



Title	フランツ・カフカの動物物語における身体表現
Author(s)	小松, 紀子
Citation	待兼山論叢. 文学篇. 2011, 45, p. 85-99
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/25118
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

フランツ・カフカの動物物語における身体表現

小 松 紀 子

キーワード：カフカ，動物，身体，知覚，視点

はじめに

カフカが動物を取り扱った物語は、生前出版されたものだけではなく日記やノートに残された断片を含めるとかなりの数にのぼる。もっとも有名なものは1912年の『変身』で、主人公ラバーンが虫への変身を夢想する場面を含んだ『田舎の婚礼準備』（1907年頃）を除くと、最初期の動物物語である。その後も1917年頃、『あるアカデミーへの報告』や『ジャッカルとアラビア人』『新しい弁護士』などの完成作品をはじめ、動物形象を扱った断片を集中的に執筆する時期があった。晩年には『ある犬の研究』（1922年）や『巣穴』（1923年）が書かれ、絶筆『歌姫ヨゼフィーネ、あるいは鼠族』に至る。カフカの創作は動物とともに歩んできたといっても過言ではない。

こうした動物形象に関してはこれまで主にメタファー論的な研究、つまり人間の様々な生や内面の比喩として研究解釈されてきた。エムリヒはカフカの動物を人間の真の「自己」das wahre „Selbst“ des Menschenを表わす形象として捉え¹⁾、ゾーケルは動物形象をカフカ個人の実存という特殊な問題と解決の試み gewisse spezifische Probleme (und Lösungsversuche) der persönlichen Existenz Kafkas の具象化として捉えている²⁾。また、動物形象の機能という面からカフカの動物形象を広範に考察したフィンガーフトは、ゾーケルの指摘を踏まえ、作家個人の実存を表現するにあたっ

て考案された、理解できないものと解決を求める欲求とを結びつける物語のテクニックのひとつと位置付けている³⁾。他方、カフカのシオニズムへの関心から、ことに晩年の動物物語群はユダヤ人の姿を描いたものとみる方向性もある。たとえばロバートソンは、『ある犬の研究』と『ヨゼフィーネ』は作家自身のユダヤ性確認の試みだという⁴⁾。

これとは別に、晩年の動物物語は『断食芸人』などとともに、芸術家ないし芸人を扱った物語 *Künstlergeschichten* と大きく重なりあう。たとえばヤーラウスは、そこに動物、寓意、音楽などのモチーフ複合体を見ている。だが、これらの物語において問題となるのはあくまで「芸術」であり、しかも芸術は社会がそれと認定する限りでの芸術 *soziale Legitimation* だという。そしてさらにそれは作者カフカ自身と結びつけられ、芸術の問題はカフカの「書くこと」、芸術家の問題は作家カフカに関するものだとしている。『ある犬の研究』の「研究」や『断食芸人』の「飢え」は、意味探求を否定することの美的形式であり、カフカの「書くこと」のモデルとして用いられているというのである⁵⁾。

カフカの動物物語はクルツによると、象徴的指示としての動物、一人称の語り手としての動物、そして登場人物としての動物に分類されるという⁶⁾。だが本稿では、物語をかたる視点が人間に置かれているのか、それとも動物に置かれているのかに着目し、後者に対象をしぼって議論をすすめたい。そもそも物語の視点とは、世界がどのように見えているのかということを問うかぎり、視覚的知覚と世界（社会）認識とが重なる問題である。カフカの場合、視点の問題は *Einsinnigkeit* という概念で捉えられ、彼の文学世界をつらぬく特性として詳細に分析されてきた。しかし、物語の視点が動物自身に置かれている動物物語では、動物が知覚し行動する主体となる。しかも動物は、飼育されていたり穴居していたりするため視覚的観察を制約され、かわって身体そのものを介して世界を捉え、思考する。いい

かえれば、同じ einsinnig な語りがおこなわれていても、動物物語では眼よりも身体が前面に立っているのである。本稿ではこうした側面に光を当て、動物物語をある種のメタファーとして解釈することはせず、むしろその身体表現のありようと意味を検討したい。

