
実験室の小説

ミラン・クンデラの小説の作為性について

SHINOHARA Manabu

篠原 学

1. 文学研究と小説

小説『不滅』において、ミラン・クンデラは、アーネスト・ヘミングウェイの口を借りて、大学における文学研究のありかたを揶揄している。「わたしは死に、甲板に横たわっている。わたしのまわりに四人の妻たちがしゃがみこんで、わたしについて知っていることを洗いざらい書いているのが見えた。彼女たちの背後にはわたしの息子、彼もまた書いていた。それからガートルード・スタイン、あの魔法使いの婆さんもそこで書いていた。知人もみんな出てきた。わたしに関して耳に入れることのできた、質の悪いゴシップやら誹謗中傷やら、そういったものの限りを並べ立てるわけだ。そのうしろでは百人ものジャーナリストが、マイクを向けながら押し合いへしあいしているし、おまけにアメリカじゅうの大学で、教授どもの軍団がそういったことのすべてを分類し、分析し発展させて、何千という論文、何百という本を製造しているんだからね」⁽¹⁾。研究者は、さながら作家の死体に群がる、遅れてきたハイエナのように描き出されているが、じっさいに大学で行われている文学研究はこれほど皮相なものではない、などと言ってみたとこで、同じことである。小説とは何よりもまず芸術なのであって「文学的な時事問題にかんする情報」⁽²⁾ではないのだと繰り返し主張するクンデラにとって、ヘミングウェイは享楽の対象ではあれ、そのあとに何かを付け加えるような代物ではないのだろう。小説は、その一冊だけでいわば事足りているのであり、読者がそれに相対峙するには、節度ある沈黙を以てするのが相応しい……にもかかわらず、それについて語りたい、あるいはそれについて語ることをつうじて、結局は自分自身のことを語りたい、書物に書きとめたいと考える人々のはつねに存在する。そうした自己顕示欲の強い人々に、クンデラは別の小説で「著述狂 (graphomanie)」の名称を与えているのだった⁽³⁾。

書物についての書物、言説についての言説へと向けられたクンデラの批判は、とりわけ彼自身の小説の批評において、ある面では、権威主義的な作者に批判的な批評の言説を排除するような空間を作り出してしまふ。そうした帰結が、クンデラが奇妙なこだわりを見せる「節度 (pudeur)」の観点に適っているかどうかは、じつは微妙な問題である⁽⁴⁾。小説の中では性差別的な事象をニュートラルな視点で扱いながら、その小説については、ほとんど無意識的に「父」たる作者であるかのごとく振舞うクンデラは、喩の持つ直截の含意において、マッチョな構造を作品の内外に産出しつづけている。クンデラにおける小説というジャンルの特権化に、その構造は典型的なしかたで示さ

(1) Milan Kundera, *L'immortalité*, Gallimard, « folio », 1993 (1990), p. 127-128. 括弧内はチェコ語、フランス語を問わず、作品の初版年を記した。なお、本文中のクンデラの引用はすべてフランス語版によるが、本稿で言及した作品のうち、この『不滅』と『笑いと忘却の書』および『冗談』についてはオリジナルがチェコ語であることを断っておく。

(2) Milan Kundera, *Les testaments trahis*, Gallimard,

« folio », 2000 (1993), p. 35.

(3) Milan Kundera, *Le livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, « folio », 1987 (1978), p. 155.

(4) 小説『不滅』においては、この「pudeur」という語が女性の表象と分ち難く結ばれながらそれを本質化していく側面が指摘される。以下の拙論を参照のこと。『「非・参加」から「はじらい」へ』(『Résonances』第5号、2007年、43-49ページ)。

れることになる。

カフカの小説について論じた文章の中で、クンデラは次のように述べている。

カフカの小説の社会的・政治的・預言的な巨大な射程は […] あらゆる政治的プログラム、イデオロギー的観念、未来学的な予測知からの、小説の全面的な自立にある⁽⁵⁾。

政治的なものであれ宗教的なものであれ、ある思想や哲学に注意深く背を向けているように思える小説が、結果として、その思想を集約的に表現し尽くしている、ということはしばしばある。この部分だけを取り出してみれば、クンデラはカフカの小説について、逆説的な箴言をものしているとと言えるかもしれない。だがこの箴言は、大学におけるカフカ研究、「カフカ学 (la kafkologie)」に対する批判の裏返しとして、言われているにすぎない。

カフカ学は文学批評ではない。 […] それは解釈学である。解釈学である以上、それはカフカの小説の中に、さまざまなアレゴリーしか見出すことができない。アレゴリーは宗教的なものであったり […]、精神分析的、実存主義的、マルクス主義的なものであったりもする […]。政治的なものである場合もある […]。カフカの小説の中に、カフカ学は、膨大な想像力によって変形された現実の世界を探し求めるのではなく、宗教的なメッセージを発掘し、哲学的な比喩を解説するのである⁽⁶⁾。[強調は原文]

クンデラが問題にしているのは、「解釈」という方法のアレゴリカルな性格である。「発掘し」、「解説する」という表現が明らかにしているのは、小説にはかならず何らかの意味が隠されているという観念にほかならない。そうした超越的な観念は、作品に対する意味の先行を認めている点で、たしかに、小説の「自立」という理念の対極にあると言えるだろう。まさにその点において、「カフカ学」は非難されるべきものとなるのだが、しかし、視点を逆にしてみれば、それは、アレゴリカルな意味作用の否定において、先行する意味の伝達から解き放たれた「自立」としての小説の在り様も価値を与えられる、ということである。考えてみれば、これはほとんど自明のことであり、芸術とい

(5) Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, « folio », 1995(1986), p. 140.

