

# カフカと小山田浩子

古川 昌文

## はじめに

フランツ・カフカ (Franz Kafka, 1883-1924) の文学が日本文学、とりわけ戦後文学に与えた影響は極めて大きい。1985年に発行された『カフカと現代日本文学』<sup>1</sup>では、中島敦、安倍公房、倉橋由美子ら個々の作家のみならず、「カフカとSF、推理小説」、「カフカと新劇」というジャンルへの影響関係も論じられており、カフカ文学の浸透力の大きさを示している。おそらくその浸透力は、カフカを読んだことがない人でも知らぬ間にカフカの影響下にある、という次元にまで達しているだろう。

本稿で扱う小山田浩子は広島大学文学部出身の作家である。『工場』により第42回新潮新人賞(2010年)、『穴』により第150回芥川賞(2014年)を受賞した。芥川賞受賞会見で彼女は次のように語っている。

一作風を評して、カフカ的だ、ガルシア・マルケスを思わせる、(ニコライ・) ゴーゴリ風だ、とかいわれるが。

「3人とも恐れ多いです。カフカは好きな作家の一人で、とんでもない、恐れ多いと思う反面、うれしくもあります。カフカはやはり、不条理とよく言われるが、やはりすごく笑えるし、読んでいて素直に面白いと思うので、そういうところがすごく好き。カフカ好きな人には、いやいやそんなと思うでしょうけど、うれしいです。」<sup>2</sup>

ここで語られているのはカフカが小山田の好きな作家の一人であるということと、不条理と言われるが笑える作家であるということだけであり、それ以上ではない。別のインタビューでは小山田が読んできた内外の多くの作家や作品について語られており<sup>3</sup>、カフカが小山田にとって好きな作家の一人ではあっても特別な作家であったとみなすことはできないだろう。また、実際に『工場』や『穴』を読んでみると、「カフカ的」といえる面がなくはないにしても、全体としてはカフカとは作風を異にする作家であるという印象を受ける。

とはいえ、異なる作家が異なる性格の作品を書くのは当然のことである。もしも「そっくり」であったなら、それは単なる物真似か、せいぜい「亜流」の評価しか与えられないだろう

---

<sup>1</sup> 有村隆弘／八木浩編『カフカと現代日本文学』同学社、1985年。

<sup>2</sup> 産経ニュース、2014年1月26日。<https://www.sankei.com/life/news/140116/lif1401160002-n1.html>

<sup>3</sup> WEB本の雑誌、「作家の読書道」第147回(2014年4月16日)。  
[http://www.webdoku.jp/reisai/sakka/michi147\\_oyamada/index.html](http://www.webdoku.jp/reisai/sakka/michi147_oyamada/index.html)

う。本稿では、小山田の「カフカは好きな作家の一人」というインタビューによって引き出された半ば偶然的なコメントを手掛かりとして、カフカと小山田の「書き方」に関わる言説の相似性を示し、さらに「語り」の比較をとおして両者の同質性と異質性の一端を考察してみたい。小山田の作品については『穴』を主対象として論じる。<sup>4</sup>

## 1. 「書き方」をめぐる

小山田は芥川賞受賞後に朝日新聞に「書きながら読む喜び」と題する文を寄稿している。以下はその一部である。

次作の構想は、と聞かれるといつも答えに窮する。書いてみないとわからないのだ。書く前に決めていることはほとんどない。何を書こうとしているのか、書き終わってもわからないこともある。(中略)書く前にあるのは漠然としたものだけで、たとえば「穴」なら夏の暑さと嫁という存在について。しかしそれは構想やテーマというよりは、ただのトーンというか、絵を描く紙の色や質感を決めたくらいのものにすぎない。

構想やテーマというものが必要だと思ひこんで悪戦苦闘した時期もあった。没が続いた。書くのが嫌になった。私の頭で思いつけるようなテーマだの構想だのは、仮にそれが完璧に結実したとしても面白い小説にはならないのだ。

私に必要なのは正しい一行目、極端に言えば正しい一文字目、それさえ書ければ、あとはその一文字、一つの言葉が次を連れてくる。私の意図や能力を超え、逸れ、忘れ、文章が連ねられる。私はそれを、書きながら読者として読んでいる。面白ければ嬉しい。ああ、これはいいと思うと本当に楽しい。読むことと書くことには差がない。書かれたものを読んで初めて、私は私が何を書いたのか知る。<sup>5</sup> (下線引用者)