もちろん、人間に視点が置かれた物語でも身体にかかわる表現は多く見られる。以下では、『流刑地にて』In der Strafkolonie (1915 年) ならびに『審判』der Proceß (1914-15 年) にあらわれる身体表現と対比するかたちで、カフカ最晩年の『巣穴』Der Bau (1923 年) における動物形象とその身体の問題を考察する。そのさい比較のポイントになるのは苦痛の感覚である。なぜなら苦痛こそ、身体的な知覚が統合されて生じる、もっとも基本的な経験だからである。

1. 視覚を通した苦痛の描写

カフカにおける einsinnig な語りとは、一人称の語り手の物語のみならず三人称においても特定の人物に語りの視点が固定され、そこから語られることをいう。それゆえ読者には、つねにひとつの視角から世界を見ていると感じられる。しかし、その視野は広く見通しが良いとは言えない。むしろとても狭く、制限されており、したがって見誤りも生ずる。つまりカフカの einsinnig な語りは、一個の主体が知覚したかぎりでの世界の姿を呈示しているという意味では、遠近法的であるが、その視覚的な知覚はかならず大きく制限されている。このように、視覚へのこだわりと限界が同時に問題となるところに、einsinnig な語りの形式の基本的アンビヴァレンツがある。他方、そこからまたカフカ自身の、視覚以外の知覚、とりわけ身体感覚への関心も生じてくると考えられる。

ヨーロッパ社会において五感の能力と序列に関する議論は、古代ギリシアのアリストテレスにまで遡る哲学的な主題であり、現代では現象学など

において広く検討されている。そのさい、とくに議論の焦点となったのは触覚と視覚の関係である。中世において五感のなかで重要だったのは聴覚であった。ことばはキリスト教会において権威であり、信仰とは何より「神の声」を聴くことにあったからである。だが近代を迎えると、近代透視画法の幾何学的遠近法や物理学の機械論的自然観、活版印刷術等により、視覚の優位が確立した。これにより認識の体系じたい、視覚を中心に秩序づけられることとなったのである。それはしかし見るものと見られるものの分裂と対立をもたらした。18世紀になると、そうした分裂や対立を解消する契機として触覚の回復が図られ、パークリーやコンディヤックらが、むしろ触覚の優位性を主張するにいたる⁷⁾。

このような思想史の流れをよそに19世紀には、パノラマや写真、映画など視覚的な技術や装置の躍進によって視覚文化が産業化する一方、芸術の諸分野では、見る主体と見られる客体との距離を前提とした透視画法的＝自然科学的認識とは異なる知覚のありかたが模索された⁸⁾。ドイツ語圏に限ってみても、セザンヌによる主観的視覚や主題認識を表現する絵画表現に触発された「ブリュッケ」などの表現主義絵画、またユーゲントシュティールなど装飾芸術における女性の身体やロイ・フュラーなどの舞踊の身体への眼差し、文学におけるホフマンスタールの『チャンドス卿の手紙』やリルケの『マルテの手記』などに見られる主体の統一性の崩壊感や身体の違和感の表明、さらにバルやツァラなどに始まるダダの詩の朗読パフォーマンスなどが次々おこり、身体そのもの、あるいは身体感覚への強い関心が呼び起こされていった。カフカにおける視覚と他の感覚との関係もまた大きくみれば、19世紀末から20世紀初頭における身体感覚の回復という動向のなかで位置づけられるだろう。

