
引きさがり、場所を譲る身体

ミラン・クンデラの〈テキスト〉

SHINOHARA Manabu

篠原 学

ミラン・クンデラの小説において、人間の身体は主題として特別な位置を占めているように思われる。そこでは、身体をめぐる多くのことが語られながら、どこか、身体へと中心化することのないように、語りが統御されている印象がある。たしかに主題化されたと思われた身体は、読み手の関心が次第にそこへと集中していくにつれ、まさに身をかわすようにして逃げ去っていく。そのような身体は、小説を読む経験の中で私たちに捉えられていると言えるのか、言えないのか——。論点を半ば先取りしつつ立てられたこの問いに答えるべく、クンデラの小説作品を読み直すことが、この小論の目的である。

1. 身体と〈身体性〉

ミラン・クンデラの小説においては、身体をめぐる、いったい何が語られているのだろうか。特徴的な二つの場面を見ることから始めよう。

彼女は紅くなった。それも彼女は、彼が長い間そんな風に紅くなるのを目にしたことがなかったほどに、紅くなった。その紅らみは秘められた欲望の数々を暴露しているように思われた。あまりに激しいその欲望に、シャンタルは抗うことができず、もう一度言う。「ええ、男たちはもう、私のほうを振り向かない」⁽¹⁾

小説『アイデンティティ』の冒頭に近い一節である。ここではこの一節を、小説のもとある流れの中に位置づけ直すことはしない。状況を補うことで、たとえばシャンタルが二度口にしたという最後の一文の意味するところはかなり明確になるはずだが⁽²⁾、そのようにしてこの一節を文脈の中に置き直してしまえば、身体がそこでどのように扱われているかを論じることは、逆に難しくなるだろう。シャンタルとは誰であり、「彼」とはどのような関係にあるのか……等々の予備知識なく見られたとき、私たちが描き出そうとしている「ミラン・クンデラにおける身体」は、はじめて

(1) « Elle rougit. Elle rougit comme depuis longtemps il ne l'a pas vue rougir. Cette rougeur semble trahir des désirs inavoués. Des désirs si violents que Chantal ne peut leur résister et répète : « Oui, les hommes, ils ne se retournent plus sur moi. » » - Milan Kundera, *L'Identité*, Gallimard, Paris, 1998, dans *Œuvre*, tome II (*E-II*), Gallimard, 2011, p. 380. チェコ語とフランス語の二言語で執筆するミラン・クンデラの著作を扱う以上、オリジナルテキストの執筆言語についても言及があるべきだろう。この論考で取り上げたもの（小説『アイデンティティ』『緩

やかさ』『不滅』およびエッセー「そのうしろのどこかに」）のうち、『不滅』を除く三つはフランス語で執筆されている。『不滅』はチェコ語で執筆され、エヴァ・ブロックによりフランス語に翻訳されたのち、原著者が手を入れてまずフランス語で刊行された。ここでは、論者（篠原）の使用言語がフランス語であることから『不滅』も含めフランス語テキストに依拠したが、フランス語で読むことで、『不滅』と他の三つの作品との語彙のレベルでの連関を示す意図があったことを言い添えておく。なお、引用箇所翻訳はすべて篠原によるが、以下の既訳を参照させていただいた。西永

直視されることになる。

こう問うてみよう。シャンタルという女性が紅くなる、その「紅らみ」が「秘められた欲望の数々を暴露しているように思われた」とあるとき、それは誰の意識においてのことであるのか。言い換えれば、semblerの間接目的語は「彼女に」であるのか、それとも「彼に」であるのか、ということである。「秘められた欲望」に「抗うことができず」にいるのはシャンタルであるに違いない。しかし、ここではその欲望じたいが、それについて何も知りえないはずの「彼」の目から語られていることを、見落とすべきではないだろう。「紅らみ」という兆候から読み取られた、心と身体をつなぐ「暴露」のシステムは、その全体が「彼」によって与えられた虚構である。とって、その虚構をしりぞけることが容易でないのは、シャンタルの側でも、自分が「読まれている」ことを意識しつつ（あるいはそのことで頬をいっそう紅潮させて）、一個の読まれるべき身体として「彼」の前に進み出るよりないからである。虚構は共有されており、したがってsemblerの間接目的語は、厳密には特定できないと言うべきである。こう考えるならば、「Elle rougit comme...」の文で主節と従属節の主語が異なるのは、「紅らみ」に注がれる視線の折り重なりを表しているようでもある。

他者に見られることによって、身体は私の身体として意識される。私の身体は、この意味で、それが立ち上がるための条件として、私と他者とをともに必要としている。しかしその私というものは、いまだ私のものではない身体が〈あなたのもの〉として他者に承認される手続きを経てしかありえないようなものだ。そしてこの他者もまた、見られ、承認される私が、その受動的な身体感覚において、気がつけば相対してしまっている、といったものであるはずだ。私と他者とは、誰のものでもないまなざしが誰のものでもない身体へそそがれることによって、それらのまなざしと身体とを自己のものにしつつ存在しはじめると言えるのではないだろうか。

見ることと見られることの、はじめからすでに抜き差しならないものとしてあるこうした関係のうちで立ち上がる私の身体は、私がそこにおいて他者と関係する一種の場をかたちづくる。シャンタルにとってその身体は、隠そうとしても隠しきれない、内奥にある何かがおもてへ現れ出てしまう〈表出〉(expression)⁽³⁾の場として機能している。それはしかも、滞りない表出なので