小山田はあらかじめ綿密にプロットを練り、内容と構成を決めてから書き始める、という方法はとらず、反対に「書く前に決めていることはほとんどない」という。むろん作品によって書き方の違いはあるだろう。しかし、基本的な「書き方」が上の通りだとすると、以下のようなカフカの「書き方」ととてもよく似ている。

文字通り『カフカの書き方』と題された本の中で、池内紀はカフカが初期の短編『判決』を書いたときの様子を次のように活写している。

はじめは漠然と「ある戦いのこと」を書こうと考えていた。一人の若い男が窓から外を眺めている。そんな書き出しだけが頭にあった。

「ところがペンをとったとたん、すべてがちがったものになってしまった」

何を、どのように語るのか、予定していたのではない。書きながら、しだいに物語をつ

<sup>4</sup> 『穴』からの引用は単行本『穴』(新潮社、2014年)から行い、引用末尾に頁を付す。

<sup>5</sup> 朝日新聞大阪本社版、2014年1月21日。

くっていった。

「書きながら追いついた」

そんな言い方もしている。

(中略)

短篇「判決」によってカフカは自分の「書き方」を見つけた。それは彼が受けた“判決”でもあった。作中人物がどのように発展するか、作者には知る由もない。前もっていっさい知ることなしに、「暗いトンネル」を行くようにして書く。カフカにとって、小説はまさにそのように書かれるべきものだった。<sup>6</sup> (下線引用者)

また、同じ著書の中で池内はカフカが長篇『城』を執筆するときの様子をこう書く。

あきらかに作者は夜のホテルでペンをとり、ノートをひらいたとき、プロットといったものは何も用意していなかった。どのような書き出しになり、いかなる小説になるのか、当人も知らなかった。(中略)

当然のことながら、タイトルや章名ともかかわってくる。まずタイトルを決め、そのあと小説を書くといったこと、あるいは章名を立て、応じて小説をつづけていくといったこと。カフカはついで、そのようにはしなかった。何が生まれてくるのか作者にも予測がつかないのに、どうして先にタイトルが決められるだろう？どのように進展するかわからないのに、章名のつけようがないではないか。<sup>7</sup>

まるでカフカの執筆現場に居合わせていたかのような描写だが、それはこの本が一般向けに書かれているからであって、当然のことながら池内の描く「カフカの書き方」にはちゃんと根拠がある。カフカの書き方に関する言説にもっとも強い影響を与えてきたのは、カフカの批判版全集の編集に携わったマルコム・ペイスリーの調査と分析であろう。カフカの手稿を精査したペイスリーは、文字の大きさ、行間から内容にいたるまでがノートの大きさや余白によって左右されていることを確認した。1916年から1918年にかけて書かれた短篇やアフォリズムは小さな判型のノート8冊に書かれており、これをペイスリーは「ノートの判型の文学形式への逆作用」<sup>8</sup>と呼んだ。また、長篇『城』では、一冊のノートが残り少なくなると書き直しが目立って増える。それは余白の少なさが書き進む行為を逡巡させたためだ、とペイスリーは考える。新しいノートに移ると書き直しは減り、物語は再びスムーズに書き進められていく。カフカの「書く」行為は、「書く」場の微細な状況に左右されていたことが推測される。それは「書く」前に内容や構成が決められていなかったこと、それゆえ

---

<sup>6</sup> 池内紀『カフカの書き方』新潮社、2004年、32頁。

<sup>7</sup> 同書、154頁以下。

<sup>8</sup> Pasley, Malcom: Der Schreibakt und das Geschriebene. Zur Frage der Entstehung von Kafkas Texten. In: *Franz Kafka. Themen und Probleme*. Hrsg. von Claude David. Göttingen 1980, S. 24.

「書く」場の状況が「書く」内容を支配していたことを示しているだろう。こうした手稿の特徴やカフカの日記等の記述をもとに、ペイスリーはカフカが自らの「書く」という行為に課していた三つの要件、すなわち「無意識的であること」「よどみなく書き進めること」「何も決めず開かれた状態であること」を抜き出す。<sup>9</sup>最初の「無意識的であること」(Spontaneität)は、「思い浮かんだことが可能な限り即時的に文字化されること」と言い換えられている。敷衍すれば、思い浮かんだことについてそれが適切かどうかの吟味をしないで、つまり反省的・知的な判断を介入させないで、無意識的な次元で書くことをカフカは執筆の方法として自らに課したといえるだろう。この三つを挙げた後、ペイスリーはカフカが友人マックス・ブロートに語ったという次の言葉を引いてくる。「登場人物たちがどうなっていくのか分からないまま、暗いトンネルを行くように書かなければならない。」

