

カフカと老子—原初的なものへの志向

Kafka und Lao Tzu: Eine Orientierung am Ursprünglichen

長田 浩

(German Laboratory)

(2024年12月20日受理)

ヴァルター・ベンヤミン (1892-1940) は彼のカフカ論のなかで、カフカ (1883-1924) の「長編小説は沼の世界で展開される」¹と述べ、『訴訟』に登場する娘、右手の中指と薬指の間に接合膜があるレニを沼の生き物として挙げている。さらには星形の糸巻きのようにも見える奇妙な雑種のオドラディクについても触れている。ベンヤミンにとって、こうした生き物は単に現在における奇形というわけではなく、彼らの世界は太古のそれであった。「忘却されているものはすべて、太古の世界の忘却されたものと混じりあい、これと無数の、定からぬ、変転する結合をなしながら、繰り返し新たな奇形を生み出していくのだ。」²。ベンヤミンがこう鋭く見抜いたように、私たちの意識の片隅にさえ上ることのない、忘却してしまった太古の生き物の変転した姿を、カフカは言語という制限をもつ手段を用いて、現在に生きる私たちに見せているのだ。

この小論では、カフカの小説世界が太古のものであるとするベンヤミンの論を踏まえつつ、カフカにおける音楽にテーマを絞り、さらに老子が『道德経』で語る音楽との類似性について論じる。カフカの小説に描かれる音楽は、老子が『道德経』上篇で言及した「五つの音を交えた手の込んだ音楽」³を否定した先に存在するもの、すなわち、常なるものとして固定化できない「道 (タオ)」に通じるのではないかというのが筆者の仮説である。カフカの音楽は原初的な性質を持ち、私たちが慣れ親しんだ音楽とは無縁であり、形式も言葉も失った、いわば「太古の音楽」と言えるのではないだろうか。

まずは、古代の音楽がどのようなものであったかをごく簡略に見ていきたい。古代ギリシアの音楽については多くが失われており、私たちは断片的にしか知ることができない。ギリシア語のムーシケーの概念は、英語の「ミュージック」やドイツ語の「ムジーク」の語源となっているが、しかしながらこの語は「本来は詩と音楽と舞踏の三者からなる包括的概念であった。」⁴。そして古代ギリシアの音楽は紀元前800年前後のホメロスによる二大叙事詩『イーリアス』と『オデュッセイア』に遡るとされている。古くから口承で伝えられてきた神話の頂点にあるのが、ホメロスのこれらの叙事詩である。

古代ギリシアの音楽は神話の世界と深く結びついている。たとえば、よく知られ

た冥界神話のオルペウスは吟遊詩人であった。彼の妻が毒蛇に噛まれて亡くなったとき、彼は妻を取り戻すために冥界に赴いたが、その際、彼の弾く豎琴が重要な役割を果たした。冥界の番人ケロペロスもその音色におとなしくなり、冥界の王ハデスと妃の前で演奏して、妻を返してもらえることに成功する（最終的には「後ろを振り向かない」という約束を守れず、彼の試みは失敗に終わる）。またゼウスの息子アポローンは音楽を司る神であり、オルペウスに豎琴をプレゼントしたとされている。

紀元前6世紀になると、ピュタゴラスが登場する。彼は万物の根源を数とした人物である。ピュタゴラスと彼の教団は音楽的理論も構築したとされ、「とくにオクターヴ、5度、4度の3つの協和音を作り出す弦の長さの比が、種々の実験を通して、それぞれ2対1、3対2、4対3の単純な数の比であること」⁵を見出している。こうした音楽理論が紆余曲折を経て、中世のキリスト教音楽に受け継がれ、その後の西洋音楽の基礎となっていく。

東洋に目を向けると、1978年に中国の湖北省随州市の西郊外にある遺跡曾侯乙（そうこうこつ）の墓から、副葬品として「編鐘（へんしょう）」と呼ばれる青銅製の鐘をつるした古代中国の打楽器が発掘され話題となった。曾侯乙はいまからおよそ2400年前の曾国の王である。この編鐘は音程の異なる65個の鐘からなり、最小のものは2.4キログラム、最大のものは203.6キログラムと、非常に大規模なものである。鐘に刻まれた銘文には音階名や音程、派生音などについての記載があり、古代中国ですでに現在通用している七音階が存在し、和音やポリフォニー、転調があったことがわかる⁶。この鐘を用いての演奏会も開かれており、YouTubeでその音色を聴くこともできる。

