

カフカの動物存在の変容と詩的自我

瓜生研二

序

カフカは周知の如く多くの動物形象を作品に定着させている。そしてカフカ文学が孕む本質的な多義性からそれらに様々な解釈がこれまで附されてきたし、またカフカの「開かれたテキスト」は、それぞれの解釈を自らの一面をまぎれもなく照らし出すものとして、その正当性を許容しているかにみえる。本稿ではこれらの動物形象をカフカの詩的自我との関わりから解釈し、その視座から初・中期の作品、『田舎の婚礼準備』（一九〇七年）、『変身』（一九一二年）に登場する二つの甲虫存在と、晩年の三つの動物物語、即ち『ある犬の研究』（一九二二年）、『巢穴』（一九二三―四年）、『歌姫ヨゼフイーネ あるいはネズミの種族』（一九二四年）に登場する動物存在との間に存する機能的差異を析出し、その差異の一

因をカフカの詩的自我の在り様ありさまの変遷に求めて、その相関関係を説明する。

一、初・中期の甲虫変身モチーフ

『田舎の婚礼準備』の主人公ラバーンは田舎でのさほど好きでもない許嫁との厄介な婚礼準備の為、ためらいがちに駅へ向かうが、その中途、隠遁的な自己沈潜の境地を甲虫の存在形式に求めて次のような夢想に耽る。

おれが子供の頃、危いことをやる時にいつもやったような手を使えないだろうか。おれ自身は田舎へ行かなくてもよいのだ。そんな事は全然必要ない。おれは服を着た己の体を送り出せばよいのだ。おれの体が部屋むらの扉からよるめき出ても、そのよろめきは怖れを示すのではなく、肉体の

無価値を示すだけだ。それが階段で躓こうと、噁り泣きながら田舎へ行こうと、そしてそこで泣きながら夕食を取ろうと、それは興奮ではない。だっておれはその間おれのベットに寝ているのだからな。……おれはベットに寝ている時、大きな甲虫か、それとも歟形虫か、黄金虫の姿をしているのではなからうか。

この夢想の中でラバーンは己の肉体で分身をつくり、その分身に気の進まぬ煩わしい仕事を任せて、己は甲虫となり束縛のない安らぎの境地に浸ろうとするのだ。こうして彼はこの夢想に於いて、己の分立した意識、即ち市民的責務を果たそうとする意識を己の分身に、至福に満ちた安らぎの境地を求め、意識を甲虫にそれぞれ投影しているのである。このようにラバーンの甲虫存在には、市民的日常性から解放された隠遁的な自己沈潜の境地が体现されているのであるが、こうした境地は、また潜在的な多様な想念が投影されている『変身』に於けるグレゴールの毒虫存在によっても体现されているのである。

ところで特異なカフカ文学の特徴を敢えて一言で形容するならば、ゾーケルも指摘するように、その「厳密な主観性」に求められるだろう。己の主観的現実の描写に徹したその絶対的な主観性が彼の文学を特異なものにしたのである。しか

もカフカの内界描写は、心理主義的に己の心理を説明、分析したりするのではなく、夢の世界の如くただその内面世界の投影に徹し、多様なイメージを交錯させることによってその唯一無二の独自性を獲得したのである。こうした「夢のような内面生活の描写」であるカフカの作品世界は本質的な多義性を有しており、そこから無限のイメージが紡ぎ出されるのである。そしてこの『変身』はこうしたカフカ文学の典型的な作品の一つなのである。

主人公のグレゴールが変身した毒虫存在は、作品内に於いて、彼の意識下で抑圧されていた多様な想念を演出する機能を果たしており、いわば彼の持つ様々な潜在意識の多重構造体とでもいべきものである。例えばグレゴールの醜怪な毒虫の形姿が、家族や支配人との和解を求め、彼の所作を、悪意のある威嚇的、攻撃的なものに変質せしめる機能を果たしていることから、彼の抑圧されていた家族や支配人に対するルサンチマンが毒虫存在に体现されていることを読み取ることが可能であるし、グレゴールの毒虫への変身が、「息子⁽⁴⁾が父親の權威を蔑ろにすることを妨げる」機能を果たしていることや、毒虫と化したグレゴールの父親からの攻撃に対する異様に無抵抗な所作などから、『判決』のモチーフとも通底する、彼の意識下にあった父からの家長の地位の篡奪に対する自己苛責の念、自己処罰の強迫観念が毒虫存在に顕現し

ていることを看取することも可能である。さらにグレゴールが妹を部屋に監禁しようとして企てた際、その毒虫の醜怪な形姿はその為の武器として意識されることから、彼の意識の深層に潜在していた妹に対する近親相姦願望が毒虫存在に於いて顕在化されていると解釈することもできる。そしてこうした多様な想念とともに、グレゴールの毒虫存在にはさらにラバートの甲虫存在と同じように、市民的日常性から解放された全一的な自己沈潜の境地に対する憧憬の念もまた投影されていると見做し得るのである。