カフカはしばしば人間の身体に直接に苦痛を与える場面を描いている。その代表的なものは、12時間かけて受刑者の身体に罪状を彫る処刑装置

が登場する『流刑地にて』である。

物語は、処刑装置賛成派の将校が、流刑地での処刑に立ち会うこととなった研究旅行者にたいして、装置のメカニズムを説明するところから始まる。説明の力点は、この装置がいかにスムーズに人体に針を刺し、噴き出す血を洗い流しながら、判決の文字を彫り込むにいたるかという技術的な成果にある。「我々は努力も惜しみませんでした。今や誰もがガラスを通して判決が刻まれる過程を見ることができるのです」(KKAD215)と言い、「我々の判決はそう厳しいものではありません。受刑者の身体に自分が違反した規則が馬鋏で書かれるだけなのです」(KKAD210)と語る将校は、受刑者の身体を判決が書き込まれるべき紙のようなものとしか考えておらず、その困難を克服した技術的達成を広く見てもらうことを何より重要視している。そして前司令官時代の公開処刑の様子がこう語られる。公開処刑の際には谷間には人が溢れ、トランペットが鳴り響き司令官が臨席し、女性も子供も処刑装置を取りまいて見物していた。つまり処刑とは一種のショーであり、処刑されていく受刑者の身体じたい見世物なのである。観客は、自分とは全く関係ないがゆえの安心感と好奇心でこれを見ている。それどころか処刑は、子供こそが見るべき、正義と救済の現前そのものだという。「6時間たった男はなんと静かになることでしょう！最も愚鈍な男にも理性が立ち上がってくるのです。まず目のまわりから始まり、そこから全身に広がっていきます。その眺めは人を誘うもので自ら馬鋏の下に身を横たえてみたいと思わせるものなのです」(KKAD219)、と将校はいう。「今こそ正義が行われる、と誰もが知っていたのです。[……]我々はみな苦痛に苛まれた顔に浮かぶ浄化の表れをどんな思いで受け止めたでしょう！」(KKAD226)。将校が感極まって語る受刑者の身体的苦痛の呻きは、「理性」や「正義の輝き」に彩られた晴れがましいものとして表わされている。そして将校は、「しばしば両腕に二人の小さな子供を抱いてその場にしゃが

みこんで」(KKAD226)、処刑のありさまをよく見せてやったのである。

しかしながら、この処刑プロセスが浄化や救済を表しているというのは、将校の評価つまり処刑を見る側の一方的な判断、つまり処刑を執行し観察する側からの一方的な評価にすぎない。処刑をおこなう者と処刑されていく者との知覚や認識の距離、そして断絶は決定的である。そのことが暴かれるのは、物語の後半、研究旅行者の見解が表明されたときだ。それまで無関心に説明を聞いていた旅行研究者の処刑機装置に反対だという意見が明らかにされた途端、物語の前半を支配していた将校の見解は相対化される。この装置による公開処刑に付加された正義や救済という価値は、じっさいには将校の言葉にしか拠りどころをもっていないのである。

こうした暴露とともに、将校の行動を眺める研究旅行者の視線の描写も明確になる。「研究旅行者はこの作業を下からずっと見守っていたので、首は強張り、目は溢れんばかりの太陽の光で痛くなった」(KKAD239)、「唇を噛んで何も言わなかった。これから何が起こるか分かっていたが、将校の行動を阻止する権利はなかった」(KKAD240)、「最後までとどまる決心をしていた」(KKAD243)。いまや明らかに研究旅行者は物事を見届ける目となっている。それとともに将校は見られる側に回る。つまり将校は、今度は自分が処刑装置に身を横たえる番だと悟るのである。

ここで注目すべきは、装置が動き始めた後、将校の身体へ描写ほとんどなくなることだ。もっぱら、始動した装置から次々と車輪が迫り上がっては地面に落下していき、装置全体が完全に解体していく様子が描かれるのである。そして語りの視線がこの装置の崩壊に釘づけになっているあいだに、いつのまにか将校は装置に串刺しにされて死んでいる。ここで処刑装置擁護派の将校のあつという間の刑死と、装置の一瞬のうちの崩壊は同時進行的である。つまり将校の身体の処断は、前司令官時代の旧システムの象徴とも言える装置の崩壊のアナロジーとして呈示されている。そして研

究旅行者はその死んだ将校の顔に、「約束された救済のしるしは発見できなかった」(KKAD245)。処刑による浄化や救済は、欺瞞にすぎなかったのである。

こうして将校は残酷非情な死をとげていくが、にもかかわらず、その身体における苦痛の感覚はいっさい表現されていない。「馬鉄は文字を書かず、ただ突き刺すばかりだった。寝台は身体を反転させるのではなく、ただ振動しながら身体を針に押しつけていた」(KKAD244) というように、語られるのは装置の動きだけである。やがて「その体は長い針から離れず、血を流しながら、穴の上に落ちることなく垂れ下がっていた。[……] 大きな鉄の針の先が額を貫いていた」(KKAD245-246) と、死体となった将校の状態が示される。つまり装置の動作プロセスは克明に描かれているにもかかわらず、死にいたる将校の身体的知覚は全く触れられていない。苦痛の感覚の描写の欠如した将校の死に至る過程は、研究旅行者というカメラから眺められた出来事となるのである。

