

おきたい。この三つの要素は、「城」の第1章でK. がはじめて村を歩くときから繰り返され、
「城」のライトモチーフとなっている。

この箇所の直前で、K. は城を見る。到着の翌朝、戸外に出てK. の最初に目にするものは城
である。彼の村にたいする興味や観察はすべて、城への求心的な関心に従属している。上の引
用箇所、村が少しでも描写されるのは、村の深い雪と果てしない距離が、城に辿り着こうと
するK. を、疲労で打ちのめすからにすぎない。K. の疲労は、この小説において、強調され
すぎることはないほど重要な位置を占めている。物語の終わりでK. がビュルゲルの婉曲的な誘い
を受けることができないのも、彼が疲労のあまり眠ってしまうからである。K. は村にたいして、
城と関係する下心のない、純粹な関心を一切もたない。だから結果的には、K. の村への印象は、
すべてこの疲労感によって育まれているとさえいえるだろう。K. がはじめて城を見るときに真っ
先に注目するのは、雪のすくない城の明確な輪郭と、雪に埋もれた村の激しいコントラスト¹⁾
である。城山のうえでは、

ragte alles frei und leicht empor (S17)

すべてはすっきりと軽やかに聳え立っている。

のたいして、村の深い雪のなかを歩くには、「めり込む足をあげるのは重労働」なのだ。

村のもう一つの重要な特徴は暗闇である。冒頭段落からK. は「霧と暗闇」に孤独な背中を包
まれて登場している。とくに小説の前半では、K. が移動するたびに、まず彼を取り巻く暗さが
描かれる(1、8、9、10、11、15章の冒頭、上の引用につづく箇所、橋屋の女主人の寝室、村
長の寝室、橋屋でのK. とフリーダの寝室など²⁾)。村は雪に深く埋もれているだけでなく、
ほとんどつねに夜の闇に覆われている。そもそもこの村では日の暮れる早さが異様に早い。

Als sie [...] fast beim Wirthaus waren, war es zu seinem Erstaunen schon völlig

¹⁾ S16-17

²⁾ 「城」の部屋はほぼどれも窓がなく、薄明に特徴付けられる。たとえば、K. の最初に訪れる家、ラー
ゼマンの家も薄明に最初にも見えない(S22)。これらの部屋は、カフカの日記や手紙に頻繁に登
場する、書く者の孤独を表象する洞窟のような部屋のイメージと直結しているであろう。「城」執筆
時期に近い一例を挙げるならば、1921年10月21日の日記記述があるだろう。「すべては幻影だ、家も、
オフィスも、友人たちも、路も、すべて幻影、女も多かれ少なかれ幻影だ、けれどももっとも近い真
実は、おまえが扉も窓もない独房の壁に頭を叩き付けているということだ」(Tagebücher 1914-1923,
FKGW, S.192.)。

finster. War er solange fort gewesen? Doch nur ein, zwei Stunden etwa, nach seiner
Berechnung. Und am Morgen war er fortgegangen. Und kein Essensbedürfnis hatte er
gehabt. Und bis vor kurzem war gleichmäßige Tageshelle gewesen, erst jetzt die
Finsternis. „Kurze Tage, kurze Tage“, sagte er zu sich [...] (S30-31)

彼らが宿屋に着きかけたころ、驚いたことにもう真っ暗になっていた。それほど長い間出か
けていたのだろうか。彼の勘定でいけば、一、二時間でしかないはずだ。おまけに出かけたの
は朝のはずだ。食事をする必要も感じなかった。そしてついさっきまでは一様に昼間だったの
に、もう真っ暗になるとは、「日の短いこと、日の短いこと」と彼は自分に言った [...]

われわれを導くK. の視点が闇に驚き、戦う。K. はまるで襲ってくる暗闇が、彼を不意打ちし
ようとする敵であるかのように、自分の驚きを隠そうとしてはいないか。まるで暗闇に見抜か
れてはいけないかのように。暗闇と雪はまるで、K. の視点の一貫性を脅かすかのようだ。

村は雪(雪に関してもこの村特有の不思議な現象があり、村はほぼ一年中雪に埋もれ、春は
数日しかない¹⁾)と暗闇に覆われ、K. が村に〈気付く〉のは、雪と暗闇に視線を閉ざされ、疲
労に打ちのめされるときである。雪と暗闇はK. の目を閉ざす。雪と暗闇はK. を眠らせるのだ。
村は眠りに埋もれているのである。雪と暗闇の眠りとの関連は、K. に執拗につきまとう。物語
の展開のうえでもっとも重要な箇所として強調されているのみならず、先述のK. の到着後、はじめての散策があり、「城」のクライマックスの一つに数えられる第8章
の「クラムを待つ」ときがあり、そして末尾の決定的な疲労感、紳士館でのエルランゲル/ビュ
ルゲルとの会見のときが、典型的な例であるだろう。

第8章でK. はクラムを紳士館の中庭で待ち伏せる。K. は雪と暗闇のなかで待ちくたびれて、
クラムの馬車に上がり込み、コニャックを盗み飲みし、どうやら一瞬〈夢うつつ〉となる。

Wie betäubt von der Wärme nach dem langen Stehen im Schnee wünschte K. daß
Klamm endlich komme. Der Gedanke, daß er in seiner jetzigen Lage von Klamm
lieber nicht gesehen werden sollte, kam ihm nur undeutlich, als leise Störung zu
Bewußtsein. (S163)

長い間雪のなかに立っていたK. は、暖かさに酔ったようになってクラムがついにやって来る
のを望んだ。そのような状態でクラムにみられるのは決して好ましくないという考えが、おほ

¹⁾ S488でペービは、村には春がわずか一日か二日しか訪れず、そのときでさえ雪が降ると語っている。

ろげに、怪い奇立ちとして意識にのぼった。

»betaubi«は忠実に訳せば「麻痺した」という意味である。「暖かさ」のみを理由とするにはあまりに大袈裟な言葉と思われる。パシェが村を覆う雪を、「麻痺させ、均質化させる眠りの雪」¹⁾であるのを鋭く見抜いているように、K.は「長い間雪のなかに立っていた」すえ、暖かさに「麻痺し」、まどろんでしまう。

第21章でK.は、紳士館でエルランゲルと会見するよう命ぜられる。紳士館の前では、同じく招集を受けた沢山の村人が、雪と暗闇のなかで待っている²⁾。そして会見が夜にしか行われぬことについて長々と会話が交わされる。K.はそののち、間違っ、眠るビュルゲルの部屋に迷い込む。そこでもまた、会見が夜に行われる必然性について、ビュルゲルが延々と説明する。ところが深夜の会見を待ちながら、K.は「くえもいわれぬ」疲労感に襲われてしまう。そして彼は、「城」への見果てぬ夢を叶えてくれる秘法を、ビュルゲルが伝授してくれるという肝心なときに、眠り込んでしまうのである。

このように夜（暗闇）と雪は疲労を強い、K.の意に反する眠りをもたらす。つまり村の特徴として繰り返言及される夜と雪は、村を眠りと分かちがたく結び付ける。暗示的であるとはいえ、これほど強調されている村の眠りが、これまでの「城」研究のなかで明確な分析の対象として扱われたことがないのは不思議である³⁾。到達することのできない城を目指すK.は、城の手前で、「眠りの雪」に埋もれた村という「境界」地帯で、疲れ、眠ってしまう。その眠りは決して疲労を回復させるような深い眠りではなく、覚醒のうえに薄い皮膜を張ったような浅い眠りである。それはあくまでも「境界」地帯の眠りとして、「寝床を求めつづける」ことの物語における不安定な仮眠の域を出ることはない。K.の眠ってしまう上記の三つの例は、その点でも一致している。村での（つまり「城」における）K.の眠りには、二種類のものがあるが、一つはうえの例にみられるような、疲労に打ちひしがれたK.を襲う有無を言わせぬような短い眠りである。こうした短い眠りでは、K.は「寝てはいけぬ」という意識に苦しめられ、眠りは覚醒に侵食されている。もう一つは、眠りの常識的時間帯に眠られる眠りである。つまりK.が眠ろうと思って眠るときの眠りである。だが後者の眠りも、仮眠的な性格が色濃く、いわゆる眠りの私的な空間をもたない。最初の晩は橋屋で百姓たちのあいだで眠り、二晩目は紳士館の酒場の床で、見つかることを怖れながらフリーダと一夜を過ごす。三晩目は橋屋の女中

¹⁾ *Op. cit.*, p.123.

²⁾ S376.

³⁾ パシェが村のこの特徴をもっともはっきりと描写している。*Op. cit.*

部屋で、女中や助手の入り乱れるなか、フリーダと朝を迎える。翌日は橋屋を追い出され、フリーダとともに小学校の教室に床を求める。そこでも助手がK.の場処で寝るほか、朝、教師と子供たちに叩き起こされる。翌晩はビュルゲルの部屋でK.は仮眠し、紳士館の主人夫婦によく許可をもらって、酒場で眠り込む。これらはすべて仮の寝床として、屋根があるという最低条件しか充たしていない。そしてこれらはいずれもK.の眠りを公の視線に晒す。K.の村における寝床はすべて私的空間を欠き、仮眠しか与えてくれないのだ。寝床での眠りにしても、一時的眠りにしても、仮眠であることに変わりはなく、K.は村では「境界」の「くうたた寝」を眠ることしかできないのだ。

K.の眠りはしかし村ではいささかも特異な眠りではないことに注目しなくてはならない。雪と暗闇は、K.を取り巻いているだけではなく、村全体を覆い、閉ざしているのを忘れてはならないだろう。そして村が雪に「麻痺」しているだけではなく、村の眠りも「麻痺」し、橋と城に挟まれた村、「境界」地帯全体（そして小説「城」全般）が、「くうたた寝」に浸っているのである。

村におけるK.の眠りではなく、村自体の眠りを考えるためには、単純に、村人たちと眠りの関係をまず検討しなくてはならないだろう。この関係がきわめて濃密であることがただちに判明する。村人の眠りは「城」の重要なモチーフである（役人¹⁾の眠りについても執拗に言及されるが、この点については後述するのていまはおいておきたい）。そして村人の眠りは、その不規則性、その「くうたた寝」性によって特色付けられるのだ。

村人の不規則な眠りの例は枚挙に暇がないほどである。それらは、不眠と仮眠的な眠りの二つに大別される。まず冒頭から不眠の例が登場する。K.は夜更けに村に到着する。したがって彼が橋屋を訪れるのは、おそらく夜中のことである。ところがその酒場にはまだ沢山の百姓が屯している。K.が酒場の一角に寝床をもらい、東の間眠り込むときも、百姓たちは帰路につく気配もみせず、彼を見つめている。しばらくしてK.は城の執事シエヴァルツァーに叩き起こされるが、この村の住人や小役人は夜中に働いていることになる。逆に物語の終わりの部分をとってみても、紳士館のまえで多くの村人が夜中に集まっており、館の主人夫婦やベビーのような使用人たちも起きています。

¹⁾ »Herren«は「紳士」でもあり、「主人」でもあり、もとは「支配者」を意味する言葉である。カフカはこの原義に近い意味で、城の住人に»Herren«という言葉をあてたとと思われるのだが、「城」のなかで「紳士／主人」たちは»Beamten«とも呼ばれており、彼らはたしかにその「役職」においてしか描かれていないので、日本語でよりとおりのいい「役人」という訳語を選んだ。»Herrenhof«を「役人館」と訳すわけにはいかなかったのて、こちらは便宜上「紳士館」としておいた。「役人」というとき、原文ではつねに「支配者」のイメージがつきまどっていることを忘れてはならないだろう。

K.の目指す城に関心は集中してしまうのだ。しかし実際には、「城」の舞台は一貫して村に限定されている。まず村について論じられるべきなのだ。村は城と橋のあいだのまさに〈境界〉地帯であり、眠ることもなく起きているわけでもない村人たちは、はじまりも終わりもない〈うたた寝〉に漂いながら、K.を見守るのである。

村は、プロテスタンティズムの象徴でもなければ、現代社会の不条理を具現しているわけでもない。村はいかなる象徴でもない。それはただ〈境界〉である。そこには〈境界〉の、〈夢うつつ〉の〈現在〉しかない。K.は〈境界〉において城を目指す。だが〈境界〉においては、目的への方向性が狂わざるをえない。〈境界〉の〈現在〉には目的の未来を考慮する基準がないのだから。そこで時間は未来へと向かいはしない。線的な時間は崩壊する。〈境界〉において、〈境界〉の向こうの城を目指すことは、城を目指す〈現在〉にとどまりつづけることしか、つまり〈境界〉にとどまりつづけることしか意味しえないのだ。先に引用したK.の欲望、「どうしてもここに残りたいという気持」¹⁾は、K.が村の〈境界〉性を深く理解していることを示している。意志の能動性はただ「とどまること」の受動性に凝縮され、すさまじいほどのエネルギーを消耗させる。村人たちは、これまでの「城」研究では、城のいいなりになる鈍重な人間としか見做されない傾向が強かった。みずからの自立性と自由のために戦うK.を、カフカと短絡させ、そのK.の孤高の意志を阻止する村人たちは、現実において芸術家カフカを理解できなかったありきたりの人間を象徴しているという暗黙の了解が研究者たちのあいだで支配的であったといっていだろう。だが村人たちはK.と同じように、あるいはK.よりさらにエネルギーを消耗し²⁾、痛み、疲れているのである。

村人たちはそれぞれ寝床をもっているが、彼らの寝床も、K.の仮の寝床と同様、煩雑さをきわめる。個人のもっともアンティームな場面において、村人たちはクロテスクなまでにプライバシーをもたない。村長はベッドのなかから会見し、K.の目のまえでうたた寝する。橋屋の女主人がK.を枕元に呼び寄せて身の上話をすると、その内容は状況に見合うかのように気持の悪いほど内密なものだ。彼女はナイトキャップを被って横たわっている。その寝室は「台所から薄い板壁で隔てられている」³⁾だけで、「台所からすでに女主人の溜息が聞こえる」⁴⁾ようなプライバシーを欠いた空間（当然「窓のない」⁵⁾）である。そこで会見の終わりのほうで、

¹⁾ 本論164-165頁参照。

²⁾ 村人たちは働きつづけ疲れ果てている（これは彼等自身の証言にすぎないが）。フリーダもベビーも、橋屋の女主人も村長も皆各自の仕事がいかに大変であるかを述べている。

³⁾ S122.

⁴⁾ S121.

⁵⁾ S122.

彼女はK.にスカートを取るように頼み、「K.のいることを気にもせずに」¹⁾ スカートををはくのである。また、ベビーのはなしでは、紳士館の女中たちは三人一緒に同じベッドで眠る。そして夜中であろうと、役人の誰かが何か望めば、寝室の戸がノックされ、叩き起こされる。アマリアも、食卓のある部屋の一角に床をとる。K.が最初に訪れるラーゼマンの家では寝室ではないが、玄関から入ってすぐの部屋で女たちが洗濯し、二人の男が巨大な風呂桶に浸かり、そのまわりで子供たちが遊んでいる。そのクロテスクなまでに雑多な空間のなかでブルンスヴィックの妻が〈夢うつつ〉となって座っている。

村人たちはK.と同じように「私」性を欠いた空間に隠れるように生息し、疲労し、病んでいる。彼らの眠りはK.の眠りと同様、外界に横断され、〈うたた寝〉よりも深い、「私」的な眠りであるためしがない。村人たちは〈境界〉の〈夢うつつ〉に生きているのである。K.と同じ〈うたた寝〉を眠る彼らが、K.と共犯性の関係にあることが理解されてくる。彼らは、K.の非常識を批判しながら、彼が何故にそのような非常識な行動に出ようとするのか、理解している²⁾。K.の非常識さは、城に到達しようとするK.の〈無謀な〉野心に根差している。ところが村人たちはK.のその望みを理解しているのだ。橋屋の女主人はクラムにふたたび声をかけてもらいたいという〈絶望的な〉望みを抱きつづけており、二十年経ってもなおクラムの思い出のなかに生きている。ゲルシュテーカーは小説の終わりで城に近づこうとしていることを明かしている。バルナバス一族も城との接触を必死に求め、紳士館の主人夫婦、そして女中たちも、皆、城との関係を維持しようと懸命である。彼らはK.を咎め、遠ざけるかのように見せ掛けながら、K.をおびき寄せるのだ。

K.は〈境界〉の村に、ただ「残りたい」と切望する。そしてK.は村人たちと同じ〈境界〉の〈夢うつつ〉にうたた寝しながら、待つ。「終わることのない」〈境界〉地帯の〈現在〉は、そこにとどまり、待つことであるだろう。とどまることの受動性は、こうして、待つことの能動性と重なる。〈境界〉において城を目指すことは待つことを意味し、待つことに終わりはな

¹⁾ S139.

²⁾ たとえば橋屋の女主人は、すべきではないと繰り返し主張してきたことをK.のためにしようと婉曲的に申し出る（S138）。また小説の末尾でのゲルシュテーカーとK.の会話も、暗黙の了解のうえに成立している。

い。「終わることのない」のを知りながら待つということは、限りない意志を必要とする¹⁾。しかし〈境界〉のこの不合理的な条件／前提は何に由来しているのだろうか。城に到達できず、けれども城を目指しつづけるからこそ、村は〈境界〉の〈現在〉に麻痺しているのではなかったのか。K.は橋を渡り、物語ははじまってしまったのだ。橋を渡ってしまえば、〈終わりのない〉「狩り立てに身を任せる」しかないのである。そして「目的は一つ存在する、だが道はない」²⁾。道はなく、目指すことの、すなわち目指しはじめることと到達することの〈境界〉の〈現在〉に身をくうつすという可能性しか残されていない。それは、たえず待つことであるだろう。〈境界〉の〈現在〉には過去も未来もないのだから。K.は待つことを学ばねばならない³⁾。しかしK.はいったい何を待つのか。到達できない城とは何を意味するのであろうか。

2/城

a)城の存在とK.の見る城

クラムは物語をとおして城の権力を代表する人物⁴⁾である。彼の直接登場することはないが、ことに小説の前半において物語の影の主要人物となっており、到達不可能な城の本質を体現している。K.は、クラムに会って何をどうするのかもわからないにもかかわらず⁵⁾、彼に会おうとする。しかし橋屋の女主人の、クラムに関する言葉を、最初大袈裟なものと思っていたK.は、次第にその〈クラム観〉を変質させてゆく。そしてクラムはK.のなかで肥大する。

Klamm war fern, einmal hatte die Wirtin Klamm mit einem Adler verglichen und das war K. lächerlich erschienen, jetzt aber nicht mehr, er dachte an seine Ferne, an

¹⁾ たとえば、待つことの〈絶望的な〉意志をもっともドラマチックに浮き彫りにした、K.がクラムの馬車のなかでクラムを待つシーンを挙げることができるだろう。クラムが来ないことを知ったK.は、「[...]これですべての関係を断ち切れ、もちろん、自分はこれまでよりもより自由になり、ふつうなら入れてもらえないこの場処で好きなだけ待っていることができる、そしてこの自由は自分が戦いとったもので、他人にはとてできないだろう、[...]」と思った。しかしそれと同時に、この確信も同じくらい強かったのだが、この自由、この待つこと、このみずからの不可侵性ほど無意味で絶望的なことはないような気がした。」(S169)

²⁾ 前掲、B232。

³⁾ 二つ目の「箴言」には、「Alle menschlichen Fehler sind Ungeduld [...]」⁶⁾「すべての人間的間違いは性急さである [...]」とある (B228)。

⁴⁾ クラムやそのほかの城の役人は、村人のはなしやK.の視点から間接的にしか描かれず、直接物語の前景に登場しないので、彼らはいわゆる小説の〈登場人物〉とは区別されなくてはならないのだが、この問題はわれわれの問いと必ずしも交差しないため、とりあえず彼らをも人物と見做しておく。

⁵⁾ K.はフリーダとのことについて尋ね、立場を明確にしたいと思っているが、それだけではない(たとえばS136とフリーダと別れてからの探求)。

seine uncinnehmbare Wohnung, an seine, nur vielleicht von Schreien, wie sie K. noch nie gehört hatte, unterbrochene Stummheit, an seinen herabdringenden Blick, der sich niemals nachweisen, niemals widerlegen ließ, an seine von K.'s Tiefe her unzerstörbaren Kreise, die er oben nach unverständlichen Gesetzen zog, nur für Augenblicke sichtbar — das alles war Klamm und dem Adler gemeinsam. (S183-184)

クラムは遠かった。女主人はいちどクラムを鷲に喩えたことがあったが、そのときK.はそれを滑稽に思った。でもいまはもうそうではなかった。彼は思った、クラムの遠さを、その養うことのできない住居を、おそらく、K.のかつて聞いたことのないような叫びにのみ遮られたその沈黙を、確認することも反証することもできないような、その突き刺すように見下ろす眼差しを、K.のいる深みからは破壊されることのない、数少ない瞬間にしか見ることのできない、不可解な法則にしたがって、クラムが上方で描く輪を——それらすべてがクラムに、そして鷲に共通していた。

クラムはここで鷲と比較されているが、鷲は、先に述べたクラムの権力を想起させるイメージである。鷲は権力の象徴として有名である。クラムの権力はしかし、ここでは鷲によって〈象徴〉されているわけではない。長い文章だが、⁷⁾an seineのいくども繰り返される叙情の流れは、〈象徴〉の設定に必要なイメージの固定性と距離を、かぎりなく逸脱してゆく。K.のいる「深み」から決して手の届くことのない遙か上空に、鷲が悠然と描く輪を、なぞろうとするかのよう、うつつと狂おしく反復の輪を重ねる文章そのものが、文体を波打たせている。そしてクラムの不可侵性、クラムへのはてしない距離、クラムの終わることのない沈黙、それらすべてが鷲のはるけき飛翔にたなびき、クラムの権力を、いかなる喩えよりも揺るぎなく描いている。鷲の権力のように〈無邪気〉な力が、イメージと化するのではなく、文章そのものに張り、クラムの権力はいつしか、侵しがたい、圧倒的なものとなっているのである⁸⁾。きわめて理解しがたい事態が起こっている。われわれはこの箇所を読みながら、〈誰か〉の絶望のなかへと踏み込んでいってはいないだろうか。イメージではない、〈現〉を感じ、その存在の〈現〉に支配されていきはしないか。この存在、〈誰か〉は、文章の視点を形成しているK.であると考えるのが適当だろう。しかしわれわれは、ここにK.という限定的人物を越えた〈現在〉の力を読み取るのである。視点は本当にK.に限定されているのだろうか。一読しただけでは、そうに

⁷⁾ W.ソーケルは役人たちのこのような権力を、〈父〉の権力として、〈子供〉でしかないK.の〈無邪気さ〉が、それを肥大化させていると見做しているが、後述するように、役人たちも〈子供〉のように描かれており、彼らの権力はその〈無邪気さ〉と表裏一体である (W.Sokel, *Op. cit.*, S.435)。

違いない。K. はクラムを鷲の姿にたとえて思い描いているのであり、視点はK. の内面に取まっているはずである。だが、K. はクラムを想像するにあたって、鷲を思い描き、テキストは実際に鷲の、上空に漂うさまを書いている。「彼は思った」というK. の視点を強調する語りから、
»an seine«*「クラムの [...] を」*の反復を繰り返すことによって、テキスト／文章は、K. という焦点から遠ざかってゆく。われわれは繰り返しをつうじて、K. の想像の内側へとくうつてゆく。視点はK. の想像のなかで「K.」という限定を次第に離脱し、自由に漂い出す。解放された視点は、鷲を〈実際〉に遙かな上空に追う。視点はK. に繋ぎとめられていながら、大空の孤独にくうつり〉をはじめないだろうか。「突き刺すように見下ろす眼差し」とともにわれわれは遠く下方の「深み」に取り残されたK. を見てはいないだろうか。鷲の遙かな飛翔をなぞる文章の反復のすえに、〈K. の想像〉の産物である鷲が、K. を「見下ろす眼差し」をついに獲得する。この箇所は、上方と下方の両極に視点が分裂しているのである。一つは〈描かれた眼差し〉であり、一つは人物の想像世界のなかの視点であり、両者ともに、いわゆる物語論の視点とは同一視されえない性質のものだが、語りが人物の視点に密着しているこの作品においては、〈K. の想像〉という同じ地平において、不在の語りの視点と見做されうる。〈K. の想像〉という枠組みのなかで視点は逆に自在性を獲得し、「K.」という限定から逃れ、「K.」を見下ろすにいたる。われわれは「K.」のなかからK. を通り抜け、〈現〉の自由、孤高の空へと上昇してゆく。K. という〈境界〉に、負の形で実現されていたあの人称の炸裂が思い起こされるだろう。「K.」という名前の触まれた背後に潜む一人称性が、名指されえない〈現〉²¹となって、二つの相入れない三人称の視点（〈上方〉と〈下方〉の）を交差させているのではないだろうか。K. にとって決して到達できない城の、決して到達できないクラムが、鷲として想像され、視点は、K. と上空に舞う鷲の両者に同時に設置されてしまっているのだ。〈私〉は、K. であり、クラムであるという驚くべき主体の空間が開かれている。

クラムは城の権力を代表している。K. はクラムに決して到達できない。K. はクラムを彼の馬車のなかで待ち伏せし、役人（下級の）に見えられ立ち退くよう命ぜられる。役人は言う、「あなたが待とうと去ろうといずれにしてもあなたは彼（クラム）を逃すのです。」²¹ それでもK. は待つことを選ぶ。その場を立ち退くことによってクラムを逃すよりも、「クラムを待ちながら彼を逃すほうがいい」²²とまでK. は表明している。K. は待つことに、「終わりのない」

²¹ S167.

²² *Idem.*

のを覚悟している。それでもK. はクラムを、そして城を目指す²³。物語は、K. のめくれた背に担われる視点で描かれ、K. は到達できない城を目指しつつける。城は、物語の冒頭においてK. の視点から独立した語りによって、その存在を保証されているのをわれわれはみた。その語りの捉えどころのない正体を、いま知ることができるのではないだろうか。K. の想像のなかに、「K.」の内側に、K. を遙かな高みから「見下ろす」視点を孕ませてしまう負の一人称性が、名指されえない〈私〉が、「霧と暗闇に包まれ」、「何も見えない空」²⁴に潜んでいると言えないであろうか。しかし細心の注意を払わなくてはならない。この〈私〉は分析用語の分節機能によって破壊されてしまうような未分化の主体の可能性である。この〈私〉にはもはや「K.」という触まれた名前しか与えられえず、そのアイデンティティーは〈空〉²⁵であり、線で消され、三人称に書き換えられることによって〈現〉となるような主体なのである。

実体としての城は、冒頭のほかに二回ほど描かれている。いずれもK. の視点から描写されている。一度目はすでに第1章で登場する。橋屋でどうにか一晩を明かすことのできたK. は、橋屋の主人ハンスと言葉をかわしたのち、戸外に出る。K. はそこではじめて村を見るわけだが、最初に目にするのは城である。

Nun sah er oben das Schloß deutlich umrissen in der klaren Luft und noch verdeutlicht durch den alle Formen nachbildenden, in dünner Schicht überall liegenden Schnee. Übrigens schien oben auf dem Berg viel weniger Schnee zu sein als hier im Dorf, wo sich K. nicht weniger mühsam vorwärtsbrachte als gestern auf der Landstraße. Hier reichte der Schnee bis zu den Fenstern der Hütten und lastete gleich wieder auf dem niedrigen Dach, aber oben auf dem Berg ragte alles frei und leicht empor, wenigstens schien es so von hier aus.

Im Ganzen entsprach das Schloß, wie es sich hier von der Ferne zeigte, K.'s Erwartungen. Es war weder eine alte Ritterburg, noch ein neuer Prunkbau, sondern eine ausgedehnte Anlage, die aus wenigen zweistöckigen, aber aus vielen eng aneinanderstehenden niedrigeren Bauten bestand; hätte man nicht gewußt daß es ein Schloß ist, hätte man es für ein Städtchen halten können. Nur einen Turm sah K., ob er zu einem Wohngebäude oder einer Kirche gehörte war nicht zu erkennen. Sch-

²³ 「K. にとって努力の甲斐があるのは、クラムのそばに居ることそれ自体ではなく、[...] クラムを通り過ぎて、さらに遠く、城へと向かうことだった」(S176)。

wärme von Krähen umkreisten ihn.