この作品に於いてグレゴールの毒虫への変身は、彼の日常の労働を妨げる機能を果たしており、その結果彼は無為徒食の居候に墮してしまふ。したがって家族の生計を支える為に、仕事に従事せねばならぬと考えるグレゴール自身にとつても、また経済的に彼に依存し切っていた家族にとつても毒虫の存在はうとましいものとなる。しかしこうした毒虫存在に対するネガティブな意識がテキストに顕在化している一方で、毒虫存在に対するポジティブな意識もまたテキストに潜在しているのである。即ちグレゴールの潜在意識に於いては、この毒虫存在は煩わしい日常から己を解放するポジティブな存在だったのである。彼は朝目覚めた後、己の生活を次のように振り返っている。

何と厄介な仕事を選んでしまったことだろう。……セー
ルスの仕事自体、本店での業務に比べてどれだけ神経を酷
使するか知れやしない。その上おれには旅の気苦労がある
のだ。汽車の乗り継ぎに気を使ったり絶えず相手が変わる
交際は決して長続きせず、一度も心の通った間柄になるこ
とがない。もうこんな生活なんか糞くらえた。……両親の
ことを思って我慢しているが、さもなくばとくに辞職
を申し出ているところだ。社長の前に堂々と進み出て、お
れの腹のうちを残らずぶちまけているさ。

このようにグレゴールにとつて己の日常世界は、絶えず業
績を上げる為とその業務に於いて神経を消耗させ、業務達成
に向けられた目的合理的な意識に捉われて親密な人間関係を
形成することのできない疎外された世界なのである。即ちこ
れまで彼はただ家族に対する責務を果たす為に働いてきたの
であり、その為本来の眞の自己を犠牲にしていたのである。
こうしてグレゴールの内面では、家族的責務と眞の自己の追
求が調和せず、分立してディレンマに陥っていたのだ。しか
しいずれにせよグレゴールは、父親の借金を返済し、家族に
対する責務を果たすまでは、これまで同様この本来の眞の自
己を抑えながら、業務に精勤するつもりだったのである。し
たがってグレゴールの意識の深層で抑圧されている眞の自己

を追求する立場から見ると、否応なく従事せざるを得ないセールスマンの仕事という、日々の瑣末な問題処理に於いて過剰に精神を酷使させる日常から己を解放する機能を事実上果たしている毒虫の存在はポジティブなものであり、倒錯した形態ながら本来的な願望が体现されたものだったのである。

やがてこのグレゴールの意識の深層で抑圧されている毒虫存在をポジティブに見る意識が、彼を昆虫的リアリティーに駆り立て、グレゴール自身もこのことに快感を覚えるようになる。即ち己の部屋に監禁状態になったグレゴールは、狭い空間を好み、壁や天井を縦横に這い回ることに快感を覚えるようになり殊に天井での忘我の境地にも似た休息が彼を夢中にさせた。

殊に高い天井にぶら下がる時の気分は何とも言えず、床に這いつくばっているのとは全く別世界のようであった。

何といつてもくつろいで息をすることができ、身体全体が軽やかにはずむような心地だった。そうやって天井で幸福に似た気分がうっとり浸っていると、不覚にも身体が離れてどきりと床に落ち、我ながら胆を冷やすことがよくあった。⁽⁷⁾

こうした浄福感に満ちたグレゴールの恍惚とした昆虫の存

在形式への没入は、彼の意識の深層に、過剰な精神的緊張が要求される日常から離脱して、隠遁的な孤独の安らぎに浸りたいという本来的な真の自己が伏在していることに起因しているものであり、毒虫存在がそうした境地を体现していることを暗示している。

このように多様な潜在意識下の想念が投影されているグレゴールの毒虫存在には、一面に於いてラバーンの甲虫存在と同じように、市民的日常性から解放された隠遁的な自己沈潜の境地が仮託されているのである。ところでエムリヒは、カフカの動物存在は、本源的には救済的機能を有しており、「意識下の夢の世界、思考以前の人間状態、心の内奥に常に伏在している人間の前駆的なるものや原初の人間的なるものを表している」⁽⁸⁾と述べている。このエムリヒのテーゼは、当然のことながら多様な潜在的想念の多重構造体であるグレゴールの毒虫存在の全体像を捕捉し得るものではないし、ましてヤカフカのすべての動物存在（特に後に扱う晩年の三つの動物物語に於ける動物存在）を規定し得るものでもない。また彼自身の個々の動物存在の解釈も必ずしも首尾一貫したものとはいえない。⁽⁹⁾しかし少くともラバーンの甲虫存在とグレゴールの毒虫存在の一面に限定して考えるならば、彼のこのテーゼは首肯し得るのではあるまいか。

二、「近代の擬似動物神話」

ところで動物存在に全一的な自己没入の境地を体現させるという現象は、カフカの作品世界だけに留まらず、古くはソフィストにその淵源を求めることができる、ルソーに発する自然の根源への回帰というヨーロッパ近代思潮の流れの中で一つの系譜を形成しているのである。人間は理性を有するがゆえに、他の被造物より卓越し、己を独立した存在として意識するが、一方で他の被造物と共に自然法則に従わねばならない。それゆえ古来、人間は理性を有するがゆえに、己の存在が無力で有限であることを意識せねばならず、また理性は生ある自然から乖離したサンス（意味・方向）の過剰のなかで二項対立的なシステムを形成し、フロムが指摘するように、絶えず人間に「解決不可能の二分性」⁽¹⁰⁾の解決を強いてきた為、人間は必然的に絶えざる不均衡な状態に置かれてきた。特にこうした過剰を孕んだ不安定な人間存在を支え、世界の事物に意味を付与する光源であった超越的原理（神）が崩壊し始め、神を己の内に吸収し、自ら世界の事物に意味を付与する光源たらざるを得なくなった人間が、科学的合理主義精神によって際限なく自己分析を行い、世界把握の渴望を肥大化させていった近代以降、人間の自然の根源と乖離しない全き境

