



Title	カフカ文学における〈視〉の問題：『兄弟殺し』の構図
Author(s)	武林, 多寿子
Citation	独文学報. 1991, 7, p. 19-42
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/103030">https://doi.org/10.18910/103030</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# カ夫カ文学における〈視〉の問題

## —『兄弟殺し』の構図—

武 林 多 寿 子

### 1. 序

グスタフ・ヤノーホ (Gustav Janouch) の『カ夫カとの対話』*Gespräche mit Kafka* によれば、カ夫カ (Franz Kafka) は自分自身のことを「眼の人間」(Augenmensch) と捉えていたらしい。<sup>1</sup> 事実、この著書に伝えられる対話の中でも、彼は自らの文学が話題にされている時に、視覚的な比喩を用いながら語っていることが多い。例えば、カシミール・エドシュミート (Kasimir Edschmit) のカ夫カ評<sup>2</sup> についてヤノーホが意見を求めるところ、彼は次のように答えている。

「エドシュミートは、私のことを設計家ででもあるかのように語ります。が私は、じつに凡庸な、未熟な製図工にすぎないです。エドシュミートの主張では、私は奇跡を日常の事象のなかにすべり込ませるのだそうです。これはむろん、彼の側の重大な誤りです。日常そのものが、すでに一つの奇跡ではありませんか。私はそれを引写しにするだけだ。照明を落した舞台でスポットをあてるように、私がものを僅かながら照し出すということはあり得ます。が、これは正しくない。事実は、舞台は全然照明をおとしているのです。舞台は燐々たる陽の光に満ちている。そこで人間は眼を閉じる、ほとんど何も見えぬ、というわけです。」<sup>3</sup>

ここでのカ夫カは、自分を「抽象派」と位置づけるエドシュミートの論評に対し、日常そのものが奇跡なのだと、彼の文学と現実との関係を強調

している。ここで注目したいのは、彼がその際に、写生と照明という二通りの視覚的な比喩を用いていることである。先ず、物語を書く行為は、事物を図面に写し取る仕事に譬えられている。設計ではなく、製図などという言い方で、作家は虚構世界を無から創造するのではなく、日常の中に潜む驚異を映し出すのだという主張がなされている。この点をより一層明確にしているのが、続いて導入される、照明による舞台の演出という新たな比喩である。こうして連ねられた二つの比喩をみる限りでは、視覚的人間であるカ夫カは、現実の世界を可視的に表現する手段として文学を捉えているように思える。

しかし、カ夫カの<視>の特異性は、第二の比喩が打ち消され、さらに発展する時に現れてくる。白日の下に晒されているからこそ見えない、という言葉が示している通り、彼は眼の人間を自認しながらも、決して視覚を素朴に信頼してはいない。カ夫カが<視>について語る時、そのイメージは常に矛盾を孕んでおり、考察にあたっても、その一筋縄では捉えられない性格に注意しながら問題にする必要がある。

もう一つ、ヤノーホの著書から例を引いてみよう。彼が作家に『火夫』*Der Heizer* の登場人物について尋ねた時の受け答えである。ヤノーホはこの時モデルの有無について穿鑿しており、エドシュミートの場合とは対照的に、物語世界を現実の写し絵として捉えている。するとカ夫カは先に引用した箇所での主張とは逆に、文学の自律性を強調しながら青年を次のようにいなしている。

「[……] 私が描いたのは人間ではない。私はある出来事を物語ったのです。そこにあるものは一連の形象 (Bilder) です。それだけです。」「でも、やはりモデルがなければなりません。形象は見ることが前提です。」

カ夫カは微笑んだ。

「人が写真を撮るのは、ものを意味の外に追い払うためなのです。私の書く物語は、一種肉眼を閉じることです。」<sup>4</sup>

会話の流れの転換点となっているのは、„Bilder“ という単語である。初めカ夫カは、この語を文芸学の用語として、「形象」のつもりで口にした

のである。これに対してヤノーホは、比喩的な用法の基盤にある「絵」という意味に着目し、„Bilder“を描くにはモデルが必要な筈だ、と相手の言葉を反論の材料に転じている。カフカの熱心な読者である彼は、モデルから形象を抽出した作家の視線をなぞり、理解のよすがにしようとしているのだ。だが、年長の作家は役者が数段上と見え、この対話は青年が肩すかしを食った格好で締め括られている。カフカは写真に代表されるような<視>の客観的な確かさを否定し、「見る」イメージを「肉眼を閉じる」方向へと屈折させてしまうからだ。

このようにカフカの言説を辿ってみると、<視>は彼の文学について語る上で、一考に値する問題であると言えるだろう。矛盾を孕んだ<視>のイメージは、カフカのテクストを読む者が感じるジレンマをよく表現している。本稿でとりあげる『兄弟殺し』*Ein Brudermord*は、わずか13の段落から構成され、全集版で2ページ足らずの小品であるが、<視>の特質を顕著に示す例と考えられる。この作品に言及する研究者の多くは、視覚的に構成された虚構世界から受ける印象を舞台の比喩で表現している。例えばM・カルージュ(Michel Carrouges)は、そのカフカ論の中で次のように述べている。「かれの作品中にみられる多くの場面、中でも『兄弟殺し』のなかの場面などは、芝居の観客が書いたようなものである。」<sup>5</sup>確かに、この物語の虚構世界は、非常に鮮明な輪郭をもって構築されている。街角で繰り広げられる殺人の場面は、夜空に浮かぶ月、凶器の包丁、鐘の音、高みからの観察者といった、他の多くのテクストにも見出される独特的のモチーフによって、鮮やかに描き出されている。だがその反面、背景に関する情報は切り捨てられており、何故こうした殺人が起り、描かれるのか、事件の意味は明らかにされない。その結果として『兄弟殺し』は読む者に、見通しのきかない世界に閉じ込められている、という矛盾した印象を与えることになる。

物語が動機づけを欠いたまま展開されるという傾向は、カフカの文学の基本的な特徴と言えよう。このようなテクストの解釈可能性について考える時、研究史の中でその出発点となるのは、語りのパースペクティヴをめぐる議論である。カフカの物語の特徴として、語り手のパースペクティヴが事件の渦中にいる主人公の視点に限定されている事実を最初に指摘し、このような技法に「einsinnig な語り」という命名をしたのは、バイスナー

