

### ポール・オースターとフランツ・カフカにおける〈落魄〉・〈偶然〉・〈侵入〉：『シティ・オブ・グラス』と『変身』の posthumous life(2) 失意の物語としての『変身』の再構成：『変身』の posthumous life と〈侵入〉の暴力性

Nitchu, Shizuo / 日中, 鎮朗

---

(出版者 / Publisher)

法政大学言語・文化センター

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

言語と文化 / 言語と文化

(巻 / Volume)

10

(開始ページ / Start Page)

83

(終了ページ / End Page)

106

(発行年 / Year)

2013-01

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00008544>

# ポール・オースターとフランツ・カフカに おける〈落魄〉・〈偶然〉・〈侵入〉

—『シティ・オブ・グラス』と

『変身』の posthumous life — (2) :

失意の物語としての『変身』の再構成

—『変身』の posthumous life と〈侵入〉の暴力性—

日 中 鎮 朗

—承前—

ポール・オースターの『シティ・オブ・グラス』をあらためて Kriminalroman として読んだことを踏まえて<sup>①</sup>、本論ではフランツ・カフカの『変身』を再構成し、プロットの全体性に注目しながら分析してゆく。さらに『変身』と『シティ・オブ・グラス』との間の状況や構造上の類似・重なりを比較研究することによって、また新たに獲得された『変身』および『シティ・オブ・グラス』の読みを通して、本質的に虚構と現実のバランスの上にある小説そのものの意義を検討する。また〈偶然性〉や〈侵入〉が現実から発生し、現実を揺るがすゆえに、それを小説で表わすことの困難さいかにこれらの小説が挑戦しているかを検証し、かつ〈侵入〉の孕む意味—暴力性—を探ることを目的とする。

## 1. 失意の物語『変身』—〈変身〉に至るまでの物語の再構成—

我々はあらゆる主義や作品内在的方法などの方法論からも離れて、Kriminalroman として『シティ・オブ・グラス』を読んだときと同じように『変身』のプロットを描かれたとおりに追って、物語を再構成してみよう。

グレゴール・ザムザがある朝、不安な夢から目覚めたとき、自分がベッドの中で薄気味の悪い害虫になっていることに気づいた。(57)

『シティ・オブ・グラス』の解釈では〈間違い電話から始まった〉という突然性に見える状況を否定する読解の可能性を示した。同様にグレゴールの場合には〈ある朝・突然〉起こった変身がグレゴールの生活を変える災厄・不幸のように見える。しかし、実は五年前に父親の商売が破産し、グレゴールは「親の借金」(58)を抱え、それを返済するべく「当時、特別な激情で働き始め、殆ど一夜にしてちっぽけな店員から旅回りの営業となった」(79)という背景的狀況が示唆されている。つまり、〈変身〉前からすでにグレゴールは負債や借金の返済を抱え、歩合は良いものの、不本意な職種への変更を余儀なくされるなど失意の狀況がすでに始まっていることが読み進むとわかる。従って、実存主義のような特定の主義的見方をとらなければ、「不安な夢」は父親の借金の返済、職種の変更などに関連するか、そこから派生するものと考えるのが自然かつ妥当である。実際、グレゴールの今の仕事に対する嫌悪や人間関係が築けないことの嘆き、社長や支配人への軽蔑や呪詛は作品の本文中に様々にかつ明確に言い表されている。

なんという疲れ果てる仕事を選んだのだろう。毎日、毎日、商用の旅だ。仕事上の疲れは本店の本来の仕事よりもずっと大きい。その上(…)いつも変わる、決して永続的ではない、決して情愛のこもったものにならない人間関係。(58)

さらにグレゴールが出勤しないために支配人が家にやって来た時には、グレゴールは現在のこの消耗的で不毛な仕事の選択を——むろん、ここにはカフカが勤めていた労働災害保険協会の勤務と小説執筆への専念の意欲との背反・桎梏が投影されている——むしろ運命と結びつけ、その運命を己れだけに与えられた苦悩、さらには「刑の宣告」としてさえ捉えている。

どうして僕だけが(…)こうした会社に勤めるという運命にあった(註：原語は verurteilen を使っているが、これは「刑を宣告する」が原義)のだろうか？(62)

もはや働かなくなった父親の借金を肩代わりして返済してゆくグレゴールだが、実はカフカにおいては父親像＝〈息子を支配・抑圧する父親〉だけではなく、〈息子に寄生する父親〉という像もまた典型的であり、この二つが奇妙に同居しているのがカフカの〈父－息子〉世界の特徴である。『判決』における父親の残酷さや『城』において役人の世界と父の世界の類似性を指摘したあとで、ベンヤミンはそのカフカ論で父－息子の関係を次のように述べる。

しかしカフカの描く様々な奇妙な家族の中の父親というものもまた、その息子に頼ってその露命をつないでいるのであり、途方もない寄生生物同様に息子にとりついているのである。(Benjamin, *Franz Kafka* 411)

グレゴール＝カフカは父親に寄生されているのであり、それゆえ、害虫に変身する前からグレゴールはすでに希望のない、失意の状態に生きており、〈ある朝・突然〉の変身が彼を希望のない、失意の状態に陥れたのではない。ヒーベルは「グレゴールは『判決』の社会的に成功したゲオルグ・ベンデマンの〈反社会的〉対照像である」(Hiebel 124)と指摘するように彼の失意状態を見出している。しかし、〈変身〉ということの衝撃の大きさは「グレゴールは〈変身〉<sup>メタモルフォーゼ</sup>によって(…)あらゆるコミュニケーションと仕事上の成功から切り離された」という原因・結果が逆の見方になってしまうところにもうかがえる。そうした視点に立つと、世界からひきこもったグレゴールのこの状況はクィンが「間違い電話」を受ける前の、世間から身を引いて生きていたあの孤立の状態と本質的には異ならないことに気づく。実際、母親が支配人に訴える「グレゴールが毎晩決して外出しない」こと、「今では一週間街にいるのに、毎晩家にいた」(63-64)という〈変身〉する以前の日常生活におけるグレゴールのスタンスは、クィン同様に失意のなかで外部世界と連絡のない生活を意志的に選択していると見るができるし、そう見るべきである。

こうした失意状態からの最初の回復の試みをクィンはスティルマン家の家族状況に自己の家族像を擬似的に投影して、スティルマン家を救う＝自分(の家族関係)を救うという観点から探偵として依頼を受ける行為として行ったが、グレゴールにおいては苦痛・苦悩に満ちた自分の仕事・労働それ自体が、家族の救済であるという意識があり、これが失意からの回復の試みとなっている。とはいえ、このアンビヴァレントな状況はグレゴールの意識を束縛し、失意の

状態からの真の脱出を困難にし、彼が己の人生の自由なイニシアティブをとることを妨げる。ここが失意から脱出しようとした際に自由な選択肢をもつクインの〈なりすまし〉との決定的な違いであり、それがまた逆に家族困窮の原因が——働き手を失うことによって家族は〈とりあえず〉困窮するが、後に分かるように家族は働き始め、グレゴール抜きで再生する——直接的にグレゴールの〈変身〉に帰せられない意味でもある。つまり〈変身すること／されること〉が自分の意志によらないゆえに家族困窮の直接的原因となっているわけではないが、家族の回復もまたグレゴールの力を必要としないという、ある意味において、失意の二重化が行われるのである。