良成訳『ほんとうの私』（『アイデンティティ』）集英社、1997年。および『緩やかさ』集英社、1995年。菅野昭正訳『不滅』集英社、1992年。金井裕・浅野敏夫訳『小説の精神』（より、「そのうしろのどこかに」）法政大学出版局、1990年。

(2) シャンタルが「男たち」(les hommes) と言うとき、その対立概念は「パパたち」(les papas) である。この発言には、パパになった男は女を誘惑しない、という前提があるのだが、それが言い落とされ、「彼」の側に誤解が生まれている。

(3) のちにも触れるように、ここでいう〈表出〉は内部（にあるもの）を外に（ex-）押し出す・圧迫

する（primer）動きとしてのそれである。言うまでもなく expression には〈表現〉の意味もあり、これを鍵概念とすることで、身体を言語との類比によって考察することが可能になると思われる。なお、この論考では鍵括弧はクンデラからの引用にのみ用い、本文中で重要な語や概念を指示するさいには、それが引用ではない限りで山括弧〈〉を用いた。対応するフランス語も示した方が明瞭になると判断した場合には丸括弧で併記した。

はない。頬の紅潮は、私に止めようのない異変として、私を裏切り (trahir) ながら暴露 (trahir) する。身体は、私がそのうえでしか他者と関係できないものでありながら、私の意思を離れたところにある。そこから、ほかならぬ私にとって他者である私の身体という身体のあり方が生じてくる⁽⁴⁾。

私と他者とのあいだに割り込んでくる私の身体は、私にとってすでに他者性を帯びている。その他者性も、身体において表出を促すことがあるのだろうか。

なぜそれはかくも小さいのか。

私はその質問を、直接ヴァンサンに陰茎に向けてみる。率直な驚きを示して、それは答える。「どうして小さくてはいけないんですか？ 大きくなる必要なんて感じませんでした！ 信じてください、そんな考えは本当に浮かばなかったんです！ 私は前もって何も知らされていませんでした。ヴァンサンと協力して、私はプールサイドでのあの興味深い往復運動に従事していました。次に何が起こるんだろうとじりじりしながらね！ 私は楽しんでいたんですよ！ それなのに、今あなたはヴァンサンの不能を非難しようとしている！ お願いします！ そんなことをされたら私はひどい罪悪感を覚えるじゃありませんか。それは不当なことなんです。だって私たちはぴったり協調しあってやってきたわけだし、誓ってもいいですが、そのなかで私たちがお互いに失望するなんてことはけっしてありませんからね。私は彼をいつも誇りに思っていますし、彼も私をいつも誇りに思っていることでしょう！」⁽⁵⁾

小説『緩やかさ』から取られたこの一節には、「不能」(impuissance) や「罪悪感を抱かせる」(culpabiliser) など、クンデラがその著作において重層的な意味を担わせている語⁽⁶⁾が散見される。これらの語を手掛かりに、クンデラの小説の明示的な主題群⁽⁷⁾に関連づける仕方での一節を解釈することは、もちろん可能である。しかし、前述したのと同じ理由で、それは差し控えたい。主題化されつつも取り逃がされてしまう、そうした特異点としての身体に、私たちは議論の照準を合

(4) 私にとって他者である私の身体という身体のあり方を、市川浩は、「身体の私性」が欠如した、あるいは微弱であるようなあり方として論じている(市川浩『精神としての身体』講談社学術文庫、1992年、148-155ページ)。市川によれば、私の身体は「内部からとらえられ、生きられていると同時に」私自身によって「対象的にもとらえられて」いる。とすれば、そうした二重構造として生き、また生きられている身体が、「私化」されようとするそのたびごとに私の制御を離れ、他者性を振りかざすように感じられるのは当然であるとも思われる。

(5) « Pourquoi est-il si petit ? / Je pose cette question directement au membre de Vincent, et celui-ci, franchement étonné, répond : « Et pourquoi ne devrais-je pas être petit ? Je n'ai pas vu la nécessité de grandir ! Croyez-moi, cette idée, vraiment, ne m'est pas venue ! Je n'étais pas prévenu. De concert avec Vincent, j'ai suivi cette curieuse course autour de la piscine, impatient de voir ce qui allait advenir ! Je me suis bien amusé ! Maintenant vous allez accuser Vincent d'impuissance ! Je vous en prie ! Cela me culpabiliserait affreusement et ce serait injuste

わせようとしている。だとすれば、明示的な主題群への整合的な還元こそ、第一に慎まれなくてはならないだろう。

それでも最低限、何が起きているのかを明らかにするために一言だけ付け加えておくとすれば、「プールサイドでのあの興味深い往復運動」とは、ヴァンサンという青年が公衆の面前であたかも性交を行っているかのように偽装したことを指している。実際には、ヴァンサンが〈フィアスコ〉⁽⁸⁾に陥ったために、性交はなされなかった。そこで語り手は、そうした事態がなぜ生じてしまったのかを、ヴァンサンにではなく、その身体の一部に直接質問する……というのがこの場面である。ここでは、直接性がそのようなものとして了解されている（ヴァンサンの身体にかんして、ヴァンサンに質問することが間接的であると考えられている）限りで、ヴァンサンの身体はヴァンサンから切り離された、そのものとしての自律性を認められていると考えられるだろう。