(Friedrich Beißner) である。<sup>6</sup> つまり彼は、カ夫カの物語世界が読む者の中に見通しのきかないものとなって現れてくる理由として、語り手が主人公の狭い視野からみた世界だけを伝えるからだ、という説明を与えた訳である。バイスナーによって提唱された「einsinnig な語り」という概念は、その後の議論によって様々な修正を経ており、論者によって意味合いも異なる。<sup>7</sup> だが共通の了解事項として、出来事に対する価値判断の基準となるべき視点が語りから排されている、という点を挙げることはできるだろう。そこで議論の焦点となるのは、作者の意図、あるいは読者への効果という観点から、この技法をどのように評価するかである。近年では、パースペクティヴの限定が異化的な効果を及ぼすことも指摘されており、カ夫カの狙いが、読み手に主人公の視点から物語世界を捉えるよう強要することだとは言えない。むしろ解釈学的な立場からは、カ夫カのテクストは客観的視点の欠如故に、読み手に批判的な姿勢を要求するという主張がなされている。<sup>8</sup> 但し、そのような考察では、テクストと読み手との間のコミュニケーションの運動に論点が移行しているため、個々の作品を実際に解釈する場合、どのような視点に立つことが可能なのか、また物語世界がどのように見えてくるのか、という疑問に対しては回答を与えてくれない。

本稿では、『兄弟殺し』のテクストを例にとり、語り手や登場人物のそれぞれに関して＜視＞の問題について考え、虚構世界を描き出し、殺人劇の舞台を演出している作者の意図の再構成を試みる。そのような考察を通して、カ夫カのテクストが解釈者をどのような読みに誘うのか、両者の関係について模索してみたい。

## 2. 視覚的世界

先ず、『兄弟殺し』の虚構世界における＜視＞の性格を明らかにするために、殺人事件がどのように描きだされているかを概観し、語り手の役割について考察してみよう。

テクストは「殺人は、以下のような次第で起ったことが、立証されている」(E162)という言葉で書き出されている。この一文は、ドイツ語の原文ではドッペルpunktで結ばれ、独立した段落としてテクスト全体の枠組みを構成している。言わば第一文で語りの立場が宣言されていること

になり、そのため残る十二の段落に対しては、裁判記録からの抜粋といった内容が期待される。事実、続く第二段落では、事件の二人の主役が次のように紹介されている。

殺害者シュマールは、月の冴え渡った夜の九時頃、犠牲者ヴェーゼが事務所のある小路から自宅のある小路へと曲がってくる筈の、その街角に立った。(E162)

両者の位置関係が「数学的明瞭さ」<sup>9</sup>で表現されている一方、二人のこれまでの経緯については一切説明されていない。語り手は現場の視覚的再構成に努め、登場人物の内面や、事件の背景などには関知しようとしている。また、セミコロンを多用して短文を重ねる第三段落には、獲物を待ち伏せるシュマールの落ち着かぬ態度だけが活写されている。凶器を握りしめ、月光にかざし、石畳で刃を研ぎ、今度は刃こぼれを直そうと、片足立ちになり、バイオリンを弾くような格好で刃を靴の裏で磨きながら、その摩擦音に混じって聞こえてくる筈の、獲物の足音に耳をます。凶行を前にした人間を描きながら、殺人の動機については全く触れられていない。テクストはあたかも目撃者の証言に基づいて、事件の経過を再現しようとしているかのようである。

『兄弟殺し』のテクストが「芝居の観客が書いた」ようだという印象を読み手に抱かせる一因として、語りのこうした傾向が考えられるだろう。一般に語りの状況は、ディエゲーシスの系譜に連なる「物語的」形式と、ミメーシスの系譜に連なる「演劇的」形式の二極に大別される。小説はこの二つの形式の混合によって成立するジャンルであり、具体的なテクストの個々の箇所については、媒介者としての語り手が介在する度合いに応じて、「物語的」極と「演劇的」極の中間に、様々な段階的状況が想定される。<sup>10</sup> 第三段落までで確認したような、心理描写や背景の報告を排し、眼前で繰り広げられる出来事に光を投じてゆくだけの語り方は、「演劇的」性格が極めて濃いと言えるだろう。

だが『兄弟殺し』のテクストと演劇との類縁性は、語りの形式にのみ由来するものではない。この物語の展開は、舞台の進行と似通った構造を備えている。既にみたように、初めに先ず時間と場所が指定され、続いて登

場人物が各自の持ち場に配される。そこで殺人劇の開幕の合図となるのは、未来の被害者が鳴らすベルの音である。「ついにヴェーゼの事務所の前のドアベルが鳴る。ドアのベルにしては大きすぎる音で、街中に響き渡り、天上へと昇ってゆく [……]。」(E163) ベルの音が事件の突発を暗示するというのは、カフカのテクストに繰り返し現れる一つのパターンである。『変身』*Die Verwandlung* でグレゴール・ザムザの聞き逃した目覚まし時計のベル、『訴訟』*Der Prozeß* のヨーゼフ・Kが逮捕の朝に鳴らす呼び鈴の音、紳士館の廊下に迷い込んだ『城』*Das Schloß* のKがぼんやり聞いているサイレンの音など、これらは皆、主人公たちには意識されないながら、彼らの身に降りかかるとしている異常事態を予告している。『兄弟殺し』のドラマがベルの合図で進行し始めることは、文体上の変化からも明らかである。それまでは叙事的過去によって各人の配置が静的に描写されていたのが、舞台が動き始めるのに呼応して、上記の引用箇所からは現在形が用いられている。この時制の変化によって、語りには一挙に弾みがつく。以後、物語りは殺人の瞬間というクライマックスへ向かい、そして凶行を果たしたシュマールが現場から退場するところでテクストは締め括られている。

この物語を「マリオネット」のショーと呼んだのは、ハインツ・ポリツァー(Heinz Politzer)である。<sup>11</sup> こうした表現を彼が選んだ目的は、衝撃的な事件に人間の尊厳の失墜が描かれている点を、強調するところにあるようだ。しかしこの比喩はむしろ、殺人劇が各人の感情とは別の次元で進行している事実を言い当てているのではないだろうか。表層的に描かれた『兄弟殺し』の登場人物には、人間らしい厚みが感じられない。「右から喉に、左から喉に、そして三度目には腹の中に深々と」(E163) 刺すシュマールの身ぶりは、既に残酷の域を越えている。シンメトリーを成して正確無比に振り下ろされる腕には、機械じかけの人形の運動を見る思いがし、その心情を推察し、人間性を論じること自体が無意味と考えられるのだ。登場人物は、各自にふりあてられた役割を忠実に遂行する、人形芝居のマリオネットに過ぎないのである。