## 2. 〈変身〉という〈侵入〉——記憶と家族の変容——

虫になっていながらも、意識は人間のままで、起床し、服を着て、朝食をとり、列車に間に合おうとする彼の意識のあり方は人間の自然な意識のあり方と齟齬やズレがあるゆえに、現代的な生における不条理の表象とされてきた。

ターナーは境界性 (liminality) の概念をアルノルト・ファン・ヘネップの『通過儀礼』の定義に従い、これを分離 (separation)、周縁 (margin/limen)、再統合 (reaggregation) の三段階に分ける。分離において、社会・文化内の定位置から離脱し、次に「中間の境界時期の間、儀礼の主体（「通過者」「境界人」）の状態はこちら側ともあちら側ともつかない、曖昧な、あらゆる分類の定点からしてもどっちつかずのものになる」(Turner 232) という。つまり、変身直後のグレゴールは境界段階にあるといえる。さらに、通常はより高い地位へと上がって社会構造に再統合されるが、「(…) 必ずしも常により高い状態になるわけではない。(…) 落ちぶれた状態に格下げになることもあるのだ」(Turner 232) とターナーが言うように、境界段階以後のグレゴールが落魄の状態になることが境界性の概念から説明できることがわかるのである。では、改めて〈落魄〉とは何か？ グレゴールの状況をグレゴールの意識ではなく、世界のなかの部分として見てみれば、虫となった時点で元来すでに彼の生／失意の取りうる範囲は限定され、有り得た生の形式は変化せざるを得ないのは自明である。それを踏まえれば、問題は意識（の継続）ではなく、生であり、生と関わる記憶（の継続）であることがわかる。記憶とは基本的には受容体に刻印され、痕跡が残ることであるが、知覚細胞と記憶細胞の区別を捨てたフロイ

トの仮説を、ジャック・デリダは隠喩的なモデルとして見て次のように言う。

道を切り開くこと、道を跡付けること、この行為は通導路を開く。それはある種の暴力と、侵入に対するある種の抵抗を予測させる。道は壊され、崩され、粉碎され (fracta)、開かれる。(Derrida 200)

つまり、事件が起こった時には、人間としての記憶に何かは暴力的に侵入する。むろん、それに対する抵抗があるのだが——それがここでのそれまでの社会生活を続けようとするグレゴールの意識・思考である——、次々と起こる出来事の趨勢に押され、やがてそうした抵抗、そうした記憶は「壊され、崩され、粉碎され」て新しい記憶が自己の道をつけ始める。つまり、暴力的な侵入によって破壊されながら、結局は通導されていくわけである。留意すべきは、これが記憶の塗り替え、意識下への埋め込みといった、生きるためのいわば緊急避難的な記憶の変化ではなく、粉碎的な暴力性によって新しい記憶形態が誕生するという点である。グレゴールは変身以後は、虫としての記憶を切り開かねばならないが、それは言い換えれば人間(だった者)としては虫としての失意の「道が開かれる」ことにほかならないだろう。それは変身以後のグレゴールの生、営業マンとして、いや人間としての生はもはや明確に成立・継続しないということである。つまり、『シティ・オブ・グラス』のクインの生と対比的に重ね合わせると、これ以降のグレゴールの生は〈死後の生〉(posthumous life)となる。グレゴールもクインも両者ともいったんは高められたその期待を奪われることによって、つまり家族を二度失うことによって、両者の生きていた世界・生のありようといった旧-状態はより徹底的に砕かれるのである。この通導路は侵入→旧-状態の保持のための抵抗→粉碎→より強い抵抗→より徹底的な破壊というサイクルを通して出来上がるものであり、これによって失意はさらに深められる。後述するように、問題は〈旧-状態〉が復旧できないほど破壊されれば、主体はもはやそこに戻ることができないことである。これまでの文学的伝統では、主人公はそこから立ち直り、立ち上がる。我々の文脈でいえば、〈旧-状態〉を出て、よりよい〈新-状態〉を作り出す。これがコンヴェンショナルな解決のプロットであったし、テーマでもあった。つまりそれは解決、世界や自己の改善、開拓、発見、新しい世界を開くことである。ところがカフカやオースターの物語は失意を深めるだけであり、それは文学の伝統

的な解決法を破っているのである。

それでは次にグレゴールの場合を具体的に見てみよう。確かに、失意は一見、外観-身体が虫に変身したことだけに表わされているように見えるが、このことだけに注目していると内面は人間のままであるといういつもの対立状況の不条理性に回収されてしまう。重要なことは、それはさらに声の喪失→言語の喪失を伴い、これによって失意が深められることだ。彼の声はもはや人間の声ではなく、言葉としては誰も聞き取れない。グレゴールの言葉を聞いて「一言でもわかりましたか」と支配人は両親に尋ね、「あれは動物の声だった」と言う(66)。グレゴール自身も「それではなるほど自分の声は誰にも理解できないな」と思うのである(67)。

そもそもグレゴールが声-言語を喪失することは本質的には何を失うことになるのか？ 文学学の実定的領域を形成することで、<sup>ランガージュ</sup>言語を音声学的な諸要素の総体として扱えるようにしてくれたのは、シュレーゲル、グリム、ポップであるとして、ポップに従ってフーコーは<sup>ランガージュ</sup>「言語の存在のすべてはいまや音声である」(Foucault 298)として文字から解放された言語の音声の重要性を強調する。

<sup>ランガージュ</sup>言語は知覚されるものの側にはなく、行為する主体の側に《根をおろしている》のである。それゆえおそらく<sup>ランガージュ</sup>言語は(…)意志と力から生じるのだ。(Foucault 302)

言語が知覚対象ではなく、発声する主体に根を張る(s'enraciner)とすれば、グレゴールが声と言葉を失うとき、それは人間としての側で生きる際の根拠への「意志と力」を失ってゆくことを意味するのである。

グレゴールを失意へと導くグレゴールの日常世界に対する第一の侵入が変身そのものだとすれば、『変身』において侵入は一つではない。周到にいくつも用意されているのである。言語の喪失が第二の侵入であり、失意の深まりである。『シティ・オブ・グラス』では楽園における原初の無垢な言語の喪失と回復という視点から見てきたが、『最後の物たちの国で』においても言語の喪失はイザベルに起こるように、オースターにとっても一貫した大きなテーマであったことを想起しておきたい。

グレゴールにはさらに第三の侵入が訪れる。つまり、言語の喪失の後に、視

覚の喪失が続く。「日を追うごとに、ほんの少しでも触れたものでさえますます見えるのがぼんやりしてきた」(81) というように視界をも失い、虫としての機能形成が完成してくるにつれて——虫としての触角が発達するゆえに、視覚が退化する——、人間としては重要な感覚機能が奪われることはグレゴールにとっては人間界、世界との隔絶を覚悟せざるを得ない状況となる。

