の多くは、この物語において、少なくとも直接的には断食芸人と世間の対立が描かれているという点で概ね一致している。実際、この物語には、断食芸人と観衆、そして断食芸人と豹という、二つの対照的な組み合わせが存在する。もっとも、語り手は常に断食芸人を支持あるいは擁護していると考える評者は少数に留まる。³⁶ 大多数の研究者はむしろ、語り手は対立する双方のいずれにも与しない即物的で中立的な観察者であるとか、あるいは、双方の視点を織り交ぜながら両者の対立を強調させる存在であるなどと考えて来た。³⁷

実際のところはどうなのだろうか。確かに、語り手は必ずしも中立を保っているわけではないのはすぐに見て取れるだろう。何故ならば、語り手は誰にも顧みられずに断食を続ける断食芸人について次のように述べているからである。

そしてこの時期のあるとき、一人ののらくら者が立ち止まり、古い数字を笑いものにしてペテンという言葉の口にしたとき、これはこうした意味で、無関心さと生来の悪意が作り出し得るもっとも不愉快な嘘であった。というのも、彼は真面目に働いていた。しかし、世間が彼から報酬をだまし取ったのだ。

Und wenn einmal in der Zeit ein Müßiggänger stehen blieb, sich über die alte Ziffer lustig machte und von Schwindel sprach, so war das in diesem Sinne die dümmste Lüge, welche Gleichgültigkeit

³⁶ 例えば Benno von Wiese がそうした数少ない例外の一人である：Wiese, Benno von ([1957], 1977) : *Franz Kafka. Ein Hungerkünstler*. In: dessen *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Interpretationen*. Düsseldorf: August Bagel, S. 325-342 を参照。

³⁷ 中立で即物的という捉え方は、例えば Deinert (1963)、とりわけ S. 79 を参照。Michael Müller も語り手を中立的と見なしているが、同時に、語り手は断食芸人と観衆のそれぞれの視点から互いに眼差しを向けることで、両者の溝を浮かび上がらせているとも考えている：Müller, Michael (2003) : *Ein Hungerkünstler*. In: Michael Müller (Hrsg.): *Franz Kafka. Romanen und Erzählungen. zweite erweiterte Aufgabe*. Stuttgart: Reclam, S. 284-312, S. 301 を参照。

und eingeborene Bösartigkeit erfinden konnte, denn er arbeitete ehrlich, aber die Welt betrog ihn um seinen Lohn. (D, 347)

語り手は断食芸人を「真面目に働いていた」と擁護した上で、強い調子で世間を非難しているわけである。ところが、断食芸人と入れ替わって檻に投入された豹について語り手は次のように述べていた。

この豹には何一つ不足はなかった。好物の餌は、長い時間思いめぐらしたりなどせずに番人たちが運んで来た。豹は、自由が足りないなどとは一度とて感じたことがないように思われた。この高貴な、あらゆる必要なものをはちきれんばかりに備えた肉体は、自由さえも持ち歩いているように思われた。歯列のどこかにそれははめ込まれているように思われた。そして、生の喜びが余りに強烈な灼熱となって口の中から生じて来るために、観衆にとってそれをこらえるのは容易ではなかった。しかし、彼らは自制して檻の周囲に群がり、決して立ち去ろうとはしなかった。

Ihm fehlte nichts. Die Nahrung, die ihm schmeckte, brachten ihm ohne langes Nachdenken die Wächter; nicht einmal die Freiheit schien er zu vermissen; dieser edle, mit allem Nötigen bis knapp zum Zerreißen ausgestattete Körper schien auch die Freiheit mit sich herumzutragen; irgendwo im Gebiß schien sie zu stecken; und die Freude am Leben kam mit derart starker Glut aus seinem Rachen, daß es für die Zuschauer nicht leicht war, ihr standzuhalten. Aber sie überwandten sich, umdrängten den Käfig und wollten sich gar nicht fortrühren. (D, 349)

語り手は断食芸人の死後に檻に投入された豹の様子を躍動感と生命力をもって伝えている。観衆はその姿に魅了されているわけだが、「世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」と憤りを述べていた語り手も、そうした観衆の反応に一定の理解を示しているように思われる。すると、語り手は、断食芸人に対し強い共感を示したかと思うと、突然にそれとは反対に、世間の反応に同意していると判断せざるを得ないことになる。そこから、語り手は物語世界内に存在しない者であると仮定した場合、語り手は断食芸人と世間の溝を浮かび上がらせはするが、何ら両者の仲介を図らない、冷笑的な存在であるという結論に至ったとしても確かに不思議はない。³⁸

だが、このように結論づけた場合、やや不自然な点が残る。我々は先に、興行最終日に繰り返された次のような光景を目にしていた。

³⁸ Auerochs は実際に語り手をそうした皮肉な存在と見なす：Auerochs, Bernd (2010) : *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. In: Manfred Engel (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Leben - Werk - Wirkung*. Stuttgart: Metzler, S. 318-329, S. 319 を参照。

そして彼の体の全重量が、と言ってもとても軽いのだが、女性のうちの一人にのしかかった。その女性は、助けを求めて、息せき切って、(.....) まず、首を出来る限り伸ばして、少なくとも顔が断食芸人に触れるのを防ごうとした。だが、それがうまくいかず、(.....) 彼女はすっかり魅了されたホールの観衆の爆笑のもと、泣き出してしまった。(.....) und die ganze, allerdings sehr kleine Last des Körpers lag auf einer der Damen, welche hilfeschend, mit fliegendem Atem (.....) zuerst den Hals möglichst streckte, um wenigstens das Gesicht vor der Berührung mit dem Hungerkünstler zu bewahren, dann aber (.....) unter dem entzückten Gelächter des Saales in Weinen ausbrach (.....)

断食芸人を支える女性の様子が観衆を一斉に笑いへと誘ったわけだが、注意深く読むと、語り手は観衆のそうした熱気や興奮を共有していないことに気づかされる。語り手が焦点を当てているのは専ら女性の様子であり、観衆の笑い声は、まるでどこか遠くで響く木魂のようにしか語り手の注意を引き付けていない。これまでほとんど論じられて来なかったが、それにしても女性は何故、断食芸人に触れるのをこれほどまでに嫌がるのだろうか。勿論、四十日間も檻の中に籠り続けた男がどれほど不衛生なものか想像さえすれば、それは容易に分かる。しかし、語り手が断食芸人の不衛生さなどまるで気づかないかのように振る舞っているために、想像力によって補わなければ何が起きているのか正しく理解出来ないのも確かである。それは断食芸人の最期に関しても同様である。現場監督が放置されている断食芸人の檻に気づいたとき、その檻は「腐った寝藁」 („verfaulte[s] Stroh“: D, 348) で満たされていた。寝藁が腐っているのは、断食芸人の排泄物等が放置され続けて来たからであろうが、断食芸人の最期を巡る記述は悪臭を何ら予感すらさせない。ところが、豹の描写はそれとは状況が幾分異なる。語り手は「生の喜びが余りに強烈な灼熱となって口の中から生じて来る」と述べるが、「生の喜び」が生肉に喰らいついたばかりの豹の口腔から漂う“悪臭”のメタファーであることは容易に読み取れ、また、周囲の観衆がその悪臭に悩まされていることも明確に伝わって来る。豹の場合、語り手は生理的な厭わしさを喚起させる表現を避けているだけであるが、断食芸人の場合、語り手自身はそうした厭わしきそのものにあたかも全く気づいていないかのように振る舞っているわけである。この違いは決して小さくない。何故ならば、語り手は断食芸人の人間としての尊厳を守るべくさりげなく配慮を施していることになり、皮相な観察者とは些か異なるからである。

このように、語り手が物語世界内に存在しない者であると仮定した場合、語り手の姿勢には幾分不自然な点が残ることになる。だが、語り手が物語に登場している使用人であると考えた場合、より十分な説明が可能となるはずである。というのも、語り手が断食芸人をすぐそばから見続けた人物であれば、こうした配慮を行うことに何ら不思議はないからである。その上で、「彼は真面目に働いていた。しかし、世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」という言葉についてもう一度考えてみよう。従来の研究を振り返ってみると、断食

芸人を肯定的に捉えている評者は必ずしも多くはないことに気づかされる。ひょっとすると、断食芸人は芸ではないものを芸と称して世間を欺いていたと見なしている評者の方が多いかもしれない。³⁹ 更には、その断食芸人を「真面目に働いていた」と擁護している語り手もまた信頼できないという見解も見受けられる。⁴⁰ だが、そもそも、断食は言われるほど欺きなのだろうか。確かに、厳密に言えばそれは体得した“芸”ではなかったかもしれないが、それでも断食芸人が常人離れした断食能力を有していたのは事実であり、それを“見世物”にしていたという限りでそこに偽りはなかったはずである。断食芸人はかねてより無期限の断食を行い、自分が世界一の断食能力を有することを証明して見せたいと願っていたというが、そうした願いそのものは不当ではない。断食を四十日間で打ち切られてしまうことに対する断食芸人の不満は、語り手自身も次のように共有していた。

やがて賑やかなおしゃべりの中で (.....) 食事が運ばれて来た。(.....) オーケストラが一発の大きなファンファーレで全てを確かなものにした。人々は去って言ったが、見たものに満足しない権利など誰一人持ち合わせていなかった。誰一人。その権利があったのは断食芸人だけだった。いつだって彼だけだった。

Dann kam das Essen, (.....) unter lustigem Plaudern, (.....); das Orchester bekräftigte alles durch einen großen Tusch, man ging auseinander, und niemand hatte das Recht, mit dem Gesehenen unzufrieden zu sein, niemand, nur der Hungerkünstler, immer nur er.

