

リルケとカフカ

—リルケの『始原の音』とカフカの『ヨゼフィーネ』—

河中正彦

A) リルケの『始原の音』

リルケはエッセイ『始原の音』(SW VI - 1085~1093)を1919年8月17日にスイスのソリオで書き上げた。原稿には、タイトルがないので、受取人であるインゼル書店の女主人カタリーナ・キッペンベルクが、原稿のなかの一語をタイトルに採用し、『始原の音』(UR-GERÄUSCH)として、雑誌『シンゼル・シッフ』(1919)の創刊号に発表した。

このエッセイはリルケの数あるエッセイのなかでも、重要なものと見なされていて、遠くは1945年に Margret Nientimp が、近くは Silke Pasewalck 『五本指の手』Die fünffingrige Hand. (De Gruyter 2002)が、このエッセイをリルケの詩作のプログラムと見なし、ここから出発して、彼女らの著作を構成している。その他 Monika Fick(1993), In Ok-Paek(1996), Uwe C. Steiner(1996), Fabian Störmer(2000), Katja Stopka(2000), Guido Graf(2000)などの論文がある。(詳細は文献表参照) エッセイはほぼ等量の二つの部分から出来ていて、前半は、人間の頭蓋の中心を走る冠状縫合線を、レコードのギザギザの音溝に見立てて、そこにレコードの針を走らせたなら、一体どんな音が生まれるか、という問題が主題である。

後半は、レコード(当時は蠟管だが)の音溝から生まれるはずの音が、視覚の聴覚化であるという観点から、人間の五感を五本の指に見立てて、共通感覚の問題が主題化され、そこから詩人論が展開されていく。後半の重要性はもちろんだが、カフカとの連関で、単なる「前座」と見られがちな前半に、分析の重点を置いてみたい。

まずリルケは学校時代に物理の実験で学んだ蠟管式の蓄音機の原理を詳しく述べていく。この実験では、漏斗状のボール紙に洋服ブラシの毛をつけて、回転する蠟管に音溝を刻みつけていく。この集音機は再生の場合には、拡声器となって、録音された音がそこから、「初心者めいて、救いを求めるように」語りかけてくる。しかしリルケの記憶で優位を占めたのは、この「自立するにい

たった、外部に蓄えられた音」より、むしろ「蠟面に刻まれた印」(SW VI S.1087)であった。

なぜ後者が優位なのかを明かすために、リルケは最初のパリ時代(1902~1903)に美術学校で受けた解剖学の講義に話題を転じる。内臓などよりむしろ頭蓋骨に心惹かれたリルケは、実際にそれを手に入れて、頭蓋とともに夜の時間を過ごし始めるのだった。そんなある時、ロウソクの「挑発的な」光に照らされた頭蓋の冠状縫合線がくっきりと目にとまったのである。そしてそのときリルケが想起したのは、類似性の疑いえないあの「蠟管に刻まれた印」であった。リルケはこの縫合線に蓄音機の針を這わせてみたいという衝動に駆られる。この衝動は、「何年という大きな間隔」をおいて、「15年たった今」もなお執拗に、ほとんど「強迫的」にリルケの心に立ち返ってくるのであった。

蓄音機の針を「欺いて」、「音のグラフィックな翻訳ではなく、それ自体として自然に存続している」痕跡の上に導いたら、一体何がおこるであろうか？リルケはこの問いに「ある音が、生じるにちがいない、ある音の連なり(メロディー)、音楽が」(SW VI S.1090)と答えている。さらに重ねて、その音は、感情なら何に相当するのかという問いをリルケは投げかける。

この問いにリルケは4つの可能性をあげている。「不審(Ungläubigkeit)、物怖じ(Scheu)、恐れ(Furcht)、畏敬(Ehrfurcht)、これらすべてのありうる感情のうちどれだろうか？」しかし彼はそのなかのどれかに特定することを拒んで、続ける。「そのときこの世に生まれるだろう始原の音(Ur-Geräusch)のためになにかひとつの名を提案することなど、私には阻まれている」と述べて、この問いを回避している。