このようなペイスリーの推測がどこまで正しいかは不明である。一人の作家が常に同じ書き方をするとは限らず、様々な形式、内容を試みると同時に、様々な「書き方」を試みるであろうから。しかし、たとえばカフカが初期の短篇『判決』を夜10時から朝6時までの8時間に一気に書き上げ、その日の日記に「証明された確信。(中略)このようにしてしか書けないのだ。このような状態でしか、このような肉と魂の完全な開放なしには」(1912年9月23日)と記していることは、ペイスリーの推測が決定的を外してはいないことを示している。そして翌年、カフカは日記に『判決』の校正刷りを見る機会に、この物語の中ではっきりしてきたすべての関係を、忘れないで覚えている分だけは書き留めておくことにする(1913年2月11日)として、書いた後で分かってきた登場人物の名前の意味や人物間の関係について分析している。書いている最中は自分が何を書いているのか分からない、書いた後に、読者となって自分が書いたものを読み、分析する。そのような書き方こそが最善であるとカフカは『判決』の執筆によって確信したのである。

先に引用した「書く前に決めていないことはほとんどない。何を書こうとしているのか、書き終わってもわからないこともある」という小山田の言葉はカフカの書き方ときれいに重なるのである。

## 2. 語るのは誰か

カフカと小山田の「書き方」が似ていることをもって、小山田がカフカの直接的な影響下にあると言いたいのではない。「書き方」をめぐるいわば「カフカの」な地層があって、両者は同じ層の中にいる可能性を指摘したいのである。

このカフカの地層は、作家・保坂和志によって別の形で次のように捉えられている。

カフカについて、「難解な作家」と言われることはあるけれど、「知的な作家」と言われることはない。それはカフカの小説において、視覚イメージとりわけ<俯瞰>が排除

---

<sup>9</sup> Ebd., S. 17 f.

されているからだ。<sup>10</sup>

ここで述べられている「知的な作家」としては、たとえばカフカより 8 歳年上のトーマス・マンを思い浮かべてみるといいだろう。『魔の山』(*Der Zauberberg*)、『ヨゼフとその兄弟』(*Joseph und seine Brüder*)、『ファウスト博士』(*Doktor Faustus*) 等の長篇群が示す歴史、宗教、音楽等々に関するマンの該博な知識や同時代を見つめる鋭い批判的眼差しは誰の目にも明らかだ。一方、カフカの作品はそれとは対照的である。音楽／音楽理論に疎い人がマンの『ファウスト博士』を読むと理解不能な個所がたくさん出てくるのに対して、カフカを読み、楽しむために特定分野の知識は必要ない。カフカの「わからなさ」は知識の有無とはまったく別のところにあるからである。

『変身』の巨大な毒虫とか甲虫というものも実際には正確に絵に描くことができない。(中略)『城』や『審判』同様、三人称であるにもかかわらず徹底して主人公グレーゴル・ザムザの目によって実際に見えるものに限定している『変身』において、ザムザは、自分の姿の全体を見ることはできないのだ。

カフカにとって「世界」は絶対に俯瞰することができない。<sup>11</sup>

カフカの難解さは作品の謎めいた内容よりも「読者が何も俯瞰できない」語り方にあるというこの捉え方は、カフカ受容の比較的初期にカフカの物語技法を分析したフリードリヒ・バイスナーの議論と近いところにある。バイスナーはカフカの遺稿作品『夫婦』の語りの視点を分析して、「この物語は内側から (*von innen her*) 語られている」<sup>12</sup>と述べ、カフカ作品全般にわたって次のような特徴があると主張した。

カフカは語り手が登場人物の横 (*neben*) や上 (*über*) で活動する余地を認めない。語り手が出来事から距離をとることを認めない。それゆえカフカにおいては、登場人物やその行動、思考についての反省は存在しない。自分自身を(逆説的に過去形で)語る経過しか存在しない。それゆえ読者は、回避できないという感じ、不条理にみえることだらけの出来事に魔法で縛りつけられている感じを受け、しばしば胸を締めつけるような効果が生み出されるのである。<sup>13</sup>