地への潜在的憧憬が強まったのである。

こうした中で、近代人は、この己の内なる亀裂を克服し、尖鋭化された知性によって衰弱あるいは錯乱した己の生ある自然を救出するユートピア的な象徴的指標を、本能の統制力を失わず自然との和合を保っているかにみえる動物存在のイメージに求めたのである。こうして「近代の擬似動物神話」⁽¹¹⁾とでもいうべき一連の観念的な動物崇拜の現象が生じたのである。こうした動物存在は、時間の絆から解放され、あるがままの現在の己に没入でき、豊かな生命力に満ちた全き存在として観念的に理想化されたものであり、一種の「時間性のユートピア」⁽¹²⁾のカテゴリに属するものである。

この系譜の中には、例えばニーチェの『反時代的考察』の第二部「生に対する歴史の功罪」に於ける、過剰な歴史意識の重荷とは無縁な、時間意識がなく常にありのままの現在の己に安らっている「家畜の群」⁽¹³⁾（Herde）や「ツアラトウストラ」の「憂愁の歌」に登場する強烈なディオニユソスの生命力に満ち虚妄の神や道徳に縋りつく弱者に容赦なく攻撃を加える豹や鷲の動物存在がある。またロートレアモンの『マルドロールの歌』に於いては、知性を侮蔑する主人公マルドロールが、極端に尖鋭化された攻撃器官を有する蛸や鷲などの動物に転身し、その獲得された始源衝動によって、人間の運命を弄ぶ理不尽な神やその神に性懲りもなく頼り切ってい

る人間にサディスティックに襲いかかり、その暴騰した歓喜状態に狂酔するのである。また『リルケのドゥイノの悲歌』の「第八の悲歌」に於いては、自己本位な目的意識に捉われた人間には窺い知れない対立・限定の存在しない、生死の両界をも包含する「開かれた世界」(das Offene)を垣間見ることのできる至福に満ちた、世界の根源と和合した存在として動物が歌われており、さらに第三連に於いてはより始源的な動物存在への憧憬が歌われ、リルケはこの世の一切が母胎である蚊の存在に、完璧な至福の境地を見出し出している。このリルケのより始源的な動物存在への憧憬はさらにベンによって押し進められた。ベンは「唄」と題する詩の中で、原生動物的存在である「ひとかたまりの粘液体」(Ein Klumpchen Schlem)に至福の状態を見出し出している。彼は呪うべき知性過剰の人間存在のあまりに深い苦悩から逃れる為に、もはや鷗や蜻蛉の生にも耐えられず、生命系統樹をどこまでも遡り、人間存在から限りなく遠い存在、即ち原生動物的存在に彼のユートピア的な全き境地を求めたのである。

こうした「近代の擬似動物神話」群を敢えて図式的に分類するならば、生の根源に回帰することによって強烈な生命力を獲得して、能動的に外界に関わりとうとする点に特徴のあるニーチェ、ロートレアモンの動物存在と、調和的な自己充足を求め内部に沈潜する、やや退行的色彩を帯びた母胎回帰的

な特徴を有するリルケ、ベンの動物存在という二つの系統に分類することができる。そしてこの分類に従えば、隠遁的な自己沈潜の境地を体现しているカフカの二つの甲虫存在は、後者の系統に連らなり得るものであることは明らかであろう。こうした全一的な自己沈潜の境地がカフカの初・中期の作品の動物存在に仮託されていることは、文学を聖別し、「生きること」との断絶に負い目を感じながらも、「書くこと」に全的に没入できる境地への激しい渴望を内包していた当時のカフカの詩的自我の在り様と連関しているのである。即ちこの二つの甲虫存在には、当時のカフカの己の詩的自我へ全一的に没入できる境地に対する憧憬の念が投影されているのである。(19) こうした意味に於いて、ゾーケルが、グレゴールの毒虫の壁や天井を這い回る楽しみから「書くこと」の愉悦を連想していることは、この毒虫が体现する一面の本質を突いているといえよう。

ところで厳密な内面世界の叙述に徹したカフカの文学的営為は、まさに自己観察なのであり、それは当然際限のない自己分析を伴うのであり、従ってそれは一面に於いて、過剰を孕んだ知性の偏執的な無限運動なのである。そしてカフカはこうした自身の文学的営為をそれ自体に伴う苦悩や絶望について、後で触れるように、晩年に書き留めている。確かに若き日のカフカも、「書けない」という嘆きをしばしば書き留

