

# カフカの動物たち

## 「ある犬の研究」、*「歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族」*における 音楽と身体言語

三根 靖久

カフカの身体性をめぐる研究の一環として、動物たちの世界を描いた後期の二つの物語を取り上げる。音楽体験をした犬の物語とネズミの歌手の歌をめぐる物語。この二つの物語において、音楽がいかに感受され、あるいは表現されているか、そしてその媒体となる身体と身体性が、テキストの叙述の中で、どのように出現しているかを探る。この二つの物語から、音楽が身体言語へと発展していく過程が窺える。そこから音楽についての、カフカのある一貫した捉え方が見えてくるだろう。

### 音楽と身体感覚—「ある犬の研究」<sup>1</sup>

ある老犬の回顧のように語られる、彼の様々な体験や観察、あるいは彼自身の言葉でいう「研究」によってこの物語は構成される。それらは、老犬が思いつくまま話す思い出語りのようであり、ときに年代が交錯し、あるいは話が脱線し、終わることなく続く。彼ら犬たちは、かつては一つの共同社会を構成していたのが、長い年月の間に離散していくつもの種族に分かれ、職業も階級も様々になってしまった。この犬が半生を捧げて取り組んだのは、そうした犬たちが大地から得る食物についての研究である。それは犬の生を問うこと、それも様々な犬種の犬たちの生を問うことであり、多様な犬社会を知っていく過程

---

<sup>1</sup> テキストに Franz Kafka Schriften-Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hrsg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit, Frankfurt am Main:Fischer, 2002. (以下 KKA と略記) *Nachgelassene Schriften und Fragmente II* (以下 N2 と略記) を使用した。また、KKA 版に準拠した黒表紙の普及版 *Gesammelte Werke in zwölf Bänden (GW) Das Ehepaar* (以下 Eh と略記) のページも表記した。

生前未発表作で手書原稿が所謂「断食芸人ノート」と日記帳 12 分冊から剥ぎ取られた 7 枚に残されている。「断食芸人ノート」は、基本的には茶黒色インクで書かれているが、途中で青黒色のインクで書かれた頁がある (N2.414-427)。このインクの部分は、1922 年 6 月 23 日から 9 月 18 日までカフカがプラナの避暑地で妹のオトラと過ごした時期に書かれたものと確認されている。「ある犬の研究」は、最初の部分は青黒色で書かれているが、“音楽犬”のエピソードの最中の „Ich traf nämlich eine kleine Hundegesellschaft...” から茶黒色のインクに替わっている。従って、この物語は 1922 年夏のプラナの滞在中に執筆が開始され、プラハに帰ってから書き継がれたことになる (なお、「断食芸人」は 5 月に執筆)。原稿は途中で日記帳の紙片に替わり、最終的に 10 月ごろまで書き綴られたものと推測されている。その他に原稿の始めの部分を清書したものが残されており、丁寧に段落が分けられているほか、若干の言葉の書き換えが見られる。また、原稿にはタイトルがついておらず、プロットによって与えられたタイトル「ある犬の研究」(*Forschungen eines Hundes*) を便宜的に用いる。Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Apparatband. S.106-115 を参照。

でもある。加えて、そこに音楽と舞踊についてのこの犬自身にとっても特異な経験が入り込むことで、音楽、舞踊、食物、断食が混在したテーマが語られることになる。

この物語の冒頭で記されるのは、彼の生涯でもっとも強い影響力をもつ二つの音楽体験のひとつ、音楽犬のエピソードである。彼がまだ子供のころ、夜明け前を独り駆け抜けているところを、突然、暗闇の中から大きな騒音とともに朝日の下に七匹の犬たちが現れる。その犬たちが行っているのが音楽なのだという。

彼らは話さなかった。彼らは歌わなかった。彼らは概してある種の粘り強さとともに黙っていた。しかし、虚空から魔術で音楽を上へと放っていた。すべてが音楽だった。脚を持ち上げる、下ろす、頭を傾ける。走ること、止まること。互いに取りあう姿勢、互いに連なった輪舞、前脚を他の犬の背中に置くことで七匹全員が輪になり、それぞれが体重を支えあうのだ […] (N2 S.428 Eh51f.)

この犬たちの動きには、語り手の犬にも正体が分からない騒音が伴っているのだが、犬たち自身は黙ったままである。それでも語り手が「音楽」と呼ぶものを、従って、犬たちの動作が作り出しているのである。その叙述から判断すると、この犬たちが行っているのはむしろ舞踊である。脚や頭の動作は一定のリズムをもっているらしく、さらに七匹で輪になっている姿は、文字通り「輪舞」だ。しかし、これを舞踊ではなく音楽として捉えていることに語り手の特有の感性があるのである。後日、彼は他の犬たちに、例の犬たちが「どこでどのように踊り音楽を奏でたか」<sup>2</sup>を示そうとしたことからわかるように、それを踊りとして認識していなかったわけではないからである。

とはいえ、「犬族にだけ与えられた音楽性」<sup>3</sup>について語り手はまだ何も知らなかった。この七匹の犬たちは、もう老犬であると推測される。<sup>4</sup>年老いたものたちの音楽と踊り、それだけで十分に、まだ子供だった語り手には驚きだったに違いない。彼らは後ろ足で二本立ちになりおどけるようにして陰部を露出させるという、<sup>5</sup>彼ら犬社会の良俗に反する行いもやっけてのける。それと同じく大きな驚きだったのは、彼らを取り巻いて発生する謎の騒音である。「騒音の充満した中に、[…] 小さくて強い、一定の、そして紛れもなく、はるか遠くから伝わって来る変わることのない音が、たぶん、騒音の中の本来のメロディーが響いていた […]」<sup>6</sup>やがて彼らは、あらゆる騒音とあらゆる光とともに、もとの闇の中へと消えていく。この騒音の正体は、明らかにはならない。

これらすべてが、子供だった犬には、世界を根底から揺さぶるような体験として、一生

---

<sup>2</sup> N2 S.435 Eh57

<sup>3</sup> N2 S.427f. Eh51

<sup>4</sup> N2 S.432 Eh55

<sup>5</sup> N2 S.432 Eh54f.

<sup>6</sup> N2 S.432f. Eh55

を通して消えることのない強烈な印象を刻印されることになる。その後、彼は成長してやがて研究に従事するようになるが、選んだテーマが、「大地はどこから犬の食べる食物を得ているのか」という農業の問題だった。それは一見すると幼少時の音楽体験とは何の関係もない。その体験自体は、まだ子供時代に受けたものであるため、それを研究対象として捉えて体系化するには時期が早すぎたからである。しかし、研究を行う動機は、彼を取り巻く不可解な様々な問題を、研究を通して解決してかつてのように平穏な生活を送りたいというものであるから、<sup>7</sup>この音楽体験が根底において影響を与えていることは間違いない。

その研究の過程で明らかにされるが、犬社会には様々な職業があり、その特異な例として空中犬 (Lufthunde) がいる。<sup>8</sup>その名の通り空中を浮遊していて、仕事に従事せず、芸術や芸術家について談義して、犬社会の負担で養われている。そして宙を漂っているために、大地を踏みしめるべき脚は萎えてしまっている。彼らは農作業をせず、代わりに行っているのは様々な哲学的省察や観察である。しかし、それらの学問は何かに応用することができず、実用として役に立たない。空中犬とは従って、高等遊民的な芸術家かインテリの種族なのだ。宙に浮くとは、社会的な浮遊であり、実際に空中を浮いているのでもある。彼らの存在意義を理解できないという語り手自身も研究を仕事としているのだから、社会的には空中犬とさほど変わりがない。しかし、大地に根ざした脚を誇りとする語り手は、空中犬のような単なる頭の中だけでの知的遊戯に浸ることはない。食物についての研究とは、大地がどのように食物を生み、犬がどのようにそれを得て生きるのかということ、それは犬の大地、労働についての学問なのだ。

語り手が食物を育む大地へと視点を向けたとき、食物の研究と音楽に関連性が生まれる。彼ら犬たちには農業に関する知識がある程度備わっていて、一定の原則に基づいて農作業をすれば収穫が見込めるということが分かっている。だが、語り手の犬は、食物を作るのに二つの主だった方法があると仮定する。ひとつは本来の農作業であり、他方が、補足的な良化作業としての呪文、舞踊、歌である。<sup>9</sup>これらは、収穫を祈願する呪術的行為、儀式として行われるものである。つまり、様式が定まっていて、歌や言葉、動作が組み合わせられて行われるのだ。このように語り手の犬の社会では、歌、舞踊が伝統的に結びついて儀式として行われていることは、重要な点だ。彼は、この二つの作業が実際に効果を及ぼしているのか確かめるために、儀式だけで食物を収穫できないか実験を試みる。様々な条件のもとで実験を行えば、最終的に彼の仮説が実証されると考えたのであろう。彼の考えでは、食物は「上から」大地に降りてくるのであり、儀式は天に向かって行わなければならない。そこで、儀式を大地に向かって行った場合、天に向かって行った場合などと試した

---

<sup>7</sup> N2 S.435 Eh57

<sup>8</sup> N2 S.446ff. Eh65ff.