エッセイの前半の三分の二を占める二つのエピソード(物理の実験と解剖学の講義)明晰さと雄弁に比べて、リルケの言表は核心部に突入するに連れて、極度に曖昧に、晦渋になってくる。リルケは顔のしわや手の平のしわ(手相)で同じことを着想してもよかったのに、なぜリルケは他ならぬ頭蓋骨でこのような着想に至ったのか？また頭蓋のギザギザに針を這わせて創出される音は、そのギザギザの担い手であるその個物、ここでは頭蓋骨と必然的な関係にあるとリルケは考えていたのか？言葉を換えて言えば、リルケはそこから生じる音を、その担い手の「表現」と見なしていたのか？

これらの問いに答えるには、冠状縫合線がリルケ問題圏に出現した時点に立ち返る必要がある。彼はすでに1907年に妻クララへの手紙で、ナイル河を冠状縫合線(Schädelnaht。エッセイではKron-Naht。解剖学術語ではKranznaht)に喩

えている (SBr. II 243, 20-1-1907)。しかしそれより重要なのは、その直前のユクスキュル男爵夫人への手紙で、「あなたはあの二項対立 (Gegensätze) の接触面の縫い目 (Naht) を言葉でなぞられたのです。」 (GBr. II 238, 5-1-1907) ここでは冠状縫合線ではなく、単に「縫い目＝縫合線」と言われているだけだが、意味づけは同じと考えて差し支えない。

リルケが縫合線を、二項対立を生むもの、差異の問題と関係付けて考えていたことは、重要である。なぜなら言語それ自体が、「熱い」といえば、「寒くない」ことを言外に語っているように、二項対立から成り立っている、とっていい。多項対立も最後には、もっとも隣接した概念との差異に還元される。「サクラ」は「ウメ」ではない。「カキツバタ」は「アヤメ」でも、「ショウブ」でもない、というように。リルケを縫合線に蓄音機の針を這わせてみたいという衝動を襲ったのは、二項対立を生む差異の痕跡を追求したいという情熱だった。

冠状縫合線は、頭蓋を上からみると、横に走って「前頭骨 (Stirnbein)」と「頭頂骨 (Scheitelbein)」を分かつ線である。いわば円形の頭蓋を上下に、天と地に分かつ線とっていい。だとすれば、この切線の含む音を聴くことは、いわばミニチュア版の天地創造の音を聴くことであり、それに立ち会うことである。リルケはロシア旅行の印象を「まるで天地創造に立ち会ったかのようにであった」 (TFr S.196) と総括している。だからこそこの衝動はほとんど「強迫的」にリルケの心に立ち返ってくるのであった。そこから生じる騒音を「始原の騒音」 (Ur-Geäusch) と呼んだのは、あながち大袈裟な身振りではない。

球を、二つの半球の合わさったものとみるこの観点も、『マルテの手記』でも重要な象徴となっている。リルケは古代ギリシャ世界をこう讃えている。「二個の完全な半球が健やかな黄金の球に合一するように、そこでは生の天上に属する半分が、現世の半球の器にぴったりと重なっていたのだ。」 (SW VI 929) もう一例挙げると、「嫌々ながら不様に自分の従事することの上に座り込んでいる」人間に比べて、缶にぴったりとはまっている蓋は、蓋の想像しうる「究極の状態」であり、その「これに勝るもののない充足、あらゆる願望の充足」 (SW VI 876-7) であるとまで賞賛している。リルケにとっては球こそ健やかなものであり、そこに分節線が入ることは、平地に乱を引き起こすようなものだ。だからこそ二つの半球がぴったりと重なっていなければならないのである。

リルケは分節を「ユダの木」 (SW II 132, II 459) と呼んで、嫌悪している。

こうして早くも 子供の脊椎のなかで 意志の鞭が
分岐しはじめる それは二股になって 選抜(Auswahl)の
「ユダの木」に生えた疑り深い枝となり、成長しつつ強ばっていく。

(強調引用者)

このように頭蓋を分節する冠状縫合線は、二項対立を成立させるものだから、決して言語そのものとは呼べないが、言語を可能にする条件である。この前—言語的な差異は、まさに言語の差異を保証する何かであるからだ。