この曾侯乙は紀元前477年頃から紀元前433年にかけての人物とされているため、紀元前552年/551年から紀元前479年に生きた孔子は彼よりもわずかに前の時代の人物ということになる。そして、彼の言説を載せる『論語』においても「礼楽」、すなわち礼儀と音楽について語られている。「先生がいわれた、『人として仁でなければ、礼があってもどうしようぞ。人として仁でなければ、楽（がく）があってもどうしようぞ。』」⁷。彼は礼儀と音楽によって人間の品性を整え、秩序を形成しようとしたのだ。あるいは次の一節からも孔子が音楽をどのようにとらえていたかよく分かる。「先生がいわれた、『[人間の教養は] 詩によってふるいたち、礼によって安定し、音楽によって完成する。』」⁸。

孔子の死後、中国においては、儒家と道家の間で音楽をめぐる論争が起きている。『莊子』の外篇には孔子に対する批判が見られる。外篇は紀元前3世紀の初め、莊子が亡くなったあとに、その思想を受け継いだ人々によってまとめられた内容を多く含むもので、莊子自身によるとされるものを中心とした内編と比べて、当時勢力を持っていた儒家に対する対抗意識が明確に見て取れる。例えば、「六律六呂といった音調をかき乱し、竽（ふえ）や瑟（こと）を焼き捨てて、師曠（しこう）の耳をふさいでしまったら、そこで始めて世界じゅうの人々が自分の本来の聴く力を内に持つことになるだろう。」⁹。あるいは孔子その人を登場させ、琴を弾く彼の姿を次のように批判している。孔子の弟子である子貢が畑作りをしている老人と出会う場

面である。

君は、あの博学で聖人きどり、声をはりあげて大衆をまどわし、ひとり琴をひき悲しげに歌って、世界じゅうに名声を売りこもうとしている手合いじゃないか。そなた、まさにそなたの精神のはたらきを忘れ、そなたの肉体の存在をうち消してしまえば、道の立場にちかいといえようか、そなた、自分の一身でさえ治められないのに、どうして天下を治める余裕があらう¹⁰。

莊子の思想は老子を継承し、発展させたものとされるが、老子の伝記自体には疑問が残る。司馬遷が著した『史記』には、孔子が礼について教えを請うために老子を訪ねたとする、いわゆる「孔子問礼」説話が記されている。しかし、この説話は後世の道家の人々が老子の地位を高めるために創作したものと考えられている。したがって、現代の文献研究においては、老子の思想は孔子の後に成立したとする説が有力である。

しかし、時代的には老子の思想が後であるとしても、老子が志向しているであろう「音楽」は、孔子の「礼楽」を否定したものであり、おそらくは原初的なものを目指している。孔子のいう音楽は、私たちが知る娯楽としての音楽でも、芸術としての音楽でもなく、人格陶冶を目指し、さらに儀式に用いられた古い音楽である。老子は、莊子と同様に、すでに十分に古いこうした音楽を否定しているのである。『老子道德経』には、『莊子』に比べて音楽に関する記述は少ないが、たとえば次の記述は、先に引用した『莊子』外篇における孔子批判と同様の発想に基づいていると考えられる。

五つの色をまじえた手のこんだ色彩（いろどり）は、人間の目をくらませる。五つの音をまじえた手のこんだ音楽は、人間の耳をだめにする。五つの味をまじえた手のこんだ料理は、人間の味覚をそこなう¹¹。

「五音」は「五声」と同義で、宮（きゅう）・商（しょう）・角（かく）・徴（ち）・羽（う）の五音階を指す。先に紹介した「編鐘（へんしょう）」は七音階であったものの、古代中国では五音階と七音階が同時に使用されていたと考えられている。老子が生きた時代には、すでに五音階が存在し、さらに複雑な和音やポリフォニーもあったことがわかる¹²。老子はこのような「五つの音をまじえた手のこんだ」音楽が、華美な色彩や美味な料理と並べて、感覚を過度に刺激することを戒めているのである。

道家の人々は「あらゆる人為的な音楽に反対し、物質的手段を超越した、純主観的な音楽芸術を提唱した」¹³とされている。老子の「大器晩成」という言葉は日本でも広く知られているが、それが記されている第40章（旧第41章）は以下のような内容である。

大器は晩成し、大音（たいおん）は希声、大象（たいしょう）は形なしと¹⁴。

この文章の原文は「大器晩成、大音希声、大象無形」と韻を踏んで書かれている¹⁵。「大」は「計り知れない無限の大きさ」¹⁶を意味している。無限に大きな音は、耳で聴くことはできず、心で聴く必要があるという意味を持つのだろう。大象は「道」のことを指している¹⁷。

