

緑豊かな広々とした光景のなかに、[...] 私の眼下にさまざまな土地と年月の距離を  
しるすコンプレの教会の鐘楼 [...] を見出したときまで [...]

である。タンソンヴィルの寝室もこうして時間を短絡させ、〈現在〉に裏打ちされた「失われた  
時を求めて」独特の回顧の物語時間をふたたび発動させるにいたる。そしてタンソンヴィル  
の寝室が物語限定的な「私」の一時期を総括し、括復法が支配的となるなかで、コンプレの  
鐘楼を見出すときと同じように〈一度限り〉性の強調された眠りが短く挿入される。まず「四  
肢の無意志的記憶なるものが存在するようである」<sup>1)</sup> ことが説明される。というのも、アルベ  
ルチースがその時期もはや「私」の記憶からだけではなく、「無意志的記憶」からも抜け出て、  
完全に忘れ去られてしまっていたにもかかわらず、「私は夜中にタンソンヴィルの寝室で目覚  
めて」、蹂躪したままアルベルチースを呼ぶ<sup>2)</sup>。「私」は彼女を夢に見たわけでもなく、

c'est qu'une réminiscence éclose en mon bras m'avait fait chercher derrière mon dos  
la sonnette, comme dans ma chambre à coucher à Paris. (IV-277)

私の腕に萌芽した一つの追想が、バリの寝室においてそうであったように、背後の呼び鈴を探  
させたのだ。

「無意志的記憶」と眠りの関係については後述するが、眠りが身体的な〈反復〉をもたらしこ  
とを記憶にとどめておきたい<sup>3)</sup>。しかしここで注目すべきはタンソンヴィルの寝室がコンプレ  
の過去を再現するだけでなく、バリの寝室とそこに集約されている「私」とアルベルチースの  
物語を〈夢うつつ〉に呼び起こしている点であるだろう。

残りの寝室はいずれも眠りを描写し、虚構的に限定されうるそのような「私」の眠り（〈一  
度限り〉の眠りとして描かれる場合も、括復法で描かれる場合のいずれにしても）から、眠り  
に関する普遍的な考察への広がりをもって、原・寝室の〈現在〉をくうつししている。すでに  
若干の考察を加えたバルベック1・2とドンスィエール、そしてバリの寝室が残っているわけ  
だが、大別して、「私」の眠りを基点にしているものと、かの有名なアルベルチースの眠りを

<sup>1)</sup> Ibid., p.277.

<sup>2)</sup> Idem.

<sup>3)</sup> 直前の箇所で、これが、いわゆる「無意志的記憶」ではなく（「無意志的記憶」さえもアルベルチ  
ースへの愛を覚えている）、身体の「無意志的記憶」であるのが説明されている。「私」の身体は、  
イメージの媒介を経ずに、過去を〈反復〉して、「アルベルチース」を呼ぶ。

繰り広げるものの二種に分けられるであろう。原・寝室と、原・寝室から輪になって「失われ  
た時を求めて」の時間を刻みながら〈現在〉へと浮上する寝室が、〈私〉という非時間的、あ  
るいは時間錯誤的な人称性と必然的に関係しているのにたいして、他者の眠りの描写がいか  
にこの一人称単数とかかわりうるのかを考えることは、おそらく、眠りの物語である「失われ  
た時を求めて」を読み解くための大きな手掛かりとなるだろう。アルベルチースの眠りを語るバ  
リの寝室を最後に検討することにし、この四つの寝室もまた他の寝室と連鎖しているのをまず  
手短かに確認しておくべきであろう。

バルベック1の寝室では不眠が問題となる。「私」は、天井の高すぎる部屋で、バリの寝室  
に慣れた身体を眠らせることができず、苦しむ<sup>1)</sup>。バリの寝室との〈断絶した〉連動（二つの  
寝室の習慣の相違が、逆に両者を〈不眠〉という絆で結んでいるのであるから）は上述したと  
おり、「花咲く乙女」の末尾で再度強調されている。「私」はバルベックの天井に慣れてしま  
い、パリに戻ってから今度は逆にその低い天井に慣れなければならなかったのだ。バルベック  
の寝室がコンプレの寝室とprolepse<sup>2)</sup>のなかで結び付いていることについても既述したとおり  
である。習慣の問題を媒介に、これらの寝室はただ物語の時間のなかで呼応し合いながら点  
するだけではなく、それぞれの時代を要約する時間の装置としての性格を露にしているのを忘  
れてはならない。寝室はまさに括復法を支配する空間なのである。バルベック1の寝室での第  
一夜の不眠は〈一度限り〉の物語であるが、バルベックを去るまでにその不眠が克服されてゆ  
き、バルベックの時代そのものが、しまいには、その海底に沈んだような寝室の蒼に浸されて  
しまうのである。それぞれの寝室は、それぞれの時代の「私」を包み込んでいる。「失われ  
た時を求めて」がそうしたさまざまな「私」の物語であるとすれば、寝室と、それぞれの別人のよ  
うな「私」は、この作品のなかで眠りと人に関して主張されている不可分の関係を、そのまま  
くうつししている。

on ne peut bien décrire la vie des hommes, si on ne la fait baigner dans le sommeil  
où elle plonge [...] (II-384)

人の人生は、その人生のつかっている眠りのなかに浸されなければ巧く描くことなどできない  
[...]

<sup>1)</sup> II-27, 30-32.

<sup>2)</sup> ジュネットの分類法において、物語の時間を先取る形の語りを指す。Analepseは逆の形式を意味する。  
Cf note, *Op. Cit.*, p.82.

寝室は括復法の空間を内包し、物語の終末で啓示を受けた「私」の書こうとする本の方法論、「平面的な心理学ではなく、空間的な心理学を[...] 駆使しなくてはならない」<sup>1)</sup> という方法論を体現しているのだ。

バルベックから「私」はパリに戻り、かねてから誘われていたサン＝ルーの駐屯するドンシエールを訪れ、しばらく滞在する。ドンシエールの寝室でもはじめ習慣が問題となり、パリの寝室との違いが述べられている<sup>2)</sup>。新しい環境が眠りの攪乱に拍車をかけ、ドンシエールでの第一夜は、まるで予期もしなかったコンブレーの記憶をもたらす<sup>3)</sup>。そして第一夜の〈一度限り〉の眠りは、習慣のテーマを媒介に、括復される形で、〈空間的〉に凝集するのである。この独特の手法を細かく分析する紙幅の余裕はないが、一例を挙げるならば、先述した第一夜の〈一度限り〉の体験(コンブレーの朝に目覚めたと「私」は一瞬勘違いしてしまう)が、ただちに括復法を促している<sup>4)</sup> 点に注目することができるであろう。

バルベック2の寝室は、「無意志的記憶」の探求がさらに進んだ「ソドムとゴモラ」の第二巻を圧縮し、バルベック1をそこに反復しようとする。寝室は眠りと関連して三回登場するが、一度目と三度目は〈一度限り〉の現象を基調にし、限定的物語の通時的時間の上に位置づけられる。二度目では括復法が支配し、眠り、ことにバルベック2の滞在中を特徴付ける熟睡について長く語られている。一度目と三度目でバルベック1が〈一度限り〉〈うつし〉出され、二度目でバルベック2の時間全体が圧縮されるという構造がみられる。

「心の間欠」と題された章の冒頭で「私」はバルベックをふたたび訪れる。同じホテルに泊まるが部屋は違う。部屋(寝室)に入ると同時に「私」を襲う体験についてはすでに触れたが、新しい部屋に入った瞬間に死んだ祖母の存在が突如甦り、バルベック1の到着の夜が、今度は眠りや習慣を媒介とすることなく、物語表象の上でほぼ直に「私」に到来する。重要なのは、この体験が記憶、あるいは思い出としてではなく、まさに現実として実感されている点である。数年前に、同じバルベックに到着し、慣れない部屋での不眠を怖れる「私」のブーツを脱がせてくれた祖母と、そのときの「私」が、イメージとして「私」の記憶を訪れるのでは決してなく、祖母と過去の「私」が、「私」を〈うつわ〉に、現実から溢れ出てしまうような〈現〉として、バルベック2の現在に出現している。

<sup>1)</sup> IV-608.

<sup>2)</sup> II-p.383.

<sup>3)</sup> II-p.384.

<sup>4)</sup> *Idem.*

Le moi que j'étais alors et qui avait disparu depuis si longtemps, était de nouveau si près de moi, qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuit. (III-154)

かくも長い間消え去っていたそのときの私が、あらたに私のあまりに近くにいるので、直前に交わされた言葉まで、それらがもはや夢に過ぎないにもかかわらず、まだ聞こえるようにさえ思われた、はっきりと目の覚めていない者が、逃げゆく夢の物音を間近に知覚していると思うように。

ここにきてはじめて「無意志的記憶」と眠りの関係が具体的に解き明かされている。両者の作用はまさに〈現〉を体験させることであるのが明示されている。現実のなか(この者は、「はっきりと」ではないにせよ、たしかに目覚めている)に、現実ではないもの(夢)が「知覚」されるのである。現実がまだ知覚されていないのに対して、〈現実ではないもの〉がまるで現実のように「知覚」されているということは、この〈夢うつつ〉の〈境界〉的な状態において、〈現実ではないもの〉が現実よりも追真的に知覚されていることを物語っている。「無意志的記憶」は、現実よりも現実的な〈現〉の経験にほかならないのである。

「心の間欠」は、なごらく「失われた時を求めて」の題名として考えられていたほど重要な、この小説の骨格をなすテーマである。物語はあらずじかに「無意志的記憶」の探求へと向かい、マドレーヌの挿話にはじまり、ユディメニルの木々の体験(結局最後まで解明されない唯一の例)を経て、このバルベック2の章にいたる。ここで、「無意志的記憶」の経験が、その帰結に及ぶまではじめて展開されている<sup>1)</sup>。この小説を構造的に支えている寝室のモチーフと冒頭

<sup>1)</sup> 無論、この心の間欠の体験を、「無意志的記憶」と完全に同一視しない立場もありうるだろう。他の「無意志的記憶」では直接介入しない〈死〉という要素がここでは大きな比重を占めているのだから。しかし、いわゆる「無意志的記憶」が快楽として描かれ、心の間欠が何よりも苦しみとして受け取られているにせよ、この部分と他の「無意志的記憶」に共通した眠りとの類似、そして眠りを媒介に繰り返す焦点を当てられる習慣と死の関係(ことにバルベック1で詳細に論じられる)、また、その習慣が、物語のもう一つの主要テーマである恋愛と恋愛における記憶(「私」はジルベルトやアルベルチヌスへをいつしか忘れてしまい、その忘却が「私」の一つの死に喰えられる)の問題へと繋がっていることから、心の間欠も、「無意志的記憶」と同様に、眠りを軸に展開される〈現在〉に統合されるものであると考える立場をわれわれはとりたい。細かく論証する余裕はないが、心の間欠、あるいは〈死〉の体験は、過去を現在の只中に〈うつし〉出すという、時間の錯乱としての〈現在〉を経験するという意味で「無意志的記憶」の一形態と見るべきである。そもそもここで描かれている体験はそのはじまりにおいて、「無意志的記憶」を特徴付ける恍惚状態をもたらす。「私」は「未知の、神的存在に満たされ」、涙するのである(III-153)。

部分での原・寝室の役割が理解されはじめるのも、「無意志的記憶」の全貌が明確に描かれる。この部分にいたってからである。

「無意志的記憶」の広がるバルベック2の寝室において、「私」の眠りと目覚めの不確実性の概念を経由せずに、他の寝室（バルベック1）がくうつし出される。バルベック2の冒頭に掲げられた〈現〉がいかに小説全体の〈寝室構造〉と関係しているかは、バルベック1が「ソドムとゴモラII」の結末で再度〈出現〉しているのを見れば明白である。そこで「私」は不眠のまま朝を迎える。そのとき、ドアが開き、「私は、眠っているときにしかこれまでに見たことのなかった出現のように、祖母を目の前に見ているような気がした。すべては夢なのだろうか。いや、残念ながら私はたしかに目覚めていた。」<sup>11</sup>それは「私」の祖母にますます似てくる母だった。そして「私」は母にアルベルチースと結婚する決意を述べる。そのときの母の表情は、コンプレーの〈眠りの儀式〉ではじめて母の見せた当惑の表情である。こうして「無意志的記憶」にはじまったバルベック2の寝室の連関の輪が閉じられる。

「失われた時を求めて」の冒頭で原・寝室の不眠の暗闇に点滅した固有名詞（地名）的寝室は、このようにまさに固有名詞として物語内部で機能している。〈一度限り〉の眠り（不眠をも含めた）から出発し、眠りの普遍的様相へと語りをずらしてゆくことによって、括複法の支配するそれぞれの時代が、それぞれの寝室のなかに凝集する。各々の固有名詞的寝室は、その土地の名前に代表される時空のエッセンスを秘めているのだ。バルベック1の寝室といえば、若い「私」の海の波に洗われる未分化の時間が想起され、バルベック2といえば、「心の間欠」という〈死〉に分節された、嫉妬をはじめ知る「私」の、断片化された時間を思い描く。眠りの「無意志的記憶」との類似性が寝室を巡って次第に明らかにされ、原・寝室の無限定性と冒頭の不確実性のテーマの重要性が理解されてくる。眠りは「無意志的記憶」の探求というこの物語の伏線として、「無意志的記憶」の体験が表象される手前で、物語の時空を短絡させているのである。虚構が虚構として限定される手前の現実と虚構の〈境界〉において、固有名詞的な寝室は、原・寝室の〈夢うつつ〉に充たされ、物語の限定的な時間を短絡させ、過去を現在のなかに投入する。「私」が虚構のなかでたびたび夢想する「名前」は、時空を攪乱するものとして描かれているが、寝室はまさにそうした「名前」と同じように、それぞれの時代と土地のエッセンスを、クロノロジーとしての時間から抽出するくうつわとして機能しているのである。

これだけではわれわれは寝室の構造的機能を明らかにしたことにしかならない。固有名詞を

<sup>11</sup> III-513.

くうつしとらせながら、現実と虚構の〈境界〉を物語内部にまで敷衍する眠りと、虚構の主人公、「私」の関係を追究してみたい。

#### 4 / 寝室と「私」の語り

Dès le matin, la tête tournée contre le mur et avant d'avoir vu, au-dessus des grands rideaux de la fenêtre, de quelle nuance était la raie du jour, je savais déjà le temps qu'il faisait. (III-519)

朝から、顔を壁に向けたまま、そして空の大きなカーテンの上の一筋の日の光がどのようなニュアンスのものであるか確かめるまえから、私はすでにどんな天気か知っていた。

「囚われの女」の冒頭の一文である。ここにはじめて原・寝室への明らかな暗示を読み取ることができるのではないだろうか。原・寝室を物語の時間の上で特定することはわれわれの意図に反するであろうし、そもそもここではこのバリ2の寝室と原・寝室の限定的な同一性を肯定させるような要素は何もない。「ソドムとゴモラ」第二部の終わりに引き続く「囚われの女」のこの第一場面が、バリの寝室で朝を迎える「私」を描いていることは、前巻からの流れで自然に理解される。前巻は、バルベック2の寝室で朝を迎えた「私」が、出発の朝（バリへの帰還）、母にアルベルチースとの結婚の決意を伝えるところで終わっていた。ところが、新しい物語がはじまり（巻のタイトルは変わっているのである）、はじめていかなる限定も施されずに寝室が登場している。これまでの巻に認められたような〈一度限り〉の寝室の演出が省かれ<sup>12</sup>、最初から括複法が用いられる。前巻のバルベックの寝室における〈一度限り〉の場面の反響が巧みに利用されているのはまちがいない。だが巻が変わり、あくまでも新しい物語のはじまりが指示されていることを忘れてはならないだろう。出版原則のうえでは、物語の時代、あるいは話者、または主人公が変わっていてもおかしくない場処なのである。現にここでは物語の舞台となる土地が変わっている。「失われた時を求めて」における土地の本質的な役割については、〈寝室構造〉の解明とともに繰り返し考察してきた。性急にならずに読書の時間に忠実に

<sup>12</sup> 原・寝室を除いたすべての限定的寝室は、まず〈一度限り〉の出来事によって導入されている。これまでに登場したバリの寝室もそのように物語限定的にまず演出されている（I-479及びII-641は明白なく〈一度限定的〉な導入部をもつ。もう一つのバリの寝室の例、II-443では、括複法によって寝室での不眠が語られるが、ゲルマント夫人に憧れ、毎朝彼女を見るために散歩するという「私」の物語限定的な習慣の一環として物語られているので、直接われわれの議論とは関係しない）。

あろうとすれば、厳密にはこの「壁」と「大きなカーテン」のある部屋が「私」のバリの寝室であるという規定的記述はどこにもない。土地／寝室／時代を確定できるのは第二段落に入ってからである。ところが「囚われの女」の冒頭で、われわれは「スワンのほうへ」以来、間接的にしか暗示されなかった原・寝室の無限定性に似た不確定性を、ふたたび体験する。

Ce fut du reste surtout de ma chambre que je perçus la vie extérieure pendant cette période. (III-519)

それに私はこの時期、主に部屋のなかから外界を感じ取っていた。

先の引用と同じ第一段落の数行後にさりげなく挿入された一文である。物語時空のなかで寝室はいまだに限定されていない。この文章でわずかに「この時期」という限定ともつかないような示唆が、純粋な直接指示語、「この」によって与えられているだけである。「失われた時を求めて」の後半で全面的に登場するこの寝室は、これから展開される物語が、寝室を、主な発信地とはいわないまでも、主要な舞台としていることを、大前提とする唯一の限定的寝室なのである。これまでの寝室では、ほぼ共通して到着の夜がその〈一度限り〉性においてまず描かれ、そこから眠りや〈寝室構造〉の連鎖を媒介に、括弧法が導入され、その時代の物語の象徴として固有名詞的に機能していた。ところがこの寝室では、物語は最初から括弧法を用い、時間的に寝室のなかに書き込まれ、空間的にも、「私」が寝室にこもりがちであったことが冒頭で明言され、物語を寝室に限定するかのようである。寝室という物語装置と、「私」という物語ははじめてここで重なっている。だが、この新たな展望は決して読者を驚かしはしない。読者はこの変化に気付かないのがむしろ普通なのではないか。というのも読者は小説の冒頭において（ここではジュネットのいう広義の冒頭、つまり「スワンのほうへ」の第三部のはじめの部分まで）原・寝室から物語が引き出されるのを繰り返し見てきているのであり、物語が進むにつれても、〈寝室構造〉によって短絡する時間にたえず〈巻き戻され〉ながら、原・寝室の〈現在〉の影に触れつつつけてきたからである。しかし原・寝室とこのバリ2の寝室の類似は、他の寝室の場合のように寝室が物語を受け入れるのではなく、物語が寝室のなかで展開するという表層的な類似にとどまるのであろうか。ここでの「私」は、無限定の〈現在〉から物語を回顧する「私」、〈私〉ではまだなく、バリの時代の物語の限定的主人公にすぎないのだろうか。この問いに答えるためには、語りの時間をもう一度考え直さなくてはならない。

われわれの原・寝室の〈現在〉と呼んできた時間は、〈〉付きの〈現在〉であり、決して物

語世界の時間と混同されてはならないのをまず強調しておくべきであろう。さらにそれは、冒頭という虚構と現実の〈境界〉に、眠りと覚醒の〈境界〉を重ね、身体的な〈私〉をくうつわに、小説の冒頭から〈寝室構造〉をとおして巧みに反復される原・光景的な〈現在〉であり、いわゆる物語の語りの現在とも直接には関係しない。「私」を主語とする語りについては、この「囚われの女」の冒頭部分を検討することによってようやくその仕組みのほぼ全容を把握できるようになるのである。すでに指摘したが、「失われた時を求めて」の物語時間は三つの層に区別されるのがいまでは当然となっている。三層をわれわれの論に則して描けば、主人公「私」の物語世界の時間、その物語を語る原・寝室の「私」の時間、そしてさらに原・寝室の「私」を顧みる「私」の時間である。それぞれを「私」1、「私」2、「私」3の時間と便宜上記号化すれば、「私」3は小説の冒頭文で«Longtemps, je me suis couché de bonne heure.»と語っている「私」であり、複合過去のコメントの現在に特徴付けられる回顧の主体であるだろう。それにたいして「私」2は、冒頭文で語られている「早くから寝た」「長い間」の「私」であると同時に、寝室から紡ぎだされる回想の物語を語る主体でもあるのだ。たとえば、小説の冒頭部分で、眠りと覚醒のあいだを行ったり来たりする「私」2は、「私」3によって語られているのだが、七頁目で、「私」2が原・寝室の不眠のなかからさまざまな寝室を思い出すことが語られ、«A Combray»とはじめての物語限定が登場し、コンブレーでの幼い「私」1の「眠りのドラマ」が描かれるが、この「私」1の物語を語るのは「私」2なのである。あるいは広義での冒頭部分がついに幕を閉じる「スワン家のほうへ」第三部の冒頭で、不眠のなかでさまざまな寝室を思い出して比較する「私」2を「私」3が語り、第二段落で「私」1の夢想したバルベックについて回想的に語るのは「私」2である。それ以降、われわれの考察してきたこのバリ2の寝室まで、「私」2の語る「私」1の物語がつづいてきた。「私」3が登場する箇所があっても、それはわれわれの問題とする〈寝室構造〉の本質とは無関係であるので、ここで取り上げる必要はないであろう。

しかしこのバリ2の寝室で、何の物語的限定も必要とせずに、外を見ないうちからその日の天気がベットのなかからわかる習慣であった「私」1を語っているのは、明らかに「私」3である。虚構的に限定されていない「私」2が、限定なしに物語を語ることができないのは明白であるだろう。そして「私」3の存在を裏付けるかのように、原・寝室の登場する部分で印象的であった直接指示語、「この」がここでも使われている。はたして「この」寝室が原・寝室なのだろうか。そうであるとすれば、われわれが原・寝室に関連づけて考えてきた〈現在〉の無限定性は無効になってしまうのだろうか。

原・寝室への接近が次の段落で別の角度から、驚くほど直截に明らかにされている。

Quand je pense maintenant que mon amie (Albertine) était venue à notre retour de Balbec habiter à Paris sous le même toit que moi, [...] et que chaque soir, fort tard, avant de me quitter, elle glissait dans ma bouche sa langue, comme un pain quotidien, comme un aliment nourrissant et ayant le caractère presque sacré de toute chair à qui les souffrances que nous avons endurées à cause d'elle ont fini par conférer une sorte de douceur morale, ce que j'évoque aussitôt par comparaison, ce n'est pas la nuit que le capitaine de Borodino me permit de passer au quartier, par une faveur qui ne guérissait en somme qu'un malaise éphémère, mais celle où mon père envoya maman dormir dans le petit lit à côté du mien. (III-520)<sup>11</sup>

バルベックから戻ってパリで私と同じ屋根のしたに彼女（アルベルチヌ）が住みに来たこと、[...]そして毎晩、とても遅くに、私のもとを去るまえに、私の口のなかに舌をすべりこませたこと、まるでそれが、苦しめられることによって心穏やかな優しさを授かるにいたる肉体の、ほとんど神聖とも言えるような性格をもった栄養豊かな食物であるかのように、日々の糧であるかのように、そうしたことをいま考えると、私がすぐ比較の上で思い浮かべるのは、ポロティノ大佐が兵舎で過ごすことを許してくれたあの夜ではなく、そもそもそのような計らいは一時的な不安しか癒さないものだった、そうではなく、父が、私のとなりの小さなベットにママンを眠りによこした夜である。

寝室の〈輪〉が一巡し、自信に充ちた見事に慣れた手さばきで、「私」の手元に還ってきている。この「私」を規定するものは「いま」という直接指示以外何もない。もちろん、「私」の物語を二千頁近く読んできたわれわれにとって、「私」がコンブレーで幼年期のヴァカンスを過ごしたことがあり、バルベックに二回滞在し、アルベルチヌを恋人とし、ゲルマント家の人々の友人であり、そして何よりもこの物語の話者であるのは、周知のことである。しかしこれらの確定記述は、この「私」の語り（つまり「私」2）そのものから割り出されているにすぎない。それにたいして、上の引用箇所「いま」と語っている「私」は、「私」2の語る物語を司り、その支配下にある物語の外から、純粹に「いま」としか指示されない地点から、物語内容を回顧しているのだ。「私」は純粹に物語内部の虚構的な存在でありながら、物語内容の

<sup>11</sup> 強調及び括弧内の補足は筆者による。

レベルからだけでは厳密に規定することのできない「私」3の「いま」から語っているのである。「私」3が「私」1を、いや「私」2と重なるような「私」1を語っているのだ。しかしこれがまさしく「私」2であると断定することはできない。「私」2はそもそも、ここではまだ物語られていないタンソンヴィルの寝室を回想していたのではなかったか<sup>12</sup>。だがそうした物語世界の時間を前提とした反証だけをわれわれは信じるわけにはいかない。原・寝室の分析において、そうした直線的な物語内部の時間とはかけ離れた〈現在〉を、原・寝室、延いては「失われた時を求めて」全体の最大の特徴としたのだから、むしろ物語的限定の観点から、ここで「私」3によって語られている「私」1と「私」2の関係を考えるべきであるだろう。この箇所における「私」1は、第二段落で物語的限定を明らかに受けており、「私」1以外の何者でもありえない。つまり「囚われの女」の冒頭の寝室は、最初無限定のまま登場し、「いま考える」「私」3によって語られているという事実によって原・寝室を直接的に想起させつつ、パリ2の寝室として限定的に位置づけられているのである。

なぜ『失われた時を求めて』のこの部分ではじめて原・寝室を思わせるような寝室の描写がなされているのだろうか。〈寝室構造〉が原・寝室を含めてきわめて巧妙な時間/時制の操作を必要とするのを考えれば、それが偶然の産物でないことは明白である。「私」2が、反復的な過去の「私」として語られる、物語の冒頭部分を思い出したい、そこにこの第二段落の「私」3を並べてみると、ただちに「いま」という直接指示語の指示する時間がまったく異なっているのに気付くであろう。この「いま」は、小説冒頭の「いま」とは正反対に、語りの時間の上で明確に限定されている。「私」（「私」3）は「いま考えている」のであり、「いま」「思い浮かべる」のである。「いま」は物語時間の、つまり語りの現在なのだ。語りそのものの現在は、虚構という枠組みを前提としており、その意味ですぐれて限定的である。したがってこの「いま」を、小説冒頭で「いま」は目覚めたと語る原・寝室の「私」2の「いま」と混同してはならないのだ。

ここでわれわれは逆に冒頭部分の語りに新たな疑問を投げかけることができるだろう。たしかにわれわれは「私」2と「私」3を、冒頭で原・寝室のなかに描かれる「私」と、その「私」を語る「私」として定義した。冒頭文で«Longtemps,»と語ったのは、〈いまでは〉「早くから」寝ない〈私〉であり、«Longtemps,»の外に想定される「私」と、«Longtemps,»のなかにいる

<sup>12</sup> Ryoji Hayashi, «Sur la période que recouvre le mot *Longtemps* au début d'*À la recherche du temps perdu*», *Études de Langue et Littérature Françaises*, n°46, 1985, p.101-117, のなかで、冒頭の「長い間」のなかにいる「私」2が、眠りと覚醒の〈境界〉において、物語のクロノロジーの上でもっとも後期の、タンソンヴィルの寝室までもを想起することのできる「私」であることが実証されている。

「私」が区別される。外の「私」が原・寝室の「私」を語るために、原・寝室に目覚める「私」はすでに過去にくみしており、原・寝室内で「私」がはじめる回想の中身は、外の「私」にとって二重の過去である。だがそれだけではいわゆるナラトロジーの言説にすぎなくなってしまう。外の「私」の〈外〉とは、冒頭の冒頭において、単に«Longtemps.»として物語られている時間の外なのではなく、限定的物語、虚構の外をも包含しているのを忘れてはならない。書かれていない〈いまでは...〉と「囚われの女」の「いま」のあいだには、途方もない時間錯誤があるのだ。書かれていることと書かれていないことのあいだの〈境界〉に現われる最初の「私」、〈私〉は、コンプレの第一のはじまりの終末で、「長い間」の内側の「私」を支え、限定的寝室の固有名詞的な連鎖を「私」に語らせる。語っているのは内側の「私」なのか、外側の「私」なのか、ナラトロジーがこの問いに与えるような明解な解答（「私」3が「私」2を語る）をわれわれは疑わざるをえない。「たしかに私はいまははっきりと目を覚ましていた」と語っている「私」は、「囚われの女」の「私」3とは決して同一視されえない。それは回想されているが、物語のどこにも、いかなる時間にも限定されない「いま」に目を覚ますのである。原・寝室の「私」、「長い間」の内側の「私」は、物語世界の時間における現在と過去に扶まれているのではないのだ。<sup>21</sup> 原・寝室は一方でたしかに過去の物語を紡ぎだしながら、他方で、〈境界〉の〈現在〉へと開かれており、逆に、直線的な時間を狂わせるだけでなく無効にする役割を、〈寝室構造〉をつうじて、物語のなかで担っているのである。〈私〉が主人公の「私」となるためには、虚構の外という異次元をみずからのうちに〈うつし〉出す「私」が不可欠なのだ。

ではなぜ、数巻にもわたって「私」2の物語が続いてきたのにもかかわらず、「囚われの女」で「私」3が登場し、「私」2を回顧しなくてはならないだろうか。そしてバリ2の寝室は原・寝室を彷彿させるように本当に演出されているのだろうか。「私」1、「私」2、「私」3をナラトロジー的に再定義することがついに可能となったようである<sup>22</sup>。物語の限定的な時間のみを尺度とするその分法では、物語の結末における啓示が問題となる。この啓示は限定的時間の末尾を飾り、もっとも現在（語りの現在）に近い時間なのだが、物語に複雑な語りの構造を与えているのもこの結末であるとされている。啓示へと向かってゆくあらずじにおいて、「私」は最初から啓示を受けていては不都合であるというのがその主な論拠である。そこで眠る人と

<sup>21</sup> 原・寝室を虚構の時間のなかで限定しようとする試みはこれまでに幾度もなされてきている。一例を挙げるならば、Ryoji Hayashi, *Op. cit.*

<sup>22</sup> ここでは非常に明確であると同時に「失われた時を求めて」における眠りの重要性に早くから気付いていたB.ブランの論文を主に参考としたい。B. Brun, «Le temps retrouvé dans les avant-textes de Combray», *BIP*, n°12, 1981, p.7-23.