語りの視点が置かれた人物が終始出来事を映す「眼」として機能しているのは、『審判』でも同様である。「答刑吏」の章で主人公ヨーゼフ・K は、ある晩勤め先の銀行の廊下の物置小屋からする呻き声を聞き、好奇心に駆られてそのドアを開け、二人の監視人が鞭打たれようとしているのを発見する。

「もう待てないな」と言うと、答刑吏は鞭を両手で掴んでフ란ツに打ち下ろした。[……] フ란ツの発した叫びがあがった。切れ目も変化もなく人間からではなく責め苛まれた楽器から出たようだった。[……] フ란ツは度を失い倒れ、痙攣しながら床に両手をさまよわせた。だが鞭から逃れることはできず、鞭は彼を狙い、彼が転げまわる間、鞭の先端は規則正しく上下に振られた。(KKAP113f)

『流刑地にて』とは異なり、ここでは鞭を振って実際に苦痛を与える場面が描かれており、フランツの逃げ惑う身振りの描写も詳細である。だがここにはフランツの側から苦痛を訴える記述も、Kがフランツの痛みに寄り添う記述もない。唯一フランツのあげた叫び声が描写されるが、それは「責め苛まれた楽器から出たような」という無機物に見立てられる。つまり人間の苦痛を表すものとしてではなく、音を出す装置として見られているのであり、無理やり出させられた大音量が廊下はおろか建物全体に聞こえたに違いないというKの不快さを表しているのである。ここで伝えられているのは、目の前でたたき回す男を突き放して見ているKの態度なのである。もっとも、Kがドアを開けると鞭打たれ苦しむ人間が見え、ドアを閉めた途端呻き声が消える、翌日同じようにドアを開けると前日同様の光景が広がっているという非現実的なこの章自体、自分には罪はないと主張するKの意識の底にある、罰を受けてもおかしくはないという深層心理の表れともいえるだろう。

以上、身体的に与えられる苦痛の経験を見てきた。特徴的なのは、一方的で圧倒的な苦痛が外部から加えられることである。しかも苦痛を受けるのは語り手＝主人公以外の人物であり、語り手はその苦しみをつねに傍観者として、脇から観察しているにすぎない。

中世のキリスト教やユダヤ教の教えによれば、苦痛とは罪を犯した人間に対して神から下される懲罰と考えられていた⁹⁾。つまり背後に神の存在を感じ、神との関係で理解されるべきものであった。だが、痛みは本来そのような精神的な次元におさまらない身体的感覚体験であり、決して他人と分かち合えない絶対的な主観の体験である。しかし『流刑地にて』における研究旅行者や『審判』におけるKのような、語りを引き受けている人物にとっては、苦痛とはあくまでも見られるべき人物の内部で生じている感覚であり、みずから内的に感知できるものではない。そうであるかぎり

苦痛もまた、つねに見られるべきもののひとつにすぎず、決して身体感覚として捉えられない。

2. 体験する身体

これまで見てきたような、主体と見られる客体との断絶によって成り立っている物語とは対照的に、動物物語ではそうした視線のありよう自体が後退する。例えば、カフカ最晩年の動物物語『歌姫ヨゼフィーネ、あるいは鼠族』*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* のネズミの女性歌手ヨゼフィーネはネズミ族唯一の歌手であり、大勢の観客の前で歌う「見られる存在」として登場する。その彼女の歌とネズミ鳴きの違いの根拠をあげる際、一人称のネズミの語り手は次のように言う。「だが彼女のすぐ前に立って聞くなら、それはやはりただのチューチュー鳴きなどではないのだ。彼女の芸術の理解には聞くだけではなく見ることもまた必要不可欠なのである」(KKAD352)。ヨゼフィーネの歌においては観客がその歌う姿を「見る」ことが何より重要であり、歌うパフォーマンスを見せることでそれが音楽だと分からせているのである。このように身振りが重要であるにもかかわらず、ヨゼフィーネの動作の描写はあっても、身体へ視線の描写は存在しない。語り手の視線の向く先の詳細な描写は他者への関心を表す表現となる。だがここでの語り手にはヨゼフィーネへのそのような視線はない。それは、この語り手のネズミの意識の中に他者と感じる存在がいらないからなのである。つまり、この語り手は同じネズミ族をみな同胞と感じているのであり、「他者」と認識するだけの社会的感距離が存在しないのである。