---

<sup>10</sup> 保坂和志：世界を肯定する哲学、ちくま新書 2001 年、33 頁。なお、保坂もまた芥川賞受賞作家である (1995 年、第 113 回)。

<sup>11</sup> 上掲書、37 頁。

<sup>12</sup> Friedrich Beißner: *Der Erzähler Franz Kafka*, surkamp taschenbuch, Frankfurt am Main 1983, S. 40. 原著は 1952 年に出版されており、一部は邦訳もされている (フリードリヒ・バイスナー：物語作者フランツ・カフカ、粉川哲夫訳・編、せりか書房 1976 年)。ただし本論の訳文は筆者が訳し変えた。

<sup>13</sup> Ebd., S. 42.

バイスナーのこの主張はその後批判される一方で継承あるいは補完されていき、<sup>14</sup>次第に一般読者の間にも「カフカの語り」の特徴として広まっていった。「カフカにとって『世界』は絶対に俯瞰できない」という保坂の見方もこの受容史の流れに組み入れることができるだろう。主人公の感覚や意識だけを物語るならば、全体が見えないのは当然である。「群盲象を評す」という寓話は視野の狭い者のたとえとしてネガティブな意味で使われることが多いが、この寓話を借りるなら、カフカはいわば「群盲」の中の一人の盲人の意識世界を語ったのだというのがバイスナーや保坂の見方である。しかしそれはもはやネガティブな意味ではなく、すべてお見通しであるかのような「知的」な語りの在り方を虚偽として拒絶し、確かな「いま、ここ」だけを表現するというポジティブな意味に転じている。

### 3. 主観的な語り

主観／客観の二分法でいえば、バイスナーや保坂が見て取るカフカの語りは主観的である。物語中で起こる出来事の意味を、出来事から離れた地点から客観的に伝える語り手はいないから、読者は語り手の主観に縛られることになり、物語世界の全体像が見渡せなくなる。世界は「部分」化する。しかしそれだけならば、程度の差はあれ多くの一人称形式の語り共通することである。先の引用でバイスナーが「(カフカは) 語り手が出来事から距離をとることを認めない」と書いているのは、たとえば現在の地点から過去を振り返って語るというふうな語り方をしないということである。語りと語られる出来事との間に時間的な距離があるとき、リアルタイムでは分からなかった出来事の意味や自分自身の判断の正誤について反省的に語るができる。必要であれば、その時点では分からなかった全体像を語ることもできるだろう。そうした距離をいっさいとらないというのがバイスナーのいうカフカの語り方である。

ところでカフカの語りの特徴は、強度の強い主観性をもちながら三人称形式をとった作品が多いことである。生前に出版された『判決』や『変身』、死後に出版された3つの遺稿長篇『失踪者 (アメリカ)』、『訴訟 (審判)』、『城』(これらの遺稿がカフカに世界的名声をもたらした)はいずれも三人称の語りである。

主人公の見たこと考えたことに限定して語りを行うならば一人称の方が適しているにもかかわらず三人称なのはなぜか。ヒントになるのは、遺稿長篇『城』が一人称で書き始められ、しばらく書き進めた後で三人称に書き換えられていることである。<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> たとえば「語り手は常に主人公の内部・現在のみを語っている」という自論を「語りの一意性」(Einsinnigkeit)と呼んだバイスナーに対して、もう一つ別の視点がそこから分かれていて、主人公の意識をイロニーッシュに相対化していると主張し、これを「語りの二意性」(Zweisinnigkeit)と呼んだゾーケルはバイスナーを批判的に継承したと言っているだろう。Vgl. Walter H. Sokel: Kafkas „Der Prozeß“. Ironie, Deutungszwang, Scham und Spiel. In: *Was bleibt von Franz Kafka?* Schriftenreihe der Franz-Kafka-Gesellschaft 1. Wien, 1985, S. 43.

<sup>15</sup> 書き換えられた箇所は批判版全集で知ることができる。Franz Kafka: *Das Schloß*.