第四の侵入、即ち、グレゴールの失意を決定的にするものは、家族の離反、家族から受けるグレゴール（の存在）への嫌悪・憎悪である。グレゴールの姿を見た家族はあわて、怯え、父親は怒鳴りながら、グレゴールに「後ろから（…）強力な一突きを与え」て(73) 出血させ、傷ついた彼を部屋に追い込み、閉じ込める。後の場面では父が投げつけたリングがグレゴールの体にめりこみ、最終的にはそれが死の原因となる。グレゴールと父親のこうした父子関係は、『シティ・オブ・グラス』においては父スティルマンが息子を部屋に閉じ込める状況や失意・失踪したクインがスティルマン息子夫婦の部屋に閉じこもることと重なり、さらにカフカとオースターの実人生の父子関係と投影的に——カフカの場合は父ヘルマンとの関係が『父への手紙』や『判決』に代表的に描写されているし、オースターの場合はオースターとその父、父としてのオースターとその息子という二重の関係性のなかで——重なってくるのである。暗闇の部屋に閉じ込められた息子スティルマンと同様に、グレゴールも部屋に閉じ込められ、両者ともに次第に言葉を奪われるのである。

### 3. 〈家族・女性的なるもの・芸術〉による救済の失敗

父親との関係において『変身』と『シティ・オブ・グラス』がパラレルであるのに対して、『変身』の登場人物が『シティ・オブ・グラス』と明確に異なるのは主人公の母親と妹の存在である。『シティ・オブ・グラス』の女性の登場人物に関して言えば、主人公の妹はもちろん、母親も登場しない。つまりヴァージニアは主人公のクインにとっては誘惑者として現れるし、息子スティルマンの母は早く死に、クインの息子の母親も事故で死に、作中登場人物のオースターの息子のダニエルの母シリはむしろクインに対して失われた（死亡した）妻の代理＝表象として機能しており、クインの人生の届かぬ幸福像の象徴であり、従って読者の印象においても母親として機能しないのである。『シティ・オブ・グラス』に限らず、オースターのニューヨーク三部作では主人公の母としての

存在は現れないのが特徴的である。

『変身』ではその母親や妹はどのように立ち現れ、また無償のはずの、少なくともグレゴールがそう期待する家族の愛情はどのように変化し、どのように消失してゆくのか？

これを端的に、また象徴的に表すものが、避けられないものとなった昆虫化の進行と家族の対応の変化である。最初は「私をグレゴールのところにどうか行かせて。あの子は何と言っても私の不幸な息子なのよ」(83)と息子への無償の愛と憐憫の情と理解を示していた母親は、息子への面会を止める父と妹を批判していたが、実際にグレゴールの姿を見ると恐怖で倒れ、絶望し、親子の情愛による繋がりの可能性を自ら断ち、息子への人間的感情をも失ってゆく。一方、妹は部屋に白パンやミルクなどの食事を運ぶが、虫となったグレゴールは腐敗した野菜などしか食べられない。当初は、そうした変化にも対応した妹だが、グレゴールの行動への誤解によって彼に怒りや憎悪を感じ、食事提供にも無頓着、無関心になってゆく。グレゴールが床や壁を自由に這いまわれるように家具を運び出すという一見好意的に見える妹の配慮もまたしかし、妹がグレゴールをいまや完全に虫と見なした(人間としてはもはや見限った)という転回点にすぎず、グレゴールに「人間としての過去を同時に素早く完全に忘れ去ること」(85)を強いる行為に他ならない。昆虫化してゆくグレゴールにとって人間としての過去は記憶と結びつくしかない。小学、中学、高等専門学校時代に勉強した机の記憶をグレゴールは手放せないように、過去の記憶は家具との過去の関わりにおける連想関係にしかない。記憶としての生理からみれば、グレゴールにとって人間としての記憶の喪失は人生の喪失、非人間化を意味した。それゆえ、「最後には絶望し」(88)床に落ちる。こうして家族は救済者にはならず、また当初は救済者としての可能性があるように見せかけて読者の前に現れた母親や妹といった文学史上——とりわけドイツ文学において——伝統的な〈母なるもの〉、〈女性的なもの〉は全く機能しない。ここに伝記的にカフカの恋人関係の相似的事実を投影させ、彼の女性観の反映を見ることはもちろん可能だが——例えば、ビンダーは1912年11月成立の『変身』に関して、同年の9月に始まっていたフェリーツェ・パウアーとの手紙のやりとりとの照応関係を見、「1915年5月4日付けの日記の記述に、(…)フェリーツェは僕の問題を何ひとつ理解していないとカフカは強調している」(Binder 147)ことを指摘している——、文学のコンヴェンショナルな技法の面から見ると、『変

身』における家族像は、慈悲深く、無償の愛を与える母親や妹といったイメージや役割を破り、ゲーテ的、ドイツ的な〈女性的なるもの〉による救済をもパロディ化さえする意味をもつ。とはいえ、例えばジェンダー的な母親・女性観念像からの脱却を意味しているわけではない。こうして失意の者がますます失意を重ね、グレゴールの絶望はますます深くなるのである。

失意の者の救済という小説のコンヴェンションの崩壊は、さらに救済としての道具である非日常性、崇高さ、神秘的体験、啓示、開悟などの無効化、具体的には芸術、恋愛、邂逅などの無効化として現れる。ここではそれは〈音楽〉(芸術)の無効化として現れ、これがグレゴール排除の意志と連動して現れるのを見てとることができる。そもそも音楽はカフカにとって、救済装置として重要でありながら、なおいまひとつその力を信じえないものとしてある。例えば、『歌姫ヨゼフィーネ、もしくはネズミの族』においても、チューチュー啼くことが彼らの音楽であり、その解放的な意義を認めたとえさらに「自分はそうした時には新しい力を我々に与えるのだ、等々のヨゼフィーネの主張」に疑惑をもって言及しているのである(Kafka *Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* 287)。こうして、「(…)「音楽」は、カフカにあっては、種族ないし共同体にかかわる範疇であるからこそ、超越と内在との二つの様相をかいまみせている」(平野 141)と言われるようなアンビヴァレントな性格をもつのである。

17歳の妹の本来的属性は「かわいいおしゃれ、長寝、家事手伝い、二、三のつましい楽しみに加わること、なによりもヴァイオリンをひくこと」(80)が生活のすべてとされるものである。ヴァイオリン演奏はその非日常性、芸術性という点においておしゃれ、長寝、家事手伝いなどの世俗的行為を中心に置く属性と対照的に際立っている。ではその音楽はグレゴールを救済するのであろうか？ 両親が娘に三人の間借り人の前でヴァイオリン演奏をさせる動機からしてすでに芸術性が経済性に従属しているのだが、ともかくも両親に促されてするヴァイオリン演奏は間借り人を失望させる。しかし、妹の音楽の価値とその才能を認め、理解するのは自分だけであると自負するグレゴールは感動し、「自分は動物だから、音楽がこんなに自分の心をつかんだのだろうか。(…)自分にとって価値があるほどにはこの演奏はここでは誰にも価値がないのだ」(98)と思う。このようにここでは、音楽が一見、救済的に働いたように見えるが、現実には妹を保護しようとする意図でグレゴールが姿を見せたことをき