<sup>9</sup> N2 S.462 Eh77

いのだが、実験は完全な条件のもとで行わなければ正確な結果が得られない。彼が実験をしているところで他の犬たちが土に水をやるなどの何らかの農作業をして邪魔をされてはならない。そこで、彼は誰にも邪魔されないように独り森の中に入り、何も食べずに実験をしようとする。

ここにきて、彼の話は実験から、森での断食の方に移ってゆく。この一連の断食経験が、彼の二番目の音楽体験である。断食によって食物を断つても、体は生命を維持しようとする。その結果、通常とは異なる「飢えによって先鋭化した諸感覚」<sup>10</sup>が内側からもたらされる。それは、ごく一時の「空腹」ではない。断食は継続的な状態だから、それに伴う感覚も継続的で、変化する。「断食芸人」は、断食の何に魅せられたのか語ることなく黙したまま死んでいった。この犬はその体験について多くを語る。しかし、それは内的感覚と強く結びついたものなので、そのとき彼に何が起きたのか、どのような感覚に襲われたのか、そうしたことを言葉で伝えることができない。語りえないことを語る時、それがどれほど重要な出来事だったのかを繰り返すことしかできない。そしてときに語りながら独り追憶に浸る。この語り手の場合も同様である。この告白は、カフカの全てのテキストの中でも重要な位置を占めるもののひとつである。

今日でもなお私は、断食を研究の最後の、一番強力な手段だと思っている。断食を抜けて道は通じる。最高のものには最高の仕事だけが達するのだし、もしそれが達せられるのなら、この最高の仕事というのは、自分の意志でやる断食なのだ。だからあの時期のことを考えると一わたしはこれまでの人生でもずっと好んであの時期の考えに浸っている一私は自分を脅かしてもいるこの時期について考えるのだ。どうやら、ほとんど一生を無駄にしても、このような試みから立ち直ることはできないようである。これまでの年月があつた断食から私を隔てている。しかし私はまだ立ち直ってはいない。もし次にまた断食を始めるとすれば、この偉大な体験の結果として、また、その試みの必要性を理解していることからして、おそらく以前よりも多くの決意を要するだろう。だけでも私の体力は当時よりも衰えているのだし、少なくとも、あの驚きを期待するだけでもう疲れ果ててしまうだろう。(N2 S.470f. Eh84)

断食は、方法としての断食として彼の研究にまで影響をもたらしている。彼は「あの時期」からどれだけの月日が経ったかを考えている。「あの時期」のことをいまも懐かしく思う一方、その後のほぼすべての人生が、そのことから抜けきれずに過ごされてきたことに恐ろしさのようなものも感じている。しかしそれでも、「あの時期」の経験をもう一度したいと願っていてもいるし、それが無理だろうと諦めてもいる。なぜなら、次に同じ体験をするため

---

<sup>10</sup> N2 S.477 Eh89

には初回よりも長い断食が必要になることを理解しているからである。

では「あの時期」は、どのようなものだったのだろうか。森にこもってしばらくは体力を保つために寝て起きるのを小刻みに繰り返す。やがて最初の段階として、自分が研究によって社会的に賞賛を受ける光景を想像して、その感動のあまり独り泣き始める。しかしそれは長く続かず、今度は精神的に「真面目な状態」<sup>11</sup>になり、内臓が焼けるような空腹を感じる。「これが飢えだ」<sup>12</sup>と何度も呟く。そうすることで、飢えを客観的に捉えようとしているのだが、実際には自己と飢えとは一体となっている。そうした状態がどれ位続いたのか、語りからは判断がつかない。次の段階は、急速に展開する。「苦痛の真っただなかに、さらに飢えることへの誘惑が生じ」<sup>13</sup>始めた。飢えの苦痛が次第に快楽になり、彼はそれにまっしぐらに突き進む。もはや理性的判断がつかなくなり、止めることもできない。そして体力が落ちているにもかかわらず森の中を徘徊する。やがて騒音が聞こえ始める。この騒音は子供のころの音楽体験を思い起こさせる。しかし今度の音は自分の腹の中から聞こえてくるのだから、明らかな幻聴である。そして食べ物の匂い。子供のころの記憶にある母の乳の匂い。食べ物がわずか数歩の距離の場所にあるように感じられるのだが、近づけば遠ざかる。このようによろよると歩いていて、ついには倒れて気を失ってしまう。

彼の意識が戻ったときは、もう幻聴もなく飢えも感じていない。目の前には血の混じった自分の嘔吐物があるが、落ち着いた状態にある。まるで断食の疲労から回復したかのようだ。実はこれが断食の最終段階なのである。目が覚めたとき、彼のそばには見知らぬ狩人犬が立っていた。彼と会話しているときに突然感じたこと、それが音楽である。

[...] それから私は気づいたのだが—そしてそのとき新たな生命が私を貫通した。驚愕となるような生命だった—私が気づいたのは、たぶん私以外に誰も気づかなかっただろう、捉えがたい細目、それはこの犬が胸の奥底から歌を歌い始めようとしたことだった。(N2 S.478 Eh89f.)

語り手は直ちにこの狩人犬にいま歌ったかと尋ねるのだが、彼はそれを否定する。本人には歌ったという自覚がまったくないのだが、語り手はこのときたしかに何かを感受し、この瞬間に、音楽についての彼独自の理解が生まれたのだ。彼はそのとき感じた様子を次のように説明する。

私は認識したと信じたのだ [...]、メロディーが彼から離脱して、固有の法則に従って空気中を漂い、彼を飛び越して、それが彼のものではないかのように、私に向かっ

---

<sup>11</sup> N2 S.470 Eh83

<sup>12</sup> ebd.

<sup>13</sup> N2 S.473 Eh86

て、私に向かってまっしぐらに来たのだと。(N2 S.479 Eh90)

語り手は、現在では当時のこの認識を興奮状態にあったものとして否定しているが、これは、そのときの印象を言葉によって可能な限り表現したものである。この音楽体験が子供時代の音楽犬の出来事とつながり合うのは明らかである。最初の体験のときは、まだ歳が若すぎたので、その謎を研究上の関心の対象として捉えることができなかった。農業の研究をしているときに儀式としての音楽に接することはあっても、それによって音楽が研究対象になることはなかった。今回の出来事が、これらすべてを同じ関心領域の問題として統合したのである。森での音楽体験の特徴は、少年時代の音楽犬のそれと共通する。狩人犬は、言葉の本来の意味においては何も歌っていない。しかし、語り手の「飢えによって先鋭化した諸感覚」が、この犬の身体の奥深くから発せられる「メロディー」を感受したのである。

私にとってこの音楽よりもその秘密の本質の方が重要だった。この驚くべき音楽はおそらくどこにも類似を見出すことはなかっただろう。それでも、この音楽をほっとくことはできた。しかし、その本質は、それ以来あらゆる犬の中に見出した。

(N2 S.481 Eh91f.)

森の中で受け取った「メロディー」が、音楽の「本質」なのである。語り手の用いる「音楽」という語の意味するところが、これによって明らかになってくるだろう。彼のいう音楽は一あるいはより正確に一音楽の本質は、身体の内側から沸き起こってくるものである。それが体外へ溢れ出したものを彼は感じ取り、それを「音楽」と呼んだのだ。従って、それが物理学的な意味での音や音律となって表れるかどうかは重要ではない。狩人犬の場合のように、犬自身は沈黙したままであっても音楽を奏でる。そして一度それを感じた語り手は、すべての犬に音楽的な本質を感じ取るようになったのだ。

音楽犬たちは黙ったまま輪舞をしていた。そのリズムや躍動感を語り手は音楽として感じた。しかも、このときは、彼はまだ音楽について何も知らなかったとわざわざ断っていることが、語り手のこうした感性の傾向を示している。もっとも、舞踊のリズムを音楽として捉えることはそれほど難しくはないだろう。しかし、森での音楽体験のときには、狩人犬はただ立っているだけで舞踊と呼べるような動きはなかった。おそらく、実際に狩人犬のとったのは何気ない動作である。それは、伝統的な儀式の呪術的な歌や踊りとも異なる。だからこそ、僅かばかりの動作や気配から音楽性を感じ取った今回の「音楽」が大きな発見となるのだ。こうした動作は舞踊よりもはるかに目立たないものである。それが音楽として感受されるに至ったことが、語り手の犬の半生において重要な出来事なのである。