小説を書くとき、一人称形式か三人称形式かの選択は、物語の構成上、重要な問題であろう。一人称形式は世界が主人公の視点に限定されるところから、「告白」という形式と親和性があり、日本文学では「私小説」との親和性をみることができる。一方、三人称形式は叙事的物語に相応しい形式である。ドストエフスキーは最終的に『罪と罰』として出版された長篇を最初は一人称形式で書き始めたことが知られている。<sup>16</sup>罪を犯した主人公による日記という形式、裁判所を舞台として自らの所業を告白するという形式、刑に服し、8年後に釈放された後、振り返って回想するという形式、こういった幾つかのパターンを試行していた。そうした経過を経て今私たちが読むような三人称の語りによる『罪と罰』に辿り着いたというこの一例からも、人称形式が物語の構成・内容と強い関係を持っていることを窺い知ることができる。

ところがカフカ『城』の一人称から三人称への変更はこれとはまったく違うものだった。カフカはほとんど機械的に一人称「ich」を三人称の「K.」および代名詞「er, ihn」等に置き換えていただけなのだ。このことは、一人称か三人称かの選択が決定的な重要性をもってはいなかったこと、せいぜい三人称の方がベターという程度の重要性しかもっていなかったことを示しているだろう。一人称も三人称もさして変わらないのであれば、主観／客観の二項図式に乗っかって、一人称を主観の優勢、三人称を客観の優勢と単純に言うことはできなくなる。むしろ、人称選択があまり意味を持たない次元の存在を考えなければならないだろう。

このことを「(我) 思う、ゆえに我あり」というデカルトのコギトとの関連で考えてみる。デカルトにおいて「我」は、「思う」行為の行為主体としてその存在が確証される。思う／考えるという行為を今、この瞬間行っている以上、それを行っている主体すなわち「私」があるのでなければならないからである。このコギトに対する批判は数多いが、代表的な批判者の一人であるニーチェは、そのような「私」は捏造であり信仰にすぎないという。<sup>17</sup>思う、考えるという行為が今進行しているとしても、その主体が「私」であるという確証はどこにもない。それゆえ「考える (Es denkt)」という行為に先立つものとして「私」があるとするのは信仰だというのである。このコギトの非人称性はカフカの人称選択とも関係してくるように思われる。

つまり、カフカの語り「いま、ここ」に限定して行われているとすると、対象を見たり、聞いたり、判断したりする行為が重要なものであり、それらが誰によるものであるかは二の次になりはしないかということである。『城』の冒頭、深い雪に閉ざされた村に着き、濃霧と暗闇に包まれて木橋の上から見えない城の方を見上げている、その行為こそが書かれるべきものであって、行為者が「私」か「K.」のどちらであるかはさして重要ではなかったのだ

---

Apparatband, hrsg. von Malcolm Pasley, S. Fischer 1983.

<sup>16</sup> 亀山郁夫：『罪と罰』ノート、平凡社 2009年、40頁以下。

<sup>17</sup> Vgl. Friedrich W. Nietzsche: Nachgelassene Fragmente 1884-1885. In: *Sämtliche Werke II*, Kritische Studienausgabe, de Gruyter, 1999, S. 639.

はないか。最初に「私」と書かれ、しばらく書いた後に「K.」と改められた主語の存在は、文法が要求する必然であって、カフカが書こうとした世界が要求する必然ではなかったと考えることができるだろう。『城』の人称変更が物語構成・内容に影響しなかったのは主語が本来エス(es)だったからだと考えたと説明できる。そして最終的に選ばれた主語「K.」は、誰もが作者名=Kafkaとの同一性を見たくなくなる名であると同時に、固有名以前のただの記号であった。

小山田の場合、語りはどうなっているだろうか。単行本『穴』に収められた表題作と2つの短篇『いちちなく』『ゆきの宿』はいずれも私／僕という男女の違いはあるが一人称小説である。『工場』に収められた表題作と『ディスカス忌』、『いこぼれの虫』もやはり一人称で書かれている。さしあたり小山田作品は一人称への傾きが強いとみなしていいだろう。以下、『穴』を語りとの関連で概観してみよう。

先に述べたように、一般に一人称の語りは語られる世界を主観的に見、世界を部分化する。部分化した世界を合理的に統合し説明する上位の審級は存在しない。そのため不思議なことを不思議なままに、よけいな解説などつけずに提示しやすい。『穴』はこの語りの性質を活用して「穴」や「黒い獣」やいるはずのない義兄などの「不思議なもの」を登場させる。これらは出来事から距離をおく語り手による媒介なしに、直接的に「私」の前に現れる。