(6) Kundera, *op.cit.*, 2000(1993), p. 57.

う審美的な領域において、意味のシステムについての一意的な価値基準が存在するはずもない。もし基準があるとすれば、それは、いっぽうの立場を否定することで、翻って他方を肯定する、恣意的な非対称性のロジックにおいてでしかありえない⁽⁷⁾。文学研究の方法論を斥けることで、それとの差異において在る「小説」を擁護しようとするクンデラの議論は、終わりのない自賛のレトリックに取り憑かれたまま、自らを押し付け、規範化する、ファルスの知的稜線を浮き立たせている。

2. バルト以後

だが、作品の「父」として振舞う、こうした作者の在り方は、20世紀後半の、いわゆるポスト構造主義の潮流において、すでに深刻な異議提起に遭っていた。ロラン・バルトが明確に語ったのは、「作品に対して、父が子に対して持つと同じ関係を持つ」作者は、もはや「現代の書き手」^{スクリプトゥール}ではない、ということだった⁽⁸⁾。そうした作者の「死」が、大学の文学研究においてはほぼ事実に近い常識として通用している現在、「父」たる者の資格で熱烈な小説擁護の論陣を張るクンデラは、私たちが葬り去ったはずの作者を回帰させているようにも思える。

もしくは、それが「回帰」と映る限りにおいて、文学研究は大学の内部に自閉しているのかもしれない。「作者の死」は創造の現場にいかなる影響も及ぼしていない、と述べるデイヴィッド・ロッジは、はっきりとそう考えている。イギリス出身の文学研究者・批評家であり、小説家でもあるロッジは、文学研究は小説の本質とは無関係である、というクンデラの立場に共感しつつ、「作者の死」を唱えたロラン・バルトについては、さりげなく次のように描写してみせている。

1968年、ロラン・バルトは、ニーチェを思わせる特有のしかたで「作者の死」を宣言したが、それは、ロシアの戦車がチェコスロヴァキアになだれ込んでいったのと、ほぼ同じ時期であった⁽⁹⁾。

ロッジは「神の死」とのアナロジーにおいて、バルトにおける「作者の死」を、現実から遊離した空疎な言辞にすぎないものと捉えている。この「告発」には正当な面もあるが、「作者の死」をより公平な視点から理解するためには、「大学小説」の書き手として、ロッジがそこに滲ませた風刺をいくぶんかは差し引いて読む必要があるだろう。

(7) クンデラの小説論はただ審美的であることにその特質を有しており、それゆえにより正確には小説「論」ではなく小説「美学」と呼ぶのが正しい。だとすれば、その正当性を過剰なまでに「説明」しようとしたところに、自己規範化によって埋め合わせるしかない論理的瑕疵が生じたのではないだろうか。

(8) Roland Barthes, « La mort de l'auteur », dans *Le bruissement de la langue*, Seuil, 1984, p. 64. なお、

ロッジが言及しているように、テキストの初出時は1968年。

(9) David Lodge, « Milan Kundera, and the Idea of the Author in Modern Criticism », dans Peter Petro(éd), *Critical essays on Milan Kundera*, G. K. Hall & Co, 1999, p. 139.

同じ論文の中で、ロッジは現代文学の作品において、「作者の死」がいかに失効した概念であるかを論証するために、ミラン・クンデラの『冗談』と『笑いと忘却の書』を分析の素材として取り上げている。ロッジの議論では、前者はモダニズムの小説に、後者はポスト・モダニズムの小説にそれぞれ分類されるのだが、いずれの小説にも、バルトの主張を裏切るようなしかたで「作者」を見出すことができるというのが、その要諦である。いわく『冗談』においては、作品の意味は、読者が（ロシア・フォルマリズムいうところの）「シュジェート」から「ファープラ」を類推しつつ⁽¹⁰⁾、小説全体を再構成する解釈のプロセスから生じてくるのであり、作品に超越的な意味を与えるバルト的な語彙としての作者は存在しない。にもかかわらず、「私たちは『冗談』を読むとき、テキストの背後に、ある創造的な精神、テキストに「内包された作者」⁽¹¹⁾を圧倒的に実感する」⁽¹²⁾という。いっぽう、断片化された「ファープラ」が散乱し、自伝的な語りまでもが混入してくる『笑いと忘却の書』においては、「内包された作者」の様態は見定めがたいものの、「この小説が、才能に恵まれた、顕著な自意識的「作者」の作品であることは、けっして疑いえない」⁽¹³⁾——。

このように整理するといかにも錯綜した印象を免れないが、それはロッジの文章が「作者（author）」という語をそのつと異なる意味合いで用いていることに起因している。ロッジの意図は、つまるところ、「作者の死」が標的にした「単一の意味」という観念そのものが虚偽ではないのかと疑うことにある。作品における還元主義的な意味決定のシステムを排除すれば、それに代わって提出された「意味の無限の複数性」という観念も合理性を持たなくなる。そのようにして、意味の単一性／複数性という二項対立を解除したとき、私たちが取りうるのは、ロッジに言わせれば、作品を提示されたとおりの順序で読む、読者の一回的な経験の中で意味が生成されるとする受容理論の立場を描いて他にない。作品に構造を与えることで、その受容の経験じたいを統べる主体を、「内包された作者」なり「才能に恵まれた、顕著な自意識的「作者」」なり、文脈に応じて呼び分けているのである。

この論旨は明快であり、少なくとも経験的な直観からは、反駁することは難しい。しかしこの「正論」が、はたしてロラン・バルトに対する批判たりえているかどうかは、また別の問題である。というのも、ロッジがいくつかの呼称の下にその存在を規定している「作者」とは、作品の全体像を統括する技術的なマイスターとしての制作者であり、それはメッセージにおいては「零度」の書き手、

(10) ロッジにおいて、「ファープラ」はストーリーと、(12) Lodge, art. cit., p. 145.