しかしより重要なことは、そのような「私」＝身体が、身体としてありながら、期待や予期といった心理的な機構を備えているということである。これは、語り手が身体に語りかけている以上、当然と言えば当然のことである。言葉を持たない身体、それも通常は公然と口に出されることのない身体的一部分が、出来事の具体的な細部に降りていこうとする〈小説家〉⁽⁹⁾によってそれと名指され、かつ言葉を与えられる。そこに、この一節の、またこの作家に特有のユーモアがある。もし読み手がこうしたユーモアを解さなければ、クンデラがわざわざ通俗的ともとれるこのような場面を選んで、重層的な意味を持つ語を鏤めた意義も損なわれてしまうだろう。とはいえそうしたことは、ミラン・クンデラという作家のモノグラフが書かれる場合に考慮されればよいのであり、私たちとしては、むしろ、出来事の具体性を描き出すためにその細部へと向けられた〈小説家〉の想像力が、身体を身体のままに見ることを彼自身に不可避的に断念させてしまうというアイロニカルな事態にこそ、目を向けたい。あるしかたで直接性と間接性を規定する語り手の認識の布置において、ヴァンサンの身体は、見られていることに対する彼の意識とは接点をもたないままに立ち現れている。ならば、それは少なくとも彼の身体としては成立していないのではないだろうか。それも心理的な機構を備えているというのであれば、もはや彼のものとは言い兼ねる身体において、精神

car nous vivons dans une harmonie parfaite et, je vous le jure, sans jamais nous décevoir l'un l'autre. J'ai toujours été fier de lui et lui de moi ! » - Milan Kundera, *La Lenteur*, Gallimard, Paris, 1995, dans *Œ-II*, p. 348.

(6)クンデラはこれらの語を日常的な場面で用いながら、そこに政治的な事象への含みがあると認めるように、言葉に幅を持たせている。「不能」(impuissance)であれば、権力が機能していない様として、「罪悪感を抱かせる」(culpabiliser)であれば、政党など帰属集団への忠誠心に訴える感情として読める。そうした裏の意味を日常的な

意味合いに重ねて読み込むことが、読者に促されている。

(7)たとえば『小説の技法』に取められた対談「創作技法についての対話」において、クンデラは『笑いと忘却の書』の「主題を示す語」(mot-thème)は「忘却」と「笑い」と「天使たち」と「リートスト」と「境界」である、という具合に自作の注解とも取れる発言を行っている。(« Entretien sur l'art de la composition », *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, dans *Œ-II*, p. 692.) こうした注解的な身振りは、とりわけ『不滅』など、メタフィクションとしての色合いが濃い小説作品

と身体はなおも分節化され、切り出されてくるのではなくてはならない。そのとき、身体の身体、身体、精神とでも言うほかない、サブリミナルな精神／身体が起動しはじめる。

そうした精神／身体の関係もやはり、表出というはたらきにかかわる語彙で述べることができる。しかし、たとえば、内奥としての意識の意識が表出する場として身体という語を引き続き用いることには不都合があると思われるので、ここではそれを、他者性の想定においてコミュニケーションのプラットフォームとなる〈身体性〉と呼ぶことにしたい。〈身体性〉はもちろん身体そのものではない。表出において可視的に現れ出た外面と見做しうるものが〈身体性〉である⁽¹⁰⁾。

クンデラの小説では、身体について何かが語られているように見えるときにも、語り手の関心は〈身体性〉のほうにあるのではないか。小説『不滅』にかんして、そのことを検討してみたい。

2. 顔としての身体、身体としての顔

ポールは言った。「笑わないでくれ。僕は真面目に話しているんだ。誰かを好きになるとき、僕らはその人の顔を好きになる。そうやってその人は、他人とはまったく違う存在になるんだよ」

「そうね。あなたは私の顔によって、顔として私を知っているんだものね。他のやり方ではけっして知らなかった。私の顔が私ではないという考えも、あなたには浮かびようがなかったのね」⁽¹¹⁾

私の身体は私以外の誰のものでもありえない。にもかかわらず、私たちの理路においては、そうした身体がいつも問題なく私に帰属していくわけではなかった。それは、身体の宛先となる〈私〉なるものからして、他者の視線に縁取られた身体を〈私の身体〉とすることを經由して、その存在を再帰的に確認するしかない、といったものだからではあるまいか。このように、私と身体との関係は、他者の視線を媒介することなしには語れないものでありながら、ほかならぬ他者の目に、両

の自己言及的な語りの中に見られる場合もあり、クンデラという作家に特徴的なものである。

(8) フィアスコ (fiasco) とは、男性の一時的な性的不能状態を指すイタリア語だが、フランス語になっている。西永良成は、この状態を、「「ひとは自分がそうであると考えているところの者ではけっしてない」というクンデラの人間観」(『ミラン・クンデラの思想』平凡社、1998年、44ページ)に結びつけ、クンデラにおける「笑い」の考察という文脈の中で、何人かの哲学者や文学者の言説も参照しながら幅広く論じている。

(9) クンデラは『カーテン』において〈キッチン〉

(kitsch) と〈卑俗さ〉(vulgarité) を対比させ、日常の卑俗な (vulgaire) ものにこそ小説家は目を向けなくてはならない、という趣旨の説を展開している (Milan Kundera, *Le Rideau*, Gallimard, Paris, 2005, *Œ-II*, p. 978-981)。クンデラにおいて考えられているこうした小説家像を念頭に、〈小説家〉と表記した。

(10) 本論文における身体性の定義はかならずしも一般的なものではないだろう。本文において後述するように、身体の表出的な振舞いは見られることと不可分の関係にあるのだが、他者のまなざしを括弧に入れたところでおも表出していこうとする