『穴』の「私」は強い個性を持たないようにみえる。夫の転勤に伴い、それまで働いていた非正規の職をやめ、田舎にある夫の実家のすぐ隣りに引っ越して専業主婦となる。「だって調整弁だもん、非正規なんて」(11)のように社会批判ととれなくはない台詞や描写はあっても、「私」は総じて受動的であり、身に起こる出来事を比較的あっさり受け入れ、強い意志をもって積極的に外部に働きかけていくことはないようだ。また、近現代小説によく登場する、過敏なまでの感受性や屈折した内面を抱えたキャラクターでもない。だが本当にそうか。それはおそらく錯覚である。

『穴』の「私」の性格は、いわゆる内面描写の類によってではなく、描かれる外的世界によって表現されているからである。登場する異様なモノや起こる不思議な出来事は「私」に対してのみ現れる。すなわちそれらは他ならぬ「私」が呼び寄せたものなのだ。「私」の個性の縮小は外的世界の拡大によって補完され、物語はより精密に「私」を映し出す。自己理解などというものはあまり当てにならない、自己の前に世界がどう現れるか、その現れ方の裡にこそ自己はもっともよく表現される——と小山田が考えるかどうかは定かでないが、『穴』の語りは結果としてそのような自己観・世界観を示している。「私」の個性の弱さは、カフカ的な意味での人称役割の縮小に近づいている。外的世界が異様であれば、それは「私」の異様である、といえるところまで。

#### 4. 笑い

具体的内容と関連させて『穴』の語り方をもう少し見てみよう。インタビューで小山田は

カフカは不条理と言われるが「すごく笑えるし、読んでいて素直に面白いと思う」と語っている。そして『穴』にもまた、不条理な笑いが散りばめられている（不条理＝absurd は当然のことながら「滑稽」さと表裏をなしている）。

たとえば夫の田舎に越したあと、コンビニ内で「私」の行く手を邪魔する子供たちを描いた場面。

お決まりの位置にコピー機、その奥に ATM があった。私は自分の銀行カードを取り出しながらそこへ向かったが、その手前に廉価版の無包装コミック棚があり、その前にたくさんの子供がたむろして近づくことができなかった。彼らは、おそらく低学年か、下手をすると未就学児だろう、全く動く気配なく、座りこんでコミックを読んでいる。(40)

漫画雑誌を読んでいた中年男性の「どいたげな」声ではじめて子供たちは「私」に気づく。

子供らがぱっと顔を上げ、私を見た。口のまわりを白い粉で汚している。[...]「ぼくら邪魔なん?」「こちらが邪魔なん?」子供たちは、甲高い声で口々に言いながら、跳ぶように立ち上がり、私のまわりに集まった。半ズボン、ジャンパースカート、何人かはサンダルというかつっかけをはいて足爪が真っ黒に汚れていた。(41)

この後さらに、子供たちは「私」が暗証番号を入力しようとする画面をのぞき込む場面が続く。「私」がコンビニに行ったのは姑に頼まれて健康食品らしきものの代金を払い込むためである。ところが姑から預かった封筒のお金では2万4千円も足りないことが分かり、やむなく「私」は自分の貯金をコンビニの ATM で引き出そうとしたのが上の場面だ。後に姑は支払いを頼んだにもかかわらずお金が足りなかったことを詫言、なぜか4千円だけ新札で「私」に返す。この一連の出来事はまさに「笑える」。子供たちの振舞いもこの「笑い」の連鎖に組み込まれた一種のスラップスティックとして機能する。

このとき忘れてならないのは、コンビニに行く途中で「私」は「黒い獣」を目撃し、そのあとをついていくうちに「穴」に落ちていることである。タイトルの「穴」に直結する出来事が起こった直後のことだ。黒い獣は以下のように精密に描写され、実在感を作り出す。

何度見てもそれは生き物、明らかに哺乳類の何かの尻から脚にかけてだった。黒い毛が生えていて、大きさは中型の犬くらい、いやもっと大きいか。肩幅というか体積がありそうな、しかし脚は腿が筋肉質に盛り上がっているのがぎゅっと細くなっており膝から下は小枝のようで、尻尾は長くてややしなりがあり、ちょこんと見える耳が丸かった。あばらが浮いていて、しかし背中硬そうに丸く盛り上がって中に分厚い脂肪が筋肉があるように見えた。[...] (32-33)