めているが、そうした言明は、どちらかといえば、創作に伴なう知的苦悶を自己を深刻に受けとめた上での嘆きというよりも、創作に没入することを妨げる周囲の状況や自身の心身の状態や能力に対する嘆きに力点を置かれたものであった。即ち若き日のカフカにとっては、そうした「書くこと」に附随する苦悩や絶望を真に切実に受けとめることを妨げる程、内からの創作衝動に突き動かされ、まだ新鮮な創作の愉悅を貪っていたのである。特に『変身』執筆時のカフカの内面は『判決』を契機に独自の文体を獲得し、デモーニッシュな創作意欲に駆り立てられていた一方で、役所の仕事や工場等の管理等の市民的責務の増大が、「書くこと」を阻害するものとして彼の詩的自我を圧迫し、そのことがまた彼の創作への渴望をさらに煽り立てていた状況だったのである。そしてこうした「書くこと」に伴う知的苦悩が見えていなかかったカフカの当時の詩的自我の視座構造が、本来的には尖鋭化された知的苦悩に満ちた無限運動という側面をもつ文学的営為に全一的に没入できる境地を、元来そうした過剰を孕んだ知的苦悩から解放された、生ある自然と和合した全き境地を体現する「近代の擬似動物神話」に於ける動物存在として規定し得る二つの甲虫存在に仮託するというパラドクスを可能ならしめたのである。もちろん「近代の擬似動物神話」は、本来、自然的根源と和合した全き境地を絶対化して、そこから

の人間存在の乖離を提示しつつ、高次元でのそこへの回帰を目指すものであり、無論そこでの知性の嫌悪はイローニッシュなものであり、あくまでフィクションである。しかしそうした境地を体現する二つの甲虫存在そのものに直接、全一的に「書くこと」に没入できる境地を投影し得たということは、当時のカフカのそうした詩的自我の構造と無関係ではなかったであろう。

三、晩年の三つの動物物語

これに対して晩年の三つの動物物語に於いては、初・中期の甲虫変身モチーフに内在していた隠遁的な自己沈潜の境地への憧憬はもはや存在しない。これらの作品は、カフカが詩人存在としての自己を動物に貶め、戯画化し、イローニッシュに叙述したものであり、「近代の擬似動物神話」とは全く無縁な、むしろ一面に於いてインソープ以来の伝統的な文学ジャンルである動物寓話的な要素を有するものである。即ちカフカの晩年の動物物語はいずれも、人間の狂気や弱点を動物形象に仮託して普遍化させながら諷刺するという寓話的機能を有しているのである。但しそれらは寓話というジャンルを本質的に規定する明確な教訓性が希薄である。この点に於いて彼の晩年の動物物語は、全体としては上層階級に対する諷

刺となっているものの、教訓性が後景に退いてしまつてゐる『孤物語』等の中世の動物叙事詩と一面通底しているといえよう。但し中世の動物叙事詩の場合、その冒険譚、恋愛譚としての娯楽性によってその教訓性が後景に退いてゐるのに対し、カフカの晩年の動物物語の場合は、彼の文学が孕む本質的な多層性、不可解性のゆえに、明確で一義的な教訓が相矛盾する解釈によって相対化されることによつて、そこから確言的な教訓性を抽出することが困難になるのである。⁽²²⁾

まず『ある犬の研究』であるが、この作品は、一匹の老犬が、「犬族は何を糧としているか」という問題に発する、彼のこれまでの結局は望むような帰結に到達し得なかつた一連の研究を回想するという形式で叙述されている。この叙述形式からも比較的容易に推測できることであるが、この動物物語は、ビンダーも指摘するようにカフカの「自伝的性格」⁽²³⁾を有すると見做し得る作品である。そしてカフカの作品解釈を彼の個人的実存に還元させることなく、常に「宇宙的に普遍的なるもの」(das Universelle)との連関に於いて、テキストの主題を一般化させて極めて思弁的なカフカ解釈を展開しているエムリヒすらも「この犬の研究は明らかにカフカ自身の詩的探求を反映している」⁽²⁴⁾と論じている。こうした立場を出発点にしてさらに解釈を進めるならば、この老研究犬は、長年文学を通して、己の実存の基盤を確固たらしめるような

真理の探求に努めてきたものの、結局は己の魂を救済し得るような認識には到達し得なかつたカフカ自身の姿を戯画化したものであるといえよう。⁽²⁵⁾

またこの老研究犬の回想には、日々の労働に従事せず、ただ無意味に空中を浮遊している空中犬という不可解な犬が登場する。この犬は、犬族の犠牲に於いて贅沢な暮らしを送つており、生産活動に従事しない自己を正当化するために多弁を弄し、さらに自身の哲学的思索や高みから行つた観察の結果を、飽くことなし語り続けるのである。この空中犬に関して他の犬たちが芸術や芸術家のことを話題にする、という叙述から推測できるように、この空中犬という文学形象を通して、カフカは芸術家存在の問題を語つてゐるように思われる。こゝに於いた立場をとる解釈の中で、リヒターは、現実世界に於いて非生産的で無意味な哲学的思索を行いなから、社会に対して根拠のない特権を要求するという芸術家存在のいかにわしさを、カフカは空中犬という動物形象を通して、自己批判を込めながら批判している、と論じているが、妥当な見解であるといえよう。したがつてこの空中犬は、後にやはり芸術家存在の社会に対する特権意識がテーマとなっている『歌姫ヨゼフィーネ』、あるいは『ネズミの種族』に於けるヨゼフィーネの前駆的形象であるといえよう。