さてここでリルケが冠状縫合線を針でなぞって生じる音を、一方では「雑音(Geräusch)」と呼びながら、他方では「ある音の連なり(メロディー)、音楽」(S.1090)とも呼んでいる矛盾に着目しよう。リルケは騒音と音楽の関係をどう捉えていたのか? 『始原の音』の後半で感覚論が展開されることは、すでに述べたが、リルケは1920年の大晦日にルー・ザロメ宛にこう書いている。「私の諸感覚は、私に相談もなしに、妨害に廻っています。そこに雑音があるなら、私は自分を見放しているのもあって、私がこの雑音なのです。」(R-Lou BrW. S.337)すでに『時禱詩集』でリルケは、「騒音を立てる」のは、彼の「諸感覚」(Wenn das Geräusch, das meine Sinne machen, … SW I 256)だとしている。この「騒音」を秩序づけるのが、リルケにとっては「音楽」なのである。

音楽よ、音楽よ、騒音を秩序づけるものよ。

(Musik! Musik! Ordnerin der Geräusche, …… SW III 705)

このようにリルケにあっては、雑音は必ずしも音楽の永久の対立概念ではなく、雑音は整えられることによって楽音に変じるのである。雑音を除去したり、排除したりするのではなく、それを音楽の素材とみなす構え、これこそリルケの文学観を特徴付けるものである。

「芸術衝動とは、多様な、そしてお互いに逆らいあう要素を絶えず新たに作り出している私たちの<自我>を、緊張させたり危うくしたりする色々な葛藤を調停する不断の傾向に他ならないのです。」(Briefe an Sizzo S.111-2) リルケはジッツォー伯爵夫人にこう語っている。金子孝吉氏は「リルケと<雑音>」という優れた論考で、「リルケは、西欧音楽的な調和に満ちた流麗な心地よい音、合理性に基づいて規格化された音よりも、自然そのままの音、整理されていない音、すなわち<雑音>と呼ばれるような音に興味をもっていたのではないか」(S.11)と鋭く指摘している。それは確かにそうなのだが、この指摘は、リルケの<雑音>へのこだわりが、<雑音>を心的な葛藤の隠喩として用いているというもう一つの洞察と番になって初めて完成されるのではないかと、思われる。

諸感覚がお互いにかみ合って出す<雑音>で出来ている<私>からいかにして<音楽>を引き出すのか、これがリルケの詩法であった。だとすれば、<Ur-Geräusch>から、<音楽>が生まれるのも、格別不思議なことではないであろう。

ここまで分析を進めれば、なぜこのエッセイの後半で「感覚」の問題が中心になるかは、不可解ではない。リルケは後半を、「アラビアの詩では五感が同時にかつ均等に関与しているのに対し、現代ヨーロッパの詩では、視覚が重荷を負っている」という指摘で切り出している。そして「完全な詩」が成立するのは、「五感を梃子のように使って」世界を持ち上げたとき、「詩の地平」、つまり「超自然的な地平」が現れる、という条件下でのみ可能だと続けている。すでに述べたように、五感の間に軋轢、葛藤、いがみ合いがあれば、そこから生じるのは、雑音だけである。しかし五感が、同時にかつ均等に関与する、とはどういうことか？それは「共通感覚」と呼ばれている現象である。

すでに中村雄二郎が『共通感覚論』(p.6-11)で詳述しているように、<sensus communis> は、個体間、つまり個人と個人の間での<共通>と取れば、コモン・センス common sense (常識) を意味するが、感覚と感覚の<間>の<共通>と取れば、共通感覚 Synästhesie を意味する。リルケでは、この感覚間のインターフェイスは重要な役割を演じている。

Silke Pasewalck は前述の書で、『マルテの手記』のシューリン家の挿話を引用している。火事のせいで嗅覚的に過敏になったシューリン侯爵夫人は、「耳で嗅ぐ」のだ。

「ママが嗅いでいるわ」とヴィエラ・シューリンが彼(マルテの父)の背後で言った。

「そうなる私達はみなシーンとしてなきゃなんないの。あの人は耳で嗅ぐのよ。しかしそう言いながらも彼女自身眉をつり上げて、注意を研ぎ澄まし、全身鼻になっていた。(SW VI 841)