語り手はほとんどいつも一人称複数形「私たち」で語る、つまり「私たち」＝ネズミ族の側から、同じ一族の構成員としてのヨゼフィーネを見ている。こうした関係は、「小さな手を差し出してくる子供の面倒をみる父

親のようなやり方でヨゼフィーネを扱っている」(KKAD359)、つまり一種の親子関係として理解されているのである。それはネズミ族がひとつの家族であるかのような、きわめて親近性の高い身内集团的な社会感覚といえよう。こうした心情的な近さが身体的・空間的近さとしても表わされている。「私たち自称反対派は温かく身体と身体を寄せ合い、おどおど息をしつつ耳を傾ける群集の感情の中に没していくのである。」(KKAD356) つまりここで一族と自己は、あたかも全体とその一部のように一体化しており、そこには距離ある位置から眺める他者など存在しえない。

同様のことは、『巣穴』でも言えよう。『巣穴』では、見る主体と見られる客体の一体化が、一人称の語り手＝主人公である動物と彼が築き上げた巣穴とのあいだで起こる。この動物にとって、巣穴は自分の身体の延長上にあるものであり、決して自己に対する距離ある他者ではない。動物たちの本来的関心は自分自身と同族にしかなく、特定の他者には向かない。こうした動物の本能的な側面がカフカの動物の特性として強く保持されていることで、カフカの動物は動物の仮面を被った人間である寓話の動物とは一線を画しているのである。

では、動物における苦痛の身体感覚表現を見てみよう。『巣穴』の前半では、巣穴と動物とが一体化していることが示される。アナグマに似た地中穴掘動物である「私」は、この物語における唯一の登場人物である。この動物の語りは、冒頭の現在完了形の一文「私は巣穴を造り上げた。」(KKANⅡ576)を除いては一貫して現在形であり、この一人称現在での語りによる動作や行動の詳細な記述が、ほとんど内的モノローグとなって、物語テキストを作り上げている。

物語の前半の主眼は、「私」が設えた巣穴についての詳細な記述である。四方八方地中に延びる通路と100メートル毎に設置された50以上もある円形小広場、それに唯一の大きな美しい丸天井の城郭広場と出入口付近の

迷路。それらをどのように苦勞して造ったか、どんなに居心地の良い素晴らしい場所になったかなど、「私」は巢穴のことしか語らない。「私」にとって巢穴は唯一の関心事であり、その造営は生涯を賭け心血を注ぐべき仕事なのである。

巢穴の地中に張り巡らされた通路は、「あらゆる通路と方向を知っている」(KKAN II 578)「私」にとって自分自身の手足も同様である。その身体感覚は次のように語られる。

こここそ、私が引っ掻き、噛み、踏み締め、衝突することで、反抗する大地から勝ち取った我が城である、という確信がわく。この城は、決して他の誰でもなく、私にこそ属するものであり、ここでなら敵から致命的な傷を受けても心安らかにいられるだろう。というのも、私の血はここで私の地へと浸み込み、決して失われることはないのだから。(KKAN II 601)

巢穴は、「私」が文字通り全身を使って大地から獲得し我が物としたものであり、自分と血を分けあうものである。それは、他の個所で「何千回と昼も夜も自分の額で土に突進し、血が出ると嬉しかった。壁が固まり始めた証拠だったから」(KKAN II 581)と語られるように、まさに自らの血の流れる自分の一部に等しいものだ。

このように巢穴が自分自身の身体として感知されることについて、「私」は次のようにも言う。「私は私の家の前にいるのではなく、自分自身の前にいるような気がする」(KKAN II 591)、「私と巢穴は一体なので、様々な不安があっても安心してここにいることができる」(KKAN II 602)。このような「私」と巢穴との一体感は、そのまま身体感覚の広がりを意味する。言いかえればそれは、巢穴動物の身体の拡大¹⁰⁾と見ることができるだろう。