一方、カフカの生きた19世紀後半から20世紀初頭の西洋音楽は、古典的な形式から大きな変化を遂げた。和声は複雑化し、リズムは多様化し、オーケストラには新しい楽器が加わり、作曲家たちは色彩豊かで多様な音色を提供するようになった。それでは、「五音」の時代の老子が想像すらしなかったであろう複雑な近代音楽に対して、カフカの嗜好はどのようなものだったのだろうか。

マックス・ブロート（1884 - 1968）は、プラハ大学で一学年上のカフカと知り合い親交を結んだ人物である。彼自身も多くの作品を著した作家であるが、カフカの死後に彼の原稿を命がけで国外に持ち出し、最初の全集を編集したことで知られている。ブロートはほとんど知られていないが、室内楽やピアノ音楽も作曲している。またレオシュ・ヤナーチェク（1854 - 1928）のオペラをドイツ語に翻訳した。日本でも村上春樹の小説『1Q84』に登場したことで知られるようになったヤナーチェクの音楽を、同時代人として世の中に最初に紹介したのがブロートである。カフカはブロートを介して、ヤナーチェクとも顔見知りになった¹⁸。またマーラーの未亡人アルマと結婚したフランツ・ヴェルフェル（1890 - 1945）もカフカの友人であった。

これだけの音楽通が周囲にいたのだから、カフカもさぞかし何度もコンサートに誘われたことだろう。しかし、彼は近代音楽を好まなかったようである。たとえば、1911年12月13日の日記には、次のように書かれている。

合唱協会のブラームス・コンサート。僕の非音楽性（Unmusikalität）の本質的なものは、僕が音楽をまともにあるものとして楽しむことができない点にある。ごくたまに、なんらかの感銘が僕のなかに生じることがあるが、それが音楽的なものであることはめったにない。耳にされた音楽は、僕のまわりに壁をめぐらし、僕への唯一の持続的な音楽的な影響は、僕がこのように閉じ込められていて、自由な時とは違っているということである¹⁹。

ここにあるのは、近代音楽に対する徹底した拒否反応である。音楽に対する防御反応として生まれた壁の内部で、カフカはコンサートホールの演奏者と聴衆から隔離され、自由を奪われたまま、閉塞感を感じている。音楽性と非音楽性が、ちょうど水と油のように分かれたまま、混じり合うことはない。もし音楽を受け入れてしまえば、おそらくは無数の音色やリズムの一つ一つが、彼の感覚を刺激し、過度に混乱させてしまうからであろう。

カフカは子どもの頃にヴァイオリンを習っていたが、上達することはなかった。1912年に書かれた恋人のフェリーツェ・パウワー宛ての手紙のなかで、彼はこう告白している。「僕のヴァイオリンの先生は絶望して、音楽の時間に棒を差し出して僕を飛び越えさせたがったものでした。つまり、音楽上の進歩とは、先生が毎時

間、だんだんと棒を高くすることにあつたのです。』²⁰ おそらく、しだいに高くなる棒は、音楽教師が要求する演奏レベルの比喩であろう。高くなる棒に比例するように、カフカがヴァイオリンや教師に対しても、嫌悪が募っていった様子がうかがえる。『田舎医者』など、カフカの小説では教師が主人公に敵対する存在として描かれることが多いが、こうした体験がその一因になっているのかも知れない。

つぎにカフカと老子との関係について述べていきたい。20世紀初頭には、ヨーロッパで本格的な東洋受容が始まっている。マックス・ウェーバーの『儒教と道教』が出版されたのは1915年のことである。マルティン・ブーバーが編集した『中国の幽霊と愛の物語集』（1911年）は、17世紀後半の蒲松齡が著した怪異譚『聊斎志異』の抄訳である。カフカの蔵書リストには、このブーバーの本が載っている²¹。どうやらカフカはこの本を他の十冊あまりの本と一緒に、妹のエリのために1922年の6月末頃に集めたいらしい。

『カフカとの対話』には、青年ヤノーホがカフカの勤務先の障害保険局を訪ねた際に、カフカが中国思想について語っている場面があり、カフカが老子を含む中国思想の書物に親しんでいたことがわかる。

そのことが分かったのは、私が或るとき、老子の『道德経』のチェコ初訳を傷害保険局に持って行ったときのことである。ドクトル・カフカはしばらく興味深げに、粗末な紙に印刷した小型本を繰っていたが、それを机におくと言った。「じつに豊富なものです」と、書物を事務机に返して言った。「私は一翻訳でおよそ可能なかぎり—かなり永い間、道教に深入りしていました。イエナのディーデリヒスが出したこの方面のドイツ語訳は、殆んど全部持っています。」