Silke Pasewalck (Pasewalck; S.177) は、ママが「耳で嗅ぐ」としたら、「眉をつり上げた」ヴィエラは「目で嗅ぐ」のだ、と述べている。『マルテの手記』の有名な「壁」、むき出しになった「壁」の描写は、「盲目で叫んでいる男」(SW VI 748)のような家の壁として導入される。ここでも視覚と聴覚が同時に作動している。『マルテの手記』の冒頭ですでに、電車の描写に共通感覚が用いられている。電車がどこかの娘の「金切り声を轆き、なにもかも轆き倒して」(SW VI 710)走っていく。ここでは聴覚と触覚の交差が見られる。

引用が散文に偏ったが、『オルフォイスへのソネット』には、少女たちに向かって、「オレンジの味を踊れ」と呼びかける詩行が見られる。味覚と触覚（視覚）の共通感覚。

…… Mädchen, ihr stummen, /

tanz den Geschmack der erfahrenen Frucht ! /

Tanz die Orange.

(I - XV, SW I 740)

リルケはこの後半で、人間の五感を「五本指の手」に見立てているし、また「バラ」にも見立てている。アニタ・フォラーへの手紙でこのエッセイに触れ、» *Rose der Sinn* « (S.36)と書き、「それによって (mittels derer) 私は個々の感覚領域を円環の内部で叙述するのが好きなのです」と述べている。der という定冠詞は複数を示し、関係代名詞も derer と複数なのに、Sinn はそのまま、Sinne と複数になっていない。これは不注意でも文法ミスでもなく、ヤコブセンの響みに倣ったリルケの書法なのだ。ヤコブセンは、» *Zwei Welten* « という小説のタイトルを、» *Zwei Welt* « と書きたい誘惑に駆られた、とリルケはナンニー夫人に書いている (An Nanny S.143, 4-2-1920)。現象はふたつだが、両者はひとつの世界をなし、あるときは、一者、あるときは他者として、つまり「差延」(デリダ J. Derrida ;Marges. 1972. S.18 引用省略)として現れる。騒音と音楽はおなじ素材でできている。感覚間の不和、葛藤がなければ、また「音楽」もありえないのだ。

B) カフカの『ヨゼフィーネ、あるいはネズミの民族』

カフカでは騒音と音楽の関係は、晩年の二つの作品に跨る。『巣穴』の後半部では、主に敵がたてるのであろう <Zischen> が前景に出て、それは騒音 (Geräusch)とも呼ばれる (N II S.606×3, 607×4, 608×2, 609×5, usw. 38 malig)。特に <das zischende Geräusch> という表現に特徴的だが、この雑音は「シュウシュウ」という音なのである。

『ヨゼフィーネ』では、<pfeifen> がネズミ族の言語として重要な役割を担っている。話は歌手ヨゼフィーネの「歌」が、ほんとうに「音楽」なのか、それとも単なる <pfeifen> なのかを廻る議論として展開されていく。語り手の「私」は、ヨゼフィーネの敵対者、つまり彼女の「歌」は「音楽」(歌)ではなく、たんなる <Pfeifen> だ、とする見地にたっている人物 (<wir angeblich Gegner> D356)である。

しかしこれら二つの物語を分かち、< Zischen > と < Pfeifen > とは、相互に全く無関係なのでは、決してない。『巢穴』の騒音は、「ある時は < Zischen > の、ある時はむしろ < Pfeifen > のように」(N II 607)に聞こえるのだ。これは一度ならず、三度(N II 622,624)も繰り返される。従ってそれは < zischen > とも、< pfeifen > ともつかぬ、両義的な音なのである。

これはまた『ヨゼフィーネ』でもこれは同じである。

「それは一体歌なのだろうか、もしかして単なる < Pfeifen > なのではなからうか？ 私たちの誰もがもちろん < Pfeifen > するし、それは私たちの民族の本来の芸術であるか、いやむしろ芸術なんかでは全くなくって、特徴的な生命の表現、(コミュニケーションの手段—草稿でも一旦書いて削除) 密やかで、いくらかシューシューという鼠鳴き (ein leises etwas zischendes Pfeifen)」なのである。

(遺稿による。cf. DAp.465 ; NII 652- 653)