者は分節化されざる一体のものとして映っている。おもてに現われた身体は、他者から見れば私そのものであるだろう。そうした統一を保証するものとして、顔を考えることができる。身体を、とりわけ顔において捉えようとするなら、核となるのはその可視性である。

私の存在がその表出的なあり方において——ということはつまり、その〈身体性〉が現れる次元において——把握されるとき、私は他者の目に私自身の表出である顔として存在することを余儀なくされる。そのとき私の顔は、それじたいが表出でありながら、表出された私でもあると言えるだろう。そのような私は、内面性としてあることをやめた存在であり、こう言ってよければ、可視的な外面に切り詰められている。

小説『不滅』の語り手が、カメラないし写真について繰り返しながらを語っているその言説を、ある種の文明論へと還元することはできない。そうした側面があることもたしかではあるが、「私の顔が私ではない」可能性の提示を、そこにありありと覗かれる人物の苛立ちや混乱を無視して、マスメディアが常套的に行うイメージ操作の比喩としてのみ理解するならば、『不滅』という小説もまた、常套的なメディア批判の枠組みの中に回収されることだろう⁽¹²⁾。あなたの知っている私は私の顔にすぎないのだ、と言ひ募るこの女性の剣幕から私たちが読み取るべきは、表出における存在と可視性の癒着に対する捨て身の異議申し立てではないか。なるほどボールという人物の言うように、存在はその顔においてかけがえのないものとなるのかもしれない⁽¹³⁾。しかし、私が顔という現れとして他者の前に立つとき、私は他者から見て自分がそうであるような現れへ向けてなおも表れ出るよりなく、その過剰な露出が、剥き出しにされてあることの痛みを私に味わわせる。その痛み想像をめぐらし、共感する能力があなたにはないのかと、ボールは問われている。

……だが、身体が立ち現れてくるそもその瞬間を考えれば、私がそのような痛みに伴われてしか他者と対峙できないことは、なかば自明のことも思われる。身体は、私が他者の視線を受け止め、その熱を感受する中で、他者の視線が焼きつけるフィルムであると同時に、焼きつけられた像そのものでもあるという二重性において、現象し、現像してくる。『不滅』におけるカメラは、私

身体のある方を、ここでは〈身体性〉と呼んでいる。

(11) « Paul dit : « Ne souris pas. Je parle sérieusement. Quand on aime quelqu'un, on aime son visage et on le rend ainsi totalement différent des autres. » / - Je sais. Tu me connais par mon visage, tu me connais en tant que visage, et jamais tu ne m'as connue autrement. Aussi l'idée n'a pu te venir que mon visage ne soit pas moi. » - Milan Kundera, *L'Immortalité*, Gallimard, Paris, 1990, dans *Œ-II*, p. 31. この箇所において、アニェスは〈人格〉や〈魂〉のごとき、目に見えないものが重

要である、といったことが言いたいわけではない。むしろ、存在についての思考が、見えるものと見えないものという二段構えの論理構造に縛られてしまうことへの違和感を表明しているのである。

(12) とはいえ、クンデラの小説からマスメディア論的な側面を捨象することもできない。こうした側面については、西永良成が『不滅』における「イメージ学」(imagologie)の概念を、ギー・ドゥポールやアブラハム・A・モルらの思索との関連において論じている(西永、前掲書、217-230ページ)。

(13) したがって、顔をめぐるとの対立においては、〈かけがえのない〉ことという概念が何を意味してい

の存在に輪郭を与える他者の視線をそれに擬えうる、光学装置の謂にはかならない⁽¹⁴⁾。

他者の視線が私の存在を焼きつける、それを痛い(あるいは熱い)と知覚する身体感覚が生じ、そこから、身体がたしかに存在するものとして意識される。しかし、すでに見たとおり、身体は私の表出的なあり方において〈身体性〉へとすり替わってしまう。痛い(熱い)と感じつつ、そう感じている身体はないことにされており、それゆえに、私は自分の痛みに対して、ないものであるかのように振舞わざるをえない——これが、ポールと対話するアニェスという人物の置かれた状況である。

しかし、痛みを感じる身体がないことにされているとは、どういうことだろうか。たとえば、『緩やかさ』においてヴァンサンとの協調関係にあることを標榜していた身体は、プールサイドで偽装性交を行っていたヴァンサンが感じていたであろう、見られることがもたらす痛みを共有していなかった(だからこそ、語り手はあのような軽い調子でヴァンサンの「不能」を語ることができた)。他方で、『アイデンティティ』に登場する、頬を紅潮させるシャンタルは、彼女を見つめる「彼」をも含めた「男たち」の視線をなかば内面化しており、見られることの痛みをつねに感じていた。その痛みは、他者の視線に晒されている、という意識に起因しており、逆に、すでに表出されてしまった外部としての〈身体性〉の位相においては、痛みはもはや感じられない。あくまでも〈私の身体〉を留めおこうとする意識だけが、表出に伴う痛みを味わうことになる。

そう考えると、誰もが顔として存在することを受け入れている『不滅』の小説世界は、人々が表出に伴う痛みから解放されたあとの世界である、ということになる。こうした存在の様態に同意しないアニェスからすれば、そこは、痛みを感じている彼女の身体までもがないことにされている世界なのである。

[...] ガラス越しに、客たちがべつといた紙のテーブル敷きの上に身を屈めるようすが見えた。彼女の視線は、ひとりの娘の上に止まった。とても青ざめた顔色だが、唇だけは鮮やかに紅い。娘はちょうど昼食を終えたところらしく、空になったコココーラのコップを脇に押しやり、人