看過されがちだが、1922年に *Die neue Rundschau* に発表された『断食芸人』の初出稿では、「いつだって彼だけだった」で終わる行と次の新たな行の間には空白の行が設けられていた。⁴¹ ここが物語の出来事上の節目ではないことを考慮すれば、この空白は、感情が高ぶった語り手が一旦気を落ち着かせるための間合いだと考えることが出来る。語り手がかつ

³⁹ Herbert Tauber は、「根本的事実は、(.....) 断食芸人は全く芸人ではないということである。断食は彼にとって必要であり、彼は慢性的な食欲不振を患っている。これは卓越ではなく、重要な欠如である。」と述べている: Tauber, Herbert ([1941], 1948) : *Franz Kafka. An Interpretation of his Works*. New Haven: Yale University Press, S. 191. この考え方は、表現を変えながらその後も多くの評者に受け継がれている。Walter Sokel は「断食芸人の断食芸とは、生来の欠如を大いなる芸の成果と偽った野心である」と述べている: Sokel, Walter ([1964], 1983) : *Franz Kafka. Tragik und Ironie*. Frankfurt a. M.: S. Fischer, S. 569)。Jost Schillemeit もまた、1979年の *Kafka-Handbuch* に次のように記している: 「断食芸人は、彼にとって自然であり、それ以外に何もできないということから発するものを芸と偽り、驚嘆して見られようとして、観衆を欺いていた。」 Schillemeit, Jost (1979) : *Die Spätzeit (1922-1924)*. In: Hartmut Binder (Hrsg.): *Kafka-Handbuch*, Bd. 2, Stuttgart: Alfred Kröner, S. 378-402, S. 387 を参照。勿論、前出の Sheppard (1973) や尾張 (2008) も同様の考えに基づいている。

⁴⁰ Sheppard (1973) や尾張 (2008) がその代表である。

⁴¹ 初出稿では、空白後の段落の冒頭の字母„S“のポイントが大きい: DApp, 449 を参照。なお、初出稿のファクシミリは以下のサイトから閲覧可能である。

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/kafka_hungerkuenstler_1922 [2022年1月28日最終閲覧]

て断食芸人のすぐそばにいた使用人であると考えれば、そのように感情的になってしまったとしても不思議はない。その後、断食芸人はサーカスに移籍することで念願の無期限の断食に挑戦出来たわけだが、その記録の認知の機会は奪われてしまったわけである。そうした経緯を踏まえれば、語り手が「彼は真面目に働いていた。しかし、世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」という憤りを吐露すること自体は十分に理解し得る。

だが、果たして語り手はその後の断食芸人の行動についても同情を示しているだろうか。確かに、使用人にとって断食芸人が誰にも顧みられないのは心痛む光景だったに違いない。しかし、使用人にしてみれば断食とは“見世物”であり、稼ぎ、生きていくための手段以外の何物でもなかったのではないだろうか。「のらくら者」の一件とは、断食が見世物としては既に破綻していることを印象づけた象徴的な出来事であった。従って、見世物としての演出効果を失い、いくら断食を続けても名声は得られないことが確実となった段階で、断食を生きていくための手段と見なす者にとっては、断食を継続する意義はもはや失われているわけである。ところが、断食芸人は断食を続けた。重要なのは、語り手は、断食芸人のその決断に賛成しているとは考えにくいという点である。「彼は真面目に働いていた。しかし、世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」という言葉で締め括られた段落と「だが、再び多くの日々が過ぎた」 („Doch vergingen wieder viele Tage“) で始まるその次の行の間には空白の行が設けられている。先に述べたように、初出発表時のテキストでは、これとは別のもう一箇所でも空行が設けられていたが、定稿では、この一箇所だけに絞られている。その結果、空白は単なる語り手の息の間合い以上の重みを持つに至っている。⁴² 実際、この空白を境にして語り手の姿勢に変化が生じている。語り手は断食芸人と監督の対話を直接話法で逐一正確に伝えていたが、それは語り手がこの事件の目撃者であることの暗示と見なし得ると同時に、語られた出来事に対する語り手の関与の度合いの後退とも受け止め得る。断食芸人の最期の告白に際しても、語り手は、「これが最期の言葉だったが、死によって曇った彼の瞳にはまだ、もはや誇りに満ちてはいないのだが、更に断食を続けようとする固い確信が残っていた」と述べるに留めている。衷心の哀悼と受け取れなくもないが、「世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」という憤りを吐露していたのと同じ語り手の口から出た言葉にしては、どこかよそよそしさが感じられるようにも思われる。

我々は先に、空中ブランコ芸人の禁欲的姿勢に生じた突如の“揺らぎ”にはカフカ自身の葛藤が重ねられており、『最初の苦悩』とは、技巧的な語り手法を介した、作者自身の“揺

⁴² この語り手を“信頼できない語り手”と見なす尾張充典は、直接話法と共に登場人物が自律的に語りだしており、語り手は言わば制御不能に陥っていると捉えている。尾張はこの空白を語り手が紡ぎ出そうとしたそれまでの“物語”が終わり、語り手の意志の及ばない真の物語が始まる境目と見なしている：尾張（2008）,188頁を参照。立花健吾は、この空白そのものを「叙述の流れ」の断絶として物語の一部分として数えた上で、この物語を全部で六つに分割している：立花健吾（2016）：『断食芸人』——ある作家の宿命——。『カフカ後期作品論集』上江憲治、野口広明編、同学社、127-151頁所収、139頁を参照。

らぎ”の相対化であると考えた。『断食芸人』が使用人である語り手による、死を選んだ断食芸人に対する不同意の物語であると考えたとき、自己相対化の精神はこの物語でも継承されていると考えることが出来る。そもそも断食芸人は、何故見世物としては破綻していたにもかかわらず、死に至るまで断食を続けたのだろうか。ひょっとすると、断食芸人にとって断食は、作者にとって“書くこと”がそうであったように、何か純粋な自己享楽になっていたのだろうか。⁴³ しばしば引き合いに出されるが、1912年1月3日のカフカの日記には次のように記されている。

僕の組織体の中で、書くということが僕という存在のもっとも収穫の多い方向であらねばならないと判明したとき、全てのものがそちらに殺到し、あらゆる能力を置き去りにしてしまった。その能力とは、そもそもの初めは、セックス、食事、飲酒、音楽による哲学的瞑想の喜びへと向かっていったものだった。僕はこれらの方面のことでどれもやせ衰えた。これは不可欠だった。というのも、僕の力など全部ひっくるめてもほんの僅かではしかないのだから、その力は一つに結集してようやく、書くという目的に幾分か役立ち得たからだ。

Als es in meinem Organismus klar geworden war, daß das Schreiben die ergiebigste Richtung meines Wesens sei, drängte sich alles hin und ließ alle Fähigkeiten leer stehn, die sich auf die Freuden des Geschlechtes, des Essens, des Trinkens, des philosophischen Nachdenkens der Musik zu allererst richteten. Ich magerte nach allen diesen Richtungen ab. Das war notwendig, weil meine Kräfte in ihrer Gesamtheit so gering waren, daß sie nur gesammelt dem Zweck des Schreibens halbwegs dienen konnten. (T, 341)

“書くこと”に集中した結果、他方面の欲望に関しては“やせ衰えた”と二十八歳の青年は記している。カフカには、メタファーを文字通りの意味で形象化する傾向があることは既に知られているが、断食芸人とは、かつての日記の記述を文字通りに形象化することで生まれた、作者自身の詩的自画像であるとも考えられるわけである。⁴⁴ ただし、1912年と1922では作者の置かれた状況は余りに異なる。1917年に結核を罹患したカフカは、1922

⁴³ Gerhard Neumann は、Roger Caillois による遊びの四分類、即ち、“競争”、“賭け”、“ごっこ遊び”、“恍惚体験”という観点からこの物語を読み解こうと試みている。その際、誰にも注目されない中で断食を続けた断食芸人は、「他者の成績との比較の拒絶」、「成績の信憑性や計算間違いといった運を伴う賭けの拒絶」、「与えられた役割に馴染むことの拒絶」という決断を下し、“恍惚体験”を断食の唯一の遊び原則として選んだのだと考える：Neumann, Gerhard ([1984], 2013) : *Hungerkünstler und Menschenfresser. Zum Verhältnis von Kunst und kulturellem Ritual im Werk Franz Kafkas*. In: Neumann, Gerhard: *Kafka Lektüren*. Berlin: de Gruyter, S. 248-286, S. 262 を参照。

⁴⁴ 例えば、『変身』や『流刑地にて』では慣用的なメタファー表現が文字通りの意味で形象化されているという指摘がなされている：Fingerhut, Karlheinz (1979) : *Bildlichkeit*. In: Hartmut Binder (Hrsg.): *Kafka-Handbuch, Band 2*, Stuttgart: Alfred Kröner, S. 138-177, S. 149 などを参照。

年当時、“書くこと”という自己享楽の追求が結核という死の病を代償としてもたらしたと認識しつつあった。⁴⁵すると、見世物としての一線を越えて死に至る自己享楽を選んだ断食芸人に対し語り手に距離を取らせることで、作者は、“書くこと”に文字通りに命をかけた自分自身を相対化しようとしていると解釈出来る。⁴⁶その場合、断食芸人の死の直後に檻に投入された生命力溢れる豹は、様々な解釈を生んで来たが、やはり、断食芸人並びに作者自身に対する反命題であると考えられるべきであると思われる。⁴⁷

勿論、仮に『断食芸人』が作者の自己相対化の物語であるとしても、物語世界内に存在しない冷笑的な語り手でもその目的は達しようという反論も出ることであろう。だが、物語を語っているのは使用人であると考えた方が、その自己相対化の効果は大きい。何故ならば、語り手が使用人であるとするれば、この物語は、対照的な生き方を選んだ二人の人物の物語となるからである。一座が解散した後、一方は周囲と折り合いをつけながら生き続け、もう一方は頑なに自分の生き方にこだわり、遂には死を選んだ。カフカはこの二人の内、明らかに後者に近い立場にいる。そうであるとするれば、断食を数ある仕事の一つくらいに捉えている者の視点から断食芸人を描くことは、カフカにとって重い自己批判となるはずである。実際に、カフカは同時期に書かれた未完の『城』でも『ある犬の研究』でも、それまでの“書くこと”を批判的に振り返っていたはずである。⁴⁸もし『断食芸人』を語っているのが単に断食芸人と世間の対立を際立たせるだけの冷笑的な語り手であるとするれば、そうした重みは十分には生み出されない。

先に述べたように、この物語は“匿名の回想”でもあるわけであるが、その回想者の正体が使用人であるとするれば、この物語には『最初の苦悩』よりも遥かに進化した語り手法が使われていることになる。確かに、『最初の苦悩』では「興行師」が“私”に置換可能であるために、語り手の正体が興行師であると考えることが出来た。だが、一見したところ、興行師は匿名を装わねば語れないような事柄について述べているようには思われぬ。それ故に、この物語はまだ新たな語り手法の実験の段階であったという評価が相応しいように思われる。それに対して『断食芸人』の場合、物語を語っているのが使用人であるとする

⁴⁵ とりわけ、1922年7月5日のマックス・ブロート宛の書簡を参照。

⁴⁶ Neumann は、誰からも注目されることなく死に行く断食芸人の身体はその極限において社会的な意味体系を根底的に拒否したことを表す記号、言うなれば、「一つの非記号という記号」になったと捉えている：Neumann (2013), S.264 を参照。それはそうであるにせよ、そうした選択を語り手に否定させることに作品としての意義があるように筆者には思われる。