Die Augen auf das Schloß gerichtet, gieng K. weiter, nichts sonst kümmerte ihn. Aber im Näherkommen enttäuschte ihn das Schloß, es war doch nur ein recht elendes Städtchen, aus Dörfhäusern zusammengetragen, ausgezeichnet nur dadurch, daß vielleicht alles aus Stein gebaut war, aber der Anstrich war längst abgefallen, und der Stein schien abzubrockeln. Flüchtig erinnerte sich K. an sein Heimatstädtchen, es stand diesem angeblichen Schlosse kaum nach, wäre es K. nur auf die Besichtigung angekommen, dann wäre es schade um die lange Wanderschaft gewesen und er hätte vernünftiger gehandelt, wieder einmal die alte Heimat zu besuchen, wo er schon so lange nicht gewesen war. Und er verglich in Gedanken den Kirchturm der Heimat mit dem Turm dort oben. Jener Turm, bestimmt, ohne Zögern, geradenwegs nach oben sich verjüngend, breitchig abschließend mit roten Ziegeln, ein irdisches Gebäude — was können wir anderes bauen? — aber mit höherem Ziel als das niedrige Häusergemenge und mit klarerem Ausdruck als ihn der trübe Werktag hat. Der Turm hier oben — es war der einzige sichtbare —, der Turm eines Wohnhauses, wie sich jetzt zeigte, vielleicht des Hauptschlusses, war ein einförmiger Rundbau, zum Teil gnädig von Epheu verdeckt, mit kleinen Fenstern, die jetzt in der Sonne aufstrahlten — etwas Irrsinniges hatte das — und einem s öllerartigen Abschluß, dessen Mauerzinnen unsicher, unregelmäßig, brüchig wie von ängstlicher oder nachlässiger Kinderhand gezeichnet sich in den blauen Himmel zackten. Es war wie wenn irgendein trübseliger Hausbewohner, der gerechter Weise im entlegensten Zimmer des Hauses sich hätte eingesperrt halten sollen, das Dach durchbrochen und sich erhoben hätte, um sich der Welt zu zeigen. (S16-18) ¹⁾

いまやK.は上方に、澄んだ空気のなかにくっきりと浮かび上がる城を見た。あらゆる形をなぞるように、雪がいたるところに薄く降り積もり、城の輪郭は一層はっきりとしていた。そのうへ、山のうへのほうが、こちらの村よりも雪が少ないように思えた。K.は、きのう国道を歩いていたときと同じくらい苦労して村のなかを歩いていた。ここでは雪は小さな家々の窓にまで達し、低い屋根の上にもまた同じように重くのしかかっていた。しかし山のうへではすべてがすっきりと軽やかに聳え立っている。少なくともこちらからはそう見えた。

¹⁾ 強調はすべて筆者による。

おおむね城は、ここから遠目で見たかぎりでは、K.の予測していたとおりだった。それは古い騎士の城でもなければ、新しい豪華な邸宅でもなく、たくさんの低い建物がところせましと軒を連ねて広がっていて、なかに二階建てがわずかにまじっているだけのものだった。これが城であるのを知らなければ、小さな町に思えたであろう。ひとつだけ塔をK.は見したが、住居の一部なのか、それとも教会の塔なのか、よく見分けのつかないものだった。カラスの群れがそのまわりを飛んでいた。

K.は目を城に向けて歩きつづけた。城以外のものはまるで眼中になかった。しかし近づくにつれ、城は彼をがっかりさせた。それは単に百姓家が集まってできたまったくみすぼらしい小さな町で、ただひとつ際立った点といえば、それらの建物がみな石作りであるらしいことだった。けれども外壁の色はとっくに剥げ落ち、石もぼろぼろになっているらしかった。一瞬K.は自分の故郷の町を思い出した。それはこの城と呼ばれているものにたいしてほとんど見劣りしなかった。K.がこの城を見物するためにだけ来たのだとすれば、長いさすらいの旅は無駄だったろう。それくらいなら、もう長い間留守にしている昔なじみの故郷をふたたび訪れたほうが賢明であったろう。そしてK.は頭のなかで故郷の教会の塔と上方の塔を比べた。故郷の塔は、揺るぎなく、躊躇いもなく、まっすぐに上方に向かって細くなり、先端の屋根は、広く、赤煉瓦でおわっていた。それは地上の建物だったが(われわれはそれ以外の何を建てることができるというのだろうか)、町の低い家並みよりも高い指標をもち、憂鬱な仕事日の表情より明るい表情をしていた。しかしこの上方の塔は(それが目に見える唯一の塔だったが)、いまわかってきたところでは住居の塔、おそらく城の主部の塔で、単調な円筒形の建物だった。部分的に木葛にやわらかくおおわれ、小さな窓がいくつかある。それらの小窓は、いま陽光に輝いている(それはどこか狂気じみていた)。塔の頂上は屋根裏部屋のように、その胸壁は、子供の手が、怯えて、あるいはなげやりに描いたかのように、不確かで、不揃いで、ぼろぼろに壊れかけて、青空をぎざぎざに刻んでいた。それはまるで、家の一番奥まった部屋に正しくも幽閉されていなくてはならない陰鬱な住人が、屋根を突き破って身をもたげ、この世にみずからの姿を示しているかのようだった。

非常に長い引用になってしまったが、K.の視線とともに次第にはっきりと輪郭を持つようになる城の存在と、それにつれて甦ってくるK.の故郷の思い出が、この小説のなかで唯一直接関連づけられて描かれている箇所である。最後には両者が相俟って〈この世ならぬ〉無言の力強いイメージを生み出すその関連の仕方は、この文章を『城』のもっとも美しい箇所の一つに数

えるべきものになっている。

この部分は、»Nun«「いまや」という限定を受けてはじまる。コーンも指摘しているように¹⁾、「城」は過去で語られていながら、語りの現在を直接記すような時間軸を持っていない。したがって、過去がどの時間に属するのかはまったく不明のまま、過去はむしろ現在を表わすかのように、物語は語られてゆく。コーンはその証拠として、時間を表わす副詞に注目している。過去の時間が、*nun, da, jetzt*といった副詞によって指示され、ことに村での第一日目は、「今日」という指示を受けている²⁾。また第一日にたいして、前の晩（到着の晩）は「きのう」という副詞を伴って指示されている³⁾。つまり「過去の時間が[...]物語の〈零度の時間〉」⁴⁾なのである。しかしこうした現在の指示が重要なのは、むしろ、それらの副詞がK.の視点に焦点を絞らせる作用を及ぼすからではないか。»Hier«の頻度も同じ作用を及ぼすものとして理解されるべきだろう。われわれの問題とする»Nun«においてこの作用は明白である。文法的過去の時称は、「いまや」を受けてK.の視点の現在のなかにかき込まれる。K.の視点を司る語りは存在せず、K.の視点のなかで、K.の現在に、われわれは〈うつされる〉のである。

K.の見る城はまず村との激しいコントラストによって特徴付けられる。城はK.の視点の遠近法のなかで「はっきり」と全容を現わし、「上方」の〈向こう〉として描かれる。村から城を眺めるK.の視点の〈いま〉と、「上方」の〈向こう〉が、あざやかに浮かび上がる。そして「ここ」では雪が重くのしかかるのにたいして、「山の上では、すべてがすっきりと軽やかに聳え立っている。」上空の»frei«「自由」に漂ったのち、「K.の予想」へとわれわれはつれ戻される。上方の「すべて」を形容する»frei«と»leicht«は比喩的な意味で使われており、視点の主観を表わしているだろう。城のはるけさは直接視点の〈内側〉と連動しているのである。遠い〈向こう〉は、K.の視点の〈いま〉に克明な陰影を施し、〈いま〉をはてしなく拡張する。

第二段落でK.の視点は城をなぞる。K.の主観はいちど放棄され、城の外在性が強調される。城がはじめて描かれるのである。そこで、K.の視点の現在は薄れ、ふたたび独立した語りが東の間姿を現わす。冒頭以外にK.の視点から独立した語りのあらわれるのは、小説をとおして二箇所しかないことについては先に述べたが、その一つがこのイタリックの箇所である⁵⁾。「汎過去の、三人称の語りにおける現在形の仮定や確認は、作者的語りを想定するのがふつうであ

¹⁾ *Op. cit.*, p.114-115.

²⁾ S21,29.

³⁾ 上の引用の強調部分、S37.

⁴⁾ *Op. cit.*, p.115.

⁵⁾ E.R.Miller, «Without a Key...», p.138.

るだろう。」¹⁾ 日本語では差異が明らかではないが、*wissen*「知る」に従属しているために、冒頭の*führt*ほど印象的ではないにせよ、改訂版の「城」では、»daß es ein Schloß ist«と、K.の視点に外在的な城の存在が直接法の現在形で肯定されている。後続の文章で、塔が教会の塔か世俗的な塔か判断しがたいということも、»war nicht zu erkennen«と不定法の使用によって客観的事実の様相を帯びている。そして城から一瞬焦点がずれ、カラスの舞う〈無人〉の空に眼差しは宙づりになり、われわれはK.という限定を離れてかなたの塔の孤高の沈黙に戦慄するのである。

カラスの描く〈無人〉の時空にまで導かれたのち、われわれはふたたびK.の視点の内奥へと引き戻される。K.は回想する。この部分での段落換えは、まるで、K.の〈内側〉にさらに深く踏み込むために遙か下方にK.を残して空高く飛翔したかのような印象を与える。この作品のなかで、城が実際に登場する場面は冒頭を含めて三箇所しかなく、K.の過去について触れている箇所も同じくらい少ない²⁾。したがって両者が関係するのはおそらく偶然ではないだろう。K.は城の塔を眺めながら故郷の塔を»in Gedanken«「頭のなかで」思い出す。テキストは「K.」と名指すことを止め、われわれはK.の回想する視点の〈内側〉にいつしか立っている。直接話法の疑問文が括弧に括られ、〈誰にも〉所属しない無限定の〈現在〉を響かせる。「われわれはそれ以外の何を建てることができるというのだろうか。」この文章はドイツ語で頻繁に使われる受動形ではなく、つまり抽象的な»was«を主語にしておらず、»wir«という虚構内で限定されないがゆえに〈現在〉へと開かれた主語がはっきりと書き込まれ、»was«は目的語となっている。城と故郷はK.の視点から描かれているわけだが、われわれはその視点の〈内側〉に潜入し、城と故郷、すなわち過去と未来の〈境界〉に身をおき、K.の現在の〈ただなか〉に立つのである。

城と故郷はK.のなかで深く関連している。それらは、K.の見ている城であり、K.だけしか知らない故郷である。城を虚構内に限定するものはほとんどK.の視点に限られ、K.の故郷を限定するのは、K.の回想、K.の〈内面〉のみである。われわれはK.の背中かK.の視点の〈内側〉しか見えない。K.の視点の〈内側〉で、われわれはただひとつの〈現在〉に〈のりうつる〉だけである。K.には完全な固有な名もなく、過去も未来もないのだから、K.を〈外側〉から限定するものが何もないからである。そしてK.の〈内面〉は、終わることのない物語の到

¹⁾ *Idem.*

²⁾ 兵役時代へのかすかな言及 (S31)、子供の頃にのぼった墓地の壁の不思議なはなし (S49)、会話のなかでの妻子への言及 (S13)、そして助手をつれてきたという事実 (S31)と、当箇所がすべてである。

達不可能な〈終わり〉である城と、物語の手前へとたえず退行してゆく橋の向こうのK.の過去という、物語の肉体的な時間を刻む二つの境界線に載り取られ、物語の〈現在〉へと接近してゆくだろう。「私」が、完全に名指すことのできないK.という三人称に〈のりうつり〉、限定不可能な時を生きている。〈現在〉に〈現〉となった「私」、〈私〉は、もはや「カフカ」では決してない。〈私〉は毎日書き綴られる「私」であり、「カフカ」でも、われわれでも、K.でもあるのだ。「われわれはそれ以外の何を建てることができるというのだろうか。」故郷の尖塔の思い出は、〈いま〉見える城の塔との激しいコントラストのなかで、〈うつわ〉の〈内側〉に城の塔を打ち立てる。外在的に存在を保障され、遙か上方に聳える到達不可能な城の塔が、〈うつわ〉のなかに〈うつし〉取られているのである。〈内〉と〈外〉が、〈私〉の絶望的な〈夢〉のなかで通底している。

ここに描かれている城は、〈私〉の〈夢〉として外在的に描かれているのだ。それはいわゆる覚醒時の知覚にたいして「非現実的」と称されるような夢ではなく、外在してしまう〈夢〉である。はてしない希求の〈夢〉。実現されること、〈現〉となることを切望される〈夢〉なのだ。〈夢〉の内容は問題とされない。希求の強度、つまり〈夢〉への距離のみが〈私〉を支えるのである。「山のうえではすべてが(»alles«) すっきり(»frei«)と軽やかに(»leicht«) 聳え立っている。少なくともこちらからはそう見えた。」»frei«の鮮烈な主観性を強調しすぎることはないであろう。村が闇と雪に埋もれ、痛みまどろむのにたいして、城は上空の晴れやかな空に(小説をとおして空が晴れているのはこの箇所だけである)ほんのうっすらと雪をのせ、明確な輪郭を「軽やかに」描く。そしてK.は反抗者である。城の役人制度や村人の従属的な態度、不眠の〈うたた寝〉に麻痺してゆく感覚とたえず「戦う」K.は、「自由」のために戦っているという自覚に支えられている¹⁾。K.は城に「自由」を〈夢〉で見ているのである。»frei«の湛える主観は、決して分析的な視線ではなく、むしろ〈夢〉見るものの思い入れであるだろう。さらに、K.は城にたいしてさまざまな(少なくとも複数の)»Erwartungen«を、〈期待〉を抱いていたことになっている。そして彼は「城以外のものは眼中になかった」のであり、〈期待していた〉城が「まったくみすぼらしい」のに失望している。

城が、物語の、そして〈私〉の、〈夢〉であることは、引用の後半部分で特に明らかである。最後の二つの文章は、悲痛な叫びにも似た〈現〉に満ち溢れ、コンマと括弧に躊躇いを刻みながら、慄えるような息吹を伝えている。主語は塔であり、»hier«〈ここ〉、»jetzt«「いま」、
「みずからの姿をこの世に示している。」塔は再帰動詞を統治し、まるで生命を吹き込まれた

¹⁾ S169.

かのように身を起こす。最後の擬人化は、K.の»in Gedanken«「頭のなか」という枠組みのなかで、枠組みを越えて、〈現〉と身を起こす〈夢〉想の〈現在〉を物語っているだろう。繰り返しになるが、この〈夢〉はあくまでもK.のものではないのだ。城のなかから巨人が「身をもたげ」るように、K.の視点のなかから〈夢〉の〈現在〉が鳴り響いている。それは限定的主体の限定的な願望の領域を越え、望むことの強度、〈現〉を希求することの叫びにすぎないのかもしれない。主体がまったく無化されているというのではない。それは〈私〉の叫びである。一人称と三人称の〈境界〉に漂い出た〈私〉の〈現〉、〈私〉の〈夢〉なのだ。この擬人化、この喩えは、城とK.のあいだに、〈夢うつつ〉の時間、〈現在〉を切り開いているといえるのではないか。

「城」におけるもうひとつの城の描写(城が描写され、外在的に存在するのは冒頭を除いてこの二箇所のみである)で、擬人化はさらに進む。

Das Schloß, dessen Umriss sich schon aufzulösen begannen, lag still wie immer, niemals noch hatte K. dort das geringste Zeichen von Leben gesehn, vielleicht war es gar nicht möglich aus dieser Ferne etwas zu erkennen und doch verlangten es die Augen und wollten die Stille nicht dulden. Wenn K. das Schloß ansah, so war ihm manchmal, als beobachte er jemanden, der ruhig dasitzte und vor sich hinsehe, nicht etwa in Gedanken verloren und dadurch gegen alles abgeschlossen, sondern frei und unbekümmert; so als sei er allein und niemand beobachte ihn; und doch mußte er merken, daß er beobachtet wurde, aber es rührte nicht im Geringsten an seine Ruhe und wirklich — man wußte nicht war es Ursache oder Folge — die Blicke des Beobachters konnten sich nicht festhalten und glitten ab. Dieser Eindruck wurde heute noch verstärkt durch das frühe Dunkel, je länger er hinsah, desto weniger erkannte er, desto tiefer sank alles in Dämmerung. (S156-157)

城は、すでに輪郭もぼやけはじめていたが、いつものように静かに横たわっていた。K.はまだいちどもそこに生命のわずかな気配も認めたことがなかった。もしかしただけ離れた距離からなにかを見分けることは不可能なかもしれないが、それでも目はなにかを求め、静けさに耐えられないのだった。K.は城を見るとき、ときどき、誰かを観察しているような気がした。その者はそこに座り、前方を見つめている、思いのなかに沈滞し、そのことによってすべてにたいして閉ざされてしまうのではなく、自由で安らかだ、まるで独りきりで誰

にも観察されていないかのように、それでも気付いているはずだった。誰かに観察されているということに、ただそんなことに心を乱されることなどまったくなく、そしてほんとうに——それが原因なのか結果なのかわからないのだが——観察者の視線はとどまることができず、滑り落ちてしまうのだった。この印象は早くも暮れかかった時間のためにさらに強められ、長く見つめれば見つめるほど、ますます見分けがつかなくなり、すべてはますますたそがれのなか

に深く沈んでいった。

視点ははぐれ、〈夢うつつ〉のたそがれる、はてしのない〈現在〉に共鳴せず、この文章を読むことができるだろうか。ふたたびわれわれはK.の眼差しに導かれ、薄明の消え入るような残照に、影を浮かび上がらせる城を、遠く見据える。「目は」そこに「生命のわずかな気配」を〈渴望〉する。しかしその「目」はいったい誰のものなのか。*Augen*は、所有形容詞ではなく、定冠詞を伴っている。そしてふたたび〈誰か〉が現われる。擬人化された城もまた「見つめている」(*hinsehen)。K.も——だが本当にそれはK.なのだろうか、ここに立ち込めている〈夢うつつ〉に身をくうつし、ていねいに、もはやそのような限定はあやふやになっているのではないか——「見つめる」(*hinsahen)。この部分の主要な主語、「彼」は、いつしか「見つめる」K.から、「見つめている」「誰か」へとくうつつてくいる。「観察」の迷路が、長い文章の綾のなかで蛇行しはじめる。〈誰〉が〈誰〉を「観察」し、〈誰〉が〈誰〉に「観察」され、「誰かに観察されている」と「気付いている」ことを、〈誰〉が、〈観察〉しているのだろうか。「観察者」(この部分の最後で、「目」は、「K.」のものとしてではなく、「観察者」の視線として言及されているのは無意味ではない)と、「観察されている」と「気付いている」者は、眼差しの欲望において密通してはいないであろうか。

Unentrinnbare Verpflichtung zur Selbstbeobachtung: Werde ich von jemandem andern beobachtet, muß ich mich natürlich auch beobachten, werde ich von niemandem sonst beobachtet, muß ich mich umso genauer beobachten.¹⁾

逃れることのできない自己観察の義務。つまり僕がほかの誰かに観察されているとしたら、僕も当然自分を観察しなくてはならず、誰にも観察されていないのなら、なおさら正確に自分を観察しなくてはならない。

¹⁾ Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.195.

1921年11月7日、すなわち「城」執筆二ヶ月半ほどまえの日記である。そして「城」執筆間近の翌年1月24日に、文頭を普段の記入よりもずらした形で「誕生前の躊躇い」が語られ¹⁾、傍線を隔ててその下に〈自己遊離〉への願望を示す記述が読まれる。一人称を三人称のように「観察」することが望まれ、われわれがK.の原形に据えた、「私」ではない〈うつつ〉のような〈私〉が〈夢〉見られている日記である²⁾。

K.の視線は、「観察」の迷路と、そこから生まれた「私」から、〈私〉への〈移行〉へと解き放たれているのではないか。それは限定的主体に「自由」を予感させる。「観察」の自己撞着からの解放を、「私」から〈私〉への「自由」を〈夢〉見させる。〈夢〉は「閉ざされてしまうのではなく」、「自由で安らか」なのである。〈夢〉の〈現〉に安らく〈誰か〉は、「観察されていること」によって限定され、閉ざされることなく、ただ「前方を見つめている」。そして〈夢〉はテキストのなかに〈夢うつつ〉を運び込む。K.の視線に託された、一人称と三人称の〈夢〉をのせて擬人化される城は、眠る者の姿を思わせはしないだろうか。「自由で安らか」とは、まさに眠りにあてはまるような形容だろう。そして眠りは、「観察されていること」にかぎりなく無頓着である。だが同時に眠りは、「観察されていること」に「気付いているはず」でもある。眠りは、他者の見守ってくれる共同体のなかではじめて可能であるからだ。そして何者にも揺るがされることのない完全さ、圧倒的な姿に、「観察者の視線は[...]ずり落ちてしまう」のだ。

「自由で安らか」ということが特徴として挙げられているわけだが、その意味に奥深く分け入るために、最初の引用の擬人化に立ち戻ってみたい。

この上方の塔は(それが目に見える唯一の塔だったが)、いまわかってきたところでは住居の塔、おそらく城の主部の塔で、単調な円筒形の建物だった。部分的に木葺にやわらかくおおわれ、小さな窓がいくつかある。それらの小窓は、いま陽光に輝いている(それはどこか狂気じみていた)。塔の頂上は屋根裏部屋のように、その胸壁は、子供の手が、怯えて、あるいはなげやりに描いたかのように、不確かで、不揃いで、ぼろぼろに壊れかけて、青空をぎざぎざに刻んでいた。それはまるで、家の一番奥まった部屋に正しくも幽閉されていなくてはならない陰鬱な住人が、屋根を突き破って身をもたげ、この世にみずからの姿を示しているかのようだった。

¹⁾ Op. cit., s.207, 本論156頁参照。

²⁾ Idem. 本論159頁参照。

擬人化は最後の文章で訪れているわけだが、その少しまえから、塔の描写はカフカの生命の息吹に震えだしている。城に託された〈夢〉は、「観察」に動じない完全さを潜えつつも、「不確かで、不揃いで、ぼろぼろに壊れかけて」おり、〈圧倒的〉な姿は、「自由で安らか」なその擬人化された態度からのみ発生している。塔は「屋根裏部屋」のように見え、故郷の塔が「躊躇いなく」「目的」へと上昇してゆくのにたいして、「不確かで、不揃い」であり、「怯えた」「なげやりな」印象を与えている。城は「みすぼらしい」うえに「脆い」のだ。城の塔は「子供」のイメージを呼び、「誕生前の躊躇い」に慄えているかのようだ。そして完全性と、それに矛盾するかのような〈脆さ〉と〈子供っぽさ〉は、後述するように、〈眠れる〉城の役人たちの特徴である。安堵（いかに束の間のものであれ）がなければ、なにかに守られていると感じなければ、なにかを信じなければ、眠りは訪れてくれない。眠りは完全であると同時に、〈子供っぽく〉、〈脆い〉。城は外からは到達不可能でありつつながらも、〈夢〉見られ、〈夢うつつ〉の〈現在〉と化し、〈うつる〉。城は速くに控えながらも、〈私〉の〈夢〉の眼差しによってそこに身を〈うつす〉ことにたいしてかぎりなく開かれている。城は眠りを湛えている。

ついに登場する巨人は、「狂気」とも深く関係している。上記の引用でも、小窓が不気味な「狂気じみた」輝きを発する。このディテールは、括弧に隔離され、唐突であるがゆえに、ひどく際立っている。狂気は、毎日書き続けられるカフカ文学において、「書くこと」と密接に関連し、「城」執筆前後には、その「最後の地上的限界」まで差し迫っている。

dieses Schreiben ist mir [...] das Wichtigste auf Erden, wie etwa einem Irrsinnigen sein Wahn [...]. Und darum halte ich das Schreiben in zitternder Angst vor jeder Störung umfassen und nicht nur das Schreiben, sondern auch das dazu gehörige Alleinsein.¹⁾

この書くことは僕にとって [...] この世でもっとも大事なものだ、気違いにとって彼の狂気が大事なように [...]。だから僕は書くことを、それを邪魔するすべてのものにたいして、心配にふるえながら開い込む。そしてそれは書くことだけに関してではなく、書くことの要求する独りであることにしてもまたそうなのだ。

¹⁾ これは晩年の友人、ロベルト・クロブシュトックに宛てた1923年3月末のの手紙の文句である。Briefe 1902-1924, Franz Kafka Gesammelte Werke, hg. v. Max Brod, Fischer Taschenbuch Verlag, 1989, S.431.

「城」執筆直前の「狩り立て」の日記と同様、ここでも書くことと孤独について、狂気と平行して言及されている。この孤独は、まずK.の孤独と重なるであろう。だがK.の孤独は、城の巨人の孤独にいつしかくうつつでいたのではなかったか。彼は「まるで独りきり」であるだけでなく、「家の一番奥まった部屋に正しくも幽閉されていなくてはならない陰鬱な住人が、屋根を突き破って身をもたげ、この世にみずからの姿を示しているかのよう」なのだ。

Oft dachte ich schon daran, daß es die beste Lebensweise für mich wäre, mit Schreibzeug und einer Lampe im innersten Raume eines ausgedehnten, abgesperrten Kellers zu sein. Das Essen brächte man mir, stellte es immer weit von meinem Raum entfernt hinter der äußersten Tür des Kellers nieder. Der Weg um das Essen, im Schlafrock, durch alle Kellergewölbe hindurch wäre mein einziger Spaziergang. Dann kehrte ich zu meinem Tisch zurück, würde langsam und mit Bedacht essen und wieder gleich zu schreiben anfangen. Was ich dann schreiben würde! Aus welchen Tiefen ich es hervorreißen würde! Ohne Anstrengung! Denn äußerste Konzentration kennt keine Anstrengung. Nur, daß ich es vielleicht nicht lange treiben würde und beim ersten, vielleicht selbst in solchem Zustand nicht zu vermeidendem Mißlingen in einen großartigen Wahnsinn ausbrechen müßte. (F250)

僕はもうしばしば考えたのですが、僕にとってのもっとも好ましい生活方法は、筆記用具とランプをもって、地下室のもっとも奥深くの、広々とした、隔離された部屋に居ることでしょう。食事が運ばれ、いつも僕の部屋からずっと遠く、地下室のもっとも外側の扉のうしろに置かれます。食事への道、部屋着で、地下室のすべての丸天井のしたを通り抜ける道が僕の唯一の散歩でしょう。それから机に戻り、ゆっくりと慎重に食事をして、またすぐに書きはじめるでしょう。そのとき僕の書くであろうこと！なんとこの深みからそれを引きはがしてくるのだらう！何の苦勞もなく！というのも極端な集中力は苦勞をしらないからです。ただ、それはもしかしたら長持ちしないでしょう。そして、このような状況においてさえおそらく避けることのできない最初の失敗で、途轍もない狂気に陥らざるにはいられないでしょう。

婚約者、フェリーツェ・パウエルに、1913年に書き送った手紙の一部である。「地下室のもっとも奥深くの、広々とした、隔離された部屋」の住人と、擬人化された城のイメージは、不気

味なまでに一致する。城の塔の小窓は「狂気じみた」輝きを放ち、「家の一番奥まった部屋に正しくも幽閉されていなくてはならない陰鬱な住人」は、「途轍もない狂気に陥らずにはいられない」。彼はついに「屋根を突き破って身をもたげ、この世にみずからの姿を示して」しまうのだ。

書くことは狂気へと導く。少なくとも「ただこういうふうにして、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」¹⁾ことは。そして「私」はついに「数居を越えた」²⁾のだ。

Die durch den »Kampf« erzielte wahrscheinliche Höchststärke des Negativen macht die Entscheidung zwischen Irrsinn oder Sicherung nahe bevorstehend.³⁾

「戦い」をとおして目指される、おそらく負の最高の強度は、狂気と安全のあいだで選ぶことを目前に差し迫らせている。

「狂気と安全」の〈境界〉にかろうじてとどまりながら、「私」は「城」を書く。それは愛と同じように「はてしない」〈戦い〉であるだろう。

Am Morgen dachte ich: »Auf diese Weise kannst Du doch vielleicht leben, jetzt behüte dieses Leben nur vor Frauen.« Behüte es vor Frauen, aber in dem Auf-diese-Weise stecken sie schon.⁴⁾

朝考えたこと。「このやり方ならおまえも生きられるかもしれない、後はそのやり方を女から守ることだけだ。」女から守れ、けれども〈このやり方〉のなかにすでに彼女たちは潜んでいる。

「私」は、書くことのはてしなさと愛のはてしなさの類似を熟知し、愛の誘惑から身を守ろう

¹⁾ 本論129頁参照。

²⁾ 1922年1月19日の日誌。Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.201.