この黒い獣をその後も「私」は見かけるが、最後まで正体は分からない。黒い獣と穴の出現によって物語世界はリアリズムから不思議な物語へと微妙に変容していく。そして黒い獣が掘ったと思われる穴に「私」が落ちるという不条理＝滑稽な出来事は、子供たちの無邪気＝無遠慮＝不気味な言動に直結していく。<sup>18</sup>それまでの「私対世界」のバランスが変わり、世界が異物とともに優勢となって、物語の筋とは関係のない子供たちとのエピソードにページが割かれていく。コンビニの無邪気な子供たちも異物の延長線上に登場しているのである。このとき重要な役割をはたしているのが「笑い」である。穴に落ちた「私」が初対面の近所の女性に助け出されることが象徴するように、「私」が穴の奥深くへと入っていくことはない。これは「私」と同化して語る語り手が異常な事態に際しても、出来事から距離をとろうとしていることを示している。もしもこの距離がなくなれば、「私」は「こちら側」に存在根拠を失い、「穴」つまり黒い獣の側へと呑み込まれていったかもしれない。「私対世界」のバランスが後者へと傾きながらも「私」は「こちら側」に留まり続ける。この距離の保持が、非人称的な語りによって「あちら側」に行ってしまうカフカとの大きな違いであると同時に、異物との遭遇を明るい「笑い」にしているのである。

英語に“Every family has a skeleton in the cupboard.”ということわざがある。日本風にいえば「どの家庭にも押入の中に骸骨がある」とでもなるだろうか。これを、どんな家庭にも他人には言えない秘密がある、というふうな意味にとるなら、カフカの『変身』の主人公グレーゴル・ザムザはまさにそういう存在だった。ザムザ家は巨大な虫に変身したグレーゴルのことを他人に知られるわけにはいかなかった。『穴』においてこのグレーゴルにあたるのが物語中盤に登場する義兄であろう。夫は一人っ子のはずであり、兄がいるという話を「私」は聞いたことがなかったが、穴に落ちる体験の後、「私」はいるはずのない義兄に出会う。場所は夫の実家（つまり「私」の住む家の隣り）の裏。義兄はそこに建つ物置小屋に20年間引き籠って暮らしているという。義兄と遭遇するこの場面はカフカの短篇『田舎医者』（*Ein Landarzt*）を思わせる。主人公の医者（この作品は一人称）が長い間使っていない壊れかけた豚小屋を蹴ると、扉が開いて馬丁が、続いて2頭の馬が現れる。女中が「自宅にどんなものを保管しているのだから、分からないものね」と言って笑い、主人公も一緒に笑う。<sup>19</sup>だが似ているのはここまでだ。『田舎医者』の「私」は現れた2頭の馬がひく馬車に乗って10マイル離れた村に出かけて戻れなくなるのだが、『穴』の「私」は義兄の世界に引きずり込まれることはなく、再び「こちら側」に戻ってくる。この違いを生んでいる要因の一つもまた、『田舎医者』の「私」が限りなく非人称化しているのに対して、『穴』の「私」が一人

<sup>18</sup> 黒い獣の「黒」は、子供たちの「真っ黒」に汚れた爪、中年男のズボンの「黒」に繋がっていく。さらに、後に登場する義兄がこの中年男であったことが分かり、物語は非在と存在が奇妙に結びつき同居することになる。

<sup>19</sup> Franz Kafka: *Drucke zu Lebzeiten*. Kritische Ausgabe, hrsg. Von Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, S. Fischer 1994, S. 253.

称の実質をまだ保っていることに求められるだろう。言い換えれば、『田舎医者』は一人称で書かれる必要性が弱く、『穴』はその必要性が強いのである。

先ほど言及したフレーズ「どの家庭にも押入の中に骸骨がある」を利用して、カフカ『変身』と小山田『穴』の書き方の違いを確認するとこうなる。『変身』の主人公グレーゴルは虫に変身することによって自分自身が家族の隠し持つ「骸骨」となったのに対して、『穴』の主人公「あさひ」は義兄という「骸骨」を引き寄せるが、自らが「骸骨」と化してしまう場からはしっかり距離をとっている、と。

## 5. 夢

最後に、これまで述べてきた書き方あるいは語り方と「夢」との関連について触れておこう。小山田は『穴』の執筆に行き詰まっているときに「穴を掘る獣」の夢を見たという。

小山田：“嫁”というものが不思議だなと思っていました。（中略）よそから来て家に入って、一家の要のような存在になって、何十年かしたらその家に新たな“嫁”を迎えるんだな、ということを考えながら書きはじめたら、途中で先に進まなくなりました。そうした頃に、穴を掘る獣が出てくる夢を見たんです。この獣を出したら話が動くなと思って出しました。