かけに、間借り人は退去し、父母のさらなる絶望と嫌悪を呼び起こし、それが妹にグレゴールの衰弱と死につながることになるグレゴール排除を決意させる。つまり、音楽はもはや救済者としては機能しないのである。それはしかしどういふことを意味するのであろうか？ ボルツは共通感覚（*Gemeinsinn*）の由来をカントに拠りながら、それを「認識能力を自由に運用する」（ボルツ 9）ところに求めている。さらに「人間が美を通してコミュニケーションできること」（ボルツ 9）を共通感覚を土台として措定する。つまり、(1)美—芸術—音楽はコミュニケーションのメディアであること、(2)それは共通感覚が土台となること、がいえる。グレゴールは妹のヴァイオリン演奏に感動するが、コミュニケーションが伝達可能性を意味しているとすれば、もはやコミュニケートできないグレゴールに共通感覚を妹は認識できない。そこで共通感覚を持たないものを排除する方向に向かうのは、必然となる。

これ以上はこのままではいけない。(…)私はこのおぞましい動物を私の兄の名では呼ぶつもりはないわ。だからはっきり言うしかない。こいつを介払いしようとしなくちゃだめよ。(100-101)

排除には異質としての認識（妹にとっては兄ではないという認識、また、母親にとっては息子ではなく恐怖をもたらすものという認識）を伴うが、この場合、グレゴールを排除しようとするもうひとつの背景がある。それが家族の共同体への再-参入の願いとその実行である。

グレゴールの変身以前は父親は「苦勞多くして、成功のなかった人生」（80）を送り、負債を背負い、鈍重で年老い、5年間何もしていない。母親もまた年老い、「喘息で苦しんでいる」（80）。前述のように妹も無為の暮らしをしている。つまり、この一家は社会的には生産性のない衰退した家族である。しかし、グレゴールの変身以後は父親は銀行の守衛として働き、目つきは鋭くなり、ぼさぼさだった髪もしっかり分けられ、金ボタンの紺の制服を家でも着ている。母親はモードのための上品な肌着を縫う内職をし、妹は店員となり、さらにもっとよい地位に就くために速記とフランス語を習っている。もっとも必ずしもこれが即効的に経済的な安定材料とならず、「働きづめで疲れ果てた家族」（92）として家計は苦しく結果的には間借り人を置くのだが、とはいえ家族が社会のなかで占めるそれぞれの位置の変化による社会との関わりは格段に増加してい

る。グレゴールが虫になったときには家族は「(…) 完全な希望の喪失と、どの親戚や知人の間でも誰もが経験したことの無いような不幸に打ちのめされているという思い」をし (93)、親戚・知人という共同体からさえも切り離されてしまったという感情をもったが、しかし視点を変えれば、経済のすべてを一身に引き受けていたグレゴールが虫になり、経済的に困窮したことで家族の各成員が共同体の中へもう一度参入・回帰しようという志向をもつことになったわけである。しかしまさにこの志向がグレゴールの排除を生起させ、かつまた必要とするのだ。異質の排除には権力の中心が周縁の弱者を排除するという構造があるが、それに伴って失意のグレゴールはますます失意の底に沈む。これは『シティ・オブ・グラス』と同じ構造である。さらにここでは、家族は絶望から回復してゆくという対照的な構造があり、これがグレゴールの失意を際立たせる。

家族のために働く存在であったのに、働けなくなったときにはその存在が排除されるという状況を踏まえてグレゴールと家族の関係を見直すと、どういった構造が見てとれるであろうか？ ここには、家族によるグレゴールへの依存と力の行使が隠蔽されていると思われる。文化理論や文学のような中立に見えるものですら、ヨーロッパ-白人文明からすると弱小のはずの異文化に対して依存的であること、またそれを隠蔽していることを明らかにしてくれる文化史あるいはポスト・コロニアル的見方がパラレルな状況としてグレゴールと家族の関係の理解への足がかりを与えてくれる。

その目覚ましい結果は権力状況を偽装し、強い側の経験がいかに弱い側の経験と重なり、奇妙なことに、弱い側に依存しているかを隠蔽することであった。(Said, *Culture and Imperialism* 231)

サイドはこれを『オリエンタリズム』でも言語・種族・類型などに広げながら、中性的に見えるがむしろ評価的な解釈であるとして、ほぼ同じ文脈で述べており、そこでは、依存・隠蔽のほかに侵食の構図をも見ている。

これらのカテゴリーの根底にあるのは「我々のもの」と「彼らのもの」という厳格な二項対立であり、しかも「我々のもの」が常に「彼らのもの」を侵食しながらである。(Said, *Orientalism* 227)

『変身』の場合、構造上は家族（強い側）によるグレゴール（弱い側）への依存、侵食であり、失意の者がますます落魄してゆくというストーリーはまさにこうした構造から必然的であったことが分かる。落魄の累積は意味上は小説のコンヴェンションの破壊であったが、では技法的な観点から見るといったい何が起きているのだろうか？

#### 4. 類型人物像の崩壊と変化する人間像

『変身』のなかで家族以外に特殊な役割と性格を与えられている者は——三人の間借り人は家族によるグレゴール排除のきっかけを作ることで以外の役割は殆どない——唯一〈手伝い女〉である。手伝い女は唐突に登場し、プロット上はグレゴールを軽蔑し、恐れることなく椅子をつかみ上げて彼の背に打ち付け、その死（死骸）を処理するという重要な役割を果たす。彼女は厚顔、卑俗、無知、不作法、恥知らず、乱暴といったものを代理・表象する類型的性格をもつ。グレゴールとその家族は物語の進行につれて意思・態度・方針・気持ちなどの質が変化してゆくのに対し、手伝い女は変化しない類型的性格を付与され、小説進行上、特定の機能・役割を果たすために設定された人物なのである。

小説が共同体社会に規範従属的メッセージにせよ、規範逸脱的・破壊的メッセージであるにせよ、なんらかのメッセージを伝えようとするとき、登場人物をそうした役割・機能遂行者として使用する限り類型的性格人物——シェークスピアの『オセロ』のイアーゴー（裏切り・奸計）、シラーの『ヴァレンシュタイン』の主人公（豪胆・非情）、イプセンの『人形の家』のノラ（自立する解放的女性像）などを想起すればよい——として現れる。crime fiction の定義での古典的小説でいえば、ドイツのホームズ、クリスティのポアロ、クィーンのドルリー・レーンがわかりやすい例である典型的人物像もその個性が読者好みに強調されたものであり、せいぜいその造形における作者の創意・工夫にノベルティがあるだけで、目指された機能を果たす類型的性格をもつという点では変わらない。

例えば、我儘な（冷酷な／傲慢な）類型的人物が種々の関係性のなかで自己の非を悟り、改めたり、そうした我儘さ（冷酷さ／傲慢さ）を関係環境の中で維持できなくなって、変化するということは類型的人物のあらかじめセットされた類型的变化でしかないのに対して、これから述べる人間が変化する人間像