³⁾ 1922年2月2日の日誌。Ibid., S.216.

⁴⁾ 1922年1月25日の日誌。Ibid., S.209.

と努める。「城」執筆の前後で〈女〉への言及が頻出している¹⁾。愛は城と競い合う。フリーダはK. に城に到達することを諦めさせようとし、イタリアにでもどこにでも、とにかくこの村を出て行こうとする。そもそもK. はクラムから、城の役人から、フリーダを奪ったのである。

sie rollten in einer Besinnungslosigkeit, aus der sich K. fortwährend aber vergeblich zu retten suchte, paar Schritte weit, schlugen dumpf an Klamms Tür und lagen dann in den kleinen Pfützen Bieres und dem sonstigen Unrat, von dem der Boden bedeckt war. Dort vergiengen Stunden, Stunden gemeinsamen Atems, gemeinsamen Herzschlags, Stunden, in denen K. immerfort das Gefühl hatte, er verirrte sich oder er sei soweit in der Fremde, wie vor ihm noch kein Mensch, eine Fremde, in der selbst die Luft keinen Bestandteil der Heimatluft habe, in der man vor Fremdheit ersticken müsse und in deren unsinnigen Verlockungen man doch nichts tun könne als weiter gehn, weiter sich verirren. (S68-69)²⁾

彼らは正気を失い、K. ははずとそこから逃れようとしたが無駄だった。ころがりまわって、数歩離れたクラムの部屋の戸に鈍い音を立ててぶつかり、それからはこぼれたビールの水たまりや床一面に散らばったごみのなかに横たわっていた。そこで時間はどンドン過ぎていった。二人の呼吸と、二人の心臓の鼓動が一緒になった時間。K. はその時間のなかで、たえず、自分のはぐれてゆく、あるいは見知らぬ土地を、自分以前にはまだ誰も足を踏み入れたことがないほど、遙か遠くまでできてしまったような気がした。その見知らぬ土地では空気さえも故郷の空気とは異質で、その異質さゆえに息も詰まりそうだったが、その異常な魅力のせいで、より遠く行くこと、より遠くはぐれることしかできないのだった。

ここに出てくる言葉の多くは城を目指すK. の使用する言葉である。そして、城を見るK. の視点と同様、フリーダとの愛において、語りはK. の視点を守りながらも、K. の視点から〈私〉

¹⁾ このころの日誌に登場する頭文字〈M〉は恋人ミレナである。たとえば、1922年1月18日の日誌、Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.200, 1922年1月29日の日誌、Ibid., S.213。女の誘惑について直接的に（たとえば、1922年4月10日の日誌、Ibid., S.227-228, 1922年2月21日の日誌、Ibid., S.222, 1922年2月10日の日誌、Ibid., S.218, そして何よりも1922年2月5日の日誌、Ibid., S.217。）あるいは間接的に（女のトルソがただ描写される1922年1月20日の日誌、Ibid., S.202など）触れられている箇所もある。あるいは、独身者への言及も〈女〉の可能性を意識的に回避した生き方として考えられる（1922年1月22日の日誌がもっとも特徴的であるだろう。Ibid., S.204-205.）

²⁾ 強調は筆者による。

の〈現在〉へととめどなく流れ込んでゆく。愛の「時間」がとめどなく流れてゆく。何回も繰り返される»Stunden«は、英語の*hours*に相当し、時一般を指す*Zeit (time)*にたいして、単位としての「時間」を表わす。その»Stunden«が、単位を記す冠詞を失い、ただひたすらに流れる時間を想起させる。愛の「時間」に「終わりが無い」かのように。それはクラムの「終わりのない」〈現在〉に似て、「すべての未来」も呑み込んでしまうかのようだ(K.はそのなかで»immerfort«[「たえず」「はぐれてゆく」])。そして城に対する場合と同じように、「さらに遠く」行くことが、「さらに遠く」行くことそれ自体が、問題となっている。この愛の「土地」は、»unsinnig«, 逐語的には「意味をなさない」のだが、フランス語の*insensé*や英語の*insane*同様、「気違いじみた魅力」をもっている。城の小窓に見られた「狂気」のモチーフが、ここにも影を落としている。それはもはや原因や結果の問題となる「土地」、「時間」ではない。そこでは「はてしなさ」の可能性だけが異様な光を放っている。その「正気を失う」ことのみずからを限定する人称的アイデンティティーを失うことの可能性が、「終わりのない」〈現在〉を生み出している。

この引用箇所はK.と城の関係を表わす語彙と重複するだけではなく、「城」執筆直前の日記の言葉とも重なる。たとえば、

Die Sehnsucht nach dem Land? Es ist nicht gewiß. Das Land schlägt die Sehnsucht an, die unendliche.¹⁾

地への憧れ? それは正確ではない。地が憧れを掻き立てるのだ、終わりのない憧れを。

»das Land«を「田園」とあえて訳さなかったのは、この日付に前後する日誌で「田園」が問題となっていることがないからである。また、»Sehnsucht«という言葉は、このころ使われている箇所ではたとえば、限界までついにやってきた「私」が「向こう岸への憧れ」²⁾に悩まされるといった意味合いをもつ。»Das Land«はむしろいままさに書きはじめられようとしている「城」のコンテキストのなかで捉えられるべきではないだろうか。つまりK.の過去、故郷から村までの時空が、»das Land«であると考えられるべきではないか。ただ、憶測に頼るしかないとはいえ、日誌の»das Land«はおそらく、限界から先を〈夢〉見ることによって、「向こう岸への憧れをとおして此岸での不幸を増やしてしまう」³⁾「私」の、「故郷」への「憧れを掻き立てる」の

¹⁾ 1922年1月20日の日誌。Idem, S.203.強調は筆者による。

²⁾ 1922年1月24日の日誌。Idem, S.207.

³⁾ Idem.

であろう。

「城」を書くことが「さらに遠くへ行くこと」を意味し、書いていない状態が「故郷」であるということは、1922年4月4日の日誌によって明らかにされている。本論で何回も引用した、K.がクラムを紳士館の中庭で待つ場面が書かれたときの日誌であると思われる¹⁾。

Wie weit ist der Weg von der inneren Not etwa zu einer Szene wie der im Hof und wie kurz ist der Rückweg. Und da man nun in der Heimat ist kann man nicht mehr fort!²⁾

内的な必要からたとえば中庭の場面へといたるまでの道のりは何と遠く、帰り道は何と近いのだろう。そしていまや故郷にいるのだからもう先へは行けない。

ひとつまえの引用で、「地」という訳語を選んだのは、この頃の日記に書かれている「空気」と「窒息」³⁾に、対比的ではあるが、関係している言葉であると思われるからである。「故郷」に戻っていても、限界に、〈境界〉にとどまらなくてはならない。恋愛を回避し、孤独を選ばなくてはならないことは、限界を生き抜く必須条件と同一視されており、

Wenn andere Menschen an diese Grenze kamen, [...] schwenkten sie ab, ich kann es nicht.⁴⁾

ほかの人々がこの〈境界〉にやって来たとき、[...] 彼らは向きを変えたのだ。僕にはそれができない。

「僕」、「私」が、「城」執筆直前に到達している地点は、「最後の地上的限界」であり、人間の限界であることが、1922年1月21日に言い切られている。

So schwer war die Aufgabe niemandes, soviel ich weiß. Man könnte sagen: es ist keine Aufgabe, nicht einmal eine unmögliche, es ist nicht einmal die Unmöglichkeit selbst, es ist nichts, es ist nicht einmal soviel Kind, wie die Hoffnung

¹⁾ S-a66-67.

²⁾ *Tagebücher 1914-1923, FKGW*, S.226.

³⁾ たとえば1921年12月20日の日誌。Idem, S.197.

⁴⁾ Idem, S.209.

einer Unfruchtbaren. Es ist doch die Luft, in der ich atme, solange ich atmen soll.¹⁾
僕の知るかぎりこれほど重い課題をもった者はいない。こう言うことができるだろう。それは課題ではないと、不可能な課題でさえない、不可能そのものですらない、それはまったくないに等しい、不妊症の女の願ひであるような、子供ほどのものですらないのだ。けれどもそれが僕が呼吸しつづけるかぎり、僕の呼吸する空気なのだ。

それは、〈この世〉の空気とはもう違う。というのも「私」はもう「別の世界」に到達してしまっただけだから。「城」執筆翌日と、翌々日の日誌をつづけて読んでみたい²⁾。

[...] jetzt bin ich schon Bürger in dieser andern Welt, die sich zur gewöhnlichen Welt verhält wie die Wüste zum ackerbauenden Land (ich bin 40 Jahre aus Kanaan hinausgewandert), sehe als Ausländer zurück, bin freilich auch in jener andern Welt [...] der Kleinste und Ängstlichste und bin dort nur kraft der besondern dortigen Organisation lebensfähig, nach welcher es dort auch für die Niedrigsten blitzartige Erhöhungen [...] gibt. [...] Freilich *es ist wie die umgekehrte Wüstenwanderung mit den fortwährenden Annäherungen an die Wüste* und den kindlichen Hoffnungen: (besonders hinsichtlich der Frauen) »ich bleibe doch vielleicht in Kanaan« und inzwischen bin ich schon längst in der Wüste und es sind nur Visionen der Verzweiflung besonders in jenen Zeiten, in denen ich auch dort der Elendste von allen bin und Kanaan sich als das einzige Hoffungsland darstellen muß, denn ein drittes Land gibt es nicht für die Menschen.

[...] 僕はいまはもうこの別の世界の住人で、この別の世界は普通の世界に対して、まるで荒野が耕作される土地に対するようにあるのだ（僕は40年間カナンから出でさまよっているのだ）、異邦人のようにうしろを振り返り、その別の世界でも明らかにもっとも卑小でもっとも怖がりだ [...]、そしてそこで僕が生きていられるのはそこの特別な機構のおかげであり、それはそこで最下位にいるものにも東の間の閃光のような上昇を [...] 与えるのだ、[...] それはたしかに逆さまの荒野彷徨で、たえず荒野に近づくことを意味し、子供っぽい希望を伴う、つまり（とくに女にたいして）「もしかしたら僕はまだカナンにいるのかもしれない」という

¹⁾ *Ibid.*, S.203.

²⁾ 1922年1月28日と1月29日の日誌。*Ibid.*, S.211-213. いずれも強調は筆者による。また、S-a63-64参照。

希望。だがその間に僕はすでに久しく荒野に在るのであり、それらは単に、とりわけ僕がそこでもっとも惨めな者で、カナンが唯一の希望の土地としてあらわれざるを得なくなるまでの絶望の幻覚にすぎないのだ、というのも人間には第三の土地などないからだ。

29<Januar 1922> Angriffe auf dem Weg im Schnee am Abend. Immer die Vermischung der Vorstellungen etwa so: In dieser Welt wäre die Lage schrecklich, hier allein in Sp., überdies auf einem verlassenem Weg, auf dem man im Dunkel im Schnee fortwährend ausgleitet, überdies *ein sinnloser weg ohne irdisches Ziel* (zur Brücke? Warum dorthin? Außerdem habe ich sie nicht einmal erreicht), [...] überdies nicht nur hier so verlassen sondern überhaupt, auch in Prag meiner »Heimat« [...], ich bin zu weit, bin ausgewiesen, habe da ich doch Mensch bin und die Wurzeln Nahrung wollen, auch dort »unten« (oder oben) meine Vertreter, klägliche ungenügende Komödianten, die mich nur deshalb genügen können [...] weil meine Hauptnahrung von andern Wurzeln in anderer Luft kommt [...].

29日（1922年1月）晩に、雪のなかの道のうえでの襲撃、考えがたえず混乱する。たとえば、この世での状況は恐ろしいものだ、ここSp.（シュピントルミュール）に独りで、しかも足がたえず滑り続ける雪のなか、暗闇のなかの見捨てられた道のうえで、しかもそれは地上的な自然的ない無意味な道（橋への？なぜそこへ？それに僕はまだいちどもそこに到達したことがない）で、[...] しかもただここで見捨てられているだけでなく、いたるところで、僕の「故郷」ブラハにおいてもそうで、[...] ぼくはあまりに遠くにいて、追放されていて、だが僕も人間であるからそして根っこが養分を欲しがるので、そこ、「下」（あるいは上）にも僕の代理人がいて、彼らは哀れで不器用な喜劇役者にすぎず、彼らが僕を満足させようのは[...] 僕の主な養分が別の空気の別の根っこからくるからだ [...]（括弧内の補足は筆者による。）

これまでに論じてきたことの多くがこの二つの引用で言い尽されている。まず最初の引用で「das Land」の指すものが明確に語られている。「そしてそこで僕が生きていられるのはそこの特別な機構のおかげであり、それはそこで最下位にいるものにも東の間の閃光のような上昇を [...] 与えるのだ」という箇所、城とK. の関係が暗示されていると考えられるであろう。また女への「希望」も、「この世」と「別の世界」のはざまに、〈境界〉に、渦巻いているのが理解される。K. の背後に「僕」（「私」、あるいは「僕」）が潜んでいることは、さらに次の

引用で疑いようのない事実となる。「私」(K.)は、雪と暗闇の道を行く。「しかもそれは地上的な目的のない無意味な道(橋への?なぜそこへ?それに僕はまだいちどもそこに到達したことがない)」なのだ。K.は「私」をくうつし、つつ「私」を抜け出で、橋を越えて行く。それは「別の世界」の「荒野」であると同時に、「私」にとって「たえず荒野に近づくことを意味」するような「終わりのない」〈境界〉地帯であるのだ。

二つの引用で証されていることは、「私」が「別の世界」に昔からいながら、それが同時にその「別の世界」に「たえず」「近づくこと」をも意味しており、「上」にも「下」にも「私」は「代理人」をとおして介在しているということだろう。つまり「私」は両世界にまたがっているものであり、複数の「代理人」に分化もしくは〈人格遊離〉している。「私」は雪と暗闇のなかを歩いてゆく。故郷の塔が「地上的目的」に向かって上昇していくのたいして、「異邦人」である「私」(K.)の歩む道は、「無意味」である。「別の世界」で「私」は書く。「別の世界」の「私」を、「別の世界」から「この世にみずからの姿を示している」「私」を、〈境界〉にとどまりつつけるもう一人の「私」が、三人称を導くK.の視点のさらに奥深く、K.の〈夢〉見る城に見据え、書くのだ。いやそれはむしろ、もはや両者を区別することのできない、「私」の偏在する時空であるだろう。〈境界〉を書くことをとおして、「私」は「この世」に限定されずに「別の世界」にも存在し、「私」の限定的アイデンティティーの鎖から解放される。

1922年1月27日、「城」執筆開始の当日の日記に書かれた言葉は、「私」を越えているがゆえに負の自省を伴わない、カフカの唯一の言葉であるといっても過言ではないかもしれない。

Merkwürdiger, geheimnisvoller, vielleicht gefährlicher, vielleicht erlösender Trost des Schreibens: das Hinausspringen aus der Totschlägerreihe Tat-Beobachtung, Tat-Beobachtung, indem eine höhere Art der Beobachtung geschaffen wird, eine höhere, keine schärfere, und je höher sie ist, je unerreichbarer von der »Reihe« aus, desto unabhängiger wird sie, desto mehr eigenen Gesetzen der Bewegung folgend, desto unberechenbarer, freudiger, steigender ihr Weg.¹⁾

不可思議な、謎に満ちた、おそらくは危険な、おそらくは救いをもたらすであろう書くことの慰み、つまり殺人者の列から飛び出すこと、行為-観察だ、行為-観察、それはより高度な観察の仕方を作り出すこと、より鋭いのではなく、より高度な、そしてそれが高度になればなるほ

¹⁾ *Ibid.*, S.210.

ど、「列」から手が届かなくなればなるほど、それははいよいよその運動に固有な法則に従い、はいよいよ独立し、予測しがたく、喜ばしく、みずからの道を上昇してゆく。

城を見るK.、そしてそれと対をなすようにフリーダとの愛の荒野にさまよいたすK.、そのときK.の視点から突然溢れだす〈現在〉のはてしなきの源泉を、ここに読み取ることができるだろう。そのはてしなきは、「行為-観察」であり、「4/K.と固有名の限界」で引用した1922年1月16日の観察に関する言及¹⁾と、同24日の衝撃的な言葉と関連して、「私」のアイデンティティーにおける何らかの転換点を意味していることが結論付けられる。

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。²⁾

「それはより高度な観察の仕方を作り出すこと」である。観察が「高度になればなるほど」、「私」ではなく、「運動」そのものが自立して歩みだす。「私」は三人称のなかのさらに内なる三人称を媒介に、「私」を抜け出で、書くことの〈現在〉に吸収されるのだ。この「運動」そのものを一つの人称性に限定することはもはやできないのかもしれない。だが同時に、「私」が彼であり、彼が「私」であるようなこの「運動」空間は、一人称の限界をなぞっているともしえるのである。それは、「自己観察」の「狩り立てに身を任せ」た涯に口を開ける、〈最後の地上的限界〉という深淵であるだろう。それは、「私」の意志の涯にあらわれる無限定性であり、単なる陶酔や自我忘却の境地とは異なる。「私」のアイデンティティーが崩壊しようとして、そこにはたしかに、〈私〉という人称的限定しかもはやたない、くうつわ)と化した主体の枠組みが、強靱に張り巡らされている。すべては一人称から出発している。〈夢〉はあくまでも〈私〉の〈夢〉であり、幻覚とはっきり区別されなくてはならない。幻覚は、人称性を剥奪された、誰とも交換可能な限定的イメージとして事後的に認識されるからこそ、「幻覚」と呼ばれる。〈夢〉は、能動的な意志の力——カフカの場合は絶望から立ち上がるときに必要とされる能動的な意志の力に匹敵する。というも彼にとって〈夢〉はまた絶望でもあるのだ——によって獲得されるものである。カフカはおそらくそこで「獲得される」とは言わないで

¹⁾ 本論154-155頁参照。

²⁾ 1922年1月24日の日誌。本論158-159頁参照。

あろう。〈夢〉は東の間しか〈現〉とならないだけでなく、最終的には〈見られるもの〉でしかないからだ。〈夢〉は「私」を、「私」が「私」として分節されるまえの〈私〉へとかえしてくれる。〈夢〉が仮に実現していても、そのときの「私」はもはや〈夢うつつ〉の〈私〉でしかないために、「私」には感知されないものであることをカフカは知っている。だからこそ彼は、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」と切望し、三人称へと〈拡散〉していったのではないか。だがカフカという名の「私」が、これらの文章（フリーダとの愛の場面やK.が城を見る場面）を書きながら、〈私〉の〈うつつ〉へと解けてゆく過程で、「私」を、〈夢うつつ〉の「私」を、〈夢〉の〈現在〉において本当に見ることができたかどうかは永遠にわからないのかもしれない。

b) 城の眠り

〈私〉という枠組みを強靱に張り巡らせながら〈夢うつつ〉の〈現在〉を実現するためには、「私」は三人称へと〈拡散〉せざるをえなかったのではないか。「私」は、自由自在にK.や城に〈のりうつつ〉。それは「失われた時を求めて」の冒頭で描かれている〈夢うつつ〉の状態とあまりにも酷似している。「私」は教会や四重奏となるのである。われわれはK.の視点の外在性が守られる——つまり城を見るK.の視点が、ほぼ純粋な内在性と化してしまっているのたいてい——村という〈境界〉において、〈うたた寝〉が支配的であったのを見てきたが、城もやはり眠りに浸っている。「前方を見つめる」擬人化された城のイメージが、眠れる者の「自由」と「安らか」さに充ちていたことについては先述した。だが城の役人たちも眠りと深く関わっているのである。城の眠りは、村の眠りが病み疲れた〈うたた寝〉に終始するのたいてい、圧倒的な完全さによって特徴付けられ、その性質において両者は著しく異なるであろう。だが眠りが、到達できない城から、K.や村にまで浸透していることに気付くと、一読しただけでは意識化されがたい、一つの未分化な時空が、この物語全体に深く沈殿しているのがみえてくる。未分化性について考察を進めるまえに、城の役人たちには〈現在〉しかないことを明らかにし、その本質が、眠りの様相を帯びていることを確認しておこう。

Es ist aber nicht nur Vergessen, es ist mehr als das. Den welchen man vergessen hat, kann man ja wieder kennen lernen. Bei Klamm ist das nicht möglich. Wen er nicht mehr rufen läßt, den hat er nicht nur für die Vergangenheit völlig vergessen, sondern förmlich auch für alle Zukunft. (S132-133)

けれどもそれはただ忘れるということではなくて、それ以上のことなのです。人は誰かを忘れても、その人をふたたび知ることができます。クラムにはそれができないのです。彼が誰かをもう呼ばなくなると、彼はその者を過去において完全に忘れるだけでなく、すべての未来においてもまったく忘れるのです。

これはK.との第二の会見で、橋屋の女主人の語るクラムの忘却の説明である。彼女は城の本質をK.にさまざまな角度から説明しようと試みる。わけてもこの忘却に関する説明はもっとも印象深い。彼女はクラムの忘却に「終わりのない」ことを知っている。それでも彼女はその忘却に耐え、その忘却のなかに生きつづける。彼女がK.に咎めるのは性急さであって、クラムに会いたいという彼の気持そのものではない。クラムの忘却は彼女にとってとりかえしのつかない忘却である。彼女にとってクラムのことは完全に〈終わって〉しまっているのだ。彼女はそのことを熟知している。そしてそうと知りつつも、彼女はクラムの忘却を自分に引き寄せて考えず、「終わりのない」クラムの忘却として理解するすべを心得ている。忘れられた〈自分〉はクラムの忘却のなかに埋没する。クラムの忘却に耐えるためには、つまり〈境界〉にとどまりつづけるためには、忘れられた〈一度限り〉の〈自分〉を消し、「終わりのない」現在、完全な〈現在〉のなかに身を投じなければならないのだ。

Und wie kann etwas Klamm's Zustimmung haben, was nicht von seinem Geiste erfüllt ist. (S183)

そしてクラムの精神に充たされていないものがどうしてクラムの同意を得ることができるでしょう。

とあるように、「私」は〈うつつ〉となって〈自分〉を抜け出し、「クラムの精神」を〈現〉と混らせなければならない。そしてクラムの精神とは、完全な〈現在〉として理解される。クラムは永遠に忘れていた現在なのである。永遠という言葉にはまだ時間の限定性の影がつきまとう。クラムの「終わりのない」忘却は、過去において忘れていただけではなく、未来においても忘れる。「クラムの忘却」という表現さえおそらく的を得ていないのだ。クラムには忘却も記憶もなく、忘却、または記憶の対象となるわれわれだけが、それをとりかえしのつかない事実として受けとめるのである。われわれには、覚えていてくれた過去があり、忘れられてしまったという事実のみが残る。だがクラム自身は忘れていた現在でしかない。クラムの忘却に

耐えるためには、みずから「クラムの精神に充たされ」なければならない。「終わりのない」忘却の外側にとどまりつつけるかぎり、クラムの忘却はとりかえしのつかない事実であり、絶望の道しか残されていない。クラムは「すべての未来においてもまったく忘れる」のだから、ところが女主人はクラムの忘却の「終わりのなさ」を熟知しながら、希望を捨てていない。彼女はクラムの忘却を説明したのち、K. が、彼女の結婚にクラムが介入したかもしれないという可能性をほのめかしたことにたいして、強く否定する。

Wo wäre der Mann, der mich hindern könnte, zu Klamm zu laufen, wenn mir Klamm ein Zeichen gibt? (S133)

クラムが合図を送るとき、私が彼のもとへと走ってゆくのを邪魔できる男がどこにいるでしょう。

とまで彼女は言い切っている。女主人はクラムの掟を心得ていながら、「クラムが合図を送る」可能性を否定しないどころか、その可能性を現在において信じ、その可能性に縋り付くように生きている。過去にも未来にも彼女を忘れてしまっているクラムは、永遠に彼女を忘れたのではないのだ。クラムは忘れていたことの現在、つまりただの〈現在〉なのであり、その〈現在〉に身をくうつせば、忘却は無化されるのである。クラムの忘却はクラムの記憶とおそらく何ら変わるところがないのだ。

城の役人の記憶は、村長のはなしやオルガのはなしから、〈現在〉のなかで忘却と同一視されうるものであることが容易に想像される。たとえば村長は、測定師の雇用をめぐるソルディーニという名の、怖るべきほど勤勉な役人ののはなしをする。ソルディーニはつねに働いていて、村に降りてくる暇もない。

[...] er ist zu sehr mit Arbeit überhäuft, sein zimmer ist mir so geschildert worden, daß alle Wände mit Säulen von großen aufeinander gestapelten Aktenbündeln verdeckt sind, es sind dies nur die Akten die Sordini gerade in Arbeit hat, und da immerfort den Bündeln Akten entnommen und eingefügt werden, und alles in großer Eile geschieht, stürzen diese Säulen immerfort zusammen und gerade dieses fortwährend kurz aufeinander folgende Krachen ist für Sordinis Arbeitszimmer bezeichnend geworden. (S106)

[...] 彼は仕事であまりにも目が回るように忙しいのです。私の聞いたところでは彼の部屋は、壁面という壁面がうずたかく積み重ねられた書類の大きな束の柱で覆われていて、それはソルディーニがちょうどそのときに扱っている仕事の書類にすぎないのですが、東からたえず書類が引き出されては差し込まれ、すべてがすさまじい勢いでなされるので、それらの柱がたえずたがいに崩れるのです、そしてひきもきらずとさりと崩れるその音がソルディーニの仕事部屋の特徴となったのです。

「たえず」仕事をし続けるソルディーニは、測定師の雇用に関する書類の経過をまったく認識していない。ソルディーニは、過去を遡り、ほかの部局が書類を発信したという可能性を考へもしない。ソルディーニにとっては、いま手にした測量師に関する書類の封筒だけが問題なのであり、彼の課にその記録がいま残っていないという事実しか見えない¹⁾。ところが城の機構において、一度正式手順から逸れてしまった書類がふたたび浮上するためには、測り知れない年月が必要とされることが強調されている²⁾。書類が役人のために過去の記憶を現在の形で保管するのである。ソルディーニには、書類の現在しかないのである。

城の人々——彼らはいずれも役人なのだが——は、K. や村人たちと直接言葉で接することがない。言葉話す役人は秘書でしかない。モムスも、モムスよりは位の高い秘書のエルランゲルやビュルゲルも、クラムの権威を持たない。一方、「城」のなかでクラムほど話題にならないにせよ、クラムと同等であると思われるソルディーニやソルディーニ、そしてガラテルは、みな直接会話をしない。彼らが村人、あるいはK. とコンタクトをとるとき、彼らは手紙（または書類）を使う³⁾。手紙がどのように作成されるかを追ってみると、彼ら〈一級役人〉たちが直接言葉を喋らないことの重要性が際立ってくる。オルガがK. に手紙の作成仮定を説明している。