「シュジェート」はプロットと同義である。

(13) Lodge, art. cit., p. 150.

(11) この概念を提唱したウェイン・ブースは、これを現実の作者の、作品において現れる「第二の自我」と定義しているが、論者によってニュアンスの違いがあるため、一般的・包括的な定義は困難である。ロッジの場合は、それを「自我」と捉えるよりは、非人称化された「機能」と考えるシーモア・チャトマンの立場に近い。

すなわちバルトのいう「スクリプトゥール(scripteur)」にほかならないからだ。そのような書き手が、自らの書き物(script)に先行するのは当然のことである。ロッジはここで、バルトを批判しているというよりは、それと同じことを別の角度から述べているにすぎない。

ただし、ロッジのバルト批判における作者概念の「混同」(そう言って差し支えないだろう)は、たんなる誤読に類するものではなく、とりわけクンデラが得意とするような「自己参照的な(self-referential)」小説を論じるさいには、むしろ本質的である。ロッジ自身も言及しているように、作品はつねに作家の「意図的営為(intentional act)」の産物だが、その意図は通常、テキストの上に痕跡を残さない。それゆえ、意図をさぐる試みは作品を逸脱したところでなされることとなり、それはいわゆる「意図の誤謬(intentional fallacy)」として禁止されざるをえない。原理的に言えば、こうして作品の意図が謎として残されるからこそ、私たちはそこに、かくかくしかじかの意図を持つ、作者の姿を思い描くことができる。逆に、『笑いと忘却の書』のように、現実の作者にきわめてよく似た語り手がすべてを語ってしまう小説においては、いっけん、隠されているものは何もない。そのようにすべてが顕わにされ、意図の次元をも露出してしまう小説に認めることができるのは、もはや技術的な制作者としての「スクリプトゥール」のみである。しかし、小説において、この露出そのものが作家の「意図的営為」であることを否定する根拠はどこにもない。そのことに気づいた瞬間、読者はある意図を持つ作者——バルトが言う意味での「作者」——の残像が、零度の「スクリプトゥール」の顔を過るのを目にするだろう。作者の回帰について何某かのことを語るのであれば、そのような意味での「回帰」をこそ問題にすべきである。

3. 意味という重力

私たちが今直面しているのは、小説において、隠されているものが何もないように見えるとき、そうしたあけすけな装いこそが、じつはすべてを覆い隠す小説家の作為にほかならないのではないか、という疑問である。テキストが饒舌であり、なおかつ平明であるだけに、クンデラの小説は、この種の作為性をいっそう強く感じさせる。

だがそれは、クンデラが正真の「散文家」であることを意味している。わずかな言葉に多くのことを言わせようとする詩においては、私たちは、表層としてのシニフィアンにくるまれた作品の深

部にシニフィエがあるように考えがちだが、じっさい全体主義国家における公式の「詩」が、そうした垂直的な意味構造を具現していた。クンデラが「抒情性 (lyrisme)」と呼んで批判しているのも、これと同じ構造を持っている。あるがままのもののうしろに、なおも何かが在ると錯覚すること——そのように錯覚される何かとは、現実を糊塗するイデアルな世界であるよりない。だからこそ、プロパガンダのための詩などというものが書かれるのである⁽¹⁴⁾。

小説というジャンルに対するクンデラの傾倒は、言語におけるこうした垂直的構造を回避するところから生じたものである。クンデラ自身、繰り返しそのことを述べている⁽¹⁵⁾。クンデラの小説が、私たちが通常考えるような「詩的なもの」の対極にあるように見えるのは、彼が詩を軽蔑しているからではない。「激しく、貪欲に、私が欲したもの、それは明晰な、醒めた眼差しだった」⁽¹⁶⁾とクンデラは言う。これは文字通りに受け取らなくてはならない。いっさいのものを等しく明晰な認識の光の下に置くこと、そしてその光によって事物の陰影・隠喩を消してしまうことが、クンデラ特有の散文形式の本質的な要件なのだ⁽¹⁷⁾。因果関係を断たれた「ファーズラ」が無造作に散乱する『笑いと忘却の書』は、ほとんどこの水平的構造を成就するためだけに書かれたと言ってもよい。問題は、その水平的構造それ自体が表層化し、新たに見出された深部に意味が匿われてしまうことである。水平性と垂直性のこの相克において、ありとある意味の手を逃れ、絶えず回帰してくる「作者」をかわし続けることに、この小説の意義は純粹に尽きている。

『笑いと忘却の書』の第3部「天使たち」は、ウージェーヌ・イヨネスコの『犀』をめぐる、二人の女子学生のソシユールの会話から始まっている。

「わたし、これが何を意味している (signifier) のかわからなかったわ。みんな犀に変わるなんて」とガブリエルは言った。

「それは象徴 (un symbole) として理解しなくちゃ」とミシェルが説明した。

「そうよね」とガブリエルは言った。「文学は記号 (signes) でできているんだもの」

「犀というのは何よりもまず記号なのよ」とミシェルは言った。

「そうね。だけど、もし彼らが本物の犀じゃなくて、ただ記号に変わるだけなんだって考えるとしても、どうしてよりによって、他でもないこの記号 (ce signe-là) になったのかしら」

(14) 1948年のボヘミアを舞台に、ある詩人の「抒情の季節」をイロニクな筆致で描き出した小説『生は彼方に』の中に、私たちはそうした詩のいくつかを読むことができる。

(15) 本稿でも取り上げた『小説の精神』(原題は *L'art du roman*) におさめられたクリスチアン・サルモンとの対話において、クンデラは小説における鍵概念の変奏が所与の「意味」を更新してゆくプロセスを、シェーンベルクの12音技法とのアナロ

ジーで述べている。また、『裏切られた遺言』では、思想という「意味」を優先させることでテキストの美的価値を犠牲にしたとして、ヘーゲルが批判されている。

(16) Kundera, *op. cit.*, 2000(1993), p. 189.