『巢穴』に於いては、カフカは文学が己の存立基盤として

脆弱で不完全なものであるにもかかわらず、自己救済の爲の唯一の手段として、神経症的に作品の製作に駆り立てられてゐる己の姿を穴居動物に転位させて戯画化している。

主人公のアナグマもどきの穴居動物は、念願の巣穴を完成するが、その安全性に疑念を抱き始め、完璧な防衛体制を整えるべく巣穴の点検、改造に神経をすり減らす。やがて得体の知れない、無数の小動物（あるいは一匹の大きな動物）が発するかと思われるシューシュー（あるいはビービー）という音に脅威を感じ、何とかその正体を突き止めようと焦燥感に駆られ、空しい努力を重ねるが、終に解明できず不安を募らせる。

この穴居動物はカフカの自画像であるとするテーゼは、これまで本作品の解釈に於いてよく用いられてきた⁽²⁸⁾。さらにカフカが書簡の中で一再ならず己の文学的営為を、「穴を掘つてもぐり込む」、「穴にもぐり込む」⁽²⁹⁾等の比喩で表現していることは、ポリツァーの説の如く、この穴居動物の巣穴に対する関係をカフカの文学作品に対する関係の比喩として捉える⁽³⁰⁾解釈に有力な根拠を与えている。穴居動物にとって、巣穴が自己を外敵から保護し、己の生存を確保するものであるように、文学を「自己保存の爲の戦い」⁽³¹⁾と捉えるカフカにとって、文学作品は己の実存を支えるものなのである。そしてポリツァーは、穴居動物を脅かすシューシュー（あるいはビービ

ー）という音は、巣穴がその創造者たる住民に向けた復讐の精神を示すもので、正体不明の敵は巣穴の迷路の化身であると解釈する⁽³²⁾。したがってこの彼の見解を起点として、さらにカフカの文学による実存の確保という観点に則して考えるならば、この得体が知れない敵の発する音は、文学によって自己の実存の基盤をより確固としたものにする為、カフカをより完璧な作品の製作へと駆り立て、その検証を強いる、自己救済に憑かれた彼の偏執狂的な詩的自我的強迫観念の比喩である、と解釈することができるであらう。このようにカフカは、文学が己の存立基盤として脆弱なものであるにもかかわらず、己の実存を確保する為に作品の製作に苦闘する作家としての自身の姿を、巣穴の安全確保に絶望的な努力を払う穴居動物に転位させたのである。こうしてこの作品に於いては、自身の自虐的な戯画化を通して、自己救済を求めて作品の製作に没入することに努めてきたそれまでの自身の生き方に対するカフカの懐疑の念が表明されており、詩人存在としての自身の救い難さが冷徹に凝視されているのである。

また『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはネズミの種族』に於いては、カフカの内部にも潜んでいた芸術家存在の社会に対する傲慢な特権意識が揶揄されている。

ヨゼフィーネはネズミ族の誇り高き歌姫で、彼女の歌はネズミ族を苦しい日々の生活の足かせから解放し、陶然とさせ

る。しかし彼女のネズミ鳴きは、実際は他のネズミのネズミ鳴きと区別がつかないのである。また彼女はネズミ族の救世主の如く振舞っているが、実際はただネズミ族に保護されているに過ぎず、危機に際しては最も安全な場所を確保しているのである。そしてヨゼフィーネはさらにネズミ族に対して、日常の労働回避の特権を要求する闘争を執拗に繰り返すが、そのつどネズミ族から冷然と拒絶される。そしてやがては彼女も滅び、他の同胞と共に悠久の歴史の中で忘れ去られることが予示される。

こうしてこの作品では、『ある犬の研究』に於ける空中犬と通底するヨゼフィーネという動物形象を通して、芸術家の社会に対する根拠のない特権意識が批判されており、芸術家も共同体の中に於いては、最低限の市民的責務を免れることは許されず、更に芸術家の独自性も本質的にはその共同体の本来的な在り方を表現したものに過ぎないことが暗示されている。こうしてカフカは、この動物物語に於いて、己の実存を支える為に文学に取り付かれた自身の詩的自我の跳梁を許し、文学以外のものをすべて二義的なものに追いやるうとしてきた自身のそれまでの生き方を、ヨゼフィーネという動物形象を用いて戯画化することによって、暗に自己批判しているのである。

このようにカフカの晩年の三つの動物物語に登場する動物

存在は、隠遁的な自己沈潜の境地が仮託されていたかつての二つの甲虫存在とは異なり、詩人存在としての己の救い難さ、欺瞞性を剔抉した上で得られたカフカ自身の自画像なのである。そしてこうした晩年の動物存在の初・中期の甲虫存在とは異なる機能は、カフカの詩的自我の在り様の変遷と連関しているのである。