Vorn eng am Stehpult sind niedrige Tischehen, an denen Schreiber sitzen, welche, wenn die Beamten es wünschen, nach ihrem Diktat schreiben. Immer wundert sich Barnabas wie das geschieht. Es erfolgt kein ausdrücklicher Befehl des Beamten, auch

¹⁾ 村長とソルディーニのあいだの往復書簡を参照。S103。

²⁾ S96,100,110 など。

³⁾ ガラテルは助手に直接話したと思われるが、それも推測にとどまるうえに、助手は村出身者でありながら、その使命においてまったく変貌しており、特異な身体を持ち、村人と同一視するわけにはいかない。彼らは「蛇のように」(S33) 似通い、区別がつかず、「子供」である。そして使命が終わると突如年老い、病み疲れる。彼らの特異性については後述する。

wird nicht laut diktiert, man merkt kaum daß diktiert wird, vielmehr scheint der Beamte zu lesen wie früher, nur daß er dabei auch noch flüstert und der Schreiber hört. (S281)

長い仕切り机のすぐまえには低い小さな机があって、書記たちが座っています。彼らは、お役人の望むときにその口述を筆記します。バルナバスがいつもそのときの模様には驚いています。役人のはっきりとした命令があるわけでもなく、大きな声で口述されるわけでもないのです。口述が行われているのがほとんどわかりません。いいえそれどころか、役人はもとのように本を読んでいるように見え、ただ読みながらさらになにか囁いて、書記はそれを聞くのです。

そしてその手紙は次のようにしてバルナバスの手に渡るのである。

Klamm hat dann die augen fast geschlossen, er scheint zu schlafen und nur im Traum den Zwicker zu putzen. Inzwischen sucht der Schreiber aus den vielen Akten und Briefschaften, die er unter dem Tisch hat, einen Brief für Dich heraus, es ist also kein Brief den er gerade geschrieben hat, vielmehr ist es dem Aussehen des Umschlags nach ein sehr alter Brief, der schon lange dort liegt. (S283)

クラムはそういうときほとんど目を閉じていて、まるで眠っているようで、夢のなかで鼻眼鏡を拭いているようにしか見えません。そうこうしているうちに書記は机のしたの沢山の書類や手紙のなかから、あなた宛ての手紙を探しだします。つまりそれはそのとき書いたばかりの手紙ではないんです。むしろ、封筒の状態で判断すると、とても古い手紙で、長いこと机のしたに放置されていたのです。

クラムの忘却、クラムの〈現在〉は、クラムの眠りと深く関係していることが予感される。彼はまるで眠っているようなのだ。まず、城の時間が、現在から測定可能な過去と予測可能な未来によって構成される、通常の限定的時間の法則では把握されえないことが指摘できるだろう。通常の限定的時間では、現在は、過去と未来を限定するための視点としてしかありえないと考えられる。しかしここに描かれている時間は、遠い過去までもが、つまり現在から過去への距離の如何に関係なく、まったく無差別的に「手紙」という形をとって、〈現在〉を浮き彫りにする。そもそも「ein sehr alter」「とても古い」という手紙の形容の仕方は不可思議である。まずそれは数日間を表わすための形容詞ではない。K. が村に到着してからまだ一週間も経って

いないという事実とまったく矛盾する形容詞である。そして、クラムから個人的にK. に宛てられた手紙を指すのに、不定冠詞が使われている。そもそも「書記は、机のしたのたくさんの書類や手紙のなかから」K. 宛ての手紙を取り出すのである。「探しだす」という動詞が当てられているが、そしてそれがK. 宛ての手紙であるのに間違いはないのだが、全体の経過では、まるで手紙の山から〈無差別的に〉「あるとても古い一通」を取り出しているかのように思われるのだ。

手紙をめぐる興味深い考察はラカン以降数多く書かれている。それらの詳細に立ち入る余裕はないが、手紙というものが、通常の限定的な時間のなかに〈現在〉を突如出現させてしまうという点で、さまざまな疑問を提示するものであることは容易に想像がつく。また、測定し確定することのできない〈現在〉は、「無意識」と呼ばれる位相と多くの共通点をもっている。それはそこにありながら、そこに求められない。いずれにせよ手紙は、時差を具現するものである。限定的時間の現在において、読む「私」の現在にたいしてずれた相手の現在が突然溢れだし、相手の不在と現在のあいだで「私」は限定することのできない時間に〈うつされる〉。城の手紙や書類はいずれも不条理に「古い」¹⁾。限定的時間世界のなかでの手紙の特徴は、日付にあるだろう。いつ出したかが、時間のずれを物語る手紙の本質であるといえるのではないか。ところが、城の手紙はただ「とても古い」。その〈古さ〉が無言のうちに語る無限定的な遠い過去が、手紙の沈黙せる〈現在〉にすべて〈無差別的に〉回収されているのである。

そして手紙が日付を意味する〈こちら側〉の世界にクラムの手紙が手渡されるとき、クラムは「まるで眠っているようで、〈夢〉のなかで鼻眼鏡を拭いているようにしか」見えない。クラムには「終わりのない」〈現在〉しかない。クラムは「終わりのない」〈現在〉なのである。現在は所有されるのではなく、存在と化さなくてはならないからだ²⁾。ここでフリーダの証言が圧倒的な重要性を帯びてくる。K. は紳士館でフリーダと出会い、クラムの部屋の鍵穴から覗くことを許可される。K. の見るクラムはまさに起きている人として正面から堂々と描かれている³⁾。ところがそのすぐあとでK. はフリーダからクラムが寝ていたことを知る。

„Hört er sie denn nicht?“ fragte K. „Nein“, sagte Frieda. „er schläft.“ „Wie!“ rief K., „er schläft? Als ich ins Zimmer gesehn habe, war er doch noch wach und saß bei Tisch.“ „So sitzt er noch immer“, sagte Frieda. „auch als Sie ihn gesehen haben, hat

¹⁾ 村長の証言でも書類や手紙は無限定的な遠い過去へと遡る。

²⁾ カフカ自身のように語っている。本論127頁参照。

³⁾ S60-61.

er schon geschlafen [...], das war seine Schlafstellung, die Herren schlafen sehr viel, das kann man kaum verstehen. [...]" (S65-66)

「クラムには彼らが聞こえないのですか。」とK.は尋ねた。「ええ」とフリーダは言った。「彼は眠っているんです。」「何ですって!」とK.は叫んだ。「眠っているですって、でも私が部屋のなかを見たときは、彼はまだ起きていて机に座っていましたよ。」「そんなふうには彼はまた座っています」とフリーダは言った。「あなたが彼を見たときも彼はもう眠っていたのです[...]、あれが彼の眠るときの姿勢です、お役人さんたちはとてもよく眠るんです、まったく理解できないくらいです。[...]」

〈現在〉であるクラムは、物語に登場しているかぎりではつねに眠っている。役人たちは「とてもよく眠る」。そして彼らはとても神経質で、村人たちは細心の注意を払わなくてはならない。役人は村人にたいして絶対的とも言えるような圧倒的な権限を発揮しながら、いわば村人に子供のように守られているのである。たとえばモムスはクラムについて次のような矛盾することを語っている。

Wir freilich haben Angst um ihn und suchen ihn zu schützen und gehen hiebei von der Annahme einer äußersten Empfindlichkeit Klamms aus. Das ist gut so und gewiß Klamms Wille. (S173)

もちろん私たちはあの人のことを心配してなにかと守ってあげようとしています、これはクラムがとても神経質だと思っただけのことです。それはそれでいいのです、クラムの意にたしかにかなっているのですから。

»Empfindlichkeit«を「神経質」としておいたが、この言葉には「神経質」よりもより弱々しく、受動的な、子供っぽいニュアンスがある。フランス語の*susceptibilité*と同じである。そしてこの弱々しさ、子供っぽさは、役人たちの誰にも当て嵌まるようである。たとえばゾルティエニは書類に関して異常なまでに神経質である。村長曰く、「城の行政機構」は「その正確さに比例してきわめて神経質(»empfindlich«)」¹⁾なのである。また役人たちは電話で子供のように遊ぶ。だから城の電話はたえざる歌とさざめきでしかないのだ²⁾。またゾルティエニはアマ

¹⁾ S109.

²⁾ S116.

リアの拒絶に過敏に反応し、子供のように拗ね、二度と姿をあらわさない。秘書たちにたいしても紳士館の主人夫妻は細心の注意を払い、まるで彼らを守っているかのようである。そのうえ、彼らが守っているのはほかでもない、秘書たちの眠りである。K.はエルランゲルに夜の会見に招待されるが、彼の扉のまえまでくると彼が眠っていることを使用人にしらされる。使用人は言う、「彼はうたた寝しています。ときどき、生活様式があまりに違うので、彼はここ村でどっと疲れに襲われるんです。待たなくてはなりません。」¹⁾まるで子供が親に心配され、守られるように、エルランゲルの眠りも守られなくてはならないのだ。

城の役人たち(書記も含めて)は圧倒的な権力をもつ、はてしなく遠い存在でありながら、子供のようにひよわい²⁾。村人たちは彼らを守らなくてはならない。この矛盾した特徴は、役人たちの眠りと関係している。彼らの眠りが守られることは村の中心的な心配事である。直接彼らの眠りが注意の対象となっていないときでも、彼らの「神経質さ」は、彼らの充ちなく現在)の脆さを語っている。眠れる者が手の届かない遠くへと引きこもりながらも、まったく無防備に〈現在〉にその身体を預けているのと同じように、城の役人たちには〈現在〉しかなく、ゆえに現在の外にいる者にとっては到達不可能でかぎりなく遠い存在であると同時に、彼らは無防備で子供のようにであり、弱くもあるのだ。

c)似ていること

フリーダ、橋屋の女主人、オルガによるクラムの描写はいずれも〈夢うつつ〉の人物を描いているといえるだろう。クラムほど明らかに眠っていなくとも、城の内部機構に関するすべてはその〈現在〉性、その〈現〉性に特徴付けられる。そして城の外部に関していえば、城の外在的描写をとおして、K.の三人称的視点の内側から〈私〉が出現し、城やK.という三人称に〈のりうつる〉。〈私〉を限定的に〈この世〉の時間のなかで確定することは不可能である。けれども〈私〉はK.にも城にも似ている。

¹⁾ S383.

²⁾ ここに展開する余裕はないが、このころの日記に子供や子供時代の問題が頻出している。たとえば、

18<Oktober 1921> Ewige Kinderzeit. Wieder ein ruf des Lebens. (Tagebücher 1914-1923, FKGW, S.189)

終わらない子供時代。ふたたび生からの呼びかけ。

あるいは、1921年12月6日の日記、*Ibid.*, S.197, 1922年1月24日の「子供っぽい遊戯」、*Ibid.*, S.208.

Mit Klamm spricht er (Barnabas), aber ist es Klamm? Ist es nicht eher jemand, der Klamm nur ähnlich ist? Ein Sekretär vielleicht, wenns hoch geht, der Klamm ein wenig ähnlich ist und sich anstrengt ihm noch ähnlicher zu werden und sich anstrengt ihm noch ähnlicher zu werden und sich dann wichtig macht in Klamms verschlafener träumerischer Art. Dieser Teil seines Wesens ist am leichtesten nachzuahmen, daran versuchen sich manche [...]. Und ein so oft erschnter und so selten erreichter Mann wie es Klamm ist nimmt in der Vorstellung der Menschen leicht verschiedene Gestalten an. (S286)¹⁾

彼はクラムとしゃべる。けれども本当にクラムなのでしょうか。むしろ、クラムにただ似ているだけの誰かではないのでしょうか。おそらくいいところでせいぜい秘書の一人でしょう。クラムに少し似ていて、より一層似ようと頑張り、クラムの眠っているような夢見るような調子を真似て威張っているのでしょうか。クラムの存在のこの部分がかくも真似やすいのです。試している人は何人もいます [...]。そしてクラムがそうであるようにあれほど探し求められ、そしてあれほど到達しにくい人は、人々の想像のなかでとかくさまざまな形態をとりやすいものです。

到達不可能なクラム、「あれほど探し求められ」るクラム、そのクラムはただ「似ていること」としてしかアイデンティティーをもたない。〈本当〉のクラムが誰だか確定できないだけでなく、クラムの存在自体が、「人々の想像のなかでとかくさまざまな形態をとりやすいもの」なのだ。クラムは〈変幻する〉。そしてクラムが本質的に〈夢〉見られるものであることがここに明言されている。クラムは〈夢〉と不可分の存在である。橋屋の女主人の言葉が思い出される。

そしてクラムの精神に充たされていないものがどうしてクラムの同意を得ることができるでしょう。

クラムはまたつねに眠っている。クラムが「もっとも真似やすい」のは、彼が〈夢うつつ〉の状態にあるときなのだ。「眠っているような夢見るような調子」は様態・様式を表わす Weise で

¹⁾ 括弧内は筆者による。

はなく、よりそのものの本来的な在り方を示す「Art」という言葉で表現され、次の文章でクラムの Wesen 〈本質〉の一部として描かれている。クラムを「真似やすい」のは、単に彼が〈夢うつつ〉の状態にあるときではなく、彼の〈夢うつつ〉の本質においてなのである。まず注意しなくてはならないのは、「真似やすい」ということが決して〈模倣〉の問題としてではなく、〈本質〉の次元で捉えられている点である。「真似」はいわば「真似」の現在において注目されており、「真似」の結果としての〈模倣〉ではなく、「真似」をしているときの存在のありようが考察されている。クラムにいかにも似ているかが問題なのではなく、クラムのアイデンティティーが、そして限りなく〈変幻する〉クラムのアイデンティティーとともに、そのクラムを真似るもののアイデンティティーが問われているのである。これは〈うつりかわること〉のアイデンティティーであり、〈のりうつること〉の〈現在〉の問題であるだろう。クラムは誰でもありうるにもかかわらず、やはりクラムなのである。そして彼は「到達しにくい」。クラムになることは可能なのだが、クラムに〈会う〉こと、クラムと言葉を交わすことは不可能である。クラムの名を気軽に呼ぶことさえ憚れるのだ¹⁾。

カフカ文学における名前の重要性については既述した。軽々しく呼んではならない、到達できないクラムの名には、どれほど重要な意味合いが込められているのであろうか。まず純粋に形態的なレヴェルにおいて、Klamm もまた K ではじまり、Kafka と同じ字数であるということを経視してはならない。この事実と、クラムが〈夢〉見られるものとして存在していることを考え合わせれば、われわれの辿ってきた〈私〉の枠組みがふたたび浮かび上がってくるのではないか。一人称の限定的な「私」を、三人称の可能性が横断し、〈変幻し〉〈のりうつつ〉、〈夢うつつ〉の主体の空間において、カフカも K、もクラムもいつしか似通った相貌を呈しはじめる。R.ニコライによれば Klamm という言葉はチェコ語で「幻影」を意味し、ドイツ語の「峡谷」、「狭間」という意味と、橋のイメージをつうじてつながっている²⁾。〈夢〉見られる幻影のようなクラムは、橋のイメージを喚起し、短編「橋」の一人称の橋へと遡る存在なのだ。

K. とクラムは実は似通っている。K. のアイデンティティーもクラムのアイデンティティーも、主体の限定性の位相ではあやふやで、両者は分節されていない。K. が、到達できないクラ

¹⁾ S137で橋屋の女主人は、「一つだけお願いがあります。クラムの名を使わないでください」とK.に頼んでいる。またモムスは「クラムの名において」K.に答えるよう命令する (S176)。

²⁾ R. Nicolai, *Op. cit.*, S.81. またライエックによれば、チェコ語で「幻影」を意味する klamm は、ドイツ語の Trug 「ごまかし」であり、この言葉は、「城」である Schloß と同じ原義の Schluf と、Trugschluf 「曲論、こじつけ」という言葉を形成する。そしてこの Trugschluf のチェコ語の縮小詞は Kafka とそっくりの Klanka である (E.M. Rajec, *Op. cit.*, S.159)。

ムを〈夢〉見るとき、彼もまた結局クラムになろうとしているのではないか。クラムの本質は真似られることなのだから。K.には起源（過去）も行き先（未来）もなく、K.を特徴付けるものは、到達できないクラム、到達できない城に到達しようとする「終わることのない」〈現在〉しかない。クラムは、K.に〈夢〉見られるもの、真似られるもの、それがクラムであると確定／アイデンティファイできないものとして描かれる。そしてクラムはつねに眠っている。上の引用では、「眠っているような夢見るような調子」は、彼の存在の一部分とされているが、その数頁まで、同じオルガがどのようにして手紙が書かれるのかをK.に説明している箇所でも、「クラムはそういうときほとんど目を閉じていて、まるで眠っているようで、夢のなかで鼻眼鏡を拭いているようにしか見えません」と語っているし、小説の冒頭の方でK.が鍵穴からクラムを覗き見するとき、フリーダはクラムがずっと眠っていることをK.に教えていた。クラムであると特定することのできない存在であるクラムは、まさに〈うつ〉の諸相を描く人物なのである。彼はつねに〈うたた寝〉し、〈夢うつ〉の状態で、その〈うつ〉の状態においても〈うつされ〉やすく、自由自在に〈うつりかわる〉。と同時に、クラムの精神でいっばいにならなくてはならないという橋屋の女主人の言葉の暗示しているように、彼の存在は物語を覆い尽くしている。〈夢〉見られる幻影、クラムはまた、一人称と三人称を橋渡りする「城」という眠りの物語の〈現〉にほかならない。

クラムという名の〈現〉はしかし、到達できないものとしてのみ存在している。クラム、そして城は、到達できないことの〈現〉、負の〈現〉であるともいえるだろう。そこでは、「私」は〈私〉という枠組みのなかでしか三人称になれず、K.は名前の省略された負の三人称でしかありえない。「私」とK.とクラムは、負の〈境界〉の〈現在〉において、それぞれの限定性を逃れ、互いのアイデンティティーを交差させる。「城」が、アイデンティティーの限定性に、問いを発しつつけることの〈現在〉を綴る物語であることは、この小説における、〈似ていること〉のモチーフに端的にあらわれている。

「私」とK.とクラムのアイデンティティーの重複は、K.が、クラムを鷲に喩えて描く箇所や、擬人化された城を見る箇所の分析で明らかにしたように、テキストの語りのなかから密かに醸成されている。しかしそれ以外にも、上の引用部分のように、クラムが〈似ていること〉を具現する存在であることが直接語られたりなど、「城」が、アイデンティティーの分節され

ていない、未分化の存在を描く物語であることを証明するような具体的な例がいくつもある¹¹。一人一人の見分けのまったくつかず、まるで動物のように無言な百姓たちや、フリーダが寝て手なずける城の下僕たち、橋屋の二人の女中といった脇役に、カフカ世界特有の未分化性をもっともよくあらわれているが、そうした存在の代表的な例は何といても助手である。彼らは最初から同じ服装で、「顔も非常に似通っている」¹²。K.は言う、

„Es ist schwer mit Euch [...] wie soll ich Euch denn unterscheiden. Ihr unterscheidet Euch nur durch die Namen, sonst seid Ihr Euch ähnlich wie“ - er stockte, unwillkürlich fuhr er dann fort - „sonst seid Ihr Euch ja ähnlich wie Schlangen.“ (S33)

「難しい。[...] どうやっておまえたちを区別すればいいんだ。おまえたちは名前でしか区別がつかない。それ以外ではおまえたちは」——彼は言葉をつまらせた。そして不本意にも語りつつけた——「それ以外ではおまえたちはまるで蛇のように似ている。」

「蛇のように似ている」という比喩にいかなる意味が含まれているのか、この喩えを言葉にする際になぜK.は躊躇うのか。蛇を、何かの限定的な象徴であると捉え、解釈を試みても無駄だろう。それよりは、蛇の喚起する原初性、その未分化な存在にたいして、われわれ、そしてK.の覚える不気味さに注目すべきではないか。村人たちが、一卵性双生児のようにそっくりな助手を見分けることができるのにたいして、K.は、われわれと同様、アルトゥールとイエレミアスを区別することができない。「俺は自分の目でしか見ることができない、そして俺の目はおまえたちを見分けることができない」¹³とK.は明言している。自分の目で違いが認められないK.は、助手の不気味なアイデンティティーの問題にそのつと怯えることを避けるかのように、暴力的な提案をするにまでいた。「俺の目はおまえたちを見分けることができない。だからおまえたちを一人の人間のように扱うことにして、二人をアルトゥールと呼ぶ」¹⁴。K.には、

¹¹ 未分化性は、「城」に限らず、カフカ文学の一貫したモチーフである。独身者ブルムフェルトの二つのホールと二人のアシスタント、ヨーゼフ・K.を連行する死刑執行人、そして「城」の助手といった不気味な〈双子〉や、水掻きをもつ「判決」のレーニ、雑種、「流刑地」の囚人など、有名なものだけでも、原初的な未分化性を喚起する人物は数多い。本論で分析する余裕はないが、これらのモチーフは、〈うつ〉の無限定性から発しており、〈うつ〉を媒介に、カフカ文学におけるもう一つの重要なモチーフである。〈真似ること〉——たとえば「学会への報告」の猿や、さまざまな作品で問題となる子供、ないしは〈子供っぽさ〉のテーマ——と関連していると思われる。

¹² S.26.

¹³ S.33.

¹⁴ *Idem*.

彼らの本源的なアイデンティティーを気遣う精神が欠けている。K. は、固有名詞の〈うつつわ〉に還元されてしまうような本源的なアイデンティティーを見分ける目をもっていない人物として描かれているのだ。

しかしアルトゥールとイエレミアスの未分化なアイデンティティーは、外見だけにとどまらない。彼らの固有名詞のアイデンティティーが、物語のなかで、意味ある役割を果たすことはほとんどないに等しい。むしろ、二つの名前が、二人の人物を指しているにもかかわらず、両者の存在が未分化であることを強調する場面ばかり描かれる。彼らは「笑えるほど従順」¹⁾であるあまり、ただひたすらK. につきまとう。K. につきまとうことが彼らの従順さであり、扉を開けたりなどの命令は直ちにきくが、実際には、K. がみずからのアイデンティティーを守るために発するより本質的な命令には、まったく従わない。たとえば彼らは、K. が橋屋の女主人と二人だけで話そうとするとき、あるいはフリーダと二人きりになろうとするとき、かならず邪魔をし、K. が追い払おうとしても、決して従わない。橋屋の女主人との会話の途中で、K. は、窓を叩く音で、相手の声が聞き取りにくくなる。「彼はこの邪魔の理由が直ぐわかった。」²⁾ 助手たちが窓の外の「雪のなかで片足から片足へと跳びはね」³⁾、K. を見る喜びから窓をこすいているのである。「K. の脅かすような仕草に」⁴⁾ 彼らはすぐさま引き下がるのだが、またたちまち窓のところまで戻ってきてしまう。助手たちはこのように多くの場合、言葉を発せずにまるで犬のように無邪気にじゃれ、犬のようにK. にまとわりつき、そしてK. から犬のように扱われる⁵⁾。同時に、彼らの挙動は常にどこか芝居じみている。彼らを助手として雇いはじめたときから、K. は彼らの芝居がかった調子に気付いている。助手たちはK. の意志に従って、城に電話するK. から、その背後に群がろうとする百姓たちを遠ざけようとするが、その様子は「単なる芝居のように見え」⁶⁾ るのである。

本論において展開する余裕はないが、カフカ研究において脚光を浴びてきた三大テーマが、助手たちの未分化なアイデンティティーの問題のなかに凝集している。つまり、カフカの描く夢のような世界と、類出する動物、あるいは動物的存在、そして芝居がかった仕草の数々と芝

¹⁾ S35.

²⁾ S125.

³⁾ *Idem.*

⁴⁾ *Idem.*

⁵⁾ 助手の犬との類似は、たとえばフリーダも証言していることである (S392)。

⁶⁾ S38.

居/演劇のテーマである¹⁾。われわれの見解では、これら三つのテーマは、アイデンティティーの〈境界〉への絶えざる問いかけという一つと同じ起源に端を発している。

1922年1月29日の日誌を思い出したい。カフカは雪のシュビンデルミュージーレにおける孤独を訴え、自分がいかに「見捨てられ」ているかを綴り、それがシュビンデルミュージーレにかざったことではなく、

いたるところで、僕の「故郷」ブラハにおいてもそうで、[...] はくはあまりに遠くにいて、追放されていて、だが僕も人間であるからそして根っこが養分を欲しがるので、そこ、「下」(あるいは上)にも僕の代理人がいて、彼らは哀れで不器用な喜劇役者にすぎず、彼らが僕を満足させうるのは[...] 僕の主な養分が別の空気の別の根っこからくるからだ [...]

と、自己の三人称への拡散を語っていた²⁾。一人称の三人称への拡散は、「芝居」を伴ってしまうのだ。「哀れで不器用な喜劇役者にすぎない「僕の代理人」は、助手たちに酷似している。そしてここで語られている「別の空気の別のねっこからくる」「僕の主な養分」とは、「ある犬の研究」の犬の求めるものにほかならない。つまり、「私」(「僕」)/K./助手は、〈私〉の〈夢うつつ〉の〈境界〉で繰り返される、アイデンティティーの追求/分裂において、一つと同じ〈うつつわ〉を描いていると考えられるのだ。

物語のなかでも実際に助手は、互いに似ているにとどまらない。彼らの本質がまるで〈似ていること〉であるかのように、彼らの〈似ていること〉は〈伝染する〉。城の使者、バルナスにはじめて会ったK. がまず最初に思うのは、彼と助手たちがとても〈似ていること〉である。

Es bestand eine sehr große Ähnlichkeit zwischen ihm (Barnabas) und die Gehilfen, er war so schlank wie sie, ebenso knapp gekleidet, auch so gelenkig und flink wie sie, aber doch ganz anders. Hätte K. doch lieber ihn als Gehilfen gehabt! (S38)³⁾

¹⁾ これらのテーマはそれぞれ別々に論じられてきてしまっている。たとえば夢の問題についてはG.Kurz, *Traum-Schrecken — Kafkas literarische Existenzanalyse*, Metzlersche Verlag, 1980。動物についてはK.-H.Fingerhut, *Die Funktion der Tierfiguren im Werke Franz Kafkas*, H.Bouvier u. CO. Verlag, 1969。演劇に関しては、E.T.Beck, *Kafka and the Yiddish Theater*, The Univ. of Wisconsin Press, 1971などがある。

²⁾ 「僕は特定の仕方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〈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。」という1922年1月24日の日誌の言葉に裏付けられる (本論158-159、及び197頁参照)。

³⁾ 括弧内の補足は筆者による。

彼（バルナバス）と助手はとても似ていた。彼らと同じくらい華奢で、彼らと同じように身にびったりした服を着、また彼らと同じくらいしなやかで敏捷だったが、それでもまるで違って、K. はどれほど彼を助手にもちたかったことか。

類似点が挙げられていき、最後に、それでもバルナバスがK. にとって、助手たちと「まるで違って」見えることが語られている。しかしその違いは、それまでの類似点と矛盾し、しかも一切説明されていない。そしてその次の文章でK. の感嘆負を伴った望みが述べられ、K. がはやくもバルナバスにいいような魅力を感じていることが明かとなっている。K. はバルナバスが助手であったらと思う。結局、バルナバスと助手たちの類似は否定されるどころか、むしろ強調されていると見做すべきではないか。すくなくとも彼らの違いは、無根拠な違い、K. の主観による違いであるのは疑いようもない。「まるで違って」いるにもかかわらず、バルナバスは助手に似ており、K. は彼を自分にとっての理想の助手に見立てることを禁じえない。

「まるで違って」いながら似ていることとは、〈似ていること〉の本来的な原則ではないだろうか。そこにはたしかに別々の主体がいる。バルナバスとアルトゥールとイエレミアスはそれぞれ別個の存在である。だが、彼らの〈個〉性は、〈似ていること〉を媒介にしてはじめて認められる、個性のようなものではないか。K.、そしてわれわれは、己の身体の奥底に横たわる肉体の太古の記憶を辿って、彼らが〈似ていること〉を軸に描かれた人物であることを感知していないだろうか。彼らの人物としてのアイデンティティーは、〈似ていること〉の不思議さ（あるいは不気味さ）に、求めるべきだろう。

村長のところへK. が会見に行くと、会見の間である村長の寝室に、助手たちも当然入って来る。K. は、彼らの存在がうとうとしいことを村長にたいして訴えるが、村長は助手たちを優しく出迎える。K. は、

ließ den Blick von den Gehilfen zum Vorsteher und wieder zurück zu den Gehilfen wandern und fand aller drei lächeln ununterscheidbar gleich. (S99)

視線を助手たちから村長へ、そしてふたたび助手たちの方へうつらせたが、三人の笑みは見分けがつかないほど似ていた。

外見的にはいかなる類似点もない村長と助手たちのあいだで、不気味なアイデンティティーの重複が起こっている。原文は、「三つの笑みが見分けのつかない同じもの」、といった表現の

仕方をしている。助手たちが、〈似ていること〉を体現する存在であることに、もはや疑いの余地はない。彼らは〈うつる〉存在なのである。

「城」の読解をつうじて、われわれはついに、眠り文学において、人称性を越えるような〈境界〉のアイデンティティーへと向かい始める。一人称性という固有名詞的な〈うつわ〉にまで還元された主体は、三人称へと〈うつって〉ゆく〈夢うつつ〉の過程において、〈似ていること〉を本質とするような^{フグ}形象を産み出し、未分化の世界を描く。

Schreiben [...] ist ein tieferer Schlaf [...].¹⁾

書くということは [...] ひとつの深い眠りです [...].