例えば、殺人劇の開幕のベルを鳴らすヴェーゼには、犠牲者という配役がなされている。彼が何故殺されねばならないのか、その理由は結末まで明らかにされない。だが、ヴェーゼは殺人の瞬間を待つまでもなく、街路

に足を踏み出すその時点から、既に事件の被害者として虚構世界に登場しているのだ。ドラマの進行状況は彼の歩みに表されており、予め定められた凶行の瞬間へと物語世界の時間は流れている。この彼の進める足は、ショーマールが潜む問題の街角で、一瞬、立ち止まる。

小路と小路を分かっている、ちょうどその境界のところで、ヴェーゼは立ち止まる。身体を支えている杖だけは、向こう側の小路に踏み込んでいる。気まぐれである。(E163)

偶然性が強調されているが、この遅延は実際には、クライマックスへの期待を煽る演出上の役割を果たしている。また、物語の流れに応じて自在にリズムを変える語りも、非常に効果的である。ヴェーゼの足取りが止まる時には、「気まぐれ」という一語がばつんと置かれ、静寂と、その中に高まる緊張感が表現されている。舞台は、このように行き届いた計算に則り、整然と運営されている。

物語の展開には確かに必然性を感じられる。だが問題は、その必然が何に由来し、どのような意味をもつかが明らかにされることである。これはカフカという演出家の手になる人形芝居の特性であり、本章で先に指摘したような、演劇との類縁性によって根拠づけられるものではない。

こうした観点から、『判決』*Das Urteil* を始めとするカフカの個々のテクストを、イディッシュ演劇の様々な台本と比較、対照したE・T・ベック (Evelyn Torton Beck) の論考を参照してみると興味深い。ベックの主眼は、イジャック・レヴィ (Jizchak Lövy) 率いる旅廻りの一一座との出会いがもたらした、東方ユダヤ人たちの演ずるイディッシュ語の芝居の体験が、作家カフカに与えた影響の大きさを論証するところにある。しかし、その研究は彼女の意図とは別に、カフカのテクストの独自性を浮き立たせる結果も生み出している。彼女は『兄弟殺し』を演劇性を示す典型的な例と位置づけているにもかかわらず、このテクストについては直接に対応する戯曲を挙げることはできず、幾つかのメロドラマの殺害場面との類似点を指摘するに止めている。その比較の結果として浮かび上がるのは、イディッシュ劇では主人公たちが絶望的な状況から殺人に追い込まれているのに対し、「カフカの作品は殺人についても、これに続く安堵の念につ

いても何の説明も提供しない」という重要な相違点である。<sup>12</sup>

また、『兄弟殺し』の物語のこの特質は、先に述べた語りの「演劇的」性格によっても、充分に根拠づけられる訳ではない。確かに語りが「演劇的」形式をとる場合、描写の対象は事件の *w i e* という側面に限定され、*warum* という問いは切り捨てられてしまう。だが、人物の内面や事件の背景に直接に言及せずとも、物語の背後にある動機づけを明らかにすることは可能である。人間の心の動きを表現するために、その人物の風貌や行動を描写したり、象徴的な事物を配するのは、ごく一般的な方法と言えよう。ところが『兄弟殺し』の場合には、そのような推察是不可能である。例えば犯行直前の殺害者について描かれているのは、先に述べた通りの、せわしない身体の動きである。「まるでチャップリンでもやりそうなしぐさだ」と評される、<sup>13</sup> シュマールの喜劇役者めいた身ぶりは、殺人に至る事情を雄弁に物語るよりも、読者を困惑させる、状況に不釣り合いなものである。

『兄弟殺し』の物語は、ただ単に登場人物をつき動かしている動機について口を閉ざしているのではない。むしろその特異性は、*warum* という疑問を読み手に喚起しておきながら、回答を与えることを拒否するところにある。冒頭部分でこそ背景に退いていた語り手は、このような物語の成立に対しては、積極的な役割を果たしているのである。テクスト全体を見てみると、語りは変化に富んでおり、目撃された場面の再現という第一文の枠組みを大きく逸脱している。省略語法や体言止めといった構文が随所に目立ち、そこから生まれる印象は、控え目で無性格な語りというには程遠い。なにしろ事務報告の文体では、「ミズハタネズミを切り開くと、ヴェーゼとよく似た音がする」(E163)という異様な比喩が、強弱を繰り返す歯切れのよい調子で歌われることなど有り得ない。だが、それでも語りの立場に一貫性が感じられるのは、登場人物に対して距離を保ち、外部から観察するという点が徹底しているためである。自在に性格を変える語り手が、その存在を最も露にしているのは、目撃者パラスを次のように紹介する時である。

近くの三階にある自室の窓から全てを観察していた年金生活者パラスは、何故こうした一切を容認していたのであろうか。人間の本性が解

明できるものならば、してみるがよい！（E163）

ここで語り手は、疑問を提示し、回答の可能性を直後に否定するという、非常に挑発的な構えをみせている。語りはその個性を剥き出しにし、人格化されている訳だが、但し、全知の語り手のように自らの知識や価値観を披瀝しようとしてはいない。逆に彼は、自らを含め、読者も巻き込み、洞察の限界を強調するために登場しているのである。

『兄弟殺し』のテクストは動機づけを欠いているからと言って、衝動的な理由なき殺人を描いている訳ではない。事件は、周到に用意された芝居のように、整然と進行している。だが、このドラマの特徴は、登場人物というマリオネットを操り、殺人劇を演出している作家の意図が、観客である読者の眼には明らかにされないところにある。そして事件の背後の意味を隠蔽する役割を果たしているのが、物語を伝える語り手その人なのである。

### 3. <視>の限界

視覚的に構成された『兄弟殺し』の物語において、事件の当事者であるシュマールとヴェーゼの二人の視野が、非常に狭く限られていることは興味深い。見通しのきかない世界に封じ込められている。これは、カフカの文学において人間の置かれている根本的な状況と言えるだろう。

地上の汚れにまみれた目でみると、われわれは長いトンネルの中で鉄道事故にあった旅行者の情況におかれているようなものだ。しかも、この事故地点では入口の光はもはや見えず、出口の光は、たえず目を凝らしていても、じきに見失ってしまうほど小さい。それどころか、どちらが入口でどちらが出口か、その区別さえも定かではない。（H 73）