四、詩的自我の変容

カフカは生涯にわたり、文学を己の実存を支える手段と見做し、終始、「書くこと」と「生きること」が一致した生活を求め続けた。そして彼のこうした文学に対する認識は晩年に於いても変わらなかつた。カフカは、一九二二年七月五日付プロート宛の書簡の中で、「作家は本来、狂気を免れようとするなら、決して書き物机から離れてはならぬ。歯で噛みついてでも、しがみついていなければならない。」と語っている。しかし彼のこの言葉には、かつての「私の勤めは私には耐え難いものです。何故ならそれは文学という私の唯一の欲求であり、唯一の天職であるものと相反しているからです。私は文学以外の何ものでもなく、何ものでもありません、あるうとも思いません……」(『日記』一九一三年八月二一日)という彼の言葉にあった文学の神聖視、「書くこと」に全的に

没入できる境地に対する渴望はもはやない。そこにあるのは「書くこと」にしか己の存在根拠を見い出せず、それに縋りつかざるを得ない己に対するイローニッシュな自己観照である。このように晩年のカフカにとっては、文学は相変わらず自身の実存を支えるおそらく唯一の自己救済的手段ではあったが、その文学それ自体はもはやかつてほどには神々しい光彩を放ってはいなかったのである。それに伴って、晩年に於いては、以前から抱いていた文学の基盤たる言語に対する懷疑、自己解体の危機を孕む自己観察の狂暴な無限運動という彼の文学的営為に伴う苦悩、そして文学のもつ欺瞞性に対する懷疑等がより深刻味を帯びて表明されるようになる。

書くということの自立性のなさ、暖炉を燃やす女中、暖炉の側であたたまって居る猫、暖をとっている哀れな老人にすら依存していること。これらはいずれも独立した己の法則に則った活動である。ただ書くことだけが、救いがたく、己の内に留まることもなく、戯れであり、絶望なのだ。

『日記』一九二二年十二月六日

内部の進み具合の狂暴さには、いろいろな理由があるだろう。最も顕著なものは自己観察だが、これはいかなる観念をも落ち着かせず、その一つ一つを追いつ上げて、その為

それ自身も一つの観念として、新たな自己観察によってさらに駆り立てられるという結果になるのだ。……その駆り立ては私の内部を突き進み、私をズタズタに引き裂く。

『日記』一九二二年一月十六日

それ（書くこと）は虚栄心であり享楽欲であって、自身やあるいはまた他人の姿のまわりに——その場合動きは何重にもなり虚栄の太陽系となる——間断なくまとわりつきながらそれらの姿を楽しんでいるのだ。素朴な人間はしばしば、「自分が死んで、人が自分の死を嘆き悲しむ様を見てみたいものだ」と思うことがあるが、このような願望をそうした作家は絶えず実現しているのだ。彼は死んで（あるいは生きていなくて）絶えず自分の死を嘆き悲しむのだ。

『書簡』一九二二年七月五日付プロット宛

こうした晩年のカフカの、文学に内在する否定的側面への強い凝視や文学的営為それ自体に伴う精神的苦闘の叙述は、長年にわたる「自己保存の為の戦い」を経て、「書くこと」を通じての絶望的な真理探求の試行錯誤の蓄積の結果得られた、内的論理の自己展開による対文学認識上の一つの帰結であったのだろう。そしてこうしたカフカの詩的自我的変容を促した一つの外在的要因として、彼の肺結核による市民的責

務からの解放という日常世界に於ける状況の変化を挙げるこ
とができるだろう。カフカは一九一七年九月に肺結核が確認
されて以来、皮肉にもたびたびかねてからの念願であった長
期休暇が許可されるようになり、以後一年のおよそ半分は役
所の仕事から解放されることになり、以前に比べて市民的責
務が彼の創作活動に与える重圧感は著しく軽減された。そし
てこのような、文学的営為の前提となる孤独の場の確保の為
に外部世界と苦闘する必要がさほどなくなった彼の日常生活
の状況の変化が、カフカに文学を冷徹に見据える精神的余裕
を与える一つの外在的要因となったのである。そして晩年の
三つの動物物語は、いずれもカフカが役所を恩給付で退職し、
役所の仕事から完全に解放された一九二二年七月以降に執筆
されており、もはやかつてのように憧憬の念を抱きながら、
隠遁的な自己沈潜の境地を動物存在に仮託する必然性は消失
していたのである。そして以前よりも強く文学に内在するネ
ガティブな側面への凝視を迫られるようになり、市民的責務
との葛藤から解放されたものの、外部世界の束縛という重し
を失った結果、自らを苛み始めていたカフカの詩的自我は、
迫りくる死を見据えながら、文学を相変わらず己の存在根拠
とし、創作活動を続けている自身に内在する救い難さ、欺瞞
性を剔抉し、それを作品に形象化する必然性に迫られていた
のである。