の本質はまさに全体的に変化するという〈変化〉そのものにある。元来、感情や考えは個のなかで普遍でも不変でもない。その意味は例えば、〈若きウェルテル〉は多感・純粋ではあれ、非合理的・破滅型の感情を持って、そうした生き方をするべき（はずの）人間（＝必然）のではなく、自己のおかれた経済的、社会的、人間関係的環境がたまたま（＝偶然）そういう方向に道を開いたということにすぎず、環境の変化により感情や考え、生き方が変化しうるのも当然有り得るし、そうした変化を描くことも当然有り得るということだ。しかし、この変化する人間像は、例えば自然主義やアメリカのアンテベラムから二〇世紀初めのような資本主義、都市の人口集中、スラム化などによる社会環境の悪化のための人間の悲惨さに伴う人間の性格の変化とも異なる。こうした人物像の変化は作者の社会的倫理性、あるいは広義のヒューマニズムによる告発の意図をもって、つまり、積極的、建設的な共同体社会像を形成しようという共同体成員の合意に基づいてなされたものであり、場合によってはアミューズメント性やエンターテインメント性をも意図しながら、あえてそうした規範や倫理に反する登場人物を造形することで規範の尊重や見直しを改めて要求しているものであり、またそのように描かれた（仕組まれた）登場人物の性格の変化・変遷であるにすぎないということだ。従って、人間は変化するということだけを人物設定の本質に作者が据えるとき、それは登場人物の類型的性格造形に基づく性格劇はもちろん、例えば〈近代的西欧精神〉の持ち主という人物設定も無効化されるのである。

ここで注意したいのは、例えば、「省略と暗示を増殖させ、テキストの中に小さな不明の領域を作り出していく」ゆえに、「スタンダールは、記号を解釈する役目をその登場人物——さらにはその読者にゆだねていく」し、「作家が登場人物の意図や位置どりに関して不明確な部分を残していく」（デュボア 256）といった場合、この登場人物は不明確な部分が残るゆえに——まさに現代小説のひとつの特徴である——変化する人間像かといえば、やはり類型的性格造形なのであるということだ。実際、この後、デュボアは「これによって主要な主人公たちは、矛盾をともなった存在、みずからの真実を探し求め、(…)不安定な存在としてあらわれる」（デュボア 256）というように、こうした登場人物は意図や位置づけ、存在が不安定で矛盾的な類型的性格を付与・造形された人物だということだ。これに対してオースターやカフカは、人間は変性、変化する、ということだけを物語として示す。またそれこそが革新さをもって

小説のコンヴェンションを相対化できるゆえんなのだ。

この変化は、偶然性と必然性（の思考）に大きく関わる。オースターの場合も変化の動機が一見、偶然に見えるが、やがて変化自体が必然的に進行してゆく〈偶然性と必然性の交換関係〉が読者に提示され、カフカの場合も、善意の、あるいは無実の人間に生起する破壊的な〈侵入〉は〈偶然性〉、〈突然性〉を装いながら暴力的に登場人物に生起するのである。『変身』の場合、『審判』や『城』と違って、相手が巨大官僚組織などではなく家族であるため見逃されやすいが、実はその構造は同じなのである。ジジェクはカフカの「不合理な」官僚制を「この盲目で、巨大で、馬鹿げた装置」と呼び、主体の自己同一化を妨げるものとして次のように解析する。

最初のアプローチとしては、カフカの小説の開始点は審問の開始だということだ。つまり、カフカの主体は神秘的な官僚的な実体（法、城）によって審問される。（…）それはいわば自己同一化／主体化のない審問なのだ。それは我々に自己同一化するよすがとなる原因を与えてくれない。——カフカの主体は絶望的に自己同一化できうる特性を探索する主体なのだ。しかし彼は「他者」が審問する意味を理解できないのだ。（Žižek, *The Sublime Object of Ideology* 44, 傍点 ジジェク）

これを『変身』に当てはめると、変身すること自体が「自己同一化／主体化のない審問」であり、家族の排除行為がここでは審問に当たる。家族と巨大官僚組織が平行な関係にあると考えた場合、家族がグレゴールの家族内での位置づけを与えないまま、彼を排除してゆくので、彼は虫としての自分の生き方を確立することもできず、また自分がどういう存在なのかも同定できないといえる。こうして、グレゴールの主体性は次々と奪われてゆくのである。マルト・ロベールの「グレゴール・ザムザは彼の変身を受動的に受けとっている。彼は最後まで権威——いつものように、両親や社会階層の上級者に具現化されている——に依存したままなのだ。まさにこのことが彼が変身させられてしまう理由の一つなのだ」（Robert 172）という言説は権威の存在とその関係を視点に入れ——グレゴールは初めから主体性がなく、それゆえ変身が起こるとするもの——、グレゴールと家族や社会の間の寄生関係を相互的とする見方をうち出しているといえる。

## 5. 〈死という解決〉の不在

『変身』のグレゴールの最後の場面を見てみよう。

(…) グレゴールは暗闇の中でまわりを見まわした。(…) 彼は比較的気持ちよく感じた。なるほど身体中に痛みはあったが、その痛みも次第に弱くなっていき、ついにはすべて消えてしまうように思えた。(…) 彼の家族のことを彼は感動と愛情をもって回想した。自分を消し去らねばならないという思いは妹の思いよりももっとはっきりしているのかもしれない。空虚で平安な気持ちでとつおいつ考えていた (…)(103)

グレゴールの最後は『シティ・オブ・グラス』のクインの結末の状況と、死と失踪という差はあるにせよ、酷似する。即ち、両者とも主人公は消失(死/失踪)するが、それは劇的でも、崇高でも、悲劇的でもなく、また後悔や憎悪や狂乱に満ちたものでもなく、ある種の満ち足りた気持ち、安らぎと空虚さが入り混じった浮遊感に終わるという共通性を持つ。この不思議な浮遊感の根拠を探ると両作品の主人公ともに消失に意志があることがわかる。しかしその意志は自殺の意志でもなく、逃亡の意志でもない。失意の者がさらに失意の底に沈むときに、彼は状況をシニカルに了解した上で、空虚な諦念を感じ、世界観照的な消失への意志にいわば満たされる。それゆえ、クインは探偵行為=世界再建のための探求行為を続けながら、世界の中に溶融してゆくのであり、グレゴールも自分に与えられた世界の中であるいは世界に自己を溶融させてゆく。こうして「彼の鼻孔から最後の息が弱々しく流れ出」(103)で、彼は死に至る。グレゴールは自らは虫に変わり果て、仕事はもちろん社会的な位置も失い、当初は「そうした家族の助けで、自分がもう一度人間界に入れられる」(67)という希望をもっていたグレゴールは家族の援助が得られないどころか、彼が尽くしてきた家族の愛を失い、いやその家族に嫌悪され、排除される。家族にさえ死を願われる状況に論理的、合理的意味づけはもちろん、意味付与的説明を与えることはできない。それが単純に悲惨であることを認めることが重要なのだ。