物語の後半、あるとき音源不明のシューシュー音 Zischen を聞いたこと

で、敵が襲って来ると思い込んだ「私」はパニックに陥り、巣穴中を掘り返して搜索を始める。

すでに沢山の試掘を繰り返したのに一匹もみていない。ひょっとしたら酷く小さい生物なのかもしれない。私が知っている連中よりはるかに小さく、ただ立てる音ばかりが大きい。それゆえ掘り出した土を調べてみた。土くれを高く投げ粉々に砕いて。だが雑音の主は見つからない。ようやくしてこう手当たり次第掘っても成果のないことを悟った。壁に穴を開けあちこち土を掻き散らすだけで、空いた穴を埋める間もない。至る所通行も見通しも塞ぐ盛り土だらけだ」(KKAN II 614)。

見知らぬ動物かあるいは小動物の群れが騒音源かと思い、夢中で巣穴の様々な所に穴を掘っていた「私」は、もっと小さい生物ではなからうかと思ひ至り、掘り出した土を粉碎する。やがてやみくもに穴を掘っても成果がないと気付いたときには、美しく整っていた巣穴は、すでに「醜いでこぼこや気になる割れ目が残る」(KKAN II 617) 状態になっていた。なぜなら「私」が「ほとんど音が聞こえる度に土を掘り起こした」(KKAN II 615) のは、「何かを見つけるためではなく、内心の不安で何かせずにはいられなかった」(KKAN II 615) からである。

不安に苛まれる心理状態と動物の必死の穴掘り行動は平行して進行する。その結果、爪を立てて引掻かれ穴だらけとなり荒れ果てた状態の巣穴は、まさに心身ともに傷だらけであることを表わすことになる。シューシュー音が聞こえる前、巣穴は「私」を平和に暖かく包み込む至福で表される空間であった。だが、物語の進行とともにそのような幸福な状態は失われ、かわりに醜いでこぼこや割れ目、撒き散らされた土、穴だらけの壁など巣穴が荒れていく様子がくりかえし描写される。身体に受ける感覚のなかでも痛覚、痛みは極めて受動的で全身体的な感覚である¹¹⁾。巣穴全体に進

行する破壊は、まさにそうした全身体的な受苦を表現しているのである。

『巣穴』において一人称の「私」が現在形で語る内容と行動の間に距離は存在しない。その「私」が動物の本能的動作行動を逐一報告することで、今現在の主体の経験が生成されていく。そこでは動物自身は何ら傷つき苦痛を訴えることはない。だが、拡大した身体としての巣穴が至るところ傷つくことで、全身で感じとられる受苦の感覚が、物語そのものを形作っているのである。つまり巣穴は、痛覚という身体感覚を受け入れる器官であると同時に、その受苦の経験自体この物語の本体ともなっているのである。

おわりに

カフカの物語はいずれも、ある視点から世界を見ることで成立している。そうした原理が視覚的な知覚を重視するのは確かだが、それ以外の感覚の意味もまたけっして軽くはない。とりわけ動物物語では身体的な感覚にこそ重点が置かれており、最晩年にはそうした領域にさらに深く踏み込む試みがなされているといえるだろう。

本稿で取り上げた身体感覚としての苦痛とならんで聴覚に関する表現もまた、今後いっそう深く考察すべき課題である。視覚的把握とは異なる、自らの身体をとおして受け取る世界がそこには展開しているからである。

使用テキスト及び省略記号

テキストとして Franz Kafka: Schriften Tagebücher Briefe. Kritische Ausgabe (Hg.) Jürgen Born, Gerhard Neumann, Malcom Pasley und Jost Schillemeit, S.Fischer Frankfurt am Main, 1982. を使用している。(以下 KKA と記す。)

テキストからの引用は省略記号とアラビア数字でページ数を記した。

KKAD: KKA Drucke zu Lebzeiten. 1994.

KKAN II: KKA Nachgelassene Schriften und Fragmente II. 2002.

KKAP: KKA Der Proceß. 1990.