しての中間的な語り手の「私」2が考案され、啓示へと向かう主人公「私」1の歩みを語り、「見出された時」で中間的「私」2は姿を消し、啓示を受けた「私」3に、つまりは本来的とも形容されるような語り手に引き継がれる。これが大雑把なナラトロジー的な構図である。「囚われの女」の冒頭の現象を説明するのにきわめて有効な分法であるのは間違いない。物語の限定的時間の上ではまったく正しい見解であり、結末のはば手前の寝室に辿り着いた時点<sup>23</sup>で、「私」2が「私」3に少しずつ同化していかなくてはならないのは、物語内部の問題としてごく自然な流れであるだろう<sup>24</sup>。われわれの論の展開からいえば、原・寝室の〈現在〉は限りなく広がりつづけるだけではなく、作品としてのまとまりを宿命づけられており、結末へと分節されざるをえず、物語の限定的時間へと間接的に統合されゆく過程がここに読み取れると考えられるのだ。つまり原・寝室の「私」は、不眠のなかでたえず揺れ動きながら、主人公でありつつ〈私〉でもあり、眠りと覚醒の〈境界〉に現実と虚構の〈境界〉を重ねるにとどまらず、過去と現在の〈境界〉をも体现している。換言すれば、「失われた時を求めて」の冒頭で〈うつし〉出された〈現在〉、〈現〉は、物語の限定的な過去と現在を、「私」の〈うつし〉、〈私〉を媒介に通底させてしまっているのだ。せめぎあい、不連続なもの<sup>25</sup>として拮抗する「私」の過去と現在が、「無意志的記憶」の作用として繰り返し描写される〈体内化〉によって〈現〉となる。限定的過去と現在が、一つの同じ時間に〈うつし〉され、〈現在〉の〈境界〉性へと結節されるのが目的とされているのでなければ、なぜ原・寝室を、そして「私」を無限定のまま残すためにこれほどの注意が払われなくてはならないのか、理解できなくなってしまう。またなぜ眠りが〈寝室構造〉までをも編み出し、物語を支配しなくてはならないのかも不可解になってしまう。眠りが「無意志的記憶」の前兆を告げる「私」の体験であるからにすぎないのだろうか。だがそれではなぜ単純に、一人の「私」が、テレオロジックな直線的時間のなかで、眠りの体験を交えながら「無意志的記憶」を経験し、最後に啓示を受ける物語ではいけなかったのか。

「いま考えると、そのときの私にはもはやそれ以外の選択は残されていなかった」、という

<sup>23</sup> タンソンヴィルの寝室がまだ控えているが、この寝室は、直接「私」のvocationの問題と結び付いており、コンプレからの大円環を閉じる特殊な位置を占めている。物語の冒頭部分においてまず単独で言及されているのも偶然ではないであろう。

<sup>24</sup> ブランもそうした傾向が早くは「囚われの女」から見られることを、具体的な例を挙げずに指摘している。Ibid., p.8.

<sup>25</sup> 生きていながら幾度も死を経験している「私」の不連続性は「失われた時を求めて」の主要モチーフである。この死はおもに忘却を指しているが、忘却は「無意志的記憶」においてまったく別な重要な役割を果たすため、ここでは「死」という言葉を残しておくべき。それはことに恋愛に顕著で、シルベルトやアルベルチヌを「私」がいつしか愛さなくなることを意味している（たとえば、IV-476）。

ような一文を一人称の小説に見つけるのは容易であるだろう。あるいはよりわれわれのケースに似通った例として、「そのときの彼女の顔をいま思い浮かべると、祖母の家で過ごした夏、手持ちぶさたに取り上げた本から落ちた、母のあの写真を思い浮かべずにはいられないのである」でもいい。「囚われの女」の最初の二段落だけ見れば、先の引用文も厳密にはこうした例文と何ら変わるところはない。だがわれわれは原・寝室からスタートしたのである。この「いま」が物語のどこ（いつ）にも特定されない、ただ「私」の寝室の「いま」、不眠の暗闇のなかでこの物語を寝室から寝室へと思い出している「いま」でしかないのをわれわれは知っている。「いま」がこれら過去の物語よりも〈あと〉であることしかわからない。不眠の無為のなかに求められる確定性など何もない。「私」は何もしていない。何か行為をしていけば、何らかの確定記述が伴うが、「私」はただ眠れずに過去の寝室を想起しているだけである。そこには「寝室」という限定以外には、規定／限定されうるような「世界」の片鱗<sup>1)</sup>も窺えない。そこにある可能世界は、どのようにしても「私」を経過せざるをえない。「私」の語りのなかにしか世界はありえないのだ。「私」の言葉を借りなければいかなる世界も存在しえないような、究極的な唯我独尊の時空が、「私」の不眠のこの寝室なのである。

誤解してはいけない。「私」の語りが世界をいわば描くのだが、しかし虚構的には（物語限定の位相では）「私」の眠れないでいることが描かれているに過ぎない。「私」はものを書いてすらいけないのだ。ドゥルーズ以降、この物語を回想の物語ではなく、「修業」（習得とも訳される）の物語として読むことが当然とされてきた。原・寝室の〈現在〉へとたえず送り返す〈寝室構造〉を考えれば、「失われた時を求めて」が単なる回想とはまったく主旨を異にする小説であるのはたしかに明らかである。過去は、それぞれの時代の寝室に吸収され、繰り返して原・寝室の〈現在〉へと執拗なまでに送るのである。ドゥルーズにならって、物語を先取り、「失われた時を求めて」を「私」の«vocation»（天職／使命）の物語として読み、ナラトロジーを活用することはもちろん可能である。しかし、ゲルマント郎のマチネでついに作品を書く決意をする「私」は、「失われた時を求めて」を書くわけではない。原・寝室の「私」は、「失われた時を求めて」の作者ではない。「私」にはそれぞれの限定も与えられていないのである。物語の終末で「私」は物語をたしかについに書きはじめる<sup>2)</sup>。しかしそれはまだ下書き程度のものに過ぎず、「来たるべき書物」についての言及はすべて条件法現在でなされている。まだ存在していないものの無限定性が、物語の結末をも支配しているのである。

<sup>1)</sup> たとえば、IV-610, 622.

<sup>2)</sup> 一例を挙げるならば、「しばらくすると私はいくつかのエスキスをひとに見せることができた。誰も何もわからなかった。」（IV-618参照）。

「見出された時」の結末部分では、「来たるべき書物」への頻繁な言及のため、驚くべきほど多くの条件法（現在）に出会う。この章のはじめで挙げたヴァインリッヒの「時称」は、フランス語の条件法を論じている箇所<sup>1)</sup>で、ほぼすべての例文を「失われた時を求めて」から引いている<sup>2)</sup>が、不思議なことにこの条件法の宝庫ともいえる結末部分からの引用は一つもない。ヴァインリッヒのきわめて正当な方法に従えば、条件法を論じる際にはコンテクストとの関連を考察することが肝心である。ところが結末部分でのコンテクストはそれ自体一冊の研究書を要するほど複雑であるだけに、ヴァインリッヒもそこからの例文を回避したと思われる。結末の条件法へのコンテクストはいずれも、「来たるべき書物」の制作を条件としているのである。この条件のために、非常に奇妙な条件法の例がここに沢山見出される（たとえば、フランソワーズの助力を語るIV-610-611、または小説最後の二頁）。それらの条件法は、物語時間のなかで語られているにもかかわらず、つまり回想されるゲルマント郎のマチネでの「私」の思考として語られているにもかかわらず、まだ書かれていない作品の将来的存在という条件を軸に、物語時間（主に半過去）から突出する傾向をもっている。この条件は、虚構を越える時間を前提としているために、現実へと反響せずにはいないのである。

〈私〉と原・寝室の「私」が不可分な関係を結ぶように、結末で「私」3は、「私」2と「私」1を限定的時間の上で併合していきながら、語りの現在に到達するだけではなく、時間の外を語ろうとし、〈啓示を受けた「私」〉という限定的な存在を越えた「私」を想定させる。この「私」を〈私〉と同一視できるかどうか確定できるようになるまで、仮に〈私〉'としておこう。語りの現在は、結局最後まで〈私〉'が誰であるのかを解き明かしはしない。〈私〉'はこの小説の作者ではなく、いわゆる全知全能の虚構内部に明確に書き込まれる作者としての伝統的一人称ではないのである。

Aussi si elle (la force) m'était laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerais-je pas d'abord d'y décrire les hommes, cela dût-il les faire ressembler à des êtres monstrueux, comme occupant une place si considérable, à côté de celle si restreinte qui leur est réservée dans l'espace, une place au contraire prolongée sans mesure puisqu'ils touchent simultanément, comme des géants plongés dans les années à des époques, vécues par eux si distantes, entre lesquelles tant de jours sont venus se placer—dans le Temps

<sup>1)</sup> *Op. cit.*, p.240-248.

だからこそもしその力が、作品を完成するために充分なだけ長い間、私に残されていたとするならば、まず欠かさず、人間を、たとえそれが怪物のようなものに似させることになろうとも、空間のなかであてがわれているあのように狭い場処と比較して、あのように膨大な場処を占めるものとして、私の作品のなかに描くであろう、それは際限もなく引き延ばされた場処であるだろう、というのも人間は、数々の歳月に投げ込まれた巨人のように、そのあいだにあれほど多くの日々が位置を占めるようになったあのように遠く隔たった数々の時代を生き、それらに同時に触れているのだから——時のなかで

終わり。

「失われた時を求めて」の、冒頭文と並んで有名な、最後の文章、エクスプリキットである。二つの文は、「longtemps」とそれと韻を踏む«dans le Temps»という二重の共通項をもっていながら<sup>2)</sup>、対照的である。最後の文は、冒頭文の簡略さとは正反対に、驚くほど複雑である。「時」の非直線的なありようをそのままなぞるように、文章は繰り返しや、並列、条件文、接続文、挿入文にほどけてゆき、しまいにはダッシュまで必要としている。動詞は時称を変えるだけではなく、直接法、接続法、不定法、条件法、分詞と、命令法をのぞいたすべての除法を駆使し、主語が次々と移り変わる。しかし何よりも、この文章のリズムに注意を払わなくてはならない<sup>3)</sup>。「私」が直接語る主文節と最後の「。」のあいだには、主語を別とするさまざまな接続文が挿入され、最後にダッシュが決定的な距離を「私」と結末のあいだにおいている<sup>4)</sup>。そもそも主文節からして、「je」はきわめて控えめな登場の仕方しかしていない。そして「私」の統治する動詞は条件法現在である。ここで、条件節に現在を用い、直接法未来を使うことは

<sup>1)</sup> ブレイアード版では、「。」は「時」のあとに付されているが、われわれは草稿の「終わり」の跡のものとの位置に戻しておいた(ブレイアード版、IV-625の註2参照)。なお、強調及び括弧内の補足は筆者による。

<sup>2)</sup> 井上究一郎氏も、この重要性に気づき、冒頭文の改訳の必要に触れている。「失われた時を求めて」、井上究一郎訳、筑摩書房、1989、第十巻、522頁の註の1を参照。また、先に挙げた中村氏の論文でも、冒頭の「長い間」とエクスプリキットの「長い間」の一致が実証的に考察されている。

<sup>3)</sup> J.-Y. Tadié, «Introduction», *ARTP*, 1-p.LXX.

<sup>4)</sup> タディエがブレイアード版の序文で指摘しているとおり、草稿の段階で、接続文が増殖してゆき、「私」の語りのデミヌエンドが意図されていたのは明らかであり、ダッシュは四回目の改訂で加えられた(タディエの序文、前掲参照)。しかし、草稿を知らなくとも、テキストのリズムに耳を澄ませば、おのずから導きだされる考察でもあるであろう。

充分可能であったはずである<sup>1)</sup>。だが「見出された時」における「来たるべき書物」への言及はほぼ例外なくこの条件法現在でなされている。虚構内において実現可能性のニュアンスを弱めることによって、逆にこの虚構の書物に現実性を与えているという逆説が考えられるのではないか。つまり条件法は、書物の書き手となるはずの「私」の語りの現在に影を投げかけ、その虚構性/限定性を何とかして払拭しようとしているのではないであろうか。このようにして主文の限定的な「私」はますます影を潜めてゆくのだが、「人間」が主語となる接続文では、逆に時称としての現在が顕著である。このコントラストにより、文の歩みとともに、虚構の人物としての「私」の存在感はますます薄れてゆく。しまいには、「私」を削除するかのように引かれた一本のダッシュ<sup>2)</sup>が「私」の沈黙を具現している。

語る先からかき消されてゆく「私」の語りの現在はしかしその一方で、いわば〈非人称的〉に強調されているのではないか。「Si」や«tant»といった強調の副詞の頻度をいかに考えればよいのだろうか。それらは話者と視点の一致を体現し、語りの現在に深く根差しているながら、虚構とは異なる時空を暗示してはいないか。「時」を形容する形容詞に付されたこれらの副詞は、一つには無限定性を導入しているといえるであろう。「あのよう」に、「あれほど」を伴った形容詞は、その形容の程度を〈測定不可能〉にし、無限定性へと開かれている。そして無限定性は、強調の副詞の直接指示的側面と連動して、語りのくいま/ここ<sup>3)</sup>ではない時空を呼び込んでいるのではないか。「あの」や「あれ」が何を指示しているのか、両者に呼応する先駆詞をテキスト内のみ限定してアイデンティファイすることは不可能である。テキストの物語ろうとしてきた時間、マチネで「私」にその全容を明かす時間の総体を暗示しているとしても、それは暗示にとどまるうえに、ただ測り知れない、限定されない時間として表象されてきたのである。それにたいしてこれらの副詞の指示性は、むしろ、虚構世界から現実の世界へ戻ろうとしているわれわれに、虚構の限定性の外を指示し、橋渡しをしているのではないであろうか。強調される語りの現在そのものが、つまり虚構のくいま/ここ<sup>4)</sup>が、虚構の限定的枠組みを越えて、〈境界〉の〈現在〉へとくうつっているのではないだろうか。

「。」にもしばしば注目しなくてはならない。すでに語り尽くされたきらいのあるこの小説のリゾームの自己増殖性について触れるよりも、「私」の語りの現在との関係において「。」の

<sup>1)</sup> つまり、「Aussi, si elle m'est laissée assez longtemps pour accomplir mon oeuvre, ne manquerai-je pas d'y décrire les hommes [...] comme occupant une place si considérable [...] — dans le Temps»であっても、文法的には問題はないはずである。

<sup>2)</sup> クララック・フェレによるブレイアードの前版では、ダッシュは«puisque'ils»のまえにも引かれている。A *la recherche du temps perdu*; éd. P. Clarac et A. Ferré, Coll. de la Pléiade, Gallimard, 1954, p.1048、ブレイアード新版、IV-1319の草稿、並びに前掲参照。

特殊な位置を考えたい。終止符としての結末は虚構内部に書き込まれず、虚構と現実のあわいに「私」の語りは消えてゆくのである。ダッシュとともに、「終わり」のあとの点は、語りの現在に達する限定的な「私」が、その手前で、書くことの身体的なく現在に譲り渡されていることを、無言のうちに記している。「私」は〈境界〉へと消えてゆくのだ。虚構から迫り出したこの次元を読み取らないかぎり、「失われた時を求めて」の円環構造を理解したことにはならないだろう。

### 5/眠りと「私」

原・寢室を限定的に虚構のレベルでのみ捉え、小説の後半部（主に「見出された時」）と対置し、語り的手段と見做すことは、「失われた時を求めて」のこの円環構造の表層にとどまることを意味する。原・寢室の無限定性は、「見出された時」をも、「啓示」の物語をも包括しているのだ。物語の限定的時間に立脚したナラトロジーの「私」1、「私」2、「私」3という分法では「失われた時を求めて」の本質が把握しきれない。原・寢室の本質的な役割を見届けないうち、この小説がなぜ、「私」1、「私」2、「私」3と物語世界の時間に忠実に語ってゆく、「啓示」へといたるいわばBildungsromanであってはならなかったのか説明しきれないはずなのだ。逆に、原・寢室を軸に読み進めていった場合、物語が語りつづけられるかぎり（あるいは読み/書き・つづけられるかぎり）、虚構の限定性が〈私〉に吸収され、〈境界〉の〈現〉が保存されるのが理解される。だがこの世の存在として限定された物語には、やはりその限定性を印すはじまりと終わりが宿命づけられているのであり、「失われた時を求めて」という物語も、終わりへと向かってゆかざるをえない<sup>1)</sup>。現実と虚構の〈境界〉を語りつづけるこの物語にとって、限定性の露呈する終わりも、冒頭と同様に〈境界〉へと開かれていなくてはならない必然性があったのであり、その意味で、「啓示」という結末が手段として必要だったと考えるべきではないか<sup>2)</sup>。虚構本来の限定性が、物語のあらずじや語りにおいてまで回避され、虚構における限定的出来事としての「啓示」という結末も、物語世界を逸脱し、〈境界〉の〈現在〉へと統合される。語りの現在が限定的に「啓示」を語るのではなく、〈境界〉という啓示が、虚構の終わりという〈境界〉に〈現われ〉る。「囚われの女」の冒頭でバリ2の

<sup>1)</sup> この終わりが、書くことの時間の流れのそれと直接一致しなくとも。

<sup>2)</sup> 物語のあらずじ要素が重要ではないというつもりはまったくない。「失われた時を求めて」は一般的に考えられているほど「退屈」な物語ではないことをここに強調しておきたい。しかし本論はそうした「面白さ」を当然の前提とし、この小説の、十九世紀的側面を越えた「面白さ」を捉えることを目的としているため、所々で一元的な論の展開をみるのを免れえないだろう。

寢室の標ず転換点も、物語が結末へと向かってゆくなかで浮かび上がってくる「私」3の限定的現在を〈寢室構造〉にリンクし、原・寢室の無限定的なく私〉の〈現在〉に書き込むための準備段階と考えられるのだ。啓示（限定的出来事としての「啓示」ではなく）は、あらずじに重要なのではなく、〈現〉として「失われた時を求めて」全体に影を落とし、物語ならざる物語を「私」に語らせる。このような〈境界〉の視点に立つ者にとって、〈境界〉的なく現〉という啓示から導き出された〈寢室構造〉は、限定的「啓示」の物語とそれを語る「私」3をも支配し、「無意志的記憶」の「啓示」を、眠りと「私」の関係において実現する。「失われた時を求めて」の本質的な構造なのである。「私」の眠りは、物語内部で、物語の限定性から「無意志的記憶」を解放し、「無意志的記憶」の〈現〉を限定性のうちに〈実現〉してしまうのである。

「私」は、眠りと覚醒の〈夢うつつ〉のなかで、原・寢室の〈現〉をくうつすくうつわ、固有名詞的なく身体〉の〈私〉の無限定なく現在〉へと広がってゆくのをわれわれはみた。この「私」は、ナラトロジーの観点からすれば「私」2であるはずだが、虚構の枠組みにたえず挑戦を挑む「失われた時を求めて」の性質に寄り添うように心掛けて、物語を現実と虚構の〈境界〉に生成する肉体として捉えようとするわれわれの立場からすれば、「私」は主人公でもあり、限定的に位置づけることのできない「眠る人」でもあり、語りの現在へといたる「私」3でもあるだろう。したがって論を複雑にするのを避けるために、ここで話者の三分法とは決別しておこう。

われわれは、原・寢室から〈寢室構造〉を辿り、「囚われの女」のバリ2の寢室にある種の折り返し地点を認めた。この限定的寢室は、他の限定的寢室とともに〈寢室構造〉の短絡する時間のスパイラルを描かずに、スパイラルの内側に書き込まれる。そしてそこに立ちこめていく原・寢室の無限定性をみずからの限定性のうちに束の間くうつし出すことによって、語りの現在として特定化されうる「私」の顕在化を可能にするのである。「私」の眠りの物語は「私」の「無意志的記憶」の物語へとすりかわってゆく。それは、〈寢室構造〉の描く時間のスパイラルがいかにか時間を短絡させることができるのか次第に語られてゆくことを意味する。スパイラルのなかに埋蔵されていた原・寢室の〈現〉が次第に解き明かされるのだ。

限定的虚構のなかに書き込まれた原・寢室は、限定されることなく存在するために、眠りと覚醒の〈境界〉に漂う「私」の〈身体〉を必要とした。固有名詞的なく私〉、一人称単数として特殊性と普遍性の位相を切り結ぶく誰でもあり、誰でもないく私〉、読者でもあり話者（「私」）でもあり作者でもあるく私〉は、身体感覚のみを頼りに現実と虚構の〈境界〉に原・

寝室を規定する。「無意志的記憶」の解明へと向かう語りの現在は、折り返し地点を標すバリ2の寝室で、原・寝室の「私」の役割を一時担い、現在形で〈寝室構造〉を再現する。ドンスイエール、そして何よりもコンプレーの寝室を喚起するのだ。限定的語りの現在は、ここで原・寝室の〈私〉の影をまとうのである。物語の結末において、ふたたび「無意志的記憶」の「啓示」を、虚構の限定的位相から、〈境界〉の〈現在〉へと流出させることを可能にするために、ここで語りの現在が、〈私〉に近づいておこななくてはならなかったのである。

原・寝室の「私」は、〈私〉という人称的限定性しか与えられていない。〈私〉は唯一の限定として、固有名詞のように〈空〉の〈うつつ〉と化し、その〈身体〉で、原・寝室とそこで眠れずに〈夢うつつ〉の〈境界〉に漂う「私」の無限定性を〈うつつ〉出す。「囚われの女」の冒頭のバリ2の寝室で〈私〉の固有名詞的な影をまとった語りの現在は、〈境界〉の〈現在〉へと溶かされつつ、同じ寝室においてみずから名乗り出ている。三千頁ものあいだ、「私」の名前をひたすら置しつつけるこの物語の、まさにこの寝室で、「マルセル」という名が発せられているのである。そしてそれは実に眠りの場面において発せられているのだ。バリ2の寝室では、アルベルチヌの眠り、つまり虚構的に限定された三人称の人物の眠りが繰り返し語られる。「私」は彼女が「私の部屋」で眠るのを見るのを快楽としている。そこで彼女の目覚めに参与するのをもまた快楽として描かれている。彼女は眠りの無限定性から目覚め、一瞬自分がどこにいるのかわからない。その「不確実性の最初の甘美な瞬間に、私は彼女をより完全にあなたに所有しているような気がした、なぜなら [...]、私の部屋が、アルベルチヌによって見分けられるや否や、彼女を囲い込み、彼女を〈うつつ〉出すからである、[...]」<sup>1)</sup>。いささか乱暴と思われるかもしれないが、「contenir」という言葉を、〈うつつ〉出すと訳出してみた。次のパラグラフで論じられるように、「contenir」は眠りの限定的形態とも考えられる「無意志的記憶」の描写に欠かせない言葉であり<sup>2)</sup>、容器、〈うつつ〉という言葉と不可分に使用されるのである。いずれにしても、「私の寝室」が強調され、アルベルチヌに満たされる〈うつつ〉のように描かれていることは疑いようもない。アルベルチヌに満たされる〈うつつ

<sup>1)</sup> III-582.

<sup>2)</sup> バルベック2の寝室について論じた箇所、II-153参照。また、「無意志的記憶」は「私」の中に、まるで「私」が〈うつつ〉であるかのように、過去を現在として〈うつつ〉出させる。たとえばIV-478, 613, 623。あるいは、紅茶茶碗という〈うつつ〉から飛び出してくるコンプレー(147)。「私」の夢を注入される〈うつつ〉のような固有名詞(1-382)などと、ここで展開させる紙面の余裕がないのが残念だが、この物語の主要モチーフはいずれも〈うつつ〉のイメージと結び付いており、寝室や眠りという〈うつつ〉に深く関連したこの文脈で、「contenir」を「〈うつつ〉出す」と訳す根拠は充分にあると思われるのである。

わ)、「私の寝室」は、〈私〉にはかならない。その証拠が、それにつづく段落で、〈私〉の影をまとった語りの現在が姿を現わし、この寝室でみずから名乗り出るにいたる点である。「失われた時を求めて」という膨大な小説のなかで、作者マルセル・ブルーストに酷似する「私」の名前がはじめて記されるのだ。アルベルチヌは目覚める。

Elle retrouvait la parole, elle disait: «Mon» ou «Mon chéri», suivis l'un ou l'autre de mon nom de baptême, ce qui, en donnant au narrateur le même nom qu'à l'auteur de ce livre, eût fait: «Mon Marcel», «Mon chéri Marcel». (III-583)

彼女は言葉を取り戻し、言うのだった。「私の」または「私の大好きな」という言葉のいずれかに、私の洗礼名をつなげて、つまり話者にこの本の作者と同じ名前を与えて、「私のマルセル」、「私の大好きなマルセル」というふうになったであろうことを言うのだった。

この条件法第2過去をそのまま訳出したかったために、きわめて不器用な訳になってしまったが、語りの現在はここではじめて虚構の内部において、虚構を指しているのである。メタフィクショナル的指示はこの箇所にはしか見出されない。きわめて手の込んだ構造であり、明らかな意図を感じさせる<sup>1)</sup>。「私」は「私の」という所有形容詞によってのみ表わされ、「私の部屋」の〈私〉を〈うつつ〉しているというのは言い過ぎだろうか。だがアルベルチヌに満たされた「私の部屋」がアルベルチヌであり、〈私〉であるように、「私の」の「私」は、「私」でもアルベルチヌでもあるのだ。この〈現〉的なアイデンティティーの錯綜のなかで、「私」自身は、「私の洗礼名」という婉曲話法を用い、みずから直接名乗らない。そのうえ、名指しにおいて直接話法を使用しながらも、それを、条件法第2過去に支配させている。〈私〉を満たす眠り／目覚めのアルベルチヌは、〈私〉の内側から、その〈現在〉を直接話法に〈うつつ〉つつ、語りの現在(条件法第2過去)を名指す。「私」=「マルセル」=「マルセル・ブルースト」という等式が、語りの現在によって、メタレヴェルにおいてであるとはいえ、虚構的に立てられているのである。固有名詞としてわれわれの理解していた〈私〉に、虚構的に、すなわち限定的に固有名詞が与えられるとき、〈私〉には「私」の寝室のアルベルチヌが満ち、アルベルチヌでもある〈私〉は、眠りと覚醒の〈境界〉に位置している。虚構内で、限定性と無限定性の結節点である固有名詞が発せられるとき、〈私〉はアイデンティティーをアル

<sup>1)</sup> そのジェネティックな経緯については、プレイアード版の註に詳しい(III-1718)。この場合もやはり、ジェネティックから引き出される結論は、決定稿の読解を後から裏付けてはくれるが、導いてくれるものではないことを指摘しておきたい。

ヘルチースと共有し、〈私〉でありつつ、〈私〉でなく、〈境界〉に現われ／消えているのだ。そしてこの〈うつわ〉のような〈私〉のアイデンティティーの倒錯性は、「囚われの女」以降、原・寝室の無限定性に解き明かされてゆく「無意志的記憶」の〈憑依〉的な作用の根定にある問題であると思われる。〈うつわ〉のアイデンティティーは〈境界〉にのみ求められる。〈私〉のアイデンティティーは、〈境界〉に〈現〉と滴ちてくる、虚構でも現実でもない物語の〈現〉によってのみ与えられるのである。

## 5] 結論

### 幻燈

眠りの無限定性と関連して喚起された、冒頭の九つの段落のモチーフを思い出したい。まず、本が「私」をさまざまな〈もの〉に〈うつし〉た。それは第二のはじまりですぐにも語られる幻燈と、めくるめくイメージの反映のなかで重なる。幻燈は、「ゴシック期の最初の建築家やステンドグラスの匠たちのように」<sup>1)</sup>、

substituait à l'opacité des murs d'impalpables irisations, de surnaturelles apparitions multicolores, où des légendes étaient dépeintes comme dans un vitrail vacillant et momentané. (I-9)

壁の不透明さを、とらえがたい虹色の輝きに、色とりどりの不思議な幻にすりかえ、そこには伝説のものがたりが、東の間の揺らめくステンドグラスの絵のように描かれているのだった。

幻燈の作り出すイメージは、「東の間の揺らめく」映像なのである。とらえがたく、めくるめき、揺らめく光としてのみ描かれ、イメージの限定的性格は失われている。第一段落で突如描かれる、本を眺みながら眠りはじめてしまった「私」の移り変わりと同じイメージの輪舞が、部屋の壁を滑走する。それだけではない、ゴシックの大聖堂は「私」の書こうとしている作品の比喩であり、ブルーストがみずからの作品について用いたもっとも有名な比喩である<sup>2)</sup>。第二のはじまりは、母に、ジョルジュ・サンドの『捨て子フランソワ』を読んで聞かせてもらいながら寝付こうとする場面で終わっている。『捨て子フランソワ』は「見出された時」の一連の「無意志的記憶」の最後の一つでもある。そして幻燈は、本のモチーフが繰り広げるこのよ

<sup>1)</sup> «à l'instar des premiers architectes et maîtres verriers de l'âge gothique» (I-9)

<sup>2)</sup> IV-610, 618参照。

うな連関を、作品を、また「無意志的記憶」までをも、その〈うつし〉し、〈うつす〉るという本質において〈うつし〉出す。ちょうど原・寝室と同じように。幻燈について強調されているのはまさにそうした〈うつす〉の本質である。幻燈はゴロとジュヌヴィエーヴ・ドゥ・ブラバンの物語を投影する。