〔邦〕

- (1) Kafka, Franz: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande*. Frankfurt am Main (Fischer) 1953, S. 11f.
- (2) Sokel, Walter: *Franz Kafka—Tragik und Ironie, Zur Struktur seiner Kunst*. München, Wien (Langen-Müller) 1964, S. 9.
- (3) Kafka, Franz: *Tagebücher 1910-1923*. Frankfurt am Main (Fischer) 1954, S. 420. [以下略号「ト」を示す]
- (4) Sokel, a. a. O. S. 83f.
- (5) ebd. S. 78.
- (6) Kafka, Franz: *Erzählungen*. Frankfurt am Main (Fischer) 1946, S. 72f. [以下略号「エ」を示す]
- (7) E., S. 108.
- (8) Emrich, Wilhelm: *Franz Kafka*. Bonn (Athenäum) 1958, S. 122.
- (9) 例えばグレゴールの毒虫存在の解釈として、エトリヒは結局「宇宙的に普遍的なるもの」(das Universelle)とどう極めて思弁的な彼のカフカ解釈の基点に立ち返って、甲虫は「解釈不可能なものとしてのみ解釈可能なのである」[ebd. S. 127]と規定して、このテーゼを殆ど無化してしまっている。
- (10) エトリヒ・フロム(谷口隆之助他訳)、『人間における自由』(東京創元社)一九八二年、六三頁。
- (11) 同様の文学現象については、既にソケル(Sokel, Walter: *Der literarische Expressionismus, Der Expressionismus in der deutschen Literatur des zwanzigsten Jahr-*

hundreds. München (Langen・Müller) 1959, S. 129.] & フンガーノール [Fingerhut, Karl-Heinz: Das Kreatürliche im Werke Rainer Maria Rilkes, Untersuchungen zur Figur des Tieres, Bonn (Bouvier) 1970, S. 6ff.] 等が言及している。

(31) 見田宗介氏は、「<今>のこのときを現実の「苦惱」のみならず願望が、現実を過去から未来に向って超越したものであるの「実在」の幻滅を暗示す」として「人間性の「トールム」」と云う。また「現実をその水平、垂直のみなで超越した「トールム」の「実在」の幻影を暗示す」として「トールム」を「空想性の「トールム」」と云うとされ規定している。『現代社会の社会意識』(国文館) 一九八四年 一九四頁]

(32) Nietzsche, Friedrich: Nietzsche-Werke, Kritische Gesamtausgabe III, Berlin・New York (Gruyter) 1972, S. 244f.

(33) Nietzsche, Friedrich: Nietzsche-Werke, Kritische Gesamtausgabe VI, Berlin (Gruyter) 1968, S. 368f.

(34) Lautréamont, Comte de: Oeuvres complètes. Paris (Eric Losfeld) 1971, S. 137f.

(35) ebd. S. 155f.

(36) Rilke, Rainer Maria: Sämtliche Werke Bd. 1. Frankfurt am Main (Insel) 1962, S. 714ff.

(37) Benn, Gottfried: Trunkene Flut, Wiesbaden (Limes) 1952, S. 33.

(38) 「毒虫」は「毒虫」(Ungeziefer)

という言葉が、カンカが芸術家存在としての自己を重ね合わせることで友人の「イザック (Jizchak Löwy) に向うられた彼の父親の難言とあるところ、カンカの原体験としての鮮烈な「毒虫」という言葉に纏わるイメージを重視する立場から、グレンホールの毒虫存在を悲惨な芸術家存在を体現するものとして解釈を行っている。[Fingerhut, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas, Offene Erzählerüste und Figurenspele, Bonn (Bouvier) 1969, S. 212ff.]

(39) Sokel: Franz Kafka——Tragik und Ironie, S. 93.

(40) Kühhorn, W.: Tierdichtung. In: P. Merker und W. Stammler, Realexikon der deutschen Literaturgeschichte, Berlin (Gruyter) 1928/9, Bd. III, S. 367.

(41) キリンジャーは、「寓話の本質的特徴が教訓である」のに対して「カンカの動物物語はあまり多くの相互に矛盾する解釈が生じているので、そのから明確な教訓を引き出すことは不可能である」と論じている。[Politzer, Heinz: Franz Kafka, der Künstler. Frankfurt am Main (Fischer) 1965, S. 144.] カンカの動物物語の持つ多義性、不可解性、起因性とその教訓の不透明性を挙げ、それを寓話と位置をなしている。

(42) Binder, Hartmut: Motiv und Gestaltung bei Franz Kafka. Bonn (Bouvier) 1966, S. 159.

(43) Emrich, a. a. O. S. 62.

(44) 「これを対してマトリックス」この研究犬は最後に知らぬ猟犬への出会うを契機として「真理と自由への突破を経験した」[ebd. S. 163.] と云う。全く逆の解釈を行っているが、その猟犬の出現

「小説」を研究する大の困難が、動物園に入ったと、その動物を飼育する「彼」の困難が、動物園に入るの困難である。

- (82) Vgl. Fürst, Nobert: Die offenen Geheimfäden Franz Kafkas, Fünf Allegorien. Heidelberg (Rothe) 1956, S. 12.
Richter, Helmut: Franz Kafka, Werk und Entwurf.
Berlin (Rütten·Loening) 1962, S. 278ff.

(82) ebd. 279f.

- (83) Fingerhut: Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas, S. 190.

- (84) Kafka, Franz: Briefe an Felice. Frankfurt am Main (Fischer) 1970, S. 626. 647.

(85) Politzer, a. a. O. S. 452ff.

(85) T., S. 418.

(86) Politzer, a. a. O. S. 466.

- (87) Kafka, Franz: Briefe 1902-1924. Frankfurt am Main (Fischer) 1966, S. 386. [21-22頁 23-24頁]

(88) T., S. 318.

(89) T., S. 551.

(89) T., S. 552f.

(89) Br., S. 385.