(17) この点について明示的に言及した文献のひとつに、オクタヴィオ・パスの献詩「行くことと留まることのあいだで」が挙げられるであろうことは、きわめて示唆的である。Voir, Aron Aji(éd), *Milan*

「それはたしかに問題ね」とミシェルが悲しげに言い、学生寮に戻る途中だった二人の若い娘たちは、しばらくのあいだ立ち止まった⁽¹⁸⁾。

ガブリエルが「文学は記号でできている」と言うとき、その「記号」とは、それ自身ではない、何か別のものを指し示す「象徴」としての言語の機能を述べたものである。だとすれば、その集積として在る「文学」は、自らの背後に「意味するもの」をつねに送り出しながら、それ自体は限りなく空疎になってゆくほかない。こうして「犀」を記号へと還元することで、なぜ犀になるのかという問いは、意味論的な次元での決定をいったんは先延ばしにされるのだが、それはより根本的なもうひとつの問い、なぜこの記号であって別の記号ではないのかという問いを、すぐさま引き寄せてしまう。

これは答えることのできない問いである。そもそも、示差的なマークとしての言語においては、本来、この記号とあの記号という区別のほかには何も無い。にもかかわらず、ガブリエルとミシェルが、この記号（犀）が選ばれることには何か理由があるはずだと思ひ込むのは、彼女たちが「この記号」というシニニユを、構文上「本物の犀」が占める位置に「代入」してしまっているからだ。これはイヨネスコに特徴的な技法の一種であり⁽¹⁹⁾、クンデラはここで『犀』について語りつつ、『犀』のパロディを演じてみせるという離れ業をやっている。そしてこの場合、シニフィエから切り離されたかに見えるシニフィアンが、それ自身ひとつの記号として、統語論的な規則の中で意味作用を再開するということが重要なのである。「犀」という記号は、その超越的な意味を奪い去られ、これ以上ないほど剥き出しにされる。いわば言語の水平的構造を可視化するのだが、その剥き出しの記号そのものにおいて、表層としての言語が意味を渴望する垂直的構造もまた取り戻されている。その瞬間、空間化した言語は重力の法則にしたがって、深遠な意味を地表に残したまま限りない上昇をはじめるのである。

エリュアールは若い娘のほうへ身をかがめ、肩をつかんだ。

——平和の虜になった人間はいつも微笑みを浮かべている。

彼女は笑い、マカダムの上でちょっと強く足を踏み鳴らした。すると彼女は舗道から数センチ

Kundera and the art of fiction: Critical essays,
Garland, 1992.

(18) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 97-98.

(19) たとえば『授業 (*La leçon*)』の次のような一節にそれが確認できる。「On peut soustraire deux unités de trois unités, mais peut-on soustraire deux de trois trois ?」ここでは、数の概念が誤って実体的に観念されていることから、不自然な命題が導かれている。

チメートル上昇し、一緒にいた他の者たちも、同じ高さまで引き上げられた。その直後には、もう誰ひとり地面には触れていなかった。地面に触れることなく、彼らはその場で二度ステップを踏み、もうワン・ステップを前に踏み出した。そう、彼らはヴァーツラフ広場の上空を飛んでいたのだ。彼らの踊る環は、まるで飛翔する巨大な花冠のようだった。そして私は、地上を走った。目を上げて彼らを見たが、彼らはますます遠くのほうを、左足を上げ、右足を上げて飛んでいた。その足元にはブラハがあった。カフェは詩人で、刑務所は裏切り者でいっぱいだった。火葬場では、ひとりの社会党代議士とひとりのシュルレアリスムの作家を燃やしている最中で、煙は幸福な予兆のように空へと舞い上がり、そこへエリュアールの金属的な声が聞こえてきた。

——愛が働きだす、それは疲れを知らない。

町の上空を飛ぶ、この壮麗な人体の花冠 (*cette splendide couronne de corps*) を見失うまいと、私はその声を追って通りを横切った。だが、私は胸を締めつけられる思いで悟った。彼らは小鳥のように飛び、私は石のように落下する。彼らは翼を持っているが、私はそれをもう二度と手にすることはしないのだと⁽²⁰⁾。

「シュルレアリスムの作家」とはザヴィス・カランドラのことであり、祖国で弾劾された彼を擁護するよう呼びかけたアンドレ・ブルトン、エリュアールが拒絶した経緯が小説には綴られている。「世界中のすべての社会主義国、すべての共産党とロンドを踊っていた」⁽²¹⁾ エリュアールは、「喜びと友愛の美しい詩句 (*beaux vers*) を口にする」⁽²²⁾ ばかりで、ブルトンの求めに応じようとはしなかった。手紙を読み終えた彼は、若者たちと手を取り合い、再び環になって踊る。そして上昇するのである。

語り手も言っているように、環は開かれた列とは異なり、自己完結性を表す「メタファー」である。この箇所はクンデラにおける「マジック・リアリズム」を示す例として引用されることもある⁽²³⁾ のだが、むしろこの数行に輝きを与えているのは、環がメタファーであることを保持しながら、実体を備えた「人体の花冠」として現出するレトリックではないだろうか。それはいわばレトリックについてのレトリック、メタ・レヴェルでのレトリックである。環は、したがって、メタファーで

(20) *Ibid.*, p. 117-118.