そして文学とはカフカにとって、〈私〉に縁取られた「私」が、三人称へと拡散してゆくときの、「夢のような僕の内面の表現」²⁾以外の何ものでもない。そこでは、「私」は三人称となり、アイデンティティーの分節しきれないような人物のあいだで、〈似ていること〉にたえず脅かされながら、みずからのアイデンティティーの〈境界〉を探し求めつづけるのだ。

¹⁾ F412.

²⁾ 1914年8月6日の日誌。Tagebücher 1912-1914, FKGW, S.167.

二十世紀の初頭において、「失われた時を求めて」と『城』は、小説という伝統的文学形式に新たな展望を切り開いた。ブルーストとカフカは、小説の冒頭に特殊な仕掛けを施し、虚構の限定性を打ち破った。文学史上、彼らの露にした眠れる身体としてのテキストが、文学を、文学の虚構性から解放したといえるであろう。両者は、話者の限定性を一度徹底的に意識したうえで攪乱した。眠りの不確定性と現実性を潜ったくうつわのような主体に物語らせることによって、語りは、冒頭の〈境界〉性を小説全般に胚胎させ、現実の模倣という、虚構の〈一度限り〉の限定性から自由となり、現実でも虚構でもない、〈境界〉という新たなリアリティーを把握するにいたったのである。『失われた時を求めて』も『城』も、確定性の上に定立されていたそれまでの「現実」とはまったく異なった現実を語っているのである。それは〈夢うつつ〉の現実であり、確定性の網の目にますます細かく取り囲まれたエピソードのなかで足場を失った、今日のわれわれの、現実把握の底辺を成しているとさえいえるであろう。

対照的な技法でブルーストとカフカの呈示した〈現在〉の〈境界〉性、さまざまにくうつり変わり、くうつろう主体のくうつわ性、そしてそこに充ちてくる「現実よりも現実的な〈現〉」をわれわれはみてきた。そのような現実こそ、今日のわれわれの現実感を構成しているのだが、それはいまだ文学以外の言葉で認識され、語られてはいないだろう。つまり文学が、二十世紀も終わろうとしているわれわれの現実認識を構成しているとさえ考えられるのである。

ブルーストとカフカの開拓した現実認識の領域、〈現〉の根底には、主体の限定性への問いかけが横たわっている。限定的な作者が、限定的な話者を設定し、限定的な物語を語るのではなく、作者はみずからを確定する限定性のフィクションから逃れ出で、つまりみずからを〈意志的〉に空洞化させ、くうつわとなり、眠りの位相に分け入って物語の〈現在〉をくうつし出す。彼らのくうつす〈現〉が、文学本来の夢想性と区別されるのも、〈意志的〉なく現

が、〈私〉という人称性と不可分であるという点においてである¹⁾。

換言すれば、「失われた時を求めて」と『城』が書かれるまで、文学における〈現〉は虚構の枠内にとどまっていたということである。つまりそれはまだ〈境界〉的な〈現〉ではなく、はっきりと「現実」から区別され、「現実」を脅かすことはなかったのだ。われわれは優れた文学テキストを読むとき、その〈迫真性〉にいわばくのりうつられ、〈夢のような〉テキスト空間に吸い込まれることがたしかにたびたびある。しかし限定的虚構においては、〈現〉の前身ともいえる〈迫真性〉は、〈一度限り〉の虚構として限定されているために、「現実」と明確に、あるいは用心深く、区別されている。われわれは「感情教育」の最終頁で、フレデリック・モローがテロリーエと青春を振り返るところで、みずから、過ぎ去りし日といまとの距離をひしひしと感じるかもしれない。しかしそうした〈実感〉は、われわれの主体性を揺さぶるものではない。本を閉じ、ふたたびわれわれは「現実」へと戻ってゆく。限定性に立脚する「現実」を模倣した虚構から、現実への新しい視点を逆に勝ち取って戻ってゆくかもしれない。だが、「現実」を模倣することの限定性が、読書体験の全体を縁取り、律していることは否めないのだ。それを表象の限定性の問題と言い換えることもできるであろう。

『失われた時を求めて』と『城』は、小説のこのような限定的構造（「現実」に準拠した）を裂開させる。小説は表象芸術であるという宿命を負っている。K.ハンブルガーは、ミメーシスという言葉が、アリストテレスにおいて「模倣」という意味よりははるかに「表象」という

¹⁾われわれの明らかにした〈私〉は、K.ハンブルガーのIch-Origoとは明確に区別されなくてはならない。ハンブルガーは、虚構と現実の存在を認めた上で、それぞれの世界における「ここ、いま」によって確定される「私・原点」を厳密に区別して考察している。彼女はたとえば物語文学を、第三者の「私・原点」（主観）が三人称で語られる「認識理論上の唯一の場」（Op. cit., S. 73）であるとし、「現実の「私・原点」の不在と、虚構物語（fiktionales Erzählen）の機能的性質は一つの同じ現象である」（Ibid., S. 113）とする。ところがわれわれの問題としている〈私〉は、まさにこの第三者の「私・原点」を、それが三人称で描かれるにもかかわらず、現実の作者と現実の読者に、「私」として認識させるものであり、現実の「私・原点」と物語の機能的性質の、断絶した間を橋渡しする、冒頭という、もはや現実でもなく、また完全に虚構でもない〈境界〉の〈私〉なのである。

概念を表わしていたことを強調している¹⁾。「プラクシス」(仕事)をしている人物を表象することがミメーシスなのである。「表象」という概念のなかに、現実中存在するものを「表わす」という模倣的な作用が内包されてしまうのは明らかである。しかしミメーシスという言葉が、本来は作用でしかなかったはずの「模倣」という意味ではなく、原義的には「表象」であったということをハンブルガーは強調している。たしかに、現実の模倣という制約を逃れたところで、言葉でものを表わす小説の「表象」性を動かすことは不可能である。そしてミメーシスという概念の二つの意味の混乱が示しているように、表象には模倣の限定性の問題が、すなわち現実への従属の問題がつきまとう。カフカは「城」執筆間近の日記で、書くことから私拭しきれない表象の限定性に絶望している。

6<Dezember 1921> Aus einem Brief: »Ich wärme mich daran in diesem traurigen Winter.« Die Metaphern sind eines in dem Vielen, was mich am Schreiben verzweifeln läßt. Die Unselbständigkeit des Schreibens, die Abhängigkeit von dem Dienstmädchen das einheizt, von der Katze, die sich am Ofen wärmt, selbst vom armen alten Menschen, der sich wärmt. Alles dies sind selbständige, eigengesetzliche Verrichtungen, nur das Schreiben ist hilflos, wohnt nicht in sich selbst, ist Spaß und Verzweiflung.²⁾

<1921年12月6日> ある手紙から、「僕はこれで暖まります。この寒い冬のなか。」比喩は書くことに関して僕を絶望させる数々のもののうちのの一つだ。書くことの自立性のなさ。火を入れる女中への、暖炉で温まる猫への、はては暖をとる哀れな老人への依存。これらすべては自立した、自身の法則に支配された行動だ。ただ書くことだけがどうしようもなく、自身のうちに住んでおらず、気晴らしであり絶望であるのだ。

「暖炉で温まる猫」のように、〈書かれたこと〉は〈自律的〉、または「自立的」に存在しない。〈書かれたこと〉は、「暖炉で温まる猫」という現実と関係せずには成立しえないのである。現実から「自立」しえないがために、現実の表象であるがために、〈書かれたこと〉は、単なる再・現にとどまることができず、〈書くこと〉を孕んでしまう。なぜ〈それを〉書くのか、なぜ〈それを〉再・現しなくてはならないのか。〈それを〉書くことの意味が、表象を、

¹⁾ Ibid., S. 17.

²⁾ Tagebücher 1914-1923, FKGW, S. 196-197.

現実の純粹な再・現の明快さ、現実¹⁾に依拠しているとはいえ、現実と平行して存在することの〈自立性〉から、「喰え」の曖昧さ、有意味性へと堕落させてしまうのだ。〈それを〉書くことの意味が、表象を他律的に支配し、現実へと従属させてしまうのである。

二十世紀初頭の西欧の文学的状況にあつては、この書くことの意味が、ことごとく書く主体に帰せられた。書くことは、作品を発表する個人的な意志にかかっており、個人としての限定的主体の意志なしには考えられなくなっていた。たとえば聖書を書くことの意味は、キリスト教の「真実」を伝えることであり、極端にいえば、それさえ伝わるのであれば、誰が書こうと問題ではなかったはずである。聖書に〈書かれたこと〉は、書く主体の個人的意志とは無関係なのだ。しかし、世界という書物から署名が失われてしまったからは、その世界のなから何かを再・現するには、再・現をする者自身の署名が脚光を浴びようになる。そしてその者が、みずからの名において、なぜ何かを表象するのかという問題が、表象の基底を構成するようになった。つまり表象は、主体の個人的限定性に拘束され、現実と個人的な関係を結ぶことによって、逆に現実²⁾に他律的に支配されざるを得なくなったのだ。

表象の限定性の壁を破るには、現実と表象のあいだを橋渡しする、この主体の在り方を組み直すしかない。表象が存在するには、表象する者がいなくてはならない。表象する者が、従来の主体の限定性の次元から表象しようとするれば、そうして得られる表象が、限定的であるのを免れえないであろうことは容易に想像がつく。主体に限定的存在様式しか認めない、限定的な「現実」が、表象を圍繞してしまうからである³⁾。

だが、小説という形式においては、表象と現実のあいだに、書く主体の意志以外の契機が内包されてしまっている。それが、現実と虚構の〈境界〉をしるす小説の冒頭にもっとも顕著にあらわれる、語りと書く主体の問題である。伝統的小説では、限定性こそが両者の関係を規定していた。書く主体の「私・原点」と、語る主体の「虚構的私」あるいは「虚構的第三者」は、「現実」を限定的に模倣するという虚構の法則に支えられ、一元的に(〈一度限り〉性のうちに)結ばれていた。虚構が確定/限定可能な「現実」に従属していたからこそ、「私・原点」は、

¹⁾ 小説の、あるいはより遡って物語の、この伝統的な図式を逸脱するのが幻想小説やお伽話してあるが、それら幻想的物語は、現実と虚構の絶対的な不可侵性を前提としているので、われわれの考察の対象とはならない。つまり逆にいえば、幻想的物語は、「現実」というものが確実に存在することに疑いをはさむものではない。それは、「現実」があるのであるから、「現実」と別のところで、「現実」の様相を借りて、「現実」と見紛ごうような「非現実的」な世界を表象しようとするのであるから、文学の模倣的限定性を厭うどころか、全面的に受け入れ、記号化しているとさえいえるであろう。

虚構にみずからの、あるいは第三者の、主観を語らせることができたのである¹⁾。確定可能な限定性のうちにとどまる伝統的小説においては、書く主体と語る主体のあいだには、主従関係こそあれ、厳密な意味での〈うつし〉の関係は存在しないのである。

つまり小説という領域において、表象の限定性から抜け出し、表象を〈自律的〉な存在にまでいたらしめるためには、この書く主体と語る主体の限定的関係に亀裂を入れることからはじめざるをえなかったのだ。表象することの意味から解放されようとするれば、「現実」と「虚構」の主従関係に疑念を抱くことになる。これは、表象することの主体、すなわち書く主体と、語る主体の関係の問い直しという形をまずとるであろう。視点をかえれば、小説こそが、表象の限定性に挑むためのもっとも適確なメディアであったとも、あるいはその限界をもっとも先鋭な仕方で見極めるように差し向ける芸術であったともいえるわけである。主体を二つの異なった位相に分裂させる小説こそ、確定可能な主体という近代ヨーロッパの確信を揺さぶる格好の芸術であったと考えられるのである。確定可能な主体の幻想を紛糾するという大役が、小説によってのみ果たされたと極論するつもりは毛頭ない。しかし、近代とともに発展した小説という芸術こそ、主体の変遷を追い、主体を問うためのもっとも雄弁な資料と見做すことができるのではないだろうか。

二十世紀初頭のヨーロッパにおいて、機は熟していた。ブルーストとカフカがいずれも小説しか書こうとしなかったのは、彼らの関心の的が、表象の限定性、表象することの意味に、書くことの主体性の問題に収斂していたことを証明している。「失われた時を求めて」と「城」は、冒頭において、書く主体と語る主体を、一つの〈うつわ〉のようなまったく新しい主体において還元的に統合する。現実と虚構のあわいで、〈うつわ〉のような〈私〉という、一人称と三人称を結合する人称的身体^{パーソナル}を設け、〈一度限り〉の限定としての表象に肉体を与えるのだ。

〈私〉を限定することは不可能であるのかもしれない。〈私〉は、さまざまな限定を取り払った最後の限定であり、〈いま、ここ〉の結節点にすぎないであろう。それは、眠りの主体であると同時に、眠りの対象でもあるような、世界と私の〈境界〉であり、私と私でないもののせめぎ合う場処であるはずだ。ブルーストもカフカも、〈境界〉という現実よりも現実的な〈現〉を、伝統的な限定性のしがらみから解放し、世に明示するために、彼ら自身の限定的な自己を捨て去って、〈いま、ここ〉を記す〈から〉の身体^{パーソナル}において「私」と語りを遭遇させる。現実と虚構の模倣関係は崩壊する。現実のなかで書く主体は、虚構のなかで語る主体に〈のりうつて〉しまう。もはや「私・原点」が虚構の語り手にみずからの主観を語らせるのではない。そ

¹⁾ 本論215頁註1) 参照。

こには模倣関係はもう存立していない。したがって両者を、「^{ワイルド}「真実らしさ」や「意味」の、つまりは現実優位の次元で比較することはもはやできないのだ。「失われた時を求めて」の語り手がマルセル・ブルーストであるというのではない。あるいはK.がカフカであるというのでも決してない。両者はそれらになっているとでもいえばよいのであろうか。眠りと目覚めの〈境界〉をさまよう「私」が教会や四重奏に「なつて」しまうように。「失われた時を求めて」と「城」では、書く主体と語る主体は〈うつし〉の関係を結んでいるのである。書く主体は語る主体に身を〈うつし〉、現実と虚構の〈境界〉において、回帰する〈境界〉的主体の〈現〉を再現する場を作り出したのだ。われわれはもう文学をフィクションと見做すことはできない。現実をリアルであると断定することもまた不可能である。われわれの感性はいまや〈境界〉の感性と化し、〈夢うつし〉の〈現〉に漂白しているのだ。

ブルーストは一人称性を保持し、書く主体を徹底的に空洞化させる。書く主体は、同じ一人称のもとで、語る主体と「なつて」、現実^{ワイルド}に死すといっても過言ではないかもしれない。現実において死んだに等しい書く主体は、虚構のなかで逆に三人称の距離をもって描かれるにいたる¹⁾。カフカは三人称へと〈のりうつり〉、みずからに似た形象へと自己拡散してゆく。一人称の抹消された「城」のテキストのそこかしこに〈私〉が潜んでいるともいえる。書く主体は、限定性を逃れることによって逆に影のように物語に偏在するにいたるのである。書く主体が、物語を〈現在〉の充実感へと、〈現〉へと導いている。換言すれば、両作品とも、書く主体の優位を開拓しているのである。「失われた時を求めて」に素早く挿入された「マルセル」というファースト・ネームと、沈黙の手前で「城」に残存する「私」の吐息のような「K.」という頭文字は、〈うつし〉ことの物語の、〈うつし〉、〈うつし〉され、〈うつりかわり〉、〈うつし〉と、中心を失って氾濫する表象が、書く主体の〈現在〉においてかろうじて統合されていることを、かすかな眩きのうちに漏らしているのである。

『失われた時を求めて』も「城」も〈私〉の物語である。書く主体の優位は、皮肉にも、主体の空洞化を代償としている。〈うつわ〉のような〈私〉が、三人称の距離をその一人称性のうちに内包しながら、逆に、書く主体の一人称性を消しがたいものにする。この表象の裏に、あるいは表象の内奥に潜む一人称性が、中心も原形もなく、無限定に〈うつし〉合ってゆく〈うつし〉の物語の表象に、最後の、そして唯一の意味を与えると同時に、虚構を現実の模倣か

¹⁾ たとえば、「見出された時」でしばしば登場する、来たるべき書物を書くこととしている「私」、あるいは眠れるアルベルチーンによって「マルセル」と呼ばれる「私」が、現実と虚構の〈境界〉に位置する〈私〉を浮き彫りにすることは既述したが、この〈私〉は、一人称のうちに三人称の距離を描き込み、書く主体を虚構のなかで三人称的な視点の彼方から見据えることを可能にしているとも言える。

ら解放する。しかしここにその一人称性すらも放棄したと思われる〈うつ〉の物語がある。「失われた時を求めて」と「城」とは時代のやや下った、1942年から47年の足掛け6年のあいだに執筆された、谷崎潤一郎の『細雪』である。

『細雪』の執筆された時代的・地域的バックグラウンドはあきらかにわれわれの論じてきた西欧の二つの作品の背景とは異なるものである。『細雪』は日本文学固有の状況を考えずには存在しえなかっただろう。しかしその日本文学は、西欧の小説の伝統に接ぎ木された形でその発展をつづけた。二千年以上もの歴史をもつ西欧文学の伝統は、ブルーストとカフカにおいてある大きな転回点に達した。日本文学はわずか数十年のあいだに、西欧のその長い伝統を日本的に消化した。谷崎の立った地点は、西欧文学の伝統が迎えたこの臨界点と、日本文学独自の長い歴史が遭遇する地点ではなかったろうか。異なった形式においてであれ、1942年の日本の谷崎¹⁾は、1920年代のブルーストとカフカが切り開こうとしていた新しい小説の可能性と無関係ではなかったのではないか。純粹に文学史的な立場からこの共通性を実証することは本論の目的ではない。むしろわれわれは、テキスト、虚構の内部から、これら三つの一見まったく無関係な作品の共通性を指摘したいのである。

三つの作品の共通性は、三者の展開する〈うつ〉の〈境界〉領域と、そこに立ち現われてくる書く主体の在り方、虚構的語りにおける主体の問題に見出されるはずである。西欧の伝統を築いてきた限定的主体の崩壊とともに、これらの作品は、小説というジャンルをとおして、いかに主体が存続しうるかを物語っているのである。書く主体と語る主体が分離する小説においてこそ、主体に問いかけることができたのだ。しかし谷崎の場合は、ブルーストとカフカと対照的な方向から論じられなければならないであろう。なぜならば、「失われた時を求めて」と「城」においては、書く主体が、語る主体の影から、唯一の意味を、語る主体に付与していたのたいして、『細雪』では、語る主体が、姿をほぼ完全に消した書く主体に意味を与えていると考えられるからだ。

『細雪』には語る主体しかいない。しかし、近代の小説——これは同語反復的な形容かもしれない、「小説」とはようするに「近代」であるともいえるのだから。また、日本には「小説」など存在しなかったことを忘れてはならないであろう——である以上、われわれはその背後に一人の書く主体がいることを知っている。谷崎潤一郎が『細雪』を書いたのである。語りを書く

¹⁾ 谷崎は1886年生まれであり、ブルーストより15歳、カフカより3歳年下である。三者は、交通網と通信網がめざましく発達する時代の、まさしく同時代人であったのだ。彼らの同時代性は、三つの作品に共通した電話と汽車の登場の仕方に如実にあらわれている。電話は、三者に共通した語り視点の〈うつ〉の関係を〈うつす〉ものとして、汽車は〈うつ〉(trans)の権化として考えられるであろう。

く主体の存在をほぼ完全に掻き消しているが、この小説を書き進める一個の手の存在を認めないわけにはいかない。この手の存在が、現実と虚構の交差する唯一の点として、のちにきわめて重要な意味合いを帯びてくるだろう。だが、この手以外に現実と虚構の結節点がない以上、現時点では、語る主体に焦点を絞ることにしよう。

書く手の存在を認めた上であらためて繰り返そう。『細雪』には語る主体しかいない。ところがこの語りが誰に、あるいはどこに位置するのが明らかではない。「城」は同じ三人称小説であるだけでなく、徹底的な「人物的語り」を繰り広げる点において、『細雪』と類似している。しかし、「城」の語りは、K. という一人物にのみ焦点を絞っており、K. の視点を離れる数少ない箇所では、城の存在を知っているという点にのみ還元されうる、つまり特定化されうる語りであった。一方、『細雪』の語りは、幸子の視点を全面的に支えながらも、さまざまな人物の視点へと移り変わり、会話と間接話法に敷き詰められている。『細雪』の語りに焦点はない。三人称の非人称的な焦点すらない。

書く主体の影を認めないこの小説に、われわれはあえて主体のアイデンティティーの限界を問い掛けてみたい。この地点で、主体のアイデンティティーの限界とは、無限と有限を結ぶ主体の〈意味〉であるとはっきりと言明することができるであろう。ブルーストとカフカでは、テキストのなかから書く主体へと随所で遡ることができた。そして影の〈私〉が、現実と虚構のはざまに〈現〉を実現し、〈意味〉を勝ち取っていた。今回はテキスト内部からの道は閉ざされている。しかし、〈うつし〉のライトモチーフに従って、〈うつ〉の系譜を辿ってゆけば、テキスト外部で同じく〈うつ〉の道筋を歩む谷崎に出会うことができるのである。このテキスト内と外の結節点に、われわれは ~~〇~~ と表記すべきような書く主体を見出すであろう。

それでは主体の攪乱する現実と虚構の〈境界〉、『細雪』の冒頭に立ってみることにしよう。

1) 『細雪』冒頭

1 / 〈うつる〉ことの迷路

「こいさん、頼むわ。——」

鏡の中で、廊下からうしろへ這入って来た妙子を見ると、自分で襟を捻りかけてあした刷毛を渡して、其方を見ずに、眼の前に映つてゐる長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のやうに見据ゑながら、

「雪子ちゃん下で何してる」

と、幸子はきいた。

「悦ちゃんのピアノ見たげてほしい」

——なるほど。階下で練習曲の音がしてゐるのは、雪子が先に身支度をしてしまつたところで悦子に掴まつて、稽古を見てやつてゐるのであらう。悦子は母が外出する時でも雪子さへ家にあてくれ、ば大人しく留守番をする兒であるのに、今日は母と雪子と妙子と、三人が揃つて出かけると云ふので少し機嫌が悪いのであるが、二時に始まる演奏會が済みさへしたら雪子だけ一足先に、夕飯までには帰つて来て上げると云ふことでどうやら納得はしてゐるのであつた。¹⁾

『細雪』を播くものは誰でも、この最初の二頁の混乱に、読みつづけることを一旦断念し、次の機会を待ちたい気持ちになるのではないだろうか。呼格の感嘆符ともいえるような会話文から虚構ははじまる。冒頭に会話を配するのは二十世紀小説では一つの常套手段にまで発展したが、この会話文ほど *in medias res* なものは少ないのではないか。*In medias res* の冒頭の特徴は、物語の筋の只中から語りはじめることである。したがってそこで語られている物語には〈物語の前〉があることが当然の前提とされる。読者は不確定な時空に投げ込まれる。誰が語り、何が起つてゐるのか。どの世界に不時着したのか。A.テル・ルンゴの指摘しているように、*in medias res* の冒頭では、すでに一つの世界が既存している。「読者を既存の世界の自明性に投げ込む、ずっと語りつづけているような見知らぬ声」²⁾ がそこに鳴り響いてゐるのだ。このタイプの冒頭は二十世紀の小説において支配的である。それは「小説の恣意性とその限界にたいする考察」³⁾ とともに発展したと考えられる。われわれの言葉に置き換えれば *in medias res* の冒頭は、虚構の限定性の意識化がもたらした、二十世紀的なスタイルであるといえるだろう⁴⁾。

『細雪』の冒頭の会話文の大胆さは、読む者を、いまだ見えない舞台の内奥の未知へと惹き込んでゆくその不確定性に求められるであろう。しかしそれが舞台であることをわれわれは知っている。ここでこの不確定性を「失われた時を求めて」や「城」の冒頭にみられた無限定性とはっきり区別しておかなくてはならない。なぜならば、一つの虚構世界（舞台のような）が、

¹⁾ 谷崎の本文からの引用は、『谷崎潤一郎全集』、中央公論社、昭和57年、による。以下は略して巻数と頁数のみを記す。『細雪』は全集の第十五巻である。したがってこの引用箇所は、十五・3である。

²⁾ *Op. cit.*, p.147.