こうした経験、知覚をもとに彼は従来の研究に加えて音楽の学問的研究を始めるのだが、

それには困難が伴う。学術的な知識が乏しい上に、そのための能力も充分ではないことも一因となる。しかしそれ以上に、既存の学問と彼が目指す学問とは大きく異なることに問題がある。なぜなら、彼が音楽を研究するのは、森で発見した音楽的真理を理論的に究明することを目的としているはずである。しかしその体験には、彼自身によって半ば自己伝説化された断食による作用が伴っていた。その経験については「あの時期」といって追憶に浸るばかりで理論的には語れないにもかかわらず、「研究の最後の、一番強力な手段」にしようとしている。そうした身体的手段を用いた学問は、当然ながら先行する学問的枠組みからははるかにはみ出る。語り手自身はそれを「他のどんな学問にもまして自由を高く評価する」<sup>14</sup>学問だと言うが、こうした学問がそもそも可能なのかもわからない。これからそれに取り組もうとするところで、テキストは途切れるのだ。

子供のころの音楽犬との出会いによる強い印象、断食の作用、この二つが森での音楽体験を誘発した。これは感受する側の特異な状態が生み出したのであり、行為する側は何ら音楽を奏でる意図はなかった。まして、それが芸術表現であるはずがなかった。この物語では、音楽犬を別とすれば、音楽を表現すること自体を目的として行われることはない。儀式として呪文、音楽、舞踊も、豊作祈願という目的のために奉納するものである。主体的な表現行為ではない。森の狩人犬は、図らずもその動作や気配が、音楽として受け止められた。胸の奥深くから外へとメロディーが溢れるような沈黙の動作、実際は舞踏に近いのだが、それを音楽として感受したことが重要である。なぜならば、カフカがそれからおよそ二年後に書く「ヨゼフィーネ」において、音楽が身体表現として発展したかたちで出現するからだ。しかも今度は、受け手の精神状態によって偶然に感じられたものではなく、行為する者自身が集中力をもって特異な精神状態へと没入し、音楽としてのパフォーマンスをすることになる。

音楽と身体表現—「歌手ヨゼフィーネ もしくはネズミ族」<sup>15</sup>

<sup>14</sup> N2 S.482 Eh93

<sup>15</sup> KKA. *Drucke zu Lebzeiten* (以下 D と略記) および GW. *Ein Landarzt und andere Drucke zu Lebzeiten* (以下 L と略記) を使用。

労働災害保険局を前年に退職したカフカは、1923 年秋に Dora Diamant とベルリンで共同生活を始める。1924 年 3 月 7 日にベルリンの出版社 Die Schmiede Verlag と出版契約が結ばれ、既に雑誌に発表していた「断食芸人」、「最初の悩み」の他、未発表作「小さな女性」の 3 つを収録した短編集が出される予定となった。その後カフカは結核により体調が悪化してベルリンを離れ、3 月 18 日から 4 月 5 日までプラハの両親のもとに滞在した。その間に「ヨゼフィーネ」が書かれたとされ、10 枚の「ヨゼフィーネ紙片」が草稿として残っている。4 月 5 日以降、カフカはウィーンのいくつかのサナトリウムを転居する。「ヨゼフィーネ」の発表作業は、療養中のカフカに代わってブロートが行い、「歌手ヨゼフィーネ」 („Josefine, die Sangerin“) というタイトルで Prager Presse 紙 (1924 年 4 月 20 日付東部版朝刊付録「詩と世界」) に初出発表された。その後、Schmiede 社との交渉により、予定中の本に「ヨゼフィーネ」も収録されることとなり、そのゲラ刷りがカフカのもとへ送付された。この段階でカフカによってタイトル変更の指示がされている。このときの会話メモ (咽頭結核

ネズミたちの中でただひとり歌手のヨゼフィーネだけが音楽を愛し、理解し、表現することができるという。そのほかのネズミたちは音楽をまったく好まず「非音楽的」な民族なのだ。それにもかかわらず、ヨゼフィーネの歌に魅了されない者はいないという。そこにヨゼフィーネの音楽をめぐる秘密があり、その秘密に迫ることで、この特異な芸術の真摯さも難解さも、また表現者自身の熱意も高慢も愚かしさも、ネズミ社会との連帯や、その困難さも、自ずと見えてくるだろう。

ヨゼフィーネの歌 (Gesang) は、実は「ちゅうちゅう声」(Pfeifen) に過ぎないのではないかという疑いは、この物語の早い段階で挙げられる。というのも、もしヨゼフィーネの歌が本物だとすれば、非音楽的なネズミたちには、それまで聴いたこともない特別なものを耳にしているという感情が沸き起こるはずなのに、実際には歌として何ら特別なものは感じられない、そもそも、ネズミたちには音楽を聴く能力すらないはずだというのが、語り手である「私」の考えだからだ。<sup>16</sup>そうした考えは「私」ばかりでなく、他のネズミたちの一部にもある。一方で「ちゅうちゅう声」というのは、ネズミたちにとって決して芸術行為ではなく、特別な能力を要するものでもない。「ちゅうちゅう声は、私たちの民族の言語」<sup>17</sup>なのである。

この「私」による語りの手法は、1920年に書かれた未発表の短編「法律の問題」(Zur Frage der Gesetze)と類似している。この短い物語では、法・貴族と民衆の関係が「私」によって、貴族も民衆も直接描かれることなく語られる。そこでは、現在用いられている法律は、古い法を何百年にもわたって解釈し続けたものであるとされる。その法は、貴族が保持していて、それはそもそもの初めから貴族のために確定されていたという。民衆はその法について知ることはできない。その「私」もまた民衆に属しているため、たいていは「私たち」が主語に置かれる。「私」は、貴族に批判的な民衆の中のごく一部の徒党に対して距離を置く。そして「私たち」が法を自分たちのものにできないのは、まだ研究が不十分だからであり、「私たち」はまだ法律を保持するに値しないことに、自己嫌悪しているのだという。しかし、法と貴族について冷静な分析を行う「私」と法を信じる素朴な民衆たちとの間には、明らかに距離が存在するはずなのだが、「私」は「私たち」と語ることで、その溝を隠してしまう。あるいは、主体的な立場を「私たち」の下に意図的に曖昧にしているの

---

のため筆談を行っている)には、「この物語は新たなタイトルにする／歌手ヨゼフィーネ／もしくは／ネズミ族／このもしくは、は美しいとはいえないがたぶんここには特別な意味がある、何か天稔のような」と残されている。6月3日カフカ死去。その後、ブロートが出版作業を引き継ぎ、8月27日に„Ein Hungerkünstler/VIER GESCHICHTE“が出版された。Drucke zu Lebzeiten Apparatband S.388-399を参照。今回使用したテキストは、この決定稿に基づく。草稿と比較した場合、段落が丁寧に分けられたほか、随所で語句の表現が若干改められ、全体として文章が切り詰められている。

<sup>16</sup> D351 L274f.

<sup>17</sup> D367 L286f.

かもしれない。貴族と民衆のすべてに対し懐疑的でありながらも、「私」は、それらを批判する特権的な立場に自らを置くことはない。だから「私たち」に関するステロタイプ的な言説を自ら表明しそれを引き受ける。自己嫌悪する私／私たちと、自己嫌悪する素振りをするわたし。ヨゼフィーネの場合も、ネズミの民衆とヨゼフィーネの関係が、「私」と「私たち」の二つを使い分けながら論じられる。彼女の言動に関する一切は、「私」による描写によってしか知ることができない。しかし、「法律の問題」と異なるのは、「私」の語りから窺えるのはヨゼフィーネへの批判を交えつつも好意的な眼差しである。「私」はおそらくヨゼフィーネの芸術をもっとも理解するひとりだ。だがその理解や評価は言葉としてはごく控え目で、概ねネズミ族の一般的評価から外れたり反したりすることはない。他方で「私たち」ネズミ族について語るとき、その子供っぽさや無責任さ、小賢しさなど否定的な側面ばかりに話が及ぶ。それらは自己卑下であることは確かなのだが、あくまでも語り手は無邪気で罪のない小動物の世界のことを報告しているのである。そして自分たちを小心でたわいもない生き物として描き出すことで、否定的な言説のもつ否定性を減じることに成功している。

「法律の問題」において法律の根拠となる古の法があるように、現在でこそ非音楽的なネズミ族にも、古の時代には歌があったという伝承が存在する。そして今では誰も歌うことのできない歌曲が残っている。ヨゼフィーネはそうした歴史の上に歌手として登場したのである。法にしても歌にしても、その起源は、はるか古代に遡る。それを現在において担う（とされている）ものたちがいる。しかしその起源は、歌曲のように解読不能か、法のようにアクセスできないかのいずれかである。