(21) *Ibid.*, p. 115.

(22) *Loc. cit.*

(23) 批評理論における諸概念の文学作品への「適用」の例を網羅的に示した『小説の技巧』において、デイヴィッド・ロジは「マジック・リアリズム」の説明にクンデラのこの箇所を引用しているが、赤塚若樹はこれを「概念の拡大解釈」として批判している（『ミラン・クンデラと小説』）。

あるがゆえにその質量を失い、垂直的に上昇していくのだが、その運動を徴しづける実体としての「花冠」は、地表に対してつねに水平に保たれている。だからこそ、地上を走る水平的な運動によって、「私」がそれを追いかけてゆくこともできるのである。

だが、この水平性は仮初のものでしかない。もはや翼を持つことのない「私」は、二度とその環の中に加わることはできないからだ。翼とはもちろん、詩のことである。「私」の明晰な眼差しにおいて、それはもうメタファーとしての詩ですらない。現実の死を立ち上る「予兆」の稀薄さへと読み替える「美しい詩句」である限りにおいて、翼は語としての詩そのものである。だとすれば、ここで語られている翼の喪失とは、言語の垂直性をつかさどる重力からの逸脱＝落下であり、それはすなわち、新生した散文家における不幸な自意識の芽生えにほかならない。その自意識は、まさしく次のように語るのである。「惑星から引き離された隕石と同じように、私は環の外に締め出され、今日もなお、落下しつづけている」⁽²⁴⁾。

4. 小説の身体

第6部の「天使たち」では、上昇と下降は、水平性におけるより明確な亀裂として再現される。夫との思い出を失ったタミナは、「忘却そのものを忘れる (oublier votre oubli) のです」という青年ラファエルの言葉に心を動かされる。

タミナは苦々しく笑った。「私にわかるように説明して頂戴」

「どこかへ行ってみたいと思ったことは一度もない？」

「あるわ」とタミナは告白した。「心底願ってるわ。でもどこに？」

「事物がそよ風のように軽いところ、事物が重さをなくして、後悔もないところです」⁽²⁵⁾

その後の『存在の耐えられない軽さ』や『不滅』といった小説の中心的なテーマのひとつとなる「軽さ」と「重さ」が、ここではじめて言及される。すでに明らかなように、事物が重さをなくすのは、その事物が無意味になったときである。しかし、ある事物が無意味であると言うためには、意味の存在を前提にしなければならない。それは言い換えれば、意味の有無は、言語の垂直的構造においてし

(24) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 114.

(25) *Ibid.*, p. 265-266.

か認識できないということである。意味を認めながら、あたかもそれが無であるかのように下方に置き忘れてくること——「忘却そのものを忘却する」、そうしたコペルニクスの転換によって、タミナは「私」を排除した環の中に復帰する。このときタミナが、岸辺からボートを漕いで子どもたちの島へ渡ることには注意しなくてはならない。第3部で確認したとおり、環はそれ自体でひとつの面を構成するため、たとえその面が全体として垂直的な運動を行っているとしても、環の内部を支配しているのは水平性の論理なのだ。タミナはそこで、子どもたちに囲まれ、子どもたちと生活を共にすることを余儀なくされる。プライバシーへの配慮はなく（プライバシーそのものがないのだから）、彼女は子どもたちの視線を否応なく集める成熟した肉体が、そこにないかのように振舞わねばならなかった。むしろ、「在る」ものを「無い」と言うことはできない。だが「成熟」の意味を、どこかへ置き忘れてくることはできる。それは、記号としての身体からシニフィエを取り去ることであり、より正確にいえば、そのような記号を可能なものとして夢想することである。

彼女〔引用者註：タミナ〕はそれまで、いつも強い羞恥心（pudeur）を感じていた（羞恥心は愛の忠実な影だった）のに、今や何十個もの他人の目に裸身を晒しているのだった。それははじめのうちこそ思いがけない、不快なことだったが、そのことにもすぐ、彼女は慣れてしまった。というのも、彼女の裸身は淫らな（impudique）ものではなかったから。彼女はただ、裸になることの意味（signification）、虚ろで物言わぬ、死に絶えた裸身になることの意味を失ったのだ。各々の部位に愛の物語（histoire）が刻まれたその体は無意味（insignificance）の中に紛れ込んでゆき、その無意味が彼女に安寧と休息をもたらした⁽²⁶⁾。

羞恥心を乗り越えること——それも淫らなものをそれとして引き受けるのではなく、むしろ何物も淫らではありえないような「無意味の王国」⁽²⁷⁾に身を置いて、羞恥心を霧消させること。身体とは、紛うかたなく意味を賭された記号なのであり、同時にまた「物語（histoire）」が刻まれるべき「小説」でもある。この対応関係はすでに言及されていた。

これはタミナについての小説であり、タミナが舞台からいなくなると、タミナのための小説

(26) *Ibid.*, p. 284.

(27) *Ibid.*, p. 294.

になる。彼女は主要な登場人物であり、主要な聴き手である。他のすべての物語は彼女に固有の物語のヴァリエーションであり、彼女の人生の中で、それらは鏡の中のように互いに結びあうのだ⁽²⁸⁾。

C' est un roman sur Tamina et, à l' instant où Tamina sort de la scène, c' est un roman pour Tamina. Elle est le principal personnage et le principal auditeur et toutes les autres histoires sont une variation sur sa propre histoire et se rejoignent dans sa vie comme dans un miroir.