それを証明するため、彼は事務机の脇棚を開いて、黒い模様を一面に施した、黄色い布表紙の本を五冊とり出し、それを私の前の机の上においた。

私は一冊ずつ手にとってみた。孔子の『論語』、『中庸』一節度と中間の大論一、老子の『意味と人生についての老人の書』、列子の『沖虚至徳真経』、莊子の『南華真経』であった²²。

ここで老子の『意味と人生についての老人の書』と言われているのは、訳注によれば、おそらくこの本で後出する『道德経』のドイツ語による表題であろう。ヤノーホはF・フィードラーの独訳による老子の『道德経』と、克蘭プントの独訳による『人間よ、実在を失うなかれ—老子語録』をカフカから直接受け取り、今もこの二冊が手元にあるとこの後で述べているため、こう推測されたのである²³。また『南華真経』と言うのは『莊子』のことで、道教では『莊子』を経典化してこのように呼ぶ。このヤノーホによる記述から、カフカが儒教と道教を代表する中国思想書を読んでいたことがわかる。

さらに『カフカとの対話』には、カフカがヤノーホに向かって語った中国思想の深淵に対する強い感銘が記されている。カフカは孔子について、その「言行録では、まだ固い大地の上にいるようです。しかし後になると、いよいよ深く暗黒のなかに消えてしまいます。」²⁴と述べ、孔子を十分に理解できていないと感じていることを

示している。さらにこれに続いて、老子について次のように語られている。

老子の言葉はおそろしく硬い胡桃です。私は魅惑されるのだが、その核は私には閉ざされたままです。私は何度も読みました。しかしそこで気がついたことは、私は一子供が色とりどりのガラス玉で遊ぶように一頭の一方の片隅から片隅へと、それらを転がしているにすぎず、しかも一歩も先へ進んではないということでした。私が格言のガラス玉によって発見したものは、じつは、老子のガラス玉を受けとめ、受け入れることのできない、私の思想の受け皿の絶望的な浅さにすぎなかった。これはかなり憂鬱な発見でしたから、私はガラス玉の遊びを止めました²⁵。

このように、カフカは老子のもつ深淵と、それを受けとめる自身のキャパシティの不足に絶望を感じるほどであり、中国思想は「容易に溺れるであろうほどの大海」²⁶であった。しかし、溺れそうになりながらも、カフカは自身の近代西洋音楽への拒絶と、老子の「五つの音をまじえた手のこんだ」音楽の否定との間に共通点を見出していたに違いない。ともに文明が作り出した至芸を否定しているのだ。

この共通点にとどまらず、カフカと老子はさらに別の音楽を想定しているように思われる。カフカはそれを、小説のなかで登場するすでに音楽と言えるかどうかとも怪しい音楽で表現しようと試み、老子は「楽」という言葉こそ使わないものの、「道」（タオ）と言い表したと筆者は考えている。ここではまず、彼らが志向した大きな方向性について確認しておきたい。

老子や荘子の基本的な立場は、先の孔子の音楽に対する批判にもすでに表れているが、「儒教の思想が政治や社会に向かって強く真っ直ぐに進んだのに対して、道家の思想では、むしろ人間の本来のありかたを追求し、その自然性を訴えることに主力がそそがれた」²⁷のである。こうした方向性は老子の「無為自然」という言葉によく表現されている。ここで言う「自然」は、花鳥風月の自然ではなくて、人為を排したあるがままの姿を指している。自然とは「おのずから然（しか）りであり、それ自体でそうであることであって」²⁸、「道（タオ）」につながるものである。

老子を代表とする道家のこのような立場は、人間のなかにある「破壊しがたいもの」を追求したカフカに通じるものがある。カフカの追求のあり方は、まったくもって徹底している。それは彼のノートに記された次の短文を見ても明らかである。

もっとも神聖なものに入る前に、おまえは靴を脱がなければならない。しかし靴ばかりではない、すべてを、旅装と荷物を、そしてその下の裸身を、そして裸身の下すべてのものを、そしてこの下に隠されているすべてのものを、そしてそれから核心と、核心の核心を、それから残されたものを、そしてそれから残余を、そしてそれからなお消え去ることのない火の輝きを脱がなければならない。ようやく火そのものがもっとも神聖なものによって吸い込まれ、そして吸い込まれるままになるのだ。どちらもそれをそれに逆らうことはできない²⁹。