ネズミ族のかつての歌とヨゼフィーネの歌との間には、したがって断絶がある。ネズミたちが「予感」を抱いているように、<sup>18</sup>ヨゼフィーネの歌は彼らの民族のかつての歌とは別のものである可能性がある。しかしヨゼフィーネ自身は、あくまでも歌手として振舞い続ける。音楽を理解し表現ができるということで、彼女は自分の地位を特権化することができるのだ。しかし、ネズミたちの中には、彼女のやっているのは「ちゅうちゅう声」だと考える者もいる。そのために彼女と聴衆との意識の間に相違が生じる。語り手の論理に従うならば、彼女が歌手であるためには、他の誰もわからない音楽を彼女だけが理解していなければならない、それはつまり、彼女の行う芸術を誰も理解できてはならないということである。他方で聴衆たちは、ヨゼフィーネが求めるほどには、彼女に敬意を表してはいない。彼女の労働免除の要求と民衆たちのその拒否がそれを示している。ヨゼフィーネと民衆たちとの戦いはその後先鋭化していく。

はたして、ヨゼフィーネが行っているのは歌なのか。ネズミ族に今では誰も解しえない歌の伝統があるのを利用し、彼女はただ歌手を演じているだけで、結局はほかのネズミと

---

<sup>18</sup> D351 L275

何ら変わらずちゅうちゅう鳴いているだけではないか、そして歌を利用して社会的地位を得ようとしているのではないか、という疑問が当然発生する。従って、まずはその舞台公演のもつ可能性を探ることがヨゼフィーネをめぐる一連の出来事への理解につながるだろう。

ヨゼフィーネの舞台を理解する上においては、「歌」と「ちゅうちゅう声」の優劣をいったん放棄する必要がある。歴史的、文化的な理由からネズミ族では「歌」が特別な意味をもつのは確かだ。しかし、彼女の行為が「歌」ではなかったとしても、彼女のパフォーマンスの意義が直ちに否定されることにはならない。つまり、日常的な言語コミュニケーションの手段である「ちゅうちゅう声」にも芸術としての可能性があるはずである。ヨゼフィーネの活動とは日常の行為である Pfeifen に、それ以上の積極的な芸術性を創造していくものであり、物語の語りからもそれが伺えるからである。そのことは、語り手の「胡桃割り論」に見てとれる。ネズミにとって、観客を集めてちゅうちゅうやるのは、観客の前で胡桃を割ってみせるのと同じである。その行為は通常、芸術とは目されない。

それでももしそれをやって、かつ目的を遂げたとすれば、それはもう単なる胡桃割りとはいえない。あるいは、それは胡桃割りには違いないのだが、私たちがその技術をすんなりと習得したために見逃していたものが明らかになるのだ。この新しい胡桃割り手は、初めてこの技の本質を示すのである。その際に、もし彼が他の多数のものよりも胡桃割りが不器用であれば、そのことは効果上、有利にさえなりうる。

(D353 L276)

胡桃割りというのは、ねずみの日常的な行為である。そのとき、胡桃を割るのは「食べる」という目的のための手段でしかなく、その行為自体はほとんど顧みられることはない。しかし、生活の文脈から切り離されて舞台上で行われたとき、その行為自体、身体動作そのものが注目される。それがさらに、習熟によってほとんど反射的に繰り返しが可能となった規範動作ではなく、一つ一つの動作が覚束なく、自己の身体を巧みに扱いこなせないようなものであれば、それは演出ではない緊張と偶然が入り込んだ一回性の身振りとしての密度を増す。したがって、「胡桃割り論」は、ある生活に即した動作を舞台上の閉鎖的空間で行うと、その身振りは一種のパフォーミング・アーツ<sup>19</sup>になることを論じている。あるいは

<sup>19</sup> カフカ作品に見られる舞台的なパフォーマンスについては、The Germanic Review Vol. 78-3, Washington 2003 にて „Kafka and the Theater“ という特集が組まれている。Anderson は「ヨゼフィーネ」をイーディッシュ劇からチューリヒ・ダダに至るまでのカフカ同時代、さらにはジョン・ケージ、ヨーゼフ・ボイス、アンディ・ウォーホルといった 20 世紀の芸術運動を意識しつつ読むことを提唱している。また、Martin Puchner がイーディッシュ劇に関するカフカの日記などの記述を基に、その非 - 演劇的な身振りを論じている点は、こうした身振りが早い時期からカフカの関心にあったことを示唆している。Vgl. Anderson, Mark M.: [..] *nicht mit großen Tönen gesagt!*. On theater and

は、ひとつの舞踏論であるといっても差し支えあるまい。この身体表現の本質は、生活即舞踏である。つまり生活に由来する動作を芸術にまで「昇華させる」こと、もしくは、そうした動作に従事する身体をオブジェとして現前させることにある。この舞踏には巧みさや華麗さによる美的効果のねらいはない。ネズミ族たちは「労働民族」(Arbeitsvolk)<sup>20</sup>である。「ちゅうちゅう声」もまた、土方(Erdarbeiter)たちが仕事をしながら一日中やり続けるものである。<sup>21</sup>ヨゼフィーネの公演は、ネズミ族たちの生活や労働と密接に関係しているのだ。

ヨゼフィーネの舞台においてはしたがって、彼女の姿を見ることが重要である。「その芸術の理解のためには、それを聴くばかりではなく見る必要がある」<sup>22</sup>と語り手も言う。彼女の声だけを聴くだけでは、それは他のネズミのちゅうちゅう声とさほど変わりなく、むしろ繊細で弱々しいものでしかない。たとえば、一度などは公演中に観客の中にいた少女が、突然鳴き始め、そのときはヨゼフィーネの鳴き声と区別ができなかったという。<sup>23</sup>しかし舞台上で彼女の姿を目にしたとき、はじめてそれが単なるちゅうちゅう声ではないことがわかるのだ。そのときヨゼフィーネは、腕を拡げ、これ以上できないというほどに首を伸ばし、勝利の鳴き声をあげて忘我状態だったという。<sup>24</sup>また、ある種の不器用さがパフォーマンスにおいて有利になることもあると語り手が述べているのは、ヨゼフィーネにも当てはまる。彼女の鳴き声は、普通のネズミよりもむしろ下手である。しかし、ヨゼフィーネは不器用さゆえに、あるいは花車な身体であるがゆえに、極度の集中を要する。

花車な姿で、中でも胸の下の辺りを恐ろしく震わせて、それはまるですべての力を歌に集中させているかのようだった。彼女の中にある、歌に直に注がれることのないあらゆる力、ほとんどすべての生きる可能性も奪われているかのようで、身ひとつだけで、守護霊の護り以外はすべてに見放されているかのようだった。このように魂が完全に身体から離れて歌の中に没入しているときに一陣の冷風が吹き抜ければ、彼女は死んでしまうのではないかというほどだった。(D356 L278)

ヨゼフィーネはただ突っ立っているだけなのだが、この描写を読むと、ほとんどトランス状態にあるのではないかとすら思われる。こうした精神状態は突然起こるものではなく、やはり手順のようなものが存在する。彼女の舞台は、特定の場所やステージではなく偶然目についた、目立たぬ片隅で行われる。そこで観客を集めるための決まった姿勢がある。

---

*the theatrical in Kafka*. Puchner, Martin: *Kafka's Antitheoretical Gestures*.

<sup>20</sup> D374 L292

<sup>21</sup> D352 L275

<sup>22</sup> D352 L276

<sup>23</sup> D354 L277f.

<sup>24</sup> Ebd.