るのか問われている。固有性は存在にあるのか、可視性にあるのか。ある顔が別の顔に代えられないことをもって〈かけがえがない〉と考えるなら、そうした固有性はミメシス(模倣)の可能性を前提にしており、ゆえに可視性において把握されていると言えるだろう。逆に、どの顔でもよい、ある顔と別の顔は互いが互いの差異としてあるだけだと考えるなら、固有性は存在において把握されていることになる。顔というものが不在の世界へ赴こうとするアニェスは、固有性を存在において把握している。

(14)『不滅』より『緩やかさ』においてとくにそうであると思われるが、クンデラの小説におけるカメラは、〈カメラ・アイ〉(camera-œil)としてある語り手の、その欠如した身体への参照も含んでいると思われる。本文中でも述べるように、そもそも小説というものが一種の光学装置なのだから、こうした含意にも不自然な点はないだろう。

差し指を口の奥に突っ込んだ。彼女は白眼を剥いて、長いことそうしていた。隣のテーブルでは、椅子の上に寝そべった男が、大口を開けて通りをじっと見つめていた。彼のあくびには始まりも終わりもなかった。それはワグナー風の旋律を奏でる、いつ果てるともされないあくびだった。その口は完全には閉じ切ることなく、閉じてはまた開かれ、なおも開かれるのだが、その裏拍子で彼の両目も開閉した。他の客たちも、菌や菌の詰め物、菌冠、義菌などを見せつけながらあくびをしていたが、口に手を当てている者はいなかった。テーブルのあいだを、バラ色のドレスを着たひとりの女の子が、熊のぬいぐるみの足を持って歩いていた。そしてやはり口を開けたのだが、彼女はあくびをするかわりに呻き声を押し出し、ときおりぬいぐるみの一撃を人々にお見舞いしているのが見て取れた。テーブルは互にくっつきあっていて、誰もが一切れの肉とともに、六月の暑気の中、隣人の発汗によって引き起された匂いまで飲み込まなくてはならないことが、ガラスのうしろにいてさえよくわかった。醜さの波が、アニエスの顔を打った。視覚的で、嗅覚的で、味覚的な醜さの波が（アニエスは甘ったるいコココーラに浸されたハンバーガーの味を想像した）。そこでアニエスは目を背け、どこか別の場所で空腹を鎮めることに決めた⁽¹⁵⁾。

ここに描かれた、ファーストフード店に屯する客たちは、はたして痛みを感じているだろうか。彼らは見られているという意識をまるごと欠落させたまま、自分を「見せつける」(s'exhiber) ことに成功しているように思える。それが可能になるのは、ひとえに、彼らが出す〈身体性〉の次元に、すでに移行しているからだ。それを、「ガラス越しに」、あたかも陳列された商品を眺めるかのように見てしまったアニエスひとりが、自らもそのような商品として陳列されることを想像して、痛みを覚える。「醜さの波がアニエスの顔を打った」というとき、この顔は、痛覚を備えた身体としての顔である⁽¹⁶⁾。彼女はまだ、自分の身体の中に住んでいるのである。

アニエスがしたように、陳列棚の中を覗いてみよう。「鮮やかに紅い」唇を割り開くように差し込まれた「人差し指」は、口腔内部を指し示すことで、他者の視線をそこへ誘導しながら、その指

(15) « À travers la vitre, elle voyait les clients penchés sur leur napperon de papier gras. Son regard s'arrêta sur une jeune fille au teint très pâle et aux lèvres d'un rouge vif. Le déjeuner à peine fini, la fille repoussa le gobelet de Coca vide et s'introduisit l'index au fond de la bouche ; elle l'y agita longtemps, en roulant des yeux blancs. À la table voisine, un homme vautré sur sa chaise regardait fixement la rue, en ouvrant grand la bouche. Son bâillement n'avait ni commencement ni fin, c'était le bâillement infini de la mélodie

wagnérienne : la bouche se fermait sans se clore tout à fait, elle s'ouvrait encore et encore, tandis que, à contretemps, les yeux aussi s'ouvraient et se fermaient. D'autres clients bâillaient, exhibant leurs dents et leurs plombages, leurs couronnes et leurs prothèses, et aucun ne mettait jamais la main devant la bouche. Entre les tables se promenait une enfant en robe rose, tenant son nounours par une patte, et elle aussi avait la bouche ouverte ; mais on voyait bien qu'au lieu de bâiller elle poussait des

の入ってきた向きとは反対に、内側にあるものを〈外に押し出して〉(ex-primer) いる。「閉じることなく」「開かれ、なおも開かれ」た男の口は、押し出され、顎わにされたものを、なおも極限まで露出させた残骸としての記号にほかならない⁽¹⁷⁾。少女の身に纏うドレスは、口腔内部が裏返って、白昼曝け出されてしまったかのような「バラ色」を呈している。今まさに咀嚼されようとしている「一切れの肉」は、切断面を外に向けた表出そのものとしての身体、すなわち客たちの顔なのであって、それはけっして嚥下されることなく、口腔と地続きの店内をいつまでも漂い続けるだろう。