³⁾ *Idem.*

⁴⁾ 具体例に関しても上の論文を参照。なお、日本文学の文脈のなかで厳密にいつからこうした冒頭が多く数えられるようになったのか、今後の研究の課題の一つにするべきであろう。

会話のくいま／ここ)によつてもっとも厳密な形で特定されているからだ。『細雪』の冒頭の不確定性は、現実と虚構の〈境界〉に紛れ込んで、書く主体と語る主体のあいだを橋渡しするような〈私〉の影を帯びることなく、一つの明確な限定性のうちで繰り広げられる。〈うつつ〉の効果によつてのみ生み出されていることをこれから検証していきたい。大石修平などがはやくから特記しているように、「冒頭のこの情景は、作者自身においても想を凝らしたところであろう。」¹⁾しかし、「想の凝らし」かたを、物語られる時間の現在のなからから厳密に問はずには、その「想」の全容が把握されない。問われなければならないのは、なぜこのような技巧が必要とされたかという点である。

冒頭の技巧は、虚構世界を揺るぎなく限定しておきながら、そこに主体を登場させないという離れ業を成し遂げてみせる²⁾。この物語の主要登場人物の名前を数行のうちにほとんど網羅していながら、誰がどこに位置しているのか皆目検討がつかないというのが、読者の切実な感想であるだろう。語り手の所在もまた不明である。*In medias res* の臨場感に席捲されながら、われわれはく誰にも)出会わないのである。

このきわめて短い冒頭の会話文によつてわれわれは一挙に多くの不確定要素に直面する。まずこの文の見知らぬ話者がおり、この人物の呼びかける相手がいる。そして目的語を欠いた動詞、「頼むわ。——」という一言によつて、いきなり筋の只中に投げられる。見知らぬ発話者は何を誰に「頼む」のか。だがこれだけであればそれほど意外性はない。ここに、次元を異にした最後の不確定要素が加わる。「こいさん」という言葉の耳慣れない響きである。一般の読者にとって「こいさん」という名称は未知である。謎は十七頁後にやっと解明される。それも二重括弧 [(「こいさん」)] とダッシュを使うという綿密さである。

[...] 自分はこいさん (——「こいさん」とは「小娘さん」の義で、大阪の家庭で末の娘

¹⁾ 大石修平、「『形』の饗宴」、日本文学研究資料叢書「谷崎潤一郎」所収、有精堂、1980、108頁（初出、「日本文学」、1963年10月号）。われわれの検討する〈うつつ〉のモチーフの数々に触れている時期の早い論文であるが、十分な結論にはいたっていない。〈うつつ〉のモチーフを「『形』の饗宴」と総括し、三島由紀夫が『対象の深い「表面」』（「谷崎潤一郎論」、同上所収、89頁、初出、「朝日新聞」1962年10月17、18、19日発行）といみじくもオクシモロンを用いて評した谷崎文学の一面を、『細雪』から多くの例を取り出して論じている。谷崎評のこの流れは、1992年に発表された、昨今では画期的な谷崎論、渡部直巳の「谷崎潤一郎——擬態の誘惑」（新潮社）などに連絡と受け継がれているであろう。渡部とわれわれは多くの場合着眼点（モチーフ的な）を共有するのであるが、谷崎文学の「表層」性の意味する〈うつつ〉の次元を、「表層」の次元から立ち上がらせなくては、三島のオクシモロンの意味を看取することができずに終わってしまうであろう。

²⁾ この谷崎が意図的に「想を凝らし」て延々と回避する主格の問題については後述する。

を呼ぶのに用ひる普通名詞であるが、その時奥畑は妙子のことを「こいさん」と云ふばかりか、幸子のことを「姉さん」と呼んだ）との間に、父兄の諒解を得られるまで何年でも待たうと云ふ固い約束をしたのであること。[...]（十五・20）

これは奥畑の「啓ぼん」の間接話法を伝える長い箇所の中途からの抜粋である。ここではじめてわれわれは「こいさん」を妙子と確実に同一視することができる。二重括弧とダッシュの厳重な罫戸を隔てて、語りが「こいさん」のアイデンティティーを解説しているのだが、ここでは、冒頭文の「こいさん」が、一般の読者にとって説明を要する不確定要素であり、そのアイデンティフィケーションが十七頁ものあいだ、つまり〈故意〉に引き延ばされていることに留意するにとどめよう。

順序正しく検討していこう。「こいさん」のアイデンティフィケーションよりも根源的な謎が「細雪」を繕く者をまず悩ますであろう。「こいさん、頼むわ。——」、この会話文の発話者が誰であるのか、戸惑いはこの根底的な疑問からはじまる。そもそも会話文からはじまることによって、われわれはいきなりある場面に立ち会ふのだ。ところがこれは小説であり、演劇ではない。われわれは活字に覆われた書物の一頁を凝視しているのであって、舞台を見ているのではない。そして冒頭の台詞の発話者が見えない。つまりわれわれは純粋な発話を耳にしているのである。

一步退いてもう一度虚構の外から考え直してみよう。虚構からはじまる。「」に括られた会話は、虚構をもっとも厳密に限定する手段であるだろう。虚構内の人物の発話ほど、虚構のくいま／ここを正確に限定するものはない。われわれは虚構のくまさにそのとき、その瞬間に、出会うのである。ところが「細雪」の冒頭の会話は、虚構のくまさにそのときにわれわれを瞬時にして立ち合わせながら、その発話者の姿をはぐらかす。この会話文は、スピーカーなどの近代的メディアから発せられているものでなければ、人物の独白でもない。作中人物が、虚構のくまさにそのときにくそこにおいて、たしかにこの言葉をもう一人の人物に向けて発しているのだ。にも関わらず、いつまで経ってもその発話者が見極められないのである。虚構のくまさにそのときは、人物のく口のなか」に位置しているはずであるのに、その人物のアイデンティティーははぐらかされているのである。

「こいさん、頼むわ。——」

鏡の中で、廊下からうしろへ這入つて来た妙子を見ると、自分で襟を塗りかけてあつた刷毛を渡

して、其方は見ずに、眼の前に映つてゐる長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のやうに見据ゑながら、

「雪子ちゃん下で何してる」

と、幸子はきいた。¹⁾

最初の会話文の次の文章は、ふたたび会話文を交えてきわめて長い。なによりも、主文（主格を含んだ）が延々と後送りされている。発話者、幸子が登場するのは冒頭文から五行目であり、そのあいだに会話がもう一つ挿入されているのである。発話者の同一性を想定するもっとも常識的な立場に立てば、冒頭の会話文も、次の文と、同じ一つの文章に属していると考えべきであろう。だが、厳密な文法的見地からは、発話者、幸子を限定している主文、「と、幸子はきいた」は、「。——」に厳重に区切られた冒頭文とはつながらないはずである。冒頭文は物語の〈現在〉を暴力的に確保する、純粋な呼びかけ、純粋な発話、純粋な虚構世界のくいま／ここを載り取り、句読点、「。」を打ち、ダッシュを引く。一見、次の文章の主文に連動するようにみえる冒頭文は、いかなる語りも寄せ付けぬ虚構の零度として、〈自立〉を目指すかのように、自己完結している。

冒頭の会話文の限定する虚構のくいま／ここを舞台の前景に見立てれば、「と、幸子はきいた」という文章は、舞台を外から見ている地点を記す。われわれはそこではじめて発話者の姿を認める。舞台を外から見る地点が登場する前に、読者は二つの会話文をとおして、前景の、虚構のくいま／ここにしつこく引き留められる。われわれは考察を繰り返すことによって、「と、幸子はきいた」という文の切り開く視点を人工的に抽出することができるが、この作品をいかなる予備知識もなしに読み出す者は、突如虚構舞台の只中に立たされ、実際には五里霧中の状態にさまようであろう。

そもそも名指しとしての「幸子」というアイデンティフィケーションが遅らせているだけではない。二つの会話部分のあいだによこたわる長い文章は、まさに言葉で敷き詰められた鏡の迷路ではないだろうか。何度読み返しても把握しにくい文章である。この判読の困難はまず冒頭文から引き継がれる主語の欠落に起因しているであろう。主語が欠落しているにもかかわらず、「鏡の中で、[...] 見ると」とあるように、視点は明らかに、虚構的くいま／こことして確定されていながら、いまだ主体的に限定されていない発話者に帰せられている。われわれはいかなる外在的な手掛かりも得られないまま、否応なく、いつしか「鏡の中を」覗き込んで

¹⁾ 強調は筆者による。

いるのである。会話文のすぐあとで、コンマによって際立たされているこの「鏡」を軽視してはならない。純粹な発話の状態を保ったまま——発話に外在的ないかなる視点も、この発話を回収していないのであるから——の会話文が、虚構の〈いま／ここ〉を厳密に記し、その〈いま／ここ〉が「鏡」に映されているのである。現実と虚構の〈境界〉においてわれわれは突きわめて限定された瞬間に直面する。ところがその瞬間は、「鏡」に〈うつ〉されているのだ。虚構における限定が、現実を模倣せざるをえず、現実のように〈自立〉して存在することのできない表象の宿命であるとするれば、「細雪」の冒頭は、その限定をまず一度純化し、いわばただかの限定を、鏡に〈うつ〉してみせるのである。現実と虚構は冒頭から合わせ鏡の関係にあり、その相違はことごとく〈うつし〉合いの迷路に囚われ、無化されているのだ。この〈境界〉には、発話の〈いま／ここ〉しか滑り込む余地がない。

虚構の側に踏み込みつつあるわれわれは、「鏡の中を、」見る。ところがそこには誰もいない。発話者はいないのである。それでもたしかにほかでもない発話者の視線をなぞってわれわれも「鏡の中を」覗いている。きわめて単純な言葉で、また谷崎にしては平明な文体で綴られた¹⁾、この部分の外見的なく何気なさ)に反して、実は異常な事態が生じているといわなければならない。われわれは発話の〈いま／ここ〉にしっかりと囚われているにもかかわらず、発話の主体を知らない。その主体の存在に、皮膚を接するように間近に触れているが——そしてこのすぐあと、「自分で襟を塗りかけてみた」というくだりで、間接的にはあれ、いや間接的であるがゆえにより一層、実際皮膚が問題となっている——、その主体が見えないのだ。それでも「鏡の中で」われわれは発話の主体を見ている。そこに見えているのは〈空〉の主体であり、その〈から〉は、発話の〈現在〉で充たされ、発話の〈現在〉を〈うつし〉ている。「鏡の中」に、「幸子」と限定された主体はまだ見えていない。また一方でわれわれは「こいさん、頼むわ。——」という言葉を自身で発しているわけではない。虚構ははじまっているのであり、虚構のなかの誰かがたしかに「こいさん」に呼びかけているのである。われわれは「鏡の中」にわれわれ自身を見ているのでもない。この鏡は限定された主体の像を結びはしない。事態は一層微妙なのだ。

「鏡の中で、廊下からうしろへ這入つて来た妙子を」われわれは「見る」。われわれは完全に発話者の視点と〈なっている〉のだ。補語目的語を伴わない「うしろ」から、一人の登場人

¹⁾ これは「細雪」全体の特徴でもあるだろう。もちろんそこには、関西弁、手紙、などといった技巧が凝らしてあるのであるが、たとえば「春琴抄」や「吉野葛」にみられる語りの複雑な技巧や、同じく関西弁が重要な役割をはたす「世」の語りの人工的な主調とは反対に、語りの技巧をむしろ隠蔽しようとする傾向によって特徴付けられるであろう。

物が向かって〈来る〉。妙子はわれわれの背後から鏡に向かって、発話の〈現在〉、虚構的に限定されていながら、いまだアイデンティファイされていない主体の〈現在〉に向かって、〈来る〉のだ。なお、これが呼ばれた「こいさん」であると知るよしもない。そしてアイデンティティーの定かでない主体に吸い取られるようにして〈うつわ〉となったわれわれは、発話の〈現在〉の視点から、発話者の不確定な輪郭をいつしかなぞりながら、妙子を見ると、自分で襟を塗りかけてみた刷毛を渡す。この「自分」に注目したい。もちろん、ここに描かれていることは、虚構的な〈いま／ここ〉で限定された行為である。限定されているがゆえに、表象されているがゆえに、われわれがその行為の主体でありえないのは自明の理である。その行為は描かれており、その〈内側〉にわれわれの入り込む余地はない。だが、このような外在的な視点はここではあくまでも背景に押しやられている。最初にあるのは、特定化(名指)されていない発話者の視点であり、読者はその視点の〈内側〉にいるのだ。その視点が「自分」と呼ばれるとき、われわれは「自分で襟を塗りかけてあ)ないにもかかわらず、この、〈いま／ここ〉に厳密に限定されていながら、〈誰〉ともしれない〈誰か〉の存在の息吹をうけ、襟と刷毛の触れるのを、仮初の無意識にも、感じずにはいられない。それはわれわれの皮膚ではない。けれどもそこにわれわれは肌を接している。〈いま／ここ〉のなかで、肌を密着させながら「自分」としか名指されえない存在、〈うつわ〉となった主体の実体を、ここに見出すことができるのではないであろうか。

「細雪」を、そしておおよそ谷崎を語ろうとする者は執拗になることを怖れてはならないだろう。実際、「細雪」の冒頭は執拗なまでに混沌を追求する。妙子という第三者に、われわれと肌を接する「自分」が、「刷毛を渡す」。ところが「其方は見ずに、」われわれ／「自分」は、「眼の前に映つてある長襦袢姿の、抜き衣紋の顔を他人の顔のやうに見据え)る。われわれ／「自分」は、「眼の前に映つてある」。そして「映つてある」われわれ／「自分」はまさに「他人の顔のやう)なのだ。

このとき、視点は丁度、発話者である「自分」と寸分も違わず重なっている。「自分」が「自分」を、あえて妙子の「方を見ずに、」「見据え)ている。「他人の顔のやう)という言

葉は、発話者の内面¹⁾の奥深くへと導く。発話の記した虚構的〈いま／ここ〉は、三人称の語りの媒介を経ずに、発話者の〈いま／ここ〉となる。それはまさしく発話者の「眼の前」なのだ。外在的にいまだ限定されていない発話者／主体の内面の只中から、われわれは「眼の前の」「鏡の中」を「見据え」ているのである。そこに〈うつ〉っているのは「他人の顔」だ。主体は「他人」を〈うつす〉ことによってみずからの主体性、みずからの視点／内面を一層確立させている。われわれは発話者の〈いま／ここ〉を借りて、「自分」に〈うつる〉われわれを見ることによって、みずからの、発話者の視点を確立するのである。〈他人〉と見極めることができるのは、逆説的ながら、「自分」をおいてほかにいない。この「他人」とは限定された三人称では決してないのである。それはまた、無名性の非人称とも次元を異にしている。無名性の非人称は鏡に〈うつり〉はしないだろう。われわれが「鏡の中」に見るのはまさにそのような発話者の存在²⁾である。そこでは一人称も三人称ももはや立場がない。強いて言えば、二人称の〈身近さ〉があるのみである。

「自分」が「他人」のように見えるのは、「自分」の主体性ももっとも強調されていることを示しているだろう。近代的自己の反省に順化してきたわれわれにとって非常に把握しにくい主体の実体を「細雪」の冒頭は演出する。一読したかぎりでは、誰が誰に話しかけ、誰がどこにいるのか、混乱を極めるのも無理はない。主体の実体は、二人称的な〈身近さ〉に求められているのである。それはすぐれて〈うつる〉、〈うつし〉の空間だ。〈うつわ〉のような主体は、「失われた時を求めて」と『城』でみられたように、一人称または三人称として分節されるうるものでありながら、まず、肌の触れ合う名前のない〈いま／ここ〉において一人称と三人称を相互浸透させるような時空に開かれていることであると、この冒頭において理解できるのではないだろうか。われわれはたしかに、読書という行為をしているのであり、読書の〈いま／ここ〉に存在している。われわれは『細雪』の冒頭を読むという行為をする主体であるはずである。しかし読書の〈いま／ここ〉は、一人称も三人称も解体してしまう。虚構の〈いま／ここ〉と重なり、われわれの主体性は、虚構の演出する〈現在〉に、錯綜してしまっている。

¹⁾ ここではとりあえず「内面」という言葉を使用するが、長谷川三千子が指摘しているとおり（長谷川三千子、『やまとごころと「細雪」』、『日本文学研究資料新集』18/谷崎潤一郎所収、有精堂、1990、209～210頁、初出、『海』、1981、2月号）、『細雪』には、「内面」といったような西洋思想に根差した「個性」をもった主体は存在しないのであるから、〈内〉とでも記しておくべきであるのは承知の上で、あえて「内面」と記述しておく。長谷川氏の見解には深く共感するのであるが、限定されていないからといって完全に〈内〉と〈外〉が消滅するわけではないからである。〈うつわ〉のような〈現〉の場としての主体は『細雪』にも存在しているのである。この捉え難い主体は、たえず〈外〉が〈内〉に〈うつる〉ため、一人称の上に立脚したいわゆる主体ではなく、接すること、触れることの、二人称的な〈皮膚主体〉であるが。

このような未分化の時空に、〈現在〉の無限定性に、還元されたわれわれは、いかなる主体性をもたらるのであろうか。〈うつる〉ときに主体はいかなる主体性を発揮しているのだろうか。先に挙げた大石の分析は、この問いに答えるための有力な手掛かりを与えてくれる。それは、〈うつ〉の次元を予感する優れた着眼点に恵まれながら、語りと作者を区別せず¹⁾、テクスト自体に問いかける姿勢を欠いた谷崎批評の特徴的な一例としても、参照するに値するだろう。

なるほど、「他人の顔のやうに見据えながら」という表現など、一読、心憎いまでにそういう姿を浮かび上がらせることに成功していそうで、しかし、同時に、どこまで真実に即したのか、という疑いも心頭をかすめないわけでもない。というのは、つまり、「形」としてそれが出来過ぎているからであろう。少なくとも、情感の真実としては、「他人の顔のやうに」といったものでは全くないかも知れないし、また、作者自身の真実「見据え」るところの眼光も紛れ込んでいるようである。²⁾

語りと作者の端的な混同という問題を除外しても、その混同の悪しき影響が「形」と「情感の真実」という曖昧な対立概念にまで及んでいるために、大石は、『細雪』の冒頭の核心に触れながら、そこから充分な結論を導き出すにいたっていない。だがわれわれが目じりたいのはまさにこの対置されているが非対立的でしかありえない二つの概念である。大石の見解は矛盾をはらんでしまっている。「心憎いまでに」〈リアル〉であるはずの描写が、同時に、真実味のないものと評されているのである。この矛盾は、大石が事態の微妙さに感付いていることを証明している。「他人の顔のやうに見据えながら」という表現の不気味なまでに〈リアル〉な効果を大石は見逃していない。しかしその不気味さが不気味さとして認知されていないがために、大石は、逆にここで描写されていることの「真実」性を疑ってしまうのである。だが実際は、「疑い」は「真実」との関係において頭を擡げるのではなく、主体（たとえば大石という）の不安³⁾に由来しているのである。主体が虚構の〈現在〉に〈うつって〉しまうことの〈リアル〉さ、「真実」よりも現実的な〈現在〉に〈うつわ〉と化すことに、限定的主体は不安を覚えざるをえない。「形」が「出来過ぎている」のではなしに、主体が解体し、「形」だけになっているからこそ、いわゆる写実主義的現実描写を期待する文学者の目を疑わせるのである。大石は不適格な用語を使って、冒頭の次頁から引用しながら、〈うつ〉の微妙さにさら

¹⁾ 文学批評史の観点から、時代的に無理もないのだが。

²⁾ 前掲、108頁。

に迫っている。

更に、作者は、

幸子は、

「その一番上の右の小抽出あけて御覧、——」

と、紅棒を取つて、鏡の中の顔へ接吻しさうなおちょぼ口をした。

「あるやろ、そこに」

とも書くが、ここで、幸子の唇は、作者が描いているような形状を取ることはまずないのであって、多分、それは、作者自身の主観における、神聖なる願望に対しての「形」でこそあるよりほかないものであろう。作者は、自分自身でそういう空想を娛んでいるのであり、読者もまた、かかる「形」のたのしみに招待され、馴致されることになる。¹¹

幸子の唇が実際「おちょぼ口」になりうるかの論争は回避するとして、大石がその「形状」描写を非現実的と感じながら、そこに強力なインパクトを覚えていることは興味深い。ここでも大石は、テキストの〈うつ〉の作用に呪縛されている。呪縛されているからこそ、作者の「神聖なる願望」にまで言及するのであろう。大石の言葉自体が、呪縛の力を語っている。読者は「馴致され」てしまうのだ。「神聖なる願望」が、真実味のない「おちょぼ口」の「形」を作り、「読者もまた、かかる「形」のたのしみに招待され、馴致され」てしまうのである。「願望」、「たのしみ」、「馴致」、いずれも欲望の呪縛を物語る言葉ではないか。大石はここに表現された〈うつ〉の作用を、最終的には「たのしみ」という曖昧な言葉で示すことで満足してしまっているが、彼が無意識のうちに語っていることは、〈うつ〉の作用が欲望によって導き出されるものであるということにほかならないのではないか。大石の論では、まず作者の「神聖なる願望」があり、そして作者は「形」にすることを媒介に、「娛しみ」、最後に読者が「形」をとおしてそのたのしみに参加する、という三つのヒエラルキーがはっきりと区別されている。だが実際にはここにあるのはテキストのみであり、表象、「形」だけである。大石の指摘するような影は認められず、鏡を媒介に、幸子と語りとわれわれは、混然一体となって、「おちょぼ口」をしているのである。幸子と語りとわれわれは、「おちょぼ口」となることによって、作者の直接的な願望の内に〈うつる〉のであり、作者という外在的な存在をテキストの内側から〈うつし〉出す。作者の限定性ではなく、欲望という名の〈現³²²〉が、テキストに肉

¹¹ 同上。強調は筆者による。

体を与えているのである。

この主体の錯綜する現象は、大石が「馴致される」という意外な表現を無意識のうちに使用せざるをえなかった理由を雄弁に物語っているであろう。それは、主体が知らず知らずのうちに「馴致され」、主体以外のものになりつつある、欲望の支配する現象である。分節された「私」が、分節された「他者」への距離を飛び越えるのではない。一人称、あるいは三人称の司る実体を、この主体はもはや知らない。そこには、〈うつる〉ことの〈身近さ〉があるのみである。この主体には〈うつって〉ゆくための皮膚しかない。幸子、読者、作者は、唇で、あるいは襟元の皮膚で、欲望の〈現在〉をなぞりながら、皮膚を重ねる。それは「私」の唇でありながら、互いの唇となることへと開かれ、相手を欲している。一人称の「私」は、一人称から相手へと〈うつって〉いるのである。

ベンヴェニストの分析によれば、一人称と二人称は、「《話の現実》」しか指示しない¹¹。二人称は一人称と完全なシンメトリー関係を結ぶカテゴリーとしてのみ理解されている。一人称／二人称という対は、物語（ベンヴェニストは歴史的物語に考察を限定している）を司る「非人称」としての三人称と対峙する、言表の現在を指示するものとして、同一視されている。二人称は発話者と対話者という、発話の現在を構成する要素として、一人称論に統括されてしまい、特別に論じられていないのである。だが〈話しかけられる者〉としての二人称は、ほんとうに一人称と完全なシンメトリー関係にあるのだろうか。〈話しかけられる者〉として求められる二人称は、はたして「他者」として分節されているのであろうか。希求される二人称はむしろ、人称の構造性を装いつつ、「私」との距離／身近さを攪乱し、言語という法のうちに、欲望の運動を書き込んでいるのではないだろうか。二人称は言表の現在において、一人称の欲望を標す。「私」がいま／ここにおいて言葉を発するのは、「私」のうちに「あなた」が、「他者」として分節されずにすでに取り込まれてしまっているからではないか。「私」が発話の現在を支配しているのではなく、「私」は「あなた」の存在に満ちたその現在の作用のもとで発話するのであるということ、われわれは日常的に経験しているのではなかったか。「細雪」の冒頭の分析においてわれわれの目前に出現する不可解な主体は、言語学的な人称理論では把握しきれない未分化の位相を切り開いている。われわれは幸子ではないのにもかかわらず、彼女との距離（虚構と現実のあいだの果てしない距離）のうえに、皮膚と皮膚を重ねる〈身近さ〉の〈現在〉が書き込まれ、彼女の内側から鏡に〈うつる〉。この主体をとりあえず「二人

¹¹ Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, tome I, Gallimard, 1966, p.252, 原文では“une «réalité de discours»” (邦訳、エミール・ベンヴェニスト、「一般言語学の諸問題」、岸本通夫監訳、みすず書房、1983、235頁)。

称的」と解し、〈うつ〉のめくるめく作用においてその本質にさらに迫ってきたい。

発話者という一人称の地点に二人称の位相が開かれているのだ。そしてこの発話者は虚構のなかで三人称として語られている。発話者の「私」の唇に、発話者の「私」の皮膚に、他者の唇が、他者の皮膚が重なり、発話者の「私」の唇が他者の欲望を語っている。主体は皮膚だけとなって重複する。これを二人称的主体と名付けることができるのではないだろうか。この主体は、「私」でも「他者」でもない。錯綜した未分節の主体は、意識的にみずからを〈空〉にするのではない。二人称的主体は、襟と筆や唇にかたどられた皮膚に、アイデンティティーのすべてを託している。主体の皮膚が、主体のアイデンティティーなのだ。二人称的主体は、「私」あるいは「他者」に分節される手前の、欲望の主体である。D.アンジューに代表される最近の精神分析は、皮膚が、自我の形成におけるもっとも根源的な契機であることに注目しはじめている¹⁾。バック療法なども、皮膚が自我確立において、根源的役割を果たしている、という考えのもとに発展している。つまり二人称的主体は、自我の分節される以前の、根源的主体であると考えられるのである。筆者大石の意に反して、「たのしみ」という言葉が無意識のうちに指し示す谷崎文学の不気味さは、主体の皮膚という「形」だけが残り、その〈人形〉に〈のりうつつ〉二人称的欲望が、分節（限定）された主体にとって、みずからの限定的アイデンティティーを脅かすような作用を及ぼすことに由来しているのではないか。それは、母と赤ん坊の、肌と肌を重ねる欲望の二人称的空間、自我の分節される以前の根源的空間であり、そこでは、主体は皮膚を纏った〈人形〉と化し、〈身近さ〉において相手へとつねに開かれ、たえず〈うつつ〉ゆくのである。

このような主体を演出するために、「細雪」は会話によってはじまらなくてはならなかった。そして、虚構の〈いま／ここ〉を定める冒頭の会話文は、まさに、特定化されない——「こいさん」の説明は十七頁後である——呼格を語っている。その結果、呼びかけの、二人称の位相が全面的に切り開かれている。もちろんこの二人称を、虚構の作用によって〈うつつ〉出される二人称的主体と、短絡的に同一視することはできない。虚構という契機が存在することを忘れてはならないだろう。しかしその虚構は、冒頭において、二人称へとたしかに呼びかけているのである。この二人称は、「こいさん」という呼び名によってかろうじて限定されているが、それが名指しであることを読者の知るよしもなく、われわれの意識はただ混乱させられるばかりである。一人称の発話者（ペンヴェニストに従えば、発話の〈いま／ここ〉において、発話

¹⁾ ディティエ・アンジュー、「皮膚—自我」、福田素子訳、言叢社、1993、や、Roger Gentis, *Le corps sans qualités*, Érès, 1995を参照。

者はつねに一人称なのだ）が、虚構内の三人称として紹介される、つまり三人称の人物として語られるのは、数行おいてである。発話に続く文章では、三人称の語りが、冒頭の会話の一人称を引き継ぎ、一人称に見せ掛けて、あるいはむしろ、一人称のように、語っている。主格が示されないのである。主格が数行ものあいだ示されないことによって、発話の一人称の可能性が強調され、発話者と語りとわれわれは、一人称の〈いま／ここ〉において肌を重ねるのである。分析上の便宜のため、われわれは人称性を駆使して論じているが、そこではもはや一人称という立場すら確定していない。欲望に導かれて、人称性以前の、未分節の〈現在〉に、主体の本来の在り方に、主体はさまよいだすのである。「細雪」の冒頭では、一人称に〈うつつ〉された三人称が、二人称の位相に書き込まれ、混沌とした〈現在〉を、混沌としているがために〈現〉に〈うつつ〉しているのだ。

「他人の顔のやうに見据えながら、」この〈得体のしれない〉主体は、ふたたび発話する。そしてやっこの主体は外から名指される。「幸子」が登場しても、ふつう、あまりに遅延された三人称の語りによる視点の転換に、われわれはその名前を「自分」と同一視することができない。つまり、主格の遅延がすべての鍵を握っているのである。主格を意図的に遅延させた者がいるのだ。二人称の欲望の空間を、虚構として演出した者がいるはずなのだ。冒頭に未分節の欲望の自由な運動を書き込んだ者、それは、われわれや発話者とともに、〈うつつ〉の作用に身を任せる語りではありえない。語りは、〈者〉としての主体性を剥奪され、われわれと同じように、〈うつつ〉ゆく。そして以下に展開してゆくように、書く主体は、欲望の〈現〉にみずからを消し去ることによって、語る主体に〈うつつ〉の全権を委ねるのだ。「細雪」は西欧の小説の伝統である三人称の語りを〈託けつつ〉、一人称の主体性を抹消した、二人称の〈うつつ〉主体を実現する物語なのである¹⁾。

2 / 〈身近〉に〈うつつ〉語り

主格がいかにか意図的に遅延されているかを解き明かしてくれる鍵は、作者谷崎の言説に求められるであろう。虚構の枠組みに縁取られた語りを越える意図が露見しているのである。後期の、つまり主に「蓼喰ふ虫」以降の谷崎が、いかにか文体にこだわり、さまざまな語りの実験を繰り返していったかは、もはやあまりにも有名な事実である。しかしそれらの語りの変奏は、