この箇所もまた、『笑いと忘却の書』における自意識的な語り手の存在を示す例として、数多の先行研究で引用されてきた。もちろんそのことも重要なのだが、小説全体のテーマを考慮したとき、まず問われなければならないのは、鏡の中に映り込んだ像において「固有のもの (le propre)」を見出すことがどのように可能なのか、ということであるはずだ。そもそも、クンデラがこの小説を通じて繰り返し提起しているのは、まったく同じものの反復はその起源を失わせるのではないか、という問いである⁽²⁹⁾。だとすれば、タミナに固有の物語は、ちょうど変奏曲の基本的なモチーフがつねにそうであるように⁽³⁰⁾、そのものの無限のヴァリエーションにおいて固有性を喪失しつつけるよりない。

したがって、「タミナについての小説」であるこの書物は、その定義を額面どおりに取るのであれば、必然的に中心を欠くことになる⁽³¹⁾。テキストにおいて、瞬間突出するかに見えた物語のこの自壊を前に、私たちはただちに、バルトの語っていた言葉を思い出さずにはおれない。すなわち、「多様なエクリチュールにおいてはすべてが解きほぐされる (démêler) もの、解読する (déchiffrer) べきものは何もない。[...] あらゆる折り目や層で「伝線する」ことはあっても、底 (fond) はないのだ。エクリチュールの空間は縦横無尽に走破されるべきであって、どこかで穴を開けるようなものではない」⁽³²⁾……。ある面では、これはクンデラが希求する、意味の水平的構造について述べたものとも言える。解釈 (interprétation, déchiffrement) とは、恣意的に選択された底 = 中心において、意味への到達を目指して垂直に穴を穿つ (percer) ことだとされているからである。解釈は、テキストの繊維に沿った「伝線」とは本質的に異なる行為であり、クンデラが「カフカ学」を

(28) *Ibid.*, p. 268-269.

(29) グレン・ブランドは、反復によって磨耗してゆくはずの起源が、あたかもプラトンの「イデア」のように強力な同一性を保持しつづけているかのように錯視される点に、コミュニズムに対するクンデラの批判があると分析している。Voir, Glen Brand, « Kundera and the dialectic of repetition », dans Aron Aji(éd), *Milan Kundera and the art of fiction: Critical essays*, Garland, 1992.

(30) たとえばベートーヴェンの変奏曲において、「最後のテーマと最初のテーマとは似ても似つかない」、しかしその移行は徐々に行われるのであって、それはいわば「花を顕微鏡でみる」ように同一のモチーフのうえでなされる「極小的な無限への旅」である (Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 267)。ここで語られているのは、ある起源に微分的に接近することがそれを限りなく遠ざけてしまうような、反復をめぐるひとつの逆説である。「皮膚」への接近に

否定するのも、そのアレゴリカルな読解の方法論が、ある底においてカフカのテキストの織糸を断ち切ってしまうからにはかならない。『笑いと忘却の書』においては、鏡合せの中心なき小説世界を構築することによって、解釈という方法が拒否されているのである。

そして、タミナの物語が脱中心化されてなお固有性を持ちうるとすれば、それはこの中心なき小説の身体を、彼女自身がその盲点において身体化しているという点においてでしかない。裸身の彼女において「子どもたちのようではないところ」⁽³³⁾、成熟し「物語」を刻まれた器官は、「それが誰の手、誰の唇なのか判然としない」⁽³⁴⁾鏡像的な愛撫によって、その意味を奪い去られる。さながら「物語」の氾濫のあとで、「小説」が不自然に白い荒廃した裸身を顕わにするかのように。

しかし彼女は、自分の目が、肉体が感じているものとは別の何かを見ているような気がした。あたかも、彼女のうえに身をかがめた子どもたちと、彼女を領する、この揺籠がゆれるような静かな悦楽とのあいだには何のつながりもない、とでもいうように。彼女は目を閉じた、今度は自分の肉体を享受するために。というのも、肉体が魂の存在抜きに快楽を得ることなど、彼女の人生においてはじめてのことだったから。魂は何も想像せず、何も思い出さずに、音もなく部屋から出て行った⁽³⁵⁾。

視覚と触覚との乖離は、世界についての不統一な認識を主体にもたらすだろう。ひとは通常、そのずれを経験や反省的思考によって克服しようとするが、タミナは視覚を断念することで認識の統一をはかる。これは皮膚感覚を全体化することである。距離感のない暗闇の中では、身体に直接触れてくるものだけが世界を構成するからだ。いっぽう、それは主体の内部では、表層の全体化を意味している。タミナは表層としての肉体に認識を同化させることによって、「魂」という内面を否定するのである。この認識の布置において、小説の身体が演じられているのは言うまでもない。露出したものがすべてであり、その深部には何もない——いや、もはや「深部」という観念じたい、埒外に置かれているのだ。鏡は表層しか映さず、しかも自らに映るものだけを充満させる。だとすれば、反映した像としての物語を充満させた小説の「皮膚」を、私たちはどのように思い描くことができるだろう。もしもその内部に表層のみがあるのだとしたら、小説はいかなる皮膚も持ちえず、した

ついても、まさに同じことが言える。

(32) Barthes, *op. cit.*, p. 66.

(31) クンデラの他の多くの小説と同様、この連作小説 (33) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 286.

もまた7部構成をなしている。しかし、その中心 (34) Loc. cit.

にあたる第4部（タミナについての物語）のタイ (35) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 287.