——きっかけは夢だったんですか！

小山田：そうなんです。なので穴が何かを象徴するなんて考えていませんでした。<sup>20</sup>

夢はカフカもまた創作のために利用したイメージの源泉だった。日記や書簡には多くの夢が記されている。カフカ受容の初期にトーマス・マンは「カフカは夢見る人だった。彼の文学はしばしば完全に夢の性格をおびて構想され、形成される」と書き、<sup>21</sup>ペーター＝アンドレ・アルトはカフカの長篇3作を夢の出来事であると解釈する。<sup>22</sup>「カフカの」作家にとって夢が創作の源泉になるのは、アルトの書名「理性の眠り」(Der Schlaf der Vernunft) が示すとおり、理性が眠ることによって、隠されていた古層の記憶やイメージが立ち上がり乱舞するからである。ここに文学表現の豊饒な可能性を見出すのはシュールリアリストだけではあるまい。夢は紛れもなく夢見る人の中で生み出されたものだが、理性が眠っているがゆえに意志的にコントロールすることができない。このことは、カフカが「知的な作家」と言われないのは<俯瞰>が排除されているからだと保坂が述べていること(2節参照)とも関係する。複数の部分的情報から合理的思考によって俯瞰像(全体像)を作り上げるのは理性の働きであり、夢にはそれが無いからである。夢は「私が夢見る」(Ich träume./I dream.)ではなく単に「夢見る」(Es träumt./It dreams.)だけなのだ。

<sup>20</sup> WEB本の雑誌より。注3を参照。

<sup>21</sup> Klaus Wagenbach: *Franz Kafka*, Bern 1964, S. 144.

<sup>22</sup> Peter-André Alt: *Der Schlaf der Vernunft*. C. H. Beck, 2011, S. 353.

その意味で、カフカが「書き方」および「語り方」において、夢に近接したところにいるとすれば、小山田は夢から一定の距離をとっているといえるだろう。小山田が見たという「穴を掘る獣」の夢は、確かに『穴』の中心的なモチーフとして利用されているが、インタビューで述べられているとおり、あくまでも物語を多層化（現実と非現実が不思議に絡まり合った世界）するための道具としての利用にとどまっている。

しかしそれでも小山田が「穴を掘る獣」の夢を『穴』の中心モチーフとしたことは示唆的である。カフカは遺稿『巢穴』(Der Bau)において、地中に穴を掘る動物を描いた。<sup>23</sup>モグラともアナグマともつかぬ動物が額を土に打ちつけて穴を掘る行為は「書く」ことのメタファーでもあるだろう。また、村上春樹は「書く」という行為を好んで「坑夫が穴を掘る」というメタファーで語る。<sup>24</sup>

なるほど穴と黒い獣は単行本の帯に「ごく平凡な日常の中に、とりおり顔を覗かせる異界」とあるとおり、「ときおり顔を覗かせる異界」の象徴的イメージであることに間違いはあるまい。しかしそれだけではなく、物語を進展させていく「書く」行為そのものの自己言及的なメタファーでもあるのではないか。だからこそ、それは行き詰まりを打破し、物語を再び動かすための動力源となったのではないか。

本稿の冒頭で小山田を「カフカとは作風を異にする作家であるという印象を受ける」と書いた。しかし以上のような検討を経ると、小山田は「カフカの」の圈内にしっかり足を踏み入れていることが見えてくる。書き方において「カフカの」な場所に立ち、しかし語り方においては実質化された「私」という一人称を保持して、対象との距離を保ち続ける。その対象はしかし「私」が呼び寄せたものであり、それゆえ一見個性の希薄な「私」は、実はそれが原因で危機に陥ってもおかしくないほどの鋭敏な内面世界をもっていることが明らかになる。おそらくこうした「私」と対象世界との微妙な間合いこそが「カフカとは作風を異にする」という印象を与える作品を書かせ、小山田を健康な作家としているのである。

(ふるかわ まさふみ、広島大学大学院文学研究科助教)

---

<sup>23</sup> 『巢穴』との比較した場合も、カフカでは主人公「私」自身が動物になっているのに対して、小山田では「私」が会う「対象」として穴掘る動物が現れる。『変身』と比較した場合と同様に、カフカは「あちら側」に行ってしまう、小山田は「こちら側」に踏みとどまるのである。

<sup>24</sup> 内田樹：村上春樹の系譜と構造。http://blog.tatsuru.com/2017/05/14\_1806.html