¹⁾ この先、三人称を装う、三人称を纏ったこの語りに、とくに三人称性を配慮して言及する場合は、「三人称の語り」と括弧付きで呼ぶことにする。

技巧としてのみ論じられたり、安易に「作者」の人生¹⁾と結び付けられたりする場合が多く、「文学」あるいは「小説」というものの意味を前提としている。つまり谷崎文学の語りの特徴は、それぞれの作品の虚構的限定のなかで論評されているにすぎず、語りがいかに虚構的限定そのものと関連しているかを、換言すれば、語りがいかに作者の虚構的限定にたいする姿勢とかわっているかを、論じるにはいたっていない。多くの谷崎文学論は、「古典的作家」としての谷崎の権威に安住してしまっているのである。虚構的限定にいかなる疑問の余地も残さないような谷崎の小説世界、あるいは芥川との小説論争のなかであらすじの面白さを主張し続けた谷崎言説の裏に嵌まっているといえるだろう。その結果、谷崎文学論は、おおよそ、二つのカテゴリーにわけられる。一つは、あらすじの面白さを谷崎の「変態的」欲望に直結させるやり方であり、もう一つは、確固と限定された虚構世界の美的観賞に終始するやり方である²⁾。この二つの傾向はそれぞれ、谷崎文学自体の二つの傾向、「マゾヒズムもの」（「変態的性欲もの」）と「母恋いもの」を指示するものであることは、おおむね予想できるだろう。しかしわれわれはその交差点に、「小説」を書くということへの、つまりは、書く主体と語る主体の関係への問い掛けを見出すのである。それは結局、主体への問い掛けであるだろう。その意味において谷崎はブルーストとカフカの同時代人なのである。

谷崎のそうした根源的な文学的在り方は、『細雪』においてもっとも顕著にあらわれている。この物語は、「マゾヒズムもの」にも「母恋いもの」にも分類されない谷崎唯一の作品として、際立った作品である。また『細雪』を谷崎文学の一番の傑作とする者は多い。マゾヒズム的趣向も母恋的傾向とも一見無縁に見える谷崎としては異質な作品が、もっとも評価が高いのである。このような意味においても、『細雪』は謎の多い作品であるといわねばならない。しか

¹⁾ 佐伯彰一の語り論も、鋭敏な着眼点を多数導入しながら結論の部分で谷崎の私生活に掃着する（佐伯彰一、『語りの戯れ』、千葉俊二編、『日本文学研究資料新集・18/谷崎潤一郎』所収、有精堂、1990、初出、『すばる』、1976、第25号）。書く主体が語る主体によってはじめて意味を与えられるような谷崎文学にあっては、谷崎という限定的主体のなかに満ちてくる幻想が文学において肉体を得て〈現〉と化するから、作品から演繹される〈意味〉が、谷崎の私生活と符合するのは当然なのである。谷崎はその意味ではカフカとブルーストと同じ「独身者」なのであり、彼の「人生」は、彼の文学と等価なのである。カフカやブルーストが「人生」を否定し、虚構を現実へと解放しようとしたのに対して谷崎は、「人生」そのものを虚構に見立て肯定したという差があるにすぎない。谷崎の私生活に谷崎文学への手掛かりが隠されているのではないのである。両者は一つの同じ虚構なのである。

²⁾ これはまた、谷崎文学の批判者たちの立場でもある（たとえば寺田透、『「細雪」の序』、日本文学研究資料叢書『谷崎潤一郎』所収、有精堂、1980、初出、『文学会談』第九輯、昭和二十五年七月発行）。つまり谷崎を称賛する論は、谷崎という限定的個人から離れない限り、谷崎批判を論駁するにいたらないのである。谷崎の趣味と論者の趣味が一致するか否かという次元に結局とどまる論では、谷崎を語ることはできない。

しこの物語を、谷崎文学の二つの傾向を分類したうえで特異とするのではなく、その真の特異性を、あらすじの〈つまらなさ〉に求めるべきではないであろうか。先述したように、私小説の内面吐露があらすじの全面を覆うのが「文学的」と評されていた大正から昭和にかけての日本文学のなかで、谷崎文学は、個々の作品のあらすじの面白さによって特徴付けられる。そのなかで、傑作の位置を揺るぎないものとしつつある『細雪』は、〈つまらない〉のである。『細雪』のあらすじをまとめてみれば、雪子の結婚にいたるまでのお見合いのはなし、というきわめて平板なドラマである。物語の影の存在である妙子にまつわる出来事が、谷崎本来の病的なドラマ性を、伏線としてこの作品に実は与えているのであるが、妙子とあらゆる点で対照的な「淑女」雪子の物語の淡々とした主旋律に、妙子の〈ドラマ〉は背景に押しやられ、物語の全面には決して現われてはいない。芦屋の洪水と東京の台風という〈ドラマ〉があるが、それも、雪子の沈黙を支えるように描かれる緩やかな時の流れのなかの、突発事項として読まれるべくあらすじのなかに溶かし込まれている。

一見まったく何気ない物語、それが、小説においてあらすじの面白さを重視した作家¹⁾、谷崎の、傑作として読まれているのである。だが、あらすじの「大衆的な面白さ」²⁾でないとなれば、虚構的限定の伝統に一切疑いを差し挟まずに、古典的な手法で書かれたかと思わせるようなこの「小説」は、いったい何を語っているのだろうか。「大衆的な面白さ」を追求するように見せ掛ける古典的な語り口に、あらすじの面白さ以外の、いかなる魔力が潜んでいるのだろうか。いや見方を根底から変えなければならないのではないか。つまり『細雪』の古典性そのものを疑うべきなのではないだろうか。伝統的「小説」の正当な流れのなかで、この作品は物語世界を厳密に限定しておきながら、その限定の仕方に、つまり語りにおいて、「小説」の伝統に異質な要素を駆使していると考えられるのである。

換言すれば、谷崎文学のなかで特異な位置を占める傑作、『細雪』は、谷崎が「小説」という枠組みをいかに意識し、それをいかに突破しようとしていたかを考えるための格好の作品であると思われるのである。そして、思想のない作家として、作品を純文学的にしか分析されてこなかったことを反省し、すくなくとも後期谷崎文学においては、西欧の伝統としての「小説」をその内側から解体させる試みがなされていると見做すべきではないか。文体と語りをとおして、「小説」の根源的限定性、すなわち括弧付きの「主体」を侵食する運動が、密かに育まれているのが、〈つまらない〉古典的小説、『細雪』の説解をとおして明らかになるのではない

¹⁾ 谷崎はかの有名な芥川との応酬のなかで、たとえば『大菩薩峠』をしきりに絶賛しているのである（『饒舌録』、二十・79など）。

²⁾ 同上。

であろうか。

われわれは冒頭において、主格が意図的に遅延されていることを指摘した。大袈裟に言えば、この〈意図〉に、主体の問題のすべてが内包されているというのが、われわれの立場であるだろう。わけても『細雪』は、限定された主体としての「語り手」、「話者」の登場しない点において、もっとも意味深い作品であると考えられる。つまり、「作者」の存在、あるいはいわゆる全知全能の視点の登場しない作品の冒頭において、語りを越えた〈意図〉が見出されるのである。書く主体と語りの関係を、この〈意図〉に読み取ることができるであろう。〈意図〉はわれわれをひとまず、谷崎が『現代口語文の缺點について』以来、執拗にまで強調するようになる日本語の特性の問題へと導くだろう。そしてこの〈意図〉の目的とするものが、読者、そして書く者の、限定的主体性の異化、〈人形化〉にほかならないということが次第に明らかになってゆくだろう。『細雪』の冒頭は、語りと主体の問題を、〈うつ〉の諸相において顕在化させているのである。ブルーストヤカフカの同時代人としての谷崎にとって、「小説」という形骸化した表現法に、新たな可能性が残されていたとすれば、それは、日本語の特性を活かし、虚構へと闖入してゆく主体の限定性を打ち壊し、虚構の伝統的限定性の作用を無化する試みからはじめることを意味していたのではないか。その意味で谷崎は、近代日本文学において、もっとも西洋的な作家であったといえるのである。

そこでわれわれは、冒頭の人物と会話の乱反射を見極めようとしながら、「主体」を逸脱する文体と語りを、谷崎の強調する、日本語の特性の問題と照らし合せながら分析していきたい。そして谷崎の語りと文体への執着が、いかにさまざまな谷崎的二項対立（オブセッションなまでに図式的な）の一項ではなく、*coincidentia oppositorum*として機能しているかを明らかにすることができるであろう。なぜならば、西洋主義／日本回顧、関東／関西、外国／日本、「小説」／「源氏物語」、父に似ている妙子（と幸子）／母に似ている雪子（と鶴子）、幻想／現実、現実を〈現〉にするものとしての〈女〉との主人／奴隷関係——「マゾヒズムもの」／「母恋いもの」——、谷崎文学を貫くこれらの有名な、偏執的ともいえる図式の反復は、語りと文体に仮託された〈私〉の〈無〉化によってはじめて、文学の肉体へと変貌してゆくからである。

『細雪』はまず鏡に〈映る〉主体から語りはじめている。そしてついに幸子が名指される。ところが、「映ってある」主体の名前が語られるまでに、「こいさん」と「妙子」と「雪子」の三つもの名前が登場し、「幸子」のすぐあとには「悦ちやん」が名指されている。最初の発話者のアイデンティティーが、日本語の文法的特徴を巧みに駆使して——会話に続く文章の中

で、ヨーロッパの言語であれば、主語が最後まで明かされずにはすまない。主語を最後まで随そうとすれば、「見据えながら」までの動詞をすべて現在分詞に置換しなくてはならず、文体的に不器用きわまりない文章になってしまうであろう——はぐらかされている¹⁾だけではなく、複数の人物が、位置づけられないまま、一挙に登場する。しかも、人物たちは均一に登場しているのではない。同一人物が二つの名称で登場しているということを知るすべも断たれているだけではなく、誰が発話者の〈いま／ここ〉の前景におり、誰が背景に控えているのか一読しただけでは判別しがたい。読者には名前だけが奇妙に耳に残るであろう²⁾。というのも幸子以外の人物（名前ではなく、厳密に人物の側から見た場合、つまり妙子なら妙子という〈人物〉を問題にした場合）はすべて直接話法の現在において名指されているのだ。特定化されていない発話者の〈いま／ここ〉のなかで、この小説の主要人物は登場しているのである。われわれと肌を接して現在の瞬間を〈現〉化している主体が、その〈現在〉から妙子と雪子の名前を語っている。われわれは、われわれが発話者とともに位置している虚構の前景に、一緒にいるのかどうかさえさだかではない人物たちを、一挙に〈身近〉に感じるであろう。〈現在〉に立ち現われる人物は、限定的主体として外在的に分節されずに、二人称の〈現〉に雪崩れ込むように名乗りをあげているのである。

冒頭の演出する混乱を見極められたと仮定しよう。〈いま／ここ〉にいないのは雪子の方である。この事実を念頭において、いままじ読み進めてみたい。

「——なるほど」ではじまる文章が『細雪』本来の語りの部分である。この語りは「——なるほど」の存在によって自由間接話法と解され、幸子の思考を辿っているといえるであろう。だが、この部分はさまざまな意味でいわゆる伝統的な小説（西欧的な）の規範からすこしづつ逸脱している。まず冒頭から自由間接話法を使用するのはかなり大胆な手段であるはずだ。虚構的な〈いま／ここ〉以外に何も限定されていないに等しい状態において、つまり視点の主が確実に誰であるのか判然としない状態において、自由間接話法が展開されているのである。ここに述べられている考察がどの人物に帰せられるべきなのか、はじめてこの物語を読む者にとっ

¹⁾ この主格の遅延が、明らかに〈意図〉されていることは、後に引用する『現代口語文の缺點について』や『文章讀本』の軸となっている見解、日本語における主格の省略に関する考察からも検証される。その際、谷崎自身が、西洋の言語とその影響下で発展した現代口語を意識するがゆえに、主格の省略などの日本語の特性が提唱されていることを見逃してはならないであろう。西洋のコンテキストが谷崎にとって現実的であったからこそ、主格の省略が重要性を帯びてくるのである。また、谷崎が繰り返し参照する例が『源氏物語』と『雨月物語』であることも、〈うつ〉の位相を追求するわれわれにとって看過できない事実である。

²⁾ 『細雪』における〈耳〉の重要性については、高橋織織、「『細雪』——〈耳〉の物語」、季刊『文学』、岩波書店、1990年夏号参照。

ては理解しがたい。悦子の母とあるが、この母がどの名前に相当するのか、一読しただけで見極めて読む者は少ないであろう。

しかしそれだけではない。そもそもこの文章は本当に自由間接話法なのであろうか。「——なるほど」のダッシュの意外性を説明することはきわめて困難であるだろう。ダッシュは、虚構の舞台の上に位置する人物の内面を、芝居の〈現在〉のなかに切り開いているとも思われる。だが同時に、ダッシュは、前の会話文の〈いま／ここ〉を受け継ぎながら、発話と別の位相を導入しているのだから、語りの現在を記しているとも考えられる。いずれにせよ、直接話法の現在を導入し、強調するものであるのはたしかであろう。階下でいままさにピアノの「音がしてある」のだ。伝統的三人称の語りの小説であれば、ピアノの音を現在聴いているのは、その場面の現在に居合わせる人物であり、したがってわれわれはここで幸子の思考を辿っていることになるだろう。厳密に読めば、前の会話文は妙子によって発せられているのだから、「——なるほど」はその話し相手、幸子の内面へと導くはずである。われわれは幸子の内面的独白を期待している。だがダッシュはまた別の意味において両義的であり、幸子の内面の言葉だけがここに語られているのではないことを示している。というのも、語彙的な側面から考えると、「なるほど」という言葉は、戦前の女言葉にはなかったはずである¹⁾。幸子が「——なるほど」と言うはずはないのだ。さらに、幸子はこの部分で「悦子の母」として登場し、「母と雪子と妙子」というグループのなかに数えられている——一読したかぎりでは、「悦子の母」が幸子であると判別するのは不可能に等しいのだが、つまりここには幸子を外在的に限定する視点があるのである。この部分は二つの文章から成り立っているが、最初の文章には「母」は登場しない。「——なるほど」ではじまり、仮定法で終わるこの文章だけを、幸子の自由間接話法と見做すのは不自然だろう。また、二つ目の文章も、「母」の登場を除けば、「今日」という直接指示語の使用といい、「どうやら納得はしているのだった」という結末といい、自由間接話法の条件を備えている。

非常に奇妙な事態が起こっているといわなければならない。三人称の語りが、幸子の内面と同化しているのである。問題の箇所では、一つの語りの流れのなかで人物の内面が表象されているのではなく、人物の内面のなかで、語りが、人物の言葉に寄り添うようにして語るのである。「細雪」の冒頭はきわめて二十世紀的な西欧の小説の技法を駆使しつつも、西欧的言語ではおそらく不可能な語りを響かしている。*In medias res*にはじまった物語は、語りにおいて古

¹⁾ 谷崎が言葉使いの性差に非常に敏感であったことは、「現代口語文の缺點について」において明らかである(二十・199)。

典的な三人称を装いながら、その三人称性が分節的に機能しなくなっているのである。古典的な三人称の語りであれば、語り自身が人物の〈いま／ここ〉から、人物を外から限定しつつ、その人物の口を借りて、その人物の声に寄り添うようにして語るといふことはありえないはずである。

同時代の小説でも、西欧の伝統にくみするものは、人物の内面の独白の部分で、話者がこのように人物の自由間接話法のなかにあらわれることはない。話者があらわれるときは話法が変わらなければならない。そもそも西欧的文脈においては(そして「小説」とは優れて西欧の産物なのだ)、問題となるのは究極的には「話者」であり、「語り」ではないのだ。ブルーストやカフカの場合でさえ、ブランショが「中性的」と評したナレーションはやはり〈私〉という人称を想定せずには考えられなかった。「細雪」の冒頭でわれわれが出会うのはいかなる人称にも限定できないような「語り」である。われわれはそれをあえて「二人称の空間」と、人称のバラダイムのなかで名付けたが、それは「細雪」が、その語りの特異性にもかかわらず、「小説」として書かれ、「小説」として読まれるからである。「小説」は限定可能な主体を分節する人称性を前提としている。突き詰めれば、「小説」とは、「作家」と呼ばれる一人の限定的主体によって書かれたものでなくてはならないのである。ところが「細雪」は「小説」の枠組みを借りておきながら、そこに人称性の問題を根底から問い直させるような〈うつろ〉主体の生息空間を持ち込んでいる。この物語は、西欧的な三人称のナレーションを軸に、日本の伝統的な物語文学の空間を展開させ、そのあいだのずれを、まったく新しい主体の在り方で埋め合わせていると考えられるのである。その主体は「小説」のなかで語られており、「主体」であるからには人称を知っているが、人称に分節されるまえの、未分化の状態へと遡ろうとする。「細雪」は1940年代の小説であり、作者はオスカー・ワイルド、スタンダール、トーマス・ハーティなどを翻訳している作家である¹⁾。一人称に根差すものとして確立された、あるいは三人称から鏡像的に構成された主体は、その拠点を放棄し、三人称に、あるいは一人称に近寄る。この場合、主体の確立において、三人称が先であろうと一人称が優先していようと、問題は変わらない。肝心なのは主体が拠点を失うことであり、自由に漂う主体は、三人称(または一人称)の皮膚に触れ、肌を重ね、三人称の言語を語る。みずからを一人称として把握するはずのところを、この主体は二人称的〈身近さ〉で了解しているのである。

「細雪」の語りの主体に、人物が〈のりうつつ〉いるのであって、その反対ではないこと

¹⁾ と同時に、のちに論及するが、谷崎は「源氏物語」を三回も訳している。彼は西欧の小説の本質を熟知するものとして、「源氏物語」の日本的特質にこだわったのである。このように谷崎にあっては、彼が日本、または東洋を主張しているときでさえも、つねに「小説」が問題となっているのである。

を強調しておくべきであろう。語る主体が人物に〈のりうつって〉いるのであれば、主体がみずからの主体性を放棄する必要はない。この場合、主体は二人称的に人物に触れはせず、人物を支配しつつ、自分の言いたいことを人物に語らせたりすることもできるだろう。「細雪」の語りの主体に起きているのはまったく逆の現象である。それは変化ではなく、変化とでもいうべき現象である。だが注意しなくてはならないのは、それがいわゆる憑依とも若干異なるという点であろう。人物が〈のりうつって〉も、語りの主体は語る主体として残るのだ。上に分析した箇所、われわれは二つの声を一つに聴いている。六条の御息所が葵の上にのりうつるとき、聞こえるのは六条の御息所の声だけである。葵の上の声はまったく聞こえない。問題の箇所では、われわれは語りの声と幸子の内面の声の両方を聴いている。その二つは互いを呼び合うようにして一つの文章を織り成している。二つの声のあいだには、主従関係ではなく、〈うつり〉合う二人称の関係が結ばれているといえるのではないであろうか。

冒頭を、第一章の幸子と妙子の会話の取り交わされる場面に限るとすれば、そこで語りが登場するのは上の二回のほか、わずか六回である。いずれの場合も短く挿入され、会話の内容を最小限において説明する役割しかはたしていない。冒頭の残りのすべての部分は、二人の会話である。それはまるで芝居の脚本のような様相を呈している。それも、台詞ごとに役柄の記されていない不思議な体裁の脚本である。つまり、純粋な直接話法の会話が続いているのだ。末尾の、

「ちよつと、誰か」

と、聲高に呼んだ。(十五・?)

という部分だけがかりうじて語りに回収されているのみである。これは「細雪」全体の際立った特徴であるので、もう少し詳しく検討しておきたい。

この冒頭部分に、上述してきたような語りの性格の、由来を理解するうえで重要な箇所がある。語りによる直接話法の回収が宙づりとなっている箇所である。

顔があらかた出来上つたところで、幸子は「小榎屋呉服店」と記してある畳紙の紐を解きかけてみたが、ふと思ひついて、

「そやつた、あたし「B足らん」やねん。こいさん下へ行つて、注射器消毒するやうに云ふといてんか」

脚氣は阪神地方の風土病であると云ふから、そんなせあかもしれないけれども、此處の家では主人夫婦を始め、ことし小学校の一年生である悦子までが、毎年夏から秋へかけて脚氣に罹り罹りするので、ビタミンBの注射をするのが癖になつてしまつて、[...]家族が互に、何でもないやうなことに直ぐ注射し合つた。(十五・6~7)

日本語としては滑らかでありながら、文法的には複雑な長文である。「幸子は」の述語が欠落しているのは、日本語においてはさして問題とはならない。だが、「小説」の技法として、じつはそれは多少なりとも驚くに値することではないだろうか。すくなくとも、谷崎が強く意識していた、永井荷風までの日本語の「活きた韻律に支配されていた」一連の先輩とは対照的な、「大正以後の作家」の「翻譯の延長と認めていゝ」¹⁾現代口語文で書かれた「小説文章」としては、明らかな欠落であるはずである。繰り返すが、²⁾「細雪」は「小説」なのである³⁾。その証左となるのが、この「幸子は」である。「は」という助動詞はここでは、直接話法を支配する、語りの介入を示唆するような(たとえば「幸子は[...]と云つた」などの)述語を暗示する。「小説」における直接話法は語りによって統治されなければならない、という法則に従おうとする姿勢を指示しながら、この「は」は、結局いかなる主文も構成せずに、発話のくいま/ここ)に宙づりとなっている。語りは「幸子は」と言いかけておきながら、幸子自身に発言権を譲ってしまう。語りと人物は、発話において互いの声を相互浸透させている。このよう

¹⁾ 谷崎潤一郎、「現代口語文の缺點について」、二十・204。

²⁾ 柄谷行人、「日本近代文学の起源」、講談社文芸文庫、1988、65頁。柄谷はそれなしは近代文学のありえない「内面の発見」と題された章で、言文一致の問題が〈話すように書く〉ことではなく、いかに漢字の、すなわち「形象からの解放」を意味し、「韻律からの解放」(同、64頁)を伴うものであるかを説いている。この観点は谷崎文学、わけても「細雪」を考える上できわめて示唆に富んでいる。谷崎はいみじくも「内面の発見」後の作家であり、そのことをもともと直感的に理解していたのではないであろうか。谷崎文学の語りのおそるべき線は、西洋の「小説」を日本人として書く者の唯一の解決策として模索された文学的可能性を暗示している。つまり、西洋の「小説」は柄谷の分析しているような言文一致との際同義語であり、谷崎は〈遅れてきた世代〉に属しながら、当時の葛藤を再現する。谷崎の提示する解決策は、「小説」のなかにふたたび「古い韻律」を響かせることであつたのだ。もちろん谷崎は「小説」を書いているのであるから、現代口語文を使用する。「古い韻律」は影のようにして、語りのなかに再現されている。「内面の発見」は「自己」としての主体の発見でもあつた(同、87~90頁、及び93頁)。そして語りは「小説」において言語と主体が交差する結節点である。「小説」の伝統的な語りの人称性を、〈うつ〉化し、非小説的なさまざまな言語をそこに〈うつす〉ことによつて、谷崎は西洋の単なる模倣としての「小説」から逃れるのだ。このことは別の言葉でいえば、のちに浄瑠璃との関連を指摘するが、主体の〈人形化〉と評せるであろう。

³⁾ 谷崎自身、西洋の伝統としての「小説」を強く意識していた。1927年に書かれた『鏡舌論』の西洋/東洋比較論を展開させているところはたとえば、「東洋には東洋流の小説がある、と云つてしまへばそれだが、それなら小説と云ふ形式を撰ぶのはをかしい」(二十・76)と明言されている。

な語りは、言語学的に西欧の言語で書かれた小説では不可能であるだろう。そしてこの非「小説」的な語りの在り様は、あきらかに意図されている。

たとえば「現代口語文の缺點について」と題された1929年のエッセーのなかで、谷崎がいかにも「日本語」を、つまり西洋の観点を踏まえたうえで、意識していたかを、読み取ることができる。彼はそこで、「欧州文の組み立てを模倣した結果」、短い文章しか書けなくなる傾向があるが、本来日本語では長文を書くことが可能であったことを示唆している。その可能性は主に主格の省略と連動していたと仮定されている(二十・204~205)。上に問題にした箇所では、逆の現象が起こっている。つまり、主格を示しつつ、述語を省くことによって、文章を区切る必要が回避されている。これについても、会話文と地の文の連関の問題として、文章の流れという同じ観点において、数頁前に論及されている。西欧の小説家が、会話の箇所、「〜と彼は云つた」という風に発話者を指定し、直接話法の受け答えの流れを中断しなくてはならないことが多いのに対して、日本語だけが会話において話者の性別や年齢、身分を表わすことができ、また、口語と文章語の相違によって、地と詞の区別が自然につくことが述べられている(二十・200~202)。この見解をわれわれの問題とする箇所に当て嵌めて考えるなら、幸子の発話は、ここでは他の発話者との会話につながっているのではなく、「地の文」、語りに受け継がれているのだから、「幸子は」という主格にたいする述語の省略は、人物の発話と語りのあいだの流れを中断しないという効果を生んでいることになるであろう。この点においても、やはり「細雪」の語りは人物の発話に〈うつつ〉されているといえるのである。語りは、「会話の応酬ぶりが生き生きとする」(二十・200)効果のある日本語の特徴を、「会話」ではなく、人物の発話と語りのあいだに生かし、幸子の発話の〈身近さ〉のうちに、その〈現在〉に〈うつつ〉のである。

語りと人物の〈身近さ〉はこの幸子の会話文に引き続く語りの部分でさらに顕著にあらわれている。幸子の声か語り声に取って代わったのち、語りは、今度は幸子を一端く無視するかのようになり、発話の虚構的〈いま／ここ〉とはまったく無関係に、「脚気は」という一般論を持ち出す。しかし注意深くこの長文を読んでも、その文体、語彙が、およそ一般論のそれとは次元を異にしているのに気付くのではないだろうか。たとえば、「脚気は阪神地方の風土病でもあると云ふから、そんなせみかも知れないけれど、」という部分は、本当の一般論であれば、つまりいわゆる「小説」の全知全能の語りであれば、「脚気は阪神地方の風土病である。」と書かれるべきであろう。この長い文章の構造は、一般論のようにはじまりながら、「と云ふから」以降、まるで口語体を書き〈うつつ〉たようではないか。語彙の面でも、「と云ふから」、

「そんなせみかも知れないけれど」、「糶り糶りするの」、「癖になつてしまつて」というのはあきらかに口語的である。では、幸子の自由間接話法であるかという点を決してそうではない。一般論的視点がまずそれでは不適格であり、「此處の家では」や「何でもないやうなことにも」と言えるのは、外在的視点から概括したり価値判断を加えることのできる語りをおいてほかにない。

それではこの口語的要素は何を意味しているのだろうか。もちろんそれは、会話のこれほど多い文章において、人物の〈いま／ここ〉との〈身近さ〉を物語っている。だがそれだけでは説明が不十分だろう。なぜならば、人物たちは関西弁という特異な口語体で会話をしているからである。先の「現代口語文の缺點について」¹⁾の着眼点から考察すれば、人物たちの関西弁は、地と詞の相違を文体そのものによって浮かび上がらせ、詞(直接話法の会話文)を「三人称的語り」でそのつど回収せずに会話の「生き生き」した感じを、つまり虚構的〈いま／ここ〉の〈現在〉を、損なわないための方便として機能しているということになるであろう。自由闊達に書かれている「現代口語文の缺點について」の論をまとめようとするれば、古い書き方(谷崎は小説を書くという立場で論じていることをみずから強調している²⁾)における主格の省略がどのように小説にとって有利な言語的特質であったかという一点に結局尽きるだろう。「〜誰々は云つた」という句を挿入せずにすむことの文学的意義は、「應酬ぶりが生き生きとする」こと、西欧言語からの翻訳調ではない³⁾日本語本来の「表現の美しさ」⁴⁾を生かすことに求められている。そして、「日本的なる風雅の精神と云ふものは」、「言葉が陰影に富んでいるところ、半分だけ物を云つて後は想像にまかせようとするところに」⁵⁾あるとされている。「陰翳禮讃」につづる見解であるが、「陰翳禮讃」では、谷崎の評論一般に共通している〈嘘臭さ〉が顕著で、表面的な、あまりに紋切り型な意見しか見出されないが、この「陰影」に谷崎がいったい何を求めていたのかが、「現代口語文の缺點について」の論旨を概観しようとするとき理解されてくるのである。なぜならば、谷崎にとって、西洋主義も、日本主義も、関