⁴⁷ Peter Beicken は、豹の登場によって断食芸人とは真逆の、人間的で通常の見方の優位さが確定されていると考え、「自身の立場は断食芸人により近いカフカは、自分の物語を自己批判としても理解しようとしていた」 („daß Kafka, dessen eigenen Position der des Hungerkünstlers näher war, seine Geschichte auch als Selbstkritik verstanden haben will“) と述べる：Beicken, Peter U. (1974) : *Franz Kafka. Eine kritische Einführung in die Forschung*. Frankfurt a. M.: Athenaiion, S. 323 を参照。Beicken は、カフカは断食芸人を通して自らを批判的に捉えようとしていたと考える、数少ない評者の一人である。

⁴⁸ 三根 (2019) を参照。

れば、使用人は、自分の正体を明かした状態では同じように語れなかったであろう。使用人に匿名性を必要と感じさせる最大の理由は、架空の受信人との関係である。この物語は世間一般に向けて語られていると考えられるが、そうだとすれば、使用人は正体を明かした状態で「彼は真面目に働いていた。しかし、世間が彼から報酬をだまし取ったのだ」などとは口に出来なかったはずである。興行の世界で生きる者には、公然とお客の悪口を言うことなど許されないのである。もっとも、語り手が匿名性を必要とする理由はそれだけに留まらないだろう。もう一つの理由は、この使用人もまた、“報酬をだまし取った世間”との共犯関係を完全には免れ得ないという点である。我々は次の記述を思い出さなければならない。

達成された断食日数を示す表は、最初の内は毎日入念に更新されていたが、もう暫くの間同じ数字のままであった。というのも、最初の一週間が過ぎてから、使用人たちはこの小さな仕事にさえもうんざりしたからである。

語り手も「使用人たち」(„das Personal“)の中に含まれているとすれば、彼もまた、この「小さな仕事」を放置した一人であることになる。確かに、使用人も断食芸人と同様にサーカスに移籍したばかりであるならば、新たな職場に早く馴染むためにも、彼一人だけ他の使用人たちから浮き上がってしまうような行動は慎まねばならなかっただろう。また、仮にこの使用人だけが断食芸人の世話を続けたとしても、状況が劇的に変わることはなかったと思われる。だが、それでも語り手には疚しさがあるからこそ、匿名を装っているのだとも考えられる。

ひょっとすると、語り手は、死に至るまで突き進んだ断食芸人に反発しつつも、疚しさ故、確かに彼が世界一の断食能力を持っていたことを世間に紹介するべくこの物語を語っているのかもしれない。その際、語り手は匿名性を保つために様々な工夫をしていることに気づかされる。物語冒頭で語り手は次のように述べていた。

ここ何十年かの際に断食芸人たちへの関心は非常に後退した。(.....) 当時、町中が断食芸人にかまっていた。

In den letzten Jahrzehnten ist das Interesse an Hungerkünstlern sehr zurückgegangen. (.....) Damals beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler; (.....) (D, 333f.)

(下線は引用者)

このように、「断食芸人」という言葉がこの物語で最初に登場したとき、それは無冠詞の複数形として使われていた。それによって断食芸人がかつて不特定多数存在したことが示唆されているわけだが、その次に「断食芸人」という言葉が登場するとき、定冠詞つきの単

数形になっているが、この段階ではまだ特定の断食芸人は一度も紹介されていないために、当時はそれぞれの都市でそれぞれの断食芸人が活動していたものであるという、二重の意味での反復的出来事が話題になっていると窺える。⁴⁹ そこから物語はいつの間にか特定の断食芸人を巡る話題へと切り替わっているわけだが、そうすることで、語り手は自身の身元の特定につながるような情報を伏せながらも、ごく自然に物語を展開させているわけである。⁵⁰

このように『最初の苦悩』も『断食芸人』も物語に登場する人物によって語られているとすれば、両作品の評価は大きく変わらねばならない。まず、物語世界内に存在する語り手があたかもそうでないかのように語るという手法が、ヌーヴォー・ロマンの実験小説の先取りであった可能性が生じる。⁵¹ 次に、『断食芸人』は、『新人弁護士』や『ある学士院への一通の報告書』と同様、〈物語世界内に登場する語り手が架空の受信人へ物語を伝える態度や伝え方そのものが作品としての描写対象になっている〉作品であることになり、1917年頃からのカフカの創作傾向がなおも継続されていることになる。だが、そうだとすれば、カフカは『断食芸人』をやはり“小さな文学”の実践として記したのだろうか。我々はこの問いを『小さな女性』の考察の後に行うことになるだろう。

2 被挑戦者としての語り手——『小さな女性』

当初、作品集を締めくくる作品となる予定であった『小さな女性』は、1923年11月末から24年1月末までの間に書かれたと考えられている。⁵² それは、23年9月から翌年3

⁴⁹ このことは Niehaus (2015), S. 121 で的確に指摘されている。

⁵⁰ Niehaus はこの冒頭の特徴について、一人の断食芸人の例をもとに断食芸人というものの全体の運命について語ろうとしているのだと考えている：Niehaus (2015), S. 120f を参照。筆者は本文でも述べたように、これは語り手を匿名に保つための工夫であると考ええる。

⁵¹ アラン・ロブグリエ (Alain Robbe-Grillet) の『迷路の中で』 (*Dans le labyrinthe*, 1959) は、身元の知れぬ兵士を主人公とし、一見、物語世界内に存在しない語り手がこの兵士の視点から物語を語っているように見える。だが、物語終盤で、主人公が街中で偶然に出会った人物が“私”として登場する。それによりこの物語は、身元不明のまま死亡した兵士の最後の数十時間の行動を、その目撃者の一人である“私”が兵士の視点から再現しようとした試みであったことが判明する。Brian Richardson によれば、この作品が、登場人物があたかも物語世界内に存在しないかのように語るという手法の嚆矢であるという：Richardson, Brian (2006) : *Unnatural Voices. Extreme Narration in Modern and Contemporary Fictions*. Columbus: Ohio State University Press, S. 10 を参照。

⁵² NSF II, 144 f を参照。批判版全集の編纂者によれば、『巣穴』も『小さな女性』の手稿も、作者が1923年11月の終わり頃に妹の Otlá から受け取ったと思われる紙に書かれており、そこからは次の二点が窺えるという。1) 『巣穴』の原稿では、最後の頁を別とすれば、ほとんどの頁にローマ数字で頁番号が振られているが、『巣穴』の最後の一頁には、『小さな女性』の原稿の全頁と同様にアラビア数字が使われている。2) 『巣穴』と『小さな女性』のいずれの手稿とも、処々でペンが交換されたことが筆跡から窺えるが、『巣穴』の終わりの部分と『小さな女性』の初めの部分は同一の

月まで続いた、カフカと Dora Diamant とのベルリンでの同棲期間に当たる。このベルリン滞在の時期というのは、長編『城』の執筆が中断された 1922 年の秋以来、およそ一年振りの創作への集中の時期でもあった。その時期の主だった成果が『小さな女性』と『巣穴』であるが、この内、『巣穴』は作者自身の“書くこと”を巡る内省的な要素が非常に強い物語である。動物を主人公としたモノログであるという点で、『巣穴』は 1922 年に書かれた『ある犬の研究』と対照的な存在である。だが、『断食芸人』がそうであったように、『ある犬の研究』からも“書くこと”に対する作者の葛藤がにじみ出ているのに対し、『巣穴』からは、「“流れ”との決別」⁵³とも呼び得る、それまでとは異なる新たな境地が窺えた。恐らく、『ある犬の研究』と『巣穴』を隔てる一年の空白期間はカフカにとって大きな意味があったに違いない。カフカは『巣穴』をもって、十年以上に渡る“書くこと”を巡る煩悶と葛藤に一応の決着をつけたと考えることが出来るのである。

他方の『小さな女性』は、『巣穴』よりも後に書かれたと推定されている。そこから、『小さな女性』もやはりカフカの新天地を反映した作品ではないかと期待されるわけであるが、これまでのところ、この作品が注目を集める機会自体がそもそも決して多くはなかった。もっとも、そうした状況においても、この物語をカフカの創作あるいは“書くこと”に関係づけようと試みる研究が幾つか見受けられることは注目に値する。その一人である Malcolm Pasley は、小さな女性と“私”の対立をカフカの人格内部における文学に関する部分と市民的で俗な部分との闘争と解釈した。⁵⁴ この Pasley の研究においてとりわけ良く知られるのが、「生まれつきかなりやせ型であるが、コルセットできつく締めつけていて」(„von Natur aus recht schlank, (.....) doch stark geschnürt“)、
「黄色味を帯びた灰色の、言わば材木色の生地から出来た服をいつも着ている」(„immer im gleichen Kleid (.....) aus gelblich-grauem, gewissermaßen holzfarbigem Stoff“)といった、この小さな女性の容姿を巡る記述を、表紙紙に包まれて糸で綴じられたノート、即ち、カフカの創作ノートの記号的暗示であると読み解いた点である。⁵⁵ だが、仮に小さな女性が作者自身を表しているとしても、“私”もまた作者の人格の一部を表しているのだろうか。確かに、『判決』が書かれた 1912 年であれば、芸術家として生きようとする自我と小市民的幸福を願う自我との葛藤が主題とな

ペンで記された可能性が高い。全集の編纂者は、これらの特徴に基づき、『巣穴』の後に『小さな女性』が成立したと判断している。

⁵³ 三根 (2019)、236 頁。

⁵⁴ Pasley, Malcolm (1971/72) : *Kafka's Semi-private Games*. In: *Oxford German Studies* 6, S. 112-131, S. 128.