トル「失われた手紙」は第1部で先取りされており、

そこで語られる物語が小説において特権的に差異化されえないことを示している。

がって、意味を内・包すべき内部もまたありえない⁽³⁶⁾。

ここに至って、小説はついに内部を放逐し、その重力から解放されたかに思える。だがタミナの身体もまた、小説の全身体を支えるにはあまりに脆弱、あまりに傷つきやすい「皮膚」でしかなかった。子どもたちに取り巻かれてその意味を消し去られた身体は、形状における差異のみを無限に増幅させる。繰り返して述べてきたように、それこそが剥き出しの記号として在る、ということなのだが、それは同時に、身体をその極限的な可傷性の只中に廃棄することである。やがて子どもたちは愛撫の手に針を忍ばせ、針を石へと持ち替える。「子どもたちの目には、彼女の成熟した存在は何か怪物じみたものになっていった。胸は腫れ物のように馬鹿げていたし、非人間的な下腹部は、その体毛のせいで彼らに獣のことを思い起こさせた」⁽³⁷⁾。記号は新たな意味を引き寄せるが、タミナの身体はもはやそれには耐えられない。

「その肉体と、生きていくことへの渴きを島から引き離す」⁽³⁸⁾のために、タミナは水面へと身を躍らせる。夜通し泳ぎつづけて、彼女は同じ場所を廻っていたことに気づく。ボートに乗った子どもたちに、「タミナは絶望的に首を振った。このまま死なせてほしい、助けなくてほしいと言うように」。

だが彼女の懸念は無用だった。子どもたちは身じろぎひとつせず、オールや手を差し伸べる者もいなかった。誰も彼女を救おうとはしなかった。ただ大きく見開いた目で、彼女を見ているだけだった。彼らは彼女を観察していたのだ。ひとりの子どもが舵を切って、さらに近くまでボートを寄せた⁽³⁹⁾。

これは予想できた反応である。いかなる場合にも、タミナは子どもたちの前で沈黙に語りしめるべきではなかったのだ⁽⁴⁰⁾。表層がすべてであるなら、彼らが「言われなかったことの意味」を理解しようはずもない。彼らにできるのは、タミナの無言を模倣することだけである。タミナと子どもたちの見つめあう視線は、二つの像のあいだの完全な対称性を実現している。その外へ出るには、かつて締め出した「魂」を再び迎え入れるしかない。それは重さを取り戻し、水面から「底」へと下降することである⁽⁴¹⁾。

(36)「深部」への批判は、たとえば1960年代に、す (39) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 306-307.

でにアラン・ロブ＝グリエによってなされていた (Voir, Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963)。そして、ロブ＝グリエにおける「描写」への意志こそは、「深部」から切り離された (本来の意味での)「表層」を現出させようとするものである。

(37) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 297.

(38) Kundera, *op. cit.*, 1987(1978), p. 305.

(40) 安部公房の小説『砂の女』において、脱走した主人公の男が底なしの砂漠から救い出される場面は、これとはまったく対照的である。不意の恐慌に見舞われ、思わず口をついて出たのが「助けてくれえ!」という「決まり文句」であったことに、男は気づく。「決まり文句で、結構……死に際に、個性なんぞが、何んの役に立つ。型で抜いた駄菓子の生き方でいいから、とにかく生きたいんだ!……」

5. 実験小説の書き手

文学は記号でできていると、ガブリエルは述べていた。彼女にとって、それは「罅」という言葉が、何か別のものを意味しているということである。だが、彼女自身、他の記号ではいけなかったのかと自問しているように、あらゆる言葉は、それが言葉である限りつねに記号になりうる。その「なりうる」という偶然性を、例外を除去した必然性のように考えてしまうと、文学作品を意味の器と捉えるような観念が成立している。クンデラは、そこに社会主義国家の教条主義的な文学観をみているのだが、彼の卓見は、そうした文学の記号性をその果てまで拡張することで、意味の垂直的な構造を水平的なそれへと転覆しうる、と考えたことにある。記号があられない裸形で投げ出されてあるような場所では、もはや「深部」というものはありえず、したがって作品に単一の意味＝メッセージを導入する「作者」がそこに入り込む余地もない。その作者自身に擬した語り手があらゆることを語り尽くし、事物や出来事を、陰影を欠いた純然たる記号の相の下に提示することで、逆説的にも、深遠さを装う「作者」は後退してゆくのである。

しかし、その手の内を残らずさらけ出してしまう語り手の身振りじたいが、新たな意味を覆い隠す「カーテン」ではないといかにして証明しうるのか。もちろん、じっさいにすべてが語られてしまったのである以上、新たな意味などもう何もない。だが、何もないとすればなおのこと、テキストの透明さがまだ何かを隠しているのではないかという作為性の疑いは、ひときわ鮮やかに残ってしまふ。

『笑いと忘却の書』が如実に示していたものこそ、そうしたアポリアにほかならなかった。ミシェルとガブリエルの対話の中で、あるいはエリュアールの「美しい詩句」においても、私たちは記号の水平性と垂直性とが激しく拮抗しあうのを目撃してきたが、タミナの身体へ加えられる危害が雄弁に物語っていたのは、身体を記号として弄ぶことはできないという、端的な倫理的判断だった。だとすれば、単なる語の羅列にとどまらない、受肉化された小説もまた、記号としての極北に在り続けるには、あまりに人間的なものなのではないだろうか。私たちの日常的な言語活動がその意味と不即不離であるように、文学もまたどこかで意味と和解すべきなのだ⁽⁴²⁾——クンデラの小説は、読む者にそう告げているようにも思える。

ただし付言しておきたいのは、私たちのとりあえずの結論が、小説にはつねに作者が現前してい

決まり文句を自らに容認することは、意味を捨て、空疎な言辞に思考を委ねることである。沈黙をもって意味を伝えようとするこの、それは極端にある行為である。そして、それ自体が空疎な言辞として言われている「駄菓子子の生き方」を選び取ることは、このあとの展開をみればわかるように、生への渴望ではなく、むしろ諦念を表している。