私たちは普段、こうした問いかけを意識に上らせることはほとんどない。「あなたは何ものですか」と問われたとき、学生だったら学校名を答えるだろうし、サラリーマンだったら職業名や役職名を答えるだろう。しかし、それはカフカの言うところの「旅装と荷物」に過ぎない。リストラされたり、病気や定年になったりして、その立場を去ることになったとしても、自分そのものがなくなってしまうわけではない。あるいは子育てに忙しいときは、母親とか父親という役割が自分だと思いかもしれないが、子どもたちもいずれは独立し、手を離れていく。そんなとき、人は不安に駆られ、自分を支えていた土台が揺らいでいることに気づくのだろう。カフカがこの喩えで述べているのは神秘主義的、宗教的な観念なのではない。これは程度の差はあれども、私たちが直面し得る根源的で、現実的な問いなのだ。

次にカフカの作品を見ていきたい。1922年に執筆された未完の長編『城』において、主人公のKは、夜も遅く、深い雪のなか、城に属するという村に到着し、宿屋に泊まることになる。翌日、城へ向かおうとするが、はっきりとその姿が見えているのにもかかわらず、城に至る道を見つけない。宿屋に戻った彼は、そっくりの二人の助手に出会う。城に入る許可を得るため、二人は宿屋から城へ電話を掛ける。しかし、満足のいく返事を得られなかったため、Kは自分で電話を取る。その電話から聞こえてきたのは、まるで歌のような不思議な声であった。

まるで無数の子どもの声がざわざわと音を立てているようであったが——しかしこのざわめきもまたざわめきではなく、遠くの、はるか遠くの声の歌のようであった——このざわめきからまったくありえないように、ただ一つの高い、しかし力強い声が生み出されているみたいで、耳打つその声は、貧弱な聴力よりも、さらに深く入り込むことを要求しているようであった³⁰。

電話は村長によれば、「城では電話はすばらしい働きをしているようだ。」³¹。その電話から聞こえてくる音は、無数の子どもの声のようでもあり、ただ一つの声のようでもある。この声は、多重性と単一性の矛盾を内包している。老子が述べた「大音は希声」と同様に、私たちの持っているごく普通の聴力は「貧弱な聴力」に過ぎない。さらに心を澄ませなければ、この声を聴くことはできない。おそらくはこの城から聞こえてくる声こそが、城の本質を表しているにちがいない。

マックス・ブロートは、自らが編集した全集に収められた『城』の初版後書きで、Kを駆り立てているのは「職業と家庭のなかに根をおろし、共同体のなかに組み入れられることをもとめる欲求」³²であると述べた上で、この目標が「宗教的意味をもち」、「正しい道（タオ）」であるとしている。ブロートはカフカと老子について話し合ったことがあったかも知れない。しかしながら、ブロートにとって城とは「まさしく神学者たちが〈恩寵〉と呼んでいるところのもの」であり、ユダヤの神秘説であるカバラの意味における「裁きと恩寵」であると述べている。おそらくはブロートは城への道と老子の「道（タオ）」を重ねて考え、両者を宗教的に解釈してしまっている。もっとも老子の「道德経」が17世紀頃にヨーロッパに伝えられた際には、イエズス会士による翻訳であり、彼らのキリスト教的な立場に基づいて

解釈されてきた背景がある³³。そのためユダヤ教の立場からプロートが老子の「道」を解釈するのは理解できないことではない。

城の電話から聞こえてくる歌のような声と同様に不思議な歌として、最晩年の短編『歌姫ヨゼフィーネ、あるいはねずみ族』における歌姫ヨゼフィーネの歌がある。この作品は1924年4月20日に「プラハ新聞」に発表された。カフカはその年の6月3日に亡くなっており、作品はベッドの上で完成されている。校正を終えた際、カフカの眼からは長い間、涙がこぼれ落ちていたと、医者が証言している³⁴。自分の死を見つめながら書かれた作品であるといえる。

ヨゼフィーネの歌がどのようなものなのかは、曖昧模糊としている。語り手の意見はヨゼフィーネ自身の主張とは異なり、さらに世間の意見とも相違している。そのため、どの意見が真実なのかは最後まで明らかにされない。『城』において主人公が電話から聞いた声は矛盾に満ちていたが、『ヨゼフィーネ』では語り手と歌手、そして彼女の歌を聴く民衆の間での矛盾が描かれており、物語はいつそう複雑さを増している。