⁵⁵ Pasley (1971/72) ,S. 130 を参照。並びに Auerochs (2010) ,S. 320 も参照。他方で、Marcel Krings は小さな女性の外見をユダヤの律法書（トーラ乃至モーセ五書）のアレゴリーと解釈している。それによれば、コルセットは律法書を巻物としてつないでいるひもを、その服の生地の色はそれが羊皮紙であることを、また服の房飾りは律法書の装飾を表しており、更に、女性の長い五本の指は、モーセ五書としての律法書そのものの暗示であるという : Krings, Marcel (2016) : *„Man konnte gar nicht bemessen, wie weit das Haus in die Höhe reichte“. „Neues Judentum“ und Architektur in Kafkas Verschollenem*. In: *DVjs* 90, S. 271-290, S. 292 を参照。

る余地はあったかもしれない。実際、『判決』に登場するロシアの友人とゲオルクは、そのそれぞれの自我の形象化と解釈することが可能である。だが、『小さな女性』の書かれた1923年頃の作者は、二度の婚約破棄と結核、病気退職を経験した上で二十歳年下の女性と同棲中である。もはや市民的幸福と芸術の分岐点はどうに通り返り、後者の道を行けるところまで来てしまった作者にとって、市民的幸福を巡る葛藤が今更主題になるとは考えにくいように思われる。

それとは反対に、“私”の方こそが創作に挑む作者を表していると考えたのが Vivian Liska である。Liska が注目したのは、1923年6月12日のカフカの日記である。

執筆の最中の不安が次第に高まっていく。それは理解出来る。言葉のどれもが、精霊の手の中で向きを変え——この手の振り方は特徴的な動きだ——、投げ槍となり、話者へと向かって来る。こうした言葉は特にそうだ。そして無限に続く。慰めとなるのは、お前が望もうが望むまいがそれは起こるというただそれだけだろう。そしてお前が望むことは、ほとんど僅かしか助けにならない。慰め以上となること、それは、お前も武器を持っている。

Immer ängstlicher im Niederschreiben. Es ist begreiflich. Jedes Wort, gewendet in der Hand der Geister — dieser Schwung der Hand ist ihre charakteristische Bewegung — wird zum Speiß, gekehrt gegen den Sprecher. Eine Bemerkung wie diese ganz besonders. Und so ins Unendliche. Der Trost wäre nur: es geschieht ob Du willst oder nicht. Und was Du willst, hilft nur unmerklich wenig. Mehr als Trost ist: Auch Du hast Waffen. (T, 926)

この現存する限りでカフカの最後となる日記と『小さな女性』の間に Liska は類似点を見出している。それによれば、精霊との戦いが決着のつかないまま続く限り、作者にとって生きることの原動力ともいえる“書くこと”も継続されるのと同様に、“私”と小さな女性の戦いが膠着状態のまま世間の最終判定が先延ばしされ続ける限り、“私”の安泰が続くという。だが、この比較において、日記の作者と対応関係にあるのは本当に“私”の方なのだろうか。日記においてカフカは、たとえ勝ち目が薄くとも強敵に挑まねばならない挑戦者として自らを描いているはずである。それに対して、『小さな女性』において挑戦者の立場にあるのは小さな女性の方であり、被挑戦者である“私”に対応するのはむしろ精霊であることになる。⁵⁶

⁵⁶ Liska 自身、『小さな女性』の語り手が「もし私がこの些末な事案をごくあっさりとして手で覆ってしまえば、私はなおもずっと、世間から煩わされることなく、これまでの生活を静かに続けさせてもらえるだろう」と述べたときのその“手”の動きと言葉の向きを変えてしまう精霊の“手”の動きを比較している：Liska, Vivian (2009) : *When Kafka says we. Uncommon communities in German-Jewish literature*. Bloomington: Indiana University Press, S. 42 を参照。だが、そうだとすれば、“私”の手と対応しているのは精霊の手であるということに注意が払われるべきであったように思われる。

『小さな女性』は、ベルリンのアパートの解約を巡るカフカと家主の女性との諍いを着想に書かれたとも言われている。⁵⁷ 確かに、小さな女性というモチーフの直接の誕生のきっかけは実際にそうだったのかもしれない。だが、“私”が作者とは異なる別の何者かを表している可能性は検討されるべきである。“私”とは何者なのだろうか。実は、『小さな女性』の語り手の正体は、三作品の予定だった当初の作品集の意義そのものにも関わって来ると考えられるのである。

2.1 “私”とは何者か

『小さな女性』において語り手は、まだ世間の知らない、語り手と小さな女性の間を巡る秘密をこっそりと打ち明けている。どうやら、語り手が本当に心配しているのは女性との関係そのものではなく、自分と女性との関係を巡る噂が、世間の自分に対する評判に悪い影響を及ぼすのではないかという点である。

私は、彼女が、少なくとも部分的には、世間の疑いを私に向けるために単に苦しんでいる振りをしているのではないかとさえ疑っている。(.....) たぶん彼女は、公衆がいずれ眼差しをはっきりと私の方へ向けたときには、公衆の全体的な怒りが私に対して起こり、その怒りが巨大な権力手段でもって彼女のどちらかと言えば弱くて個人的な怒りがなし得るよりもずっと力強く迅速に私を完全な最終局面へと至らしめるだろうとさえ期待しているのかもしれない。そしたら彼女は引き返し、ほっと息をついて私にそっぽを向くだろう(.....) よって、私はこうした観点からは完全に安心していて大丈夫なのだろうか？いや、そうではない。というのも、もし私が自分の振る舞いによって彼女をほとんど病気にしているなどということが本当に知れ渡りでもしたら、(.....) そしたら世間がやって来て、一体どうして君はこの哀れな女性を君の手の付けられない性分によって苦しめるのかね、とか、君は彼女を死に追いやろうとするつもりなのかね、君は一体いつになったらそれをやめるだけの分別と率直で人間らしい気持ちを持つのかねと問うわけだ。——もし世間が私にそんな風に質問するとしたら、彼らに答えるのは難しいだろう。

ich habe sogar den Verdacht, daß sie sich – wenigstens zum Teil – nur leidend stellt, um auf diese Weise den Verdacht der Welt auf mich hinzulenken. (.....) Vielleicht hofft sie sogar, daß, wenn die Öffentlichkeit einmal ihren vollen Blick auf mich richtet, ein allgemeiner öffentlicher Ärger gegen

⁵⁷ Binder, Hartmut (1975) : *Kafka-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*. München: Winkler, S. 300 を参照。

mich entstehen und mit seinen großen Machtmitteln mich bis zur vollständigen Endgültigkeit viel kräftiger und schneller richten wird, als es ihr verhältnismäßig doch schwacher privater Ärger imstande ist; dann aber wird sie sich zurückkehren, aufatmen und mir den Rücken kehren. (.....) Also könnte ich in dieser Hinsicht völlig beruhigt sein? Nein, doch nicht; denn wenn es wirklich bekannt wird, daß ich sie geradezu krank mache durch mein Benehmen, (.....) und es kommt die Welt und wird mir die Frage stellen, warum ich denn die arme kleine Frau durch meine Unverbesserlichkeit quäle und ob ich sie etwa bis in den Tod zu treiben beabsichtige und wann ich endlich die Vernunft und das einfache menschliche Mitgefühl haben werde, damit aufzuhören — wenn mich die Welt so fragen wird, es wird schwer sein, ihr zu antworten. (D, 324ff.)

ここで語り手は、一つの非現実世界を空想している。その非現実世界の中では、語り手は、小さな女性の苦悶が実は一方的な演技であるとはつゆも疑わない公衆によって非難されている。この男女と世間からなる関係によく似た状況をカフカは既に記したことがある。それが長編『城』の最終章のペーピの独白部分である。ペーピは、K.と駆け落ちして紳士亭を去ったフリーダの代役として一時的に紳士亭の接客係に抜擢されたが、フリーダが僅か数日で戻ってきたために、接客係から元の配置に戻されたことに強い不満を抱いている。そんなペーピは、フリーダが城の役人クラムの愛人であるという噂は、最初から全部フリーダの考え出した嘘なのではないか、彼女は単にクラムの愛人である振りをして村人たちを欺むいていたのではないかと疑っている。このペーピの妄想と『小さな女性』の語り手の想像は、一組の男女と二人の関係の真相を決して知る事の出来ない世間という、F、M、W を頂点とする三角形が出現している点で共通する。『城』では、女は男の愛人である振りをしているのではないかと一人の少女が疑い、『小さな女性』では、女は世間に向けて男から迫害されている振りをしているのではないかと当事者である男は疑っている。恋愛か暴力かという違いを措けば、双方における違いは視点の位置だけである。

この二つの三角形を比較したとき、『小さな女性』の“私”と同様にMの位置にいるのがクラムである。長編においてこのクラムという人物は、作者にとって最も創造的な執筆の瞬間である“流れ”を想像させる存在であった。⁵⁸ その結果、かつてクラムの愛人であったガルデナや現在の愛人であるとされるフリーダ、更にはクラムを待ちわびるペーピといった女性たちの様子には、かつて到来した“流れ”を想起する、あるいはこれからの到来を希求する作者自身の姿が瞬間的によぎるのであった。このように、カフカが『城』において創作のある種の受動的側面を女性の登場人物に託していると思しき点は重要である。何故ならば、フリーダと同じくFの位置にいる小さな女性には、Pasleyが指摘したように、カフカの創作ノートの記号的暗示が備わっている可能性があるからである。それに加え、

⁵⁸ 三根 (2019) を参照。

kleine Frau (小さな女性) という語の頭文字は、Franz Kafka の頭文字と左右対称になっている。⁵⁹ そこから、小さな女性は作家としてのカフカ自身を表していると思われ得るのである。

すると、Mに位置する“私”は結局何者なのだろうか。“私”とクラムを比較すれば、両者は質の異なる存在であることに直ちに気づかされるだろう。女性たちはクラムを愛し、尊敬や畏怖の念すら抱いているのに対し、小さな女性が“私”を愛しているようには見受けられない。だが、小さな女性と“私”の関係がクラムと女性たちとは全く異なることを何よりも示唆しているのは、次の記述である。

万が一公衆がいつかこの問題にそれでも関わるといふようなことがあるとすれば、確かに私は無傷ではその審判手続きを終えられはしないだろう。けれど、私は公衆に知られていないわけではないし、何らやましいことなく昔からずっと生きており、彼らと信頼関係もあり、また信頼されるにふさわしいということはたぶん考慮に入れられるだろう。そしてそれ故に、この遅れてやって来た、病める小さな女性は、ついでに言うところの女性は、私以外の誰か他の者ならたぶんとくに、付きまとういがと見なして公衆のためにも靴底でそっと踏み潰していたことだろうが、この女性は、最悪の場合でも、公衆が大分昔に私が彼らの尊敬に値する一員である旨を宣言した表彰状に小さく厭わしい飾り文字を書き加えるのがせいぜいだというのもやはり考慮されるだろう。

Wenn es einmal (.....) dazu kommen sollte, daß sich die Öffentlichkeit doch mit dieser Sache (.....) beschäftigt, werde ich zwar nicht unbeschädigt aus dem Verfahren hervorgehen, aber es wird doch wohl in Betracht gezogen werden, daß ich der Öffentlichkeit nicht unbekannt bin, in ihrem vollen Licht seit jeher lebe, vertrauensvoll und Vertrauen verdienend, und daß deshalb diese nachträglich hervorgekommene leidende kleine Frau, die nebenbei bemerkt ein anderer als ich vielleicht längst als Klette erkannt und für die Öffentlichkeit völlig geräuschlos unter seinem Stiefel zertreten hätte, daß diese Frau doch schlimmstenfalls nur einen kleinen häßlichen Schnörkel dem Diplom hinzufügen könnte, in welchem mich die Öffentlichkeit längst als ihr achtungswertes Mitglied erklärt. (D, 332)