しかし、破壊的な侵入から始まって迎えることになった死は、「空虚」ではあっても「平安な気持ち」もあり、「家族への愛情」もあるのではないか？

物語は小説のコンヴェンショナルな決着のつけ方の技法、つまり、〈乗り越え〉や〈解決〉をもって迎えられたのではないかとカフカは意図的に読者に期待させるが、この場面はそうした安堵感をより効果的に打ち砕くために用意されているといえる。というのは平安さや世界への愛惜をグレゴールが感じたその内面に対する読者のある種の安堵はしかし、そのあとの描写、つまり、手伝い女が家族に親しげににやりと笑い、「隣の部屋のあれ（Zeug=もの）の処理をどうするかってことなら、心配するに及びませんよ。もうちゃんと片づけておきましたから」（106）と言うとき、たちまち潰え去ってしまうからだ。カフカは読者の世界観上、心理上のそうした調和的、安堵的解釈や自己満足的な解決を許容しない。しかもそれを手伝い女の典型的性格の残酷さや乱暴さに収斂させない。というのは、確かに手伝い女は残酷さ、卑俗さの象徴だが、彼女が〈例外的〉に残酷だから、グレゴールを〈処理〉したのではない。〈処理〉は家族のだれもが願っていたことなのである。つまり、世界が彼に対して、あるいは、人間が多かれ少なかれグレゴールと同じ状況にあるということを考えれば、誰に対しても、本来的に残酷なのだということを示唆しているのである。世界の本来的残酷さこそが問題なのであり、それを認識させるために〈乗り越え〉や〈解決〉というストーリーをカフカやオースターは採らない。〈乗り越え〉や〈解決〉は現出しない。家族の、あるいはその家族が参入を願う世界の本来的残酷さは、グレゴールの死後に続く場面、即ち、残された家族が郊外に電車で出て、ある種の平凡で平和な日常の描写に逆説的ではあるが、さらに明瞭に示される。

彼らだけしかいない車両を暖かい日差しが貫き射していた。彼らは座席に気持ち良く背を凭せ掛け、未来の見通しを話し合った。つぶさに考えてみると、見通しは悪くはないことが分かった、というのは三人とも仕事に就いているからだ。（107）

家族の就業は共同体参入のために大きな役割を経済上だけではなく、気持ちの上でも果たしている。市民社会および市民社会に参入したい家族からグレゴールもまた明らかに第三項として排除されている。これは第三項問題の社会関係内在的な暴力論的言説からは次のように説明できる。

(…) 市民社会のメンバーは、全員一致して第三項を排除することによって、つまり第三項に暴力を加えることによって、お互いに市民社会のメンバー資格を確認し合うことになる。第三項排除に協力しないものは、また第三項に暴力を加えることを拒否するものは、市民社会のメンバーとしての資格をうばわれる。(…) したがって、市民社会における相互承認は、第三項設定をもって可能となる。相互承認の可能性の条件とは、第三項である。(今村 69-70, 傍点 今村)

グレゴールの家族がグレゴールをここまで排除し、死に至らせることができた理由がこれによってよく理解できる。グレゴールを第三項として設定することによってのみ、家族は共同体社会から構成員として承認されるのであり、さらに排除後のグレゴールの死によって、いや手伝い女による処理によってようやく〈完全に〉——というのはグレゴールを部屋に閉じ込めておくだけでは、彼の脱出の可能性によって家族は共同体社会から承認されなくなる危険性を常に抱えていることになるからである——に社会共同体メンバーに承認されたという安心感を家族は手に入れることができるのである。さらに、また息子や兄であった者(グレゴール)を死に至らせておきながら、〈日差しの暖かさ〉や〈気持ちよさ〉という言葉が示すように、ある種の平和感、のどけさを家族は感じる事が可能となるのである。逆に言えば、伝統的な小説技法においては、グレゴールの悲惨な死を悲惨に終わらせないはずの彼の〈家族に対する感動や愛情〉／家族の〈彼に対する感動や愛情〉(＝解決)は、家族のあっけらかんとした無感動と無関心あるいは明るい残酷さによって無効化されてしまう。さらに小説の末尾では目的地に着いた妹が若い体を伸ばしたとき、「それは彼らの新しい夢ともくろみの素晴らしさを保証しているように思えた」(107)と描写される。これは家族はすでにグレゴールの死ではなく、妹の持つ生命力、生への力が保証する未来を見ていることを示している。

しかし、排除する家族や外部社会が、さらには排除や力(暴力)それ自体が悪である、という捉え方をすると、それは問題の本質をずらしてしまうことになる。crime fiction のなかで『ファウスト』からの引用「悪魔が去っても、邪悪そのものは消えぬ」(第一部・魔女の厨より)(クィーン 378)をエピローグの前に掲げる『Yの悲劇』は本質的には悪そのものをテーマにしており、内容的にも家族による家族殺しという残酷な悲劇であり、『変身』と重なる部

分をもつ。では両者のこの家族は悪なのか？「悪？ 純然たる悪など存在しない。サタンですら、かつては天使だった。無知な者やねじけた者、あるいは邪悪な運命の犠牲者がいるだけだ」（クィーン 336）というレーンの思考は、性善説的な、またヒューマン主義的楽観主義の域を出ないが、しかし、〈悪〉が単純明快な認識を共有できる概念ではないことが古典的 crime fiction においても示されている。

こうして悪による悲惨な死という単純な観念はたちまちその性質が疑わしくなってしまう。それはグレゴールの死に対して意味を付与すること自体が意味をなさないということである。パウル・クレーの有名な絵「新しい天使」<sup>アンゲルス・ノーフス</sup>に対するベンヤミンの「歴史・哲学テーゼ」からの有名な解説についてジジェクは述べている。ジジェクは——但し、ジジェクはベンヤミンの神話的暴力と神的暴力を混同して理解しており、神的暴力を正義と不正に分けているが、ジジェクの誤解に基づく正義と不正の差異はここでは影響を与えないことを付言しておく——、「不正としての神的暴力の」の最たる例として「ヨブ記」を挙げ、「ヨブが偉大なのは、(…)むしろ、この不幸には意味がないと主張したからである」（ジジェク『暴力』220）としているが、ここに不幸と暴力の関係に対する新しい捉え方が現れていると考えられる。では、リアリズム小説やノンフィクションではなく、失意の者のさらなる失意という悲惨さや意味のない不幸のみを描く小説とは、いったい何か？

## 6. 現実世界への〈侵入〉と〈偶然〉

そもそも主人公の消失後をなぜ描く必要があるのだろうか？ またどうやって描くのだろうか？ 後者の問いには次のように答えられる。『シティ・オブ・グラス』でもそうだが、『変身』も物語全体においては三人称体で描かれているが、接続法Ⅱ式、間接話法、モノローグの多用を考慮に入れると、グレゴールの死以前は明らかにグレゴールの視点で描かれている。グレゴールの死後、グレゴール亡き後の世界が描かれるため、「朝早く、手伝い女がやってきたとき(…)」という文から視点の転換が行われる。『シティ・オブ・グラス』ではこの視点の転換に代わって枠物語という構造を使って主人公の消失後を説明している。そしてこの技法は前者の問いの答えと密接に関係している。