ヨゼフィーネが歌っているとき、だれかが邪魔をすると、「私たちはすぐさま妨害者をシッシン (zischten) 言ったり、チューチュー (piffen) 言って、黙らせる。」(N II 656) また鼠の子供たちは、「まだ鼠鳴き (pfeifen) ができないので、楽しそうにシューシュー (zischend) 音をたてたり、ピーピー (piepsend) 鳴いたりする。」(N II 666) このように『巢穴』においても、『ヨゼフィーネ』においても、両者は切っても切れない双子のような関係にあるものとして描かれている。

カフカは死の直前、クロプシュトックに、「僕はちょうどいいときに動物の **Piepsen** についての探求を始めたよ」(Br. 521) と語っている。だとすれば Pfeifen と Piepsen とは、ほぼ同義であり、Piepsen に高低や強弱の調音を加えたのが、Pfeifen であろう。ネズミの子供は pfeifen できないことになっている。

では Zischen と Piepsen の関係は、一体どう考えたらいいのか？ ヒントは最初の動物物語『変身』にある。そこで zischen するのは、父である。第1部の最後で、片手にステッキを持った父は、グレーゴルを彼の部屋へと追い立てる。グレーゴルは「この耐え難い Zischen さえなかったら」と考える。従って Zischen とは、元来威嚇であり、急ぎ立てである。『巢穴』の **Zischen** はまさに そう機能する。これは Zischen が、「父」、同一化によって自我の中に取り込まれた「父」、つまり超自我に由来する幻聴であることを示している。

しかし Piepsen はグレーゴルの体内のどこかから聞こえてくる。第1部で母がドア越しに声をかけて、起きるように催促する。グレーゴルは返事する自分の声の異変に気づく。

「グレーゴルは自分の返事の声聴いたとき、驚愕した。それは聞き損じしようもなく彼の以前の声であったが、その声には、まるで下からのように、押さえがたい、苦痛に満ちた **Piepsen** が混じっていて、それが最初の一瞬だけは言葉に明瞭さを許してはいたものの、その残響では、チャンと聞き取ったのかどうか訝るまでに言葉を破壊してしまうのであった。」 (D 119)

森本浩一氏もこの箇所に着目したひとりだった。彼はこの **Piepsen** を「現象学的にいえば」、記号の「質的＜外面性＞は、消滅すべき「死の過程」でしかない」(『現代思想—カフカ特集』1987-12号 p.126) と述べているが、この唯物論的な重ね合わせは全くの誤解でしかない。もしカフカがいう「言葉を破壊してしまう」が、語られた言語が直ちに音として消滅してしまう、音響としての言語の宿命を指すなら、「チャンと聞き取ったのかどうか訝るまでに言葉を破壊してしまう」という文言に含まれる含蓄の深さは、ほんの一滴も汲み取られていない。森本氏が隠喩を理解できていないのは、論分の最後で **piepsen** を喉頭結核患者の呼吸に混入する気管支音と理解していることから明らかである。

カフカの言語と文体は、明晰さで際だっている。他方カフカの文学は、晦渋さで際だっている。この矛盾こそカフカ文学持つパラドックスである。文面からいえば、なにも難しいことは書いてない。しかし言葉と言葉の隙間から、行と行の空白から、目に見えない黒い霧のようなものが噴きこぼれてきて、作品を覆いつくす。そして「この作品は、文字通りに書かれていることとは、別のことを語っている」と読者に解釈を迫ってくる。この「声」、作品の「下からのように」、「これは文字どおりに解釈できない。私をこう読め。」と語りかけてくる「声」、この無声の「声」こそカフカが **Piepsen** で指したかったものであった。

この「声」をドゥルーズは、「第4人称」と呼んでいる(G. Deleuze; Logique du Sens. Les Éditions de Minuit, 1969. S.166)「……、ユーモアは意味と無意味の共外延(coextensivité)である。ユーモアは、表面と裏面の技法(art)であり、……＜単数の第4人称＞である。」Joseph Voglの「第4人称」というカフカ論(DVjs.1994 68. Jg, S.745-756)はこの指摘に依拠している。バフチーンの「自由な間接的ディスクール」なる概念を、ドゥルーズが「間接話法」(これも隠喩である)と翻訳したとVoglは指摘している。彼は『千のプラトー』の次の箇所に着目する。