このアフォリズムでは、自らの立つ位置を客観的な視点から把握するとのできない状況が、始まりも終わりもない長いトンネルの中の永遠の暗闇によって表現されている。このような迷宮的状況は、カフカの三つのロ

マーン等にも様々に形を変えて現れるが、『兄弟殺し』の虚構世界では、入り組んだ小路でできた街となって登場している。

既に前章で触れたように、題名によって「兄弟」と名指されている殺害者と被害者の間柄について、テクストが描写しているのは、事件当夜の現場における位置関係だけである。<sup>14</sup> 二人は共に街路という同一の平面上に立たされているのだが、この空間的位置づけは、限られた視野という共通の属性を彼らに与えている。ヴェーゼが事務所を出て、夜の街へ足を踏み出しても、待ち伏せているシュマールには、その姿は「まだ見えない。」(E163) 目指す獲物の接近を予感させるのは、彼が開けたドアのベルと、舗道を踏みしめる靴音の響きだけである。事件現場の見通しのきかない状況は、ヴェーゼが問題の曲がり角で、ふと足を止める場面に象徴されている。未来の被害者は、角一つ向こうに自分の命を狙う男が身を潜めていることなど夢にも知らず、また逆に待ち構えている殺害者の側からは、何んでいる男がその身を支えているステッキの先が覗いてみえるだけである。鳥瞰する視点をもつことのできない二人にとって、うねうねと入り組んだ小路でできた街は、巨大な迷宮と化しているのだ。

シュマールとヴェーゼは、建物の狭間の狭い街路の上に立つが故に、互いの姿を認めることができず、また上方から注がれる視線に対して全く無防備である。彼らの一挙一動は、三階の窓辺という高みに位置するパラスの眼に見守られている。殺害者が被害者を待ち伏せるのと同様に、目撃者である彼は決定的瞬間を待ち受けており、凶行の後になって「全て見届けたぞ！何一つ見落としはしなかった！」(E163) と叫びながら街路に踊り出てくるのである。このパラスの存在感は二人を上回る程の重みをもっており、彼なくしては殺人事件そのものが成立し得ないという印象すら受けれる。犯行現場でシュマールを押さえつけるのは、テクストの末尾に登場する警官 (Schutzmann) ではなく、この観察者の視線である。劇の終幕でシュマールは、警官の肩に顔をうずめるポーズをとっており、足取りも軽やかに自分を連れて退場するこの男こそ、唯一人の庇護者 (=Schutzmann) だと言わんばかりの親密さを、この姿勢は示している。これに対して、パラスとシュマールは明らかな対立関係にあり、後者が劣勢な立場に置かれていることは、両者の視る力の差異に明白である。「パラスとシュマールは互いに相手を吟味する。パラスは満足するが、シュマールには得心がい

かない。」(E164)

カフカの文学世界では、視線を交わすことは剣を交えることにも似ており、この闘争の勝敗は、登場人物の生死をも定める決定的な役割を果たしている。一例として『訴訟』の場合を挙げよう。本稿で扱っている殺人事件と同様、このロマーンでも、逮捕から処刑に至る背後の事情には何の説明も与えられない。また終章でヨーゼフ・Kが刺殺される場面には、凶器としての屠殺包丁、繰り返し言及される月の光、近所の窓辺から見下ろしている観察者の存在など、『兄弟殺し』との共通点が数多く見受けられる。このKの日常は、一見、自由を保証されているかにみえて、実は絶えず観察者の視線によって拘束を受けている。ビュルストナー嬢との対話では隣室に潜む大尉の眼に、廷丁の妻との対話では学生の眼に、裁判所事務局では被告人たちの眼に、ティトレリのアトリエでは扉の外の少女たちの眼に。訴訟においてヨーゼフ・Kを窮地に追い込んでいるのは、こうした何気ない眼差しである。以下では先ず、断片的なロマーンの中でも最も訴訟の進行との関連が分かりにくいと思われる、第4章に注目してみよう。この章で、ビュルストナー嬢からの拒絶を伝言されたKは、不服を訴えようと彼女の部屋に忍んでいく。だが彼は目当ての彼女をみつけることができず、逆に自分の挙動が見守られていたことに気付かされる。この短い章は次のような文で締め括られている。

しかしながら、再びドアを閉めた時に、食堂の開かれた戸口の所でモンターク嬢と大尉が会話をしているのに気付くと、彼にはそれは一層いたたまれないものだった。二人はおそらく、Kがドアを開けた時からそこに立っていたのだろう。彼らはKを観察しているなんて素振りは、できるだけみせないようにしていた。小声で会話を交わしながら、ただ、人が話の途中にぼんやりとあたりを見やるような眼差しで、Kの動きを追っていたに違いないのだ。だがしかし、この眼差しはKには重くのしかかり、彼は壁沿いに自分の部屋へと急いだ。(P102)

覗いていた筈の自分が、実は覗かれていた、という発見。視線の主導権をめぐるこの敗北は、ヨーゼフ・Kを激しく狼狽させている。カフカの文学では、登場人物の視界は彼らの支配域の広さに等しい。従って「全てを

完全に観察する」(E35) ことができるか否かは、彼らの死活に関わる問題となる。さもないと「迂路を経て、背後から、頭上から不意を打たれる」(E35) 結果となることは、父親から死刑を宣告される『判決』のゲオルグ・ベンデマンの例も示す通りである。

登場人物に許される視界の大きさは、当然のことながら、彼らが虚構世界の中で配されている位置と密接な関係をもっている。もう一度『訴訟』におけるヨーゼフ・Kの場合を参照してみよう。終章間近で、主人公に彼の有罪が立証されたとみなされていることを告げるのは、「大聖堂にて」に現れる一人の僧侶である。ひとけのない教会で、説教壇の上からベンチの間に立つKに語りかける僧侶は、自らの言葉に耳をかそうとしない男に向かい、このように怒声を発している。

その時、僧侶が下にいるKにむかって叫んだ。「いったい君は、二歩先が見えないのか？」それは怒りの叫びだったが、また同時に、誰かが落ちてゆくのを見た人が、自分自身驚いたために、不用意に思わず発した叫びのようでもあった。(P254)