まず、語り手によってヨゼフィーネの歌がいかなるものかという問いが提示される。さらに続けて、次のように述べられる。「私たちはなにしろまったく非音楽的なのに、私たちはヨゼフィーネの歌を理解していると思っている。あるいは、ヨゼフィーネが私たちの理解を否定しているのだから、少なくとも理解していると思っているのは、どうしたわけなのだろうか。」³⁵。ここで「非音楽的」という表現が用いられているが、これはカフカが先に引用した日記の中で自身を「非音楽的」と定義したことを思い起こさせる。語り手の問いはさらに深まり、「それはいったいそもそも歌なのか。それはひょっとするとただのチューチュー鳴きに過ぎないのではないだろうか。」³⁶とまで問われる。その問いに対して、語り手は「ヨゼフィーネは歌っているのではなくて、ただチューチュー鳴いているに過ぎず、少なくとも私にはそう見える。」³⁷と述べる。

しかしながらヨゼフィーネの歌の影響力は確かに存在する。「彼女の歌に心を奪われないものは誰もいない。」³⁸であり、「それでもやはり—これは否定できないのだが—彼女のチューチュー鳴きの一部はいやおうなしに私たちに迫ってくる。」³⁹。ただのチューチュー鳴きとは区別はつかないにもかかわらず、彼女は人々を引きつける強い力を持っている。城から聞こえてきた声が「力強い声」で、聞き手の深いところに訴えかけてきたのと同様である。ヨゼフィーネの歌はねずみ族の危機の時に力もち、個々のねずみを統一するほどなのである。

未完の短編『ある犬の探求』⁴⁰は、1922年に執筆されており、ほぼ『城』と同時期の作品である。語り手の「私」は老犬であり、ひとり静かに研究を続けている。彼の研究のきっかけとなったのが、彼が子犬の頃にある朝、遭遇した七匹の音楽犬である。彼らは彼を驚かせ、圧倒する力をもっていた。

彼らは話をするわけでも、歌をうたうのでもない、そろいもそろって苦虫をかみつぶしたように沈黙していた。しかしその空っぽの空間から、まるで魔法のように音楽を浮かび上がらせたのである⁴¹。

七匹の犬は、聞いたこともないほどの大きな音を立てて、「私」の前に現れた際に、最初は沈黙している。楽器をもっているようでもないため、まるで沈黙から音楽が生まれたように見える。ここで「沈黙」はひとつの重要なキーワードである。七匹の一番後ろにいた子犬に「私」は大声で問いかけるが、何も答えてくれず沈黙している。

「私」はこの出来事をきっかけに、犬族は何を食料にして生きているのかというテーマの研究を始める。さらに、空中を浮遊する「空中犬」についても調査する。研究の過程で「私」は断食を行い、気を失ってしまう。気がつくと目の前に見知らぬ美しい猟犬が立っている。その犬は猟の妨げになるので、「私」にここから立ち退くことを要求し、追い払おうとする。この猟犬と「私」との間で問答が交わされる。

「歌い出すのですね」と、私は言った。

彼は、「ええ、もうすぐ歌を歌います。しかし、いまはまだなのです」と厳かに言った。

「あなたはすでに歌い始めていますよ」と私は言った。

「いいえ、まだです。だけど、心の準備はしておいてください」と彼は言った。

「あなたはまだだと言うけれども、私にはもう聞こえていますよ」と、私は震えながら言った。

彼は沈黙していた⁴²。

この猟犬が歌っているのかいないのかは曖昧なままである。この状況は、歌なのか、ただのチューチュー鳴きなのか区別がつかないヨゼフィーネの歌に似ている。猟犬の歌もまた、音楽犬のように沈黙から生じているのかも知れない。後に断食による錯誤であったかも知れないという補足はあるが、「私」は猟犬が意識しないまま歌っているのだと推測している。

つまり、私が分かったと思ったのは、この犬は自分でもそうとは知らずにすでに歌っているということ、いやそれ以上のことで、そのメロディーは、彼から離れ、それ自体の法則にしたがって空中を漂い、あたかも彼のものではないかのように彼の頭上を越えて、私に向かってきたことであった⁴³。

猟犬の旋律は、歌い手が自覚することなく歌われている。そしてこの旋律は自立性を備えており、聞き手である「私」に力強く迫ってくる。その旋律の効果は、「私」との関係性に依存しているともいえる。さらに「私」は断食の末に意識を失い、まったく無防備な状態でこの猟犬に出会ったのである。こうした歌い手と聞き手の関係性で言えば、ヨゼフィーネの歌の解釈が難解なのは、それを受け取る民衆の存在も関係してくるためである。彼女の歌を聴くとき、ねずみ族が沈黙している点は注目すべき特徴である。「私たちをうっとりさせているのは、彼女の歌であらうか、それともむしろ弱々しい声を取りまいているこの厳粛な静寂ではないか。」⁴⁴