舞台となるべき場所に立ったヨゼフィーネは、頭を後ろに寝かせて、口は半開きで、目を高いところに定める。<sup>25</sup>まるでパフォーマンスに向けて気力の充溢を図るかのような姿勢である。しかし、観客がなかなか集まらず次第に苛立ってきた彼女は、足踏みをし、毒づき、噛み付きさえする。それでも落ち着きを失うことはないのだという。<sup>26</sup>彼女は、常にちゅうちゅうしゃべり続けるネズミ族にしてはまれにも、普段から無口な性格であるらしいから、このときもその傾向は見受けられる。

それから全力を用いてヨゼフィーネは歌う。姿を見ることが重要だというこれまでの説明と矛盾するようだが、聴衆たちは、「沈黙」に魅了されているようである。日ごろひっきりなしにちゅうちゅう鳴いているネズミたちは、ヨゼフィーネの舞台では「鼠マウスっと静かに」(mäuschenstill)<sup>27</sup>している。ヨゼフィーネの声も細いのがから、公演の間は、ネズミたちの日常にはない静寂が生まれるのである。「私たちに魅了するのは彼女の歌なのだろうか、それともむしろ彼女のか細い声を圍繞する儀式的な静寂ではないのか」<sup>28</sup>という問いは、この物語の冒頭の「静かな平和が私たちの一番の音楽だ」<sup>29</sup>という言葉を思い起こさせる。ネズミたちは日々生存闘争の中に置かれていて、ヨゼフィーネの舞台が行われている間は、わずかの安らぎのときであるらしい。では、彼女の「声」は、どのような要素をもっているのか。ヨゼフィーネは、それに関してひとつの美術効果を狙っているようである。公演中にある種のハプニングとして起こる、床のきしむ音などの雑音や「照明障害」(どのような類のものかは言及がない)が、彼女の声の純粹さを高めているというのだ。か細い肉体から発せられる「声」が、無機的な「音」に囲まれ対峙することでそこに緊張感が生まれる。それは、彼女によれば、彼女の芸術を理解することには至らないが、大衆に対して敬意を払わせることにつながるという。「声の純粹さ」をめぐるこうした効果は、やはり静寂と密接な関係にあるのだ。静寂というのは、微かな音、日常の喧騒では雑音にまぎれ聴き取れない音を際立たせる。ちゅうちゅう声自体は、ネズミ族の言語だった。それが舞台においては、「ちゅうちゅう鳴きが日常生活の鎖から解放され、さらにわれわれもつかの間だけ自由になる」<sup>30</sup>のだという。

それでは、ヨゼフィーネの姿はどのような反響を及ぼしているのか。弱々しい体で必死に鳴くことが、舞踏としての効果をもつのだった。そのために、彼女の姿を見ることが重要なのである。しかし、それがどれほど観客に強い印象を与えているのかは、多少疑問が残る。たとえば、ある公演でのヨゼフィーネの様子が以下のように描写されている。

---

<sup>25</sup> D356f. L279

<sup>26</sup> D357 ebd.

<sup>27</sup> D354 L277

<sup>28</sup> ebd.

<sup>29</sup> D350 L274

<sup>30</sup> D367 L287

[...] いかにか彼女が唇を曲げて、かわいい前歯の間から息を吐き出すか、そして自分が出した音に感動してくずおれ、その卒倒を新たな、彼女自身にも次第に理解できなくなっている業績へと自らを鼓舞することに利用しているか [...] (D366 L286)

このような光景に見入って吃驚しているのは、まだ若い衆くらいで、あとの多数はほとんど舞台に注意を払っていない。あるいは、別の箇所の記事によるならば、公演中、観客は「隣のネズミの毛の中に顔をうずめて」、ヨゼフィーネは「むだに頑張っている」だけである。<sup>31</sup>上記の描写を読む限り、このパフォーマンスは、ヨゼフィーネの自己満足となっており、もしかするとその身振りはパターン化されているかもしれない。まだヨゼフィーネのパフォーマンスに慣れていない若いネズミたちはともかく、何度も見ているネズミたちは心を動かされることもない。

一体、観衆たちは、ヨゼフィーネの何によって魅せられているのか。語り手は、か細い声で歌う彼女の姿は、天敵に囲まれて暮らす哀れなネズミ族の有り様を髣髴とさせ、だから個々のねずみたちにヨゼフィーネのちゅうちゅう声は、「民族の使者のように」<sup>32</sup>届くのだと考える。先に述べたような、彼女の声が無機的な音と対峙する状況では、弱々しい声の中にも強い生命力すら感じとれよう。しかし、それは、聴き手の側がその微かな音を発するものに対する共感や理解があつてこそだ。だからこそ、天敵に囲まれて暮らすネズミ族は、わが身に照らしてヨゼフィーネの声を聴くことができるのである。語り手が言うように、もし仮に本当の歌手 (*Gesangkünstler*) がネズミ族の中から現れて、同じような歌をうたつたとしても、民衆たちはそれを拒絶するだろう。<sup>33</sup>ただしそうなると、ネズミたちはヨゼフィーネの「歌」を理解しているということになるため、ヨゼフィーネはやっきとなつて誰も自分の歌を聴いてなどいないのだと否定するのだが。<sup>34</sup>

彼女の歌は身体表現としての要素が強いにもかかわらず、その姿についてほとんど語られない。物語の後半で民衆たちの間では、ヨゼフィーネが歳をとって声が弱くなっているようだとうわさされる。ヨゼフィーネは、もう若い女ではないらしい。また、彼女の芸術と女性性との関わりについてもほとんど言及がない。舞台においても、民衆との社会的関係においても、ヨゼフィーネの女性としての問題が現れるのは、多くの場合、身体的な「弱々しさ」をめぐってである。<sup>35</sup>

<sup>31</sup> D362 L283

<sup>32</sup> D362 L283

<sup>33</sup> ebd.

<sup>34</sup> ebd.

<sup>35</sup> アンダーソンは、音楽、ユダヤ、女性に関わる 20 世紀初頭の言説に注目する。ユダヤ人は非音楽的とするリヒャルト・ヴァーグナーに代表されるような風説があり、さらに、大きな反響を呼んだオットー・ヴァイニンガー「性と性格」(1903 年)では、ユダヤ音楽はけたたましく俗悪であると、“科学的に”示された。また、ヴァイニンガーによれば、女性もまたユダヤ人と同質の性格であり、両者とも自律した精神を持たず、動物的な本能によって生きているのだという。アンダーソン

頭を上げて、虚空を見つめ、口を半開きにした状態から始まり、一陣の冷風ですら死んでしまいそうなほどに極度の集中を見せるヨゼフィーネのパフォーマンスは、「審判」におけるヨーゼフ・Kの次の動作と通じるものがある。

ゆっくりと […] 注意深く目を上に向けながら […] 机の上から書類のうち一枚を確かめもせずに取り、それを掌の上に乗せてゆっくりと、彼自身も立ち上がりながら、それを彼らの方へ持ち上げた。そのとき彼は特に何かを考えていたわけではなく、もしも完全な重荷になっている巨大な請願書を作り上げたとしたら、このような態度を取らねばならないだろうという感情のもとに行動していた。(KKA Der Proceß S.174)

この両者に共通するのは、ある種の精神的充溢と鋭敏化した感覚である。ベンヤミンは、この動作について「もっとも偉大な謎ともっとも偉大な素朴さをこの身振り (Gestus) は動物的なものとして結び付けている」<sup>36</sup>と書く。無意識のうちに動作の規範が失われ、その下に隠れていた生来の「素朴さ」(Schlichtheit) が表に現れたとき、それは動物的な様相を呈する。ベンヤミンはその直後に「カフカの動物の物語を読む者は、それが人間を扱ったものではないことにまったく気づくことがないまま、かなりの道のりに至る」<sup>37</sup>と続け

---

ンは、この作品において性差は大して意味のない生物学的差異でしかないという読みに反論する。ヨゼフィーネの性格には、こうしたユダヤ＝女性に関する社会学的俗説が反映されていて、ねずみ族そのものもまた同様であると。語り手がネズミ族の消極的言説を自ら引き受け、自己中心的なヨゼフィーネに対し批判的な一方で親近感も混ざっているのは、こうした俗説をカフカが戦略的に逆手に取ったものだからだとアンダーソンは考える。

マーク・アンダーソン：カフカの衣装、三谷研爾・武村多寿子訳（高科書店 1997 年）312-345 頁を参照。

また、近代の舞踊と文学の関係において、踊る女性／語る男性というジェンダーの枠組みが根強いとの指摘が、山口庸子：踊る身体の詩学（名古屋大学出版会 2006 年）でされている。山口がその論を大きく依拠した Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt a. M.:Fischer, 1995. では、モダン・ダンスにおけるトランス状態の文学への影響を記述する中で、ホフマンスタール「エレクトラ」、リルケの詩「スペインのダンサー」、ヴァレリー「魂と舞踊」を挙げている。これらすべて踊り手は女性なのだが、中でもヴァレリーの「魂と舞踊」(1921 年) は、踊る女性／語る男性の図式に当てはまる恰好の例だろう。カフカの「ヨゼフィーネ」(1924 年) も形式は同じく踊る女性／語る男性である。なぜなら、「私」を含め「私たち」は「父親」のような態度でヨゼフィーネに接し、気遣っているからだ。ヨゼフィーネの芸術を鑑賞し、評価するネズミたちとはそもそも前提として男だけなのだ。

<sup>36</sup> Benjamin, Walter: *Benjamin über Kafka*, Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M.:Suhrkamp, 1981. S.19