「表彰状」という言葉によって、“私”が何らかの功勞によって社会的な名誉を授けられた存在であることが示唆されている。ところが、カフカは当時まだ無名の作家に過ぎなかつ

⁵⁹ こうした指摘は Astrid Lange-Kirchheim に見られる：Lange-Kirchheim, Astrid (1986) : *Kein Fortkommen. Zu Franz Kafkas Erzählung Eine kleine Frau*. In: *Phantasie und Deutung. Psychologisches Verstehen von Literatur und Film. Frederick Wyatt zum 75. Geburtstag*. (Hrsg.) Wolfram Mauser, Ursula Renner, Walter Schönau. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 180-193, S. 193 を参照。なお、Lange-Kirchheim は、フロイト＝ラカンの理論を援用して“私”と小さな女性は鏡像関係にあると思われ得る上で、いずれの形象とも結局は作者自身の中から生まれた文学的遊戯であると解釈している。

たわけだから、この点に関して言えば、“私”がカフカを指しているとは考えにくい。更に興味深いことに、語り手によれば、小さな女性は「最悪の場合」、「私」の表彰状に「小さく厭わしい飾り文字」を書き加えることになりかねないという。そこで重要になるのが、“表彰状に飾り文字を書き加える”とは何を意味するのかという点である。これを“経歴の汚点”などと捉えてはならない。表彰状というのはそもそも功績を称えるためにあり、負の経歴を記すためのものではないからである。むしろ、このメタファーは、もしも小さな女性の功績が世間に認められた場合、彼女の名前もまた、飾り文字によって“私”の名前と共に記されることになるという意味のはずである。つまり、このメタファーは、“私”と小さな女性は同業者同士であることを示唆していると考えられるのである。先に述べたように、小さな女性が作家としてのカフカを示していると考えられるわけだから、“私”とは、既に社会的な認知と名声を得た、カフカの先達の作家であると推察されるわけである。しかも、小さな女性が“私”に対し一方的とも言える敵意を抱いていることから、“私”とは、カフカにとって自分を苛立たせ、不安にさせ、精神的に圧迫させる存在であると推測される。

一体、カフカにこれほどまでに強い対抗意識を抱かせる作家がいるのであろうか。もしいるとすれば、恐らく、それはゲーテ (Johan Wolfgang von Goethe) より外にはあり得ないだろう。カフカの読書体験の中でゲーテが重要な位置を占めていたことは知られている。⁶⁰ とりわけ初期の日記にはゲーテに関する記述が頻繁に登場しており、カフカがゲーテの日記や旅行記、『詩と真実』などを読んでいた様子が窺える。例えば、1912年1月7日と1月24日の日付の間の日記には次のような記述が見られる。

雨がちな静かな日曜日はこのように過ぎる。僕は寝室に坐り静かにしているが、書くことを決心する代わりに、例えば一昨日、自分の全てを丸ごと一緒くたにして自分自身をその中に注ぎ出せたらなと思っていたのだが、かなり長い間自分の指を見つめていた。どうやら、今週は全くゲーテに影響されていたようだ。この影響の力がちょうど尽きて役に立たなくなったのだと思われる。

So vergeht mir der regnerische, stille Sonntag, ich sitze im Schlafzimmer und habe Ruhe aber statt mich zum Schreiben zu entschließen, in das ich z.B. vorgestern mich hätte ergießen wollen mit allem was ich bin, habe ich jetzt eine ganze Weile lang meine Finger angestarrt. Ich glaube diese Woche ganz und gar von Goethe beeinflusst gewesen zu sein, die Kraft dieses Einflusses eben erschöpft zu haben und daher nutzlos geworden zu sein. (T, 358)

⁶⁰ ギムナジウム並びに大学時代のカフカの読書体験については様々な論者がまとめているが、例えば、Robertson, Ritchie (1988) : *Kafka. Judentum, Gesellschaft, Literatur*. Stuttgart: Metzler, S. 16-19 を参照。

この記述を額面通りに受け取るならば、カフカを一週間の間“書くこと”へと駆り立てた原動力はゲーテであったことになる。実際、1月5日の日記には、後に作品集『観察』に『突然の散歩』として収録されることになる短いテキストが、『単調なこと』 („Die Einförmigkeit“) という題名で記されている。仮に上の日記でいう「自分の全てを丸ごと」注ぎだすという「一昨日」の試みが『単調なこと』の執筆を意味しているのだとすれば、『突然の散歩』も“ゲーテに影響された一週間”の産物であったことになる。更に、1912年3月11日の日記には Woldemar Biedermann によって編纂された *Goethes Gespräche* からの引用や書き抜きが数頁に渡って記されている。カフカがこれほど熱心に抜き書きをしたのは、この *Goethes Gespräche* を除けば、1912年1月26日から1月31日にかけての日記に見られる、Meyer Pinès の *Histoire de la Littérature Judéo-Allemande* だけである。

Goethes Gespräche と *Histoire de la Littérature Judéo-Allemande* という対照的な二冊の選択は、カフカの関心の在り方を如実に示している。カフカは単にゲーテに憧れていたわけではない。しばしば引き合いに出されるように、1911年12月25日の日記には次のように記されている。

ゲーテは、その作品の力によって恐らくドイツ語の発展を抑制している。たとえ散文が合間にしばしばゲーテから離れるとしても、結局は、まさしく現在のように、より強力な羨望と共にゲーテへと戻っている。そして留まることを知らない依存が隙もなく満たされた光景を享受しようと、古い、ゲーテに備わってはいるが、その点を除いたらゲーテとは関係のない表現さえも不当に着服している。

Goethe hält durch die Macht seiner Werke die Entwicklung der deutschen Sprache wahrscheinlich zurück. Wenn sich auch die Prosa in der Zwischenzeit öfters von ihm entfernt, so ist sie doch schließlich, wie gerade gegenwärtig mit verstärkter Sehnsucht zu ihm zurückgekehrt und hat sich selbst alte bei Goethe vorfindliche sonst aber mit ihm nicht zusammenhängende Wendungen angeeignet, um sich an dem vervollständigten Anblick ihrer grenzenlosen Abhängigkeit zu erfreuen. (D, 318)

カフカの12月25日の日記の記述量は非常に多いのだが、その中心にあるのは、ワルシャワやチェコの小言語の文学状況に関する考察である。カフカがこれらの小言語の文学に見出した特徴の一つは、「その才能を前にしたら、実力の覚束ない少なくとも大多数が沈黙せねばならないような作家が不在であるため」 („da es hier keine Schriftsteller giebt, vor dessen Begabung wenigstens die Mehrzahl der Zweifler zu schweigen hätte“; D, 314)、才能揃いの文学よりもかえって自由闊達で活気に満ちているという点であった。この記述と上の引用が相補的な関係にあり、“才能の覚束ない大多数を沈黙させる作家”としてカフカが念頭に置いているのはゲーテであることは容易に察せられる。カフカが小言語の文学に関する考察結果

を数日後に改めてまとめたものが「小さな文学の特性についての概要」であった。この一連の経緯を踏まえれば、カフカにとって“小さな文学”とは、小言語の文学を手掛かりとした、単なるゲーテの模倣ではない独自の文学という意味があったと察せられるのである。

61

もつとも、ここまでは既に多くの研究者の間で概ね一致している見解でもある。だが、カフカの創作が本格化した『判決』以降、カフカのゲーテへの憧れと反発はどう推移したのか、あるいは“小さな文学”は実践されたのか、もしそうだとすれば、具体的にどのようにされたのかという点に関しては、必ずしも明確に示されて来なかった。その最大の要因は、『判決』以降、カフカがゲーテについても“小さな文学”についても、ほとんど何も記述を残していないことにある。だが、例えば、1912年の秋に記された『変身』がゲーテの『若きウェルテルの悩み』(*Die Leiden des jungen Werthers*)を踏まえているという指摘がある。⁶² もしも『変身』が“ウェルテル”の本歌取りであるとすれば、カフカにとってゲーテはなおも重要な靈感の源であったことになる。他方で、筆者は先に、1917年に書かれた『新人弁護士』と『ある学士院への一通の報告書』が、架空の受信人を前にした語り手の態度や姿勢そのものを表現対象とすることによる“小さな文学”の実践であったと述べた。それは同時に、ゲーテには見られない手法や主題の実現という意義も有するわけである。そうした意味では、この二作品が巻頭と巻末に配置された作品集『田舎医者』に掲げられた「父へ」(„Meinem Vater“)という献辞は興味深い。それはカフカの実父への献辞であるのと同時に、言わば文学上の父であるゲーテへの献辞でもあったと見なすことも可能だからである。

こうした経緯を踏まえた上で『小さな女性』を振り返ると、“私”がゲーテであることの暗示が物語の中に幾つか潜んでいるように思われる。第一に、小さな女性は男性である“私”

⁶¹ いみじくも Ritchie Robertson は、カフカにとって文学が実父を避ける手段を提供してくれたとすれば、“小さな文学”は文学上の父であるゲーテの影から逃れるための手段であったと述べる：Robertson (1988), S. 42 を参照。

⁶² Klopschinski, Klaus (2010) : „Fragwürdige Umarmungen“ *Franz Kafka als Leser von Goethes Die Leiden des jungen Werthers*. In: *DVjs* 84, S. 364-389 を参照。Klopschinski はまず、『変身』が書かれた1912年のカフカの手紙等の中にはゲーテを意識していると思われる記述が幾つか潜んでいることを指摘した上で、『若きウェルテルの悩み』と『変身』の次のような対応点を挙げている：1) グレーゴルの住居が *Charlottenstraße* であり、グレーゴルの父がへそくりを隠していたのが *Wertheimkassa* という実在のブランドの金庫であったこと。(Klopschinski はそれぞれに *Lotte* と *Werther* を読み取っている)。2) ウェルテルはピアノを演奏するロッテの首にキスをするという夢を見るのに対し、グレーゴルはヴァイオリンを弾く妹の首にキスをする欲望を抱く。3) ウェルテルは1771年5月4日の手紙で「コガネムシ」(„Mayenkäfer“)になりたいと述べているが、カフカは『変身』に先立ち『田舎の婚礼準備』において主人公の *Raban* がベッドで「クワガタ」(„Hirschkäfer“)か「コガネムシ」(„Maikäfer“)の姿になって横たわっていたと記している：NSF I, 18 を参照。4) 『若きウェルテルの悩み』がウェルテルの自己崩壊の物語であるのに対し、『変身』はグレーゴルの自己崩壊の物語である。なお、“ウェルテル”の引用箇所は下記を参照：Goethe, Johan Wolfgang ([1774], 2020) : *Die Leiden des jungen Werthers. Paralleldruck der beiden Fassungen*. Stuttgart: Reclam, S. 10.