¹⁾ 1929年の「現代口語文の缺點について」で主調されている論はほぼそのまま1934年の「文章讀本」で展開されている。論の主旨に変わりはないと思われるので、ここではより核心的な「現代口語文の缺點について」を参考にすることとする。

²⁾ 二十・210。

³⁾ 谷崎は以前はみずから「先づ第一に西洋臭い文章を書くことがわれわれの願ひであつた」(二十・204)とわざわざことわっている。このことは、以下に展開させるが、谷崎にとって書くということがかいかに〈西洋〉の意識と関連していたかを誰かに物語っているだろう。そして書くことはこの場合、語ることなのだ。だからこそ谷崎の論点は会話と地のかかわり方に集中するのである。

⁴⁾ 二十・207。

⁵⁾ 同上。

西主義も女性崇拜のマゾヒズムも、すべて、小説を書くことと語ることのあいだを埋める口実にすぎず、「現代口語文の缺點について」は、まさに小説を書くという観点から書かれているからである。

なぜ「陰影」を、あるいは「文章讀本」の用語を使うならば、なぜ「含蓄」を推奨するのか。われわれの分析にそくしていえば、なぜ会話が「生き生き」とすることがそれほど重要なのだろうか。およそ谷崎文学を特徴付けるのに用いられることのない「繊細なもの、優婉なもの、暗示的なもの、象徴的なもの」¹⁾を、なぜ評論において谷崎は主張するにいたったのであろうか。日本語の一番の長所として説かれている「陰影」が、谷崎の作品の、明暗の克明な表象モチーフに求めらる特徴でないことは明白である。表象としてみた場合、谷崎文学はその誇張的なくどきつさによって印象づけられるであろう。関西の発見と『陰翳禮讃』にいたる後期谷崎への転換点とされている、『蓼喰ふ虫』にしても、「陰翳」的な特質は、お久という人物に集約されてしまい、そのお久が、形式美を本質とする浄瑠璃の人形²⁾のイメージと重ねられているのであるから、いわゆる紋切り型の「陰影」／「含蓄」とはまったく関係ないといっても過言ではないであろう。谷崎の提唱する「陰影」とは、表象としての「小説」の側に求められるべきものではないのである。「陰影」とは、西洋の「小説」にたいする「物語」、日本の語りなのだ。『陰翳禮讃』が表象のレヴェルにとどまっているのにたいして、『現代口語文の缺點について』では、言葉が、〈日本語という言葉で小説を書くこと〉、つまり（二十世紀世界文学のなかで）語ることが問題となっているために、「陰影」の核心に触れることができるのである。換言すれば、『現代口語文の缺點について』は、日本語の長所を、小説における語りの問題、わけでも会話の扱い方において顕在化させ、谷崎にとっての関心が、日本にではなく、日本語にあったことを、そして日本を物語るのではなく、日本語で物語ることに収斂していたという事実をあきらかにしているのだ。

『現代口語文の缺點について』のなかで「陰影」を引き合いに出しているくんだり、「陰影」の意味は、消極的にしか説明されていない。西洋の小説との対比のなかで説かれているのだが、要約すると、言葉は本質的に曖昧なものでしかないのだから、それに抗おうとするのは無意味であるという見解が述べられている。これでは、なぜそれが「日本語の積極的な長所」³⁾であるのか不可解である。谷崎はそこで、「饜を食べたことのない人に饜の味を分からせるやうに説

¹⁾ 同上。

²⁾ 浄瑠璃の誇張的な世界については、谷崎自身1948年の『所謂痴呆の藝術について』のなかでそれこそ誇張的にその「痴呆」性を論じている。

³⁾ 二十・209。

明」¹⁾するという場合を仮定し、

西洋人と云ふものは、なまじ彼等のウオキヤブラリーが豊富なために、さう云ふ説明の出来得べくもないことを、何とか彼とか有らん限りの言葉を費して云ひ盡さうとして、そのくせ核心を掴むことは出来ずに、愚かしい努力をしてあるやうに私には見える（二十・207）

と結論している。日本語はかならず「西洋人」の言葉との対比をよぶことに注目したい。そして論点はつねに文学に戻ってゆく。数行後では次のように結論されている。

言葉を費せば費すほど、全面を同時に具象的に云ひ表はすことが至難になる。そう云ふ點を考へると、少くとも文學に於いては、日本語のやうに云ひ表はし得る限界を守つて、それ以上は暗示するだけに止めた方が、賢いやり方ではないであろうか。（二十・208）

「陰影」、「暗示」は、西洋語のくどくどしい説明よりも「賢いやり方」であるということが結論されているにすぎない。それは「消極的な長所」でしかないであろう。「積極的な長所」が見出される箇所は、『現代口語文の缺點について』全体で、主格の欠落に端を発する、物語における地と会話の〈自然な〉融合性を説いている部分に集中している。それでは、主格の欠落はどのような「暗示」を可能にするのか。そして地と会話の融合は、「應酬を生き生き」とさせることを越えて、どのような日本語の「積極的な長所」の作用を小説にもたらすのか。

主格の省略について谷崎は自作、『愛すればこそ』の標題の翻訳（西洋の言語への）を例に次のように述べている。

本當を云ふと「私」と限定してしまつては少しく意味が狭められる。「私」ではあるが、同時に「彼女」であつてもいいし、「世間一般の人」でも、その他何人であつてもいい、それだけの幅と抽象的な感じを持たせるために、此の句には主格を置かないのである。それが日本語の特徴であつて、[...] 曖昧だと云へば曖昧だけれども、具體的である半面に一般性を含み、或る特定の物事に関して云はれた言葉がそのまま、格言や諺のやうな廣さと重みと深みを持つ（二十・191）

¹⁾ 二十・207。蛇足だが、谷崎が嗤嗟に出す例が、日本の伝統的形式美を追求する物語として評されることの多い『細雪』の幸子の趣味に代表される。有名な陰影→日本→関西→ではなく、日本の食べ物なかでも味のきわめて濃い「饜」であるのは象徴的である。

谷崎の提唱する「陰影」、「暗示」は、ここで「廣さと重みと深み」と積極的に形容され、その含みは「一般性」に、延いては「私」が「何人であつてもいい」と同一視されている。この現象は二頁後でさらに具体化されている。「雨月物語」の「白峰」の冒頭が引用され、長い間主格にあたる言葉、主人公の「西行」の名がないのを指摘し、それを読み解いていく過程に「奥床しさがある」としたうえで、以下のように説明している。

主格がないために此れを読む者は自分がそれらの名所古蹟を見て廻つてあるやうな感じを起さず。主人公の西行の境涯と讀者のそれとが一切切実に結び着けられる。作者がそこ迄を意識して書いてみようと思ひまゐると、そう云ふところが日本文の特徴なのである。(二十・195)¹⁾

こうしてようやくわれわれも谷崎の関心を理解できるにいたると同時に、『細雪』の冒頭の仕掛けの全容を把握する。秋成は「意識」していなかったかもしれないが、『細雪』の作者はあきらかに「意識」的に「幸子」という「限定」を遅延させ、鏡を媒介に〈うつし〉の空間を現実と虚構の〈境界〉(冒頭)に作り出そうとしたのである。上の二つの引用箇所が強調されている日本語の長所は、主体の〈うつり〉やすさ／〈身近さ〉にほかならないであろう。

『細雪』の特徴はこの冒頭部分にほぼ出揃っている。語り的问题に焦点を絞っていえば、会話と自由間接話法による登場人物の内的独白がほぼ語りの前面を覆っている。そして会話がすべて関西弁で書かれているのにたいして、自由間接話法はほとんど標準語である。だが自由間接話法の場合、語彙、シンタックスはきわめて口語的であり、登場人物にふれるときは関西的な名称を用いるために、生彩を欠かない。会話の〈いま／ここ〉からの臨場感を損なうことがないのである。『細雪』の語りは、会話と自由間接話法のあいだを縫うようにしてあらわれる。語りは量的にはきわめて少ないうえに、双方に〈身近〉であるため、その存在は見極めがたい。しかし上述してきたように、『小説』『細雪』には、たしかに語る主体がいるのである。

たとえば先に挙げた「此處の家では」という表現を考えてみよう。「此處の家では主人夫婦を始め、ことし小學校の一年生である悦子までが」というふう文章は続くのであるが、もし幸子という登場人物との〈身近さ〉を意図するのであれば、せめて「此の家では」とどめておくべきであろう。「此處の家」という表現では、遙か遠くから虚構の舞台となっている家を小さく見据えている視点が導入されてしまうからである。つまりここで語りは口語体を使いな

¹⁾ 強調は筆者による。

がらも、明白に人物の語る次元から遠く身を離しているのだ。〈身近さ〉と距離が奇妙に混在している。視点は人物のそれとは懸け離れていながら、〈口調〉は人物のそれをまるで〈うつし〉ているように聞こえる。視点ではなく、〈言葉〉と〈言語〉がまず、『細雪』の語りの〈うつす〉性質の基盤となっていることを強調しておきたい。〈言葉〉を媒介に〈うつす〉ことによってはじめて、冒頭の鏡に現われたような表象としての〈うつし〉のモチーフが理解されるであろう。

このように「西欧的」に「愚かしい努力をして」分析してみると、『小説』の語りとして奇妙、もしくは異常とさえいえるような『細雪』の語りであるが、しかし、一読するかぎりでは、まったく耳障りなところがないのが事実である。先に指摘した冒頭の〈読みにくさ〉は、語りに由来するというよりは、意図的な主格の遅延と、それに伴う〈うつし〉の表象作用、そして *in medias res* の強調されたはじまりかたに起因していた。われわれは『細雪』の語りに違和感を覚えずにはない。冒頭の〈読みにくさ〉に耐えられるのも、この語りがわれわれにとって滑らかであるためである。それは聞き慣れた語りなのだ。視点は、人物の裏か舞台の前景を遙か遠くから視野に取めていながら、〈口調〉が人物のそれと〈似通つて〉いる語り、それは日本において長らく「小説」の前身としての役割をはたしていた浄瑠璃や歌舞伎の語りを彷彿とさせる²⁾。ここで浄瑠璃について、谷崎のフェティッシュなモチーフの主要なものの一つである人形の問題から³⁾、まず考察しておきたい。

3 / 〈うつす〉語りと人形

谷崎がいかに浄瑠璃に魅せられていたかは周知の事実である。谷崎の浄瑠璃への執着をしるすメルクマールの作品は、『蓼喰う虫』である。浄瑠璃こそ直接問題とはなっていないが、『細雪』にもしばしば日本の伝統芸能が登場する。わけでも、妙子の「山村流」の舞いが三回

¹⁾ 浄瑠璃や歌舞伎の、日本近代文学への影響については、今後さらに具体的な研究がなされるべきであろう。ここでは、野口武彦の『三人称の発見まで』(筑摩書房、1994)を、その論の信憑性の如何を問わずに、この方面における先見的論文として挙げておくにとどめたい。

²⁾ 後に引用するが、たとえば、昭和四十年に書かれたドナルド・キーンの英語の書物、*Bunraku*、への序文、「浄瑠璃人形の思ひ出」のなかで、谷崎ははっきりと自分の浄瑠璃への関心がまず人形にあったことを明言している。(二十三・409)。

も描かれ、菊五郎の芝居がもてはやされている¹⁾。浄瑠璃については直接触れられていないにしても、妙子は人形作りで独り立ちをはじめ、個展まで開く。また、雛人形が問題ともなっている²⁾。なによりも、冒頭に設置された鏡による〈うつ〉の作用が、登場人物を、大石の指摘したような〈形〉として、虚構的〈いま／ここ〉に描き込み、人物の限定的アイデンティティを攪乱することによって、人物を、語りとわれわれと皮膚を接する〈人形〉に仕立てているのである。その結果、人物の、そしてその人物に肌を重ねるわれわれの内と外は、めくれる皮膜のように通底し、〈身近さ〉の〈現在〉のなかで二人称的な主体へと変貌してゆく。二人称性を支配するかのように装う「三人称の語り」も、二人称へと〈うつりゆき〉、語りを越えた〈意図〉を浮き彫りにする。語りは、人物の言葉を〈伝染〉され、書く者の二人称的欲望の曲線を描く。虚構を書いている者の「皮膚-自我」に、幸子もわれわれも触れているのである。そして、きわめて理解しにくい、『細雪』におけるこの書く主体と語る主体の関係への手掛かりは、どうやら、『嚶喰う虫』以降の谷崎において顕在化してくるモチーフ、人形の問題に求められると考えられるのだ。

『嚶喰う虫』では、主な登場人物の浄瑠璃への関心は、人形にある。主人公の要は、「僕には義太夫は分からないが、小春の形はいゝですな」とさえ言い³⁾、老人が淡路まで人形を買に行くのに同伴する⁴⁾。そして要の内面において、まるで、人形の魅力が増せば増すほど、美佐子との離縁の決意が固まってゆくようである⁵⁾。人形をつうじて要は老人とお久の関係にたいして洞察を深めてゆく。「いつも眠いやうな、ものうげな顔の持ち主であるお久の何處やらに小春と共通なものゝあるのが感ぜられ⁶⁾」る。そして「小春は恐らく「人形のやうな女」で

¹⁾ 『細雪』における菊五郎の人気は、谷崎の関西にたいするエキンチズムのありようを物語っていることを浅見淵が指摘している。曰く、谷崎は関西に失われた江戸を求めたのであり、船場生まれの四姉妹は、大阪の脛治郎ではなく、東京の菊五郎を鼻祖にするのは、作者自身の好みを反映している。浅見淵、「『細雪』の世界」、『群像日本の作家8-谷崎潤一郎』所収、小学館、1991、160-161頁、初出、一九四九・五、「風雪」。

²⁾ 『細雪』における人形のモチーフについては後述する。

³⁾ 十二・22。

⁴⁾ 淡路の人形作りの伝統についての考証が長々と述べられてまていいる。(十二・124-125)。

⁵⁾ このことは、これまでの谷崎論では、要がお久に惹かれれば惹かれるほど美佐子から離れてゆくというふうな、あらすじの限定性のなかで解釈されるにとどまっていた(たとえば野口武彦、「谷崎潤一郎論」、中央公論社、1973、160頁参照)。しかしそれでは作者谷崎の、個人的な女の好みの問題から離陸する機会を結局逃してしまい、人形に谷崎文学が何を求めたのかを完全に見逃すことになる。

⁶⁾ 十二・24。

あ」り、「小春こそ日本人の傳統の中にある「永遠女性」のおもかげではないのか」¹⁾。物語の終わりで要は離縁を決意する。物語最後の文は、お久が要のいる部屋に入ってくることを、「襖が明いて、五六冊の和本を抱へた人の、人形ならぬほのじろい顔が萌黄の闇の彼方に据わつた。」²⁾と描いて終わる。要・美佐子夫婦の離縁の物語という主なあらすじを打ち出しながら、「嚶喰う虫」は、人形と、決してあからさまに表象されることのない情念の物語であるといえるのだ。ここでは谷崎のエロチシズムに言及している余裕はないが、人形がなぜこうも主要な位置を締めているのか理解させる言葉が何気なく書かれている。要は小春を見つめながら、文楽の人形について、西欧の人形芝居のやり方と比較して考える。

[...] 西洋のやり方は宙に吊つてゐるのだから腰がきまらない、手足が動くことは動いても生きた人間の弾力やねばりがなく、従つて着物の下に筋肉が張り切つてゐる感じがなく、文楽の方のは、人形使ひの手がそのまま、人形の胸へ這入つてゐるので、眞に人間の筋肉が衣装の中で生きて波打つてゐるのである。(十二・21)³⁾

『細雪』の語りは、冒頭から、人物の構成する虚構的〈いま／ここ〉にたいして不思議な距離と〈身近さ〉をもって語る、〈うつりゆき〉の語りであると既述した。またこの語りも、~~〓~~と表記されるような性質を併しながらも、主体性を保持していることについても言及した。それをわれわれは「二人称的な主体性」と名付けたのだが、この語りと人物の関係に、人形使いと人形のそれを重ねることができるとはしないだろうか。

「人形使ひの手がそのまま、人形の胸へ這入つてゐる」ことが肝心であるとされている。「人形使ひの手」は「そのまま」、つまりその皮膚に直に接するようにして、人形の〈からだ〉を纏っているのだ。そのように皮膚を接してはじめて、人形は「人間」となり、「生きて」くる。人形使いと人形は、異様な〈身近さ〉のなかに共存していると同時に、距離を保っている。なにしろ観客には、「生きて」いるような「人間」となった人形の背後に、人形使ひの顔が見えている。要は人形の筋肉の「ねばり」に感心し、その使ひ手の顔を見極めようとする。それは名人文五郎である。

¹⁾ 十二・23。

²⁾ 十二・185。強調は筆者による。

³⁾ 強調は筆者による。

絶えず落ち着きのあるほゝみみを浮かべて、我が兒をいつくしむやうな恋愛のこもつたまなざしを手に抱いてある人形の髪かたちに送りながら、自分の藝を楽しんである風があるのは、そのろに此の老藝人の境涯の羨ましさを覚えさせる。(十二・22)

「細雪」の、距離を保ちつつ、人物と肌を重ねるような語りの主体は、この「老藝人」への羨望が実現した結果であると思ふことができるのではないであろうか。この語りは限定的な「作者」ではなく、作者の〈書く手〉の現在なのである。そしてわれわれは谷崎がみずからの右手と、異常ともいえる関係にあったことを、「雪後庵夜話」からしることができる。晩年の谷崎が、右手に神経症を患い、自分の手で執筆することを断念し、口述筆記に頼らねばならなかった経緯が繰り返してそこに述べられている¹⁾だけではなく、彼の書きかたのことこまかな身体的報告をそこに読むことができる。それによれば谷崎は、「一字一字念を入れて、丁寧に楯に依めて行」き、「假名を書くのにも決して續け字をしなかった。漢字は楷書で、一つ一つ切り離して楯目一杯に大きく書く。」そして「ペン、鵝ペン、鉛筆、萬年筆、毛筆、いろいろ使ったことがあるが、知らず知らず力が這入るので、原稿用紙に孔を開けたり、下の紙に痕をつけたりする」。つまり谷崎の「右手の運動が自由を缺くやうになつたのは、こんな工合に腕に無用に力を入れすぎたことが原因の一つになつてゐる」のである²⁾。谷崎は、右手の疾患について異様なこだわりを見せている。その原因について、「何と云つても長年月手を酷使したこと」を強調して、「書痙」という病名を語るとき、嬉々とした表情を、どこか芝居じみた老いの嘆きの陰に見せている³⁾。

このように、「細雪」を〈書く手〉、そして語りの現在は、人物とまさに肌を接する関係にあるのだ。それは人物の内側に「這入り」込み、彼らの「衣装の中で」、彼らの諸肌へ接し、「筋肉を[...]生きて波打」たせるのだ。そしてわれわれは人形使いが見えているのに、見えないふりをする。そのふりは〈ならわし〉によって統御されているが、そのふりをするたびに、その背後でわれわれは特殊な感覚操作をしているはずである。人形使いはそこにいるにもかかわらず、〈見えてはならない〉、〈見えぬ〉のだ。ふりをしつつ、われわれはたしかに次第に本当に人形使いが見えなくなる。人形の「衣装の中で」、人形使いの手が、人形使いの

¹⁾ この口述筆記の実態については、最近刊行されたきわめて興味深い伊吹和子、「われよりほかに」、講談社、1994、の証言がある。

²⁾ 十九・423。

³⁾ 十九・434。

身体の内現在が、人形に「眞に」「波打」つ筋肉をくうつす。谷崎が、この暗黙の了解にきわめて敏感であったのも当然である。

ドナルド・キーン氏は文楽の人形使いが往々派手な衣装を着飾つて袴ハカマを着けて出て来るのが目障りであつたと云つてゐる。私もそれに同感であるが、たゞ奇妙なことに、見てゐる時は邪魔になるけれども、あとで舞台の記憶を呼び起こして見ると、人形だけが目に残つてゐて、人形使いの姿などは思い出せない場合が多い。(二十三・410)

それは「奇妙なこと」としか評しえないような現象であるだろう。舞台を「見てゐる時は」たしかに人形使いは〈見える〉、つまり人形使いはそこにいる。しかし、「目に残る」のは、くうつされた人形の織り成す〈現〉なのだ。

浄瑠璃は人形劇である。野口武彦の指摘によれば、そこに「現実よりも強い存在を持つたもの」が現われると和辻哲郎は『日本芸術史研究』のなかで言っている¹⁾。野口は、「人形芝居であつたといふことと、作者の想像力の作り出す世界の不思議さとの間には、何か必然の関係があるであらう」という和辻の言葉をうけて²⁾、その関係を浄瑠璃の語りの問題に取敢させ、興味深い語り論を展開させている。野口は和辻を引用した直後に、

和辻哲郎が考えたのではなく感じあてた或る「不思議さ」の発信源に、びたりと深針方位を定めることが重要なのである。不思議な感動のみならず、舞台で人形が生命あるもののように活躍するからではない、三味線音楽がゆたかな表現力を持っているからでもない。もちろん、この二つは浄瑠璃にとって不可欠である。それらを統合する、というより、芸能史上この二つを出会させたのが、浄瑠璃の「語り」である³⁾

として、結局は「不思議さの発信源」を「語り」に帰せしめている。しかし逆に、語りによって焦点を絞るすぎ、人形芝居であるという事実をまったく看過してしまっているともいえるだろう。たとえば野口の浄瑠璃論では、「語り」を実現する太夫の存在は当然重視され、その太夫が舞台上に見えているがゆえに、浄瑠璃の「語り」では視点ではなく、「視座」⁴⁾が問題となる

¹⁾ 野口武彦、前掲、14頁。

²⁾ 前掲、15頁。

³⁾ 同上。

⁴⁾ 前掲、29頁他。

という「語り論」としてきわめて興味深い論旨を展開させるが、太夫と同時にやはり舞台の上に見えている人形使いの登場する余地はないのである。

しかし「細雪」の語りを考えるには、まず人形に、そして人形使いにこだわらなくてはならない。先の「浄瑠璃人形の思ひ出」からの引用でもあきらかなように、谷崎は、人形と義太夫を別の芸術として捉え¹⁾、人形と人形使いに主眼をおいているのである。この短い文章のはじめのところで、「文楽と云へば一般に、人形よりむしろ義太夫の方に重きを置きがちで、人形は義太夫の内容を動作を以てよりよく理解させるための手段と思はれてきたやうである」²⁾と、暗に、野口の受け継いでいるような義太夫重視を批判する態度をまず印象づけている。そして論の主調は、和辻の問題としていた人形であるがゆえの「現実よりも強い感じ」に終始しているといってもいいだろう。

野口を離れて和辻に耳を傾ければ、和辻が、人形浄瑠璃の総合芸術としての性格を論じながらも、人形使いの魔術に、そして人形に、いかに魅惑されていたかを実感することができる。

人形使いは人間の動作を撰択し簡単化することによって逆に芸術的な人間の動作を創造したのである。そうしてかく創造せられた動作は、それが芸術的であり従って現実よりも美しいというまさにその理由によって、人間に模倣衝動を起こさせる。自然的な人の動作の内に知らず知らずに人形振りが浸み込んで来る。³⁾

「文楽座の人形芝居」と題された昭和35年のエッセーの結論部分である。「現実よりも」という表現がここでも核心的な役割を果たしている。人形は、動作を作られることによって、「逆に」、われわれに「模倣衝動を起こさせる」のである。この「模倣衝動」こそ、われわれが「細雪」の冒頭で体験する二人称的欲望の実態なのではないか。「知らず知らず」のうちに、現実には、「人形振りに」^{ウツリ}侵食され、^{ウツリ}〈人形〉の〈うつり〉合う〈現〉となるのである。「模倣」という言葉が使われているが、この「模倣」がもはや、プラトンによって理想の国家から追放される模倣的芸術家の、現実に従属したミメーシスとは次元を異にするものであるのは、想像に容易いであろう。人形、つまり〈人形〉にまつわる「模倣衝動」は、ミメーシス的に現実を〈再現すること〉の欲望ではなく、のちに「源氏物語」の〈ひとがた〉を中心に述べてゆくよ

¹⁾ 昭和23年に書かれた『所謂痴呆の藝術について』で、谷崎が太夫文学を語るとき、それは、たとえば浄瑠璃の人形芝居の側面とは明確に区別されている(二十一・355)。

²⁾ 十二・409。

³⁾ 「文楽座の人形芝居」、坂部恵編、『和辻哲郎随筆集』所収、岩波文庫、1995、19-20頁。

うに、人間にとって恐らくより根源的な、〈似ること〉の欲望なのである。

きわめて分節しにくいこの呪術的な欲望にたいする和辻の敏感さは、谷崎の人形への執着を説明してくれる。「饞舌録」のなかで谷崎は、人形について、和辻よりもさらに一步突き詰め、肉体の次元から、まさにわれわれの問題とする〈ひとがた〉を語っている。派手な衣装に身を纏った人形使いは、一端「眼障り」と評されるが、すぐにもそのほうがいいという見解が述べられる。

なぜかと云ふのに、あの人形使いは實は人形を使ふのではなく、自分の肉體を人形の肉體に假托してゐるのだからである。詰まり人形の袂の中にあるものは人形使いの腕であり、人形の胴にあるものも亦人形使いの左の腕である。人形自身は幾かに首と手足の先を持つばかりで、胴體もなければ腕も腿もない。女の人形の場合には腰から下は全くがらんどうで、足の先さへもなく、そのなまめかしい裾さばきの下で動いてゐるものは、助手の兩腕なのである。云ひ換へれば一箇の人形は三人の生きた人間の肉體を借りて成り立つ、さうして主なる人形使いは最も多く自分の肉體を人形のために提供してゐる人である。それ故文五郎が天網島の小春を使ふ時、小春が懐ろ手をして溜息をつかうとすれば、文五郎の肉體が溜息をし、文五郎の手が小春の懐ろに入らなければならない。人形の體は凡べて宙に浮いてゐるので、小春が据わる時は脚を使ふ助手が裾をつばめて膝をふつくらとふくらませ、小春の腰であり臀であるべき部分は直ちに袴を着た文五郎の腕と胴とに接續する。かゝる場合には何處迄が人形の領分であり何處迄が文五郎自身であるとも云へない。小春は文五郎の肉體から派出した美しい枝であり花である。[...]人形使いは單に人形に依るのみでなく、自分の全身の運動を通して人形の心持ちを表現する。此の關係が私には非常に面白い。だから人形を見ると共に人形使いを見た方がいゝ。¹⁾

随分長い引用になってしまったが、そこにありつつも、あつてがなきがごとくの人形使いの身体が、肉体として人形に「假托」され、息運くさまにいたるまでを、執拗に追究する谷崎の姿勢が、明確に伝わってくるのではないか。この倒錯的な関係においては、分節された身体はおそらくもはや形としてしか存在せず、そうした身体という形の、手や腕といった部分が、〈人形〉の腕や胴に〈なる〉のである。谷崎が繰り返し用いる言葉は、身体ではなく、「肉體」である。肉体は、形をもって分節される身体が、過去・現在・未来を通過する普遍的記号であるの²⁾にたいして、普遍性として理解されるような形を抜け出で、ほかの形へと〈くのりうつる〉。小

¹⁾ 二十・127-128。なお下線による強調は筆者による(傍線による強調は原文のもの)。