この獵犬との出会いの後、「私」は研究を犬族の音楽にまで広げることになる。そこで、老犬となった今だからこそ得られた、かつての七匹の音楽犬に対する新たな見解が示される。それは「沈黙」の重要性である。

あの犬たちにおいて、確かに最初に注意を引いたのは音楽だった。しかし、私には音楽以上に、沈黙という彼らの本性のほうが重要に思えた⁴⁵。

カフカは1917年にすでに沈黙をテーマとして小編を書いている。八折り版ノートに書かれた『セイレーンたちの沈黙』⁴⁶である。題材となった「セイレーン」は、ホメロスの『オデュッセイア』に登場する海の怪物である。セイレーンたちは美しい歌声で航海している人を惑わし、彼らを遭難に導く存在である。ギリシア神話の英雄オデュッセウスは、「トロイの木馬」で知られる機知に富んだ人物であるが、セイレーンたちのいる海域を航行する際、船員たちには耳栓をさせ、自身は耳栓をせずにマストに身を縛り付けさせる方法をとった。彼がセイレーンの歌に暴れる様子を見て、船員たちは状況を判断し、船は無事に危険な海域を通過することができた⁴⁷。この伝統的な神話を、カフカは独自の方法で再構築している。

カフカの物語では、オデュッセウスは両耳に耳栓をし、その上で自らをマストに鎖で縛らせる。オデュッセウスが耳栓をしている設定が、まず原典の神話とは異なる変更点である。しかしながら、カフカの物語では、セイレーンの歌はあらゆるものを貫いて響くものであり、その力は鎖もマストも吹っ飛ばしてしまうほど強大であると語られる。つまり、耳栓や鎖といった準備は何の役にも立たないのである。それにもかかわらず、彼は耳栓と鎖の効果を信じて、セイレーンに向かって船を進めていく。

次の段落で物語はいきなり急展開する。セイレーンたちの「沈黙」について語られているのだ。

さて、セイレーンたちは歌よりもさらに恐ろしい武器をもっている。すなわち彼らの沈黙である。確かに実際に起こらないにしても、彼らの歌から身を守ることができた者はいるかも知れないが、彼らの沈黙から逃れることは絶対にできなかったろう⁴⁸。

ベンヤミンは『セイレーンたちの沈黙』についても言及し、カフカのセイレーンが沈黙しているのは、「もしかすると彼にあっては音楽と歌とが逃走の表現、あるいは少なくともその担保でもあるからだ」⁴⁹と述べている。カフカが自らの「非音楽性」を自覚していることはすでに述べた。その意味では、カフカの「沈黙」は近代の西洋音楽からの逃走の一表現と言えないこともない。しかし私には、彼の「沈黙」は、靴を脱ぎ、旅装と荷物を、核心の核心をも脱ぎ捨てた末にたどり着いた境地のように思える。それはおそらく五音階の音楽を否定した老子が目指したところでもあった。先に「大音（たいおん）は希声」という表現を紹介したが、老子は同じことを今度は「道」と関連づけて述べている。

「道」のことが言葉として表現されたときには、まったく淡泊で味もそっけもないから、だれも気がつかない。それは、見とどけようとして目を見はってもとでもみえるほどのものではなく、聞きとろうとして耳をそばだててもとても聞こえるほどのものではない。だが、その働きは大きくて、いくら用いても用いつくせるものではないのだ⁵⁰。

老子の「道」は聞こえるものではなく、語ることのできないものである。しかしながら、それは計り知れない力を秘めている。カフカの「音楽」を老子の「道」と関連付けて考えると、カフカの『城』、『ヨゼフィーネ』、『ある犬の研究』で語られていた、不思議な音楽や沈黙のポジティブな一面が浮かび上がってくるだろう。カフカが小説で描いた「沈黙」は、単なる空虚な状態ではない。それは充足したものである。「非音楽的」なカフカは、逃走に逃走を重ねることでその境地に到達しようとしたのではないだろうか。カフカの音楽は、ギリシア時代や古代中国の音楽をも超え、もはや音楽の形すら定かでない。そしてそれは生命が生まれた太古にまで遡る根源的なもの、すなわち「道（タオ）」と類似した姿を表していると言えるのではないだろうか。