註

- 1) Emrich, Wilhelm: Franz Kafka. Athenäum Verlag Frankfurt am Main, Bonn, 1970. S.172.
- 2) Sokel, Walter H.: Franz Kafka — Tragik und Ironie. Albert Langen Georg Müller Verlag München Wien, 1964. S.21.
- 3) Fingerhut, Karl-Heinz: Die Funktion der Tierfiguren im Werk Franz Kafkas. H. Bouvier u. Co. Verlag Bonn, 1969. S.298f.
- 4) Robertson, Ritchie: Kafka. Judentum Gesellschaft Literatur. Aus dem Englischen von Josef Billen. J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung Stuttgart, 1988. S.354ff.
- 5) Jahraus, Oliver: Kafka. Leben, Schreiben, Machtapparat. Philipp Reclam jun. Stuttgart, 2006. S.425ff. ノイマンも同様に音楽モチーフから動物物語を見ている。Neumann, Gerhard: Kafka und die Musik. In: Kittler, Wolf / Neumann, Gerhard (Hg.): Franz Kafka: Schriftverkehr. Rombach Verlag Freiburg, 1990. S.391ff. また、パウアー＝ヴァブネックは、当時のサーカスやヴァリエタなどの動物芸や身体芸の詳細な考証と伝達技術の進歩の面から、身体の直接性と伝達をめぐって動物物語と芸人物語を扱っている。Bauer-Wabnegg, Walter: Monster und Maschinen, Artisten und Technick in Franz Kafkas Werk. In: aa.O., S.316ff.
- 6) Kurz, Gerhard: Figuren. In: Binder, Hartmut (Hg.): Kafka-Handbuch 2. Alfred Kröger Verlag Stuttgart, 1979. S.119.
- 7) 中村雄二郎『共通感覚論』岩波書店 1979 年 7 項以下とジョナサン・クレリー『観察者の系譜』遠藤知己訳 十月社 1997 年と山中浩司「感覚の序列」大林信治・山中浩司編『視覚と近代』名古屋大学出版会 1999 年 185 項以下を参照。
- 8) クレリー前掲書参照。
- 9) デイヴィット・B・モリス『痛みの文化史』渡邊勉・鈴木牧彦訳 紀伊国屋書店 1998 年 75 項以下。
- 10) 市川浩『身の構造』講談社 1993 年 21 項以下。
- 11) 生理学的に見ると五感の中でも触覚はゆいいつ体性感覚に入り、圧覚、温覚、運動感覚そして痛覚とともに属する。だが、痛覚は体性感覚だけではなく臓器感覚の内臓痛覚でもある。よって痛みは身体表面からだけではなく身体内部から全身で痛みを感じる。中村前掲書 297 項。

(大学院博士後期課程学生)

RESÜMEE

Körperdarstellungen in Franz Kafkas Tiererzählungen

Noriko KOMATSU

Franz Kafka schrieb viele Erzählungen und Fragmente, in denen Tierfiguren eine Rolle spielen. Bisher wurden diese Tierfiguren meist als Metaphern erforscht, also gefragt, was jedes Tier in den jeweiligen Erzählungen Kafkas bedeutet. Die vorliegende Abhandlung vergleicht dagegen die Darstellungsweise der Wunden und Schmerzen in den Körpern der Tierfiguren mit denen in den Körpern der menschlichen Figuren.

In den meisten Werken Kafkas zeichnet sich die Erzählweise dadurch aus, dass der Protagonist Vorgänge sieht und aus seiner Perspektive erzählt. In der *Strafkolonie* (1914) und im Kapitel „Prügler“ im *Proceß* (1914-15) beispielsweise sieht ein menschlicher Protagonist zu, wie ein Körper einer anderen Person verletzt und gequält wird, und berichtet davon. Dabei kann der Leser die körperlichen Schmerzen nicht mitempfinden, denn hier besteht eine Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem.

Protagonisten in Tiererzählungen hingegen erleben selbst Wunden und Schmerzen und können den Leser diese Qual nachempfinden lassen. Im *Bau* (1923) berichtet ein Tier über Vorgänge im Präsens und in der ersten Person. Es ist die einzige Figur dieser Erzählung, deshalb erfährt der Leser unmittelbar den Denkprozess und das Verhalten des Tieres. Dieses Tier interessiert sich nur für seinen Bau und identifiziert sich damit, das heißt, der Bau funktioniert als sein erweiterter Körper. Um die Ursache eines unbekannten Zischens zu ermitteln, wühlt das Tier aufgeregt und vergeblich überall in seinem Bau die Wände durch, so dass dieser hässliche Buckel, Risse und Löcher bekommt. Als sein verletzter erweiterter Körper stellt dieser zerstörte Bau seine körperliche und geistige Erschöpfung dar, die aus seiner Furcht vor einem unsichtbaren Feind entstammt.