Le corps de Golo lui-même, d'une essence aussi surnaturelle que celui de sa monture, s'arrangeait de tout obstacle matériel, de tout objet gênant qu'il rencontrait en le prenant comme ossature et en se le rendant intérieur, fût-ce le bouton de la porte sur lequel s'adaptait aussitôt et surnageait invinciblement sa robe rouge ou sa figure pâle toujours aussi noble et aussi mélancolique, mais qui ne laissait paraître aucun trouble de cette transvertébration. (I-10)

ゴロのからだ自体、彼の乗り物のからだとおなじくらい不思議なエッセンスからなっていて、そのからだの出噴すいかなる物理的な障害物も、いかなる邪魔な事物もものともせず、それを骨格とし、みずからの内にとりこんでしまうのだった。それがドアのまるい把手であれば、彼の赤いローブか、またはかわりなく気品高くメランコリックな青ざめた顔は、あつというまにそれに馴染み、把手の上に漂うのだったが、その顔はこの骨格移植にいささかも動揺する気配を見せないのだった。

眠りにおける身体と〈個〉の在り方が具体的に、幻燈という姿を借りて、提示されているのではないだろうか。身体の〈個〉性はそのかわりのない外見を保ちながら、いかなる〈もの〉でもみずからの「骨格とし、みずからの内にとりこんでしまう」。これまでのところでは、「私」がさまざまな〈もの〉に移り変わると描写してきたが、ここではさまざまな〈もの〉が「私」に〈のりうつす〉としたほうが正確であるのが明らかにされている。つまり〈個〉としての「私」が移り変わってしまうのではない。〈個〉は変わることなく、〈のりうつされる〉ことによってみずからの限定性を越える(«trans-»)のだ。しかしこの«trans-»の領域において、〈個〉は変わらないといっても、身体の精髓ともいえる「骨格」が「移植(«transvertébration»)」されているのであれば、何が変わらず残り、〈個〉を〈個〉として維持していると、まだなお言えるのだろうか。ここではそれはゴロの、投影される光としての、〈影〉であると考えられる。ゴロのイメージではない。ドアに映し出されたゴロのイメージには把手が加わっている。しかしゴロの〈影〉(それは本質的には光であるのだが)は変わっていないのだ。ゴロという

物語は、〈影〉となってその〈身体〉を保ち、ドアの把手という現実には「いささかも動揺する気配を見せない」。〈個〉に当て嵌めて考えるならば、光と影が対立項ではなく、映し出されるという現象のなかで一つの〈影〉として現れる地点に〈個〉を想定しなくてはならないということになるだろう。「私」と、「私」の影のような〈私〉の〈現在〉の関係が切り結ばれている地点、両者をくつつし出す「失われた時を求めて」という物語そのものも、〈個〉として理解される。冒頭近くでわれわれを幻惑する幻燈の光と影をつうじて、「失われた時を求めて」という固有名詞の〈からだ〉に、〈境界〉の物語というアイデンティティーが見出されることが暗示されているのである。

幻燈はまた、比喩に変貌し、コンプレーの寝室から次のバルベックの寝室へと、そしてさらには「見出された時」と「失われた時を求めて」の中心的テーマへとわれわれを導いてくれる。幻燈も原・寝室とおなじように一つの連関を輪にしてめぐらせている。幻燈の映像の輪舞は「失われた時を求めて」という物語を映し出し、なぞらえているのだ。

「花咲く乙女たちのかげに」の第二部で寝室がふたたび無限定な闇として浮かび上がってくる。グランド・ホテルの慣れない寝室で「私」は眠れず、不安を覚える。しかししばらくすると新しい部屋にも馴染み、バルベックの生活を満喫しはじめると同時に、深い眠りを得られるようになる。そうした眠りのなかで見る夢が、直接幻燈の投影に喩えられている。眠りと幻燈の類似性がテキスト自体によって証明されているのである。幻燈の投影する〈影〉などは幻影にすぎないとして無視することはできる。テキストも一読にとどまるとすれば、そうした方向を指しているように思われる。だが、眠りのコンテクストのなかで、比喩に異なった光が投げかけられる。

[...] je tombais dans ce sommeil lourd où se dévoilent pour nous le retour à la jeunesse, la reprise des années passées, des sentiments perdus, la désincarnation, la transmigration des âmes, l'évocation des morts, les illusions de la folie, la régression vers les règnes les plus élémentaires de la nature (car on dit que nous voyons souvent des animaux en rêve, mais on oublie que presque toujours nous y sommes nous-même un animal privé de cette raison qui projette sur les choses une clarté de certitude; nous n'y offrons au contraire au spectacle de la vie qu'une vision douteuse et à chaque minute anéantie par l'oubli, la réalité précédente s'évanouissant devant celle qui lui succède, comme une projection de lanterne magique devant la

suivante quand on a changé le verre), tous ces mystères que nous croyons ne pas connaître et auxquels nous sommes en réalité initiés presque toutes les nuits ainsi qu'à l'autre grand mystère de l'anéantissement et de la résurrection. (II -176-177)

[...] 私はあの深い眠りに落ちるのだった。そこでは、青春への回帰、過ぎ去った年月、そして失われた感情の回復、血肉分離、魂の転生、死人の降霊、狂気の幻影、自然のもっとも原初的な領域への退行（なぜなら、われわれはしばしば動物を夢に見ると云われるが、夢のなかでわれわれ自身が、事物に確実性の明瞭性を投げかけるあの理を奪われ、動物であるのをほとんどつねに忘れていて、だから反対にわれわれは夢を見ながら、生の光景にたいして、疑わしく、そのつどあつという間に忘却に抹消されるヴィジョンしか持ち合わせない。そこでは先行する現実の前の現実の前で消え失せる。ガラスを変えたとき、幻燈の投影が次の投影の前で消えるように）、これらすべての神秘をわれわれは知らないと思っているが、現実にはほとんど每晚その秘儀、そうしてもう一つの偉大な神秘、消滅と復活の神秘に通じているのだ。

われわれの検討してきた原・寝室の数々のテーマが圧縮され、統合されている重要な部分である。カルデロンにならって「人生は夢である」とすれば、過去が回帰し、魂の「転生」する、「自然のもっとも原初的な領域への退行」を実現する眠りは、覚醒時における人生よりも、あるいは覚醒時の現実とは正反対に、もっとも本質的でリアルな時空を包含していることになる。なにしろ眠りは、われわれを、そうした神秘だけではなく、「消滅と復活」という「もう一つの偉大なる神秘」に「通じ」させてくれるのである。このような眠りに書き込まれた夢、幻燈の投影は、幻影という性質において捉えられているというよりも、リアリティーがめぐるめく移り変わっていく無限定的な場として強調されている。夢のなかでわれわれは覚醒時の「確実性の明瞭性」をもたらす「理」を失っているが、この明晰さこそ、「失われた時を求めて」の随所で真実から遠ざけるものとして批判されているのだ<sup>11</sup>。「確実性」の光に対比される〈影〉は、覚醒時の表層的な現実ではなく、真実の位相において現実を教えてくれるのである。「見出された時」のなかで、夢が、真実を探求するための重要な手掛かりであることが結論されている。

Le rêve était encore un de ces faits de ma vie, qui m'avait toujours le plus frappé,

<sup>11</sup> 明晰さ批判。(IV-444,457)。これに呼応する形で随所に意志的記憶批判もみられる(たとえば、IV-456)。

qui avait dû le plus servir à me convaincre du caractère purement mental de la réalité, et dont je ne dédaignerais pas l'aide dans la composition de mon oeuvre. [...] Je pensais qu'ils (les rêves)<sup>1)</sup> viendraient quelquefois rapprocher ainsi de moi des vérités, des impressions, que mon effort seul, ou même les rencontres de la nature ne me présentaient pas [...]. Je ne dédaignerais pas cette seconde muse, cette muse nocturne qui suppléerait parfois à l'autre. (IV -493)

夢はまた私の人生のなかで、もっとも驚くべきことのひとつだった。それはおそらく私に現実の純粹に知的な性格を納得させるのにもっとも役立ったことであり、作品を制作するにあたって私はその助力に授かるだろう。 [...] 私はこのように夢が、私の努力だけでは、あるいは自然の出逢いをつうじても得ることのできなかった諸々の真実、諸々の印象に、ときおり私を近付けに来てくれるだろうと思っていた [...]。この二人目のミュージズ、もう一人をときどき手伝いに来るであろう夜のミュージズに授かることを私は厭いはしないだろう。

「私の努力だけでは」というのは、「失われた時を求めて」で繰り返して否定される、意志的記憶に代表されるような明晰さを指すであろう。それとは反対に、夢は「近付ける」。「近付ける」というのはまさに「無意志的記憶」の作用の特徴である。「近付ける」ことがなぜ真実への道かといえ、有名なメタファーに関する箇所でも記されているように<sup>2)</sup>、近づくことによって失われていたものがふたたび存在しはじめるようになるからである。物理的に離れていたものを物理的に近付けるのではないから、この再生は「純粹に知的」であるだろう。しかし〈知〉においては、物理的に現実なのである。覚醒時の現実とは違って、真に現実的なこのル・レエルは〈影〉の現れる場である。「近付ける」第一のミュージズである「無意志的記憶」が、マドレーヌにせよ、数石の段差にせよ、いずれの場合にも示しているのは、失われていたものの「私」への〈のりうつり〉なのだ。

ここで「夢」と呼ばれているものが、イメージ的に限定され、解説の対象となるような夢ではなく、ル・レエルを体験させてくれる「ミュージズ」として想定されていることは、「失われた時を求めて」の眠りと「無意志的記憶」へのすべての言及箇所を検証されうる。眠りと「無意志的記憶」の作用が同一視されるべき性質のものであるという事実は、「無意志的記憶」を

<sup>1)</sup> コンテキストのなかでこの男性形三人称複数に該当する先行句は«ces faits»しか見当たらないが、«un de ces faits»と単数化されて主語となっているため、この部分のテーマとなっている«un rêve»を無意識のうちに複数化したと解するのがもっとも自然だろう。

<sup>2)</sup> IV-467.

語った次のような言葉と、眠りに関する先に引用した文章の共通点からも納得されるであろう。

la façon fortuite [...] dont la sensation avait été rencontrée, contrôlait la vérité du passé qu'elle ressuscitait, [...] puisque nous sentons son effort pour remonter vers la lumière, que nous sentons la joie du réel retrouvé. (IV-457)

感覚の訪れたときの [...] 偶然性が、その感覚の蘇生する過去の真実を保証するのだった。 [...] 光のほうへ浮上してこようとする過去の努力を感じるのだから、見出された現実的なもののよるこびを感じるのだから。

他の例を挙げるならば、「心の間欠」の章に代表的な例を読むことができる。「心の間欠」は、「見出された時」で「無意志的記憶」の謎が解かれるまえの、もっとも啓示的な体験を物語っている。その重要性については、バルベック2の寝室についての考察のなかですでに触れたが<sup>1)</sup>、もう一度おおよその経過を辿れば、「私」は祖母の死の約一年後、一人でバルベックを訪れる。到着の晩、旅と不眠に疲れた「私」は、グランドホテルの一室で（祖母と滞在したときは別の部屋）、休もうとして靴を脱ごうとする。そのとき、身を屈めた「私の胸は、未知の神秘的な存在 («présence») に膨らんだ<sup>2)</sup>。「私は無意志的で完全な思い出のなかに生ける現実 («réalité») を見出した<sup>3)</sup>」のだ。

L'être qui venait à mon secours [...] c'était celui qui, plusieurs années auparavant, dans un moment de détresse et de solitude identiques, dans un moment où je n'avais plus rien de moi, était entré, et qui m'avait rendu à moi-même, car il était plus que moi (le contenant qui est plus que le contenu et me l'apportait). (III -153)

私を助けにきてくれた存在は、数年前、同じように悲しく孤独だったとき、私にどこも私らしいところのなくなってしまったとき、私のなかに入ってきて、私を私に戻してくれてたものだった。なぜならそのものは私以上のものだったから（容器の方が内容よりも大きく、なかみを私に持ってきてくれたのだ）。

この存在が祖母であることは後続文を読めば理解される。しかしこの文章は意図的にそうした

<sup>1)</sup> 吉田城、前掲、189頁。

<sup>2)</sup> «ma poitrine s'enfla, remplie d'une présence inconnue, divine.» (III -152~153).

<sup>3)</sup> «je retrouvais dans un souvenir involontaire et complet la réalité vivante.» (III -153).

規定を遅らし、はぐらかしているのではないだろうか。ここで目立っているのは「私」である。祖母は「私」「以上」の「容器」としてのみ存在している。祖母という先行詞を知らないわれわれはある種の眩暈すら覚える。誰が誰で、何が誰にどうしたのか、「入った」のは誰で、どこに「入った」のか理解するのはきわめて困難である。テキストの流れから、「数年」という距離を越えて、「私」が「私」に「入った」と読めるのだ。「私」のなかに入るのは実は祖母であるわけだが、いずれにせよ、きわめて不思議な、神秘的ともいえるような事態が描かれているのに間違いない。祖母という他者が、過去から、私のなかに入り、私に私を取り戻させる。祖母がこうして「私」にいわばくのりうつっているとき、「私」は〈空っぽ〉になっていることが明言されている。ところが括弧内の言葉は、「私」ではなく、祖母を「容器」に見立て、「容器のほうが内容よりも大き」かったとしている。「私」の〈個〉性の〈うつわ〉の輪郭は、祖母の「存在」に書き換えられたと考えるべきなのであろう。ここでは、最終的な〈個〉の限定性、その身体的〈うつわ〉性までもが侵食されているのだろうか。しかしこの部分全体では「私」が全面的に前に出ており、祖母はあくまでも「存在」という言葉の抽象性とどまっっている。〈空っぽ〉な私は私を取り戻すのであり、「私」は安定したアイデンティティーを確保している。そして実際次頁で問題となるのは祖母ではなく、過去の「私」の再発見である。

Le moi que j'étais alors et qui avait disparu si longtemps, était de nouveau si près de moi qu'il me semblait encore entendre les paroles qui avaient immédiatement précédé et qui n'étaient pourtant plus qu'un songe, comme un homme mal éveillé croit percevoir tout près de lui les bruits de son rêve qui s'enfuient. (III -154)

かくも長い間消え去っていたそのときの私が、あらたに私のあまりに近くにいるので、直前に交わされた言葉まで、それらがもはや夢に過ぎないにもかかわらず、まだ聞こえるようにさえ思われた。はっきりと目の覚めていない者が、逃げゆく夢の物音を聞近に知覚していると思うように。

先に引用した部分だが、「無意志的記憶」の再現する存在、現実、ここで明らかに眠りの混乱がもたらす存在感に重ねられている。過去の「私」は「私のあまりに近くに」いるのである。「私」は「私」でありつつも、まったく忘れていた「私」、「私」ではもはやない別人のような「私」に〈うつ〉っている。「私」のアイデンティティーは、事態の倒錯性にもかかわらず、揺るぐことなく保たれている。この二つの引用部分に共通していることは、「私」の存在が前

面に押し出されているにもかかわらず、「私」がそれぞれ一度しか主語として登場していないことである。その一度以外はすべて強勢形や、与格、対格の«me»であり、「私」の受動的な表象としての〈うつわ〉性を形成しているのはこれらの〈私ならざる私〉である。表象として現われている〈うつわ〉のような「私」は、より大きな〈うつわ〉、主語としての一人称単数、«je»、つまり〈私〉のアイデンティティーに書き込まれているのだ。〈私〉は主語でしかありえないことを忘れてはならない。主語でしかありえない主体、主体として分節される瞬間におけるような主体が、〈私〉という言葉をつうじて思い描かれなくてはならない。主体の本原的アイデンティティーは〈私〉としか名付けようがないのである。

幻燈は「見出された時」でもふたたび登場する。「私」はゲルマント邸を再訪し、立て続けに「無意志的記憶」の啓示を受ける。過去の「私」が「いま」の「私」に〈うつ〉り、久しぶりに会う人々も大変貌を遂げており、時を〈うつし〉出している。

[...] le Temps qui d'habitude n'est pas visible, pour le devenir cherche des corps et , partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique. Aussi immatériel que jadis Golo sur le bouton de porte de ma chambre de Combray, ainsi le nouveau et si méconnaissable Argencourt était là comme la révélation du Temps, qu'il rendait partiellement visible. (IV -503)

[...] 時はふだん目に見えないが、見えるようになるためにからだを求め、見つければ例外なくそのからだを自分のものとし、そのうえに幻燈の作用を及ぼして見せる。かつての私のコンブレーの部屋のドアの把手のうへのゴロくらい非現実的な、新しい、誰だかももうまったく見当のつかないアルジャンクールがそこにいた、時の啓示のように、彼は時を部分的に目に見えるものにしていったのだ。

ゴロ扮するアルジャンクールの影には、時の一部がドアの把手のように見え隠れする。時を〈うつす〉アルジャンクールの影は、〈影〉となり、時の無限定的な移り変わりを〈うつす〉と同時に、そうした「骨格移植」のなされる容器のようなアルジャンクールの身体的〈個〉性を浮き彫りにする。身体の外見は時の移り変わりの餌食となって、「見違えるほど変わってしまった」が、身体の輪郭、大きな変貌にもかかわらず、アルジャンクールをアルジャンクールとして「私」に認識させる身体の容器のような〈個〉性が、〈影〉となって時を〈うつす〉のである。それは、オリジナリティーという個性の一般的意味とは異なり、アルジャンクール、

あるいはバザンの〈人〉としての存在を語るのではなく、彼らの個性を遥かに凌ぐ大きな流れのなかに彼らを「投影」することによってはじめて「見出される」、「アルジャンクール」または「バザン」としか表現されえないもの、名付けられないものであるだろう。いかに«méconnaissable»であるとはいえ、そこにいるのは「アルジャンクール」なのだから。この「アルジャンクール」という固有名詞に現わされているのは、名前における有限と無限の結接点であり、交換不可能な一度限りの〈現実〉である。有限と無限の拮抗するなか、その〈境界〉に踏みとどまることによって存在を確保し、認識される「アルジャンクール」は、みずからの主語でしかもはやない。刻々と近づく死に、見分けもつかなくなるほど変えられていながら、そのことにまったく気付かず無頓着なアルジャンクールという人の〈うつし〉出す「アルジャンクール」は、死をも受け入れるまったく主体性を分節している。もはやいかなる欲望にも所有されることなく、みずからの存在を確保するためのいかなる属性も必要とせず、個人の無意識のうちに、«méconnaissable»になっていながら、「私」に「アルジャンクール」であると言わせしめる完全な主体性が、その名の下に存在しているのだ。

このmatinéeで久しぶりに「私」に姿を現わす«méconnaissable»な人々は、「私」の怖れに充ちた驚きの眼差しに、傍若無人に己の愛親を突き付ける。彼らは、老いを、つまりは差し迫った死を、まったく気にもかけていない。彼らは気付いていないわけではない。彼らの無頓着さ、無知は、はじめて揶揄的ではなく、つまり「私」の意識に差し抜かれることなく、逆に「私」の無意識を突く。彼らが「失われた時を求めて」のなかのmatinée以前で描かれるとき、彼らは、彼らのあずかり知らないところで「私」の意識に見透かされ、「私」の視点に支配されている。しかしmatinéeではじめて彼らは「私」の視点を越える。「私」の視点に描かれていながら、そして相も変わらず「私」の視点に気付いていない立場で描かれながら、彼らは「私」の視点からやっと解放され、それぞれの主体としての〈現実〉へと逃れてゆく。なぜならば、この「私」の視点ははじめて驚いているのだ。「私」は、みずからの描き出す人物をまえにして、驚き、自分の理解を彼らが越えてしまったことを告白している。マチネの啓示とは、老いと死を越えて、いやまさに死せるものであるがゆえに絶えざる〈うつりかわり〉を余儀なくされる主体の、固有名詞的な永遠の啓示にはかならない。

人は死ぬ。しかしその死は、最期の〈一度限り〉の死として〈存在〉しているのではない。人生のすべての瞬間において死はすでに到来している。ジルベルトを愛した「私」はいつのまにか死に、ハリで今度はゲルマント夫人の朝の外出を尾行するようになる。「私」はいくたびもいくたびも死んでいるのである。それにもかかわらず、コンプレの「眠りの儀式」から数

十年の年月と、その歳月に見合った回数の死を隔ててなお、「私」を母から遠ざけるスワンの来訪を報せる鈴の音が、まだ聞こえている。

Quand elle (la sonnette) avait tinté j'existais déjà, et depuis pour que j'entendisse encore ce tintement, il fallait qu'il n'y eût pas eu discontinuité, que je n'eusse pas un instant cessé, pris le repos de ne pas exister, de ne pas penser, de ne pas avoir conscience de moi, puisque cet instant ancien tenait encore à moi, que je pouvais encore le retrouver, retourner jusqu'à lui, rien qu'en descendant plus profondément en moi. (IV-624)<sup>1)</sup>

鈴の鳴ったとき私はすでに存在していた。そしてそれ以後、その音がまた聞こえるということは、途切れることがなかったということであり、私の存在し、考え、みずからを意識することを一瞬たりともやめたり、怠ったりしなかったということであるはずだ。なぜならば、その昔の瞬間はまだ私に呼びかけ、私も、ただ自分のなかにさらに深く降りてゆくだけで、その瞬間を見出すこと、そこに戻ることがまだできるのだから。

数々の死を経てもなお、「自分のなか」の「さらに深くに」は、無数の「私」をつなげる途切れることのない〈私〉がいる。それは、「失われた時を求めて」という物語に充ち、物語る〈現在〉をくうつす、くうつわのような主体である。くうつわはまたくからだであるだろう。上の引用は次のようにつづいている。

Et c'est parce qu'ils contiennent ainsi les heures du passé que les corps humains peuvent faire tant de mal à ceux qui les aiment [...]. (Idem)<sup>2)</sup>

こうして過去の時間を内包しているからこそ、人間のからだは、そのからだを愛するものたちにこれほどまで辛い思いをさせるのだ [...]

〈私〉がくからだであることが、「こうして」という副詞によって語られている。「Contenir」はフランス語ではまさにくうつわを連想させる言葉である。死（生の側から捉えられる<sup>3)</sup>）

<sup>1)</sup> 括弧内の補足は筆者による。

<sup>2)</sup> 強調は筆者による。

<sup>3)</sup> そして死とは、生の側から捉えられるものとしてしか存在しえない。自分の死は存在しえないのだ。他者の死は、自分の生のなかに組み込まれるものである。

を越えて保持される主体、〈私〉は、〈からだ〉であり、その〈からだ〉は時を〈うつし〉ている。〈身体〉とは時という肉体でもあるのだ。時という肉体に充ちた〈身体〉は、みずからの死を分節している。時とはまた、死でもあるからだ。〈私〉は、〈身体〉という〈から〉であることによって、死という宿命のもとに、永遠を受け入れることができるのだ。おそらくは死ぬという永遠を。

虚構的人物「私」の「さらに深くに」見出される〈私〉は、「失われた時を求めて」という物語を〈うつす〉。「私」は、〈私〉が、物語をそのなかに注入してその輪郭線を浮かび上がらせることによってしか、おそらく語れないものであることを教えているのではないだろうか。そして〈うつ〉の諸相は、死が、〈一度限り〉の終わりであると同時に永遠の反復であることを顕示する領域を形成しているのではないか。

Profonde Albertine que je voyais dormir et qui était morte.(IV-62)

私に見守っていた、そして死んでしまった、眠れるアルベルチヌの深さ。

### 第三章——「城」／三人称の眠り

アルベルチヌの呼ぶ「マルセル」という名前のなかに、現実と虚構の〈境界〉の瀬戸際を書き綴る〈私〉の〈現在〉がございました。「私のマルセル」、あるいは「このマルセル」としてしか言及されえない、有限と無限の交差する存在の〈現在〉が、固有名詞の時空である。眠れるアルベルチヌの呼ぶ「マルセル」という名前は、虚構と現実の〈境界〉としての〈うつわ〉を明示した。〈私〉の自由自在な〈うつわ〉を獲得した物語は、「私」を虚構のなかで名指し、「私」の唯一の限定性（固有名としての「私」）を強調することによって、逆に、「私」の背後を覆う〈私〉の、現実よりも現実的な存在感を浮き彫りにしていた。直接話法という虚構の〈いま／ここ〉を記す地点において発せられるマルセルという名は、〈うつわ〉のように、その輪郭を現実のなかにしるし、純粋な〈一度限り性〉を刻みながらも、中身を現実の位相から保護する。〈うつわ〉の中身は、一元的に現実（または現実を限定的に模倣する虚構）の側からだけでは把握できず、現実（あるいは虚構）の確定記述には還元されえないのだ。アルベルチヌという虚構の人物が、眠りと覚醒の〈境界〉（パリ2の寝室は原・寝室を語りの現在から呼び込んでいると同時に、直接的な表象のレヴェルにおいても、アルベルチヌは〈夢うつ〉の状態なのである）において「マルセル」と呼ぶとき、虚構と現実の〈境界〉が顕在化し、虚構の装いを纏った（虚構の作者の名であることが明言されている）「マルセル」という固有名のもとで、虚構は現実と相互浸透しつつ、〈うつわ〉と化し、〈境界〉の物語を〈現在〉として孕むのである。

「失われた時を求めて」という物語の冒頭で、虚構と現実のあわいに設けられた唯一の限定、「私」の一人称単数は、まさに固有名詞としてのいわば〈限定中の限定〉であったのであり、〈境界〉と化した「私」の物語は、虚構として一直線の時間を展開させることを断念し、固有名詞の〈現在〉を〈うつわ〉のなかで繰り返すのである。現実、あるいは現実を模倣する虚構が時間の流れとして考えられるのであれば、「失われた時を求めて」はその流れをせき止め、時間を反転させる。マルセル・ブルーストという一存在が誕生から死へと向かってゆく限定的時間のなかに、〈私〉という名前の〈うつわ〉が穿たれ、その時間を攪乱し、〈うつわ〉の〈現在〉が充ちてくる。冒頭という現実と虚構の〈境界〉を繕き、〈うつわ〉の〈現在〉に身を〈うつし〉た者は、〈私〉の〈うつわ〉としての輪郭に、まさに〈一度限り〉の時空でありながら普遍性へと逆流する〈現〉をつうじて、みずからの〈うつわ〉の内壁をしらずしらず

重ねてゆくのだ。

それではなぜ、この〈私〉という、〈うつし〉、〈うつし〉取られてゆく〈うつわ〉を、一度なりとも「マルセル」と名指さなければならなかったのか。なぜ、一度、〈私〉から「私」が立ち上がり、虚構を二重に意識化する形で「マルセル」という名を説明しなくてはならなかったのか。冒頭から複雑な手段をつかって保存されてきた〈境界〉もやはり虚構に内包されてしまっており、〈虚構〉にすぎないことを確認するかのよう。そこにわれわれは〈現実〉と〈虚構〉を二律背反的に捉え、〈虚構〉に〈現実〉のネガとしての従属的な存在意義しか認めない思想の残存をみることはできないであろうか。〈現実〉が神の意志の一つの顕れかたにすぎないように、「失われた時を求めて」という〈虚構〉もマルセル・ブルーストの意志の顕れにすぎないのだろうか。しかし同時に、虚構の「いま／ここ」で発せられ、「私」によって条件法で「私」の名と同一視される「マルセル」は、「私」の虚構性を強調する。この箇所ですべての「私」は、みずからの虚構的限定性をユーモラスに指差す。「私」は〈私〉の〈うつわ〉性にまで廻り、無限定の〈現在〉から「私」の虚構性を自嘲しているかのように聞こえる。「マルセル」という名は、虚構の窮屈な限定性を浮き彫りにし、〈現実〉の作者マルセル・ブルーストと呼応しながら、両者がもはやユーモラスに達観されてしまうような遠い距離を決定的に印象づけ、「私」という限定的人物の背後に、遠大な〈私〉が控えていることを如実に表わしている。〈私〉は「私」／「マルセル」を呑み込み、マルセル・ブルーストという署名を灰に帰し、物語の〈現〉に果てしなく躍進してゆくのだ。

署名という限定性の、〈現実〉としての権威を、物語の内側から侵食するもう一つの作品がここにある。同じく二十世紀の幕開けを飾る記念碑的作品、フランツ・カフカの『城』である。『城』は1922年1月27日頃から書きはじめられ、同年8月末頃に執筆を断念されていることが、作者の日記や書簡から想定される<sup>1)</sup>。『失われた時を求めて』に「FIN」という言葉が書き込まれるのは1922年の春である<sup>2)</sup>。この地球上ではほぼ時を同じくして、二つの作品は今日に伝わるその形を形成しつつあったのである。一人はバリの病室で、もう一人はチェコスロヴァキアの寒村、シュピテルミューレのサナトリウムの病室で、互いの存在をまったく知ることなく、

<sup>1)</sup> 年代推定に関しては、『城』の改訂見直版の編纂者であるマルコム・パスリーの見解がほぼ間違いのないものとして認められている。この日付がいかに検証されるかは、『城』改訂版の付属巻の「年代推定のために」という章に詳しい。Das Schloß, hg. v. Malcom Pasley, S. Fischer, 1983, »Apparatband« (以下S-aと略, S-a61-70)。

<sup>2)</sup> プレイアード版のクティエによる序文や年譜を参照。もちろんこの言葉が書き込まれたからといって、物語が最終的な形に取まったわけではなく、同年11月18日の死にいたるまでブルーストは削除や挿入を書きつけた。

〈終わることのない〉物語を書こうとしていたのである。両者は、西欧文化圏における〈小説〉の伝統によってのみ結び付いている。だがこの結び付きを軽視することはできない。現実をネガのように模倣する虚構としての〈小説〉の伝統は、両者に同じ重みでのしかかり、両者の現実、相似的影響を与えていたと考えられる。