中国思想がご専門の本学、宮岸雄介先生には、数多くの有益なご助言をいただきました。ここで心より感謝申し上げます。

注

- 1 ヴァルター・ベンヤミン：『ベンヤミン・コレクション 2』、西村龍一他訳、筑摩書房、1996 年、145 ページ。
- 2 同上：148 ページ。
- 3 金谷治：『論語』、岩波書店、1989 年、45 ページ。以下、『論語』からの引用は、この本の金谷氏の訳を用いた。
- 4 片桐功 他：『はじめての音楽史』、音楽之友社、2017 年、15 ページ。
- 5 同上：18 ページ。
- 6 <http://www.peoplechina.com.cn/maindoc/html/200303/museum.htm>
- 7 金谷治：『論語』、40 ページ。
- 8 同上：109 – 110 ページ。
- 9 金谷治：『莊子（二）』、岩波書店、1979 年、55 ページ。『莊子』からの引用も、『老子』同様に、金谷氏の訳である。
- 10 金谷治：同上、125 ページ。
- 11 金谷治：『老子』、講談社、1997 年、45 ページ。
- 12 同上：47 ページ。
- 13 孫玄齡：『中国の音楽世界』、田畑佐和子訳、1990 年、岩波書店、53 ページ。
- 14 金谷治：『老子』、136 ページ。

- 15 『老子』は、口誦を旨とした一大詩集であり、歌曲集として成立している。音楽を否定しているものの、その文章自体は極めて音楽的である。
- 16 同上：136 ページ。
- 17 同上：136 ページ。
- 18 小田謙爾：『イエヌーフア』のマックス・ブロート訳をめぐって。
<https://www7b.biglobe.ne.jp/~janacek-japan/jenufa-brod.html>（最終アクセス 2025 年 3 月 6 日）。
- 19 Kafka, Franz: Tagebücher. Hrsg. v. Hans-Gerd Koch, Michael Müller und Malcolm Pasley. Frankfurt am Main, 1990, S.291. 以下、カフカの翻訳は筆者自身によるものである。
- 20 Kafka, Franz: Briefe an Felice. Hrsg. v. Erich Heller und Jürgen Born, Frankfurt am Main, 1967, S.103.
- 21 Born, Jürgen: Kafkas Bibliothek. Frankfurt am Main 1990, S.179.
- 22 G. ヤノーホ：『カフカとの対話』、吉田仙太郎訳、筑摩書房、1967 年、228 - 229 ページ。
- 23 同上：231 - 232 ページ。
- 24 同上：229 ページ。
- 25 同上：229 - 230 ページ。
- 26 同上：229 ページ。
- 27 金谷治：『老子』、248 ページ。
- 28 同上：67 ページ。
- 29 Kafka, Franz: Kritische Ausgabe Nachgelassene Schriften und Fragment II, Hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main, 1992, S.77.
- 30 Kafka, Franz: Kritische Ausgabe Das Schloß. Hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main, 1982, S.36.
- 31 a.a.O. S.116.
- 32 フランツ・カフカ：『カフカ全集第 6 巻 城』、前田敬作訳、新潮社、1981 年、398 ページ。巻末のマックス・ブロートによる後書きから。
- 33 参考 井川 義次：「西欧世界における老子と道教情報に関する紹介と受容」、『哲学・思想論叢』／（42）所収、筑波大学哲学・思想学会、2024 年。
- 34 Kafka, Franz: Briefe 1902-1924. Hrsg. v. Max Brod, Frankfurt am Main, 1958, S.520.
- 35 Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. Hrsg. v. Wolf Kittler, Hans-Gerd Koch und Gerhard Neumann, Frankfurt am Main, 1994, S.350 f.
- 36 a.a.O. S.351.
- 37 a.a.O. S.352.
- 38 a.a.O. S.350.
- 39 a.a.O. S.362.
- 40 この題名は旧全集編者のマックス・ブロートが付けたもので、カフカ自身によるものではない。
- 41 Kafka, Franz: Kritische Ausgabe Nachgelassene Schriften und Fragment II, Hrsg. v.

Malcolm Pasley, Frankfurt am Main, 1992, S.428.

42 a.a.O. S.478.

43 a.a.O. S.479.

44 Kafka, Franz: Drucke zu Lebzeiten. S.354.

45 a.a.O. S.481.

46 この題名もマックス・ブロートによるものである。

47 ホメロス：『オデュッセイア（上）』、松平千秋訳、岩波書店、1994年、309－331ページを参照のこと。

48 Kafka, Franz: Kritische Ausgabe Nachgelassene Schriften und Fragment II, Hrsg. v. Malcolm Pasley, Frankfurt am Main, 1992, S.40.

49 ヴァルター・ベンヤミン：『ベンヤミン・コレクション 2』、121ページ。

50 金谷治：『老子』、118ページ。