この場面で二人の位置が示す高さの差は、両者の視る力の相違を示す決定的な意味を有している。僧侶はKの視線を越えた高みに位置しており、彼を遙かに上回る、より広い見通しをもっている。これに対し、下方に佇み、なお落ちてゆこうとするKは、訴訟における敗北も、僧侶の忠告も理解することができずにいる。登場人物の立つ位置は、その視野の広さを象徴し、彼らの辿る運命を左右しているのである。『訴訟』の主人公と同様に、『兄弟殺し』の事件の当事者たちも、自らの置かれている状況を把握することができない。既にパラスとの関係について確認した通り、殺害者と犠牲者の二人は視る主体とは言えず、視られる対象に過ぎない。このように視る力の差異が生まれているのも、彼らが路上と窓辺という異なった高さに位置づけられているためであった。ヴェーゼが立ち止まり、夜空を仰ぐ光景には、上方に向かう視線の無力が、より明瞭に表れている。

気まぐれである。夜空が彼を魅きつけたのだ。深い青と黄金とが。何も知らずに、彼はそれを眺めている。何も知らずに、彼は帽子をもち

上げ、髪をなでつけていた。頭上には、間近に迫った未来を彼に告げる動きは見られない。一切は、その無意味で、測り知れない位置に止まっている。ヴェーゼは足を進める。そのこと自体は、至極もっともなことに違いない。だが、彼はシュマールのメスへと飛び込むのだった。(E163)

この運命のいたずらが、クライマックスを遅延させ、なお一層盛り上げる機能を果たしていることは前章で述べた通りである。一見したところでは、偶然性を強調しているように見えるこの箇所は、星辰の運行が人間たちの運命を司ることを暗黙の内に前提としている。ヴェーゼが足を止めるのは「気まぐれ」(Laune) からだが、言葉の響きが示唆するように、その背後にも月の働きかけが介在している。だが、この対応関係を、見上げるヴェーゼは把握することができない。地上に生きる彼は、天上の采配に従って自らの役割を演じながら、その意味するところを知らない操り人形のような存在である。

『兄弟殺し』に描かれているのは、世界の不条理ではなく、摂理を見通すことのできない人間の姿である。そして彼らの運命を定め、象徴しているのは、その<視>の限界なのだ。

#### 4. 殺す・見る・書く

『兄弟殺し』がマリオネットの殺人劇ならば、舞台上で「見世物」(P16) になっている人形たちの視点からは、演出家カフカの意図を掴むことはできない。見る主体ではなく、視られる対象であるに過ぎないシュマールやヴェーゼの視点からは、物語世界を支配している摂理を見通すことはできない。このように解釈の視点を求める時に、虚構世界の中で注意を引くのは、高みの見物を決め込んでいるH撃者的存在である。迷宮の中を歩む被害者と殺害者に比べ、三階の窓という上方に立つパラスは、事件の経緯を一望する優位な立場を占めていると言えよう。

前章であげた『訴訟』の例にも見られるように、高みからの観察者は、カフカのテクストにしばしば登場する。彼の日記には文学についての記述が数多く残されているが、その中の一つには、次のような文章が見つけら

れる。

書くことのもつ、奇妙な、謎に満ちた、恐らくは危険で、恐らくは救いをもたらす慰め。それは殺人者の列から飛び出すこと、事実一観察だ。事実観察は、より高度なかたちの観察がなされることによっている。より高度な、あってより鋭い、ではない。そしてこの観察がより高度になればなる程、あの「列」から手の届かなくなればなるほど、それに従ってこの観察はますます独立したものになってゆき、ますます固有の運動の法則に従うようになり、その道は、ますます予測のし難い、喜ばしい、上昇するものになってゆくのである。(T563-4)

ここでカフカは、自らの「書く」行為を「観察」に託して語っている。高みに位置し、殺人者に対置される観察者のイメージには、『兄弟殺し』のパラスの姿と重なり合う部分が多い。だが、眼下に繰り広げられる殺人の光景を傍観している目撃者パラスの姿に、虚構世界の創造者であるカフカの視点が形象化されていると結論づけることができるのだろうか。

例えばW・クラフト (Werner Kraft) は、この『兄弟殺し』の目撃者は「おそらくカフカその人であろう<sup>15</sup>」と述べているが、その際に彼が根拠としているのは、パラス (Pallas) という名前である。クラフトはこの名の母音の位置に注目し、『変身』のザムザ (Samsa) と同様に作者カフカ (Kafka) を表す符牒だと考えている。確かに彼のこの推論は、ごく自然で当を得たものと言える。『カフカとの対話』には、ヤノーホが『変身』について同じ推理を働く下りがある。この時カフカ本人は、「ザムザはすっかりカフカという訳ではありません」と暗号解読を試みるヤノーホを諫めたそうである。<sup>16</sup> だがこれは性急な青年の追求を避けるための便法であったとみて、日記を読むとカフカは実際には自分でも『判決』の登場人物について同様の分析を試みている。(T 297) マックス・ブロートが友人の思い出を自作の小説の主人公ガルタ (Garta) に託して語っている辺りから察しても、<sup>17</sup> こうした読み方はカフカの生前から、ごく一般的に行われていたのだろう。

それにもかかわらず、観察者パラスを作者カフカと同一視するのは早計に過ぎ、テクストの解釈を歪める危険性を孕んでいる。と言うのも、『兄

弟殺し』の登場人物と作者カフカとの関係を問うならば、パラス一人のみならず、シュマールとヴェーゼもまた、彼の分身と言わざるを得ないからだ。その理由は、ただ単に彼らもまた、カフカの産み落とした作中の人物だから、という一般的な論拠に止まらない。この二人の性格付けにも、作家の「書く」行為と密接な結び付きがあると言えるのだ。

先ず、被害者のヴェーゼについて興味深いのは、彼が「勤勉な夜の労働者」(E163)であり、「夜の影」(E163)と呼ばれている事実である。作家カフカは同時に法律家であり、労災保険局の有能な官吏でもあった。不眠症に悩まされていた彼が唯一の天職とみなした文学にあてていたのは、勤務外の時間、すなわち夜である。『兄弟殺し』が書かれたのは、短編集『田舎医者』に収められた他の作品と同様、1917年初頭と推定される。<sup>18</sup> この時期のカフカは、役所勤めを終えてから妹オットラが借りた鍊金術師通りの下宿に通って文学的創造に勤しみ、この仕事部屋から父の家へ真夜中に帰るという生活を送っている。<sup>19</sup> 従って、仕事を終え、夜の街を事務所から自宅へと歩むヴェーゼの姿には、この物語を書いている作者カフカの影が色濃く反映されていると言える。