本論においてわれわれはテキスト至上主義とは無関係に、物語を主語として作品を論じる立場をとってきた。「失われた時を求めて」と『城』は、作者／読者／主人公を固有名詞的な〈うつわ〉にまで純化し、その身体に文学の肉体的〈現〉を滲えさせる作品としてわれわれは理解している。「ブルーストが…」「カフカは…」という論法では、テキスト自体から、表象と語りと視点の織りなす物語から浮かび上がってくる、誰のものでもなく誰のものでもある、有限と無限を結ぶ〈現在〉が、十分に把握されないと考えるからだ。もちろんその背景には、〈小説〉の伝統的規定を意識化し、限定を回避しようとする強力な〈意志〉が潜んでいるであろう。そしてこの意識化の〈意志〉こそ、カフカとブルーストを関連づける唯一の要素なのである。影響関係のまったくない両者を、われわれは比較文学的に論じるのではない。意識化の〈意志〉が顕著に認められるという点で、カフカとブルーストという作家の存在がテキストの背後に確認されるにもかかわらず、西欧文学のある到達地点として理解されるその〈意志〉の顕れにおいてこそ、両者の個人性は超越され、無化されているのである。それはサイードのいう「始まりへの意志」であり、カフカとブルーストの個性が歴史のなかで差異と反復の同じ地点に立ち、つまり同じ「始まり」を意識し、同じ〈意志〉からそれぞれ「始める」ことを意味している。「始まって」しまえば、もはやわれわれには彼らの〈意志〉を表わす〈仕掛け〉を、その内側から、すなわち物語のなかから、読み起こしてゆくほかない。

〈仕掛け〉は、「失われた時を求めて」の場合にもそうであったように、冒頭に見出されるはずである。換言すれば、〈小説〉の虚構性を意識化し、虚構と現実の対立性を根底から揺るがせようとする〈意志〉が、現実と虚構の〈境界〉である冒頭で読み取れるはずなのだ。「失われた時を求めて」では、眠りと覚醒の〈境界〉に漂う「私」に、〈私〉という一人称単数の限定しか与えられず、その原・寝室の〈仕掛け〉のうちに、作者／読者／主人公の出会い、現実でも虚構でもない〈現〉の空間が書き込まれていた。では、一見すぐれて伝統的な物語の冒頭を思わせる『城』の出だしに、いかなる〈仕掛け〉を読み取ることができるのだろうか。

## 1] 『城』の冒頭段落

1 / K.と城

Es war spät abend als K. ankam. Das Dorf lag in tiefem Schnee. Vom Schloßberg war nichts zu sehn, Nebel und Finsternis umgaben ihn, auch nicht der schwächste Lichtschein deutete das große Schloß an. Lange stand K. auf der Holzbrücke die von der Landstraße zum Dorf führt und blickte in die scheinbare Leere empor. (S7) <sup>1)</sup>

K. が到着したのは夜遅くだった。村は深い雪に覆われていた。城山の何も見えなかった。それは霧と暗闇に包まれ、大きな城を思わせるわずかな明かりさえもなかった。長い間K. は国道から城へとつづく木の橋に立ち、何も見えない空を見上げていた。

きわめて明快で単純な文章からなるこの冒頭段落を訳出するのに非常に困難を覚える。それはほかでもなく、見分けがたい語りと視点の関係に起因している。「K.」という三人称単数を記述する語りが、冒頭文から当然想定されるわけだが、視点がこの登場人物の視点であるのか、それとも登場人物を見ている語りのそれであるのか、きわめて不明瞭なのである。つまり、E.R.ミラーの引用するジュネットの区分にしたがえば、「内的に焦点化された異質物語世界的語り」<sup>2)</sup>であるのか「焦点化されていない態の異質物語世界的語り」<sup>3)</sup>であるのか判定しがたいのである<sup>4)</sup>。だが分析用語を駆使するのをいまは控えて、しばらくテキストが直接喚起する世界にとどまってみよう。

「城」は闇のなかではじまる。人々の往来も絶え、人々の寝静まろうとしている夜。時刻ははっきりと指定されていないが、辺りをおおう圧倒的な静けさに夜中に近いであろうことが想像される。不明確な夜の時間は、雪、暗闇、霧に覆われ、読者はK. とともに不明確な世界へと、

<sup>1)</sup> Franz Kafka, *Das Schloß*, hg. Malcom Pasley, S. Fischer, 1983, 以下略。

<sup>2)</sup> «Narration hétérodiégétique à focalisation interne», voir notamment, *Op. cit.*, p.206. 「内的に焦点化された語り」では、語り手=人物という等式が成り立つ。「異質物語世界的語り」とは、語り手が物語世界の時空とは異質な地点に位置することを意味する。つまり、K. が村に到着して物語時間がはじまっているわけだが、到着以前の物語世界外の時間が必然的に想定されることから、ここで語りは物語世界にたいして「異質」であると考えられるのだ。

<sup>3)</sup> «à voix non-focalisée», *Idem.* 「焦点化されていない態の語り」では、語り手>人物と見做され、語り手が人物よりも多くのことを知っている。伝統的小説では、この語りの種類が使われている。

<sup>4)</sup> 後に検討するように、「城」の語りにジュネットのこの二つのカテゴリーが当て嵌められることは、E.R.ミラーの分析からも明らかである (Eric R. Miller, «Without a Key: The Narrative Structure of *Das Schloß*», *The Germanic Review*, Columbia University, 1991, vol. LXVI, n°3, p.132-140 参照)。また、ドリット・コーンとの『新・物語言説』(G. Genette, *Nouveaux discours du récit*, Seuil, 1983) について取り交わされた往復書簡も参考になる。D. Cohn/G. Genette, «Nouveaux nouveaux discours du récit», *Poétique*, 1985, n°61, p.101-109。

見知らぬ世界へとはいやくも引き込まれる。虚構的限定性を簡潔に記しただけの冒頭に一見思えるかもしれない。単純な言葉で描かれるこの冒頭の未知は、そのすぐ後につづく第二段落の冒頭文、「そして彼は寝床を探しに行った」(«Dann gieng er ein Nachtlager suchen») と考え合わせると、バシエも指摘しているようにまさしくメルヘンの出だしを思い起こさせる<sup>1)</sup>。バシエはそこから、メルヘンというものがいかに子供の頃の記憶と結び付いて、メルヘンの語られる時刻の、つまり夜の不安と分かちがたいか述べている<sup>2)</sup>。まだ眠りでもなく、しかしもはや覚醒でもない、夢とうつつの〈境界〉が、現実と虚構の〈境界〉である冒頭において現われていることに、まず気付かなくてはならない。眠りに落ちてゆくまえの時空は倒錯し、現実的限定から解放されつつあるあの宙ぶりの感覚が、お伽話の摩訶不思議な世界と重複したときの、好奇心と不安の入り乱れる状態を、「城」の冒頭は再現する。だが〈境界〉の〈現〉は、メルヘンという文学的形式の踏襲という形式上の問題に還元されえない。むしろ実際には、形式は蝕まれている。

何がメルヘンと違うのであろうか。まず冒頭文を注意深く読み直したい。「Es war...」、メルヘンでは「Es war einmal」、つまり英語の「Once upon a time」あるいはドイツ語の表現と同一のフランス語の「Il était une fois」とつづくはずのところが、ここでは逆に不確定な「einmal」の代わりに、「spät abend」と時間が限定されている。「昔々あるところに」の〈ある〉が、つまり不定冠詞が成立しないのである。K. が到着するのは、〈ある〉夜なのではなく、〈その〉夜なのだ。そしてK. は「到着する」のである。K. という〈ある〉人がいるのではない。〈その〉夜、K. 〈その〉人が、〈そこに〉到着するのだ。後続の文章も同様である。〈ある〉村が「昔々あった」のではなく、〈その〉村。「Das Dorf」が、「雪に深く覆われていた」のだ。メルヘンでは通常、最初の語句で、不定冠詞を用いて空間的な限定や人物の限定が行われる。「昔々あるところに、一人のそれはそれは貧しい女の子がいました。その女の子の名前は...」。"Il était une fois une jeune fille bien pauvre qui s'appelait..."、"Es war einmal ein sehr armes Mädchen das heite..."、すべては肝心な限定の欠落の上に成立してはいないか。最初の二つの不定冠詞が、物語がお伽の国の世界を語っていることを知らせる役割を担っているだろう。このように、はじまりの不定冠詞は、現実の時空から一度読者を引き離す、薄くも強靱な、現実の光を一切通

<sup>1)</sup> *Op. cit.*, p.12.

<sup>2)</sup> *Ibid.*, p.123-124. バシエはそこで『城』の原形とも思われるようなドイツのメルヘンを紹介している。「家父長」(*Der Hausvaer*) と題されたその物語では、「夜、美しい屋敷に辿り着いた旅人が一宿を乞う。最初の相手は父親に聞くように言い、父親はその父親に聞くように言い、云々、結局旅人は代々遡って祖先を見つけ、その人に許可をもらう。」

さないヴェールを張るうえで必要不可欠なのである。冒頭で紹介されるものはほぼすべて不定冠詞を伴って初登場するのが常であろう。上の例文に「村」を加えようとしてみればわかるのだが、「むかしむかしあるところに、一人のそれはそれは貧しいXという女の子が、ある村に一人ぼっちで暮らしていました。その村は、とても立派なお城（たとえばフランス語であったならば、「près d'un magnifique château」と、不定冠詞を伴うであろう）のそばにあったのですが…、」といった具合に、メルヘンでは、不定冠詞が最初の状況設定を支配するのが普通であるはずだ。

ところがメルヘンの形式を思わせる「城」の冒頭では、K. も村も城も、橋や国道も、すべて定冠詞を掲げ、緊密に限定されている。それらはいずれも特定化され、〈その〉で示される時空を描いている。だが〈その〉村、〈その〉橋、〈その〉国道、〈その〉城が、〈どの〉村であり、〈どの〉橋、〈どの〉国道、〈どの〉城であるのかについてはいかなる言及もなされていない。「K. が到着したのは夜遅くだった。」この一見「in medias res」的ともいえる冒頭文は、沈黙と無のなかから突如引き剥がされたような暴力性に張り詰め、緊張感に漲っている。この一文にかぎっていえば、K. が〈どこに〉到着したのか伏されている。つぎの文で「村」に到着したことが明らかにされるが、そこから先は上述した〈その〉にたいする〈どの〉の疑問の連鎖に繋がっていつてしまう。また、K. は〈ある夜〉到着するのではなく、〈どの夜〉であるのか不明な〈その夜〉に到着している。つまりK. が〈どの〉村に、〈どこに〉到着したのかは明かされない。そしてK. は〈その夜〉村に〈行った〉のではない。彼は「到着した」のだ。K. がどこから来たのか暗示するような要素は何もない。そもそもK. を「K. 」という〈呼称〉以外に限定する要素は、「城」の最初から終わりまでないに等しいのだ。K. だけではなく、冒頭の段落で〈その〉に指示されるかのように特定化されたものすべてに関して、結局〈どの〉という問いの答えられることはない。そもそも〈どの〉という問いの無効になるような隠された絶対的限定が、「城」の冒頭を際立たせるのである。

〈どの〉という問いが暗黙のうちに容認するような可能世界は、ここに背景としてすらない。可能世界の一つとしての「村」、「城」では決してないのである。メルヘンであれば、そこで語られることが可能世界の一つであるのが不定冠詞によって強調されるだろう。この冒頭が、それとは正反対の方向を指示しているのは上述したとおりである。しかしそれでは伝統的虚構の冒頭と同じ技法を駆使しているかという、決してそうではない。伝統的虚構の冒頭が、現実を模倣して、さまざまな限定を設けるように、「城」の冒頭も数々の限定を設定する。だが、それらの限定はすべて、ある一つの本質的な限定の欠如の上に成立している。すべてはア・プリアリに規定されており、K. が、〈その夜〉が、〈その村〉が、〈その城〉、〈その国道〉、

〈その橋〉が、いったい〈どの〉時空に位置づけられるのかは不明のままなのだ。

「失われた時を求めて」の冒頭が、〈私〉という限定のみに支えられて無限的な時空を開いていたのと同様に、「城」もまた〈その〉という限定の背後から、盲目的ともいえるような無限定の暗闇を立ち込めさせる。しかし「失われた時を求めて」と比較したときに際立つ「城」の冒頭の特徴は、その無限定性が、あくまでも厳密な限定性の装いを纏っている点であろう。〈どこに〉という間接目的補語の欠落によって強調される最初の動詞、「到着した」は、削除された目的性をまさに負の形で限定しているのである。この現実と虚構の〈境界〉において、虚構の限定性は、虚構に求めることのできないア・プリアリな前提に立脚し、現実の方へとある不可解な消失点を投射する。伝統的物語の限定性を踏襲するかのように見せ掛けつつ、〈境界〉のなかに、ある欠如が暗澹たる穴を穿っている。読者は冒頭文において、暴力的な限定の設定を受け入れなければならず、現実から突如引き剥がされる。虚構の虚構性はこれみよがしに強調されているのだ。明示された虚構の虚構性は、在りえない現実を孕む。その現実はいかなる言葉も発せず、空虚な沈黙を守っているのだ。冒頭文はある前提を虚構のはじまり以前へと、つまり現実の側へと投げ返しているのだが、その前提は無でしかありえない。それは、原・寝室がいかなる時空にも限定されえなかったように、決して確定されることがないがゆえに存在してしまうような原・限定であり、現実のなかに位置づけられはしない、むしろ現実には〈空〉を穿つ前提である。原・限定は存在と非存在の〈境界〉を結んでいるのだ。強調された虚構の虚構性は、現実とはっきりと決別している。寓話やアレゴリーは、物語形式を純化し、限定性という枠組みのなかで、現実と断絶した超越の時空を展開させる。その意味で、形式的には現実と断絶していながら、形式の根底において虚構以前の前提を暗示する「城」の冒頭は、たしかに、現実を模倣することを意図しない寓話やアレゴリーを思わせる。だが、「城」の冒頭には、超越の時空を暗示する要素は一つもない。虚構以前の時空は負の形で書き込まれているにすぎず、この冒頭は、虚構の手前で、現実を〈空ろ〉にする不合理的境界線を引く。

〈どの〉という可能性としての指示を欠いた冒頭段落の定冠詞が、絶対的な限定、唯一無二の〈その〉時空を語っているのにもかかわらず、「城」はアレゴリーと決定的な一線を画している。「城」を最初にこの世にしらせたM.プロートの手による後書き<sup>1)</sup>を先頭に、今日まで多くの研究家がこの小説に超越的解釈を試みてきた。超越論を徹底的に回避する姿勢をもっとも

<sup>1)</sup> プロートは城を神聖なるものの象徴として捉えた。バズリー版出版まではこのM.プロート版でしか「城」を読むことはできなかった。90年代に入るまで、廉価版はすべてプロート版のままであった。»Nachworte des Herausgebers«, in F.Kafka, *Das Schloß*; hg. v. M. Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, S.347-358.

かたくなに拒むベンヤミンやM.ロベールのカフカ論<sup>1)</sup>でさえも、それを具体的に説明するには  
いたっておらず、論のかなめにおいて、アレゴリー的解釈の呪縛から完全に解かれてはいない。  
比較的最近のカフカ論のなかでも非常に評価の高かったR.ロバートソンの論文も、「城」に関  
してメシアニズム論を展開させている<sup>2)</sup>が、冒頭からそのような解釈が無効となるようなく仕  
掛け／意志が歴然としている。冒頭文の限定性、そして畳み掛けられる定冠詞の連鎖は、ア  
レゴリーあるいは寓話的世界の絶対的限定性をなぞりつつ、その核心において寓話がもはや不  
可能であることを告知している。なぜならば、ここには原・限定の〈空虚〉な反復しかありえ  
ず、〈真理〉あるいは〈神〉の署名入りの語りが存在していないのが予感されるからである。

冒頭段落を翻訳する際の困難もまさに語りの問題に起因している。F.ハイスナーの研究以降、  
カフカの三人称小説における語り手が「主要人物と一つになっている」<sup>3)</sup>と見做すのが常識と  
なった。たしかにほとんどの場合、つまり物語の全体においては、語り手は主人公の視点に従  
事する。これはジュネットの分類によれば、「内的に焦点化された異質物語世界的語り」とい  
う特殊なカテゴリーに相当する。一般的には、「内的に焦点化された等質物語世界的語り」<sup>4)</sup>、  
つまり一人称単数の語りが一人称単数の主人公の視点に焦点を合わせるか、「焦点化されてい  
ない態の異質物語世界的語り」、すなわち三人称の語りが全知全能の作者としてすべての登場  
人物を見透かしているような古典的小説のパターンのいずれかであるのが普通である。「城」  
の場合はその両者を掛け合わせた物語ということになるだろう。三人称小説に限って言えば、  
「内的焦点化」と「焦点化されていない態」の両可能性があるわけだが、この分類は、E.R.ミ  
ラーがそのきわめて明解且つ正確な論文のなかで指摘しているとおおり<sup>5)</sup>、F.シュタンツェルの  
提案した「personaler Roman」（「人物的小説」）と「autorialer Roman」（「作者的小説」）と  
一致する<sup>6)</sup>。ミラーの見解にならって後者のより「直感的」<sup>7)</sup>な用語を導入したい。われわれ  
もミラーと同様、「城」のいかなる箇所にも「超越的にテキストを構成する意識を窺わせるも  
のは何もない」とする立場にひとまず立ち、そこからふたたび語りの問題を越えて〈境界〉と

<sup>1)</sup> W. Benjamin, *Franz Kafka, GS*, Bd II-2, S.424. M. Robert, *L'ancien et le nouveau*, Grasset, 1963, p.187.

<sup>2)</sup> われわれはメシア思想の影響を否定するつもりは毛頭ない。しかしあらゆる思想的影響関係を越えて、  
一つの文学作品に文学としての固有性を与えているもののレヴェルに本論ではとくに焦点を絞って考  
えたいのである。R. Robertson, *Kafka, Judaism, Politics, and Literature*, Oxford, 1985, chapt.5.

<sup>3)</sup> たとえば、F.ハイスナー、『物語作者フランツ・カフカ』、粉川哲夫訳、せりか書房、1976、62頁。

<sup>4)</sup> "Narration homodégétique à focalisation interne". 伝統的小説において人物と語り手が等式で結ばれる場合、  
人物と語り手は同じ一人称であるのが常識であった。この場合、語り手は当然物語時空に内在する。

<sup>5)</sup> *Op. cit.*

<sup>6)</sup> *Ibid.*, p.132.

<sup>7)</sup> *Idem.*

しての冒頭を考察することにしたい。ジュネットではなくシュタンツェルの分類を選択するの  
は、「焦点化も態も、[...] 解釈するために意味の固定化を促す何らかの構成意識が存在する  
ことを想定させる」<sup>1)</sup>用語であると考えられるからだ。

冒頭段落がメルヘンと寓話の双方を喚起するのは既述したとおりである。相入れない二つの  
形式にまたがったこの種有な性格は、現実と虚構の〈境界〉における、虚構の虚構性の意識化  
として理解された。「超越的にテキストを構成する意識」の存在を前提としない立場をとるか  
ぎり、ここでまず問われなければならないのは、虚構を意識化する意志がはたして「超越的に  
テキストを構成する意識」であるかどうかである。その際に忘れてはならないのは、意識化は  
あくまでも虚構の虚構性の強調にあるのであり、虚構の限定性がまったく恣意的にすぎないの  
を冒頭において明示して、虚構に、現実的な基盤を与えることを不可能にする、ということだ  
ろう。つまり、「失われた時を求めて」と正反対の〈境界〉性がここに現われていると考えら  
れる。「失われた時を求めて」の冒頭が、現実と虚構を統合する形で現実でも虚構でもない  
〈夢うつつ〉の〈境界〉領域を描いていたのに対して「城」の冒頭は、虚構と現実の断絶を切  
り開いてゆく。虚構でも現実でもない〈夢うつつ〉の〈境界〉にわれわれは立っている。そし  
て〈境界〉に超越性はない。〈境界〉とはまさに超越性の一元性を否定するものである。この  
冒頭／〈境界〉もまた、〈夢うつつ〉の〈境界〉と重なる点に関しては、のちに主に表象のレ  
ヴェルから言及する。

第一段落の意識化への意志が「作者的語り」に少しでも支えられているとすれば、虚構も現  
実も空洞化してしまうようなこの意志は、はたしていかなる主体に帰属するのだろうか。限  
定的な「作者」に帰属するのであったならば、現実の空洞化されるはずはなく、虚構の限定の  
絶対性／恣意性が、沈黙に伏された原・限定（冒頭以前へと送り返す）に、つまり〈空虚〉に  
依拠する必然性が皆無となってしまふ。その意味でも冒頭文の簡潔さは見事である。「K. が到  
着したのは夜遅くだった。」村を冒頭文から除き、次の文の主語とすることによって、語り手  
はK.の視点に冒頭から密着する。たしかに最初の文ではK.を登場させる。K.に外的な視点、  
「作者的視点」が働いているといえるかもしれない。しかしそれは最低限と思われることしか  
語らず、「到着した」とのみ伝えることによって、すでにK.の視点を導入している。この「到  
着した」の威力を描出し尽くすことは不可能かもしれない。〈空虚〉な原・限定を作り出して  
いるだけではなく、それは語りをも空洞化する。冒頭文は〈そこに〉「到着した」とも書いて  
いない。「到着した」だけで〈どこに〉到着したのかわかるのはK.のみなのだ。K.の視点を

<sup>1)</sup> *Idem.*

越えるパースペクティヴは語りからはやくも奪われかけている。日本語では倒置されてしまうが、非人称代名詞「Es」ではじまる本文の〈客観性〉と、接続文のK.の〈主観性〉への参与のあいだで、原・限定の秘密が永遠に沈黙に埋められているとさえいえるかもしれない。

後続の二つの文章では、「到着した」の流れを受けて、K.の視点が語りと一体化していると考えられるだろう。ことに「war nichts zu sehen」「何も見えなかった」の不定法を用いた中性代名詞は、K.の期待を暗示しているように思われ、「わずかな明かりさえもなかった」という言葉にも価値判断的なニュアンスが加わっていると考えることができる。つまりK.が城を暗闇のなかに見ようとしているのであり、K.は村に到着するまえから城がそこに存在することを知っていたことになる<sup>1)</sup>。ところが最後の文章でわれわれは予期していなかった事態に直面しなくてはならなくなる。直接法現在形の動詞、「führt」である。

語りにおける直接法現在形は、「城」全体のなかで三箇所しかない<sup>2)</sup>。これら例外的箇所は、プロット版では過去形や接続法に訂正されていた箇所であり、バズリーの版をもってはじめて明るみに出され、「作者的語り」が存在していることを証明するものである。ミラーの指摘しているように、たしかにこれらの箇所はいずれもいかなる主観性も含んでおらず、K.の知りうる以上のものを語ってはいはしない。しかしまず、城が確実に存在している（K.の意識とは無関係に）ことが冒頭において保証されている<sup>3)</sup>。「führt」はプロット版では「führte」と過去形になっていた。和訳でその歴然とした差を伝えるのは不可能なのだが、強いて訳せば、過去形の場合は、「長い間K.は国道から城へとつづく木の橋に立ち、何も見えない空を見上げていた」であったのが、改訂版の現在形では、「木の橋が国道から城へとつづいていた。長い間K.はそこに立ち、何もないかのような上空を見上げていた」となるであろう。改訂版では、K.の視点から独立した語り、橋が国道と城を繋いでいる〈事実〉を明言しているのに対し、過去形では、橋

<sup>1)</sup> ミラーはその証拠として城を形容している「大きな」という言葉を挙げている（前掲、p.136）。たしかに翌日K.の実際に見る城は必ずしも「大きい」といえるようなものではなく、沢山の低い建物からなっており、「それが城である」と知っていなかったら、小さな町と思うことができただろう」というふうには描写されている（S.16~18）。しかしミラーのように、「低い建物」の集合というイメージから即「小さい」と結論してしまうのは性急すぎる。ミラーはこのように描かれる城が「大きい」はずはないと断言し、「大きな」という形容詞をK.の期待のあらわれと解しているが、「低い建物」云々の数行まで、「全体では城は [...] K.の期待したとおりだった」（S.17）といわれているのを完全に見過している。そして何よりも、のちに詳しく分析するが、城がはじめて描かれるこの箇所の最初に与える感覚はむしろ果てしななさの感覚であるだろう。

<sup>2)</sup> ここからは主にこの点に関してわれわれとまったく見解を同じにするミラーの論を紹介する（前掲p.138）。

<sup>3)</sup> 過去形から現在形への変換によるこの〈革命的〉な新事実はミラー（前掲、p.139）以外にもより早い段階でたとえばロバートソン（前掲、p.239）によって指摘されている。

が国道と城を繋いでいるのをK.が見ており、語りはK.の知っているものを伝えるだけである。コーン<sup>1)</sup>やミラーの指摘しているように、語りがK.の視点と全体的には一体化しているが、K.の意識へのアクセスが読者に閉ざされている点に「城」の特徴があるのだから、プロット版の冒頭では、「K.の知っているもの」が〈事実〉として捉えられないのは明らかである。

K.の視点から独立した語り、城の現実を虚構的に限定／確定しているとなると、冒頭段落末尾の「scheinbare Leere」という言葉の解釈の仕方に多大な影響が生じてくる。「何も見えない」というのは改訂の変更を踏まえたうえでの拙訳である。これまでの解釈では「scheinbar」は、「見せ掛けの」という原義に引き寄せられて、K.が、城がそこにあるのをア・プリオリに知っているのを強調する、K.の言葉として理解されてきた。しかしバズリー版のテキストにしたがえば、「scheinbare」は、「ナレーター言葉で、城の「scheinbare」な（一見した）不在にもかかわらず、城の独立した存在を保証している」<sup>2)</sup>ことになる。つまり、プロット版「führte」の「e」が一つ落ちただけで、城に到達するためのK.のモノローグ的な物語、「城」の解釈全体が変わってしまうのである。第一段落でわれわれはK.が〈どこから〉〈どの〉世界にやってきたかを知らないばかりでなく、〈その〉世界（〈その〉村、〈その〉城）として暴力的に限定された〈その〉時空を彼が〈どのくらい〉知っているのかを推測する手掛かりを完全に奪われているのである。

K.は、われわれと同じ地点に立っているかもしれないのだ。彼は「長い間」「木の橋の上に立ち」、「空を見上げる」K.が〈そこに〉到達するまでに辿ってきた道のり、生きてきた時間と、彼がこれから生きる物語の時空を結ぶ唯一の地点で、つまり冒頭という現実と虚構の〈境界〉で、彼は「長い間」ただ立ち尽くしている。この「橋」、この「長い間」に、原・限定のすべてがのしかかり、おし黙っている。「橋の上」に立ち尽くし「長い間」「空を見つめる」K.の背後に、「長い間」としてしか描かれないK.の沈黙のなかに、われわれには到達することのできない時間、物語の時間とこの一点においてのみ斬り交わり、二度と出会うことのないK.の時間が、しずかにとぐろを巻いている。それは冒頭という〈境界〉においてのみ垣間見られる不透明な時間の塊である。物語は、物語に属していないK.の過去という時間の上に、沈黙の烙印を押された原・限定の上に、語られてゆくしかないであろう。K.の過去、K.の起

<sup>1)</sup> Donit Cohn, «K. enters *The Castle*. On the Change of Person in Kafka's Manuscript», *Euphorion*; 62 (1968), p.28-45.われわれはこの論文をフランス語でしか入手できなかったため、そちらの方から以降引用する。仏訳、Donit Cohn, «K. fait son entrée au *Château* — A propos du changement d'instance narrative dans le manuscrit de Kafka», *Poétique*, 1985, n°61, p.111-127.後述するように、この論文は、「城」が当初の一人称単数の語りから三人称単数の現形になぜ移行したのかを、語りのロジックから分析する、示唆に富んだものである。

<sup>2)</sup> R. Robertson, *Idem*.