(41) ジョン・オブライエンは、この下降を「女性の身体
の回復」として位置づけ、『笑いと忘却の書』にフェ

ミニズムの観点から一定の評価を与えている (Voir, John O' Brien, *Milan Kundera and feminism: dangerous intersections*, St. Martin's Press, 1995)。
とはいえ、テキストの別の箇所においてフェミニストへの挑発が口にされていることとどのようにパラ
ンスをとるのかについては、さらに立ち入った議論
が必要になるだろう。

(42) ジョン・オブライエンも指摘しているように、結
局クンデラにおける二項対立は、「あれかこれか

るという、あのデイヴィッド・ロッジの見解に接近しているように見えたとしても、クンデラの小説が賭けられている問題圏の全容が、ロラン・バルトをたんに時代遅れの理論家として斥けてしまうロッジの性急さによって捕捉可能であるわけではまったくない、ということだ。小説というジャンルを聖別化するために、クンデラが大学の文学研究を矮小化していることはたしかである。だがクンデラの小説は、そうした作家本人の言動とはやや距離を置いたところで、文学作品の「意味」にかんするバルトの問い直しを正面から引き受け、真摯に思考している。『笑いと忘却の書』において何らかの意図が顕在化しているとするば——そしてその限りで、小説が作為的であるとすれば——抗い難く回帰してくる「作者」を、なおも宙吊りにしようとする意志こそが、そこに認められなければならない⁽⁴³⁾。その自己矛盾に対しては、クンデラ自身、確信犯的に是認していたのではないだろうか。

小説における思想の明確な現われに賛同しているからといって、私が「哲学小説 (roman philosophique)」と呼ばれる小説の思想への隷従、道徳的・政治的理念の「物語化 (mise en récit)」を好みとしていることにはならない。正統な小説的思考 (ラブレー以降の小説はそれを知っているのだが) はつねに非体系的であり、規律化されてはいない。それはニーチェの思考に近い。すなわち実験的 (expérimentale) であり、わたしたちを取り巻く理念の体系に割れ目を強要し、(とりわけ登場人物を媒介にして) 思索のあらゆる道を探査し (examiner)、その果てまで行こうとする⁽⁴⁴⁾。

「哲学小説」とは、作者の思想に第一義的な重要性が置かれるような小説であり、私たちの言葉で言えば、垂直的な意味の構造が原理化された小説のことである。そうした小説においては、送り伝えられるべき意味が小説そのものに先立っており、小説はその意味を有効に「物語化」する空虚な舞台となるだろう。クンデラにおけるこうした論理を、私たちはすでに確認してきている。この文脈での小説の「実験的」思考とは、その意味が小説に先行するのではなく、むしろ結果の予測を許さない形で、小説をつうじて産出されてくるようなモデルを指している。だがこの比喻は、私たちの選んだこの結びにおいて、それとはまた別の含意を持っているのではないか⁽⁴⁵⁾。

(either / or) の排他的選択よりは、「あれもこれも (and / both)」の二律背反として思考されるべきものののだろうか (Voir, *Ibid.*)。その永遠の未決定が、クンデラにおいては倫理的な問いをなしているのかもしれない。

ロールをこれまでよりもさらに一步、相対化しようとしている。

(44) Kundera, *op. cit.*, 2000(1993), p. 209.

(43) その意志は今日に至るまで持続しているように思われる。たとえば1995年の『緩やかさ』においては、語り手の妻「ヴェラ」(ヴェラ・クンデラ)の視点を導入することで、「ミラン・クンデラ」のバ

何度か強調してきたように、クンデラにおける散文の本質は、明晰な認識によって事物の陰影を搔き消してしまうことにある。そのイロニクな照射が、抒情的な・潤んだ光彩と著しい対照をなすことに、『笑いと忘却の書』の美しさのひとつがあり、そこにおいてテキストの平明さも輝きを増すように思われるのだが、きわめて単純であり、それゆえにまた見過ごされがちなのは、光によって影を消すということが、そもそも語義矛盾を来している、ということである。一点からの光は、どれほどその位置取りに腐心しても、隈どられる事物の背後にかならず影を作り出してしまふ。これはクンデラの小説において、饒舌な語り手の「うちあけ話」のみが飽和することによって、読者はかえって何もかもが隠されているような印象を受けることと、まったく同質的である。

ある小説が「実験的」であるということが、こうした事態への参照をも含みうるとすれば、それは、「実験」の担い手が誰であっても、その結果として析出される数値は一定となる客観性の謂いにおいてそうである、ということであるよりないはずだ。小説という「実験」は、その器具や手順に精通した一個の技術的才能＝スクリプトウール書き手をかならず要求する。だが裏を返せば、書き手の適性を測るのは「実験」＝小説の側であり、その過程を遍く照らし出す光源は、得ようとする数値から逆算することによって、はじめてその座標を定められるのである。誰であってもよい、その無名性のうちに作者は退場し、光源は消失する。暗幕を開け放たれた明るい実験室に、小説だけが残るだろう。その小説こそは、バルトが予告した「テキスト」である。

(45) あるいは、前出のサルモンとの対話における次のような言明——「小説家とは歴史家でも預言者でもありません。小説家は実存の探究者(explorateur de l'existence)なのです」。これらの言い回しに共通しているのは、小説が送り返されるべき起源としての「作者」の在り様の外に(ex-)出ようとする、書き手の無意識ではないだろうか。語の反射的な選択を規定するこの微妙な「含み」の中にこそ、作品に対する強権的な父として振舞うこと

への、作家のためらいがあると言えるだろう。