誰も彼もがあくびをしている、「その口に手を当てている者」がいなかったのは、そこに覆いを設置することで、限界まで外面化したものをふたたび内部へと取り戻す（そうした方法で内面性を回復する）ことが禁止されているからである。アニエスもまた、望むと望まざるとにかかわらず、見ることによって、露出症的な身体のある方に承認を与えてしまうのであり、彼女自身、そうした存在の様態を許容せざるを得なくなる。この縊路を回避する方法は、おそらくひとつしかない。自分自身を傷つけ、新たな裂け目を皮膚に刻みつけること、そのようにして、内部はやはりあるのだと言い立てることである。顔としての身体を拒絶するためには、身体そのものを〈傷つきやすさ〉(vulnérabilité) のうちに廃棄するよりない⁽¹⁸⁾。アニエスは不慮の事故に遭い、傷ついた身体として死ぬ⁽¹⁹⁾。あたかも、小説において身体の辿る末路を示すかのように――。

3. 身体と〈テキスト〉

アニエスは夢想する。「いつの日か、醜さの襲撃がどうしても耐えられないものになったら」⁽²⁰⁾、そのときは、一本の勿忘草を顔の前に捧げ持ち、街を歩こう。そうすれば、この世界で唯一彼女が守りたいと願う「その美しい青い点のほかは何も見ずに済む」(ne rien voir d'autre que ce beau point bleu)⁽²¹⁾。人々は彼女を蔑むだろうし、子どもたちは「物を投げつけてくる」(lancer des projectiles)⁽²²⁾かもしれない。だが投石によって傷ついた彼女の身体は、それじたいが露出したものでありながら、その傷において内部を証し立て、顔という外面性としてあることから解放さ

hurlements, en donnant de temps à autre des coups de nounours aux gens. Les tables étant bord à bord, même derrière la vitre on devinait que chacun devait avaler, avec sa portion de viande, les effluves dégagés en ce mois de juin par la transpiration des voisins. La vague de laideur frappa Agnès au visage, la vague de laideur visuelle, olfactive, gustative (Agnès imaginait le goût du hamburger inondé de Coca douceâtre), si bien qu'elle détourna les yeux et se décida à aller calmer sa faim ailleurs.» - Kundera,

op. cit., 1990, *Œ-II*, p. 19-20.

(16) この箇所では、身体としての顔という言葉で言おうとしているのは、見られた身体がつねにそうであるような、具体的な痛みに伴われてある顔ということである。これとは逆に、顔としての身体は、そこから身体が〈身体性〉へとすり替わっていくような外面性としての身体である。顔は、それを境として身体のある方が変化する一種の臨界面とすることができる。

(17) 『不滅』のこの場面における身体内部の空洞化について、工藤庸子は、バルザックの『ゴリオ爺さん』の一場面を比較対象として挙げながら、クン

れる。そのとき、彼女の捧げ持つ勿忘草は、私の視線を吸い寄せつつ、私の顔をそこに消え入らせてしまうような広がりを持たない「点」(point)、消失点となるだろう。

消失点を見ること——と言って、しかしそれは語義矛盾であるようにも思われる。矛盾を来していることは百も承知で、クンデラはこうした見ることの可能性を小説に書きとめずにはいられなかったのではあるまいか。小説を書くことが、ある視点から世界を見た語り手が、その眺望を遠近法の規則にしたがって描き出すということであるならば、小説において、見ることじたいは否定し去ることのできない与件でありつづける。顔の前に掲げた「勿忘草」(myosotis)を見るというきわめて〈近視眼的な〉(myope)⁽²³⁾ 様態が、それでもなにごとかを賭すものでありうるとすれば、賭されているのは、〈私が見る〉という形式を保持したまま遠近法を逆転させること以外にはありえないだろう。私が見る勿忘草がある「点」としてのみ表象されるとすれば、〈私が見る〉ことをそもそも可能にしている光源は、見られる対象としての勿忘草のほうにある。原理的に不可能なこの逆転によってはじめて、私は自らの視線によって世界を焼きつけること、顔として世界を把握することから免れる。翻って、それは私自身の存在を、他者の視線の前で可視性から引き剥がすということでもあるはずだ。

したがって、目論まれているのは、表出する身体に異を唱えることではなく、むしろそうした身体のある方を押し進めることである。あるところで切り出されてきた外部が存在と癒着することが問題なのであり、その癒着を解きほぐすためにこそ〈私が見る〉へと立ち返るということもありうるのだと、そう考えることもできるだろう。表出を肯定し、その論理を全面的に駆動させたところに、私の顔の消失という事態も生じてくる。

前段で引いた『不滅』の一節における、客たちの身振り⁽²⁴⁾を思い出してみよう。彼らはコップを「押しやり」(repousser)、「寝そべる」(se vautrer) ことで場所を占め、呻き声を「押し出す」(pousser)、そうしたやり方で前景化しようとしていた⁽²⁴⁾。だが、顔の消失が意図されているのであれば、身体は逆に後景化されなくてはならない。それも、「ガラスのうしろ」(derrière la vitre)ではなく、口元を覆う手のような、視線を遮る隔壁の「うしろ」に隠れることで、後景化されるのでなくては

デラが顔というモチーフに託した戦略性をそこに読み取っている(工藤庸子『小説というオブリガート——ミラン・クンデラを読む』東京大学出版会、1996年、42-49ページ)。

- (18) クンデラの小説のヒロインは、しばしば過剰なまでの〈傷つきやすさ〉を負わされている。このことについては、『笑いと忘却の書』のヒロイン、タミナの身体に焦点を当てて、以下の拙稿で論じている。篠原学『実験室の小説——ミラン・クンデラの小説の作為性について』、『言語態』第8号、2008年、63-79ページ。

- (19) アニエスの身体は遺骸となってポールの前に運び

込まれるのだが、その顔は彼には「意味の掴めない」(inintelligible)ものとして現れる。そのようにして顔が〈解説〉を拒否するとき、それはすでに、遠近法の技術としての小説の外に出てしまっていると言えるかもしれない。

- (20) Kundera, *op. cit.*, 1990, dans *Œ-II*, p. 20.