源、「K.」という固有名詞を充たしているK.の時間は、橋の上に立つK.の足元を取り巻く暗闇に滞り、現実と虚構の溝を黒く塗り込めてゆく。虚構の人物K.（というのもK.は、物語に登場し、〈書かれる〉というその宿命において虚構的人物でしかありえないのだ）に、虚構に書き込まれえない時間を与え、橋の手前に、虚構のはじまる地点以前に、その時間を投射することによって、物語はみずからの限定的時間を越えて〈境界〉を語り出す。それは現実でも虚構でもなく、限りなく虚構的に装いながら、言葉の語られてゆくさきから、〈語られないこと〉によって虚構の限界をくうつし出す負の時間であるだろう。われわれはK.の負の時間、負の存在に身をくうつし、K.の不可解な眼差しをつたって橋の〈境界〉から上空を見上げる。橋の先の、来たるべき物語の「何も見えない」〈空虚〉を見上げるのだ。

K.という人物は、虚構外（原・限定によって虚構の外に、虚構の手前に閉め出された）の負の時間の上を歩いてゆく。負の時間を抱えているがゆえにK.は虚構の限定を逃れ、負のくうつわと化す。K.という人物は謎なのである。K.は物語を空洞化する。物語はK.を描きはしない。K.の視線が物語を展開させてゆく。そしてそのK.は虚構的に限定される物語世界においては〈空っぽ〉であり、負の、不在の原・限定によって、物語以前の時空の影を引きずって活躍するのだ。K.自身が虚構と現実の〈境界〉として、虚構が進んでゆくさきから虚構を蝕んでゆく。虚構的にK.を限定するものは〈K.〉という〈名前〉だけである。〈K.〉、それは名前ですらない。〈K.〉は虚構でもなく現実でもなく、〈中身〉を奪われ、負の時間を暗転させつつ物語の時間を生きてゆく現実と虚構の臨界点のような〈境界〉でしかない——しかしこの点／視点としての〈境界〉は、点であるがために限りなく無に近いと同時に、〈点のなか〉からは無限が眺望されうるだろう。点／視点のようなくうつわを、はたしてくうつわと呼ぶことができるのだろうか。この疑念に身を削らせるかのように、この人物の名前は文字を削られると同時に人物としての内実を奪われ、〈K.〉というイニシアルにまで痩せ細っている。K.の後に打たれるく。がすべてを語り／沈黙する。〈K.〉のアイデンティティーはほとんど抹消されている。省略のく。がくK.を単なる記号、〈K〉であることから救いつつ、虚構におけるK.のアイデンティフィケーションをおそらく不可能にしている。

## 2/K.と橋

名前に関する考察を深めてゆくまえに、橋の〈境界〉性について、カフカの他の作品から検証しておきたい。橋のモチーフはカフカ文学のなかで重要な一貫したモチーフである。ここでは1912年9月22日から23日にかけての夜中に一気に書かれた「判決」、1914年8月から翌年1月

のあいだに執筆された「審判」、そして1916年末から1917年2月までのあいだに書かれたと推定される「橋」と通常呼ばれる短編<sup>1)</sup>を年代順にとりあげ、1922年の「城」の橋に到るまでの過程を足早に追ってみたい。

カフカにおけるこの〈橋〉の系譜を辿るときまず注目されるのは、橋の物語時間における移行である。もっとも執筆年の早い「判決」で橋は物語の末尾を飾り、次の「審判」では結末の導入部を形成する。主人公の死（両者ともに死刑である）で終わるこの二つの物語では、橋は〈物語を終わらせている〉、と図式的にいうことができるだろう。「審判」から二年後の「橋」という短編では、物語自体が橋となっており、橋が一人称のみずから語る直接話法の一頁ほどの短いテキストとなっている。そして橋は「城」ではついに冒頭に登場する。橋の物語時間における〈移行〉と同時に、橋と語りの関係も変化していつている。つまり橋はまさしく虚構（文学）と現実の橋渡しをする〈境界〉としてカフカ文学を横断しているのである。具体的に三つの例を追っていきながら、〈移行〉の意味する文学的变化を問うてみたい。

橋はまず何よりも〈境界〉としてカフカ文学のなかでイメージを膨らましてゆく。イメージを膨らますことは、カフカ文学においては、逆にイメージから余計なものをそぎ落としていくことにほかならない。橋は〈境界〉であり、対立的に捉えられる二つの世界の両極を結び、限界をも意味する。カフカ文学は、橋を越えるまでに多くの月日を費やす。橋の手前にとどまるカフカ文学にとって、橋は〈手前の〉世界の極北を標す。橋はまず、限界としての〈境界〉であるだろう。それは限定的な主体の個人的意志だけに課せられるような限界ではない。個人的主体はそこで「Erdenschwere」（「大地の重み」）を背負い、「私」と戦っている。

Es wäre denkbar daß Alexander der Große trotz der kriegerischen Erfolge seiner Jugend, trotz des ausgezeichneten Heeres, das er ausgebildet hatte, trotz der auf Ver-

<sup>1)</sup> これらはいずれも改訂版と同じく手稿を忠実に再生した、新しい文庫版の「カフカ全集」から参照している。カフカは生前に作品をほとんど発表しておらず、生涯の友M.プロートに原稿を依託し、燃やすように遺言したことは有名である。新しい全集は、カフカの書き方を忠実に再現し、日記のなかから物語的にまとめたものを抜き出して編集していたプロート版とは構成が大きく異なっている。カフカはノートにただ書きつづける日々を送っており、ノートでは日誌と物語が一直線に入り乱れている。何回も登場する物語らしきものの書き出しや、中断された物語文章のあいだに、日付入りの日誌や箴言が散在している。「橋」と呼ばれる短編は、タイトルこそ付けられていないが、「Oktavheft B」と呼ばれるノートの巻頭を飾っており、「。」で終わっているまあまりのあるテキストとして、短編と呼ぶのに充分に値する（プロート版では「ある戦いの記録」と題された巻に「橋」というタイトルで取められている）。改訂版の文庫版は、*Franz Kafka Gesammelte Werke in zwölf Bänden*—Nach der Kritischen Ausgabe hgV Hans-Gerd Koch, Fischer Taschenbuch Verlag, 1994, 以下FKGWと略。

änderung der Welt gerichteten Kräfte die er in sich fühlte, am Hellespont stehn geblieben und ihn nie überschritten hätte und zwar nicht aus Furcht, nicht aus Unentschlossenheit, nicht aus Willenschwäche, sondern aus Erdschwere. (B234)<sup>11</sup>

アレクサンドル大帝が、若いころから戦争で成功し、優秀な軍を築き上げ、みずからのうちに世界を变革させるだけの力を感じながらもダーダネルス海峡を越えようとせずそこに立ち尽くしたと考えることができるだろう。それも不安や、決断力の欠如、意志の欠落からではなくて、大地の重みが原因で。

「Hellespont」は日本語ではタルダネス海峡になってしまうが、もとのギリシャ語では文字通り、「ギリシャの海」であると同時に、*pontus* の〈交通〉のイメージに支えられ、「橋」を想起させる<sup>12</sup>。それはただとめどなく広がる海ではなく、狐師グラックスの彷徨する生と死の〈境界〉の海によほど近いであろう。「大地の重み」、大地の重圧は、「城」において雪の中を歩くK.の足取りの重さを連想させる。橋を越えることは、限定的「私」自身のみに関係する問題ではないのだ。カフカという作者の意志のみに依拠し、彼の自由にだけ委ねられた限界への挑戦を意味しているのではない。アレクサンドル大帝には、雄者の孤独がつきまとう。彼は一人「Hellespont」に立ち尽くし、一人決断しなくてはならない。しかし彼の直面する限界／〈境界〉は、彼の個人的能力だけの限界ではない。この「箴言」と題された部分の文章は、1918年の2月頃に書かれている。つまりちょうど「橋」と「城」のあいだに書かれた言葉である。のちに言及するが、毎日書き綴られてゆくカフカ文学において、橋は「橋」の「私」的な叫びから、より根源的な孤独へと移行しているといえるだろう。「地図」に表わされる〈世界〉から脱落した橋は、「大地の重み」、「大地」の奥深くについてに抵触する。孤独はさらに極められているのだが、その孤独はもはや作者カフカ個人の「所有物」ではない。同じ「箴言」の一

<sup>11</sup> *Beim Bau der chinesischen Mauer*, FKGW, S.234 (以下Bと略)。「ポントゥス」は他にもフェリーチェへの手紙のなかに登場する。そこでもやはり〈境界〉の問題が文学と絡んで織り込まれている。引用する余裕はないが、まことに美しい箇所である (Franz Kafka, *Briefe an Felice*, hg. v. E.Heller/J.Born, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988, S.264——以下F264と省略——及び、G.Neumann, *Nachrichten vom Pontus*, in *Franz Kafka Schriftverkehr*, hg. v. W.Kittler/G.Neumann, Rombach Verlag, 1990, S.164-198)。

<sup>12</sup> *Ἑλλάς* は「ギリシャの」という意味の形容詞であり、*πόντος* は「海」だが、いわゆる海全般を示す *θάλασσα* (*thalassa*) と違って、船の行き交う海 (沖) をさす。*pontos* の語幹は、英語の *path* という言葉に受け継がれた *πάτος* 「踏み固められた道」である。そうした意味合いからラテン語の「橋」*pons*/*pontis* が生じているのである。

つに次のようなものがある。

Es gibt kein Haben, nur ein Sein, nur ein nach letztem Atem, nach Ersticken verlangendes Sein. (B233)

一つの所有もない。あるのは一つの存在のみだ。最後の息。窒息を渴望する存在があるのみだ。

「私」は孤独という〈私〉になるまで、みずからを限定していた「所有」のすべてを手放してしまったのだ。橋は、「私」の「所有」する能力の限界をもはや意味してはいない。

Der wahre Weg geht über ein Seil, das nicht in der Höhe gespannt ist, sondern knapp über dem Boden. Es scheint mehr bestimmt stolpern zu machen, als begangen zu werden. (B228)

真実の道は綱の上を走っている。その綱は高みではなく、地面すれすれに渡されている。それは、その上を渡ってゆくためというよりもむしろ躓かせるためにあるようだ。

第一の「箴言」である。橋ではなく綱の比喩がここでは展開されているが、橋との類似は文面だけからでも充分明白だろう。「城」において橋はついに越えられる。だが、その橋はすぐ越えられたのではない。カフカ文学はそれまでにいくつもの橋 (それは一つの同じ橋でもあるのだが) の手前で立ち止り、K. もやはり橋の上で「長い間」立ち尽くす。橋、あるいは綱は、「高みではなく」、立ち尽くし、「躓かせるために」、「大地の重みが原因で」「地面すれすれに渡されている」のである。

上の「箴言」とカフカ文学における橋のイメージの密接な関連は、R.ニコライが、K.P.フィリップを受けてカフカへの影響を指摘している、「ツァラトゥーストらしく語りき」の一箇所によって証明されるであろう。

Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Thier und Übermensch, — ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückbleiben, ein gefährliches Schaudern und *Stehenbleiben*.

Was gross ist am Menschen, das ist, dass er *eine Brücke* und kein Zweck ist: was

geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.<sup>1)</sup>

人間は動物と超人のあいだに結ばれた一本の綱——深淵の上の一本の綱である。

一つの危険なく彼方へ、一つの危険なく途中、一つの危険なく振り返ること、一つの危険な身震いと立ち止まっていること。

人間において偉大なのは、彼が一本の橋であり、目的ではないことだ。人間において好感のもたれうるのは、彼が〈越えてゆくこと〉と〈沈んでゆくこと〉であることだ。

カフカの死後十年後に作成された蔵書目録には『ツァラトゥーストラかく語りき』のタイトルが見られる<sup>2)</sup>。いずれにせよ、ここに表明されている思想がいかにカフカの感性と共鳴するものであるかは、強調した箇所だけでも容易に見て取れるであろう。またカフカは、「目的ではない」というニーチェの言葉に、キルケゴールを忍ばせる言葉を導入して答えるかのように、『箴言』に書き込んでいる。

Es gibt ein Ziel, aber keinen Weg; was wir Weg nennen, ist Zögern. (B232)

目的は一つ存在する、だが道はない。われわれが道と呼ぶものは、躊躇いである。

この箴言からも明らかなように、カフカはニーチェ的〈橋の思考〉をさらに宙づりにする。ニーチェにはまだCoincidentia Oppositorumの可能性が脈打っている。カフカにあってはそれは一つの到達しえない目的のなかに吸収されてしまっている。カフカには、〈越えてゆくこと〉ではなく、〈境界〉の「躊躇い」しか残されていないのだ。

それでは、『城』の冒頭に架けられた橋に近づくために、カフカの物語的作品における橋の系列を追ってゆこう。『判決』の最後の場面の橋は、カフカ文学においてもっとも原形的であるだろう。一夜にして一気に執筆された『判決』は、カフカ自身の認めた唯一の作品であり、完成の日(1912年9月23日)の日記に、どのような状況のなかから生まれた作品であるのか詳しく記述されているだけでなく、

<sup>1)</sup> F. Nietzsche, »Zarathustra's Vorrede 4«, *Also sprach Zarathustra, Nietzsche Kritische Studienausgabe*, hg. v. Giorgio Colli und Massimo Montinari, Dünndruck Ausgabe, dtv/ de Gruyter, 1993, Bd. IV, S. 16-17. R. Nicolai, *Ende oder Anfang — zur Einheit der Gegensätze in Kafkas »Schloß«*, Wilhelm Fink Verlag, 1977, S. 58; この部分か引用されている。なお強調は筆者による。

<sup>2)</sup> クラウス・ヴァーゲンバッハ、『若き日のカフカ』、中野孝次・高辻知義訳、ちくま学芸文庫、1995、310頁。

Die bestätigte Überzeugung, daß ich mit meinem Romanschreiben in schändlichen Niederungen des Schreibens befinde. Nur so kann schreiben werden, nur in einem solchen Zusammenhang, mit solcher vollständigen Öffnung des Leibes und der Seele.<sup>1)</sup>

僕が小説を書くのは、書くことの最低のレベルにおいてであるという確信。ただこのようにしてのみ、ただこのような状態において、肉体と魂がこのように完全に解放されて、はじめて書くことができるのだ。

とあるように、『判決』が、作家カフカにとって、どれだけ重要な作品であったかが物語られている。七年後の『父への手紙』とともに一段と明確に把握され、克明に描き出される父との対決を中心に、カフカ文学の基調をなす要素をすべて包含するはじめての本格的な作品がこの『判決』である。何よりも、中篇に近い長さの作品という体裁をとり、三人称で語られる「人物物語」、すなわち主人公(ゲオルグ・ベンデマン)の意識が謎として閉ざされたままであるというカフカ特有の物語形式が完成度の高い形で出現するのは、この作品がはじめてだろう。『判決』の橋は、カフカ文学の生成過程におけるこの作品の決定的位置を十分に裏付けるかのように、つまり現実と虚構の〈境界〉として、はじめて登場する。『判決』の結末で父親は息子に死刑を宣告する。

»[...] ich verurteile Dich jetzt zum Tode des Ertrinkens!«

Georg fühlte sich aus dem Zimmer gejagt [...]. Aus dem Tor sprang er, über die Fahrbahn zum Wasser trieb es ihn. Schon hielt er das Geländer fest, wie ein Hungeriger die Nahrung. Er schwang sich über [...]. Noch hielt er sich mit schwächer werdenden Händen fest, [...] rief leise, »Liebe Eltern ich habe Euch doch immer geliebt«, und ließ sich hinabfallen.

In diesem Augenblick gieng über die Brücke ein geradezu unendlicher Verkehr.<sup>2)</sup>

「[...] おれはおまえを溺れ死にの刑に処す！」

ゲオルグは部屋から自分が追い出されるのを感じた [...]。玄関から飛び出し、いきおい線

<sup>1)</sup> *Tagebücher 1912-1914, FKGW*, S. 101.

<sup>2)</sup> *Ein Landarzt, FKGW*, S. 52.

路を越え水際まで何かに追いやられるようにして来た。彼はすでに、餓えた者が食べ物にしがみつこうようにしっかりと欄干を握っていた。彼は欄干のうえに身を翻した[...]。どんどん萎えてゆく手でまだ身を支え、力なく叫んだ。「でもお父さんお母さん、僕はいつでもあなたたちを愛していました」、そして落ちるに身をまかせた。

そのとき橋のうえをまさに終わることのない通行が過ぎてゆくのだった。

『判決』の橋は明らかにゲオルグの生と死の境界線をなぞっている。橋の欄干につかまるゲオルグの最期のあがき（それはもはやあがきでではなく、ただ手の力が「萎えてゆく」のに身をまかせているだけなのだが）が描かれ、橋の〈境界〉性が強調されている。そしてその生と死の〈境界〉においてゲオルグの言葉が直接話法で伝えられる。ゲオルグは死ぬことによって語りを「作者的物語」に譲渡せざるをえないのだが、その最期の瞬間に、みずからの語りにしがみつこうように、直接話法を選んでいる。かくて突如屹立する『判決』最後の一行における語りの独立性は、ゲオルグの直接話法と激しいコントラストを産み出し、「終わることのない」語りの残響を、虚構のなかから現実へと響かせるのだ。ゲオルグから解放された語りはもはや誰のものでもなく（それは作者の語りでもない）、虚構にも現実にも属さない時間を記しはじめる。結末の〈境界〉性が、橋のうえの「終わることのない通行」に実現されているともいえるのではないだろうか。

ゲオルグのいない語りは、ゲオルグの死に触れることなく（わずかに「そのとき」の「その」がゲオルグの落下を暗示している）、その死のうえを書き綴る。まるで橋のうえをゆく「終わることのない通行」のように、M.プロートの証言によれば、カフカは彼に「最後のフレーズの意味しているものを知っているかい？僕はあれを書きながら強い射精を思い浮かべていた」と語ったとされる<sup>1)</sup>。前述の日記でもカフカはフロイトの名を素早くあげているが<sup>2)</sup>、この文章の性的コノテーションは作家の自己言及なくとも推察されうるのであろう。ドイツ語の「通行」"Verkehr"には、〈性交〉という意味がある。ゲオルグのいま飛び降りたばかりの橋のうえを「終わることなく」通り過ぎてゆく〈通行〉は、ゲオルグ・ベンデマンという固有の存在の死

<sup>1)</sup> *Kafka Handbuch*, hg. v. Hartmut Binder, Alfred Kröner Verlag, 1979, Bd II, S.271.

<sup>2)</sup> *Op. cit.*, S.101.

とは無関係に、そのアノニマスな力を発揮する<sup>1)</sup>。橋は生と死の〈境界〉にもう一つの〈境界〉、ゲオルグと語りの〈境界〉を重ねている。主人公ゲオルグにも語りにも、いわゆる内面的な意識は認められない。ゲオルグの視点と語りには、ただ物語という基盤があるだけである。ゲオルグは虚構的に限定されながらも、その視点から語りを支配することによって、虚構のものとなり、彼の〈隠された意識〉が逆に虚構の〈向こう側〉、虚構ならざるもの、おそらくは現実を、暗示するにいたる。虚構の終わる地点で、直接話法で「力なく」叫ばれるゲオルグの言葉の残響から語りは立ち上がり、ヒリオドと行換えを経て、ゲオルグの分裂した世界を統合すべく、「終わることのない」〈境界〉を橋のうえから語るができるのである。

『審判』の橋も『判決』の橋とはほぼ相似形であると考えていいだろう。「終わり」の章でヨーゼフ・K.は二人の男に町外れへと連行される。町を死刑執行人に連れられて通り過ぎてゆく過程が描かれる。橋は最後の過程ではない。だが、主人公の死刑という『判決』と同じ結末のなかで、橋はやはり生と死の〈境界〉を印す<sup>2)</sup>。K.の一行が橋に差しかかるまえの段落で、K.はビュルストナー嬢とおぼしき女を見かけ、彼女を追うのにたいして、橋を渡ったあとの段落では、サベルに手を掛けた警官が現われ、二人の連行者に連なる。そしてK.は橋のうえで、欄干に身を凭せかけて、しばし立ち止りながら回想に耽るのである。橋を渡ったのちは、警官のサベルの暗示する処刑を待つだけである。生と死を隔てる〈境界〉としての橋は、ここでもふたたび小説最後の、あの有名な文章と重なる。

"Wie ein Hund!" sagte er, es war, als sollte die Scham ihn überleben.<sup>3)</sup>

「まるで犬のように！」と彼は言った。それはあたかも恥が彼の死後も生き残らねばならないかのようなだった。

このフレーズのなかにすでに、荒削りの状態ではあるが、「狩人グラックス」などに顕著な〈不可能なもの〉としての死の物語化を読み取ることができる。生と死は対立する概念としてではなく、互いに接し合うことによって互いを存在せしめるような倒錯的な〈境界〉の空間で

<sup>1)</sup> この力の無名性は、ゲオルグを水際へと駆り立てる衝動と結び付いているであろう。原文では、フロイトの有名にした言葉、"trieb"（欲動）の動詞形が非人称法で"es"をともなって用いられ、かなり特殊な表現となっている。本論では考察する余裕がないが、性的欲動を最後の語りの出現、延いては〈境界〉の問題と関連づけることができるはずだろう。それはそれだけで一冊の本が書かれるだけのテーマをなすであろう。

<sup>2)</sup> *Der Prozeß*, FKGW, S.239.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, S.241.

あるだろう。あるいは一步進んでこういえるかもしれない。一度〈境界〉に身をくうつし、しまえば、生と死はそれぞれ、それ自体としてはもはや不可能な領域であり、両者が排除し合いながら作り出す〈境界〉の「終わることのない」〈現在〉しか考えられなくなると。「審判」の最後で、ヨーゼフ・K.は死にきれない。主人公の視点は「判決」の結末と同様、直接話法によって虚構の枠組みを越え出るかのように響き渡る。小説の結末という虚構の瀬戸際で、K.の言葉は感嘆符の絶叫に宙づりとなり、一瞬の閃光を放って〈境界〉の不透明な闇を照らし出す。その〈境界〉を「終わることなく」引き伸ばすかのように、二つのコンマによって強調される非人称の»es war«が、K.の視点から離れて、K.の死後も生き延びる語りの〈現在〉を綴る。同じ非人称的表現でも、これがたとえば»es schien ihm«<sup>1)</sup>であったなら、K.の視点はまだそこに包含されていることになるだろう。ところがコンマに隔絶された»es war«では、「人物的な」三人称単数の暗示される余地はまるでなく、ヨーゼフ・K.の視点は排除される。〈境界〉に出現した語りが、「恥が生き残らねばならないかのようにだった」ことを、虚構的〈事実〉として物語るのだ。つまり虚構的〈事実〉そのものが、虚構の枠組みを越え、「生き残らねばならないかのようにだった」という不確実性のもとに、「生き残らねばならない」ように語られているのである。ヨーゼフ・K.はこの時点において死ぬ。おそらくは。しかし彼は〈境界〉において死んだのであり、彼の視点の統治していた語りが、彼の死から自由となって生まれ出る。生の側に生き、審判と戦いながらも生きていたヨーゼフ・K.はようやく死ぬ。しかしその死は虚構の瀬戸際において、〈境界〉に宙づりとなり、語りの〈現在〉にその限定的虚構性を掻き消されてしまっていないだろうか。ヨーゼフ・K.の死は、虚構的出来事としてこの作品の末尾を飾りながら、物語の〈現在〉のなかで無効とされ、人の死としての確定的な意味をなさないのではないか。

「判決」と「審判」の橋は、主人公の生と死の〈境界〉において、語りの〈現在〉を主人公の視点から解放している。主人公が死んでも、虚構は終わらず、その死は虚構と現実の〈境界〉に回取される。この〈境界〉への意識がカフカ文学を特徴付けているのだ。そして〈境界〉を記すうえで橋のイメージが特権的な位置を占める。「橋」と呼ばれる短編では、橋のカフカ文学における〈境界〉的役割が露呈しているといえるかもしれない。この物語は一人称で語られ、直接話法が頻出する。

Ich war steif und kalt, ich war eine Brücke, über einem Abgrund lag ich, diesseits

<sup>1)</sup> 「...と彼には思えた」、フランス語で“il lui sembla”。

waren die Fußspitzen, jenseits die Hände eingebohrt, in bröckelndem Lehm hatte ich mich festgebissen. Die Schöbe meines Rockes wehten zu meinen Seiten. In der Tiefe lärmte der eisige Forellenbach. Kein Tourist verirrte sich zu dieser unwegsamen Höhe, die Brücke war in den Karten noch nicht eingezeichnet. So lag ich und wartete; ich mußte warten; ohne abzustürzen kann keine einmal errichtete Brücke aufhören Brücke zu sein. Einmal gegen Abend, war es der erste war es der tausendste, ich weiß nicht, meine Gedanken giengen immer in einem Wirrwarr, und immer immer in der Runde — gegen Abend im Sommer, dunkler rauschte der Bach, hörte ich einen Mannschritt. Zu mir, zu mir. Strecke Dich Brücke, setze Dich in Stand, geländerloser Balken, halte den Dir Anvertrauten, die Unsicherheiten seines Schrittes gleiche unmerklich aus, schwankt er aber, dann gib Dich zu erkennen und wie ein Berggott schleudere ihn ans Land. Er kam, mit der Eisenspitze seines Stockes beklopfte er mich, dann hob er mit ihr meine Rockschöbe und ordnete sie auf mir, in mein buschiges Haar fuhr er mit der Spitze und ließ sie, wahrscheinlich weit umherblickend, lange drin liegen. Dann aber — gerade träumte ich ihm nach über Berg und Tal — sprang er mit beiden Füßen mir mitten auf den Leib. Ich erschauerte in wildem Schmerz, gänzlich unwissend. Wer war es? Ein Kind? Ein Turner? Ein Waghalsiger? Ein Selbstmörder? Ein Versucher? Ein Vernichter? Und ich drehte mich um, ihn zu sehn. Brücke dreht sich um! Ich war noch nicht umgedreht, da stürzte ich schon, ich stürzte und schon war ich zerrissen und aufgespießt von den zugespitzten Kieseln, die mich so friedlich immer angestarrt hatten aus dem rasenden Wasser. (B39-40)

私は硬く冷たかった。私は一本の橋だった。ある深淵のうえに私は横たわり、こちら側に爪先、あちら側に手を差し込み、私はポロポロ砕ける土にかじりついてた。私の上着の裾はひらひらと揺れていた。下の深いところで、鱒の泳ぐ小川のせせらぎが響いていた。こんな道のないような高みまで迷い込んでくる観光客のいるはずもなく、橋はまだ地図に書き込まれていなかった。このように私は横たわり、待っていた。待っていなければならなかった。一度かけられた橋は落下することなしには橋であることをやめられない。一度、夕方頃——それが最初だったのか千回目だったのか、私は知らない、私の考えはいつも混乱して、いつもいつもぐるぐる回りするのだった——夏のある夕方、小川は黒く音を立てて流れていた、足音が聞こえた

のだ。私の方へ。私の方へ。橋よ。身を伸ばすんだ。準備するんだ。耀干のない橋桁よ。おまえに任せられた者をしっかりとつかまえるんだ。彼の足取りが怪しくなったらそっと気を付けてやれ。そしてもし彼がよろめいたら。そうしたらおまえが何ものであるのか知らせてやり。山の神のように岸に投げつけてやれ。彼はやってきた。杖の鉄の先で私をつつきそしてそれで私の上着の裾を持ち上げ。私の上に畳んだ。私のほさほさの髪をその先っぽですき。おそらくあたりを遙かに見渡しながら。長い間そこに突き立てたまま放置していた。けれどもそのとき——私が彼をおして山や谷の夢を見ていたまさにそのとき——彼は両足で私のからだの真ん中に飛び乗ったのだ。私はまったく何が何だかわからず。激痛に身震した。一体何者だ？子供か？体操家か？無謀の輩か？自殺者か？悪魔か？破壊者か？そして私は振り向いた。彼を見るために。橋が振り向くのだ！私が完全に振り向かないうちから。はやくも私は墜落しはじめていた。私は墜落して。荒れ狂う流れのなかからいつもあんなにも温かく私をじっと見守っていた尖った小石たちに引き裂かれ。突き刺されていた。

このカフカらしい奇妙な寓話のような物語を、カフカの日記の言葉などと照合させ、彼の内面生活と関連させて解釈することは容易であろう。しかしそれでは物語の物語としての必然性を看過してしまうことになるのではないか。たしかに「橋」と呼ばれているこの物語は、今日われわれの読むことのできるカフカのほかの多くの物語と同様に、作者が作品として認めた物語ではない。それは日記のなかに織り込まれ<sup>1)</sup>、物語作品として読まれることを必ずしも意図しているとはいえないだろう。だがここでわれわれの問題にしたい物語としての必然性とは、テキストに固有な虚構性のことである。「橋」という固有な名で呼ばれるに値するような、このテキストを〈このテキスト〉たらしめている虚構性がここにはっきりと姿を表わしているであ

<sup>1)</sup> 作家論的な立場からすればむしろ日誌が日々の〈書くこと〉のなかに垣間見られるというべきであろう。われわれの見解も基本的には同じであり、カフカ文学は根本的には、毎日書こうとするこの〈夢うつつ〉に特徴付けられていると考えるのである。文学の虚構性を、〈書くこと〉の存在論的次元に溶かし込むことによって、小説の形骸化しつつあった伝統から救済し、現実と関連づけたという点で、カフカとブルーストは同じ〈境界〉を探求した作家であると見做すべきなのだ。カフカが伝統的虚構性を内側から突き崩し、現実へと虚構性のなかから向かってゆくものに対して、ブルーストは現実のなかに虚構性を解体させ、虚構性を外側から消していこうとした、と言えるのではないだろうか。この場合の現実とは、虚構と運動していなければならない現実のことである（なぜならば、虚構に本来の物語としての〈現〉を取り戻し、現実の模倣という従属的な位置から虚構を解放することが目的とされているからである）。このような現実とは、〈書くこと〉の〈現在〉でしかありえないだろう。それは虚構の限定性を越えつつ、現実の限定性も覆す〈夢うつつ〉的な現実である。両者の相互浸透が重要なのであり、カフカあるいはブルーストの限定的現実へと還ることが読解の核心となつては、この二人の作家の試みも水の泡に帰してしまうのではないだろうか。

ろう。つまりテキストの存在意義はテキストに外在的な物語にあるのではなく（たとえば、「これはあの有名な哲学者がこれこれこういうときに書いた文章である」、あるいは「これはかの事件にまつわる唯一の文書である」、または「だれだれの書いた私にとって唯一無二の文章である」、云々）テキストに内在的な〈一度限り性〉としての物語にあるといえるのだ。「橋」という物語の、物語としての必然性は、この寓話的物語を寓話として解釈することを求めるのではなく、いかにして、なぜ、寓話の形式をとるにいたったのかを、できるかぎりテキストのなかから読み解いていくことを要請していると思われるのである。

橋を擬人化したこの短いお話しが寓話の形式をとっていると見做すことに議論の余地はないであろう。しかしこの物語の特徴は、一人称の語りにある。寓話は〈真実〉を典拠としているのであり、アウエルバッハが聖書の物語について語っている特徴をもつか、その世俗的形式を引き継ぐものであるはずだ<sup>1)</sup>。つまり「橋」が「解釈を要請する」単なる寓話であれば、三人称を用いたほうが、より効果的であるだろう。寓話は人物（擬人化されたものも含めて）を道具とするのであり、人物を描くことを目的とせず、伝えようとする〈真理〉にそくして人物を配置するにとどまるはずだからだ。だが橋は一人称で語り、直接話法を多用する。直接話法が単なる一時的方便として用いられているのではないことは、顔度だけからしても一目瞭然である。直接話法の部分をさらに注意深く読めば、語りの基調を一人称に設定して橋を擬人化することによって、〈主人公〉の橋が、直接話法で二人称または三人称的自己言及をすることが可能となっているのが理解されるはずである。これらの自己言及、たとえば命令法でみずからに語りかける、「橋よ、身を伸ばすんだ」云々のくんだりや、自嘲的に響く「Brücke dreht sich um!」の部分は、寓話的装いの下で一体何を表現しているのだろうか。