K の身振りの探究については、三根靖久：明かせない素姓—カフカ『審判』について—（「詩・言語」69 号）34-37 頁も参照されたい。

<sup>37</sup> Benjamin S.19

る。「身振り」の一語でベンヤミンは、ヨーゼフ・K と動物を貫き通してしまう。この語には、ベンヤミンの特有な使い方がある。

その1934年のカフカ・エッセイでベンヤミンは、カフカにおける動作や身振りを *Geste*、*Gestische*、*Gestus*、*Gebärden* といった語で表す。これらの語で示そうとした概念は、おそらく充分には体系化されていない。<sup>38</sup>したがって、ベンヤミンがこれらの語によって作り出す一瞬の閃きのイメージを拾い上げるようにして読み取らねばならない。

ベンヤミンはまず、時代年齢 (*Zeitalter*) と世界年齢 (*Weltalter*) という概念を持ち出す。ルカーチの「今日ちゃんとした机を作るためには、ミケランジェロの建築学的天才をもたねばならない」という引用を挙げ、これは時代年齢だという。<sup>39</sup>今日のわれわれの技術の背後には、天才たちの知が連なる。他方の世界年齢は、「男が漆喰を塗る動作に現れる。そしてまた、もっとも目立たない仕草 (*Geste*) においても。」<sup>40</sup>漆喰を塗るというおそらく動作の型がほとんど変わることのない労働作業を通じて、時代年齢を超えて幾世紀もの働く男たちの姿が瞬間的に重なる。ベンヤミンには、カフカの世界のいたるところで古い時代、さらには太古的なものの現前を見る癖がある。ここにもそれが現れているが、さし当たって今はそれについては問題にしない。しかし、こうした動作や仕草へ着目する眼差しは鋭い。カフカの世界には確かに、静かで目立たない仕草が存在する。そしてカフカの描く人物 (生き物) のなす行為というのは、しばしばその文脈を離れ、仕草 (*Geste*) そのものへと注意を引く。

[...] カフカの全作品はひとつの仕草の規範集 (*Kodex von Gesten*) を描き出しているのだ。そうした仕草は、決して始めから著者にとって確かな象徴的意味をもっているのではない。むしろ絶えず他との関連や実験的配置に置かれてそうした象徴的意味が求められるのだ。(Benjamin S.18)

---

<sup>38</sup> ベンヤミンのカフカ・エッセイの綿密な分析が、三原弟平：カフカ・エッセイ (平凡社1990年) で試みられている。それによれば、このエッセイをめぐるベンヤミン - ショーレムの往復書簡中のひとつ、1934年8月11日ショーレム宛の書簡の中でベンヤミンは、自身のエッセイの要点を箇条書きで綴った。その二番目の項で「恥 (*Scham*)」について「カフカのもっとも強い反応 (*Reaktion*)」と書いている (三原33頁、Benjamin S.78)。エッセイでは、「恥」は「カフカのもっとも強い身振り (*Gebärden*)」 (Benjamin S.28) となっていたことを考えると、これは表現として後退した感がある。また、ショーレム自身も8月14日付の書簡で「それに対し、君の作品をその隠された部分において知らないすべての者にとってまったく不可解なのは、身振り (*Gestische*) についての示唆だ」 (三原32頁、Benjamin S.79 強調はショーレム) と「身振り」についての疑問を投げかけているのだが、それについてベンヤミンはその後まったく答えていない。

<sup>39</sup> Benjamin S.10

<sup>40</sup> ebd. この表現は、カフカのアフォリズム「彼の疲労は、闘いの後のグラディエーターのそれだ。彼の仕事は、役所の一室の隅に白い漆喰を塗ることである。」を受けている。

そして、その実験場が「オクラホマ野外劇場」<sup>41</sup> (das Naturtheater von Oklahoma) である。ここには、ベンヤミンの誤解が混じる。ブロートによるカフカの長編三作の出版では「アメリカ」(新題「失踪者」)が最後となったため、その「アメリカ」の最後で語られる「オクラホマ野外劇場」を、カフカの主人公たちの到達点として重視したのである。ところが実際には、これらの内、「失踪者」が最初に執筆されたのだ。しかし、その誤解はそれほど重要ではない。カフカの絶筆は「ヨゼフィーネ」である。そのヨゼフィーネの立つ舞台こそが、実験的配置の場である。そこで行われる実験材料がちゅうちゅう鳴きであり、胡桃割りや漆喰塗りである。それらの行為に対し象徴的意味が求められるが、それが確定されるとは、ベンヤミンは言わなかった。おそらく実験は、それらの行為に象徴的意味を付与することだけを目的としているのではない。なぜならば、そうした行為は儀式ではない以上、行為をなす身体そのものがもっとも重要なのだ。

仕草 (Geste) が、もとの文脈を離れた場所で身体表現としての可能性をもち得る。加えて、カフカの作品にはもとの位置にあってもその意味も由来も謎に満ちた動作が出現する。それをベンヤミンは「身振り」(Gestus) という語で表す。Gestus は役者の身振りを意味する言葉だが、その字義通り役者のような動き、もしくはある動きを役者のそれに見立てて用いられる。しかし、ベンヤミンはその上に、身振りが寓意を形作り、カフカの作品は、身振りが生み出す文学を教えへと移行させる試みに挫折したものであると言う。<sup>42</sup>こうした概念の意味するところは、ここでは問えないし、「身振り」という語にそこまでの意味をもたせずに用いる。だがベンヤミンの言うように、カフカ自身も理解していなかったかもしれないこうした身振りが、カフカの文学における最も重要な要素のひとつであることに変わりはない。

身振りが身体から生み出されるものである以上、その身体へ眼差しを戻すべきだろう。カフカにおいては動物たちが、もっとも思慮深い。「彼らは不安に駆られて物事を台無しにしてしまうが、その不安は、それでも彼らの思考の中で唯一希望に満ちたものである」<sup>43</sup>とベンヤミンは言う。だが、「しかし」と次の文でベンヤミンがつなぐのは、こうした罪のない、小心であれこれと思い悩む小動物たちが、どこからやって来たかをベンヤミン自身が理解しているためである。

しかしわれわれの身体が一固有の身体が一もっとも忘れられた異郷であるがゆえに、カフカが自分の内側から起こる咳をいかにして「その動物」<sup>44</sup>と名づけたかが理解さ

---

<sup>41</sup> カフカの原稿では本来「オクラハマ大劇場」(Das große Theater von Oklahama) だったが、ベンヤミンの読んだブロート版ではこのように表記されている。これはもはやベンヤミン独自の思考にまで発展しているため、そのまま用いることにする。

<sup>42</sup> Benjamin S.27

<sup>43</sup> a. a. O. S.31

<sup>44</sup> カフカの未完作「巣穴」のこと。主人公のもぐらのような動物の巣に響くシューシューという音

れる。その咳は、大きな群れの最前線に立つ歩哨である。(Benjamin S.31)

この文章は、ヨーゼフ・Kについて「もっとも偉大な謎ともっとも偉大な素朴さをこの身振りは動物的なものとして結び付けている」と評したときの「動物的」とは何かを示している。動物たちが身体という異郷から出現したように、「身振り」もまたその異郷から現れるものである。「ある犬の研究」の狩人犬が胸の奥深くから沈黙のメロディーを発したり、ネズミのヨゼフィーネが胸を震わせて命がけでちゅうちゅう鳴いたりする。彼らの身振りは、動物の身体というまさしく異郷から出現した。このように謎に満ちたものを生み出す身体は、自分自身にとっても闇に包まれた場所だ。闇の内部の探究からなされる身体表現が舞踏となるのだから、「身振り」とはひとつの舞踏なのである。

### 3

この物語のタイトルは、「歌手ヨゼフィーネもしくはネズミ族」(Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse) である。oder を軸にしてヨゼフィーネとネズミ族が向き合っている。ヨゼフィーネだけが問題となり語られているのではない。彼女と民衆との関係、もしくは彼女の芸術とその評価の関係、その評価に対する彼女の姿勢もまた重要なのである。ヨゼフィーネは「歌手」であることによって、ネズミ族の中で特別な地位を得ている。それは、「歌」が民族の失われた芸術だからである。しかし、単に系譜のいかがわしい「歌」の再来という以上に、ヨゼフィーネの芸術に積極的な価値を見出そうとするのが「私」の評価である。

ヨゼフィーネの舞台は、決して華麗なものでも娯楽的なものでもない。ネズミ族の大きな特性は、こうした芸術を受け入れ、更にはヨゼフィーネの活動を支えていることである。それには、二つの理由が考えられる。一つは、ネズミ族の子供っぽさである。社会における支配的な文化が保守的であれば、ぎこちなくか細い「ちゅうちゅう声」でしかない舞台など眉をひそめるか無視されるかで、ごく少数の間で支持を得るだけに留まるだろう。まして民族的歌手になることなど不可能である。生まれてから間もなく厳しい生存闘争にさらされて生きているネズミたちには、未成熟のままの性格が残り続ける。同時に、あまりに若いときから大人と変わらぬ生活を強いられるために、すでに老けこんでいるという一面ももっている。であるからこそ、ネズミ族たちは音楽のもつ興奮や飛躍などに耐えられないのだ。<sup>45</sup>それでいて、何に対しても面白がるという子供っぽさがあるために、ヨゼフィーネの舞台にも素直に喜べるのである。「私たちの民族のこうした子供っぽさが以前からヨゼフィーネにも利益となっている」。<sup>46</sup>しかし、それはまた、彼らは無邪気にたわいなく

---

は、肺病のカフカ自身の胸の音から着想を得たと考えられている。

<sup>45</sup> D365 L285

<sup>46</sup> ebd.