に対して激しい怒りを抱いているわけであるが、語り手はそんな彼女の様子について“悩む”(leiden)や“悩み”(Leid)といった言葉を10回以上も用いている:「ただ何故彼女はそれほどにまで悩むのだろうか」(„aber warum leidet sie so sehr darunter“: D, 322)、「だが私はそれが恋の悩みではないということを十全に承知している」(„Wobei ich mir allerdings durchaus dessen bewußt bin, daß es kein liebendes Leid ist“: D,323)。⁶³ 突き詰めて言ってしまうと、『小さな女性』とは、男性である“私”への激しい怒りに悩まされる女性の物語であり、それは女性への激しい恋の悩みを描いた、『若きウェルテルの悩み』のパロディとして浮かび上がって来るわけである。第二に、小さな女性との関係に悩んだ語り手は、それを友人に相談したのだった。

最近私は、ある親しい友人にこの問題について幾らか仄めかしたのだった。それもちよとしたついでに、軽く一言二言触れただけだが、私は全体の意味を、結局のところ外見からすればそれは私にとってとても些末ではあるのだが、それでも幾らか真相の下へと押し込んだ。奇妙なことに、その友人はそれでも聞き流しはせず、それどころか自分でこの問題に意味的な付け足しを行って、関心をそらさずに固執した。しかしながら更に奇妙なのは、ある決定的な点において彼が問題を過小評価していることであり、それというのも、しばし旅に出るようにと真面目に助言したのだった。

Letzthin machte ich (.....) einem guten Freund einige Andeutungen von dieser Sache, nur nebenbei, leicht, mit ein paar Worten, ich drücke die Bedeutung des Ganzen, so klein sie für mich nach außen hin im Grunde ist, noch ein wenig unter die Wahrheit hinab. Sonderbar, daß der Freund dennoch nicht darüber hinweghörte, ja sogar aus eigenem der Sache an Bedeutung hinzugab, sich nicht ablenken ließ und dabei verharrete. Noch sonderbar allerdings, daß er trotzdem in einem entscheidenden Punkt die Sache unterschätzte, denn er riet mir ernstlich, ein wenig zu verreisen. (D, 329)

語り手と小さな女性との関係を誤解したこの友人は、ヴァイマル公国の宮廷顧問官であったゲーテが突然に休職願いを届けて密かにイタリアに旅立ったことがきっかけとなってシュタイン夫人との恋愛関係が破局したのを踏まえた上で、今度もまた旅に出るのが女性と手を切る最も簡単な方法であると助言しようとしたのだと解釈することが出来る。

このように『小さな女性』の語り手“私”の正体がゲーテであると考えれば、この物語は、ゲーテに対するカフカの挑戦を被挑戦者であるゲーテの視点から描いたものであることになる。そのように考えると、この物語からは、不敵なまでのカフカの自信が浮かび上

⁶³ 動詞 *leiden* (分詞を含む) が 8 回、名詞 *Leid* が 4 回、更に、名詞 *Leidenschaft* が 1 回使われている。

がって来る。確かに、語り手自身が認識しているように、小さな女性と“私”の対決は、現状においては“私”の方が有利であろう。小さな女性がどれほど世間の注目を自分に向けさせようとしても、世間は大して彼女に関心を示さないことを語り手はよく理解している。これは、このテキストが書かれた時点で六冊の著作を出しているものの、カフカは世間一般にしてみればまだ無名作家に過ぎず、ゲーテと比較するなど大衆にとってナンセンス以外の何物でもなかったことに対応している。しかし、それにもかかわらず、語り手は物語の最後で、次のように一抹の不安を吐露せざるを得ないのである。

だが、私が年とともに少しずつ不安になって来ていることは、事案の本来的な意義とは全く無関係である。(.....)部分的には、これは単に老化現象を巡る問題に過ぎない。若者にはどんな服だってよく似合う。(.....)若者なら何か窺うような眼差しを向けられても構わないだろう。本人はそんなものを別に悪く取りはしないし、そんな眼差しなど全く気付かれもしない。本人にすら。だが老人に残っているものと言えば残余だ。どれもが必要とされるが、どれとして新しく直されるでもなく、どれもが観察の目に曝されている。そして、老いゆく者の窺うような眼差しというやつは、本当に全くもって窺うような眼差しなのだ。そして、その眼差しに気づくのは難しいことではない。もっとも、やはり本当に何か事態が悪化しているというわけではないが。

こうしたことから従って、これは次第に明瞭になっていくし、私の考えは変わらないのだが、もし私がこの些末な事案をごくあっさりとして手で覆ってしまえば、私はなおもずっと、世間から煩わされることなくこれまでの生活を静かに続けさせてもらえるだろうと思われる。この女性のあらゆる猛威にもかかわらず。

Daß ich mit den Jahren doch ein wenig unruhig geworden bin, hat mit der eigentlichen Bedeutung der Sache gar nichts zu tun (.....). Zum Teil aber handelt es sich auch nur um eine Alterserscheinung; die Jugend kleidet alles gut; (.....) mag einer als Junge einen etwas lauernden Blick gehabt haben, er ist ihm nicht übelgenommen, er ist gar nicht bemerkt worden, nicht einmal von ihm selbst, aber, was im Alter übrigbleibt, sind Reste, jeder ist nötig, keiner wird erneut, jeder steht unter Beobachtung, und der lauernde Blick eines alternden Mannes ist eben ein ganz deutlich lauernder Blick, und es ist nicht schwierig, ihn festzustellen. Nur ist es aber auch hier keine wirkliche sachliche Verschlimmerung.

Von wo aus also ich es auch ansehe, immer wieder zeigt sich und dabei bleibe ich, daß, wenn ich mit der Hand auch nur ganz leicht diese kleine Sache verdeckt halte, ich noch sehr lange, ungestört von der Welt, mein bisheriges Leben ruhig werde fortsetzen dürfen, trotz allen Tobens der Frau. (D, 332f)

世間はまだ気づいていないが、“私”は老いを感じ始めている。語り手は、この些末な事案

を「手で覆ってしまえば」、これまでと同様の安泰な生活が続くだろうと述べてはいる。だが、「この女性のあらゆる猛威」が気掛かりであるが故に、語り手はこの問題について延々と語り続けて来たわけである。すると、このようにゲーテに一抹の不安を吐露させることによって、カフカは、ゲーテが脅威を感じるほどの創作を行ってきたという自負をこの作品に込めているのではないだろうか。

2.2 “小さな文学”としての“小さな女性”

カフカにとって、自分に対して敵対的な者の視線で自分を描くというやり方は馴染みのものである。『新人弁護士』は、異質な出自を持つ者に対し語り手が敵対的な態度を見せる様子を描いていた。1919年に書かれた所謂『父への手紙』においても、カフカは自分が父から受けた教育や接し方に対し次々と父を非難した上で、今度は自分が父になったつもりで息子である自分に対する空想の反論を述べている。⁶⁴ こうした手法は、実に初期の日記にまで遡る。カフカの日記ノート第一冊目と第二冊目には、マックス・ブロートの小説『ユダヤ女たち』(Jüdinne)の書評という体裁の断片が遺されているが、そこでカフカはユダヤ人に対する敵対者の見解を模倣していることが指摘されている。⁶⁵ まず、いま暫定的に日記第一冊目のテキストをA稿、第二冊目のテキストをB稿と名づけた上で、A稿の全てを次に引用しよう。⁶⁶

⁶⁴ 西嶋義憲もこれと類似した観点から『小さな女性』と『父への手紙』の語りの比較を試みているが、筆者とは比較の仕方が異なる。西嶋の比較は端的に言えば、次のようになる。1)『父への手紙』では、息子である語り手は、息子に対する父の反論を見通しておくことによって父に対する自らの優位性を確保しようとしている。2)『小さな女性』においても語り手は、小さな女性や世間の思考を予め見通すことによって自らの優位性を確認して安堵を得ようとしている：西嶋義憲(2014)：カフカの『小さな女』における「お見通し行為」。言語文化論叢 18、107-126頁を参照。勿論、そうした点も確かに認められるが、『小さな女性』というテキスト全体が、『父への手紙』で言う父の反論の部分に相当すると思われる。

⁶⁵ このテキストにおいてカフカは自分自身の考えを述べているとしばしば考えられて来たが、カフカはユダヤ人に敵対的な人物の言説を模倣的に叙述している可能性を最初に示唆したのは Vivian Liska である：Liska (2009), S. 17-20 を参照。このテキストを巡る筆者の考察は、Liska に負う点が多い。

⁶⁶ カフカの日記ノート第一冊目と第二冊目は、元々は創作ノートとして並行的に用いられていた。そのために、A稿とB稿のどちらが先に成立したのかを断定的に述べることは出来ない。まず、それぞれのノートに遺された日付から、A稿は最も早くとも1911年3月28日以降に、B稿は最も早くとも3月26日以降に書かれたことが分かる。次に、B稿の直後の頁には、マックス・ブロートの誕生日に宛てたメッセージの草稿と思われる断片が記されていることから、B稿は遅くともブロートの誕生日である5月27日までに書かれたと推測される。更に、ブロートの『ユダヤ女たち』が出版されたのもこの年の5月であり、後述する Hugo Hermann によるブロートの小説の書評が発表されたのが5月19日付の雑誌 *Selbstwehr* であることを踏まえると、両稿とも1911年5月下旬に書かれた可能性が高いように思われる。

読者は、同時代の西ヨーロッパのユダヤ人小説においては、直ちにその小説の下か上にユダヤ人問題の解決策をも探して見出すことに慣れているが、『ユダヤ女たち』にはそうした解決策が示されておらず推定すらされていないので、読者が直ちに決然としてそこに『ユダヤ女たち』の欠点を認識し、ユダヤ人たちが過去からも未来からも政治的に鼓舞されることなく白日に曝され続ける宿命にあるとすれば、ただそれを不快に傍観するというのはあり得ることである。その際に読者はこうも言うに違いない。とりわけシオニズムの出現以来、ユダヤ問題の解決の可能性は非常に明瞭に整備されているだけに、作家は自分に割り当てられた問題に適った一定の解決策を見つけるためには、結局のところ、体の向きを変えさえすればよかったのだと。

Da sich der Leser gewöhnt hat, in den westeuropäischen zeitgenössischen Judenerzählungen gleich unter oder über der Erzählung auch die Lösung der Judenfrage zu suchen und zu finden, in den „Jüdinnen“ aber eine solche Lösung nicht gezeigt und nicht einmal vermuthet wird, so ist es möglich daß der Leser kurz entschlossen darin einen Mangel der „Jüdinnen“ erkennt, und nur ungern zusieht wenn Juden im Tageslicht herumgehn sollen ohne politische Aufmunterung aus Vergangenheit oder Zukunft. Er muß sich hiebei sagen, daß, besonders seit dem Aufkommen des Zionismus, die Lösungsmöglichkeiten um das jüdische Problem herum, so klar angeordnet liegen, daß es schließlich nur einer Körperwendung des Schriftstellers bedarf um eine bestimmte, dem vorliegenden Teil des Problems gemäße Lösung zu finden. (T, 36)