問いを物語内容の方から立て直してみると、橋という寓話的<sup>フィクショナル</sup>形象を最初に限定しているからこそ、この物語はこのような内容を一人称で語るができるといえるであろう。「私」は「引き裂かれ、突き刺されていた」。語りの〈現在〉は「私」の死後（「墜落」後）に位置している。「審判」や「判決」の橋が、三人称で描かれる主人公の死に、物語の結末の橋の指し示す、虚構の〈彼岸〉<sup>レキス</sup>を重ね、主人公の視点をその謎めいた死に葬り去り、語りの〈現在〉を

<sup>1)</sup> ここで文学様式/ジャンルの問題にかかわる余裕はないが、アウエルバッハはイザアックの物語をとりあげ、「冒頭と結末における神の介入だけではなく、事実に要素ならびに人物の心理が不明瞭なものとして、ただ暗示され、神秘に包まれている。それだからこそこのような物語は[...] 解釈を要請するのである」(E. Auerbach, *Mimesis - Dargestellte Wirklichkeit in der Abendländischen Literatur*, A. Francke AG Verlag, Bern, 1946, 5.20; または仏語訳, *Mimésis*, Gallimard coll. TEL, 1987, p.24) としており、世俗的な形式においては、神秘的要素こそ欠落しているにせよ、「事実に要素ならびに人物の心理」が問題とならないという点で、アウエルバッハのこの定義は有効性を保つてであろう。

実現していたのにたいして、「橋」の橋は、一人称で描かれる主人公の死後に語りはじめる。「私」が橋という寓話的形象でなければ、この短い物語は〈死後〉というまた別の虚構を内包することになってしまう。橋という形象を借りることによって、「私」は「私」の死を語るのだ。「私」の死を語る橋と、橋という形象のあいだに、自嘲的であると同時に悲痛な〈現在〉が垣間見られる。なぜ「私」は橋なのか、橋の真ん中に飛び乗る男は何者なのか、この物語を厳密に理解しようとする事自体不可能に思われる。われわれが耳を傾けたいのはむしろ、「私」と橋の間に揺れる、不可能を物語的に実現する原・限定の響きである。原・限定は「私」を橋と限定する。橋は、現実へと反響する「私」と、寓話的虚構の〈橋渡し〉をするよう限定付けられている。「判決」でも「審判」でも、橋が二つの〈境界〉を重複させることに成功していた。現実と虚構という〈境界〉に、主人公の生と死の〈境界〉が、視点と語りの入れ替えを機に、重なるのだ。「判決」と「審判」の全文を追って、これらの物語における主人公の視点が、「城」におけるK.の視点と同様、虚構を空洞化する原・限定によって支えられていることを検証する余裕はなかったが、基本的には同じ語りと視点の関係（語りと視点の一致）がみられるのであり、最後に解き放たれる語りは、原・限定の〈空〉によって現実的な内実も虚構的な内実ももたない、語りの〈現在〉に漂う。「橋」のなかで、橋は三人称の語りから一人称の語りへと身を転じ、語りの現在から（現実と虚構が接し合い、無化される〈境界〉的な〈現在〉ではなく、純粹にナラトロジックな、物語の語られる時間としての現在）直接話法で、死んだはずの「私」についていま発話してしまうことによって、〈境界〉をみずから語ってしまうにいたるのである。

「城」の橋は冒頭にかけられている。「判決」、「審判」、「橋」と毎日書き継がれてゆく〈虚構／現実〉的日誌のなかで、橋は日々、虚構と現実を結びながらも、語りの時間軸の上をずれてゆくと同時に、一人称と三人称を繋いでゆく。三人称は、原・限定によって、語りを主人公の視点のなかに吸収し、虚構の虚構性を顕在化させる。一人称は、虚構の虚構性を強調する原・限定から、今度は語ることの〈現在〉を浮かび上がらせる。つまり、毎日の〈書くこと〉のなかで、「判決」と「審判」の終わりと、「橋」という短編において昇華された語る〈現在〉から、「城」ははじまるのだ。「橋」の〈現在〉が具現するためには、まさに〈橋〉というイメージの限定性が必要とされた。〈橋〉と名付けられる「私」を、毎日〈境界〉を筆でなぞりつづけるカフカという限定的人物と直結させることはもはやできない。〈境界〉を背負う〈橋〉と名付けられるからこそ、「私」は、現実のカフカには還元されえない〈私〉として語る事ができるのである。橋はカフカという「私」であると同時に、すべての〈私〉に開かれたイメー

ジなのだ<sup>1)</sup>。

橋は「城」の冒頭に渡され、現実から虚構への移行を可能にしている。その〈境界〉に「長い間」立ち止るK.は、三人称として虚構的に限定される自分を見つめているかのようだ。「判決」、「審判」、「橋」と現実的時間（日々書き継がれてゆく探求的日誌における執筆年代）と虚構的時間（物語内における橋の出現する位置）を同時に移行してきた橋が、主人公の死と語ることの〈現在〉を結んでいたことを思い起こせば、今度は物語の冒頭に架けられた橋が、虚構のはじまる手前に、誰かの死という出来事を投げ返しているといえるのではないだろうか。誰かの死、それは当然K.と関係している。しかし、それをK.の死としてしまうと、K.はあくまでも虚構内の人物であるのだから、虚構的人物が現実に存在したことになる。事態はそれほど単純ではない。橋にかかわるすべては〈境界〉の法則に統治されているはずだからだ。誰かの死、それはK.の死ではなく、おそらく三人称の語りの背後に潜む、〈K.〉という消えかかった名前の負の時間と関係していると思われる。そして実際、後述するように、「城」の三人称の語りは、一人称の〈死〉の上に書き込まれている。「城」は三人称と一人称のあいだを揺らく物語なのである。

橋のモチーフを追ってゆくことによって、カフカ文学における〈現在〉への飽くなき探求心にほんの僅かながら触れることができたのではないか。そして〈境界〉のイメージ（固定的イメージでないのはもはや言うまでもないだろう）として橋はきわめて特徴的な役割を果たしている。橋は物語形式の上で三人称と一人称の臨界点を結んでいるのだ。「城」において、城の存在を虚構的に限定する冒頭の部分を除いて、語りK.の視点とほぼつねに一致していること

<sup>1)</sup> スタンリー・コーンゴールドは、アメリカ文学界を席捲したフランス現代思想に対抗して、作者が完全に死んではいないことを、ヘルダーリンやトーマス・マンなどの小説家だけでなく、フロイトやニーチェといった思想家の作品においても証明しようとしている。われわれの基本的な姿勢も、主体のアイデンティティーの探求の上で、コーンゴールドの試みに賛同するものである。カフカについての章で、彼は語りと視点の問題に焦点を絞り、語りと視点の一致（*Einsinnigkeit*）が守られていない箇所、「途切れ」を、カフカの恣意と任意の発動する文学的モーメントとして読んでいる。苦しみを糧に書きつづけるカフカの詩的意図が表現されているのが、恣意と任意の間隙を走る「途切れ」であるという解釈に辿り着くのだ。しかしわれわれの見解では、いくつかの「途切れ」（「城」の冒頭の「fühnt」や、「審判」、「判決」の結末の語り）は、作者が、主体をくうつわにまで純化させ、文学の〈夢うつつ〉の肉体を受肉することを意図した箇所であり、主人公の視点から剥がれた語りには、作者カフカの残存を見るよりは遙かに主体のアイデンティティーの根源性を求めるべきであると思われるのだ。Cf. Stanley Corngold, *The Fate of the Self — German Writers and French Theory*, Columbia University Press, 1986, chap.5.

は既述したとおりである<sup>1)</sup>。これは通常（伝統的に、また小説論理の上でもっとも単純に、という意味で）一人称の語りの特徴であるだろう<sup>2)</sup>。K. という人物は、「失われた時を求めて」の冒頭の「私」と比較してもわかるように、三人称であるがゆえに、冒頭から限定されている。しかし冒頭から暗示されているように、〈K.〉という限定以外にこの人物を特定する要素は、物語のなかで語られてゆく彼の行動と、彼の視点から伝えられる彼の思考をにおいてほかにない。彼の思考は物語時間と平行し、彼の思考を彼の思考の外から、そして物語時間の外から限定してくれるものはほほ何もない。物語のなかで、K. には過去もなく、出身地もない。橋の手前のK. は物語的に限定されないがゆえに、物語全体をその根底において蝕み、覆しているのだ。

### 3 / K. と〈私〉

「城」の冒頭に橋が架けられていること、そしてK. が「長い間」そこに立ち尽くしていることの意味の全容は、〈K.〉という不完全な固有名詞の背後に潜む原・限定に求めなくてはならないだろう。K. の視点と語りの一致は、三人称の物語のなかに、「失われた時を求めて」の冒頭で分析された〈私〉という一人称の限定しかもたない無限定性における、主体の最後のくうつわ〉としての基盤<sup>3)</sup>を、〈K.〉に与えている。〈K.〉は負の〈私〉であるといえるのではないだろうか。その仮説を裏付けるように、ここに重大な事実が二つある。一つは、書きつづけるカフカの作品を、一個の身体が受肉して営んだ一つの営為であると捉えたときに浮かび上がってくる、主人公の名前の系譜である。これについては後述するとして、語りの問題におけるもう一つの事実を述べることから始めたい。

「城」の手稿の状態に関してはバスリーの改訂版の付録巻が詳しいが、「城」は最初一人称で書かれはじめたのである。ドリット・コーンは、この一人称で書かれた「原・原稿」に一早

<sup>1)</sup> 完全に一致していない箇所は、つまり「人物物語」ではなく、「作家物語」が垣間見られる箇所は、ミラーの指摘しているように、ほかに二箇所あると思われる（前掲、P.138）。それらの箇所についてはいずれ詳しく検討する。

<sup>2)</sup> たとえば、Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett Verlag, Stuttgart, 1968 (zweite stark veränderte Auflage), S.249. 彼女は「私物語」と題された章のこの部分で、一人称の語りが他の人物を客体としてしか描けないということ、つまり視点がつねに私に帰され、私によって統一されていることを強調している。

<sup>3)</sup> そのくうつわ〉は既述したようにもはや点（K. の視点）にすぎないようなくうつわ〉であるだろう。しかし、〈K.〉という物語内における限定が、そこに、物語られない内実を想定させ、その点のようなくうつわ〉に帰させてしまうことに、つまり〈K.〉にくうつわ〉のようなアイデンティティーを付与してしまうことには変わりはないであろう。たとえそれが物語の外へと膨らむ負のアイデンティティーであろうとも。

く注目し、今日われわれに伝わる「城」の語りの問題と関連づけた<sup>1)</sup>。付録巻76頁の写真でもわかるように、カフカはブルストとは対照的に、わかりやすい字で一氣に書き、あまり訂正をしない。削除しても、その下からすぐに書き直し（つまり書いている時間のなかですぐに）、後から挿入するということはほとんどないのだが、手稿の最初のほうでは、「私」がすべて斜線によって消され、「K.」に訂正されている。ところが第3章のはじまりのほうではじめて「K.」という文字が、「私」を削除した上に書き込まれるのでなく、書く時間のいわばリアル・タイムで登場する。

„Sie haben mich durchschaut“, sagte K. wie ermüdet von soviel Mißtrauen, (S64)

「あなたに見透かされました」とK. は、これほど信頼されないことに疲れたかのように言った。

つまりこの時点から遡って、テキストは一人称から、K. を主人公とした三人称に書き直されたのである。この変換に関して、コーンの指摘している二つのことが注目される。一つは、変換の直接の原因となっていると思われるのだが、それまでの文章が一人称で語られていながら、「主人公と語り手の人物的同一性ということを除いて、*Icherzählung*（一人称の物語）の特徴を一切持ち合わせていない<sup>2)</sup>」という点である。*Icherzählung* の特徴については、ハンブルガーなどの本に詳しく分析されているが、ここでは、十八世紀に流行ったように語り手がみずからの行為に注意を促す古典的例まで遡らなくとも<sup>3)</sup>、二十世紀の作品でも、語る「私」が語られる物語的人物としての「私」をリードし、多くの場合は回顧の視点から人物の「私」よりも多くを知っており、その優位から物語の構成をコントロールするものであることだけ念頭においておきたい。

<sup>1)</sup> 前掲。この論文は1968年に発表されているわけだが（われわれはフランス語訳を便宜上参照しているが）、1952年にバイスナーの画期的見解（*«Einsinnigkeit»* 単一的視点）のもたらしたカフカ研究における「革命」のなかで、60年代は「城」の語り的大幅な見直しの時期となった。スタンリー・コーンゴルドによれば、コーンの論文以外にも、Walter Sokel, *Franz Kafka. Tragik und Ironie. Zur Struktur seiner Kunst*, München, A. Langen, 1964や、Winfried Kudsus, *«Erzählhaltung und Zeitverschiebung in Kafkas Prozeß und Schloß»*, *Deutsche Vierteljahrsschrift*, 1964, n°38などが、単一的視点が所々で〈壊れ〉ており、作家的介入がK. を攻撃的な策略家として描いているという読解を提唱している（S. Comgold, *Op. cit.*, p.173）。

<sup>2)</sup> 前掲、113頁。

<sup>3)</sup> 「トリストラム・シャンディー」や、英国の影響をフランスの啓蒙思想家たちのあいだでもっとも積極的に、自由に取り入れたディドロの小説などに顕著。

Ich stand noch immer im Schnee, hatte wenig Lust den Fuß aus dem Schnee zu heben, um ihn ein Stückchen weiter wieder in die Tiefe zu senken; der Gerbermeister und sein Genosse, zufrieden damit mich endgültig hinausgeschafft zu haben, schoben sich langsam, immer nach mir zurückblickend, durch die nur wenig geöffnete Tür ins Haus und ich war mit dem mich einhüllenden Schnee allein. „Gelegenheit zu einer kleinen Verzweiflung“, fiel mir ein, „wenn ich nur zufällig, nicht absichtlich hier stünde.“ (S27)<sup>1)</sup>

私はまだ長い間雪のなかに立っていて、ほんの少しだけ先の雪の深みにふたび踏み込むたびだけに、雪のなかから足を持ち上げる気がしなかった。鞣皮工の親方とその同僚は、ついに私を追い出すことができたのを喜んで、私のほうを頻りに振り返りながら、僅かにしか開いていない扉から家のなかへゆっくりと入っていった。そして私は私を包み込む雪とともに一人だった。「小さく絶望するきっかけだ」と私は思った。「もし私が意図的ではなく、ただ偶然ここに立っているのだとしたら。」

コーンもほぼ同じ部分を引用しているが、物語の人物としての「私」がいかに語りの前面に出ており、語りの「私」がほとんど存在しないに等しいのがわかるだろう。「私」は、物語っている現在からいかなる介入もしないのだ。

「私」からK. への変換においてもう一つ注目すべきことは、上述した点の当然の帰結でもあるのだが、この変換がいたってスムーズに行われているという事実である。つまり変換は文法の域を出ることなく、*»ich«* をK. に、そして一人称の代名詞、所有形容詞を三人称のそれに置き換えるだけで済んでいる。先の引用部分を見ても、イタリックの部分しか変換を被っていない。また、改訂版の付録巻に掲載されている草稿の訂正部分を一覧すれば、はじめてK. の登場する64頁までは、ほとんどの訂正がK. という置き換えに終わっていることが一目瞭然である<sup>2)</sup>。「原・城」は、まるで三人称物語のように一人称で語られたのである。しかしなぜ「私」はK. に席を譲らなければならなかったのか。

この点に関してコーンの論文は明快な答えを出すことを控え、いくつかの仮定をするにとど

<sup>1)</sup> 一人称が削除される前の「原・原稿」の状態を復元してみた。イタリックの部分に「K.」の三人称に置き換えただけで決定稿となる。訂正の少なさが、「原・原稿」が一人称で書かれながらも、ほとんど三人称の物語として書かれていた、という事実を立証しているであろう。

<sup>2)</sup> S-a93-98.

まっているが、それらも完全に説得的であるとはいいがたいだろう。それは、コーンが明晰なカフカ研究者として、解釈を受け付けられないカフカ文学の性質にたいしてあくまでも忠誠を守ろうとし、最終的な解釈を控えていることに由来していると思われる。たしかに、K. が草稿のなかで最初に登場する文章、

„Sie haben mich durchschaut“, sagte K. wie ermüdet von soviel Mißtrauen, „gerade das war meine geheimste Absicht. Sie sollten Klamm verlassen und meine Geliebte werden. Und nun kann ich ja gehn [...].“ (S64)<sup>1)</sup>

「あなたに見透かされました」とK. は、これほど信頼されないことに疲れたかのように言った。「それがまさに私のもっとも秘密にしていた意図だったので。クラムを去って私の恋人になるべきです。さあ、これでいまは私もここを出て行くことができます [...]。」

において、一人称を保持するのはいささか難しい。「私は、これほど信頼されていないことに疲れたかのように言った」とすれば、語る「私」の隠蔽しようとする意図があまりにあからさまであるだろう。しかし、語る私が、語られる「私」、フリーダと物語時間のなかで向かい合っている「私」を、遠く突き放し、第三者の立場の遠い距離から描くということは本当に不可能なのであろうか。つまりその場合、語る私は、語られる「私」の内面に通じておらず、ただ外側から「私」のそのときの様子を描写することになる。そのとき、コーンが、「形式と内容を一致させることは不真面目に思われるかもしれない<sup>2)</sup>と躊躇しつつ指摘するK. 自身の台詞。「あなたに見透かされました [...]」さあ、これでいまは私もここを出て行くことができます」に「私」退場の理由を読み取ることができるだろう。「見透かされました」は、フリーダが、

„Ich weiß nicht was Sie wollen“, sagte sie [...] „wollen Sie mich vielleicht von Klamm abziehen? Du lieber Himmel!“ (S64)

「あなたが何を望んでいるのかわかりませんが」と彼女は言った [...] 「もしかして私をクラムから引き離そうとしているのではないでしょうね。まあ、なんてことを！」

と言ったのにたいしてK. の発する最初の言葉である。ところがK. はそれまでの会話で一度も

<sup>1)</sup> 強調は筆者による。

<sup>2)</sup> *Op. cit.*, p.122.

フリーダを引き寄せようとする下心を見せていない。この事実を踏まえてコーンは、「フリーダは、『私』自身のみならずについて知るよりも多くのことを、あるいはみずからについて言いたいことよりも多くのことを言ったことになる」<sup>11)</sup>と見做し、「主人公が本質的に謎であり、問題であるような物語で一人称を用いることの難しさ」<sup>2)</sup>をそこに読み取っている。「他の人物に〈見透かされた〉【主人公】は、謎めいたK.とならずには、ある意味ではその不可解な不透明性を取り戻せない」<sup>3)</sup>というわけなのだ。しかし「他の人物に〈見透かされる〉」ことはそれほど「私」の「不透明性」にとって致命的であるだろうか。この部分では会話の直接話法が中心的となって「私」を表現している。したがって「私」が何を言おうと、その真実性は「私」にしかわからないはずである。そもそも「私」は、〈フリーダに見透かされた〉と囁いているかもしれない。

われわれが考えたいのはむしろまったく逆の解釈である。コーンに代表されるこれまでの読みでは、全知全能の作者がやはり前提となっている。それは〈空<sup>20</sup>〉のめくるめく作用のなかで〈空<sup>26</sup>〉にされ、〈うつし〉、〈うつされ〉、〈現〉を〈うつす〉〈うつわ〉にまで純化された主体ではなく、さまざまな現実的確定記述の上に想定される作者でしかない。全知全能の作者が、〈書くことを〉完全に支配し、物語の謎の鍵を握っているという古典的読解の枠組みを出ていないのだ。つまりカフカが意図的に「私」、あるいはK.、いずれにせよ主人公の内面、実在性（その過去、出身、目的を含めて）を、「城」を構成する段階で事前に知っているとする立場にはかならない。作者カフカが現実には実在したように、主人公も虚構のなかで〈実在〉すると考えるのである。しかし、主人公が〈実在〉していないとすればどうなるのだろうか。確定記述を積み重ねていけば到達できるような主体として〈実在〉していないならば、もしK.が、フリーダにたいして発話している瞬間に、まさに物語の書き進められている現実のその瞬間に、「見透かされてしまいました」と思ったとすれば、K.自身も知らなかった無意識を〈見透かされた〉とそのとき気付いたとすれば、K.は、虚構と物語の書き進められてゆく現実の〈境界〉にまたがり、〈実在〉はしないであろう、少なくとも作者カフカが今世紀初頭のブラ

<sup>11)</sup> *Idem.*

<sup>2)</sup> *Ibid.*, p.122-123.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, p.123.

ハに〈実在〉したようには。K.は、物語の書き進められてゆく時間 (*Erzählzeit*)<sup>11)</sup>と物語られる時間 (*Erzählte Zeit*)の結び難い境界にまたがり、虚構のなかに現実の時間を巻き込む。つまりK.は、一人称と三人称の双方のアイデンティティーにまたがる、不可解な存在なのではないか。

もう一度先の文章に戻ってみよう。われわれはまず、「これほど信頼されないことに疲れたかのように」の「かのように」に注目し、語りの現在という優位な立場から過去の出来事を振り返る「私」が、「かのように」と、過去の「私」を描写することの特異性を、K.という三人称の登場の原因として考えてみた。だが、それも語るいまの「私」の策略として（「私はそのときそのように見せ掛けた」ということを強調する意図）不可能ではないだろうことが予測され、説得力のある解答でないことが判明した。K.の登場は、たしかにコーンが着目しているように、「あなたに見透かされました」という台詞に直接誘引されている（もちろん、冒頭から人称変換を促す語りと主人公の視点の一致があるわけだが、変換の実現の直接の具体的きっかけを求めた場合には）としか考えられない。だがコーンの解釈では、「誰か」が、意図的に主人公を読者から見えなくしようとしているという暗黙の了解が包含されている。つまりこの「誰か」は、主人公に先行して存在し、主人公の創造主であり、主人公のすべてを掌握してはならないのだ。

だがもう一つだけの可能性が残されている。自明の理を語ってしまうことを怖れずに基本から考えれば、主人公が存在するためには虚構が存在せねばならず、虚構が存在するためには、虚構を、現実のなかから、あるいは現実のなかで編み出す「誰か」（少なくとも西欧的虚構のありかたにおいては）がいなくてはならないのは誰もが認めるところであろう。しかしその「誰か」が、そうした虚構の虚構性を疑問視したとすればどうか。虚構を現実の影絵として現実に従属させるのではなく、むしろ現実の虚構性を虚構において暴こうと意図したならばどうか。たとえばわれわれは現実のなかで人と会話をする。われわれは会話のなかで、〈自己〉を保ち、「私」と「彼」または「彼女」は、互いの〈人格〉を尊重し合いながらも、意見または情報を交換していると通常考えている。〈現実〉とはそのように明確に区別され、アイデンティ

<sup>11)</sup> *Erzählzeit* を「物語る時間」と解するよりも、「物語の書き進められてゆく時間」としたほうが、語りが主人公の影に吸収されてしまっているカフカの小説の場合には適確であるだろう。「物語る時間」を「物語の書き進められてゆく時間」と置き換えて考えることは、厳密なナラトロジーの立場からすれば、不当なパラダイム変換のうえに立脚した〈非科学的〉行為と捉えられるであろう。しかし、「城」には語る者がほほいさないに等しいのである。そしてまさにこの話者の不在が「城」の文学的特徴としてナラトロジー研究者たちの関心と呼んでいるのだ。また、「物語の書き進められてゆく時間」を〈作者〉と直結させるつもりは毛頭ない。ナラトロジーのもっとも攻撃する姿勢は、話者と作者を混同する解釈である (*G.Genette, Op. cit.*, p.226.)。しかし、話者を作者のような〈実在〉として捉えることはそもそも不可能なのである。

ファイされる「私」と他者の総体としてふつう捉えられる。だが実際に本当にそうであろうか。「私」と「彼」または「彼女」は会話のなかでいつしか互いに変形してはいないか。「私」は「彼」に、「彼」は「私」に、影響され、それぞれの主体としてのアイデンティティーを互いにくうつし合っていないだろうか。「私」は「彼」の声音、視線に触れながら、それも「私」が「彼」と思っている人物の声音、視線に触れながら、「私」自身の輪郭をはっきりと保っていられるだろうか。むしろ「私」はそのとき、くうつわと化し、く彼に向けて開かれていないか。いくら自分の秘密を守ろうとしても、いかに自己をコントロールしようとも、「私」は「私」を限定することがもはや完全にはできず、「私」は暴力的にく彼をみずからのくうつわのなかに取り込んでいる。相手にしても程度の差こそあれ、同様の事態が起こっているはずだ。

現実とはおそらくそのようにつねに曖昧で、クンデラの表現を借りれば、われわれはいつでも不透明な「霧」に包まれている<sup>1)</sup>といえるだろう。だからこそ現実をわれわれは「把握」しようとし、自己のアイデンティティーを求め、しかしそのように「把握」された「現実」とは、実際の現実に対して、虚構的<sup>フィクショナル</sup>でしかない。くうつわと化し、現実をみずからのうちにくうつすにいたらなければ、真のアイデンティティーは得られない。実際の現実とく把握された限定的「現実」では、現実と虚構ほどの差があるのだ。「城」の物語に着手した「誰か」はたしかに、われわれがさまざまな確定記述から知ることのできるカフカという限定的人物である。そしてカフカは何らかの構想をもって「城」に着手したはずである。結論から先に言えば、カフカの構想とは、構想とも呼べないような構想であり、物語に着手する「誰か/カフカ」を、くうつわのような「誰か」へと注入し、くうつすことではなかっただろうかというのがわれわれの見解である。

つまり、物語を書き進めてゆく「誰か」（作者的「誰か」ではなく）になることが、カフカの最終的意図だったのではないか。その「誰か」になるためには、主人公を支配してはならないはずである。われわれが主張したいのは、その主張がいかに理解しにくいものであろうとも、カフカにとっても、物語を書き進めてゆく「誰か」にとっても、そして両者のテキストとしての現われである語りにとっても、主人公は、われわれ読者にとっても同様に「不透明」であるということなのだ。主人公は、一人称と三人称の「境界」を、主体のアイデンティティーの「境界線」を歩んでゆく。「ほんの少しだけ先の雪の深みにふたび踏み込むために、雪のなかから足を持ち上げる気がしなかった」のは、「私」であり、K.であり、語りでもある。

<sup>1)</sup> Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard, 1983, p.279.