次に問題になるのは、殺害者シュマールである。前章では『兄弟殺し』の殺害の場面と類似する例として、1914年に書かれた『訴訟』の最終章を挙げた。だが、1910年に始まる日記には、既に1911年11月2日付けで「今朝早く、久しぶりに、僕の心臓を抉るメスを思い浮かべて楽しんだ」(T 137)という記述がみられ、身体を切り裂く「メス」のイメージが多年に渡りカフカに付きまとっていることがわかる。第二章で参照したベックは、イディッシュ演劇の影響を重視する余りか、『屠殺人』というメロドラマで使われる屠殺包丁が「シュマールの凶器と似ていたかもしれない」という、やや恣意的な推量をしている。<sup>20</sup> 先の日記の前後を読んでみると、カフカがこの頃イジャック・レヴィとの交遊を通して、彼の一座の舞台から強い印象を受けている様子が窺え、このような時期的な一致も考慮すると、カフカの脳裏に「メス」を焼き付けたのがイディッシュ演劇の殺人の場面だったということは、確かに考えられる。但し、このイメージが、繰り返しテクストに現れる内に、どのような文学的形象へ形成されていったかを考えなければ、「半ば銃剣、半ば料理包丁」(E162)という奇妙な凶器について充分な考察をしたとは言えない。

ここで、カフカの文学における形象について論じた、フィンガーフート (Karlheinz Fingerhut) の研究を参照したい。彼は、カフカのテクスト群が全体で一つの大きな「形象の場」(Bildfeld) を形成しているという立場から、個々の形象の機能を分析している。フィンガーフートによれば、「刀」や「屠殺包丁」は「突進」や「狩り」等と共に、「戦い」や「破壊」を象徴し、「書く」欲求を表す一連の形象のスペクトルを構成している。<sup>21</sup> 以下には、「メス」のイメージがどのように変奏されているかを見るために、このテーマに関連するテクストから『兄弟殺し』と同年に書かれたものを二つ引用する。

パスカルは神の登場を前に、大整理を行う。だが、確かに驚嘆すべきメスで刻むのだとはいえ、屠殺人の平静さをもって自分自身を切り刻む…… [一語解読不能]<sup>22</sup> 人間のこの懷疑よりも、一層深い不安な懷疑があるはずだ。(T522)

剣を魂につきたてられた時、大切なのは、落ち着いて視ること、血を一滴も失わぬこと、剣の冷たさを石の冷たさで受け入れること。刺されたことで、刺された後は、傷つかぬようになること。(H82)

上記の箇所に共通するのは、刃物が肉体ではなく、精神に向かられている点と、そして切り裂かれる対象が自己自身だという点である。これらの例からみても、フィンガーフートの主張に基づいて、シュマールのふるうメスは「自己観察」<sup>23</sup> の比喩であり、カフカの「書く」行為を示唆していると結論づけることができるだろう。そのような観点からすれば、シュマールの凶器が剣であり、包丁であるという事態も、両者は象徴的機能として置換可能なのだと説明することができる。但し、虫であり同時に人間である『変身』の主人公や、半ば羊で半ば猫の『雑種』*Eine Kreuzung* の例も示す通り、カフカの形象の独自性が、その不協和音的性格そのものにある点を忘れることはできない。

フィンガーフートは、登場人物やその行動に関してカフカが用いているメタファーを概括し、彼の物語世界では「人間は他者との絶えざる戦闘」の状況にあり、その「行動はサド・マゾヒズム的特徴を帶びている」と述

べている。<sup>24</sup> だが「メス」と「観察」を「書く」行為の比喩として捉えるなら、『兄弟殺し』の登場人物たちの三つ巴の状況は、人間相互の戦いを描いたものと言うより、カフカの文学における「精神的闘争」(T377)の反映と考えられる。従って、高みに位置する目撃者の視点から、『兄弟殺し』の物語を読み解くのではなく、むしろ、ヴェーゼをシュマールが殺し、それをパラスが視ている、という関係全体を、作家の「書く」行為との関連で考察する必要があるだろう。

## 5. 仰ぎ見る月

自らの「書く」行為を「観察」に比しているカフカではあるが、作家としての自己を世界の外に置き、客観的な立場から対象を描いているのではない。前章で引用した記述において、繰り返し現れる「メス」が常に自己自身に向けられていたように、「観察」としての文学において終始一貫して問題となるのは、自らの視点そのものであるからだ。自己観察としての「書く」行為は、ゾーケル (Walter H. Sokel) によって「内的自己」と「経験的自我」の対立として捉えられているように、<sup>25</sup> カフカの自我に分裂を強いる。但し、この状況は、作家と市民という二つの存在様式の矛盾とは似て非なるものであり、そのような二項対立の図式に収まるものではない。自己の存在を客体として捉えるカフカの眼には、作家としての自己のあり方も省察の対象であることを免れ得ないからだ。

ヴェーゼをシュマールが殺し、それをパラスが視ている、という連鎖は、「書く」行為における自己対象化の反復を意味している。無論、この三者は独立した登場人物であり、その形姿にはそれぞれの特徴がある。第一番目に俎上にのせられるヴェーゼは、妻帯し、「友人」(E163)で「飲み友達」(E163)であることによって、最も社会性を帯びた存在である。シュマールは、殺人という否定的な形ではあるが、生と関わる事件の当事者であることに違いはない。これに対して「年金生活者」(der Private) (E163)であるパラスの立場は、生存闘争の前線から退いた者として、第三者性を帯びている。視る欲望を体現しているパラスは、作家としてのカフカのあり方に一番近いと言えるだろう。しかし彼の立場が肯定され、連鎖が締め括られるとは思えない。でっぷりと太り、「全身に毒を漲らせた」(E164)

パラスは、事件に自ら関与せず、高みの見物を決めこむことで、この殺人劇を最も享受している。パラスの傍観者性は「寄生虫」(H223)の立場として否定的に描かれている。作家である自己のあり方に潜むこうした危険性を、決してカフカが見逃さぬことは、『父への手紙』*Brief an den Vater*における自己告発にもみられる通りである。だからこそ、『兄弟殺し』の語り手は、殺人という行為にではなく、この観察者のあり様に対して、「人間の本性の測り難さ」(E163)を嘆いてみせるのだ。一見、観察の主体であるかに見えるパラスも、その第三者性故に、また批判の対象に過ぎない。