主人公が死んで物語が終わる限り、主人公＝〈物語世界の中心〉であり、そ

の限りにおいて〈われわれ〉＝現実の世界では、それは主人公の〈物語〉にすぎず、本を閉じればもはや〈われわれ〉や〈われわれ〉の世界には利害はなくなり、消えてなくなってしまう〈虚構〉にすぎない<sup>(2)</sup>。これは一般的に主人公が死ななくとも、同じである。しかし、主人公の死後も小説が続けば、語られた物語は閉じられたエピソードではなくなり、その世界は延長するように〈われわれ〉の世界に〈侵入〉し、われわれの世界を疑わせ、日常性を蝕み、世界を侵食し始める可能性を持つ。カフカやオースターがその作品において行っている試みとは、文学-小説を現実世界の中の閉じられたエピソードに終わらせない手法であり、文学-小説が内容においてではなく、その存在においてリアルさ、確からしさを保つことができる方法なのである。トマス・モアの『ユートピア』がすでにそうであったように、旅行体験者の話を伝聞の形式で伝える、誰かが聞き語るという手法はまさに理想の国ユートピアの確からしさ、事実性を保証するためにユートピア物語が採用してきた手法にほかならないが、『シティ・オブ・グラス』の枠物語という構造もまた同様に旅行体験者の話を伝聞の形式で伝える形式である。こうした小説の技法によって、戦略上「ある朝、突然」と「間違い電話」から、つまり、彼らの日常世界への事件の〈侵入〉から始まるグレゴールやクインの物語は、〈われわれ〉の世界にも〈侵入〉し、侵食し始める。侵入は—— 実体は別として—— 常に〈突然〉、〈不意に〉あるいは〈偶然〉の様相を呈して始まるのである。その侵入の衝撃こそが小説が我々の世界に入り込む衝撃の象徴であり、それは主人公たちが〈侵入〉によって受ける衝撃や驚愕とパラレルなのだ。

こうした〈侵入〉と〈偶然〉の関係についてはオースターも意識的であり、ライイ・マキャフレイとの対話では、質問者のマキャフレイが「謎や偶然が支配的な原理として作用して」いること、それが「因果律や合理性と衝突し合っている」ことというオースター作品にみられる偶然性の表層的な属性をしか語っていないが、それに対してオースターはインタビュアーの言説の地平を超えて次のように答えている。

私が語りたいのは予期しえぬこと存在、圧倒的な困惑に満ちた人間の経験。この瞬間から次の瞬間にも何が起こるかわからない。それまで抱いた世界に対する確信が一瞬にして砕け散る。哲学的な言い方をすれば、偶発性の力ということ。(飯野 16)

オースターが「偶発性の力」と言うとき、偶発性は単に因果律や合理性と背反するだけではなく、人間とその世界に対して破壊的な力をもつことを示している。偶然性が人間や社会に「圧倒的な」困惑を与えられるためには圧倒的な力をもたねばならない。圧倒的で破壊的な力をもつものが（主人公に）偶然起こること、これこそが〈侵入〉であり、その内容であり、形態である。〈侵入〉という偶然性の特質はその形態がその内容と一致することである。

では圧倒的な力をもって〈偶然〉はなぜ人間の自主性・自律性を斥けることができるのか？ この現実支配と〈偶然〉の相互関係についてクラカウアーは次のように言う。

現実性の根拠がこうして把握されることによって、その根拠が現実の中で把握されているのであり、支配することが偶然、人間に与えられていない限りにおいては、空虚な偶然が支配することはできない。自律性の要求に基づく思考が（…）初めて偶然に譲歩するのである。（Kracauer 194）

自然科学の法則も他者との共通・共有・相互認識も究極的な現実証明たりえないのであるから、あることが現実であるとはどういうことか？ それが現実であることを何が証明しうるのか？ 現実性の根拠は最終的には、現実が現実であること、現実の成立はそれが現実であるということ以外にはありえない。この現実を支配したり、管理したり、統制したりすることができると思ったときに、偶然が入り込む。つまり、現実支配は自律的思考が普遍的原則を発見し、それを現実に対して適用し、妥当すると考えることであるから、自律的な思考によって現実性の支配がなされたと考えられたときに、偶然がその力をふるいうる。なぜならば——現実性の根拠を〈現象界の因果的必然性と知性によってのみ認識可能なものの自由さ〉とするカントをクラカウアーが部分的には批判的に引き合いに出しながら述べるように——実際には「普遍的原理は（…）現実を包括できない」（Kracauer 194）からであり、「緊張の中で生じる出来事の根拠は（…）自由と必然性の混濁」（Kracauer 195）だからである。ここでは自由という言葉は偶然と同じ側面で使用され、必然性は偶然性の反対、つまり因果律に到る思考形式として使用されていると考えてよい。従って、なぜ〈侵入〉は力をもつのか、あるいは暴力的なのか、という問いに対しては〈偶然〉あるいは〈侵入〉の力ないしは暴力性はその自由さ（因果律に支配されな

い、というだけではなく、因果律を前提や結論とせざるを得ない普遍的思考に支配されない、という自由さ)にあるからといえる。その自由さは因果的思考をする——そうしないと現実を制御できない——我々には、暴力として映るのである。この二つの小説のオープンエンドと見える形式はそれぞれの〈侵入〉が引き起こすものの暴力性、醜悪さ、矮小さ、猥雑さ、滑稽さを際立たせる機能を果たしているのである。

## 7. 暴力

では、〈侵入〉は暴力以外の何物でもないのだろうか？

〈侵入〉は暴力的である。ベンヤミンは『暴力批判論』において「暴力批判論の課題は法、正義に対する暴力の関係を描くことだといえる」(Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* 179)と冒頭でその範囲を限定し、「あらゆる暴力は手段としては法を措定するか、法を維持する」(Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt* 190)として暴力が持つ法の力を抉り出す。しかし、このオースターやカフカで描かれる〈侵入〉の暴力はベンヤミンが『暴力批判論』で記述した暴力、つまり、神話的暴力も含めて権力、戦争、紛争などの対人、対国家、対階級などいずれにせよ相手がある相互間の暴力とは異なる。〈侵入〉は確かに出来事や事件として日常性を破壊するが、同時に〈侵入〉が起こることによって侵入された者の認識や知覚の地平が変わる。言い換えれば、現実世界において主体は衰退するとしても、新しい認識——この「新しい」はポジティブな意味ではない。その認識がさらなる失意や失望と結びつくことは『変身』においても『シティ・オブ・グラス』においても見たとおりである——が根源的に開ける。そういう意味において侵入の暴力は認識や知覚と深く関係する。

今村仁司はメルロ・ポンティの「知覚の開け」(「裂開(ディッサンス)」)について、「根源的な知覚的な開け」(今村 216)による私と他者との間身体性的な形成がメルロ・ポンティにおいてはあまりにも美しく、滑らかで、楽園的すぎることを疑問視し、そうした形成に伴って「根源的なレベルにおいても、日常的な社会生活上の諸暴力につながる根源的な暴力があるのではないか」(今村 217)というように「根源的な知覚的な開け」と暴力性の間に相互作用的な関係がある可能性を指摘する。今村はこの間身体性の形成過程については、バタイユの議論を援用し、「ある」(イリヤ、エス・ギープト)は、「開け」である