語りはK.であると同時に「私」である。そして、語りはK.でもなければ「私」でもない、言うこともまた当然できるのである。

なぜ「私」はこの時点で「K.」に置き換えられなければならないのかという問いにまだ半分しか答えていない。橋をきっかけに、われわれは「城」における「境界」の問題に照明を当て、一人称と三人称の世にも不思議な混合体、「雑種」である主人公の「不透明性」が、語りをも支配しているという仮定を立てたわけだが、なぜ「城」は最初一人称で語られはじめ、ある具体的な時点でK.を登場させるのか。一人称で語られはじめる点に関しては、アイデンティティーの追究/疑問視<sup>クエスチョン</sup>が、「私」を基点とせざるをえない性質の問題であるという、自明の理のような解答しか与えられない。しかしその裏付けとしてわれわれは、橋が、物語時間軸の上を、結語から冒頭へと移動していったことを論じてきたはずである。日々の現実のなか（あるいは現実の裏側かもしれないが）から紡ぎだされていく「物語を書き進めてゆく」カフカ文学において、「城」の前にくる橋は、短編「橋」であり、橋となった、現実でも虚構でもない「私」、く夢うつつの「私」であることを忘れてはならないだろう。擬人化に立脚した短編「橋」の一人称は、みずからの内に三人称の距離を設定している。または、「橋」というテキストは、擬人化に伴う三人称性を、あえて一人称のなかに取り込んでいるともいえるかもしれない。いずれにせよ、橋となった「私」は「私」の墜落を語り、語りの時間を「私」のまわりに「輪のようにして巡らせている」。崩壊した「私」が、崩壊後に語ることはもはやできないはずだと考えるのが、ナラトロジーの原則であるはずだが、橋となった「私」は、橋の崩壊を語るができるのである。橋という「私」の崩壊を、崩壊後に語る「私」とはいったい誰なのか。その「私」はまだ橋なのだろうか、いやもはや橋ではないはずである。橋は粉々になったのだ。そして「私」はいったいどこから、いつ、語っているのだろうか。その「私」の存在（存続）可能性は、「私」が、厳密に限定的な一人称ではなく、橋という寓話<sup>アポロ</sup>的形象の三人称へと広がり、アイデンティティーを拡大/攪乱している点にしか求められない。一人称と三人称の間隙に、語りの現在が沸き起こる。しかしその現在は、限定的な主体を拠点とすることができず、限定的時間としての現在を逸脱している。限定的拠点を奪われたこの現在は、逆に不可解な存在感に充ちていないだろうか。現在よりもさらに「いま」なる無限定の「現在」。

<sup>1)</sup> これが「作者」カフカの意図したテーマであると主張するわけではない。カフカの意図したものは、文学、彼にとって唯一まだ可能と思われた文学を書くこと、文学に身をおくこと、文学に身をくうつすことであつたろう。その唯一の可能な文学が、限りなく不可能なものに近づいていくこと、あの有名な„Anstrum gegen die letzte irdische Grenze“（「地上的な最後の境界への突撃」——「城」執筆10日前の日記の言葉である。Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.199.）を意味しようとも。

無限定であるがゆえに、存在感に充ちながらも確定することのできない〈現在〉。語りの現在は、理論的には不可能であるにもかかわらず、一人称と三人称を擬人化的なかに統合する〈現在〉によって実現されているのである。

主体が限定的主体ではなくなること、「私」が三人称へと〈のりうつって〉ゆくこと、カフカの作家的意図とは、まさに、限定的世界を描写するという<sup>1)</sup>小説家の伝統的意図を越えて、〈作者〉そのものの〈境界〉(Grenze)を刷新することであったのではないか。作者は、彼自身も見知らぬ〈私〉を語り始める。「私」が、見知らぬ〈私〉となるためには、城の存在を虚構的に限定しなければならない。K.を(当初は「私」を)語り、存在させるためには、K.(「私」)の視点を一度突き放して、現実のなかに異空間を生じせしめるような〈仕掛け〉を作者が設置しなければ、いかなる物語もはじまらない。物語を語り出すものには、K.(「私」)には見えない城が見えていなくてはならない。K.(物語主人公の「私」)よりも多くを知っている語りが、どうしても一度、冒頭に現われざるをえないのだ。その語りは、物語を語り出すもの、作者(限定性を取り払った)に限りなく近い。いや、「城」の場合、作者は己を限定する〈境界〉<sup>2)</sup>を越えて、語りが、物語を語り出すのであるから、この語りを、「私」を、三人称の未知へと解放する作者にいま一度帰属せしめるべきではないだろうか<sup>3)</sup>。城という、虚構的に保証された未知があってはじめて、「私」(K.)は、作者にとっても未知の存在となりうる。作者は、「私」(K.)が城にたいしていかなる知識をもち、いかなる望みをかけるのか、知らないのである。それは作者の自己疎外<sup>4)</sup>などではない。疎外される自己という限定すら、もはや失われているのだ。

城についてはのちに詳しく検討することにして、最後にもう一度、「私」もK.と同じくらい

<sup>1)</sup> その意味で文学における「描写」<sup>エクスプレッション</sup>とは、限定性的の問題であると考えることができる。

<sup>2)</sup> ジュネットもこの点に関しては、意外にも曖昧なのである。「失われた時を求めて」について、ジュネットはそこで物語られている出来事は、作者ブルーストの伝記から明かりを得ることもあるのを認めている(*Op. cit.*, p.73)。だがナラトロジーの原則は、話者と作者を混同しないことであるとその直後で強調する。「こうした混同は、歴史的物語あるいは現実的自伝の場合には正当的かも知れないが、話者自身が虚構的役柄である虚構的物語の場合には正当的ではない」(*Ibid.*, p.226)。しかしこの論理を一貫させれば、出来事も物語られている以上「虚構的」なのであり、主人公と作者はやはり「混同」されてはならないはずである。無論われわれも「私」と作者を直結させる短絡的な読解を奨励するものではない。われわれの論点は、しかしまさに語りと作者のあいだの歪んだ関係にある。語りと作者は果てなく隔たった異次元に位置しながら、通じあっているのであり、二人のあいだに横たわる時空の〈振れ〉に文学の本質が求められるのではないかと考えるのである。そこでは二人はおそらく、限定的主体性を解脱し、アイデンティティーの錯綜するなか、現実と虚構の〈境界〉をさまよひ、〈現〉を〈うつそう〉と互いに届くことのない手を差し伸べあうのだ。作者はそのとき厳密な意味では、ナラトロジーの提唱するように、もういないのだから。だがその空蟬のような〈空〉の〈うつわ〉に、語りかのりうつっているだろう。

作者にとって「不透明」な存在である。すなわち「私」は「私」にとって第三者のように不可解である、という見解に立って、K. 登場の地点を振り返ってみたい。

„Ich weiß nicht was Sie wollen“, sagte sie, „wollen Sie mich vielleicht von Klamm abziehen? Du lieber Himmel!“ [...] „Sie haben mich durchschaut“, sagte K. wie ermun- det von soviel Mißtrauen. „gerade das war meine geheimste Absicht. Sie sollten Klamm verlassen und meine Geliebte werden. Und nun kann ich ja gehn [...].“ (S64)  
「あなたが何を望んでいるのかわかりませんが」と、と彼女は言った [...] 「もしかして私をクラムから引き離そうとしているのではないのでしょうか。まあ、なんてことを！」 [...] 「あなたに見透かされました」とK. は、これほど信頼されないことに疲れたかのように言った。  
「それがまさに私のもっとも秘密にしていた意図だったのです。クラムを去って私の恋人になるべきです。さあ、これでいまは私もここを出て行くことができます [...]。」

K.の登場が会話を背景にしていることは見落とせない。フリーダという虚構内における主人公の一人にたいする、つまり第三者との会話である。繰り返すが、「私」はそれまで一度もフリーダを誘惑しようという下心を見せたり語ったりしていない。フリーダに指摘されて、「私」ははじめて気付く。憶測めいているが、はじめて気付くのでなければ、「見透かされる」という言葉は出てこないのではないか。この箇所では、フリーダの言葉を受ける肯定または否定、あるいは疑問形の台詞を期待するのが、常識的ではないか。つまり、「はい、まさにそのとおりなんです」、「いいえ、そんなことはありません」、あるいは、読者にとってのみ「不透明」であるような主人公の口にもっとも相応しい、曖昧な、「そうなのでしょうか」、という三つの台詞が大別して考えられるであろう。ところが「K. は言った」、「„Sie haben mich durchschaut“」。Durch はフランス語や英語のtransである。フリーダは、虚構のなかで、会話をつうじて主人公と〈うつり〉合うようになり、作者(ここではもはや存在しないに等しい語りではなく、作者とっていいだろう)よりも深い主人公の内側から彼に触れているのであり、われわれにとっても作者にとっても「不透明」な主人公の〈内側〉を、彼女は一瞬〈うつり〉出すのである。

換言すれば、主人公は、作者にとって、物語を書き進めてゆくものにとって、未知なるアイデンティティーとして、みずから独立した内面をもたないと言えそうだ。もちろん、虚構的人物として、内面も外面もある人間という前提が彼にも当然当て嵌められるのだが、その内面は、

物語の語られてゆく時間のなかでそのつど未知なるものとして、テキスト自体を脅かす。主人公は作者にとって、不可解な第三者でありつけなければならないのだが、テキストの他の人物との接触のなかで、主人公は新たな未知性を帯びてゆかざるをえない。テキスト内の虚構的人物のほうが作者より主人公に近いのである。だからこそ、村人たち（バルナバス家族以外）はほぼ例外なく同じ態度をK. にたいしてとるのだが、その軽蔑と怖れ、密かな共犯の意識の入り交じった態度を裏付けるような理由を確定することは、テキストの外にいるわれわれにはできない。村人たちはK. をある種の人物と見做しているわけだが、その内実はわれわれには「不透明」なままである。われわれにとって、K. は視点と化したK. でしかないが、虚構内の人物はK. と現実の「霧」のなかで接触することができるのである。虚構内の人物にたいしてK. は、「霧」のなかで対応しなくてはならない。いわばK. はテキストの〈内側〉を向いており、われわれには背を向けているのだ。

物語を書き進めてゆくものは、一瞬、フリーダの言葉に、主人公の内実を垣間見る。物語を書き進めているもの自身が、みずから言葉にしていなかった「もっとも秘密にしていた意図」に気付く。それは主人公の「意図」であると同時に、主人公にみずからの未知を託す「私」の「意図」でもあるのだから。そのとき、物語を書き進めているものは、主人公の無意識（むしろ前意識に近いかも知れないが）、「私」の未知をみる。物語を書き進めている「私」に、虚構内の「私」への距離が一瞬のうちに示される。「私」は「私」の他者性を掌握する。「私」はK. となり、さらに「私」の奥深くへと退却する。「もっとも秘密にしていた」「秘密」の手前へと「私」は息をひきとってゆく。「く見透かされました」とK. は言った。「私」とK. のあいだで揺らいでいた主人公の存続を守るために、物語を書き進めている「私」は咄嗟に、テキストと「私」のあいだに、「不透明な」K. の背中を立てる。おそらく、「私」がもはや「私」ではなくなってしまったことに「秘密」よりも深いところである種の戦慄を覚えながら。

K. の登場に躊躇の跡はみられない。草稿に〈K. 〉という文字が訂正なく書き込まれている。そこに「私」の〈自動的〉な反応が読み取れるのである。それはもはや限定的主体には還元しきれない、未知との接触へと開かれた〈容器〉のような受動性（うごん）の場であろう。主人公に「秘密」が与えられる。„Meine geheimste Absicht“に最上級が用いられていることを見落としてはならない。それはアイデンティティーにとって根源的な「秘密」なのではないか。主体自身も知りえないような、しかし主体をおいて他にありえないような「秘密」。主人公の「私」に、虚構内部で「私」が与えられている。「これでは私もここを出てゆくことができます」。虚構的「私」が分節され、物語を書き進めるものはさらに輪郭を失い、橋の手前へと遠退く。いまや

彼自身「彼」となってしまった。つまり彼は遠退きつつも、物語の影の部分として存在感を増すのだ。「長い間」一人称と三人称のあいだに渡された橋の上に佇んだ主人公は、このとき、「秘密」を受胎し、橋の手前（虚構のはじまるまえ）の時空をみずからの内に取り入れてしまう。「秘密」という負の形（それは物語られないだけでなく、物語られえないのだ）で、虚構の限定的空間の瀬戸際を標す橋の手前の〈すべて〉を、K. は呑み込んでしまうのだ。K. は物語を書き進めてゆくもの存在をも内包してしまう。K. もまたブラックホールに喰えることができるであろう。彼は視点としてしかテキスト／虚構の表面に現われない。だがその一点は、虚構世界全体を視野に取めると同時に、虚構を取り囲み、虚構を可能にしている〈虚構の外〉をその不可視の〈内側〉に秘める。内と外のめくれ合う点、それがここに登場するK. なのだ。

K. の主体性は、〈想定〉されているにすぎない。K. は、物語のなかで主体として存在できないよう、その誕生／登場から宿命づけられている。K. はある意味では構造的な点にすぎず、虚構と現実をたえず入れ替え、合流させる弁のようなものでしかないのだ。それでもK. はたしかに虚構のなかに〈存在〉している。けれどもわれわれはK. の孤独な背中しか見ることができない。K. は顔のない〈存在〉、限定的主体性を越えた〈私〉なのだ。

城をうしろに控えた〈橋の向こう〉の物語が進めば進むほど、K. の背中に、物語の外の〈すべて〉が積み重なってゆくだろう。それでも二つの世界が出会い、完全に一致することはおそらくありえない。K. の背中が、K. の〈存在〉が、両者の合致を阻むであろう。〈K. 〉という極限まで簡略化された記号の背（それは断食芸人の背のように痩せ細っている）が、その〈点〉のような名前が、現実の完全なる虚構化を、あるいはその逆を、運るのである。〈K. 〉という記号／名前からいまさら何を消し去ることができるだろう。「城」は、〈K〉でもなく、〈〉でもありえない〈K. 〉という〈私〉の物語なのだ。橋から出発したこの物語が未完に終わっているのも、橋の上から宿命づけられていたことと考えるべきではないだろうか。

#### 4 / 〈K. 〉と固有名の限界

〈K. 〉。

〈K〉にも〈〉にも還元されず、これ以上文字を省略することの不可能な〈K. 〉は、〈境界〉を目指す物語の必然と化している。ではなぜ〈K. 〉なのか？ K. が橋でも、断食芸人でも、独身者、あるいはオドラテックでもなく、固有名をもつ人間として描かれていることを強調する必要はないであろう。けれどもK. はまた、カール・ロスマンでも、ゲオルグ・ベンデマンでも、グレゴール・ザムザ、そしてヨーゼフ・K. ですらない。沈黙のような〈K. 〉。沈黙するがゆ

えにこれらどの人物よりも多くを語ってしまうK.。しかしこれらの人物の名前には一貫した傾向があり、〈K.〉はその傾向を引き継ぎつつもこの系譜を絶ち切っている。ヨーゼフ・K.がまだ名前であるのにたいして、〈K.〉はほとんど記号と化している。K.の絶ち切っている系譜とはどのような系譜なのかを考えることによって、もう少しK.の秘密に近付けるのではないか。

まずカフカの作品が、主人公の名前を軸に、大きく三つに別れることに注目しなくてはならない。それほど主人公の名前は重要な指標なのである。主人公の名前による分類は、『カフカ・ハンドブック』のなかできれいに整理されている<sup>1)</sup>。語りの地点 (*Erzählerstandort*) が、物語の筋/展開 (*Handlung*)<sup>2)</sup>の外に位置づけられるとき、主人公は *Franz Kafka* という名前と無関係である。たとえば、『冢家長の心配』のオドラテックや『シレーネの沈黙』のオドユッセウスがそうである。それから、『城』や『審判』などのようにわれわれの問題とする、〈フランツ・カフカ〉と関係のある名前と系譜がある。最後に、主人公の名付けられていない物語群がある。主人公は「私」または「彼」であり、そのものの属するカテゴリーの名前 (一般名詞/たとえば橋や『巢穴』の獣)、またはそのものの役職名で呼ばれる (たとえば田舎医者や断食芸人)。このグループの作品では語りが物語の筋のなかに位置する。この分類から理解されることは、カフカ文学においては主人公の名前が、われわれが『城』において分析してきたように、語りの問題と明らかに関連しているということである。

カフカ文学の名前への執着は有名である。そのなかでも、第二のグループ、カフカ自身の名前を変形させた主人公たちの名前がもっとも解釈しやすい。K.は *Kafka* の省略であるといえる。ここでもふたたび『ハンドブック』の解説を借用するが、現実のなかで綴られてゆく日誌・文学においてもっとも早く登場する<sup>3)</sup>カール・ロスマンとゲオルグ・ベンデマンは、さまざまな方向から *Franz Kafka* という名前と関係している。ゲオルグに関してはカフカ自身が説明している。

Georg hat so viel Buchstaben wie Franz. In Bendemann ist »mann« nur eine für alle noch unbekanntenn Möglichkeiten der Geschichte vorgenommene Verstärkung von »Bende«. Bende aber hat eben so viele Buchstaben wie Kafka und der Vokal e

<sup>1)</sup> *Kafka-Handbuch*, hg. v. H. Binder, A. Kröner Verlag, 1979, Bd II, S. 124.

<sup>2)</sup> フランス語の *action*。ジュネットの復活させた修辭学用語では *diégèse*。

<sup>3)</sup> その六年前の『田舎婚礼の準備』の主人公が厳密にはこの系列の一番最初にくる。彼の名 *Raban* はすでに、*Kafkat* と同様に *a* で子音を挿み、同じ数の音節から成り立っている。

wiederholt sich an den gleichen Stellen wie der Vokal a in Kafka.<sup>1)</sup>

ゲオルグはフランツと字数が同じだ。ベンデマンの「マン」は、物語のまだ未知なる可能性のために〈ベンデ〉を強化したものにすぎない。しかし *Bende* は *Kafka* と字数が同じで、さらに母音 *e* はカフカの母音 *a* と同じ位置で繰り返されている。

またゲオルグは、カフカの死んだ兄弟の名でもある。グレゴール・ザムザの *Samsa* は、同じ子音の反復と、子音と母音の同じ配列からさらに露骨に *Kafka* の実名を透かしている。またグレゴールは『判決』のゲオルグの相似形である。*Karl Roßmann* は *Kafka* の *Ka* と *Franz* の *ra* とつながるだけではなく、この人物のモデルとなったカフカの従兄弟、*Robert Kafka* に結び付く<sup>2)</sup>。つまりいずれも作者カフカの名前に因んだ命名である。カフカは、『失踪者』(のうち、『火夫』を独立させて)と『判決』と『変身』を、『息子たち』という題名の作品集にして出版することを願っていた<sup>3)</sup>のを考慮すれば、これらの名前の輪が同心円を描いているのが明白である。

語りの面からも、主題の面からも、『審判』のヨーゼフ・K. が、この系譜に属する人物であることに疑いの余地はないであろう。〈K.〉は無論 *Kafka* の〈K.〉である。ヨーゼフは、カフカの母方の叔父の一人の名前であり<sup>4)</sup>、放浪者や独身者の系列を彷彿とさせる。ヨーゼフ・K. もカフカの分身であると考えられる。ヨーゼフ・K. は完全なる虚構的命名ではもはやない。それまでの名前の虚構性に、実の苗字の頭文字だけが連なる。みずからへの虚構的暗示だけでは物足りないかのように、ここに起こっている事態は、出発点を同じくしながら、『失われた時を求めて』におけるマルセルの登場とまったく逆の現象である。マルセルは饒舌のうちに虚構性へと軽やかに変身するが、ヨーゼフ・K. は沈黙し、現実へとむなしく、必死に手を伸ばす。マルセルというクリスチャン・ネームは、苗字より個人に固有な名前として、〈個〉を際立たせると同時に、血縁関係から解放され、現実といかなる関わりももたずに軽やかに虚構的限定的表面を浮遊し、その表層性を示唆することができる。これにたいしてヨーゼフ・K. は、〈個〉に固有のファースト・ネームを侵食してしまうような匿名性を抱え込んでいる。K. は、省略されることによって、ファースト・ネームの固有性を一つの幻想として嘲笑うかのように、虚構的限定的性の仕組みを暴き、否定する。K. は、『ヨーゼフ』と虚構的に限定された人物のアイデ

<sup>1)</sup> 1913年2月13日の日記。FKGW, *Tagebücher 1912-1914*, S. 126.

<sup>2)</sup> *Kafka-Handbuch*, Bd-II, S. 123.

<sup>3)</sup> *Ibid.*, S. 407.

<sup>4)</sup> *Kafka-Handbuch*, Bd-I, S. 125. ヨーゼフはまた、皇帝フランツ・ヨーゼフの名前をつうじて、フランツを喚起する (E.M. Rajec, *Namen und ihre Bedeutungen im Werke Franz Kafkas*, Peter Lang, 1977, S. 134)。

ンティティーをはぐらかす。アイデンティティーが、〈一度限り〉で与えられた固定的な限定性であるという概念を覆すのである。小説は聖書ではない。そして作者は創造主ではないのだ。聖書の人物に苗字はない。彼らは神に〈一度限り〉の名前を与えられ、神に存在を保証されている。ヨーゼフ・K. は作者によって名前を与えられているが、作者に虚構的存在を保証されていないのだ。K. という省略された苗字が、ヨーゼフの特定性を揺るがし、隠蔽作用のもとに虚構的限定性以外の可能世界を暗示する。Kafkaという名前を思い浮かべなくとも、K. は虚構に組み込まれえない〈何か〉に満ちている。虚構的に、〈一度限り〉で人物を限定することがもはや不可能であることをK. は沈黙のうちに語っているかのようだ。〈一度限り〉のアイデンティティーが保証されるためには、世界と存在の〈一度限り性〉を保証する中心点がなくてはならない。あるいはこうもいえるかもしれない。〈一度限り〉の世界では、すべてが等しく、均一に限定されていなくてはならない、と。ヨーゼフは辛うじて限定的に存在する。K. という頭文字ではじまる名前の無限の可能性のみが問題となっているのではない。虚構的限定作用が均質に物語全般に働かなくてはならないはずのところ、K. という、頭文字以下を伏せた名前が限定作用に無言の抵抗を企てているのだ。限定作用を及ぼす中心は、限定性を否定し、みずからの権限を〈空洞〉化する。

そしてついに「城」にて、ヨーゼフ・K. はK. となる。K. にファースト・ネームはない。K. は〈一度限り〉の虚構のなかで〈個〉として限定されていない。苗字すらないとさえいえるかもしれない。K. は名前であるというよりも、何かを省略すること、沈黙するということを、その存在自体で表現している。K. は、K. という人物の限定を虚構の手前へと送り返す。〈K. 〉によって表わされている名前が、虚構外で、虚構の〈一度限り〉の時間がはじまるまゝに存在し、何らかの理由により、その名前が虚構内では隠蔽されなくてはならないということがしるされているのである。K. はこうして虚構からは到達不可能な原・限定へとわれわれを必然的に差し向ける。われわれはK. の視点をとおして物語世界を追う。しかしわれわれにはK. の背中しか見えず、K. の背中は物語のはじまるまゝの原・限定を背負っている。K. はつねに虚構と現実を背中合わせに抱き合っているのだ。彼は、虚構的に限定されきれないが、現実からも引き剥がされかけている。われわれは、虚構と現実の〈境界〉で、K. の背中から、K. の視点へと滑り込み、「私」でもK. でもない、あるいはその両者にまたがる炸裂したアイデンティティーを身に纏うのである。

毎日書き継がれてゆく文学は、書く者の日常を次第に侵食し、その現実にも染まるだろう。「城」のK. は、一人称と三人称の〈境界〉を繋ぎ、カフカという限定的存在を、虚構のなかで、

K. の原・限定として〈空洞〉化するにいたる。カフカの頭文字であるK. は、書く者の一人称を、虚構の根底に据える。K. は、虚構の側からは、虚構に先立つ現実的・限定を暗示し、虚構の〈境界〉に立つ。現実の側からは、K. は、「私」の一人称性を虚構的三人称の未知へと解き放ち、現実の〈境界〉を逆投射する。K. は現実と虚構の〈境界〉に立つ、〈夢うつつ〉の〈うつつ〉なのである。しかしその〈うつつ〉は、点／視点と化した〈私〉（一人称性）であり、現実と虚構の互いに否定し合う、あるかなきかの〈境界〉だろう。現実と虚構を統合する〈境界〉ではなく、現実と虚構が互いに打ち消し合う負の〈境界〉、限界としての〈境界〉だろう。「城」執筆十日前の日記の有名な言葉を想起したい。

[...] Unmöglichkeit zu schlafen, Unmöglichkeit zu wachen [...]. Dieses Jagd nimmt die Richtung aus der Menschheit. Die Einsamkeit, die mir zum größten Teil seit jeher aufgezwungen war, zum Teil von mir gesucht wurde — doch was war auch dies anderes als Zwang — wird jetzt ganz unzweideutig und geht auf das Äußerste. Wohin führt sie? Sie kann, dies scheint am Zwingendsten, zum Irrsinn führen, darüber kann nichts weiter ausgesagt werden, die Jagd geht durch mich und zerreißt mich. Oder aber ich kann — ich kann? — sei es auch nur zum winzigsten Teil mich aufrechterhalten, lasse mich also von der Jagd tragen. Wohin komme ich dann? »Jagd« ist ja nur ein Bild, ich kann auch sagen »Anstrum gegen die letzte irdische Grenze« und zwar Anstrum von unten, von den Menschen her und kann, da auch dies nur ein Bild ist, es ersetzen durch das Bild des Anstrumes von oben, zu mir herab<sup>1)</sup>.

[...] 眠ることの不可能、起きていることの不可能 [...]。この狩り立ては人間性の外へと向かってゆく。大部分はまゝから僕に強制されていたが、ある部分では自分から探し求めた孤独——だがこれも強制以外の何だというのだ——は、いまやまったく疑う余地のないものとなり、極限に達している。この孤独はどこへと導いてゆくのだろうか？それが狂気に導くかもしれないというのがもっとも確実だろう、このことに関してはそれ以上何も言えない。狩り立ては僕を貫き、引き裂く。それともしかし僕は、それがたとえほんの僅かであれ、真っ直ぐ立ってることができるかもしれない——僕にできるだろうか？——そして狩り立てに身を任せるのだ。そうしたら僕はどこにいくのだろうか？〈狩り立て〉といっても一つの喻えにすぎない。〈最後の地上的な限界への突撃〉ということもできるのだ。それも下からの、人間の側からの

<sup>1)</sup> Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.198-199.強調は筆者による。

突撃。だがこれも喻えにすぎないのだから、僕への、上からの突撃、という喻えに置き換えることもできるのだ。

毎日書くことをとおして続けられる探求において、1922年1月16日のこの証言は、1月27日に書き出された「城」を準備するものとして読まれるべきであろう。ここでわれわれがもっとも注目したいのは、「私」（「僕」）が、ある「限界」にまで達しているという点である。「外」、「極限」、「最後の地上的な限界」と、何かの瀬戸際、何かの〈境界〉に「私」が立たされていることが強調されている。ここで使われている「Grenze」という言葉は、第一義的には〈境界〉を意味する。しかしこの〈境界〉は負の〈境界〉、「限界」であるだろう。〈境界〉の向こうでは「私」に可能性<sup>1)</sup>は残されていない。〈境界〉は「極限」（第一義的には「もっとも外」）であり、〈境界〉の向こうは「外」である。〈境界〉は、何かと何かの重複する肥沃な広がりではなく、何かの〈限界〉として、点在する。それは可能性の広がりではなく、取り返しのつかない〈点〉であるだろう。何かが極まっている。テキストは苦悩する。括弧が顔出し、文章は短く、断片化し、緊張感を孕む。同じ言葉がいくども繰り返され、挿入句が入り乱れ、不規則なシンタックスを生む（»lasse mich also«の構文的な繋がり不明である）。ぎりぎりの臨界点が、「狩り立て」<sup>2)</sup>という言葉で表現されている。この〈境界〉は何の〈境界〉なのか。何の臨界点であり、その向こうには何が待ち受けているのか。何が「私」をどこへ「狩り立てる」のか。

同じ箇所でも「狩り立て」という言葉が説明されている。

Die Uhren stimmen nicht überein, die innere jagt in einer teuflischen oder dämonischen oder jedenfalls unmenschlichen Art, die äußere geht stockend ihren gewöhnlichen Gang. Was kann anderes geschehn, als daß sich die zwei verschiedenen Welten trennen und sie trennen sich oder reißen zumindest an einander in einer furchterlichen Art. Die Wildheit des inneren Ganges mag verschiedene Gründe haben,

<sup>1)</sup> この箇所と次の引用箇所における可能性の助動詞、könnenの現在形の頻度を見過ごしてはならないであろう。

<sup>2)</sup> この箇所ではむしろ「駆り立て」と訳すべきかもしれない。ここに切実に語られる人間的忍耐を越えるような焦燥感を表すのに、「駆り立て」の方が適当かとも思われるのだが、»Jagd«という言葉はまさに「狩り」を意味する。「狩り立て」と訳せば、猟師クラックスとの関連なども明らかであり、言葉の抽象化の力を、言葉の原義の具体性へと還元するカフカの言語感覚により忠実であると思われ、逡巡のすえ、現形を選択した。

der sichtbarste ist die Selbstbeobachtung, die keine Vorstellung zur Ruhe kommen läßt, jede emporgagt um dann selbst wieder als Vorstellung von neuer Selbstbeobachtung weiter gejagt zu werden.<sup>1)</sup>

二つの時計が一致しないのだ。内側の時計は悪魔的な、あるいはデモーニッシュな、いずれにしても非人間的な仕方でも突進し（狩り立て）、外側のはつかえながら通常の歩みを続けている。この二つの異なった世界が分離することのほかには何が起ころうというのだろうか。二つの世界は分離するかあるいは少なくとも、恐ろしいしかたで、互いに引き裂き合うのだ。内側の進行の狂暴さにはさまざまな理由が考えられるが、もっとも明白な理由は自己観察だ。それは、いかなる想像/表象も休ませることなく、ふたたびそれ自身が新しい自己観察の表象となって狩り立てられるために、どの想像/表象もさらに狩り立てるのだ。

二つの時計は二つの異なった時間を刻む。内側の時間は「私」を「狩り立てる」。しかし二つの時間は、内と外に最初から別々に存在しているのではないはずである。なぜならば、「二つの異なった世界」がいまにも「分離」しそうでであるということは、いまは、「狩り立て」の現在——それはおそらくわれわれの求める〈現在〉でもあるだろう——においては、双方が「一致」せずともまだ「分離」していないということだからだ。「私」はまだ〈内〉と〈外〉を併せもっている。カフカの言い方をすれば、〈内〉と〈外〉は辛うじて「私」にぶら下がっている。「私」は〈内〉と〈外〉の軋轢に存在する。「私」は〈内〉と〈外〉の軋轢なのだ。このかぎりなく可逆的な「私」のアイデンティティーにおいては、逆の因果関係もまた有効であるだろう。「私」がまだ確保されているからこそ、〈内〉と〈外〉がずれた時間を刻み、「私」を「引き裂こう」とするのだ。

つまりこの「私」は、単なる内面的存在としてあるわけではない。内面があるために、「私」が存在するのではない。内なる「私」と外なる世界が、限定的に別々に存在するのではないのだ。「内側」の時間が「突進」し、「内側」の肥大化したとき、〈内〉と〈外〉は「分離」<sup>2)</sup>し、「二つの世界は[...]互いに引き裂き合うのだ。」自己観察が先鋭化し、内なる時間が一人突き進むと、〈外〉が脱落していくのではなく、〈内〉と〈外〉は「互いに」崩壊する。外

<sup>1)</sup> Idem.

<sup>2)</sup> 日本語の熟語「分離」の抽象性では割愛されてしまうが、原文の»sich trennen«は「別れる」に相当し、より情動的な言葉でもある。そしてカフカの禁欲的な文章は、言葉の原義にある情動性に、逆にふたたび息を吹きかえさせる。本論で詳しく分析する余裕はないが、カフカ文学にわれわれの覚える感動は、このような点にあることに言及せずにはいられない。

なる世界のなかで、内面的人間である「私」が壊れようとしているのではない。〈内〉と〈外〉の軋轢である。〈内〉と〈外〉の双方である〈私〉が、「引き裂かれる」のだ。内なる「狩り立て」とは、ここでは主に自己観察に起因するものとされているが、内面的存在としての「私」、カフカという限定的個性の危機を意味しているのではなく、〈私〉の崩壊を招くものとして描かれていると考えなくてはならない。この「狩り立て」が、終わりのない自己観察に撞着することが語られている。限定的な「私」、単なる内面としてみずからをアイデンティファイするような「私」の崩壊であれば、〈一度限り〉の時間のなかで特定できる出来事であるだろう。内面である「私」が消え、世界がその空白を瞬く間に埋めるであろう。「狩り立て」がさらなる「狩り立て」へと突き進んでゆくことしかできないのは、おそらく、「私」ではなく、〈私〉の崩壊には、終わりがなければならぬだろう。〈私〉とは、世界から「私」を〈区別〉する限定的アイデンティティーではなく、〈内〉と〈外〉の〈境界〉としてのみ存在する、絶えざる「躊躇い」<sup>1)</sup>としてのアイデンティティーであり、その揺れ動きにおそらく終わりはないのだ。〈私〉の崩壊は出来事の〈一度限り性〉を最初から剥奪されている。それはさらに先へ先へと、〈最後の地上的限界へ〉とただ狩り立てるばかりであるだろう。

それではこの「狩り立て」は「どこへ導いてゆくのか」。「この狩り立ては人間性の外へと向かってゆく。」われわれはここでフーコーの分析した歴史的概念としての「人間」<sup>2)</sup>と、その限定性をたえず逸脱する、可能性としての文学<sup>3)</sup>を想起せずにはいられない。「人間性の外」とは、孤独が「もっとも確実」に導いてゆくところ、狂気でもありうるだろう。しかし、カフカの、言葉の具体性を掘り下げるような文章の縋にさらに深く絡めとられるにまかせれば、孤独と狩り立てが同一視されていないことが注目されるのではないか。もちろん、同一視されていないと断定することは、同一視されていると言い切るのと同じくらい不可能である。たしかに、「狩り立て」と並列して登場する主語、「孤独」は、\*führen\* や \*gehen\* といった同じ動詞を統治し、「狩り立て」が \*aus der Menschheit\* へと向かってゆくように、\*das Äußerste\*

<sup>1)</sup> 先に引用した「箴言」の一つを思い出したい。「目的は一つ存在する。だが道はない。われわれが道と呼ぶものは、躊躇である。」(B232) 道の比喩は、〈進むこと〉と関係し、「道はない」ことは、〈進むこと〉の〈現在〉、その〈終わりのなさ〉へと連関の輪を描く。また、八日後の日記の記述の〈美しさ〉も想起せずにはいられない。

Das Zögern vor der Geburt. Gibt es eine Seelenwanderung, dann bin ich noch nicht auf der untersten Stufe. Mein Leben ist das Zögern vor der Geburt. (Op. cit., S.207)

誕生のまえの躊躇い。輪廻が存在するとしたら僕はまだ一番下の段階にいる。僕の生は誕生のまえの躊躇いだ。

<sup>2)</sup> Cf. M.Foucault, *Les mots et les choses*, chap.IX «L'homme et ses doubles».