飽くことなき自己観察において、対象に注ぐ眼差しは、繰り返し、主体の側に振り向けられる。この合わせ鏡に似た状況の中で、カフカの自意識は無限に分裂を反復し、止まるところを知らない。主観的な立場から自由になることの不可能性について、カフカは次のように述べている。

確固とした立場。僕は自分を一定の方法で展開したくはない。僕が望んでいるのは別の立場だ。だがそれは実のところ、あの「別の星を望むこと」なのだ。僕の傍らに立つことができれば、それで僕には充分だろうに。僕が立っている場所を、別の立場として捉えることができれば、それで僕には充分だろうに。(T561)

ここには、全知の視点を語りから放逐した作家の、客觀性への徹底した懷疑がある。前章で引用した「事実－観察」という日記の書き込みにも、上昇のイメージが現れていたが、「より高度」な位置を求める作家の意識は、『兄弟殺し』の中でヴェーゼの鳴らした開幕のベルが「天上へと昇ってゆく」(E162)ように、夜空へと吸い込まれてゆくのだろう。自己対象化の反復が最終的に収束するには、地上の人間の視点ではなく、「別の星」の上に立つ必要があるのだ。カフカが「書く」ための視点として、地球外に位置する隔絶した地点を想定していたことは、他の文学をめぐる記述にも明らかである。例えば、次に引用するアフォリズムである。「彼はアルキメデスの点を見つけたが、しかし、それを自分に対して不利なように使ってしまった。明らかに、彼はこの条件の下でのみ、その発見を許されたのだろう。」(H418) エメリッヒ (Wilhelm Emrich) はこの文章を引用

しながら、一見したところ不条理を描いているかにみえるカ夫カの文学は、「我々人類の外に立つ人間の視点から、[……] 人間の現実とその世界を厳密に描き出し、その真実を明らかに」しているのだ、と述べている。<sup>26</sup> 以来「アルキメデスの点」は、カ夫カの文学世界の原理を表現する言葉として、しばしば言及されている。だが、これは元来、アルキメデスが残したと言い伝えられている「立つことのできる場を与えるよ、そうすれば地球を動かしてみせよう」という言葉に基づいて、地球外に想定された一地点を意味している。<sup>27</sup> 「観察」が「固有の運動の法則」を得るには、日常の生の重力圈を脱したところに視点をもつ必要があるのだ。

しかし、天上対地上という図式の中で、作家であるカ夫カを超越的な高みに位置づけるのは本稿の意図するところではない。地球を釣りあげることさえ可能にする筈の「アルキメデスの点」が、「自分に対して不利なように」(gegen sich) 用いられているように、「観察」の対象とされる地上の存在もまたカ夫カ自身に他ならないからだ。日常の生と隔絶した空間を表す、文学者にとっての「月の故郷」(Br241) についても、カ夫カは次のように書いている。

僕たちが何かを書くとすれば、それは僕らが、人がその上で自分の出所についての調査ができるような、月を噴出したってことになる訳じゃない。そうじゃなくって僕らは自分たちのもってるもの一切を抱えて、月の上に移住したってことになるのだ。[……] 月をふり落とした地球の方は、それ以来ますますしっかりと、もちこたえているが、しかし僕らの方は、月の故郷のおかげで自分を失ってしまった。(Br240f.)

一連の宇宙的イメージは地平の無限への拡大を表すのではなく、むしろ逆に、「書く」行為に必要な純粹な視点を確保することの困難さを強調している。従って注目すべきなのは、永遠に自己分割を反復する作家の意識の、天上と地上の間での絡みあった関係である。

『兄弟殺し』を、カ夫カの「書く」ことを最も端的に表したテクストとして論じているのは、三原弟平氏である。彼はテクストの個々の箇所で語りの視点が自在に移動する事実を指摘しながらも、狭義のパースペクティヴ論に拘泥するのは無意味という観点から、語りの立場は夜空にかかる月

の高さにあると述べている。<sup>28</sup>「視点」という用語には様々な意味あいが包括されており、例えばチャットマン (Seymour Chatman) はその物語論において、語りの視点を知覚、思想、利害という三つの観点から大別している。<sup>29</sup> この範疇に従えば、einsinnig な語りをめぐる従来のパースペクティヴ論が知覚の視点を主に問題としてきた一方、三原論文においては利害の視点に焦点が当てられている、とまとめることができる。彼は語りの視点を月の高みに比することで、出来事に対する感情的な距離を見事に言い表し、これをカフカの「書く」ことの独自性として論じている。夜空にかかる月がマリオネットたちの背後で糸を引いていることは、本稿でも既に述べた通りである。そもそも街角で繰り広げられる殺人の情景が鮮明な輪郭をもって浮かび上るのは、事件が「月の冴えわたった夜」(E162) に起ったからであり、物語を統べる点はこの月に形象化されていると言うことができるだろう。しかし夜空に輝く月が、黙して語らず、地上から仰ぎみられる形象として虚構世界に登場するのも事実である。従って本稿では三原氏の指摘を受けながらも、この点に注目し、従来論じられてきた意味での語りのパースペクティヴと、物語を秩序づける点としての月とが示すそれを、「書く」行為におけるカフカの分裂状態と関連させて問題にし、結論に代えたい。

三原論文では、月から地上の自己を見るという状況は、カフカが自己を対象化する際の徹底ぶりを示す距離として評価されている。だが、それは裏返せば、カフカの物語においては、世界の果てにある月までもが、地上の存在としての作家の葛藤を反映する道具に過ぎないことをも意味している。三原氏は、以下に引用する手紙に現れる「月からの笑い」というイメージに、自己自身をつき離して眺めるカフカの「観察」を象徴させているが、<sup>30</sup> この手紙は同時に、「書く」行為の中で他者の視点を自らの内面に組み込んでゆく、彼の傾向をよく示している。

### 親愛なるオスカー！

君が遠くに行ってしまったのは、僕には喜ばしいことなのかもしれない。ちょうど、もし誰かが月に登っていって、そこから自分たちを眺めているとしたら、人が喜ぶに違いないように。だって、そんなに高くて遠いところから観察されているんだっていう意識は、自分たち

の動きや言葉や望みが、大して滑稽でも無意味でもないかもしれないって自信を、ほんのわずかにせよ人間に与えてくれるだろうから。それも月からの笑い声を天文台で聞かない限りの話だけれど。(Br19)