「読者が」や「あり得ることである」という文体が示唆するように、A稿においてカフカはブロートの小説を読んだ読者がどのような反応を示すか、客観的に記述しようと努めている。ところが、A稿と内容そのものは大きく変わらないにもかかわらず、B稿は文体が大きく異なっている。

我々はいまや、西ヨーロッパのユダヤ小説において、そうした小説が幾つかのユダヤ人グループだけで構成されようとするや否や、描写の下や上に直ちにユダヤ人問題の解決策をも探して見出すことにほとんど慣れている。(.....) 咄嗟に我々はそこに物語の欠点を認識してしまうし、シオニズムが存在してからというもの、今日では、ユダヤ問題を巡る解決の可能性は非常に明瞭に整備されており、作家は自分の物語に適った解決可能性を見つけるためには結局もう少しだけでも踏み込まねばならなかつたであろうと言えるだけに、我々はより一層、そうした解決策の展示を求める正当な権利があるように感じるのだ。

Wir sind jetzt fast gewöhnt, in westeuropäischen Erzählungen, sobald sie nur einige Gruppen von Juden umfassen wollen, unter oder über der Darstellung gleich auch die Lösung der Judenfrage zu

suchen und zu finden. (.....) Kurz entschlossen erkennen wir darin einen Mangel der Erzählung und fühlen uns zu einer solchen Ausstellung umso mehr berechtigt, als heute seit dem Dasein des Zionismus die Lösungsmöglichkeiten so klar um das jüdische Problem herum angeordnet sind, daß der Schriftsteller schließlich nur einige Schritte hätte machen müssen, um die seiner Erzählung gemäße Lösungsmöglichkeit zu finden. (T, 159f.)

A 稿では主語が「読者」であったのに対し、B 稿ではそれが「我々」となっている。そこから、B 稿ではまさしく A 稿で想定されたような読者の一人によって語られていると考えられるわけである。

それは一体、どのような立場の者なのだろうか。この問いに対する手掛かりは、B 稿の続きの記述にある。

『ユダヤ女たち』には、非ユダヤ系の傍観者、声望ある対立的な人間が欠けている。そうした人物たちが他の物語であればユダヤ的なものを引き出し、その結果、そのユダヤ的なものは敵対者に向かって突進し、不審、疑念、嫉妬、驚愕に陥り、そして最後の最後に自信を得るのであり、いずれにせよ、敵対的な人物と対峙して初めてすっきりと立ちあがることのできるものである。

Den Jüdinnen fehlen die nichtjüdischen Zuschauer, die angesehenen gegensätzlichen Menschen, die in andern Erzählungen das Jüdische herauslocken, daß es gegen sie vordringt, in Verwunderung, Zweifel, Neid Schrecken und endlich, endlich in Selbstvertrauen versetzt wird, jedenfalls sich aber erst ihnen gegenüber in seiner ganzen Länge aufrichten kann. (T, 160)

こうした批判は、当時、シオニストの側からも提示されたという。⁶⁷ だが、これをシオニストの見解であり、かつ、カフカ自身の見解でもあると想定すると、これに続く記述は不可解なものとなる。

まさしくそれを我々は求めているのであり、その他のユダヤ人群众の解消策を我々は認めない。こうした感情を引き合いに出すのはなにもこうした場合だけに限らず、方向性においては少なくとも一般的なものである。だから、イタリアで散策している最中に我々の足元でトカゲらがぴくっと動くのを見つけたら我々は喜び、すぐさまそちらへ身をかがめたいと思う。だが、もしどこかの店で何百というトカゲがきゅうりの酢漬けに

⁶⁷ 1911年5月19日発行の雑誌 *Selbstwehr* には、シオニストである作家の Hugo Hermann によるこの小説の書評が掲載された。そこには、この作品には敵対的な非ユダヤ系の登場人物が必要であったという見解が述べられているという。批判版全集の編纂者が考えるように、カフカがこの書評に触発されてこのテキストを記した可能性は高いだろう：TKomm, 19を参照。

でも使うような大きなビンの中でごちゃごちゃ這いまわっているのを見たら、我々にはなす術もない。

Das eben verlangen wir, eine andere Auflösung von Judenmassen erkennen wir nicht an. Auch berufen wir uns auf dieses Gefühl nicht nur in diesem Fall, es ist in einer Richtung wenigstens allgemein. So freut uns auch auf einem Fußweg in Italien das Aufzucken der Eidechsen vor unsern Schritten ungemein immerfort möchten wir uns bücken, sehn wir sie aber bei einem Händler zu Hunderten in den großen Flaschen durcheinanderkriechen in denen man sonst Gurken einzulegen pflegt so wissen wir uns nicht einzurichten (T, 160f.)

語り手は先に、『ユダヤ女たち』には非ユダヤ系の登場人物が必要であったと主張していた。語り手はその上で、“我々”読者にとって専らユダヤ人ばかりが登場する小説を読まされるのは、何百というトカゲがビンの中で密集している光景を見せられるように「なす術もない」が、もし敵対的な非ユダヤ系の人物が登場していれば、イタリアで散策中にトカゲらがぴくっとするのを目にするのと同様の喜びが得られたであろうと述べているわけである。この場合、トカゲは明らかにユダヤ人のメタファーなわけだが、注意せねばならないのは、「ぴくっと動く」(„Aufzucken“)というトカゲの反応である。トカゲが反応するのは、直接的には散策途中である“我々”の存在に気づいたためである。だが、このトカゲの反応には、ユダヤ人が敵対的な非ユダヤ系の登場人物を前にして示す反応が重ね合わされている。その結果、トカゲを足元に見て喜ぶ“我々”は、ユダヤ小説を読む読者としての“我々”でもあり、同時に、ユダヤ的なものを引き出す非ユダヤ系の敵対者でもあることになる。そこから、“我々”を用いて語るこの語り手はシオニストではなく、ユダヤ人に対して敵対的な考えを抱く非ユダヤ系の人物であると察せられるのである。

語り手がユダヤ人に対して敵対的な非ユダヤ系の人物であるということは、語り手がユダヤ小説に何よりも「ユダヤ人問題の解決」あるいは「ユダヤ人群众の解消」への寄与を求めているのと矛盾しない。そもそも「ユダヤ人群众」という言葉自体が、トカゲがきゅうりの酢漬けのビンの中に何百と詰め込まれている形象と共鳴しており、とりわけ東欧やロシア地域におけるユダヤ人共同体が連想される。⁶⁸ 語り手は、「ユダヤ人群众の解消」と彼らのヨーロッパ社会への一層の同化を求めているわけであり、そのための啓蒙と教化の手段という限りにおいてユダヤ小説を評価しようとしているのである。

ひょっとすると、カフカ自身もブロートの小説に何か物足りなさを感じたのかもしれない。だが、カフカにとってそれ以上に気掛かりとなったのは、もしユダヤ人に対して敵対的な人物がこの小説を読めば、ユダヤ人群众の啓蒙という観点からこの作品を批判して来

⁶⁸ Liska もまた、この「ユダヤ人群众」は閉鎖的で同質的な東欧ユダヤ人の共同体を示していると考えている：Liska (2009), S. 19 を参照。

るのではないかという点だったわけである。ユダヤ人という社会的少数者の立場に置かれたカフカには、いつの頃からか、自分あるいは自分たちに敵対的な者の考え方を想像する習慣が身につけていたに違いない。重要なことに、カフカはそれを単なる日常の習慣には留め置かず、『新人弁護士』、『小さな女性』のような作品へと昇華させた。かつてドゥルーズ＝ガタリは、社会的少数者によって大言語で書かれた文学をマイナー文学と呼んだ上で、そのマイナー的特徴とは「ポップ」（「ポップ・ミュージック、ポップ哲学、ポップ文学」）であると述べた。⁶⁹ 彼らが想定した言語の非領域化とは些か異なる事象であるにせよ、敵対者の言説の模倣は、実際に、ポップ・ミュージックにも見て取れる。⁷⁰ このことは、カフカを文学史・文化史的に評価し直す上で大きな意味を持つだろう。

繰り返しになるが、出版契約当初、カフカの第三の作品集は『断食芸人』、『最初の苦悩』、『小さな女性』の順番で構成される予定だったと考えられる。その巻末作品は、ゲーテに対するカフカの挑戦をゲーテの視点から捉えた物語であると解釈出来た。従って、この作品を最後に配置した背景には、自分はゲーテに対抗し得るだけの創作を行って来たという自負をメッセージとして残す狙いがあったとも考えられる。そこには同時に、世間の評価はまだ追いついていないにせよ、やがて自分の文学がゲーテに劣らず評価される日がきつと来るはずだという、密かな、だが揺るがぬ自信が込められていたのかもしれない。そう考えたとき、『小さな女性』を締め括る、「この女性のあらゆる猛威」（„alle[s] Toben[] der Frau“）という言葉の受け止め方が微妙に変わって来るだろう。勿論、カフカがそれまでに刊行して来た著作や未発表の長編などの全てのテキストを「あらゆる猛威」として受け止めても差し支えないのだが、作品集の締め括りの言葉として捉えたとき、“あらゆる”が指示するのは、とりわけ作品集の他の二作品であるとも見なし得るのである。『断食芸人』も『最初の苦悩』も、物語を語っているのは登場人物の一人であると読み解くことが可能であり、『小さな女性』もまた、語り手の正体はゲーテであると解釈出来た。つまり、この作品集を構成する三作品のいずれにも〈語っているのは誰なのか〉という問いが隠されていると

⁶⁹ Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1976) : Kafka. Für eine kleine Literatur. Frankfurt. a. M.: Suhrkamp, S. 38.