が、この開口は暴力的に「こじ開けられる」（今村 220, 傍点今村）とする。つまり、侵入があり、それを認識すること＝知覚的開けは暴力的に行われるのである。いや、暴力的に開けられて初めて知覚せざるを得ない状態であるといえる。その形態が革新的だとも啓示的だともいえないし、そこに価値を付与した途端に暴力的開口による認識の開けは意味性に回収されてしまう。従ってここではそうした結論への収斂を慎重に避け、ただ次のことだけを確認しておく。つまり、根源的知覚は何かに直面し、暴力的に始まる。『シティ・オブ・グラス』や『変身』は——こうした形の知覚や発見は社会内存在の自身にとって失意・落魄に終わることがある——その物語である。こうした見方をしたときにはじめて、コンヴェンショナルな小説の内容が事件などの外面的生活にせよ、主人公の内面にせよ、非日常的な出来事や事柄、即ち、決定的な選択であったり、衝撃的、切迫的である出来事に焦点を当てて描いてきたことに対して、これらの小説は抗し、別の新たな地平を開いていることがわかる。つまり、最も非日常的な出来事と思われる変身や妻子の死を提示しつつ、それ自体が焦点ではなく、その後の生（posthumous life）を描き、それによって、コンヴェンショナルな小説が描く題材とする日常的現実世界のなかの非日常的なものから脱却しているのである。クインやグレゴールの posthumous life は、『変身』においては変身以後のグレゴールとその家族の生活、『シティ・オブ・グラス』においては妻子を失っているクインが他者になり済ました後の落魄を描き、さらに結果的に迎えた死や失踪の後では、ザムザ家の再生の希望やスティルマン家や作中のオースター家の生活のその後を暗示するのである。つまり、オープンエンドに見える形式は物語の未決定や未解決を表すのではなく、決定や解決のないまま世界は続いてゆくというその世界のありように焦点を当て、描くことによって／描くことにおいて、小説が現実世界とリンクする可能性を開いているのである。

(完)

#### 《註》

- (1) 日中鎮朗「ポール・オースターとフランツ・カフカにおける〈落魄〉・〈偶然〉・〈侵入〉——『シティ・オブ・グラス』と『変身』の posthumous life —— (1)」: 「言語と文化」(第9号, 法政大学言語・文化センター, 2012年) 所収。

- (2) 本を閉じた後に残る感動、事実への虚構の影響、感動に触発された行為と世界との関係、つまりは感動は人生を変え、世界を動かさないのであるかという疑問が矢継ぎ早に浮かぶ。感動が内面の事実であるにせよ、ないにせよ、すでに内面自体が「詩の外にある現実」ではない、つまり世界の事実ではない。イーグルトンは「ニュー・クリティシズムにとっては詩はある間接的な方法ではあれ、詩の外にある現実に関する言説をなすもの」だが、「ディコンストラクション派にとっては文学は」「言語の無能を証言するものであり」、「文学は意味指示の廃墟であり、コミュニケーションの墓場である」(Eagleton 146) というように、ニュー・クリティシズムとディコンストラクションの捉え方を分離しているが、「詩の外にある現実」をいかに現実として伝えるかが問題であるということを知っている点では、両者の焦点は同一である。それゆえ、感動による行為という事実と感動自体が本質的に異なることを理解しなければならない。問題はこれらの問い自体がすでに〈文学的〉であることだ。内面にとどまるものと事実の差は本質的な差であり、見方や考え方の差ではない。世界の事実ではない事柄が世界と結びつくには、本質的な差異を乗り越える何かが必要である。例えば、虚構と事実の排他的関係と言った時に、事実には虚構も交じる、何が事実であるかはどう決めるのか、事実(真実ではない)自体が幻想だ、という言説はそう思考しない人々にとっては何の意味もない。つまり、〈文学〉は「それは文学にすぎない」と思考する人々にとっては無意味・無関係か、せいぜい娯楽にすぎない。文学がそうした人々を排除し、高踏的文学愛好者のみをよき理解者、教養ある人々として相手にし続ける限り、文学は世界の時代的変化、経済的変化とともに、衰退し続ける。しかし、こうした人々にも〈侵入〉は起こる。カフカとオースターはまさにそれを問題にしているのである。これはサイドが『文化と帝国主義』において、文学研究・文化研究に関して「人文主義的、専門的、審美的見地からも意義深いと考えられている数少ない芸術作品を注意深く読み解くことは、ごくわずかの公的な重要性しか持たない私的な活動などでは決してないと、想像するのはおめでたいほどに底抜けに楽天的である」(Said, *Culture and Imperialism* 385) という問題意識と源泉を同じくする。イーグルトンの言説はそうした危機感の共有である。カフカとオースターはそれを文学において実践している。

### 引証文献

フランツ・カフカ (Franz Kafka) からの引用は、*Die Verwandlung*. Gesammelte Werke. Band 4. Taschenbuchausgabe in sieben Bänden. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Ungekürzte Ausgabe) 1976 による。また、*Josefine, die Sängerin oder Das Volk der Mäuse* に関しては Gesammelte Werke in 12 Bänden. Band 1. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag (Nach der Kritischen Ausgabe) 1994 による。

Benjamin, Walter. *Franz Kafka*. Gesammelte Schriften II • 2 Werkausgabe Edition Suhrkamp Band 5. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.

- \_\_\_\_\_ *Zur Kritik der Gewalt*. Gesammelte Schriften II • 1 Werkausgabe Edition Suhrkamp Band 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980.
- Binder, Hartmut. *Kafka. Der Schaffensprozeß*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1983.
- Bolz, Norbert. *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1993. (邦訳 ノルベルト・ボルツ『グーテンベルク銀河系の終焉』識名章喜・足立典子訳, 法政大学出版局, 1999年)
- Derrida, Jacques. *Writing and difference*. (Translation of *L'écriture et La Différence*. Paris: Éditions du Seuil, 1967.) Chicago: The University of Chicago Press, 1978.
- Dubois, Jacques. *Les Romanciers du reel, De Balzac á Simenon*. Paris: Éditions du Seuil, 2000. (邦訳 ジャック・デュボア『現実を語る小説家たち』鈴木智之訳, 法政大学出版局, 2005年)
- Eagleton, Terry. *Literary Theory. An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 1983.
- Hiebel, Hans Helmut. *Die Zeichen des Gesetzes—Recht und Macht bei Franz Kafka*. München: Wilhelm Fink Verlag, 1989.
- Kracauer, Siegfried. *Der Detektiv-Roman*. Werke Siegfried Kracauer, Suhrkamp Band 1. Herausgegeben von Inka Müller-Bach. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2006.
- Michel, Foucault. *Les mots et les choses. Une archeology des sciences humaines*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- Robert, Marthe. *Einsam wie Franz Kafka* (Französische Originalausgabe: *Seul, comme Franz Kafka*.) Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 1985.
- Said, Edward W.. *Culture and Imperialism*. London: Chatto & Windus, 1993.
- \_\_\_\_\_ *Orientalism*. New York: Vintage Books, 1979.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors. Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press, 1974.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 1989.
- 飯野友幸編著「オースターとの対話 (一) [聞き手] ラリイ・マキャフリイ シンダ・グレゴリー」(榎木玲子訳) 現代作家ガイド『ポール・オースター』(増補版) 所収, 彩流社, 2000年
- 今村仁司『暴力のオントロジー』勁草書房, 1982年
- クィーン, エラリー『Yの悲劇』(邦訳 越前敏弥訳, 角川文庫, 平成22年 原題: Ellery Queen. *The Tragedy of Y*. 1932)
- ジジェク, スラヴォイ『暴力—6つの斜めからの考察』(邦訳 中山徹訳, 青土社, 2010年 原題: Žižek, Slavoj. *Violence Six Sideways Reflections*. 2008)
- 平野嘉彦『カフカ 身体のプロス』講談社, 1996年