月は遠方にいる友人の比喩であるが、実際にはカフカが内心を打ち明けるための手段である。「月からの笑い」は、天上から下された判決ではなく、見上げる者の不安の投影に他ならない。つまり月は「観察」の主体ではなく、地上からの視線を反射する鏡に過ぎない。ここには「観察」の対象を自称する存在こそが、「観察」の主体を作り出しているという転倒した関係が現れている。

本稿ではこれまで、殺人劇を演出するカフカの意図の再構成に努めてきた。だが、作家の視点は「書く」行為の中で自己対象化を繰り返し、月という主体性を徹底して払拭された形象に結晶している。月は当然のことながら仰ぎみる構図で虚構世界の中に描きこまれており、この秩序の点の側から地上で繰り広げられる芝居を観ることは不可能である。そのため読み手はマリオネットたちの見上げる視線を共有し、天上から下される判決を受け入れることを強いられる。この受動性という特徴は、「書く」行為の反映としてカフカの物語に刻印されており、このため彼のテクストは解釈の視点を発見しようとする読み手にとって困難な課題と化してしまう。カフカの文学において、虚構世界が見通しのきかない迷宮として現れるのは、合わせ鏡のように分裂を繰り返す過程の中で、〈視〉の主体が見失われる結果である。

### 注

テクストは以下の版を使用し、引用は次の省略記号を用いてページ数とともに本文中に示した。

Franz Kafka: *Sämtliche Erzählungen.* (Hrsg.) Paul Raabe. Frankfurt am Main 1970. (E)

Franz Kafka: *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa aus dem Nachlaß.* (Hrsg.) Max Brod. Frankfurt am Main 1953. (H)

Franz Kafka: *Der Prozeß.* (Hrsg.) Max Brod. Frankfurt am Main 1965.

(P)

Franz Kafka: *Tagebücher. 1910-1923.* (Hrsg.) Max Brod. Frankfurt am Main 1954. (T)

Franz Kafka: *Briefe. 1902-1924.* (Hrsg.) Max Brod. Frankfurt am Main 1958. (Br)

- 1 Gustav Janouch: *Gespräche mit Kafka.* Frankfurt am Main 1951, S. 93.
- 2 Vgl. Kasimir Edschmid: *Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart.* In: Jürgen Born (Hrsg.): *Franz Kafka. Kritik und Rezeption zu seinen Lebzeiten 1912-1924.* Frankfurt am Main 1979, S. 170f.
- 3 Janouch: a.a.O., S.38. 邦訳は、『カフカとの対話』(吉田仙太郎訳 新潮社 1967年)を借用させて頂いた。
- 4 Ebd., S. 24.
- 5 ミッシェル・カルージュ『カフカ対カフカ』金井裕訳 奕美社 1970年 129 ページ。
- 6 Vgl. Friedrich Beißner: *Der Erzähler Franz Kafka.* Frankfurt am Main 1983.
- 7 Vgl. Peter U. Beicken: *Typologie der Kafka-Forschung.* In: Hartmut Binder (Hrsg.): *Kafka-Handbuch. Bd. 2.* Stuttgart 1979.
- 8 Vgl. Theo Elm: *Problematisierte Hermeneutik zur „Uneigentlichkeit“ in Kafkas kleiner Prosa.* In: Josef Billen (Hrsg.): *Die deutsche Parabel.* Darmstadt 1986.
- 9 Werner Kraft: *Franz Kafka. Durchdringung und Geheimnis.* Frankfurt am Main 1968, S. 22.
- 10 Vgl. Franz K. Stanzel: *Theorie des Erzählens.* Göttingen 1982, S. 92f.
- 11 Heinz Politzer: *Franz Kafka. Parabel and Paradox.* Ithaca 1962, S. 93.
- 12 Evelyn Torton Beck: *Kafka and the Yiddish Theater. Its impact on his work.* Wisconsin 1971, S. 178.

- 13 W. Kraft: a.a.O., S. 23.
- 14 *Ein Brudermord* という題名は、短編集『田舎医者』*Ein Landarzt* に収録するにあたってカフカが付けたものである。それ以前に雑誌に掲載された折りは、僅かな修正を除いて同一のテクストは、*Der Mord* と題されていた。Vgl. Hartmut Binder: *Kafka Kommentar. Zu sämtlichen Erzählungen.* München 1986, S. 214.
- 15 W. Kraft: a.a.O., S. 24.
- 16 Janouch: a.a.O., S. 26.
- 17 Vgl. Max Brod: *Über Franz Kafka.* Frankfurt am Main 1989, S. 62 ff.
- 18 Vgl. Binder: a.a.O., S. 208f.
- 19 Vgl. Klaus Wagenbach: *Kafka.* Hamburg 1986, S. 104.
- 20 Beck: a.a.O., S. 176.
- 21 Vgl. Karlheinz Fingerhut: *Bildlichkeit.* In: *Kafka-Handbuch. Bd. 2.* S. 141ff. なお「形象の場」という概念はヴァインリッヒのメタファー論からの借用である。Vgl. dazu Harald Weinrich: *Semantik der kühnen Metapher.* In: Anselm Haverkamp (Hrsg.): *Theorie der Metapher.* Darmstadt 1983.
- 22 現在編纂中の新しい全集では、この一語は「王位にある」(thronenden) とされている。なお他にはプロート版との異同は見られない。Vgl. Franz Kafka: *Tagebücher.* (hrsg.) Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcom Pasley. Frankfurt am Main 1990, S. 816.
- 23 Fingerhut: a.a.O., S. 145.
- 24 Ebd., S. 155.
- 25 Walter H. Sokel: *Sprachauuffassung und Poetik Franz Kafkas.* In: Claude David (Hrsg.): *Franz Kafka. Themen und Probleme.* Göttingen 1980, 37.
- 26 Wilhelm Emrich: *Franz Kafka.* In: Hermann Friedmann u. Otto Mann (Hrsg.): *Deutsche Literatur im 20. Jahrhundert.* Heidelberg 1961, S. 190.
- 27 Vgl. *Brockhaus Enzyklopädie. Bd. I.* Wiesbaden 1966, S. 687.
- 28 三原弟平「事実－観察の諸相 カフカとその作品形式」池田浩士他共著『カフ

カの解説』所収 駿々堂 1982年 175ページ、並びに三原弟平「カフカの笑いをめぐって」『カフカ・エッセイ』所収 平凡社 1990年。

29 Vgl. Seymour Chatman: *Story and Discourse*. Ithaca 1989, S. 151f.

30 三原弟平「カフカの笑いをめぐって」227ページ。