喜んでいるにすぎず、そこから深い理解は生まれないということでもある。それと並んで、語り手はヨゼフィーネと民衆について興味深いことを口にする。「ときどき私は、民衆がヨゼフィーネとの関係について、[...] 彼女が彼らに委託されていると捉えているような印象を受けるのだ。だから彼女のことを気づかわなければならない。その理由は誰にもわからないが、事実だけは確かに思えるのだ」。<sup>47</sup>そして、委託されているから、彼女のことを笑ってはならないのだという。つまり、彼女のことをどこか滑稽に感じる向きもあるが、委託されているが故に、あくまでも真面目に、あたかも父親のような態度で見守ってやらなければならないのである。従って、ここには双方の緩やかな依存が存在するはずだった。民衆は、ヨゼフィーネの公演によってわずかな安らぎのときを得て、ヨゼフィーネは民衆の庇護のもと、常に観客を得ているのだ。ヨゼフィーネにとってこの利益は大きいはずである。なぜなら自分の舞台への無関心というもっとも大きな困難は避けられているからだ。彼女はこうした周辺的な諸事に煩わされることなく自分の芸に専念できる環境にあるはずだった。しかし、彼女はこうした関係を知ってか、知らずか、民衆に歌手としての自分に対する完全な献身を求め続けた。実際には、彼女が舞台上でちゅうちゅう鳴くことによって外敵をおびき寄せ、それによって血が流れているにもかかわらず、自分の歌がネズミ族に力を与え、ネズミ族を守っているのだと主張する。だがネズミたちは無力ではあるが、完全にヨゼフィーネにひれ伏すようなことはしない。それがネズミ族の性格である子供っぽさと「実用的な小賢しさ」<sup>48</sup>であり、まさにそれこそ、ヨゼフィーネが闘ったものである。

ヨゼフィーネは、舞台上に立つようになってからずっと、民衆たちに自分の労働を免除するように要求し続けている。弱い彼女の体では、労働は歌への負担が大きすぎるというのがその理由だ。しかし、民衆はその要求を拒否している。「このあまりに感動しやすい民族は、時々まったく感動しないことがある」<sup>49</sup>というように、民衆たちは、自分たちが負担を負ってまでヨゼフィーネを支援しようとはしない。彼女のほうは、一度は要求の拒否を受け入れても、しばらくすると再び要求を掲げて闘いを始める。しかし、語り手は、ヨゼフィーネが「言葉で要求しているものを本当に求めているのは明らかだ」<sup>50</sup>と言い切る。それは、「彼女は理性的であり、労働を恥じてはいない」からであり、また、仮に免除が許可されたとしても「間違いなく彼女は以前どおりに生活をするだろうし」、その上に労働は歌の妨げにもなっておらず、歌がより美しくなることはないだろうと「私」は予想する。<sup>51</sup>そして彼女が本当に求めているのは、「自分の芸術についての公式の、明白で、時間を越えた、それまでの周知をはるかに上回る認知」<sup>52</sup>である。子供は一時的に何かに熱

---

<sup>47</sup> D358 L280

<sup>48</sup> D350 L274

<sup>49</sup> D369 L288

<sup>50</sup> D369 L289

<sup>51</sup> D370 ebd.

<sup>52</sup> D370 ebd.

中することはあっても、それが持続的な関心にはなかなか至らない。その上にネズミ族はある種の賢さがあり、物事を無難に済ませるために、一時的な熱中から踏み越えることをしない。そのために、彼女の要求の実現は困難なのである。

しかし、彼女の望みは、活動に対する評価として妥当なものなのか。後世まで続く名声は、求めて得られるものでもない。名声への野心に囚われるあまり、自分の芸術の目指すべき方向を見失うこと、ましてそれを貶めるという危険が存在する。

おそらく彼女は攻撃の矛先をそもそもの始めから他の方向へ向けるべきだったのだ。おそらく、彼女自身も今、その過ちに気づいている。しかし彼女はもはや引き返すことはできない。引き返すということは、自分自身に不誠実になるということだろう。だから、彼女はもうこの要求とともに立つか沈むしかないのだ。(D370 L289)

「私」という、おそらくヨゼフィーネをもっとも理解し、高く評価している語り手もまた、残念そうにこう述べる。「他の方向」が何を示しているのかということについては、それ以上語られることはない。少なくとも、民衆に過度の要求を突きつけて闘うべきではなかったと語り手は考える。

カフカが「ヨゼフィーネ」のおよそ二年前に書いた作品に「断食芸人」(Ein Hungerkünstler)がある。断食芸に魅せられた彼は、世間の断食芸への人気が失われた後も断食を続ける。彼は自分の断食芸が注目され賞賛されることを望み続けながらも、それが得られることはない。そしてそのことを知りながら、かねてからの願いだった無期限の断食を敢行する。この究極の「芸術」の達成は同時に死でもある。命をかけたこの挑戦は、最後はほとんど顧みられることがない。それでも独り自分の芸術を完成した彼は、一切の評価も賞賛もいまま「腐った寝藁」と共に埋葬される(寝藁は、自身の排泄物にまみれて腐っている)。

両者の芸は類似している。やせ細った身体。そしてその身体がなす非-劇的なパフォーマンス。それは何も生み出すことのない無の芸術である。しかし断食芸人が社会的な理解や賞賛を諦めて、表現主体である自己に没入するようにして自分の芸を究めたのに対し、ヨゼフィーネは、表現主体である自己の内面を探究しようとする態度は見受けられない。それどころか、ネズミ族という共同体の中での己の評価のための闘いに集中力を拡散させてしまっている。自らにネズミ族の守護という役割を担わせようとすることは、政治化の危うさをもつ。ヨゼフィーネのか細い声によってネズミたちがひとつの沈黙を共有しあう様子を、「それは歌のリサイタルというよりも民族の集会である」<sup>53</sup>と語り手も評している。この沈黙の共有は、ネズミ族とヨゼフィーネ双方の政治的な要求—指導者的役割を演じたいという要求と民族がひとつの時を共有したいという要求—が、ヨゼフィーネの表現の場

---

<sup>53</sup> D361 L282f.

で幸運にも一時的に一致したために生じた。しかし、その均衡は、ヨゼフィーネの労働免除の要求が次第に先鋭化することで崩れ去る。

まずは、コロラトゥーラをめぐる駆け引きが起こる。ヨゼフィーネは、もし彼女の言うことを聞かないのであれば、歌のコロラトゥーラ（装飾的で華麗な旋律）を短くすると一方的に宣言する。しかし、ヨゼフィーネの舞台についての語り手のこれまでの叙述を信頼する限りでは、彼女の歌に華麗な節回しがあるとは思えない。語り手もまた、そうした旋律には気づかなかったと言っているし、他のネズミたちも無頓着だ。実際に、彼女の歌が以前と何か変わったとは誰も感じていない。この試みは失敗した。

次に彼女は、仕事中に足を怪我したと言って、片足を引きずりながら付け人に寄りかかり、公演を短縮すると聴衆に伝える。今度もまた、聴衆たちは彼女の言い分を信じようとはしない。しかし、結果としてこの演出は思わぬ効果を生み出している。

もし彼女が、障害があるように演じたがっているのなら、もしこのような痛ましい状態で以前以上に頻繁に舞台に立ちたいのなら、民衆は彼女の歌を以前と同じようにありがたがって、魅了されて聴いている。しかし、公演の短縮のために、それほどの高揚にはならない。(D374 L292)