Die funktionelle Wandlung der Tiergestalt Kafkas und sein poetisches Ich

URIU Kenji

Es ist allgemein bekannt, daß Kafka zahlreiche Tierfiguren in seinen Werken verwendet. Sie sind bis heute verschieden interpretiert worden, weil die Eigentümlichkeit des literarischen Raums von Kafka in der Vielseitigkeit liegt. In dieser Abhandlung werden die Tierfiguren im Zusammenhang mit Kafkas poetischem Ich interpretiert. Wir stellen von diesem Gesichtspunkt aus den funktionellen Unterschied zwischen den beiden Käfergestalten in seinen frühen und mittleren Werken und den Tiergestalten in seinen Spätwerken dar. Dann versuchen wir beweisen, daß diese funktionelle Wandlung der Tiergestalt im Zusammenhang mit Kafkas poetischem Ich steht.

In der Frühdichtung „Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande“ verkörpert Rabans Käfer den ruhigen zurückgezogenen Zustand, in dem man sich durch den Rückzug aus der bürgerlichen Alltäglichkeit gänzlich in sein Inneres vertiefen kann. In der Erzählung „Die Verwandlung“ werden auf das Ungeziefer, in das sich Gregor verwandelt, verschiedene Gestalten des Unterbewußtseins projiziert. Diese Ungeziefergestalt hat die Funktion, Gregor aus der

bürgerlichen Alltäglichkeit zu befreien. Denn Gregor versenkt sich zeitweilig entzückt in die Daseinsform des Insekts. Daraus läßt sich schließen, daß auch auf Gregors Ungeziefer, wie auf Rabans Käfer, die Sehnsucht nach dem Zustand der zurückgezogenen Selbstversenkung projiziert wird.

Übrigens gibt es die Erscheinung, daß das Tier die vollkommene Selbstversenkung verkörpert, nicht nur im literarischen Raum von Kafka. Dieses Phänomen läßt sich in der europäischen Moderne bis auf Rousseau zurückverfolgen, der die Möglichkeit der Wiederkehr in den Ursprung der Natur behauptet. In der Literatur oder Philosophie verwenden moderne Menschen als utopisches Zeichen die Tierfigur, die sich nicht vom Ursprung der Natur getrennt hat und mit Vitalität angefüllt ist, um den inneren Riß zu überwinden und das vom verschärften Intellekt geschwächte Leben zu retten. Wir können diese Tierfiguren im Stammbaum dieses modernen Pseudomythos vom Tier in folgende zwei Typen einteilen: die Tiere von Nietzsche und Lautréamont, die die intensive Vitalität durch die Wiederkehr in den Ursprung der Natur erwerben und aktiv mit der Außenwelt in Verbindung treten, und die Tiere von Rilke und Benn, die sich durch die Wiederkehr in den Ursprung der Natur in ihr Inneres vertiefen und voll von Ruhe und Harmonie sind. Es ist deutlich geworden, daß die

beiden Käfergestalten Kafkas zum letzteren Typ gehören.

Die Tatsache, daß die beiden Käfergestalten den Zustand der ruhigen Selbstvertiefung verkörpern, hängt damit zusammen, daß damals Kafka das heftige Verlangen nach dem Zustand, in dem er gänzlich dem Schreiben ergeben sein konnte, hatte, während er sich seiner Schuld an der Vernachlässigung der bürgerlichen Pflichten bewußt war.

Es gibt dagegen keine Sehnsucht nach einem solchen Zustand in den drei Tiererzählungen in seinen späteren Jahren. Kafka zieht dort mit der Tierfigur ironisch sich selbst als Dichter ins Lächerliche. Darum sind diese Tiererzählungen von dem modernen Pseudomythos vom Tier entfernt. Sie haben vielmehr die Eigenschaft einer Fabel. In der Späterzählung „Der Bau“ überträgt Kafka in das Bautier seine eigene Figur als Dichter, wie er monomanisch zur Herstellung seines Werkes getrieben wurde, obgleich die Literatur als Existenzgrundlage schwach war. Dadurch spöttelt er über sich selbst. Er drückt in der Erzählung „Josefine, die Sängerin oder das Volk der Mäuse“ seine Skepsis gegenüber dem arroganten Anspruch des Künstlers an die Gesellschaft aus, einen Anspruch, den er auch in sich selbst fand. In den „Forschungen eines Hundes“ stellt Kafka mit der Hundefigur seine eigene Dichterfigur dar, wie er bis dahin durch das Schreiben der Wahrheit nach der Selbsterlösung vergeblich

suchte. Auf diese Weise sind die drei Tiergestalten in seinen Spätwerken das Selbstportrait Kafkas, der das hilflose und betrügerische Wesen als Dichter in seinem Inneren darstellte.

Die Literatur war für Kafka zwar bis zum letzten Atemzug das Mittel zur Selbsterlösung, das sein Dasein erhielt. Aber sie selbst war für ihn in seinem Lebensabend nicht mehr so heilig wie früher. Er beschreibt in seinen Spätwerken in seinen Dichtungen und in seinen Tagebüchern und Briefen den Betrug der Literatur und er äußert seine Skepsis gegenüber der Sprache. Diese Wandlung seines poetischen Ichs veränderte die Funktion der Tiergestalt.