<sup>3)</sup> たとえば、*Ibid.*, p.58-59.

「もっとも外なるもの」へと向かう。だが両者が同時に登場する。狂気について触れられている箇所不可解とも思われる文章にもう一度あえて立ち止ってみたい。

Sie (die Einsamkeit) kann [...] zum Irrsinn führen, darüber kann nichts weiter, ausgesagt werden, die Jagd geht durch mich und zerreißt mich.

それ（孤独）が狂気に導くかもしれない [...]。このことに関してはそれ以上何も言えない。狩り立ては僕を貫き、引き裂く。

この文章の特徴は、その断片性ではないだろうか。説明や接続詞が欠落しているような印象を受けるのではないか。「このことに関してはそれ以上何も言えない」。逆説の接続詞のないままはじまるこの文節の不可解な断定性に、ある種の恐怖を覚えずにいたることができるだろうか。〈なぜ〉「何も言えない」のか、いかなる説明もないのである。〈書くこと〉において〈書かない〉と書くことの、意味の倒錯が露呈している。「それ以上何も言えない」と書くことによって、〈書くこと〉の〈現在〉が突如噴出するのだ。「それ以上何も言えない」という言葉は、沈黙を言葉の裏に孕ませる。「言えない」は原文では受動形になっており、秘密には「何も表明されえない」といった意味である。沈黙せざるをえないということが、書いている者の意志と関係なく、書かれているのである。しかし沈黙自体は、書かれてはしない。沈黙は、書いている者の（「何も言えない」ということを〈言ってしまう〉者の）現在を浮かび上がらせつつ、その現在において実現されるわけでもない。書いている者は、現在、〈それ以上言えること〉を知っているか、あるいはすくなくとも〈それ以上の何か〉への欲求をもってはいるはずであり、「それ以上何も言えない」ことの裏で、何かを言っているはずなのだ。それでもテキスト自体はそこで沈黙してしまっている。つまりこの沈黙はどこにも〈存在〉せず、〈書くこと〉のなかで、いわば〈起こって〉しまっているのだ。

このあとで文章はさらに不可解さを増す。原文では「言えない」のあとに「。」はなく、コンマしかない。そして主語が変わり、「狩り立ては僕を貫き、引き裂く」と、ふたたびいかなる接続詞も補語も伴わずに、きわめて簡略に「私」（「僕」）の崩壊が語られる。この文節が、先行する文節を説明していると捉えるべきであろうか。説明しているとすれば、狂気へと導かれてゆくことについて「何も言えない」のは、「私」がすでに「狩り立て」に引き裂かれていからである。説明していないとしても、「狩り立て」は沈黙の〈現在〉のうえを突き進んでいる。そしてその沈黙は、孤独が狂気へと導きうることの緊張感のうえに広がっている。孤独

と狩り立てのあいだには、狂気への沈黙が横たわっている。その沈黙は、現実的現在のなかにも、言葉の上でも〈存在〉しない。それは終わることのない〈境界〉の〈現在〉である。狂気は「外」、「もっとも外なるもの」、〈境界〉の向こうであるだろう。狂気について守られる沈黙は、〈境界〉の向こうを〈境界〉の〈現在〉にすりかえる。「外」へと「私」を連れ去ってしまう孤独の可能性ではなく、〈内〉と〈外〉にまたがる〈私〉の狩り立てが、〈境界〉を貫く。狩り立ては、「外」をいつしか〈境界〉のなかに取り込みはじめる。狩り立ては孤独でありながら、「私」を引き裂き、孤独を通り越しているのではないか。狩り立ては、狂気ではなく、「私」を、狂気という「もっとも外なるもの」の脅威に晒しながら、終わることのない〈境界〉の〈現在〉へと導いているのではないだろうか。

換言すれば、「私」は「私」に、狂気という可能性さえも与えまいとしているように思われるのだ。〈境界〉／限界において、「私」にいかなる可能性も残されてはならない。「私」自身が〈境界〉とならねばならず、「狩り立てに身を任せるのだ」。この表現の受動性は、「私」が「私」を奪われ、〈私〉へとくうつろ〉になってゆかなくてはならないことを語っているのではないか。「私」は狩り立てとならなければならない。引用箇所の冒頭文に戻りたい。

眠ることの不可能、起きていることの不可能 [...]。この狩り立ては人間性の外へと向かってゆく。

「私」は眠ることもできず、起きていることもできない。「私」はどこにいるのか。眠りでも覚醒でもない〈夢うつつ〉に「私」はみずからのアイデンティティーの限定性を攪乱させているのだ。しかしこの〈どちらでもないこと〉をも〈境界〉と見做し、〈夢うつつ〉と呼んでいいのだろうか。「失われた時を求めて」の冒頭の〈夢うつつ〉は、眠りと覚醒の双方にまたがっていた。だがこの〈境界〉は負の〈境界〉である。「私」は半ば起きつつも半ば眠っている状態ではなく、どちらでもない状態に、二つの「不可能」の〈境界〉に、あるのだ。二つの不可能を縫う狩り立ては、「私」という人間性、限定的アイデンティティーに支えられていることの「人間性の外へと向かう」。それでは、負の〈夢うつつ〉に漂う〈私〉のアイデンティティーは、一体何に求められるのか。この問いに僅かな示唆を与えてくれる文章が、八日後の日記、1月24日の日記（『城』執筆三日前）に読み取れる。

Ich will mich nicht auf bestimmte Weise entwickeln, ich will auf einen andern

Platz, das ist in Wahrheit jenes »Nach-einem-andern- Stern-wollen«, es würde mir genügen knapp neben mir zu stehn, es würde mir genügen den Platz auf dem ich stehe als einen andern erfassen zu können<sup>1)</sup>

僕は特定の仕方で発展したいのではない、僕はある別の場処を望んでいる。それはじつはくある別の星への望み〉なのだが、僕自身のすぐそばに立つだけで充分なのだ。僕の立っている場処を別の場処のように捉えることができればそれだけで充分なのだ。

このカフカ特有の微分的な文章は、〈境界〉の領域においてしか理解されえない。「私」（「僕」）はきわめて不可思議、不可解なことを望んでいる。「私」は「別の場処」へと発展したいのだ。二つ目の»ich will«は、そのままの»entwickeln«を受けていると考えるのがもっとも自然だが、原文ではその部分で構文は乱れ、欲望の助動詞»wollen«は、主要な動詞を従えず、宙づりとなっている。つまり「別の場処」に先行する前置詞、»auf«の必然性が疑問視されるのである。»auf«はただ欲望の運動性を表現しているようにも読めないだろうか。「私」はく「別の場処」へとうつりたい〉、そのように読めないであろうか。いずれにせよ、「私」は「私」の「すぐそば（横）に立つだけで充分」なのであり、みずからの「立っている場処を別の場処のように捉えることができればそれだけで充分なのだ。」人はこの文章に驚かすにはいられないだろう。「私」が「私」ではないものとして見えることが望まれているのである。「私」はくうつつ〉と化しているだけではない。「私」の一人称性そのものが否定され、「私」が第三者のように見えることが希求されているのである。「私」自身が「私」を逸脱し、〈境界〉となっている。『城』執筆三日前の日記のこの表明を看過すべきではないだろう。一つの点となるまでみずからをくうつろ〉にすることによって、一人称と三人称の不可能な統合を、実現するK.のアイデンティティーの謎の原形を、ここに見出すことができる。そして、「眠ることの不可能」と「起きていることの不可能」は、「私」の〈境界〉化を意味し、負の〈夢うつつ〉を形成していると言えるのである。

##### 5 / 〈寝床を求める〉 冒頭

こうしてわれわれはふたたび、『城』の冒頭の霧と暗闇のなかに立つことができるだろう。現実と虚構の帳において、K.とともにわれわれも「長い間」橋の上に立ち、「何も見えない空を見上げ」た。橋は二重にも三重にも〈境界〉をしるし、K.のくうつろ〉な原・限定を浮かび

<sup>1)</sup> Op.cit., S.207.

上がらせている。その原・限定は表象されておらず、虚構のなかに内包されていない。そればかりか、原・限定は〈排除〉されることによって逆に、虚構の表皮に刻み込まれ、その表皮を削り取るかのように、虚構の虚構性を浮かび上がらせる。原・限定は虚構の外に排除されているのでもなければ、現実へと送り返すわけでもない。物語のはじまるまえのK.の過去は、物語の冒頭において、現実と虚構の相入れぬ〈境界〉<sup>1)</sup>を結ぶ橋の上で、物語の〈現在〉へとくうつしかえられている。K.は「長い間」橋の上に立つ。彼がどのような思いでそこに立ち尽くすのか知るすべはない。K.を限定するために、物語を読みはじめたわれわれは、K.の沈黙する背中を見つめ、その視線を追いながら、「長い間」の内側に入りたいと願っている。K.のアイデンティティーはいつしか、物語のはじまるまえのK.の過去から、橋の上の「長い間」に求められるようになっていく。

そして実際K.のアイデンティティーは、一人称と三人称のあいだで炸裂している。その負の〈境界〉（相互浸透ではなく、「深淵」の上にまたがる）は、毎日書き綴られていくカフカ文学における「私」の、負の〈夢うつつ〉と重複する。橋の上の〈現在〉は負の〈夢うつつ〉である。眠っているのでもなく、起きてもない「私」は、〈境界〉へと、「最後の地上の限界」へと、「狩り立て」られてゆく。そこで「私」は、「私」を脱逸し、〈私〉の崩壊を「自己観察」する。K.は、「長い間」橋の上に立つことによって、〈私〉の崩壊を、スタート地点にまで引き下げる。「城」の冒頭は、〈私〉の崩壊に、一つの沈黙に<sup>2)</sup>、根を下ろしているのだ。橋の向こう、〈境界〉の向こうでは、「狩り立てに身を任せる」ことしかもはやK.には残されていないだろう。狂気の可能性と背中合わせに語られていた、あの「狩り立てに身を任せる」ことしか。

橋の向こうには城が聳え立っている。城の存在が、K.の視点から決別した語りによって保証されていることに関しては既述した。この特例的な語りの存在と城については、のちに詳しく考察することにし、冒頭の負の〈夢うつつ〉をさらに深く追究しておきたい。なぜならば、これから展開される「城」という物語は、眠りの雪に覆われているからである。論を先取るかたちというならば、K.の〈境界〉的アイデンティティーの問題は、われわれの問いの根底にある、眠りにおける主体のアイデンティティーの問題と重なるのである。

<sup>1)</sup> カフカ文学における〈境界〉は、本質的にブルースト的〈境界〉と対照的である。眠りと覚醒を相互浸透させるブルースト的〈夢うつつ〉に対して、カフカの負の〈夢うつつ〉は、双方の不可能の上に〈架けられている〉のだ。したがって、〈境界〉を結ぶ橋は、「橋」に書かれていたように、「深淵」の上に渡されているのである。

<sup>2)</sup> 橋の〈下〉についていかなる間接的言及がないのもそのためであろう。K.の足元では、水の流れる音もしないのだ。われわれはK.とともに、「何も見えない空を見上げ」るばかりである。

「城」の冒頭が、メルヘンの形式を想起させるものであることについては先に触れたが、われわれ読者にとって不透明な「長い間」は、霧と闇に覆われ、橋の向こうは、メルヘンの「unheimlich」な未知に閉ざされている。メルヘンの語られる時間、まだ眠っていても、もはや完全に目覚めてもいない時間が、橋を暗闇のなかでさらに不安定に宙づりにする。そしてK.も眠りを求めていることが次の段落ですぐ明らかにされる。「長い間」橋の上に立ち、「空を見上げ」たのち、K.は、

Dann gieng er ein Nachtlager suchen. (S7)

そして彼は寝床を探しに行った。

「長い間」の未知から、K.は、突如段落をかえ、寝床を求めて、橋を渡りきり、村に入っていく。「長い間」立ち尽くしたのち、橋を渡るK.は、眠ろうとして橋を渡るとさえ言えるかもしれない。K.が冒頭から眠ろうとしているということだけではなく、K.が旅人であることがこの文章によって明らかにされている。「失われた時を求めて」の冒頭で、話者は眠りを求めながらいつしか夜を旅する旅人に身をくうつしていた。そこで話者はただの比喩を語るのではなく、話者はまさに旅人になっていた。たしかに眠りの空間は旅の空間に似ている。眠ろうとするものは、眠りのなかで〈いつもの自分〉から解放され、見知らぬ空間を漂白する。生まれたときから夜毎眠る眠りは、眠ろうとするものにとっていつでも未知でありつづける。K.は、寝床を求めて村に入る。ところが、K.が本当に村を目指してそこまで辿り着いたのか、不明である。冒頭の「scheinbare Leere」が、K.にとってもくうつろに見えているだけなのか、それとも彼にとっては本当にそこに何も無いのか、つまり、K.は彼が物語のなかで目指しつづける城の存在を知っていて、冒頭の橋まで旅してきたのか、結局解明されることはない。たとえば彼は、第四段落で、シュヴァルツァーに叩き起こされて尋ねている。

„In welches Dorf habe ich mich verirrt? Ist denn hier ein Schloß?“ (S8)

俺はどこに迷い込んだのだ。ここに城があるのか。

これは、この小説におけるK.の最初の台詞としても注目にあたいする。そしてこの台詞は、眠りから叩き起こされたとき、つまりおそらくもともとK.の不用意なときに発せられた言葉である。われわれに——そしておそらく書いている者にたいしても——つねに用心深く背中を向け

ているK.の、めずらしく正面から発せられたような言葉である。K.は眠っていたのだ。眠る者は、世界にみずからを預ける。人は眠るとき、みずからの眠りのなかに奥深く引きこもる。だが眠る者の身体は、世界のなかに位置を記しつつける。いかに深く眠りのなかに引きこもっても、つまりいかに世界との関係を断っているようにみえようとも、眠れる身体はそこにあり、世界の視線に晒されている。眠れる身体は空蟬／うつし身となって、正面と背を、内と外を一つに、世界の手に身を委ねているのだ。眠る者は、輪廻の諸段階をかけめぐり、「誕生の前の躊躇い」と化し、裸の無防備さを帯びる。その無防備さは、眩しいほど力強くもあるだろう。その裸の力が逆に、世界の力を、みずからの身を預けたその世界の力を、生々しいまでの裸の無防備な身体に漲らせているからである。眠るK.はわれわれに身を委ね、世界を、虚構でも現実でもまだない世界を、くうつし出している。そこでK.はわれわれに背を向けてはいない。彼の完全に振り向かないうちに、上の言葉は発せられている。「城」をとおしてこれほど素直さの保証された言葉をK.の言うことはもう二度とないであろう。K.がわれわれに背を向けずに、不可侵の点と化さずに、直接発話しているのである。そしてK.がよそ者らしく、城や村の習慣をまったく知らず、理解しないことが多いのは、小説をとおして明らかである。橋を渡り、寝床を求めて（ほかの目的があるにせよないにせよ、この目的があったことは確実である）村に入ってきた旅人K.にとって、目的地は、この台詞においては、未知である。眠ろうとする者にとって、眠りが未知であるように。と同時に、眠ろうとする者が生まれたときから夜毎眠り、眠りを知っているように、つまり眠りが眠ろうとする者にとって、未知と既知を表裏一体に併せもつように、K.もまた城と村の存在を知っていたと思われるのだ。

それだけではない。眠ろうとする者にとって、起きているときのみずからのアイデンティティーがもはや定かではないように、K.の故郷の所在はまったく霞んでしまっている。そしてK.は一貫して寝床を求めつつける。〈寝床を求める〉ということが、この物語の一つのテーマ、あらすじの一つのまとめかたとして挙げられるだろう。「城」はK.が村に到着してからの五晩を物語っているが、K.はその日その日ごとに、その晩の寝場所を脅かされる。箇条書きにすると以下のとおりである。

- 一晩目 橋屋の土間で眠る／滞在許可証をもっていないK.はいまにも追い出されそうになる
- 二晩目 紳士館の酒場でフリーダとの一夜／ここでもK.の存在は認められず、K.はフリーダに置かれる
- 三晩目 フリーダと橋屋の女中部屋で眠る／仮の床

四晩目 学校の教室に眠る／ここでもK.たちは辛うじて許容されているのであり、いまにも追い出されそうな状態を忍ばなければならない

五晩目 放浪の晩／バルナバス家で禁じられた一夜を明かしそうになるK.は、結局紳士館のビュルゲルの部屋でうたた寝し、紳士館の酒場で朝を向かえる

K.はその日その日の寝床を確保するのに苦難し、城を目指しつつも次の寝床を求めて活動する。橋屋の女主人はK.との最初の会話で、K.を「無」(»nichts«)であると評したのち(S80)、

„[...]versuchen Sie es junger Mann, wenn ich Sie aus dem Hause weise irgendwo im Dorf ein Unterkommen zu finden, und sei es in einer Hundehütte.“ (S85)

「[...] 試してごらん下さい。若いおかた、わたしがあなたをこの家から追い出したら、たとえ大小屋でも、村中のどこかで泊めてもらえるところがあるかどうか。」

K.には村中のどこにも、大小屋さえにも、寝床は見つからないのが当然とされているのである。K.は物語をとおして寝床を勝ちとるために悪戦苦闘する。K.の目的が何であれ、この〈寝床を求める〉「戦い」(»Kampf«はK.のとくに頻繁に口にする言葉である<sup>1)</sup>)が小説の大部分を占めているといっても過言ではないであろう。そして物語は、K.がどうにか長期滞在できそうに思われる寝床に向かう時点で中断されていると見做すことができるだろう<sup>2)</sup>。

旅人K.は、村で寝床を求めつつける。そしてK.の過去も未来も結局不明のまま、小説は未完に終わる。見知らぬ土地にやってきたK.にとって、橋だけが〈境界〉であるのではなく、その〈境界〉の向こうの村でも、眠ろうとする者の〈境界〉的な物語が展開される。村と城の眠りとの密接な関連については後述するが、橋の向こうでK.は〈寝床を求めつつける〉物語を描き、最初から終わり(終わりのない終わりだが)まで、〈境界〉的な〈現在〉にとどまりつつけるだろうことが、早くも予感されるのである。

もう一度冒頭の橋の上にK.とともに立ってみよう。K.にとっての既知、K.にとっての未知、それらはいったいどこにあるのだろうか。橋の向こうも橋の手前も雪に沈黙し、霧と暗闇に覆われている。そしてK.は寝床を求めて橋を渡る。宿屋でほかのことを何も尋ねずに、K.はすぐ眠ろうとする。橋を渡ってから最後までK.が城のある村に偶然迷い込んだのか、それともそこを目的地と定めて遠くから旅してきたのか不明のままである。K.がどこから来たのか。故郷

<sup>1)</sup> 数多くの例のなかでも、フリーダとの出逢いの会話における「未来の戦い」(S63)と、ケラムを待ち伏せる孤独における「自由を勝ちとるための戦い」(S169)をとくに挙げておこう。

<sup>2)</sup> 「城」の最終頁で、ゲルシュテッカーに誘われるままに、K.は彼の家に赴く(S494-495)。

に戻るつもりがあるのかなのか、それすらもわからない。K. は負の〈夢うつ〉に、〈寝床を求めつけ〉、城に到達しようとする現在を終わることなく刻むことに徹するのみである。それ以外のK. の意図については、K. の言葉に耳を傾けるしかないのだが、K. の言動は矛盾する。まずK. は第一章でシュヴァルツァーに答えながら、

Wenn man wie ich so weit von Frau und Kind reist, dann will man auch etwas heimbringen. (S13)

俺のように妻子から遠く離れて旅してくると、素手では帰りたいからね。

と言っている。しかしそれはあらゆる意味で村に居残ろうとする——K. はとにかく寝床を求めつけ、村から離れようとする素振り一つすらみせない——K. の行動と矛盾する言葉である。たとえば小説の半ばあたりで、フリーダに村を出て、スペインにでもフランスにでもどこにでも行こうと懇願されてもK. は、

Auswandern kann ich nicht, [...] ich bin hierher gekommen, um hier zu bleiben. [...] Was hätte mich in dieses öde Land locken können, als das Verlangen hier zu bleiben. (S215)

俺はここを出るわけには行かない。[...] ここにやってきたのはここに残るためだ。[...] 俺をこの不毛な土地に引き寄せたのはここにどうしても残りたいという気持ち以外の何ものでもない。

と言い切っている。しかしこの言葉自体も注意深く読めば曖昧である。\*Verlangen\*が強い欲望を表わす言葉であるのにたいして、その欲望の中身とえば、ただ「残りたい」という願いが込められているにすぎない。そのうえK. は、自分の「残りたい」と思う土地が\*öde\*であることを認めている。「不毛な」というのはこの言葉のもつ比喩的な意味で、原義的には「人気のない」、「荒涼とした」ものを形容する。いずれにせよ、ただ残るために残る土地の形容詞としては矛盾に充ちている。だが、K. の答えが何よりも曖昧で、人を驚かせるのは、その土地に「引き寄せ」られた理由が、ただ「残りたい気持ち」に尽きるという点であるだろう。これはいわば自己矛盾する論理である。この場合\*locken\*はきわめて強い意味合いの言葉で、K. が完全に〈魅惑〉されていることを暗示している。「残りたい」がために「引き寄せられる」という

のは明らかに人を惑わせる発言ではないか。もっとも単純に考えても、K. は城のある村の存在を知っていて、さらにそこが「不毛な」土地であることを覚悟のうえで、そこに留まろうとしている、という謎めいた事態が想像される。つまり「残りたい」という説明のない気持ちが強調され、その謎のうえでK. はわれわれの背を向けるのである。K. はなぜそこまで村に「残りたい」と思うのか。まるで残るために残るかのよう。まるで残ること、留まることの現在しか考えられないかのように。

眠ろうとする者にとって、眠ろうとすることしか残されていないように、K. は〈寝床を求めつけ〉現在に残ろうと、留まろうとする。眠りの内側に入ってしまうと、目覚めるということはもはやありえなくなってしまうのだ。そして次段落で詳細に検討するように、眠りの比喩は、冒頭の夜の闇にとどまらず、その闇を物語の進行に敷衍させ、「城」全体を覆っている。村自体眠りと深く関わっており、不思議なまどろみに浸っている。

「城」の舞台は村に終始するが、村に到着した旅人K. は、旅がそれで終わったと露ほども思っていない。K. は村の向こう、あの何も見えなかった「空」に控えている城を目指しているのである。城がK. にとって何を意味するのか、K. の意図を説明するものはまたしても何もない。しかし小説「城」は、城の裾野に広がる村の薄明のなかで、K. の〈寝床を求めつけ〉物語を繰り広げながら、つねに城の影に司られている。橋を越え、〈境界〉を渡ったK. は、結局村という新たな〈境界〉にふたたび直面する。村は、橋と、すなわち橋の手前の世界と、到達できない城のあいだの〈境界〉地帯として、K. の「残りたい気持ち」を強化するのである。村を分析することによって、それが何と何のあいだの〈境界〉であるのかを探ることができるであろう。

## 2] 「城」の眠り

### 1 / 〈うたた寝〉の村

K. は村に到着した翌朝から城を目指す。クラムに到達しようと思死になるのも、最終的には城を目指しているからである<sup>1)</sup>。城は実際に冒頭においてその存在を保証されている。K. の見上げている\*scheinbare Leere\*は、K. の見知らぬ暗闇である。だがその後のK. の発言を総合すると、K. はやはり城の存在を知っていて村にやってきたようにも思われる<sup>2)</sup>。城はK. にとつ

<sup>1)</sup> S176.

<sup>2)</sup> たとえば、S93。そこでK. は自分を村に引き留める理由を村長に述べている。「故郷からここまでやって来るために支払った犠牲、長く辛かった旅、ここで雇われるために抱いた当然のさまざまな希望。」云々。

て、眠ろうとする者にとっての眠りのような様相を呈しているといえないだろうか。城はたしかに存在するのだが、そしてK.はその存在を知っているのだが、城のなかにいないK.にとって、城に到達することは不可能なのだ。眠りが、眠れない者、眠りの外にいる者にとって、決して到達されえないように、城は到達不可能なのだ。眠れない者が眠りに到達するためには、眠れない者は〈別人〉とならなくてはならない。眠れない者がそれでもいつしか眠りはじめるのは、その者が〈意識〉を失うからではない。眠りながらわれわれは目まぐるしく思考することができる。だが眠りはじめる瞬間にわれわれは、われわれのアイデンティティーを変質させているのである。眠りのなかでも「私」は「私」である。だがその「私」は「私」の最後の告に似て、たとえば夢のなかで「私」ではまったくない人物を「私」と認識していたりする。「私」は〈うつつ〉と化し、自由に万物のあいだに拡散する。「私」は自己喪失感を覚えることなく、「私」以外のすべてと通底する。眠りに否定法は存在しないのだ。眠りにとって、眠らないということは単に存在しない。眠りの反対は眠らないことではなく、眠れないこと、あるいは眠ろうとすることなのである。

村は小説『城』の唯一の舞台である。主人公は旅人K.であり、彼は『城』を目指しているのだが、結局村という途中の宿場を離れることはない。そして中継地でしかない村が唯一の舞台となっているこの物語は、未完に終わる。

この終わりのなさ (Endlosigkeit) は、カフカの場合、むしろ終わることへの怖れ (die Angst vor dem Ende) なのである。<sup>11)</sup>

というベンヤミンの見事な指摘からもわかるように、「私」を三人称に〈うつつ〉として語られる『城』は、未完に終わっているというよりも、終わることのできない物語であると評することができるかもしれない。村は、限定的虚構の世界で、橋と城のあいだに位置する〈境界〉地帯であるだけでなく、現実と虚構の、物語以前／以後と物語の、〈書いていないこと〉と〈書くこと〉のあいだを繋ぐ〈境界〉地帯なのである。そして以下に検討していくように、村の〈境界〉性は、村の〈うたた寝〉的な時空に表現されていると思われる。村は〈夢うつつ〉の薄明にまどろんでいる。

#### a) 雪と暗闇

<sup>11)</sup> W. Benjamin, *Über Kafka, Texte, Briefe, Aufzeichnungen, GS*, Bd II-2, S.42.

ふたたび冒頭の段落から出発しなくてはならない。

Das Dorf lag im tiefem Schnee.

村は深い雪に覆われていた。

『城』の二番目の文章である。『城』をとおして、この深い雪は、村のもっとも重要な特質として浮かび上がってくる。『城』のなかで、村の構造、あるいは村の景色が明確に描き出されることはない。唯一描写的であるのは、K. が村に到着した翌朝、はじめて村を散策 (散策といっても、彼は城しか眼中になく、城を目指して村を通り抜けようとするだけなのだが) するときの情景である。

[...] offenbar infolge seiner Müdigkeit zögerte er die Straße zu verlassen, auch staunte er über die Länge des Dorfes, das kein Ende nahm, immerwieder die kleinen Häuschen und vereiste Fensterscheiben und Schnee und Menschenleere — endlich riß er sich los von dieser festhaltenden Straße, ein schmales Gäßchen nahm ihn auf, noch tieferer Schnee, das Herausziehen der einsinkenden Füße war eine schwere Arbeit, Schweiß brach ihm aus, plötzlich stand er still und konnte nicht mehr weiter. (S21)

[...] 彼がこの街道を離れることを躊躇ったのは明らかに疲れていたせいである。彼はまた村の長さに驚いた、それは終わることなく、いけどもいけども小さな家々と凍った硝子窓、雪、そして人気のなさであった。しかしついにこの離れられそうになく思われた道から身を引きはがし、細い小道に折れた、ここはさらに雪が深く、めり込む足をあげるのは重労働だった、汗が吹き出し、突然彼は立ち止り、それ以上先にいけなくなった。

村は描写されているが、その景色よりも、雪とK.の疲労に主眼がおかれている。翻訳文ではうまく伝わらないが、二つのコンマによって際立たせられた「das keine Ende nahm」につづく名詞の並列、そののちの接続詞を排した文章の並列は、先頭の「immer wieder」の、同数、同母音の音節の重々しい反復を受けて、雪の重みと、K.の疲労を如実に伝えている。雪と疲労が、距離、〈終わることのない〉距離に重くのしかかる。『城』の目に見えない原動力として考えられるベンヤミンの指摘した「Endlosigkeit」が、雪とK.の疲労に関係していることを記憶にとどめて