この表現は、「胡桃割り論」を想起させる。ヨゼフィーネの歌が身振りによって観客を魅了しているのならば、片足を引きずる姿は、身体表現のひとつとなる。身体の不如意、不器用さと格闘してなされる表現は、彼女の芸術の純粋さを高めるだろう。しかし、労働免除の願いが受け入れられないためにこうした手段をとるのであれば、それは芸術家として真摯ではない上に、姑息な方法でしかない。それは、社会的な闘いにおける打算によって、自らの芸術行為の純粋さまで汚すことでもある。語り手の言葉を借りれば、それは「もっとも品位のない手段」<sup>54</sup>だ。観客たちは、今に息も絶えんばかりに歌に集中しているヨゼフィーネの姿に魅了されるのだ。足を引きずる「振り」をいつまでも続けることは困難であり、またそうした行為がいつまでも通用することもない。実際に、彼女は気分や体調を口実にして公演を中止するようになるが、とうとう懇願を断りきれず舞台に立つことになる。そのときの様子は克明に語られる。

ついに彼女は、不明瞭な涙とともに譲歩した。しかし、明らかに最後の意志をもってどんなに歌おうとしていたことか。疲れきって、腕はかつてのように捻げられることもなく、力なく体にくっつけたままぶら下がり、その際、その腕がやや短すぎるような印象を受けるのだが—そのように歌い出そうとした。ところが、再びうまくいかず、

---

<sup>54</sup> D372 L291

頭の苛立った小刻みな動きがそれを示しており、彼女は私たちの目の前でくずおれた。もっとも、やがて再び奮うように立ち上がり、歌った。[···] おそらく、もし繊細なニュアンスに対する耳をもっていたら、やや普通でない興奮を聴き取っただろう。だが、それはこの舞台によい作用を及ぼしたのだが。(D375 L293)

この描写を読むと、以前ヨゼフィーネが得意げに倒れていたのとは大きな差があるように思える。体の動きは決してよくはないが、語り手が感じたように、この最後の舞台はとくに優れた出来栄えとなったようである。そして、「確かな足取りで、素早くちよこちよこしたその歩き方をそう呼べる限りにおいてだが、彼女は遠ざかった。付け人の助けはすべて拒み、冷たい眼差しで、畏まって道を開ける群集をじろじろと見ながら」<sup>55</sup>。これを最後に彼女は、公の場に姿を現すことはない。

これは、明らかにヨゼフィーネの失敗である。社会的な地位をめぐる闘いにおいて方法を間違っただめに、舞台をも放棄しなければならない事態となったのだ。「私」は嘆くようにしてこう語る。「おかしなことだ。彼女はなんと計算を誤ったことか、この賢い者が。こうも誤るということは、彼女はまったく計算していなかったということに違いない」<sup>56</sup>。

時間を超えた認知という、ヨゼフィーネが求めた目標は、はたして達成されたのか。彼女は新たな活動を行うことはないから、ヨゼフィーネについての一切は、過去の出来事として記憶に留められるであろう。「彼女の本当のちゅうちゅう声は、記憶でそうなるだろうほどに、大きく生き生きとしていただろうか？それは彼女の生前においても単なる記憶以上のものだったのだろうか？というよりか民衆は、ヨゼフィーネの歌を知恵で、というのもそのやり方なら失われることがないから、こうも高く評価していたのではなかったか？」<sup>57</sup>彼女の歌についての記憶は、残り続けるだろう。「記憶」はヨゼフィーネ自身やその声から独立して、民族の中で受け継がれていく。「記憶」の中のヨゼフィーネの歌は、実際の彼女の声とは次第に別のものになっていくだろう。同時に、ヨゼフィーネの方は忘れ去られていく。最終パラグラフにおいて早くも「私たち」はヨゼフィーネの歌の喪失によって不自由することはないと宣言される。

しかしヨゼフィーネは世俗的な苦悩から解放され、彼女の考えによれば、その苦悩は選ばれた者だけに用意されたものなのだ、そして喜んで私たちの民族の無数の英雄たちの中に消えていくだろう。やがてすぐに、私たちは歴史に携わることがないものだから、すべての彼女の先達と同じように一段と高まった救済のもとで忘れ去られることであろう。(D377 L294)

---

<sup>55</sup> ebd.

<sup>56</sup> D376 ebd.

<sup>57</sup> D376f. L294

その少し前に「間もなく彼女の最期のチュウの声が響き、沈黙するときが来るだろう」<sup>58</sup>と  
なっていることから、この「一段と高まった救済」とは死のことだと判断しうる。この言  
葉は、ヨゼフィーネのものなのか、それとも「私」がヨゼフィーネに感情移入し語ってい  
るのか、見境がつかない。いずれにせよ、これは死を間近にしての諦念であり、芸術家と  
ネズミ族の和解や合一などと読むのは楽観的過ぎるだろう。その一方で、記憶が伝承され  
ていくことへの満足も確かにあるだろうし、その上に、選ばれたものだけに与えられた苦  
悩を存分に味わった喜び、そしてそこから解放される喜びもまた感じられる。

身体表現としての音楽、それは表現者の努力と内的集中によって生み出される。そのパ  
フォーマンスは、身振りとしてはぎこちなく、そのぎこちなさが表現につながる。こうし  
た表現が芸術となるためには、加えて社会的評価や認知が必要となる。ネズミ族という社  
会における、さらなる地位への野心を抱く女性芸術家の成功と挫折の闘いがこの物語から  
窺える。「ある犬の研究」と連続して見渡すことで、音楽とパフォーマンスの関係をめぐる  
発展段階が見えるであろう。

---

<sup>58</sup> D376 ebd.

# Kafkas Tiere – Über Musik und die Körpersprache

Yasuhisa MINE

Dieser Aufsatz behandelt, wie der oder die Held(in) zweier Texte Kafkas über Tiere, sc. „Forschungen eines Hundes“ (1922) und „Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“ (1924) Musik empfindet oder ausdrückt, und wie Körper resp. Körperlichkeit als Medium solcher Musik dargestellt werden. Dabei wird auch betont, dass in diesen Texten die Körpersprache eine wichtige Rolle spielt.

„Forschungen eines Hundes“

Der Erzählerhund, der seinem bisherigen Leben nachforscht, führt zwei Musikerfahrungen als wichtigste Wendepunkte in seinen Forschungen an. Der eine betrifft die Musikhunde, die er als Kind allein im Feld zufällig traf und die vor ihm Musik machten. Aus der Darstellung aber ist zu entnehmen, dass ihre Aktion eher einen Tanz als Musik darbot. Vermutlich empfand der Erzähler die rhythmischen Bewegungen ihrer Füße und Köpfe als Musik. Unter dieser starken Impression begann er die Erforschung des Hundesessens, bzw. der Frage, woher das Essen komme. Zu diesem Zweck unternahm er allein im Wald ein Hungerexperiment. Während seines Hungerns, erfuhr er zum zweiten Mal durch einen Jagdhund die Musik. In diesem Fall blieb jener bewegungslos und sang nicht. Demnach empfand der Erzähler diesmal die Musik oder die Musikalität in den winzigen Gesten, die der Jagdhund machte. Diese Empfindung ermöglichten allein seine durch das Hungern geschärften Sinne. Im Anschluss daran konnte er bei allen Hunden Musik finden. Was der Erzähler damit erreicht, ist das Musikempfinden in kleinen fast bewegungslosen Gesten. Diese Fähigkeit ist eine Produktion der geschärften Sinne.

„Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse“

Josefine ist eine Sängerin. Dennoch hegen viele Mäuse Zweifel, ob sie wirklich singt. Ihr Gesang klingt nur wie jenes Pfeifen, das als Sprache des Volkes tagtäglich benutzt wird. Aber sie reißt das Volk immer wieder damit fort. Wie die Theorie des Erzählers von „Nußknacken“ zeigt, kann man in ihrer Musik das Pfeifen als Kunst, und zwar als »performing arts« verstehen. Josefines Musik wird von zahlreichen körperlichen Gesten und Bewegungen begleitet. Wegen ihres zarten Körpers und ihrer Untüchtigkeit wird ihre Darbietung ausdrucksvoll. Jede Bewegung ist ein einmaliger Gestus. Josefines oft

vom Erzähler angesprochene Empfindlichkeit und der schlanke zarte Körper kann aus dem Pfeifen mit den unrhythmischen Bewegungen einen künstlichen Körperausdruck machen. Daneben spielt das Verhältnis zum Volk eine wichtige Rolle, denn diese Kunst braucht Zuschauer. Kafkas Erzählung beschreibt, wie das Volk Josefine unterstützt, gleichzeitig aber auch, wie es sie nicht versteht. Hier wird nicht nur das Pfeifen selbst als Körpersprache, sondern auch die Umwelt der Ausdruckskünstlerin dargestellt. Schließlich wird der Prozeß beschrieben, wie Josefine ihre Erkenntnis bekämpft und darüber scheitert.