「隠喩と換喩は、ひとがすでに＜間接話法＞を前提にして初めて言語の

ものになる効果にすぎない。ひとつの情念には、多くの情念が含まれており、ひとつの声には、あらゆる可能な声が、まさに声の絡み合い、グロッソラリー（違言違語）が含まれている。この理由から、どんなディスクールも間接的であり、言語に固有な翻訳とは、間接話法のそれなのである。」（邦訳『千のプラトー』河出書房新社 1994 p.98）

（G. Deleuze; Mille Plateaux. Les Éditions de Minuit, 1980. S.97）

フォーグルの指摘は、正当である。Piepsen が、テキストのまるで「下」からのように語りかけてくる、いわば声なき「副音声」の隠喩、つまり「隠喩の声の隠喩」であるとすれば、この〈無〉こそ、カフカが『ヨゼフィーネ』で沈黙と歌の関係についてあれほど込み入った議論を展開しなければならない理由も自ずと明らかになるう。

『ヨゼフィーネ』のほとんどすべてのディスクールは、述べられると同時に、否定される。この肯定と否定の往復が、作品を難解にしている。しかしただ一箇所否定されない箇所がある。それはヨゼフィーネの歌を歌たらしめている〈無〉について述べた箇所だ。

「ヨゼフィーネが舞台の上で無駄骨を折っているようにみえるにもかかわらず、彼女の Pfeifen のうちの何かが拒みがたく私たちにも迫ってくるのだ。これは否定のしようがない。他のすべての聴衆に沈黙が課されているとき、際立つこの Pfeifen は、民族のメッセージのように、個々のネズミ (dem Einzelnen) にやってくる。困難な決定を迫られているそのただ中で、ヨゼフィーネの細々とした Pfeifen はほとんど、敵対的な世界の騒乱のただ中にいる私たち民族の哀れな実存 (Existenz) そのものようだ。ヨゼフィーネ、声におけるこの無、パフォーマンスにおけるこの無は、自己を主張し、私たちへの道を切り開いてくるのだ。」

(D 362)

ここで注意を払うべきことは、ヨゼフィーネの「歌」が、単なる歌ではなく、古代ギリシャのアポロンの神託のように、文言そのものより重要な、そこから読解されるべきメッセージを伝えうる Pfeifen として暗示されていることである。例えばリュディアの王クロイソスは、「リュディアがペルシアと戦えば、大帝国を滅ぼすであろう」という神託を信じて、ペルシアに闘いをしかけて敗れ、自分の帝国は滅ぼされる。神託の「大帝国」とは自国リュディアのことだったのである。（吉田敦彦『ギリシャ神話』、日本ブリタニカ1980 p.27）神託はそれ自体曖昧で、解釈されて初めてメッセージとなるが、それは神託のどこにも明言

されてはいない。つまりメッセージとは、「間接語法」で書かれている文言から読み取られるべき、<声におけるこの無>なのだ。まさにこの<無>こそ、あの Piepsen なのである。「大帝国を滅ぼす」という「最初の一瞬だけは言葉に明瞭さが許されている」文言は、しかし「その大帝国はペルシャとは限らない」というその「残響」において破壊されてしまう。クロイソスは、「チャンと聞き取ったのかどうか」を訝らなかったが故に、解釈を誤って自滅したのであった。

『ヨゼフィーネ』で例示しよう。ここに言われる「民族」が何を指すかは、この物語を解釈するうえで、要となる重要な問題である。Max Brod は、ネズミの「民族」から、これが「ユダヤ民族を指す」という「声」を聴いた(M. Brod; Über F. Kafka 1974², S.168)。

もちろんカフカのテキストには一言もそんなことは書かれていない。Heinz Politzer は、作品末尾の一文「私達ちは歴史をやらない(keine Geschichte treiben)ので」を手がかりに、この「民族」は、「ユダヤ性の純粋なアレゴリーでは決してない」(F. Kafka, der Künstler. S.446)とこれを覆して、代わりにカフカの『日記』の「小民族の文学 (マイナー文学)」(T312~315)に代えた。しかしこれでも明らかに作品を解釈しきれない。なぜヨゼフィーネは、かくも暴君的(Befehlshaberei D 361)なのか?なぜヨゼフィーネは「法の外」(D 368)に立っているのか?これらの問いに、この仮定は答えられない。

『ヨゼフィーネ』をもっとも詳細に分析したのは、この物語の分析に114頁を割いた Wolf Kittler だが、彼は「民族」を「すべての個々人がそれに属している身体、沈黙した無時間的な身体」(Kittler ; Der Turmbau zu Babel. Palm & Enke, 1985. S.282)であるとしている。テキストからこの「無声の声」を聴いたわけである。この解はもっとも正解に近いと思われるが、そこまで来ればなぜ彼はいつそのこと「主体の多数性」と言わないのか?