- (21) *Ibid.*, dans *Œ-II*, p. 21.

- (22) *Ibid.*, dans *Œ-II*, p. 21.

- (23) 〈近視眼的な〉私と対象との関係は、正常な遠近法的描出を歪めるものとしてクンデラの小説にしばしば導入される。

- (24) 小説において〈前景〉と〈後景〉とがあるとき、

ならない。そのとき、身体はそれまで自らが占めていた場所を、あらたな可視性のもとに現れた身体に譲り渡す⁽²⁵⁾。その引きさがる身振りにおいて複数化する身体が〈身体性〉へとすり替わっていくことはすでに述べた。しかし身体は、遠近法の技術としての小説において捉えようとするれば、結局は取り逃がされてしまうほかなく、ならばそうした取り逃がしの経験を重ねることのみ、潜在的な可能性として直覚されると言うべきだろう。身体は〈身体性〉へと脱落する連鎖の中で、はじめてそれとして夢見られる。本論文のはじめに立てた問い——クンデラにおける身体は私たちが彼の小説を読む経験の中で捉えられていると言えるのか、という問い——に対しては、そのようなしかたでならばたしかに捉えられている、と答えることになるだろう。

とはいえ、小説において、身体はかならず〈身体性〉へと回収されるのだろうか。クンデラはそのことを前提として、彼の小説世界を構築しているように思われる。そうでなければ、表出において明滅する身体が、取り逃がしてしまうという意識において残像を結ぶといったいかにも迅速な回答を、『不滅』が用意することはなかっただろう。身体は誰もがまなざすものでありながら、〈私が見る〉ことの彼方にある。そのことを、あくまで小説の問題として引き受け、なおかつその答えをひとつの小説として示してみせたところに、クンデラの小説の固有性があると言えるのかもしれない。しかしさしあたっては、クンデラの小説が、遠近法の焦点であり消失点でもある身体をめぐる組織されていることを確認しておけば十分であり、以下ではその傍証として、これまでとはまったく別の文脈に同型の論理構造が見られることを指摘して、この小論にいちおうの結びをつけることにしたい。

ほとんど子どものような単純さで、もっとも深刻にしてもっとも複雑なものを探っている百の四行詩群の中で、チェコ人の偉大な詩人は書いています。

詩人は詩を發明するのではない
詩はそのうしろのどこかにある

そこには舞台を見つめる観客＝読者の視線が織り込まれており、ゆえに『不滅』はそれじたいがひとつの劇中劇として立ち上がる構造を持っていると考えられる。とくに小説の第二部でそうした構造は鮮明になる。

- (25) 場所を譲り、引きさがることは、闘争することを好まないクンデラのヒロインたちにとってもっとも自然な振舞いであり、フランソワ・リカルは、これをヘーゲルの小説観との対照において見ながら、『不滅』に結晶化したクンデラの小説美学をそこから取り出している (François Ricard, *Le Dernier après-midi d'Agnès, essai sur*

l'œuvre de Milan Kundera, Gallimard, Paris, coll. « Arcades », 2003, p. 16-23)。しかしそうしたことは別に、この振舞いを論文全体のタイトルとすることにあたって論者が念頭に置いていたのは、クンデラの小説家としての活動初期の短篇「年老いた死者は若い死者に場所を譲ること」(« Que les vieux morts cèdent la place aux jeunes morts ») である。この論考では、身体を言語との類比において考察することがひとつの意図としてあったが、こうした観点から初期作品を読み直すことが、論者にとっての今後の課題となるだろう。

ととてもとても長い間そこにある
詩人はそれを発見するにすぎない。

すなわち詩人にとって書くことは、そのうしろに不変のもの（「詩」）が陰に包まれて隠されてある隔壁を破壊することを意味しているのです。それだから「詩」は（この驚くべき突然の暴露のおかげで）私たちの前に何よりもまず眩暈として現れるのです⁽²⁶⁾。[傍点は原文イタリック]

詩に仮託しているものの、クンデラはここで、先人として敬愛するカフカの小説について語っている。この一節は、作家クンデラの小説技法の告白とも読めるのだが、重要なのは、クンデラにとって、小説を書くことが「暴露」、すなわち「覆いを剥ぎ取ること」(dévoilement)と同義であるということである。「隔壁」を「破壊する」ことによって、その「うしろ」に隠されていたものが顕わになる。そうした認識行為を促す装置として小説という形式が考えられているのだが、それは逆に言えば、「隔壁」が「うしろ」を開き込むことによって、「不変のもの」が「隠されてある」場所が確保されるということではないだろうか。クンデラはこの「不変のもの」を「詩」と言い換え、さらにその直後で「真実」(vérité)⁽²⁷⁾と言い換えているが、これはすなわち、私たちが小説を読むことで掴むことを期待されている〈意味〉⁽²⁸⁾とほぼ同じものである。そうした〈意味〉は、小説という「破壊」の前提となる「隔壁」に、それが匿われるための奥行きを与えられることで、はじめて立ち上がってくる。私たちのまなざしが顔という可視的な面の背後へ赴こうとする。そのとき何か不可視のものが、不可視であるがゆえに読まれるべき対象として仮構される。したがって顔とは、〈テキスト〉の別の名前なのだ。