⁷⁰ 例えば、スリランカに出自を持つイギリスの女性ラッパーM.I.A.は、四番目のアルバムとなる *Matangi* (2013) に *Boom Skit* という、次のようにして始まる曲を収録している： „Brown Girl Brown Girl/ Turn your shit down/ You know America/ don't wanna hear your sound/ Boom Boom jungle music/ go back to India/ With your crazy shit“ このとき既にアメリカでの音楽活動を経験しているM.I.A.は、彼女に対して人種的な敵対意識を持つ者が自分をどう思っているか想像して歌っているわけである。もっとも、作品としてのこの曲の解釈はそれだけに留まらない。発話者が „go back to India“ と述べているのは、この人物がインドとスリランカの区別がついていないからだとも考えられるが、実は、その呼び掛け相手が、M.I.A.こと *Matangi Maya Arulpragasam* と、彼女の名前の由来となったヒンズー教の音楽と文芸の女神 *Matangi* とが重なった人物であるからだとも考えられる。 „jungle music“ もまた、差別の言葉とも、例えば同アルバムに収録された別の曲 *MATANGI* を率直に形容した反応——動物の鳴き声のような音が聞き取れる——とも取れる。M.I.A.: *Matangi*, Interscope Records, 2013 を参照。

言えるわけである。だとすれば、この作品集は、ゲーテもまだ試みてはいない先鋭的な手法の集成であるという点で、確かに“猛威”と呼んで差し支えないだろう。

我々は先に、『断食芸人』が使用人を語り手とする物語であると考えた場合、“小さな文学”はどこへ向かったと言えるのかと問いを立てた。そもそも1911年の日記に“小さな文学”の文字が登場したとき、それはまだ、政治性や大衆性を重要な基準としていた。それ故に、『新人弁護士』や『ある学士院への一通の報告書』がユダヤ人の政治社会的状況の描写であると解釈出来た段階で、それらを“小さな文学”の実践であると見なすのはそれほど難しいことではなかった。ところが『断食芸人』は、確かにこれらの二作品と同じように〈物語世界内に登場する語り手が架空の受信人へ物語を伝える態度や伝え方そのものが作品としての描写対象〉になっているかもしれないが、少なくともカフカの境遇と直結した政治的状況が描かれているとまでは言えなかった。そうした意味では、『断食芸人』は、1911年の覚え書きの段階で想定されていた“小さな文学”とは大分異なっている。ひょっとすると、執筆の段階では、『断食芸人』は“小さな文学”の実践であるという明確な自覚はカフカ自身にもなかったのかもしれない。既に述べたように、1922年は作者にとって葛藤に揺れた時期であった。『断食芸人』は、同時期の未完成のテキストと同様、対外的批判よりも内的批判という側面の方が強い。だが、そうだとすると、遅くとも巻末に『小さな女性』、巻頭に『断食芸人』を配置した作品集の構想が誕生した段階で、『断食芸人』にはゲーテに対する“猛威”としての“小さな文学”という新たな位置づけが生まれたのではないか。1923年の冬に書かれた二つのテキストの内、『巢穴』が内向的営みとしての“書くこと”に対する自己総括であるとするれば、『小さな女性』は外向的営みとしての創作活動に対する総括であり、それにより、自分はゲーテへの対抗者であるという自覚が確立されたのだと考えられる。そもそも“小さな文学”とは、ゲーテという巨大な存在を前にしたドイツ語文学の閉塞をいかに打開するかという観点から生まれた構想であった。だとすれば、ゲーテへの挑戦者である“小さな女性”(kleine Frau)という名前は、作者 Franz Kafka の暗示でもあり、同時に“小さな文学”(kleine Literatur)の暗示でもあるのではないだろうか。コルセットを締め付けたこの女性の細い身体は、三作品からなる薄い書物としてのこの作品集の記号的暗示でもあり、それが“小さな文学”の書でもあるという暗示とも受け止め得るように思われる。

もっとも実際には、作品集はゲーテへの挑戦という総括の書物にはならなかった。出版契約後に『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』が書かれ、作品集は新たに、『最初の苦悩』に始まり『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』に終わる順番に並べ替えられたからである。カフカの絶筆となった『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』が、カフカが1911年12月25日の日記に記した小言語の文学に関する考察を髣髴とさせることは以前より指摘されている。だが、何故この作品と十年以上も昔の日記との間に親和性が見られるのかは分かっていなかった。しかし、『小さな女性』はカフカが“小さな文学”の作家としての自覚

を新たにした作品であると結論づけた我々にとってはもはや、この絶筆作品と 1911 年の日記の考察との接近は唐突なものではない。『歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族』は、『新人弁護士』や『ある学士院への一通の報告書』と同様に動物物語であり、登場人物を語り手とする物語である。そこから、この物語においてもやはり、受信人に対する語り手の姿勢によって何らかの政治社会的状況が描かれているのではないかと推測することが出来るわけである。それについてはしかし、我々の今後の課題である。

Wer ist der Erzähler? Zum ursprünglichen Textbestand von Kafkas Erzählband *Ein Hungerkünstler*

Yasuhisa MINE

Der dritte Erzählband Franz Kafkas, *Ein Hungerkünstler*, sollte nach dem ursprünglichen Plan, wie er aus dem Publikationsvertrag zu ersehen ist, aus den drei Erzählungen *Ein Hungerkünstler*, *Erstes Leid* und *Eine kleine Frau* bestehen (in dieser Reihenfolge). Es scheint, dass Kafka in seinen ersten beiden Erzählbänden, *Beobachtung* und *Ein Landarzt*, auf eine besondere Beziehung zwischen dem ersten und dem letzten Text des jeweiligen Bandes geachtet hat. Auch für den dritten Band ist es daher wahrscheinlich, dass der Autor eine bestimmte Relation zwischen *Ein Hungerkünstler* und *Eine kleine Frau* verfolgte. Worin bestand Kafkas ursprünglicher Plan für den Erzählband? Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich mit dieser Frage, indem darauf fokussiert wird, *wer* in diesen Erzählungen erzählt.

Äußerlich mögen die im Jahre 1922 geschriebenen Texte *Erstes Leid* und *Ein Hungerkünstler* den Eindruck erwecken, als seien sie ausnahmsweise von einem heterodiegetischen Erzähler erzählt, obwohl Kafka seit 1917 vielmehr homodiegetische Erzählweisen benutzte. Jedoch kann man *Erstes Leid*, das aus iterativen und einmaligen Ereignissen besteht, auch als anonyme Erinnerung ansehen, die aus der Perspektive einer dem Trapezkünstler nahestehenden Person wiedergegeben wird. Was dabei auffällt, ist, dass das Wort „Impresario“ vollständig durch „Ich“ ersetzt werden kann, ohne dass die Perspektive dadurch verzerrt würde. In ähnlicher Weise setzt sich *Ein Hungerkünstler* aus iterativen und einmaligen Ereignissen zusammen. Auch diese Erzählung könnte man als anonyme Erinnerung ansehen, die wiederum aus der Perspektive einer dem Hungerkünstler nahestehenden Person artikuliert wird. Es ist dabei wichtig, dass es innerhalb der Erzählwelt eine Person gibt, die die Anforderungen an einen Erzähler erfüllen kann, und zwar unter der Voraussetzung, dass der Diener, der bei der Zeremonie am vierzigsten Hungertag eine Frau tröstete, und derjenige, der dem Zirkusaufseher mitteilt, dass in einem stehengelassenen Käfig der Hungerkünstler liege, dieselbe Person sind.

In der bisherigen Kafka-Forschung wurde verschiedentlich erwogen, dass der Erzähler von *Ein Hungerkünstler* ironischerweise zwischen den Perspektiven des Hungerkünstlers und des Publikums fluktuiert. Wenn man jedoch annimmt, dass diese Erzählung von einer Person stammt, die einerseits als Kollege des Hungerkünstlers Sympathie für ihn fühlt, aber andererseits mit seiner Entscheidung, über die Grenze des Schauhungerns hinaus zu verhungern, nicht einverstanden ist, sind die ansonsten

unvereinbaren Blickwinkel tatsächlich konsistent. Außerdem ist anzumerken, dass Kafka in dieser Zeit seinem *Schreiben* sehr skeptisch gegenüberstand. Deshalb könnte man sich vorstellen, dass Kafka sich selbst auf den Trapezkünstler projizierte, der plötzlich von Angst ergriffen wird, wie auch auf den Hungerkünstler, der aus innerer Selbstzufriedenheit den Tod wählt. Gleichzeitig benutzte er die Perspektive einer anderen Figur, um sich selbst gewissermaßen zu relativieren. In diesem Fall könnte Kafka insbesondere mit *Ein Hungerkünstler* Alain Robbe-Grillet's Experimentalwerk *Dans le labyrinthe* antizipiert haben.

Die Titelfigur des dritten Textes, *Eine kleine Frau*, kann als Hinweis auf Kafka angesehen werden bzw. auf die dünnen Hefte, die er für seine Manuskripte verwendete. Aber wenn die kleine Frau auf den Autor hindeutet, wer ist dann der Ich-Erzähler? Aus dem Text geht hervor, dass der Erzähler bereits großen gesellschaftlichen Ruhm erlangt hat und als ihr Vorgänger im selben Bereich tätig ist wie die kleine Frau. Wenn es einen solchen Schriftsteller gäbe, wäre er niemand anderes als Goethe. Im Tagebuch von 1911 problematisiert Kafka, dass Goethe wegen seiner überwältigenden Größe die Entwicklung der deutschen Literatur behindert habe. Er selbst habe sich von den osteuropäischen Literaturen inspirieren lassen, um Goethe zu überwinden; er habe daraus eine „kleine Literatur“ entwickelt. *Eine kleine Frau* scheint zwei Hinweise darauf zu bieten, dass der Erzähler Goethe sei. Da sich mehrfach im Text das Wort „Leiden“ findet und es um eine Frau geht, die in großem Hass auf einen Mann gefangen ist, kann diese Erzählung als Parodie auf *Die Leiden des jungen Werthers* betrachtet werden. Außerdem eröffnet der Erzähler einem Freund seine gespannte Beziehung zu der kleinen Frau und erhält den Rat, für eine Weile auf Reisen zu gehen. Dies mag eine Anspielung darauf sein, dass Goethe einmal plötzlich nach Italien reiste und dadurch seine Beziehung zu Charlotte von Stein beendete. Man könnte sich also vorstellen, dass die Erzählung von Goethe erzählt wird, der sich der kleinen Frau bewusst sein muss, indem er behauptet, dass sie keineswegs seinen Ruhm bedrohen könne. Demnach ginge aus dieser Erzählung Kafkas Kalkül hervor, dass er derzeit zwar noch unbekannt sei, aber künftig so hoch bewertet würde wie Goethe.

Wenn der Text mit einer solchen Botschaft ans Ende des Erzählbandes gestellt worden sein sollte, könnte „alle[s] Toben[] der Frau“ (so die Schlussworte) als Hinweis auf den ersten Text des Bandes angesehen werden. Auch weil die „kleine Frau“ eine Anspielung auf die „kleine Literatur“ sein kann, lässt sich vorstellen, dass Kafka im ursprünglichen Publikationsplan andeutete, dieses Buch sei eine Herausforderung an Goethe, insbesondere durch die neue Erzählweise.