カフカは『遺稿』にこう書いている。

「同じ人間のなかに、同じ対象を持ちながら、全くちがった認識がある。
だからまた同じ人間のなかに、違う主体があると逆推されうるのだ。」

(N II S.66, 129)

ここでカフカは、同一個体の中に複数の主体をこの上ない明瞭さで認めている。カフカはまた「芸術の立場と生の立場は、芸術家のなかにおいてさえ異なる」(N II S.75)とも書いている。カフカのなかには夥しい主体が巣くっていた。彼はそれらを、1904~1908年の水準、『ある闘いの記述』では、Gesellschaft

(パーティー、社会) という隠喩で作品を構成している。この作品はパーティーがお開きになるところで始まり、再びそこに戻るところで終わっている。1912年の水準では、この多数性は「家族」の隠喩で語られ、それによって主体相互間の差異と関係性が明確になり、文学的な「突破口」となった。1914年の水準では、この多数性は裁判組織の複雑な組織体の隠喩で語られた。晩年の『城』では、「村と城」の隠喩、さらに最晩年の物語では「犬族」、「ネズミ族」などの「民族」のメタファーで置き換えられた。

ヨゼフィーネは、カフカ自身の内部の「作家」、あるいは「書くこと」の空間化された形象である。従ってまたカフカが書き留めるテキストを「物語る声」の形象化でもある。カフカは『父への手紙』で、「書くこと」を、「私の人生は、それら（自立の試みである「書くこと」）を見守って、どんな危険をも防ぎ、近づけないことにある」（N II S.211）とまで言っている。これこそ、ネズミの「民族」がヨゼフィーネに「父親のように」（« in der Art eines Vaters » D 359,）保護者的な態度で接する理由である。

またヨゼフィーネが「暴君的」であって、「日々の労苦から解放される」ことを要求するのは、「書くこと」が、カフカの内部でまさにそうであった限りである。カフカの『日記』には、自分の中に「書くことへの集中が認められる」のは、それが彼の存在の「もっとも豊かな方向だ」ということが分かったからで、それは「あらゆる他のものを押しのけ」、「あらゆる他の能力（性や飲食や哲学的思考や音楽の悦びなど）を空っぽのままにしている」（T 341, 1912-1-3）という記述が読まれる。芸術の主体、文学の主体が、カフカのなかでいかに暴君的、専制的に振る舞ったかは、彼が三度も婚約解消を繰り返していることから明瞭である。彼は主に、「書くことへの顧慮」（T 504）から結婚を断念したのだ。

『ヨゼフィーネ』で歌を廻る議論は錯綜を極めている。冒頭に「彼女の歌を聴いたことがないものには、歌の威力はわからない。彼女の歌に魅了されないものは、いない」（D350）と歌の力が高らかに宣言されている。しかしこのテーゼはたちまち疑問の渦に巻き込まれる。「それは一体歌なのだろうか、もしかして単なる <Pfeifen> なのではなからうか？」（D 351）しかしこれも相対化され、沈黙へと逆転される。「私たちが恍惚とさせるのは、彼女の歌であろうか、それとも、むしろか弱い声を取り巻いている荘重な静けさなのではなからうか？」（D 354）さらにこの静けさは、すでに触れた「民族のメッセージ」の問題に繋

がっていく。「他のすべての聴衆に沈黙が課されているとき、際立つこの Pfeifen は、民族のメッセージのように、個々のネズミ (dem Einzelnen) にやってくる。……ヨゼフィーネが、声におけるこの無が、パフォーマンスにおけるこの無が、自己を主張し、私たちへの道を切り開いてくるのだ。」(D 362) この<無>、つまりドルーズの言う「第4人称」で語られる無声の「声」、沈黙であると同時に、テキストのなかで「私をこう読め」とささやく声、これこそ「恍惚とさせる」音楽以上の音楽ではないのか？カフカはそれを『変身』で、グレーゴルの Piepsen で暗示し、『ヨゼフィーネ』で展開したのであった。