可視的であるがゆえに不可視のものを幻視させ、読む者をそこへと誘い込む〈テキスト〉は、その底まで読まれたと実感される時、「隔壁」の背後にあった空間を、光で満たすことになる。暗から明へのこの反転こそが、読み手に新たな認識をもたらすのである。しかしそのようにして

(26) « Dans un cycle de cent quatrains qui, avec une simplicité quasi enfantine, sondent le plus grave et le plus complexe, le grand poète tchèque écrit : / *Les poètes n'inventent pas les poèmes / Le poème est quelque part là-derrrière / Depuis très très longtemps il est là / Le poète ne fait que le découvrir.* / Ecrire signifie donc pour le poète briser une cloison derrière laquelle quelque chose d'immuable (« le poème ») est caché dans l'ombre. C'est pourquoi (grâce à ce dévoilement surprenant et subit) « le poème » se présente à nous

tout d'abord comme un *éblouissement*. » - Milan Kundera, « Quelque part là-derrrière », *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, dans *Œ-II*, p. 712.

(27) *Ibid.*, dans *Œ-II*, p. 713.

(28) ここで言う〈意味〉は、すくなくとも、小説の〈メッセージ〉や作者の〈意図〉といった実体的に観念できるものからは区別されなくてはならない。〈意味〉とは、それがあると言うことはできないにもかかわらず、あると錯覚されることで読むことの原動力となるような、〈テキスト〉の深みのことである。

可視性の領域へと取り込まれた〈意味〉は、それじたいが〈私が見る〉外面としての〈テキスト〉、私の視線をそこで遮断する顔としての〈テキスト〉へと、さらなる背後を立ち上げながら転落していくことにはしないだろうか。もしそうであるならば、〈テキスト〉を読むことは、真に読まれるべき〈意味〉を求めて私のまなざす〈テキスト〉を探し続ける、終わりのない運動となるだろう。

この論理展開は、身体の〈身体性〉化という文脈において、私たちの辿ってきた理路に合致している。衣服という覆いを剥ぎ取られ、ついに顕わにされた裸身が、それに向き合う者の目になおも何かを隠しているように映るとき、その者は〈意味〉に充たされることのないまま、じりじりとした欲望に煽り立てられながら、その身体＝〈テキスト〉を読み続けるよりない⁽²⁹⁾。

だがそのような身体はもはや〈身体性〉なのだ。そうした取り逃がしの必然を言語化することを通じてのみ、身体は残像の可視性において把握される。それはやはり、夢見ると言う言葉でしか言い表しようのない把握であるだろう。いかなる未知のものも、認識された瞬間に、既知の領域へと引きずりおろされてしまうからだ。しかし、暗から明へと反転する、そのあまりに短い一瞬、何かがいまだ知られざるまに現れ出ようとしている、そのことに対する驚きが私に「眩暈」(éblouissement)を引きおこすのだとすれば、光に焼かれているのは私の目であって、私の背後から差していたはずの光は、いつしかその光源を前方へと移していたことになる。遠近法の、この不可能な逆転によって、身体は〈私が見る〉ことの叶わぬ眩い光の中、不可視のものとして現象するだろう。そのような長い長い迂路を通してしか、私たちは身体に巡り会うことができないのだ。

彼の頭の中で、シャンタルの言葉が鳴り響いた。それは彼に、彼女の身体の歴史を想像させた。彼女の身体は、はじめ、何百万もの他の身体のあいだに埋もれていたのだが、ある日、ひとつの欲望する視線がその上に止まり、無数の群れの中から彼女の身体を引き上げた。次いで、視線の数は増え、彼女の身体を燃え上がらせた。そのときから、彼女の身体は、炎のように世界

(29)『笑いと忘却の書』において、ユゴーという青年はヒロインであるタミナの身体に「奥行き」(relief)を見てとっている (*Le Livre du rire et de l'oubli*, Gallimard, Paris, 1979, dans *CE-I*, p. 1028)。露出されてあるものは、それを覗き込もうとする欲望を喚起しない。不可視のものがあることを匂わせる「奥行き」だけが、視線を誘い込むのである。こうした〈露出〉と〈窺視〉の相関関係を軸に、クンデラの小説における欲望のあり方を分析することもできるだろう。

を横断するようになる。光に満ちた栄光の時代である。だが、やがて視線は稀になり、光は徐々に消えはじめる。ついには、彼女の身体は半透明になり、透明になり、見えなくなり、移動する小さな虚無となって通りを散歩するだろう。第一の不可視性から第二の不可視性へと至るこの行程において、「男たちはもう、私のほうを振り向かない」という言葉は、身体がいよいよゆっくりと消えていくことを知らせる赤信号である⁽³⁰⁾。

(30) « La phrase de Chantal lui résonnait dans la tête et il imaginait l'histoire de son corps : il était perdu parmi des millions d'autres corps jusqu'au jour où un regard de désir se posa sur lui et le tira de la nébuleuse multitude ; ensuite, les regards se sont multipliés et ont embrasé ce corps qui dès lors traverse le monde tel un flambeau ; c'est le temps d'une lumineuse gloire mais, bientôt, les regards commenceront à se raréfier, la lumière à s'éteindre peu à peu jusqu'au jour où ce corps, translucide, puis transparent,

puis invisible, se promènera dans les rues tel un petit néant ambulante. Sur ce trajet qui mène de la première invisibilité à la seconde, la phrase « les hommes ne se retournent plus sur moi » est le voyant rouge signalant que l'extinction progressive du corps a commencé. » - Kundera, *op. cit.*, 1998, dans *Œ-II*, p. 388.