(本論文は、科研「プラハとダブリン」(課題番号18202008)の成果として発表される。)

Literaturhinweise mit Abkürzungen

(本文中に挙示したものは除く。未見のものも含む。)

Rilke, Rainer Maria;

SW = Rainer Maria Rilke: Sämtliche Werke. Hg. von Rilke-Archiv. In Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke durch Ernst Zinn. (Insel 1955-1966) Band I - VI

SBr. II = Rainer Maria Rilke: Sämtliche Briefe 238, 5-1-1907

R-Lou BrW. = R. M. Rilke und Lou Andreas-Salomé. Briefwechsel (Insel 1975) S.337

Sizzo = R. M. Rilke: Briefe an Sizzo 1921-1926 (Insel 1977) S.111-2

Forrer = R. M. Rilke: Briefe an Anita Forrer (Insel 1982) S. 36

Sekundärliteratur

Nientimp, Margret: Die Verwandlung der Sinnenwelt in der Lyrik Rilkes. (Dissertation Marburg 1945) Zitiert nach Pasewalck (siehe unten) S. 10 [未見]

Pasewalck, Silke: Die fünffingrige Hand. (De Gruyter 2002)

Fick, Monika (1993): Sinnewelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende. (Tübingen, 1993) Zitiert nach Pasewalck (siehe oben) S. 10 [未見]

Ok-Paek, In (1996): Rilkes Poetik des <neuen> Sehens in den Aufzeichnungen

des Malte Laurids Brigge und in den neuen Gedichten. (Konstanz 1996)

Zitiert nach Pasewalck (siehe oben) S. 10 [未見]

Steiner, Uwe C.: Die Zeit der Schrift. Die Krise der Schrift und die Vergänglichkeit der Gleichnisse bei Hofmannsthal und Rilke. (München, 1996)

Zitiert nach Pasewalck (siehe oben) S. 10 [未見]

Stormer, Fabian: <Dann wuchs der Weg zu den Augen...> Rilkes Poetik des Erblindens **In** «Poetik der Krise, Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum» (Würzburg, Königshausen&Neumann, 2000), S.155-177

Stopka, Katja: Vom Rauschen umgeben. Poetisch gewonnene Unschärfen technischer Scharfstellung in Rilkes Dichtung und Kunsttheorie.

In «Poetik der Krise, Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum» (Würzburg, Königshausen & Neumann, 2000), S.178-194

Graf, Guido: In Rilkes Rauschen.

In «Poetik der Krise, Rilkes Rettung der Dinge in den Weltinnenraum» (Würzburg, Königshausen&Neumann, 2000), S.195-209

金子孝吉：リルケと雑音一音に対するリルケの特殊な感受性について

『希土』第25号 1999 p.2~18

中村雄二郎：『共通感覚論』（岩波書店 1978）

Kafka Franz

Kafka, Franz: Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe. Hg. von Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcolm Pasley und Jost Schillemeit. Fischer. 1982ff.

Br. I Briefe. 1900—1912. Kommentierte Ausgabe in einem Band. 1999.

D Drucke zu Lebzeiten. 1996.

N I Nachgelassene Schriften und Fragmente. I 1993.

N II Nachgelassene Schriften und Fragmente. II 1992.

P Der Proceß. 1990.

S Das Schloß. 1982.

T Tagebücher. 1989.

V Der Verschollene. Hg. von Jost Schillemeit. 1983.

Ap. Apparatband.

K. Kommentarband.

Kafka, Franz: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod. Fischer.

Br. Briefe 1902—1924. Hg. v. Max Brod. Fischer, 1958.

F Briefe an Felice und andere Korrespondenz aus der Verlobungszeit.
Fischer, 1967.

BKB Max Brod/ Franz Kafka, < Eine Freundschaft >. Bd. II , Briefwechsel.
Hg. V. Malcolm Pasley. Fischer, 1989.